

Beatrize Söding

Das allegorische Bildnis eines Geistlichen.

Ein unbekanntes Frühwerk von Christoph Daniel Schenck

In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band 68 2014
(2017), S. 201-250

(Rezension)

Der jüngst erschienene, fundierte und gut lesbare Aufsatz von Beatrize Söding versucht anhand eines bislang unbekanntes, schon vor 1675 (1672) entstandenen und in Lindenholz geschnitzten ‚Relief-Bildes‘ die bisherige Literatur wie die Publikationen von Brigitte Förster-Lohse aus den Jahren 1955 bis 1994 und der vornehmlich durch Fritz Fischer, Dieter Buchner und Andrea Tietze erarbeitete Freiburger-Konstanzer-Stuttgarter Ausstellungskatalog von 1996 sowie die Entwicklung bzw. Position des Konstanzer Bildhauers Christoph Daniel Schenck (1633-1691) nach über zwanzig Jahren noch einmal zu überdenken.

Nach einem allgemeinen Eröffnungskapitel „**Tradition und Erneuerung in der süddeutschen Skulptur**“ mit all den Namen wie Hans Juncker, Hubert Gerhart, Adriaen de Vries, Hans Reichle, Hans Degler, Bartholomäus Steinle, Georg Petel, Georg Schweigger, Hans Morinck, die Zürn, Caspar Gras folgt „**Ein signiertes Werk von 1672**“ (Fig.1) und damit besagtes Lindenholzrelief in Münchner Privatbesitz aus einer englischen Privatsammlung mit 42,4 x 26,5 cm etwas schmaler als ein DIN A3-Format und an einigen Stellen mehr als 5,7 cm stark. Ob der schwarze ebenholzartige schützende Rahmen ebenfalls original ist, wird nicht mitgeteilt, wie auch nicht der mögliche Bestimmungsort bzw. Funktion. Bei fast allen für Schenck fast zum Markenzeichen gewordenen Linden-Buchsbaum-Elfenbeinreliefs und so auch bei diesem Jüngsten und Letzten ist bis heute nicht ganz klar, welche Rolle (Gemäldeersatz an der Wand, Teil eines Wunder-Kunst-Kammer-Möbels als Rari- und Preziosität oder doch mehr ein haptisch-optisches, privates altarähnliches Meditations-Objekt?) sie gespielt haben. Den Kunstcharakter unterstreichen die bei Schenck fast durchgehend angebrachten Signaturen und Datierungen, hier: „C. D. Schenck / inv. & sculp. / Constantiae“, also sogar mit Ortsangabe und an anderer Stelle noch „Anno 1672“. Damit scheint es sich nun um sein bislang frühestes und datiertes



Fig.1: Chr. D. Schenck: Bildnis eines Geistlichen, Lindenholz, 1672. München, Privatbesitz
(Abb. aus: Beatrice Södung: Das allegorische Bildnis ..., S.207)

Werk zu handeln und Schenck selbst müsste zumindest 1672 (wieder) in Konstanz gewesen sein. Dass die Annuierung nicht an den Stufen mit der Herstellersignatur sondern auf einem dargestellten Buch angebracht ist, könnte wie die Bearbeiterin richtig erkannte, einen besonderen Grund gehabt haben, z.B. dass auf ein früheres Ereignis wie

1672 angespielt wird, also, dass das Relief möglicherweise gar nicht früher als der ‚Hl. Sebastian‘ von 1675 im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart zu datieren wäre.

