

KLAUS LANKHEIT, *Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell 1691–1752*. 2 Bde. München, Hirmer 1988. Zus. 608 S., 346 Abb., 4 farb. Taf. DM 320,-.
(mit einer Abbildung)

Seine erste Arbeit über Johann Paul Egell, die den Zeichnungen des Bildhauers galt, hatte Klaus Lankheit im Jahre 1954 veröffentlicht. Seither hat er sich immer wieder mit Egell und Egells künstlerischem Umkreis beschäftigt, hat in zahlreichen Aufsätzen sichtigend und klärend zu Zuschreibungen Stellung genommen, stilkritische und ikonographische Fragen behandelt und damit das Feld für die bislang fehlende große Monographie abgesteckt. Daß der Gelehrte an einem solchen umfassenden Werk arbeitete, erfuhr die Öffentlichkeit erstmals durch einen im Januar 1981 gehaltenen Vortrag, der in geraffter Form Leben und künstlerischen Weg des Paul Egell schilderte (abgedruckt im zweiten Band des Bruchsaler Ausstellungskataloges *Barock in Baden-Württemberg*, 1981, S. 36–56). Diese lange erwartete Monographie liegt jetzt in prachtvoller zweibändiger Ausgabe vor. Umfang und Ausstattung sind der Bedeutung Egells angemessen; die Qualität der Abbildungen ist vorzüglich. Den Text kennzeichnet eine bewundernswerte Beherrschung des geschichtlichen Stoffes, wie sie nur aus einem lebenslangen intensiven Bemühen um eine Sache zu erwachsen vermag. Selbst scheinbar geringfügige Details werden aufgenommen und als Mosaiksteine dem Gesamtbild eingefügt. Die Sprache ist elegant, auf Anschaulichkeit bedacht und vermag verwickelte Sachverhalte klar darzulegen. Mit eingeschobenen Zitaten von Theodor Demmler, Adolf Feulner, Kurt Martin, Wilhelm Pinder u.a. wird deutlich gemacht, wie weit auch diese umfassende große Monographie auf Arbeiten der älteren kunsthistorischen Forschung aufbaut.

Einige Abbildungen besitzen über das Illustrative hinaus auch dokumentarischen Wert, da sie verlorene, nur in Fotografien überlieferte Arbeiten des Bildhauers wiedergeben (leider ist die Entstehungszeit der Aufnahmen nicht immer vermerkt). Egells Werk wurde in besonders hohem Maße von Zerstörung betroffen: Veränderter Kunstgeschmack und Modernisierungsbedürfnis nachfolgender Generationen sowie Kriege, hier zuletzt der Zweite Weltkrieg mit dem Brand von Museumsgut im Berliner Flakturm und der Zerstörung Mannheims, tragen die Schuld daran. Die Bedeutung des Gesamtkunstwerks „Kurfürstliches Residenzschloß“, bei dem außer Egell auch so namhafte Künstler wie Cosmas Damian Asam, Nicolas de Pigage mitgewirkt haben, ist außerhalb Mannheims wenig bekannt. Noch weniger dürften die anderen spätbarocken Baudenkmäler dieser Stadt, deren Zahl freilich schon vor dem Zweiten Weltkrieg reduziert war, ins allgemeine Bewußtsein gedrungen sein. Daß bei der Schilderung von Leben und Werk des kurpfälzischen Hofbildhauers Egell in diesem Buch auch etwas vom barocken Glanz der untergegangenen Residenzstadt aufscheint, ist deshalb – nicht nur vom Standpunkt alteingessener Mannheimer – sehr zu begrüßen.

Ähnlich lückenhaft wie Egells Werke sind auch die entsprechenden Schrift-

quellen auf uns gekommen. Private Schriftzeugnisse von Paul Egell sind wie von fast allen südwestdeutschen Bildhauern dieser Zeit nicht überliefert. Rekonstruktionen von bruchstückhaft überkommenen Werken, Sammeln und Kombinieren von kleinen Nachrichten, die Rückschlüsse auf den Lebensweg des Künstlers und seine Stellung zu den Auftraggebern wie zur damaligen Gesellschaft erlauben, spielen deshalb in dieser Monographie eine große Rolle. Entsprechend breit ist die Darstellung angelegt. Die Familienverhältnisse des Künstlers, seine Beziehungen zu anderen Künstlern und Handwerkern, u.a. faßbar in den wechselseitigen Patenschaften, die Persönlichkeit der pfälzischen Kurfürsten Karl Philipp und Karl Theodor, diejenige der anderen Auftraggeber – davon wird ein anschauliches Bild gezeichnet.

