



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Deutschland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

bekannteste: die Marmorfigur des Verstorbenen kniet auf dem dunkeln Porphyrsarkophage, der von den sitzenden Bronzestatuen der Tugenden umgeben ist; die von Bernini festgesetzte Rangordnung der plastischen Materiale ist hier also — offenbar aus dekorativen Gründen — in ketzerischer Weise umgekehrt. Am bedeutendsten erscheint Coyzevox in seinen Porträtbüsten, von denen der Louvre diejenigen Richelieus, Condés (Fig. 197), Charles Lebruns, sein Selbstbildnis u. a. vereinigt hat. Hier wetteifert Coyzevox mit Rigaud in der großartigen Auffassung der Persönlichkeit und der bis ins kleinste Detail hinein markanten und doch niemals kleinlich wirkenden Art der Ausführung. Diese Werke sind dabei von nervöser Lebendigkeit, frisch, fein und delikat. — Coyzevox' Neffen *Nicolas* (1658—1733) und *Guillaume Coustou* (1677—1746) arbeiteten mit ihm zusammen an dem großen Skulpturwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. *Nicolas* lieferte außerdem dekorative Arbeiten für die Schlosskapelle, *Guillaume* für die Gärten von Versailles, und von letzterem rühren auch die prächtigen Rosse aus Marly auf der Place de la Concorde sowie das Grabmal des Kardinals Dubois in St. Roch her.



Fig. 197 Porträtbüste Condés von Antoine Coyzevox

Deutschland

Das Gepräge der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert ist die Armut: arm an Talenten, arm an selbständigen künstlerischen Ideen, arm an Gelegenheiten zur Betätigung vermag sie in keiner Weise sich mit dem Kunstschaffen in den Nachbarländern zu messen. Eine eigene nationale Stilentwicklung fehlt, die hier und da auftretenden tüchtigeren Künstler stehen in keinem geistigen Zusammenhang untereinander und haben fast alle ihre Schulung in fremdem Lande gewonnen, zum Teil dort ihr Leben beschlossen.

Die deutsche Malerei¹⁾ dieses Zeitalters kennt nur eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit: *Adam Elsheimer* (1578—1620).²⁾ Er war in Frankfurt a. M.

¹⁾ H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1886.

²⁾ W. Bode, Adam Elsheimer, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883.

geboren und Schüler des dortigen Malers *Philipp Uffenbach* (1566—1639), der durch seinen Lehrer *Hans Grimmer* mit Matthias Grünewald in Verbindung steht. Es ist bezeichnend, daß der einzige triebkräftig gebliebene Zweig der deutschen Malerei auf den malerischsten aller Meister des 16. Jahrhunderts zurückgeht! Doch bald nach Beendigung seiner Lehrzeit zog Elsheimer nach Italien, 1600 war er bereits in Rom, und dort ist er bis zu seinem frühen Tode verblieben. Die römische Künstlerkolonie schätzte ihn als einen unvergleichlichen Meister, Papst Paul V. sorgte für seinen Unterhalt, ein internationaler Ruhm aber, wie den römischen Malern französischer Nationalität, ist ihm zu Lebzeiten nicht beschieden gewesen. Und doch ist Elsheimer der unmittelbare Vorläufer des Claude Lorrain, er hat zuerst den Weg gefunden, den poetischen Stimmungszauber der römischen Landschaft im Bilde festzuhalten. Über die Art seines Naturstudiums berichtet

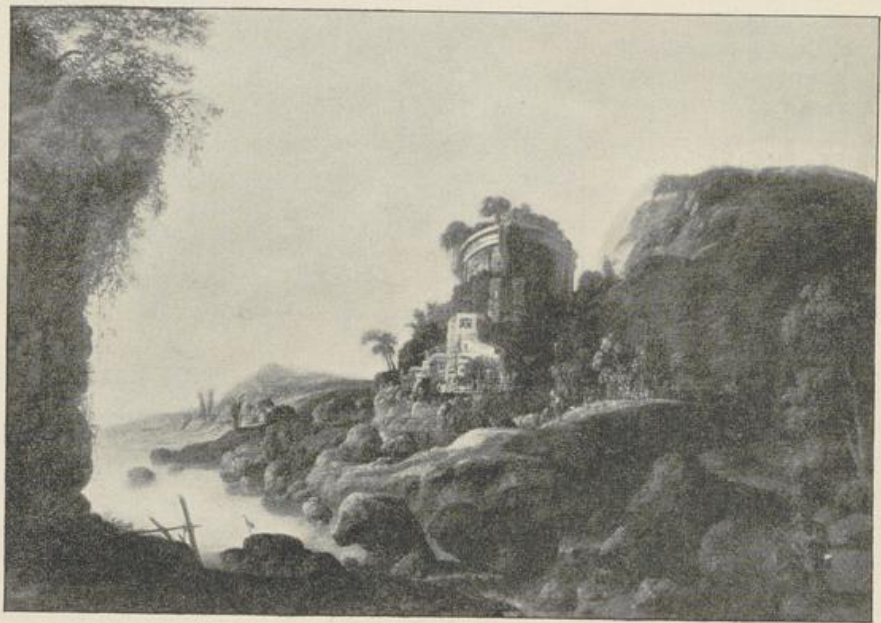


Fig. 198 Gebirgslandschaft von Adam Elsheimer

uns Sandrart, daß er fast nur mit den Augen durch stundenlanges Betrachten die Formen eines Baumes, einer Gegend in sich aufzunehmen suchte; eine unter dem Namen seines „Skizzenbuches“ erhaltene Sammlung von Zeichnungen (im Städelschen Institut in Frankfurt) enthält verhältnismäßig wenige Andeutungen landschaftlicher Motive, und sonst nur Akt- und Figurenstudien, zum Teil nach italienischen Meistern. Für Elsheimer stand die poetisch erfaßte Einheit des Bildes im Mittelpunkt, ihr ordnete er die — übrigens stets sorgfältig und sicher gezeichneten — Einzelheiten unter. Diese Harmonie der malerischen Stimmung weiß er in Landschaften wie in Interieurs, bei heller Tagesbeleuchtung wie bei oft sehr komplizierter künstlicher Lichtquelle zu erzielen. Dabei gehen Figuren und Umgebung inhaltlich und malerisch so zusammen, daß keines dieser beiden Elemente als das vorwiegende bezeichnet werden kann. Diese völlige künstlerische Durchdringung seiner Arbeiten weist dem deutschen Meister in gewisser Hinsicht den Vorrang selbst vor Claude Lorrain an, der die Staffage seiner Bilder nur in

