



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

Spätbarock und Regence

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94863](#)

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, Stilleben, 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 leuchtenden 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 Entgegendorängen 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 visonäre Wendung gegeben, er wird über sich selbst hinaus gesteigert.

Der Illusionismus will überhaupt nicht mehr sein als eine Anweisung. Er ist nicht Selbst-zweck. 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 Raum-gefühls. 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 Gleichen, 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 Beschauers 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 mystische 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.

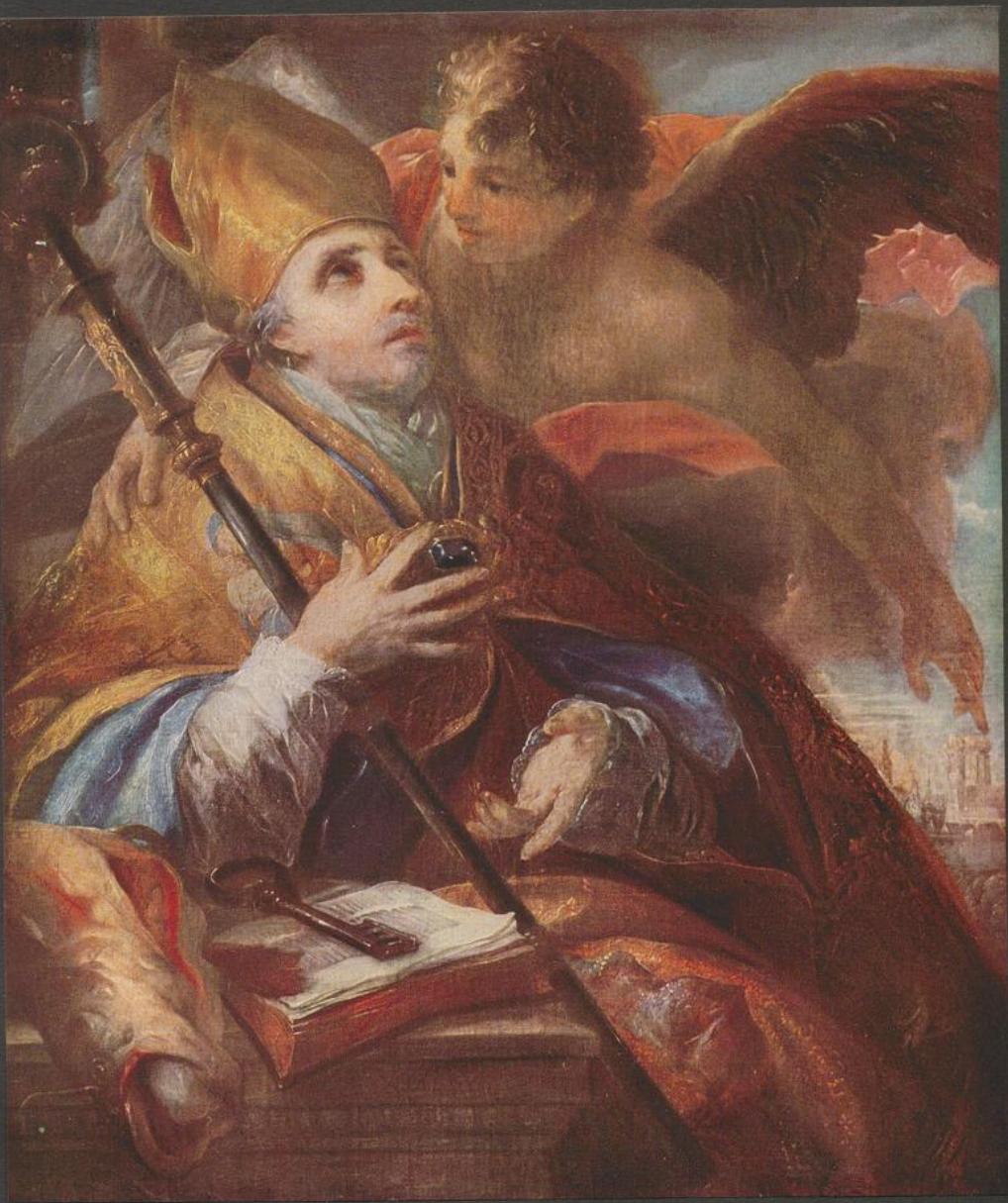
Es hat neben der figuralen Komposition immer mehr den freien Luftraum mit den hellen Wolken als Mittel märchenhafter Steigerung verwertet.

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 Münchner 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 Liechtensteinischen 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.

Faulhaber, 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 Rokoko-geistes 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 Kuppelfresco 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 Kunstmwindbeutel“ 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 Kuppelfresco in Schloß Bensberg, den Sturz des Phaeton geschaffen. Für August den Starken hat er im Zwinger in Dresden gemalt.

Zu den bevorzugten Weischen 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 Naturauffassung, 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.

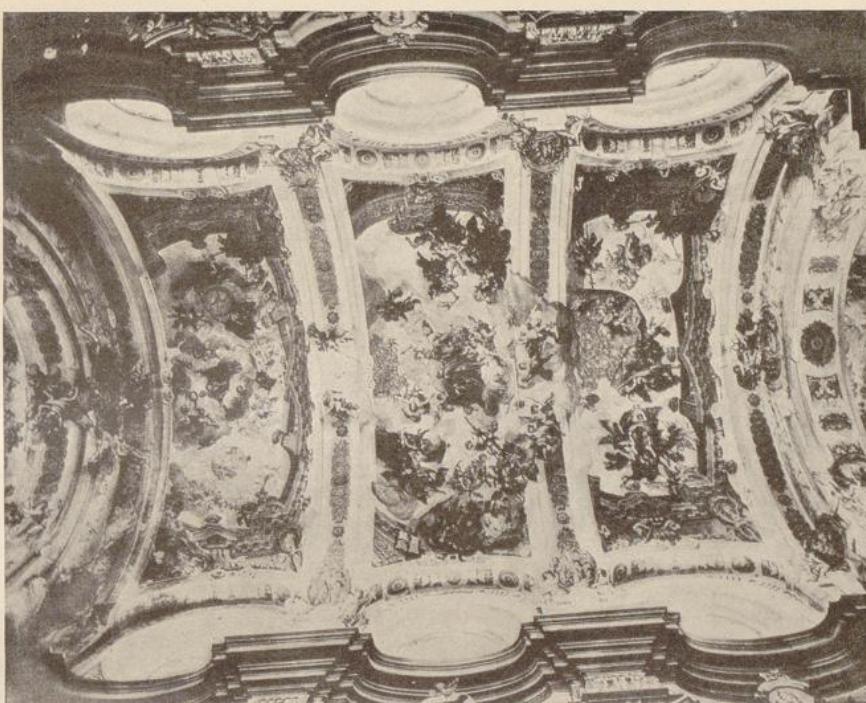


147. M. Rottmayr, Deckenbild im Schloß Frain. (Großer Saal.)

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 begrenzt 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 Lockering 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 Historienbilder 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, stilisierte 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 Ettgens (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 Altehofheim.

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

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 Kuppelfresken 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.

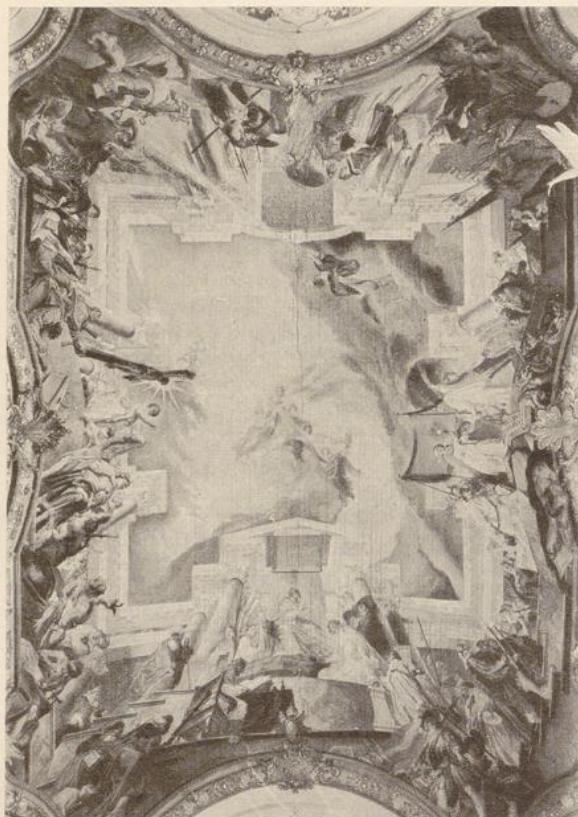
Das südliche Deutschland ist in eine Reihe von Zentralen aufgelöst, die schon in der Skulptur aufgeführt wurden. Die führenden Kräfte sind in München.

