

UNBEKANNTE TONMODELLE VON MATTIELLI UND KNÖFFLER

Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des deutschen Klassizismus

Von Heinz Stafski

Unter den Beständen des Germanischen National-Museums befindet sich eine bisher in den »Kreis des Ignaz Günther« gestellte und – wegen des beigegebenen Löwen – als Hl. Markus angesprochene Tonstatuette (Abb. 1). Die 40 cm hohe, farbig gefaßte Kleinplastik konnte jetzt als das von Lorenzo Mattielli gefertigte Modell für die überlebensgroße Holzfigur des Daniel im Hochaltar der Stiftskirche zu Melk identifiziert werden (Abb. 2).

Ein günstiges Zusammentreffen will es nun, daß zu den letzten Neuerwerbungen der Nürnberger Skulpturenabteilung zwei Stücke derselben Materialgattung gehören, die in naher innerer Beziehung zu Mattielli stehen. Es handelt sich um bisher unveröffentlichte, aus den U.S.A. zurückgeholte Tonmodelle von Gottfried Knöffler, der sich unter dem 1738 von Wien nach Dresden berufenen Italiener heranbildete und dessen in Sachsen eingeschlagene klassizistische Kunstrichtung bewußt weiterführte. Die beiden hier vorgeführten 36 bzw. 34 cm hohen, ungefaßten Modelle bezeugen diesen Zusammenhang. Dargestellt sind Venus, die den Amor züchtigt (Abb. 3) und Merkur, der ihn unterrichtet (Abb. 4). Eine gemeinsame Betrachtung bietet sich also an.

Mattielli ist »der letzte große Abgesandte Italiens nach dem Norden« (Brinckmann). Seit 1712 ist er in Wien nachweisbar. Dem mit ehrenvollen Aufträgen überhäuftem Zuwanderer wurde 1737 beim Wettbewerb um den Brunnen auf dem Mehlmarkt ein Einheimischer vorgezogen: Raphael Donner. Das war kein zufälliges Künstler-Mißgeschick, kein Einzelfall persönlichen Unterliegens gegen einen glücklicheren Rivalen, sondern ein zeitgeschichtliches Symptom. Die virtuose Theatralik des italienischen Barock hatte sich überlebt. Der Sieg Donners war die Mündigkeitserklärung der einheimischen Kunst, die eine neue Stilgesinnung entwickelte, welcher der Südländer nicht mehr zu folgen vermochte.

Mattiellis bis dahin unbestreitbare Erfolge, ja seine erweckende Mission beruhten u. a. auf der Verbindung, welche besonders in der religiösen

Kunst das italienische Pathos mit dem deutschen Hang nach seelisch gesteigertem Ausdruck eingehen konnte. Zu Mattiellis besten Leistungen dieser Art muß man die 1731 entstandenen Figuren im Hochaltar der Stiftskirche zu Melk rechnen. Die geglückte Synthese äußert sich hier auch in der Arbeitsteilung mit einem deutschen Meister. Denn Mattiellis Anteil beschränkt sich auf die Modelle. Der Vielbeschäftigte war schon bei früheren Aufträgen für Melk genötigt, dem Peter Widerin die handwerkliche Ausführung zu überlassen, der sich dieser Aufgaben immer mit Bravour entledigte. Daß der Deutsche nach Modellen des Italieners arbeitete, wird zwar oft vermutet, zuweilen aber noch übersehen. Im Zusammenhang mit den Bauakten schließt unser Fund die Beweiskette. Der Akteneintrag für das Jahr 1731¹ lautet auszugsweise: »So ist der hohe Altar in allen was zu Steinmezarbeit vonnöthen in complete Standt kommen. Über dises folgte die Bildthauerarbeith ... von Peter Wiederin verfertigt ... Es hat aber mit disen Figuren dergleichen Bewendung, daß nemblichen Ihro Excellenz durch einen Bildthauer u. Künstler zu Wienn Herrn Mattielli alle zu disen Hochaltar zuegehörigen Statuen in kleine Form oder Modelle seyndt den Bildthauer zu St. Pölten (Peter Widerin) als ein Formular vorgewisen u. von Ihme in die große Figuren gestellet worden.«

