

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	<b>11</b>
<b>I EINFÜHRUNG</b>	<b>13</b>
Kunstgeschichte und Skulpturgeschichte	13
Das gesamte 18. Jahrhundert	14
Der geographische Rahmen	15
Skulptur nach Aufgaben	16
Repräsentation und Statuskonsum	17
Die Bildhauer zwischen Existenz und Konkurrenz	20
Apropos Skulptur und Plastik	22
<b>II ANSTRENGUNGEN FÜR DIE EWIGKEIT: FIGURATIONEN VON MACHT UND HERRSCHAFT IM MONUMENT</b>	<b>23</b>
Reiterstandbilder und kalkulierte Öffentlichkeit	24
Andreas Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten	26
Schlüters Trophäenköpfe im Berliner Zeughauhof	33
Schlüters Standbild Kurfürst Friedrichs III. von Brandenburg	35
Gabriel Grupellos Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz	37
Grupellos »Pyramide« für Düsseldorf	41
Der Goldene Reiter in Dresden	48
Der Berg als Monument: »Delineatio montis« in Kassel	52
Monumentstrategien in der Markgrafschaft Brandenburg-Bayreuth	57
Reiter im Garten: Ludwigsburg und Weikersheim	62
Macht im kleinen Maßstab: Zimmermonumente	68
Entwürfe für ein Reiterstandbild Friedrichs des Großen	73
Apotheosen in Stein	74
Standbilder als herrscherliche Konvention	79
Johann Gottfried Schadows Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen	89
<b>III ANSTRENGUNGEN FÜR DAS JENSEITS: MEMORIALREPRÄSENTATIONEN UND SEPULKRALALLEGORIEN</b>	<b>91</b>
Herzbestattungen	93
Prunksärge	94

Mausoleen und Grufthäuser mit Bauskulptur	96
Grabdenkmäler für Sieger über die Türken	102
Demonstration der Erbfolge: Grabdenkmäler für die Grafen in Saarbrücken und Idstein	105
Feldherrnepitaphe	109
Memorialoffensive der Kirchenfürsten aus dem Haus Schönborn	112
Grabdenkmäler der geistlichen Kurfürsten	121
<i>Mainz</i>	121
<i>Trier</i>	124
Grabdenkmäler für Kirchenfürsten	126
<i>Münster</i>	127
<i>Würzburg</i>	128
<i>Paderborn</i>	129
<i>Fulda</i>	130
<i>Kempten</i>	132
Sakrale Ehrenmonumente	134
Grabdenkmäler für Künstler	139
Büstengrabdenkmäler	145
Das Grabdenkmal Friedrichs des Großen auf der Schlossterrasse von Sanssouci	149
Aufgeklärte Todesikonographien	151
Rührung und Pathos: Schadows Grabdenkmal für Graf Alexander von der Mark	152
Allegoriewandel und Trauerreflexion	155
<b>IV BAUSKULPTUR ALS SEMANTISCHE OPTIMIERUNG</b>	161
Bauskulptur und »redende« Prachtgebäude	162
Semantik von Säulenordnungen und Bauskulptur	163
Der Blick nach Versailles und Wien	164
Bauskulptur des Berliner Schlosses	166
Bauskulptur am Dresdener Zwinger	174
Opulenz durch Redundanz: Das Neue Palais in Potsdam	188
Formaufgaben der Bauskulptur	194
<i>Triumphore</i>	194
<i>Brücken</i>	199
<i>Brunnen</i>	202
<i>Architekturgebundene Büstengalerien</i>	209
<i>Atlanten und Karyatiden</i>	212
<i>Attika- und Balustradenstatuen</i>	221
<i>Statuennischen</i>	223
<i>Bürgerhäuser</i>	240
<i>Künstlerhäuser</i>	244
Aufklärerische Kritik an den Verzierungen	250