den allgemeinen Umrissen angab und von anderen ausführen ließ. Elsheimer hat allerdings fast ausschließlich Bilder kleinen, zuweilen kleinsten Formates gemalt und ist bei seiner verhältnismäßig kurzen Tätigkeit nicht zu jener klassischen Abrundung seines Stils gelangt, welche uns an dem großen Lothringer entzückt. Ebensowenig hat er eine eigentliche Tonmalerei im Sinne der späteren Holländer entwickelt, „aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammengestellt, die Übergänge so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Purpurrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird.“



Fig. 199 Joseph im Brunnen von Adam Elsheimer
(Nach Phot. Tamme, Dresden)

Nicht ohne Eindrücke von den verschiedensten Seiten aufzunehmen hat sich Elsheimer zu der völligen Selbständigkeit, welche die Arbeiten seiner Reifezeit aufweisen, durchgerungen. Bezeichnend für den Einfluß Caravaggios ist z. B. das Kniestück einer Judith auf dunklem Grunde (Dresden), für den Correggios die Ruhe auf der Flucht in Wien und die Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin ebendasselbst. Auch die große Gebirgslandschaft in Braunschweig erinnert noch an die Manier des Annibale Caracci (Fig. 198). Diese Bilder entstammen seiner römischen Frühzeit; seit 1605 etwa datiert man die Reifeperiode des Künstlers. Hierher gehören die köstliche, in großen, klaren Formen mit feinem Luftton der Ferne entwickelte Landschaft, in deren Vordergrund die Brüder Josephs an der Zisterne dargestellt sind (Dresden, Fig. 199), die „Arkadische Waldlandschaft“ mit dem sitzenden Johannes dem Täufer

(Berlin), die Berglandschaften mit dem barmherzigen Samariter (Paris) und dem hl. Laurentius (Karlsruhe). Besonders oft hat Elsheimer die Flucht nach Ägypten gemalt, einmal in einer von hellstem Tageslicht durchleuchteten Ruinenlandschaft von zauberischem Schmelz der Färbung (Dresden), sonst meist im Abendlicht, auch bei Mondschein und Fackelbeleuchtung (München, Innsbruck, Paris). Mythologische Stoffe behandeln die köstliche kleine Landschaft mit Bacchus und den nysäischen Nymphen (Frankfurt a. M.), die Waldlandschaft mit Pan und Syrinx (Berlin), Merkur mit den Töchtern der Aglaja (Uffizien) u. a. Ein besonderes Meisterwerk ist der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon



Fig. 200 Ruhende Herde bei Sonnenuntergang von Joh. Heinr. Roos (Pinakothek zu München)
(Nach Pigmentdruck Bruckmann)

und Baucis in der Dresdener Galerie, als Interieurszene ausgestattet mit allen Reizen einer künstlich verteilten Beleuchtung und behaglichster Intimität.

Elsheimer ist einer der wenigen deutschen Meister, welche der internationalen Kunstgeschichte angehören. Die Spuren seiner Nachwirkung lassen sich nicht bloß im Süden verfolgen, sondern auch im Norden: Rembrandt hat ihn sehr genau studiert und verdankt ihm die Anregung zu seinem frühen Landschaftsstil. In Deutschland selbst dagegen ist sein Schaffen so gut wie unbeachtet geblieben. An *Johann König*, der wahrscheinlich in Rom sich eine Zeitlang an ihn anschloß, hatte er einen unbedeutenden Nachahmer. Wer sonst etwa von deutschen Malern auf den von ihm eingeschlagenen Wegen hätte weitergehen mögen, den vertrieb der Krieg in die Fremde. Es ist immerhin beachtenswert, wieviel tüchtige Maler

auch im 17. Jahrhundert Deutschland an das Ausland abgegeben hat. So gehören *Johann Lingelbach* aus Frankfurt, *Kaspar Netscher* aus Heidelberg, *Govaert Flinck* aus Cleve, *Nikolaus Knüpfer* aus Leipzig, *Ludolf Bakhuysen* aus Emden der Geschichte der holländischen Malerei an, und auch von den Malern, welche in England Ruhm und Geld gewannen, sind zwei der geschätztesten *Sir Peter Lely* (Peter van der Faes aus Soest) und *Gottfried Kneller* aus Lübeck deutschen Ursprungs.

Elsheimers Vaterstadt Frankfurt a. M. hat noch eine kleine Reihe von Malern hervorgebracht, die für ihre Zeit eine gewisse Bedeutung besitzen. So *Joachim von Sandrart* (1606–88), der allerdings mehr durch seine „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste“ (Nürnberg 1675–79),¹⁾ ein dürftiges Seitenstück zu Vasaris Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, bekannt ge-



Fig. 201 Rast vor dem Wirtshause von G. Ph. Rugendas
(Nach Phot. Höfle, Gem.-Gal. in Augsburg)

worden ist, als durch seine künstlerischen Leistungen. Er vertritt in Deutschland den Typus des eklektischen Virtuosen, war erst Schüler des Kupferstechers *Agidius Sadeler* in Prag, dann des Malers *Gerard Honthorst* in Utrecht, durchwanderte England, lebte sieben Jahre lang in Italien und hat sich dann namentlich in Augsburg und Nürnberg längere Zeit aufgehalten. Seine Malerei reflektiert die Manieren der verschiedenen Meister, die er auf seinen Wanderungen kennen lernte, am glücklichsten die der Niederländer. Porträts, namentlich Gruppenbildnisse (Empfang der Maria von Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten, 1638, in Amsterdam, Gesandtenfestmahl zur Feier des Westfälischen Friedens, 1650, in Nürnberg) und Historienbilder sind seine Hauptwerke. Sein

¹⁾ *J. L. Sponsel*, Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet. Dresden 1896.

Schüler *Matthäus Merian* (1621–87), ein Mitglied der bekannten Frankfurter Verlegerfamilie, und sein Neffe *Johann Sandrart* sind als Künstler unbedeutend. Der Rubensschüler *Samuel Hoffmann* (1592–1648), und die aus holländischer Lehre hervorgegangenen bedeutendsten Vertreter der Stilleben- und Tiermalerei in Deutschland, *Abraham Mignon* (1640–79) und *Johann Heinrich Roos* (1631–85) waren gleichfalls hauptsächlich in Frankfurt tätig; in der Familie Roos wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein die Tiermalerei nach der Manier der gleichzeitigen Niederländer gepflegt.

Mangel an eigener künstlerischer Anschauungsweise und Tradition herrscht, wie bei dieser lokalen Gruppe, in der gesamten deutschen Malerei. Dabei macht sich ziemlich durchgängig dieselbe natürliche Scheidung, wie in der Architektur der Zeit, geltend: der Norden gravitiert nach den Niederlanden, der Süden nach Italien. Unmittelbare Schüler Rembrandts waren der Schleswiger *Jürgen (Jurian) Ovens* (1623–79), der sich später (Bilder im Dom zu Schleswig) mit einer gewissen Selbständigkeit entwickelte, sowie der Niedersachse *Christoph Paudiss*, der als Hofmaler des Bischofs von Freising ca. 1666 starb; er muß, auch nachdem ihm das bekannte Halbfigurenbild „die Urkunde“ in Dresden endgültig ab- und dem Aert de Gelder zugesprochen worden ist, noch immer wegen des lebendigen Ausdrucks und der feinen koloristischen Haltung seiner Arbeiten (in Wien, München, Schleißheim) als der beste deutsche Rembrandtschüler gelten. Ein Enkelschüler Rembrandts war der in Schlesien für den Cisterzienserorden tätige Ostpreuße *Michael Leopold Willmann* (1629–1706). Schüler oder Nachahmer Wouvermans waren die Hamburger Schlachtenmaler *Mathias Weyer* († 1690) und *Mathias Scheits* († 1700).

In Süddeutschland lag die alte Kunststadt Nürnberg völlig brach; kaum daß ein tüchtiger Porträtmaler, wie *Lorenz Strauch* (1554–1630) zu nennen bleibt. In Augsburg war *Joh. Heinr. Schönfeld* (1609 bis nach 1675) tätig, ein italienisierender Eklektiker, der unzählige Werke des verschiedensten Inhalts in Kirchen und Schlössern Süddeutschlands hinterlassen hat. Hier war aber auch Heimat und Wirkungsstätte von *Georg Philipp Rugendas* (1666–1742), einem tüchtigen Soldaten- und Schlachtenmaler nach Art der Cerquozzi und Courtois, der namentlich in seinen Zeichnungen und Radierungen oft durch die kecke Sicherheit seiner Beobachtung und Wiedergabe momentaner Bewegungen überrascht (Fig. 201); sein Schüler ist der in Wien tätige *August Quersfurt* (1696–1761). — Die ungeheure Verarmung der deutschen Kunst gibt am eindringlichsten die Landschaftsmalerei zu erkennen. Auch ihre tüchtigeren Vertreter, wie der hauptsächlich in Augsburg tätige *Christian Ludwig Agricola* (1667–1719), an den sich eine ganze, namentlich in Österreich wirkende Schule anschloß, wagten es nicht, die heimische Natur frisch und unbefangen wiederzugeben, sondern suchten in aller Welt die Motive zu ihren nach Art Poussins und Claudes und ihrer holländischen Nachahmer zurechtgestutzten „heroischen“ Landschaften zusammen; es ist leicht verständlich, daß sie auf diesem Wege trotz oft sehr liebevoller Durchführung nicht über eine seelenlose Kulissenmalerei hinauskamen. Das Übermaß der Bewunderung für die großen ausländischen Meister beeinträchtigte das eigene Kunstempfinden. Grade die besten deutschen Künstler trieb es in die Fremde, und selten wußten sie hier ihre Selbständigkeit so zu wahren, wie *Karl Andreas Ruthart*, der vorzüglichste deutsche Tiermaler dieser Epoche; er stammte aus Süddeutschland, war in den Niederlanden und in Italien und soll in Rom um 1680 gestorben sein. Ruthart ist zu sehr Spezialist, um ein großer Künstler zu sein, die Menschen und die Landschaft auf seinen Bildern sind ohne Interesse, aber Tiere stellt er meisterhaft dar, auf Grund eingehenden Einzelstudiums, wie es ihm für die wilden Tiere die niederländischen und italienischen Menagerien er-

möglichen mochten. Auch in der heftigsten Bewegung des Kampfes und der Flucht charakterisiert er sie richtig und weiß der Darstellung überdies packende dramatische Kraft zu geben. Es geht ein kräftigerer, künstlerisch reizvoller Zug durch seine Gemälde, als ihn etwa die liebevoll und treu beobachteten, aber peinlich glatt gemalten Tierdarstellungen der ihrerzeit hochberühmten Künstlerfamilie *Hamilton* besitzen.

Eine äußerlich sehr reiche, zum Teil glänzende Tätigkeit entfaltete die Malerei im Dienste des süddeutschen und österreichischen Kirchenbarocks. Große Kuppelfresken und Altargemälde sind die hauptsächlichsten

Aufgaben der Künstler, welche sich dementsprechend meist in Italien heranausbildeten. Eingeborener Münchener, *Karl Loth (Carlotto)* (1632 bis 1698) machte sich sogar ganz in Venedig ansässig. Alle Gebiete einer regen Bautätigkeit, wie wir sie oben kennen gelernt haben,

Oberschwaben,¹⁾ Böhmen, Österreich und Tirol, beschäftigten fortgesetzt ganze Generationen dieser hauptsächlich dekorativ arbeitenden Maler; es genügt, einige hervorragendere Persönlichkeiten zu nennen. In Österreich ist *Joh. Friedr. Rottmayr* (1660—1730) ein Meister der Deckenmalerei, ausge-



Fig. 202 Selbstporträt von Johann Kupetzky (Wiener Hofmuseum)

zeichnet durch flotte, sichere Pinselführung und helle, heitere Farbengebung. Die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, die Deckenbilder der Klosterkirche in Mülk, der Jesuitenkirche in Breslau (1690), endlich das Plafondgemälde des großen Saales in Schloß Pommersfelden waren seine Hauptwerke. Nach ihm erlangte *Daniel Gran* (1694—1757) die größte Bedeutung, der Meister der Kuppelmalereien in der Wiener Hofbibliothek. In Malern wie *A. F. Maul-*

¹⁾ *B. Pfeiffer*, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württembergische Vierteljahrshefte, XII, 1903.



Fig. 203 Pilaster-
ornament von
Artus Quellinus

pertsch, Martin Knoller, M. J. Schmidt („Kremser Schmidt“) setzte sich diese Richtung bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Als Porträtmaler wurde mit Recht der in Wien, später in Nürnberg tätige *Johann Kupetzky* (1666–1740) geschätzt (Fig. 202). — In Prag war *Karl Sreeta* (1610–74)¹⁾ ein typischer Vertreter des eklektischen Virtuositums, sowie seine Nachfolger *J. P. Brandel*, *J. G. Heintsch* u. a. — In München bilden eine abgesonderte Gruppe die ja auch als Maler tätigen Gebrüder *Asam* (vgl. S. 110) und als letzter Ausläufer dieser Richtung der vielbeschäftigte *Januarius Zick* (1733–97).

Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts wird nicht minder, als die Malerei, aus fremden Quellen gespeist. Und zwar ging der hauptsächlichste Einfluß von den Niederlanden²⁾ aus, oder, persönlich ausgedrückt, von Rubens. Das Behagen des vlämischen Naturells an gesunder Formenplastik tritt ja in den Schöpfungen des großen Antwerpener Meisters selbst genügsam hervor. Seinem Kreise gehört nicht bloß der Bildhauer und Architekt *Lucas Faidherbe* an (vgl. S. 59), sondern auch *François Duquesnoy* (vgl. S. 177), der diesen vlämischen Grundzug selbst in der Lehre Berninis nicht verleugnet. Sein Schüler war *Artus Quellinus* (1609 bis 1668), der durch seinen Skulpturenschmuck des Amsterdamer Rathauses (1648) (vgl. S. 59) diesem Stil selbst in Holland Eingang verschaffte. Voll quellender Lebensfrische bringen seine Karyatiden in der Vorhalle des Gebäudes die beiden Giebelgruppen mit den von Nymphen, Tritonen, See- und Landtieren und den Personifikationen der vier Weltteile huldigend umgebenen Gestalt der Amstelodamia echt nationale Kunstgedanken in einer Form zum Ausdruck, die vom Ideal der Antike wie der romanischen Kunst gleich unberührt geblieben ist. Unbefangenes Naturstudium, heitere Lebensfreude und gesunde Kraft der Empfindung offenbaren auch die vielen köstlichen Kapitelle, Friese und Pilasterstreifen (Fig. 203), welche in reicher Fülle die architektonischen Formen schmücken.³⁾ Dieses Werk ist aber nur einer der wenigen heute noch erkennbaren Höhepunkte der Entwicklung der niederländischen Plastik, die an Talenten und Können so reich war, daß sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast die gesamte deutsche Plastik beherrschte. Dies setzte sich im 17. Jahrhundert fort; überall in Norddeutschland, wo die holländische Architektur Geltung gewann, treten auch die niederländischen Bildhauer oder ihre Werke auf, besonders in dem ja ganz unter holländischem Kunsteinfluß stehenden Berlin.⁴⁾ Ein im Haag tätiger Wallone, *François Dusart* († 1661) schuf die feine Marmorstatue des jugendlichen Großen Kurfürsten (1651, jetzt im Portal V des Berliner Schlosses); wahrscheinlich von einem Schüler Quellins stammt das ausgezeichnete Grabmal des Grafen Christoph Sparr in der Marienkirche; der schon 1662 für den Großen Kurfürsten tätige *Bartholomäus Eggers* in Amsterdam kam 1687 selbst nach Berlin und meißelte die dekora-

¹⁾ *G. Pazaurek*, Carl Sreeta. Prag 1889.

²⁾ *E. Maréchal*, Memoire sur la sculpture aux Pays-Bas. Brüssel 1875.

³⁾ Skulpturen im kgl. Palais zu Amsterdam von A. Quellinus. Nach den Radierungen von H. Quellinus. Berlin 1892.

⁴⁾ Vgl. die S. 55 und 120 angeführte Literatur.

tiven Kurfürsten- und Kaiserbildnisse für den Alabastersaal (jetzt im Weißen Saal) des Berliner Schlosses.

In Süddeutschland freilich machten durchweg die Italiener den Niederländern das Terrain streitig. In Salzburg errichtete *Antonio Dario* 1664—80 den kolossalen Hofbrunnen, ein schwungvolles Monumentalwerk voll berninesken Geistes. In Wien ¹⁾ entstand 1687—93 nach dem Entwurf *Ottavio Burnacini* die Pestsäule auf dem Graben, ein phantastischer Aufbau aus steinernen, mit zahlreichen Figuren belebten Wolken, der trotz seiner geschmacklosen Übertriebenheit nicht ohne zahlreiche Nachahmungen blieb. Das Beste daran sind einige Statuen von *Matthias Rauchmüller* (ca. 1660—1720), einem auch sonst im damaligen Österreich vielbeschäftigten Bildhauer, der namentlich in Schlesien (Grabdenkmäler der Magdalenenkirche in Breslau, Statuen der Piastengruft in Liegnitz) durch Ein-



Fig. 204 und 205 Köpfe sterbender Krieger von Andreas Schlüter

fachheit des Geschmacks, gesunde Charakteristik und vortreffliche Meißelführung ausgezeichnete Arbeiten hinterlassen hat.²⁾ Stellenweise drang die italienische Manier auch nach Norddeutschland vor; in Sachsen hatte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sogar eine ganze Schulentwicklung sich an *Giov. Maria Nosseni* (1544—1620), den Meister der Freiburger Domkapelle, angeschlossen. Aus ihrer Verbindung mit lokaler Tradition und holländischen Einflüssen gingen mehrere Schulen der Bildnerkunst hervor, die bis ins 18. Jahrhundert eine reiche Tätigkeit in den obersächsischen Landen entfalteten und namentlich in Grabdenkmälern und Altären für ihre Zeit sehr Tüchtiges leisteten.³⁾

¹⁾ C. List, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire. Wien o. J. (Lichtdrucke).

²⁾ B. Haendcke, Matth. Rauchmüller der Bildhauer. Rep. f. Kunstw. XXV, 89 ff.

³⁾ B. Haendcke, Studien z. Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. Dresden 1903.

Aber auch deutsche Künstler, die in Italien ihre Lehre durchgemacht haben, sind nicht selten. *Melchior Barthel* († 1674) aus Dresden, war in Rom zu Ansehen gelangt, hatte für Baldassare Longhena das hyperbarocke Riesengrabmal eines Dogen Pesaro († 1669) in der Frarikirche zu Venedig ausgeführt und war dann nach Dresden zurückgekehrt, wo eine Anzahl kleinerer, aber nicht minder verwegener Werke von seiner nur noch kurzen Tätigkeit Zeugnis ablegen.¹⁾

Der hervorragendste Vertreter der italienisch-deutschen Barockplastik war *Balthasar Permoser* (1650–1732), ein geborener Pfälzer, der in Salzburg lernte, vierzehn Jahre lang in Italien, namentlich in Florenz, im Bannkreise des Pietro da Cortona, arbeitete und dann nach Deutschland zurückkehrte. 1704–10 war er in Berlin tätig, wo sich aber nur kleinere Werke von ihm nachweisen lassen, dann in Dresden. Hier hat er u. a. die schöne Kanzel in der katholischen Hofkirche und sein eigenes Grabdenkmal auf dem Friedrichstädter Kirchhof, eine Kreuzigungsgruppe, geschaffen. Es sind leidenschaftlich bewegte Kompositionen, die Gestalten maniert, aber von sicherer Anatomie und meisterhaftem Linienfluß. Der nervöse italienische Idealstil kommt darin zum Ausdruck in seinem charakteristischen Gegensatz zur behäbigen niederländischen Formenauffassung, aber auch das deutsche Wesen jener Tage in seiner Lust an ausgeklügelten Allegorien und Schnörkeleien.

Permoser war ein bedeutender und von seinen Zeitgenossen mit Recht bewunderter Künstler. Aber sein Ruhm verblaßt in den Augen der Nachwelt vor dem Genie *Andreas Schlüters* (vgl. S. 120); er allein hat in seinem Schaffen sich über die verwirrenden und einschränkenden Bedingungen, denen die zeitgenössische deutsche Plastik unterlag, zu erheben vermocht. Anregungen bot ihm, dem Niederdeutschen, zunächst die stammesverwandte Kunst der Niederländer, aber er steht auch in der Größe des Wurfs hinter den Italienern nicht zurück. Sein erstes nachweisbares Werk als Plastiker in Berlin ist die Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., die heute vor dem Schlosse zu Königsberg steht; ursprünglich war sie vielleicht zur Aufstellung auf einem Triumphbogen bestimmt. Der Kurfürst steht in antiker Imperatorenracht, lebhaft vorschreitend, auf einem Rundschild, die Rechte hält das Kurzepter aufgesetzt, die Linke greift in den Hermelinmantel. Mit überraschender Kühnheit ist die zu plastischer Verkörperung nicht eben geeignete Gestalt des Herrschers porträtgetreu wiedergegeben und ihr doch vornehme Würde und Monumentalität verliehen. Aber auf der Höhe seiner Kunst zeigen ihn erst die Skulpturen am Zeughause: die Schlußsteine über den Toren und Fenstern des Erdgeschosses, prachtvolle antikisierende Helme und großartige Medusenmasken an der Außenseite und im Hofe die berühmten Köpfe sterbender Krieger (Fig. 204, 205). „Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt — das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der Züge, das Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung.“

Sein größtes Werk wurde auch sein bestes: die Reiterstatue des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (vgl. die Tafel). Der Kurfürst sitzt in römischer Feldherrnracht, aber mit der Allongerück, auf dem schweren Streitgaul; das von Natur kühn und großgebildete Antlitz bringt ebenso wie die ganze schwingvolle Haltung der Figur den Charakter des Gebietenden, Herrschenden

¹⁾ G. O. Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des 18. Jahrhunderts*. Dresden 1895. — Für diese ganze Künstlergruppe bieten die musterhaft gearbeiteten neueren Bände des Denkmälerinventars des Königreichs Sachsen unter Leitung von C. Gurlitt (Stadt Dresden u. a.) das meiste Material.

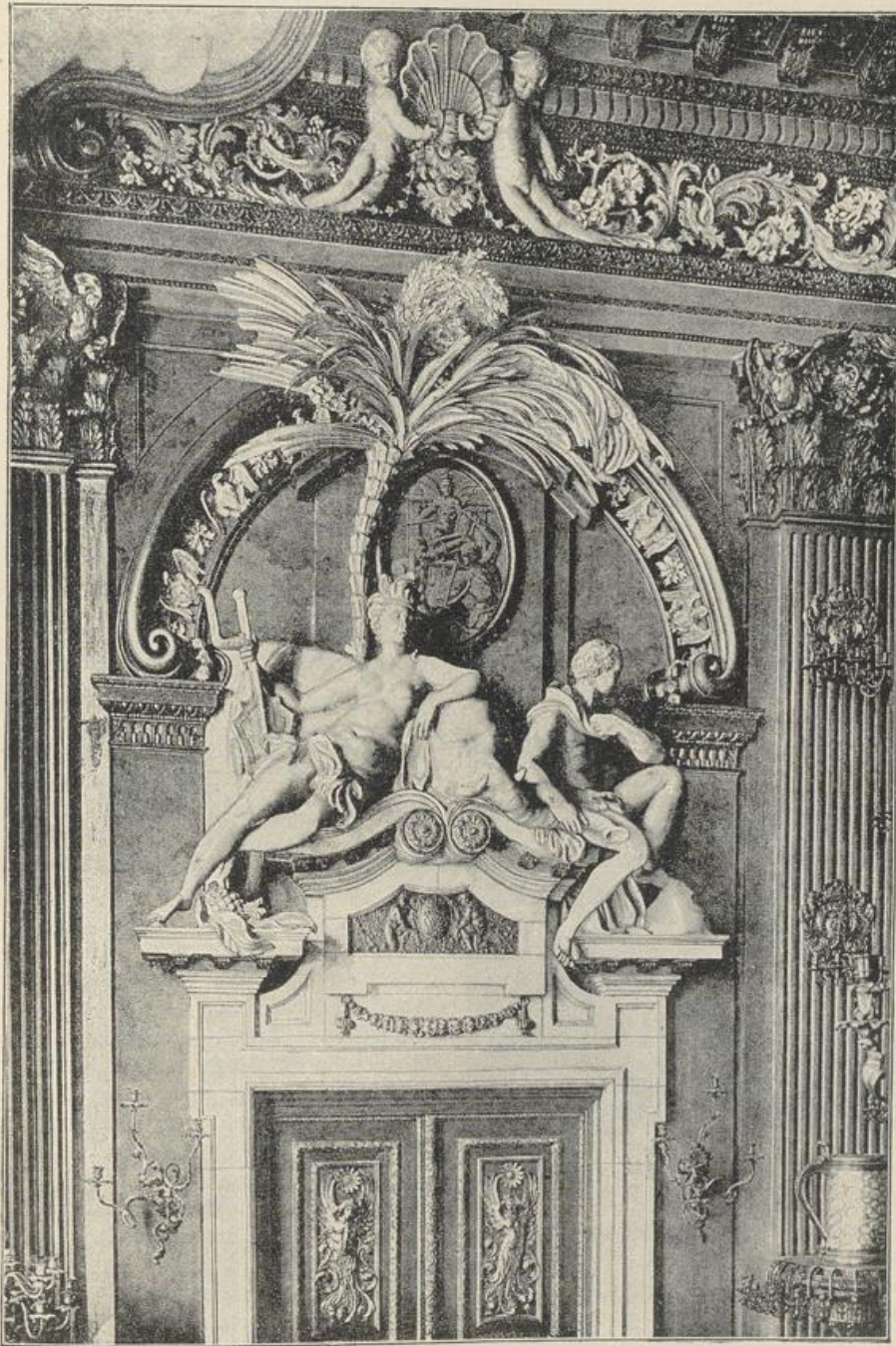


Fig. 206 Innendekoration aus dem Berliner Schlosse von Andreas Schlüter

machtvoll zum Ausdruck. Es ist wunderbar, wie der Künstler trotz der idealisierenden Aufmachung das Ganze mit Wirklichkeitstreue zu durchtränken gewußt hat. Ist doch auch das Pferd kein Idealtypus, sondern das Porträt eines edlen Tiers aus dem kurfürstlichen Marstall. Das antike Kostüm war durch die Reiterstandbilder der Franzosen damals gewissermaßen unerläßlich geworden; in Einzelheiten, wie den bügellos vorgestreckten Beinen des Reiters, mag auch das Vorbild der antiken Mark-Aurel-Statue entscheidend gewesen sein. Schlüter hat in seiner Reiterfigur das künstlerische Streben einer ganzen Epoche zusammengefaßt,

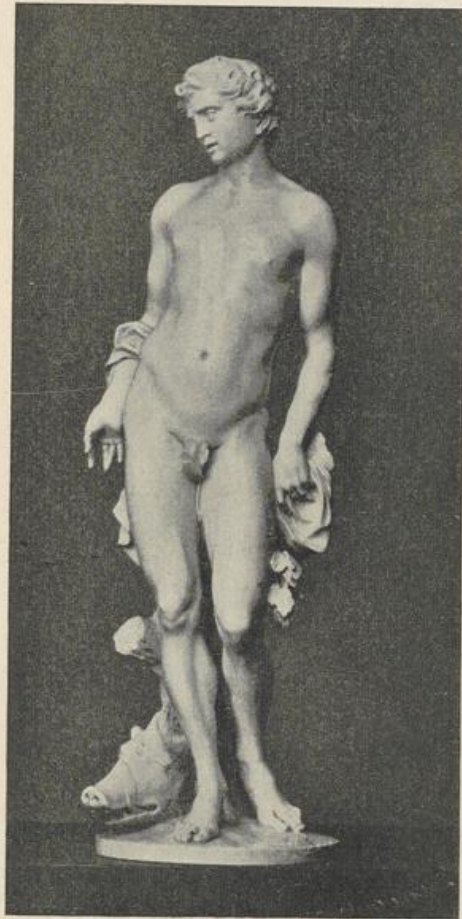


Fig. 207 Meleager Elfenbeinstatuette von J. Elhafen

aber in jener persönlichen Form, welche nur das Genie zu finden vermag. — Auch der Aufbau des Denkmals, der Gesamtkontur, der Sockel und sein Verhältnis zur Figur sind mustergültig; dies verdient um so mehr Bewunderung, als hier das Werk verschiedener Hände vorliegt. Der Sockel hatte ursprünglich eine weit einfachere, an den des Mark Aurel sich anlehrende Form, mit bescheidenen Eckvoluten. So wurde die 1700 gegossene Statue 1703 aufgestellt; erst später — 1708, also nach Schlüters Sturz — kamen die vier Eckfiguren und die schwungvollen Barockvoluten hinzu, welche sie als eine für die Gesamtwirkung des Denkmals sehr glückliche Zutat mit dem Sockel verbinden. Die Idee, gefesselte Sklaven zu Füßen des siegreichen Herrschers anzubringen, war nichts Neues, die Ausführung in einer flotten, dekorativen Manier erfolgte durch vier Schüler Schlüters. Den Guß sämtlicher Figuren vollbrachte der in Paris und bei J. B. Keller (vgl. S. 77) ausgebildete *Johann Jacobi*.

