

Roland Kanz: Skulptur des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Petersberg 2025, 632 Seiten, 59 S/W- u. 607 Farb-Abbildungen, € 49.95

(Rezension)

Der in Bonn lehrende Kunsthistoriker Roland Kanz (*1961) hat sich an ein grosses, grossformatiges und seitenstarkes Werk mit vielen guten Abbildungen zur „Skulptur des 18. Jahrhunderts in Deutschland“ in der Nachfolge von Adolf Feulner (Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Hb. der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1929) herangewagt zumindest finanziell gefördert durch zahlreiche Spender, sodass der ansehnliche Band auch wohlfeil erscheinen konnte. Er soll „interessierten Lesern“ [auch Nichtfachleuten] einen „facettenreichen Epochenüberblick liefer(n)“ und für „Kenner Unerwartetes bereithalt(en)“. Auf alle Fälle lässt sich der sehr gut formulierte Text leicht lesen und verstehen. Erstmals soll „Skulptur“ [inklusive ‚Plastik‘] als Teil einer Strukturbildung der Gesellschaft – also als etwas Soziologisches ähnlich der ‚sozialen Plastik‘ von Joseph Beuys? – und als Art Problemlösung von „profanen und sakralen Aufgaben“ betrachtet und verstanden werden. Ausserdem sollen tradierte „Denkmodelle der Kunstgeschichte“ wie der „naive Gänsemarsch“ in der Stilgeschichte oder der „zähe“ [zählebige und historische?] Entwicklungsgedanke einer „simplen Einfluss- oder Herleitungskunstgeschichte“ „kritisch reflektiert werden“ und etwa durch andere Vorstellungen ähnlich ‚Form follows Function?‘ ersetzt werden. Nicht nur soziologisch hätte sich im 18. Jahrhundert ein Wandel von „einer kollektiven Praxis der Eliten“ [Adel] zu einem Bereich „individueller Optionen“ [Bürger] abgezeichnet. Das Vorwort endet aber mit einem Plädoyer zum Besuch der Originale oder „für eine kunsthistorische Mobilität übers Land“.

Die theoretisierende Einleitung beginnt mit „Kunstgeschichte und Skulpturgeschichte“ und „Das gesamte 18. Jahrhundert“ sowie mit einem Überblick, wie bisher die plastische Kunst des 18. Jahrhunderts angegangen wurde, zumindest stil- und entwicklungsgeschichtlich. „Der geographische Rahmen“ zeigt Deutschland in den Grenzen von 1989, was das damalige historische und viel weitere Beziehungsgeflecht nur schlecht widerspiegelt. Eine zentrale Rolle in der Methodik von Kanz spielt die Gliederung „Skulptur nach Aufgaben“ bzw. Gattungen oder Typen. Mit „Repräsentation und Statuskonsum“ soll die soziologische Komponente dieser Auftragskunst in einem Ständestaat zu Wort kommen. Der Abschnitt „Der Bildhauer zwischen Existenz und Konkurrenz“ versucht die allgemeinen und persönlichen Umstände dieser damaligen Künstler etwas

in den Blick zu nehmen. „A propos Skulptur und Plastik“ weist auf die bekannten etymologischen Unterschiede und die zumindest unterschiedliche Hierarchisierung dieser Begriffe hin.

Auch wenn der Autor eine durchgehende Lektüre der folgenden Teile II – IX den Lesern ans Herz legt, haben wir abgesehen von den theoretischen Kapiteln das Buch nur durchgeblättert und ganz gezielt Abschnitte und einige Beispiele herausgegriffen, wo wir uns eine gewisse Kompetenz anmassen, um die Erträge dieser „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ beurteilen zu können. Jede Methode muss sich an den einzelnen Kunstwerken beweisen. Diese betreffen v.a. Zwiefalten, Ottobeuren und Salem bzw. Johann Christian Wenzinger, Johann Michael Feichtmayr, Johann Joseph Christian und Joseph Anton Feuchtmayer.

Warum der Freiburger Bildhauer, Plastiker und Generalunternehmer Johann Christian Wenzinger (1710-1797) mit seinem mollusken, angeblichen Selbstporträt an der Fassade seines ehemaligen Wohnhauses in bester Lage nahe des Freiburger Münsters (Abb. 296 und 592) gleich zweimal nur mit verschiedenem Hintergrund erscheinen darf, wird nicht ganz einsichtig.

