

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

II. Malerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94863](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-94863)

Malerei

Fragen wir nach den Leistungen der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, so müssen wir zuerst architektonische Schöpfungen anführen. An zweiter Stelle stehen die Hauptwerke der Skulptur und des Kunstgewerbes und erst dann kommt die Malerei. In der europäischen Entwicklung ist die Rangordnung seit dem Ende der Renaissance eine andere. Die Malerei ist in Frankreich, Spanien und Italien die führende Kunst. Die Namen der großen Maler sind der Allgemeinheit vertraut. Ihre Werke werden zuerst genannt, wenn vom 18. Jahrhundert gesprochen wird. Werke von Watteau, Tiepolo, Boucher, Chardin, Gainsborough, Goya gelten als die Verkörperungen des Zeitgeistes. In der deutschen Malerei sucht man vergebens nach Namen von europäischem Klang. Nicht einer genießt mehr als nationale Berühmtheit. Gewiß, selbständige Talente gibt es mehr als ein Blick in die ältere Kunstgeschichte ahnen läßt. Meistens hat eine objektive Schätzung der subalterne Standpunkt deutscher Kunsthistoriker verhindert, die vor jedem Versuch einer Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit krampfhaft nach ausländischen Einflüssen und nach Entlehnungen aus den entlegensten Quellen suchten, wobei (bewußt oder unbewußt) oft nur die Eitelkeit, die Demonstration eigener Pseudogelehrsamkeit, der Anlaß des Suchens nach Vorbildern war. Auch für die Malerei hat die Forschung noch viel nachzuholen. Selbst die besten Leistungen sind erst seit kurzer Zeit wieder Besitz der Kunstgeschichte. Aber auch wenn die Vorarbeit geleistet ist, wird sich am Resultat wenig ändern. Für den Nichtdeutschen werden die Schöpfungen eines Asam, Maulbertsch, deren künstlerischer Wert jeden Vergleich aushält, immer unverständlich bleiben.

Gründe liegen schon im Charakter der deutschen Malerei dieser Zeit. Selbständige Werke von zwingender Kraft, von allgemein überzeugender Bedeutung, gibt es nicht viele. Erst im letzten Jahrhundertviertel wird die selbständige, deutsche Tafelmalerei wieder ein gleichberechtigter Faktor der europäischen Gesamtentwicklung. Was vorher auf dem Gebiete der Tafelmalerei, des Porträts, der Landschaft, des Genre, Stillebens geleistet wurde, geht oft nicht über ein gewisses Maß von geschmackvoller Feinheit hinaus; die besseren Werke sind damals in Deutschland von Ausländern geschaffen worden. In der religiösen Malerei, im Altarblatt kommen schon andere Rücksichten zu Wort, die einer isolierenden Betrachtung im Wege stehen: ohne den originalen Rahmen verlieren die Bilder an Wert. Die künstlerische Kraft wird bis zum späten Rokoko von der dekorativen Großmalerei aufgesaugt. Die monumentalen Fresken sind die eigentliche Leistung der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts. Nur für das Tafelbild gilt der Satz, den man so oft lesen kann, daß sich die deutsche Malerei dieser Zeit mehr durch Anregung von außen entwickelt habe, als aus innerer Gesetzmäßigkeit. Im Fresko ist die Selbständigkeit schon am Jahrhundertanfang erreicht. Kein anderes Land hat einen ähnlichen Reichtum. Die Mannigfaltigkeit der Künstlercharaktere ist erstaunlich. Faustfertige Dekorateure mit einem gut Stück Bauernfreude am buntfrohlichen Farbenspiel, ausgezeichnete Handwerker und Maler von hinreißendem Schwung der Gestaltungskraft, empfindsame Erfinder, volkstümliche Erzähler von naiver Pedanterie und phantasievolle Problematiker stehen nebeneinander. Die Kraft deutscher Phantastik lebt in ihren Schöpfungen wieder auf. Sie unterscheidet die deutsche Monumentalmalerei von der Italiens. Die anderen Länder, auch Frankreich, kennen die spezielle Gattung der kirchlichen Großmalerei nur als Ausnahme. Diese Wand- und Deckengemälde sind nur an ihrem Ort zu verstehen. Jede Abbildung versagt, weil keine Reproduktion den Eindruck wiederzugeben vermag, der aus diesem Grad

von Verschmelzung mit dem Baukörper, aus der Synthese der Kunstgattungen entsteht. Diese Malerei ist von Ornamentik und Architektur abhängig; sie mußte von ihrem inneren Wert viel aufgeben, bis sie sich den Forderungen des Gesamtkunstwerkes fügte und sie verlor, sobald man sie isoliert betrachten will.

Bis zur Jahrhundertmitte hat die idealistische, dekorative Wandmalerei die unumschränkte Herrschaft gehabt. Das südliche, katholische Deutschland war führend. Der Norden hat kaum mitgesprochen. Nur das Porträt hatte im Zeitalter des Absolutismus seine Bedeutung behalten. Erst mit dem Erstarken des bürgerlichen Naturalismus in der zweiten Jahrhunderthälfte kam die selbständige Tafelmalerei wieder zu ihrem Recht, und die einzelnen Gattungen, Landschaft, Genre, Stillleben, die bisher nur als nebensächliche Spezialitäten gepflegt waren, wurden wieder für vollwertig angesehen. Im letzten Jahrhundertviertel hat sich der Schwerpunkt vollständig verschoben. Die Freskomalerei, das Erbe des Barocks, wurde noch eine Zeitlang in der volkstümlichen, religiösen Kunst konserviert und verschwand dann in der Versenkung. Ihre Stelle übernahm im Klassizismus die Historienmalerei im engeren Sinne.

In dieser wechselnden Herrschaft der Gattungen ist die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei des Jahrhunderts im groben Umriß aufgezeichnet. Den Gründen dieses Wechsels nachzugehen ist Aufgabe der folgenden Übersicht. Sie kann, wie schon im Vorwort gesagt ist, bei der Enge des vorgeschriebenen Raumes nur eine Skizze bleiben, an der wenige Stellen über die Untermalung hinausgeführt sind. Ausgeführt sind die Partien, die bisher der allgemeinen Kunstgeschichte weniger vertraut waren. Die Teile, wo genügend Vorarbeiten und Monographien vorliegen, sind vernachlässigt. Stiche, Radierungen, Zeichnungen konnten nicht berücksichtigt werden. Der Verfasser weiß, daß damit ein reizvolles Kapitel der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts unterdrückt wird. Abbildungen der Tafelbilder findet man bequem im Darmstädter Jahrhundertwerk, das als unentbehrlicher Bilderatlas dem Text zugrunde gelegt ist. Die Berechtigung nimmt sich der Verfasser aus dem Umstande, daß er bei der Sammlung dieses wichtigen Materials mitgeholfen hat. Daß durch die Auswahl der Gesamtaspekte unrichtig wird, muß man mit in den Kauf nehmen. Mit diesem Mangel mußte der Vorzug eines relativ vollständigen Gesamtbildes erkauft werden.

Spätbarock und Regence

Das Jahr 1700, das unseren Abschnitt der deutschen Malerei nach unten begrenzt, ist Entwicklungsgeschichtlich keine Grenzscheide. Die kunstgeschichtliche Situation des späten 17. Jahrhunderts, die in dem Bande „Barockmalerei“ geschildert ist, ändert sich im frühen 18. Jahrhundert langsam. Die künstlerischen Fragen bleiben noch lange Zeit die gleichen, wie im 17. Jahrhundert. Innerhalb der Malerei verschiebt sich der Schwerpunkt. Die Freskomalerei (deren Anfänge auch schon in der „Barockmalerei“ beschrieben sind) gewinnt immer mehr an Bedeutung. Sie bringt neue Probleme in der Art der Lösung der dekorativen Aufgabe, der engeren Verknüpfung der Malerei mit der Architektur, der Steigerung des Raumgefühls durch den Illusionismus.

Die deutsche Barockmalerei hat den Illusionismus von der italienischen Kunst übernommen. Gekannt hatte man diese Umsetzung der Bildfläche des Deckenbildes, des Wandbildes in perspektivische Tiefe, die Vortäuschung einer neuen räumlichen Wirklichkeit, viel früher.

Schon Holbeins Entwürfe für Fassadendekorationen nehmen im perspektivischen Aufbau der Komposition auf den Besucher Rücksicht. Aber dieser plastische Illusionismus ist etwas anderes als der barocke Illusionismus. Er ist aus der spielerischen Freude an der perspektivischen Erfindung erwachsen, wie ältere Beispiele der italienischen Malerei, Mantegnas Deckenbilder in der Camera degli sposi in Mailand oder Melozzos Kuppelfresko in Loreto.

Der barocke Illusionismus in dieser speziellen Art, wie er in Deutschland gepflegt wurde, ist ein Mittel der Raumsteigerung, der Raumerweiterung. Er durchbricht die Raumgrenzen

und verbindet den realen Raum, in dem der Beschauer steht, mit dem irrealen, dem gestalteten Raum des Bildes, mit der Unendlichkeit. Er macht den Beschauer zum Mitspieler in der übernatürlichen Handlung, die sich jenseits der Wirklichkeit abspielt. Er ist ein Mittel der barocken Synthese, der barocken Expansion. Er versetzt den Beschauer in eine neue Wirklichkeit und ist so der mächtigste Anreger der Stimmung.

Dieser barocke Illusionismus hatte eine jahrhundertlange Entwicklung hinter sich, als er übernommen wurde. Wir müssen die wichtigsten Etappen hier kurz skizzieren, weil Reste der verschiedenen Stufen in einzelnen Gegenden Deutschlands konserviert wurden. Die Renaissance, Raffael und seine Schule hat die Riesengemälde der Wand als tektonischen Schmuck durch den Rahmen motiviert. Man hat die Gemälde als aufgehängte Bildteppiche gestaltet und höchstens in die Randmotive illusionistische Spielerei eingemischt, weil die Klarheit der Raumvorstellung nur die Flächen brauchen konnte. Die krassen Verkürzungen der Deckenbilder des Manierismus (Beispiele Giulio Campi's Deckenbilder in Cremona, in Deutschland die kleinen, von italienischen Malern um 1530 geschaffenen Deckenbilder im Apollo- und Dianasaal der Landshuter Residenz) charakterisieren das artistische Grundgefühl des Stiles. Vorläufer des Barocks sind Correggios Domkuppel in Parma und Veroneses Deckenbilder in St. Sebastiano und in der Sala del Olimpo in Venedig. Beide erweitern mit Mitteln der malerischen Illusion den Raum, ohne jedoch den Rahmen zu durchbrechen. Die Ölgemälde von Veronese sind als Wanddekor in den festen architektonischen Rahmen eingespannt. Erst die römische Barockmalerei hat konsequent den Weg der Raumweiterleitung bis zur völligen Verschmelzung von Wand und Decke betreten. Der Illusionismus faßt Fuß zuerst im Rahmen, dann in der Füllung, er wird konsequent durchgeführt in der gemalten Architektur; erst im Hochbarock wird das Deckengemälde einbezogen. In der Galeria Farnese hat Annibale Carracci das lastende architektonische Gerüst aus schweren Hermen und Atlanten in plastischer Verkürzung gezeichnet und durch die gerahmten Füllungen im Spiegel und am Fuß des Gewölbes den Raum geschlossen. Nur die Ecken der Mulden sind geöffnet. Für die beliebte perspektivische Architekturmalerie des Rahmens, die quadratura, wuchs eine Gattung von Spezialisten heran, meist oberitalienische Künstler, die konsequent die Wandarchitektur an der Decke fortsetzen, die Gliederung nach oben erweiterten und mit raffinierertesten Mitteln den Übergang von der wirklichen zur scheinbaren Architektur verdeckten. Die Füllung wurde anderen Händen überlassen. Verschiedene Realitätsgrade bleiben so nebeneinander. Lange gingen die Spezialisten der beiden Gattungen getrennt, noch in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts blieb die Trennung von Architekturmalerie und Historienmalerei bestehen. Der Erfolg der Quadraturmaler brachte auch den entscheidenden Schritt zur Einheitlichkeit.

Der Sieg des Illusionismus ist mit zwei Namen verknüpft. Giovanni Lanfranco hat für Kuppeln und Halbkuppeln die Typen geschaffen, die das Vorbild blieben für die spätere Zeit. Das Kuppelfresco von St. Andrea della Valle (1621f.), der Capella di St. Gennaro in Neapel (1641) und die Chorapsis von St. Carlo ai Catinari in Rom (1646) sind die entscheidenden Fortsetzungen von Correggios Vorbild. Geballte Massen von Figuren auf gewitterschweren Wolken, frei verteilt, daß jeder Zwang einer konzentrischen Anordnung schwindet. Die Einzelfigur geht vollständig unter im schweren Gestaltengewölk, das von sich aus mit malerischen Mitteln die Raumtiefe formt und sich rasch nach oben von massiger Plastizität zu leichterer, atmosphärischer Lichtheit der hellen Glorien abstuft. Das Licht fällt von oben auf die bewegten Wolken, deren leuchtende Kämme die Folie bilden für das dunklere Relief der feurig bewegten Figuren. Die plastische Kraft der Kontraste, die laute Energie der pathetischen Bewegung, die großzügige Vereinfachung nehmen auf den fernen Beschauer Rücksicht. Bellori vergleicht die Wirkung der Kuppelmalerei von Andrea della Valle einer mit vollen Akkorden weite Räume erfüllenden Musik. Der große pathetische Stil des Hochbarocks ist das Vorbild für alle Großmaler der Folgezeit geworden. Der zweite Name ist Pietro da Cortona. Die Decke des gran Salone im Palazzo Barberini (1633–39) hat Dvořák als Stiftungsurkunde des neuen Stiles bezeichnet. Mit Recht, wenn allein das Gebiet der profanen Großmalerei berücksichtigt wird. Malerei, Plastik und Architektur sind eins. Ein gewaltiges, gemaltes Gerüst von architektonischen Eckstützen trägt einen breiten Rahmen, der noch einmal die Rechteckform der Decke wiederholt. Der in Stuck gedachte Rahmen, dieser Rest von Quadratmalerei, dient verschiedenen Aufgaben. Die plastische Verkürzung steigert die Illusion. Der Rahmen hat auch inhaltliche Bedeutung: er gliedert die Allegorie in Strophen und hebt den Kern hervor. Er hat ferner dekorativen Wert: er dient zur Verteilung der Massen und zur Angleichung an die Gesamtfläche. Ein Augenpunkt ist gewahrt: der Beschauer an der Tür der Schmalseite soll die rauschende Apotheose des gottgewollten, päpstlichen Regimentes mit einem Blick übersehen. Dem wirbelnden Empor zum hellen Licht in der Mitte entspricht an der wichtigeren Schmalseite der Sturz der Giganten und in diesem Entgegengrängen der Gestalten zum Beschauer liegen ebenso die Zeichen des Hochbarocks wie in den Gemälden von Rubens. Auch im Inhalt ist die Einheit gewahrt. Antike und christlich-kirchliche Welt, Allegorie,

heidnische Mythologie und religiöse Symbolik bilden eine Apotheose der gottgewollten päpstlichen Regierung. Sie sind zu einer kolossalen Epopöe verschmolzen, deren dröhrend volle Sprache dem rauschenden Schwung der Bewegung antwortet.

Der Spätbarock hat nicht viel Neues hinzugefügt. Der wichtigste Großmaler der Spätzeit, Andrea Pozzo (1642–1709) hat die bisherigen Anfänge zusammengefaßt, die veraltete Quadraturmalerei und die figurale Illusion verschmolzen und eine eigene Systematik vor allem der kirchlichen Deckenmalerei entwickelt. Sie ist das Vorbild geworden für die süddeutsche Malerei. Seine Methode optischer Täuschung in perspektivischen Scheinarchitekturen hat er durch ein vielbenutztes Werk, die „*Perspectiva pictorum et architectorum*“ populär gemacht. In der deutschen Übersetzung von Johann Box Barth „*Der Maler und Baumeister Perspektiv*“ (Augsburg 1719) wurde das Buch das unentbehrliche Hilfsmittel für die perspektivischen Konstruktionen. Ebenso wichtig war das Vorbild der eigenen Schöpfungen. Seinem Hauptwerk, dem Fresko in S. Ignazio in Rom mit der Glorie des hl. Ignatius, gab schon der Ort, die Hauptkirche der Jesuiten, dogmatische Bedeutung. Die Decke trägt ein Gemälde. Die Wandarchitektur ist in der gemalten Architektur der Decke fortgesetzt, und zwingt so den Beschauer Wand und Decke zusammen zu sehen. Ohne Trennung steigt sie empor, bis sie im fernen Luftraum mit einer hohen Attika vor dem freien Himmel endet. Diese architektonisch bestimmte Raumzone ist als Zwischenglied eingeschoben. In Deutschland hat man auch diese Zwischenglieder später aufgegeben. Zwischen den Öffnungen der Architektur schweben die Gestalten einer himmlischen Vision aus und ein, durch den einen Augenpunkt in der Mitte ist die Decke zusammengefaßt. Das Schiff der Kirche ist wie ein offener Hof. Die Decke ist geöffnet und die Öffnung ist durch die Gestalten der heiligen Vision gefüllt. Von der hochbarocken Deckenmalerei unterscheidet sich das Fresko durch die Verschmelzung von Quadratmalerei und figuralem Hauptthema; aber die verkürzte Architektur hat andere Bedeutung erhalten, als sie in der spielerischen Quadraturmalerei hatte: sie ist eng mit dem Inhalt und mit dem Kirchenraum verknüpft und dient zur Verstärkung der Illusion, zur räumlichen Vertiefung. Sie ist die Brücke zum Jenseits, die den Blick unmerklich in die Welt des Visionären leitet.

Noch wichtiger ist der zweite Unterschied: die Auflösung der Massenballungen zu einem leichteren, lockeren Geflecht und, trotz aller zeichnerischen Schärfe, die Rücksichtnahme auf die atmosphärische Stimmung. Man darf darin eine Rückwirkung der nordischen Kunst sehen, die im Tafelbild diese Probleme schon gelöst hatte. Es ist kein Zufall, daß Pozzo am Schluß seines Lebens selbst nach dem Norden zog, wo seine Kunst noch mehr Anklang gefunden hatte, als in Rom. 1702 verließ er, von Kaiser Leopold I. eingeladen, Rom, um über Trient nach Wien zu gehen. 1705 entstanden die (jetzt zerstörten) Fresken in der Favorita, die (stark übermalten) Fresken in der Jesuitenkirche und sein Hauptwerk, das riesige Deckenbild im Saal des Liechtensteinpalais, eine Apotheose des Herkules. 1709 ist Pozzo in Wien gestorben.

Welche Aufgaben blieben nach diesen Lösungen, die die Probleme des Illusionismus erschöpften, der deutschen Deckenmalerei? Zunächst die eine: die Anknüpfung der importierten Thematik an die nordische Tradition. Die Vermittlerrolle zwischen den Errungenschaften der nordischen Kunst in der holländischen Landschaftsmalerei, im flämischen Tafelbild, und den Forderungen des barocken Freskos ist automatisch der deutschen Malerei zugefallen. Die Aufnahme der atmosphärischen Stimmungen, der Errungenschaften der Licht- und Luftmalerei, die „poetische“ Gestaltung des unendlichen Freiraumes ist in Deutschland zuerst konsequent durchgeführt worden. Damit war von selbst verbunden die Zurückdrängung der architektonischen Rahmung, die Vernichtung jeder Erinnerung an die gesetzmäßige, figurale Komposition. Die Lösung dieser Aufgaben hat schon die deutsche Malerei des Spätbarocks zum Abschluß gebracht.

Der Illusionismus erschöpft nicht das Problem der barocken Deckenmalerei. Die natürlichen Aufgaben, die der Farbe in der Architektur zukommen, blieben ihr auch in der Großmalerei des 18. Jahrhunderts erhalten. Sie dient zur Akzentuierung, zur farbigen Rhythmisierung; sie dient zur Erweiterung und Erleichterung der Architektur, die sie mit dem Glanz der himmlischen Gloriolen aufhellt, sie verknüpft die Joche, sie verbindet Wand und Decke, sie hilft in der bayrischen Malerei des Rokoko, wo Wolken, Himmelsfetzen, Draperiestücke über die Grenzen getrieben werden, zur Verschmelzung der Raumkompartimente. Sie ändert schon mit ihrem sinnlichen Reiz den Raumeindruck.

Neben dieser architektonischen Aufgabe fällt der Deckenmalerei mit steigendem Recht die dekorative Aufgabe der Flächenfüllung zu. Die konträren Aufgaben der Deckenöffnung und Deckenfüllung kreuzen sich.

Schon im Hochbarock. Das praktische Rezept Berninis (im Tagebuch des Herrn von Chantelou): man solle bei solchen Großgemälden nur mit Massen arbeiten (alle macchie), als ob man auf dem Papier Formen zeichne, sie ausschnitte und befestige, gleichsam als formlose Komposition des Ganzen, dem man zunächst einen schönen Kontrast verleihen müsse; dann erst solle man diese Flächen mit Einzelheiten füllen — ist nichts anderes, als eine Umschreibung der dekorativen Aufgaben, des hochbarocken Deckenbildes, das auf dem Kontrast von leerer und gefüllter Fläche, von Hell und Dunkel aufgebaut ist, das mit Massen von Gestalten arbeitet, mit den großen ornamentalen Kontrasten in Farbe und Bewegung.

Der Gegensatz von dekorativer Flächenfüllung und illusionistischer Raumdurchbrechung durchzieht auch die deutsche Großmalerei. Jedes Land zieht, wie wir nachher sehen werden, andere Lösungen vor. Aber diese architektonischen Detailaufgaben treten zurück vor dem Hin-arbeiten auf den Gesamteindruck, der in deutschen Kirchen mit neuen Mitteln zu viel stärkerer Wirkung ausgebaut ist als in italienischen. Andere Länder können gar nicht verglichen werden. Auch in italienischen Kirchen empfindet man Wand und Decke immer noch als getrennte Teile. In Deutschland ist die Synthese mit den freisten Mitteln erreicht, die oft hart die Peripherie des ästhetisch Ertragbaren streifen. Die Übergänge sind so verwischt, daß der Besucher die räumliche Grenzen nicht mehr finden kann und in einen Rauschzustand versetzt wird, wo er Wirklichkeit und Wunder als eines empfindet.

Endlich ist zu bedenken, daß der Illusionismus überhaupt nur ein Teilproblem der Deckenmalerei ist. Man war sich von Anfang an darüber klar, daß auch der stärkste Grad plastischer Illusion einen Rest von Glaubhaftigkeit übrig lasse, daß auch die kühnste Verkürzung die optische Täuschung nicht vollenden könne. Die perspektivische Illusion will gar nicht „gesehen“ und auf ihre Richtigkeit nachgeprüft werden, sie will erlebt sein. Sie will als Zeichen des unbegrenzten Raumes gewertet sein, sie will ein Mittel der Steigerung des religiösen Gefühles sein. Nicht der Augenbetrug ist Ziel, wie im barocken Theater. An Kühnheit der Mittel lassen auch darin die Deutschen die übrigen Länder weit zurück. In Weltenburg haben die Asam die Decke wirklich durchbrochen, die Grenzen gesprengt, durch Stuckfiguren den Übergang von Sein und Schein verbaut und die Verbindung zwischen einer visionären, transzendentalen Welt und dem Besucher hergestellt. Die schweren Randgestalten drängen sich dem Besucher entgegen, der ganze Kirchenraum ist ein „Theater“ und der Besucher wird Mitspieler. Subjekt und Objekt sind im mystischen Sinn verschmolzen. Beim Betreten der Kirche soll der Besucher vor dem Wunder einer Verbindung mit dem Jenseits sein Selbst aufgeben und gläubig, im frommen Staunen, den Schritt in eine visionäre Welt wagen. Nicht die greifbare Realität ist letzte Absicht der illusionistischen Darstellung, sondern die Realität des Visionären. Durch die Magie des Lichtes wird dem Illusionismus die visionäre Wendung gegeben, er wird über sich selbst hinaus gesteigert.

Der Illusionismus will überhaupt nicht mehr sein als eine Anweisung. Er ist nicht Selbstzweck. Er ist zunächst ein Sinnbild der Energien die in der Architektur liegen, ein Mittel des architektonischen Ausdrucks, ein Symbol des barocken, auf die Unendlichkeit gerichteten Raumgefühls. In den Prunkräumen der Schlösser wollte man durch große Spiegel die Realität der Gesellschaft ins Unwirkliche transponieren, in den Bildern der Decke profaner Räume wollte man die poetische Steigerung des eigenen Lebens sehen. Die Deckengemälde sollten nicht die Wirklichkeit wiedergeben, sie sollten nicht eine Darstellung des Objektiven sein, sondern ein Gleichnis, ein Sinnbild der festlichen Grundstimmung der Gesellschaft, ein Mittel der Steigerung des eigenen Lebensgefühls in das Transzendentale, die Verkörperung eines Wunschbildes. Im



145. C. D. Asam, Deckenbild in Fürstenfeldbruck.

religiösen Bild kommt die visionäre Steigerung noch mehr zum Ausdruck. Letzte Absicht dieser visionären Kunst konnte nicht banale Sinnestäuschung sein. Schon die Stellung der Bilder über dem Kopf des Besuchers an der Decke, der körperliche Zwang des Blickes nach oben, die Aufhebung des statischen Gleichgewichtes, gibt das Gefühl optischer Unsicherheit, die rauschhaftes Schwindelgefühl erzeugt. Auch die Verschmelzung von Baukörper, Plastik und Malerei hindert die optische Erfassung. Wir haben bisher von dekorativer Synthese gesprochen. Der Begriff ist für diese Art von Verschmelzung der Kunstgattungen zu eng, der Ausdruck dekorativ ist viel zu wenig neutral. Richtiger wäre es, den Begriff Synästhesie hier anzuwenden, da auch die Empfindungen der anderen Sinnesgebiete ausgelöst werden. Selbst der Vergleich der Kuppelmalerei mit einer, die weiten Räume mit vollen Akkorden füllenden Musik (Bellori), mit einem brausenden Choral (Dvořák) trifft nur einen Teil der Komplexe, die in spätbarocken Kirchen dieses mythische Gefühl der ekstatischen Hingabe der Persönlichkeit erzeugen.

Für die Gestaltung des Unwirklichen, des Irrationalen, brachten die Deutschen natürliche Vorgaben mit: die Phantastik, die Neigung zur expressionistischen Verstärkung des Ausdrucks, zur Übertreibung der Dynamik, zur farbigen Irrationalität. Die letzte Steigerung des Phantastischen, die Wendung zur Irrationalität des Traumhaften ist hier auch schon im Spätbarock, in der Kunst der Asam, erreicht. Die alte Tektonik der Komposition ist vollständig zertrümmert, und aus den Fragmenten ist eine neue Handlungseinheit aufgebaut, wo zeitlich nacheinander folgende Szenen mit geschichtlichen und allegorischen Gedankenassoziationen zu einem grandiosen, unreal bewegten Simultanerlebnis verknüpft sind. Für diese Wendung ins Transzendentale fehlt dem Südländer das Verständnis. Allerdings bezeichnet auch hier die Kunst der Asam einen Grenzpunkt, wo die Malerei sich überschlagen wollte, wo eine Reaktion schon im Gange war. Das Rokoko hat diese Hyperbeln auf das ästhetisch ertragbare Maß zurückgeschraubt.

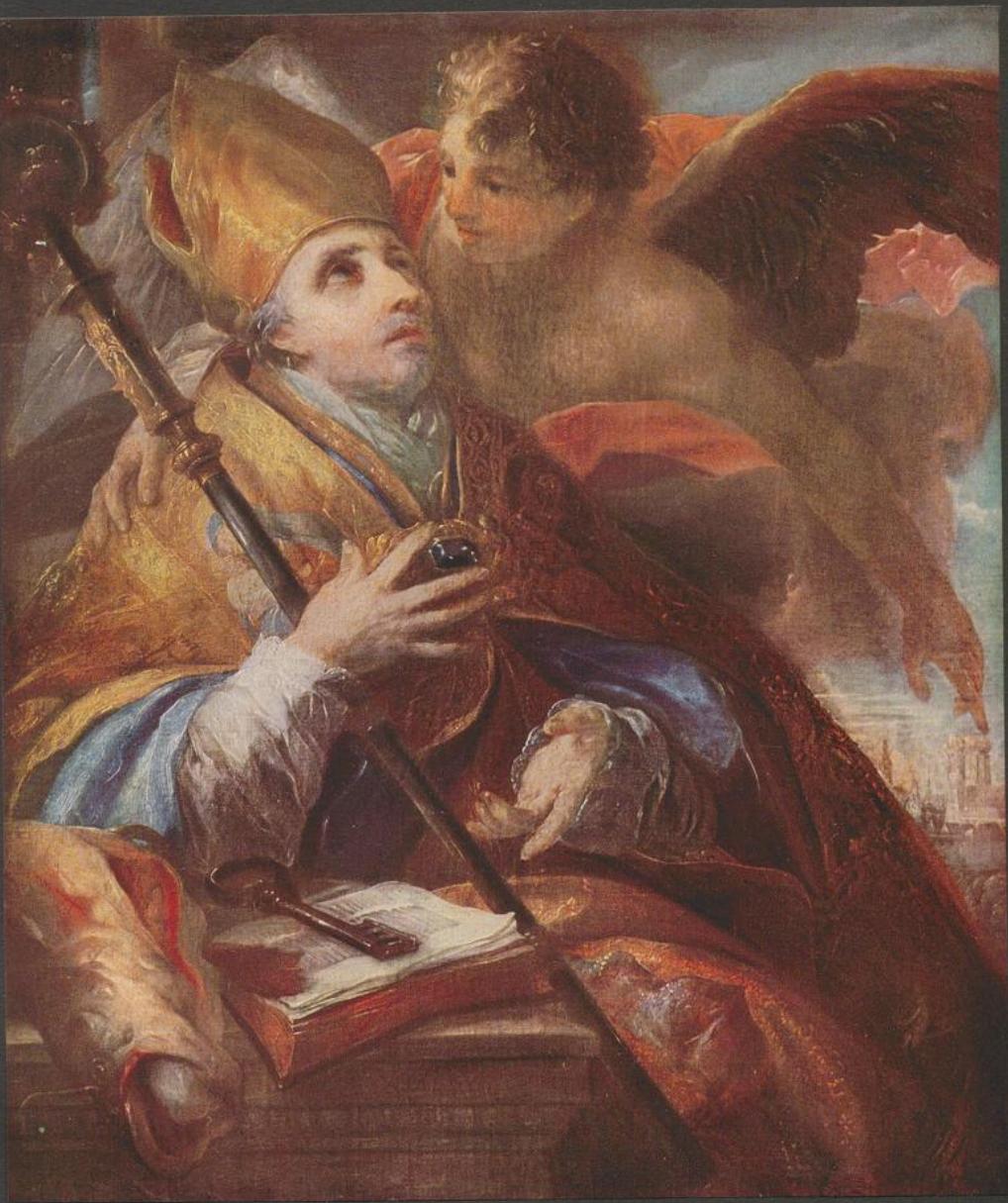
Es hat neben der figuralen Komposition immer mehr den freien Luftraum mit den hellen Wolken als Mittel märchenhafter Steigerung verwertet.

Ein Umstand erschwert das Verständnis der Großmalerei; die Kompliziertheit des Inhaltes. Man kann zwar heute wieder die Meinung lesen, daß „das Suchen nach tiefen Inhalten dieser, den gelehrten Apparat von Mythologie und Legende lächelnd skizzierenden Malerlaunen ein unnützes Tun wäre, gleich, als wollte man die Zweckmäßigkeit eines heiteren Naturproduktes ergründen.“ Abgesehen davon, daß dieser Vergleich an sich falsch ist, und daß schließlich die Analyse eines jeden Kunstwerkes unter das gleiche Verdikt fallen würde, ist diese Warnung auch aus anderen Gründen nicht gerechtfertigt. Wir wissen, daß der Inhalt der Zeit alles war, wichtiger als die künstlerische Form. Es ist eine billige Forderung des geschichtlichen Gewissens, zu versuchen das Kunstwerk mit den Augen derer zu sehen, die diese Werke geschaffen haben. Sonst kommen wir in die Gefahr, wieder auf den Standpunkt der Aufklärungszeit zurückfallen, wo Nicolai diesen „Unsinn mit Methode“ belächelte. Darin, daß diese Gedankenzyklen uns fremd geworden sind, so fremd wie die Gedankenkreise der großen Skulpturenzyklen an den gotischen Domen, liegt noch kein Grund, über den Inhalt hinwegzugehen. Ohne Kenntnis des Inhaltes aber ist diese Malerei nicht zu verstehen. Nicht das wirkliche Leben spiegelt sich in diesen Bildern, sondern eine poetische oder visionär gesteigerte Welt. Der Übersteigerung der Form entspricht die, man möchte sagen romantische Übersteigerung des visionären Inhalts durch Allegorie und andere Mittel der Metaphorik.

Wir können hier auf die Einzelfragen, die Entwicklung der Programme, die an anderer Stelle ausführlicher behandelt sind, nicht eingehen. Es muß die Bemerkung genügen, daß die Entwicklung des Inhaltes, der Wandel in der Wahl der Stoffe, parallel geht der formalen Entwicklung, daß die Selbständigkeit der deutschen Entwicklung sich auch in der Wende zur Mystik des Mittelalters äußert. Auch in diesem Punkte nimmt die Entwicklung der einzelnen Länder ihren eigenen Weg. Die Unterschiede werden in der folgenden Übersicht gestreift werden.

In Österreich hat die barocke Großmalerei fruchtbaren Boden gefunden. Der nationale Aufschwung (nach den Türkenkriegen und nach den Erfolgen gegen Frankreich) brachte die Blüte der Architektur, die dem Lande seinen barocken Charakter gegeben hat. Die Wahl des Freskos als wichtigsten Deckendekor, als Träger architektonischer Funktion hat das Vorbild des italienischen Barocks entschieden. Der betonte Einfluß italienischer Kunst war geschichtliche Notwendigkeit in einem Lande, zu dem damals große Teile des nördlichen Italiens gehörten. Die Vorliebe des Kaisers und (folglich auch) der einflußreichsten Mäzene, des Prinzen Eugen, des hohen Adels, für italienische Kunst, hat den Einfluß noch verstärkt, viel hartnäckiger einwurzeln lassen als in den übrigen süddeutschen Gebieten. Übernommen wurde der italienische Spätbarock, der schon lange nicht mehr blutrein italienisch war, der schon viel von nationaler Eigenart hatte verlieren müssen, bis er sich zur internationalen Weltsprache der Kunst eignete. Der wechselseitige Austausch von Kräften — man denke, daß der einflußreiche Münchener Maler Karl Loth in Venedig, und der Ingolstädter Ignaz Stern (1698—1746) in Rom, zu großem Ansehen gelangen konnten, als gleichzeitig venezianische Maler an deutschen Fürstenhöfen das Wort führten — ist auch ein Beweis dafür, daß die nationalen Widerstände schon verwischt, ausgeglichen waren, als die Invasion um 1700 den Höhepunkt erreichte.

Die Zahl der italienischen Maler, die in Wien und Österreich tätig waren, ist groß. Hier können nur einige einflußreiche Namen zitiert werden. Von der älteren, spätbarocken Generation ist Maria Antonio Chiarini (Bologna 1652—1730) zu nennen, der von Prinz Eugen protegiert wurde und hauptsächlich für den Adel (Trautson, Daun) tätig war. Antonio Bellucci (Venedig 1654 — Picol di Soligno 1726) hat im Saal des Liechtensteinschen Majoratshauses das große Fresko gemalt. Von Antonio Maria Beduzzi (Bologna 1675 — Wien 1735), der Virtuose, Maler und einflußreicher Architekt war, ist das Fresko in der Sommersakristei in Melk. Pozzos Tätigkeit in Wien ist schon erwähnt. Noch mehr geschätzt war Francesco Solimena (1657—1747), das Oberhaupt der Neapolitaner, der vielgerühmte Maler, um dessen Arbeiten sich alle Fürstenhöfe bewarben. Er hat für den Prinzen Eugen das Fresko im Goldenen Kabinett des oberen Belvedere, Aurora und Kephalus, geschaffen. Er ist einer der Maler, die den Übergang zur leichteren dekorativen Gefälligkeit des Rokoko angebahnt haben. Entschieden



Joh. Mich. Rottmayr, Der hl. Benno.
München, Alte Pinakothek.

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

ist die Wende bei den Meistern der jüngeren Generation. Carlo Carbone (1686–1775), der in Venedig bei Trevisani gelernt hatte, ist einer der Wanderkünstler, wie seine Verwandten, die Bildhauer. In Wien, wo er von 1715–23 tätig war, sind Fresken im Palais Kinsky, im Stiegenhaus des Palais Clam Gallas, im Belvedere (1721) von seiner Hand. Gleichzeitig hat er im Schloß Ludwigsburg (1717), in Innsbruck, Passau (Jesuitenkirche), Einsiedeln und Ansbach (1728; vollendet von Feuerlein) gearbeitet. Man glaubt in seinen Schöpfungen schon eine Rückwirkung französischen Rokokosteins zu spüren. Bei keinem anderen Maler Italiens hat man so das Gefühl müheloser Leichtigkeit und handfertiger Sicherheit, deren letzte Absicht trotz der inhaltlicher Belastung die gefällige Dekoration ist. Die Aufhellung des Kolorits ist auch schon im Kuppelfresko der Salesianerinnenkirche erreicht, das der Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) geschaffen hat. Die Internationalität ist bei ihm noch stärker betont; wie Amigoni ist er „der glückliche Kunstmünder“ in ganz Europa (Paris, London, Antwerpen) herumgekommen. In den Rheinlanden war er neben Franz Bernardini (in Mannheim als Hof- und Theatermaler nachweisbar 1735–70; Fresko im Palais Thurn und Taxis in Frankfurt) der einflußreichste Großmaler. Für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz hat er das grandiose Kuppelfresko in Schloß Bensberg, den Sturz des Phaeton geschaffen. Für August den Starken hat er im Zwinger in Dresden gemalt.

Zu den bevorzugten Weisen hat sich auch Peter Strudel von Strudendorff gerechnet (geb. in Cles in Südtirol 1660, gest. in Wien 1714). Ein ehrgeiziger Mensch wie sein Bruder, Hofmaler und einflußreicher Begründer der Wiener Akademie (1689). Schüler von Carl Loth in Venedig scheint er zeitlebens auf der älteren, barocken Stufe plastischer, bewegter Figuralthemen gestanden zu sein. Zu den einflußreichen Vermittlern darf man auch Martin Altomonte zählen (geb. um 1659 in Neapel, gest. 1745 in Wien). Er war Schüler des Giovanni Battista Gaulli in Rom, als der Hochbarock im Zenith stand und schon eine Reaktion einsetzte, die im Gegensatz zur malerischen Auflösung, strengere Gesetzmäßigkeit und Beruhigung im Anschluß an die Antike suchte. Er hat dann die strenge Kunst des Carlo Maratta zum Vorbild gewählt, der schon wieder Linie und Umriß als tragendes Gerüst betonte. Von Sobieski war er nach Warschau berufen worden und von da kam er 1703 nach Wien, wurde kaiserlicher Kammermaler und trat im hohen Alter, wie Giuliani, als Familiaris in das Kloster Heiligenkreuz. In den Sammlungen des Klosters kann man seine Kunst am besten übersehen. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt im Altarblatt. Immer ist die plastische Existenz der Figur in den Vordergrund gerückt. Die weiche Bestimmtheit der Linie und die Ausgeglichenheit der Komposition sind Nachklänge des römischen Barockklassizismus. Die Farbe ist hart, fest und lockert sich erst in seinem Altersstil in schimmerndes, bräunliches Helldunkel. Auch die veränderte Naturauflösung, die Verschmelzung von Figur und Landschaft in seinen letzten Werken (Speisung der Fünftausend im Refektorium von Heiligenkreuz) ist ohne Rückwirkung deutscher Malerei nicht zu erklären. Von seinen Fresken (Stift Lambach, Speisesaal; Salzburg, Residenz 1710, Oberes Belvedere Wien 1716, St. Stephan 1718 Sakristei, St. Florian ob der Enns, Paradezimmer der Prälatur 1719–22) ist das bedeutendste die grandiose Apotheose des Prinzen Eugen im Marmorsaal des Unteren Belvedere (Abb. 146). Es hat nicht die Pathetik und den farbigen Reichtum der gleichzeitigen Fresken Rottmayrs; ein bräunlicher Gesamtton liegt wie eine tonige Lasur über dem



146. Martin Altomonte, Apotheose des Prinzen Eugen.
Wien, Barockmuseum.

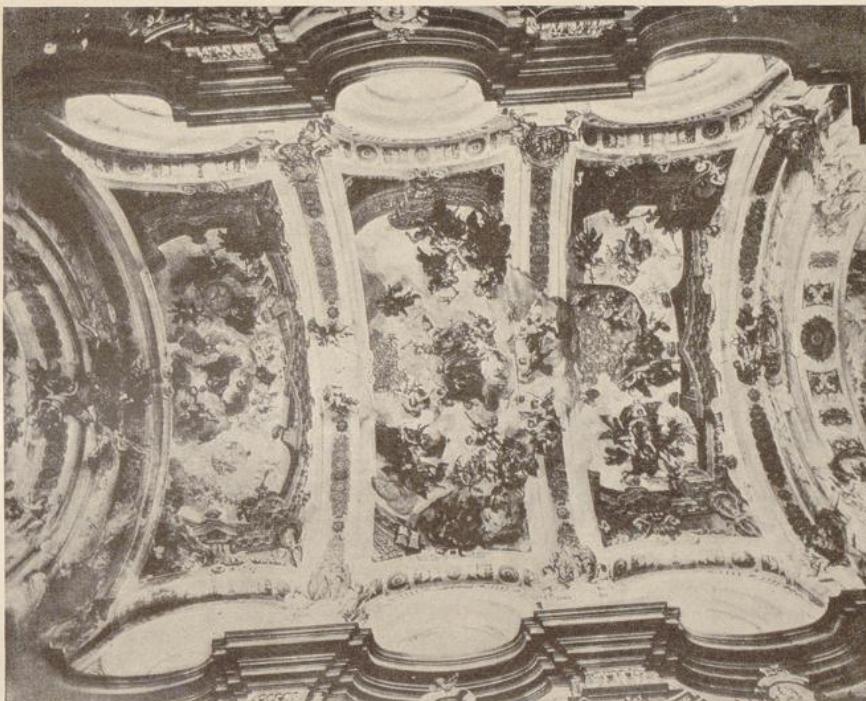


147. M. Rottmayr, Deckenbild im Schloß Frain. (Großer Saal.)

Ganzen. Der Illusionismus ist nur maßvoll ausgebaut, damit die Wirkung feierlicher Größe erreicht wird. Auf übereinanderliegende Wolkenbrücken sind die Figuren geschichtet, die die Verleihung des geweihten Hutes und Schwertes an den Prinzen verherrlichen. Die Vermittlung zwischen Apoll, der oben auf den horizontalen Wolken den Sonnenwagen lenkt, und dem Heros, der von der Tapferkeit unterstützt wird, stellt der fliegende Hermes her, der seine Verwandtschaft mit dem Hermes des Annibale Carracci in der Galeria Farnese nicht verleugnet.

Trotz der welschen Konkurrenz hat auch in Wien in der ersten Jahrhunderthälfte ein deutscher Maler die Führung gehabt, Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Er kommt aus Laufen in Bayern, hat in Salzburg gelernt, war dann 13 Jahre lang bei Karl Loth in Venedig, bis er 1689 in seine Heimat Salzburg zurückgerufen wurde. Um 1698 ging er nach Wien, wurde als kaiserlicher Hofmaler in den Adelsstand erhoben. In den fruchtbaren Jahrzehnten der Blüte der barocken Architektur war er der bevorzugte Mitarbeiter der größten Architekten, eines Fischer von Erlach und Prandauer. In allen großen Bauten sind seine Fresken künstlerischer Schwerpunkt. (Die wichtigeren Deckenbilder sind etwa die: Salzburg, Residenz, Harrachsaal, Gesellschaftszimmer 1689, Schloß Frain in Mähren 1696, Schloß Schönbrunn, westliches Stiegenhaus um 1702, Breslau, Jesuitenkirche, 1704–06, Salzburg, Residenz, Schlafzimmer und Audienzzimmer 1710, Schöne Galerie, Arbeitszimmer 1711, Wien, Kuppel der Peterskirche 1712–13, Salzburg, Rittersaal 1714, Schloß Pommersfelden 1716–18, Melk, Stiftskirche 1716–22, Wien, Karlskirche 1725–29, Frain, Schloßkapelle 1726–27, Maria Lanzendorf 1728, Klosterneuburg 1729–30. Altarblätter in Michaelbeuren 1691, Salzburg, Augustinerkirche 1691, Nonnthal 1692, Kollegienkirche 1711, Passau 1694, Raitenhaslach 1697–98, Heiligenkreuz 1699–1710, Melk 1723 u. a. O.). Die Daten umspannen die wendereiche Entwicklung von einem verspäteten Hochbarock bis zum Anfang des Rokoko. Die frühen Salzburger Deckenbilder, zum Teil auf Leinwand gemalt, bleiben noch ganz im Rahmen italienischer Vorbilder. Die Kompositionen aus wenigen Vordergrundfiguren sind unverkürzt, mit allen Vorzügen akademischen Wissens ausgestattet, die venezianische Schulung, bolognesischer Eklektizismus und ein Nachklang Caravaggesker Farbigkeit vermittelt haben. Sie sind wie Tafelbilder mit unverkürzter Komposition an die Decke geheftet. An dem Wege, der von dieser italienischen Abhängigkeit zu einer deutschen Großmalerei führte, sind niederländische, flämische Kunstwerke als Weiser gestanden. Es gibt sichere Zeugnisse. Ein jüngstes Gericht von 1691 (in Wiener Privatbesitz) hat die Komposition und die einzelnen Figuren von Rubens jüngstem Gericht entlehnt. Es sind dies die Jahre, in denen auch in Paris der Gegensatz der Anhänger Rubens und Poussins aktuell war. Unter dem Einfluß von Rubens hat sich auch die Farbe zu glühender Leuchtkraft aufgehellt, bis sie ihren besonderen Ausdruckswert erreichte. Bei einem anderen Frühwerk der Salzburger Residenz, dem Göttermahl, erinnern die Typen entfernt an die eklektischen Vorbilder wie Sandrart, die isokephale Komposition der aneinander gereihten Vordergrundfiguren, die die Fläche zum Bersten füllen, ist italienischer Hochbarock.

Von da steigt rasch der Weg selbständigen Künstlertums aufwärts. Schon bei dem Deckenbild in Frain (1696) (Abb. 147) wird man vergebens nach italienischen Vorbildern suchen. Die Lockerung der Farbe und im Zusammenhang damit die Lösung der neuen Probleme des Illusionismus, der Verbindung mit dem Freiraum scheinen selbständig gefunden zu sein. Die Figurenkäuel in den Zwickeln sind noch Schema. Darüber öffnet sich die Kuppel, eine Balustrade am Rand lenkt den Blick nach oben in den freien Himmelsraum, wo auf Wolken verkürzt die



148. M. Rottmayr, Deckengemälde in Melk, Stiftskirche.
(Nach österr. Kunstopographie.)

Figuren einer antikischen Allegorie agieren. Der Inhalt ist eine nebensächliche aber inhaltschwere Verherrlichung von Landleben und Handel. Aus der Öffnung der Kuppel quillt ein riesiger Teppich hervor, senkt sich nach unten, gerafft von kleinen Putten. Dieses eine Motiv ist gewaltig, kühn, es steigert die Illusion, es verwischt die Grenze zwischen Sein und Schein und es gibt dem Deckenbild dekorative Kraft. Ebenso gewaltig war vor der verfehlten Restaurierung das Deckenbild in Schönbrunn. Der Inhalt ist noch ein Rätsel. Der Aufbruch der Griechen vor Aulis wäre ein zu neutrales Thema. Wahrscheinlich ist irgendeine unwichtige Begebenheit, die Reise Kaiser Josephs II., mit dem bombastisch-apotheotischen Apparat der barocken Allegorie verherrlicht, ins Überirdische transponiert und mit einem mythologischen Vorspiel ausgestattet. Die Wahl antikischer Motivierung entspricht dem Geist der Louis XIV.-Zeit. Die Architekturmalerie italienischer Art fehlt ganz. Sie ist unnötig geworden, weil der Illusionismus für sich wirken mußte. Der Himmel ist noch mehr ausgeräumt, aufgehellt, die Figuren sind an den Rand geschoben, wie im Fresko des Rokoko. Auf den Schmalseiten das mythologische Vorspiel, wie im barocken Drama. Venus und Vulkan, die helfenden Götter auf der einen Seite und gegenüber der Sturz der feindlichen Dämonen. An den Längsseiten die irdische Szene, Soldaten, tummelnde Rosse, phantastische Schiffschnäbel. Wieder gibt ein kühnes Motiv dem Raum Leben. Diagonal über die ganze Fläche hängt eine schwere Wolke. Auf dieser schreitet der Held, geleitet von Nike, zur thronenden Siegesgöttin. Es gibt kein gleichzeitiges italienisches Fresko, das diese inhaltliche Disposition, diese epische Verteilung des Stoffes mit Randfiguren besitzt. Es scheint, daß die ursprüngliche Wirkung auf atmosphärische Stimmungen verlegt war, die man in dem italienischen Fresko vor Tiepolo vergebens suchen würde.

In den Kirchen des österreichischen Barock war der Raum der Deckenmalerei nicht günstig, die Gliederung, die Einteilung in Joche beengt und unterbindet die Wirkung grandioser Mittel. Erst im Rokoko suchte man Vereinheitlichung und große Flächen, wenn auch nicht so, wie in Bayern. In dem kirchlichen Hauptwerke

Rottmayrs, der Ausmalung von Melk (Abb. 148), kommt die Malerei nicht zu ihrem Recht. Der Versuch ist gemacht, die Joche durch die Malerei zusammenzuziehen. Darin liegt die eigentliche räumliche Wirkung. Zwar sind die Gurten der Joche, die architektonischen Begrenzungen, durch Wolken unterspült, die drei Felder sind durch eine verkürzte Balustrade zusammengefaßt und auch durch den Inhalt, eine Apotheose des hl. Benedikt verknüpft; trotzdem bleibt die Trennung bestehen. Die Figurenballungen sind gelockert, an den Rand geschoben. Die Illusion der Verbindung mit dem Freiraum ist mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, Überschneidung des Rahmens, heftige Verkürzung der Randfiguren, Aufhellung der Mitte, anschaulich gemacht. Erst die Fresken geben dem grandiosen Raum die ekstatische Steigerung. Bei der Kuppel der Karlskirche in Wien mußten die architektonischen Vermittlungsstücke bleiben; sie sind am Rande eingeschoben, vielleicht auf Wunsch des Architekten. Auch das Thema der himmlischen Szene mit der Glorifikation des hl. Karl Borromäus war wohl vorgeschrieben. Wir kennen das Schema der Versammlung von Heiligen in konzentrischen Wolkenkreisen vom italienischen Vorbild des Lanfranco. Wieder liegt das Neue der künstlerischen Leistung in der Lockung der Strenge, der Auflösung ins Zufällige, der leichten Flockung der Wolken mit kleinen Figuren, im Atmosphärischen, der Verfluchtung ins Unendliche im hellsten Schimmer der Mitte. Die neue Lösung wurde vorbildlich für die Malerei der Rokokozeit.

Rottmayr hat den Grund gelegt zur selbständigen, glänzenden Entwicklung der österreichischen Großmalerei. Gleichzeitig mit den Asam in Bayern hat er für das Deckenfresco einen eigenen Stil geschaffen, der sich vom italienischen Vorbild freigemacht hat.

Von den ländlichen Meistern Österreichs müssen einige der fruchtbarsten wenigstens angeführt werden. Johann Cyriak Hackhofer (Wilten 1675—Vorau 1731), ein Schüler des Maratta, war Stiftsmaler in Vorau. Johann Karl Reselfeldt (Schwaz 1658—Stift Gastein 1735), war Maler des Stiftes Gastein. Für Südtiroler Kirchen malte Altarblätter der Bozener Maler Ulrich Glanschnigg (1661—1722), ein Schüler von Loth in Venedig. Er hat den Realismus seiner spätbarocken Vorbilder ausgebaut und durch Genrefiguren in Zeitfracht die heiligen Szenen verlebendigt (Bozen, Waidbruck). Auch qualitätvolle Genre- und Historiengemälde von seiner Hand sind erhalten (Ferdinandea, Innsbruck).

In Böhmen und Mähren ist die Periode italienischen Importes im frühen 18. Jahrhundert durch die Einwanderung österreichischer und deutscher Maler abgelöst worden. Erst gegen den Beginn des zweiten Jahrhunderts kamen die Einheimischen zu ihrem Recht. Der bedeutendste unter diesen Malern Prags, Peter Brandl (geb. Prag 1668, gest. Kuttenberg 1739), ein verspäteter Barockmeister in der Art Asams, hat für die Kirchen der Hauptstadt und die böhmischen Klöster großfigurige, stilistischere Altargemälde geschaffen. Als Freskomaler war der gleichaltrige Wenzel Lorenz Reiner (Prag 1668—1743) tätig. Fresken sind in Prag (Kreuzherrenkirche 1723, Thomaskirche 1732, Bartholomäuskirche 1732, Ägidienkirche 1733, Erlöserkirche 1735f., Katharinenskirche 1741), in Breslau (Vinzenzkirche 1725), im Palais Czernin (1720), in Dux, im Bouquoipalast in Prag-Smichow, im Stift Königsaal (1732) u. a. O. Betonte Architekturen mit wenigen, bewegten Figuren und mit starken illusionistischen Effekten. Noch mehr Architekturperspektive in den Fresken des Pozzoschülers Johann Hiebel (geb. in Ottobeuren, gest. Prag 1755). Fresken in der Clemenskirche, in der Bibliothek des Clementinums, in Leibus (Sommerrefektorium). Von den mährischen Malern sind zu nennen: Franz Gregor Ignaz Eckstein (Seydowitz 1680—Lemberg nach 1736). Fresken in Brünn (Loretto-Kapelle, Landhaus), Schloß Milotitz, Welehrad, Troppau (Dominikanerkirche, Jesuitenkirche), Lemberg (Jesuitenkirche). Johann Georg Etgens (Brünn 1693—1757), ein Schüler von Maratta und Conca, war in Kremsier (Piaristenkirche), Welehrad, Wranau, Raigern, Hradisch, Brünn (Minoritenkirche) tätig.

Aus dem Wiener Kreis stammt auch der bedeutendste Maler in Würzburg Johann Rudolf Byß (geb. Solothurn 1660, gest. Würzburg 1738). Er ist durch Lothar Franz von Schönborn 1713 aus Wien nach Pommersfelden berufen worden. Vorher war er in England, Holland und Italien. 1694 war er in Prag tätig, seit etwa 1704 in Wien. Nach dem Tode des Lothar Franz kam er 1729 als Hofmaler nach Würzburg, wo er die leitende dekorative Kraft bei dem Ausbau der Residenz bis zu seinem Tode blieb. Diese dekorative, ornamentale Leistung ist sein Hauptwerk, obwohl die dekorative Tätigkeit nicht seiner ursprünglichen Veranlagung entsprach. Die Tafelbilder (Pommersfelden, Kassel, Wien, Schleißheim u. a.), Stillleben von penibel feiner Ausführung, kleinfigurige Allegorien, zeigen ihn als verspäteten Nachkommen der holländisch-deutschen Kabinettmalerei des 17. Jahrhunderts. Auch in seinen Fresken kann die kleinteilige Addition sorgfältig durchgeführter Einzelheiten nicht über das Fehlen der Großzügigkeit, des dekorativen Schwunges hinwegtäuschen. Zu diesem Bild des sorgfältig kläubelnden Meisters paßt die übermäßige Belastung mit krausen, allegorischen Gedanken, die keine Angabe des vorgelegten Programms außer Acht ließ (Wien, Reichshofkanzlei). Der Sinn für Sachlichkeit zeigt sich auch darin, daß im Altmannsaale in Göttweig (1731) die Hochzeit von Käna als reine Historie geschildert ist, ohne den Versuch einer Auflösung



C D Asam, *Der Morgen*.
Deckentresko, (Teilstück) in Alteglofsheim.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in die Unendlichkeit. Die Figuren sind in einer (nach Pozzos Vorbild von Johann Baptist Byß gemalten) zentral disponierten Säulenhalle verteilt, die von einer ornamentierten Decke abgeschlossen wird. Im Fresko der Reichshofkanzlei in Wien (1723–30) ist die Komposition mit den ornamental-figuralen Diagonalrippen Pietro da Cortona nachempfunden. Die Füllung der Flächen ist von kunstgewerblicher Ausführlichkeit. Die Kupalfresken der Schönbornkapelle (1732–33) und das schöne Spätwerk, die Fresken der Hofkirche (1735f.) in Würzburg sind mehr kleinteilige Flächenfüllungen, deren dekorative Wirkung wichtiger ist als die räumliche Steigerung. Die unregelmäßige Kurve der Umrahmung bildet die geheime Basis für den Aufbau der Gruppen. Diese dekorative Wirkung, mit rhythmisch verteilten Farbflecken, die der Architektur ihre Kraft läßt, entspricht schon den Wünschen des Rokoko.

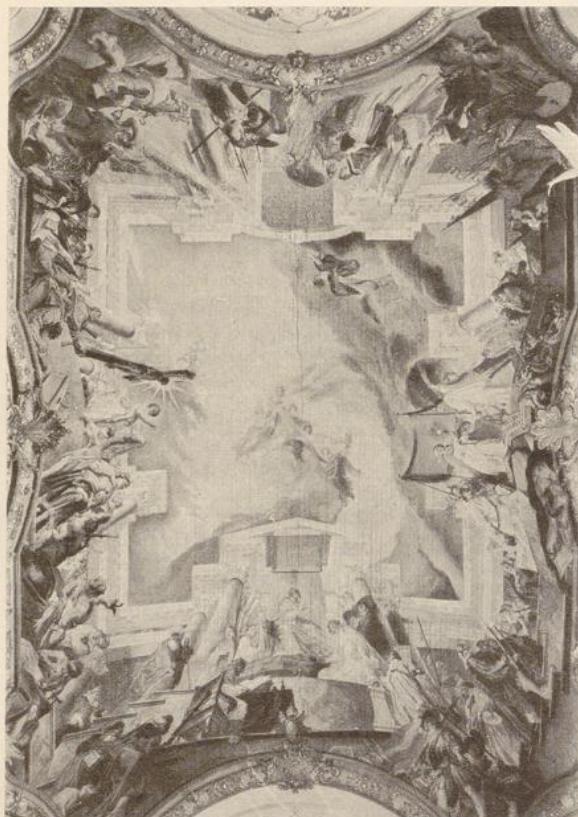
Das südliche Deutschland ist in eine Reihe von Zentralen aufgelöst, die schon in der Skulptur aufgeführt wurden. Die führenden Kräfte sind in München.

Bayern und Schwaben. Den Import italienischer Kunst begleitet auch hier die rasch ansteigende Entwicklung der einheimischen Malerei. Die Namen des Hans Georg Asam (um 1649–1711), des Vaters des berühmten Sohnes, des Johann Anton Gumpf (Innsbruck 1654–München 1719), der für die Münchener Schlösser und österreichische Kirchen arbeitete, des Johann Kaspar Sing (Braunau 1651–München 1719), dessen Hochaltarblatt in Schussenried besonders zu rühmen ist, des Andreas Wolff (1652–1716), von dem eine Unmenge Altarblätter in bayerischen und österreichischen Kirchen, vorzügliche dekorative Ölgemälde und einige gute Porträts erhalten sind, bezeichnen die Etappen des Aufstieges zur Selbständigkeit, und zugleich die Stufen des Übergangs von einem verspäteten Hochbarock zum Spätbarock und zur Regence. Sie sind schon in dem Bande „Barockmalerei“ beschrieben.

Etwa in der Regencezeit hat auch hier eine betont idealistische Richtung Oberwasser erhalten. Die letzten Ausläufer der holländisierenden Kunst (auf die wir später in größerem Zusammenhang zurückkehren werden) wurden in Bayern, wo man gerne durch amtliche Verordnungen der Kunst den Weg wies, mit Acht und Bann belegt. Eine kirchliche Bestimmung von 1720 erklärte in München „es sei sich der Stil an die großen Maitres der Italiener zu halten, die Gott zu wahrem Lob und Preise ihre Bilder gemahlt und nicht, wie deutsche und holländische Maitres, durch allzustarke Nachahmung der Natur in grobe und gemeinen Formen verfallen seyen.“ Durch die Asam wurde die künstlerische Grundstimmung der süddeutschen Großmalerei mit den eigentlich süddeutschen, italienisierenden Barockelementen durchsetzt, die bis in die Rokokozeit geblieben sind. Der Einfluß Frankreichs tritt in der Malerei zurück. Eine kirchliche Großmalerei in der Art der deutschen Malerei hat Frankreich nicht gehabt. Von den wenigen in Süddeutschland tätigen italienischen Malern hat nur der Venezianer Jacopo Amigoni (1675–1752) tiefere Spuren hinterlassen. Amigoni gehörte wie Pellegrini zu den internationalen Wanderkünstlern, die alle europäischen Höfe besuchten. In der venezianischen Malerei nimmt er eine besondere Stellung ein. Er ist Vermittler zwischen dem venezianischen Barock und dem französischen Rokoko. In Bayern sind seine frühen Hauptwerke. Begonnen hat er in Nymphenburg 1717; es folgen von 1719 an Fresken in Ottobeuren. Weiter das weichliche Fresko der Badenburg in Nymphenburg (1720), die großfigurigen Mythologien in Schleißheim (1723–27), Szenen aus der Ilias und aus Vergils Aeneis. Schwerfälligen Kompositionen mit schematischer Teilung von Götterapparat und Aktion auf Erden. Die Allegorien der kleineren Räume in Schleißheim sind liebenswürdige, farbig zarte, keckere Improvisationen. Die lichte Skala der milchigen, weich verliebenden Farben und der Aufbau ohne verkürzte Architekturprospekte brachte für die süddeutsche Malerei neue Anregung. Wichtiger als die höfischen Fresken sind die kirchlichen Deckengemälde in Ottobeuren (1719 bis 1729). In den zwanziger Jahren wurde Amigoni durch Cosmas Damian Asam ganz aus dem Felde gedrängt. Die einheimische Kunst hatte das Übergewicht bekommen. Sein Einfluß wirkte noch einige Zeit nach. Sein Schüler, der Otto-beurer Maler Erler, ist ein geschickter Nachahmer. Noch Holzer, Johannes Zimmermann und Wink haben aus seinen Fresken Anregung geholt.

Die stärkste, künstlerische Potenz in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts ist Cosmas Damian Asam (geb. in Benediktbeuren 1686, gest. in Kloster Weltenburg 1739). Die Gabe der mühlosen, unerschöpflichen Erfindung, die elementare Großzügigkeit, die unerhörte Ausdruckskraft hat sonst keiner. Auch nicht der wenig jüngere Tiepolo, der nur Teilerlebnisse im Gemälde gibt, nicht die räumliche Synthese erstrebt. Allen anderen hat Asam voraus die Universalität, die Erfahrung in allen Gattungen der Kunst, in Architektur und Plastik. Sie läßt ihn Wirkungen erreichen, an die kein anderer herankommt. Allerdings, nur wenn diese Fresken intakt erhalten sind, spüren wir diese Wirkung. Asams eigentliches Feld ist das große Fresko. Seine Skizzen und Tafelbilder sind nebensächlich. Bei den Meistern der jüngeren Generation, wie Maulbertsch, ist das Verhältnis umgekehrt.

Das Handwerk hat Asam bei seinem Vater gelernt. Mit seinem Bruder ging er 1712–14 nach Rom. Auf der



149. C. D. Asam, Deckenbild in Osterhofen.

Zusammenhang einzufügen, wie etwa die Figuren Günthers, die noch Atmosphäre ertragen, wie die Maulbertschs. In dieser Pathetik und Monumentalität begründet.

Die Farbe ändert sich bald nach der Rückkehr. Anfangs, noch in Freising (1723), herrscht ein kühler, blaßblauer Gesamton wie in Bildern von Andreas Wolf. Die Auflichtung zu blühender Wärme ist (wie bei Rottmayr) ohne Seitenblick auf Rubens kaum denkbar. Auch die neue Auffassung der Antike in den wenigen profanen Themen (Alteglofsheim, Taf. XI) lässt an dieses Vorbild denken. Auch darin ist Asam ein Maler des Louis XIV. Nur in der Steigerung der Stimmungswerte in den späteren Werken zeigt sich der Übergang zum Regence. Auch in einzelnen Motiven. Die Liebe als geschmückte Schäferin mit breitkrämpigem Hut, blasiert lächelnd, die mit dem Krummstab die gläubigen Schäfchen an sich heranzieht (Deckenbild in Freising), ist dem Geiste nach schon eine Rokokoerfindung.

Die Form des visionären Fresko hat er erst allmählich gewonnen, mit der Steigerung seiner architektonischen Erfahrung. Seine frühen Deckenbilder in Endorf (1715), in Michaelfeld (1717) sind noch Übertragungen spätbarocker Tafelbilder in das illusionistische Schema. In Aldersbach (1720) rahmt den unteren Rand eine Balustrade, durch deren Baluster sich ein Inschriftband schlingt; sie baucht sich in einem Balkon vor, auf welchem der hl. Bernhard in der Verzückung sitzt. Die Figur hat die Bedeutung der Stimmungsfigur in der romantischen Landschaft. Sie führt den Besucher in das Jenseits, in die Vision hinein, die der Heilige mit dem geistigen Auge sieht. Über ihm steigt eine Architektur empor, mit vielen realistischen Motiven, aber unmöglich, unreal in dieser Zusammenstellung,

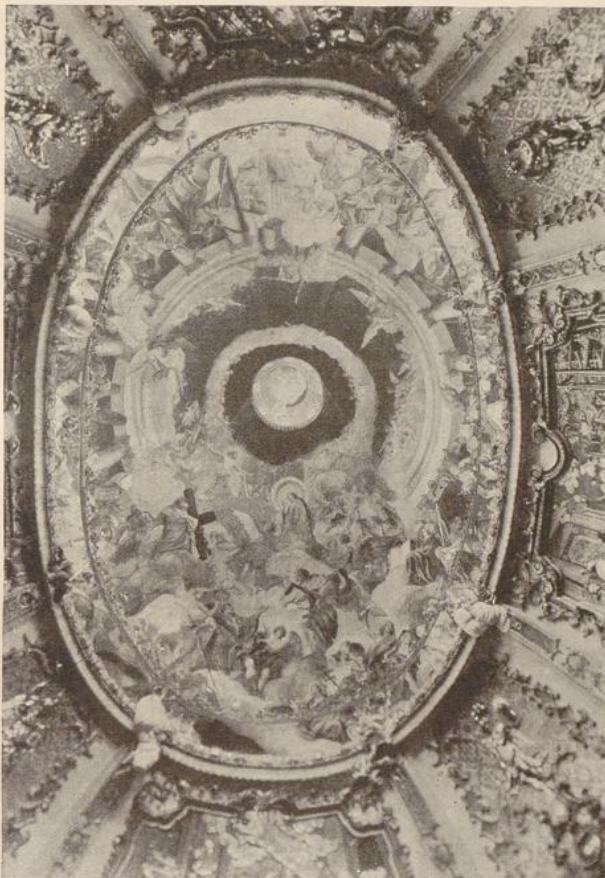
Academia S. Luca hat er 1713 den ersten Preis bekommen. Damals war schon längst (seit 1683) der Gesù von Gaulli ausgemalt. Pozzo hatte schon dem italienischen Deckenbilde die spätbarocke Form gegeben. An Pozzo hat sich Asam nicht angeschlossen. Das Mechanisch-Wissenschaftliche dieser Architekturkonstruktionen sagte ihm nicht zu. Erst in späteren Arbeiten holt er sich aus der Literatur einzelne Motive, wie den Kuppelaufbau des Pfingstfestes in Weingarten. Welche Richtung der Kunst ihm lag, sieht man aus seinen Frühwerken. Das Altarblatt der Schutzenkirche in Straubing, das er 1714 in Rom gemalt hat, die hl. Theresia, ist deutlich inspiriert von Berninis berühmter Gruppe. Das Kuppelfresco der Dreifaltigkeitskirche in München, die Komposition mit ineinandergehenden, konzentrischen Kreisen, berührt sich mit Lanfrancos Kuppellösungen in Rom (und Neapel). Nur sind die Verkürzungen bei Asam viel vehemente, der Trichter der Figuren saugt den Beschauer förmlich in sich auf, im zentralen Scheitel erscheint Gott Vater, im Sturzflug herabsausend wie auf Michelangelos Fresko in der Capella Palatina. Es sind die Meister des Hoch- und Frühbarock, die sich Asam angesehen hat. Die gesteigerte Dynamik, Pathos und Bewegung, Rausch und Extase sind die Inhalte, die er sucht. Seine Formen bleiben bis zuletzt schwer, pompös. Seine Kompositionen sind immer auf die Figuren des Vordergrundes abgestellt, die sich nie so leicht in den architektonischen weniger die Auflösung in stimmungshafter Schwere liegt die selbstischere Monumentalität begründet.

traumhaft, visionär. Mittelpunkt dieser Geburt Christi ist das Kind, von dessen Strahlen Hirten und Engel getroffen werden. Wie auf mittelalterlichen Bildern halten die Engel Schriftbänder, die den tieferen Sinn des Geschehens angeben. Oben erscheint in der Glorie, von Engeln umrahmt, Gott Vater. Nicht die Rede von einer Vereinheitlichung der Perspektive zur Verstärkung der Illusion. Die naturalistischen Genremotive stehen im übernatürlichen Licht der sichtbaren Strahlen und die religiöse Allegorie greift aktiv in die heilige Geschichte ein.

Selbst wo Asam architektonische Verkürzung in der Art Pozzos gebraucht, ist das Resultat ein anderes. Im Westjoch von Weingarten (1721f.) sind die Pfeiler des Westjoches im Gemälde der Decke wiederholt. Die Architektur erscheint aber noch einmal, wie in einem Spiegelbild, in einer neuen unfaßbaren Realität (wie die Gesellschaft in den großen Spiegelräumen des Barock) in das Übersinnliche gesteigert und verflüchtigt. Die gemalte Architektur schließt mit einer offenen Kuppel, die den Blick ins Jenseits freigibt. Oben schwebt vor dem rötlichen Sonnenball St. Benedikt, von den Seiten treiben durch die offene Halle die Gruppen der hl. Mönche, Frauen, Könige herein.

Man könnte nun diesem architektonischen Motiv nachgehen und im Vergleich der Kuppelhallen allein nachprüfen, wie Asam das Thema immer wieder neu durchdacht und im Sinne visionärer Steigerung gewandelt hat.

Hier nur einige Beispiele. Im Westjoch der Innsbrucker Pfarrkirche (1723) ist der architektonische Hintergrund vereinfacht, der Raum ist aufgehellt, der helle Mittelpunkt, Gott Vater in der Glorie, gibt dem Bilde den Eindruck des Schwebenden. Zur grandiosen Wirkung ist das Motiv im Saal des Klosters Břevnov bei Prag (1727 Tafel XII) gesteigert, wo die Architektur Szenen mit dem Gastmahl des hl. Günther umrahmt. Die Kuppel ruht auf Marmorpfählen, deren Fuß verdeckt ist durch ein dunkles Repoussoir, eine Marmorbalustrade mit Figuren, die die Architektur „zurücktreibt“. Die großen Linien der Architektur, die rahmenverwandten Linien, Randparallelen und ein einfaches Oval, geben dem Bilde die monumentale Ruhe. Innerhalb der großen Form werden die Einzelheiten mit aller Freiheit entwickelt. Hier, wo die Farbe in ursprünglicher Intaktheit erhalten ist, sieht man den raffinierten Ausgleich von Licht und Schatten, die sinnliche Erregtheit der Farbe und die dekorative Leichtigkeit. Durch die weite Kuppelöffnung flutet helle Wolken, auf diesen sitzt Abundantia, eine antike Göttin, und spendet von ihrem Reichtum. Quer über die Kuppel sind zwei Täue gespannt. Darüber ist keck eine mächtige Draperie geschwungen, die sich als Baldachin über die Tischgesellschaft breitet. Sie hebt die Hauptszene heraus: St. Günther verschmäht an einem Fasttagen den gebratenen Pfau, der auf sein Gebet hin vom Tisch wegfliegt. (Die Randfiguren der anderen Seite sind nur Begleitung und Vorbereitung.) Das grandiose Motiv der geschwungenen Draperie nimmt dem architektonischen Aufbau das Monotone. Die freie Diagonale durchbricht die geometrischen Formen und gibt



150. C. D. Asam, Deckenbild in Weltenburg.

dem Bilde die dekorative Leichtigkeit. Die Wirkung ist ähnlich wie auf Rottmayrs Fresko in Frain, aber noch bewußter organisiert.

Und doch war das Thema noch einer Steigerung fähig. Erst im architektonischen Verband, den die Asam selbst geschaffen haben, kommt das Fresko zur gewollten Wirkung. In Weltenburg (1733f. Abb. 150) ist die gemalte Kuppelhalle zu einem Rundtempel mit korinthisierenden Säulen geworden. Die einfache Form des kreisrunden Gebälks wiederholt sich in einem Wolkenkranz mit Putten und in den Linien der Laterne. Die Wiederholung bildet auch hier den saugenden Trichter, der den Besucher in sich aufnimmt; aber die Gewaltamkeit fehlt. Den Fuß der Säulen verdecken die Randfiguren, die sich im Hauptfeld zur abgekappten Pyramide zusammenbinden. Die Dreifaltigkeit in Erwartung Marias, und Heilige, die auf der Gegenseite sich als Zuhörer eines himmlischen Konzertes sammeln. Die Kuppelhalle ist wieder das variierte Abbild der wirklichen Kuppel, in lichten Farben, illusionistisch und doch irreal, leuchtend in märchenhafter Pracht. In dieser überirdischen Helligkeit liegt das Wunder. Es ist mit Mitteln erreicht, die sich der theatralischen Inszenierung nähern. Das Licht ist abgeblendet. Das Kirchenschiff liegt in der Dämmerung. In den goldenen Reliefs der Kuppel spielen die Reflexe. Nirgends sieht man direktes Licht, weil die lichtspendenden Fenster verdeckt sind. Das Fresko scheint selbst die Lichtquelle zu sein. Das Visionäre wird zur greifbaren Realität. Die Decke öffnet sich wirklich und das Ungeahnte wird Ereignis. Die Grenzen zwischen Sein und Schein sind noch durch ein anderes Kunstmittel verwischt. Am Rand der Kuppelloffnung sitzen Wolkenflocken mit Putten. Sie halten einen vergoldeten Kronreif, der das Oval der Kuppelloffnung nochmals wiederholt, das Bild zurückdrängt und zugleich die visionäre Wirkung steigert. In der Mitte der Breitseite biegt sich eine Figur vor, naturalistisch bemalt. Der Künstler selbst schaut über die Brüstung herab, um als Vermittler zu fungieren wie der Sprecher im Schauspiel, Cosmas Damian Asam in der Zeittracht mit Allongeperücke, selig lächelnd, als ob er sich eben aus der Versammlung der Heiligen weggestohlen habe, um mit dem Besucher Zwiesprache zu führen. Mag sein, daß hier Mittel verwendet sind, die wir theatralisch nennen. Vorhang und geraffte Draperie finden wir in allen deutschen Barock- und Rokokokirchen. Man könnte ebenso gut an Frühwerke Rembrandts denken, wo auch die Lichtquelle durch einen Schirm verdeckt ist. Nicht auf die Mittel kommt es hier an, sondern auf die Absicht und die Wirkung. Absicht ist die Steigerung, die Erfüllung der Sehnsucht nach dem Übersinnlichen. Ein logisch durchdachter und klar übersehbarer Raum würde alle Rätsel lösen und das Ahnungsvoile nehmen. Die Mittel stehen wie in der Skulptur der Asam im Dienst einer tiefen, brünnigen Religiosität, die mit naivem Glauben das Übersinnliche versinnlichen, aber Wunderbare greifbar nahe bringen will. Nur in Räumen, die die Asam selbst gebaut haben, kommen diese Wirkungen zustande. In Weltenburg muß man sich schon viel von späterer Vergrößerung wegdenken. In der St. Johann Nepomukkirche in München ist das Deckenbild vollständig verdorben und damit fehlt dem Bau die Befreiung, die Erlösung, die die barocke Schöpfung zum Kunstwerk macht.

Zur Steigerung in das Visionäre, Traumhafte, stehen Asam noch andere Mittel zur Verfügung. In Kladrau in Böhmen (1726), Regensburg (St. Emmeram 1732 Abb. 151), Osterhofen (1733 Abb. 149), Bruchsal (1729), Ingolstadt (1734) zieht sich die Komposition wie ein Fries um den Rand, durch den Illusionismus, die einheitliche Perspektive zusammengehalten. Von einer konstruktiven Einheit im Sinne Pozzos keine Spur. Nicht nur das. Sinnliches und Übersinnliches, Allegorie und Zeitgeschichte, Antike und fromme Legende sind vermischt. Strahlen durchziehen die Bilder und stellen übersinnliche Zusammenhänge her. Die zeitliche Einheit ist aufgehoben. Verschiedene Szenen mit dem Leben eines Heiligen stehen nebeneinander wie auf einem gotischen Bild. Das Nacheinander ist zum Simultanen gemacht. Der Vergleich mit modernen Bildern des Futurismus liegt noch näher.

Diese Bilder sind nicht ein Querschnitt durch den Fluß des geschichtlichen Geschehens. Nicht nur zeitlich Auseinanderliegendes wird in eine Handlungseinheit hineingepropft, Sichtbares und Übersinnliches, Wirklichkeit und Abstraktion, auch alle geschichtlichen und allegorischen Gedankenassoziationen, die aus der allegorischen Idee erwachsen sind, werden mit den Trümmern geschichtlicher Situationen in rauschhafter Bewegtheit verbunden. In der Verquickung realer Einzelheiten zu einem logisch unmöglichen Gesamtbild liegt das Traumhafte der letzte Grad visionärer Steigerung. Wer allein mit dem Maßstab erreichter Illusion an diese Fresken herantritt, hat die eigentliche Absicht nicht gesehen. Der Illusionismus ist nur der Wegweiser in eine transzendentale Welt, er ist nur ein Mittel des Zwanges, den Schritt in die visionäre Steigerung zu wagen. Die dynamische Steigerung der Form und die Kompliziertheit des Inhaltes verbinden sich leichter in dem Raum, wo Malerei, Plastik und Architektur in pathetischer Polyphonie zusammenklingen, wo die Wellen der bewegten Form über dem Beter zusammenschlagen



C. D. Asam, Gastmahl des hl. Günther.
Deckenbild in Brevnow.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bis er in den Zustand rauschhafter Extase versinkt und das Wunder gläubig aufnimmt. An diese Grenzen künstlerischer Wirkung hat sich die italienische Kunst nicht gewagt. Was von dem Bildhauer Asam gesagt wurde, gilt auch hier. Für den nordischen Künstler lagen auch hier die Aufgaben viel weiter gespannt, weil ihm von Anfang an die Wirkung des Irrationalen vertraut war, weil ihm die romantische Gesinnung angeboren war. Man hat aber auch damals gefühlt, daß die Schwelle des Unmöglichen erreicht sei, daß eine weitere Steigerung zum Chaos führen würde. Die Kunst der gleichzeitigen Rokokomaler mit der ästhetisch sauberen Trennung der Gattungen und der Erleichterung des Inhaltes bringt schon eine leichte Reaktion.

Die Maler der übrigen Zentralen können wir, bis auf wenige Ausnahmen, übergehen. Der bischöfliche Hofmaler Jakob Stauder in Konstanz, der Lehrer des Johannes Zick, war kein Künstler von hohem Rang. Seine vielen Fresken (Weissenau 1719, Wessobrunn 1720, Donauwörth 1721, Pielenhofen 1721, Ottobeuren 1715—24, Rheinau, Kirchhofen u. a.), sind für ihre Zeit fast rückständig zu nennen. Ein harter, zeichnerischer Illusionismus, die Fläche mit kleinteiligen Einzelheiten volgpropft. Der Inhalt überladen, schwache Versuche einer Verknüpfung mit der Wand. Die Fresken sind in den festen Rahmen gespannt, wie Ölgemälde.

In Schwaben war der bedeutendste Maler Joseph Spiegler (Wangen 1691—Konstanz 1757). Er gehört zwar den Lebensdaten nach schon dem Rokoko an, innerlich ist er dem Spätbarock oder richtiger gesagt, dem Regence treuegeblieben. Er bildet die stilistische Parallele zu Asam, dem er aber in der Totalität des künstlerischen Schaffens nicht gleichkommt. Noch seine letzten Werke stehen auf der Stilstufe wie die Spätwerke Asams. Er war Schüler von Caspar Sing. Die frühesten Arbeiten (Ottobeuren 1723/24, St. Peter im Schwarzwald) sind noch unbefohlene Übertragungen von Tafelbildern. Spiegler soll dann nach Erlau in Ungarn berufen worden sein. Die späteren Fresken sind reife Leistungen (Stiftskirche Wolfegg (1735), Augustinerkirche Konstanz (1740), Altheim (1747), Salmendingen (1746), Schloß Sügenstein, Säckingen (1751)). Sein Hauptwerk sind die Deckenbilder in Johann Michael Fischers grandioser Klosterkirche von Zwiefalten (1749—51). Wir heben eines hervor, das Fresko im Langhaus (Abb. 152). Der Inhalt ist äußerst kompliziert. Eine himmlische Szene als Füllung, gerahmt von historischen Bildern in stärkerer Untersicht. Die verschiedenen Realitätsgrade lösen die Kraft des Illusionismus an sich auf. In der Mitte, unter der Dreifaltigkeit schwebt Maria. Von ihrem Herzen geht ein feuriger Strahl der

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

11



151. C. D. Asam, Deckenbild in St. Emmeram, Regensburg.



152. J. Spiegler, Deckenbild in Zwiefalten.
aus den Wellenkämmen der Stukkatur auftauchen. Diese dekorative Wirkung ist schon Rokoko.

Gnade auf ihr Gnadenbild, das von Engeln gehalten wird, wird hier gebrochen, fällt auf den hl. Benedikt, der weiter unten verzückt, mit ausgebreiteten Armen, kniet, und zerstäubt an dessen Herz in Feuerzungen der Gnade, und Erleuchtung, die auf die Heiligen des Benediktinerordens wie Flocken herabwehen. Die himmlische Szene ist wenig verkürzt; aber sie ist von einem riesigen Wolkentrichter mit ovaler Öffnung umschlossen, der den Beschauer aufsaugt, nach oben in die helle Unendlichkeit zieht. Die einfache, fast geometrische Figur steht in Kontrast zum unruhigen Wellenschlag der feinen Stukkaturen an den Seiten, die wie leichter Schaum hereinspritzen und mit ihren Bergen und Tälern irdische Szenen umschließen. Auch diese sind wieder durch stärker verkürzte, großzügige Architekturmotive gegliedert, Stufenaufbauten und vorspringende Ecken (wie auf Matthäus Günthers Fresken in Wilten). Den Inhalt bilden Szenen aus der Geschichte der großen Wallfahrtsorte Mariens: Genazzano, Fourvière, Einsiedeln, Altötting. Alle Anspielungen waren auch dem gelehrten Betrachter des 18. Jahrhunderts ohne Erklärung kaum verständlich und selbst mit einer Erklärung wird es dem Auge schwer, in die Geheimnisse zu dringen. Es bleibt ein allgemeiner Eindruck, die große Form des zentralen Trichters, der architektonische Funktion hat, wie eine Kuppel wirkt, und das kleinliche Geflimmer der Randszenen, die

Das Vorbild des französischen Hofes hatte das repräsentative Porträt zu einer gesellschaftlichen Forderung gemacht. Der Typus war am Hofe Ludwigs XIV. geprägt worden. Das höfische Porträt van Dycks war unmittelbares Vorbild gewesen. Es hatte schon die Säule mit Draperie und die dekorative Landschaft als unentbehrliche Requisiten geliefert. Barocke Stileigentümlichkeiten verbinden sich jetzt mit Forderungen der absolutistischen Gesinnung. Roger de Piles, der Ästhetiker der Louis XIV.-Zeit, hat die Forderungen des absolutistischen Porträts so formuliert: „Die Bildnisse müssen zu uns zu sprechen scheinen und uns etwas sagen: Halt! beachte auch wohl, ich bin jener unbesiegbare König, erfüllt von meiner Majestät; oder: ich bin jener tapfere General, der überall Schrecken um sich verbreitet; oder, ich bin jener große Minister, der alle Schliche der Politik gekannt hat; oder: ich bin jener Magistrat von vollendeter Weisheit und Redlichkeit.“ Das Demonstrative, Ostentative der Haltung, auch die Steigerung zum Typus liegen in dieser Forderung.

Die Aufstellung der Figur im Vordergrund, die Bewegtheit, die räumliche Vertiefung, die Verbindung mit dem Beschauer durch den Blick, durch die Handbewegung, hatte schon das spätbarocke Bildnis so gehabt. Die barocke Stilistik wird jetzt durch gesellschaftliche Forderungen der Repräsentation und Etikette modifiziert. Die fliegenden Genien, die auf älteren Porträts



153. Joh. Kupetzky, Polnischer Edelmann.
Krakau, Universität.



154. A. v. Manyoki, Franz Rakoczy II.
Dresden, König v. Sachsen.

über den Helden den Lorbeerkrantz halten, sind der realistischeren Phantasie der Louis XIV.-Zeit unerträglich. Die äußerliche Steigerung der Persönlichkeit durch die Galatracht mit Perücke, Pardeschuhn, wurde natürlich auch im Porträt übernommen. Dazu wurde der ganze Vorrat an Attributen abgeladen: Orden, Draperien, Spitzen. Selbst die Landschaft ist nicht mehr als ein Attribut, eine inhaltliche Ergänzung ohne Eigenwert, mit konventionellen Zeichen mehr angedeutet als dargestellt. Unmotivierte Bäume, Felsstücke, Tarrainkulissen, sind wie theatrale Versatzstücke an die Figur herangetragen, nur damit die Attribute, die Krone, der Hut, die Handschuhe, der Krönungsmantel einen Platz finden. Das Stoffliche der prunkvollen Sammte, der Seide und Spitzen, des Dekors, ist mit allem malerischen Raffinement durchgearbeitet. Es ist die notwendige Folge, daß vor dem Drum und Dran das Augenmerk von der Persönlichkeit selbst abgelenkt wird. Der individuelle Charakter hat mit dem Begriff der Repräsentation nichts zu tun. Seele und Schicksal sucht man vergebens. Viel wichtiger ist die Haltung, für die sich gewisse Schemata einbürgern: die stehende Figur mit Dreiviertelansicht und über die Schulter nach vorn gerichtetem Blick (wie in der Skulptur), die Sitzfigur mit gleicher Wendung, das Halbfigurenbild. Zur Physiologie des höfischen Porträts gehören auch die stereotypen Handbewegungen, das gestikulierende Deuten, das energische Halten des Feldherrnstabes, das feste Hineingreifen in den Mantel. Die pomphafte Miene, Würde und Grandezza werden dann auch auf das bürgerliche Porträt aufgepropft.

Mit dieser allgemeinen Beschreibung ist das höfische Porträt des Spätbarock und des Rokoko charakterisiert. Der Typus bleibt in den Stilperioden der gleiche; nur die Wandlung vom pomposen majestatischen, rauschenden Prunk zur verfeinerten Eleganz, vom Übermenschentum zur vornehmen Weltlichkeit, von übersteigernder Schaustellung zur selbstbewußten Zurückhaltung,



155. B. Denner, Hofgesellschaft (Christian August von Schleswig Holstein). Großherzog v. Oldenburg.

von ostentativer Repräsentation zur liebenswürdigen Anmut, vom heroischen Paradebildnis zum intimeren Porträt, ist formaler Inhalt.

Als das höfische Porträt um die Jahrhundertwende auch in Deutschland gesellschaftliche Notwendigkeit wurde, fehlten die vollwertigen Kräfte. Auf diesem Gebiet ist der Import am stärksten. Fast alle Fürstenhöfe haben ausländische Maler von mehr oder weniger großer, künstlerischer Bedeutung berufen. Am Wiener Hof ist, nachdem die spanische Niederlande zum Reich gehörte, die niederländische Orientierung geblieben. Zum Hofmaler Karls VI., Jakob von Schuppen (Fontainebleau 1650 — Wien 1751) hat sich als Hofmaler des Kaisers Leopold Franz von Stampart (Antwerpen 1675 — Wien 1750) gesellt, dem später (nach dem Interregnum Kupetzkys) seit 1731 der Ikonograph der Maria Theresianischen Zeit, der langlebige Schwede Martin von Meytens (Stockholm 1695 — Wien 1770) ablöste. In ihren Werken, deren geschichtlicher Wert oft größer ist als der künstlerische, spiegelt sich der Wandel der Lebenshaltung und Lebensauffassung, der Übergang von schwerem Pomp zur liebenswürdigen Vornehmheit und klarer, heller Fröhlichkeit.

Die Wittelsbacher haben sich nach französischen Meistern umgesehen. In München war Joseph Vivien (Lyon 1657 — Bonn 1735), der Schüler von Lebrun, in dieser Zeit der Bildnismaler. Am Pfälzer Hof des Kurfürsten Karl III. Philipp war Pierre Goudreaux (1694 — 1731) tätig. In Dresden lebte von 1715 — 42 der Schüler von Lebrun, der spätere Pariser Akademiedirektor Louis Silvestre (1695 — 1760), der auch Räume im Zwinger, im Brühlschen Palais, im Japanischen Palais, im Schloß mit glatten Allegorien (Ölmalerei auf Stuck) dekoriert hat. In Berlin war Antoine Pesne (geb. 1683 in Paris, gest. 1757 in Berlin), der gefeierte Porträtmaler. Er ist der Ikonograph der bedeutendsten Männer Preußens von 1711, dem Datum seiner Berufung, bis zum Siebenjährigen Krieg. Der Freund Friedrich des Großen und einer der Männer, die die künstlerische Richtung des jungen Kronprinzen bestimmten, hat gewiß auch in einer Geschichte der deutschen Kunst seinen Platz. Aber in eine Geschichte der deutschen Malerei dieser Zeit die wir hier schreiben wollen, gehören alle diese Maler nicht. Sein Nachfolger war Charles Amedée Philippe van Loo.

Nur mit allem Vorbehalt dürfen unter deutschen Malern zwei der besten Bildnismaler angeführt werden. Der ungarische Edelmann Adam von Manyoki (geb. in Szokoly 1673, gest. Dresden 1757), der Schüler von A. Scheits



156. Ottmar Elliger, Mythologische Szene. München, Kunsthandel (J. Böhler).

war und sich bei Largilliére in Paris ausgebildet hatte, war in Berlin und dann lange Jahre (1713—24 und 1731—57) in Dresden tätig. Der französische Einfluß wiegt auch in seinen Bildnissen vor. Von seiner ersten Schulung ist in der Farbe, im Heildunkel, in der Schlichtheit der Aufmachung und in der Eindringlichkeit der Charakteristik eine Spur der holländisch orientierten, norddeutschen Richtung geblieben. Aus Ungarn stammt auch Johannes Kupetzky (geb. Pesing 1667 von böhmischen Eltern, gest. Nürnberg 1740). Er war mehr Autodidakt. 1683—87 hat er in Wien, 1686—1709 in Italien, in Venedig bei Liberi, in Rom bei Matthias Fülli gelernt. Von Fürst Adam Liechtenstein wurde er 1709 nach Wien berufen; er avancierte rasch zum gesuchten Porträtmaler des Hofes des Kaisers Joseph. Prinz Eugen, der hohe Adel, selbst Zar Peter I. (der 1712 in Karlsbad weilte) sind ihm gesessen. 1723 mußte er wegen religiöser Sektiererei Wien verlassen, blieb dann bis zu seinem Tode in Nürnberg. Ein späterer Nachklang Caravaggesker Farbenkontraste, vermittelt vielleicht durch Karl Loth in Venedig, die schwere Skala neapolitanischer Malerei (der Einfluß ist am deutlichsten sichtbar in großen Halbfigurenbildern von Aposteln, Eremiten, Bettlern und im Stilleben) wurden auch im repräsentativen Porträt beibehalten. Beispiel das Bildnis des Kaisers Karl VI. (1714), wo die Lebendigkeit des Ausdrucks, gesteigert durch kühne Schatten, der Schematisierung entgegen arbeitet. Kopf und Hände sind betont. Die Draperie, die für das repräsentative Porträt so wichtig war, ist vernachlässigt. „In Kupetzkys Gemälden herrscht die wirkliche Natur, das Leben selbst, alle anderen Gemälde sind daneben flach“, sagt der Bildnismaler Graff. In seinen Spätwerken scheint Kupetzky in Rembrandt Rückhalt gesucht zu haben.

Natürlich hatten auch die kleineren Fürstenhöfe ihre Hofmaler für repräsentative Bedürfnisse, für Porträts, Deckenbilder. Es hat nicht viel Zweck, die Schar der kleineren Meister aufzuzählen. Bei einigen mag man im Zweifel sein, ob sie eher in die Kulturgeschichte als in die Kunstgeschichte gehören. Von anderen gibt es wieder Einzelleistungen von Wert. So von Johann Peter Feuerlein (Boxberg 1668—Ansbach 1728) dem Ansbacher Hofmaler, Schüler von Ongers in Würzburg, ein Selbstbildnis in Hermannstadt; andere Porträts im Besitz des Fürsten zu Schwarzburg. Das Deckengemälde im Festsaal zu Ansbach ist von Carbone vollendet. Johann Christian Sperling (1691—1746) war vorübergehend sein Nachfolger. In Dresden war Heinrich Christoph Fehling (1654—1725) Hofmaler; von ihm sind Bildnisse sächsischer Fürstlichkeiten in

Dresden und Moritzburg erhalten. Er arbeitete mit Samiel Bottschild (1641—1706), der im Bande Barock erwähnt ist.

In den Kreis der norddeutschen Maler, in die Umgebung dieser spätbarocken Porträtierten gehört seiner Herkunft nach auch Ismael Mengs (Kopenhagen 1688—Dresden 1764), der Vater des berühmteren Sohnes. Er hat in Kopenhagen, dann in Lübeck gelernt. Ein Rest holländischer Sachlichkeit und Intimität ist in den großen Bildnissen vorhanden, von denen das des Kaufmanns Salz (Museum Leipzig) zu rühmen ist. In den feinen Miniatur- und Emailgemälden geht er auf höfisch modernen Wegen. Es ist der gleiche Kreis, dem auch Balthasar Denner angehört (Altona 1685—Rostock 1749). Er war in denselben nordischen Städten tätig wie Mengs, in Hamburg, Kopenhagen, dann in England, Dresden, Berlin, Rostock. Man wird seiner atavistischen Kunst, der unerhörten peinlichen Genauigkeit, am leichtesten gerecht, wenn man ihn, den Nachahmer eines Dou, als verspäteten Ausläufer der holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts betrachtet. Die Berühmtheit seiner penibel durchgeführten Köpfe alter Frauen und Männer hat der Umstand veranlaßt, daß seine Tätigkeit in die Zeit des Rokoko fällt, wo die Vorliebe für die holländische Malerei von neuem erwacht war und die Reaktion gegen den Spätbarock eingesetzt hatte.

* * *

In diesen Kreis gehört auch Ottmar Elliger (Hamburg 1666—St. Petersburg 1735), den wir hier als Übergang zu den Spezialisten hier anführen. Er war der Sohn des Stillebenmalers gleichen Namens. Er hat bei seinem Vater in Berlin gelernt, kam dann zu Gerard de Lairesse nach Amsterdam. 1716 wurde er Hofmaler des Mainzer Kurfürsten, 1726 ging er als Kupferstecher nach Petersburg. Von Lairesse hat er die eklektizistische Formenreinheit und den feinen bläulichen Ton übernommen. Seine miniaturhaften, ungemein geschickten, vielfigurigen Bilder (Kassel, München, Göttingen, Wien) sind die deutschen Gegenstücke zu den Werken des Adriaen van der Werff, vor welchen sie die Keckheit des Striches voraus haben.

Bei den Maler-Spezialisten mag hier die Erwähnung genügen. Philipp Ferdinand (1664—1750) und Johann Georg Hamilton (1672—1737) haben in großfigurigen Bildern für die vornehme Wiener Gesellschaft die Jagdbeute und die Pferde porträtiert. Künstlerisch höher stehen die Blumensträuße und Jagdstilleben des Franz Werner Tamm (Hamburg 1658—Wien 1724), dessen Sohn Franz Tamm diesen Zweig mit noch größerem Geschick kultivierte. Tierstücke, Pferdebilder, Schlachtenbilder, Jagdszenen waren die Spezialität des Augsburger Malers und Kupferstechers Johann Elias Riedinger (Ulm 1698—Augsburg 1769). Er war Schüler des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas (1666—1742), dessen nach dem Vorbild eines Bourguignon und Tempesta gemalten Reitergefechte, Plünderungen, Pferdestücke sich im 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten. Für die Wertschätzung des Künstlers kann ein Beweis sein, daß J. C. Fülli schon 1758 seine Biographie geschrieben hat.

* * *

Die Landschaft war im Spätbarock nicht recht geschätzt. Sie gehörte zu den niederen, mehr gemeinen Gattungen der Malerei. Man hat sie weiter gepflegt, so wie man ein Erbe aus praktischen Gründen erhält; aber es hat bis zum Ende des Jahrhunderts gedauert, bis die deutsche Malerei, zum ersten Male wieder nach Elsheimer, in ihr Eigenes zu sagen hatte. Übernommen wurde die Landschaftsmalerei aus zwei Quellen: von Holland und von Italien.

Die eine Richtung liebt die Intimität und das kleine Format, sie sucht die einfachen Themen atmosphärischer Stimmung, die in ein konventionelles Schema hineingezwungen werden, das der alte Dreiklang von braun, grün, blau beherrscht. Eine Staffage mit leicht anekdotischer Tendenz Inhalt dient zur Interpretation mehr des Inhaltes als der der Stimmung. Die intime Landschaft hat mehr Realitätsgefühl, aber von frischer Naturanschauung ist sie ebensoweiit entfernt, wie die Landschaft der zweiten Richtung, die ideale Landschaft, die von den Italienern übernommen wurde.

Nicht die klar gegliederte, formenbestimmte Landschaft der Klassiker der idealen Malerei, das heroische Weltbild eines Poussin war das Vorbild, sondern die inhaltlich reichere, aber kompositionell gelöstere, bewegte Malerei eines Salvatore Rosa, oder die zahme eines Jan Both. Formale Eigenart ist die barocke, räumliche Steigerung durch die Komposition. Der Hintergrund ist



157. J. F. Beich, Bäume am Flusse. Würzburg, Universität.



158. Thiele, Ruine Wehlen an der Elbe. Landesanstalt Sonnenstein.



159. Chr. H. Brand, Wasserfall. Schloß Weikersdorf.

Vater des Peter von Bemmel (1685–1754), dessen Spezialität die komplizierteren Naturereignisse sind, Gewitter, Sonnenaufgänge, in die ihm oft Rugendas die Staffage malte. Sein Bruder Johann Georg von Bemmel (1669–1723) hat Landschaften mit Tierstaffage gemalt. Nur um die Kontinuität der Entwicklung zu zeigen, führen wir auch andere Namen aus dieser Periode an. Abbildungen sind im Darmstädter Jahrhundertwerk leicht zu finden. Johann Jakob Hartmann (Kuttenberg 1680–Prag um 1730) hat sich die flämische Landschaft des J. Brueghel zum Vorbild genommen und als barocker Meister seine Bilder gerne in Zyklen geordnet, die eine Allegorie der Elemente bilden. Eine gewisse Schablone herrscht vor. Ein Vordergrund mit Seitenkulissen rahmt den helleren Mittelgrund, der unmerklich sich im Atmosphärischen auflöst. In den Landschaften des Franz de Paula Ferg (Wien 1689–London 1740), Ruinenlandschaften, Marinen, ist das Heildunkel raumbildend. Die niederländische Formel ist gelockert in der dekorativen Verallgemeinerung. Auch Max Joseph Schinnagl (Burghausen 1694–Wien 1761) gehört in diesen Kreis. Die feinsten Werke dieser Gattung sind von Christian Hilf-gott Brand (Frankfurt a. O. 1695–Wien 1756). Der anfängliche Einfluß der Niederländer löst sich in den späteren, idealistischen Kompositionen (die besten in Schloß Weikersdorf bei Baden). Die romantische Schwere des Themas dieser Landschaften mit grotesken Felsen, Wildbächen, Schluchten, Gewitterwolken weckt die Erinnerung an Magnasco; aber die dekorative Leichtigkeit des Farbenauftrages, die Lockerung des Heildunkels durch springende Lichter und bunte Flecken, löst alles Unheimliche. Die Farbe an sich kommt wieder zu ihrem Recht. Von diesen Arbeiten ist der Schritt zu den Rokokolandschaften seines Sohnes Christian Brand und des Norbert Grund nicht groß.

Die Maler der idealistischen Richtung, die in Italien gelernt haben, unterscheiden sich nicht nur durch die Bevorzugung des großen Formats, mehr noch durch das Thema der südlichen Landschaft, in den freien Werken, durch die Größe der Formen, durch die stärkere Bewegung und die barocke Raumtiefe, die durch diagonale Straßen, Bäche betont, durch die Staffage getragen wird. Franz Joachim Beich (Ravensburg 1665–München 1748), der Schüler von Dughet und Salvatore Rosa hatte sich schon in Rom und Neapel einen Namen gemacht, bevor er nach Bayern kam. Nur seine Frühwerke, wie die Waldlandschaft in Würzburg, zeigen den Ernst des

meist durch Randkulissen, Randbäume abgesperrt. Die malerischen Versatzstücke, die wie dunkle Theaterkulissen vorgestellt sind, bringen die barocken Reize der Deckung und Überschneidung, sie bilden die Sprungbretter für die verstärkte Tiefenvorstellung, sie bedingen den Eindruck des gewaltigen Tiefenraumes. Die Bewegung ist verstärkt durch die unruhige Gestaltung der Terrainschichten, durch die atmosphärischen Kontraste, durch den Kampf der Wolken. Erst durch die Komposition und die wie nachträglich eingesetzte, manchmal schon novellistische Staffage wird die Landschaft „bedeutend“. Selbst da wo eine Vedute, ein Landschaftsporträt als gegebener Auftrag den Inhalt bildet, wird ein dekoratives Schema angetragen, das den Natureindruck verflüchtigt. Das Landschaftsporträt wird in den Hintergrund geschoben und durch Versatzstücke zur „Wirkung“ gebracht. Beide Richtungen der Landschaft nähern sich im Laufe der Entwicklung durch die Auflösung im Dekorativen.

Maler der holländisierenden Richtung sind die verschiedenen Mitglieder der Nürnberger Familie Bemmel. Wilhelm von Bemmel (1630–1708), der aus Utrecht eingewanderte Schüler von Saftleven ist der



160. A. Faistenberger, Gebirgslandschaft. Innsbruck, Ferdinandeum.

künstlerischen Wollens. In den Massenaufträgen des Münchener Hofes, den Schlachtenbildern in Schleißheim, den Veduten in Nymphenburg hat das sachlich historische Thema das rein künstlerische Interesse verflachen lassen. Aus der gleichen Schulung ist Anton Faistenberger (Salzburg 1663—Wien 1708) hervorgegangen. Hohe Seitenkulissen, wilde Felsen, ein Gitter hoher in das Bild hereingeschobener Laubbäume, verstärken die Raumtiefe, der hochgerückte Horizont gibt die Möglichkeit, den Reichtum der südlichen Landschaft zu zeigen, deren bewegte Vielteiligkeit sich in der langgezogenen fließenden Linie des Mittelgrundes beruhigt in die lichte Form übergeleitet wird. Das klare Schema idealer Landschaftskonstruktion ist den meisten seiner Werke aufgedrückt. (Die besten in Wien, Aschaffenburg, Breslau.) Von seinem Bruder hat Joseph Faistenberger (Salzburg 1675—1724) gelernt, von dem das Stift St. Florian einen schönen Zyklus südlicher Landschaften besitzt. Der Wiener Schule steht nahe Johann Alexander Thiele (Erfurt 1685—Dresden 1752), der Hofmaler Augusts III. Er war der viel beschäftigte Prospektmaler der Fürstenhöfe Mitteldeutschlands. Auf seine Werke paßt die allgemeine Charakteristik der idealen Landschaft am besten. Landschaftsporträts gibt auch er nicht. Ein idealistisches Landschaftsschema bringt die Ansichten dem Geschmack der Zeit nahe, und ein unruhiges Hell-dunkel mit flackerigen Lichtern erzeugt mit der Auflösung des Realen die romantische Stimmung, die wieder entfernt an Magnasco erinnert.

Rokoko

Stilgeschichtlich müßten die Maler der Übergangszeit, wie Asam, zu einer neuen Periode gerechnet werden. Es ist jedoch nicht möglich, klare Grenzen zu ziehen und eine eigene Stilperiode des Regence in der deutschen Malerei abzutrennen. Die Übergänge sind zu schwankend. Wir behalten deshalb die gröbere Periodisierung auch hier bei und beschränken uns bei der Übersicht über die allgemeinen Züge auf die auffallenden Merkmale.

Die leichten Anzeichen einer Reaktion, die wir in der Skulptur des Rokoko festgestellt haben, sind auch in der Großmalerei zu spüren. Die Charakteristika des Formenwandels gelten auch hier. Die Abspaltung und Klärung, die Leichtigkeit, die Abwendung von Rausch und Pathos, sind die Kennzeichen. Die schattenlose Helligkeit und die mühelose Leichtigkeit gehören fast zum Stilbegriff der Rokokomalerei. Aber alle Anzeichen eines Formenwandels sind noch lange nicht Zeichen einer Wende, einer Reaktion. Die primäre Voraussetzung des illusionistischen, barocken Freskos, der Raumerweiterung und Raumdurchbrechung, ist geblieben: der unendliche Raum.

Otentativ spricht sich der neue Geschmack aus in der Aufhellung der Farbe. „Der Maler hebt durch seine Arbeit die Decke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel oder die Luft sehen und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemälde den Vorteil, daß sie einigermaßen aufhören Gemälde zu sein, indem man den wahren Ort der Sonne zu sehen glaubt.“ So beschreibt schon Sulzer in seiner Theorie der schönen Kunst 1778 die Wirkung des Rokoko-Deckenbildes. Stilmerkmal ist auch die größere ästhetische Sauberkeit, trotz der dekorativen Synthese. Nur in Süddeutschland bleiben die illusionistischen Grenzeffekte in der Verschmelzung von Baukörper und Deckenmalerei, die Ansätze von bemalten Draperien, von Gliedern, die Vermischung von Stukkatur und Malerei. In den anderen Ländern sind sie selten.

Noch deutlicher als in Skulptur ist in der Malerei die dekorative Verallgemeinerung. Trotz der gesteigerten, gedanklichen Kompliziertheit in Allegorie und Symbolik wird letzten Endes der Inhalt doch gleichgültig und das verallgemeinerte, formale Thema, der dekorative Schein, die farbige Gliederung der Decke, die Erweiterung des Raumes ist die eigentliche, künstlerische Aufgabe. Natürlich kennt das kirchliche Fresko nach wie vor nur religiöse Themen, die irgendwie mit dem Bau eng verknüpft sind. Aber die Deckenbilder sind keine Andachtsbilder, die zum Miterleben zwingen wollen. Sie wenden sich im Rokoko an Kollektivgefühle, nicht an die Andacht des Einzelnen. Es hat seinen besonderen Grund, daß im Rokokofresco der Rahmen durchbrochen ist und daß so der Blick über den Rahmen hinausgetrieben wird. Die Zahl der Figuren ist derart vermehrt, daß die einzelne Figur überhaupt nicht zur individuellen Wirkung gelangen kann, so daß sie mit ihren Leiden und Freuden an das Mitgefühl des Beschauers appellieren könnte. Auch auf das Tafelbild, das Altarblatt ist diese dekorative Freiheit übertragen. Die Individualität verflüchtigt sich im Bilde. Von einer seelischen Anteilnahme des Künstlers ist kaum zu reden. Im Fresko sind die Figuren oft nur mehr Streublumen, die über die Fläche treiben oder Atome, die im Wirbel der Bewegung untergehen. Nur der allgemeine, religiöse Inhalt muß als Stimmungsfaktor bleiben. Die vordringliche Aufgabe des Freskos ist die räumliche Steigerung. Erst das späte Rokoko bringt wieder die Betonung des Rahmens und Verminderung der Menge, und bereitet damit die Konzentration des Beschauers vor.

Die dekorative Aufgabe ist in den verschiedenen Ländern anders angefaßt worden. Es bilden sich dekorative Schemata, die für die einzelnen Kulturregionen bindend sind. In einem Punkt

ist die Erleichterung, Abspannung wenig zu spüren: im Format. Ausdruck der Rokokoarchitektur ist die Vereinlichkeit, die Verschmelzung der Kompartimente zu einem Raum. Die ungeheuren Flächen, die dadurch geschaffen wurden, waren der erste Anreiz zur Entfaltung der Virtuosität. Wie man trotzdem in den einzelnen Ländern den Eindruck des Riesigen, Ungeheuren durch dekorative Schemata verhindert, durch die Auflösung in kleinere Einheiten, durch die Vielheit von Figuren, durch die durchgehenden Züge der Komposition, durch die Aufhellung der Farbe, das müssen wir der Einzelbeschreibung vorbehalten.

Die Blüte der österreichischen Großmalerei im Rokoko ist begründet auf einem Überschuß an ausgezeichneten Kräften. Vom Import italienischer Berühmtheiten sieht man im Rokoko ab. Natürlich sind die Fäden der Verbindung mit Italien nicht abgeschnitten. Nach wie vor gehen die Virtuosen nach dem Süden, jetzt nach Venedig, auch noch nach Rom und Neapel. Als Reminiszenz an die italienische Quadraturmalerei bleibt die Architekturmalerei am Rande der Decken, die Fortsetzung der wirklichen Architektur, die Brücke zur illusionistischen Raumweiterung, der Wegweiser zur Unendlichkeit. Sie werden gewöhnlich Spezialisten (Italienern wie Gaetano Fanti, Antonio Tassi, Francesco Messenta, F. J. Wiedon) überlassen. Die geistreiche Verschmelzung von Rahmen und Füllung, von Bild mit der Stukkatur (wie in Bayern) kennt man nicht. Im Gegenteil. Die ästhetisch saubere Trennung von Bild und Architektur wird immer mehr gesucht. Angesetzte und illusionistisch bemalte Extremitäten, Draperien werden verschmäht. Man findet höchstens Grisaille-Architektur mit bunten, illusionistischen Figuren.

Trotz der Verbindung mit Italien hat die österreichische Großmalerei ihren eigentümlichen Ausdruck, ihre spezielle Art, ihre besondere Melodie, die man leicht heraushört, wenn einheimische Kräfte in andere Länder (wie Bayern) geholt werden. Die Eigenart ist verstärkt



161. D. Gran, Kuppelbild in Sonntagsberg.



162. D. Gran, Hl. Elisabeth. (Entwurf.)
Augsburg, Stg. Röhrer.

alles verklärt, bis das Spiel atmosphärischer Stimmungen zum malerischen Thema wird. Die kompositionellen Möglichkeiten, die schon Rottmayer angedeutet hatte, werden nicht ausgebaut. Ein leichter, dekorativer Rhythmus gliedert die riesige Fläche. Der Illusionismus ist beibehalten, aber die gewagten Experimente fehlen. Die Neigung, die ungeheuren Flächen, die durch die vereinheitlichte Architektur der Rokokozeit gegeben war, mit einem Fresko zusammenzufassen, ist auch hier vorhanden; aber die Art der Auflösung dieser Flächen durch dekorative Schemata ist in der Rokokozeit nicht mehr so genial erfindungsreich, wie noch bei Rottmayer. Immer die gleichen Wolkenballungen, die in Dreiecksform gruppiert sind, in Diagonalen sich kreuzen oder vom Rande her in konzentrischen Kreisen einem hellen Zentrum zuströmen, in der flimmernden Unendlichkeit sich auflösen. Eine verklärte Welt im Glanze ewiger Heiterkeit, aber auch eine unbegrenzte Welt von Schemen, ein Reich von blutlosen Gestalten, eine blassen Welt metaphorischer Begriffe, die in schattenloser Helligkeit wie unbestimmte Klänge schweben und verfließen.

Volkstümlich ist diese Kunst nicht, sie ist viel zu gelehrt. Wenn man die Programme liest (die Tietze gesammelt hat), merkt man mit Erstaunen, wieviel an „hieroglyphischem“ Wissen in die einzelnen Figuren und Gruppen hineingehemn ist, wie sehr dem Künstler die Hände

durch die Tradition, sie ist unterbaut durch die Selbständigkeit der Architektur, durch den Charakter der Räume, die auch im Deckenbild einen anderen Ausdruck verlangen, als italienische Bauten. Eigenart ist die Klarheit und Heiterkeit, die Weichheit und leichte Sinnlichkeit, die aber im Fresko nicht die nervöse Feinheit der Franzosen erreicht. Die extatische Steigerung, die in süddeutschen Fresken rauscht, erlischt, bis Maulbertsch von neuem grandiose Vertiefung bringt. Bevorzugt ist ein Thema: die Wolkengloriole mit religiösen oder allegorischen Figuren. Nirgends hat man so wie hier die Themen auf die logischen Grenzen visionärer Möglichkeit zugeschnitten, die Bartholomäus Altomonte in einem Brief an den Abt von Admont (1742) andeutet: man solle Gedanken vermeiden, allwo sich Gebäude befinden, weil Gebäude in den Lüften wider die Natur seien und dem Auge kein contento geben.

Mit dieser Beschränkung ist auch ein Verzicht auf malerische Kombinationen gegeben, die süddeutsche volkstümliche Fresken problematisch reizvoll machen, der Verzicht auf die irrealen Zusammenstellungen, die geradezu Eigenart des deutschen Freskos sind. Die Thematik ist eng. Die schweren, geometrisch geordneten Ballungen lösen sich in leichtere Flocken, die Figuren konzentrieren sich mehr am Rande und überlassen die große Fläche dem Lichte, das mit strahlender Helligkeit



163. P. Troger, Deckenbild in Altenburg.

gebunden waren, wie jede Bewegung aus Erklärungen und ikonographischen Vorschriften erwachsen war, wie viel an Überlegung notwendig war, bis diese Gegebenheiten sich in die dekorativen Rhythmen einfügten. Man möchte glauben, daß schließlich vor lauter Rücksichten dem Maler keine Möglichkeit bleiben konnte, aus dieser unsinnlichen Gedankenkunst ein künstlerisches Erlebnis zu gestalten, weil nicht die menschliche Figur an sich wichtig war, sondern der jenseitige Inhalt, die Idee. Die gedankliche Tiefe ist aber noch keine künstlerische Vertiefung. Der Inhalt wird leicht dekoratives Gelehrtentum, ein reizvolles Frage- und Antwortspiel mit allegorischer Weisheit, ein Rätselraten, von den Ranken eines unfruchtbaren Wissens umstrickt, wie unter Rokokoschnörkeln versteckt. Die elementaren Grundgefühle fehlen. So sehr die einzelne Leistung an ihrem Orte erfreut, die dauernde Wiederholung ermüdet.

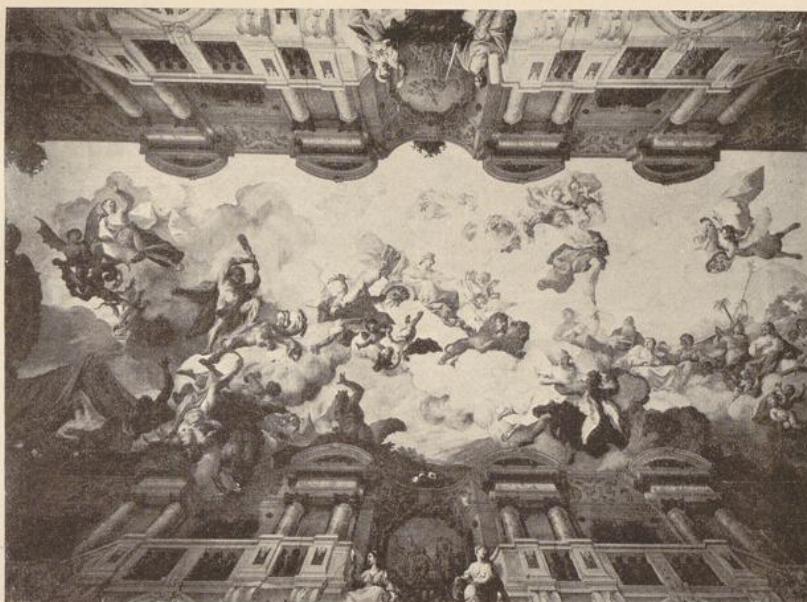
Das Urteil gilt für die dekorative Malerei des österreichischen Rokoko. Erst die Periode des Louis XVI. bringt mit den neuen farbigen Problemen, die vom Tafelbild übernommen wurden, auch neue Themen und damit Vertiefung und den Antrieb, wieder zu den menschlichen Grundgefühlen zu gelangen.

Für unsere Übersicht ergibt sich aus dieser Gleichartigkeit eine Forderung: die der Kürze. Mit dieser Zusammenfassung sind die meisten Werke charakterisiert, die im Folgenden nur kurz aufgezählt werden können.

Der berühmteste Großmaler Wiens, der glanzvollste Freskant der Rokokozeit, war Daniel Gran (geb. in Wien 1694, gest. in St. Pölten 1757). Er hat angeblich bei zwei kleinen Meistern, Pankraz Ferg und Gregor Werle gelernt. 1718 sind seine reizvollen, ornamentalen Wandmalereien in Schloß Wasserburg entstanden. 1719/20, protegiert von Fürst Schwarzenberg, ging er nach Italien, war Schüler von Sebastiano Ricci in Venedig, der den größten Einfluß auf ihn übte, und von Solimena in Neapel. Nach der Rückkehr arbeitete er für seinen Pro-

tektor und für die Klöster. Sein Wissen, sein universales Können machten ihn zum gesuchten Berater der baulustigen Äbte und zum selbstbewußten, reservierten Virtuosen. Alle Auszeichnungen, selbst das Direktorium der Akademie, hat er abgelehnt. Als Schüler wird nur genannt der Brünner Maler Endlicher. Die wichtigeren Fresken sind die: 1721 Schloß Hirschstetten, 1724 Kuppelsaal und 1726 große Galerie des Palais Schwarzenberg in Wien, 1730 die von Winckelmann gerührten Fresken im Prunksaal der Wiener Hofbibliothek, 1732 Schloß Eckartsau, 1737—38 das gewaltige Deckenfresco im Landhaussaal zu Brünn, 1738—43 Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg (Abb. 161), 1746—47 Dom in St. Pölten, 1747 Kloster Hradisch, 1746—47 Schloß und Pfarrkirche Hetzendorf, 1748/9 Herzogenburg, 1749 Kaisersaal in Klosterneuburg, 1755 Schloß Friedau. Die Klarheit der Komposition, die Korrektheit der Zeichnung und schließlich das Lob Winckelmanns haben Gran das Epitheton eines Klassizisten unter den Freskomätern eingetragen. Berechtigt ist diese Bezeichnung nur in bedingtem Maß. Den Klassizismus der Louis XVI.-Zeit darf man nicht bei ihm suchen. Man wird Gran eher gerecht, wenn man ihn als künstlerische Parallelerscheinung zu Donner auffaßt, der mit ähnlichen Mitteln die klassische Verfeinerung und die feinfühlige Reserviertheit zu erreichen sucht, die auch Eigenart der Architektur ist, für die Gran malt. Der hinreißende Schwung, die extatische Steigerung fehlt. Die gesuchte Harmonie hätte die extreme Bewegung nicht vertragen, noch weniger das Verwischen der Realität in irrationaler Übersteigerung, wie etwa auf Fresken Asams. Subjekt und Objekt werden wieder auseinander gehalten. Darin zeigt sich doch der immobile Klassizismus Grans. Die Gemälde sind von der Architektur getrennt, die Komposition nimmt Rücksicht auf den Rahmen.

Die interessantere, im Umfange des Wollens umfassendere Künstlerpersönlichkeit ist Grans gleichaltriger Rivale Paul Troger (geb. 1698 zu Zell im Pustertal, gest. 1762 in Wien). Er hat bei dem Fleimstaler Maler, Giuseppe Alberti in Cavalese begonnen, dann in Italien alle Hauptstädte künstlerischen Lebens bereist und sich nach Piazzetta, Crespi, Solimena und Magnasco weitergebildet. Schon diese Zusammenstellung der romantischen Frührokoko maler gibt die Richtung seiner Begabung an. 1728 kam er nach Wien zurück, wurde 1754—57 Rektor der Akademie und neben Gran der bevorzugte Freskant der österreichischen Klöster. Als Lehrer war er die wichtigste Persönlichkeit im Kreise der österreichischen Großmaler. Knoller, Hauzinger, Bergl, Mill dorfer, Stratmann, Johann Jak. Zeiller, Zoller, Sambach, Winterhalter, Schmutzler, Sigrist, Durach sind seine Schüler gewesen. Wieder können aus der großen Zahl seiner Werke nur die größeren Fresken angeführt werden: 1726—30 Prälatur des Klosters Hradisch. 1728 Salzburg, St. Kajetan, 1731 Melk, Marmorsaal (Abb. 164), 1732 Büchersaal. 1732—34 Altenburg bei Horn, Stiftskirche, wo Hauzinger und J. Jak. Zeiller mitgeholfen haben, 1732/3 Zwettl, Büchersaal, 1735 Seitenstetten, Marmorsaal, 1738 Altenburg, Hauptstiegenhaus, 1738 Stift Geras, Speisesaal, 1739 Göttweig, Stiegenhaus, 1741 Seitenstetten, Büchersaal, 1742 Altenburg, Büchersaal, Preßburg, Elisabethkirche, 1745 Melk, Studienkapelle, 1744—47 Raab, Jesuitenkirche, 1748—50 Brixen, Dom, Trient, Jesuitenkirche, 1754 Salzburg, St. Sebastiankirche, 1760 Wallfahrtskirche Dreieichen (in Verbindung mit Hauzinger). Ein Gesamtwerk von unglaublichem Umfang. Die Fruchtbarkeit korrespondiert mit der technischen Bravour, der Leichtigkeit der Erfindung, der Mühe losigkeit des Schaffens, für die es überhaupt keine Schwierigkeiten zu geben scheint. Die blühenden Farben, die Bewegung, den hinreißenden Schwung haben seine Frühwerke. Dort findet man noch als barocke Reminiszenz die Betonung der Einzelfigur, die Figurenknäuel, das kräftige Pathos. Die Gestalten werden später schlanker, sie nehmen fast manieristische Proportionen an. Die extatische Maria des Fresko in Altenburg erinnert an Ignaz Günthers Altaraufsatzt in Mallersdorf. Die Ballungen lockern sich und die Komposition übernimmt in langen, durchlaufenden Verflechtungen den freien Rhythmus, der sich von der Architektur, vom Rahmen immer mehr los löst. Die rahmende Architekturmalerie (meist von Fanti ausgeführt) ist nur Wegweiser in die Unendlichkeit. Sie dient zur Verstärkung der Höhenillusion, sie ist dunkles Repoussoir für den hellen Freiraum, in dem sich die Wolkenbänke heben und senken, wo einzelne Flocken in gewitterschweren Massen vor das Licht schwimmen, von der Sonne durchleuchtet werden und im hellen Glanz sich auflösen, der von oben, aus dem Jenseits, in den Kirchenraum strahlt. (Dvořák spricht von einem verkehrten Helden dunkel.) Viel stärker betont als bei Gran sind die atmosphärischen Stimmungen, die gleichzeitig auf Tiepolos Fresken erscheinen, aber hier noch viel mehr in den Dienst des Visionären gestellt, ins Irreale gewendet, in poetischer Verklärung zu märchenhafter Wirkung gesteigert sind. Nur selten werden landschaftliche Motive in die Komposition hineingezogen, wie bei dem Chorfresco in Altenburg, David vor der Bundeslade, wo die Erscheinung Jehovas im Strahlenglanze von einer südlichen Landschaft gerahmt ist, oder bei der wunderbaren Brotvermehrung im gleichen Kloster. In den Spätwerken, seinen reifen Meisterwerken, den Fresken der Ignatiuskirche in Raab, in Dreieichen, löst sich die Freudigkeit der Farbe im silberigen warmen, aber monotonen Grau. Der Gesamtton, der mit der Tönung der Architektur harmoniert, bezeichnet den Übergang zur neuen Anschauung, zur malerischen Stimmung des Louis XVI. Im Gegensatz zu dieser Uniformierung bleiben die Tafelgemälde mit malerischer Problematik überladen. Beleuchtungseffekte, kontrastreiches



164. P. Troger, Deckenbild in Melk, Marmorsaal.

Heildunkel, atmosphärische Stimmungen lösen die Figur auf, die in den Zeichnungen bis in die letzte Zeit mit ungemeiner Sicherheit und hinreißendem Schwung plastisch durchgeföhlt ist. Im Flimmern und Zucken des Lichtes, in der Betonung des Ausdruckes, in der Phantastik, sind diese Spätwerke schon ein Hinweis auf den größten unter den Freskomalern Österreichs, auf Maulbertsch.

Der jüngste im Dreigestirn der großen Virtuosen der Rokokozeit ist Bartholomäus Altomonte (geb. 1702 in Warschau, gest. 1783 in Linz). Er hat bei seinem Vater Martin A., dann 1717 in Bologna, 1719 in Rom und 1721—23 in Neapel bei Solimena gelernt. Nach seiner Rückkehr 1723 hat er den Kreis der Auftraggeber seines Vaters übernommen. 1770 wurde er Mitglied der Akademie. Er war der ausgesprochene Kirchenmaler, ein hochtalentierter Routinier, nicht gerade ein origineller Erfinder. Er hat auch nach detaillierten Angaben von Gran gemalt. (Bibliothek des Stiftes St. Florian.) Die Wolkengloriolen, die später immer leerer, luftiger werden, sind sein Hauptthema. Zu erwähnen sind als Hauptwerke diese: 1723 St. Florian (Enns), Dechantzimmer; Lusthaus, großer Saal. 1725 Salzburg, Mirabell, Schloßkirche. 1727 St. Florian, Sommerspeisesaal, 1737 Sakristei; Spital a. Pyrn, Chorhaupt. 1744 Seitenstetten, Stiegenhaus, 1747 St. Florian, Bibliothek, 1753 Herzogenburg, Bibliothek, 1759—62 Engelszell. 1769 St. Pölten, Dom, Kirche der Englischen Fräulein. 1773 Fürstenzell, Saal, Stiegenhaus, 1774—76 Admont, Bibliothek, 1779 Herzogenburg, Stiegenhaus, 1780 St. Pölten, Gartenhaus.

Nach den Virtuosen ist in Wien Michelangelo Unterberger zu nennen (Cavalese 1695—Wien 1758), der Schüler von Josef Alberti in Cavalese und von Piazzetta in Venedig. Im Atelier Piazzettas war er gleichzeitig mit Tiepolo. Der venezianischen Form ist er bis zuletzt treu geblieben. Nicht selten sind Reminiszenzen unmotiviert in eigene Kompositionen eingeschoben. So ist auch auf dem Tod Mariä (Ferdinandeum Innsbruck) der rechte stehende Apostel, der zwecklos die Arme ausbreitet, aus Piazzettas Himmelfahrt in Frankfurt (jetzt Lille) genommen. Michelangelo Unterberger hat keine Fresken gemalt, nur Tafelbilder und Altarblätter. 1751 wurde er Direktor der Wiener Akademie.

Die ländlichen Freskomaler überlassen wir der Lokalgeschichte. So den Bruder des vorigen, Franz Sebald Unterberger (Cavalese 1706—Brixen 1776), der Schüler von Pittoni war. Er war ein treuherziger, volkstümlicher Erzähler. Weiter den fruchtbaren Joseph Ferdinand Fromiller in Klagenfurt (1693—1760), den provinziellen, aber farbig raffinierten Andreas Haindl (Wels 1683—1757), der in Lambach (1724), Niederaltaich (1719—32),



165. B. Altomonte, Deckenbild in St. Florian. Marmorsaal.

Spital am Pyrn (1734), Pfarrkirche bei Bad Hall (1748) unruhig krause, überladene und doch sehr reizvolle Fresken geschaffen hat. Weiter die Lederwasch und Zanusi in Salzburg.

Von dem böhmischen Freskomaler Franz Xaver Palko (Breslau 1723—Prag 1767), der in Wien, in Venedig bei Piazzetta und Pittoni, in Bologna bei Crepi gelernt hatte, haben wir noch kein fest umrissenes Bild seiner Tätigkeit. Ausgezeichnete Fresken sind in Prag, St. Nikolaus, Stift Doran, Kuttenberg, Königsaal.

In Tirol hatte die einheimische Großmalerei schon um 1700 einen gewissen Höhepunkt erreicht; im Werke des Kaspar Waldmann (das in der Barockmalerei beschrieben ist). Seine Nachfolger waren Schüler von nebensächlicher Bedeutung. Im frühen 18. Jahrhundert fehlten die heimischen Kräfte von Rang. Auch Simon Benedikt Faistenberger (1695—1759) ist ein provinzieller Maler ohne Bedeutung für die allgemeine Entwicklung. Den südlichen Teil des Landes haben die italienischen Schüler Pozzos in Beschlag genommen, von denen Gaspar Antonio Baroni Cavalcario (1682—1759) zu rühmen ist. Für die großen Bauten im nördlichen Tirol wurden bayrische Maler geholt, Asam, Bergmüller, Günther, Wolcker oder der Führer der Wiener Akademie, Troger. Erst in der späteren Rokokozeit, als die Wogen stürmischer Bautust schon verebbten, faßten wieder Familien von einheimischen Kräften festen Fuß. Es sind die Zeiller, Johann Jakob, der später erwähnt wird, und sein Vetter Franz Anton Zeiller (in Reutte 1716—94). Seine Fresken haben viel mehr vom Charakter der ländlichen bayrischen Malerei; sie sind kraus, überladen, sie sind mit Architekturen in Pozzos Art ausgestattet und mit Einzelheiten überhäuft. Die Eindrücke der Lernzeit bei Holzer (den er in Münsterschwarzach 1738 unterstützte) und Götz in Augsburg hat auch der Aufenthalt in Rom, Neapel (bei dem Solimena-Schüler Giacinto) und in Venedig nicht mehr verwischt. Franz Anton Zeiller war zuerst Mitarbeiter seines Vetters bei den großen Fresken in Ettal (1763—64), erhielt dann in Schwaben selbständige Aufträge (1759 Sachsenried, 1762 Rieden, Schlingen 1768). Schließlich wurde er nach Brixen berufen (Bischöf. Seminar, Kirche 1765, Bibliothek 1772). Sein eigentliches Arbeitsfeld waren auch hier die ländlichen Kirchen (Taisten 1768, Toblach 1770—73), Zell a. Z. (1775), Rauppen (1778), Weer (1779), Windischmatriei (1783), Büchlebach (1785), Grätz (1791). Die Mehrzahl seiner Fresken fällt in die Louis XVI.-Zeit. Trotzdem dürfen wir sie schon erwähnen, weil sie möglichst wenig vom Charakter des neuen Stiles angenommen haben. Die Einzelfigur spielt ebensowenig eine Rolle wie in den Fresken seines Vetters; sie ist ein Partikel im dekorativen Schema. Die unruhige, spritzige Lichtverteilung, die Buntheit kam ebenfalls der dekorativen Absicht entgegen. — Feiner und inniger sind die Fresken des Anton

Zoller (geb. Telfs 1695, gest. Hall 1768), der auch Mitglied einer großen Malerfamilie war. Er war nach den Lernjahren auf der Wiener Akademie zuerst in Kärnten tätig, wo er mit Josef Ferdinand Fromiller zusammen arbeitete. Erst 1753 kam er nach Tirol zurück. Seine ländlichen Fresken in Telfers im Stubai (1757), Schmirn (1757), Gschmitten (1759), Mutters (1759), Obertilliach (1764), Patsch (1767) sind auch durch den Prunk Pozzesker Architekturen ausgezeichnet, das unentbehrliche Signum perspektivischen Könnens, das auch sein Sohn Joseph Anton Zoller (Klagenfurt 1730, gest. Hall 1791) über das Louis XVI. bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts mitschleppte. Fresken in Tschötsch (1763), Niedervintl (1763), Asch (1765), Stöckl (1766), Neustift (1769), Absam (1780). — Aus Tirol stammt auch Franz Anton Leydendorff (auch Leitenstorffer) geb. Reutte 1721, gest. 1799 Mannheim). Er war Schüler des Freskomalers Robert Mayer in Innsbruck; dann lernte er bei Piazzetta in Venedig, bei Conca in Rom (1756) und in Wien bei Troger. Seine ländlichen Fresken in Schönberg (1750), der Hofburgkapelle (1765) und im gräfl. Enzenbergschen Palais in Innsbruck stehen in seltsamem Kontrast zu dem gesuchten Naturalismus und dem klassizistischen Einschlag seiner Louis XVI.-Arbeiten, die nach seiner Berufung nach Mannheim (1750) entstanden sind. — Einer der gesuchten Meister war auch in Tirol der kaiserliche Kammermaler Josef Adam Mölk (geb. um 1735, gest. nach 1787). Ein Schnellmaler, der sich überall unentbehrlich zu machen verstand und in Steiermark, Tirol tätig war, vorübergehend sogar nach Bayern (Nymphenburg 1751) berufen wurde. Die Zahl seiner Fresken ist Legion.

Bayern und Augsburg. Das Dekorative wird hier mit besonderer Feinheit entwickelt. Die Verbindung von Raum und Decke ist auch hier gelockert. Die Architektur der Kirche ist selten mehr im Deckengemälde fortgesetzt. Der Inhalt des Deckenbildes ist dem Beschauer weiter entrückt, als in den Gemälden Asams, wo die saugenden Raumtrichter mit großen Randfiguren den Geist des Beschauers in die Unendlichkeit ziehen. Der Inhalt wird neutraler, gleichgültiger, die Distanz des Miterlebens wird größer. Das Stürmische, Gewaltige der Schöpfungen Asams, die rauschhafte Steigerung, die den Beschauer in eine transzendenten Welt mitreißt, das Packende der Illusion, hätte man nicht mehr ertragen. Damit fehlt auch die energische Raumsteigerung. Fresko und Raum haben schon größere Selbständigkeit gewonnen, obwohl die Verschmelzung von Fresko und Dekoration eine innigere geworden ist.

Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Riesige Flächen sind auch in der bayrischen Rokokoarchitektur vorhanden, sie sind sogar mit Absicht verwertet. Sie waren ein besonderer Anreiz den Eindruck des Riesigen, Gewaltigen zu brechen. Die Schemata der dekorativen Aufteilung und Gliederung sind mit mehr Variationsmöglichkeiten bereichert, als anderswo, und (auch das ist spezielle Eigenart des bayrischen Rokoko) die Stukkatur ist in das dekorative Schema einbezogen. Sie verwischt die Grenzen, sie geht unmerklich mit bunter Farbigkeit und naturalistischer Fassung in das Fresko über, sie schlägt wie Wellen in rhythmischer Folge in das Deckenbild und steigert den Eindruck der unmerklichen Auflösung des Raumes in die schimmernde Unendlichkeit. Die Verschmelzung hat das Geheimnisvolle verloren. Sie ist zum graziösen Spiel mit den Forderungen der Tektonik geworden. Die Aufteilung des Themas in kleine Felder, die als Flecken einer Gesamtdekoration gesehen sein wollen, deren Inhalt nur im Durchschreiten des Raumes als Folge einer Erzählung genossen werden kann, nimmt dem Illusionismus erst recht das Packende. Die Felder werden selbst zur Dekoration. Der unregelmäßig kurvierte, eingebuchtete und wieder ausgreifende Rahmen nimmt die übergreifenden, züngelnden Kartuschen der Stukkatur in sich auf. Die Farbe bricht über den Rahmen und versprüht an der Decke, sie wird verstreut, wie die Blumen an einem textilen Muster. Sie ist auch innerhalb des Rahmens in kurzen, springenden Takt zu leichter Melodik rhythmisiert, und sie hat nicht mehr raumschaffende Kraft. Sie will den Blick nicht mehr in die Tiefe ziehen, sie will in leichteren Spannungen die Fläche beleben. Die Komposition baut sich über den unregelmäßigen Wellenlinien des Rahmens auf. Die Einzelfigur verliert an Gewicht, die Gestalten verbinden sich in Kurven, die ihr Gesetz von den Kurven des Rahmens erhalten. Dieses leichte melodische Fließen und Gleiten gehört als musikalischer Wert zum Ausdruck der Rokoko-

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

12



166. M. Günther, Deckenbild in Indersdorf.

die Wahl mystischer Themen zu nennen. Die „lactatio St. Bernhardi“ ist von Asam, von Günther Johannes Zick und anderen mit neuem Sensitivismus geschildert worden. Auf dem Fresko Günthers in Indersdorf lehnt sich die Heilige ekstatisch, verzückt, mit flammendem Herzen zurück. Über ihm schweben auf Wolken Christus und Maria. Aus der Seitenwunde Christi strömt das Blut, aus der Brust Mariens fließt die Milch in dünnem Strahl in den Mund des Heiligen. Solche Themen werden wir noch mehr nennen. Die Mystik mit ihren asketischen und erotischen Begleiterscheinungen ist aus der gegenreformatorischen Kunst lebendig geblieben. Es ist, als ob bei diesen einfachen Meistern die Volksseele die Unterströmung mittelalterlichen Empfindens wieder zur Oberfläche trieb.

In München hat das Erbe des Asam Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) übernommen. Er ist der Bruder des Architekten Dominikus Z. in Landsberg. Seine Bedeutung liegt auf kunstgewerblichem Gebiet.

räume, in die die Fresken gemalt sind. Nirgends hat die kirchliche Architektur diese durchgeistigte Feinheit der Schöpfungen eines Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann, der Gunetsrainer.

Obwohl der Inhalt an sich neutraler geworden ist, durch dekorative Rücksichten verschleiert ist, hat sich die volkstümlich orientierte, bayrische Freskomalerei doch bemüht, die Themen neu zu fassen. Einzelne Züge der Verlebendigung treten mit Deutlichkeit hervor. Dazu gehören die reizvollen Anachronismen, die wir schon in der Skulptur gefunden haben, die auch ein Mittel sind des Visionären, die die Heiligen schon stofflich dem Beschauer nahebringen wollen. Günther hat in zwei Fresken der Aufnahme Mariens in den Himmel den hl. Geist als Barockprinzen mit Allongeperücke und Halskette geschildert, wie er mit graziösem Schritt seiner auserwählten Braut entgegenkommt. Dazu gehört die inhaltliche Verknüpfung durch Strahlen, die wir schon auf Asams und Spieglers Fresken gefunden haben. Noch mehr ist die inhaltliche Vertiefung durch

Er stammt aus der Wessobrunner Stukkatorenschule und hat die ländlichen Kirchen dekoriert, bis ihn der Hof nach München rief. Unter Cuvilliés Anleitung fand er sich rasch in das höfische Rokoko hinein. Seine Fresken (in Dietramszell, Schäftlarn, Berg am Laim, Schloß Nymphenburg, Neustift, St. Peter in München, Andechs, Weyarn, Wies, Ingolstadt (Franziskanerkirche), Waldsee, Selingtal bei Landshut, Prien, Sießen, Steinhausen) sind sorglose, dekorative Kompositionen, lichte, farbenfreudige Phantasien. Sie wollen nicht durch den grüblerischen Tiefsinn des Inhaltes erbauen, ihre eigentliche Absicht ist: den hellen Räumen der besten bayrischen Architektur die bunte Freudigkeit zu geben, die die religiöse Kunst des süddeutschen Rokoko verlangt. — Ein anderer unter den Münchener Meistern, Nikolaus Stuber (um 1680 — 1749) war in München (Hl.-Geistkirche), Mergentheim (1734), Würzburg (Neumünster 1736) tätig. Er hat mit den Asam in Italien gelernt und soll in Rom Pietro da Cortona zum Vorbild gewählt haben. Leichte Reflexe dieses Einflusses glaubt man noch in dem Hauptwerk Stubers, den Deckenbildern des Brühler Schlosses zu sehen (1731—32). Die figuralen Hauptbilder, schwer verständliche Allegorien, sind wenig verkürzt in die Diagonalansicht gestellt, während die Randarchitektur, die im süddeutschen Fresko ungewöhnliche Reminiszenz an die Quadraturmalerei aus verflochtenen Giebelstücken, Sockeln, Kartuschen, in Unteransicht gegeben ist. Die sprunghafte, flackerig-kontrastvolle Buntheit löst die Tekttonik vollständig auf und setzt die perspektivische Malerei in rein optische Eindrücke um. Noch kecker, lustiger, leichter, aber auch manieristisch dekorativer sind in Brühl die Fresken des Adam Schöpf (1702—72), der aus Straubing stammt, dann in Prag, am Rhein und München tätig war. — Zur Generation der Stuber-Asam gehört auch Balthasar Augustin Albrecht (1687—1765), der die Grüne Galerie der Münchener Residenz mit Fresken dekoriert hat. Künstlerisch wertvoller sind seine Altarblätter und Bildnisse.

Von den ländlichen Meistern nennen wir Georg Diefenbrunner von Mittenwald (1718—86), der auch nach Württemberg (Winterstettenstadt) geholt wurde. Dann den Hofwirt in Aicha (die Mischung der Berufe ist ein Beweis für das Verwachssein der Kunst mit dem Volke), F. A. Rauscher (1731—nach 1800), der als Autodidakt unter dem Einfluß der Münchener Meister begonnen hat. Fresken in der Gegend von Deggendorf, worunter Thundorf (1760) hervorzuheben ist.

Augsburg. Die größte Schule kirchlicher Freskomaler war in Augsburg. Die Zahl der Meister, die sich in der kurzen Zeitspanne zusammenfand, ist erstaunlich. Sie findet ihr Korrelat in der Zahl von Stechern und Kunsthändlern. Sie haben Augsburg wieder zum Mittelpunkt künstlerischen Lebens gemacht. Die



167. Zimmermann, Entwurf für das Deckenbild in Nymphenburg.
Augsburg, Slg. Röhrer.



168. J. Holzer, Entwurf für einen Fächer. Karlsruhe.

eigentliche künstlerische Zentrale, die Vermittlerin neuerer Kunst war allerdings München. Auch der älteste unter den Augsburger Großmalern Johann Georg Bergmüller (geb. 1688 in Türkheim, gest. 1762 in Augsburg) hat in München bei Andreas Wolff gelernt. Von diesem aus ging er nach Rom zu Carlo Maratta, seit 1712 war er in Augsburg ansässig. 1730 wurde er Direktor der Stadtakademie. Seine ersten Fresken sind süßlich und hart kolorierte Kompositionen, von strengem Aufbau, mit Betonung des Linearen, ganz auf das Figurale gestellt. Sie sind Tafelbilder, in das Fresko übertragen. Später wird Bergmüller volkstümlicher, farbenfreudiger. Er steigert dann die dekorative Wirkung durch prunkvolle Aufmachung und genrehaftes Detail, kommt aber nie über einen gemäßigten Klassizismus hinaus. Fresken in Augsburg: Pollheimerkapelle im Dom 1721, Kreuzkirche 1732, Karmeliten, Katharinen, Barfüßer- und St. Annakirche. Diesen 1736, Umendorf 1737, Stuttgart (Ständehaus 1745), Grafrath 1752, Ochsenhausen 1727 und 1743, Steingaden 1751, Vulpmes 1747. Von seinen Altarblättern ist das Mariahilfbild in Obersulmetingen ein Werk von feinem Reiz der Farbe.

Die bedeutendste künstlerische Kraft unter den Augsburgern ist Johann Holzer (geb. 1709 in Burgeis, gest. 1740 in Köln). Er hat bei Merz in Straubing, dann in Augsburg bei Bergmüller gelernt. In Italien war er nicht. Fremde Anregung hat auch er verwertet. Die entzückenden Entwürfe für Fächer (Karlsruhe) und die Zeichnungen für ornamentale Graphik sind Watteau-Stichen nachempfunden; aber die entscheidenden Impulse kommen nicht aus dem Süden und Westen, sondern wieder von der nordischen Malerei. Über Holzers Werk hat der Unstern gewaltet. Von den vielen Fassadenmalereien an Augsburgern Häusern ist nur ein Teil im Entwurf (Augsburg, Innsbruck) auf uns gekommen; für den Rest müssen Nilsons elegante Stiche Ersatz bilden. Sein Hauptwerk, die Fresken im Münster-Schwarzach, sind zerstört (Skizzen in Augsburg). Die feine Allegorie der Flora in der Sommerresidenz in Eichstätt hat sehr gelitten. Gut erhalten ist nur ein Deckenbild, das Kuppelgemälde in St. Anton bei Partenkirchen.

Es ist eine der schönsten deutschen Fresken (Abb. 170). In dem kleinen Kirchenraum ist es der Nachsicht zugänglich und erhält dadurch fast die Intimität des Tafelbildes. Man sucht vergebens nach italienischen Vorbildern, obwohl der erste Eindruck ungewöhnlicher Modernität an Anregung durch Piazzetta denken lässt. Schon die Formen der Architektur, der offenen Kuppelhalle, sind bodenständig. Nach vorn wird die Halle begrenzt von einer Balustrade auf durchgehenden Stufen, die von Freitreppe durchschnitten sind. Die Säulen der Halle und die Marmorpyramiden der Hauptachse bringen Gliederung in die Figuren, die hilfesuchenden Menschen, die zu St. Antonius flehen. Die Balustrade dient zur räumlichen Gruppierung. Visionär ist der Inhalt nicht. Der betonte Realismus der Figuren vorne an der Brüstung, des Bettlers, der ausgemergelten, mit eklem Geschwür bedeckten Leiber der Aussätzigen, diese Wollust an der Schilderung des Grausamen, lässt eher an die deutsche Spätgotik als Quelle der Anregung denken, als an die gleichzeitige italienische Malerei. Die Verstärkung des Illusionismus durch angesetzte, natürliche bemalte Gliedmaßen aus Stuck, wie beim Ketzer, der den Arm aus dem Gemälde herausstreckt und sich am Hauptgesims festkrallt, ist den Fresken Asam abgesehen. Auch die kecken illusionisti-

ischen Effekte, wie bei dem Knaben, der die Leiter hinaufsteigt und Votivgaben aufhängt, beim Tod, der mit einem Fuß über die Stufen herabsteigt, hat vorher nur Asam gewagt. Ungewöhnlich kühn ist die Lichtwirkung. Der ganze Kuppelaufbau, die bräunliche Dämmerung der Kalotte, ist nur Kulisse oder Repoussoir. Auch die Figuren des Vordergrundes treten in den Schatten. Das Licht strömt in breiter Tagesflut von rückwärts, aus der offenen Landschaft, zwischen den Stützen herein, die zur dunklen Silhouette werden und stuft sich an den kräftig modellierten Figuren des Vordergrundes ab; es quillt als helles Himmelslicht von oben von der Laterne herab, umrahmt als wunderbare Gloriole das schwebende Jesuskind, und streift den hl. Antonius, der von Engeln emporgetragen wird. Diese stimmungsvollen Lichteffekte kennen die Asam nur als Bildwirkung in ihren Bauten; im Fresko selbst gehen sie andere Wege, wie ihre Vorbilder in Italien.

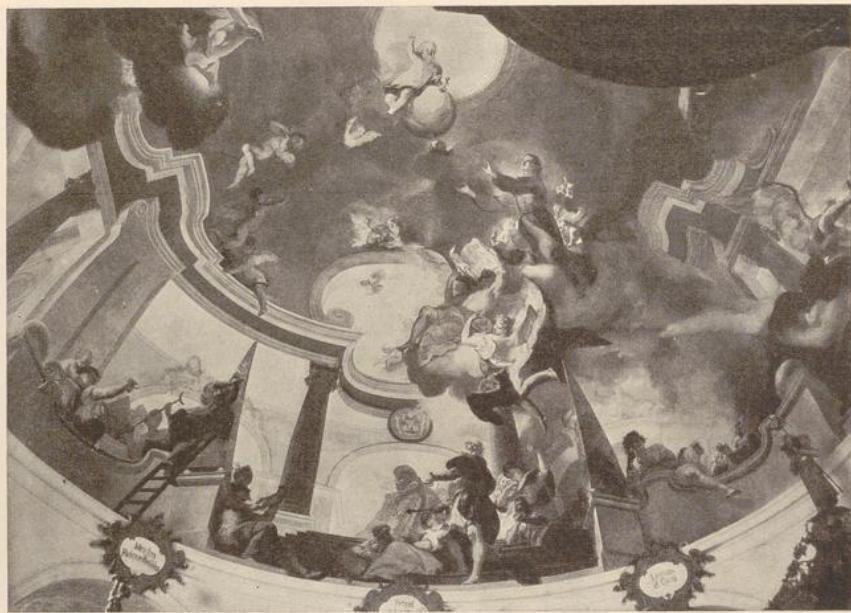
Wir müssen nach anderen Quellen suchen. Zum ersten Male nach langer Pause wird auch Süddeutschland wieder das Vorbild der holländischen Malerei, der Anstoß zur selbständigen Entwicklung. Es gibt von Holzer Radierungen, Anbetung der Christen, der Könige. Die farbigen Originalentwürfe (Augsburg, Sammlung Röhrer), sind schon in den alten Quellen, bei Stetten, als Bilder „in Rembrandts Geschmack“ aufgeführt. Hauptthema ist ein wunderbares Märchenlicht, das kanalisiert von links hereindringt, wie auf Gemälden des Johannes Zick. Auch hier ist die stammesverwandte nordische Kunst vermittelt durch Rembrandts Graphik der Führer zur Selbständigkeit. Tiepolo hat erst später ähnliche Probleme aufgegriffen. Mit diesem Nachweis öffnen sich tiefere kunstgeschichtliche Zusammenhänge, die wir später in ihrem ganzen Wirkungskreis abstecken müssen.

Neben Holzers Kühnheit erscheinen die Deckengemälde des Matthäus Günther (1705–88) unproblematisch, einfach und klar. Günther hat bei Asam gelernt; die Spuren dieser Lernzeit sind auch unverlierbar bis in die Spätzeit in seine Werke eingegraben. Er ist der direkte Fortsetzer Asams; aber mit den freieren Mitteln der neuen Generation. Außerdem kommt noch Holzer als Quelle in Betracht, wenn auch nur in wenigen Einzelheiten. (In Rott am Inn sind aus Holzers Entwurf für Münterschwarzach Gruppen entlehnt.) Ein Aufenthalt Günthers in Italien ist nicht gesichert. Seit 1731 war er Meister in Augsburg. Günther ist der fruchtbarste Großmaler in Süddeutschland, er ist der Meister des Rokokofreskos; die Tafelbilder sind nebensächlich. Die ungeheurelle Arbeitsleistung, die mühelose Produktivität (von 1732 bis 1787 sind fast für jedes Jahr Fresken nachgewiesen) sind ebenso immanente Eigenschaften des dekorativen Rokokofreskos, wie der durchgehende Ausdruck beglückender Heiterkeit, der Leichtigkeit der Arbeit, mit der zarten, zeichnerischen Betonung der Konturen und der aquarellartigen Flächenfüllung. In den Räumen, wo Günther mit dem bedeutendsten, süddeutschen Architekten, Johann Michael Fischer, und den besten Stukkaturen, Feichtmayr und Rauch, zusammenarbeitet, hat das Dekorative eine durchgeistigte Feinheit gewonnen. Das österreichische Fresko kennt diese Auflösung im Dekorativen nicht, auch nicht diesen Grad der Verschmelzung, es kennt sauberen Rahmen, Architektur und Füllung. Erst in seinen Spätwerken gibt Günther auch dem Rahmen seine geometrische Form wider.

Zum Gepräge dieser Kunst gehört auch die Tatsache, daß die Unterschiede in den Phasen der Entwicklung sehr gering sind. Man kann zwar Perioden mit barocken und mit klassizistischen Anklängen von der eigentlichen Rokokozeit trennen. Die Frühperiode unterscheidet sich durch die Füllung der Fläche mit großen Figuren, durch das Rückgreifen auf die Architekturmalerie im Sinne Asams, eine Art von Quadratmalerei am Rand der Bilder, die auch inhaltliche Bedeutung hat und zur Gliederung der Erzählung dient. Es sind offene Säulenhallen auf Stufen (Druisheim 1732, Welden 1732, Sterzing 1733, Wilten 1751, Gossensaß 1754), wie sie Asam in Osterhofen



169. J. E. Holzer, Rosenkranzfest.
Meran, Museum.



170. Holzer, Deckenbild in St. Anton bei Partenkirchen.

verwendet, aber noch deutlicher Pozzos Lehrbuch nachgebildet, oder kassettierte Kuppelhallen, die nach oben geöffnet sind, auch ein Lieblingsmotiv Asams. Die Architekturen sind ohne Zusammenhang mit dem Raum. Nach vorne sind sie mit Vorhängen abgeschlossen, die auch Asam als theatrales Requisit vor die visionäre Bühne gezogen hat (Rattenberg 1737). Dazu kommt die spezifisch bayrische Freiheit in der Behandlung des Inhaltes, die auch zum Begriff der Überlegenheit über den Stoff gehört. Beispiele sind genannt: die kostliche Szene der Aufnahme Marias in Altdorf (1748), wo der heilige Geist als Barockprinz mit Allongeperücke, Mantel und Halskette seiner auserwählten Braut entgegenschreitet. (Die Szene geht auf eine Vision der seligen Kreszentia von Kaufbeuren zurück.) In Indersdorf (1755, Abb. 166) hat Günther die Lactatio S. Bernhardi, die Szene, die Asam in Fürstenfeldbruck mit prunkvollem allegorischem Beiwerk überladen dargestellt hatte, mit neuem Sensitivismus geschildert. Sie ist auch schon oben beschrieben.

Diese mystischen Themen sind in der Spätzeit selten. Das Visionäre verliert sich immer mehr. Schon in Tölz (1737) kommen Szenen objektiver Anschauung in das Bild herein, eine Bittprozession mit Pfarrer und Landvolk. In Peissenberg (1748) sind landschaftliche Motive mit genrehaftem Detail, vermischt in einer Komposition von volkstümlicher Formulierung, die auch Wink weder anwendet. Maria nimmt als Fürbitterin den Brief entgegen, der die Wünsche des bittenden Volkes enthält, um ihn dem Allerhöchsten zu überbringen. Das „Volk“ hat die zeitgenössische Tracht, die jede Absicht einer visionären Steigerung vereitelt. Die Hautwerke sind die Fresken Günthers für Amorbach (1745–47), wo die traumhafte, futuristische Verbindung seitsam verkürzte Einzelheiten von Asams Deckenbild in der Münchener Johanneskirche angeregt ist. Die Fresken in Neustift bei Brixen (1743), wo das Altarblatt, die Himmelfahrt Mariä, mit der Dreifaltigkeit im Deckengemälde des Chores verbunden ist. Diese Verschmelzung von Altar und Fresko, von Skulptur und Malerei ist in Bayern nicht selten (Diessen, Fürstenzell u. a. O.). In Wilten (1754) ist zu rühmen das Bild der Judith, die mit pathetischer Geste auf einer vorstoßenden Ecke steht. (Man vergleiche Zwiefalten.) Die Komposition ist auf dem starken Kontrast Licht und Schatten aufgebaut wie Tafelbilder dieser Zeit. Das einzige Deckenbild Günthers mit monumentaler Gebärde. In der Szene Esther vor Ahasver verbindet sich höfische Feinheit, festliche Freude und neue Gefühlsinnigkeit. In Rott am Inn (1763) ist das Hauptbild der Kuppel die Apotheose des Benediktinerordens. Das Gemenge von Figuren ist in einer Spirale gruppiert, die aber nicht mehr der Tiefenillusion dient,



171. M. Günther, Deckenbild im Schloß Stuttgart.

nicht den Raum durchdringt, sondern zum ornamentalen Schnörkel verflacht ist. In Stuttgart (Schloß, 1757) ist die Zusammenfassung der architektonischen Gliederung, deren geöffnete Kuppel an Asams Fresko in Bremervörde erinnert, mit der figuralen Komposition in geistreicher Weise gelöst. Die perspektivische Verkürzung der Figuren geht in den Spätwerken immer mehr zurück, das Unkonsequente der Darstellungsformen verursacht die Unsicherheit des optischen Eindrucks, die Architektur wird vereinfacht, große Leeren im Bilde bringen den eisigen Hauch klassizistischer Nüchternheit; trotzdem bleiben Illusionismus und Rokokoform bis zuletzt erhalten.

Mit dieser Übersicht über das Werk des führenden Freskomalers sind auch die Schöpfungen der übrigen Rokokomaler Augsburgs genügend charakterisiert. Unterschiede liegen nur in der persönlichen Stilistik, die Thematik ist immer die gleiche. Religiöse Andachtsbilder sind an die Decke übertragen, in geringerem oder höherem Grad illusionistisch behandelt, mehr oder weniger aus den Forderungen des Raumes entwickelt. Die Neigung zur Darstellung des Objektiven steigert sich bei den volkstümlichen Meistern im Laufe der Entwicklung. — Nur die besten Namen können hier kurz angeführt werden.

Johann Wolfgang Baumgartner (geb. 1712 in Kufstein, gest. 1761 in Augsburg), hat die vorzüglichen Fresken in Bergen bei Neuburg (1756—59) in Kobel bei Augsburg (1758) und Baitenhausen (1760) geschaffen, die in der farbigen Thematik sich an Holzer anschließen. Gottfried Bernhard Göz (geb. 1708 in Wehlerad, Schüler von Franz Georg Eckstein, von Bergmüller und Rotblez, gest. 1774 in Augsburg), der fruchtbare Maler, Kupferstecher, Illustratör war ein Zeichner von hohen Qualitäten, ein ungemein phantasievoller, viel begehrter Erfinder (Stammel hat 1745 in Admont seine Zeichnungen der vier Tugenden ins Plastische übertragen), aber auch ein Routinier mit Neigung zum Nur-Dekorativen. Die besten Fresken sind in Weingarten (1742, Festsaal), Habsthal (1748), Konstanz (Regierung, 1749), Neubirnau (1750), Leitheim (1751, eines seiner feinsten Werke, als Erfindung ebenso geistvoll, wie in der Ausführung reizvoll), Regensburg (St. Cassian 1756/7), Alte Kapelle (1762—65), Amberg (1758), Meersburg (Sommerpavillon um 1760 in Anlehnung an Holzer), Schussenried (1758), Salem (Präfektur um 1770). Göz hat Vorliebe für komplizierte Architekturen, für Themen krausen Inhaltes voll allegorischer Gräbelei, für wilde Erfindungen, die nicht mehr mit dekorativen Absichten zu entschuldigen sind. Nur in Süddeutschland sind Darstellungen möglich, wie in Neubirnau, wo symbolische Strahlen aus der visionären Scheinwelt durch einen Spiegel sinnfällig in den Kirchenraum geleitet werden. Von dem Kindlein im Schoße



172. G. B. Göz, Fresko im Sommerpavillon Meersburg.
Phot. Kratt, Karlsruhe.

Mariens fällt ein Strahl der Gnade zu dem Herzen, das von einer sitzenden Frau emporgehalten wird und von diesem auf den wirklichen Spiegel, den die Gottesliebe hält, die ihn weiterleitet in das Schiff, herab zum Beschauer. Altertümlicher, barocker ist Christoph Thomas Scheffler (geb. 1700 in Freising, gest. 1761 in Augsburg), ein Schüler Asams. Fresken in Neisse (Kreuzkirche), Ellwangen (Jesuitenkirche 1727), Aultshausen (1739), Heusenstamm (1741), Haunstetten (1742), Trier (Paulinuskirche 1745–47), Dillingen (Jesuitenkirche 1750–51), Landsberg (Jesuitenkirche 1755, wo die Konstantinschlacht sich an das Vorbild von Rubens anschließt). Sein Erbe hat sein Bruder Felix Anton Scheffler übernommen (geb. 1701 in München, gest. in Prag 1760). Auch er hat bei Asam und dann bei Christoph Grooth in Stuttgart gelernt. 1732 hat er sich in Breslau niedergelassen, seit 1745 lebte er in Prag. Handwerkliche Anfänge (Neisse 1730, Leibus 1733, Breslau, Jesuitenkolleg 1734) sind im großen Fresko der Jesuitenkirche in Brünn (1744) überwunden. Die Reife gewinnt er aber erst in den letzten Werken in Bayern (Baumburg 1756/7) unter dem Einfluß der bayerischen Rokokomaler. Von Joseph Magges (Imst 1728, gest. Augsburg 1769) sind die Fresken in Altomünster (1768) und in Schönenfeld (1768) zu rühmen. Sein Schüler Joseph Christ (geb. 1731) ist nach Petersburg ausgewandert. Gleichzeitige Freskomaler in Augsburg waren Magg, Rigi, Mozart, Riepp und Paur. Gottfried Eichler (1697–1759) hat Verdienste als Zeichner, als Entwerfer von Vorlagen für Kupferstiche und als Porträtmaler.

Einer der feinsten Künstler des Augsburger Rokoko, der fruchtbarste Erfinder, war der Maler und Kupferstecher Johann Esaias Nilson (Augsburg 1721–88). Er war auch evangelischer Direktor der Augsburger Kunstakademie. Ein Zeichner von ungewöhnlicher Begabung. Seine graziösen, dekorativen Entwürfe haben seinen Namen, man darf ruhig sagen in Europa, bekannt gemacht. Das wilde Muschelwerk seiner Stiche war für den beginnenden Klassizismus das rote Tuch des Augsburger Kunstgeschmackes, gegen den man als Verkörperung der verderbten Kunst ankämpfte. Auch als Porträtmaler und als Illustrator (darunter Goethes *Götz*) hat Nilson Bedeutung gehabt. — Aber alle Kupferstichzeichner der großen Verlage in Augsburg anzuführen, würde ins Endlose führen.

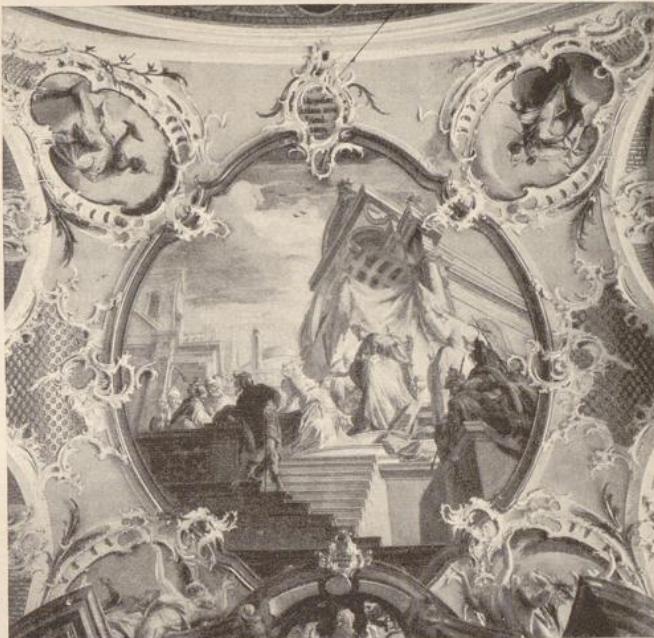
Das bayrische Schwaben. Wie in der Plastik, haben jetzt auch die kleineren Zentren ihre Meister. Die Residenzen der Fürststädte, die Reichsstädte haben wieder ihre eigenen Malerschulen. In Kempten lebte die Familie der Hermann. Von den verschiedenen Mitgliedern ist eines mit Auszeichnung zu nennen, Franz Georg Hermann (1692–1768). Er war mit den Asam in Rom (1712/13) und Preisträger an der Accademia S. Luca. Er ist auch Zeit seines Lebens ein verspäteter Barockmaler geblieben. Die Tiefe der Auffassung, das

Suchen nach Problemen fehlt. Um 1720 war er bei der Ausmalung der Klosterkirche St. Mang in Füssen beteiligt, gleichzeitig mit Pellegrini. Die wichtigsten Leistungen sind die Ausstattung der Wohnräume in der Residenz Kempten (1732f.), die Fresken in Marktoberdorf (1733f.), in Hl. Kreuz bei Kempten (1733), Stöttwang (1745), und, sein bestes Werk, in Steinbach (1753). Das Fresko in Schussenried (Bibliothekssaal 1755–57), eine komplizierte Allegorie, hat als Inhalt: das Kreuz Christi als Licht der Wissenschaften.

In Augsburg hat der Donauwörther Maler Johann Baptist Enderle (geb. Söflingen 1724, gest. Donauwörth 1798) gelernt. Er vereinigt alle Vorzüge und Schwächen des volkstümlichen provinziellen Großmalers. Frische Naivität paart sich mit prunkender Gelehrsamkeit, überraschende Routine in der Behandlung großer Flächen mit pedantischer Grübelei im Detail, bäuerliche Bunttheit mit raffinem Geschmack in der dekorativen Zusammenstimmung. Seine späteren Fresken, wie die köstlich romantische, antike Szene im Donauwörther Forstamt, schmücken wie verblaßte, zartfarbige Tapisserien die Wand. Das Schema der Komposition ist monoton, die Szenen sind gewöhnlich in Pyramidenform über die vier Seiten des unregelmäßig kurvierten Rahmens aufgebaut. Die besten Fresken sind in Kirchdorf (1753), Herbertshofen (1754), Kettenschwang (1758), Schwabmühlhausen (1759), Gmünd (1764), Unterammingen (1766f.), Buggenhofen (1769), Donauwörth (Hl. Kreuz 1780), Seng (1770), Mainz, Augustinuskirche und St. Ignaz, Allerheiligen bei Scheppach (1770), Lauingen, Seminar Kirche (1791–92), Rehling bei Friedberg (1793), Großanhausen (1796).

Aus Lauingen wurde der tüchtige Johann Anwander (geb. Rappen 1715, gest. Lauingen 1770) auch nach Franken (Rathaus in Bamberg) berufen. Fresken in Dillingen (Aula), Prittriching (1753), Schwennersbach (1758), Großkötz (1765), Oberbechingen (1766), Schwäbisch-Gmünd (1764) und anderen Orten. Sie erreichen meist nicht die Sicherheit und Feinheit seiner Skizzen.

Auch der kleine Ort Weißenhorn hatte eine eigene Schule. Franz Martin Kuen (geb. Weißenhorn 1719, gest. Linz 1771 auf einer Reise nach Prag, wo er Akademiedirektor werden sollte), ist ein Schüler von Bergmüller, von dem er ein gut Stück akademischer Glätte übernommen hat. Er ist einer der tüchtigsten Meister im bayrischen Schwaben, ein Zeichner von starker Begabung. Schon in jungen Jahren (1741) erhielt er den Auftrag, die Wengenkirche in Ulm auszumalen. Die Lösung der frühen Fresken mit Aneinanderreihung von Szenen und den perspektivischen Kunststückchen, bleibt ganz im Stil der ländlichen Historiengemälde. Komplizierter ist das Deckenbild im Bibliothekssaal des Klosters Wiblingen (1744) wo phantastische Rocaillestütze die Szenen trennen. 1746 war Kuen in Italien, in Venedig und Rom. Die Frühwerke nach der Rückkehr, wie Esther und Ahasver in Baindt, Mindelzell (1750), Illertissen (1751), Matzenhofen (1751), zeigen in der höfisch festlichen Freudigkeit, in den verkürzten Nebenfiguren und in den Schillerfarben unverkennbar den Einfluß Tiepolos. Bald gewinnt Kuen seine ländliche Ursprünglichkeit zurück, er lockert die visionären Themen durch landschaftliches Beiwerk und durch Genremotive und pflegt den Stil der religiösen Historie, die durch den Inhaltwirken will (Krumbach 1752, Attenhofen 1752, Fischach 1753, Niederhausen 1760 Rennertshofen 1764, Erbach 1768, Scheppach 1769).



173. F. M. Kuen, Deckenbild in Baindt.
Phot. Landesamt für Denkmalpflege Stuttgart.

Von den Malern im heutigen Württemberg haben sich einen Namen gemacht der ländlich naive, gewandte und sehr fruchtbare Joseph Wannenmacher (1722–80), ferner der Meister der Deckenbilder in Buchau und Wurzbach, Andreas Brugger, von dem wir später genauere Daten bringen werden.

Rheinfranken. Den Höhepunkt der Freskomalerei des Rokoko in Franken bezeichnen Tiepolos grandiose Schöpfungen in der Würzburger Residenz. Schon 1739 hatte der kunstliebende Abt des Klosters Diessen am Ammersee Tiepolo und seinem Landsmann Pittoni Aufträge für Altarbilder erteilt. Das Datum gibt ungefähr den Zeitpunkt an, von dem ab mit dem Einfluß Tiepolos in Süddeutschland zu rechnen ist. Bei dem herrlichsten Profanbau der Zeit, dem Würzburger Schloß, konnte nur ein Meister von internationalem Ruf als Maler der Prunkräume in Betracht kommen. 1750–53 sind die Fresken im Kaisersaal und das riesige Deckenbild im Stiegenhaus entstanden. Der Inhalt, die Verherrlichung der Vergangenheit des Bistums und die Apotheose der Gegenwart, war bis in die Einzelheiten vorgeschrieben. Der Anschluß an die deutsche Tradition spätbarocker Allegorie hat unverkennbar ein Wachstum des künstlerischen Vermögens gebracht. Keine der früheren Schöpfungen Tiepolos reicht an die Bedeutung dieser Fresken heran. Für den Stil der Fresken brachten Tiepolos Deckenbilder nichts Neues. Die Diagonalsicht im Kaisersaal, die auf den Eintretenden Rücksicht nimmt, und die direkte Unteransicht (ohne architektonische Unterstützung) im Stiegenhaus, mit Reihung der Randfiguren waren schon längst bekannte Schemata. Neu war die Raumweiterung durch die farbige Steigerung in der atmosphärischen Stimmung, die die österreichische Malerei erstrebt aber nicht so erreicht hatte. Die Einheitlichkeit, die Impression eines tropischen Tages, der alle Farben zu intensiver Sättigung treibt, ist auf dem Deckenbild des Stiegenhauses durchgeführt. Die Wolken haben nicht die Funktion gemalter Kulissen, die billig die Figuren verbinden. Es sind lichtdurchtränkte, purpurschimmernde, durchsichtige Gebilde mit lichtgrauen Schatten. Sie schweben leicht dahin, ballen sich flockig, ziehen sich bei Golgatha in rosige Streifen zusammen und wälzen sich drohend, mit rötlichen Rändern vor die Sonne. Die Leuchtkraft der frischen, im Lichte aufatmenden Farben, die mit selbstverständlicher Sicherheit hingesetzt sind, hatte man bisher in Deutschland nicht gesehen, auch nicht die Grazie der Figuren, der rassigen, südländlichen Leiber in seidigen, gebauschten Gewändern, die festliche Pracht der dekorativen Aufmachung.

Der Import ausländischer Kunst hat mit Tiepolo aufgehört. Nur vereinzelt kamen später noch aus Italien Wanderkünstler, wie Joseph Appiani, der aus dem Mailändischen stammt, aber bald in der malerischen Auffassung Deutscher geworden ist. Er war zuerst in Schwaben tätig und ist als kurmainzischer Hofmaler 1786 gestorben. Nur die farbig zarten, kecken Fresken der Frühzeit gehören noch in diesen Zusammenhang (Altshausen bei Saulgau 1750, Arlesheim bei Basel, Obermarchthal, Speisesaal 1750, Meersburg 1760). Die späteren Fresken (Mainz, St. Peter, Camberg 1779, Würzburg, St. Michael 1773, Vierzehnheiligen) haben die einförmige Tonigkeit der Louis XVI. Zeit. Auf einem der Deckenbilder in Vierzehnheiligen ist die Weihnacht mit Genrefiguren und Beleuchtungseffekten so geschildert, wie sie ein Meister der holländisierenden Richtung der Louis XVI.-Zeit im Tafelbild gemalt hätte.

Ein Schüler Tiepolos war Georg Anton Urlaub (Thüngersheim 1713–Würzburg 1759). Er stammt aus einer fränkischen Künstlerfamilie, er ist ein Sohn des Georg Sebastian U. (1685–1763). Er hatte zuerst in Würzburg bei Ignaz Roth, dann in Wien auf der Akademie gelernt. Dann wollte er nach Venedig zu Bencovich, wurde zurückberufen, entließ, kam nach Bologna, und erst 1750 als Gehilfe Tiepolos nach Würzburg zurück. Seine selbständigen Arbeiten (Fresken in Iphausen 1752, Altarblätter der Augustinerkirche Würzburg 1753, Fresken in Eyerhausen) zeigen ihn als geschickten Nachahmer seiner Lehrer. Erst in den späteren Werken (Würzburg, Dominikanerkirche 1756, Königsheim 1759) beginnt er das Joch abzuschütteln, er starb aber bevor er noch den Anschluß an die deutsche Tradition erreichte.

Die meisten Fresken im rheinfränkischen Gebiet sind von bayrisch-schwäbischen Meistern geschaffen. Aus München ist Johannes Zick (geb. in Daxberg 1702, gest. in Würzburg 1762) gekommen. Er hat bei Stauder in Konstanz gelernt, war dann nach München gezogen und hatte als fertiger Meister noch den Mut, in Italien zu lernen. Er selbst bezeichnet Piazzetta als seinen Lehrer und Rembrandt als sein Vorbild in der Radierung. Seine Frühwerke, die Fresken in Raitenhaslach (1738), Schussenried (1745), Biberach (1746) verraten wenig von seinen künstlerischen Idealen. Da ist er der volkstümliche Maler, der sich an das Vorbild der Asam anlehnt, der treuherzige Erzähler religiöser Geschichten, der in Einzelheiten fesselt. Die futuristische Verknüpfung verschiedener Szenen will den visionären Inhalt steigern, ins Traumhafte verflüchten. Noch in den Deckenbildern des Gartensaals des Würzburger Schlosses (1749) wird es ihm schwer, sich in den höfischen Ton hineinzufinden. Die mythologisch-allegorische Verklärung der Freuden des Landlebens strotzt von Trivialitäten.

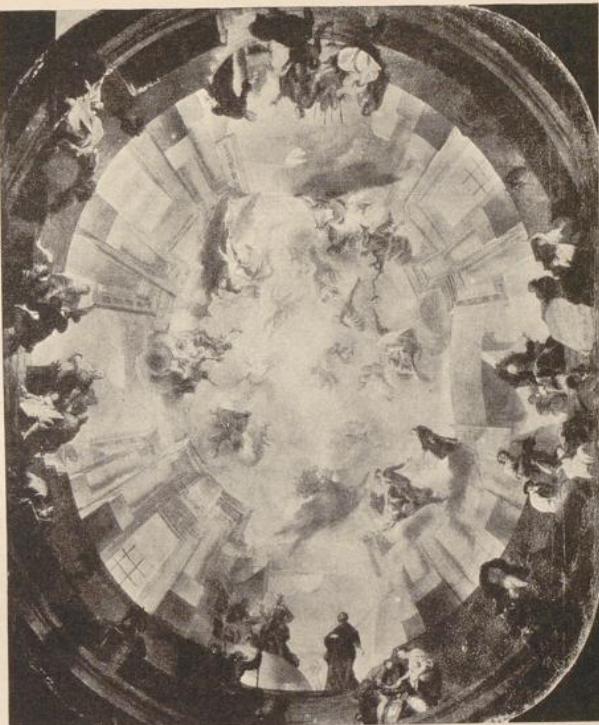
Erst bei seinem Hauptwerk, den Fresken in den drei Haupräumen des Bruchsaler Schlosses, wird er frei. Die Zusammenarbeit mit dem größten Architekten in Franken, Balthasar Neumann, und mit ausgezeichneten Kun-

handwerkern, hat seine Phantasie beflügelt. Er war sich dessen bewußt, daß er etwas geleistet habe; er hat nachträglich den Inhalt der Deckengemälde, die „poetischen Gedichte“, durch eine Publikation zugänglich gemacht. Der Inhalt ist eine mythisch-historische Allegorie, eine Verherrlichung des Bistums Speyer, mit Personifikation und Symbolik überladen, dunkel und kraus. Eigenschaften, die wir aber ungern missen würden in Räumen, wo Architektur und Dekoration die tektonische Logik wie ein Rätsel zu verbergen suchen. Das erste Fresko im Fürstensaal (1751) noch mit expressiver Gebärde, mit großen Figuren überlastet, mehr zusammenaddiert, ohne Verbindung mit dem Raum. Das Fresko im wundervollen Treppenhaus, (1752) ist eine abgeklärte Leistung. Die gemalte Architektur bildet die direkte Fortsetzung der architektonischen Gliederung; dadurch wird die Verknüpfung von Architektur und Deckenbild erreicht, aber eine Verknüpfung von leichteren Graden, nicht eine Verschmelzung wie bei den Asam, deren Bauten gewaltige Energien durchbrausen. Ein Rest futuristischer Verquickung zeitlich getrennter an sich selbständiger Aktionen, geschichtlicher Szenen, ist geblieben. Gegenwart und Vergangenheit des Bistums sind durch eine übersinnliche Idee zusammengefaßt.

Die Verteilung nach den Hauptachsen, die Trennung durch architektonische Cäsuren, bringt auch inhaltlich den Eindruck ästhetischer Sauberkeit. Das Fresko im Marmorsaal (1754) ist rauschend, dithyramisch. Die Stukkaturen sprühen wie Laubwerk und enden in dichten, naturalistisches Zweiggerank. Kartuschen, in Schaum sich auflösend, schlagen wie Wellen in rhythmischem Takt in das Deckenbild. Die Cäsuren fehlen, die Verschmelzung ist in diesem Gartensaal, der freier gegliedert ist und Verbindung mit dem Außen sucht, viel intensiver. Auch die Bewegung kehrt wieder, die Steigerung nach oben, der durchgehende Zug, der über die Gliederung in das Deckengemälde führt; aber es ist nicht mehr das brausende Crescendo der Barockzeit, sondern eine zartere Modulation. Die architektonischen Elemente sind im Deckenbild ausgeschaltet: ein Meer von Figuren, wie von Licht durchtränkt, in irisierender Unendlichkeit sich verflüchtend. Die irrationale Steigerung wird zur traumhaften Auflösung. Die Fresken bilden einen Höhepunkt deutscher Großmalerei. Tiepolos Einfluß, vermittelt durch die gleichzeitigen Würzburger Gemälde, bestimmt die farbige Wirkung.

Im Hauptbilde der Amorbacher Kirche sind die farbigen Kontraste dem Tafelbild entnommen. Das unruhige Flimmern ist schon Resultat des Überganges zu einem neuen Stil, der nach, Verinnerlichung sucht, der das Wunderbare des Inhaltes durch die Lichtphantasien, durch das Schimmernde, Phosphoreszierende im Hell-dunkel gewinnen will, der holländisches Vorbild aufsucht. Die verschiedenen Strömungen spielen ineinander. In dieser Spätzeit hat Johannes Zick noch den Schritt gewagt zum Genre im Geschmack Rembrandts, richtiger im Geschmack der holländischen Barockmalerei, wie die gleichzeitigen bürgerlichen Maler Frankfurts. Wir müssen hernach im weiteren Zusammenhange auf diese Werke zurückkommen.

Von den Schweizer Malern ist Franz Anton Kraus (Söflingen 1705—Einsiedeln 1762) zu erwähnen,



174. Joh. Zick, Entwurf für das Deckenbild im Stiegenhaus zu Bruchsal.
Würzburg, Slg. Neidert.
(Phot. Prof. Sedlmaier, Rostock.)

Schüler von Rotblez in Augsburg und von Piazzetta, dem er sklavisch anhing. Nach Jahren der Tätigkeit in Südfrankreich (Dijon, Lyon) kam er nach Einsiedeln, wo er 1746—49 den Chor ausmalte. Die Fresken sind sein Hauptwerk. — Von dem Lothringer Joseph Melling, einem Schüler von Vanloo, sind die eleganten Fresken im Marmorsaal des Karlsruher Schlosses.

Norddeutschland. Auch in dieser Periode sind die Grenzen des katholischen Süddeutschland die Grenzen der Freskomalerei. Im Norden sind nur sporadische Reste. Ein Ausläufer süddeutscher Kunst ist der Asamschüler Joseph Gregor Winck (Deggendorf 1710—Hildesheim 1781), von dessen Werken die Fresken im Rittersaal des Domes in Hildesheim (1751), in der Schloßkirche Liebenburg und in der Jesuitenkirche Büren (1700) zu nennen sind. In Sachsen war Anton Kern tätig (Tetschen 1710—Dresden 1747), ein Schüler von Laurentio Rossi in Dresden und von Pittoni in Venedig. Der Nachklang der venezianischen Schule ist in seinen oft kleinfürigen, farbenfrischen Tafelbildern deutlich zu spüren. Altarbilder in Dresden (Josefinische Stiftskapelle Hofkammerkapelle), Prag, Osseg, Strahow u. a. O. Von Fresken ist mir das in der Dresdener Hofkirche bekannt geworden. — Über die Freskomalerei in den übrigen norddeutschen Gebieten fehlen noch Zusammenfassungen.

* * *

Die Trennung in ideale und intime Landschaft läßt sich in der Rokokozeit nicht mehr aufrecht erhalten. Beide Gattungen verfließen ineinander und gehen auf in der schönfarbigen, dekorativen Landschaft. Das kleine, intime Format herrscht vor. Aber die Beobachtung ist noch oberflächlicher, der Inhalt noch weniger erlebt, nebensächlicher, mehr eine Sammlung von schönen Motiven. Graziös geschwungene Linien (als Gegensatz zur steifen Rahmenverwandtschaft des spätbarocken Klassizismus), Mannigfaltigkeit und Bewegung, Überschneidungen durch kulissenhafte Versatzstücke gehören nach wie vor zum dekorativen Schema. Der Aufhellung der Palette entspricht inhaltlich die durchleuchtete Atmosphäre, die alles Gegenständliche in hellen Dunst einhüllt. Die idealisierte Staffage aus kleinen, bunten Figuren dient zur Interpretation der sonntäglichen, freudigen oder niedlich-düsteren Stimmung, die gar nicht tief dringen will. Der Vortrag ist weich, leicht, flockig, dekorativ, spielerisch. Die venezianische Malerei des Canaletto und Guardi hat vor allem auf die Entwicklung der Wiener Landschaft Einfluß gehabt. — Wir nennen nur die besten Namen.

Bei Johann Christian Brand (Wien 1722—95), dem Sohn und Schüler des Christoph Hilfgott Br., hat sich die niederländische Tradition fast ganz verflüchtigt. Die Geschlossenheit des Aufbaues bleibt, das Schema der idealen Landschaft ist in den Gittern der buschigen Rundbäume, in den Diagonalstraßen der in die Tiefe führenden Gewässer, die von sanft ansteigenden Kulissen begrenzt sind, im subjektiven Zusammenstücken schöner Motive noch zu spüren. Das persönliche Erlebnis fehlt. Die leichte, duftige Ruinenlandschaft beim Herzog von Anhalt die schon durch das quadratische Format die neutrale Beruhigung erhält, ist eines der besten Werke dieser mehr idealistischen Periode. Aber Brand hat auch andere Landschaften von engerer Naturnähe gemalt. Eine Skizze im Barockmuseum Wien, ein Blick auf Klosterneuburg, ist Naturausschnitt mit wenigen Resten kompositioneller Steigerung. Noch weniger „verschönert“ ist ein Bild mit sonnigen, fast kühn hingesetzten Sanddünen (in Münchener Privatbesitz). Erstaunliche Leistungen sind in dieser Frühzeit die vier 1758 in kaiserlichem Auftrag gemalten Gegenstücke mit Szenen der Reiherbeize bei Laxenburg (Barockmuseum). Der Auftrag, hat zur Darstellung der Wirklichkeit, zur Wiedergabe bestimmter Ansichten, gezwungen. Ganz ohne kompositionelle Retuschen (Randbaum des einen Bildes) sind auch diese Bilder nicht. Auch die Tönung der drei „Gründe“ ist noch Schema und die heitere, sommerlich bunte Anmut ist Rokoko. Überraschend ist der Versuch, das dekorative Klischee abzustoßen und zu einer vertieften Interpretation der Natur sich heranzutasten. Solche stimmungsvollen Fernsichten, solche Ausschnitte aus dem unendlichen Freiraum, aber nicht mehr von bewegter, dunstiger Atmosphäre durchtränkt, hat erst wieder Wilhelm Kobell gemalt.

Noch zierlicher ist das Format der Landschaften des Norbert Grund (Prag 1717—67). Er hat in Wien, bei Franz de Paula Ferg gelernt, war dann in Italien, wo er Werke Guardis gesehen haben wird; seit 1752 war er Meister in Prag. Anklänge an das niederländische Vorbild finden sich nur noch im Stofflichen, in den Genrefiguren, in der Bauernkirmes u. a. Das gleiche Gewicht hat die Staffage im französischen Geschmack, die durch Stiche vermittelt ist. Aber alle Staffage bildet nur den farbigen Inhalt der Flecken, deren Nebeneinander die bewegte, oszillierende Buntheit ergibt. Die Staffage hat keinen Eigenwert, die kleinen Figuren dienen noch mehr

zur Interpretation der Stimmung, als bei Brand. Die Farben sind noch heller, transparenter, der Auftrag heiter und leicht, wie nur noch bei Guardi. Die Pinselführung ist prickelnd, in der Art, wie aus farbigen Flecken und hellen Reflexen die Bilder erst in der Mischung auf der Netzhaut entstehen, ist der Vortrag fast impressionistisch zu nennen. Die Raumtiefe ist gemindert, das Verhältnis von Grund und Muster ist wie bei einem Teppich. Trotzdem bleibt auch Grund der geschlossenen Komposition treu. Ohne Randbäume, Randbauten kommt er nicht aus. Seine besten Bilder sind im Museum in Prag.

Stärker ist die Nachwirkung der idealen Landschaft in den Gemälden des Schweizer Malers Johann Balthasar Bullinger (geb. Langnau 1713, gest. Zürich 1793). Er war Schüler von Tiepolo in Venedig (1733–35) und ging dann nach Amsterdam. Schon dieser Lehrgang zeigt das Schwanken zwischen konträren Strömungen. Seine Landschaften mit und ohne Staffage, meist mythologischen Inhalts, sind komponiert, Phantasien ohne realen Eigenwert, eben dekorativ und als Erfindungen reizvoll (Gemälde in Zürich, Kunstgesellschaft, Sammlung Dr. Angst u. a. O.).

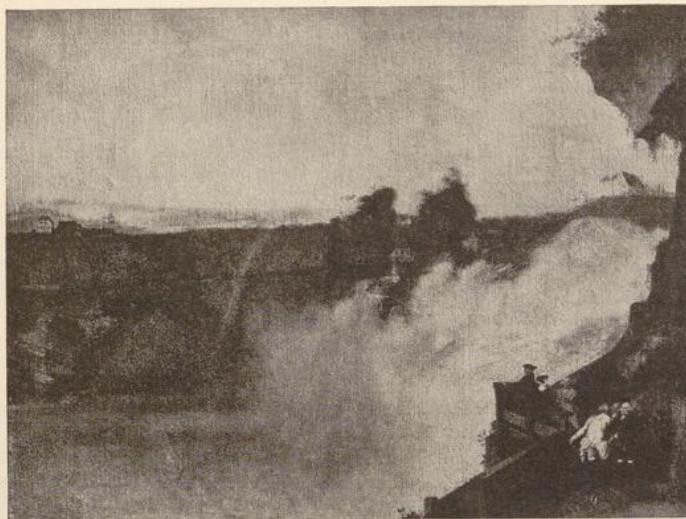
Den Berliner Hof Friedrichs des Großen versorgte K. Dubois (Brüssel 1668–Köpenick 1753) mit dekorativen, gefälligen Landschaften, in die meist Pesne die fröhlich bunte Staffage gemalt hat, die den Bildern erst den Rokokocharakter gibt. Viel selbständiger als diese farbig etwas eintönigen Dekorationen sind die wenigen Ansichten, die der Architekt Friedrichs des Großen, der Pesne-Schüler W. v. Knobelsdorff (1699–1753) gemalt hat. Einen „Blick auf Rheinsberg“ (1929 in Berlin, Cassirer), dessen Vordergrund durch die heitere Porträt-Staffage belebt ist, ein tanzendes Paar mit Zuschauern und dem Maler, hat trotz des dekorativen Schemas die lebendige Frische der Anschauung, die eben Zeichen der genialen Veranlagung ist.

Diese Rokokolandschaften des Norbert Grund sind Sammlungen schöner Motive, in dekorativer Absicht zusammengestellt. Der Übergang zur Landschaft der Louis XVI. Zeit beginnt mit der entscheidenden Hinwendung an die Natur. Ein bestimmter Naturausschnitt wird zuerst dekorativer Komposition unterworfen, dann immer mehr stimmungsmäßig ausgebaut.

Ein leiser Nachklang der idealen Landschaftskomposition ist auch noch in den Werken des Frankfurter Landschaftsmalers Christian Georg Schütz d. Ä. (Flörsheim 1718–Frankfurt 1791) vorhanden. Schütz ist zuerst unter Appianis Leitung durch das dekorative Fresko (Frankfurt, Amalienhöhe bei Kassel) hindurchgegangen, bis er die Landschaft als Spezialität wählte, nicht die Vedute, sondern den komponierten Naturausschnitt, Motive aus dem Main- und Rheintal, das wellige, waldige Hügelland Frankens. Er liebt das Fernbild, die mit großen Linien das lebhafte Detail der Felder, der Dörfer umschließt, aber die Ansicht ist gebaut, nach vorn gerahmt durch Kulissen, Randbäume, Staffage. Die Waldinterieurs, die Stadtansichten, Architekturen liegen ihm nicht so sehr. Seine kleineren, zierlichen Frühwerke wahren noch die holländische Note, die Erinnerung an Sachtleben. Seine späteren Werke, die nach einer Schweizer Reise (1762–1775) entstanden sind, stehen mehr unter dem unmittelbaren Natureindruck, obwohl in der Farbe immer dekorative Rücksichten gewahrt bleiben. Trautmann, Morgenstern und Pforr haben oft die Staffage gemalt. Diese Spätwerke gehören schon in einen anderen Zusammenhang, den wir im nächsten Abschnitt der Landschaft der Louis XVI. Zeit berühren werden. Der künstlerische Wert seiner Bilder wechselt stark. Einzelne Landschaften größerer Formats gehören zu den besten dieser Periode in Deutschland (Werke in Frankfurt, Darmstadt, München u. a. O.).



175. Norbert Grund, Die Schaukel.
Prag, Rudolfinum.



176. H. Brinckmann, Rheinfall bei Schaffhausen.
München, Neue Pinakothek.

Die Landschaften mit Staffage des Norbert Grund sind zugleich die wertvollsten Beispiele der beliebten Gesellschaftsstücke, die nach Watteaus Vorbild auch in Deutschland Aufnahme fanden. Es sind nur wenige Maler, die diesen Zweig als Spezialität kultiviert haben. Franz Christoph Janneck (Graz 1703—Wien 1761), von dem es auch religiöse Bilder, Landschaften und Bildnisse gibt. Johann Georg Plazer (St. Michael bei Eppan 1704—1761) hat gerne Gesellschaftsstücke und Mythologien in Landschaft gemalt. Seine farbenfreudigen, vielfigurigen, mit Beiwerk überladenen, meist auf Kupfer gemalten Bilder mit lustig bewegter Staffage (in Breslau, Graz u. a. O.) sind die Plazer hat seinen Bruder (?)

besten Werke dieser miniaturhaften Gattung. Außer seinem Vater Johann Victor Johann Victor Plazer (geb. in Vintschgau 1704 ?, gest. Eppan 1769) Miniaturen mehr religiösen Inhaltes gemalt. — Landschaften mit Tierstaffagen und Schlachtenbilder sind die Spezialität des August Querfurt (Wolfenbüttel 1696—Wien 1761) eines Schülers von Rugendas und Nachahmers von Wouverman. Wir zitieren diese Namen nur, um zu zeigen, daß auch in Deutschland der Umkreis der Interessen viel größer ist, als man nach der verallgemeinerten Charakteristik in der älteren Literatur glauben könnte.

In diesem Zusammenhang sind noch zwei Maler zu nennen, die schon die Überleitung bilden zur Malerei der Louis XVI. Zeit. Christian Wilhelm E. Dietrich (Weimar 1712—Dresden 1774) auch Dietricy genannt, der Hofmaler August III. von Sachsen, hat sich als Kopist und Nachahmer älterer Meister einen Namen gemacht. Watteau und mehr noch holländische Meister, Berchem, Wouverman und vor allem Rembrandt, waren die Vorbilder des hochbegabten Könners, der auch als Radierer tätig war. Aber dieser proteusartige Eklektizismus ist nicht nur Beweis unselbständiger Geschicklichkeit. Er hat entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Anfang einer neuen Vertiefung im Tafelbild, einer Befreiung vom dekorativen Zwang. Er ist der Ausfluß einer großen Strömung in der europäischen Kunst, deren Gebiet wir nachher abgrenzen werden. — Auch der Mannheimer Hofmaler Philipp Hieronymus Brinckmann (Speier 1709 (?), in Mannheim seit 1733, Hofmaler 1743, gest. Mannheim 1760), der Schüler von Dathan, hat durch seine entwicklungsgeschichtliche Stellung Bedeutung für die Geschichte der südwestdeutschen Malerei. Er ist durch die Schule des dekorativen Freskos hindurchgegangen (Vollendung der Fresken Egid Asams in der Jesuitenkirche 1750, Allegorien in der reizvollen, von Albuzio ausgestalteten Bibliothek der Kurfürstin im Schloß zu Mannheim). Als Hofmaler war er verpflichtet, die Gemälde der Mannheimer Sammlung zu restaurieren (Rembrandts Opferung Isaaks in der Münchener Pinakothek trägt noch seine Signatur) und Kabinettbilder zu liefern. Er wählte Jagden, Stilleben, Gesellschaftsstücke, Landschaften. Bei den Gesellschaftsstücken im französischen Geschmack liegt auf der Landschaft der Nachdruck. (Hofgarten in Mannheim (1755), Wolfsbrunn, beide in München). Bei den Landschaften bleibt zuerst das niederländische Schema, bis eine Reise nach der Schweiz (1745) Annäherung an die Natur und größere Unmittelbarkeit bringt. Der Rheinfall bei Schaffhausen (München, Pinakothek) weckt noch durch die spielerische Staffage die Erinnerung an das Gesellschaftsstück. Die Auffassung zeugt von Unmittelbarkeit. Ferdinand Kobell ist auf diesem Wege einer Emanzipation vom Rokoko noch weiter gegangen. Brinckmanns Radierungen im Geschmack Rembrandts, seine Helldunkelstudien schneiden malerische Probleme, die die nächste Generation mit stärkerer Bewußtheit aufgegriffen hat. Auch er ist einer der Vorläufer einer neuen, selbständigen Malerei.

Als Überleitung zum Porträt darf hier Christian Seybold (Mainz 1703—Wien 1768) eingereiht werden, der sich durch penibel ausgeführte Halbfiguren und Köpfe mit leichtem Anklang an holländische Vorbilder einen Namen gemacht hat. Gemälde seiner Hand finden sich in allen größeren Sammlungen. Sie waren zu ihrer Zeit ebenso begehrte Kabinettsstücke wie die Köpfe Danners.

* * *

Im Fach des Porträts bleibt die fremde Invasion anfangs noch bestehen. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte stellen sich deutsche Maler an die Spitze. Der Typus des repräsentativen Bildnisses wird noch beibehalten, aber gemildert, abgeschwächt, verfeinert. Die Verfeinerung von Farbe und Form ist natürliche Folge der Veränderung des geistigen Habitus.

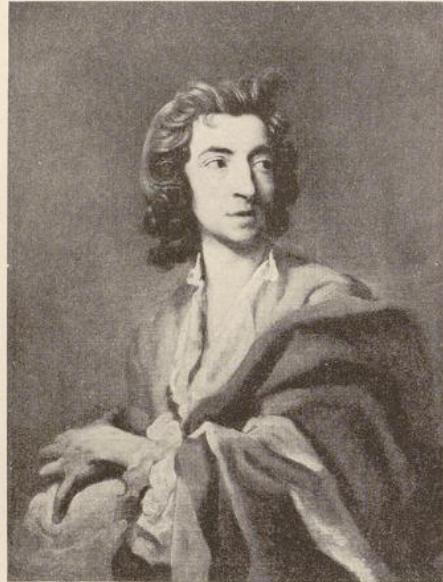
Von vielen deutschen Fürsten sind die besten Bilderne von ausländischen Künstlern gemalt worden. Von den ausländischen Porträts der älteren Generation lebte Pesne bis zum Ausgang des Rokoko. Der Wiener Bildnismaler Martin von Meytens gehört stilistisch schon zum Rokoko.

Wenig jünger ist sein Vetter, der die gleiche Schule durchgemacht hat, Georg de Marées, gewöhnlich Desmarées genannt (1697—1776). Er ist Abkömmling einer Emigrantenfamilie, die in Bremen ihren Wohnsitz hatte, darf also unbedenklich zu den deutschen Malern gerechnet werden. Geboren wurde er in Stockholm. Sein Vater war als Intendant von da nach Schweden berufen worden. Seine Mutter war eine Tochter des Malers Martin von Meytens d. Ä. in Stockholm, der Desmarées erster Lehrer war. Als Desmarées 1724 Stockholm verließ, war er schon ein Porträtiert von Ruf. Allerdings, die schlichten, bürgerlich einfachen Bildnisse aus der Frühzeit würde man kaum als Werke seiner Hand erkennen, wenn nicht die Autorschaft gesichert wäre. Zur weiteren Ausbildung wanderte Desmarées 1724 über Amsterdam nach Nürnberg, besuchte die Akademie des Johann Daniel Preißler (1666—1737), kam mit Kupetzky in Berührung. Ein später Nachklang dieses Vorbildes ist das Bildnis des Malers Beich in München (1743). 1725 ging er nach Venedig zu Piazzetta, dann 1728 zurück nach Nürnberg, Augsburg und 1731 nach München. In Frankreich war er nicht. Trotzdem muß die Kenntnis französischer Malerei, vor allem der Bilder eines Largilliére, vorausgesetzt werden. Amigoni Porträts könnten als Vermittler gedacht werden.

Die Wendung zum Rokoko, zum internationalen, höfischen Porträt fällt mit der Venezianischen Reise zusammen. Die Aufhellung der Palette, der farbige Reichtum, die feine Stofflichkeit, sind Ausdruck des neuen Zeitstiles, der gleichzeitig durch ganz Europa geht. Die Auffassung behält das Äußerliche der repräsentativen Erscheinung. Die Forderungen der Gesellschaft nach Erweiterung und höfischer Steigerung ist geblieben, aber gemäßigt, veredelt zur vornehmen Menschlichkeit und liebenswürdigen Anmut. Selten, daß der Versuch gemacht wird, über die Epidermis der prunkvollen Existenz in die Tiefen des Seelischen zu dringen. Nur das Künstlerporträt, das den Kollegen innerlich mehr beschäftigt hat, als selbst das Porträt der Familienmitglieder, ist auszunehmen. Das Gesamtwerk ist etwas monoton. Die Dreiviertelwendung mit Blick nach vorne, aber mit viel geringerer Energie der Wendung, wie früher, die Frontalansicht mit seitlich gewendetem Kopf, kehren stereotyp wieder. Am wenigsten überzeugen die großen Paradebilder (Schleißheim). Die besten Leistungen sind die Porträts vornehmer Damen, das Bildnis der prunkvollen Kurfürstin Anna Amalia von Bayern, im zinnoberroten Parforcejagdkostüm in ganzer Figur (Schloß Brühl am Rhein, Tafel XIII) und das Brustbild der jungen, üppigen Gräfin Holnstein mit den dunklen Kirschenaugen, die mit dem gepuderten Haar kontrastieren und mit den saftroten, sinnlichen Lippen (Graf Holnstein München) stehen an erster Stelle. Auch sie etwas puppenhaft typisiert, mit ovalen, geschminkten Gesichtern und mandelförmigen Augen, wie alle Frauenbildnisse der Rokokozeit, aber



177. Desmarées, Gräfin Holnstein.
München, Graf v. Holnstein.



178. J. G. Dathan, Der Bildhauer Paul Egell.
Stockholm.



179. L. Stern, Franz Ludwig von Erthal.
Aschaffenburg.

ungemein geschmackvoll und malerisch gekonnt, repräsentativ durch das Beiwerk der schäumenden Spitzen, der zittrigen Seide, mit dekorativem Schmiff vorgetragen. Die letzte Eleganz französischer Bildnisse haben allerdings auch sie nicht. Mit der feinen Sinnlichkeit der Farbe ist immer ein Rest deutscher, sachlicher Solidität verknüpft.

Die großen Gruppenbildnisse wahren in den übergeordneten Formengruppen des Dreiecks (Bildnis der Familie Winterhalter, Selbstbildnis mit seiner Tochter in der Münchener Pinakothek), die Vorschriften akademischer Komposition. Kostüme und Aufmachung, die körperliche Existenz sind in den Vordergrund gerückt, der Raum fehlt. Der Hintergrund ist eine Folie für den farbigen Aufbau, wie überall im Rokokobildnis. Das beste, Kurfürst Max III. Joseph und sein Intendant Graf Seeau (München, Residenzmuseum) wagt den Schritt zur Intimität, aber zur höfischen Intimität, die immer das Zeremoniell aufrecht hält; durch die Beigabe der Krone, durch die Draperie, die Stellung des uniformierten Intendanten ist auch hier die nötige Distanz gewahrt. Das Doppelbildnis ist durch farbige Feinheit ausgezeichnet. Das religiöse, komponierte Altargemälde (Polling, Diessen, Landshut) liegt Desmarées nicht. Sieht man von den Schwächen, den Schwächen der Rokokozeit ab, bleibt noch viel Positives und Geschmack und Können, die uns berechtigen, die Einzelporträts zu den besten deutschen Bildnissen der Zeit zu rechnen.

Desmarées wurde bisher auch das geistreiche Bildnis des Bildhauers Paul Egell (in Stockholm) zugeschrieben. Es muß jedoch als Werk des gleichen Meisters angesehen werden, von dem auch das vorzügliche, sachliche Altersporträt des Bildhauers (Mannheim, Köln) gemalt ist, des Pfälzer Malers Johann Georg Dathan (Speier 1701–1731 in Mannheim, gest. in Speier 1764). Er war Freskomaler (Allegorie der Gerechtigkeit im Stadthaus Speier, die an Rubens als koloristisches Vorbild denken läßt) und Miniaturist. Seine Arbeiten sind sehr verschiedenartig. Neben den miniaturenhaften Bildern, wie der Allegorie auf die Vermählung der Prinzessin Maria Josepha von Sachsen mit dem Dauphin (Dresden) stehen bravuröse Skizzen und gute, aber auch recht handwerkliche Bildnisse.

Die Charakteristik der Bildnisse Desmarées könnte unter Berücksichtigung der Differenzen des persönlichen Stiles auch auf die Werke der anderen Porträtmaler übertragen werden. Nur die besten können hier benannt wer-



Desmarées, Anna Amalia von Bayern.
Schloß Brühl.

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



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den. Der Berliner Porträtiest Georg Lisiewski (1674 – 1746), ein konventioneller Porträt-Manufakturist, hatte zwei Töchter. Anna Rosina Lisiewska (Berlin 1716 – 83), die Gemahlin des Schweriner Hofmalers David Matthieu, später verheiratet mit einem Herrn de Gask, war seit 1764 Hofmalerin in Braunschweig. Ihre Bildnisse unterscheiden sich durch die ängstliche, befangene Ausführlichkeit von den Werken ihrer Schwester Anna Dorothea Lisiewska (Berlin 1721 – 82), die mit dem Gastwirt und dilettierenden Maler Therbusch verheiratet war. Sie war zuerst an den Höfen von Stuttgart (1761 – 65) und Mannheim tätig (ein gutes Bildnis des Kurfürsten Karl Theodor im Depot der Galerie Schleißheim), kam dann (1765 – 68) nach Paris. Sie wurde Mitglied der Akademie, fand aber nicht die Gnade Diderots, der ihr bei der Abreise einen gehässigen Nachruf widmete. Seit 1770 blieb sie dauernd in Berlin. Sie hat auch Friedrich den Großen gemalt. Nicht porträtiert. Der alte König hat angeblich nur einem Künstler eine kurze Sitzung gewährt: Ziesen (Heidelberg, Mus.). Mit zwei Werken rückt sie in die vordere Reihe der deutschen Bildnismaler. Das eine ist das weiche, weltmännische Porträt Friedrich Wilhelms II. als Prinz von Preußen um 1775 (Schloß Charlottenburg). Das andere ist ihr Selbstbildnis im weißen Kleid um 1775 (im Kaiser Friedrich-Museum), das die resignierten, verinnerlichten Züge der gealterten Frau in einer für den Spätrokoko ungewöhnlichen Vergeistigung zeigt. Auch das Bildnis des Sammlers mit der Bronzestatue von Bertoldo (ebenda) ist durch Sachlichkeit ausgezeichnet. Schon darin zeigt sich die Abkehr vom Rokoko. In den späteren Jahren (um 1775) hat auch Therbusch die „holländende Mode“ angenommen und manchmal den Porträts Steinumrahmungen gegeben, wie sie Bilder der Leidener Schule zeigen. Ihre Historien, Mythologien, Supraporten machen Diderots absprechendes Urteil verständlich. — Mit ihr arbeitete eine Zeitlang ihr Bruder Christian Friedrich Reinhold Lisiewski (Berlin 1725 – Ludwigslust 1794), dessen Frühwerke durch die Frische der Zeichnung und Farbe ausgezeichnet sind. (Bildnisse der königlichen Familie, gemalt für den russischen Hof.) Die Spätwerke sind verflacht, handwerklich.

Der Stieffsohn der Anna Rosina, Hofmaler des Herzogs Friedrich von Mecklenburg, Georg David Matthieu (Berlin 1737 – Ludwigslust 1778) hat in seinen Porträts, vom Serenissimus herab bis zum Kammerdiener, ein frisches, anschauliches Bild höfischer Kultur eines kleinen, norddeutschen Staates des späten Rokoko hinterlassen. Die koloristische Feinheit gibt den Bildern ihren Wert, die weiche bunte Tonigkeit, die sich schon dem Geschmack des Louis XVI. nähert, die sorgfältige Schilderung des Stofflichen. Die Stellung der Figuren, die vor dem Beschauer paradieren, ist monoton und ebenso eintönig ist das stereotype Lächeln der geschminkten Puppengesichter. Nur einige Gruppenbilder (Prinz Friedrich Franz und der Gouverneur v. Usedom; Abb. 180), Prinzessin Sophie Friederike und ihr Bruder, beide Schloß Schwerin) sind Ausnahmen. Sie sind schon Versuche, die Umgebung über die dekorative Leerheit des Attributes hinauszuhoben und die Figuren in den Raum hineinzustellen. Matthieu hat auch plastische Porträts gemacht. Die aus Holz geschnitzten und bemalten Porträtfiguren in Schloß Ludwigslust sind kostliche Dokumente zur Kulturgeschichte der Zeit.

Durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung wurde das Werk des Johann Georg Ziesen (Kopenhagen 1716 – Hannover 1777) in den Vordergrund des Interesses gerückt. Ziesen hat bei seinem Vater und in Düsseldorf gelernt, war wahrscheinlich auch in Paris, zog dann als Spezialist auf Kundshaft an den Höfen und Städten umher. Von 1742 ab war er in Frankfurt, dann etwa 1745 – 58 in Mannheim tätig, wurde 1757 Hofmaler in Zweibrücken und 1764 in Hannover. Rigaud und später Kupetzky waren seine Vorbilder. Die erste Entdeckerfreude hat zur Überschätzung des Künstlers geführt. Die Frühwerke des Ziesen gehen nicht

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

13



180. G. D. Matthieu, Prinz Friedrich Franz und der Gouverneur v. Usedom. Schwerin.



181. J. G. Ziesenis, Gräfin Maria zu Schaumburg-Lippe.
Fürst zu Schaumburg-Lippe.

über den Durchschnitt hinaus. Sie haben aber einen Vorzug: Naivität und Ursprünglichkeit. Das repräsentative Schema, die Dreiviertelansicht von links kehren monoton wieder. Die Gesichter tragen das maskenhafte, typische Rokokolächeln. Erst die spätere reife Zeit hat Meisterwerke gezeitigt. Die Vereinfachung und die betonte farbige Kultur, die stärkere Intimität, die allerdings auch jetzt noch von tiefgehender Charakteristik weit entfernt ist, und die Vernachlässigung des repräsentativen Beiwerks nähern diese höfischen Bildnisse dem bürgerlichen Porträt. Das Bildnis der Maria, der Gemahlin des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, ist eine Hauptleistung deutscher Porträtkunst des Rokoko (Abb. 181). Natürlichkeit und Anmut sind schon Ausdruck der neuen Zeit, der Wende zum Louis XVI. Die Landschaft ist noch ebenso dekoratives Attribut, wie auf den Bildnissen der anderen Porträtmaler. Die intimen Bildnisse, wie der alte Sickinger (Heidelberg) zeigen Ziesenis' Begabung von der besten Seite.

Noch mehr nähert sich dem Louis XVI. Johann Heinrich Tischbein (Haina 1722 — Kassel 1789), der „künstlerische Stammvater“ der großen Malerfamilie. Er hatte bei Vanloo in Paris (bis 1748), dann in Rom und in Venedig bei Piazzetta gelernt. Auch in seinem Werke stehen die Bildnisse als die künstlerisch qualitätsvollsten Leistungen

voran: die Tochter der Gräfin Stadion (1752), fast frontal gesehen, der lebensfrische Kopf mit schwarzen Kirschenaugen vor dunklem Hintergrund, oder die vornehm steife Landgräfin Maria. Beide Bilder sind die Hauptwerke in der berühmten Schönheitsgalerie in Schloß Wilhelmsthal. Die Historiengalerie, Mythologien, Landschaften und die religiösen Bilder können wir hier ruhig übergehen, wenn wir als Resultat einer Beschreibung die entwicklungsgeschichtlich wichtigen Faktoren notieren, die das Kommen einer neuen Periode ankündigen. Der eine ist schon öfters gestreift, der Anschluß an die Niederländer, speziell an Rembrandt, der für Genreköpfe, Genreszenen, Interieurs als Quelle malerischer Anregung ausgeschöpft ist. Der andere Faktor ist wichtiger, es ist der größere Umkreis der inhaltlichen Interessen. Es ist beachtenswert, daß zum erstenmal patriotische Themen aus der germanischen Geschichte auftauchen (Gemälde in Wilhelmshöhe), die eben durch Klopstock in den Bereich der künstlerischen Inhalte gerückt worden waren. Wilhelm Tischbein hat diese literarischen Themen wieder aufgenommen.

Es gab auch deutsche Maler von Rang im Ausland. Als Historiengalerie und Porträtmaler hat sich Ludwig Stern (Rom 1709—1777) einen Namen gemacht, der Sohn des bayrischen Malers Ignaz Stern (etwa 1680—1748), der sich in Rom niedergelassen hatte. Sobald ein deutscher Künstler sich im Ausland akklimatisiert hat, fallen die Krusten provinzieller Sonderlichkeit von selbst ab. Die besten Ebenisten Frankreichs, die Meister der elegantesten Pariser Möbel waren Deutsche. Steckt in dieser Provinzialität nicht doch etwas mehr? Das von Ludwig Stern 1753 gemalte Bildnis eines Freiherrn von Erthal (Aschaffenburg) ist so elegant, so weltgewandt und geschmackvoll, wie nur die besten französischen und italienischen Porträts.

Louis XVI. Übergang zum Klassizismus.

Die einzelnen Gattungen der Kunst entwickeln sich nicht im gleichen Pendelschlag. Das Tempo der Malerei ist schneller, als das der Skulptur. Sie reagiert empfindlicher auf die neuen Strömungen. Man kann die Wandlungen der geistigen Entwicklung in ihr früher und leichter spüren, als in der Skulptur, deren Material starrer ist. Wenn wir hier ein eigenes Kapitel abgrenzen, das Louis XVI. betitelt ist, so will das nur sagen, daß die Zeichen einer Wende in der Malerei deutlicher zu sehen sind. Gewiß, die Geschichte kennt den Begriff Wende nicht. Jedes neue Stadium einer Entwicklung ist seit langem vorbereitet und es wirkt lange nach. Auch die Energien dieser Wende zum Louis XVI. können weit zurück verfolgt werden; der natürliche Gegensatz zum herrschenden Zeitstil ist schon lange da. Aber formuliert wird der Widerstand gegen das Rokoko erst jetzt. Sichtbar wird erst jetzt der Wellenschlag einer Gegenströmung, die allmählich das Fundament der absolutistischen Kultur unterspülen sollte, die gegen Ende des Jahrhunderts in den Stürmen der Revolution den stolzen Bau unter seinen Trümmern begraben sollte. Der Widerstand gegen das Rokoko konnte deshalb zu solcher Intensität gelangen, weil er Partikel war einer großen geistesgeschichtlichen Strömung. Der Grundgedanke erscheint in der Louis XVI. Zeit unter der harmlosen, spielerischen, sentimental Fassung einer Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit, er bildet den Inhalt der geistigen Kämpfe der Aufklärungszeit, in denen die Weltanschauung des Absolutismus sich zersetzt, und wird erst am Ende des Jahrhunderts, in der Zeit des Klassizismus, zur revolutionären Idee.

Geprägt wurde der Gedanke zuerst in England, wo absolutistische Kultur und Rokoko nie recht Anklang gefunden hatten. In der französischen Literatur der Aufklärungszeit hat er dann lauten Widerhall geweckt, von Rousseau wurde er noch mehr mit gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt und zur weltgeschichtlichen Bedeutung gesteigert. Gleichzeitig (ja schon früher, man denke an Goethe) ist er in Deutschland vorhanden. Natur und Vernunft sind die großen Schlagworte der Zeit. In der Forderung einer Rückkehr zur Natur und Vernunft kristallisiert sich auch der schon lange vorhandene Gegensatz auf künstlerischem Gebiete. Sie bildet den eigentlichen Inhalt der Reaktion gegen den Zeitstil des Rokoko. Wie immer gehen bei der Begründung der künstlerischen Forderungen ethische und formale Begriffe ineinander über. Der Stil des Rokoko wird jetzt als etwas Verkünsteltes und deshalb als etwas Unnatürliches, Verderbtes und Unmoralisches hingestellt. Die Rückkehr zur beglückenden Natürlichkeit schließt von selbst in sich den Kampf gegen das Raffinierte, Dekadente, das übermäßig Verfeinerte und deshalb Unwahre, ja Verlogene. Den Widerstand gegen das Komplizierte, gegen Schwulst und Schnörkel, die als unlogisch und deshalb unrichtig empfunden werden, ergänzt die Forderung nach dem Einfachen und Klaren, dem Regelmäßigen und deshalb Logischen. Das Kapriziöse und Witzige des Rokoko gilt als äußerlich, oberflächlich. Man will seelische Vertiefung, Mitgefühl, Verinnerlichung, Echtheit und Natürlichkeit. Man will die Rückkehr zu den Grundgefühlen des Lebens. Ziel der Kunst ist nicht so sehr die Verklärung; man sieht die Bedeutung nicht im Transzendenten, sondern in der Versenkung in das Geistige. Weg der Kunst ist (in der Theorie wenigstens) nicht die Steigerung des Könnens. Nicht die äußerliche Feinheit der Erscheinung, sondern der Inhalt soll sprechen. Der überstarke Ausschlag zum Gefühlsmäßigen, Sentimentalen, zur Empfindsamkeit, gesteigert bis zur Rühseligkeit, zur wollüstigen Wehmut, diese erste Wirkung des Rückschlages, ist der Ausdruck der Übergangszeit, die gegen äußerliche, oberflächliche, konventionelle Künstlichkeit protestiert.

Den Forderungen auf künstlerischem Gebiet liegt in letzter Absicht, als eigentlicher Kern, nichts anderes zugrunde als der ewige Gegensatz von geordneter, gesetzmäßiger, gebauter und von irrationaler, individualistischer Form, der schon früher in anderer Gestalt sich zum Widerstreit verdichtet hatte. Die deutsche Kunst hatte ihn schon einmal erlebt im Gegensatz von Spätgotik und Renaissance, sie erlebte ihn später wieder im Gegensatz von Klassizismus und Romantik. Der Kampf gegen Bewegung und Irrationalität, die Forderung nach Ruhe und Sachlichkeit sowohl, wie nach Gesetzmäßigkeit, verstecken sich hinter den ethischen Wünschen, die dem neuen Postulat des Zeitgeistes entnommen sind. Sie lassen sich von sittlichen Forderungen auf den Rücken nehmen, um sich dadurch mehr Nachdruck zu verschaffen. Die zeitliche Bedingtheit gibt diesem Kampf seine besondere Färbung. Die kurze Periode der Zersetzung ist eine Übergangszeit, sie ist Ausklang und Vorbereitung. Zuerst mehr das eine, dann das andere. Auch die Zeitmoral pendelt zwischen Gegensätzen hin und her, die unverbunden nebeneinander stehen. Solange die Weltanschauung des Absolutismus herrschte, mußte die Aufklärung wie ein Spiel wirken. Die Kunst der Louis XVI.-Zeit ist die Kunst einer Übergangsperiode, die sich über die Konsequenzen ihrer neuen Forderungen noch nicht klar ist. Sie hat deshalb vielfach etwas Zwitterhaftes an sich. Die schönsten Blüten des dekorativen Freskos sind jetzt gewachsen, die kompliziertesten Ausläufer der metaphorischen Ideenmalerei sind jetzt erdacht worden, gleichzeitig mit den simpelsten Erzeugnissen eines bürgerlichen Realismus. Unter dem Deckmantel der gewollten Einfachheit verbirgt sich oft Raffiniertheit und Dekadenz. Der Rationalismus wird gerne zum nüchternen Nützlichkeitsempfinden. Die gewollte Tugend, die gesuchte Sittlichkeit decken sich mit Prüderie. Das neue Ideal der Grazie und Anmut, der „zärtlichen Schönheit“, die Winckelmann forderte, ist noch weit entfernt von der reinen, edlen und strengen Schönheit, die der Klassizismus wollte. Die sanfte Stille ist nicht die festgefügte Ruhe der Klassik und die Reduktion auf das Vernünftige nicht die tektonische Logik. Erst langsam haben sich die Konsequenzen geklärt, je mehr das Verständnis für die inneren Werte der Vorbilder wuchs, und je mehr das eigene Gewissen dem nationalen Empfinden zum Siege verholfen hat. In dem Aufwachsen einer nationalen Kunst liegt die besondere Bedeutung dieser Periode.

* * *

Alle sentimental Zeiten neigen zum Eklektizismus. Sie fliehen in die Vergangenheit. Auch die Kunst des Louis XVI. hat sich auf Vorbilder berufen, die sie als Stützen für den neuen Weg brauchte. Das Suchen nach Vorbildern ist an sich schon Zeichen der Umkehr, der Zersetzung. Für Architektur, Kunstgewerbe und Skulptur war das eigentliche Vorbild die Antike, in die man alle Wünsche der empfindsamen Zeit verlegte. In der Malerei ist der antikische Einfluß vorerst eine Nebenströmung. Als Weg zur Natürlichkeit galt auch die Nachahmung der holländischen Malerei. Sie führte zu einem eklektischen Naturalismus, der später, zu nationaler Eigenart verdichtet, als eigene Strömung sich in das 19. Jahrhundert hinüberrettete, die dann in die Romantik mündet. Zur gleichen Zeit, als die idealistische Stilkunst des Klassizismus in ganz Europa das Übergewicht gewann. Für diese galt anfangs die Antike nur als gleichberechtigtes Vorbild neben den Klassikern der italienischen Renaissance; erst mit der Klärung der Forderungen erhielt die Antike diktatorische Allgemeingültigkeit.

Wie sich die Reaktion gegen das Rokoko im einzelnen auswirkte, werden wir bei der Übersicht über die verschiedenen Fächer sehen. Zunächst ist wichtig zu zeigen, daß schon in der Rokokozeit eine Gegenströmung vorhanden war, die erst jetzt in die bewußte Opposition hineinwuchs. Der Widerstand gegen die Konvention, gegen den summarischen Formalismus einer

einseitig dekorativen Stilistik, gegen die nicht mehr verständliche, metaphorische Ideenmalerei hat mit dem Wachsen der Opposition immer mehr zugenommen. Gleichzeitig mit der Forderung nach Ausführlichkeit und formaler Vertiefung geht die Forderung nach neuer Vertiefung des Inhalts, nach Reduktion des Transzendenten und Rückkehr zur klaren Sachlichkeit.

Das auffallende Zeichen der neuen Wende in der Malerei, der Abkehr von der dekorativen Großmalerei und der gewollten Verselbständigung des Tafelbildes, des Suchens nach dem Einfachen und Natürlichen ist der Rückgriff auf die holländische Malerei, die Nachahmung Rembrandts. Wir müssen hier weiter ausgreifen und nach den Wurzeln der Bewegung suchen, die in der Rokokozeit ansetzt und allmählich zur mächtigen Strömung anwächst, die die ganze europäische Malerei befruchtet hat.

Diese niederländische Welle hat einen doppelten Ursprung. Sie ist zunächst ein direkter Ausläufer der holländischen Kunst. Unter den Erben der Kunst Rembrandts sind viele Männer gleichen Stammes, Niederdeutsche, die bei Rembrandt gelernt hatten, direkte Schüler, die bis in das 18. Jahrhundert hinein lebten. Ihr Wirken ist in dem Bande Barockmalerei geschildert. Maler wie Christoph Paudiß, Juriaen Ovens, Matthias Scheits und Matthias Weyer, die Danziger Daniel Schultz und Andreas Stech sind zu nennen. Auch der Breslauer Michael Willmann gehört hierher. Sie haben das Irrationale, Phantastische in der Kunst Rembrandts weitergebildet, noch stärker mit expressiven Elementen durchsetzt und in die Malerei des Spätbarock hinübergeleitet. In Mitteldeutschland haben Sandrart, Matthias Merian, I. M. Roos vlämisch-italienische Stilelemente mit holländischen Motiven und Bildtypen verbunden. In Süddeutschland war neben Paudiß, der als Hofmaler in Freising gestorben ist, Johann Ulrich Mayr ein Epigone holländischer Kunst. Bald ist hier der Einfluß im Dekorativen verflacht; bei Spillenberger finden wir noch holländische Typen, nur Kupetzky hat mit Bestimmtheit in den späten Werken auf Rembrandt zurückgegriffen.

Mit Beginn des Rokoko, mitten in der Blütezeit des dekorativen Fresko, schwält die Welle wieder an. Das Gestirn Rembrandt taucht wieder auf und leuchtet mit geheimnisvollem Glanze über die ganz andersartige Kunst der Urenkel. Wir können das Datum des Aufgangs genauer angeben. Es sind die zwanziger Jahre, die Zeit der Regence, die Jahre des Überganges zu einem neuen Stil. In allen führenden europäischen Ländern setzt die Bewegung an, die man kurz als Rembrandtnachahmung bezeichnen kann. (Richtiger ist vielleicht die Bezeichnung des späteren 18. Jahrhunderts „holländische Mode“.) Es sind die gleichen Jahre, in denen in Deutschland die berühmtesten Sammlungen holländischer Bilder entstanden sind. Die Kasseler Galerie hat der Schöpfer des Schlosses Wilhelmstal zusammengebracht. Auch die Mannheimer Galerie, die jetzt in die Münchener Pinakothek aufgegangen ist, geht auf diese Zeit zurück, während die Wittelsbacher des Spätbarock, Johann Wilhelm und Max Emanuel noch Rubens den Vorzug gegeben hatten. Zunächst ist allerdings der Name Rembrandt für das 18. Jahrhundert nur ein Begriff gewesen, der wichtigste Repräsentant des malerischen Helldunkels. Lange Zeit sind es



182. Jan. Zick, Rousseau findet die Lösung der Preisaufgabe von Dijon. Ehem. Slg. Peltzer, Köln.

nur die malerischen Reize gewesen, die das Auge anzogen. Das rokokohafte Unruhige, das Kontrastvolle der farbigen Zusammenstellung, der Reiz, der in der Steigerung der hellen Farben durch die dunkle Folie entsteht, das Flim-merige, Blinkende, das zustande kommt, wenn das Licht kanalisiert über phantastische Gewänder, über Geschmeide und glänzende Waffen geleitet wird. Der malerische Geschmack des frühen Rokoko schätzte besonders die malerischen Übertreibungen der barocken holländischen Malerei, die sich leicht mit kapriziöser Rokokokunst verbanden, die farbigen Kontraste auf Frühwerken Rembrandts, auf Gemälden Bramers. Er liebte das Phantastische des Inhaltes. Solcher Art sind in Deutschland die „niederländischen Lichteffekte“ bei Bergmüller, bei Holzer, der auch Radierungen „in Rembrandts Manier“ gemacht hatte, und bei anderen. Johannes Zick bezeichnete 1731 seinem Biographen Oefele gegenüber Piazzetta als seinen Lehrer, Rembrandt als sein eigentliches Vorbild. Er hat in seiner Spätzeit auch Genrebilder und Charakterköpfe in antiquarischer Manier gemalt, so wie die späteren Frankfurter Maler, die wir nachher anführen werden; Bilder, die als Ersatz für die gesuchten, alten und teuren Werke dem Geschmack des Publikums besonders zusagten.

Daß diese Reaktion doch nicht rein artistische Liebhaberei, sondern der Anfang eines tiefergehenden Geschmackswandels, Zeichen einer Unterströmung ist, die erst im späten Rokoko gewaltsam durchbrechen sollte, sieht man daran, daß ähnliche Bestrebungen bei allen führenden Nationen zu verzeichnen sind. Die englischen Fälschungen holländischer Bilder des 18. Jahrhunderts, signierte Kopien und außerordentlich geschickte neue Kompositionen im Stile eines der geschätzten Meister, eines Hobbema, Ostade, van der Neer, spielen noch heute im Kunsthandel eine große Rolle. Gainsborough hat die Landschaftsmalerei durch den Anschluß an die Holländer in einen neuen Realismus hinüberzuführen versucht.

Ahnlich ist die Entwicklung in Frankreich. Watteau hat in Frühwerken, die an Teniers und Ostade erinnern, sich klar und bewußt vom gleichzeitigen Spätbarock getrennt. Auch er ist später Ausläufer einer niederländisch-flämischen Tradition, die unter Ludwig XIV. Boden gewonnen hatte. Neben Bildhauern, Kunsthändlern und Künstlern hatte der König auch Maler aus den Niederlanden berufen. Von Pater gibt es Winterlandschaften nach dem Vorbild von den Neers. Chardins ganzes Werk ist ein Protest gegen die gleichzeitige Malerei eines Boucher: er steht den Holländern näher als seine Zeitgenossen. Der Geschmack des Publikums, der sich in den Sammlungen kristallisiert, hat hier den Ausschlag gegeben. Seltsam berührt zunächst in dieser Zeit eine Bemerkung im Necrolog auf Boucher von Bret: „Wir sind weit entfernt von den Zeiten, wo Ludwig XIV., dessen Geschmacksrichtungen Vornehmheit hatten, die flämische Wirklichkeitsliebe in Verruf gebracht hatte. Boucher konnte es nicht entgehen, daß alle Kabinette sich füllten mit jenen genauen, aber sklavischen Nachahmungen der Natur und daß eine Tabakskneipe mit Gold aufgewogen wurde, während die besten französischen Bilder kaum beachtet blieben.“ Kataloge von Sammlungen der Ebenisten, von Crescent und anderen, sind ein Beweis, daß dieser Satz nicht übertrieben ist. Ein Beweis sind später die französischen Stiche Willes und seiner Schüler, die mit Vorliebe niederländische Gemälde als Vorlagen für ihre raffinierte Griffelkunst wählten, weil der Geschmack des Publikums diese Stoffe bevorzugte. Die Anklänge an das niederländische Vorbild sind auch später nicht mehr verschwunden; Greuze ist der bedeutendste Vertreter des rührseligen Louis XVI.-Naturalismus, selbst bei Fragonard sind sie vorhanden. Diderot hat sich literarisch für die Niederländer dafür eingesetzt, als das neue Weltgefühl im Entstehen war. Es scheint sogar, daß Fragonard in Italien hauptsächlich vom Wahlverwandten angezogen wurde, als ihn in Venedig Tiepolos Werk fesselte.

Daß auch in der italienischen Malerei des 18. Jahrhunderts Rembrandt Vorbild war, dafür gibt es Belege. Gewiß hat die Malerei in Italien einen parallelen Weg der Entwicklung betreten. Der Naturalismus wurde von Caravaggio her an die Venezianer des Spätbarock wie Langetti, Loth, die Tenebrosi weitergegeben und mündete in die Malerei des 18. Jahrhunderts. Piazzetta, Castiglione und Crespi haben mindestens Anregung für malerische Probleme aus der holländischen Malerei gewonnen. Auch Giambattista Tiepolo, dessen radierte Capricci und Magier von Rembrandt inspiriert sind. Bei Domenico Tiepolo ist der Anschluß unverhüllt; in seiner raccolta di teste findet sich auch eine Studie nach Rembrandts Rabbiner in Chatsworth, der durch Kopien sehr bekannt war. Gerade der nordisch infizierte venezianische Einfluß hat in Deutschland bald die Verbindung mit dem großen Hauptstrom der holländiernden Mode vollzogen.

Trotz des Äußerlichen, Unverstandenen, Dekorativen dieser Imitation der Holländer in der deutschen Malerei der Rokokozeit ist die Verwendung des Helldunkels schon Ausdruck eines tieferen Wandels der Gesinnung. Sie ist zunächst das Zeichen dafür, daß nicht mehr die barocke Figur, die körperliche Existenz, die dramatisch bewegte Gestalt im Vordergrunde des malerischen Interesses stehen, sondern die Figur mit Umgebung, der Raum. Das Hintergründige im allgemeinen, das die Figur auflösen, in das Atmosphärische einhüllen will, ist wieder künst-

lerisches Problem. Sie ist auch ein Anzeichen dafür, daß damals die Abkehr nahte von der großzügigen Leerheit der monumentalen, dekorativen Malerei, daß der Geschmack für Intimität, für zierliche Durchführung im Wachsen war. Sie ist schließlich das weitere Zeugnis für die Abwendung vom italienischen Vorbilde, die schon im frühen Rokoko bei Rottmayr begonnen hat, die jetzt vollendete Tatsache wurde. Wie die Architektur, die Plastik suchte auch die Malerei Selbständigkeit zu erreichen und zwar mit Hilfe des verwandten Vorbildes.

Die äußerliche Imitation ist jetzt, in der Louis XVI.-Zeit, im Gefolge der großen, geistigen Evolution, von selbst in das vertiefte Verständnis hineingewachsen. Seit den fünfziger Jahren hatte eine neue Welle holländischen Einflusses angesetzt, die bald zur „holländernden Mode“ wurde. Sie ist äußerlich kenntlich an der beginnenden Vorherrschaft des kleinen Formats und an der intimen Technik. Dieses äußerliche Zeichen einer Reaktion gegen die dekorative „Leichtfertigkeit“ und die großzügige „Oberflächlichkeit“ ist zugleich das Zeichen für das Bemühen um inhaltliche Vertiefung. In der Rokokomalerei liegt der tiefere Inhalt im Stoff, in der Rätselhaftigkeit einer dekorativen Allegorie. Jetzt wird die Vertiefung in die Seele des Künstlers verlegt, der sein Erlebnis zu gestalten sucht. Die Erlebnismöglichkeit ist erst jetzt wieder, im empfindsamen Zeitalter, gleichzeitig mit dem Erwachen des Subjektivismus in der Literatur, geweckt worden. Für die Maler des empfindsamen Zeitalters war Rembrandt in einem ganz anderen Sinne der Erzieher. Er hat den Sinn für den Inhalt geweckt, für die vertiefte Erzählung, für das Ernste, Sachliche. Die Nachahmung der holländischen Malerei hat rasch den Weg gebahnt zu einem neuen Wirklichkeitsgefühl, zu einer bürgerlichen Romantik. Nur im Tafelbild kommen diese inneren Werte zu ihrer Ausprägung, nicht im Fresko, das zunächst räumlich-dekorative Funktion hat, dessen Inhalt deshalb immer ein schnelles Augenerlebnis bleiben muß, auch wenn er noch so sehr mit tiefen Gedanken belastet ist. (Die Skizzen der Grobmaler werden jetzt wichtiger und wertvoller als die ausgeführten Fresken.) Trotzdem ist jetzt auch im Fresko das Hell-dunkel mehr als ein Mittel malerischer Belebung, als ein willkürliches Farbenspiel. Es wird inhaltlich notwendig, es betont das Wunderbare, Geheimnisvolle, es unterstreicht das Bedeutende der Erzählung, es gibt Stimmung. Es wird zu einem Mittel expressiver Übertreibung, die das Phantastische der religiösen Erzählung heraushebt, und es wird zum Ausdruck schlichter Vertiefung. Die gewaltigen Visionen Maulbertschs sind aus der genialen Interpretation Rembrandtscher Anregungen entstanden wie die Stimmungsmalerei eines Kremser Schmidt, der schon seit den fünfziger Jahren Studien in Rembrandts Geschmack gezeichnet hat. Wir werden hernach sehen, wie die künstlerische Entwicklung des Januarius Zick von der äußerlichen Kopie Rembrandtscher Stiche zu einer selbständigen Verwertung Rembrandtscher Motive wächst. Die holländische Mode ist nur Zeichen der Übergangszeit. Sobald die Selbständigkeit erreicht war, wurde das Vorbild entbehrlich.

* * *

In der folgenden Übersicht über die Louis XVI. Malerei behalten wir die Aufteilung nach Bildgattungen bei, die wir nach ihrem naturalistischen Gehalt gruppieren. Es ist bezeichnend daß wir zu Anfang eine neue Gattung einordnen müssen, die bisher nur in nebensächlichen, seltenen Werken gepflegt wurde, das Genrebild oder, wie wir sagen, das Sittenstück.

Sittenstück.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt der Ausdruck „holländernde Mode“ in der gleichzeitigen Kunsliteratur häufig vor. Im Süden wie im Norden gab es Gruppen von Malern, die mit Vorliebe die Nachahmung der Holländer pflegten. Die Nachahmung des fremden Vorbildes war überall der Umweg zum Eigenen, zum Wiedergewinn der verlorenen Fähigkeit, in dieser Zeit geschraubter, poetischer Idealisierung mit eigener



183. Seekatz, Die Wahrsagerin. Supraporte. Darmstadt (Schloß).

Sprache das Einfache und Natürliche zu sagen. Im Süden war Frankfurt die Zentrale des holländischen Einflusses. Die Gründe sind bekannt. Ein Teil der reformierten Gemeinde bestand aus niederländischen Familien, die traditionell der Kunst ihrer Heimat treu blieben. So kam es, daß die Sammelleidenschaft der reichen Handelsherren ein gut Stück holländische Kunst in den Frankfurter Bürgerhäusern aufstapelte. Die alten Auktionskataloge geben uns darüber genaue Auskunft. Diese Sammelleidenschaft der reichen, konservativen Kaufmannskaste barg in sich Gefahren. Sie verführte die selbständigen Köpfe unter den Malern zu einer antiquarischen Manier. Man nahm sich einen berühmten oder beliebten Meister zum Vorbild und arbeitete in seinem Geschmack. Auch in Deutschland sind damals Fälschungen holländischer Bilder entstanden, nicht nur in England. Johann Georg Trautmann (Zweibrücken 1713, gest. Frankfurt 1769) „rembrandtisierte“ in seinen Auferstehungswundern, sagt Goethe. Er übernahm aus Stichen Rembrandts Patriarchenköpfe, charakteristische Typen, die Orientalen und Rabbiner, er wiederholt sogar größere Kompositionen. Vorbild waren die Gemälde und Stiche des barocken, jungen Rembrandt, die Modelle aus der Leydener Studienzeit, der kontrastreiche, phantastische Lichteinfall der Jugendwerke Rembrandts. Aus dieser archaisierenden Mode hat das selbständige Denken und Empfinden, das Arbeiten im Sinne der Alten Nahrung geholt, von dem die Genrebilder im Goethe-Haus, im Prehnschen Kabinett (Frankfurt) Zeugnis ablegen.

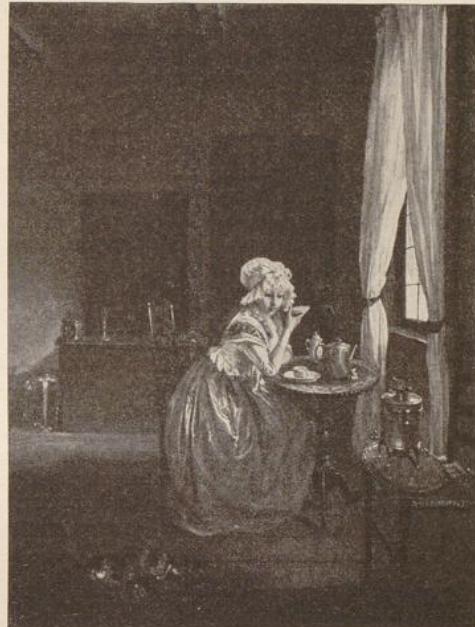
Dem Kreise um Trautmann gehört auch der Maler an, der die Salome und die Befreiung Petri (im Städels Frankfurt) gemalt hat. Der tupfige, funkelnde Auftrag der Farben hat am meisten Ähnlichkeit mit frühen Arbeiten Trautmanns (Verteilung der Beute, Räuber bei der Mahlzeit, Ausstellung München 1928). Doch ist der Vortrag geistreicher, die Erinnerungen an die süddeutsche Großmalerei sind stärker.

Justus Juncker (Mainz 1703—Frankfurt 1767) schloß sich ängstlich an die Interieurs des Thomas Wyck an. Die Modelle auf seinen penibel durchgeführten gläzigen Genrebildern sind weniger der unmittelbaren Umgebung als dem holländischen Vorbild entnommen. Selbständiger sind seine Porträts, die in zeitgemäße Interieurs hineingestellt sind und nur mehr durch das rezeptmäßige Helldunkel an das holländische Vorbild erinnern.

Das beste Talent aus diesem etwas spießbürgerlichen, engen Kreis ist der Darmstädter Hofmaler Johann Konrad Seekatz (1719—68). Er hat bei seinem Vater, dem Wormser Freskomaaler Johann Ludwig Seekatz die Anfangsgründe gelernt, hat dann in der Schule Brinckmanns die Feinmalerei angenommen. In der höfischen Gesellschaft, die besonders die niederländischen Kleinmeister schätzte (die Münchener Pinakothek hat die Reste dieses fürstlichen Sammlungseifers) ist er von der höfischen Allegorie zur bürgerlichen Genremalerei übergegangen. Die Verbindung mit den bürgerlichen Malern Frankfurts hat die Vorliebe für die Holländer noch gesteigert. Er hat zuerst in eklektischer Art die Schule zum Vorbild genommen, bis ihn Rembrandt selbst immer mehr anzog. Er gehört aber in der Auffassung noch durchaus zur Generation der Rokokomaler. Wie sein Biograph bemerkt hat ihn die einfache Naturanschauung, verbunden mit einem gemütvollen Humor, den auf den holländischen Genreszenen zum Ausdruck kam, angezogen und ihm die Augen zur selbständigen Beobachtung

des Lebens geöffnet. Aber diese Anschaugung wagt sich noch nicht so weit in das Gebiet des Natürlichen wie bei der Louis XVI.-Malerei. Die konventionellen Mythologien im höfischen Geschmack, die leeren religiösen Kompositionen, die er als Hofmaler in Auftrag bekam, bleiben dekoratives Rokoko. Die Bedeutung in der deutschen Malerei geben ihm die Szenen des Alltags, die von Goethe gerühmten, nach dem Leben geschilderten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“, die Genrebilder mit Kinderfiguren, die Bauernszenen, die Viehmärkte, Jahrmarktsbilder. Wenn auch diese ganz in holländischen Formeln gesehen sind, wenn auch der Humor noch von holländischen Vorbildern den Witz borgt, wenn auch die Einzelfiguren schäferhaft maskiert erscheinen, so lebt doch die selbständige Beobachtung und die Wiedergabe von Motiven der ländlichen Umgebung. Die (für diese Zeit wenigstens) ehrliche Schilderung des deutschen Bauernlebens behält ihren besonderen Wert. Seekatz hat auch bei dem bekanntesten Werk der Maler des Goethekreises, bei den Panneaux, die der Königsleutnant Graf Thoranc für sein Hotel in Grasse bestellte, (wozu auch die Tapeten des sogenannten Goethezimmers gehören) den Hauptanteil geschaffen. (Die anderen Mitarbeiter zählt Goethe auf. Es waren: J. G. Trautmann, der Maler der Feuersbrünste und der biblischen Historien, der Landschafter Chr. G. Schütz d. Ä., J. Juncker, der Schöpfer von Hirtenstücken und stimmungsvollen Interieurs, W. F. Hirt, der Landschafts- und Tiermaler und J. A. B. Nothnagel (1729—1804), der Dekorationsmaler und Unternehmer in dekorativen Aufträgen.) In den Mittelbildern der Bahnen allegorisierte Seekatz in kleinen Genregruppen die Monate. Der höfische Zeitgeschmack hätte Putten in französischer Manier oder maskierte Schäfer verlangt. Seekatz zeichnete dekorativ schematische Landschaften mit Bauernkindern, deren Niedlichkeit und Anmut die Rokokonatur nicht verleugnet. Aber wie viele Züge der Erzählung sind schon dem Leben abgelauscht. Szenen, wie die Traubenlese, der Obstmarkt, die badenden Jungen, das Mädchen auf dem Hühnerhof, haben in ihrer anspruchslosen Schlichtheit und gemütvollen Behaglichkeit erst wieder in Zeichnungen Ludwig Richters Gegenbeispiele. Die letzte und wertvollste Arbeit von Seekatz, die Braunsharder Supraporten im Darmstädter Schloß, mit Szenen aus dem Leben der höfischen Gesellschaft und schäferlichen Motiven modischer Naturschwärmerie, sind in der Mischung von Louis XVI.-Romantik und schlichtem Naturalismus, von Allegorie und Idylle, von dekorativer Feinheit und zarter Intimität ein selbständiges Werk der Übergangszeit, das in dieser Form damals nur auf deutschem Boden entstehen konnte.

Wir übergehen die kleineren Meister des bürgerlichen Genres. Den Maler tüfteliger Architekturstücke nach dem Vorbild von Neefs und Steenwyck, Johann Ludwig Ernst Morgenstern (Rudolstadt 1738—Frankfurt 1819) hat die Erwähnung bei Goethe dem Andenken der Nachwelt bewahrt. Ein handwerklicher Imitator holländischer Kleinmaler ist Caspar Schneider in Mainz (1753—1839) bis zum Schluß geblieben. Den Wandel der Gesinnung, die Vertiefung der Anschaugung, das Abrücken von der eklektischen Imitation holländischer Vorbilder sieht man bei einem Genremaler der fortgeschrittenen Louis XVI.-Zeit wie Georg Karl Urlaub (Ansbach 1749—Darmstadt 1811, Sohn des Ansbacher Hofmalers Georg Christian U. 1819—66). Er faßt die neuen Aufgaben mit festem Griff an und gibt ihnen eine selbständige Form, die mit dem holländischen Vorbild nur mehr durch die Gleichartigkeit des malerischen Problems, des betonten Heldenklangs, verknüpft ist. Sein Gebiet ist Genre und Porträt. Er liebt das miniaturenhafte Format auch bei Porträts mit ganzen Figuren, die in eine nicht mehr bloß dekorative Landschaft hineingestellt sind. (Die reizvollsten sind die farbig feinen Holzhausen-Porträts im Städel Frankfurt.) Seine Genrebilder, kleinbürgerliche Interieurs ohne eigentlich genrehaften Inhalt, gut beobachtete Figuren mit neutraler Beschäftigung, Mädchen beim Waschen, beim Frisieren, Tischgesellschaften, könnten als



184. Georg Karl Urlaub, Die junge Kaffeetrinkerin.
München, Kunsthändel (Drey).

Illustrationen zu einer Kulturgeschichte der Goethezeit dienen. Sein Kampf am Friedberger Tor (1792, Hist. Mus. Frankfurt) ist das erste moderne Schlachtenbild, wo Figuren und Landschaft ein stimmungsvolles Ganzes bilden. Urlaub ist 1803 erblindet. Eine hoffnungsvolle Künstlerlaufbahn wurde jäh abgebrochen.

In München bildet der Antwerpener Genremaler Peter Jakob Horemans (Antwerpen 1710—München 1776), der seit der frühen Rokokozeit (1727) ansässig war, die Brücke zum neuen Realismus. Seine harten Genrebilder finden sich in Schleißheim u. a. O. Seine beste Leistung ist das Gruppenporträt des Kurfürsten Max III. Joseph im Kreise seiner Familie und Verwandten (1763, Residenzmuseum München). Die stilistische Parallel zu Seekatz, Urlaub, ist Johann Jakob Dorner d. Ä. (Ehrenstein 1741—München 1813), der bei den Freskomalern Bauer und Mages in Augsburg gelernt hatte und 1761 nach München gekommen war. Er ist nach Studienreisen in den Niederlanden (1766—68) und Paris (1769) der Propagator der „holländernden Mode“ in München geworden und hat dadurch großen Einfluß auf die Entwicklung der lokalen Malerei gewonnen. Künstlerische Bedeutung haben weniger die eklektischen Genrebilder, die Übersetzungen der Vorbilder eines Mieris, Netscher, Dou, die nur durch eine hanebüchene Deutlichkeit genießbar bleiben, als die Porträts. Auch diese sind durch die Brille der Holländer gesehen. Arrangement und Technik schließen sich an das holländische Vorbild an. Aber das Thema selbst zwingt zur Selbständigkeit und so bleiben die Bildnisse die erfreulichsten Leistungen. (Der Maler und seine Familie 1776, Augsburg.) Dorner hat hier als erster die dekorativen Versatzstücke des repräsentativen Porträts über Bord geworfen, er hat zu viele, auch jede Andeutung des Milieus verschmäht und die Charakteristik durch den dunklen Hintergrund verstärkt.

Es darf auch noch an die Maler der älteren Generation erinnert werden, wie W. E. Dietrich, weil gerade die Gegenüberstellung zeigt, daß der unsteife, suchende Eklektizismus der Rokokozeit, der neben französischer und anderen Vorbildern auch Rembrandt nachgeahmt hat, sich jetzt zum konsequenten Naturalismus beschränkt hat. Zu den Eklektikern zählt auch Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau (geb. 1734 in Groß-Schönau, gest. 1806 in Dresden), Schüler von Silvestre in Dresden und von Greuze in Paris. 1770 kam er nach Dresden zurück und avancierte rasch zum zweiten Direktor (neben Casanova) an der Akademie. Seine Allegorie auf die Wiedergenesis der Kurfürstin 1772 (Dresden) ist ein repräsentatives Gesellschaftsstück, in dem die französische Note durch den Anschluß an holländische Kleinmeister, wie van der Werff, temperiert erscheint. Noch mehr französisch mit leichtem holländischem Einschlag ist Anton de Peters (Köln 1723—1795), der Schüler von Greuze in Paris war, dann als Hofmaler zu König Christian V. und zu Karl von Lothringen kam. Erst die Revolution hat ihn in die Heimat zurückgetrieben. Seine eleganten Genrebilder und Skizzen (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) gehören eher in die Geschichte der französischen Malerei.

Schüler von Johann Heinrich Tischbein war Georg Melchior Kraus (Frankfurt 1737—Weimar 1806), der sich in Paris bei Greuze den letzten Schliff geholt hat. 1774 kam er nach Weimar. Er gehörte zum engeren Kreis um Goethe, den er auch porträtiert hat (1775, Weimar). Seine sachliche Veranlagung hätte ihn bestimmt, das mitteldeutsche Gegenstück zu Chodowiecki zu werden. Die besten Werke sind im Anschluß an die Natur gestanden, Gruppenporträts (Weimar), Genrebilder (Wien, Akademie, Dessau, Frankfurt, Slg. Kippenberg Leipzig) und Landschaften (darunter die schöne, fast romantische Ansicht von Weimar von der Ostseite in der Sammlung Kippenberg, 1805). Später hat die Druckgraphik seine Haupttätigkeit absorbiert. Mit Bertuch hat Kraus seit 1786 das Journal des Luxus und der Moden herausgegeben.

Die realistische Richtung der Louis XVI.-Zeit gipfelt im Werk des Daniel Chodowiecki (Danzig 1726—Berlin 1801). Sein Leben ist schon öfters beschrieben, seine Arbeiten sind sorgfältig zusammengestellt, so daß wir uns hier auf eine Charakteristik seiner kunstgeschichtlichen Stellung beschränken können. Chodowiecki ist in der Hauptsache Autodidakt. 1743 kam er als Kaufmann nach Berlin, malte im Geschäft seines Onkels Ayrer Aquarellminiaturen für den Vertrieb, erhielt durch den Maler Haid aus Augsburg Unterricht in der Emailmalerei, und machte sich schon 1754 selbstständig. Er bildete sich bei Bernhard Rode weiter, begann in Öl zu malen, wählte dann die Radierung als eigentliches Fach. Illustrationen zu Basedows Elementarwerk (1769f.), zur Minna von Barnhelm (1770), zu Richardson und Sterne, Gellert, Lavater und eine ungeheure Zahl von Almanachillustrationen. 1764 wurde er Mitglied, 1797 Direktor der Berliner Akademie.

Chodowieckis Tafelbilder sind nicht viele; sie spielen im Gesamtwerk nicht die Hauptrolle. Sie waren an sich nicht seine Stärke. Am wenigsten befriedigt das Gemälde, das Chodowieckis Namen berühmt gemacht hat, der Abschied der Familie Calas (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 1767). Das bürgerliche Rührstück war an sich ein zeitgemäßes Thema; es erinnert am meisten an die larmoyante Sentimentalität von Greuze. Auch der Aufbau ist durchaus akademisch, mit der betonten Dreiecksgruppe in der Mitte, mit der sorgfältigen Vorbereitung der einzelnen Figuren, die gestellt sind, mit dem Hinweisen auf akademische Richtigkeit. In einem zweiten Stück dieser Reihe, der Verkündigung des Urteils an die Familie Calas (Großherzog von Hessen) ist schon dem Historienbild die



185. D. Chodowiecki, Das Blindekuhspiel.
Berlin, Nat. Galerie

Fessel akademischen Zwangs und theatralischer Pose gelöst. Auch die Konversationsstücke, die Gesellschaft im Tiergarten (Leipzig), das Blindekuhspiel (Berlin 1768, Abb. 185) sind von französischen Vorbildern angeregt worden, von Bildern Watteaus und Lancrets, die durch den Sammeleifer Friedrichs des Großen für Berlin Bedeutung gewonnen hatten. Die liebevoll beobachteten Einzelheiten von stärkerem Realitätsgrad gehen über das Vorbild hinaus; die malerische Zusammenfassung steht zurück. Die Figuren sind bürgerlicher, bodenständiger, sie sind weit entfernt von der ätherischen Feinheit der Figuren Watteaus. Selbständiger ist die Gesellschaft bei den Zelten im Tiergarten (Rosenberger, Berlin). Die Randgruppen im Vordergrund, die gelagerten Herren und Damen, glaubt man auch auf französischen Konversationsstücken schon gesehen zu haben; aber nur das Motiv und die etwas rezeptmäßige Art der Gruppierung ist nachempfunden, die Figuren sind sogar Porträts (rechts vorne die Schauspieler Brockmann und Döbelin), und auch die Landschaft ist ein Porträt, ein zufälliger Ausschnitt ohne kompositionelle Retuschen.

Die frischesten Schöpfungen stehen am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit. Es sind kleine Interieurs, die Morgengesellschaft und die Spielpartie (bei Frl. Dubois Reymond, Potsdam, Abb. 186). Etwa gleichzeitig die Wochestube (früher bei Wilhelm Chodowiecki, Berlin), die Familienszene bei Kerzenlicht (früher Direktor Wichern, Altona). Dazu kommen später die Familie des Künstlers bei G. Chodowiecki in Valparaiso (vgl. Cicerone 1911, S. 504) und die einfachen Interieurs im Kaiser-Friedrich-Museum. Die frühesten sind 1757 entstanden, knapp 15 Jahre nach Entstehung der ersten kleinbürgerlichen Interieurszenen Chardins, die Chodowiecki wahrscheinlich nicht gekannt hat. Denn das Figürliche ist anders und die malerische Komposition geht auf die gemeinsame Quelle zurück, auf die Holländer. Wir wissen, daß auch Chodowiecki retrospektiv orientiert war, daß er selbst sammelte. Auf einer frühen Radierung (E 50) ist eine Rembrandtstudie mit Feingefühl reproduziert. Auch wenn wir nicht bestimmte Daten hätten, müßten wir aus seinen frühen Bildern schließen, daß er von den Holländern gelernt hat. Sie waren ihm aber nicht mehr als die Wegweiser zu einem selbständigen Naturalismus. Darin geht er weit über Chardin hinaus. Chardin ist fast ein Menschenalter früher geboren; er ist noch stärker im Barock verankert, so sehr er sich auch bemüht, aus der Tradition herauszukommen. In seinen schönfarbigen Bildern steht das Gegenständliche, die Figur im Vordergrund; sogar das barocke Halbfigurenbild kommt noch vor. Chodowiecki geht viel weiter. Der Ausschnitt ist unbefangener. Die menschliche Figur ist ihm nur ein Partikel des Gesamterlebnisses: Raum. Wie der Raum sich im Lichte aufbaut, wie die Figuren zurücktreten und sich



186. D. Chodowiecki, Morgengesellschaft. Potsdam (Dubois Reymond).

zwanglos in der Luft bewegen, die man förmlich fließen sieht, wie mit einem Nichts von Aufwand die intensivste Wirkung erreicht ist. Diese Selbstverständlichkeit hatte das 18. Jahrhundert noch nicht gesehen. Die Bilder sind farbig eintönig, neben Chardin fast monoton, aber um so reicher in den Valeurs. Man kann zu ihrer Erklärung nichts Besseres anführen als eine Stelle in seiner Selbstbiographie: „Was habe ich (in Gesellschaften) zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor allen den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Auch des Abends, bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien, Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine einzige Wohltäterin.“

Chodowiecki war ein Augenmensch. Er reagierte nur auf die Eindrücke der Außenwelt. In der Sachlichkeit liegen auch die Grenzen seiner Begabung. Sobald die Stütze der Naturbeobachtung fehlte, erlahmte er. Ornamentik hat er selten gezeichnet und dann nur naturalistische Allerweltsmuster. Die Allegorien sind gezwungene, pedantische Konstruktion und noch dazu anderen Vorbildern nachempfunden. Die einseitige Veranlagung, war die Grundlage seiner Kunst. Die Neigung zum Realismus wurde gefördert durch das Autodidaktentum und die Umgebung. In einem kunstfreudigen Milieu, im spätbarocken Süddeutschland, wäre diese erbarmungslose, nüchterne Sachlichkeit, die Selbständigkeit, die alle Krücken der Tradition ablehnt, kaum so gereift. Aber auch die Sachlichkeit ist für jede Stilperiode eine andere. Schon weil der Darstellungsmodus zeitgebunden ist. Für Chodowiecki ist das eigentliche Mittel des Ausdrucks die Linie, die zarte, anmutige, steife Louis XVI.-Linie, nicht der harte Kontur des Klassizismus. Seine besten Leistungen sind die Zeichnungen, die unbefangenen, lebendigen Studien mit der frischen Wiedergabe dessen, was er vor Augen hatte. Seine Porträts (nach Vorschrift des Klassizismus sind die Köpfe meist im strengen Profil gegeben) wirken ursprünglicher als die gemalten Porträts. Die Steinumrahmung nach holländischer Anregung, die er für ein selbständiges Kunstwerk

nötig hält (Porträts des D. Solander und des Joseph Banks, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) bringt die Übersetzung in das graphische Schema. Ebenso wertvoll wie die kleinen Gesellschaftsstücke sind die mit Feder und Tusche ausgeführten Blätter aus dem Tagebuch der Danziger Reise 1773. Die altväterlich befangene, liebenswürdige Schilderung des kleinbürgerlichen Milieus ist seine eigentliche Domäne. Auch in der Graphik. Niemand hat so die zopfige Geistigkeit des bürgerlichen Zeitalters charakterisiert. Die steife Anmut, die sentimentale Moralität, die pedantische Einfalt und harmlose Innigkeit, die Nüchternheit und beschränkte Biederkeit sind Ausdruck seiner Kunst, sie sind Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters.

* * *

Das Bildnis der Louis XVI.-Zeit zeigt den tiefgehenden Wandel der Gesinnung, der sich in diesen Jahrzehnten der Gärung und Zersetzung vollendet, besonders deutlich. Man kann ihn schon an dem oberflächlichsten Kennzeichen der Änderung der Lebensart, an der Tracht ablesen. Nur am Anfang dieser Periode trägt man noch das repräsentative Galakostüm, das als Erweiterung und Steigerung der Persönlichkeit gedacht ist, den Samtrock mit Spitzenjabot und Brüsseler Manschetten, die Kniehosen mit Seidenstrümpfen, das gepuderte Haar mit Haarbeutel. Am Ende dieser Periode ist es ersetzt durch den einfachen schlanken, dunklen Frack mit langen Pantalons, und der Zopf ist dem natürlichen Haar ohne Anordnung gewichen. Die wetterwendische Mode ist immer der empfindliche Gradmesser für den Wandel der Gesinnung, für die Änderung des geistigen Habitus. Der Übergang von der repräsentativen Steigerung zur Einfachheit, von der spielerischen Buntheit zur Schlichtheit, ist ein Spiegelbild des Wandels der künstlerischen Absicht. Man will schon jetzt nicht mehr Kostümbilder sehen, geschmückte Puppen in spielerischen Posen, sondern natürliche Menschen in zwangloser Haltung; man sucht tieferen Inhalt, Seelenhaftigkeit. Man will keine Porträts, sondern Bildnisse. Ein neuer Mensch tritt uns entgegen, der Mensch der Aufklärungszeit, in der die Grundlagen für das soziale Leben und den wissenschaftlichen Aufschwung des 19. Jahrhunderts gelegt wurden, der Mensch der Blütezeit der deutschen Literatur, der Zeit Goethes. Typus dieser Zeit ist nicht die Dame, auch nicht der Kavalier, sondern der Intellektuelle und der Bürger. Ein anderes Geschlecht ist herangewachsen, mit weitgespannten, geistigen Interessen, kosmopolitisch orientiert in der geistig überragenden Oberschicht und ein engerziger, patriotischer Mittelstand. Dieses Geschlecht ist sentimental, gemütvoll und nüchtern, sensibel verfeinert und pedantisch sachlich.

Die Gegensätze spiegeln sich im Bildnis. Äußeres Kennzeichen des Wandels ist die neue Sachlichkeit. Der repräsentative Apparat mit Säule und Draperie verschwindet. Im höfischen Porträt wird er noch weitergeschleppt, aber wenn Graff die sächsischen Kurfürsten malt, behandelt er diese veralteten Requisiten als Stilleben, neben die er den Menschen stellt. Man vermeidet die Landschaftskulissen und geht über zum monotonen neutralen Hintergrund, der die Aufmerksamkeit auf den Kopf lenkt, zum dämmrig dunklen Raum, der die Figur mit atmosphärischem Leben umspült. Die Lichtführung dient der Konzentration, wie die farbige Vereinfachung, die tonige Verfeinerung. Die Komposition wird still und einfach, die Darstellung naturwahr, nicht mehr verschönert, und wichtiger noch als alles Künstlerische ist die Vertiefung, die Erfassung der seelischen Individualität. Die natürliche Motivierung wandelt das Gruppenporträt leicht zum Genrebild. Das Bildnis hat nicht nur inhaltlich eine neue Selbständigkeit. Die dekorative Verbreiterung fehlt. Die ornamentalen Kurven, die auf den Rahmen Rücksicht nahmen, die die Ornamentik der Wand fortsetzen, sind geglättet.

Man kann diese Veränderung kunstgeschichtlich auch anders umschreiben. Es ist kurz gesagt die Emanzipation vom französischen Vorbild des Absolutismus. Die neue Orientierung nach dem bürgerlich holländischen und dem englischen Vorbild dauert so lange, bis die Selb-



187. Jan. Zick, Die Familie Remy. Bendorf, R. v. Claer.

ständigkeit erreicht war. Auch das Bildnis war ein wichtiger Führer zur Wirklichkeit. Gewiß ist der Umschwung nicht in einem Zuge vollendet worden. Die Maler der älteren Generation behalten noch viel von den barocken Allüren des absolutistischen Porträts, sie behalten die Gegensätzlichkeit der Richtungen, von Körper und Kopf, sie wahren die aufdringliche Verbindung mit dem Beschauer durch die Sprache der Hände, der Augen. Erst der Klassizismus bringt die strenge Einfachheit.

Die Gegensätze dieser Übergangszeit sind auch in der Wahl der neuen Vorbilder zu erkennen. Das vornehme Porträt der Aufklärungszeit, die unmittelbare Fortsetzung des höfischen Porträts des Absolutismus, hat sich vor allem die Kunst der großen englischen Porträtierten zum Vorbild genommen. Erst in zweiter Linie bleiben noch französische Maler des Rokoko, die sachlichen Künstler wie Chardin. Der Typus des neuen Menschen ist in reiner Prägung in England entstanden. Der englische Einfluß geht durch das weite Gebiet der Kultur. Er hat Parallelen in der Architektur, im Mobiliar, in der Literatur. Die Aristokratie der Aufklärungszeit hat in den Bildnissen ihr besonderes Gepräge. Sie ist nicht mehr repräsentativ, aber vornehm, weltmännisch und gewandt, sentimental, selbstgefällig, gepflegt und verfeinert bis zur Dekadenz. Erst die Sturm- und Drangzeit fordert das Ungepflegte, ja die Verwilderung. In Deutschland, das immer dem bürgerlichen Geschmack sich nähert, sind die wichtigsten Porträtierten der aristokratischen Oberschicht Tischbein und Füger (dieser in seinen Miniaturen), in weitem Abstand Oelenhainz, Lampi, Grassi, Maron.

Das bürgerliche Bildnis orientiert sich nach der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, soweit, daß manchmal sogar die Verkleidung in antiquarische, altertümliche Kostüme die künstlerische Anlehnung rechtfertigen muß. Absicht ist ein vertiefter Realismus, die Betonung

des Charakteristischen natürlich im Geschmack der Zeit, die nie die Zeichen ihres eigenen Charakters, der Sentimentalität und der Verfeinerung, verheimlichen kann. Graff und Edlinger sind die besten Vertreter dieser bürgerlichen Richtung, die über den Klassizismus hinweg zum Biedermeier führt. Die Menge guter, ja ausgezeichneter Werke ist ein Beweis für die Bedeutung, die man dem Fache zumüsst. Ihren dauernden Wert erhält die Bildnismalerei dieser Jahre durch den Inhalt: sie hat uns Abbildungen der größten Deutschen geschenkt. Allerdings, kongeniale Naturen suchen wir unter den Bildnismalern vergebens.

Es läge nahe, die Übersicht über die wichtigsten Porträtiasten der Louis XVI.-Zeit nach dem Charakter der Gemälde zu disponieren und den Beispielen aristokratischer Kunst solche des bürgerlichen Realismus gegenüberzustellen. Da es reine Typen bei der Unbewußtheit der Aufnahme künstlerischer Einflüsse nicht gibt, bleibt diese gröbere Charakteristik ein Notbehelf und wir ziehen auch hier die Scheidung nach lokalen Grenzen vor. Der künstlerische Schwerpunkt liegt in diesem Fache in Mitteldeutschland.

Mitteldeutschland. Der Porträtiast der Gesellschaft der Louis XVI.-Zeit im mittleren Deutschland war Friedrich August Tischbein (1750–1812). Er ist mit Füger der einzige deutsche Bildnismaler, den man mit den gleichzeitigen großen Engländern vergleichen kann. Graff ist neben ihm der bürgerliche Fanatiker der Wahrheit. Die Kultiviertheit ist auch bei ihm die Frucht der kosmopolitischen Einstellung. Der Wandertrieb hat den Maler (der auf einer Reise seiner Eltern in Maastricht 1750 geboren wurde und auf einer Reise in Heidelberg 1812 starb), durch die internationalen Zentralen der Kunst des späten 18. Jahrhunderts getrieben, bevor er in Deutschland sesshaft wurde. Nachdem er bei seinem Vater, dem Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, und bei seinem Onkel Johann Heinrich in Kassel gelernt hatte, ging er (1772–77) nach Paris, wo er sich mit David anfreundete, Vigée Lebrun kennen lernte, von da (1777–79), schon als anerkannter Porträtiast, nach Rom und an den Hof von Neapel, wo er mit Romney zusammentraf. Erst 1780 nahm er in Arolsen feste Anstellung an, die er immer wieder durch Reisen unterbrach. Weimar, Berlin, Jena waren weitere Stationen, bis er 1800, als Nachfolger Oesers, zum Direktor der Akademie in Leipzig ernannt wurde. Auch diese letzte Etappe ist durch einen Aufenthalt in Petersburg (1806–08) unterbrochen worden.

Das Verzeichnis der Werke Tischbeins (im Anhang der von A. Stoll herausgegebenen Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline) ist eine Liste der vornehmen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Auch die Größen der deutschen Literatur sind aufgenommen. Er hat Wieland, Herder, Voß, Schiller porträtiert, alle etwas nüchtern, kühl und unbedeutend. Am wenigsten erfaßt ist Schiller, der mit antikischer Kleidung maskiert ist (Städtisches



188. F. A. Tischbein, Christiane Amalie Erbprinzessin von Anhalt mit ihren Kindern. Herzog von Anhalt.



189. F. A. Tischbein, Bildnis des Herrn Chatelain (1791).
München, Neue Pinakothek.

ist unmerklich durch die Diagonale abgeteilt. Deutlicher noch ist die Strenge der Komposition im Gruppenbild. Beim Porträt der Familie Löhr (um 1801, im Besitz von G. Keil in Weistropp) markieren die Köpfe und Arme der sitzenden Frau und der stehenden Tochter die Fußpunkte des Dreiecks, dessen Spitze der Kopf des Mannes bildet. Auch dem Gruppenbild der Christiane Amalie, Erbprinzessin von Anhalt, mit ihren drei Kindern (im Besitz des Herzogs von Anhalt) ist der Gruppe das Dreieck untergelegt (Abb. 188). Der Hintergrund ist durch rahmenverwandte Linien gefestigt. Die edle Feinheit des Ausdrucks der jungen Mutter hat kein anderes deutsches Porträt dieser Zeit. Das sentimentale Familienbild in Leipzig (um 1800, Tischbeins Frau und seine beiden Töchter tragen seinen Sohn, den nackten Karl Wilhelm, zum Vater, der träumend vor der Staffelei sitzt und den Pinsel dem Rot der Wange des Sohnes nähert) ist nach der durchgehenden Diagonale komponiert und auch den kleineren Formengruppen ist (wie schon Pinder betont hat) das Dreieck untergelegt. Bei größeren Aufträgen versagen diese Mittel. Das große Gruppenbild Fürst Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg und seine Familie (im Besitz des Großherzogs von Luxemburg) zerfällt in selbständige Gruppen, die durch die dunkle Folie zusammengehalten werden, aus der die Körper und als Brennpunkte die Köpfe herauswachsen. Die Folie ist bei Tischbein, wie bei den anderen Porträts der Louis XVI.-Zeit, noch nicht eigentlich als Raum gedacht, sie ist auch nicht mehr die dekorative Andeutung, wie beim Porträt des Rokoko, sondern die Basis des malerischen Aufbaues, der sein Gesetz von der Helle Dunkelwirkung empfängt. Die

Museum, Leipzig). Goethe hat Tischbein als Porträtierten abgelehnt. Die dekadente Kultiviertheit, das malerische Raffinement hatte für ihn noch zu viel vom Geschmack der geschminkten Puppenmaler, gegen die er schon in seiner Schrift von „deutscher Baukunst angekämpft hatte. Man braucht aber nur Spätwerke von Matthieu neben die fast gleichzeitigen Frühwerke Tischbeins stellen, wenn man den Fortschritt zur Natürlichkeit, zur Einfachheit und Stille sehen will. Allerdings, das „Charakteristische“ (den Ausdruck mit der Prägnanz der gleichzeitigen Ästhetik genommen), oder das „Männliche“, das Goethe bei Wilhelm Tischbein schätzte, sucht man vergebens.

Friedrich August Tischbein ist der höfische Porträtiert des ausgehenden Dixhuitième. Unter eine gewisse Gesellschaftsschicht ist er nie herabgestiegen. Die Studienköpfe von Bauern, Greisen im holländischen Geschmack, die Graff und Edlinger gerne malten, kennt er nicht. Die Stärke seiner Bildnisse sind die Tugenden des Louis XVI., die Grazie, die Vornehmheit, die lächelnde Frische und Heiterkeit, die malerische Distinguiertheit, und die hellgraue Tonigkeit. Wo er über die vegetabilische Existenz hinausgehen, wo er vertiefen will, da versagt er. Seine Stärke sind Kinder- und Frauenporträts. Der „geborene Frauenmaler“ wird er in den Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline genannt. Seine Figuren haben Haltung trotz der Lässigkeit. Die Art wie Herzog Karl August von Sachsen-Weimar in der dekorativ vereinfachten Landschaft sitzt (Porträt im Besitz des Großherzogs von Sachsen-Weimar), diese Ungezwungenheit, Einfachheit, ist weit entfernt von der repräsentativen Gesuchttheit der vorhergehenden Zeit.

In seinen besten Bildnissen gibt die Betonung akademischen Wissens der Komposition den formalen Halt. Das Bildnis des Herzogs Karl August von Sachsen-Weimar (im Besitz des Großherzogs)

Absicht, die Figur in die atmosphärische Umgebung hineinzustellen, erinnert an die Holländer. Aber der farbige Aufbau ist nicht von den Holländern übernommen, wie bei Graff, sondern aus zweiter Hand von den Engländern. Wir haben dieses Vorbild schon erwähnt. Mit Romney war Tischbein in Italien bei Lord Hamilton in Berührung gekommen. Auch sonst mag ihm auf seinen Reisen englische Kunst vor Augen gekommen sein. Die dekorativen Parklandschaften auf den Ölskizzen in Kassel erinnern an Gainsborough. Aber mehr als allgemeine Anklänge sucht man wieder vergebens. Was Tischbeins Porträts von den englischen unterscheidet ist die größere Festigkeit und, wie bei Füger, die Betonung des Charakters, die Unterstreichung der Individualität.

Anton Graff (geboren in Winterthur 1736, gestorben in Dresden 1813) ist in mancher Hinsicht der Gegenpol von Friedrich August Tischbein, neben dem er der bevorzugte Porträtmaler der mittel- und norddeutschen Höfe war. Er war Schweizer, schon von Natur aus mit einer starken Dosis Nüchternheit ausgestattet. Die Neigung zur Sachlichkeit, zum Einfachen war ihm angeboren. Dazu kam noch die handwerkliche Vorbildung in engem Kreis provinzieller Maler. Er besuchte die Zeichnungsschule des Johann Ulrich Schellenberg in Zürich, kam dann nach Augsburg zu Haid (1756) und nach Ansbach zum Hofmaler Schneider. 1759 kehrte er nach Augsburg zurück, von wo ihn Hagedorn 1765 nach Dresden berief. Die Neigung zur Porträtmalerei war schon in seiner Jugend vorhanden; aber künstlerische Anregung bot ihm seine Umgebung kaum. Er mußte sich nach alten Vorbildern orientieren. In Ansbach hat er Porträts von Rigaud gesehen, von dem ihm nur die Behandlung der Draperie gefiel. Auch Desmarées, dessen Werke er auf Reisen von Augsburg aus aufsuchte, hat ihm nur allgemeine Anregung geboten. Viel stärker war der Eindruck von Kupetzky. Seine Porträts seien das Leben selbst, war sein Ausspruch, der allein schon die Richtung seines Geschmackes zeigt. Hinter Kupetzky steht als Vorbild der Gigant Rembrandt.

Natürlich konnte der Louis XVI.-Maler den holländischen Genius nicht in seiner Totalität verstehen. Recht viel mehr als malerische Rezepte für ein modernisiertes Helldunkel hat Graff ihm nicht abgesehen. Nur im allgemeinen kann man behaupten, daß Rembrandts Vorbild (das wieder mehr als Kumulativbegriff für holländische Malerei gelten muß), seine „Neigung für das Charakteristische“, das „Sprechende“, Unidealisierte, für „die Wahrheit der Natur“ bestärkte. Diese Vorzüge rühmt der Ästhet Sulzer, der Schwiegervater Graffs. Manchmal glaubt man engere Zusammenhänge zu spüren. Beim Porträt des Antistes Wirz (um 1765, bei E. Bodmer in Kyburg) ist die ovale Steinumrahmung Requisit der holländischen Kleinkunst; die altägyptische, schwarze Amtstracht mit der riesigen weißen Halskrause ist so wiedergegeben, daß die Ähnlichkeit etwa mit Bildnissen des offiziellen Rembrandt oder des Thomas de Keyser erreicht ist. Auch bei den Bildnissen der Schultheiß von Winterthur (Stadtbibliothek, Abb. 190), des Elias Bidermann (1784), des Christoph Ziegler (1796), hat die Amtstracht die Veranlassung gegeben zu einer Annäherung der malerischen Komposition an holländische Porträts. Das Selbstbildnis im Alter von fünfzig Jahren (1787, Winterthur, Ernst Jung) wo nur Hände und Kopf des Malers sichtbar werden, der sich mit scharfem Blick an den Beschauer herandrängt, ist in der Haltung ungefähr so, wie Rembrandts radiertes Selbstbildnis von 1639. Daß niemals von direkten Entlehnungen oder auch nur von einer Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild gesprochen werden kann, ist wieder ein Beweis für die Selbständigkeit Graffs, denn die holländische Malerei nur das Medium ist, um zu Eigenem zu gelangen.

Diese Selbständigkeit liegt in der (für die Louis XVI.-Zeit) unerhörten „Wahrheit der Natur“, der Objektivität, der Erfassung des inneren Lebens, der Darstellung der seelischen Eigentümlichkeit. Es ist kein Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.



190. Anton Graff, Johannes Sulzer,
Schultheiß von Winterthur. Winterthur, Stadtbibliothek.
Nach Waser, A. Graff.



191. Anton Graff, Bildnis des Malers Chodowiecki.
Berlin, Akademie.

Zufall, daß von Graff eine stattliche Anzahl von Selbstbildnissen erhalten sind, die alle mehr oder weniger den Stempel des Experimentes an der eigenen Psychologie an sich tragen. (Im Alter von 30 Jahren, Dresden; mit 48 Jahren, 1784 in Winterthur, Stadtbibliothek. Von 1787 in Winterthur, E. Jung; im Alter von 58 Jahren in Dresden. Um 1810 ebenfalls Dresden. Um 1811 bei Ziegler, Winterthur.) Dazu kommen als Werke mit ähnlicher Absicht die Selbstbildnisse mit seiner Familie. (Von 1786 in Sagan, Herzogl. Schloß; die erste Fassung Winterthur, Kunsthalle. Von 1774, der Künstler und seine Gattin vor Sulzers Bild, Winterthur, Kunsthalle.) Weiter gehören in diesen Zusammenhang die Bildnisse seiner Gattin (Winterthur von 1772, von 1790 und öfters); die Bildnisse seiner Söhne (Karl Anton zeichnend 1783, Winterthur, Kunsthalle und bei Frau H. Meier, Bremen; Georg, mit Seifenblasen spielend, Zürich). Von Graff gibt es auch, wie von Edlinger, die intimen, liebevoll durchgeführten Charakterköpfe alter, runzeliger Männer und Frauen in holländischer Art (der Trinker und die Trinkerin, Zürich bei Pauline Escher. Der Greis mit gefalteten Händen, Winterthur, A. Ernst). Die Vereinfachung des Hintergrundes ist Zeichen der bewußten Konzentration; von der dunklen Folie heben sich Kopf und Hände als dominierende Partien ab. Der Lichteinfall dient zur Betonung des Wesentlichen. Im Kopf selbst sind

die offenen, sprechenden Augen, „die Fenster der Seele“, mit liebevoller Charakteristik ausgeführt. Ganz hat sich Graff der Konvention, den Ansprüchen des Publikums nicht entziehen können. Seine Intellektuellen sind viel zu blühend, zu gesund, zu freundlich, und vor den Köpfen der Großen versagt er. Das Durchgeistigte fehlt. Lessing sagte (1771), beim Anblick seines Porträts: „Sehe ich denn so ver-teufelt freundlich aus.“ (Exemplare in Winterthur, Gotha, Mainz, Universitätsbibliothek Leipzig; das beste in Berlin, Justizrat Lessing.) Wieland bezeichnete sein Bildnis als Karikatur mit Schafsaugen. „Wer es sieht, kreuzigt und segnet sich.“ (Gemälde von 1794 in Dahlem, Kammerherr Sahren von Sahr.) Von dem Bildnis Herders (Halberstadt, Gleimsche Familienstiftung) schrieb Schiller an Körner 1787: „Wenn Ihr sein Bild bei Graff gesehen habt, so könnet Ihr ihn Euch recht gut vorstellen, nur daß er in dem Gemälde zu viel leichte Freundlichkeit, in seinem Gesicht mehr Ernst ist“. Über sein Bild von Graff ist er nicht sehr zufrieden.“ Schiller selbst ist auf seinem bekannten Porträt (Dresden, Körner-Museum) der sentimentale Lyriker. Wie hat Dannecker auf seiner Büste den Dichter heroisiert! Von den anderen Dichterbildnissen sind zu nennen: Bürger und Geßner. Von Zeitgenossen, die ihm nahestanden, Sulzer, sein Schwiegervater, und sein Freund Chodowiecki. Das Porträt des alten Malers, der mit beiden Händen die silberne Brille hält und sich gutmütig lächelnd dem Beschauer zuwendet (Berlin, Akademie [Abb. 191]; München, Pinakothek) ist eines der besten Bildnisse Graffs.

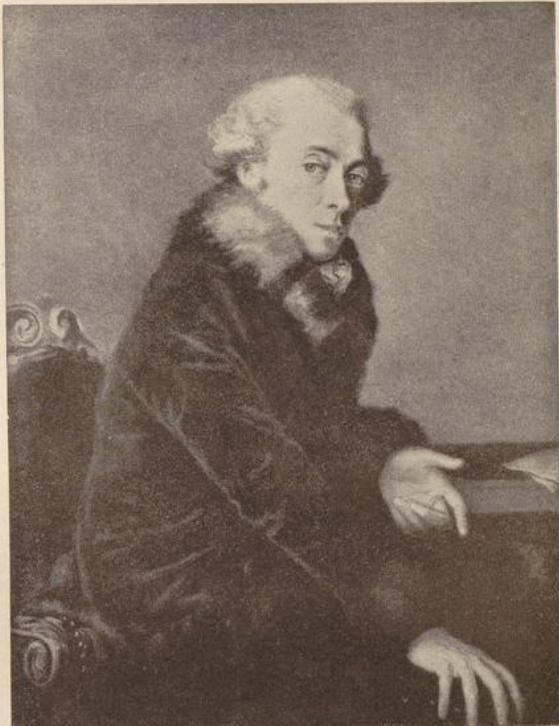
Graff war im Hauptberuf sächsischer Hofmaler und seine spezielle Aufgabe waren die repräsentativen Porträts. Es gibt solche. Kurfürst Friedrich Christian (1806, Leipzig, Rathaus), Kurfürst Friedrich August in Turnierrüstung 1779 (ebenda, und vor 1795 in der Dresdener Galerie) in ganzer Figur, mit den stereotypen Herrschergesten, mit dem offiziellen Apparat der Würde, mit Säule und Draperie. Sie sind wirksam, aber an sich verfehlt. Bildnis und stillebenhaftes Beiwerk stehen nebeneinander. Auch Bildnis und Landschaft. Heinrich XIII. von Reuß (Greiz) steht in Generalsuniform in düsterer Landschaft, die rein dekorative Bedeutung hat, die aber auch formal mit dem Porträtierten in keinem Zusammenhang steht. Man verlangt beim absolutistischen Porträt die Steigerung wie im Spätbarock, oder jetzt das Weltmännische, so wie bei Tischbein und den Engländern. Bei den vielen Bildnissen der Adeligen (im sächsischen Adelsbesitz, Dresdener Galerie) findet man einen Zug bürger-

licher Zugänglichkeit, niemals aber die reservierte Vornehmheit, die Ausdruck der überverfeinerten Zeit ist. Ein paarmal glaubt man Anlehnung an englische Vorbilder zu spüren, die über die bürgerliche Trivialität hinausheften sollen. Vor dem Porträt der Luise Auguste, Prinzessin von Dänemark (Leipzig) wird man an Reynolds, vor dem der Schauspielerin Henriette Koch (Zürich, Künstlergutli) wird man an Gainsborough erinnert. Aber die Anlage zum Modemaler fehlte Graff gänzlich. Dafür war er viel zu sehr Schweizer.

Am meisten Achtung vor seiner künstlerischen Bedeutung erwecken die wenigen kleinen Landschaften, die er als Nebensächlichkeiten malte: Der Morgen (die Elbgegend oberhalb Dresden), die Nacht (Ansicht von Blasewitz bei Dresden, bei Erwin Bienert, Dresden), Landschaft bei Blasewitz und Ausblick bei Loschwitz (Stadtmuseum, Dresden), alle gemalt um 1801, (Abbildungen im Katalog der Jahrhundertausstellung Berlin 1906). Sie sind düster, schwer, kämpferisch und unglaublich modern. Die Monumentalität des Aufbaus, trotz des kleinen Formates, überrascht. Die Unbefangenheit in der Wiedergabe des stimmungsvollen Natureindrucks macht sie zu Vorläufern der romantischen Landschaft des 19. Jahrhunderts. Man darf sie (mit Posse) als früheste Zeugnisse der neuen Dresdener Landschaftsmalerei ansprechen.

Würden wir hier alle Porträtmaler der mittel- und norddeutschen Gebiete ausführlich zitieren, müßten wir ein eigenes Kapitel anfügen. Besonders gepflegt wurde jetzt die Kunst des Pastells. Man hatte sie schon im Rokoko geschätzt, in der Louis XVI.-Zeit war die zarte Technik besonders beliebt. Die Skala der gebrochenen Farben wurde jetzt mit größtem Raffinement verwertet. Der bedeutendste unter diesen Porträtmälern ist Johann Heinrich Schröder (Meiningen 1787—1812). Sein Porträt des Fürsten Heinrich XIV. von Reuß (Abb. 192) hatte auf der Darmstädter Ausstellung Aufsehen erregt. Es gehörte zu den schönsten deutschen Porträts dieser Zeit, es hält den Vergleich mit den besten Engländern aus. Ungewöhnliche Feinheit und Eleganz der Zeichnung, das Weltmännische der Auffassung sind seine Vorzüge. Der Typus des Adeligen aus der späten Aufklärungszeit. Schröder war der Porträtmaler des mitteldeutschen Hochadels. Die besten Bildnisse sind im Besitz der Fürsten (Hessen, Sachsen-Weimar-Eisenach, Reuß, Braunschweig, Lüneburg). Sein Konkurrent in den gleichen Kreisen war Johann Christian August Schwarz (Hildesheim 1756—Braunschweig 1816), der in Berlin, Dresden, Braunschweig tätig war. Die Feinheit der Pastellbilder Schröders erreicht er nicht. Mehr durchgeföhlt, der plastischen Form des Klassizismus angepaßt, bürgerlicher, sind die Pastellporträts des Daniel Caffé (Küstrin 1756—Leipzig 1815), der in Dresden bei Heinrich Schmidt und Casanova gelernt hatte (Porträt in Leipzig, Museum und Privatbesitz). Ein Wanderporträtmaler war Joseph Friedrich August Darbes (Hamburg 1747—Berlin 1840), der in Holland, Frankreich, Deutschland, Kurland, Rußland tätig war.

In Mainz war Georg Anton Urlaub (1744—1788), der der Auffassung des Rokoko treu geblieben ist. Von seiner Hand gibt es gute Halbfigurenporträts. Als Historienmaler und Porträtmaler war in Koblenz und im Kur-Trier der sehr begabte Maler Johann Zoffani (Zauffely) tätig (Regensburg 1733—Strand



192. J. H. Schröder, Fürst Heinrich XIV. von Reuß.
Fürst Reuß.



193. J. G. Edlinger, Katharina Simmet.
München, Neue Pinakothek.

bescheidene, stilgeschichtliche Parallele zu Goya bezeichnen. Der Vergleich soll natürlich kein Werturteil enthalten. Edlinger ist neben Goya ein enger Spezialist, er steht auch als malerischer KÖnner zurück. Das Gemeinsame liegt auf einem neutralen Gebiet. Beide führen am Klassizismus vorbei direkt zum malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Edlinger ist Autodidakt. Lehrzeit bei subalternen Kräften in Graz, in Wien (1758), Tätigkeit als Freskomaler in Salzburg. Handwerkliche Kompositionsvorschläge aus diesen Jahren sind noch im Besitz der Familie. Dann wurde er wandernder Porträtmaler. Er ging auf Kundenschaft. Als Dreißigjähriger kam er nach München (1771). Oefele wurde hier sein Lehrer (den feinen Kopf des Malers hat Edlinger in einem seiner besten Porträts der Frühzeit verewigt). Desmarées sein Vorbild. Unter dem Einfluß der holländisierenden Malerei eines Dorner und unter dem Eindruck der großen, holländischen Meister gewann er seinen eigenen Stil. Seine frühen Bildnisse sind eine Fortsetzung der höfischen Kunst Desmarées, aber mit einer besonderen, eigenwilligen, realistischen Note. Das Raffinement dieser überkultivierten Zeit ist vermindert, ungeschminkte Natürlichkeit und Ausdruck sind das Ziel. Die prunkvollen Kostüme, mit Spitzen, sogar Säule und Draperie mußte er übernehmen, auch die zeremonielle, repräsentative Haltung war ihm vorgeschrieben; aber alles ist Beiwerk, oberflächliche, farbige Begleitung, und nur der Kopf, der mit starkem Realismus, ungeschmeichelt wiedergegeben, übertrieben charakterisiert ist, absorbiert das Interesse. Die Kurfürstin Elisabeth Auguste (1781 München, Residenz) bleibt trotz Purpurnmantel und Orden und Puder die gutmütige, häbliche Matrone mit den klugen Augen. Herzog Wilhelm II. von Birkenfeld (1788, im Besitz der Herzogin Karl Theodor, München), ein klobiger, fast brutaler Kopf mit stechendem Blick, ohne einen Schimmer der verfeinerten Kultur, die den Adel der Louis XVI.-Zeit auszeichnete; farbig sehr reizvoll ist aber die Louis XVI.-Tracht mit den verschiedenen Nuancen von Rot. So sind auch die anderen Porträts. Die Skala der seelischen Typen ist eng und gerade für die Tugenden des ausgehenden Dix-huitième, für Anmut, Sentimentalität, Raffiniertheit scheint Edlinger fast die Empfindung abgegangen zu sein. Meusel erzählt (1791), daß die Damen sich ungern seinem erbarmungslosen Pinsel überließen, weil der Maler auch die kleinsten Schönheitsfehler registrierte. Schöne Frauen findet man in seinen Werken nicht, höchstens sympathische. Die aufgerissenen Augen sollen verlebendigen. In den früheren Arbeiten besticht die lichtere Gesamthaltung der sorgfältig auf-

on the Green bei London 1810). 1758 ging er nach London und wurde dort einer der führenden Porträtmaler in der späteren Louis XVI.-Zeit. Der gesuchte Porträtmaler der Rheinlande war Heinrich Föelix (Ehrenbreitstein 1757—1821), der Schüler von Januarius Zick.

München. Die spezialisierten Porträtmaler von Rang sind hier wenige. Franz Ignaz Oefele (geb. in Posen 1721, gest. in München 1797), im Hauptfach Historien- und religiöser Maler, war ein Schüler von Götz in Augsburg, von Albrecht in München, und von Rogari in Venedig. Er brachte es zum Kabinettmaler des bayrischen Kurfürsten Max Joseph III. und zum Lehrer an der Zeichnungsakademie. Nur als Porträtmaler hat er einige Bedeutung. Zu nennen sind das Bildnis der Frau Regina Huberin (München, Privatbesitz) und des Clemens C. Oefele, Heidelberg. Auch von Matthias Klotz (Straßburg 1748, gest. München 1821), dem Schüler von Guibal, Theatermaler in Mannheim, der erst 1778 als fertiger Meister nach München kam, sind einige Porträts die künstlerischen Leistungen. So das große Bildnis des Anton Clemens, Grafen von Törring als Hubertusritter 1786 (München, Graf Törring).

Weit übertragt alle Johann Georg Edlinger (geb. in Graz 1741, gest. in München 1819). Der Maler hat auch in der deutschen Kunstgeschichte eine besondere Stellung. Er steht neben Graff; aber er ist viel impulsiver, ja burschikos, noch mehr Naturalist, betont bürgerlich und antifranzösisch. Wenn wir die Grenzen des Vergleiches weiter ausdehnen, dürfen wir ihn sogar als eine

getragenen Farben. So bei den Porträts der Maria Josefa von Imhoff (1779 München, Nationalmuseum), der Gräfin La Rosée (1783), auf den feinen Zusammenhang von Rot, Schwarz wie Grau gestimmt (ebenda, Pinakothek). Zu seinen besten Werken gehören noch die Porträts der alten, fein lächelnden Katharina Simmet (ebenda), des Grafen Sigismund von Haimhausen (Darmstadt).

In den späteren achtziger Jahren ändert sich die farbige Haltung. Die hellen Lokalfarben sind abgedämpft, die koloristischen Feinheiten verschwinden und machen Platz einem braunen und goldenen Gesamtton. Der Auftrag wird immer freier, impressionistischer. Die Komposition ist auf dem Kontrast von flackerigem Licht und dunklem Grund aufgebaut. Nur die Köpfe sind durchgeführt, besonders sorgfältig die lebhaften Augen, während das Beiwerk breit, pastös hingesetzt ist. Spätwerke von Rembrandt, die er auf seinen Reisen gesehen haben kann, müssen auf ihn besonderen Eindruck gemacht haben. Die Tonigkeit und der bravuröse impressionistische Auftrag haben Edlinger im Anfang unseres Jahrhunderts wieder zu einer lokalen Münchener Berühmtheit gemacht. Man fühlte sich an Lenbach oder Sambberger erinnert. Innerhalb der gleichzeitigen Louis XVI.-Malerei, in der Umgebung zarter, gebrochener Farbigkeit, wirkt die Technik kraftvoll, virtuos und frisch, die Charakteristik lebendig, naturhaft. Sobald man eine größere Anzahl von Werken dieser Zeit überblickt, wo Edlinger vorübergehend der Modemaler des gutschätzten Münchener Bürgertums war, lässt die Bewunderung nach. Das Schema überwiegt. Schöne Werke der Übergangszeit, von mehr konsistenter Mache, sind in der Neuen Pinakothek das Bildnis des Buchhändlers B. Strobel und seiner zwei Kinder, eines der seltenen Gruppenporträts Edlingers, sachlich einfach, mit genrehaftem Inhalt, aber nicht recht überzeugend durch die ruckartige Bewegung von Vater und Sohn; es besitzt noch die feinen, farbigen Qualitäten der Frühzeit. In der gleichen Sammlung Graf Thompson (1790) mit Andeutung landschaftlichen Hintergrundes. Ein gutes Damenporträt ist im Städel (Frankfurt). Das Bildnis des Grafen Preysing (Berlin 1796) ist schon dumpf und schwer in der Farbe, besonders reizvoll wieder der helle frische Mädchengeist seiner Tochter Barbara (Frau von Sedlmeier, München).

In den schlimmen Jahren nach 1800 lässt die künstlerische Qualität stark nach. Inzwischen war die Not eingekehrt. Jüngere akademische Kollegen hatten Edlinger aus der Beliebtheit verdrängt. Er malte jetzt Modelle, die er sich von der Straße holte, alte Männer und Frauen, sagt Meusel. Das Thema des Charakterkopfes, das auch Graff interessierte, ist wieder holländischem Vorbild abgesehen. Diese Genrestücke mit lebensgroßen Figuren, Schnupfer, Kaffeetrinker, Spieler, Bettler, Soldaten (Sammlung Röhrer, Augsburg u. a.), sind zwar keine reinen Abbildungen nach Art der holländischen Kleinmeister, sie sind auch keine psychologisch vertieften Ausdrucksstudien, sie scheinen nur als Beweise malerischen Könnens gemalt zu sein. Sie wurden in der Zeit des platten Formalismus immer genialischer, fahriger, wilder, verschwommener. Die erdigen, schweren Töne und die flackerigen Lichter, die Formlosigkeit der Zeichnung — Einzelheiten, wie die Hände, werden nicht mehr durchmodelliert — erscheinen als lauter Protest gegen die plastische Korrektheit des Klassizismus. Der Widerstand gegen die herrschende Richtung lässt ihn — unbewußt — auf die Seite der jungen „Stürmer und Dränger“ treten. Edlinger ist der Typus des einseitigen Malers, der keine Kompromisse kennt und darüber zu Grunde geht.

Im späteren 18. Jahrhundert war der beliebte Modemaler in München Moritz Kellerhoven (geb. Altenrath 1758, gest. München 1830), ein Schüler von Lambert Krahe in Düsseldorf, später in Wien, seit 1784 Hofmaler von Karl Theodor. Die holländisierende Malerei ist auch bei ihm die Basis. Er ist eleganter, einfacher und bewußter im Aufbau. Die farbige Haltung, die schwärzlich blaugrünen Töne sind mehr klassizistisch kühl, der Ausdruck reserviert. Kellerhoven war um 1800 der Maler des bayrischen Hofes; aber seine besten Leistungen sind die wenig prätentösen Porträts, wie das Doppelbildnis eines bürgerlichen Paares in der Neuen Pinakothek. Aus dem Fache des Historiengeschehens kam Joseph Hauber (geb. Geradsried 1766, gest. München 1834). Er hatte in Wien und bei Dorner in München gelernt, war dann Nachfolger Oefeleis an der Zeichnungsakademie geworden. Er war einer der letzten Großmaler (Fresken in Diepoltskirchen u. a. O.), der größte Lieferant von Altarblättern für die bayrischen Landkirchen der Zeit um 1800. Wir können diese Leistungen lokaler Kunstübung, auch seine mythologischen Bilder mit betont klassizistischer Aufmachung (Münchener Pinakothek) hier übergehen. Von seinen Porträts sind einige frühe Arbeiten fälschlich Edlinger zugeschrieben, wie das besonders qualitätvolle Gruppenbildnis der Familie des Bildhauers Boos (Nationalmuseum), das mit dem guten Gruppenbild Goldschmied Mayer und seine Tochter (bei Frau Haushofer Merk, bez. und datiert 1797), größte Ähnlichkeit hat. Die späten, mehr platten, plastisch modellierten Porträts gehören nicht mehr zum Thema. Auch von Ignaz Frey (Eichstätt 1752—München 1835), der viele Altarblätter gemalt hat, sind nur die frühen, von eng-



194. H. F. Füger, Der Künstler und sein Bruder.
Miniatur. Berlin, Nat. Galerie.

nach Halle und arbeitete nebenbei in seinem Lieblingsfache, der Miniaturmalerei, weiter. Das Porträt des Melchior Reder (1768, Familie Kinsky) ist noch etwas ängstlich, kleinlich. Dann eine außerordentliche und reife Leistung das Doppelbildnis des siebzehnjährigen Malers und seines Bruders (Berlin, Nationalgalerie [Abb. 194]). Füger lehnt sich nachlässig an den Stuhl, auf dem Gottlieb Christian sitzt, Klavier spielend. Beide sehen lächelnd aus dem Bild heraus. Jugendliche Heiterkeit paart sich mit der zwanglosen Sicherheit der neuen, selbstbewußten Generation der Goethezeit. Die Bildnisse seines Hallenser Lehrers Seger und dessen Frau (Wien, Figdor) haben in der Schilderung des Interieurs leichten holländischen Einschlag. Möglich, daß Füger damals Porträts Graffs gesehen hat, der eben nach Dresden gekommen war. Sie sind wichtig, weil sie uns den Weg zeigen, den Füger eingeschlagen hätte, wenn er nicht, durch seine literarische Bildung getrieben, sich der Bewegung des frühen Klassizismus in die Arme geworfen hätte. Das geschah in Leipzig bei Oeser und in Dresden, wo er bis 1772 blieb. Die Ausstellung dieses Jahres begründet seinen Ruhm.

1774 kam er nach Wien. Protektion öffnete ihm leicht die Türen. Erfolge fielen ihm wie selbstverständlich in den Schoß. Er wurde der Porträtmaler des Hochadels. Für den Hof malte er unter anderem 1776 das Familienbild Maria Theresia mit ihren Kindern (Österreichische Galerie). Ein äußerliches Genremotiv, die Betrachtung eines Bildes, verbindet die Figuren; aber der seelische Kontakt fehlt. Rücksichten auf das höfische Zeremoniell haben die Natürlichkeit verwischt, die Fügers frühes Doppelporträt auszeichnet. Von Minister Kaunitz wurde er 1776 als kaiserlicher Pensionär nach Rom geschickt. Er ging natürlich zu Mengs und nun vollendete sich sein künstlerisches Schicksal. Füger wurde Louis XVI.-Klassizist. „Die starken, ausdrucksvoollen oder rührenden Szenen“ beschäftigten ihn jetzt weit mehr als die „bloß angenehmen und galanten“, gesteht er in einem Brief an Guibal. Als erste Probe seines Könnens schickte er 1779 eine Apotheose auf Joseph II., eine unerfreuliche, höfische Allegorie mit antikischen Floskeln (Wien, Österr. Galerie). Die Neigung zur Theorie, zur Literatur bringt den unnötigen Ernst, sie zerstört die Frische, die unbewußte Sicherheit seiner Jugendarbeiten und raubt ihnen das Fluidum des Ungezwungenen. Es öffnet sich ein Riß, der seinem Schaffen die Einheitlichkeit nimmt.

Fügers Miniaturen sind auch später nicht klassizistisch, während seine historischen Kompositionen idealisiert, im Schema des internationalen, frühklassizistischen, französisch orientierten Allerweltsgeschmacks aufgebaut sind, dem er schon durch die Schulung bei Guibal verschrieben war. Im Porträt geht er an die Natur heran, soweit man es wünschte, er sucht den Ausdruck zu erreichen, den eben die Zeit verlangte, das Vornehme, Feine, Raffinierte. Er verschönert, aber er reißt die Natur nicht zum

lischen Vorbildern beeinflußten Porträts (Gegenstücke von feiner Farbigkeit, Mann und Frau, bez. 1792 im Besitz des Verfassers) gute Leistungen.

Wien. Die führende Persönlichkeit in Wien war Heinrich Friedrich Füger (1751–1818). Wenn wir ihn, den vielseitigen Künstler, unter den Bildnismalern aufzählen, so liegt darin ein Urteil. Fügers künstlerische Bedeutung liegt eben im Porträt. Seine Bildnisminiaturen sind vielleicht die besten der Louis XVI.-Zeit. Sie behalten ihren Rang auch neben den englischen und französischen Meisterwerken.

Füger ist ein Schwabe, er stammt aus Heilbronn. Nach frühen Versuchen kam er zu Guibal in die französische Atmosphäre des Stuttgarter Hofs, ging aber 1768 als Jurist

Typus zusammen. Er bleibt malerisch locker, spritzig, duftig, und nur spätere Arbeiten haben konsistente Partien. Über die Oberflächlichkeit und genießerische Heiterkeit hinaus sucht er bei männlichen Porträts auch Vertiefung des Charakters. Schöne Beispiele: Porträt des Kurfürsten von Erthal (Sammlung Figgör u. ö.), Prinz Wilhelm von Hohenlohe Kirchberg (ebenda), Kaiser Leopold II. ((Sammlung A. v. Rothschild, Wien). Seine Historienbilder sind gestellt nach den Vorschriften akademischer Ästhetik aufgebaut. Sentimentalität und Pathetik waren damals immanente Forderungen. Auch stilistisch bleiben sie auf der Stufe des frühen Louis XVI.-Klassizismus stehen, der von den Errungenschaften der älteren Generation noch die malerischen Werte zu retten sucht. Das Licht ist immer ein wichtiger Faktor der Komposition, mehr noch als bei Mengs, es betont und gliedert. Der Imitation der kanonischen Vorbilder konnte auch Füger nicht entrinnen. Von den zwei Wegen zur Kunst, die Mengs den Adeptsen läßt, der schwierigen Nachahmung und Idealisierung der Natur oder der Nachahmung der großen Vorbilder, hat er den zweiten gewählt. Er hat Mengs, die Renaissanceklassiker, und die Franzosen zum Vorbild genommen; aber er bleibt selbständig, gehorcht den raschen Impulsen seiner Phantasie, er scheut vor der sklavischen Übernahme von Motiven und vor statuarischer Starre zurück. Er will im Porträt die verfeinerte Natürlichkeit der Louis XVI.-Zeit, in den historischen Kompositionen die akademische Idealität. Seine historischen Gemälde sind nicht schlechter und nicht besser als französische Bilder der Louis XVI.-Zeit; aber sie sind schwerer genießbar, weil sie zu sehr konstruiert sind. In seinen Porträts nimmt sich immer die angeborene, malerische Genialität ihr Recht. Die besten sind zeitlose Leistungen von Ewigkeitswert.

1782 hatte Füger für die Königin Karoline, die Tochter der Maria Theresia, in Caserta die Familienbibliothek ausgemalt. 1783 ging er nach Wien zurück. Rasch fielen ihm alle einflußreichen Stellen in den Schoß. Er wurde der anerkannte Führer auf künstlerischem Gebiet, Galerie- und Akademiedirektor (1795). Sein Organisationstalent und seine Vielseitigkeit hatten ihn zum Führer prädestiniert. Er war Maler, Radierer, Illustrator. Seine Illustrationen zu Klopstocks *Messias* (1798 u. a.), Zeichnungen in der Albertina, Ölbilder in der Wiener Akademie) haben großes Aufsehen erregt. Er hat auch Entwürfe zu Dekorationen, zu Skulpturen, Medaillen gemacht. Von seinen historischen Kompositionen, die den Ruhm seines Namens weitertrugen, sind die wichtigsten in Wien (Hofmuseum und den anderen Galerien). Wir lassen sie hier beiseite.

Auch von seinen großen Porträts zitieren wir nur wenige. Vielleicht sind die intimeren Familienbildnisse und die Selbstbildnisse die besten. Der junge, ungemein arrogante Maler in Kiel (Kunstverein), der kluge Kopf seines Bruders Gottlieb Christian (Österreichische Galerie, um 1788), sein Sohn als Kind, im blauseidenen Kleide, fröhlich mit Pinsel und Palette spielend (ebenda 1796) und seine Gattin mit dem Buche in der Hand (um 1797). Man könnte noch das Porträt des Kurfürsten Friedrich Karl Joseph v. Erthal (Aschaffenburg, 1789 [Abb. 195]), das des Johann Hunczowsky (1794, Wien Figgör) und die etwas theatralische „Dame mit dem Vogel“ (um 1800, Wiener Akademie) anführen. Die Neigung zum Theatralischen, die Reminiszenz an barocke Repräsentation, kehrt bei anderen großen Porträts wieder.

Man hat Füger den Beinamen des deutschen Cosway gegeben. Die Anlehnung an den englischen Porträtsstil gilt als unbestritten Tatsache. Sie ist nur bedingt richtig. Wenn man die gemeinsamen Züge des Zeitstils abzieht, bleibt ein kleiner Rest. Füger hat auf seinen Studienfahrten englische Miniaturen gesehen. Den Unterschied zwischen den frühesten Arbeiten, dem Doppelbildnis der beiden Brüder, und den späteren Miniaturen nach der Italienreise (Beispiel etwa Gräfin Merveldt), wird man am einfachsten als Anpassung an den Stil der Engländer erklären. Aber mehr als ein Muster im Arrangement, im Malerischen, im modischen Stil der Miniatur, konnte ihm das englische Vorbild nicht sein. Übernommen hat er in Arbeiten der Frühperiode den lockeren, duftigen, impressionistischen Auftrag mit Punkten und kleinen Flecken. In der Auffassung des Porträts als Kunstwerk stand er damals schon weit über Cosway, dessen Miniaturen noch dekadenter, viel mehr typisiert sind. Füger hat (wie sein Biograph Stix mit Recht betont) seinen Modellen mit allem Charme zugleich auch Charakter und Individualität verliehen. Aus der großen Anzahl von Miniaturen führen wir nur einige Proben an. (Eine Auswahl in guten Reproduktionen bei Stix.) Die besten sind die der Frühzeit. Andrea Perruola (1783, Sammlung Eißler, Wien) wieder mit bläsiertem Ausdruck. Die Gräfin Merveldt-Pergen (ebenfalls um 1783, Sammlung Figgör), am meisten englischen Porträts nahekommen; ganz selbständig schon wieder die Gräfin Taffe (1784, Sammlung Frh. v. Reitzes, Wien), aus dem Dunkel des Hintergrundes auftauchend, wie die Köpfe auf Bildnissen Graffs. Graf Franz Joseph Saurau (1785, Sammlung Bourgoing, Wien), der feine Kavalier mit dem kühlen Blick. Sehr lebendig, wie keine englische Miniatur, die üppige Gräfin Josephine Fekete-Esterhazy (1786). Der Arzt Joseph Barth (1786, Alphons von Rothschild, Wien) ist dem Selbstporträt von Rubens nachempfunden. Mehrmals hat Füger die Gräfinnen Elisabeth, Christiane und Maria Karoline Thun porträtiert; am besten die kunstvoll geschlossene Gruppe der drei Schwestern, sitzend



195. Füger, Kurfürst F. K. J. v. Erthal.
Aschaffenburg, Galerie.

(1788, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin). Eine ähnliche Version in Frankfurt (Kunsthandel, Rosenbaum). Aus der späteren Zeit nur wenige Proben. Fürstin Anna Liechtenstein-Khevenhüller (um 1795, Sammlung Figgior). Das Kolorit, auf das Kobaltblau des Kleides abgestimmt, verbindet die kalten Farben des Klassizismus mit toniger Feinheit. Ein Werk abgeklärter Meisterlichkeit ist das Porträt der Maria Karoline, Königin von Neapel (1790, Sammlung Benda, Wien). Die besten Leistungen Fügers sind die Bildnisse schöner Frauen. Auch darin ist er der typische Porträtmaler der Louis XVI.-Zeit, des sterbenden Rokoko. Die Erwartungen, die sein jugendliches Doppelporträt erwecken konnte, hat Füger nicht erfüllt. Von der besonderen Geistigkeit der Goethezeit, von der neuen Würde des Menschen, dem gesteigerten, gesunden, in sich geschlossenen Menschentum, leuchtet selten ein Abglanz aus seinen Porträts. Wie Friedrich August Tischbein ist er der Porträtmaler der gepflegten, dekadenten Oberschicht, der kosmopolitisch orientierten Gesellschaft der Aufklärungszeit. Kühle, Vornehmheit, Selbstgefälligkeit, Reserviertheit, gesteigert bis zur Arroganz, sind Ausdruck seiner männlichen Porträts, lächelnde Anmut, Sentimentalität oder kokette Feinheit der seiner Frauen. Eine gewisse Oberflächlichkeit ist Zeitstil. Und das Wienerische? Der Charakter der Gesellschaft war eben die Abgeschliffenheit, die Internationalität. Die Frauen haben am ehesten noch etwas von gesundem Charme

und von Schalkhaftigkeit. Als die junge Generation die Forderung nach Verinnerlichung, Religiosität und Patriotismus, nach neuer Hingabe an die Natur aufstellte, geriet auch Füger mit den künftigen Romantikern in Konflikt. In der Entwicklung der Wiener Malerei ist Fügers Bedeutung sehr groß. Fast alle bedeutenden Maler der Folgezeit waren seine Schüler. „Er hat den Aufschwung der Miniaturmalerei in Wien im 19. Jahrhundert angebahnt.“ Er hat für die Wiener Biedermeiermalerei die alte Malkultur konserviert.

Einer der bedeutendsten Wiener Porträtmaler in dieser Zeit war der etwas ältere Anton Maron (Wien 1731—Rom 1808). Er war Schüler der Wiener Akademie, dann des Mengs in Rom, dessen Schwager er später geworden ist, avancierte bald zum geschätzten Porträtmaler am Hofe des Großherzogs von Toscana und blieb in Italien. In der Geschichte der deutschen Malerei verdient er deshalb keine ausführliche Erwähnung, obwohl seine Porträts von Joseph II. und Maria Theresia (Wien, Kunsthistor. Museum) und das des Herzogs von Anhalt (Anhalt) zu den wertvollen Leistungen in Deutschland gehören. Der Stil des Mengs zeigt sich in der Rundlichkeit der Modellierung und in der Glattheit der Ausführung. Von der plastischen Trockenheit des Klassizismus ist dieser malerisch weiche Stil noch weit entfernt.

In der Kaiserstadt Wien muß der Konsum an Bildnissen besonders groß gewesen sein. Mit und nach Füger fand dort eine Reihe tüchtiger, ja weltberühmter Porträtmaler Beschäftigung. Ein Landsmann von Füger war Friedrich Oelenhainz (geb. in Endingen 1745, gest. in Pfalzburg auf der Rückreise von Paris 1804). Er hat einen ähnlichen Bildungsgang hinter sich. Er erhielt auf der Académie des Arts in Ludwigsburg den feineren Schliff, ging dann 1767 zu Beyer nach Wien. 1769 bekam er den Preis, spezialisierte sich zum vielbeschäftigten Porträtmaler. Nur vorübergehend war er 1790—91 in Zürich bei Lavater, dann in Bern 1792 und Basel 1794—95. Die Schweizer Jahre waren seine beste Zeit. Von Füger unterscheidet ihn ein Doppeltes. Eine stärkere Naturwüchsigkeit. Einen gewissen Grad von frischer Provinzialität hat der aus kleinen Verhältnissen stammende Maler nie überwunden. Der gesunde Realismus, die größere Eindringlichkeit ist Eigenart seiner Bildnisse. Bezeichnend, daß Oelenhainz auch reine Stillleben gemalt hat und daß er seinen Bildnissen manchmal genrehaft Motivierung gibt (Bildnisse in Schwarzwälder Tracht, Eßlingen u. a. O.). Das Wiener Stubenmädchen in Heidelberg (angeblich ein Por-

trät der Louisa St. George) ist ein spätes Gegenstück zu Liotards Schokoladenmädchen, in dem Abstand, der Manet von einem deutschen Impressionisten trennt. Die zweite Eigenschaft, die sich nur als eine Folgeerscheinung der ersten auswirkt, ist die stärkere Neigung zur Retrospektive. Sie charakterisiert die ganze Louis XVI.-Malerei. Die Anlehnung an die holländische Malerei, die wie bei Graff und Zick bis zu einer Maskierung im alten Kostüm geht. In seinem Nachlaß waren „Bildnisse in holländischer Kleidung“. Der Eremit (Zürich, Künstlergesellschaft) mit Totenkopf ist ein Experiment in holländischer Manier. In einigen Bildnissen der späteren Zeit glaubt man auch den Anschluß an die Engländer zu spüren. Als spezielle Eigenschaft dieser Übergangszeit kommen dazu: die Vereinfachung, die Dreiviertelwendung mit Blick nach vorne, die Ansicht von unten, die Konzentration des Lichtes, die starken Schlagschatten, der monotone, meist dunkle Hintergrund. Erst in der Spätzeit herrscht die Frontalansicht. Die psychische Tiefe ist nicht groß; aber das Mitleben, die Einfühlung in den Dargestellten gibt den sympathischen Zug. Die Frauen sind durch anheimelnde Anmut ausgezeichnet. Bei den repräsentativen Bildnissen verwendet auch Oelenhainz noch die Requisiten des Barock. Verschiedene im Besitz der Schwarzenberg: General Schwarzenberg und seine Gemahlin, eine geborene Herzogin von Arenberg (Schloß Frauenberg in Böhmen), Feldmarschall Schwarzenberg (1796). Josepha Chanclos. Von den einfachen Bildnissen sind die der Dichter Schubart (Stuttgart), Lavater, Geßner (Zürich, Pestalozzianum), weiter die Bildnisse Schweizer Patrizier in Zürich erwähnenswert.

Für die starken Bedürfnisse des Wiener Hofes sorgte neben Oelenhainz Joseph Hickel (Böhmisches Leipa 1736—Wien 1807). Er hat auf der Wiener Akademie gelernt und wurde von Maria Theresia 1768 nach Italien geschickt, 1771 porträtierte er Kaiser Joseph II. und wurde Kammermaler in Wien. Er war ein geschickter Routinier; man erzählt, daß er an die 3000 Porträts gemalt habe. Von diesen gehört gewiß nur ein kleiner Teil in die Kunstsprache. Sein Bruder Anton Hickel (Böhmisches Leipa 1745—Hamburg 1798) ging nach seiner Lernzeit in Wien auf die Wanderschaft, um Kundenschaft zu suchen, wie so viele Porträtiisten, die die Stelle des heutigen Photographen vertraten. Er kam an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor in München 1779—81 (Bildnisse in der Residenz München, Schloß Nymphenburg, in Augsburg ein Bildnis des Malers Christian Wink 1781), von da nach Tirol, Schweiz, Paris, bei Ausbruch der Revolution nach London und schließlich nach Hamburg. Überall war er der Maler der höchsten Gesellschaft. Besondere künstlerische Bedeutung haben seine Werke nicht.

Der erfolgreicher Rivale Fügers im Fache des Porträts war Johann B. Lampi d. Ä. (geb. 1751 in Romano in Südtirol, gest. in Wien 1830). Er stammt aus der Schule des dekorativen Fresko, hat bei einem Provinzmeister in Salzburg gelernt und malte Altarblätter für die Dörfer. Er hat sich dann im damals österreichischen Norditalien weiter umgesehen, hielt sich vorübergehend in Innsbruck, Klagenfurt auf. Erst 1783 kam er nach Wien, erhielt sofort den Hochadel als Klientel, malte Kaiser Joseph, und wurde rasch eine internationale Größe. Er gab dann Gastrollen an verschiedenen Höfen, 1788 in Warschau, wo er den König und den Hof malte, 1791 in Petersburg. Erst 1797 kam er wieder nach Wien zurück, wurde sogar geadelt und blieb bis zu seinem Tode der gefeierte Hofmaler. Er ist einer der letzten Meister des repräsentativen Porträts. Die pompösen Porträts der russischen Kaiserinnen Katharina II. und Maria Feodorowna, des Kaisers Franz Joseph II. sind die letzten Ausläufer der Gattung, die ein Jahrhundert vorher Rigaud geschaffen hatte. Erst später setzte Winterhalter unter neuen Bedingungen dieses offizielle Fach fort. Auch Lampi ist, wie der gleichaltrige Füger, ein Maler des Louis XVI., dem die ererbte Kultur der Farbe wichtiger ist, als die neue klassizistische Form, das Stoffliche der Samte, Seiden, Spitzen, Orden wertvoller als seelische Vertiefung. Von Füger unterscheidet ihn das Weltmännische der Auffassung, die stärkere Abgeschlossenheit, die farblose Internationalität. Vom Wienerischen ist nichts mehr geblieben. Sein Sohn Johann B. Lampi d. J. (Trent 1775—Wien 1837) hat den konventionellen höfischen Porträtsstil, der bis zum Schluß malerisches Louis XVI. geblieben ist, in das 19. Jahrhundert hinübergetragen. Auch der jüngere Lampi war internationaler Hofmaler. Mit Lampi teilte sich in die Palme Josef Grassi (Wien 1758—Dresden 1838), der hochgeschätzte Porträtmaler des polnischen und mitteldeutschen Hochadels, dessen Werke ebenfalls schon in die Kunstsprache des 19. Jahrhunderts gehören.

* * *

Die Landschaftsmalerei der Louis XVI.-Zeit umfaßt die Entwicklung von der eklektischen, komponierten, dekorativen Landschaft am Ende des Rokoko bis zu den Inkunabeln der Frühromantik am Beginn des 19. Jahrhunderts und bis zur gebauten, klarlinigen, hell-

farbigen, idealisierten Landschaft des Klassizismus. Die letztere, die klassizistische Landschaft wird im Bande Kunst des 19. Jahrhunderts geschildert. Das eigentliche Thema, der eigentliche künstlerische Inhalt, ist die Verdeutschung. Die Abkehr vom französischen und italienischen Vorbild ist auch hier durch die Nachahmung der blutsverwandten, holländischen Landschaft angebahnt worden, die den Blick für die Schönheit der heimatlichen Erde frei gemacht hat. Kein anderes Gebiet der bildenden Kunst zeigt so sehr den engen Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Epoche. Nirgends tritt das erwachende Nationalgefühl so deutlich hervor, das gleichzeitig auch in Dichtung, Musik, Philosophie das nationale Leben einem Höhepunkt zugeführt hat. Wundervoll das Schauspiel, wie überall im deutschen Lande die Keime des Schöpferischen sprießen, und zur frühlingshaften Frische der frühromantischen Stimmungslandschaft zusammenwachsen. Wie die Maler mit kindlich staunenden Augen vor die Natur treten und im Kleinen neue, keusche Schönheiten entdecken, die man früher nie gesehen hatte. Ergreifend die scheue Stille und das Lauschen auf das Geheimnis der Natur. Erstaunlich, wie mit der gesteigerten Forderung auch das Können wächst, wie alle malerischen Probleme der Folgezeit, selbst des Impressionismus vorweggenommen werden, Probleme, die das 19. Jahrhundert erst wieder von neuem entdecken mußte.

Der Gipfel dieses Aufstieges liegt jenseits der Jahrhundertgrenze. Unsere Aufgabe ist es, die Anfänge der Bewegung zu skizzieren. Sie sind noch recht eklektisch und unselbstständig. Nichts ist schwerer, als mit verbildetem Auge das Natürliche zu sehen. Es war besonders schwierig für die Landschaftsmalerei, die durch jahrhundertlange Gewöhnung in die dekorative Stilistik hineingewachsen war, das barocke Schema über Bord zu werfen, das bisher die Garantie für den künstlerischen Wert gegeben hatte, auf die Tonigkeit, die interessanten Überschneidungen, die malerische Wirkung der Randkulissen, Repoussoir, Versatzstücke zu verzichten, die notwendig scheinende, kunstvolle Trennung der Gründe zu verschleiern. Man hat zuerst bei den Holländern Hilfe gesucht und die Landschaften von Ruysdael, Everdingen, mehr noch die italienisierenden Stimmungsmaler Both, Berchem, Asselyn kopiert, die dann die Verbindung herstellten mit der immer noch geschätzten stilisierten Landschaft eines Claude Lorrain. Der Periode der Imitation folgte bald der Schritt zur Selbständigkeit. Man ist unmittelbar vor die Natur getreten und hat an ihr gelernt, man hat einzelne, selbständige gesehene Motive entnommen und hat sie in das alte, barocke Bildschema eingefügt. Absicht der neuen Landschaftsmalerei des Louis XVI. ist es, das seelische Mitgefühl zu erregen, sanftes Entzücken zu erzeugen. Zu dieser Forderung nach Lieblichkeit, Anmut paßt die Unbestimmtheit, die Verallgemeinerung. Man liebt jetzt das Gelagerte, Ruhige, die breiten Flächen, die sanften Hügel, man liebt die Weite und sucht deshalb die Ansicht von oben, den reich variierten Fernblick, der sich später zur lichten Unendlichkeit der frühromantischen Stimmungslandschaft weitet. Man liebt auch das Idyllische nicht nur in der Staffage, die das Schäfertum in realischem Gewande wiederbringt, auch im Engen, Lauschigen des landschaftlichen Motivs.

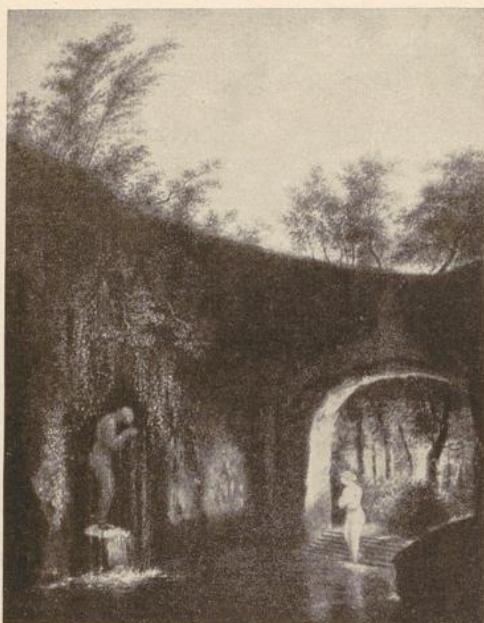
Die Landschaft der Louis XVI.-Zeit ist eklektisch. Sie ist immer noch eine Sammlung von Motiven und Eindrücken, die im künstlerischen Aufbau verbunden sind. Das Ganze ist komponiert wie bisher; nur die einzelnen Eindrücke sind jetzt viel intensiver, frischer als im Rokoko. Auch diese Natur ist noch konstruiert, ein Bukett von Blumen. Jede einzelne ist in der Natur gewachsen, aber der Strauß ist doch künstlich. Man sieht das Konstruierte am besten aus der gleichzeitigen Theorie über die Landschaftsmalerei, aus den Rezepten, die Hagedorn empfiehlt, der noch die Randbäume als seitlichen Abschluß, als Angleichung an den Rahmen fordert. Salomon Geßner kommt in seinem Brief über die Landschaftsmalerei (1770) zu folgendem Resultat:

„So wird durch die beydseitige Übung nach der Natur und dem Besten in der Kunst der Künstler sich fähig machen, wechselweise die besten Manieren des Ausdruckes der Kunst mit der Natur, diese mit jener zu vergleichen. Sein Auge wird so gewöhnt seyn, in der Natur das zu bemerken, was mahlerisch schön ist.“

Den letzten Schritt zur Unmittelbarkeit, zur Abschüttelung des Vorbildes, hat die Malerei der Louis XVI.-Zeit an wenigen Stellen (in München und Dresden) gewagt. Das Studium vor der Natur, das Zeichnen und Malen nach der Natur, die getreue Wiedergabe des Geschehenen führen zu einem neuen Abschnitt. Erst die von barocker Konvention gereinigte Landschaft konnte mit neuem Inhalt gefüllt werden. Die Besiegelung der Landschaft durch die Stimmung ist das Thema der Frühromantik geworden. Nur hie und da ist jetzt schon die selbständige, deutsche Form erreicht worden. Der innere Wandel zu diesem Schritt war ja ungeheuer. Daß alles Schema, alles Theatralische wegfallen kann, daß die heimatliche Landschaft in ihrer Schlichtheit vollwertiges künstlerisches Thema wird, daß selbst die Staffage nur malerischer Vorwurf bleibt oder unnötig wird, diese vollständige Emanzipation vom barocken Empfinden gleicht einem Neuentdecken der Natur. Daß man Landschaften malt, denen jede Notwendigkeit im früheren Sinne fehlt, die nicht Prospekte, nicht Veduten und nicht Kompositionen sind, die keine literarische Absicht haben, daß man überhaupt wieder, zum ersten Male nach Jahrhunderten, es wagt, unbefangen vor die Natur hinzutreten, zu zeichnen, zu aquarellieren, sogar zu malen, ist eine Errungenschaft von unabsehbarer Bedeutung. Schon 1787 schrieb Geßner an seinen Sohn: „Fürtrefflich, daß Du nach der Natur mehr mahlest als zeichnest. Der Zeichner wird auf die Farbe nie so aufmerksam seyn, weil er sie nicht benutzen kann; so aber fordert diese eben so sehr Deine Aufmerksamkeit, wie die Formen, und bey Farbe und Pinsel findest Du besser die Art, jeden Gegenstand charakteristisch und wahr auszudrücken, und Du hast immer tausend Vortheile vor dem, der seine trockenen Zeichnungen auf dem Zimmer in ein Gemälde überträgt.“ Gewiß, der Boden für diese Stimmungslandschaft war schon durch die Dichtkunst vorbereitet. Sie hatte das Auge geöffnet, den Sinn für die Stimmung empfänglich gemacht; sie hatte gelehrt, sich einzufühlen, Gedanken und Gefühle in die Landschaft hineinzutransponieren. Das Verantwortungsgefühl gegenüber dem Gesehenen, die Treue der Wiedergabe bleibt erhalten, wird aber gesteigert zur poetischen Verklärung.

Man könnte auch die Landschaftsmalerei des Louis XVI. in zwei Richtungen trennen. Die eine ist wieder die intime Landschaft, die unmittelbar übergeht in die Stimmungslandschaft der Frühromantik. Die andere ist die Landschaft mit arkadischem Einschlag, die zuerst klassische Ideale in die heimatliche Landschaft überträgt, sie durch antikische Staffage dem Zeitempfinden anzunähern sucht (Geßner). Sie bevorzugt später die südländische Landschaft, sucht in ihr „Zeichnung“ und „Schönheit“ und endet in der stilisierten Landschaft des Klassizismus (Koch, Hackert). Die Trennung ist in unserer Zeitspanne noch nicht streng durchzuführen. Die klassizistische Landschaft gehört, wie gesagt, nicht mehr zu unserem Thema. Wir wählen zur Gliederung wieder die lokale Disposition, die sich ungefähr dem Gang der geschichtlichen Entwicklung anschließt.

Die Schweiz. Auf dem ersten Blatt einer Geschichte der deutschen Louis XVI.-Malerei müßte eigentlich Salomon Geßner (Zürich 1730—88) stehen. Nicht etwa, weil seine künstlerische Produktion eine überragende Bedeutung gehabt hätte. Sie ist letzten Endes nur liebenswürdiger, aber sehr reizvoller Dilettantismus. „Geßner ist ein kleiner Mann in der Kunstgeschichte“, sagt Wölfflin in seiner schönen Erstlingsschrift über Geßner. Er hat sich erst spät mit Graphik und Malerei abgegeben, als seine literarische Berühmtheit schon über Europa verbreitet war, und als seine dichterische Kraft im Abnehmen war. Viel größer ist seine Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Anreger. Das leichtbeschwingte Wort eilt den Taten der bildenden Kunst weit voraus. Geßner hat als erster in Deutschland, auf dem Kontinent, für die Idee einer Rückkehr zur Natur den dichterischen Ausdruck gefunden. In seinen Idyllen (die schon 1756 erschienen) will er den Menschen in ein verlorenes Paradies zurückführen, weg vom verderbten Rokoko. Hier sind zuerst die zarten Melodien der neuen



196. Salomon Geßner, Das Bad.
Generalkonsul v. Angst, Zürich.

auf seine Anregung 1763 gegründete Porzellanfabrik Schoren bei Béndlikon Entwürfe geliefert. Dann kommen die selbständigen Folgen von Landschaften. 1764 zehn heimathliche Landschaften mit Motiven aus der Umgebung von Zürich, 1768 zwölf Landschaften mehr arkadischen Inhalts, 1771 zehn mythologische Stücke, wo das Figürliche betont, die antike Staffage in die deutsche Landschaft hineingesetzt ist. Sein graphisches Hauptwerk sind die Vignetten der großen Quartausgabe seiner Werke (1777). Mag sein, daß uns die Landschaften als Konstruktion, Nachempfindung vorkommen, für ihre Zeit waren diese Erfindungen die wahre Natur. Es waren die ersten Werke, in denen die neuen poetischen Gedanken in Bildform gekleidet waren, die ersten heimathlichen Landschaften, in denen Gefühle und Stimmungen malerischen Ausdruck erhielten. Wir können ihre Bedeutung nur noch ahnen. Wie können wir überhaupt wissen, was der Schöpfer hineingelegt hat? Wieviel Geheimnisvolles, Gefühltes in diesen niedlichen Dingen steckt, wie tief der Ernst des künstlerischen Erlebens reicht? Nur aus der Wirkung und dem Nachleben sehen wir, daß damals die Werke als erlebt, als echt und wahr empfunden worden sind, und daß sie dem Geschlecht der Louis XVI.-Zeit ans Herz gegriffen haben. So ist es auch mit den gemalten Landschaften (Zürich, Kunstgesellschaft, Sammlg. D. Angst (Abb. 196) Bern, München, Graph. Slg., Dresden u. a. O.), die Geßner seit den achtziger Jahren bevorzugt hat. Auch sie sind komponiert, aber sie sind ihrer Zeit als etwas Neues erschienen, die die neue Empfindung besser verstanden hat, die leichter mit erleben, leichter nachfühlen konnte als wir. Sie sind arkadische Dichtungen, nicht unmittelbare Studien nach der Natur; sie sind mit niedlicher, antikischer Staffage bevölkert, aber durchaus heimatisch, deutsch. Die Figuren sind die ungemein zarte Versinnlichung des gesuchten Inhaltes, sie sind die Verkörperung der Stimmung, sie sind die keusche Seele der Landschaft. Erst sie bringen die Steigerung in das Poetische.

Geßner war kein großer Mann in der Kunstgeschichte, aber er war ein Mensch mit einer tiefen, reinen Seele, begabt mit rührender Empfindsamkeit. Auch das kleinste Blättchen war ihm ein Erlebnis. Es ist selbstverständlich, daß diese gefühlvolle Verklärung nur seiner Zeit genügen konnte. Die Sturm- und Drangezeit hatte wieder kräftigere Ideale, sie suchte Leidenschaft, Sinnlichkeit und Kraft und daher wurde sogleich der Widerspruch gegen die tatenlose Zuständlichkeit laut. Füßli spricht von den tränenerreichten Süßigkeiten Geßners, und Goethe in Dichtung und Wahrheit vom Charakterlosen der Geßnerschen Poesie bei großer

Zeit angeschlagen, die bald überall Widerhall finden sollten, die Verherrlichung der Einfalt, Einfachheit und Tugend, als Gegensatz zur Maskerade und Konvention schäferlicher Tändelei. Hier hörte man zuerst die Töne schwärmerischer Empfindsamkeit. Hier ertönte von neuem das Lob der Antike, die damals wieder einmal als formgebende Macht in das Leben der modernen Menschen hineingestellt wurde. Gewiß ist auch diese Antike noch konstruiert wie die Natur. Sie ist das Gefäß, in das alle Wünsche der sentimentalnen Zeit hineingeschüttet wurden, sie ist ein Gemisch aus Empfindsamkeit und Moralität, sie ist das Vorbild für Simplizität und einfältige Schönheit, für Grazie und Sanftheit. So hat sie auch noch Winckelmann gesehen.

Auf künstlerischem Gebiet ist Geßner Autodidakt. Er hat sich, wie er selbst bekennt, nach Mustern gebildet, nach Waterloo und Berchem, und als Vorbild für die Komposition nennt er (man möchte es kaum glauben), Claude Lorrain und Poussin. Er hat mit mehr ornamentalen, dekorativen Erfindungen begonnen, mit radierten Vignetten zu den Idyllen 1756, die wichtig sind, weil sie die frühesten Louis XVI.-Ornamente in Deutschland bringen. Thema sind Blumensträuße und Gefäße, nicht inhaltlose Kurven, zuständliche Dinge, nicht irrationale Bewegung. Noch reiner im Stil sind Titel und Vignetten der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften (1762). Gleichzeitig hat er auch für die

Anmut und kindlicher Herzlichkeit. Die Schweizer Landschaft nach Geßner hat das dichterische Joch wieder abgeschüttelt.

Wir müssen zunächst noch die Zeitgenossen Geßners zitieren. Sie sind keine Größen. Johann Ludwig Aberli (Winterthur 1723—Bern 1786) war ein Prospektmaler ohne besondere, künstlerische Intentionen. Konrad Kuster (Winterthur 1730—1802) und Johann Heinrich Wuest (Zürich 1741—1821) sind typische Louis XVI.-Eklektiker. Sie komponieren und legen das Gewicht auf dunklen Vordergrundkulissen mit leichtem Einschlag romantischer Gedanken. Wuests Schüler Johann Caspar Huber (Glaubenberg 1752—Zürich 1827) bevorzugt die Idylle. Er geht in Einzelheiten näher an die Natur heran. Die jüngere Generation, Landschafter wie Ludwig Heß (1760—1800) und Konrad Geßner (1764—1828), der Sohn des Malers und Dichters, haben sich schon ganz von den Idealen des Louis XVI. losgesagt. Sie führen zum kräftigeren Naturalismus des 19. Jahrhunderts.

Frankfurt und der Rhein. Der Eklektizismus wurde hier, wie schon früher erwähnt, am längsten konserviert. Der Einfluß der Niederländer blieb bis zur Jahrhundertwende erhalten. Friedrich Wilhelm Hirt (1721—1772), der Hofmaler des Herzogs Anton Ulrich von Meiningen, Tiermaler und Landschafter, malte Miniaturen mit sauber ausgeführter, niedlicher Staffage in der Art der Flamen des 17. Jahrhunderts. Er liebt die Ansicht von oben, die ihm erlaubt, den Reichtum an Motiven, an kleinlichen Einzelheiten auszubreiten (Ansicht von Sachsenhausen 1757, im Besitz des Herzogs von Meiningen). Seine besten Bilder sollen während eines Studienaufenthaltes in der Schweiz entstanden sein. Wir zitieren diese Angabe Gwinners, um auf die wichtige Rolle der Schweiz hinzuweisen. (Gemälde Hirts sind in Frankfurt, Bamberg, Dessau, Bern, Kassel u. a. O.). Auch der älteste Sohn des Christian Georg Schütz, Franz Schütz (1751—1781) hat 1777—78 die Schweiz bereist und ist bis nach Italien gekommen. In seinen seltenen Landschaften (er ist frühzeitig an den Folgen eines ausschweifenden Lebens gestorben) blieb er dem holländischen Geschmacke treu. Everdingen war sein Vorbild. (Bilder in Frankfurt und Aschaffenburg.) Erst der jüngere Christian Georg Schütz (geb. Flörsheim 1758, gest. Frankfurt 1823) wagte zaghaft den Schritt zur modernen Stimmungslandschaft. Seine frühen Bilder (Frankfurt, Aschaffenburg) bleiben noch dem holländischen Schema treu. Sie stehen Kleinmeistern der Art wie Cossiau und Mechau am nächsten. Reisen führten den strebsamen Meister in Deutschland umher, an den Rhein (1779) und Main, nach Sachsen und Holstein. Die Früchte dieser Studienreisen waren sorgfältige Zeichnungen, die die Unterlagen für den Stich und für Gemälde bildeten. Auch Goethe hat diese Zeichnungen „von bewunderungswürdiger Reinheit und Sorgfalt der Ausführung“ gerühmt. (Kunst und Altertum am Rhein.) Gemälde in Frankfurt, Kassel, Bamberg.

In den gleichen Jahren (1784—87), in denen Ferdinand Kobell seine Aschaffenburger Ansichten schuf, malte Christian Georg Schütz der Ältere für den gleichen Auftraggeber, den Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal, verschiedene Ansichten von Mainz, die mit den Bildern Kobells im Schloß Aschaffenburg aufbewahrt werden. Wir erwähnen diese Spätwerke des älteren Schütz erst hier, weil auch sie nach der Schweizer Reise des Malers (1762—75) entstanden sind, weil sie in der Auffassung den Wünschen der Louis XVI.-Zeit sich anpassen und den Endpunkt angeben, zu dem die mehr retrospektiv gerichtete Frankfurter Landschaftsmalerei gelangen konnte. Auch sie geben Naturausschnitte ohne besondere kompositionelle Retuschen. Die Ansicht von oben, die es erlaubt, den Reichtum der Landschaft an Einzelheiten, das Vielerlei der Terraingestaltung, auszubreiten, hat auch Kobell in einigen Bildern beibehalten. Die Ansichten Schützens sind aber viel mehr auf den Atelierton gestimmt, ein warmes toniges Braun beherrscht die dunkle Skala, und sie sind unter dem Eindruck entstanden, daß erst die kräftigeren, atmosphärischen Gegensätze, die Kontraste von starken Schatten und greller Sonne, die Rudimente der idealen Landschaft des Spätbarock, dem Naturausschnitt künstlerische Haltung geben. Die Ansicht von Weisenau bei Mainz (München) ist der Gesinnung nach barock. Die Größe und Kraft der Kobellschen Veduten erreichen sie nicht. Das Beste gibt Schütz, der mit der älteren Generation des Rokoko aufgewachsen ist, immer da, wo er komponieren darf. Die hier abgebildete heitere Taunuslandschaft von 1776 (München, Böhler [Abb. 197]), wo der reich variierte, vierteilige Fernblick von Vordergrundkulissen mit bunter Staffage und Randbäumen eingeschlossen ist, wo das genaue Abbild der Wirklichkeit durch die Versatzstücke in das Dekorative abgewandelt wird, ist eine seiner wertvollsten Leistungen. Der Maler im Vordergrunde ist ein Vorläufer der romantischen Stimmungsfigur.

Wir übergehen die Maler geringeren Ranges in Mainz, Johann Kaspar Schneider (1754—1839), der auch Altarblätter und Bildnisse gemalt hat, und dessen Bruder, den Landschafter Georg Schneider (1759—1842) und nennen von den rheinischen Malern den kurkölnischen und kurtrierischen Hofmaler



197. Chr. Gg. Schütz, Taunuslandschaft. München, Kunsthändel (Böhler).

Gottfried Bernhard Manskirsch (geb. Bonn 1736, gest. 1817 Köln). Auch er ist vom niederländischen Vorbild ausgegangen (ein Wasserfall in der Gemäldegalerie Koblenz ist Everdingen nachempfunden, ein Waldstück der gleichen Sammlung Ruysdael); aber in Einzelwerken der Spätzeit, mehr Zufallswürfen, bringt er frische Naturausschnitte, die man ohne die Signatur mit den gereifteren Landschaften seines Sohnes Joseph Manskirsch (1770—1827) verwechseln könnte.

Wien hat auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in diesen Jahren fast geschwiegen. Außer den schon erwähnten Landschaften von Brandt, ist wenig geleistet worden. Der talentierte Johann Evangelist Dorfmeister (1742—1765) ist in jungen Jahren gestorben. (Gemälde im Hofmuseum, Liechtenstein, Melk.) Martin Molitor (1759—1812) war doch nur eine subalterne Kraft. War in der Stadt mit der übermächtigen Barocktradition die Luft einem kühleren Realismus nicht günstig?

München. Die Keime zur Münchener Landschaftsmalerei der Frühromantik sind unter Kurfürst Karl Theodor gelegt worden, der bei der Übersiedlung von Mannheim nach München seine pfälzischen Hofmaler mitnahm. Der Boden war empfänglich, rasch wuchsen die einheimischen Kräfte nach, und um die Jahrhundertwende war München neben Dresden die führende Stadt auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Ferdinand Kobell (Mannheim 1740, gest. München 1799) hat seine künstlerische Laufbahn noch in seiner Pfälzer Heimat abgeschlossen. Nach der Übersiedlung nach München (1793) hat er geschwiegen und doch ist er durch den Eindruck seiner Bilder der Schöpfer der neuen Landschaft geworden. Er begann mit der Beamtenkarriere, aber ein Trieb führte ihn unabwendbar zur Kunst, trotz des Widerstandes seines Vaters. Er lernte an der Mannheimer Akademie, wurde durch Bilder Brinckmanns angeregt, kam dann 1768 nach Paris zu Wille, wo sich seine künstlerische Anschauung konsolidierte. 1771 wurde er kurfürstlicher Kabinettmaler.

Seine Frühzeit ist eklektisch. Der Forderung Geßners entsprechend sammelt er im Freien die Eindrücke und malt im Atelier die Landschaften, deren Komposition den großen Vorbildern abgesehen ist. Vorbilder sind ihm Ruysdael und Everdingen, mehr noch die italienisierenden Landschafter, Both, Berchem. Sie bestimmen seine malerische Auffassung, sie bestimmen auch die Wahl der Motive, wenn er sich un-



198. Ferdinand Kobell, Wandfeld im Badhaus. Schwetzingen.



199. Ferdinand Kobell, Wandfeld im Badhaus. Schwetzingen.

mittelbar an die Natur heranwagt. Erst in zweiter Linie hat die ideale Landschaft eines Claude Lorrain als Vorbild gedient. Dazu inspiriert ihn Geßner mit arkadischer Sentimentalität. Allen Anregungen steht aber doch als großer selbständiger Faktor gegenüber der Eindruck der Natur selbst. Holländische Intimität, dekorative Großzügigkeit und selbständige Anschauung verbinden sich in seinen flüssig gemalten, einheitlichen Landschaften zu starker Wirkung. Sie behalten immer etwas vom künstlichen Atelerton, sie sind pathetisch und schwer, sie sind mehr nachempfunden als wirklich erlebt, sie geben mehr den Weg an, auf dem die Reise in das Neuland der Kunst erfolgen konnte, aber sie sind immer geistreich und groß. Die Gebirgslandschaft in Schwerin, und mehr noch die Panneaux im Badhaus des Schwetzinger Parkes (um 1772) gehören zu den besten deutschen Landschaften der Übergangszeit (Abb. 198, 199).

Der Bau von Pigage mit der Ausstattung von Guibal und Kobell ist eines der feinsten Denkmäler der Kunst des Louis XVI. in Deutschland. Die sechs hohen Schmaflächen und das mittlere, breitere Feld der Vertäfelung des Arbeitszimmers des Kurfürsten Karl Theodor sind mit Landschaften gefüllt, die als Raumdekor natürlich auch dekorative Bedeutung haben. Der dekorative Zweck ist betont durch korrespondierende Kompositionen, durch hohe Randbäume, Randkulissen und durch den korrespondierenden Inhalt. Je zwei Schmalbilder bilden eine Einheit, die im Gegensatz steht zu dem der anderen. Das Mittelbild hat ein neutrales Thema. Der ruhige sonnige, Tag, mit idyllischen Motiven, eine Landschaft mit kompakten



200. Ferdinand Kobell, Blick auf Goldbach bei Aschaffenburg.
München, Neue Pinakothek.

Randkulissen und einem Teich, an dessen Ufern sich Hirten und Tiere bewegen. Die Wirkung der Radierungen Geßners steht im Hintergrund des Themas dieser pastoralen Symphonien. Bei den Schmalbildern wechseln die Themen in deutlichen Gegensätzen, Morgen- und Abendstimmung, Gewitter und sonniger blauer Himmel, wilder Gebirgslandschaft mit Wasserfall und sanfter Fluß, auf dem ein Kahn ruhig treibt, pathetische Bewegung und weiche Ruhe. Die sentimentale, arkadische Stimmungs-melodik der Louis XVI.-Zeit ist hinein verwebt. Man könnte Geßner zitieren; aber dafür sind die Landschaften nicht zart genug, eher noch frühe Gedichte Goethes. An Zeugnissen intimer Natur-Komposition, die im Prinzip

beobachtung fehlt es nicht; aber den Eindruck beherrscht doch die dekorative auf die ideale, barocke pathetische Landschaft des 17. Jahrhunderts zurückgeht.

In den Jahren 1785—87 hat Ferdinand Kobell für den Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl von Erthal eine Serie von Ansichten von Aschaffenburg, vom Maintal und der Umgebung der Stadt ausgeführt. Sie sind heute noch in Aschaffenburg; das schönste Stück, das Tal gegen Goldbach, ist in der Münchener Pinakothek (Abb. 200). Die Landschaften bilden einen Markstein in der Geschichte der deutschen Landschaft. Sie sind im Süden die ersten Zeugnisse des neuen Naturalismus, sie sind hier die ersten Vorboten der romantischen Stimmungslandschaft. Das dekorative Pathos ist verschwunden. Man kann sich denken, daß der Zwang zur getreuen Darstellung vom Auftraggeber ausging. Die individuelle Schilderung ohne auffallende kompositionelle Retuschen, die Wahl des Ausschnittes ist trotzdem Aufgabe des Künstlers gewesen. Die neue Naturwahrheit der Komposition geht Hand in Hand mit der Wahrheit der Farbe in der Aufhellung der Palette; die braune, ateliermäßige Tonigkeit ist fast ganz vermieden. Gewiß, Reste der Tradition sind immer noch vorhanden, die letzte Stufe der Unmittelbarkeit ist noch nicht erreicht, die wir damals schon in Aquarellen der Dresdener Landschafter und bald nachher in Bildern der jüngeren Münchener, eines Wilhelm Kobell und Dillis, finden. Auch die Ansicht von oben und die rokokoaartige, niedliche Staffage sind Rudimente der Tradition. Aber das wichtige Resultat ist doch dies: daß das Verhältnis zur Natur ein ganz anderes geworden ist. Die heimatliche Natur, ohne bühnenmäßige Frisierung, ohne Puder und Perücke, ist Gegenstand der künstlerischen Wertung geworden. Von diesen Bildern ist der Schritt zum Realismus um 1800 und zur Frühromantik nicht mehr groß.

Ferdinands Bruder Franz Kobell (1749—1822) hat sich als ungemein fruchtbare Zeichner einen Namen gemacht. Der Aufenthalt in Italien (bei Trippel) hat ihn zur komponierten Landschaften zurückgeführt. Vorbilder waren Poussin und Salvatore Rosa. Das Bild seines Wirkens ist noch nicht geklärt. Die Meister der jüngeren Generation, die eine Blüte der Landschaftsmalerei in München bringen, sind nur mit Frühwerken in der Louis XVI.-Zeit verankert. Der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt jenseits der Jahrhundertwende. Maler wie Georg Dillis (1749—1841), Wilhelm Kobell (1766—1843), der jüngere Johann Jakob Dorner (1775—1852), Max Joseph Wagenbauer (1775—1829) und die Gleichgesinnten gehören nicht mehr zu unserem Thema.

Dresden. Neben München hat sich Dresden in der Louis XVI.-Zeit zum Vorort moderner Landschaftsmalerei aufgeschwungen. Die Keime zur Stimmungslandschaft eines Caspar David Friedrich sind in



201. Christoph Nathe, Dorfstraße (1791). Berlin, Nat. Galerie.

diesen Jahrzehnten des Überganges gelegt worden. Die Namen der Bahnbrecher sind der Kunstgeschichte fremd geblieben, bis zuletzt P. F. Schmidt auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht hat. Man sieht über das Schlichte und Bescheidene leicht hinweg. In der Darmstädter Jahrhundertausstellung sind diese anspruchslosen Bildchen eines Klengel, die Aquarelle eines Nathe übersehen worden, weil die künstlerische Bedeutung nur dem faßbar wird, der über die geschichtliche Stellung im Klaren ist. Die aquarellierte und radierten Stadtansichten, Dorfstraßen, Dorfwinkel des Christoph Nathe (Niederbalan 1753—Schadewalde 1808) in den Kupferstichkabinetten von Dresden, Leipzig, Berlin sind für ihre Zeit unbegreifliche Leistungen. Man greift sich an den Kopf, wenn man auf dem Berliner Aquarell der Dorfstraße das Datum 1791 liest, wenn man erfährt, daß es noch im 18. Jahrhundert entstanden ist. Die zarte, scheue Unmittelbarkeit, die ganz moderne Feinheit der Andeutung, die Helligkeit und Leichtigkeit erinnern wirklich an „Corots Silberatmosphäre“, die Aquarelle gehören gewiß zum „Glänzendsten, was dem 18. Jahrhundert an Landschaft gelungen ist“ (Schmidt). Aber sie stehen nicht einmal so isoliert. In den Sammlungen des Historischen Vereins München sind gleichzeitige Aquarelle von Georg Dillis vergraben, (der um einige Jahre älter war als Nathe), Schöpfungen von gleicher Unmittelbarkeit, nur mit mehr dekorativer Routine. Diese lichten Ahnungen des Impressionismus sind aber nur „Studien“. Für ihre Zeit waren sie keine fertigen Kunstwerke. In den ausgeführten Gemälden haben die Landschaften bis zur Jahrhundertwende die Erinnerung an das Schema nicht verdrängen können. Bei Nathe war es mehr das holländische Vorbild, bei Jakob Wilhelm Mechau (Leipzig 1748—Dresden 1808), der Schüler von B. Rode in Berlin und Casanova in Dresden war und längere Zeit in Rom lebte, blickt unter der nordischen Empfindung immer wieder das Vorbild der italienischen Ideallandschaft vor (Gemälde in Dresden, Gotha, Weimar). Erst Christian Klengel (Kesselsdorf 1751—Dresden 1824), der seine Zeitgenossen weit überlebte, und so von selbst der Führer der Generation der Übergangszeit wurde, hat den Schritt zum Realismus gewagt. Er hat die Landschaft von der Konvention des Barock befreit und an die Romantiker weitergegeben, als reines Gefäß, das sie mit neuer Beseelung füllen sollten. Wenn auch der künstlerische Wert seiner Gemälde (in Gotha, Dresden, Berlin) und Radierungen an sich nicht immer überzeugend ist, so bleibt doch

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

seine Bedeutung als Vermittler bestehen. Daß er sich seines Weges der Nationalisierung bewußt war, klingt aus einer Äußerung über Reinhardts Radierungen: „Es kommt mir vor, wie wenn wir wieder solches Deutsch reden wollten, als wie vor drey- oder vierhundert Jahren.“ Im Umkreis dieser frühen mehr realistischen Landschaften wirken dann die romantischen Stimmungsbilder eines Caspar David Friedrich als die Erfüllung einer stillen Sehnsucht nach poetischer Verklärung.

Von den Malern der Übergangszeit nennen wir noch Friedrich August Rauscher (Koburg 1754—1808), der an der Düsseldorfer Akademie gelernt hatte. Er hat neben Genrebildchen, Puttenszenen auch niedliche, etwas kleinliche, naturgetreue Prospekte gemalt. Eine kraftvolle Entdeckernatur war der viel ältere Johann Friedrich Weitsch (Hessendamm 1723—Salzdahlum 1803). Von ihm ist im Museum von Braunschweig ein „Wald bei Querum“ mit knorrigten Eichen, der wie eine Illustration zu Klopstock wirkt. Noch erstaunlicher ist eine zweite Landschaft der gleichen Sammlung, das „Bodetal mit der Roßtrappe“, ein kühner Naturausschnitt, der auch schon leise Ahnung des Impressionismus enthält. Auch hier hat sich der Maler schon von der Landschaft losgelöst und als Interpret für den Besucher in den Vordergrund gesetzt.

Unter den norddeutschen Landschaftsmalern gehört Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737—Florenz 1807) den Lebensdaten nach auch in diese Louis XVI.-Umgebung. Auch seine frühen Ansichten von Rügen sind Zeugnisse eines bewußten Realismus. Die späteren Werke, die Goethe durch die Publikation der Biographie des Malers bekannt gemacht hat, gehören schon in einen anderen Zusammenhang, der nicht mehr unser Thema ist: zur komponierten Landschaft des Klassizismus. Auch Johann Christian Reinhart (Hof 1761—Rom 1847) ist in seinen frühen, vorzüglichen Radierungen, den idyllischen Themen voll stimmungsvoller Innigkeit, die an die viel späteren Zeichnungen Ludwig Richters erinnern, noch ein Meister dieser Übergangsperiode des Realismus. Nach seiner Niederlassung in Rom (1789) hat auch er sich zur stilisierten Landschaft heroischen Gepräges bekehrt, deren wichtigster Vertreter Joseph Anton Koch (1768—1839) war.

Das kirchliche Fresko. Jede kunstgeschichtliche Periodisierung schließt Willkürliches in sich. Wir hätten diesen Abschnitt über die kirchliche Deckenmalerei der Louis XVI.-Zeit unbedenklich an die Rokokomalerei anfügen können. Fühlbare Grenzen gibt es lange nicht, so wenig wie in der Skulptur. Der Rahmen hat sich allerdings schon frühzeitig geändert.

Der Widerstand gegen die Stukkatur ist sogar amtlich diktiert worden. Schon 1770 hat in München ein kurfürstliches Mandat über kirchliche Kunst verordnet, daß künftig hin „mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkador und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierathen“ abgeschnitten und „eine der Verehrung des Heilighums angemessene, edle Simplizität“ angebraucht werde.

In dieser behördlichen Formulierung liegt indirekt die Feststellung, daß auch im Kirchenbau die tektonische Richtung das offizielle Feld schon erobert hatte. Der gegliederte Raum mit festen Grenzen, nicht mehr der grenzenlose, unendliche Raum, nicht mehr Wanddurchbrechung und Deckenöffnung waren Ziel der neuen Architektur. Trotzdem wurde die illusioristische, barocke Form des Deckenbildes noch lange beibehalten; in Gegenden mit starkem barocken Unterbau, im südlichen Deutschland, in Tirol bis weit in das 19. Jahrhundert. Zunächst, beim Übergang zum Louis XVI., ist eher eine Steigerung zu fühlen, wie in der Skulptur. Einige der besten und fruchtbarsten Freskanten Deutschlands sind erst jetzt erwachsen. Bestimmte, barocke Gedanken werden erst im Louis XVI. ausgebaut. Die rauschhafte Bewegung, die Auflösung ins Grenzenlose, die extatische Steigerung werden mit neuen Errungenschaften malerischer Problematik vollkommener, glaubhafter und zugleich kühner dargestellt, als früher.

Die Zeichen einer Wende sind aber auch im kirchlichen Fresko schon zu sehen. Sie treten anfangs nicht so ostentativ hervor. Der neue Inhalt ist unter der barocken Form verborgen. Die Gedanken, die sich bisher auf irrationaler Kurve kühn in die Unendlichkeit gesteigert hatten, kehren in langsamer Besinnung zum Menschlichen zurück. Der helle, unendliche Himmelsraum schließt sich, er wird zuletzt Hintergrund. Die menschliche Figur löst sich ab, sie tritt nach vorne und sie wird am Ende dieser Periode das wichtigste Thema auch im kirchlichen Fresko.

Die rein visionären Stoffe werden selten und die Malerei wendet sich diesseitigem Inhalt zu. Nur die barocke Allegorie ist unausrottbar. Selbst Winckelmann, der auch darin ein Kind der Louis XVI.-Zeit war, konnte sie nicht entbehren; er suchte ihr nur durch antiquarisches Wissen inhaltliche Vertiefung zu geben. Erst Goethe und seine Generation haben dagegen Stellung genommen. In die metaphysischen Inhalte aber mischen sich Zeichen einer betonten Diesseitigkeit, der gegenständliche Realismus ersetzt die Idealität, sogar volkstümliche Verbrämung, auch Genre und Landschaft werden aufgenommen, bis schließlich alles Visionäre im Inhalt verschwunden ist. Bis die religiöse Historie überwiegt, die in die illusionistische, im Grunde visionäre Form übersetzt wird. Der Inhalt ist für das Deckenfresko neutral geworden. Er könnte mit gleichem Recht, ohne inneren Widerspruch, auf das Tafelbild übertragen werden.

Den neuen Inhalten entsprechend ändert sich auch die Form. Zunächst rein äußerlich. Die barocke Steigerung ist untrennbar aufgebaut auf der kühnen, virtuosen Malerei. Schon das Rokoko hatte eine leichte Dämpfung in zarteren Nuancen, dekorative Freudigkeit, die aus einer Aspannung der Gefühle erwachsen war. Die größere Ausführlichkeit und Eindringlichkeit des Louis XVI. Deckenbildes verlangt einen aufmerksamen, ruhig verweilenden Betrachter. Sie kann nicht mitreißen. Der Besucher wird aus dem Strom der Bewegung, der im barocken Raum Subjekt und Objekt, Architektur, Skulptur, Malerei und den Besucher in rauschhafter Steigerung verband, ausgeschaltet. Er wird als passiver Betrachter für sich gestellt. Die Isolierung der einzelnen Faktoren des barocken Schauspiels hat begonnen. Dafür wird das dargestellte Thema eindringlicher gestaltet, vertieft. Es wird mit neuen, inneren Werten ausgestattet, und es zwingt mit der seelischen Vertiefung, die der barocken Kunst unbekannt war, zum Miterleben. Das Fresko hat nicht mehr in erster Linie dekorativen, räumlichen Wert, es will wieder durch den Inhalt fesseln. Es appelliert nicht mehr an Kollektivgefühle, sondern es wendet sich wieder an die Andacht des Einzelnen. Äußeres Zeichen dafür ist, daß der Rahmen immer mehr betont, geometrisch einfach wird. Die Tiefe der Empfindung, die Verinnerlichung ist Ausdruck der neuen Religiosität der Louis XVI.-Zeit, die um so eindringlicher wurde, je mehr mit der Zunahme der antikischen Humanität der schwärmerische, gefühlsmäßige, antikisch frisierte Pantheismus der Aufklärungszeit die Gemüter gefangen nahm. So wie Maulbertsch hat seit Dürer kein Maler die religiösen Themen neu erlebt.

Auch die farbige Form dient dieser Vertiefung. Aus der Periode der holländischen Imitation hat man besseres Verständnis für die Wirkung der Tonwerte, für die psychische Wirkung der Farbe an sich gewonnen. Die gleichmäßige Heiterkeit der Rokokofarbe ist für diese Generation ausdrucksleer; man sucht Kontrastwerte, man genießt den romantischen Zauber des Düsteren, man empfindet sogar die Magie des Lichtes, man schwelgt in thränenreicher Schwermut. Das Geheimnisvolle der Dunkelheit wird wieder verstanden, als Faktor psychischer Wirkung ausgewertet und in den Dienst des Visionären gestellt. Im Entwurf, in der Skizze schon, sind die eigentlichen, die inneren Werte enthalten. Bei der Übertragung ins Große, an die helle Wand, verlieren die Bilder, weil sich dekorative Rücksichten eindrängen. Nur die überragenden Kräfte unter den religiösen Malern im Süden Deutschlands haben diese Verinnerlichung. Bei den anderen wird die raffinierte Kultur der Louis XVI. Farbe zu neuen, dekorativen Wirkungen ausgebeutet, bis die Sturm- und Drangzeit das Gefühlsmäßige mit neuen Kräften belebt.

Erst gegen das Ende dieser Periode dringen die formalen „Verbesserungen“ einer gesetzmäßigen, tektonisch denkenden Malerei (die wir im nächsten Abschnitt in ihrer geschichtlichen Entwicklung beschreiben werden) auch in das kirchliche Fresko ein. Die plastische, eindringliche Modellierung verändert den Gesamtaspekt. Von der zeichnerischen Durchbildung der Einzel-

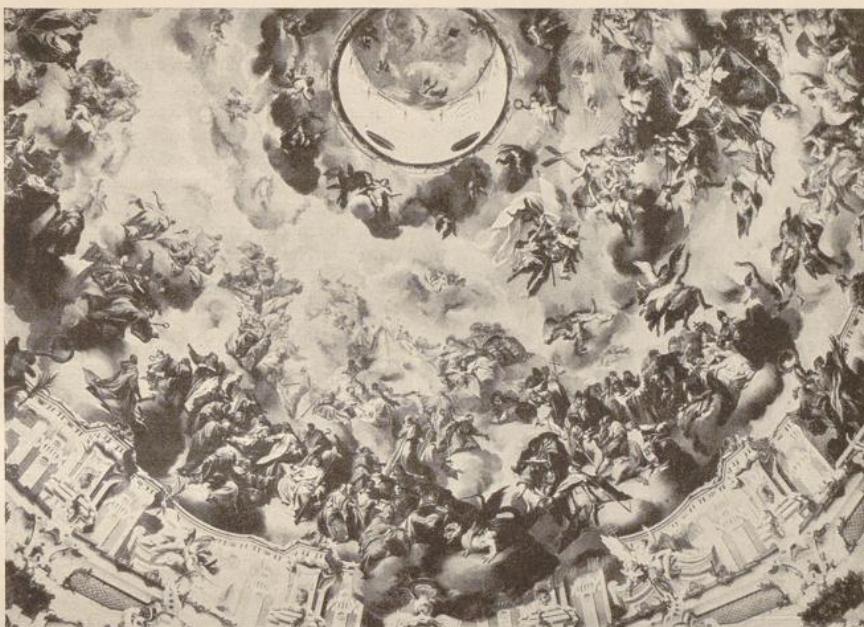
form geht man schließlich über zur Veränderung der Gesamtform. Das Gemälde wird selbständig, wie ein Tafelbild, ein Wandteppich. Im geschlossenen, klar begrenzten Raum des Klassizismus war für das visionäre Deckenbild kein Platz mehr.

Wir stellen wieder die Übersicht über die Freskomalerei in der Kaiserstadt Wien voran, wo die Barocktradition kräftige Wurzeln hatte. Die Größe und Vielstimmigkeit des Reiches zog jetzt noch fremde Künstler an. Von ausländischen Wanderkünstlern konnte aber nur einer in Wien Fuß fassen, Gregorio Guglielmi (Rom 1714 — Petersburg 1773). Er war vorher in Rom, Dresden tätig und wurde 1755, vielleicht auf Veranlassung des Architekten Jadot, zur Ausmalung der Aula der (alten) Universität nach Wien berufen. Dann fielen ihm die großen Aufträge in den Schoß. 1761/2 die Säle, die Galerie und das Papageienhaus in Schönbrunn. 1764 folgte er einem Rufe Friedrichs des Großen nach Berlin, malte die Allegorie im Palais Prinz Heinrich (jetzt Universität). 1765 entstand die etwas verblasene Allégorie im Palais Liebert (Schätzler) und ein Deckenbild im Hause B. 258 in Augsburg. Die weitere Tätigkeit in Warschau und Petersburg gehört nicht zu unserem Thema. Die Schönbrunner Fresken müssen wie ein Angriff gegen die gleichzeitige Malerei gewirkt haben. Die überleitenden Architekturen fehlen. Die Wendung zur Historienmalerei in der Darstellung zeitgenössischen Militärs, Infanterie in Paradeaufstellung, feuern Husaren, ist ein schärfster Widerspruch gegen die visionäre Allegorie der einheimischen Malerei. Der Schritt zum Realismus der Louis XVI.-Zeit ist von diesen Werken aus nicht mehr groß.

Die wichtigsten Freskomaler in Österreich sind auch in dieser Periode einheimische Maler. Joseph Ignaz Mildorfer (Mühlendorfer, geb. in Innsbruck 1719, tätig bis etwa 1770) war Schüler von Troger. 1742 erhielt er den Akademiepreis. 1751 wurde er selbst Lehrer an der Akademie. Frühwerke sind die Fresken in Hafnerberg 1743. Eine kontrastreiche Wolkengloriole über einer durchbrochenen Attika, die als letzter Rest der Architekturmalerie geblieben ist; die kleinen Figuren der Aufnahme Mariens in den Himmel umgeben von Heiligen, die zentralsymmetrisch geordnet sind. Sie sind zusammengefaßt, die aber in konzentrischen Kreisen durch schräge Verbindungsstücke aufgelockert sind. Bedeutender die Auferstehung der Toten in der Kapuzinergruft in Wien (1753), die monumentale Bekrönung von Molls Prunksarkophag der Kaiserin Maria Theresia und Franz I., inhaltlich die verklärende Lösung. 1763 entstanden die drei Allegorien im Sommerspeisesaal des Klosters Seitenstetten und wenig später die Fresken im Stiegenhaus von Klosterbruck bei Znaim. Deutlicher zeigen ihn als Zeitgenossen von Maulbertsch und als feinfühligen Koloristen die Tafelbilder. Im Abschied der Apostelfürsten (Barockmuseum) sind die kräftigen, fast klobigen Figuren in pronomiertem Helldunkel aufgelöst, das durch den Kontrast von gebrochenen Nuancen und kräftigen Volltönen die bekannte Louis XVI. Farbigkeit erhält.

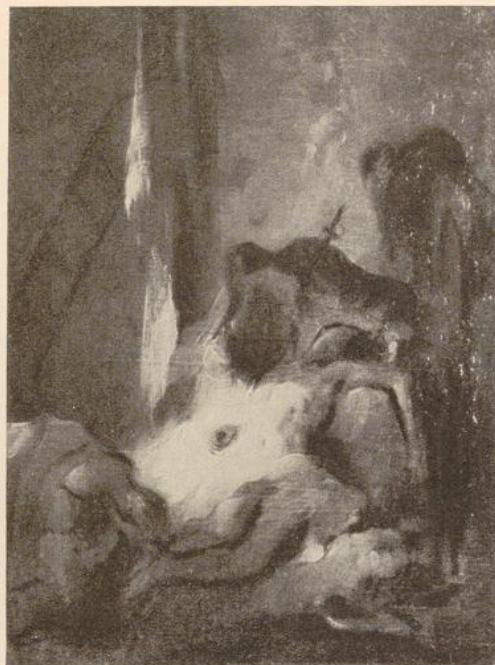
Als der bedeutendste Schüler Trogers wird Kaspar Sambach bezeichnet (geb. in Breslau 1715, Schüler der Wiener Akademie seit 1740, wo er 1762 das Lehramt von Meytens erhielt; gest. in Wien 1795). Sein Biograph (Luca) berichtet, daß ihn der Ruhm Donners nach Wien gezogen habe. Die Grisailles in Preßburg (Schloß), die Nachahmungen von Reliefs lassen den Anschluß an das Vorbild erkennen. Eine Neigung zu klassizistischer Reinheit und Sauberkeit klingt in seinen ungemein zarten, hauchartig lavierten Federzeichnungen durch, in denen deutlich Trogers exakter, miniatuartiger Altersstil wieder zum Vorschein kommt. Von seinen Fresken werden genannt: Stuhlwiesenburg (Jesuitenkirche), Enzersdorf (Gartengebäude, Allegorie auf den Adel), Sloup (1752, Entwurf in der Albertina), Zinzendorf (Saal), Oberburg (Schloß Attems).

Mitarbeiter von Troger war Johann Jakob Zeiler (geb. Reutte in Tirol 1710, gest. ebenda 1783). Er hat bei seinem Vater Paul Zeiler die Anfangsgründe gelernt, dann in Rom bei Conca und in Neapel bei Solimena die höhere künstlerische Bildung empfangen. Seit etwa 1733 war er Trogers Gehilfe, avancierte dann rasch, vom Architekten Johann Michael Fischer protegiert, zum gesuchten Großmaler in den Klöstern des südöstlichen Deutschlands. Fresken in Altenburg, Stiftsbibliothek und Stiegenhaus 1742, Fürstenzell 1744—45, Ettal 1746—52, Benediktbeuren, Anastasiakapelle 1752, Bichl 1752, Ottobeuren 1763f., Suben 1768, Elbingen 1774—76, Iffeldorf 1775, Bach 1776, Breitenwang 1780. Zeiler ist der Routinier, wie er im Buche steht, der sichere Dekorateur, für den die Ausdrücke Schwierigkeiten und auch Probleme nicht mehr existieren. Die frühen Fresken sind Musterbeispiele der Rokokodekoration. Der Inhalt ist nebensächlich, die Gruppierung ist in ein Geriesel von unzähligen, kleinen Figuren aufgelöst, die wie Streublumen über Fläche treiben. Erst die Spätzeit schichtet eine neue Ordnung. Die scharfen Kontraste der Farbe fügen sich schlecht in die vergeistigte Feinheit und in die Helligkeit von Fischers Kirchen. Die feste Architekturmalerie am Rande gerät in Widerspruch mit der krausen Auflösung der bayerischen Stukkaturen. In den Altarblättern verdichten sich die Schatten zu schwärzlicher Undurchsichtigkeit, die die Figuren aufzehrt. (Jakob Zeilers Mitarbeiter und Vetter Franz Anton Zeiler, der dem Rokokoformalismus bis zuletzt treu geblieben ist, wurde schon bei der Übersicht über die Tiroler Maler erwähnt.)



202. Joh. Jak. Zeiller, Deckenbild in Ettal. (Ausschnitt.)

Johann Wenzel Bergl (geb. 1718 in Königshof bei Beraun, gest. in Wien 1789) war seit 1749 Schüler Trogers auf der Wiener Akademie; 1751 und 52 erhielt er Preise. Er war befreundet mit Maulbertsch, von dem er auch farbige Zusammenstellung und Einzelheiten in kirchlichen Fresken übernommen hat. (Man vergleiche die Darstellung im Tempel in Kleinmarizell mit der Skizze Maulbertschs im Barockmuseum.) Das italienische Vorbild ist jetzt ganz ausgeschaltet; nur Guglielmi könnte in Betracht kommen (Parnaß und die vier Fakultäten im Augustinersaal der Hofbibliothek 1775). Der breitflächige, plakatförmige Auftrag und die bunte, durchsichtig klare Farbe sind noch Rokoko, wie die dekorative Leichtigkeit, der sprunghafte Wechsel von Licht und Schatten, die betonte Subjektivität in der Gestaltung der Typen, die in ihrer schlanken Schmiegsamkeit wieder an die Form des Manierismus erinnern. Im Aufbau der Komposition haben seine kirchlichen Fresken eine besondere, kapriziöse Note. Der Illusionismus ist in Frühwerken auf die Spitze getrieben (Klein-Marizell 1764, Säusenstein 1767, Dreieichen 1768). In den späteren Fresken (Universitätskirche Budapest 1776) tritt er zurück, weil die Einzelfigur mehr Bedeutung gewinnt. Die Überschreitung des Rahmens, die Verknüpfung der Joche ist immer geblieben. Wichtiger noch sind die profanen Fresken Bergls (Schloß St. Veit bei Wien 1763, Gartenpavillon in Melk 1763/4, Schloß Pielach 1766). Der Illusionismus ist in diesen Räumen von der Decke auf die Wand herabgezogen und hat alle architektonische Begrenzung aufgezehrt. Vertäfelung und textiler Wanddekor sind durch Malerei ersetzt. Der Blick schweift nach allen Seiten in das Freie in die Unendlichkeit exotischer Landschaften. In den Zweigen der Palmen und tropischen Bäume wiegen sich Papageien, bunte Vögel schwirren in dem hellen Luftraum. In diese üppige Vegetation sind Wilde hineingesetzt. Indianer, Neger und andere Geschöpfe einer lebhaften, aber etwas kleinbürgerlichen Phantasie, die gewiß nicht nach ethnographischer Richtigkeit und Echtheit trachtet. Sie spielen mit noch phantasievoller gebildeten Tieren und respektieren nicht einmal die Lambris, den letzten Rest einer architektonischen Begrenzung, lassen die Füße darüber baumeln und schütten Reben herab. Die Vorliebe für die Exotik ist Ausläufer einer breiteren Strömung, die damals durch die europäische Kunst geht. Gleichzeitig hat im Kunstgewerbe die Chinoiserie von neuem an Boden gewonnen. Die Sehnsucht der Louis XVI.-Zeit nach dem Natürlichen ist jetzt, in der Blütezeit des „englischen Gartens“, auf die Exotik übergesprungen. Auch die dekorative Landschaftsmalerei in Frankreich und in Holland (E. Malley)



203. F. A. Maulbertsch, Vesperbild. München, Privatbesitz.

die Vertiefung des Inhaltes, gesteigert bis zur Drastik der Gebärden, die gläubige Inbrunst des seelischen Erlebens, die den Stoff immer wieder in neue, von echtem Gefühl durchtränkte Form gießt, die Durchgeistigung im Dienste visionärer Steigerung, die seit den Asam der eigentliche Ausdruck des deutschen Freskos ist. Inhaltliches Thema ist schon die dramatisch zugespitzte Erzählung, nicht mehr so die Allegorie. Die Verfeinerung der Farbe ist auch Errungenschaft der neuen Zeit. Nur in Deutschland ist diese Steigerung in das Traumhafte, Unwirkliche verständlich gewesen. Neben dem zarten Naturalismus der gleichzeitigen Franzosen wirken die Fanfaren seiner leuchtenden Farben wie greller Abglanz der barocken Vergangenheit, die expressiven Formen wie pathetische Rudimente einer überwundenen Kunst.

Maulbertsch kam vom Bodensee. Er ist Sohn des Malers Anton M. von Langenargen, von dem Fresken in Schloß Tettnang (1721) erhalten sind. Seit 1741 besuchte er die Akademie in Wien, wo er 1750 den Preis erhielt. Frühreife darf man voraussetzen; trotzdem ist es nicht wahrscheinlich, daß ihm schon 1745 die Ausmalung der Piaristenkirche in Wien übertragen worden sei. Erst von 1749 an stoßen wir auf bestimmte Daten. Von da beginnt der Strom von Werken, der erst mit seinem Tode jäh versiegt. Dlabacz verzeichnet nicht weniger als 59 Orte mit Fresken von Maulbertsch. (Die Ordnung und monographische Bearbeitung wäre Ehrenpflicht deutscher Kunstgeschichte.) Die wichtigeren sind etwa die: Wien, Piaristenkirche (um 1750), Sümeg (1758–1760), Kremsier (Erzbischöfl. Palais 1758–60 Hauptwerk im Fresko), Guttenbrunn (1758), Bogoszló (1763), Schwechat (1765), Pölttenberg (1768), Stift Königsberg (1769), Korneuburg (1772), Raab (1772–81), Innsbruck, Hofburg (1775–76), Mühlfraun (1775–77), Dresden, Hofkirche (Wirken des hl. Benno, 1776), Papá, Dom (1781–83), Steinamanger, Bischöfl. Residenz (1783), Strahow, Bibliothek (1794), Steinamanger, Dom (1795–96). Dazu kommen die zeitlich noch nicht fixierten Fresken (darunter Wien, Hofkanzlei; Mistelbach, Schloßbibliothek; Erlau; Brünn), ein halbes Hundert Altarblätter (einige der besten im Barockmuseum) und die vielen Skizzen

um 1770) hat sich dieser Gebiete angenommen. Während ihr dort nur die Fläche eines Panneaux zugestanden wird, das in die Vertäfelung eingeschlossen bleibt, umfaßt sie hier die ganze Wand und darüber hinaus den ganzen Raum, der zur Verstärkung der Illusion sogar mit Möbeln aus naturalistischen Formen und mit Öfen aus Grottenwerk ausgestattet ist. Die beginnende Naturromantik hat den barocken Illusionismus für ihre Zwecke verwertet, ist aber durch die extreme Konsequenz auf ein spielerisches Nebengeleise geraten.

Aus dem gleichmäßigen Niveau tüchtiger Kräfte ragt mit Riesemmaß der größte Freskomaler Österreichs, Franz Anton Maulbertsch (geb. Langenargen 1724, gest. Wien 1796). Er gehört zu den wenigen Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte, die man mit dem Epitheton genial charakterisieren muß. Zeichen der Genialität sind schon die mühelose Originalität und die unheimliche Fruchtbarkeit. Vor den berühmten, internationalen Zeitgenossen (man nennt gewöhnlich Tiepolo, der aber viel älter ist) hat er das speziell Deutsche voraus: die geistvolle Kühnheit des malerischen Ausdrucks, die barocke Bewegtheit, aber erlebt mit den sensibleren Nerven des Louis XVI.-Menschen,

und Entwürfe (die besten im Barockmuseum, andere in den Museen von Innsbruck, Linz, Graz, Brünn, Budapest, Berlin, Meran, in Klöstern, wie Lambach, Wilhering, Cirz bei Raab, Martinsberg und in Privatbesitz). 1796 ist Maulbertsch in Wien gestorben, während der Arbeit für die Fresken in Steinamanger, die seine Schüler Winterhalter und Spreng vollendeten. Ob es ihm zum Bewußtsein gekommen ist, daß seine Kunst damals, in dieser klassizistischen Architektur, schon eine Anomalie war. Man bedenke, daß ein Jahr vorher Carstens seine Kartons ausgestellt hatte.

Über einen Punkt schweigen die alten Quellen. Wo hat Maulbertsch gelernt? Die Basis bildet natürlich die süddeutsche Malerei des Rokoko, die um die Mitte des Jahrhunderts schon den Höhepunkt der Entwicklung überschritten hatte. Nach den Lernjahren bei seinem Vater kam er nach Wien; Troger stand damals schon längst auf dem Gipfel seines Ruhmes. Ist er nach den Wiener Akademie-Jahren im Ausland gewesen? Ein kurzer Aufenthalt in Italien ist möglich. Die Berührung mit den Meistern der venezianischen Großmalerei, mit Piazzetta vor allem, dann mit Pittoni, Ricci ist zu sehen (wenn auch die meisten Züge, die Benesch in seinem wertvollen Aufsatz über die Quellen M.s. als Anlehnung auffaßt, nur als Berührung im Zeitstil ausgelegt werden dürfen). Maulbertsch ist von Anfang an viel zu selbständige. Es erscheint an sich undenkbar, daß ein Künstler von Rang nacheinander alle bedeutenden Maler des Spätbarock in Italien zum Vorbild gewählt habe. Viel mehr als die Italiener hat ihm schon frühzeitig das nordische Vorbild der späteren, deutschen Rokokomalerei gegeben: Rembrandt. Die Anregung (nicht mehr als das) durch Rembrandts Stiche und Gemälde (wie die Blendung Simsons, die damals in der Galerie Schönborn in Wien war) ist auch bei Maulbertsch der äußere Ausdruck für Wachstum und Reife der Persönlichkeit, die nach neuen Mitteln der Vergeistigung sucht. Einige Beispiele aus verschiedener Zeit mögen die inhaltliche Vertiefung und den Fortschritt in der poetischen, dramatischen Gestaltung des Inhaltes illustrieren.

Ein (bisher unbekanntes) Bild der Frühzeit (sign. F. A. Maulbertsch 1749, jetzt Ulm, Museum [Abb. 204], mit dem die etwas spätere hl. Walburga in Eichstätt [St. Walburg] und die hl. Familie im Barockmuseum zu vergleichen sind) hat noch die alttümliche Komposition mit geschlossenen, in Dreiecksform aufgebaute Gruppen, wo aber die farbigen Kontraste, das unruhige Hin und Her der Farbflecken, die Strenge illusorisch machen. Auch die Einzelformen sind noch relativ fest. (Im Wiener Bild der hl. Familie ist der Umriss schon mehr zerfasert, die Gruppe ist in Lichtflecken aufgelöst.) Das Gebärdenspiel operiert mit viel Drastik. Helldunkel und Zeichnung sind handwerklich, fast darf man sagen dilettantisch. Der Ausdruck erscheint noch mehr gerechtfertigt, wenn man frühe Zeichnungen daneben hält, deren flimmeriger Strich so unbeholfen erscheint, der aber vom Ausdruckswillen um jeden Preis gelenkt ist. Auch darin bietet Feuchtmayr Ähnliches. Der allgemeine Eindruck eines solchen Frühwerkes erinnert eher an Gemälde des Eichstätter Malers Chrysostomus Wink oder an Göz als an Troger.

Neben einem Bild der sechziger Jahre, dem hl. Narzissus im Barockmuseum (Abb. 206), erscheint es wie ein tastender Versuch. Der Heilige schwebt in steiler Diagonale empor, die durch die Parallelen unterstrichen wird, das Pedum und das blutige Schwert. Das Bild ist ein Altarblatt; aber alles andere als ein frommes Andachtsbild. Künstlerisches Thema sind die bizarren Lichteffekte. Ein greiles, zentrales Licht dampft gespenstisch auf der seidig schimmernden Alba des Heiligen, trifft den Körper des strampelnden Putto, die weiche Schulter, die Schwingen des großen Engels, flackert am ausgestreckten Finger des Heiligen und an den weilig flatternden Blättern des Buches, und streift einen Zipfel des Bartes. Das Gesicht geht im kontrastvollen Schatten unter.



204. F. A. Maulbertsch, St. Walburg. Museum, Ulm.



205. Maulbertsch, Martyrium des hl. Judas Thaddäus.
Wien, Barockmuseum.



206. Maulbertsch, Der hl. Narzissus.
Wien, Barockmuseum.

Gerade das Nebensächliche ist in das Licht gehoben. Das inhaltlich Wichtige verschwimmt im Dunkel. Es kostet dem Auge Mühe, sich in den Inhalt hineinzufinden.

Kirchlich ist auch diese Malerei nicht, so wenig wie die gleichzeitige süddeutsche Plastik der Bodenseegegend; aber religiös in einem tieferen Sinne, erlebt, empfunden. Gesucht wird der Ausdruck des Seltsamen, ja Wunderbaren, Gespensterhaften. Er wird erreicht durch das Helldunkel. Für die älteren Rokokomaler ist das Dunkel nur ein Farbwert, eine kontrastvolle Folie. Für Maulbertsch ist es viel mehr. Es hat inhaltliche Bedeutung, es ist der Raum voller Geheimnisse; es steht im Dienste des Visionären. Dieses Helldunkel ist eine Paraphrase von Rembrandts Vorbild, wo auch das Dunkel die Unendlichkeit ausdrückt. Während andere deutsche Maler (man denke an den älteren Zick) die holländische Malerei als Quelle malerischer Reize, kapriziöser Lichtkontraste ausbeuteten, die Lichtphantastik mehr als Mittel rokokohafter Irrationalität und artistischer Spielerei benützen, — von diesen kapriziösen Effekten ist noch viel im hl. Narzissus vorhanden — ist für den reifen Maulbertsch das Helldunkel ein Mittel des Ausdrucks, der vertieften Empfindung und der Verinnerlichung. Bei der etwas späteren Marter des hl. Judas Thaddäus (Barockmuseum, Abb. 205) ist das Licht der wichtigste Akteur. Es trifft voll das fahl-weiße Gewand des Heiligen, der vom Schlag des Henkers getroffen, die Arme ausstreckend, blutend niedersinkt, es streift das Gesicht des Apostels, der mit brechendem Auge nach oben blickt, und



Franz Anton Maulbertsch, Sieg des hl. Jakobus über die Sarazenen.
Skizze für Schwechat. Wien, Barockmuseum.

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

hebt den muskulösen Körper des Henkers hervor, der den Morgenstern schwingt. Aus der nächtlich dunkeln, grünlichen Tiefe des Raumes tauchen wie Nebelschwaden Gestalten auf, orientalische Reiter, Knechte, Putten, und oben schwebt ein leuchtendes Herz, das Symbol der Liebe zu Gott. Die erschütternde Betonung des Grausamen, in der grauenhaft fließenden Wunde, dem gläsernen Auge, der schmalen Blutrinne auf dem weißen Mantel, dieser krasse Realismus verbindet sich mit mystischen, übernatürlichen Werten in der Sichtbarmachung des leuchtenden Herzens. Geheimnisvolle Tiefe und dramatische Bewegtheit lassen Stimmungen auftauchen, die das Spätbarock gekannt hatte. Noch wichtiger als der Zusammenklang der formalen Faktoren ist eben das, was jenseits der realen Erscheinung liegt, ist der magische Stimmungswert der Farbe. Sie hat geheimnisvollen Eigenwert, sie führt ein Eigenleben, wird transparent und selbstleuchtend. Das Sinnliche wird durch die Farbe sublimiert und in geistige Erregung übersetzt.

Maulbertschs Stärke ist seine malerische Begabung. Er denkt in Farben. Auf seine Zeichnungen schreibt er immer wieder Notizen über Farben, weil die farbige Konzeption von Anfang an vor seinem geistigen Auge fertig dasteht. Nicht einer der gleichzeitigen Maler kennt die unerhörte Leuchtkraft, die schwebende Leichtigkeit, das edelsteinartige Funkeln, das feurige Lodern, den zarten, irisierenden Duft. Diese Kraft der Farbe ist erst allmählich aus monotonen Anfängen erwachsen, sie erreicht den Höhepunkt in den sechziger Jahren (Kremsier, Schwechat), sie verblaßt in der Louis XVI.-Zeit und geht mit Beginn des Klassizismus in permutterfarbenes Flimmern über. Die Farbe steht von Anfang an im Dienst des Ausdrucks, sie hat seelische Bedeutung, sie ist ein Mittel der Vertiefung der Vergeistigung, sie entwicklicht und verklärt, sie steigert und betont. Der Vortrag wird immer freier, er birgt an sich schon magische Wirkung, er entrückt. Es ist selbstverständlich, daß nur im Tafelbild, wo jeder Pinselstrich zur Geltung kommt, diese subjektive Steigerung zur Wirkung gelangen kann. Die Skizzen sind wichtiger als die ausgeführten und in der Ausführung verallgemeinerten Fresken.

Vom Tafelbild aus müssen die Fresken verstanden werden. Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist noch weniger Absicht als bei den anderen Malern des kirchlichen Fresko. Der Illusionismus ist auch bei Maulbertsch schon barockes Rudiment. Für den Stil des Freskos selbst hat er nichts Neues gebracht. Die Verschmelzung mit der Architektur hat er sogar aufgegeben. Die Wolkengloriolen hat er wieder mehr und mehr durch freie, architektonische Aufbauten ersetzt. Maulbertsch benennt in der Korrespondenz über Steinamanger die Verwendung architektonischer



207. Maulbertsch, Martyrium des hl. Andreas.
Wien, Barockmuseum.



208. Maulbertsch, Deckenbild in Kremsier. (Ausschnitt.)

ein Beispiel zitieren. Seine stärkste Leistung der frühen Zeit ist das Fresko des Lehensaales in Kremsier. Eine Grisaille-Zone mit architektonischen Motiven, worunter auch freie Übersetzungen von Michelangelos Sklaven, dient als Überleitung, Vermittlung von Wand und Gewölbe. Auch Maulbertsch ist von dieser österreichischen Typik nicht abgewichen. Darüber steigt eine Kuppel empor, wie ähnlich auf Asams Bild in Brevnov, zentral disponiert, mit einer großen, mittleren Öffnung, die die Apotheose des Fürstbischofs, des Grafen Eckh enthält. Engel tragen, wie auf Tiepolos Stiegenhausfresko in Würzburg, ein Medaillon mit dem Porträt. Die Figuren überschneiden den Rand der Öffnung, sie verbinden den Besucher mit der lichten Unendlichkeit, wo Figuren von Genien im Lichte sich auflösen. Der Fuß der Kuppel ist verdeckt. An den vier Ecken bauen sich vier Szenen auf in freier Dreiecksform: Bischof Stanislaus Pawlowsky kommt zu Rudolf II. um sich für die Verleihung der Fürstenwürde zu bedanken; König Premisl gibt dem Bischof Bruno Lehengüter; Ferdinand II. schenkt ein Gut an das Domkapitel; Verhaftung der Olmützer Domherren. Historische Szenen, verbrämt mit allegorischen Figuren und durch die prunkvolle Aufmachung, durch Draperien und Beiwerk ins Poetische gesteigert und auf dekorative Wirkung gestellt. Mit der stürmischen Bewegtheit korrespondiert die dekorative, verklärende Pracht der Farbe, die durch den zarten Duft gebrochener Töne, von durchsichtigem Meergrün und leichtem Blau, in die Skala der Louis XVI.-Zeit übergeführt ist. In den späten Fresken, die wir hier im Einzelnen nicht beschreiben können, ermattet diese laute Aktivität, die farbigen Kontraste gehen über in das leichte Schwingen heller Porzellantöne. Die Komposition nähert sich dem Tafelbild. Die starken Verkürzungen der gemalten Architekturen verlieren sich. Wie Maulbertsch selbst in seinen Briefen sagt, will er „stille Ordnung“ und „wirksamere Bedeutung der Historien“. Er stellt sich damit auf den Boden der neuen Zeit, er nähert sich im Ausdruck dem Klassizismus, gegen den er in der malerischen Form bis zuletzt protestiert.

Von den Schülern Maulbertschs (genannt werden Felix Leichert, Franz Anton Schebesta, J. Spreng, Brugger) heben wir Johann Josef Winterhalter hervor (Föhrenbach 1743, gest. Znaim 1807). Er stammt aus der gleichen Familie wie der Bildhauer W. Er hat in Brünn bei Stern, dann in Wien wahrscheinlich bei Troger gelernt und ist dann Maulbertschs bevorzugter Schüler geworden. Frühe Werke in Raigern (1770), in Obrowitz (Garnisonsspital). Spätere Fresken in Dukowan (1790). In Steinamanger hat er Maulbertsche Fresken vollendet. Ein Teil der Deckenbilder ist selbständige Leistung nach Skizzen des Meisters. Auffallend ist, daß der jüngere Künstler zuerst die barocke Note noch verstärkt. Auf dem Entwurf Maulbertschs zur Darstellung Mariä im Tempel (1794, Steinamanger, bischöfl. Residenz) ist die Komposition in leichter Unteransicht gegeben, die Säulen des Gewölbes

Motive „die um den blafond archidek-tisch kommende Ver-zierung“ als „römi-scher Gout“. (Der Ausdruck ist male-rischer Terminus technicus des späten 18. Jahrhunderts; und darf ja nicht als Wendung zum römi-schen Klassizismus ausgelegt werden.) Maulbertsch wuchert mit dem ererbten Pfand, aber er bringt trotzdem eine Stei-gerung, weil er das Dekorative zur Aus-drucksform macht.

Wir können von den vielen Fresken nur



209. J. Winterhalter, Deckenbild in Geras.
Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

stehen senkrecht; auf dem Fresko hat Winterhalter die Architektur kraß verkürzt, daß sie über den Beschauer hereinzubrechen droht, die Figuren sind vermehrt, in zappeliger Unruhe gehäuft. Auch die Verkündigung ist erst in der Ausführung in die Diagonalansicht gerückt. Nur das letzte Gericht nähert sich etwas der Stufe des frühen Klassizismus, die in Tirol J. Schöpf vertritt. Wenige Jahre später ist das Deckenbild der Bibliothek in Geras (1805) entstanden. Das Mittelbild (Predigt des hl. Paulus und darüber Triumph der Religion, Abb. 209) wahrt noch die barocke, illusionistische Form. Um die Flachkuppel ist auf drei Seiten ein steinfarbener Fries mit Figuren geschlungen, Repräsentanten der Geschichte von Adam bis Alexander d. Gr., die unverkürzt nebeneinander stehen, aber auf der (vierten) Hauptansichtsseite unmerklich in naturfarben gemalten, verkürzten Illusionismus übergehen. Perspektivische, dekorative Einheit ist gar nicht beabsichtigt; nur gedankliche Verknüpfung besteht. In der Willkür, der Anwendung verschiedener Realitätsgrade zeigt sich die Unsicherheit des dekorativen Gefühls. Man merkt, daß sich die ganze Gattung überlebt hat, und daß das illusionistische Deckenfresko bald als unnützer Ballast über Bord geworfen werden wird.

Mitarbeiter Maulbertschs war manchmal auch Vinzenz Fischer (Schmidham in Bayern 1729—Wien 1810). Nach seiner Wiener Akademiezeit war Fischer 1753—55 in Italien, Trient, Venedig, Rom gewesen. 1760 wurde er Mitglied der Akademie und dann Lehrer im Architekturzeichnen. Als Architekturmaler wurde er auch von Gran in Tyrnau, Klosterbruck, herangezogen. Er hat auch selbständige Fresken gemalt. Das reizvollste im Diana-tempel in Laxenburg (1763, Abb. 210; Skizze im Barockmuseum). Agamemnon erlegt in Aulis die der Diana geweihte Hirschkuh. Die Wende zur Historie zeigt sich auch hier in der Betonung der Landschaft und im Realismus der Nebenszenen. Diese Randszenen sind zusammengestückt, wie auf Deckenbildern des Christian Wink, des alten Zick. Ähnlich im Aufbau ist das Fresko im Refektorium der Barnabitn in Wien (1770), des hl. Paulus in der Verklärung, am Rande die Wirkung des Evangeliums auf die Erdteile.

Im Werke des Martin Johann Schmidt (Grafenwörth 1718—Stein 1801), der unter dem Namen „Kremser Schmidt“ bekannt geworden ist, verebbt auch in Österreich Pathos und Bewegung des Spätbarock zu weicher Gefühlsseligkeit.

Man könnte Schmidts kunstgeschichtliche Stellung fast statistisch festlegen im zahlenmäßigen Verhältnis



210. V. Fischer, Deckenbild im Dianatempel in Laxenburg.

Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

Schmidt ist der Sohn des bürgerlichen Bildhauers Johann Schmidt. Sein Geburtsjahr fällt noch in den Spätbarock. Er ist älter als Maulbertsch. Wahrscheinlich hat er auf der Wiener Akademie hospitiert, und möglich ist, daß er um 1746 in Venedig bei Diziani war. Aber unbedingt notwendig ist die Annahme einer Italienfahrt nicht. Es finden sich Anklänge an die italienische Malerei. Gewiß. Der Eklektizismus geringen Grades (auch ein Zeichen des Suchens nach Neuem) ist ein Beweis, daß Schmidt nicht ungestraft in der Louis XVI.-Zeit lebte. Aber die Entlehnungen sind schon frühzeitig in den Formalismus eines ausgebildeten, persönlichen Stiles aufgenommen, dessen Charakteristika eben die Eigenschaften der österreichischen Spätrokokomalerei sind. Der Aufbau mit bewegten Figuren, im freien, durchgehenden, großen Zug, die dekorative Verallgemeinerung, der Manierismus in der Proportionierung der Figuren sind sogar Kennzeichen dieser Phase der europäischen Rokokomalerei. Die tiefere Eigenart liegt in der neuen, inhaltlichen Note. Es muß betont werden, daß sich Schmidt gleich von Anfang an auf die deutsche Richtung des Spätrokoko einstellt, die im Anschluß an die nordische Kunst, in der Nachfolge Rembrandts, zur Natürlichkeit und zur inhaltlichen Vertiefung gelangen wollte. Wir können an seinen Handzeichnungen genau sagen, wann das Gestirn Rembrandts aufleuchtete. Er ist am Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit. Schon 1749 ist die Radierung des Orientalen mit Hund entstanden. Es folgen Halbfiguren im Geschmacke Rembrandts und Callots, der auch ein Vorbild der „Natürlichkeit“ ist, weiter Kompositionen mit kanalisiertem Licht, von Rembrandts Gemälden angeregt. Die Blendung Simsons in der Schönborner Galerie in Wien hat auch Schmidt benutzt (wie Maulbertsch) und auf einer Zeichnung in Lambach (um 1760), mit Jael und Sisara, verwertet. Ein zweitesmal häufen sich die holländischen Motive um 1780. Es sind dies die Jahre, wo der strenge Klassizismus begann, wo die Sturm- und Drangzeit anfing.

Auch für Schmidt war die holländische Malerei der Führer zur Natürlichkeit, zur Intimität, zur Vertiefung des Inhalts. Auch er hat am Vorbild gelernt, wie er die dekorative Leerheit des Rokoko vermeiden, wie er der Einzelfigur individuelle Selbständigkeit geben könne, daß sie den Beschauer zum Mitgefühl, zum Miterleben zwingt. Schmidt ist (auch das ist bei einem

von Fresko und Tafelbild. Die Fresken sind im Vergleich zu der riesigen Menge von Altarblättern verschwindend wenige; sie spielen auch als künstlerische Leistungen keine Rolle. Ein Frühwerk, wie Christus im Hause des Simon, im Refektorium des Klosters Dürnstein (1755) hat verkürzte Architektur mit Zentralperspektive. Vorbild für die perspektivische Konstruktion war die Hochzeit von Kana, das Deckenfresko der Byß im Altmannsaal des nahe gelegenen Stiftes Göttweig. Diesen betonten Illusionismus hat Schmidt rasch verlassen. Einige kleinere Werke in Kirchberg am Walde (1752), Und (Kapuzinerkirche), Stift Herzogenburg (Sommerchor 1756) Göttweig, Krypta (1765), Hauseleiten (Pfarrkirche 1785). Das letzte Fresko in Krems, Stadtpfarrkirche (1787) ist sein Hauptwerk. Kleinere Gemälde in den Jochen St. Cäcilie, die Hoffnung, die Liebe, ein großes Hauptbild, eine Allegorie des Glaubens vor dem Chor (der Entwurf in Heidelberg). Man kann sagen, daß hier mit dem Illusionismus gebrochen ist. Die Verkürzung geht nicht in die Tiefe, nach oben, sondern nach rückwärts, wie bei einem Tafelbild. Der Rahmen ist als solcher betont, und es ist nur ein Residuum des alten Stiles, daß er an einer Ecke durchbrochen ist. Auch die farbige Erscheinung ist die eines Altarblattes. Die Dunkelheiten sind oben und an der unteren Ecke, sie rahmen die große Helligkeit in der Mitte. Die Zahl der Figuren ist reduziert. Das und die einfachen, übersichtlichen Bewegungen sind die Zeichen der Beruhigung, auf die wir immer wieder hingewiesen haben.

Ausläufer des österreichischen Barock eigentlich eine Selbstverständlichkeit) auf einer mittleren Linie stehen geblieben. Sein Bestes hat er im Altarblatt gegeben, das durch die Größe, durch den Rahmen immer auf den Gesamtraum Rücksicht nimmt, das feierliche, repräsentative und dekorative Wirkung verlangt, das nur in der farbigen Stimmung, in der Durcharbeitung der Einzelfigur, größere Intimität verträgt als das entfernte Fresko. Wie Maulbertsch bemüht er sich, die religiösen Stoffe neu zu gestalten. Die Gefühlerlebnisse, die er mitteilen will, sind von ganz anderer Art. Nicht das dramatisch Packende, Phantastische, das Aufregende will er geben, sondern — er bleibt auch darin in den Bahnen der bürgerlichen Reaktion —, das Gemütvolle, Trauliche, Innige, gesteigert bis zur märchenhaften Verklärung. Er appelliert an die schlichte Andacht und deshalb dämpft er den festlichen Prunk, die Aufmachung. Er lässt die Hauptfiguren in das Licht treten und deckt die Umgebung mit warmer stimmungsvoller Dämmerung, die aber keine Geheimnisse in sich birgt. Frühwerke wie die Taufe Christi in Melk (1755), die Himmelfahrt Mariä der Piaristenkirche in Krems (1756), das Abendmahl des Barockmuseums in Wien (und die dazu gehörigen großen Bilder in St. Paul in Kärnten, Jakob am Brunnen, Eleazar und Rebekka, Elias und der Engel, Christus in Emaus, Abraham und die Fremden, Daniel in der Löwengrube) haben die unruhig bewegte Lichtführung und den dekorativen Zug der führenden Linie, die schwere Fülle der Gestalten, die mehr pathetischen Gesten. In den sechziger Jahren nähert sich das Kolorit etwas der gebrochenen, feinen Skala des Louis XVI., die goldenen und zartgrauen Töne geben die Wärme. Wo er im kleinen Format seine religiösen Legenden erzählt, gibt er sein Bestes. Die Vermählung Mariä in Göttweig (1769) ist ein „schimmerndes Lichtmärchen“, das man gläubig aufnimmt, weil der innige Ton seelischen Erlebens durchgehalten ist. Die zarte Gestalt der Maria ist rührend, die Engel vorne auf den



211. M. J. Schmidt, Vermählung Mariä. Göttweig.
Nach Österr. Kunstopographie.

Stufen von innig niedlicher Feinheit, die man sonst nirgends mehr sieht, und selbst die Technik, die mühelose, kecke Sicherheit des Striches steigert die Wirkung. Sie weckt den Eindruck des Selbstverständlichen. Als ob das warme, religiöse Gefühl sich unmittelbar in Farben und Töne umgesetzt hätte.

Die großen Altarblätter sind anspruchsvoller. Beim Martyrium des hl. Sebastian in Melk (1772; eine schöne Skizze in Graz) wendet sich der kunstvolle, an manieristische Bronzen erinnernde Kontrapost der Glieder und die überlegte Führung des Lichtes, das in diagonaler Straße den Raum durchstößt und durch die Repoussoir-Figuren der knienden Soldaten verdeckt ist, an das Verständnis des Kenners. Die Gestalt des Heiligen kommt in diesen Jahren merkwürdig oft vor. In neuer, besonders ausdrucksvoller, kleiner Variation im Museum in Krems. Man möchte glauben, daß in diesen Jahren des steigenden Ruhmes der Ehrgeiz betonten Künstlertums den Meister ergripen habe. Es war ein selbstverständliches Entgegenkommen an die klassizistische Atmosphäre der Wiener Akademie, daß er in seinem Aufnahmestück (1767) antikische Genrestücke wählte, die Schmiede des Vulkan und den Schiedsspruch des Königs Midas (Barockmuseum). Thema sind Aktfigur und Heildunkel. Der Inhalt ist recht leer, das Gefühl geht auf akademischen Stelzen. Vom Klassizismus sind auch diese Figuren weit entfernt, ein Beurteiler der Zeit hätte gewiß den Ausdruck „charakteristisch“ gewählt. Auch diese Figur des Apoll hat noch etwas von manieristischer Feinheit; wohin aber die Liebe des Malers drängt, sieht man am Naturalismus des runzlig, sorgfältig durchgeführten Körpers des Marsyas.

Näher an den Klassizismus ist Schmidt auch später nicht gekommen. Das einzige Zugeständnis an den Zeitstil, der nach Fügers Rückkehr von Rom die Wiener Akademie beherrschte, liegt im literarischen Thema. Stoffe aus dem Altertum, aus der griechischen Geschichte, aus Ovid kommen in den achtziger Jahren häufiger vor, sogar Venus und Nymphenfolgen hat Schmidt damals gemalt. Man findet Züge akademischer Weisheit in den Kompositionen der Spätzeit im Aufbau der Gruppen; bei der Opferung der Tochter Jephthas (Barockmuseum), sind die Hauptfiguren der Mitte im Dreieck zusammengehalten. Man kann eine indirekte Annäherung an den Klassizismus auch in der Beschränkung auf wenige Figuren finden (wenn man diese Einfachheit nicht als Zeichen der Reife ansehen will), oder im Eklektizismus, in der Entlehnung von Motiven aus Rubens und anderen. Alle diese Anzeichen sind aber letzten Endes nur Annäherungswerte. Schmidt ist nie zum Klassizismus übergegangen. Selbst der malerische Louis XVI.-Klassizismus eines Füger war ihm fremd. Von Linearismus, von Plastizität, von Typisierung haben auch seine letzten Werke nichts (Altarblätter in Göttweig, Maria Taferl, Eggendorf, Gresten 1799—1801 u. a. O.). Sie entfernen sich noch weiter vom Klassizismus, als die Werke Maulbertschs, der in der Aufhellung der Palette zur kalten Porzellansfarbe und in der Vereinfachung mehr von der neuen Form angenommen hat. Wenn man sieht, daß gerade in den Übergangsjahren um 1780 eine neue Welle Rembrandtschen Einflusses anhebt, daß die malerische Auflösung in den späteren Gemälden, sogar in den Skizzen (Lambach) immer stärker wird, daß die plastische Form sich ganz in flackernde Nebulosität verflüchten will, daß immer mehr der irrationale Zauber des Lichtes die Wirkung bedingt, so muß man Absicht voraussetzen. Auch der alte Schmidt hat gegen die Strenge und Härte des Zeitstiles protestiert, wie Edlinger und die Maler, die in der Barocktradition groß geworden waren.

Seine „Schule“ hat diese malerische Barocktradition weit in das 19. Jahrhundert getragen. Seit den sechziger Jahren ist mit einer regen Mitarbeit der Gesellen Schmidts zu rechnen, von denen hier nur die spätesten, Leopold Mitterhofer und Anton Mair zu nennen sind. Mair hat den Versuch gemacht, mit dem Klassizismus der Art Fügers zu vermitteln. Das kirchliche Fresko im barocken Gewande ist auch in Österreich erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ausgestorben.

Das stärkste Talent unter den Tirolern der Spätzeit ist Martin Knoller (geb. Steinach 1725, gest. Mai-land 1804). Er kommt aus der Schule Trogers. Sein Frühwerk in Amras (1754) ist ein unbeholfenes Schulwerk, eine Gloriole mit sparsam verteilten Figuren auf schweren Wolken, die dunkel über den Rahmen fallen. 1755 kam Knoller nach Rom, er trat in Beziehung zu Mengs und Winckelmann, als eben erst die Weltanschauung



212. M. Knoller, Chorfresco in Ettal.

des Klassizismus sich festigte. Die nächsten Werke, die Deckengemälde im Palazzo Vigoni Firmian und im Palazzo Litta in Mailand sind blasse Allegorien nach altem Schema, dekorative Louis XVI.-Malereien. 1760—65 war Knoller wieder in Rom. Damals hatte Mengs schon den Parnaß gemalt. Erst jetzt schloß sich der junge Maler bestimmt der neuen Richtung an. Noch mehr. Er ging über Mengs zurück auf Correggio und die anderen Vorbilder des frühen Klassizismus, ohne jedoch die Fäden der österreichischen Tradition abzuschneiden. Das Fresko in Volders (1766) zeigt seinen persönlichen Stil in der endgültigen Prägung. Die Kompositionen, die Wolken-gloriole mit der Verherrlichung des hl. Karl Borromäus, ist barockes Schema. Die Gehäuftheit der Figuren, die perspektivische Verkürzung, der betonte Tiefenraum, das Verschwimmen im Licht, Lichtströme, Luftperspektive und atmosphärische Stimmung sind alles Kennzeichen des spätbarocken Deckenbildes, das den Raum erweitert und Verbindung mit dem Unendlichen sucht. Von der neuen Anschauung zeugen die gereinigte Klarheit der Komposition, die plastische Modellierung, die Beschwichtigung des Formenrausches, die größere Reinheit der Zeichnung und die Auswahl der Typen mit Rücksicht auf die Vorbilder des neuen Stiles, auf Antike und Renaissance. Noch mehr gereinigt, abgeklärt ist die ähnliche Gloriole in Ettal (1769). In Beresheim (1770—75), dem monumentalen Vermächtnis Balthasar Neumanns, merkt man unter dem Einfluß der grandiosen spätbarocken Architektur deutlich ein Rückgreifen auf Vorbilder der vorletzten Generation. Pozzos Erfindungen tauchen auf, perspektivischen Architekturen, die die Decke durchbrechen, aber vereinfacht, ohne perspektivische Wucht, mit dünnen Gruppen bevölkert. Sie sind zentral komponiert, isolieren jedes Raumkompartiment, obwohl Überschneidungen des Rahmens geblieben sind. Die Arbeiten in Gries (1771 ff.), im Münchener Bürgersaal (1774, jetzt zerstört) und in den Mailänder Palästen (Firmian, Grezzi, Palazzo reale, Belgioioso), im Palais Thurn und Taxis (Innsbruck) bringen die antikisch kostümierte Allegorie und damit die Vereinfachung der Komposition, die sich immer mehr dem Relief nähert, die Erstarrung der Bewegung, die plastische Härte, die kalten Farben, die Häufung antikischer Details als Beweis antikischen Wissens.

Joseph Schöpf (1745—1822), der letzte Großmaler von Bedeutung in Tirol, der Schüler und Mitarbeiter Knollers, hat als reifer Meister auch in Rom der Weisheit letzten Schluß zu erfahren gesucht und er hat in

fleißigem Studieren nach den großen Vorbildern der Renaissance seine persönliche Eigenart abgeschliffen. Der Erfolg von Davids Frühwerken hat seinen persönlichen Stil noch mehr verallgemeinert. Nach der Rückkehr in das ewig barocke deutsche Milieu kommt auch bei ihm die Tradition malerischen Könnens wieder zum Recht; nur die Veredelung, Korrektheit, die Reinigung und Vereinfachung sind geblieben. Die Typisierung, die stille Zärtlichkeit, die liebenswürdige Anmut schimmern aus seinen kirchlichen Fresken wie milde Reflexe einer abgestorbenen Kunst, als längst schon im neuen Jahrhundert der neue deutsche Idealismus und die Romantik um das geistige Übergewicht kämpften. Die besten Fresken sind: Asbach (1784), Ahrn (1786), Bruneck (1789), Brixen im Tale (1795), Stams (1800), St. Johann (1803), Innsbruck, Sevitenkirche (1818).

In Tirol hat sich das barocke Schema des illusionistischen Deckenbildes am längsten gehalten. Das letzte Glied der jahrhundertlangen Tradition, Johann Arnold (1788—1879) hat bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts seine nazarenerhaft modernisierten, in Diagonalansicht gegebenen Fresken gemalt.

Süddeutschland. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat München keinen führenden Großmaler gehabt. Der am meisten beschäftigte Christian Wink (1738—97) ist ein liebenswürdiges Talent. Er hat vergebliche Anstrengungen gemacht, sich aus provinzieller Solidität zur höfischen Feinheit durchzukämpfen. Die Entwürfe zu Bildteppichen (München, Residenz) und das mythologische Deckenbild in Schleißheim nähern sich dem dekorativen Schema nach dem Vorbild Bouchers, aber sie sind gerade, steif und trocken. Viel besser lagen ihm Themen, wo sich der angeborene Hang zum Realismus entfalten konnte. Bald hat sich Wink der wachsenden Vorliebe für holländische Malerei hingegeben. Es gibt von ihm Porträts, — Beispiel das Bildnis von Desmarées im Nationalmuseum München — die geradezu als Imitationen holländischer Kleinmalerei gelten können; sogar der Steinrahmen aus Bildern von Dou und Ostade ist verwendet. In Tafelbildern hat er die farbigen Effekte des kanalisierten Lichtes gepflegt. Die Neigung zur Sachlichkeit und Genauigkeit hat auch den Charakter des Fresko geändert; sie hat das Visionäre zurückgedrängt und das religiöse Thema mit bürgerlicher Simplizität vermischt. Die Deckenbilder in bayerischen Dorfkirchen (Starnberg 1766, Raisting 1766, Inning 1767, Loh 1768, St. Leonhard bei Dietramszell, Eching 1770, Eßling 1773, Kempfenhausen 1774, Bettsbrunn 1777, Schwindkirchen 1783 u. a.) werden allmählich volkstümliche, religiöse Historien, mit wenigen allegorischen Gedanken nach barockem Vorbild, mit derben Genregruppen, mit Bauerndruck und landschaftlichen Motiven. Sie sind schließlich an die Decke übertragene Tafelbilder. Der farbige Charakter, die einheitliche bräunliche Abtönung ist von der Tonigkeit des Tafelbildes bestimmt. Der Aufbau, die futuristische Aneinanderreichung von Szenen, ist jetzt volkstümliches Schema nach Vorbild Asams. Die Verbindung von realistischem Genre mit dem himmlischen Apparat löst jede Steigerung und die illusionistische Verkürzung ist als Kompromiß geblieben.

In Augsburg war Josef Huber (1737—1815) Nachfolger Günthers im Direktorium der Augsburger Stadtakademie. Er war Schüler von Bergmüller und Göz. Auch er schleppte Reste der barocken Tradition in die Zeit des Klassizismus mit. Die besten Fresken sind etwa die: Kobel (1759), Denklingen (1767), Osterbuch (1770), Augsburg, Friedhofskapelle (1772), Wiesensteig (1775), Augsburg (Stadtakademie 1783), Ochsenhausen, Bibliothek (1785), Kapitelsaal, Armarium, Kirche (1787), Schwabbruck (1796), Oberhausen (1797), Baindlkirch (1810). — Sein Namensvetter Konrad Huber (Altdorf 1752 — Weissenhorn 1830), der Nachfolger des Franz Martin Kuen, ist eine stilgeschichtliche Parallele. Den Illusionismus hat auch er bis in das 19. Jahrhundert hinein beibehalten. Die Angleichung an den Klassizismus liegt in der Vereinfachung der Komposition, in der Sattheit und Klarheit der Farben. Die Leere des Himmels, dem die Geschöpfe einer transzendenten Welt genommen sind, ist ein indirektes Zeugnis dafür, daß man auch im Fresko die Absicht hat, zur Natürlichkeit zurückzukehren. Die Zahl seiner Fresken ist sehr groß. Wieder können nur die besten angeführt werden: Schießen (1779), Roggenburg (Bibliothek 1780), Obermedlingen (1784), Würzburg (St. Stefan 1789), Amorbach (Bibliothek 1790), Weissenstein (1815).

Die Epigonen der Kemptener Malerfamilie Hermann hatten den südlichen Teil Schwabens in Erbpacht. Franz Joseph H. (1738) hat die wertvollen Fresken in Wiggensbach (1771—77) in Reicholzried (1789) und in einigen Gemächern der Kemptener Residenz geschaffen. Der begabtere Sohn des Franz Georg, Franz Ludwig Hermann (Wangen 1710—Konstanz 1791) wurde der Konstanzer Hofmaler (Fresken in Seitingen 1759, in St. Peter 1754, Überlingen, Franziskanerkirche 1753, St. Ulrich im Breisgau 1767, Stephanskirche in Konstanz 1770, Sölden 1781). In Pfronten im Allgäu war Josef Keller (1740—1823) ansässig, ein Schüler von Riepp und Knoller, eine provinzielle Kraft, die ihr perspektivisches Wissen jetzt noch gerne von Pozzo borgte. (Fresken in Neustift im Stubai 1772, Pfronten 1780, Wald 1782, Stötten 1783, Zell, Grau 1791, Kaltenburg bei Wien 1793, Talhofen 1803, Tannheim 1804). In Langenargen, dem Geburtsort Maulbertschs, lebte Andreas Brugger (Kreßbronn 1737—Langenargen 1812). Er war ein Schüler von Maulbertsch in Wien, kam auch nach Rom. Seine Hauptwerke sind die Fresken in den klassizistischen Kirchen d'Ixnards, in Buchau (1776) und Wurzach (1777),



213. Januarius Zick, Die Pest. Augsburg, Sig. Röhrer.

inhaltsschwere Allegorien, in die die kräftig realistischen Stifterporträts in Louis XVI.-Tracht vermengt sind. Auch die Mischung der Realitätsgrade ist spezifischer Ausdruck der Übergangszeit.

Im südwestlichen Schwaben waren neben Christian Wenzinger, der mit geringem künstlerischem Glück auch als Freskomaler tätig war (St. Gallen, Freiburg), und Hermann nur Kräfte geringeren Grades. Wir überlassen die Maler der Übergangszeit, wie Benedikt Gambs (Hilzingen, St. Peter, Straßburg u. a. O.), Johann Pfunner und Simon Göser, den Freiburger Historienmaler, der lokalen Kunstgeschichte.

Rheinfranken. Die gegensätzlichen Strömungen der Übergangszeit kreuzen sich im Werk des Januarius Zick (geb. München 1732, gest. Ehrenbreitstein 1797). Idealistische Monumentalmalerei und schlichte Intimität des bürgerlichen Genrebildes stehen nebeneinander. Die Geisteskämpfe der Aufklärungszeit haben ihre Spuren eingegraben und die sentimentale Naturromantik der letzten Phase des Spätbarock leuchtet still herein. Die Entwicklung summiert die führenden Strömungen der gleichzeitigen Kunst.

Die Etappen des Weges reflektieren deutlicher im Tafelbild als im Fresko. Das Rembrandteske seiner Frühwerke ist von seinem Vater, dem süddeutschen Großmaler Johannes Z. übernommen; aber nur in den ersten Versuchen, in auseinandergezogenen Kompositionen mit manieristisch proportionierten Figuren, finden sich die irrationalen, bläulich-grünen, phosphoreszierenden Lichter, die phantastischen, flackernden, unstatischen Formen, die Hyperbeln des Ausdrucks, die wir als Nachklänge der Kunst des Rembrandt-Kreises in Spätwerken des Johannes gefunden haben. Als Glied der jüngeren Generation hat er von Anfang an die handfeste, tektonische Sachlichkeit und den Sinn für Monumentalität. Aus dem artistischen Spiel malerischer Versuche, aus der malerischen Oberflächlichkeit im Sinne des Rokoko, führt ihn bald das „Erlebnis“ Rembrandt. Der direkte Anschluß an das Vorbild des Großen, die Stiche und Gemälde, hat die Anschauung vertieft und den Sinn für die inhaltliche Bedeutung geweckt. Zunächst sind es „die Auferweckungswunder des Neuen Testaments“ (den Ausdruck gebraucht Goethe) in biblischen Geschichten, die ihn beschäftigen. Bei der Grablegung Christi (Sammlung v. Lanna, München) ist das Wunderbare durch einen geheimnisvollen Lichtkreis angedeutet, der wie eine Ausstrahlung des Körpers sich um den toten Heiland legt, während die Nebenfiguren im uferlosen Dunkel untergehen. Der Ausdruck ist in stillere, visionäre Innerlichkeit übergegangen. Die miniaturenhafte, intime Durchführung ist als Reaktion gegen den breiten Plakatstil des Dekorativen zu verstehen.

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

16



214. Jan. Zick, Christus als Weltgericht. Deckenbild in Wiblingen.

immer Widersprüche in sich. Das Grundprinzip des visionären Freskos, den Illusionismus, die Verkürzung behält Zick bei. Aber er hat keine Fresken mehr geschaffen, in der Art der Bruchsaler Gemälde seines Vaters, mit der barocken Vertiefung in der kontrastvollen Verknüpfung von dunklem Vordergrund und lichter Unendlichkeit, mit kompliziertem poetischem Apparat und metaphorischer Verkleidung, mit der Verbindung von Diesseits und Jenseits. Seine Themen sind mythologische Allegorien oder religiöse Historien. Die Figuren sind maßvoll verkürzt und in Gruppen nach den Regeln klassizistischer Ökonomie zusammengestellt; sie treten wieder in den Vordergrund und verdrängen den Freiraum, die atmosphärische Stimmung. Zick war sich kaum darüber klar, daß die tektonische Ordnung den Absichten der visionären und deshalb illusionistisch verkürzten Deckenmalerei widerspreche und daß die Verkürzung die Folgerichtigkeit der Mittel einer gliedernden und tektonisch aufbauenden Malerei in Frage stelle. In den monumentalen Stil mischt er ohne Bedenken dekorative Pointen nach altem Rezept und naturalistische Motive, die er im Tafelbild kultivierte.

Am meisten von dekorativer Leichtigkeit und sinnlicher Heiterkeit hat sein Frühwerk in Engers (1760),

Dem Unterricht bei seinem Vater folgte 1757 ein Aufenthalt in Paris. Auch da hat ihn nicht so sehr der leichte Dekorationsstil eines Boucher angezogen, an dem er als professioneller Großmaler natürlich nicht vorübergehen konnte, sondern die geistige Nachfolge der niederländischen Kunst, die Werke Watteaus und die gleichzeitige Malerei Fragonards. Von Paris kam er um 1758 nach Rom zu Mengs, der ihm den Weg zum Klassizismus wies. Nach der Rückkehr ließ er sich um 1760 in Ehrenbreitstein nieder und wurde bald der gesuchte Freskant. Er war ein universaler Künstler, er hat sich auch auf architektonischem und kunstgewerblichem Gebiet als Entwerfer betätigt.

Seine Fresken sind gewiß die besten dieser Spätzeit im südlichen Deutschland und am Rhein; aber sie befriedigen nicht mehr so wie die künstlerisch weniger wertvollen Leistungen der Rokokozeit. Die Verschmelzung konträrer Strömungen trägt

eine mythologisch-allegorische Verklärung von Jagd und Wein, umgeben von kleineren Bildern mit pastoralen Erfindungen zeitgenössischer Naturschwärmerie.

Der Innenraum der Klosterkirche von Wiblingen (1778–80), wo die architektonische Gliederung und die Ausstattung auf seinen Entwurf zurückgehen, ist sein Hauptwerk. Auch die Fresken an sich sind eine der wichtigsten Leistungen der deutschen Louis XVI.-Malerei. Daß jede Verschmelzung mit Architektur und Ausstattung gelöst ist, daß Architektur und Malerei durch Grenzen sauber geschieden sind, braucht nicht mehr betont zu werden. Wichtiger ist, daß jedes Bild seinen eigenen, perspektivischen Verschwindungspunkt erhält und so gebieterisch die isolierte Betrachtung verlangt, daß der visionäre Illusionismus auf ein Minimum beschränkt ist, und daß auch inhaltlich jede Steigerung fehlt, nicht nur in der Form. Die Gemälde sind religiöse Historien, die zu dem Raum selbst nur entfernte Beziehungen haben, die unter sich nicht mehr verknüpft sind, nur durch das Hauptthema, das Kreuz Christi, gedanklich verbunden sind. Das große Kuppelfresco hat einen geschichtlichen Stoff: Kaiser Heraklius bringt das Kreuz Christi nach Jerusalem zurück. (Abb. 215.) Das Rundbild im Schiff, das jüngste Gericht, ist grandios, wie nie ein Rokokofresco. (Abb. 214.) Selbst Fresken von Maulbertsch können diese Wirkung nicht haben, die auf der Einfachheit, der Ordnung des Aufbaus und der Wucht der Einzelform basiert. Zwei konzentrische Kreise, die aber für die Diagonalansicht verschoben sind, rahmen wie ein Trichter den schwebenden Heiland, den verklärten, durchsichtig hellen Leib, den Weltenerichter mit der roten Siegesfahne. Die größte Helligkeit der Mitte verdichtet sich langsam in den Gestalten der Heiligen zu süßlichen Tönen, und steigert sich zu starken Kontrasten am Rande, wo die Auferstehung der Toten geschildert ist. Will man die Eigenart solcher Fresken erkennen, muß man sich neben das Vierungsbild (Abb. 215) ein gleichzeitiges Fresko von Maulbertsch (etwa Mühlfrau) denken. Der stärkste Gegensatz. Die Raum-Steigerung fehlt. Raumweiterung ist nicht beabsichtigt. Der himmlische Apparat ist verschwunden, die Verbindung mit dem Jenseits ist abgeschnitten. Die Unendlichkeit ist verdeckt. (Auch das jüngste Gericht ist als Historie, für sich gesehen, wenn auch das Licht von oben kommt.) Am oberen Rand schließen dunkle Wolken die Fläche. Man hat den Eindruck, daß die Vertiefung nach rückwärts geht, nicht nach oben. (Die übrigen Fresken haben Seitenlicht wie ein Tafelbild.) Alles Irrationale ist geklärt. Die Figuren sind plastisch, kräftig modelliert, ganz auf den Ausdruck gestellt. Das Kraftvolle, das dramatische Pathos erinnert an die Nachfolge Rubens oder an die heroische Stilisierung der Sturm- und Drangzeit. Füssli hat damals Ähnliches geschaffen. Die Farben sind kühl vornehm, zurückhaltend; noch mit den feinen Reizen einer alten Tradition ausgestattet.

Bei den Fresken in Oberelchingen (1782–83), wo die Marianischen Feste das Thema bilden, ist sogar bürgerliches Genre ins Fresko übertragen. Die Geburt Mariä ist ein Interieur in der Art der Holländer, eine Bürgersuite mit Himmelbett, in dämmrigem Helldunkel wie ein Tafelbild. Der Inhalt ist wirklich gleichgültig geworden. Zwischen Tafelmalerei und Deckenmalerei ist kein Unterschied. Alles Irrationale ist faßbar geworden, jede extatische Verklärung ist verschwunden. Bei dem Hauptbild in Rot (1784), Christus im Tempel, ist auch die Fläche des Deckenfreskos als Fläche empfunden. Der Rahmen ist verpflichtend, er klingt in den Kurven der Architekturkulissen nach. Am deutlichsten in dem Chorfresco, der Himmelfahrt Mariä, wo die Linien des Tondo selbst in den Rundungen des Fußbodens wieder erscheinen.

In den Fresken von Tiefenstein (1786) ist die Erzählung auf wenige, groß gesehene Figuren beschränkt, die wie in einem Relief in der vorderen Ebene aneinander gereiht sind. Immer bleibt der warme, herbstliche Duft der dekorativen Farbe. Auch in den letzten Werken, den Malereien in Schloß Koblenz (1785f.) und Mainz (1787). Für den strengen Beurteiler waren diese Allegorien der Spätzeit schon Rudimente aus einer überwundenen Geschmacksperiode. Von der Architektur waren sie nicht gefordert, sie standen eher damit in Widerspruch. Neue Probleme waren nicht versucht. Den Flächenstil des Klassizismus hat Zick nie rein kultiviert; er hat ihn nur im Tafelbild versucht.

Die künstlerischen Werte tragen unter den Tafelbildern nicht die großen Allegorien für repräsentative Zwecke, auch nicht die Altarblätter und die religiösen Bilder, sondern die kleinen Gemälde aus den neuen Fächern des Genre und des Porträts. Da konnte sich Zick am ehesten von Konvention frei halten. Das Rembrandteske der Frühzeit ist die Basis für die weitere Entwicklung. Von den Werken seines Vaters unterscheiden sich seine Arbeiten in zwei Punkten. Zunächst in der farbigen Komposition. Die feine Tonigkeit, die farbige Delikatesse ist im Gegensatz zur holländisierenden Braunschweiger Malerei, eine Frucht des Aufenthaltes in Paris. Auch die freie Pinselführung, der Auftrag in Tupfern, der immer etwas von dekorativer Oberflächlichkeit behält. (Panneaux des „Watteauzimmers“ in Bruchsal 1759.) Die beste Leistung der frühen Zeit



215. Jan. Zick, Entwurf für das Kuppelfresco in Wiblingen.
München, Slg. Böhler.

Vorbild abhängig. Bald erfolgt auch hier eine Ablösung, die Wende zum Eigenen. Es gibt aus den siebziger und achtziger Jahren Bauernszenen (Augsburg, Privatbes.; München, Pinakothek), die überhaupt nicht mehr an holländische Anregung denken lassen, so sehr wahrt die derbe Kärtigkeit des Inhalts und die Stimmung der Landschaft den Erdgeruch der unmittelbaren Umgebung. Man könnte sie als kulturgeschichtliche Illustrationen gelten lassen. Auch zeitgeschichtliche Themen fehlen nicht. Rousseau liest, unter einem Baum liegend, das Preisaußschreiben der Akademie in Dijon (Früher Slg. Peltzer, Köln). Gewählt ist die Szene, die Rousseau selbst in seinen Confessions schildert, wie er vor Erregung weint und mit dem Hemde sich die Augen trocknet, weil er plötzlich die Lösung dieser Frage vor sich sieht, die das Unglück seines Lebens verursacht hat. Ein solches Bild erhellt mit einem Schlag die geistige Umgebung, wir blicken in die Zeit der Aufklärungskämpfe, wir spüren im Versuch, die Landschaft zu charakterisieren, wenigstens einen Hauch der sentimental Naturomantik.

Auch im Porträt hat Zick den Umweg über das holländische Vorbild genommen. Es gibt aus der Frühzeit Bildnisse, auf denen die Auftraggeber, deren Namen wir kennen, holländisch maskiert sind. Es folgen Gruppenbildnisse. Köstliche Werke sind die als Genrebilder frisierten Gruppenporträts im Bonner Museum, reizvoll vor allem durch die delikate Farbe, durch das mit kleinmeisterlicher Sauberkeit gemalte Detail und durch die Unbeholfenheit der Gruppierung, die anspruchslose Echtheit. Der landschaftliche Hintergrund gibt eine bestimmte Szenerie,

sind die Themen im bukolischen Zeitgeschmack, die an Boucher anklingen. Wichtiger ist der zweite Punkt: die Vereinfachung der Form in Verbindung mit einer neuen Reinheit des Umrisses und der geschlossenen Gruppe. Es sind die Kompositionsmittel der bauenden Malerei des frühen Klassizismus, an die sich der jüngere Zick auch im Tafelbild hält. Während in den Frühwerken die Gestalt im uferlosen Dunkel verschwimmt, im Unbegrenzten sich aufzulösen scheint, erhält sie jetzt plastische Konsistenz, die jedem Versuch einer Auflösung im Atmosphärischen die Wage hält.

Nur in den frühen Genrebildern ist die Thematik vom holländischen

die aber auch nur die farbige Folie ist für die pikanten Töne der Kleidung. Die beste Leistung — ein Hauptwerk deutscher Porträtmalerei der Louis XVI.-Zeit — ist das große Gruppenbild der Familie Remy 1776 (von Claer, Bendorf). Wieder erfreut die Unbeholfenheit der Gruppierung, die absichtliche Einfachheit neben der Routine des gleichzeitigen höfischen Porträts. Wie sich der bürgerliche Maler ein Familienporträt vorstellt, wie er mühsam aus Einzelfiguren die Gruppen zusammenstellt, wie er sogar versucht, die lebensgroßen Bildnisse durch das natürliche Licht des Raumes, für den das Porträt bestimmt war, zusammenzubinden. Die altväterliche, biedermeierhafte Befangenheit, die Ehrlichkeit des künstlerischen Schaffens gibt dem Bild die Stimmung. Unerhört ist die treffende Sicherheit in der Wiedergabe des Ausdrucks. Das Streben nach möglichster Intensität der Charakterisierung übertreibt den Eindruck steifer Gezwungenheit in der Haltung. Von der Grazie des 18. Jahrhunderts ist wenig mehr geblieben. Denkt man sich daneben die kunstvollen Gruppenaufbauten auf den gleichzeitigen Porträts eines Friedrich August Tischbein, dann sieht man, daß die Primitivität gewollt ist. Von da fällt ein klärendes Streiflicht auf die künstlerische Einstellung des Malers.

* * *

Übergang zum Klassizismus. Das Historienbild. Wir hätten diesen letzten Abschnitt unseres Kapitels über die Louis XVI.-Malerei auch an den Anfang setzen können. Der Inhalt ist in mancher Hinsicht die Voraussetzung für die anderen Abschnitte. Aber es sind nicht so sehr die äußerlichen Gründe der Disposition, die zu dieser Aufteilung veranlassen, es ist nicht nur der Umstand, daß der Abschluß gleichzeitig die Überleitung bildet zur Kunst des Klassizismus im 19. Jahrhundert. Eine gewisse Berechtigung, den Inhalt dieses Abschnittes zu isolieren, besteht doch. Wir greifen hier eine Komponente des Stilwandels heraus, die als Nebenströmung durch die Kunst des ganzen 18. Jahrhunderts läuft, die jetzt besondere Bedeutung gewinnt, weil sie in die allgemeine Sehnsucht der Zeit mündet, weil sie von den geistigen Strömungen der Zeit neuen Inhalt und neue Bedeutung empfängt: die klassizistische Bewegung im engeren Sinne, den Einfluß der Antike. Die Antike wird jetzt Vorbild für Natur und Vernunft; sie erhält dann im reifen Klassizismus absoluten Wert. Die Nachahmung der Antike ist der erste Schritt zur plastischen Modellierung der Einzelform, zur zeichnerischen Sorgfalt und zu einer neuen, gesetzmäßigen Malerei geworden, die die menschliche Figur als wichtigstes Bildthema hat. Wir fassen hier die Vertreter der hohen, idealen, inhaltsschweren, ja literarisch tendenziösen Stilkunst zusammen, im Gegensatz zur individuellen Kunst der Naturnachahmer, die Meister der internationalen, weltbürgerlichen Historie. Wir betrachten hier die rationale Seite der Reaktion, die konstruierende, gesetzmäßige, bauende Malerei, die sich von der übermächtigen Theorie der Aufklärungszeit Weg und Gesetz vorschreiben ließ. Wir verfolgen den Weg bis zu dem Punkt, wo die Sturm- und Drangzeit eine neue Wende zum Gefühlsmäßigen, Romantischen bringt.

Wir greifen damit auf den Anfang unserer Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts zurück. Es ist dort erwähnt, daß Donner als erster unter den Bildhauern des Rokoko wieder auf die Antike als Quelle neuer Schönheit hinwies, daß er dieses „Evangelium des Schönen“ seinem Schüler Oeser weitergab, der es Winckelmann und Goethe öffnete. Donners Anschauung „vom wahren Wesen der Kunst und der Bedeutung der Antike“ ist der Funke geworden, aus dem das stille Feuer des frühen, deutschen Klassizismus emporgelodert ist.

Adam Friedrich Oeser (geb. 1717 in Preßburg [sein Vater stammte aus Berlin]; gest. 1799 in Leipzig) lernte bei einem nebensächlichen Stillebenmaler und muß dann in Preßburg um 1728—29 mit Donner in Berührung gekommen sein, bei dem er Unterricht in der Skulptur nahm. Die Verbindung erstarkte zur Freundschaft, die auch nach Oesers Weggang nach Wien (1730—39) nicht erkalte. In Wien hat Oeser bei Schuppen und Daniel

Gran gelernt. Wir begegnen aus diesem Grunde den Namen Donner und Gran auch bei Winckelmann, der Grans Fresken der Hofbibliothek mit Rubens Bildern für Maria von Medici vergleicht und sagt, daß seither nicht leicht ein erhabeneres Werk ausgeführt worden sei. Von Donner behauptet er, daß er in zärtlichen, jugendlichen Körpern (wie Michelangelo und Schlüter in glykonischen) die Alten erreicht habe. Die Urteile gehen auf Oeser zurück. Winckelmann hat keine Originale gesehen; er urteilt nur nach Stichen. 1739 wurde Oeser nach Dresden berufen. Er traf hier noch den jungen Mengs. Die Anschauungen beider ergänzten sich. Mengs war durch seine Erziehung in den Protest gegen das Rokoko, gegen den Barock im weiteren Sinne, hineingewachsen. Er war von Anfang an der Künstler der Aufklärungszeit, der an einer Verbesserung des verderbten Geschmacks arbeitete. 1752 wurde Oeser mit dem gleichaltrigen Winckelmann bekannt, der dann zum Wortführer der neuen Bewegung wurde. Die Jahre in Dresden sind der Knotenpunkt in der Entwicklung zum Klassizismus geworden. Als erster Niederschlag der gegenseitigen Anregung erschien 1755 Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, die rasch den Weg in die Gedankenwelt des künstlerisch interessierten Europa fanden.

Ist der Nachweis Justis richtig, dann hat Winckelmann auch das Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike aus Oesers Mund vernommen. Auch an Goethe hat es Oeser weitergegeben, nachdem er 1764 Direktor der Leipziger Akademie geworden war. (Daß später, 1770—1772, Füger sein Schüler war, ist schon gesagt.) Während seiner Leipziger Universitätszeit hat Goethe seit 1766 Oesers Unterricht besucht und hier zuerst von der Bedeutung der Antike erfahren. Wie intensiv die Anregungen waren, erzählt er selbst im 8. Buch von Dichtung und Wahrheit. Wir heben einen Satz hervor: „allein weil Oeser viel Einfluß (auf Winckelmann) gehabt und er das Evangelium des Schönen, mehr noch des Geschmackvollen und Angenehmen auch uns unablässig überlieferte, so fanden wir den Sinn (des Problematischen in Winckelmanns Aufsätzen) im allgemeinen wieder.“ In dem „mehr noch“ liegt die Kritik des reifen Goethe, dessen Anschauung von der Antike eine andere, vertiefte geworden war. Das Geschmackvolle und Angenehme ist die Anschauung der Louis XVI.-Zeit, die auch Geßner vertreten hat, der auch der Eklektizismus eines Mengs huldigt. Sie ist noch von Rokokogesinnung durchtränkt und durch eine Weltanschauung vom Ernst und der Kraft der Sturm- und Drangzeit, von der Abgeklärtheit des reifen Klassizismus getrennt. Winckelmann ist nicht über diesen Standpunkt hinausgekommen. Wenn er die Schönheit der Antike als „zärtlich“ charakterisiert, steht er noch auf dem Boden des Rokoko. Wenn er in einer Schrift die Allegorie behandelt, bleibt er ganz im barocken Geleise. Auch Goethe hat diesen Abschnitt als „barock und wunderlich“ empfunden. Noch 1766 hat Winckelmann im „Versuch einer Allegorie besonders für Künstler“ diesem Zweig barocker Thematik „den erhabenen Geschmack des Alterthums“ zu geben versucht, ohne zu ahnen, daß er schon auf verlorenem Boden kämpft. Auch in dem wundervollen Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ steckt noch die Anschauung der Louis XVI.-Zeit. Im Epitheton liegt der Widerspruch gegen das Rokoko; erst die spätere Generation hat dem Ausdruck neuen Inhalt gegeben. Trotzdem bleibt die geschichtliche Bedeutung Winckelmanns. Er hat als erster das Programm des Klassizismus zur Weltanschauung ausgebaut, er hat ihm, (um die Worte Heidrichs zu gebrauchen), durch die Verbindung mit allgemeinen, auf die Umgestaltung des Lebens in seiner Gesamtheit gerichteten Ideen einen neuen Sinn, sein neues Pathos und die prinzipielle Bedeutung für alle Gebildeten gegeben, wodurch bei aller zeitlichen Beschränktheit seiner Geltung doch auch ein neuer Begriff der Kunst in ihrem Verhältnis zum Leben überhaupt geschaffen wird. Erst die spätere Zeit hat die Worte richtig gedeutet und die Weltanschauung, die in diesem Verhältnis zur Kunst liegt, verstanden.

Auch Oesers Kunst ist reiner Louis XVI.-Eklektizismus.

Er hatte in Dresden mit der miniaturenhaften Porträtmalerei auf Email angefangen (Sophie Friederike Dinglinger war in diesem Fache seine Schülerin) und war dann zur Theatermalerei und zum dekorativen Ölgemälde

übergegangen. Seine Tätigkeit muß sehr fruchtbar gewesen sein. (Erhalten die Fresken in Schloß Dahlen [1756—59], Schloß Hof, Nischwitz [1778], Leipzig, Nicolaikirche.) Die gleichzeitige Tagesliteratur wird nicht müde, in panegyrischem Tone die Vorzüge seiner Fresken und Gemälde zu rühmen, „die weiche Grazie“, die „Gefälligkeit“, die „Unschuld“. Es sind die Vorzüge der Louis XVI.-Malerei.

Wieder hat Justi das richtige Wort gefunden, wenn er den Eindruck auf die Mitwelt beschreibt: „Die bloße Abwesenheit des Falschen wurde wie der Eintritt aus einem verpesteten Gemach in die freie, reine Luft empfunden.“ Der künstlerische Wert ist nicht groß. Auch die provinziellen Freskomaler Süddeutschlands sind daneben einheitlich, echt und kraftvoll. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich. Abgeschwächtes, süddeutsches Rokoko in der Art Grans, Rembrandtsches Helldunkel, früher, weicher Klassizismus französischer Natur. Die spielerische dekorative Leichtigkeit ist geblieben. Der Inhalt seiner Allegorien ist „tiefer“ geworden. „Die Neigung zum Allegorischen, einen Nebengedanken erregenden, konnte er nicht bezwingen; so wurden seine Werke vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten,“ sagt Goethe. Er wendet sich an den Verstand und das feine Gefühl, wie Hagedorn schreibt, und man hat deshalb schon zu seinen Lebzeiten Erklärungen publiziert (Kreuchauff, Oesers neueste Allegoriegemälde, Leipzig 1782). Den Illusionismus behält er bei; er kommt nicht über Gran hinaus, der auch „die großen Flächen mit schwebenden Gestalten bevölkert“ hat. Nebulisten hat die Goethezeit diese Maler genannt, „die der Wolken nicht entbehren können“. Es ist der gleiche „flotte und äußerliche Dekorationsstil“, den die Maler wie Rode oder Guibal vertreten. Oesers Abneigung gegen die „sogenannten grotesken Zierathen“, das Muschelwerk, ist aus dem Rationalismus der Aufklärungszeit erwachsen. Auch die Ornamente mußten nach seiner Ansicht etwas „bedeuten“, einen poetischen Inhalt haben. Der Inhalt der abstrakten Form wurde nicht mehr verstanden. Auch Goethe hat die Inhaltsästhetik von Oeser übernommen. Oeser war auch Bildhauer. Erhalten ist die Statue des Königs Friedrich August auf dem Königsplatz in Leipzig (1780), eine vergrößerte Porzellanfigur.

Die Charakteristik der Louis XVI.-Malerei, die wir reichlich mit Zitaten aus Goethe versehen haben, gilt zum Teil für die Malerei des Anton Raphael Mengs (Aussig 1728, gest. Rom 1779), des eigentlichen Reformators der „verfallenden“ Malerei. Das Spezifikum der Aufklärungszeit, die Absicht der Verbesserung, die rationale Seite der Reform, tritt in seinem Schaffen noch deutlicher hervor.

Er hat seine erzieherischen Theorien auch schriftlich fixiert (Gedanken über die Schönheit 1762 u. a.). Nach dem zweiten Aufenthalt in Rom haben der Glanz der ewigen Stadt, der Ruhm, die Auszeichnung von seiten der Päpste, seinen Ideen das Ansehen ästhetischer Unfehlbarkeit gegeben. Seine Tätigkeit an der kapitolinischen Akademie (1754 ff.) schuf einen neuen Podest und machte seine Kunst zum dogmatischen Vorbild. Eine Reihe von deutschen Freskomalern sind seine Schüler gewesen, Unterberger, Zauner, Knoller, Schöpf, Füger, Zick.

Mengs' Theorie formuliert den Eklektizismus der Louis XVI.-Zeit mit klaren Worten. Sie gipfelt in dem Satz, daß die Schönheit in der Natur sich nicht finde. Der Künstler solle deshalb, wenn er guten Geschmack erlernen wolle, in der Kunst sich die besten Vorbilder wählen. Als Vorbilder gibt Mengs an Raphael für die Zeichnung und Komposition „im Geschmack der Bedeutung und des Ausdruckes“, Correggio für Licht und Schatten „im Geschmack der Gefälligkeit und Harmonie“, Tizian für das Kolorit „im Geschmack der Wahrheit“, die Antike aber „im Geschmack der Schönheit“. Die Nachahmung der Vorbilder zielt auf die „Verbesserung“, die Betonung der plastischen Richtigkeit der Form. Die Lehre nimmt nur Rücksicht auf die menschliche Figur. Hintergrund, Raum existieren nicht. Gegen das Verstandesmäßige, das Rezeptmäßige, gegen die Kunst aus zweiter Hand hat schon die nächste Generation Stellung



216. A. R. Mengs, *Der Parnass* (1761). Rom, Villa Albani.
(Phot. Stödtner, Berlin.)

genommen. Wenn man sehen will, wie doktrinär dieses Denken ist, muß man suchen, welche Begriffe fehlen. Nationale Kunst kennt Mengs nicht. Das Verständnis für deutsche Art ist ganz getötet. Die abstrakte Idealität hat den Blick für den Reiz des Unmittelbaren abgestumpft.

Den Weg zur rationalen Verwendung des Bildes als dekorativen Faktor im tektonisch durchgegliederten Raum, als Flächendekor, oder, mit anderen Worten, den Weg zum Verzicht auf

die die Fläche durchbrechende Perspektive, auf den Illusionismus, hat Mengs selbst gefunden. In zwei Fresken stellt sich die tiefenmäßige Illusionsmalerei allmählich auf die Fläche ein. Die Verherrlichung des hl. Eusebius in S. Eusebio in Rom (1757) ist eine Glorifikation nach altem Schema, aufgelöst in drei geschlossene, verkürzte Gruppen. Die Verkürzungen sind geringer als bei Correggio, den Mengs wegen des Maßvollen bewunderte. Die Diagonalansicht nimmt Rücksicht auf den am Eingang stehenden Besucher. Die drei Gruppen, mehr neben einander als über einander schwebend, nehmen Rücksicht auf die Fläche. Am meisten hat sich das Temperament geändert. Zum ersten Male seit den Zeiten der Klassiker glaubte man wieder „Würde“ und „Feierlichkeit“ zu empfinden. Statt der rauschenden Bewegung leise Ruhe; die durcheinander gewirbelten Engel sind durch abgerundete Gruppen ersetzt. Statt der rassigen Figuren zarte, weiche Körperchen mit antikisierenden Typen und anmutigen Gesten. Statt des Gewirres von Linien und Überschneidungen führen sanft modulierte, melodische Linien das Auge. Die weiche Modellierung der rundlichen Formen, die zarte Verschmelzung der Farben erweckt mehr den Eindruck eines Ölbildes, wie schon Mengs' ältester Biograph Bianconi bemerkte. Bei dem berühmten Fresko der Villa Albani in Rom (1761), Apollo in Begleitung der Musen bekrönt auf dem Parnass eine Dichterin, ist die Unteransicht völlig aufgegeben. Das Fresko ist wie ein Tafelbild an die Decke geheftet. Die reliefmäßige Komposition ist von durchsichtiger Klarheit. Überlegt, verstandesmäßig ist alles, Aufbau, Bewegung, Draperie, Ausdruck; aber es fehlt die „Seele“, der „Ausdruck“ innerer Empfindung, das Erleben, genau die Vorteile, die Mengs bei Raphael so rühmt. Mengs' Theorie stellt die Aufgabe, die „Seele zu schildern“, sie versucht auch die „Affekte“, den Ausdruck in Gesetze der Schönheit zu fassen; aber die Fähigkeit der Vertiefung haben die kirchlichen Maler viel mehr gehabt als die Rationalisten. Das Bild ist für sie die verständige Lösung eines Problems, ein Dokument soliden Wissens und Könnens.

Die Lehre und das Schaffen Mengs' ist in erster Linie zu verstehen aus der Reaktion gegen die Rokokomalerei. Sie sucht nach dem ewigen Gesetz der Kunstentwicklung den Fortschritt im Bruch mit der Vergangenheit und in der Bevorzugung der Komplementär- und Kontrastwerte. Sie will über die dekorativen Leerheiten hinauskommen und der Malerei durch Verbesserung des Formalen neuen Inhalt geben. Sie wendet sich gegen den extatischen Überschwang des Gefühls und sucht die Gemessenheit, die beruhigte, klare Einfachheit der Form und durch die Sachlichkeit zugleich eine Verinnerlichung, sie will ethische Vertiefung des Inhaltes. Deutlich sichtbar

ist die rationale Seite der Reform. Die wahre Kunst muß nach Mengs' Worten durch den Verstand über die Materie herrschen; alle Schönheit gründe sich auf Überlegung und es sei fehlerhaft, wenn die Werke mehr Früchte der Empfindung als des Nachdenkens seien. Die Worte sind der beste Kommentar zum Parnäß. Statt der sinnlichen Unmittelbarkeit herrscht bei dieser Umsetzung zur Form kalte Reflexion. Bei allem Können fehlt das Leben.

Aber es gibt doch noch eine zweite, bessere Seite in Mengs' Schaffen, die von Theorie und Reflexion nicht oder ganz wenig berührt ist. In Themen, die der rationalen Konstruktion weniger zugänglich sind, wo der Maler zur Hingabe an die Natur gezwungen war, im Porträt, tritt seine Begabung, fast darf man sagen sein malerisches Genie, erst hervor. Die Porträts sind die Leistungen, die seinen Namen heute noch frisch und leuchtend erhalten, wo seine Theorie und seine Historiengemälde vom Staub antiquierter Zeitbedingtheit verschüttet sind. Eine leichte Reaktion tritt auch da hervor. Aber, in den frühesten Bildern, fast eine Rückkehr zum Barock. Frühwerke, wie das Porträt des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen (1745), das er als siebzehn jähriger Malerlehrling malte (München, Residenzmuseum) und das etwas spätere Porträt des gleichen Fürsten (im Besitz von Prinz Georg von Sachsen) sind repräsentative Porträts reinsten Wassers nach dem Vorbild der Louis XIV.-Porträts, barock in der Auffassung, der Eleganz, der betonten Würde, ja Arroganz, in der auffälligen Behandlung von Kostüm und Beiwerk. Das zweite ist schon eine ganz bedeutende, künstlerische Leistung, ausgezeichnet in der farbigen Komposition; man kann es neben die besten europäischen Porträts der Zeit stellen. (Abb. 217.) Die Solidität, die Sorgfalt der Durchführung ist nicht mehr Rokoko, noch weniger die feine und zugleich scharfe Charakteristik. Aus den frühen Jahren in Dresden stammen noch ein arrogantes Selbstbildnis (1746) und ein Bildnis Silvestres (beide in Dresden), sowie die Halbfigur des Domenico Annibale (Mailand). Den eleganten Rokokogeschmack ersetzt später die ruhige Sachlichkeit, die bürgerlich-klassizistische Nüchternheit, wenigstens in den Selbstporträts (das beste in München 1773). Das höfische Porträt (Bildnisse der jungen Toskana-Prinzen und Prinzessinnen in Madrid, Porträt des Papstes Clemens XIII. in Bologna) wahrt immer den Beigeschmack der Repräsentation, ohne den ein Bildnis eben nicht genießbar war, solange das Zeitalter des Absolutismus dauerte. Die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Korrektheit der Zeichnung sind die Zeichen der neuen Zeit.

Die Kunst des Mengs ist noch eklektisch. Auch die Theorie. Die letzte Absicht ist, die Gesamtheit ererbter malerischer Kultur mit dem „klassischen, formalen Ideal“ zu verschmelzen. In seinen späten Schriften tritt schon die Lehre vom absoluten Wert der Antike in



217. A. R. Mengs, Kurfürst Friedrich Christian von Sachsen.
Dresden (Prinz Georg von Sachsen).

den Mittelpunkt der Kunstanschauung. Den Gedanken hat der deutsche Klassizismus um 1800 aufgegriffen. Mit der Theorie Mengs' teilt er die idealistische Gesinnung, die Abneigung gegen das Individuelle. Auch die härtere, plastisch-lineare Bildform ist durch die Theorie Mengs' angelehnt, der in seinen Gemälden der weichen, stimmungsvollen Anmut der Louis XVI.-Malerei treu geblieben ist.

Der Kreis der Maler um Mengs ist groß. Verschiedene sind schon genannt. So Anton Maron (1733—1808), der Mitarbeiter am Deckenbild von S. Eusebio. Er hat sich als Bildnismaler Ansehen errungen. Mitarbeiter Mengs' in der Camera dei Papiri im Vatikan war der etwas ältere und mehr in der Rokokotradition befangene Christoph Unterberger (Cavalese 1732 — Rom 1798), der 1784—86 die Fresken einer Decke im Casino Borghese malte.

Zum Kreis derer um Mengs gehören auch die Maler, die nur vorübergehend mit dem römischen Eklektizismus in Berührung kamen und dann wieder ihre Wege gingen, wie Zick; die ihm treu blieben, wie Füger, Knoller, auch dessen Schüler Schöpf. Dann eine Anzahl kleinerer Nachzügler, Joseph Bergler (1753—1829), der nachher in Rom zu Maron kam und den Eklektizismus nach Prag verpflanzte. Friedrich Rehberg (1758—1835), der sich auch mit David anfreundete. Er hat sich vor allem auf das niedliche, klassizistische, mythologische Genre geworfen. Es wäre zwecklos, alle Namen der kleinen Mitläufer zu zitieren. Ihre Leistungen sind nicht erfreulich. Fehlt uns noch das Organ für den speziellen Wert dieser Werke der Übergangszeit oder ist der künstlerische Wert wirklich so gering, wie er uns erscheint? Der Historiker steht hier vor einem Dilemma. Auf der einen Seite das lobende Urteil der größten Deutschen, Goethes und der anderen Geistesheroen, auf der anderen Seite diese Kunst, für die man eben im besten Falle als charakterisierendes Epitheton das neutrale „eklektisch“ finden kann.

Auch bei Angelika Kauffmann (Chur 1741 — Rom 1807) beruht der große Erfolg (wie Tietze bemerkt) auf den außerkünstlerischen Eigenschaften, auf ihrer Frühreife und Weiblichkeit, auf der Liebenswürdigkeit und der allgemeinen Geistigkeit ihres Wesens, das sie einer großen Zahl bedeutender Persönlichkeiten lieb und wert machte. Der Roman ihres Lebens, der Weg, der die Künstlerin über unerhörte Erfolge und persönliches Mißgeschick durch Europa führte, von Süddeutschland nach Italien, England, Neapel, Rom, wo ihr Atelier das Ziel der klassischen Romfahrer wurde, hat die Zeitgenossen gerührt. Die Gefälligkeit ihrer Kunst, die überall das Beste herauspickte, englische raffinierte Farben mit frühklassizistischer Form vereinigen wollte, die literarische Bedeutung und die Rührseligkeit ihrer antikischen Themen sind der Grund für das ungewöhnliche Lob, das der dünne und süßliche Eklektizismus in der ganzen gleichzeitigen Literatur gefunden hat. In eine deutsche Kunsts geschichte im engeren Sinne gehören (wenn man die nebensächlichen, unreifen Frühwerke dekorativer Freskomalerei außer acht läßt) höchstens einige Bilder mit romantisch-patriotischem Inhalt. Aber gerade diese sind als künstlerische Qualitäten am wenigsten überzeugend. Die besten Leistungen sind wieder Porträts, mehr noch die kunstgewerbliche Produktion und die rein dekorative Malerei in Londoner Häusern (in den „Adelphi“), wo ihre zarte Kunst in der Eleganz der englischen Louis XVI.-Architektur die beste Resonanz gefunden hat.

Man kann von diesem italienisierenden Klassizismus noch eine zweite Richtung abtrennen: den Louis XVI.-Klassizismus mit französischer Orientierung. Der wichtigste Maler im südlichen Deutschland ist der Stuttgarter Hofmaler Nicolas Guibal (geb. Lunéville 1725, gest. Stuttgart 1784). Er war Lothringer, hatte in Paris bei Natoire gelernt, kam 1749 nach Stuttgart. Um 1750 wurde er vom Herzog Karl Eugen nach Rom geschickt, trat in das Atelier von Mengs ein, dessen Einfluß sehr stark merkbar ist. Nach seiner Rückkehr (1755) entfaltete er ungemein große Rührigkeit. Er war Direktor der Gemäldegalerie, Professor an der Karlsschule, einflußreicher Lehrer (es ist schon erwähnt, daß Füger sein Schüler war), Kunstschriftsteller und Diktator in allen Fragen des Geschmacks. Die Neigung zur Theorie charakterisiert am meisten den Louis XVI.-Maler. Noch in Rom hatte er Aufträge für den Gartenflügel des Stuttgarter Schlosses erhalten (1751—56). Bei dem kolossalen Deckengemälde am Aufgang zum Marmorsaal, Württemberg als Beschützerin von Kunst und Wissenschaften, hat Mengs die Figur der Ceres und Minerva gemalt. Es ist Guibals bestes Werk, die Eleganz des französischen Rokoko liegt noch wie leichter, frischer Duft auf den nach Mengsschem Rezept komponierten Gruppen. Die höfische Mythologie ist auch dem Inhalte nach französisch. Vorzüglich sind ferner die Fresken in der Schloßkapelle in Ludwigsburg (1764ff.) und die Supraporten in verschiedenen Zimmern. Weiter das Deckengemälde in Schloß Monrepos (1764), „Aurora verläßt Venus, um auf die Jagd zu gehen“, eine leichte, dekorative Mythologie in der Art Natoire, aber gehaltener, geschlossener, akademischer. Gleichzeitig (1763—67) die Deckenbilder in Schloß Solitude, wo Harper mitgeholfen hat, die Mythologie im Badhaus in Schwetzingen, Aurora, und in der Hochschule für Musik in

Mannheim. Dann erstarkt der Eklektizismus. Die letzten großen Arbeiten sind die Deckengemälde der Karlsakademie in Stuttgart (1780—83), wo Hetsch und Heideloff mitgearbeitet haben. Der saftlose, akademische Klassizismus ist trotz der Sorgfalt und „Richtigkeit“ schwer zu genießen. Von den Tafelbildern sind wieder die sachlichen Porträts (in Ludwigsburg, Schloß Stuttgart und auf der Solitude) zu rühmen. Sein Schüler Philipp Friedrich Hetsch (Urach 1758—Stuttgart 1838) hat in Paris gelernt und ist radikal in die Bahn des französischen Klassizismus eingeschwenkt.

Guibals höfisches Pendant ist im Norden der Maler des Berliner Hofes, Christian Bernhard Rode (Berlin 1725—97), der Schüler von Pesne und van Loo in Paris. Seit 1782 war er Direktor der Berliner Akademie. Zusammen mit Johann Christoph Frisch (1738—1815) malte er die drei dekorativen Gemälde im Neuen Palais in Potsdam. Im Marmorsaal des Berliner Schlosses ist die mittlere Allegorie des Jahres von seiner Hand. Goethe hätte auch diese Maler unter die Neubüsten eingereiht. Rodes künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Graphik. Die Schlüterschen Masken am Zeughaus hat er mit einem für diese eklektische Zeit ungewöhnlichen Verständnis in Radierungen nachgebildet.

In diesen Kreis ist auch der Pfälzer Hofmaler Johann Christian Mannlich einzureihen (geb. Straßburg 1740, gest. München 1822), ein später Abkömmling der Augsburger Goldschmiedefamilie. Die Schulung war die beste. Er war in Paris (1763) bei van Loo und Boucher, in Rom 1767 als Pensionär der französischen Akademie. Er kam auch zu Mengs. Man mag den amüsanten Bericht über die Stationen seines Lebens und über seine Reisen und Meinungen in der frisch geschriebenen Selbstbiographie nachlesen. Sie illustriert am besten die Internationalität der höfischen Kultur und Kunst; sie zeigt, daß mit der Konstaterung der Schul- und Lernjahre in dieser Zeit nur einer der Steine im Unterbau der künstlerischen Bildung eines Malers angezeichnet wird, daß in Wirklichkeit die Fäden sich über den Kontinent erstrecken. Mannlichs künstlerische Produktion ist zwar nicht bedeutend, aber immer erfreulich, manchmal sogar geistreich. Die frühen Porträts der Pfälzer Herzöge (bei M. von Mannlich-Lehmann in Berlin) haben die gute malerische Qualität der französischen Vorbilder. Sein Kurpfälzer Kollege in Düsseldorf, Lambert Krahe (1712—90) gehört zwar noch der Rokokogeneration an, aber als Eklektiker akademischer Prägung muß er in diesem Zusammenhang aufgeführt werden. Sein Hauptwerk, das Deckengemälde des Bibliothekssaales im Mannheimer Schloß (1758), die Zeit entschleiert die Wahrheit, ist eine unerfreuliche, allegorische Maschinerie, vor der man Goethes Lob nicht versteht.

Krahes Schüler Josef Langenhöffel (1750—1805) hat den Eklektizismus zu charakterloser Virtuosität gesteigert. Ein zweiter Schüler Krahes, Peter von Langer (Calcum 1786 — München 1824) hat es zu Ehren und Auszeichnung gebracht. Er wurde Galeriedirektor in Düsseldorf und Direktor der Münchener Akademie. In den strengen, französischen Klassizismus ist er während eines Pariser Aufenthaltes eingeschwenkt. Seine besten Werke sind Porträts: das frühe Bildnis seiner Gattin in der Münchener Pinakothek und die Damen Böninger (1795, bei K. R. Böninger, Duisburg).

Zu den deutschrömischen Klassizisten gehört auch Wilhelm Tischbein (Haina 1751—Eutin 1828), bekannt unter dem Namen des Goethe-Tischbein. Diese Berühmtheit aus zweiter Hand, die Stellung im Schatten des Größeren bildet die Tragik seines künstlerischen Lebens. Er erscheint überall als der praktische Verwerter der Kunsttheorie Goethes, während das Verhältnis in Wirklichkeit eher umgekehrt ist. Goethe selbst gesteht, daß er der Empfangende war. Von Tischbeins Werken sind nur zwei lebendig geblieben. Die köstlich frische Federzeichnung, der junge Goethe, vom Rücken gesehen am Fenster, „des römischen Morgens genießend“ (so besingt Heinse das Blatt) und das große Goetheporträt. Der Rest ist vergessen. Nach dem idealistischen Porträt gilt Tischbein als einseitiger Klassizist, obwohl sich die ungemein reiche Entwicklung dieser Übergangsjahre in seinen Werken spiegelt, Eklektizismus und Klassizismus, Sturm und Drang und Romantik. Der bestimmende Zug in seinem Schaffen, die Grundfarbe seines künstlerischen Charakters, ist die Sachlichkeit. Wo er auf die Phantasie angewiesen ist, versagt er. Seine Historienbilder, die seinen Namen berühmt gemacht haben, wie der Konradin, sind mühselig aus Belegstellen der besten Vorbilder zusammenkompiliert.

Die Sachlichkeit ist Resultat seiner Erziehung. Bei seinem Onkel in Hamburg hat er die holländisierende Malerei erlernt. Er wurde dann Bildnismaler, reiste auf Kundshaft, kam 1779 nach Rom. Er schloß sich an Trippel. Die Arbeiten aus dieser Zeit verraten unbestimmtes Schwanken zwischen Natur und Schema, zwischen



218. Wilhelm Tischbein, Goethe. Frankfurt, Städels.

individueller Charakteristik und typisierender Idealität. 1781—82 war er in Zürich als Porträtiert im Dienste Lavaters. Gedanken der Sturm- und Drangzeit wurzelten ein, Neigung zum patriotischen Geschichtsbild wurde geweckt. Ein Bild zum Götz stellte die Verbindung mit Goethe her, auf dessen Veranlassung er 1783 zum zweiten Male nach Rom geschickt wurde. Dort vollendete sich sein Schicksal. Das Historienbild, das durch David die große Mode geworden war, wurde Ziel seines künstlerischen Strebens. Es entstand „Der Konradin empfängt sein Todesurteil“ (Gotha), eine rührselige, eklektische Konstruktion.

1786 kam Goethe nach Rom. Frucht der Freundschaft war das lebensgroße Bildnis (in Frankfurt, Abb. 218). „Goethe, wie er auf den Ruinen sitzt und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenkt“. (So hat Tischbein selbst nachträglich die idealistische Absicht interpretiert.) Man erinnert sich an das repräsentative Porträt des Barock, wo der Held von den Attributen seiner Würde umgeben dargestellt ist. Tischbein hat durch sentimentale, humanistisch-antikische Attribute den klassizistischen Dichter charakterisiert, der gekommen sei, „um uns mit den Bruchstücken der Alten ihren Geist zu erklären“. Das Bild steckt voller Beziehungen, wie ein allegorisches Deckenbild.

1787 wurde Tischbein als Akademiedirektor nach Neapel berufen, wo er sich meist mit philologisch-künstlerischen Aufgaben beschäftigte. Beim Einfall der Franzosen kehrte er 1797 nach Deutschland zurück. Er wurde wieder Bildnismaler in Hamburg. Das Bildnis der Dichterin Christiane Westphalen (Hamburg, Kunsthalle) ist durch die biedermeierhafte Schlichtheit und die stimmungsvolle Interieurschilderung eines seiner besten Bilder. 1808 wurde er nach Eutin berufen. Seine Altersproduktion übergehen wir, obwohl sie durch die Thematik, durch den romantischen Einschlag wenigstens inhaltlich reizvoll ist. Große Kunstwerke sind unter seinen Spätwerken nicht.

* * *

Sturm- und Drangzeit. In einem seiner stürmisch geistreichen, mit kühnen Gedanken überladenen Briefe an Lavater (Rom, März 1775) wendet sich Füßli gegen die „apoplektische Künstelei“ der deutschen Literatur und bemerkt, daß er auch Wielands oder Geßners „thränenreichen Süßigkeiten“ den Namen Poesie nicht zugestehen könne. Ebenso scharf ist sein Urteil über Mengs, von dessen Werken er schon 1770 sagt, daß Mengs den richtigen Weg verfehlt habe. „Wer hat jemals gedacht, daß Mengs selber Ausdruck habe?“ sagte er nicht von sich selber, daß die Natur ihn zum Chymikus geschaffen habe.“ Man darf hier A. W. von Schlegels Bemerkung aus dem Jahre 1786 anfügen: „Was ist den Griechen fremder als Geßners reine, aber zugleich auch sinnlich unkräftige Sentimentalität.“ Man könnte diese zeitgenössischen Urteile noch vermehren, durch Carstens' Angriffe gegen des inhaltsleere Formenideal eines Mengs und durch Worte anderer Künstler. Sie sind ein Beweis, daß in den achtziger Jahren die Ideale der Louis XVI.-Zeit der jungen Generation schwächlich, schal und abgestanden erschienen, daß wieder eine Reaktion auf dem Wege war.

Sie kämpft gegen die Künstelei, gegen die Mechanisierung des Geistigen in den eklektischen Systemen des Rationalismus und sucht die Echtheit, die Ursprünglichkeit. Sie will die verallgemeinernde Empfindsamkeit ersetzen durch das starke Gefühl, die süße sentimentale Weichheit durch Tiefe und Ernst, die „apoplektische“ Anmut durch Gesundheit und Kraft, die Natürlichkeit durch Natur, die Feinheit und Zartheit durch das Große, ja Gewaltige, die sensible Ruhe durch Energie und Bewegung. Das Ideal der Jungen ist das Besondere, das Charakteristische, das Außerordentliche, das Genialische. In der Literatur wie in der bildenden Kunst tauchen jetzt, in der Sturm- und Drangzeit, die patriotischen Inhalte auf; die internationale Idealität läßt wieder die deutsche Kunst vor.

In der bildenden Kunst gabelt sich die Entwicklung. Die beiden Strömungen, die wir durch das ganze Jahrhundert verfolgen konnten, die in der Louis XVI.-Zeit mit bestimmter Deutlichkeit auseinandergetreten waren, nehmen das starke Ideal in sich auf und verarbeiten es zu neuen Zielen. Die klassizistische Richtung läßt die Gesetzmäßigkeit, sie verkleinert den Kreis der Vorbilder und beschränkt sich auf die Nachahmung der Antike, die jetzt mit ernsteren Augen gesehen wird, wahrer und tiefer. Ziel dieser Kunst ist die klassische Abgeklärtheit. Wir haben in der Skulptur Beispiele beschrieben.

Die zweite Richtung läßt vom Klassizismus die Darstellungsform des Linearen, Plastischen; sie legt den Nachdruck auf Vertiefung des Gefühls, und steigt bis in die Abgründe des Seelischen; sie liebt das Menschliche, Natürliche, ja das Übernatürliche und Gewaltige und berührt sich fast mit dem Spätbarock der Deckenmalerei. Sie nimmt in Inhalt und Form die Romantik vorweg, die später Oberwasser gewinnt, und den antikischen Klassizismus ablöst. Zu bedenken ist, daß auch diese saubere Präparierung der Strömungen nur eine Hilfskonstruktion ist, ein Wegweiser durch den Reichtum des geschichtlichen Lebens. Das Leben selbst ist immer mannigfaltiger und im Einzelnen kreuzen sich die Fäden zu individuellen Bindungen. Jede Individualität entwickelt sich, schwankt oft zwischen Gegensätzen, bis sich eine bestimmte Richtung des künstlerischen Charakters gebildet hat.

Dieses geschichtliche Stadium reicht über die Jahrhundertgrenze hinaus. Es übersteigt die Grenzen unseres Themas. Wir können hier nur die Anfänge berühren und greifen deshalb als Prototyp den genialsten Maler der Sturm- und Drangzeit heraus, der erst durch die Forschungen der letzten Jahre in seiner Bedeutung erkannt ist.

Johann Heinrich Füßli (Zürich 1741 — London 1825) überragt als Gesamtpersönlichkeit die meisten Zeitgenossen. Als universaler Künstler steht er neben Goethe. Auch als Dichter



219. Joh. Heinr. Füssli, Die Nachtmahr (1781).

Sammlung Ganz, Basel.
(Nach Federmann, Füssli.)

die literarischen Themen, die Szenen aus Homer, aus dem *Till Eulenspiegel*. Die Intelligenz trieb ihn in der Darstellung zum outrierten Karikieren.

Erst während seines ersten Aufenthaltes in London (1763—70) vollendet sich sein Geschick. Der Trieb zur Malerei wird „unerwürgbar“, sein Talent, dem er ebensowenig, wie einem Wildwasser widerstehen konnte, drängt ihn zur Malerei. Er legt Reynolds Zeichnungen vor, der ihm sagte, um der größte Maler seiner Zeit zu werden, brauche er nichts zu tun, als für ein paar Jahre nach Italien zu gehen. 1770—78 ist er in Rom. Mengs bietet ihm nichts mehr. Aber Michelangelo Werke werden das künstlerische Erlebnis. Von den Dichtern stehen ihm Shakespeare, Äschylus, Pindar nahe. Schon die Auswahl, die einseitig das Große, Starke bevorzugt, ist Ausdruck der seelischen Hochspannung. „Sein Blick ist Blitz, sein Wort Wetter“ schrieb Lavater an Herder. „In der Nähe ist er nicht zu ertragen. Er kann nicht einen gemeinen Odem schöpfen. Er zeichnet kein Porträt, aber alle seine Züge sind Wahrheit und dennoch Karikatur.“

Von diesem Urteil, das durch Sätze Goethes, Herders und anderer gestützt werden könnte, wollen wir hier ausgehen, wenn wir das Charakteristische der Übergangsjahre, der Sturm- und Drangzeit, in Worte zu fassen versuchen. Die Kunst ist der Ausdruck tiefster seelischer Erschütterung. Die Natur an sich ist für diese Tiefe des Erlebens nicht das ausreichende Substrat — auch Füsslis Porträts haben immer etwas Sonderbares, Exaltiertes — der Maler sucht deshalb im dichterischen Wort die Stütze, die Inspiration zu seinen packenden Kompositionen. Das Große, Gewaltige, das Kühne und Wilde, das Phantastische und Grausige, das Flammende, Versengende muß auch in der Form Ausdruck finden. Vom Klassizismus hat er die rein figuralen Themen,

ist er einer der Vorläufer Goethes. Seine Oden erinnern an Hölderlin, sie übertreffen durch die plastisch dichterische Sprache und die Kühnheit des Ausdruckes Klopstocks dunkle Dichtungen. Allem, was er anfaßt, gibt Füssli den Stempel des Genialischen; aber die Abklärung fehlt. Er ist Zeit seines Lebens Stürmer und Dränger geblieben.

In seiner Jugend schwankte er zwischen Dichtkunst und Malerei. Er gehörte dem Kreise um Bodmer und Breitinger an, war mit Lavater durch Freundschaft verbunden. Seine überragende Intelligenz drängte ihn zur kritischen Literatur, seine Briefe strotzen von kühnen, schlagend treffenden Bemerkungen.

Die ersten künstlerischen Versuche und Zeichnungen waren Nebenarbeiten. Durch seinen Vater, den Porträtmaler, Sammler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli (1706—82), den Verfasser der Geschichte der besten Maler in der Schweiz, war er schon in seiner Jugend retrospektiv orientiert worden, die altdeutsche Malerei, Rembrandt, waren ihm vertraut. Die außerordentliche Begabung für verschiedene Gebiete ist die Basis; sie hat die künstlerische Stellung Füsslis geschaffen, sie hat ihn zum Vorläufer der Romantik gemacht. Schon in seinen Jugendzeichnungen überwiegen