Von den sonstigen Arbeiten Schlüters in Berlin haben sich nur solche dekorativen Charakters erhalten: das Portal zum Erbbegräbnis des Goldschmiedes Männlich in der Nikolaikirche (1700), die Kanzel in der Marienkirche (1703), die, wie Berninis Cattedra, von Engeln an barocken Voluten getragen wird. Vor allem entstand nach seinen

Entwürfen ein großer Teil der Innenausstattung der Schlösser von Charlottenburg und Berlin; hier ist ihm die ganze Flucht der Räume bis zur alten Kapelle und besonders der „Rittersaal“ mit seinen prachtvoll geschnitzten Türen und den großen Reliefgruppen der vier Weltteile als Sopraporten (Fig. 206) zuzuschreiben. Auch mit den Prachtsarkophagen des Königs und der Königin, vielleicht beide nach dem Tode der letzteren (1705) entstanden, wird Schlüters Name wohl mit Recht in Verbindung gebracht.

Schlüters Sturz bedeutete zugleich das Ende der deutschen Barockplastik.

Sein Nachfolger in dem Lehramt an der Berliner Akademie war noch ein Süddeutscher, *Georg Gottfried Weißenmeyer*, aber auch er starb bereits 1715. Franzosen, wie der 1700 aus Paris berufene *Guillaume Hilot*, der die späteren plastischen Arbeiten am Zeughause lieferte, *René Charpentier* (1677–1723), und Italiener, wie *Giovanni Simonetti*, nahmen ihre Stelle ein. Schlüters Name wurde so rasch vergessen, daß man bald nur noch den Gießer, nicht den Künstler des schönsten deutschen Monumentalstandbildes kannte.

Ein Gebiet, das im Rahmen der deutschen Barockplastik eine besondere Bedeutung gewann, ist die Kleinplastik in Elfenbein.¹⁾ Seit dem Mittelalter hat keine Epoche, namentlich in Deutschland, das Elfenbein so häufig zu plastischen Werken benutzt, wie die Barockzeit. Seitdem der Weltverkehr dieses Material in größeren Mengen herbeischaffte, wurde es nicht mehr bloß, wie in früheren Zeiten für kirchliche Zwecke verwandt, sondern diente vorzugsweise dem

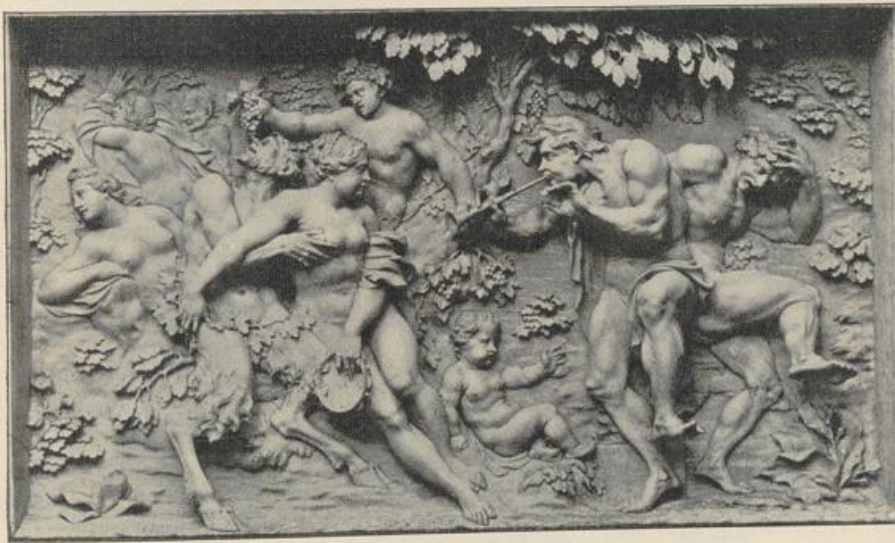


Fig. 208 Bacchanal Elfenbeinrelief von J. Elhafen

weltlichen Luxus und der Kunstliebhaberei. Die schlanke Form des Elefantenzahns aber kam der Lust der Barockplastik an kühn aufgekipfeltem Gruppenbau, sein matter Glanz und die feine Textur dem Behagen an reizvoller Darstellung des Nackten ganz besonders entgegen. So haben nicht bloß hervorragende Plastiker der Barockzeit, wie *Duquesnoy*, *Quellinus*, *Melchior Barthel*, *Permoser*, *Rauchmüller*, vielleicht sogar *Schlüter*, grade auch in Elfenbein vollendete Werke geschaffen, sondern es tritt auch eine ganze Reihe von Spezialisten des reizvollen Materials hervor, die an künstlerischer Bedeutung ihnen auf diesem Felde den Rang streitig machen. Hier seien nur *Georg Petel* in Augsburg († um 1634), *Christoph Angermayer* († 1632) in München, *Matthias Steinle* in Wien (1644–1727), die Familie *Lücke* in Schwerin und Dresden, *Jacob Dobbermann* in Kassel (1682–1745), *Ignaz Elhafen* in Düsseldorf (bis 1710 nachweisbar) genannt (Fig. 207, 208). Nach ihren und vieler anderer, zum Teil noch namenloser Künstler Werken, wie sie sich in

¹⁾ Chr. Scherer, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*. Leipzig (Monographien des Kunstgewerbes, VIII). — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.

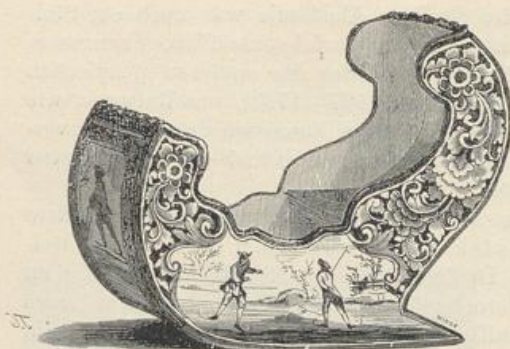


Fig. 209 Pfeifenschlitten in Delfter Fayence

zeit. Das Streben nach Prunk verdrängte die Zierlichkeit der Arbeit. In den Schmucksachen wurde Schliff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, mehr betont als die farbige Gesamtwirkung, welche die Renaissance zu solcher Höhe ausgebildet hatte. Bei Gefäßen, Krügen, Platten usw. strebte man nach ansehnlicher Größe und bevorzugte deshalb die getriebene, mit Punze und Hammer geformte Arbeit. Das Ornament erhielt allzuoft einen breiten, schwammigen und derben Charakter und begann zu verrohen. Eine Spezialität der Barockzeit bilden jene Prachtwerke kunstvollster Juwelier- und Emailarbeit in Verbindung mit Edelsteinen und Kristall, welche die Dresdener Hofgoldschmiede *Gabriel Gipsel* und namentlich *Johann Melchior Dinglinger* (1664—1731) zum Entzücken ihrer Zeitgenossen herstellten. *Dinglinger* war ein Virtuose in der Bearbeitung aller kostbarsten Materialien und nicht ohne reiche Erfindungskraft, die allerdings vorwiegend der Freude am „Curieusen“, am prunkvoll Bizarren galt und sich deshalb oft ins Kleinliche verlor. Immerhin zeugen seine phantastischen Schalen, Tafelaufsätze und in unzähligen kleinen Figuren aufgebauten Theaterszenen, wie sie namentlich das „Grüne Gewölbe“ in Dresden enthält, von einer in allen Sätteln gerechten Technik und sind höchst charakteristisch für den Geschmack am Hofe Augusts des Starken.



Fig. 210 Rasierbecken in Delfter Fayence

¹⁾ *J. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

Als billigerer Ersatz für das Silber erlebte das Zinn im 17. Jahrhundert seine letzte Glanzperiode.¹⁾ Steht am Beginn dieser Epoche die berühmte Temperantiaschüssel des *Kaspar Enderlein* — allerdings wohl eine Kopie nach *François Briot* — so geht im weiteren Verlaufe das Zinn in den Dienst der bürgerlichen Kreise



Fig. 211 Gravierte Gläser

über und liefert manchen gutgeformten und nach dem Vorbilde der Silberarbeiten ornamentierten Gebrauchsgegenstand. Immerhin sind Zinnarbeiten von wirklichem Kunstwert in dieser Periode schon selten. Auch die Bearbeitung des Eisens verlernte die feineren Techniken, wie Tauschierung und Ätzung, und nur die

¹⁾ *H. Demiani, Fr. Briot, C. Enderlein und das Edelmetall. Leipzig 1897.*

geschmiedete Arbeit behauptete Ansehen und Bedeutung, obwohl das Aufkommen der senkrechten Staketgitter an Stelle der kunstvoll verschlungenen und durchgesteckten Muster einen technischen und ästhetischen Rückschritt bedeutete.



Fig. 212 Stuhl aus dem 17. Jahrhundert

Die Keramik machte im 17. Jahrhundert in Deutschland keine nennenswerten Fortschritte. Ein ganz neues Gebiet eroberten nur die Holländer in ihren durch chinesische Muster angeregten Delfter Fayencen (Fig. 209, 210). Die ebenso mannigfaltigen wie graziösen Formen und Dekors dieser durch ganz Europa wertgeschätzten Arbeiten wirkten vielfach zur Nachahmung aneifernd. In Deutschland blühte die Kreussener Steingutfabrikation bis ins 18. Jahrhundert hinein,

während die niederrheinische Töpferei seit dem Dreißigjährigen Kriege im Niedergange war. Dagegen fand das Glas eine neue Technik im Glasschnitt, d. h. im Gravieren des Glases mit dem Rädchen, wie es namentlich in Böhmen geübt wurde. Durch *Johann Kreylich* (geb. 1662) gewann das böhmische Glas mit



Fig. 213 Stuhl aus dem 18. Jahrhundert

seinen zierlich geformten und ornamentierten Arbeiten den Weltmarkt (Fig. 211). Die farbige Behandlung des Glases erhielt in der Erfindung des Rubinglases durch den Alchimisten *Kunkel* (geb. 1630) eine hochgeschätzte Spezialität.

Die deutschen Möbelformen des 17. Jahrhunderts folgten naturgemäß am treuesten der Entwicklung der Architektur: sie wurden schwerer, massiger, mehr auf plastische Wirkung als auf Flächenschmuck und zierliche Durch-

gliederung berechnet. Gewisse Eigenheiten der Architektur, wie die Spiralsäulen (Fig. 214), die verkröpften Gesimse und Rahmen, die geschwungenen Flächen werden aufgenommen. Der französische Geschmack, namentlich auch die Boullearbeit (vgl. S. 77) gewann hier bald die entschiedene Führung. Das Sitzmöbel begann mit schweren, steifen Formen (Fig. 212), die aber bereits das Element der weiteren Umbildung, nämlich die feste Polsterung enthalten. Dadurch entwickelte sich allmählich eine Anpassung an die Bedürfnisse des bequemen Sitzens, das Möbel wird leichter, in seinen Formen bewegter, der Sitz breiter, Rücken und Armlehnen folgen der Körperlinie (Fig. 213). Diese Umgestaltung, welche auch von der Bank Besitz ergriff und aus ihr das moderne Sofa machte, während die Truhe als Sitzmöbel ganz verschwindet, vollendete sich aber erst im 18. Jahrhundert.



Fig. 214 Deutscher Barockschrank