Bei Wenzingers qualitativ stärkerem Sandsteinepitaph (S. 111, Abb. 111) leicht ‚prominent‘ an der Chorseite im Freiburger Münster für den 1743 verstorbenen Generalfeldzeugmeister (= Artilleriegeneral) Franz Christoph Joseph von Rodt (*1671) aus altem Ulmer bzw. oberschwäbischem Geschlecht beruft sich der Autor innerhalb des Aufgabenbereichs ‚Sepulkralskulptur‘ auf Irmgard Krummer-Schroth (1987) und vor allem auf Heinfried Wischermann (2010) ohne weiteres Hinterfragen in der ikonographischen Bestimmung: Die gerüstete weibliche Hauptfigur, die auf einer Kriegstrommel über dem Kenotaph sitzt, sei die trauernde „weise Kriegskunst“ in Gestalt der „Minerva“, die „klug den [nicht personifizierten] Frieden ... schützen“ soll, indem sie die eine Hand in den Schoss legt und im anderen Arm (nicht auf der Abb. 111) eine Stoss-Lanze hält. Da sie ohne Aigis (auf dem Brustpanzer oder an dem fehlenden Schild) und ohne den ‚Eulen-‘ aber dafür mit einem Drachen (‚Feldschlange‘ = Artillerie)-Helm auftritt, nehmen wir wie schon Irmgard Krummer-Schroth doch eine Allegorie der Kriegskunst mit der ‚Bellona‘ und speziell nach den Kanonen, Kugeln, Pulver-Schütten und -Kisten v.a. der ‚Artillerie‘ an, die einen bedeutenden Militär aus ihren Reihen verloren hat.

Während Kanz den trauernden Putto mit der Wappenkartusche nicht extra deutet (= die trauernde Nachkommenschaft) soll wegen der geknickten, geborstenen Säule auf der rechten Seite quasi ‚geknickt‘ die „Fortitudo“ kauern und trauern. Gibt es eine trauernde ‚Fortitudo‘ und macht das Sinn, wenn unten für die Inschrift die Haut des starken und mutigen, wenngleich toten Löwen

gespannt wird? Krummer-Schroth bringt hier die „Patria“ ins Deutungsspiel, was mit der ‚Familia‘ auf der linken Seite besser korrespondieren würde, und auf einem längeren ersten, und konventionelleren Entwurf für die Inschrift ausdrücklich erwähnt wird. Also etwa: die ‚Patria‘ trauert um den Verlust. Sie hat eine ihrer wehrkräftigen Säulen verloren. Wir fühlen uns sowieso etwas an eine ‚Austria‘ erinnert. Während die Grabpyramide keine Deutungsschwierigkeiten bereitet, soll das Skelett des Todes“ (= der Tod) mit dem gebrochenen Pfeil „dem Ruhm des Verstorbenen ... (vergeblich) schaden“ wollen. Wir würden eher meinen, dass hier ‚der Tod seinen Stachel‘ verloren hat eingedenk des ewigen Gedenkens. Selbst die ‚Harpyje‘ (?) muss das Löwenfell im Schnabel halten. Ob das Pathos der Klagefiguren auf „Mitleid“ oder „doch mehr im Sinne empfindsamer Anteilnahme (zielt)“, ist doch völlig gleichgültig. Das Ganze stellt privilegiert im Kirchenraum aber ohne jegliche christlich-religiöse Allusion letztlich ein Monument der Sucht des Geschlechtes derer von Rodt nach Ruhm und Unsterblichkeit dar.

Auf Seite 158 folgt nicht für einen Militärhelden, sondern für einen einst regierenden Fürsten ein weiteres Pyramiden-Obelisk- (und Urnen-) Erinnerungsmal jetzt in Stuck unter dem Stichwort „Allegoriwechsel und Trauerreflexion“ oder „aufgeklärte(r) Denkweise“ bzw. „neuer Geist in alten Mustern“, wofür der Autor zum Beweis die quasi historisierende Forderung des Auftraggebers nach einer „Begräbnisart griechischer [?] Könige“ (nach Horst Sauer, in: Schriften des Vereins f. d. Geschichte d. Bodensees und seiner Umgebung 1935, S. 24: „ägyptisch“) anführt. Ein näherer Blick hätte noch erbracht, dass die „Gerechtigkeit“ konventionell mit Waage und Augenbinde noch ein Szepter (statt Schwert) in der rechten Hand trägt, während sie mit ihrer linken, von Herzen kommenden Hand auf eine Urne mit einem Fürstenhut und einem Totenschädel wie auf einem Kissen und damit auf die gerechte Herrschaft des Verstorbenen verweist, was Herbert Rädle in: Hohenzollerische Heimat 58, 2008, S. 7-9 als „aufgeklärt(es)“ Moment schon erkannte. Der lehrende Trauergenius ohne Verhüllung des Hauptes auf der rechten Seite steht in langer Tradition. Ganz unerwähnt bleiben die umgebenden Putten. Beim rechten Putto auf der Wange mit einem goldenen, Tüten ähnlichen Gebildes könnte man ein Art Füllhorn denken, oder handelt es sich um eine Schriftrolle mit dem Testament bzw. der Erbnachfolge? Bei den beiden spielenden (?), geflügelten Putten (= die Jugend) hält der Obere ein Geld-Gold-Stück in der einen Hand, während er mit der anderen auf das Porträtreliefmedaillon und damit auf die Herkunft verweist. Der untere Putto (= die Untertanen) zeigt einen Bittgestus. Dies dürfte damit auf die ‚Liberalitas‘ als Herrschaftstugend des Verstorbenen wie indirekt des grosszügigen Auftraggebers deuten. Nicht erwähnt wurde die bekrönende göttliche Vorsehung (Providentia) oder Fügung. Bei dem als Abbeviatur erkannten geflügelten „Chronos“ mit der Sense/Sichel fast im Nacken fällt ein Mann in

den besten Jahren ohne Stundenglas auf (= Unzeit des Todes?). Erstaunlich, dass der traditionelle szenisch enthüllende Vorhang unbemerkt bleibt.

Verständlich wird das Ganze erst durch die leider nicht wiedergegebene Inschrift und die Kenntnis des historischen Hintergrundes. Der im Harnisch als vergoldetes Reliefbrustbild ausdrücklich porträthaft – dies sollte nicht zu sehr bewertet werden – dargestellte Verstorbene Franz Carl von Fürstenberg-Heiligeberg war am 7.9.1744 in Hüfingen bei einem Jagdaufenthalt im Alter von nur 33 Jahren und schon nach knapp vier Jahren (seit 4.4.1741) Regierungszeit an einem ‚Lungenabszess‘ (Tuberkulose?, Jagdunfall?) ohne Nachkommen verstorben, sodass die Stühlinger-Donaueschinger Linie der Fürstenberg die Herrschaft Messkirch-Heiligenberg erbte. Da die Pfarrkirche erst nach 1770 weitgehend erneuert wurde, konnte erst dann der Sohn Joseph Wenzel von Fürstenberg (1728-1783) des damaligen Erben das Versprechen eines Denkmals für den letzten Messkircher Verwandten in die Tat umsetzen. Bei dem längeren, vom Auftraggeber mitbestimmten Findungsprozess war ursprünglich wie bei dem Rodt-Denkmal in Freiburg eine ‚Fama‘ angedacht gewesen. Der Verstorbene hatte sich wie jetzt sein jetziger Erbe allenfalls auf kulturellem Gebiet (vgl. z.B. die Mozart-Förderung u.ä.) hervorgetan. Aus Symmetriegründen sollte ursprünglich sogar ein zweites Memorial wohl für den Vater des Verstorbenen im Chor der Pfarrkirche entstehen.

Das wohl alles beherrschende heraklitische Prinzip der ‚Ver- und Übergänglichkeit‘ hätte man noch auf die zwei verschiedenen Generationen angehörenden Verfertiger etwas ausdehnen können ohne in eine ‚Faltenkläubelei‘ zu verfallen, gerade wenn später die Ausgestaltung der Klosterkirche in Zwiefalten zu Wort und Bild kommen soll. Wie ausser bei den Entwürfen und wo hat Johann Joseph Christian noch mitgearbeitet? Das meiste dürfte schon durch seinen Sohn Franz Joseph (1739-1798) ausgeführt worden sein.

In dem Abschnitt ‚Bauskulptur als semantische Optimierung: Formaufgaben der Bauskulptur‘ auf Seite 218-220 greift Roland Kanz u.a. zwei Hermenfiguren als flügellose ‚Engelatlantiden‘ am linken Querhausaltar in der Klosterkirche Zwiefalten mit der seit 1992 wohl nachgewiesenen Späterdatierung ‚nach 1769‘ allerdings mit Fragezeichen heraus und kommt aber um eine (falsche) Zuschreibung nicht herum. Er hätte vielleicht stilkritisch erkennen können, dass beide nicht von Johann Michael Feichtmayr, sondern aus der Werkstatt des Joseph Johann Christian stammen und zwar nach 1767 mit der Rückkehr aus Ottobeuren und vor 1775 mit dem Messkircher Grabmal. Von Feichtmayr rührt nur ein allgemeiner Entwurf zum Altar her. Alle Stuckfiguren ausser den ‚Vier Elementen‘ in der Vierung und in direkter Verbindung zur Wand haben Christian zum Urheber. Da Christians Hand an so vielen Stellen im Buch (S. 294, Abb. 342/43; S. 356, Abb. 420; S. 378/79,

Abb. 448/49; S. 384-387, Abb. 460-466; S. 402, Abb. 489; S. 405, Abb. 492; S. 407, Abb. 495; S. 422-428; Abb. 518-524; S. 445/46, Abb. 547-549) auftaucht, erregt auch ohne die technisch mitbedingte Faltengestaltungs-Stilkritik etwas Erstaunen. Johann Michael Feichtmayrs figürliche Plastik bleibt unpersönlich, klassisch-akademisch. Nach der Rückkehr aus Ottobeuren arbeitete Christian in Zwiefalten nicht mehr in dieser ursprünglichen direkten Auseinandersetzung mit dem in Augsburg lebenden Wessobrunner Feichtmayr. In einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ mag die stilkritische Händescheidung bei einem solchen Gesamt-Kunst-Werk' und dem Hand-in-Hand-Arbeiten nebensächlich erscheinen, sie hat aber lange und bis heute Kunsthistoriker v.a. hinsichtlich des künstlerischen Primats von beiden kontrovers beschäftigt.

Die beiden „etwas grobschlächtigen“ und willkürlich mit vergoldeten Gewändern drapierten weissen Stuckatlanten (S. 220, Abb. 259/60) unter der Orgelempore in der Stiftskirche von Buchau stammen stilistisch sicher nicht wie angegeben noch vom Vater, sondern vom Sohn Franz Joseph Christian aus der Zeit eher nach 1776. Neben der ästhetisch-dekorativen Belegungsfunktion des sterilen Kastenraums von Pierre-Michel D'Ixnard dürfte damit auf die tragende Menschheit (hier nur die negroide und weisse Rasse, letztere „womöglich aus dem Schilf des nahen Federsees“?) bzw. die alten Kontinente (Eurasien und Afrika) aber weniger Heidentum und Christentum oder Altes und Neues Testament angespielt sein.

Auf Seite 285 werden Stuckkartusche, Vorhang und Figuren über der Orgelempore in Zwiefalten diesmal zu recht Feichtmayr gegeben. Das Vorhangmotiv ist wohl ein Element der ‚Öffnung‘ oder Enthüllung („Apokalypse“) hier aber nicht für die „Bahn des Lichts“, sondern zum Wort Gottes in der Bibel passend gewählt zu dem Ort des himmlischen Gesangs.

Der Grotten- oder Ruinenaltar von der Kapelle von Gossenzugen (S. 293) wird hier undifferenziert Feichtmayr wie Christian zugewiesen und richtigerweise um 1756 (auf jeden Fall vor 1760) datiert. Da in der zeitgenössischen Literatur nur Feichtmayr als Stifter dieses Altares erwähnt wird, sollten wir auch angesichts der schwachen Figur des Hl. Magnus davon ausgehen, dass nur Feichtmayr und seine Truppe daran beteiligt gewesen war, und auch die Tropfstein-„Ortsfolklore“ wie auch bei den beiden etwas späteren Beichtstühlen im Zwiefalter Münster hier ihren motivischen Ausgang hat.

Die ebenfalls farbig gefasste Bettlerfigur (S. 294, Abb. 343) auf einer Volute des Martin-Altars im Zwiefalter Münster wird neben ihren farblosen, himmlischen, fiktionalen Begleitern wie schon früher in einer differentiellen Relation gesehen unter den Bedingungen des [gemeinsamen?] „isomorphen [gleichgestaltig = gleich gross?] Erzählraums“ gesehen, wie sich der Autor anspruchsvoll ausdrückt.

Bei der alabasterweissen, vom Autor hochgeschätzten Engelsfigur des Agnes-Altars (S. 378/79, Ann. 449) vergisst er den von oben (= Fingerzeig) hergebrachten, mittlerweile fehlenden Verlobungsring für die Hl. Agnes, die ihr Herz Jesus schenkt und die irdische Liebe verschmäht, um es knapp auszudrücken.

Wenn man diese Christian-Figuren (zuletzt Abb. 489) betrachtet, kann man die Engel am Hochaltar von Ottobeuren unmöglich wie hier Abb. 492 Joseph Johann Christian geben, auch wenn ganz interessant allgemein über den Putto als Motiv in diesem Abschnitt schriftlich weiter nachgedacht wird.

Zum Abschluss unserer kleinen Stichproben seien zwei Arbeiten des Salemer oder Mimmensehausener Bildhauers Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770) herausgegriffen.

Die jetzt im Berliner Bode-Museum befindliche weibliche Gewandfigur (S. 439/40, Abb. 540, hier: Fig. 1) in natürlicher Grösse wird hier erneut als „Himmelfahrtsmaria“ entstanden um 1719 angesehen, obwohl der Autor selbst bekennt, dass die Holzskulptur ikonographisch kontrovers beurteilt werde und attributive Zeichen wie „die verlorene Krone“ (auf dem goldenen Haardutt?) bei einer Marienkrönung fehlen würden. Ausserdem sei die Cumulus-Standwolke „auffällig klein(e)“. Unter anderem erkennt und empfindet Roland Kanz „ein gezieltes Schürzen des Stoffes“ und „die Dynamik des angedeuteten Ascensus“. „Die Präsenz des emotionalen Zustandes finde(t) ihre Repräsentation in der körperleichten Drehung und Gegenläufigkeit der Faltdraperie, ebenso in ihrer Gestik und schlussendlich in der Mimik mit leicht geöffnetem Mund und niedergeschlagenen Augenlidern“ im Bereich von ‚Magd des Herrn‘ und ‚Miss Universum‘? Neben abweichender Datierung als „Wechselfälle der Stilkritik“ (Feulner: 1760 oder Boeck: um 1720) würde die Figur einmal als „Maria der Verkündigung“ (Feulner: als „Blasphemie“), oder als „Immaculata“ (ohne Mondsichel und Schlange) und zuletzt als „Himmelfahrtsmadonna“ (Bodo Buczynski/Ulrich Knapp: Die Berliner Marienfigur – Ein umstrittenes Werk von Joseph Anton Feuchtmayer, in: Jahrbuch d. Berliner Museen N.F. 40, 1998, S. 145-174) hypothetisch ursprünglich im südlichen Querhaus des Salemer Münsters interpretiert werden.

Wir haben hingegen die Figur 1997 (KUNSTCHRONIK Heft 6, 1997; S. 264-270; wieder abgedruckt, in: Kunsthistorische Studien I 1981-2006, 2021, S. 577-589) als „Maria ?“, 1997 (in: Schriften des Bodenseegeschichtsvereins, Heft 115, S. 225) eventuell in Werkgemeinschaft von Feuchtmayer und Peter Heel als ‚Hl. Cäcilie‘ und 2009 im Netz (https://freieskunstforum.de/hosch_2009_barock_rokoko_2.pdf; im Druck: Kunsthistorische Studien II 2006-2010, 2021, S. 452/3) als die ehemalige Dirne ‚Hl. Afra‘ jetzt in himmlischen Diensten stehend gesehen, womit alle Probleme sich weitgehend in Wohlgefallen auflösen würden:



Fig. 1 Joseph Anton Feuchtmayer (?): Hl. Afra (?), um 1720.
Lindenholz, Höhe 162 cm.
Berlin, Staatliche Museen (Bode-Museum) (Abb. S. 439)

die Aufmachung mit Dutt, Stehkragen, das Wangenrouge u.ä. Wahrscheinlich diente sie als rechte Altar-Seitenfigur.

Dass der ‚Diogenes als Menschensucher‘ (S. 542-544, Abb. 655, hier: Fig. 2) ebenfalls von Feuchtmayer aus dem Jahre 1736 ursprünglich in dem Treppenhaus zur Abtswohnung (Prälatur) im Kloster Salem gestanden hat, ist wohl ein Irrtum. Er war nur zeitweise dort aufgestellt. Nach unseren Informationen bestimmte der Abt Konstantin Miller (1681-1745, erw. 1725) diese lebensgrosse Stuck-Figur von Anfang an für das Ende des zweiläufigen Treppenaufgangs in dem um 1736 renovierten zweistöckigen ‚Schloss Maurach‘, einem Salemer Hofgut und gleichzeitig Sommerresidenz am Ufer des Bodensees.