<b>V VISUELLE ARGUMENTATIONEN »ZUR EHRE GOTTES«: KONJUNKTUR UND KRISE DER SAKRALSKULPTUR</b>	253
Skulptur im Dienst der Kirchen	253
<i>Konfessionelle Bedingungen für Sakralskulptur</i>	254
<i>Ökonomie der Pracht und klerikaler Statuskonsum</i>	255
Synoptische Aspekte visueller Vereinnahmung	258
<i>Der luminöse Aspekt</i>	259
<i>Der immersive Aspekt</i>	272
<i>Der szenographische Aspekt</i>	273
<i>Der theatrale Aspekt</i>	276
<i>Der narrative Aspekt</i>	284
Skulptur und Hierophanie	286
<i>Farbwertigkeit der Sakralskulptur</i>	287
<i>Naturalismus als Rezeptionssteuerung</i>	288
<i>Das Zu-Sehen-Geben einer anagogischen Differenzierung</i>	291
<i>Naturalistisch-mimetische Präsenzeffekte im Erbärmdepathos</i>	293
<i>Polychromie und Hierophanie</i>	296
<i>Skulpturale Einbettungen der Gnadenbilder</i>	298
<i>Stuckplastiken in hierophaner Verklärung</i>	299
Erzählräume der Brüder Asam	302
<i>Die Klosterkirche in Weltenburg, ein Initialraum</i>	303
<i>Bühnenspektakel in Rohr</i>	308
<i>Die Asamkirche in München</i>	317
Altar und Skulptur	319
<i>Entwurf und Ausführung</i>	320
<i>Skulpturale Kollokation am Altar</i>	324
<i>Statuen als Travée-Akteure</i>	325
<i>Körpergebärden als Evidenzhersteller</i>	330
<i>Statuen als Altartrabanten</i>	335
<i>Skulpturale Sacra Conversazione</i>	338
<i>Szenische Altäre</i>	350
<i>Skulpturenaltäre ohne Rahmen</i>	357
<i>Skulpturenaltäre im Relief</i>	360
<i>Protestantische Altäre</i>	363
Engel: Himmlische Agenten göttlicher Intervention	372
<i>Existenzfragen der Engel</i>	372
<i>Schönheit der Engel</i>	373
<i>Präsenzeffekte der Engel im Kirchenraum</i>	378
<i>Angelus interpres: Deute-Engel</i>	382
<i>Tabernakelengel</i>	387
<i>Engel als Bildträger</i>	391
<i>Erzengelaltäre</i>	394
<i>Schutzengel</i>	396
<i>Hohe Unterhaltsamkeit: Putten als Akteure</i>	404
<i>Taufengel in protestantischen Kirchen</i>	411

Skulpturale Formaufgaben	412
<i>Skulpturale Kanzeln</i>	413
<i>Apostelzyklen</i>	429
<i>Skulpturale Verkündigung</i>	432
<i>Maria Immaculata</i>	436
<i>Andachtsbilder für Trauerbefähigung: Pietà-Gruppen</i>	440
<i>Heiliger im Akt: Sebastian</i>	442
<i>Christus an der Geißelsäule</i>	446
<b>VI DENOTATION UND KONNOTATION VON BÜSTENPORTRÄTS</b>	451
Büsten als Dekoration	452
Büsten in Bibliotheken	453
Andreas Schlüters Meisterbüste des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Homburg	454
Habitusformierungen: Büste und Pathos	459
Büsteninszenierung im Treppenhaus	464
Büstenpaare und Büstenpendants	472
Allegorisierte Büsten	475
Monarch der Gegenwart: Bartolomeo Cavaceppis Büste Friedrichs des Großen	477
Pathosumdeutungen: Büsten in idealer Nacktheit	478
Friedrich Wilhelm Doells postume Büste von Johann Joachim Winckelmann	480
Bildhauerische Selbstporträts	481
Entkörperlichung in Hermenbüsten	483
Büsten von Dichtern und Denkern	485
Transformationen des Frauenbilds zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus	487
<b>VII SKULPTURALE HETEROPIEN IM GARTEN</b>	493
Herrschatsallegorien und Zonierungen im Garten	494
<i>Der Schlossgarten in Erlangen</i>	495
<i>Gartenskulptur in Dresden</i>	496
<i>Der Schlossgarten in Weikersheim</i>	499
<i>Der Schlossgarten in Schwetzingen</i>	503
<i>Die Schlossgärten in Seehof und Veitshöchheim</i>	506
<i>Der Garten von Sanssouci</i>	510
Gruppenkompositionen und Hebefiguren	513
Skulpturale Allegorie versus Naturgefühl	516
Materialexperimente für Gartenskulpturen	518
Skulpturenreproduktionen aus Papiermaché	519
Eisengussreproduktionen aus Lauchhammer	520

