



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

2. Kapitel. Die Baukunst in den einzelnen Landschaften

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

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 Verziehnungen 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 ernüchtert. 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, Neubirnau, 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 Rokokos 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 unübersehliche 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, angenommen, 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 Formgebung 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 Superintendanten 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 Hufeisengrundriß, 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 Kavalierhäuser 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 vorge-schriebene 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 abgebogen. 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, ebensowohl 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 Mußbestunden 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.