Keinem der beiden Kurfürsten war, wie Lankheit zu Recht betont, die künstlerische Bedeutung ihres Hofbildhauers Egell bewußt. Ihr Verhalten gegenüber den Gehaltsforderungen des Künstlers, die dieser noch devoter als damals schon üblich vorträgt, wirkt knauserig. Auf das im Jahr 1736 erfolgte, großzügig dotierte Angebot von Herzog Karl Alexander von Württemberg, bei ihm als Hofbildhauer tätig zu werden, ist Egell merkwürdigerweise nicht eingegangen, obwohl damals bei wachsender Kinderschar seine wirtschaftlichen Verhältnisse sicher nicht großartig waren. Noch merkwürdiger klingt die Nachricht, Egell sei um 1740/41 in Würzburg für die dortige fürstbischöfliche Residenz und zwar offenkundig mit untergeordneter Arbeit beschäftigt gewesen. Die Hypothese, der damals in Würzburg für Bildhauerarbeit entlohnte „Johann Paul Jyell“ sei mit Egell zu identifizieren, die vom Verfasser im Corpusband der Zeichnungen eher beiläufig erwähnt wird, gewinnt jetzt aus dem Hinweis, daß sich gerade für den Zeitraum 1740/erste Monate des Jahres 1741 keinerlei Tätigkeit Egells in Mannheim belegen läßt, eine Stütze. Als Erklärung für die Würzburger Episode nimmt Lankheit eine zwischen dem kurpfälzischen Oberbaudirektor Alessandro Galli da Bibiena und Egell eingetretene Verstimmung an, ausgelöst durch einen künstlerischen Meinungsstreit über den Aufbau des Hochaltares in der Unteren Pfarrkirche zu Mannheim. Tatsächlich hatte Bibiena damals den Hofbildhauer Egell übergangen, als es um die Aufträge zur bildnerischen Ausgestaltung des neuen Mannheimer Opernhauses ging.

Dem sich hier andeutenden Bild eines empfindlichen, eines „schwierigen“ Künstlers entspricht die Äußerung eines Kunstkenners über Egell, „damals einen Mann von Mitte Fünfzig, er sei „ein bischen journalier und kräncklich“, d.h. von seiner Tageslaune abhängig. Mehrfach hat Egell den Abgabetermin seiner Auftragsarbeiten nicht eingehalten; den besagten, ihm wohlgesonnenen Kunstkenner, den Diplomaten Christian Ludwig von Hagedorn, hat er sogar fünf Jahre auf eine Pietà aus Ton warten lassen. Lankheit bringt solche Verzögerung, solches Nicht-Fertig-Werden-Können in Zusammenhang mit Egells übergroßer Gewissenhaftigkeit in künstlerischen Dingen, siehe seine im Mai 1741 vorgebrachte Entschuldigung für die immer noch ausstehende Lieferung des Altares für die Untere Pfarrkirche: „daß er nicht jedermann zu dieser altarbeit – sondern sich selbstem employren müßte“. Einen besonderen persönlichen Einsatz

Egells bei der geistigen Durchdringung der Bildstoffe erkennt Lankheit auch in den für diesen Künstler charakteristischen, ungewöhnlichen ikonographischen Lösungen, welche große gedankliche Tiefe, aber ebenso – im profanen Bereich – sprühenden Witz zeigen können.

Die fortlaufende Darstellung wird ergänzt durch einen chronologisch geordneten Katalog von Egells bildnerischen Werken – den wenigen gesicherten wie den zugeschriebenen, auch den nur durch schriftliche Erwähnung überlieferten –, sowie durch den Abdruck sämtlicher Egell betreffender Dokumente. Daß die Zeichnungen in den Katalog nicht nochmals in toto aufgenommen wurden, ist verständlich. Doch wäre es wünschenswert gewesen, wenigstens ein kurz gefaßtes Verzeichnis der nach 1954 (nach Lankheits Zeichnungscorpus) neu entdeckten Zeichnungen beizufügen: Der Interessent muß sich weiterhin diese aus verstreut veröffentlichten, zudem von verschiedenen Autoren stammenden Aufsätzen zusammensuchen. Auf einige bisher unbekannte Egell-Zeichnungen wird überhaupt erst in der Monographie aufmerksam gemacht. Die zahlreichen irrigen älteren Zuschreibungen sind im Katalogteil nicht berücksichtigt; der Textteil geht in der Regel nur dann auf sie ein, wenn diese Arbeiten sich im Werk des Sohnes Augustin Egell oder anderer Schüler verankern lassen. Die in der kunsthistorischen Literatur oft wiederholte Behauptung, zu den Obliegenheiten des Hofbildhauers Paul Egell habe auch das Schnitzen von Prunkmöbeln gehört, wird in den Bereich der Legende verwiesen.

Die Frage, was die Monographie im einzelnen an neuen Einsichten bringt und welche Probleme offen bleiben, kann hier nur in den Hauptpunkten erörtert werden. Zunächst: Geburtsort und familiäre Herkunft Egells sind trotz allen Forschens weiterhin unbekannt – eine Enttäuschung, die den Autor sicher am meisten getroffen hat. (Doch konnte er klarstellen, daß Egell nur einmal verheiratet war; Egells Geburtsdatum, 9.4.1691, ist auf dem Schabkunstblatt mit seinem Porträt verzeichnet). Der Bamberger Kreuzifixus von 1716 bleibt ein isoliert dastehendes Frühwerk von erstaunlicher Ausdruckskraft und künstlerischer Qualität. Von ihm ergibt sich, vielleicht wegen des ikonographischen Sondertypus, weder eine Verbindung zu Balthasar Esterbauer – nach Lankheits Vermutung verbirgt sich Egell hinter dem 1714 erwähnten Gesellen „Paul“ dieses Meisters – noch eine zu Permoser, als dessen Geselle Egell im Herbst 1717 bezeugt ist. Dem Bildhauer Permoser – das läßt auch die Monographie wieder erkennen – verdankt Egell entscheidende Anregungen zur Ausbildung eines eigenen bildnerischen Stils. In den ersten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit in Mannheim spielen Arbeiten für das kurfürstliche Residenzschloß eine große Rolle. Zu den wenigen (wenn auch in beschädigtem Zustand) auf uns gekommenen Werken an diesem riesigen Gebäudekomplex gehört das Giebelrelief der Schloßkirche. Neu ist der Hinweis, bei einer von Peter Volk veröffentlichten Zeichnung handle es sich um einen Entwurf für die Gestalt Christi in diesem Relief (Peter Volk, *Unbekannte Zeichnungen von Paul Egell in Köln*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, Abb. 144 auf S. 196). Die ebenfalls (mit Beschädigungen) erhaltenen Stukkaturen im Rittersaal und großen Treppenhaus