Kaum infrage steht, dass die „**Darstellung und Ikonographie**“ porträthaft einen Geistlichen in Soutane an einem Bet-Schreib-Pult kniend statt mehr sitzend nach der Tradition der antiken Autorenbilder zeigt. Das Knien solle die „Ewige Anbetung“ des Verstorbenen ausdrücken. Das skulpturale Bild stellt zentral demnach einen womöglich 1672 Verstorbenen dar. Der wie so oft nicht zoologisch korrekt wiedergegebene, sondern eher Krähe und Schwan vereinende Pelikan mit Jungen links unten dürfte hier wohl nicht erst seine „toten Kinder“ wie zur Auferstehung durch das eigene Blut (sc. Christi) selbstaufopfernd zum Leben erwecken, sondern allgemein die weltliche Fürsorge (Freigiebigkeit, Nächstenliebe des Fürsten, Besser Gestellten: „Amor proximi“) bedeuten. Seine ausgebreitete, eher schützende Schwinge deutet aber weniger auf den Knienden, sondern vorbei, darüber hinaus und verdeckt fast schamhaft die ‚vital parts‘, den Unterleibsbereich des Knienden. Bei der ‚Maria‘ mit dem Schwert in der Brust (= Schmerzensmutter) auf der reliefierten Wange des Pultes erwartet man doch von vornherein eher den Blick aufwärts zu dem verstorbenen göttlichen Sohn am Kreuz an der Pultrückwand als zum Betrachter. Keinen Widerspruch gibt es bei dem „Skelett des leiblichen Todes“ mit dem „Transibunt“ als alles vergänglich und der Mahnung und Hoffnung auf die Auferstehung und das ‚Jüngste Gericht‘ („Surgite ... venite“), bei dem Gott der Zeit mit der Sense, die heute den Dargestellten, morgen den Betrachter treffen und die Seifenblasen unserer Illusionen platzen lassen wird. Bei den beiden teilweise rundplastisch gearbeiteten Putten und den Auszeichnungen der höheren Geistlichkeit wie Stifts- und Domherren, dem Birett und der pelzbesetzten Almutie, könnte man sich fragen, ob sie ‚gebracht‘ (also: Ernennung) oder - wie die Autorin meint - nur ‚genommen‘ werden (also: die Gleichmachung durch den Tod), was das damalige seuchenartige „vanitas vanitatum“ der Birett-Inschrift unterstreicht oder eher beweist.

Die Autorin hat auch treffend die bildwitzige Kehr-Unterseite oder Sohle (vgl. auch den viel stärker stilisierten und von daher auch späteren ‚Christus am Ölberg‘ in Ittendorf, 1679; Fig.2) der weltlich-höfischen-modischen Schuhe mit dem Hinweis auf menschlich-diesseitiges Handeln aber immer im Blick auf das Jenseits erwähnt. In der dargestellten Person mit ihrem Schreibgestus sieht sie eine beachtliche Gelehrsamkeit (z.B. als geistlicher Schriftsteller) und eine bemerkenswerte Nächstenliebe. Vielleicht hat dieser Betend-Schreibende aber auch sein 1672 beendetes (allerdings noch nicht

geschlossenes) ‚Buch des Lebens‘ (?) der Liebe zu Gott und der Liebe Gottes gewidmet, wie sein Hinweisgestus auf den Gekreuzigten, das Liebeswerk Gottes für die Menschheit, andeuten mag. Vor solchen Überlegungen muss man aber unbedingt auch die sicher in luxta- oder Subposition, also bewusst darunterliegende, von der Autorin (fälschlich) als „Odin ?... Sui“ entzifferte Schrift in die Diskussion einbeziehen. Dadurch fehlgeleitet versucht sie weiter unten (S.218/9) den nordisch-heidnischen Göttervater und Totengott Odin hier auftreten zu lassen und ihn dann sogar noch mit dem geschickten und wortgewandten Merkur wie bei Tacitus zu vermengen angeblich als Ausdruck grosser weltlicher, aber letztlich hier gar nicht gefragter Fähigkeiten des Dargestellten. Nun, die zu „Amor Dei“ (Liebe zu Gott) antithetische Schrift kann nur als „Odium Sui“ (Selbsthass, keine Eigenliebe) gelesen werden, und das Ganze muss u.E. als Umkehrung von Thomas von Aquins „amor sui – odium dei“ (Summe der Theologie I, 1, Artikel 5) verstanden werden. Der Dargestellte unterschreibt quasi ein Gelöbnis zur Gottes- und Nächstenliebe. Ebenfalls auf dem über-interpretatorischen Holz- oder Irrweg dürfte die Verfasserin sein auch noch den Hl. Hieronymus (im Gehäuse) als ‚Sub-Text‘ im weiteren bemühen zu müssen.

Im nächsten Abschnitt **„Die Bestimmung des Werkes“** erwartet der Leser nun eigentlich eine (end-) gültige zusammenfassende Lösung all dieser Probleme. Eine richtige Epitaph-Funktion wird von der Autorin im Vergleich mit einigen erhaltenen Epitaphen aus dem bischöflich-konstanzischen Bereich zu Recht ausgeschlossen, um ein allgemeines „Memento-Mori“-Relief noch zu den späten Lebzeiten des Auftraggebers (?) bzw. Dargestellten quasi als Spiegel seiner Selbst darin zu sehen. Als Vergleichsbeispiel (Abb.6) verweist sie auf ein schon viel früher entstandenes reliefplastisches Brust-Hüftstück mit Vanitascharakter angeblich Tiedemann Giese, Humanist der Dürerzeit in Domherren- oder Bischofsfunktion aber ohne entsprechende auch christliche Kennzeichen – oder ist der hier Abgebildete vielleicht der Neffe (?) Albrecht Giese?. Das weiter angeführte Bildnis des Humanisten Jacobus Woler von Peter Dell d. Ä. im Bayrischen Nationalmuseum München ist auf jeden Fall gar nicht abgebildet.

Nach diesen unergiebigem panofskyhaften ikonologischen Bestimmungsversuchen folgt der Abschnitt **„Hypothesen zur Identifizierung des Dargestellten“**. Strenggenommen gibt es ausser, dass Chr. D. Schenck (als quasi exterritorialer Hofkünstler?, ohne grössere Werkstatt?) das Werk in Konstanz hergestellt hat, keine Hinweise auf diese vorderösterreichische Bischofsstadt. Trotzdem dürfte die Suche nach einem höheren

Geistlichen in Konstanz und Umgebung um das Jahr 1672, der literarisch-theologisch und karitativ gewirkt hat, einen gewissen Sinn machen. Dabei kommt die Autorin auf den mit einem Bronzeepitaph (nach Entwurf von Chr. D. Schenck?) von 1677 im Konstanzer Münster verewigten Dekan des Domkapitels Leonhard Pappus von Tratzberg (1607-1677), der diese Kriterien erfüllen würde und dazu noch ein guter Tacitus-Kenner gewesen sei, sodass auch der genannte Germanen-Gott „Odin“ damit seine Begründung hätte. Allerdings findet sich in der ‚Germania‘ des Tacitus ‚Odin‘ nicht wörtlich (nur Merkur), aber dafür in Kapitel 33 sogar: „ ... (si non) amor (nostri), at certe odium sui“. Wenn die Autorin allerdings auch noch über die Abb.8 (Pappus von Tratzberg) und die Abb.9 Porträtähnlichkeiten feststellen will abgesehen von Modeerscheinungen und möglicher gleicher Künstlerhand, muss der Schreiber dieser Zeilen doch erhebliche Zweifel anmelden: es sind physiognomisch gesehen zwei völlig verschiedene Gesichter und damit Personen.

Wenn der Rezensent selbst auch etwas spekulieren darf, würde er den 1673 verstorbenen Konstanzer (und Augsburger) Domherren Franz Graf von Montfort (*1629) für die engere Auswahl vorschlagen, da dieser auch mit dem berühmtesten Konstanzer Künstler dieser Zeit Johann Christoph Storer in persönlichem Kontakt gewesen ist. In der Storer-Familie wurde z.B. ein Bildnis von Franz von Montfort, sicher von Storer, weitergegeben. Die ausgezeichnete ‚Rosenkranzspende‘ in der montfortischen Pfk. St. Martin in Langenargen stammt mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem (Stiftungs-) Besitz von Franz von Montfort. Vielleicht haben sich die Zweifel an der Eigenhändigkeit in der Storer-Monographie von Sibylle Appuhn-Radtke (Regensburg 2000, S.249/50: G-? 63) mittlerweile etwas zerstreut. Leider gibt es bislang zu Franz von Montfort fast keine weiteren Informationen.

Im Abschnitt **„Die reliefplastischen Qualitäten des Werkes“** geht die Autorin dem ausgeprägten „horror vacui“ nach, wobei sie etwas problematisch eine viel kleinere Elfenbeinarbeit von 1683 in Frankfurt/M, Liebighaus (Abb.19) zum Vergleich heranzieht. Sie kritisiert die unperspektivische Räumlichkeit, aber sie attestiert dem Relief doch eine „erstaunliche malerische Wirkung“. Sie kritisiert die unmögliche, verdrehte Stellung der Beine, Füße, aber bewundert, dass alles aus der Schnitztechnik entwickelt oder in sie umgesetzt sei. Die Putten erinnern sie an römische Vorbilder (Duquesnoy oder Algardi). Sie spricht deshalb von einem insgesamt kontroversen Urteil über den Künstler. Wenn die Datierung um 1672 aber zutrifft, steht dieses Relief am Anfang einer Reihe, die – wie

gesagt – quasi zum Erkennungszeichen Schencks werden sollte. Dieses frühest bekannte Relief ist wohl das Komplexeste auch durch die Vielzahl der Text-Bild-Kombinationen, die etwas emblematisch die Devisen des Dargestellten zum Ausdruck bringen. Der Rezensent fühlt sich insgesamt stark an Johann Christoph Storer erinnert, als ob eventuell zeichnerische Vorlagen Storer vorgelegen haben, v.a. beim Porträt des Unbekannten (Franz von Montfort?). Wenn der Dargestellte das Relief noch zu seinen (letzten?) Lebzeiten auch als Programmmentwerfer selbst hat anfertigen lassen, stellt sich nochmals die Frage: wozu?, ein Erbauungs-, ein Sterbebild (Sterbebegleitung?), ein Erinnerungsbild an die Nachwelt, nur für den familiären Umkreis?. Es fehlen in sicher absichtsvoller Konsequenz jegliche weltliche Hinweise wie Wappen, Initialen oder dergleichen.

In dieser gewissen Aporie wendet sich die Autorin in „**Schenck als regionaler Bildhauer am Bodensee**“ seinem Gesamtwerk und seiner über-regionalen Bedeutung zu. Brigitte Förster-Lohse habe ihn als „Nach-Neo-Gotiker“, „verspäteten Manieristen“ mit geringer stilistischer Entwicklung charakterisiert. Bei dem Beispiel Abb.10 des ‚reuigen Petrus‘ von 1689 in Augsburg, St. Stephan erkennt die Autorin „schnitzerische Bravour“ aber auch nach Friedrich Kobler eine „Macchia“, die an Silberarbeiten erinnere. Ein besonderes schwieriges Kapitel seien auch die „Großbildwerke“ und die Abgrenzung von den aus Mindelheim stammenden Familienmitgliedern, dem Grossonkel Hans Schenck (um 1580/90 - 5.1.1648 Konstanz; seit 1612 in Konstanz), dem Grossvater Christoph Schenck (um 1580/90 – 5.1.1631 Mindelheim), dem Vater Hans Christoph (9.2.1612 Mindelheim – nach 1664, seit 1632 in Konstanz) und dem ‚Vetter‘ Johann Caspar (um 1620 – 1674 Wien; Heirat angeblich 1644 in Konstanz, Kinder erst nach 1665 nachweisbar, Bürgerrecht in Konstanz seit April 1665). Hier wird man aber auf den erwähnten Ausstellungskatalog von 1996 (Ulrich Knapp: „Hans, Christoph und Hans Christoph Schenck – Eine Skizze zum Werk der älteren Schenckgeneration“, S. 71-92; u. Sabine Haag, „Johann Caspar Schenck um 1620-1674 – ‚Cammerdrechsler von Ynsprug‘ und ‚Cammerpainstecher‘ am Hofe Kaiser Leopolds I in Wien“, S.93-106) zurückverwiesen. Dabei erscheint uns erstaunlicherweise der Vater Hans Christoph Schenck am fortschrittlichsten in Richtung Barock entwickelt. Auch die sicher übertriebene Wertschätzung seitens Storer als „... beste(r) bildhauer ... weit und brait in dem Röm(ischen) Reich ...“ gegenüber St. Blasien 1664 dürfte eher noch Hans Christoph als dem Sohn Christoph Daniel gegolten haben, auch wenn oder gerade weil jener gegenüber Storer eigenständig geblieben ist. Die Wirkung des Vaters auf den Sohn ist aber erstaunlich gering im Vergleich mit der des

‚Vetters‘ Johann Caspar, dem der Abschnitt **„Christoph Daniel und Johann Caspar Schenck“** gewidmet ist. Obwohl die Autorin gegenüber der Hypothese Fritz Fischers vom Einfluss Caspars auf Christoph Daniel anfänglich etwas reserviert zu sein scheint, folgt sie ihr im weiteren Verlauf weitgehend. Fritz Fischer teilweise Eugen von Philippovich folgend meint, dass Caspar Schenk, dessen Geburtsdatum und -Ort (Mindelheim?) ungewiss sind, 1648 nach dem Tode Hans Schencks nach Konstanz gekommen wäre und dann auch für Grossplastiken wie die ‚Markdorfer Pietà‘ (um 1659? oder 1672?) oder das Lindauer Heyder-Epitaph nach 1664 beansprucht werden könne, bislang allerdings nur aus stilistischen Gründen. Für Caspar Schenck ist bislang nur gesichert, dass um 1664 seine von Konstanz gebürtige Ehefrau Maria Ganter wegen dem „Verzug nach Innsbruck“ ihr Bürgerrecht ruhenlassen, aber nicht aufgeben wollte und Caspar Schenck selbst vor dem 11.4.1665 und vor seiner Berufung nach Wien um das Konstanzer Bürgerrecht anhielt, d.h. er hatte es nach seiner angeblichen Heirat 1644 in Konstanz noch nicht besessen. Ob er bislang wie sein Verwandter Hans Schenck nur geduldeter und zum Stadtsäckel gebetener In- oder Beisasse gewesen ist, ist nicht bekannt. Dem Rezensenten kommen noch weitere Fragen: warum sind bislang nur zwei Grossplastiken – die anderen Zuschreibungen von 1996 sind noch weniger überzeugend – ihm als Werkstattnachfolger Hans Schencks zugewiesen, wobei das Heyder-Epitaph in Lindau sicher erst nach der Beisetzung am 4.12.1664 entstanden sein dürfte und somit mit der Berufung nach Innsbruck zeitlich ziemlich kollidiert? – Warum wurde Caspar Schenck nur als Drechsler und Elfenbeinschneider nach Innsbruck und später nach Wien berufen? Er müsste doch schon vor 1664 vorrangig und vorzüglich als solcher und nicht als Holzbildhauer aufgetreten und -gefallen sein. Es gibt auch dafür bislang keine gesicherten derartigen Werke aus dieser Zeit. Als Holzbildhauer wäre er zudem Konkurrent von Hans Christoph Schenck gewesen. Wenn man z.B. das Elfenbein ‚Christenverfolgung‘, Abb.12, Wien, Geistl. Schatzkammer betrachtet, hat man den Eindruck, dass selbst Caspar Schenck von dem 1655 nach Konstanz zurückgekehrten Johann Christoph Storer bzw. dessen Malerei schon beeinflusst gewesen sein könnte. Die Vertrautheit mit der Elfenbeinbearbeitung und die zahlreichen Kleinplastiken Christoph Daniel Schencks lassen eine Beziehung zu Caspar Schenck angeraten sein. Man könnte sich vorstellen, dass der 1633 Geborene nach anfänglicher Lehre in der väterlichen Werkstatt sich nach 1648 bei Caspar Schenck als Gehilfe weitergebildet hat. Eine Mitübersiedelung nach Innsbruck um oder vor 1664 bzw. 1665/66 noch weniger nach Wien dürfte Christoph Daniel nicht mitgemacht haben, auch wenn er erst 1672 also im Alter von 39 Jahren selbständig fassbar wird. Trotz der

