

**Bernd Wolfgang Lindemann**, Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie (Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn 1989) 413 S., 411 Abb., 14 Farbtaf. Leinen, 128,- DM.

Ferdinand Tietz zählt zweifellos zu den herausragenden deutschen Bildhauern des 18. Jahrhunderts. Nach der 1918 erschienenen Gesamtdarstellung von Eva-Luise von Stössel liegt nunmehr erfreulicherweise mit dem Buch von Bernd Wolfgang Lindemann eine längst überfällige neue monographische Bearbeitung dieses Künstlers vor, eine für den Druck nur geringfügig überarbeitete Kieler Dissertation aus dem Jahre 1981, die den bisherigen Forschungsstand kritisch resümiert und zu wesentlichen neuen Erkenntnissen führt.

Adam Ferdinand Tietz – 1708 im nordböhmisches Holtschitz als Sohn des Bildhauers Adam Tietz geboren – erfährt in der Werkstatt des Vaters seine Ausbildung, über deren Verlauf keine näheren Einzelheiten bekannt sind. Archivalische Nachweise über Arbeiten setzen ab 1736 mit Erwähnungen in den Rechnungen zum Bau der Würzburger Residenz ein, wo Tietz in Konkurrenz zu dem Hofbildhauer Johann Wolfgang von der Auvera steht. Tietz' erster selbständiger Auftrag ist der Giebelschmuck von Schloß Werneck 1740. Es folgen weitere Aufträge in Würzburg und Umgebung bis 1747. Danach avanciert Tietz im Fürstbistum Bamberg unter dem Nachfolger des verstorbenen Friedrich Carl von Schönborn Philipp Anton von Franckenstein zum Hofbildhauer. 1754 beruft der Trierer Kurfürst Erzbischof Franz Georg von Schönborn Tietz nach Kurtrier, wo er bis 1760 als Hofbildhauer arbeitet. Danach ist der Künstler unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim Hofbildhauer in Bamberg, seit 1767 als Nachfolger von der Auvera schließlich auch Hofbildhauer in Würzburg. 1777 stirbt Tietz nach einem arbeitsreichen Leben in seinem Wohnort Memmelsdorf unweit seiner langjährigen Wirkungsstätte Schloß Seehof bei Bamberg.

Mit dem Untertitel „Studien zu Werk, Stil und Ikonographie“ grenzt der Autor das Thema ab. Eine umfassende Bearbeitung mit Vollständigkeit anstrebendem Werkverzeichnis schließt er von vornherein aus, weil in Anbetracht der Tätigkeit einer den Individualstil des Meisters imitierenden, aus meist anonymen Mitgliedern bestehenden großen Werkstatt eine Trennung der zahlreichen Arbeiten nach Händen einzelner Werkstattmitglieder kaum zu leisten ist und dieser Anspruch den im Rahmen einer Dissertation zu bewältigenden Umfang der Arbeit überschritten hätte. Der Katalog im Anhang geht infolgedessen nur unwesentlich über die im Hauptteil besprochenen Werke hinaus und soll mit einem Abschnitt über Skulpturen, die nach Ansicht des Verfassers nicht von Tietz geschaffen wurden, lediglich „Richtlinien für die zukünftige Beurteilung strittiger Zuschreibungen“ geben. Die Problematik der kleinplastischen Arbeiten hat Lindemann bereits 1983 in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft behandelt und Bozzetti in der Monographie folglich nur dann berücksichtigt, wenn sie mit einem der besprochenen großen Bildwerke in Zusammenhang stehen.

Die Beschränkung des Verfassers auf eine ausführliche Diskussion der durch neue Archivstudien teilweise weiter erhellten wichtigsten Arbeiten des Ferdinand Tietz in den geistlichen Fürstentümern des rheinisch-fränkischen Barocks zu Würzburg, Bamberg und Kurtrier unter Berücksichtigung von Werken, die nicht in höfischem Auftrag entstanden sind, jedoch zur Klärung stilgeschichtlicher Probleme beitragen, kommt der Geschlossenheit der Darstellung zugute. Lindemann analysiert erstmals gründlich die gestalterischen Mittel des Bildhauers, beschreibt und belegt seine künstlerische Entwicklung anhand von Vergleichsbeispielen und erläutert differenziert die Ikonographie der Werke, wobei er den Programmen der Figurengruppen in den Schloßgärten zu Seehof und Veitshöchheim besondere Aufmerksamkeit widmet.