<b>VIII SKULPTUR UND ÄSTHETISCHE ANSCHAUUNG</b>	523
Geneskulptur und Kleinplastik	523
<i>Der Garten als Ort für Genre</i>	524
<i>Gartenskulptur und Porzellanplastik</i>	526
<i>Typengenre in der Porzellanplastik</i>	527
<i>›Reiche Armut‹ der pittoresken Savoyarden</i>	528
<i>Amouröses Genre</i>	531
<i>Empfindsamkeit in der Kleinplastik</i>	533
Die neue Weißästhetik: Abgüsse für die kunstfühlende Selbstwahrnehmung	534
Ideale ästhetischer Anschauung	537
<i>Ansichtssachen</i>	537
<i>Vom Kontur der Statue</i>	538
<i>Klassizität in Dresden ohne Resonanz: Gottfried Knöffler</i>	540
Drei Akte: Modellhafte Körper	542
<i>Erster Akt: Joseph Anton Feuchtmayers erregter »Diogenes« als Menschensucher</i>	542
<i>Zweiter Akt: Der nackte Knabe Fritz von Stein als sublimierter Konzeptkörper</i>	544
<i>Dritter Akt: Johann Gottfried Schadows »femme enfant« als Debüt</i>	548
<b>IX EPILOG</b>	551
Nachwort und Dank	558
Anmerkungen	560
Literatur	580
Bildnachweis	616
Personenregister	618
Ortsregister	625
Impressum	632

eines Kunstwerks die Balance zwischen Machtempirie und Machtidee entfaltet. Kein Geringerer als der oberste Richter der aus Frankreich vertriebenen Hugenotten, Charles Ancillon, veröffentlichte anlässlich der Enthüllung des Bronzereiters 1703 seinen »Discours sur la Statue Equestre érigée sur le Pont Neuf de Berlin«, zunächst auf Französisch, dann auf Deutsch, womit die Leserschaft erweitert war. Erstaunlicherweise bietet diese politische Stellungnahme keineswegs eine untertänige Laudatio auf Werk und Auftraggeber. Vielmehr formuliert Ancillon eine Belehrung des königlichen Auftraggebers, indem er über den Zweck und die Legitimität des Reiterdenkmals reflektiert. Es ist bezeichnend, dass dieser Kommentar von hugenottischer Seite kam, und gleichzeitig aufschlussreich für die Rezeption eines absolutistischen Standbildes im städtischen Raum. Nach einer grundsätzlichen Billigung des Unternehmens lässt sich Ancillon über das Verhältnis der Tugenden und der menschlichen Schwächen des Großen Kurfürsten, den brandenburgischer Pater patriae, aus. Die Tugenden sind



8: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Detail: Kopf des Großen Kurfürsten

als Teil seines Ruhms zu verstehen, darüber hinaus als Vorbild für die Staatsführung der Nachfolger, zuvorderst für Friedrich I., sodann für alle nachkommenden Souveräne.<sup>21</sup> Die Verpflichtung auf Tugend und Glorie ist bei Ancillon nichts anderes als ein rhetorisch angelegter Appell, der sich gegen die Selbstüberhebung des gegenwärtigen Königs richtet. Das Postulat wird in das Lob gekleidet, der Monarch bedürfe des gemahnenden Anblicks der Statue nicht, da er selbst alle Tugenden verkörpere.<sup>22</sup> Ancillons panegyrische Botschaft zielt darauf ab, dass die genannten Tugenden beherzigt werden sollten, weil sie eben nicht selbstverständlich seien. Immerhin röhmt Ancillon auch den Künstler, der sein Werk vollkommen und ähnlich vollbracht habe,<sup>23</sup> und damit erscheint die Statue als Ausdruck aller Tugenden, die ihm im Rahmen einer protestantischen Staatstheorie so wichtig waren: Eifer, Unermüdlichkeit, Tapferkeit und Tatkraft.<sup>24</sup>

