



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**

Epochen des deutschen Barocks

---

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

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

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

#### EPOCHEN DES DEUTSCHEN BAROCKS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### DER KATHOLISCHE KIRCHENBAU.

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