



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

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

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

2. Die Bildhauerkunst

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

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 Kinderfrikassee 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.