schon angedeuteten Skepsis an einer Umschreibung und Neuentdeckung Johann Caspar Schencks als Grossplastiker folgte die Autorin doch erstaunlich bereitwillig der nur stilistischen Begründung durch eine unterschiedliche Körperbildung bzw. in Details wie bei der Ähnlichkeitsanmutung der Gesichter von Abb.14 u.15. Ganz schwer tut sich der Rezensent zwischen der ‚Christenverfolgung‘ (Abb.12) und der Markdorfer Pietà (Abb.13) Verbindungen herzustellen wie z.B. durch eine ähnliche Reliefschichtung. Die überraschende Ablehnung von Fischers Hypothese einer Mitarbeit in der Werkstatt Caspar Schencks sogar bis zu dessen Tod 1674 in Wien beruht also nur auf diesem 1672 datierten „Memento-Mori“-Relief, dem zu Recht auch keine Verwandtschaft mit Caspar Schencks Elfenbeinen zugewiesen werden kann. Die angesprochene Faltenbehandlung angeblich als Erbe von Vater Hans Christoph Schenck lässt sich nicht nachvollziehen.

Der Abschnitt **„Der Meister der Sebastiansmartyrien und seine Rolle in der Schenck-Werkstatt“** bringt Christoph Daniel Schenck wenig überzeugend in die Nähe der Wiener Hochkunst mit dem Meister der Sebastiansmartyrien (um 1665, auch als Frühwerk des Caspar Schenck angesehen), einer dubiosen und umstrittenen Künstlerpersönlichkeit (neben dem Meister ICL). Dahinter auch eventuell (u.E. fälschlich) den jungen Christoph Daniel Schenck zu vermuten, dem ist jetzt die Autorin sehr nahe gekommen. Sie vergleicht Schencks 1683 entstandenes ‚Michaels‘-Elfenbein mit dem zwischen 1657 und 1670 datierten ‚Urteil des Salomon‘ dieses anonymen Meisters im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und kommt nicht überzeugend zum Schluss, dass Schenck letzteres in Wien vor 1672 gesehen haben könnte.

Wir gelangen damit direkt zum Kapitel **„Italienische Einflüsse im Werk von Christoph Daniel Schenck“** oder zum Versuch irgendwelche Italienismen entdecken zu müssen wie Fritz Fischer in den pathetischen Gesichtszügen oder Blicken natürlich nach Guido Reni. Die Autorin stellt zurecht die von Fischer genannte Schulung an italienischen Vorbildern (Francesco Mochi und dessen Parallelfaltigkeit; Gian Lorenzo Bernini ohne klare Vorbildfunktion) anfänglich in Frage, da ja einhellig eine Italienreise abgelehnt werde, um aber auf S.244 zu vermuten, dass Schenck nicht nur durch Druckgrafik sondern unmittelbar, sogar im Atelier Mochis durch dessen Werke angeregt worden sei. Der Vergleich von Mochis Taufe-Christi-Gruppe mit der barock-gotischen Christus-Thomas-Gruppe Schencks im Konstanzer Münster (Abb.26 u.27) beruht u.E. auf zufälligen, äusserlichen Ähnlichkeiten. Die allgemeine Anatomiekenntnis beim Akt der Christusfigur kann auch nicht mit einem direkten Einfluss wirklich begründet werden. Schenck fehlt

dabei so etwas wie eine ‚Italianità‘.

