



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

4. Die deutsche Kunst.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)

Der Zug nach dem Einfachen und Natürlichen bricht sich auch im Gebiete der Malerei allmählich Bahn. Damit hängt die rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks, die stärkere Betonung der guten alten Meister zusammen. Pompeo Batoni (1708—1787), der berühmteste Maler Italiens im vorigen Jahrhundert, bekennt sich wieder zu Raffael und zur Antike. Und wenn es auch schwer hält, in seinen Werken diese Vorbilder zu entdecken, so lassen sie doch eine große Wahrheit der Empfindung, ein natürliches Gefühl für die Anmut erkennen (Fig. 392). Rom ist und bleibt auch im 18. Jahrhundert der Hauptshauptplatz künstlerischer Tätigkeit. Und nicht bloß Künstler und Kunstreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Dede der Gegenwart vergessen möchte, nahm ihren Ausgang von der ewigen Stadt.

Das kräftigste Künstlereben entfaltet sich aber auch jetzt in Venetien. Die venezianische Kunst nimmt gleichfalls die Wendung zur Dekoration; es klingt aber doch noch die Weise großer Meister, insbesondere des Paolo Veronese, nach, und selbst den späteren Schöpfungen bleibt noch ein fröhlicher Schwung, eine unmittelbare Frische der Erfindung eigentümlich. Giovanni Battista Tiepolo (1692—1769), der hervorragendste Dekorationsmaler Italiens im 18. Jahrhundert, setzt uns nicht allein durch seine Fruchtbarkeit in Staunen. Auch in der Anordnung der Gruppen, in der Kunst der Färbung, in der Lebendigkeit der Schilderung offenbart er sich als ein gewandter, mit reicher Phantasie begabter Künstler. Außer in Venetien und in der Villa Valmarana bei Vicenza, hat er auch im Schlosse zu Würzburg (Fig. 394) und zu Madrid ausgedehnte Fresken gemalt. Venetien gehören auch die beiden Landschaftsmaler Antonio Canale oder Canaletto (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Bellotto, gleichfalls Canaletto genannt (1720—1780), an. Während in Rom die Wiedergabe der alten Ruinenstätten einen sentimental Beigeschmack empfängt, wollen die Canalettos nur die wirkliche Natur schildern. Ihre Farbe ist zuweilen hart und trocken; in Bezug auf Wahrheit und Lebendigkeit lassen aber die Beduten, die treu der Natur abgelauschten Stadtansichten nichts zu wünschen übrig. Wie Tiepolo hat auch Canale sich als Radierer besonders hervorgethan. Mit dem Ende des Jahrhunderts erlischt die venezianische, wie überhaupt die italienische Malerei und nur eine Anzahl bedeutender Kupferstecher, wie Volpato und Raphael Morghen, bringen noch die ehemalige Herrlichkeit des italienischen Künstlerebens in Erinnerung.

4. Die deutsche Kunst.

In den Jahren des großen Krieges stockte die Künstlerthätigkeit auf deutschem Boden. Wohl lebten und wirkten Maler in verschiedenen Städten, aber vereinzelt, ohne rechten Zusammenhang mit ihrer Umgebung, nach fremder Kunstweise ausspähend, gern im Auslande weilend. Weniger durch seine Gemälde, als durch sein Buch über Künstler (Deutsche Akademie) hat sich Joachim von Sandrart (1606—1688) einen berühmten Namen verschafft. In Frankfurt geboren, hat er sich in Holland bei Honthorst und dann in Italien ausgebildet und lebte zuletzt in Nürnberg. Aus Frankfurt stammt auch Philipp Peter Roos, bekannter unter dem Namen Rosa da Tivoli (1651—1705), dessen Vater bereits die Malerei und Radierkunst getrieben hatte. Der Sohn fiedelte frühzeitig nach Rom über, wo er große Fruchtbarkeit als Tiermaler entfaltete, ohne aber mehr als eine dekorative Wirkung zu erzielen. Auch der tüchtige, wenngleich nicht originelle Augsburger Schlachtenmaler Philipp Rugendas (1666 bis 1742) weilte längere Zeit in Italien. Dagegen haben Christoph Pauditz (1618—1667) und Jürgen Ovens (1623—1679) ihre Schule in Holland durchgemacht und sich als lediglich gute Nachahmer Rembrandts erwiesen (Fig. 396). Beide stammen aus Norddeutschland, wo die

holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fort dauerten, wo überhaupt noch das Kunstleben kräftigere Wurzeln gesetzt hatte. Hamburg gehört zu den wenigen deutschen Städten, welche von den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verschont blieben; es stieg bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer großen Handelsmacht und zu stattlicher Wohlhabenheit empor. Hier regte sich daher die Bilderfreude und die Lust am Sammeln, während im übrigen Deutschland, wie die kümmerlichen Porträtscheine aus Augsburg und Nürnberg am besten beweisen, die bürgerlichen Kreise nur ganz geringe Anforderungen an die Kunst stellten und schon zufrieden waren, wenn sie das Haus mit zierlichem Gerät schmücken konnten. In Hamburg fanden die holländischen Maler nicht allein eine gute Kundschäft, sondern einzelne unter ihnen auch eine zweite Heimat; kein Zweifel, daß auch Eingeborene die Malerei fleißig übten. Doch gehen ihre Werke vielfach unter holländischem Namen.



Fig. 395. Die Urkunde, von Paulus Potter. Dresden.

Von den schweren Kriegsnöten erholten sich die Fürsten und die vornehmen Stände rascher als das Volk. In den Händen der Fürsten ruhte daher im 18. Jahrhundert fast ausschließlich die Kunstspele. Naturgemäß stehen in der höfischen Kunst die Architektur und die dekorativen Künste im Vordergrunde, während Skulptur und Malerei wesentlich nur zur Ausschmückung der Bauwerke herangezogen werden. Eine größere selbständige Thätigkeit wird den bildenden Künsten nur selten geboten. Kein Wunder, daß das Urteil über die deutsche Kunst jener Zeit ganz verschieden ausfällt, je nachdem die eine oder die andere Kunstgattung schärfer ins Auge gesetzt wird. Gerade für Aufgaben, welche der Malerei vorzugsweise zugewiesen wurden, für eine monumentale Dekoration, fehlte den deutschen Künstlern die Schule und die Uebung, nicht das Talent, wie die Fresken in Palästen und Kirchen in Österreich und Bayern darthun, mit deren Schöpfung ausnahmsweise heimische Maler betraut wurden. Dazu kam noch, daß an den Höfen und in den vornehmen Kreisen die fremdländische Kultur überhaupt vorherrschte, hier die fremden Künstler von Hause aus ein größeres Ansehen genossen.

Die deutsche, nach dem westfälischen Frieden wieder zum Leben erweckte Kunst wurzelt nicht im Volksboden. Sie entbehrt auch der Einheit. Denn aus gar verschiedenartigen Elementen setzte sich die vornehme Bildung zusammen. Französische, italienische und holländische Einflüsse berühren und kreuzen sich. In den pfälzisch-rheinischen Landschaften, an den Höfen der geistlichen Kurfürsten herrschte unbedingt der französische Geschmack vor. Zu Direktoren der nach französischem Vorbilde errichteten Akademien wurden vorzugsweise pariser Akademiker be-



Fig. 396. Der Maler Pesne mit seinen Töchtern.
Schemitz, Privatbesitz.

rufen; so nach Dresden Louis Silvestre, seit 1715 Hofmaler Augusts des Starken, nach Berlin (1711) der als Porträtmaler (Fig. 396) verdienteres Ansehen genießende Antoine Pesne († 1757).

Für die Anlage fürstlicher Paläste war das französische Muster vollends maßgebend geworden, so daß sich die Entwicklung der französischen Architektur und dekorativen Kunst in Deutschland beinahe ebenso deutlich abspielt wie auf französischem Boden, und die allmäßliche

Ernüchterung der Bauphantasie, die vom Barocken zum Rokoko-Stil fortschreitende Dekorationsweise gleichfalls an manigfachen Beispielen verfolgt werden kann. Unter den zahlreichen Bauten am Rhein, welche der französischen Weise folgen, verdient das Schloß in Brühl besondere Erwähnung.

