

Modelle für Gartenfiguren von Ferdinand Dietz.

Von Walter Fries.

Der Bildhauer Ferdinand Dietz¹⁾ (1708-1777) wächst, je mehr von seinen Werken bekannt wird, allmählich zu der überragenden Gestalt innerhalb der unterfränkischen Bildhauerei des Rokoko empor. Seine Zeitgenossen bewahren, verglichen mit ihm, meist etwas Herkömmliches, Akademisches. Er schlägt ihre Arbeiten durch das Unerwartete, Geniale.

Seine Stärke ist sein geradezu unbändiges Temperament, mit dem er alles erfüllt, was er anpackt.

Vor allem befähigt es ihn, die mit dem Zeitgeschmack untrennbar verbundenen Gruppen- und Massenprobleme zu bewältigen, vor die er immer wieder gestellt wurde. Alle seine Arbeiten werden von einem Denken in großen Verhältnissen beherrscht, von einem raschen, sicheren Disponieren über große Räume hinweg. Das Zusammenbinden von Figuren zu Gruppen, von Gruppen zu architektonischen Einheiten, ein Charakteristikum des Rokoko überhaupt, ist in besonderem Maße ein Kennzeichen für ihn. Aus diesem führenden Motiv läßt sich alles ableiten: der außergewöhnliche Bewegungsüberschwang seiner Figuren, die Leidenschaftlichkeit der Gewandwürfe, der geistreiche Vortrag der Einzelerfindung.

Von hier aus wird auch erst seine Arbeitsweise verständlich. Als Spitze einer ausgedehnten vielköpfigen Werkstatt, deren er zur Ausführung seiner riesenhaften Aufträge bedurfte, war seine Tätigkeit vor allem die Erfindung, der Entwurf. Erst in zweiter Linie und vielleicht nicht so häufig, als bisher angenommen wurde, mag er selbst Hand an den Meisel gelegt haben, sei es verbessernd und fördernd oder sei es, um durch Werke ganz von seiner Hand Akzente und Glanzpunkte auf die zyklischen Reihen zu verteilen.

Eine solche Arbeitsweise erklärt, warum der Skizze, dem Entwurf, dem Modell eine geradezu grundlegende Bedeutung im Werk des Meisters zugebilligt werden muß. Seine Holzmodelle - Skizzen und Zeichnungen seiner Hand sind leider, wie es scheint, nicht erhalten oder bisher nicht als solche erkannt - stellen recht eigentlich den Moment dar, in welchem der Gedanke seiner Phantasie entsprang, vor der oft von unkünstlerischen Motiven geleiteten Kritik der fürstbischöflichen Auftraggeber und vor der abschwächenden Bearbeitung seiner handwerklichen Gehilfen, denen er die Ausführung in Sandstein anvertrauen mußte. -

Nun war das Germanische Museum in der glücklichen Lage, in letzter Zeit eine ganze Reihe von eigenhändigen Holzmodellen von Ferdinand Dietz teils zu erwerben, teils durch die Bereitwilligkeit einiger Nürnberger Sammler als Leihgaben zu erhalten, sodaß dieser wichtigste fränkische Bildhauer des Rokoko nunmehr in unseren Sammlungen eine würdige Vertretung gefunden hat.

Unsere Modelle haben alle Bezug auf die Arbeiten des Meisters in den Schloßgärten zu Seehof bei Bamberg und zu Veitshöchheim bei Würzburg.

a. Seehof.

Ferdinand Dieß wurde am 4. Dezember 1748 zum fürstbischöflichen Hofbildhauer ernannt. In diesem Jahre - unter Johann Philipp Anton Frh. von Frankenstein - begann er für Schloß Seehof zu arbeiten. Von 75 bei ihm bestellten Statuen und Gruppen waren am 26. September 1749 64 fertiggestellt²⁾. Die Arbeiten dieses Jahres und der folgenden dienten dem Schmuck des Orangerieplatzes (24 „Nationen“), des Gartentheaters (15 Statuen) und der Bogenallee (die 4 Jahreszeiten).

Unter Franz Konrad Graf von Stadion (1753-1757) sind die Arbeiten dort liegen geblieben. Dieß war zwischen 1754 und 1760 mit auswärtigen Arbeiten beschäftigt.

Erst unter Adam Friedrich Graf von Seinsheim (1757-1779) wurden neue Arbeiten mit ihm verakkordiert: die Ausschmückung des Bassins und der Galerie an der Hauptstiege, die Figuren auf dem Schießplatz und auf dem „neuen Parterre“³⁾. Diese Abmachung datiert vom 30. Januar 1764.

Letzte Arbeiten, anscheinend geringfügiger Natur, wurden 1771 und 1773 (Grottenwerk) mit Dieß vereinbart. -

Die Figuren der ersten Phase (ab 1748) sind bis auf geringe Spuren verloren⁴⁾.

Die Werke der zweiten Phase (von 1764 an) gipfeln in den Arbeiten für das „neue Parterre“. Hier standen, wahrscheinlich als Wangen der kleinen Mittelstufe, die zwei übermütigen Sphingen, die schon früher auf dem Ummweg über einen Nürnberger Privatgarten ins Germanische Museum gelangt sind⁵⁾. Ferner waren für dieses „neue Parterre“, wahrscheinlich für dessen Brüstung, 20 große Statuen von über 2 m Höhe geschaffen, welche leider in einer uns überlieferten Designatio des F. Dieß⁶⁾ nicht genauer bezeichnet sind, die aber vermutlich als Hauptgruppe statuarische Darstellungen der 12 Monate enthielten⁷⁾.

Auch diese Monatsfiguren sind bis auf zwei verschollen. Von den erhaltenen steht die eine noch im Park zu Seehof⁸⁾, eine weibliche Figur, durch ein Füllhorn mit Früchten als „September“ charakterisiert. Die andere, den „Juli“ darstellend, kam vor kurzer Zeit in die Sammlungen des Germanischen Museums⁹⁾ (Abb. 44).

Wenn es überhaupt Sandsteinfiguren gibt, die in allen wichtigen Teilen die eigene Hand des Künstlers verraten, so gehört dieser „Juli“ dazu¹⁰⁾.

Es ist beinahe unmöglich, Beobachtungen, wie die eben ausgesprochene, zu beweisen. Ja, in den schwierigen Fällen, wo es sich um Scheidung von Meisterhand und Gesellenarbeit handelt, kann sogar der urkundliche Beweis versagen; denn wäre z. B. unsere Figur auch mit „Ferdinand Dieß“ signiert, so wäre trotzdem der Fall denkbar, daß sich damit nur die Werkstatt, die Firma genannt hätte. Es gibt hier nur den einen Weg, auf Grund umfassender Kenntnis des ganzen Materials die



Abb. 44.
Der Monat Juli.
Steinfigur aus Seehof bei Bamberg. Um 1748.
Germanisches National-Museum,

Spitzenleistungen herauszudestillieren und zugleich diejenigen, welche am reinsten das persönliche Gepräge des Werkstatt-hauptes tragen.

Um so besser, wenn dieses subjektive Verfahren durch äußere Beweise gestützt werden kann, wie im vorliegenden Fall.

Das Museum hat nämlich mit einer Gruppe von vier Holzmodellen zu den Monatsdarstellungen in Seehof auch das des „Juli“ als Leihgabe¹¹⁾ überlassen bekommen (Abb. 45). Über die Zusammengehörigkeit der beiden Skulpturen im Verhältnis von Modell und Ausführung kann kein Zweifel bestehen.

So aber hätte ein Geselle nicht die Figur einer anmutig bewegten Bauerndirne hinaufsteigern können zur Gestalt des beinahe mythologisch aufgefaßten Monatsbildes. So hätte er nicht das Gesicht vom Derben ins Reife, so nicht die Kleidung vom bloß Ländlichen ins Kultivierte umdeuten können. Ein Geselle kann die Andeutungen des Entwurfs ausbauen, ausdeuten, kann sie paraphrasieren und variieren, wobei er bestrebt sein muß, dem Modell nahe zu kommen, um nicht „drunter zu bleiben“. Doch über den Entwurf hinausgehen, ihn ins Monumentale umdeuten, das ist dem Meister vorbehalten.

Der seltene Fall, Modell und Ausführung zum Vergleich konfrontieren zu können, gibt uns Aufschlüsse über künstlerisches Arbeiten überhaupt. Vieles,

was am kleinen Entwurf gefällt (z. B. die ironisch übertriebene bäuerliche Grazie und Drallheit, besonders in der Bewegung des rechten Armes und Beins), wäre in der Ausführung trivial geworden. So ist die breit entfaltete tänzelnde Bewegung aufgegeben worden, zugunsten eines schlankeren Aufbaus und eleganterer Proportionen. Neue fruchtbare Momente kamen hinzu (z. B. die stärkere Abwendung des Kopfes) und auch die Einzelbehandlung (Hut, Halsausschnitt, Ärmelabschluss, Mieder) ist überall durch geistreichere Lösungen dem Modell überlegen. -

Mit dem Modell des „Juli“ sind noch solche für drei andere Monatsfiguren der Seehofer Folge aus dem gleichen Besitz¹²⁾ in das Museum gelangt: Der „Januar“, der „Juni“ und der „Dezember“.

Der „Januar“, als Gott Janus gegeben, bekrönt und mit doppeltem Gesicht. Der Körper jugendlich, fast weiblich, vom Gewand spärlich bedeckt; der Mantel flatternd¹³⁾. - Die richtige und einzig mögliche Ansicht der Figur gibt Abb. 46¹⁴⁾. Allein auf diese Seite hin ist sie komponiert, nur so gesehen ist Sinn in der Ponderation und Gleichgewicht in den Massen; alle anderen Ansichten verzerren den Eindruck. Auch die beiden Gesichter des Gottes kommen nur in der einen Einstellung klar und glaublich zur Geltung.

Mit der Frage nach der Hauptschauseite der Figur ist zugleich auch das Kernproblem ihrer Komposition aufgerollt. Es galt nämlich eine menschliche Gestalt darzustellen, deren Profilansicht alles auszudrücken imstande



Abb. 45. Der Monat Juli.

Holzmodell zu einer Gartenfigur aus Seehof (Abb. 44).
Um 1748. Germanisches National-Museum.



Abb. 46. Der Monat Januar.
Holzmodell zu einer verschollenen Gartenfigur
aus Seehof. Um 1748.
Germanisches National-Museum.

ist, was sonst an Bewegungsgehalt, Massenverteilung, Symmetrie der Ausladungen, wie auch an Klarheit der Achsen und der Aktion von einer frontalen Standfigur verlangt wird. Beim Kopf verhalf das doppelte Gesicht, das ja an der ganzen Komplikationsschuld war, zu einer guten Lösung. Beim Körper mußte das Gewand sehr stark zum Ausgleich herangezogen werden, ohne daß ein vollkommener Zusammenklang aller Teile erzielt worden wäre. Wenn überhaupt, so muß man hier bedauern, daß die Ausführung dieser Monatsbilder nicht mehr vollkommen erhalten ist, denn, wie aus der Sandsteinfigur des „Juli“ zu schließen ist, hat Dieß der Monatsfolge und ihrer Ausführung ganz besondere Sorgfalt gewidmet.

