



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Buch IX

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

NEUNTES BUCH

BRÜDER BUCH

Das vorliegende neunte Buch, das letzte unserer Darstellung, behandelt die Epoche vom Westfälischen Frieden bis zur endgültigen Auflösung des Reichs.

Ob diese Epoche wirklich die trübste unserer Geschichte ist, wie oft von ihr gesagt wurde, soll hier nicht erörtert werden. Auf jeden Fall ist sie die formloseste, rätselhafteste, doppeldeutigste. Auf der einen Seite eine Geschichte, die eigentlich keine ist, nur ein Zustand, eine Geschichte, in der allerlei mit uns, nichts durch uns geschah, in langer Folge Überfälle durch Franzosen, Schweden, Türken, Russen, Raub Straßburgs, Zerstörung Heidelbergs, Belagerung Wiens, spanischer und österreichischer Erbfolgekrieg und endlich der letzte Zusammenbruch: genug, ein ausgeblutetes, müdes, willenloses Volk; — und auf der anderen Seite ein großes Trotzdem, ein genesendes, werdendes, sich selbst erneuerndes, aus unerforschlicher Tiefe heraus ein Erstarren der seelischen Kräfte und als letztes Wort der aufsteigenden Bewegung unsere klassische Dichtung und Philosophie; dann, als diese da waren, das plötzliche Sichzusammenfinden des deutschen Geistes mit dem deutschen Willen zur Tat, zur Tat des Befreiungskrieges, die der Anfang war zur Einigung der Nation in einem neuen Staat. Niemals ist es offener geworden als in dieser vom Dreißigjährigen zum Befreiungskrieg führenden Epoche: »es ist der Geist, der sich den Körper baut«.

An dem Schaffen des Geistes hat nun auch die Kunst ihren Anteil gehabt. Es wäre ein aussichtsloses Unternehmen, ihre Geschichte verstehen zu wollen ohne Kenntnis der geschichtlichen Umwelt, in die sie verflochten war.

Die Betrachtung hat auszugehen von der Lage, die der Dreißigjährige Krieg zurückließ. In ihm vollendete sich Deutschlands von langer Hand vorbereitetes Schicksal. Welch andern Klang hat doch der Name des siebzehnten Jahrhunderts bei den Völkern des Westens als bei uns! Die Franzosen nennen es ihr *grand siècle*, die Niederländer, die Spanier haben in ihm in nie wieder erreichten Werken dem Wesen ihres Volkstums einen unvergänglichen Ausdruck gegeben. Was war dieses Jahrhundert für uns Deutsche? Das Jahrhundert des großen Krieges.

Sein Ergebnis war: ein Reich ohne Nation, ein Reich, dessen Bewohner außer der Gemeinschaft der Sprache und nur in beschränktem Sinne der Kultur nichts hatten, was sie verband, dessen Verfassung darauf angelegt war, die ihm innewohnenden Kräfte sich gegenseitig aufheben zu lassen, das Überlebte sorgfältig zu konservieren, das nach Leben Drängende zu hemmen; ein Reich im Herzen Europas, das aber im Spiel der Welt nicht mehr mitspielte, nur mit sich spielen ließ; ja, dies Reich glich einem balsamierten Leichnam, dessen entflozene Seele umherirrte, vergeblich nach einem neuen Körper suchend. . . . Alles staatliche Leben hatte sich in die Territorien zurückgezogen, die mehr als 300 Territorien, deren Mehrzahl so klein ausgemessen war, daß in ihnen die Funktionen des Staates auf krüppelhafte Reste herabgesetzt wurden und der größte Teil der Deutschen es aufs gründlichste verlernte, zu wissen, was ein Staat sei. Das wirtschaftliche Leben: verarmt, verkümmert, unter schweren Mühen sich langsam aufrichtend. Die Gesellschaft: in starre Sonderungen auseinandergefallen, die unteren Volksschichten in dumpfem Stillstand, die mittleren eng, kleinlich, ängstlich, die oberen von fremden Kultureinflüssen so wehrlos überflutet, daß ihnen ihre Muttersprache nicht mehr als Kultursprache galt, daß Männer deutschester Prägung, wie Leibniz und König Friedrich, ihre Schriften französisch herauszugeben vorzogen. Endlich alles, was die Westvölker Zivilisation nennen, ärmer und roher als bei diesen.

Noch aber ist die am tiefsten schneidende der Trennungslinien nicht genannt: das war die durch die Religion gezogene. Auch bei den Völkern des Westens war der Zwiespalt dagewesen, aber er war überwunden: in der Weise, daß entweder die eine oder die andere Partei die Herrschaft davontrug und die abweichende ausstieß, zum wenigsten auf eine kleine Minderheit herabdrückte. In Deutschland aber, dem Mutterland der Reformation, stabilisierte sich die Teilung in zwei näherungsweise gleich starke Parteien. Der Gegensatz verlor mit der Zeit seine streitbare Schärfe — nichts von seiner Tiefe. Und man weiß, wie weit über das unmittelbar religiöse Gebiet hinaus er sich entwickelte. Es blieb andauernd für einen jeden Deutschen eine unterscheidende Grundbedingung seiner Existenz, ob er als Katholik oder als Protestant geboren war. Der Katholizismus, nachdem die Zeit der Rükeroberungen für ihn zu Ende ging, verschloß sich hinter einer hohen Schutzmauer gegen das nichtkatholische Geistesleben, und der Protestantismus, wenn er sich auch nicht mehr angegriffen fühlte, behielt sein Mißtrauen gegen den alten Gegner. Eine tiefe Entfremdung trat ein. Der katholische Süden und Westen wußte nichts von Bachs Musik und der aufblühenden neuen Dichtung, der protestantische Norden nichts von der Herrlichkeit süddeutscher Klosterkirchen; der Protestant las selten katholische, der Katholik niemals protestantische Bücher; bis in die Sitten des täg-

lichen Lebens hinein erstreckte sich der Unterschied. Und nicht nur das Volk als Ganzes, auch jeder einzelne Stamm ging seiner natürlichen Einheit verlustig. Im protestantischen Württemberg z. B. nahm die geistige Kultur eine ganz andere Farbe an als im katholischen Oberschwaben, in den fränkischen Markgrafschaften eine andere als in den geistlichen Herrschaften am Main; selbst dort, wo die beiden Bekenntnisse in derselben Stadt zusammentrafen, wie in Augsburg oder Regensburg, führten ihre Angehörigen ein gesondertes Leben. Die Kirche des Mittelalters war eine universelle, völkerverbindende Macht gewesen, seit der Reformation und Gegenreformation gab es in Europa zwei Kulturen und in Deutschland zwei Arten von Deutschen.

Zugleich trat der alte Gegensatz zwischen germanischem und romanischem Geistestypus neu in Form. Der Neukatholizismus trug auch in Deutschland romantisches Gepräge; am Wiener Hof herrschte spanisches Zeremoniell, am Münchener setzten sich italienische Hofleute fest; nur ein kleines, aber bedeutsames Zeichen ist es, daß im katholischen Süden die deutschen Vornamen durch fremde verdrängt wurden. Das norddeutsche Geistesleben hingegen trat mit Holland, England, Skandinavien in Bündnis.

Über dieser religiösen und nationalen Parteibildung aber erhoben sich universale Ideengruppen: die Aufklärung und das Weltbürgertum. Ihre Anfänge liegen schon im 17. Jahrhundert, im 18. gelangten sie mehr und mehr zur Herrschaft, wo nicht bei den Massen, so doch in der Gesinnung der geistigen Oberschicht. In der Natur der Sache lag es, daß die Saat der neuen Tendenzen in der protestantischen Welt einen vorbereiteten Boden fand, während die katholische sich zu Schutz und Pflege der überlieferten Werte berufen sah. Obenan steht hier die bildende Kunst.

Ohne Frage war die Atmosphäre der katholischen Kirche, die den Menschen nimmt, wie er ist, die dem Sinnlichen in der Menschenatur neben dem Übersinnlichen ihr Recht läßt, wo nicht den Künsten überhaupt, so doch der Augenkunst gedeihlicher als die dünne und herbe Luft des Protestantismus. Naiv wie im Mittelalter war die katholische Kunst der Barockzeit allerdings nicht mehr. Aufs bewußteste wurde sie gepflegt, gelenkt, den allgemeinen Zwecken der Kirche dienstbar gemacht. Bewunderungswürdig ist, wie an der Hand der Kirche die Barockkunst, aristokratisch und fremdländisch in ihrem Ursprung, doch es verstand, in die Volksseele einzudringen. Der Begriff der Kunst muß hierbei sehr weit gefaßt werden. Der katholische Gottesdienst ist durchdrungen von ästhetischen Momenten, wenn dies dürre Wort hier gebraucht werden darf. Das Schaugepränge der Kirchenfeste, Wallfahrten, Prozessionen, geistlichen Schauspielaufführungen war, als Kunst betrachtet, wohl nur ein gemischter und relativer Wert; aber es hatte das

Verdienst, die Augen des Volkes nicht stumpf werden zu lassen, den Boden aufzupflügen für die Aussaat der reinen Kunst. Hätte der katholische Süden nicht seine bildende Kunst gehabt, so wäre der beste Teil seines Innenlebens stumm geblieben. Die Literatur jener Zeit lesen wir nicht mehr, ihre Bauten und Bilder sprechen zu uns vollebendig.

Der Protestantismus, als Religion gefaßt, hatte zur bildenden Kunst kein Verhältnis. Die Ursachen dieser Fremdheit haben wir in der Reformationszeit kennengelernt, es wurde jetzt nicht anders. Wo das protestantische Deutschland sich im 17. und 18. Jahrhundert am intensivsten auslebte, d. i. im Pietismus, da stand es der bildenden Kunst am fernsten. Der Pietismus bedeutet für diese Epoche religiös etwas Ähnliches wie für das spätere Mittelalter die Mystik, doch gerade auf dem Grunde dieser Ähnlichkeit gesehen wird der Unterschied der Zeiten deutlich: die Mystik des Mittelalters suchte und fand im gemalten und gemeißelten Bilde ergreifende neue Töne, der gefühlsselige Pietismus war im Punkte der Kunst gefühllos. Es kann nicht geleugnet werden: unter dem Einfluß des Protestantismus war in der seelischen Struktur zunächst seiner Anhänger, allmählich im deutschen Wesen überhaupt, eine Veränderung vor sich gegangen, eine Vereinseitigung auf das Geistige hin. Die unbeschränkt bleibende Möglichkeit zu profaner Kunstübung war nur ein schwacher Trost. Wo die Kunst, insoweit sie mit der körperlichen Welt es zu tun hat, für unfähig erklärt wird, sich mit dem religiösen Leben zu verbinden, da ist sie degradiert, da verkümmert sie auch auf allen übrigen Gebieten. Offenbar liegt hierin ein Mangel der protestantischen Kultur, aber wer könnte vergessen, wodurch er ausgeglichen wurde? Der beste Teil der deutschen Musik von Schütz bis Händel und Bach und das ganze Wurzelgeflecht der aufsteigenden Dichtung haben ihre Heimat nun doch nirgends anders als im Protestantismus.

Es schränkt das eben Gesagte kaum ein, daß es wenigstens eine protestantische Baukunst, sogar Kirchenbaukunst gegeben hat. Sie war indessen mehr eine Sache des Verstandes als des Gefühls. Womit es zusammenhängt, daß sie immer dem Klassizismus, also dem Widerpart des irrationellen Barocks, zuneigte. Echter Barock gedieh nur im katholischen Süden. Der Dresdener Zwinger, das einzige intensiv barocke Kunstwerk Norddeutschlands, ist für einen katholischen König gebaut worden.

Staat und Religion und die von ihnen abhängigen Lebenserscheinungen zeigen also das Bild einer Zerklüftung wie in keinem andern Volk. Derselbe Anblick wiederholt sich, nur daß die Trennungslinien anders laufen, wenn wir uns dem Aufbau der Gesellschaft zuwenden. Es ist nicht am meisten ihre Vielgliedrigkeit, was diese Jahrhunderte charak-

terisiert — schon im späteren Mittelalter hatte der gesellschaftliche Zustand höchste Mannigfaltigkeit aufgewiesen —, es ist der Mangel an organischem Zusammenhang. Eifersüchtig gehütete Privilegien, starr verhärtete Sitten, gesonderte Bildung und Moral trennten die scharf gegeneinander abgesetzten Lebenskreise; es war das äußerste Gegenteil zu dem einförmigen und abgeflachten Zustand, bei dem wir heute angelangt sind. Bemerken wir zunächst, daß die ausgleichende und verbindende Wirkung, die vorzeiten der geistliche Stand ausgeübt hatte, in Wegfall kam. Ehemals hatte die geistliche Laufbahn auch die Niedriggeborenen zu höchsten Ehren tragen können. Jetzt gab in der protestantischen Kirche das Predigeramt, man weiß, wie wenig irdischen Glanz. In der katholischen waren die höheren Stellen gewohnheitsmäßig dem Geburtsadel vorbehalten. Genug, die Kirche hatte aufgehört, etwas die Geburtsstände Vermittelndes zu sein. Betrachten wir nun diese.

Der Eindruck, den wir vom 17. und 18. Jahrhundert empfangen, am ausgeprägtesten von den hundert Jahren von 1650 bis 1750, ist der einer exemplarisch aristokratischen Zeit, im Gegensatz zum 15. und frühen 16., welche eine vorwaltend bürgerlich-demokratische gewesen waren. Die Vornehmheit der Geburt wurde ohne Widerspruch anerkannt wie ein Naturgesetz. Innerhalb des Adels aber unterschied man scharf zwischen hohem und niederem. Das rechtliche Kennzeichen des ersten war die Reichsstandschaft. Der zweite spaltete sich, zwar nicht rechtlich, aber in der praktischen Lebensgestaltung, in Land- und Hofadel. Der Landadel lebte in seiner Enge dahin, bäurisch, ohne Ehrgeiz, seine grobianisch verwilderten Sitten nur langsam zu einem biderb-idyllischen Leben abdämpfend. Wer aus diesem altertümlichen Zustand heraus zu einer höheren Kultur strebte, mußte an einen Hof gehen; und deren gab es ja unendlich viele und von jedem Format; mußte an den Hof gehen, seinen Nacken beugen, sich zum Dienen geschmeidig machen. Figuren wie Sickingen und Hutten waren unmöglich geworden. Der Hof- und Weltmann galt dieser Zeit als der vollkommene Mensch schlechthin. Dies Ideal, von der italienischen Renaissance ausgehend, hatte auf dem Wege zuerst über Spanien, dann über Frankreich seine Farbe recht sehr verändert. Die Ausbildung der Persönlichkeit, der freien, edlen Natürlichkeit trat zurück vor der Forderung der unpersönlichen, gesellschaftlichen Konvention. Es war der Adel, wie das absolute Fürstentum ihn brauchte. Die Idee des fürstlichen Absolutismus ist undeutsch. Sie war aus dem Westen eingedrungen zu einer Zeit, als es nötig war, die Reste staatlicher Autorität zusammenzuraffen, um nach der Verwüstung durch den großen Krieg wieder zu neuer Ordnung zu gelangen. Und man wird zugeben, daß diese Leistung, mit Willkür und Härte zwar, doch daß sie erfüllt worden ist. Bei der Übertragung des Absolutismus nach Deutschland zeigte sich aber ein innerer Widerspruch. In Spanien und Frankreich

gab es nur einen König, in Deutschland fiel die absolute Gewalt in mehrere hundert Splitter auseinander. Gleichviel, die Idee hatte etwas Bezwingendes. Ein jeder, auch der kleinste der 300 deutschen Souveräne wollte der Tautropfen sein, in dem sich das Bild des französischen Sonnenkönigs widerspiegelte. . . . Wie winzig die wirkliche Macht auch war, ihr Schein wurde nach der dekorativen, zeremoniellen Seite mit größter Ernsthaftigkeit vorgetragen, je ernsthafter, um so lächerlicher für jeden, der außerhalb dieses Ideenkreises gestanden hätte. Aber es gab keinen solchen. Der Hof kleidete sich, speiste, tanzte, jagte, bewegte sich und atmete, um angeschaut zu werden; das ganze Leben wurde eine Bühnenaktion. In dieser Grenzverwischung zwischen Phantasieleben und gelebtem Leben zeigt sich die Überbetonung des Ästhetischen, welche für die Kultur des späten Barocks überall bestimmend war. Ob in der Regelung von Sprache und Gebärde, ob in der Korrektur des natürlichen Menschenbildes durch Perücke und Schönpflesterchen, ob in der Stilisierung des Gartens sie sich äußerte — es war immer dasselbe: der vornehme Mensch muß eine Welt für sich sein, in der es anders aussieht als in der gemeinen Wirklichkeit. Montesquieu sagt in seiner Gegenüberstellung von Republik und Monarchie — wobei ihm als Monarchie die Ludwigs XIV. vorschwebte —, »daß man in der Monarchie bei den Handlungen nicht nach dem Guten frage, sondern nach dem Schönen, nicht nach Gerechtigkeit, sondern nach Großheit, nicht nach dem Vernünftigen, sondern nach dem Außerordentlichen«. Unter diesem Gesichtspunkt hat man auch die fürstliche Baulust anzusehen. Ihre Triebfeder ist das Verlangen, nicht unbemerkt in der Gegenwart, nicht vergessen in der Zukunft zu sein. Das 18. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, übertrifft in der Menge und Kostbarkeit seiner Schloßbauten alles, was frühere, glücklichere und reichere Zeiten gesehen hatten. Es bleibt auch hinter Frankreich nicht zurück. Auf bequemes Wohnen hin zu bauen lernte man erst langsam; das erste Motiv ist durchaus das Verlangen, sich »groß und außerordentlich« zu zeigen, die Repräsentation von Macht; einer Macht, die zwar nur in geringem Grade der Wirklichkeit angehörte, deren Schein aber schon unendliche Genugtuung bereitete. Unterliegen wir doch auch noch heute völlig und willig der Suggestion dieser künstlerischen Phantasiegebilde, ohne nachzurechnen, was die wirkliche Macht dieser pompösen Bauherren, dieser Herzöge und Reichsgrafen und gefürsteten Äbte gewesen ist. Unter den Fürsten jener Generation waren viele großangelegte Naturen, die nur dadurch verdorben wurden, daß sie die Enge ihrer Verhältnisse nicht anerkennen wollten. Bei vielen auch hatte die Kunstliebe einen echteren Grund als bloße Ruhmredigkeit. Sie lebten eben in einer Phantasiewelt. Ihr Bauluxus, darf man sagen, war unterdrückte Tatenlust, eine geträumte deutsche Geschichte.

Wenden wir uns nun zu den beiden andern Ständen, den Bauern

und Bürgern. Die Lage der Bauern hatte sich, Unterschiede zugegeben, seit dem Kriege noch weiter verschlechtert. Sie waren der am meisten konservative Stand, den Städtern fremdartig und unverständlich, in ihren Sitten und ihrem geistigen Leben höchst altertümlich. Es gab noch eine bäuerliche Kunst. Das Bauernhaus ist als Bewahrer altertümlicher Überlieferung sehr der Beachtung wert, doch werden wir im Laufe unserer Darstellung auf es nicht eingehen können.

Was sodann die Städte betrifft, so lag auch bei ihnen, verglichen mit dem, was sie im späteren Mittelalter und in der Reformationszeit für die Nation bedeutet hatten, ein tiefer Kräfteverfall vor. Selbst ihre Freiheit gereichte ihnen zum Unsegen. Es ist bezeichnend, daß sich die Territorialstädte früher zu erholen begannen, während die Reichsstädte ein greisenhaftes Aussehen annahmen und behielten. Deutschland hatte die Herrschaft über die Mündungen seiner großen Ströme verloren, das Handelsübergewicht der Seemächte lastete schwer, dem Binnenverkehr erwachsen aus der staatlichen Zersplitterung unendliche Hindernisse. Selbst Städte von dem Range Nürnbergs und Augsburgs mußten sich mit einem ins kleine gehenden Gewerbefleiß zufrieden geben, einige, wie Köln, boten ein Bild abstoßender Verkommenheit; die kleineren sanken zu Ackerstädtchen herab. Das kommunale Leben erstarrte in ihnen in einem pedantischen Formelwesen, über das gesellschaftliche legte sich ein altersgrauer Schimmel. Hier in der bürgerlichen Mitte zeichnen sich am schärfsten die Veränderungen ab, die der deutsche Volkscharakter erlitten hatte. Das deutsche Volk der Luther- und Dürerzeit, dies saftstrotzende, kräftige, überkräftige, durchaus männliche, es ist nicht wiederzuerkennen. Die Tugenden des 18. Jahrhunderts heißen: Fleiß, Ordnungsliebe, Nüchternheit, Höflichkeit, Genügsamkeit, Gehorsam gegen die Obrigkeit und geduldige Ergebung unter den göttlichen Ratschluß — und daneben in höchster Blüte pedantische Kleinkrämerei und kauziges Philistertum. Im Soldatenrock, leider oft in fremdem, fand man noch tapfere Deutsche, aber die Zivilcourage, um dies Bismarcksche Wort zu brauchen, war abhanden gekommen. Das Holz, aus dem Dürer seine Apostel geschnitzt hatte, wo war es nur geblieben?

Man hat oft die deutsche Geschichte mit besonderer Betonung eine unglückliche genannt. Ob in ihr wirklich jenes Irrrationelle, das wir Glück und Unglück nennen, eine größere Rolle gespielt hat als bei andern Völkern, wird sich schwer errechnen lassen.

Das Schicksal eines Volkes ist es selbst, wie es in dem ewig wahren Wort gesagt ist: Nach dem Gesetz, nach dem du angetreten, so mußt du sein. In seiner Charakteranlage können im Laufe der Zeit gewisse Züge wohl sich verschärfen, andere sich abflachen, schließlich aber gewinnt doch nichts Macht, als was von Anfang an in ihm war. Wenn

die deutsche Geschichte bei dem Zustand angelangt war, den wir oben skizziert haben, dieser vernunftlosen Zersplitterung, Verwirrung und Dekomposition, wen anders können wir dafür verantwortlich machen als den deutschen Charakter? Nichts ist lehrreicher, als den genau entgegengesetzten Verlauf der deutschen und französischen Geschichte einander gegenüberzustellen. Als das Reich Karls des Großen in ein ostfränkisches und westfränkisches sich teilte, wohnte im ersten ein rassenhaft gleichartiges Volk, das sich alsbald als solches erkannte und deutsch benannte; im zweiten eine aus Kelten, Germanen, Romanen zusammengesetzte Bevölkerung, die keinen Namen besaß und keinen staatlichen Zusammenhang. Wir wollen nicht zu erklären versuchen — falls es überhaupt erklärlich ist —, wie gegen die stärksten ursprünglichen und im geschichtlichen Verlauf sich noch mehrenden Hemmungen dennoch ein französisches Volk und ein französischer Staat sich bildeten: wir wollen nur daran erinnern, wie spät dies Ergebnis eintrat. Im 16. Jahrhundert war die Einheit erreicht. Und nun wurde nachsichtslos alles ihr Widerstrebende niedergeworfen, die religiöse Spaltung überwunden, die Gleichförmigkeit der Sprache durchgesetzt, die ganze geistige Bewegung zentralisiert, die Literatur, die Kunst festen Regeln unterworfen, deren Ausführung der Gerichtshof der Akademie überwachte. Ob die französische oder die deutsche Kultur die höheren Werte hervorgebracht hat, lassen wir unerwogen; unbedingt klar ist, daß die französische die größere Ziel-sicherheit, Stoßkraft und Weltwirkung sich erwarb.

Zu alledem bildet die deutsche Entwicklung die genaue Antithese. Der Franzose ist Gesellschaftswesen, der Deutsche ist Individualmensch. Individualistisch angelegt war der Deutsche von jeher, seine ganze Geschichte ist nur so zu verstehen; ohne weiteres leuchtet aber ein, daß diese Neigung durch das religiöse Prinzip des Protestantismus gewaltig bekräftigt wurde. Das 17. und 18. Jahrhundert zeigt den deutschen Individualismus bis zur Karikatur verschärft — und doch flossen aus ihm auch die Kräfte der Verjüngung. Sie wird nicht getragen von der Gesellschaft, noch weniger vom Staat, sie ist das Werk der Einzelnen, der Einsamen. Die produktiven Geister hatten miteinander keinen Zusammenhang als nur im unbewußten Untergrund des nationalen Lebens. Friedrichs des Großen Unkenntnis der deutschen Literatur ist nur ein Beispiel unter vielen. Was diese Einzelwesen tun konnten, war nur dieses, daß sie jenseits der armseligen Wirklichkeit ein freies Reich des forschenden Gedankens und der schaffenden Phantasie sich aufbauten. Goethe hat hierüber ein bitter wahres Wort ausgesprochen: er habe, sagt er, einen tiefen Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen sei. Nun wohl, solange ein Volk noch große Einzelmenschen hervor-zubringen vermag, solange ist es nicht verloren.

Für die deutsche Kunst waren alle äußeren Bedingungen des Gedeihens in dieser Zeit so ungünstig wie möglich. Und dennoch hat es eine deutsche Kunst gegeben in allem staatlichen Verfall und aller wirtschaftlichen Verarmung. Es besteht in der Tat nur eine einzige Bedingung, unter welcher Kunst unmöglich ist: die des Vorwaltens einer Gesinnung, die den Wert der Dinge allein an ihrer Nützlichkeit abmißt. Man sehe den Niedergang der holländischen Kunst in der Zeit sattesten Reichtums, man sehe in der Gegenwart das Angelsachsentum jenseits der Meere, dessen hochgestiegene und selbstzufriedene Zivilisation von Kunst nichts weiß. Das deutsche Volk nach dem Dreißigjährigen Kriege stand in seiner Zivilisation unendlich viel tiefer — ohne Kunst hat es nicht leben wollen und können. »Kunst«, sagt Goethe, »ist die Aussprache des Unaussprechlichen.« Wieviel Unaussprechliches muß damals in der deutschen Volksseele gewühlt und gedrängt haben!

Es liegt nun ja aber so, daß die Kunst, obgleich sie in ihrem letzten Wesen nur eine ist, in ihrer Erscheinung in Raum und Zeit sich in eine Mehrheit von Künsten spalten muß. Welche derselben jeweils die besten Kräfte an sich zieht, das hängt von sehr verwickelten Bedingungen ab. In der vor uns liegenden Epoche haben Baukunst, Tonkunst, Dichtkunst Werke gleich hohen Wertes hervorgebracht. Aber es geschah nicht durchaus gleichzeitig. Die Dichtkunst als die letzte zur Blüte gelangende hat es lange Zeit aus der Erinnerung der Nation verdrängt, daß den großen Dichtern ebenso große Tonkünstler, ebenso große Baukünstler vorausgegangen sind. Augenscheinlich haben die getrennten Gesellschaftsschichten zu den einzelnen Künsten sich verschieden verhalten. Allen Volksteilen gleichmäßig eine Freundin war nur die Musik: sie veredelte den Pomp des katholischen, sie beseelte die Dürre des protestantischen Gottesdienstes; sie schmückte die Geselligkeit der fürstlichen Höfe wie der kleinen Bürgerhäuser; sie tröstete das singende Landmädchen bei der Feldarbeit wie den einsamen Flötenspieler auf Sanssouci. Die bildende Kunst hat ihren fruchtbarsten Boden in der aristokratischen Gesellschaftskultur und der katholischen Kirche und wird durch diese beiden mit den internationalen Strömungen in Verbindung gebracht. Die Dichtung endlich ist durchaus bürgerlich, deutsch und protestantisch. Die Baukunst hatte ihr Bestes schon getan, als der Stern der neueren Dichtung erst aufging.

Die Hegemonie der Architektur im Reiche der bildenden Künste und ihr zeitliches Zusammengehen mit der Blüte der Musik hat eine tiefe innere Begründung. Im Chor der Künste sind diese beiden, stofflich und zwecklich ganz verschieden, doch in der inneren Form die nächstverwandten, weil sie gleichmäßig unabhängig von der Gestalt der Wirklichkeit sind, reine Phantasieschöpfungen, ganz frei und zugleich am meisten beherrscht von abstrakten Gesetzen — also sind es zwei nicht nur histo-

risch zusammengehende, sondern auch psychologisch sich wechselseitig erläuternde Tatsachen: daß in dem bestimmten Zustand der deutschen Geistesentwicklung, mit dem wir es hier zu tun haben, die Baukunst innerlich größer und reifer war als die darstellende Kunst, und im selben Zustand die Tonkunst innerlich größer und reifer als die Dichtkunst. Chronologische Daten von tiefem Sinn sind es: 1750 der Tod Sebastian Bachs, 1753 der Tod Balthasar Neumanns, des Großmeisters des deutschen Barocks. Und kein Jahrzehnt verging, so starb die Barockkunst selbst. Es ist dasselbe Jahrzehnt, in dem Lessing, Winckelmann, Klopstock, Wieland, Herder ihre ersten, aufregenden, als Revolution wirkenden Hauptwerke in die Welt sandten. Die schöpferische Kraft des deutschen Geistes verließ die Welt des Raumes und des Auges und sprang über in die Dichtkunst. Man kann diesen Umschwung nicht verstehen ohne Beachtung seines engen Zusammenhanges mit der gleichzeitigen Verschiebung der Schwerpunkte innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Die bildende Kunst, wir sahen es, war getragen gewesen von einer aristokratischen Gesellschaft. Die neue Dichtung entsproß dem Bürgertum, das jetzt an Stelle jener die geistige Führung übernahm. Dies verjüngte Bürgertum hatte aber mit der alten ständischen Gliederung nichts zu tun. Es bestand aus der formlosen Vereinigung aller geistig freien, auf Schöpfung einer neuen, rein geistigen Welt hinstrebenden Menschen. Von der Tradition hatten sie sich gelöst, auch von der Tradition der Kunst. Dem Barock kehrte diese Generation unwillig den Rücken zu, aber eine neue Stilschöpfung gelang ihr nicht. Die Epoche, die wir nach Lessing und Herder, nach Goethe und Schiller benennen, ist eine Erneuerung der bildenden Kunst der Nation schuldig geblieben. Nur in sehnsüchtigen Rückblicken auf weit entlegene Zeiten nahm der Deutsche noch teil an der Kunst des Raumes und des Auges. Doch es wurde keine lebendige Renaissance daraus. Es ist so und nicht anders: der Frühling der deutschen Dichtung wurde der bildenden Kunst eine Eiszeit.

Erstes Kapitel.

DIE ARCHITEKTUR DES BAROCKS.

Die Definition des Barockstils macht anerkanntermaßen Schwierigkeiten, sowohl hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung als hinsichtlich der inneren Wesensbestimmung. Der Name gibt keinen Aufschluß. Er ist an sich sinnlos und erst in Gebrauch gekommen, als die Sache vorüber war, zuerst als ein Schelname. So hat denn auch seine Wertung sehr verschiedene Stufen durchlaufen, von entrüstetem Abscheu bis zu taumelnder Bewunderung, und es läßt sich nicht voraussagen, wie lange die letztere ihre hohe Temperatur behaupten wird.

Wie der Name heute angewendet wird, hat er einen doppelten Inhalt, einen engeren und einen weiteren. Barock in der engeren Bedeutung ist eine historisch abgegrenzte Erscheinung, ist die Kunst zwischen dem Ausgang der Renaissance und dem Anfang des Klassizismus; Barock in der weiteren Bedeutung ist ein allgemeines Prinzip, das sich am kürzesten als Gegenpol zum Klassischen definieren läßt, ein Prinzip, das in jedem Stil auftreten kann, so zwar, daß es die vorgefundenen Formen beibehält, aber ihnen einen neuen, andern Gefühlswert gibt. Mit der negativen Feststellung, daß der Barock kein eigenes System besitzt, muß seine Betrachtung beginnen.

Wir bemerkten im Laufe unserer Darstellung barocke Züge in der späten Antike, dem späten romanischen, dem späten gotischen Stil; wir lernten im 16. Jahrhundert in der nordisch-germanischen Welt eine anwachsende Opposition gegen den Kunstgeist des Südens kennen; wir sehen endlich selbst in Italien die Renaissance, als eine in ihrem Wesen klassische Kunst, vom Barock überwunden. Der Barock — jetzt in seiner engeren Bedeutung zu verstehen — ist eine Gegenbewegung gegen die Renaissance, zu der sich die zeitweilig durch diese zurückgedrängt gewesenen alten Mächte des Abendlandes, die Gefühlsart der germanischen Völker wie der Geist der katholischen Gegenreformation, miteinander verbanden, beide darin einig, daß nicht auf dem Bündnis des Schönen mit dem Vernünftigen, sondern auf übervernünftigen Kräften die Macht der Kunst beruhe.

Noch mit einiger Zurückhaltung haben wir es bei Betrachtung der Spätgotik gesagt: vielleicht ist der Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung. Angesichts der Entwicklung des späten 16. und des 17. und 18. Jahrhunderts verwandelt sich das Vielleicht in ein bestimmtes Ja. Das eingeborene germanische Kunstgefühl fordert ein unbeschränktes Recht für den freien Ausdruck seelischer Bewegung. Und dasselbe forderte, heftiger und ausschließlicher als je zuvor, die neukatholische Frömmigkeit. Barock will Ausdruck — Ausdruck um jeden Preis, auch um den der Form. Man weiß, daß der restaurierte Katholizismus nicht nur in Luther und Calvin, sondern ebenso in der Renaissance seinen Feind sah. Der Augenblick war gekommen, wo die humanistische Ruhe im Sichtbaren und Begreifbaren keinen Trost, keine Befriedigung mehr gab. Das religiöse Gefühl wurde heiß und dunkel, schwärmerisch und kampflustig. Die Architektur der Renaissance symbolisierte einen Zustand harmonischer Ausgleichung der Kräfte jenseits des Kampfes — »das Glück der Formung und Begrenzung« —, der Barock stellt den Kampf selbst dar, »Schönheit heißt nicht mehr Harmonie, Schönheit heißt Kraft«. Es ist keine Paradoxie, wenn man schon in Michelangelos Peterskuppel — sehr anders hatte Bramante sie gedacht — heimliche Gotik erkannt hat. Die italienische Baukunst mußte erst zum Barock umschlagen, bis sie den Deutschen verständlich werden konnte, und in Deutschland war es, wo der Barock seine letzten Möglichkeiten kundgab; wie auch ein Germane es war, Rubens, durch den die barocke Malerei ihren höchsten Ausdruck fand.

In einem historischen Stil läutert sich und verdichtet sich zur Form jenes formlose Etwas, das wir den Zeitgeist nennen. Das 17. und 18. Jahrhundert war aber viel zu zerrissen — in der Religion, der Rasse, der Kulturüberlieferung —, als daß es einen einheitlichen Stil hätte ertragen können. Neben dem Barock ist niemals ganz und überall der klassizistische Gegenspieler aus der Welt verschwunden. In Oberitalien starben die Nachfolger Palladios nicht aus, in England hatte der Klassizismus seine eigene Tradition mit dem Höhepunkt in der Londoner Paulskirche, vor allem in Frankreich errang der Barock immer nur kurze Erfolge: der französische Geist verlangte in der Vernunft begründete, von der Gesellschaft sanktionierte Regeln, die Akademie war immer klassizistisch gesinnt; Bernini unterlag mit seinem grandiosen Louvreprojekt dem kleiner gedachten, aber französischeren Perraults. — Der Inhalt des Zeitalters ist nicht Alleinherrschaft des Barocks, vielmehr Kampf des Barocks mit dem Klassizismus, so zwar, daß immer nur ein relatives Übergewicht des einen oder des andern Prinzips erreicht wird. Der Barock ist nicht in jedem Augenblick irrationell, er kennt auch die Mathematik — man denke nur an seine Gärten und seine Stadtpläne —; nicht immer Auflösung des Umgrenzten ins Unendliche, sondern auch klar und be-

stimmt — man nehme seine Palastfassaden —; nicht immer malerisch offen, sondern auch plastisch zusammengefaßt; nicht immer ekstatisch erhitzt, sondern auch kalt und nüchtern. In der Kirchensprache zu reden: der Barock ist eine *complexio oppositorum*.

Mit der architektonischen Formenlehre läßt sich das Wesen des Barocks nicht erfassen. Die in gewissem Umfang neu erfundenen Schmuckformen des Barocks haben nur sekundäre Bedeutung; die Strukturformen sind durchaus nur Entlehnungen aus der Renaissance, barock nur in der gänzlich veränderten, eigenmächtigen, systemlosen, oft paradoxen Art ihrer Verwendung. Hätten diese Formen innerhalb des Ganzen ein selbständiges Teildasein, so hätte der Purismus recht, sie als abscheulich zu empfinden. Allein, das Kompositionsprinzip des Barocks ist ein subordinierendes. Was der Barock als Neues bringt (sagt Wölfflin), ist nicht das Einheitliche überhaupt, sondern jener Begriff von absoluter Einheit, wo der Teil als selbständiger Wert mehr oder weniger untergegangen ist im Ganzen. Der Barock gibt eine gewundene Säule, einen gebogenen Fries, einen Giebel mit ausgebrochenem Scheitel nicht deshalb, weil er diese Umformungen als einzelne für schöner hielte, sondern weil sie in bestimmten Fällen der bewegten Gesamtform sich besser einfügen. Letzten Endes ist überhaupt nicht der Baukörper dem Barock das Wichtigste. Ist es also der Raum? Hier ist zunächst zu sagen: ein Raum wie das römische Pantheon oder wie der einer mehrschiffigen mittelalterlichen Kirche, wo auch die Seitenschiffe für sich gesehen werden können, ist der Barockraum nicht. Seine Grundrisse sind viel komplizierter als die der ihm vorangehenden Stile; doch sind sie immer so, daß ein Hauptraum die volle Herrschaft hat und die Nebenräume ihre Selbständigkeit an das Ganze hingeben. Dieser Grundsatz erstreckt sich bis auf die letzte Einzelheit. Kein Altar, keine Statue, kein Ornament gilt etwas für sich allein, nur vom Ganzen empfangen sie ihren Sinn. Ist nun dieses Ganze der Raum? Raum im Verstande der Renaissance nicht. Dieser wird sozusagen als ein plastisch modellierter empfunden. Der Barockraum hingegen hat für das Auge keine fest bestimmten Grenzen. Er hat etwas Flutendes. Er braucht Nebenräume, Kapellen, Emporen und was es sonst sei, in die er überfließt, die er in sich zurücksaugt. Seine Wände sind mit Tiefenvorstellungen durchsetzt, seine Decken aufgelöst. Die Grenze zwischen Tragendem und Lastendem läßt er unbestimmt. Alles Einzelne ist Welle, das Ganze ist Fluß. — Wir werden, was hier nur angedeutet werden kann, an späterer Stelle weiter auszuführen haben.

Die unsystematische, eines zentralen Formgedankens entbehrende Natur des Barocks bedingte nun auch eine Andersartigkeit seines geschichtlichen Verlaufs. Gotik und Renaissance hatten ihren Ursprung in eng begrenzten Landschaften, von denen aus sie sich konzentrisch aus-

breiteten. Der Barock dagegen ist in jedem Lande unabhängig vom andern entsprungen, wenn seine Zeit gekommen war. Darum haben deutscher, italienischer, spanischer usw. Frühbarock noch ein sehr verschiedenes Aussehen, und erst auf seiner zweiten Stufe gleichen sich die nationalen Ausdrucksweisen bis zu einem gewissen Grade aus. Frühbarock wäre also der nach den Volksarten differenzierte Zustand, Hochbarock der international ausgeglichene. Was bezeichnet aber den Spätbarock? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten, weil hier die gebräuchliche Terminologie eine noch nicht geklärte Konfusion enthält. Man sagt, auf den Barock seien das Rokoko und der Zopf gefolgt. Der Name »Zopf« wird heute in der strengen kunstwissenschaftlichen Literatur nur noch selten gehört. Dagegen hat sich der Name »Rokoko« fortlaufend im Gebrauch erhalten. Er ist zugleich mit der Sache aus Frankreich übernommen. Aber sofort bemerkt man, daß er dort einen viel engeren Sinn hat als bei uns. Wir verstehen unter Rokoko so ziemlich alles, was von etwa 1730 bis 1770 gebaut worden ist. In Frankreich bezeichnet er überhaupt nicht einen Baustil, sondern nur eine bestimmte Art der Dekoration, und zwar allein der Innendekoration und des Mobiliars, eine abgegrenzte, kurzlebige Mode innerhalb des umfassenden Begriffs des *style Louis XV.* Von der Innendekoration ausgehend bleibt das Rokoko auch wesentlich auf diese beschränkt. Mit den Bauformen des Äußern besteht im Grunde nur ein negativer Zusammenhang. Die französische Zivilbaukunst (und, soweit sie von dieser abhängig ist, auch die deutsche) gibt vom Tode Ludwigs XIV. ab die wuchtigen und schwellenden Formen, fast das ganze Pilaster- und Säulenwesen des bisherigen Barocks auf, die Wände werden durch Lisenen in flache Rechtecke geteilt, genug, die Barockformen werden abgeschwächt, ernüchert. Auch die Innenausstattung verändert sich in der Richtung des Atektionischen, nimmt jenen leichten und spielenden Charakter an, der hier nicht näher zu beschreiben ist. Gegenüber der immer maßvoll und korrekt bleibenden Louis-XV.-Dekoration bezeichnet nun das Rokoko das Ausschweifende und Abenteuerliche. Es ist nicht reinblütig französischer Geschmack. Die Hauptvertreter in Paris waren Oppenort und Meissonier, der eine ein Vlame, der andere in Turin geboren und an Guarini, dem kühnsten der italienischen Spätbarockkünstler, gebildet. Paris war damals eine internationale Stadt. Wie unter den Aufklärungsphilosophen, so auch unter den führenden Kunsthandwerkern bemerkt man Deutsche. Es war folgerichtig gehandelt, daß die Hüter des echten französischen Geistes das Rokoko bekämpften.

Wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir meinen, daß gerade die getadelten Eigenschaften, das »Widervernünftige und Unnatürliche«, kurz das Barocke im Rokoko, ihm hinwieder in Deutschland die Herzen gewann. Was ein feinfühligere Künstler unserer Tage, Au-

guste Rodin, schon für das französische Rokoko erkannte, das Wiedererwachen spätgotischer Erinnerungen in ihm, ist erst recht für das deutsche Rokoko wahr. Auch der Ohrmuschel- und Knorpelstil spielt hinein. Auf deutschem Boden entwickelte sich das Rokoko sofort weiter und wurde zu einem, man darf es sagen, nationalen Stil, während es in Frankreich nur eine kurzlebige Mode war. Ein Baustil wurde das Rokoko auch in Deutschland nicht. Wenn es zuweilen geschieht, daß es bis in die Bauformen des Äußern vordringt, verrät sich überall »eine dilettantische Unsicherheit, die mit der durchgehenden Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen in der Innendekoration in auffallendem Widerspruch steht«*. Die eigentlichen Bauformen aber laufen nur zeitlich der Rokokodekoration parallel, in kausalem Zusammenhang mit ihr stehen sie nicht.

In der Summe: Das Rokoko ist 1. nicht vom Barock zu sondern, nur eine bestimmte, späte Phase desselben, 2. es tritt in die Erscheinung allein in der Dekoration, 3. es findet sein Anwendungsgebiet hauptsächlich in der profanen Kunst. Die gewaltigen Raumschöpfungen des Kirchenbaues sind als solche, auch wenn sie mit Rokokodekoration sich verbinden, völlig ohne Zutun des Rokoko entstanden. Die sachgemäße Benennung dieser letzten Epoche kann nur »Spätbarock« sein.

EPOCHEN DES DEUTSCHEN BAROCKS.

In runder Rechnung ein Menschenalter nach der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges — vereinzelt frühere Versuche fallen nicht ins Gewicht — begann die monumentale Baukunst sich wieder zu regen. Ein halbes Jahrhundert lang war der Name Deutschlands aus dem Buch der Kunstgeschichte gestrichen gewesen: eben das halbe Jahrhundert, in dem außerhalb Deutschlands die europäische Barockkunst auf der Höhe fruchtbarer Kraft stand, die Epoche der Rubens und Rembrandt, der Velasquez und Murillo, der Mansart, Poussin und Lebrun, der Bernini und Borromini... Als im letzten Drittel des Jahrhunderts die deutsche Kunst aus ihrer Betäubung langsam erwachte, stand sie einer veränderten Welt gegenüber: einer Welt von blendendem Glanz. Die Kontinuität der eigenen Entwicklung aber war zerrissen. In bürgerlichen Kreisen wurde wohl hie und da der Versuch gemacht, dort fortzufahren, wo man vor 50 Jahren stehengeblieben war — Beispiele: die Rathausbauten in Würzburg 1659, Halberstadt 1662, Lemgo 1663, die Ornamentbücher von Unteutsch 1650, Erasmus 1666 —, aber es war ein unhaltbarer Standpunkt. Die den Ausschlag gebenden fürstlichen und kirchlichen Bauherren suchten nichts anderes als Wieder-

* A. von Zahn in dem noch immer lesenswerten Aufsatz in der Zeitschrift f. bildende Kunst 1873.

verbindung mit der zur Zeit geltenden Kunstweise des Auslands. So liegt zwischen dem Frühbarock (den wir im 8. Buch behandelt haben) und dem Hochbarock eine breite, unüberbrückbare Kluft.

Der Hochbarock ist die Zeit von 1680 bis 1720. Wir nennen ihn so als Parallele zur europäischen Stilentwicklung, nicht weil wir ihn am höchsten werten. Drei Abschnitte zeichnen sich in ihm deutlich ab. Im ersten sehen wir zerstreute und einigermaßen kümmerliche Anläufe zur Wiederbelebung. Im zweiten stützt sich die Baukunst Deutschlands wesentlich auf fremde Hilfskräfte, im Süden auf Ankömmlinge aus Italien und den Alpenländern, im Norden auf Niederländer; die neben ihnen beschäftigten deutschen Maurermeister sind bescheidene Männer, die immerhin das Verdienst haben, daß sie die heimische Tradition nicht ganz erlöschen lassen. Im dritten Abschnitt erst erhebt sich eine deutsche Generation von überragender Stärke des Talents. Sie ist bei den Italienern in die Schule gegangen, handhabt aber das dort Erlernte mit entschiedener, durchaus persönlich gefärbter Eigenart. Die Fremden verschwinden nicht, treten aber in die zweite Linie. Die Größten dieser Generation sind: in Österreich Bernhard Fischer (geb. 1656), Lukas Hildebrandt (geb. 1668), Jakob Prandtauer (geb. 1655?); in Schwaben Franz Beer (geb. 1660); in Franken Johann Dientzenhofer (geb. ca. 1660—70); am Mittelrhein Maximilian Welsch (geb. 1671); in Sachsen Matthäus Pöppelmann (geb. 1662) und Georg Bähr (geb. 1666); in Preußen Andreas Schlüter (geb. 1664).

Zwanzig bis dreißig Jahre jünger ist die Generation des Spätbarocks. Zu ihr gehören: Dominikus Zimmermann (geb. 1685), Cosmas Damian Asam (geb. 1686), Egid Quirin Asam (geb. 1692), Joseph Effner (geb. 1687), Balthasar Neumann (geb. 1687), Joh. Michael Fischer (geb. 1691), J. C. Schlaun (geb. 1694), Fr. J. Stengel (geb. 1694), W. v. Knobelsdorff (geb. 1699). Neben diesen deutschen Meistern begegnen wir aber auch fremdländischen, zum Teil allerdings aus in Deutschland akklimatisierten Familien; wir nennen die Namen: Frisoni, Retti, Gabrieli, Bibiena, Chiaveri, Du Ry, Cuvilliès, de la Guépière.

Wie sollen wir diese fortdauernde Heranziehung des fremdländischen Elements beurteilen? Jedenfalls: nicht vom nationalistischen Standpunkte aus. Die Kunst des späten Barocks war international geworden. Der Gedanke, daß die nationale Geistesanlage ein Faktor im künstlerischen Schaffen sei, war diesem Zeitalter völlig fremd. Es glaubte an ein allgemeingültig Richtiges und Schönes. Wem man zutraute, daß er seine Kunst verstand, der war willkommen, gleichgültig, aus welchem Volk er kam. Diesen übernationalen Standpunkt hatte stets die katholische Kirche eingenommen. Rom als Mittelpunkt der katholischen Welt war zugleich die hohe Schule der Baukunst gewesen. Indem aber allmählich das gegenreformatorische Prinzip seine Kraft einbüßte, verlor

Rom seine zentrale Bedeutung. Der Schwerpunkt verschob sich dorthin, wo die politische Vormacht in Europa lag, in die Hauptstadt Frankreichs.

Es ist lange her, seit wir zuletzt in der deutschen Kunstgeschichte von einer Einwirkung Frankreichs gesprochen haben. Nichts wäre natürlicher gewesen, als wenn ein so kunstbegabter und tätiger Nachbar dauernd nach Deutschland hinübergewirkt hätte. In Wahrheit ist es aber nur mit großen Pausen geschehen. Der Einfluß war stark und fruchtbar im 13. und 14. Jh. Im 15. sank er auf Null. Bemerklich machte er sich erst wieder nach dem Dreißigjährigen Kriege, einstweilen nur sporadisch und nicht von der Hofkunst aus, sondern vermittelt durch die hugenottischen Emigranten und die Niederländer. Die bedeutungsvolle Wendung, von der wir jetzt zu reden haben, trat ein im zweiten Jahrzehnt des 18. Jh. Ein schlagendes Beispiel gibt die Baugeschichte des kurbairischen Schlosses Schleißheim, des kurkölnischen in Bonn: sie waren kurz vor Beginn des spanischen Erbfolgekrieges begonnen worden von Italienern; nach Beendigung desselben wurden sie fortgesetzt von französischen und in Paris gebildeten deutschen Künstlern. Es ist klar, wodurch diese Wendung bewirkt wurde: durch die Festsetzung der französischen Gesellschaftskultur an den Höfen. Am längsten widerstand der italienisch und spanisch gewöhnte habsburgische. Man übersehe auch nicht das Hineinspielen des unmittelbar politischen Motivs, besonders die Parteinahme der Wittelsbacher in München und Köln für Frankreich und gegen Österreich. In der Baugeschichte des Würzburger Schlosses werden wir die Einflüsse von Wien und Paris sich kreuzen sehen. Die Baumeister von Ludwigsburg, obgleich Italiener, wurden ausdrücklich auf Paris hingewiesen. In Wien ist die Kaiserin Maria Theresia die erste, die ein Bündnis mit Frankreich einging, auch die erste, die dem französischen Geschmack Einlaß gab. Doch geschah das erst spät, zu einer Zeit, als er in Deutschland überall durchgedrungen war. Beachten wir genau die Grenzen, in welchen das geschah. Es ist allein der Profanbau, der sich dem französischen Vorbild ergab. Ausgeschlossen blieb das ganze große Gebiet der kirchlichen Baukunst. Phantasieschöpfungen wie die der Brüder Asam, Zimmermanns, nicht minder die gewaltigen Raumgedichte Balthasar Neumanns und Michael Fischers lagen gänzlich außerhalb des französischen Gedankenkreises. Auch würde man sich sehr irren, wenn man die Schloßbauten des Spätbarocks schlechthin in französischem Fahrwasser sich denken wollte. Ihr Eigentümlichstes, ihre gewaltigen Treppenhäuser und Festsäle, wachsen weit über die Intentionen der Franzosen hinaus. Friedrich der Große charakterisierte die Bauten Knobelsdorffs dahin, daß sie in der Außenarchitektur italienisch seien und von den Franzosen nur *la distribution, la commodité et les ornements des appartements* hinübergenommen hätten. Mit geringen Vorbehalten

kann dieser Satz verallgemeinert werden. Die Franzosen wirkten am meisten durch ihre Theorie . . . Was die Schloßarchitektur von den Franzosen lernte, ist wesentlich die geschickte und flüssige, den Bedürfnissen des vornehmen Gesellschaftslebens angepaßte Anordnung des Grundrisses. Damit hängt ein zweites Gebiet für die Wirkung französischer Muster zusammen: die Innendekoration. Ihr wichtigstes Ergebnis ist die Aufnahme des Rokokoornaments. Wir haben uns hierüber schon an früherer Stelle ausgesprochen, müssen hier aber wiederholen: daß das Rokoko seine volle Entfaltung erst in Deutschland gefunden hat. In Frankreich war es um 1750 bereits im Verenden, in Deutschland hat es bis 1770 und stellenweise noch länger ausgedauert. Dann wurde in der Stilgeschichte ein neues Blatt aufgeschlagen.

Eingespannt in das schlimme Jahrhundert vom Westfälischen Frieden bis zum Siebenjährigen Kriege konnte die Geschichte des deutschen Barocks nichts anderes sein, als eine fortlaufende Auseinandersetzung zwischen dem eingeborenen deutschen Kunstgeist und der Anpassung an das Ausland. Dabei ist aber gerade in dieser Zeit die deutsche Baukunst mit großen Künstlerpersönlichkeiten reicher gesegnet gewesen als je seit dem Mittelalter, und sie waren Persönlichkeiten in einem besondern Sinn, wie das Mittelalter es nicht gestattete. Was ist aber eine Persönlichkeit anderes als die Sublimierung der Kräfte ihres Volkes? Hier ist der Ort, den Spruch Goethes in Erinnerung zu bringen: »daß der Deutsche sich treu bleibt und wenn er auch mit fremden Zungen spricht«.

DER KATHOLISCHE KIRCHENBAU.