werden von Lankheit ausführlich gewürdigt, außerdem findet sich hier, so weit ich sehe, zum ersten Mal eine detaillierte Deutung ihres ikonographischen Programms im Zusammenhang mit den Szenen auf den im Zweiten Weltkrieg vernichteten Asamschen Deckengemälden. Dazu noch eine kleine Ergänzung: Die beiden sich küssenden, dabei in einem Netz steckenden nackten Putten an dem trophäenartigen Gehänge, welches das „Feuer“ darstellen soll, spielen uns die Geschichte von Mars – der linke Putto trägt einen Helm auf dem Kopf – und Venus vor; Vulcan, offensichtlich der von oben zuschauende Putto mit Strahlenkranz, hat beide heimlich mit einem Netz umfangen, um dann das Liebespaar dem Gelächter der Götter preiszugeben (*Odyssee*, VIII, 267ff.); in das Gehänge sind (Vulcans) Schmiedewerkzeuge eingebunden. Die Beziehung zu dem ehemals darüber befindlichen Asamschen Deckengemälde mit „Venus und Achill in der Schmiede Vulcans“ spielte also nicht nur auf der allegorischen Ebene, Stichwort „Feuer“, sondern auch auf der mythologischen. Das Versteckte dieser wie auch anderer mythologischer Anspielungen scheint mir noch über den allgemeinen Zeitstil hinaus typisch für Egell zu sein. Auch das nur durch eine schlechte Fotografie überlieferte Epitaph für die Gräfin Margarethe Gertrud von Schaumburg-Lippe, ehemals Trinitatiskirche, Mannheim, läßt sich meines Erachtens weiter ausdeuten: Die Verzierung des auf dem Rahmen angebrachten Totenschädels mit einer Rose soll auf die weibliche Schönheit der im Jahre 1726 jungverstorbenen Gräfin hinweisen. Aus bisher unbeachtet gebliebenen Dokumenten konnte Lankheit belegen, daß Egell auch in den Jahren 1749/50 nochmals für das Schloß und zwar für den Ostpavillon tätig war.

Eine überraschende Bereicherung des Egellschen Œuvres, mit der wohl niemand mehr gerechnet hatte, bilden die beiden großen geschnitzten und vergoldeten Figuren von Petrus und Paulus, die Volker Himmelein in der Nähe von Ulm in der Kirche von Ringingen entdeckt hatte und die 1981 auf der Bruchsalter Ausstellung *Barock in Baden-Württemberg* gezeigt wurden. In der künstlerischen Ausführung dieser Skulpturen sieht Lankheit, der damit dem Urteil von Veit Loers beipflichtet, gewisse Schwächen, die ihn, besonders bei dem hl. Petrus, auf Werkstattbeteiligung schließen lassen (Veit Loers, Besprechung der Ausstellung in: *Kunstchronik* 35, 1982, S. 1ff.). In der Statue des hl. Paulus möchte indessen die Rezensentin eine eigenhändige Arbeit Egells erkennen. (Hier ist bei der Beschreibung übrigens ein Lapsus unterlaufen: Das Schwert des hl. Paulus müßte richtig als Instrument seines Martyriums bezeichnet werden). Stil wie Fundort der Skulpturen im Württembergischen lassen vermuten, ihre Entstehung hänge mit dem Bemühen Herzog Karl Alexanders im Jahre 1736 zusammen, Egell als Hofbildhauer für sich zu gewinnen. Die bisher offene Frage, wie sie in die erst 1771–1786 entstandene Pfarrkirche in dem entlegenen Ringingen kamen, wird von Lankheit durch den Hinweis geklärt, daß der herzogliche Hofvikar Johannes Riedmüller als Pfründe die Pfarrstelle Ringingen besaß. Inzwischen hat sich Klaus Merten der Geschichte der Ringinger Figuren vor 1771 angenommen und gezeigt, daß die Statuen, die ursprünglich wohl für die 1735/36 in den Turm an der Südecke des Alten Schlosses in Stutt-

gart eingebaute katholische Hofkapelle bestimmt waren, nach dem überraschenden Tod Herzog Karl Alexanders im Jahr 1737 ein „Itinerar“ von etwa zwei bis drei Stationen zurückgelegt haben müssen. Die Architektur des Ringinger Altares, die offensichtlich später als die beiden Apostelstatuen entstanden ist, hat, wie Merten an Hand eines von ihm entdeckten Altarrisses von etwa 1760 nachweisen konnte, erst nach zweifacher Änderung ihre jetzige Gestalt gewonnen; Petrus und Paulus sind auf dem Riß noch außen neben den Säulen postiert, außerdem fehlt das am Ringinger Altar angebrachte Spiegelmonogramm Herzog Karl Eugens (Klaus Merten, *Der Altar der katholischen Hofkapelle im Alten Schloß in Stuttgart*, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript; vorher ders., *Das Alte Schloß Stuttgart*, 2. Aufl., München, Berlin 1986, S. 20).

