

Skulptur

Vom alles übertönenden Glanz der Erscheinung

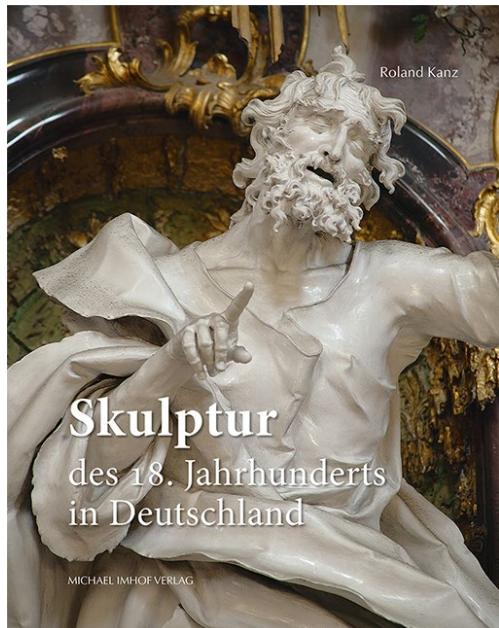
Roland Kanz

**Skulptur des 18. Jahrhunderts in
Deutschland.** Petersberg, Michael Imhof
Verlag 2025. 629 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7319-1254-5. € 49,95

Prof. em. Dr. Werner Busch
Kunsthistorisches Institut
Freie Universität Berlin
werner.busch@fu-berlin.de

Vom alles übertönenden Glanz der Erscheinung

Werner Busch



Der hier anzugehende Band ist ein gewaltiges Kompendium, ein *opus magnum et ponderosum*, wobei Letzteres in jedem Sinne des Wortes gilt. Sein besonderes Gewicht entsteht durch mehr als 650 Hochglanzfotos von höchster Qualität auf mehr als 600 Seiten im Folioformat, was auch eine große Textmenge ermöglicht hat. Es ist das Werk eines Einzelnen, wie es bei einem derartigen, erschöpfenden Überblickswerk, das etwa zehn Jahre in Anspruch genommen hat, nur noch selten vorkommt.

Der Autor war vor die Frage gestellt, wie er den schier unendlichen Stoff ordnen sollte. Er hat sich für eine Gliederung nach Aufgaben entschieden, man hätte auch von Funktionen der Skulptur in primär architektonischen Zusammenhängen sprechen können. Diese Gliederung ist kleinteilig angelegt, so dass so

etwas wie eine Typologie der Aufgaben entsteht. So sehr der Überblick zur jeweiligen Aufgabe überzeugt, die Gliederung hat notwendig Konsequenzen. Da die Skulptur an und in einem Gebäude, im höfischen oder kirchlichen Bereich, die verschiedensten Aufgaben übernehmen kann, taucht ein- und dasselbe Monument mehrfach in ganz unterschiedlichen Kapiteln des Buches auf, gelegentlich um Hunderte von Seiten getrennt. Das erschwert die Bildung einer Vorstellung vom Gesamt einer Ausstattung. Keine Zimmermann- oder Asam-Kirche wird einmal exemplarisch in ihrer Gesamterscheinung und Programmatik vorgestellt. Zwar ist mehrfach die Rede von Raum- oder Blickerfahrungen, aber sie sind nicht das eigentliche Ziel der Untersuchungen. Einzelne als zentral empfundene Gegenstände erfahren eine genauere Analyse, bei der Mehrzahl geht es primär um typologische Zuordnung.

Dem Autor ist dies durchaus bewusst und so versucht er bei jedem der acht Großkapitel in einer längeren Einleitung den größeren Zusammenhang wenigstens theoretisch zu stiften, wobei die Begriffsbildung auch für Unterkapitel anspruchsvoll ist und von den Gegenständen nicht immer eingeholt wird. Akzeptiert man diese gewisse Inkonsistenz, die der zugrundeliegenden Gliederung geschuldet ist, so wird man belohnt durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen, auch von Gattungs- oder Typenentwicklungen, erfährt Präzises zu theologischen Zusammenhängen und politischen Ikonographien. Bei der Fülle des Materials bestaunt man den Kenntnisreichtum des Autors.

Roland Kanz hält nichts von bloßen stilistischen Zuordnungen und Abfolgen wie Barock, Rokoko, Klassizismus, dennoch muss er sich Gedanken machen über Entwicklungen. Was sind die historischen Wendepunkte, wie ist der Säkularisierungs- und Verbür-



| Abb. 1 | Klosterkirche Obermarchtal, Innenraum, um 1690 ↗



| Abb. 2 | Zwiefalter Münster Unserer Lieben Frau, Innenraum, 1739–65. Wikimedia ↗



| Abb. 4 | Egid Quirin Asam, Choranslage der Klosterkirche in Rohr, um 1722/23. Kanz, S. 309, Abb. 361

gerlichungsprozess im 18. Jahrhundert zu denken, was bewirkt die Antikenrezeption nach der Mitte des Jahrhunderts, was sind die Folgen des Siebenjährigen Krieges, gibt es Parallelentwicklungen, welche Konsequenzen hat die Ornamentkritik seit Johann Friedrich Reiffenstein, Friedrich August Krubsacius oder dem Rekurs auf Vitruv, was bewirkt die Rezeption Frankreichs, ist der Wandel eher mit Johann Joachim Winckelmann zu datieren oder erst in der Reinhart Koselleck'schen Sattelzeit anzusiedeln, aber wie erklärt sich dann der Rokoko-Höhepunkt von den zwanziger bis zu den siebziger Jahren? Der Autor kommt nicht umhin, in den jeweiligen Kapiteln und Typologien so etwas wie einen historischen Dreischritt zu konstatieren, der dann doch mit den



| Abb. 5 | Egid Quirin und Cosmas Damian Asam, Hochaltar der Klosterkirche Weltenburg, um 1735/36. Kanz, S. 306, Abb. 357

klassischen Stilepochen verbunden ist. Vereinfacht gesagt: Der Beginn ist durch einen strengen Barock mit großförmigem weißen Stuck markiert (Obermarthtal um 1690 ist ein schönes Beispiel | Abb. 1 |, zumal Zwiefalten „um die Ecke“ liegt | Abb. 2 | und man die rapide Entwicklung zu einem bewegten lebendigen Rokoko unmittelbar nachvollziehen kann). Dem folgt das relativ freie Spiel des farbigen Rokoko, voller Bewegung, nicht auf bloße barocke Beeindruckung aus, sondern auf sinnliche Überwältigung, um dann von einer neuen kritischen Enthaltsamkeit mit klassischen Formen abgelöst zu werden, die dennoch die sinnliche Wirkung nicht zurücknehmen wollte. So ist es auch kein Wunder, dass das Buch von Berliner Skulptur gerahmt wird: Andreas Schlüter



| Abb. 3 | Andreas Schlüter, Büste Landgraf Friedrich II. von Hessen-Homburg, nach 1701. Bronze, H. 115 cm. Bad Homburg, Schlossmuseum. Kanz, S. 455, Abb. 557



| Abb. 6 | Johann Baptist Zimmermann, Atlanten auf Hermenpfeilern, 1723–28, Stuck. München, Palais Preysing. Kanz, S. 217, Abb. 254

am Anfang mit dem Reiterstandbild des großen Kurfürsten, später noch einmal im Büstenkapitel mit dem Porträt des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Homburg | Abb. 3 |, und am Ende von Johann Gottfried Schadows Prinzessinnen. Doch dem großen Dazwischen gehört das eigentliche Interesse des Autors: Höfischer und kirchlicher Prachtentfaltung aus Prestigegründen, Legitimitätsansprüchen, Statuskonsum und politischer Berechnung – alles übertönt vom Glanz der Erscheinung.