Der katholische Kirchenbau trägt den Charakter des frommen Werkes. Er wird getragen von lebendigster Teilnahme der Laien, die nicht nur durch Gaben, Stiftungen, Vermächtnisse ihn fördern, die auch ihre Denkweise in ihm wiederfinden wollen. Der persönliche Eifer der Kirchenfürsten tritt dagegen auffallend zurück. Die bischöflichen Kathedralkirchen sind im Barock am schwächsten vertreten. Der Dom zu Salzburg, begonnen schon in der Renaissance, ist der einzige Neubau in dieser Gattung; sonst begnügte man sich, durch Umbau einzelner Teile, noch häufiger durch bloße Neudekoration dem neukatholischen Geschmack Genüge zu tun (Passau, Freising, Würzburg, Hildesheim). Wenn mehrere Bischöfe zu den größten Bauherren des Barocks gehörten, so erwarben sie sich diesen Ruhm auf profanem Gebiete, durch Ausschmückung ihrer Residenzen, durch Anlage prachtvoller Schlösser und Lustorte. Anders die geistlichen Orden. Ihnen verdankt der Kirchenbau sein Meistes und sein Bestes. Allein nicht die neugestifteten Orden, so wichtig sie sonst für das kirchliche Leben waren, standen an der Spitze. Der Jesuitenorden z. B., führend im Frühbarock, grund-

legend für die Vorstellung, daß der römische Stil der katholische schlechthin sei, hat doch im hohen und späten Barock nur ausnahmsweise selbst gebaut, und einen besondern »Jesuitenstil« hat es ja überhaupt nicht gegeben. Nein, es waren die alten Orden, die Benediktiner, Augustinerchorherren, Prämonstratenser, in geringerem Grade die konservativen Zisterzienser, bei denen die Freude am Bauen mächtig hervorbrach. Sie fühlten es als eine Verpflichtung gegen den alten Ruhm ihrer Stifter. Die zu Ehren der Vollendung eines Neubaus erscheinenden großen Gedächtnisblätter in Kupferstich, die Klosterchroniken und manche Festschriften stellen diesen Beweggrund klar ins Licht. Wir erinnern uns, daß bei den vornehmen alten Orden die Bautätigkeit schon im späten Mittelalter erloschen war; ein Bau wie der des Reichsstifts St. Ulrich und Afra in Augsburg ist sehr eine Ausnahme. Dann kam die Erschütterung durch Reformation, Bauernkrieg, Dreißigjährigen Krieg. Die Reihe der Neubauten eröffnete 1651 das Reichsstift Kempten im Allgäu, im Norden 1667 die Wiederherstellung des Klosters Corvey an der Weser; jenes mit einer gewissen Großartigkeit der Absicht, doch ungeschickt ausgeführt, dieses geradezu dürftig. 1670 folgte das Stift Haug in Würzburg als erster großer Barockbau in Franken (Abb. 475, 498). Kurz vor Ende des Jahrhunderts (etwas früher in Österreich) setzte sich dann in Oberdeutschland der Strom in ganzer Breite in Bewegung. Was hier die beiden nächstfolgenden Menschenalter im Kloster- und Klosterkirchenbau leisteten, ist den tätigsten Zeiten des Mittelalters gewachsen. Die Bewegung ergriff auch die Landkirchen. Nur wenige von ihnen sind in Baiern und Oberschwaben zu finden, die nicht ausgebaut, umgebaut, zum mindesten mit moderner, d. i. barocker Dekoration überkleidet worden wären. Dazu die ungezählten Wallfahrtskirchen. Sie sind das volkstümliche Gegenbild zu den dem Geschmack der Gebildeten huldigenden Klosterkirchen, das Laboratorium, in dem die internationalen Bauformen mit dem Metall der heimischen Überlieferung zusammengeschmolzen wurden und von wo aus gotische Baugedanken den Weg in die große Architektur zurückfanden.

Mit dem klösterlichen und ländlichen Kirchenbau kann sich der städtische nicht messen. In ihm sind vornehmlich die neuen Ordensgesellschaften tätig. Die Pfarrkirchen blieben gotisch oder wurden oberflächlich barockisiert. Im zweiten Fall offenbarte sich die innere Verwandtschaft zwischen Spätgotik und Barock so entschieden, daß die Verschmelzung, wenn sie nur von geschickten Händen ausgeführt wurde, glänzend gelang. (Beispiele: Pfarrkirche St. Peter und Hl. Geistkirche in München, St. Moritz, Kreuzkirche und Dominikanerkirche in Augsburg.)

Die Bautätigkeit der Klöster, auf die wir noch einen Augenblick zurückzukommen haben, war mit dem Kirchenbau nicht abgeschlossen; in großer Menge sind auch ihre Wohn- und Nutzbauten — oft früher in Angriff genommen als die Kirchen — erneuert worden. In ihnen äußert sich die Repräsentationslust des Barocks mit einer uns unverständlich bleibenden Überschwenglichkeit. Es wurden Abmessungen gewählt, die über das praktisch Verwendbare so weit hinausgehen, daß es oft wie Größenwahn aussieht. Man begreift, daß die meisten Pläne mehr oder minder unvollständig zur Ausführung kamen. Aber auch schon, was ausgeführt wurde, macht rätselhaft, wie diese enormen Raumfolgen mit Menschen gefüllt wurden. Waren doch die Klöster der Barockzeit weit weniger stark mit Mönchen bevölkert als die des Mittelalters (eine genauere Statistik besitzen wir leider nicht). Rechnet man auch hinzu, was für ausgedehnte Folgen von Gastzimmern, für Schulen, für Verwaltungszwecke in Anspruch genommen wurden, so bleibt noch oft ein Rest, für den wir keine Erklärung haben. Die größte Zahl von Klosterbauten ersten Ranges besaß Österreich: Klosterneuburg, Melk, Göttweih, St. Florian, Admont usw. (Abb. 467). In Altbaiern mögen Niederaltaich, Tegernsee (beide heute zur Hälfte abgebrochen), Benediktbeuren und Ettal an der Spitze stehen. Das gelobte Land ist Oberschwaben: in Ottobeuren, Weingarten, Ochsenhausen, Schussenried, Zwiefalten, Wiblingen finden wir gewaltige Fragmente noch gewaltigerer Pläne. In der Schweiz Einsiedeln (Abb. 466) und St. Gallen. In Franken obenan Ebrach; vieles seither zerstört. In Schlesien Grüßau, Trebnitz, Heinrichau. Alle diese Namen nur Beispiele aus einer weit größeren Menge. Wie man bemerkt, gehören sie dem Süden und Südosten an. Die rheinischen und westfälischen Klöster blieben an Menge und Wert zurück. — Dunkel bleibt auch vieles auf der wirtschaftsgeschichtlichen Seite. Wurden die Baumaterialien dem eignen Grund und Boden entnommen, so kann die gröbere Arbeit doch nicht ganz durch Frondienste geleistet worden sein, denn alle diese Bauten sind in sehr schnellem Tempo getätigt worden; und für die Dekoration und Altarausstattung waren geschulte Handwerker nötig, die bezahlt werden mußten. Es wäre dankenswert, wenn die wirtschaftsgeschichtliche Forschung dieser noch offenen Fragen sich annehmen wollte.

Der Barock benutzt alle bisher, in der Renaissance wie in der Gotik, gebräuchlich gewesenen Raumarten; aber er tut es mit Modifikationen. Berücksichtigt man diese, so bemerkt man, daß seine Absichten nicht so ungleichartig waren, als die Mannigfaltigkeit der angewendeten Grundformen erwarten ließe.

Die normale Raumart des Frühbarocks, auch späterhin in Kon-

kurrenz mit anderen reichlich im Gebrauch, ist der einschiffige Langbau mit Tonnengewölbe. Sein barockes Gepräge empfängt er von der Behandlung der Langseiten. Sie werden durch einspringende Pfeiler gegliedert. An ihnen staffeln sich hintereinander die Seitenaltäre, ihre Stirnseite wird durch Halbsäulen oder Pilaster charakterisiert. Das Konstruktionsschema ist mithin eines, das schon in der Spätgotik Oberdeutschlands, zumal an Landkirchen, sehr verbreitet gewesen war; verändert haben sich nur die Maßverhältnisse und die Bogenform, Halbkreis anstatt Spitzbogen (Ausgangspunkt die Jesuitenkirche in Dillingen; weitere Beispiele Weyarn, Fürstenfeld [Abb. 501], Diessen). Eine Erweiterung erfährt dieser Typus, wenn die Räume zwischen den Wandpfeilern zu förmlichen Kapellen vertieft und über ihnen Emporen angelegt werden (Ausgangspunkt die Michaelskirche in München).

Die zweite Familie sind die Langbauten mit Freistützen, sei es nach dem Prinzip der Hallenkirche, sei es nach dem der Basilika. Die Hallenkirche wird als Erbschaft aus der Gotik im Frühbarock noch häufig angewendet, nach 1650 wird sie selten, im 18. Jahrhundert taucht sie wieder auf (bedeutende Beispiele reiner Hallenkirchen: Jesuitenkirche in Heidelberg, Klosterkirchen Schöntal und Komburg, Peterskirche in Mainz). Häufiger tritt Verschleierung des Raumbildes ein: die Seitenschiffsjoche werden durch Querwände mit niederen Durchgängen gesondert (St. Magnus in Füssen), oder sie werden in Kapellen und Emporen aufgeteilt (Obermarchtal, Weingarten, Zwiefalten, Abb. 502, 506). In beiden Fällen vermischt sich die Hallenkirche mit der einschiffigen; das Prinzip der ersten beherrscht die Konstruktion, das der zweiten das Raumbild.

Die Basilika tritt erst im Hochbarock auf, und zwar von Italien her eindringend. In reiner Form, d. h. so, daß die Seitenschiffe einheitlich durchlaufende Räume bilden, verhältnismäßig selten (Stiftskirche in Kempten, Dom in Passau, Dom in Fulda, Klosterkirche Tegernsee) [Abb. 495, 496, 505], häufiger mit Aufteilung der Seitenschiffe in Kapellen, wobei es für den Raumeindruck keinen wesentlichen Unterschied macht, ob dieselben geschlossen sind oder von Durchgängen durchbrochene Seitenwände haben (Theatinerkirche in München, Stift Haug, Waldsassen, viele österreichische Klosterkirchen).

Ein für den Sinn des Barocks Wesentliches geht aus dieser Übersicht hervor: daß er die klar ausgeprägten Raumformen nicht liebt; er läßt den einen Typus in den andern überfließen. Die einschiffige Wandpfeilerkirche erhält eine Andeutung von unentwickelter Dreischiffigkeit und die dreischiffigen Freipfeilerkirchen werden durch die Behandlung der Abseiten verunklärt. Es soll eben der Mittelraum unbedingt dominieren, der Herr sein, aber nicht allein sein, vielmehr Trabanten um sich haben. Man nehme als Beispiel Weingarten (Abb. 502, 504).

Die Seitenschiffe sind schmal und mit quergestellten Tonnen überdeckt; ihre Zwischenwände werden durch geräumige Durchgänge gebrochen, die Emporen schwingen mit konkavem Grundriß gegen die Außenwände aus, der Mittelraum dringt in sie ein, überall ein Nachgeben und Ausweichen.

Der Chor. So verschieden groß oder klein er ist, so vielgestaltig er den wechselnden praktischen Bedürfnissen entgegenkommt, immer geht die eine Absicht durch: ihn nicht gegen das Gemeindehaus abzuschließen (wie die Gotik es durch den Lettner getan hatte), sondern ihn dem Einblick zu öffnen, aller Augen auf ihn zu ziehen, ihn als Bühne für das gottesdienstliche Schauspiel aufzufassen. Zuweilen trennt sich der Chordienst von den Altarzeremonien und dann wird hinter dem Hochaltar ein ausgesonderter Mönchschor angelegt.

Das Querschiff. Ob es angewendet oder ausgelassen wird unterliegt keiner festen Regel. Die Kreuzarme laden wenig aus, oft schließen sie im Halbkreis, die Vierung wird durch eine (meistens lichtlose) Kuppel bezeichnet.

Der Zentralbau kam aus Italien. Auf der frühen und mittleren Stilstufe wurde er nur spärlich angewendet, am seltensten als einfacher Rund- oder Achteckbau — die mächtige Rotunde in Ettal hat gotischen Kern —, gewöhnlich schon kombiniert mit Nebenräumen als Ausbuchtungen des Hauptraums; oder in absonderlichen Konfigurationen wie in Westerdorf, wo vier Kreise ineinander geflochten und von einem größeren umschrieben sind; oder in Kappel, wo drei Halbkreise an ein gleichseitiges Dreieck sich legen. Das Hauptproblem des Spätbarocks ist aber die Verschmelzung des Zentralbaus mit Elementen des Longitudinalbaus (Abb. 502, 503, 509, 514—519).

Nur sehr im allgemeinen kann man von einer ähnlichen Problemstellung schon im romanischen Stil sprechen (vgl. Bd. I S. 116). Dort waren Langbau und Zentralbau aneinandergesetzt. Im späten Barock tritt aber eine wirkliche Verschmelzung ein, insofern nämlich, als alle Nebenräume vom zentralen Hauptraum ausstrahlen, jedoch unter stärkerer Betonung einer einzelnen, nämlich der vom Eingang zum Hochaltar verlaufenden Achse. Mit der Herstellung einer Grundrißfigur, in der sich die nach Größe und Gestalt so verschiedenartigen Kompartimente zu einer kompakten, nach außen von geradlinigen Mauerfluchten umschlossenen Gruppe zusammenschoben, war die Aufgabe aber noch nicht erledigt; verlangt wurde vielmehr auch ein räumliches Zusammenfließen unter Brechung und Verwischung aller festen Raumgrenzen, welche erst an der Decke wieder zu klarer Erscheinung kommen. Soviel vom Kompositionsprinzip im allgemeinen. In jedem einzelnen Fall nimmt die Lösung einen individuellen Charakter an. Ist auch zuzugeben, daß der Anstoß zu dieser das zentrale und longitudinale Prinzip

vermischenden Raumgestaltung aus Italien (von Borromini) kam, so ist doch auch gewiß, daß erst in Deutschland die darin liegenden Möglichkeiten zu höchster Entwicklung geführt wurden. Fischer von Erlachs Kompositionen leiden noch daran, daß die Nebenräume sich gegen den Hauptraum zu sehr isolieren. Die größte Meisterschaft in der Raumverschmelzung erreichen der Münchener Fischer und Balthasar Neumann. In ihren Kirchenbauten spricht der deutsche Barock als Raumkunst sein letztes Wort.

Von der Raumform wenden wir uns zur Körperform. Die Führung hat hier das Gewölbe. Bei Längsbauten liegt ihm ob, die Richtung des Raumes anzugeben. Die vorherrschende Form ist das durch Gurten geteilte Tonnengewölbe, seltener sind zwischen die Gurten flachkuppelige Gewölbe eingespannt. Die natürliche Gestalt des Tonnengewölbes wird aber stets durch Stichkappen gebrochen (welche auf der ersten Stufe die Münchener Michaelskirche und die Dillinger Jesuitenkirche noch vermieden hatte). Sie dienen der Anbringung der Fenster. Man darf aber nicht glauben, daß die dadurch bewirkte Zerreißung der Zylinderfläche als ein Übel empfunden wurde; vielmehr ist hier, wie immer, die Neigung des Barocks dahin gerichtet, keine Form in ihrer mathematischen Reinheit zu belassen, vielmehr sie zu brechen. Die Dekoration tut zur Verunklärung der Konstruktionsform das übrige. Im Fortschritt der Entwicklung werden die Gurte aufgegeben, ein fortlaufendes Gemälde zieht sich über die ganze Gewölbefläche; nur kleine Unterteilungen, die mit der Konstruktion nichts zu tun haben, behaupten sich noch. — Bei der Verschmelzung des Langbaus mit dem Zentralbau werden die Formen durch Ineinandergreifen so kompliziert, entstehen in den Schnittlinien so undefinierbare Kurven, daß wir, anstatt sie zu analysieren, auf die Abbildungen verweisen müssen, wohl uns dessen bewußt, daß auch sie kein ausreichendes Hilfsmittel für die Auffassung sind. Allein es sollen ja auch gar nicht bestimmte, rationale Formen, sondern nur eine flutende Bewegung zur Perzeption kommen. Dann sind die Gewöbelinien keineswegs immer reine Halbkreise, fast häufiger vermindert oder zum Korbogen gedrückt (man beachte wieder die Analogie zur Spätgotik). Die Konstruktionen erscheinen oft kühner, als sie sind, da der Barock sich nichts daraus machte, zu täuschen. So sind die Kuppeln manchmal nur in leichtem Lattenwerk ausgeführt, und in den tragenden Gliedern ersetzen Backsteine und Mörtel das solide Mauerwerk. — Immer unbestimmter wurde im Fortgang der Entwicklung die Grenze zwischen den Gewölben einerseits, den Mauern und Pfeilern andererseits. Wo die Gewölbe in Hauptschiff und Seitenschiffen auf gleicher Höhe liegen, da wurde das Gesims von vornherein auf Stücke reduziert, und die Emporen liegen oft über dem Hauptgesims, lassen also zweifelhaft, ob sie zur

Region der Wand oder der des Gewölbes gehören. — Fassen wir zusammen, was mit diesen Mitteln erreicht wurde, so ist es: das Feste wurde erweicht, das Geschlossene gelöst, das Bestimmte eine Relativität, alles Einzelne dahinfließend in die Gesamterscheinung.

Der Besucher einer Barockkirche bemerkt sofort, welche besondere Bedeutung hier die Lichtführung hat. Sie erstrebt nicht eine große, noch weniger eine gleichmäßige Helligkeit, vielmehr Sammlung des Lichts auf bestimmte Bauteile, wogegen andere in Dämmerung oder Dunkelheit untertauchen. Licht und Schatten werden damit Mittel zur Gliederung des Raums, wobei es darauf ankam, für den unten im Schiff befindlichen Beschauer das einfallende Licht abzublenden. Besonders kunstvoll wird dies in der Umgebung des Hochaltars durchgeführt. Im Hauptschiff leisten die Emporen diesen Dienst: die Fensteröffnungen werden durch sie unsichtbar gemacht. Es ist im Barock von größerer Wichtigkeit, daß ein Fenster an der richtigen Stelle sitzt, als welche Gestalt es hat. Daher die auffallende Rücksichtslosigkeit für die Fensterform. Es gibt hochkultivierte Kirchen mit gänzlich formlosen Lichtöffnungen.

Einer der ersten und entscheidendsten Eindrücke, die wir vom Barock haben, ist, daß er ein schmuckbegieriger Stil war. Dabei aber ist zu beachten, daß das einzelne Schmuckglied für sich allein wenig bedeutet. Ein antikes Kapitell ist auch von seiner Säule getrennt noch schön, ein barockes, so angesehen, wirkt roh oder bizarr. Die Einzelheiten sollen eben nicht nacheinander abgelesen werden, sie fließen dahin im großen Strom des Gesamteindrucks. In keinem andern Stil sind Raumbild und Dekoration so eng ineinander verwoben. Es ist denn auch am meisten die Dekoration, in der die Abwandlungen der Zeitstimmung sich wahrnehmbar machen. — Das technische Mittel des Barocks ist das in Stuck ausgeführte Relief jeden Grades, bald weiß, bald auf farbigen Grund gesetzt; ferner die Färbung der struktiven Glieder, sei es, daß sie in Marmor oder Stuckmarmor ausgeführt, sei es, daß sie bloß bemalt sind; endlich die Malerei, die nicht nur eine Fläche als selbständiges Gemälde heraushebt, sondern nach Bedarf auch Architekturglieder vortäuscht. Im ganzen verläuft die Entwicklung so, daß zuerst die plastischen, später die malerischen Ausdrucksmittel überwogen.

Der Frühbarock teilt die Flächen geometrisch, umrahmt die Abteilungen mit feingliedrigem Leistenwerk und setzt etwa noch in die Füllungen eine kleine Figur; kleinteilige, steife Zierlichkeit ist der Charakter dieser Stufe, der sich in abgelegenen Bauten bis nahe ans Ende des 17. Jahrhunderts erhalten kann. — Der Hochbarock interpretiert die Monumentalität, nach der er strebt, als nüchterne Klarheit, seine

Bauglieder sind streng und schwer, im Ornament ist er sparsam. Späte, kultivierteste Beispiele dieser strengen Richtung sind der Dom von Fulda (1704), wo der Schmuck fast allein durch figürliche Kolossalplastik bewirkt wird, und die Klosterkirche Weingarten (1716), wo ein leichtes Ornament an den Gewölbegurten die unbedingt architektonische Haltung nur leise mildert (Abb. 504, 505). Inzwischen war, von 1670 ab, an mehreren Orten der pompöse Stil aufgekommen. Die ernste Behandlung der Bauglieder bleibt bestehen, aber die Flächen, nicht nur die Gewölbe, auch die Zwickel in den Arkaden, wurden in quellendem Gedränge mit Stuckdekoration überladen, in stark überhöhtem Relief, alles weiß, figürliche Großplastik mit schwerfällig geschwungenem und geroltem Ornament gemischt (Abb. 496, 497). Verhältnismäßig maßvoll tritt dieser Stil in der Münchener Theatinerkirche auf, mit Neigung zu tobender Übertreibung in der Schule der Carlone, die von Österreich aus das bairische Grenzgebiet beherrscht und gelegentlich bis nach Schwaben (Ellwangen) ausläuft. Die Ausführenden waren Italiener. Neben ihnen gewinnen die Stukkatoren von Wessobrunn (im westlichen Oberbaiern) Ansehen in ganz Süddeutschland. Ihre Gebilde sind ebenfalls reich, doch weit maßvoller. Sie respektieren die natürliche Gliederung der Gewölbe; die Grate besetzen sie mit Lorbeer- und Blumengewinden, die Füllungen überspinnen sie mit breit ausgeschwungenem Akanthuslaub, das mit der feinen Zeichnung des Renaissance-Akanthus freilich nicht wetteifern kann. Die besten Meister der älteren Wessobrunner Generation gehören der Familie Schmuzer an. Zwischen 1675 und 1700 führten sie die Dekorationen in Vilgertshofen, Obermarchtal, Friedrichshafen aus, um nur diese ausgezeichnetsten Beispiele zu nennen. — Von 1700 ab ändert sich der Stil. Das Ornament steht lockerer auf dem Grunde, wird leichter in der Bewegung, vermischt das Vegetabilische mit dünnen, geschwungenen Bandstreifen, durchsetzt den aufgelockerten Akanthus mit nordischen Gewächsen, Eichenlaub, Rosen, Trauben, Putten und Fratzen. Französische Ornamentstiche (hauptsächlich Marot und Bérain) wirken ein. Dieser graziöse, flächenhafte Stil zeigt sich zuerst in profanen Innendekorationen (Abb. 620, 624), geht aber in den zwanziger Jahren in die Kirchenarchitektur über (Weißenau, Weingarten, Fürstenfeld, Walldürn). Die Formen haben ihre frühere Wuchtigkeit und Saftfülle eingebüßt, sie sind knapp, mager, in der Linie schärfer geworden. Gleichzeitig vergrößert sich die dem Deckengemälde eingeräumte Fläche. — Die letzte Stufe der Dekoration ist das Rokoko. Wir wiederholen es: diese Bezeichnung hat Geltung nur für die Dekoration; das Wesentliche bleibt die Architektur, und deren Wollen ist unabhängig von der Dekoration, wenn es auch von derselben unterstützt wird. Verglichen mit dem französischen Rocaille ist das »deutsche Muschelwerk« (ein das Wesen der Sache keineswegs

erfassender Name) ungezügelter, stürmischer, phantasievoller, motivreicher. Seine Haupteigenschaft ist sein negatives Verhältnis zur Tektonik. Es spielt mit absichtsvoller Mißachtung der architektonischen Grenzlinien über sie hin. Es widerstrebt jeder Definition. Es bildet eine unentwirrbare Masse »züngelnder, flammender, quirlender und fließender, jedem Blick verändert erscheinender Linien« (Abb. 625, 628). Alle bisher angewandten ornamentalen Elemente mischen sich in ihm, Erinnerungen an den Ohrmuschelstil und selbst an die Spätgotik werden lebendig. Parallel mit dem Eindringen des Rokokoornaments in die Stukkatur geht die Ausdehnung der Deckengemälde, die nun das ganze Gewölbe, ohne auf seine architektonische Teilung Rücksicht zu nehmen, fortlaufend überziehen, und zwar so, daß über dem wirklichen Raum ein zweiter, illusionärer, geschaffen wird, der den wirklichen zersprengt, ins Unbestimmte erweitert. Das letzte Ergebnis ist die Auflösung des plastisch-tektonischen Eindrucks in einen malerisch-optischen, das Hingerissenwerden in Rausch und Taumel.

Noch aber haben wir von einer starken, oft der stärksten Stimme im dekorativen Ensemble nicht gesprochen: von den Altären. Ihre Zahl war schon am Schluß des Mittelalters sehr groß gewesen, allein sie waren nur um der Sache willen errichtet, nicht als Hilfskräfte des architektonisch-dekorativen Gesamteindrucks. Im Barock überwiegt dieser letztere Zweck. Wo mittelalterliche Kirchen barock umdekoriert werden — ein bekanntlich sehr oft eintretender Fall —, werden die mittelalterlichen Altäre rücksichtslos beseitigt und durch barocke ersetzt. Und in barocken Neubauten werden die Altäre nicht einzeln gestiftet, sondern von vornherein wird ihre Zahl, Stellung und Größe vom Architekten bestimmt, in die architektonische Rechnung einbezogen. Ein Barockaltar verliert den größten Teil seines Wertes, wenn man ihn aus seiner architektonischen Umgebung entfernen und für sich allein betrachten wollte. Vom spätgotischen Altar unterscheidet sich der barocke durch die Konzentration der gegenständlichen Darstellung auf ein einziges Gemälde von großem, oft riesengroßem Ausmaß. Es wird hineingestellt in ein architektonisches Gehäuse. Dieses aber wird durchaus spielend behandelt. Der Ausgangspunkt, die antike Ädikula, ist im Frühbarock noch zu erkennen: zwei Säulen oder zwei Säulengruppen tragen ein Gebälk und über diesem eine Attika mit Giebel. Die weitere Entwicklung vermehrt die Architekturglieder, zugleich aber lockert sie ihren Zusammenhang. Der Grundriß gerät in Bewegung, vordere Säulen treten weit vor, Gesimse und Giebel werden gesprengt und in heftige Schwingung versetzt, zuletzt gibt der krönende Baldachin jede architektonisch faßbare Form auf, eingefügte plastische Figuren brechen die Symmetrie und versetzen den ganzen Bau in einen stürmischen Rhythmus voll von Dissonanzen. Indem solchermaßen die Komposition immer ungebundener wird, immer

mehr auf malerischen Tiefeneindruck ausgeht, tritt auf der letzten Stufe ein Umschlag ins Atektionische ein: nur der Hochaltar bewahrt sich seinen architektonischen Apparat, in möglichst leichter Haltung, die Masse der Nebentäpfe aber verabschiedet Säulen und Zubehör und umgibt das die Mitte beherrschende Bild (oder Relief) mit einem phantastisch willkürlich gestalteten Rahmen. — Das Material ist in der Idee Marmor und Bronze, die aber in Wahrheit — mit seltenen Ausnahmen — durch Stuck, Gips und Holz ersetzt werden. Für die Denkweise des Barocks, der überall dem Grundsatz huldigt, daß in der Kunst der Schein alles sei, war dies Sichbegnügen mit Surrogatstoffen ein Vorzug, denn es gestattete freiestes Schalten mit der Farbe. Die streng gebauten Altäre des 17. Jahrhunderts sind auch in der Farbe ernst: schwarz oder braun mit Gold; die Rechnung geht auf scharfen Kontrast gegen die weiß getünchte Architektur. Die spätere Entwicklung dagegen sucht den Altar in Linie und Farbe mit der bewegter gewordenen Umgebung in Wechselbeziehung zu setzen. Die Säulen werden in satten Farben bemalt, bestenfalls in Stuckmarmor gebildet, die Vergoldung tritt nicht mehr in schweren Massen auf, sondern flimmernd und aufblitzend hier und dort, und bewunderungswürdig ist die gewisse Teile heraushebende, andere zurückschiebende Kunst der Beleuchtung. In gleichmäßigem Tageslicht gesehen, würden diese Altäre den Surrogatcharakter ihres Materials allzu offen verraten, so aber wirken sie bezaubernd (Abb. 507, 528, 529).

Das Eigentümliche und Wertvolle des deutschen Barocks ist im Innenbau ausgedrückt. In der äußeren Erscheinung seiner Kirchen finden wir keine eigenen Gedanken, hier herrscht das international-katholische Schema. Der Gegensatz zum Bauideal des Mittelalters springt in die Augen. Dort ein allseitig umschreibbares, allseitig durchgebildetes, seine Einheit in der Gruppe suchendes Gebilde, hier Heraushebung allein der Eingangsseite. Wenn zuweilen Wallfahrtskirchen, wie z. B. die in Steinhausen, und kleine Landkirchen auf allseitige Betrachtung angelegt sind, so ist das ein altertümliches Beharren. Die großen, repräsentativen Kirchen erstreben dergleichen nur ganz ausnahmsweise (katholische Hofkirche in Dresden, Abb. 483). Auch wo der Umgang frei bleibt, wie bei der Karlskirche in Wien (Abb. 469), dominiert doch unbedingt eine einzige Schauseite. Die Vierungskuppel wird nur unvollkommen zur Gruppenbildung ausgenutzt. Die Klosterkirchen beraubten sich wertvollster Möglichkeiten durch die Gewöhnung an die Anlage der Klostergebäude hinter der Fluchtlinie der Kirchenfront. Man erwäge, welche Steigerung sich ergeben hätte, wenn die Kirchenfassade an der Schlußseite des Hofes

als Zielpunkt der Perspektive angeordnet worden wäre, wie es der Gedanke Schlüters bei seinem unausgeführt gebliebenen Entwurf für Schloß und Dom in Berlin war (Abb. 547). Das normale Schema der süddeutschen oder österreichischen Klosterkomplexe stellt aber das Kirchengebäude zwischen zwei Höfe, wobei die Stirnseite des ersteren in die äußere Fluchtlinie der Wohnbauten zu liegen kommt, während der Kirchenkörper unsichtbar bleibt. Die Langseiten der Kirche werden kahl und nichtssagend behandelt, nur die Stirnseite wird architektonisch charakterisiert, sie allerdings mit nachdrücklicher Pracht. Diese einseitige Kompositionsart sitzt so fest, daß auch dort von ihr nicht abgewichen wird, wo ausnahmsweise der Grundriß eine Langseite oder beide frei läßt. Vollends bei Stadtkirchen ist die Einordnung zwischen Wohnhäuser die selten verlassene Regel.

Die Komposition der Fassade wechselt zwischen der Alternative: turmlos oder Doppeltürme. Eintürmige Fassaden sind, außer an Landkirchen, verhältnismäßig selten (namhafte Beispiele: Kloster Wilhering in Oberösterreich, Universitätskirche in Würzburg, St. Paulin in Trier, katholische Hofkirche in Dresden, Abb. 470, 471, 481—483). — Die zweitürmige Fassade ist ein ursprünglich nordisches Motiv, der süddeutsche Barock hat es aber aus Italien aufgenommen. Offenbar besteht hier ein innerer Zwiespalt, insofern zwei einander fremde Elemente, der waagrecht gelagerte Gliederbau und die senkrechte Entwicklung der Türme, zusammengezwungen sind. Das 17. Jahrhundert schichtet noch renaissancemäßig gegeneinander isolierte Geschosse, die Teilung durch die Kirchenstirnseite und Turmunterbau durchlaufend, der freiwerdende Oberbau der Türme ein Achteck mit Kuppel oder Kuppelhelm mit Laternen (Kempten, Stift Haug in Würzburg, Abb. 475). Im Fortgang zeigt sich das Bemühen, durch Pilastergruppen an den Turmecken die Aufwärtsbewegung zu verstärken und Unter- und Oberbau fester zusammenzuschließen (Abb. 474—478).

Das 18. Jahrhundert setzt die Fassade schon im Grundriß in Bewegung: die Stirnseite des Mittelschiffs springt mit apsidenartiger Rundung zwischen den Türmen vor (Banz, Weingarten, Ottoheuren, Wiblingen u. a. m.). Oder die Fassade wird in konkaven Kurven eingezogen (Neumünster in Würzburg [Abb. 480], Dreifaltigkeit in Salzburg); selbst die Giebel über Türen und Fenstern machen die Krümmung mit. Weiterhin schafft sich in der Gliederung des Aufbaus die Tiefendimension Geltung: Risalite gliedern den Mauerkörper, Pilaster und Säulen springen vor und zurück, Nischen bohren sich ein, starke Licht- und Schattenkontraste erzeugen malerische Bewegtheit. Es ist das in allen der katholischen Kirche unterworfenen Ländern sich gleichbleibende Schema. —

Irren wir uns nicht, so ist die Bewunderung der Gegenwart für den Barock am meisten durch seine Innenräume hervorgerufen, und hier

durch zwei entgegengesetzte Dinge: die unerhörte Meisterschaft im Artistischen und die Hingabe an das Irrationale und Unausprechliche. Das ist nichts Erlernbares, sondern ein ursprünglicher deutscher Geisteszug tritt darin zutage. Aber zugleich wird man die Bindung an eine bestimmte geschichtliche Konstellation, die des 17. und 18. Jahrhunderts, nicht übersehen dürfen.

DER PROTESTANTISCHE KIRCHENBAU.

Es bedarf keiner Erläuterung, daß der protestantische Kirchenbau religiös, psychologisch und praktisch auf anderen Grundlagen steht als der katholische. Der katholische Gottesdienst ist eine Mysterienliturgie, rein darstellerischer Kultus, der die ästhetischen Seelenkräfte in weitestem Umfange in Bewegung setzt, der evangelische ist auf das gesprochene und gesungene Wort gestellt mit Ausschluß aller sinnlichen Symbole. Das katholische Kirchengebäude ist Heiligtum, das evangelische Versammlungsort. Dieser Unterschied, so tief und entscheidend er ist, blieb aber so lange latent, als die Protestanten sich mit der Fortbenutzung der aus dem Mittelalter überkommenen Gebäude begnügen konnten. Alle die den katholischen Kirchenbau der Barockzeit so mächtig fördernden Antriebe und Hilfsquellen fielen hier weg, allein das praktische Bedürfnis kam in Frage. Und es ist klar, wie lange dieses durch den Dreißigjährigen Krieg und seine Folgen, Entvölkerung und Verarmung, in seiner Auswirkung zurückgehalten wurde. Nicht weniger ungünstig wirkte die Zersplitterung in Landeskirchen. Die protestantischen Anforderungen an das Kultusgebäude sind viel mehr akustischer als optischer Natur: eine genügende Zahl von Sitzplätzen in nicht zu großer Entfernung von der Kanzel unterzubringen, darauf kam es zuerst an. Ob außerdem noch dem Auge Anregung geboten wurde, das war mehr eine Frage der Kultur als der Religion.

Bis ans Ende des 17. Jahrhunderts sind die Neubauten nicht nur spärlich an Zahl, sondern auch von demonstrativer Einfachheit, ja Kunstlosigkeit. Am meisten fallen dadurch die oberdeutschen Reichsstädte auf: in Straßburg, Lindau, Memmingen, Reutlingen, Ulm ist einfach gar nichts zu finden; in Augsburg nur die Kreuzkirche (erbaut 1653), die nicht viel mehr als eine Scheune ist; mit Anstand gebaut ist allein die Dreifaltigkeitskirche in Regensburg (1627), in ihrer ehrbaren, schwerfälligen Gediegenheit nicht ohne Charakter. Eine leichte Erhöhung der Ansprüche zeigten erst die Katharinenkirche in Frankfurt (1678) und ihre Nachahmungen in Speier (1701) und Worms (1709) (Abb. 532, 533): einschiffige Langbauten mit polygonalem Abschluß, die Kanzel an der einen Langseite, an der andern die Emporen. In Worms wird die Zahl der Sitzplätze auf 3900 angegeben. Die erste mit einigem Aufwand

20*

durchgeführte Kirche Süddeutschlands ist die Ägidienkirche in Nürnberg von 1711.

Tätiger waren Mittel- und Norddeutschland. Die Anregung kam von den aus den Niederlanden und Frankreich ausgewanderten Protestanten. In diesen Ländern zuerst wurde der protestantische Kirchenbau als ein für sich bestehendes Problem erfaßt. Man entschied sich für den Zentralbau als die geeignetste Form der Predigtkirche. In Deutschland ist der früheste Bau dieser Klasse die reformierte Kirche in Hanau, 1622, erweitert 1654; weiter die Kirche in Kissenbrück im Braunschweigischen 1662, die französische Kirche in Kassel von Du Ry 1698, die Dreifaltigkeitskirche in Zerbst von Cornelis Ryckwaert 1683, die Burgkirche in Königsberg 1690, die Johanniskirche in Dessau 1690, die Parochialkirche in Berlin 1695. Klare mathematische Formen in Grundriß und Aufbau, flache Decken oder hölzerne Gewölbe, nüchterne Schlichtheit der dekorativen Behandlung sind die Merkmale dieser Bauten.

Das 18. Jahrhundert mit seinem wiederkehrendem Wohlstand und seinem freierem Geistesleben erlöste den protestantischen Kirchenbau aus seiner Ärmlichkeit, immer aber blieb ihm der Grundcharakter der Sachlichkeit und prunkscheuen Ehrbarkeit. Der vielbeachtete Theoretiker Leonhard Sturm sagt, die protestantische Kirche »sehe mehr auf Reinlichkeit als auf Pracht«. Die Grundrißbildung schwankt zwischen Langbau und Zentralbau. Im ersteren ist die sogenannte Querkirche eine spezifisch protestantische Erscheinung; sie setzt Altar und Kanzel in einen Ausbau an der einen Langseite, während die drei übrigen Seiten von Emporen eingenommen werden (Abb. 539). Andere Langbauten, die für Altar und Kanzel die Stellung am Ostende beibehalten, ordnen die Emporen im Oval an. Die zentralisierenden Anlagen wechseln zwischen Quadrat mit abgestutzten Ecken, länglichem Achteck, griechischem Kreuz und einer Rotunde. Niemals fehlen die meist in mehreren Rängen übereinander angeordneten Emporen (Abb. 538). — Die beste Zeit des protestantischen Kirchenbaus war das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts. Doch können wohl nur zwei Bauten den Anspruch erheben, daß sie über das Niveau des Zweckmäßigen hinaus in die Region des Frei-Monumentalen hinaufreichen. Wir meinen die Frauenkirche in Dresden und die (abgebrannte) Michaeliskirche in Hamburg (Abb. 536, 542—545). Man kann ihnen einen Platz neben den ersten architektonischen Schöpfungen des Jahrhunderts nicht streitig machen. Es ist bezeichnend, daß beide Zentralbauten sind und beide Emporenkirchen.

Vielleicht am bestimmtesten ist die verschiedene Denkweise der Konfessionen in ihren Landkirchen ausgeprägt. Die katholischen verzichteten nicht, wenn irgend die Mittel zu beschaffen waren, auf Ausstattung mit Stuck und Malerei und auf bunte Pracht der Altäre; gelegentlich haben selbst die größten Meister, wie Fischer und Neumann, es nicht

verschmäh, ihre Kunst aufs Dorf gehen zu lassen. Die protestantischen lagen in Gebieten, die von Natur ärmer und vom Kriege stärker verwüstet waren. Vergleicht man im Gebiete des norddeutschen Backsteinbaus das 13. und 14. Jahrhundert einerseits, das 17. und 18. andererseits, so erschrickt man. Und doch ist es rührend, zu sehen, wie auf etwas Schmuck des Inneren, etwas Bemalung der Emporen und Bretterdecken, etwas Schnitzwerk an der Kanzel auch in der trübsten Zeit nicht ganz verzichtet wurde. Die im 18. Jahrhundert nicht ausbleibende Hebung der ländlichen Baukunst von Ort zu Ort zu verfolgen — Kursachsen, die holsteinischen Elbmarschen, das Land an der Wupper und Lenne werden die meiste Ausbeute geben — ist wohl mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte. Für die Geschichte unseres Volkstums im 18. Jahrhundert indessen ist hier viel Erfreuliches zu finden, mehr als im wurzellosen Baubetrieb des 19.

DER PROFANBAU.

In der Gotik war der Kirchenbau die dominierende und dem Stil sein Gepräge gebende Baugattung gewesen, in der deutschen Renaissance der Profanbau; der Barock ist darin universeller als seine Vorgänger, daß er beide Gattungen sich gleichmäßig angelegen sein ließ. In einer anderen Hinsicht ist er wieder beschränkter: der Kirchenbau kam nur im katholischen Deutschland zu höchster Entfaltung, der Profanbau nur in der Sphäre des fürstlichen Absolutismus. Kam in Frankreich die königliche Baukunst allein dem Gebiet in und um Paris zugute, im vielfürstlichen Deutschland verteilte sie sich über alle Landschaften und erzeugte eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, mit der kein anderes Land wetteifern kann. Und mit dem Kirchenbau verglichen, unterliegt der Profanbau weit mehr dem Wandel der gesellschaftlichen Sitten.

Am meisten wurde der hohe Adel davon berührt. Seit der Ausbildung des Feuergeschützes war das Wohnen auf wehrhaften Burgen zwecklos geworden. Die Höhenlage wurde verlassen, die Ebene aufgesucht. Die Barockzeit liebte den Blick über freie und weite »Pleinen«. Die Umgebung eines Residenzschlosses mußte auf Entfaltung fürstlichen Glanzes und die Bequemlichkeit der fürstlichen Gesellschaft zugeschnitten werden; breite Anfahrtsalleen, Vorplätze, Wachthäuser, Rampen und Treppen auf der Vorderseite, Terrassen und Gärten auf der Rückseite wurden verlangt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts, beschleunigt durch die Erfahrungen des großen Krieges, trat allgemein örtliche Verlegung der Residenzen ein. Die Kurfürsten von der Pfalz verließen Heidelberg und wählten sich Mannheim zum Wohnsitz, die Markgrafen von Baden siedelten nach Rastatt über, die Bischöfe von Salzburg, Eichstätt, Würzburg gaben ihre hochgelegenen Burgen auf und

bauten sich in ihren Städten an. Derselbe Vorgang wiederholt sich beim niederen Adel: unterhalb des hochgelegenen alten Schlosses entsteht ein bequemer gelegenes neues. Auf ein Residenzschloß in der Stadt können die Fürsten nicht verzichten, aber sie wohnen nicht gern dort, sie bauen sich Landschlösser: neben München entstehen Schleißheim und Nymphenburg, neben Wien Schönbrunn, neben Berlin die Schlösser von Potsdam, neben Hannover Herrenhausen, neben Braunschweig Salzdahlum, neben Kassel Wilhelmshöhe, neben Stuttgart Ludwigsburg, neben Bayreuth das Eremitageschloß. Die geistlichen Fürsten hatten schon früher vielfach außerhalb ihrer Hauptstädte gelebt: die Straßburger in Zabern, die Mainzer in Aschaffenburg, die Trierer in Ehrenbreitstein; die Speierer bauten sich in Bruchsal an, die Kölner in Bonn und Brühl, die Münsterer in Nordkirchen.

Mit der veränderten Ortswahl war es aber nicht abgetan. Der zweite Teil der idealen Forderung ging dahin, die Umgebung des Schlosses, seien es städtische Straßen und Plätze, seien es Gartenanlagen, in die künstlerische Rechnung einzubeziehen und danach den Bauplan zu gestalten. Die Forderung war schon von der Renaissance gestellt, die Barockzeit hat sie umfänglich verwirklicht. Es gab eine Städtebaukunst und Gartenbaukunst, welche uns noch eingehender beschäftigen werden.

Die Grundform des Hauptgebäudes wandelt sich mit einer Folgerichtigkeit ab, die erkennen läßt, daß hier die Bedürfnisse und Neigungen einer ganzen Gesellschaft bestimmend waren: es handelt sich um die Entwicklung von geschlossener zu offener Anlage. Der vornehmste Typus des Frühbarocks war das gleichseitige Viereck mit Ecktürmen und großem Binnenhof. Die großen Stadtresidenzen bewahrten sich andauernd die geschlossene Anlage: Wien, München, Berlin. Die beginnende Auflockerung zeigt Schloß Friedenstein in Gotha (1643—54): ein großer viereckiger Hof wird an drei Seiten von Wohnflügeln eingeschlossen, an der vierten liegt eine Schutzmauer mit Eingangstor; ähnlich, jedoch kleiner, des Großen Kurfürsten Stadtschloß in Potsdam. Im dritten Stadium verschwindet der vordere Abschluß, es entsteht der nach dem Triklinium benannte Grundriß. Beispiele finden sich überall, besonders häufig am Niederrhein und in Westfalen. Weiterhin werden die Seitenflügel vom Mittelbau getrennt (die ältesten Teile in Ludwigsburg [Abb. 550], Bruchsal, Neuwied), oder sie werden staffelförmig verlängert (Mainz, Schönbrunn, Nymphenburg, Bensberg, Abb. 548, 555).

Dieser Mittelform zwischen geschlossener und offener Anlage steht der langgestreckte Einfügelbau gegenüber. Anfänge finden sich schon im 16. Jh. (Baden-Baden, Gartenseite in Weikersheim). Im 18. Jh. gewann er den Vorrang vor allen andern Grundrissen, wenn auch häufig

als Nachklang der geschlossenen Anlage, mit in rechtem Winkel vorspringenden kurzen Seitenflügeln (Charlottenburg 1700, Pommersfelden 1711 [Abb. 554] und seitdem oft). Reine Einflügelbauten sind das Belvedere des Prinzen Eugen bei Wien (Abb. 553) und Schleißheim bei München. Hier war der erste Plan 1701 noch vierflügelig, 1719 wurde die einflügelige Anlage beschlossen, aber mit Verlängerung durch Galerien und Pavillons, so daß schließlich 77 Fensterachsen nebeneinander lagen. Am Ende des 17. und Anfang des 18. Jh. ist überall eine nach Strenge und Klarheit strebende, grundsätzlich architektonisch gerichtete Schloßanlage zur Ausbildung gelangt.

Hand in Hand mit der Streckung des Grundrisses in die Länge geht die Reduktion der Höhe. Man nehme z. B. in Nymphenburg und Ludwigsburg den Gegensatz zwischen der ältesten Anlage und den jüngeren Erweiterungsbauten. In Schleißheim finden wir nur zwei Geschosse und ein Halbgeschoß, am Belvedere hofseits zwei, gartenseits drei, in Pommersfelden ein Hauptgeschoß mit untergeordnet behandeltem Erd- und Obergeschoß, in Würzburg zwei Hauptgeschosse mit zwei Mezzaninen. Es äußert sich darin zuerst die Abneigung gegen das Treppensteigen, dann aber und vornehmlich ein verändertes Proportionsgefühl. Nur die Stadtresidenzen (Hofburg in Wien, Königliches Schloß in Berlin) behielten notgedrungen eine größere Stockwerkzahl bei. Am konsequentesten in der entgegengesetzten Richtung sind die Villenbauten in den Vorstädten und Parks: sie haben nur noch ein einziges, dicht auf den Erdboden gesetztes Geschoß, in der Mitte mit halbrundem oder halbpolygonalem Ausbau. Diesen Typus wendeten zuerst Andreas Schlüter und Fischer von Erlach an; weitere Beispiele sind die Badenburg und Amalienburg im Nymphenburger Park. Daraus entwickelt sich das nicht mehr auf Darstellung, sondern auf intimes Behagen ausgehende Lustschloß der Spätzeit: Favorite bei Rastatt, Solitude und Monrepos bei Stuttgart, Sanssouci bei Potsdam, Benrath bei Düsseldorf, Richmond bei Braunschweig.

Die hier skizzierte Entwicklung von Grundriß und Aufriß stand in genauer Beziehung zu den Veränderungen der inneren Anlage; Veränderungen, in denen zwei sachliche Forderungen ungleicher Art, Bequemlichkeit des Wohnens und darstellerische Würde, zu befriedigen waren. Der große Festsaal, der im 16. Jahrhundert regelmäßig im obersten Geschoß gelegen hatte und auf engen Treppen erstiegen werden mußte, wurde in die Mitte des ersten Hauptgeschosses herabgerückt; ihm schlossen sich die Gesellschaftszimmer an und parallel zu diesen auf der Rückseite die Wohnzimmer, rechts die des Fürsten, links die der Fürstin; im Obergeschoß lagen, durch einen Korridor getrennt, die Gastzimmer und Wohnungen der Hofbeamten. Oft wurden auch gesonderte Kavalierhäuser angelegt. In die Kopfbauten der Flügel kommen in größeren

Schlössern die Kapelle und der Theatersaal, falls nicht auch diese in abgeordnete Gebäude verlegt wurden. Küche und Dienerschaft wurden im Erdgeschoß untergebracht. Der immer sehr umfangliche Marstall lag in einiger Entfernung. Eine Orangerie und Gartenhäuser durften nicht fehlen. Hiermit ist das Programm angedeutet, dessen Ausführung natürlich eine Menge von Varianten zuließ.

Die barocken Festsäle unterscheiden sich von denen der früheren Zeiten durch engere Verbindung mit einer Zimmerflucht (Abb. 620—629). In der Ausdehnung der Grundfläche sind sie weder mit den gewaltigen Hallen der romanischen Kaiserpfalzen noch mit den Riesensälen des 16. Jahrhunderts zu vergleichen (man denke etwa an die der Grafen von Fürstenberg in Heiligenberg, der Grafen von Hohenlohe in Weikersheim). Bis ans Ende des 17. Jahrhunderts blieb die Raumproportion gedrückt (Gotha, Coburg, Fulda, Bamberg). Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wird das Rechteck des Grundrisses gedrungener, öfters mit abgestumpften Ecken, und der Aufbau wird durch zwei Geschosse gelegt. In der Spätzeit ist am beliebtesten die mit einer Kuppel gekrönte Rotunde oder das Oval.

Die Lieblingsaufgabe der deutschen Schloßbaumeister ist die Treppe (Abb. 608—619). Dieser Bauteil ist durch seine Zweckgebundenheit ein in besonderem Maße sprödes Objekt. Die Spätgotik und die deutsche Renaissance hatten sie als Wendeltreppe in ein abgesondertes, turmähnliches Gehäuse gestellt. Die Anfänge geradläufiger Binnentreppe, wie im Rathaus zu Augsburg, fielen nüchtern aus. Den ersten Versuch zu freierer räumlicher Entwicklung gab, nach italienischen Vorbildern, die Münchener Residenz. Die Zeit nach dem großen Kriege griff auf die italienische Freitreppe zurück, in der sich deutsche Tradition (Lusthaus in Stuttgart und mehrere Rathäuser des 16. Jahrhunderts) mit berühmten italienischen Vorbildern (Kapitolpalast in Rom) begegneten: so in Petronell bei Wien, in Nymphenburg, im Großen Garten zu Dresden, in der Börse in Leipzig. Die große Zeit der deutschen Treppenbaukunst bricht mit dem 18. Jahrhundert an. Man hört nicht auf zu erstaunen über die Menge des Geschaffenen, noch mehr über die Vielheit der Arten und ihrer Zwischenformen. Die Entwicklung der Barocktreppe, offenbar ein Hauptkapitel in der Geschichte dieses Stils, ist erst unzulänglich untersucht und stößt auf die Schwierigkeit, daß viele ältere Anlagen umgebaut worden sind; wir geben im folgenden nur die Hauptarten. — Die Treppe des 18. Jahrhunderts ist Binnentreppe. Sie verlangt ein eingebautes Treppenhaus. Sie will in demselben nicht nur selbst in ihrem Verlauf überschaut werden, sondern will auch, daß man von ihr aus einen bedeutungsvollen Raum überschaut. Eine Erleichterung liegt von vornherein darin, daß die Paradetreppe nur bis zur Höhe des Festsaales hinaufgeführt wird und der Raum über ihr frei bleibt. Damit ist für die Licht-

zufuhr gesorgt. Die oberen Stockwerke werden auf Nebentreppen erreicht. Wie sich die Treppe im Raum entwickelt — und zwar mit bequemer Steigung —, dafür hat von vornherein der Grundriß Sorge zu tragen. Die einfachste Grundform, die geradlinig ununterbrochen ansteigende Treppe, ist räumlich die verschwenderischste — großartiges Beispiel Klosterneuburg bei Wien; der obere Podest erweitert sich zu einem geräumigen Gange, zwei schmalere laufen in gleicher Höhe der Treppe parallel. Ein anderes österreichisches Kloster, St. Florian, greift zur Freitreppe zurück, läßt sie in doppeltem Lauf beginnen, dann auf halber Höhe umkehren, und umgibt sie nach außen mit offenen Arkaden, welche prachtvolle Durchblicke gewähren. Die Mehrzahl der Treppen muß sich mit beschränkterem Raum begnügen. Mit Hilfe eines Podestes auf halber Höhe wird der Lauf gebrochen und schlägt in seinem zweiten Teil die umgekehrte Richtung ein oder spaltet sich in zwei Arme. Die Wiener Adelspaläste, hauptsächlich aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, bieten hierfür Varianten in reicher Zahl; das Treppenhaus liegt neben dem Haupteingang und empfängt sein Licht vom Hofe her. — Eine zweite, seltener angewendete Grundform bildet den Schacht quadratisch; die Stufen steigen, von Podesten unterbrochen, in Spiraldrehung entlang der Wände auf, gewissermaßen eine erweiterte Wendeltreppe; von der ersten Grundform unterscheidet sich diese zweite auch dadurch, daß die Treppe bis ins Obergeschoß führt (Beispiele: Charlottenburg bei Berlin, Schloß Mirabell in Salzburg, bischöfliche Residenz in Passau, Abb. 618). — Am geistvollsten erfaßt ist das Problem in der dritten Grundform. Diese hat die Einflügelanlage zur Voraussetzung. Treppe und Festsaal liegen auf der Querachse der Mitte, welche, um genügende Tiefe zu gewinnen, nach außen ein stark vorspringendes Risalit erhält. Man sieht, wie sich die Bedürfnisse der inneren Raumeinteilung und der Fassadengliederung die Hand reichen. Das älteste und glänzendste Beispiel dieser Anordnung bietet das fürstbischöflich bambergische Schloß Pommersfelden (Abb. 612—614). Festsaal und Treppen liegen hier in einer Achse. Die Treppe beginnt, einen mittleren Raum freilassend, in zwei gesonderten Läufen, die mit zweimaliger Unterbrechung durch Ruheplätze oben in der Mitte, vor dem Saaleingang, zusammentreffen. Unten gelangt man geradeaus zu einem Grottenaal und durch diesen in den Garten. Der obere Teil des Treppenhauses wird von einer zweigeschossigen, für den Gebrauch zwecklosen, aber das Raumbild herrlich belebenden und vertiefenden Galerie umsäumt. Der Vorzug dieser Anordnung ist, daß der Eintretende von Anfang an seinen Weg übersieht und sich auf sein Ziel hingezogen fühlt. (Andere Beispiele, mit Unterdrückung der Galerie, in Ebrach und Oberzell.) — Noch höher steigt die monumentale Absicht bei Verdoppelung der Paradetreppe, in der Weise, daß sich je eine symmetrisch links und rechts von der Eingangshalle entwickelt. So war es u. a. in Rastatt,

in Schleißheim, in Würzburg geplant, jedesmal aber schreckte man vor der, freilich enormen, Raumverschwendung zurück und beließ es bei nur einer Treppe. Auch noch in seiner Vereinzelnung bietet das Würzburger Treppenhaus den großartigsten in der Profanarchitektur erreichten Raumeindruck (Abb. 616). Das Erdgeschoß ist hier in fünf Schiffe geteilt; im mittelsten beginnt die Treppe einläufig, teilt sich auf halber Höhe mit Umkehr der Richtung in zwei Äste, und oben erweitert sich der Raum durch einen Umgang. Man sieht, die Würzburger Treppe und die Pommersfeldener wollten ein Entgegengesetztes: in Pommersfelden wartet des Besuchers ein von Anfang an in allen seinen Elementen überschaubares, fertiges Bild; in Würzburg wird der Raum als ein entstehender und wachsender erlebt, indem der die Treppe Hinansteigende aus dem vielteiligen, halbdunkeln Erdgeschoß der einheitlichen, mit Licht erfüllten Weite des Obergeschosses zugeführt wird. — Denselben Gedanken in veränderter Form gibt dann Neumann im Schloß zu Bruchsal. Hier liegen auf der Mittelachse zwei Säle, und die Treppe befindet sich zwischen ihnen, durch kleine Lichthöfe beleuchtet. Ihr Grundriß ist ein dem Kreise sich näherndes Oval. Aus dem Vestibül öffnet sich geradeaus der Eingang zur Grottenhalle. Beiderseits setzen die Aufgänge an. Zuerst sehr unscheinbar, in einer engen, dämmerigen Schlucht mit gekrümmtem Lauf. Mit jeder Stufe aufwärts aber wird es um uns heller und weiter, und zuletzt stehen wir auf einer Art Insel, einer runden Plattform, über der sich, von starkem Licht durchflutet, eine Kuppel wölbt; zwei Brücken führen in die einander gegenüberliegenden Säle. Es ist auf eine Folge kontrastierender, sich steigender Eindrücke abgesehen: der Anfang formlos, rätselhaft, das Ende, wie wenn ein Taucher aus der Meerestiefe zum Licht sich hinaufarbeitet. Es ist eine Treppe, die selbst nicht gesehen wird, die nur Aussicht, nicht Ansicht bietet.