Ancillon versäumt nicht, auf das Denkmodell des perfekten Reiters zu verweisen, der auch den Staat mit fester und ruhiger Hand lenkt.<sup>25</sup> Zwei für die Wirkung des Standbildes zentrale Aspekte resultieren aus einer dezidierten Naturnähe: Kurfürst und Pferd eignen besondere Qualitäten von Porträts. Schon das Ross gibt ein bewundertes und allseits bestautes Pferd aus der Züchtung des Halbbruders Markgraf Philipp Wilhelm wirklichkeitsnah wieder, von dem die Zeitgenossen sagten, es vereine alle Vorzüge seiner Rasse. Für ein gemaltes Pferdeporträt, das Schlüter als Vorlage nutzte, wurde es warmgeritten, damit die Adern eindrucksvoll zum Vorschein kamen.<sup>26</sup> Jeder kannte dieses Pferd. Schlüter wusste daher, woran er gemessen würde.

Bei dem bronzenen Kurfürsten handelt es sich um ein Porträt im gesteigerten Sinn, sein Haupt bildet den Kulminationspunkt der gesamten emporgestaffelten Dynamik (Abb. 8). Die Kopfwendung, leicht nach oben und leicht gegenläufig zum Pferde, betont in seiner Transitorik den Tatmenschen, dessen wallendes, fülliges und langes Haar in einem aufgebauschten Lockenkranz das Gesicht rahmt und sich der traditionellen Pathosformel leoniner Heroisierung bedient. Die Züge erscheinen nicht idealisiert, sondern mit der gebogenen Nase, den vollen Wangen, den ausgeprägten Nasenfalten, dem scharf geschnittenen Mund und den kontrahierten Augenbrauen markant individualisiert. Die Physiognomie wirkt durch die Hebung des Kopfes sowohl aus der Ferne wie auch aus der Nähe. Der Blick ist zwar unbestimmt, doch deuten die fülligen und dennoch straffen, kraftvollen Gesichtszüge und das merklich energisch vorgereckte Kinn gleichsam die



9: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Ansicht von rechts: Friedenseite



10: Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Reiter 1697–1703, Besiegte 1703–1710, Bronze, Berlin, Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Ansicht von links: Kriegsseite

Gegenwärtigkeit seines Denkens an. Dieser Ausdruck manifestiert körperliche und geistige Präsenz, mit den Worten Ancillons »seine Macht / seine Majestät / und seine Leutseligkeit.«<sup>27</sup> Auch als Büste würde der Kopf seine Wirkung nicht verfehlt.

Schlüter entwickelte die zwei Schauseiten seines Standbilds als Friedens- und als Kriegsseite, womit nicht nur allgemeine Herrschertugenden zum Ausdruck kommen sollten, sondern die persönlichen Verdienste des Großen Kurfürsten. Von rechts, also ursprünglich von der Schlossseite her gesehen, bietet sich der Reiter als ein Friedensfürst dar, der mit seinem voluminösen Körper gelassen im Sattel ruht und das Pferd zwanglos lenkt (Abb. 9). Schlüter hat auf Steigbügel verzichtet, die Füße schweben wie bei der erwähnten Statue des Marc Aurel frei im Raum und verstärken den Eindruck der Mühelosigkeit. Deutlich ist der Kopf gewendet und richtete sich einstmalig als Weisegestus zum Schloss. Die leicht hochgezogene Schulter und die

Armhaltung sorgen auf dieser Seite für einen geschlossenen Körperumriss, der Ruhe in die Gesamtkomposition bringt. Begünstigt wird dies durch die zur anderen Seite des Halses fallende lange Haarpracht.

Bereits Ancillon bemerkte, dass Schlüter in den Ansichtsseiten zwei unterschiedliche Modi gestaltete.<sup>28</sup> Die Stadtseite ist als Kriegsseite konzipiert, daher dynamischer angelegt (Abb. 10). Hier ist der Kommandostab als Zeichen des Heerführers zu erkennen. Der rechte Vorderlauf des Pferdes ist angehoben, gleichzeitig der Hinterlauf leicht ausgestellt, beides als Andeutung einer Vorwärtsbewegung. Dazu passt auch die wehende Mähne, die eine kraftvolle Bewegung suggeriert. Dass aber diese Vorwärtsbewegung in sich ruht, dafür sorgt wiederum der massive Körper und dessen gebändigte Transitorik. Mit ausgreifender Gebärde hält der Kurfürst den Kommandostab weit von sich zur Seite, wodurch der Blick stärker auf den Oberkörper freigegeben ist und diese Seite offener erscheint. Durch die Armhaltung gewinnt auch die

