



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

Rokoko

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

Rokoko

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

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

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

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

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

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

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

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



161. D. Gran, Kuppelbild in Sonntagsberg.



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

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

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

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

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



163. P. Troger, Deckenbild in Altenburg.

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

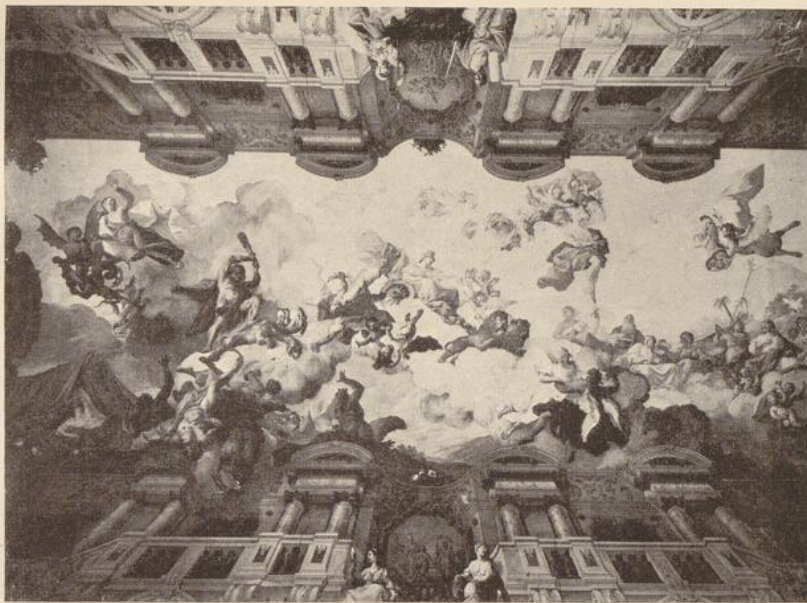
Das Urteil gilt für die dekorative Malerei des österreichischen Rokoko. Erst die Periode des Louis XVI. bringt mit den neuen farbigen Problemen, die vom Tafelbild übernommen wurden, auch neue Themen und damit Vertiefung und den Antrieb, wieder zu den menschlichen Grundgefühlen zu gelangen.

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



166. M. Günther, Deckenbild in Indersdorf.

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

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

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

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

Er stammt aus der Wessobrunner Stukkatorenschule und hat die ländlichen Kirchen dekoriert, bis ihn der Hof nach München rief. Unter Cuvilliés Anleitung fand er sich rasch in das höfische Rokoko hinein. Seine Fresken (in Dietramszell, Schäftlarn, Berg am Laim, Schloß Nymphenburg, Neustift, St. Peter in München, Andechs, Weyarn, Wies, Ingolstadt (Franziskanerkirche), Waldsee, Seligental bei Landshut, Prien, Sießen, Steinhausen) sind sorglose, dekorative Kompositionen, lichte, farbenfreudige Phantasien. Sie wollen nicht durch den grüblerischen Tiefsinn des Inhaltes erbauen, ihre eigentliche Absicht ist: den hellen Räumen der besten bayrischen Architektendie bunte Freudigkeit zu geben, die die religiöse Kunst des süddeutschen Rokoko verlangt. — Ein anderer unter den Münchener Meistern, Nikolaus Stuber (um 1680 — 1749) war in München (Hl.-Geistkirche), Mergentheim (1734), Würzburg (Neumünster 1736) tätig. Er hat mit den Asam in Italien gelernt und soll in Rom Pietro da Cortona zum Vorbild gewählt haben. Leichte Reflexe dieses Einflusses glaubt man noch in dem Hauptwerke Stubers, den Deckenbildern des Brühler Schlosses zu sehen (1731—32). Die figuralen Hauptbilder, schwer verständliche Allegorien, sind wenig verkürzt in die Diagonalansicht gestellt, während die Randarchitektur, die im süddeutschen Fresko ungewöhnliche Reminiszenz an die Quadraturmalerei



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

aus verflochtenen Giebelstücken, Sockeln, Kartuschen, in Unteransicht gegeben ist. Die sprunghafte, flackerig kontrastvolle Buntheit löst die Tektonik vollständig auf und setzt die perspektivische Malerei in rein optische Eindrücke um. Noch kecker, lustiger, leichter, aber auch manieristisch dekorativer sind in Brühl die Fresken des Adam Schöpf (1702—72), der aus Straubing stammt, dann in Prag, am Rhein und München tätig war. — Zur Generation der Stuber-Asam gehört auch Balthasar Augustin Albrecht (1687—1765), der die Grüne Galerie der Münchener Residenz mit Fresken dekoriert hat. Künstlerisch wertvoller sind seine Altarblätter und Bildnisse.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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



171. M. Günther, Deckenbild im Schloß Stuttgart.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

handwerkern, hat seine Phantasie beflügelt. Er war sich dessen bewußt, daß er etwas geleistet habe; er hat nachträglich den Inhalt der Deckengemälde, die „poetischen Gedichte“, durch eine Publikation zugänglich gemacht. Der Inhalt ist eine mythologisch-historische Allegorie, eine Verherrlichung des Bistums Speyer, mit Personifikation und Symbolik überladen, dunkel und kraus. Eigenschaften, die wir aber ungern missen würden in Räumen, wo Architektur und Dekoration die tektonische Logik wie ein Rätsel zu verbergen suchen. Das erste Fresko im Fürstensaal (1751) noch mit expressiver Gebärde, mit großen Figuren überlastet, mehr zusammenaddiert, ohne Verbindung mit dem Raum. Das Fresko im wundervollen Treppenhause, (1752) ist eine abgeklärte Leistung. Die gemalte Architektur bildet die direkte Fortsetzung der architektonischen Gliederung; dadurch wird die Verknüpfung von Architektur und Deckenbild erreicht, aber eine Verknüpfung von leichteren Graden, nicht eine Verschmelzung wie bei den Asam, deren Bauten gewaltige Energien durchbrausen. Ein Rest futuristischer Verquickung zeitlich getrennter an sich selbständiger Aktionen, geschichtlicher Szenen, ist geblieben. Gegenwart und Vergangenheit des Bistums sind durch eine übersinnliche Idee zusammengefaßt. Die Verteilung nach den Hauptachsen, die Trennung durch architektonische Cäsuren, bringt auch inhaltlich den Eindruck ästhetischer Sauberkeit. Das Fresko im Marmorsaal (1754) ist rauschend, dithyrambisch. Die Stukkaturen sprießen wie Laubwerk und enden in dichtes, naturalistisches Zweiggerank. Kartuschen, in Schaum sich auflösend, schlagen wie Wellen in rhythmischem Takt in das Deckenbild. Die Cäsuren fehlen, die Verschmelzung ist in diesem Gartensaal, der freier gegliedert ist und Verbindung mit dem Außen sucht, viel intensiver. Auch die Bewegung kehrt wieder, die Steigerung nach oben, der durchgehende Zug, der über die Gliederung in das Deckengemälde führt; aber es ist nicht mehr das brausende Crescendo der Barockzeit, sondern eine zartere Modulation. Die architektonischen Elemente sind im Deckenbild ausgeschaltet: ein Meer von Figuren, wie von Licht durchtränkt, in irisierender Unendlichkeit sich verflüchtend. Die irrationale Steigerung wird zur traumhaften Auflösung. Die Fresken bilden einen Höhepunkt deutscher Großmalerei. Tiepolos Einfluß, vermittelt durch die gleichzeitigen Würzburger Gemälde, bestimmt die farbige Wirkung.

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

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



174. Joh. Zick, Entwurf für das Deckenbild im Stiegenhaus zu Bruchsal. Würzburg, Slg. Neidert.

(Phot. Prof. Sedlmaier, Rostock.)

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

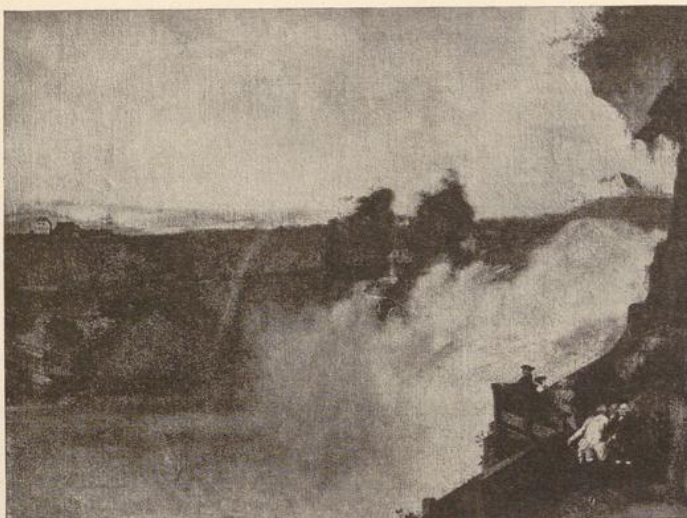
Diese Rokokolandschaften des Norbert Grund sind Sammlungen schöner Motive, in dekorativer Absicht zusammengestellt. Der Übergang zur Landschaft der Louis XVI. Zeit beginnt mit der entscheidenden Hinwendung an die Natur. Ein bestimmter Naturausschnitt wird zuerst dekorativer Komposition unterworfen, dann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

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



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

* * *



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

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

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

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

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

* * *

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

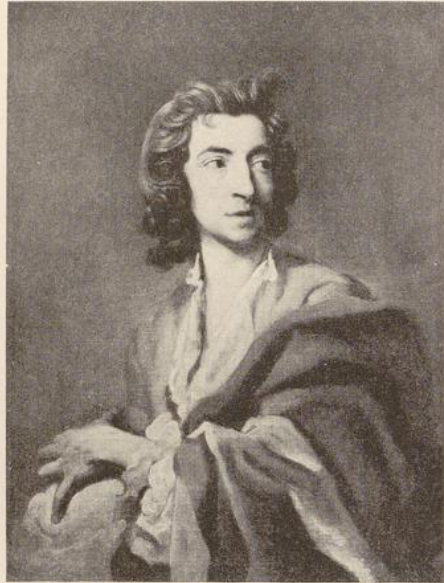
Von vielen deutschen Fürsten sind die besten Bildnisse von ausländischen Künstlern gemalt worden. Von den ausländischen Porträtisten der älteren Generation lebte Pesne bis zum Ausgang des Rokoko. Der Wiener Bildnismaler Martin von Meytens gehört stilistisch schon zum Rokoko.

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

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



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



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



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

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

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

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

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



Desmarées, Anna Amalia von Bayern.
Schloß Brühl.

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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