Um der Fülle Herr zu werden, verzichtet Kanz auf die Einbeziehung böhmischer und österreichischer Kunst, allenfalls gelegentliche Hinweise erlaubt er sich. Das bringt notwendig ein weiteres Problem der Gesamtdarstellung hervor. Wie sind künstlerische Genealogien, Abhängigkeiten, Vorbilder darzustellen, ohne auf die Quellen eingehen zu wollen? Dutzendfach wird auf die Vorbildhaftigkeit Gian Lorenzo Berninis hingewiesen, aber erst ganz am Schluss taucht überraschenderweise ein Foto von dessen Büste Ludwigs XIV. auf, sonst bleibt es beim Verweis. Zugegeben, anschauliche Herleitungen hätten das Kompendium noch mehr aufgeblasen.

Die heimlichen Helden des Opus sind die Gebrüder Asam. Im umfangreichsten Kapitel des Buches, das der Sakralskulptur gewidmet ist und in dem kluge Überlegungen zum Rezeptionsverhalten angestellt werden, Aspekte visueller Inanspruchnahme geschieden werden, in dem über Farbigkeit der Skulptur reflektiert wird, ist ihre Überwältigungsstrategie zentral. Die Altarskulptur wird ausdifferenziert, ihre thematischen und typologischen Möglichkeiten werden an den Engeln, den Kanzeln, den Themengruppen verfolgt. Wobei der erzählerische, szenische Charakter an Altar oder Kanzel geradezu wie ein Störfaktor wirkt, nicht erzählerische Entfaltung steht im Zentrum, sondern einnehmende Bildhaftigkeit. Im Grunde genommen „funktioniert“ rokokohafte Skulptur nur in Form von Einzelfiguren, die in ihrer Fülle durch das Gesamt eines Altares, mithin durch Form ästhetisch zusammengehalten werden. Es mag ein theologisches Konzept, eine Programmatik erkennbar sein, letztlich wird mit ihr jedoch leichtherzig umgegangen.

Die Asams produzieren in Rohr | Abb. 4 | oder Weltenburg | Abb. 5 | in den zwanziger und dreißiger



| Abb. 7 | Tommaso Soldati, Hermenatlanten und Kaminbekrönung im Gardesaal des Alten Corps de Logis von Schloss Ludwigsburg, 1709/10, Stuck. Kanz, S. 172, Abb. 191

Jahren einen unwiderstehlichen Sog, der von der Bewegung der Betrachtenden lebt, zum Altar führt, dessen Skulpturen in magisches Licht getaucht sind, Erdenschwere ablegen, gen Himmel fahren – ihre Erscheinung überwältigt. Der Altar erscheint als Bühne, wir wohnen einer Epiphanie bei. Dem Detail wird spielerische Entfaltung erlaubt, besonders wenn die Putten durch die Architektur turnen. Voran geht allerdings die Schilderung des höfischen Bereichs als Ort der Repräsentation: Triumphtore, Brücken, Brunnen werden in ihrer Typologie verfolgt, wobei ein umfassender Überblick den Atlanten und Karyatiden gewidmet ist. Ihre herkulischen Taten sollen den herrscherlichen Tätigkeiten entsprechen, aber auch hier schleicht sich, besonders in Gärten, Überbordendes und Spielerisches ein. Das Tragen der Last wird vorgeblich, schon bei Dominikus Zimmermann im Palais Preysing in München | Abb. 6 | oder bei den Hermenatlanten in Sanssouci, wo gleich ein ganzes Regiment zum Tragen antritt, erscheint die Bedeutung der Zeichen geschwächt. Man fragt sich, wie die besondere Größe der Atlanten ästhetisch zu rechtfertigen ist. Die Hermenatlanten und vor allem die Wappenträger