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 Ausläufte 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 sey 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 verliegenden 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 mühelosen, 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 Gesamtton 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 (Altglofsheim, 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.

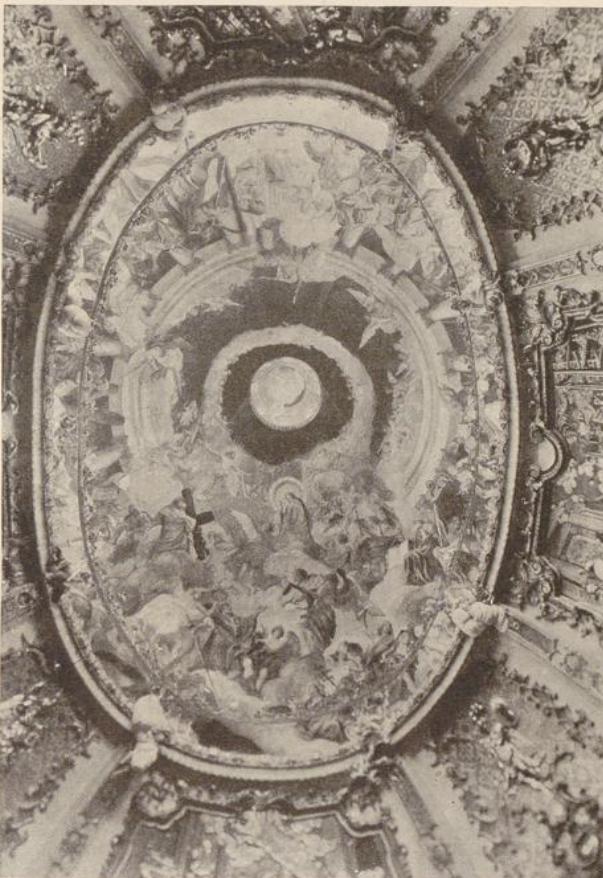
Die Form des visionären Fresko hat er erst allmählich gewonnen, mit der Steigerung seiner architektonischen Erfahrung. Seine frühen Deckenbilder in Endorf (1715), in Michaelfeld (1717) sind noch Übertragungen spätbarocker Tafelbilder in das illusionistische Schema. In Aldersbach (1720) rahmt den unteren 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 Beschauer 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 Spiegelsälen 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 Kuppelloffnung 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 (1733! 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 Gewaltsamkeit 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 abgebendet. 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, brüngsten 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 Bremnow.

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

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, Pielenhofen 1721, Ottobeuren 1715—24, Rheinau, Kirchenhofen u. a.), sind für ihre Zeit fast rückständig zu nennen. Ein harter, zeichnerischer Illusionismus, die Fläche mit kleinteiligen Einzelheiten vollgepflastert. 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.

* * *

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

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



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 theatralische 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 pompösen 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, Kunsthändel (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“, sagte 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 Onggers in Würzburg, ein Selbstbildnis in Hermannstadt; andere Porträts im Besitz des Fürsten zu Schwarzburg. Das Deckengemälde im Festsaal zu Ansbach ist von Carlone 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 Stilllebenmalers 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 eklettizistische 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 Heilddunkel 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 Heilddunkels 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.