



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

1. Kapitel. Die Architektur des Barocks

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

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, Ottobeuren, 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 steigernder 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, Obelisken, 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 ausgezeichneter 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 Klostergarten 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.