



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

I. die Skulptur des 18. Jahrhunderts

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94863](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94863)

I. Die Skulptur des 18. Jahrhunderts

Spätbarock

Der deutsche Spätbarock erhält seine Eigenart durch die geschichtliche Konstellation. In seine Anfänge leuchtet schaurig die Brandfackel des Dreißigjährigen Krieges. Hungersnot, Seuchen, Arbeitslosigkeit haben die Zunftverbände gelockert und aufgelöst, die jahrhundertlang das feste Fundament des Kunstbetriebes gebildet hatten. Die Tradition ist zwar niemals ganz abgerissen; aber das künstlerische Leben mußte im Kriege und noch lange nach dem Friedensschlusse stagnieren. Die deutsche Kunst blieb in der Entwicklung zurück, weil der befruchtende Zusammenhang mit der europäischen Entwicklung unterbunden war. Nach dem Frieden trat der Absolutismus in die Bresche. Durch internationale Verbindungen waren die Fürsten zuerst wieder zu Macht und Reichtum gelangt. Sie brauchten die Kunst als Mittel der Repräsentation. Da in dem verwundeten, erschöpften Lande die Kräfte fehlten, waren sie gezwungen, aus der Fremde moderne Künstler zu holen. Eine Invasion fremder Kunst setzte ein, wie sie Deutschland noch nie erlebt hatte. Sie hat nicht lange gedauert. Schon am Jahrhundertende war sie verebbt und die einheimischen Kräfte, die sich in die fremden Formen eingelebt hatten, übernahmen die Führung. In der Skulptur ebenso wie in den anderen Bezirken der bildenden Kunst. Das erste Morgenlicht der Wiedergeburt des Deutschtums erstrahlte in der bildenden Kunst, lange vor dem nationalen Aufschwung auf literarischem und politischem Gebiet.



1. Thomas Guggenbichler, Abraham.
St. Wolfgang.

Aus dieser kunstpolitischen Basis erwächst die Eigenart der deutschen Skulptur des Spätbarock. Sie liegt im Gegensatz von volkstümlicher und höfischer Kunst, von einheimischer Tradition und fremdem Import, von angestammter Schnitzkunst und internationaler, repräsentativer Skulptur. Keine der früheren Perioden der deutschen Kunst hat den Gegensatz in dieser Schärfe gekannt. Auch in den anderen Gebieten der bildenden Kunst ist er nicht so betont wie in der Skulptur, die seit dem Mittelalter die eigentlich deutsche Kunst geblieben war. In der Architektur ist der Ausgleich noch im Spätbarock erreicht worden. In der Malerei ist der Gegensatz überhaupt kaum spürbar. In der Skulptur laufen zwei Strömungen lange nebeneinander. Eine Berührung erfolgte in der Regencezeit — der gotische Barock der Architektur hat auch plastische Parallelen, — aber erst im späten Rokoko mündete diese Unterströmung in die allgemeine Entwicklung, die nationalem Empfinden am meisten entgegenkam, als gleichzeitig die internationale Kunst sich den Idealen des Klassizismus zuwandte. Versucht man den Gegensatz begrifflich fest zu umreißen, in bestimmte Worte zu fassen, dann bemerkt man, daß die Grenzen nicht festliegen. Viel einfacher ist er durch Beispiele zu belegen. Man darf nur neben eine Figur Schlüters, etwa das Standbild des Kurfürsten Friedrich III. in Königsberg



2. Hans Georg Bschorer, St. Joachim. Donauwörth.

(1697) eine gleichzeitige Standfigur von Thomas Guggenbichler stellen, den Abraham von 1706 in St. Wolfgang (Abb. 1). Oder neben einen der Kirchenväter Permosers von 1725 in Bautzen den hl. Joachim des Hans Georg Bschorer auf einem Seitenaltar der Kreuzkirche in Donauwörth (1724) (Abb. 2). In beiden Fällen stehen die volkstümlichen Schnitzwerke der Gotik näher als dem gleichzeitigen Barock. Und das, obwohl Permoser an sich viel eigenwilliger, deutscher ist als andere Barockbildhauer. Man kann diesen Unterschied nicht einfach mit dem Gegensatz von provinziell und fortschrittlich, von reaktionär und modern abtun. Er liegt tiefer. Gewiß sind die Träger dieser volkstümlichen Kunst in der Mehrzahl die Bildhauer der kleineren Zentralen, die ländlichen Meister, die abseits von den Mittelpunkten der modernen Bewegung ihr künstlerisches Handwerk ausübten, so wie ihre Väter und Großväter, unbefangen, wenig berührt von den modernen Formanschauungen. Auch muß man zugestehen, daß dieser Gegensatz nur latent war. Die volkstümliche Kunst war nicht luftdicht abgeschlossen; sie hat nach und nach immer mehr Formelemente des in-

ternationalen Barock aufgenommen und sie ist in ihrer Art dem Wechsel der allgemeinen Stilentwicklung gefolgt. Trotzdem war sie mehr als ein provinzieller Ableger. Sie bildete die heimliche Unterströmung, die die nationale Tradition konservierte, die ererbten Elemente betont deutscher Formanschauung, bis ihre Zeit gekommen war, bis die allgemeine Stilentwicklung diese Elemente wieder brauchte. Sie ist keine Flucht in die Reaktion, sondern Zeichen der dauernden, aktiven Verbundenheit mit der Gotik. Sie hat die ererbten Stammesdialekte gepflegt, als gleichzeitig die fremde à la mode Sprache des internationalen Barock als offizielles Idiom das Deutsche verdrängen wollte.

Die Skulptur dieser volkstümlichen Bildhauer ist die unmittelbare Fortsetzung der volkstümlichen manieristischen Skulptur. Wichtigste Aufgabe ist nach wie vor der gefaßte Schnitz-

altar. Das Bravouröse der Schnitztechnik, das Übermeisterliche des Handwerks ist Selbstzweck. Figurales Thema ist die bewegte Gewandfigur, wie in der Gotik. Die gesteigerte Bewegung hat nicht erst das Barock gebracht. Die Bewegung hat viel früher aufgehört zweckvoll zu sein. Sie ist schon lange Bewegtheit und als solche „Formel der Leidenschaft wie die gotische Schwunglinie“. Sie ist überrational, sie ist Ausdrucksform, ein Mittel der Steigerung, ein Zeichen des Übersinnlichen. Die Bewegung der Glieder, die immer mehr das Zweidimensionale überwindet, räumlicher wird, ist nebensächlich gegenüber der kleinteiligen, unübersichtlichen Bewegtheit der Gewandmassen. Die komplizierte Bewegtheit wird auch dekorativ wie im Manierismus, sie wird ein Mittel der Verflechtung von Figur und Rahmen. Auch die Einzelform steht dem Manierismus näher als dem Barock. Sie hat nicht das Drängende, Gewaltsame, sie ist gepreßt, belastet, sie ist nicht sinnlich, sie will übersinnlich wirken. Die großzügige Einfachheit fehlt immer. Vor diesem Joachim des Hans Georg Bschorer (Abb. 2) glaubt man, daß Münstermann oder der Breisacher Meister wieder zum Leben erwacht seien. Die barocke Gestalt findet man höchstens in den drallen Putten. Sonst ist das Natürliche vergewaltigt. Das Volumen ist von Schattenlöchern irrational durchstoßen und die flackernden Formen suchen durch Wolkenstrudel, Bänder, Embleme Verbindung mit der Architektur. Die expressive Intensität, die gotische Übersteigerung des Ausdrucks, die sensitiven, krampfartigen Gebärden, die ekstatische Auflösung erinnern geradezu an Greco. Die Religiosität nach den schweren Jahren des Unglücks hat in diesen altgewohnten, volkstümlichen Formen die eigentliche Sprache gefunden, die dann bis zum Ende des Spätbarock beibehalten wurde.

Wir kennen die Namen dieser volkstümlichen Meister noch lange nicht alle. Sie treten erst jetzt allmählich greifbar aus der Menge der anonymen Werke heraus. Am besten ist die Entwicklung im südöstlichen Bayern zu übersehen, das von den Kriegswirren verschont geblieben war. In Wasserburg waren vom Bodensee her die Brüder David, Martin und Michael Zürn eingewandert, Glieder der Künstlerfamilie, die im Manierismus blühte. Auch Thomas Schwantaler in Ried (1634—1707) gehörte zu den Zugezogenen. Sie bilden die Überleitung zu einer jüngeren, barockeren Generation, deren Hauptmeister Thomas Guggenbichler (1649—1723) in Mondsee ist. Von den gleichzeitigen Meistern ist Sebastian Hagenauer in Braunau (nachweisbar 1684—1719) zu nennen. Von da führen Fäden zu den niederbayerischen Bildhauern der Rokokozeit, zu Wenzeslaus Jorhan und Götz. In Salzburg haben die Pernegger und Weißenkirchner das Erbe Hans Waldburgers übernommen. Von da läßt sich die Linie der autochthonen Entwicklung wieder leicht zu den Bildhauern der Rokokozeit verfolgen. In Tirol ist Benedikt Faistenberger. In München steht Balthasar Ableithner (1623?—1705) auf der Wasserscheide zwischen volkstümlichem Manierismus und Barock. In Augsburg gehört Christoph Bauer zur volkstümlichen Richtung, während Ehrgott Bernhard Bendel (1660—1740), der in Böhmen gelernt hat, sich mehr dem Barock nähert. Im bayerischen Schwaben ist die beste Kraft unter den rustikalen Meistern der Bildhauer von Oberndorf, Hans Georg Bschorer (1692—1763). In Würzburg findet die einheimische Kunst der Kern die Fortsetzung in den Werken der bürgerlichen Bildschnitzer wie Michael Rieß, Johann Philipp Preiß (tätig etwa 1650—90), Johann Kaspar Brand (tätig 1684—1700). Die provinziellen Bildhauer Norddeutschlands sind noch nicht bekannt.

Die Meister der offiziellen Richtung, des Barock, unterscheiden sich von den volkstümlichen Bildhauern durch die internationale Orientierung. Sie sind aus dem Ausland berufen, oder sie haben im Ausland, in Italien oder in den Niederlanden gelernt. Der Typus des unsteten

Wanderkünstlers, der von einem Hof zum andern zieht und sich da niederläßt, wo ihm Brot geboten wird, gibt den Anfängen des Barock die Note. Die Situation ist für die Plastik so wie in der Architektur. Fremde Bautrupps übernehmen im ganzen Reich die größeren Arbeiten. Der Norden Deutschlands empfängt den Barock schon abgewandelt und nordischem Empfinden angepaßt aus den Niederlanden, aus dem protestantischen Holland und dem katholischen, damals österreichischen Belgien; der katholische Süden aus Italien, besonders aus dem südlichen Alpengebiet, das auch zur österreichischen Monarchie gehörte. Die Grenzen der beiden Interessensphären bildet etwa der Main; doch kommen Überschreitungen allenthalben vor. Der niederländische Einfluß dringt als die moderne Strömung auch in die großen Zentren des Südens, bis er um die Wende des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts allenthalben vom italienischen Übergewicht zurückgedrängt wird. Die Ursache dieser unregelmäßigen Verschlungenheit der Wege der Invasion erklärt nur die Geschichte der Dynastien, des Mäzenatentums der Fürsten. Ohne Kenntnis der politischen Grundlagen erscheint die äußere Geschichte der Kunst dieser Zeit unlogisch, unverständlich, verworren. Schon im letzten Jahrhundertviertel ist eine gewisse Beruhigung eingetreten. Der Wandertrieb hat sich gelegt. Auch die Fremden sind seßhaft geworden. Ihre Kunst hat sich deutscher Anschauung angeglichen. Sie hat Eigenschaften des Barock, die nordischem Empfinden entgegenkamen, weiter entwickelt. Die besten Kräfte sind in der Architektur und Skulptur schon damals Deutsche, und trotz der Begünstigung durch die Höfe treten die Ausländer an Zahl und Bedeutung zurück.

Der Barock dieser offiziellen Meister ist anfangs ein verspäteter Hochbarock. Er steht noch lange, bis gegen das Jahrhundertende, auf der gleichen Stufe wie die Kunst der hochbarocken Bildhauer des Auslands der Jahrhundertmitte, deren Werke in Brinckmanns Barockskulptur beschrieben sind. Von den Arbeiten der provinziellen Barockgotiker unterscheidet die Skulpturen die strotzende Lebensfülle und die kraftvolle Energie. Die Bewegung ist nicht mehr Formel, sondern Ausdruck der Leidenschaft, sie ist von Impulsen gefüllt, nicht irrational wie die ornamentale Bewegtheit der manieristischen Figuren. Auch sie ist über das natürliche Maß gesteigert; die barocke Steigerung der Bewegung ist aber von anderer Art. Sie trägt Motivierung und Energie in sich, sie ist unmittelbarer Ausfluß einer Steigerung der Form, von Masse, Licht und Schatten. Sie ist aufgebaut auf Kontrasten, die sich im größeren Zusammenhang lösen. Eigenschaft der größeren Kompositionen ist der malerische Reichtum, die Formverflechtung. Den Zusammenhang mit der Malerei garantiert die Verwendung von malerischen Vorlagen. Die Benutzung graphischer Vorbilder wird Regel.

Vom Manierismus haben die deutschen Bildhauer der ersten Phase des Spätbarock die Liebe für die Kleinplastik behalten. Sie sind die Virtuosen der fürstlichen Kunstkammern. Minutiöse Ausführung verbindet sich mit malerischem Raffinement. Die unübertreffliche Kunstfertigkeit macht die deutschen Kleinplastiker bald wieder im Ausland bekannt. Das bevorzugte Material für die gesuchten Kabinetttstücke ist nicht mehr der durchsichtige, gläserne Alabaster, wie in der Kunst des feinen Stiles der Vorkriegszeit, sondern das wärmere, lebendigere Elfenbein. Auch bei monumentalen Aufgaben bleibt die Ausführlichkeit, die stoffliche Genauigkeit. Bei Rauchmillers Grabdenkmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche in Trier ist der Marmor durchziselirt wie Bronze. Die größeren Kompositionen entstehen zuerst noch durch Addition und Verflechtung von Einzelheiten, deren Zahl zur Überfülle gesteigert wird, bis die barocke Massenballung erreicht ist. Die Reliefs werden mit Details vollgepfropft und selbst die großen Denkmäler werden zusammengesetzt, mit kleinen Figuren, Wolken, allegorischem Gerät überladen. In den krausen Formverflechtungen, den dunklen, schwer ver-

ständlichen Allegorien, in der pyramidenförmigen Aufgipfelung bewegter Massen schwelgt die barocke Phantasie. Nur als Produkte dieser spätbarocken Frühzeit sind die Pyramide Grupellos auf dem Paradeplatz in Mannheim und die Dreifaltigkeitssäule in Wien verständlich. Die wertvollsten deutschen Skulpturen dieser Periode, Rauchmillers Metternich-Denkmal (um 1689) und das spätere von der Leyen-Denkmal J. M. Gröningers im Mainzer Dom (1700), sind als künstlerische Leistungen den besten Skulpturen der Zeit ebenbürtig.

Die Bildhauer der älteren Generation, der Kriegszeit, die meist schon im Ausland gelernt haben, dürfen hier als Meister der Übergangszeit genannt werden. Sie leiten vom Manierismus zum deutschen Barock. Caspar Gras in Innsbruck (1590–1674), der Schüler von Hubert Gerhard, hat Zeit seines Lebens die glatte Haut des Manierismus nicht abstreifen können. Auch nicht Georg Schweigger in Nürnberg (1613–90), der viel zu wenig bekannte Schöpfer des früheren Nürnberger Maktbrunnens, der raffinierte Übersetzer von Vorlagen Dürers in Steinreliefs. Einem echt barocken, international orientierten Meister wäre die Imitation „gotischer“ Vorbilder nicht mehr eingefallen. Ganz dem Barock gehören an Justus Glesker (1615–78) in Frankfurt, Melchior Barthel in Dresden (1628–72), der es schon in Venedig zu Ansehen gebracht hatte, und Arnold Harnisch in Mainz (gest. 1681).

Die Meister der jüngeren Generation dieser ersten Periode des Spätbarock führen schon über die Schwelle des 18. Jahrhunderts. Die besten können hier, nach Einflußsphären getrennt, angeführt werden. In den Niederlanden haben gelernt Johann Mauritz Gröninger (1650–1707) und Matthias Rauchmiller (1645–86). Bei Gabriel de Grupello (1644–1730), der die längste Zeit seines Lebens in Deutschland tätig war, ist die Provenienz aus den benachbarten Niederlanden nebensächlich. Auch Peter van den Branden hat sich akklimatisiert, während Johann Franz von Helmont in Köln immer Fremdling geblieben ist. Aus italienischer Schule kommen Johann Wolfgang Fröhlicher (1652–1700) in Frankfurt, Andreas Faistenberger (1647–1735) in München, wahrscheinlich auch Matthias Steinle (1644–1727) und Ignaz Elhafen (etwa 1660–1725) in Wien. Der Südtiroler Paul Strudel (1648–1708) fühlt sich als Welscher, als in Wien die welschen Untertanen besonders protegiert wurden. Auch Balthasar Permoser (1651–1732) ist mit der Generation der Kleinplastiker aufgewachsen. Er ist immer mit einem Fuß auf der älteren Stufe stehen geblieben. Erst in den reifen Werken hat er den kleinmeisterlichen Miniaturbarock überwunden.

Zwei Eigenschaften charakterisieren die Kunst der Blüte des Spätbarock, die in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts fällt: die Monumentalität und die antikische Gesinnung. Die Monumentalität vermeidet die kleinteilige Addition, die Häufung und Verflechtung von Einzelheiten. Man sucht großzügige Einfachheit, die um so deutlicher spricht. Mit der Steigerung der Masse, des Volumens an sich, geht Hand in Hand die Steigerung der Dynamik. Die Bewegungen werden kraftvoller, aber auch pathetischer und inhaltsleer. Nur die besten Meister vermeiden die äußerliche Pose. Zur Heroisierung dienen theatralische Requisiten, Tracht, Perücke, Draperie. Man muß daran erinnern, daß diese Art von Steigerung der Persönlichkeit dem höfischen Zeremoniell entlehnt ist. Auch die Berufung auf die Antike ist zunächst ein Mittel der Steigerung. Die antikische Verkleidung wird imperialistisches Normalschema für jedes Denkmal. Für die idealisierte Tracht, selbst für Haltung, Bewegung, Schrittstellung werden antike Vorbilder herangezogen. Die Etikette greift ein. Es bilden sich Schemata, in denen die allegorischen Zutaten geregelt sind. Die neue Bedeutung der Antike zieht weite Kreise. Sie ist durchaus nicht internes Geschmäckeltum der bildenden Kunst. Auch die Literatur ist vom Einfluß der antiken Theorie ergriffen. Die antikische Gesinnung ist ein Faktor des europäischen Geisteslebens der Zeit. Damals sind in Deutschland von den extremen Vertretern des Absolutismus auch die ersten großen Sammlungen von Antiken gegründet worden, von dem Wittelsbacher

Johann Wilhelm in Mannheim, von August dem Starken in Dresden. Der Rationalismus der antikisierenden Skulptur, der die gleichzeitige französische Skulptur des Louis XIV. beherrscht, findet in Deutschland aber keinen Anklang. Für die deutsche Skulptur hat die Antike mehr inhaltliche Bedeutung; sie dient vor allem zur literarischen Verbrämung in der Allegorie. Diese pompöse, heroische, repräsentative Kunst steht im Dienst der Machtidee. Sie wird gepflegt von Fürsten, die an Prunk den Sonnenkönig noch zu überbieten suchen. Die französische Skulptur der Louis XIV.-Zeit ist für die Zeit des Absolutismus das wichtigste Vorbild. Vermittler sind aus Frankreich berufene Kräfte. Schon beginnt man die Pariser Akademie als die Hochschule der europäischen Kunst anzusehen. Der französische Klassizismus hat vor der Skulptur die Architektur umgeformt, die jetzt einer neuen Blüte zueilt. Maximilian von Welsch, Fischer von Erlach, Lucas von Hildebrandt sind Architekten von europäischem Rang.

Diese Charakteristik umschreibt den Zeitstil. Sobald man damit die Eigenart einer lebendigen Künstlerindividualität fassen will, wird sie allgemein und inhaltsleer. Der Reichtum an verschiedenartigen Individualitäten, von jeher ein Vorrecht der deutschen Blütezeiten, will sich nicht in das Schema fügen. Die künstlerische Bedeutung an sich wird jetzt übernational. Einzelne Meister genießen europäisches Ansehen. Nur an wenigen Höfen führen noch die Fremden das Wort. Der größte Bildhauer, in der künstlerischen Totalität der erste in Europa, ist Andreas Schlüter (1664—1714). Er hat von Süden und Westen her die Fäden aufgenommen, mit deutscher Eigenart durchtränkt und zu neuer Synthese verbunden. Eigenwilliger, einseitiger, betont deutsch ist der über ein Jahrzehnt ältere Balthasar Permoser (1651—1732), der in Italien gelernt hat, in seinen letzten Werken sich dem gotischen Barock nähert. Der in den alten Quellen viel gerühmte Mainzer Bildhauer Franz Matthias Hiernle (1677—1732) ist als künstlerische Persönlichkeit noch nicht fest umrissen. In Würzburg hat Jakob van der Auvera (1672—1760) den niederländisch-französischen Klassizismus kultiviert. Von ihm ist Balthasar Esterbauer (1672—1722) abhängig, dessen Spätwerke zum Rokoko überleiten.

Im Süden muß man andere Maßstäbe anlegen. Der Einfluß französischer Skulptur beginnt erst am Ende dieser Periode. Wir werden nachher auf die Anfänge unter Wilhelm de Groff in München zurückkommen. Der Begriff höfische Skulptur muß zunächst reduziert werden. Das antikische, heroische Element ist gemäßigt. Der Barock italienischer Provenienz beherrscht das Feld. Seine Absicht geht auf Steigerung der barocken Tendenzen, der Bewegung, des Kontrastes von Licht und Schatten, auf Steigerung der Masse. In Österreich ist durch Berufung italienischer Bildhauer von Rang, von denen wir nur Diego Carlone (1674—1740) und Domenico Parodi (1669—1740) erwähnen, seine Vormachtstellung noch gestärkt worden. Mehr nordischem Empfinden angepaßt ist das Werk des Giovanni Giuliani (1664—1747), der bei Faistenberger in München gelernt hat. In Salzburg ist Michael Mandl (gest. 1711) zu nennen. In Prag tritt Johann Brokoff (1652—1718) einen verdeutschten Barock. Der Reichtum an kleineren Kräften wird allmählich unübersehbar.

Die Entwicklung gabelt sich in der Regencezeit. Die klassizistische Abklärung, dringt als feines, höfisches Fluidum in die Skulptur des frühen Rokoko. Donners Werk, das nachher beschrieben wird, ist die unmittelbare Fortsetzung der höfischen Skulptur der Art Schlüters, aber umgeprägt im Geiste einer freieren, weniger heroischen Zeit. Es eröffnet eine neue Periode der Entwicklungsgeschichte der deutschen Skulptur, der wir die Überschrift Rokoko geben. Eine zweite Richtung steht im Gegensatz zu dieser antikisierenden Kultiviertheit. Sie berührt sich mit der volkstümlichen Unterströmung. Sie bleibt den Formen des Barock italie-

nischer Provenienz treu und sucht religiöse Vertiefung in der pathetischen Innerlichkeit, der barocken Frömmigkeit. In dieser Verinnerlichung, im Gegensatz zum Heidnischen, Heroischen der übernationalen Hofkunst, liegt auch der Unterschied gegenüber der äußerlichen Theatralik der eingewanderten Italiener, von denen Lorenzo Mattioli (1688—1748) der führende Meister ist. Dieser Spätbarock italienischer Färbung war schon lange nichts Fremdes mehr, und gerade deshalb vertrug er leicht die Durchsetzung mit Elementen deutscher Phantastik und volkstümlicher Irrationalität. Die Mittel werden jetzt übersteigert. Die Bewegung wird zur maßlosen Spannung, das Expansive der Formen wird zur eruptiven Kraft, Licht und Raum werden wichtigste Bestandteile der plastischen Komposition. Diese Übersteigerung und Durchsetzung mit nationalen Elementen bringt den Abschluß des Spätbarock. Die deutschen Bildhauer betreten den Weg des Neuschöpferischen, so wie die deutschen Architekten, die im Besitz der Mittel der internationalen Kunst sind, den Höhepunkt der deutschen Architektur bringen: Balthasar Neumann, Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann, die Dienzenhofer.

Der Schwerpunkt liegt für diese letzte Phase spätbarocker Skulptur im Süden, in Bayern und Böhmen. Dazu kommen noch Bildhauer von geringerer Intensität künstlerischen Wollens in Schlesien: Franz Joseph Mangoldt, Johann Albrecht Siegwitz, Leonhard Weber. Das plastische Werk des Egid Quirin Asam (1692—1750) in München, der in Rom gelernt hatte, bringt die Erfüllung des römischen Barock. Immanente Tendenzen des Stiles sind von einem Nordländer, dem die Empfänglichkeit für diese Absichten von der Tradition gegeben war, zu einem Endpunkt gesteigert. Seine Skulptur wagt sich an Grenzen, wo für den Italiener die künstlerischen Aufgaben aufhörten, wo für den deutschen Bildhauer immer noch selbstverständliche Ausdrucksmittel lagen, weil er seit der Spätgotik daran gewöhnt war. Die Stimmungsfaktoren werden so sehr betont, daß sie die plastische Form verzehren. Mit dieser Art von Steigerung, mit der Betonung der Gefühlswerte, mit dem Hinführen auf Stimmung, dem Schreiten in eine märchenhafte, transzendente Welt geht Asam über den Barock hinaus. Er berührt sich mit anderen Meistern der Regencezeit, von denen er sich durch die barocke Form unterscheidet. Die Synthese der Kunstgattungen und die Verknüpfung mit der volkstümlichen Religiosität ist als künstlerische Leitung etwas Einmaliges in der gleichzeitigen Kunst.

In Böhmen hat der Barock der deutschen Meister Ferdinand Brokoff (1688—1731), Matthias Braun (1684—1738), zu denen auch noch als später Ausläufer Joseph Winterhalter (1702—55) gerechnet werden darf, viel von der barockgotischen Tradition in sich aufgenommen, die wir anfangs beschrieben haben. Die Gefühlswerte sind betont, aber mit anderen Mitteln. Wieder sind im Dienste religiöser Steigerung die primitiven Auslöser der Spannung und stärksten Erregung hervorgeholt, die wir immer wieder in den eigentümlichen Schöpfungen nordischer Kunst finden. Den irrationalen Wechsel von Licht und Schatten, das geheimnisvolle Einzelleben der Linie, die Belebung des Anorganischen, kennt in dieser Art schon die Skulptur der deutschen Spätgotik. Wie wenig ist in diesen Formen noch vom italienischen Barock? Der Unterschied gegenüber der Spätgotik aber liegt darin, daß diese Kunst durch den Barock hindurchgegangen ist. Ihre Bedeutung gewinnt diese Bewegung durch den größeren, kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Die Berührung von Spätgotik und Spätbarock ist nicht subjektiver Eindruck aus äußerlicher Ähnlichkeit, die wir erst nachträglich empfinden. Sie geht auf bewußten Wegen. Es ist viel zu wenig bekannt, daß gleichzeitig auch in der Architektur eine Neubelebung gotischer Formen im Gange war. In Böhmen sind damals gotische Kirchen, ja gotische Dome entstanden. In der von Johann Santini Aichel erbauten barock-gotischen Stiftskirche von Kladrau (1712—26) hat auch Egid Asam im Aufbau der Seitenaltäre seine barocke

Stilistik gotischem Formempfinden anzupassen versucht. Diese Werke sind nicht vereinzelt. Sie sind mehr als die kunstgewerblichen Spielereien der gleichzeitigen englischen Barockgotik, sie sind Produkte einer gärenden, suchenden Zeit, die bewußt zu einer nationalen Form gelangen wollte. Die Übersteigerung, die Lösung des Gesetzmäßigen, die überstarke Betonung des Gefühlsmäßigen hat dann die Auflösung zu einem Endpunkt getrieben, an dessen Grenze die Formlosigkeit steht.

Damals waren schon allenthalben, auch in Deutschland, neue Kräfte der Klärung am Werk. Ihre Absichten sind in den Skulpturen Donners am deutlichsten verkörpert. Von diesem Punkte aus wird das Rokoko erst verständlich. Immer ist eine der treibenden Kräfte des Stilwandels die Reaktion.

Rokoko und Louis XVI.

Die Stilbezeichnungen sind wissenschaftliche Hilfsmittel. Sie können niemals den Inhalt des Geschehens umschreiben, das Wesen der Epoche ausschöpfen. Das Wort Rokoko, das von Rocaille, dem Wort für das räumlich bewegte, abstrakte Ornament des Muschelwerkes abgeleitet wurde, ist als Stilbezeichnung eine Zufallsschöpfung, die nicht einmal in allen Ländern angenommen ist. Das Wort ist erst im 19. Jahrhundert generalisiert und auf die nicht einheitliche Periode zwischen Barock und Klassizismus gelegt worden, die man in der Geschichte der Dekoration richtiger in Louis XV. und Louis XVI., in Rokoko und Zopf geschieden hat.

In Deutschland bezeichnen die Jahre zwischen 1720 und 30 die Wende in der Formanschauung, die etwas früher in Frankreich den Anfang nahm und dann gleichzeitig in ganz Europa fühlbar wurde. Es sind dies die Jahre nach der Niederlage Ludwigs XIV. im Spanischen Erbfolgekrieg und nach dem Tode des Sonnenkönigs. Sie leiten den abgekühlten Absolutismus ein. Er mündet bald in den aufgeklärten Absolutismus, der in Deutschland ein neues Mäzenatentum von größerer geistiger Interessensphäre hervorbringt, und dadurch die geistige Wiedergeburt am Jahrhundertende vorbereitet. Der markanteste Vertreter in Europa ist Friedrich der Große. Auf künstlerischem Gebiet tritt der Wille des Fürsten als ausschlaggebender Faktor immer mehr zurück. Die führende Rolle in Fragen des Geschmacks übernimmt die Gesellschaft, in der der höchste und hohe Adel nur einen Teil bildet, deren andere Hälfte aus der Aristokratie des Geistes und aus den geistig interessierten, kosmopolitisch eingestellten Reichen besteht. Sie hat den Ton heiteren Lebensgenusses auch an die bildende Kunst weitergegeben. Das Vorbild Frankreichs ist seit dem Ende des 17. Jahrhunderts von den übrigen Nationen angenommen. Den Niederschlag des Kulturhistorischen in der Kunst, von Mode und Schäfertum, von Galanterie und Frivolität, der der Kleinplastik, der Porzellanplastik stoffliche Gebiete eröffnet hat, der in allen Einleitungen in die Kunst dieser Zeit die pikante Stimmgabel bildet, lassen wir hier beiseite.

Jede Stilphase ist Ausschnitt aus einer lebensvollen Entwicklung, aus dem unendlichen Fluß künstlerischen Geschehens. Sie ist Endpunkt und Übergang, zusammengesetzt aus positiven und negativen Elementen, bedingt von fortschrittlichen und retardierenden Strömungen, von denen dort die eine, dort die andere Oberwasser gewinnt. In der deutschen Skulptur gehen die Gegensätze lange Zeit nebeneinander her, weil die einzelnen Länder ihren eigenen Weg nehmen. Ein Versuch, diese widerspruchsvollen Erscheinungen in einen gemeinsamen Nenner zu binden, mag zuerst aussichtslos, aufgezwungen erscheinen. Und doch gibt es gemeinsame neue Züge, die man als Ausdruck eines neuen Zeitgeistes empfindet, die man als Wende

im Lebensgefühl und im Formgefühl bezeichnen muß. Wir haben von einer Reaktion gesprochen. Man kann den Ausdruck nur mit Vorbehalt auf das Neue in der Formanschauung anwenden. Nur das höfische Rokoko ist Reaktion auf den kirchlich-volkstümlichen Spätbarock. Auch da nur bedingt. Die ererbten Formen bleiben. Sie werden weiter gewandelt, erleichtert, geläutert und wieder gesteigert, bis sie sich zu Mitteln eines neuen Ausdrucks eignen. Die Reaktion ist mehr Abspannung und Klärung, als Gegensatz.

Man könnte leicht in der Gegenüberstellung von Beispielen zeigen, wie sich der Inhalt gewandelt hat, wie die leidenschaftliche Dramatik der Barockzeit allmählich übergeht in gedämpfteres Pathos und sogar in gelassene Beruhigung, wie die grandiose Wucht gemildert wird zu elastischer Bewegung, wie das Fortissimo der Formen in zarteren Tönen ausklingt, wie die gewaltsamen Spannungen im leichten Vibrieren verebben, wie die übermenschliche, majestätische Gewalt in natürlichere Dimensionen zurückkehrt, wie das Gigantische vermenschlicht wird. Wie entsprechend dem Inhalt auch die Formen erleichtert, vereinfacht und dann doch wieder kompliziert werden. Die Analyse wird später in Beschreibungen nachgeholt. Man müßte dann feiner differenzieren und darauf hinweisen, daß innerhalb des großen Zeitraumes, der etwa von 1725 bis nach 1780 reicht, selbst ein Wandel vor sich geht, der deutlich die Generation der Rokokozeit von der des Louis XVI. unterscheidet. Darüber wird bei der Übersicht über die Malerei noch zu reden sein. Hier nehmen wir einige Resultate vorweg, indem wir aus dem ganzen Komplex von Eigenschaften, die das Lebensgefühl des galanten, höfischen Zeitalters charakterisieren, die auffallenden Grundgefühle herauswählen und nach ihren Reflexen in der Skulptur suchen. Es wäre nicht schwer, sie durch Beispiele aus der Literatur weiter zu belegen.

Wir müssen zwei Eigenschaften nennen. Zuerst die feine Sinnlichkeit, die heitere Lebensbejahung, die gepflegte Diesseitigkeit, die Leichtfertigkeit. Dann — als Kontrastwert zu denken — die Empfindsamkeit des Seelenlebens. Beide sind in gewissem Maß Eigenschaften des Zeitalters; doch charakterisiert die Sinnlichkeit mehr die Kunst des Rokoko, die Empfindsamkeit, die seelische Zartheit gesteigert bis zur raffinierten Verfeinerung, die Werke der Louis XVI.-Zeit. Es ist noch immer der Geist der absolutistischen Epoche, der uns entgegentritt; aber in einer neuen Brechung und Sublimierung, die die Gesellschaft bestimmt. Die galante Atmosphäre des höfischen Zeitalters hat auch die Skulptur nuanciert und ihr den sinnlichen und dann den verfeinerten und zugleich empfindsam zarten Ausdruck gegeben, der auch der gleichzeitigen Literatur das Gepräge gibt. In den frühen Parkfiguren, den Porzellanfiguren, ist das erotische Parfum mit vollem Duft zu spüren, den das helle Licht des Tages gerade noch erträgt. Die Kleinplastik der Donnerschule streift sogar die Grenzen der Laszivität. Selbst in der kirchlichen Kunst glüht der zündende Funke von Sinnlichkeit, der zu jedem Kunstwerk nötig ist, in stillem Feuer. Die heiligen Damen, die schlanken Engel mit den graziösen Gliedern, den weichen, entblößten Schultern, sind mit dem Duft sinnlicher Eleganz umhüllt, den nur die festliche Freudigkeit des süddeutschen Kirchenraumes der Rokokozeit als religiöse Kunst erträgt.

Das neue gesellschaftliche Ideal, dessen Dogma korrekte Sitte und gesellschaftlicher Anstand, dessen Mystik die Zartheit und Erlesenheit der Gefühle, dessen Ästhetik die strengste Beobachtung und Überwachung sämtlicher Ausdrucksbewegungen ist (soweit gilt Voßlers Charakteristik des Pretiösen auch noch für den Menschen des 18. Jahrhunderts), verlangt in der bildenden Kunst ebenso sein Recht wie in der Literatur. Die Madonnen Günthers sind zurückhaltend, unnahbar, kühl und vornehm wie die Madonnen Tiepolos (Abb. 3). Das Ideal körperlicher Schönheit nähert sich dem des Manierismus. Die überschlanken Körper mit den kleinen Köpfen,



3. Ignaz Günther, St. Maria. München, Privatbesitz.

den schmalen Nasen, dem kleinen runden Kinn, den großen Augen hat die französische Kunst der Schule von Fontainebleau nicht raffinierter geformt. Der mondäne Ausdruck ist Zeitstil, wie das nervöse Spiel der feinen Hände, die koketten Gebärden, die gezielten Bewegungen. Die mondäne Eleganz ist noch gesteigert durch das modische Kostüm. Auch der neue Realismus ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das von Rausch und Ekstase der Barockzeit sich abwenden und zum Diesseits zurückkehren will. Er ist in der religiösen Kunst ein Mittel der Versinnlichung des Übersinnlichen. In voller Selbstherrlichkeit gegenüber den ererbten Traditionen will man durch anachronistische Kostümierung im modernen, eleganten Zeitgeschmack die Heiligen über die Idealität des Typischen hinausheben, genau so wie man die antiken Götter durch modische Verbrämung verlebendigen, dem Erlebnis der eigenen Zeit nahebringen will. Der blasierte Abbé, den Günther als heiligen Petrus Damianus auf einen Altar in Rott gestellt hat, war dem 18. Jahrhundert ebenso selbstverständlich wie die Flora in Bruchsal, die Egell als leichtsinnige Schäferin maskiert hat (Abb. 4 vgl. S. 104).

In der kirchlichen Kunst des südlichen Deutschlands, und, wie es scheint, nur da, hat das neue Menschheitsideal im späten Rokoko mit dem ekstatischen Überschwang und der mystischen Frömmigkeit des Barock eine unlösliche Verbindung eingegangen. Es hat die religiöse Kunst vor neue Aufgaben gestellt, die ein späteres, orthodoxes Geschlecht gar nicht mehr verstehen konnte, weil ihm diese Mischung von Sinnlichkeit und Feinheit, von eleganter Weltlichkeit und Frömmigkeit unverständlich sein mußte. Wir greifen aus dem Komplex von neuen Aufgaben eine heraus, die Ausdrucksbewegung. Das eindeutige, dramatische Pathos der Barockzeit wird zurückgedämmt, verfeinert, aber es bleibt. Es verliert die gedrängte Kraft und wird zum leichten, elastischen Spiel, soweit dieser Ausdruck der Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit eben einem Deutschen gelingt, dessen Figuren immer etwas von Enge und Gepreßtheit und dann wieder von Leidenschaftlichkeit anhaftet. Hat man vor einer Barockfigur den Eindruck, als ob dem Ausbruch der Gefühle, der Heftigkeit des Pathos ein Kampf vorhergegangen sei, jetzt wird das Tempo des Affektes gemildert und zugleich werden die Affekte kompliziert. Diese gekünstelte, leicht theatralische Pathetik verbindet sich mit nervöser, gespreizter Mondänität, die Innigkeit mit äußerlicher Geste. Auch die plastische Form muß sich dieser Komplizierung fügen. Günther bringt im späten Rokoko die besten Beispiele; aber auch die einfacheren Meister haben sich an diese Probleme gewagt.

Und nun ist es doch überraschend, wenn man in der religiösen Skulptur, inmitten der spielerischen Pose, im Zeitalter des Puders und der Perücke, da und dort wieder die einfachen, gefühlten Melodien religiöser Inbrunst hört, die man seit den Tagen der Mystik kaum mehr vernommen hat. Man muß weit zurückgehen, bis man wieder in der Kunst eine Gestalt antrifft



4. Paul Egell (Entwurf), Flora.
Kopie in Bruchsal.



5. I. M. Feichtmayr, St. Gertrud.
Zwiefalten.

wie die hl. Scholastika auf Feichtmayrs Altar in Zwiefalten, die heilige Äbtissin, die todesmatt, in der Ekstase aufgelöst, sich an den Rahmen lehnt, während ihre Seele in Gestalt einer weißen Taube nach oben flattert. Die Figur ist eine Geste religiöser Hingabe, sie ist ganz Gefühl. Gewiß hat auch der Barock die Ekstase dargestellt; aber der Unterschied ist der, daß der Barock „das Transzendente selber ins Fleischliche hinabzieht“ und wortwörtlich versinnlicht. Noch inniger ist auf dem gleichen Altar die heilige Nonne Gertrud, die verzückt ihr brennendes Herz faßt, in dessen Mitte das Jesuskindlein sichtbar wird (Abb. 5). Nur die volkstümliche Kunst, die die verschütteten Quellen religiösen Gefühls ausschöpfen will, konnte sich an diese unplastischen Themen wagen, deren vertiefter Inhalt allein ein Protest gegen dekorative Auflösung ist. Erstaunlich, wie jetzt, am Ende der Epoche, unmittelbar vor und gleichzeitig mit dem Erstarken des Rationalismus, sich auch die Form dem neuen Erlebnis fügt, wie in der expressionistischen Übersteigerung Mittel der Vergeistigung gesucht werden. Manierismus und Spätgotik hatten Ähnliches gekannt.

Die sensualistische Generation des Louis XVI. hat die Sinnlichkeit gemildert und verfeinert, die Form rationalisiert, den Inhalt vertieft, verinnerlicht. Die religiöse Kunst bevorzugt jetzt die Themen passiver Gefühlseligkeit, die Affekte der Ekstase, des willenlosen Untergehens im Strom der Bewegung. Der Geist dieser Kunst ist lyrisch. Diese Menschen gestalten sich nicht nach ihrem eigenen Willen, selbstherrlich, wie die Menschen der Renaissance, sie handeln nicht mit der Kraft der Leidenschaft, wie die Heroen der Barockzeit, sie überlassen sich willig dem Gefühl, das sie überfällt. Schmachtende, schmiegsame Hingabe, weiches, müdes Verloren-

sein, fromme Inbrunst und vor allem die Auflösung in seelischer Verzückung, die Versunkenheit in der beseeligen Anschauung Gottes, die visio beatifica, sind die beliebten Themen der neuen religiösen Kunst. Die schmiegsamen, wie hingegossenen Engel, die in Hingabe sich verlierenden Heiligen sind die Prototypen für dieses passive Gefühlsideal. Die Immakulata Günthers in Attel, deren Seele sich in unbestimmtem Gefühle schwingt, das ein Lächeln der Hingabe über das Gesicht breitet, hat im ganzen Süden Gegenbeispiele. Der heilige Johannes von Jorhan in Maria Thalheim, der sich willenlos dem Anhauch des Göttlichen überläßt, ist gleichsam von einem schwelgerischen Gefühl durchsonnt, das auch die Form so beseelt, daß der Gedanke an Materie und Erdschwere gar nicht mehr aufkommen kann. Das Stoffliche scheint soweit entmaterialisiert, daß Körper und Gewand in diesem leisen Lodern und Glühen aufzugehen scheinen. Man wird daran erinnert, daß diese empfindsame Innerlichkeit gleichzeitig, in der Zeit von Rousseaus neuer Heloise bis zu Goethes Werther auch in der Literatur, das Thema gewesen ist.

Bevor wir zu Einzelheiten des Formenwandels übergehen, müssen wir zwei Unterströmungen an das Licht leiten, die den Formenwandel zweier Richtungen im Rokoko bestimmt haben. Es sind Polaritäten, die nur einmal verschmolzen wurden, in der bayerischen Skulptur des späten 18. Jahrhunderts, die sonst als gegensätzliche Strömungen nebeneinander laufen. Aus dem Vorwiegen des einen oder anderen Elementes kann man fast die Zugehörigkeit zur höfischen oder volkstümlichen Kunst ablesen. Die eine ist charakterisiert durch den Einfluß der Antike; sie pflegt das Erbe des Humanismus, der durch die ganze Barockzeit konserviert worden war. Die andere Unterströmung kennen wir, es ist, kurz gesagt, die gotische Tradition, die in der Barockzeit vom Handwerk wieder aufgegriffen und in das 18. Jahrhundert weitergegeben wurde. Erst in der späteren Louis XVI.-Zeit wurde diese Tradition nivelliert. Aus ihr ist das spezifisch deutsche Rokoko erwachsen.

Seit den Tagen der Renaissance ist das Vorbild der Antike das Rückgrat aller plastischen Schulung. Es ist schon oben darauf hingewiesen, daß der deutschen Skulptur des Spätbarock die Antike nicht nur inhaltliche Bereicherung brachte. In Frankreich hat sie in der Louis-XIV.-Zeit als formales Vorbild besondere Bedeutung gewonnen. Auch die höfische Skulptur in Deutschland hat sie von da als Vorbild angenommen und durch Donners Beispiel sind sogar in die volkstümliche Skulptur Ausstrahlungen gedrungen. Die Plastik Donners ist die verfeinerte Fortsetzung der höfischen Plastik eines Schlüter. Möglichkeiten einer Anknüpfung an das antike Vorbild gaben die in der Barockzeit von den Fürsten neu geschaffenen Sammlungen von Originalen und Kopien, gaben die Publikationen, die seit Sandrart nicht mehr versiegten, die Werke über die fürstlichen Sammlungen, über die Parkfiguren in Versailles. Aber man darf die Bedeutung der Antike nicht überschätzen. Der Einfluß ist im Rokoko schon wieder abgeschwächt, er bedeutet noch nicht den Beginn des Klassizismus. Er ist nur eine Unterströmung und eine indirekte Vorbereitung als Fortsetzung einer alten humanistischen Tradition. Die Antike ist noch nicht das Vorbild für plastische Selbständigkeit, aufgebaut auf einer neuen organischen Bestimmtheit, nicht das Vorbild für eine resignierte Nachahmung; sie ist, wie in der Literatur, vor allem motivische Bereicherung und zunächst, für die Künstler des Rokoko, die Quelle neuer Sinnlichkeit, ein Mittel der Verfeinerung und Abklärung. Erst in der Aufklärungszeit, in Deutschland im späten Louis XVI., beginnt die Rationalisierung von Form und Aufbau im Anschluß an die Antike. Jede Zeit hat ihre eigenen Ideale in der Antike gesucht und so nimmt es nicht wunder, daß anfangs neben der wahlverwandten Skulptur der nachpraxiteischen Zeit gleichzeitig die subjektive Interpretation der Antike durch den Manierismus mit

gleicher Autorität in den Vordergrund rückte. (Die Verwandtschaft von Manierismus und Rokoko wird auch darin fühlbar. Man spürt diese Verwandtschaft in der Kunst aller Länder. Auf Tiepolos Auffindung des Moses in Stuttgart sind die langgezogenen Gestalten mit den kleinen Köpfen wie modernisierte Figuren aus einer Komposition des Giovanni da Bologna.) Den speziellen Schönheitstyp der Rokokoplastik hat schon der Manierismus so gehabt. Diese Mischung von manieristischen und barocken Zügen charakterisiert die deutsche Rokokoskulptur. Bei Donner ist das Vorbild von Duquesnoy und Giovanni da Bologna ebenso wichtig wie die Antike selbst (Abb. 6). Von Günther gibt es Zeichnungen nach Hubert Gerhard und Hans Krümpel. Weitere Beispiele werden später genannt werden. Es ist schon gesagt, daß nur die höfische Skulptur den Rückhalt in einer allerdings recht farblosen Antike suchte. Sie bleibt trotzdem subjektiv. Sie lebt von den Spannungen der Form und benutzt die objektive Wirklichkeit nur als Substrat. Am weitesten hat sich die volkstümliche Skulptur vom Ideal einer gesetzmäßigen, plastischen Form entfernt. Sie kennt den Einfluß der Antike höchstens abgeschwächt, sie schafft nur Gewandfiguren, die in den großen Zusammenhang verflochten sind und viel wichtiger ist die volkstümliche, barocke Tradition, die jetzt mit neuer Bewußtheit auf die Gotik zurückgreift.



6. G. R. Donner, Merkur. Klosterneuburg.

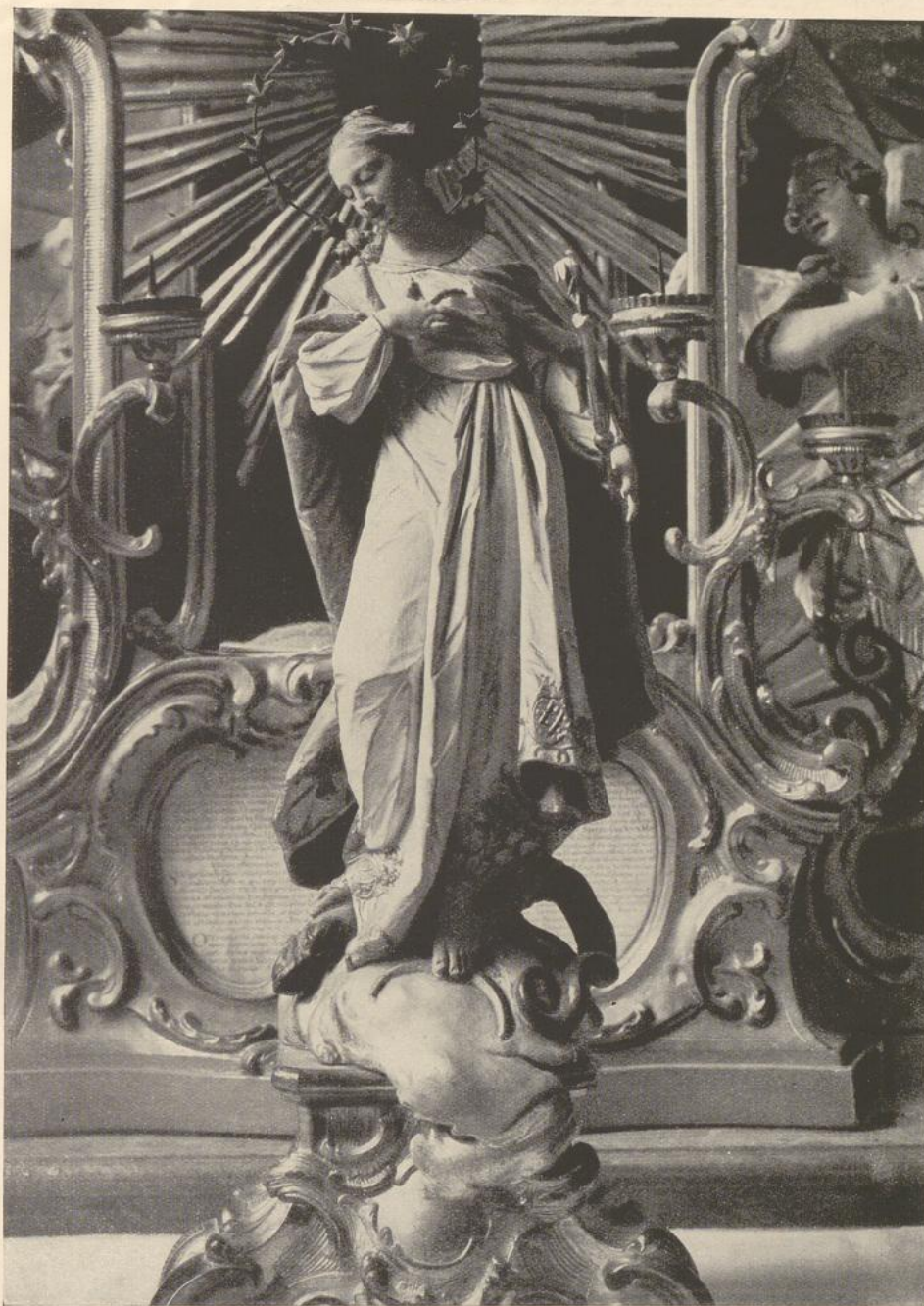
Die malerische Verflechtung in den großen Zusammenhang, die ornamentale Auflösung ist Eigenschaft der zweiten Richtung, die als die Fortsetzung des deutschen Spätbarock anzusehen ist. Ihre Hauptgebiete sind nach wie vor die volkstümliche und religiöse Schnitzkunst und die Stukkatur. Der Zusammenhang mit der Gotik wird in der Rokokozeit noch deutlicher wie vorher. Erst jetzt mündet die volkstümliche Unterströmung in die allgemeine Entwicklung. Der Gegensatz zwischen höfischer und volkstümlicher Kunst wird in verschiedenen Gegenden Deutschlands nivelliert. Auch die rein höfischen Aufgaben werden populären Bedürfnissen angepaßt. Wir haben schon früher auf die Kontinuität der Entwicklung in einzelnen Gegenden hingewiesen, wo Familien von Bildhauern bis in das 16. Jahrhundert nachweisbar sind. Die handwerkliche Basis der ganzen Kunst ist Voraussetzung für dieses Fortleben der Tradition. In den bürgerlichen Werkstätten bleibt der Lehrbetrieb der gleiche; auch die Aufgabe, der Schnitzaltar, die gefaßte Schnitzfigur, ist die gleiche, wie in der gotischen Zeit. Die Meister waren sich bewußt, daß sie ebensolche Werke schufen, wie ihre Ahnen; sie dachten nur, daß sie modernere und deshalb bessere Skulpturen schnitzten. Christian Jorhan hat unbedenklich Hans Leinbergers Christus in der Rast kopiert, oder, richtiger gesagt, modernisiert (Abb. 7). Oft genug sind spätgotische Figuren mit mehr oder weniger Änderungen in den Aufbau der Rokokoaltäre aufgenommen worden (Abb. 8). Ein drastischer Beleg für eine direkte Verknüpfung ist der. Als Franz Schwanthaler 1752 den Auftrag erhielt, die spätgotischen Figuren in Waldzell zu modernisieren, löste er die



7. Chr. Jorhan (nach Leinberger),
Christus in der Rast. München, Privatbesitz.

Aufgabe, indem er den Oberkörper der weiblichen Heiligen überschnittzte; die knitterige Bewegtheit des Gewandes ließ er intakt, weil sie an sich seinen Absichten entsprach. Wieder ist das Gefühl für die Sprache des Irrationalen lebendig geworden. Der Ausdruck wird, wie in der spätgotischen Zeit, in die Gewandung verlegt, die unabhängig vom Körper ein eigenes Leben führt als Träger von Gefühlen und Empfindungen. Aus dem Grad seiner Bewegung, der energischen oder langsamen Führung der Massen, der klar sich entfaltenden oder unruhig aufgeregten, wild sich windenden oder angstvoll aufgepeitschten Bewegung der Linien lesen wir die Bewegtheit, das Temperament, den Charakter des Trägers ab. Die innere Bewegung wird in das Spiel der Linien von Licht und Schatten hineinprojiziert und die unendliche Variabilität dieser abstrakten Linien und Formen bleibt hier ebenso Thema wie in der abstrakten Ornamentik des Muschelwerkes. Die volkstümlichen Meister der Skulptur des Spätbarock hatten diese gotische Irrationalität schon übersteigert, bis zur Auflösung getrieben. Jetzt werden die Mittel sparsamer aber bewußter und leichter, selbstverständlicher angewandt.

Formal bringt die „Reaktion“ des Rokoko für die höfische Kunst eine Abschwächung der barocken Formtendenzen; in der volkstümlichen Kunst ist eher eine Steigerung vorhanden. Die auffallenden Stilmerkmale sind Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls. Das neue Ideal der Körperlichkeit mit der Leichtigkeit und Schlankheit der grazilen Proportionen bildet den stärksten Kontrast zur barocken Massigkeit. Noch mehr das Bewegungsgefühl, das gegenüber der barocken Wucht Motive des Schwebens, des Tänzels bevorzugt. Auch ruhig stehende Figuren erhalten den Eindruck einer latenten Bewegung, einer momentan gehemmten Beweglichkeit. Der symmetrische Aufbau ist beim Einzelkörper ebenso ausgeschlossen, wie in der großen Komposition. Die Verschränkung durch eine vorgeschobene und eine zurückgestellte Hüfte, mit umgekehrt, invertiert gerichteten Schultern hatte schon die barocke Skulptur des Bernini gekannt. Sie wird jetzt gesteigert zu einer räumlichen, spiralen Drehung um die eigene Achse. Die Figur löst sich blumenhaft von der Umgebung, mit der sie doch ganz verwachsen ist. Durch den Gegenschwung der Gewandung gegen das weiche Schwingen des Körpers werden die statischen Probleme noch mehr paralytisiert, verborgen und aufgehoben. Das Körpergefühl ist durch die antikische Reaktion geweckt worden und dann geblieben. Die Draperien umspielen den Körper, während in der Barockzeit die schweren Stoffe die Glieder verhüllen und entwerten. Alles Logische ist vermieden, die Statik ist gelöst. Die Bewegung greift über in den Raum. In die kreisenden Wirbel sind in den Aufsätzen der frühen Altäre Günthers die flatternden Engel einbezogen. Erst in den späteren Werken ordnen sich die gewichtlosen, schwebenden Geschöpfe im Gleichgewicht. Die volkstümliche Skulptur hat auch die Formprobleme einer höfisch-akademischen Kunst



Ignaz Günther, Immakulata.
Attel.

Feulner Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland



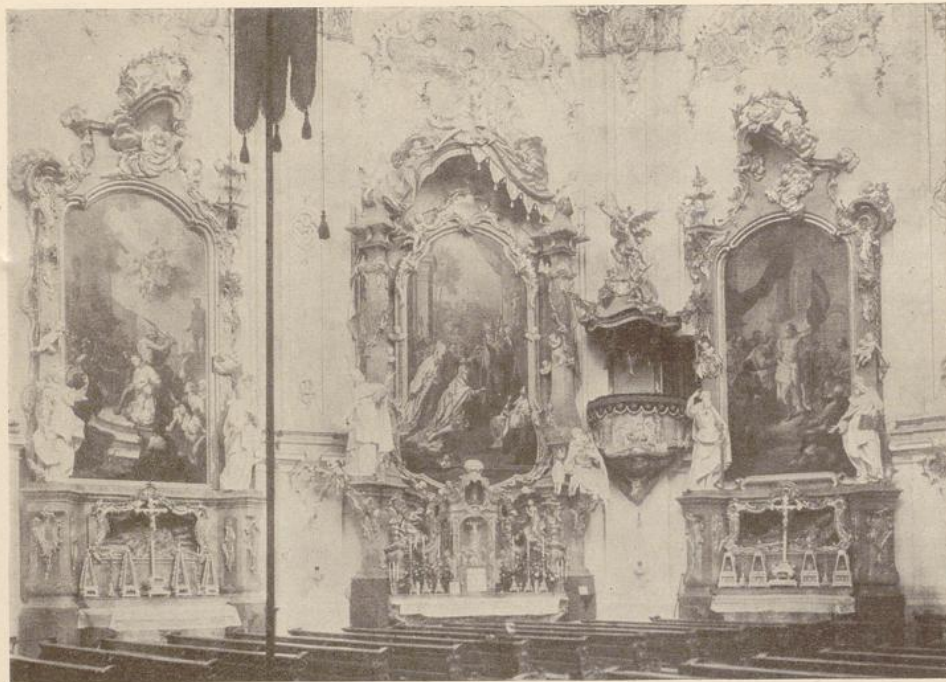
gänzlich beiseite geschoben und der irrationalen Bewegung die Tore geöffnet. Die neue plastische, kleinteilige, in Gegensätzen von Licht und Schatten vibrierende Form dient noch mehr zur Auflösung. Im Gewand entsteht durch Erweichung ein allgemeines Weben und Wogen; später geht der Eindruck im Spiel kantig gebrochener Seidenfalten in ein flimmeriges Schweben über. In den Schöpfungen volkstümlicher Skulptur wird die Komplizierung des formalen Apparates zur völligen Auflösung der Masse im Raume getrieben. Wir treffen in der Skulptur auf die gleiche Formenauffassung wie in der deutschen Architektur, wo die Wände durchbrochen sind und der Freiraum, die Unendlichkeit hereingelassen wird. Der Luftraum, der von den ausgreifenden Gesten, von den verflatternden Gewandzipfeln eingefangen, in die plastische Komposition einbezogen wird, und die Schatten übernehmen die

Führung. Die Masse ist gelockert bis zur vollständigen Zersplitterung, bis sie leicht im Raum verspritzt, zerstäubt. Die Einzelfigur ist nur mehr ein Ornament. Sogar die geistige Individualität der Figuren wird abgeschwächt, verschliffen, bis sich die Charaktere den dekorativen Kurven einfügen. Im Spätrokoko steht die Auflösung im Dienst einer Ausdruckskunst, die an die extremste Formverzerrung des Manierismus erinnert.

Aber auch diesen unselbständigen Werken gibt der größere Zusammenhang die Balance, man möchte sagen das labile Gleichgewicht. Darin bleibt doch das Erbe der Renaissance. Einzelfiguren sind auch jetzt noch die Ausnahme. Gewöhnlich sind zwei Figuren als Gegenstücke aufgestellt, die in Bewegung und Ausdruck korrespondieren. Jeder Akzent, jede Betonung einer Seite findet im räumlichen Zusammenhang Ergänzung und Ausgleich. Wieder schwelgt die volks-



8. J. Günther, Altar in Talkirchen. (Mittelfigur spätgotisch.)



9. J. B. Straub, Altäre in Ettal.

tümlich orientierte, kirchliche Kunst im Süden in den gewagtesten Experimenten. Nur hier ist es möglich, daß die Seitenfiguren eines Altares an der korrespondierenden oberen und unteren Ecke des Altarblattes aufgestellt werden und daß diese Konfiguration sich im Aufsatz wiederholt. Damit ist die Komposition von Feichtmayrs Hochaltar in Zwiefalten beschrieben. Man geht zwar den aufdringlicheren Effekten in der Verschmelzung der Kunstgattungen, der Vermischung von Plastik und Malerei immer mehr aus dem Wege. Im kleineren Umfange bleiben die an die Deckengemälde angesetzten Draperien, die vorstehenden Gliedmaßen bis in die späteste Rokokozeit. Man braucht aber diese Effekte nicht mehr, weil man mit feineren Mitteln die Verknüpfung und Verschmelzung geben kann. Oft werden wir finden, daß die Skulptur im Aufsatz eines Altares inhaltlich und formal mit der Komposition des Altarblattes untrennbar verbunden ist, daß die Seitenfiguren nur als Partikel der Gruppe des Altarblattes erscheinen. Daß sogar die Mittelfigur eines Altares für sich gesehen unvollständig wirkt, daß aber im großen Zusammenhang durch eine Pendantfigur eine Ganzheit gegeben ist. In dem Zentralraum von Ettal bilden die drei Altäre jeder Seite der Rotunde eine Gruppe. Die beiden äußeren, an sich in ihren Asymmetrien unverstänlich, ergeben mit dem mittleren Altar eine Einheit, in die die Figuren mit sich kreuzenden Gegensätzen von Rhythmus und Bewegung hineingespant sind (Abb. 9). Immer ist der räumliche Sinn wach, der ein großes Ganzes mit gewollter Freiheit und scheinbarer Willkür zur Einheit bindet. Der Ausdruck malerisch erschöpft nicht die Eigenart dieser plastischen Kunst. Gewiß steht die Plastik in enger Verbindung mit der Malerei, in vielen Fällen ist sie

sogar von der Malerei abhängig, sie will Ersatz sein für Malerei. Für diese Art von dekorativer Synthese aber ist der Ausdruck zu eng.

Diese räumliche Synthese ist ebenso eine Eigenschaft des Spätstiles wie die Bewegung, Verschleifung, die Auflösung. Wollte man wirklich die Frage stellen, ob das Rokoko dem Barock oder dem Klassizismus näher stehe, so ist in erster Linie diese Tatsache entscheidend. Auch Rokoko und Zopf sind noch Perioden des „Spätbarock“. Immer noch ist für beide Richtungen der Skulptur das Gesamtkunstwerk Ziel, in dem architektonisches, plastisches und malerisches Schaffen zusammenfließen. Erst mit dem Rationalismus, der Analyse der Einzelform, der Auflösung der dekorativen Symbiose mit der Architektur, beginnt in der höfischen Skulptur der eigentliche Klassizismus. In der deutschen Plastik ist dieses Stadium erst in der späten Louis XVI. Zeit eingetreten. Der neuen Formanschauung mußten Umwälzungen auf geistigem Gebiet, mußte eine neue Wertung des Seins vorangehen. Die volkstümliche, deutsche Skulptur bringt eher eine Steigerung des Barock, sie ist sogar die Erfüllung des Barock. Man könnte geradezu eine Skala der Elemente aufstellen, die zugleich die Entwicklung vorausnimmt, die wir nun im Einzelnen schildern werden. Da wo die barocken, die „rückständigen“ Elemente lebendig geblieben sind, wo sie sich vermählt haben mit der gotischen Tradition, in dieser volkstümlich gerichteten, phantasievollen, kirchlichen Skulptur des südlichen Deutschlands liegt die letzte Steigerung, liegt die Erfüllung. Wo mehr die Reaktion merkbar ist, wo der Anschluß an die moderne, internationale Kunst der höfischen Gesellschaft angestrebt wird, da haben die Keime des Klassizismus fruchtbaren Boden gefunden. Dieser Umschwung zur rationalen Strenge hat sich erst in den achtziger Jahren durchgesetzt.

In der folgenden Übersicht sind deshalb die Bildhauer des Rokoko und die des „Frühklassizismus“, des „Rokoko-Klassizismus“ oder „Zopf“ (alles Synonyma des neutralen Ausdrucks „Stil Louis XVI“, der den Vorzug hat allgemein verständlich zu sein) zusammengezogen. Eine Zusammenfassung der Zeichen des Stilwandels muß man im dritten Abschnitt und in der Einleitung zum Kapitel Louis XVI.-Malerei suchen. Wieder ist zu betonen, daß unsere Übersicht nur eine Auswahl sein kann. Aufgabe eines Handbuches ist es nicht, den Hunderten von zünftigen und hofbefreiten Bildhauern, deren Namen jetzt aus den Archivalien auftauchen, denen einmal eine tüchtige, künstlerische Leistung gelungen ist, ihr Fächlein zu geben, sondern die führenden Linien zu zeichnen. Die Namen der wichtigen Künstler hat bis auf wenige Ausnahmen die zeitgenössische Literatur an irgend einer Stelle überliefert.

Wien

Die deutsche Rokokoskulptur beginnt mit Georg Raphael Donner, der auch die Keime zum süddeutschen Frühklassizismus gelegt hat. In dieser Gegensätzlichkeit liegt die besondere Stellung des genialen Künstlers. Nicht daß eine starke Persönlichkeit einen neuen Stil schaffen konnte. Der Stil ist immer das Resultat einer veränderten Weltanschauung und auch die größten Künstler sind an die geistigen und formalen Gesetze ihrer Epoche gebunden. Auch ist damit nicht gesagt, daß Donner als erster die Impulse für die neue Bewegung gegeben hat. Er wird selbst von einer Strömung getragen, die durch die ganze europäische Kunst geht. Sie hatte in der französischen Skulptur schon Beruhigung, Verfeinerung und eine strengere Bindung der Form gebracht, sie hatte die römische Malerei Marattis geläutert. Trotzdem muß Donner an führender Stelle genannt werden. Er hat in Süddeutschland den Bann eines Primates der italienischen Kunst gebrochen. Sein Werk ist die wichtigste Quelle der neuen Form geworden. Durch seine Schule ist Donners Wirken sogar zu einer geistigen Potenz im Deutschland des 18. Jahrhunderts erwachsen. Der Nachhall seiner Ideen ist über Oeser bis auf Winckelmann und bis Goethe gedungen. Er ist einer der wenigen, die dauernd, bis zum Ausgang des Jahrhunderts, als „Klassiker“ Geltung gehabt haben. Wenn von seinem Biographen



10. G. R. Donner, Figur an der Domkanzel in Passau.

Ilg als Verdienst gerühmt wird, daß er der Plastik „wieder ihre selbständige Bedeutung verliehen, sie aus ihrer dekorativen Dienstbarkeit gelöst hat“, so ist das eine einseitige Formulierung, die deswegen nicht ganz richtig ist, weil auch Donner die Synthese nur mit feineren Mitteln gegeben hat. Richtig ist, daß er die chaotische, ornamentale Auflösung eingedämmt, daß er der Skulptur durch stärkere Isolierung eine neue tektonische Besinnung, und daß er ihr neue Feinheit des Ausdrucks gegeben hat, indem er wieder auf die Quelle als Vorbild zurückgriff, die seit der Renaissance alle neuen Wertungen genährt hatte, auf die Antike.

Georg Raphael Donner wurde 1693 in Eßlingen in Niederösterreich geboren. Er kam zuerst zum Hofjuwelier Johann Kaspar Prenner in Wien in die Lehre, um 1707 trat er in das Atelier von Giovanni Giuliani ein. Wie lange er da blieb, weiß man nicht; sicher war er noch 1710 in Heiligkreuz. Als zwanzigjähriger Geselle, etwa 1713, wird er sich auf die Wanderschaft begeben haben, wahrscheinlich nach Oberitalien. Das Jahr 1715 hat die Wanderschaft abgeschlossen. Damals machte er sich seßhaft. Er verheiratete sich in Wien mit Eva Elisabeth Prechtlein und erhielt im Heiligkreuzerhof eine Wohnung. Schon 1719 wurde ihm ein Kind geboren. Von da ab haben wir Kunde über eine Reihe von Arbeiten. 1721 die Giebelskulpturen an der Kapelle des Deutschen Ritterordens in Linz. Etwa gleichzeitig die Figuren der Schloßkapelle in Aschach, die Kanzel des Passauer Domes. Dann eine Lücke. 1725 beteiligte er sich erfolglos an der Konkurrenz um die Reliefs an den Säulen der Karlskirche, deren Ausführung Christoph Mader erhielt. 1725 Vertrag über die Figuren im Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg. 1726 wurde Donner vorübergehend als Münzschnitzer in Salzburg angestellt, ging aber bald aus dem schikanösen, kleinlichen Milieu nach Wien zurück. Die Johann Nepomukstatue in Linz von 1727 lassen wir als Grenze

einer Frühperiode im Werke Donners gelten. Einige Werke der Kleinplastik gehören noch in diese Jahre. Außer Münzen die Bleistatuetten des Merkur im Stiftsmuseum Klosterneuburg und einige Bildnisse, das Brustbild in Marmor des Grafen Gundaker Althann in der Akademie der bildenden Künste in Wien, sowie die kleine Variante in Bronze und ein Gegenstück, Graf Philipp Daun im Barockmuseum Wien. [Die Pietà über dem Friedhofportal in Klosterneuburg (Brinckmann S. 431) und das Tonmodell im Stiftsmuseum sind aus dem Werke Donners zu streichen. Schon die populäre Fassung des Allerseelenthemas liegt dem Gedankengang des Künstlers fern. Unmöglich können die untektionische Form der Höhlung, die flackernd aufgelöste Gewandung, der weich modellierte Körper von der gleichen Hand sein, die damals die Passauer Domkanzel geschaffen hat. Auch die Madonna der Krönungskirche in Budapest ist als Werk Donners abzulehnen.] Diese Frühwerke ergeben schon ein geschlossenes Bild künstlerischen Wollens. Noch zaghaft, zurückhaltend die untersetzten, auch geistig nicht bedeutenden Marmorfiguren in Aschach. Dann deutlich ausgeprägte Eigenart bei der Domkanzel in Passau (Abb. 10). Die Rückwand flankieren zwei stehende, miteinander korrespondierende Allegorien von antikischem Gepräge. Wäre diese Klassizität durch das Material, das goldgefaßte (als Imitation von Bronze gedachte) Holz nicht abgeschwächt, würde die Ähnlichkeit mit den späteren Preßburger Engeln noch deutlicher hervortreten. Das Ganze das Werk eines innerlich fertigen Meisters, dem die weitere Entwicklung nur mehr Vertiefung bringen kann. Auch der Weg scheint schon vorgezeichnet, es ist die stärkere Anlehnung an die Antike. Von den Figuren der Hauptstiege im Schloß Mirabell hat Donner nach dem Vertrag 1726 die 11 Figuren in den Nischen der Stiege und 1727 die vier Gruppen von Kindern am oberen Lauf, die Laternenträger ausgeführt. [Nicht von Donner

selbst, wahrscheinlich von Schletterer, sind die liegenden und sitzenden Putten auf der durchbrochenen Balustrade, die immer wieder als reizvolle Frühwerke Donners abgebildet werden.] Auffallend ist der Größenunterschied der Nischenfiguren. Die meisten reichen nur bis zum Kämpfer; nur die besten, wahrscheinlich die ganz von Donner ausgeführten Figuren, der Mars, die Nymphe mit dem Stadtplan und der Paris füllen die Nische. Es sind schwere Barockfiguren aus Marmor, mit antikischem Einschlag, gedrungene, kräftige Gestalten mit dekorativen Bewegungen, leeren Gesichtern, weicher Modellierung des Fleisches. Der Paris, den auch Donner für ein wertvolles Werk gehalten hat, weil er ihn signiert (1726) hat, mag uns über Absichten des jungen Meisters mehr sagen (Abb. 11). Das Motiv ist nicht originell. Der ausruhende Satyr aus der Schule des Praxiteles ist das Vorbild für das Standmotiv. Aber die Antike ist ganz mit weichlichem Sentimento gefüllt und die Masse ist durch die barocke Steigerung leicht gelockert. [Auf welchem Wege wurde das antike Vorbild vermittelt? Möglichkeit bestünde, daß Donner Abgüsse nach antiken Figuren in Wien (auch Kaiser Karl VI. hatte in Wien eine Sammlung von Abgüssen zusammengebracht) oder auf seinen Wanderjahren kopiert hat. Die Sammlungen von Abgüssen nach der Antike gehörten zum Kunstinventar der Fürsten. (Auch Johann Wilhelm von der Pfalz hatte damals seine später so berühmte Mannheimer Sammlung geschaffen, August der Starke hatte in Italien Originale und Kopien sammeln lassen.) Es ist auch Vermittlung durch deutsche Literatur wie Sandrart, und auch französische Stiche möglich. Verbreitet waren sie namentlich durch die Publikationen über die Parkfiguren von Versailles (Cabinet du Roi. Statues antiques et modernes du château et parc de Versailles). Es ist nicht nötig, diesen Quellen bis in die kleinsten Verzweigungen nachzugehen; denn daß die Antike seit den Tagen der Renaissance das Rückgrat aller plastischen Schulung bildete, ist eine Tatsache, die im vorigen Kapitel immer wieder betont wurde. Es gibt gleichsam ein stark interpoliertes österreichisches Lexikon der damals allgemein zugänglichen Antike. Den Park von Kremsier in Mähren begrenzt eine große Wandelhalle von 1697, deren Wand Nischen mit 44 antikischen Skulpturen trägt. Das Standmotiv des Paris kommt dort zweimal vor, beim Marsyas und beim Faunus. Natürlich hat Donner nicht diese Imitationen gekannt; aber die Kenntnis mindestens solcher Vorbilder darf angenommen werden. Man könnte für das Motiv noch auf eine Hermesfigur von Donners Lehrer Giuliani, ein Modell in Heiligkreuz (Nr. 1), in diesem Zusammenhang hinweisen. Es ist aber nicht nötig den Kreis zu erweitern.]

Die Kenntnis der Antike ist für den Bildhauer der Barockzeit selbstverständliche Voraussetzung. Wenn Donner nach der Antike greifen wollte, war es nicht schwer, Vorbilder zu finden. Es gibt sogar Zeugnisse, daß er sich direkt aus der Antike Anregung holte. Auch literarische. Oeser erzählt, daß er Donner die Einführung in die Archäologie, in die rein gelehrte Seite der antiken Kunst, besonders des Kostüms verdanke. Ebenso deutlich sprechen die plastischen Zeugnisse. Eigentlich müßte man das ganze Werk Donners nennen. Hier dürfen nur die unmittelbaren Zusammenhänge, die Kopien zitiert werden. Vom Böckchen tragenden Satyr (heute in Madrid), der auch von Flamen, Lepautre, Bouchardon (Kopie in Berlin), später von Saly und anderen kopiert wurde, gibt es einen Bleiguß von Donner (Wien, Sammlung Figdor), der etwa in diese Zeit gehört (Abb. 12). Das Material ist ein Zugeständnis an die ästhetischen Forderungen des 18. Jahrhunderts. Es hat die weiche, matte, irisierende Oberfläche, die alle Glanzlichter auffängt. Verwendet hat man es schon früher in der Renaissance, aber die allgemeine Verbreitung hat es erst jetzt gefunden. Aber nicht nur die Weichheit der Oberfläche, die fließende, vereinfachte Modellierung unterscheiden die Figuren Donners vom antiken Original; mehr noch die etwas spielerische Sentimentalität des Ausdrucks. Die Kopie nähert sich im *sentimento* automatisch der Interpretation der Antike durch den Manierismus. Ist es zu wundern, wenn in der Rokokozeit die verwandte manieristische Antike die Stelle des Urbildes vertrat? Haben nicht später Winckelmann und Oeser in Gerard de Lairesse den wahren Interpreten der Antike gesehen? Auf den Manierismus war Donner schon durch Giuliani verwiesen worden. Das Hauptmotiv



11. G. R. Donner, Paris. Salzburg, Schloß Mirabell.



12. G. R. Donner, Der Böckchen tragende Satyr. Wien, Slg. Figdor.

einer Bleistatue des Merkur (Stiftsmuseum Klosterneuburg Abb. 6), die räumliche Spannung des Körpers zu einem Bogen, ist Duquesnoy entlehnt, der auch zu den Klassikern der Rokokozeit gehört; seine Versiertheit in der Kenntnis der Antike rühmt Scheyl, der Freund Messerschmidts. Solche Interpretationen nach der Antike gibt es noch mehr im Werke Donners. Nicht viel später werden die Bleistatuetten Mars und Venus entstanden sein (Barockmuseum in Wien; zweite Exemplare mit zwei anderen Gegenstücken, Diana und Apoll waren 1928 im Kunstgewerbemuseum Budapest ausgestellt), die sich in der Verfeinerung der Modellierung der Körper mit den abfallenden, runden Schultern, dem zierlichen Köpfchen, den pointierten Fleischpartien schon dem Idealbild des Rokoko nähern, schon ganz von der „Zärtlichkeit“ erfüllt sind, in der nach Winckelmanns Ausspruch Donner selbst die Griechen übertroffen hat. Auf einen wichtigen Unterschied dieser Skulptur gegenüber dem Manierismus muß der Finger gelegt werden: auf die stärkere Klassizität, die Reduktion der räumlichen Beziehungen. Die Figuren Donners sind leicht schraubenartig gedreht, aber sie sind doch in eine reliefmäßige Hauptansicht gesetzt. Die Ansicht von vorne klärt über das Bewegungsmotiv auf, das sich noch deutlicher dem klassischen Kontrapost anschließt. In den späteren Werken wird die Masse viel mehr mit räumlichen Werten durchsetzt.

Mit dieser Erkenntnis einer neuen Verstärkung der antiken Basis gewinnen wir auch einen Wegweiser für die viel erörterte Frage: welches sind die Quellen der Kunst Donners? Daß die Schule Giulianis ihm nicht viel mehr gegeben hat, als Unterweisung im Handwerk, wird dabei als Axiom angenommen. Ein Aufenthalt in Italien darf

bei einem Bildhauer Österreichs immer vorausgesetzt werden. Wo Donner war? Vielleicht in Venedig, wo er bei der zeitlich naheliegenden Skulptur nicht viele Anregung gefunden haben kann. Die Orgien der aufgelösten Form bei den späten Nachfolgern Berninis waren sicher nicht nach seinem Geschmack. Oder in Florenz, wo ihm die wahlverwandte Antike der Manieristen, des Giambologna und seiner Schule, des Duquesnoy am meisten geboten haben mag. Ein Aufenthalt in Frankreich, wo eine verwandte Kunst blühte, liegt bei einem Österreicher, damals wenigstens, in der Zeit kurz nach dem spanischen Erbfolgekrieg, schon aus politischen Gründen außerhalb aller Wahrscheinlichkeit. Die wenigen Motive, die man als direkte Anlehnungen angesprochen hat (wir werden sie später zitieren), sind doch zu sehr barocke Allweltsmotive und der formale Gewinn aus Stichen, die bestimmt als Quellen gelten müssen, weil sie durch das ganze Jahrhundert zum Lehrbetrieb gehörten, ist bei der dreidimensionalen Skulptur doch problematisch. Läßt sich der Werdegang nicht einfacher erklären, wenn man die Veranlagung, den angeborenen Sinn für Einfachheit, für Eleganz, für „Zärtlichkeit“, als ausschlaggebenden Faktor in die Rechnung setzt? Bei allen Konstruktionen hat man zu leicht übersehen, daß diese klassizistisch orientierte Linie zum Charakter der Plastik der letzten Generation gehört und daß sie über Giuliani zurück bis Faistenberger zu verfolgen ist. Von diesen deutschen Werken ist Donners Kunst zuerst abzuleiten. Es braucht nicht mehr als die Anregung. Im fruchtbaren Erdreich der genialen Veranlagung muß der Samen treiben. Dazu kommt ein Zweites. Die Reaktion gegen die Auswüchse des Barock lag damals in der Luft. Die Nachahmung der Antike nach den Originalen in Rom gehörte zum Lehrbetrieb der französischen

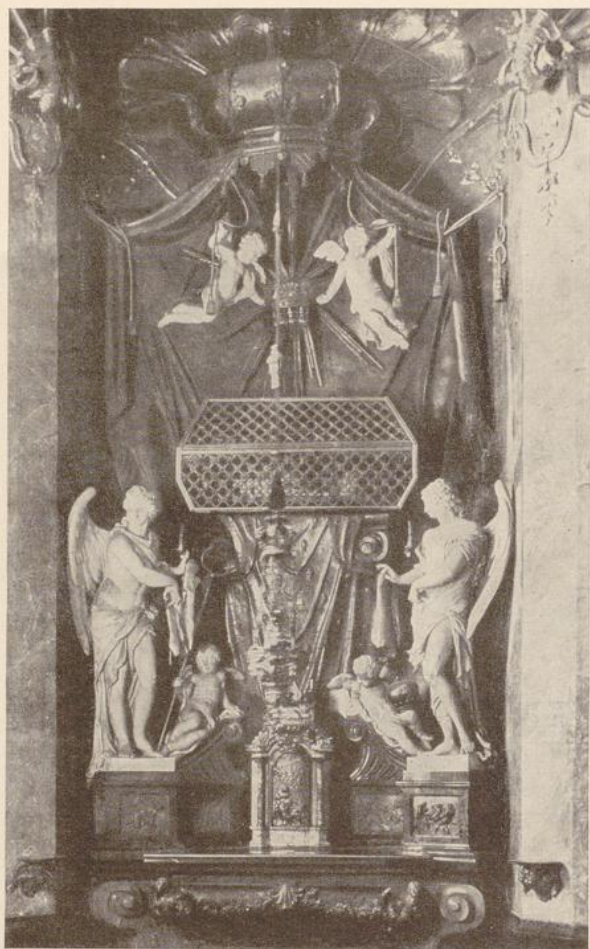
Akademie. In Deutschland geht die antikische Orientierung durch den ganzen Spätbarock. Daß ihr Donner zum Durchbruch verholfen hat, daß er den „heftigen, affektiert pathetischen Zeitgeschmack“ auf reinere Bahnen geleitet hat, ist sein Verdienst. Möglich war diese Auswirkung, weil die Richtung seiner persönlichen Veranlagung, der Sinn für ruhige Grazie, sich mit der Sehnsucht der Zeit deckte. Immer wenn sich die beiden Linien kreuzen, wenn die geniale Veranlagung in den Forderungen der Zeit deutlichen Widerhall hört, entstehen die großen Leistungen.

Die Kunst Donners hat der Skulptur der Hauptstadt Österreichs den Stempel aufgedrückt, sie hat die österreichische Plastik über das Niveau provinzieller Sonderinteressen hinausgehoben und in geistige Parallele gebracht zur internationalen Entwicklung. Allerdings die Erfüllung des deutschen Barock war sie nicht. Schon darin, daß die deutsche Schnitzkunst beiseite geschoben ist, daß Bronze und Marmor das bevorzugte Material geworden sind, liegt ein Zugeständnis an die Internationalität, aber auch ein Verzicht auf speziell deutsche Formwerte. Die Isolierung der Plastik bedeutet sogar einen Gegensatz zum volkstümlichen, barocken Zeitstil. Die Dämpfung der Gefühle, der Ausgleich des Ausdrucks ist auch nicht im Sinne deutscher Kunst. Herrscht in der antikischen Kunst Donners immer noch das barocke Erbe, dient die Antike mehr zur Verfeinerung des Ausdrucks, der Nachfolge Donners wurde die antikische Form eine verhängnisvolle Mitgift. Für sie wurde die akademisch interpretierte Klassik zu leicht zur Schablone. Der Anfang der Rationalisierung war ein Damm gegen die frischeren Strömungen einer volkstümlichen Kunst. Nur da, wo diese klassizistischen Tendenzen abgeschwächt nachwirkten, wo sie mit der natürlichen Entwicklung eine organische Verbindung eingingen, da ist die eigentliche deutsche Rokokoskulptur aufgeblüht. In Wien war das nicht.

1728 wurde Donner durch Erzbischof Emerich Esterhazy als Hofbaudirektor und Bildhauer nach Preßburg berufen. Der Aufenthalt war in verschiedener Hinsicht bedeutsam. Er brachte dem Künstler große Aufträge und mit den Aufgaben die Reife der Meisterschaft. Er brachte die Bekanntschaft mit Oeser, der dann später die Lehre der neuen Klassik gereinigt an Winckelmann und Goethe weitergegeben hat. So ist der Aufenthalt einer der Knotenpunkte im Netz der geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts geworden. Donner wurde vor allem für Modernisierung des Domes berufen. Geschaffen hat er den Hochaltar (der wahrscheinlich 1735 vollendet wurde), das Chorgestühl, zwei große Seitenaltäre und die Ausstattung der Begräbniskapelle beim Chor der Eleemosynariuskapelle (1732). Erhalten ist nur mehr diese. Vom Hochaltar sind noch einzelne Figuren vorhanden, St. Martin (im Dom) und zwei Engel (diese in Budapest). Der Rest ist der Gotisierung des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen.

Die Kapelle des hl. Johannes, des Almosenspenders (Eleemosynarius) ist der einzige Raum, der uns über Donners Absichten räumlicher Synthese Aufschluß gibt. Mit Ausnahme der Architektur selbst und der venezianischen Bronzeleuchter zu Seiten der Mensa geht alles auf seinen Entwurf zurück. Die Architektur, der helle, quere Kuppelraum mit Laterne, ist nur die Folie für die Figuren. Der Eingang zur Kapelle liegt in einer dunklen Ecke des gotischen Langhauses. Er ist von einer großen Kartusche bekrönt, von der eine freie Stuckdraperie herabhängt. In dieser treiben Putten ihr Unwesen; der eine rafft die Draperie, zwei andere balgen sich; der eine will neugierig in das helle Licht der Kapelle schauen, der andere hält den Gefährten ängstlich schreiend zurück. Im Halbdunkel des Schiffes der Kirche erträgt man leicht den Lärm dieser Geschöpfe.

Wer mit frischem Eindruck der gleichzeitigen spätbarocken Architektur, etwa von Asams Johann Nepomukkirche in München her in die Kapelle kommt, hat das Gefühl, daß er einen antiken Tempel betrete. Als ob ein kühler Hauch hellenischen Geistes alle Dämonen des Barock vertrieben und die Luft geklärt habe. Eine freie Erhabenheit, eine revolutionäre, gewaltsame Ruhe. Der ganze hieratische Apparat religiöser Architektur ist über Bord geworfen (Abb. 13). Der sarkophagförmige Altar ist nur mehr ein Sockel für die großen, weißen Marmorengel. Und was für Engel! Antike Epheben, fast nackt, mit schweren, männlichen Körpern, runden Gliedern, kleinen Köpfen, mit klassischen, apollohaften Zügen und vollen Locken. Sie halten mit feinen



13. G. R. Donner, Altar der Eremosynarius-Kapelle. Preßburg.

Asam und Donner haben wir schon früher in der deutschen Kunst gehabt. Auch Leinberger und der jüngere Peter Vischer waren Zeitgenossen. Wir sehen in Donners Werk leichter die Zeichen der Zeit. In den allzu zierlichen Händen, den schweren Proportionen, in der barocken Tiefenbewegung der nach der Diagonale aufgerichteten Figuren, in der Zusammenfassung des ganzen Aufbaues durch Baldachin und Muschelnische, von den ornamentalen Einzelheiten abgesehen, sind sie unleugbar in das Werk eingegraben.

Die religiöse Bestimmung des Raumes kommt erst in den liegenden Giebelfiguren, den Putten mit den Emblemen und mehr noch in den kleinen Reliefs der Predella und des Tabernakels zum Ausdruck, der Geißelung, Christus am Ölberg, der Kreuztragung, Beweinung, Anheftung an das Kreuz, Grablegung, Dornenkrönung. Die Form der Reliefs ist in der Vereinfachung, der Beschränkung auf wenige, ausdrucksvolle Figuren, die manchmal

Händen, gespreizten Fingern die vergoldete Stuckdraperie, die vom Baldachin herabwallt und über den Sockel geleitet ist, auf dem der alte Silberschrein mit den Reliquien ruht. Aber die lässigen, stillen Bewegungen sind nicht zweckvoll, sie sind nicht um ihrer selbst willen da; es sind korrespondierende Bewegungen, die sich aus dem künstlerischen Motiv, dem wechselnden Kontrapost ergeben. Erst beim Anblick von vorne wird die Klarheit des Kontrapostes, die Schiebung der Muskeln, die Gegenbewegung von Hüften und Schultern sichtbar. An die Flügel der beiden Engel glaubt man nicht; sie würden den Körper nicht tragen. Die rahmende Kurve der Schwingen scheint der wichtigere Grund gewesen zu sein, weshalb diese Attribute beibehalten wurden. Nach den Orgien barocker Bewegung muß diese antikische Heiterkeit, diese Einfachheit der Motive auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung gewirkt haben. Damals mögen diese Figuren, die uralte Probleme der antiken Kunst wie neue Errungenschaften vor Augen stellten, einen Eindruck gemacht haben, wie Donatello David auf die Italiener der Frührenaissance. Noch näher liegt ein anderer Vergleich. Den Gegensatz zwischen

schon vor eine ideale Reliefebene gestellt sind, ebenso neu gewesen, wie die Form der Hauptfiguren. Aber religiöse, vertiefte Kunst sind diese Darstellungen auch nicht. Das Formproblem ist wichtiger als der Inhalt. Auch darin liegt ein Gegensatz zu Asam.

Auf den älteren Bildwerken haben sich die Stifter eine prominente Stelle in unmittelbarer Nähe der Heiligen ausbedungen. Hier hat sich der Stifter, der Kardinalprimas Esterhazy, in vornehmer Bescheidenheit auf die Seite gestellt. Als frommer Beter ist er porträtiert, in Lebensgröße, in einer großen Nische der Seitenwand, die ihm Spielraum läßt; auf einem ornamentalen Schemel kniend, dessen Kurven die Bewegung der Gestalt wiederholen (Abb. 14). In dem plissierten Rochet klingen die Kurven vervielfältigt nach. Die Spitzen am Saum sind von einem leichten Hauch bewegt. Die frauenhaften Hände hat der Kirchenfürst auf die Brust gefaltet, nur ein Ellenbogen ist aufgestützt, eine Schulter ist vorgeschoben, so daß auch hier der Körper in die tiefenmäßige Diagonale kommt und eine leichte Spannung erhält. Die tektonisch verfestigte, reliefmäßige Seitenansicht hätte auch Donner noch nicht ertragen. Zu Füßen liegen Stola, Krone und der Mantel, die Zeichen seiner Würde. Der Mantel fließt über die Stufen und verbindet die Figur mit dem Raum. Auch das ist unklassizistisch. Ungemein edel ist das faltige Aristokratengesicht mit der scharfen Hakennase, dem schmalen Mund und den leichten Hängewangen, die dem glattrasierten, ernsten Antlitz doch den Ausdruck prälatenmäßiger Bonhomie verleihen. Die sorgfältig großzügige Detaillierung der Säume, der prunkvollen Spitzen, die Plissierung läßt dem Marmor die vibrierende Oberfläche mit springenden Lichtern, die das Rokoko liebte.

Mit dieser Porträtstatue gehört auch die Mittelfigur des früheren Hochaltars, der hl. Martin, zu den Hauptwerken der europäischen Skulptur des 18. Jahrhunderts (Abb. 15). Er steht jetzt in der dunklen Ecke des Langhauses, gegenüber dem Eingang der Eleemosynariuskapelle, wo er gar nicht zur Wirkung kommt. Und was war die Gruppe vorher? Eines der stolzen Gebilde der deutschen barocken Plastik, ein Werk von wahrhaft triumphaler Größe. Umschlossen von einer strengen Ziborienanlage aus kompositen Säulen. Die Anlage öffnete sich nach vorne, wo auf niedrigem Sockel die wundervollen, in Anbetung gebeugten Engel (jetzt in Budapest) den Prospekt eröffneten. Der Altar bekrönt von einem Baldachin in Form einer Krone, das Denkmal eingebettet in einen barocken Rahmen, der wieder die edle Abgewogenheit der Gruppe erst zur Wirkung brachte. Will man wissen, wie ein Barockbildhauer über das Thema dachte, darf man sich nur den gleichzeitigen Hochaltar in Asams Klosterkirche von Weltenburg in das Gedächtnis zurückrufen. Dort kommt der Reiter aus der Tiefe heraus, aus dem irrationalen Licht, verkürzt direkt auf den Beschauer zu: ein unlösbarer Teil einer großen, architektonischen Komposition, ohne diese unverständlich.

Hier war die bewegte Gruppe in tektonisch verfestigte Breitansicht gerückt; sie hatte mehr reliefmäßige Wirkung. Die Kompliziertheit des Aufbaues, den Achsenreichtum, das Expansive der plastisch gewölbten Formen, die räumlichen Kontraste, die Gegensätzlichkeit der Richtungen und Bewegungen von Pferd und Reiter, Reiter und Bettler zeigte erst die Nahsicht. Der Heilige ist ein ungarischer Kavalier in der Nationaltracht, die uns von den Zietenhusaren Friedrich des Großen vertraut ist, mit Pelzmütze und Kokarde, pelzbesetztem Schultermantel, knapp anliegendem Dolman, Hosen und Schaftstiefeln. Er trägt unverkennbar die scharf profilierten Züge des Esterhazy, aber verjüngt, heroisiert, durch ein mokantes Lächeln aufgehellt. Er kauert leicht und doch gespannt auf dem Pferd, das erschreckt auf die Hinterhand zurückgeht, den Leib seitwärts wendet und den rechten Vorderfuß hebt. Eine momentane, rasche Bewegung, wie sie der Barock will. Der Schweif dient als Stütze. (Eine weitere Stütze, unter dem Leib eine Stange, ist durch den Mantel verborgen.) In die Lücke zwischen die Füße ist



14. G. R. Donner, Kardinälsprimas Esterházy. Preßburg.

der bauschige Mantel gesetzt und der große, herkulische Bettler, der die starken Glieder im Kontrapost ausbreitet, mit Fuß und Krücke den Rahmen überschneidet, wie Hubert Gerhards Augsburger Brunnengötter, und so die Gruppe mit dem Raum verbindet. Auch diese Überschneidung ist wieder ein Zugeständnis an den gleichzeitigen Spätbarock, wie die ruckartige Bewegung. Ein Werk religiöser Kunst ist dieser hl. Martin nicht. Die Gruppe ist ein Reiterdenkmal, das Glied eine Kette von barocken Versuchen, die auf Berninis Kaiser Konstantin in St. Peter in Rom zurückgehen, ganz auf die formale Lösung im Sinn antikischer Klassik zugeschnitten. Man spürt, wie immer noch das frische Blut des Barock pul-



15. G. R. Donner, St. Martin, Preßburg.

siert. Erst bei Donners Nachfolgern verebbt die Bewegung, sie wird ersetzt durch die Schablone. Man kann trotz der Klassizität nicht sagen, daß bei diesem Werk die Skulptur schon ihre „Sonderexistenz zurückgewonnen“ habe; denn ohne den barocken Rahmen verliert sie an Wirkung. Auch nicht daß die Wende zu einer neuen Gesetzmäßigkeit durch die antikische Form angebahnt ist. Die ist mehr ein Mittel des Ausdrucks, der Verfeinerung. Einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Skulptur bilden auch diese Werke noch nicht; die späteren Werke Donners sind schon wieder ein Schritt zur Synthese.

Die Meisterwerke häufen sich in den fruchtbaren Jahren der Reife. Für Schloß Breitenfurt, für den Oberaufseher der kaiserlichen Forsten, Georg Wilhelm von Kirchner, fertigte Donner 1734 die überlebensgroße Marmorstatue des Kaisers Karl VI., die jetzt im Wiener Barockmuseum steht. Der eigentliche Inhalt ist die Apotheose.

Die „Verewigung“, also eine Aktion. Das Thema demnach durchaus barock, bewegt. Der Kaiser in der Pose eines römischen Triumphators (wie Schlüters König Friedrich I. in Königsberg, wie Ludwig XIV. auf den früher genannten Denkmälern), blickt einem heranfliegenden Genius in die Augen, der seine Hand stützt und über sein Haupt das Symbol des ewigen Ruhmes hält. Die Fama mit dem Kranz gehört zum apotheotischen Apparat der barocken Allegorie in der Malerei, seit Philipp de Champaignes Bildnis Ludwigs XIII. im Louvre, wie in der Plastik, in Desjardins Statue Ludwigs XIV. oder im Relief von Nicolas Coustou in Versailles, passage du Rhin à Tolhuys. Das Motiv ist früh nach Deutschland gekommen, Beispiele: die Statue des Großen Kurfürsten von Rantz in Erlangen, oder die Statuette Max Emanuels von Groff in München. Es findet sich ebenso in Italien: Grabmal des Girolamo Garzoni in der Frarikirche in Venedig und noch öfter. Donner hat sich keine dieser Kompositionen zum speziellen Vorbild genommen. Der Gedanke war Allgemeingut. Ein Modell von Giuliani im Heiligkreuz, der hl. Leopold von einem Engel gekrönt, steht thematisch der Statue Donners näher als das Relief von Coustou.

Die formale Lösung ist wieder Donners geistiges Eigentum. Die Einfachheit, die Abklärung sieht man leicht bei einem Vergleich mit Permosers Apotheose des Prinzen Eugen. Unnötig die Einzelheiten zu beschreiben. Ein Unterschied lag allerdings im Auftrag. Donners Gruppe ist eine Wandfigur, bestimmt wohl für eine Nische, einem rahmenden Hohlraum; die Rückseite ist nicht durchgeführt. Permosers barocke Gruppe muß frei stehen. Folglich arbeitet Donner mehr auf Reliefwirkung, er schließt die Gruppe durch den Mantel, durch den Flügel, er reduziert die Wirkung auf die Hauptachsen, er isoliert und läßt der Silhouette ihr Recht, selbst beim Genius, der aus der Tiefe heraufkommt. Die tektonische Klarheit ist hier bedenklich. Dem irrationalen, allegorischen Inhalt wird Permosers aufgelöste Form eher gerecht als Donners richtigere Lösung. Die Aufhebung der Schwerkraft bei der Fama ist in der Dreidimensionalität, mit der plastischen Rundung, in diesem tektonisch klaren Zusammenhang anstößig. Die eminente Sorgfalt, die kabinettstückartige Durcharbeitung ist aus dem gleichen Grundgefühl einer organisch richtigen Wiedergabe zu erklären. Die antikische Note ist unterstrichen, nicht nur in der Tracht des Kaisers, mehr noch in der Typisierung der Gestalt des Genius, an der nur die Zierlichkeit, die Verfeinerung der Proportionen Ausdruck der Zeit ist. Allerdings, man muß sich eine klassizistische Lösung daneben denken, etwa Zauners Franz II., um zu sehen, wie in Donners Gruppe noch das barocke Leben strömt.

In dem gleichen Jahre fielen Donner Aufträge des Wiener Magistrats zu. Zunächst zwei Marmorreliefs für die Lavabos in der unteren Sakristei des Stephansdomes in Wien. Hagar in der Wüste, Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen (1739, Barockmuseum). Der alte Begriff des Kabinettstückes, des selbständigen, durch die miniaturenhafte Ausführung ausgezeichneten Kunstwerkes, hat auf die Form eingewirkt. Die manieristisch schlanken Proportionen und die betonte, klassische Typisierung haben erst die Figuren der ausgeführten Reliefs erhalten. Das WachsmodeLL hat sie nicht. Die weiblichen Gestalten im durchscheinenden Gewand sind antikische Bewegungsfiguren, deren artistisches Schema durch den größeren Zusammenhang, den landschaftlichen Hintergrund gemildert wird. Klassische Reliefs darf man sie nicht nennen. Sie sind das Gegenteil. Die räumliche Wirkung ist durch die schräge Wendung der Körper und perspektivische Vertiefung gesteigert.

Die beiden Reliefs fanden den Beifall des Stadtrates. Er behielt sie im Rathaus und bestellte dafür zwei Ersatzstücke, die Taufe Christi und David, das Wasser ausgießend. Es sind keine direkten Gegenstücke. Eher könnte gedacht werden, daß die Taufe Christi das Pendant zur Samariterin darstellen sollte.

Die Verbindung mit dem Wiener Stadtmagistrat war nun angeknüpft. 1737 hatten die Verhandlungen wegen Ausführung des Brunnens auf dem Neuen Markt begonnen. Der Stadtrat war zuerst an Mattioli herangetreten, der einen Steinbrunnen aufrichten wollte, zog aber dann das Angebot des „ohne Zweiffel überlegenen Maister und Künstler Donner“ vor, der um den gleichen Preis die Figuren von Bronze oder Erzkomposition machen wollte, „um sich allhier in publico eine immerwährende Ehre machen zu können.“ Diesen weisen Beschluß des Magistrats hat allerdings der Umstand entschieden, daß man Blei noch zu etwas anderem verwenden konnte,

während aus Mattiellis steinernen Figuren zu weiter nichts Gebrauch zu machen wäre (Ilg). 1739 wurden die Randfiguren angedingt. Die Modelle durften in Preßburg gemacht werden; der Guß mußte in Wien vorgenommen werden. Im November 1739 wurden die Figuren enthüllt. 1774 wurden sie von Martin Fischer restauriert. 1873 durch Bronzekopien ersetzt. Die Originale stehen jetzt im Barockmuseum, wo sie allerdings als *membra disjecta* wirken und in der Aufstellung wie Tafelaufsätze an ihrer Größe verlieren. Man kann sich die ursprüngliche Wirkung an Ort und Stelle leicht rekonstruieren. Das Thema war gewiß vorgeschrieben. Die Prudentia, „die Fürsichtigkeit“, der gute Schutzgeist der Stadt, thront auf dem Knauf in der Mitte. Der Sockel des Knaufes ist von Voluten gefaßt, auf denen Putten mit Fischen kämpfen. Sie stellen inhaltlich die Verbindung her mit den Figuren auf dem Rand der Schale, den Personifikationen der vier Flüsse Österreichs, die in die Donau fließen. Die Allegorie ist nicht gerade originell. Fast gleichzeitig (zwei Jahre später, 1739–45) ist Bouchardons Fontaine de Grenelle in Paris entstanden. Die ähnliche Lösung lag in der Luft. Ein ähnliches Programm hatte Hubert Gerhard für den Augustusbrunnen in Augsburg vorgelegen, der zuerst als Vorbild in Betracht kommt. Weiter zurück gibt es Vorbilder in Italien. Ist es richtig, daß die italienischen Brunnenfiguren des 17. Jahrhunderts der Sammlung Guttman (Kunst und Kunsthandw. 10, S. 532) aus Preßburg stammen, dann wäre es möglich, daß von dieser Seite Anregung eingeflossen ist. Der eine liegende, nach vorn sich beugende Wassergott erinnert an die Figur der Traun.

Die Lösung ist klar und durchsichtig. Sie ist geistig viel freier als alle Vorbilder, die man noch nennen könnte. Die längliche Paßform des Beckens ist der Längsform des Platzes angeglichen. Der Brunnen steht als Blickpunkt vor der kleinen Donner-Gasse, die von der Kärntnerstraße in den neuen Markt mündet. Von da ist die Hauptansicht. Die mächtige Mittelfigur, die nach allen Seiten wirken muß, ist die räumlich freieste; sie dreht die schweren Glieder in einer gegensätzlichen Kurve, die in den Schraubenwindungen des vasenförmigen Sockels vorgezeichnet ist. Die vier Putten auf den Voluten des Sockels sind schon nach den Diagonalen orientiert und zwingen den Beschauer, um das Denkmal zu gehen. Die Wasserstrahlen, der Wasserspiegel, stellen die Verbindung zwischen den übrigen Figuren her. Eigentlich ist keine Seite Hauptansicht. Von allen Seiten ergeben sich trotz der Isolierung der Einzelfiguren neue Zusammenfassungen. Die großen Liegefiguren, zwei Männer, zwei Frauen, sind nach der Diagonale orientiert; sie begegnen sich auch in der Diagonale, so daß immer Mann und Frau korrespondieren. Es entstehen nicht nur formale Beziehungen, Gegensätze von Liegefigur und Sitzfigur, von Rückenfigur und Frontfigur. Auch Gegensätze im Charakter sind vorhanden. Die Enns, der müde, passive, greise Fuhrmann, der lässig am Felsblock lehnt, die Traun, der feurige, junge Mann, der sich energisch über die Brüstung beugt und mit dem Dreizack nach Fischen sticht. Die ruhige Flußgöttin March, die das Gesicht abwendet und wohlgefällig die fließenden Glieder ausbreitet, die jugendliche Nympe Ybbs, die nach rückwärts blickt und sich auf die Hand stützt, als ob sie eben von der Brüstung herabsteigen wollte. Jede Figur individuell und auch als Plastik organisch durchempfunden. Bei genauer Betrachtung spannt sich aber ein ganzes Netz von Analogien und Kontrasten, die das Ganze zusammenfassen. Der Beschauer, der die Schönheit des Werkes genießen will, wird um das Becken getrieben. Jede Seite ist eine neue Offenbarung, jede Ansicht ergibt wieder ein geschlossenes Bild.

Während der Arbeit am Brunnen ist Donner für dauernd nach Wien zurückgekehrt. Der Wiener Stadtmagistrat war mit der künstlerischen Leistung zufrieden. Er gab Donner einen neuen Auftrag, einen Brunnen im Hof des Rathauses in der Wipplergasse. Die Sandsteinumrahmung mit den Puttenfiguren war schon vorhanden. Das Balkongitter war 1725 gefertigt worden. Das Blei-Relief mit der Darstellung: Perseus befreit Andromeda, ist eine der letzten Arbeiten Donners geworden. Das Relief ist im Rundbogen geschlossen, wie ein Altarblatt, der Rahmen nirgends überschritten; trotzdem bleibt der malerische Reliefstil. Der Perseus auf dem Pferde, in der Perspektive verkürzt, in flachem Relief in der Mitte des Rundbogens gibt der Kom-

position zentrischen Halt. Der Grad des Reliefs steigert sich im Drachen, der aus der Tiefe herauskommt und kulminiert in der linken Ecke, in der fast vollrunden Figur der Andromeda, die durch starke Schrägstellung die Rahmenebene durchbricht und in den Freiraum hinausdrängt. Die barocke Umgebung hat vielleicht diese barocke Steigerung veranlaßt. Der klassische, typisierte, im komplizierten Kontrapost sich wendende Frauenakt ist das eigentliche Thema. Er ist fast herb und streng geworden, edel in den Proportionen. Er ist trotz der Gesuchtheit des Themas einfach in der Ansicht. Aber er steht schon an der Schwelle des Artistentums.

Bei der Einstellung auf Einfachheit und Klarheit der Aussprache nimmt es nicht wunder, daß Donner immer wieder dem Relief in einer Art von klassischer Form (mehr darf man nicht sagen) den Vorzug gab. Es gibt eine Reihe von kleineren Kompositionen, von sorgfältiger Durcharbeitung, Kabinettstücke, bestimmt für den Sammler von verwöhntem Geschmack, auf denen die allgemein verständlichen Themen der antiken Mythologie den selbstverständlichen Vorwurf bilden. Kunstwerke, die nicht auf Bestellung entstanden sind (so wie im 16. Jahrhundert die Reliefs aus Solenhofener Stein), die uns über die künstlerischen Absichten Donners am besten aufklären. Von zwei der besten Kompositionen, Parisurteil und Venus in der Schmiede des Vulkan, sind die Bleioriginalen im Museum in Budapest. Sie sind, besonders in den Gesichtern, überarbeitet und geben den ursprünglichen Eindruck nicht so gut wie die wohl späteren Bronze-güsse im Barockmuseum in Wien. Die Tonmodelle dazu sind im Münzamt in Wien. Der illusionistische, malerische, perspektivisch verkürzte Hintergrund verliert an Bedeutung; er wird in die Fläche umgesetzt, reduziert auf wenige Versatzstücke, die zur Verdeutlichung der Situation dienen. Aber er bleibt doch. Das eigentliche Thema wird die geschlossene Gruppe, komponiert aus männlichen und weiblichen Akten in verschiedener Stellung, die auf die Klarheit der Reliefansicht Rücksicht nehmen, aber durch Schrägstellung doch räumliche Werte bringen. Wo Donner breiter erzählt, da stört die volkstümliche Drastik, da stört die genrehafte Nebensächlichkeit der Putten; Dinge, die ein weltmännischer französischer Bildhauer vermieden hätte. Auch sind sie Zeugnis dafür, wie lebendig Donner die Antike empfunden hat. Von einer unselbstständigen Nachahmung mit Übernahme von Einzelheiten wie bei seinen Nachfolgern kann keine Rede sein.

Manchmal ist Donner die Antike nur der naheliegende Vorwurf für die Schilderung graziöser Frauenschönheit. Eine betonte Nuance rokokohafter Sinnlichkeit ist über der Statuette der ruhenden Venus (Barockmuseum Wien, Tafel III, ein zweites Exemplar Sammlung Auspitz Wien) gebreitet, die wohl in die Zeit des Wiener Brunnens gehört. Man übersieht den antikischen, etwas verallgemeinerten Typus des Kopfes, die antikische Frisur, weil die Sinnlichkeit der Schilderung gefangen nimmt, die die Nachbarschaft der raffiniertesten französischen Skulptur vertragen würde. Wie die undulierenden Linien die klar geschichteten Formen der gelagerten Gestalt umschreiben, wie über die weichen Schwellungen und Verschiebungen des Fleisches der perlmutterartige Glanz der Haut gespannt ist, wie dann der irisierende Schimmer in Kontrast gesetzt ist zum zottigen Fell des Hundes, das ist von einem ungemein empfindlichen, sinnlichen Auge gesehen. Auch diese Note im Schaffen Donners ist von den Nachfolgern bald vergrößert worden. Die Schwelle zwischen Sinnlichkeit und Laszivität ist später rasch überschritten worden.

1740 hat Donner den Entwurf zur prunkvollen Gurker Kanzel geliefert, die seine Schüler Eckart und Wasserbauer 1741 in Gurk ausführten (die Zeichnungen zu den Bleireliefs sind von den Brüdern Bibiena). Das schönste Werk Donners, wieder eines der Hauptwerke der Skulptur des 18. Jahrhunderts, die etwas überlebensgroße Beweinung Christi auf dem Kreuzaltar des Gurker Domes (Abb. 16), auch eine Stiftung des Dompropstes Franz Otto Kochler



16. G. R. Donner, Beweinung Christi. Gurk.

von Jochenstein, wurde 1740 für 2300 Gulden angedingt und 1741, im Todesjahre des Meisters, aufgestellt. Den Tabernakel hat erst Balthasar Moll 1766 entworfen und gegossen.

Donners plastisches Vermächtnis ist ein Werk von reifer Abklärung, fast zeitlos in dieser formvollendeten Lösung, und doch mit allen Zügen zeitgebunden; es ist die Summe der Arbeit eines fruchtbaren Künstlerlebens. Das Thema hat Donner schon öfter behandelt; auf dem Tabernakelrelief in Preßburg, dann in einem viel kopierten Relief, jetzt im Münzamt in Wien, das bereits alle wesentlichen Elemente der Komposition enthält. Zu diesen gehört der große Engel, der Maria stützt, die in Ohnmacht versinken will. Er kommt auf Kompositionen des 18. Jahrhunderts öfters vor. (Nur eine sei hervorgehoben. Ein Elfenbeinrelief in München [Nat. Mus.] wird in alten Verzeichnissen als Vision der hl. Brigitte bezeichnet.) Man braucht nicht weiter zurückgehen, wenn man die Genesis dieser Komposition erklären will. Das Altarblatt von Altomonte in Heiligkreuz oder das Gemälde von Rubens in Madrid, das in einem Stich von Galle verbreitet war, hat Donner vielleicht gekannt. Sie lieferten aber nicht mehr als die Vertiefung einzelner Motive.

Wie in Preßburg ist die Mensa (mit dem Relief: Christus im Grabe mit Tod, Teufel und Sünde) als Sockel behandelt; die Architektur fehlt. Der Tabernakel ist verbreitert, er verdeckt die Basis der Hauptgruppe, ein großes, naturalistisches Terrainstück; die beiden Giebelstücke mit den gelagerten Putten sind vergrößert seitlich des Tabernakels gerückt. Die Giebelfiguren, die Putten, von denen der eine den Fuß Christi hält, der andere die Hand küßt, sind die Eckpunkte des Dreiecks, das der Gruppe umschrieben ist. Entsprechend der Verbreiterung der Basis mußte dann die Komposition auseinandergezogen werden und so ergab sich das ergreifende Hauptmotiv, die harte, räumliche Schräge des schweren, ungemein sorgfältig modellierten Leichnams Christi, der im Tode erstarrt, mit ausgestrecktem Fuße auf dem Schoße Mariens liegt, Haupt und Hände fallen läßt. Maria sinkt mit gebrochenen, halbgeschlossenen Augen zurück und wird von dem großen, antikischen Engel gehalten, dessen Flügel die seitliche Fläche des Dreiecks füllen. Die reliefmäßige Einfachheit des Umrisses kommt nur in der Abbildung, in der Ansicht von vorne zur Geltung. Vor dem Original entscheidet die räumliche Tiefe, die Synthese durch Überschneidung des Rahmens, durch starke Durchlöcherung der Gruppe, durch Einbeziehung der negativen Flecken in den Aufbau. Nur hier sieht man den barocken Achsenreichtum, die Drehung der Figuren, die komplizierten Gegenwendungen der Köpfe (Christi und der Maria, Maria und des Engels), der Hände, der Körper (Marias und des Engels, der sie leicht stützt, Marias und Christi, der nach vorn gewendet ist und fast herabgleitet). Erst beim Umschreiten des Kreuzaltares, der vor der Gruft des romanischen Domes steht, bemerkt man die panoramatische Gruppierung der etwas überlebensgroßen Figuren, den räumlichen Reichtum, die räumliche Schräge des Körpers Christi, der durch den ausgestreckten Fuß die Hauptgruppe mit den Putten vorne seitlich des Tabernakels verbindet. Man sieht, wie leicht die Figuren sitzen (auch Maria und Christus haben die Füße gekreuzt), wie leicht sie sich bewegen, wie großzügig die sorgfältige Modellierung des Einzelnen durchgeführt ist. Der einfache Umriß, der symmetrische Ausgleich sind Ausdrucksformen; sie bringen den Ton der Feierlichkeit, der Ruhe. Gesteigert ist der ernste Ton durch die vertiefte Innerlichkeit. Durch die schöne, klassische Menschlichkeit der Hauptfiguren wird die Handlung zum ergreifenden, immergültigen Ausdruck geprägt. Der Grundton ist durch die ganze Gruppe durchgehalten, aber in der Art, wie die drolligen, herkulischen, barocken Putten zu wichtigen Akteuren im Drama gestaltet sind, bleibt doch der leichte, spielerische Nebenklang der Rokokozeit. Die lustigen, bewegten Sockel, die von den Figuren noch überschritten werden, mildern erst recht den herben Ton und geben der Komposition einen leichten Beigeschmack von dekorativer Heiterkeit.

Als Anhang müssen noch einige fälschlich Donner zugeschriebene Werke der Kleinplastik erwähnt werden, späte Kabinettstücke aus Bleikomposition für den verwöhnten Kenner. Ein sehr begabter Künstler, wahrscheinlich



G. R. Donner, Ruhende Venus.
Wien, Barockmuseum.



Dorfmeister, hat die Gruppen der liegenden Venus mit einem Putto und der Leda mit dem Schwan geschaffen (Berlin, Sammlung Prof. D. L. Darmstaedter). Andere Werke der gleichen Schule, aber von anderer Hand sind noch deutlicher. Bei einer bachantischen Gruppe (vormals Wien, Kunsthandel L. Werner) streckt ein halb kniender Mann die Hand zwischen den Schenkeln eines vor ihm stehenden Mädchens hindurch und deutet auf die gut sichtbare Scham. Eine ebenso laszive Gruppe ist im Museum in Preßburg, das auch zwei liegende, mythologische Frauenakte besitzt. Auch zwei Gegenstücke, sitzende, sinnliche Frauenakte, deren Proportionen noch mehr an die Plastik des Manierismus erinnern (Sammlung Widmann in Budapest) müßten in diesem Zusammenhang genannt werden (Abb. 17). Von wem sind diese künstlerisch wertvollen Kabinettstücke? Sie sind Donner benannt, aber mit Unrecht. Wahrscheinlich hat ein später Schüler Donners sie geschaffen. Für die Spätzeit um 1760-70 sprechen schon die manieriert verfeinerten, überschlanken Körper, die Kleinteiligkeit des Faltenwurfes. Johann Berger könnte in Betracht kommen, dessen Werke wir nachher erwähnen werden.



17. Nachfolge Donners, Sitzende Nympe. Budapest (Slg. Widmann).

Donners Werk ist ein Markstein in der Geschichte der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts. Der Einfluß läßt sich noch nicht bis in die einzelnen Verzweigungen übersehen; aber soviel ist gewiß, daß die Fundamente der weiteren Entwicklung auch auf seinen Schultern ruhen. Nicht nur für die Bildhauer Österreichs ist er, als der angesehenste Meister der Kaiserstadt, das Vorbild geworden, für die Wiener Künstler und die Bildhauer der übrigen Länder der Monarchie, Böhmen, Mähren, Steiermark, Tirol. Auch die Künstler in Süddeutschland sind von dieser Sonne angezogen nach Wien gewandert, nicht mehr nach Italien, wie die Künstler der letzten Generation. Straub, Günther und Wagner haben in Wien gelernt. Mit der unmittelbaren künstlerischen Wirkung ist die Bedeutung noch lange nicht umschrieben. Seine Idee, das „Evangelium des Schönen“, ist durch Oeser auf Winckelmann übertragen worden; es ist der Funke geworden, aus dem später das stille Feuer des frühen deutschen Klassizismus emporgeleuchtet ist.

Wenn wir nun zur Detailbeschreibung der speziellen Schulwerke übergehen, ist vorzuschicken, daß diese zunächst nichts anderes sein kann als die Zusammenstellung zerstreuter Notizen. Die eingehende Tatsachenforschung fehlt noch. Donner hat schon in Preßburg eine größere Werkstatt gehabt. Oeser muß einer seiner ersten Schüler gewesen sein; er ist schon 1730 nach Wien auf die Akademie gegangen. Von anderen Schülern erfahren wir auf indirektem Wege. Aber nur einer ist dem Namen nach bekannt geworden, Ludwig Gode, von dem die Kanzel der Ignatiuskirche in Raab (1748/49) stammt. Ob von dem gleichen auch die im Aufbau ähnliche, viel prunkvollere, mit Bleireliefs (Christus bei Maria und Martha, Bergpredigt, Petrus heilt den Kranken, Laßt die Kindlein zu mir kommen, Christus im Tempel) am Geländer und am Korpus geschmückte Kanzel der Jesuitenkirche in Preßburg herrührt? Auch über die Nachfolge Donners im übrigen Ungarn fehlen noch die Nachrichten. (Wer hat die vorzüglichen, vergoldeten Stuckfiguren auf dem Chorgestühl der Kirche in Raab geschaffen? Die zwei geflügelten Engel und die zwei allegorischen Frauenfiguren in stark bewegtem, schwellendem Gewande gehören zu den hervorragenden österreichischen Werken der Übergangszeit um 1730. Sie haben mit Donner nichts zu tun; aber sie sind in diesem Zusammenhang angeführt, um zu zeigen, wie viele Individualitäten noch ausgegraben werden müssen.) Die Seitenaltäre am Chorbeginn der Kathedrale in Raab schmücken statt der Altarblätter zwei ausgezeichnete Bleireliefs, die vorübergehend im Werke Donners geführt wurden. Erst durch die Signatur „J. G. de Mollinarolo detto Müller fecit et inv.“ erfahren wir von der Existenz des Bildhauers J. G. Müller in Wien, eines verspäteten Nachläufers der Donner-Richtung, von dem noch in Wiener Neustadt Arbeiten nachweisbar sind. Wichtig sind diese Reliefs, weil sie die Skulptur auf einem in Österreich wenig betretenen Nebengeleise zeigen, das in den anderen süddeutschen Staaten, vor allem in Bayern durch Günther die Hauptbahn der Entwicklung wurde. Gemeint ist das Abweichen vom Wege der Klassik und die gefühlsmäßige, subjektive Steigerung, die von selbst, stärker noch als bei Donner, an den Ausdruck des Manierismus herankommt. Wäre nicht das in der Signatur, könnte man Entwürfe von Maulbertsch voraussetzen. Dargestellt sind zwei Szenen



18. J. G. Müller, Altarrelief. Raab.

eine kleinliche, antikische Allegorie. Die besten Werke Matthäus Donners sind die sachlichen Porträts, die Bronzereliefs von Kaiser Karl VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine (Münzamt Wien), die Bronzebüsten von Kaiser Franz I. und Maria Theresia (Kunsthistorisches Museum), die schon durch die Sauberkeit der Ausführung, die dem Stempelschneider Selbstverständlichkeit war, erfreuen. Die zusammenfassende durchgehende Bewegung, die an den Werken seines Bruders jede Einzelheit belebt, haben sie nicht. Sie sind eigentlich nur vergrößerte Münzen.

Für die folgende Übersicht über die Umgebung Donners müssen wir den Begriff Schule etwas elastischer nehmen. Zitiert werden Künstler, die mit Donner direkt in Berührung gestanden haben und Zeitgenossen, die seinen Einfluß erfahren haben.

Johann Franz Caspar aus Karlstadt bei Würzburg ist 1728 während der Arbeiten in Klosterneuburg

aus der ungarischen Geschichte. König Ludwig weiht sein Reich der Himmelskönigin (Abb. 18) und König Ladislaus vor dem Sarkophag des hl. Stephan. Schon die starke Differenzierung im Grad des Reliefs von den ganz flachen, mit weichen, nervösen Linien umschriebenen Figuren des Hintergrundes bis zu den fast vollrunden Randfiguren, die übermäßige Verfeinerung der Proportionen in den überschlanken Gestalten mit pointierten Bewegungen, der zittrige Umriß und rein inhaltlich die Verquickung von Heiligem und Profanem, von Zeitkostüm und idealer Tracht, sind Zeichen eines echt rokokomäßigen Ausdrucks, die man in der Schule Donners sonst nicht findet.

Auch über die engere Schule Donners in Wien haben wir wenige bestimmte Nachrichten. Tatsächlich wandelt die ganze Generation der Wiener Rokokobildhauer in seinen Spuren. Der eigentliche „Scholar“ ist ein jüngerer Bruder Mathäus Donner (1704–56) gewesen. Er ist 1726 in die Wiener Akademie eingetreten, hat 1731 den ersten Preis in der Bildhauerklassse erhalten. Als Professor an der Akademie und Direktor der Graveurakademie ist er Interpret und Vermittler der „Lehre“ Raphael Donners geworden. Von seinen Werken lassen wir die Medaillen hier beiseite. Die wenigen Skulpturen sind Schularbeiten, gekonnt, formal tadellos, aber ohne den Funken genialer Überlegenheit, der auch noch den schwächeren Werken seines Bruders ihre Bedeutung gibt. Sein Prämiestück von 1732, Simson mit dem Löwen (Wien, Münzamt), ist vom borghesischen Fechter inspiriert, eine leere anatomische Studie, ein männlicher antikischer Akt in extremer Bewegung. Das Relief im Stiegenhaus des Palais Breuner in Wien, „Die Absterbung und Wiedererweckung der freien Künste“, ist

gestorben, wo er unter Matthias Steinles Oberleitung den Tabernakel und die Statuen des Hochaltars ausgeführt hat. Es sind die vier bewegten Gestalten aus dem Alten Testament, zwischen den Säulen, die Figuren über dem Gebälk und die Dreifaltigkeit des Aufsatzes. Vorher hatte er den Hochaltar der St. Michaelskirche in Heiligenstadt (1723) gefertigt, von dem der Tabernakel in der Pfarrkirche zu Leopoldau erhalten ist. Ob er auch den aufgelösten, auf Wolken knienden Florian in Leopoldau nach Steinles Entwurf ausgeführt hat? Von seinen dekorativen Arbeiten für die Karlskirche sind die großen, überschulenkten, in Bewegung zerflatternden Engel der Fassade die bekanntesten Arbeiten geworden. Er scheint mehr eine subalterne Kraft gewesen zu sein, kein „Virtuose“.

Josef Rößler, Sprosse einer durch mehrere Generationen nachweisbaren Künstlerfamilie, tätig zwischen 1740–70, steht als Künstler auf dem Boden der älteren Generation. Die Tonfiguren im Barockmuseum St. Petrus und Johannes, die Bozzetti zu Altarfiguren der Raaber Jesuitenkirche (1744), sind im Katalog als Mattielli bezeichnet. Es steckt eine richtige Anschauung in dieser Zuschreibung. Ganz auf Bewegung und Auflösung gestellt ist sein Hauptwerk, das er nach Entwurf von François de Roëttiers (1738) ausgeführt hat, der Aufbau über der Capistran-Kanzel bei St. Stephan in Wien. Erst in späteren Werken, wie dem Denkmal des hl. Johann Nepomuk in Traiskirchen (1764) gewinnt er deutlicher den Anschluß an die herrschende Richtung. Von seinen weiteren kirchlichen Skulpturen können die Figuren an den Hochaltären in Traiskirchen (1759), Gainfarn (1765f.), Herzogenburg (1770) wenigstens zitiert werden.

Von Christoph Schönlaub ist nur bekannt, daß er Schüler von Donner war und 1733 in Wien heiratete. Nachweisbare Werke sind die vergoldeten Holzskulpturen an den Seitenaltären in Hafnerberg bei Baden (1749f.), Johannes der Täufer und Johannes Evangelist, Barbara und Apollonia, Erasmus und Blasius, Sebastian und Rochus. Gestalten von betonten, manieriert klassizistischen Typen mit überschulenkten Körpern, kleinen Köpfen, rundlich glatten Formen, schulgerechtem Kontrapost, Imitationen von Bronzefiguren in Holz. Es ist wahrscheinlich, daß auch die glatten Bleifiguren in der Schloßkapelle von Schönbrunn, die schmerzhaft Mutter Gottes und Johannes der Täufer (Abb. 19) von seiner Hand stammen. Die praxiteleische Aktfigur des jugendlichen Götterjünglings Johannes ist noch erträglich; bei der Muttergottes grenzt die klassische Attitüde, das angeklatschte Kleid, das den antiken Akt durchscheinen läßt, an Blasphemie.

Diese Figuren sind bisher Franz Kohl zugeschrieben worden, der in Prag geboren war, Gehilfe Donners wurde und nach dem Tod des Meisters 1744 dessen Witwe heiratete. Sein bestes Werk sind die Bleifiguren von Glaube, Hoffnung und Liebe mit Putten auf dem Dach der Vorhalle von St. Peter in Wien, die weicher, schmiegsamer und bewegter sind als die überklassischen Götterheiligen in Schönbrunn.

Ein später Nachfolger Donners ist Franz Xaver Seegen (geboren zu Wien 1724, gestorben 1780), von dem die guten Figuren an den Seitenaltären der Pfarrkirche St. Ulrich in Wien stammen. Als Werke werden noch genannt 18 Hochreliefs aus Eichenholz mit Szenen aus dem Leben des hl. Romuald in der Kalvarienbergkirche zu Neutra in Ungarn und das Grabmal aus Metall und Marmor für den Grafen Apponyi in Ungarn. Seegen hat auch in Elfenbein gearbeitet.

Jakob Schletterer (geboren 1700 zu Wens in Tirol, gestorben 1774 in Wien als Akademieprofessor) war zuerst Schüler von Stanetti, bis ihn Donners wachsender Ruhm in seinen Bann zog. In Salzburg hat er unter Donner an der Stiege vom Schloß Mirabell mitgearbeitet. Dann machte er sich selbständig und eröffnete ein gesuchtes Atelier für christliche Kunst. In Zwettl hat er 1732–33 für Götz als Unternehmer die Skulpturen am Kreuzaltar, Bernhardaltar, Sakramentsaltar, Martinusaltar, weiter die Kreuzwegstationen und das Relief der Mensa des Hochaltars 1734 ausgeführt. In Altenburg ist die ziemlich handwerkliche Nymphe mit dem Schwan im Stiegenhaus des Stiftes von seiner Hand (1738). In Krems hat er 1742 am Johann Nepomukaltar der Pfarrkirche die Figuren von St. Karl Borromäus und St. Ambrosius geschnitten. Wertvolle Leistungen sind die Skulpturen am Kreuzaltar im Dom von St. Pölten (1744), in Stein an der Donau am Hochaltar von 1751 und in Großpechlarn (Figuren am Sebastiansaltar 1773, St. Ignatius und St. Therese. Es sind gute Durchschnitte-



19. Chr. Schönlaub, St. Johannes d. T. Schönbrunn.



20. Nikolaus Moll, Deckelgruppe am Sarge Karls VI. Wien.

ben 1761 in Wien; Schüler und seit 1724 Nachfolger von Stanetti, dem Bildhauer des Prinzen Eugen) ist der Schöpfer der Reliefs an den Spiralsäulen der Fassade der Karlskirche. Sie sind 1728–30 ausgeführt. Der Sieg in der Konkurrenz, bei der Mattioli und der junge Donner unterlegen sein sollen, hat dem Bildhauer unverdienten Ruhm gebracht. (Winckelmann erwähnt ihn in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Bildwerke und sagt, daß Mader die Säulen unvergleichlich ausgeführt habe. Wahrscheinlich stützt er sich auf die Angaben von Oeser. Wenn er die Reliefs gesehen hätte, wäre das Urteil sicher ein anderes geworden.) Eine seltsame Idee, ein antiquarischer Gedanke, die Nachahmung der Trajanssäule. Von weiteren Arbeiten sind nur die Figuren am Frontispiz der Maria Treu-Kirche (1752) bekannt. In seinen alten Tagen (1760) ließ sich auch Mader noch in die Akademie aufnehmen. Sein Aufnahmestück (ein Bleirelief, jetzt im Zichy-Museum in Budapest) ist wieder nur das akademische Schaustück geworden mit minutiös durchgearbeiteten Aktfiguren, antikischem, schwer verständlichem Thema.

Ein Bildhauer J. Titz, ein Bruder des Ferdinand Diez, hat die Altarfiguren in Schwechat gefertigt.

Nikolaus Moll (1709–43) war Schüler von Raphael Donner und Mitarbeiter beim Brunnen auf dem Neuen Markt. Wir kennen von ihm nur ein Werk, die Büste am Grabdenkmal des Kardinals Sigismund Graf Kollonitsch im Stefansdom. Unter den „kunstreichen und überaus schönen“ Särgen der Kaisergruft, die nach den Archivalien Moll gemeinschaftlich mit Johann Georg Pichler ausführte, hat später sein Bruder Balthasar Moll gewütet. So ist nur ein Teilstück erhalten, die Deckelgruppe am Sarge Kaiser Karl VI. (1742): die trauernde Austria und ein Putto halten ein Ovalrelief mit dem Brustbild des Kaisers (Abb. 20). Die Gruppe ist eines der schönsten Werke der Wiener Rokokoskulptur, eine flüssige Komposition von ungemeiner Feinheit der Form, temperamentvoll und zugleich abgeklärt, durchgeföhlt bis in kleinste Einzelheit. Die jugendliche, sinnlich-edle Figur der in dumpfer Trauer versunkenen, in künstlichem Kontrapost hingebeugt liegenden Austria ist die Schwester der Nymphe auf Donners Brunnen. Sie steht künstlerisch auf der gleichen Stufe wie Donners Figur, an die auch die zügige Linie und die klassisch feine, rundliche Profilierung des Nackten erinnern. Nikolaus Moll darf der einzige, kongeniale Schüler Donners genannt werden.

Das Erbe seines Bruders hat Balthasar Ferdinand Moll angetreten.

arbeiten, ruhige und unkomplizierte Werke, die manchmal sogar von Empfindung durchsonnt sind. Donners Vorbild blickt überall durch, doch ist die persönliche Note des begabten Bildhauers unverkennbar. Dem strengen Klassizismus hat Schletterer auch in der Spätzeit die Tore verschlossen. An der Artemisia im Park von Schönbrunn fällt wohl Hagenauer der Löwenanteil zu. Eine gute Leistung ist das große Grabmal für Graf Johann Philipp Harrach in der Deutschordenskirche in Wien (1764). Als betagter Meister ist er noch Akademiker geworden. Sein Aufnahmestück, die Alabastergruppe (Wien, Akademie), der Sieg der Wissenschaft über Neid und Unwissenheit (1757), ist eine Allegorie im antiken Gewande.

Christoph Mader (geboren 1698 zu Ullersdorf in Böhmen, gestor-

Er wurde als Sohn des Bildhauers Nikol. Moll, eines Permoser Schülers, 1717 in Innsbruck geboren, kam 1741 nach Wien zu Matthäus Donner. 1751–59 war er als Lehrer an der Akademie und 1785 ist er in Wien gestorben. Von seinem Frühwerk an, dem Entwurf zum Hochaltar in Hafnerberg (1743), den der Bildhauer Johann Georg Rößler ausgeführt hat, ist seine selbständige Produktion zu verfolgen. Er muß dann zur Berühmtheit gelangt sein. Seine Dienste wurden vor allem vom Kaiserhof in Anspruch genommen. Von den Prunksärgen der Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien hat er nicht weniger als 18 gefertigt.

Die Feinheit der Arbeiten seines Bruders erreichte Balthasar Moll nicht. Die gleiche künstlerische Bedeutung hat nur ein Werk, der große Prunksarkophag der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Franz I. (1754). Das Monument steht im Kuppelraum der Maria-Theresien-Gruft, unter dem Deckenfresko von Milldorfer, der Auferstehung der Toten nach der Vision des Ezechiel. Mit dem Fresko ist der Sarkophag inhaltlich verknüpft. Ein Putto mit der Tuba hat das Kaiserpaar geweckt und hält den Sternennimbus über die sich aufrichtenden Gestalten. Der Kaiser in Imperatorenrüstung, die wir von Schlüter und Donner her kennen, und die Kaiserin im Galakleid ergreifen mit der Rechten das gemeinschaftliche Szepter und sehen sich in die Augen. Das Motiv allein ist einfach und groß. An den Ecken des Sarkophages sitzen vier überlebensgroße Frauenfiguren, die die Krone des hl. römischen Reiches, Ungarns, Böhmens und Jerusalems tragen. Kartuschen mit Inschriften und Reliefs, Szenen aus der Geschichte dekorieren die Seiten (bessere Ausformungen im Barockmuseum). Das Denkmal wirkt in diesem Raum, in der Umgebung der geordneten, in Reih und Glied aufgestellten Särge, grandios. Es ist nicht erst die Gewalt der historischen Reminiszenzen, die uns Schauer der Ehrfurcht einflößt. Die künstlerische Leistung an sich ist ernst und tief. Der Einzelform fehlt allerdings die flüssige Feinheit, die Eleganz; aber vielleicht ist es gerade die Sachlichkeit, die trockene Richtigkeit in Verbindung mit der Einfachheit des Motivs, die den ersten Eindruck bedingen. Erst die kleinteilige bewegte Fülle der Draperie, auf der das Kaiserpaar liegt, die zum Ornament überleitet, bringt den Grad der Auflösung, den der Zeitstil fordert. Beim Sarg der Kaiserin Maria Josefa (gest. 1767), mit der Figur der im Tode schlafenden Erzherzogin Maria Theresia, ist es wieder diese Einfachheit des Motivs. Bei Balthasar Molls Grabdenkmälern ist immer das Porträt das geistige Zentrum. So beim Epitaph des Josef von Diers in St. Helena in Baden bei Wien (1756), beim Grabmal des Kardinals Joh. Jos. Trautson bei St. Stephan in Wien (1757), wo auch die trauernden Putten wiederholt sind. Effektiv ist das Grabmal für Graf Leopold Daun (gest. 1766) in der Augustiner Hofkirche, wo Mars und eine üppige Klio den Sarkophag rahmen. Ein Denkmal Franz I. ist im Botanischen Garten zu Schönbrunn bei Wien. Die Bronzebüste des Kaisers ist in mehreren Exemplaren erhalten; die im Barockmuseum steht in der Nachbarschaft der Büste des Kaisers von Messerschmidt. Der Vergleich ist für Moll nicht günstig. Die Addition scharf beobachteter Einzelzüge wirkt leblos. Bei der Bronzebüste des Feldmarschalls Josef Wenzel Fürst Liechtenstein in der gleichen Sammlung, bei der Dorfmeister mitgearbeitet hat, bringt wenigstens die bernineske Draperie des Sockels Bewegung. Die Marmorstatue des Kaisers Franz I. in römischer Rüstung (Barockmuseum) ist eine akademisch gut gelöste, formenglatte Arbeit. Das Hauptwerk dieser Art, das Standbild der Kaiserin Maria Theresia in Klagenfurt (1765) ist nicht mehr erhalten. Nach Donners Vorbild war die Kaiserin dargestellt, wie sie von einem Genius bekrönt wurde. Der Genius wird Ähnlichkeit gehabt haben mit den Genien am Innsbrucker Triumphbogen (1774), die das Doppelbild des Kaiserpaares mit Lorbeer bekrönten. Das Spätwerk Molls (1781), das Reiterdenkmal Franz I. im Hofgarten ist das erste große Reiterdenkmal Wiens. Die Lösung ist trocken und schematisch. Die unbeholfene Stütze des Hinterbeines allein zeigt, daß für die Aufgabe das Können nicht ausreichte.

Die kirchlichen Arbeiten Molls sind sachlich gut aber nicht gerade von Phantasie gesegnet. Die frühen Bleistatuen von St. Franziskus und St. Clara (1758) am Hochaltar der Innsbrucker Hofkirche sind Donners Vorbild nachempfunden. Moll hat auch zu Donners Domkanzel in Gurk nach Zeichnung von Bibiena den Schalldeckel gemacht. Aber wie stark entfernt sich die statuarische Gruppe von der Art Donners, der auch die Reliefs in den Schwung der Umrahmung einbezieht. Die Entwürfe zum Hochaltar und zum Antependium des Schatzaltares in Mariazell (1769) hat Moll anderen zur Ausführung überlassen.

Zur Schule Donners darf auch noch Johann Georg Dorfmeister gerechnet werden, obwohl er erst kurz vor Donners Tod geboren wurde (Wien 1736, gest. 1786). Für Dorfmeister war die Kunst Donners von Anfang an eine dogmatische. Als sein Künstlertum erwachte, bildete er sich durch Kopien nach dem Brunnen auf dem Neuen Markt. Auf der Akademie haben seine Lehrer Matthäus Donner und Balthasar Moll diesen Einfluß noch verstärkt. Über die frischen Anfänge, in denen die Rokokotradition nachwirkt, hat sich die klassische Beruhigung wie ein leichter Schleier gelegt. 1757–60 arbeitete er in Molls Atelier. Die köstliche Gruppe des Memorial (1761) (Abb. 21) im Barockmuseum (aus Silber und Alabaster, ein kleiner Genius überreicht den Schutzgöttern der Kunst und Minerva eine Bittschrift) ist, wie Dorfmeister in seiner Autobiographie gesteht, ein symbolischer Bettelbrief. Der Hilfe suchende Putto ist der Bildhauer, die Götter tragen die Züge des Kaiserpaares. Erfolg hatte dieser



21. J. G. Dorfmeister, Memorial.
Wien, Barockmuseum.



22. J. B. Hagenauer, Apotheose des hl. Sigismund.
Salzburg, St. Peter.

Brief nicht. Auch nicht ein zweiter Brief an den Fürsten Liechtenstein, ein Alabasterrelief mit einer allegorischen Huldigung (im Palais Liechtenstein, Wien). Endlich durch Fanti protegirt, wurde er 1765 Akademiemitglied. Dorfmeister hat als Spezialgebiet religiöse Aufträge übernommen. Kreuzaltar und der Theklaaltar (1770/71) in der Mariahilfkirche in Wien. In den späteren Altären lösen sich die Figuren mehr aus dem architektonischen Verband. Bei den Altären in Maria Taferl (1777–81) sind in die Ecknischen seitlich des Altares Gruppen hineinkomponiert. Das Opfer Isaaks und Moses mit der ehernen Schlange sind nur mehr inhaltlich mit dem Altarblatt, Christus am Kreuz, verbunden (Abb. 23). Den gegenüberliegenden Altar mit der hl. Familie rahmen die Gruppen von Joachim und Anna, denen ein Engel die Geburt kündigt. Die Altäre in Gumpendorf (Anna und Josefaltar 1779, Johannesaltar 1780, Kreuzaltar 1782) sind in Aufbau und Durchführung schon ganz klassizistisch.

Dorfmeister ist ein zartes Talent. Am besten gelingt ihm die Kleinplastik. Die Krippe aus Cilli in München (1772), Tonfiguren, mit der Anbetung des Kindes ist künstlerisch wertvoller als die großen Altäre. Das Memorial ist die feinste Kleinplastik der österreichischen frühen Louis XVI. Skulptur. Zugeschrieben werden ihm die Gruppen der liegenden Venus und der Leda mit dem Schwan (Berlin, Sammlung Prof. L. Darmstaedter). Beide als Gegenstück komponiert, auf einen Felssockel hingegossen, die fragilen, manieristischen, schlanken Körper von einer betont sinnlichen Atmosphäre umhüllt, die doch nicht recht zur Einfachheit Dorfmeisters passen will. Weiter: vier Mädchen mit Blumen, Allegorien der Jahreszeiten (wovon drei in der Sammlung L. Darmstaedter, eine im Museum Budapest und eine türkische Figurine im Pelzmantel, graziös bewegt, schreitend (um 1775). Sobald Dorfmeister diese antikischen Erfindungen in das monumentale Schema überträgt, versagt er. Bei der Bekrönung des Südpavillons des Theresianeums in Wien liegt die klassizistische Note in der Vereinfachung des Themas, der Zusammenfassung dreier Figuren, der sitzenden Göttin in der Mitte mit Adler und Putto, in einer Dreiecksform, die in Nebensächlichkeiten wieder durchbrochen ist. Beim Grabmal des Fürsten Grassalkovich in Besnyö (Ungarn 1772) ist das plastische figurale Thema fast verschwunden, die geometrische Form der Tumba wird durch freie, bewegte Putten der Bekrönung zu ernster Eindringlichkeit gebracht.

