

bislang noch keine Gesamtdarstellung zu diesem Künstler in deutscher Sprache vorliegt. Mit seinen hervorragenden Farbabbildungen führt der Band den Facettenreichtum der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten Della Bellas eindrucksvoll vor Augen: Fast alle Blätter konnten in Originalgröße wiedergegeben werden, und in verkleinernden Schwarzweiß-Abbildungen wird auch ihre ursprüngliche Anordnung auf den Folioseiten des Klebebandes komplett dokumentiert. Mit der mustergültigen Erschließung eines außergewöhnlichen Bestandes verbindet das Katalogbuch also eine Ausstattung, die seinen Erwerb über den Kreis der Spezialisten hinaus allen an barocker Zeichenkunst Interessierten empfiehlt.

HEIKO DAMM

Kunsthistorisches Institut Florenz

Sabine Wilde: Gottfried Knöffler (1715–1779). Ein sächsischer Hofbildhauer in der Zeit des Stilwandels; Dresden: Thelem 2010; 355 S., 231 SW-Abb.; ISBN 978-3-939888-96-3

Bei der Beschäftigung mit der sächsischen, insbesondere der Dresdner Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts wird ein Ungleichgewicht deutlich, was die wissenschaftliche Aufarbeitung dieser an Entwicklungen und Strömungen überaus reichhaltigen Epoche betrifft. Während die Bildhauer im Gefolge von Balthasar Permoser in Zusammenhang mit der Skulptur des Dresdner Zwingers erfasst und in der nach wie vor als ein Standardwerk zur sächsischen Barockplastik geltenden Monographie Sigfried Asches (freilich nicht erschöpfend) dokumentiert sind¹, präsentiert sich der Zeitraum zwischen 1750 und 1800 streckenweise noch immer als „terra incognita“. Dabei ist eine Würdigung dieser von Umbrüchen und Neuerungen bestimmten Epoche längst überfällig. Immerhin konnten zuletzt zwei weitere Steine in das wissenschaftliche Mosaik gefügt und damit empfindliche Lücken zu den beiden wohl wichtigsten Bildhauern jener Ära geschlossen werden: 1994 legte Konstanze Rudert an der TU Dresden ihre Dissertation zu Lorenzo Mattielli vor, der in seinem Wirken für den kursächsischen Hof bzw. den Grafen Heinrich von Brühl hohe Wertschätzung erlangte und mitunter sogar eine Vorrangstellung innerhalb der Dresdner Skulptur einnahm.² 2010 publizierte Sabine Wilde ihre Doktorarbeit über den Hofbildhauer Gottfried Knöffler, der mit Mattielli zeitweilig zusammenarbeitete und mit ihm die Antikenrezeption teilte. Beide wirkten stilbildend und waren maßgebliche Wegbereiter für die Dresdner Plastik des Klassizismus.

1 SIGFRIED ASCH: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers; Frankfurt/Main 1966. – Neben Permoser beschäftigt sich Asche ausführlicher mit Paul Heermann, Johann Joachim Kretschmar, Johann Benjamin Thomae, Johann Christian Kirchner, Matthäus Oberschall sowie Johann Paul Egell.

2 KONSTANZE RUDERT: Lorenzo Mattielli in seiner Dresdner Zeit (1738–1748). Studien zu Leben und Werk eines Bildhauers des Spätbarock in Sachsen; Dresden 1994. – KONSTANZE RUDERT: Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildhauer am Dresdner Hof. In: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*. Hg. von Barbara Marx; Amsterdam, Dresden 2000, S. 203–220.

Sabine Wildes Buch liegt ein binärer Ansatz zugrunde. Indem die Autorin streng quellen- und stilkritisch vorgeht, will sie das Schaffen Knöfflers erfassen, ordnen und vor allem eingrenzen – ein sinnvoller Zugang bei einem Künstler, bei dem vieles noch *vage* ist. Der Name des Bildhauers habe nämlich oftmals als „Ablageplatz“ für Zuschreibungen gegolten, wo zeitgenössische Quellen fehlten, aber auch wegen der weitgehenden Unerforschtheit der Dresdner Skulptur seit der Jahrhundertmitte. In Ermangelung anderer Namen habe man Knöffler in der Vergangenheit Werke zugewiesen, die einer Überprüfung nach oben genannten Kriterien nicht standhielten und deswegen abzuschreiben seien. Durch die Sichtung der Kassenbücher des Grafen Heinrich von Brühl der Jahre 1751 bis 1763, die Wilde erstmals unter dem Gesichtspunkt ihrer Fragestellungen konsultiert hat, kann sie hingegen die Urheberschaft von Plastiken, die bislang eher mit Johann Benjamin Thomae oder Lorenzo Mattielli in Verbindung gesetzt wurden, zugunsten von Knöffler revidieren. Sichere Zuweisungen anhand von Quellen, wie im Fall einiger Plastiken im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die ursprünglich aus Brühls Landsitz Pforten bei Forst in der Niederlausitz stammen, sind als wahre Glücksfälle zu betrachten. Besonders dann, wenn die Zuordnung auf der Basis stilistischer und handwerklicher Merkmale wegen des schlechten Erhaltungszustands oder Verfälschungen durch frühere Restaurierungen kaum möglich scheint oder bei verschollenen bzw. zerstörten Werken durch die Bildqualität der Fotografien erschwert wird. Gerade in Dresden sind nach den Zerstörungen 1945 Knöfflers Werke heute vielfach nur mehr als (Teil-)Kopien erlebbar. Damit ist eine wichtige Eigenart und gleichzeitig ein für die Zuschreibung ausschlaggebendes Kriterium seiner Skulpturen nur mehr in Ausnahmefällen festzustellen: nämlich die bereits von den Zeitgenossen gerühmte perfekte Oberflächenbehandlung des Sandsteins, dem Knöffler eine samtige Wirkung entlocken konnte.