Im letzten Abschnitt **„Das Memento-Mori-Relief im Kontext der Stildiskussion“** kommt die Autorin auf das sicher richtig betitelte Ausgangswerk noch einmal und etwas wiederholend auf seinen stilistisch zwiespältigen Eindruck zurück: die Putten unter Einfluss von Francois Duquesnoy und Alessandro Algardi aber ohne die „rubensische Leibesfülle“ eines Johann Caspar Schenck oder des Meisters der Sebastiansmartyrien. Ein dem vorigen Abschnitt zu entnehmender Italienaufenthalt wird durch eine unterstellte Kenntnis italienischer Kunst durch Kleinplastiken in den herrschaftlichen Sammlungen (z.B. des Fürsten Liechtenstein) relativiert. Die Abb.30 bis 33 sollen noch einmal dem Einfluss Mochis auf Schenck dienen. Erst ganz am Schluss räumt die Autorin auch „Anregungen“ durch einen „Austausch mit Kollegen der einheimischen Malerzunft“ ein, wie z.B. Johann Christoph Storer mit seinem 1659 entstandenen Epitaph für den Weihbischof G.S. Miller im Konstanzer Münster, allerdings nur im Thematischen. „Den Bildschnitzer Schenck (könne) man durch solche Anregungen jedoch nicht erklären“, auch nicht durch J. C. Schenck und Wien. Am nachhaltigsten wären doch italienische Werke auf einer anzunehmenden Italienreise neben der väterlichen Schnitztradition gewesen. Schencks Oeuvre besäße eine „grosse Spannbreite vom volksnahen Andachtsbild bis hin zur ... vom barocken Pathos ergriffenen Großfigur“, lautet ihr Fazit.

Wenn man das Werk Storerers und seinen Einfluss auf die Kunst des Bodenseeraumes ab 1655 bis fast zur Jahrhundertwende sich vor Augen führt, muss eine wesentliche stilistische Formung Schencks auch durch diesen Maler Storer erfolgt sein. Die parallelfaltige Gewandbehandlung ist statt auf Mochi zuerst eher auf den seit 1655 wieder endgültig in seine (und Schencks) Heimatstadt Konstanz zurückgekehrten Storer zurückzuführen. Auch die etwas gewollten Körper-Gewand-Bewegungen-Drehungen finden sich in dessen Bildern (vgl. Fig.3). Selbst Johann Caspar Schenck scheint noch von Storerers Figur-Formensprache beeinflusst zu sein. Für den Rezensenten und schon früher auch für Karl Feuchtmayr und Wilhelm Boeck ist als Vorbild vor allem der germanisierte ‚Italianismus‘ Storerers anzusehen allerdings weniger dessen Komponenten, die dem anfänglichen lombardischen Spätmanierismus (Mailand als Nachbardiözese) oder dem Flämischen (Rubens) verpflichtet sind. In der Werkstatt Storerers selbst, der auch als Entwerfer für plastische Bildwerke gesucht war, kann man Christoph Daniel Schenck aber nicht festmachen.



Fig.2: Chr.D.Schenck: Christus am Ölberg, 1679. Ittendorf, Pfk.



Fig.3: J.Chr.Storer: Hl. Albert Siculus als Krankenpatron (Detail), um 1667. Würzburg, Julius-Spital.

Wenn jetzt durch diesen Neufund die Selbständigkeit Schencks ab 1672 aber immer noch erst im Alter von 39 Jahren ansetzen kann, bleiben ab 1655 noch fast 20 Jahre, die nur durch die Mitwirkung in der väterlichen Werkstatt und dann bei Johann Caspar Schenck und seiner kleinplastischen Reliefkunst gefüllt werden können. Es bleibt also angeraten dem Christoph Daniel Schenck weiter nachzugehen.

(Stand: 30. April 2020)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de