



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

Spätbarock

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

I. Die Skulptur des 18. Jahrhunderts

Spätbarock

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



1. Thomas Guggenbichler, Abraham.
St. Wolfgang.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rokoko und Louis XVI.

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

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

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