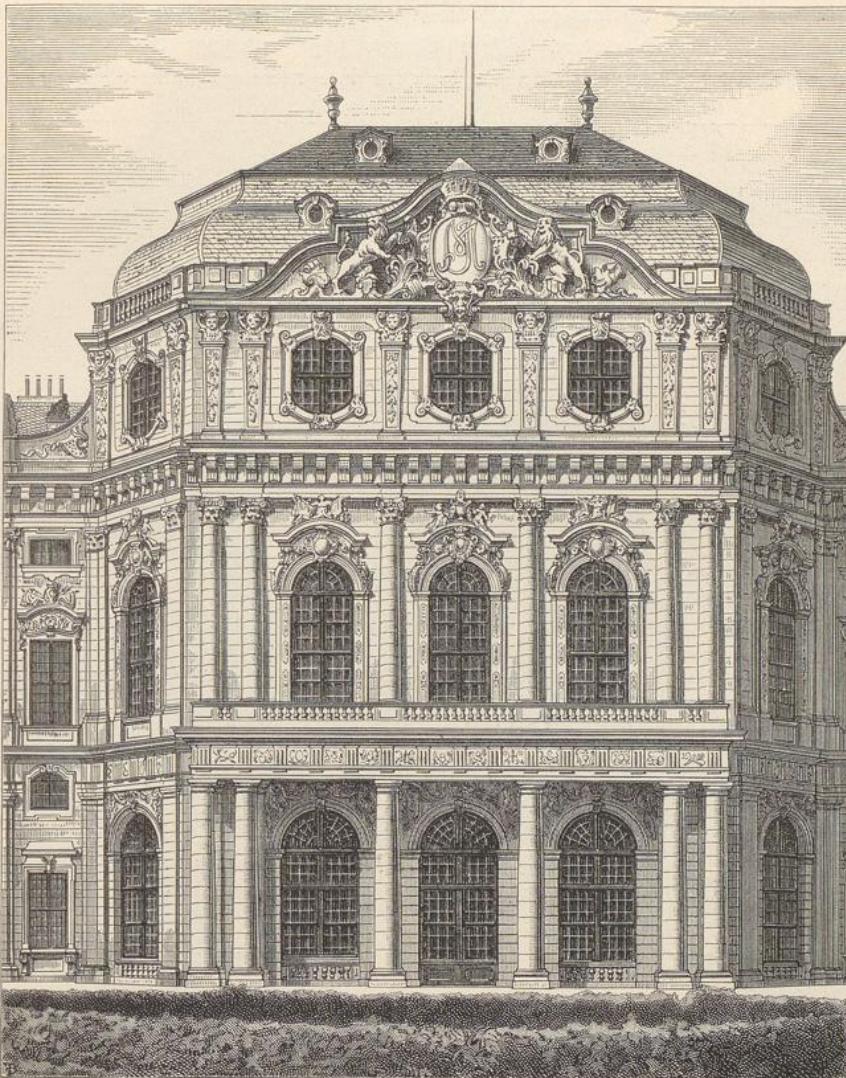


Fig. 397. Pavillon vom Schloß zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

Außer der Geschmacksrichtung hat auch die politische Stellung einzelner Höfe die Annäherung an die französische Kunst gefördert, z. B. in Bayern, wo die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg in den inneren Räumen die ganze üppige Pracht und auch die spätere Zierlichkeit der französischen Dekorationsweise entfalten. Nicht bloß die großen Fürstenhöfe, auch die Residenzen der kleinen (besonders geistlichen) Fürsten, wie Bamberg,

Würzburg (Fig. 397), Pommersfelden, bieten reiche Proben von der in den oberen Kreisen plötzlich erwachten Bauleidenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dientzenhofer, den Beweis, daß sie sich in die neue Kunstweise vollständig eingelebt hatten und den Wettkampf mit den fremden Meistern nicht zu scheuen brauchten.

Ein noch größeres Wirkungsfeld als die französische Architektur hatte sich die italienische Barockkunst in Deutschland erobert. Ihren Spuren folgt unbedingt die ganze katholische Kirchenarchitektur. Abteien und Klöster benützten ihre wiedergewonnene Macht und ihren