Das Modell zum „Juni“ (Abb. 47) gehört mit zu den reizvollsten Erfindungen der Folge: Ein Schäfer hält ein großes Alphorn einem Böcklein, das er unter dem Arm trägt, zum Blasen hin; zu seinen Füßen zwei Lämmer¹⁵⁾.

Dieses Modell hat v. Stössel fälschlicherweise als dasjenige zum Schäfer in Veitshöchheim angesehen¹⁶⁾. Es stimmt jedoch weder mit dem dortigen Schäfer, noch mit der Schäferin

überein, nenngleich es mit letzterer das Motiv des flötenden Böckleins gemein hat. Es weist sich vielmehr durch genau gleiche Sockelbehandlung, durch gleiche Größe und durch gleiche Herkunft als zur Folge der Seehofer Monatsdarstellungen gehörig aus. Das Veitshöchheimer Schäferpaar ist, dagegen gehalten, weniger urmüchtig, kultivierter und raffinierter in der Auffassung und auch eleganter und gezielter in der Formgebung.

Es sind keine Landleute, sondern als Schäfer verkleidete Gesellschaftsmenschen. Die Stellungen streifen ans Gespreizte. Daß Motive sich hier wie dort wiederholen (mehr noch bei der Schäferin, als beim Schäfer), besagt nichts, denn Dieß hat sich nicht gescheut, ab und zu besonders glückliche Einfälle wiederzubringen.

Prachtvoll kann man an der Figur sein Rezept studieren, die Gestalten trotz ruhiger Stellung mit einem Maximum an Bewegung zu laden. Es wird sozusagen künstlich ein Übergewicht einer Seite (diesmal der linken) hervorgerufen, sodaß starke Akzente der anderen Seite nötig werden, um das Gleichgewicht herzustellen. Die Kopfdrehung, der flatternde Rock, das zur Seite gestellte rechte Bein sind zugleich Gegengewicht der einseitigen Belastung und Träger des lebendigen Schwungs, der die Figur durchzieht. Gewöhnlich wurde ein solcher einseitiger Schwung durch die Gegenbewegung der Nachbarfigur ausgeglichen. Man sehe daraufhin alle Modelle der Folge an, besonders den „Januar“.

Der „Dezember“ ist als älterer, beleibter Herr gegeben, vorwärtsschreitend, in pelzgefüttertem Habit, beide Hände in einem kolossalen Muff verborgen¹⁾ (Abb. 48). Eine mäßig bewegte Figur, in Auffassung und Proportionen behäbig. Wahrscheinlich war es die linke Eckfigur der Folge,



Abb. 47. Der Monat Juni.
Holzmodell zu einer verschollenen Gartenfigur aus Seehof.
Um 1748. Germanisches National-Museum.



Abb. 48. Der Monat Dezember.
Holzmodell zu einer verschollenen Gartenfigur
aus Seehof. Um 1748.
Germanisches National-Museum.

sodaß wir also uns die Monate ursprünglich von Rechts nach Links aufgereiht denken müssen. Dafür spricht auch der nach links (vom Beschauer) schreitende „Januar“.

Diese drei letzten Modelle sind von besonderer Wichtigkeit deshalb, weil die Sandsteinausführungen dazu seit der großen Räumung des Seehofer Parkes zu Anfang des 19. Jahrhunderts verschollen sind. Sie bleiben unersetzlich, auch wenn wir erfahren haben, daß die Ausführungen diese Modelle überträgt haben, und es bedeutet einen schweren Verlust, daß uns von den übrigen sieben Bildern der Monatsreihe in keiner Weise mehr eine Vorstellung übermittelt wird.

Auch von den anderen Aufträgen dieser Zeit für Seehof ist uns nur wenig erhalten oder - vorsichtiger ausgedrückt - bekannt. An Ort und Stelle ist von eigenhändigen Arbeiten (abgesehen von dem besprochenen „September“) eine Athena geblieben, auf die wir noch zurückkommen werden¹⁸⁾. Die „Galerie an der Hauptstiege“ ist in der Ausführung ungleichwertig und mit viel geradezu schlechter Gesellenarbeit untermischt. Doch begegnet unter den dekorativen Arbeiten (Stein-

kanapees, Vasen u. a.) ab und zu doch Hervorragendes. Die beiden großen Gruppen von der Nordfassade des Schlosses¹⁹⁾ haben kaum mehr Beziehungen zu Dietz, mindestens stand er der Ausführung selbst fern.

Kleinere Gartenfiguren aus Seehof, meist Putten, tauchen immer wieder von Zeit zu Zeit in Bamberger Privatbesitz auf²⁰⁾. So konnte das

Germanische Museum in jüngster Zeit aus Bamberg einen Putto als Jäger erwerben, welcher der Tradition nach aus Seehof stammt und der im Entwurf zweifellos aus der Dieß-Werkstatt kommt (Abb. 49), wenn auch an der Ausführung Gesellenhände mitgearbeitet haben²¹⁾.

Wir sehen Dieß in diesen Jahren auf der Höhe seiner Kraft und Leistungsfähigkeit. Das Übermaß seines Temperaments kommt noch nicht so zum Durchbruch, wie bei den Arbeiten in Veitshöchheim. Bei aller Lebendigkeit geht noch ein Zug zur Mäßigung, fast zum Idyllischen durch die Werke dieser Jahre. Dazu kommt eine wichtige Beobachtung: Er hat die Ausführung der Hauptfiguren noch fest in der Hand und leiht auch ihr seinen geistreichen Charakter.

b. Veitshöchheim.

Die ungeheueren Arbeiten, welche die Dieß-Werkstatt infolge des plötzlich erwachten Interesses des Fürstbischofs Adam Friedrich Graf von Seinsheim für den Veitshöchheimer Park und dessen Erweiterung dort zu leisten hatte, drängen sich auf die kurze Zeit von etwa Juli 1765 bis April 1768 zusammen²²⁾. Die erhaltenen vier Protokolle lassen sich leider nicht auf Einzelheiten ein, nur soviel ist ihnen zu entnehmen, daß die vielfigurige Gruppe in der Mitte des großen Sees (der Mittelpunkt der Seinsheim'schen Anlage überhaupt) „der Berg Darnassus“ zuerst fertig gestellt wurde²³⁾. Daran mögen sich - da man zonenweise vorging - die vier Jahreszeiten gereiht haben, die, je flankiert von zwei antiken Gottheiten, in der Heckenwand stehen, welche den See säumt. Darauf schritt man zur Ausführung der übrigen Statuen der 1., 2. und 3.



Abb. 49. Putto als Jäger. Sandsteinfigur aus Seehof. Germanisches National-Museum.



Abb. 50.

Kronos. Holzmodell zu der gleichnamigen Sandsteinfigur in Veitshöchheim (Abb. 51). Um 1765. Germanisches National-Museum.

Zone, der einzelnen Gruppen an den Kreuzungspunkten, der Kindergruppen, Tiergruppen, der Vasen und endlich zu den Figuren des Gartentheaters²⁴⁾.

Für diese Hunderte von Arbeiten ist die Zahl der bis jetzt bekannten Modelle verhältnismäßig gering. Es halten sich jedoch zweifellos in Privatbesitz noch zahlreiche dieser kleinen Entwürfe versteckt. - Vor kurzem tauchte im Bamberger Kunsthandel das Holzmodell eines Kronos (Abb. 50) auf, das sich als Entwurf für eine der antiken Gottheiten erwies, die paarweise um den großen See angeordnet sind²⁵⁾. Auf niedrigem, sich nach oben verjüngendem Sockel, über dessen Oberkante ein Tropfmotiv fällt, steht der schlanke Gott, in der erhobenen Rechten ein zappelndes Kind, mit der Linken eine Sense²⁶⁾ haltend. Der Kopf mit vollem Haar und geteiltem, langem Bart wendet sich dem Kinde zu. - Während die Ausführung des „Darnuß“ überall die persönliche Mitarbeit des Meisters spüren läßt, ist diejenige der 8 antiken Gottheiten nur zu geringen Teilen eigenhändig. Ares, Hephästos und Hera scheinen von ein und demselben Gehilfen zu stammen. Poseidon

zeigt mächtiges Pathos, aber nicht Diejischer Prägung. Aphrodite steht dem Meister am nächsten. Für den Kopf des Zeus hat der unseres Kronos-Modells zum Vorbild gedient. Hermes und Kronos sind die schwächsten Figuren der Reihe.



Abb. 51.

Kronos. Sandsteinfigur in Veitshöchheim. Um 1765.



Abb. 52. Ares.
Holzmodell zu der gleichnamigen Sandsteinfigur
in Veitshöchheim (Abb. 53). Um 1765.
Dresden, Privatbesitz.

Wie malt die ausgeführte Figur des Kronos (Abb. 51) ist, zeigt die Konfrontation mit dem eigenhändigen Modell (Abb. 50). Die Sandsteinfigur schreibt in allen mesentlichen Teilen das Holzmodell mörtlich ab und nicht immer glücklich. Die federnde bewegte Pose, der titanenhafte, schlanke Wuchs und der Bewegungsimpuls - alles ist verloren gegangen. Der Kopf aber ist geändert - er ist älter und kahl geworden, wohl der archäologischen Richtigkeit zuliebe - weshalb der Kopf des Modells, wie schon erwähnt, für den Zeus benützt werden konnte. Die Veränderung der linken Hand ist einer späteren Restauration zuzuschreiben. Sehr bedauerlich ist endlich, daß die geistreiche Behandlung der Oberfläche des Modells, jener echt Dießische nervöse, skizzierende Schnitt, einer reichlich glatten und langweiligen Behandlung des Steins hat weichen müssen²⁷). - Gleichzeitig mit unserem Kronos-Modell kam auch das für den Veitshöchheimer Ares in Bamberg in den Handel (Abb. 52). Die Zusammengehörigkeit beider Modelle wird durch die gleiche Größe und Sockelbehandlung erhärtet.

Nur schwer wird man den Gedanken los, daß die starke Dosis Ironie, welche aus der Figur tönt, ihr von Dieß absichtlich mitgegeben ist: ein grobschlächtiger Gott, der seine Roheit nur schleht unter dem pompösen Aufzug, dem klassischen Helm, dem reichen Kettenpanzer, den „heroischen“ Stiefeln verbergen kann und dessen Pose von prachtvoll bramabasierender Theatralik ist. Zu seinen Füßen hat er ein anachronistisches Kanonenrohr und ein paar Kugeln.



Abb. 53.

Ares. Sandsteinfigur in Veitshöchheim. Um 1765.



Abb. 54. Athena. Holzmodell zu der gleichnamigen Sandsteinfigur in Veitshöchheim. (Abb. 55.) Um 1766-67. Germanisches National-Museum.



Abb. 55. Athena. Sandsteinfigur in Veitshöchheim. Um 1766-67.

Die Hilfskraft, welche die Sandsteinfigur (Abb. 53) danach ausführte, hat diese Ironie nicht verstanden. Vielleicht wäre sie auch schwer auf eine lebensgroße Figur zu übertragen gemessen. Man fügte einen schlecht passenden Zug von Idealität hinzu (Kopfbildung und -haltung), blieb aber im übrigen (Schwung und Organik der Bewegung) hinter dem Modell zurück. Für die Oberflächenbehandlung gilt dasselbe wie für die des Kronos, zudem veränderte eine spätere Wiederherstellung die rechte Hand und zerstörte damit die linke Seite der Silhouette.

An der Kreuzung der „Hauptquerallee“ mit dem „Fichtengang“ steht in Veitshöchheim, einer derben Heraklesfigur gegenüber, die Gruppe der Athena als Beschützerin der Künste. Und ist der Herakles zweifellos das Werk eines Gesellen, so ist die Athena allem Anschein nach in der Hauptsache eine eigenhändige Arbeit (Abb. 55).

Schon in Seehof hat Dietz - wahrscheinlich in den Jahren nach 1748 - eine Athena aufgestellt. Sie steht als einzige übriggebliebene Schöpfung des Meisters auf dem westlichen Parterre zwischen Figuren einer früheren Epoche²⁹⁾. Die bloße Existenzfigur, die dem 17. Jahrhundert bei solcher Aufgabestellung noch entsprochen hat, genügt nun nicht mehr. Die Sucht nach Bewegung stellt die Figuren als tätige, handelnde dar, wenn auch die Handlung mit einer gewissen Absichtlichkeit eingeführt werden muß. Athena schützt mit erhobenem Schild einen Jünger der Kunst in Gestalt eines zweijährigen Knaben gegen die feindliche Außenwelt³⁰⁾.

Die Veitshöchheimer Athena bedeutet nun ihrerseits wieder einen deutlichen Fortschritt über die Seehofer Figur hinaus, nicht im künstlerischen Sinne, sondern im zeitlichen, denn die Darstellungsart des Rokoko kommt in ihrer späteren Phase auf den Punkt, wo sie den ihr nötigen Bewegungsgehalt nicht mehr erst aus dem Motiv schöpft, sondern ihn unmotiviert und frei als Selbstzweck entwickelt.

Dafür ist uns das Modell zur Veitshöchheimer Athena³¹⁾ (Abb. 54) ein beredter Zeuge.

Machen wir uns klar, was dargestellt ist. Athena mit rückwärts und nach oben geworfenem Kopf auf einer Wolkenbank sitzend? Über sie hinweggleitend, -tänzelnd, -fliegend? Alles trifft nicht den Kern des Vorgangs, der gewissermaßen eine inhaltslose Bewegtheit darbietet. Das künstlerische Thema ist die bewegte nackte weibliche Figur als Selbstzweck, eingekleidet (mangelhaft genug) als Athena, mit Federhelm und fliegenden Gewandstücken. Zur Seite ein Putto, ebenfalls in der Stellung schnellsten Laufes oder Fluges, mit dem Gorgoneion, auf der anderen Seite die Eule.

In plastischer Form mehr Bewegung vorzutauschen, als hier geschehen ist, erscheint unmöglich. Das Gewand flattert magrecht hinaus, man meint es knattern zu hören. Die Wolken scheinen sich vor unserem Blick aufzulösen und ihre Formen zu ändern, sogar der Sockel, auf dem sich alles abspielt, zerfurcht und zerklüftet sich vor unseren Augen.

Mit dem Tempo dieses genialen Einfalls einer glücklichen Stunde konnte die Ausführung, auch wenn sie ganz eigenhändig war, nicht Schritt halten, sie mußte zur Beruhigung führen.

Es ist ja wahrscheinlich, daß auch der bischöfliche Auftraggeber bei aller Liberalität vor diesem Äußersten an Ungebundenheit zurückschreckte; allein damit wird noch nicht die große Einbuße an Lebendigkeit erklärt, die das ausgeführte Werk vom Modell trennt. Warum ist aus dem Schweben ein Sitzen geworden? Warum sind alle Einzelheiten um einen Grad gemäßigter: Gewand, Kopfdrehung, Wolkenbank, Stellung des Putto, der eine Lyra in die Hand bekommen hat? Es ginge zu weit, alle Korrekturen aufzuzeigen, die Dieß hier selbst am eigenen Entwurf vorgenommen hat, haben sie doch alle mehr oder weniger das gleiche Ziel: Verlangsamung, Mäßigung des Tempos, wozu auch das Breiter- und Behäbigerwerden der Formen beiträgt³²⁾.



Abb. 56. Kapitän Rodomondo aus der Italienischen Komödie. Modell zu einer verschollenen Gartenfigur in Veitshöchheim. Um 1768. Germanisches National-Museum.

Das Modell bedeutet wohl den Höhepunkt des Dießischen Temperaments überhaupt. Der Umschlag, der kommen mußte, war in der Zeit begründet. Nicht, als ob die Steinfigur der Veitshöchheimer Athena etwas von klassizistischen Idealen atmete. Dazu hat sich Dieß überhaupt nicht mehr bekehrt. Allein man hat doch das Gefühl, als ob der sich allmählich beruhigende Geschmack - sei es von außen oder von innen - ein-



Abb. 57. Mezetin aus der Italienischen Komödie.
Modell zu einer verschollenen Gartenfigur in Veitshöchheim.
1768. Germanisches National-Museum.

Kopf bedeckt eine Art Barett³⁶⁾. - Diese Gestalt will einen der durchtriebenen Diener des ersten „Liebhäbers“ Cynthio vorstellen, den Scaramuz oder den Mezetin. Die Identifizierung wird durch die fehlende alte Bemalung des Modells erschwert, wie auch dadurch, daß sich die Masken dieser komischen Figuren sehr ähneln und nicht immer genau fest-

dämmend auf ihn gemirkt hätte. Nicht umsonst war „edle Einfalt und stille Größe“ seit Jahrzehnten propagiert und gepredigt worden. Zum zweitenmale in der Geschichte der neueren Kunst schickte sich die Wissenschaft an, über die Kunst zu siegen.