postiert, dessen Kanten mit Statuen von Mars, Minerva, Herkules und Themis besetzt sind (Abb. 65).<sup>143</sup> Freilich wies Friedrich II. die Pläne mit der Bemerkung zurück, man möge einem Feldherrn erst nach dem Tod ein Denkmal errichten. Dann, 1786, als die Nachricht vom Ableben des preußischen Königs durch Europa ging, schickten Alexander Trippel und Johann Gottfried Schadow, der 1785 nach seiner Ankunft in Rom zeitweilig in Trippels Atelier arbeitete, umgehend Entwürfe nach Berlin, wobei Trippels späterhin verlorener Wachsbozzetto schon die Richtung für das geplante Reiterdenkmal angab: Er sah – Marc Aurel vor Augen – für Friedrich II. ein antikes Kostüm vor, während um den Sockel auf eigenen Postamenten Getreue der Regierung als Stellvertretung der Nation angeordnet sein sollten. Schadow kleidete in seinem gezeichneten Entwurf den König ebenfalls antikisch, verzichtete aber pro-

grammatisch auf die Assistenzstatuen und favorisierte Reliefs am Sockel.<sup>144</sup>

Bekanntlich zogen sich die Beratungen in Berlin lange hin, bis König Friedrich Wilhelm II. 1791 ein Reiterstandbild in Bronze mit römischem Kostüm veranlasste. Dies bot Zündstoff für ein Auflodern des »Kostümstreits«, der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zwischen den Befürwortern des notwendig »Charakteristischen« einer bedeutenden Person im Zeitkostüm und den Verfechtern der antikisch-idealierenden Bekleidung ausgetragen wurde und die Gemüter der Intellektuellen erhitze.<sup>145</sup> Schadow blieb bei seiner Tendenz zur römischen Einkleidung, obwohl er Friedrich II. 1793 in seinem Stettiner Standbild zeitgenössisch darstellte (vgl. Abb. 86). Unter den vielen Vorschlägen finden sich zahlreiche Entwürfe, die recht einfallslos die gängigen Muster absolutistischer Fürsten repitierten, zeitgemäß verbrämt mit Allegorien auf die Außerordentlichkeit des Königs. Andererseits wuchsen die Ideen in neue Dimensionen architektonischer Großdenkmäler, hier sei nur Friedrich Gillys berühmter Entwurf von 1796 erwähnt. Die Überlegungen und Diskussionen dauerten Jahrzehnte an, doch die gedanklichen Wurzeln für das schließlich von Christian Daniel Rauch als kardinales Monument im 19. Jahrhundert verwirklichte Reiterstandbild Friedrichs des Großen reichen vielfältig in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts zurück.<sup>146</sup>



65: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Bozzetto für ein Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, 1779, Gips, Höhe 48 cm, ehemals Berlin, Königliche Akademie der Künste, verschollen

### Apotheosen in Stein

Die im 17. und 18. Jahrhundert panegyrisch geradezu konsequente Form der Fürstenverherrlichung ist die Apotheose, die Vergöttlichung des Herrschers aus der Summe seiner Tugenden. Die sinnbildliche Aufnahme in eine höhere Sphäre veranschaulicht im Weltlichen wie im Sakralen eine Verheißung auf göttliche Gunst aufgrund irdischer Ausnahmeleistungen für Reich und Glauben. Im Profanen sind es die antiken Götter, die den Eingang in den ewigen Ruhmestempel gewähren, im Sakralen ist es die Trinität, die den Heiligen einen direkten Weg ins Paradies schenkt. Verheißungen im Jenseitigen als Ansporn für das Diesseitige waren schon immer ein gut funktionierender Mechanismus für Machtstabilisierung. Die Apotheose ist nicht erst ein Denkmodell des Absolutismus, doch befördert sie die Idee des Gottesgnadentums in idealer Weise. Ein Herrscher, der nichts über sich kennt als die göttliche Macht, wird seine Glorifikation nur durch die Apotheose angemessen dargestellt finden.



66: Balthasar Permoser,  
Apotheose des Prinzen  
Eugen von Savoyen,  
1718–1721, Marmor,  
Höhe 230 cm, Wien,  
Oberes Belvedere



79: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Statue des Generals Friedrich Wilhelm von Seydlitz, 1781, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum



80: Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Generalfeldmarschall Jakob von Keith, 1777–1786, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

für denkmalwürdige Personen angemessen sei.<sup>172</sup> Vollends zur Grundsatzfrage wurde diese Abwägung nach Friedrichs Tod in Bezug auf sein alsbald geplantes Denkmal. Friedrich der Große sah sich lieber zeitgenössisch dargestellt, das hieß für ihn sachlich und modern in militärischer Kleidung. Der Entschluss zu den Standbildern seiner Generäle war höchst propagandistisch, doch gleichzeitig auch innovativ, weil den Helden der Zeitgeschichte unmittelbar gehuldigt wurde. Die beiden ersten Statuen legen nahe, dass Friedrich zunächst selbst keine klare Ansicht zur Frage der adäquaten Darstellung hatte, denn sonst hätte er eine deutliche Direktive an die Bildhauer erlassen. Als Tassaert dann die zeitgenössisch-militärische Kleidung wählte, traf er den Geschmack des Königs. Bei-

de, Seydlitz und Keith, treten in der Uniform ihrer Regimenter auf, mit Kürass, körperbetonten Lederhosen, klobigen Schafstiefeln, auf dem Kopf den Dreispitz, über dem Militärrock eine Schärpe, den Degen an der Seite. Beide stehen ruhig, mit gemessener Gestik der Ansprache und gelassener Haltung. Zweifellos hatte das preußische Militärpathos auf diese Weise eine völlig neue Richtung genommen.

Als Johann Gottfried Schadow daran ging, eine Statue für General Hans Joachim von Zieten zu schaffen, hatte er diese Kostümfrage für sich schon entschieden (Abb. 81). Im Anschluss an seinen Lehrer Tassaert kam nur die zeitgenössische Husarenkleidung in Betracht. Bemerkenswert ist Ziecents Stand mit lässig überkreuzten Beinen, der einen neuen



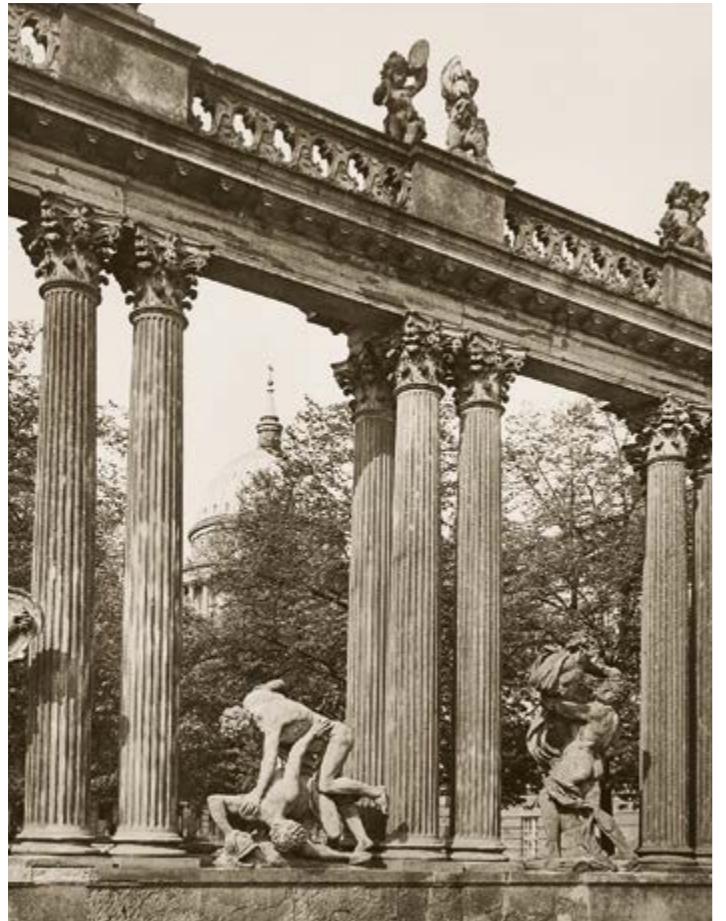
81: Johann Gottfried Schadow, General Hans Joachim von Zieten, 1794, Marmor, Höhe 250 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum



82: Johann Gottfried Schadow, Leopold I. von Anhalt-Dessau, 1798–1800, Marmor, Höhe 214 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

Ausdruck in die Körperhaltung bringt. Nicht der ewigliche Kontrapost, sondern eine privat-situative Pose des Nachdenkens kennzeichnet den General, also ein untypischer Gestus für ein heroisches Denkmal. Zieten greift sich an das Kinn, stützt sich auf den Degen, nimmt eine bequeme Stellung ein und sinnt über etwas nach. Er tritt als denkmalwürdige Person auf, mehr als Individuum denn als Typus, und lässt den Betrachter teilhaben am Prozess seiner militärischen Entscheidungen im Dienste und zum Wohl des Staates. Bei der einige Jahre später von Schadow geschaffenen Statue Leopolds I. von Anhalt-Dessau ist diese nachdenkliche Pose wieder zurückgenommen, wenngleich die geneigte Kopfhaltung eine Konzentration des Zuhörens oder Hinsehens intendiert (Abb. 82).

Im Verlauf dieser sich über Jahrzehnte hinziehenden Maßnahme änderte sich das öffentliche Bewusstsein für Denkmalsetzungen beträchtlich, was sowohl fürstliche Aufträge als auch bürgerliche Interessen betrifft. Ab den 1770er Jahren formierten sich Denkmalsideen bei den aufgeklärten Intellektuellen.<sup>173</sup> Der aufgeklärte Ernst, mit dem dieses Thema allgemein diskutiert wurde, fand zunächst 1771 Ausdruck in Johann Georg Sulzers Artikel »Denkmal« in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste«.<sup>174</sup> Hierin kommen weniger Gestaltungsfragen als vielmehr »Geist« und »Seele« eines Denkmals zur Sprache. Auch in seinem Artikel »Statue« sah Sulzer im Standbild ihren höchsten Zweck: »Der beste und edelste Gebrauch, der von Statuen zu machen ist,



ließ, artikulierte unbewusst eine Problematik, die ein Krisenphänomen bezeichnet: Indem auf der Erdgeschossebene vor jedem Pilaster Statuen auf Postamenten aufgestellt sind, die eigentlich ihren angestammten Ort erst auf der Attika hätten – bereits die Gartenfassade des Stadtschlosses wurde unter Friedrich II. mit mühevoll auf Achse gesetzten Statuengruppen „bereichert“ –, drängt sich deren Überfülle und Redundanz ins Auge (Abb. 220). Die Skulpturen gesellen sich gewissermaßen parasitär zur architektonischen Ordnung. Dass ein geschulter Betrachter ein ikonographisches Programm ‚lesen‘ soll oder will, wird gar nicht mehr erwartet, weil die schiere Masse nur den summarischen Blick reizt. Jegliche Versuche, ein stimmiges Programm abzuleiten, müssen die Inkohärenzen eingestehen.<sup>80</sup> In der Tat wird hier die vertikale Stringenz im Einsatz bauskulpturaler Mittel aufgegeben. Weder Schlüter noch Pöppelmann wäre eine solche Lösung in den Sinn gekommen.

**216:** Ringerkolonnade nach Plänen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit Skulpturen von Johann August Nahl, Friedrich Christian Glume und Georg Franz Ebenhecht, 1744–1746, Potsdam, 1945 zerstört (Teile erhalten)



**218:** Johann Gottfried Büring, Heinrich Ludwig Manger und Carl von Gontard, Hofseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1763–1769, Potsdam



**219:** Carl von Gontard, Triumphtor mit Bogenkolonnaden, 1765/66, Potsdam, Neues Palais im Park von Sanssouci



**217:** Johann Gottfried Büring, Heinrich Ludwig Manger und Carl von Gontard, Mittelrisalit der Gartenseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1763–1769, Potsdam

**220 (rechte Seite unten):** Johann David Räntz, Johann Wilhelm Räntz und Johann Schnegg mit Werkstatt, Statuen auf Postamenten auf der Gartenseite des Neuen Palais im Park von Sanssouci, 1766–1769, Sandstein, Potsdam