Eine Parallele bildet das Werk von Johann Baptist Hagenauer (geboren in Straß in Bayern 1732, gestorben in Wien 1810). Er ist wie Dorfmeister eine mehr kleinmeisterliche Natur, die in Kabinettstücken ihr Bestes gibt. Sobald er die Grundsätze des Klassizismus in monumentalen Aufträgen zu verwerten sucht, wird er akademisch langweilig. Der Übergang von der frischen Rokokotradition zur schulhaften Antikität tritt noch deutlicher hervor, weil Hagenauer im ländlichen Rokoko, in der Schule des aufgelösten, auf räumliche Wirkung ausgehenden Rokoko-Manierismus, im bayerisch-salzburgischen Gebiet aufgewachsen ist. Er hat bei Georg Itzfeldner in Tittmoning gelernt. Sein frühestes Werk, das in zerfasertem Umriß aufgelöste Reliquiar mit der Glorie des hl. Laurentius (Kloster St. Peter in Salzburg) ist ganz auf bravouröse Schnitztechnik gestellt. Bei der kleinen Alabastergruppe der gleichen Sammlung, die Apotheose des hl. Sigismund (1754), sind die Figuren durch quellende Wolkenmassen an eine Pyramide gebunden, wie auf Dreifaltigkeitssäulen des Spätbarock (Abb. 22). 1754 kam Hagenauer auf die Akademie, arbeitete unter Schletterer, erhielt den 2. Preis mit einem antikischen Thema, Herkules erdrückt den Antäus, das nicht mehr erhalten ist. Von seiner Wirkung kann ein gleichzeitiges Kabinettstück Aufschluß geben, die kleine vergoldete Bronze, Christus an der Martersäule (1756) in der Sammlung Delmar in Budapest. Das volkstümliche Motiv ist etwas künstlich zur akademischen Aufgabe gemodelt, der vornübersinkende, gefesselte Körper mit dem herabhängenden Kopf ist absichtlich kompliziert. Noch mehr gesucht eine Probe des Könnens im Sinne der französischen Akademiestücke ist die Bleistatue des gefesselten Prometheus (Kunsthistorisches Museum, Wien). Einfacher eine Pietà, Petrus und Magdalena (ebenda). (Zu diesen die viel frischeren Tonmodelle in der Sammlung G. R. Paalen in Sagan.) Nach den Akademiejahren ging Hagenauer zum Studienaufenthalt nach Italien, Bologna, Florenz, Rom. Die ersten Aufträge nach seiner Rückkehr sind Altäre. Am Hochaltar in Köstendorf (1765) ist die Rocaille schon verschwunden. Die Figuren St. Rupert und St. Vigil stellen in der Vereinfachung, Vertiefung auch Ansprüche an ethische Würdigung. Im erhaltenen Programm ist die Forderung deutlich ausgesprochen. Es folgen ein Altar in der Augustinerkirche in Mülln in Salzburg (1765), der Altar in Böckstein (1766) und der Altar in Sacellum in Salzburg mit den Seitenfiguren St. Benedikt und St. Karl Borromäus, mit Reliefs am Sockel, St. Karl heilt Pestkranke (Abb. 24), der hl. Benedikt empfängt Tekla. In dem gleichen Jahre ist die dekorative Ausgestaltung des Neutores (1764–67) und sein Hauptwerk entstanden, das Mariendenkmal vor dem Dom in Salzburg (1760–71) (Abb. 26). Oben die Immakulata, auf der Weltkugel, mit etwas mondänen Zügen, in einen faltigen Mantel gehüllt wie eine Dame, die dem Bade entsteigt, die freien Hände gefaltet, die Augen gesenkt. Am Sockel vier Diagonalfiguren, ein Engel, die Kirche, die Weisheit der Menschen, der Fürst der Hölle, wie üblich alternierend angeordnet, stark bewegt trotz der antikischen Allüre, räumlich empfunden, die Figuren mit dem Sockel verschmolzen, aber im Einzelnen nicht gelungen, derb, ungesetzt und krampfhaft. Das Ganze trotz der Schwächen ein großer Wurf, eine der großen Leistungen des Louis XVI. in Österreich. Die letzten Werke bringen ein Sinken der künstlerischen Kraft. Über seinen Beitrag zum dekorativen Schmuck des Schönbrunner Gartens (wo die Figuren des Amphion, Matrona Romana, Sibilla, Hesperiden, Hygieia, Aretusa, Vestalia, Hannibal, Fabius Cunctator nach seinen Modellen gefertigt sind) können wir mit der Erwähnung hinweggehen. Der neuen Geistigkeit des Klassizismus wird diese dekorative, inhaltsleere Antike nicht gerecht. Ein Werk guter Tradition ist der Brunnen vor der Fassade, die Personifikationen von Donau, Enns und Traun. Das Beste hat er in den späteren Jahren im Porträt geleistet. Die Büste des Abtes Dominik Hagenauer (1787) im Salzburger Museum ist ein ehrliches, ansprechendes, fein durchmodelliertes Werk.



23. J. G. Dorfmeister, Opferung Isaaks.
Maria Taferl.

Wir rücken immer weiter ab von Donners Schule, nähern uns immer mehr dem Klassizismus, bleiben nur mehr in der Einflußsphäre des Werkes Donners, dessen Wirkung jetzt, im Louis XVI.,



24. J. B. Hagenauer, St. Karl heilt Pestkranke.
Salzburg, Sacellum.



25. F. X. Messerschmidt, Maria Theresia.
Wien, Barockmuseum.

von neuen Idealen verdrängt wird. Der beste Bildhauer Österreichs nach Donner, ein ausgesprochener Louis XVI.-Meister, ist Franz Xaver Messerschmidt. Er ist in vieler Hinsicht der Gegenpol, in Anschauung, Charakter und Leben. Donners Werk erscheint uns in der Distanz, die von den künstlerischen Kämpfen nichts weiß, durchsichtig, klar und einfach, widerspruchslös und logisch sich entwickelnd, sonnig und heiter. Messerschmidt ist immer der verquälte, vergrübelte Mensch, der dem Beschauer Rätsel vorsetzt, an deren Lösung nur unsere Ahnung sich heranwagt. Er ist ein Naturbursche, hochtalentiert, aber seiner Gaben sich bewußt, rustikal und überall anstoßend, im steten Kampf gegen seine Umgebung, gegen Mißgeschick und Intrigen.

Seine Biographie ist in einen dicken Nebel von Legenden eingehüllt. Alle Anekdoten zu erzählen, hieße einen Roman schreiben. Wir beschränken uns auf die Notierung wichtiger Daten. Messerschmidt ist 1736 (6. Febr.) im damals kurbayerischen Orte Wiesensteig bei Geislingen geboren. Seine Mutter war eine Schwester des Münchener Hofbildhauers Johann Baptist Straub, bei dem M. 1745–50 lernte. Dann zog er nach Graz, wo Philipp Jakob Straub sich niedergelassen hatte, ein zweiter Bruder seiner Mutter und von da auf die Wiener Akademie, wo er 1752–54 Schüler von Matthäus Donner war. Ein rascher Aufstieg. Meytens erkannte sein Talent und protegierte ihn, verschaffte ihm auch frühe Aufträge und eine Stelle als Stuckverschneider. Als ausgereifter Künstler ging Messerschmidt 1765 nach Italien, auf die obligatorische Studienreise nach Rom, wo er Antiken kopierte. Es kamen ehrenvolle Berufungen, an den Hof Friedrich des Großen, sogar nach Paris, die er zurückwies. Er ging nach London. Warum weiß man nicht. 1766 war er wieder in Wien, er lieferte als Aufnahmestücke an die Akademie ein Relief, Ulysses entdeckt den Achill (1769) und angeblich noch Bildnisbüsten seines Gönners Meytens (eine jetzt in Hermannstadt, Galerie) und des Altertumsforschers Franz Scheyb. 1769 erhielt er die Anstellung, aber niemals die ordentliche Professur, die ihm zugesprochen war. 1774 wurde er mit einem Gnadengehalt kaltgestellt. Er verließ Wien, ging vorübergehend in seine Heimat, dann nach München (1775–77) und als er auch

da keine Anstellung erhielt, zog er sich 1777 nach Preßburg zurück. Dort ist der verbitterte Sonderling 1783 (21. Aug.) gestorben. Goethes Wort über Bürger könnte auch hier zitiert werden: Er wußte sich nicht zu zähmen und so zerrann sein Leben wie sein Dichten.

Seine frühen Werke sind trotz des Bekenntnisses zum Rokoko gleichsam Fanfaren einer neuen Gesinnung. Um 1760 die scharf konturierten, genau modellierten Bronzereliefs Kaiser Joseph II. und Elisabeth Maria von Parma (Barockmuseum). Dann die Zinnstatuen der Kaiserin Maria Theresia (angeblich schon 1764 begonnen) (Abb. 25) und des Kaisers Franz (signiert 1766) im Barockmuseum, überlebensgroße Standfiguren im Krönungsornat, zweifellos die bedeutendsten Leistungen der Wiener Skulptur dieser Zeit, schon durch das Volumen imponierend, durchaus nicht statua-

risch, antikisch aufgefaßt, wie etwa Werke Molls, sondern bewegt, räumlich. Das Standmotiv ist unter den Mänteln und Kleidern wenig sichtbar; barockes Pathos liegt in der breiten Fülle des vom Wind bewegten, von huschenden Lichtern übersäten Gewandes. Im Widerspruch zu dieser großzügigen Breite ist die Oberfläche des Gewandes mit penibler Delikatesse durchgearbeitet, die auf Nahsicht berechnet ist. Die wissenschaftliche Akribie, die Sorgfalt übersteigt in dieser Zeit des frischen Wurfes alle Erwartung. Die Stickerei mit heiligen und profanen Szenen, die Spitzen, selbst die Textur des Stoffes, sind angegeben, die Perlen, Agraften, der Schmuck sind angesetzt. Man hat zunächst den Eindruck, daß ein Gemälde die primäre Idee gegeben, deren Ausführung an den Originalen zu historischer Treue getrieben wurde. Der Wurf leidet unter der Gewissenhaftigkeit. Das Porträt schwankt zwischen verallgemeinernder Typisierung und individuellem Realismus. Der Kaiser nicht gerade groß gesehen, mit dem schwammigen, wenig geistreichen Knabengesicht unter der Allongeperücke, hochmütigen Blick, spießigen Ge-



26. J. B. Hagenauer, Mariendenkmal. Salzburg.



27. F. X. Messerschmidt, G. v. Swieten. Wien, Barockmuseum.

bärden; viel sympathischer die Kaiserin, die liebenswürdige, leutselige Landesmutter. Über die Polstern und Grübchen des Gesichtes huscht ein leises Lächeln. Sie entspricht dem Idealbild, das man sich von der populären Kaiserin macht, eben weil das Individuelle, das Schlagende der Charakteristik fehlt. Wie kleinlich erscheinen daneben die Werke der gleichzeitigen Wiener Bildhauer.

Als Porträts bedeutender die Bronzebüsten des Kaiserpaares im Barockmuseum, die 1760 Fürst Wenzel Liechtenstein für das Zeughaus gestiftet hatte. Der quellende, bewegte, fein gemusterte Draperieabschluß ist Reminiszenz an Werke Berninis; auch der momentane Ruck des Kopfes in Gegenbewegung zur Draperie beim Porträt des Kaisers und die Ansicht von unten, die dem Gesicht (das hier älter ist, obwohl die Büste 1760 datiert ist) den herrischen Ausdruck gibt. Der Ausdruck individueller, naturalistischer. Das höfische Schema absolutistischen Imperialis-

mus ist auf die Bronzebüste des Gerard van Swieten von 1769 (Barockmuseum, Abb. 27, eine spätere Marmorbüste in der Nationalbibliothek) übertragen, die mehr typisiert ist. (Die Augen ohne Pupillen. Eine Zinnbüste Josephs II., im Kunsthist. Museum, ist ein Nachguß.) Trotz der Typisierung zeigen auch die früheren Bildnisse im Einzelnen eine Schärfe der Charakteristik, der gegenüber alle gleichzeitigen Wiener Bildnisse verblassen.

Die malerische Bewegtheit ist bei anderen Werken der Frühzeit noch weiter getrieben. Die gestreckten und verallgemeinerten Marmorstatuen Johannes und Maria in der Sakristei von St. Stephan in Wien (etwa 1768), sind Überarbeitungen. Die Hausfigur am Savoyischen Damenstift in Wien (1769), die feingliederige, schlanke, auf der Weltkugel rotierende Immakulata (Abb. 28), die von zierlichen, bewegten Engeln getragen wird, erscheint durch die schäumende Unruhe im Bereich der Wiener Louis XVI.-Skulptur fast wie ein Anachronismus, wie eine Reminiszenz an bayerische Vorbilder von Straub oder Günther. Ein genauer Vergleich bringt allerdings sogleich die tiefen Unterschiede. Sie liegen in der organisch richtigeren Durchbildung des Standmotivs und in der typisierten Verallgemeinerung, der Ausgeglichenheit des Gesichtes.

Die Gruppe im Hof, die Witve von Sarepta, die Messerschmidt zugeschrieben wurde, ist ein Werk von Martin Fischer. Die Angleichung an die Typik, an die klassizistische Idealität des Zeitstiles, ist schon vollzogen. Die etwas schwere Figur des jungen Weibes, das vorwärts schreitend aus einem großen Krüge Wasser gießt, ganz antikisch stilisiert, mit leichten Freiheiten, mit betontem Kontrapost, rhythmisch berechneten Bewegungen, ist eine Arbeit der Donnerschule. Mehr individuelle Züge haben die Putten bewahrt, die sich mit den Urnen des Sockels beschäftigen. Nur die Löwen des Brunnens sind von Messerschmidt.

Das Schwanken zwischen idealistischer Typisierung und individueller, den Einzelfall visie-

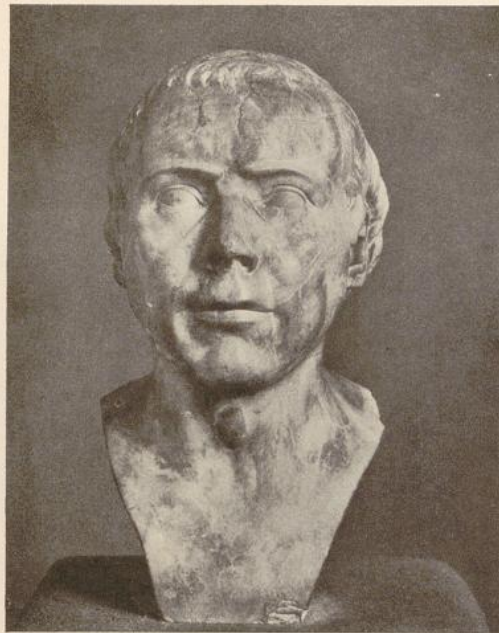
render Charakteristik, zwischen Beruhigung und Bewegtheit, Schema und Natürlichkeit geht durch alle Werke der frühen Louis XVI.-Zeit. Die Marmorbüste der Religion vom Grabmal Straubs (gest. 1774) in München (Nationalmuseum, das Tonmodell in Nürnberg ist von Straub) ist in dieser herben Einfachheit, der Symmetrie, der Betonung der Horizontalen und Vertikalen, schon das Musterbild der neuen Gesetzmäßigkeit, der Idealität des Klassizismus.

Ob Messerschmidt auch die abgeklärte Büste von Roman A. Boos im Nationalmuseum München zugeschrieben werden darf, ist doch fraglich. Das schlichte, an sich erst später übliche Kostüm ließe sich noch mit dem Autor der Köpfe in Verbindung bringen; aber das Alter von Boos in den Jahren um 1777, in denen die Büste entstanden sein müßte, stimmt mit dem Alter des Dargestellten nicht überein. Die Augen mit eingeschnittenen Pupillen sind ebensowenig der Stilistik der Spätzeit entsprechend wie die weiche Modellierung der Muskeln und Haare. Man darf doch an ein Selbstporträt von Boos denken, wenn man nicht annehmen will, daß die Stilistik Messerschmidts nachträglich von Boos selbst verändert wurde. Ebenso unmögliche Zuschreibungen sind die drei Kindergruppen aus Blei in Schwetzingen, Putten mit Ziegen und Tieren, für die Meusel richtiger Valentin Sonnenschein als Autor angibt. Es gibt noch andere literarisch bezeugte Werke von Messerschmidt, die verschollen sind. Ein Altar in der Schloßkapelle in Austerlitz, der um die Zeit der Ausmalung der Kuppel durch Jos. Pichler 1769 entstanden sein könnte. Das Grabmal des Reichshofrates von Senkenberg (gest. 1772) im Frankfurter Botanischen Garten, eine Charitas im Garten zu Döbling bei Wien und ein die Kinder waschendes Weib im Garten von Dr. Meßmer in Wien.

Die Jahre der künstlerischen Reife im Exil in Preßburg hat Messerschmidt mit seinen „Köpfen“ verbraucht. Von 1770 bis zu seinem Tode hat er 49 von den geplanten 64 Charakterköpfen fertiggestellt (31 aus Blei, 1 aus Marmor, 1 aus Holz, davon erhalten etwa 20; Abgüsse in verschiedenem Besitz; 7 Originale im Barockmuseum), lebensgroße Studien meist nach seinem eigenen Bildnis und freie Phantasieschöpfungen, die in ihrer Gesamtheit eine Systematik aller „Ausdrucks- und Charakterdarstellungen der momentanen Zustände und der dauernden Willensrichtungen“ ergeben sollten. Im Grunde sind sie nichts anderes als die Masken Schlüters, die ein Motiv in Variationen abwandeln oder als Berninis *anima beata* und *anima damnata*. Uns scheint



28. F. X. Messerschmidt, Immakulata. Wien, Sav. Damenstift.



29. F. X. Messerschmidt, Der Zuverlässige.
Wien, Barockmuseum.

das Beginnen schrullenhaft, vielleicht weil uns Nikolais Reisebericht über seinen Besuch bei Messerschmidt die Absicht in Mißkredit gebracht hat. Wenn man bedenkt, daß Lavaters physiognomische Fragmente (1775—78) nicht weit abliegen, denen auch Goethe in seinen Studien über Physiognomie sein Interesse entgegengebracht hat, daß Hogarth mit ähnlichen Bemühungen vorangegangen ist, müssen wir den Ernst und die Bedeutung dieser Versuche zugeben. Es kreuzen sich auch hier Linien, die aus der Geistesgeschichte des späteren 18. Jahrhunderts resultieren. In erster Linie liegt doch auch hier die Absicht, die Gesetzmäßigkeit dieser Äußerungen des psychischen Lebens zu ergründen, die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten auf ihre Typik hin zu ordnen. Der rationale, wissenschaftliche Zug der Aufklärungszeit steht im Hintergrunde. Mit anderen Worten: treibende Kräfte des beginnenden Klassizismus sind hier auf ein spezielles Thema abgelenkt, das dann allerdings von einem pedantischen Naturalisten mit absurder Kon-

sequenz ausgebaut, von einem seelisch infizierten Künstler auf psychopathische Nebenwege getrieben wird. Man müßte die Charakterköpfe für Ausgeburten einer schizophrenen Phantasie halten, wenn nicht diese Art der Selbstdarstellung, das Studium der eigenen Maske, die Selbstironie mit wacher Konsequenz in den Dienst der künstlerischen Leistung gestellt worden wären. Wenn nicht als letzter Grund dieser thematischen Beschränkung die altruistische Absicht der Lehrhaftigkeit erkennbar wäre, die doch wieder die enge Verbundenheit mit den geistigen Strömungen der Aufklärungszeit beweist.

Wo reine Charakterköpfe gegeben sind (beim Selbstporträt [32], Melancholiker [14], beim Einfältigen [9], Zuverlässigen (Abb. 29) [27], (die Bezeichnungen und Nummern gehen auf den Katalog der ersten Ausstellung zurück), sind auch hier künstlerische Leistungen von einer gewissen Abgeklärtheit erreicht. Bei den Schilderungen momentaner Zustände (der Gähnende [5], Schlafende [8], Weinende [16], Niesende [12]) ist es mehr der Naturalismus, der das Spiel der Muskeln so beobachtet; die Schärfe der Modellierung, die Sicherheit des Striches, die ornamentale Stilistik erinnern manchmal an ostasiatische Kunst. Die übrigen Charakterköpfe sind Schöpfungen eines spöttischen, sarkastischen, satyrischen Sonderlings, der sich auch über die Schwächen seiner Mitmenschen lustig macht. Man darf nur die Titel lesen: der unfähige Fagottist (28), der mit Verstopfung Behaftete (30). Diese Varianten des Ausdruckes sind reine Absurditäten, die ohne Messerschmidts Benennung überhaupt nicht verständlich waren.

Die Porträts, die Messerschmidt daneben ausführte, die man ohne die Signatur (F. M. Sch.) kaum bestimmen könnte, sind Broterwerb. Es gibt ganze Serien an kleinen Medaillonporträts im Museum in Budapest und in Preßburg. Nur einige verdienen besondere Erwähnung. Der Charakterkopf eines pfiffig schmunzelnden Kapuziners im Städtischen Museum in Preßburg, die Büste des Georg Kovacsicz (1782) in der Historischen Galerie in Budapest.

Jakob Philipp Prokop (geboren in Rehberg bei Königgrätz 1740, gestorben in Wien 1814) lernte zuerst bei ländlichen Bildhauern seiner Heimat, dann in Wien, angeblich bei Moll, besuchte auch die Akademie und wurde von Beyer für die Arbeiten in Schönbrunn herangezogen. Für die Gruppe des Aeneas, der den nackten Anchises trägt (daneben schreitet der kleine Ascanius), erhielt er 1774 die goldene Medaille. Man muß sich auch hier an das Originalmodell halten (Barockmuseum Wien Abb. 30), wenn man der künstlerischen Bedeutung gerecht werden will. Vorbild waren die barocken Raptusdarstellungen; auch Berninis Gruppen gleichen Inhalts im Palazzo Borghese mögen Prokop durch Abbildungen bekannt geworden sein. Die Geschlossenheit der Gruppe und die Weichheit der plastischen Modellierung sind Eigenart der Wiener Schule nach Donner. Die Ausführung ist um eine starke Nuance klassizistischer ausgefallen. In den späteren Werken Prokops ist von dem barocken Leben nur mehr ein schwacher Hauch geblieben. Die Figuren von St. Rochus und St. Sebastian am Hochaltar der Michaelerkirche in Wien (1782), mehr noch der Cherubim neben dem Speisegeländer und die Engel, die das Gnadenbild halten, haben durch das antikische Schema ebensoviel an Erhabenheit gewonnen, als sie an Leben eingebüßt haben. Die Figuren der Kirche von Steinamanger (im Chor St. Josef und Zacharias, denen ein Engel erscheint, an der Fassade Petrus und Paulus sowie Glaube, Hoffnung und Liebe 1795), liegen ganz im Fahrwasser des strengen Klassizismus; jede landschaftliche Eigenart ist genommen. Zugeschrieben werden ihm noch die Gruppen der Wohltätigkeit und der Freundschaft auf der Hauptstiege und ein Relief an der Fassade des Palais Liechtenstein in Wien, die Fassadenfiguren der Residenz in Preßburg.

Karl Merville ist der Schöpfer der Stuckreliefs des Engelsturzes, der himmlischen Glorie, der Bleireliefs mit Szenen aus dem Marienleben am Hochaltar der Michaelskirche in Wien (Abb. 31). Er ist kein Einheimischer. Als gereifter Künstler ist er um 1779 von Stuttgart nach Wien gekommen. Stilistische Indizien deuten auf Schulung in der einheimischen Plastik, bei Dürr. Ebenso ausgesprochen ist die Neigung zum internationalen Klassizismus. Sein ganzes Werk ist typisch für die Louis XVI.-Zeit, für das Suchen nach einer neuen Form. Das Stuckrelief des Engelsturzes, eine Übersetzung des früheren Hochaltarblattes von Untersberger in plastische Form, überbietet an Leben die Werke extremer Rokokotendenz; die Bleireliefs mit dem perspektivisch verkürzten Interieur sind Umformungen von malerischen Vorlagen, wie auf Beispielen des 17. Jahrhunderts, (den Reliefs von Asper in Einsiedeln). Das Grabmal des Joh. Mich. Grossers in Groß-Siegharts (um 1784); der Verstorbene nimmt Abschied von seiner Gattin und seinen Kindern, erscheint wie die Vergrößerung einer Krippe oder einer Porzellangruppe mit panoramatisch aufgebauten Landschaft. Nur der betonte Realismus der Figuren im Alltagskleid ist moderne Tendenz. Der Entwurf für das Denkmal der Kaiserin Katharina II. von Rußland (im Barockmuseum) ist ganz dem Klassizismus verschrieben. Die Mittelfigur der Kaiserin in antikischer Tracht auf dem Pegasus, frei nach Falconets Peter dem Großen, ist als plastische Idee nicht originell und (man braucht sie nur mit dem Vorbild vergleichen) nicht gelöst. Die Gegenbewegung der Reiterin ist gesucht, der Körper erdrückt das Pferd. Auf den Stufen des Sockels sitzen vier allegorische Eckfiguren; statt der Sklaven die man erwartet, Sieg, Wahrheit, Verschwiegenheit und Stärke. Die komplizierte Figur des Herkules, aus Reminiszenzen an den Tag des Michelangelo und an den Heraklestorso kompiliert, gibt allein genügend Aufschluß über die geistigen Fähigkeiten des Künstlers, der durch Entlehnungen über die Rokokoform hinauszukommen sucht. Das Genie, das alle diese Fäden zur neuen Synthese binden konnte, war noch nicht gekommen.



30. J. P. Prokop, Aeneas und Anchises.
Wien, Barockmuseum.



31. K. Merville, Hochaltar der Michaeler Kirche. Wien.

Noch weiter in die Louis XVI.-Zeit, näher an den Bezirk des internationalen Klassizismus führt das Werk von Wilhelm Beyer.

Beyer ist der geborene Organisator. Ein vielseitig gebildeter Künstler, der eine bewegte Studienlaufbahn hinter sich hat, lange hin- und herwankte. Zuerst wurde er, der als Sohn eines fürstlichen Hofgärtners in Gotha 1725 geboren war, in Dresden als Gartenarchitekt ausgebildet und dann in Stuttgart angestellt. Vom Spezialfach ging er dann über zur Architektur im allgemeinen, 1747 wurde er von Karl Eugen nach Paris zum Studium der Baukunst geschickt, wo er bis 1750 blieb. Dort sattelte er unter dem Einfluß von Boucher und Natoire zur bildenden Kunst um und kam als Maler nach Stuttgart zurück. Schließlich setzte er durch, daß er als Staatspensionär 1751 nach Rom geschickt wurde, um sich in der Malerei „mehreres zu habilitieren“. Und in der neuen Umgebung wurde ihm erst klar, daß sein eigentlicher Beruf die Bildhauerei sei. In Rom gehörte er zu dem Kreise um Winckelmann, der ihm „zuerst eine Ahnung von griechischer Proportion, Form und Ausdruck gegeben“ (Üxküll,

Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg. Tübingen 1821). 1759 kam er wieder zurück und wurde 1760 als Hofbildhauer angestellt, 1761 Professor an der „académie des arts“. Beyers Hauptaufgabe war in Stuttgart die Aufsicht über die „Poussiers“ der Porzellanfabrik und sein Biograph weiß zu rühmen, daß unter seiner kurzen (etwa 1764–67) Ägide endlich „einfache Artemisien, Cleopatren, edlere Nymphen die grinsenden Schäferinnen im Augsburger Geschmack verdrängt“ hätten. Man könnte nach diesen Worten eine kalte, antikische Kleinplastik in der Art der späten Melchiorfiguren erwarten. Gewiß sind die Ablagerungen der verschiedenen Bildungsstufen, die internationale Ausbildung und die bewußte moderne Gesinnung des Bildhauers auch in seinen Werken sichtbar. Sie zeigt sich vor allem in der Betonung des Statuarischen. Der menschliche Körper ist das eigentliche Thema. Die landschaftlichen Beigaben spielen keine Rolle. Die Nebenfiguren dienen zur Abrundung der Gruppe und an den späten Stuttgarter Werken ist der reine Sockel da, die für die deutsche Rokokoplastik charakterisierende Verflechtung von Sockel und Figur ist aufgehoben. Tatsächlich ist der antikische Inhalt nur Thema und die künstlerische Form der Bachantenfolge bringt fast ein Wiederaufleben der französischen Rokokoskulptur der älteren Generation, die gleichen geschmeidigen, manieristischen Körper mit den absichtlichen Pointierungen und den gewollten Übertreibungen, die die Lebendigkeit bedingen; nur das anatomische Wissen und die Typisierung unterscheiden die Körper. Dazu kommen die outrierten Bewegungen, die sogar an Vorbilder des Hochbarock anknüpfen — der Fischer und die Fischerin haben ein älteres Gegenbeispiel im David des Bernini — die gesuchten Kontraposte und die Künstlichkeit der Gruppierung in der Gegenüberstellung von männlichem und weiblichem Körper, die in spiraligen Wellen sich überschneiden. Die gleiche Frische bewahren auch die Schäferfiguren, die Gesellschaftsfiguren, die Musikoli, wo die gleichen bewegten Stellungen, die gleichen Aktionen wiederzufinden sind, wo die Entblößungen der Schultern, der Beine den leichten Beigeschmack von Laszivität bedingen, den die höfische Kultur des Rokoko brauchte. Nicht alle Figuren sind gleichwertig. Bei Spätwerken wie bei den drei Grazien beginnt schon ein Nachlassen der Frische, eine gesteigerte Strenge und man braucht nur die Radierungen Beyers in seinem Werke „Die neue Muse des Nationalgarten, den akademischen Gesellschaften vorgelegt“ (1784) neben die Originale halten, wenn man sehen will, wann der Klassizismus wirklich beginnt. Als künstlerische Werte stehen Beyers Figuren in der deutschen Porzellanplastik sicher an vorderer Stelle, aber den reinen Genuß, wie Werke Bustellis und Kändlers, bieten sie nicht mehr. Die Götterfiguren sind als statuarische Themen viel zu ernst genommen, sie treten in gewissen Widerspruch mit der bunten Fassung. Die Farbe dient nicht zur Steigerung der funkelnden Brillanz, sie stört eher den eigentlichen plastischen Wert. Man ahnt, daß bald die Zeit kommen wird, wo die eigentliche Porzellanplastik ihr Recht verloren hat. Davon soll später noch die Rede sein.

Als Beyer 1768 nach Wien kam, war er schon lange ein renommierter Künstler. Kurze Zeit darauf war er der führende Wiener Bildhauer. Der größte plastische Auftrag der österreichischen Skulptur im 18. Jahrhundert, die Ausstattung des kaiserlichen Gartens in Schönbrunn, wurde ihm 1773 in erster Linie wegen der Billigkeit seiner Forderungen übertragen. 1775 wurden schon einige Figuren aufgestellt. 1780 war der Auftrag vollendet.

An der Ausführung der Figuren und Gruppen nach seinen Modellen waren 15 Wiener Bildhauer beteiligt, darunter Schletterer, Hagenauer, Veit Kining, Prokop, Fischer, Platzer, Künstler von Rang, die auch unter fremder Leitung eine gewisse Selbständigkeit wahren. Darin liegt auch der einzige Zusammenhang mit der österreichischen Kunst. Gewiß war schon vor Beyer eine innere Annäherung an den internationalen Klassizismus erreicht. Der Einfluß Frankreichs war seit der Jahrhundertmitte gewachsen. Auch die lokale Richtung hatte sich im Schatten der Akademie die gleichen Ziele gesteckt, wie der internationale Frühklassizismus; doch gab noch immer das Erbe Donners eine bestimmte, österreichische Färbung. Sie ist in diesem Auftrag ganz verblaßt. Man könnte diese Gartenplastik ohne inneren Widerspruch in einen französischen oder italienischen Park versetzen. Die frühe, mit manieristischen Anklängen durchsetzte französische Richtung beherrscht trotz der literarischen Opposition Beyers das Feld, bis der gelehrte Antiquarismus überwiegt. Beispiele: Die Dordogne des Coysevox ist in der Nymphe des Kaiserbrunnens mit recht deutlicher Familienähnlichkeit wieder erstanden. Auch darin liegt die Angleichung an den internationalen Klassizismus, daß diese Rückkehr zur Antike nicht auf direktem Wege erfolgt ist, sondern daß das Vorbild aus antiquarischen Lexiken und Handbüchern geholt ist.

An sich ist die Leistung Beyers imponierend. Seit der Dekoration des Parkes von Versailles durch Lebrun war kein Unternehmen mehr in diesem Umfang entstanden. Die große Brunnengruppe mit Neptun und Thetis inmitten von radial aufgestellten Tritonen hat der Gruppe Mat-



32. W. Beyer, Venus von Penzing.
Wien, Barockmuseum.

tiell in Dresden die gegliederte Übersichtlichkeit voraus. Von den Parkfiguren sind die Euterpe, Ceres, Dionysos, Angeronia, Jason, Aspasia, Apollo, Meleager, Perseus, Flora, Helena, Cincinnatus, Cybele, Egeria von Beyer ausgeführt oder wenigstens überarbeitet. Die frische Grazie, die Beyers früheren Wiener Werken, die die Venus von Penzing (Abb. 32) oder das Modell Chronos und Veritas (im Barockmuseum) auszeichnet, ist in den letzten antikisch uniformierten Skulpturen ganz vertrocknet.

Gehilfe Beyers in Schönbrunn war auch Franz Zächerle (gest. um 1790). Er stammt aus Hall in Tirol, lernte angeblich bei Donner und wurde 1772 Mitglied der Akademie. Das Aufnahmestück, Pygmalion (Wien, Österreichisches Museum), ein zart durchgeführtes Bleirelief im Stil der späten Donnerschule, ist das einzige Werk, das seinen Namen der Nachwelt überliefert hat. Nach dem akademischen Probestück scheint sein Talent in Mittelmäßigkeit versunken zu sein.

Die lokalen Schulen der Bildhauerwerkstätten in der Provinz haben im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung verloren. Das war allgemeines Schicksal. Zuerst wurden die Grenzpfähle der kleineren Zentren, die unter dem Schutz der Zunftgesetze einen Wirkungskreis hüteten, der ihnen seit der Gotik zuerkannt war, durch die Tätigkeit der freizügigen Virtuosen, der Künstler von Kaiser und Fürsten Gnaden, unterminiert. Dann begaben sich die jungen, aufstrebenden Kräfte in die Hauptstadt, um selbst an der Quelle der neuen akademischen Weisheit ihre Kunst zu vervollkommen. Schließlich hat die wachsende Bedeutung der Akademie die Nivellierung vollendet, die Züge einer lokalen Tradition verwischt. In Österreich hat die überragende Bedeutung Donners den Prozeß beschleunigt. Erstaunlich die Zahl der Bildhauer, die von der Lokalgeschichte als Schüler Donners bezeichnet werden. Sicher sind nicht alle durch das Atelier des Meisters gegangen; trotzdem mag es sein, daß ein Schülerverhältnis mit elastischeren Banden bestanden hat. Auch die Akademie war dem Zauber Donners verfallen. Diesen Prozeß der Nivellierung in die Einzelheiten zu beschreiben ist Aufgabe der lokalen Historie. Hier können nur die Bezirke aufgegriffen werden, wo die wissenschaftliche Vorarbeit den Gang geklärt hat, und selbst da ist die Zitierung aller Resultate nicht möglich.

Mähren

Zur Schule Donners gehören auch einige Bildhauer in Mähren. Von Franz Hiernle (geb. 1736 in Prag, gest. 1772), Schüler der Wiener Akademie, stammt das ausgezeichnete Denkmal des Fürstbischofs Graf Egkh (gest. 1760) in Kremsier, das ganz die Formen der nach-donnerischen Skulptur aufweist. Es ist nach einem Modell Dorfmeisters ausgeführt. Auf einem gegliederten Sockel steht eine schmale Pyramide. Seitlich kniet der Bischof, ein vorzüglich charakterisierter Prälatenkopf mit scharfer Hakennase, vor einem Betschemel, auf der Gegenseite hält ein Putto das Wappen. Alles Figürliche ist Bleiguß. Auch die Bildhauerarbeiten und der Stuckdekor im Lehensaal und in der Bibliothek von Kremsier, in Fulnik, in der Jesuitenkirche zu Ungarisch-Hradisch, zwei Figuren im bischöflichen Hofgarten stammen von seiner Hand. Johann Anton Fritzsche (geb. in Holleschau 1714, gest. in Jobischau 1770) war ein Schüler von Donner in Wien, hat dann in Italien gelernt, sich später in Mähren niedergelassen. Von seinen Werken werden genannt in der Holleschauer Pfarrkirche die Altarfiguren, das Grabmal des Grafen Rottal und die Skulpturen der Gruftkapelle, in der Annakirche die Altarfiguren. Hier wird er angeführt, weil er auch der Schöpfer der Skulpturen an einem Denkmal ist, wie sie nur die böhmisch-schlesischen Gebiete kennen, der großen Friedhofanlage in Strzilek, wo die Brüstung der Umfassungsmauer, die Freitreppe mit Figuren, Putten, Engeln, reliefierten Vasen geschmückt war. Es sind nur mehr wenige Reste erhalten.

Böhmen

Die Fruchtbarkeit der Barockzeit hält in Böhmen bis zum letzten Jahrhundertviertel an. Immer neue Namen bringen die Ausstellungen und die Einzelforschung. Wir müssen sie zunächst noch der Lokalgeschichte überlassen. Der Eisenberger Bildhauer Johann Adam Dietz (1671–1742) und sein Schwiegersohn Johann Wenzel Grauer gehören der Übergangszeit an. Jakob Eberle in Maschau (1718 bis nach 1780) und Karl Waitzmann in Kaaden (etwa 1738–80) haben in Nordwestböhmen fruchtbare Wirksamkeit entfaltet. Die stärkste Begabung unter den ländlichen Bildhauern scheint Anton Kuen gewesen zu sein, der für das Stift Osseg gearbeitet hat. Eine vorzügliche Kraft war ferner Johann Georg Lehnert, Bildhauer und Architekt in Troppau, der aus Regensburg stammt (nachweisbar 1729–71). Er hat die Sandsteinstatue des hl. Johann Nepomuk (1749) in Zossen, das Epitaph des Fürsten Karl von Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche, Altäre in Morawitz, Schwandorf u. a. geschaffen. Dem süddeutschen Spätbarock, dem er sich in seiner Jugend verschrieben hatte, ist er (wenn die mir zugänglichen Abbildungen seiner Werke ein richtiges Urteil zulassen) bis zuletzt treu geblieben. Der führende Meister in Prag war Ignaz Platzer (geb. 1717 in Pilsen, gest. 1787). Seit 1744 ist er in Prag nachweisbar. In diesem Jahre fertigte er die schöne Dreifaltigkeitssäule in Smečno. 1746 ist die Johannes von Nepomukfigur vor dem Ursulinenkloster in Prag entstanden. Genannt werden als Hauptwerke die dekorativen Skulpturen an Prager Palästen (ehem. Münzamt [Landesgericht] 1759, Palais Holz-Kinsky, Palais Piccolomini), weiter Parkfiguren in Schloß Dobříš, in Jetřichovice. Nur mehr in Kopien erhalten die Gruppen vor der Prager Burg. Kirenausstattungen: In der Stiftskirche zu Tepl fast die ganze Einrichtung. Die Hochaltäre in Mies (1762), in Rokytzan, im Stift Strahow. In St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag die Figuren der vier Kirchenlehrer, St. Ignaz und Franz Xaver (1769), weiß getönte Monumentalfiguren mit übertrieben pathetischen Gesten, schwammig überquellenden Formen, denen man aber Wirkung nicht ableugnen kann. Ebenso bezeichnend für den persönlichen Stil des Meisters, seinen verspäteten Barock, ist der Johannes von Nepomuk an der südlichen Außenseite des Prager Domes (1763) oder das Modell zur Gruppe des hl. Norbert der Karlsbrücke in der Strahower Stiftsbibliothek. (Dieser verspätete Barockmeister ist nicht identisch mit dem Louis XVI.-Bildhauer Johann Platzer, dessen Aufnahmestück, ein Relief „das Modellzimmer“ [1772] in Budapest sich befindet.) — In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts wird Andreas Schweigl in Brünn als renommierter Bildhauer angeführt. (Arbeiten in Rossitz, Zwittau, Brünner Dom, Jakobskirche, Obrowitz, Střitín, Sternber, Ungarisch Hradisch, Nikolsburg u. a.)

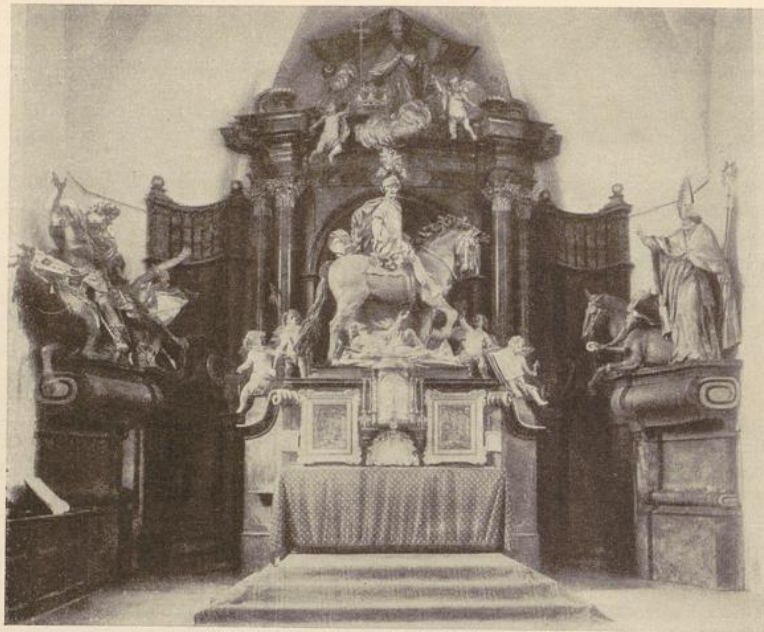
Steiermark

In Steiermark lebt der Bildhauer Thaddäus Stammel (geboren um 1700, wahrscheinlich in St. Martin bei Graz, gestorben 1765 in Admont), Sohn eines Bildhauers Georg Stammel. Er hat dann bei Schoy und einem Bildhauer Zeilinger gelernt, hat Italien bereist, ist sogar in Rom gewesen. Seit 1726 war er bis zu seinem Tode im Dienste des Klosters Admont.

Stammel ist trotz seiner Schulung in Italien der volkstümliche Bildhauer geblieben, mit allen Vorzügen und Schwächen, der geborene Erzähler, dem der breite Inhalt wichtig ist, der in seinen Reliefs sich nicht genug tun kann, der mit treuherzigen Anekdoten und Nebenfiguren die Szenen verbrämt, der zur burlesken Drastik greift, wie die gotischen Maler. Dabei ist ihm jeder Einfall gut genug, den er von anderen gesehen hat oder den ihm gleichzeitige Maler (wie Götz) geliefert haben. Manchmal glaubt man, daß ihm die altdeutsche Kunst besonders am Herzen lag, wenn wir die gleichen Greise mit Brillen erblicken, die wir von Cranach und den späten Niederländern kennen. Auf dem Relief: der Verrat des Judas (in Seitenstetten) und auf dem der Hölle (in Admont) ist die Figur des Teufels nach Dürers Ritter Tod und Teufel kopiert. Die schwere Pathetik, die laute Gebärde des Barock hat er bis in die Spätzeit des Rokoko bewahrt. Stammel ist der bravouröse Schnitzer und seine Sandsteinfiguren in Admont unterscheiden sich in der Energie von Licht und Schattenbewegung um keinen Grad von den geößten Holzsulpturen, die seine eigentliche Domäne geblieben sind.

Seine Werke sind zahlreich. Frühwerke, wie die fünfzehn Reliefs mit den Geheimnissen des Rosenkranzes (1726), der Schutzengel in Wildalpen (1731), die Figuren aus einer Kreuzigung in der Schulkapelle in Admont, mit der ergreifenden Figur der Magdalena, die Sandsteinaltäre in Admont, St. Blasius und St. Benedikt mit je zwei Seitenfiguren (die Frau mit dem Kind am Blasiusaltar scheint von Berninis Grab Urban VIII. angeregt),

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.



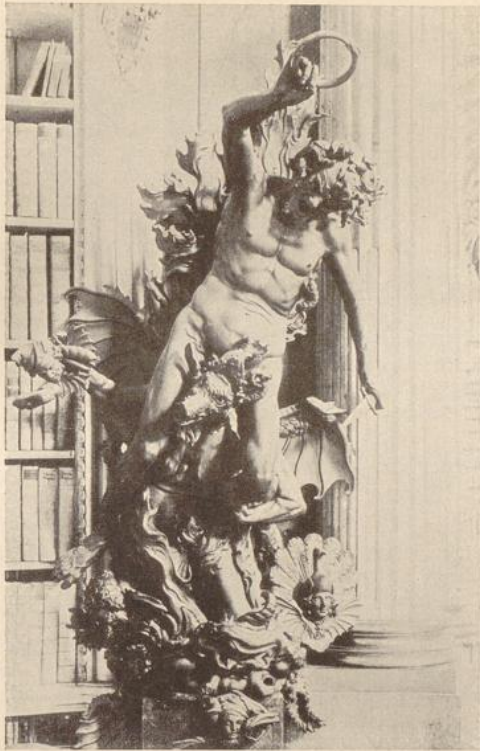
33. Th. Stammel, Hochaltar in St. Martin bei Graz.

(Nach A. Mayr, Die Werke des Plastikers Jos. Th. Stammel.)

haben noch die Zeichen der spätbarocken, italienisierenden Form, mit einzelnen Zügen persönlicher Eigenart. Am Relief der Tabernakeltüre in Frauenberg (um 1736) wagt sich schon der volkstümliche Erzähler hervor und eine ganz selbständige Arbeit ist der Altar in St. Martin bei Graz (um 1738) (Abb. 33).

Ein volkstümliches Werk im Stil des deutschen Spätbarock. Kein akademischer Bildhauer hätte es gewagt, drei lebensgroße Pferde in verschiedener Haltung nebeneinander zu stellen. In der Mitte St. Martin, der richtige Bauernheld, der bolzengerade dasitzt, die Füße streckt und mit dem Arm deutet, mit dem er eben den Mantel geworfen hat, auf einem ruhig stehenden renaissancemäßig ganz von der Breitseite sichtbaren Trakehner, der ungeduldig mit dem Fuß scharrt. Links Saulus auf (verallgemeinertem) stürzendem Pferd, rechts St. Eligius, der alte Bischof mit Porträtzügen, der einem liegenden Pferd den Fuß anheilt.

Es folgen Heiligenfiguren St. Agatha, St. Agnes in Winklarn (um 1740), in Kallwang (um 1742), worunter St. Anna und Maria als Fürbitterin für eine Aktfigur der armen Seele und zwei derbdastische Reliefs, Christus vor Pilatus, der, mit dem goldenen Vließ ausgezeichnet, auf dem Throne sitzt und die Kreuzschleppung; acht Reliefs in Seitenstetten (1749), worunter Ölberg, Kreuzigung, Kreuzauffindung, Tod des hl. Benedikt, bei dem die Fabulierlust des erzählenden Bildhauers keine Grenzen findet; große Krippen in Kallwang (1742) und in Admont (1755), ganze Kompendien religiöser Erzählerkunst, wo außer der Anbetung der Hirten, der Könige, noch die Verkündigung, die Darstellung im Tempel in einen landschaftlichen Hintergrund verflochten sind, wie auf dem Bild Memlings. Die Figuren noch verallgemeinert, idealisiert, mit der prachtvollen Fassung jede ein Meisterwerk volkstümlicher Plastik. Die größte Aufgabe Stammels war die Dekoration der Bibliothek in Admont. In den Seitenschiffen überlebensgroße Eckfiguren der vier Evangelisten, die mächtigen Sitzfiguren von Moses, Elias, Petrus und Paulus, an den Schmalseiten riesige Reliefs, Christus im Tempel, Urteil des Salomon. Im Mittelschiff über der Galerie vier Allegorien nach Entwürfen von Götz (1746), die ewige Wahrheit, die göttliche



34. Th. Stammel, Die Hölle. Admont.



35. V. Königer, St. Johann Nepomuk. Spital am Pyrn.

Weisheit, die Klugheit, die Wissenschaft, im Untergeschoß die vier letzten Dinge. Der Tod, der den alten Pilger überrascht; das Gericht (signiert 1760), ein junger Mann erwartet bebend das Urteil Gott Vaters, der im Miniaturformat oben auf einem Regenbogen sitzt, während unten der Satan mit Brille das Schuldbuch wälzt; der Himmel, eine mit Sinnbildern geschmückte, selig lächelnde junge Frau wird von einem Engel emporgetragen; die Hölle, ein heulender, zorniger Mann reitet auf dem Teufel der Unlauterkeit in das Flammenmeer, umgeben von den Symbolen der Todsünden (Abb. 34). Die volkstümliche Kunst spricht mit dem Inhalt des Dargestellten zum Beschauer, die Form ist überladen. Man muß die Skulptur betrachten wie gotische Plastik, Bewegung und irrationale Formverflechtung ist hier wie dort die gleiche. (Die Gruppe des David im Kunsthistorischen Museum und die Figur eines hl. Sebastian in der Sammlung Röhrer in Augsburg sind keine Werke Thaddäus Stammels. Ob es einen Martin Stammel gegeben hat, wie die alte Signatur der Wiener Gruppe (1775) angibt, weiß man nicht.)

Gleichzeitig mit Stammel war in Graz Josef Schokotnigg Bildhauer, der 1731 einen Altar nach Rein lieferte, 1740 die Fassadenfiguren der Grazer Stadtpfarrkirche schuf. Er bildet stilistisch die Fortsetzung der Arbeiten von Schoy. Seine Werkstatt hat er 1756 an Veit Königer vererbt, der auch hier den munter fließenden Strom volkstümlicher Plastik in den Louis XVI.-Formalismus der Wiener Akademie überleitete.

Veit Königer stammt aus Tirol (geb. 1729 in Sexten), ist 1749 in die Wiener Akademie eingetreten, wo er unter Schletterer arbeitete, erhielt 1754 den 1. Preis, vor Hagenauer. Von 1756 an war er bis zu seinem Tod 1792 in Graz tätig, ohne die Verbindung mit Wien zu verlieren. 1769 wurde er Mitglied der Akademie und 1772 gehörte er zum Stab der Bildhauer um Beyer, die für Schönbrunn tätig waren. Vom Wiener Formalismus der Nach-Donner-Zeit hat sich Königer anfangs frei gehalten. Gewiß hat die akademische Schulung sein Schaffen

modifiziert; dabei bleibt ihm doch von seiner ländlichen Lernzeit soviel an rokokohafter Verve und frischer Ursprünglichkeit. Seine besten Werke stehen am Anfang seiner Tätigkeit. Die Gruppe der Verkündigung (im Joanneum in Graz 1756) hält zwar den Vergleich mit der gleichzeitigen Gruppe Günthers in Weyarn nicht aus, die formal ähnlich aber seelisch viel differenzierter ist; sie ist aber eine der reizvollsten Schöpfungen dieser Gegend. Die feine Süße des Rokoko ist durch die leichte antikische Note in den Gesichtern, durch die Klassizität des Standmotives noch gesteigert. In der Folgezeit beeinflußt die zahlreiche Produktion die Qualität, wie bei den Altarfiguren und den Aposteln in St. Veit im Vogau (gegen 1760). Bei den Standbildern der Immakulata in Maria Grün in Pöllau ist es immer der Kontrast der langsam fließenden, zügigen Röhrenfalten des Gewandes und der quer über den Körper gepeitschten Enden des Mantels, der wie bei den Bildhauern des Barock die Wirkung bedingt. Es bleibt immer eine leichte, stilistische Spannung nach der Art der Aufträge. Bei den Altarfiguren in Wildon (1766) und den Marmorfiguren an den Seitenaltären im Grazer Dom sind Standmotiv und Pose akademisches Louis XVI., das zerwühlte Faltengerinsel, mit dünnen blitzenden Graten erscheint aber wie Übertragung bravouros, volkstümlicher Schnitztechnik. Noch frischer ist der hl. Johann Nepomuk in der Gloriole am Chorbogen von Spital am Pyrn (Abb. 35). In den späteren Werken (Altäre in Weizberg, Kapfenberg 1772, Maria Rehkogel 1772 und 1779, Dreifaltigkeitsgruppe in St. Peter bei Graz 1775) merkt man das langsame Erschlaffen der Spannkraft, das Versinken in einer werktätigen Handwerklichkeit, die den künstlerischen Problemen aus dem Wege geht. In Schönbrunn hat Königer nach Beyers Modellen Mars und Minerva, Paris und Äskulap ausgeführt.

Tirol

In Tirol hat der frische Hauch aus dem Norden die Keime befruchtet. In der Malerei, in der dekorativen Plastik, der Stukkatur haben Künstler aus dem benachbarten Bayern Anregungen gebracht.

Bildhauer Sturm aus Füssen hat in Breitenwang im Lechtal Christus am Ölberg und Christi Geburt gefertigt. Der Bildhauer Franz Karl Fischer hat 1755 den Hochaltar der Pfarrkirche in Wilten geliefert. Der Hof hat für seine Arbeiten immer Wiener Künstler geholt. Für die Bedürfnisse des Landes standen bald genug einheimische Meister zur Verfügung.

Wir beginnen die Übersicht mit Bildhauern des Rokoko, die aus der Schule Permosers hervorgegangen sind. Nikolaus Moll (gest. 1751), der Meister der Figuren der Fassade der Wiltener Stiftskirche, des Apoll und der Diana im Treppenhaus (1728), der Feldherrnstatuen in den Nischen des Saales im Landhaus zu Innsbruck, ist ein Künstler der Übergangszeit, der immer die barocke Note wahrt.

In Südtirol hat sich Dominikus Molling (gest. 1761) aus Wengen nach Permosers Tod niedergelassen und meist für die Altäre des Teodoro Benedetti den plastischen Dekor geliefert. Im Dom in Brixen Alabasterfiguren von St. Peter und Paul, noch schwer pathetisch, gestikulierend, und zwei anbetende Engel am Hochaltar 1752. St. Christoph und St. Oswald am Johannesaltar (1756), in Enneberg St. Peter und Paul, in Wengen die zarte St. Katharina und St. Sylvester, in Andray eine Immakulata. Auch für Rovereto und sogar für Venedig soll Molling gearbeitet haben. Von Permosers Art ist in seinen Werken nicht viel zu sehen. Die spachtelförmig hingestrichenen Falten des Überwurfes am Mantel der ausgezeichneten Immakulata in Wengen erinnern an die Technik des Lehrers. Bei der schlanken, farbig gefaßten Holzfigur einer hl. sentimentalischen träumerischen Theresia aus Wengen (Brixen, Privatbesitz, Abb. 72 bei Tietze-Conrat) ist das Holz wie weicher Ton modelliert.

Die übrigen einheimischen Meister können wir wieder nur kurz zitieren. Johann Schneck (geb. 1724 in Imsterberg, gest. 1784 in Arzl bei Imst) soll zuerst in Potsdam (für Sanssouci) gearbeitet haben. In Tirol werden ihm zugeschrieben die Kanzel in Götzens (1769), der Altar in Ranggen. — Von Stephan Föger sind St. Johann Nepomuk und St. Florian in der St. Johanneskirche in Innsbruck (1732). — Von Franz Faber von Schwaz sind die Altäre im Dom zu Brixen 1756 und 1763/64. — Hans Reindl (gest. 1792) hat den Johann Nepomukaltar, zwei Altäre im Chor der Stiftskirche von Stams, Altäre und Kanzel der Pfarrkirche (1764) von Stams gefertigt. — Andre Kölle aus Fendels die Kanzel und vier Seitenaltäre in Stams (um 1725). — Von Josef Anton Sartori sind Seitenaltäre in Neustift bei Brixen (1770/71), die Alabastergruppe der Beweinung Christi mit Maria und Johannes in der Hofkapelle in Innsbruck. — Johann Berger (geb. in Stülfes bei Sterzing, gest. 1774 in Toblach im Pustertal) hat zuerst bei einem ländlichen Meister in Passeier gelernt, sich dann in Augsburg, wahrscheinlich bei Ingerl, in Salzburg und schließlich in Wien weitergebildet. Sein Aufnahmestück in die Akademie von 1769: „Pallas schützt einen Jünger der Kunst und tritt den Neid zu Boden“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) hat uns seinen Namen wieder nahegebracht (Abb. 36). Die kleine Bleigruppe gehört zu den besten Probestücken der Wiener Akademie. Ein Thema der klassizistischen Allegorie, in der Auffassung, mit der

komplizierten Zusammenstellung von Aktfiguren, durchaus akademisch, Louis XVI. Die Durchbildung der schlanken, manierten Körper hat graziöse Feinheit, weltmännische Eleganz. Nach der Rückkehr in seine Heimat mußte auch er sich sein Brot als „religiöser Bildhauer“ verdienen. Der Hochaltar in Steinach am Brenner (um 1772, Datum des Altarblattes von Knoller) mit sechs überlebensgroßen, vorzüglichen Heiligenfiguren, mit der Verkündigung im Aufsatz, der in der Pfarrkirche in Ridnaun bei Sterzing mit den Altarfiguren der beiden Johannes, Zacharias und Elisabeth (um 1770), die Altäre in der Pfarrkirche von Neustift im Stubaital, von Brixen im Brixental, sind formal sichere, sogar ausgezeichnete Leistungen. Am Altar in Toblach, wo Berger während der Arbeit verstorben ist, sind nur die Giebelengel und die Reliefs am Tabernakel von seiner Hand.

Besondere Erwähnung verdient der Bildhauer Franz Xaver Nibl (1731–1804). Nicht wegen der künstlerischen Bedeutung seiner Werke, — die bleibt manchmal sogar unter der Grenze von Handwerk und Künstlertum, — sondern als Einzelfall, und als Repräsentant der volkstümlichen Plastik mit einer ganz speziellen Tendenz. Ihr Charakteristikum ist der zeitlose Realismus, der sich mit den ursprünglichen Mitteln eindringlicher Schilderung der Tatsachen an den Beschauer wendet, der in dieser Umgebung von Ekstase und Bewegtheit, fremd, derb erscheint, der sich steigert zum krassen Verismus.

Kaum hat der Meister aus der Atmosphäre höfischer Rokokokultur sich entfernt, scheint der Schulzusammenhang gelöst und das Ziel wird volkstümliche Einfachheit. Die formalen Zeichen der gleichzeitigen Rokokoskulptur, die gesteigerte ekstatische Bewegung, der Schwung der Gewänder, der Kontrapost, das Pathos, der leichte Akademismus in Anlehnung an die Louis XVI.-Antike, die Verfeinerung, die Idealität sind wie ornamentale Schnörkel abgestreift und es ist der Versuch gemacht, auf direktem Wege zu den verschütteten Quellen reiner Menschlichkeit, zur Darstellung des gefühlten Ausdrucks vorzudringen. Tatsächlich ist der Abstand von der Plastik der Umgebung nicht so weit, wie er auf den ersten Blick erscheint und man kann den Realismus auch anders erklären. Eine der Komponenten der neuen Bewegung des Louis XVI. ist frühzeitig ausgebaut, aber von einem volkstümlichen Meister, der sich an primitive Gemüter wendet.

Nibl hatte eine gute Schulung hinter sich. Er hat zuerst bei dem Bildhauer Georg Fritz in Hall gelernt, war dann 1750–55 als Geselle bei Straub in München, gleichzeitig mit Günther. Zusammen mit Weinmüller war er vorübergehend in Ottobeuren tätig, kehrte aber schon 1756 in seine Heimat nach Fügen im Zillertal zurück und begnügte sich mit dem engen Kreis seiner provinziellen Wirksamkeit. 1804 ist er dort gestorben. Frühe Arbeiten wie die Seitenaltäre in Stumm im Zillertal (1765) mit Reliefs der Steinigung des hl. Stephanus, der Stil der volkstümlichen Marteriszene angepaßt. Von den Altarfiguren in Fügen (Pfarrhaus um 1773) ist der Johannes der Täufer zu rühmen, der mit rührender Einfachheit der Gebärden das Lamm an die Brust drückt. Er ist bekleidet mit dem Fell und einem sackartigen, geflochtenen Rock, der sich jeder Bewegung widersetzt, in Flächen fällt und kaum das Spielbein durchscheinen läßt. Die Textur dieses rauhen Stoffes ist mit aller Eindringlichkeit beschrieben, wie bei der Magdalena des Pedro de Mena im Prado. Die Grundierungsmasse ist zur Modellierung benutzt und die ganze Figur ist naturalistisch polychromiert. Die Einfachheit, die Ein-



36. J. Berger, Allegorie. Berlin, Deutsches Museum.



37. F. X. Nissl, Die Reue. Fiecht.

dringlichkeit der Beschreibung ist noch gesteigert bei den Beichtstuhl-bekrönungen der Stiftskirche in Fiecht (um 1774). Es sind kniende Benediktinerfiguren als Personifikationen der Beichtfordernisse. Die Figur der „Reue“ ist hervorzuheben (Abb. 37). Der Mönch mit gefalteter Stirn, der in sich versenkt, zerknirscht an die Brust schlägt, plastisch ganz einfach gebildet, anscheinend ohne jede Absicht einer künstlerischen Organisation (nur das leichte Geflimmer der schnittigen Falten erinnert noch an die Schule) naturalistisch gefaßt, ist reine Ausdrucksfigur, verinnerlicht und wahr.

In der Umgebung der gleichzeitigen Skulptur wirkt diese Eindringlichkeit, die Gefühlstiefe ergreifend. Dieser extreme Realismus hat etwas Zeitloses an sich. Wir kennen ihn von Werken der spätgotischen Skulptur, er kommt ebenso vor in der gleichzeitigen volkstümlichen Kunst, er kommt vor in der spanischen Plastik. Immer leitet die Absicht, durch stärksten Effekt, durch Vorführung der Wirklichkeit, das Gemüt aufs tiefste zu erschüttern; der Realismus ist auch hier im Dienste der psychischen Wirkung. Aber von den Extremen des Verismus, die vor Surrogatstoffen nicht zurückschrecken, unterscheidet ihn eines. Es fehlt ihm das gewollt Suggestive. Es fehlt die

Leidenschaft, die fanatische Inbrunst. An einer bestimmten Grenze der Verinnerlichung ist Halt gemacht.

In Werken der folgenden Jahre kommen handschriftliche Eigentümlichkeiten der Rokoko-Schule wie Atavismen wieder zum Vorschein und nur in der Einfachheit einer Gebärde dringt die wahre Natur des volkstümlichen Schnitzers wieder durch. Von den Seitenaltarfiguren der Wiltener Pfarrkirche ist der hl. Hermann Josef (Abb. 38) die stärker empfundene Figur. Es folgen Skulpturen in Schwaz (1786), in Uderns im Zillertal, St. Anna und Magdalena (um 1788), die Beichtstuhlfigur in Brixen i. Th. (um 1790), Kruzifixe in Fiecht (um 1775) und in Fügen (1802), die zeigen, daß der Meister den Anschluß an den herrschenden Klassizismus abgelehnt hat. Klassizistische Betrachter der Werke Nissls haben von einer „ägyptischen Manier“ gesprochen. Hinter dem seltsamen Ausdruck verbirgt sich das richtige Empfinden für die Wirkung der Primitivität, der einfachen, unkomplizierten Form, des ungekünstelten, unpathetischen Ausdrucks.

Salzburg-Bayern

Eine Reihe tüchtiger Bildhauer ist auch im Salzburgisch-bayerischen Grenzgebiet tätig.

In Salzburg selbst Josef Anton Pfaffinger (1684–1758) und sein Schüler Johann Wieser, Johann Georg Hitzl (tätig 1737–81) und Franz v. Paula Hitzl (1738–1819), der Meister der Hochaltarfiguren der Peterskirche.

In Tittmoning sitzt Georg Itzfelder, in Trostberg Johann Kapfer, in Neumarkt Sebastian Eberl. Es ist in unserem Zusammenhang nicht möglich, auch nur die besseren Arbeiten zu nennen. Speziell Daten sind in der zitierten Lokalliteratur leicht zu finden.

In Ried sind die Schwanthaler. Franz Schwanthaler (1683–1762), der 1711 das Atelier seines Vaters übernimmt, in Lohnsburg, Waldzell, Andrichsfurt, Pötting, Altarfiguren hinterläßt. Leichter zugänglich sind die Gruppen der Beweinung Christi im Passauer Museum, in Linz, die Reliefs in Wien. Sein Sohn Johann Peter Schwanthaler führt die Werkstatt bis in den Klassizismus weiter (Altar in Hohenzell, Kreuzaltar in Aspach). Dessen Sohn Franz Jakob Schwanthaler (1760–1820) ist nach München ausgewandert, wo dekorative Skulpturen der Residenz seine schönsten Leistungen sind.

München

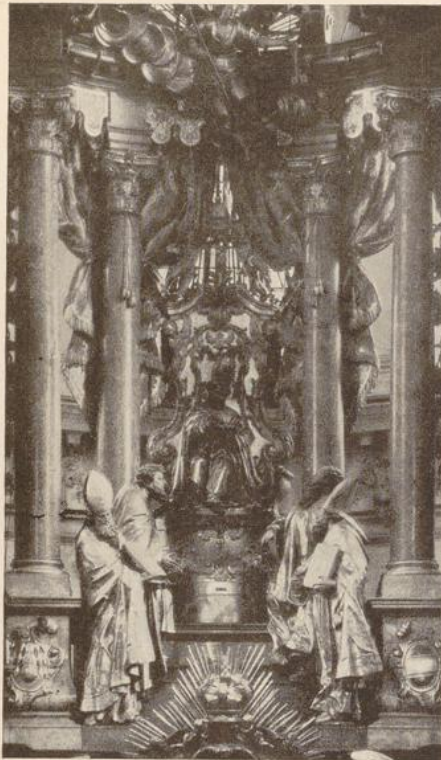
Das späte Rokoko bringt auch die Blüte der Skulptur in Bayern. Sie ist vielleicht die Blüte der deutschen Skulptur des Rokoko. Man kann zwar die bayerische Skulptur nicht dem Umfang nach mit der Österreichs vergleichen, wo der Maßstab von Anfang an monumental war, wohl aber nach der künstlerischen Bedeutung. Legt man den Nachdruck auf den Begriff „deutsches Rokoko“, so muß die bayerische Skulptur an erster Stelle genannt werden, vor Österreich, wo nach Donner die Skulptur international gerichtet, akademisch, klassizistisch gefärbt blieb. Was die bayerische Plastik unterscheidet, das ist wieder die Volkstümlichkeit. Die enge Verbundenheit mit dem Boden, der die frischen Keime zum Wachstum gebracht hat. In dieser volkstümlichen Kunst treibt die Wärme barocker Bewegung auch dann noch zur letzten Stufe der Auflösung, als rings umher die Erstarrung des Louis XVI. einsetzte. Das Hauptthema ist nach wie vor, wie schon in der gotischen Zeit, der gefaßte Schnitzaltar, aber in der Auffassung der neuen Zeit, in einer neuen Vergeistigung, die sonst nirgend so zum Ausdruck kam. Gerade diese volkstümliche Kunst ist in den besten Werken ausgezeichnet durch Feinheit der Empfindung, durch graziöse Eleganz, in der man den Abglanz der höfischen Kultur des absolutistischen Zeitalters sehen möchte.

Die Fülle der Talente ist in dieser Zeitspanne erstaunlich. Wir beginnen mit Zeitgenossen Egid Asams, Meistern der Übergangszeit, mit ähnlichem Gang der Vorbildung, bei denen die Reaktion gegen die derbpackende Formenpathetik des Barock schon deutlich wird. Wenigstens in den besten Werken.

Johann Georg Greif ist, wie Asam, ein Schüler von Faistenberger. Er stammt aus Hörmannsberg bei Mehring, hat wahrscheinlich seine Lehrzeit in München verbracht. 1718 wurde er Meister, 1753 ist er in München gestorben. Durch archivalische Nachrichten sind nur Arbeiten einer kurzen Periode seiner Tätigkeit belegt. So der Hochaltar der Peterskirche in München (Abb. 39). Er ist Kollektivarbeit. Der Entwurf stammt von Maler Nikolaus Stuber. Das Modell hat Egid Asam gefertigt, der auch die Figur des hl. Petrus auf der Kathedra



38. F. X. Nibl, St. Hermann Joseph. Wilten.



39. J. G. Greif und Eg. Asam, Hochaltar der St. Peterskirche. München.



40. J. Dietrich, Figuren am Hochaltar in Diessen.

ausgeführt hat. Die disputierenden Kirchenväter, die um die Kathedra herumstehen, und die Engel des Aufsatzes sind von Greif (1733–49). Die Anklänge an Berninis Kirchenväter in St. Peter in Rom haben wohl Asams Modelle vermittelt. Wieviel im einzelnen vom Genie des Größeren in diese Figuren übergegangen ist, kann man heute nicht mehr kontrollieren. Diese gelassene Ruhe, diese Einfachheit der Gesten haben Asams Figuren sonst nicht. Wieder richtet sich einer der Kirchenväter appellierend an den Beschauer, so daß ein Gefühlsstrom Beter und Altar direkt verbindet. Von Greif sind in der gleichen Kirche die sitzenden Giebelfiguren der Kardinaltugenden auf dem Chorgestühl, antikisch frisierte Frauengestalten, die nicht recht wissen, was sie mit ihren Attributen anfangen sollen, und ein handwerklicher, kreuztragender Christus auf der Empore. Ausgezeichnete Werke der gleichen Zeit sind wieder die knienden und stehenden Engel an dem (ebenfalls von Stuber entworfenen) Hochaltar der Münchener Hl. Geistkirche (1730f.). Der Schulzusammenhang mit Faistenberger ist bei den großen Figuren der Apostel Paulus und Andreas in der Münchener Peterskirche unverkennbar. Für Greif gesichert ist noch die Orgel in Fürstenfeldbruck (1737), wo Maria, von fröhlichen Putten mit Musikinstrumenten umrahmt, die Bekrönung bildet. Von den Zuschreibungen sind hervorzuheben zwei geistreiche Kleinfiguren, die Allegorien von Pest und Krieg im Nationalmuseum (Abb. 41), wahrscheinlich Devotionalien nach einer Pestgefahr.

Über Joachim Dietrichs Leben wissen wir noch weniger. Er übernahm 1736 als Hofbildhauer die Stelle von Faistenberger in München und starb 1753. Sein Name ist verknüpft mit dekorativem Schnitzwerk, den Panneaux in den Reichen Zimmern der Residenz, mit den Schnitzereien des Residenztheaters und der Amalienburg, die er nach Cuvilliés Entwurf ausgeführt hat, den Türen der Hauptpost, die Gunetsrhainer entworfen hat,

dem Chorgestühl von St. Peter in München. Figürliches ist wenig bezeugt. Das Kruzifix mit der schmerzhaften Mutter Gottes im Bürgersaal würde an sich noch nicht verlocken, dem Autor weiter nachzuspüren. Um so mehr aber der Hochaltar der Klosterkirche in Diessen, der zu den großen Leistungen der bayerischen Plastik gehört. Seine Entstehungszeit ist nicht bekannt. (Das Altarblatt von Albrecht trägt die Jahreszahl 1738.) Der Entwurf ist von Cuvillies. Auch wenn diese, vom Klosterchronisten etwas unbestimmt vorgebrachte Bemerkung richtig ist, die Selbständigkeit des Bildhauers wird dadurch nicht berührt. Der künstlerische Wert wird getragen von der figuralen Plastik, den überlebensgroßen Gestalten der Kirchenväter, den Reliefs am Säulenfuß mit Szenen aus dem Marienleben (Abb. 40).