Die Reihe der Dieb-Modelle des Museums beschließen die beiden schon von v. Stössel veröffentlichten Figuren aus der Italienischen Komödie³³⁾.

Die erste (Abb. 56), ein seriöser Mann mit Spitzbart, ist in ein faltiges Wams und lange Hosen gekleidet und hat einen kurzen Mantel umgeworfen. Die linke Hand ist so gehalten, daß man sie sich nur als den Griff eines Säbels umfassend, denken kann³⁴⁾. Unter den Figuren der Italienischen Komödie kommt für diesen Typus nur der „Kapitän Rodomondo“ in Betracht³⁵⁾.

Die andere Figur (Abb. 57), in starker Bewegung, wie herabspringend gegeben, ist mit Wams und Kniehosen bekleidet. Den zurückgeworfenen großen

gehalten werden. Doch spricht der Umstand, daß Scaramuz immer mit einer Guitarre auftritt, für Mezetin³⁷⁾.

Dieß hat für Seehof wie für Veitshöchheim Theaterfiguren gemacht. Erstere waren am 26. September 1749 abgeliefert: 15 Figuren mit 8 „Termes“ (was wohl so viel als Sockel bedeutet). Aus keiner der Quellen geht das Thema dieser Statuen hervor³⁸⁾.

Was die Veitshöchheimer Theaterfiguren dargestellt haben, welche 1768 fertig geworden waren und in diesem Jahre „auf Porzellanart“ bemalt wurden, wissen wir. Es waren „Venezianische Masken“, also Gestalten aus der Italienischen Komödie³⁹⁾. Columbine⁴⁰⁾ und ein Bajazzo⁴¹⁾ werden ausdrücklich erwähnt.

Wir haben nun zu entscheiden, ob unsere beiden Modelle für die Theaterfiguren von Seehof oder von Veitshöchheim gedient haben, ob es Arbeiten von 1749 oder von 1768 sind. Ich möchte mit v. Stössel aus stilistischen Gründen für letzteres eintreten.

Die Datierung auf 1768 und damit die Inanspruchnahme der Modelle für Veitshöchheim gründet sich vor allem auf die Art, wie das Rocaille-Werk nicht nur als Ornament auftritt, sondern sich auch in die Behandlung einzelner Gewandpartien (Kragen, Schöße u. a. m.) eingeschlichen hat, eine Beobachtung, die an den Seehofer Figuren von 1749 noch nicht zu machen ist, wo das Rocaille-Werk, wenn es überhaupt vorkommt, noch ängstlich symmetrisch gezeichnet ist. In Veitshöchheim dagegen ist gerade die rocaille-artige Bildung von Gewandteilen zu belegen (Mittelgruppe des großen Sees: die 9 Musen, 1765 fertiggestellt). Ferner hat die Faltengebung, vor allem jene kleinteilige Knitterfalte auf flächigen Gewandpartien, an den Veitshöchheimer Figuren einen weit stärkeren Grad der Irrationalität erreicht, als an den Seehofer Modellen. Und endlich hat die Auflösung der Silhouette und die Intensität der Bewegung den früheren Arbeiten gegenüber zugenommen.

1791 wurden die Originale der Veitshöchheimer Theaterfiguren abgetragen und wahrscheinlich vernichtet⁴²⁾. So sind bis auf Weiteres unsere beiden Modelle die einzigen Zeugen, um uns von der verlorenen Dekoration dieser Gartentheater eine Vorstellung zu übermitteln.

Es wäre ein schöner Erfolg dieser Abhandlung, wenn sie den Anlaß gäbe, daß noch weitere dieser reizvollen Originalmodelle des Ferdinand Dieß ans Licht kämen.

ANMERKUNGEN.

1) Für die Schreibweise des Namens, die zwischen Diez, Dieß und Tieß wechselt, war unter anderem das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von Thieme-Becker bindend, das ihn unter Dieß aufführt (IX. 1913, S. 273). - Die erste umfassende Monographie über den Meister von Dr. Eva Luise Freiin von Stössel erschien 1918 im

Jahrbuch des Histor. Vereins. . . . zu Bamberg (zitiert im Folgenden als „v. Stössel“). Auf dieser gründlichen und für eine erste Meisterung des Stoffes geradezu muster-gültigen Studie fußt die vorliegende Abhandlung. – Ausführliche Literaturangaben enthält der oben angeführte Absatz im Allg. Künstlerlexikon und der Aufsatz von E. L. von Stössel (S. 5 ff.). An neuerer Literatur über F. Diez ist zu nennen:

Edmund W. Braun-Troppau, Zur Biographie des Bildhauers Ferdinand Diez (Tietz), S. A. aus Zeitschrift für Bildende Kunst 1925. – Einzelne Werke des Künstlers sind besprochen bei Otto Schmitt, Barockplastik, Frankfurt a. M. 1924, und bei A. E. Brinkmann, Barockbozzetti, IV, Deutsche Bildhauer, Frankfurt a. M. 1924.

- 2) A. J. Schöpf, die Marquardsburg oder Schloß Seehof, Programm des Gymnasiums Bamberg 1864, S. 32.
- 3) Schöpf, a. a. O. S. 32 ff. „Unter Beibehaltung des schon vorhandenen Akkordes den J. Ph. A. v. Frankenstein mit Diez abgeschlossen hatte“.
- 4) v. Stössel, S. 86.
- 5) Kataloge des Germ. Nat.-Museums, Walter Josephi, die Werke plastischer Kunst, Nr. 78 u. 79. – Schöpf, a. a. O. S. 33. – Das Modell zu einer der Sphingen befindet sich im Grassimuseum zu Leipzig.
- 6) Schöpf a. a. O. S. 33.
- 7) „auf dem neuen *Parterre* 20 grose *Statuen à 7* Schuhe hoch *pro* 30 Rthlr. 600 Rthlr., 8 grose *urna* allda, à 3 Schuhe hoch, jede à 30 Rthlr. 240 Rthlr., . . . 10 Kindlein und 10 Jagdstück *ibidem* à 15 Rthlr. 300 Rthlr., . . . 2 liegenden Sphinx 7 Schuhe lang, 5 Schuhe hoch à 40 Rthlr. 80 Rthlr. . .“ (Schöpf S. 33).
- 8) Abgebildet in den Heimatblättern des Historischen Vereins Bamberg, 1921 S. 16, hier als „Sommer“ bezeichnet; v. Stössel, S. 83, nennt sie „August“.
- 9) 1812/13 in Seehof versteigert, gelangte die Figur zunächst nach Bamberg, wo sie bis 1924 im Garten des Herrn Schröfer stand. In diesem Jahre erwarb sie das Museum als Geschenk des Herrn Heinrich Rascher-Nürnberg.
- 10) Grauer Sandstein, Höhe, ohne den 60 cm hohen Sockel, 2,14 m. Die rechte Hand, die Nase und der linke Unterarm (eine spätere grobe Ergänzung) wurden im Museum wieder angebracht. Der Stiel des Rechens fehlt, wodurch leider das optische Gleichgewicht der Figur gestört wird.
- 11) Dank der Bereitwilligkeit des Besitzers, des Herrn Heinrich Rascher, Nürnberg, dem wir auch für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Modelle verpflichtet sind. – Nach v. Stössel S. 85 Anm. 142 stammen die Modelle aus dem Nachlaß des Barons von Künsberg, des Oberstallmeisters Adam Friedrichs von Seinsheim, der im Auftrage seines Herrn die Kontrakte mit Ferd. Diez abschloß. – Das Modell zum „Juli“ ist 25,5 cm hoch. Die Fassung (roter Rock, Schürze und Mieder: blaugrün, Rüsche am Mieder: rot; Sockel hellrot marmoriert, vordere Schriftplatte: blau) stammt aus dem 19. Jahrh. An manchen Stellen stören Reste eines braunen Überstrichs (Sockel, Knie, Hände, Fuß).
- 12) und auch aus dem gleichen Vorbesitz (v. Künsberg).
- 13) Höhe: 26,7 cm; Sockel wie beim „Juli“; Gewand: blau; Mantel: rot; Kette, Krone, Trompete bronziert.
- 14) Die Abbildungen bei v. Stössel, Figur 10^a u. 10^b geben unmögliche Ansichten. Daß unsere Abbildung die richtige Ansicht bringt, beweist die asymmetrische Bildung des

- Sockels, der zum Überfluß noch auf der Schauseite eine Art Schriftplatte zeigt. Die Sockelrückseite ist vernachlässigt.
- 15) Höhe: 26,5 cm; Sockel hellrot, vordere Schriftplatte blau marmoriert, Strümpfe: rosa-farben, Hose: grau; Rock: grün; Hut: hellgrün; Horn: goldbronziert.
- 16) v. Stössel, S. 94. Das Veitshöchheimer Schäferpaar ist abgebildet ebenda, Figur 18 u. 19. Siehe auch: Die Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Unterfranken, III. B. A. Würzburg, Figur 138.
- 17) Höhe: 26 cm; Sockel wie beim „Juni“. Erdboden: grün; Hose: hellrot; Rock: blau, mit Goldlitzen; Mantel: rot; Pelzfutter desselben: hellrot; Muff: braun mit roter Schleife; schwarzer Hut, ebenso die Stiefel. - v. Stössel, S. 85.
- 18) v. Stössel, S. 87. Die „Athena“ steht heute auf dem westlichen Parterre. Die übrigen 5 Statuen des westlichen und 6 Statuen des östlichen Parterres sind mit den Arbeiten, welche im Jahre 1700 nach Seehof von einem unbekanntem Meister geliefert worden sind (Schöpf, S. 32) identisch. Es sind antike Götter und Taten des Herkules dargestellt. v. Stössel (S. 87) gibt diese Figuren fälschlicherweise der Dieß-Werkstatt.
- 19) Schöpf, S. 33: „2 große *Cropien* [Gruppen] 20 Schuhe hoch, 15 Schuhe breit nach dem Riß“, v. Stössel, S. 79, Anm. 135.
- 20) Zu den Versteigerungen der Seehofer Figuren vergl. v. Stössel S. 81 f. - Ein Putto aus Seehof befindet sich auch im Garten des Herrn Schmitt - Friedrich in Bamberg.
- 21) Höhe ohne Sockel: 1,19 m. Der 0,87 m hohe Sockel, mit Ornamentik des Louis XVI., wohl nicht zugehörig, da in den Maßen nicht ganz passend.
- 22) Die Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Ufr. III. S. 181; v. Stössel, S. 35 ff. u. 104.
- 23) Dieß erhält 1765 für den Parnaß 2660 Taler (Pegasus, Apoll mit den 9 Musen, ein Seedrahe und vier Seehunde).
- 24) 1768 wurden die Theaterfiguren „auf Porzellanart“ gemalt.
- 25) Die Figur wurde für das Germanische Museum erworben. Höhe: 23 cm; ohne Fassung; mit brauner lackartiger Farbe überstrichen, die gelegentlich entfernt werden soll.
- 26) Das mit dem Mond zusammenhängende Attribut des Kronos - Saturn ist eigentlich eine Sichel.
- 27) Ein instruktives Vergleichsstück für den Veitshöchheimer Kronos bietet die gleiche Darstellung auf dem westlichen Parterre in Seehof, im Jahre 1700 aufgestellt. Bei mancher Verwandtschaft, besonders im Kopftyp (mit dem Modell des Veitshöchheimer Kronos), große Verschiedenheiten, vor allem in der plastischen Auffassung.
- 28) Das Ares-Modell befindet sich in Privatbesitz in Dresden. Dem Besitzer, Herrn Professor Beckert von der Technischen Hochschule zu Dresden, sei auch an dieser Stelle für die freundliche Überlassung der Photographie und die Erlaubnis zur Veröffentlichung seines Modells geziemend gedankt. -
Die Höhe des Ares-Modells und dessen Anstrich entsprechen denen des Kronos-Modells.
- 29) Abbildung bei v. Stössel, Figur 14; vergl. dazu S. 110 vorliegender Abhandlung und, oben, Anmerkung 18. Anzuführen ist noch, daß alle 12 Figuren des östl. u. westl. Parterres (also auch die Dießische Athena) auf Sockeln stehen, die das charakteristische

- Akanthusornament der Zeit um 1700 aufweisen. Auch der Sockel der Athena hat die gleiche Form und auf drei Seiten das gleiche Akanthus-Motiv. Auf einer Seite aber hat er anderes und zwar deutliches Rokoko-Ornament (Schmalseite rechts vom Beschauer; auf der Abb. 14 bei v. Stössel zur Not erkennbar). Vielleicht hat Dieß eine unvollendete Folge antiker Gottheiten vorgefunden und durch die Athena vervollständigt. Das würde auf die erste Phase seiner Tätigkeit dort schließen lassen.
- 30) Das Thema ist eine alte beliebte Aufgabe für die Aufnahmestücke der Wiener Akademie gewesen. Siehe E. Tietze-Conrat, Österreichische Barockplastik, Wien 1920, S. 26, Abb. 65 und 67. Formale Beziehungen zu den Arbeiten eines J. G. Dorfmeister oder Joh. Berger sind indes nicht vorhanden.
- 31) Das Modell stammt aus dem Nürnberger Kunsthandel. Herr Valentin Mayring, der jetzige Besitzer, hat es dem Germanischen Museum als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Für die freundliche Genehmigung, es veröffentlichen zu dürfen, sind wir dem Besitzer zu aufrichtigem Dank verpflichtet. - Die Figur ist 34,5 cm hoch, hat weiße, nicht ganz intakte Fassung auf Kreidegrund. Einzelne Teile (Gorgonenhaupt, Eule und Helm) sind vergoldet. Die rechte Hand der Göttin ist ergänzt.
- 32) Eine originelle Bereicherung des ausgeführten Werkes bildet der Orden „für Kunst und Wissenschaft“ (nach v. Stössel S. 96 der Theresienorden, wahrscheinlicher aber nur ein Phantasieorden).
- 33) v. Stössel, S. 97, Fig. 27 u. 28. - Literatur über die Italienische Komödie bei Friedrich Hofmann, Geschichte der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, III., S. 409 ff.
- 34) Höhe: 19,4 cm. Bemalung des 19. Jahrh. Sockel braun marmoriert; Hose dunkelbraun; Wams grün mit rotem, goldgerändertem Schoß; Mantel rosa; Hut purpur. - Leihgabe des Herrn H. Rascher, Nürnberg, Vorbesitzer Baron von Künsberg.
- 35) Abbildungen des Kapitän Rodomondo: Cicerone II, 1910, S. 263, Abb. 2 und Tafel Abb. 7 u. 8.
- 36) Höhe: 20,1 cm. Bemalung des 19. Jahrh. Sockel braun marmoriert; Rocaille weiß, rot und gold; Rock blau; Hose gelb; Krause Silber; Hut grün. Linke Hand ergänzt. - Leihgabe des Herrn H. Rascher, Vorbesitzer Baron von Künsberg.
- 37) Abbildungen des Mezetin: „Amor vehementer quidem flagrans“ . . . Augsburg, 1729 bei Jer. Wolffs Erben Tf. 1 (rechts im Hintergrund), Tf. 4 (links vorne), Tf. 7 (als Maler). Ferner auf einem Schabkunstblatt des J. Gole in Amsterdam, Anf. 18. Jahrh. - Zahlreiche Abbildungen des Scaramuz und der anderen komischen Figuren der Ital. Kom. in dem erstgenannten Werk.
- 38) Schöpf, S. 32: „15 Statuen mit 8 Termes, welche auf dem *Theatro* stehen, jedes um 20 Rthlr.: 460 Rthlr.“ Schon am 8. August 1748 ist von dem Gartentheater die Rede (Schöpf, S. 35). Doch ist die Anlage älter, denn sie erscheint bereits auf dem Kupferstich von Salomon Kleiner: Accurate Vorstellung des Hochfürstl. Bambergischen Jagd-Schlusses Marquardsburg oder Seehof . . . Augsburg, 1731 bei Jer. Wolffs Erben, Bl. 1 (Grundriß) u. Bl. 2 u. 5.
- 39) Die Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Ufr. III. S. 181, 184 u. 205 f.
- 40) Archiv d. hist. Vereins v. Ufr. u. Aschaffenburg, XXXVII, 41.
- 41) Karch, Gg. Der kgl. Hofgarten mit dem Schlosse in Veitshöchheim, Würzburg, 1881, S. 81.
- 42) Die Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Ufr. III. S. 184 oben.