



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

3. Kapitel die darstellenden Künste

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

Drittes Kapitel.

DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE.

1. DIE MALEREI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gegenüber der imposanten Geschlossenheit der kirchlichen Malerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. DIE BILDHAUERKUNST.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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