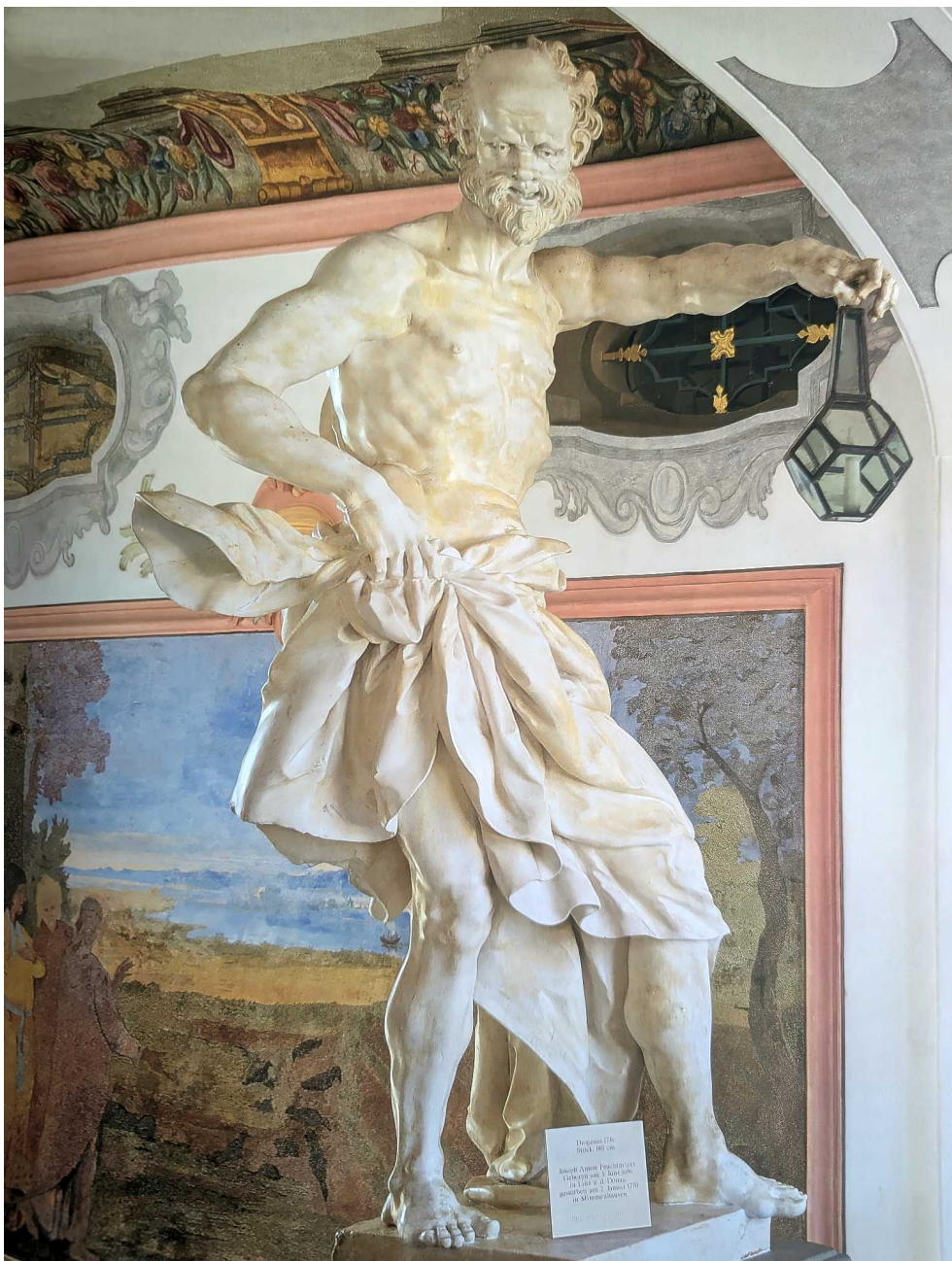


Fig. 2 Joseph Anton Feuchtmayer: Faunus (?), 1736. Stuck, Höhe 180 cm.
Maurach, Schloss, Treppenhaus (Abb. S. 543)

Ihr „mächtiger Schritt“ markiere wie bei Auguste Rodins ‚Johannes des Täufers‘ den „Moment des Innehalten(s)“ und „welche Strecke er auf der Suche nach einem wahren Menschen zurückgelegt und noch vor sich ha(be)“. Weniger rückprojektiv erkennen wir ein unsicheres, vorsichtiges suchendes ‚Tappen im Dunkeln‘ o.ä. Nach Kanz besitzt die mit einem Tuch schamhaft behangene muskulös-anatomische, aber schlank-schmalbrüstige und nicht wirklich allansichtige Aktfigur „des Menschensuchers“ eine „Überschussenergie“ (zur Frustrationstoleranz?) kontrastiv zur zierlichen Fingerhaltung analog zur „Fragilität der Hoffnung, doch einen Menschen zu erkennen“.

Die Verwandtschaft mit der Sokrates-Fauns-Ikonographie oder Physiognomie und als „Konzentrat(ion) des suchenden Geistes“ sollte (den Emporsteigenden) nicht nur Licht geben, sondern angeblich die moralische Forderung visualisieren „sich diesem Diogenes stellen zu müssen“, etwa im Sinne: Halt, wer da! – bist Du ein Mensch?

Da 1736 noch nicht ein Geist der Aufklärung in Salem gehaust hätte, mutmasst der Autor über eine ‚interpretatio christiana vel cisterciensis‘: Diogenes Laternensuche weise auf den „neuen Menschen“, den Mensch gewordenen Christus, also doch eine Art Gottessuche? Ausserdem stehe der [anarchische, nur teilweise asketische] Diogenes für das mönchische Armuts-[und Gehorsams?]-Ideal. Der Abt und jeder Gast müsse durch die Statue eine „Probe des Menschseins“ über sich ergehen lassen in Wiederholung des Überwachungsgedankens.

Wir halten dies alles vorerst weitgehend für überinterpretationsgefährdet: die Figur hatte und hat primär die Funktion einer Lichtquelle in einem schlecht beleuchteten und nächtlichen Treppenhaus, also nicht nur unsinnig am hellichten Tag wie bei unserem ‚von Gott gezeugten Mann‘ aus Sinope. Sie empfängt die Besucher und wendet sich ihnen von oben herab zu und leuchtet ihnen vor: Diogenes als ‚Leitfigur‘. Da eigentlich ausser der weitgehenden Nacktheit, der Lumpenbekleidung und der Laterne nichts weiteres auf Diogenes, den ‚rasenden Sokrates‘ nach Platon, deutet, wäre auch implizit Sokrates selbst und die Erleuchtung, im Lichte der Erkenntnis, also die ‚Philosophie‘ im weiteren Sinne denkbar. Nichts weist im übrigen auf eine direkte christliche Konnotation wie z.B. als „Prototyp Petri des Menschenfischers“ (Dagmar Zimdars).

Letztlich bleibt unklar, was einen zumindest bibliotheksaffinen zisterziensischen Reichsabt zu dieser Figur bewogen hat (vielleicht das bekannte und gedruckte Schultheater von Johann Amos Comenius: ‚Diogenes redivivus‘ von 1658 im komödiantischen Sinne?). Ohne archivalische Nachweise – und es sind bislang keine bekannt geworden – lässt sich also nicht genau bestimmen, was Abt Konstantin und Feuchtmayer mit diesem aussergewöhnlichen Werk bezweckt haben. Wir tappen im interpretatorischen Dunkel. Der geistreiche Unernst, die Aufstellung in einem Komplex mit Grangienfunktion an den Bodenseeweinhängen und die (christlichen?) Weinbergsszenen an den

Treppenhauswänden verleiten uns statt Diogenes hier eher einen vitalen, etwas trunkenen, den Weg (zur Nachtruhe?) weniger suchenden als weisenden Schutzgott der Bauern und Hirten ‚Faunus‘ zu sehen, um auch die bisherige Widersprüchlichkeit und die Ungereimtheiten etwas zu minimieren. Der gemalte florale Fries (Fig. 3) an der Kehle der Treppenhausdecke würde zu dem Natur-Gedanken ganz gut passen.

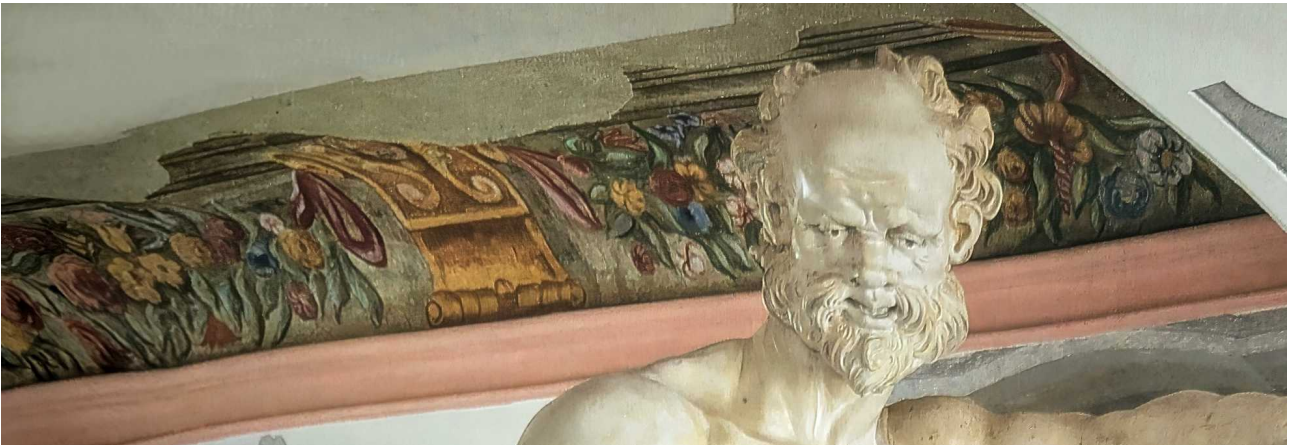


Fig. 3 Floraler Fries an der Kehle der Treppenhausdecke, um 1736. Fresko (Ausschnitt aus Abb. 655)

Im eher retrospektiven und noch mehr theoretisierenden Epilog macht der Autor teilweise auch entwicklungsgeschichtliche vier „Dynamisierungsprozesse“ aus: 1. innerhalb der höfisch/klerikalen Repräsentationskultur; 2. im Strukturwandel der Öffentlichkeit (ein Tribut an Jürgen Habermas?) und der Aufklärungsdiskurse; 3. im Wandel in der rhetorischen zur ästhetischen Kunsttheorie (mit Geniekult und Meisterwerk); 4. im Niedergang der Sepulkralkultur. Einen breiteren Raum nehmen die Kunstdiskurse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Sulzer, Lessing, Goethe, Kant) mit Nachahmungs- und Genieästhetik, der Frage des Geschmacks (seit 1600), der Kunstkenner und Kunstliebhaber ein. Die Soziologie mit dem Künstler als Hofkünstler, Akademiker oder zünftischer Handwerker und deren ökonomischen Verhältnisse kommen kaum zu Wort.

Im Nachwort wird der Stilkritik wenigstens ihre Rolle als unverzichtbares Basisinstrument zugestanden und der verständliche Verzicht auf „Vollständigkeit“ erklärt.

Die grosse Studie von Roland Kanz war und ist trotz unserer kleinen Korrekturen und Anmerkungen ausgesprochen anregend. Schon beim Blättern wird die Vielfalt der plastischen Ausdrucksweisen des 18. Jahrhunderts deutlich. Aber abgesehen von einzelnen Motivreihen wird und kann bei dieser Zielsetzung keine historisch-stilistische Entwicklungs-Vorstellung richtig erkennbar werden. Die eher taxonomische Gliederung nach Themen, Motiven, Funktionen,

Gattungen oder Aufgaben erinnert an Jacob Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ aus dem 19. Jahrhundert. Ähnlich fällt dem Leser und Betrachter bei den Motivreihen das im Anschluss an Heinrich Wölfflin aufgekommene ‚Vergleichende Sehen‘ (‚Sehen und Erkennen‘ 1910) von Paul Brandt (1861-1932) ein. Soziologisch gesehen führt auch wenig über Leo Balets (1878-1965) ‚Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert‘ aus dem Jahre 1936 hinaus.

Am meisten haben uns die anmutungshaften bis aus einem grossen Wissensfundus und Literaturkenntnis gespeisten Auseinandersetzungen mit den Kunstwerken überzeugt neben dem Versuch mehr für Kenner alles auf oder unter einen Ober-Begriff zu bringen bis hin zu Foucaults ‚Heterotopien‘ [= abgegrenzte, eigene Räumlichkeit, die einem jeden Kunstwerk eigen ist]. Für die Hermeneutik des speziellen Einzelwerks gibt dieser wissenschaftliche reflexive Überbau wenig her. In dem Gedankenreichtum und dem gut Durchdachten finden sich zweifelsohne auch überraschende, kreative Momente. Aber selbst so grosse Künstler wie Schlüter, Permoser, Feuchtmayer bleiben bei dem Ansatz des Autors wenn auch nicht ohne Namen so doch biographisch weitgehend ausgeblendet. Neben vermeintlich ‚Werkimmantem‘ bilden die klassische Ikonographie bzw. Ikonologie und die Kenntnis der modernen Kunstliteratur die Grundlagen dieses umfassenden wie geistreichen Buches von Roland Kanz. Etwas mehr Stilkritik und Künstler-Auftraggeber-Geschichte zumal bei dem Anspruch auf ein Standardwerk hätte ihm noch gut tun können. Wir haben den angeblich überholten Zeit-Entwicklungsfaktor (‚omnia tempus habent‘, Prediger 3,1) auch bei den ‚Aufgaben‘ jedenfalls des öfteren vermisst.

(Stand: 03-03-2025. Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de