Die nach dem Dreißigjährigen Kriege langsam einsetzende, seit dem Ende des Jahrhunderts sich beschleunigende, zwischen 1720 und 1750 auf ihrer Höhe stehende Schloßbaukunst Deutschlands ist gewiß nicht in dem Sinne deutsch, daß sie grundsätzlich etwas anderes gewollt hätte als die andern Nationen. Eben darin lag die Stärke der künstlerischen Kultur dieses Zeitalters, daß sich in der vornehmen Gesellschaft eine gemeineuropäische Kunstsprache entwickelt hatte. Unstreitig aber haben in ihr die Schlüter, Fischer, Hildebrandt, Neumann sehr persönliche Gedanken — worauf es allein ankam — auszusprechen vermocht, und wir werden ihre Werke den besten ausländischen ihrer Zeit gleichstellen.

Wie verhielt sich nun zum Barock die bürgerliche Gesellschaftsschicht? Zweifellos hätte der hohe Adel seine enorme Bauleistung nicht vollbringen können ohne die künstlerische und technische Beihilfe des

Bürgerstandes. Dies liegt aber nicht in der Richtung der obigen Frage. Denn nicht minder zweifellos war die geistige Prägung der Barockarchitektur aristokratisch. Ein besonderes bürgerliches Lebensgefühl hat sich im Barock keinen Ausdruck verschafft.

Um mit der Stadtanlage zu beginnen, so besaß allerdings die Barockzeit ein sehr bestimmtes, rationell begründetes Wunschbild, das vom mittelalterlichen Stadtbilde sich durchaus unterschied. Seiner praktischen Anwendung standen aber die größten Hemmungen gegenüber. In der Zeit nach dem großen Kriege und allmählich zunehmend im 18. Jahrhundert wurden wohl einzelne Häuser neu gebaut, aber die Straßenzüge blieben, wie sie waren. Wo sich an eine alte Stadt eine Neustadt oder Vorstadt anschloß, geschah es regelmäßig auf Befehl und unter Leitung des Landesherrn, wobei im 17. und in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts die Ansiedelungen niederländischer und französischer Emigranten eine besondere Rolle spielten. Planmäßig angelegte Neustädte entstanden z. B. in Berlin, Dresden, Kassel, Bayreuth, Erlangen; ganz neue Stadtgründungen waren Mannheim, Karlsruhe, Rastatt u. a. m. — während die alten Reichsstädte sich kaum vergrößerten. Hiermit sind für den Haustypus zwei Klassen gegeben: das Altstadtthaus und das Vorstadthaus. Das Altstadtthaus hat sich einem überlieferten Bauplatz zu fügen, höchstens daß zwei Bauplätze zu einem Neubau zusammengezogen werden. Die Beengung der Grundfläche kann nur ausgeglichen werden durch Vermehrung der Stockwerke, also in einem Sinne, der dem künstlerischen Ideal der Barockarchitektur entgegenläuft. Dagegen erhalten die Neustädte breite und luftige Straßen, und die Häuser werden mehr in die Breite als in die Höhe gebaut. Eigentlich ist nur der jüngere Typus wirklich barock, aber dadurch, daß der vornehme und wohlhabende Teil der Bürgerschaft an die Altstadt gebunden war, blieb er in zweiter Linie, und überdies sind die meisten Vorstadthäuser durch die Bauentwicklung des 19. Jahrhunderts verdrängt worden.

Die Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigen sich, soweit sie es mit dem Bürgerhause zu tun haben, am meisten mit der Innendisposition, also mit Zweckmäßigkeitsfragen. Die mühsamen, immerhin nicht gering zu schätzenden Fortschritte, die hier gemacht wurden, bewegen sich zu sehr am Rande der Kunstgeschichte, als daß wir uns bei ihnen aufhalten dürften. Für die »schöne Baukunst« (von der einer jener Autoren treffend sagt, daß sie »mit der guten Baukunst nicht ganz einerlei« sei) kamen nur die Fassaden in Betracht. Sie sind infolge ihrer Bindung an die alten Straßenanlagen schmal und hoch; in Dresden z. B. finden sich öfters fünf, in Wien zuweilen sieben Stockwerke. Von einem Bauen nach Proportionsregeln kann dabei kaum die Rede sein. Neu ist nur die regelmäßige Verteilung der Fenster und der Übergang zur hohen und schmalen Form, die Beseitigung der

Erker*, der horizontale obere Abschluß**, vor allem die Flächengliederung durch Pilaster oder Lisenen und die prunkvollen Umrahmungen und Verdachungen der Fenster. Dies alles sind Entlehnungen aus der Palastarchitektur. Wie denn überhaupt der reiche Bürger nach nichts mehr trachtete, als dem Edelmann sich anzunähern. Zugegeben, daß die Barockformen dem Bürgertum wesensfremd sind, sind sie doch so geschmeidig, daß sie auch am Bürgerhause anziehende dekorative Effekte hervorrufen konnten. Als endlich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß Vereinfachung der Fassadenarchitektur vornehmer Geschmack wurde, gaben auch die Bürgerhäuser es auf, wie kleine Paläste erscheinen zu wollen, und so ist unter den sogenannten Rokokohäusern vieles musterhaft Gute zu finden. Die örtlichen Varianten zu beachten, ist mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte (Beispiele: Abb. 604—607).

Anhangsweise geben wir einige Bemerkungen über den Garten.

Die Schriften der Theoretiker, die Reisebeschreibungen, Briefe, nicht zuletzt die Bauakten belehren uns über den hohen Wert, den für die Barockzeit der Garten hatte. Aus der Anschauung heraus kennen wir ihn nur unvollkommen. Denn zwischen der Mitte und dem Ende des 18. Jahrhunderts trat eine Wendung im Geschmack ein, durch welche die Barockgärten entweder dem Verfall überlassen oder in »Landschaftsgärten« umgearbeitet wurden. Auch dort, wo die alten Anlagen nicht ganz beseitigt sind, sehen wir sie nur in verwischten Grundlinien und müssen die zum Glück zahlreich vorhandenen zeichnerischen Wiedergaben zu Hilfe nehmen, um uns ein Bild davon zu machen, was ursprünglich gewollt war (Beispiele: Abb. 546, 549—561).

Der Barockgarten steht nicht in der Rubrik des Naturgenusses, sondern in der des Kunstgenusses. Von ihrem Naturgefühl hat die Barockzeit in der Landschaftsmalerei herrlichste Kunde gegeben; im Garten will der Barockmensch nicht in die Natur sich einfühlen, sondern die Natur humanisieren, in stolzem Herrenbewußtsein sie nötigen, eine nicht aus ihrem, sondern aus seinem Geist stammende Ordnung einzugehen. Das Prinzip dieser neuen Ordnung ist aber das architektonische.

Wie die moderne Landschaftsmalerei ein Erzeugnis des nordischen Naturgefühls ist, so ist der Garten in seiner Wurzel antik. Indem die Renaissance den Lustgarten vom Nutzgarten trennte und ihn nach geometri-

* An manchen Orten hielten sie sich auch noch bis ins 18. Jh.

** In den Hansestädten blieb man auch jetzt noch dem Giebel treu.

schen Linien anordnete, entwickelte sie nur weiter, was auch das Mittelalter nicht ganz vergessen hatte. Aber sie blieb dabei stehen, den Lustgarten mit Mauern und Gräben zu umgeben, als eine abgesonderte Existenz zu behandeln. Die beiden größten deutschen Renaissancegärten, beim Wiener Neugebäude und beim Heidelberger Schloß, zeigen dies deutlich. Auch noch im 17. und 18. Jahrhundert blieben die niederrheinischen und westfälischen Wasserschlösser, ebenso die Klostergärten an dies Prinzip gebunden; auch der Garten auf der Nordseite der Münchner Residenz gehört hierher*. Demgegenüber ist der Barockgarten etwas schlechthin Neues. In ihm verwachsen Garten und Haus zur Einheit, ja, es ist der Garten nur ein erweitertes Haus: dessen Säle, Gänge und Kabinette kehren in ihm wieder. Man errät schnell, daß diese Umwandlung des Gartens in enger Wechselwirkung steht mit dem Fortgang von der geschlossenen zur offenen Schloßanlage. Und dasselbe Prinzip, das wir in den architektonischen Kompositionen des Barocks überall wahrgenommen haben, das subordinierende, beherrscht auch den Garten. Nicht mehr eine beliebige Aufeinanderfolge gleichwertiger Teile, sondern ein Organismus. Das Rückgrat desselben ist der durch die Achse des Schlosses bestimmte breite Mittelweg. Man bestritt ihn durch die das Erdgeschoß des Treppenhauses einnehmende Sala terrena, die durch ihre grottenartige Ausbildung schon auf den Garten vorbereitet. Den ersten Abschnitt bildet das Blumenparterre. Es folgen, immer symmetrisch zur Mittelachse, die von beschnittenen Laubwänden eingeschlossenen Boskett-räume. Den Abschluß der Perspektive bildet wieder ein Gebäude, sei es ein Torbau, ein Casino, eine Orangerie, eine Gloriette. Seitlich eingeraht wird das offene Parterre durch höhere und dichtere Laubmassen. Höchst erwünscht ist ein sanft abfallendes Gelände. Dasselbe gestattet reliefmäßige Gliederung durch quergelegte Terrassen, deren Rampen und Treppen und durch Blendbögen und Grotten belebte Futtermauern die architektonische Umprägung der Erde ebenso betonen wie die beschnittenen Hecken und Bäume die Pflanzen in Artefakte umwandeln. Und nun wird auch das dritte Element, das Wasser, in Dienst genommen: als Bassin, Kanal, Kaskade, Springbrunnen. Endlich noch erhält der Rhythmus der Komposition schärfere Akzente durch Aufstellung von Statuen, Vasen, steinernen Ruhebänken, schattenspendenden Pavillons. So ist auf verhältnismäßig engem Raum eine nicht zu überbietende Fülle wechselvoll reizender Eindrücke vereinigt; keiner isoliert sich, jeder ist mit seinem Nachbar beziehungsreich verbunden, alles zusammen ist eine rhythmisch bewegte Totalität, nach denselben Harmoniegesetzen aufgebaut wie das Innere einer reichgeschmückten Kirche.

Der Barockgarten ist eine Schöpfung Italiens. Frankreich über-

* Scharf ausgeprägt auf Merians Ansicht von 1644; gemildert, doch immer sehr erkennbar, in der Umarbeitung in Wenings Ansicht von 1701 (Abb. 370).

nahm von dort die Grundsätze, stellte aber ihre Ausführung unter veränderte Bedingungen. Der italienische Garten rechnet am liebsten mit schnell abfallendem Gelände, hochgemauerten Terrassen und Treppen, der französische mit ebenem oder höchstens sanft geneigtem Boden und folglich flacherem Relief der ganzen Erscheinung, dazu der Unterschied dort der immergrünen, an sich schon plastischen Vegetation, hier des nordischen, weicheren, laubwechselnden Baumwuchses, der nur durch künstliche Mittel in geradlinige Umrisse gezwungen werden kann.

Zwischen diesen beiden Vorbildern hatte Deutschland zu wählen. Da wir gesehen haben, wie sehr nach dem Dreißigjährigen Kriege für die Schlösser die Lage in der Ebene bevorzugt wurde, begreift man leicht das schnell eintretende Vorwalten des französischen Typus. Er siegte in der Gartenkunst früher als in der Architektur. Die früheste ihm folgende Anlage ist die 1665 vom Herzog von Lüneburg begonnene, nach 1679 vergrößerte in Herrenhausen bei Hannover; heute die (verhältnismäßig) besterhaltene des Zeitalters. Charbonnier, ein Schüler le Nôtres, hat die Anlage entworfen, man muß sagen: recht schematisch und trocken. Rein italienisch gedacht war dagegen die erste Anlage der Wilhelmshöhe in Kassel, 1700 vom Römer Guarnieri begonnen, in der geplanten riesigen Ausdehnung nie vollendet. Der steile Hang des Bergwaldes sollte terrassiert, in der fast zwei Kilometer langen Hauptachse ein geradliniger Zug von Kaskaden angelegt werden. In Nymphenburg bei München war noch die erste Anlage (1671) italienisch, von 1716 ab wurde sie von Girard und Effner französisch umgearbeitet und galt für die größte und vollkommenste dieses Stils. Das Wasser, nicht als fallendes behandelt, sondern in großen Becken und Kanälen ruhend, spielte hier eine besondere Rolle; im Blumenparterre standen 28 vergoldete und 17 weißmarmorne Statuen und Vasen; im Baumpark lagen die kleinen Schlößchen Pagodenburg, Badenburger, Amalienburg, ein jedes mit eigenem Garten. Der Terrassengarten in Ludwigsburg (Abb. 550) war vielleicht der erste, in dem Schloßfassade und Garten genau aufeinander bezogen sind; ihm vis-à-vis stieg auf der andern Seite des großen Beckens eine Kaskadenanlage zum Nebenschlößchen Favorite empor. Als Urheber muß ein Italiener vermutet werden, vielleicht der Architekt Frisoni. Alles restlos zerstört. In den Grundzügen unverändert, nur verwildert, noch voll von verwitterten Statuen, Obelisk, Steinbänken, eingetrockneten Wasserkünsten ist der Schloßgarten von Weikersheim. In diesem Zustand wirken die Barockgärten auf uns romantisch. Aber man darf sich dadurch nicht täuschen lassen: die Empfindungsweise des 18. Jahrhunderts war ganz und gar unromantisch.

Und nun kommen wir zu dem enthusiastischsten Gartenfreunde der Zeit, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Lothar

von Schönborn. Vier große Gärten hat er angelegt — in Mainz, Pommersfelden, Gaibach und Seehof bei Bamberg — aber sie sind bis auf die letzte Spur zerstört, nur aus Kupferstichen kennen wir sie (Abb. 554—557). Sie bekunden ihn als einen Anhänger der streng architektonischen Richtung, und es war auch ein ausgezeichnete Architekt, Maximilian Welsch, der sie ausführte. Die jüngeren Glieder der Familie Schönborn, der Kurfürst von Trier und der Fürstbischof von Würzburg, ließen sich ihre Gärten von Balthasar Neumann entwerfen. Von diesem kennen wir die Originalskizze für Werneck vom Jahre 1733. Sie zeigt eine veränderte Geschmacksrichtung: der Blumengarten ist auf enge Räume zu beiden Seiten des Schlosses reduziert; große Rasenflächen und lange, in geometrischer Figur geordnete Baumalleen breiten sich aus.

Am längsten hielt sich der italienische Gartenstil in Wien. Die grandiose Terrassenanlage, die Fischer von Erlach für Schönbrunn erdachte (Abb. 546), ist zwar nie zur Ausführung gekommen; der heutige Schönbrunner Garten stammt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und mischt verschiedene Stilarten. Einzig war Wien durch die Gartenpracht seiner adligen Vorstadtpalais. Abb. 553 zeigt nebeneinanderliegend links den Klostersgarten der Salesianerinnen, rechts den Schwarzenberggarten, in der Mitte den Garten des Prinzen Eugen, dessen oberer Abschnitt rein italienisch behandelt ist, während im unteren die schattigen, von geschnittenen Hecken umsäumten Bosketts französischen Einfluß zeigen. Lukas von Hildebrandt hat hier Schloß, Gelände und Garten zu einer wundervollen Einheit zusammenkomponiert. Ebenfalls für Prinz Eugen schuf Hildebrandt den Garten des Schlosses Hof auf dem Marchfelde. Hier ist dank einer besonders glücklichen Bodengestalt ein freier Blick in die weite Landschaft und damit ein Zusammenklang von Kunst und Natur gewonnen, der diesem heute fast vergessenen Garten einzigartigen Wert verleiht. Wer ihn nicht besuchen kann, versäume nicht, die vier großen Gemälde Bellottos in der Wiener Staatsgalerie kennenzulernen.

Unter den norddeutschen Gärten übt, nicht durch seine historischen Erinnerungen allein, der von Sanssouci die meiste Anziehungskraft aus. Der Entwurf stammt vom großen König selbst. Er ist sehr eigenwillig, in gewissem Sinn altertümlich, insofern nämlich Nutzgarten und Lustgarten nicht voneinander getrennt sind. Die sieben steil aufsteigenden Terrassen waren mit Weinspalieren und auserlesenen Obstbäumen bepflanzt; an ihrem Fuße lag das wenig ausgedehnte Blumenparterre; zu beiden Seiten die Baummassen des Parks. Der König verfuhr in dieser Anlage sehr wenig französisch. — Erwähnen wir endlich noch die Gärten von Veitshöchheim bei Würzburg und von Schwetzingen. Der erste, um 1770 erweitert, zeigt das architektonische Prinzip in der Auflösung und in der Fülle seines plastischen Beiwerks einen spielerischen

Neuntes Buch erstes Kapitel.

Hang, der dem strengen Barockgarten fremd war. Der 1689 von den Franzosen verwüstete Garten von Schwetzingen wurde unter Karl Theodor von 1748 ab vom Hofgärtner Petri neu hergestellt. Er enthielt wenige, aber große Motive. In den Schlangellinien der Bosketts kündigt sich schon Unsicherheit des Geschmacks an. Und der 1770 von dem später berühmt gewordenen Ludwig Skell begonnene jüngere Teil ist offenkundig auf der Suche nach einem neuen Stil.

Zweites Kapitel.

DIE BAUKUNST IN DEN EINZELNEN LANDSCHAFTEN.

ÖSTERREICH.

Neben dem Deutschen Reich, halb zu ihm gehörig, halb außer ihm, stand die dem Hause Habsburg gehorchende Ländermasse. Im ersten beharrte ein einiges Volk in künstlicher staatlicher Zersplitterung, in der zweiten wurde eine Vielheit von Völkern absolutistisch und zentralistisch zusammengehalten. Deutsch in Sprache und Blut war nur das Kernland, und auch dieses wurde vom geistigen Verkehr mit Deutschland durch die Gegenreformation abgeschnitten, welche zugleich einer starken Einströmung italienischer und spanischer Kultur- und Menschenelemente die Tür öffnete. Am deutlichsten zeichnet sich dies in der veränderten Struktur des Adels ab, der nur noch zum Teil aus altösterreichischen Familien, zum andern aus undeutschen Neulingen sich zusammensetzte, aus den Piccolomini, Montecuccoli, Caprara, Rofrano, Colloredo, Hoyos, Orsini und wie sie sonst heißen. Die Paläste Wiens tragen noch heute ihre Namen.

Auf diesem umgepflügten Boden erwuchs eine besonders geartete österreichische Kultur, Barockkultur; durch und durch katholisch; eine fremdländische Anschwemmung, durch die aber die urwüchsigen Kräfte des Bodens nach und nach doch hindurchdrangen. In der Wissenschaft und Literatur hat der österreichische Barock eine magere Ernte hinterlassen, um so stärkere Impulse gab er der bildenden Kunst. An der Renaissance war Österreich, wie wir sehen, nur schwach beteiligt. Der lange Kampf um die Glaubenseinheit mußte erst beendet, die Türkengefahr endgültig zurückgescheucht werden. Als diese Fesseln gesprengt waren, brach das goldene Zeitalter der österreichischen Kunstgeschichte heran, die Zeit der Kaiser Leopold I., Joseph I., Karl VI. Die vorangehende Epoche der Ferdinande war fast ausschließlich auf den Kirchenbau eingestellt gewesen und in seiner Stilhaltung italienische Provinzialkunst; keinem einzigen deutschen Namen begegnen wir in ihr. Die zweite Epoche

des Barocks, die, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, empfängt ihren Charakter durch das mächtige Emporkommen der weltlichen Baukunst. Die Stadt Wien trat in den Mittelpunkt. Wer Wien kennt, kennt zwar noch nicht den ganzen österreichischen Barock, doch alle ihm wesentlichen Züge. Unter den drei genannten Regierungen ist in Wien mehr und glänzender gebaut worden als in irgendeiner der europäischen Hauptstädte, Paris nicht ausgenommen. Dennoch kann man nicht sagen, daß der kaiserliche Hof eigentlich die Führung gehabt habe. Leopold I. lebte zwischen der strengen Erfüllung des spanischen Hofzeremoniells und seiner Neigung zur Musik; er spielte und komponierte selbst; an Oper und Ballett verwandte er ein unerhörtes Gepränge. Gebaut hat er in seiner langen Regierung außer dem nach ihm benannten Trakt der Hofburg nichts Größeres. Joseph I. zwar trug sich mit gewaltigen Plänen, die aber die Kürze seiner Regierung nicht zur Reife kommen ließ. In Schönbrunn gedachte er ein österreichisches Versailles zu errichten; der Bau blieb unvollendet liegen und wurde erst nach einem halben Jahrhundert in bescheidenerer Gestalt weitergeführt. Karl VI. wandte sich der Hofburg zu, die bis dahin ein formloses Konglomerat düsterer, altertümlicher Baulichkeiten gewesen; von den großartigen Entwürfen zu einheitlicher Neugestaltung sind aber nur Bruchstücke zur Ausführung gelangt, die Bibliothek, die Reichskanzlei, die Reitschule und die Stallungen. — Der eigentümlichste Faktor in dem (heute nicht mehr intakten, noch mehr durch die Zudringlichkeit der modernen Entwicklung entstellten) Bilde der Barockstadt Wien sind die Bauten des Hochadels. Sie wirken am stärksten nicht durch ihre Einzelwerte, sondern als Gesinnungsausdruck einer geschlossenen Kaste, eben der, von der die aufsteigende österreichische Macht getragen wurde; eine hochmütige Grandezza liegt über ihnen, ein Selbstbewußtsein, das zu prahlen nicht nötig hat. Vom Bauwesen etwas zu verstehen, gehörte wie in andern Ländern so auch in Österreich zur aristokratischen Bildung. Sehr merkwürdig ist der vom Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Testament beigefügte Abschnitt über künstlerische Fragen, ein förmlicher Architekturtraktat, in dem der praktisch erfahrene, theoretisch gebildete Fürst — er beruft sich auf Vignola, auf die von Rubens herausgegebenen Genuesischen Paläste und auf die französischen Theoretiker — in durchaus persönlicher, temperamentvoller Weise zu den Stilfragen seiner Zeit Stellung nimmt. Als eifrigen Bauliebhaber und -kenner lernen wir den Reichsvizekanzler Grafen Schönborn in seiner Korrespondenz sich bekunden. Vor allem Prinz Eugen von Savoyen, der Schöpfer der österreichischen Großmacht, war der sachkundigste Bauherr seiner Zeit.

Bei diesem unzweideutigen Zusammenhang des Aufschwungs der Architektur mit dem Erstarken des österreichischen Staatsbewußtseins konnte die Rückwirkung auf die Auswahl der Künstler nicht ausbleiben;

bis nahe ans Ende des 17. Jahrhunderts hört man nur von Italienern: von Coccapani ist das erzbischöfliche Palais, von Luchesi der erste Entwurf für den Ausbau der Hofburg, von Burnacini der leopoldinische Trakt, von Tencala das Palais Dietrichstein. Um die Jahrhundertwende verlassen die letzten Italiener von Bedeutung — Rossi, Gabrieli, Martinielli — Wien, wir werden ihnen in Deutschland wieder begegnen. Kurz vor 1700 tauchen deutsche Namen auf. Unter ihnen die zwei, die die Blüte des Wiener Barocks heraufführten und über Österreich hinaus ihre Wirkung erstreckten, Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt.

Johann Bernhard Fischer — den Zunamen von Erlach erhielt er bei seiner Erhebung in den Adelsstand — ist 1656 in Graz geboren. Er begann als Bildhauer. Eine Reise nach Italien 1685 und 1686 führte zu antiquarischen und architektonischen Studien. In Wien trat er zuerst als Architekturllehrer auf, er unterrichtete den nachmaligen Kaiser Joseph I. 1690 zeichnet er die zwei Ehrenpforten für Joseph I., als dieser von der Königskrönung in Frankfurt zurückkehrte. Auch in den nächstfolgenden Arbeiten für Brunnen und Altäre ist er noch Plastiker. Zur Architektur führte ihn die 1693 beginnende, bis 1709 dauernde Verbindung mit dem Erzbischof von Salzburg, Graf Ernst von Thun. Salzburg war ein reichsunmittelbares Territorium. Der bedeutenden Bauunternehmungen in der Renaissance haben wir schon gedacht. Erzbischof Thun stellte die Verbindung mit der österreichischen Bewegung her. Fischer wurde, außer kleinen Arbeiten, zuerst für den Kirchenbau in Anspruch genommen; er hat in Salzburg nicht weniger als vier Kirchen gebaut. Er leitete sie von Wien aus, wo sein Schüler, der römische König, seiner bedurfte. 1695 verlauten die ersten Nachrichten über Pläne für Schönbrunn; die Ausführung wurde nach dem Tode des Kaisers beiseite gelegt. Mit dem Kirchenbau hat er nur noch einmal zu tun gehabt, allerdings mit einer Aufgabe ersten Ranges, der Karlskirche. Der Grundstein wurde 1716 gelegt, die Vollendung erlebte Fischer nicht mehr. Im übrigen gehört seine ganze Wiener Tätigkeit dem Palastbau. Ihr Umfang ist ganz erstaunlich. Die Aufträge kamen vom Adel. Erst wenige Jahre vor seinem Tode (1723) kamen die Projekte Karls VI. für die Hofburg in Fluß. Wir kennen Fischers Ideen hier nur aus Zeichnungen. Die Ausführung, soweit sie überhaupt zustande kam, fiel seinem Sohne Joseph Emanuel zu.

Fischers Stil wird gewöhnlich der klassizistischen Seite des Barocks zugezählt, wahrscheinlich im Hinblick auf sein Detail, das in seinem schwachen Relief, seiner herben, feinen und klaren Zeichnung, überhaupt seinem unmalerischen Charakter allerdings wenig »barock« ist. Unbedingt ist es aber bei ihm die eigentliche Architekturform: im Grundriß die fast stereotype Wiederkehr eines ovalen Raumes als Mittelpunkt der Komposition und die Bewegung des Mauerkörpers in Kurven. Aus diesen

Neigungen läßt sich noch genauer bestimmen, welcher Strömung innerhalb des Barocks Fischer angehörte: derjenigen, die von Borromini ausgegangen war und letzten Endes in der späthellenistisch-römischen Architektur des 2. Jahrhunderts wurzelt. In den Jahren, in denen er in Rom studierte, war der Streit zwischen den Anhängern Berninis und Borrominis in vollem Gange. Fischer ist der erste, der dem borrominesken Stil in Österreich die Bahn brach. Bekenntnis zu den gleichen Problemen ist aber noch etwas anderes als Nachahmung. Fischer ist den Künstler-Denkern zuzuzählen. Er hat sich, wenn auch mit mangelhaften Hilfsmitteln, eine Vorstellung von der Baukunst aller Zeiten zu bilden und aus ihr Samenkörner in seinen Geist aufzunehmen bemüht. Der merkwürdige Niederschlag dieser Studien, richtiger Phantasien, ist sein großes Kupferwerk »Entwurf einer historischen Architektur« (abgeschlossen 1712, erschienen 1721).

Die Sichtung seiner Werke — ebensowohl Ausmerzungen der unechten, als Wiedererkennung vergessener — hat in neuester Zeit erfreuliche Fortschritte gemacht. Wir heben hier nur die Hauptsachen heraus. — Im Kirchenbau ist sein Grundgedanke die Verbindung eines längsovalen Hauptraums mit kreuzförmig angeordneten Nebenräumen. So im frühesten, der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (1694), wie im spätesten, der Karl-Borromäus-Kirche in Wien (1715). Daß die Fischer so ans Herz gewachsene ovale Grundform gewisse Verzierungen der perspektivischen Linien zur Folge hat, die uns heute nicht so gut gefallen, wie sie Fischer gefielen, gehört zu den Veränderungen des Geschmacksurteils, mit denen die kunstgeschichtliche Betrachtung immer rechnen muß. Näher steht dem gewohnten Formenkreise der Renaissance die Salzburger Kollegienkirche, ein Kreuzbau mit normaler, d. i. kreisrunder, aber ungewöhnlich hoch geführter Zentralkuppel. Die die Winkel des Kreuzes ausfüllenden elliptischen Kapellen sind in die Raumrechnung nicht einbezogen. Die Fassaden weichen von dem gebräuchlichen austroitalischen Barockschema sehr ab: in der Dreifaltigkeitskirche eine tief eingezogene konkave Kurve, in der Kollegienkirche ein konvex gerundeter Vorsprung mit höchst eigentümlichem oberem Abschluß. Beide Formen sind für Österreich neu, aber doch nicht Fischers eigene Erfindungen: das eine Mal war das Vorbild Borrominis S. Agnese an der Piazza Navona, das andere Mal aus dem Stichwerk Guarinis übernommen. Sehr abstechend von dem stucküberladenen Pomp des sonstigen österreichischen Kirchenbarocks ist seine hausälterische, strenge und kühle, übrigens meisterhaft durchgeführte Innendekoration. — Die Karlskirche (Abb. 469, 486, 489) ist eine Votivkirche, der Kaiser hatte sie während der Pest des Jahres 1713 gelobt, 1716 wurde der Grundstein gelegt. Aus dem Wettbewerb mit Bibiena und Hildebrandt ging Fischer als Sieger hervor. Man sieht es dem Bau an, daß nach soviel hundert Kirchen, die die letzten Menschenalter in Österreich hatten

erstehen lassen, hier etwas Außerordentliches ins Leben treten sollte. Die Kirche stand ursprünglich auf einem freien und überhöhten Platz. Vor allem auf eine kühne und reiche, beim Wechsel des Standpunkts sich überraschend verschiebende Silhouette war es abgesehen. Die Vorderansicht ist zutreffend als eine Festdekoration allerhöchsten Ranges bezeichnet worden. Mit großem Geschick sind ihre heterogenen Elemente optisch zusammengestimmt: die breiten, niedrigen, mit sehr barocken Helmen gekrönten Glockentürme, die schlanken Triumphsäulen (nach bekannten römischen Mustern), die antike Tempelfassade, alles subordiniert der gewaltigen Kuppel. Diese beherrscht auch das Innere. Ein mächtiger Verstand hat diese absichtsvoll eigenartige, im Grunde nichts wirklich Neues bietende Komposition erdacht. Dieselbe ist aber, trotz der ausgesprochenen Kälte des Details, in der Raumbehandlung das Gegenteil des Klassizismus. Wie der beginnende »Klassizismus« ein formal ähnliches Thema behandelt (sagt Sedlmayr zutreffend), kann die Superga bei Turin, die man zu oft mit der Karlskirche verglichen hat, zeigen.

Die lange Reihe der Profanbauten beginnt mit dem Schloß Engelhartstetten für den Grafen Starhemberg 1693 und dem Lustschloß Clesheim für den Erzbischof von Salzburg um 1700; verwandt mehrere Entwürfe in der »Historischen Architektur« (Abb. 572). Eine historische Erklärung für diese Anlagen fehlt. Mit Recht ist gefragt worden: Wo gibt es früher etwas Vergleichbares? Die Flügelbauten sind mit dem Mittelbau nur durch schmale Zwischenglieder verbunden, der Mittelbau aber trägt einen seltsamen, durch keinen Zweck gerechtfertigten Aufsatz, und in Clesheim ist das Hauptgeschoß als offene Halle behandelt. Hier zeigt sich eine Eigentümlichkeit in Fischers Geist: er verfolgt eigenwillig einen formalen Gedanken ohne Rücksicht auf den sachlichen Zweck und wird dadurch, man kann es nicht anders sagen, theatralisch. Bei seinen ausgeführten Bauten sind allerdings dieser Neigung Grenzen gesetzt worden. Immerhin ist es richtig, daß die Fassaden seiner Paläste »ausgesprochen nichts als — Fassaden« sind und daß er »in der räumlichen Anordnung weit hinter vielen älteren Werken zurückbleibt«, daß seine Grundrisse in einzelne, besonders betonte Räume auseinanderfallen, hinter denen sich regellos die Nebenräume häufen. — In der Tat ist an seinen Wiener Adelspalästen allein die Fassade das Belangreiche. Wir müssen hier eine allgemeine Bemerkung einschalten. Die Anlage der Stadt Wien mit ihrer Teilung in Altstadt und Vorstadt ergab zwei abgesonderte Bautypen. Der altstädtische, durch engen Bauplatz bedingt, strebt in die Höhe; vier Stockwerke wenigstens sind verlangt, eine für den Rhythmus nicht eben günstige Teilungszahl; der in die Tiefe sich bewegende Hof kann nicht sehr geräumig sein; auch die Treppe, so großes Gewicht auf sie gelegt wird, muß einer verhältnismäßig engen Grund-

fläche abgewonnen werden. Die Vorstadtpaläste wurden von Gärten umgeben und durften sich bequem in die Breite ausdehnen. Aus der Zeit vor 1683, d. i. der Türkenbelagerung, hat sich sehr wenig erhalten. Zeichnungen gewähren indessen einen Einblick in diese in ihren Zielen noch unsichere Bauepoche. Was man bisher aus der italienischen Kunst unmittelbar oder mittelbar übernahm, war die Formensprache der antiken Ordnungen; das Proportionsgefühl zeigt sich unentwickelt, das Verhältnis von Höhe und Breite wird nach Gutdünken angenommen, die gleichmäßige Reihung der Fassadenachsen könnte ins Endlose fortgesetzt werden, ohne daß ein inneres Gesetz Halt böte; die Portale wirken noch nicht konzentrierend. Dieser Art ist der leopoldinische Trakt der Hofburg, trotz beträchtlicher Längenausdehnung, ohne Größe der Wirkung (Abb. 566). — Von Fischers Stadtpalästen ist der älteste der 1692 für den Grafen Strattmann erbaute (nur in Abbildung erhalten). Das Winterpalais des Prinzen Eugen (seit 1695) schreitet fort zur großen Ordnung (Abb. 575); ebenso um 1700 das Palais Batthyany (jetzt Schönborn), das einzige, an dem sich Fischer zu freierer Zierlust hinreißen läßt. Eine dritte Stufe bezeichnet das Palais Clam-Gallas in Prag (seit 1707), in dem er den durchlaufenden horizontalen Abschluß aufgibt, die Risalite überhöht und dem mittleren einen Giebel gibt und die Eingänge in die sehr eigenartig gestalteten* Eckrisalite verlegt (Abb. 571). Als seinen reifsten Palastbau hat man den für Graf Trautson (seit 1710) anzusehen, den er in der böhmischen Hofkanzlei mit leichten Veränderungen wiederholte (Abb. 573, 610). — Das Gartenpalais für den Fürsten Mansfeld-Fondi (jetzt Schwarzenberg) ist die Umarbeitung eines älteren fremden Entwurfs.

Mit dem Kaiserhause ist Fischer als Lehrer Josefs I. früh in Verbindung gekommen. Für ihn schuf er um 1700 den ersten Entwurf für Schönbrunn (Abb. 546). Das Schloß ist auf dem Berge gedacht, dort, wo später die Gloriette hinkam. Der Kaiser und sein Lehrer schwelgen in riesenhaftem Maßstab. Das Hauptmotiv der Fassade wiederholt den früher in der Dreifaltigkeitskirche und dem Priesterhaus ausgesprochenen Gedanken. Sicher liegt hier ein Wetteifer mit Versailles vor, an das aber im einzelnen nichts erinnert. Der zweite Entwurf ist in den Dimensionen maßvoller, blieb aber nach dem frühen Tode des Kaisers in der Ausführung stecken. (Der Vollendungsbau unter Maria Theresia weicht von Fischers Entwurf nicht unwesentlich, und zwar zu seinem Nachteil, ab.) — Fischers großartiger Entwurf für den von Karl VI. geplanten Neubau der Hofburg, in dem er zu der riesigen Kurve des ersten Entwurfs für Schönbrunn zurückkehrt, fällt in seine letzten Lebensjahre (er starb 1723) und ist unbenutzt beiseite gelegt worden. Ihm gehört (nur unvollständig

* Die Annahme, daß er hier ein Motiv von Schlüters Schloß in Berlin aufgenommen habe, ist doch sehr unsicher.

ausgeführt) der riesige Marstall und die Hofbibliothek (Abb. 574, 633). Der die Reichskanzlei enthaltende Trakt der Hofburg (Abb. 567), die Reitschule und die Zeichnung für die Michaelerfront sind von seinem Sohn. Die Hofbibliothek wiederholt, ins Monumental-Große gewendet, die Grundidee des Schwarzenbergpalastes: ein langgestrecktes Oblongum, in der Mitte durchquert von einem Oval. Der grandiose Innenraum erinnert an Fischers Kirchen, die Zusammenordnung der Portale mit den über ihnen liegenden Fenstern an den Clam-Gallas-Palast. Sonst atmet die sehr flächige Behandlung der Front einen andern Geist als alle früheren Bauten des Meisters. Man sieht darin französischen Einfluß. Aber, wie neuerdings behauptet wird, nicht den der gleichzeitigen akademischen, sondern der vorklassischen Stufe um 1650. Gerade dieses Zurückgreifen auf eine Kunst, die um 1720 schon antiquiert oder in andern Strömungen aufgegangen war, sei das Ungewöhnliche an diesem Werk, ein freier, individueller Entschluß des großen Meisters.

Hans Sedlmayr, der letzte, der über Fischer gehandelt hat, widersetzt sich der Auffassung seines Stils als »Eklektizismus«; er sei vielmehr »synkretistisch«, formal zu vergleichen der Verschmelzung, die in der letzten Epoche der antiken Religionsgeschichte vor sich ging. Wie dem auch sei, aus nationalen Voraussetzungen ist Fischers Kunst nicht zu erklären. Man begreift, daß sie bei einer aus so disparaten Elementen zusammengesetzten Aristokratie, wie es damals die österreichische war, Anklang fand.

Und nun hatte er auch einen von Grund aus anders gerichteten Rivalen. Es wird berichtet, der baulustige Wiener Adel sei in zwei Parteien gespalten gewesen, die einen zu Fischer, die andern zu Hildebrand schwörend. Lukas Hildebrandt, später auch er in den Adelsstand erhoben, ist geboren 1668 in Genua als Sohn eines deutschen Hauptmanns. Er begann seine Laufbahn als Ingenieur in der in Italien stehenden kaiserlichen Armee. 1701 wurde er in Wien als Hofingenieur angestellt. Seine ersten großen Bauten in Wien sind die Piaristenkirche (Grundsteinlegung 1698) und St. Peter (1701) (Abb. 491, 492). In Wien machte er die für sein ganzes Leben wichtige Bekanntschaft mit einem vornehmen Baudilettanten, dem deutschen Reichsvizekanzler Grafen Friedrich Karl von Schönborn. Für ihn baute er 1706 und 1707 ein Gartenpalais, das (in veränderter Gestalt) noch besteht. 1709 begann der Bau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf, nahe bei Wien. Es ist eine im Grundriß sehr vielgliedrige und bewegte Anlage, mehr ein großes Landhaus als ein repräsentatives Schloß. 1710 folgte sein erstes Altstadtpalais für den Grafen Daun (heute Kinsky) (Abb. 611). Es zeigt in den Hauptzügen der Komposition, wie auch das Schönbornsche Gartenpalais, Anschluß an Fischer, die Behandlung ist aber anders: »flache, mit kaum merkbarer Risalitbildung arbeitende Wandgliederung, die

struktiven Teile durch Linienbrechung und ornamentale Plastik zu einer in fließendem Wechsel von Licht und Schatten bewegten Gesamtheit geführt«. Im selben Jahr empfahl ihn Graf Schönborn seinem Oheim, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, als Ratgeber bei der Vollendung seines Schlosses Pommersfelden (Abb. 590, 612—614), und als der Graf später als Fürstbischof von Würzburg in seine fränkische Heimat zurückkehrte, blieb er dauernd mit seinem Wiener Liebling in Verbindung. Es handelte sich um das im Bau begriffene Würzburger Residenzschloß. Unseres Erachtens wird Hildebrandts Einfluß sowohl auf das Pommersfeldener als das Würzburger Schloß heute übertrieben — wir kommen an späterer Stelle darauf zu sprechen. Auch hat Hildebrandt für eine neue Fassade des (bekanntlich romanischen) Würzburger Doms eine große Zeichnung geliefert, die uns indes nicht bedauern läßt, daß sie nicht ausgeführt worden ist. Inzwischen war Hildebrandt durch den Prinzen Eugen in das seinem Talent gemäße Fahrwasser gebracht. Er sollte ihm in einer Wiener Vorstadt sein Sommerschloß Belvedere errichten (Abb. 579, 626). Ein langer, relativ schmaler Streifen Gartenlandes zieht sich einen sanft geneigten Hügel hinan, der Schloßbau auf der Höhe, am unteren Ende das Kasino (dieses 1714—1716, jener 1721—1723). Der Bauherr, der große Savoyarde, der Österreichs Großmachtstellung begründete, war in Frankreich erzogen, von Geblüt Italiener. Beide Kulturtraditionen fließen im Belvedere zusammen. Aber es ist ein Deutscher, in dessen gestaltende Hand sie gelegt werden. Das untere Schloß ist ein Kasino im italienischen Sinn, d. h. nur Gesellschaftsraum. Ein langer, schmaler Trakt, eingeschossig, die Fenster dicht über dem Erdboden; dies französische Konvention; der Mittelbau mit dem Saal scharf herausgehoben, zweigeschossig. Das obere Schloß ist Wohnbau, ebenfalls langgestreckt und verhältnismäßig niedrig. Große Horizontallinien laufen durch und ketten den Mittelpavillon an die Mauerflucht. Erst der Oberbau ist stark differenziert, in sieben selbständige Dächer auseinandergerissen. Die innere Einteilung ist gewissermaßen altertümlich: keine komplizierte Raumfolge, einfache Reihung. Von besonderm Reiz ist das Treppenhaus. Die Rückfassade mit der Anfahrtsrampe liegt um ein Geschoß höher als die gartenseitige. Daraus entsteht das Eigentümliche, daß das Vestibül auf mittlerer Höhe liegt, so daß der absteigende Treppenast zwischen den gewölbtragenden Atlanten der Sala terrena (Abb. 578) den Blick über den Garten in die Ferne öffnet, während zwei aufsteigende zum großen Festsaal führen. Etwas Märchenhaftes, wie man es genannt hat, liegt über dem mit »gazellenhafter Zierlichkeit« über den Garten und seine Terrassen wie hingehaucht schwebenden Bau. — Hildebrandt blieb des Prinzen Lieblingsarchitekt. Er ließ durch ihn sein von Fischer erbautes Stadtschloß vergrößern und das Sommerschloß Hof auf dem Marchfeld ausbauen;

der großartige Terrassengarten dort ist heute verwüstet, erhalten hat sich die überaus anmutige Schloßkapelle. 1721 begann Hildebrand den Umbau des Schlosses Mirabell in Salzburg (Abb. 577, 635). Die Anlage, ein Vierflügelbau um einen großen Binnenhof, folgt dem Typus einer älteren Zeit und ist nach einem Brande zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vernichtet wiederhergestellt. Echt hildebrandtisch phantasievoll ist das kleine Treppenhaus (Abb. 615). Eine Aufgabe größten Stils brachte der Neubau des Stiftes Göttweig, durch den mit dem Abt befreundeten Grafen Schönborn vermittelt. Obgleich von dem riesigen Plan (Abb. 467) nur ein Bruchstück ausgeführt worden ist, wirkt das auf einem steilen Bergkegel aus dem Donautal aufsteigende Kloster noch immer unvergleichlich imposant. Der Bau ist langsam ausgeführt, und Hildebrandt ist für ihn nur zum Teil verantwortlich. Das ungeheuer große Treppenhaus zeigt, daß er solchen ins Größte gehenden Aufgaben nicht ganz zu genügen vermochte. — Endlich hat er sich nach Fischers Tode um die Hofburg beworben, ohne Erfolg. Die Zeichnungen für die Fassaden und ein allein ausgeführtes kleineres Bruchstück beweisen, daß Hildebrandts Begabung in engeren Grenzen lag. Seine ganze Stärke ist die optisch lebendige Interpretation der Fläche. Hier ist er liebenswürdiger, warmblütiger, dem lokalen volkstümlichen Empfinden näherstehend als Fischer, wie denn sein Einfluß auf die Wiener Kunst mehr in die Breite geht als der Fischers. Mit dem Rokoko hat er sich noch nicht berührt.

Die größte Aufgabe der Wiener Architektur war der von Karl VI. beschlossene Neubau der Hofburg. Drei Pläne nacheinander wurden entworfen: 1721 von Fischer d. Ä. († 1723), 1724 von Hildebrandt, 1725 von Fischer d. J. Sie scheiterten an mangelnder Entschlußkraft. Was in den 30er Jahren vollendet wurde — die Reichskanzlei und die Hofreitschule — sind unter sich nicht zusammenhängende Teile.

In den späteren Jahren Karls VI. und unter Maria Theresia wurde die Architekturbewegung lahm. Schönbrunn wurde vollendet, ohne die Straffheit und Größe der ursprünglichen Konzeption. Die innere Ausstattung ist verspätetes Louis Quinze, anmutig, doch etwas mager (Abb. 650). Der einzige öffentliche Bau von Bedeutung, die alte Aula der Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) von 1753, ist ein Fremdkörper in der Wiener Architektur; der Erbauer war der Franzose Jadot. — Die josephinische Zeit gehört nicht mehr in unsere Betrachtung.

In der Baukunst der Erzherzogtümer außerhalb Wiens hat der Kirchenbau stark das Übergewicht. Er bleibt auf der Linie der italienischen Tradition und im 17. Jh. ganz, im 18. oft unter italienischer Leitung. Die Forschung ist noch in ziemlich ungeklärtem Zustand. Wir erwähnen

nur das Wichtigste, und dessen ist nicht wenig. Zumal die vielen alten und reichen Klöster waren Sitze einer unerschöpflichen Baulust, die machtvolle Großräumigkeit mit warmer Schmuckfreude und heiterem Behagen in breitem Strom sich ergießen ließ. Probleme der Raumgestaltung kamen nicht in Frage, sie sind ein für allemal im Sinne des vom Gesù abgeleiteten Normalschemas entschieden. Soviel Italiener auch hier beteiligt sind, sie haben es verstanden, sich in das österreichische Wesen einzufühlen. Ihre Namen sind unvollständig bekannt, sie aufzuzählen hätte keinen Zweck. Allein aus der den Südalpen entstammenden Familie Carlone verzeichnet das Künstlerlexikon nicht weniger als 23 Glieder als in Österreich und Steiermark tätig. Die meisten waren Stukkatoren und Maler. Als Architekt ragt Carlo Antonio († 1708) hervor. Seine Tätigkeit zu umgrenzen ist schwer, in vielen Fällen begnügt man sich bis auf weiteres mit der Bezeichnung »Carloneschule«. Seine Hauptwerke sind die Stiftskirchen Garsten und St. Florian (Abb. 497), in denen er eine Formensprache von wuchtigster Schwere führt; auch die Stiftskirche Kremsmünster und das Innere des Domes von Passau werden wesentlich ihm gehören (Abb. 496). Der Begabteste in der ganzen Gruppe war wohl der in Wien geborene Donato d'Allio. Von seinem mächtigen Entwurf für den Stiftsbau in Klosterneuburg (1730) ist nur der vierte Teil zur Ausführung gelangt, auch dieses Bruchstück schon höchst imposant und zum Besten des österreichischen Barocks gehörend. In Wien ist von ihm die Salesianerinnenkirche.

Auf den Schultern der Italiener kommen im 18. Jh. deutsche Meister in die Höhe, die wir leider noch nicht genau kennen. Dies gilt auch von dem großen Jakob Prandtauer (1655?—1727). Er ist nicht, wie seine Wiener Zeitgenossen, europäisch tingiert, sondern gesättigt mit dem urwüchsigen Lebensgefühl seiner Heimat, naiv im besten Sinne. Sein Name ist mit den zwei Stiftsbauten verbunden, in denen der österreichische Barock seinen österreichischsten Ausdruck gefunden hat, mit Melk und St. Florian. Melk liegt auf einem steil abfallenden Felsen über der Donau (Abb. 468). Aus dieser landschaftlichen Situation ist die Idee der Fassade geboren. Zwei kurze Flügel schieben sich über die Fluchtlinie jener vor bis an den Rand des Felsens und werden durch einen niedrigen Terrassenbau, in dessen Mitte ein breiter Torbogen sich öffnet, verbunden. Dahinter ragt in nicht genau abmeßbarer Entfernung die Kirchenfront mit zwei in phantastische Schweiflinien auslaufenden Türmen, den Korrespondenten der Klosterfronten. Höchst eigentümlich die mehrfach gebrochene Kuppellinie. Die Formensprache in ihrer genialen Derbheit ist bezwingend einheitlich, es scheint sich dem Meister alles von selbst verstanden zu haben. Der Grundriß folgt dem bekannten Schema. Der innere Aufbau ist ungewöhnlich in die Höhe gestreckt, entgegen der das Licht mächtig zentralisierenden Kuppel (Abb. 493, 494).

Die ungeheuer reiche Dekoration wird durch einen wundervoll sonoren Farbenklang — entgegengesetzt den weißen Italienerbauten — zusammengehalten: die Pilaster aus rotem Marmor stehen auf gelblichen Lisenen und diese auf graumarmorner Mauergrund, auch etwas Grün spielt hinein, und das Ornament glitzert golden. Die Decke ist nicht stuckiert, sondern mit einer, das Stuckornament ersetzenden, höchst harmonisch gestimmten Malerei versehen. Der Melker Innenraum ist als reine Architektur genommen, das muß man nüchtern zugestehen, weder originell noch überhaupt besonders ausgezeichnet; auf eine Architektur war es in ihm aber auch nicht abgesehen, sondern auf Verklärung der starren architektonischen Substanz gleichsam zu einem leichteren Aggregatzustand. Wo eigentlich deutscher Barock ist, ist auch dies Verlangen da. Bei Prandtauer durchbricht es mit aller Macht den italienischen Schulbesitz. — In St. Florian rührt die Kirche nicht von Prandtauer her, auch keineswegs alles in dem weitläufigen und mit großer Pracht ausgestatteten Stiftsgebäude. Gesichert ist ihm die mit Recht berühmte Haupttreppe; sie besteht aus zwei Fluchten, die aber nicht innerhalb des Gebäudes, sondern in einem für sie errichteten Vorbau liegen, und dieser ist in weiten Arkaden allseits geöffnet, ein Zwischending also zwischen Freitreppe und Binnentreppe; man kann sich denken, wie schöne Durch- und Ausblicke dadurch entstehen. Die Korridore haben Stukkatur von erster Qualität. Eine lange Zimmerflucht ist — wie auch in manchen andern Klöstern — für etwaigen Besuch aus der kaiserlichen Familie mit Opulenz eingerichtet, uns um so willkommener, da Inneneinrichtungen der kaiserlichen Schlösser aus dieser Zeit nicht erhalten sind (Abb. 629).

Die Gipfelleistung der 30er Jahre ist die Kirche und Bibliothek des Stiftes Altenburg von Prandtauers Schüler Munggenast. Das Neue an ihnen ist nicht die Raumform an sich, sondern die Einwirkung einer nüancenreichen Farbenskala auf den Raumeindruck; die Farbe bricht die plastische Körperhaftigkeit der Wandglieder und löst sie in einem farbigen Raum von ganz neuen, unrealistischen Eigenschaften auf. Ein früherer, besonders lebenswürdiger Bau Munggenasts ist Kirche und Kloster Dürnstein (Abb. 471, 484). — Zu den ganz großen Stiftsbauten gehört noch Admont in Steiermark. Wieweit hier Pläne von Prandtauer zugrunde liegen — es wird behauptet —, können wir nicht entscheiden; ersten Ranges in seiner Art ist der Bibliothekssaal (von Heyberger 1745). Kremsmünster hat seine monumentalen Fischteiche, sie sind von kreuzgangähnlichen Bogengängen eingefasst. Endlich darf auch in der flüchtigsten Übersicht das Donaukloster Wilhering nicht fehlen. Es ist jünger als die bisher betrachteten (seit 1738) und steht auf einer wesentlich anderen Linie, näher dem Rokoko, wohl unter bairischem Einfluß, wie denn auch die Dekoration nachweislich von Wessobrunnern (Feichtmayr und Üblherr) herrührt; der Architekt dieses ungemein anmutigen und

fröhlichen Baus ist nicht gesichert. Relativ klassisch ist dagegen die Stiftskirche Herzogenburg von 1743. Eine selbständige, dem österreichischen Barock koordinierte Gruppe besitzt Tirol. Sie hat die italienische Basis stärker bewahrt, gelegentlich mit süddeutschen Anregungen gekreuzt.

Prag. Der böhmische Barock ist in ungefähr gleichem Maßverhältnis wie der österreichische zwischen Italiener und Deutsche geteilt; ob möglicherweise ein leises Mitschwingen slawischen Empfindens zu erkennen wäre, lassen wir dahingestellt. Zwischen Prag und Wien haben Wechselwirkungen bestanden, doch sind sie, wie es scheint, noch nicht genügend untersucht. In den Jahrzehnten nach der Schlacht am Weißen Berge, als der neue, streng katholische Adel sich heimisch einrichtete, war in Böhmen die Baubewegung zuerst lebhafter als in Österreich, und vielleicht noch einseitiger als dort stützte sie sich auf Italiener. Unter den Deutschen gewann sich zuerst Abraham Leutner († 1690) Ansehen. Nach ihm der aus Oberbaiern eingewanderte Christoph Dientzenhofer. Sein Hauptwerk ist die 1673 begonnene Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite. Seit der Jahrhundertwende wurden, ähnlich wie in Österreich, die Deutschen Sieger über die Italiener. Der jüngere Dientzenhofer, Kilian Ignaz (1690 bis 1752), war der anerkannt erste Architekt Böhmens in einer Zeit überaus regsamer Bautätigkeit. In seinen Kirchen (in Prag St. Johann auf dem Felsen, St. Thomas, Vollendung der Fassade von St. Nikolaus, anderes in der Provinz) ergeht er sich in den lebhaftesten Kurvaturen in Grundriß und Aufriß und erweist überhaupt eine radikal barocke Gesinnung, wie denn schon sein Vater irgendwie mit der Richtung Borrominis und Guarinis in Berührung gekommen war.