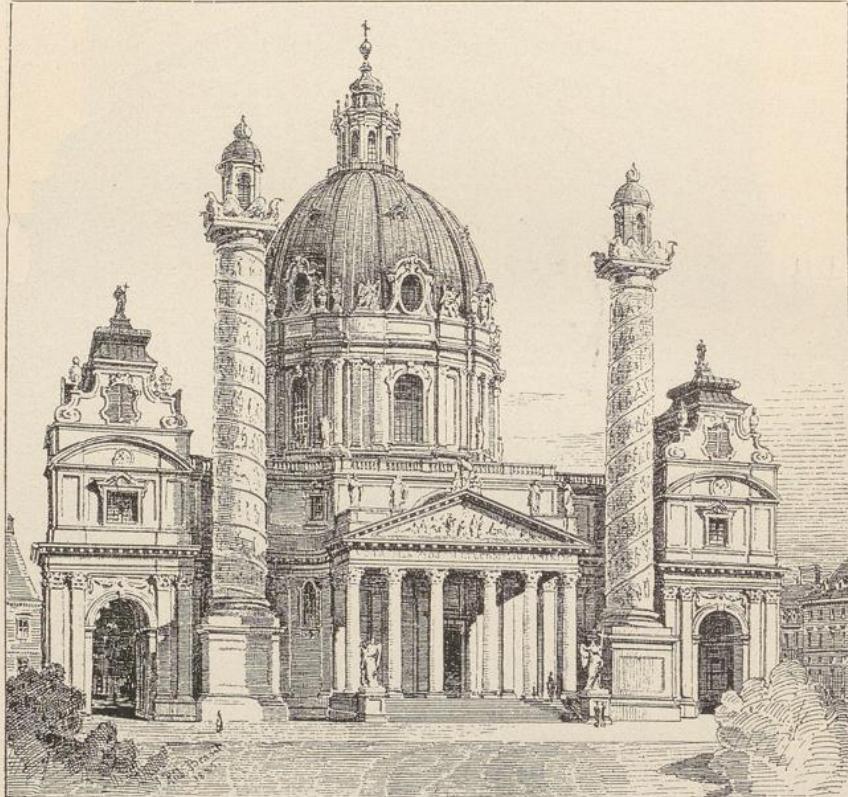


Fig. 398. Die Karl Borromäuskirche in Wien. Von Fischer v. Erlach u. Martinelli.

steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenschaft zu huldigen. Die großen Klöster in der Schweiz, in Bayern und Österreich sind seit dem Ende des 17. Jahrhunderts teils neu gebaut, teils umgebaut worden. Als Vorbild dienten vorzugsweise die römischen Kirchen der Barockperiode, nur daß, der deutschen Bausitte entsprechend, den Kirchen regelmäßig Türme (mit Zwiebelhauben) angefügt wurden. Die einzige nennenswerte Ausnahme in der geschlossenen katholischen Kirchengruppe bildet die Wiener Karlskirche, von Fischer von Erlach und Martinelli 1716—1737 ausgeführt (Fig. 398). Sie ist als Zentralanlage in ovaler Form gedacht, durch eine vorgeschoßene breite Fassade aber doch wieder dem herkömmlichen Typus angenähert. Eine größere Zahl stattlicher Barockkirchen besitzt Prag, wo ein anderer Zweig der Familie Dientzenhofer (Kilian Ignaz) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine

fruchtbare Thätigkeit übte. Prag darf sich auch einer Reihe großartiger Paläste im Barockstil rühmen; auch an vielen Privathäusern, wenigstens an den Portalen, kommt die barocke