Die ganze Monographie durchzieht das Bemühen, die erhaltenen zeichnerischen und bildnerischen Entwürfe mit bestimmten Werken Egells, ausgeführten und nicht zustande gekommenen, erhaltenen und nicht erhaltenen, zu verbinden. Das kann zu großen Rekonstruktionen führen wie bei der Altarausstattung der Mannheimer Garnisonskirche. Hier ist ungefähr alles hypothetisch, trotzdem wirkt die Beweisführung schlüssig. Der Name Egells wird im Jahre 1737 bei der Auftragserteilung für Haupt- und zwei Nebenaltäre an den Steinhauer Jacob Hiller nicht genannt, doch ist bei der Bedeutung der Kirche wahrscheinlich, daß der „gute(n) bilthäuer“, den Hiller für die großen Figuren der hll. Philippus und Jakobus verpflichten sollte, eben der Hofbildhauer Egell war. Die Kirche wurde schon 1782 abgerissen, über die genaue Gestalt der damals versteigerten Altäre und deren weiteren Verbleib ist nichts bekannt. Gestützt auf die Nennung der beiden Apostelfiguren und die knappen weiteren Angaben im Akkord von 1737 deutet Lankheit überzeugend Egells Zeichnung eines ziborienartigen Altares mit Mittelgruppe von zwei verzückt gen Himmel blickenden männlichen Heiligen, davon der eine mit Kreuzstab in der Hand, als einen ersten Entwurf für den Hochaltar der Garnisonskirche, der jedoch abgelehnt wurde, sowie eine Zeichnung des hl. Philippus und einen Bozzetto des hl. Jakobus d. Ä. als Entwürfe für die beiden im Akkord erwähnten großen Statuen (die Zeichnungen im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg, Inv. Nr. Z 105, Z 880, der Bozzetto ehemals im Schloßmuseum, Mannheim, im Zweiten Weltkrieg zerstört). Gewagter erscheint das Bemühen, eine Vorstellung vom Mittelstück des Hochaltars zu gewinnen, von dem wir nicht einmal genau wissen, ob es ein Gemälde war (der betreffende Akkord mit dem Maler ist nicht überliefert). In Entwurfsskizzen Egells für ein Gemälde (Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. Z 3885, Volk 1967 *a.a.O.*, Abb. 150, 151), jetzt von Lankheit überzeugend als „Rosenwunder des hl. Franziskus“ gedeutet, wird der Entwurf Egells für das Hochaltargemälde der Garnisonskirche vermutet. Das in diesem Zusammenhang überraschende Bildthema wird damit begründet, daß die Kapuziner den Gottesdienst in der Garnisonskirche abhielten, in deren Mannheimer Kirche sich ein Hochaltarblatt gleichen Themas von der Hand des Francisco Bernardini befand, das in großen Zügen Egells Zeichnung entspricht.

Ausführlich wird auf Egells Hauptwerk, den ehemaligen, heute nur noch in Resten erhaltenen Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim, eingegangen. Wichtig war es hier vor allem, den künstlerischen Anteil Bibienas zu bestimmen, an dessen (uns nicht überlieferten) Altarriß sich Egell laut Akkord zu halten hatte. Ludwig Baron Döry hatte 1980 die Ornamentformen des Altares analysiert, dabei zwei Stilphasen unterschieden und war zu der Überzeugung gekommen, daß das der zweiten Stilphase angehörende Herzstück des Altares, die große Rocaille-Kartusche, gerade weil hier jegliche Architekturform fehlt, nicht von Bibiena stammen könne, sondern Egells Erfindung sein müsse. Lankheit, der gleicher Ansicht ist, faßt jetzt die verschiedenen Indizien zusammen, welche für Planänderungen und im Zusammenhang damit für ein Zurückdrängen der Konzeption Bibienas im Laufe der Arbeit sprechen. Dazu gehören zwei Altarentwürfe Egells, die schon im Zeichnungscorpus von 1954 (Taf. 3, 4) auf den Mannheimer Altar bezogen wurden, dann der „Ueberschlag“ des Malers, der von „Christus ... am kreuz nebst die vier figurñ“ spricht, während im Werk selbst der Kruzifixus von einer reliefierten Kreuzigungsszene hinterfangen wird; weiter gehören dazu (im ausgeführten Altar) der Wechsel von der Weiß-Goldfassung zur reinen Goldfassung, die auffälligen Stilbrüche, auch Ungereimtheiten in der architektonischen Gestaltung. Egell scheint demnach versucht zu haben, seine Vorstellungen durchzusetzen, was ihm – offenbar nach längerer Unterbrechung der Arbeit – in einer letzten Planänderung auch gelang um den Preis, daß er bereits nach Bibienas Entwurf gefertigte Teile miteinbeziehen mußte. Die hier gefundene Lösung für die Gestaltung des Mittelteils hat, wie Lankheit zeigt, ihren Vorläufer in Egells Hildesheimer Altar. Im Mannheimer Altar gelang es ihm, ein großes Relief mit davorgestellten freiplastischen Figuren und ein phantastisch ausgeschmücktes Rahmenwerk, d.h. alle drei plastischen Gattungen zu einer höheren künstlerischen Einheit zu verbinden. Es war nicht die Ideallösung, die wir von Egells Kölner Entwurfszeichnung (1954, Taf. 4; 1988, Bd. 2, Abb. 183) kennen, aber doch eine großartige Lösung und m.E. zugleich eine, die seiner bildhaften Schweise entsprach; es ist kein Zufall, daß dem Relief in Egells Werk eine so hervorragende Rolle zukommt.