Das hier zutage tretende Prinzip der Arbeitsteilung verbürgt auf gleichsam absolutistische Weise die Einheitlichkeit der dekorativen Struktur. Auch der dem Widerin übergeordnete Mattielli war in Ausstattungsfragen für Melk nicht die höchste Instanz. Für diese zentrale Aufgabe hatte man sich den in Wien als Theateringenieur erprobten Maler Antonio Beduzzi geholt, dessen Entwurf zum Hochaltar erhalten ist². Die Mittelgruppe mit dem Abschied der Apostel Petrus und Paulus ist ganz bühnenmäßig aufgefaßt. In dieser dramatischen Szene hat sich Mattielli ziemlich eng an den Entwurf gehalten. Beim Modell für den Daniel verfuhr er aber so frei, daß man kaum eine Übereinstimmung bemerkt. Widerin, der nur ausführendes Organ war, hat allerdings das Tonmodell des Daniel in allen Einzelheiten getreu kopiert. Verständlicherweise hat sich dabei der Ausdruck verlagert und die schwärmerische Hingegebenheit im Vorbild ist bei der Übertragung veräußerlicht. Dieser »sentimentale« Zug des Modells verführte wohl auch zu der bisherigen Einordnung in den »Kreis Ignaz Günthers«, die einem nachträglich wenig glücklich erscheinen will. Über dem starken Gefühlsausdruck, der sich etwa in dem hilfesuchenden Aufblick äußert, darf man das schauspielerhaft übertriebene Haltungsmotiv mit der rauschenden Faltenbegleitung nicht übersehen. Dieses schwere Pathos ist doch weit entfernt von der engelhaften Leichtigkeit, die Günther seiner reichbewegten Gestaltenwelt zu geben weiß. Sein Wiener Akade-



1. L. Mattielli: Daniel, Ton. Germanisches National-Museum

miebesuch hatte ihn in Berührung mit der geschmeidigen Form Raphael Donners gebracht. Naturgemäß lernte er auch Werke Mattiellis kennen, so daß eine fadendünne Verbindung bestehen mag.

Das Bewegungsmotiv des Daniel ist typisch barock, exzentrisch. Obwohl der Löwe sich wie ein treuer Hund neben dem Propheten niedergelassen



2. L. Mattielli-P. Widerin: Daniel im Hochaltar der Stiftskirche Melk

hat, den Kopf untätig auf die brav gekreuzten Pfoten gelegt, ist der Bekenner des wahren Glaubens wie von einem inneren Aufruhr erfüllt, welcher wohl auf die überstandene Furcht und die Ergriffenheit durch das Rettungswunder zu beziehen ist. Die Statue als solche stiebt geradezu nach divergierenden Richtungen auseinander. Die Falten scheinen eher von der inneren Unruhe ihres Trägers aufgewirbelt als von der stürmischen Schreitbewegung verursacht zu sein. Die Schultern des Propheten sind heftig gedreht und das schwärmerische Haupt ist zurückgeworfen. Die Hände wiederum (beim Modell leider verloren) sind in einer der Kopfwendung entgegengesetzten Richtung seitlich abgestreckt, verzückt, be-

schwörend oder bekennd. Im Barock ist die Gebärde immer vieldeutig, zuweilen überhaupt grundlos, Leidenschaft um ihrer selbst willen. In unserer Figur sind jedenfalls alle kontrapostischen Möglichkeiten erschöpft und die daraus entstehende Formbildung ist allseitig offen.