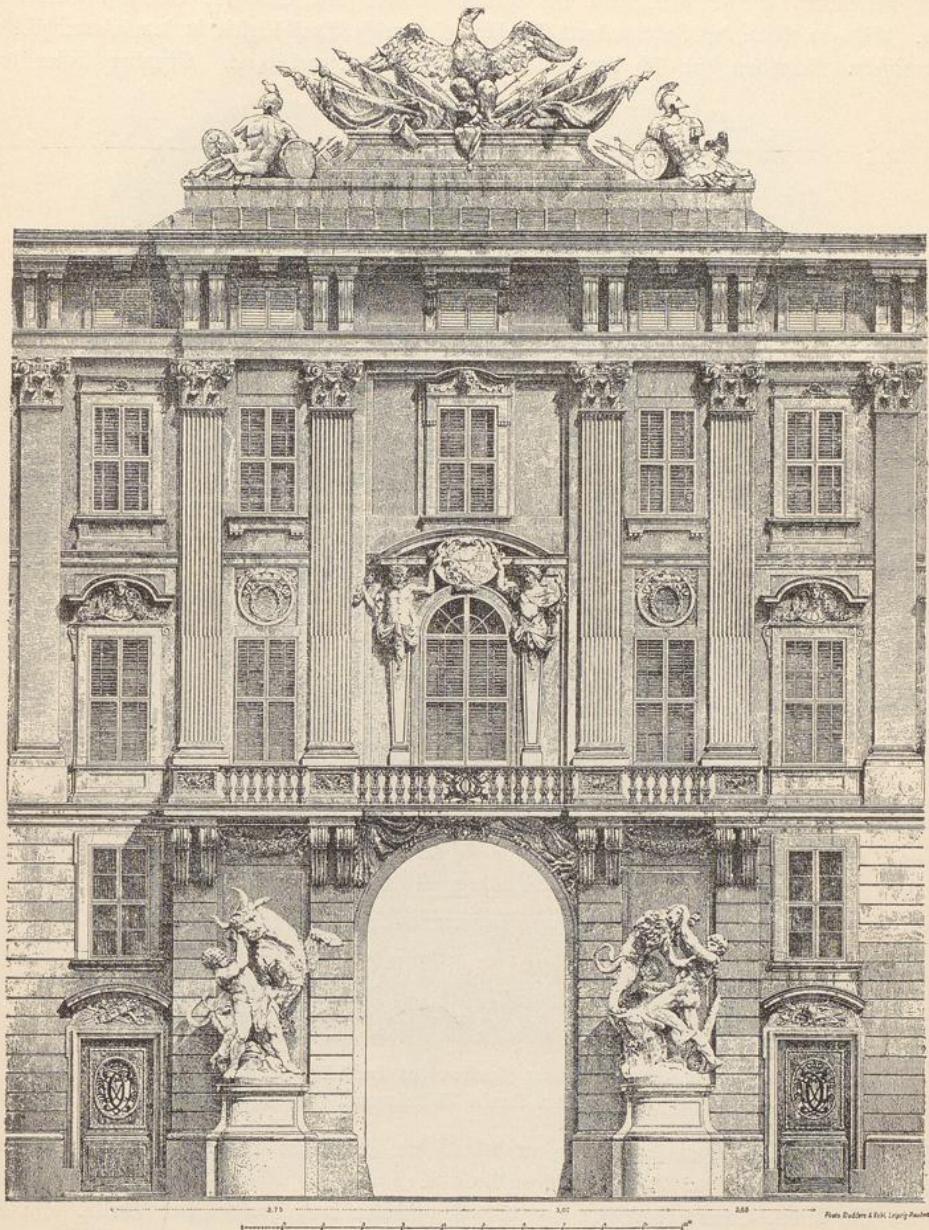


Fig. 399. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer v. Erlach.
(Nach G. Niemann.)

Weise zu kräftiger Geltung. Mit Prag wetteifert in dieser Hinsicht in der Zeit Kaiser Leopolds I. und Karls VI.: Wien, wo der schon in Prag neben Italienern thätige Fischer

von Erlach (1650—1724) und Lukas Hildebrand (1659—1730), beide in Italien gebildet, die Führung übernahmen. Von Fischer röhren die schönsten Teile der Hofburg (Fig. 399), von Hildebrand der Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, das sog. Belvedere her. Bis zur Mitte des Jahrhunderts herrschte eine reiche Bauthätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokokostil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die

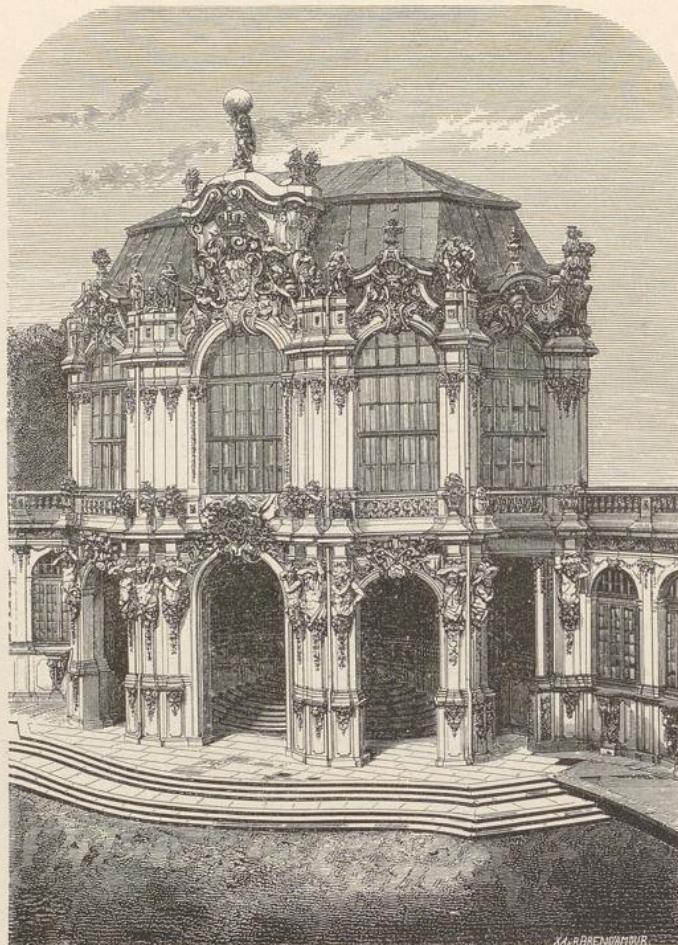


Fig. 400. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.
Bon Daniel Pöppelmann.