Die Architektur des Altares ist unmittelbar aus der Architektur des Raumes entwickelt. Sie wirkt in der Häufung der Stützen als gewaltiges Schlußtableau in dem feingliedrigen Kirchenraum. Die räumliche Intensität der stufenweise vorgebauten Säulen ist durch die Disposition der Figuren noch verstärkt. Schon die Figuren des Aufsatzes, Gott Vater und Sohn, der der Maria im Altarblatt die Arme entgegenbreitet, sind in verschiedene Ebenen verteilt. Von den vier Kirchenvätern sind zwei aus dem architektonischen



41. J. G. Greif, Der Krieg. München, Nationalmuseum.

Verband gelöst und auf eigenen Sockeln vor den Altar gestellt, mit dem sie inhaltlich und optisch verbunden sind. Die Bewegung greift über in den Raum. Sie wird in den Engeln des Aufsatzes zum kreisenden Wirbel. Diese Trennung und Verselbständigung der Teile, die durch Aufbau und Farbe doch wieder enge verknüpft sind, erscheint hier zum erstenmale in der bayerischen Plastik. Die räumliche Steigerung, die Auflösung bei starker Konzentration, ist gleichsam ein Symbol der stärkeren Auflösung der plastischen Form. Die blockmäßige Geschlossenheit der Permoserschen Kirchenväter, die man thematisch zum Vergleich heranziehen könnte, wäre hier in der Nachbarschaft der Asamschen Skulptur als unlebendig empfunden worden. Nur der Umriß behält noch eine gewisse Einfachheit. Die Masse ist von tiefen Schattentälern durchhöhlt und durch kleinteiliges, gratig gebrochenes, knisterndes Gefältel, durch seidig huschende Lichter (auf den Spitzen und dem Relief der Stickereien) in leichtes Geflimmer aufgelöst. In der ornamentalen Akkurate des Dekors, in der Ziselierung der krausen Locken, merkt man die routinierte Hand des Schnitzers dekorativer Panneaux. Sie dient hier einer besonderen Absicht: der Verfeinerung. Auch die Fassung der alabasterweißen Figuren vor der gelben, goldgehöhten Architektur verfolgt diesen Zweck. Bisher hatten Schnitzfiguren die traditionelle, illusionistisch bunte Farbe selten verlassen. Aus der gleichen Absicht resultiert auch das Pathos der Figuren selbst, die gedämpfte, leicht aufflackernde Bewegung, deren Gehaltenheit erst zum Bewußtsein kommt, wenn man an die stürmische Leidenschaft der Asamschen Plastik denkt. In dieser Verfeinerung von Form und Inhalt ist der Altar die Seele des feingliedrigen Baues von Johann Michael Fischer. Er ist eine der wichtigsten Leistungen an der Schwelle des Rokoko, ein Wegweiser in die Zukunft.

Das volkstümliche Element behält das Übergewicht in den Skulpturen von Joseph Prötzner, des Meisters des Hochaltars und der vier Seitenaltäre in Fürstenfeldbruck. Warum dieser, erst um 1754 entstandene Altar schon jetzt genannt wird? Weil die barocken Elemente von diesen volkstümlichen, rückständigen Meistern bis zum Ende der Periode gepflegt werden, weil so ein Streiflicht fällt auf den Charakter der eigentlichen Rokokoskulptur. Prötzner ist in provinzieller Umgebung aufgewachsen, hat bei Bildhauer Seiller in Freising gelernt, ist dann nach München gekommen, wo es erst 1752 in die Zunft aufgenommen wurde und 1761 starb. Bezeugt sind Figuren in der Münchener Peterskirche, zehn Apostel, Christus und Maria, der Deckel des Taufsteins, ein Kruzifix mit der schmerzhaften Mutter Gottes. (Ein Brustbild des Papstes Pius VI. im Seitenschiff und die Kanzel sind von dem Sohne Prötzners.) Die Hyperbeln der barocken, volkstümlichen Kunst, die zwischen Pathos und Aufgeregtheit, zwischen Bewegung und Gestikulation, zwischen Charakterisierung und übertriebener Ausdrucks-kunst die Grenzen nicht ziehen kann, die die Falten in irrationale Bewegung bringt, ohne auf die Bewegung der Glieder Rücksicht zu nehmen, kennen wir von der Skulptur des Jahrhundertanfangs. Die zerrissenen Silhouetten von Zacharias und Elisabeth, Joachim und Anna zwischen den gewundenen Säulen des Altares in Fürstenfeldbruck erscheinen im monumentalen Zusammenhang wie verstärkte Schnörkel. Obwohl eine der Figuren, der Zacharias, fast wörtlich aus Raffaels Schule von Athen entnommen ist. Mehr beruhigt und geschlossen sind die Figuren an den Seitenaltären, von denen die Barbara und Margareta ohne Rückwirkung der Kunst eines Straub oder Günther nicht denkbar sind.

Der ekstatisch gesteigerte Barock der Asam und die aufgelöste Pathetik der volkstümlichen Tradition sind fruchtbare Fermente in der bayerischen Skulptur der Rokokozeit geblieben. Will man die Eigenart der bayerischen Rokokoskulptur nach Komponenten zergliedern, muß man auch auf eine dritte Strömung antikischer, tektonischer Richtung hinweisen, die seit dem frühen 18. Jahrhundert in der europäischen Kunst immer größere Bedeutung bekam. Vermittler dieser Richtung waren die Hofkünstler, Bildhauer, die in Frankreich gelernt hatten, und die Schule Donners in Wien.

Der Antwerpener Wilhelm de Groff ist 1714 durch Kurfürst Max Emanuel in Paris aus dem Dienste Ludwig XIV. angeworben worden. Er hat dann bis 1742 in München gelebt. Sein Hauptgebiet war die dekorative Bauplastik, die Rahmen, Armleuchter, Feuerhunde (in den Reichen Zimmern), der Bronzedekor für Türen, Möbel, die Stukkaturen (Nymphenburg, Pagodenburg, Dachau), Wandbrunnen (ein schöner Brunnen von 1717 ist im Nationalmuseum). Weiter kleine Bronzereliefs (eine Immakulata in Stift Nonnberg bei Salzburg, eine Madonna in der Münchener Hofkapelle). Dann Gartenfiguren. Von der früheren Ausstattung des Nymphenburger Parterres (bis 1737) mit Vasen mit figuralem Dekor aus vergoldetem Blei, Putten mit Emblemen der Jahreszeiten, wasserspeienden Tieren und der berühmten Floragruppe an der Kaskade (nach Versailler Vorbild) geben nur mehr die Veduten von Beich und Stephan im Nymphenburger Schloß Kunde. Erhalten sind zwei Brunnen mit Putten (um 1722) in der Badenburg, und Putten mit Schwänen (1731) im Speisezimmer des Schlosses Brühl am Rhein. Auch die gut erfaßte und ausgezeichnet stilisierte Chinesengruppe im Treppenhaus von Brühl darf Groff zugeschrieben werden. Sind das immer noch dekorative Nebensächlichkeiten, es gibt auch Skulpturen, die auf eine höhere Wertung Anspruch machen. Die Reiterstatuette des Kurfürsten Max Emanuel im Nationalmuseum (signiert und datiert 1714) war ursprünglich wohl Modell für ein Denkmal, und ist erst nachträglich mit den Zutaten kleiner Bronzebüsten als Raumdekor hergerichtet worden. Groffs geistiges Eigentum ist dieses Reiterstandbild nicht. Es ist eine wortgetreue Kopie nach einer Statuette Martin van Bogaerts in Versailles, bereichert durch die fliegende Siegesgöttin und die Gruppe der Überrittenen am Boden. Die Marmorbüste Effners (im Nationalmuseum) scheint porträtgetreu zu sein, aber das Geistige des bedeutenden Künstlers ist zu kurz gekommen. Noch mehr schematisiert ist die Marmorbüste des jugendlichen Max III. Joseph. Der überlebensgroße Neptun aus Marmor an der Kaskade des Nymphenburger Gartens zehrt noch von den Reminiszenzen des Aufenthaltes in Paris. Das Vorbild findet sich in Daniel Marots Entwürfen für Bildhauer. So bleiben als Werke von selbständiger künstlerischer Bedeutung nur zwei Denkmäler.

Das Grabdenkmal des Bischofs Marquard von Kastell im Dom zu Eichstätt (1731) ist von Baudirektor Gabriel de Gabriels entworfen. Die Absicht, formal und inhaltlich ein Pendant zu schaffen zum gegenüberliegenden Gemmingen-Denkmal des Hans Krumper ist klar. Die appellierende Pose des emporblickenden Bischofs ist absichtlicher Gegensatz zur ruhigen Versenktheit des Gemmingen. Sie ist nicht gerade glücklich, aber charakteristisch für die ganze Richtung. Künstlerisch noch bedeutender ist das Denkmal des Kurprinzen Maximilian von Bayern in der Wallfahrtskirche in Altötting. Eigentlich eine Votivgabe, gestiftet 1737 vom

Kurfürsten nach der Krankheit seines Sohnes, und deshalb auch in kostbarem Material ausgeführt. Die fast lebensgroße, getriebene Statue ist aus Silber. Groff selber hat über dieses „chef d'œuvre pour la ressemblance, l'attitude et le travail“ einen Artikel in den *Mercure de France* lanciert, dessen Selbstlob nicht übertrieben erscheint. Die Gruppe ist nicht nur technisch ein Meisterwerk, sie ist auch ein Meisterwerk höfischer Feinheit. Unübertrefflich ist der Ausdruck chevaleresker Devotion, die mondäne Grazie um bewußte Frömmigkeit, die formensichere Eleganz. Diese Verfeinerung hatte man bisher im Lande noch nicht gesehen. Die Figur ist ein Musterbeispiel für die neue Idealität des Rokokomenschen, die von der französischen Gesellschaft ausgeprägt wurde, die von da aus in die internationale Kunst übergegangen ist.

Die übrigen internationalen Wanderkünstler am Hof sind weniger von Bedeutung. Giuseppe Volpini war zuerst am Hofe des Markgrafen Wilhelm Friedrich von Brandenburg in Ansbach, hernach in Würzburg. Von 1715 bis zu seinem Tode 1729 war er Hofbildhauer in München. Sein Gebiet waren dekorative Stukkaturen (in der sala terrena in Schleißheim), Gartenskulpturen (Flora und Pallas in Nymphenburg); dekorative Bau-Skulpturen in Ottebeuren; die Magdalena der Magdalenenklause in Nymphenburg ist eine schwerfällige, handwerkliche Nebensächlichkeit. Es geht deshalb nicht an, mit Volpini eine Statuette des Kurfürsten Max Emanuel in Verbindung zu bringen, die in mehreren Ausführungen in Alabaster (zwei im Nationalmuseum, ein Fragment in Aachen) und ein Originalmodell in der Sammlung Röhrer in Augsburg erhalten ist (Abb. 42). Ein Volpini signiertes Brustbild des gleichen Fürsten (im Nat.-Mus.) zeigt die schwerere Hand. Für die Statuette und für ein ähnlich aufgefaßtes Modell eines stehenden Feldherrn in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) kann nur Groff als Autor in Betracht kommen. — Von Charles Claude Dubut (in München 1716–42) sind die figuralen Stukkaturen in Nymphenburg, Badenburger, Schleißheim und Wachsmedaillons des Kurfürsten Max Emanuel. Das beste Exemplar von 1725 in Berlin. In diesem Zusammenhang darf sein Name wenigstens erwähnt werden.

Der französische Einfluß war auf dem Gebiete der Skulptur doch nur eine Nebenströmung. In dem Lande, in dem nach wie vor der Schnitzaltar die wichtigste plastische Aufgabe war, hat man immer auf der heimischen Tradition weitergebaut. Die gegenreformatorische Kunst Italiens war noch für Asam die hohe Schule. Jetzt erlangte durch die überragende Persönlichkeit Donners die Plastik Wiens dogmatische Bedeutung. Die Hauptmeister des bayerischen Rokoko, Straub und Günther, haben in Wien gelernt.

Johann Baptist Straub (1704–84), ein Bildhauerssohn aus dem damals bayerischen Ort Wiesensteig in Württemberg, hat bei dem Hofbildhauer Gabriel Luidl ersten Unterricht genossen. Während der Wanderjahre hat er sich weitergebildet bei Christoph Mader in Wien, zu einer Zeit, als der wachsende Einfluß Donners der Wiener Skulptur die spezielle Note gab. Von Faistenberger berufen, kam er nach München zurück, wo er von 1735 bis zu seinem Tode 1784 eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltete. Er besaß in München die größte Werkstatt für christliche Kunst. Die Zahl seiner Arbeiten, die schon zu seinen Lebzeiten Lippert im *Augsburger Kunstblatt* 1772 zusammengestellt hat, ist erstaunlich, aber auch ungleichwertig. Eine chronologische Übersicht ist hier vorzuschicken.

Die Statuetten von St. Nepomuk und St. Aloysius (Abb. 43) in Wiesensteig (1739) sind reife Arbeiten des Rokoko. Im ruhigen Fluß der Draperien, in der rundlichen Modellierung, im klassischen Typus der



42. W. Groff, Kurfürst Max Emanuel. Augsburg, Slg. Röhrer.



43. J. B. Straub, St. Aloysius. Wiesensteig.

Engel kann man noch eine Nachwirkung der Wiener Schule sehen. Etwa gleichzeitig die Tabernakelengel von St. Anna in München. Der Tabernakel in Fürstenzell (1741) ist eines der feinsten Werke Straubs (Abb. 44). Ein geschlossener Umriß und in diesem absichtliche Unsymmetrie in der Draperie, in der Bewegung der zartgliedrigen, in schmiegsamer Eleganz wie hingegossenen Engel, der drolligen Putten. Der Hochaltar (1745) hat durch die Entfernung der seitlichen Durchgänge an Wirkung verloren. Von den stehenden Engeln ist ein Paar nach Weltenburg gekommen. Es folgen die Tabernakel der Kreuzkirche, der Herzogspitalkirche in München, der Josephsaltar in Gauting und, wieder von größerer Wichtigkeit, die vier kleineren Diagonalaltäre in Berg am Laim.

Sie sind schon zum räumlich reduzierten, mit Draperien und Festons dekorierten Rahmenwerk geworden, vor dem die Altarfiguren tektonisch unverbunden stehen. Durch die korrespondierenden Bewegungen dieser Apostel, die in Alter und Temperament sich ergänzen, entstehen leise Bindungen, die sich über den ganzen Raum spannen. Ein Meisterwerk dekorativer Schnitzkunst ist die Kanzel. Dem Korpus ist durch die Betonung der Ecken noch einigermaßen tektonischer Halt gegeben. Der Schaldeckel ist ein freies, bewegtes Gebilde, wie eine Muschel, getragen von Hermen, bekrönt von Figuren, die in steiler Pyramide nach oben gipfeln. Schon beginnen die abstrakten Begriffe von Rhythmus und Bewegung sich zu Hauptfaktoren der Komposition zu verdichten, die Tektonik wird verschwommen, ersetzt durch Ponderation. Die jugendfrische Heiterkeit der Engel und Putten gibt der Skulptur den besonderen Ausdruck.

Ganz anders ein Werk höfischen Stiles, das Denkmal für

Kaiser Karl VII. in Altötting von 1745, in der kalten Allegorie an Schemata des internationalen Stiles sich anschließend. So würde etwa Groff das Thema bewältigt haben. — 1746 das Rechberg-Denkmal in der Dreifaltigkeitskirche in München.

Etwa 1748 arbeitet Straub an den Seitenaltären der Klosterkirche Reisach, Flachreliefs im Rahmen, Übersetzungen von Gemälden. Von den vier Figuren in Tegernsee haben St. Rochus und St. Agatha die verfeinerte Psyche der Rokokozeit, die Dämpfung der Gefühle und entsprechend eine schmiegsame Weichheit der Form, die jedem starken Kontrast aus dem Wege geht; die milde Hingabe, die schwermütige Zärtlichkeit berühren wie gedämpftes Geigenspiel. — 1750 der St. Annenaltar in der Peterskirche, weiter die großen Seitenaltäre in Berg am Laim. Dann Hochaltar und Seitenaltäre in Grafing, von denen nur mehr vier Figuren erhalten sind.

Der Georgsaltar in Bichl (geliefert 1752 für 300 fl.) war als Thema besonders reizvoll. Die höfische Kunst hatte für das Reiterstandbild neue Schemata geprägt. Nur einzelne Züge sind in dieses volkstümliche Schnitzwerk übergegangen, das im springenden Pferd der alten Auffassung sich anschließt, die wir in München seit der Zeit des Manierismus kennen (Sustris). Donner hatte dem Thema neuen Inhalt gegeben. Später hat Straub im Hochaltar in Bogenhausen diese Prägung vereinfacht wiederholt. — Dazwischen wieder Grabdenkmäler für den hohen Adel, ganz international, fast möchte man sagen klassizistisch empfunden. Figuren trauernder Damen am Sockel, antikisch kostümierte Allegorien im Allerweltsgeschmack. So die Törringdenkmäler in Bogenhausen (1751), in Kloster Au (1755). Straubs Kunst ist nicht homogen. Sie war populär geworden, aber sie war doch nicht volkstümlich. Die barocke Tradition ist ganz abgeschwächt. Das Ornament schließt sich dem höfischen Rokoko eines Cuvilliés an, aber der Ausdruck der Figuren ist bürgerlich befangen. Die Skulpturen bleiben schwer, ruhig zurückhaltend, sie vermeiden auch barocke Bewegung und volkstümliche Drastik. Sie sind von Anfang an kühl, verstandesmäßig empfunden. Straub ist später mühelos zum Louis XVI.-Klassizismus übergegangen. — 1759 erhielt Straub den Auftrag, den Altar in Grafrath auszuführen. Beworben hatte sich noch Günther. (Entwurf in der graphischen Sammlung München.) Für die Ausführung hat Straub nicht seinen Entwurf zugrunde gelegt, sondern den seines Schülers. Von diesen Jahren an glaubt man eine Rückwirkung Günthers auf den Lehrer zu spüren.



44. J. B. Straub, Tabernakel.
Fürstenzell.



45. J. B. Straub, David. München,
Nationalmuseum.

Die reifen Hauptwerke Straubs sind in den Jahren um 1760 entstanden. Es sind Aufträge größeren Umfanges, Ausstattungen ganzer Kirchen. In der Subordination der Skulptur unter die räumliche Wirkung liegt ein besonderes Verdienst. Noch mehr, die Altäre greifen korrigierend ein, wo der Grundriß nicht ganz modernem Rokoko-Empfinden entspricht. In Schäftlarn sind die mittleren Seitenaltäre senkrecht zur Hauptachse gestellt; sie bringen in den Langhausbau den Zentralgedanken als übergeordnetes Motiv. Diese Seitenaltäre und der Hochaltar (um 1758) haben als räumlich wichtige Stützpunkte das obligatorische Architekturschema, aber modifiziert, durch asymmetrische Draperien aufgelöst. Das tektonische Gerüst ist bei den kleineren Seitenaltären vollständig verschwunden. Die Volutenpilaster begrenzen Flachnischen, deren untere Hälfte mit einer Relieffigur gefüllt ist. Die obere Hälfte ist mit dem leichten Streumuster von Wolken dekoriert. Figur und Aufsatz von je zwei gegenüberstehenden Altären korrespondieren. Über das Kirchenschiff hinweg sind die formalen Beziehungen gespannt; der Betrachter ist gezwungen, die korrespondierenden Figuren zusammenzulesen. Nicht nur das, die Relieffiguren des hl. Norbert und Augustin, Joseph und Nepomuk, die auch in Ausdruck und Bewegung als Gegenstücke gebildet sind, tendieren als asymmetrische, unvollständige Gebilde nach einer Seite; sie werden erst durch die Mittelachse des Raumes stabilisiert.



46. J. B. Straub, Bellona. München, Nationalmuseum.

mus des Raumes. Impulsive Freiheit erweist sich im großen Zusammenhang als berechnete Geste, und die stille Versunkenheit der einen Figur ist Kontrastwert zur rhetorischen Aktivität der anderen. Nicht daß diese Gestalten in dekorativer Abstraktion aufgegangen wären. Aber das Pathos ist noch mehr gedämpft, gemildert, abgestimmt. Die Skala der Empfindungen ist nicht groß. Alle Figuren Straubs sind verträumt, müde, ja schon sentimental. Die Koketterie einer weiblichen Heiligen aus Günthers Frühzeit kennt Straub nicht. Die Agatha und Barbara in Ettal sind gerade, herbe, steifleinene Jungfrauen, denen das Geschick alle möglichen Gaben in die Wiege gelegt haben mag, nur nicht Grazie. Die melancholischen Männer entsprechen eher dem Ideal des Rokokoheiligen. Die Hingabe der Relieffiguren in Schäftlarn wirkt am ersten erlebt, gefühlt. Der schöne David mit der Harfe, im seidigen Levitengewand mit Schäferhut (Nationalmuseum) könnte in Stimmung und Form als Inbegriff Straubischer Plastik gelten (Abb. 45). Der pathetische Wellenschlag des Barock hat sich ganz gelegt. Nur der Faltenwurf zeigt Leben, als ob ein leichter Wind über die See kräuselte. Die flackernde Bewegtheit der Gewandzipfel wirkt wie die Lichter in einem Spätrokobild, die auf die gebrochenen Farbtöne aufgesetzt sind. Psychische und formale Verfeinerung decken sich. Sie sind schon Ausdruck der neuen Zeit, die den Barock endgültig überwunden hat. Man wird durch die Gemälde Knollers auf den Altären Straubs daran erinnert, daß der Klassizismus der Louis XVI.-Zeit schon durch die Tore eingedrungen ist.

Den Übergang zur Stilistik des Louis XVI. hat Straub nur zögernden Schrittes gewagt. Einige Motive der Louis XVI.-Ornamentik werden angenommen (Hochaltar in Berg am Laim); die Bewegung erlahmt, die Falten gefrieren,

Noch feiner ist die räumliche Synthese in Ettal (Abb. 9). Die drei Altäre jeder Seite der Rotunde bilden eine Gruppe. Die äußeren sind in der Asymmetrie des Rahmenwerkes unvollständig und ergeben erst mit dem mittleren Altar eine Einheit, in die auch die Figuren mit sich kreuzenden Gegensätzen von Rhythmus und Bewegung hineingespannt sind. Der mittlere Altar sucht als Ausgleich der Unregelmäßigkeiten in Draperie und Baldachin die ergänzenden Formen des gegenüberliegenden Altares. Der Grundgedanke der Architektur ist so vom Bildhauer aufgegriffen und mit feineren Fäden zu Ende gesponnen. Ein Zusammenarbeiten von Plastik und Raum, wie sonst nirgends, auch nicht bei Günther, der immer wieder sich selbst durchsetzen will. Die Figuren sind Teil eines räumlichen Ganzen, sie gehen unter in den leisen Bewegungsströmen, die den Raum durchziehen. Sie verbinden sich mit der Architektur des Altares, mit der Architektur des Raumes, zu einem einheitlichen Rhythmus, der den Beschauer mit weichen Akkorden einspinnt, wie Mozartsche Musik. In diesem Zusammenhang scheint auch die geistige Individualität der Figuren gemildert, soweit verschliffen, bis sich die Charaktere den dekorativen Kurven einschmiegen.

Der Rhythmus der Gebärden ist bestimmt vom Rhyth-

und die Neigung zur Tektonik findet Ergänzung in der naturalistischen Detaillierung des Nebensächlichen. (Tabernakel in Polling 1770). In den späten Arbeiten ist die Ausführung Gessellenhänden überlassen (Hochaltar in Bogenhausen 1773). Die letzten Aufträge, die Gartenfiguren in Nymphenburg (1771), Statuen im Treppenhaus der Hauptpost (1774) bringen mit antikischen Themen den Zwang, zur neuen Kunst Stellung zu nehmen. Das Resultat ist ein abgeschwächter Klassizismus, der mehr vom Münchener Manierismus des 17. Jahrhunderts an sich hat, als von der Antike. Es steckt schon ein Körnchen richtiger Anschauung in der falschen Zuschreibung von Straubs Figur der Bellona (Abb. 46) im Nationalmuseum an Hubert Gerhard.

Straub leitet die Blütezeit der bayerischen Rokokoskulptur ein, die an intensiver und extensiver Wirkung nur mit der bayerischen Spätgotik verglichen werden kann. Seine Schüler verteilen sich über ganz Süddeutschland. In Bayern sind Günther, Christian Jorhan, Roman Anton Boos tätig. In Schwaben Joseph Streiter, der nach Straubs Entwurf die Altäre in Wiesensteig ausgeführt hat, und Joseph Weinmüller, auf den wir später zurückkommen werden. Bei Straubs Neffen und Schüler Messerschmidt ist die bayerische Schulung in Wien veredelt worden. Franz X. Nibl ist nach Tirol gegangen. Nicht als Schüler bezeugt ist Franz Xaver Schmädl in Weilheim, der stilistisch von Straub abhängig ist.

Die bayerische Skulptur des späten Rokoko gipfelt im Werk des Ignaz Günther (1725–75). Auch Günther ist im Handwerk aufgewachsen, er ist Sohn eines Bildhauers in Altmannstein, hat sieben Jahre (etwa 1743–50) bei Straub gelernt. Dann ging er auf die Wanderschaft und zuletzt für kurze Zeit nach Wien, wo er sich zum Abschluß der Lernzeit 1753 den akademischen Preis holte. Seit 1753 blieb er in München. Von einem besonderen Einfluß der Wiener Schule kann man nicht sprechen. Wichtiger war die Verbindung mit Egell in Mannheim, den Günther 1751, während der Wanderjahre besucht hat. Egell ist Schüler Permosers. Permoser steht noch im Zusammenhang mit Bernini. Diese kunstgeschichtliche Linie ist von Bedeutung. Die Elemente der barocken Auflösung in Berninis Kunst, die von Permoser in eigenwilliger, nordischer Auffassung verstärkt, von Egell in das dekorative Rokoko gemildert waren, erblühen in Günthers Werk zur letzten Verfeinerung.

Günthers Werk ist die letzte Stufe im Entwicklungsprozeß der barocken, deutschen Skulptur, der Abschluß an der Schwelle des Klassizismus. Fäden der internationalen Entwicklung kreuzen sich; italienischer Barock, höfisches französisches Rokoko und Louis XVI. Gesinnung verbinden sich mit gotisierender, deutscher Volkskunst; bestimmte Tendenzen der barocken Form finden hier erst jetzt die Erfüllung. Zu einer Zeit, als die allgemeine Entwicklung schon neue Wege gehen wollte.

Nicht als bürgerlicher Meister will Günther gewertet werden, der abseits vom Weg der internationalen Entwicklung aus der lokalen Tradition erwuchs, sondern als „Virtuose“, wie damals der Ausdruck lautete, der übersah, was die vorhergehenden Geschlechter geleistet hatten; der auch als Theoretiker tätig war und sich über die rationalen Grundlagen seiner Kunst Rechenschaft zu geben suchte. Das ist schon Louis XVI.-Anschauung. Volkstümlich an seiner Kunst ist der kirchliche Auftrag, volkstümlich ist auch das Material, die bunt gefaßte Holzschnitzerei, die erst die letzten Frei-



47. J. Günther, Maria. München, Nationalmuseum.



48. J. Günther, St. Johann Nepomuk.
München (Privatbesitz).

heiten und Feinheiten erlaubte. Diese volkstümliche, mit allen Fasern in der Tradition verankerte Kunst ist aber umgeformt in der Feinheit des internationalen Zeitstiles, den die höfische Atmosphäre der Hauptstadt bedingte. Die klassisch-tektonischen Komponenten dieses Zeitstiles, in dem sich die Abklärung der Schule Donners und die Eleganz des Rokoko mischen, sind als leichter Einschlag immer zu verfolgen, in den typisierten Gesichtern, in der rundlichen Weichheit und Richtigkeit der Modellierung, in den Motiven der Stellungen. Auch die farbige Erscheinung der Holzskulptur ist geändert. Der Illusionismus der Fassung ist abgeschwächt, oft nur auf die Fleishteile beschränkt und nach Mitte des Jahrhunderts bringt die polierweiße Fassung in Alabastermanier sogar eine Angleichung an die Steinplastik. Aber diese Elemente des frühen Louis XVI. bilden nur den Unterton und die bewegte Auflösung, die sich von der volkstümlichen Tradition und der Kunst Egells nährt, überwiegt. Günther hat über die kirchliche Kunst den weichen Glanz einer feinsinnlichen Eleganz verbreitet, er hat sie durchsetzt mit weltlichen Zügen einer raffinierten Kultur, er hat den Stil der kirchlichen Dekoration zu einer Verfeinerung gebracht, die unerreicht geblieben ist. Sein Werk

bringt die letzte Freiheit in der Vergeistigung von Material und Farbe, von Licht und Schatten, es ist geistvoll, nervös, raffiniert; es gibt auch die letzte Auflösung bis zur Grenze des Ätherischen und Morbiden.

Die künstlerische Entwicklung Günthers ist vom Verfasser an anderer Stelle ausführlich geschildert. Hier können nur die wichtigeren Daten und Werke angemerkt werden. Die einzelnen Stationen der Lernzeit sind aus Zeichnungen (darunter besonders wichtig Skizzen nach Skulpturen der Münchener Manieristen, die wieder den Zusammenhang mit der Kunst von vorgestern beweisen), aus Kopien nach der Antike (Borghesischer Fechter im Nationalmuseum, Mediceische Venus 1753 bei Prof. Prandtl in München) und nach Egell (Relief Johannes des Täufers von 1751 im Nationalmuseum) leicht zu überblicken. Alle diese Nachahmungen sind Wege zum Erwerb neuer Mittel. Der persönliche Stil ist schon in den Jugendarbeiten ausgeprägt. Ein Tonrelief der Maria im Strahlenkranz von 1746 (München, Nationalmuseum) (Abb. 47) steht in der weichen Grazie, in der malerischen Zartheit schon ganz isoliert in der gleichzeitigen Münchener Rokokoskulptur. Das lächelnde Köpfchen mit halbgeschlossenen Augen, deren schattende Lider durch leichte Striche markiert sind, launisch auf die Seite gewendet, ist umhüllt von der knitterigen Draperie, die wie Seide über den Arm fällt, den ovalen Rahmen reizvoll überschneidet und mit dem Freiraum Verbindung bringt. Der Ausdruck ist trotzdem unnahbar, wie bei einer Madonna Tiepolos. Erst zehn Jahre später hat Bustelli Ähnliches gemacht. Donner erscheint daneben hart und im Ausdruck typisiert, Egell barock.

Gleich nach der Rückkehr nach München beginnen die kirchlichen Aufträge, die dann das Hauptfeld von Günthers Tätigkeit geblieben sind. Zunächst hat es den Anschein, als ob Günther alle Errungenschaften akademischen Wissens als wertlosen Ballast über Bord werfen wollte, als ob diese kirchlichen Themen den Anschluß an die barocke Tradition automatisch herbeigeführt hätten: Die Berührung mit der Kunst Asams ist bis in die Spätzeit zu verfolgen. Entlehnungen von Motiven werden wir öfter feststellen müssen. Unterschiede sind jedoch von Anfang an. Ein neues Lebensgefühl durchpulst diese Gestalten in leichteren, beruhigten Rhythmen, die Verfeinerung des seelischen Lebens geht leidenschaftlicher Aktion aus dem Wege, eine müde Zartheit des Empfindens legt sich wie ein Schleier auf den Ausdruck. Die Bewegungsmotive sind anders geworden, das Schweben und Tänzeln ist bevorzugt und die Eleganz der Kostümie-



Ignaz Günther, Verkündigung.
Weyarn.

Feulner Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.



rung, die moderne Detaillierung fast mondänen Charakters, verleiht besonders den Frauenfiguren etwas vom Eindruck des Präziösen. Dem entspricht die Verfeinerung der plastischen Form, die Verringerung des Volumens, die Abschwächung räumlicher Ekstasen, die manieristische Schlankheit der Proportionen, die Auflösung des Gewandes in feines, gebrochenes Gefältel.

Frische Frühwerke Günthers sind die Magdalena im Starnberger Museum (1755), zu der der Holzbozzetto im Nationalmuseum München erhalten ist, der hl. Nepomuk in Berlin, mit dem ein Modell, signiert 1761, in Münchener Privatbesitz (Abb. 48) zu vergleichen ist, der Mariahilfsaltar (1756) und zwei andere Altäre der Münchener Peterskirche. Dazu Altäre in Benediktbeuren (1759), Johanneskirchen (um 1760), Engel in der Sammlung Lippert in München, im Stadel in Frankfurt, die Figur eines Chronos im Nationalmuseum, Grabdenkmäler in St. Peter in München, in der Asamkirche (1758). Dieser Grabstein, für ein Kind bestimmt, charakterisiert besonders den Geist des späten Rokoko. Reminiszenzen aus der antiken Mythologie und christliche Ideen sind zu einer lustigen Symbolik verbunden. Am Sockel der Inschrifttafel ein Putto, der eine Spindel in der Hand hält, der Körper ganz verzogen vor Schmerz, weil der Knochenmann mit der Schneiderschere den Lebensfaden abschneidet. Am Rande eine weitere Allegorie der Vergänglichkeit. Puttenköpfchen, die Seifenblasen in die Luft fliegen lassen. Auch die Tragik des Todes gibt Anlaß zur Darstellung eines lustigen Intermezzos, das witzig wirkt wie eine Pointe.



49. J. Günther, St. Kunigunde. Rott am Inn.

In den frühen sechziger Jahren sind Günthers Hauptwerke entstanden, die Altäre und Skulpturen in Rott am Inn (1762) und Weyarn (1763). Für Rott am Inn hat Günther die ganze Ausstattung entworfen, ausgeführt hat er nur den Hochaltar und zwei Seitenaltäre. Der Zusammenklang von Architektur und Ausstattung macht Rott zum schönsten Kirchenraum des späten Rokoko in Bayern. Ein Teil fügt sich in den anderen, wird selbständig oder löst sich auf. Nur die Altäre des Zentralraumes haben stärkeren Akzent durch die Architektur. Sie sind nicht Raumabschluß, sie öffnen sich und treten in den Raum hinein. Sie bieten den Altarfiguren Podeste in verschiedenen Ebenen mit verschiedenen Achsen. Die Figuren entfalten sich auf dieser Bühne in loser, wie zufälliger Verbindung und die vorderen Figuren des Hochaltares, St. Heinrich und Kunigunde, haben sich vom architektonischen Verband befreit und stehen frei im Raum. Diese Entfaltung der Figuren ist mit größerer Freiheit gelöst, wie bei Dietrich in Diessen. Das Freie, Zufällige der Anordnung ist bei den Altären der kleinen Kapellen betonte Absicht. Die Figuren stehen da, ohne Verbindung mit dem Rahmen des Altarblattes frei auf ihrem Sockel. Sie wirken bei der eingehenden Detaillierung mit den Spitzen, Maschen, Krausen und der kalten Bemalung wie vergrößerte Porzellanfiguren; wie Dekorationsstücke ohne Zusammenhang mit der Architektur, die ihren Platz auch wechseln können. Gerade diese blumenhafte Beziehungslosigkeit erweckt den Eindruck des Liebenswürdigen, Heiteren, Zufälligen, den



50. J. Günther, St. Petrus Damianus. Rott am Inn.

der Raum fordert. Entsprechend ist auch die plastische Organisation dieser Figuren. Sie sind freier, natürlicher, und wenn man das Wort hier gebrauchen darf, naturalistischer als alles vorhergehende. Der „Naturalismus“ ist aber besonders zu verstehen, er ist identisch mit einer weltlichen Modernität des Ausdrucks und einer Differenzierung der Gefühle, deren Feinheit das frühere Rokoko nicht verstanden hätte.

Der hl. Papst Gregor ist der müde, resignierte, alte Mann. Sein Pendant ist der geistig bewegte Petrus Damianus, der hl. Kardinal im zinnoberroten Habit, der höfische Abbé, der überlegen, mit blasiertem Lächeln auf den Lippen, über die vorgeschobenen Schultern hinweg auf den Beschauer blickt (Abb. 50). Kein Zweifel, daß das höfische Porträt der Nachahmer Berninis die Stellung angeregt hat. Das schmale, bartlose Gesicht mit den kalten Augen hat deutliche Spuren von Lebenserfahrung; der echte Prälat der Aufklärungszeit. Die Figuren am Leonhardtaltar, St. Isidor, der etwas heldenhafte Bauer in der Tracht des 16. Jahrhunderts und St. Notburga, das dralle, melancholische Bauernmädchen im Zeitkostüm, verkörpern die Idylle.

Bei den Figuren des Hochaltars mußte Günther zu anderen Mitteln des Ausdrucks greifen. Schon die alabasterweiße Fassung schlägt einen ernsteren Ton an. Die Dreifaltigkeit im Aufsatz ist umringt von Engeln in momentaner Aktion; die Gewänder flattern als ob ein Sturmwind die Region der Himmlischen durchbrauste. Die beiden Bischöfe seitlich des Altar-

blattes, die Patrone des Bistums, die Vermittler mit der gläubigen Gemeinde, sind schon erdennäher, ruhiger. Es sind mächtige Gestalten mit wuchtigen Gebärden. Schwere und Pathos sind Ausdrucksmittel des Barock; aber die nervöse Lebendigkeit der durchfurchten Gesichter, die vibrierende Bewegung der Oberfläche sind Stigmata des Rokoko. Die Patrone wenden sich direkt an den Beschauer. Der hl. Benno deutet mit seinem Attribut, dem Fisch, auffordernd zur Verehrung auf das Altarblatt, während der hl. Korbinian mit beruhigender Handbewegung, als wolle er zum Schweigen mahnen, auf das Volk herabblickt.

Wieder eine Stufe tiefer, zu beiden Seiten des Altares, mitten im Klerus, der hier fungiert, stehen die beiden Stifter. St. Heinrich, der Kaiser in Renaissancerüstung, von innerer Erregung durchbebt, ganz Ausdruck, blickt leidenschaftlich zum Altar. St. Kunigunde ist dargestellt, wie sie eben die Feuerprobe besteht (Abb. 49). Mit zierlicher Gebärde rafft sie den faltigen Mantel an der Hüfte auf, die vorgestreckte rechte Hand hält kokett mit den Fingerspitzen das Szepter. Würdevoll und zugleich fraulich zart tritt sie auf die golden glühende Pflugschar. Mit unsäglich Vornehmheit schwebt sie dahin, der Oberkörper weicht zurück, der Kopf ist geziert gewendet, der Mund in leichter Erregung halb geöffnet, die Augen sind fast geschlossen. Kostüm, Haltung und Ausdruck präziös. Die sensible Verfeinerung hat hier einen Grad erreicht, den nur das feinnervige



51. J. A. Feuchtmayer,
Putto. Neubirnau.



52. J. Günther, Putto. Augsburg,
Slg. Röhrer.



53. J. Günther, Putto.
Weyarn.

Zeitalter noch miterleben konnte. Für diese Verfeinerung mußte der plastische Ausdruck erst gefunden werden. Die gratig gebrochenen Falten, die die Gewänder in seidig knisternde Bewegtheit auflösen, die Stofflichkeit in der Charakterisierung des Details und die Modernität der höfischen, gezierten Gesten sind Mittel der plastischen Darstellung, die mit der volkstümlich bravourösen Schnitzkunst eine selbstverständliche Verbindung eingeht.

Von Günther ist in Rott noch ausgeführt die Büste des hl. Anianus. Von gleicher Geschlossenheit und Feinheit sind einige etwa gleichzeitige Hausfiguren, St. Maria mit pointiertem Gesicht, müden Augen (in München am Unteranger und in der Sammlung Röhrer in Augsburg). Auch die Büste des hl. Petrus im Nationalmuseum gehört in diese Jahre.

Die gleiche geistige Freiheit und künstlerische Vollendung, wie die Skulpturen in Rott, haben die besten Werke in Weyarn (1763). Als ob ein gütiges Geschick den reifen Künstler in den Jahren der Schaffensfreude mit einem unerschöpflichen Born der Phantasie gesegnet hätte, so neu und selbständig erscheint jedes Werk. Der Tabernakel des Hochaltares ist eine glänzende, geistreiche Erfindung. Auf der rechten Seite des Gehäuses kniet ein großer Engel mit dem Weihrauchfaß, auf der anderen Seite fällt vom Aufsatz her eine schwere Draperie herab, wird von einem Putto aufgerafft und strömt dann knitterig gebrochen, in Lambrequins endigend, herab. Alle ererbten Normen feierlichen, tektonischen Gleichgewichtes sind selbst beim kirchlichen Gerät über Bord geworfen. Der Aufbau hat eine leichte Rokoko-Eleganz, den Beigeschmack raffinierter Salonkunst, die durchaus weltlich wirkt, die sich gerade dadurch dem festlichen Schaugepränge des katholischen Kultus angleicht.

Die lebensgroße Gruppe der Verkündigung am Chorbogen (Tafel IV) ist ein Hauptwerk Günthers. Raffinierte Feinheit der Form und zarteste Empfindsamkeit des seelischen Erlebens sind verbunden mit dem Ausdruck einer tändelnden, leichten Grazie, die nur die späte Rokokozeit als kirchliche Kunst dulden konnte. Was hat Günther aus dem bekannten Thema gemacht? Eine momentane, zugespitzte Aktion, eine ätherische Wundererscheinung. Wie der schöne Engel im Panzerkorsett, überlegen lächelnd wie ein Kavalier, tänzelnd, auf die Jungfrau zurauscht und ihr die Botschaft des Allerhöchsten zuflüstert; einen Fuß hat er auf der Wolke, den anderen schlägt er noch nach rückwärts, einen Flügel breitet er noch aus, den anderen hat er schon halb

5*

eingezogen. Die wirbelnde Bewegung streift hart die Grenzen des plastisch Möglichen. Absicht ist die Schilderung der subtilsten, seelischen Regungen, des Widerstreites der Gefühle bei der Jungfrau, die freudig erschrickt und zugleich voller Ergebung ist in den Willen Gottes. Halb auffahrend, halb kniend steht sie da, der schlanke Leib ist in einer Kurve bewegt, wie eine Blume, die im Winde schwankt; das linke Knie ruht noch auf dem Schemel, der rechte Fuß ist schon leicht aufgestützt, die rechte Hand rührt sich mit unbewußter, triebhafter Geste, die feingliedrigen Finger krampfhaft eingezogen, die linke Hand ist voller Hingabe an das Herz gelegt, das Gesichtchen ist gebeugt, die großen Augen sind niedergeschlagen. Es ist, als ob der Gedanke der Ergebung in das göttliche Wort schon das Herz ergriffen habe, während die Glieder dem Wechsel der Überraschungen noch nicht folgen können. Diese Empfindsamkeit des Erlebens war nur in einer Zeit verständlich, die von Geßners *Idyllen* (1756) und Goethes *Werther* (1774) begrenzt ist. Man begreift auch, daß es Mühe kostet, sich in die Schönheit des — durch modernen Anstrich verdorbenen — Werkes hineinzusehen, in dem sich die Freude an einer feinnervigen, zarten, gefühlvollen Kunst mit mondäner Eleganz und volkstümlicher Einfalt verbindet.

Das Gegenstück zur Verkündigung, die *Pietà*, greift in andere Saiten des Gefühls. Ein Werk von tiefer Verinnerlichung und zugleich von auffallender formaler Vereinfachung, in der man einen Nachklang der Strenge der Wiener Schule zu sehen glaubt. Vorbild ist die Komposition von Donners Relief der *Pietà* im Münzamt in Wien, aber mit Änderungen, die wieder Günthers volkstümliche Art charakterisieren. Zugeständnisse an die volkstümliche Pathetik sind der trauernde Putte, das Schwert in der Brust Mariens und das Kreuz mit den Engelsköpfchen. Der reguläre Umriß der Gruppe ist unauffällig immer wieder durchbrochen und diese Freiheiten sind ebenso berechnet wie der Kontrast des weichen Fleisches und des brüchig knitterigen Faltenwurfes, oder der Fluß der Linien, die auf der einen Seite leicht aufwärts drängen, auf der Gegenseite, von der Spitze des Dreiecks aus, herabfallen, als wollten sie das kraftlose Sinken des Hauptes Christi begleiten.

Gleichzeitig mit diesen Hauptwerken ist noch eine Reihe von Skulpturen in Weyarn entstanden, die wir hier nur kurz zitieren können. Durch modernen Anstrich verdorben ist auch die schöne, schlanke Tragfigur der *Immakulata*. Gute eigenhändige Werke sind ferner die Seitenfiguren am Altar der Jakobskapelle, St. Leonhard und St. Sebastian, Werkstattarbeiten dagegen die Engel, das Kruzifix im Hauptschiff und die schmerzhaft Mutter Gottes in der Leonhardskapelle. Ganz entzückend (man kann diesen banalen Ausdruck hier nicht vermeiden) sind die Putten am Tabernakel eines Seitenaltares und in der Sakristei. Kein Bildhauer der Rokokozeit hat diese niedliche Grazie herausgebracht, das patschige Kindergebaren, das Stoffliche im malerisch-verschwimmenden, weichen Fleisch (Abb. 53).

In die Zeit der Arbeiten von Rott und Weyarn dürfen wir auch die kleine *Immakulata* in Attel setzen (Tafel II). Es ist ein Werk von unbeschreiblicher Feinheit, das Urbild zartbewegter Rokokoschönheit. Das weiße Kleid fällt wie schwere Seide in wenigen Steifalten herab, die immer wieder durchbrochen und aufgelockert sind von knitterigen Bruchfalten, wie die Draperie auf einem Bilde Tiepolos. Es gibt verschiedene Wiederholungen dieser Erfindung aus Günthers Werkstatt (Altötting, Berlin, München.) Wieder anders im Motiv die *Immakulata* der Sammlung Lippert in München, die zart wie ein silberiger Hauch, luftig wie ein befreiendes Aufatmen, prachtvoll bewegt, mit ausgebreiteten Armen auf einer Wolke dahinschwebt, als ob sie sich zum Fluge erheben wollte; das ekstatische Temperament des Barocks in der Verfeinerung des späten Rokoko. (Von dieser Wirkung hat eine neue Restaurierung allerdings fast nichts mehr übrig gelassen.) Fast pathetisch ist die Erzählung auf dem großen Relief der Marter des hl. Sebastian in Neubeuren, wo der Heilige direkt einer manieristischen Bronze nachempfunden scheint. Solche Altäre mit Reliefs an Stelle des Altarblattes, die Straub bevorzugt hat, sind bei Günther Ausnahme. Vielleicht liegt der Grund darin, daß er für seine Skulptur stärkere, räumliche Resonanz verlangte. Nicht zufällig fallen auch in diese Zeit des Übergangs zum Louis XVI. die intensiveren Anlehnungen an die Kunst Asams. 1761 hat sich Günther das Portal der Asamkirche abgezeichnet (Stadt. Sammlung München). Der Hochaltar in Althohenau (1761) hat nicht nur die gewundenen Säulen, die man sonst vermied, er arbeitet auch mit starker, räumlicher Differenzierung in der Aufstellung der Figuren in verschiedenen Ebenen unter gleichzeitigem Wechsel in der

Fassung der Figuren, illusionistisch bunter Bemalung und denaturalisierender Silberfassung, mit energischer Ausnützung von Licht und Schatten, mit verstärkter Pathetik der Seitenfiguren (Abb. 54). Ähnlich ist der Hochaltar in Talkirchen bei München aufgebaut, der noch deutlicher an Vorbilder Asams erinnert. Die Mittelfigur und die Seitenfiguren des Altares sind gute Werke der Münchener Spätgotik. Nicht aus Sparsamkeit hat Günther diese Skulpturen gelassen, sondern aus dem Gefühl einer geistigen Verwandtschaft. Die barocke Spätgotik geht leicht homogene Verbindung ein mit dem Spätbarock.

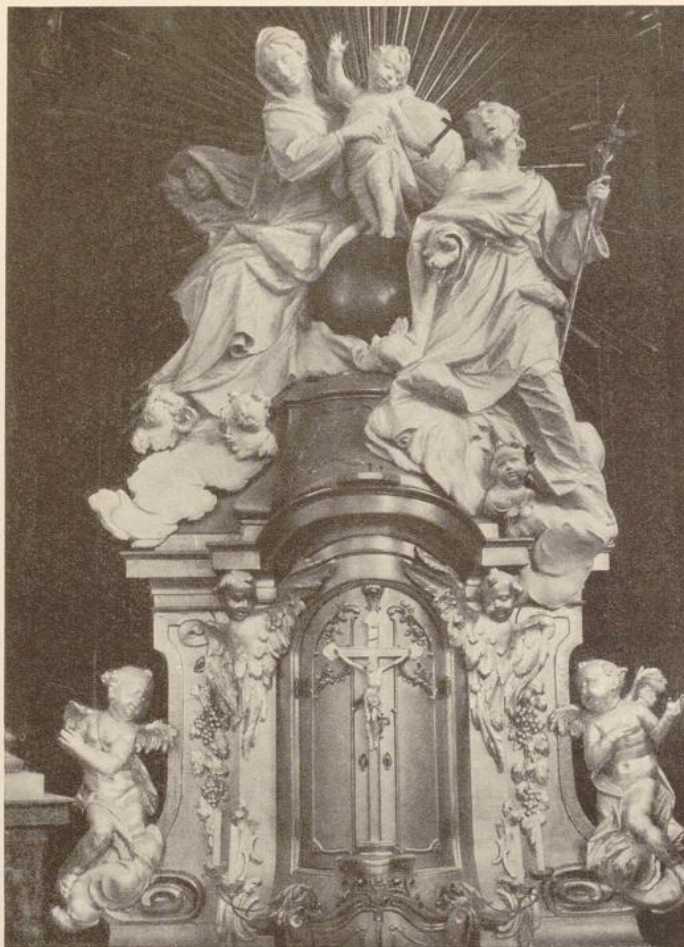
Beim Hochaltar in Neustift (1765f.) sind die Blumen- und Girlanden mit Putten zwischen den Säulen des Altares dem Hochaltar Egid Asams in Osterhofen entlehnt. Die Figuren der Kirchenfürsten St. Petrus und Paulus haben das schwere, pathetische Temperament, das wir von den Figuren der Barockzeit gewöhnt sind; aber es ist doch etwas anderes, es ist gehaltener, es ist schon durch die Verfeinerung des Rokoko hindurchgegangen, es ist Ausdruck einer neuen Zeit, die die Sinnlichkeit des Rokoko überwunden hat und von neuem um religiöse Innerlichkeit und Ernst ringt. Modern, empfindsam sind die Ordensheiligen am Fuße der Säulen, St. Norbert und St. Augustin. St. Augustin hält das brennende Herz vor sich, das vom Pfeil der Gottesliebe durchbohrt ist und blickt verzückt nach oben, sein Mund ist geöffnet zu einem Lächeln ekstatischer Hingabe, der Körper ist von konvulsivischen Bewegungen erschüttert. Die Versinnlichung des Symbolischen, das brennende Herz als Motiv der Bewegung, die tektonisch willkürlichen, rein sensitiven Gebärden hat auch Asam geliebt; aber er hat sie mit ausdrücklichem Pathos dargestellt. Straub und die anderen Bildhauer der Rokokozeit kennen diese Tiefen der Empfindung nicht. Die ekstatische Auflösung, ist seit Greco nicht mehr so dargestellt worden, dieses erschütternde Aufreißen der Abgründe seelischen Lebens hat sonst niemand gewagt; nur die volkstümliche Skulptur hat Ähnliches. Die Feinheit der Schilderung, die Empfindsamkeit des Seelenlebens ist Ausdruck des beginnenden Louis XVI. Man muß sich allerdings an die Modelle Günthers halten, wenn man die ursprünglichen Absichten sehen will.

Die Modelle zu den beiden Ordensheiligen sind in Berlin (Kaiser Friedr.-Mus.), zum Paulus in München (Prof. Pruska). Sie geben uns Günthers Handschrift in ihrer impulsiven Kraft, mit den persönlichen Abkürzungen, die nur der routinierten Hand eines genialen Künstlers liegen. Die Formen sind gesättigt mit Ausdruck und gerade in dieser aphoristischen Prägung, die alles gibt und doch der Phantasie soviel zur Ergänzung übrig läßt, ungemein wirkungsvoll. In der Kirche zu Neustift sind auch vier Seitenaltäre und das Chorgestühl von Günther. Von den Figuren muß die hl. Helena hervorgehoben werden, die in der Auffassung das reifere Gegenstück ist zur Kunigunde in Rott am Inn. Noch einmal hat Günther die beiden kaiserlichen Patrone dargestellt in der Klosterkirche in Mallersdorf (1770). (In diesem Jahr erhielt Günther eine Zahlung von 200 fl. Das frühe Datum in meiner Monographie ist zu korrigieren.) Der Aufsatz des Mallersdorfer Altares bringt eine Vision, das apokalyptische Weib vor einer Strahlensonne, so wie sie der Johannes des Altarblattes in der Verklärung sieht. Die Verwischung des Tektonischen ist in ähnlicher Form bei Altären von Straub, aber diesen Grad der Auflösung kennt sonst nur noch Asam. Die Ähnlichkeit des Themas mit dem Fresko von Troger in Altenburg ist nicht reiner Zufall. Auch die halb kniende Immaculata in Berlin, die mit der Maria des Aufsatzes Ähnlichkeit hat, darf um diese Zeit gesetzt werden.

In den letzten Jahren Günthers häufen sich die meisterhaften Werke. Die Form wird mehr abgeklärt, der Ausdruck verfeinert, sensibler, überzart, mehr passiv.



54. J. Günther, St. Paulus.
Altenhohenau.



55. J. Günther, Altar in Starnberg.

ordneten Form zusammengehalten wird (Abb. 55). Die Figuren der hl. Familie sind um die Weltkugel gruppiert, schmiegsam eingebunden in einen klaren, geschlossenen Umriß, der die trockene geometrische Strenge des Louis XVI. vermeidet und durch kleine Unregelmäßigkeiten den Reiz der Atektionik läßt. Ein Wohlklang der Form, die in großen Zügen angeordnet, sich immer wieder in kleinteiliges Gerinnsel auflöst. Der inhaltliche Kontrast im Ausdruck der Hauptfiguren ist auf die Seitenfiguren übertragen, aber im Wechsel, so daß eine Kette sich kreuzender Gegensätze den Aufbau eng verknüpft. Diese Gegensätze klingen auch bei den Putten und Engelsköpfchen nach. Beim genauen Zusehen erscheinen alle Zufälligkeiten als Berechnung. Die Synthese des Rokoko ist auch jetzt noch erhalten geblieben. Gegen Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre ist auch der kleine Katharinenaltar der Peterskirche in München entstanden

Vom klassizistischen Formalismus übernimmt Günther nur einzelne Motive der Louis XVI-Ornamentik, der Architektur. So bei den Türen und dem ehem. Chorgestühl der Frauenkirche (1772), von dem eine stattliche Anzahl von Reliefs erhalten ist (Frauenkirche und Privatbesitz München), beim Chorgestühl der Peterskirche (1767), bei der Kanzel des Bürgersaales in München. Die figurale Skulptur bleibt bewegt, malerisch in der flimmerigen, schnittigen Behandlung der Gewänder, im vibrierenden Leben der Oberfläche und räumlich. Bei Aufträgen, die inhaltlich den Anschluß an die Antike nahelegten, wie den Parkfiguren in Nymphenburg (1770f.) versagte Günther. Wie selbstverständlich und frei erscheint daneben die gleichzeitige Schutzengelgruppe im Bürgersaal.

Beim Hochaltar in Starnberg (zwischen 1765—70) mag man eine leise Neigung zum Klassizismus aus der Art herauslesen, wie die freie Beweglichkeit der Plastik durch die ruhigen Linien des Aufbaues gebändigt ist, wie das Zerfließende der Skulptur durch die klare Einfachheit der überge-

mit den graziösen, überfeinerten Figuren der hl. Katharina und Margareta. 1774 wurden Kanzel und die reizvollen Seitenaltäre in Bogenhausen bezahlt. — Das umfangreichste Werk Günthers wäre der Hochaltar der Klosterkirche in Ettal geworden, wenn er zur Ausführung gekommen wäre. Erhalten ist nur der Entwurf von 1772, die Skizze zur Himmelfahrt Mariä. Sie ist im starken Pathos der Figuren, im hinreißenden Schwung der durchgehenden Linien das verfeinerte Gegenstück zu Egid Asams Altar in Rohr. Das letzte Werk Günthers ist die lebensgroße Pietà in Nennigen (in Württemberg 1774), zu der auch das meisterhafte, subtil durchgearbeitete Modell (München, Privatbesitz) (Abb. 56) erhalten ist. Die Komposition ist die gleiche wie bei der Gruppe in Weyarn, mit dem Unterschied, daß alles volkstümliche Beiwerk weggelassen ist. Trotzdem ist die volkstümliche Note gewahrt. In der stärkeren Betonung des Ausdrucks berührt sich Günther sogar mit gotischen Skulpturen in der Art der Tegernseer Pietà (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Der eigentliche Unterschied gegenüber dem älteren Werk liegt nicht bloß in der formalen Vereinfachung, mehr noch in der Verinnerlichung. Nicht die pathetische Apostrophe soll zum Beschauer sprechen, die Intensität des Ausdrucks will zum Miterleben zwingen. Alles Spielerische der Rokokokunst ist verschwunden, abgeklärt zu ergreifender Einfachheit. Kurz vor seinem Tode hat Günther alle zeitlichen Bedingtheiten abgestreift und sich zur ruhigen Größe durchgerungen.



56. J. Günther, Beweinung Christi (Modell). München, Privatbesitz.

Bayerisches Land.

Erstaunlich das Schauspiel der plötzlichen Entfaltung der Kunst im ganzen Lande. Als ob über Nacht ein warmer Frühlingshauch die Knospen zum Blühen gebracht hätte. Mit einem Male haben die alten, ländlichen Zentralen, die sich seit der Gotik mit handwerklichen Kräften zufriedengegeben hatten, wieder Meister von Bedeutung. Die kleinen Bächlein der ererbten Tradition, die nun wieder laut und lustig auf dem Lande dahinplätscherten, erhalten aus der höfischen Kunst der Hauptstadt Zuflüsse, die allmählich das provinzielle Niveau umfärben und veredeln. Aus dieser Mischung von volkstümlicher Einfachheit und höfischer Verfeinerung, von warmem Gefühl und vornehmer Allüre, von seelischer Einfalt und raffinierter Kultur, von rustikaler Religiosität und präziöser Weltlichkeit entstehen einige der schönsten Leistungen der Rokokoskulptur. Allerdings, wer sie genießen will, muß mit empfänglichem Sinne an sie herantreten. Für moderne Augen ist es nicht leicht, ihren Wert zu erfassen.



57. Wenzeslaus Jorhan, Hl. Blasius.
Landshut, Dominikanerkirche.

In Landshut ist der Aufstieg der fruchtbaren Bildhauerfamilie der Jorhan zu danken. Der ältere Wenzeslaus Jorhan (etwa 1695–1752) hatte noch in Griesbach im Rottal eine renommierte Werkstatt. Er ist wahrscheinlich durch die Schule der gotisierenden Barockmeister des Innviertels und des Passauer Bildhauers Götz hindurchgegangen. Seine frühen Werke, Seitenaltäre in Fürstenzell, Hochaltar, Kanzel und Seitenaltäre in Seligental bei Landshut (1732–34), der Hochaltar in Anzenberg bei Eggenfelden (1746), der Hochaltar der Dominikanerkirche in Landshut (um 1747) haben die scharfgratige Knitterigkeit, die mit der Axt gespaltenen, unbearbeiteten, splinterigen Falten, die exaltierte Bewegtheit, die ungeschlachte Monumentalität, die die Werke dieser gotisierenden Barockmeister charakterisiert (Abb. 57). Die Stilistik der Ornamentik seiner Altäre weist mehr nach München. Mit Asam hat er auch in Dorfen bei Erding (ca. 1748) zusammengearbeitet. Den Frauenfiguren gibt eine spröde Anmut und schwerfällige Koketterie eigenartigen Reiz (Thyrnau bei Passau, St. Barbara und Margaretha).



58. Christian Jorhan, Hl. Barbara.
Landsham.

Sein begabter Sohn Christian Jorhan d. Ä. (1727–1804) hat bei seinem Vater, dann in München bei Straub gelernt. Dort hat er die entscheidenden Eindrücke empfangen. Die folgenden Wanderjahre, der Aufenthalt in Riedlingen bei Christian, in Salzburg bei Pfaffiger, in Augsburg bei Ignaz Verhelst haben an seinem Stil wenig geändert. Sind die Figuren an den Seitenaltären in Landsham bei Erding wirklich Frühwerke seiner Hand (1756), dann darf man seinen Mitgesellen bei Straub, den wenig älteren Günther, als wichtiges Vorbild nennen (Abb. 58). Die nervöse Kleinteiligkeit der Form, das zitterig seidige Faltengeflimmer, die flatterige Bewegtheit der Draperie sind Vorzüge des plastischen Stiles der jüngeren Generation. Straub hat diese Gefühlswärme, die Auflösung in der Ekstase noch nicht. Günther steht viel näher. Die bravouröse Schnitztechnik, die Durchhöhlung der Masse sind dem eigen, der im Handwerk aufgewachsen ist. Von der Straubschen Werkstatt sind außer den Frauentypen die ornamentalen Versatzteile, die Engel, Vasen, in den frühen Ausstattungen beibehalten. 1755 hat sich Christian Jorhan in Landshut niedergelassen und hat dann die Kirchen der Umgebung mit Altären und Skulpturen versorgt. Ihr Wert ist sehr verschieden. Belangloses Werkstattgut steht neben Schöpfungen von ungewöhnlicher Feinheit, rustikale Platteit wechselt mit mimosenhafter Zartheit der Empfindung, gebannt in nervös aufgelöste Form. Wo die angeborene Künstlerschaft sich dem Zwang eines angespannten, alltäglichen, routinierten Handwerkertums entringen kann, da gelingen Werke, die zu den Perlen der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts gehören. Der heilige Johannes in Maria Talheim, der sich willenlos dem Anhauch des Göttlichen überläßt, dessen Körper und Gewand von dem leisen Lodern und Glühen des Gefühls wie aufgezehrt erscheint (Tafel V), die wissend lächelnde Maria der Verkündigung in Buchbach (1771), die mit koketter Drehung des Körpers sich der Taube zuwendet, die gotisch stille Schmerzensmutter in Altheim (1780), der pathetisch gestikulierende Johannes in Altenerding (1767) die edle Gruppe der trauernden Maria und Johannes (Abb. 59) sind Schöpfungen, die ihrem Meister einen hervorragenden Platz in der Geschichte der deutschen Skulptur sichern. Allerdings, die Skala der Gefühle ist eng. Die Wiederholung der gleichen Affekte von Inbrunst, Hingabe und Ekstase ermüdet und läßt bald einen leichten Zweifel an der Echtheit der Empfindung aufkommen. Günther ist viel tiefer und reicher. Am meisten hat Jorhan die geradezu ungeheuerliche Produktion geschadet. Von 1756–90, bis weit in den Klassi-



Chr. Jorhan, Hl. Johannes.
Maria Taiheim.

Feulner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.



zismus hinein, ist fast Jahr für Jahr eine neue Ausstattung entstanden. Trotz der Louis XVI.-Gesinnung kann man von einer klassizistischen Periode bei ihm noch nicht reden. Wenn er die Louis XVI.-Ornamentik übernimmt, ändert das wenig am Charakter seiner Skulptur. Will man „Hauptwerke“ anführen, kann man außer den genannten noch die Kreuzigungsgruppe in Gars (etwa 1765), die Ausstattung von Reichenkirchen bei Erding (1756ff.), die Figuren auf den Seitenaltären in Mariathalheim (1764–70), am Hochaltar in Rappoldtskirchen (1785) nennen. (Der handwerkliche Bildhauer Johann Michael Hirnle muß aus der Liste der Künstler wieder verschwinden. Die Zuteilungen in der „Münchener Barockskulptur“ muß der Verfasser wieder streichen. Einer der Fälle, wo eine bestimmte archivalische Nachricht auf falsche Wege geführt hat.)

In Straubing war Matthias Obermaier ein Bildhauer von Rang (1719–99). Er stammt aus Meidling bei Rain, hat wahrscheinlich in Augsburg gelernt, hat sich 1749 in Straubing als Stukkator und Bildhauer niedergelassen. Seine Werke in Straubing (St. Jakob, Treppe zur Kanzel 1753, Altärchen im Oberschwernhaus, Christus Salvator in St. Veit, Hochaltar in Aylburg 1787, in der Bürgerspalkirche 1784) geben trotz ihrer guten Qualität noch nicht das Recht, ihn ausführlich zu zitieren. Aber der Schöpfer der vier Altäre in Windberg (1786) muß hier genannt werden (Abb. 60). Es sind ganz köstliche Werke. Sie haben in der Skulptur des 18. Jahrhunderts eine Stellung wie etwa Dominikus Zimmermanns Schöpfungen in der Architektur. Volkstümliche Phantastik, ungewöhnlicher Reichtum an Erfindung, Louis XVI.-Naturalismus, drastischer Witz und Religiosität haben einen Bund geschlossen. Was da an schnurrigen und ernsten Einfällen zusammengetragen ist, die aber alle inhaltliche Bedeutung haben, die alle inhaltlich sich auf den Titular-Heiligen beziehen, und wie diese Motive doch durch eine sichere, ornamentale Phantasie zusammen gehalten werden. Man muß die Abbildung sprechen lassen. Eine Beschreibung ist nicht möglich. — Auf ornamentalem Gebiet liegt die Stärke des (in Kemnath geborenen) Johann Baptist Modler in Kößlarn (Fürstzell, Suben, Passau Residenz), der aber auch ausgezeichnete Werke angewandter Plastik hinterlassen hat, wie stukkierte figurale Deckenreliefs (Residenz Passau und a. a. O.), die Altäre in Rothof. — Der Bildhauer Jakob Schnabel von Burghausen hat in Raitenhaslach gute Seitenaltäre (um 1740) geschnitzt. — Aber wo anfangen, wo enden? In jedem größeren Nest sitzt ein Handwerker, der mit irgendeinem Werke eine erstaunliche, künstlerische Höhe erreicht. Da die plastische Produktion noch viel reicher ist als in der Gotik, können nur einige Orte als Beispiele genannt werden.

In Eichstätt hat Matthias Seybold (geb. 1696 in Wernfeld, tätig bis etwa 1760) den wertvollen Hochaltar des Domes gefertigt (um 1750), der jetzt in Deggendorf steht. Bei ihm hat wahrscheinlich Joseph Anton Breitenauer gelernt (1722–85), von dem die Reliefs im Kapitelsaal und Grabdenkmäler im Eichstätter Dom sind (Dompropst Wilhelm von Schönborn 1770, Roth von Schröckenstein 1774, Kagerek 1781). Wieder ragt ein Werk aus der ganzen Produktion heraus. Der Altar im Bürgersaal zu Ingolstadt mit den Patronen der Fakultäten (um 1763). Auch Johann Jakob Berg, der Bildhauer und Stukkator in Eichstätt (tätig etwa 1747–85, Residenz, Hofgarten, Mariensäule; Plankstetten, Hirschberg, Beilngries, Mühlendorf), muß in diesem Zusammenhang genannt werden.



59. Chr. Jorhan, Maria und Johannes. München, Slg. Wilm.



60. M. Obermaier, Altar in Windberg.

Eifenbeinarbeiten (Augsburg, Sammlung Röhrer) entstanden.

Seine Werkstatt übernahm sein Geselle Joseph Deutschmann (geb. 1717 in Imst, gest. 1787 in Passau). Die Kanzel und Beichtstühle in Aldersbach (1748), die zwei östlichen Seitenaltäre und Beichtstühle in Michaelsbuch (1751), Bibliothek in Fürstzell, Altäre in Himmelberg, Rettenbach (1760), Hochaltar (1763), Kanzel und Seitenaltäre (1782–84) in Thurnstein, das Chorgestühl in Vilshofen (um 1760), acht Altäre in Asbach (um 1780), der Marienaltar in St. Salvator bei Ortenburg (um 1780), der Hochaltar in Engelhartzell, Figuren in Suben (Abb. 63), dürften seine wichtigeren Werke sein. Er hat den barocken Überschwang noch mehr gemäßigt, die Bewegung gestillt, den Ausdruck verfeinert, bleibt aber bis in seine letzte Zeit, in Werken, die zeitlich schon der Periode des frühen Klassizismus zugehören, der volkstümliche Schnitzer des ländlichen Rokoko.

Der Abstand vom frühen Klassizismus der Louis XVI.-Zeit, die barocke, deutsche Note wird offenbar, wenn man die gleichzeitigen Werke von Joseph Bergler (1718–88) damit vergleicht. Bergler hat in Salzburg bei Pfaffinger und später unter Schletterer auf der Wiener Akademie gelernt, wo er 1750 den Preis erhielt. Mit seinem Gönner, dem Fürstbischof von Thun, ist er 1762 von Salzburg nach Passau gezogen. Die Figuren an der Fassade und im Stiegenhaus der Passauer Residenz, die Grabdenkmäler der Bischöfe Rabatta und Lamberg im Dom sind Arbeiten des Louis XVI. Der hl. Sebastian in Thyrnau erscheint unter den niederbayerischen Rokokofiguren wie eine akademische Aktstudie (Abb. 64). Reizvoll ist die Kleinplastik in der Auferweckung des Lazarus in Schloß Zeil (1760), Abrahams Opfer und Hagar mit Ismael (Wien, Barockmuseum), miniaturenhaft durchgeführte Alabastergruppen, Kabinettstücke aus dem Geiste der späten Donnerschule geboren.

In Aibling war seit 1759 Joseph Götsch (gest. 1791) ansässig. Er war Mitarbeiter Günthers bei der Ausstattung von Rott am Inn. Einzelne Altarfiguren, wie der hl. Sebastian (Abb. 65), die hl. Elisabeth, die hl. Ottilia und

Größere Bedeutung hat Passau. Die Reihe der wichtigeren Meister des 18. Jahrhunderts beginnt mit Joseph Hartmann, dem Meister des Hochaltars in Vilshofen 1715. Sein Geselle ist Joseph Matthias Götz (geb. in Bamberg 1696, in Passau seit 1713; seit 1715 ansässig in St. Nikola bei Passau; gest. 1760 in München). Auch er kommt vom volkstümlichen, gotischen, aufgelösten Barock und ringt sich erst spät zu einer mehr weltmännischen, gehaltenen, mehr internationalen Formensprache durch. Die Alabasterfiguren an den Altären in Paura bei Lambach (1723) haben nicht die künstlerische Freiheit, die volkstümliche Unbekümmertheit, den motivischen Reichtum der gefaßten Holzfiguren an den Altären in Vilshofen (1715/17), in Aldersbach (1723–28) (Abb. 61). Die Ausstattung von Aldersbach, an der der ältere Jorhan mitgearbeitet hat, ist eine der erfreulichsten Leistungen des ländlichen bayerischen Rokoko. Bedeutende Schöpfungen seiner Hand sind der Choralter in Zwettl (1730), die Altäre in Maria Tafel (1732–39), die Dreifaltigkeitssäule und Altäre in Krems (1732–38) und in der Straubinger Karmelitenkirche (1738–42). 1742 hat Götz seinen Beruf als Bildhauer und Unternehmer aufgegeben und ist als Ingenieur und Architekt in die bayerische Armee eingetreten. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Wirkens sind vielleicht noch einige



61. J. M. Götz, Tabernakel in Aldersbach.



62. J. M. Götz, Immakulata (Hausfigur). Passau.

Clara sind bestimmt nach Modellen Günthers gearbeitet. Die graziöse Feinheit hebt sie weit über das Niveau der anderen Arbeiten von Götsch in Reichersberg, Aibling, Prutting (wo nur mehr die Altarbekrönung erhalten ist). Auch bei den Altären in Vogtareuth (1772–73) hat Götsch einen Gedanken Günthers (Altäre in Harlaching) weiter entwickelt. Die kleinen Altarblätter werden von Relieffengeln gehalten, die vom einem eigenen Rahmen umschlossen sind, den die Seitenfiguren flankieren. Das Nebeneinander verschiedener Grade, Relief, Freiplastik und Gemälde erinnert an die Technik des illusionistischen Fresko.

In der alten Kunstzentrale Weilheim, die seit der Renaissancezeit dem Lande viele tüchtige Schnitzer geschenkt hatte, war Franz Xaver Schmädl der führende Meister (geb. 1705 in Oberstdorf, gest. 1777). Er hat sich 1754 in Weilheim ansässig gemacht, wo er in die Werkstatt des Dürr hineinheiratete. Er ist ein Ausläufer des Münchner Rokoko. Die Klöster der Voralpenlande, die Kirchen im südwestlichen Altbayern und im schwäbischen Grenzgebiet wurden das Absatzgebiet für seine Kunst, die in den besten Leistungen eine sehr beachtenswerte Höhe erreicht: Hochaltar und Seitenaltäre in Rottenbuch (1738), die Figur von Judith und Wolf (um 1760); Peiting, die vorzüglichen Figuren von St. Johannes der Täufer und Johann Evangelist (um 1760) (Abb. 66), die aus dem Gesamtwerk durch ihre besonderen Qualitäten herausfallen; weiter Altäre in Inning, Dietramszell, Wessobrunn, Andechs (Kreuzaltar 1753), Habach (1753), Murnau (um 1768), Schongau (1755), Garmisch (1752), Hohenpeißenberg (1750), Oberammergau (1762), Weilheim (Rastaltar 1765, St. Michael im Chor) u. a.

Zwischen Weilheim und Schongau liegt Wessobrunn. Der kleine Ort ist im 18. Jahrhundert eine Zentrale künstlerischen Lebens gewesen, die ihre Kräfte weit hinaus, über ganz Europa geschickt hat. Bis nach Warschau, Petersburg, Athen sind Wessobrunner geholt worden. Die Anfänge dieser Ansiedlung von Stukkatoren geht zurück bis in das 16. Jahrhundert. Den Höhepunkt erreichte sie im 18. Jahrhundert. Das künstlerische Niveau hob sich immer mehr, der rein ornamentale Dekor wurde mit plastischen Motiven durchsetzt. Die führenden Meister haben sich schließlich ganz der figuralen Plastik zugewandt. In unserer Geschichte der Skulptur können nur einige der bekanntesten Namen angeführt werden.

Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) ist als Stukkator und Hofmaler in München gestorben. Er



63. J. Deuschmann, Hl. Michael. Suben.

war ein umfassendes Talent, ebenso gut im Ornamentalen wie im Figürlichen, dem er in seinem Werke nur eine nebensächliche Rolle einräumte. Sein Gehilfe bei der Ausstattung der Reichen Zimmer der Münchener Residenz war Johann Georg Üblherr (1700–63). Er wurde Hofstukkator in Kempten, hat dort die Fürstenzimmer der Residenz des Fürstbistums dekoriert (um 1745), auch den Laurentius- und Marienaltar im Dom geschaffen (vor 1748). Noch feiner, freier als die guten Mittel- und Seitenfiguren dieser Altäre sind die Statuen an den Altären in Wilhering in Oberösterreich (1744–50), wo Johann Michael Feichtmayr mitarbeitete. Nach



64. J. Bergler, Hl. Sebastian. Thyrnau.

dem Verträge mußte Üblherr die Statuen am Hochaltar mit eigener Hand fertigen. Auch bei der Altarplastik in Amorbach (1748–50), wo wieder beide Meister tätig waren, darf der Hauptanteil Üblherr zugesprochen werden. Ausgezeichnete Spätwerke seiner Hand sind die Altarfiguren in der Engelszell (um 1758) (Abb. 67). Die Frage nach der stilistischen Herkunft dieses Stuckstiles ist nicht allzuschwer zu beantworten. Das Vorbild der älteren italienischen Stukkatoren in Ottobeuren, in Südbayern überhaupt, ist in der Schulung bei Zimmermann und unter dem verstärkten Einfluß der heimischen Tradition immer mehr abgewandelt worden, bis auch hier Selbständigkeit erreicht war. Die leichte, wellig fließende Modulation des Faltenwurfes ist schon bei ihm mit freieren Elementen durchsetzt. Persönliche Note ist die Beherrschung des Ausdrucks, die Ruhe, die feine Zurückhaltung in der Lösung der statuarischen Aufgaben. Den letzten Schritt in der Auflösung der Form, den die freie Architektur und die ungezügeltere Ornamentik gefordert hätten, hat er nicht gewagt.

In der Louis XVI.-Zeit ist Thassilo Zöpf (1723–1807) einer der führenden Meister. Seine reizvollen Altäre in St. Georgen bei Diessen, in Polling, Fürstenfeld sind aber ganz Ornament, aufgelöst, die figurale Plastik ist nur ein Teil der Komposition. — Selbständiger ist die figurale Skulptur des Thomas Schaidhauf (1735–1807). Die bewegten, manieriert kraftvollen, expressionistischen Apostelfiguren in Fürstenfeld (1761–63) erinnern an Werke Feichtmayrs. Abgeklärter mehr Louis XVI. sind die Figuren am Choralter in St. Georgen bei Diessen (1766) und die Reliefs an den Altären in Raisting; bei den Altarfiguren in St. Alban bei Diessen meldet sich schon der ausgesprochene Klassizismus. Schaidhauf hat auch Balthasar Neumanns Meisterschöpfung, die Klosterkirche in Neresheim stukkirt. Er hat sich dort niedergelassen und sich mehr und mehr mit rein architektonischen Aufgaben beschäftigt (Bibliothek in Ochsenhausen 1785). — Ein berühmter Meister der Spätzeit war endlich Fidelis Sporer, der Schöpfer des schönen Hochaltars mit der Gruppe der Himmelfahrt Mariä, des Reliefs mit biblischen Szenen im Chor der Kirche von Gebweiler im Elsaß. — Nun ist zu bedenken, daß diese wenigen Namen aus einer noch nicht übersehbaren Schar von Stukkatoren-Bildhauern ausgelesen sind, daß sich noch ausgezeichnete Werke in bayerischen und schwäbischen Kirchen befinden (ein Beispiel Kloster Holzen), deren Schöpfer wir nicht kennen.

Der große schwäbisch-alemannische Kunstkreis ist auch in der Rokokozeit kein einheitliches Gebiet. Der politischen Zersplitterung entspricht auch jetzt die Verschiedenheit



65. J. Götsch (und J. Günther),
Hl. Sebastian. Rott a. Inn.

der künstlerischen Richtungen. Die Diözese Augsburg, wo meist wittelsbachische Fürsten den Bischofssitz innehatten, orientiert sich immer mehr nach München, auch das oberschwäbische Gebiet hängt innig mit dem angrenzenden Bayern zusammen. Am Bodensee sind neben den Vorarlbergern die besten Kräfte der Nachbarländer zu finden. Der Fürstenhof in Stuttgart bleibt nach wie vor international gesinnt. Am Oberrhein gewinnt vorübergehend Freiburg größere Bedeutung.



66. F. X. Schmädl, Hl. Johannes.
Peiting.

Das bayerische Schwaben.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts haben sich geweckte Kräfte unter den Wessobrunnern nach Augsburg verzogen. Als die neue Konkurrenz den Bildhauern gefährlich wurde, suchte man durch verschärfte Zunftgesetze vorzubeugen. Durch eine Verordnung von 1725 wurde den Stukkatoren die freie Handarbeit, also die spezielle Bildhauerarbeit untersagt. Diese Vorschrift galt natürlich nur für den Augsburger Stadtbezirk. Nicht einmal die Städte des Bistums waren daran gebunden, von den reichsfreien Abteien gar nicht zu reden. Diese Bemerkung ist vorzuschicken, wenn wir den Versuch machen, das plastische Werk des bedeutendsten unter den Augsburger-Wessobrunner Stukkatoren abzugrenzen, des Johann Michael Feichtmayr (1709–72). Gewiß wird eine reinliche Scheidung bei seinem kollektivistischen Hauptwerk in Ottobeuren kaum möglich sein. Wie weit an der einzelnen Skulptur die Arbeit der verschiedenen Bildhauer ging, wird nicht mehr geklärt werden können. Entscheidend ist die Frage, wer die leitende Kraft, der Entwerfer war. Die Antwort gibt schon der Umstand, daß die Figuren in Ottobeuren und Zwiefalten die gleiche stilistische Eigenart zeigen wie die besten Figuren in Vierzehnheiligen (der David am Hochaltar, Sebastian und Wendelin am linken Seitenaltar, die beiden weiblichen Heiligen zwischen den Voluten des Wallfahrtsaltares). Die Lösung ergibt sich ferner aus dem Umstand, daß der Zusammenhang von Dekoration und Plastik, von architektonischen Elementen und Skulptur, so eng ist, daß eines ohne das andere nicht gedacht werden kann. Die Rahmenaufbauten der Altäre sind schon in der Konzeption auf diese Figuren abgestimmt. Den Schlüssel zum Verständnis gibt endlich die Erwägung, daß Feichtmayr seiner ursprünglichen Veranlagung nach Ornamentiker war, neben seinem Namensvetter am Bodensee einer der freiesten und originellsten im ganzen Süden. Seine Eigenart ist unverkennbar. Diese geistreiche Durchbrechung der Form, das Aufschlitzen der Masse, die Auflösung des Gerüsts in bewegtes Stabwerk, das in knorpelige Gelenke auswächst und durch die Profilierung organisches Wachstum erhält, die intensive Belebung der amorphen Masse, die sich ungezwungen mit Palmen und Blumen verbindet, haben nur seine Werke. Wir finden sie an den Seitenaltären in Amorbach genau so, wie später am Chorgestühl von Ottobeuren. (Das Gestühl von Zwiefalten erscheint

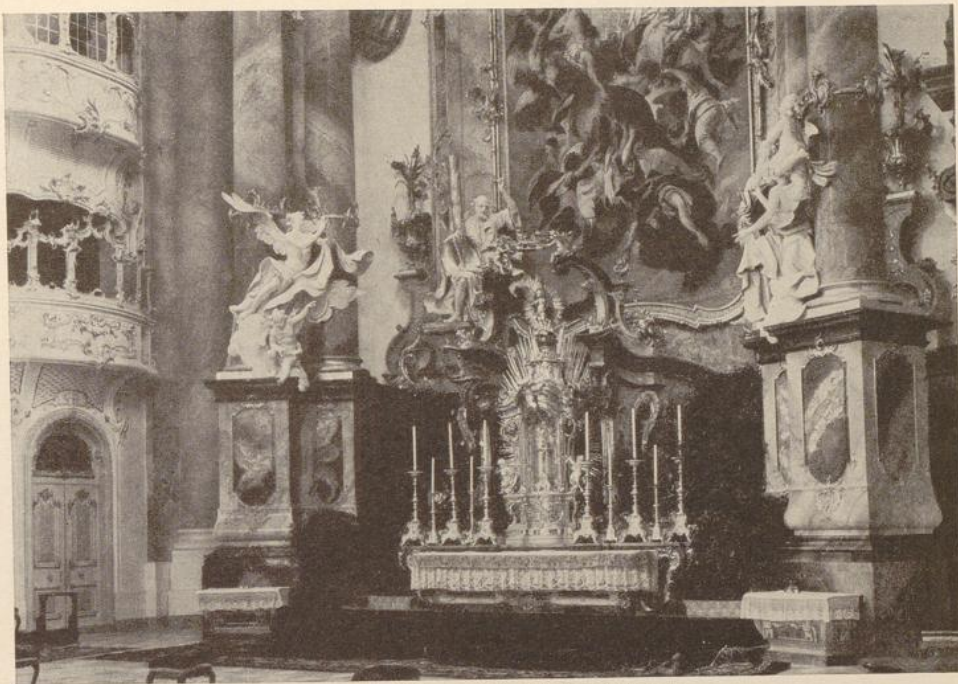


67. J. G. Üblherr, Hl. Gertrud. Engelszell.

Bei den meisten Aufträgen war Feichtmayr viel mehr als der „Dekorateur“. Seine Aufgabe kann man etwa mit der des modernen Innenarchitekten vergleichen. Außer dem Deckenstück hat man ihm die Entwürfe zu den Altären, zum Gestühl und zu architektonischen Einzelheiten übertragen. Ein ungeheurer, kaum übersehbarer Reichtum an Erfindungen. Seiner Selbständigkeit geschieht kein Eintrag, wenn überliefert wird, daß er sich bei

daneben unorganisch zusammengesetzt.) Der gleiche unbändige Rhythmus geht auch durch die figurale Skulptur, die in den Aufbau untrennbar verankert ist.

Feichtmayr darf im Figürlichen als Schüler des fast ein Jahrzehnt älteren Üblherr bezeichnet werden, mit dem er in Wilhering und Amorbach zusammen arbeitete. Dazwischen und nachher folgen kleinere Aufträge (Haigerloch 1748 f., Gossenzugen 1749, Gutenzell 1755/56, Sigmaringen 1757–61), bei welchen der figurale Dekor eine nebensächliche Rolle spielte. Eines seiner dekorativen Hauptwerke ist die Ausstattung der Prunkräume im Schloß Bruchsal (1751–56). An den Seitenaltären der Peterskirche in Bruchsal (1754/55) sind auch die Holzfiguren St. Maria und St. Sebastian von seiner Hand. Diese Nachricht ist bei Abgrenzung des Umfanges seines Könnens zu berücksichtigen. Zwischen 1757–66 sind die dekorativen Skulpturen und die Altäre in Ottobeuren entstanden, an denen zum Teil der Bildhauer Christian mitgearbeitet hat. Es folgen 1754 der Hochaltar 1758, der Kreuzaltar; später, bis nach 1766, die Seitenaltäre in Zwiefalten und gleichzeitig die Altäre in Vierzehnhelligen (1764–71). Üblherr war hier nochmals beauftragt worden; er kam aber nicht mehr als Mitarbeiter in Betracht, weil er schon 1763 starb. Vieles ist hier schon Werkstattarbeit. Die Vollendung fällt in das Todesjahr F's. Das letzte Werk, die Altäre in Langheim sind zerstört.



68. J. M. Feichtmayr, Hochaltar in Ottobeuren.

der Kanzel in Ottobeuren an einen Entwurf des Malers Zeiller halten mußte. Man weiß, wie diese Improvisationen der Maler gewöhnlich ausgesehen haben. Die figurale Plastik gewinnt in seinen Werken immer mehr an Raum.

Der leichte italienische Einschlag im figuralen Stuckstil eines Üblherr und der anderen süddeutschen Stukkatoren ist in den Werken Feichtmayrs verschwunden. Die Anknüpfung an die heimische Tradition ist zum Abschluß gebracht. Direkte Gegenbeispiele sind auf bayerischem Boden Schaidhauf, im bayerischen Schwaben Fischer. Man könnte noch weitere nennen. Aber nirgends ist so, wie bei ihm die plastische Form mit irrationalen Elementen durchsetzt, aufgelöst bis die Bedeutung fast dem Ornament gleich geworden ist. Der Lebensnerv seiner figuralen Skulptur ist, wie in der Ornamentik des Muschelwerks, die pathetische, räumliche Kurve, die in den verdrehten Körpern sich bäumt, in den ausfahrenden Gesten zerspritzt, in Gewandzipfeln zerflattert und in Wolkenfetzen verfließt, die selbst noch in der kleinsten Falte nachzittert. Auch bei den ruhigen Standfiguren ist die Masse durch tiefe Unterhöhlungen, durch intensive Schatten aufgelockert, ist der Umriß zerrissen. Wo statuarische Wirkung gewollt ist, bei Figuren zwischen den Säulen, ist durch ausgreifende Gebärden, durch fliegende Draperien eine Bindung mit der Umgebung gegeben, bis die Verbindung mit der Ornamentik des Altares, des Raumes erreicht ist. Diese konsequente, räumliche Synthese ist nur dem Künstler möglich, der im Großen disponiert. Nur der Entwerfer des Ganzen konnte auf die zugespitzt asymmetrische Gruppierung der Figuren verfallen, wie beim Hochaltar in Zwiefalten, wo in die rechte untere Ecke der hl. Kirchenvater Hieronymus hingestellt ist, dem seine Pendantfigur in der linken oberen Ecke, ein fliegender



69. J. M. Feichtmayr, Der Glaube. Zwiefalten.

tierungen, vom verzehrenden Glühen bis zum hellen Ausbruch der Flamme. Wo außerhalb Süddeutschlands wäre damals noch eine Darstellung möglich wie in Zwiefalten die hl. Scholastika, die todesmatt das Kreuz an die Brust preßt, mit gebrochenem Auge sich an die Wand des Altares lehnt, während ihre reine Seele in Gestalt einer Taube nach oben flattert (vgl. Abb. 5). Oder, um andere Seiten barocker Psychologie zu berühren, die abschreckende Gestalt des hageren Muskelmenschen St. Ernestus, der mit seinen Gedärmen an einem Baum festgebunden ist und sich dabei energisch gestikulierend mit dem Putto unterhält, der ihm die Palme des Sieges überbringt. Auch die Form ekstatisch, vom Natürlichen entfernt; sie ist vergewaltigt, bis sie ganz Ausdruck geworden ist. Die Glieder sind in die Länge gezogen, wie bei den Manieristen, die Gebärden sind expressiv. Bevorzugt sind zerklüftete Gesichter alter Männer, die aufgeregt, mit offenem Munde sprechen, oder schlanke Frauen und Engel, die wie Puppen dastehen, reine Gewandfiguren, die ganz zu Gefühl geworden sind. Alle Steigerungen aber beruhen auf intimen Kenntnissen und auf plastischem Wissen und Können. In den späten Werken wird die Bindung in den großen Zusammenhang gelockert. Die Draperie ist auf einige große Züge vereinfacht, aber dann mit kleinteilig detaillierten Spitzen, mit na-

Engel, den Inhalt des Altarblattes erklärt. Die gleiche Konfiguration der Figuren wiederholen die Engel des Aufsatzes. Beim Hochaltar in Ottobeuren sind die anbetenden Engel an den äußeren Säulen gleichsam aus der Gruppe des Altarblattes entlassen. Ähnliche Gedanken einer räumlichen Synthese finden sich allenthalben, mit feineren Nuancen an den Seitenaltären, mit stärkerer Betonung am Deckenstück. Auch hier bezeichnet die Synthese einen Endpunkt in der großen Linie der Entwicklung vom Barock zum Rokoko. Es scheint die natürliche Konsequenz, daß auch der psychische Inhalt ganz aus den Gefühlserlebnissen erwächst, die der Barock als Thema in die Kunst gebracht hatte, die in der offiziellen Kunst der Spätjahre schon überwunden waren, aus Inbrunst und Ekstase in allen Schat-



70. P. Verhelst, Hl. Joachim. Augsburg, St. Stephan.

turalistischem Beiwerk des Schmuckes, des Pelzes verbrämt, wie bei Figuren aus Porzellan (Figuren in Zwiefalten; die weiblichen Heiligen am Wallfahrtsaltar Vierzehnheiligen). Auch im Aufbau der Kanzeln, der Altäre gewinnt der naturalistische Dekor, das amorphe Tropfsteinwerk, das Übergewicht. Mittel, die eben im beginnenden Klassizismus mit ganz neuer Absicht gebraucht werden, sind hier zur Komplizierung und Entwertung der Form verwendet (Abb. 71).

Die Stukkatoren-Bildhauer haben im 18. Jahrhundert am meisten zur Popularisierung der Augsburger Kunst (auf dem Gebiete der Plastik) beigetragen. Unter den zünftigen Bildhauern fehlen die Namen von Klang und selbst Paul von Stetten, der gleichzeitige Historiograph Augsburger Kunst, der auch nicht die kleinsten Reislein übersieht, die er in den Lorbeerkränzen seiner Heimatstadt flechten könnte, weiß nicht viel zu ihrem Lobe berichten. Eines guten Rufes erfreuten sich die Söhne des Egid Verhelst, Placidus und Ignaz. Ihnen darf man die schöne Rokokokanzel in Ochsenhausen zuschreiben, mit der bewegten Gruppe der Bekrönung, St. Benedikt in der Glorie (1741), die in der Tradition als ein Werk des damals noch lebenden Leiters der Werkstatt gilt. Eine gemeinsame Arbeit sind auch die Altäre in St. Stephan in Augsburg. Bei den Altarfiguren, von denen St. Joachim (Abb. 70) und Anna, St. Ulrich und Afra zu rühmen sind, hemmt die Sorgfalt der Ausführung den Schwung der Bewegung. Mit der hl. Afra hat die Magdalena aus der Sammlung Thiem im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin stilistische Ähnlichkeit. Ein signiertes Werk des Ignaz Verhelst ist das Epitaph des Schneek von Castell im Domchor. Als Arbeit des Placidus ist bezeugt die pompöse Marmorfigur des hl. Ulrich auf der Tumba mit der Reliefgruppe der Hilfesuchenden in der Grabkapelle zu St. Ulrich. Zuschreiben darf man ihm auch die bewegten Figuren St. Maria und Johannes in Dillishausen bei Buchloe. Wie einzelne Wessobrunner Stukkatoren ist Placidus Verhelst in späteren Jahren nach Rußland ausgewandert, wo er zu großem Ansehen gelangt sein soll.

In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts war Ignaz Ingerl (1752–1800) die lokale Größe. Sein Ruhm ist am meisten durch tüchtige Schüler, Breitenauer, Franz Schwanthaler, Jorhan verbreitet worden. Sein Feld war, wie überall in der Spätzeit, nicht mehr die volkstümliche, gefaßte Altarplastik (zu nennen ist die gute Figur des hl. Albanus in Wallenstein, die Kanzel in Schwabmühlhausen), sondern die Grabmalskulptur. Er war der bevorzugte Lieferant des schwäbischen Hochadels und hat fast alle Ansitze (zu nennen sind Waiingen, Wallenstein, Öttingen, Glött, Dillingen, Augsburg, Dom und Kreuzgang von St. Anna) mit klassizistischen, leicht sentimentalischen Grabdenkmal-Allegorien versorgt.

Das ländliche Gebiet. Wieder muß die Liste einiger renommierter Namen genügen, bis die Lokalgeschichte die leitenden Fäden der Entwicklungsgeschichte freilegt. In Dillingen saß Stephan Luidl (nachweisbar 1717–36) aus Landsberg, von dem die guten Gruppen in der Wolfgangkapelle (um 1726) und die Statuen am Choraltar in Gotmannshofen sind. Johann Michael Fischer (gest. 1801) hat neben anderen Werken den Choraltar, die Kanzel und zwei Seitenaltäre in Bergen (1755), die Kolossalfiguren St. Ulrich und Afra an der Fassade in Neresheim (1767), den Hochaltar und die Seitenaltäre in Steinheim (1776/77), den Choraltar in Hall (1778) gefertigt. Wahrscheinlich darf man ihm auch die allegorischen Gruppen in der Bibliothek zu Wiblingen zuschreiben. Der Hochaltar in Oberelchingen ist von Ludwig Fischer von Dillingen. In Füssen am Lech war ansässig Anton Sturm, von dem in Ottobeuren eine gute Gruppe der Kreuzigung, die Athena der Bibliothek, die Figuren der Kaiser im Kaisersaal sind. Im Museum in Augsburg (Abb. 71) die Modelle zu den Figuren

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.



71. J. M. Feichtmayr, Pendant zur Kanzel. Zwiefalten.



72. A. Sturm, Modell zur Kaiserfigur in Ottobeuren. Augsburg, Museum.

der deutschen Kaiser. Am Hochaltar der Pfarrkirche von Füssen stehen die ausdrucksvollen Figuren von vier Benediktinerheiligen. Drei blicken emphatisch nach oben auf die himmlische Erscheinung im Deckengemälde. Die dreimalige Wiederholung der gleichen Gebärde, die eindringliche Konsonanz, hat etwas Suggestives. Es ist wie eine verstärkte Aufforderung, ein betontes Sursum. Franz Karl Fischer aus Füssen ist der Meister des Hochaltars der Pfarrkirche in Wilten. Der Bildhauer Johann Georg Bergmüller in Türkheim, vielleicht ein Verwandter des Augsburger Malers, hat für Roggenburg Altäre mit guten Seitenfiguren geliefert. In Pfronten lebten die Bildhauer Joseph Stapf (Choraltar in Marktoberdorf) und Anton Stapf (Figuren am Norbertusaltar in Obermarchthal).



73. J. A. Feuchtmayer, Engelherme am Chorgestühl in Weingarten.

Bodenseegebiet

Der bedeutendste Meister des

Bodenseegebietes ist Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770).

Er kommt aus der bayerischen Schule der Wessobrunner. Geboren wurde er (nach seiner Grabschrift an der Kirche zu Mimmehausen) in Linz, als sein Vater, der Schongauer Bildhauer Franz Joseph F. (1659—1718), vorübergehend für österreichische Klöster tätig war. Aufgewachsen ist er in dem kleinen Ort Mimmehausen bei Salem, in einer reichen, katholischen Gegend, wo sein Vater seit 1697 eine Werkstatt hatte. Die Kirchen und Klöster um den Bodensee waren das Absatzgebiet für seine Kunst. Das ist, was man von seinem Leben weiß. Alles andere muß man von seinen Werken ablesen. Was sie uns sagen? Daß er einer der originellsten Köpfe war unter den deutschen Bildhauern des 18. Jahrhunderts. Die Parallele zu Maubertsch auf dem Gebiete der Skulptur, ebenso betont deutsch wie dieser, noch expressiver. Günther ist neben ihm der elegante Kavalier. Mit Donner kann man ihn schon gar nicht mehr vergleichen. Viel näher stehen ihm die deutschen Barockmeister des 17. Jahrhunderts oder die Bildhauer der Spätgotik. Auch über seine Schule sagen uns die Werke genug. Der Mann, der die wilden, überausdrucksvollen Standbilder der Zähringerfürsten in St. Peter im Schwarzwald gemacht hat, kann nicht durch das Studium italienischer Tektonik hindurchgegangen sein. Der hat auch nicht auf einer Akademie geübt. Möglich, daß er die Anfangsgründe in Wessobrunn empfang, daß er dann von den welschen Bildhauerstukkatoren in Ottobeuren, im österreichischen Oberschwaben lernte; in der Hauptsache ist er doch Autodidakt.

Arbeiten sind seit 1720 nachweisbar. Die Werke reichen von der Regencezeit bis zum Louis XVI. Proteusartig folgt er allen Wandlungen der Gesinnung. In der Ornamentik ist Feuchtmayer über den Spätbarock nicht hinausgekommen. Der erste große Auftrag waren die Engelhermen und Putten an der Rückwand und die vier Figuren im Auszug des Chorgestühls von Weingarten (Abb. 73.) Die Halbfiguren der Engel sind schon meisterhafte, raffinierte Werke, zierliche Gestalten mit übergroßen Augen, runden Armen, kapriziösen Gebärden. Die Grazie ist durch die Hyperbeln der Gesten noch unterstrichen. Man spürt die Hand des Großen, der Eigenes zu sagen hat. Bei den überschulanken Figuren des Aufsatzes, St. Benedikt und Scholastika, St. Maurus und Placidus, sind die großen Motive der durchgehenden vertikalen Faltenzüge durch absichtliche Gegenrichtungen verunklärt. Auch die Engelsfiguren

auf den Paramentenschränken sind von Feuchtmayer. Zwischen 1724–27 hat der „kunstreiche Figurist und andere Praxiteles“ Joseph Feuchtmayer in St. Peter im Schwarzwald die zehn Statuen auf dem Hauptaltar, die zwei Nebentäre, die elf Standbilder der Zähringer Herzöge an den Pfeilern des Langhauses und die drei Figuren der Fassade gefertigt. Die Hauptfiguren des Hochaltars, Ursula und Clemens, Benedikt und Scholastika verhältnismäßig ruhig. Der hl. Benedikt sogar würdevoll. Den bärtigen Typ mit der hohen Stirne, die unmittelbar übergeht in die scharf gebogene Nase, werden wir später noch oft finden. Der Faltenwurf mit den durchgehenden Steilfalten ist großzügig. Anklänge an die italienische Form der Stuckplastiker sind bei diesen Frühwerken am deutlichsten zu erkennen. Aber was wollen diese Anklänge sagen bei dieser Selbstständigkeit des Ausdrucks. Die Standbilder der Zähringer, die Bischöfe, Mönche, Fürsten im historisierenden Kostüm sind von einer grotesken Drastik. Sie sind ganz auf den Ausdruck gestellt wie die Figuren der Barockmeister des 17. Jahrhunderts. Und selbst diese sind daneben zahn. Schon die Aufstellung ist seltsam. Die meisten Figuren an den Pfeilern beugen sich vor und wenden sich an den Beschauer, der vom Eingang her kommt. Mit krampfhaften, ausfahrenden, emphatischen Gebärden halten sie die Attribute, Szepter, Schwert, Pedom. Die Gesichter mit den hohen Stirnen, den Wülsten über den Augen, den zottigen Bärten, den Glatzen sind Karikaturen; von einer Organisation der Glieder im akademischen Sinn, von Kontrapost, oder von einer anatomischen Richtigkeit keine Spur. Es ist dem Meister ganz gleichgültig, wenn der Ansatz des Armes (wie bei der hl. Ursula des Hochaltars) über die Schultern herabgerutscht ist, wenn die Gesichter zu Masken verzerrt sind, wenn nur der Ausdruck wirksam, sprechend ist. Die Einzelheiten der historisierenden Kleidung sind von kindlicher Naivität. Es erscheint fast unglaublich, daß der Meister der graziösen Engelhermen in Weingarten auch diese Karikaturen geschaffen hat. Doch ist es so.



74. J. A. Feuchtmayer, Hl. Christoph.
Überlingen.

Die Gegensätze kehren auch später wieder. Das ganze Werk Feuchtmayers lebt von expressiven Hyperbeln. Trotz des Reichtums der Phantasie ist die Skala der Typen eng. Sie schwankt zwischen Extremen, zwischen dem heroisierten Bramarbas und der mondänen Dame. Sensible Feinheit wechselt mit trivialer Drastik, die Mittelwege fehlen. Nur ganz allgemein kann man sagen, daß der pathetische Barock sich in der Spätzeit zu feiner, stimmungsmäßiger Kunst gewandelt hat. Immer sind die expressiven Tendenzen vorhanden. Will man die Meisterwerke der deutschen Rokokoskulptur nennen, das Wort deutsch betont, dann muß man Schöpfungen seiner Hand anführen, neben Werken von Günther, Egell. So ist die Maria der Verkündigung noch nie dargestellt worden, wie bei der gefaßten Holzfigur aus Salem (um 1760, jetzt Deutsches Museum, Berlin Tafel VI). Die überschlanke Dame im hochgegürteten, enganliegenden, silbernen Kleid, dessen schnittiges Faltengerinsel die Glieder und selbst die nach oben verschobenen Brüste durchscheinen läßt, mit goldener Mantille und blauem Spitzenkragen, dekolletiert, neigt das Köpfchen, das ein goldener Bausch bekrönt und greift unnachahmlich graziös und kokett mit gespreizten Fingern an Hüfte und Brust. Dieses geschminkte Gesicht mit den müden, geröteten Augen, dem sinnlich geöffneten Mund, der hohen Stirn, von der die Haare wegrasiert sind, wie bei einer Florentinerin des Filippino Lippi, möchte man lieber mit einem anderen Wort charakterisieren als mit dem neutralen „mondän“. Die Figur ist eine Blasphemie. Für diese Maria, die so

6*



75. J. A. Feuchtmayer, Hl. Laurentius.
Überlingen.

prüde ablehnt, ist die Verkündigung kaum unerwartet gekommen. Raffinierter und weltlicher kann man die Szene nicht darstellen. Man versteht, daß bald eine Reaktion kommen mußte, die der religiösen Kunst wieder den Ernst und die Würde brachte. Man versteht auch, daß die Klosterherren von St. Gallen, die als Prälaten des 18. Jahrhunderts an eine starke Dosis weltlicher Sinnenfreude gewöhnt waren, die Dekoration der Orgel als zu frech und unanständig ablehnen konnten. Ein anderes Beispiel: der hl. Christophorus in der Lorenzkapelle in Überlingen (Abb. 73 datiert 1750, also etwa gleichzeitig mit der Maria). Er steht da wie eine Figur von Zürn, mit molluskenhaft verschwommenem Körper, übermäßig bewegt, mit überpathetisch gespreizten Extremitäten, verschobenem Körper, der schraubenartig sich um die eigene Achse dreht, theatralisch wildem Gesicht mit flatterndem Haar. Beide sind reine Ausdrucksfiguren. Die künstlerische Form ist vergewaltigt zugunsten der Wirkung. Ruhe und Bewegung, Auflösung und Geschlossenheit, scharfgratiges Schnitzwerk und weiche verschwommene Modellierung, alle Register stehen dieser expressiven Kunst zur Verfügung. Und nun bedenke man, daß gleichzeitig schon Falconet begonnen hat. Ist der Unterschied nicht der gleiche wie zwischen Leinberger und Sansovino?

Die Zahl der Werke Anton Feuchtmayers ist groß. (Eine eingehende Monographie, die vordringliches Bedürfnis ist, wird sicher noch mehr finden. Anhaltspunkte würden auch die Entwürfe im Museum Konstanz und die Modelle in Überlingen geben.) Hier muß zunächst eine Liste genügen. Um 1725–30 die Ausstattung der Schloßkapelle auf der Mainau. (Wichtig als Frühwerk. Hochaltar mit Seitenfiguren Georg und Helena [?], Seitenaltäre atektonisch aus Voluten komponiert, mit ungemein pathetischen, lebendigen Engeln, die die Hände spreizen; die Patrone St. Sebastian und Nepomuk ganz oben als Aufsatzbekrönung; von F. auch die Kanzelkrönung, der Beichtstuhl, die Büste der Religion an der Außenseite.) 1733 Engelberg (Unterwalden) Hochaltar. 1738 Einsiedeln. Stuckdekoration der Bibliothek mit Bildnissen der Päpste und Kaiser. 1742/43 Altar mit Christus am Kreuz und Assistenzfiguren in der Kapelle der Fürstbischöfe in Meersburg. Dazwischen kleinere Arbeiten. Altarfiguren in Markdorf, in Herdwangen bei Konstanz, in Untereisendorf (der gute Hirte), in Meßkirch Seitenaltar mit Orgel, in Schwandorf am Stock, in Mimmehausen (die Kanzel, eine Beweinung Christi, die Bekrönung des Taufsteines) in Solothurn. Die Orgel in Hilzingen, die Arbeiten in Nenzingen, die bizarren Altäre in Scheer kenne ich nicht. 1759–61 ist Feuchtmayer für Tettnang tätig. 1763/64 Hochaltar des Kollegiatstiftes bei Schloß Zeil in Württemberg. 1765 liefert er zusammen mit Dürr für Heiligenberg einen (jetzt zerstörten) Altar. Wenn ihm das Prästinäridenkmal in der Franziskanerkirche Überlingen mit Recht zugeschrieben wird, dann darf dieses als eines seiner letzten Werke genannt werden. Nicht angeführt sind in dieser Übersicht die Hauptwerke.

1759 ist der Hochaltar der Franziskanerkirche in Überlingen entstanden. Der Aufbau mit vier im Halbkreis in den Raum vortretenden Säulen, dem Ovalreifen als Bekrönung, über dem ein Engel mit einer Krone schwebt, ist hier als eines der Beispiele zitiert für die durchaus selbständige Art, mit der Feuchtmayer das kirchliche Gerät neu geformt hat. Die Entwürfe im Museum Konstanz und die von Götz in Augsburg verlegten Stiche fließen über von neuen, reizvollen Ideen. Von den Altarfiguren sind die inneren, die beiden hl. Mönche, älterer Bestand. Die zwei Engel über den Seitentüren und mehr noch die beiden hl. Diakone St. Stephanus und St. Laurentius (Abb. 75) von Feuchtmayer sind wieder Meisterwerke. Sie überraschen, weil Feuchtmayer den Hyperbeln möglichst aus dem Weg gegangen ist und die Wirkung in der Stille, Feinheit, Empfindsamkeit sucht.



I. A. Feuchtmayer, Maria von einer Verkündigung.
Berlin, Deutsches Museum.

Feulner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland



An den großzügigen Motiven der Draperie, die gewaltsam den Körper überschneiden, an den übertrieben koketten Händen erkennt man doch wieder seine Art.

Zwischen 1748 und 50 hat Feuchtmayer die Ausstattung der Klosterkirche Neubirnau am Bodensee vollendet. Der Raum gehört zu den reinsten Eindrücken auf dem Gebiete der Rokokoarchitektur. Er ist einer der Räume, die man anführen muß, wenn man von spezifisch deutscher Rokokoarchitektur spricht, einer der wenigen des Gebietes, die mit den Meisterwerken auf bayerischem Boden, etwa mit Rott am Inn, verglichen werden können. Die Bauten Johann Michael Fischers haben die höfische Feinheit, die weltmännische Kultur, die Bewußtheit der architektonischen Mittel voraus, während hier das rüde Temperament, die geniale Ursprünglichkeit spricht. Der tageshelle Saal, der sich unbestimmt weitet und wieder verengt, erhält seinen Ausdruck erst durch die dekorative Ausstattung von Feuchtmayer und diese Ausstattung ist durch die motivensatte Kleinteiligkeit, durch den formen- und farbenfrohen Reichtum auch wieder ganz Dekoration, aufgelöst, architektonisch unselbständig, daß nur die Synthese den Halt gibt. Die kleinen Altäre im Chor sind nur Schnörkel, die mit dem Gegenstück zusammengesehen sein wollen (Abb. 76). Die figuralen Skulpturen mußten an diesen Altären an innerem Wert verlieren, weil sie nur mehr als Akzente im großen Ganzen wirken sollten. Die Figuren der beiden Johannes auf den Choraltären, von Zacharias und Elisabeth, Joachim und Anna, die panoramatisch zwischen den Säulen des Choraltars aufgestellt sind, treten wenig hervor. Die besten sind der jugendliche, bunt gefaßte Schäfer St. Wendelin, die Bekrönung des rechten Seitenaltars im Schiff, und die in Schraubenwindungen aufgelöste Maria an der Fassade, die beide dem Blick fast ent-rückt sind. Der Hauptakteur in der Schar dieser Heiligen ist der Putto mit den quellenden Fleischmassen, der hohen Stirne, das lustige, bunt gefaßte, ganz persönliche, Feuchtmayerische Geschöpf, das sich in die Kurven der Schnörkel einschmiegt, auf der Empore mit den Attributen der Apostel spielt, deren Büsten auf den Pfosten der Balustrade stehen, das von den Profilen der Gesimse lächelt. Der Putto verbreitet über den Raum die heitere Stimmung, die die Religiosität des Rokoko will. An den acht Stationen des Kreuzwegs, diesen Juwelen deutscher Rokokoskulptur, haben die Putten die Rolle des Chorus. Die acht krippenmäßig aufgebauten, mit landschaftlichen Requisiten zusammenkomponierten Gruppen sind in Rocaillekartuschen hineinkomponiert, die von Putten flankiert werden (Abb. 77). Schon der Größenunterschied bringt den spielerischen Eindruck, den die farbige, bunte Fassung vollendet. Nimmt man dazu die Motive der Dekoration, der Kartuschen, Masken, die Ornamentik, dann wächst die Achtung vor der Gesamtleistung. Aus einem unerschöpflichen Born produktiver Phantasie sind die Motive geschöpft.

Von 1762—68 war Feuchtmayer für das Stift St. Gallen tätig. Die wichtigste Leistung ist das Chorgestühl im Münster. Es ist auch nur eine verstärkte Ornamentik im Raum. In Wein-



76. J. A. Feuchtmayer, Altar in Neubirnau.



77. J. A. Feuchtmayer, Kreuzwegstation in Neubirchau.

len 12 Reliefs, Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, in landschaftlicher, perspektivisch verkürzter Szenerie mit üppigem Baumschlag und architektonischen Kulissen. Sie sind durch Versatzstücke des Vordergrundes oder durch Vorhänge, Draperien mit der rahmenden Ornamentik verschmolzen. Als Erfindung steht auch das Chorgestühl für sich. Nur Ottobeuren könnte damit verglichen werden. Nirgends zeigt sich die geistige Überlegenheit so wie hier, wo Feuchtmayer die alten tektonischen Formeln des Aufbaues ganz neu umwertet. Der Reichtum an Einzelmotiven in der Dekoration, in den Wangen der Stalle bis zu den Miserikordien, kann hier nicht geschildert werden. Feuchtmayer hat auch die 18 Beichtstühle gefertigt mit den durchbrochenen Bekrönungen, die bald ein Relief, bald eine Büste umschließen. Ferner die Türen der Stiftskirche und das große Relief der Krönung Mariä im Frontgiebel. Es sind reine Werkstattarbeiten.

Nach der Inschrift des Grabsteines gehört auch die Kirche von Salem zu den Bauten, die Feuchtmayer „ausgeschmückt“ hat. Vorhanden sind nur noch Reste des Chorgestühls aus den frühen fünfziger Jahren, die in das neue Gestühl eingefügt wurden, wahrscheinlich ist auch der Entwurf zum Orgelprospekt von seiner Hand, den Dürr ausgeführt hat.

Johann Georg Dürr (1723–79) hat das Erbe Feuchtmayers übernommen. Hat der vielbeschäftigte Meister, der früh alle Kinder verloren hatte, sich mit einer jüngeren Kraft, einem Sohn seiner Heimat assoziiert? Dürr ist Bildhauerssohn aus Weilheim in Bayern. Er hat sicher bei Feuchtmayer gelernt; anders wären die stilistischen Gemeinsamkeiten gar nicht zu erklären. Seit etwa 1750 ist er dessen Mitarbeiter. Sein Name



78. J. G. Dürr, Beweinung Christi. Altarrelief in Baidt.

garten war durch die Gliederung mit Hermen noch ein Rest architektonischen Haltes gegeben, hier schwingt sich das Gestühl in S-förmigem Grundriß gegen den Altar; die Rückwand ist in unregelmäßige, herzförmige, birnenförmige Felder aufgelöst, mit stark betonter Mitte, die von den Orgelaufbauten flankiert ist. Die Felder fül-

steht auf einer Stuhlwange für Neubirnau. Überliefert ist auch die Mitarbeit am Altar für Heiligenberg. Dürr übernahm auch selbständige Aufträge. 1763 fertigte er den Hochaltar in Baidt bei Ravensburg mit den guten Seitenfiguren der beiden Johannes, St. Benedikt und St. Bernhard (Abb. 78). Auch die Altäre in Stühlingen dürfen ihm zugeschrieben werden. Seine Hauptwerke sind das Chorgestühl und die Altäre von Salem, an denen er von etwa 1770 bis zu seinem Tode arbeitete, der Hochaltar mit den Pyramiden und „Geländer“, die fünf Altäre der hl. Theobald, Lorenz, Gregorius und Antonius und der hl. Verena. Die übrigen 18 Altäre und die Stifterdenkmäler, also der Hauptanteil, sind von seinem Schwiegersohn Johann Georg Wieland (Abb. 80).



79. J. G. Dürr, Hl. Augustinus, Altarrelief in Salem.

Die Ausstattung von Salem ist, mit ihren Vorzügen und Schwächen, die bedeutendste Leistung der deutschen Plastik der Louis XVI.-Zeit. Dem Beschauer, der im nahen Birnau Feuchtmayers geniale Unbekümmtheit, die geistige Freiheit und Ausdruckskraft bewundert hat, mag das Ganze rationalistisch, kalt und erklügelt erscheinen. Das sind die Tugenden der Louis XVI.-Zeit. Daß auch die Synthese gelöst ist, erscheint uns in dem intakten, gotischen Kirchenraum fast selbstverständlich. Dem Charakter der Architektur paßt sich der geschlossene, logische Aufbau der Altäre besser an, als eine Rokokoausstattung, die kaum den alten Bestand geduldet hätte. Ganz hat sich auch Dürr nicht von den alten Kompositionsmitteln der räumlichen Synthese freimachen können und die korrespondierenden Figuren am Altar der Kirchenväter, am Laurentiusaltar sind nur verständlich, wenn man die Altäre des gegenüberliegenden Schiffes sich daneben denkt. Man muß auch hier vom Einzelnen, vom Reichtum der Einzelmotive ausgehen und sehen, mit welcher Sicherheit die Formen variiert werden, die kaum erst als moderner Import in das Land gekommen sind, wie geistreich die Kombinationen von tektonischer Basis und Skulptur sind, während doch die naheliegenden, architektonischen Formen, die Säulen, Rahmen fast ausgeschaltet sind. Durch Draperien, durch die Putten ist immer noch eine Art Verschmelzung gewahrt. Auch die figurale Skulptur von Dürr ist beruhigt, ausgeglichen, organischer; aber sie steht im formalen Habitus dem Rokoko viel näher als dem Klassizismus. Sie lebt noch von Bewegung und dreidimensionaler Freiheit, der malerische Reichtum der Gewandung ist wichtiger als die tektonische Richtigkeit des Kontrapostes. Eine weiche Empfindsamkeit charakterisiert noch die Gestalten der Kirchenväter. Die Apostel, die Stifterfiguren Wielands sind schon wuchtiger und ernster. Es ist nur der Grad, der die Skulptur von der Rokokoskulptur Feuchtmayers unterscheidet, nicht die Art. Auch im Relief, am Chorgestühl, an den Altären, an den Vasen bleibt nach wie vor die perspektivische Tiefe, die Durchbrechung des Grundes, die Verbindung



80. J. G. Wieland, Altar in Salem.

mit dem Freiraum durch fast freiplastische Versatzstücke, landschaftliche Kulissen des Vordergrundes; nur die Stärke des Illusionismus ist gemildert (Abb. 79). Einzelnes hervorzuheben, den Inhalt zu beschreiben, müssen wir uns versagen. Die Benennung aller biblischen Geschichten würde allein Seiten füllen.

In Überlingen lebte Franz Anton Dürr. Er wird wohl ein Verwandter (Bruder?) des Salemer Dürr gewesen sein, mit dem er gleichzeitig in Feuchtmayers Werkstätte war. Seine Zeichnungen im Museum Konstanz (mit Datierungen von 1751–89) sind sehr gekonnt; sie bringen freie Kombinationen Feuchtmayerscher Motive, die in ausgelassener Gewagtheit zuerst noch die Gelöstheit des Meisters übertrumpfen, später zäher und ärmlicher werden. Von ausgeführten Werken sind bisher nachweisbar die Seitenaltäre der Franziskanerkirche Überlingen (1759), deren Figuren die Art Feuchtmayers vereinfacht zeigen, die musizierenden Engel an der Orgel (1770) und die Bronzereliefs an den Seitenaltären in St. Gallen. Ein (Sohn?) Aloys Dürr hat die Werkstätte bis in das 19. Jahrhundert fortgesetzt.

Von Johann Georg Wieland (gest. 1802) wissen wir nur, daß er die Ausstattung der Klosterkirche Salem (um 1785) vollendet hat. Zugeschrieben werden ihm noch die Alabasterreliefs im Speisesaal des Klosters, der Tabernakel und das Alabasterrelief des Hintergrundes am Hochaltar in Neubirgau. Der stilistische Zusammenhang mit den Werken Dürres ist so eng, daß es ohne archivalische Daten fast unmöglich wäre, die ältesten seiner Altäre, wie Kreuzaltar, den Nikolausaltar von den Altären Dürres zu trennen. Seine Spätwerke in der Kirche, vor allem das Relief der Chorrückwand, die Himmelfahrt Mariä, bezeichnen einen weiteren Schritt zum Klassizismus. — In diesem Zusammenhang darf auch der Bildhauer Johann Baptist Babel (1715–98) erwähnt werden, der in Einsiedeln die Figuren des Orgelprospektes, die Statuen der Apostel im Chor (1746), die Allegorien unter dem Hochaltarblatt und die Skulpturen der Platzanlage (1748–49) geschaffen hat. Er mag aus der Schule der Bodenseemeister stammen, hat auch von Asam gelernt. Seine besten Arbeiten, die Apostelfiguren im Chor, sind kühn bewegt und pathetisch; aber doch schon verfeinert, ausgeglichener, weltmännischer als die Gestalten Asams.

Oberschwaben

In Ottobeuren wird als Mitarbeiter Johann Michael Feichtmayrs der Bildhauer Joseph Christian von Riedlingen (1706–77) genannt. Bevor wir die komplizierte Frage der Trennung der Hände anschneiden, ist es nötig, aus den gesicherten Werken ein Bild seines persönlichen Stiles zu gewinnen.

Wir wissen nichts über Christians Werdegang, über seine Lehrzeit. Sein Geburtsort Riedlingen a. Donau gehörte zum katholischen Vorderösterreich. Berührung mit den italienischen Stukkatorenbildhauern in Oberschwaben ist also von Anfang an wahrscheinlich. Erhalten oder nachgewiesen sind bisher nicht viele Werke. In Mochental (1734) die Steinfigur des hl. Nikolaus an der Fassade. Die Masse gelockert durch das vorgesetzte Spielbein und durch die Diagonalzüge des kleinteilig gefältelten, spitzenbesetzten Rochetts, in das der Wind bläst. Nur zurückhaltend ist durch Bewegung die Masse gelöst; die Ausbreitung im Raum ist zaghaft. 1744 die Bildhauerarbeit am Chorgestühl in Zwiefalten, der figürliche Dekor des Aufsatzes, die Puttenhermen und

die Reliefs der Rückwand. Der Entwurf wahrscheinlich vom Schreiner, Martin Hermann aus Villingen. Es scheint unmöglich, daß Christian, der den schweren Sockel des hl. Nikolaus in Mochental, der die plumpen Konsole für die Figur des hl. Nepomuk gemeißelt hat, gleichzeitig die ornamentale Orgiastik der Bekrönung gezeichnet habe. Das verwilderte Muschelwerk ist unorganisch auf die flächenhafte Rückwand gesetzt, die räumlich keine Resonanz gibt. Die Reliefs sind wie Gemälde an die Rückwand geheftet, durch den Rahmen noch isoliert, nur durch Kartuschen einigermaßen in die Gesamtbewegung gebunden. (Man vergleiche, wie in St. Gallen oder Ottobeuren die Verschmelzung gelöst ist. Das Gestühl von Ottobeuren ist auch im Aufbau viel konsequenter, mehr künstlerisch durchdacht. Durch die Vergrößerung des Formats der Reliefs ist stärkere Vereinheitlichung erreicht. Von all dem abgesehen, zeigt schon die Ornamentik, daß der Entwurf auf eine andere Hand, nicht auf Christian, sondern auf Feichtmayr, zurückgeht.) Die Reliefs, Szenen aus dem Marienleben, durchbrechen durch die perspektivische Verkürzung die Fläche; durch Randbäume, Felskulissen, Vorhänge ist wieder die Verbindung mit dem Rahmen erstrebt. Der hohe Augenpunkt mit ungleichem Blickwinkel, das Überspinnen der Bildfläche mit kleinlichen Einzelheiten, das alles wirkt gesucht primitiv. Noch mehr bezeichnend für die Art Christians sind die beiden Holzfiguren über den Durchgängen von Feichtmayrs Hochaltar in Zwiefalten (1754). Es sind Allegorien, Idealfiguren, nicht bestimmte, heilige Persönlichkeiten. Das alte Testament im Levitengewand spricht mit dem fliegenden Putto, der oben vom Altare niederschwebt. Das Motiv allein schon legt die Annahme nahe, daß die Erfindung auf den Entwerfer des Altares, den Stukkator zurückgeht, der für die Ausführung den Bildhauer herangezogen hat. Auch die Steinfiguren der Fassade, Maria mit St. Stephanus, Engel und Stiftern, der hl. Benedikt über dem Hauptportal, sind von Christian. Seit 1757 Arbeiten für Ottobeuren. Christian hat „neben allen Statuen die 18 Chorbasereliefs gefertigt“. Die Reliefs sind die des Chorgestühls; unter den Statuen können also dem ganzen Zusammenhang nach nur die Figuren des Chorgestühls gemeint sein. Die Ausführung der Schreinerarbeit ist wieder von Hermann. Der Entwurf des künstlerisch viel höher stehenden Aufbaues muß aus den oben genannten Gründen Feichtmayr zugeschrieben werden. Von Christian sind außer den Büsten des Aufsatzes die ausgezeichneten Hermen. Der Reichtum der Erfindung, die alle Variationen der Anpassung an die architektonische Funktion erschöpft, vom leichten, mühelosen Tragen des jungen Mannes bis zum Zusammensinken des Alten unter der schweren Last, die Feinheit der Ausführung und des Ausdrucks sind die Vorzüge des Bildhauers, der die plastisch durchgeföhlte Einzelfigur als seine eigentliche Aufgabe betrachtet. Die Reliefs sind im Aufbau klarer als die in Zwiefalten. Durch den Grad des Reliefs, von zarter Umrißzeichnung bis zur freiplastischen Loslösung, ist noch deutlicher die Verbindung mit dem Freiraum erstrebt. Die kleinteilige Füllung mit Einzelheiten und die monotone Wiederholung steifer Randbäume wahren wieder den Eindruck gesuchter Primitivität. Schwungvoller sind die geschnitzten Reliefs an der Kanzel und an den Beichtstühlen, die auch als Werke Christians bezeugt sind. 1772/73 vollendete Christian zusammen mit seinem Sohn und Stukkatorgesellen aus Landshut den Altar in Unlingen (Abb. 81). (Eine der seltsamsten Hypothesen seines Biographen ist die, daß der Leiter der Werkstatt nicht imstande gewesen sei, in Stuck zu arbeiten, während sein Sohn und seine Gesellen die leichte Technik beherrschten. Warum wurde dann nicht ein Holzaltar geliefert?) Im Aufbau und in der Ornamentik des Altares sind jetzt deutlich ornamentale Erfindungen Feichtmayers aus den fünfziger Jahren verwertet. Die beiden Stuckfiguren über den seitlichen Durchgängen, die mit dem Aufbau nur lose verknüpft sind, sind am besten geeignet, über Christians plastischen Stil Aufschluß zu geben. Beide unsicher stehend, mit eng geschlossenen Füßen, die durch den ausladenden Talar verdeckt sind. Das Rochett leise vom Wind bewegt, die Gebärden zurückhaltend, einfach und sachlich. Aller Nachdruck ist auf die Vertiefung des Ausdrucks gelegt. Der hl. Kardinal Karl Borromäus betrachtet ernst den Totenkopf, der hl. Johann Nepomuk preßt inbrünstig das Kruzifix an die Brust. Wie sich die Geföhle stiller Versonnenheit und inniger Hingabe in den feinen Prälatengesichtern spiegeln, diese Vertiefung des Ausdrucks hätte Feichtmayer nicht geben können. In der gleichen Kirche sind auch das große Holzkruzifix (1772) und das Vesperbild des Seitenaltares (1763) (Abb. 82) von Christian (oder gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn). Mit Günthers abgeklärtem Meisterwerk in Nennigen darf man diese volkstümliche Gruppe nicht vergleichen. Der sentimentalisch nach oben gerichtete Blick der Maria und die deklamatorische Geste der geöffneten Hand sind Zugeständnisse an das barocke Pathos. Auflösung der Form ist in der kleinlichen Überfülle kantig gebrochener, unorganisch geschichteter Falten gesucht.

Aus diesen gesicherten Werken gewinnen wir eine bestimmte Vorstellung von Christians Können und von seiner geistigen Einstellung. Er ist eine viel einfachere Natur als Feichtmayr, er ist der zurückhaltende, sachliche Bildhauer. Er geht der Bewegung, Auflösung und Verschmelzung, die der Stil fordert, nicht aus dem Weg; aber er mildert sie und bringt durch tektonische Motive den Ausgleich. Der Flug des Geistes geht nicht hoch. Seine Absicht ist die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Durchbildung bei der Einzelfigur, die verständliche



81. J. Christian (d. Ä.), Hl. Karl Borromäus. Unlingen.

daß Christian nur Mitarbeiter war. Die Annahme, daß Feichtmayr, der nachweisbar den größten Teil der figuralen Stuckplastik ausgeführt hat, der auch vor und nach Ottobeuren selbständige plastische Werke geschaffen hat, nicht imstande gewesen wäre, Modelle zu erfinden, widerspricht der Logik; sie berücksichtigt auch nicht die Tatsache, daß zu den Figuren am Vierungsaltar in Vierzehnheiligen Modelle Feichtmayrs vorhanden sind (München, Nationalmuseum).

Noch weniger kann der junge Franz Joseph Christian (1739–98) als selbständiger Mitarbeiter in Betracht kommen. Bei Beginn der Ottobeurer Arbeiten war er noch zu jung. Er war Gehilfe seines Vaters und übernahm erst nach dessen Tode 1777 die Werkstatt. Sein Hauptwerk ist das Chorgestühl in Wiblingen, für das der alte Christian noch 1776 Entwurf und Modell geliefert hatte. Als dann 1778 Januarius Zick die architektonische Leitung bei der Ausstattung der Kirche übernahm, da hat er den Entwurf „im antiken Geschmack“ (d. h. Louis XVI.) abgeändert. Wieder bilden den Hauptdekor die Reliefs der Rückwand mit Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt und biblischen Geschichten; sie sind in Stuck geformt nach Entwürfen von Martin Dreyer und vergoldet. Gegliedert ist das Dorsal durch Hermen, die in reich abgestuften Bewegungen immer neue Seiten eines virtuos durchgebildeten Körpers zeigen. Sie sind ausgezeichnete Leistungen, die den Schöpfungen seines Vaters nicht nachstehen. In den Nischen des Obergeschosses die etwas untersetzten Gestalten der vier Kirchenväter, die stilistisch wichtig sind. Bewegung und kleinteilige Detaillierung der Form ist noch vorhanden; aber durch die sorgfältige, rundliche Ausführlichkeit abgeschwächt. In Wiblingen hat Christian nach Zicks Entwurf auch die trauernden Engel in den Zwickeln über dem Hochaltar und einige Nebensächlichkeiten ausgeführt. 1780 hat er die Reliefs am Chorgestühl zu Unlingen geliefert. Zuschreiben darf man ihm ferner die Reliefs am Chorgestühl, die Atlanten der Empore und Altarfiguren in Buchau. Im Museum Schwabmünchen sind zwei signierte Stuckreliefs, Anbetung der Könige und der Bethlehemitische Kindermord, etwas unbeholfene Frühwerke nach graphischen Vorlagen; die untersetzten Figuren der Häscher mit grotesk verzerrten Gesichtern erinnern an primitive Tafelbilder. Eine konventionelle Allegorie der Malerei und Bildhauerei (eine Gruppe in Holz, zwei lebensgroße weibliche Figuren mit dem Zollernwappen im Schloß Sigmaringen) ist signiert und datiert 1774. Zuschreiben darf man dem jüngeren Christian die schöne Stuck-

Erzählung im Relief. Ist er in Ottobeuren und Zwiefalten als selbständiger Meister tätig gewesen, dann muß seine handschriftliche Eigenart auch an den Altarfiguren erkennbar sein. In Zwiefalten ist sein Anteil schon genannt, außerdem hat keine Skulptur auch nur einigermaßen stilistische Ähnlichkeit. Auch in den Archivalien wird nichts von einer weiteren Mitarbeit erwähnt. Für die Altäre in Ottobeuren wird seine Tätigkeit von späteren Aufzeichnungen überliefert. Als selbständige Arbeiten können nur zwei Figuren in Betracht kommen, der hl. Franz von Sales und der hl. Karl Borromäus in der Johanneskapelle, die schon durch den holzschnittmäßigen, knitterig zerhackten Stuckstil an seine Art erinnern, die auch im Motivischen Übereinstimmungen mit den Unlinger Figuren zeigen. Sonst sucht man vergebens. Überall, wo mit dem deklamatorischen Schwung der großzügigen, durchgehenden Linien und mit dem Pathos der ausgreifenden Gesten, der zerflatternden Gewänder der plastische Inhalt vorgetragen, da scheidet seine Wirksamkeit als selbständiger Künstler aus. Selbst die geistig einfachen, ernsten Mönche St. Franziskus und St. Placidus, die man ihm noch am ehesten zuschreiben möchte, weichen durch die großzügige Stilistik der leichten, wellig fließenden Falten von seiner Art stark ab. Man ist so zu dem Schluß gezwungen, den auch die archivalischen Nachrichten nahelegen, daß bei den gemeinschaftlichen Werken Feichtmayr die übergeordnete Kraft war, daß seine Vorlagen, Modelle, als Unterlage angenommen wurden,

figur der sitzenden Maria mit Kind in der Altertümersammlung in Riedlingen und die aus dem gleichen Ort stammende Steinfigur der betenden Maria in Berlin (Abb. 84). Sie ist, neben den Wiblinger Hermen, Christians beste Schöpfung. Sie ist eins der feinsten Werke der späten, schwäbischen Rokokoskulptur. Die unorganisch von Mulden durchsetzte, stuckartige Draperie finden wir wieder bei der Sigmaringer Holzgruppe und die derben Hände bei der Stuckfigur im Riedlinger Museum. Den besonderen Reiz gibt der Figur das Gesichtchen mit maniert in die Länge gezogenen Proportionen, mit den übergroßen Augen, die den graziösen Ausdruck geben, mit den Grübchen. Dürfen wir Christian auch noch die kleine Gruppe der sitzenden Maria mit St. Dominikus und Rosa von Lima zuschreiben, die aus der gleichen Gegend in das Suermondt-Museum in Aachen (Abb. 83) gekommen, dann müssen wir doch dem Meister viel größere Bedeutung zugestehen, als man ihm bisher geben wollte. Er ist der letzte und der frischeste unter den schwäbischen Bildhauern der Louis XVI.-Zeit.

Wahrscheinlich darf als Schüler des alten Christian auch der Haigerlocher Bildhauer Johann Georg Weckermann (1725–95) bezeichnet werden. Die Steinbüsten auf der Kirchhofmauer von St. Anna in Haigerloch haben



82. J. Christian (d. Ä.), Vesperbild. Unlingen.

stilistische Ähnlichkeiten. Weitere Arbeiten sind in der Schloßkirche (schmerzhaftes Muttergottes) in St. Luzen bei Hechingen (1755), in Neckarshausen (1758) und Oberndorf (1776).

Stuttgart

Manchmal hat es fast den Anschein, als ob dieses volkstümliche, deutsche Rokoko eine speziell katholische Angelegenheit gewesen wäre. An den Grenzen des Herzogtums Württemberg setzt das Wachstum der neuen Kunst plötzlich aus. Die protestantischen Städte verhalten sich, im Gegensatz zu früher, gegenüber der neuen Kunst reserviert und der Fürstenhof in Stuttgart bleibt nach wie vor kosmopolitisch gesinnt. Erst am Ende des Jahrhunderts, in der Zeit des Klassizismus, wird auch hier der geistige Kontakt hergestellt, beteiligt sich das Land wieder mit Erfolg am Wettbewerb um den Lorbeer.

Gewiß fand die Kunst auch am Hofe des Herzogs Karl Eugen die Pflege, die jeder Fürst im Zeitalter des Absolutismus ihr gewährte, soweit der Aufwand sich für den eigenen Ehrgeiz und den Lebensgenuß rentierte. Auch im Ausmaß der Aufwendung stand der Fürst seinem Vorgänger nicht nach.



83. F. J. Christian, Hl. Maria, St. Dominikus und Rosa von Lima. Aachen.



84. F. J. Christian, Betende Maria.
Berlin, Deutsches Museum.

Die neue Residenz in Stuttgart hätte nach ihrer ursprünglich geplanten Größe ebenso leicht für den Hof eines Kaisers gereicht, wie Ludwigsburg. Für die speziell deutsche Kunst hatte der international orientierte, vielgereiste Herzog nichts übrig. Zum Leiter des Bauwesens machte Karl Eugen, der mit Friederike von Bayreuth verheiratet war, den markgräflisch brandenburgischen Baudirektor Leopoldo Retti, der durch seine Ausbildung in Paris fast ein französischer Künstler geworden war. In seinen Fußstapfen wandelte sein Nachfolger Philippe de la Guépière, dessen wichtigste Bauten, Monrepos und Solitude, in der Umgebung von Paris stehen könnten. Auch die Skulptur war international. Domenico Ferretti (1702–74), der aus Wien berufen wurde, hat die (stark erneuerten) allegorischen Gruppen auf der Attika und im Giebelfeld der Residenz (1748–51), in Ludwigsburg die Puttengruppen im vorderen Schloßhof gefertigt (1763). Der Hofstukkator Luigi Bossi setzte die Tradition des Carlone fort und nur für Einzelnes wurden die Wessobrunner Jakob Rauch und Thomas Schaidhauf geholt. Durch die Berufung des Bildhauers Pierre François Lejeune (geb. in Brüssel, 1721–90), den der Herzog in Rom kennen gelernt hatte, zum ersten Hofbildhauer (premier sculpteur 1753), wurde Stuttgart einer der Vororte des frühen Klassizismus in Deutschland. Die Marmorreliefs im Stuttgarter Schloß, la méditation und le silence, die Götterfiguren am Portikus, die Gipsfiguren von Mars und Athene im Vorraum des Treppenhauses, der Apoll in Ludwigsburg, zeigen eine anmutige, sogar süßliche, bewegte Kunst, der die Antike im Grunde nicht mehr ist als die Schablone, in die man den alten Inhalt pflöpft. Aber die Vereinfachung der Form, die Beruhigung der Bewegung, die räumliche Beschneidung in einer Art klassischen Reliefs, waren für diese Zeit in Süddeutschland wie Fanfaren einer neuen Gesinnung. Die pompöse Marmorfigur des Herzogs Karl Eugen (1778) im Treppenhaus des Stuttgarter Schlosses ist das beste Beispiel dieses französischen Typus repräsentativer Fürstenbildnisse mit Imperatorenpose in Deutschland. Die antikische Kostümierung mit Schuppenpanzer und Draperie werden wir bei den Werken Tassaerts in Berlin wieder finden. Das Porträt an sich ist meisterhaft. Friedrich Wilhelm Beyer (1725–1806), der neben Lejeune als Hofbildhauer angestellt war, ist eine frischere Kraft. Er, der Sohn eines Hofgärtners, wurde auf Kosten des Hofes ausgebildet und 1759 angestellt; blieb aber nur bis 1767 in württembergischen Diensten. Da die großen Aufträge bis auf wenige Ausnahmen Lejeune anvertraut wurden, mußte er in der Porzellanplastik das Hauptfeld der Betätigung suchen. Wir haben seine künstlerische Stellung oben (S.46) in anderem Zusammenhang geschildert. Hier darf noch Joseph Weinmüller (1743–1812) genannt werden, ein Schüler von Straub. Er war gleichzeitig mit Beyer für die Ludwigsburger Porzellanfabrik tätig. Die Modelle, die ihm zugeschrieben werden, die Omphale, Klio, Vestalin, zeigen in der Umformung der Antike ganz den Stil Beyers. Mit Beyer ging er nach Wien, arbeitete an den Figuren des Parterre in Schönbrunn mit (Omphale und Priesterin) und ging dann um 1780 nach Augsburg zurück. Aus dieser Zeit (1782) sind in Ottobeuren die fünf Figuren der Musikempore, Maria, Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathäa und Martha, die früher auf der Brüstung des Chorgitters standen. Auch ein Kruzifix in Winterthur gehört zu dieser Gruppe.

Freiburg und der Oberrhein

Freiburg ist durch Christian Wenzinger (geboren in Ehrenstetten bei Freiburg 1710, gest. in Freiburg 1797) vorübergehend eine Zentrale künstlerischen Lebens geworden. Nur ein umfassendes Talent konnte den Samen fruchtbarer Anregung nach allen Seiten streuen. Wenzinger ist einer der wenigen, die auf verschiedenen Gebieten der Kunst etwas geleistet haben, in der Malerei, in der Architektur und in der Plastik. Die primäre Anlage hat ihn allerdings zur Skulptur geführt. Nimmt man dazu den Umstand, daß die Neigung für Architektur sich erst allmählich steigerte, daß der Sinn für logische Feinheit, tektonische Ordnung später auch die

Form der Skulptur bestimmte, daß aber in der Spätzeit die malerischen Aufgaben überwiegen, dann hat man den Schlüssel für seine künstlerische Entwicklung. Von den Bildhauern Süddeutschlands unterscheiden ihn die weltmännische Gesinnung, die Sicherheit, die monumentale Großzügigkeit.



85. Chr. Wenzinger, Schlafende Apostel. Frankfurt (Liebighaus).
(Photo Folkwang Verlag.)

Sie sind Frucht seiner Schule. Er hat in seiner Heimat den ersten Unterricht genossen. (Ist der Taufstein in St. Peter wirklich schon in den frühen dreißiger Jahren entstanden, dann ist seine Eigenart schon ganz früh ausgeprägt; nur die Beherrschung der Form ist noch mangelhaft. Wahrscheinlich ist aber auch hier die spätere Ausführung durch Faller, nach Entwurf von Wenzinger.) 1737 war er in Paris. Er erhielt mit einem Relief, Simson zerstört den Tempel, den 2. Preis. Im gleichen Jahre hat Bouchardon die Medaille bekommen. Das Jahr vorher war Verschaffel preisgekrönt worden. Wie sich die gleiche Schule in verschiedenen Medien von verschiedener Nationalität und persönlicher Veranlagung immer wieder ganz anders spiegelte! Wenzingers Kunst ist durch den Rationalismus der französischen Schulung geläutert und gekühlt worden, sie hat nichts von ihrer Selbständigkeit verloren. Im gleichen Jahre kehrte er in seine Heimat zurück. 1737/38 liefert er für Oberried bei Freiburg zwei Statuen, St. Benedikt und St. Blasius. Dann eine Lücke. Ein Aufenthalt in Italien ist wahrscheinlich. Erst von 1745 an beginnt die fortlaufende Reihe von Werken, unter denen die wichtigeren die folgenden sind.

Der Ölberg für Staufen (1745, jetzt Frankfurt, Liebighaus), eine Gruppe von Tonfiguren, ursprünglich nach Vorbild der Krippen aufgestellt, ist in der Art der Verwendung und in der Verknüpfung mit drastischen Szenen durchaus Volkskunst. Aber jede Figur ist ein Meisterwerk vertieften Ausdrucks, trotz des kleinen Maßstabes durch die vereinfachte Stilistik ungemein wuchtig, durch die temperamentvolle Frische, ja Sorglosigkeit der Modellierung lebendig (Abb. 85). Von internationaler Vorbildung geben nur die Sicherheit in der Anwendung der Mittel und vielleicht die großflächige Einfachheit, die Weichheit der Modellierung Zeugnis. Inhalt und Form sind deutsch. Ein offizieller Auftrag der gleichen Zeit sieht ganz anders aus.

Beim Denkmal des österreichischen Generals von Rodt im Freiburger Münster (1743—49) sind die Bestandteile der Allegorie Obelisk, Sarkophag, Fama und die Trauernden bekannte Requisiten. Der Tod unter dem Sarkophag erinnert an Bernini. Die Komposition ist etwas kleinlich, die weinende Bellona ist niedrig; die Draperie um den Sarkophag ist ein Notbehelf, ein erkünsteltes Mittel der Verschmelzung, die andere deutsche Bildhauer mit rein ornamentalem Schwung viel eindrucksvoller erreichten. Es fehlt die große Geste, das rhetorische Pathos einer französischen Komposition wie bei Pigalles Grabmal des Moritz von Sachsen in Straßburg. Das spezielle Talent Wenzingers zeigt sich in der Detailausführung, in der seidigen Weichheit der Oberfläche. — Zwischen 1749—51 ist wahrscheinlich nach Wenzingers Plänen Schloß Ebnet gebaut worden.

