

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	<b>11</b>
<b>I EINFÜHRUNG</b>	<b>13</b>
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
<b>II ANSTRENGUNGEN FÜR DIE EWIGKEIT: FIGURATIONEN VON MACHT UND HERRSCHAFT IM MONUMENT</b>	<b>23</b>
Reiterstandbilder und kalkulierte Öffentlichkeit	24
Andreas Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten	26
Schlüters Trophäenköpfe im Berliner Zeughaushof	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
<b>III ANSTRENGUNGEN FÜR DAS JENSEITS: MEMORIALREPRÄSENTATIONEN UND SEPULKRALALLEGORIEN</b>	<b>91</b>
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
Mainz	121
Trier	124
Grabdenkmäler für Kirchenfürsten	126
Münster	127
Würzburg	128
Paderborn	129
Fulda	130
Kempten	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
<b>IV   BAUSKULPTUR ALS SEMANTISCHE OPTIMIERUNG</b>	<b>161</b>
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
Triumphantore	194
Brücken	199
Brunnen	202
Architekturgebundene Büstengalerien	209
Atlanten und Karyatiden	212
Attika- und Balustradenstatuen	221
Statuennischen	223
Bürgerhäuser	240
Künstlerhäuser	244
Aufklärerische Kritik an den Verzierungen	250

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







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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Ancillons panegyrische Botschaft zielt darauf ab, dass die genannten Tugenden beherzigt werden sollten, weil sie eben nicht selbstverständlich seien. Immerhin rühmt Ancillon auch den Künstler, der sein Werk vollkommen und ähnlich vollbracht habe,<sup>23</sup> und damit erscheint die Statue als Ausdruck aller Tugenden, die ihm im Rahmen einer protestantischen Staatstheorie so wichtig waren: Eifer, Unermüdlichkeit, Tapferkeit und Tatkraft.<sup>24</sup>

Ancillon versäumt nicht, auf das Denkmodell des perfekten Reiters zu verweisen, der auch den Staat mit fester und ruhiger Hand lenkt.<sup>25</sup> 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 bestauntes 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.<sup>26</sup> 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 aufgebauchten 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: Friedensseite

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

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



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

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.<sup>28</sup> 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 massige 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).<sup>143</sup> 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-



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

grammatisch auf die Assistenzstatuen und favorisierte Reliefs am Sockel.<sup>144</sup>

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-idealisierten Bekleidung ausgetragen wurde und die Gemüter der Intellektuellen erhitze.<sup>145</sup> 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 repetierten, 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.<sup>146</sup>

### 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.<sup>172</sup> 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 Schaftstiefeln, 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 Zietens 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

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).



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

Im Verlauf dieser sich über Jahrzehnte hinziehenden Maßnahme änderte sich das öffentliche Bewusstsein für Denkmalsetzungen beträchtlich, was sowohl fürstliche Aufträge als auch bürgerschaftliche Interessen betrifft. Ab den 1770er Jahren formierten sich Denkmalsideen bei den aufgeklärten Intellektuellen.<sup>173</sup> 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«.<sup>174</sup> 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 Erdgeschosebene vor jedem Pilaster Statuen auf Postamenten aufgestellt sind, die eigentlich ihren angestammten Ort erst auf der Attika hätten – bereits die Gartenfassade des Stadtschlusses 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.<sup>80</sup> 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)



**217:** Johann Gottfried Büding, Heinrich Ludwig Manger und Carl von Gontard, Mittelsaal der Gartenseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1763–1769, Potsdam

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



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



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







Nische«, einer gleichsam »apostrophierten Würdeform«, wie treffend beschrieben wurde.<sup>208</sup> 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 kontrastistisch 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 Symboltiere der Tugenden. Während Bossi in Würzburg die Vorgaben der imperialen Architektur nutzte, um seine Stuckstatuen mit den Schauwerten von Meisterwerken auszureizen (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 Statuennischen 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 Gunetzhainer von 1747 bis 1754 ein standesgemäßes Palais erbauen, für das Johann Baptist Straub 1772 neun Holzstatuen für die Treppenhausnischen lieferte.<sup>209</sup> 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.<sup>210</sup> Längst ist der ursprüngliche Nischenkontext nicht mehr gegeben, doch zeugen Straubs Statuen von seinem virtuoseren 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 Statuennischen einen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig machten sich Aspekte einer neuen Simplität



**279 (linke Seite):** Antonio Bossi, Statuennische mit Flora im Kaisersaal der Würzburger Residenz, 1750/51, Stuck

**280:** Aegid Verhelst, Statuennische mit Personifikation der Weisheit, um 1742, Stuck, Kempten, Thronsaal der Fürstbischöflichen 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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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 Pelzmozzetta. 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 virtuos en 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









486: Ignaz Günther, Schutzengelgruppe, 1763, Holz, München, Bürgersaalkirche

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 seitenverkehrt 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«<sup>383</sup> – 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«<sup>384</sup> 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 wird<sup>385</sup> – 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 schläfrigen 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.<sup>386</sup> Götsch ordnete sich der »künstlerischen Überlegenheit«<sup>387</sup> 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 Kunsttheorie, 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.<sup>1</sup> Im Zentrum stehen Menschen des ›einfachen‹ Volks und ihr alltägliches Leben, die Kleinhistorie, wie sie im 19. Jahrhundert heißen wird, die mit Moralexempeln, Sprichworthaftigkeit, Häuslichkeit, Humor und Rührseligkeit 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 Kunstakademien 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.<sup>2</sup> In Frankreich diktierte die Académie royale de peinture et de sculpture die Sujets über die Morceaux de réception, also die Aufnahmestücke, und die Salonausstellungen.<sup>3</sup> Als der Flame 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.<sup>4</sup> Das Werk, obwohl in seiner Virtuosität auch in Paris konkurrenzfähig und sichtbar 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 Genrethemen 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 Genrethemen 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 Dekor die Bedingungen in den Randbereichen, nimmt man etwa die vielfältigen Anlässe zu skulpturalen Stillleben hinzu. Sie erforderten hohe Fertigkeiten, galten aber nur als Beiwerk.<sup>5</sup> Vor allem als Füllelemente 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 kunsthistorische Äußerungen ex negativo über »Blumen und Laubwerk mit Aufschließung aller Figuren« zu erfahren.<sup>6</sup>

Da das Genre in der Kunstliteratur 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 Betrachtung 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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).<sup>10</sup> 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 Monatsikonographie 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 Bildhauerey« zum Würzburger Hofbildhauer ernannt,<sup>11</sup> konnte als Tietz' Nachfolger bloß noch Akzente setzen, doch ist sein »Dornauszieher« aus der östlichen Dreieckszone des Veitshöchheimer 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.<sup>12</sup> 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