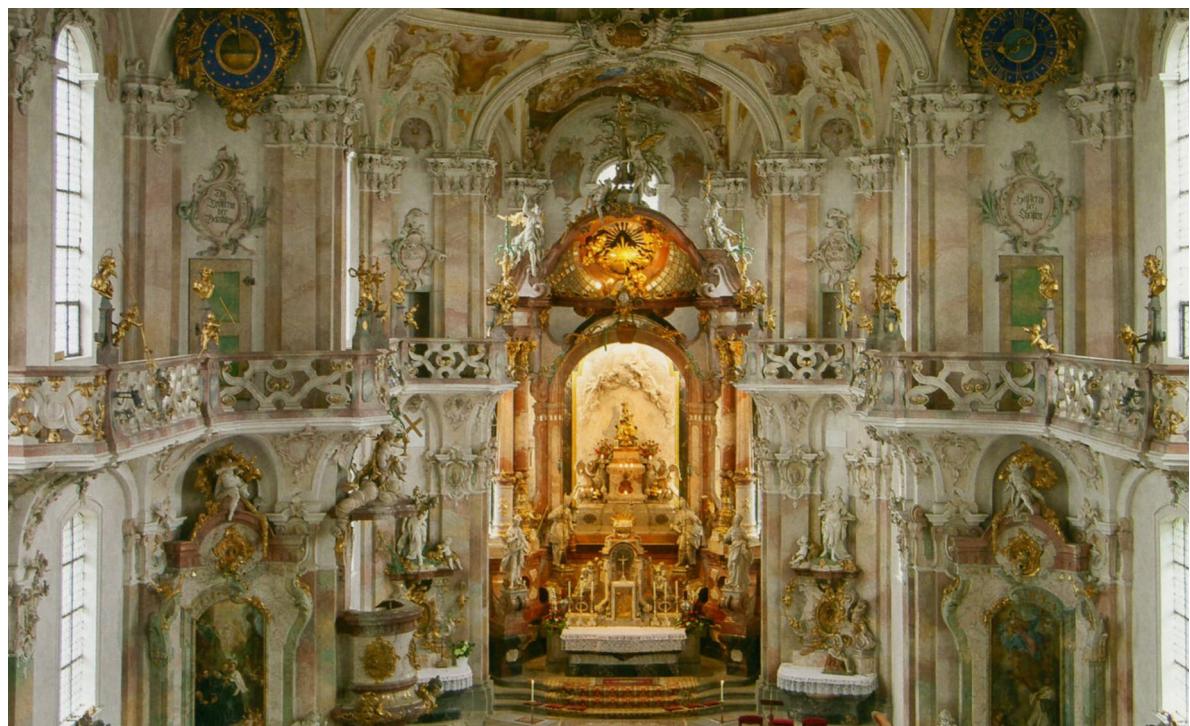
im Alten Corps de Logis in Ludwigsburg sprengen schier den Rahmen. | Abb. 7 | Die Überfülle in Sanssouci oder am Wallpavillon des Dresdner Zwingers trägt dazu bei, dass beide Architekturen den Eindruck des Ephemeren erwecken, als könnten sie, wenn sie den Schaeuffekt erfüllt haben, auch wieder abgerissen werden.

Ich merke beim Schreiben der Rezension, dass mir der Stoff in seiner Fülle zerfasert – umso mehr begreife ich, was die vielleicht ein wenig rigide Vorentscheidung zur Gliederung nach Aufgaben für einen Sinn macht. Wenn man ihr folgt, bekommt man eine Ahnung von den vielfältigen Möglichkeiten der Platzierung von Skulptur am und im Gebäude, vom Garten ganz zu schweigen. Sicher könnte man sich noch manches wünschen, was entwicklungsgeschichtlich von Interesse ist. Um es an einem Beispiel zu demonstrieren. Wenn man zu Fuß auf dem Prälatenweg von der Birnau nach Salem geht und weiß, dass der Höhepunkt an optischer Fülle und bewegter Leichtigkeit mit dem berühmten Puttenspiel von Joseph Anton Feuchtmayer und seiner Schule in der Birnauer Wallfahrtskirche | Abb. 8 | | Abb. 9 | erreicht ist und dann in