Die Gartenfiguren der vier Jahreszeiten in Ebnet sind an sich sehr feine, eigenhändige Arbeiten. Der zusammengekauerte, blockmäßig vereinfachte Winter ist eine übermütig humorvolle Er-



86. Chr. Wenzinger, Verteilung der Almosen.
Relief in St. Gallen.
(Phot. Folkwang Verlag.)

Stukkatur ist reines, ungezügelter Rocaille, in das aber schon naturalistische Louis XVI.-Motive, Schilf, Blumen, Musikinstrumente als hemmende Begleitung gemischt sind. Daß die rein plastische, figurale Stukkatur den Hauptakzent erhalten würde, war bei der ganzen Veranlagung Wenzingers selbstverständlich. Die Putten, die Engel, die Requisiten der religiösen Symbolik sind ungemein reich variiert; die Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe in der Vierung beanspruchen schon stärkere Bedeutung. Die schönsten Teile sind die 8 Reliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Gallus über den Durchgängen der Seitenschiffe (Abb. 86). Sie sind wie Gemälde angebracht, durch einen Bilderrahmen tektonisch motiviert, der aber oben in aufgesetztes Muschelwerk zerflattert, unten von den Figuren überschritten ist. Die ornamentale Funktion wird durch die Auflösung des Rahmens gewahrt. Die Figuren füllen nur die untere Hälfte der Bildfläche. Im Aufbau der Gruppen kommen die heimliche, tektonische Gesinnung und der Sinn für Monumentalität, die das Gesamtwerk Wenzingers charakterisieren, wieder zum Durchbruch. Sie treten auch im Ausgleich der Gruppen zutage. Bei der Almosenverteilung durch St. Gallus korrespondieren zwei Sitzfiguren mit zwei Stehfiguren. Ähnlich ist die Verteilung bei der Messe des hl. Gallus und der Verteilung der Geschenke an die Armen. Sie liegen ferner in der Beschränkung auf wenige, ernste, im Ausdruck vertiefte Figuren mit großzügigen Bewegungsmotiven. Auch die inhaltliche Vertiefung ist ein Protest gegen die dekorative Verallgemeinerung des Rokoko. Sie zeigen sich endlich in der Vermeidung der Landschaft, der perspektivischen Verkürzungen überhaupt. Man darf nur in einem Gegenbeispiel, wie auf Feuchtmayers Chorgestühl in St. Gallen, nachsehen, wo ein echtes Rokokorelief seine Aufgaben sucht.

findung; bei der Flora und Ceres ist der Körper von einer idealisierenden weichen Draperie verdeckt, nur die Spitzenhemden, die zurückhaltenden, graziösen Bewegungen geben die moderne Rokokonote. Stellt man die lustigen Bruchsaler Götter daneben, mit dem irrationalen, bewegten Schwung der Draperie, der verstärkten Betonung des Ausdruckes, dann sieht man leicht, mit welchen Mitteln ein rein deutscher Bildhauer die Vergeistigung gesucht hätte. In kirchlichen Aufträgen hat Wenzinger wieder den Weg zur deutschen Form zurückgefunden. Die Stukkaturen der Stiftskirche St. Gallen (1757–61) sind eine der großen Leistungen der deutschen Skulptur dieser Zeit. (Die Deckenfresken Wenzingers kommen in ihrem schlechten Erhaltungszustand nicht mehr zur Geltung. Die Vereinfachung, die Beschränkung auf wenige Gestalten, die maßvolle Verkürzung der stilgroßen Figuren kamen an sich dem ekstatischen Charakter des Raumes nicht recht entgegen. Merkwürdig, daß Wenzinger trotzdem von den Lizenzen des Illusionismus Gebrauch machte und vereinzelt Extremitäten in bemaltem Stuck ansetzte.) Die ornamentale

Von Wenzinger sind auch die überlebensgroßen Sandsteinfliguren der Seitenfassaden, Petrus und Paulus, Gallus und Othmar, die vier Benediktinerheiligen der gegenüberliegenden Langseite und die Maria der Fassade. Künstlerisch höher als die ausgeführte Figur steht das Holzmodell zum hl. Gallus in der Sammlung Röhrer in Augsburg (Abb. 87). Das Hauptmotiv der Madonna an der Fassade ist die Diagonalbewegung der in weichen Wellen über den Körper fließenden Draperie; diese wird von der einen Hand festgehalten, ein Bausch ragt heraus, der den Umriß noch mehr löst. Das Motiv ist in einer Anzahl von Figuren variiert, an den Treppenfiguren in Ebringen, am St. Joseph in Berlin (Deutsches Museum), an Freiburger Hausfiguren, an Tonfiguren der Sammlung Röhrer (Augsburg) und am schönsten dieser Modelle, der köstlichen, farbig gefaßten Immakulata der Sammlung Schnell (Ravensburg, die ich früher irrtümlich mit C. D. Asam in Verbindung gebracht habe). 1761 hat sich Wenzinger in Freiburg neben dem Münster ein schönes Haus erbaut, das er mit altertümlichen Schlußsteinen, grotesken Masken dekorierte. Am Balkongitter hat er sein Selbstporträt in Bronze angebracht. — 1768 ist der Taufstein des Freiburger Münsters entstanden, wo wieder das irrationale, weiche Gewoge einer großzügig modellierten Draperie, in die sich Putten verstecken, die Tektonik der Basis verdeckt. Die Gruppe der Taufe Christi ist von Schülern ausgeführt. — Um 1780 hat Wenzinger die Klosterkirche St. Blasien ausgemalt; die Gemälde sind schon 1784 verbrannt. Eines der letzten Werke ist der Hochaltar in Ebringen (1784). Der Aufbau ist Louis XVI. Am Stuckrelief der Anbetung der Hirten ist nur die Vereinfachung der Komposition ein Anzeichen des herrschenden Louis XVI.-Klassizismus. Die Weichheit der Modellierung, die süße, rokokohafte Feinheit der Gesichter — man beachte den mondänen, wissenden Ausdruck der Maria — sind fast das Gegenteil klassizistischer Typisierung.

Eine eigentliche Schule hat Wenzinger kaum gehabt. In Verbindung mit ihm werden verschiedene Bildhauer genannt. Matthias Faller hat 1752 nach Wenzingers Modellen für die Bibliothek von St. Peter im Schwarzwald Allegorien der Wissenschaften und Künste geschnitzt, von denen noch sechs vorhanden sind. Wahrscheinlich nach Wenzingers Entwurf sind auch die Figürchen von Maria und Johannes in der Hauskapelle und die Stiftergräber im Chor der Kirche. Die Bildhauer Joseph Hör (1732–85) und Anton Xaver Hauser (1716–72) haben am Taufstein des Freiburger Münsters mitgearbeitet. Von F. A. X. Hauser (1738–1819) ist eine schöne Beweinung Christi in Berlin; Spätwerke in St. Ottilien; Kleinplastiken im Museum zu Freiburg. Sie geben den Eindruck werktätigen Könnens. Von Hör ist ein feines Alabasterrelief: Joseph II. hört die hl. Messe in St. Blasien 1777, im Museum St. Paul in Kärnten. In derselben Sammlung ist auch eine Alabastermadonna, bezeichnet Joschl (?) Laiber fecit 1764, die auf ein Vorbild Wenzingers zurückgeht. Von der gleichen Hand sind in St. Paul noch andere Werke, eine zarte, ausdrucksvolle Pietà und der Entwurf zu einem Grabstein. Laiber war wahrscheinlich ein Schüler Wenzingers. Er hat wohl für St. Blasien gearbeitet.

Von der provinziellen Skulptur des Oberrheins wissen wir noch nicht viel. Eine vorzügliche Kraft muß Johann Michael Winterhalter von Vöhrenbach (1706–59) gewesen sein, der Bruder des Olmützer Bildhauers. Unter seinen Apostelfiguren in Donaueschingen (Abb. 88) sind großgesehene Gestalten von monumentaler Gesinnung. Sein Mitarbeiter in Donaueschingen, Joseph Anton Hops von Mietingen (1720–26), pflegte den knitterigen, aufgelösten, expressiven Stil des volkstümlichen Barock.

Kurpfalz

Neben Donner ist der zweite Eckpfeiler im luftigen Bau der deutschen Rokokoskulptur Paul Egell (1691–1752). Die Bedeutung des Künstlers will sich erst jetzt langsam klären, seitdem wir wissen, daß die bekannten Bildhauer der Spätzeit bei ihm gelernt haben. Von Ignaz Günther ist der Anschluß bezeugt, bei Wagner in Würzburg und Pfaff in Mainz ist er durch Modelle nachweisbar, und wenn wir uns genauer in der rheinisch-fränkischen Skulptur umsehen, werden wir noch mehr Nachklänge finden. Egells Bedeutung liegt in seiner Stellung



87. Chr. Wenzinger, Hl. Gallus.
Augsburg, Slg. Röhrer.



88. J. M. Winterhalter, Hl. Andreas.
Donaueschingen.

weil die französischen Architekten des Kurfürsten, Froimont und Haubérat, Vermittler gewesen sein können. Zweifellos sind die Hochfüllungen im Mannheimer Schloß thematisch — nicht im Einzelmotiv, das selbständig bleibt — abhängig von den Füllungen in der Schloßkapelle und im Spiegelsaal zu Versailles. Die Einfassung der Rückwand des Mannheimer Altares (in Berlin) durch Palmen ist auch ein französisches Motiv, das schon in Versailles vorkommt; die Palmen waren damals durch Oppenordt und Verberckt wieder Mode geworden. Im Figürlichen merkt man vom französischen Einfluß nichts. In Mannheim wurde Egell vor allem für die dekorative Bauplastik herangezogen. 1724 die (jetzt zerstörte) Dekoration des Neckartores, dessen Bekrönung ein Atlas bildete, wie am Zwinger in Dresden. 1729 die Stukkaturen im Treppenhaus und im Rittersaal des Schlosses, frisch erfundene und flüssig sicher modellierte Füllungen mit ornamentalen Stilleben, Waffen, Trophäen, Emblemen, Putten (Entwürfe im Schloßmuseum). 1731 das Giebelrelief der Trinität an der Schloßkirche. Nebensächliche Werkstattarbeiten die Schlußsteine vom Mühlhausschloßchen und am Kaufhaus (um 1740). 1731–33 die äußere Portalbekrönung am Palais Thurn und Taxis in Frankfurt, das große Wappen mit der Figur der Athene und einem schmiegsamen Löwen, die Urne mit Putten; der Sandstein wie weiches Wachs gespachtelt. Ebenso ausgezeichnet im rauschenden Schwung der Linien das Giebelrelief der Jesuitenkirche in Mannheim (1749). Die Oratorien in der Kirche (1752) sind nach seinem Entwurf ausgeführt. Wahrscheinlich darf Egell auch der Entwurf zum versilberten und vergoldeten Zinnsarkophag des Kurfürsten Karl Philipp (gest. 1742) in der Gruft der Schloßkirche zugeschrieben werden. Die Seiten dekorieren Rocaillekartuschen mit Reliefs; ein Putto, der das Ovalporträt des Fürsten hält, bildet die Bekrönung. Ob auch der meisterhafte, grinsend meckernde Faunskopf aus Bronze unter dem Wappen des Mittelpavillons des Schlosses von ihm modelliert ist? Er müßte dann in Düsseldorf gegossen worden sein. Zu den dekorativen Skulpturen darf man auch noch das schöne Grabdenkmal des Ernst Friedrich Fein (gest. 1741) in Durlach (Friedhof) rechnen. Die schmiegsam feine Begabung Egells für die dekorative Skulptur gibt den Schlüssel für das Verständnis seiner Kunst.

Sein Hauptwerk, der frühere Altar der katholischen Pfarrkirche in Mannheim, eine Stiftung des Kurfürsten Karl Philipp (jetzt Berlin, Deutsches Museum) ist um 1740 entstanden, fast gleich-

als Antipode Donners. Im Gegensatz zur sachlichen Tektonik des Wieners legt er den Nachdruck auf subjektive Formauflösung, auf stärkere Verneinung der Gesetzmäßigkeit; er sucht auf freierem Wege zur dekorativen Synthese zu kommen. In dieser Subjektivität steht er mit beiden Füßen auf den Schultern Permosers, dessen Schüler er auch in der persönlichen Formensprache Zeit seines Lebens geblieben ist. Die barocke Pathetik Permosers hat er verfeinert, den Ausdruck abgespannt und verinnerlicht, die leidenschaftlichen Härten der Form hat er zu flüssiger Eleganz gemildert, die in ihrer fülligen Kraft weit entfernt ist von der gebrechlichen Zierlichkeit und müden Überfeinerung seiner Nachfolger.

Über sein Leben wissen wir wenig. Als Geburtsjahr gibt der Porträtstich von Haid 1691 an. Sein Geburtsort ist nicht bekannt. Zwischen der Lernzeit bei Permoser um 1712–17 und der Niederlassung in Mannheim 1721, wo er Hofbildhauer des Kurfürsten Karl Philipp wurde, ist eine Lücke, die erst überbrückt werden muß. Wir wissen nur, daß er 1715/16 für Bamberg tätig war. Für das Kloster St. Michael lieferte er ein Kruzifix (Mitt. J. Morper, der Egell auch die Madonna am Aufseßhaus Langestr. 3 zuschreibt. Sie gehört aber der Zeit um 1700 an, der Richtung Goldwitzers). In Mannheim ist er bis zu seinem Tode geblieben. Nach den Lernjahren erfolgte Berührung mit der westlichen Kunst. Es ist nicht nötig, einen Aufenthalt in Paris anzunehmen,



89. P. Egell, Ehem. Hochaltar der Pfarrkirche in Mannheim. Berlin, Deutsches Museum.



90. P. Egell, Büste vom Mannheimer Altar. Berlin, Deutsches Museum.

zeitig mit den Meisterwerken Donners, Asams. Diese muß man sich ins Gedächtnis zurückrufen, wenn man über den persönlichen Stil Klarheit gewinnen will. Die Vermeidung des ernsten, architektonischen Aufbaues allein verändert den Charakter und gibt dem Altar die Note dekorativer Improvisation, die Heiterkeit und Freudigkeit, die das Rokoko liebte. Aus dem strengen Gefüge wird eine lockere Gruppierung von Figuren in verschiedenen Ebenen, in den verschiedensten Abstufungen vom Relief bis zu Freiguren, die in den Raum hineintreten, die aber durch das übergeordnete dekorative Schema und durch den Rhythmus zusammengehalten sind. Die bayerische Rokokoskulptur hat hier angeknüpft. Die Hauptgruppe, Christus am Kreuz und die Assistenzfiguren, umschließt der geschweifte Bildrahmen aus Palmstämmen, der oben in Muschelwerk verschäumt und in Strahlen verspritzt. Christus ist Vollfigur. Die Gruppe der Trauernden auf der linken Seite in Relief ist ungemein flüssig und weich modelliert und, wie alle Plastik Egells, zurückhaltend im Ausdruck. Der Grad des Reliefs ist nach vorn zu gesteigert, wo die schräg gestellte Figur des Johannes den Rahmen sprengt und zum Freiraum überleitet. Als Gegenwert rechts, vor diagonal durchschneidendem Astwerk, zwei neckische Putten, die die Stimmung umbiegen und das Erhabene mit einem leichten, lustigen Nebenton durchflechten. Mit dieser Gruppe sind verschmolzen die Seitenfiguren, die als Gegenspieler korrespondieren; der eine, St. Sebastian, blickt mitleidvoll auf Christus, apostrophiert durch die Geste den Beschauer, und leitet damit den Bewegungsstrom in den Kirchenraum. Trotz der Auflösung herrscht klare Ordnung. Bei den Einzelfiguren ist der stilistische Zusammenhang mit Permoser leicht zu sehen, der impressionistische Duktus, die Bearbeitung des Holzes wie mit breiten Spachtel-

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.

7



91. P. Egell, Hl. Augustinus. Mannheim, Museum.

Dom zu Hildesheim (1729–31) sind die Prinzipien der Komposition schon vollständig entwickelt. Der Aufbau ist ein geschweiffter Rahmen, in dessen Kurven die Figuren hineingebunden sind. Oben auf eigenem Sockel die schmiegsame Immakulata, seitlich die Gegenstücke in Ausdruck und Bewegung, Joachim und Anna. Sie stehen auf übereck gestellten Sockeln, die die räumliche Wirkung steigern. (Zu Joachim und Anna gibt es spätere, mehr handwerkliche Gegenbeispiele im Dom zu Worms.) Zu den besten Werken Egells gehört die Holzfigur des hl. Franz Xaver im Museum Mannheim; die milde Verfeinerung des Ausdrucks findet Ergänzung im weichen Spiel von Licht und Schatten (Abb. 89). Die Lichter huschen über die schnittig gebrochenen Flächen des Gewandes wie auf einem Rokobild. Viel prononcierter ist ein früheres Werk, der hl. Chrysostomus am Kaufhaus in Mannheim. Die Unterhöhungen und Ausladungen der rauschenden Draperie, die ungewöhnliche Bravour der Steinarbeit grenzt an das Übermeisterliche. Das eine Hauptmotiv, wie der Heilige einen Zipfel des Gewandes vorzieht, um dem Umriß jede Geschlossenheit zu nehmen, erscheint beim ersten Anblick gesucht. Auch die Emphase des hl. Johann Nepomuk (Wimpfen im Tal, Stiftskirche), der auf das Kruzifix blickt, das er in der starr ausgestreckten Hand hält, charakterisiert die frühe Arbeit. Eine späte Figur des gleichen Heiligen in Mannheim (Museum) ist geschlossener. An den Fassadenfiguren der Heidelberger Jesuitenkirche (um 1751), wo sicher die drei mittleren Figuren, Christus Salvator, Ignatius und Franz Xaver, auf Egell zurückgehen, scheint die Werkstatt beteiligt gewesen zu sein.

Von antiken Figuren Egells ist nur eine erhalten, der lykische Apoll im Schloßgarten in Schwetzingen (um 1730) (Abb. 90). Er stand ursprünglich im Rittersaal des Mannheimer Schlosses, als Gegenstück zu einer Ceres, die verloren ist. Das weiche Lächeln, das an die Werke Permosers erinnert, die Haltung mit dem unmotiviert über den Kopf gelegten Arm, der Gegensatz der zimmerlichen Lyra und des kräftigen Körpers sind absichtliche Disso-

strichen, die flackernden, unerwarteten Faltenzipfel mit eingerollten Enden, die den Umriß auflösen sollen, kennen wir von Permosers Steintechnik. Gesteigert ist die Zerklüftung der Masse durch die irrationale Bewegung der Draperie. Der Kontrapost ist immer vorhanden, aber zugunsten der ausdrucksvollen Gesamtbewegung verheimlicht. Die räumliche Steigerung erfolgt jetzt mehr durch Aufhöhung der Masse als durch Expansion. Durch die Armbewegung des Sebastian wird gleichsam ein dunkler Raumkeil in die Masse getrieben. Die leichte, tänzelnde Drehung der Güntherschen Figuren kennt Egell noch nicht. Über Permoser hinaus geht die Art der Charakteristik; die sentimentale Weichheit des Ausdrucks, die Leichtigkeit, die geistige Freiheit, die Selbstverständlichkeit (Abb. 89). Wie sind bei Permoser die Engel krampfhaft angestrengt, verzerrt. Hier sind sie wie leicht angeflogen; sie wahren zwar die tektonische Profilansicht, die aber mit allen Mitteln aufgelockert wird. Die Figuren haben nicht die monumentale Einfachheit der plastisch viel reicheren Engel Donners in Preßburg, sie sind in ihrer kraftvollen Frische noch weit entfernt von der zierlichen Eleganz eines Günther.

Der Wandel der persönlichen Stilistik ist gering. Die späteren Werke unterscheiden sich wenig von den früheren. Beim Altar der unbefleckten Empfängnis im

nanzen, die die kapriziöse Wirkung steigern sollen. Sie begannen uns schon bei Permoser. Wenn man nach Spuren der Mitarbeit Egells in Permosers Atelier suchen wollte, müßte man vor allem die Parkfiguren der sächsischen Schlösser berücksichtigen. Als Werk Egells möchte ich auch die Büste des Herzogs Christian IV., (München, Residenz) bezeichnen. In der impressionistischen Spachtelung der bewegten Draperie erkennt man am ersten seine Hand. Die momentane Bewegung, das imperialistische Schema sind wieder Zeitstil.

Zu den feinsten Werken Egells gehören die Kabinettstücke. Beim hl. Nikolaus (in der Sammlung Röhrer, Augsburg) zeigt der Grad der Ausführung, daß die kleine Holzfigur nicht als Entwurf gelten darf. Die Modelle aus Ton (in Mainz, Mannheim, ein hl. Aloysius aus Holz in London, Victoria- und Albert-Museum) sind leicht an der schnittigen, zügigen Technik kenntlich. Noch feiner in der Durchführung ist die Beweinung Christi in Sigmaeringen mit den zartesten Abstufungen des Reliefs, das im Grunde wie Hauch über der Reliefebene liegt. Die manieristisch langgezogenen Körper erinnern an Günthers Anfänge. Ein plastisches Gemälde in eigenem Rahmen ist das Relief mit den hl. Ignatius und Franz Xaverius im Kunstgewerbemuseum Frankfurt (Abb. 91). Ein Christuskopf im Profil (Relief in Lindenholz im Dom-Museum Hildesheim 1744) ist eine Nachahmung der wahren Abbilder Christi, vermutlich angeregt von einer graphischen Vorlage.

In das Erbe Egells haben sich in Mannheim zwei untergeordnete Künstler geteilt.



92. P. Egell, Lykischer Apoll.
Schwetzingen.



93. P. Egell, Hl. Ignatius und Franz Xaverius.
Frankfurt, Kunstgewerbemuseum.

Johann Matthäus van den Branden (geb. 1716 zu Heidelberg, gest. 1788 in Mannheim) ist der Sohn des Peter van den Branden. Er hat bei seinem Stiefvater, dem Heidelberger Bildhauer Litz, dann in Wien gelernt. 1740 ist er als Hofbildhauer in den Dienst von Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz getreten, hat es aber auch nach Egells Tod zu keiner breiteren Wirksamkeit gebracht, weil bald Verschaffelt alle größeren Aufträge an sich riß. Er war eine mittelmäßige Kraft. Nur zwei Aufgaben von Bedeutung sind zu nennen. Die Umänderung des Mannheimer Denkmals seines Vaters, die schon erwähnt wurde, und die plastischen Arbeiten für die Hauskapelle im jetzigen Landesgefängnis in Mannheim. In der Folgezeit erschöpfte sich die künstlerische Tätigkeit in dekorativen Arbeiten unter Verschaffelts Leitung in Mannheim (Jesuitenkirche, Bibliotheksbau, Rittersaal des Schlosses) und Schwetzingen. Nach Kurfürst Karl Theodors Weggang nach München versiegten selbst die Aufträge des Hofes. Die Balkonfiguren und Giebelrelief an dem von Quaglio (1775 ff.) umgebauten Komödienhaus in Mannheim sind Leistungen provinzieller Handwerklichkeit. Das Relief im Giebel, Apollo und die Musen, wirkt wie ein schlechtes Gruppenporträt antikisch kostümierter, wohlbeleibter Theaterfiguren; es ist auch geistig, nicht nur formal „simplifiziert“. (Sophie La Roche erzählt in ihren



94. P. A. Verschaffelt, Amor.
München, Residenz.

Briefen über Mannheim (1784), daß sie auf ihre Frage nach dem Grund dieser Wohlbeleibtheit die Antwort erhalten habe, es sei ein moralischer Sinn damit verbunden; die vollen Busen zeigten an, daß die Theatermusen ihre Kinder wohl ernährten.) Ein mehr kunstgeschichtlich interessantes als künstlerisch wertvolles Werk ist das Modell zu einem Denkmal für Karl Theodor (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum). Der Aufbau in Pyramidenform mit kompliziert verschlungenen Figuren schließt direkt an das Vorbild Grupellos an.

Zu den Pfälzer Bildhauern kann auch Joachim Günther (geb. Zusmarshausen 1717, gest. Bruchsal 1789) gerechnet werden. Er hat wohl bei den Wessobrunner Stuckatoren gelernt und wurde zu dekorativen Arbeiten am Bruchsaler Schloß berufen (Stukkaltäre, Bauplastik, Möbel). Später wurden ihm größere figurale Aufgaben übertragen, die Gartenfiguren der Schweizer Hellebardiere im Schloßgarten (1758), das Grabmal für Kardinal von Hutten (1773) und Fürstbischof Limburg Stirum (1777) in der Peterskirche. Künstlerische Bedeutung haben diese Werke nicht.

Auch Paul Egells Sohn Augustin Egell (1730–87) ist nur eine untergeordnete Kraft. Die Ausbildung in Paris und Rom hat sein Talent nicht gehoben. Seine Tätigkeit geht auf in dekorativen Werken (Orgel (1757), Kanzel (1752 ff.), der Jesuitenkirche, kleine Tabernakel an den Seitenaltären). Seine beste Arbeit sind die Dekorationen der Bücherschränke in der Bibliothek des Kurfürsten im Mannheimer Schloß, die er mit van den Branden zusammen (1757) geschnitzt hat.

In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts war in der Kurpfalz Peter Anton von Verschaffelt (1710–93) der unbestrittene Alleinherrscher auf künstlerischem Gebiet. Man muß ihn gewiß zu den besten Bildhauern des 18. Jahrhunderts zählen und seine Bedeutung wäre vielleicht noch größer, wenn seine Tätigkeit in einem anderen Milieu, in Rom oder Paris, die nötige Resonanz gefunden hätte.

Verschaffelt, der in Gent 1710 geboren war, war ein fertiger, berühmter Künstler als er in die Pfalz kam. Er hatte eine vorzügliche Schulung, war Schüler von Bouchardon in Paris (1732–37), hatte in Rom große Erfolge gehabt, wo er 1737–52 tätig war und besonders für Papst Benedikt XIV. gearbeitet hatte (St. Norbert in Rom, der Bronzeengel der Hadriansburg, Fassadenfigur am Dom in Bologna u. a.). Seine Berufung nach Mannheim (1752) verdankt er wohl den Jesuiten, die nach Paul Egells Tod sich nach einer bedeutenden Kraft umsahen. Die Fassadenfiguren (1756), der Hochaltar (1758) der Jesuitenkirche, die dekorativen Skulpturen am Schloß Benrath (1757), die Gartenfiguren im Park von Schwetzingen, worunter die Nymphen, der Apoll im Tempel, die Hirsche und die Figuren der vier Jahreszeiten im Badhaus (etwa 1772) als die wertvollsten zu rühmen sind (Abb. 92). Die Figuren von Karl Theodor und Elisabeth Auguste im Hauptsaal (1760, Modelle ebenda, die Marmorbüsten des Paares, etwas später, in der Münchener Residenz), das Relief am Giebel der Bibliothek des Mannheimer Schlosses, das Grabdenkmal für Bischof Maximin Anton van der Noot in St. Bavo in Gent (1759, aufgestellt 1778) für seine Tochter Ursula in der Hl. Geistkirche in Mannheim (um 1780), die Skulpturen im Palais Bretzenheim in Mannheim (1782–88) sind seine plastischen Hauptwerke. Ebenso bedeutend wie als Bildhauer war Verschaffelt als Architekt. Außer dem Palais Bretzenheim hat er die Kirche in Oggersheim (1775) und das Zeughaus in Mannheim (1778) gebaut.

In einer Geschichte der deutschen Skulptur können wir nur kurz auf seine Werke hinweisen, die doch nur ein Fremdkörper geblieben sind. Es gibt keinen besseren Beweis für die Behauptung, daß das Rokoko eine spezifisch deutsche Formangelegenheit gewesen ist, als den Vergleich von Wenzingers Dekoration von St. Gallen mit Verschaffelts dekorativen Skulpturen an der Jesuitenkirche in Mannheim oder am Schloß Benrath. Beide Meister sind durch die gleiche Schule gegangen und sind fast gleichaltrig; und doch sind diese gleichzeitigen Schöpfungen durch eine Welt getrennt. Die Plastik Verschaffelts steht im Gegensatz zur leidenschaftlichen Bewegung,

zur Auflösung der deutschen Skulptur. Man kann als Symbol gelten lassen, daß Verschaffelt in der Ornamentik das irrationale Muschelwerk nicht oder nur in einer ganz modifizierten naturalistischen Form kennt. Im Motivischen und Formalen hat schon die Reaktion des Eklektizismus eingesetzt. Verschaffelt greift auf das Vorbild Berninis (Weihwasserbecken) und später auf die Renaissance (Michelangelos Madonna in Brügge) und die Antike zurück. Seine Skulptur ist voller Würde und Ausgeglichenheit, sie ist stilistisch ein modifizierter, kühler, verfeinerter Barock, mit Betonung der tektonischen Ruhe, sie streift allmählich die malerischen Freiheiten ab und findet leicht den Übergang zu einem gemäßigten, schweren, klassisch orientierten Naturalismus des Louis XVI. Vielleicht sind seine besten Schöpfungen die beiden Hirschhatzen im Schwetzingen Garten, die in der ganzen Gartenplastik des 18. Jahrhunderts nicht ihresgleichen haben.

Würzburg

In Würzburg begann mit dem Regierungsantritt des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn eine neue, glänzende Epoche heimischer Kunst. Der weltmännische Fürst, der bisherige Vizekanzler des Reiches in Wien, trat mit erhöhten Forderungen des Geschmacks an seine wichtigste Aufgabe, den Ausbau der Residenz heran. Auf dem Gebiete der Skulptur suchte er das provinzielle Niveau zu erhöhen und so schickte er die heimischen Kräfte, die er für geeignet hielt, nach Wien.

Johann Wolfgang van der Auvera (1708–56), der älteste Sohn Jakobs van der Auvera, das begabteste Mitglied der Familie, hat 1730 die Wiener Akademie bezogen, zu einer Zeit, als Mattioli das Feld beherrschte, als Donners Ruhm noch im Steigen war. Er kam in den Kreis der Künstler um Hildebrandt. Vorbilder wurden ihm die barocken, outrierten Werke der Frühzeit Mattiellis. Die Nachwirkung dieser bombastischen Kunst ist noch in den übertriebenen, antikischen Gruppen für Würzburg und Ebrach zu spüren. Nach seiner Rückkehr 1736 wurde er Leiter der Werkstatt, in der auch sein jüngerer Bruder Lucas Anton mitarbeitete, er übernahm die Aufgaben dekorativer Skulptur an der Würzburger Residenz (Ehrenhofgitter 1738 f., davon erhalten die beiden Kolossalgruppen; Herkules erschlägt die Hydra, Herkules und Antäus, die nach der Signatur gemeinsame Arbeit der beiden Brüder sind; ferner Ehrenhofportalwand, Gartenfront, Hofkirchenportal), in Ebrach (1745–47, wo als Hauptgruppe der Fontäne die Gruppe des Herkules und Antäus wiederholt ist). Von gleicher Fruchtbarkeit auf dem Gebiet der kirchlichen Skulptur (Würzburg, Neumünster, Kiliansaltar 1742, Altäre der Bürgerspitalkirche 1742, Hofkirche; Augustinerkirche 1750; Kanzel in Amorbach 1749, Altar in Tüchelhausen etwa 1758, in Aschfeld). Dazu kommen Epitaphien des Johann Philipp und Lothar Franz von Schönborn in Mainz, deren Figuren in Carrara ausgeführt wurden, des Lothar Franz und Friedrich Carl in Bamberg und handwerkliche Kleinplastik in der Residenz (1750). Künstlerisch wertvoller als die ausgeführten Werke sind die virtuosen Entwürfe (Würzburg, Museum der Unversität). Sie zeigen uns, nach welcher Seite die Veranlagung des Künstlers primär neigt. Wolfgang Auveras Stärke ist die Ornamentik und die rein dekorative Skulptur. Auch die figürliche Plastik wird im großen Zusammenhang zum Ornament, sie ist hineingebunden in die krause Überladenheit amorpher Phantastik, gewaltsam aufgelöst und entwertet. Die tektonische Neigung der Wiener Schule ist in diesen irrationalen Gebilden ganz vergessen. Die Ausdrucksgebärde wird zur dekorativen Geste, deren Hyperbeln vom ornamentalen Bedürfnis diktiert sind. Das feinere Gefühl für Grazie und Eleganz, das auch in der ornamentalen Bindung die Werke bayerischer Bildhauer auszeichnet, fehlt. Die schönen Hausfiguren vom Hof Kleinburkstadt in Würzburg sind vollwertige Illustrationen zu seiner Art (Abb. 93). Früh- und Spätzeit sind wenig unterschieden. Wie weit bei diesen Arbeiten sein Bruder Lucas Anton van der Auvera (1710–66) beteiligt war, wird kaum



95. J. W. v. d. Auvera, Hl. Johannes.
Würzburg.



96. A. Bossi, Flora. Würzburg, Residenz.
(Phot. Prof. Dr. Sedlmaier.)



97. A. Bossi, Juno. Würzburg, Residenz.
(Phot. Prof. Dr. Sedlmaier.)

mehr im einzelnen nachzurechnen sein. Werden ihm die Portale und die Portalfiguren in der Theaterstraße (vor allem Nr. 4) mit Recht zugeschrieben, dann wird wohl er als der Meister der bravourösen Kleinplastik (Kruzifix im Museum Würzburg, Pietà in Karlsruhe) in Betracht kommen. Bezeugt sind als Arbeiten seiner Hand die ornamentalen Schnitzereien am Chorgestühl des Würzburger Domchores. Die Altäre in Theilheim (1760) und Waigolshausen bei Schweinfurt (1744) werden ihm zugeschrieben. Am Würzburger Vierröhrenbrunnen ist der Entwurf (1763) von seiner Hand; an der Ausführung wird Peter Wagner nicht unwesentlich beteiligt gewesen sein, der 1759 die Witwe seines Bruders Johann Wolfgang geheiratet und die Werkstätte übernommen hatte.

Der zweite führende Meister, der eigentliche Ornamentiker des Würzburger Rokoko, ist der Stukkator Antonio Bossi. Er ist Norditaliener, aus Porto bei Lugano, muß aber durch österreichische Schulung hindurchgegangen sein, bevor er 1734 nach Würzburg kam. In Würzburg ist er 1764 in geistiger Umnachtung gestorben. In der nervösen Erregtheit und abstrusen Krausheit seiner ornamentalen Schöpfungen in den Räumen der Würzburger Residenz glaubt man die Zeichen einer genialen Übersteigerung zu sehen. Mit italienischer Form hat diese Ornamentik nichts gemein. Aber im Figürlichen ist Bossi doch der Südländer geblieben. Die figürliche Stuckplastik an seinen Altären (Altar mit Figur der Immakulata in der Hofkirche (1738), Seitenaltäre (1741), Gaibach (1747/48), Hochaltar in Werneck (1751), Seitenaltäre in Gaukönigshofen bei Ochsenfurt (1751/52), in Zeuzleben bei Schweinfurt (um 1755), wozu man noch die Gruppe der Verkündigung am Altar der Schloßkirche in Brühl am Rhein rechnen möchte, und mehr noch die porzellanartigen Stuckfiguren im Kaisersaal der Würzburger Residenz (Apoll, Neptun, Juno, Flora 1751) (Abb. 94 u. 95), die Raptusgruppen im Gartensaal (1761, Diana und Endymion?, Apoll und Nike?) zeigen ihn als Schüler der norditalienischen Stukkatorenbildhauer, von denen wir schon früher gesprochen haben. So rein italienisch sind auch diese Werke nicht mehr. Eine leichte nordische Färbung kann man bei gutem Willen im Übermaß der Bewegung, in der kapriziösen Übertreibung des Ausdrucks sehen. Aber selbst im Überschwang der seidigen, in weichen Kurven fließenden Falten, die die Figur der Juno umrauschen, bleibt das Gefühl für Formenreinheit und Formenglätte; durch die stärkste Verunklärung wird die tektonische Richtigkeit der Form nicht aufgehoben. Die expressiven Hyperbeln eines Diez sucht man ver-



98. M. Bossi, Engel.
Würzburg, St. Michael.

gebens. Gerade an diesen Grenzfällen, aus einer Zeit der Assimilierung, kann man sich über den Unterschied zwischen italienischem und deutschem Formempfinden klar werden.

Der Unterschied ist auch bei Materno Bossi nicht verwischt, der Lehrjahre und längste Zeit seines Lebens in Deutschland verbracht hat (geb. 1739 zu Porto Ceresio bei Lugano, seit etwa 1755 in Würzburg, gest. 1802). Er hat bei seinem Oheim Antonio gelernt, vielleicht dann in Bayreuth, Stuttgart praktiziert. Seit 1767 ist er selbständiger Meister, Mitarbeiter an der Dekoration der Residenz und gesuchter Meister der Ausstattung von Kirchen (Fuchsstadt 1766, Würzburg, St. Michael 1773 (Abb. 98), Seitenaltäre in Werneck 1777, Wipfeld 1783, Zelligen 1786, Ebrach 1774



99. M. Bossi, Ceres und Apoll.
Würzburg, Haus 9 Blasiusgasse.

—84, Triefenstein 1785, St. Stephan in Würzburg 1788, Kirchheim 1790). Seine Wirksamkeit erstreckt sich weit in die Zeit des Klassizismus hinein. Daß wir seine Werke schon hier zitieren, geschieht aus den gleichen Gründen wie bei Peter Wagner und anderen. Die besten Werke sind in der Frühzeit entstanden. Den weichen Frühklassizismus der Louis XVI. Zeit hat Materno Bossi in der Ornamentik übernommen. In der figürlichen Plastik sind die Unterschiede zwischen der frühen und späten Zeit wenig einschneidend, weil von Anfang an der Sinn für tektonischen Ausgleich wach ist. Expressive Freiheiten nach deutscher Art haben Figuren der Frühzeit. Die kokette Aktfigur des hl. Sebastian in Fuchsstadt, die Kirchenväter im flächigen, kantig gebrochenen Rauchmantel, die ekstatische hl. Anna, die die zwergenhafte Maria führt, sind in der späteren Zeit undenkbar. Figuren der siebziger Jahre, wie der Christus an der Geißelsäule, die Immakulata in Werneck sind schon ausgeglichen in den Proportionen, die Köpfe haben die weiche, antike Typisierung; aber die Draperie lebt von der irrationalen Auflösung und der Bewegung. Das Hauptwerk Materno Bossis ist die Ausstattung der Klosterkirche Ebrach. Die Skulpturen und die vielen Reliefs können hier im einzelnen nicht beschrieben werden. Zu seinen besten Werken gehören auch die zart profilierten Reliefs mit antiken Allegorien in den Ingelheimer Zimmern der Würzburger Residenz und in Würzburger Häusern. (Abb. 97).

Der führende Bildhauer Würzburgs in der Zeit des späten Rokoko und des Louis XVI. ist Johann Peter Alexander Wagner (geb. 1730 in Kloster Theres, gest. 1809 zu Würzburg). Er kommt aus einer alten fränkischen Bildhauerfamilie. Er hat bei seinem Vater Thomas Wagner gelernt; etwa 1747 ging er für einige Zeit nach Wien auf die Akademie, wo Donners Schule herrschte. Man darf den Einfluß der akademischen Wiener Richtung nicht überschätzen. Er spricht erst in den Werken der Übergangszeit energisch mit. Zunächst hat den Erben einer alten Tradition viel stärker die aufblühende Kunst der Rokoko-Bildschnitzer in München und Mannheim, der Straub und Egell angezogen, die er auf den Wanderjahren besuchte. Paul Egell ist sein eigentlicher Lehrer gewesen. Man hat das bisher nicht gewußt. Der Beweis ist leicht zu führen. Als Wagner 1756 von Mannheim nach Würzburg kam, brachte er große Sammlungen von Modellen mit Studien nach Arbeiten, die ihm imponierten. (Jetzt im Luitpoldmuseum, Würzburg.) An diesen kann man die Schichten seines künstlerischen Werdeganges ablesen. Vor- auszusprechen ist, daß der betonte Eklektizismus bei Wagner Charaktereigenschaft war,



100. P. A. Wagner, Altar in Trimberg.

larn erinnern. Noch der Apoll im Treppenhaus der Würzburger Residenz ist eine Kopie nach dem lykischen Apoll in Schwetzingen. Diese Nachwirkung Egells dauert bis weit in die siebziger Jahre. Trotz der Entlehnungen ist die frische, experimentierende, ideenreiche Frühzeit des bewegten Rokoko die beste Zeit Wagners.

Möglich, daß Wagner noch in seiner Mannheimer Zeit vor 1756 an den Figuren der vier Jahreszeiten im Bruchsaler Schloßgarten (Originale jetzt in Lillienhof) mitgearbeitet hat. Das Tonmodell zum Winter, das Brinckmann im Nachlaß Pfaffs in Mainz gefunden hat, ist zweifellos von Wagner; es beweist aber nicht, daß Wagner der ausführende Meister war. Auch der Bozzetto wird nur Kopie sein und zwar nach Egell, dessen Art man deutlich an den Röhrenfalten der Draperie des Bachus erkennt. Vermutlich sind die Figuren nach Egells Tode von Schülern ausgeführt worden. Die Personifikation des Sommers (Abb. 4), eine „amourose Schöne, deren mangelhaft verhüllte, eckig perverse Körperlichkeit der Strohhut beschattet“, ist eine Stiefschwester des lykischen Apoll im Schwetzingen Park. Sicher hat Wagner aus solchen Vorbildern den Geist heiterer Daseinsfreude und sinnlicher Leichtigkeit geschöpft, dessen Abglanz noch die prächtigen Figürchen der Jahreszeiten im Juliuspital in Würzburg (um 1765) erhellt (Abb. 101). Seine frühesten Werke sind einzelne Figuren auf der Schloßterrasse Veitshöchheim 1756 (das andere Teil ist von Wolfgang v. d. Auvera). Die Jahreszahl 1759 trägt eine Zeichnung für einen Konsoltisch in der Residenz. Im gleichen Jahre hat Wagner die Witwe Auvera geheiratet. Er wurde das Haupt der größten Würzburger Bildhauerwerkstätte. Zuerst erhielt er kirchliche Aufträge. Etwa 1760 Hochaltar und Seitenaltäre in Gerolzhofen, 1761 Hochaltar (zerstört) und Seitenaltäre in Sonderhofen, der schöne Hochaltar in Limbach, Altäre in Grettstadt. 1763 hat er den Vierröhrenbrunnen in Würzburg mit den Auveras ausgeführt. 1764 die Altäre in der Bürgerspalkirche, 1768 Altäre in Grafenrheinfeld, 1767 werden ihm die Stationen des Kappels übertragen, Sandsteifiguren in krippenmäßiger Anordnung vor landschaftlichem Hintergrunde. Die oberen sind die ältesten. Etwa 1768 die Modelle zum Hochaltar der Augustinerkirche in Mainz, den angeblich Pfaff ausgeführt hat, 1769 Altäre in Windheim. Gleichzeitig wird der kleine Altar mit dem Relief der Krönung Mariä in Trimberg (Abb. 100) entstanden sein. Auch die frische Gruppe der hl. Familie in Homburg (Abb. 102) gehört in die ersten Jahre. Man müßte einmal

daß der Meister in der Wahl der Vorbilder und in der Entlehnung von Motiven nicht gerade ängstlich war. So finden wir Kopien nach der Antike, nach italienischen Vorbildern, die durch irgendwelche Mittelquellen vermittelt wurden, nach dem Philippus des Giuseppe Mazzuoli, nach dem Hieronymus des venezianischen „Meisters der hageren Alten“, und nach anderen. Wir finden auch Kopien nach nicht mehr nachweisbaren Skulpturen Egells, die als Quellen zur Biographie des Pfälzer Bildhauers gelten könnten. Einen Markus, der das aufgeschlagene Evangelium an die Hüfte stemmt, eine Maria mit Kind, deren Mantel nach rechts in frechen Faltenzipfeln mit eingerollten Enden abfällt, eine Immakulata (?), die mit erhobenem Arme nach dem Drachen sticht, an der fast jedes Einzelmotiv der Draperie aus Werken Egells belegt werden könnte. Nicht nur das. Die ganze Produktion der Frühzeit ist voll von Erinnerungen an Arbeiten Egells. An einem Seitenaltar in Grettstadt (etwa 1766) sind die Seitenfiguren des hl. Sebastian und hl. Rochus direkte Kopien nach Egells Mannheimer Altar (in Berlin), während die Relieffiguren vor den leeren Bildfeldern in der Art der Anordnung an Straubs Altäre in Schäft-



101. P. A. Wagner,
Der Winter.
Würzburg, Juliusspital.



102. P. A. Wagner, Hl. Familie.
Homburg.



103. J. Keßler, Hl. Margarethe.
Münnerstadt.

aus der Frühzeit die besten Figuren zusammenstellen, man würde aus diesen bewegten, im Umriss aufgelösten Werken einen ganz anderen Eindruck von Wagners Können und Wollen erhalten, als aus einer Blütenlese von Arbeiten seiner offiziellen Zeit, in der Schema und Routine überwiegen. Die Produktion wächst in dieser zweiten Periode ins Ungeheuerliche. Ganze Zyklen von Figuren, Puttengruppen, Göttern entstehen gleichzeitig. Nur mehr der Entwurf ist Sache des Meisters, der in dieser Arbeitslast kaum zur Besinnung kommt.

Die wichtigeren Arbeiten in der Würzburger Residenz sind etwa die: 1769 der plastische Schmuck der Platzkolonnade, 71–76 die Balustradenfiguren an der Hauptstiege, die berühmten Puttengruppen im Hofgarten. Gleichzeitig die Gruppen im Park und Treppenhaus von Veitshöchheim, 1780 das Seinsheimgrabmal im Dom. Dazwischen kirchliche Arbeiten. Ihre Zahl ist Legion. Eine unheimliche Fruchtbarkeit ist auch die Ursache des Verfalls. Ganz Unterfranken ist verwagert. 1772 Tabernakel in Volkach, 78 Fassadenfiguren in Rohrbach, 79 Hochaltar mit Gruppe der Taufe Christi in Lengfurt, vor 80, dem Todesdatum, das Erhaltenkmal in Leuzendorf, (ein Rahmen mit Figuren noch im reinsten Rokoko!), 81 Ausstattung von Bergrheinfeld, 88 Altar in Zelligen, 89 Ausstattung von Rohrbach, 89–90 Reliefs am Chorgestühl und Hochaltarfiguren in Ebrach. Die überlebensgroßen, weißgefaßten Figuren des hl. Petrus und Johannes, Wilhelm von Bourges und Nikolaus gehören zu seinen reifsten Werken. Etwa 1790 Figuren am Hochaltar, Tabernakel, Chorgestühl, Bekrönung der Beichtstühle in Triefenstein. Kleinere Arbeiten in Unterwittbach, Burgsinn, Wiesenfeld, Opferbrunn. Zwischen 1785–93 Altäre im Würzburger Dom. 90 die Ewige Lichtfigur im Juliusspital. 91 Ausstattung von Heidingsfeld. 98 Marienstatue in Fährbrück. Sie muß eines der letzten Werke sein. Wäre sie nicht durch archivalische Daten zeitlich fixiert, man könnte sie ebenso leicht für die Arbeit der siebziger Jahre halten.

Wer unbefangen in einer fränkischen Kirche Einzelwerke aus dieser Periode des Louis XVI. sieht, wird sicher mit Achtung vor dem ernsten Wollen erfüllt. Der arme Biograph, der sich durch den Wust von Wiederholungen eigener Erfindungen, von Imitationen der Antike, von Entlehnungen nach Donner, nach französischen Vorbildern, von Anleihen aus Stichen und selbst aus Dürers Graphik hindurchwinden sollte, wird vor diesem Dickicht, wo selten mehr eine frische Idee den Weg zäher Tüchtigkeit erhellt, bald die Waffen strecken. Allerdings ist zu bedenken, daß dieser Eklektizismus eine Eigenschaft der Louis XVI.-Zeit ist. Nur die sorglos hingeschriebenen Modelle bleiben auch in ihrer Unselbständigkeit immer reizvoll. In seinem Sohne, Johann Martin Wagner, hat sich dann dieser angeborene, sammlerische Spürsinn zu reinem archäologischen Philologentum verdichtet.

Neben den Hauptmeistern stehen die kleineren Götter. Unverdienten Ruhm genießt Benedikt Witz, der



104. J. Keilwerth, Hl. Sebastian.
Amorbach.

um die Mitte des Jahrhunderts lebte, Trompeter beim Militär und Dilettant war. Er war ein begabter Schnitzer von Kleinskulpturen, Kruzifixen, Vesperbildern, Reliefs (im Luitpoldmuseum und sonst in allen fränkischen Museen). Sie wirken durch die sorgfältige Durchführung in der Isolierung bestechend. Die Wiederholung der kleinlichen, überladenen Kompositionen aber zeigt, daß die Routine alles ist und daß der Funke fehlt. Religiöses Kunstgewerbe für das fromme Bürgerhaus. — Von Joseph Keilwerth (gest. 1788 in Würzburg) wissen wir nur, daß er (um 1753) die Figuren für den Hochaltar der Pfarrkirche in Amorbach geschaffen hat, von denen die weiche Aktfigur des hl. Sebastian zu den besten Schöpfungen fränkischer Rokokoskulptur gehört. Er darf als Schüler des Bossi angesehen werden. — Johann Georg Winterstein (1743—1806) hat als Schnitzer angewandter Skulptur Bedeutung (Altäre in Grünsfeld 1781/2, Laudendach 1784, Rittershausen 1785, Arnstein 1788, Kappel 1798; Chorgestühle in St. Stephan 1788, Neumünster 1780/1). Die figürliche Plastik mit Anklängen an Wagner und die Reliefs sind nebensächliche Leistungen. — Von dem Heer der ländlichen Bildhauer dürfen erwähnt werden J. Hartmann in Fladungen (Hochaltar der Pfarrkirche in Mellichstadt mit der ausgezeichneten Figur einer hl. Katharina) und



105. A. F. Dietz, Flora.
Nürnberg, Germ. Museum.

Joseph Keßler in Königshofen (Altäre in Eitlingshausen 1746, in der Augustinerkirche in Münnerstadt 1754).

Bamberg

Der originellste Kopf unter den fränkischen Bildhauern ist Adam Ferdinand Dietz (geb. 1708 in Holzschitz bei Eisenberg, gest. 1777 in Memmelsdorf bei Bamberg). Er war für alle Fürstenhöfe Rheinfrankens tätig. Zuerst in Würzburg, wo er seit 1736 mit untergeordneten Arbeiten an der Residenz beschäftigt wurde. Vorübergehend mußte er sich dann das Brot als bürgerlicher Bildhauer verdienen. Es entstanden der schöne Hochaltar in Gaukönigshofen (1743), die Seitenaltäre in Unterleinach. 1747 siedelte Dietz nach Bamberg über, wo ihn eine große Aufgabe erwartete, die Dekoration des Parkes in Seehof. Nach dem Tode des Bamberger Fürstbischofs Philipp Anton berief ihn 1754 Kurfürst Franz Georg von Schönborn nach Trier. Er arbeitete an der Dekoration von Neumanns (zerstörtem) Hauptwerk, Schloß Schönbornslust, mit, fertigte unter dem Architekten Johannes Seiz die ausgezeichneten dekorativen Skulpturen am Residenzschloß in Trier (1758). In seiner Werkstatt sind die Figuren am Hochaltar der Paulinuskirche in Trier (1756), die etwas leeren Grabdenkmäler des Damian Hugo von Schönborn in der Peterskirche in Bruchsal (1757), des Franz Georg von Schönborn im Dom in Trier (1757) entstanden. Auch bei der Ausschmückung von Engers und Schloß Brühl hat er mitgearbeitet. Trotz seiner bevorzugten Stellung verläßt er 1760 Trier und geht zurück nach Bamberg. 1761 entstehen die Götterfiguren im Residenzgarten zu Bamberg, 1764 werden die Arbeiten in Seehof fortgesetzt, seit 1763 ist er in Veitshöchheim beschäftigt und gleichzeitig werden die Figuren der Seesbrücke in Bamberg ausgeführt. Diese Parkfiguren sind seine eigenste Leistung. Sie haben ihn bis zu seinem Tode beschäftigt.

Dietz kommt aus der Schule von Matthias Braun in Prag. Er ist unmittelbarer Ausläufer dieser „gotisch barocken“ Richtung, so sehr, daß man die Charakteristik der Spätwerke Brauns unverändert verwenden könnte bei einer Beschreibung seiner Frühwerke, wie der Apostel in Gaukönigshofen. Der inbrünstig betende St. Petrus, der die Schlüssel an die Brust preßt und der hl. Paulus, der mit Emphase auf das Altarblatt deutet, sind im ekstatischen Ausdruck, wie in der von wilden Furchen durchhöhlten Form Gegenstücke zu Brauns Figuren in der Clemenskirche in Prag. Die verzückte Kunigunde am Portal des St. Michaelsklosters in Bamberg (1743), die heilige Kaiserin im Rokokomieder, erinnert in der Auffassung und in der knitterigen, zerklüfteten Form an die Figur der Hoffart in Kukul. Darin besteht die kunstgeschichtliche Bedeutung von Dietz, daß er in einer vom Wiener Akademismus und von internationaler Formabklärung infizierten Umgebung wieder die barocke, deutsche Tradition zur Geltung gebracht hat. Daneben stehen noch andere „Einflüsse“. Der hl. Hieronymus über dem seitlichen Durchgang des Altares in Gaukönigshofen, das Gegenstück zu einer knienden hl. Magdalena, scheint von einer venezianischen Bronze angeregt zu sein, und die Parkfiguren von Seehof sind (wie Brinckmann nachweisen wird) samt und sonders nach französischen Stichvorlagen ausgeführt. Möglich, daß ihm diese Vorlagen vom Bischof gegeben wurden. Vom Eklektizismus der Epoche, der Schule konnte auch Dietz sich nicht freimachen. Aber er ist ein Meister der jüngeren Generation, die mit bewußter Überlegenheit an die plastischen Aufgaben herantritt, die Pathos und Ekstase nicht mehr so tragisch nimmt, die die bewegte Auflösung der Form ergänzt durch stärkere Berechnung der inhaltlichen Bedeutung. Die Mythologien im Zeitkostüm in Veitshöchheim und Seehof hat auch das 18. Jahrhundert als übermütige Travestien der Antike empfunden. Ihre Form versteht man nur an ihrem Platze. Diese molluskenhaften Körper, die wie aus flüssigem Wachs gegossen sind, die Glieder ohne Knochen, die mit unorganischen Mulden durchkerbt, schwammig, formlos erscheinen, die grinsenden, verzerrten Gesichter brauchen die Sonne und den Hintergrund der beschnittenen Hecken. Die eigentliche Bedeutung dieser Götter, Jahreszeiten, Panduren, Bauern, der Figuren aus der italienischen Komödie, der Tiere und Ungeheuer liegt auf einem anderen Gebiet. Sie sind burleske Schnörkel, die das strenge Gefüge des architektonischen Parkes lösen, und zugleich Akzente, die durch korrespondierende Gegenstücke eine Bindung herstellen. Nur im ursprünglichen Zusammenhang versteht man die Hyperbeln der Form, die spielerische Lebendigkeit, die noch durch Teilvergoldung, oder durch „Bemalung auf Porzellanart“ gesteigert war. Die Figuren verbreiteten auch über die Natur die Atmosphäre sinnlicher Heiterkeit, die die Zeit des Rokoko zum Leben brachte.

An ihrem Platze stehen nur mehr wenige. In Bamberg sind die Götterfiguren und die spielenden Putten erneuert. Von der unzählbaren Schar in Seehof hat das Geschick nur mehr ein paar Figuren übrig gelassen, darunter die große Athene. Einige der besten, die zwei mondänen, unheimlich lebendigen Sphingen und der Sommer sind



106. A. F. Dietz, Gartenfigur. Veitshöchheim.



107. A. F. Dietz, Modell.
Charlottenburg, Slg. Löwenthal.

im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 105). Er mag hier als Illustration genügen. Von der spezifischen Rokoko-Anmut hat die Ausführung viel mehr als das gefaßte Holzmodell in der gleichen Sammlung. Der Strohhut mit Blumen, das Korsett, das Spitzenhemd, das Armband, geben dem schlanken, aber etwas derben Mädchen die feine Koketterie. Die Falten sind klatschig, wie nasse Leinwand mit feinen Graten verästelt, über die das Licht der Sonne rieseln muß; dann erst wird die Absicht der plastischen Form deutlich. In der freien Luft sind die Figuren eine einzige, flimmerige Bewegung, sie sind unstabil, aufgelöst, so daß man mit dem Maßstab tektonischer Richtigkeit überhaupt nicht an sie herantreten darf. Ziemlich vollständig, wenn auch mangelhaft erhalten und verstellt, ist die Ausstattung von Veitshöchheim. Die große Brunnengruppe, das vergnügte Tänzerpaar, der groteske, musizierende Schäfer und die Schäferin gehören zu den besten Erfindungen. Vieles ist reine Werkstattarbeit. Man muß sich wieder an die Modelle halten (Nürnberg, Germanisches Museum und Sammlung Rascher, in Würzburg Luitpoldmuseum, Sammlung Markert und Sammlung Lockner in Bamberg, Städtische Galerie in Augsburg, Sammlung Röhrer u. a.), wenn man die ursprüngliche Absicht dieser Plastik einigermaßen verstehen will.

Dietz hat immer mit einer großen Werkstatt gearbeitet, er hat auch eine Schule gehabt. Unter seinem Einfluß steht sein Mitarbeiter in Trier und Engers, Joseph Feill, der in seinen späteren Arbeiten, dem Pferdebändiger auf dem Marstall in Ehrenbreitstein (1764), den

dekorativen Skulpturen in Prüm und am Schloß in Münster (bis 1775) sich rasch dem Klassizismus nähert. In Bamberg muß Bonaventura Mutschelle (geb. 1728 in Bamberg, gest. etwa 1783 in Petersburg) bei Dietz gelernt haben. Er stammt aus einer alten Bildhauerfamilie, deren Mitglieder wir hier nicht ausführlich zitieren müssen, hat später Frankreich besucht, sich in Augsburg niedergelassen, wo er 1759 die Witwe von Egid Verhelst heiratete, lebte dann in Fürth, Nürnberg, Bamberg, bis er 1771 als Modelleur an die Porzellanfabrik nach Moskau berufen wurde. Sein Hauptwerk ist der Schmuck des Bamberger Rathauses (1755–56), die durchbrochenen Altanen mit dem Wappen der Stadt, glänzende Schöpfungen ornamentaler Orgiastik, die in der ausgelassenen Lebendigkeit der Linien, der dekorativen Auflösung ins Formlose Dietz nicht nachstehen, in der meisterhaften Anpassung an die Architektur das Vorbild noch übertreffen. Die Allegorien am Grabmal des Fürstbischofs Philipp Anton von Frankenstein in Bamberg (St. Michaelskirche, nach 1753), am Grabmonument für Herrn Pfinzing in Henfenfeld und Großgründlach (um 1764) sind sorgfältig, steif und langweilig. Vielleicht dürfen ihm auch die feinen geschnitzten Supraporten in den Sammlungen des historischen Vereins im Schloß Bamberg mit den Bildnissen der Fürstbischöfe Frankenstein und Stadion zugeschrieben werden. Sein Bruder Franz Martin Mutschelle (1733–1804) hat in Mainz, Frankfurt und Mannheim gelernt, war Mitarbeiter seines Bruders bei den Seitenaltären in St. Gangolf in Bamberg, beim Grabdenkmal in der Michaelskirche. Selbständig hat er das Grabdenkmal für Bischof Franz Konrad von Stadion in der gleichen Kirche ausgeführt. Sein eigentliches Arbeitsfeld ist die kirchliche Skulptur: Hochaltar in St. Gangolf in Bamberg (1769), Altäre in Gößweinstein, Kirchhennbach (1771–73), Scheinfeld (1770–78). Außerdem ist Johann Georg Reuß zu nennen, der die Figuren der Kanzel der Michaelskirche in Bamberg und eine Kreuzigung bei der Altenburg gefertigt hat.

Mutschelles Mitarbeiter bei den Seitenaltären in Kirchhennbach, beim Denkmal für Fürstbischof von Seinsheim in der Michaelskirche in Bamberg (1779–80), bei der guten, noch ganz rokokohaft bewegten Sandsteinfigur des hl. Sebastian in St. Gangolf (1780), beim Denkmal des Dompropstes von Frankenstein im Würzburger Dom (1787) war Friedrich Theiler (1748–1825). Er hat seit etwa 1766 in der Werkstatt Mutschelles mitgearbeitet, sich um 1780 selbständig gemacht. Er leitet zwanglos zu einem gemäßigten Klassizismus über, der niemals die Bahn der Tradition verläßt. Will man unter seinen zahlreichen Werken einzelne hervorheben, dann kann man die Immakulata in Kirchhennbach, die Maria unter dem Kreuze in Pretzfeld, die Altarfiguren in Drosendorf nennen. Schüler und Geselle von Dietz war auch Michael Trautmann (1742–1809), der später in Stuttgart und Wien lernte, und als Kleinbildhauer sich einen Namen machte. Mit den Figuren am Brunnen des Domplatzes in Bamberg gehen stilistisch zusammen die Allegorien auf den Schränken in der Sammlung des



108. N. Biendriem,
Maria am Seminarportal.
Mainz.



109. J. J. Juncker,
Maria vom Scharfensteiner Hof.
Mainz, Museum.



110. J. J. Juncker,
Immakulata.
Mainz, Museum.

historischen Vereins. Ob die Brunnen in Trambach, die Gartenfiguren in Greifenstein, die Reliefs in Langheim, von denen Jäck im Pantheon erzählt, noch erhalten sind, weiß ich nicht.

Mainz

Mainz hat in der Rokokozeit nicht mehr die führende Rolle, wahrt aber nach wie vor ein gutes Niveau.

Zu nennen sind Kaspar Hiernle (1710–55), der Sohn des Franz Hiernle. Zugeschrieben wird ihm als Frühwerk der hl. Bonifatius im Kreuzgang des Domes, die wilde, überlebensgroße Enochsgestalt mit flatterndem Bart und schraubenförmig bewegtem Pluviale. Die schraubenförmige Bewegung ist auch das eigentliche Thema bei der Madonna auf dem Portal des Quintuskirchhofes (1753). Sie steht mit einem Fuße balancierend auf der Weltkugel, das Köpfchen gegen die vorgeschobene Schulter geneigt, die Glieder vom irrationalen Spiel der Schattenfurchen verdeckt. Nur die untersetzten Proportionen lassen ihr noch etwas mehr von Erdschwere. Die Madonna flankieren St. Quintinus und St. Blasius.

Aus dem Bambergischen ist Nicolaus Biendriem zugewandert (Bürger 1747, gest. 1776). Er muß in Würzburg gelernt haben. Die Fassadenfiguren von St. Ignaz in Mainz, die Immakulata (1752), St. Michael, der gute Hirte und Johannes stehen in ihrer weichen Fülle Wagner nahe. Das provinzielle Niveau überschreiten die rein dekorativen Skulpturen nicht. Weitere Arbeiten sind in Eberbach die Figuren am Torbogen, Immakulata mit Bernhard und Johannes d. T. (1774), in Koblenz das Portal des Predigerklosters und das Seminarportal in Mainz (1752), eine der feinsten Schöpfungen des Meisters (Abb. 106), eine graziöse Madonna zwischen zwei hl. Benediktinerinnen. Nur der Vergleich mit gleichzeitigen Werken in anderen Zentralen gibt uns die Möglichkeit, die Vorzüge des Zeitstiles von den selbständigen Werten des persönlichen Stiles zu scheiden.

Peter Heinrich Hencke (genannt seit 1749, gest. 1777) hat wahrscheinlich bei Paul Egell gelernt, von dem er die spezielle Art räumlicher Auflösung übernommen hat. Zur Steigerung des Ausdruckes ist die formale



111. J. S. Pfaff, Entwurf zum Denkmal des Fr. K. v. Erthal. Mainz, Museum.

der gekräuselten Linien noch steigern, und zu einer ähnlichen Immakulata von vereinfachter Bildung in Nürnberg. Der gleichen Hand darf auch die kleine, goldgefaßte Immakulata des Museums (als Frühwerk) zugeschrieben werden, die devot das rosenbekränzte Köpfchen neigt (Abb. 110). Das unruhige Strudeln der Säume gibt der Gestalt Leben. Der Zauber heiterer Rokokokunst liegt auf dem goldgefaßten Bozetto, der in seiner Süße und Feinheit als das kostbarste Werk der Mainzer Rokokoskulptur bezeichnet werden kann.

Durch Johann Sebastian Pfaff (1747–94) wird dann die Mainzer Skulptur zum Klassizismus geführt. Pfaff stammt aus Obertheres, hat in Bamberg bei Ham und angeblich in Wien bei Zauner gelernt. Seit etwa 1773 ist er in Mainz nachweisbar. Ein Frühwerk ist wahrscheinlich der Hochaltar der Augustinerkirche nach Entwürfen von Wagner. Die Sammlung seiner Modelle (Mainz, Altertumsmuseum), die ungleich wertvoller sind als die ausgeführten Figuren, gibt Einblick in seine künstlerische Entwicklung. Sie ist ziemlich stabil. Die Allegorien der früheren Dompropstei (1781–86), (dazu drei Bozetti in Mainz; einen, der als Falconet bezeichnet wurde, hat Brinckmann im Musée Bonnat in Bayonne nachgewiesen), haben die gleiche, geschmackvolle, etwas niedliche Feinheit wie sein letztes Werk, der Entwurf zum Denkmal des Kurfürsten Emmerich Joseph (1791), der wie eine vergrößerte Porzellanfigur aussieht, obwohl er als Entwurf für eine Kolossalfigur gedacht war (Abb. 111). Die beiden Stuckfiguren in der Bibliothek des Klosters Amorbach, Karl Martell und Ruthard von Frankenberg (1786, aufgestellt 1792), gehören zu den besten Arbeiten. Die vier Allegorien im Freundschaftstempel von Schönbusch bei Aschaffenburg haben erst in der Ausführung (durch Georg Scholl, den Nachfolger Pfaffs?) die strenge, klassizistische Note bekommen.

Hildesheim

In Hildesheim hat das heimische Handwerk einen Künstler gezeitigt, Johann Friedrich Ziesenis (1715–87). Er ist Glied der großen, weitverzweigten Familie, zu der auch der Maler Johann Georg Z. gehört. Er hat bei seinem Oheim gelernt, einem provinziellen Meister. Dann hat Egell, der 1734 in Hildesheim seinen Altar aufgestellt hat, großen Einfluß gewonnen. Möglich, daß ihn die Wanderjahre nach Süddeutschland führten. Den norddeutschen Rationalismus übertönt in seinen Skulpturen die laute Freude an irrationaler Bewegtheit. Frühwerke, wie die Alabasterfiguren des Philippus und Jesaias am Georgsaltar im Hildesheimer Dom (1743) (Abb. 112) bilden stilistisch etwa eine Parallele zu Skulpturen von Götz. Die betonte Blockhaftigkeit und die klassizistische Beruhigung verraten die norddeutsche Provenienz; die Auflockerung durch Schattentäler, die eingerollten Gewandzipfel Egellscher Art sind süddeutschen Vorbildern nachempfunden. Der minutiös durchgeführte Chronos vom Busche-Epitaph, aus Alabaster (Hannover, Provinzialmuseum) und die köstlichen Putten sind wie

Abrundung vernachlässigt. Sein Hauptwerk sind die Altarfiguren in St. Peter in Mainz; am Hochaltar St. Petrus und St. Paulus (1762), Maria und Johannes am Kreuzaltar (1756), Joachim und Anna am Marienaltar. Mehr beruhigt sind die vier Evangelisten am Hochaltar der Stiftskirche in Bingen. Elfenbeinarbeiten seiner Hand sind in Braunschweig, Dresden, Schwerin.

Heinrich Jung ist der Schöpfer des Denkmals des Kurfürsten Johann Friedrich Karl von Ostein im Dom (1764). Ein symmetrischer Baldachin rahmt die Gruppe; dem knienden Kurfürsten reicht der Glaube den Kelch. Der Kirchenfürst ist eine schwächliche Nachahmung des von der Leyen am Denkmal von Gröninger. Der Entwurf ist von Ritter. Die höfische Allegorie lag Jung nicht. Die figurale Skulptur an den Altären des Johann Peter Jäger im Wormser Dom und in der Frankfurter Liebfrauenkirche wird Jung mit Recht zugeschrieben, auch die an der schönen Kanzel in St. Emeran in Mainz (1761) mag von seiner Hand sein.

Von Johann Jakob Juncker aus Düsseldorf, der als fertiger Bildhauer um 1740 nach Mainz kam, ist die Figur des hl. Ignatius (1772) an der Fassade der Ignazkirche. Die Ausführung ist handwerklich; aber das Modell dazu in der Pfaffschen Sammlung des Altertums-museums ist qualitativ. Von diesem Bozetto führen stilistische Fäden zur sorgfältig durchgearbeiteten Immakulata vom Scharfensteiner Hof (jetzt Museum) (Abb. 109) im Reigen von prallen Putten und Puttenköpfchen, die sich in den Falten neckisch verstecken und die Unruhe

verspätete Nachläufer des kleinmeisterlichen Spätbarock. 1747 wurde Ziesenis nach Paris zu Bouchardon geschickt. Er hat dort nicht viel angenommen, vielleicht die akademische Betonung der Richtigkeit in Einzelheiten. Die Arbeiten nach der Rückkehr charakterisiert vielmehr die Volkstümlichkeit. Die Bewegung wird verstärkt, die abgerundeten Formen werden in den Holzschnitzereien ersetzt durch scharfgratige Brechung. In der vereinfachten Komposition glaubt man eine Annäherung an die Skulptur um 1600 zu sehen. Zu nennen sind etwa folgende Werke: Kanzel der Kreuzkirche Hannover mit der schwungvollen Aufsatzfigur des auferstandenen Christus (1758), Kanzel und Altar der Neustädter Kirche in Hannover (1759), Christus an der Metersäule im Dommuseum Hildesheim (1766), Altarfiguren in Dorstadt, Altar und Kanzel der Marktkirche in Hameln (1768).

Dresden

In Dresden haben während der langjährigen Alleinherrschaft Mattiellis die wenigen einheimischen Kräfte im Hintergrunde stehen müssen.

Es waren nicht viele. Der einzige Bildhauer von Rang war Gottfried Knöffler (1713–79) aus Zschölkau. Er hat bei Glume in Berlin gelernt, ist um 1740 in Dresden in das Atelier von Thomä eingetreten, dessen Schwiegersohn und Nachfolger er später geworden ist. Nach Mattiellis Tod avancierte er zum führenden Künstler, er wurde sogar Professor an der Akademie. Die entscheidenden Eindrücke hat er in Berlin empfangen. Die barocke Frische der Schlüterschen Tradition verbindet sich mit dem leichten Naturalismus in der Dekoration, den Nahl begünstigt hatte. Dazu kam später ein klassizistischer, akademischer Einschlag unter dem Einfluß der Spätwerke Mattiellis. Knöffler ist ein schmiegsames Talent mit außerordentlicher Begabung für das Dekorative. Sein Feld war die Bauplastik (Kindergruppen, jetzt am Hofgebäude der Kunstakademie [1747], Puttengruppen auf den Pfeilern der Hofumfriedung und auf dem Mittelrisalit des Coselschen Palais, etwa 1762). Die Brunnen (am Taschenbergpalais Felsengruppen mit Triton und Nereide, Puttenbrunnen im Hof des Coselschen Palais, Brunnen am Belvedere-Hügel, im Hof des Harmoniegebäudes), die Gartenplastik (anmutige, antikische Nymphen mit Blumengirlanden auf Sphingen sitzend im Belvedere, Dresden, Flora und Bachus in Röhrsdorf bei Lockwitz, die vier Jahreszeiten in Neusorge bei Mittweida, Pan und Syrinx sowie Götterfiguren in Alt-Döbern, im Schloß Heineckens, im Grauen Haus in Wörlitz Amor und Apoll) und Grabdenkmäler (Grabmal des Grafen Moritz Karl von Lynar, gest. 1768 in Lübbenau). Wie weit sich Knöffler auf Entwürfe der Architekten stützt, müßte in jedem Einzelfall erst untersucht werden. Die gefällige Stilistik hat ihren persönlichen Reiz.

Die anderen Bildhauer Dresdens, wie Thaddäus Ignaz Wiskotschill, Andreas Böhmer (Parkfiguren in Elstra), Johann Baptist Dorsch (Bauplastik am Japanischen und am Marcolinipalais), Johann Christian Feige (von ihm der Hauptaltar und Kanzel der Frauenkirche 1733, Grabdenkmäler, Stucken in Schloß Störsitz) überlassen wir der Lokalgeschichte. Über die ländliche, kirchliche Skulptur müßten erst die Nachrichten gesammelt werden. Wenn man in einem abgelegenen Ort wie Spitzkunnersdorf bei Zittau der charaktervollen Figur eines hl. Petrus begegnet, die der Bildhauer Franz Bühner aus Gabel in Böhmen geschaffen hat, so erfährt man, daß auch hier noch Schätze zu heben sind.

Berlin

In Norddeutschland gipfelt die Kunst des 18. Jahrhunderts im Rokoko Friedrichs des Großen. Allerdings, es ist einseitig die Raumkunst — Architektur in Verbindung mit Dekoration und Kunstgewerbe —, die zur Blüte gelangte. Malerei und Skulptur stehen nicht auf dem gleichen Niveau. Nicht was der König gesammelt hat, was er an Perlen französischer Malerei, an Gemälden von Watteau, Chardin, Pater, Lancret in seinen Schlössern aufgestapelt hat, zählt hier mit, sondern was er selbst geschaffen hat.



112. J. F. Ziesenis,
Altarfigur in Hildesheim.

Auf dem Gebiete der Plastik war des Königs Hand nicht glücklich. Die künstlerisch bedeutendsten Erwerbungen, Merkur und Venus von Pigalle, die Jagd und Fischerei von Lambert Sigisbert Adam sind ein Geschenk Ludwigs XV. Die Gründung des ungemein großzügigen Instituts eines königlichen Bildhauerateliers, dessen Vorstand einen sehr bedeutenden Gehalt erhielt und noch für jedes Werk eigens bezahlt wurde, hat nicht die führenden europäischen Künstler angelockt. D'Argenville erzählt die amüsante Anekdote, daß der künstlerisch am wenigsten bedeutende der Brüder Adam, François Gaspard Adam, nur durch einen Irrtum des beauftragten Beamten 1747 nach Berlin als Hofbildhauer gerufen wurde. Man muß gestehen, daß vielleicht auch dieses Versehen gute Folgen hatte. Eine überragende Persönlichkeit hätte als Leiter die Entwicklung viel stärker beeinflusst, viel rascher auf die Seite des französischen Klassizismus gelenkt. So blieb den deutschen Bildhauern doch noch ein enges Feld. Die dekorative Plastik entspricht nicht den künstlerischen Absichten des Königs. Es steckt eine bittere Wahrheit in dem Satz, den schon Manger in seiner Baugeschichte von Potsdam (1789), allerdings mit anderer Tendenz, geschrieben hat: daß nichts mehr fehle als jene wahre Monumentalität, die das Gute und Edle wolle und den Schein verachte.

Adam hat außer den antiken Göttern in Sanssouci und in den Potsdamer Gärten die Marmorstatue des Marschalls von Schwerin geschaffen (Kaiser Friedrich Museum). Der pathetische Theaterheld mit Fahne und Feldherrnstab ist die erste Figur aus einer Reihe zeitgenössischer Feldherren, an der alle Nachfolger mit mehr oder weniger Geschick mitgearbeitet haben. 1759 hat der Künstler Berlin verlassen. Sein Nachfolger wurde sein Neffe Sigisbert François Michel, der Bruder des berühmten Clodion. Er hat sich darauf beschränkt, die hinterlassenen Arbeiten seines Onkels zu Ende zu führen und dann wieder zu verschwinden (1769). Erst der dritte Vorstand des Ateliers, der Flamen Pierre Antoine Tassaert hat festen Fuß gefaßt. Sein Werk wird uns später beschäftigen. Trotz der Mittelmäßigkeit der führenden Kräfte darf man den Einfluß des Instituts auch für die frühe Periode des Friderizianischen Rokoko nicht unterschätzen. Durch den König wurde die französische Skulptur als vorbildliche, moderne Kunst propagiert. Die Werke französischer Meister wurden an bevorzugten Plätzen aufgestellt. Es ist selbstverständlich, daß diese akademische Richtung immer größere Sphäre der Einwirkung gewann und daß sie sogar die selbständigen deutschen Künstler, die in einer ganz anderen Umgebung aufgewachsen waren, aus dem Geleise drängte. Der Übergang zum Klassizismus hat sich in Berlin reibungslos und viel rascher vollzogen, als an anderen deutschen Kunstzentralen. Man kann sagen, daß die Gründung Friedrichs des Großen eine der Wurzeln der künstlerischen Vormachtstellung Berlins in der Zeit des Klassizismus geworden ist. Wertvoller sind die Verdienste des Ateliers auf technischem Gebiete. Es garantierte einen Stamm ausgebildeter Handwerker. Schadow hat diese Vorzüge dankbar gerühmt.

Die Skulptur des Friderizianischen Rokoko hat nicht die Einheitlichkeit wie die Dekoration. Man darf sie nicht vergleichen mit der Plastik einer Bauhütte, wo ein überragender Geist den Werken verschiedenartiger Kräfte das Gepräge gibt. Damit könnte man die Ornamentik unter Nahl in Parallele stellen. Sie ist vielmehr ein buntes Konglomerat, die Schöpfung zufällig geworbener Künstler verschiedenartiger Richtung. Zu den wenigen einheimischen Bildhauern der Schlüterschen Tradition, wie Glume, kommen süddeutsche Meister wie Benkert, die Rantz, und solche, die man als Anhänger der französischen Richtung bezeichnen könnte, Ebenhecht, die Meyer, Kapplunger. Überragende Kräfte fehlen. Nur die dekorative Skulptur eines Johann August Nahl (1710–85) hat den Funken von Genialität. Man denkt vor allem an die Kunst der Dekorateure, an den Ornamentstil, wenn man den Ausdruck Friderizianisches Rokoko gebraucht. Nahl ist einer der wenigen Autochthonen im Stab der selbständigen Meister. Süddeutsches Blut hat auch er gehabt. Er ist 1710 in Berlin als Sohn des Johann Samuel Nahl, eines aus Bayreuth zugewanderten Gehilfen Schlüters, geboren. Er hat sich bald auf die Wanderung begeben, hat in Paris gelernt und hat sich dann 1735 in Straßburg niedergelassen, wo er 1736 Bürger wurde. Von dort wurde er 1741 nach Berlin berufen, wo er aber nur bis 1746 blieb. Später treffen wir ihn in Straßburg (1746), in Bern. Das (zerstörte) Grabmal in der Kirche zu Hindelbank, das Wieland und Haller besungen haben, hat seinen Namen wieder bekannt gemacht und die Berufung nach Kassel veranlaßt. Bei der Ausstattung von Schloß Wilhelmsthal war er die leitende Kraft. In Kassel ist er 1781 gestorben. Nahl ist einer der typischen Bildhauer Ornamentiker, die die primäre Anlage immer wieder zum figürlichen Motiv drängt. In einer Geschichte der Skulptur des 18. Jahrhunderts müssen die Putten und die Reliefs an den Panneaux und Türen im Tanzsaal des Charlottenburger Schlosses (1742), die ausgezeichneten allegorischen Figuren der vier Tageszeiten in der Voute des Treppenhauses (Diana, Apoll, Morgen und Abend) wenigstens genannt werden. Von selbständigen Skulpturen scheint wenig erhalten zu sein. Zur Gruppe im großen Bassin des Stadtschlösses (Lustgarten in Potsdam), Neptun, begleitet von Tritonen, lenkt den Wagen mit Amphitrite, hatte Nahl das Modell gefertigt, das dann von Benkert und Giese ausgeführt wurde. Zur Wirkung kommen die panoramatisch aufgestellten Figuren der mit kleinlichem, unplastischem Detail beladenen, theatralischen Gruppe nicht. Eine hübsche Tonbüste,



113. Fr. Chr. Glume, Gruppen auf dem Marstall. Potsdam.

ein Bildnis seines Sohnes Samuel Nahl (um 1755, Kassel, Dr. Bleibaum), gibt für die frühe Zeit Auskunft über seine plastischen Fähigkeiten. In Kassel ist Nahl mit größeren plastischen Aufgaben betraut worden. Die wichtigste ist das Denkmal des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel auf der Esplanade. Das Originalmodell (Kassel) zeigt Reminiszenzen an Schlüters Denkmal Friedrich I. in Königsberg. Als ob der Enkel in der Zeit des Eklektizismus mit Absicht auf die Werke der vorletzten Generation zurückgreifen wollte. Die antikische Kostümierung mit wallendem Mantel, der Helm zu Füßen sind gleichartige Motive, die allerdings auch auf den französischen Vorbildern zu finden sind (Denkmal Ludwig XV. in Rennes, von Lemoyne u. a., vgl. Patte, *Monumens erigés en France à la gloire de Louis XV.* Paris 1767). Der Vergleich mit Schlüter lenkt das Auge erst auf die Unterschiede. Die Bewegung hat sich beruhigt, die Energie hat nachgelassen, der Ausdruck ist ein zahmer geworden. Die Stukkaturen und die lebensgroßen Figuren von Petrus und Moses, Glaube und Liebe in den Diagonalnischen der katholischen Kirche, die Rossebändiger in der Karlsau sind schon Zeugnisse der sinkenden Kraft. (Über die plastischen Pläne Nahls will die Monographie von Bleibaum Aufklärung bringen.)

Auch Nahls Nachfolger in Berlin, die beiden Hoppenhaupt, waren Bildschnitzer. Sie stammen auch aus einer Bildhauerfamilie. Der Herkulesbrunnen in Zittau (1708) ist eine gute Leistung eines Johann Michael Hoppenhaupt, der wahrscheinlich der Vater des Johann Michael und des Johann Christian gewesen ist. Ihre Tätigkeit liegt ganz auf dem ornamentalen Gebiet und berührt unser Thema nicht.

Unter Leitung des Nahls und Hoppenhaupt arbeiteten auch die anderen Bildhauer an der Dekoration des Schlosses und des Parkes. Der bedeutendste unter diesen ist Friedrich Christian Glume (1714–52).

Er ist Sohn und Schüler des Bildhauers Johann Georg Glume, den wir als Schüler und Nachfolger Schlüters kennen gelernt haben. Er ist der eigentliche Meister der figuralen, dekorativen Skulptur an den Bauten Friedrichs des Großen, ein ungemein fruchtbarer Bildhauer. Von Knobelsdorff wurde er schon in Rheinsberg (1739) beschäftigt, wo die vier Figuren auf der Attika des östlichen Risalits, die Kindergruppen auf der Kolonnade des Schlosses und die Statuen von Flora und Pomona erhalten sind. Es folgen (1745/46) die Tritonen und Kinderfiguren und acht Fechtergruppen an der östlichen und nördlichen Lustgarten-Kolonnade in Potsdam. Dann der plastische Schmuck des Marstalls, der mit der dekorativen Skulptur von Sanssouci zu seinen besten Leistungen gehört.

Der Ausdruck dekorative Plastik muß hier sogar mit einer gewissen Einschränkung gebraucht werden. Die architektonische Funktion der drei Gruppen über dem Mittelrisalit wäre die Auflösung des Umrisses. Die Wirkung ist eher die umgekehrte. Durch das Gewicht der Skulptur ist die Architektur zum Sockel geworden, die durch die prachtvoll bewegten Gruppen erst die Bedeutung erhält. Es sind zwei Gruppen von Rossebändigern auf den Hauptrisaliten und zwei Gruppen von Pferden, die sich beißen, auf den Eckrisaliten (Abb. 113). Bei den Rossebändigern blickt das antike Vorbild der Rossebändiger am Quirinal nur in entfernten Anklängen durch. Was hat der Spätbarock aus dem Nebeneinander der Figuren durch Drehung der Körper,



114. G. F. Ebenhecht, Sphinx. Potsdam.

durch die Verschiebung der Achsen für eine prachtvoll geschlossene, räumliche Gruppe gemacht. Man merkt, daß ursprünglich eine geschlossene Silhouette (eine Pyramide bei der Mittelgruppe, zwei halbiert sich ergänzende Pyramiden an den Seiten) der architektonischen Funktion entgegenkommen sollte. Noch die letzte Generation hätte die geschlossene Form viel strenger konserviert, jetzt löst sich alles im Freiraum auf. Die prachtvolle Energie der Bewegungen, die Wildheit, die Fülle und Kraft der Gestalten sind ein Erbe der Kunst Schlüters. Gleichzeitig sind (1745) die

36 Hermen an der Gartenseite von Schloß Sanssouci, die vier Trophäenreliefs der Bibliothek und des Rotenburg-Zimmers, die Vasen und Kindergruppen auf dem Schloß und der Kolonnade entstanden. Wieder gibt das Gewicht dieser plastischen Dekoration der klassisch feinen Architektur der Fassade eine barocke Lebendigkeit und Verve, die in dieser Spätzeit ungewöhnlich ist. Der Bau würde seine besondere Note verlieren, wenn die Architekturplastik den formensicheren Händen der französischen Akademiker überlassen worden wären. Die Körper der Hermen, der Satyre und Bachantinnen, entwinden sich einem Schaft mit Traubengehänge, der inhaltliche Bedeutung hat, auf die Bestimmung des Baues hinweist, auf das Sommerhaus auf dem Weinberg, den Bachustempel. Je ein Paar ist durch korrespondierende und kontrastierende Bewegung miteinander verbunden. An den Ecken des elliptischen Mittelvorsprungs, wo das bacchische Volk sich häuft, wird das Bemühen um eine Variation der Motive besonders merklich. Ausgezeichnet durchmodelliert sind die männlichen Körper mit den quellenden Muskeln, den sinnlichen Köpfen. Die Weiber sind langweiliger. Nicht immer ist das faunische Waldgefühl, das animalische Behagen so durchgehalten, wie bei der einen Nymphe des rechten Seitenflügels, die mit beiden Händen den Bauch stützt und die Brüste vorpreßt.

Von der übrigen Produktion Glumes kann hier nur Einzelnes hervorgehoben werden. Von den Skulpturen im Park sind zu rühmen das Portal mit den Figuren der Flora und Pomona und den liegenden Nymphen. Weiter die Bekrönung des Mittelrisalits der Neuen Kammern, eine aufgelöste Kartusche flankiert von Postamenten, an die sich Putten und eine Pomona halten. In Potsdam selbst die Bildhauerarbeiten der französischen Kirche, die Figuren von Glaube, Hoffnung und Liebe und dekorative Skulpturen an Häusern.

Ein zahmes Temperament ist Georg Franz Ebenhecht (gest. 1757 in Potsdam). Er hat vor seiner Berufung nach Berlin in Leipzig eine Werkstatt für dekorative Plastik gehabt. Er war auch auf dem Gebiete der Kleinplastik tätig, wie die Elfenbeinreliefs der Leipziger Stadtbibliothek zeigen, eine nackte Flötenbläserin und eine Venus mit Cupido. Von dieser gehen Fäden zur Skulptur der Italiener im Großen Garten zu Dresden. Im Park von Sanssouci hat er nach Glumes Entwurf die Raptus-Gruppen im westlichen Terrassenbezirk ausgeführt, Pluto und Proserpina, Bacchus und Ariadne, Römer und Sabinerin, Paris und Helena (vor 1752), ferner die Sphingen am Eingang (um 1757) (Abb. 114). Wertvoller sind die figuralen Stukkaturen im Marmorsaal des Schlosses Sanssouci. Die vier Gruppen der Architektur, Malerei und Bildhauerei, Musik und Poesie, Astronomie und Geo-

graphie (1748) zeigen in der formenreinen Einfachheit, der klassizistischen Note, den Einfluß des französischen Bildhauerateliers. Akademisch sind auch die vergoldeten Reliefs mit bacchischen Szenen über den Türen des Vorsaales, Tanz der Nymphen, Triumph des Bacchus, Zug des Silen (1746). Als Spezialist für das Figürliche hat Ebenhecht bei der Dekoration des Konzertzimmers, Schlafzimmers und der Bibliothek mitgearbeitet.

Aus Bamberg wurde Johann Peter Benkert berufen (geb. 1709 in Neustadt a. d. Saale, gest. 1769 in Potsdam). Er war ein Schüler von Caspar Eygen in Eichstätt, hat sich in München weitergebildet und wurde von Friedrich Karl von Schönborn nach Bamberg geholt. Als er nach Berlin berufen wurde, hatte er sich durch eine stattliche Reihe von Skulpturen einen Namen gemacht. Die sechs Kolossalfiguren auf der unteren Brücke (1744–45), von denen nur mehr die hl. Kunigunde als eines der Wahrzeichen Bambergs stehen geblieben ist. Die lächelnde Kaiserin mit dem Krönlein auf dem Haupte, mit Szepter und Lilie in den Händen, in Mieder und kleinteilig aufgelöstem Mantel, die vornehme Dame in der betont volkstümlichen Auffassung, deren unruhiger Umriß sich dem malerischen Gewinkel von „Klein-Venedig“ so selbstverständlich einfügt. Die großen Sandsteinengel vor der Fassade von St. Michael, die in ihrer Formenpathetik leichter zur schweren Architektur Dienenhofers passen als die handwerklichen Fassadenfiguren von Goldwitzer. Auch der hl. Johann Nepomuk in der Martinskirche, die hl. Katharina an der Kapelle des Spitals, sind Produkte des volkstümlichen Rokoko, mit barocken Reminiszenzen, ganz unakademisch auf die bewegte, flimmerige Gesamtwirkung und die farbige Fassung abgestellt. In Berlin hat sich Benkert rasch akklimatisiert. Der höfische Stil der Franzosen hat ihm imponiert und so ist er in ein Gebiet übergegangen, wo er doch nicht zu Hause sein konnte. Die hausbackene Frivolität der zwei großen Gruppen vor dem Stadtschloß in Potsdam, Apollo und Minerva, die von halblüsteren Nymphen umzingelt sind, ist nicht recht erfreulich. Auch bei den marmornen Allegorien der Skulptur und Graphik vor der Bildergalerie in Sanssouci (1759/60) fehlt die selbstsichere Klarheit, die Eleganz der Formen; immer bringen leichte Trivialitäten eine provinzielle Note. Besser sind der große Neptun (1761) an der Neptungrotte, die teetrinkenden Chinesen am chinesischen Haus (1757) und der plastische Dekor am Palais des Prinzen Heinrich (Universität). Auch in der Kleinplastik hat sich Benkert mit Erfolg versucht. Zwei kleine Buchgruppen im Kaiser Friedrich-Museum, Pan und Syrinx und Apoll und Daphne, (diese mit Reminiszenzen an Berninis Gruppe durchsetzt) sind gute Leistungen routinierten Handwerks.

Mit dem Architekten Karl von Gontard sind 1765 nach dem Tode der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, auch die Brüder Johann David und Johann Lorenz Wilhelm Ränz nach Berlin berufen worden. Eines ihrer ersten Werke war die Marmorstatue der Markgräfin im Freundschaftstempel der Gärten von Sanssouci (1768). Es ist ein ehrliches, sorgfältiges Werk. Noch weniger Lob kann man den weiteren Arbeiten nachsagen. Zusammen mit Johann Christoph Wohler haben sie das steinerne Heer dekorativer Gestalten am Neuen Palais, mit Johann und Rudolf Kaplunger (1746–95; von diesem 1775 die Figuren von Schloß Ludwigslust in Mecklenburg und Denkmal des Herzogs 1790) den plastischen Schmuck der Kolonnade des Neuen Palais in Potsdam angefertigt. Weitere Arbeiten sind die acht Kindergruppen auf Delphinen im Grottensaal und (in Verbindung mit Wohler und Schneck) die unartigen Kinder im Park. Dann 1773/74 die vergoldeten Reliefs mit ovidischen Szenen in den Wandfeldern der Ovidgalerie der Neuen Kammern. Das Relief von Apoll und Daphne, das in der Beschreibung des Mathias Oesterreich 1775 als vorzüglich gerühmt wird, ist nichts anderes als eine akademische Variante von Berninis Gruppe. Die steife Marmorstatue des Generals Winterfeldt (Kaiser Friedrich Museum) ist ein schwacher Nachklang von Schlüters Friedrich I.

Wilhelm Christian Meyer (1726–86), der seit 1751 in Berlin lebte, hat als Modelleur der besten Berliner Porzellanfiguren Bedeutung. Wir werden die Übersicht über sein Schaffen nachher geben. Begonnen hat er



115. J. P. Benkert, Hl. Magdalena.
Potsdam, Pfarrkirche.

mit dekorativer Architekturplastik, den Figuren an der Fassade der alten Bibliothek, der Hedwigskirche und den Laternenhaltern der früheren Opernbrücke, die jetzt in den Anlagen des Leipziger Platzes stehen. Tüchtige Arbeiten ohne weitere Bedeutung. Ein Bronzedenkmal der stehenden, antikisch verkleideten Kaiserin Katharina II. von Rußland (1786) ist nach Jekaterinoslaw gekommen.

1775 hat Pierre Antoine Tassaert (geboren in Antwerpen 1729, gestorben in Berlin 1788) das königliche Bildhaueratelier übernommen. Tassaert war der Lehrer von Schadow. Er hat den genialen Schüler in den lebendigen Fluß der europäischen Tradition hineingestellt. Seine ganze künstlerische Tätigkeit erscheint uns als Bereitung des Weges für einen Größeren; sein Werk bildet die Saat, die im Klassizismus aufgegangen ist. Von allen aus dem Ausland berufenen Bildhauern ist er die wertvollste Kraft gewesen. Ganz fremd waren die Skulpturen des schwerblütigen Flamen, der sich in Paris in die antikische Ludwig XVI.-Anmut der Form eines Falconet schlecht und recht hineingefunden hatte, an sich nicht. Vor der Niederlassung in Paris (1762) hatte Tassaert in London bei Roubillac gelernt. Der gepflegte Naturalismus dieses guten Porträtisten ist seine persönliche Note geworden. Die Mythologien der Neuen Kammern in Sanssouci (1775), die allegorischen Gruppen wie „Venus verbrennt die Pfeile Amors“ (im Besitz des Kaisers) könnten zur Not auch in Paris stehen. Die Statuen von Seydlitz und Keith in der Uniform ihrer Zeit (Kaiser Friedrich-Museum) erscheinen neben den antikischen Theaterhelden seiner Vorgänger als ein Zugeständnis an den *genius loci* und seine sachlichen Bildnisse, von denen die meisterhafte Tonbüste Zietens (Graf Zieten, Wustrau) zu rühmen ist, haben schon alle barocke Idealität abgestreift.

Die Porzellanplastik

Gehört die Porzellanplastik in eine Geschichte der Skulptur des 18. Jahrhunderts? Darf man diese Nebensächlichkeiten als Kunstwerke ansprechen und wäre es nicht besser, sie einer Geschichte des Handwerks zu überlassen? Darf man denn an diese Nippfiguren den gleichen Maßstab der Wertung anlegen, wie an die großen Werke der Plastik? Diese Fragen sind oft genug gestellt und verneint worden. Der Satz Winckelmanns „das mehrste Porzellan ist in lächerliche Puppen geformt“ ist immer wieder in Variationen wiederholt worden. Es hat lange gedauert, bis man diesen Juwelen der Kleinkunst des Rokoko wieder Beachtung schenkte. Hat der Umstand abgeschreckt, daß die Figuren eigentlich Reproduktionen sind, die nicht der Hand des Künstlers unmittelbar entstammen, wie die Modelle? Vielleicht. Nur wäre zu bedenken gewesen, daß die Porzellanfiguren keine mechanischen Vervielfältigungen sind, sondern Ausformungen, die unter Aufsicht des Künstlers entstanden. Heute kann man eher von einer Überschätzung des Porzellans reden. Es wäre ein Fehler, wollte man ein Spezialgebiet der Skulptur wegschneiden, das mehr wie jedes andere ausgezeichnet ist durch unerschöpflichen Phantasie-reichtum, durch unbegrenzte Erfindungsgabe, durch eine nie gesehene Fülle von Motiven. Wir würden unserer Übersicht Lichter nehmen. Oder sollte man aus dem Werke bedeutender Bildhauer, die auch in der großen Skulptur Leistungen aufzuzeigen haben, gerade die künstlerisch reifen Gelegenheitsarbeiten ausschließen, bei denen die Meister ihrer Laune die Zügel schießen ließen? Mit dem gleichen Rechte müßte man andere Gebiete ausschalten, wo die spezifisch deutschen Charakteristika der spätbarocken Skulptur ebenso deutlich ausgeprägt sind, die spielerische Subjektivität, der Widerstand gegen den Zwang formaler Gesetzmäßigkeit, die Ungebundenheit und innere Freiheit.

Ein richtiger Kern steckt aber doch in dem lange anhaltenden Widerspruch gegen diese Plastik. Nur der geringste Teil aus dem großen Vorrat von Porzellanfiguren gehört in eine Geschichte der Kunst. Selten, daß nicht handwerkliche Bemalung die plastischen Vorzüge verdorben hat. Nirgends hat sich der Dilettantismus so breit gemacht, wie auf diesem Gebiet, das erst allmählich in die künstlerische Interessensphäre hineinwuchs und zunächst, namentlich in den kleineren Fabriken, merkantiles Produkt der Arkanisten, handwerksmäßige Arbeit der Bossierer blieb. Es hat geraume Zeit gebraucht, bis für das Material die entsprechende geistige Form fixiert wurde, bis für Form und Inhalt die notwendigen ästhetischen Gesetze gefunden wurden.

Bis man zur Erkenntnis kam, daß nicht ohne weiteres die Kleinplastik in Holz, Elfenbein oder Ton in das neue Material übertragen werden konnte, daß schon das aus Ton oder Holz gefertigte Modell des Bildhauers den neuen Bedingungen Rechnung tragen mußte. Die (aus der Verschmelzung von feuerbeständigem Kaolin und im Brand zerfließenden Feldspat entstehende) blühend weiße Masse verlangt in dieser Verbindung von Weichheit und Härte eine andere Behandlung; sie bringt auch andere Freiheiten, einen lebendigen Rhythmus, der durch die glänzende Farbe, die bunte Bemalung (damals sagte man die Staffierung), noch zu stärkerer Bewegtheit aufgelöst werden kann. Sie verlangt freiere Gliederung der plastischen Form, weil die Helligkeit der Masse, über die noch die durchscheinende Glasurschicht wie ein Schleier gezogen ist, an sich schon die Feinheiten der Modellierung verflacht; sie verlangt in der Modellierung die Bewegung, die den springenden Glanzlichtern entgegenkommt. Man hat lange experimentiert, man hat auch den Versuch gemacht, Großplastik zu ersetzen, man hat — in Meissen wenigstens — in Riesenprojekten geschwelgt, bis man gezwungen war, aus der Not eine Tugend zu machen, bis man lernte, sich zu bescheiden. Dafür hat man die spannungsgroßen Figürchen mit kühner, ungebundener Problematik überladen. Wer durch die schillernde Oberfläche auf den Kern zu sehen versteht, wird auch hier Kunstwerke von einer Feinheit, Grazie und Vollendung finden, die man ebenso als Signets vor eine allgemeine Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts setzen könnte, wie ein Gemälde Watteaus. Aber es sind nur wenige Meister, die glücklich die Klippen vermieden haben, die das Kunstwerk vom Spielzeug trennen. Die Gefahrzone beginnt bei der Einzelfigur im Bereich des Realismus, in der Garnierung mit Spitzen, Maschen, mit Kleinkram; sie beginnt überhaupt schon da, wo nicht die Form wichtiger ist als der illustrative Inhalt, wo nicht der durchgehende Rhythmus wie eine leichte Melodie den Aufbau der Figur in Takte gliedert, die aus dem Material gewonnen sind. Die Gefahrzone liegt noch näher bei den Gruppen, bei der krippenmäßigen, konditorartigen Zusammenstellung von Figuren mit landschaftlichen und architektonischen Requisiten, ohne den Versuch einer Gruppierung nach künstlerischen Normen; bei den panoramatischen Schautellungen, die durch die Herstellung aus einzelnen Formstücken besonders leicht war, wo nicht ein geistiges Band die Aktionen in einem seelischen Erlebnis knüpft. Kurz, sie ist dort, wo nicht der Künstler das Material meistert. Nur die Künstler sind in der folgenden Übersicht zusammengestellt. Die Geschichte der Modelleure muß man in der Spezialliteratur nachlesen.

Was diese Porzellanfiguren bedeuten, welche Bestimmung sie hatten? Keine zu allererst. Es sind Nippfiguren, die als Stimmungsfaktoren zur Belebung des Raumes gedacht waren, wie die Elfenbeine, Bronzen, die Wachfiguren, die Stiche; beziehungslose Skulpturen, die man überall aufstellen konnte, auf Möbeln, auf Kaminen, auf Konsolen an der Wand; die man dann bald zu Gegenstücken verband und so als bindende Akzente verwendete; die man schließlich als Tafelaufsätze mit schwereren Akzenten zu improvisierten, architektonischen Werten ausbaute. Es sind Spielereien, die anfangs exklusive Luxusobjekte der höfischen Welt waren, erst in der Spätzeit vom Allgemeinbedürfnis aufgenommen wurden, Nebensächlichkeiten, die aber als Spielereien ebenso Gegenstand künstlerischer Andacht waren, wie die Kleinplastik überhaupt. Durch die bunten, unwirklichen, anfangs kräftigen, später gebrochenen Farben, durch die blitzende Glasur wurden sie viel lebendiger, ungebundener als die andere Kleinplastik. In der Wahl der Themen gab es bald keine Grenzen mehr. Man begann mit genrehaften Projektionen der eigenen Umgebung, aber in einer leichten Steigerung, die eben die damalige Kunst bedingte. Den Anfang bildeten modische Typen der vornehmen Welt, Kavaliere und Damen, Liebespaare, galante Gruppen mit erotischem Beigeschmack, die über den Raum die sinnliche Atmosphäre verbreiteten,



116. J. J. Kändler, Grabdenkmal
des Frh. v. Miltitz. Neustadt.

Meißen

Es ist kein Zufall, daß im 18. Jahrhundert das Porzellan neu erfunden wurde, nachdem durch Jahrhunderte die Versuche mißlungen waren. Die Gesuchtheit des Materials in dieser Zeit der Vorliebe für ostasiatische Kunst gab die Veranlassung zum Versuche, sich vom Import zu befreien. 1709 hat Böttger das Arkanum der Porzellanmischung gefunden und von da beginnt mit raschen Schritten der Aufschwung. Meißen bleibt lange Zeit führend. Es hat auch nach den ersten Versuchen von Böttger und Johann Gottlieb Kirchner auf rein künstlerischem Gebiete den Weg gewiesen. Johann Joachim Kändler (geb. 1706 in Fischbach bei Dresden, gest. 1775 in Dresden) ist der Schöpfer der europäischen Porzellanskulptur. Er hat bei Benjamin Thomä in Dresden 1723, einem Schüler von Permoser, gelernt, bei dem er sich nach den Worten seines ältesten Biographen „den Grad des Korrekten, Effektivollen, kurz den wahren Ausdruck der Natur“ angeeignet hat. Er war auch für das Gebiet der monumentalen Barockplastik tätig. Das Grabdenkmal der Mutter des Dichters Elias Schlegel im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Meißen, mit der Gestalt des Saturn und einem weinenden Kinde, und das Grabmal des Freiherrn v. Miltitz in Naustadt bei Meißen (1739) beweisen, daß er auf anderem Gebiete Bedeutendes geleistet hätte, wenn ihn nicht ein gütiges Geschick seinem Spezialgebiet zugeführt hätte. Das Miltitz-Grabmal (Abb. 116) ist zwar im Thema nicht recht originell; die Figur des auf dem Sarkophag liegenden Mannes, der verklärt nach oben blickt, unterstützt vom Glauben, die Figur der Trauernden am anderen Ende des Sarkophages sind Requisiten der spätbarocken Skulptur seit Berninis Schule. Man kennt die berühmten französischen Gegenstücke, vor allem das Richelieugrabmal von Coysevox. Die Formengebung ist in der Auflösung und Bewegtheit noch einen Grad über Permoser gesteigert. Trotzdem ist es eins der wertvollsten Denkmäler dieser Zeit in Sachsen.

die eben zum Begriff des Rokoko gehört. Dann die Gestalten des gemeinen Volkes, die Bettler, Bauern, Händler, Verkäufer, die Ausrufer, die „cris de Paris“, die man ebenso als Kontrastwerte in der Welt mürber Verfeinerung brauchte, wie die Maskeraden, die Handwerkeropern, die Bauernhochzeiten; Kontrastwerte, die, im Ludwig XVI. eine tiefere Bedeutung bekommen sollten, als Ausdruck der Sehnsucht nach der Natur, die später alles Spielerische über Bord geworfen hat. Aus der Sehnsucht nach einer erträumten, arkadischen Welt sind auch die Schäferstücke geboren, die Welt des Theaters, des Balletts, die Figuren der italienischen Komödie, und schließlich gehören auch die Typen der Exotik in diesen Zusammenhang, die Chinoiserien, die Nachahmungen von Werken der ostasiatischen Kunst, die bei der Geburt des Rokoko Pate gestanden hatte. Natürlich durfte die antike Mythologie nicht fehlen, in der souveränen Travestie, mit der das 18. Jahrhundert die alten Themen neu belebt hat, bis in der Spätzeit der neue Ernst zur Nachahmung der Antike zwang. Weiter die Allegorie und Personifikation, die Symbolik in allen möglichen Gestalten, die Jahreszeiten, die Monate, die Charaktere, die fünf Sinne, die Erdteile. Es folgen Tierstücke, für die auch schon die ostasiatischen Vorbilder vorhanden waren, Jagdstücke, der selbstverständliche Ausfluß der Jagdleidenschaft des 18. Jahrhunderts, und den Beschluß machen seltene religiöse Werke, wirkliche Gebrauchsplastik, für eine größere Allgemeinheit bestimmt.

Die Neigung zur monumentalen Skulptur hat Kändler auch in seiner Spätzeit noch beherrscht, als er schon längst den speziellen Stil der Porzellanskulptur gefunden hatte. Der Plan eines überlebensgroßen Reiterdenkmals für König August III. in Dresden aus Porzellan ist nicht an den technischen Schwierigkeiten gescheitert, sondern an den politischen des Siebenjährigen Krieges. Außer dem Modell (von 1753) sind auch Teile der Ausführung vorhanden, der Kopf des Königs in der Porzellansammlung in Dresden, der in der Vereinfachung, der Großzügigkeit, in der Wucht der Charakteristik, in der gleichzeitigen Skulptur nicht mehr seinesgleichen hat. Trotzdem ist der Verlust nicht zu bedauern. Der Sockel in einer naturalistisch-stilisierten Felslandschaft mit Bäumen und Figuren hätte jede monumentale Wirkung vernichtet; er hätte auch das Denkmal nur als vergrößerten Tafelaufsatz erscheinen lassen, dem jede innere Berechtigung zur Monumentalisierung fehlte. Das flüssig amorphe Material und Monumentalität sind immer ein Widerspruch in sich selbst. Die Reiterfigur des Königs auf sich bäumendem Pferde hat wieder genug Vorgänger seit Berninis Kaiser Konstantin.

Auch die übrigen Versuche auf dem Gebiete der monumentalen Porzellanplastik, die Kändler immer wieder machte, sind nicht gelungen. Die großen Apostelfiguren (1736) sind Kopien nach den Figuren der Laterankirche. Der Opfertod des hl. Franz Xaver (1738–40) ist eine vergrößerte Krippe mit landschaftlichen, malerischen Requisiten, die überhaupt nicht in fixiertes, plastisches Material übertragen werden können. Man braucht nur zu berücksichtigen, wie weit Bernini beim Brunnen der Piazza Navona in Rom zu gehen wagte.

Eine Ausnahme sind die großzügigen, bemalten Büsten, wie die lachenden Chinesen, Mann und Frau als burleske Gegenstücke (1732), und die Tierplastik, die schon im Thema die Freiheit und Beweglichkeit, die Beziehungslosigkeit an sich hat, die man von einer Porzellanplastik erwartet. Unter den Tieren sind wieder hervorragende Leistungen, wie der Bologneserhund, der große Hahn (Abb. 117), breit stilisiert, schwungvoll und mit durchgehendem, großem Zug, durch die Bemalung zum Teil wieder in eine Nuance des Spielerischen abgerückt, die dem Charakter der Porzellanplastik entspricht. Immer sind diese großen Figuren gedacht als Ersatz für wirkliche Skulptur, Gartenskulptur, Architekturskulptur.

Kändler ist auch der Schöpfer der selbständigen Porzellanplastik. Sie ist eine der Leistungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Kunst, etwas Neues in der Kunstgeschichte. Die chinesischen Analogien der K'ang-hsi-Periode sind ohne Belang. Vielleicht war in erster Linie der technische Zwang der Anlaß. Falke hat darauf hingewiesen, daß eine künstlerisch befriedigende Bemalung der Großplastik mit den in einem zweiten Brand aufgeschmolzenen Porzellanfarben nicht ausführbar war und daß man einen kleineren Maßstab nehmen mußte, wenn man tadellose Masse und den vollen Reiz der feinen Schmelzmalerei zur Geltung bringen wollte. Dann wurde aus dem Zwang bald ein Vorteil. 1736 hat Kändler Darstellungen aus der italienischen Komödie publiziert und im gleichen Jahre ist die erste Krinolinengruppe entstanden, ein Mädchen küßt stürmisch den Galan, der auf einem Vogelkäfig sitzt. Die erotische Anspielung verstand jeder. Das sind, von den wenigen Böttgerfiguren abgesehen, die Vorboten einer neuen Gattung, die bisher nur in der Gartenplastik Verwandte hatten. Sie haben die Tore geöffnet, durch die eine neue bunte Welt



117. J. J. Kändler, Hahn.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)



118/119. J. J. Kändler, Schäfer und Schäferin.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

1736. Watteau-Stiche haben öfter als Vorlagen gedient; das küssende Paar nach Boucher, gestochen von Laurent Cars, Huet, Tacca, Mattielli u. a. waren Vorbild. Aber die Entlehnungen verschwinden in diesem unglaublichen Reichtum der Produktivität. Man schätzt Kändlers Figuren und Gruppen auf mehr als tausend Stück. Schwierigkeiten, Probleme scheint es für diese Plastik überhaupt nicht zu geben. Sie sind aber doch vorhanden.

Es ist wichtig, zu beobachten, wie sich allmählich der spezielle Stil dieser Porzellanplastik entwickelt hat. Kändler beginnt mit Spielzeug und steigert sich zu hohen, künstlerischen Ansprüchen (Tafel 1). Er vermeidet bald verkleinerte Großplastik. Der anfängliche Naturalismus wird immer mehr vom künstlerischen Motiv, vom durchgehenden Rhythmus aufgezehrt. Man darf nur vom Sockel ausgehen, der zuerst mit Blümchen, Blättern und Steinchen garniert wird und so eine natürliche Basis vorstellt, bis er in den späten Vierziger Jahren vom Rocaillesockel verdrängt wird, in dem der Rhythmus der Figuren leicht ausklingt. Man sieht den Fortschritt daran, wie die beiden Partner immer mehr eine formale und inhaltliche Einheit bilden, wie das Prinzip der Gruppe auch auf die Einzelfiguren übertragen wird, die als Pendants sich ergänzen. Im Beziehungsmäßigen liegt der tiefere Sinn dieser Rokokoplastik, die mit leichteren Akzenten eine einheitliche, räumliche Bindung herstellen kann, wie die Plastik an Möbeln oder im Park. Der spezielle Stil liegt auch darin, daß das starke barocke Formenpathos, die massige Schwere, die ausgreifende Bewegung immer mehr zurückgedrängt werden, daß im Spiel und Gegenspiel seelische Verfeinerung und Leichtigkeit Ziel werden. Die bewegte Grazie, die Feinheit wächst, bis in den späten vierziger Jahren, nach dem Sieg des Rokoko, eine gewisse Höhe er-

hereinströmte, die den Geist des 18. Jahrhunderts besser zum Ausdruck bringt, als jedes andere Gebiet der Kunst. Und die Themen? Sie sind schon oben umschrieben. Den ganzen Bezirk des Inhaltes dieser Plastik hat Kändler abgesteckt und alle späteren haben diesen Reichtum als natürlichen Vorrat übernommen. Die höfische Gesellschaft und das niedere Volk, Antike und Exotik sind schon beim ersten Porzellanplastiker vertreten. Nicht alle Gedanken sind auf seinem Acker gewachsen; in Elfenbein, Holz, Stein war man schon vorangegangen. Auch für die Ausführung hat Kändler unbedenklich fremde Erfindungen aus Gemälden verwertet. Aus dem Stich von Filloeuil nach Pater, *le baiser rendu*, ist ein Kavalier mit Dame von



Bustelli, Der stürmische Galan (1756).
München, Nationalmuseum.

Feulner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.





120. Chr. G. Jüchter, Wer kauft Liebesgötter.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)



121. M. V. Acier, Die glückliche Familie.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)

reicht ist. Ein barocker Atavismus bleibt bis zum Schluß von Kändlers Tätigkeit. Er offenbart sich in der betonten Bewegtheit der Figuren und in der schweren Fülle der Gestalten. Auch die breite Masse der Krinolinen ist ein Element der Formenfülle des Barock. Die Wendung zum Louis XVI. hat Kändler noch erlebt, aber nicht mitgemacht. Auch die leichte Aufgelöstheit, die graziöse Pikanterie eines Bustelli darf man in seinen Werken nicht suchen. — Einzelnes herauszugreifen ist hier nicht möglich.

Neben Kändler war in den Anfangszeiten der Meißner Fabrik bis 1733 Gottlieb Kirchner tätig. Von ihm sind: eine schöne Beweinung (1732), zwei große Apostelfiguren, Petrus und Paulus, die für die Kapelle des Japanischen Palais bestimmt waren und verschiedene Heilige, St. Wenzel, St. Johann Nepomuk, Maria. Sind auch die Entwürfe zu diesen Figuren von seiner Hand, dann darf seine künstlerische Leistung nicht unterschätzt werden. Seine großen Tiere sind allerdings keine Leistungen. Seit 1735 war dann Johann Friedrich Eberlein angestellt (gest. 1749), der als Kändlers Mitarbeiter tätig war und selbst Götterfiguren und Genrefiguren, auch einige sehr gute Trachtenfiguren, wie die Polin mit dem Fächer, modelliert hat. Sein schönstes Werk ist die Nereide des Schwanenservices, die eine Schale trägt. Friedrich Elias Meyer, der von 1748–61 in Meißner tätig war, werden wir nachher kennen lernen. Sein Nachfolger wurde Carl Christoph Punct, der 1763 zum Hofbildhauer ernannt wurde. Die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit in der Louis XVI.-Zeit, wo der Ruhm Meißens von anderen Fabriken abgenommen war, ist Michael Victor Acier (1736 in Versailles geboren, pensioniert 1781, gest. 1795 in Dresden). Er war 1764 von Paris aus engagiert worden. Seine bürgerliche Genreplastik bringt empfindsame, moralisierende Erzählungen im Geschmack von Greuze, oft nach Schenau's Zeichnung modelliert (Abb. 121). Seine glatte Formenreinheit, mit der natürlichen Bemalung, der Spitzengarnierung, ist in der deutschen Skulptur doch ein Fremdkörper. Grassi ist daneben der typische Wiener. Aciers Porzellane sind selbständige Skulpturen auf eigenem Sockel, geschlossene Gruppen. Es gibt von Acier auch eine großplastische Arbeit, ein allegorisches Relief: der Tod des Grafen Schwerin in der Kirche von Bohrau in Schlesien. In der Spätzeit haben Johann Carl Schönheit (geb. 1730, seit 1745 als Bossierer tätig, gest. 1805) und Christian Gottfried Jüchter (geb. 1752 in Meißner, später Gehilfe von Acier, gest. 1812) mit Geschmack und Können die klassizistische Kleinplastik in Biskuit gepflegt. Die formreinen, allegorischen, lehrhaften, auch genremäßigen, im streng antikischen Geschmack modellierten Gruppen von Jüchter (Beispiele: Die Allegorie auf die Einverleibung der Krim und die Biskuitgruppe „Wer kauft Liebesgötter“ 1785, Abb. 120), die sentiment-



122. F. E. Meyer, Musizierende Chinesen.
(Nach G. Lenz, Berliner Porzellan.)

tonte Grazie mit der überschulenkten Figuren mit den kleinen Köpfen. Die Selbständigkeit in stilistischen Dingen war wohl auf dem gleichen psychischen Untergrund gewachsen, wie die Unnachgiebigkeit gegen Kändler in persönlichen Fragen. 1751 ging Elias Meyer als Modellmeister nach Berlin, wo er selbst dann die Rolle des Kunstpapstes spielte. Nur sein Bruder Wilhelm Christian Meyer konnte sich neben ihm halten. Die Modelle der frühen Berliner Zeit bewahren noch die nervöse Bewegtheit, die manieristische Pose. Die Schäferfiguren, die Jahreszeiten (1765), Venus und Paris, die beiden musizierenden Chinesen (1768), die beim Vergleich mit den Meißener Frühwerken zeigen, wieviel in der Louis XVI.-Zeit an temperamentvoller Frische schon verloren gegangen, wieviel an formaler Verfeinerung gewonnen ist (Abb. 122). Der Einfluß des französischen Bildhauerateliers Friedrichs des Großen hat die Formen geglättet, aber auch verfeinert, und gerade für die Kleinplastik geeignet gemacht. Zu den besten Leistungen Elias Meyers gehören die Reliefbildnisse und Porträtbüsten.

Wilhelm Christian Meyer (geb. 1726 in Gotha, gest. als Rektor der Berliner Akademie 1786) hatte bei seinem Bruder gelernt, war dann in verschiedenen Städten tätig, auch in fürstlichem Dienst, in Düsseldorf und bei Kurfürst Clemens August in Köln. 1751 war er nach Berlin gekommen. Er hatte zuerst die dekorative Architekturplastik als Spezialgattung gewählt. Seit 1766 war er für die Porzellanmanufaktur tätig und hier hat er eine Reihe von Figuren und Gruppen geschaffen, die für die Allgemeinheit den Berliner Stil repräsentieren. Es sind in der Regel verkleinerte Monumentalskulpturen auf eigenem Louis XVI.-Sockel, die durch den geistreichen, oft satirischen Inhalt eine spezielle Note erhalten, wie die Satiren auf die freien Künste (1759–70), Götterfiguren, die Weltteile, noch feiner die Putten als Ausrufer und niedliche, spielzeugartige Kavalier und Damen. Die allegorische, zur Feier der Hochzeit von Marie Antoinette modellierte Gruppe (Austria und Gallia opfern sich umarmend flammende Herzen auf einem Altar, Abb. 123), ist durch weltmännische Feinheit, allerdings auch eine gewisse unpersönliche Formenreinheit vor den Porzellanskulpturen der übrigen Fabriken ausgezeichnet. Von ähnlichen Werken der französischen Modelleure trennt sie doch wieder die Bewegtheit und Formenfülle der Draperien. Das Hauptwerk der Berliner Porzellanmanufaktur ist der große Tafelaufsatz, den Friedrich der Große der Kaiserin Katharina II. 1772 verehrt hat. Die Kaiserin selbst auf dem Thron, als Zentralfigur unter einem Baldachin, umgeben von Göttern und Allegorien, wie Themis, Justitia, Fama und von Gruppen des russi-

talisch-modischen Sittenstücke von Schönheit gehören in den größeren Zusammenhang der deutschen Skulptur des frühen Klassizismus.

Berlin

In Berlin war Friedrich Elias Meyer (geb. 1724, gest. 1789) die führende Persönlichkeit auf künstlerischem Gebiete. Er stammt aus Erfurt, war Sohn eines Bildhauers, Schüler des Hofbildhauers Grünebeck in Gotha, dann Hofbildhauer beim Fürsten Heinrich zu Sondershausen, später beim Herzog Ernst August in Weimar, der ihn zur künstlerischen Weiterbildung nach Berlin schickte. Von 1748–61 war er in Meissen, wo er eine Reihe von Figuren (etwa 60) geschaffen hat. Die Hochzeit des Bacchus und der Venus nach Coypel, die Jahreszeiten, die Elemente, Allegorien und das prachtvolle, musizierende Chinesenpaar, die „Malabaren“ (um 1755) auf gewölbtem Rocaillesockel. Von Kändler unterscheidet ihn der leichtere Manierismus der späten Rokokozeit, die be-

schen Volkes. Dazu das Tafelgeschirr. Die Kaiserin, Themis und Justitia und zwölf Typen von Figuren des russischen Volkes sind von Elias Meyer, der Rest von seinem Bruder. Wieder liegt der Nachdruck auf dem Statuarischen. Man könnte sich diesen Aufsatz — von dem naturalistischen Sockel abgesehen — vergrößert auch als Dekoration eines riesigen Parkes denken. Eine engere Verknüpfung und Verschmelzung durch ornamentale Rhythmen lag im Louis XVI. allerdings schon außerhalb der Themen plastischer Gestaltung. Die spätere Berliner Porzellanplastik eines Riese, Schadow ist im Thema und Auffassung wieder ein Nebenzweig der monumentalen Skulptur.

Nymphenburg

In München sind erst mehrere Jahre nach Gründung der Fabrik (1747 bzw. 1752) die ersten künstlerischen Versuche gemacht worden.

Die Kavaliers und Damen von Johann Rupert Härtl (1754) sind noch ungelente, steife Kostümfiguren, die kaum den Versuch machen, über das Spielzeugmäßige hinaus zu einer künstlerischen Form zu gelangen. Ein kleine Steigerung bringen schon die Figuren von Johann Ponhauser aus Wien (1755), die indianischen Enten nach Vorbildern der Mingzeit, die Götter, mehr noch der Chinesen auf Pferde.

Kunstwerke sind erst die Arbeiten Bustellis. Sie sind noch viel mehr. Sie sind die künstlerisch wertvollsten Leistungen auf dem Gebiete der Porzellanplastik überhaupt. Sie sind in ihrer Art etwas allgemein Gültiges, sie sind als vollkommenste Verkörperung des späten Rokoko Gegenstücke zu den Gemälden Watteaus.

Am dichtbesäten Sternenhimmel der deutschen Porzellanplastik ist Franz Anton Bustelli wie ein Meteor aufgetreten und verschwunden. Wir wissen über ihn fast gar nichts. Ein paar Daten. Daß er (wahrscheinlich) in Locarno im Tessin am 12. April 1723 geboren wurde, daß er am 3. November 1754 in der Porzellanfabrik Neudeck bei München als Figurist eintrat, mit der Fabrik 1761 nach Nymphenburg übersiedelte und dort am 18. April 1763 starb. Alles übrige müssen wir aus seinem recht umfangreichen Werke ablesen, das er in diesen wenigen Jahren geschaffen hat und das uns fast vollständig erhalten ist. Eines sieht man klar. Den formalen Zusammenhang mit der Münchener Schule, vor allem mit den Skulpturen Günthers. Ausdruck und Form decken sich. Die scharf gebrochene, schnittige, knisternde Fältelung gehört zur speziellen Stilistik der Holzsulpturen Günthers. Außerhalb Süddeutschlands kommt diese Form so nicht vor. Aber nicht nur das, es gibt Floskeln der Handschrift, die beiden gemeinsam sind. Das aufgestützte, flatternde Mantelwerk am Pilgrim, die Fältelung am Knie beim Klausner, um nur zwei Beispiele zu nennen, sind bei Günthers Werken fast identisch. Eine Kleinigkeit: Bustelli schreibt seinen Namen in Urkunden deutsch in deutschen Buchstaben. Ein italienischer Schweizer, der im Land der hohen Kunst, in Italien, seine Ausbildung erhielt, hätte die Germanisierung seines Namens nicht über sich gebracht. Wahrscheinlich hat Bustelli, wie viele andere Schweizer Künstler, in frühen Jahren seinen Weg nach Deutschland genommen, vielleicht nach Wien, wo auch Günther gelernt hat, dann nach München, wo er kurze Zeit tätig sein konnte, bevor er an die Porzellanmanufaktur berufen wurde. Doch das sind Hypothesen. Eines scheint noch wahrscheinlich, eine spezielle Praxis in seinem Fach. Die letzte Verfeinerung der Form konnte nur ein geübter, auf das Porzellan eingeschworener Künstler geben. Seine Figuren und Kompositionen sind von Anfang an vollendet. Auch das Stoffgebiet seiner Porzellanplastik steht von Anfang an fest. Es sind die gleichen Themen, die schon Kändler vorgezeichnet hatte, die schon



123. W. C. Meyer, Austria und Gallia.
(Nach G. Lenz, Berliner Porzellan.)



124. F. A. Bustelli, Schmerzhafte Muttergottes.
(Nach Falke, Deutsche Porzellanfiguren.)

früh in allen anderen Fabriken eingezogen sind. Gesellschaftsstücke, modische Typen der vornehmen Welt, galante Gruppen. Dann Figuren mit leichter, naturalistischer Eindringlichkeit, die Bettler, der Landbote, die Apfelkrämerin, Täubling-Gretel, Eier-Gretel, der Hachelmann, die *cris de Paris*. Ferner die Figuren aus der italienischen Comödie, Pierrot und Lucinde, Mezzetino und Lalage, Skaramuz und Colombine, Capitano und Leda, Harlekin und Harlekinin und wie sie alle heißen, die Typen der Exotik, die Mohren, Türken, Chinesen, die hockenden Pagoden, die Götzenpaffen, weiter die antike Mythologie. Es folgen Tierstücke und den Beschluß machen einige religiöse Werke, Kruzifixe, Marien (Abb. 124). Berührung mit Kändler (Kinderbüsten, Amouretstück), Stiche nach Boucher (bei den türkischen Figuren) und vor allem Erfindungen von Nilson (Tabakstücke, Trachtenbilder, Hirtenmusik) sind da als Quelle nebensächlich, wo die stoffliche Anregung im Feuer einer durchaus persönlichen und selbständigen Formensprache umgeschmolzen wurde.

Die Arbeiten Bustellis stehen als künstlerische Werte in der deutschen Porzellanskulptur an erster Stelle. Daß der Bildhauer von der großen Plastik herkommt, merkt man bei jeder Figur. In den gesteigerten, überschulenkten Proportionen, in der typisierenden, verfeinerten Zartheit der Gesichter mit den zierlichen Nasen, kurz in den manieristischen Zügen ist der Zusammenhang mit der Plastik der gleichzeitigen Bildhauer, vor allem Günthers, deutlich zu sehen. In der Bewegung der Glieder bleibt immer etwas vom klassischen Kontrapost, der aber zur Kompliziertheit gesteigert ist. Ist das Ausdruck romanischen Naturells oder schon Übergang zur neuen Tektonik?

Er blickt durch das modische Kostüm durch und selbst bei den Damen in Krinolinen (an denen die Kunst Kändlers oft gescheitert ist, der über der puppenmäßigen Wiedergabe des Kostüms den Ausdruck der Glieder vernachlässigt hat) ist diese leicht tektonisch-naturalistische Grundlage zu spüren. Aber es ist nur Anklang, der bei den späteren Werken sachlicher heraustönt, aber immer leise bleibt und dem durchgehenden Rhythmus die Führung läßt, der die ganze Figur zu einer Ausdrucksbewegung verlebendigt. Dieser beseelte, schwingende Rhythmus der Rokoko-Linie, der noch in den Fingerspitzen vibriert, ist auch hier Mittel der Synthese. Er findet (wie in der Altarplastik) Antwort und Ausgleich in der Bewegung einer Pendantfigur. Isolierte Figuren sind die Ausnahme. Regelmäßig hat eine weibliche Figur einen männlichen Partner, und dieses Gegenspiel von Fliehen und Begehren, von Bewegung und Gegenbewegung, von Kurve und Gegenkurve, von Koketterie und Unverstand, Frage und Antwort, Mißgeschick und Schadenfreude, Grazie und Derbheit, gibt den Anlaß, die feinsten Nuancen von Form und Ausdruck zur Darstellung zu bringen. Der Rhythmus der Kurven klingt im Sockel weiter, der nach den ersten Versuchen meist aus Rocailleschwüngen zusammengesetzt ist. Bei einigen Gruppen sind die Figuren in die Kurven eines abstrakten, aus irrationalen Gliedern gebauten Gehäuses verflochten, als ob sie nichts anderes wären, als die belebten Motive eines großen Ornaments. Was Bustelli allen deutschen Bildhauern, auch Günther voraus hat, das ist die weltmännische Gewandtheit, der Witz, die Eleganz, die geistreiche Überlegenheit, die die Schalen provinzieller Bodenständigkeit



125. Bustelli, Büste des Grafen Haimhausen. München.



126. Bustelli, Kinderköpfe. München, Nationalmuseum.

vollständig abgestreift hat. Die schillernde Beweglichkeit, die kapriziöse Feinheit, die zarte, amouröse Pikanterie gewinnen in dem beweglichen Material mit der stilisierten, bunten Bemalung, mit den blitzenden Lichtern auf den scharfen Faltengraten, ihren vergeistigten Ausdruck. Die Figuren verkörpern ihre Zeit ebenso wie ein Mozartsches Menuett. Bustellis Werk steht an der Grenze des Rokoko. Die Fäden zum Louis XVI. sind schon sichtbar.

Die Einzelfiguren (nachgewiesen sind außer den drei größeren Skulpturen, die wir hernach benennen werden, 110 Stück) sind Bustellis beste Leistungen. Bei den Gruppen (6 Stück) konnte er auch nicht alle Klippen vermeiden, die das Kunstwerk vom Spielzeug trennen. In der Regel hat sich Bustelli auf zwei Figuren beschränkt, wobei er die Situation durch ein ornamental geformtes Versatzstück klärt. Das weise Maßhalten, die Verbindung von leichtem Naturalismus und ornamentaler Verschmelzung, die künstlerische Steigerung, heben auch die Gruppen Bustellis über die meisten Leistungen der Porzellanplastik weit hinaus. Beim Liebespaar in der Ruine, dem „Schäferstück“ (1756), ist die Basis ein aufsteigender Rocailleschnörkel, in den sich die bewegten Körper der Hauptfiguren einschmiegen, die nachgiebig sich sperrende Dame und der begehrlische Kavalier. Das Hündchen im Vordergrund und die sentimentale, gerade Ruine mit den Zicklein sind stimmungsvolle Versatzstücke des beginnenden Louis XVI. Komplizierter sind die Kurven der Figuren beim „stürmischen Galan“, dem Amourestück (1756) (Tafel VII), das auch nach einer Gruppe Kändlers komponiert ist (die, im Gegensinn gruppiert, psychisch viel gröber ist). Die sitzende Dame in etwas bedenklichem Negligé wehrt sich heftig schreiend gegen den zudringlichen, phantastisch gekleideten Kavalier, auf dessen Kopf der geflügelte Amor, der das Unheil angerichtet hat, mit dem Bogen losschlägt. Der fliegende Liebesgott hebt die naturalistische Note wieder auf und bringt in die Komposition die witzige Steigerung. Ähnlich ist seine vorsichtig warnende Rolle beim Fürwitzstück (1756), wo der amouröse Kavalier, am Boden liegend, neugierig hinter dem kubischen Brunnen vorguckt, an dem sich das Mädchen das Bein wäscht (Abb. 127). Beim „gestörten Schäfer“ schmiegt sich der Körper des Knaben in einen kecken Rocailleschnörkel, neben dem die ganz natürlich sitzende, neckische Schäferin mit beiden Händen das Xylophon bearbeitet. Stimmungsfaktor ist ein bemoster Obelisk, ein alltägliches Louis XVI.-Motiv, das aber die irrationalen Kurven stützt. Beim eifersüchtigen Kavalier, dem Visusstück (1761) ist zwischen der sitzenden Dame, die selig lächelnd ein Miniaturporträt betrachtet und dem eifersüchtig heranschleichenden, durch ein Lorgnon spähenden Alten ein verschnörkelter Rocaillepfiler aufgestellt, auf dem sich ein Äffchen laust. Beim



127. Bustelli, Lauscher am Brunnen.

(Nach Hofmann, Geschichte der Porzellanfabrik Nymphenburg.)

großen Jagdaufsatz (1759) sind alle Figuren, ein Waldhornbläser mit Hunden, ein Kavalier, der einen Frischling aufbricht, und eine sitzende Dame in die Kurven eines aufgipfelnden Rocaillesockels verflochten. Die dekorative Verschmelzung ist nicht ohne Gewaltigkeiten vor sich gegangen.

Bustelli hat auch große Plastik geformt. Es sind zwei 26 cm hohe Büsten (1761), köstliche, sachlich modellierte Kinderköpfchen, die



128. Kirchmeyer, Diana.

sich neckisch die Zunge zeigen, auf Rocaillesockel (Abb. 126). Sie sind durch ähnliche Büsten Kändlers angeregt; aber im künstlerischem Wert überragen sie weit das Vorbild. Wie die Schultern die Bewegung mitmachen, die Verbindung mit dem Sockel, die großzügige Modellierung, das sind Vorzüge der Rokokoplastik Bustellis. Sie lassen es bedauern, daß sich Bustelli nicht an monumentale Aufgaben herangewagt hat. Das lebensgroße (0,45) Porträt des Grafen Sigismund Haimhausen (1761), des Vorstandes der Porzellanmanufaktur, ist eine der besten Porträtbüsten des 18. Jahrhunderts (Abb. 125). Man sieht es noch, daß der „nach dem Leben gemachten Porträtsform“, ein Naturabguß zugrunde liegt. Das Verfahren kannte man in Italien im Quattrocento, es kommt im 18. Jahrhundert vor (Schadow bei Goethe). Aber der Abguß war immer nur das Substrat und das imperialistische Barock-Schema, die lebendige, ruckartige Bewegung, die in den Locken nachklingt, die Verbindung von Büste und Sockel und der feine, überlegene Ausdruck sind Resultat der künstlerischen Arbeit. Die Wirkung ist noch durch die raffinierte Staffierung gesteigert, die das Fleisch unberührt läßt und durch den Kontrast des grellen Rot, des tiefen Schwarz und Gold die Lebendigkeit erhöht. Auch die Staffierer der Bustellfiguren gehören zu den Künstlern. Nirgends ist der künstlerische Geschmack so vollendet wie hier. Als ob die Genialität der Skulptur die Handwerker zu kongenialer Leistung mitgerissen hätte.

Mit Bustellis Nachfolger, Dominikus Auliczek, kommt auch die Münchener Porzellanplastik in das internationale Fahrwasser des Louis XVI.-Eklektizismus. Seine Werke sind gewiß nicht unbedeutend; es sind Skulpturen ohne persönliche Note, glatte Lösungen im modernen Louis XVI.-Geschmack, Übertragungen der monumentalen Plastik in das Porzellan. Auliczek ist der Typus des Wanderkünstlers. (Autobiographie im Augsburger Monatliches Kunstblatt 1772). Er (geboren 1734 in Policzka, gestorben 1804 in München) hat in Wien bei Leutner gelernt. Um 1753 hat er, gleichzeitig mit Günther (vielleicht auch mit Bustelli) die Wiener Akademie besucht, war dann in Paris (1754), London (1755–56), in Rom. Hernach arbeitete er im Atelier von Gaetano Chiaveri, der seit 1750 wieder in Rom lebte, und ging dann 1762 nach München. Er wurde Inspektor der Porzellanfabrik (1774), Hofbildhauer (1775), aber 1797 pensioniert. Die Porzellanfiguren sind nur ein Teil seines Werkes. Wie Günther, Straub hat er für das Parterre des Nymphenburger Parkes überlebensgroße Götterfiguren geliefert, Jupiter und Juno (Modell 1770, ausgeführt 1772), Pluto und Proserpina (1776, vollendet 1778, diese nach Modellen Straubs, der den Auftrag unvollendet hinterlassen hatte), weiter die drei hübschen Puttengruppen mit den kurbyerischen Insignien (1776) vor dem Schlosse (jetzt erneuert). Es sind die formenreinen, mit sicherem Geschmack modellierten, sogar eleganten Gartenskulpturen, die in jedem anderen Park, in Frankreich oder Italien stehen könnten. Die Porzellanplastik von Auliczek ist rationalisiert, wenn der Bildhauer nicht Modelle von Bustelli überarbeitet. Aber nicht mehr, als die Figuren von E. Meyer oder Linck. Es sind auch die bekannt anti-

kischen Themen, Götterfiguren (16), wie Mars und Pallas, Vulkan und Venus, Bacchus und Ceres, Amphitrite und Flora, Flora und Äolus, Herkules und Omphale, die Weltteile und andere, anfangs auf Rocaillesockeln mit naturalischen Motiven, mit Putten, viel pompöser alles, als was Bustelli gemacht hat, bewegte Aktfiguren von größerem Format mit Attributen. Sie sind gewöhnlich in Paaren als Gegenstücke komponiert, die auch in Gruppen (als Personifikation der Jahreszeiten, der Elemente) zusammengestellt werden konnten. Die Einzelfiguren wurden auch durch landschaftliche Versatzstücke verknüpft und zu großen Tafelaufsätzen verarbeitet. So sind erhalten Flora und Amphitrite, Hatzstücke (Tierkämpfe) und Bildnisse in Relief, die von der Malerei inspiriert sind, aber samt und sonders lahm und unbeholfen sind. Gerade in dieser spielzeugmäßigen Zusammenstellung eigener und fremder Erfindungen zeigt sich die künstlerische Inferiorität. Die Modelle Bustellis sind erst nach seinem Tode von subalternen Hilfskräften zu neuen Kombinationen verwendet worden.

Frankenthal

Die Frankenthaler Manufaktur wurde durch Paul Anton Hannong 1755 von Straßburg aus gegründet. Hannong hatte als Modelleur Johann Wilhelm Lang mitgenommen, der bis 1761 nachweisbar ist. Sein Gebiet war die bewegte, vollblütig schwere Genreplastik, die Figuren von Bauern, Gärtnern, Schäfern. Die Jäger zu Pferd mit Wild, die Allegorien und Götter. Gleichzeitig mit Lang war Johann Friedrich Lück (1758–64) tätig, der von Meißen gekommen war und später nach Meißen zurückkehrte. Er hat kräftig geformtes, etwas steifes Spielzeug modelliert, Chinesen, Liebespaare in Lauben, Gesellschaftsfiguren.

Die künstlerische Produktion begann erst in der Louis XVI.-Zeit mit Konrad Linck (1732–93). Er war Sohn eines Speyrer Bildhauers, hatte zuerst bei seinem Vater, wahrscheinlich auch bei Egell, gelernt, sich dann in Wien, Berlin, Potsdam weitergebildet. 1762 wurde er nach Frankenthal berufen. 1763 bekam er den Titel eines Hofbildhauers. Schon 1766 wurde er nach Mannheim versetzt, arbeitete aber weiter für die Porzellanfabrik. Er war neben Verschaffelt die wichtigste Kraft im pfälzischen Kunstleben der Spätzeit. 1789 wurde er zum Mitglied der Akademie und zum Professor ernannt. 1793 ist er in Mannheim gestorben. Will man seiner künstlerischen Leistung gerecht werden, dann muß man seine große Gartenplastik, seine Standbilder berücksichtigen. Die Lorbeeren hat er sich durch die monumentalen Skulpturen in Mannheim und Heidelberg und im Park von Schwetzingen erworben, von denen wir hier ausgehen wollen. Sie sind sehr mannigfaltig. Rein dekorative Arbeiten (Konsoltische von Greifen getragen im Badehaus in Schwetzingen, acht Louis XVI.-Urnen aus Bleiguß im Minervahain, Vasen und Blumengehänge, Denksteine im südlichen Boskett) stehen neben Büsten, Kindergruppen, Tritonen (am Brunnen vor dem Minervatempel), Giebelreliefs (am Minervatempel Minerva als Beherrscherin der Künste), die auch im künstlerischen Wert wechseln und sogar unbedeutend werden, je mehr das Format wächst. Linck war ein durchaus lyrisches, zartes Temperament, dem für monumentalen Ernst die Begabung fehlte. Die reizvollsten Werke im Schwetzingen-Park sind die neckischen Drollerien, wie die Bacchuskinder auf dem Ziegenbock und auch da zeigt nur das erhaltene Tonmodell (Mannheim, Museum, Abb. 129) Feinheit und Delikatesse, die in der Ausführung wieder verschwunden sind. Unzulänglich sind seine Hauptwerke, die zwei Standbilder auf der Heidelberger Neckarbrücke (1788 bzw. 1790). Wieder bringen die Modelle (Museum Heidelberg, Mannheim) reizvolle Einzelheiten in der formalen Durchbildung, die in der Ausführung fehlen. Für diese Monumentalskulptur reichte die künstlerische Kraft nicht aus. Nirgends sieht man so deutlich, daß jedes Gebiet besondere geistige Disziplin erfordert. — Der Eindruck ändert sich, wenn wir einen Blick auf seine farbige Porzellanplastik werfen. Er gibt Werke, die zu den besten dieser Art gehören, die man unmittelbar neben Figuren von Bustelli und Kändler stellen kann. Sie stammen meist aus der Frühzeit, als Linck noch unter fremdem Einfluß stand. Als Pfälzer war er für westliche Einflüsse disponiert. Sein persönlicher Stil hat sich unter dem Einfluß von Egell gebildet, an den die lustigen Faltenzipfel erinnern, er hat sich unter dem Eindruck der französischen Meister des Bildhauerateliers



129. K. Linck, Bacchuskinder auf Ziegenbock. Mannheim, Museum.



130. K. Linck, Meleager und Atalante.
(Nach Schmidt, Das Porzellan.)

„die gute Mutter“ liegt ein Stich nach Greuze zugrunde. In der Spätzeit (seit 1770) haben Simon Feilner, der schon in Höchst und Fürstenberg (seit 1753) tätig gewesen war und Adam Bauer (seit 1775), der Lehrer Danneckers, die plastische Produktion fortgesetzt. Künstlerische Werte wurden erst wieder geschaffen, als Melchior als Modellmeister die Leitung des Bildhauerateliers übernahm.

Johann Peter Melchior (geb. zu Lindorf bei Berg 1742, gest. in Nymphenburg 1825) hat den Schritt vom Louis XVI. zum reinen Klassizismus getan. Er bedeutet ebensoviel in der großen Skulptur wie in der Porzellanplastik. Er hat sich auch als Theoretiker (das charakterisiert wieder den Louis XVI.-Künstler), einen Namen gemacht. Wenn wir hier seine Gesamtwerke überblicken, so hat das seinen Grund darin, daß der Schwerpunkt seiner künstlerischen Produktion doch in seinen Anfängen liegt, daß gerade die Porzellanplastik Werke aufzuweisen hat, die dauern werden. Er hat in Aachen bei einem Bildhauer Boos gelernt, war dann in rheinischen Städten tätig und hatte sich etwa 1765 in Mainz niedergelassen. Die Regsamkeit auf künstlerischem Gebiet der alten Bischofsstadt hat ihn angezogen. Die Louis XVI.-Skulptur in Mainz, die Werke der Pfaff, Junker, sind dann für ihn die eigentliche Hochschule künstlerischen Schaffens geworden. Der Ruf einer naturhaften Begabung muß Melchior vorausgegangen sein. Bald erhielt er große Aufträge. Zuerst eine mehr dekorative Nebenarbeit, aus der Melchior ein ungemein reizvolles Werk selbständiger Monumental-skulptur gemacht hat.

Das Denkmal des Kurfürsten Emmerich Joseph für die Zuschauertribüne der Reitschule in Mainz (um 1770, jetzt Museum) (Abb. 131). Auf einem Wolkenballen ein Ovalmedaillon mit dem Porträt des Kurfürsten, von dem ein Putto die Draperie wegzieht. Ein zweiter Putto hält eine Schriftrulle. Die Motive sind noch die Requisiten der

Friedrichs des Großen gefestigt. Von diesen übernahm er den akademischen Einschlag, die Formenglätte der geschmeidigen, schlanken Körper, die weichen Modulationen der Draperie, die gerade im kleinen Format zur Wirkung kommen. Von den Franzosen unterscheidet ihn jedoch die stärkere Individualisierung und mehr noch die Bewegung, die leichte, dekorative Verschmelzung von Figur und Umgebung. Auch in den Themen zeigt sich der Einfluß. Linck bevorzugt die Historie, die Louis XVI.-Antike in allegorischer Verkleidung. Die zwölf Monate, die neun Musen, die Jahreszeiten; auch reine Mythologie, Meleager und Atalante (Abb. 130), Boreas und Oreithya. Gruppen wie die Erziehung des Bacchus, die drei Grazien, wo die Wellen des Wolkensockels in den Modulationen der weiblichen Körper weiterklingen, sind köstliche Juwelen der frühen Louis XVI.-Plastik. In den Gruppen der Spätzeit, klassizistischen rührseligen Allegorien, „Die erhörten Wünsche der Pfalz“, „Die Trauer Mannheims“ weicht die leichte Grazie der antiken Allüre, die Verschmelzung wird gelöst und in der Isolierung erstarrt die rhythmische Bewegung.

Nach Lincks Berufung hat 1767 der Bildhauer Karl Gottlieb Lück die Stelle des Modellmeisters in Frankenthal erhalten, wo er schon seit 1760 tätig war. Er stammt aus der Familie der Kleinplastiker Lück, war wahrscheinlich Sohn des Johann Christoph Ludwig Lück, mit dem er bis 1758 in Kopenhagen tätig war. In Frankenthal hat er sich so an Linck angeschlossen, daß es schwer ist, die Werke zu trennen. Er war ein fruchtbarer Meister. Sein Gebiet waren die Kleinfiguren, die Ausrüfer, Handwerker, Musikanten, die Gesellschaftsfiguren, Jagdgruppen, dann die Chinesen in vielfigurigen Gruppen, mit ausgebauter Staffage, die Chinesenhäuser. Die leichte Eleganz eines Linck erreicht er nicht. Aber er hat Witz und ist unterhaltend. Er legt mehr Wert auf den Inhalt als auf die Form und den Stoff borgt er gern von anderen. Der hübschen Gruppe

späten, dekorativen Rokokoskulptur. Aber die Form ist neu. Schon der reguläre Umriß des gleichschenkligen Dreiecks spricht deutlich, daß die Absicht auf neue Wirkung ausgeht, daß die Wende zum Klassizismus begonnen hat. Innerhalb der strengen Gesamtform bringen die absichtlichen Unsymmetrien in der Stellung der Putten die gewollte Leichtigkeit und Grazie; aber die Verschmelzung der Komponenten ist gelöst, die Einzelfigur hat Eigenwert bekommen und gerade in der feinen Durchbildung der drallen Kinderkörper und des Porträts beruht der künstlerische Wert des Denkmals.

Es scheint, daß Melchior von Natur eine bestimmte Seite künstlerischen Empfindens besonders ausgeprägt war, die ihn an sich bald dem Rokoko entfremdete. Es ist der Sinn für das Organische, das Gesetzmäßige, dann die Freude am Detail, die von einer neuen Einsicht in die natürlichen Gegebenheiten diktiert ist. Man sieht diese Eigenart schon am Buchsbaumkruzifix von 1768 (im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt), man sieht sie an den großen Denkmälern für den Domprobst Karl Emmerich Franz von Breidbach-Bürresheim und am Denkmal des Domdekans G. Adam von Fechenbach im Mainzer Dom, wo das Schema des Aufbaues sich älteren Vorbildern anschließt, aber die Einzelform in ihrer Klarheit und Eindringlichkeit sich dem Rahmen nicht mehr fügen will. In der Porträtfigur, im Laokoonkopf des Chronos, in der ikonographisch selbständigen Bildung der Dreifaltigkeit, die eher an eine Darstellung von Aeneas und Anchises erinnert (der nackte Gott Sohn kniet zu Füßen des Zeus Gott Vater), ist die Lösung der malerischen Symbiose schon durchgeführt.

Seit etwa 1767 war der junge Melchior als Modellmeister für Höchst engagiert. 1770 wurde er zum Hofbildhauer ernannt, nachdem man vergeblich versucht hatte, ihn nach Berlin zu ziehen. Es kommen Jahre ungemein fruchtbarer Tätigkeit. Aber auch in der Porzellanplastik kündigt schon die Stoffwahl den Beginn einer neuen Zeit an. Von den alten Themen bleibt nur das Gesellschaftsstück, meist in Form von Gruppen sentimentalen, moralisierenden, auch satyrischen Inhaltes. Der lehrhaft-satyrische Zug geht durch die Louis XVI.-Zeit. Die amourösen Pikanterien verschwinden in der Zeit, in der Greuze seine Sittenbilder malte. Der sentimentale Ernst und die Lehrhaftigkeit sind Mode geworden. Figuren in moderner Tracht, Kinder, die „nach der Natur“ gezeichnet sind, Knaben und Mädchen, die von Sèvres Vorbildern angeregt sind, dann die Ausrufer in neuer Realistik, und für den Anfang noch die Chinoiserien sind die Inhalte. Immer mehr überwiegt die Antike und als neue Gattung das Porträt, das dem Bedürfnis nach Sachlichkeit am meisten entgegenkam.

Von bekannten Zeitgenossen hat Melchior damals Goethe porträtiert (mit der Inschrift: Der Verfasser der Leiden des jungen Werthers, durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet). Das Porträt hat er später (1779) in klassizistisch strenger Form neu redigiert. Weiter Goethes Eltern, Bildhauer Pfaff, Frau Pfaff und den Mainzer Kurfürsten. Nach den staffierten Exemplaren wird das matte Biskuit das eigentliche Material, weil es an den Marmor erinnert und der antikischen Tendenz entgegenkommt. Für die Form sind Münzen vorbildlich gewesen. Das Brustbild in scharfer Seitenansicht steht auf dem neutralen Grund, der durch Punktierung leicht getönt sein kann. Die Klarheit der Form ringt sich auch in der Porzellangruppe zu neuem Ausdruck durch. Es ist merkwürdig, daß schon in den ersten Arbeiten, etwa der Gruppe des

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.



131. J. P. Melchior, Denkmal für den Kurfürsten Emmerich Joseph. Mainz, Museum.



132. J. P. Melchior, Amor und Hund.
(Tonrelief), Mannheim, Museum.

„chinesischen Kaisers“, trotz thematischer Berührung mit Werken der Vorgänger (Lorenz Russinger) eine andere Grundstimmung zum Durchbruch kommt, daß eine neue Sachlichkeit den Figuren einen bestimmten Platz auf einem übersehbaren Podium anweist. Die Konsequenz dieser Anschauung ist die marionettenhafte, panoramatische, rein sachliche, gruppierende Nebeneinanderstellung von Figuren (auf diesem Prinzip ist die satyrische Gruppe der „hohen Frisur“ aufgebaut, auch noch die große Kreuzigung von 1775 in Frankfurt), oder die Unterordnung unter einen einfachen Umriß, die klassische Gruppe. Sie hat im Laufe der Zeit den Sieg davongetragen. Zunächst bleiben noch die frischen Ungebundenheiten der Übergangszeit. Auch die Antike ist mit den freien Augen des produktiven Künstlers gesehen, dem die streng antike Form noch gleichgültig ist. Die schreitende Venus mit dem Knaben und die liegende Göttin (Abb. 133) gehören zu den lebendigsten Interpretationen eines antiken Themas aus dem 18. Jahrhundert.

Nach der Berufung nach Frankenthal (1779) hat Melchior die Arbeit für die Porzellanfabrik fortgesetzt. Mit raschen Schritten vollzog sich der Übergang zum klassizistischen Porzellan. Die Farbe verschwindet, allmählich überwiegt die weiße, glasierte Gruppe, dann das Biskuit. Der Themenkreis verengert sich. Die Genreplastik erhält den antiken Beigeschmack der sentimental Idylle, den man

noch mit Versen aus Geßner und seinen Zeitgenossen verdeutlichen könnte. Selbst in die Exotik wird das antike Motiv hereingetragen (Chinesenfamilie von 1785). Schließlich bleiben die reine Antike und die Allegorie im antiken Gewande. Daneben noch das Porträt. (Bildnisse von Kurfürst Karl Theodor, Markgräfin Sophie Karoline von Brandenburg-Kulmbach, Freiherr von Dalberg.) Eigentlich war nun der Porzellanplastik die Lebensbedingung abgesprochen. Die eigene Form hatte sie verloren; für den Künstler war es bei diesen Themen ganz gleichgültig, ob das Substrat Alabaster, Gips oder Porzellan war. Die Porzellanplastik war ein Ableger der Kleinplastik geworden. Daß man in der Spätzeit nach dem Vorbild von Wedgwood sogar Bronze in Porzellan imitierte, ist nur eine Folge dieses Prozesses.

In den Figuren der Clio (um 1790 angeblich als letzte Arbeit Melchiors in Frankenthal entstanden) ist der Klassizismus schon in seiner reinen Form ausgeprägt. Sehr weich in der Linie, graziös in der Einzelform ist die Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor in Biskuit (1792). In den Spätjahren, als der Betrieb der Porzellanfabrik durch die politische Situation gefährdet und schließlich aufgelöst wurde, hat sich Melchior auch wieder der Großplastik zugewendet. Eine Sandsteinfligur des hl. Johann Nepomuk ist 1784 entstanden (Frankenthal, Speyerer Tor). Auch kleine Marmorfiguren, wie der liegende Amor im Nationalmuseum in München, gehören in diese Zeit (um 1790). Während der Kriege zog Melchior nach Mannheim (1793), dann nach Nürnberg, von wo er 1795 nach Nymphenburg berufen wurde. Die Werke seiner Nymphenburger Zeit (bis zu seinem Tode 1825) gehören nicht mehr in den Rahmen dieses Buches.



133. J. P. Melchior, Liegende Göttin (Tonmodell).
Mainz, Museum.



134. W. Beyer, Spinettspielerin.
(Nach Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren.)



135. J. J. Louis, Blaumeisen.
(Nach Christ.)

Es sind in der Hauptsache Bildnisse des Königs und seiner Familie, bekannter Zeitgenossen, unter denen auch Napoleon, Montgelas, Dillis erscheinen.

Ludwigsburg

Ludwigsburg wurde erst 1758 gegründet, am Ausgang der Rokokozeit. Es steht von Anfang an in der figürlichen Plastik auf einem hohen Niveau.

Der Modelleur des Apolloleuchters (vielleicht Johann Göz) ist ein feiner Künstler, der sich am Manierismus französischer Vorbilder gebildet hat und in zierlich modellierten, ängstlich bewegten Figuren sein Können beweist. Sein schönstes Werk, die zwei Leuchter mit den Figuren von Apollo und Diana, zeigen Anlehnung an Bronzevorbilder. Von Johann Jakob Louis (geb. 1703, Bossierer 1762–72) gibt es Gesellschaftsstücke, wie die Dame am Spinett, Genrefiguren (Türke mit Pferd) und Tierstücke. Von diesen sind einige, wie der Hirsch im Kampf mit den Hunden und die ganz japanisch anmutenden, kecken Blaumeisen (Abb. 135) Meisterwerke der Tierplastik nicht nur des 18. Jahrhunderts. Domenico Ferretti werden einige, etwas akademisch verallgemeinerte Mythologien, zugeschrieben, von denen die Gruppe Venus und Vulkan die beste ist. Die Blütezeit der Ludwigsburger Porzellanplastik ist mit dem Namen des Wilhelm Beyer (1725–1806) verknüpft. Beyer gehört zu den führenden und einflußreichsten Bildhauern der Spätzeit (Abb. 134). (Die biographische Orientierung und die Übersicht über seine Werke muß man S. 46 suchen.)

Gleichzeitig mit Beyer hat Joseph Weinmüller (1743–1812, vgl. S. 92) Modelle für die Manufaktur geschaffen, die noch stärker klassizistisch, sogar direkt der Antike nachgebildet sind. Einige, wie die Omphale und die Priesterin, sind im Park von Schönbrunn als große Figuren ausgeführt. In den Figuren des Pierre François Lejeune, Johann Heinrich Schmidt, Johann Heinrich Dannecker und Philipp Jakob Scheffauer ist der Übergang zum Klassizismus strenger Observanz schrittweise vollzogen worden.

Wien

Aus dem reichen Vorrat der frühen Wiener Porzellanplastik, die seit 1744 kaiserliche Anstalt war, beginnt man allmählich das Werk zweier Meister herauszulösen. Johann Joseph Niedermeyer, der von 1747 bis zu seinem Tode 1784 Modellmeister war, scheint der weniger bedeutende gewesen zu sein. Signiert hat er nur unselbständige, ganz frühe, mythologische Gruppen nach Giovanni da Bologna, die vor 1749 entstanden sind. Die puppenhaften Trachtenfiguren, Verkäufer, Theaterfiguren, sind reizvolle Produkte handwerksgerechter Routine. Viel feiner



136. A. Grassi, Der Handkuß.
(Nach Falke, Deutsche Porzellanfiguren.)

sind eine kleine Gruppe von Modelfiguren und Kanapeegruppen, die meist ohne Sockel gegeben sind, im Anschluß an französische Vorbilder, Watteau und Liotard. Sie sind elegant, sogar überlegen, wie die Figuren von Bustelli. Falke hat mit guten Gründen für diese Figuren den Bossierer Leopold Dannhauser vorgeschlagen, der von etwa 1762 an bis 1784 bei der Manufaktur war. Auf sicherem Boden stehen wir erst in der Spätzeit.

Anton Grassi (1755–1808) ist wieder eine künstlerische Parallele zu Melchior, mehr noch zu Acier in Meissen, mit dem ihn die Modernität verbindet. Seine Gruppen sind Exponenten der Wertherzeit. Er ist in Wien 1755 geboren, hat die Akademie besucht und sechs Jahre bei Messerschmidt gelernt. Die Keime strenger Gesinnung, die neue Sachlichkeit hat er schon bei seinem Lehrer aufgenommen. Er kam dann zu Beyer, der ihn in die weltmännische Moderne einführte und zum Louis XVI.-Klassizismus hinüberzog. Er arbeitete bei der Ausstattung des Schönbrunner Parkes mit, ging nachher zu Hagenauer. 1778 wurde er bei der Manufaktur angestellt. 1784 wurde er Modellmeister und 1790 sogar Mitglied der Akademie, Leiter der Malerklasse. Seine schönsten Werke gehören der frühen Zeit an. Es sind Gesellschaftsstücke, die bekannten Rokokothemen aber mit neuem Realismus durchgeführt; sie sind sachlich ge-

sehen, ohne bestimmte Tendenz, nicht mehr erotischen Inhalts, eher lehrhaft nach Art der Sittenbilder eines Greuze und mit dem vornehmen weltmännischen Geschmack der verfeinerten Kultur dargestellt, den englische Stiche vermittelten. Sie sind charakteristisch für die Louis XVI.-Kultur des Wiener Kaiserhofes. (Der Einfluß englischer Kunst und Kultur hat in der Zeit des frühen Klassizismus die Wellen bis nach Wien geschlagen. Wir wissen, daß das Wiener Mobiliar von der neuen Strömung beeinflusst ist, daß im Bildnis das englische Vorbild maßgebend wurde, daß auch das Miniaturporträt davon berührt wurde.) Voran stehen Porträts der höfischen Gesellschaft, (Biskuitstücke) der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Joseph II. (Florenz), beide sitzend, in bequemer Haltung, durch die der gesuchte Kontrapost Beyers kaum mehr durchblickt, auf Felsensockel neben Postamenten. Die Zeittracht ist genau durchgeführt. Dann wechseln reine Trachtenstücke, die vielleicht noch einen allegorischen Inhalt haben und durch die Kostüme eine Jahreszeit symbolisieren, mit Idyllen (wie „die polnische Familie“, die Frau mit dem Knaben, der nach Trauben greift), Genreszenen (wie die Atelierszene, wo ein Maler eine Dame porträtiert), mit größeren Porträtgruppen (einer figurenreichen Verlobung, angeblich die Verlobung der Herzogin Christine mit Herzog Albert von Sachsen [bei Fürst Kinsky], eine Familienszene, angeblich Herzog Leopold mit seiner Gemahlin und vier Kindern) und einfache Sittenbilder (wie ein Herr küßt einer Dame die Hand, Abb. 136). Die Figuren tragen penibel durchgeführte Zeittracht, so daß sie fast als Quellen für die Kostümkunde dienen können. Die Bewegungen gelassen, wirklich kultiviert, die Gebärden zurückhaltend, einfach, wie man sie bei englischen Porträtisten sehen konnte. Seit der Reise nach Italien 1792, von der Grassi Stiche nach Raffael nach der Antike, Vorlagen von Piranesi und große Bände mit Detailaufnahmen, fleißige Studien architektonischer und ornamentaler Einzelheiten, Möbel, Leuchter, Maße, Geräte mitbrachte, beginnt eine neue Periode im Schaffen des Künstlers: Die Periode des strengen Klassizismus, die nicht mehr zu unserem Thema gehört.

* * *

Eine kurze Zusammenfassung soll zum Schlusse die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge herausheben, die im Interesse der landschaftlichen Übersicht zerrissen wurden, und

damit als Überleitung zum folgenden Schlußabschnitt dienen. Es ist schon öfters erwähnt, daß die große Periode von etwa 1725—80 nicht einheitlich ist, und daß sie sich in zwei Abschnitte gliedert, die man in der Geschichte der deutschen Architektur und des Kunstgewerbes beibehalten hat, die wir in der Malerei wieder trennen werden. In der Geschichte der Plastik sind die Grenzen stärker verwischt.

Die Kunst Donners, der das Rokoko einleitet, ist eine Fortsetzung des höfischen Barock der Schlüterzeit. Eine Fortsetzung mit neuen Mitteln. Sie ist klarer, beruhigt, erdennäher. So, wie die Architektur des Rokoko, die repräsentativ ist, und zugleich die feine Wohnlichkeit will (Cuvilliés, Knobelsdorff). Eigenschaft des Rokoko ist die Sinnlichkeit, die Farbigkeit, die Weltlichkeit, die auch auf die kirchliche Kunst abfärbt, die Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit. Auch die Antike dient als Quelle neuer, gehaltener Sinnlichkeit und als Mittel der Verfeinerung. Vom höfischen Barock trennt diese Periode der Maßstab. Absicht ist nicht mehr die Monumentalität. Die Kleinplastik gewinnt sogar wieder ungeahnte Bedeutung im Porzellan (Kändler, Bustelli). Auflösung und Synthese werden mit feineren, dekorativen Mitteln ausgebaut. Die Verschmelzung der Kunstgattungen aber löst sich. Zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Kunst tritt jetzt Wien in den Vordergrund (Donner und seine Schule), und wie in der Architektur orientieren sich nach der Kunst der Kaiserstadt die süddeutschen Stämme (Straub, J. W. Auvera, in weiterem Abstand die volkstümlichen Meister wie Deutschmann). In den übrigen süddeutschen Provinzen bleibt der Barock italienischer Färbung die Grundlage (J. M. Feichtmayr, J. A. Feuchtmayer, Christian, Diez, Stammel). Der Westen richtet die Augen nach Frankreich (Egell, Wenzinger), auch der Norden, der auf dem einheimischen, höfischen Barock weiterbaut (Glume, Knöffler).

Die letzte Periode des Spätbarock, das Louis XVI., bringt wieder einen Höhepunkt deutscher Skulptur, wie die letzte Periode der Gotik. Während in anderen Ländern die Hände ermatten, gibt Deutschland da, wo die neuen Strömungen der Stammesanlage entgegenkommen (Bayern, Franken, Schwaben), aus vollem Reichtum das Beste. Wieder tritt die religiöse, verinnerlichte Kunst in den Vordergrund; aber mit einem besonderen, sentimental Akzent. Wieder wird trotz der rationalen Tendenz des Zeitstiles das Irrationale betont, im Inhalt wie in der Form. Volkstümliche und höfische Richtung gehen hier ineinander auf (Günther, Jorhan, Dürr, Wieland). Schon beginnt in der Skulptur eine interne Retrospektive. Günther lehnt sich an Asam an; in der höfischen Kunst gewinnt die Antike neue Bedeutung.

Der betonte Anschluß an die Antike, an die Klassik überhaupt im Louis XVI. (Wagner, Hagenauer, Dorfmeister, Merville, Beyer, Auliczek, Melchior), die verstärkte Diesseitigkeit, die in einer neuen Hingabe an die Wirklichkeit im Naturalismus endet (Messerschmidt; in der volkstümlich religiösen Kunst Nissl; in Frankreich ist Houdon die Parallele), schließlich die besondere Note der Aufklärungszeit, die sentimentale Romantik einer bürgerlichen, moralisierenden Reaktion, die auch in die Plastik übergreift (Grassi, Linck, Melchior), leiten unmittelbar zu einer neuen Zeit über. Die negativen Vorzeichen der Ermattung werden immer deutlicher, die barocke Bewegung beruhigt sich, die barocke Synthese löst sich, der Klassizismus hat begonnen.

Klassizismus

Der letzte Abschnitt unserer Übersicht über die deutsche Skulptur des 18. Jahrhunderts will nichts anderes sein, als ein kurzer Epilog. Im Rahmen des Themas kann nur der Anfang einer Bewegung geschildert werden, deren Höhepunkt jenseits der Jahrhundertgrenze liegt. Wir legen

hier den Schnitt der Disposition anders, wie in der Malerei, wir ziehen spätes Louis XVI. und frühen Klassizismus zusammen und gewinnen so einen Abschnitt: Ausklang des Barock. Für unser Thema ist es wichtiger zu zeigen, wie die barocke Welle verebbt ist, wie die Bewegung, die seit zwei Jahrhunderten dem künstlerischen Leben des Abendlandes den Atem gegeben hatte, zum Stillstand gekommen ist. Es ist nicht richtig, daß der „Zusammenbruch“ des Barock von einer Leere abgelöst wurde, daß der Klassizismus eine „radikale Verneinung“ der Vergangenheit bedeute. Die neue Kunst hat an Problemen weiter gebaut, die schon die letzte Generation des Spätbarock aufgegriffen hatte. Die „Reaktion“, die schon längst da war, hat erst im Gefolge einer gleichgerichteten geistigen Revolution, einer Umwälzung auf ästhetischem, ethischem und politischem Gebiet, ungeahnte Schlagkraft erhalten.

Die Umwälzungen auf politischem Gebiet haben den Unterbau des Barock untergraben. Die Schwächung des Absolutismus endete mit dem Zusammenbruch des alten feudalen Systems, mit der Auflösung der alten Gesellschaft und, als andere Seite der Wage, mit dem Aufstieg des dritten Standes. Die französische Revolution am Jahrhundertende ist der katastrophale Schlußpunkt einer Bewegung, die der Aufklärungszeit den Namen gegeben hatte. Die Folgen für die äußeren Lebensbedingungen der Kunst sind einschneidend. Die Kunst, die bis jetzt dem Absolutismus hörig gewesen war, wird aus ihrer dienenden Stellung entlassen, sie wird selbständig. Die Künstler erhalten ihre gesellschaftliche Stellung nicht mehr als Hofbeamte, wenn auch der Titel erhalten bleibt (auch Schadow und Dannecker sind noch Hofbildhauer gewesen), sondern als begnadete Träger einer genialen Veranlagung. Ihre Schöpfungen sind nicht mehr dekorative Attrappen im Dienste des Gottesgnadentums. Der Zweck der künstlerischen Tätigkeit ist nicht mehr die Steigerung der Machtidée. Das Kunstwerk hat den Wert in sich selbst als Ausdruck einer neuen Idealität, einer neuen Menschlichkeit, der Humanität. Für Deutschland, wo der Dualismus von höfischer und volkstümlicher Kunst im 18. Jahrhundert sich nie ganz verloren hatte, war von unheilvoller Folge die weitere Konsequenz der Aufklärung, die Vernichtung der weltlichen Macht der geistlichen Fürsten und die Aufhebung der Klöster. Die Kirche hat jetzt ihre Rolle als der größte Mäzen im Reiche, als der wichtigste Vermittler zwischen dem gewachsenen Kunstbetrieb und dem freien Künstlertum, ausgespielt. Die materielle Verarmung durch die politischen Umwälzungen, durch die Kriege, tut ein Übriges, um den Boden für die Kunst zu verhärten. Die Folge ist nichts weniger, als das Verschwinden der Stammeskunst, die bisher den Reichtum der deutschen Kunst bedingt hatte. Die Quellen volkstümlicher Ursprünglichkeit, die immer wieder über das zünftige Kunsthandwerk in die große Kunst einströmten, werden verschüttet. Die provinziellen Zentralen gehen ein und die Stätten der Akademien ziehen alle Kräfte an sich. In Deutschland kann man im Zeitalter des Klassizismus nur mehr vier Städte als Zentralen bezeichnen, Berlin, Wien, München, Stuttgart.

Es ist schon öfters betont worden, daß es nur wissenschaftliche Abstraktion erlaubt, eine Periode der Kunst mit einem Stilbegriff zu charakterisieren, daß immer Strömung und Gegenströmung nebeneinander laufen. Auch in Deutschland, vor allem im nördlichen Deutschland, hatte der Widerstand gegen die Auflösung des Rokoko mit dem Entstehen des Stiles eingesetzt. Diese Linie des Widerstandes, die von Donner über Oeser bis Mengs führt, wird mit jeder Generation deutlicher. Die natürliche Antwort auf den Formenlärm und die Formenbewegtheit liegt schon in der Empfindsamkeit, der Beruhigung des Louis XVI. Darüber wird die Einleitung zur Louis XVI.-Malerei Genaueres bringen. Selbst die führenden Bildhauer des Rokoko in Süddeutschland sind am Schlusse in die Bahn der Reaktion eingeschwenkt. Von Mengs wird dann die Reaktion zu einem praktischen System des eklektischen Klassizismus ausgebaut;

die Wahl der Vorbilder wird geregelt. Auch darüber wird die Abteilung Malerei Näheres bringen.

Die Reaktion wird weiterhin begleitet und getragen vom Impuls der Theorie, die jetzt (beim literarischen Volk der Deutschen ist das selbstverständlich) ungeahnten Einfluß auf das künstlerische Leben gewinnt. Zuerst wird sie auf architektonischem Gebiet faßbar.

Schon 1742, vor dem Höhepunkt der letzten Welle, hat ein Ungenannter im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“ den Kampf gegen die Extravaganzen der „Augsburger Mode“, das süddeutsche Rokoko, begonnen. 1745 hat der Blondelschüler Krubsacius in Dresden die unvernünftige Dekoration des Rokoko, das „Grillen- und Muschelwerk“ mit der beißenden Lauge einer scharfen Satire begossen und auf die alleinselig-machenden Regeln der klassischen Baukunst hingewiesen. Gleichzeitig hat in Göttingen der Bauinspektor Penther in seiner bürgerlichen Baukunst 1746 das Vorbild der „natürlichen und beständigen“ Bauart der alten Griechen und Römer in den Vordergrund gerückt. Durch den Einfluß der westlichen Architektur wurde die Strömung genährt. Die Forderung einer Abkehr vom „verderbten Geschmack“ war schon laut geworden, bevor ihr ein philosophischer Kopf wie Winckelmann in seiner Erstlingsschrift, den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ 1745 eine feste und fesselnde Formulierung gab.

Winckelmann hat das Übergewicht der Laien im Gebiet der Kunsttheorie begründet. Bisher war sie mehr Sache der Künstler gewesen. Es beginnt der unheilvolle Anspruch der gedanklichen Konstruktion, im internen Betrieb der Kunst mitzureden. Die Übermacht der deutschen Literatur des Klassizismus hat der Theorie eine Allgemeingültigkeit, die Formulierung durch den Mund der Geistesheroen hat ihrer Lehre die Schlagkraft gegeben. Lessing und Goethe haben die Theorie dem Künstler ganz entrissen und in das allgemeine Bildungssystem eingegliedert. Von da ab hat die klassizistische Schulweisheit die Unbefangenheit untergraben, den Sinn der Empfangenden in den Bildungsjahren bis in unsere Tage in einseitige Bahn gelenkt. Die Vermittlung an die Künstler, die Popularisierung der Ideen wird Aufgabe der akademischen Lehre. Die Akademien, die in der zweiten Jahrhunderthälfte an verschiedenen Orten entstanden waren, beanspruchen jetzt den Rang der wahren Kunstzentralen.

Das Aufblühen der Akademien ist von der Kunstanschauung des Klassizismus gefördert worden, für den die Kunst weniger auf Gefühl und Unmittelbarkeit, als auf Lernbarkeit beruhte. Wie schon der Name erklärt, bezeichnen wir mit dem Wort Klassizismus eine Kunst, die nicht ursprünglich ist, nicht aus Eigenem schöpft, sondern eine Kunst aus zweiter Hand, die sich nach einem klassischen Vorbild richtet. Mit der dogmatischen Festlegung der idealen Muster beginnt er. Dieses Vorbild hat nach dem Zeitgeschmack gewechselt. Für Mengs und die ältere eklektische Generation des Louis XVI. ist es noch die klassische Kunst schlechthin, die Antike und die italienische Renaissance. Aber mit Einschränkungen, die bezeichnend sind für den Geschmack der Louis XVI.-Zeit, die ihre sentimental Ideale, die gefällige Anmut und Zärtlichkeit in der alten Kunst sucht. In der Kunst dieser Generation zittert immer noch die Bewegung des Barock nach. Winckelmann hat das Primat der Antike begründet, allerdings auch der falsch verstandenen und barocken Antike, die dem Empfinden seiner Zeit entgegenkam, deren Auge an die optischen Reize gewöhnt war. Die Spätzeit ist einseitiger. Der Hinweis auf Vorbilder ist Ausfluß des speziellen Gedankens des Klassizismus, daß die Kunst lehrbar und daß die Einsicht in die wissenschaftlichen Bedingungen des Faches für den Künstler unentbehrlich sei. Er ist das äußerliche Dokument für einen tieferen Sinn, für eine neue Anschauung vom Wesen der Kunst. Sie ist aus dem Kampf gegen die Subjektivität, gegen die Willkür, die Zufälligkeit des Barock erwachsen. Es ist der Glaube, daß die Schönheit und Vollkommenheit auf Ordnung und Gesetzmäßigkeit beruhen, daß die Ordnung rationell zu begründen sei, und daß der Weg zur Gesetzmäßigkeit an den großen Vorbildern gefunden werden könne. Die Abkehr vom Irrationalen,

vom Malerischen, vom Räumlichen, Hintergründigen, von der Unruhe und Bewegtheit des Barock, bringt ein neues Ideal im Rationalen, Faßbaren, Beruhigten und Klaren. Die romantische Sehnsucht nach dem Einfachen, Gesunden, Natürlichen, die Rousseau in die Generation der Aufklärungszeit geworfen hatte, mündet hier, in der Skulptur des Klassizismus, in der Sehnsucht nach dem Einfachen, Sachlichen, nach dem Logischen, Gesetzmäßigen und deshalb Natürlichen. Das Thema der Kunst wird die menschliche Gestalt, losgelöst aus allem malerischen, räumlichen Zusammenhang, isoliert durch den Umriß, bedeutend durch die Idee, den Inhalt. In der Malerei dringt der Wandel der Gesinnung noch mehr in die Tiefe und Breite.

Trotz der radikalen Erneuerung auf ethischem, sozialem, politischem Gebiet hat die Kunst in langsamen Etappen den Weg zum neuen, vorgezeichneten Ziel gefunden. Die Frühzeit, und nur diese berührt unser Thema, ist noch immer durch den Naturalismus mit dem Louis XVI. verbunden. Auch die Antike ist ihr ein Wegweiser zur Natürlichkeit. Winckelmann betont in seiner Erstlingsschrift (seinem seelenreichsten Buch, wie Herder sagt), daß die Nachahmung der Antike der sichere Weg sei zur Nachahmung der Natur. (Der Gedanke findet sich auch bei Diderot.) Nicht lange, und auch dieser Naturalismus wird als das „Gemein-Natürliche“ (Schadow) verpönt. Erst der reife Klassizismus will die Steigerung über das Menschliche hinaus im idealen, allgemein gültigen Typus. Er sucht heroische Ideale. Er wendet sich dem „großen Kräftigen, zugleich aber auch Naiven“ zu, sagt Goethe in Winckelmann. (Der Ausdruck *naiv* ist im Sinne dieser bewußten Zeit als das Einfache zu verstehen.)

Zunächst ist auch die formale Erneuerung ein Kampf gegen die dekorative Leerheit. Die Arbeit des Künstlers an sich erhält schon eine neue ethische Wertung, auch als Arbeit neue Würde. Das frische Hinsetzen der Gedanken im Barock erscheint als unfertige Improvisation; das wertvolle Kunstwerk muß in langen Studien vorbereitet, die Arbeit muß fertig, vollendet sein. Gegenüber dem geistreich Pointierten, Übertriebenen bevorzugt der Klassizismus die solide Klarheit, gegenüber dem ekstatischen Überschwang des Gefühls, das in der Einzelfigur mit bewegten, nach Winckelmans Ausdruck von einem frechen Feuer begleiteten Stellungen und Handlungen sich äußert, will er Ruhe, Einfachheit und Gesetzmäßigkeit. Die Kurven werden beruhigt, die Glieder im klassischen Kontrapost geordnet, die Verteilung von Stütze und Last führt wieder zur Trennung von Stand- und Spielbein. Die Attribute sind nicht mehr passive Beigaben, sondern Motive der künstlerischen Komposition. Die gesetzmäßige Schönheit des menschlichen Körpers ist Ziel. Sie wird gesucht in den Proportionen, in der Reinheit des Umrisses, in der Absetzung der Flächen, in der Betonung der Hauptansicht, kurz in der Vermeidung des Zufälligen und des malerisch Komplizierten. Die Raumekstasen verschwinden. Das Räumliche hat im plastischen Aufbau nur soweit Berechtigung, als es zur plastischen Organisation notwendig ist, und ein Endpunkt dieser Entwicklung ist die strenge Bindung im architektonischen Rahmen, die Anordnung im Relief. Die räumliche Synthese wird gelöst. Die Gattungen der Kunst werden wieder selbständig. Malerei, Skulptur und Architektur, die im Barock sich gegenseitig genährt hatten, werden getrennt. Die volkstümliche, bemalte Schnitzerei ist der neuen Ästhetik ein Greuel. Idealer Stoff ist die farblose, weiße Masse.

Jede Wertung eines Stiles ist eine Angelegenheit der Perspektive. Sie wechselt nach dem Standpunkt des Beschauers. Der Erkenntnis des Klassizismus waren die letzten Perioden der Kunst nicht günstig. Nur die Architektur hat sich zur Geltung bringen können. Es scheint, daß unter der heutigen Ära einer beginnenden strengeren Stilistik eine neue Periode der Wertung anfängt. Man mag es als Verlust empfinden, daß mit der Vernichtung der dekorativen Vitalität des Barock auch soviel an Schöpferischem und Nationalem untergehen mußte. Nur

ist zu bedenken, daß dieser Verlust ein freiwilliger Verzicht war, der unvermeidlich war, weil man den Wert des Kunstwerkes in der Vertiefung des Inhaltes, in der geistigen, ethischen, moralischen Bedeutsamkeit suchte. Dem Verlust stehen neue Werte auf anderen Gebieten entgegen, die wir sehen, wenn wir den Klassizismus in seiner Totalität überblicken und alle Gebiete der Kunst, auch Literatur und Musik, in den Kreis ziehen. Wie jede Stilperiode hat auch der Klassizismus seine ewigen Werte geprägt. Sie haben in Deutschland ihren idealen Ausdruck in der Dichtung gefunden, in der apollinischen Hoheit Goethescher Gestalten. In der bildenden Kunst hat die Sehnsucht des Deutschen nach Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt — auch dieser Idealismus ist eine der Wurzeln des Klassizismus — nicht die Erfüllung erlangt. Die durchschlagende Kraft eines überragenden Genies war ihr versagt. Nicht eine Schöpfung reicht in ihrer geistigen Bedeutung an die der Literatur heran. Nicht eine Skulptur, in der die neue Humanität einen allgemein überzeugenden Ausdruck gewonnen hätte. Nicht einmal von Schadow, dem größten unter den Bildhauern der Frühzeit, gibt es ein Werk, das seine Zeit so verkörperte wie etwa Schlüters Großer Kurfürst. Die Plastik der kleineren Meister hat sich in der allzu ehrlichen, philologischen, resignierten Nachahmung der Antike totgelaufen. Es liegt in der Natur dieses Idealismus, daß er sich in einer weltfremden Sehnsucht verlor, daß der Ruf der großen Zeit der europäischen Kriege, die die Welt aus den Fugen zu heben drohten, in der Kunst keinen Widerhall hatte. Trotzdem war auch diese Periode für die deutsche Kunst eine notwendige Phase. Sie war eine Zeit der Reinigung, die kommen mußte, eine Zeit der Selbstbesinnung. Die Befreiung vom fremden Vorbild hat sie gewollt. Den Weg zu einer neuen Idealität hat sie angebahnt. Unter Führung der Literatur hat die deutsche Kunst durch Verinnerlichung ihre Selbständigkeit und ihre europäische Geltung zurückerobert. Die Früchte dieser Übergangszeit hat allerdings erst die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts geerntet.

Anfangs erhält man allerdings den Eindruck, daß nur der Ort sich geändert habe, daß statt des absolutistischen Paris jetzt Rom wieder das Ziel der Sehnsucht geworden sei. Vorübergehend ist die Hauptstadt der Welt, wie sie Goethe bezeichnet, wieder die „Sonne geworden, um die sich die europäische Kunst drehte“. Zum letztenmale. Und auch da war es nicht die römische Kunst der Gegenwart, die die Deutschen anzog, sondern die Kunst der Vergangenheit und mehr noch die Antike. Nicht lange, und die vaterländische Vergangenheit trat an ihre Stelle. Die Bedeutung für die lebende Kunst verdankte Rom im Beginn des Klassizismus den Deutschen, die im Gefolge von Mengs und Winckelmann sich hier niederließen.

Der Führer der deutschen Künstlerkolonie war auf dem Gebiete der Skulptur Alexander Trippel (geboren in Schaffhausen 1744, gestorben in Rom 1793). Er galt lange Zeit als der „beste Bildhauer in Rom“; fast alle deutschen Künstler haben bei ihm gelernt, Zauner, Füger, Schadow und Dannecker haben seine Akademie besucht. Trippel hat sich aus engen Verhältnissen mühselig emporgerungen. Er hat zuerst bei einem der Lücke, dann in Kopenhagen bei Wiedewelt, Winckelmanns Freund und Hausgenossen in Rom, und in Paris (1771–75) gelernt, wo unter Pigalle und Houdon ein rationalistisch geklärter, antikisch orientierter, bewegter Barock und ein Naturalismus von neuer Intensität um den Vorrang stritten. Trippel hat im Lager der beiden sich umgesehen. Er gibt Porträts aus den früheren Jahren (in Schaffhausen), die ängstlich trocken und unbeholfen naturgetreu sind. 1776 ging er nach Rom und erst jetzt kam er ganz in den Bann der Antike. Seine Lehre war streng. Er ließ nur das „Ebenmaß und die schöne Form der Griechen“ und die große Komposition Raffaels gelten, die Natürlichkeit und Anmut ist verbannt. Aber auch er hat den Barock nie abgestreift. Seine Werke sind barocke Phantasien im Kleid einer wortgetreuen, harten und glatten Antike, mit viel Handlung und Bewegung, mit betontem räumlichem Aufbau. Die Vorliebe für schwer verständliche Allegorie, die Betonung des Poetischen darf man einer Zeit nicht zum Vorwurf machen, in der noch Winckelmann den Versuch zur Veredelung dieses barocken

Erbes machte. Man hat fast den Verdacht, daß die betonte Gelehrsamkeit die Spuren des mühseligen Aufstieges verwischen und über die Schranken des Wissens hinwegtäuschen solle. Von den Werken Trippels sind nur ein paar allgemein bekannt geworden. Seine Hauptwerke, das Czernichew-Denkmal in Jaropolz (1789), das Schwarzenberg-Denkmal in Wittingau (1793) sind an unzugängliche Orte verbannt, vieles ist verloren und vieles versteckt (Apoll als Hirte in Frankfurt, Sammlung von Bethmann 1776, Vestalin in Pillnitz 1781). Von seinen Bildnissen berühmter Deutscher (Herder, Friedrich der Große) ist nur die Büste Goethes populär. Gewiß ist der Kopf nach dem Apoll Giustiniani stilisiert; aber gerade darin liegt die Erfassung des Wesens des Dichters. Trippel ist in der Blüte des Schaffens gestorben, kurz bevor ihm die Führung durch Jüngere, durch Canova, entrissen wurde. — Das Jahr seines Todes (1793) und das gleichzeitige Auftreten von Carstens (1792) lassen wir als Grenzen unserer Übersicht gelten.

Es ist nun wichtig zu beobachten, wie die Saat des Klassizismus in den verschiedenen deutschen Gebieten aufgeht, wie allmählich die Stammeskunst verblaßt, bis schließlich die klassizistische Uniformierung erreicht ist. Was spüren wir von speziell schwäbischer Kunst noch im Werk von Scheffauer und Dannecker? Vielleicht ist ein leiser Nachhall stammesverwandten Sinnen fühlbar; dem fremden Beschauer scheint jede nationale Verbundenheit gelöst.

In Stuttgart war im Louis XVI. durch Beyer, durch den Belgier Pierre François Lejeune und durch den Maler Guibal dem Klassizismus die Bahn geebnet. Von den Schülern Beyers hat Johann Valentin Sonnenschen (geb. 1774 in Stuttgart, gest. 1816 in Bern) eine gewisse Bedeutung gewonnen. Er war Hofstukkator und kurze Zeit der Lehrer von Scheffauer und Dannecker. 1775 hat er sich aus Stuttgart geflüchtet und sich dann in Bern niedergelassen. Seine niedlichen Tonreliefs und Tongruppen mit mythologischen und allegorischen Szenen finden sich in allen größeren Sammlungen (Zürich, Bern, Berlin). Eine gute Porträtbüste in Houdons Art, Scipio Lentulus, ist im Schloßmuseum Stuttgart.

Erst Philipp Jakob Scheffauer (Stuttgart 1756—1808) und Johann Heinrich Dannecker (Stuttgart 1758—1841) haben die einheimische Skulptur zu europäischem Rang gebracht. Nur die Anfänge können in unserem Zusammenhang gestreift werden. Lange laufen die Bahnen der Entwicklung beider Künstler parallel, bis der wachsende Ruhm Danneckers die Freunde trennt. Beide besuchen die Akademie und teilen die Schulpreise. Eine dieser Schulübungen ist erhalten, der Milon, mit dem Dannecker 1777 siegte (Stuttgart, Museum). Ein schwaches, eklektisches Erstlingswerk mit allen Äußerlichkeiten und Übertreibungen der Unreife, mit Laokoonreminiszenzen, kraftmeierhaft, theatralisch, ganz im Sinne akademischer Plastik des Louis XVI. Das Grabdenkmal des Theologen Bonhöfer in Schwäbisch Hall ist gemeinsame Arbeit nach Entwurf von Guibal. Beide gehen 1783 nach Paris, treten in das Atelier von Augustin Pajou ein, dessen Plastik die gleiche Mischung von Eleganz und Rationalismus, von malerischem Reichtum und antikischer Allüre zeigen wie die anderen französischen Werke der Louis XVI.-Zeit. Ein halblebensgroßer, sitzender Mars von Dannecker in Stuttgart aus seiner Pariser Zeit ist charakterisiert durch den theatralischen Louis XVI.-Heroismus in der Art der frühen Werke Davids. Von Paris wandern die Freunde 1785 nach Rom und hier ist es nicht die männliche, harte Kunst Trippels, die sie anzieht, sondern die weichere Kunst Canovas. Sie besuchen die Akademie des Schweizers, aber Freundschaft verbindet Dannecker mit dem Venezianer. Der erste größere Auftrag, die Marmorstatuen der vier Jahreszeiten für Schloß Hohenheim (1787, jetzt Schloßmuseum), natürlich in mythologischer Verkleidung, wird geteilt. Die eilende, zierliche Flora und der Winter im faltenreichen Chiton sind von Scheffauer. Sie haben noch ganz die weiche Feinheit, die malerische Kultur der Oberfläche, während Danneckers schwächere Figuren Ceres und Bacchus die ernstere Typisierung und den engeren Anschluß an die Antike zeigen. 1789 werden beide nach Stuttgart zurückberufen und als Professoren an der Karlsschule angestellt. Scheffauer ist auf dem Wege geblieben, den er einmal eingeschlagen, der gedankenleeren Nachahmung der Antike ist er möglichst aus dem Wege gegangen. Das Relief des Todesengels (1805, Museum), Theseus und Ariadne (1798, Schloß) sind in der Form antikisch, in der Erfindung selbständig. Bei der sitzenden Sappho aus Ton in Ludwigsburg ist das Gesicht typisiert, der Faltenwurf streng, aber Komposition und Ausdruck bleiben anmutig und reizvoll. Konventionelles Louis XVI.-Empfinden im antiken Kleid. Das beste hat Scheffauer vielleicht im Porträt geleistet, Büste des Herzogs Friedrich Eugen im Schloß; schematischer die nicht nach dem Leben gefertigte Büste des Herzogs Karl Eugen, Büste des Handelsherrn Stuber aus Calw (1794, Museum).

Auch Dannecker hat mit Louis XVI.-Genremotiven im Geschmack der Franzosen, aber geformt unter dem Einfluß Canovas, angefangen. Das sitzende Mädchen, das um den Vogel trauert (1790), eine Illustration zu Versen Catulls, die Grazien mit Amor (1795), die Parzen

(1791, Stuttgart) haben noch die Sinnlichkeit, die mit leichtem Naturalismus gepaart ist, die freudige Beschwingtheit. In diesen antiken Genre-Themen mit lyrisch sentimentalem Einschlag, in diesen weichen Tanagra-Erfindungen der Modelle (Stuttgart, Museum) schenkt er uns sein Bestes. Die manieristische Übersteigerung der Proportionen gibt den Figuren den Beigeschmack graziöser, präraffaelitisch herber Anmut. In den ausgeführten Werken verschwindet die Sinnlichkeit. Sie wird ersetzt durch das Schema. Die liegende Sappho aus Marmor (1797, Museum) kann man nicht mit ähnlichen Skulpturen Shadows vergleichen. Noch weniger sein berühmtes Hauptwerk der reifen Zeit, die Ariadne von 1810. Es klärt uns am besten auf über die Absichten des Klassizismus: Typisierung nach dem Vorbild der Antike, ein abstrakter Wohllaut der Linien, die Komposition in ein idealistisches Schema gespannt, und trotzdem fallen die einzelnen Teile, Körper und Kopf, Figur und Tier auseinander.

Einen ähnlichen Wandel der Anschauung zeigt die Entwicklung des klassizistischen Porträts. Man sucht die Erfassung des Wesens, die geistige Bedeutung in der Typisierung. Alles Zufällige muß verschwinden, der Reiz der Oberfläche wird nebensächlich, die Kleidung verliert die Stofflichkeit und wird zur neutralen, tektonisch zugerichteten Draperie, selbst die Haare werden nach antikem Vorbild stilisiert. Die Bewegung wird gestillt, die momentane Wendung des Kopfes, die noch das Louis XVI. bevorzugt hatte, wird ersetzt durch die beruhigte, tektonische Hauptansicht. Danneckers große Schillerbüste, die „Apotheose“ des Dichters, wie der Bildhauer selbst sagt, ist in ihrer geistigen Bedeutsamkeit eines der Hauptwerke der Skulptur des deutschen Klassizismus. Die Idealität liegt in der olympischen Hoheit, in der Steigerung zu monumentaler Würde. Das rollende Pathos des Vortrags entspricht dem poetischen Charakter der Dichtungen. Wo das Modell versagt, versagt auch der Künstler. Die dicken Schwabenhäupter lassen sich eben nicht zu Hellenen frisieren und die biedereren schwäbischen Hausfrauen werden niemals antike Matronen. Die klassizistische Stilisierung wird zur trivialen Maskerade. Wie dieser Widerspruch zwischen Natürlichkeit und Schema auszugleichen war, zeigt wieder Shadow.

Auch in Wien war der Klassizismus schon lange verbreitet. Die Linie, die von Donner über Beyer bis Zauner führt, hat die Konsequenz einer naturhaften Entwicklung in sich, so daß es schwierig, ja willkürlich erscheint, Trennungspunkte zu setzen. Mehr als ein dünner Firnis war aber der Klassizismus hier nicht, und es ist nicht schwer, unter dieser durchsichtigen Schicht den barocken Kern zu entdecken.

Frühwerke von Martin Fischer (geboren in Bebele bei Hopfen im Allgäu 1740, gestorben in Wien 1820), zu denen auch die Witwe von Sarepta im Savoyischen Damenstift gerechnet werden darf, sind um keine Nuance „barocker“ als der Leopoldsbrunnen auf dem Graben von 1804 (Abb. 137). Wenn man Skulpturen von Roman Anton Boos damit vergleicht, der aus der gleichen Gegend stammt und eine ähnliche Schulung gehabt hat, dann merkt man doch die moderne, klassischere Gesinnung des Wiener Bildhauers. Sie ist auf den Einfluß der Wiener Umgebung zurückzuführen. Nach den Lehrjahren bei Tabota (1760–62) und Schletterer (1762–66) trat Fischer mit Beyer in Verbindung, für den er in Schönbrunn den Mucius Scävola ausführte und kam dann in den Kreis der Akademiker, arbeitete für den Anatomen Barth. 1785 wurde er Mitglied der Akademie, 86 Professor und 1815 sogar Direktor. Vom Louis XVI. ist die weiche Anmut, die Bewegtheit, die räumliche Intensität mit den Überschneidungen der Glieder, der Figuren geblieben. Von der manieristischen Eleganz Beyers unterscheidet ihn die kräftigere Fülle, die männlichere Schwere; von Zauner die Volkstümlichkeit, die gedankliche Belastung mit allegorischen Schwerfälligkeiten. Fischer ist ein liebenswürdiges Talent, aber doch ein enger Geist. Seine Werke sind gefällig, in ihrer Umgebung erfreulich und, das mag als Vorzug angemerkt werden, manchmal doch recht rückständig; sie laufen sich nicht tot im Geleise einer leeren Nachahmung der Antike.

Neben den Wiener Brunnen und Denkmälern (die Wachsamkeit in der Alserstraße, die Hygieia in der Währingerstraße, 1793, der Mosesbrunnen auf dem Franziskanerplatz 1798, der Leopolds- und Josephsbrunnen im Graben, 1804, die früheren Brunnen am Hof) sind zu nennen einige Grabdenkmäler (für Bischof Johann von



137. M. Fischer, Die Witwe von Sarepta.
Wien, Sav. Damenstift.

Gruppe Schadows (1786), wirkt in dieser Verknüpfung von Landschaft und Staffage, in dieser weichen Grazie noch wie eine vergrößerte Porzellangruppe der Louis XVI.-Zeit. Schon die nächste Arbeit, die Klio (1779, Liechtenstein-Galerie) ist unrettbar der Imitation verfallen. Sie ist im wesentlichen eine Kompilation von antiken Motiven. Diese imitatorische Periode hat nicht lange gedauert. Bei den Portalfiguren am Palais Pallavicini (1786) mischen sich Raphaelsche Motive in das antike Schema, beim Genius Bornii (1785, Österr. Museum) ist der Eros des Praxiteles nur noch verwertet.

Am meisten kommt dem Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe die edle Gehaltenheit und feine Beseeltheit der anbetenden Engel am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf (1784) nahe. Das Grabdenkmal der Grafen von Fries in Vöslau (1788–90) (der alte Graf im Kymation führt seinen nackten Sohn zum Altar der Ewigkeit) ist inhaltlich eine barocke Allegorie, die Komposition ist der antiken Gruppe des Menelaos nachempfunden und auf Reliefwirkung abgestellt, die Verbindung von individuellen, erden-nahen Köpfen und antikem, typisierendem Schema macht auf den unbefangenen Beschauer den Eindruck einer Verkleidung. Trotz-

Kerens in Pöhlten 1792, für Bankier Bender in Preßburg) und Altarfiguren (in Ullersbach, in der Michaelerkirche in Wien 1781; im Dom in Fünfkirchen zwei Seitenaltäre).

Der führende Meister war Franz Zauner (geb. 1746 in Unterwalpatan, gest. in Wien 1822).

Auch er kommt aus dem ländlichen Barock, er hatte bei Deutschmann 1756–66 in Passau gelernt. Die Holzfiguren der vier Erzengel in Engelszell, die er während seiner Lernzeit ausführen durfte, sind von Werken Deutschmanns nur durch die leichte Vereinfachung und die größere Richtigkeit des Körperlichen unterschieden (Abb. 138). 1766 lernte er, wie Fischer, bei Schletterer, bei dem ihm Donner und die Antike als Vorbilder hingestellt wurden, und dann bei Beyer. Der Brunnen im Schloßhof zu Schönbrunn, das Gegenstück zu Hagenauers Brunnen, bringt gleichsam die Summe der verschiedenen Einflüsse. Direkte Entlehnungen aus Donners Brunnen sind Figuren von betonter antiker Typisierung im Stile Beyers aufgetragen. Die Komposition mit den Überschneidungen der Figuren und die Art der Verbindung mit dem Felsen bleiben barock.

Der Aufenthalt in Rom, wo Zauner mit Trippl in Berührung kam, hat den Abstand vom antiken Schema noch mehr verringert. Die Gruppe des Perseus und Andromeda von 1777 (Staatsgalerie), die auffallende Ähnlichkeit hat mit der späteren



138. Deutschmann-Zauner, Schutzengel. Engelszell.



J. B. Straub, Adam und Eva.
München, Nationalmuseum.

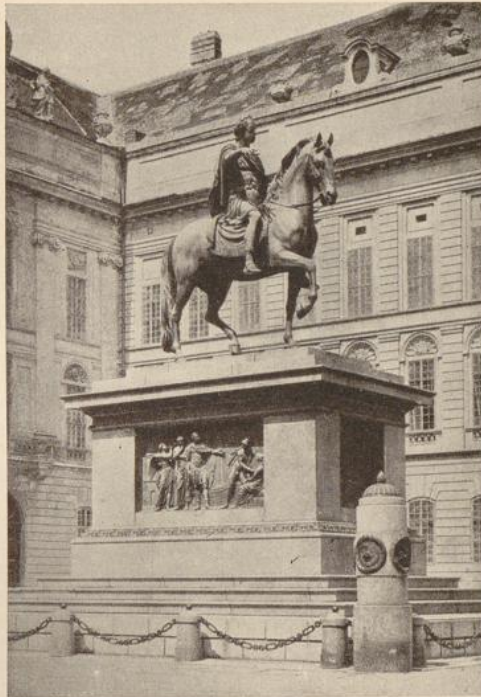
Fehner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.



dem darf man sagen, daß der Geist der Antike irgendwie wieder lebendig geworden ist. Welches Grabdenkmal der älteren Generation hat diese herbe Hoheit? Schon wird auch der antikisierende Klassizismus in das Stimmungsmäßige umgebogen. Beim Grabdenkmal des Feldmarschalls Laudon im Wald von Hadersdorf (1790—95) sitzt neben dem antiken Sarkophag ein mittelalterlicher Ritter. Die Romantik, die den Klassizismus heimlich seit seiner Geburt begleitet hat, klopft an die Türe. Beim Grabmonument des Kaisers Leopold in der Augustinerkirche in Wien (1792—95) ist die Trauernde, die neben dem Sarkophag steht, eine Stimmungsfigur. Inhaltlich wirkt diese antike Priesterin als gesuchtes Zugeständnis an die antikische Richtung. Die strenge Stilistik der Draperie, die Typisierung des Gesichtes lassen ihr nur einen schwachen Abglanz von dem, was wir bisher als Eigenart Wiener Kunst empfunden haben, von beseelter Weichheit und Sinnlichkeit. Neben der frischen Unmittelbarkeit eines Werkes von Schadow erscheint die Figur wie erstarrt. Der Kaiser schläft auf dem Sarkophag, wie Schadows Graf von der Mark. Seine bewegte Gestalt ist in eine altertümliche Rüstung gezwängt. Das letzte große Werk Zauners ist das Denkmal Josefs II. auf dem Josefsplatz in Wien (1795—1806). Die Anregung durch den antiken Mark Aurel ist ebenso wenig verheimlicht, wie das sachliche Naturstudium im Pferd. Die antike Tracht ist ein Mittel der Idealisierung. Der mächtige kubische Sockel mit den allegorischen Reliefs bedingt die Ruhe, die feinfühlig Abstimmung auf die architektonische Umgebung gibt dem Denkmal die Monumentalität. Das Werk bezeichnet im Süden den Gipfel, den diese Phase reflektierender Kunst erklimmen konnte.

Wie rückständig und provinziell, aber auch wie natürlich und selbständig erscheint neben den führenden Zentralen im Süden die Plastik Bayerns. Man möchte glauben, daß dem Stamm die logische Strenge einer gesetzmäßigen Kunst immer fremd geblieben sei, und daß er versagte, wenn er die Gefühlswerte und die Natürlichkeit unterdrücken mußte. Erst Schwanthaler hat den strengen Klassizismus eingeführt und bald mit romantischen Elementen durchsetzt.

Überragende Kräfte fehlen. Neben Melchior, dem Porzellanplastiker, der als Zugewanderter viel radikaler der neuen Richtung huldigt, behauptet sich nur Roman Anton Boos (geb. 1733 in Roßhaupten, gest. 1810 in München). Er hat bei Sturm in Füssen, dann bei Straub in München gelernt, und in der Wanderzeit Wien und Augsburg berührt. 1775 wurde er zum Hofstatuarius ernannt. Seine Frühwerke bleiben ganz im Geleise des landesüblichen Spätbarock. Die Stifterfiguren in Fürstenfeldbruck (1765) unterscheidet nur biderbe Steifheit von Werken Günthers, die Figuren an der Fassade der Theatinerkirche (1768), die besten Werke des Künstlers (Modelle im Nationalmuseum) haben die breite Fülligkeit, monumentale Geschlossenheit; sie sind bewegt und malerisch gelockert wie Spätwerke von Straub. Möglich, daß Gedanken Günthers verwertet wurden, der den



139. Zauner, Josef II. Wien.
(Nach H. Burg, Fr. A. Zauner.)



140. R. A. Boos, Selbstbildnis.
München, Nat.-Museum.

Auftrag vorher erhalten hatte. Der Johann Nepomuk auf dem Mariahilfsplatz in der Au (1770) ist eine volkstümliche Wegfigur. Erst die Arbeiten für Nymphenburg, die antikischen Parkfiguren (Amphitrite 1775, Venus und Merkur 1778, Ceres und Bacchus 1782, Apoll und Diana 1785) bringen die Wende zum antiken Rationalismus in der Art der französischen Louis XVI.-Skulptur; die kirchlichen Werke bleiben auch jetzt noch male-
risch aufgelöst (Kanzel der Frauenkirche 1778, wovon Reste im Nationalmuseum). Die umfangreichste Leistung sind die überlebensgroßen Holzgruppen, die Taten des Herkules in den Nischen der Hofgartenarkaden in München, die Boos unter Mit-
hilfe von Schülern wie Muxel 1780 ff. ausgeführt hat. Man



141. R. A. Boos, Diana.
Haimhausen.

sieht das Studium der barocken Antike, des Laokoon und des Torso vom Belvedere, deren Kenntnis Gipsabgüsse vermittelt haben; aber Zusammenfassung im Großen wahrt vor Imitation. Übertriebene Bewegung mit Überschneidungen und naturalistischen Einzelheiten sowie komplizierte Gruppierung stempeln die etwas hanebüchenen Werke zu typischen Leistungen des späten Louis XVI. Viel eleganter, freier sind die antikischen Figuren von Diana (Abb. 141) und Apoll im Schloß Haimhausen (1790), die Trauernden an den Kreittmayer Grabdenkmäler in Ofenstetten (1790f.). Die kirchlichen Werke der Spätzeit (Kanzel und Kruzifix in Hörgertshausen 1791), die dekorativen Arbeiten (wie Brunnen in Ettal, Sakristei, und Kloster Fürstenfeldbruck) bleiben auf der gleichen Stufe. Von den Porträts ist das beste das Selbstbildnis von seinem Grabmal, jetzt im Nationalmuseum (Abb. 140). Die vertiefte Charakteristik, die überlegene Technik gaben Veranlassung, die Marmorbüste Messerschmidt zuzuschreiben. Schon die Datierung des Kostüms und das Alter von Boos sprechen dagegen. Die anderen Porträts (Büsten Max III. Joseph im Nationalmuseum und Residenzmuseum, Relief in der Saline Berchtesgaden, Daun-Relief in der Peterskirche, Schmetter-Grabmal in Dachau) sind sachlich, aber schematisch.

Franz Schwanthaler (1762–1820) ist Mitglied der öfters genannten Bildhauerfamilie in Ried im Innviertel und Vater des Ludwig Schwanthaler. Die volkstümlichen Frühwerke, eine Krippe in Pram, die Altäre in St. Martin (1778) sind noch barock; bei den Spätwerken (Grabdenkmäler in Passau, Aurbach, München), versackt er in schematischer Handwerklichkeit. Seine beste Leistung sind die dekorativen Schnitzereien in den Louis XVI.-Zimmern der Münchener Residenz (1799f.), die Puille entworfen hat. — Auch der Passauer Bildhauer Christian Jorhan d. J. (1759–1820) hat trotz seiner internationalen Schulung — er war nach der Lernzeit bei seinem Vater, bei Deutschmann, bei Ingerl, längere Zeit in Straßburg, Versailles, im Elsaß tätig) — die Erinnerung an seine spätbarocke Anfangszeit nie verwischen können. Seine Grabdenkmäler und Altäre im Passauer Gebiet waren noch im 19. Jahrhundert im Aufbau und der Ornamentik den Übergangsstil des Louis XVI.

Der originellste Kopf unter den bayrischen Bildhauern ist Ignaz Alexander Breitenauer (Eichstätt, 1757–1838). Er hat bei seinem Vater, dann von 1774–82 in München bei Boos gelernt, dem er bei der Ausführung der Nymphenburger Parkfiguren geholfen hat. 1789 wurde er Hofbildhauer in Eichstätt, und als dann die neue Zeit solche Würden aus einer feudalen Zeit illusorisch machte, ging er zur Lehrtätigkeit über und wurde Zeichenprofessor. Die Aufgaben, die ihm gestellt wurden, sind noch die gleichen, wie im Spätbarock. Gefaßte Altarfiguren,

wie der hl. Sebastian in der Hl. Geistkirche, an dem nur die leichte Typisierung des Anatomischen der Idealität des Klassizismus entgegenkommt, die räumlich bewegten Gestalten von anbetenden Engeln (in St. Walburg um 1810; ein hl. Michael im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), bei welchen die Verallgemeinerung und Glättung der Einzelform das einzige Zugeständnis an die Forderungen der neuen Zeit bildet. Grabdenkmäler (im Dom, in der Dominikanerkirche, im Ostfriedhof), von denen das Denkmal des Bischof Joseph Anton von Zehmen trotz der Zusammenstellung von Einzelfiguren durch Monumentalität ausgezeichnet ist. Die sorgfältig durchgeführte Porträtfigur des knienden Bischofs ist in reines Profil gestellt und ganz auf Reliefwirkung abgestimmt. Am weitesten wagt sich die künstlerische Originalität in der Kleinplastik hervor. Die Aktfigur des Theseus, der den Stein vom Grab wegwälzt (1813, Museum Eichstätt), ist nur im Gegenstand antikisch-klassizistisch; im künstlerischen Thema der Rundplastik barock. Man denke sich Canovas Theseus daneben! Die Alabastergruppe von Adam und Eva (1811, München, Nat.-Mus. Taf. VIII ist absichtlich auf Reliefwirkung gestellt und durch sich ergänzende Linien geschlossen. Aber wie weit entfernt sich von der klassischen Schönheit, von der Idealität, der temperamentlosen Abgeklärtheit der Imitatoren der Antike dieser hausbackene aber doch freudige, gesunde Naturalismus, der wieder da anzuknüpfen scheint, wo die barocke Kunst begonnen hatte, an der zierlichen Virtuosität der Manieristen des 17. Jahrhunderts. Die Ausführlichkeit findet man auch bei allen Aufnahmestücken der Akademien in Deutschland wie in Frankreich; aber nicht diese Überlegenheit im Inhalt, den Humor. Den derbsinnlichen Witz in der Art, wie der mit vollen Backen kauende, gestikulierende Adam, der in Gefühlsseligkeit schwimmenden Eva vor einem knorrig krausen, ornamentalen Baum gegenübergestellt ist, sucht man sonst im Klassizismus vergebens. Mit solchen Nachzüglern einer naturalistischen Phase schließt eine lange, selbständige Entwicklung zu einer Zeit, als die Romantik schon aus einer neuen geistigen Einstellung heraus die Hingabe an die Natur zu predigen begann.

Ist es nötig in diesem Zusammenhang auch die kleineren Kräfte unter den deutschen Bildhauern zu nennen? Landolin Ohmacht (geb. 1760 in Dauningen, gest. 1834 in Straßburg) hat bei Melchior in Frankenthal gelernt und ist dann auf einer Romreise (1789–90) zum Klassizismus strenger Observanz übergetreten. Neben den zarten, naturalistischen Alabasterporträts der frühen Zeit erscheinen die späten Bildnisse schematisiert. Bei den großen, idealischen Kompositionen, den Grabdenkmälern (die nicht mehr zu unserem Thema gehören) hat die Imitation alles frische Leben getötet. Die Entwicklung dieses zarten, zuerst originellen Talentes beleuchtet scharf die Gefahren der neuen Richtung. Man kann wirklich nicht mit ruhigem Gewissen die wohlwollende Behauptung unterschreiben, daß die Periode des Klassizismus nicht im höheren Grade antikisierte, als die



142. J. A. Breitenauer, Theseus. Eichstätt.



143. L. Ohmacht, Porträtrelief. Berlin.

vergangenen Geschlechter. Immer wieder lehrt ein Vergleich mit den Vorbildern, wie viele Einzelheiten entlehnt und kompiliert sind, wie bei der Stilübung eines Neuhumanisten, der mit angelernten Ciceronianischen Redensarten seinen Aufsatz zusammenkleistert. Der glaubt, den Geist der Antike gehascht zu haben, wenn er sich einzelner Phrasen bemächtigt hat. Der Idealismus allein macht es nicht, wenn die künstlerische Kraft, die Selbständigkeit fehlt.

In Mitteldeutschland haben sich einige Porträtisten einen Namen gemacht. Friedrich Wilhelm Eugen Doell (geb. in Veilsdorf 1750, gest. in Gotha 1816), ein Naturalist im Sinne Houdons, bei dem er gelernt hat, und Martin Klauer (geb. in Rudolstadt 1742, gest. in Weimar 1801), der sachliche Porträtist „zwischen Künstler und Handwerker“, wie Goethe sagt, der mehr auf die Niederschrift des Zufälligen ausgeht. Beide verdanken ihre Renommiertheit mehr den Dargestellten, Goethe und seinem Kreis, als der künstlerischen Bedeutung der Werke. Auch Samuel Nahl (geb. Bern 1748, gest. Kassel 1813), der in Wien, Paris (1772) und Rom (1774) gelernt hat, der Sohn des großen Ornamentikers, verdankt seine Berühmtheit mehr den Bildnissen als den Genrestücken im französischen Geschmack, dem toten Vogel, der Badenden, die er nach Falconet kopiert hat (Frankfurt, Kunsthandel) und den etwas leeren Grabdenkmälern.

Die Skulptur dieser ersten Phase des Klassizismus gipfelt in den Frühwerken Shadows. Nur ihm ist die Antike nicht mehr gewesen, als die Lehrmeisterin. Nur in seinen Werken scheint von Anfang an die künstlerische Individualität wichtiger, als das klassizistische Problem. Nur bei ihm hat man den Eindruck, daß eine ursprüngliche und reiche Begabung in der strengen Schule der klassizistischen Gesetzmäßigkeit geklärt und bereichert, daß der angeborene Wirklichkeitssinn durch das Vorbild der Antike veredelt wurde. Nur seine Skulpturen vertragen den Vergleich mit den Schöpfungen der gleichzeitigen Architektur.

Johann Gottfried Shadow (geb. 1764 in Saalow, gest. 1850 in Berlin) hat bei Tassaert eine ausgezeichnete, technische Unterweisung erhalten. In Rom, wo er (1785–87) im Atelier Trippels arbeitete und mit Canova Freundschaft schloß, hat er mit Bewußtheit und kritischem Sinn das aufgenommen, was seiner Begabung förderlich war. Von der Antike die „Schönheit geläuterter Naturanschauung“, von Canova das „Poetische der Konzeption“ und die „Verbindung von Würde und Anmut“. (Die Formulierungen sind der ausgezeichneten neuen Biographie von Mackowsky entnommen.) Nach der Rückkehr wurde er zuerst in der Porzellanmanufaktur verwendet, bis ihm der Tod Tassaerts (1788) in jungen Jahren die führende Stellung gab.

Rasch folgen die Meisterarbeiten. Das Grabmal des Grafen von der Mark (1788–89). Der träumende Knabe, ganz lebendig gesehen, in Licht und Schatten gebadet, durch die antike Kleidung idealisiert, auf dem Sarkophag, vor einer Wandfläche mit dem Relief der Parzen. Skulptur und Architektur durch übergeordnete Gesetze, betonte Symmetrie verbunden. Der „poetische“ Gedanke, den die Zeit fordert, ist ganz in diese antikische Allegorie verlegt, die Handlung der Frauen, die nach Shadows eigenem Ausspruch von den Sibyllen der Sixtinischen Decke angeregt sind. Sie sind in strenger Gruppe zusammengefaßt, antikisch stilisiert und mit Zügen individueller Naturbeobachtung bereichert. Dann eine rasche Folge wertvoller Leistungen. Die Reliefs in den Königskammern des Berliner Schlosses, im Marmorpalais in Potsdam, die Brückenfigur von Herkules und Nessus in Potsdam, bei der das Vorbild des Giovanni da Bologna nachwirkt, und das



I. G. Schadow. Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike.
Berlin, Schloßmuseum.

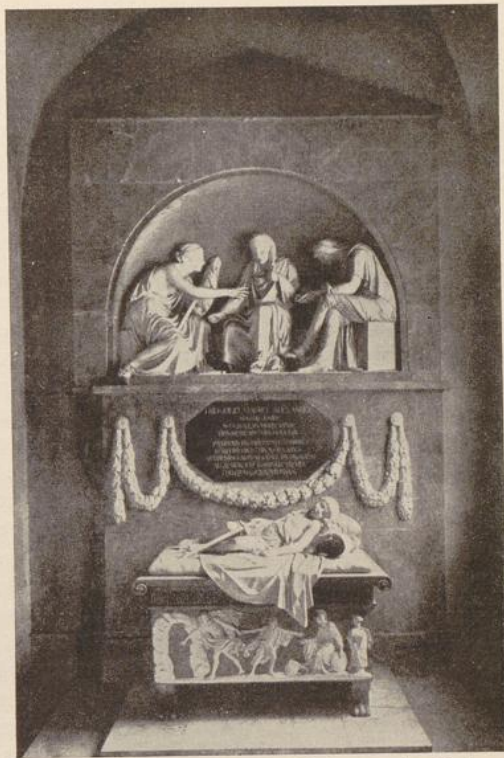
Peulner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.
K.



Wahrzeichen von Berlin, der Siegeswagen auf dem Brandenburger Tor (1793). Von der Antike ist auch hier kaum das Stoffliche entlehnt. Das Naturstudium ist bei den Pferden besser zu sehen als bei Zauners Reiterdenkmal. Das Ganze ist ungemein lebendig und trotzdem mit überlegenem, dekorativem Gefühl mit der Architektur zusammenkomponiert. Auch die Metopen und die Figur des angespannt sitzenden Mars sind selbständige Kunstwerke. Eine Studienreise, als Vorbereitung für ein geplantes Denkmal Friedrichs des Großen, führt Schadow 1791 nach Kopenhagen, nach Stockholm zu Sergel und nach Petersburg. Nach der Rückkehr entsteht das Zietendenkmal (1791, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum). Der populäre General in Husarenuniform mit Dolman, Kniehosen, gekreuzten Beinen, die Hand am Kinn, nur durch die veränderten Proportionen idealisiert, sonst ganz auf Ausdruck gestellt, zeitlos in seiner Wahrheit und doch preußisch streng. Beim Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin (1791—92) sind der Hermelinmantel und die Gesetzes-Folianten am Boden Überreste barocker Aufmachung; die Einzelform ist realistisch, aber vergeistigt, durch die Haltung „voll Tatendrang und Stolz“. Das Porträt des greisen Königs lebt als Idealbild im Volke. „Über der zerklüfteten Landschaft der gespannten Züge leuchtet wie eine siegende Sonne der Glanz der strahlenden Augen.“ Das Tauentziendenkmal (1793) in Breslau verdankt Langhans den architektonischen Teil.

Durch Studien ausführlich vorbereitet entsteht (1795) Schadows Hauptwerk, die Gruppe der beiden Prinzessinnen (Berlin, Schloßmuseum; Tafel IX), Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike, die Schwestern, sich umfassend, leicht und ungezwungen aneinander gelehnt, durch unauffällige Gegensätze in der Haltung und im Ausdruck, die selbst in den Falten nachklingen, verkettet. Das antike Vorbild der Euterpe in Sanssouci bringt nur ein Standmotiv, die antike Gewandung ist nur Thema. Dem Reichtum der Motive im Faltenwurf hätte auch Dürer nicht mit größerer Liebe nachspüren können. Die sinnliche Anmut, die uns als letzter Widerhall des Rokoko erscheint, ist veredelt in der Innigkeit des Naturempfindens. Das Denkmal ist eine der schönsten Skulpturen der Zeit. Die späteren Jahre Schadows haben nicht die Ernte gebracht, die dieser rasche Ansturm zum Gipfel erhoffen ließ.

Im gleichen Jahre 1795 hat Carstens in Rom seine Kartons ausgestellt. Ein neuer Idealismus betont deutscher Art will sich eine neue, eigene Form schaffen.



144. Schadow, Grabmal des Grafen von der Mark.
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche.