



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

A. Sculptur.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV, ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkür vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das achtzehnte Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im achtzehnten Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in ekelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des siebenzehnten Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. SCULPTUR.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat; die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch gibt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene dargestellt und durch eben so reine, wie hohe Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Gluth des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der h. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des h. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem

berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Nur seine Kinderfiguren sind insgemein naiv und anmuthig. — Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des achtzehnten Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. — Von den in Rom thätigen Bildhauern erscheint Camillo Rusconi bei aller Befangenheit im malerischen Styl und in der Manier Bernini's doch mit einem edlern Geschmack in der Art der bolognesischen Malerschule begabt (Grabmal Gregor's XIII in S. Peter, 1723), Pietro Bracci dagegen als ein bloss handfester Manierist (Grabmäler Benedicts XIV und der Maria Sobieska, ebendasselbst).

Einige niederländische Bildhauer des siebenzehnten Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, gen. il Fiammingo (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des h. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente und an dem bekannten Brunnen des Manneken-Pis zu Brüssel. Im Berliner Museum ein trefflich naiver Amor, welcher sich den Bogen schnitzt. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst, diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der niederländischen Nationalität, ein in

günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben anderer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers.

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640 bis 1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im achtzehnten Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698—1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714—1785); von dem letztern das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in S. Thomas zu Strassburg; ein zwar sehr theatralisches, in allen mehr naturalistischen Theilen aber bedeutendes Werk.

In Deutschland entstanden während des siebenzehnten Jahrhunderts ausser den schon erwähnten manche im Einzelnen erfreu-

liche Sculpturwerke, wenn sich auch keine eigenthümlich deutsche Schule mehr darin zu erkennen gibt. Von einem Joh. T. W. Lentz (1685) rührt die lieblich schlummernde Marmorgestalt auf dem Grabe der h. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Köln her. Mehrere gute Altäre und Grabmäler im Dom von Mainz stammen aus dieser Zeit, unter den letztern das zwar völlig unplastisch gedachte, aber in seiner Weise trefflich ausgeführte des Generals Lamberg (st. 1689), welcher trotzig den Sargdeckel aufstösst, aber vom Tode zurückgedrängt wird. Ein Bronzeerucifix auf dem Hochaltar von S. Castor in Coblenz, erfunden von Georg Schweigger von Nürnberg, gegossen von Wolf Hieronymus Herold ebendasselbst (1685) ist als Beleg für die damalige nürnbergische Kunstübung nicht ohne Werth. — Endlich erfreute sich Deutschland um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen: die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit (meist erst seit dem dreissigjährigen Kriege) ist noch eine ansehnliche Zahl vorhanden, Pokale, Tafelaufsätze und Kirchengeräthe. Unter den letztern sind vorzüglich einige Stücke des Kölner Domschatzes hervorzuheben: eine Prachtmonstranz fast aus lauter Juwelen und Email bestehend, einige Evangelienbücher mit Silberdeckeln von getriebener Arbeit, und der silberne Sarcophag des h. Engelbert, 1633—1635 von Conrad Duisbergh zu Köln gefertigt; das Ornamentistische in dem stattlichen Barockstyl jener Zeit, das Figürliche nicht bedeutend.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des siebenzehnten Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und

in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke;¹ hier zeigt sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesamtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpuren geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete, Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630), Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732), Melchior Paulus (zehn saubere Reliefs der Passion, 1703 bis 1733, im Domschatz zu Köln), u. a. m.

In der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts und im achtzehnten wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpuren, doch mehr in deren künstlicher Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings

¹ Ausführlicheres in meiner Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 205—269.

nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andere dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hammerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hammerani (gest. 1744 u. 1768), u. a. m. Sie alle übertraf Joh. Carl Hedlinger von Schwyz (1691—1771), durch edle Auffassung und freie, vollendete Ausführung der Köpfe und durch gut gedachte, allerdings oft in einem malerischen Styl befangene Reverse. Seine Thätigkeit gehörte vorzüglich dem schwedischen Hofe an.

Im achtzehnten Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. HISTORIENMALEREI.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des siebzehnten Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten, und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen