

Emanuel Poche

**IGNÁC MICHAL PLATZER UND SEIN BEITRAG
ZUR AUSSCHMÜCKUNG DES INTERIEURS AM ENDE
DES 18. JAHRHUNDERTS IN BÖHMEN**

Der Rationalismus französischen Gepräges, typisch für die Regierung Maria Theresias und Josefs II., eingeführt und gestärkt durch die engen verwandtschaftlichen Bande dieser beiden Habsburger mit dem französischen königlichen Hof, hatte nicht nur politische sondern auch ideelle und kulturelle Folgen. Diese zeigten sich sehr deutlich auf dem Territorium des böhmischen Königreiches. Die Regierungsreformen und der Rückgang der Religiösität untergruben in der böhmischen regierenden feudalen Gesellschaft, in der weltlichen sowie in der kirchlichen das bisherige Interesse an einem hohen künstlerischen Standard und überhaupt an kulturellen Unternehmungen. Mit dem Ableben der grossen Repräsentanten des hervorragenden böhmischen Hochbarocks, den Bildhauern F. Brokoff und Matthias Braun, den Malern Petr Brandl und Václav V. Reiner und hauptsächlich den Architekten Kilián Ignác Dienzenhofer und Frantisek M. Kanka verstummte das Pathos und die Kraft der barocken bildenden Kunst. Insoweit hier noch einige Residuen verblieben sind, besteht für sie kein besonderes Interesse. Der Adel, der mit der Realisierung der pragmatischen Sanktion alle Hoffnungen auf die Erneuerung eines selbständigen böhmischen Königreiches und damit auch auf die Vergrösserung seiner Machtsphäre und seines Prestiges verloren hatte, lockert seine Beziehungen zum böhmischen Boden. Er wird auch immer mehr und mehr durch amtliche und gesellschaftliche Verpflichtungen vom Wiener Hof angezogen. Der Klerus, bedrängt und schliesslich durch die Säkularisation in seiner wirtschaftlichen Grundlage untergraben, scheidet definitiv vom Felde seines tausendjährigen kulturellen Unternehmertums aus. Beide, sowohl die weltliche, als auch die geistliche Aristokratie leidet sodann unter den ökonomisch-gesellschaftlichen Reformen, die gegen die Ausbeutung des Untergebenen zielen, und ihn aus dieser seiner existenziellen Abhängigkeit von der herrschaftlichen Obrigkeit befreien. Und schliesslich sind hier die sich wiederholenden Feldzüge im dauerenden Streit Maria Theresias mit Friedrich II., die das Land verheeren und dessen landwirtschaftliche und industrielle Erträge, die meistens in die Kassen der Herrschaft fliessen, dezimieren.

Am Kriege profitiert nur die Gesellschaft der Kriegslieferanten, die sich aus den Reihen des Kleinadels und hauptsächlich aus der Bürgerschaft zusammensetzt. Diese schwingen sich gesellschaftlich und materiell anstelle der Feudalen empor und treten bemerkenswert auf dem Gebiete des kulturellen Unternehmertums hervor. Der stärker werdende Rationalismus und die Demokratisierung, die sich von Frankreich aus verbreitet, stärken ihr Selbstbewusstsein wie auch die Sehnsucht, sich machtmässig und gesellschaftlich in höchstem Masse zu betätigen. In gewissem Sinne übernehmen sie die gesellschaftlichen Gewohnheiten und Formen des in den Hintergrund tretenden Feudalismus. Sie bauen sich Paläste und vornehme Häuser und statten diese mit dem gleichen Komfort aus, wie dies der Adel oder die Hohe Hierarchie tat. Thematisch besteht also

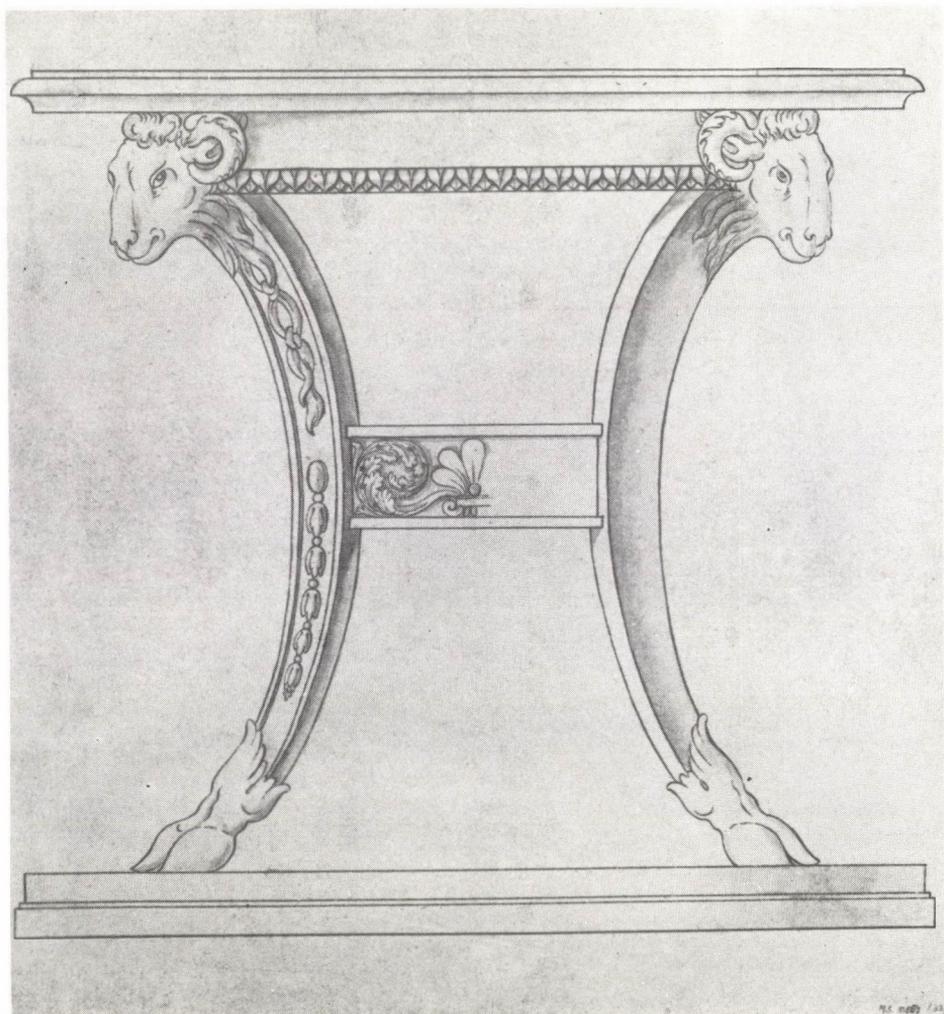
kein Unterschied zwischen den kulturellen Anforderungen der antretenden Bourgeoisie und der bisherigen regierenden feudalen Klasse. Der Unterschied besteht lediglich in der Quantität, Qualität und Form. In den beiden ersten wirkt sich der Rationalismus der Zeit voll aus. Ebenso wie die Fassaden der Gebäude weniger Prunk zeigen und die Überheblichkeit der baulichen Teile verschwindet, so tritt in deren Interieurs anstelle des spendiden und wertvollen Materials die Nüchternheit, Sachlichkeit und Praktikizität. Dies zeigt sich auch in der Gestaltung der Wände, in den vereinfachten Formen der Möbelleinrichtung, im Fortlassen des dekorativen Ballastes, durch den das Wohnungsinterieur des vergangenen Barocks gekennzeichnet war. Der Leitgedanke ist „Bequemlichkeit“ wie es die Mode-Fabriken- und Gewerbezeitung, ausgegeben in Prag in den Jahren 1787–1788 verkündet. „Bequem ist eine Wohnung, wenn nichts gefunden wird, was nur einigermassen die freye Passage, oder das Auf- und Abgehen in Zimmern verhindern könnte“. Und in der gleichen Zeit geht das Journal des Luxus und der Moden (1787) so weit, dass es Belehrungen erteilt, wie ein am Tage bewohnter Raum und ein Raum für das gesellschaftliche Leben aussehen soll. Im ersteren Falle soll alles licht, aber nicht bunt sein, damit sich das Auge nicht „übermüdet“. Das Gesellschaftszimmer „hingegen, darin sich bloss des Abends bey Lichte, eine selbst bunte Gesellschaft auf eine Stunde versammelt, müssen sehr lebhaft und bunt tapeziert und meubliert seyn, um einen brillanten und fröhlichen Anblick zu gewähren“, (siehe Hugo Schmerber, Prager Baukunst um 1780, Strasburg, 1903, Seite 3). Wegen des begrenzten Umfanges dieses Referats kann ich nicht weitere Ansichten zeitgenössischer Zeitschriften sowie Theoretiker des Wohnens am Ende des 18. Jahrh. in Böhmen und insbesondere in Prag anführen. Sie sind ein klarer Beweis der grundsätzlichen Einstellung zum Wohnungskomfort jener Zeit und damit hängt auch die Form des Wohnkomforts zusammen, vor allem jenes Teiles, der als „Gesellschaftszimmer“ diente.