Sitten und Anschauungen der streng aristokratischen Bauherren und die hier vorherrschende italienische Kunstweise das Rokoko nicht aufkommen.

Die beiden Vororte deutscher Kunsthätigkeit bleiben doch Dresden und Berlin. In den Tagen Augusts des Starken wurde Dresden der Schauplatz des reichsten Gemüßlebens, welches noch längere Zeit nachwirkte und auch auf die Kunst einen hellen Schein warf.

In eine Welt des üppigsten Glanzes und höfischer Pracht führt der unter August dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und ursprünglich nur als Teil eines großartigen architektonischen Festapparates gedacht. Nach dem Plane des

Baumeisters Daniel Pöppelmann (1662—1736) sollte die Anlage nach Art der »alten römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude« alles in sich vereinigen, was zu Lust- und Pracht- aufzügen und zu ritterlichen Uebungen dienlich erschien. Die Anlage des Zwingers fällt in die

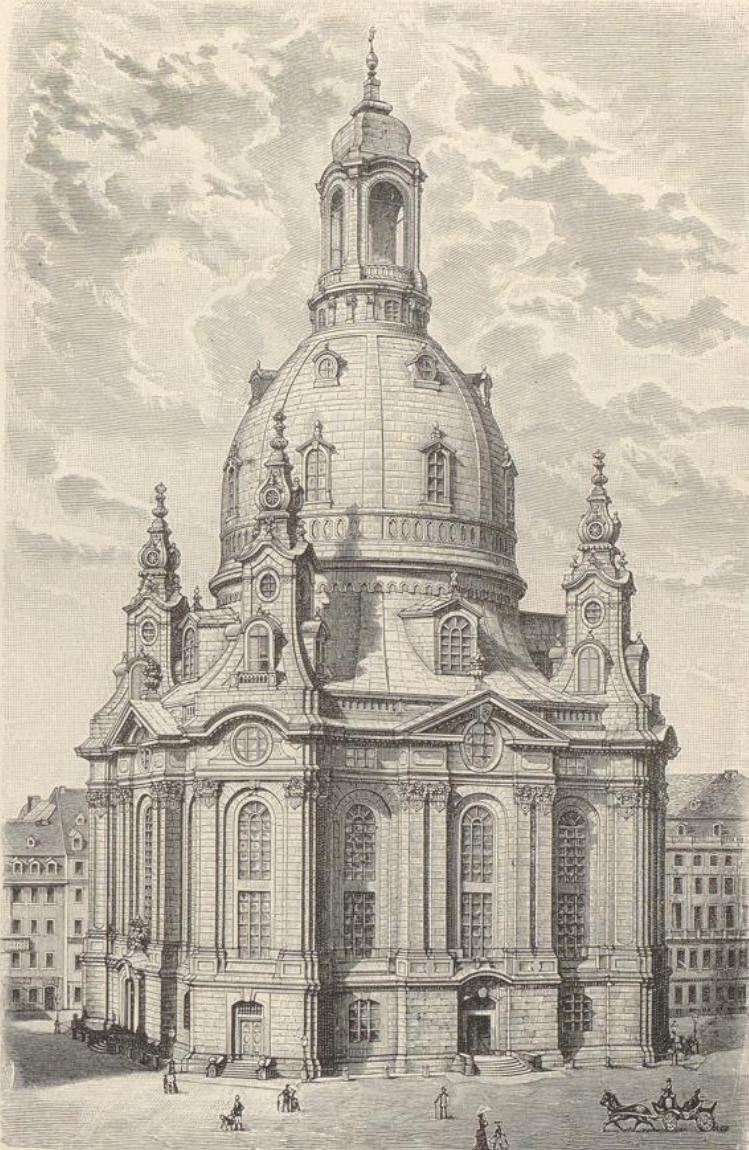


Fig. 401. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

gleiche Zeit, wie der von Schlüter geleitete Berliner Schloßbau. Auch in Schlüters Geiste hatte sich der Berliner Schloßbau zu einem römischen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfische Lustbarkeiten geringere Rücksicht nahm und alles in ernste, schwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die »Schauburg«, die im Sommer in eine

Orangerie verwandelt werden kann, und in welcher die Gepränge und Lustbarkeiten des Hofes sich abspielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreisteile bewegter gestaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Balustraden) geschlossen, welche durch hohe und reichgeschmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (Fig. 400) unterbrochen werden.