Wilde analysiert annähernd 100 Werke im rund vier Jahrzehnte währenden Schaffen Knöfflers. Etwa 80 davon weist sie auf der Grundlage von Signaturen, archivarischen Belegen oder stilistischen Kennzeichen diesem Bildhauer, seiner (vermuteten) Werkstatt bzw. seinem Umkreis zu. Der motivischen Vielfalt entspricht die materielle Mannigfaltigkeit seiner Arbeiten. Wilde zeigt Knöffler als virtuosen Künstler, der mythologische und religiöse Themen in Sandstein, Holz, Ton und Gips umzusetzen verstand, möglicherweise auch in Stuck und Marmor. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der als Hofbildhauer Geführte überwiegend private Aufträge, in erster Linie durch Heinrich von Brühl, erhielt, seltener kirchliche oder kurfürstlich-königliche. Aufträge aus dem Dresdner Bürgertum scheinen kaum eine Rolle gespielt zu haben, obwohl immer wieder versucht wurde, Belege hierfür zu finden.³

3 Cornelius Gurlitt etwa zog Knöffler als Schöpfer des außergewöhnlichen plastischen Schmucks am Portal und Erker des Köhlerschen Hauses „Zum Weinberg“ an der Ecke Frauenstraße/Schuhmachergasse nahe dem Neumarkt in Erwägung. Grund dafür dürften die Putten gewesen sein, die berufliche Tätigkeiten im Weingarten sowie des Böttcherhandwerks versinnbildlichen. Vgl. ANDREAS HUMMEL: Das Köhlersche Haus im Neumarktgebiet zu Dresden – Möglichkeiten einer Rekonstruktion. In: Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 1998, Halle Saale [1999], S. 75–83, bes. S. 82. – STEFAN HERTZIG: Das Dresdner Bürgerhaus des Spätbarock 1738–1790; Dresden 2007, S. 117–122, bes. S. 122.

Wilde versucht eine Neubewertung Knöfflers und seines ungeachtet großer Verluste im Siebenjährigen bzw. Zweiten Weltkrieg noch immer umfangreichen, erstaunlich vielfältigen Œuvres, dessen künstlerisch-ästhetische Qualität bisweilen geringgeschätzt wurde. So habe man Knöffler die für seine Arbeiten charakteristische Stilsynthese als Schwäche angelastet, dabei jedoch seine innovative Kraft und die progressiven Züge übersehen, die Wilde nun in ihrer Abhandlung herausstreicht. Sie geht der Frage nach, woher das klassische Formenrepertoire stammt, das bei Knöffler etwa zur Mitte des Jahrhunderts vollends durchbricht, ob seine „klassizistischen Tendenzen“ gar „eine autonome Erscheinung innerhalb der sächsischen und deutschen Kunst jener Zeit“ darstellen.

Der stringente Aufbau des Buches lässt auf die einleitenden Bemerkungen zu Forschungsstand, Quellenlage und Methodik einen biographischen Abriss zu Knöffler folgen, dessen Leben und Werdegang teilweise im Dunkeln liegen. Knöfflers Lehre in Leipzig bei Valentin Schwarzenberger oder Caspar Friedrich Löbelst beruht auf Vermutungen, ebenso wie Anregungen durch Skulpturen Permosers und Thomae in Leipzig. Prägend sei die Berliner Gesellenzeit in der Werkstatt von Johann Georg Glume und dessen Sohn Friedrich Christian Glume gewesen, wo Knöffler mit Einflüssen Andreas Schlüters sowie mit dem klassizistischen Barock Frankreichs in Berührung gekommen sei. Zwischen den Werken Knöfflers und dem mit ihm befreundeten Friedrich Christian Glume sieht Wilde zwar motivische Parallelen, aber keinerlei stilistische Verwandtschaft.

Wilde unterscheidet bei Knöfflers künstlerischem Wirken zwischen drei Perioden und wählt damit ein traditionelles Schema, das nach einer frühen Phase das Hauptschaffen ansetzt, welches schließlich in das Spätwerk des Bildhauers mündet. In einem Teilkapitel stellt die Autorin jene Werke zusammen, die sie aus verschiedenen Gründen Knöffler nicht zuweist, ehe sie sich eingehend mit Stil und Stilentwicklung beschäftigt, um das komplexe Œuvre aus kunsthistorischer Sicht einzuordnen. Der noch einmal alle wesentlichen Fakten und Erkenntnisse bilanzierenden Schlussbetrachtung folgt im Anhang der reich bebilderte Werkkatalog, abgerundet durch Angaben zu den verwendeten Quellen, das Verzeichnis der benützten Literatur sowie ein Register der Künstlernamen.

Der Untertitel des Buches bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass die Verfasserin Knöffler vorrangig als Bildhauer während eines sich vollziehenden stilistischen Wandels in Dresden begreift und ihn solcherart auch thematisiert. Dieser Prozess zeichne sich bei Knöffler schon vor der Jahrhundertmitte ab, die Dekade nach 1757 sei durch zeitgenössisches Rokoko bestimmt worden, mit denen frühklassizistische Neigungen einhergingen. In den 1760er Jahren, spätestens seit 1764, als Knöffler zum Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie in Dresden bestellt wurde, habe er sich konsequent dem Klassizismus zugewandt. Für Knöfflers früh erkennbare Favorisierung der klassischen Formensprache macht Wilde mehrere Einflüsse geltend, darunter die Vorbildwirkung der Bildhauerei des klassizistischen Barock in Frankreich, den Knöffler in Berlin kennengelernt habe, ferner die Verbindung zu seinem späteren Schwiegervater Johann Benjamin Thomae in Dresden. Dieser hatte 1715

Frankreich zu Studienzwecken bereist, es ist anzunehmen, dass er empfangene künstlerische Eindrücke, die später auch in seinen eigenen Werken anklingen, an Knöffler weitervermittelt hat. In den laut Wilde wahrscheinlich gemeinsam geschaffenen Brunnenanlagen für den Dresdner Neustädter Markt werde ihrer beider Anregung durch den französischen Barock-Klassizismus spürbar, wie überhaupt die Kenntnis der Parkfiguren von Versailles durch ein Stichwerk Simon Thomassins eine grundlegende Quelle der Inspiration für Knöffler gewesen sein soll. Daneben macht Wilde den Umstand geltend, dass Knöffler sich in Dresden massiv am Schaffen Lorenzo Mattiellis orientiert habe. Das intensive Studium der Dresdner Antikensammlung, die seit 1728 existierte, insbesondere der sog. Herkulanerinnen aus dem Besitz Prinz Eugens, die 1736 nach Dresden gelangt waren, habe die künstlerische Handschrift Knöfflers nachhaltig geprägt, beispielsweise die Formung der Haare oder den eigentümlichen Gewandfaltenstil. Daraus wird deutlich, dass die Begegnung mit der Antike sicherlich ein Schlüsselerlebnis für Knöffler bildete, jedoch nicht die eigentliche Initialzündung für seine Hinwendung zum Klassizismus bedeutete. Wilde glaubt ferner, Hinweise auf eine starke Beeinflussung durch die klassizistische Tendenzen aufweisende Wiener Bildhauerschule und Georg Raphael Donner bei Knöffler entdeckt zu haben, die eventuell indirekt über Adam Friedrich Oeser erfolgt sein könnte. Außerdem weist sie auf Parallelen zu Ignaz Franz Platzer hin, der zur Jahrhundertmitte in Prag den Wiener Klassizismus vermittelte und verbreitete. Allerdings bedürfte es einer vertiefenden Untersuchung, um die Stellung Knöfflers in diesem vermuteten Einflussbereich zwischen Wien, Prag und Dresden zu verifizieren sowie dessen Kontakte zu maßgeblichen Bildhauern jener Städte festzustellen.

Bei der Suche nach auswärtigen Einflüssen und ihrem Bestreben, Knöffler diesbezüglich nicht nur in Dresden zu verorten, übersieht Wilde freilich jene „klassizierende“ landeseigene Tradition oder Grundhaltung, die sich in der sächsischen Plastik schon lange vor Knöffler artikuliert. Es scheint kaum denkbar, dass Knöffler diese Strömungen unbekannt geblieben wären. Im 17. und in den darauf folgenden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wirkten neben Bildhauern, die an den Prinzipien des römischen Barock festhielten – darunter die Gebrüder George und Paul Heermann, Johann Heinrich Böhme d. J., Conrad Max Süßner und Balthasar Permoser –, auch solche, deren Duktus eine „klassizierende“ Note eigen war. Diese Eigenschaft stellte letztlich ein Erbe der italienischen Renaissance dar, das in der sächsischen Plastik durch die Nossen-Walther-Schule sowie Johann Böhmes bewahrt und weitergeführt wurde. Der Hang zu klassisch-antiken Idealen in der Skulptur wird, Jahrzehnte vor Knöffler, etwa bei Johann Joachim Kretschmar (1677–1740) deutlich. Zieht man seinen Tambourinschläger im Dresdner Zwinger und den Lykischen Apoll im Schlosspark von Hermsdorf bei Dresden vergleichsweise heran oder betrachtet den Trageengel von der Kanzel der Schneeberger Wolfgangskirche sowie die Kretschmar neuerdings zugeschriebenen Assistenzfiguren des auferstandenen Christus bzw. Adams am Hochaltar in Neustädtel bei Schneeberg (alle zwischen 1715 und frühe 1730er Jahre), möchte man ihrem Schöpfer durchaus als einen Vorläufer und Geistesverwandten Knöfflers bezeichnen. Die auffällige antikische

Durchbildung des Körpers oder die subtile Gestaltung der nackten Haut, die sich als weiche Membran über Muskeln und Knochen spannt, verraten Verwandtschaft mit einer künstlerischen Gesinnung, die modifiziert in den Gestalten Knöfflers wiederkehrt.⁴ Knöffler müsste unbedingt in diesen Traditionsstrang eingebettet sein, markanter Stil systematisch im Kontext von lokalen (barock-)klassizistischen Ansätzen ausgelotet werden. Erst dadurch wird die von Wilde zu Recht attestierte „Einzel- und Sonderstellung“ Knöfflers verständlich, die wohl aus seinem Talent herrührt, heterogene Einflüsse miteinander zu verschmelzen und daraus einen genuinen Stil abzuleiten.

Im Folgenden sei ein Blick auf die Schaffensperioden Knöfflers geworfen, wobei aufgrund der Fülle an vorgestellten Plastiken exemplarisch einige Werkgruppen hervorgehoben näher beleuchtet werden sollen.

Knöfflers frühe Zeit in Dresden legt Wilde mit seinem Eintritt in die Werkstatt Thomaes 1738 und mit der Herstellung der beiden erwähnten Brunnen des Neustädter Marktes fest. Als Indiz für die vermutete Mitwirkung Knöfflers führt die Autorin ein Motiv an, welches mehr als 20 Jahre später bei einem Wandbrunnen für das Neue Schloss von Neschwitz wiederkehrt: einen Putto, den ein Flusskrebis beißt. Dagegen lasse sich die für Knöffler bezeugte Mitarbeit an der Ausstattung des Jagdschlusses Hubertusburg in Wermsdorf nicht konkret belegen. Wilde lehnt die auf Cornelius Gurlitt zurückzuführende Zuordnung des Weihwasserbeckens bzw. darüber angebrachter Stuckarbeiten in der Kapelle an Knöffler ab. Hingegen macht sie mit einem Hinweis auf die stilistische Nähe zu den Weihwasserbecken der Dresdner Hofkirche eine Urheberschaft für den auf Marmorarbeiten spezialisierten Bildhauer Andrea Salvatore Aglio plausibel. Weil beglaubigte Arbeiten und Vergleichsmöglichkeiten fehlen, sei Knöffler als Stuckateur bislang nicht zu fassen. Gut nachzuvollziehen ist Wildes These, dass Knöfflers Anteil in Skulpturen außerhalb der Hubertusburger Schlosskapelle liegen könnte; denkbar wären Teile der Plastik des Fassadenschmucks. Das schmale Frühwerk Knöfflers rundet die Autorin mit den 1945 vernichteten Figuren Philemon und Baucis für den Garten des Oberlandbaumeisters Johann Christoph Knöffel in der Großen Borngasse ab, in denen Wilde „Reminiszenzen“ an ähnliche Gruppen Lorenzo Berninis und Andreas Schlüters feststellt.

Das Hauptschaffen Knöfflers setzt Wilde Mitte der vierziger Jahre an und lässt es Anfang der sechziger Jahre, noch ehe Knöffler seine Professur an der Akademie antritt, auslaufen. In diese Ära fallen Statuen, für welche die „Stilsynthese“ charakteristisch sei. Der Delphische Apoll aus dem Garten in der Großen Borngasse (Villa Cara, Carusstraße) oder einzelne Figuren der 1945 zerstörten vier Jahreszeiten aus dem Schlosspark von Neusorge bei Chemnitz seien etwa in der Drapierung der Gewänder von den Dresdner Herkulanerinnen und im engen, körpermodellierenden Schnitt der Kleidung vom „nassen Stil“ des Phidias inspiriert.

4 Zu den „klassifizierenden Traditionen“ bzw. Johann Joachim Kretzschmar siehe MARIO TITZE: Das barocke Schneeberg. Kunst und städtische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts in Sachsen; Dresden 2002, S. 123–129.

Beim Figurenensemble im Schlosspark von Altdöbern in der Niederlausitz, geschaffen für Carl Heinrich von Heinecken, den Sekretär des Grafen Heinrich von Brühl, versucht Wilde eine Händescheidung unter den qualitativ recht unterschiedlichen, stilistisch uneinheitlichen Arbeiten. Unter Berufung auf die Statuen Pomona und Vertumnus aus dem Herrenhaus Prödel bei Leipzig, jetzt im Garten des Gohliser Schlösschens, weist sie etliche Bildwerke Pierre Coudray zu. Wilde ordnet den Altdöberner Bestand und differenziert innerhalb der für Knöffler beanspruchten Figurengruppe, aus der schließlich lediglich neun Werke in Betracht kommen.

Als wichtigster Kunde fungierte Graf Heinrich von Brühl, der Knöffler 14 Jahre lang mit anspruchsvollen und umfangreichen Aufträgen versah. Dazu gehören Arbeiten in Dresden für das Brühlsche Palais in der Augustusstraße, das Belvedere, die Gemäldegalerie und die Gartenanlagen auf dem Wall (der späteren Brühlschen Terrasse), das Gartenpalais in der Friedrichstadt sowie für die Brühlschen Landsitze Nischwitz bei Wurzen und Pforten (heute Brody, Polen). Herausgegriffen seien zwei in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Plastiken aus dem Brühlschen Palais, die gewöhnlich als Flora und Meleager geführt werden und als Arbeiten Lorenzo Mattiellis gelten. Wilde deutet diese Figuren jedoch als antikes Liebespaar Venus und Adonis und schreibt sie gut begründet erstmals Knöffler zu. Irreführend könnte der ungenaue Hinweis der Autorin sein, die Figuren seien „ursprünglich im Eingangsbereich des Brühlschen Palais“ aufgestellt gewesen. Das Portal zur Augustusstraße, durch das man schritt, flankierten vielmehr allegorische Darstellungen der Weisheit und Wachsamkeit von Lorenzo Mattielli, um rechts ins Vestibül zu gelangen, wo das Haupttreppenhaus lag. Die für Knöffler beanspruchten Figuren standen vor Pfeilern und flankierten bis zum Abbruch des Palais im Jahr 1900 diese Treppe, ehe sie in Paul Wallots an derselben Stelle errichteten Ständehaus im Eingangsbereich zum Schlossplatz einen neuen Platz fanden. Leider vermitteln die Abbildungen in Wildes Buch keinen rechten Eindruck von der vorzüglichen Qualität sowie dem exzellenten Erhaltungszustand beider Statuen. Zu empfehlen ist daher, etwa Manfred Zumpes Abhandlung über die Bauten der Brühlschen Terrasse heranzuziehen, weil dort zum einen alte Fotografien sowohl die originale Aufstellung der Plastiken als auch das Treppenhaus mit den Stuckreliefs Johann Joseph Hackls zeigen. Daraus wird ersichtlich, dass beide Bildwerke fester Bestandteil eines fein abgestimmten ikonographischen Raumprogramms waren, das Wilde nicht berücksichtigt, obwohl daran Informationen für die zuverlässige Deutung der Figuren abzulesen wären. (Auch wenn das Palais nicht mehr existiert, könnten die Fotodokumentation, die vor dem Abriss des Gebäudes angefertigt wurde, sowie anderweitige Unterlagen hierüber Aufschluss geben.) Zum anderen sind in der genannten Veröffentlichung die Statuen aus dem Haupttreppenhaus zusammen mit den ebenfalls erhaltenen Allegorien vom Eingangsportal sowie den beiden Hofbrunnen Lorenzo Mattiellis abgebildet, wodurch die von Wilde beobachteten stilistischen Unterschiede zwischen Knöffler und Mattielli in der Gegenüberstellung augenscheinlich werden.⁵

5 MANFRED ZUMPE: Die Brühlsche Terrasse in Dresden; Berlin 1991, S. 86–88.

Wildes Feststellung, dass beide Skulpturen als Paar konzipiert sind und es darum naheliegend scheint, der durch „Venusgürtel“ und Amorknaben als Liebesgöttin ausgewiesenen weiblichen Figur Adonis als logische Entsprechung zur Seite zu stellen, zumal Meleager üblicherweise mit Atalante auftritt, hat Gewicht für die Interpretation. Trotzdem scheint es fraglich, ob sich deren Identität schematisch und eindeutig festlegen lässt. Könnte es nicht sein, dass Knöffler neben der „Stilsynthese“ auch inhaltlich ein Amalgam geschaffen hat, indem er eine klassische Bildidee, einen Topos auf einen anderen Bildinhalt übertrug? Womöglich sind beide Lesarten intendiert, da mythologisch die Grenzen ohnehin verschwimmen. Venus ist bekanntlich nicht nur die Göttin der Liebe, sondern gleichermaßen auch jene des Frühlings und der Gärten. Die Blumen in der Hand von Knöfflers Frauengestalt könnten darauf Bezug nehmen, genauso gut aber ein Geschenk an Venus sein. Die Attribute der Jagd sowie der Eberkopf dürfen sowohl Adonis als auch Meleager für sich in Anspruch nehmen. Bezogen auf das antike Vorbild und dessen Typologie – die Statue des Meleager aus dem Palazzo Fusconi-Pighini im Museo Pio-Clementino (150 n. Chr.) – wäre die Auslegung als Meleager folgerichtig. Doch es gab Zeiten, da diese römische Figur fälschlich als Adonis gedeutet, beide mythologische Gestalten offenbar miteinander verwechselt wurden. – Diese Gedanken führen hier nicht weiter. Der Schlüssel dürfte, wie gesagt, im Bildprogramm des Brühlschen Treppenhauses liegen. Ohne diesen Kontext abzuklären, muss die Deutung der Figuren schwankend bleiben.

Interessante Vermutungen äußert Wilde hinsichtlich zweier überlebensgroßer Figuren im Kulturhistorischen Museum zu Görlitz, die vom Belvedere Brühls in Dresden stammen könnten, das auf Befehl Friedrichs II. im Siebenjährigen Krieg zerstört wurde. Sie stützt sich auf einen Stich Gustav Klemms von 1837 nach einer Vorlage aus dem späten 18. Jahrhundert sowie zwei Zeichnungen Caspar David Friedrichs aus dem Mannheimer Skizzenbuch, welche an der Ruine des Belvederes u. a. den Torso einer stehenden weiblichen Figur zeigen. Wilde sieht ihre These durch Erkenntnisse eines Berichts anlässlich der letzten Restaurierung der Görlitzer Plastiken erhärtet, der von „sehr alte[n] Vierungen“ spricht, die ursprünglich sein, aber auch von einer gründlichen Reparatur der Statuen herrühren könnten. Die Vorstellung, dass außer den beiden Sphingen Knöfflers mit Merkur und Minerva aus dem Görlitzer Luisenstift zwei weitere Plastiken des Brühlschen Belvedere erhalten sein sollen, ist zweifellos sehr reizvoll, bleibt jedoch vorläufig wegen vieler ungelöster Detailfragen Spekulation. Selbst wenn die erwähnten Abbildungen die jeweils vorgefundene Situation realistisch wiedergeben, wovon die Autorin ausgeht, sind die Merkmale des erkennbaren Torsos zu allgemein, als dass sich davon auf eine ganz konkrete Figur schließen ließe. Genauso gut könnte es sich um eine andere Statue gehandelt haben, außerdem fehlt auf den Darstellungen das Pendant. Unklar ist ferner, unter welchen Umständen und zu welchem Zeitpunkt die Figuren nach Görlitz gelangt sind. Zwischen den Zeichnungen Friedrichs und einem bei Wilde publizierten Foto mit den Statuen beim Görlitzer Luisenstift liegen reichliche 100 Jahre. Nicht zuletzt die hohe Qualität und zeitliche Einordnung der Statuen veranlassen Wilde, Heinrich von Brühl als Auftraggeber anzunehmen.

Für die beiden noch in situ befindlichen, allerdings stark restaurierten und veränderten Sphingen nennt Wilde als Vorbild analoge Skulpturen am Oberen Belvedere in Wien, die grundsätzlich mit den Dresdner Figuren verwandt sind. Selbst wenn man für Knöffler eine Beeinflussung durch die Wiener Bildhauerei voraussetzt und seine Kenntnis dieser Figuren erwägt, ist die Inspiration von dieser Seite her nicht zwingend. Die Wiener Sphingen folgen nämlich Prototypen aus dem Schlosspark von Versailles, die in Thomassins Stichwerk „Recueil des Figures, Groupes, Thermes, Fontaines, Vases et autres Ornaments tels qu'ils se voyent à présent dans le Château et Parc de Versailles [...]“ (1694) abgebildet sind.⁶ Da Knöffler dieses kannte, könnte er den Typus der hockenden Sphinx mit einem Putto auf dem Rücken unmittelbar dieser Quelle entnommen haben. Allerdings ersetzte er die Kinderfiguren durch anmutige Frauengestalten, die an Nymphen erinnern. Darüber hinaus war die Sphinx zu dieser Zeit in der sächsischen Kunstlandschaft längst heimisch und ein vertrautes Bildmotiv.⁷

Zu den Aufträgen der Jahre 1745 bis 1760 gehören schließlich noch mehrere Arbeiten für das Taschenbergpalais in Dresden. Wilde schreibt Knöffler die Attikafiguren Mars und Minerva sowie sämtliche Hermenbüsten im Hauptinnenhof zu. Den sonst von der Forschung als Mitarbeiter vorgeschlagenen Bildhauer Pierre Coudray lehnt sie ab, da er zur fraglichen Zeit in Warschau gewohnt habe. Stilistisch zeigen alle Hermen die künstlerische Ausdrucksweise Knöfflers. Während die Autorin jene Leuchterputten, die den Eingang zum westlichen Ehrenhof des Palais flankieren, für Knöffler beansprucht, scheidet sie die beiden Eckbrunnen mit den bekrönenden Putten aus dessen Œuvre aus, obwohl diese Anlagen seit Langem als Arbeiten Knöfflers gelten. Hierbei ergibt sich das Dilemma, dass die Autorin einerseits Merkmale an den Brunnen feststellt, die sich mit Knöfflers Duktus nicht vereinbaren lassen, andererseits dann doch wieder gewisse Affinitäten zu diesem Künstler einräumt. Wilde plädiert für einen bislang unbekanntem Bildhauer, weil ihre abwägenden Überlegungen, Pierre Coudray, Johann Joseph Hackl oder Johann Christian Feige d. J. mit diesem Bildwerken in Verbindung zu setzen, keine befriedigende Lösung bringen.

Das Spätwerk Knöfflers siedelt Wilde zwischen der Halbzeit des Siebenjährigen Krieges 1760 und dem Tod des Bildhauers 1779 an. Als bedeutendster Auftrag verdienen die Skulpturen am Coselpalais hinter der Frauenkirche in Dresden Beachtung, sind doch die Putten auf den Orthostaten des Ehrenhofes zu den besten Arbeiten Knöfflers zu zählen. Obwohl zeitgenössische Quellen den gesamten bildhauerischen Schmuck des Gebäudes für Knöffler ausweisen, widmet sich Wilde lediglich den Kinderplastiken der Zaunpfeiler sowie dem Hofbrunnen, während sie die Trophäen auf den frontseitigen Balustraden der Flügelbauten, aber auch die beiden Puttengruppen sowie die Vasen über der Hoffassade des Hauptgebäudes außer Acht lässt. Ihr

6 Die deutsche Fassung „Fürstellung Der jenigen Statuen, Groupen, Bäder, Brunnen, Vasen, wie auch anderer herrlichen Zierathen, welche dermalen in dem unvergleichlichen Königl. Schloß und in dem fürtrefflichem Garten Zu Versailles zu sehen seyn [...]“, erschien bereits 1710 und nicht 1720; vgl. WILDE, S. 36, Anm. 62, bzw. S. 349.

7 Vgl. DIRK SYNDRAM: Die Ägyptenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers; Mainz 1999, bes. S. 44–59.

Hinweis, die Bauplastik des adligen Wohnsitzes spiegle die militärische Zunft seines Erbauers wider, macht deutlich, dass die Berücksichtigung auch dieser Elemente für das Verständnis der ikonographischen Zusammenhänge im Grunde unabdingbar wäre. Folglich wären auch Bezüge zu anderen Schöpfungen Knöfflers sichtbar geworden: Die beiden Vasen auf der Balustrade auf der hoffseitigen Fassade des Hauptgebäudes beispielsweise stimmen im Aufbau und in ihrer Durchbildung mit jenen Vasen aus Altdöbern überein, welche die Autorin Knöffler zuschreibt.⁸

Im Hofbrunnen aus dem Dresdner Palais Hoym sowie in den beiden Wandbrunnen aus dem Neuen Schloss von Neschwitz in der Oberlausitz sieht Wilde Belege für den gewandelten Zeitgeist und künstlerischen Geschmack nach dem Siebenjährigen Krieg. Für drei Bassins mit Putten-Tier-Gruppen im Neschwitzer Park, die sie mit Entwürfen des Prager Bildhauers Ignaz Franz Platzer in Verbindung bringt, schlägt sie Knöffler gleichfalls als Schöpfer vor. Übereinstimmende Details, etwa die kantig-zerklüfteten Felsgebilde, auf denen sich die Lebewesen tummeln, die auf ähnliche Art an den Brunnen der Dresdner Palais Cosel und Hoym auftreten, sowie die Charakterisierung der Putten bekräftigen diese Autorenschaft.

In die letzte Schaffensphase fällt auch Knöfflers Lehrtätigkeit als erster Professor für Bildhauerei an der neu gegründeten Dresdner Akademie. Für die jährlich stattfindenden Ausstellungen der Akademie, an denen sich Knöffler regelmäßig beteiligte, gestaltete er religiöse und mythologische Themen. Wilde zitiert lobende Besprechungen seiner Arbeiten in der Zeitschrift „(Neue) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“, die einen weiterhin erfolgreichen und ungebrochen tatkräftigen Künstler verraten. Ein für die Ausstellung von 1769 angefertigtes Tonmodell der Urania vermittelt einen kleinen Eindruck jener künstlerischen Seite Knöfflers.

Der ansehnliche Katalogteil ihres Buches umfasse eine nach gegenwärtigem Stand der Forschung komplette Aufstellung aller für Knöffler sicher verbürgten, zugeschriebenen und nicht zugewiesenen Werke, wie die Autorin in der Einleitung bemerkt. Wenngleich es nicht Absicht der Verfasserin ist und sein kann, „alle bisher bekannten und neu hinzugekommenen Arbeiten des Künstlers endgültig zuschreiben zu müssen“, tauchen doch ein paar Ungereimtheiten hinsichtlich ihres Vorgehens auf. Aus der mittleren Schaffenszeit Knöfflers nennt Wilde beispielsweise seine Arbeiten für die Nikolaikirche in Freiberg, die unter der Federführung des Ratszimmermeisters Johann Gottlieb Ohndorff im Sinne des Spätbarock umgebaut wurde. Knöfflers Tätigkeit habe vorwiegend bildhauerische Leistungen für den Hochaltar betroffen, und sie werden von Wilde mustergültig dokumentiert. Verwunderlich ist aber, dass sie die große Wappenkartusche an der westlichen Eingangsfront, dem auf-

8 Vgl. dazu eine Fotografie von 1936 bei STEFAN HERTZIG, WALTER MAY, HENNING PRINZ: Der historische Neumarkt zu Dresden. Seine Geschichte und seine Bauten. Hg. von STEFAN HERTZIG; Dresden 2005, S. 48. – Allerdings wurde im 19. Jahrhundert der plastische Schmuck des Palais reduziert. Das Gebäude erfuhr eingreifende Erneuerungen und Umbauten, sodass Aussagen zum einstigen Aussehen nur mit Vorbehalt möglich sind. Vgl. dazu auch HENNING PRINZ: Das Coselpalais, das Palais Hoym und andere herrschaftliche Wohnbauten des Neumarktgebietes. In: *Dresdner Hefte* 13 (1995), Heft 44: Der Dresdner Neumarkt. Auf dem Weg zu einer städtischen Mitte, S. 21–28, bes. S. 25.

fälligsten barocken Schmuckelement und wichtigsten Akzent am Außenbau dieses Gotteshauses, die landläufig als Knöfflers Werk gilt,⁹ nirgends anführt. Es wäre folgerichtig gewesen, in diesem Zusammenhang wenigstens kurz auf dieses Bildwerk einzugehen oder für den Fall, dass eine Zuordnung an Knöffler nicht infrage käme, es im Katalog in der Rubrik der nicht auf Knöffler beziehbaren Arbeiten zu verbuchen.

Unter jenen Plastiken Knöfflers, die Wilde für sein Spätwerk namhaft macht, müsste eigentlich auch die ungewöhnliche Statue des Milon von Kroton zu finden sein, den die Autorin in einem früheren Aufsatz¹⁰ gemeinsam mit dem Delphischen Apoll aus dem Garten der Villa Cara in Dresden gewürdigt hat. Die Zuweisung Milons an Knöffler, den sie zeitlich nach 1770 ansetzt, erfolgt dort wegen seiner erkennbaren „Handschrift im Stein und ältere[n] Überlieferungen“. In ihrem Buch erwähnt sie die unvollendet gebliebene Figur nicht, das Literaturverzeichnis führt lediglich besagte Abhandlung an. Das Fehlen gerade dieser Plastik wiegt umso schwerer, als sie mit den damaligen Worten Wildes „der einzig erhaltene Nachweis [ist], dass Knöffler auch Erfahrung in der Gestaltung von Marmor hatte.“ Auch hier hätte man sich zumindest einen Hinweis gewünscht, der den Leser darüber informiert, ob die seinerzeitige Zuschreibung inzwischen überholt oder noch aufrecht zu halten ist.

Wildes insgesamt eindrucksvolle und facettenreiche Monographie zum Dresdner Hofbildhauer Knöffler ruft eine faszinierende Künstlerpersönlichkeit ins Gedächtnis, deren künstlerische Resonanz weiter untersucht werden sollte. Es bleibt zu wünschen, dass die grundlegenden Arbeiten zu Lorenzo Mattielli und Gottfried Knöffler ihre Fortsetzung finden durch ähnlich intensive Forschungen, die sich etwa Pierre Coudray oder Johann Christian Feige d. J., Johannes Baptist Dorsch und Thaddäus Ignaz Wiskotschill zuwenden müssten. Damit käme man dem Ziel näher, auf gesicherten Grundlagen eine Epochengeschichte der Dresdner Bildhauerei des 18. Jahrhunderts schreiben zu können.

ARNOLD KLAFFENBÖCK
Salzburg

9 Siehe dazu GÜNTER KAVACS, UWE RICHTER: Die Freiburger Nikolaikirche. Ein Vorbericht zur Bau- forschung und Denkmalpflege. In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994. Zweiter Teil. Hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Red.: Heinrich Magirius, Angelica Dülberg; Halle Saale 1998, S. 147–188, bes. S. 155 und 169 f.

10 Vgl. nachstehend SABINE WILDE: ... Verschollen! ... Vergessen? Das Schicksal zweier Skulpturen Gottfried Knöfflers in Dresden. In: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. Jb. Bd. 12; Dresden 2004, S. 42–49, bes. S. 46 ff.

Stefan Borchardt: Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2007; 354 Seiten, 6 Farbabb., 84 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01365-5

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung der Dissertation, die 2005 an der Universität Stuttgart angenommen wurde. Stefan Borchardt behandelt einen gut bekannten Gegenstand, die Herausbildung der modern genannten europäischen