In Schlesien, das ja damals noch zu Österreich gehörte, steht der Barock ganz im Zeichen der wiederhergestellten alten Kirche. Die Jesuiten traten wiederholt als Baumeister auf. Die 1673 von ihnen umgebaute Maria-Himmelfahrts-Kirche in Glatz ist von einer fast barbarischen Buntheit des Schmucks. Ihr Hauptwerk ist die seit 1728 von einem der Ihrigen, Christoph Tausch, erbaute Universität in Breslau, ein wuchtiger, aber nach außen monotoner Bau, der in der Aula und dem Musiksaal zwei ungemein charakteristische Prunkstücke enthält; in dem gedrückten Raum haben die schweren Formen etwas beinahe Bedrohliches (Abb. 626). Die Universitätskirche, ebenfalls von Pater Tausch, ist in der schwülen Pracht ihrer Dekoration ein Meisterstück. Unter den Klöstern des Landes ragen die drei zisterziensischen hervor. In Heinrichau wurde ein herber

Ziegelbau des 14. Jahrhunderts zu Ende des 17. umgebaut und mit gehäuftem Schwulstbarock ausgestattet; das Stiftsgebäude in altertümlich deutscher Auffassung; davor eine aus plastischen Wolken zusammengeballte Dreifaltigkeitssäule, dergleichen in Schlesien in größerer Zahl zur Aufstellung kamen. In Leubus ist die Kirche ebenfalls Umbau, das Stiftsgebäude Neubau, in Größe der Anlage und Pracht der inneren Einrichtung mit den reichsten Österreichs wetteifernd. In Grüßau ist die Kirche nicht mehr als konventionell, sehr bedeutend aber die Fassade (Abb. 478). In ihrem Grundriß wechseln konkave und konvexe Linien, im Aufbau werden alle Gesimse geschweift oder gebrochen; trotz dieser stürmischen Bewegung bleibt der Eindruck übersichtlich und hoch monumental; man darf es wagen, zu behaupten, daß auf der Linie barocken Wollens es in Deutschland keine bessere Kirchenfassade gibt.

BAIERN.

Überschauen wir die Jahrhunderte und in ihnen den wechselnden Anteil der deutschen Landschaften an den großen historischen Baustilen, so zeigt sich: der romanische und der gotische haben alles in allem ihre besten Leistungen im Westen und Norden vollbracht, Süddeutschland dagegen erlebte seine architekturgeschichtliche Hochblüte im Barock. Und in Süddeutschland wieder war das barocke Kernland Baiern.

Damit soll nicht etwa behauptet sein, daß Baiern — wir sprechen selbstverständlich von Altbaiern — sonst unerreichte Höchstleistungen des Barocks hervorgebracht habe. Offenbar aber war in Baiern die Geistesart des Volkes dem Wesen des Barocks so nahe verwandt wie bei keinem andern Stamme. Schon die spätgotische Bau- und Bildhauerkunst ließ diese Tendenz erkennen. Wohl hat am Ende des 16. und noch einmal am Ende des 17. Jahrhunderts auch der bairische Barock einen fremdländischen Einschlag empfangen, aber derselbe wurde schnell und vollständig von der bodenständigen Überlieferung aufgesogen. Das meiste und Charaktervollste ist, anders als in Schwaben und Franken, von Söhnen des heimischen Bodens geschaffen worden; nirgends hat die Verdeutschung des Barocks gleich tiefe Wurzeln. Außerdem hat der bairische Barock sich weit über die Grenzen des Stammgebietes ausgedehnt. Der schwäbische Kirchenbau verdankt seine höchste Blüte bairischen Meistern; eine aus Baiern stammende Architektenfamilie errang in Böhmen und Franken eine große Stellung; bairische Dekorationskünstler waren gesucht bis an den Bodensee und den unteren Main.

Baiern ging aus dem Dreißigjährigen Kriege als ein vergrößertes, fest geschlossenes, im Glauben einiges Territorium hervor. Das Land war nicht reich, aber vom Kriege hatte es verhältnismäßig wenig gelitten. Es ist das einzige, in dem die im Frühbarock begonnene Entwicklung sich

kontinuierlich fortsetzte. Schärfere Einschnitte zeigen nur die Unternehmungen des Hofes. Aber das ganze Land war baueifrig, wenn auch mit einseitiger Richtung auf das Kirchliche. Nach und nach wurde ein großer Teil der aus dem Mittelalter überkommenen Land- und Klosterkirchen mit Barockformen umhüllt. Daneben erstanden Neubauten in nicht geringer Zahl. Zuerst war das Inntal mit den westlich angrenzenden Gebieten am regsamsten. Hier breiteten sich die welschen Muratori aus, Wanderkünstler aus Südtirol und Graubünden, denen es nicht schwer fiel, die italienischen Vulgärformen mit nordischem Empfinden zu durchdringen. Einige Familien wurden dauernd ansässig. Kaspar Zucalli aus Roveredo baute in Gars am Inn (1661) und in Traunstein (1675), ein anderes Glied der Familie im Chorherrenstift Au, ein drittes in Salzburg, und dem jüngsten, Enrico Zucalli, gelang es, am Hof in München Fuß zu fassen. Kaspars Parlier Lorenzo Sciasca errichtete im Bezirk von Miesbach die schönen Kirchen von Gmund und Kloster Weyarn (1687) nach dem deutschen Schema des einschiffigen Raumes mit tiefen Wandpfeilern. Um dieselbe Zeit erneuerten ungenannte Muratori die altberühmte Klosterkirche Tegernsee (Abb. 495) in der lange vergessen gewesenen Raumform der Basilika. Keine dieser unter welscher Leitung gebauten Kirchen läßt einen Augenblick zweifelhaft, daß sie auf deutschem Boden stehen. Andererseits bemühten sich die doch keineswegs verdrängten eingeborenen Maurermeister redlich darum, von den Welschen zu lernen. Daß ihnen dieses anfangs nur unvollkommen gelang, zeigt der im übrigen großartige 1683 vollendete Neubau in Benediktbeuren, dessen Meister nicht überliefert ist. In Aibling saßen die Dientzenhofer. Vermutlich einer aus dieser Sippe hat sich an dem seltsamen kleinen Rundbau in Westerdorf (1670) versucht. Wie denn überhaupt das Neue der zentralen Anlage gerade die deutschen Meister anzog. An der Spitze steht, zeitlich wie dem Werte nach, die große Wallfahrtskirche Maria-Birnbaum nordwestlich von München, 1661—68 von Konstantin Bader ausgeführt, ein hoher Kreiszyylinder von 16 m Durchmesser, westlich und östlich anschließend Vorhalle und Chor im Grundriß eines aus Kreissegmenten zusammengesetzten Dreipasses. Ebenfalls eine Wallfahrtskirche und ein Zentralbau, der Mittelraum quadratisch, Exedren an allen vier Seiten, ist die seit 1687 von Joh. Schmutzer aus Wessobrunn errichtete und üppig ausgeschmückte Kirche in Vilgertshofen im Lechgebiet und die ähnlich angelegte, wohl ebenfalls auf Schmutzer zurückgehende Wallfahrtskapelle in Heuwinkel bei Weilheim. Die Basilika wurde aufgenommen von Bader in Niederschönenfeld und in Deggendorf, von einem der Dientzenhofer in Weihenlinden. Im ganzen lebt diese Epoche doch am meisten in den Belangen der Dekoration. Es bilden sich mehrere Lokalschulen, unter denen die von Wessobrunn in Westbairn und Schwaben die meistbeschäftigte

war. Ihre beste Kraft war zwischen 1675 und 1700 Johann Schmutzer. Von ihm rühren die ausgedehnten Stuckarbeiten in Vilgertshofen, Obermarchtal, Friedrichshafen her, von anderen derselben Herkunft die in Ilgen, Wettenhausen, Schönenberg (Abb. 474, 499, 530). Franz Schmutzer arbeitete zwischen 1700 und 1720 in Weingarten und Weißenau, Josef Schmutzer in Donauwörth. Um 1720 treten die Brüderpaare Zimmermann und Feichtmayr auf, verlassen aber bald ihre ländliche Heimat, um von München aus eine weit ausgedehnte Wandertätigkeit anzutreten.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und am Anfang des 18. — die Beispiele ließen sich vermehren — schwoll also die kirchliche Bautätigkeit beträchtlich an, und man kann nicht sagen, daß in ihr die einheimische Kunst durch die italienische Einwanderung unterdrückt worden wäre. Dieses trat nun aber zeitweilig in der Landeshauptstadt, in München, ein. Hier gab am Hofe die Kurfürstin Henriette Adelaïde, eine Prinzessin aus dem Hause Savoyen, den Ton an. Von 1665 ab ließ sie durch zwei italienische Landsleute, Barelli und Pistorini, ihr Appartement in der Residenz neu einrichten. Nur ein Teil der Zimmerfolge (seit dem Besuch des Papstes Pius VI. »die päpstlichen Zimmer« genannt) ist erhalten. Die reich vergoldeten Kassettendecken, die Marmorwände in Scagliolatechnik, die schweren Kamine und mächtigen, hochlehnigen Stühle nehmen sich in den nordisch klein abgemessenen Räumen einigermaßen drückend und anspruchsvoll aus. Ein Opernhaus und Turnierhaus sind verschwunden. Der 1671 nach italienischen Mustern angelegte Park von Nymphenburg wurde im folgenden Jahrhundert im französischen Geschmack umgestaltet, erhalten hat sich aus Adelaïdens Zeit der Mittelbau des Schlosses. Das bauliche Hauptunternehmen Ferdinand Marias und seiner Gemahlin war die dem vornehmen neuen Orden der Theatiner übergebene Kirche St. Cajetan (1663—1675). Sie gehört in jene große kosmopolitische Familie, deren Stammutter die Kirche Gesù in Rom ist und der in München bereits die Michaelskirche sich angeschlossen hatte. Verwebt der ältere Bau die Abstufung mit stark selbständigen Zügen, so will die Theatinerkirche bis aufs letzte italienisch sein und hat dies auch erreicht. Münchnerisch, bairisch ist an ihr nichts. Die von einem hohen Tambour emporgetragene Kuppel zeigte diese majestätische Form des Südens auf deutschem Boden zum erstenmal*. Das Innere ist nicht auffallend groß, erreicht aber durch seine auf hohem Kothurn einerschreitende Behandlung durchaus jenes kalt Grandiose und Überwältigende, das den römischen Barock kennzeichnet. Dahin gehört der völlige Mangel an Farbe. Dicht zusammengeballtes Stuckornament, von nun ab das Vorbild für vornehme Kirchenarchitekturen, überzieht die Flächen. Die mächtigen, ebenfalls farblosen Altäre sind von Bernini inspiriert,

* In Kempten zwar etwas früher projektiert, aber unvollkommen ausgeführt.

auf den speziell die Hereinziehung des Fensters in die krönende Ädikula hinweist*.

Barellis Nachfolger in der Gunst des Kurfürsten (seit 1679 Max Emanuel) war Enrico Zucalli, eine derb-kräftige Natur mit großzügig monumentalen Neigungen. Von seinen Bauten ist mehreres untergegangen (so der Umbau des Klosters Ettal) oder unausgeführt geblieben (die als mächtiger Zentralbau gedachte Wallfahrtskirche Altötting). Sein Hauptwerk wäre die neue Residenz in Schleißheim geworden. Kurfürst Max Emanuel ist der erste deutsche Fürst, der seine Augen auf Paris richtete. Es ist aber nicht Versailles, das sich Zucalli zum Vorbild nahm, sondern für ihn, den Italiener, bezeichnend, Berninis Louvre-Entwurf: eine Vierflügelanlage um einen quadratischen Binnenhof mit Vorhöfen für Kirche, Theater, Arena. Nur ein kleiner Teil war vollendet, als der spanische Erbfolgekrieg die Weiterführung stilllegte. Einen zweiten großen Schloßbau begann Zucalli für den Kurfürsten von Köln, einen Bruder Max Emanuels, in Bonn. Der erhalten gebliebene Teil ist in Anlage und Formbehandlung italienisch. — Bedeutender für die Entwicklung der bairischen Baukunst wurde Giovanni Antonio Viscardi. Er ist einer von den nicht seltenen Italienern, die ernstlich auf die Kunstüberlieferung ihrer Adoptivheimat eingingen; in seinen Werken wandelte sich der italienische Barock zum deutschen Barock. Dem ersteren stehen noch nahe die Wallfahrtskirche in Freistadt in der Oberpfalz, 1700—1710 für den Grafen Tilly ausgeführt, und die Dreifaltigkeitskirche in München, 1711—1714, beides gruppierende Zentralbauten. Sein größter Kirchenbau, auch innerlich der bedeutendste, ist die Zisterzienserkirche Fürstenfeld (1718—1736). Hier ist er nicht mehr Italiener. Er greift nicht, was nahegelegen hätte, auf die Theatinerkirche, sondern auf die Michaelskirche zurück. Der langgestreckte Grundriß entspricht den Gewohnheiten des Ordens. Die stark in die Höhe getriebene Proportion des Schiffes ist deutsch, ebenso die hoch aufgetürmte Fassade. Ganz unitalienisch ist auch die farbenreiche, feierlich strahlende Dekoration (Abb. 501).

Durch den Dreißigjährigen Krieg wurde dem kurbairischen Territorium die Oberpfalz hinzugefügt. In der ersten Zeit der mit Strenge durchgeführten Rekatholisierung begnügte man sich mit neuer Ausstattung der vorgefundenen Kirchen. Die ersten Neubauten schlossen sich der böhmischen Schule an, wenn auch die Ausführenden aus Oberbaiern stammten. Von 1681 ab wurde am Fuße des Fichtelgebirges die

* An der Theatinerkirche geht alles Wesentliche auf Barelli zurück. Nur die Türme erhielten durch Zucalli ein potenziert barockes Gepräge, ein verfeinertes die viel später (1767) von Cuvilliés ausgeführte Fassade.

Zisterzienserkirche Waldsassen, von 1691 ab die Prämonstratenserkirche Speinshart erbaut; die erste nach einem Entwurf Abraham Leuthners in Prag von Georg Dientzenhofer, die zweite von dessen Neffen Wolfgang. Beide sind von Italienern stuckiert, Waldsassen harmonisch prächtig, Speinshart mit wilder Übertreibung. Unter den zahlreichen Wallfahrtskirchen macht sich die zu Kappel bemerklich; in symbolischer Hindeutung auf die hl. Dreifaltigkeit sind hier drei mit Halbkuppeln überwölbte Halbkreise derartig zusammengefügt, daß ihre Sehnen ein gleichseitiges Dreieck bilden und drei schlanke Türme aus den Winkeln aufsteigen. In einem Sammelband aus dem Besitz des jüngeren Dientzenhofer finden sich mehrere, in ähnlicher Weise symbolisierende Entwürfe, z. B. ein Achteck mit sieben Rundkapellen als Hinweis auf die sieben Schmerzen der Jungfrau Maria. — Der bedeutendste Bau der österreichisch-italienischen Richtung ist aber der Dom zu Passau (1668—1677), eigentlich nur eine eingreifende Erneuerung einer großen, spätgotischen Basilika; der Chor zeigt außen die gotischen Formen unverändert; das Langhaus scheint neu zu sein, sein Aufbau als reine Basilika läßt aber gotischen Rhythmus durchfühlen; den Barockeindruck bedingt allein die wuchtige Stuckdekoration der Carlonewerkstatt. Der Hochbarock hat in Baiern nichts von gleicher Bedeutung geschaffen (Abb. 496).

Wir wenden uns nach Oberbaiern zurück. Hier ging am Anfang des 18. Jahrhunderts die Vorherrschaft der Italiener zu Ende. Der bairische Spätbarock teilte sich in zwei Äste: in der religiösen Kunst erhob sich die deutsche Auffassung zu Selbständigkeit, in der höfischen wurde der französische Einfluß mächtig. Es konnte aber nicht anders sein, als daß im Laufe der Zeit beide Äste sich ineinander verzweigten.

Dem Willen zur Verdeutschung des italienischen Barocks hatten schon Viscardis Spätwerke nachgegeben. Die führenden Persönlichkeiten in dieser Richtung wurden die Brüder Asam: Cosmas Damian 1686—1739, Egid Quirin 1692—1750. Sie sind aus den Handwerkerkreisen des Landes hervorgegangen, Söhne eines in den Kirchen der Inngegend und am Tegernsee vielbeschäftigten Freskomalers. In den Jahren 1712 bis 1713 waren sie in Rom, wo sie an der Akademie von S. Luca ihre Studien machten. Es ist merkwürdig, wie frei von Schulzwang sie zurückkehrten; sie bewegten sich in den römischen Formen, die etwas völlig Neues ihnen als Baiern ja auch nicht waren, mit unübertrefflicher Frische und Naivität; ihr Leitstern war ihr angeborenes Naturell. Von Haus aus waren sie Dekorateure, der ältere Bruder Maler, der jüngere Bildner in Stuck, Architekten wurden sie erst später und immer nur in dem Sinne, daß ihnen die Architektur Folie war für das Zusammenspiel aller dekorativen Faktoren. Das Wort »malerisch« drückt dies Hinaustreiben der Archi-

tektur über die in ihrem Begriff liegenden Grenzen nur unvollkommen aus. Die Brüder waren unübertrefflich, wo sie zusammen arbeiteten und ein Gesamtkunstwerk aus einem Guß schaffen durften; wenn sie als Maler oder Bildhauer einzeln auftreten und in einem ihnen gegebenen Architekturraum, da zeigt sich die Relativität ihrer Kunst. — Über das Wesen der Asam belehrt am schnellsten ein Spätwerk, das allbekannte Johannes-Nepomuk-Kirchlein in München (1733—1735). Die Fassade steht in der Häuserflucht der Straße, benachbart dem Wohnhause der Künstler. Es ist der Mühe wert, sich klarzumachen, wie unentbehrlich ihr diese Nachbarschaft ist. Neben den kleinteiligen Formen des Hauses erscheint die in einheitlicher Bewegung emporwachsende Kirchenfassade groß. Ein Stück Natur, der gewachsene Fels neben der Tür, ist in sie aufgenommen. Das Innere ist, architektonisch betrachtet, formlos (Abb. 511). Die ovale Vorhalle, die Ausbuchtungen des Langhauses, der ovale Chor kommen in diesen Eigenschaften nicht zur Wahrnehmung. Im Aufbau erst, welch ein Gedränge von Einzelheiten, und doch nichts einzelnes herauslösbar, eine wogende, zitternde, richtungslose Bewegung, die nur durch die Beleuchtung gegliedert wird, diese aber, mit einem der Bühne abgesehenen Kunstgriff, so angeordnet, daß die Lichtquellen verborgen bleiben. Wo ist der stilgeschichtliche Platz der Asamschen Johanneskapelle? In ihr die Quintessenz des Rokokos und zugleich im Rokoko ein wesentlich französisches Geisteserzeugnis zu sehen — woran wir uns gewöhnt haben — ist Gedankenlosigkeit. Der Stil der Asam ist von italienischer Grundlage aus eine wesentlich deutsche, bestimmter gesagt bairische Neubildung, mit Frankreich hat er nichts zu tun, ja, es ist kein schärferer Gegensatz denkbar als zwischen seiner blutvollen Phantastik und dem akademisch klaren und kalten Kirchenbau der Franzosen jener Zeit. — Vorausgegangen waren die Klosterkirchen in Rohr und Weltenburg, beide im niederbairischen Donaugebiet gelegen, die Architektur der ersten (1718) von Egid Quirin, die der zweiten von Cosmas Damian (1717) entworfen. Die Kirche in Rohr zeigt in den wuchtigen Bauformen deutlich die Herkunft aus dem römischen Barock, ihr Besonderes ist die Lichtverteilung und die Behandlung der Architektur als Kulisse für die Altäre; am Hochaltar umstehen die überlebensgroßen, heftig bewegten Stuckfiguren der Apostel das leere Grab der Gottesmutter, diese selbst von Engeln getragen, eine vollkommen frei schwebende Gruppe, erwartet von der hl. Dreieinigkeit. — In Weltenburg kann man verstehen, was Oswald Spengler mit dem Satze meint, im Barock sei der Raum zur Zeit geworden. Wie ist hier alles darauf angelegt, den Besucher eine Reihenfolge gesonderter, ungleichartiger Bilder erleben zu lassen wie die Sätze einer Sonate. Nach langer Waldwanderung sehen wir plötzlich vor uns auf schmaler Uferbank, kurz bevor der Strom zwischen hohen Felswänden wieder verschwindet, das einsame Kloster liegen. Das Äußere

ist das einer Landkirche gewöhnlichen Schlages. Ohne besondere Erwartungen betreten wir das Innere — und finden ein Märchen. Nicht auf einen betäubenden Schlag ist es abgesehen, sondern auf eine sich entfaltende Folge von Überraschungen. Zuerst eine kleine, niedrige Vorhalle, heiter und fein dekoriert, mit dem üblichen Apparat von Beichtstühlen. Darauf ein hoher, ovaler Kuppelraum in ernster Säulenarchitektur und feierlich sonorer Färbung des Marmorstucks mit stellenweise aufblitzendem Gold. Dem sich hebenden Blick kommt die erste Überraschung entgegen: über dem dämmerigen Raum schwebt in jauchzend hellem Licht ein rauschend bewegter Himmel. Das Wunder ist bewirkt durch eine große Öffnung im Kuppelscheitel, über der sich eine zweite Schale erhebt, Trägerin der von unsichtbaren Fenstern hellstens beleuchteten Malerei. Weiter geradeaus hat alle faßbare Architektur ein Ende: wir sehen ein enges, dunkles Presbyterium mit einem Loch in der Rückwand, jenseits in unendlich erscheinender Ferne eine goldene Lichtwelt wogender, farbiger Gestalten, in der Öffnung aber steht in kaltem Halblicht ein riesiger silberner Reiter, die Statue St. Georgs, begleitet vom Drachen und der befreiten Jungfrau. Es ist leicht zu sagen, dies sei Theater. Das Merkwürdige ist, daß es nichts Kleinliches und Schwindelhaftes an sich hat. Die naiven, märchengläubigen Gemüter des Volkes müssen von diesem Anblick ganz überwältigt worden sein. — Eine dritte gemeinsame Schöpfung der Brüder ist sodann der Maria-Viktoria-Saal der marianischen Studentenbruderschaft in Ingolstadt. Es ist ein einfacher, rechteckiger Saal, von dem Festsaal eines Schlosses in der Architektur nicht unterschieden. Alles wird hier von der Dekoration gesagt. Sie ist erfüllt von einer wehrauchschwülen Andachtsstimmung, die uns, wie wenig es sonst, ins Herz katholischer Frömmigkeit dieser Zeit versetzt. — Gemeinsam von den Brüdern ausgeführte Dekorationen finden sich noch im Dom zu Freising, im Kloster Aldersbach in Niederbayern, in der Damenstiftskirche in München, in der Klosterkirche Osterhofen unweit Plattling, in S. Emmeram in Regensburg. Wie man sieht, lag ihr Arbeitsgebiet östlich des Meridians von München. Cosmas Damian für sich allein, als Maler, hat auch außerhalb Baierns Aufträge angenommen, in der Schweiz und am Main.

Währenddessen hatte in München eine französische Welle Eingang gefunden. Es geschah in Verkettung mit den Wirren, die der spanische Erbfolgekrieg über Baiern brachte. Kurfürst Max Emanuel war eine glänzende Fürstenfigur im Sinne seiner Zeit, ein feuriger und tapferer Soldat, ein unbesonnener Tor in der Politik, ein maßloser Verschwender für Pracht und Vergnügen. Sein Ehrgeiz brannte nach der Kaiserkrone für sich, nach der spanischen Thronfolge für seinen Sohn. Im ausbrechen-

den Kriege auf die Seite Ludwigs XIV. getreten, wurde er nach der Schlacht bei Höchstädt landflüchtig und lebte zehn Jahre lang als Pensionär des französischen Königs in St. Cloud. 1714 kehrte er in sein Land zurück, und der Münchener Hof wurde wieder einer der üppigsten. Die Bauunternehmungen überstürzten sich. Aber die Leitung hatte nicht mehr Zucalli, der noch lebte, sondern Josef Effner. Ein Gärtnersohn aus Dachau, war er vor Jahren nach Paris geschickt zur Vervollkommnung in der Gartenbaukunst. Man weiß, in wie nahem Zusammenhang diese mit der Architektur stand. Effner studierte bei Boffrand, einem Vertreter der klassizistischen Richtung. Mit seinem Herrn nach München zurückgekehrt, wurden ihm außer neuen Zimmereinrichtungen in der Residenz die Pagodenburg und Badenburg im Nymphenburger Park übertragen (Abb. 637). Es ist nun merkwürdig, wie ihm in der Münchener Luft der Glaube an die Alleingültigkeit der französischen Konvention dahinschwand. Er suchte nach freieren Möglichkeiten. Schon 1717 unternahm er eine Studienreise nach Italien. Der 1720 begonnene Palast für den Grafen Preysing hat kaum noch etwas Französisches, vor allem nicht die Bekleidung der Fassade mit blühenden Schmuckformen der Innenarchitektur (Abb. 638). Effner erinnert hier zu auffallend (z. B. in den nach unten verjüngten Pilastern und der Form der Fensterverdachung) an den Wiener Hildebrandt, als daß es Zufall sein könnte. Französischen Anschauungen nähert er sich wieder im Schloß von Schleißheim, dessen Weiterführung 1719 Effner übernahm. Der vierflügelige Plan Zucallis wurde aufgegeben, der Mittelbau durch Anfügung von Galerien und Eckpavillons enorm (auf 330 m) gestreckt, bei schwacher Gliederung durch Risalite, das Erdgeschoß dem Obergeschoß gleichwertig gemacht. Das Ragende und Strebende des älteren deutschen Schloßbaus ist also ins Gegenteil umgeschlagen und das vom Schwulst befreite Detail akademisch ernüchert. Ist hierin das Vorbild der Gartenfassade von Versailles, übrigens ohne Anlehnung im einzelnen, unverkennbar, so hat auf die staffelförmige Erweiterung des Nymphenburger Schlosses die Versailler Stadtseite eingewirkt. Die Architektur für sich bedeutet in Nymphenburg nicht viel. Der ganze Wert liegt in der Verbindung der Baulichkeiten mit wasserreichen Gärten. Effners persönlicher Stil äußert sich am freiesten und angenehmsten in der inneren Ausstattung Schleißheims. Sie ist in weißem Stuck ausgeführt. Die figürliche Plastik spielt noch eine große Rolle, aber sie ist eleganter und leichter geworden; im Ornament vermischt sich das Bandelwerk mit lockeren Ranken, Palmzweigen und Gewinden, der Akanthus ist verschwunden. Die Flächen sind gefüllt, aber ohne Gedränge. In die fünfzehn Jahre in Anspruch nehmende Ausführung teilten sich Franzosen, Italiener und Deutsche; Effner verstand es, sie zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammenzuhalten.

1725 wurde neben Effner (der erst 1745 starb) als zweiter Hofbau-

meister François Cuvilliés (1695—1768) angestellt, der bald die treibende Kraft des Münchener Kunstlebens wurde, soweit dieses vom Hofe abhing. Er ist doch nicht so ohne weiteres, wie man es sich oft vorgestellt hat, als Wortführer des französischen Geschmacks anzusprechen. Von Geburt ist er ein Wallone aus dem Hennegau. Während der Verbannung Max Emanuels trat er als Hofzwerg in dessen Dienste. In München beschäftigte ihn Effner als Zeichner. 1720 bis 1724 studierte er an der Pariser Akademie, machte dann noch eine Reise durch Italien. Seine Tätigkeit in München gilt fast ausschließlich der profanen Architektur. Es war die Zeit, in der der Adel sich Stadtpaläste zu bauen begann. Zucalli ist am besten durch das für den Grafen Fugger gebaute Haus an der jetzigen Promenadenstraße (1693) vertreten, Effner durch das Preysingsche Palais (1723—28) bei der Feldherrenhalle. Cuvilliés baute die Palais Piosasque de Non in der Theatinerstraße 1728, Holnstein (jetzt erzbischöfliches Palais) 1733, Preysing in der Prannerstraße 1740. Wir müssen es als unmöglich eingestehen, daß diese Bauten irgendwo in Frankreich stehen könnten; die allgemeine Disposition hat mit dem französischen Adelshotel keinerlei Ähnlichkeit, und die Formen bewegen sich in einer dialektlosen Gemeinsprache, als deren Grundbestandteil noch immer am deutlichsten das Italienische herausklingt. Musterhaft französisch gedacht ist dagegen die Amalienburg im Nymphenburger Park (1734), die verschwiegene Herberge der geselligen Freuden eines kleinsten Kreises. Das Äußere vornehm bescheiden, nur ein einziges Geschoß, das direkt auf der Erde aufsitzt; im Innern ein runder Saal, um den sich in kunstvoller Freiheit wenige Gemächer und Nebengelasse gruppieren. Aber die Architektur ist Nebensache geworden, gleichsam nur die Kasette zur Aufbewahrung von Pretiosen ungeheuren Wertes. In der Dekoration befinden wir uns im eigentlichen Rokoko (Abb. 640, 641). Es ist nicht identisch mit dem französischen Louis XV. In diesem ist das Ornamentale noch immer in klare Tektonik eingebunden. Hier aber ist alles Auflösung, in Bewegung, getragen von einer sprießenden, rankenden Pflanzenwelt, die über alle funktionellen Grenzen, zumal auch die zwischen Wand und Decke, hinwegspielt — eine Bewegung, die aber nicht Ausdruck durchdringender Kraft ist, sondern nur des Wegfalls aller Widerstände, mühelos, weil hemmungslos. Die Farben sind blau und mattgelb mit Silber. Die Ausführung des nicht mehr in Stuck modellierten, sondern in Holz geschnitzten Ornaments ist von unüberbietbarer Feinfühligkeit und Formenscharfe, auf den Anblick in der Nähe berechnet. Hier wird klar, daß der wahre Ort des Rokokos der kleine Raum ist.

Je mehr eine Aufgabe sich dem Monumentalen nähert, um so weniger liegt sie dem Rokoko. Ganz leise zeigt sich dies schon in den wundervollen »Reichen Zimmern« der Münchener Residenz, auf die wir, wie auf Cuvilliés sonstige Werke, hier nicht näher eingehen können.

Sehr bemerkenswert ist, daß in der Amalienburg wie in der Residenz zur Ausführung nur einheimische Kräfte, darunter Künstler von Rang, wie Zimmermann, Dietrich und Mirofsky, herangezogen wurden. Zwischen ihnen und Cuvilliés muß eine Gegenseitigkeit der Einwirkung gewaltet haben, die wir genauer abzugrenzen nicht imstande sind. Wie dem auch sei, es erklärt das deutlich herauszufühlende nordische Element in Cuvilliés Schöpfungen (das ja auch dem französischen Rokoko in die Wiege gelegt war, aber dort alsbald wieder zurückgedrängt wurde) (Abb. 639).

Seit der Renaissance war im bairischen Kunstleben die am vollsten fließende Ader die Dekoration. Wesentlich in dieser Richtung bewegte sich auch Cuvilliés Einfluß, vermittelt durch seine Verbindung mit dem Wessobrunner Kreise. So entstand von etwa 1730 ab das bairische Rokoko. Es verschloß sich auch weiterhin den französischen Anregungen nicht, in seinem Stilbegriff ist aber der Nachdruck immer auf das Beiwort »bairisch« zu legen. Vollends seitdem der neue Stil in die Kirchen eindrang, wurden stärkere Register gezogen, wurden verwegener, leidenschaftlichere Klänge laut, als jemals die Franzosen duldeten. Es fällt auf, verglichen mit der vorangehenden Zeit, wie fast vollständig die fremden Künstler, den ganz akklimatisierten Cuvilliés ausgenommen, verschwinden. Neben den Asam, die ihrer besonderen Art treu blieben, sind die Brüder Zimmermann, Johann Baptist und Dominikus, und die drei Feichtmayr* (Franz Xaver, Johann Michael und Josef Anton) die Hauptvertreter des bairischen Rokokos. Ihre Wirksamkeit griff über die bairischen Grenzen hinaus: die beiden Zimmermann dekorierten die Neumünsterkirche in Würzburg, die Feichtmayr die fränkischen Klosterkirchen in Münsterschwarzach, Amorbach, Vierzehnheiligen, die schwäbischen in Zwiefalten, Ottobeuren, Salem, Neubirna, das Schloß in Bruchsal. Auch die Feichtmayr kommen aus dem Wessobrunner Kreise. Auf Eichstätt beschränkt ist der ausgezeichnete J. J. Berg. Und nicht zu vergessen J. G. Üblherr, dem u. a. der temperamentvolle, durch starke Heranziehung der Farbe eigentümliche Schmuck im Palast des Fürst- abtes von Kempten angehört. Wir hören auf, noch weitere Namen zu nennen. Jahrelange Wanderungen sind nötig, um von der ans Fabelhafte grenzenden Fruchtbarkeit, Phantasiefülle und technischen Geschicklichkeit der süddeutschen Dekorationskunst — in die ja auch die Altäre eingeschlossen sind — in den Jahren 1700—1760 eine leidliche Kenntnis zu gewinnen. Zweifellos haben in ihr die Baiern den Ton angegeben, wenn sie auch nicht die einzigen waren.

Nun hat Baiern in dieser Zeit auch einen wirklich großen Baukünstler nicht nur besessen, sondern auch ihm reichlichste Beschäftigung gegeben. Das ist Johann Michael Fischer (1691—1766).

* Aus dieser merkwürdigen Familie sind noch vier andere, weniger bedeutende Mitglieder bekannt.

Schicken wir voraus, daß er ausschließlich Kirchenbaumeister war. Dekoration und Ausstattung seiner Bauten überließ er Mitarbeitern, die vielleicht nicht immer seinen Willen genau errieten. Sein Grabstein meldet, er habe 32 Gotteshäuser und 23 Klöster gebaut, welche Zahlen nicht übertrieben zu sein brauchen, wenn man die vielen Umbauten, an denen er mitbeschäftigt war, einrechnet. Als Sohn des Stadtbau-meisters im oberpfälzischen Städtchen Burglengenfeld geboren, war er im Handwerk aufgewachsen, kein gelehrter Baumeister, auch nicht jener »ekstatischen Auflösung und brünstigen Verquickung« hingegeben, welche die Volkstümlichkeit der Asam ausmachen; »solide Klarheit« ist der Grundzug seines Wesens. Aus seiner Jugendzeit wissen wir fast nur, daß er auf der Wanderung Brunn in Mähren berührt hat. Könnte er es unterlassen haben, in Wien und Salzburg die Werke seines großen Namensvetters Fischer von Erlach kennenzulernen? Aber alle wesentlichen Vorstufen seiner Kunst liegen doch in Baiern. Von 1716 ab lebte er in München. Die Zeit des Pompösen unter Führung der Theatinerkirche war vorüber. Man suchte den leichteren Rhythmus in der Abfolge der Räume, die Verschleifung der Übergänge, die unmerkliche Bindung durch die Perspektive. Wir unterlassen es, die Anfänge dieser Entwicklung in Fischers ersten Bauten zu verfolgen. Sein Ideal, die Durchdringung von Langbau und Zentralbau (S. 300), klärt sich zuerst in St. Anna am Lehel in München (1727): als Hauptraum ein längsgerichtetes Oval mit komplizierten, außen durch ein Rechteck zusammengesetzten Nebenräumen und einem in das Oval eingreifenden kreisrunden Chor. Das Schlußergebnis der Abwandlung, deren Zwischenstufen (Franziskaner in Ingolstadt, Schloßkirche in Sandizell, Aufhausen, Berg am Laim, Abb. 516, 517) wir wieder übergehen, zeigt die Benediktinerkirche Rott am Inn (1759 ff., Abb. 508—510). Vorhalle und Sakristei, die aus einem älteren Longitudinalbau herübergenommen sind, wirken im Raumeindruck nicht mit; wir sehen eine Folge von drei kreisrunden Kuppelräumen mit starkem Übergewicht des mittleren; in die Nebenräume spielen Kreuz und Achteck herein; bei voller Klarheit des Grundrisses entstehen doch so reiche Durch- und Einblicke, daß die festen Raumgrenzen sich lösen und fließend werden. Des Meisters besonderes Geheimnis ist die milde Feierlichkeit des Gesamteindrucks. Kein üppiger Stuckdekor. An der ruhig schwebenden Kuppel ein einziges, gewaltiges Freskogemälde. — Fischers größte und eindrucksvollste, aber nicht am meisten für ihn charakteristische Bauten stehen auf schwäbischem Boden, die Benediktinerkirchen Zwiefalten (1738 ff.) und Ottobeuren (1744 ff.) (Abb. 503, 506, 507). In beiden hatte er sich mit schon vor ihm begonnenen Anlagen abzufinden. Sie sind Langbauten mit zentralisierend behandeltem Querschiff und Vierungskuppel. In Ottobeuren liegt der Schnittpunkt genau in der Mitte, die Kreuzarme sind ab-

gerundet, in ihrer Längenausdehnung dem Langhaus (nach Abzug von Altarhaus und Vorhalle) genau gleichgesetzt. Das ist eine Weiterbildung von Weingarten. Fischers Idee von Verschmelzung des zentralen und longitudinalen Typus entsprach es nicht. Erst im Aufbau hat er, soweit es ohne Dissonanz noch möglich war, seine eigene Art durchgesetzt. Die Stuckdekoration und die Altäre (von J. M. Feichtmayr) sind ausgesprochenes Rokoko und lassen allerdings erkennen, daß dieser Stil bestimmte Größenmaße nicht überschreiten darf, ohne leer zu werden; das Majestätische und Kolossale sind eben Regionen, in die das Rokoko sich nicht hineinwagen darf. Bleibt also auch ein Rest von Zwiespältigkeit unüberwunden, das Entscheidende ist doch der große Atem, den Fischer seinem Raum einflößte und der es macht, daß die Kirche von Ottobeuren unter den deutschen Kirchenbauten aller Zeiten einen der ersten Plätze einnimmt.

Im Lebenswerk Joh. Michael Fischers erreicht die Verdeutschung des Barocks, soweit der Süden in Betracht kommt, ihren Höhepunkt. Der am meisten bairische, die künstlerische Sonderart seines Stammes am reinsten und abgeschlossensten zur Darstellung bringende unter den Baukünstlern war aber ein anderer, war Dominikus Zimmermann (1685—1766). In Wessobrunn geboren, verbrachte er seine früheren Jahre unter den Stukkatoren seiner Heimat und hat dies Metier, meistens im Verein mit seinem älteren Bruder Johann, andauernd ausgeübt. Während Johann in München mit dem Kreise um Cuvilliés in Verbindung trat, verblieb Dominikus sein lebelang in ländlicher Umgebung. Von dem Städtchen Landsberg am Lech aus, wohin er 1716 von Wessobrunn übersiedelte, übernahm er hin und wieder auch architektonische Aufträge. Es sind zunächst nur einfache Land- und Klosterkirchen, Anlagen der gewöhnlichen Art mit einzelnen Freiheiten der Formensprache. Sein erster Bau von persönlichem Wurf war die Wallfahrtskirche Steinhausen im oberschwäbischen Amt Waldsee (1727). Ein noch niemals ausgesprochener Gedanke wird hier vorgetragen: dreischiffige Hallenkirche auf zentrischem, und zwar ovalem, Grundriß (Abb. 512, 513). Der flach gewölbte Mittelraum konzentrisch umgeben von zehn schlanken Bündelpfeilern, jenseits ihrer ein schmaler Umgang von gleicher Höhe, die an sich schon bedeutende Höhenentwicklung für den Eindruck noch gesteigert durch den großartigen Rhythmus der vertikalen Pfeilerlinien, dazu ein hinreißendes Crescendo der Dekoration in der Richtung von unten nach oben. Daß Zimmermann bewußtermaßen an die spätgotische Hallenkirche angeknüpft hat, steht außer Frage; voll neuer Reize sind aber die durch den ovalen Grundriß bewirkten Schiebungen und Überschneidungen: mit keinen Worten auszudrücken ist die eigentümliche Poesie dieses Raumes. Es ist kein willkürlicher Einfall Zimmermanns, Spätgotik und Barock ineinanderfließen zu lassen: sie sind die beiden dem künstlerischen Emp-

finden des bairischen Stammes am meisten kongenialen Stilarten. In diesem Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit hat der bairische Spätbarock sich zu voller Selbstbestimmung durchgerungen. — Umfangreich war Zimmermanns Schaffen nicht. Seine Entwürfe für die Kirche in Ottobeuren wurden zu den Akten gelegt (wo sie sich noch befinden); die in gewohnter Weise übergroß geplanten Klostergebäude in Schussenried blieben in den Anfängen stecken (darin ein überaus anmutiger Bibliothekssaal); ausgeführt hat er nach Steinhausen, und zwar zwanzig Jahre später, nur noch einen Bau von Bedeutung: wieder eine Wallfahrtskirche, die vom Kloster Steingaden erbaute »Kirche auf der Wies« (Abb. 514, 515).

Sie wiederholt den Plan von Steinhausen größer, reicher, verwegener in der Auflösung des Raums und der Deformierung des tektonischen Gerüsts. Zumal die Dekoration ist ganz phantastisch geworden. Wer an die zarte Grazie des aristokratischen Rokoko gewöhnt ist, wird durch diese volkstümliche Umformung, die strudelnde Bewegung der Kurven, die grellen Gegensätze der Farben zuerst befremdet sein. Aber auch schon ohne seinen Schmuck würde dieser Raum ergreifenden Eindruck machen. Man vergesse nicht, daß er für das Volk gebaut ist, für Wallfahrer aus den Bergen und kleinen Landstädten, die kommen, ein Wunder zu schauen — und wahrlich nicht getäuscht werden. Zimmermanns Wieskirche und Fischers Kirche in Rott am Inn sind die Höhepunkte des bairischen Spätbarocks. Zimmermann und Fischer starben im selben Jahre 1766. Sie sind ohne Nachfolger geblieben, der Barock hatte sich überlebt.

Es wäre noch viel zu tun, um von der Saftfülle der bairischen Kunst im 18. Jahrhundert ein zutreffendes Bild zu gewinnen; die Kirchenbauten zweiten und dritten Ranges, die (vielfach künstlerisch sehr bedeutenden) Umarbeitungen mittelalterlicher Kirchen, die unübersehbare Menge der Altäre, sie alle müßten liebevoll ins Auge gefaßt werden. Allein der uns zustehende Raum ist zu eng dazu. Der ganze Überschwang staute sich im Kreise kirchlicher Belange. Dagegen hielt sich das Bürgerhaus in bescheidenen Grenzen. Selbst in München spielt es neben den Adelspalästen eine kleine Rolle. In Regensburg — wie stolz war hier im Mittelalter die Privatarchitektur gewesen — fehlt das Barockhaus ganz. In Passau, Straubing, Wasserburg bemerkt man mit Vergnügen Bürgerhäuser mit munterer, zierlicher Stuckdekoration um die Fenster, welchen aus Österreich kommenden Typus die Brüder Asam in ihr bekanntes Wohnhaus in München verpflanzt haben. An den Landstraßen des Inngebiets stehen Gasthäuser von beinahe schloßartiger Stattlichkeit. — An adligen Landsitzen aus dem hohen und späten Barock ist Baiern, verglichen mit andern Landschaften Süd- und Mitteldeutschlands, eher arm zu nennen. In der Nähe Münchens verdient allein das im 17. Jahrhundert errichtete, von

Cuvilliés umgebaute Schloß Haimhausen Beachtung. Das alte Schloß Hohenaschau (Graf Preysing) im Süden des Chiemsees erhielt um 1680—90 eine überaus pompöse Stuckdekoration. Aus derselben Zeit Alteglofsheim (Graf Königsfeld) bei Regensburg. Sünching (Graf Seinsheim) besitzt einen prachtvollen Saal, über und über in Stuck dekoriert von F. X. Feichtmayr (1758).

Erwähnen wir nun noch einige am Rande des bairischen Gebiets liegende Orte. — Augsburg, das dem schwäbischen Stamm gehört und bis zum Dreißigjährigen Kriege in seiner Kunst durchaus autonom war, konnte sich im 18. Jahrhundert dem Einfluß Münchens in der Architektur nicht entziehen. In der Malerei und in den Kleinkünsten der Gold- und Silberschmiede, Kunstschreiner und Ornamentisten bewahrte es sich ein selbständiges und sehr regsames Leben. Neue Kirchen wurden nicht gebaut, doch erhielten die spätgotischen eine meist ausgezeichnete barocke Dekoration. Vor allem die Baulust der reichen Bürger kam im 18. Jahrhundert wieder in Schwang. Zum Teil die alte Sitte der Fassadenbemalung in Übung haltend, zum Teil in Ablösung derselben durch Ornamentierung in Stuck. Die Neubauten schließen sich den Münchner Adelspalästen an. Als ansehnlichste sind zu nennen das weltberühmte Gasthaus zu den drei Mohren (1722 von Gunezrhainer) und das Palais des Bankiers Liebert mit seinem fürstlich prächtigen Saal (1765 vom bairischen Hofbaumeister Lespilliez).

Augsburg nimmt unter den süddeutschen Reichsstädten eine Ausnahmestellung ein. Die übrigen alle waren für die Barockkunst ein magerer Boden. Weit besser gedieh sie in den bischöflichen Residenzstädten. Für die Diözese Augsburg fungierte als solche Dillingen. Seinen besonderen Charakter empfing es als Sitz der stark besuchten Jesuitenuniversität. Zu den Bauten des 17. Jahrhunderts — Kirche, Universität, Kollegienhaus und Beamtenhäuser — kam im 18. hinzu die glänzende Rokokoausstattung der Kirche und die pompöse Aula. Eine heitere, malerische Barockstadt, auf deren Einzelheiten wir leider nicht eingehen können, wurde Eichstätt. In Freising erhielt der alte Dom neue, prächtige Dekoration durch die Asams. In Regensburg wurde nichts Neues gebaut, aber die barocken Ausstattungen sind voll Charakter. In Passau folgten auf den gewaltigen Dom des 17. Jahrhunderts die neue bischöfliche Residenz und in der Umgegend mehrere Sommerschlösser mit Gärten. Sie sind von Wienern gebaut. Und dies führt uns zu der Bemerkung, daß sonst Baiern, das östliche Randgebiet ausgenommen, mit der österreichischen Architekturbewegung in keinem Konnex standen hat.

OBERSCHWABEN, SCHWEIZ UND OBERRHEIN.

Das weitgedehnte Gebiet, das der schwäbische Stamm bewohnte, hat niemals eine Einheit gebildet, wie nicht politisch, so auch nicht kunstgeschichtlich. Für unsere Betrachtung schließen wir das Unterland vorläufig aus. Es war protestantisch mit einigen katholischen Einschiebungen; das Oberland war katholisch mit spärlichen protestantischen Enklaven. Die Karte des Oberlandes zeigt die bunteste Zerstückelung der Besitzverhältnisse. Mehr als die Hälfte war in der Hand geistlicher, meist reichsfreier Stifter, die zwischen ihnen versprengten weltlichen Herrschaften ballten sich nirgends zu größeren Territorien zusammen. Der Adel büßte seine Macht durch Familienspaltungen ein. Auch der nicht unbedeutende österreichische Besitz, mit den Mittelpunkten Ehingen und Burgau, war ein Bündel von Fetzen. Als mächtigste einheimische Häuser konnten Hohenzollern und Waldburg gelten, aber sie waren in mehrere Linien gespalten. Neben ihnen wurden die Fürstenberg, Montfort, Königsegg, Taxis, Fugger zu den großen Herren — nach schwäbischem Maßstab — gerechnet. Zwischen ihnen die Reichsritter, in die Kantone Donau und Allgäu zusammengefaßt. Von den 31 schwäbischen Reichsstädten lagen die meisten im Oberlande, aber wie waren sie allesamt herabgekommen! Selbst das reiche Ulm versank in Stillstand. Nur Augsburg hielt sich aufrecht. Oberschwaben lebte dahin als pazifistisches Musterland in staatlicher Nichtigkeit und Geschichtslosigkeit, ausgenommen, daß es in endloser Wiederholung den Durchzug österreichischer und französischer Heere hinnehmen mußte. — Nur den Klöstern gab die Zugehörigkeit zur großen Lebensinheit der katholischen Kirche einen höheren Schwung. Er äußerte sich am lebendigsten in ihrem Bauehrgeiz.

Ihn zu befriedigen, waren die Baukräfte des eigenen Landes unzureichend, da die Tradition ganz abgerissen war. Man mußte fremde berufen. Allerdings nicht aus weiter Ferne. Sie kamen aus dem Bregenzer Walde. Es ist merkwürdig, wie die Alpenländer, selbst ohne Baukunst, doch schon von alter Zeit her wandernde Genossenschaften von Maurern und Steinmetzen in den Süden wie in den Norden auszusenden gewohnt waren. Im italienischen Barock haben die Lombarden eine hervorragende Rolle gespielt. Bauleute aus Como und Lugano fanden wir im 16. Jahrhundert bis nach Norddeutschland in Tätigkeit. Im 17. Jahrhundert begegneten wir einer Menge von Südtirolern und Graubündenern in Österreich und Baiern. Die Maurermeister aus dem Bregenzerwalde, die jetzt in Oberschwaben das Heft in die Hand nahmen, waren tüchtige Handwerker, mit den italienischen Durchschnittsformen bekannt, doch keine Talente höherer Art. Hingegen fiel es ihnen leicht, wie sich gleichzeitig in Baiern zeigte, den örtlichen Bedürfnissen und Wünschen sich anzupassen. Der den Bregenzern eigentümliche Bautypus

entwickelte sich erst auf deutschem Boden und im Einverständnis mit den Auftraggebern. Überdies wußten sie dafür zu sorgen, daß die Bauleitung bei den Angehörigen einiger Familien fast wie ein erbliches Amt verblieb. So war es schon im späteren Mittelalter gehalten worden. Im Vordergrund standen die Familien Thumb und Beer. Die Thumb dehnten ihre Tätigkeit bis in den Schwarzwald und ins Elsaß aus, die Beer wirkten von Konstanz aus gleichmäßig in Schwaben und der Schweiz. Die Moosbrugger und Ruef hatten ihr Feld in der Schweiz. Sie sind alle nur Maurermeister. Zur Dekoration zogen sie Spezialisten heran, unter denen die Schmutzer und Feichtmayr aus Wessobrunn sich am meisten auszeichneten.

Die erste große Bauunternehmung nach dem Kriege ging von der Abtei Kempten aus. Man kann nicht sagen, daß Michael Beer, der 1651 Planung und Leitung übernahm, der großen Aufgabe gewachsen gewesen wäre; das Abteigebäude ist reiner Zweckbau, groß, freudlos, kasernenartig — die Kirche eine zum Teil recht ungeschickte Zusammenstellung aus lombardischen Vorbildern. Auch Beers andere Klosterbauten, die wir nicht aufzählen wollen, haben denselben Charakter.

Künstlerisch höher stehen die Brüder Michael und Christian Thumb. Von ihnen sind die Kirchen auf dem Schönenberg bei Ellwangen (1682, Abb. 474, 499), Kirche und Kloster Obermarchtal an der oberen Donau (1686) und die Propsteikirche Hofen (jetzt Friedrichshafen) am Bodensee. Es sind Hallenkirchen, die Seitenschiffe in Kapellen aufgeteilt, über ihnen durchlaufende Emporen, das Querschiff schmal und ohne Vierung. Die Vorform ist der ältere Typus der Schloßkirche (später Jesuitenkirche) in Neuburg a. D. In der oberschwäbischen Weiterbildung ist der Raum plastischer durchgeknetet, durch die Behandlung des Querschiffs als »optisches Gelenk« zwischen Gemeindehaus und Schaulocher die Tiefe perspektivisch bewältigt. Der jüngere Vetter der Thumb, Franz Beer, verfeinert und verlebendigt den Typus in der Benediktinerkirche Irrsee bei Kaufbeuren (1699) und der Prämonstratenserkirche Weißenau bei Ravensburg (1717). Er hat in Oberschwaben eine Menge von Kirchen gebaut, bis nach Bern und in die Gegend von Regensburg waren Risse von ihm gesucht, der Kaiser erhob ihn in den Adelsstand. Seine Kunst streift allmählich den landschaftlichen Sondercharakter ab, strebt dem internationalen Ideale zu. Sein reifstes Werk, die größte neuzeitliche Kirche Süddeutschlands, entwarf er (1716) für die Benediktiner in Weingarten (Abb. 502, 504). Sie steht auf einer fortgeschritteneren Entwicklungsstufe als der Hauptbau Baierns der gleichen Zeit, als Fürstenfeld. Die Anlage* nimmt zentralisierende

* Ähnlichkeit mit Solaris Dom in Salzburg ist unverkennbar; man hat darauf hingewiesen, daß die dortige berühmte Benediktiner-Universität auch von schwäbischen Ordensgenossen viel besucht wurde.

Elemente auf: hoher, lichtbringender Tambour über der Vierung, die Kreuzarme im Halbrund geschlossen, ebenso das westliche und östliche Ende der Längsachse. Im Aufbau sind die typischen Raumarten, Wandpfeilerbau, Freipfeilerbau und Zentralbau miteinander vermischt, die Emporen treten in hohlem Bogen gegen die Außenwand zurück, der Mittelraum flutet in die Abseiten über. In dieser Auflockerung kündigt sich schon das spätere Ideal Joh. Mich. Fischers an. Aber in Weingarten tritt es mit einer Monumentalität auf, die sich von der heimischen Überlieferung weit entfernt, freilich etwas Kaltes und Gesuchtes haftet ihr an. Mindestens zu einem Teil fällt dies dem Italiener zur Last, der nach Beers Abgang, im großen jedoch seinem Entwurf getreu, den Bau vollendete (1722). Doch wird man nicht leugnen dürfen, daß ein imposanter Eindruck erreicht ist. Das empfindungsvolle, fast zu feine Stuckornament ist von Franz Schmutzer, die Deckenmalerei von Cosmas Damian Asam, beide aus Oberbayern. Die helle Beleuchtung und lichte Färbung verstärken den klassizistisch kühlen Eindruck. Wenn sich die schwäbischen Besucher darein finden konnten, so würde es nur bestätigen, was wir schon in andern Epochen beobachten konnten, daß das schwäbische Temperament weniger »barock« ist als das bairische. Warum aber ist dasselbe unmittelbar so selten zum Worte gekommen?

Thumb und Beer hinterließen bei ihrem Tode, im selben Jahr 1726, keine Schüler. Für die großen Unternehmungen der nächsten Jahre, in Steinhausen, Zwiefalten, Ottobeuren, mußten Baumeister aus Baiern herangezogen werden. Weniger unfruchtbar an einheimischen Meistern war der dem Lech sich nähernde — man darf vielleicht sagen: schon unter dem Einfluß Baierns liegende — Landesteil. J. F. Herkomer, J. G. Fischer, Simpert Kramer, Peter Vogt, die beiden Dossenberger, F. X. Kleinhans sind Künstler von achtbarem Können, wenn auch ohne eigentliche Originalität. Die letzten namhaften Klosterkirchen waren die zu Wiblingen bei Ulm 1772—1781 und zu Rot bei Leutkirch 1783—1786, errichtet zu einer Zeit, wo in den meisten andern Gegenden der Barock schon erloschen war; auch haben sie ihre Dekoration schon im neuen klassizistischen Geschmack erhalten.

Das ansehnliche Bild der süddeutschen Klosterarchitektur vervollständigt sich, wenn wir die Schweizer hinzuziehen. Kunstgeschichtlich war der Zusammenhang zwischen der Schweiz und Oberschwaben niemals reger als in dem Jahrhundert nach dem politisch die Lostrennung vom Reich endgültig besiegelnden Westfälischen Frieden. Es sind dieselben Bauformen und dieselben Baumeister, die wir hüben und drüben antreffen. Franz Beer versorgte von Konstanz aus eine Menge von schweizerischen Klöstern mit Bauplänen, die teils von seinen Söhnen, teils von andern Bregenzern ausgeführt wurden. Neben ihm bemerkt man seinen Vetter Peter Thumb in ansehnlicher Tätigkeit. Die besten dekorativen

Arbeiten rühren von den Asam, Schmutzer und Feichtmayr, also Münchenern und Wessobrunnern, her. Der größte Baumeister der katholischen Schweiz war aber Kaspar Mosbrugger (1656—1723), ein Landsmann Beers. Seine Fruchtbarkeit ist außerordentlich. Die nach seinen Plänen erbauten Kirchen in Arth, Engelberg, Disentis, Muri, Fischingen, Grafenort, Iltingen, Kalchrain nennen wir nur im Vorübergehen. Seine Hauptwerke sind St. Gallen und Einsiedeln.

Das Kloster Einsiedeln, zu Schwyz gehörig, gründete seinen Ruhm auf die Gnadenkapelle, die ungezählte Scharen von Wallfahrern aus der ganzen germanisch-katholischen Welt an sich zog. Das im 10. Jahrhundert gegründete Kloster war schon fünfmal umgebaut und vergrößert worden, als 1704 ein einheitlicher Neubau, der heute bestehende, begonnen wurde. Es ist nicht der bedeutendste, doch der einzige vollständig und gleichmäßig zur Durchführung gelangte Klosterplan des Barocks (Abb. 466). Ein in vier Höfe geteiltes Rechteck, die Kirche in der Mitte. Die Front erhebt sich auf ansteigendem Gelände, eine Folge von Rampen und Treppen mit Statuen, Balustraden, Krambuden, ein Brunnen in der Mitte, gliedert eindrucksvoll diesen Vorplatz. Das einzige nicht Einheitliche ist die Kirche. Ihre ungewöhnliche Anlage erklärt sich aus der älteren Baugeschichte. Sie ist gleichsam eine Addition von Raumgruppen mit abnehmender Breite und wechselnder Höhe. Die Einheit liegt nur in der malerischen Perspektive. Der erste Abschnitt hat die Form eines Achtecks mit Nebenräumen; der zweite besteht aus zwei nur im Grundriß gleichartigen Jochen mit Seitenschiffen, die Decke ist über dem ersten als Flachkuppel, über dem zweiten als steil elliptisch ansteigende mit Laterne gebildet; als dritter Abschnitt, wiederum schmaler, folgt der dreischiffige Priesterchor und hinter ihm ein Psallierchor. Die Dekoration der vorderen Räume, in Stuck und Fresko, die beste auf Schweizerboden, ist von den Brüdern Asam, die Ausmalung des Chors von Kraus aus München, die Altarausstattung von den aus Österreich und Baiern uns bekannten Carloni. Einen so starken Eindruck vom katholischen Geist in der Verbindung des Erhabenen und Volkstümlichen gewinnen wir in keiner zweiten Kirche.

Der Neubau von St. Gallen, schon 1720 erwogen, kam erst ab 1755 zur Ausführung. In der Hauptsache dürfte der von Mosbrugger hinterlassene Entwurf maßgebend geblieben sein, die Schlußredaktion ist von Peter Thumb und den Söhnen Franz Beers, welche den Bau 1767 vollendeten. Das Kompositionsschema ist dasjenige, das den süddeutschen Spätbarock am meisten beschäftigte, Durchdringung eines zentralen mit einem longitudinalen Raum; im Aufbau dreischiffige Halle mit Umgang um die Rotunde; die Gurtbogen ein wenig gedrückt, was mit der wohligen Proportion des Querschnitts gut zusammen paßt. Die elegante Stuckdekoration ist von Wenzinger in Freiburg i. B., die Freskomalerei

wurde vom Schwaben Wannemacher geleitet. Das Ganze ist in Idee und Ausführung durchaus ein schwäbisches Werk.

In der Westschweiz dringen seit dem 18. Jahrhundert französische Einflüsse ein und mischen sich mit der Tradition des alemannischen Frühbarocks. Von näherer Betrachtung sehen wir füglich ab.

Der Oberrhein war ein stiller Winkel. Der bedeutendste Bau des Gebiets, die Kirche von St. Blasien, bleibt hier außer Betracht, da er bereits dem Klassizismus gehört. Im frühen 18. Jahrhundert wurden die Schwarzwaldklöster nebst ihren Kirchen, St. Peter, St. Trutpert und St. Ulrich, neu gebaut. Ihr Meister ist der Oberschwabe Peter Thumb. Im Rheintal entstanden einige kleinere, zum Teil anziehende Arbeiten, bei denen wir nicht verweilen dürfen. — Sehr merkwürdig ist, was auf der elsässischen Seite geschah. Nämlich so gut wie nichts. Dies reiche, auf eine großartige Überlieferung zurückgehende Land verfiel seit der französischen Okkupation einer fast vollständigen Lähmung. Als die Benediktiner von Ebersmünster einen Neubau unternahmen (1727), den einzigen in Betracht kommenden, wandten auch sie sich an Peter Thumb. Andere Klöster griffen in ihrer Abgeschiedenheit auf mittelalterliche Formen zurück. Von 1698 ab wurde die altberühmte Klosterkirche in Andlau in engem Anschluß an die romanischen Bauteile wiederhergestellt. Ein merkwürdig wohlgelungener gotischer Neubau (nicht Restauration) ist der Chor der Abteikirche Maursmünster (1769). In Schlettstadt wurde St. Fides zwar nicht romanisch, doch gotisch restauriert. Und gotisch baute man auch (seit 1772) die das Straßburger Münster umgürtenden Kaufläden. Französische Bauweise drang erst in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts durch: die Neue Kirche in Gebweiler, Plan von einem Architekten in Besançon, Ausführung jedoch von Ignaz Ritter aus Bregenz und das Chorgestühl von Sporrer aus Weingarten. Nur die offiziellen Gebäude in Straßburg, der Bischofshof und die Prätur, tragen schon vor 1770 französisches Gepräge. 1765 stellte Fr. Blondel einen neuen Baufluchtenplan auf, der rücksichtslose Geradlegung der Straßenlinien erzwingen wollte, aber bald ins Stocken kam; die bis zur Revolution im Besitz ihrer elsässischen Territorien verbleibenden deutschen Reichsfürsten ließen sich neue Palais durch französische Meister erbauen; das Thomastift von 1772 hat aber nichts Französisches an sich.

DAS SCHWÄBISCHE UNTERLAND.

Ihm war das 17. Jh. eine trübe Zeit, das 18. eine von zweideutigem Glanz. Auf die Heimsuchungen des Dreißigjährigen Krieges folgten die von Raub und Verwüstung begleiteten Einfälle der Franzosen 1688,

1692, 1704; die Ruinen von Hirsau sind ihr Denkmal. Ein Jahrhundert lang ist in Württemberg nichts von Belang gebaut worden. Das Territorium ist reich, wie man weiß, an Landkirchen des 15. und 16. Jh.; danach aber tritt bis ins späte 18. Jh. eine völlige Leere ein, im auffälligsten Gegensatz zum katholischen Oberland und noch mehr gegen Baiern. Die Kirchen sind voll von Grabdenkmälern des Landadels aus der Gotik und Renaissance; das 17. und 18. Jh. hat nichts hinzugefügt: ein Zeichen, neben anderen, von der Verarmung des Landadels, der auch keine Schloßbauten von irgendwelcher Bedeutung hinterlassen hat. Die einzigen Bauherren von Bedeutung waren die Herzoge.

Die herzoglichen Schlösser des 18. Jh. gehören zu den ansehnlichsten ihrer Zeit, allein historisch stehen sie gleichsam in der Luft. Sie sind geschaffen von Fremden; den Meistern des 16. Jh., einem Tretsch, Berwart, Beer, Schickhardt hat das 17. und 18. nichts an die Seite zu stellen. — Friedrich von Preußen widmete seinem Zögling Karl Eugen die Mahnung: »Denken Sie ja nicht, daß Württemberg für Sie geschaffen worden ist.« Aber Karl Eugen wie seine Vorgänger handelten genau nach dem Gegenteil. Ein begabtes Geschlecht, aber mit ausgeprägter Hinneigung zum Tyrannischen. Den Nachrichten über ihre Verschwendung würde man den Glauben versagen, lägen nicht gesicherte Zahlen vor, die zugleich beweisen, daß das Bauen bei weitem noch nicht die kostspieligste ihrer Leidenschaften war. Eberhard Ludwigs 40jährige, Karl Eugens 50jährige Regierung nebst dem kurzen Zwischenakt unter Karl Alexander haben sich der Erinnerung der Württemberger tief eingepägt. Eberhard Ludwig war unter den vielen Nachahmern Ludwigs XIV. vielleicht der eiferglühendste. Er mußte sein Versailles und Trianon haben, die er Ludwigsburg und Favorite nannte (und natürlich auch eine Kopie der Maintenon, die aber leider die rohen Züge der Grävenitz trug). Ludwigsburg ist unter allen im Wettstreit mit Versailles entstandenen Schloßanlagen die räumlich größte, für das kleine und arme Württemberg von damals ein unsinniges Unternehmen, aber doch nicht bloß vom Größenwahn eines einzelnen Tyrannen eingegeben. Es liegt etwas von höherer Gewalt darin, daß die deutschen Fürsten im Laufe weniger Jahre, man kann sagen gleichzeitig, ihre Riesenbauten in Angriff nahmen (1695 Schönbrunn, 1698 Berlin, 1699 Mannheim, 1701 Schleißheim, 1704 Ludwigsburg, vor 1705 Rastatt, 1710 Zwinger in Dresden). Der Plan von Ludwigsburg hat indes erst im Laufe des Baus seine heutige Ausdehnung gewonnen. Der älteste Teil ist die Nordfront, ein hoher Block mit Pavillons und Freitreppe ohne sichtbares Dach, zusammenkomponiert mit dem über die steile Böschung zum Tal sich hinabziehenden Terrassengarten (Abb. 550). Begonnen von Jenisch im Typus der römischen Vorstadtvilla, fortgesetzt von Joh. Fr. Nette, einem Mann von bemerkenswertem künstlerischem Können, dessen stark und kühn

empfundene Formengebung südostdeutsche Schulung vermuten läßt. Ihm zur Seite stand Donato Frisoni aus Wien. Nach Nettes Tod 1714 setzte Frisoni den Bau fort. Der »neue Fürstenbau« an der Südseite zeigt im Gegensatz zum alten den Sieg des langgestreckten, niedrigen Typus. Die langen Verbindungsflügel enthalten nur Galerien. Frisonis Stil ist italienischer, schon klassizistisch abgekühlter Barock. 1733 war der Bau vollendet. Die innere Einrichtung ist zu großen Teilen im Geschmack des Empire umgestaltet worden; die erhalten gebliebenen Stuckdekorationen (Abb. 636) sind von den lebenswürdigsten, die die dem Rokoko vorausgehende Stufe hinterlassen hat. Verschwunden sind auch die Gartenanlagen. So wie wir die Architektur heute sehen, für sich allein, gibt sie keinen richtigen Eindruck; sie war mit den Gärten innig komponiert.

Karl Eugen war nicht so sehr von Bauleidenschaft als von Bühnenleidenschaft besessen; er richtete drei Theatergebäude ein, in Stuttgart, auf der Solitude und in Ludwigsburg, dieses das größte Deutschlands, aber nur in Holz hergestellt; die Hofmusik unter Jommellis Leitung (später gab er auch der deutschen Musik Raum) genoß europäischen Ruf; die Bühnenprospekte, von Colomba und andern Italienern gemalt, waren von höchstem Glanz. Was Herzog Karl für die bildende Kunst getan hat, war mehr ein Ausfluß seiner Rastlosigkeit und seines Herrscherbewußtseins überhaupt, als eines inneren Verhältnisses zu ihr. Sein erster Bau in Stuttgart (1740) war die große Kaserne, in die er später seine Karlschule verlegte. Von 1744 ab wurden Pläne für das Neue Schloß entworfen. Es sollte nach dem »neuen Gout in der Architektur«, d. h. in französisch-akademischem Sinne ausgeführt werden. Den geeigneten Mann dafür fand er in dem wahrscheinlich in Wien geborenen, später in Paris ausgebildeten Neffen Frisonis, Leopold Retti. Nach dem in jener Zeit für weise geltenden Verfahren wurden außerdem Gutachten und Konkurrenzentwürfe anderer Künstler eingefordert, von Pedetti in Eichstätt, Bibiena in Mannheim u. a. m.; verspätet traf noch ein überaus großartiger, an Umfang das heute bestehende Gebäude weit übertreffender Entwurf von Balthasar Neumann ein. Der Herzog entschied sich, nicht zu seinem Schaden, für den nun einmal zu seinen Hofbeamten gehörigen Retti. Unter allen süddeutschen Schlössern ist das Stuttgarter in seiner ruhigen, gedämpften Eleganz, der Zartheit der Profile, der Vermeidung stärkerer Kontraste das am meisten französische; mit dem, was man bei uns Rokoko nennt, hat es nichts gemein. Karl Eugen, der seine Hauptstadt nicht liebte, hat kaum je darin gewohnt. Für die breite Pracht seiner Feste fand er in Ludwigsburg mehr Raum. Dem zurückgezogenen Leben dienten die kleinen Lustsitze, das Seeschloß Monrepos (1760), das Bergschloß Solitude (1763), beide von Philippe de Guépière, Meisterwerke der Grundrißgestaltung, eingeschossig,

in der abgekühlten, überaus feinen Bildung der Details die Schule Blondels verratend. Der ungeheuer große Garten der Solitude und die Nebengebäude (Kirche, Militärakademie) sind seither verschwunden. — Das letzte Drittel der 50jährigen Regierung Herzog Karls stand im Zeichen der Aufklärung und des mit ungeminderter Leidenschaftlichkeit betriebenen Erziehungsdespotismus. Der Hauptarchitekt jener Zeit war der Hauptmann Reinhard Fischer. Er war ein Zögling der Stuttgarter Akademie. 1775 richtete er für die Karlsschule die Stuttgarter Kaserne ein. Der Festsaal und die beiden Speisesäle zeigen in erlesener Feinheit jene dem Klassizismus vorausgehende kurze Phase des »Zopfes«, in der antikes Detail mit einer noch vom letzten Barock beherrschten allgemeinen Disposition sich verbindet. In seinen letzten Jahren wohnte Karl Eugen am liebsten in Hohenheim. Dies Schloß war kein Fest- und Lustort mehr, sondern Mittelpunkt einer großen Ökonomie und Musterwirtschaft, bei sehr beträchtlicher Ausdehnung als Wohnsitz eines Landedelmanns charakterisiert. Der Bau, 1785 begonnen, ist von Reinhard Fischer. Die innere Ausstattung, kalt und flüchtig, zeigt die schnell eintretende Blutleere des Klassizismus.

In der bürgerlichen Baukunst hat Stuttgart nichts geleistet; was der Rede wert wäre. Etwas mehr findet sich in den kleinen Reichsstädten. In Hall gab der Stadtbrand von 1728 den Anstoß zu achtbarer Bautätigkeit. Das 1730 in üppigem Spätbarock errichtete Rathaus sieht aus wie ein kleines Fürstenschloß; es erinnert an Frisoni, wie denn auch die Dekorateure aus Ludwigsburg kamen.

DAS SCHWÄBISCH-FRÄNKISCHE GRENZGEBIET.

Bezeichnender für das 18. Jh., wunderlicher und zugleich anziehender ist nichts als der zwischen das Herzogtum Württemberg einerseits, die Markgrafschaft Ansbach und das Bistum Würzburg andererseits eingeschobene Gürtel von zwerghaft zerkrümelten geistlichen und weltlichen Kleinfürstentümern. Der vollere Lebensstrom des 19. Jh. und der Gegenwart hat diese Gegenden als tote Winkel liegen lassen, im 18. waren sie der Schauplatz eines emsigen und liebevollen baukünstlerischen Betriebes. Freilich ist es ein Bild, das nur im Stil der Kabinettsmalerei zur richtigen Wirkung gebracht werden könnte. Wir müssen uns, an einen andern Maßstab gebunden, notwendig mit einer flüchtigen Überschau begnügen.

Zur Linken auf der einsamen Höhe des Härdtfelds liegt die alte (im 11. Jh. gegründete) Abtei Neresheim. Die herrliche Kirche werden wir, als einen Bau Balthasar Neumanns, an anderer Stelle besprechen. Vorher, 1699—1714, waren die Klostergebäude erneuert worden; das Innere enthält reiche, z. T. eigenartig interessante Stukkaturen. —

Weiter nördlich an der oberen Jagst treffen wir auf das Ritterstift Ellwangen, dessen Propst im zweiten Viertel des 18. Jh. ein Schönborn war. Er ließ durch Franz Keller, den trefflichen Baumeister des Deutschordens, das Schloß als Barockpalast umarbeiten; zumal das Innere, prächtiger Saal mit Thronsessel unter Baldachin und großem Fresko mit Verherrlichung des Fürsten, Treppenhaus, mächtiger Speisesaal u. a. m. zeigt uns das Selbstgefühl eines Propstes von Ellwangen in pompöser Entfaltung. Sehr stattlich sind auch die Kurien der Stiftsherren. Die romanische Stiftskirche wurde mit brillanten Stukkaturen ausgestattet. Und über der Stadt auf dem Schönenberg erhebt sich die berühmte Wallfahrtskirche. Für das Priesterseminar lieferte Balthasar Neumann (dem in der Stadt auch das jetzige Landgericht zugeschrieben wird) die Entwürfe. — Der vornehmste Mann in diesem Lande der Pygmäen war der in Mergentheim residierende Hochmeister des Deutschen Ordens. Das weitläufige Schloß des 16. Jh. wurde im ersten Viertel des 18. von Franz Keller vergrößert, dessen Schüler Jos. Roth baute die ansehnliche Schloßkirche, die neuen Fürstenzimmer sind von 1776. Ansehnliche Gebäude sind weiter die Ordenskommenden in Heilbronn (1711), Dinkelsbühl (1764) und vor allem die in Ellingen (1718—20). Das von Franz Keller erbaute, sehr bemerkenswerte Schloß (Abb. 591) setzt in modernen Formen den älteren deutschen Bautypus fort; energisch gegliederter Hochbau mit dem dritten Geschoß als Hauptgeschoß, dazu Anfahrtsstore, Höfe, Brunnen und Wirtschaftsgebäude in einheitlichem Plan; im Städtchen ein verschwenderisch reich geschmücktes kleines Rathaus — dieses, wie auch die Fassade der Schloßkirche und die Orangerie, von Kellers Nachfolger Jos. Roth — und würdige Amtshäuser — so ist Ellingen einer der schmucksten Herrschaftssitze Süddeutschlands*. — Die Hohenlohischen Lande sind unter mehr als ein halbes Dutzend Linien aufgeteilt. Keine derselben hat es sich nehmen lassen, durch Ausbau ihrer Schlösser mit dem Zeitgeschmack Schritt zu halten. Am besten geglückt ist dies in Weikersheim im Tal der Tauber. An dies schöne Schloß des 16. Jh. kristallisierten sich im 18. ein Vorplatz gegen das Städtchen und eine herrliche Gartenanlage. Der erste verbindet in mustergültiger Weise Behaglichkeit mit bescheidener Monumentalität. Der Garten (1715—25) ist einer der wenigen unangetastet gebliebenen, zwar halb verwildert (und dadurch uns in einem romantischen Licht erscheinend, das der Empfindung des 18. Jh. fremd war), noch angefüllt mit Statuen, Obeliskten, steinernen Bänken, eingetrockneten Wasserkünsten, als Abschluß ein sehr vornehm behandeltes Pomeranzenhaus, in dessen Mitte eine weite Bogenöffnung einst das vergoldete Reiterstandbild des Grafen umrahmte. — Von den

* Andere bemerkenswerte Deutschordensschlösser: Altshausen in Oberschwaben (Sitz des Landkomturs für Elsaß und Burgund), Mainau, Mainz, Sachsenhausen.

Klosterbauten in Schöntal und Großkornburg wird in anderem Zusammenhang noch die Rede sein.

Zwischen Kurbaiern und den geistlichen Herrschaften am Main liegt ein geschlossenes protestantisches Gebiet, die Markgrafschaften Ansbach und Bayreuth und die Reichsstädte Nürnberg und Rothenburg. Welche Gewalten das Kunstleben des 18. Jh. positiv und negativ bedingten, tritt hier deutlich an den Tag. Nürnberg und Rothenburg, im späten Mittelalter und der Renaissance Brennpunkte der Kunst, versanken in Schlaf, die regsamen Zentren waren Ansbach und Bayreuth. Und ein zweites: das Kunstleben dieses Gebietes war in dem Sinne jedenfalls protestantisch, daß es mit den katholischen Nachbarn keinen Zusammenhang hatte, wohl aber mit Norddeutschland und den französischen Hugenotten.

Nürnberg schmückte sich mit dem 1649 als *monumentum pacis* beschlossenen (1797 an Kaiser Paul von Rußland verkauften) großen Neptunsbrunnen und 1687 dem Tritonbrunnen. Gebaut wäre nichts worden, hätte nicht 1696 der Brand der Ägidienkirche zu einem Neubau die Nötigung gegeben; er ist übrigens verhältnismäßig recht stattlich ausgefallen. In Rothenburg begnügten sich die Patrizier damit, das Innere ihrer Häuser mit bequemeren geradläufigen Treppen und stukierten Prunkzimmern auszustatten. Nürnberg besaß aber damals einen durch Begabung und Wissen seinen besten Zeitgenossen nahekommenden Baukünstler, der es aber leider wenig zum Bauen gebracht hat, den früh verstorbenen Paul Decker (1677—1713). Er wäre völlig vergessen, hätte er nicht ein prachtvolles Kupferstichwerk, den »fürstlichen Baumeister«, hinterlassen. Erschienen ist von dem auf fünf Teile berechneten Werk nur der erste (1711) mit einem nach seinem Tode veröffentlichten Nachtrag. Ohne Beengung durch gegebene Verhältnisse entwickelt er hier das barocke Idealprogramm. Daß er einige Jahre in Berlin unter Schlüter gearbeitet hatte, ist sofort zu erkennen, auch von Fischer von Erlachs Plan für Schönbrunn scheint er Kenntnis gehabt zu haben (Abb. 546).

Bayreuth ist ganz Fürstenstadt. Wir können nur das Wichtigste hier nennen. Am Alten Schloß bauten von 1668 ab der preußische Genieoffizier G. A. Gedeler, dann Joh. Moritz Richter, der Sproß einer an den thüringischen Höfen vielbeschäftigten Architektenfamilie, und, für die letzte Gestalt maßgebend, der vorher in Norddeutschland tätige Emigrant Charles-Philippe Dieussart. Er hat ein ernstes und tüchtiges, wie alle Hugenottenbauten einigermaßen moroses Werk hingestellt. Markgraf Georg Wilhelm (1712—1726) gehört zu jener in Festrausch und wildem Genuß ihre Kräfte vergeudenden Generation Max Emanuels

von Baiern und Augusts des Starken von Sachsen. Seine unruhigen Bauunternehmungen bezweckten eigentlich nichts, als architektonische Hintergründe zu sein für den Prunk seiner Feste: vor dem Schloß in St. Georgen z. B. lag ein See, auf dem mit dem Kinderspielzeug einer Kriegsflotte manövriert wurde; der erhalten gebliebene Festsaal zeigt, durch Decker vermittelt, der kurz vor seinem Tode in markgräflichen Dienst getreten war, nahe Beziehungen zu Schlüter. — Die Glanzzeit Bayreuths ist die Regierung Friedrichs »des Vielgeliebten« (1735 bis 1763). Im Grunde jedoch mehr als nach ihm verdiente die Epoche nach seiner Gemahlin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, benannt zu werden. Diese geistreichste unter den fürstlichen Frauen der Zeit hatte nicht nur »le diable au corps«, sie hatte auch ein ganz ernstes Verhältnis zur Kunst, dichtete Opernlibretti, komponierte, malte mit Geschick, war ihr eigener Bauintendant. Es ist etwas mehr als leere Schmeichelei, wenn Voltaire ihr schrieb, daß »ehedem die Dichter und Künstler nach Neapel, Florenz oder Ferrara gehen mußten, während jetzt ihr Reiseziel Bayreuth sei«. Die beiden Bauten, in denen ihr Sinn sich am eindringlichsten kundgibt, sind das Opernhaus und die Eremitage (Abb. 589). Wir wagen nicht, die Zahl der im 18. Jahrhundert erbauten und seither in Asche gesunkenen Opernhäuser abzuschätzen. Daß wir das Bayreuther noch unversehrt besitzen, ist wahrhaft ein Glück. Die Fassade, von St. Pierre nach den Regeln der Pariser Akademie erbaut (1745), ist nicht das Wichtige, sondern der Innenbau der Giuseppe und Carlo Bibiena. Diese weitverzweigte, zum Teil in Wien ansässige Künstlerfamilie genoß im Theaterbau Weltruhm; von Neapel bis London, von Lissabon bis Petersburg umspannte sie Europa mit ihrem »goldenen Netz«. In Bayreuth bezeugt die große Tiefe der Bühne, welcher Wert im 18. Jahrhundert auf das szenische Bild gelegt wurde; eine überschwenglich reiche Phantasiewelt ist mit den Bühnendekorationen des 18. Jahrhunderts verloren gegangen, nur gelegentlich erhaltene Entwürfe geben uns eine Ahnung von ihr (Abb. 642). Aber der Zuschauerraum ist noch unversehrt (Abb. 643). Aus geringem Material, Holz, Gips und Pappe, ist hier ein Wunderbau errichtet, in seiner Farbenstimmung — schieferblau mit ockergelbem und goldenem Ornament — von ausnehmender Vornehmheit. Im matten Kerzenlicht muß der Eindruck unbeschreiblich reich und harmonisch gewesen sein. — Dem Genuß der Natur, einer idealisch stilisierten, war die Eremitage gewidmet. Die Einsiedlerabteien, Nachahmungen von Marly, waren im zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine an den deutschen Fürstenhöfen grassierende Mode, der sich auch Markgraf Georg Wilhelm, dieser »Narr in Folio«, wie Liselotte von Orleans ihn nannte, nicht entziehen konnte. Zwei Reihen von Zellen in wilder Rustikaarchitektur, scheinbar aus dem Felsen gehauen, beherbergten die Herren und Damen vom Hof, die hier mit pedantischem Ernst ihre

Büßermaskerade durchführten. Für solche Narrheiten war die scharfe Schwester Friedrichs des Großen nicht zu haben. Sie baute sich das Anachoretenlabyrinth zu einem reizenden Tuskulum um (von 1736 ab). Der Wert liegt in der inneren Ausstattung der Zimmer. In einem derselben lernen wir eine andere Mode der Zeit kennen, die Chineserei, doch sind hier die die Wand füllenden Flachreliefs mit bunter Lackmalerei wirkliche Originale, nach Wilhelminens — übertreibender — Behauptung die einzigen in Europa. Das anstoßende Musikzimmer ist echtes Rokoko, von einer bescheidenen Anmut, wie sie in Deutschland nicht oft gefunden wird. Eine Neuschöpfung ist die Orangerie, ein Halbkreis mit einem achteckigen Tempelchen (»Sonnentempel«) in der Mitte; dreifach abgestufte Treppen führen hinab zu dem mit Tritonen und Nymphen bevölkerten, von springenden Wassern übersprudelten Becken (Abb. 589). — Bei dem neuen Stadtschloß (1754) wollen wir uns nicht aufhalten. Die innere Einrichtung zeigt, daß der Geschmack der Markgräfin auch unter diesen Bedingungen auf das Intime und Natürliche gerichtet war, sehr im Unterschied zu den in der gleichen Zeit entstandenen Schlössern der geistlichen Fürsten.

Weitere Gründungen Wilhelminens waren die Gartenschlößchen Fantaisie und Sanspareil mit Grotten und Naturtheater.

Der bevorzugte Architekt der wilhelminischen Epoche war, nach dem frühen Tode des Berliners Grael, St. Pierre († 1756). Seinen Schüler Karl Gontard werden wir im Dienste Friedrichs des Großen wiederfinden.

Nicht unerwähnt möchten wir lassen, daß dies Bayreuther Gebiet eine Anzahl hübscher protestantischer Landkirchen besitzt, Beweise der guten Landesverwaltung. Die bemerkenswerteste Leistung derselben ist aber die Gründung der Stadt Erlangen für die 1686 aufgenommenen französischen Refugiés. Den Stadtplan zeichnete der schon genannte Joh. Moritz Richter. Die zweistöckigen Häuschen mit Mansardendächern, ehemals wegen ihrer Sauberkeit berühmt, haben etwas anmutig Strenges an sich; im Innern fehlt nicht einfacher Deckenschmuck in Stuck, die Wände sind mit Platten aus holländischer Fayence belegt; eine gewisse freundliche Langeweile liegt über den Straßen. Die französisch-reformierte Kirche ist außen ein gediegener Quaderbau, innen betont kahl.

Der andern Linie der Brandenburger gehört das Residenzschloß in Ansbach, begonnen 1713. Es konserviert den altertümlichen Anlagentypus eines geschlossenen Quadrats mit den Hauptfassaden gegen den Binnenhof. Sie zeigen einen großartigen monumentalen Gedanken in nicht ganz tadelloser Ausführung. Der Architekt war der aus Wien kommende Südtiroler Gabriel de' Gabrieli. Als dieser 1723 sich nach Eichstätt wandte, übernahm der in Paris gebildete G. W. v. Zocha die

Die Baukunst in den einzelnen Landschaften.

Weiterführung. Unter seiner Leitung entstand (außer der feinen, etwas schwächlichen Gartenfassade) die Inneneinrichtung. Sie ist der Erstling des Rokokos in Deutschland (noch früher als Cuvilliés' Räume in der Münchener Residenz), sehr zart in Form und Farbe und auch in der technischen Ausführung von delikatester Vollendung. Die Sage von französischen Arbeitern scheint grundlos. Die Akten kennen nur einen der Carlone, der dann freilich den in seiner Familie üblichen Stil gründlich gewandelt hätte, und sonst deutsche Namen. Einen französischen Grundriß hat das 1727—1730 von Zocha erbaute markgräfliche Schloß Bruckberg. Das Lustschloß Triesdorf gehört einer älteren Stilstufe an; die prächtigen Stukkaturen zeigen Verwandtschaft mit der Art der Wessobrunner.

DIE RHEIN- UND MAINFRÄNKISCHEN LANDE.

In der Geschichte der Baukunst kommt es ebensosehr, oft noch mehr, auf die Bauherren an als auf die Baumeister. Wenn das rhein- und mainfränkische Gebiet der Teil Deutschlands war, in dem die größte Zahl kleiner und kleinster Fürsten beieinander saß, so bedeutet das, daß hier die größte Summe von Bauehrgeiz vereinigt war. Kaum ging das Jahrhundert der Kriege zu Ende, so kam es über sie wie ein Rausch. Durch die Größe und Pracht ihrer Bauten täuschten sich diese kleinen Fürsten hinweg über die wirkliche Kleinheit ihrer Existenz. Wie groß der wetteifernde Ehrgeiz war, lehren vollständig erst die in den Archiven aufbewahrten Bauakten und Bauzeichnungen. Sie belehren auch über die dem Jahrhundert eigene Neigung zur kollektivistischen Form des baulichen Betriebs, welche die richtige Abschätzung der geistigen Eigentumsrechte und Verantwortlichkeiten sehr erschwerte. Waren es im Mittelalter die kirchlichen Bauhütten, welche die neu auftauchenden Ideen sammelten, besprachen und weitergaben, so wurde das jetzt durch die Fürstenhöfe geleistet. Die Bauherren fühlten sich erst sicher, wenn sie eine Mehrheit von Künstlern zu Rate gezogen hatten. Sie wollten wissen, wie man in Wien und Paris über ihre Pläne dachte. Aber doch hat sich in der internationalen Umhüllung der Kern des nationalen Formgefühls nicht ersticken lassen. Fragt man, wer die bedeutendsten Meister waren, so waren es doch die deutschen, neben denen die Fremden, so hoffärtig sie auftraten, sich nur als Geister zweiten Ranges erwiesen.

In der folgenden Übersicht, in der selbstverständlich nur das Wichtigste berücksichtigt werden wird, betrachten wir zuerst die weltlichen, dann die geistlichen Fürsten.

An der Spitze der ersten steht der Wittelsbacher Johann Wilhelm von der Pfalz (seit 1690). Von der ins Phantastische verzerrten Geniali-

tät dieses Mannes ein verständliches Bild zu gewinnen, ist schwer. Wäre ihm Raum zu politischem Handeln gegeben, so wäre er möglicherweise etwas Ähnliches geworden, wie sein Blutsvetter Karl XII. von Schweden. Einmal dachte er ernstlich daran, sich zum Kaiser von Armenien machen zu lassen. Die Geschichte kennt ihn nur als Kunstfreund von uferloser Unternehmungslust. Von den Sammlungen, mit denen er sein Schloß in Düsseldorf anfüllte, hat sich nur der wertvollste Kern erhalten, die Gemäldesammlung, die wir heute in der Alten Pinakothek in München wiederfinden. Für seine Bauprojekte fand er einen kongenialen Gehilfen in einem Kavalier seiner italienischen Gemahlin, dem mit einem mehr als zweifelhaften Grafentitel geschmückten Venezianer Matteo de Alberti, vom Kurfürsten zum Generalwachtmeister und Superintendenten der kurfürstlichen Bauten ernannt. In seiner Jugend hatte Johann Wilhelm die Höfe von Wien, Florenz, Brüssel, London und Paris besucht; er kehrte heim mit der festen Absicht, mit Ludwig XIV. in Wetteifer zu treten. Sein Vertrauen gehörte den Italienern. Heidelberg, der alte Wohnsitz der Kurfürsten, lag in Trümmern. Domenico Martinelli, ein Schüler des Römers Carlo Fontano, dem Wien mehrere seiner schönsten Paläste verdankte, entwarf einen Regulierungsplan für die Stadt und zu einer auf ungeheuren Bogenstellungen zwischen Statuen und Wasserkünsten bequem zum Bergschloß hinaufführenden Fahrstraße, zu einem mächtigen Verwaltungsbau am heutigen Universitätsplatz u. a. m. Alberti hingegen plädierte für Verlegung der Residenz in die Ebene. Sein Entwurf von 1697 kam ebensowenig zur Ausführung wie die Projekte Martinellis, muß aber unter den Architekten bekannt geblieben sein. In ihm drückt sich der Moment aus, in dem der Barock international wurde, und in vielem erinnert er an die Idealprojekte Fischers von Erlach. Ein offener Hufeisen Grundriß, an den Seiten begleitet von Baublöcken mit Binnenhöfen, nicht ein Palast, sondern ein Konglomerat von Palästen, aber doch von mächtiger Klarheit der Anlage. Das Würzburger Schloß, das den Grundgedanken wieder aufnahm, ist klein verglichen mit Albertis Plan, der durch die Überschwenglichkeit seiner Abmessungen die Ausführbarkeit von vornherein ausschloß. Er war ein Traum wie Johann Wilhelms Kaisertum von Armenien. Johann Wilhelm brachte die längste Zeit seiner Regierung in seinem Nebenlande am Niederrhein mit der Hauptstadt Düsseldorf zu. Auch hier wurde nichts vollendet als das auf einer waldigen Anhöhe gelegene Schloß Bensberg (1705—1710); bestimmungsgemäß nur ein Jagdschloß, aber im Grundriß (Abb. 548) ein kleines Versailles, im Aufbau eine Komplikation italienischer und holländischer Formen, also gerade so gemischt, wie der Künstlerkreis, den der Kurfürst in Düsseldorf um sich sammelte.

Erfolgreicher in seinen Bauunternehmungen als der Phantast Johann Wilhelm war der Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Ruhm-

gekrönt aus den Türkenkriegen heimgekehrt und durch die böhmischen Güter seiner Gemahlin in den Besitz reicher Mittel gelangt, unternahm er es, seinem kriegsverarmten Ländchen in Rastatt eine großartige Residenz zu geben (1700). Rastatt ist am Rhein die früheste, auch einheitlich vollendete Schloßanlage der neuen Art, langgestreckt, durch drei von ihr ausstrahlende Straßen die Grundlinien der zu erbauenden Stadt bestimmend. Der Baumeister war der vorher in Wien und Prag tätige Bolognese D. E. Rossi. Ludwig Wilhelms Witwe, Markgräfin Sibylle, begann, als sie 1725 von der Regentschaft zurücktrat, sich als Alterssitz das halbwegs Baden-Baden gelegene Lustschloß Favorite zu bauen. Es hat sich den seltenen Reiz der Unberührtheit bewahrt. Die Architektur (von Peter Rohrer) ist ein schwerfälliges, provinzielles, für jenen Augenblick schon altmodisches Barock. Die Bauherrin lebte in den Erinnerungen ihrer in Österreich verbrachten jungen Jahre. Im Hauptsaal pompöse Repräsentation im Geschmack des Kaiserhofes zu Wien. In den Nebenzimmern engräumige Kostbarkeit, in der sich ein seltsames Allerlei zusammenfindet: florentinische Intaglien, Delfter Platten, venezianische Spiegel mit feiner Malerei, Perlstickerei auf Wandteppichen, farbig getönte Stuckdecken, Estriche in Marienglas, die Küche eine Putzstube, wertvolles Porzellan. Im Park eine doppelte Reihe dumpfer Eremitenhäuser, als Schluß eine Kapelle mit Bußkammer.

Nun hatte auch die in Durlach sitzende jüngere Linie der Badener Markgrafen keine Ruhe: sie verlegten ihre Residenz nach Karlsruhe (1715). Anfangs nur ein Jagdschloß, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in die heutige Gestalt gebracht. Die Pläne Balthasar Neumanns nur ungefähr befolgt (Abb. 549).

Die Pfalz kam zu voller Tätigkeit im Bauen erst unter Johann Wilhelms Nachfolger Karl Philipp. Er wollte anfänglich auf die Heidelberger Pläne zurückgreifen, entschloß sich dann aber endgültig zur Verlegung der Residenz nach Mannheim (1718), wo er sofort zu bauen anfang. Angeblich das drittgrößte Residenzschloß Europas. Der Plan gehört dem, übrigens in Frankreich unbekanntem, Louis de la Fosse († 1726), der Aufbau wurde von anderen nach wechselnden Ideen langsam fortgesetzt. Vorher war de la Fosse in Hannover und in Darmstadt tätig gewesen, wo von der geplanten Residenz nur ein Bruchteil zur Ausführung gelangte, und für den Fürsten von Löwenstein begann er das Schloß Klein-Heubach, ein vortreffliches Bauwerk, das nur durch seine kühlere Haltung, nicht in den Einzelmotiven, französisch anklingt (Abb. 623). In Mannheim sollten sich, wie in Rastatt und Karlsruhe, an den Fürstensitz neu zu gründende Städte anschließen. Einstweilen kam nur Mannheim zu kräftiger Blüte. Die Anlage ist ein Hauptbeispiel für die städtebaulichen Ideen der Epoche. — Karl Philipp bevorzugte durchaus die Fremden: Froimont folgte auf Rossi als Leiter des Schloßbaus, Raballiatte machte einen (nicht

ausgeführten) Plan für Schwetzingen, Bibiena schuf die Jesuitenkirche in Mannheim, den glänzendsten Kirchenbau am Oberrhein, im Grundriß eng an das Gesù in Rom sich anlehnend, im Rhythmus des Raumes mit Glück dem nordischen Formgefühl nachgebend.

Von den pfälzischen Wittelsbachern hatte sich die Nebenlinie der Herzoge von Zweibrücken abgespalten, die, wie man weiß, auf den schwedischen Königsthron berufen wurden. Karl XII. schickte nach Zweibrücken, wo er zuerst 1702 erschien, seinen Architekten Sundahl. Von ihm ist das nicht große, aber vornehme Schloß. Die Jagdschlösser Gustavsburg und Louisental und mehrere andere kleine Bauten sind in der französischen Revolution zerstört. Dasselbe Schicksal hatte der von Herzog Karl II. August begonnene, nie vollendete Riesenbau auf dem Karlsberg. Die Schilderungen von ihm klingen wie ein Märchen.

Eines der baulustigsten Fürstengeschlechter waren die in mehrere Linien gespaltenen Grafen von Nassau. Rechtsrheinisch lagen die Schlösser von Usingen, Weilburg und Biebrich, die Bauten in Kirchheimbolanden sind verschwunden, nur zum Teil erhalten die in Saarbrücken, wo der Fürst Wilhelm Heinrich mit großem Wurf Schloß und Stadt zu einer glänzenden Residenz vereinigte. Sein Baudirektor war Friedrich Joachim Stengel (1694—1787), den wir den besten deutschen Meistern des Jahrhunderts zuzuzählen haben. Er war geboren in Zerst, erzogen an der Akademie von Berlin, in reifen Jahren seine Studien in Paris vervollständigend. Die gewaltigen Terrassengärten, auf denen sich das Schloß erhob, sind verschwunden, ebenso das Lustschloß Jägersberg und manches andere noch. Heute lernt man ihn am besten aus den Bauten am Ludwigsplatz und der an diesem stehenden Ludwigskirche kennen. Bewußt schuf hier Stengel ein echt evangelisches Predigthaus, ungewöhnlich durch die fürstliche Pracht, mit der es außen und innen ausgestattet war. Ein umfangreiches und originelles Werk wäre das von der Mutter der Kaiserin Katharina von Rußland geplante Residenzschloß Dornburg an der Elbe geworden, wäre nicht das erwartete russische Geld, wie es scheint, ausgeblieben. Der allein ausgeführte Teil des Mittelbaus rechtfertigt Stengels ehrenvollen Ruf bei den Zeitgenossen.

Wir wenden uns nun den geistlichen Fürsten zu. Ihnen gehörte vom rhein- und mainfränkischen Lande mehr als die Hälfte. Die Bischöfe unterschieden sich in ihrem Baugeist in nichts von den Weltfürsten — sie bauten Paläste und Lustschlösser —, die kirchlichen Bauaufgaben ruhten allein auf den Schultern der Klöster. Die Domkapitel waren in gleichsam erblichem Besitz der landsässigen Adelsgeschlechter und aus ihrer Mitte gingen die Bischöfe hervor. Unter ihnen begegnen wir am häufigsten dem Namen Schönborn. Baulust und Bauerfahrung der Zeit hatten keine

stärkere Stütze als in dieser merkwürdigen Familie. Ursprünglich im Westerwald heimisch, hatte sie durch den Eintritt ihrer Söhne in die rheinischen Dom- und Ritterstifte den Grund zu ihrem Glück gelegt. Johann Philipp von Schönborn (1605—1673) hatte seine Laufbahn im Kriegsdienst begonnen und gegen die Türken gefochten; dann trat er in den geistlichen Stand ein, wurde schon in jungen Jahren, 1642, Bischof von Würzburg, 1647 Bischof von Worms und Erzbischof-Kurfürst von Mainz. Als Erzkanzler des Reichs spielte er bei den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück eine wichtige Rolle. Die Diplomatie blieb sein Hauptinteresse. Er schaukelte kunstvoll zwischen Frankreich und dem Kaiser. Unbedingt zu loben ist, was er für die Wiederaufrichtung seines Landes getan hat. Er dachte auch an seine Blutsverwandten. Das in jener Zeit oft angewandte Mittel der Kumulierung hoher geistlicher Ämter verstanden die Schönborns meisterhaft zu handhaben. Am weitesten unter seinen Neffen brachte es Lothar Franz (1655—1729). Er wurde 1693 Bischof von Bamberg und gab Bamberg nicht auf, als er zwei Jahre später zum Kurfürsten von Mainz gewählt wurde. Aus seinen Briefen kennen wir ihn als einen lebhaften, an vielerlei Kenntnissen reichen Geist. Mit ihm begann die Bauleidenschaft der Familie. Die meisten Angehörigen derselben betrachten die Baukunst als ein Fach, in dem sie zu Hause sind, bei den Entwürfen ihrer Baumeister sprechen sie lebhaft mit, sie sind ihre eigenen Generalintendanten. Auch die weltlichen Familienglieder verstanden es, ihren Besitz zu mehren. Die Herrschaften Heusenstamm am unteren Main, Wiesentheid, Gaibach, Pommersfelden im Würzburgischen und Bambergischen und große Güter in Österreich und Böhmen brachten sie in ihre Hand. Lothar Franzens Bruder Melchior wurde Reichsgraf. Von dessen sieben Söhnen bestieg Johann Philipp Franz den Stuhl von Würzburg; ihm folgte Friedrich Karl, vorher Reichsvizekanzler in Wien, der begabteste unter den Brüdern; Damian Hugo war Bischof von Speier und Konstanz und römischer Kardinal, Franz Georg Kurfürst von Trier, Bischof von Worms und Fürstpropst von Ellwangen. Jeder von ihnen hat viel und gut gebaut, Onkel und Neffen, Bruder und Bruder sind in ständigem Gedankenaustausch, beraten sich, kritisieren sich. Sie sind nicht von den gewöhnlichen Motiven fürstlicher Baukunst allein geleitet, wir gewahren bei ihnen eine echte, persönliche Teilnahme für die Kunst als solche. Es ist keine Übertreibung: in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also in der eigentlichen Blütezeit des deutschen Barocks, hat die Familie Schönborn für die Baukunst mehr vollbracht als irgendein weltlicher Fürst der Zeit.

Betrachten wir die einzelnen Territorien.

Vor der Jahrhundertwende war Würzburg der erste Ort, an dem sich das Bauwesen zu höheren Aufgaben erhob. Es geschah sicher nicht

ohne Anteil des Fürstbischofs Johann Philipp von Schönborn, nachmaligem Kurfürsten von Mainz. Das Hauptwerk des späten 17. Jahrhunderts, die erste große Barockkirche in Franken, ist die Kirche des Würzburger Benediktinerstifts Haug. Wie in München, so konnte in Würzburg der Beistand der Italiener nicht entbehrt werden. Der bedeutendste von ihnen ist Antonio Petrini († 1701). Gleich den andern, in Baiern und Österreich tätigen Südtirolern hat er sich den Einwirkungen der Adoptivheimat nicht verschlossen. Die Hauger Kirche geht, ohne daß ein direkter Zusammenhang vorläge, in der Anlage zusammen mit der wenig älteren Theatinerkirche in München: Basilika mit Aufteilung der Seitenschiffe in Kapellen, über der Vierung eine hohe Kuppel auf lichtbringendem Tambour; im Gegensatz zum Münchener Bau aber das Dekorative gegen das Konstruktive stark zurücktretend; die außerordentliche Sicherung der Gewölbe (Kreuzgewölbe!) durch massige Pfeiler und gehäufte Streben, die hohen Proportionen, die Bildung des Chorschlusses aus fünf Zwölfeckseiten, besonders auch die Fassade geben dem ernstesten und tüchtigsten Bau ein nordisches Gepräge (Abb. 475, 498). Dasselbe gilt von dem einen gotischen Baugedanken mit Glück in Barockformen umsetzenden Turm der Universitätskirche. Petrini gehört ferner der monumentale Hoffügel des Juliusspitals und das bischöfliche Schloß Seehof bei Bamberg (begonnen 1686), eine Anlage im altertümlichen Schema von Aschaffenburg. Sein Ruf drang über das Maingebiet hinaus. Ein für die Jesuitenkirche in Paderborn in Auftrag gegebener Entwurf kam aber nicht zur Ausführung. — Ein in den Bauakten der Zeit oft genannter zweiter Italiener, Pezzani, scheint nur ausführender Parlier gewesen zu sein. Lobende Erwähnung verdient der Stukkator P. Magno, der den schon unter Bischof Julius durch Einziehung eines Tonnengewölbes veränderten romanischen Dom schön und taktvoll barock dekorierte (1701). Nach Petrinis Tode trat Joseph Greising, der als Zimmermeister an seiner Seite gearbeitet hatte, in den Vordergrund. Auf kirchlichem Gebiete wurden eingreifende Umbauten romanischer Kirchen vorgenommen. In Würzburg St. Peter und das Neumünster. An letzterem verrät der als achtseitiger Kuppelraum gestaltete Westchor die Schule Petrinis. Für die eigenartige Fassade, auf segmentförmig eingezogenem Grundriß, dürfte Greising einen fremden Entwurf benutzt haben (Abb. 480). Sie ist aus vorneumannischer Zeit die schönste Barockfassade in Franken. Von der Benediktinerkirche Obertheres, die 1809 abgebrochen wurde, wissen wir nichts. Die romanische Benediktinerkirche Großkornburg wurde als Hallenkirche mit liebevollem Aufwand umgebaut. Auch einige reich und gediegen ausgeführte ländliche Pfarrkirchen dürfen auf Greising zurückgeführt werden. Außerdem ist er im Profanbau tätig gewesen. Im Juliusspital wohl von ihm der anziehende Bau der Anatomie. Ein hervorragendes Werk ist der Amtshof des Stiftes St. Burkard

(Rückermainhof), in dem die deutsche Tradition warm und phantasievoll durchbricht, und das 1716 errichtete Jesuitenkolleg. Endlich rührt von Greising und seiner Schule eine ganze Reihe von Privathäusern her, die durch reiche und schöne Fassaden auffallen. In seinen Profanbauten ist Greising am selbständigsten, es ist noch viel deutscher Frühbarocknachklang in ihnen.

War Johann Philipp wesentlich Politiker und für das Bauwesen nur nebenher interessiert, so war der erste von der Bauleidenschaft der Zeit ganz erfüllte Schönborn sein Neffe Lothar Franz. In Bamberg fand er die aus Prag eingewanderten drei Brüder Dientzenhofer vor. Der älteste, Georg, erbaute die ansehnliche, im Innern an die Bauten der Vorarlberger erinnernde, an der kraftvollen Schauseite gegenüber dem italienischen Barock sehr selbständige Jesuitenkirche St. Martin (Abb. 479); der zweite, Leonhard, wurde der Baumeister des Fürstbischofs Schönborn; vom jüngsten, begabtesten, Johann, reden wir später. Das Schönbornsche Schloß, wie wir es heute sehen, ist nur Bruchstück eines ganz kolossalen, mit den Plänen der Wittelsbacher für Heidelberg und Schleißheim wetteifernden Entwurfs (Abb. 624). Daß der Bischof die Fortsetzung aufgab, können wir verstehen. Leonhard Dientzenhofer war dieser Aufgabe nicht gewachsen. Schönborn hat ihn nicht weiter beschäftigt. Wir begegnen seinem Namen an fränkischen Bauten noch öfters, jedoch ohne recht unterscheiden zu können, was ihm und was andern gehört. An der bedeutenden Klosterkirche Schöntal hat das Beste sein Nachfolger Neumann getan.

Bedeutender ist der jüngere Bruder Johann († 1726), wenn auch er überschätzt worden ist. Leonhard kannte die italienische Baukunst nur auf dem Umwege über Prag, Johann ging mit einem Geleitbrief seines Fürsten nach Rom (1699). Auf das dadurch gewonnene Ansehen hin wurde ihm eine Aufgabe ersten Ranges anvertraut, der Neubau der Abteikirche in Fulda (begonnen nach längeren Vorbereitungen 1704). Die Anlage kombiniert die in der katholischen Welt zu internationaler Geltung gelangten römischen Muster mit achtungswertem Geschick, mit Sinn für das Große und Edle, allerdings ohne einen Funken von schöpferischer Genialität (Abb. 505). Sehr anders sieht ein zweiter, von Johann Dientzenhofer ausgeführter Kirchenbau aus, die Klosterkirche Banz bei Bamberg (Abb. 500). Ein Longitudinalbau, von Zentralbaugedanken durchsetzt und zerwühlt, die Seitenschiffe zu schmalen Durchgängen zusammengeschumpft, über dem Hauptraum in der Mitte ein quergestellt elliptisches Gewölbe, an den Enden als An- und Ablauf Halbellipsen, diese Deckenanlage im Grundriß nur stückweise angedeutet durch die konkaven Ausbuchtungen der breiten Wandpfeilerblöcke, die von schräggestellten Pilastern auslaufenden Gewölbegurten in irregulären sphärischen Krümmungen; genug, eine Zertrümmerung alles geometrisch Festen, um erst

im Malerischen des Gesamteindrucks eine Einheit anderer Art wiederherzustellen. Die unruhige, farbenreiche Dekoration vollendet den Gegensatz zu Fulda. Es ist psychologisch ein Rätsel, wie ein und derselbe Meister in kurzem Zeitabstand zwei nicht nur individuell so verschiedene, sondern auch hinsichtlich ihrer Stellung zur allgemeinen Entwicklung so weit auseinanderliegende Werke konzipiert haben, wie er das eine Mal bedächtig, schulgerecht, zurückschauend, das andere Mal ein kühner Neuerer gewesen sein kann: ein Rätsel, das kaum eine andere Lösung zuläßt, als daß wir Banz aus dem Lebenswerk Johann Dientzenhofers streichen. Und in der Tat, sehen wir die Akten genauer an, so ist er nur am Klosterbau, nicht an der Erbauung der Kirche nachzuweisen. Das Vorbild der letzteren ist in Böhmen, indirekt bei dem großen oberitalienischen Meister des Spätbarocks, bei Guarini, zu suchen. Wenn der Erbauer der Kirche in Brawnnow bei Prag Johanns Bruder Christoph war — was allerdings nicht sicher feststeht —, so läge es sehr nahe, die Banzer Kirche eben diesem zuzuteilen.

Das Schloß in Fulda, wohl schon vor ihm begonnen, kann zu seinem Ruhme wenig beitragen. Dagegen ist ein ausgezeichnetes Werk der Mittelbau des Abteipalastes in Ebrach, in dessen üppiger Pracht wieder Prager Beziehungen zu vermuten sind. Hierdurch mag Lothar von Schönborn auf ihn aufmerksam geworden sein. Auch nachdem er den Mainzer Stuhl bestiegen hatte, hatte er Bamberg nicht aufgegeben. In der Nähe von Bamberg lagen die großen, für seine Familie erworbenen Güter Wiesentheid, Gaibach und Pommersfelden. Das alte Schloß in Gaibach wurde prächtig erweitert und mit großen Gartenanlagen geschmückt (Abb. 557). In Pommersfelden handelte es sich um einen Neubau nach modernsten Grundsätzen. Der Vergleich mit dem kurfürstlichen Schloß in Aschaffenburg, dem Musterbau der Zeit um 1600, ist lehrreich, er zeigt, wie sehr sich seitdem Sitten und Geschmack verändert hatten (Abb. 554, 590). Lothar Franz war mit der Zeit ein wirklicher Kenner des Bauwesens geworden, er hatte es im Auge von Wien bis Paris, er durfte es wagen, über allgemeine Wünsche hinaus bei der Gestaltung seiner Bauten mitzuwirken. Das Schloß Pommersfelden nennt er mit einigem Recht »meine Invention«. Es ist nicht mit Schleißheim und Ludwigsburg zu vergleichen: keine Residenz für einen großen Hofstaat, sondern ein ländlicher Ruhesitz, in dem neben dem Motiv der Repräsentation das der Wohnlichkeit stärker mitspricht als bei irgendeinem bisherigen deutschen Bau. Über die Anlage im ganzen haben wir in der Einleitung gesprochen. Sie ist im Detail von Johann Dientzenhofer ausgearbeitet, der auch die Ausführung leitete. Allein der Kurfürst war im Fortgang des Baus mit seinem Baumeister nicht zufrieden. Sein Statthalter Herr v. Ertal stellte in einem Brief aus dem Jahre 1715 in Frage, ob »der Baumeister vielleicht seine (des Kurfürsten) Gedanken

nicht erreichen werde oder gar seinen bekannten Capricien nach fortmachen dürfte«. Die Meinungsverschiedenheit war eingetreten, als im Jahre 1713 der rechte Flügel im Rohbau fertig wurde und der Mittelbau mit Treppenhaus und Saal in Angriff genommen werden sollte (Abb. 612—614). Der Kurfürst korrespondierte darüber mit seinem Neffen, dem Vizekanzler in Wien, der die dort entstehenden Adelsbauten mit lebhaftem Interesse begleitete. Friedrich Karl empfahl, die Pommersfeldener Risse Lukas von Hildebrandt zur Korrektur vorzulegen. Der hatte viel zu tadeln und zu bessern. Es ist aber keineswegs ersichtlich, daß der Kurfürst seinen Vorschlägen über Einzelheiten hinaus gefolgt ist. Am 25. Februar 1713 schrieb er dem Neffen, er sei allbereits von seinem ovalen Saal abgekommen und bereit, ihn als Carré long zu haben; »meine Stieg aber mues bleiben, als welche von meiner Invention und mein Meisterstück ist«. Und im April schreibt Friedrich Karl von wünschenswerten Verbesserungen der Proportion: »es lasset sich aber wegen der von Ew. churf. Gnaden projectirter Stiegen nicht thuen, welche in sich schon ad trios ausgearbeitet ist«. Hiernach kann das Pommersfeldener Treppenhaus als Ganzes unmöglich — wie heute beliebt geworden ist — Hildebrandt zugesprochen werden; ersichtlich von ihm ist die anmutig vornehme Dekoration und vielleicht auch der Gedanke der Galerie, die Generalideen aber fand er fertig vor. Warum sollten wir der stark betonten Behauptung des Fürsten, daß es sich um seine Invention handle, mißtrauen? Einem begabten Dilettanten ist dergleichen nicht unerreichbar, und daß er fachmännische Korrektur selbst für nötig hielt, haben wir gesehen. Jedenfalls nicht von Hildebrandt ist sodann der pompöse, unruhige Saal. Für ihn, wie auch für die Fassade des Treppenhauses, kommt am ehesten Maximilian Welsch in Frage. Mit Genugtuung schreibt Schönborn, der berühmte Pariser Architekt Boffrand habe, als er die Stiegen und den Saal gesehen, mit Expression zu reden angefangen: »Je suis frappé d'estonnement, car on ne voit rien de pareille et de si magnifique dans toutte la France.« Keine leere Schmeichelei: auch heute werden wir nicht anders urteilen. Aktenmäßig von Welsch rührt das den Hof im Halbkreis abschließende statiöse Marstallsgebäude her. Die ziemlich gut erhaltene innere Einrichtung ist ohne eigentlichen Prunk sehr vornehm. Der berühmte Garten — auch in Gaibach gab es einen solchen — ist um die Wende zum 19. Jahrhundert einem »englischen« gewichen (Abb. 554).

Man sieht also, daß Joh. Dientzenhofers Anteil am Pommersfeldener Schloß nur ein beschränkter ist. 1723 hat er noch ein zweites großes Schloß in Klein-Heubach für den Grafen von Löwenstein auszuführen gehabt; der Plan geht aber auf de la Fosse in Darmstadt zurück (Abb. 623).

In Mainz war des Kurfürsten wichtigster Vertrauensmann Maximilian Welsch. Geboren 1671 in Kronach in Oberfranken, in Bam-

berg erzogen in der Jesuitenakademie als Schulgenosse Schönborns, nachher Offizier im kaiserlichen Dienst, auf Feldzügen und Reisen weit in der Welt herumgekommen. 1706 wurde er Generalinspektor der kurfürstlichen Festungen. Sein Herr verschaffte ihm einen kaiserlichen Adelsbrief und ließ ihn bis zum General avancieren. Festungsbau und Gartenbau waren die Felder, auf denen er am meisten beschäftigt wurde, von seiner Leistung als Zivilbaumeister, die jedenfalls erst in seine spätere Lebenszeit fällt, ein klares Bild zu gewinnen, ist schwer. Es hängt das mit den kollektivistischen Neigungen Schönborns zusammen. Er hat viele Entwürfe geliefert, ausgeführt sind sie aber oft, vielleicht immer, von anderen. In Erfurt wird ihm das Palais des Statthalters (seit 1711) zugeschrieben; sein Vorschlag für das Orangerieschloß in Fulda erfuhr bei der Ausführung starke Veränderungen; seine Beteiligung an den Plänen für Pommersfelden, Bruchsal und Würzburg beruht auf Vermutungen, die man nicht genau umschreiben, aber auch nicht abweisen kann. In Mainz ist sein einziges, allerdings besonders von sich reden machendes Werk das Lustschloß Favorite (Abb. 555, 556); das Wesentliche daran die Gärten, die ersten nach französischer Art in Deutschland; über sie zerstreut in staffelförmiger Anordnung die zwei mal drei kleinen Wohnschlößchen. Dieser Grundriß ist dem Vorbild von Ludwigs XIV. Marly entnommen, während der Aufriß (auf der Kupferstichansicht, Abb. 555, 556) die schweren Formen des österreichisch-italienischen Barocks zeigt. Andere berühmte Gartenanlagen Welschs lagen bei den fränkischen Schönbornschlössern Gaibach (Abb. 557) und Pommersfelden; von ihm stammen auch die ersten Entwürfe für Würzburg und Bruchsal. Daß nichts davon der Vernichtung entgangen ist, ist ein bitterer Verlust; denn Garten und Bauwerk waren immer eng aufeinander bezogen.

Wir wenden uns nun zu der dritten Generation der Schönborns. Vier Brüder, wie wir gesehen haben, geboten über sechs reiche Bistümer, alle vier mit bedeutenden Bauunternehmungen beschäftigt, immer vom Onkel in Mainz, der eine Art patria potestas über sie in Anspruch nahm und diese auch auf Geschmacksfragen ausdehnte, angespornt und zugleich überwacht, damit die Unerfahrenen keine Dummheiten machten. Wie hat sich doch seit den düsteren Tagen der Gegenreformation der Geist des Episkopats geändert! Die Schönborns dachten wie jener Mediceerpapst, welcher sagte: »Gott hat uns das Papsttum verliehen, lasset es uns genießen!«, aber sie dachten sich das Genießen maßvoller und edler*.

Das größte und vollkommenste Werk der jetzt beginnenden Ära ist die Residenz in Würzburg. Die durch ein reichliches Material von Briefen, Akten und Zeichnungen überlieferte, dennoch in einigen wichtigen

* Ein naives Zeugnis für die Gesinnung dieser merkwürdigen Familie gibt das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Gaibach: Hauptgegenstand die Porträtgruppe von 11 Schönborns, am oberen Rande die hl. Dreieinigkeit.

Punkten ungeklärt bleibende Entstehungsgeschichte zeigt uns ein seltsames Schauspiel, ein Stimmengewirr streitender Ratgeber, fachmännischer und noch mehr dilettantischer, in dem der Bauherr und sein Meister anfänglich kaum zu Wort kommen können; am Ende aber triumphiert doch das Genie eines einzelnen und reißt den Kollektivismus monarchisch zusammen. Wir können hier die Baugeschichte nur durch ihre Hauptmomente verfolgen (vgl. Abb. 580—586). — Der Bauherr war der 1719 neuerwählte Fürstbischof Phil. Franz von Schönborn. Er ist vom »Bauwurm« ganz besessen; aber leider versteht der »Provinzbischof«, »unser Episcobone«, »unser guter Lips« — so wird er vom Onkel Kurfürst im Briefwechsel mit dem welterfahrenen Neffen in Wien betitelt — er versteht nach der Meinung der anderen von der Architektur nichts. Aber an hartnäckiger Verteidigung seiner eigenen Idee ließ er es nicht fehlen. Sein unbestreitbares Verdienst ist die Bereitstellung der Baukosten und die Sicherung gegen Einspruch des Domkapitels. Schon vier Wochen nach seiner Wahl teilt Philipp Franz dem Onkel seine Bauabsicht mit. Der Bruder in Wien meint, der Palast müsse »größer und magnifiquer« sein. Hildebrandt in Wien, Welsch in Mainz werden zu Raterteilung veranlaßt, Prinz Eugen und der kaiserliche Bauintendant Graf Althan um ihre Meinung befragt. Dies alles geht vom Kurfürsten aus. Wie weit und ob überhaupt es den in Würzburg zustande gekommenen ersten Plan, in dem ein bis dahin Unbekannter, der Ingenieur-Leutnant Neumann, die Wünsche des Bauherrn in Form brachte *, beeinflußt hat, entzieht sich der Beurteilung. In diesem Plan ist noch vieles unreif, aber zweierlei drängt sich als wesentlich der Beachtung auf: erstens, seine Grundidee ist in allen späteren Transformationen festgehalten worden, ja sogar die Längenausmaße, sodann, es ist nichts Wienerisches an ihm, dagegen erinnert er sichtlich an den Plan Albertis für den Kurfürsten von der Pfalz. Die Anlage gibt zwei quadratische Blöcke mit je einem Innenhof, verbunden durch einen an die rückseitige Flucht geschobenen Querbau, während vorn ein offener Ehrenhof sich bildet. Nach lebhaften Erörterungen zwischen Würzburg und Mainz — der Bauherr sitzt »Tag und Nacht« über den Abänderungsvorschlägen, der Onkel ergeht sich in Zornesausbrüchen (»dem Mann ist nicht zu raten«) — kam 1720 der endgültige, nur in der inneren Einteilung später noch modifizierte Grundplan zustande. Die wichtigste Veränderung gegenüber dem ersten Entwurf ist das Anwachsen der Tiefe; die seitlichen Blöcke werden auf zwei Höfe gebracht, der Ehrenhof erhält durch starke Risalite die Form eines griechischen Kreuzes. Selbstverständlich ist gleichzeitig die Proportionierung der Baumasse und die Herstellung der Fassaden erwogen worden.

* Neben anderen Gründen für diese Annahme beachte man die Äußerung Boffrands, der 1724 persönlich in Würzburg war: *Le projet général . . . a été formé en premier lieu par S. A. Mgr. l'Évêque et par M. Neumann, habil. Architecte.*

Hierüber erfahren wir wenig. Wenn ein erhalten gebliebener Aufriß des Eckrisalits der Nordfront auf 1721—22 richtig datiert wird, so wären schon damals die für alle später ausgeführten Teile maßgebend bleibenden Hauptlinien des Aufbaus festgelegt gewesen. Sedlmaier und Pfister schreiben den Entwurf Welsch zu, Eckardt nimmt ihn für Neumann in Anspruch. Das ist natürlich eine Kardinalfrage. Aber da das Blatt nur eine Bürozeichnung ist, ist ein zwingender Beweis schwer zu führen. Wir wollen nur sagen, daß die Zuteilung an Neumann für uns die größere Wahrscheinlichkeit hat. Das schön abgestimmte Verhältnis der Höhenproportion im ganzen und der Stockwerkteilung im einzelnen zu der horizontalen Entwicklung gehört zu den größten Vorzügen des Würzburger Schlosses. In den Schmuckformen fügte sich Neumann auf Verlangen seines Herrn vielfach fremden Erfindungen. Hervorzuheben und mit ein Verdienst der Oberleitung ist die sorgfältige Zeichnung der Details. Die Notwendigkeit, mit fremden Gedanken sich auseinanderzusetzen, dauerte nämlich fort. Bei der ersten Begegnung Neumanns mit dem Kurfürsten hatte dieser von ihm einen günstigen Eindruck gewonnen, nur fehle ihm noch eine Reise nach Italien und Paris. Die Reise nach Paris kam 1723 zustande. Er besprach sich dort auftragsgemäß mit den beiden berühmtesten Meistern seines Faches, Robert de Cotte, erstem Architekten des Königs, und Germain Boffrand, dem Führer der Klassizisten an der Akademie. De Cotte schob mit herrischer Handbewegung alles in Würzburg Geplante und zum Teil schon Ausgeführte beiseite, um einen ganz neuen Aufriß vorzulegen. Boffrand begnügte sich mit Teilkorrekturen und erschien 1724 in Person in Würzburg. Einiges, nicht aber vieles, wurde seinen Vorschlägen gemäß abgeändert. Gleich darauf starb der Fürstbischof. Das Domkapitel, das seiner Bauverschwendung mit wachsender Abneigung zugesehen hatte, wählte an seiner Stelle einen stillen Gelehrten, Christoph von Hutten, der den Residenzbau nur zögernd weiterführte. Man denkt sich leicht, welch ein Schlag das für den Mainzer Kurfürsten war. Betrachtete er doch den Bau der Würzburger Residenz ganz und gar als eine Angelegenheit seiner Familie. Er traf alle Vorbereitungen, um für die nächste Sedisvakanz seinen zweiten Neffen, den Reichsvizekanzler Friedrich Karl, nach Würzburg zu bringen. 1729 trat der Fall ein. Und so konnte wieder ein Schönborn der Vollender des Baues werden.

Zwei wichtige Teile des Planes lagen noch in der Schwebe: die Schloßkirche und das Treppenhaus. Heute gilt für ausgemacht, daß die erstere von Hildebrandt entworfen sei (Abb. 524). Die Beweise werden nachgeprüft werden müssen. Keinem Zweifel unterliegt es, daß die Bauform der Schloßkirche in dem bekannten Ideenkreise Hildebrandts ein Fremdling ist*; in die Dekoration wird er eingegriffen haben. Sodann

* Zu vergleichen besonders die Kapelle in Prinz Eugens Schloß Hof bei Wien.

ist dies augenscheinlich der Fall an der repräsentativen Mittelwand des Ehrenhofs mit dem sehr barock, aber nicht sehr monumental gedachten Giebel und dem entsprechenden Abschnitt der Gartenfront. Dabei bleibt auch das andere wahr: »daß die Hildebrandtschen Formen in Wien ganz anders aussehen als in der Würzburger Residenz« (Eckardt). Vielleicht ist hier der Bildhauer J. W. v. d. Auwera maßgebend. Wie dem auch sei, die temperamentvolle Schmuckfreudigkeit der in Rede stehenden Bauteile ist nicht neumannisch, sondern geht auf Wien zurück. — Daß das Schloß zwei Treppenhäuser haben solle, stand seit dem ersten Entwurf fest. Erst spät, in den 30er Jahren, wurde das eine von ihnen gestrichen. Die schließliche Anordnung der Mittelpartie wurde diese: der unter dem flachen Balkon in drei schmucklosen Arkaden sich öffnende Eingang (das Fehlen prunkvoller Portale, wie sie in Wien beliebt waren, ist charakteristisch für den ganzen Bau) führt in ein weites, ungestütztes Vestibül; geradeaus die Sala terrena; über diesen der Speisesaal und der Festsaal; links vom Vestibül das Treppenhäuser; das symmetrisch entsprechende der rechten Seite wurde aufgegeben (wir wissen nicht warum; es fehlt zuerst auf dem Grundriß der »Wiener Bausitzung« von 1730). Eine wunderbare perspektivische Raumfolge wurde damit unterdrückt. Die Ausführung der übrigbleibenden Hälfte verzögerte sich bis ins zehnte Jahr nach Neumanns Tod und nahm eine nicht unwesentlich andere Erscheinungsform an als die ursprünglich geplante: die durchbrochen gedachten Wände wurden in ruhige, man muß wohl auch sagen leblose Flächen verwandelt, das sprühende Rokoko der Dekoration (Zeichnungen erhalten) gegen kühle klassizistische Formen vertauscht; Neumann gehört also nur die gewaltige Raumschöpfung und die als Konstruktion bewunderte (von Hildebrandt als unmöglich abgelehnte) Decke mit dem Fresko von Tiepolo (Abb. 616).

Wenn man Superlative nicht für unerlaubt hält, so ist das Würzburger Schloß der vollkommenste Profanbau des 18. Jh. Am 31. Dez. 1744, zwei Jahre vor dem Tode Friedrich Karls, wurde das Richtfest gefeiert. An der inneren Ausstattung hat Neumann keinen unmittelbaren Anteil. Ein großer und wahrscheinlich der beste Teil von ihr, die Wohnung Friedrich Karls im Südfügel, ist nicht mehr erhalten. Es geschah hier dasselbe wie in Ludwigsburg: die napoleonische Zeit (in Würzburg die Regierung des Großherzogs von Toskana) räumte rücksichtslos auf. Im Mittelpunkt der als Gastzimmer für fürstliche Besucher gedachten Zimmerflucht der Gartenseite liegt der »Kaisersaal« (Abb. 644). 1737 forderte Friedrich Karl für ihn von Hildebrandt »Gedanken und Risse«. . . . Die Gliederung der Wand und die merkwürdig tiefe Lage des Gesimses könnten auf Hildebrandts Entwurf zurückgehen. Aber die Dekoration, die 1750, also lange nach dem Tode Friedrich Karls

begann und 1753 zu Ende ging, hat mit Hildebrandt und seinem Stil nichts mehr zu tun: sie ist Rokoko. Das Rocailleornament hält in Würzburg spät, erst um 1740 seinen Einzug. Die erste große Dekorationsleistung im Rocaille ist der vor dem Kaisersaal liegende Gardensaal (ursprünglich Sommerspeisesaal) 1744—45. Die spärlichen Architekturformen haben jeden Eigenwert verloren, das über sie wie über die Flächen hinprühende Ornament ist absolutes Rocaille, mit einer minimalen Beimischung von Blätterranksen und Putten, die großen Linien wild geschwungen, die innere Form sehr ins kleine gehend, spitz und stachlich, der Vortrag rein zeichnerisch-plastisch, weiß mit wenig blassem Gelb. Sehen wir von den Einzelheiten der geistreich kapriziösen Ornamentierfindung ab, so ist der Gesamteindruck als kontrastierende Vorbereitung auf den Kaisersaal gedacht. In diesem nämlich ist alles auf Farbe gestellt. In ihrem schimmernden Wellenschlag verschwimmen Architekturform und plastisches Detail. Wenn die Wandarchitektur aus Stuckmarmor, nicht aus natürlichem (wie in Pommersfelden) gebildet ist, so spricht daraus nicht Sparsamkeit, sondern der Wille, ihre farbige Erscheinung der Harmonie des Ganzen restlos gefügig zu machen. Gardensaal und Kaisersaal zeigen das Prinzip des Rokoko, d. i. Unterwerfung der Architektur unter die Dekoration, auf einem Höhepunkt. Unter den hier tätigen Künstlern waren die beiden hervorragendsten der Stukkator Antonio Bossi und der größte Freskomaler der Zeit, Giovanni Battista Tiepolo; damit ist aber noch nicht gesagt, wer die Idee des Ganzen erfunden hat. — An den nördlich anschließenden Paradezimmern wurde mit Rücksicht auf die zur Frankfurter Kaiserwahl des Jahres 1745 erwarteten hohen Gäste mit Beschleunigung gearbeitet, ohne sie zum Abschluß bringen zu können. Die Regierung A. F. v. Ingelheims (1746—49) brachte eine Unterbrechung. Beim Tode C. Ph. v. Greiffenklaus (1754) war die innere Ausstattung des Riesenbaus nahezu vollendet (Abb. 645, 651).

Als Schöpfer des Würzburger Schloßbaus hat immer Balthasar Neumann gegolten, bis ihm jüngst (in der großen Monographie von Sedlmaier und Pfister) dieser Ruhm abgesprochen worden ist: er sei überhaupt kein künstlerisch-schöpferisches Genie der Baukunst, sondern nur der ausführende Konstrukteur und Techniker und allerdings glänzende Organisator gewesen. Diese Behauptung beruht auf einer falschen Deutung des »Kollektivismus«. Die in großer Fülle beigebrachten Briefe und Akten enthalten nicht die ganze Wahrheit. In der Natur dieser Quellen liegt es, daß der ortsanwesende, mit den Bauherren täglich verkehrende Oberleiter des Baus nicht zum Worte kommt. Wäre der Bau so entstanden, wie die genannten Urkundenforscher es darstellen, so wäre er eine Mosaikarbeit, ein Pandämonium der verschiedenartigsten Geister. Kann man das glauben? Erkennt man nicht, daß über dem

Die Baukunst in den einzelnen Landschaften.

Ganzen eine beherrschende Persönlichkeit gewaltet hat, die sich zwar der Aufnahme fremder Gedanken nicht weigerte — es auch gar nicht konnte —, doch immer es verstand, sie so zu schmeidigen und zu biegen, daß das Gesetz des Ganzen ungebrochen blieb? Wer das konnte, war mehr als ein künstlerisch indifferenter »Organisator«. Und genügt das Würzburger Schloß, um über Neumanns Begabung abzuurteilen? Er hat doch noch anderes gebaut! Das wollen wir jetzt betrachten.

Die Schwierigkeit für die Kritik liegt hier umgekehrt wie im Fall Würzburg: sein Konto wird überlastet. Die ganz außerordentliche und einzigartige Autorität in künstlerischen Dingen, die ihm allmählich zufiel, bewirkte, daß er von unendlich vielen Seiten, nicht nur in den Schönbornschen Landen, um Hilfeleistung angegangen wurde. Er sollte nicht nur eigene Entwürfe liefern, sondern auch diejenigen anderer prüfen, verbessern, während der Ausführung entstandene Schwierigkeiten mit seinem gelenkigen und scharfsinnigen Geist überwinden helfen: von Stuttgart und Konstanz bis Trier und Köln wurde er in Anspruch genommen. Es ist zweifellos noch häufiger geschehen, als die Akten erkennen lassen; in vielen Fällen ist gewiß, daß seinem Rat praktisch keine Folge gegeben wurde; in anderen, in denen sein Eingreifen außer Zweifel steht, ist es doch nicht möglich, es genau zu umgrenzen. So gibt es außer den ganz neumannschen halb- und viertelneumannsche Werke und viele ganz ungewisse. Sie vollständig zusammenzubringen, besteht hier für uns kein Interesse. Wir geben nur das zur Erkenntnis seines Charakters Wichtige.

Joh. Balthasar Neumann wurde 1687 in Eger geboren und starb im 66. Lebensjahr. Er stammte nicht wie fast alle an uns vorübergegangenen Süddeutschen aus einer Baumeisterfamilie, zur Kunst hat ihn nur sein Talent hingezogen. Und auch nicht gleich zu Anfang. Er erlernte das Geschützgießer-, Büchsenmacher- und Feuerwerkerhandwerk, wurde Soldat, machte einen Feldzug gegen die Türken mit und beschloß seine militärische Laufbahn als Würzburgischer Oberingenieur und Oberst der fränkischen Kreisartillerie. In Würzburg erscheint er zuerst 1719 beim Ausbau der Feste Marienberg. Technische Aufgaben aller Art haben ihn amtlich zeitlebens beschäftigt: Straßen- und Brückenbau, Konstruktion von Maschinen, Pumpwerken, Wasserleitungen, Einrichtung einer Glasfabrik. An seinen Kunstbauten haben ihn konstruktive Probleme besonders interessiert. An der Würzburger Universität wurde für ihn ein Lehrstuhl der Zivil- und Kriegsbaukunst geschaffen. Im Kunstbau lernen wir ihn zuerst 1716 im Kloster Ebrach kennen, wo er das Treppenhaus schuf. Das Vorbild der ein Jahr vorher fertig gewordenen Treppe in Pommersfelden ist unverkennbar, doch nur ein

selbständig denkender Künstler konnte es so vortrefflich dem ganz anders gestalteten Grundriß anpassen. 1717 wurde er ins Kloster Schöntal gerufen. Man sollte also nicht sagen, daß er ohne Erfahrung im Zivilbau gewesen sei, als ihm das Würzburger Schloß übergeben wurde. Die Erfahrungen, die er während der 25 Jahre dauernden Bauführung sammelte, und der Verkehr mit Wien und Paris waren seine große Schule. — Sein nächster großer Schloßbau (nur in kleinen Einzelheiten mit Korrekturen von Hildebrandt) ist Werneck (1733—37). Den Fürstbischöfen fehlte noch ein den rasch wachsenden Ansprüchen genügendes Sommerschloß. Das kleine und bescheidene in Veitshöchheim kam nicht mehr in Betracht. In Werneck wollte Friedrich Karl eine fürstliche *maison de plaisance* mit den Baulichkeiten eines Hofguts zu einer großzügigen Komposition verbunden sehen. Das Programm seines Oheims in Pommersfelden erweitert sich ins Großartige. Man kann auch an die mittelalterliche Gliederung in Hauptburg und Vorburg sich erinnern fühlen. Der Wohnbau bildet ein Viereck mit weit vorspringenden Eckpavillons, nur ist der vierte Flügel weggeräumt, um den »Innenhof« in den »Vorhof« (die Benennungen sind Neumanns Grundrißzeichnung entlehnt) übergehen zu lassen. Der Vorhof schließt mit einem Halbkreis, von dessen Scheitel eine schmale Gasse auf den Haupteingang und die Brücke über den kanalisierten Wernfluß hinführt; zu seinen beiden Seiten die Nebenhöfe mit den Ökonomiegebäuden. Es stehen sich also eine breitgelagerte, niedrige und eine enger zusammengefaßte, höher geführte Baugruppe gegenüber. Der perspektivische Eindruck auf den Ankommenden muß sehr bedeutend gewesen sein. Heute, da das Schloß Irrenanstalt geworden ist, wird er durch einen Querbau gestört; unverfälscht wirkt nur noch die Gartenfassade (Abb. 587). Sie wiederholt den entsprechenden Bauteil in Würzburg in einfacheren Formen, herrlich im Rhythmus der Massen. Von 1738 ab hat der Fürst in jedem Sommer einige Wochen hier gewohnt. Die innere Einrichtung ist wieder einmal dem Napoleonskultus zum Opfer gefallen.

Der dritte der Schönbornschen Brüder, Damian Hugo von Speier (1719—43), verlegte seinen Wohnsitz auf das rechte Rheinufer nach Bruchsal. Was hier angelegt wurde, war eine Residenz mit allen ihr zukommenden Attributen: Palast, Kirche, Verwaltungsgebäude, Kaserne, Stallungen, Reitbahn usw. Die locker geordnete Gruppe wird, wie in Pommersfelden, in ihrer Hauptachse von der Anfahrtsstraße durchschnitten. Die drei größten Gebäude, Corps de Logis, Kirchenflügel, Kammerflügel, stehen zueinander hufeisenförmig, jedoch unverbunden, nach dem Vorbild der Mainzer Favorite (erst später wurde die Lücke durch Zwischenbauten ausgefüllt). Hinter dem Corps de Logis liegen die Kavalierehäuser und der Garten, hinter den Flügeln die Nutzbauten, vorn an der Straße der Torbau mit der Schloßwache, jenseits der Straße

auf ansteigendem Gelände, immer durch die Hauptachse bestimmt, die Kanzlei und andere Verwaltungsbauten. In dieser Gruppenkomposition ist eine dem 18. Jh. am Herzen liegende Aufgabe einmal vollständig und einheitlich zur Durchführung gelangt: nicht eben groß im Maßstabe, aber klar, behaglich, sachgemäß. Der Verfasser des Planes war Maximilian Welsch, die Ausführung leitete von Mainz aus der Freiherr v. Ritter, mehr und mehr aber griff der Bauherr selbst ein. Ihn charakterisiert das Wort: »Ich will Herr bleiben oder ein kalter Kadaver sein, ehe ich aufhöre der Herr zu sein.« Im zwölften Jahre, 1731, war der Rohbau vollendet, das Treppenhaus fehlte; und hier nun entdeckte der Bauherr, daß wegen willkürlich veränderter Stockwerkhöhen Ritters Plan nicht mehr durchzuführen war. In seiner Not wandte er sich an Neumann. Die Lösung, die dessen erfindungsreicher Geist fand, haben wir an anderer Stelle (S. 314) beschrieben. Hier sei noch einmal gesagt: das Bruchsaler Treppenhaus wird von anderen Schöpfungen Neumanns an Größe und Pracht übertroffen, aber in der geistreichen Sonderbarkeit seiner Anlage und der daraus quellenden Raumpoesie ist es unerreicht. Die innere Ausstattung ist 20 Jahre jünger, reiner Rokoko, und gehört zum Feinsten, was Deutschland in diesem Stil besitzt; ausgeführt ist sie zum Teil von Künstlern aus München * (Abb. 646—648).

Der vierte Schönborn, für den Neumann gebaut hat, war Franz Georg, 1729—56 Erzbischof von Trier. Sein gepriesener Sommersitz »Schönbornslust« bei Koblenz — wahrlich ein vielsagender Name für das Haus eines Kirchenfürsten — wurde 1793 von den Franzosen völlig zerstört, nur ein Planbruchstück des Mittelbaus hat sich erhalten; hier ist Neumann zu der in Würzburg ihm versagt gebliebenen Doppeltreppe zurückgekehrt; vielleicht war es die Höchstleistung seiner Treppenbaukunst. Von den Bauten in Ehrenbreitstein hat sich das prachtvolle Dikasterialgebäude erhalten. Für Trier entwarf er die Kirche St. Paulin. Ebenso für den von Franz Georg, der zugleich Bischof von Worms war, dort errichteten, 1794 von den Sanskulotten zerstörten Bischofshof **. — Die von Neumann für den Trierer Schönborn gelieferten Entwürfe sind meistens von seinem Schüler J. H. Seitz ausgeführt und deshalb in ihrer Formenbehandlung nicht ohne weiteres Zeugnisse für den Meister.

Hiermit ist Neumanns Leistung für das Rheinland noch nicht erschöpft. 1740 zog ihn der Kurfürst von Köln zur Vollendung seines Schlosses in Brühl zu Rate. Das Hauptstück ist das großartige Treppen-

* Auf Damian Hugos kleinere Schloßbauten, sämtlich am rechten Rheinufer, können wir nicht näher eingehen. Sehr originell ist das Schloßchen Waghäusel. Am bischöflichen Schloß Meersburg am Bodensee soll Neumann mitgewirkt haben. Damian Hugo war nämlich auch Bischof von Konstanz.

** Es wird sich um eine Vergrößerung gehandelt haben. Der erste Bau war von Welsch und Ritter.

haus (Abb. 619). Gegen Neumanns sonstige Art ist der Nachdruck auf die blendend prächtige Dekoration gelegt. Die Treppe beginnt einarmig, um sich auf dem ersten Absatz in zwei rückläufige Arme zu spalten. Die tragenden Bogen werden von kolossalen Statuengruppen gestützt. Über dem Podest erhebt sich zwischen gekuppelten Säulen eine Trophäe. Eine ovale Flachkuppel bildet den Abschluß. Der Rokokofächenschmuck ist nachneumannisch.

Von Neumanns Bauten für die fränkischen Klöster ist mehreres Wichtige (Münsterschwarzach, Langheim) im 19. Jh. abgebrochen worden. Das in seiner Intention alle süddeutschen Anlagen überragende Projekt für Oberzell bei Würzburg kam erst nach seinem Tode und nur zur Hälfte zur Ausführung. — Das letzte und großartigste der Neumannschen Palastprojekte kennen wir nur aus zeichnerischen Überbleibseln. Es war für die Hofburg in Wien bestimmt (Abb. 552).

Eine zweite Reihe bilden die Kirchenbauten, und betrachtet man ihre großartige Klimax bis zum Schlußpunkt in Vierzehnheiligen und Neresheim, so wird es Gewißheit, daß erst in ihnen Neumanns architektonisches Wollen zu seinem gemäßesten Ausdruck sich entfaltet hat. Alle Gattungen sind in dieser Reihe enthalten: Klosterkirchen, Wallfahrtskirchen, Hofkirchen, Grabkirchen, Dorfkirchen. Er soll über 70 Kirchen gebaut haben, was bei seiner Stellung als würzburgisch-bambergischer Oberbaudirektor nicht unglaublich ist, wofern man einbegreift, was von andern entworfen, von ihm begutachtet und vielleicht korrigiert ist. — Wir kennen den Zentralbau, sei es den reinen, sei es, noch häufiger, den mit dem Langbau vermischten, als ein Lieblingsproblem des Spätbarocks. Auch Neumann hat damit begonnen und geendet, wiewohl ihm auch andere Raumarten nicht fremd waren. Die Schönbornsche Grabkapelle am Würzburger Dom, geplant 1721, vollendet erst 1736, geht von einer Zeichnung Welschs aus. Die Ausarbeitung des Außenbaus fällt in die Zeit, in der Neumann französische Eindrücke aufnahm. Dasselbe gilt von der kleinen Benediktinerkirche Holzhausen, die im Inneren eine Rotunde, im Äußeren ein Quadrat mit stark abgechrägten Ecken ist*. Die Peterskirche in Bruchsal, als Mausoleum für die Speierer Bischöfe gedacht, ist ein griechisches Kreuz, die Kreuzbergkapelle bei Schöntal ein Oktogon. Die Schloßkirche in Werneck ist ein in ein Rechteck eingeschriebenes Oval, durch tiefe Wandpfeiler mit der Umfassungsmauer verbunden, also eine Vorstufe zu den Kirchen Zimmermanns. Aus solchen Studien ging die Kirche in Etwashausen (Plan 1733) hervor, die erste ganz persönliche Lösung. Das Thema ist die Raumverschmelzung (Abb. 482). Der Hauptraum schwankt im Grundriß zwischen Quadrat mit abgechrägten Ecken und Kreis, die Kuppel (mit

* Die Proportionen nach einem genau durchgeführten Triangulationssystem.

unbestimmterem Querschnitt) wird von 4 Paaren gekuppelter Freisäulen getragen; 4 Kreuzarme strahlen aus, am westlichen und östlichen sind die Ecken abgerundet. Der undekoriert gelassene Raum ist voll perspektivischen Reizes. Eine zweite Lösung für das Problem der Raumverschmelzung gibt die Pfarrkirche in Gaibach; an die querovale Vierung legen sich als Chor und Kreuzarme halbelliptische Räume, in welche an der Decke die Gurten des Vierungsgewölbes übergreifen. Endlich gehört in diese Gruppe die Wallfahrtskirche Käppele über Würzburg. Der Vergleich mit den auf der gleichen Problemlinie liegenden Bauten Jos. Michael Fischers, so lehrreich er wäre, kann hier nicht durchgeführt werden. Ebenso übergehen wir Neumanns Dorfkirchen, von denen die ansehnlichsten auf Schönbornschen Gütern liegen. Desgleichen die einzige räumlich große Kirche seiner jüngeren Jahre, die 1820 abgebrochene Benediktinerkirche Münsterschwarzach, eine kreuzförmige Basilika mit hoher Vierungskuppel. Neumann hat sich nach großen Aufgaben gesehnt, aber bei der Bewerbung um Amorbach wurde er von Welsch geschlagen und von seinen Entwürfen für den Wiederaufbau des von den Franzosen zerstörten Langhauses am Speierer Dom hat sich nichts erhalten. Erst nach Beendigung des Würzburger Schloßbaues und dem Tode seiner Schönbornschen Herren bot sich ihm die Gelegenheit, seine Ideen mit einem »musterhaften Werk«, wie er selbst es nennt, abzuschließen. Den Plan für die große Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen hat er viermal abgeändert. Die ersten Fassungen knüpfen an Etwashausen und Gaibach an, die der Ausführung zugrunde gelegte letzte schließt in einen geradwandigen Außenbau eine Folge größerer und kleinerer Ovalräume ein. Der Schwerpunkt rückt aus der Vierung auf die Mitte der Längsachse, wo der Gnadenaltar aufgestellt ist (Abb. 476, 518, 520, 521). Dadurch greift das Mittelloval in das Querschiff über, wo es sich mit dem Choroval und den kreisrunden Kreuzarmen tangiert. Entgegengesetzt allen gewohnten Anschauungen tritt an dieser Stelle in den Gewölben eine Senkung ein. Ebenfalls greift das Eingangs-oval über die westliche Frontlinie hinaus und zwischen ihm und dem Mittelloval wird ein zweites, kleineres Querschiff angeordnet. Also eine Komposition mit Ausschluß jeder geraden Linie allein aus Kurven, und zwar aus Kurven, deren geometrische Grundform erst an den Gewölben sichtbar wird, wodurch die Stellung der Stützen den Anschein des Willkürlichen gewinnt. Es ist ein vollständiges Ineinanderfließen der Einzelräume eingetreten. Das Wort »malerisch« bezeichnet nur unvollkommen das hier durchgeführte Prinzip; dasselbe liegt vielmehr in einer ganz neuen Raumanschauung. Der Meister hat ihm rücksichtslose Opfer gebracht. Die Resträume zwischen den Ovalen und den geradlinigen Umfassungsmauern kann man nur abscheulich nennen, ebenso die formlosen Fenstereinschnitte; der Beschauer darf sich aus den Mittelräumen nicht entfernen. — Diese Schwächen sind in Neres-

heim (geplant 1745) überwunden (Abb. 522, 523). Hier sehen wir einen ausgesprochenen Langbau, in der Mitte ausweichend in einen zentralen Raum, dessen Stützen, wie in Etwashausen, aus vier Säulenpaaren bestehen, um die sich ein schmaler Umgang hinzieht. Das ganz Eigentümliche liegt in der Wandarchitektur, einem Mittelding von Freipfeilern und Wandpfeilern. Die Decke besteht aus einer Folge ovaler Flachkuppeln, die sich aber nicht überschneiden, sondern tangieren. Das Hauptgesimse ist nicht zerrissen, sondern läuft durch, die Kurven des Grundrisses klar widerspiegelnd. Die Gewölbegurten beschreiben abwechselnd Korbbögen, Halbkreisbögen, Spitzbögen, ein wunderbar schwebender, schwingender Reigentanz der Linien. Daß der erst längere Zeit nach Neumanns Tod vollendete Bau dekorationslos geblieben ist*, läßt uns würdigen, was er mit rein architektonischen Mitteln erreicht hat. »So ist Neumanns Gedanke — ich darf wiederholen, was ich bei meinem ersten Besuch niederschrieb — gleichsam in Knechtsgestalt in die Wirklichkeit getreten; und doch wirkt der Bau noch immer erschütternd großartig.« Er ist der letzte Höhepunkt nicht nur Neumanns, sondern der Barockarchitektur überhaupt. — —

Man beachte: bei Neumanns Kirchenbauten ist von kollektivistischer Planlegung nirgends die Rede. Sie war eine Liebhaberei der Schönborns. Neumanns Kunst hatte ihren Schwerpunkt nicht wie die Hildebrandts in der Behandlung der Oberfläche, sondern in der Raumgestaltung und der Konstruktion. Er war (nach dem treffenden Ausdruck Eckardts) eine reine Architektennatur. Er wird keineswegs darauf verzichtet haben, seine dekorativen Gehülfen zu lenken, aber schöpferischen Anteil an ihrem Werk hat er schwerlich genommen. In richtiger Erkenntnis der Grenzen seines Talents wiesen ihn seine Bauherren auf Wien und Paris, und er hat hier bereitwillig gelernt. Die Wiener Art entsprach dem Geschmack Friedrich Karls, der in ihr aufgewachsen war, die verstandesklare Pariser mehr seinem eigenen. Wie er sich zum Rokoko stellte, das er erst nach seinem 50. Lebensjahr kennenlernte, ist schwer zu sagen. Die Rokokodekorationen im Würzburger und Bruchsaler Schloß sind ohne sein Zutun geschaffen worden. Seine kühnen Konstruktionen und phantasievollen Raumbilder in Vierzehnheiligen und Neresheim hat in seinem Jahrhundert niemand erreicht.

Neumanns talentvollster Schüler war Johann Seitz. Während in Würzburg schon die 1765 begonnene Jesuitenkirche St. Michael die Anschauungen des Barocks im Wanken zeigt und auch Neumanns Sohn Franz Ignaz andere Wege einschlug, hält am Rhein und an der Mosel

* Auch in Vierzehnheiligen wurde die Dekoration nach seinem Tode geschaffen und verdient nicht viel Lob.

Seitz das Banner des Barocks aufrecht. Er war geboren als eines Schönbornschen Werkmeisters Sohn in Wiesentheid (1717). Neumann benutzte ihn als geschickten Zeichner, später als Leiter seiner Bauten in Ehrenbreitstein und Koblenz. Nach Neumanns Tod rückte Seitz in die erste Stelle und bald darauf starb auch Schönborn. Der Neuerwählte, Graf Walderdorf, war unter den jovialen Kirchenfürsten der Zeit einer der heitersten und lebenslustigsten, bei seinen Untertanen höchlich beliebt. »Niemals während des ganzen Jahrhunderts sind im Trierischen so viele Kirchen neu gebaut, hergerichtet oder ausgestattet worden, wie unter seiner 12jährigen Regierung (1756—1768), niemals entstanden schnell hintereinander so viele herrschaftliche Landsitze und Bürgerhäuser in Kurtrier, wie unter der Baudirektion des neuen Hofarchitekten Johannes Seitz.« Bereits 1756 wurde das neue erzbischöfliche Palais in Trier begonnen. Leider hat sich Seitz' Plan Veränderungen gefallen lassen müssen. Am besten erkennt man seine Art aus dem Mittelbau. Er wendet Neumanns Stil nach dem Zierlichen und Reichen. Das Treppenhaus sprudelt von süddeutscher Formenlust, zumal die Wangen und Brüstungen sind in der heiteren Wildheit ihrer Verschlingungen von Band- und Rankenwerk das Äußerste, was das Rokoko gewagt hat; am Anfang der Reihe stand Hildebrandt im Schloß Mirabell und dem Palais Kinsky; doch auch Spätgotisches fließt ein. Von der Ausstattung der Prunkgemächer durch den Bildhauer Eytel und den Maler Januarius Zick, die zu den Besten ihrer Zeit gehörten, ist nichts auf uns gekommen. Bei den übrigen Bauten Seitz' und seiner Schüler in Trier dürfen wir uns nicht aufhalten. Auch nicht bei seinen Bauten in Koblenz. Bei dem vielgepriesenen, in der Revolutionszeit zerstörten Lustschloß Schönbornslust war er nur der Ausführer Neumannscher Pläne. Das von 1758 ab für Walderdorf erbaute Schloß Engers am Rhein, ein Muster des Behagens und frohsinnigen Schmuckes, ist noch vorhanden, doch verwahrlost. Beim Bau des Schlosses Wittlich mußte er einem Franzosen weichen. — Die altberühmte Abtei Prüm, in den Kriegen des 17. Jh. erbärmlich verwüstet, entschloß sich 1721 zu einem Neubau zunächst der Kirche, ein ansehnlicher, noch beinahe gotischer Bau, dessen Urheber der Trierer J. G. Judas war; für die Klosterbauten lieferte Neumann Pläne; bei der Ausführung ging Seitz sehr selbständig vor. Vieles Kleinere übergehend, brauchen wir nur noch die großartigen Abteigebäude in Mettlach a. d. Saar (von 1728 ab) zu nennen, die merkwürdigerweise von einem Sachsen namens Kretschmar erbaut sind; der sonst nicht bekannte Meister ist zu den sehr guten seiner Zeit zu rechnen; seine Formen sind südostdeutsch.

Eine glänzende Stadt war im 18. Jh. Mainz. Die Belagerung von 1793 hat viel zerstört. Die berühmte Favorite Lothars von Schönborn ist ohne Spur verschwunden. Schönborns Nachfolger im Kurfürsten-

tum haben nicht mehr viel getan, aber einzigartig ist die Fülle und der Glanz der Familienhäuser des Stiftsadels, der Dalberg, Wambolt, Stadion, Ertal, Elz, Ostein, Walderdorf, Bassenheim. Die Architekten sind noch nicht genügend bekannt. Auf der Linie des deutschen Spätbarocks standen Herwarthel, von dem der Dalberger, und Thomann, von dem der Osteiner Hof und die anmutige Peterskirche herrührt. Frühe Hinneigung zur Pariser Akademie zeigt Ritter von Grünstein, dem die feine vornehme Deutsch-Ordens-Kommende (später großherzogliches Schloß) angehört. Die Wendung zum Klassizismus beginnt 1763 mit der Ignazkirche von J. P. Jäger. Der letzte Bau des Mainzer Barocks ist der Palast des Bankiers Bolongaro in Höchst 1772, erbaut für die vom Kurfürsten Emmerich geplante Neustadt.

DER NIEDERRHEIN, WESTFALEN UND NIEDERSACHSEN.

Durch die spanisch-habsburgische Politik war der natürliche Zusammenhang zwischen dem Niederrhein und dem ihm vorgelagerten Küstenlande auseinandergerissen. Was er im Zeitalter des aufsteigenden maritimen Weltverkehrs für Deutschland bedeutet hätte, ist hier nicht weiter zu erörtern. Ins Auge fassen müssen wir aber die ungeheure Verschiedenheit in der inneren Entwicklung der getrennten Teile: auf der Seeseite höchste Anspannung der geistigen Energien in Wissenschaft und Kunst, im abgesperrten Binnenlande träge Rückständigkeit und Ruhe seligkeit. In den künstlerischen Dingen wäre der Niederrhein wahrscheinlich in völlige und einseitige Abhängigkeit von den Niederlanden geraten, in den katholischen Landesteilen vom belgischen Barock, in den evangelischen vom holländischen, hätten sich damit nicht die süddeutschen und italienischen Beziehungen der Fürstenhöfe durchkreuzt.

Die Herzogtümer Jülich und Berg waren durch Erbschaft an Pfalz-Neuburg gefallen. Am meisten von sich reden machte in diesem Hause Kurfürst Johann Wilhelm (1690—1716) — »Jan Wellem«, wie ihn seine Landeskinder nannten. Von ihm haben wir schon gesprochen (oben S. 359).

In Kurköln regierten von 1688 bis 1761 ebenfalls wittelsbachische Fürsten, Joseph Clemens und Clemens August, der erste ein Bruder, der zweite ein Sohn Max Emanuels von Baiern. Joseph Clemens richtete sich in der Baukunst wie in der Politik nach dem Münchener Hof, machte also mit diesem die Schwenkung vom italienischen zum französischen Stil mit. Das Residenzschloß in Bonn ist in seinem älteren Teil vom Münchener Enrico Zucalli, in seinem jüngeren (seit 1715) von Robert de Cotte. Auf einen Entwurf des letzteren geht auch das Gartenschloß in Poppelsdorf zurück. Clemens Augusts Hauptbau ist das Schloß in Brühl (seit 1725). Es ist beinahe ein Zufall zu nennen, daß hier ein

deutscher Meister, Konrad Schlaun aus Münster, die Leitung erhielt. Für die innere Einrichtung, die in Brühl der wertvollste Teil der Leistung ist, wurden süddeutsche Entwürfe, von Cuvilliés und Neumann, herangezogen, und die prachtvollen Stukkaturen führten italienische Wanderkünstler aus (Abb. 649).

Unberührt von den fürstlichen Bauten, die durchaus Fremdlinge waren, gab es eine bodenständige niederrheinische Baukunst, mit niederländischem Einschlag zwar, aber doch nicht ohne eigenen, schlicht charaktervollen Grundzug. Sie ist in den ländlichen Edelsitzen und in den Bürgerhäusern aufzusuchen. Auf ihre Schilderung, da sie zu sehr ins Kleine gehen würde, werden wir füglich verzichten müssen. Am wenigsten von ihr ist in Köln zu finden, mehr in Aachen und Düsseldorf und den kleineren Städten. In Aachen gewann Joh. Joseph Couven (1701—1763) durch einen verheerenden Stadtbrand Gelegenheit zu umfangreicher Tätigkeit. Wir nennen nur das Haus des Bürgermeisters Wespian, das in seinem gediegenen und behaglichen Reichtum das Kleinod des Niederrheins war. (Der wohlerhaltene Inhalt wurde 1901 erbeilungshalber versteigert.) Das blühende Badeleben Aachens veranschaulicht das Kurhaus des jüngeren Couven. Liebhaber der Heimatkunst werden vor allem in den kleineren Städten ihre Freude finden. Ein Muster schlichter Feinheit ist z. B. das geschieferte bergische Haus, von dem sich in Barmen und Elberfeld Proben erhalten haben. Wir dürfen aber diesen kurzen Abschnitt nicht schließen, ohne einen Blick auf das für den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz erbaute Schloßchen Benrath bei Düsseldorf geworfen zu haben. Der Baumeister (seit 1755) war der aus dem Künstlerkreise von Nancy hervorgegangene, hauptsächlich in Mannheim und Heidelberg tätige Nicolas de Pigage; also noch einmal Befruchtung des Niederrheins durch Süddeutschland. Der Stil steht auf der Grenze von Rokoko und Klassizismus. Und der einstöckige Aufbau (wie in Sanssouci), das in einer Kurve geführte Dach, die raffinierte innere Einteilung, der kleine Maßstab und die weiche Wohligkeit der ganzen Erscheinung, sie zeigen, wie weit unter dem Einfluß Frankreichs die Kultur der vornehmen Gesellschaft vom alten heroischen Ideal des Barocks sich schon abgewendet hatte.

Erwähnen wir endlich noch kurz als charakteristisch für den Niederrhein die Spärlichkeit und Belanglosigkeit der kirchlichen Bautätigkeit. Sie zu erklären muß der Provinzialgeschichte überlassen werden.

In Westfalen waren die einzigen größeren Territorien die Bistümer Münster und Paderborn. Im Unterschied zu Kurköln waren sie mit Söhnen des Landes besetzt, wodurch die fürstlichen Bauten mit der heimischen Tradition in festem Zusammenhang blieben. Auch als der

Wittelsbacher Clemens August die westfälischen Bistümer mit Kurköln in Personalunion vereinigte, trat darin keine Änderung ein.

Die Paderborner Fürstbischöfe Dietrich und Ferdinand von Fürstenberg und ihre Brüder hat man die westfälischen Schönborns genannt. Das letzte Drittel des 17. Jh. sah die Schlösser Adolfsburg, Schnellenberg, Eringerfeld, Herdringen, Laer u. a. m. entstehen, deren kraftvoller Frühbarock von echt westfälischem Wuchs ist. Die Jesuitenkirche in Paderborn ist noch halb gotisch. Die üppig schwere Dekoration der Seitenkapellen im Dom von Paderborn weist auf Zusammenhang mit Belgien. — In Münster regierte Fürstbischof Bernhard von Galen († 1678) so wie er auf seinem mit Fahnen und Waffen geschmückten Grabmal aussieht: wie ein Reitergeneral. In seiner Leichenpredigt wird ihm die Erbauung von 30 Kirchen zugeschrieben; etwas Nennenswertes befindet sich darunter nicht. Sein Hauptinteresse waren seine Kriegsbauten. Mitten in die Zitadelle von Coesfeld stellte er sein Residenzschloß, das sehr bald auf Verlangen Ludwigs XIV. wieder geschleift wurde; auf den Abbildungen zeigen die Bauformen Verwandtschaft mit dem Rathaus in Amsterdam. Sein Nachfolger Plettenberg ließ durch Johannes Quinke 1690—93 das Schloß in Ahaus errichten; die Anlehnung an Holland beschränkt sich auf einige dekorative Motive und die im Münsterlande längst eingebürgerte Verbindung von Backsteinmauern mit Hausteingliedern (Abb. 564, 565). Ein zweiter Schloßbau war Sassenberg, ein dritter, der großartigste, Nordkirchen, 1703 bis 1712 von Gottfried Laurenz Pictorius. Der altwestfälische Typus des Wasserschlosses ist nach französischen Regeln modernisiert, die breitgelagerte, in Backstein ausgeführte Baumasse macht einen niederländischen, man sagt wohl besser nordwestdeutschen Eindruck. In der Stadt Münster hatte seit Bernhard von Galens Einzug die Bürgerschaft ihre Rolle ausgespielt und der Adel baute sich seine »Höfe«. Viele sind von Pictorius, die ansehnlichsten der Beverförder, der Merveldter und der Schmiesinger Hof. — Westfalens künstlerisch am höchsten begabter Sohn, Matthäus Pöppelmann, ging seinem Vaterlande früh verloren. Der Hauptmeister des westfälischen Barocks wurde Joh. Konrad Schlaun (1694—1773). In seiner sehr ausgedehnten Tätigkeit beherrschte er die spätbarocken Formen mit besonnener Meisterschaft; eigentlich originell kann man ihn, außer in einigen Grundrißleistungen, nicht nennen; im besten Sinne angenehm ist er stets. Das Schloß in Münster, das er als Dreiundsiebzjähriger begann, ist der letzte große Barockbau Deutschlands (1767—1772). Angesichts dieses vollkommen reifen, aber auch noch vollkommen lebendigen Kunstwerks ist es schwer zu begreifen, daß der Barock hier tatsächlich an seinem Ende stand.