So, wie die Ideologie der böhmischen Gesellschaft jener Zeit dem Milieu des französischen Denkens entstammte, so hat auch die darstellende bildende Kunst ihren Ursprung in der theoretischen und praktischen Grundlage des französischen Klassizismus.

Der Klassizismus war von Beginn der Renaissance an der immanente Ausdruck der französischen Kunstanschauung, was bekanntlich mit der traditionellen Bewunderung des gallischen Geistes für die Antike und mit der bedeutungsvollen Position, die der bürgerliche Stand in der französischen gesellschaftlichen Struktur dauernd eingenommen hat, in Verbindung stand. Diesem Stande entsprach in seiner realistischen Einstellung zum Leben die antikisierende, nüchterne, logisch komponierte bildende Kunstrichtung weit mehr als das pathetische, expressive Barock.

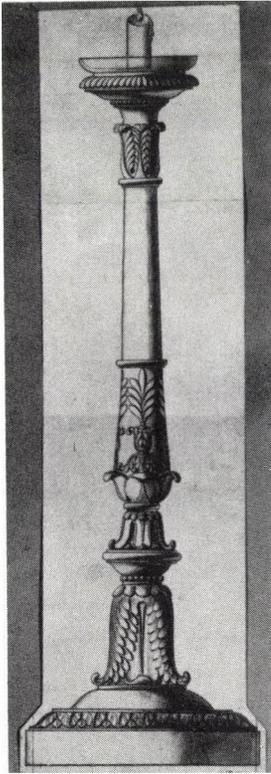
Ähnlich wie es einst im antiken Griechenland und in den städtischen Republiken der italienischen Renaissance war, proklamierte die französische Klasse mit dem Klassizismus ihre starke Verbundenheit mit dem einstigen römischen Kaisertum. In beiden Richtungen entsprach also der Klassizismus den ästhetischen Ansichten jener Gesellschaft, die mit der Religiösität des Barocks der Gegenreformation weder etwas fühlte, noch damit verbunden sein wollte, nur für die das Recht auf ein natürliches Leben mit all dem, was diese Welt gab, der hauptsächlichste Sinn war.

Zu diesem Standpunkt gelangte die böhmische Gesellschaft erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der obenangeführten politischen und wirtschaftlichen sowie kulturellen Situation im Lande am Ende der Regierungszeit Maria Theresias und der Regierungszeit ihrer Söhne.

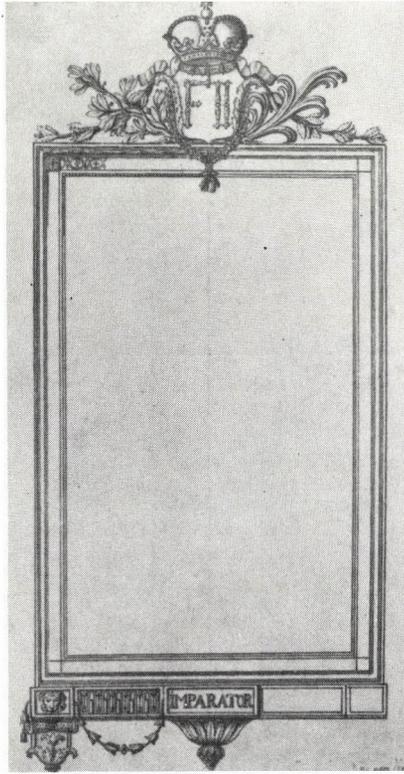


1. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Tisch, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/337