Salem anlängt, und dort, weil auch die Feuchtmayer-Schule direkt hierher gegangen ist, Entsprechendes erwartet, dann erlebt man einen Schock. Zwar turnen die Putten auch hier, aber sie sind geradezu eingesperrt in eine rigide achsensymmetrische, farblich gänzlich herabgestimmte Wand- und Altarordnung, die die Formen festzurrt – der Widerspruch ist offensichtlich. Zu erklären ist dies sicher, wenn man darauf hinweist, dass der zuständige Abt Anselm II. in Frankreich gewesen ist und neueste Dekorationssysteme beginnender Revolutionsarchitektur gesehen hat, etwa Illustrationen von Jean-Charles Delafosse oder Jean Laurent Legeay, doch hebt dies den Widerspruch nicht auf. An den reduzierten kubischen Formen können sich die Putten nur stoßen. Oder: Warum sind in Rot an der Rot statt eines illusionistischen Deckenbildes plötzlich von Januarius Zick Tafelbilder à la Anton Raphael Mengs an die Decke projiziert? Auch der Stuck ist dort gebändigt.

Was kann man aus diesen widersprüchlichen Prozessen schließen? Ich behelfe mich mit einer Anekdote.

Als ich vor mehr als 20 Jahren den Weg von der Birnau nach Salem nachgegangen bin und dort den ästhetischen Schock erfahren habe, stand ich an einem der Nebenaltäre des Hauptschiffes, als die Spitze eines Engelsflügels von Feuchtmayers Schüler Johann Georg Dirr wie aus dem Nichts herunterfiel und in tausend Stücke zerbrach, übrig bleib allein die absolute Flügelspitze – sorgfältig und bis ins letzte Detail bearbeitet, selbst auf der vor dem Altar unsichtbaren Rückseite des Flügels. Die einzelnen vorsichtigen Meißelschläge sind genau zu verfolgen. Das kleine, keine fünf Zentimeter große Fragment besitze ich noch heute und kann an ihm begreifen, was hochentwickeltes Handwerk ist. | Abb. 10 | Auf Foto 146 in Kanz' Opus ist am rechten Rand ein entsprechender Engelsflügel zu erkennen. Meine Engelspitze stammt vom gegenüberliegenden Pendant (Pendants sind ein eigenes Thema von Kanz, etwa in Form von Altar und sogenanntem Gegenaltar). Aus der Art, wie Engelflügel gearbeitet sind, lassen sich Hände scheiden, etwa von Johann Joseph Christian oder von



| Abb. 8 | Joseph Anton Feuchtmayer und Schule, Chorraum der Wallfahrtskirche Birnau, 1748/49. Kanz, S. 346, Abb. 406

Egid Quirin Asam im Vergleich zu Feuchtmayer/Dirr. So wird man auf das weite Feld des Handwerklichen verwiesen, wie wurde Stuck, Marmor oder Alabaster bearbeitet? Wie sah die Lehre, wie die Werkstattorganisation aus etc.?

Dass man Derartiges fragen kann, ist der Fülle des Ausgebreiteten geschuldet, man kann dafür nur dankbar sein, für die unendlichen typologischen Differenzierungen, die bis zum fortgeschrittenen 18. Jahrhundert getrieben werden, wo sie auf Aufklärung, Säkularisierung, Ornamentkritik, Antikenrezeption und thematische Auflösungstendenzen stoßen, zugunsten einer eigenständigen Ästhetik der Skulptur. Die Rezipienten dieses groß angelegten Werkes sollten es nicht nur als Nachschlagewerk benutzen, sondern auch die Typendifferenzierung nachvollziehen, sie war zuvor nicht annähernd in dieser Vielfalt im Bewusstsein. Nicht umsonst ist der Band, der durch reiche Indices und ein umfassendes Literaturverzeichnis abgeschlossen wird, auch zur Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erklärt worden.



| Abb. 10 | Johann Georg Dirr, Fragment eines Engelsflügels. Salem, Münster. Foto: Autor



| Abb. 9 | Joseph Anton Feuchtmayer, Putto am Benediktaltar, um 1748–50, Stuck. Birnau, Wallfahrtskirche. Kanz, S. 408, Abb. 498