Das nördliche Vorland des Harzes hat sich zu allen Zeiten im Bauwesen regsam und tüchtig erwiesen und bestand auch in dieser in Ehren. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1685—1706) war der gebildetste

Fürst seiner Zeit: er bearbeitete Stücke Molières für sein Hoftheater und schrieb Romane, dichtete aber auch deutsche Kirchenlieder und schuf die berühmte Bibliothek in Wolfenbüttel. Sein Bestreben, die französischen Muster nicht sowohl zu kopieren als das deutsche Schrifttum durch sie zu befruchten, lenkte auch seine Bauunternehmungen. Sein Schloß in Salzdahlum (zu Anfang des 19. Jh. abgebrochen) war eine selbständig und geistvoll durchgeführte Variation auf das Thema von Marly und Clagny, der Garten der erste in Norddeutschland, der die Grundsätze des Barocks in großem Maßstabe durchführte. Die beschränkten Mittel nötigten zu Imitation des Steinbaus in Fachwerk und Stuck. Das Programm aber ließ es an nichts fehlen: die Schloßkapelle und das Theater waren glänzend ausgestattet. Der Erbauer war Hermann Korb (1655—1735), von Haus aus ein Tischler, der aber den Mangel an schulmäßiger Ausbildung durch echte künstlerische Begabung und Selbständigkeit ersetzte. Auch sein zweites Hauptwerk, das Residenzschloß in Braunschweig, besteht nicht mehr, ebensowenig das Bibliotheksgebäude in Wolfenbüttel (1706), das zu den originellsten und geistvollsten Kompositionen des Zeitalters gehörte; in Material und Detaillierung freilich konnte es nur ärmlich auftreten. Und dasselbe gilt von seinen Kirchen in Wolfenbüttel (Trinitatis) und Braunschweig (kathol. Nikolai), die monumentaler gedacht sind als das meiste, was die Protestanten gebaut haben, aber doch nur in Holz und Stuck den Steinbau erheucheln. Auch im privaten Wohnbau hat Korb sich ausgezeichnet. — In der Übergangszeit vom Barock zum Klassizismus besaß Braunschweig einen begabten Architekten in Fleischer. Das Schloßchen Richmond (1768) vertritt die Neigung der Zeit, durch eigenartige Grundrisse zu überraschen, mit Geist und Geschmack.

Die kurfürstliche Linie der Welfen hat wegen ihrer Übersiedelung nach England wenig gebaut. Aus der vorangehenden Zeit stammen Herrenhausen bei Hannover (1698) und das sehr interessant entworfene, aber ungelentk ausgeführte Schloß in Osnabrück (1668); das vorgeschriebene italienisch-französische Muster des Palais Luxembourg in Paris (Versailles kam noch nicht in Frage) wurde nur sehr im allgemeinen befolgt.

MITTELDEUTSCHLAND.

Die Landgrafen von Hessen gehören gewiß nicht zu den erfreulichen Erscheinungen im deutschen Fürstenstande. Die Kunstgeschichte aber hat sie mit Achtung zu nennen. Von der herrlichen Kasseler Gemäldesammlung wird später die Rede sein. Die Reihe der Bauherren eröffnet Landgraf Karl. Sein erstes Unternehmen entsprach einem auch an vielen andern Orten sich äußernden Bedürfnis der Zeit; es war die

Anlage der Kasseler Neustadt, die er mit hugenottischen Emigranten aus Frankreich bevölkerte. Wilhelm von Oranien, den er um einen Baumeister gebeten hatte, sandte ihm Paul du Ry, unter den mehreren in Deutschland in Tätigkeit tretenden hugenottischen Bauverständigen der hervorragendste. Die hugenottischen Vorstädte haben überall ein gleichartiges, von den alten deutschen Städten sehr verschiedenes Aussehen: breit entwickelte, nur zwei Stock hohe Häuser, einfach bis auf die etwas reicher verzierten Türen, Balkone anstatt der Erker, Mansarddächer. Die französische Kirche ist von typischer Schlichtheit. In den Jahren 1699 und 1700 unternahm der Landgraf eine Reise nach Italien. Den tiefsten Eindruck machten auf ihn dort die Gärten. Gleich nach der Rückkehr begann er den großartigen (heute völlig veränderten) Augarten mit dem Orangerieschloß. Der in französischen Formen gehaltene, aber malerischer, als es den Franzosen lag, durchgebildete Bau besteht aus einem zweistöckigen, länglich rechteckigen Pavillon, den langgestreckte, eingeschossige Flügelbauten, die eigentliche Orangerie enthaltend, mit wieder höheren Eckpavillons verbinden (Abb. 588). Ein Nebengebäude ist das Marmorbad mit den zu ihrer Zeit gepriesenen Skulpturen von Pierre Monot. Noch großartiger ist der Park beim Schlosse Weißenstein (später als »Wilhelmshöhe« neugebaut), ja es ist vielleicht das Grandioseste, was irgendwo der Barockstil in Verbindung von Landschaft und Gartenarchitektur gewagt hat. Nach der völligen Umgestaltung als Naturpark nach englischem Geschmack seit 1786 kennen wir die ursprüngliche Anlage wenigstens aus Zeichnungen. — Die Familie du Ry hat in drei Generationen die Kasseler Baukunst beherrscht. Das Hauptwerk von Pauls Sohn Carl ist das Lustschloß Wilhelmstal (seit 1753), unter allen deutschen Rokokoschlössern wohl das wohnlichste, anheimelndste, ausgezeichnet leicht und frei in der Haltung der Dekoration (die übrigens von zwei deutschen Künstlern, J. A. Nahl und J. H. Tischbein, ausgeführt wurde), sehr verschieden von der heißeren Pracht der Schlösser im katholischen Süddeutschland. Der dritte du Ry, Simon (1726—1799), gehört dem Übergang vom Rokoko zum Klassizismus und wird uns später beschäftigen.

Nichts ist lehrreicher als der Schritt von Kassel ins oberhessische Fulda. Dies ist katholisch und gravitiert demnach in seiner Baukunst nach Franken, wo wir Fulda schon besprochen haben.

Denken wir an Thüringen, so stehen uns an erster Stelle seine romanischen und frühgotischen Bauten vor Augen. Von dort bis zur Barockzeit sinkt die Höhenlage der Baukunst tief herab. Die in viele Linien zersplitterten Ernestiner waren meistens gewissenhafte Landesherren und deshalb bescheidene Bauherren. Die bald nach dem Kriege

errichteten Schlösser in Gotha, Weimar, Weißenfels sind derbe, schwere, militärisch aussehende Baumassen, das erste von M. Rudolphi, einem Schüler des berühmten Straßburger Festungsbaumeisters Specklin, die beiden andern von Moritz Richter. Ihm und seinen Söhnen begegnen wir überall in Thüringen und bis nach Franken hinein, in Altenburg, Eisenberg, Römhild, Koburg, Bayreuth, Erlangen. Ihre Mittel waren beschränkt, ihr geistiges Niveau reichte über eine anständige Mittelmäßigkeit nicht hinaus; bezeichnend ist, daß am ehesten noch die Kapellensäle der Schlösser einen gewissen Luxus zeigen. An dem allgemeinen Aufschwung des Bauwesens im 18. Jh. nahm Thüringen schwachen Anteil. Wie bescheiden sind z. B. die Wohnsitze des weimarschen Fürstenhauses. Allein in Erfurt sehen wir ein paar ansehnliche Gebäude, die aber darauf zurückgehen, daß die Stadt den Kurfürsten von Mainz zum Landesherrn hatte. Von dort aus wurde auch die katholische Enklave auf dem Eichsfeld mit stattlichen, zuweilen beinahe prächtigen Landkirchen versorgt, die sich von den mageren protestantischen der Nachbarschaft sehr unterscheiden.

Das deutsche Musterland im 18. Jh. war Kursachsen. Es besaß beides, was der Deutsche sich wünschte: Fürsten, die in »opulenter Somptuosité« ihr Leben verschwelgten, und ein gehorsames, betriebsames, geistig bewegliches, auf seine feinere Sitte etwas gebendes Volk. Dadurch fand hier auch die Kunst einen günstigeren Boden als sonst in den protestantischen Territorien. In Hessen, in Württemberg, im brandenburgischen Franken wurde welschen Künstlern der Vorzug gegeben: Sachsen erzeugt nicht nur einen Leibniz, Pufendorf, Thomasius, Gellert, Lessing, sondern auch die beiden großen Baukünstler Georg Bähr und Matthäus Pöppelmann. Dresden wurde das schöne »Elbflorenz«, eine »liebliche Stätte heiteren Genusses, wie sie die ernsthafte norddeutsche Welt anderswo kaum kannte«.

Blicken wir auf das 17. Jh. zurück, so entstanden unter Johann Georg II. (1656—1680) das Komödienhaus, Ballhaus, Schießhaus, Reithaus, Werke des Generalwachtmeisters Wolf Klen gel. Sie sind, vermutlich weil sie aus geringem Material hergestellt waren, untergegangen; erhalten hat sich das Palais im Großen Garten (seit 1678, Abb. 597). Es ist der ansehnlichste Profanbau Deutschlands in dieser Zeit. Bezeichnenderweise steht es außerhalb aller Tradition. Die Größe und Klarheit des Grundrisses weist auf italienische, speziell genuesische Vorbilder hin, vielleicht durch die damals öfter benutzte Publikation von P. P. Rubens vermittelt; besonders die schmuckreiche Außenansicht, mehr im Charakter der späten Renaissance als des Barocks, und der großartige Saal (Abb. 627) müssen damals Staunen erregt haben. Der

Garten glänzte durch seinen Reichtum an marmornen Standbildern, sämtlich von Italienern ausgeführt. Die Leitung des Baus hatte Landbaumeister J. G. Starke. Man möchte glauben, daß von ihm auch die Börse in Leipzig herrührt, innerhalb städtischer Architektur ein außergewöhnliches Werk. — Dresdens Glanzzeit lag unter August dem Starken. Eine teuer erkaufte zwar. In August zeigt sich der Barockfürst in höchster Steigerung. Die in diesem Typus gezüchtete Selbstsucht wurde bei ihm Selbstvergötterung. Sein langjähriger erster Minister Graf Flemming schildert ihn *, nüchtern aber treffend, so: »Das Vergnügen und die Ruhmsucht bilden seine herrschenden Leidenschaften, das Vergnügen aber hat die Führung; häufig ist sein Ehrgeiz durch seine Vergnügungen gekreuzt worden, nie aber umgekehrt.« So wurden auch seine künstlerischen Unternehmungen, die auf dem Grunde wirklichen Verständnisses begannen, immer in die niedere Region des Vergnügens abgelenkt. Von den großen Bauplänen, mit denen er seine Phantasie angenehm erhitzte, hat sich nichts verwirklicht — von seinen Bauten in Polen sehen wir ab — als der Zwinger, und dieser ist doch eben nur ein Festplatz für Ringelstechen und sonstige Reiterspiele. Sein ganzes Leben war ein Fest und er selbst darin »Dichter, Regisseur und Hauptakteur«. Lange hatte er sich bei seinen schnell beschafften und schnell wieder zerstörten Festbauten — manche nach eigenhändigem Entwurf — gerade am Wechsel ihrer kurzlebigen Pracht ergötzt. Hier ließ er sich dafür gewinnen, etwas Dauerndes zu schaffen. Der Zwinger war eine Nebenfrucht, und zwar die einzige reif gewordene seiner ausschweifenden, jahrelang immer wieder umgestalteten, nie auch nur bis zum Beginn der Ausführung gediehenen Schloßbaupläne. Mit den Entwürfen war zuerst Markus Konrad Dietze beauftragt. Erst nach dessen unerwartet frühem Tode (1704) trat Pöppelmann aus dem Dunkel hervor. Er ist es, der den Zwinger erdacht und ausgeführt hat.

Matthäus Daniel Pöppelmann ist 1662 in Herford in Westfalen geboren. Seit 1686 finden wir ihn als Baukondukteur im Dresdener Hofdienst, so daß er doch der sächsischen Schule zuzurechnen ist. Als er zu den Schloßbauplänen herangezogen wurde, war er schon ein Vierziger. 1710 schickte ihn der König auf die Reise nach Rom und Neapel. 1711 begann er den Zwingerbau (Abb. 592—596). Die Aufgabe war eigenartig, nicht weniger die Lösung. Kein Bau des Jahrhunderts zeigt ein gleiches Maß von spontaner Genialität. Man darf am Zwinger nicht die bezaubernde Fülle und den romantischen Übermut der Einzelform als das allein Wesentliche ansehen, ebensowenig ist es die Klarheit und Größe des Grundrisses: es liegt hier nicht nur ein dekoratives, sondern auch ein architektonisches Meisterwerk vor. Durch die Bestimmung als Festsaal, wenn

* Aus einem Manuskript der Dresdener Bibliothek, zitiert bei W. v. Seidlitz: Die Kunst in Dresden.

auch unter freiem Himmel, war es gegeben, daß sich die Fassaden nach innen kehren und in ihrem Schmuck den Charakter einer nach außen gewendeten Innendekoration annehmen. Eine Paraphrase in Worten wäre unnötig und auch unmöglich; wir begnügen uns, darauf aufmerksam zu machen, wieviel haushälterische Beherrschung doch zugleich in der Fülle liegt, wie sanft die architektonischen Linien ineinanderschwingen und welche Meisterschaft in der Massenverteilung liegt. Auf die stilgeschichtliche Nomenklatur kann es bei einem so sehr persönlichen Werke nicht ankommen. Die Ahnen sind jedenfalls in Italien, nicht in Frankreich zu suchen. Die Wucht und Schwere des italienischen Barocks ist nicht herübergenommen; doch auch »Rokoko« ist es nicht; eher noch liegt eine geistige Verwandtschaft mit gewissen Erscheinungen der oberitalienischen und französischen Frührenaissance vor. — Die vierte Seite des Zwingers (jetzt von Sempers Museumsbau eingenommen) ist bekanntlich unausgeführt; sie wurde offen gelassen zum Anschluß an Festbauten gegen die Elbe hin. In die verwickelten Fragen, die durch die hinterlassenen Zeichnungen angeregt werden, können wir hier nicht eintreten, wollen nur bemerken, daß sie nicht im Zwingerstil gehalten sind, sondern in einem schwereren, römischen, einigermaßen an Schlüter erinnernden Barock, während der einzige, mit dem Pöppelmann als Meister des Zwingers verglichen werden kann, Hildebrandt ist. Hier liegen, wo nicht Beziehungen, so doch Analogien vor, die eine Untersuchung verdienen würden. — Mit dem Königsschloß in Warschau erging es ebenso wie mit dem Dresdener: Pöppelmann entwarf Pläne, aber sie blieben unausgeführt (Abb. 598, 599). Von dem gepriesenen Sächsischen Palais hat sich nur der Garten erhalten. — Seinen Dresdener Bauten nachzugehen, ist eine kritisch nicht ganz einfache Sache. Wir nennen nur die herrliche, jetzt verschwundene Elbbrücke, das seit 1715 erbaute Palais des Grafen Flemming, das später als »Japanisches Palais« erweitert wurde. Von Pöppelmanns Bau ist der Elbflügel und der Arkadenhof geblieben. Die nach 1729 begonnene Erweiterung durch Longuelune zeigt schon etwas vom nüchternen Akademismus, der sich in der Folgezeit in Dresden mehr und mehr breit machte.

Nun besitzt Dresden aber auch eine sehr bemerkenswerte Kirchenbaukunst. In ihr stehen sich zwei Antipoden gegenüber: die evangelische Frauenkirche, erbaut von dem Ratszimmermeister Georg Bähr, und die katholische Hofkirche 1738—1746 vom Römer Gaetano Chiaveri (Abb. 483). Nach einer langen Epoche kleinmütiger Bescheidenheit erhebt sich in der Frauenkirche der protestantische Kirchenbau zum erstenmal seit Frankes Kirche in Wolfenbüttel zu einem großen und freudigen Entschluß (Abb. 542—545). Als Grundform ist für den Hauptraum eine einfache Rotunde gewählt. Die auf 23,5 m im Lichten gespannte Kuppel wird von 8 Pfeilern getragen, zwischen welche Emporen in 6 Rängen eingespannt sind. Daß sie allein vom Zweck, nicht vom

baulichen Organismus gefordert sind und eine kleinliche Unruhe in den herrlichen Raum bringen, läßt sich nicht leugnen, fällt aber nicht dem Baumeister zur Last. Zur Entschädigung hat Bähr dem Außenbau eine an einer protestantischen Kirche bisher nicht gewagte Kraft und Bedeutsamkeit geliehen. Die Kuppel ist die erste von Bedeutung in Norddeutschland, bezeichnend auch durch die Ehrlichkeit der in reinem Steinbau ausgeführten Konstruktion. — Was die Frauenkirche mit Absicht zur Seite liegen läßt, Phantastik und fröhlichen Reichtum, besitzt in hohem Maße die katholische Hofkirche. Die Grundform hat, trotz der Herkunft des Baumeisters, nichts Römisches, eigentlich auch nichts Barockes, sie ist eine Umdeutung des gotischen Typus. Ferner ist diesem, nicht den Gewohnheiten der Barockkirche, die gleichmäßig über den ganzen Außenbau hingeführte Pracht der dekorativen Erscheinung entlehnt, hinsichtlich welcher die Kirche ohne Rivalen ist. Hingegen steht das Innere, kalt und poesielos, zum katholischen Kirchenbau Süddeutschlands in auffälligem Gegensatz, wie auch der schlanke Turm mehr an die evangelischen in Berlin und Potsdam erinnert.

Im Kirchenbau behauptete sich die Schule Bährs noch längere Zeit. Von dem wackeren Zimmermeister J. G. Schmidt ist die ansehnliche Stadtkirche zu Großenhain 1744 (Abb. 539) und in Dresden die Kreuzkirche (1763). Im Profanbau drang die französisch-akademische Richtung durch, deren Hauptvertreter Knöffel und Krubsacius waren. Vom ersteren ist u. a. das Brühlsche Palais und das Schloß Hubertusburg (1743), vom zweiten das Haus der Landstände in Dresden (1774), ein Bau von starker Abkühlung der Barockempfindung, wenn auch noch nicht klassizistisch.

Allen andern deutschen Städten gingen Dresden und Leipzig voran in der Menge bürgerlicher Neubauten und in der geschickten Anpassung der überlieferten Typen an die modernen Bauformen (Abb. 604, 605). Desgleichen besitzt Kursachsen eine ungewöhnliche Menge künstlerisch wertvoller adliger Landsitze aus dem 18. Jh. Die Städte der Lausitz, Bautzen, Zittau, Löbau, Hainewalde u. a. m. zeichnen sich aus durch aufwändige Gruftkapellen auf ihren Friedhöfen. Auf Einzelheiten einzugehen, ist uns nicht gestattet. Es muß genügen, darauf hinzuweisen, daß in Kursachsen der späte Barock in einem Umfang populär geworden war, wie kaum in einer andern Landschaft Mittel- und Norddeutschlands.

BRANDENBURG-PREUSSEN.

Es bedarf nur geringer Kenntnis der deutschen Geschichte, um vorauszusehen, daß in den nordöstlichen Gebieten jenseits der Elbe die Barockbewegung erlahmen mußte. Die künstlerische Blütezeit des Nordostens war die Zeit der Kolonisation, das 13. und 14. Jahrhundert

gewesen; im 17. und 18., in der Werdezeit des preußischen Staates, lag diesem Teile Deutschlands ein anderer Beruf ob als Kunstpflege. Und doch gilt, was man vom preußischen Staat gesagt hat — daß er ein Werk seiner Fürsten sei — auch von seiner Kunst. Jede der in Betracht kommenden vier Regierungen Preußens hat in ihrem Verhältnis zur Kunst einen besonderen Charakter, der aber doch nicht bloß von persönlichen Neigungen, sondern vom Wesen dieses Staates bedingt ist.

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, einzigartig unter den Fürsten des barocken Jahrhunderts, lebte allein für seinen Staat; persönlicher Genuß war ihm nichts, auch für seinen Ruhm hatte er durch Taten genug gesorgt, um die Verkündigung desselben durch Bauwerke entbehren zu können. Wenn er schon für die Kunst nicht ganz gleichgültig war — nicht umsonst hatte er in seiner Jugend am Hofe der Oranier gelebt —, gönnte er ihr in seiner Verwaltung nur einen schmalen Raum. Seinen verwahrlosten Ländern waren das Nötigste: Straßen, Kanäle, Brücken, Nutzbauten verschiedenster Art; für höfische Zwecke baute er nur so viel, als er seiner fürstlichen Würde dringend schuldig war. Erst in seinen späteren Jahren dachte er (ohne daß es zur Ausführung gekommen wäre) an einen repräsentierenden Bau, und dieser sollte — ein Zeughaus sein. Am Anfang seiner Regierung fand sich in seiner Hauptstadt aber kein Werkmeister, der geschickt genug gewesen wäre, die Herstellungsarbeiten an dem baufälligen Kurfürstenschloß auszuführen. Er verschrieb sich nach jahrelangem Warten 1651 aus Holland den Baumeister Gregor Memhardt, der in erster Linie Ingenieur war, die Repräsentationsbauten nebenher besorgte. Durch ihn wurde das (längst abgebrochene) Lusthaus im kurfürstlichen Garten und das kleine Schloß Oranienburg, durch den wallonischen Refugeé Philippe de Chieze das (ebenfalls verschwundene) Schloß in Potsdam errichtet. Es waren bescheidene Bauten, mehr in deutschem als in holländischem Charakter, holländisch nur in dem halb klassizistischen, halb barocken Detail. Memhardts dauerndste Leistung für Berlin ist der Bebauungsplan für die von Friedrich Wilhelm beschlossene Stadterweiterung: von ihm ist die Straße Unter den Linden und die Dorotheenstadt angelegt. Man hat sie mit Recht auf städtebaulichem Gebiet die großartigste Schöpfung der ganzen Zeit genannt. Während in dem sonst baulich so unendlich überlegenen Wien die alten Wälle und Bastionen bestehen blieben, durfte Berlin (damals eine Stadt von 20 000 Einwohnern) sich im Schutz eines neuen Befestigungskranzes tüchtig ausbreiten. Von Matthias Smids ist die kurfürstliche Stallung, von Langesveld die Dorotheenkirche, von Rykwaerts das Schloß Oranienbaum bei Dessau, und in den letzten Jahren des Großen Kurfürsten begann Joh. Arnold Nering seine umfangreiche, für die Bauweise Berlins entscheidende Tätigkeit, die wir freilich nur noch aus Abbil-

dungen verfolgen können (die einigermaßen palastartigen Häuser des Ministers Danckelmann und des Feldmarschalls Derfflinger waren die ansehnlichsten). Wie man sieht, sind diese Baumeister Mann für Mann Holländer, die Parallele zu den in gleicher Zeit in Österreich und Baiern im Vordergrund stehenden Italienern. Wie jene für kirchliche Bauzwecke, waren sie als Techniker und Festungsingenieure berufen; ihre Kunstformen sind ein ins Kleinliche und Nüchterne herabgedrückter Palladianismus.

Auf Friedrich Wilhelm folgte sein ihm sehr unähnlicher Sohn Friedrich III., der dann der erste König von Preußen wurde. Er war ein gewissenhafter Fürst in seiner Art, und in dieser lag es, daß sein fürstliches Dasein ganz aufging in zeremonieller Darstellung. Die Mehrzahl der Standesgenossen dachte nicht anders, mit dem Unterschiede jedoch, daß er die Macht wirklich besaß, nur sie nicht gebrauchte. Wieweit sein Verhältnis zur Kunst von eigenem Urteil gelenkt wurde, wieweit nur von der Mode, wird sich schwer entscheiden lassen. Die Tatsache bleibt bestehen, daß er zwischen den Ausländern, auf die allein Berlin bis dahin angewiesen gewesen war, einen genialen Deutschen entdeckte und an die erste Stelle brachte.

Andreas Schlüter ist 1664 in Hamburg geboren. Von seiner Jugendentwicklung wissen wir fast nichts. Als Knabe verzog er mit seinem Vater nach Danzig, etwa vom Ende der 80er Jahre bis 1694 lebte er in Warschau. Erzogen ist er für das Handwerk des Bildhauers, in der Baukunst ist ihm der Mangel fachmännischer Schulung zeitlebens nachgegangen, doch irgendwie hat er sicher schon früh mit ihr zu tun gehabt. In seine Warschauer Zeit fällt die Erbauung des Königsschlusses Willamow; an dessen bildnerischem Schmuck kann er beteiligt gewesen sein, an der Architektur nicht. 1694 trat er in den Dienst des Kurfürsten von Brandenburg mit der Bestallung als Bildhauer und Lehrer an der zu gründenden Akademie. Von seinen plastischen Schöpfungen sprechen wir noch nicht. 1695 wurde der Grundriß zum Zeughaus gelegt, dem ersten monumentalen Gebäude Berlins im Barockstil. Mit dem Gedanken hatte sich schon der Große Kurfürst getragen. Es scheint, daß ein älterer Entwurf Blondels, des Direktors der Pariser Bauakademie, zugrunde lag. Die Ausführung gehört Nering und Grüneberg, und damit kam in die Detaillierung des vornehm einfachen, streng schulgemäßen Aufbaus ein Etwas von holländischer Trockenheit, zu der erst später Schlüter durch seine empfindungsstarken bildhauerischen Zugaben das Gegengewicht schuf. Kurze Zeit (1698—99) hatte Schlüter auch die bauliche Oberleitung. Sein Gedanke, über dem Hauptgesims eine hohe Attika mit Statuen und Reliefs zu errichten, wurde aber aufgegeben, und die Vollendung fiel Jean de Bodt zu, der zwar ein Deutscher von Geburt (Bremer oder Mecklenburger), doch in der französisch-holländischen Sphäre

aufgewachsen war. — Nennen wir noch das 1696 entstandene Schloß Charlottenburg, als Sommersitz der Kurfürstin gedacht, noch ohne den Kuppelturm und die langen Flügel. Der Entwerfende war Nering, nicht Schlüter.

Schlüters (Ende 19. Jh. abgebrochener) erster Bau in Berlin, die Alte Post, macht Eindruck durch die selbstbewußte Art, in der er sich über gewisse akademische Regeln hinwegsetzt; eigentlich hervorragend kann man ihn nicht nennen. Es bleibt unerklärt, wie er nach einer kurzen italienischen Reise (1696) an die Spitze der wichtigsten aller kurfürstlichen Unternehmungen, des Schloßumbaus, gestellt werden konnte. Sein Gegner, der gelehrte Mathematiker-Architekt Sturm hat Schlüter im Auge, wenn er drucken ließ: »Anderen habe man die importantesten Werke zu bauen anbefohlen, die selbst nicht träumen konnten, daß sie sollten Baumeister werden, sintemal sie sich bloß auf das Zeichnen und die Bildhauerkunst geübet.« — Das Berliner Schloß, wie es vor uns steht, zeigt durch die Fugen und Nähte seiner Komposition sehr deutlich, daß im Laufe der Bauführung der Plan mehrmals geändert worden ist (Abb. 568—570). Es war zuerst nur halb so groß projektiert: vier Flügel um einen nahezu quadratischen Hof, durch ein Mittelrisalit unterbrochen. Der König befahl Verlängerung und dann noch einmal eine. Es leuchtet ein, daß dadurch eine Umdeutung der Proportionen eingetreten ist. Sodann ist es eine Frage voll unlösbarer Rätsel, wie weit der Umbau schon vorgeschritten war, als Schlüter die Leitung übernahm, wieweit also er freie Hand hatte, wieweit nicht. Uns scheint die von C. Gurlitt vertretene Ansicht viel Wahrscheinliches zu besitzen, daß schon vor Schlüter irgendwie italienische, und zwar römische Einflüsse sich geltend gemacht haben, durch die ihm Folge und Gestalt der vier Geschosse gegeben waren. Mit hohem künstlerischem Mut hat dann Schlüter aus dem aus lauter gleichwertigen Elementen waagerecht gelagerten römischen Palazzo etwas durchaus Neues gemacht, indem er das System in der Mitte durch die vier Kolossalsäulen durchbrach, also dem deutschen Empfinden entsprechender ein aufstrebendes, senkrecht gegliedertes Ganzes hinstellte. An der Lustgartenfassade wird der Gedanke dann in leichteren, milderer Formen wiederholt. Plastischen Schmuck hat er, der Bildhauer, auf ein Wenigstes eingeschränkt. Das architektonische Detail ist nicht ohne Härten, ja Fehler. Und doch übt das Berliner Schloß eine unwiderstehliche, halb rätselhafte Macht über uns aus. »Es gehört einem altertümlich gewaltigen Barockstil an, den um 1700 kein anderes Land kannte.« Vielleicht hätte Fischer von Erlach es etwas barbarisch gefunden. — Das von Eosander hinzugefügte triumphbogenartige Schloßportal (die Kuppel ist noch jünger) wirkt nach Schlüters Wahrhaftigkeit wie eine Phrase. — Mit dem Schloß hing seit alters der »Münzturm« zusammen. Schlüter hatte den Auftrag, ihn zu umkleiden und zu erhöhen. Seine

Leistung wurde mit Recht bewundert, die schwierige Aufgabe eines Turmbaus in Barockformen ist nie so vortrefflich gelöst worden. Aber Schlüter hatte in seiner Unerfahrenheit als Techniker die Fundamente nicht richtig bedacht: der Turm senkte sich und mußte abgetragen werden. Damit bekamen seine wegen ihres Buchwissens verspotteten Gegner das Oberwasser. Er wurde entlassen (1706). Er hat beinahe nichts mehr gebaut*, auch nicht in Petersburg, wohin ihn Peter der Große berufen und wo er 1714 starb.

Schlüters Stil steht in scharfem Gegensatz zu allem, was bisher in Berlin geschaffen war; er ist, wenn auch aus niederländischen und italienischen Barockelementen, wie er sie in Danzig und Polen kennengelernt hatte, gebildet, wesentlich ein Ausdruck seiner Persönlichkeit, und diese ist, mehr als die irgendeines andern, heroisch, um einen Lieblingsausdruck seiner Zeit zu gebrauchen. Dies Heroische tritt am Äußeren mit Selbstbeherrschung auf, in der inneren Ausstattung mit Willkür und Sturm. Die Haupttreppe (im Verhältnis zu späteren Anlagen nicht sehr geräumig) ist voll von jenen Dissonanzen, die zum Wesen des Barocks gehören, aber auch von einer in der Innenarchitektur unerhörten Energie der zusammengepreßten und explodierenden Formen (Abb. 608, 609). Im Rittersaal lagern über den niedrigen Türen die großen Figurengruppen (Abb. 667), quellen von der Decke her Wolkenballen mit Putten in die Ecken des Architravs hinab, schwingt sich an der Decke eine gemalte Architektur über die wirkliche hinaus — eine von Italien her wohlbekannte Methode, die aber nicht leicht irgendwo mit so düsterer Größe gehandhabt wird wie hier. Der innerlich so kleine König mochte sich durch solche Idealisierung seiner Existenz geschmeichelt fühlen.

Nach Schlüter genoß Eosander, ein in Riga geborener Schwede, die Gunst des Königs, ein vollendeter Hofmann wie im Leben so auch in der Kunst, niemals fehlerhaft, niemals ausgezeichnet, in schicklicher Mitte zwischen der barocken und der klassizistischen Strömung. Von ihm rührt die Vergrößerung des Charlottenburger Schlosses her. In der Innenausstattung mischen sich recht verschiedenartige Elemente, auch französische im Sinne der früheren Zeit Ludwigs XIV. Eine klar ausgesprochene Geschmacksrichtung gab es am Hofe nicht, nur zeigte sich bald, daß in Berlin Schlüter wie der Anfang, so auch das Ende des Barocks gewesen war.

Es folgten die mageren, aber preußisch echteren Jahre unter Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig war in seinem Verhältnis zur Kunst nicht so sehr Banause, wie oft von ihm gesagt wird. Wenn ihn die Gicht zu Mußstunden nötigte, so tröstete er sich mit Pinsel und

* Das Kamekesche Gartenhaus, gewiß nicht ohne Eigenschaften, läßt seine Größe nicht erraten. Sein Entwurf für das v. Creutzsche Haus in der Klosterstraße ist in der Ausführung stark verwässert.

Palette. Aber allerdings mußten Geldausgaben für Kunst sich ihm sachlich rechtfertigen. Gegeben war der Fall im Kirchenbau. Die Mehrzahl der im 18. Jh. entstandenen Kirchen Berlins und Potsdams fällt unter seine Regierung, und sind sie auch nicht schön und wollen es auch kaum sein, so geben sie doch in der ehrlichen Nüchternheit ihres hausbackenen Klassizismus und ihrer aufrichtigen Zweckmäßigkeit sprechende Charakterbilder. Nur für ihre hohen und wohlausgebildeten Türme gestattete der König mehr als das bloß Notwendige: die Türme der Parochialkirche von Gerlach, der Sophienkirche und Petrikerche (eingestürzt) von Graef, der Potsdamer Garnison- und H. Geistkirche sind nicht unwürdige Nachkommen von Schlüters Münzturm (Abb. 540, 541).

Erst Friedrich der Große hat die Baukunst als eine königliche Kunst erfaßt. Als alter Mann schrieb er: Von seiner Kindheit an habe er die Künste, die Literatur und die Wissenschaften mit aller Glut geliebt, weil auf dieser Welt es kein wahres Glück gebe ohne sie. Doch dürfen wir uns darüber nicht täuschen, daß unter den Künsten nicht die bildenden für sein Seelenleben die wichtigsten waren. »*Je suis frappé par ce qui est beau, je l'estime, mais je n'en suis pas moins ignorant.*« Musik und Dichtung wären ihm auch in jeder andern Lebenslage unentbehrlich gewesen, um Bilder und Bauten sich zu kümmern, fühlte er sich seiner Bildung, noch mehr seiner Herrscherpflicht schuldig. Es wurde unter ihm nichts gebaut, bis zu den Bürgerhäusern herab, wobei nicht sein Wille mitgesprochen hätte, jedoch nicht eigentlich aus Vergnügen am Dilettieren, sondern weil er sich für alles, was in seinem Bereiche geschah, verantwortlich fühlte. Leider dachte er von der Befähigung der Deutschen zur Baukunst nicht günstiger als von ihrer dichterischen Fähigkeit. Es wurde immer mehr sein Grundsatz, für öffentliche Anlagen nach mustergültigen fremden Vorbildern zu suchen, nur in den ihm persönlich dienenden folgte er seinem persönlichen Geschmack. Mit gutem Grund hat die Nachwelt immer Sanssouci als den am meisten fritzischen Bau angesehen. Seine glücklichste Zeit als Bauherr war das erste Jahrzehnt seiner Regierung, als ihm in der Person seines Jugendfreundes Knobelsdorff ein Künstler gegeben war, der ihn auch menschlich verstand. Knobelsdorff war Dilettant, wie der König, nur künstlerisch sehr viel höher begabt. Als er im Bewußtsein seiner Überlegenheit sich nicht ohne weiteres fügen wollte, allerdings bei Maßnahmen, wo es sich dem König noch um anderes als bloß das Künstlerische handelte, mußte es zum Bruch kommen. Knobelsdorff war Offizier. Zuerst versuchte er sich, mit mäßigem Erfolge, in der Malerei. Eine Reise nach Italien 1736, eine zweite nach Paris 1740 öffnete ihm die Augen für die Baukunst. Friedrich fand, daß er für die Außenarchitektur den Italienern den Vorrang gegeben und von den Franzosen nur *la distribution, la commodité et les ornements des appartements* hinübergenommen habe. Der König dachte nicht anders. Italienisch hieß für

die beiden Freunde nicht mehr Barock, sondern Palladio. Mit seiner Verehrung für die Antike, so wie Palladio sie lehrte (genauer gesagt: der von den Engländern interpretierte Palladio), stand Friedrich, damals noch allein, an der Spitze des sich langsam vorbereitenden Geschmackswechsels. Man muß sich gegenwärtig halten, daß seine ersten Bauten gleichzeitig mit den letzten Balthasar Neumanns, Zimmermanns, Fischers sind! Die großen süddeutschen Barockmeister sind Vollender, Friedrich ist Beginner. Er steht auf der Wasserscheide der großen Strömungen des geistigen Lebens. Die deutsche Literaturgeschichte weiß es, was Lessing, Herder, der junge Goethe den Engländern verdanken. Ihnen aber ist in der Baukunst Friedrich der Große mit dem Wechsel vom französischen zum englischen Vorbild vorausgegangen.

Gleich im ersten Jahre seiner Regierung legte der König mit dem Berliner Opernhaus (entworfen 1740, begonnen nach der Rückkehr aus dem schlesischen Kriege 1741) von seiner Gesinnung ein klares und deutliches Bekenntnis ab (Abb. 603). »Wer den Vitruvius Britannicus, das große Kupferwerk, durchsieht, in dem die bedeutendsten englischen Bauschöpfungen aus der ersten Hälfte des 18. Jh. dargestellt sind, wird nicht einen Augenblick im Zweifel sein, daß diese Fassade das Ende des französischen und den Beginn des englischen Übergewichts in der Berliner Kunst verkündet« (Gurlitt). Knobelsdorff hat den Bau ausgeführt. Von seiner Eigenart ist nur in der Innendekoration und der schulgerechten Bildung der Säulenordnung etwas zu spüren. Besonders neu für Deutschland sind die großen, glatten Mauerflächen und die unprofilieren Statuenischen. — In Schlüters Barockschloß seine Wohnung zu nehmen widerstrebte dem König. Er wählte sich Charlottenburg. Durch Knobelsdorff baute er einen neuen Flügel an, ganz schlicht in der äußeren Erscheinung, im Innern nichts Pomphaftes, aber im Sinne des Wohligen, Zartempfindenen, Anmutreichen das Höchste, was das deutsche Rokoko geschaffen hat; dies friderizianische Rokoko ist sehr etwas anderes als das gleichzeitige in Würzburg und Bruchsal. — Friedrich war auch in seinem Lebensstil kein Barockfürst. Er liebte die Geselligkeit im kleinen Kreise, der aufgebauschte Pomp des Hoflebens war ihm ein Greuel. Das geplante *forum Friderici* mit dem Wohnpalast gegenüber dem Opernhause blieb ungebaut, und er zog nach Potsdam. Vom Dezember 1744 datiert die Ordre für den Umbau des dortigen Stadtschlusses, vom Januar 1745 der Beschluß zur Anlage von Sanssouci. Vor Jahresschluß war Sanssouci im Rohbau fertig. Wie sehr hat er dies »Lusthaus auf dem Weinberg«, wie es anfangs hieß, geliebt!

*Venez à Sanssouci, c'est là que l'on peut être
son souverain, son roi, son véritable maître;
le champêtre séjour, par sa tranquillité,
Nous invite à jouir de notre liberté.*

Und in der Qual des Siebenjährigen Krieges schrieb er: *«Je pense à ce lieu comme les juifs à Jérusalem»*. Es war seine Schöpfung, drei Grundrißskizzen von seiner Hand bezeugen den Ursprung der Grundgedanken für Garten und Schloß in seinem Kopf. Die französische Fassung des Barockgartens rechnet mit ebenen, höchstens durch leichte Stufen unterbrochenen Flächen. Als Örtlichkeit für Sanssouci ist ein steil abfallender Hügel gewählt; an dem Rande liegt das Schloßchen, der Abhang ist in sieben Stufen terrassiert, unten das geometrisch behandelte Parterre, zu den Seiten dichte Baumanlagen (Abb. 601) — also doch eine selbständige Kunstregung. Das Schloßchen gehört genealogisch in jene Reihe, die mit Fischer von Erlachs Gartenpalästen begann und später in Benrath und der Solitude bei Ludwigsburg weiterlief. Besonders in den neuesten französischen Lehrbüchern, die Friedrich kannte, wurde die Forderung der Eingeschossigkeit betont. Man nannte dies *«Palais à l'italienne»* im Hinblick auf Palladio, der seinerseits wieder durch die altrömische Villa sich leiten ließ. Der König verschärfte die Forderung noch dadurch, daß er an Stelle der Fenster lauter Flügeltüren anordnete, so daß man mit einem Schritt im Freien war. Hierüber entzweite sich Friedrich mit Knobelsdorff, der einen Sockel verlangte und künstlerisch sicher im Recht war. Wieweit Knobelsdorff auf die formale Ausbildung noch Einfluß gehabt, ist zweifelhaft. Um die Hermenpilaster, die der Gartenfront ein so heiteres, halbbarockes Aussehen geben, zu erklären, braucht man nicht auf den Dresdener Zwinger hinzuweisen; sie kamen schon im Apollosaal des Opernhauses vor. Der Vergleich mit dem Zwinger zeigt nur die sehr verschiedene Gesinnung der Bauherren: dort die schäumende Phantastik des Übermenschen, hier die Mäßigung des Aufklärungsphilosophen. Die zarte und doch geistsprühende Dekoration der Innenräume ist so allbekannt, daß wir von ihr zu sprechen nicht nötig haben (Abb. 652). — Das Stadtschloß war kein Neubau, nur ein Umbau (Abb. 600, 602). Außerdem mußte sich Knobelsdorff manches von seinen Absichten durch den Einspruch des Königs verkümmern lassen. Daß er ein vornehmer und graziöser Künstler war, bleibt bestehen. Unter seiner Leitung wurde die innere Ausstattung in einem Rokoko ausgeführt, das neben dem Pariser seine Selbständigkeit behauptet (Abb. 653). Sein bester Gehilfe war Nahl, ein geborener Berliner, der in Straßburg (als Mitarbeiter am Rohanpalais?) seine Ausbildung empfangen hatte. Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß Friedrich — immer anders als die andern — unter seinen Baumeistern nie und unter deren Gehilfen fast nie einen Franzosen angestellt hat: man erkläre es sich, wie man will.

Im Jahre vor Eröffnung des Siebenjährigen Krieges beschäftigte sich Friedrich mit dem Plan für das Neue Palais, die Ausführung begann sofort nach Friedensschluß, wie man sich erzählte, um der Öffentlichkeit den Beweis damit zu liefern, daß seine Kasse keineswegs erschöpft sei. Nach

dem Tode Knobelsdorffs (1753) hatte der König als Architekten nur mittelmäßige Leute, die er gering schätzte. Er glaubte mit ihnen auszukommen, wenn er selbst sie auf die richtigen Vorbilder hinleitete. Das Neue Palais erinnert an englische Bauten; wie heute angenommen wird, speziell an das (freilich schon 1714 erbaute) Schloß Castle-Howard von Vanbrough. Jedenfalls wünschte der König etwas Palladieskes, auf welches sich aber Büring und Manger, die ausführenden Architekten, schlecht verstanden. Das Ergebnis war ein prächtiges, aber gedankenarmes Allerlei von Halbheiten. In späteren Jahren hat der König selbst sein Neues Palais eine »Fanfaronade« genannt.

Der erste Baukünstler von Rang, über den der König wieder verfügen konnte (seit 1764), war Karl v. Gontard, Abkömmling einer hugenottischen Emigrantenfamilie, vorher im Dienste der verstorbenen Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Sein erstes Werk sind die »Communs« gegenüber der Hauptfassade des Neuen Palais. Daß einem allseitig freiliegenden Bau ein Gegengewicht nützlich sei, wußte man schon lange (vgl. z. B. Pommersfelden und Bruchsal), doch wurde immer ein sachlicher Zweck damit verbunden. Hier fehlt er. Und dies gibt den Communs unleugbar etwas Theatralisches. Im großen Wurf der Gruppierung klingt noch der Barock nach, die Einzelformen sind klassizistisch mit »zopfigem« Anflug. Wieweit Gontard durch einen französischen Vorentwurf gebunden war, ist schwer zu entscheiden.

Potsdam war unter Friedrich Wilhelm I. ein von Kanälen durchzogenes Städtchen mit kleinen, holländischen Häusern. Friedrich wollte eine moderne Residenz haben. Die ersten Häuser der neuen Art waren von Knobelsdorff. Nach dessen Tode nahm der König die Sache selbst in die Hand; er befahl den Bürgern und Beamten, ihre Fassaden — nur um diese kümmerte er sich — nach Vorbildern aus den Kupferwerken seiner Bibliothek zu bauen. Es sind fast ausschließlich Muster aus der italienischen Hochrenaissance, die er wählte und die durch verkleinerten Maßstab und sonstige Änderungen doch nicht genügend dem bürgerlichen Zweck angepaßt werden konnten. Später überließ er diesen Teil seiner Baufürsorge Gontard, der dann auch das Beste geleistet hat. — Berlin liebte der König nicht. Das Palais des Prinzen Heinrich (später Universität) und die Hedwigskirche zeigen den beginnenden Klassizismus von seiner trockensten Seite. Schwer zu erraten ist, was er sich dachte, als er für die Bibliothek die Benutzung von Fischer von Erlachs (in Wien unausgeführt gebliebenem) Entwurf für die Hofburg anordnete. Aus seinen letzten Jahren stammen die Kirchtürme auf dem Gendarmenmarkt, »denen nur die hellenische Feinheit fehlt, um zu den vollendet klassizistischen Bauten gerechnet zu werden«.

Friedrich der Große war in Deutschland der erste große Bauherr, der dem Barock entschlossen den Rücken kehrte. Aber in seinem Ver-

Die Baukunst in den einzelnen Landschaften.

hältnis zur Baukunst liegt etwas Tragisches; tragisch, weil ein starker und reiner Wille in den Dienst einer irrigen Grundanschauung gestellt wurde. Der Irrtum kam aus der Weltanschauung der Aufklärung, welche es nicht verstehen konnte, daß die Kunst an Zeit und Volk gebunden ist, vielmehr dem Glauben an einen für alle Zeiten und Völker gleichmäßig geltenden Schönheitskanon ergeben war. Mit dieser Gesinnung war Friedrich seiner Zeit vorausgeeilt. Als er die Augen schloß, war sie das allgemeine Credo.

Drittes Kapitel.

DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE.

1. DIE MALEREI.

Der flüchtigste Überblick schon läßt erkennen, daß die Kunst der Malerei noch mehr als die Baukunst nach dem Dreißigjährigen Kriege eine gründliche Umstellung durchmachte. Was als neu am meisten in die Augen fällt, ist die mächtige Existenz einer monumentalen Malerei, d. h. einer mit der Architektur verbundenen. Weiter bemerkt man: sie ist auf die katholischen Landschaften und innerhalb ihrer auf den unmittelbaren Dienst der Kirche beschränkt; denn soweit es profane dekorativ-monumentale Malerei in diesen Gebieten gibt, ist sie ganz von der kirchlichen abhängig, nur in den Gegenständen, nicht in der Darstellungsart von jener unterschieden. Endlich noch eine wichtige Beschränkung: sie tritt allein als Decken- und Gewölbmalerei auf, die Wände sind von ihr ausgeschlossen. Innerhalb der so gezogenen Grenzen aber war die Hervorbringung von einer beispiellosen Fruchtbarkeit. Es gibt keine Kirche, die kleinste Landkirche und Kapelle nicht ausgenommen, die nicht eine bemalte Decke besäße; nur äußerste Armut oder Nachlässigkeit dispensierte sich von der grundsätzlichen Forderung.

Neu gegenüber Mittelalter und Renaissance sind auch die Gegenstände. Für Italien hat Leopold Ranke den Zusammenhang der Barockmalerei mit der Gegenreformation zuerst erkannt: »Liege es, woran es wolle, so viel ist offenbar, daß in allen Hervorbringungen, schon gegen die Mitte des Jahrhunderts (des 16.), ein anderer Geist weht. . . . Die Hauptsache wird sein, daß sie von ihrem Gegenstand wieder erfüllt sind, daß ihnen die religiösen Vorstellungen, die sie vergegenwärtigen, wieder etwas bedeuten.« Was sind die bevorzugten Gegenstände der kirchlichen Barockmalerei? Es sind Martyrien, Ekstasen, Visionen, himmlische Glorien — nicht in Andeutungen für die weiterbildende Phantasie, sondern mit den stärksten Mitteln der sinnlichen Vergegenwärtigung. In der Sprache Raphaels wäre das nicht ausdrückbar gewesen. Die Barockkunst will dem Gefühl des Beschauers nicht Beruhigung und Klarheit

geben, sondern seine Seele im tiefsten aufwühlen, um sie dann um so sicherer zu beherrschen. Hart nebeneinander stehen in ihr Naturalismus und Mystik, Leidenschaft und Berechnung, Pracht und Grauen, Glut und Kälte, Sentimentalität und Brutalität. Um diesen neuen Gefühlsinhalt im Gleichnis der sichtbaren Welt auszudrücken, mußte notwendig diese anders gesehen, anders dargestellt werden. Es wäre kurzsichtig, den Anstoß zu verkennen, den bei der Ausbildung des Barockstils das Gegenständliche gegeben hat.

Für den Stil der kirchlichen Freskomalerei kommt folgendes hinzu: das Bild hat keine selbständige Existenz (wie in der Renaissance), es hat eine Funktion in der Architektur zu erfüllen, und zwar eine von mehr als nur dekorativer Natur. Der Barock rief die Künste zur Vereinigung als Gesamtkunst auf. Das Kircheninnere verwandelte sich, wie wir wissen, aus einem Raumpörper von schönen Proportionen in einen bewegten Raum, was aber die Architektur mit ihren Mitteln allein nicht erreichen konnte. Sie strebte über sich selbst hinaus, und hierzu hatte ihr die Malerei zu helfen. Die Decke zu öffnen, ihre Schwere und Stoffbefangenheit durch den Schein eines unbegrenzten Raumes zu ersetzen, darauf kam es an. Die Gemälde an der Decke der Sixtinischen Kapelle sind wie eingespannte Teppiche, die gemalte Barockdecke ist eine illusionäre Weiterführung des architektonischen Raumes. Nur stufenweise wurde dies Ziel erreicht. Anfänglich hat in einem Kirchenschiff jedes Gewölbejoch sein eigenes, nicht die ganze Fläche einnehmendes Gemälde; es vergrößert sich allmählich; und endlich überspringt es die Jocheinteilung und dehnt sich in einer einzigen bemalten Fläche über den ganzen Raum aus. Bei Kuppeln und bei Flachdecken der Säle war die Einheit der Komposition am leichtesten zu erreichen, und hier erfassen wir auch am leichtesten die Entwicklung des Problems. Durch die vollendet durchgeführte Illusionsmalerei wird die Decke in ein Gegenteil ihrer tektonischen Bestimmung verwandelt, welche ist, abzuschließen. Auf der ersten Entwicklungsstufe (Abb. 715) wird die Voute durch perspektivisch aufgemalte Architekturglieder scheinbar erhöht, und über dem (gemalten) Gesimse beginnt das raumauflösende Gemälde. Auf der zweiten Stufe (Abb. 713) erhebt sich über dem wirklichen Saal ein gemalter zweiter, prunkvoller noch als der untere, und dann erst folgen die in freier Luft, zwischen Wolken und Lichtströmen sich abspielenden Vorgänge. Auf der dritten Stufe verschwindet die imaginäre Architektur, der Freiraum breitet sich nach allen Seiten aus, die in ihm locker verteilten Figuren bewegen sich in freiem Rhythmus wie ein Schwarm aufgescheuchter Vögel (Abb. 716). — Der wunde Punkt in diesem Darstellungssystem ist leicht zu erkennen: die volle Illusion kommt nur zustande auf einem einzigen Standpunkte; sobald der Beschauer sich von ihm fortbewegt, treten Verzerrungen ein. Dies wird der Grund gewesen sein,

weshalb die architektonisierte Zöne wieder aufgegeben wurde. Im freien Himmelsraum hört jede auf die Erfahrung gestützte Rechnung auf, und wir überlassen uns willenlos dem wonnigen Taumel der Verzückung.

Der heutige Beschauer sieht das Bild nur als Schauspiel für seine Augen an, auf die Deutung der Gegenstände verzichtet er. Und doch wissen wir, daß der dogmatische, mystische und allegorische Inhalt den Bestellern sehr wichtig war und mit den Malern genau besprochen wurde. Über das Drastische der angewandten Mittel erstaunen wir heute. Da wird z. B. die Verzückung des hl. Augustin dargestellt, der der Welt die neue Lehre über die Trinität darbot: aus seinem Herzen lodert die Flamme rot zur Dreieinigkeit empor, sie geht als weißer Strahl quer über das Bild zur allegorischen Figur der Ekklesia, beugt sich vor der geöffneten Heiligen Schrift und fällt herab auf die Weltkugel, aus den Schriften des Heiligen aber stürzt ein roter Blitz auf die Vertreter von Unglauben, Irrglauben und Ketzerei. Auf einem anderen Fresko tauscht die hl. Gumbelina mit dem gekreuzigten Heiland ihr Herz und empfängt gleichzeitig mit ihrem Munde den Strahl roten Blutes aus der Seitenwunde. Oder: eine Nonne mit todesmatten Zügen, die sterbend noch an der Brust Mariens saugt. Daß diese Kunst das Grausame liebt, fällt in die Augen. Doch wendet sie gelegentlich die Legende auch ins Heitere: Maria speist die hungrigen Mönche, während seitlich in der Küche das Jesuskind das Geschirr abwäscht. Oder: in heißer Erntezeit kommt Maria mit dem Ansehen einer vornehmen Rokokofürstin, Engel im Gefolge, zu den auf dem Felde arbeitenden Zisterziensermönchen und wischt ihnen den Schweiß von der Stirn.

Klar ist die Herkunft der Gattung aus Italien, weniger klar, wie die Übertragung vor sich ging. Neben italienischen Wanderkünstlern treten frühzeitig deutsche auf. Der erste, den wir mit Namen nennen können, ist Hans Georg Asam (1649—1711). Seine Gewölbmalereien in Benediktbeuren 1683 und Tegernsee 1688 sind schwerfällige Nachahmungen italienischer Vorbilder. Sein Sohn Cosmas Damian (1686—1739) war das größte Talent der Schule, unerreicht im Reichtum der Einbildungs- und Gestaltungskraft, von unglaublicher Schnelligkeit in der Arbeit. Seine Werke erstrecken sich über ganz Baiern und Oberschwaben bis nach Tirol, Böhmen und dem Mittelrhein (Abb. 714). Unter den zahllosen Malern der Münchener Schule mögen Joh. Baptist Zimmermann († 1758), Nikolaus Stuber († 1749), Johannes Zick († 1762), Christian Wink († 1797) die beachtenswertesten sein. Die Augsburger Schule wurde von Joh. Georg Bergmüller (1688—1762) begründet. Ihre beste Kraft war Matthäus Günther (1705—1788), der der Rokokomaler im besonderen Sinne war (Abb. 716). Die Reihe schließt mit Christian Wink (1738—1797) und Martin Knoller (1725—1804), dem Maler des 32 m langen Deckenbildes im Münchener Bürgersaal (vollendet

1774) und des riesigen Kuppelbildes in Neresheim. Weitere Namen zu nennen, wäre überflüssig. Der sehr begabte jüngere Zick, Januarius (1733—1797), vertritt den Übergang zum Klassizismus. In dieser großen Schar, deren Namen die neuere Forschung gewissenhaft gebucht hat, waren viele doch nur Handwerker, aber erstaunlich bleibt immer die mühelose Fertigkeit, mit der sie die übernommenen Gedanken hin- und herzuschieben und in neue Verbindungen zu setzen verstanden.

In Österreich ist vielleicht noch mehr gemalt worden als in Süddeutschland. Zuerst herrschen hier, wie in der Architektur, durchaus die Italiener vor. Bald nach 1700 begann sich eine besondere österreichische Richtung abzuzweigen, deren Hauptträger Johann Rottmayr, Daniel Gran (Abb. 715) und Paul Troger waren (Abb. 713).

Im Jahrzehnt von 1760—1770 gewinnt die Deckenmalerei ein hippokratisches Gesicht: die Maler werden in den Einzelheiten sorgfältiger, überlegter, ihr genialer Leichtsinn ist gebrochen, der nahende Klassizismus wirft seinen Schatten voraus. Wie schnell die Schlagworte der neuen Ästhetik sich Geltung verschafften, zeigt ein im Jahre 1770 in München erschienenenes kurfürstliches Mandat über kirchliche Baulast und kirchliche Kunst. Es bestimmt, daß künftighin in Plan und Ausstattung alles Übermaß solle vermieden werden, daß »in einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkator- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zieraten abgeschnitten und an Altären usw. eine edle Simplizität angebracht werde«. Das ist der offizielle Totenschein des Rokoko.

Das Altarbild. Den primären Anstoß zu der ungeheuren Vermehrung der Altarbilder gab nicht so sehr eine selbständige Freude am Bilde, als das Bedürfnis der Architektur, soundso viel Stellen im Gebäude mit sinnlich eindrücklichen Schmuckakzenten auszuzeichnen. Der Bedarf mußte gedeckt werden, gleichviel ob vertrauenswürdige Künstler zur Stelle waren oder nicht. Die Schnellmalerei demoralisierte auch die Tüchtigen. Ein solcher war z. B. Martin Schmidt aus Krems in Niederösterreich; aber was kann man von ihm erwarten, wenn man hört, daß er über tausend, meist große, Altarbilder, dazu auch Deckenbilder, gemalt hat? Wir stehen heute diesen Massen hilflos gegenüber. Wahrscheinlich liegen in dem weiten Meere gleichgültiger Routinearbeiten mehr als wir wissen Inseln ernsterer, originaler Kunst: sie zu entdecken hat noch niemand systematisch unternommen. Nur in einer ganz reifen und gesättigten Kunstepoche ist eine solche Massenproduktion möglich. Ihre Formen sind die des internationalen Eklektizismus. Die Italiener liefern die Hauptsubstanz, etwas niederländischer Einschlag kommt hinzu. Das Individuelle liegt nur in der Handschrift, nicht im Stil. Künstlernamen zu nennen unterlassen wir mit Absicht.

Gegenüber der imposanten Geschlossenheit der kirchlichen Malerei

zeigt sich das bewegliche Rahmenbild als beweglich auch in seinen inneren Eigenschaften, als ein wirbelndes Vielerlei in Stoffen, Darstellungsweise, Schulbeziehungen. Im Fürstenschloß spielt es nur eine sekundäre Rolle; dagegen deckt es ganz den Kunstbedarf der bürgerlichen Kreise, und in diesen wieder sind die nordischen protestantischen Gebiete stärker beteiligt als der katholische Süden. In die öffentlichen Sammlungen ist ein kleiner Bruchteil übergegangen, das meiste ist in Schlössern und in Privatbesitz zerstreut, oft in verwahrlostem Zustande; bequemere Übersicht boten gelegentliche Ausstellungen, die umfassendste die Darmstädter von 1914.

Nicht erst der Krieg hat in der Malerei eine tiefe Ebbe herbeigeführt, sie war schon vor ihm da. Das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zeigt sich dem ersten entschieden überlegen, ein ehrenvolles Zeugnis für den aufsteigenden Kulturwillen. Aber es war mehr dieser als ein spontaner künstlerischer Trieb, was die Malerei in Bewegung setzte. Nicht die sehr große Menge des Mittelmäßigen bis Schlechten begründet dies Urteil, sondern die bedauerliche Tatsache, daß nur wenige über das Mittelmaß hinausragen, und auch diese nicht eben weit. Mit ihren großen Zeitgenossen unter den Architekten können auch die besten Maler des 17. und 18. Jahrhunderts nicht verglichen werden.

Wenn ein Volk seine eigene Tradition verloren hat, neben ihm aber ein stammverwandtes mit hochentwickelter Kunst besteht, so ergibt sich die Folge von selbst. Nicht daß die deutsche Kunst wieder einmal in die Lehre gehen mußte, war das Unglück, sondern daß, als es dazu kam, die Lehrer selbst ihren Schwung eingebüßt hatten, einem bequemen Konventionalismus verfallen waren. Man kann nicht sagen, daß die deutschen Maler die erworbenen Kunstmittel unselbständig handhabten. Zum mindesten von dem gesundensten Zweig der deutschen Malerei, dem Porträt, gilt das; und in diesem wieder mehr vom bürgerlichen als vom repräsentierenden adligen und fürstlichen. Matthias Scheits (um 1630—1700) in Hamburg, Daniel Schultz (um 1620—1686) und Andreas Stech (1635—1697) in Danzig, Albert Freyse und August Querfurt in Braunschweig sind in ihren Porträts voll Kraft und Temperament. Das in Abb. 707 mitgeteilte, um 1670 gemalte Bild zeigt uns, daß es auch in dieser verrufenen Zeit kultivierte Frauen gab; die Haltung ist von ruhiger, selbstverständlicher Würde. — Eine reich fließende malerische Tradition besaß ferner Frankfurt a. M. Hier wurde 1606 Joachim von Sandrart geboren, der einzige deutsche Maler des Jahrhunderts, der es zu internationalem Ruf gebracht hat. In Italien und Amsterdam brachte er längere Jahre zu, seine spätere Lebenszeit in Nürnberg, wo er 1688 starb. Auf seinen meist großen und in den Gegenständen äußerst mannigfaltigen Bildern schlägt bald mehr die italienische, bald mehr die niederländische Tonart vor. Seine für bairische und fränkische Kirchen gemalten Altarbilder gehören zu den besten der

Zeit. Das 1638 in Amsterdam gemalte große Schützenstück, Empfang der Königin-Witwe Maria de' Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns von Swieten, und das große Gesandtenfestmahl in Nürnberg zur Feier des Westfälischen Friedens 1649 machten ihn berühmt. 1675 gab er die an wertvollen Nachrichten reiche »Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malkunst« heraus. Durch vielseitiges Wissen und stattliches Können hat er die ihm gespendeten Ehren wohl verdient. Joh. Heinrich Roos (1631—1685) ließ sich nach abenteuerndem Umherschweifen in Italien und Holland 1657 in Frankfurt nieder; seine Tierstücke und Campagnabilder in der Art von Berchem und Dujardin waren beliebt, erreichten aber die Vorbilder nicht; seine Porträts sind manchmal Meisterwerke der Charakteristik (Abb. 706). Sein Sohn Philipp Peter blieb in Rom und wurde unter dem Beinamen Rosa di Tivoli weitbekannt; es gibt von ihm Campagnalandschaften, die in ihrer echt deutsch-romantischen Empfindung erheblich das übertreffen, was zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Nazarener zu leisten vermochten. Die Weiterentwicklung der Frankfurter Malerei zeigt Franz Lippold (1688—1768) im Bürgermeister v. Ochsenstein: typisch für das Gebaren eines bürgerlich vornehmen Geschäftsmannes. — In allen bürgerlichen Porträts des späteren 17. und frühen 18. Jahrhunderts sieht man »den übereinstimmenden Zug zum Gesetzten, Ruhigen, Ordentlichen und Ernsthaften«. Das fürstliche braucht allegorisches und dekoratives Beiwerk, üppigen Kleiderprunk, gesuchte Posen (Abb. 708). Nach dem spanischen Erbfolgekrieg, genau wie in der Architektur, dringt französischer Einfluß vor, der theatrale Apparat bleibt für das eigentliche Repräsentationsbild aufgespart, das Porträt im engeren Sinne legt mehr Gewicht auf die Persönlichkeit als auf das Drum und Dran. Französische Hofmaler nehmen den ersten Platz ein: Desmarees in München, Pesne in Berlin, Silvestre in Dresden. Unter den Deutschen gibt es seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts weniger markante Persönlichkeiten als bisher. Wohl der beste Porträtmaler der mittleren Jahrzehnte war der 1716 geborene, 1777 gestorbene Joh. Georg Ziesenis. Er wurde von den nordwestdeutschen Höfen beschäftigt. »Was den Wert seiner Arbeiten vor denen der Zeitgenossen ausmacht, ist die Entschiedenheit, mit der er vom Gezierten vorwärts zum Natürlichen geht. . . . Den Deutschen im Kostüm des Rokoko, den friderizianischen Deutschen treffen wir in dieser ganzen Epoche nur bei Ziesenis in überzeugender Weise abgebildet. Die Rokokogewandung sitzt seinen Figuren genau so schlecht, wie sie in Wirklichkeit gesessen haben mag. Ihnen fehlt durchweg die leichte Grazie der Franzosen, und Ziesenis sucht diesen Mangel mit keinem Pinselstrich zu verdecken.« Die Bilder des Schaumburg-Lippeschen Paares (Abb. 712) brauchen den Vergleich mit den besten Werken der englischen und französischen Schule, von denen sie sich aber der Art nach sehr unterscheiden, nicht

zu scheuen. »Das Rassige des männlichen Porträts in leuchtendem Rot und die Straffheit des Aufbaus kontrastiert zu der verklingenden Weichheit des in violettbläulichen Tönen gehaltenen Frauenbildnisses und die Art, wie hier die Herrschaften in die Parklandschaft hineingestellt sind, deutet auf ein neues Verhältnis des Menschen zur Natur.« — Den letzten Schritt zur bürgerlichen Geradheit und Schlichtheit tat Anton Graff (1736—1813). In der Schweiz geboren, hat er sein Metier in Augsburg erlernt, in Dresden, Leipzig und Berlin ausgeübt. Er hatte das Glück, viele berühmte Männer des geistigen Deutschlands vor seinen Pinsel zu bekommen (Abb. 710). Seine Auffassung ist nicht tief, aber bestimmt und frisch. Es ist bezeichnend, daß er nur Brustbilder malte. — Im ganzen ist in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts die Malerei, mit Einschluß des Bildnisses, im Sinken. Aus der vielköpfigen Familie der Tischbein ragt Friedrich August (1750—1812) hervor. Er ist der letzte deutsche Maler, der die Rokokoüberlieferung nicht nur übernommen, sondern auch noch ein Stück Weges weiterentwickelt hat. Er ist eigentlicher Hofmaler. In ihm lebt die Eleganz der großen Welt in einer Reynolds und Gainsborough analogen, also empfindsam-natürlichen Auffassung. Tischbeins Porträts und der neue englische Gartengeschmack — merkwürdig, wie der Zeitgeist so entfernte Dinge einander ähnlich machen kann.

Wenn das Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts in einer so reichhaltigen Serie uns entgegentritt, wie auf der Darmstädter Ausstellung von 1914, so enthüllt sich darin eine ganze Geschichte des deutschen Menschen. Bei den übrigen Gattungen der Staffeleimalerei brauchen wir uns nicht aufzuhalten: sie sind so zahlreich, wie die in Italien und den Niederlanden kultivierten zusammengenommen, aber keine einzige ist in Deutschland geschaffen. Die Deckenmalerei Süddeutschlands hatte ein neues Problem gebracht, die Staffeleimalerei nicht. Ihre Probleme wurden alle als fertig gelöste herübergenommen. Ein Musterbeispiel ist der seinerzeit berühmte Dresdener Hofmaler Chr. W. E. Dietrich, der alle alten Meister nachahmen konnte, aber eine eigene Manier nicht hatte, der alle erdenklichen Gestalten und Szenen aus ihnen wiederholte, Christus und antike Götter, Nymphen, Hirtenmädchen, Krieger, Zahnreißer und Sackpfeifer, Seestürme, Feuersbrünste, Schlachten, aber nie einen Blick in das wirkliche Leben tat. An dieser Problemlosigkeit ging die deutsche Malerei zugrunde und wäre noch tiefer gesunken, hätte nicht die gute alte Handwerkstradition Fleiß und äußerliche Gewissenhaftigkeit nicht aussterben lassen.

Der Kupferstich. Er hatte von jeher eine lehrhafte Seite. Die Deutschen waren ein viellesendes Volk, und das illustrierte Buch kam den polyhistorischen Neigungen des 17. und 18. Jahrhunderts entgegen. Wir können nur einige der bezeichnendsten Beispiele nennen. Obenan stehen die Unternehmungen des in Basel geborenen, frühzeitig nach Frankfurt übergesiedelten Matthäus Merian (1593—1650). 1625 erschienen die 150 Blätter »Biblische Figuren«. Seine Hauptarbeit sind aber die Städteansichten. Von 1640 ab erschienen sie, von seinen Söhnen fortgesetzt, in 30 Bänden. Soweit er die Aufnahmen selbst gemacht hat, sind sie von großer Treue und eine unschätzbare Quelle der Architekturgeschichte und durch die Darstellung der Schlachten des Dreißigjährigen Krieges auch kriegsgeschichtlich interessant. Sein Schüler war Wenzel Hollar (1607—1677), ein geborener Böhme. Die Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Gegenstände ist unbegrenzt: Landschaften, Städteansichten, biblische und mythologische Stoffe, Illustrationen zu Dichtern, Reproduktionen alter und neuer Bilder. 1643 erschien sein *Theatrum mulierum*, eine Sammlung weiblicher Modefiguren und Nationaltrachten. Man zählt von ihm rund 3000 mit der Radiernadel fast immer sorgfältig ausgeführte Blätter. Joachim von Sandrart hat nicht nur seine »Teutsche Akademie«, sondern auch seine anderen gelehrten Schriften, vierzehn an der Zahl, mit Kupfern nach seinen Zeichnungen geschmückt. Die großen Bauherren der Zeit, die Schönborns an der Spitze, führten ihre Schlösser und Gärten in gestochenen Prospekten ihren Freunden vor. Fischer von Erlach veröffentlichte seine Entwürfe in einem großen Prachtwerk. Noch schöner ist Pöppelmanns Publikation des Zwingers.

Die Maler bedienten sich zur Vervielfältigung ihrer Erfindungen der Radierung. Sehr geschickt z. B. der oben genannte J. H. Roos und der als Maler durch seine charakterlose Gewandtheit in der Nachahmung der verschiedensten Meister berühmte Chr. W. E. Dietrich. Eine erfreulichere Erscheinung ist Joh. Elias Ridinger (1698—1767) in Augsburg. In seinen vielen Hunderten von Blättern bewährt er sich als genauester Kenner der Tiere, besonders auch der wilden, denen er in Wald und Feld unermüdet nachschlich. Er stellt sie in eine harmonisch zum Gegenstand gestimmte Landschaft, ein frischer Hauch von Waldpoesie strömt uns aus seinen Arbeiten entgegen. Auch Ridingers Lehrer, der Schlachtenmaler G. Ph. Rugendas, hat lebendige Radierungen geliefert. — Ludwig von Siegen, ein Offizier in hessischem Dienst, erfand 1642 die Schabkunst. Merkwürdigerweise wurde sie zuerst nur von Dilettanten geübt. Der Mainzer Domkapitular Frhr. v. Fürstenberg, der Trierer Dompropst Fr. v. Elz und mit entschiedenem Talent Prinz Rupert von der Pfalz haben sich in ihr versucht. Ein Kuriosum ist das aus acht Platten zusammengesetzte, überlebensgroße Bildnis Kaiser Karls VI. in ganzer Figur vom jüngeren Rugendas. Später blühte

die Schabkunst vornehmlich in England. Die Grabsticheltechnik wurde zu höchstem Glanz in Frankreich entwickelt, wie denn auch die meisten deutschen Meister des 18. Jahrhunderts vom französischen Muster abhängig sind. Zwei von ihnen, Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) und Joh. Georg Wille (1715—1808), erwarben sich von Paris aus europäischen Ruf. In Nürnberg saß die Familie Preißler, vier Köpfe stark, in Wien J. M. Schmutzer, in Leipzig J. F. Bause. Die reichlichste Beschäftigung gab ihnen das Porträt, doch meist nicht mehr nach eigenen Aufnahmen, sondern nach Gemälden anderer. Überhaupt ist für den Kupferstich des 18. Jahrhunderts die Reproduktion im Unterschied zu den früheren Zeiten eine wesentliche Aufgabe. Es kam die Zeit der großen Galeriewerke.

Mit tüchtigen, nicht selten glänzenden Technikern des Kupferstichs war also Deutschland reichlich versorgt. Sie dienten einer wißbegierigen, sammelleifrigen Zeit, der die Beweglichkeit des modernen Verkehrs noch fehlte. Daß der Kupferstich auch Platz für Geist und Phantasie hat, lehrte zuerst wieder ein bescheidener Kleinmeister, ein Autodidakt, der aber die Wünsche des gebildeten Mittelstandes ins Schwarze zu treffen verstand. Wir reden von Daniel Chodowiecki. Geboren 1726 in Danzig, seit 1743 in einem Berliner Quincailleriesgeschäft angestellt, tastete er sich nur langsam auf dem Wege über Dosenmalerei in Email und Miniaturporträts in die Kunst hinein (Abb. 719—724). Er war ein beginnender Dreißiger, als er den Kaufmannsberuf aufgab. Seine ersten Ölgemälde in der Art Watteaus zeigen doch das Fehlen einer gründlichen künstlerischen Erziehung. Der »Abschied Calas' von seiner Familie« 1765 erregte großen Beifall, der aber mehr dem durch Voltaire zum Tagesgespräch gemachten Stoff als der künstlerischen Leistung galt. Der Chodowiecki, den wir kennen, wurde er erst, als er, von 1770 ab, den Pinsel mit der Radiernadel vertauschte. Das mittelgroße Format, in dem u. a. das »Cabinet d'un peintre«, d. i. seine Familie am runden Tisch mit dem Meister im Hintergrunde, ausgeführt ist, verließ er bald, um nur noch in ganz kleinen Blättchen als Buch- und Almanachillustrator seine Erfindungen zu geben. Über 2000 Nummern sind aus seiner leichten Hand hervorgegangen. Er begann seine Kalenderillustrationen 1769 mit 12 Bildchen zu Lessings Minna von Barnhelm, die im Jahr vorher zum erstenmal auf die Berliner Bühne gekommen war. In den einundvierzig folgenden Jahren bis zu seinem Tode (1801) hat er nun unsere ganze poetische Literatur mit seinen Titelpupfern begleitet; von Klopstock, Gleim und Hölty bis auf Matthison und Schiller fehlt kaum einer unserer Dichter. Er empfand sie so wie der Durchschnittsleser der Zeit. Er ist das deutsche, sagen wir genauer: norddeutsche Bürgertum des späteren 18. Jahrhunderts nicht nur in seiner äußeren Erscheinung, sondern noch mehr in seiner aus Nüchternheit und Gefühlseligkeit so seltsam gemischten Gemüts-

lage, das sich in diesem Spiegelbilde mit lächelndem Behagen wiedererkannte. Macht uns heute mancher Zug darin einen leise komischen Eindruck, so empfand die Zeit es nicht so. Auch die pädagogische und moralische Tendenz entsprach dem bürgerlichen Kunstbedürfnis, das allzu lange mit fremdländischen, unverständlichen Dingen gespeist worden war. Chodowiecki war Realist. Nur wo er den Boden der ihm vertrauten Umgebung verlassen, wo er ideale und historische Themata vortragen mußte, ließ ihn sein Genius im Stich, und er wurde so zopfig konventionell wie nur einer. Das kleine Format seiner Blätter verdeckt die nie ganz überwundenen Schwächen seiner Formenkenntnis. Ein Meister der Griffeltechnik war er nur in beschränktem Sinn; aber gerade der Verzicht auf pikante Effekte lenkt die Aufmerksamkeit um so entschiedener auf den Inhalt seiner Kompositionen. In ihm ist er, man möchte sagen, modern, viel weniger Ausläufer des Rokoko als Vorläufer eines Ludwig Richter und Menzel.

Das 19. Jahrhundert hat den Wert der Malerei in anderen Eigenschaften gesucht als das 18. und demgemäß dessen Leistung gering-schätzig beurteilt. Wir denken heute von jener Zeit günstiger. Immerhin: fragen wir uns, wofür wir dem 18. Jahrhundert am meisten dankbar sind, so ist es nicht für das, was es neu geschaffen hat, sondern für seinen Eifer im Sammeln älterer, eigener und noch mehr fremder Werke der Malerei. Es wirkten dabei zwei Motive zusammen: einmal die Freude an künstlerischem Besitz überhaupt, dann die Erkenntnis, daß die Kunst ihre beste Zeit schon hinter sich liegen habe. Von dem bunten Allerlei der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern des Frühbarocks haben wir früher gesprochen. Im 18. Jahrhundert tritt der Geschmack am Merkwürdigen und Belehrenden zurück vor dem Genuß der eigentlichen Kunst. Es entstehen Gemäldesammlungen. Was damals gesammelt wurde, bildet noch immer den Hauptbestand unserer inzwischen öffentlich gewordenen Galerien.

Der erste große Sammler war der in Düsseldorf residierende Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Seine Reisen ins Ausland hatten ihn zum Kenner gemacht. Er baute für seine Gemälde eine eigene, mit seinem Schloß verbundene Galerie, die er 1710 feierlich eröffnete. Am meisten bewunderte er Rubens; von ihm besaß er 40 Gemälde, von van Dyck 17, von Rembrandt 7; dann waren viele niederländische Kabinettsmaler vertreten, am reichsten Adrian van der Werff, den er zeitweilig nach Düsseldorf zog. Als Mitgift seiner Gemahlin, der Tochter des Großherzogs von Toskana, empfing er die Madonna Canigiani von Raphael (wohl der erste Raphael, der nach Deutschland gekommen ist); weiter erwarb er durch ihre Vermittlung Arbeiten von Andrea del Sarto, Tizian,

Tintoretto, den Caracci u. a. m. Mit besonderem Eifer ließ er in Spanien, unterstützt durch seine Schwester, die Gemahlin Karls II., nach Gemälden fahnden und kam so in Besitz u. a. zweier Porträts von Velasquez. Ein im Jahre 1755 aufgenommenes Verzeichnis zählt 640 Nummern. Die Sammlung war ein Anziehungspunkt für alle gebildeten Reisenden. Heute finden wir sie in der Alten Pinakothek in München wieder, wohin sie Napoleon geschenkt hatte. Wilhelm Heines Briefe aus der Düsseldorfer Galerie (1776) sind eine der besten Leistungen der damaligen Kunstliteratur. Neben der Gemäldegalerie befand sich eine ansehnliche Kupferstich- und Handzeichnungssammlung und als etwas Einzigartiges eine Sammlung von Abgüssen nach antiken Skulpturen, für deren Herstellung ein eigener Agent in Rom tätig war; es waren ganz große Stücke darunter, wie der Laokoon, der Apoll von Belvedere, der farnesische Herkules, die Venus von Medici usf. Später kamen die Gipse nach Mannheim, wo sie ein wichtiges Ferment der klassizistischen Strömung wurden; Lessing, Goethe, Schiller haben sie besucht und in begeisterten Worten über sie gesprochen. — Die Sammlung des Herzogs Karl August von Zweibrücken, hauptsächlich Franzosen, Niederländer und später Italiener enthaltend, wurde vor den Revolutionsagenten nach München gerettet. Hier hatte Maximilian I. als frühester Bildersammler unter den deutschen Fürsten seine kleine, aber wertvolle Kollektion angelegt, die später einem Brande in der Residenz teilweise zum Opfer fiel. Unter seinen Nachfolgern hat nur Max Emanuel in großem Maßstabe Bilder gesammelt; sie wurden in Schleißheim aufgestellt. — In Süddeutschland genoß den größten Ruf die Galerie zu Pommersfelden, angelegt vom Kurfürsten Lothar von Schönborn. — In Norddeutschland stand in der Frühzeit des 18. Jh. an erster Stelle die in Salzdahlum, dem Schloß des hochgebildeten Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig; im Jahre 1779 wird die Zahl der Gemälde auf 1200 angegeben, und mit wieviel Geschmack sie gewählt waren, zeigt noch heute ihre Erbin, die Galerie in Braunschweig. Dazu gab es ein Kabinett mit über 8000 Porzellanen, ein anderes mit Limogesarbeiten und kostbaren Majoliken und einem von der Republik Venedig geschenkten Glasservice. — Einen ausgeprägten Sammeleifer bekundeten die Landgrafen von Hessen; obgleich unter Napoleon geplündert, ist die Galerie von Kassel noch heute durch hohe Qualität ausgezeichnet. — Die Gemäldegalerie in Dresden erlangte ihren Weltruf unter August III. Ausgezeichnete Kunstkenner wie Heineken und Algarotti standen ihm zur Seite. 1745 gelang als Hauptschlag der Ankauf der besten Stücke aus der Galerie von Modena, dazu aus Piacenza, wo August III. als Kronprinz auf seiner Kavaliertour sie hatte bewundern lernen, Raphaels Madonna di S. Sisto. Das Dresdener Antikenkabinett war zu seiner Zeit das erste in Deutschland. — Friedrich von Preußen ging bei seinen Erwerbungen nach persönlichem Geschmack vor. In

Sanssouci bildeten die antiken Marmor- und Bronzewecke (darunter der betende Knabe) und die Gemälde Watteaus und seines Kreises einen Schmuck von so distinguirter Kostbarkeit, wie er nirgendwo wieder zu finden war. Die Masse der ihn weniger interessierenden Bilder brachte er im Galeriegebäude unter.

Ein gewaltiger Kunstschatz, wie ihn in solcher Vielseitigkeit kein anderes Land besaß, war herbeigebracht. Seine Verarbeitung (die allerdings mehr eine wissenschaftliche als künstlerische wurde) fiel dem nächsten Jahrhundert zu.

2. DIE BILDHAUERKUNST.

Eine zusammenhängende Darstellung ihrer Geschichte zu geben, ist bei dem unfertigen Zustand der Forschung zur Zeit nicht möglich; um so bedauerlicher, da die Bildhauerkunst mehr Kontinuität der Entwicklung, mehr selbständige, wurzelhaft deutsche Werte besitzt als die Malerei.

Schon vor dem Kriege stand sie in Blüte, und zwar mit klar ausgedrückter barocker Formtendenz; das Bedürfnis nach Grabmäler- und Altarschmuck ließ sich nicht unterdrücken; mehrere große Bildhauerfamilien, wie am Main die Kern und in Westfalen die Gröninger, überdauerten noch lange den Krieg. Der Stil blieb ohne bedeutende Veränderungen der des deutschen Frühbarocks. Von den 1680er Jahren ab aber wird, in engem Ursachenzusammenhang mit der Wiederbelebung der Architektur, auch die Bildhauerkunst in die von Italien und den Niederlanden eindringenden Strömungen hineingezogen. Die daraus entstehenden Stilverwicklungen auf ihre Elemente zurückzuführen, ist ungemein schwierig. Immer muß man sich dabei gegenwärtig halten, daß Übernahme fremder Formgepflogenheiten nicht notwendig Verzicht auf Selbständigkeit und Echtheit der Empfindung bedeutet. In der deutschen Barockplastik lebte ohne Frage eine Menge altheimischer, bis zur Gotik hinaufreichender Tradition noch fort, und andererseits gab es in ihr kraftvolle Künstler genug, die auch in der Gemeinsprache internationaler Formen ihr Selbst zur Geltung zu bringen vermochten. Wir werden aus dem sehr verwickelten Bestande nur einzelne Züge herausheben können.

Beachten wir zuerst die außerordentliche Mannigfaltigkeit der stofflichen Themata. Zu den altgewohnten — Bauplastik, Grabplastik, Altarplastik — brachte der Barock zwei neue: das Denkmal unter freiem Himmel und die Gartenplastik. Und neben allen diesen Gattungen hat immer auch noch die Kleinplastik den Barock bedeutsam beschäftigt.

In den Jahren 1650—1710 haben die Bildhauer ihr Bestes im Grabmal gegeben. Doch kann man nicht sagen, daß die Grabmalplastik

an Fülle der Hervorbringung mit früheren Epochen wetteifert. Die Landkirchen, vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Kriege Stätten einer überströmenden Denkmalslust, veröden. Die großen Herrscherhäuser bilden die Sitte aus, ihre Toten in prunkvollen Zinnsärgen beizusetzen, Denkmäler errichten sie ihnen nicht. Am häufigsten führten zur Denkmalsehre Kriegeruhm und Prälateneitelkeit. In der einsamen Waldkirche von Laudenbach a. d. Jagst steht die große und prachtvolle Tumba des Grafen von Hatzfeld († 1658) von Achilles Kern, an den Wänden Reliefs mit Schlachtenbildern. In Wildungen das Wandgrab des 1669 als General der Republik Venedig in Kandia verstorbenen Grafen Josias von Waldeck; der Aufbau ist der übliche des Frühbarocks, nur um einiges weniger kleinteilig; am Unterbau als Wächter zwei Offiziere, sehr einfach im Motiv, plastisch vortrefflich durchgearbeitet (Abb. 660); der Name des Bildhauers ist nicht bekannt. Als Kriegsfürsten ließ sich auch der rauhe Bischof Christoph Bernhard von Galen († 1678) im Dom zu Münster von Mauritz Gröninger darstellen (Abb. 658). Die Auflösung des architektonischen Gerüsts, wie sie schon hier sich zeigt, griff von nun an um sich, ebenso die düster pompöse Verbindung eines schwarzen oder dunkelgrauen Marmorgrundes mit weißen Figuren. Das wirkungsvollste Denkmal dieser Gruppe ist das des Dompropstes v. d. Leyen († 1706) im Dom von Mainz (Abb. 661); zwischen einem hohen Gestänge von Pilastern hängt ein graues Tuch, nichts lenkt die Aufmerksamkeit ab von der Hauptfigur, die im Begriff ist, vor einem Kruzifix auf einem Wollsack sich hinzuknien; eine unübertreffliche Verschmelzung von malerischer Feinheit und großer Form, von Eleganz und Majestät, von Devotion und Selbstbewußtsein ist hier erreicht; der Künstler, der irgendwie mit den Niederlanden in Verbindung stand, ist leider unbekannt. Ein zweiter Typus zeigt den Prälaten auf einem Ruhebett, den erhobenen Oberkörper leicht angelehnt, in Haltung und Handbewegung, als ob er vor versammelten Freunden eine Rede halte. Die daraus entstehende große Diagonallinie ist echt barock empfunden. Das Motiv kam aus dem Westen (Richelieu-Denkmal in der Sorbonne). Schöne deutsche Beispiele: Kurfürst Anselm von Ingelheim in Mainz 1695, Bischof J. Ch. von Plettenberg in Münster 1706. Ein Schritt weiter wird getan, wenn der bisher noch gebliebene Rest architektonischer Umrahmung wegfällt und die Figuren malerisch frei vor die Wand gestellt werden. Dieses Kompositionsschema kommt aus Belgien. In Baden-Baden ruht Markgraf Leopold Wilhelm († 1677) auf einem schwarzen Marmor-sarkophag, den rechten Arm auf ein Polster gestützt, in der Linken den Kommandostab, dabei halb nackt, halb in ein Leintuch gewickelt und auf dem Kopf die unvermeidliche Perücke; zu seinen Füßen, aber von ihm abgekehrt, kniet seine Witwe in der Tracht der Zeit; unter dem Sarkophag zwei gefesselte Sklaven. Den allegorischen Kommentar

zu dieser musterhaft barocken Erfindung vermögen wir nicht zu geben. Verwandt das Denkmal des 1677 im Elsaß gefallenen Grafen Gustav Adolf von Nassau in der Hofkirche von Saarbrücken.

Das glorreiche Jahr in der Geschichte des deutschen Barocks ist 1698. In ihm vollendete Andreas Schlüter das Modell für das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (Abb. 666). Bis dahin hatte Berlin seinen Bedarf an Bildhauerwerk durch Niederländer gedeckt: der Wallone Dusart schuf für den Lustgarten die (jetzt im Park von Charlottenburg aufgestellte) Marmorstatue des Großen Kurfürsten; Arthur Sitte, ein Schüler Quellins, das Grabmal des Grafen Sparr in der Marienkirche; Bartholomäus Eggers in Amsterdam die zwölf Kurfürstenbilder für den Alabasteraal; auch einige Süddeutsche wurden vorübergehend beschäftigt. Schlüter wurde 1694 als Bildhauer, nicht als Architekt berufen. Seine Vorgeschichte in Danzig und Warschau liegt gänzlich im Dunkeln. Sein erstes Werk in Berlin (1694) ist die (jetzt in Königsberg aufgestellte) Bronzestatue Friedrichs III. Sie zeigt ihn noch nicht auf seiner Höhe, doch schon als sicheren Meister. 1696 ging er nach Italien, in Frankreich ist er nie gewesen. Und doch ist unleugbar das Bild Friedrichs III. von einem Hauch französischer Kunst gestreift, die durch nicht mehr nachweisbare Vermittlung an ihn herangekommen ist. Nach 1696 verschwinden die französischen Elemente gänzlich. — Von dem umfangreichen plastischen Schmuck, den er dem Zeughause zu geben beabsichtigte, sind nur die Köpfe sterbender Krieger an den Fensterschlußsteinen (Abb. 662—665) ausgeführt. Es sind physiognomische Meisterwerke höchsten Ranges. Seine schöpferische Einbildungskraft stellt das Grausen der Schlacht, die Bitterkeit des Sterbens mit einer überzeugenden Wahrheit dar, als wären es geschaute Dinge. Nur mit den Kunstmitteln des Barocks war das erreichbar. — Ein Reiterstandbild läßt sich nicht aus Phantasie und Studium eines Einzelnen schaffen. Es bedarf der Tradition. Das Thema mag Schlüter schon lange im Geist beschäftigt haben, als seine Augen in Italien die ersten kolossalen Bronzereiter zu sehen bekamen. Merkwürdigerweise ist nicht zu bezweifeln, daß der unmittelbare Ahnherr des Motivs kein italienisches, sondern ein französisches Denkmal war, das Ludwigs XIV. von Girardon. Natürlich kann er es nur aus irgendeiner Nachbildung gekannt haben, und zwar aus einer Nachbildung des Modells; denn als Schlüter das seine arbeitete, war in Paris das fertige Werk noch gar nicht aufgestellt. Es ist so gut wie selbstverständlich, daß hier der Wille des Kurfürsten (der in seinen Gedanken schon König war) das entscheidende Wort gesprochen hat. Das Pariser Denkmal ist in der Revolution zerstört worden, wir kennen es nur aus Abbildungen, die aber den alten Satz vollauf bestätigen: Wenn zwei dasselbe tun, ist es doch nicht dasselbe. Nur die allgemeine Anlage ist entlehnt, in sie hineingegossen ist eine künstlerische Leidenschaft von

ganz neuer Art und Stärke. Aus einem klassizistischen ist ein barockes Werk geworden. Bei allen früheren Reiterstatuen — dem Marcaurel, Gattamelata, Colleoni usw. — hat das Auge die Möglichkeit, Roß und Reiter klar zu sondern; bei Schlüter sind sie zur Einheit zusammengewachsen, zieht sich ein durchgehender Schwung von den Sockelfiguren durch die Eckvoluten aufwärts und durch jede Linie des Reiters. Das ist eminent barock empfunden*. Es erzeugt in uns die Vorstellung, daß ein einziger Wille alles durchdringt — wie in einer barocken Kirche der zentrale Raum die Nebenräume sich unterwirft. Die antike Tracht ist nach Vorschrift dem Denkmal des französischen Königs nachgebildet. Aber das Imperatorenkleid macht noch nicht den Imperator, und eben diesen hat Schlüter uns gegeben. Wenn je im Bilde dargestellt worden ist, was den Herrscher macht, hier ist es geschehen. Die Sklaven am Sockel sind für unsere heutige Empfindung nach ihrer symbolischen Bedeutung mehr als entbehrlich, aber der formale Gegensatz ihrer gequälten Unruhe gegen den sein Roß mit starker Hand zügelnden, mit festem Blick in die Ferne, d. h. in die Zukunft schauenden Reiter erhöht die Wirkung ganz ungeheuer. Sind sie auch erst später hinzugefügt und von anderer Hand gearbeitet, so ist doch kein Grund, daran zu zweifeln, daß Schlüter selbst sie entworfen hat. (Seine zahlreichen dekorativen Skulpturen zu besprechen fehlt uns der Raum. Ihr Kennzeichen ist eine gewaltige Wucht der Form, die vom trivialen »barocken Schwulst« sich sehr unterscheidet [Abb. 667]. Außerdem hat er in der Büste des Landgrafen Friedrich von Hessen das beste Porträt der Barockzeit geliefert [Abb. 703].)

Ein öffentliches Denkmal ganz anderer Art wurde in Wien errichtet, die Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben (Abb. 668). Sie war anlässlich der Pest von 1679 vom Kaiser gelobt, wurde zuerst in Holz ausgeführt, gegen Ende des Jahrhunderts durch den Marmorbau ersetzt. Sie ist nahe verwandt den in Wien beliebten glänzenden Festdekorationen, jenen Triumphbogen und Castra doloris, nur daß sie für die Dauer festhält, was sonst nur für eine rasch vorüberrauschende Gelegenheit geschaffen war. Die Erfindung kommt von Ludovico Burnacini, dessen Doppel-eigenschaft als Theateringenieur und Baumeister sich hier glücklich entfalten konnte. Der architektonische Kern ist vom jungen Fischer von Erlach, in die Figuren teilten sich die Bildhauer Rauchmiller, Strudel, Krecker, Frühwirth u. a. In ihrer kollektiven Arbeit bekunden sie die große Disziplin, die den Barock überall auszeichnet. Am Sockel sehen wir unten die Figur der die Ketzerei besiegenden Religion, darüber den betenden Kaiser, dann einen hohen Obelisk, von breitem Wolkenbände umschlungen und auf den Wolken sitzend und stehend

* Und in der Durchführung doch wesentlich anders als auf den farnesischen Denkmälern in Piacenza, die Hermann Voß meines Erachtens zu Unrecht herangezogen hat.

die Vertreter der neun Engelchöre, an der Spitze die hl. Dreieinigkeit: — also ein Thema der Deckenmalerei ist hier kühnlich in die Plastik (Freiplastik!) übertragen. — Plastisch-naturalistisch dargestellte Wolken sind der österreichischen Kunst überhaupt eine geläufige Sache. An vielen Altären umschweben sie den Baldachin. In Fischers Kollegienkirche in Salzburg ist die ganze Chorwand in Wolken gehüllt, aus denen nur einzelne Figuren sich herausheben. — Unter den Mitarbeitern der Pestsäule ragt Mathias Rauchmiller hervor. Es ist schwer zu verstehen, daß dieser sichere Handhaber der großen Skulptur sich auch in der Elfenbeinschnitzerei fleißig betätigt hat. In Deutschland haben wir von ihm den lebensgroßen Kruzifixus im Mainzer Dom von etwa 1670, in diesem Jahrhundert das erste Werk der Großplastik, das über den Menschenleib ganz Herr geworden ist. Modellierung und Anatomie des männlichen Aktes lassen alles, was das 15. und 16. Jahrhundert hierin geleistet hatte, denn doch weit hinter sich. Christi Haupt ist noch nach spätgotischer Weise geneigt, während das maßgebende Schema des Jahrhunderts den Blick gen Himmel gerichtet gibt. Die Zahl der Barockkruzifixe in allen Größenabstufungen, von der delikaten Elfenbeinarbeit bis zur Kolossalausführung in Stein, ist unübersehbar groß, und in ihnen ist der barocke Überschwang, der uns in so vielen anderen Fällen gemacht erscheint, heute wenigstens, an seinem wahren Platz. Von Rauchmiller soll auch der Archetyp des hl. Johannes Nepomuk herrühren, der unter den von der Gegenreformation begünstigten neuen Heiligen der volkstümlichste wurde. Er ist der Schutzpatron der Brücken. In schlechthin zahllosen Exemplaren sehen wir in Österreich und bald auch in Süddeutschland seine sanfte Priestergestalt, das Kruzifix im Arme.

Die Bauplastik wurde vom Barock wieder sehr stark in Anspruch genommen, allerdings durchaus in dekorativer Unterordnung. An den Palästen wie an den Kirchen werden die Kranzgesimse mit langen Reihen von Statuen geschmückt, z. B. an der katholischen Hofkirche in Dresden sind ihrer 54 aufgereiht. Es wurde kaum erwartet, daß man ihnen im einzelnen viel Aufmerksamkeit schenkte, und so sind es ausnahmslos auf starke Effekte angelegte, aber flüchtig durchgebildete Figuren, unter denen immerhin unbeachtet manches Gute sich verlieren mag. Mehr Sorgfalt wurde an die Nischenfiguren in der unteren Region der Kirchenfassaden und an die besonders an österreichischen Palästen beliebten Portalfiguren gewendet. In dieser Gattung herrschen die Italiener vor. Unter ihnen war ein ganz unglaublich fruchtbarer Lorenzo Mattielli, der 1712 in Wien auftauchte, 1740 nach Dresden übersiedelte und 1748 dort starb. Andere in Wien und Dresden beschäftigte Italiener von gewissem Rang sind Baratta, Balestra, Corradini. Ihr Hauptfeld war die Gartenplastik und in dieser ein Hauptthema der Frauenraub, nach

irgendeiner antiken Fabel. Mit ihren Virtuosenstücken einer bloß äußerlichen Dramatik gaben sie ein gefährliches Beispiel.

In der mit Schlüter zeitlich parallel gehenden Generation des Südostens ist Balthasar Permoser die interessanteste Erscheinung, leider eine nicht sehr hell im Licht stehende. Er ist ein Salzburger, 1651 geboren. Von dem größeren Teil seines Lebens wissen wir nichts. Er war über 60 Jahre alt, als er die Dekoration des Zwingers in Dresden begann. Wieweit ihm Pöppelmann vorgearbeitet hat, läßt sich nicht entscheiden. In jedem Fall sind hier Architektur und Plastik in einer nie wieder erreichten Weise ineinander verflochten. Grazie und grotesker Übermut wechseln ab. Man hat diese Dekoration einen permanenten *Carneval* genannt (Abb. 669, 670). Und nun stammen von Permosers Hand wieder zwei Werke von solcher Vornehmheit und Seelentiefe, wie die Kirchenväter in Bautzen. Und wieder schwer zu glauben, aber gesichert ist es, daß derselbe Mann die Apotheose des Prinzen Eugen in Wien (Barockmuseum) gemacht hat, eine der krausesten Übertreibungen des malerischen Prinzips, zu denen der Barock je sich hat hinreißen lassen. Von ihm ist auch die Kanzel in der Dresdener Hofkirche, »ein Wolkenklumpen mit Cherubim, der Kinderfrikassee des Wehrwolfs vergleichbar« (Justi). Noch in seinem achtzigsten Jahr meißelte er sich sein Grabdenkmal, ein gemeißeltes Gemälde, in dem wilde Manier mit echtem Gefühl seltsam durcheinandergeht. In der volkstümlichen Kunst blieb diese Richtung lange herrschend. Ihr genialster Vertreter ist Thaddäus Stammel (Abb. 677—679). Er hat 1726—1765 im Alpenkloster Admont eine lange Reihe von Arbeiten aus Stein und Holz ausgeführt. Die vier die »Letzten Dinge« darstellenden Statuen der Bibliothek wagen Schilderungen, die man nur in der Malerei für möglich halten würde, und sie tun es mit einem tiefen Ernst, der sonst dieser späten Zeit (1760) abhanden gekommen ist. L. Bruhns nennt sie »die letzten mittelalterlichen Kunstwerke Deutschlands«.

Inzwischen war unter den Gebildeten in Wien längst eine Reaktion gegen die schäumende Ausdruckskunst des Barocks eingetreten. Sie fand einen hochbegabten Vertreter in Georg Raphael Donner (1693 bis 1741). L. Bruhns zieht den Vergleich, daß er sich zu Stammel verhalte wie Holbein zu Grünewald. Innerhalb der Geschichte der Plastik erinnert er an Cellini, noch näherliegend die Italisten in München und Augsburg, und da sein Lehrer Giuliani bei Faistenberger in München gelernt hatte, darf man einen direkten Zusammenhang in Erwägung ziehen. Aus dem majestätisch schweren Stil des Hochbarocks entwickelt er einen feinen, mit sehr schlanken, straff geschwungenen Körperlinien. Wo er irgend kann, zeigt er den nackten Körper. Er bevorzugte den Bleiguß, dessen matt schimmernde, seidige Oberfläche seiner Formbehandlung einen besonderen Charakter gibt. Auch bei starker Bewegung ist sein Umriß ein

weich hinfließender. Eine Hauptsache ist: die Beziehung zur Architektur gibt er auf, er macht die Bildhauerei völlig selbständig. Alle diese Eigenschaften findet man vereinigt in seinem populären Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien (1737—39). In der Mitte eines weitausgezogenen, fein profilierten Wasserbeckens sitzt die Figur der »Fürsichtigkeit«, auf dem Rande lagern die Allegorien der vier Hauptflüsse Niederösterreichs (Abb. 684—687); sanft bewegte Putten spielen am Sockel. Seinen Reliefstil veranschaulicht der Andromedabrunnen im Alten Rathaus. — Durch Donner und seine Nachfolger war Wien für den Klassizismus ein vorbereiteter Boden. Den Anschluß an die internationale Strömung brachte der in Rom und Paris ausgebildete Thüringer Wilhelm Beyer, nach dessen Vorlagen die Skulpturen im Garten von Schönbrunn ausgeführt wurden. Franz Zauner (1746—1822), der Meister des Reiterstandbildes Josephs I. vor der Hofbibliothek und des Grabmals Leopolds II. in der Augustinerkirche, überschreitet schon die Grenze zum Klassizismus. —

Die Bildhauerkunst Süddeutschlands stand im Barock und Rokoko ausschließlich im Dienste der Kirche. Die Aufgabe, die diese stellte, war nur in geringem Umfange Baudekoration, wesentlich Altarschmuck. Auf diesem wohlvertrauten Boden konnte die (in der Architektur nicht zu entratende) Hilfe italienischer Skulptoren entbehrt werden. Damit ist nicht gesagt, daß nicht für die bairischen Meister des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts der Stil Berninis, wie es nicht anders sein konnte, das höchste Muster war. Aber sie haben ihn doch mit beträchtlicher Freiheit sich angeeignet. Und so ist nicht zu verkennen, daß der stillfließende Unterstrom ererbter, volkstümlicher, also gotischer Überlieferung von Zeit zu Zeit wieder an die Oberfläche trieb. Die innere Verwandtschaft von Spätgotik und Barock machte diese Verbindung zu einer durchaus natürlichen. Wurden auch die spätgotischen Altäre systematisch weggeräumt, ihre Figuren gänzlich zu vernichten brachte man nicht übers Herz, die schönsten derselben wurden in die Barockaltäre herübergenommen. Der Hauptmeister des italisierenden Barocks war Egid Asam (1692—1750). Als Stuckdekorateur und Architekten haben wir ihn schon kennengelernt. Seine Skulpturen sind nicht an den Altar als eine isolierte Existenz gebunden, sie verwachsen mit dem architektonischen Gesamtbilde, sie rechnen mit der gegebenen Beleuchtung als einem untrennbaren Faktor der plastischen Komposition, und selbst Steigerung durch gefärbte Gläser wird nicht verschmäht. Die Mittelgruppe am Hochaltar der Klosterkirche Rohr (Abb. 674) ist durchaus als Gemälde komponiert, nicht als Relief. Vielmehr sind die weit überlebensgroßen Freifiguren der Apostel so hinter- und nebeneinander aufgestellt, daß scheinbar der bloße Zufall dabei gewaltet hat, und die Überschneidungen und linearen Verbindungen zwischen ihnen sind genau nach den Grund-

sätzen barocker Malkunst durchgeführt. Das Pathos der Bewegungen, die Ausdrucksgewalt des Erstaunens, des Jammers um die rätselhaft aus dem Grabe Verschwundene, des verzückten Jubels bei der Entdeckung, daß sie gen Himmel aufgefahren ist, sind das Äußerste, was in der Plastik je gewagt worden ist. Schwebende Madonnenbilder, über einem Altar aufgehängt, hatte schon die Spätgotik gekannt; hier aber handelt es sich um wirkliche Sinnestäuschung. — Von dem Zauberlicht, in das er die St. Georgsgruppe in Weltenburg versetzt, haben wir früher gesprochen (S. 339). — Am Hochaltar in Osterhofen (Abb. 673) stehen die plastischen Figuren nicht auf ihm, sondern neben ihm, in heftigster Bewegung, als wären sie eben aus dem Hintergrunde hervorgebrochen, und um die Illusion noch zu steigern, sind als Zuschauer Figuren im Zeitkostüm angebracht. (Ähnliches auf dem Gemäldezyklus in Scheer bei Sigmaringen.) In diesem extremsten Illusionismus steht Asam allein da. In gemäßigerer Form begegnet man ihm oft, besonders an den Baldachinen der Altäre, wo Engel und Heilige in Wolken wohnen. — Näher zur Mitte des Jahrhunderts verfeinert sich die Form, verliert sich die Gefühlsheftigkeit und die in Naturalismus eingekleidete Mystik. Die laute Aktivität weicht stiller, passiver Gefühlsseligkeit. Schmachtende, schmiegsame Hingabe, weiches, müdes Verlorensein, bewegungsloses Dahinträumen, — das ist die typische Stimmung der in Begleitung der Rokokodekoration auftretenden Plastik. Sie hat etwas Feminines an sich, und zwar durchdrungen von einem stillen Feuer von Sinnlichkeit. »Die vornehmen heiligen Damen in modischem Kostüm mit den gezierten Bewegungen, dem nervösen Spiel der Hände, die schlanken Engel mit den grazilen Gliedern, den weichen, entblößten Schultern, sind mit dem Duft sinnlicher Eleganz umhüllt, den nur die festliche Freudigkeit des Rokokokirchenraums als religiöse Kunst erträgt« (Feulner). In der Münchener Schule, die wir am besten kennen, sind die führenden Künstler Joh. Baptist Straub (1704—84) und Ignaz Günther (1725—75). Straub, ein Bauernsohn von der Schwäbischen Alb, hat in München gelernt, in Wien sich weitergebildet, wo Donner damals den Ton angab. Man kennt von ihm Zeichnungen nach Kopien der mediceischen Venus, des borghesischen Fechters und anderer damals beliebter Antiken. Seine Gestalten haben etwas vergleichsweise Stilles, Ruhiges (Abb. 689, 691). Sein Schüler Günther (Abb. 681, 690, 693, 695, 699) war vorübergehend ebenfalls in Wien. Die Polychromierung gibt er allmählich auf, wie denn nach der Mitte des Jahrhunderts in der Holzplastik die weiße Fassung »in Alabastermanier« allgemein für vornehm gilt; sie paßt zu den hell ausgemalten, hell durchleuchteten Räumen. »Die volkstümliche Note ist in seinen Werken schon geschwächt«. Sehr wahr! Die Maria in der Verkündigungsgruppe in Weyarn vergißt keinen Augenblick die höfisch geschulte gute Haltung, die Kunigunde in Rott ist nur Kaiserin, und zwar eine sehr präziöse,

nicht Heilige. — Günther ist aber nur einer, wiewohl der Begabteste, unter vielen. Im Rahmen unserer Darstellung hätte die Nennung ihrer Namen ohne erläuternde Abbildungen keine Bedeutung. Genug, zu wissen, daß von Passau bis an den Bodensee und den ganzen Main entlang die Holzplastik in den Jahren von 1730 bis 1770 eine Produktivität entwickelte, die an die fruchtbarste Zeit der Spätgotik fast heranreicht (Abb. 671—700).

Wesentlich andere Wege schlug die höfische Plastik Norddeutschlands ein. Sie kam früh in Fühlung mit der Pariser Akademie. Ein Franzose fertigte um 1735 das Modell für die Reiterstatue Augusts des Starken in Dresden. Friedrich der Große hat seine Bauten und Gärten reichlich mit Statuen bevölkert. Den Deutschen Nahl und Glume (Abb. 694), zwei beachtenswerten Künstlern, folgten Franzosen und der Niederländer Tassaert. Barockes Pathos findet man bei den friderizianischen Bildhauern nicht. Sie streben nach Natürlichkeit und klassischer Formenschönheit. Aber dem einen wie dem andern Ziel, der Natur wie den Alten, nähern sie sich nur auf halbem Wege. Wir sehen eine alt gewordene Kunst, die sich verjüngen möchte, aber nicht die Kraft dazu hat.

Dem Wesen des Rokokos widerstrebt überall das Monumentale, ein tiefes Verständnis aber hat es für das *vive la bagatelle*. Für die Plastik war es gleichsam eine providenzielle Fügung, daß ihr durch die Erfindung des Porzellans ein neuer Kreis in dieser Richtung liegender Möglichkeiten sich eröffnete. Die Kleinplastik der Renaissance und des Barocks hatte es darauf abgesehen, durch grüblerische und zärtliche Feinarbeit in unendlichem Fleiß jedem Material seine eigensten Augenreize zu entlocken. In der Porzellanplastik ist aber der scharfe, spiegelnde Glanz der Oberfläche und die Brillanz der Farbe nur ein sekundärer Wert, das Entscheidende liegt in der völlig aufgelösten Freiheit der Formen, auf welche auch die Großplastik hinaus wollte, nur daß ihr die Technik Schranken zog. August der Starke und ihm sich fügend der Begründer der Porzellanplastik, Kändler in Meißen, dachten anfangs noch ernstlich an die Verwendung des neuen Materials für den großen Maßstab, bald aber zeigte es sich, daß alle Vorteile nur im Kleinen lagen. Man irrt sich, wenn man die Porzellanerde für einen besonders bildsamen Stoff hält. In ihrem plastischen Verhalten ist sie eher dem Gips als dem Töpferton zu vergleichen. Das Modell wird in Ton geformt, durch mäßiges Brennen gehärtet, und erst aus der in viele Teilformen zerlegten Hohlform wird das Porzellanengebilde ausgedruckt. Es muß dann noch freihändig eine ziemlich beträchtliche Überarbeitung und Hinzufügung von Kleinigkeiten nachfolgen, und schließlich schrumpft beim Brennen die Masse stark zusammen. Verwendet wurden die Figuren als Aufsatz von Wandkonsolen, Kaminen, Pfeilertischen, in ganzen Folgen

als Tafeldekoration. Diese spielerisch-dekorative Funktion lud nun zu bunter Mannigfaltigkeit des Stoffkreises ein. Hier war endlich der Plastik Gelegenheit gegeben, ins tägliche Leben zu greifen, Figuren in der Zeittracht zu geben. Die Großplastik hatte diese nur am Grabmal zugelassen, meistens mit nicht glücklichem Erfolge. In der skizzenhaften Behandlung und der ungehemmten Beweglichkeit des kleinen Maßstabs aber, dazu unterstützt durch eine mehr dekorative als realistische Polychromierung, brachte das Porzellan von dem pikanten und raffinierten Reiz der Modetracht fast noch mehr an den Tag als die Kunst des Pinsels. Auch ist es nur bedingungsweise das wirkliche Leben, das geschildert wird, vielmehr seine Umbildung durch die Komödie, seine Verkleidung auf dem Maskenfest (Abb. 725—731).

Fest steht der ungemessene Beifall. Auf die Meißener Manufaktur, an der Kändler von 1740 ab die plastische Abteilung leitete, folgte 1744 die kaiserliche Manufaktur in Wien, an der Niedermeyer den Stil Donners einführte, 1746 die kurmainzische in Höchst, 1753 die herzoglich braunschweigische in Fürstenberg, 1756 die in Ludwigsburg, 1758 die in Nymphenburg, 1763 die Berliner. Im Figurenfach standen Ludwigsburg und Nymphenburg obenan, Wiens Blütezeit ist das Ende des Jahrhunderts.