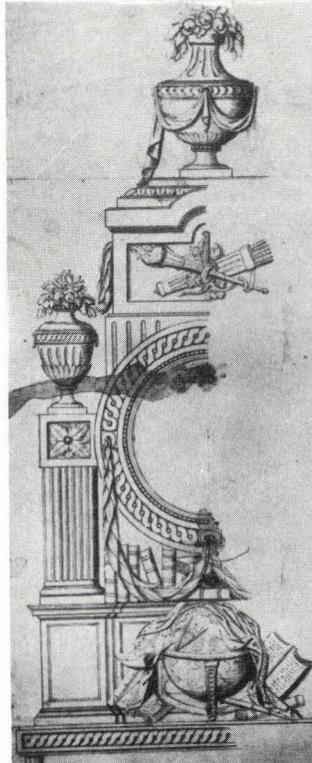
Einer von jenen, die tatkräftig und stillmässig rein und auf hoher kultureller Stufe zur Realisierung der künstlerischen Grundsätze des, von der Zeit und Gesellschaft verlangten Klassizismus beigetragen hat, war der Prager Bildhauer und Bildschnitzer Ignac Michal Platzer. Er lebte in den Jahren 1757 – 1826 und war Sohn des produktivsten Bildhauers und Bildschnitzers des böhmischen Hochbarocks Ignác František Platzer, der aus Pilsen stammte. Aus dem Geschlecht der Platzer gingen sechs Generationen Bildhauer und Bildschnitzer hervor, uzw. vom Ende des 17. Jahrhunderts beginnend, bis zum Jahre 1907, in dem mit Jan Platzer das Geschlecht ausstarb. Es ist ein Verdienst dieses letzten Mitglieds der Familie Platzer, dass der allergrösste Teil des künstlerischen Nachlasses von 5 Generationen der Familie der Platzer in Zeichnungen und Modellen erhalten blieb. Aus dieser Hinterlassenschaft, die das Kunstgewerbemuseum in Prag bereits vor dem ersten Weltkrieg erwarb, kann



2. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Kandelaber, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/335



3. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Rahmen, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/281



4. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Tischuhrkasten, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/321

man nicht nur die schöpferischen Fähigkeiten der Mitglieder dieser Bildhauer- und bildschnitzerfamilie beurteilen; aus der Thematik dieser Arbeiten kann man die künstlerische Orientierung sowie den Charakter der Aufgaben herauslesen, die ihnen gegeben wurden. Neben gezeichneten Entwürfen des alten Ignác František Platzer, der als Steinmetz und Bildschnitzer vor allem der Kirche zur Ausstattung von Gotteshäusern diente, nehmen den grössten Platz Zeichnungen und Modelle seines Sohnes Ignác Michal ein. Aus ihnen erkennt man auf den ersten Blick die Veränderung der thematischen und stillmässigen Orientierung zu der es in Böhmen zu einer Zeit kam, als der junge Platzer die Leitung der väterlichen Werkstatt übernahm, d.i. um das Jahr 1787. Es war eine Zeit der existenziellen sowie auch der ideellen Krise der Werkstatt. Bereits der alte Platzer geriet an seinem Lebensende in Armut und Elend. Seine beiden älteren Söhne, einer davon war Bildhauer, der andere Maler, mussten sich ihre Existenz im kaiserlichen Wien suchen gehen und der dritte, Ignác Michal, behielt die Werkstatt nur dadurch, dass er sie vorwiegend auf Kunstgewerbearbeiten umstellte. Er nützte dabei geschickt die Bekanntschaften aus, die sich die Werkstätte durch das Verdienst seines Vaters und seiner Beziehungen zur kirchlichen und weltlichen Aristokratie erworben hatte, was ihm als Reklame auch in den Kreisen der Bürgerschaft diente. Die zeichnerische Hinterlassenschaft Ignác Michals ist in dreierlei Richtung belehrend. Sie gibt die Möglichkeit, das bisher anonyme Werk zu identifizieren; das betrifft vor allem unzählige Aufträge für Kirchen, es belehrt mit seinem ausgesprochen klassizistischen (damals nannte man es „antiken“) künstlerischen Kredo und stellt die Verschiedenartigkeit seines Schaffens vor. Von diesen interessiert uns vor allem jener Teil, der die Ausschmückung des weltlichen Interieurs betrifft. Wie es bei einem Künstler schon nicht anders sein kann, der „Hofbildhauer“ war, geht es durchwegs um Arbeiten, die der Ausschmückung und Repräsentation gelten. Um Uhrenkästen, Rahmen für Spiegel und bedeutsamer Porträts, Kandelaber, Dekorationsvasen u. Möbel. Als vereinzelt Werk sind es auch die Modelle für gusseiserne Ofenplatten im Schloss zu Litomyšl. Alle Entwürfe sind stilistisch einheitlich, gehen aus dem Milieu des römischen Klassizismus hervor, aus dem Original oder dem Vermittelten. Und zwar, wie die Kollegin Dr. Fučíková festgestellt hat, aus dem gezeichneten Musterbuch des Ottavio Strada, des Hofkünstlers Rudolfs II. Mit diesem Musterbuch, das in der Bibliothek des Strahover Klosters erhalten blieb, in dem der Autor nach seinem Ermessen die Entwürfe des Giulio Romano interpretierte; hatte Platzer die Möglichkeit, sich bei seinen Arbeiten für den Abt der Strahover Prämonstratenser Václav Mayer bei der Ausschmückung des Gebäudes der genannten Bibliothek und bei der Ausschmückung der Gemächer des Abtes bekannt zu machen.

Von hier blieben die geschnitzten Uhren mit den Adlern erhalten (heute im Kunstgewerbemuseum in Prag), hergestellt nach Platzers Skizze. Sie sind eine Analogie von denjenigen, die in dieses Museum aus dem ehemaligen Kloster in Teplá gelangten. Auch hier wurden von Josef II. die Prämonstratenser belassen und auch hier hatte Platzer zufolge des guten Rufs, den sein Vater mit der Ausschmückung der Klosterkirche in Teplá (ebenso wie am Strahov) erwarb, die Möglichkeit, sich als hervorragender Dekorateur zu betätigen. Aus Teplá sind im Prager Kunstgewerbemuseum noch weitere drei Uhren, die sich sehr überzeugend zur Platzerschen Werkstatt bekennen. Das charakteristische Merkmal bei Uhren aus der Platzerschen Werkstatt ist die reiche figurale mythologische, bzw. allegorische Staffage und ein ausdrücksvoller ornamentaler Dekor. Wie sorgfältig Platzer seine gezeichneten Skizzen in Holz, reich vergoldet und polychromiert realisiert, beweisen die Uhren mit dem Chronos, Adam und Eva im Museum

der Hauptstadt Prag, die von Platzer signiert sind. Zuzufolge der guten Platzerischen Tradition auf der Prager Burg, wo der alte Platzer eine Reihe von Plastiken, hauptsächlich die Giganten über dem Eingangsterritor schuf, erhielt sein Sohn auch die Bestellung auf die reichgeschnitzten Rahmen zu den Porträts Josefs II., Leopolds II. und Franz I., die im alten Landtagssaal aufbewahrt sind. Hier steigerte Platzer seine Schnitzerkunst, wie es der Unterschied zwischen der verhältnismässig nüchternen Skizze und der reichen bildhauerischen Realisierung beweist.

Der Auftrag zur Ausschmückung des gusseisernen Ofens im Schloss zu Litomyšl mit rechteckigen Füllungen und Reliefs antiker Götter ging wahrscheinlich auf den vertraulichen freundschaftlichen Verkehr der Platzerischen Familie mit den Fürsten Thurn-Taxis, den späteren Eigentümern des Litomyšler Schlosses zurück. Es scheint, dass Platzer auch die Skizzen und Modelle für eine ganze Reihe klassizistischer, mit reichen Ornamenten geschmückter Kachelöfen dieses Schlosses geliefert hat. Platzer's Wachsmodelle für den angeführten gusseisernen Ofen sind zweifach interessant. Die figurale Ausschmückung ist mehr oder weniger eine freie Interpretation von Figuren und Gruppen aus dem Schönbrunner Park, hauptsächlich die Plastik des Johann Christian Beyer, des späteren Modelleurs der Ludwigsburger Porzellanfabrik. Zweitens zeigen sie, dass Platzer seine Modelle auch für die industrielle Erzeugung zur Verfügung stellte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass viele von diesen verschiedenartigen klassisierenden Tischleuchtern, Ständer für Taschenuhren, dekorative Vasen, die von den böhmischen Gusseisenwerken zu Beginn des 19. Jahrhunderts hauptsächlich vom Gusseisenwerk der Grafen Wrba in Hořovice produziert wurden, in ihrer Konzeption aus dem Milieu der Platzerischen Prager Werkstatt herrühren.

Im Schicksal der Platzerischen Werkstatt zeigen sich die Anzeichen und Folgen jener grosser gesellschaftlichen Umwälzung, zu der es um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts kam, einer Umwälzung, die so kritisch für die grosse Kunst in Böhmen war. Es bleibt das Verdienst Ignác Michal Platzer's, dass er nicht resignierte, wie es seine Brüder und weitere seiner Künstlerkollegen wie Dominik Auliček oder Václav Bergel taten, die ins Ausland gingen, sondern dass er seiner Heimat die Treue bewahrte.

Mit der Umorientierung seiner Bildhauerwerkstatt zu einem kunstgewerblichen Atelier sicherte er ihre weitere Existenz, die Existenz einer gesellschaftlich nicht minder wichtigen und nützlichen Einrichtung, als die, früher nur den Zwecken der grossen bildenden Kunst geweihten Werkstätte eines berühmten Vaters.