Mattielli hat mit der Entstehung des Rokoko wenig zu tun. Für einen Italiener seiner Generationslage gab es nur eine Möglichkeit, den leer-gelaufenen Barock zu überwinden: den Rückgriff auf das blutsverwandte klassische Erbe oder, stilgeschichtlich ausgedrückt, die Vorwegnahme des Klassizismus, das Überspringen des Rokoko, das ja, wenn man so will, ein Übergangszustand ist. Dieses Ziel verfolgte Mattielli konsequent in Dresden, wohin er sich 1738 begab, in seinem Künstlerstolz zutiefst verletzt durch die Bevorzugung Raphael Donners. Gleich nach seiner Ankunft in der sächsischen Residenz wurde er in den Hofdienst übernommen und 1744 zum Hofinspektor der antiken (!) und modernen Skulpturen ernannt. Für die Eignung zum Amt des Konservators brachte er ja die inneren Voraussetzungen mit, und andererseits wurden durch diese betreuende Tätigkeit die verborgenen Neigungen gestärkt, so daß sich eine fruchtbare Wechselwirkung ergab. Allerdings erfolgte der Stilwandel nicht plötzlich und eindeutig. Weniger das natürliche, als das angetroffene geistige Klima behagte dem Zuwanderer sehr, denn seit Permoser herrschte hier ein gewisser Italianismus und er traf mehrere Landsleute an. Chiaveri übertrug dem Ankömmling die plastische Ausstattung der Hofkirche, die er buchstäblich mit dem letzten Atemzuge 1748 vollendete. Neben diesem sakralen Auftrag war er mit profanen Aufgaben überlastet und benötigte viele Helfer. Zu seinen Mitarbeitern gehörte wahrscheinlich Gottfried Knöffler.

Knöffler steht offenbar unter dem Eindruck der Spätwerke Mattiellis. Obwohl die beiden hier gezeigten Modelle einen ziemlich reinen Klassizismus präsentieren, befindet sich der Meister ähnlich wie Mattielli noch mit einem Bein im Barock. Das zeigt er besonders in dem gefälligen Genre der Kindergruppen, die sich auf den Pfeilern der Portale oder Hofumfriedungen als Träger von Lampen, Emblemen und Trophäen tummeln. Die Gruppen mythologischen Gehalts sind jedoch strenger aufgefaßt. Die dem bürgerlichen Bildungszeitalter zustrebende Epoche begann »historisch« zu denken und bemühte sich um die innere Angleichung von Form und Inhalt, d. h. um das Verständnis der Antike aus ihrer eigenen Mitte heraus. Der Barock war naiver und projizierte seine gesellschaftliche Gegenwart in das Bilderreich der Vergangenheit hinein.

In diesem Sinne war auch Mattiellis »sächsischer« Klassizismus noch keine geistige Anverwandlung der Antike, sondern beschränkte sich auf die äußere Übernahme der Formen. Trotz antikisierender Standmotive, gestillter Bewegung und einer unbarocken Faltengebung, die der Körper-

funktion dient, gestattete Mattielli den Figuren keine Eigenexistenz; sie blieben in das formal übergreifende räumliche System und die umfassende ideelle Programmatik eingeordnet und hatten eine dekorative Aufgabe, die erst vom Ganzen her gesehen verständlich wird. Seine steinernen Gestalten fühlen sich in der freien Luft der Gärten und an himmelnahen Giebeln und Dächern am wohlsten. Knöffler war als Künstler zwar auch im Freien aufgewachsen, aber die Situation wandelte sich grundlegend, sobald er nach Mattiellis Tod in dessen Stellung als maßgebende Autorität aufrückte. Die Hofbildhauerstelle war ihm schon 1742 versprochen und auch nach Mattiellis Tod übertragen worden.

Der äußere Einschnitt, der die künstlerischen Epochen geradezu auf katastrophale Weise trennt, ist der Einfall Friedrichs des Großen in Sachsen 1756. Der preußische Souverän vertrat eine dem dröhnenden Pathos des Barock entgegengesetzte Geistigkeit. Er bevorzugte eine mit Ironie und Gefälligkeit gepaarte, verstandesmäßige Schärfe der Denk-, Umgangs- und auch der Kunstformen. Diese Züge machen die einmalige Nuance des preußischen Rokoko aus, das zwar auch eine klassizistische Färbung aufweist, aber mit dem schwerfälligen, allzu ernst gemeinten Nachbarock Mattiellis kaum Gemeinsamkeiten hat. Knöffler hat nun auch nicht den Friderizianischen Esprit begriffen, aber er ist »fortschrittlich« durch seine bürgerliche Auffassung, wie die Themenbehandlung unserer beiden Gruppen beweist. Trotz thematischer Zusammengehörigkeit sind sie kompositionell und handlungsmäßig in sich zentriert. Nicht immer entkleidet er (unfreiwillig?) wie hier die Götter ihrer olympischen Würde und verwandelt die Vorgänge in häusliches Genre.

Im Gegensatz zu dem durch Richtungskontraste komplizierten Körperaufbau des Daniel zeigen die Götterfiguren Knöfflers klare, in Bewegung und Haltung vollkommen gerechtfertigte Proportionen. Die Sitzmotive sind ungezwungen, übersichtlich, auf Vorderansicht hin angelegt. Der Aufbau beider Gruppen ist derselbe und die formale Zentrierung folgt aus dem Geschehen. In dem einen Falle geben die »redenden« Hände des belehrenden Merkur den Beziehungspunkt an. Im anderen Falle entsteht ein ähnliches Zentrum innerhalb des Spannungsraumes, der durch die zu erwartende Armbewegung der strafenden Venus aktiviert wird. Das »Aufladen« dieses leeren Zwischenraumes wird auch mittels der Blickverbindung zwischen Gott bzw. Göttin und dem kleinen Amor bewirkt, der von beiden auf gleichsam ergänzende Weise Belehrung erfährt. Vergebens sträubt sich das göttliche Kind gegen die erzürnte Venus, so daß eine gespanntere Gruppierung zustande kommt, freiwillig gehorcht es dem unterrichtenden Merkur, so daß eine gelöstere Einheit entsteht. Der kompositorische Effekt ist jedesmal derselbe: harmonische Geschlossenheit.

Die Entstehung der Tongruppen im Kriegsjahr 1757 macht es unwahrscheinlich, daß sie für die Ausführung in Stein und im Zusammenhang mit einem architektonischen Projekt gefertigt sind³. Fast während der ganzen Zeit des Siebenjährigen Krieges (1756–63) hielten die Preußen Sachsen besetzt und kämpften um Land und Städte. Bei der Beschießung



3. G. Knöffler: Venus und Amor, Ton. Germanisches National-Museum

Dresdens im Jahre 1760 gingen viele Werke Knöfflers verloren. Naturgemäß stagnierte der Kunstbetrieb während der Kriegsjahre. Allerdings hatte Knöffler schon unmittelbar vor Beginn der Kampfhandlungen einen Auftrag für Alt-Döbern angenommen, der ihn von 1755–58 beschäftigte, so daß wir in den Steinskulpturen dieses Parks eine zeitliche Parallele zu unseren Tonmodellen besitzen. Letztere blieben vermutlich bis zum Tode des Künstlers in dessen Besitz, denn sie sind ohne Zweifel identisch mit den beiden Gruppen desselben Themas, die Chodowiecki sah, als er 1775 bei seinem Aufenthalt in Dresden zusammen mit Graff einen Besuch in der Werkstatt Knöfflers machte⁴. Die übrigen Werke, die Chodowiecki

antraf, meist wohl Tonmodelle für Akademieausstellungen, sind verloren, was unsere beiden bisher unbekanntenen Gruppen desto wertvoller macht.

Daß unsere Gruppen noch lange als vorbildlich galten, ergibt sich aus den Nachbildungen in Ton, die der Knöffler-Schüler Chr. Jos. Krüger 1785, also noch nach dem Tode seines Lehrers, anfertigte. Die Nachbildungen



4. G. Knöffler: Merkur und Amor, Ton. Germanisches National-Museum

befanden sich im Leipziger Kunstgewerbemuseum und sind in Verlust geraten. Ein Zeichen der durch den Preußischen Krieg beschleunigten inneren Entwicklung war die Gründung der Kunstakademie 1764 und die Bestellung Knöfflers zum Professor. Knöfflers Kunst repräsentiert nun eine bewegliche Gattung: sie wird auf den periodisch veranstalteten Akademieausstellungen gezeigt, wo man sich um ausgesetzte Preise bewirbt.

Vielleicht ist die ausführliche, sorgsam und schwungvoll gezogene Signatur auf der Rückseite unserer beiden Gruppen, die Amt, Zeit und Ort erwähnt (Abb. 5), ein Hinweis darauf, daß mit ihrer stationären Ausführung nicht gerechnet wurde. Bei der wechselvollen Zukunft der Werke

soll der Name des Künstlers nicht verlorengehen. Vielleicht hat Knöffler mit solchen Arbeiten auch geschäftliche Beziehungen zu hohen Offizieren der Besatzungsmacht knüpfen wollen. Er konnte sich bei ihnen auf seine preußische Lehrzeit bei Glume berufen.