Die stilistische Entwicklung des Bildhauers führt, wie Lindemann nachweist, nach einer spätbarocken Phase in der Würzburger Frühzeit in die reife Stilperiode des Rokoko, ehe im Alterswerk Elemente des Zopfstils eindringen. Der Verfasser revidiert die bislang gültige Auffassung einer starken Abhängigkeit des Künstlers von dem Böhmen Matthias Bernhard Braun zugunsten wesentlicherer Anregungen durch den in der väterlichen Werkstatt gepflegten Stil. Ferner weist er Bezüge zur Gestaltungsweise des Italiener Lorenzo Mattielli nach, die Tietz wohl bei einem schon von der älteren Forschung postulierten Aufenthalt in Wien kennengelernt hat. Unter dem Einfluß Mattiellis steht auch der Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang von der Auvera, aus dessen Abhängigkeit sich Tietz bald löst und einen eigenen Stil entwickelt, indem er konsequent aus dem bereits in Böhmen erworbenen Formenrepertoire schöpft. In deutlicher Abwendung vom Pathos barocker Bildwerke schafft der Künstler mit Motiven des

Genre und „style rocaille“ nun „dekorative Skulptur“, die er, einem Charakteristikum in der zeitgenössischen süddeutschen Deckenmalerei vergleichbar, mit illusionistischen Mitteln in Szene setzt und gleichzeitig als autonomes „Bild“ behandelt. Den zwar mit einer Scheinarchitektur, jedoch unabhängig vom Realraum gestalteten Bildraum der Deckenfresken vergleicht Lindemann mit den auf artifiziellen Sockeln isolierten Figurenensembles des Ferdinand Tietz, die in den für die Gärten in Veitshöchheim und der zweiten Ausstattungphase in Seehof geschaffenen Skulpturengruppen kulminieren.

Generell stellt der Autor fest, daß die Tietzschen Figuren nach einem in oberitalienischen Traditionen wurzelnden, später in Böhmen und Süddeutschland adaptierten Prinzip mit der Symmetriearchitektur eines Altares, Bauwerkes oder einer geometrischen Gartenanlage eine szenographische Einheit bilden und als Artefakte die Anforderungen zeitgemäßer Dekoration in einem festlich-repräsentativen Ambiente erfüllen. In diesem Zusammenhang kommt Lindemann auch zu einer für die Ausstattung süddeutscher Kirchenräume gültigen Erkenntnis, daß Kanzeln und ihre symmetrisch entsprechenden Pendants (Ottobeuren, Zwiefalten) nach demselben szenographischen Prinzip geschaffen sind (dazu der Autor jetzt ausführlich in einem Aufsatz in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, 73–93).

Überzeugen können auch die Ausführungen des Verfassers über die Ikonographie der Tietzschen Werke, die im Falle der geistlichen Reichsfürsten einmal vom ethischen Selbstverständnis der Auftraggeber, zum anderen aber auch vom übergeordneten „Reichsgedanken“ bestimmt ist. In den Hauptfiguren besonderer Figurenensembles, wie dem die Kaskadentreppe in Seehof bekrönenden Herkules oder dem Jupiter über dem Hofgiebel des Trierer Kurfürstlichen Palastes, sieht Lindemann „Bilder“, die in einer abstrakten Sinnschicht das „exemplum virtutis“ einer höheren Idee verkörpern und in einer zweiten Sinnschicht als Allusion auf die triumphierende Reichsidee konkretisiert werden. Mit dem Hinweis auf das Motiv des zu Apoll emporgehobenen Bildnisses des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau in Tiepolos Würzburger Treppenhausfresko unterstreicht Lindemann diese These und gelangt zu der Erkenntnis, daß solche Zentralfiguren nicht einfach als Personifikationen des absolutistischen Fürsten zu deuten sind. Er beweist damit, wie auch an anderen Stellen der Arbeit, daß die Ikonologie der zeitgenössischen süddeutschen Monumentalmalerei wesentliche Anregungen für die Entschlüsselung bislang ungeklärter Skulpturenprogramme von Tietzschen Bildwerken geben kann.

Mit der sorgfältigen Analyse von Stil und Ikonographie der Arbeiten des Ferdinand Tietz, die nach der Charakterisierung Lindemanns in subtiler Weise das „Spiel des ‚als ob‘“ betreiben, liegt nun endlich eine der Bedeutung des Bildhauers angemessene Arbeit vor, die das in seiner Raffinesse einmalige skulpturale Werk eines der hervorragenden Repräsentanten der Kunst des süddeutschen Rokoko in nachhaltiger Weise würdigt und deshalb künftig als solide Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit dem Künstler dienen wird. Diesem Anspruch wird auch die opulente und gediegene Ausstattung des Bandes mit zahlreichen Schwarzweißabbildungen und einigen Farbtafeln gerecht. Die nicht immer mit den Seiten korrespondierenden Anmerkungen mindern ein wenig die Benutzerfreundlichkeit dieses fundierten und schönen Buches.

*Peter Seewaldt, Trier*