Egell hat, sehr ungewöhnlich für einen Bildhauer, sowohl Entwürfe für Gemälde gemacht als auch zeichnerische Vorlagen für Titelkupfer und rund 270 Vignetten eines 1743–48 erschienenen dreibändigen Geschichtswerkes *Scriptores Historiæ Romanæ* geliefert, von denen die meisten von verschiedenen Stechern gestochen und nur wenige von dem Maler Philipp Hieronymus Brinckmann radiert wurden. Die erste eingehende kunsthistorische Beschäftigung damit durch Kurt Martin datiert von 1933. Seither ist ein (wenn auch verschwindend kleiner) Teil der von Egell gezeichneten Vorlagen bekannt geworden; 17 wurden 1954 in Lankheits Zeichnungscorpus veröffentlicht, drei jetzt neuentdeckte in der Monographie bekanntgemacht, unter letzteren auch ein wieder fallengelassener Entwurf zum Titelbild von Band 1. Es spricht für Egells schöpferische Bildphantasie, daß Lankheit nur für eine Vignette ein unmittelba-

res kompositorisches Vorbild, die Todesweihe des Decius Mus von Peter Paul Rubens, nachweisen konnte. Mehr im allgemeinen bleiben die Beziehungen zu manieristischen Kompositionen von Callot, Schönfeld und anderen, und als Stilparallele, nicht als Vorbild werden ungefähr gleichzeitig entstandene Gemälde des Giovanni Battista Pittoni von Lankheit zitiert.

Das Buch bringt einige bemerkenswerte ikonographische Neudeutungen. Am wichtigsten ist die vom Verfasser bereits 1984 veröffentlichte Umbenennung des Jesuitenheiligen im Mannheimer Reiß-Museum in einen hl. Johannes Franciscus Regis und im Zusammenhang damit deren Identifizierung mit der „*effigies S. Joannis Francisci statuaria opere elaborata et argento obducta*“, die im Jahr 1739, als man in Mannheim die 1737 erfolgte Heiligsprechung des Franz Regis feierte, auf dem Altar innerhalb der großen Festdekoration aufgestellt wurde. Die Hypothese ist um so überzeugender, als Lankheit von den die Statue damals flankierenden, ebenfalls silberglänzenden Skulpturen „*sanctorum juvenum nostrorum effigies*“ – hiermit können nur die hll. Stanislaus Koska und Aloysius gemeint sein – die eine in der Halbfigur des Stanislaus Koska, jetzt in Laumersheim, nachzuweisen vermochte. Stilistisch sind beide Skulpturen eng verwandt, und ihre Fassung entspricht der Beschreibung im zitierten zeitgenössischen lateinischen Festbericht.

Auch die Vermutung, das Relief mit der Beweinung Christi im Frankfurter Liebieghaus habe ursprünglich in der Loreto-Kapelle von Oggersheim die Tabernakeltür geschmückt, hat viel für sich. Der Annahme, der Charakterkopf des Joseph von Arimathia gebe einen Stifter wieder, ist freilich nicht zuzustimmen; einen Vollbart, wie er zum Typus dieser Figur gehört, hatte im 18. Jahrhundert niemand, wenn man von seltenen Käuzen wie Balthasar Permoser absieht. Überzeugend wirkt dagegen die von Lankheit schon 1981 vorgetragene Ansicht, die hll. Ignatius und Franz Xaver auf dem wahrscheinlich aus der Hauskapelle von Schloß Sarstedt stammenden Relief (heute Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a.M.) trügen die Züge der beiden Brüder von Weichs, der Schloßherren von Sarstedt. Bezeichnenderweise ist hier der für den hl. Franz Xaver typische Bart lediglich durch eine das Gesicht rahmende Haar krause angedeutet – die Brüder von Weichs waren bartlos.

Bei der Frage, ob der Bozzetto eines Jesuitenheiligen mit Totenkopf als Attribut (Victoria & Albert Museum, London) als hl. Aloysius Gonzaga oder als hl. Franz von Borgia zu deuten sei, entscheidet sich Lankheit für den letzteren: Einmal wegen des Kinnbartes, den er im Bozzetto angedeutet sieht, zum anderen kann er dadurch den Bozzetto mit einem später verworfenen Altarprogramm der Mannheimer Jesuitenkirche in Zusammenhang bringen. Dieses war umfangreicher als das nach Egells Tod durch Verschaffelt ausgeführte Programm und sah unter den Nebenaltären laut einem in der Heidelberger Universitätsbibliothek aufbewahrten Grundriß auch einen Altar für den hl. Franz von Borgia vor. Auch an der Kirchenfassade waren ursprünglich mehr Statuen vorgesehen, wie der Fassadenriß im Stichwerk *Basilica Carolina* zeigt. Gestützt auf Zeichnungen Egells versucht Lankheit, Klarheit in die einzelnen Planungs-

stadien zu bringen; drei der Zeichnungen, welche Statuen eines Kaisers (Karl der Große?) und eines Bischofs (hl. Theodor von Sitten? = Namenspatrone Karl Theodors) zeigen, sind bisher nicht mit dem Fassadenprojekt der Jesuitenkirche in Verbindung gebracht worden (Volk 1967 *a.a.O.*, Abb. 159–160 sowie ders., Bildhauer als Zeichner ... in: *Kunst und Antiquitäten* 1985, 2, S. 46–55, Abb. 6).

Ein eigenes Kapitel ist den Mitarbeitern und Schülern Egells sowie seinem Sohn und Nachfolger Augustin Egell gewidmet. Darin wird mit Recht die Sonderstellung von Ignaz Günther hervorgehoben. Er ist der einzige, der aus der Begegnung mit Egell fruchtbare Anregungen zur Ausbildung eines eigenen und ebenfalls genialen künstlerischen Stiles zu schöpfen vermag. Für die meisten der anderen Bildhauer gilt jedoch, daß die Qualität ihrer Arbeiten sich aus der mehr oder minder großen Nähe zu Egells Stil bestimmt und in der Spätzeit abebbt; die Begabung des Sohnes lag – hier wird Nicolas de Pigage zitiert – nicht im figürlichen, sondern im ornamentalen Bereich. Manches ist noch ungeklärt, so die von Lankheit erwähnte Frage nach dem oder den Urhebern der Fassadenskulpturen an der Heidelberger Jesuitenkirche.

Bei der Überfülle an Detailangaben, an Detailbeobachtungen, an komplizierten Werkgeschichten droht dem Leser leicht der Blick aufs Ganze verloren zu gehen. Dem steht jedoch ein Schlußkapitel entgegen, das die vorausgegangenen ausführlichen Darlegungen auf großartige Weise zusammenfaßt und nochmals Egells besondere Stellung unter den deutschen Bildhauern des 18. Jahrhunderts herausarbeitet. Dabei fallen dem Leser die Widersprüche auf, die in dieser Künstlerpersönlichkeit zu finden sind, ja, geradezu ihr Wesen ausmachen: Ein perfekter Schnitzer, der gelegentlich an spätgotische Tradition anzuknüpfen scheint, sein Werk dennoch ohne volkstümliche Note, vielmehr durch zurückhaltende Eleganz ausgezeichnet. Egell, offenbar ein Mann aus einfachem Handwerkermilieu, weder von großer Schulbildung noch von künstlerisch-akademischer Bildung, sein Werk aber an Gedankentiefe wie an geistreichem Witz demjenigen seiner bildhauernden Zeitgenossen weit überlegen, das verwendete Ausdrucksmittel hinwiederum, der Formenschatz, auffallend begrenzt. Gegensätze, welche erst die in der Monographie vorgelegte Analyse bewußt macht; denn das Œuvre ist von erstaunlicher Geschlossenheit, die künstlerische Entwicklung ein allmählicher Reifungsprozeß ohne tiefergehende Brüche.

Prägende Eindrücke muß Egell, wie Lankheit schon früher dargelegt hat, von Permoser und indirekt von Werken Pugets empfangen haben. Permoser könnte ihm auch über Stichreproduktionen, Skizzen, kleine Modelle eine erste Kenntnis von italienischer Kunst wie von Pugets Genueser Arbeiten vermittelt haben (eine Italienreise des über fünfzigjährigen Egell im Jahr 1744 ist so gut wie gesichert). Mit französischen Ornamentformen ist Egell gut vertraut. Das spricht dafür – so Döry 1963 –, daß der Künstler Paris kannte. Lankheit nimmt eine frühe Reise nach Paris schon um 1728 an und vermutet, daß dieser weitere folgten. Auch in der gelockerten Beziehung von Bildwerk zu Architektur bei Egell, verglichen mit der engen Bindung zwischen beiden Gattungen bei ande-



Abb. 1 Paul Egell, Reliquienkreuz, um 1745. Buchsbaum, 27,2 x 15,5 cm. Stuttgart, Privatbesitz

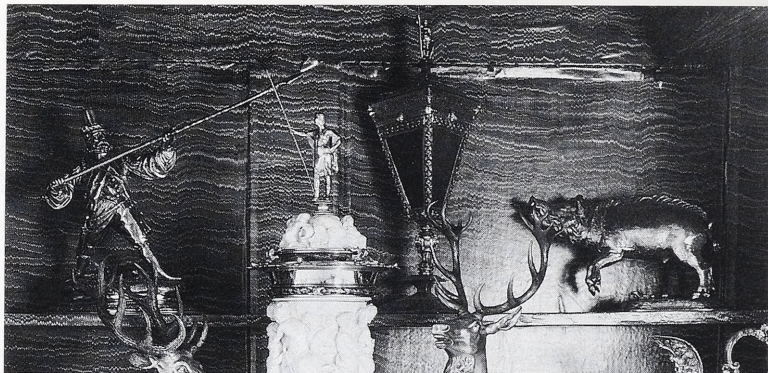


Abb. 2a Schrank mit Willkommgefäßen (Ausschnitt), ehem. Schloß Moritzburg b. Dresden (Sächs. Landesbibliothek, Abt. Dt. Fotothek, Dresden, Aufnahme wohl 1939)



Abb. 2b Bergkristall-Leuchter. Silberfassung: Hans Waidelin, Augsburg, um 1605. Burg Stolzenfels (LA für Denkmalpflege — Verw. d. Staatl. Schlösser Rheinland-Pfalz, Mainz)



Abb. 3 Meinrad Bauch, Bacchus. Nürnberg, Ende 16. Jh. Dresden, Grünes Gewölbe (Kunst-
samml. Dresden)

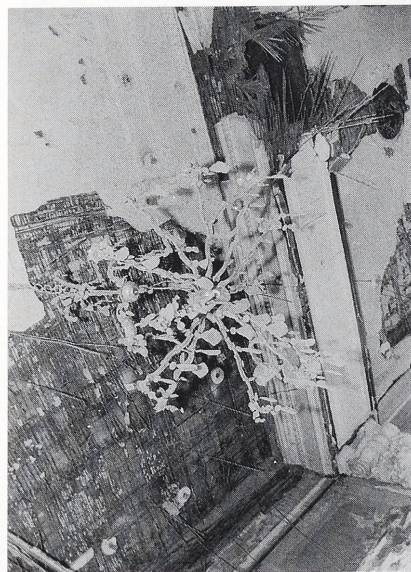


Abb. 4a Zadar, Kneževa palača (Fürstenpalast)

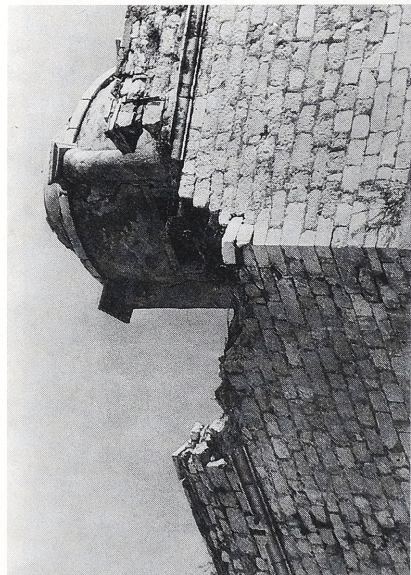


Abb. 4b Zadar, Babljia Kula, Befestigungsturm des 13. Jh., Spitze

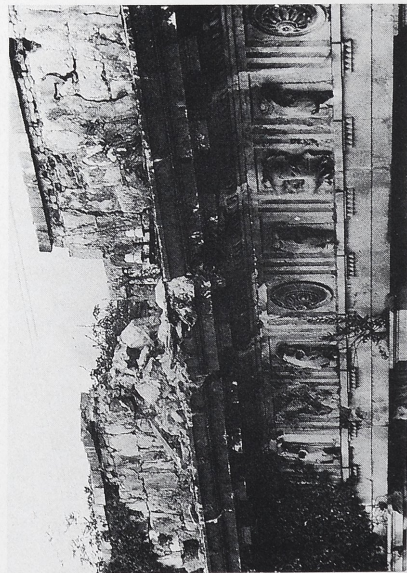


Abb. 4c Zadar, Porta di Terraferma. M. Sammiceli 1543, Attika



Abb. 4d Vukovar, Schloß Eltz

ren südwestdeutschen Bildhauern, z.B. Joseph Anton Feuchtmayer, erkennt Lankheit eine der französischen Kunstauffassung verwandte Haltung.

Es würde lohnen, von Egell aus noch einen Blick auf nachfolgende Epochen zu werfen. Manches in seinem Werk wirkt m.E. wie eine Vorwegnahme späterer Entwicklungen, so etwa die Konsequenz, mit der ein Bildwerk als große Gebärdefigur gestaltet sein kann, weiter die starke Betonung des geistigen Gehaltes, das Phänomen einer sehr persönlichen Ikonographie, welche offensichtlich oft vom Künstler selbst erdacht wurde. Das Brüchig-Werden ikonographischer Überlieferung macht sich bereits um 1728/31 im geradezu spöttischen Umgang mit allegorischen und mythologischen Motiven bemerkbar, der in den Stukkaturen von Rittersaal und Treppenhaus des Mannheimer Schlosses auffällt, dann im Verstecken von Attributen, z.B. bei den allegorischen Figuren am Grabmal des baden-durlachischen Hoffaktors Fein um 1741/42 (obwohl die Darstellung dadurch an Verständlichkeit verliert). Zu Egells freier Haltung gegenüber der hierzulande üblichen Bildtradition paßt die – wenn auch wiederum versteckte – Übernahme antiker Todesallegorie um 1736/37 am Epitaph des kaiserlichen Posthalters Zwenger in Heppenheim: in der Hand eines trauernden Puttos erkennt man eine gesenkte Fackel, die, wie Lankheit bemerkt, ein erst in der Aufklärung wiederaufgenommenes Bild für erlöschendes Leben ist, hier allerdings noch einem christlichen Vergänglichkeitssymbol, einem halbverwesten Totengesicht, zur Seite gestellt.

Die Fachwelt und auch die kunsthistorisch interessierten Laien werden Lankheit Dank wissen für diese glänzende wissenschaftliche wie schriftstellerische Leistung, die einen der ganz großen Bildhauer des 18. Jahrhunderts wieder voll in unser Bewußtsein rückt. Für künftige Monographien könnte das Buch einen Maßstab setzen. Gerade bei neuzeitlichen Künstlern genügt es nicht mehr, sich auf die kunsthistorischen Daten zu beschränken. So ist Lankheit allen nur irgendwie faßbaren Beziehungen nachgegangen, welche den Künstler und Menschen Egell mit seiner Umwelt und Nachwelt verbinden. Er fand heraus, daß das durch ein Schabkunstblatt verbreitete Porträt Egells in Lavaters *Physiognomische Fragmente* aufgenommen wurde, und zwar mit der Charakteristik „Talent, Witz, Laune, Freyheit“, ein Urteil, das sich zumindest teilweise mit dem sicher ebenso unvollständigen Urteil von uns Nachgeborenen deckt. Weiter hat Lankheit herausgefunden, daß sich Egells Reliefkopie vom Kopf der Berninischen hl. Teresa wohl im Besitz der Annette von Droste-Hülshoff befand; sie könnte dieses wahrscheinlich aus der Schloßkapelle von Sarstedt stammende Relief von ihrem „Herzensonkel“ von Twickel, der in dem Sarstedt benachbarten Hildesheim Domkapitular war, erhalten haben.

Was bei dieser Dichterin nicht verwundert, erstaunt bei dem protestantischen Pfarrer Mörike. „Der Sterbekruzifix Eduard Mörikes – ein Werk von Paul Egell“ wurde von Dietmar Jürgen Ponert nach Erscheinen von Lankheits Buch veröffentlicht – ein Zeichen übrigens, daß noch weitere Entdeckungen möglich sind (*Zs. des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft* Bd. 43, 1989, S. 30–36; hier Abb. 1). Mörike und wohl mehr noch seine Schwester Klara hegten

ein nach außen geheimgehaltenes Interesse an derlei katholischen „ehrwürdigen Gegenständen“. Ponert stützt seine Zuschreibung durch den Hinweis auf die Ähnlichkeit von Corpus und Kreuztitel am Bleisarkophag des Kurfürsten Karl Philipp in Mannheim, die 1743 offensichtlich nach einem Modell von Paul Egell gegossen wurden, außerdem durch den Verweis auf entsprechende, in Nachzeichnungen von Johann Peter Wagner überlieferte Kruzifixstudien Egells. In den Einzelzügen wie der strafferen, gestreckten Haltung, dem völligen Absinken des Hauptes auf die Schulter behauptet der kleine geschnitzte Corpus jedoch seine Eigenständigkeit gegenüber dem wesentlich größeren Corpus des Bleisarkophages. Mit Recht hebt Ponert die erstaunliche Ausdruckskraft und Genauigkeit der Formensprache trotz des kleinen Formats (Scheitelhöhe ca. 14 cm) hervor, die für Eigenhändigkeit spricht. Zur stilistischen Einordnung paßt der überlieferte *terminus ante quem* für die Entstehung des Kruzifixus: Laut einer Tintenschrift auf den rückseitigen Schiebern, welche die im Innern des Kreuzes aufbewahrten Reliquien decken, war er 1748 im Besitz der Pfarrkirche von Gündelhart/Kanton Thurgau. Die Kirche war damals gerade von der Familie von Beroldingen, der das Schloß in Gündelhart gehörte, restauriert worden, und wie schon von den Droste-Hülshoffs läuft auch von dieser Familie, wie Ponert jetzt feststellte (mündliche Mitteilung vom 15.11.1991), eine Spur nach Hildesheim: Ebendort war Josef Maria Gabriel von Beroldingen von 1748 bis 1771 Domherr. Das als Egells Werk dokumentierte Vergleichsstück, ein kleiner Kruzifixus, der sich 1753 im Nachlaß des Mannheimer Schloßbaumeisters Guillaume d'Hauberat fand, ist leider nicht mehr nachweisbar. Dem Dichter Eduard Mörike war das kleine Schnitzwerk, das später sein Sterbekruzifixus sein sollte, von seinem Bruder Louis geschenkt worden. Aus der Beschreibung, die in einem Brief Mörikes an Wilhelm Hartlaub vom 7.12.1840 steht, spricht viel Verständnis für dieses „Altertum“: „Es ist nicht völlig eine halbe Elle hoch, aus einem feinen Holz, und zwar aus e i n e m Stück gearbeitet ... Die Figur (ungefähr 1/4 Elle lang) hat wirklich Kunstwert; sie ist naturgemäß, edel und mit vieler Sorgfalt bis in das Kleinste ausgeführt (so daß z.B. auch die Tränen auf den Wangen im Relief angedeutet sind). Das Haupt liegt auf der rechten Schulter. Das Gesicht ist von rührendem Ausdruck. Hinter dem als Überschrift herabhängenden Blatte sieht ein geflügelter Engelskopf mitleidig herunter.“

Eva Zimmermann