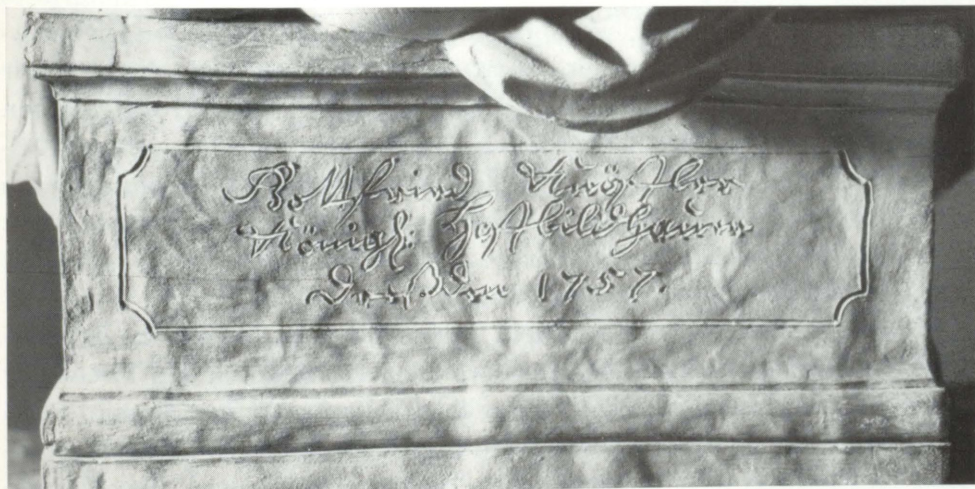
Der deutsche Klassizismus ist ein literarisches Gewächs und nicht zufällig in sächsischer Erde verwurzelt. Dresden und Leipzig waren die geistig aufgeschlossensten deutschen Städte und zogen im 18. Jahrhundert diejenigen Männer an, die eine Bühne für die Verkündung neuer Ideen suchten. Unter ihnen befand sich Winckelmann, der seit 1748 als Bibliothekar in Nöthnitz bei Dresden tätig war und unter den Einfluß des großen Anregers A. F. Oeser geriet, der als Künstler ohne eigentliche Ursprünglichkeit war und den Typ des rasonierenden Kritikers verkörperte. Als solcher ließ er seinen Witz an den Entartungen des Rokoko aus und verbündete sich mit den Gelehrten. Mit ihnen bemühte er sich um die Erkenntnis der Antike, die ihm schließlich zum Dogma wurde. Er war eine sokratische Vorläufernatur. Wie bei dem griechischen Weisen ist seine schicksalhafte, nicht zu unterschätzende Bedeutung nur indirekt aus der zündenden, beunruhigenden Wirkung seines Geistes auf andere erschließbar, die seine Ideen in Worten und Werken verwirklichten. In Winckelmann fand er seinen Plato, seinen Vollstrecker für die Nachwelt. Aber schon bevor Winckelmann in seinen Gesichtskreis trat, beeinflusste er mit seinen Kenntnissen und seinem Bekehrungseifer eine so vitale Schöpfernatur wie den Hofbildhauer Mattielli. Dieser ließ sich von Oeser, der typischer Zeichner war (was vieles erklärt!), mit Entwürfen für dekorative Aufgaben helfen. Geboren zu Preßburg, kam Oeser wie Mattielli über Wien nach Dresden und traf kurz nach diesem, nämlich 1739, in »Elbflorenz« ein. Das mag ihre Freundschaft begründet und diese andererseits Winckelmanns gute Meinung von dem Italiener mitbestimmt haben: Dresden sei von Mattielli mit unvergänglichen Kunstwerken ausgestattet worden und habe Algarottis Urteil bestätigt, daß Phidias ihm das Maß und Polyklet ihm das Eisen gab.

Mattielli hatte, noch in seiner Wiener Zeit, drei in Herkulaneum ausgegrabene und in der Kaiserstadt ausstellte, als »Vestalen« angesprochene Skulpturen in Ton kopiert und ihren Weiterverkauf nach Dresden vermittelt. Schon vorher war die Antikensammlung des sächsischen Hofes die bedeutendste nördlich der Alpen; sie bestand seit 1723 und wurde laufend, besonders durch Ankauf geschlossener italienischer Komplexe, erweitert. Seit 1744 war Mattielli mit ihrer Inspektion beauftragt.

Merkwürdigerweise kümmerte sich Winckelmann wenig um diese seltenen Schätze. Daneben gab es in dem unerschöpflichen Dresden mannigfache Anregungen für einen Freund der Antike – z. B. die berühmte

Lippertsche Gemmensammlung von 3000 Objekten – und Winckelmann sah auf seinen Reisen verstreute Originale und Nachgüsse. Vielleicht war auch etwas Literatenhochmut im Spiele, als er auf eingehenderes Studium der Dresdner Antiken verzichtete. Jedenfalls glaubte er sich genug vorgebildet, als er 1755 seine genial-revolutionäre Erstlingsschrift »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« der Öffentlichkeit übergab. War bis dahin die Gemeinde der Griechenfreunde von der Johannesnatur Oesers mehr gesammelt als geführt, erstand ihr nun in dem wortbegnadeten Winckelmann ein sogar vom Hof ermuntertes geistiges Haupt.

Die Kunstgeschichte beschränkt sich meist darauf, die weltanschaulichen Auswirkungen der Ideen Winckelmanns zu verfolgen, ohne zu fragen, ob sie denn an Ort und Stelle praktische Erfolge gezeitigt haben. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der Hofbildhauer Knöffler das dem König gewidmete und von diesem mit Wohlwollen aufgenommene neue Kunstprogramm sorgfältig studiert hat, soweit er nicht schon vorher die darin vertretene Lehre praktisch befolgte. Sicher kannte er genauer als Winckelmann die Antikensammlung, da er wohl als Mitarbeiter Mattiellis, der das Amt des Inspektors versah, zur Restauratorenarbeit herangezogen wurde. Als Praktiker ließ er sich eine Begegnung mit den Kollegen der Antike bestimmt nicht entgehen, um vom technischen Standpunkt aus hinter ihre Geheimnisse zu kommen. Die Schrift Winckelmanns überraschte in ihm keinen Uneingeweihten. Geboren 1713, hatte er bei Erscheinen derselben ein Alter von 41 Jahren, war nur vier Jahre älter als ihr Autor und als dessen Generationsgenosse noch hinreichend elastisch für



5. Signatur auf der Sockelrückseite von Abb. 5 bzw. 4

die Umstellung; d. h. eine völlige Selbstverwandlung wurde ihm ja nicht abverlangt. Aber es mag ihm gegangen sein wie den anderen Gleichgesinnten: die glanzvolle Sprache Winckelmanns, die zum erstenmal unter allen Interpretationsversuchen des erhabenen Gegenstandes würdig war, machte sie alle zu geistig Neugeborenen, Erhellten.

Wenn man Winckelmanns Forderungen an unsere zwei Jahre später entstandenen Tongruppen anlegt, könnte man glauben, Knöffler habe während der Arbeit daran die Schrift aufgeschlagen. Da stand u. a. zu lesen, daß die schwülstige Ausdehnung des Fleisches und die sinnlichen Grübchen in der Skulptur zu vermeiden seien. Die weibliche Brust dürfe nicht zu voll sein (siehe Knöfflers Venus). Ein edler männlicher Kontur habe alle Teile zu umspannen und die Haut sei sanft über ein gesundes Fleisch zu ziehen. Die epochalen Schlagwörter von der edlen Einfachheit und stillen Größe tauchen zum erstenmal auf.

Unsere beiden Tongruppen stammen aus Dresden bzw. von dem letzten bürgerlichen Eigentümer des ehemals Freiherrlich von Erdmannsdorff'schen Familiengutes. Dieser Name eröffnet wieder für die Entstehung des Klassizismus richtungweisende Perspektiven. Denn ein Angehöriger der Familie, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, ist der Schöpfer des Schlosses Wörlitz bei Dessau. Er ist 1736 in Dresden geboren und übertrug den in England studierten Palladianischen Baustil nach Deutschland, den neuen Erkenntnissen entsprechend gereinigt und vervollkommnet.

Das entscheidende Symptom für die veränderte Lage, in die sich Knöffler nach dem Kriege gestellt sieht, ist das Aufkommen des Landschaftsgartens, der nur noch isolierte plastische Akzente duldet, verstreute, »zufällige« Denk-Male⁵. Die Gärten des Barock, in denen sich Natur und Kunst, frei Gewachsenes und vom Menschenwillen gebieterisch Geformtes gegenseitig durchdringen, werden aufgegeben. Der Park soll sich ausschließlich seiner Natürlichkeit gemäß entfalten, ebenso wie die Skulptur entsprechend dem Gesetz der Kunst. Einer der ersten so aufgefaßten Gärten entstand in Wörlitz bei Dessau, und Knöffler wurde an seiner Ausstattung beteiligt. Die Außenwände des sogenannten »Sommersaals« schmückte er mit Figuren, die in Nischen aufgestellt und so davor bewahrt sind, daß die Bewachsung des Parks und die freie Einwirkung von Licht und Luft die plastische Form auflockern.

Bildlich gesprochen war Mattielli mitten bei der Arbeit an den steinernen Heiligen in der freien Dachregion der Dresdener Hofkirche der Meißel für ewig aus der von Mühen erlösten Hand geglitten. Er hinterließ im profanen Bereich Heerscharen von Figuren, die in geometrisch geordneter Aufstellung über die gedehnten Parks verteilt waren. Knöffler dagegen war gezwungen wegen Kränklichkeit die letzten Schaffensjahre

(† 1779) in der Stubenluft des Ateliers zu verbringen, wo er sich notgedrungen mit der Anfertigung von Tonmodellen begnügte. Die Fesselung ihres Schöpfers an den Innenraum war natürlich nicht die alleinige Ursache ihrer statuarischen Vereinsamung, welche vielmehr im Stilprinzip begründet liegt. Aber das unterschiedliche Ende der beiden Meister, die zehn Jahre mit- und nebeneinander gewirkt hatten, ist irgendwie typisch für die von ihnen vertretenen Kunstideale. Der Ältere, der aus einer sensualistischen, das Leben selbst ästhetisch erhöhenden Kultur kam, bereitete den Jüngeren schon auf das Neue vor. Das Ziel sah er nicht mit allen seinen Konsequenzen voraus. Er hätte dem letzten Stück des Weges nicht folgen können, ohne sich selbst aufzugeben. Der Jüngere aber identifizierte sich vollständig mit dem Neuen. Er wurde ein »denkender« Künstler. Mit der erstaunlichen Jahreszahl 1757 auf unseren beiden Modellen gehört er zu den frühesten Vertretern des reinen Klassizismus in Deutschland.

ANMERKUNGEN

¹ S. Österreichische Kunsttopographie, Bd. 3, S. 206.

² Österreichische Kunsttopographie, Bd. 3, Figur 266. (2245)

³ In den »Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen«, besonders Stadt Dresden, 21–23. Heft, 1900–1905, ließen sich keine Anhaltspunkte für eine Ausführung unserer Modelle in Stein finden. Auch die Verfasserin der Leipziger Dissertation über den Meister liefert dafür keine Anhaltspunkte: Alice Kränzner, Gottfried Knöffler, Ein Beitrag zur Geschichte der Sächsischen Plastik im 18. Jahrhundert, Gelnhausen 1951.

⁴ Moritz Stübel, Chodowiecki in Dresden und Leipzig, 1920, S. 65.

⁵ Ludwig Grote, Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 51, besonders II. »Das Gartenreich« und III. »Edle Einfachheit und stille Größe«.

⁶ In der Dissertation von A. Kränzner wird die Zusammenarbeit von Mattielli und Knöffler weiter nicht erörtert. In den »Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen«, Stadt Dresden, findet man indessen mannigfache Hinweise dafür. M. E. bleibt die Möglichkeit der Zusammenarbeit an sich bestehen und stellt noch ein offenes Problem dar. Frau Dr. A. Bethe-Kränzner war so freundlich, unsere Vermutung zu bestätigen, daß die beiden neuen Terrakotten nicht als Großplastik ausgeführt wurden. Herrn Dr. Löffler vom Institut für Denkmalpflege Dresden ist der Verfasser für freundliche Hinweise zu Dank verpflichtet.