Eine besondere Bedeutung gewinnt der Zwinger dadurch, daß er vollkommen als Innenbau gedacht erscheint. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Kavalieren belebt zu denken; die Pavillons mit ihren Grotten und Springbrunnen stellen Erholungsräume dar, in welche sich die Hofgesellschaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diesen Charakter eines Festplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten



Fig. 402. Zwei Masken sterbender Krieger, von Schlüter.
Berlin, Zeughaus.

Säulenschäften, in den Basen der Balustraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenstereinfassungen u. s. w. deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Prunksaaldecoration an, im Gegensatz zu den meisten französischen Hofanlagen, die nur Fassadenmotive wiederholen. So hängt er, wenn auch nicht in den Bauformen, welche noch dem Barockstile folgen, nur feiner und leichter gezeichnet sind, so doch in der Bestimmung bereits mit der Bildung der Rokokozeit zusammen.

In starkem Gegensatz zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Pöppelmann und Longuelune (1729—1741) erbaut. Hier weisen die Pavillons, das gebrochene Dach, die Stichbogenfenster auf französische Einflüsse hin. Auf einen ähnlichen Gegensatz der künstlerischen Anschaunungen stoßen wir in Dresden bei den beiden Hauptkirchen, der katholischen Hofkirche und der Frauenkirche. Während die von Chiaveri 1736—1751 über einen eigentümlichen Grundriß errichtete Hofkirche, überreich bis zum Turm hinauf mit Statuen besetzt, sich in das malerische Gewand des italienischen Barocco kleidet, erscheint die von einem schlichten Handwerksmeister, Georg Bähr, 1726 bis 1740 erbaute Frauenkirche mit ihren

ernst würdigen Formen und der mächtigen Kuppel als ein treffliches Muster protestantischer Kirchenarchitektur (Fig. 401).



Fig. 403. Teil der Fassade des zweiten Hofs im Berliner Schloß. Von Schlüter.

Den Dresdener Bauten stellen sich nicht an Zahl, wohl aber an Bedeutung die Berliner architektonischen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite. Sie haben jedenfalls den Vorzug, daß sie der heimischen Empfindungsweise noch besser entsprechen. In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden die beiden Werke begonnen, welche der preußischen Hauptstadt ihr besonderes historisches Gepräge verliehen: das Zeughaus, von dem wahrscheinlich aus Holland

Springer, Kunstgeschichte. IV.

50

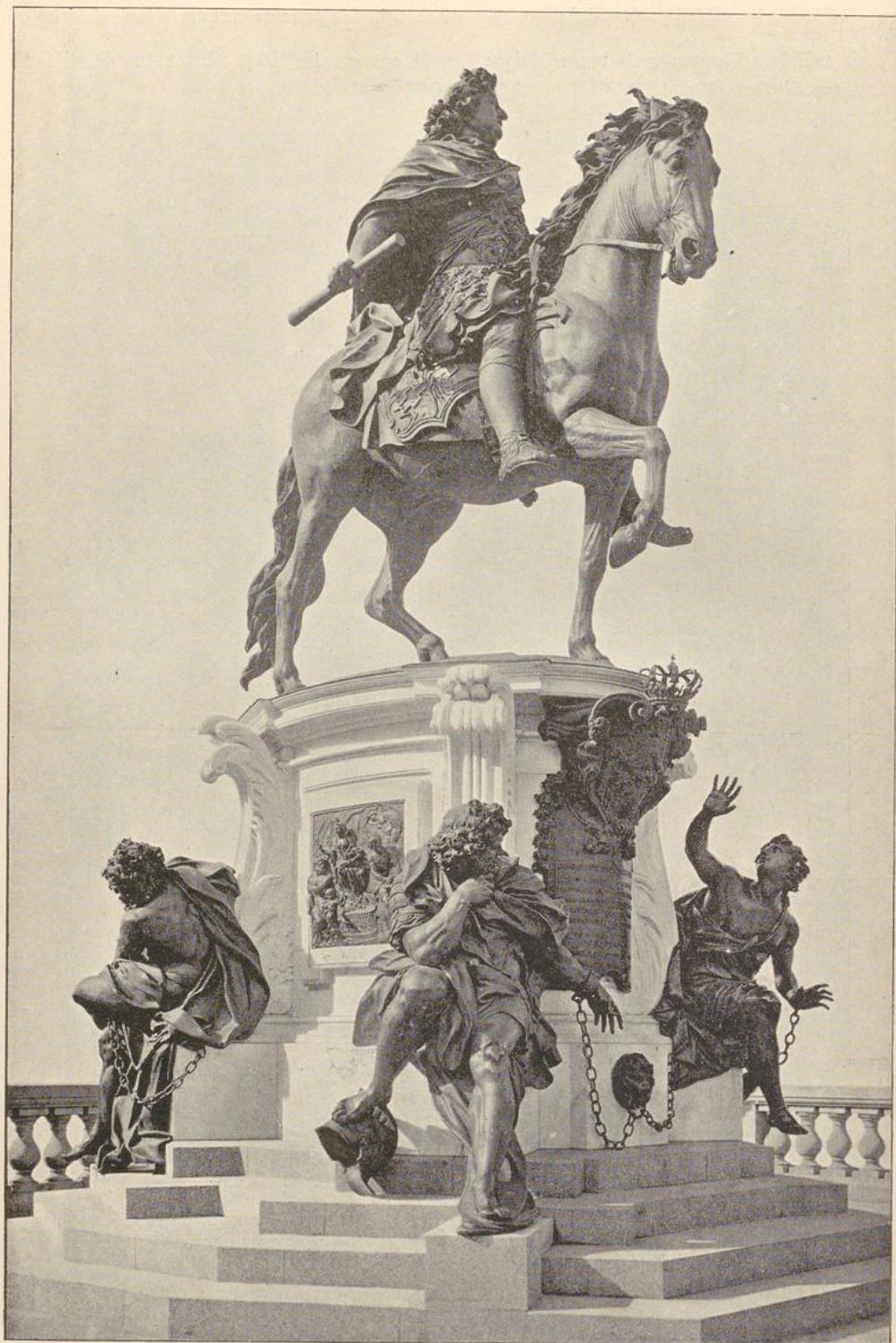


Fig. 404. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schlüter. Berlin.

stammenden kurfürstlichen Oberingenieur Johann Arnold Nering entworfen, nach dessen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Vodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das alte Kurfürstenschloß, eine ziemlich unregelmäßige Anlage, wurde im Jahre 1699 einem Umbau, der zum Teil Neubau war, unterworfen und die Leitung des Baues Andreas Schlüter (geb. in Hamburg 1664, gest. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter, der große, vom Schickale schwer heimgesuchte, von den Kunstgenossen bitter angefeindete Meister, war nicht bloß Baumeister, sondern auch Dekorateur und Bildhauer. Auf allen Gebieten künstlerischen Wirkens bricht sich seine kraftvolle Persönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, ein Teil der kühnen Flugkraft, welche seit dem großen Kurfürsten dem jugendstarken preußischen Staate innenwohnt, sei auf den Künstler übergegangen. Man findet in Schlüters Werken keinen leeren Pomp und mühsam aufgebauten Glanz, sondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie,



Fig. 405. Die March. Brunnenfigur von Raphael Donner.
Wien, Neuer Markt.

welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterschlüßsteinen des Hofs Masken sterbender Krieger (Fig. 402), bildet keinen zufälligen, nur lose mit dem Werke verknüpften Zierat, sondern bringt wirkliches Leben in die architektonische Gliederung und giebt dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifenden poetischen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schlosses (Fig. 403) hat Schlüter der Renaissance die einfach großen Verhältnisse und das Wirken durch kräftige Kontraste abgelauscht. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehemaligen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Fig. 404) vollendet. Sie ist in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürstenbrücke) berechnet; durch den Gegensatz zu den heftig bewegten, gefesselten Kriegern am Sockel tritt die majestätische Ruhe des Kurfürsten noch deutlicher hervor. Das Größte, was ein Künstler leisten kann, das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volksphantasie, hat Schlüter hier erreicht.

Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflussreichen Raphael Donner (1692—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien (Fig. 405), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im vorigen Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendung künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten, oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekte zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben! Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen äußerer Bewegtheit, einer manierierten Zeichnung leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie befunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung der Meister ab.

Im Gebiet der Malerei gibt es gleichfalls keinen Mann, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern, (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausgebreteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen zahlreiche Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesichte auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte. Zu volkstümlicher Bedeutung brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen Litteratur hauptsächlich für den Buchhandel thätige Kupferstecher Daniel Chodowiecky aus Danzig (1726—1801), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen (»Reise nach Danzig« in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) befindet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort fiedelte sich allmählich eine deutsche Künstlerkolonie an, die einzelnen Mitglieder — das hervorragendste ist Raphael Mengs — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unumgänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstler-Gesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

5. Die englische Malerei.

Jahrhundertelang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bauthätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese