



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

Der katholische Kirchenbau

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

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

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

DER KATHOLISCHE KIRCHENBAU.

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

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

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

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

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

Die normale Raumart des Frühbarocks, auch späterhin in Kon-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DER PROTESTANTISCHE KIRCHENBAU.

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

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

20*