



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

1. Die Malerei

[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 Gewölbemalereien 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