MAX SAUERLANDT

DIE DEUTSCHE PLASTIK DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

PANTHEON CASA EDITRICE / FIRENZE

KURT WOLFF VERLAG / MÜNCHEN

MIT 108 TAFELN IN LICHTDRUCK

1.—3. Tausend / Der Druck des Textes erfolgte im Jahre 1926 durch das Bibliographische Institut in Leipzig / Die Lichtdrucktafeln druckte die Graphische Kunstanstalt Ganymed in Berlin / Einbandzeichnung von Emil Preetorius

Printed in Germany

DIE DEUTSCHE PLASTIK
DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Les ombres rehaussent les couleurs
et même une dissonance placée où il
faut donne du relief à l'harmonie.

Leibniz

Essais de Théodicée
(Essais sur la bonté de Dieu etc. 12)

I.

DAS Bild keiner Epoche der deutschen und damit der europäischen Vergangenheit ist in dem gleichen Maße durch vorgefaßte Meinungen und eingewurzelte Vorurteile verdunkelt, wie das Bild der an schöpferischen Entwicklungskräften überreichen Zeit vom Ausgange des siebzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Der Dreißigjährige Krieg hat das Reich freilich auf lange Zeit hinaus zu politischer Ohnmacht verurteilt, er hat aber die geistige Lebenskraft Deutschlands so wenig zu brechen vermocht, wie der Krieg, den wir selbst miterlebt haben. Wie jeder Krieg hat auch der Dreißigjährige nicht nur völkerverfeindend und völkertrennend, sondern in seinen unmittelbaren und seinen weiter reichenden Folgen vielleicht in noch höherem Grade auch völkerverbindend gewirkt, und Deutschland, der Schauplatz des großen Ringens, das Land der Mitte, ist durch den Krieg und seine Folgen in höherem Maße auch zum Schauplatz europäischer Einwirkungen geworden, als irgend eines der andern europäischen Länder. Es sind auch damals hier nicht nur unersetzliche Werte zerstört, sondern ebenso die Kräfte zur Schaffung neuer Werte geweckt worden.

Es ist in der Tat nicht mehr als eine fable convenue, daß Frankreich, das freilich während der ganzen zweiten Hälfte des siebzehnten und noch während der ersten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts aus der gewaltigen Verwicklung des europäischen Krieges und der Ohnmacht des Reiches den größten Vorteil für sich gezogen hat, damit auch der geistig allein bestimmende Faktor der europäischen Kultur geworden wäre. Das war damals so wenig der Fall, wie im dreizehnten Jahrhundert zur Zeit des Interregnums in Deutschland, und wer so urteilt, verwechselt doch nur den

glänzenden Firnis gesellschaftlicher Konventionen mit den begründenden Tatsachen des geistigen Lebens.

Der gewaltige politische und gesellschaftliche Druck, den Frankreich während der Jahrzehnte nach dem Westfälischen Frieden nicht nur auf Deutschland, sondern auch auf so gut wie alle Staaten Europas, vor allem auch auf England tatsächlich ausgeübt hat, hat sehr bald überall den stärksten Gegendruck erzeugt. Es entwickelt sich im Widerspiel der Kräfte schon vor dem Ausgange des Jahrhunderts, das so unglücklich für Deutschland begann und auf lange hinaus zur völligen Vernichtung der politischen Weltgeltung des Reiches führen sollte, ein neue Zukunftsmöglichkeiten vorbereitendes Spannungsverhältnis der europäischen Kräfte.

Schon gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts sehen wir ein neues Europa in der Bildung begriffen, ja eigentlich erst von diesem Zeitpunkt an kann überhaupt im höheren Sinne von einem das ganze Europa umfassenden dynamisch gespannten Kräftespiel die Rede sein.

Im Todesjahre des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg landet Wilhelm von Oranien in Torbay: England löst sich aus dem Bann des französischen Einflusses und Wilhelm III. wird zum politischen Gegenspieler Ludwigs XIV. Das Reich freilich verharrt in Zersplitterung und Ohnmacht, aber Österreich beweist in der siegreichen Abwehr der Europa bedrohenden Türkengefahr in der Belagerung Wiens vom Jahre 1683 die eigene Lebenskraft, und selbst in dem bis dahin politisch noch ganz gestaltlosen Osten bilden sich neue Kraftzentren. Die Schlachten von Warschau im Jahre 1656 und von Fehrbellin im Jahre 1675 gewinnen eben dadurch, daß sich in ihnen eine neue Großmacht ankündigt,

europäische Bedeutung, wie ein Vierteljahrhundert später die Schlacht von Poltava (1709), in der der Zar „den Grundstein zu St. Petersburg“ legt.

*

Diese fruchtbarsten Jahrzehnte der neueren Geschichte, in denen Europa sich aus eigener Kraft eine neue wirksame Gestalt zu geben unternimmt, fallen fast genau zusammen mit der Lebenszeit des Mannes, der, wenn das überhaupt von irgend einem einzelnen Menschen gesagt werden darf, in höherem Sinne als Ludwig XIV. als der geistige Repräsentant der Epoche zu gelten hat: Gottfried Wilhelm Leibniz. Das besiegte und ohnmächtige Deutschland hat durch ihn die das geistige Leben Europas dunkel durchwogenden Kräfte in der großartig aufgebauten Architektur eines philosophischen Systems vorgeformt.

Chargé du passé et gros de l'avenir — faßte Leibniz das geistige Erbe der Vergangenheit und die Leistungen seiner Zeit, der italienischen, der deutschen, französischen und englischen Naturwissenschaft und Philosophie zu einer neuen Form der Weltansicht zusammen. Ihr exzessiver, im Irrationalen begründeter Idealismus, dessen Wurzeln tief in die geistigen Schichten der Scholastik und Mystik des europäischen Mittelalters hinabreichen, ist mit der Behauptung der höheren Gewißheit des Geistes als des sinnlich Gegebenen der farbenstarke Einschlag des deutschen Geistes in das bunte Gewebe der europäischen Philosophie der Epoche.

Leibniz' äußerer Lebensgang mit dem vierjährigen Studienaufenthalt in dem Paris Ludwigs XIV., mit den Reisen nach London, später nach Wien und Rom, München und Dresden, mit der Doppelstellung an den Höfen von Hannover und Berlin, mit der großartigen Weltverbundenheit seiner persönlichen und brieflichen

Beziehungen; seine in der das damals Erreichbare freilich weit überbietenden Idee eines europäischen Systems der politischen Kräfteverteilung, einer Versöhnung der religiösen Gegensätze und einer über St. Petersburg und Moskau noch in das weite „Antieuropa" hinübergreifenden Verbindung aller wissenschaftlichen Tätigkeit gipfelnde Daseinsentfaltung hat in dem nur diesem von dämonischem Tätigkeitsdrange erfüllten Einen wirklich gegönnten Ausmaß der Weltbeziehungen eine für die Tendenz der Zeit überhaupt typische Bedeutung. Die konstituierenden Grundbegriffe der Leibnizschen Philosophie aber geben erst recht das deutlichste Bild von dem Empfindungsgehalt der Zeit und von ihren tiefsten Anlagen und Bedürfnissen: das Gesetz der Kontinuität des Geschehens, des Zusammenhalts aller Dinge in der dynamischen Spannung der kleinsten geistigen Einheiten, deren letzte noch Abbild und Spiegel des Universums ist, das vorgeahnte Gesetz von der Erhaltung der Kraft, die Übertragung der Ergebnisse von Galileis und Keplers Entdeckungen auf das System des geistigen Lebens, die Idee größtmöglicher Einheit in der größtmöglichen Mannigfaltigkeit, die phantastische Konzeption endlich des Gedankens der prästabilierten Harmonie.

Es ist die Idee einer das gesamte Universum durchwaltenden dynamisch gespannten Aktivität, die den überschwenglichen Optimismus des Leibnizschen Gedankensystems begründet.

„Ainsi", so heißt es mit einem wirklich barocken Bilde in der Monadologie, „ainsi il n'y a rien d'inculte, de stérile, de mort dans l'univers, point de chaos, point de confusions qu'en apparence; à peu près comme il en paroîtrait dans un étang à une distance, dans laquelle on verrait un mouvement confus et grouillement pour ainsi dire de poissons de l'étang, sans discerner les poissons mêmes."

Die kleine Schrift, der dieser Satz entnommen ist, ist im Jahre 1714, dem Jahre der Friedensschlüsse von Rastatt und Baden in Wien entstanden und dem Prinzen Eugen gewidmet.

Höchst bemerkenswert, wie dann, von Lessing erst, dann von Herder weitergeleitet, dieses das ganze achtzehnte Jahrhundert durchleuchtende Strahlenbündel von Ideen hundert Jahre später wie in einem Gegenspiegel von dem zweiten deutschen Repräsentanten des europäischen Geistes, von Goethe, aufgefangen wird, der am Ausgang der Epoche steht, wie Leibniz an ihrem Eingang.

Dem Philosophen antwortet in Goethe — die Einheit der „seelischen Essenz" des wandlungsreichsten, gar nicht weiblichen, sondern in all seiner scheinbaren Weiblichkeit von männlichster Energie durchwalteten Jahrhunderts verbürgend — der Künstler, und die Kunst der Epoche selbst bestätigt bei aller Veränderung der äußeren Darstellungsformen die wesentliche Einheit des Schaffensgrundes.

An der Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts steht Andreas *Abb. 2 u. 3*
Schlüter's Reiterbildnis des Großen Kurfürsten, an
seinem Ende Dannecker's Ariadne, als das letzte den Archi- *Abb. 107*
tekturraum um sich schaffende und ihn ganz erfüllende Bild-
werk und die Schillerherme, als letzte Schöpfung des barocken *Abb. 108*
Pathos, in der stolzen Wendung des Hauptes dem Schlüterschen Kurfürsten noch im Ausdrucksmotiv der Form verwandt, ein Dokument der herrischen Gesinnung, die gegen alle Einwände des aufgeklärten Verstandes „die Darstellung des Übersinnlichen als letzten Zweck der Kunst" behauptet, zwei ideale Bildnisse, deren großartige künstlerische Form durch die Großartigkeit der in ihnen dargestellten menschlichen Persönlichkeiten getragen wird.

Nur aus solchen allgemeinsten Erwägungen läßt sich die Möglichkeit einer Abgrenzung der Epoche und zugleich der Begriff ihrer inneren Einheit gewinnen.

Denn wir behaupten in der Tat die innere Einheit der wesentlichen künstlerischen Leistung des achtzehnten Jahrhunderts, aber wir verzichten ausdrücklich darauf, sie unter eine einheitliche Stilbezeichnung zu zwingen, wo jetzt alle Begriffe dessen, was deutsches Barock genannt werden soll, ins Wanken gekommen sind und völlig dem Belieben des Einzelnen anheimgegeben zu sein scheinen.

Als den letzten künstlerischen Sinn der Jahrhundertepoche aber bezeichnen wir für Deutschland die endgültige Überwindung der Renaissance des sechzehnten und der aus ihr entstandenen Mischformen des siebzehnten Jahrhunderts in einer durch das Temperament mannigfaltig gestalteter künstlerischer Naturen erfolgten Neuschöpfung, die aus dem Einschmelzen europäischen Gutes in die eine national bedingte deutsche Form erfolgt.

Es ist ein, die letzten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts erfüllender großer Gärungsprozeß, aus dem dieses Neue dann doch als Tat des Genies plötzlich, wie auf das schaffende Zauberwort des Demiurgen, hervorspringt.

II.

Suchen wir nach dem letzten Ausdruck für das Formgefühl einer Epoche, so werden wir es weder in der zweckbestimmten Architektur noch in den naturnachahmenden Künsten der Plastik und Malerei so rein ausgesprochen finden, wie in der abstraktesten und ausdrucksempfindlichsten Gestalt des freien Ornamentes.

Die Entwicklungsgeschichte des Ornaments schließt für Deutschland nun wirklich die anderthalb Jahrhunderte vom Beginn des

sechzehnten bis über die Mitte der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hinaus zu der großen Einheit der Renaissanceform zusammen — trotz aller Beugungen, Verästelungen und Veränderungen der Form im Einzelnen, die doch nur die typischen Stadien der Jugend, der Reife und des Alterns eines Stiles darstellen.

Wenn irgendwo in der Geschichte der Kunst von einer tief einschneidenden Cäsur in der Entwicklung der Form, von Abbruch und neuem Anfang die Rede sein kann, so in den siebziger und achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts.

Mit verknorpelten, zerschlitzten und geschweiften Formen endigt das ehemals kompakte Rollwerk der deutschen Renaissance: als etwas völlig Neues treten die mächtig geschwungenen Akanthusranken an seine Stelle und die Ornamentbücher selbst, die damals vor allem in Nürnberg, Augsburg und Wien erschienen, verraten in ihren Titeln schon, woher diese neue Ornamentform stammt: aus dem Westen: aus Frankreich und aus dem Süden: aus Italien.

G. C. Bodenehr veröffentlicht ein „Neu inventirtes französisches Lauber-Buch", Johannes Indau in Wien „Neue romanische Zierathen" und wenig später, im Jahre 1686 gar eine Folge mit dem italienischen Titel „Nova inventione di rabeschi et fogliami Romani".

Hier ist die einheitlich-üppige, fleischige Fülle der ultramontanen Blattform nun aber, trotz des italienischen Titels, schon in der deutlichsten Weise in die deutsche Formensprache übersetzt.

Tief zersplissen, scharfzackig gerandet gleichen die Formen mehr spätgotischem Zaddelwerk, als dem südlichen Gewächs als ein Beweis mehr für die von den Lebenden selbst empfundene Hinneigung zum „Gotischen" Stil, die sich überall in der Goldschmiedekunst, im dekorativen Schnitzwerk und schließlich auch in der

bodenständigen, traditionsschweren figuralen Plastik dieser Übergangsjahrzehnte ausspricht.

Sehr vernehmlich bricht jetzt überall der deutsche Eigen-Sinn durch die aus der Fremde herübergenommene Form hindurch.

Es ist der gleiche Vorgang, den wir eben in diesen Jahrzehnten auch in der Geschichte der deutschen Musik — noch leichter faßbar in der Geschichte der Sprache erleben.

Wieder ist Leibniz der Wortführer. In allen seinen politischen Traktaten, bis zu der bitteren Satire der Flugschrift über den „Allerchristlichsten Kriegsgott", ist er — freilich mit ungleichen Waffen und praktisch ohne Erfolg — der Gegenspieler der französischen Politik und Ludwigs XIV., und die höfische Nachahmung französischen Wesens in Deutschland darf doch nicht blind für die starke nationale Gegenströmung machen, die gerade durch das fürstliche Beispiel hervorgerufen wurde. Leibniz' „Ermahnung an die Teutschen, ihren Verstand und Sprache besser zu üben, sammt beygefügtem Vorschlag einer teutschgesinnten Gesellschaft" stammt wahrscheinlich schon aus dem Jahre 1680; im Jahre 1687 hat Christian Thomasius in Leipzig zum ersten Male eine öffentliche Vorlesung in Deutscher Sprache angekündigt und abgehalten und zehn Jahre später lesen wir in Leibniz' „Unvorgreiflichen Gedanken betreffend die Ausbildung und Verbesserung der deutschen Sprache" den programmatischen Satz: „Es wäre ewig Schade und Schande, wenn unsre Haupt- und Heldensprache dergestalt durch unsere Fahrlässigkeit zugrunde gehen sollte."

In dieser Schrift, die Gottsched später vollständig im III. Stück seiner kritischen Beiträge wieder abgedruckt hat, entwickelt Leibniz schon den Plan eines weit über die Wörterbücher der Crusca und der französischen Akademie hinausgreifenden deutschen

Wörterbuches, das vor allem auch ein Glossarium ethymologicum enthalten müsse, aus dem hervorgehen würde, „daß der Ursprung und Brunnquell des Europäischen Wesens großen Teils bey uns zu suchen". Das sind Gedanken, die er später durch die von ihm selbst ins Leben gerufene Berliner Sozietät der Wissenschaften verwirklichen wollte, deren von Leibniz verfaßte Stiftungsurkunde die Akademie ausdrücklich verpflichtet, für alles das Sorge zu tragen, „was zur Erhaltung der teutschen Sprache in ihrer anständigen Reinigkeit, auch zur Ehre und Zierde der teutschen Nation gereichet".

Freilich blieb die französische Sprache darum doch noch auf lang hinaus die Sprache der Höfe, und Leibniz hat im Streben nach europäischer Wirkung ja selbst seine philosophischen Hauptwerke alle französisch verfaßt und ebenso haben fremde Künstler, nicht nur italienische Stukkatoren, sondern auch Architekten, Maler und Bildhauer noch tief in das achtzehnte Jahrhundert hinein in Wien, Dresden, Potsdam, Berlin und an allen den vielen weltlichen und geistlichen Höfen Deutschlands eine übergroße Rolle gespielt. Neben diesen Fremden aber behaupten sich nun doch auch die Einheimischen: es gibt jetzt endlich vor allem wieder eine hochbedeutende von Deutschen geschaffene Baukunst und eine deutsche Plastik eigenen Charakters und höchsten Ranges.

Dabei ist es besonders bemerkenswert, daß das erste große deutsche Bildwerk des Jahrhunderts, seit langem das erste in Deutschland geschaffene Werk von europäischer Geltung gerade im Norden Deutschlands entsteht, der — wenn man von den handwerklich derben und sehr provinziellen Leistungen der in Berlin tätigen stammverwandten Nord-Niederländer absieht — von einer Tradition fremdstämmiger Kunst weniger belastet war als der Süden: Andreas Schlüters, des über Danzig und Warschau im

Jahre 1694, eben dreißigjährig, nach Berlin berufenen Ham-
Abb. 2, 3 burgers, Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm.

In dieser gewaltigen Schöpfung ist die künstlerische Überlieferung des französischen und italienischen Barock mit souveräner Freiheit zusammengefaßt und aus genialer Eingebung zu etwas ganz Neuem und Eigenem umgeformt.

Schon früher ist die Verwandtschaft vor allem der Links-Silhouette von Schlüters Roß und der des Reiterdenkmals Ludwigs XIV. auf der Place Vendôme bemerkt worden, das François Girardon nach einem Entwurf Mansard's geschaffen hat. Sie ist in der Tat so groß, daß kaum bezweifelt werden kann, Schlüter habe wenigstens den Entwurf gekannt, obwohl ein chronologisches Bedenken bleibt. Wir wissen, daß Schlüter's Modell bereits im Jahre 1698 fertiggestellt war, während Girardon's Ludwig XIV. erst im Jahre 1699 enthüllt wurde: Johann Jacobi, der den Guß des Schlüterschen Modells ausführte, aber war eben 1697 aus Paris nach Berlin zurückgekehrt und so ist die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß er dem Bildhauer die Kenntnis des französischen Entwurfs vermittelt hat.

Dazu ist dann ferner auf Anregungen hingewiesen worden, die Schlüter, der im Jahre 1696 auf Veranlassung des Kurfürsten Friedrich III., seines Auftraggebers, in Italien war, von den im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Piacenza entstandenen Reiterdenkmälern des Ranuccio und Alexander Farnese von Francesco Mocchi erfahren haben mag.

Jeder Vergleich des Schlüterschen Denkmals aber mit diesen drei nächstverwandten fremden Werken beweist dann doch nur die großartige Selbständigkeit des deutschen Werkes in der ganz aus

dem Aufbau und der Gestaltung der Form gewonnenen psychologischen Charakteristik. Feuriger, gewaltiger auffahrend, als das klassizierende Denkmal Girardon's, gesammelter, unvergleichlich edler in Haltung und Gebärde als die Farnesen Mocchi's, erreicht Schlüter's Bildwerk die absolute Höhe des der Zeit gemäßen Ausdrucks dynamisch gespannter Kraft.

Das posthume, nicht aus der Anschauung des Modells, sondern aus der inneren Vorstellung des machtvoll Herrscherlichen geschaffene Porträt des Großen Kurfürsten gewinnt unter den Händen des kongenialen Mannes die höchste Wahrheit des Lebens. Was der sächsische Gesandte unter dem Eindruck der Königsberger Krönungsvorbereitungen für Friedrich I. schrieb: „allhier strotzt alles von königlichen Gedanken", das ist der Inhalt der Schlüterschen Schöpfung, die den Lauf der Geschichte zu korrigieren scheint, indem sie in dem Großen Kurfürsten den eigentlichen Begründer des königlichen Preußen darstellt und dem Bilde des größten deutschen Fürsten des siebzehnten Jahrhunderts noch nach dem Tode eine gleichsam königliche Würde verleiht.

Mit vollkommenem künstlerischem Takt ist das im weiten Raum der Stadtlandschaft frei aufgestellte Bildwerk, trotz der mächtig vorspringenden Gebärde der Rechten in der Silhouette geschlossen zusammengehalten: Die Aufstellung auf der Langen Brücke, die die Schrägansichten zu Hauptansichten macht, trägt dem Rechnung. Die gegensätzliche Kopfwendung von Reiter und Roß, durch die Schlüter's Entwurf von den Farnese-Denkmälern grundsätzlich unterschieden ist, dient ebenso der psychologischen Charakteristik, wie sie die Wirkung plastischer Fülle steigert, sie gibt zugleich der vordrängenden Bewegung ein sicheres Maß beherrschter Gehaltenheit.

Gewiß ist die Konzeption im Großen, wie die plastische Durchführung des Details von einem mächtigen Reichtum malerischer Wirkung: eine Fülle von Bewegungsformen bricht gleichsam in den Raum vor, und doch muß innerhalb dieser einmal gegebenen und anerkannten allgemeinen Formlage der barocken Anschauung dieses kraftstrotzende Werk als eine typische Schöpfung der Frühzeit dieses umfassenderen Stilkomplexes begriffen werden. Innerhalb der Altersgrenzen des Stiles ist das Schlütersche Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten eine jugendliche, ja knospenhafte Frühform.

*

Ähnliches gilt auch, wenigstens von einzelnen der etwa gleich-
Abb. 4–13 zeitig entstandenen Masken sterbender Krieger, den Schlußsteinen der Fensterbogen im Innenhofe des Zeughauses, für den Schlüter's, im Jahre 1697 entstandenes, gleichfalls von Friedrich
Abb. 1 Jacobi gegossenes Standbild Friedrich III. bestimmt war, das sich heute in Königsberg befindet.

Einundzwanzig Male ist hier das eine Motiv des Schlachtentodes — als eine sinnvoll auf die dem Kriege dienende Bestimmung des Bauwerkes hinweisende Monumentaldekoration, die zugleich prophetisch auf die ungezählten Schlachten des kriegerfülltesten Jahrhunderts vorzudeuten scheint — wie die unablässige Variation eines musikalischen Themas aus dem scheinbar unerschöpflichen Reichtum der gestaltenden Phantasie neu geschaffen.

In dieser Folge von einundzwanzig Abbildern schmerzlosen Vergehens und qualvollsten Zerrissenwerdens aber glaubt man dann doch auch in dem immer stärkeren Vordringen und Überwuchern der Gestaltung das Wachsen und Reifwerden der überpersönlichen Stilform wahrzunehmen, obwohl die Reihenfolge, in

der die Schlußsteine endgültig versetzt sind, nicht zu der Annahme einer bestimmten Entstehungsfolge zwingt.

Der edle, nach rechts gewandte, von Locken medusenhaft umschlängelte Profilkopf und der mit vorwehenden Haarsträhnen *Abb. 4, 5* nach links Gewandte hält sich noch rein im zart ornamentierten Rahmen des oben und unten eingerollten Schildes – wie bereichert erscheint dagegen im schweren Dunkel des wüsten Schmerzensausdrucks auch die plastische Form in den aufgehängten Häuptern, die man als letzte der Reihe entstanden denken möchte, dem Zottel- *Abb. 6, 7, 8, 9* haarigen, den beiden mit geöffnetem Munde, bei denen das faltige Tuch, und dem rechts Geneigten, bei dem die Strähnenhaare den Rahmen des Schildes schon halb überdecken.

Schlüter ist Architekt und Bildhauer in einer Person: das üppigste Aufblühen seiner bildnerischen Phantasie kommt erst in den figürlichen Stuckdekorationen der Prunkräume des Berliner Schlosses zur Erscheinung, hier erst, wo die architektonische und die plastische Form einem Schwung des Willens entsprang, ist auch die barocke Fülle des Stils zu voller Reife gediehen.

Diese Fülle hat, mit dem französischen Maß von Versailles gemessen, vielleicht etwas Ungezügeltes, ja etwas Barbarisches – es ist die überschwengliche Kraft einer jugendlichen Gesinnung, die im temperiert Geschmackvollen nicht das letzte Ziel des Kunstwerkes sehen kann, weil sie gar zu sehr von der Macht und dem Reichtum der eigenen Formvorstellungen bedrängt wird.

III.

Balthasar Permoser, der zweite Hauptmeister der Frühzeit, ist etwa um ein Jahrzehnt später geboren als Schlüter, er hat Schlüter um etwa zwanzig Jahre überlebt. Diese für Epochen

ruhiger Entwicklung geringen Unterschiede der absoluten Zeitlage begründen für die jugendliche Frühzeit des Stiles, in der die Formentwicklung mit mächtiger Stoßkraft vorwärts getrieben wird, doch für sich allein schon wesentliche Unterschiede der Leistung.

Die Verschiedenheit des im Menschlichen begründeten künstlerischen Naturells tritt, die Differenz des Stiles aufhellend, hinzu.

Ganz anderer Herkunft und Anlage, anderen Temperaments und anderer Schulung steht Permoser dem großen Dramatiker der plastischen Form, der auch in seinen pathetischen Innendekorationen noch erhaben wirkt, als der empfindsame Idylliker gegenüber, dem selbst die Monumentaldekoration noch ins Feine gerät, dem noch das pathetisch mit Posaunenstößen auftretende Ruhmesdenkmal, die höchste der Zeit gegebene Aufgabe, die Apotheose des Fürsten, zur schmuckhaften Zierform wird.

Gegenüber dem zwingenden Eindruck, daß Schlüter seiner Natur nach überhaupt nur in großem Maßstab zu denken vermocht habe, wirkt bei Permoser auch die tatsächlich monumentale Form nicht als das mit Notwendigkeit Erstgegebene, sondern fast nur wie eine äußerlich erzwungene Vergrößerung.

Vielleicht hat er, der für die Kunstkammer der sächsischen Kurfürsten, das Grüne Gewölbe in Dresden, zierliche Miniaturbildwerke geschaffen hat, sein Eigenstes und innerlich Größtes wirklich im kleinen Format der Elfenbeinschnitzwerke gegeben.

Eines hat er in jedem Falle aus dieser Feinarbeit in edlem Material gewonnen, den sicheren Instinkt für die Wirkungsmöglichkeiten der Bildstoffe, das untrügliche Gefühl für die besondere Form der Arbeit, die Elfenbein, Sandstein, Marmor und Holz fordern.

Abb. 24, 25 Gewiß hat die Allegorie der „Verdammnis“ im stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig in der schroffen Wendung des

Hauptes, in der Anlage des gespannten Halses, der Schultern eine bewußt betonte Größe der Form, aber wie wird diese Größe des Entwurfs dann doch auch hier in der Silhouette gleich wieder spielerisch aufgelöst durch die zerflatternden Locken, durch aufzüngelnde Flammen und geblähte Wölkchen und wie klein und im Physischen befangen bleibt doch die Darstellung des aufgellenden Schreis im Vergleich zu der Tiefe der Ausdrucksform von Schlüter's lautlosen Kriegermasken.

Und so sind auch die bacchischen Zwingerhermen und Jahreszeitallegorien doch nur eine üppige, in Stein verewigte Festdekoration, die in ihrer, den Formen der Architektur Matthaeus Daniel Pöppelmanns sich freilich vollkommen anschmiegenden, ihren Sinn ausdeutenden Beweglichkeit etwas Momentanes, etwas beinahe theatermäßig Improvisiertes behält. Auch hier wird die lebendig bewegte menschliche Form überreich umspielt, ja überwuchert von rein dekorativem Beiwerk, von goldschmiedehaft scharf ziselierten Frucht- und Blumengehängen und die Allegorien ausdeutenden Attributen. *Abb. 21–23*

Die große Apotheose des Prinzen Eugen endlich, prachtvoll in der Zurschaustellung aller glänzenden Schönheit des kristallinischen Carraramarmors, ist im Vergleich mit Schlüter's Monument doch kaum mehr als ein technisches Bravourstück erster Ordnung, bombastisch überladen, voller Anspielungen und Hinweise wie ein höfischer Panegyrikus der Zeit — wie das Bildwerk ja auch wirklich in einem schwülstigen Gedicht des Hofpoeten August des Starken, Ulrich von König, einen weitschweifigen Verherrlicher gefunden hat — dem wahren Charakter des Prinzen aber im Tiefsten kaum gemäß. Abgeschmackt in seiner Überladenheit das Ganze, wundervoll die Arbeit, die Präzision und Schärfe der Form im Einzelnen: *Abb. 16*

ein Schmuckstück, das über sein inneres Format gewaltsam ins Monumentale gesteigert scheint.

Abb. 28, 29 Vielleicht steckte in Gottlob Kirchner, der die exotischen Atlanten im Treppenhaus des japanischen Palais in Dres-
Abb. 30 den geschaffen hat und der, groß im Kleinen wie Johann Joachim Kaendler, sein Bestes späterhin in den Modellen für die Figurenplastik der Meißener Porzellanmanufaktur geben sollte, ein stärkerer Zug zum Monumentalen als in Permoser selbst.

Nur einmal ist Permoser über sich selbst hinausgewachsen: in den beiden mehr als lebensgroßen Holzfiguren der beiden Kirchen-
Abb. 26, 27 väter Chrysostomus und Augustinus im Bautzener Stadtmuseum, die wahrscheinlich von dem im Jahre 1725 entstandenen „Dresdener Altar" der Hofkirche in Dresden stammen. Ganz ist freilich auch hier kunstgewerbliche Zierlichkeit in der Durchbildung der Köpfe und Hände, in der Kleinform der dünn gefältelten Alben und im Schmuckwerk der Stolen und Pluvialbesätze nicht überwunden, aber diese ornamentalen Aufrauhungen der Form wirken in diesem Falle doch wirklich nur als Folie für den machtvollen Schwung der groß angelegten, starke Gegensätze der Lichtflächen und Schattentiefen erzeugenden Rauchmäntel.

IV.

Andreas Schlüter's (1662–1714) und Balthasar Permoser's (1651–1732) Schaffen hebt in seiner Gegensätzlichkeit die beiden großen Formmomente der deutschen Barockplastik, die sich weiterhin in mannigfaltigster Art verbinden und durchdringen, hervor. Es wirkt wie ein bedeutendes dialogisches Vorspiel der späteren Entwicklung, die sich bis zum Jahrhundertabschluß in drei Stufenfolgen, drei Generationswellen vollzieht,

die sich nicht rein ablösen, sondern mannigfaltig unter- und überlaufen, so daß das bewegte Bild des wirkenden Nebeneinanders dreier Lebensalter entsteht.

Anton Raphael Donner (1693–1741) in Wien und Preßburg, Egidius Quirin Asam (1692–1750) und Joachim Dietrich († 1753) in Bayern, Paul Egell (1691–1752) im deutschen Südwesten sind die Hauptmeister der ersten Stufe.

Zu ihnen treten Joh. Baptist Straub (1704–1784) in München, Christian Wenzinger (1710–1797) in Freiburg i. B. und Ferdinand Tietz (1708–1777), deren Geburtsdaten noch im ersten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts liegen, die aber jene Älteren bis gegen das Ende der siebziger Jahre um zwanzig, ja um mehr als dreißig Jahre überleben und damit von der ersten schon zur zweiten Entwicklungsstufe hinüberleiten, deren Hauptmeister Ignaz Günther (1725–1775) ist.

Wieder führen, Günther etwa gleichaltrig, aber ihn weit überlebend, Dominicus Auliczek (1734–1804), Peter Alexander Wagner (1730–1809) und Franz Xaver Messerschmidt (1732 bis 1783) zur letzten Stufe, die Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) als letzter repräsentiert, hinauf – oder hinab.

*

Andreas Schlüters Lebensschicksal mit seinem heftigen Aufstieg, der durch die Etappen Danzig, Warschau und Berlin bezeichnet wird, mit der kurzen glanzvollen Wirksamkeit, während deren er durch zwölf Jahre das gesamte künstlerische Leben in der Residenz des ersten preußischen Königs zu beherrschen scheint, mit der nicht durch die Schuld des Künstlers allein herbeigeführten, sondern mit dem politischen Systemwechsel und der allgemeinen Wandlung des Geschmacks zusammenhängenden Peripetie und

dem dunklen Ausgang in St. Petersburg hat in seinem drängenden Verlauf etwas Dramatisches, das in dieser Form freilich durch das persönliche Temperament des Mannes bedingt ist. Und doch sind in diesem Lebenslauf auch typische Züge der Epoche zur Auswirkung gekommen, wie sie aus der allgemeinen Lebenslage des Hofkünstlers der Barockzeit, aus dem überhitzten Lauf der Stilentwicklung und dem harten Nebeneinander der aus ganz verschiedenen Tiefenlagen der sozialen und geistigen Schichtung vorstoßenden Tendenzen des achtzehnten Jahrhunderts mit innerer Notwendigkeit folgen mußten.

Wir sind freilich heute noch weit von der Möglichkeit entfernt, alle die verschiedenen Lebensläufe auch nur der namhaftesten unter diesen deutschen Künstlern klar überblicken zu können: manches Dasein ist gewiß im engen Kreise der heimatlichen Landschaft still verlaufen, sehr vielen aber ist etwas tief Unstetes eigen, viele werden weit umgetrieben, ehe sie — oft fern von der Heimat — die eigentliche Stätte der Wirksamkeit finden, und die überwiegende Mehrzahl dieser Lebensläufe gehört zu denen, die sich in absteigender Linie vollziehen: eine Zeit hellen Ruhmes wird von Altersdunkelheit verzehrt, alleruntertänigste Suppliken und Bittgesuche um die Gewährung von Pensionen, Gnadengehältern und Witwengeldern — wie im Falle von Schlüters, mit den Kindern in Berlin zurückgebliebenen Frau — sind gar zu oft das Ende.

Aus dieser Freizügigkeit oft gerade der bedeutendsten Künstler und ihrer Werke ergibt sich dann ein schwer zu entwirrendes Gewebe stilistischer Beeinflussungen und Beziehungen.

Oft genug bleibt das Verhältnis von Schüler- und Lehrerschaft auch jetzt noch unklar und dann wieder sehen wir sich solche Verbindungen über weite Räume hinweg schließen.

Nur ein paar Beispiele seien genannt.

Permoser stammt aus einem kleinen Ort im Salzburgischen nächst der bayerischen Grenze. Er hat in Salzburg gelernt, war lange Jahre in Italien, wo er in Rom Bernini noch am Leben traf, und in Florenz: zweimal, in den Jahren 1692 und 1725 ist er auch später noch für kürzere Zeit nach Italien zurückgekehrt, nachdem er im Jahre 1689 nach Dresden berufen war.

Aber seine künstlerische Tätigkeit blieb auch dann keineswegs auf Dresden und Sachsen beschränkt: mit der im Jahre 1721 in Dresden vollendeten Apotheose des Prinzen Eugen, die er *Abb. 16* selbst nach Wien geleitet, gelangt er mit einem entscheidenden Werk dorthin: Raphael Donner's Apotheose Kaiser Karls VI. vom *Abb. 57* Jahre 1734 wäre bei aller Vereinfachung der Komposition und bei aller Besänftigung der plastischen Form doch ohne die Wirkung von Permosers Werk in Wien kaum denkbar, selbst unter der Annahme, daß die Komposition auch von dem 1733 vollendeten Relief Nicolaus und Guillaume Coustou's, das Ludwig XIV. Rheinübergang bei Tolhuys zum Vorwurf hat, entscheidend angeregt worden sei.

Und wie Permoser hier tief nach Südosten vordringt, so wirkt er durch den Mannheimer Paul Egell, der von 1712 bis mindestens zum Jahre 1717 sein Schüler gewesen ist, auf den deutschen Südwesten ein. Egell selbst aber arbeitet nicht nur für Mannheim und den Hof Carl Philipps von der Pfalz, wenigstens mit einem bedeutenden Werk, dem Altar der unbefleckten Empfängnis im Dom zu Hildesheim (1729—31), kehrt er auch wieder nach dem Norden zurück.

Noch weiter endlich spannt sich der Wirkungskreis Ferdinand Tietz', der aus Böhmen wahrscheinlich über Wien nach Würzburg berufen wird und dann an den geistlichen Fürstensitzen der

Schönborn in Main- und Rheinfranken, in Würzburg und Bamberg und Trier, in Bruchsal, Brühl und wieder in Bamberg und Würzburg, die vielfältigste Tätigkeit als der glänzendste Schöpfer dekorativer Architektur- und Parkskulpturen entwickelt hat.

Außerordentlich mannigfaltig sind weiter vor allem die Beziehungen, die sich vom Süden Deutschlands nach Wien spannen.

Joh. Baptist Straub aus dem kleinen, damals noch bayerischen, jetzt württembergischen Orte Wiesensteig, ist der erste, der den Weg an die Wiener Akademie findet, aber während er, ebenso wie später Ignaz Günther bald nach München zurückkehrt, bleibt Straubs Schwestersohn Franz Xaver Messerschmidt nach wechselvollem Leben, das ihn über München und Graz nach Wien und später nach Italien und gar nach London führt, dauernd im Osten, erst in Wien, dann in Preßburg, und ebenso endet Wilhelm Bayer aus Gotha, nachdem er in Paris und Rom und länger an der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur gearbeitet hat, endlich gleichfalls in Wien.

Das sind nur einzelne Namen, einzelne Lebensschicksale im knappsten Umriß des äußeren Geschehens.

Wie vieles aber bleibt auch heute noch namenlos und wie reich ist die individuelle Entwicklung der künstlerischen Form an all den vielen, selbst den kleinsten geistlichen und weltlichen Lebenszentren Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert gewesen! Wir wissen, daß diese Zersplitterung des Reichs der Hauptgrund von Deutschlands politischer Ohnmacht seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gewesen ist, wir sollten darüber aber nicht vergessen, daß sie der Hauptgrund auch für die außerordentliche geistige Kraftentfaltung Deutschlands während des gleichen Zeitraumes war. Wieder ist es Leibniz, der das als Erster ausgesprochen

hat: „Ist nicht“, heißt es in der ‚Ermahnung an die Teutschen‘, „die Menge der fürstlichen Höfe ein herrliches Mittel, dadurch sich so viele Leute hervortun können, die sonst im Staube liegen müßten?“

V.

Es ist einer der deutlichsten Beweise für die gründliche Verkennung, der das deutsche achtzehnte Jahrhundert in der Folgezeit verfallen war, daß die künstlerische Bedeutung Paul Egells erst vor wenigen Jahren durch Th. Demmler die verdiente Würdigung erfahren hat, obwohl eines seiner Hauptwerke, der große, für die Untere Pfarrkirche in Mannheim geschaffene Altar mit dem Gekreuzigten zwischen den Heiligen Sebastian und Rochus seit dem Jahre 1880 an einer der sichtbarsten Stellen, im Kunstgewerbemuseum in Berlin, gestanden hat. *Abb. 31–36*

Wir wissen, daß Egell durch mindestens fünf Jahre bei Permoser in Dresden gearbeitet hat, und sein Werk bestätigt die urkundliche Überlieferung dieses Schülerverhältnisses durchaus.

Sehr viel von den besten Eigenschaften der Kunst Permosers lebt in Egells Schöpfungen fort: der Reichtum und die Zierlichkeit der ausblühenden dekorativen Form, das feine Gefühl für den eigenen Charakter des Werkstoffs, die Meisterschaft der technischen Behandlung.

Ebenso deutlich aber ist es, daß der Schüler eine neue Generation repräsentiert, daß bei verwandtem Können ein anderes Wollen die Form bestimmt. Es ist gegenüber dem weltlichen Pathos der Frühzeit die religiöse Innigkeit des „süßen neuen Stils“, die sich in dem Werke dieses „Rotari pour les expressions“ — nach einem Worte Christian Ludwig von Hagedorns — zuerst vernehmlich ankündigt. *Abb. 33, 34, 55, 56, 71, 72* An den verwandten Motiven der knieend anbetenden Engel bei

Egell, Anton Raphael Donner und Jos. Thaddaeus Stammel
Abb. 31, 32, 75, 76 oder der Heiligen- und Evangelistenbüsten bei Egell und Ferdinand Anton Hiernle läßt sich am leichtesten die zeitstilistische und zugleich persönlich bedingte Wandlung der Form verfolgen.

Was bei Egell höfisch edel erscheint, die große Geste des hei-
Abb. 35, 37 ligen Sebastian, die feine Flächenplastik des heiligen Franz Xaverius, das zeigt auf wenig später Stufe Christian Wenzingers
Abb. 41, 42 Maria Immaculata und Johannes in provinziell vergröberter Form, früher schon und neben Egell aber hat es in Bayern in den Schöpfungen Egidius Quirin Asams, Joachim Dietrichs und der ganzen meist noch namenlosen Schar ihrer Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger den mächtigsten Ausdruck gefunden.

Denn es kann keine Frage sein, daß in der Tat Bayern in diesen Jahrzehnten und noch weit über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus die höchsten, die entscheidenden Leistungen hervorgebracht hat.

Egidius Quirin Asam hat als Schüler Andreas Feistenbergers die bayerische Tradition aus dem siebzehnten in das neue Jahrhundert herübergenommen, und sie ist für sein Schaffen wichtiger geworden, als der Studienaufenthalt an der Accademia di San Luca in Rom. In gleichem Maße aber wie von Schlüter und Permoser gilt von ihm, daß er sich selbst das Entscheidende verdankt, sich selbst und der den Einzelnen tragenden und vollendenden geistigen Schwungkraft der Epoche.

Hier im Süden Deutschlands erfüllt sich jetzt künstlerisch in den großen Schöpfungen der Baukunst, mit der die Plastik, so selbstbedeutend sie ist, völlig verschmilzt, die in Leibniz' philosophischem System, einer ihrem tiefsten Wesen nach künstlerischen Konzeption, vorgefühlte Sehnsucht der Zeit.

In noch vollkommenerem Maße, als es der Gotik möglich war, erweist sich der gemeinsame Ursprung alles künstlerischen Schaffens in der Tatsache einheitlicher Schöpfungen, bei denen das kleinste Einzelne, ohne seine Individualität aufzugeben, immer das umfassend Ganze potentiell in sich zu enthalten scheint und das umfassend Ganze, ohne an Macht des Ausdrucks zu verlieren, auf das kleinste Einzelne zurückweist. Wie Goethe es, Leibniz bestätigend, ausspricht: *Abb. 45–47*

„Was ist das Allgemeine?
Der einzelne Fall.
Was ist das Besondere?
Millionen Fälle."

Die Asamkirchen, vor allem die Klosterkirche in Weltenburg und die Johann Nepomukkapelle in München, jene von 1717 bis 1721, noch zu Lebzeiten Permosers, diese im Jahre 1733, ein Jahr nach seinem Tode, entstanden, bezeichnen die letzten Höhepunkte dieses Stiles einer musikalischen, besser vielleicht der mathematischen, der rhythmischen Einheit der darstellenden Künste.

Hier ist die Einheit des Künstlerischen in einem Zuge des Neuschaffens gefunden — wie stark aber der Zwang war, die neue Gewißheit des Gefühls auszusprechen, zeigen mit derselben Deutlichkeit die in der gleichen Zeit erfolgten Umformungen mittelalterlicher kirchlicher Innenräume im neuen Stil, an denen Deutschland so überreich ist: jede einzelne ein neuer Beweis von dem Selbstgefühl und der Größe der Gesinnung der Zeit.

Nur als ein aus der Fülle herausgerissenes Beispiel einer in sich vollkommenen Lösung sei die Umgestaltung des gotischen Chors der Bruchsaler Stadtkirche genannt mit einem vor den fünfseitigen Chor gestellten Altar: eine locker-malerische Säulenstellung, rechts

und links Heilige, in der Mitte Maria aus Wolkengetöse verzückt auffahrend, von Engeln und geflügelten Engelköpfen umschwebt. Aus der Tiefe ihr zu Häupten schräg vorbrechendes goldenes Strahlenfeuerwerk: das Fensterlicht selbst gleitet in der Höhe flimmernd auf den Strahlenschienen nach vorn, während es unten durch den Altarbau abgedeckt wird, der nur von dem ersten Fensterpaar des Chores flaches Streiflicht erhält.

Wie hier, so wird das lebendige Licht immer neu in die architektonische und plastische Komposition als aktiv formbelebendes Element einbezogen: mit der größten Meisterschaft wieder von Egidius Quirin Asam, der, wie es der Schöpfer des Altars in der Bruchsaler Stadtkirche auch tut, am liebsten vor die flimmernde Lichtplastik des Altaraufbaues eine Schattenzone schiebt, die den Helligkeitseindruck ins Phantastische hebt und zugleich den durch die farbige Behandlung ins Ungemeine gesteigerten Realismus der plastischen Behandlung ins Geistige verklärt.

Abb. 45

Es ist in der Schicht des Sichtbaren die gleiche Identität des Sinnlichen und des Geistigen, des Wirklichen und des Idealen, die auf dem anderen Gebiet die dramatische Musik Mozarts bezeichnet.

VI.

Egidius Quirin Asams Lebenszeit umspannt die Lebenszeit Anton Raphael Donner's, der ein Jahr nach jenem geboren, neun Jahre vor ihm gestorben ist. Jedoch ist es nicht etwa nur das frühere Todesdatum, der Abbruch des Lebens vor einer doch als möglich empfundenen Fortentwicklung des Stiles über das wirklich Erreichte hinaus, was den Eindruck erweckt, Donner gehöre überhaupt einer anderen Generation, ja einer anderen Nation an. Vielmehr ist dieser Eindruck darin begründet, daß Donner's

Kunst tatsächlich nicht demselben Boden, nicht derselben Lebensstimmung entwachsen ist, wie die der Reichsdeutschen derselben Epoche.

Wie ein Vergleich der Kunst Andreas Schlüter's mit der Balthasar Permoser's, kann ein Vergleich von Asam's und Donner's Kunst darüber aufklären, wie reich die Spannungsweite künstlerischer Äußerungsmöglichkeiten während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland gewesen ist und wie stark die Anlage, das Temperament des Künstlers damals schon die Konventionen eines vorgeblich allgemeinverbindlichen Zeitstils persönlich zu färben vermochte.

Stärker als irgendwo sonst in Deutschland tritt — schon durch die politische Zugehörigkeit des nördlichen Italien zu Österreich bedingt — die Einwirkung der italienischen Kunst zutage: nicht die Wirkung Roms jedoch, sondern Venedigs. Wir dürfen annehmen, daß Donner durch seinen ersten Lehrer, den Venezianer Giuliani dorthin gewiesen ist. Er muß die klassizierenden Formen der Schule als etwas ihm selbst Wesensverwandtes willig aufgenommen haben, doch war seine Individualität stark und reich genug, um — wie es bei Schlüter geschah — aus den fremden Anregungen Eigenes zu entwickeln: einen Stil, der die vergleichsweise schweren und wuchtigen Formen der Frühzeit zu immer zarteren und graziöseren Bildungen verfeinert.

Was Donner endlich erreicht, ist auch eine Sublimierung, eine Vergeistigung der Wirklichkeit, aber diese Vergeistigung ist bei ihm nicht, wie bei Asam, Folge einer Überhitzung, eher Folge einer intellektuellen Abkühlung des sinnlichen Elementes.

Etwas von dieser intellektuellen Starrheit haftet, trotz aller Üppigkeit der Profile, trotz des in schwerem Rhythmus aufwärts

Abb. 51, 52 Schwingenden der Kurvenführung des von bewegten Putten drollig belebten Geländers, schon dem Frühwerke an: in regelrechtem, geradem Lauf sind die Stufenzüge dem tragenden Pfeilerquadrat des Stiegenhauses im Schlosse Mirabell in Salzburg eingebaut.

Es ist gewiß barocker Schwung und Reichtum in den Einzelformen dieses schönen Werkes, aber er wirkt nicht, wie eine Innendekoration Schlüter's — von Asam ganz zu schweigen —, aus freier Inspiration gewonnen, sondern wie nach einer Eingebung des Verstandes auf dem Reißbrett errechnet, und ebenso fügen sich
Abb. 53 die untadeligen Standbilder der Stiegenhauswände den gradlinig begrenzten, nur durch eine Verkröpfung des Giebelaufsatzes reicher gemachten Nischen in vollkommener Zurückhaltung ein.

Es ist ein unersetzlicher Verlust, daß der Preßburger Domaltar vom Jahre 1712 zerstört, und daß seine Teile, soweit sie überhaupt noch erhalten blieben, zerstreut sind, denn was von jedem Künstler dieser zur Einheit der Wirkung strebenden Zeit gilt, das
Abb. 45-56 gilt von Donner gewiß im höchsten Maße: daß jede einzelne Form erst aus der Existenz, aus der Formlage des Ganzen ihren besonderen Sinn und ihr Leben erhält und daß sich Donner's Vermögen bei diesem Altaraufbau nicht in der — wieder drängt sich das vor einem Kunstwerk doch unleidliche Wort auf — untadeligen Form der St. Martinsgruppe erschöpfte, zeigen die zu demselben Altar gehörenden Engel, deren kontrastreiche Gliederung die sorgsamste Berechnung des kompositionellen Formengewichtes beweisen.

Es ist diese Fähigkeit, nein, dieses Bedürfnis, Maß zu halten, das Gewicht der Formen gleich zu verteilen, was Donner im Vergleich mit allen andern deutschen Bildhauern seiner Zeit auszeichnet, ihn den französischen Akademikern nahe rückt und zum Antipoden Permoser's machen mußte.

Donner's Apotheose oder Siegkrönung Kaiser Karls VI. vom Jahre 1734, auf deren Zusammenhang mit der Reliefkomposition der Brüder Coustou in Versailles vom Jahre 1733 A. E. Brinckmann unlängst aufmerksam gemacht hat, wirkt durchaus wie eine bewußte Korrektur der dreizehn Jahre früher vollendeten Apotheose des Prinzen Eugen in Anlehnung an den Stil der französischen Akademie.

Permoser's gedrängter Fünffigurenpfeiler, von keiner Seite *Abb. 61*
sich dem Auge ganz darbietend, mit einem krassen Beieinander tiefer Aushöhlungen und eckiger Vorsprünge der Form, zerzackt in der Silhouette, ist auf allseitige Ansicht hin entworfen — Donner's Zweifigurengruppe dagegen ist — wie der St. Martin in Preßburg — in schmaler Blockschicht beinahe reliefhaft in der Fläche ausge- *Abb. 57*
breitet, eine Rückwand, besser noch eine Nische, als festen Aufstellungsort fordernd.

Die sich in diesen beiden Monumentalbildwerken so deutlich äußernde Veranlagung macht es verständlich, daß Donner das bildhafte Relief als Form der Aussprache besonders bevorzugen *Abb. 58–61*
mußte.

Sein letztes großes Werk ist dann der Brunnen auf dem *Abb. 62–69*
Mehlmarkt in Wien, dessen Bleigußoriginale jetzt im großen Marmorsaal des Unteren Belvedere aufgestellt, auf dem Markte selbst durch Bronzenachgüsse ersetzt sind.

Diese Aufstellung der Originalbildwerke ist nun freilich nicht mehr als eine Notaufstellung, denn es darf nicht verschwiegen werden, daß in dieser neuen, museumsmäßigen Aufstellung der Organismus der Gesamtkomposition völlig verlorengehen mußte.

Nicht das ist das Entscheidende, daß die großen Figuren überhaupt in keinem Innenraum, sondern nur unter der Freiheit des

offenen Himmels zu leben vermögen — schmerzlicher ist der Verlust der Brunnenarchitektur, der Verlust des Wasserspiegels und der lebendigen Wasserstrahlen, die die überhöhte Mittelgruppe der Providentia und der vier mit den Fischen ringenden Putten zu den vier großen Randfiguren in geordnete Beziehung setzen und so erst im Sinne Donner's selbst die Gesamtkomposition begründen: den Teilen fehlt jetzt das geistige Band.

Erhalten ist nicht mehr als der edle Aufbau, die schlanke Gliederung der Einzelfiguren, gewonnen die deutlichere Erkenntnis der kühlen Vornehmheit, mit der die Form studiert und vorgetragen ist, die so vortrefflich mit dem kühlen Glanz des Bleimaterials harmoniert, das Donner schon für die Preßburger Altargruppe und für zahlreiche, auch kleine Einzelfiguren mit einer aus seinem künstlerischen Temperament so wohl verständlichen Vorliebe verwandt hat.

Wie etwas Zeitfremdes wirkt dieser verspätete Hochrenaissance-Klassizismus in der architektonischen und bildnerischen Formenwelt der Epoche, und doch hat der mondhaft stille Glanz von Donner's Formwelt so viele und heißere deutsche Künstler aus dem Westen nach Wien gelockt.

VII.

Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Charaktere, die uns im Bereiche der deutschen Plastik schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entgegentreten, wenn wir auch nur die führenden Hauptmeister dieses anderthalb Lebensalter umfassenden Zeitabschnittes: Andreas Schlüter, Balthasar Permoser, Egidius Quirin Asam und Raphael Donner ins Auge fassen, ist gewiß im letzten Sinne durch die einmalige Existenz eben

dieser einzelnen Künstlerpersönlichkeiten bedingt. Sie erhält aber eine noch größere Bedeutung, eine gleichsam überpersönliche Begründung, wenn wir sie, mit landschaftlicher Verschiedenheit des Stilcharakters, zur gleichen Zeit auch in der Architektur ausgebildet sehen, die, wie sie es immer sein sollte und doch nur so selten wirklich ist, in dieser Epoche in der Tat die umfassende, alle andern Künste in sich hegende, gleichsam aus sich selbst hervorbringende Kunst gewesen ist.

Es ist kein Spiel mit nur scheinbaren Analogien, es bezeugt vielmehr, nur von einer andern Seite her betrachtet, noch einmal die ursprüngliche Einheit des Formgefühls der Zeit, wenn man in der wuchtigen, vordrängenden und doch von einem seiner Wirkungsmittel bewußten Willen gebändigten Formanhäufung der Südfront und des zweiten Hofes des Berliner Schlosses mit den schwerschattenden Brauen ihrer Fenstergiebel und den mächtigen Akzenten ihrer der Wand dicht vorgeschobenen Säulenstellungen die gleiche Formkraft empfindet, wie in Schlüter's Bildwerken. Denn das ist kein Einzelfall, der etwa nur darin seine Erklärung fände, daß hier Baumeister und Bildhauer tatsächlich ein und dieselbe Person war.

Ebenso erscheint die heiter-chinesierende, frühlingshaft blühende und zugleich herbstlich üppige, so leicht und graziös aufgeteilte Festarchitektur Matthaeus Daniel Pöppelmann's — es gibt ja auch in der Natur selbst seltene glückliche Gewächse, die Blüte und Frucht an einem Stamme tragen — der plastischen Kunst Permoser's formverwandt, und ganz unverkennbar endlich entspricht Donner's frei antikisierende, weltlich gesinnte Plastik, die geistige Behendigkeit seiner formalen Motiverfindung der kühlen Helle der Wiener Palastarchitektur Johann Bernhard

Fischer von Erlach's, wie sie sich in den schlanken Kurven seines schönsten profanen Innenraumes, dem großen Saal der Wiener Hofbibliothek, oder in der Außenform des langen Traktes der Reichskanzlei oder der noch lichteren Klarheit der Hofbibliothek ausspricht, über deren zarte Profile das Licht fließend hingleitet, ohne die Möglichkeit zu finden, irgend Schatten zu schlagen.

Der zweite große Wiener Baumeister der Zeit freilich, Lukas von Hildebrandt, ist nicht so antik gekühlt, nicht so kristallklar in seiner formalen Intelligenz, sondern reicher und voller und schwerer im Ornament — Pöppelmann entfernt verwandt: die zeltartige Verdachung und Überkuppelung des Belvedere von Hildebrandt, seine offene Verfensterung hat einen Duft von Exotisch-Chinesischem. Noch wärmer, noch unmittelbarer aus Kräften des Gefühls genährt endlich erscheint Jacob Prandauer, der Erbauer des Stiftes Melk an der Donau, dessen Türme in Profilierung und Massenwirkung die deutlichste Erinnerung an den Hauptportalturm des Dresdener Zwingers wachrufen.

Auch Raphael Donner aber repräsentiert ja für sich allein nicht die gesamte österreichische Plastik seiner Zeit. Vor ihm und neben ihm und ihn zeitlich auch überdauernd sind in Wien selbst — eben für den ornamentalen und figürlichen Architekturschmuck vor allem der Bauten Lukas von Hildebrandt's — und besonders in Salzburg und Oberösterreich noch andere Bildhauer tätig, deren Formen aus einer größeren Tiefe des Empfindens vorzubrechen scheinen: Bernhard Mändl und — wieder Permoser viel eher als Donner artverwandt in der „barocken" Überladung der plastischen Motiverfindung, in der Rauhigkeiten schroff gegen weich modellierte Glätten setzenden Oberflächenbehandlung, Joseph

Thaddaeus Stammel in Steiermark, dessen große leidenschaftlich bewegte Holzgruppen der vier letzten Dinge den *Abb. 73, 74* Bibliotheksaal des Klosters Admont schmücken.

VIII.

Weite und fruchtbare Gebiete plastischen Schaffens müssen in dieser, nur Schrittsteine setzenden Darstellung völlig übergangen werden.

Zunächst das ganze Reich der Kleinplastik in edlem Holz, in Wachs, in Bronze und Edelmetall, in Elfenbein und Goldemail. Und vor allem in Porzellan, der selbständigsten und formreichsten Erfindung der Zeit, die L. Bruhns schön und zutreffend das Geschenk Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert an Europa genannt hat, obwohl doch diese ganze Welt plastischer Erfindungen, in denen bisweilen die gleichen Hände, denen wir die großen Bildwerke verdanken, nicht nur das wirkliche Leben der Zeit, sondern ebenso alle ihre Gedanken und Empfindungen: ihre Sehnsucht gestaltet haben, mit ihrem Glanz und ihrer schmelzenden Farbenpracht das Bild erst recht lebendig und wirklich machen würde. Denn in diesen bunten Figürchen, die das ganze Jahrhundert von seinem zweiten Jahrzehnt an in beständigem Wechsel der Form mit einer unerhörten Fülle individuell geprägter Modelle begleiten, lebt ja das achtzehnte Jahrhundert, wie in einer alle Formen ins Winzige verkleinernden Raumferne gesehen, noch heute neben unserer Gegenwart sein Leben in künstlerischer Wirklichkeit fort.

Ebenso muß die gesamte, hochbedeutsame Architekturplastik der Zeit so gut wie ganz außer Betracht bleiben, wenigstens in ihren beiden Hauptbereichen als Schmuck der Außenarchitektur sowohl

wie der Innenräume, die hier wie dort die in der Baumasse und ihren tektonischen Gliedern selbst gebundenen und zur Entladung drängenden dynamischen Kräfte im freien Spiel menschlicher Formen symbolisiert: nicht nachträglich ersonnene Zutat, angefügte Bereicherung der Architektur, sondern mit der ersten Konzeption des Baugedankens selbst gegebene Vollendung der architektonischen Form, so daß mit ihrem Fehlen dem Bauwerk selbst ein Wesentliches fehlen würde.

Abb. 4–13, 21–23, 28–29, 51–52

Auch nur mit einem Wort, im Vorübergehen gleichsam, kann der dritten großen Gruppe von Architekturplastik gedacht werden, der wir vielleicht die größte Zahl glücklicher großfigürlicher Erfindungen zu verdanken haben: der Park- und Gartenplastik des achtzehnten Jahrhunderts.

Es ist keine unrechtmäßige Erweiterung des Begriffes, wenn auch diese ganze Gruppe von Skulpturen der Architekturplastik zugerechnet wird. Der Sinn der barocken Gartenanlage, deren Genealogie, wie die der Architektur und der Monumentalplastik, auf italienische und französische Vorfahren zurückweist, ist ja eben der, daß der Park gewissermaßen als die Ausstrahlung der in der Schloßarchitektur selbst versammelten organisierten Kräfte als Kunstwerk entwickelt wird.

Das spricht sich vor allem in der Inbeziehungsetzung der Hauptachsen der Gartenanlage zu den Hauptkonzentrationspunkten der architektonischen Idee der Bauten aus. Auch die die Gartenanlagen selbst bildenden und rahmenden Elemente nehmen halb- oder ganzarchitektonische Gestalt an, nicht nur Böschungen, Treppen, Terrassen und Bassins, sondern auch Alleen, Hecken und Lauben. Die Natur wird zum bewußt geschaffenen Kunstwerk, wie umgekehrt die ungebändigte Natur in der Form kyklopischer Mauern

und in den Grotten von Gartensälen des Erdgeschosses von Palastanlagen — im Wiener Belvedere etwa, in Pommersfelden oder Bruchsal, ja selbst in kirchlichen Bauten, in den Asamkirchen von Weltenburg und St. Johann Nepomuk in München — in die geformte Architektur einbricht.

„Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden."

Auch hier wieder wird das künstlerische Schaffen zum Ausdruck der geistigen Gesamthaltung des achtzehnten Jahrhunderts, das — von Leibniz bis zu Goethe — aus der empirischen Beobachtung sich mit der Verbindlichkeit allgemein gültiger Gesetze vollziehender Naturvorgänge Gesetze des geistigen Geschehens entwickelt.

*

Wie die gebaute Architektur, so schmückten sich nun auch die nach ihrer Analogie geschaffenen, heute freilich fast überall durch üppigen Aufwuchs der Vegetation verdunkelten und entstellten Gartenräume mit Bildwerken, deren Formsystem von Figur zu Figur und von Figurengruppe zu Figurengruppe korrespondiert, deren motivische Erfindung in der Auswahl der „bedeutenden" Motive ein bald engmaschiges, bald locker geknüpftes Netz gedanklicher Beziehungen bildet.

Von allen vielleicht die einfachste Anlage ist die des kleinen von Franz Scherer aus Wien im Jahre 1724 für Damian Hugo von Schönborn geschaffenen Gartens des Schlosses von Bruchsal, auch sie im Grundriß wie im Aufriß leider nicht ganz in der ursprünglichen Form erhalten.

Hier wird die auf das Zentrum der symmetrischen Gruppenanlage des Schlosses und seiner Nebengebäude bezogene, von dem Gartenportal der sala terena gegen die offene Landschaft fallende

Hauptallee in gleichen Abständen von zwei Queralleen geschnitten. Diesem einfachsten Grundriß folgt die spätere, aus der Zeit des Fürst-Bischofs Franz von Hutten stammende plastische Ausstattung durch Johann Joachim Günther: je zwei Hellebardiere flankieren die Hauptallee am Kopf- und am Fußende, in die Kreuzungswinkel der Hauptallee und der beiden Queralleen sind je vier Bildwerke gestellt: Allegorien der Lebensphasen und der ihnen entsprechenden elementaren Grundkräfte der Natur: Frühling, Sommer, Herbst und Winter dem Schlosse zunächst — Luft, Wasser, Feuer und Erde weiter hin: nicht ganz ein müßiges Phantasiespiel, sicher auch Ausdruck der innigen Verbundenheit, mit der die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts sich im Bann der Natur fühlten.

Viel weiter ausgebreitet, durch Wasserwege belebt und viel reicher auch ist die plastische Ausschmückung der ganz großen Anlagen von Schönbrunn bei Wien, von Nymphenburg bei München, von Schwetzingen bei Mannheim, um nur drei weltbekannte Beispiele zu nennen.

In mehr als einer Hinsicht eine Sonderstellung behauptet dann der Park des Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg, die Schöpfung des Fürst-Bischofs Adam Friedrich von Seinsheim, dessen Anlage in den sechziger Jahren des Jahrhunderts begonnen wurde, dessen Ausstattung erst im Jahre 1780 vollendet war.

Hier hat der Park neben dem Schlößchen sein eigenes Recht, ja er wird zum naturarchitektonisch-plastischen Hauptzweck der Gesamtanlage, dem Bau selbst nur in ganz lockerer axialer Verknüpfung verbunden.

Mit einem großen Aufwand abstruser Wissenschaft hat man in seinem skulpturalen Schmuck, der Olympisch-Antikes und Spätantik-Mystisches, Christlich-Religiöses und Ägyptisches mit

indischen Motiven und Gesellschaftlich-Gegenwärtigem verbindet, die bildliche Darstellung einer mystischen Geheimlehre von Sündenfall und Mittlererlösung wieder aufspüren zu können geglaubt. In dieser Form wohl mit Unrecht. Sicher aber stehen alle diese verschiedenartigen Bildmotive auch hier nicht ohne inneren Sinn, nicht ganz ohne eine uns freilich fremd gewordene gedankliche Beziehung beieinander. Nicht alles ist bloße Dekoration, was uns heute so erscheint, weil die Ideen der Zeit uns nicht mehr als Wirklichkeit lebendig, sondern zu blutlosen Allegorien erstarrt sind.

Der Hauptmeister des skulpturalen Schmuckes dieses Parkes nun war Ferdinand Tietz, der einzige deutsche Bau- und Gartenplastiker des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Werk wir — obwohl sehr viel der Zeit zum Opfer gefallen ist — heute schon mit ziemlicher Vollständigkeit überblicken können.

Von ihm stammen außer einer Reihe dekorativ aufgebauter Altäre zum Beispiel das Portal der Benediktinerabtei auf dem Michaelsberg bei Bamberg mit einer höchst seltsam im Sinne des Jahrhunderts verweltlichten heiligen Kunigunde, die Epitaphien für Kardinal Franz Georg und Kardinal Damian Hugo von Schönborn im Trierer Dom und in St. Peter in Bruchsal, die Giebelfelder, Altane, Alkovengeländer und der dekorative Schmuck im Treppenhause des Trierer Schlosses, endlich die Figuren des Parkes von Seehof bei Bamberg und von Veitshöchheim bei Würzburg, von denen die ersteren nur zum geringsten Teil, die letzteren fast vollständig erhalten sind.

Es gibt Porzellanfiguren einer kleinen, immer noch nicht fest bestimmten, wohl süddeutschen Manufaktur, die diesen Gartenfiguren Ferdinand Tietz' außerordentlich nahe verwandt sind.

Mag er der Schöpfer auch dieser Modelle sein oder nicht, ihre Verwandtschaft bezeugt die Einheitlichkeit des dekorativen Figurenstils, die die Porzellane als Skizzen für Gartenplastiken, die Parkfiguren als monumentalisierte Porzellanfigürchen erscheinen läßt.

Köstlich die Athena in Seehof, die im mächtigen Federhelm
Abb. 84 den Schild wie einen blanken Spiegel der Sonne entgegenhebt, das aus demselben Park in das germanische Nationalmuseum in
Abb. 85 Nürnberg gelangte Mädchensphinxpaar mit strohgeflochtenen Hütchen, Rüschenkragen, Rüschenmanschetten und Miederverschnürung über dem nackten Leibe — ein beliebtes Motiv der Gartendekoration, das auch im Norden, zum Beispiel in Friedrichs des Großen kronprinzlicher Residenz Rheinsberg wiederkehrt und von Tietz selbst in veränderter Form für Veitshöchheim wiederholt wurde.

Putten in idealer Drapierung oder in Kavalierverkleidung, als Jahreszeiten oder Musikanten, Figuren des Olymp und modische
Abb. 86-88 Tanzpaare, alles flott wie ohne jede Mühsal der Erfindung und Durchführung ohne Modell aus dem lockeren, leicht zu formenden Sandstein hervorgezaubert, graziös in der zierlichen Gliederung der Form und kraftvoll zugleich in dem auf das zerstreute Licht des offenen Himmels berechneten Gegensatz heller Lichtflächen und tiefer Schattenfluchten, bestes, weil künstlerisch bis ins Letzte durchempfundenes Steinbildhauerhandwerk.

Mit Tietz, der aus Böhmen stammt und über Wien nach Franken kam, hat die fränkisch-rheinische Plastik einen Zuschuß östlichen Blutes bekommen, wie die fränkische Architektur durch die Bamberger Dientzenhofer nach Prag hinübergewirkt hat.

Ferdinand Tietz hat den bildhauerischen Schmuck des Parkes nicht allein durchgeführt. Neben ihm arbeiteten mehrere

Mitglieder der aus den Niederlanden stammenden, aber ganz in Würzburg eingebürgerten Familie van der Auvera, nach ihm noch bis zum Jahre 1780 Johann Peter Alexander Wagner, der Hauptrepräsentant der Würzburger Plastik im letzten Dritteil des Jahrhunderts. Aus Würzburg stammend, ist Wagner einer der ersten Zöglinge der Wiener Akademie und einer der ersten Vermittler ihrer abgekühlten Form gewesen. Seine kleinformigere, glattere und korrekte Art sticht im Veitshöchheimer Park empfindlich gegen Tietz' temperamentvolle Improvisationen ab; sie herrscht allein im Inneren des Schlößchens wie im Treppenhause der Würzburger Residenz. Von Wagners Hand stammen auch die Putten- und Paniskengruppen des in seinem Aufbau durch *Abb. 103, 104* das nach kurzem Absatz steil steigende Gelände bestimmten Parkes. Die Würzburger Residenz ist in breitem Zuge der alten Stadtbefestigung vorgelegt; so bleibt zwischen Stadtwall und Gartenfront des Schlosses nur Raum für ein kurzes manegeartiges Parterre, dann treppt sich das phantastische Naturtheater des Gartens mit Baumgruppen, Kulissenhecken, Treppenläufen, Terrassen, Rampenwegen und Balustraden in drei stufenförmigen Absätzen zur halbrund das Ganze umfassenden Kranzgalerie auf, deren Brüstung die halbmythologischen, dekorativen Gruppen schmücken.

IX.

In Ferdinand Tietz' Seehofer und Veitshöchheimer Gartenskulpturen ist der gesteigerte Formausdruck, der der Epoche in allen ihren Äußerungen geistigen und physischen Daseins natürliches Bedürfnis war, ins Weltliche gewendet, in der gleichzeitigen süddeutschen kirchlichen Plastik spricht sich in verwandter Form ein echt religiöses Pathos aus.

Die sicher nicht weniger sinnliche protestantische Religiosität der Herrenhuter hat in der Poesie des Kirchenliedes die ihrer seelischen Erregung entsprechende Form gefunden; der bildliche Ausdruck ist für die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so gut wie ganz auf das Gebiet des katholischen südlichen und westlichen Deutschland beschränkt geblieben.

Bayern ist in diesen Jahrzehnten das künstlerisch schöpferischste Gebiet Deutschlands, einer der glänzendsten Brennpunkte künstlerischen Schaffens in Europa überhaupt gewesen, wie schon einmal drei Jahrhunderte früher zur Zeit der späten Gotik.

Die Komposition der Altaraufbauten, der einzelnen Figuren, bricht nun freilich nicht mehr mit weit ausholender Gebärdensprache in den dithyrambischen Rhythmen der Plastik Egidius Quirin Asam's auf — die nur in einer Unterschicht gleichsam, in den Krippenfiguren handwerklicher Schnitzkünstler, noch ein langes Nachleben führt. Das bedeutet zunächst noch kein Ermatten der formalen Phantasie: die stilleren Motive der Figuren
Abb. 95–98 Johann Baptist Straub's etwa und seiner bedeutendsten
Abb. 77–83 Schüler, Joseph Götsch und Ignaz Günther, sind nicht weniger reich, nur sind ihre Wirkungsmittel zarter, sie sprechen das, was sie zu sagen haben, mit leiserer Stimme und in gereimten Versen aus. Aber die dann folgen, skandieren Trimeter und Hexameter.

Diese ganze Formentwicklung, Formerleichterung, würde als das Aufnehmen der Tradition Raphael Donner's und als eine Folge der akademischen Wiener Schulung doch gar zu einfach erklärt, die von Straub an nun freilich für alle süddeutschen Bildhauer Regel und eine Art von Ehrenpunkt wird. Eine solche Erklärung würde nur die neue Frage hervorrufen: warum denn die Wiener

Akademie und nicht nur sie, sondern alle anderen Kunstakademien gerade diesen Weg gehen mußten.

Vielmehr ist es so, daß wir in dieser Entwicklung einen sich nach innerer Gesetzlichkeit vollziehenden Prozeß der Auflösung eines künstlerischen Stiles erleben, einen Prozeß des Alterns, der unabhängig ist von der sich mit jeder neuen Generation erneuernden Jugend seiner Träger.

*

Wie ein unbegreiflicher und beinahe lächerlicher Anachronismus, wie eine Revolution des durch so viel Phantasie gekränkten Intellekts wirkt innerhalb des ganzen hochgesteigerten Daseins und Wirkens schöpferischer Kräfte während der fünfziger und sechziger Jahre das Auftreten Johann Joachim Winckelmann's, weil mit ihm auf das künstlerische Leben Kräfte Einfluß gewinnen sollten, die ihre Nahrung aus einer ganz anderen Schicht geistiger Bedürfnisse und Erlebnisse zogen. Winckelmann's Erstlingsschrift ist der erste Vorbote nicht nur der großen geistigen, sondern ebenso der von ihr nicht zu trennenden großen sozialen Revolution, mit der das achtzehnte Jahrhundert zu Ende gehen sollte.

Die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschienen im Jahre 1755, als Straub, Hiernle, Jorhan, Günther, Götsch, alle Meister des bayerischen Rokoko, eben auf der Höhe ihres künstlerischen Vermögens standen, volle zehn Jahre bevor Tietz seine dekorativen Meisterwerke für Seehof und Veitshöchheim schuf.

Diese Welt künstlerischer Erscheinungen, die ihre Vollkommenheit darin erweisen, daß noch die persönlichste Schöpfung den Stempel des Allgemeingültigen, wie von der Natur selbst

Geschaffenen trägt, mußte vergehen, ehe das Neue, das Winckelmann forderte, fruchtbar werden konnte.

Geschrieben hatte Winckelmann für „einige wenige Kenner der Künste“ und, so sagte er, „Künstler verstehen, was man mit halben Worten von der Kunst schreibt“. Gewiß, aber hat er wirklich mit halben Worten geschrieben? Waren nicht die blanken Antithesen, in denen er die Kunst seiner Zeit mit der der Alten verglich, eine öffentliche Verurteilung des nach seiner Ansicht der Verhältnisse eben jetzt sich vollziehenden Verfalls der Kunst?

Wir sehen die Dinge aus unserer weiteren zeitlichen Entfernung anders, als sie die Gegenwart damals sah, sehen konnte. In Wirklichkeit blieb die unmittelbare Wirkung der Schrift, die wir heute als einen Angelpunkt in der Entwicklung des deutschen, ja des europäischen Geisteslebens des achtzehnten Jahrhunderts betrachten, auf die lebenden Künstler selbst zunächst gering — wenn man nicht etwa die Malerei Oeser's als eine Verwirklichung von Winckelmann's Idealen gelten lassen will.

Das Barock hat über sie hinaus in Deutschland noch ein langes Nachleben gehabt: noch von 1774 bis 1780 entstand in Berlin der Bau der ehemaligen königlichen Bibliothek von G. Chr. Unger, um nur ein Beispiel zu nennen, noch als freie Kopie von Fischer von Erlach's barocken Entwurf für die Fassade der Wiener Hofburg gegen den Michaeler Platz, und Mozart ist erst ein Jahr nach dem Erscheinen der Erstlingsschrift Winckelmann's geboren.

Es war eben doch eine gelehrte Arbeit und die Arbeit eines Nichtkünstlers, trotzdem der Verfasser absichtlich vermieden hatte, ihr „durch Anführung von Büchern einen gewissen gelehrten Anstrich zu geben“, und der einzige Künstler, der — fünfzehn Jahre nach ihrem Erscheinen — ihren Inhalt wirklich beurteilt hat,

Klopstock, trifft den Kernpunkt der ganzen Frage, wenn er meint, das Genie müsse erschrecken, wenn ihm als einziger Weg zur Größe die Nachfolge der Griechen gewiesen werde.

Dann freilich kam der Umschwung und die Gefolgschaft. Nicht auf lange Zeit. Wieder dreißig Jahre später, im Jahre 1803, lautet es ganz neu, was Philipp Otto Runge schreibt, in bitterer Kritik der auf Winckelmann's Schultern stehenden Weimarer Kunstfreunde: „Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?" Mit dieser inneren Abkehr von Winckelmann erst wird eine neue Epoche der Kunstentwicklung eingeleitet.

Freilich ist Winckelmann im Jahre 1755 ein früher Prophet der Zukunft gewesen, aber das, was er als eine neue Jugend der Kunst verkündigte, war in Wahrheit letzter Ausklang der großen Epoche, der er selbst mit den Jahresdaten seines Lebens noch angehört und deren herrschenden Ideen er sich selbst auch nicht ganz hat entziehen können.

Der Spätstil des achtzehnten Jahrhunderts ist Ende, nicht Anfang, wohl aber birgt er, wie jedes Ende einer großen Epoche, in sich selbst auch schon die Keime einer neuen Entwicklung. Das darzustellen fällt aber nicht mehr in den Rahmen unserer Aufgabe.

LITERATUR

BESCHORNER, H.

Permoser-Studien. Dresden 1913.

BRINCKMANN, A. E.

Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft).

Barock-Bozzetti IV. Deutsche Bildhauer. Frankfurt a. M.

Georg Rafael Donner und die französische Kunst. Belvedere V. (1924), S. 133 ff.

BRUHNS, L.

Deutsche Barock-Bildhauer. Leipzig 1925.

DEMMLER, TH.

Paul Egell. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1922, S. 137 ff.

v. FALKE, O.

Deutsche Porzellanfiguren. Berlin 1919.

FEULNER, A.

Ignaz Günther. Wien 1920.

Münchener Barockskulptur. München 1922.

Bayerisches Rokoko. München 1923.

GURLITT, C.

Andreas Schlüter. Berlin 1891.

LEMPERTZ, HEINR. G.

Johann Peter Alexander Wagner. Köln 1904.

MAYR, A.

Jos. Thaddaeus Stammel. Wien 1912.

MÜNZEL, G.

Christian Wenzinger. Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1908. Freiburger Münsterblätter II.

Zeitschrift für bildende Kunst 1922.

PINDER, W.

Deutscher Barock. Königstein i. T. und Leipzig.

SAUERLANDT, M.

Deutsche Porzellan-Figuren des 18. Jahrhunderts. Köln 1923.

SCHERER, CHR.

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.

Elfenbeinplastik seit der Renaissance — Monographien des Kunstgewerbes VIII.

SCHMITT, O.
Barockplastik. Frankfurt a. M. 1924.

SEDLMAIER, R., UND PFISTER, R.
Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923.

v. STÖSSEL, E. L.
Ferdinand Tietz. 1919.

TIETZE-CONRAT, E.
Oesterreichische Barockplastik. Wien 1920.

VOSS, H.
Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1908.

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

UNBEKANNTER MEISTER (1730–1740)

48 St. Maria Immaculata. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

FR. JOACHIM STENGEL (1694–1787)

49 Floravase. Fulda, Orangerie

UNBEKANNTER MEISTER (Um 1750)

50 St. Sebastian. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung

GEORG RAPHAEL DONNER (1693–1741)

51–52 Stiegenhaus des Schlosses Mirabell. Salzburg

53 Paris. Salzburg, Schloß Mirabell

54 St. Martin. Preßburg, Dom

55–56 Anbetende Engel. Budapest, Museum der bildenden Künste

57 Apotheose Karls VI. Wien, Barockmuseum

58 Venus in der Schmiede des Vulkan. Wien, Barockmuseum

59 Das Parisurteil. Wien, Barockmuseum

60 Jesus und die Samariterin. Wien, Barockmuseum

61 Hagar in der Wüste. Wien, Barockmuseum

62 Providentia. Wien, Barockmuseum

63–64 Ybbs. Wien, Barockmuseum

65 March. Wien, Barockmuseum

66 Enns. Wien, Barockmuseum

67 Traun. Wien, Barockmuseum

68 Putto mit Wels. Wien, Barockmuseum

69 Putto mit Hecht. Wien, Barockmuseum

70 Leda mit Schwan. Preßburg

JOSEPH THADDÄUS STAMMEL († 1765)

71–72 Anbetender Engel. Wien, Barockmuseum

73 Der Tod. Kloster Admont, Bibliothek

74 Der Glaube. Kloster Admont, Bibliothek

FERDINAND ANTON HIERNLE (1701–1753)

75 St. Johannes. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung

76 St. Matthäus. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung

JOSEPH GÖTSCH († 1791)

77 St. Sebastian. Rott a. Inn

IGNAZ GÜNTHER (1725–1775)

78 Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

79 St. Kunigunde. Rott a. Inn

80 St. Petrus Damian. Rott a. Inn

81 Maria. Weyarn

82 Anbetender Engel. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung

83 Schutzengelgruppe. München, Bürgersaal

FERDINAND TIETZ (1708–1777)

84 Athena. Seehof, Park

85 Sphinx. Veitshöchheim, Schloßgarten

86 Athena. Veitshöchheim, Schloßgarten

87 Tänzerin. Veitshöchheim, Schloßgarten

88 Tänzer. Veitshöchheim, Schloßgarten

BALTHASAR MOLL (1717–1785)

89 Kaiser Franz I. Wien, Barockmuseum

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732–1783)

90 Gerhard van Swieten. Wien, Barockmuseum

91 Kaiser Franz I. Wien, Barockmuseum

92 Kaiserin Maria Theresia. Wien, Barockmuseum

93 Franz I. im deutschen Kaiserornat. Wien, Barockmuseum

94 Maria Theresia im ungarischen Krönungsornat
(Siehe auch noch Tafel 105 und 106)

JOHANN BAPTIST STRAUB (1704–1784)

95 David. München, Bayer. Nationalmuseum

96 Bellona. München, Bayer. Nationalmuseum

97 Augustus. München, Bayer. Nationalmuseum

98 Allegorische Figur. München, Bayer. Nationalmuseum

DOMINICUS AULICZEK (1734–1804)

99–100 Graf Haimhausen (nach einem Modell von Franz Anton Bustelli von Auliczek ausgeführt). München, Bayer. Nationalmuseum

101 Die Stärke. München, Bayer. Nationalmuseum

102 Die Schönheit. München, Bayer. Nationalmuseum

JOH. PETER ALEXANDER WAGNER (1730–1809)

103 Kindergruppe. München, Bayer. Nationalmuseum

104 Savoyardenknabe. München, Bayer. Nationalmuseum

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732–1783)

105 Der Zuverlässige. Wien, Barockmuseum

106 Der Hochbetagte. Wien, Barockmuseum

JOHANN HEINRICH DANNECKER (1758–1841)

107 Ariadne auf dem Panther. Frankfurt a. M., Ariadneum

108 Schillerbüste. Weimar, Bibliothek

BILDTAFELN

1

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Standbild Kurfürst Friedrich III. 1697. Bronze. Königsberg. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

2

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Bronzedenkmal des Groszen Kurfürsten. 1698-1703. Berlin, Lange Brücke. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

3

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Bronzedenkmal des Groszen Kurfürsten. 1698-1703. Berlin, Lange Brücke. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

4

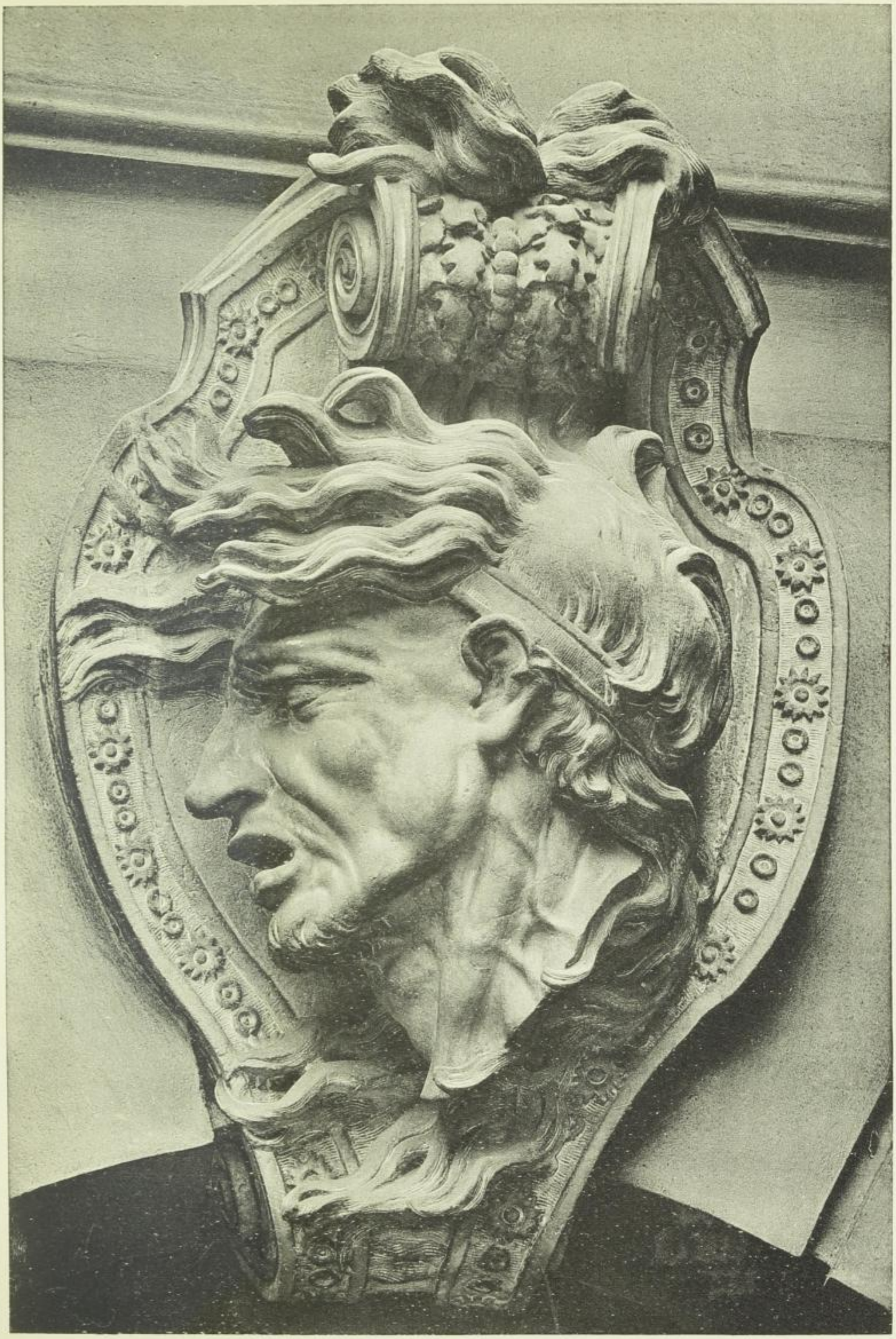
ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

5

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



6

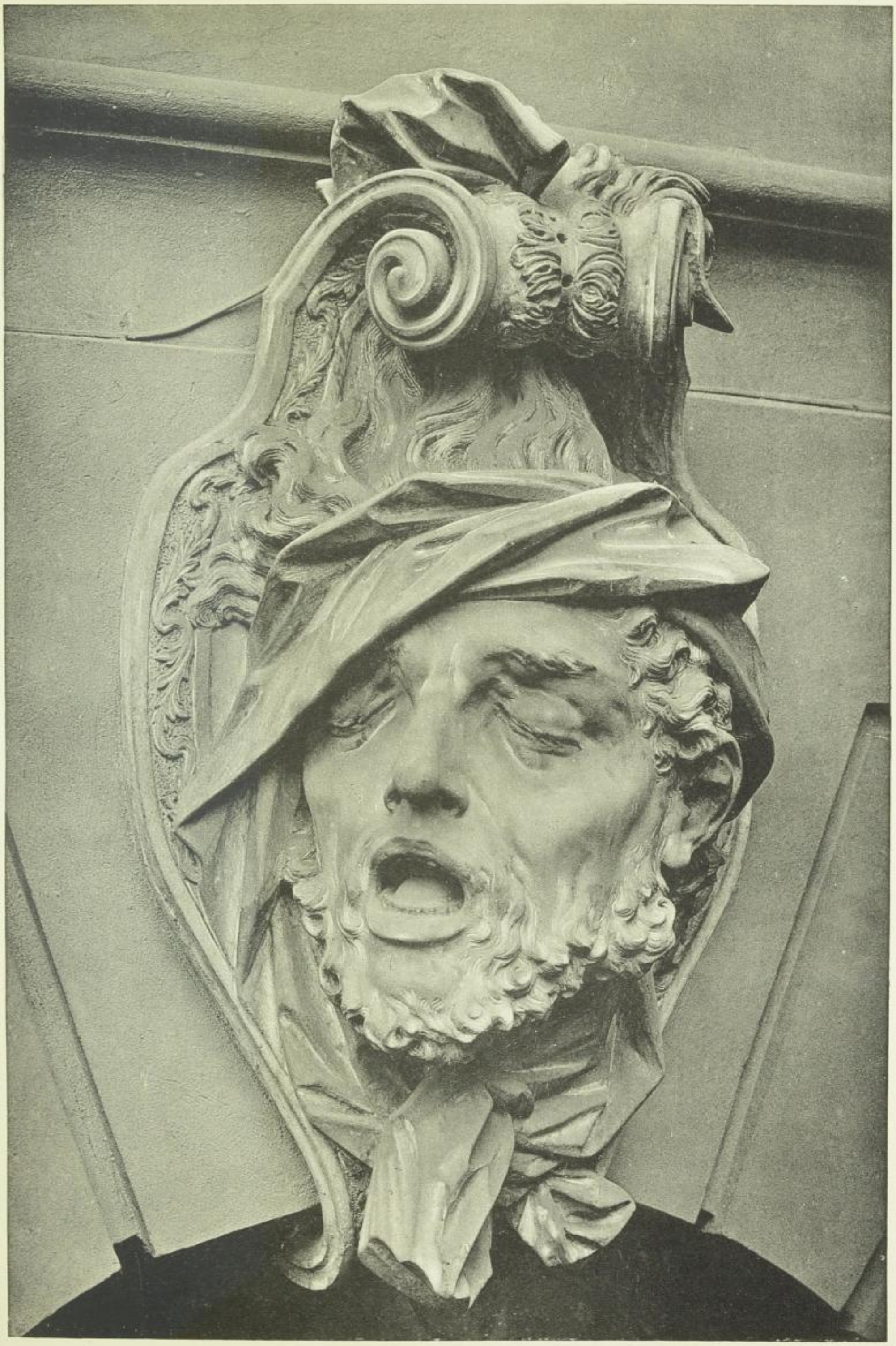
ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

7

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

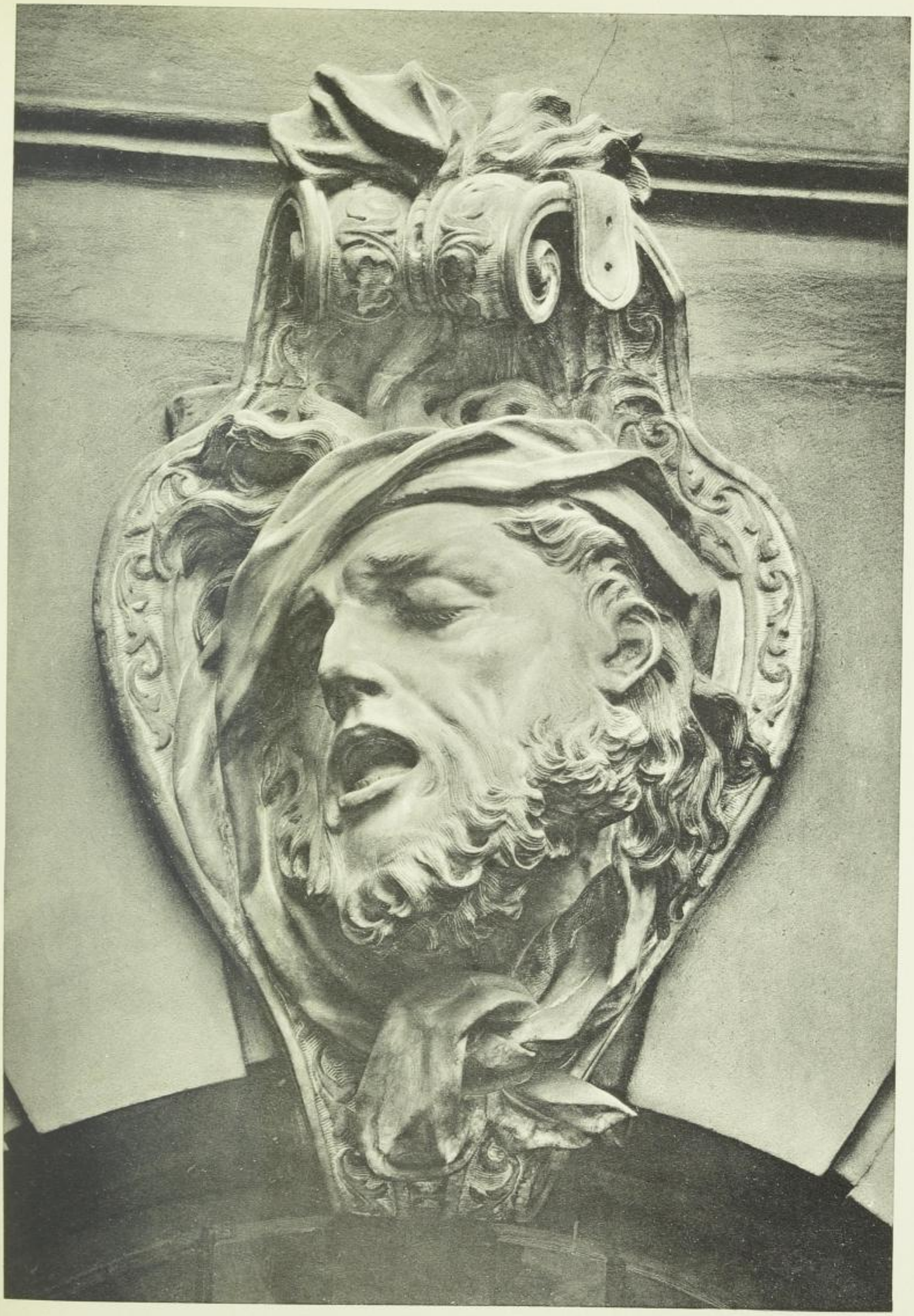
Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



8

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



9

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

10

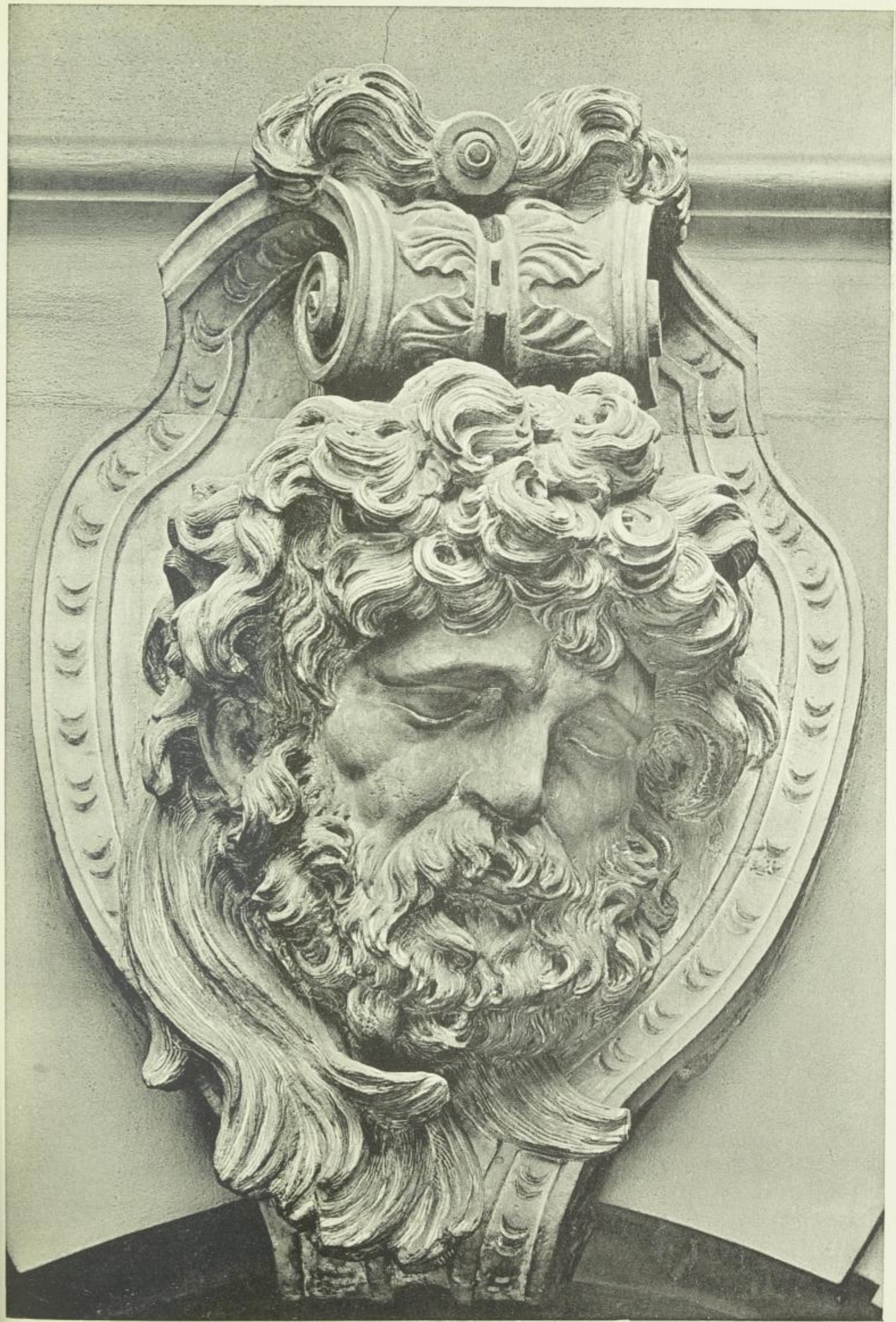
ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

11

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



12

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

13

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Maske eines sterbenden Kriegers. Um 1700. Berlin, Zeughaus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

14

ANDREAS SCHLÜTER (1662-1714)

Bronzebüste des Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg. Phot. van der Smissen, Darmstadt.

15

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Caritas vom Grabmal Anna Sophias und Wilhelmine Ernestines von Sachsen, aus der Kapelle des Schlosses Lichtenberg bei Prettin a. Elbe. 1703-1704. Freiberg i. S., Dom. Phot. Sächs. Landesamt für Denkmalpflege, Dresden.

16

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen. 1718-1721. Carraramarmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

17

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Figur aus dem Nymphenbad des Zwingers in Dresden. Um 1720. Phot. Brockmann, Dresden.

18

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Figur aus dem Nymphenbad des Zwingers in Dresden. Um 1720. Phot. Brockmann, Dresden.

19

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Figur aus dem Nymphenbad des Zwingers in Dresden. Um 1720. Phot. Brockmann, Dresden.

20

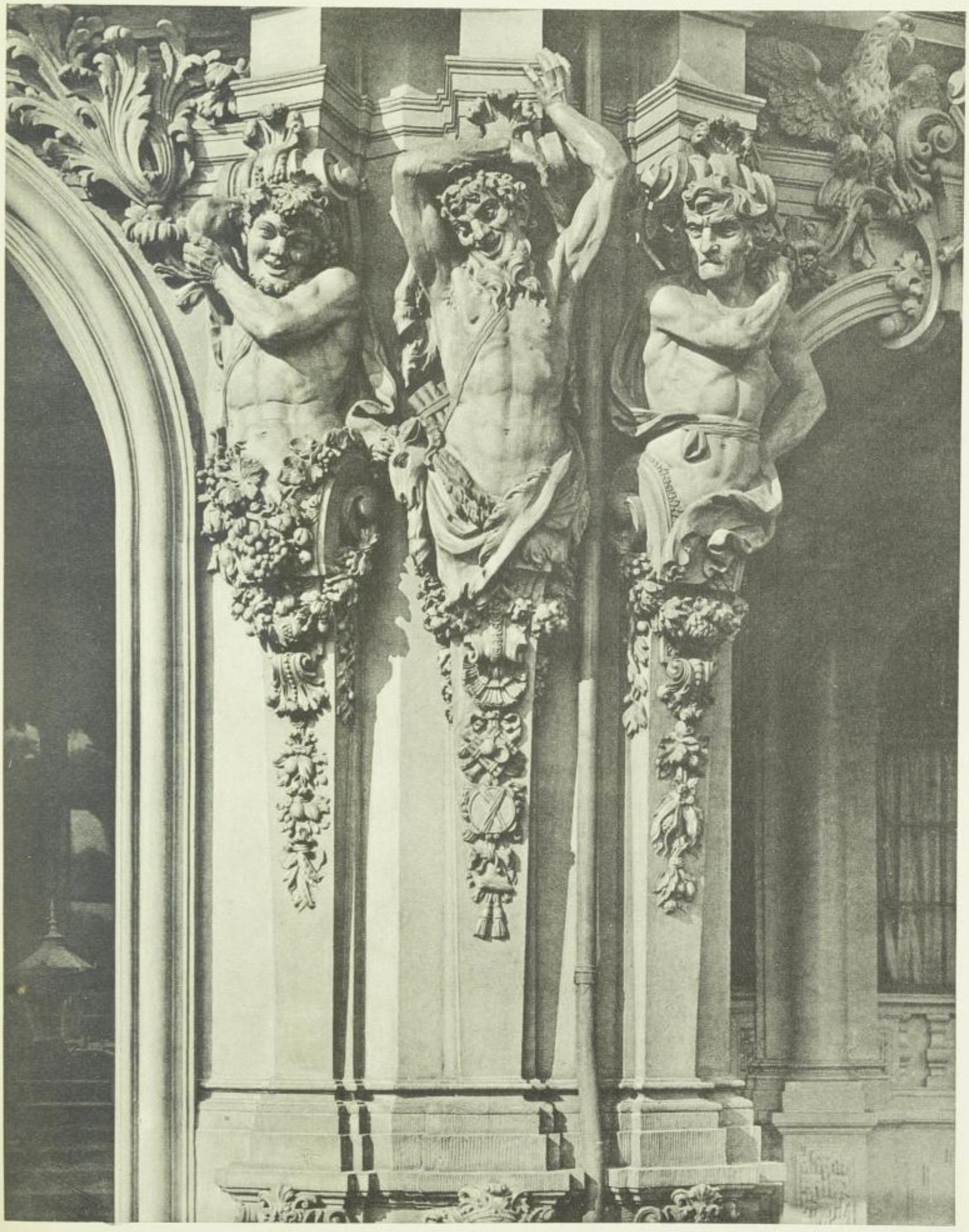
BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Figur aus dem Nymphenbad des Zwingers in Dresden. Um 1720. Phot. Brockmann, Dresden.

21

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

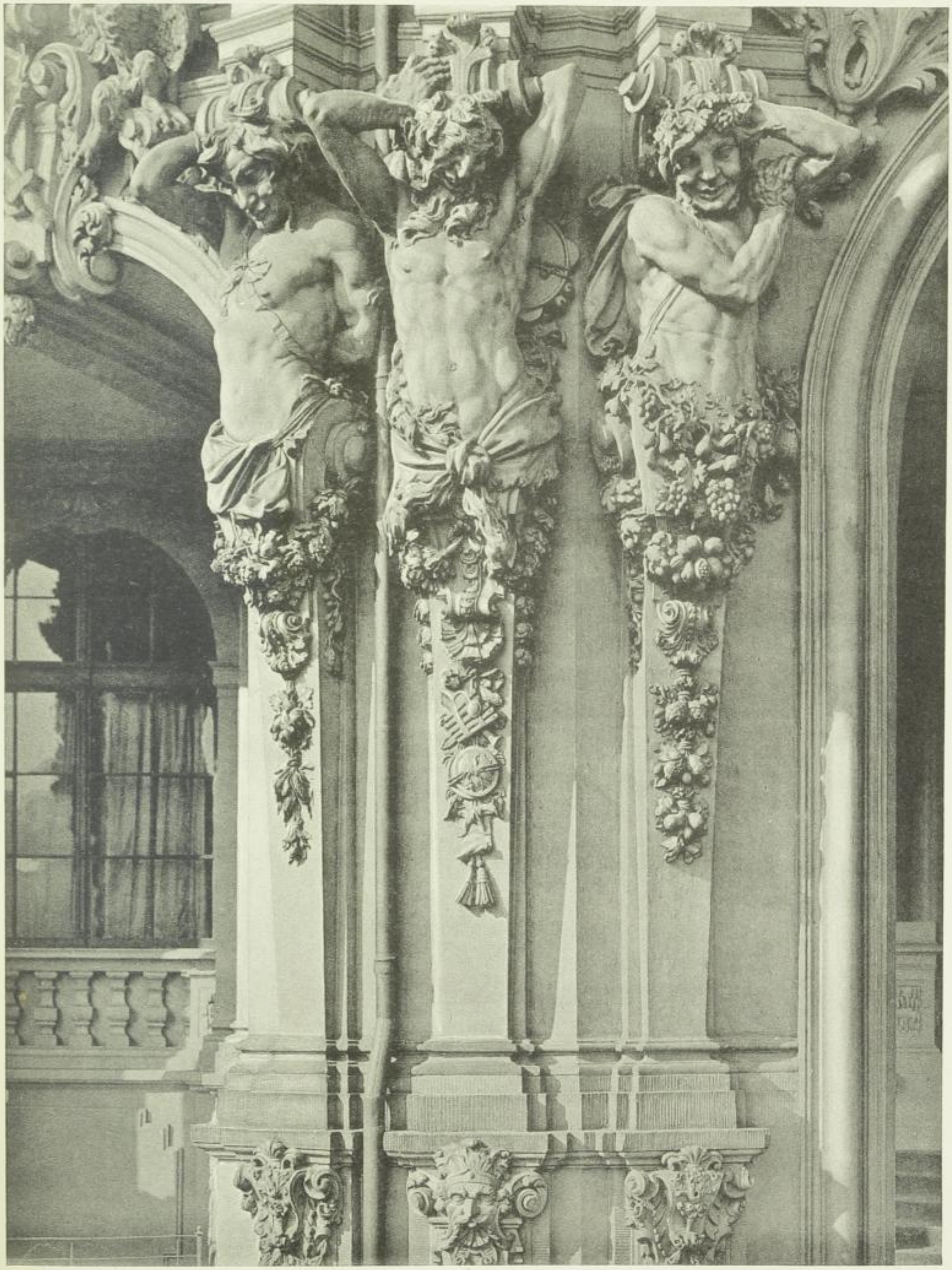
Drei Hermen. 1711-1722. Dresden, Westlicher Portalpavillon des Zwingers. Phot. Stengel u. Co., Dresden.



22

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

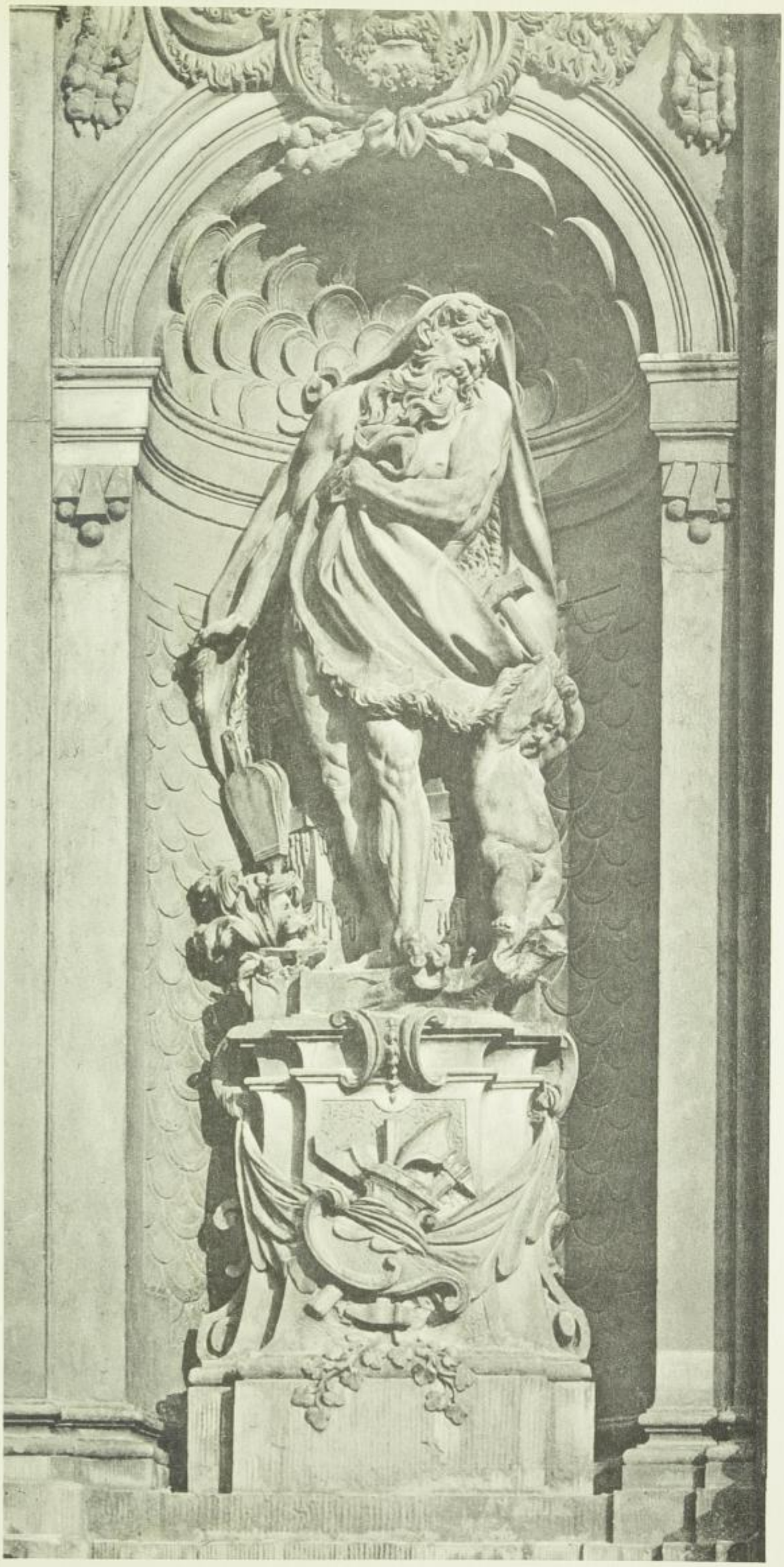
Drei Hermen. 1711-1722. Dresden, Westlicher Portalpavillon des Zwingers. Phot. Stengel u. Co., Dresden.



23

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Der Winter. 1711-1722. Dresden, Südlicher Portalpavillon des Zwingers. Phot. Stengel u. Co., Dresden.



24

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Die Verdammnis. Grauer gefleckter Marmor mit rötlicher Aderung.
Leipzig. Stadtgeschichtl. Museum. Phot. Krömer, Leipzig.

25

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Die Verdammnis. Grauer gefleckter Marmor mit rötlicher Aderung. Leipzig, Stadtgeschichtl. Museum. Phot. Krömer, Leipzig.

26

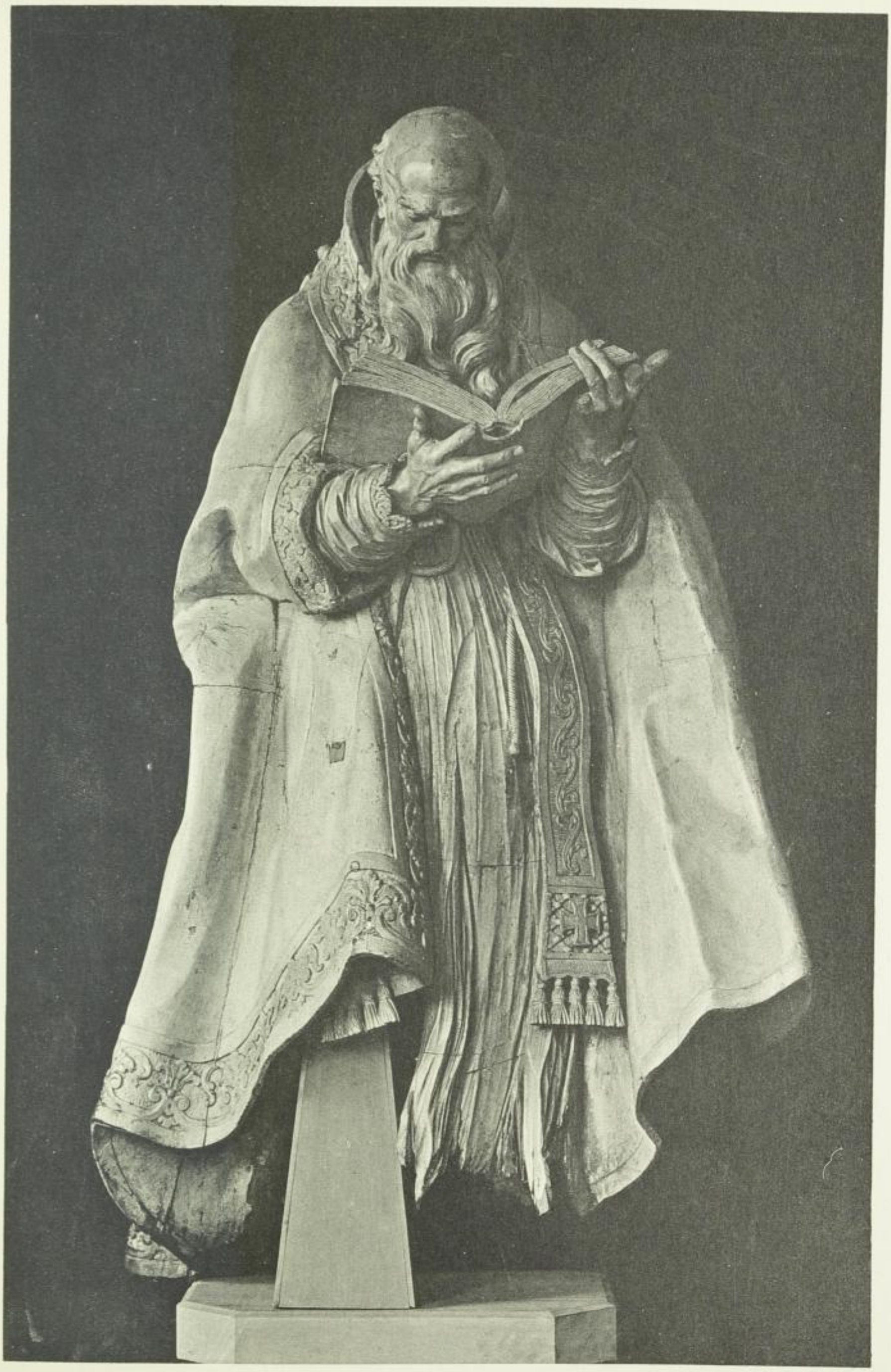
BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Augustinus. Holz, weisz bemalt. Um 1725. Vom Altar der alten Hofkirche in Dresden. Bautzen, Stadtmuseum. Phot. van der Smissen, Darmstadt.

27

BALTHASAR PERMOSER (1651-1732)

Ambrosius. Holz, weisz bemalt. Um 1725. Vom Altar der alten Hofkirche in Dresden. Bautzen, Stadtmuseum. Phot. van der Smissen, Darmstadt.



28

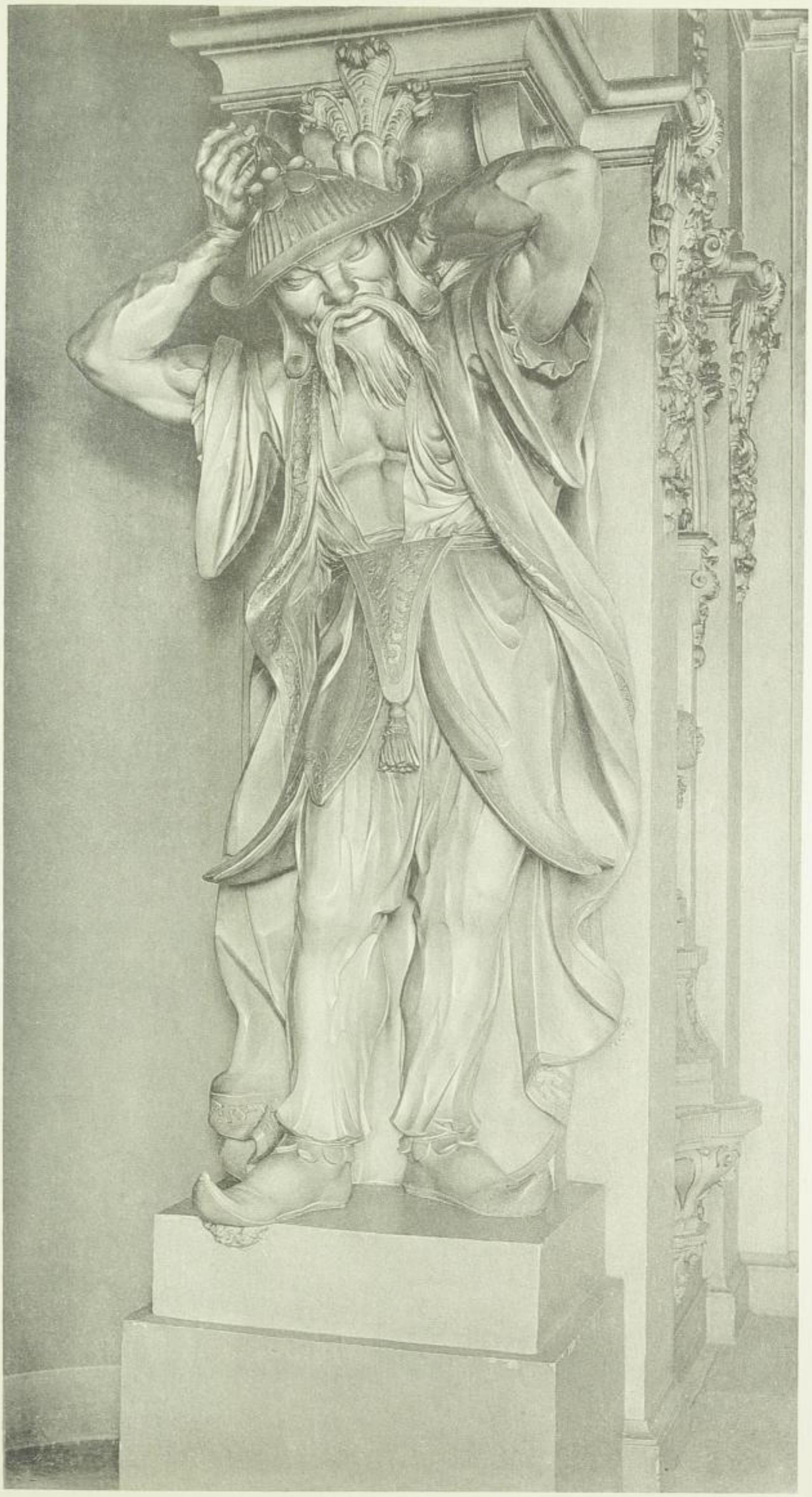
GOTTLOB KIRCHNER (1706- ?)

Figurenpfeiler aus dem Treppenhause des Japanischen Palais in Dresden. Phot. Sächs. Landesamt für Denkmalpflege, Dresden.

29

GOTTLOB KIRCHNER (1706-?)

Figurenpfeiler aus dem Treppenhause des Japanischen Palais in Dresden. Phot. Sächs. Landesamt für Denkmalpflege, Dresden.



30

JOH. JOACHIM KAENDLER (1706-1775)
Kopf des Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen 1751-1755. (Verglühtes Porzellan.) Dresden, Johanneum. Phot. Arthur Kolbe, Dresden.

31

PAUL EGELL (1691-1752)

Büste eines Heiligen vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

32

PAUL EGELL (1691-1752)

Büste eines Heiligen vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

33

PAUL EGELL (1691-1752)

Anbetender Engel vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

34

PAUL EGELL (1691-1752)

Anbetender Engel vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

35

PAUL EGELL (1691-1752)

Der hl. Sebastian vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

36

PAUL EGELL (1691-1752)

Der hl. Rochus vom Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Um 1735. Berlin, ehem. Kunstgewerbemuseum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

37

PAUL EGELL (1691-1752)

Der hl. Franz Xaver aus dem Jesuitenkolleg in Mannheim. Um 1735. Mannheim, Stadtgeschichtl. Museum. Phot. Histor. Museum, Mannheim.

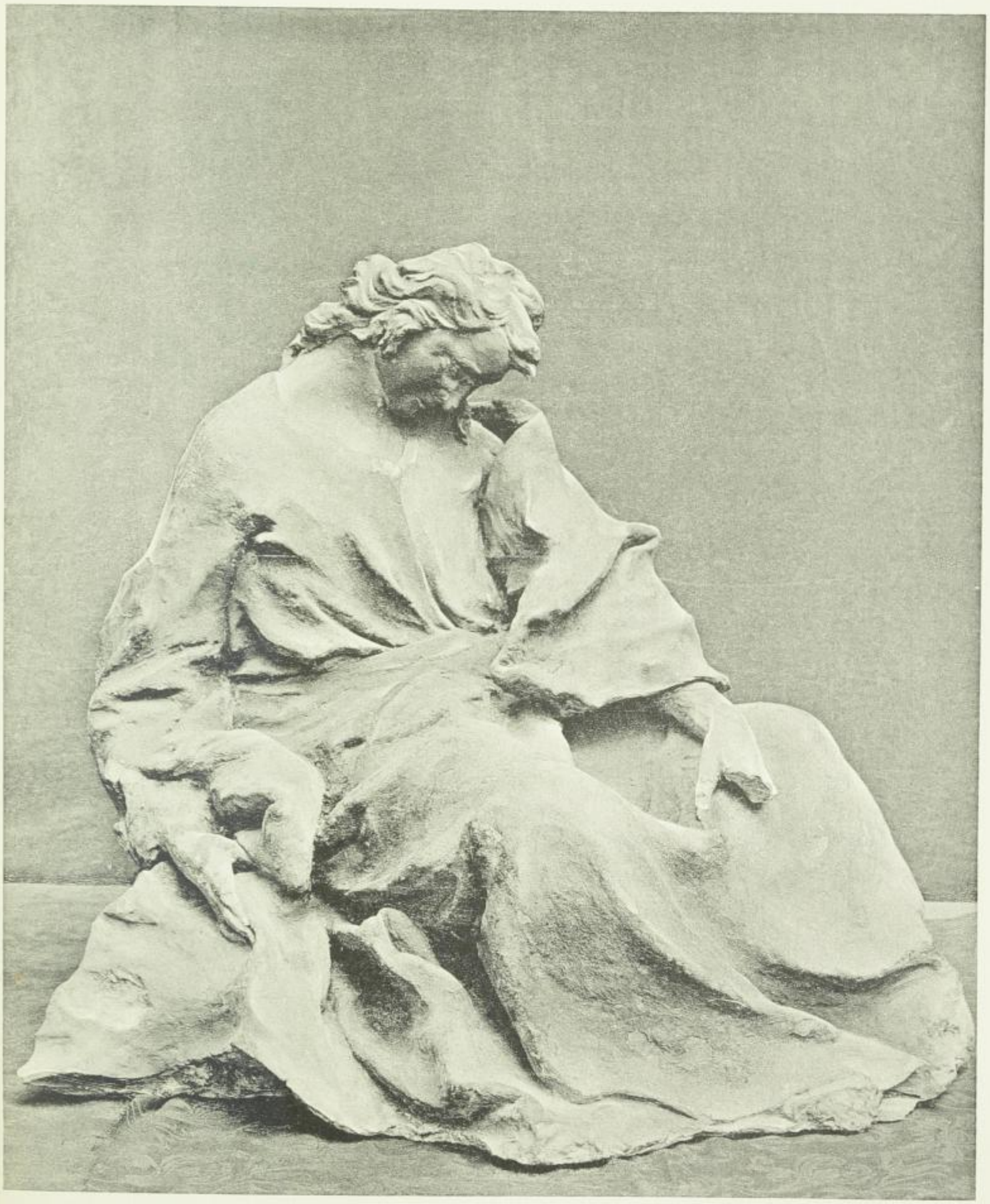
38

PAUL EGELL (1691-1752)

Der Lykische Apollo aus dem Mannheimer Schlosz. Um 1740.
Schwetzingen, Schloszpark. Phot. Histor. Museum, Mannheim.

39

CHRISTIAN WENZINGER (1710-1797)
Ein Jünger von der Ölberggruppe in Staufen. Terrakotta. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung. Phot. Städt. Skulpturensammlung, Frankfurt a. M.



40

CHRISTIAN WENZINGER (1710-1797)
Trauernde weibliche Figur von der Ölberggruppe in Staufen.
Terrakotta. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung.
Phot. Collischonn, Frankfurt a. M.

41

CHRISTIAN WENZINGER (1710-1797)

Maria Immaculata. Um 1760. Vom Treppenaufgang der Kirche in Ebringen bei Freiburg i. B. Nach Gipsabgusz in den Städt. Sammlungen, Freiburg i. B. Phot. Röbcke, Freiburg i. B.

42

CHRISTIAN WENZINGER (1710-1797)

Hl. Joseph. Um 1760. Vom Treppenaufgang der Kirche in Ebringen bei Freiburg i. B. Nach Gipsabgusz in den Städt. Sammlungen, Freiburg i. B. Phot. Röbcke, Freiburg i. B.

43

CHRISTIAN WENZINGER (1710-1797)

Hl. Joseph vom Hause Nuszmannstr. 15 in Freiburg i. B. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Dr. Demmler, Berlin.

44

EGIDIUS QUIRIN ASAM (1692-1750)
Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

45

EGIDIUS QUIRIN ASAM (1692-1750)

Himmelfarht Mariae. Stuck. 1722. Mittelteil des Hochaltars der Klosterkirche in Rohr.

46

JOACHIM DIETRICH (†1753)

St. Augustin. ca. 1730. Dieszen, Klosterkirche.

47

JOACHIM DIETRICH († 1753)

St. Hieronymus. ca. 1730. Dieszen, Klosterkirche.

48

UNBEKANNTER MEISTER (1730-1740)

St. Maria Immaculata. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

49

FR. JOACHIM STENGEL (1694-1787) (?)

Floravase. 1730-1735. Fulda, Orangerie. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

50

UNBEKANNTER MEISTER (um 1750)

St. Sebastian. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung. Phot. Karl Ernst Osthaus-Archiv, München.

51

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg. 1725-1726. Phot. Reiffenstein, Wien.

52

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg. 1725-1726. Phot. Reiffenstein, Wien.

53

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Paris aus dem Treppenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg. 1726. Phot. Reiffenstein, Wien.

54

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

St. Martin. 1732. Blei. Vom St. Martinsaltar der Elemosynarius-Kapelle in Preszburg, Dom. Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.

55

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Anbetender Engel. 1732. Blei. Vom St. Martinsaltar der Elemosynarius-Kapelle in Preszburg. Budapest, Museum der bildenden Künste. Phot. Museum der bildenden Künste, Budapest.

56

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Anbetender Engel. Blei. Vom St. Martinsaltar der Elemosynarius-Kapelle in Preszburg. Budapest, Museum der bildenden Künste. Phot. Museum der bildenden Künste, Budapest.

57

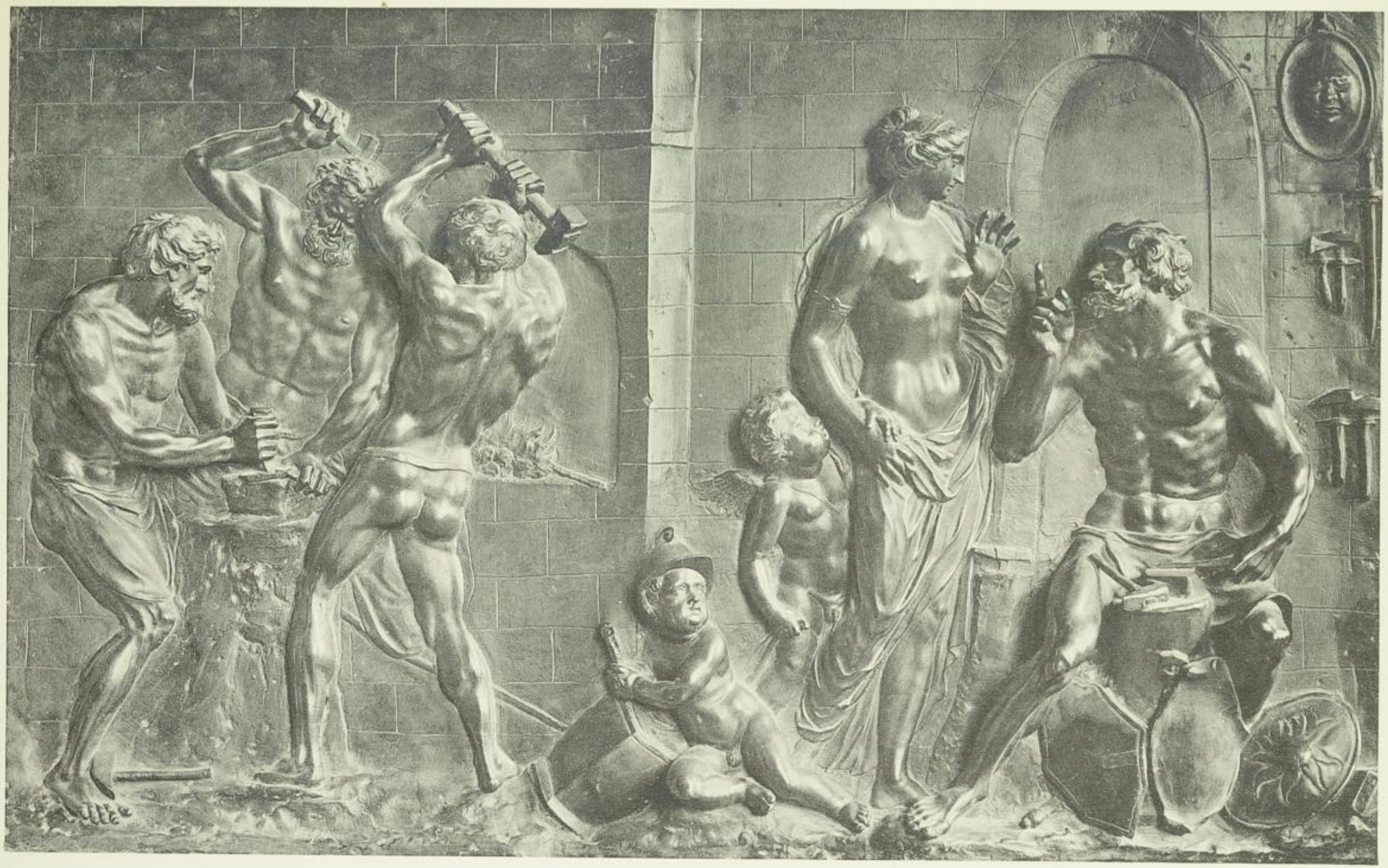
GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Apotheose Karl VI. 1734. Carraramarmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

58

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

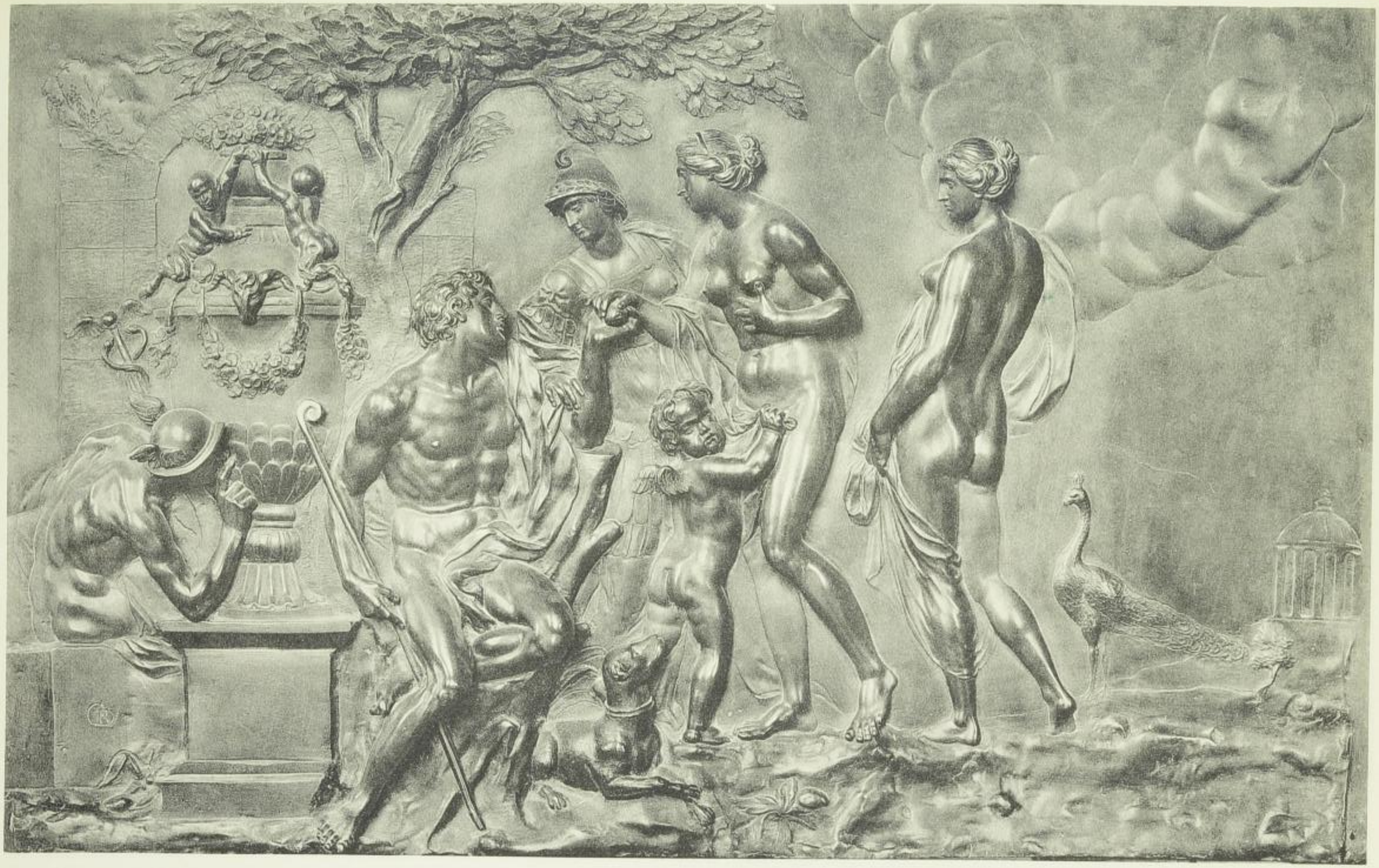
Venus in der Schmiede des Vulkan. Um 1735. Bronze. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



59

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

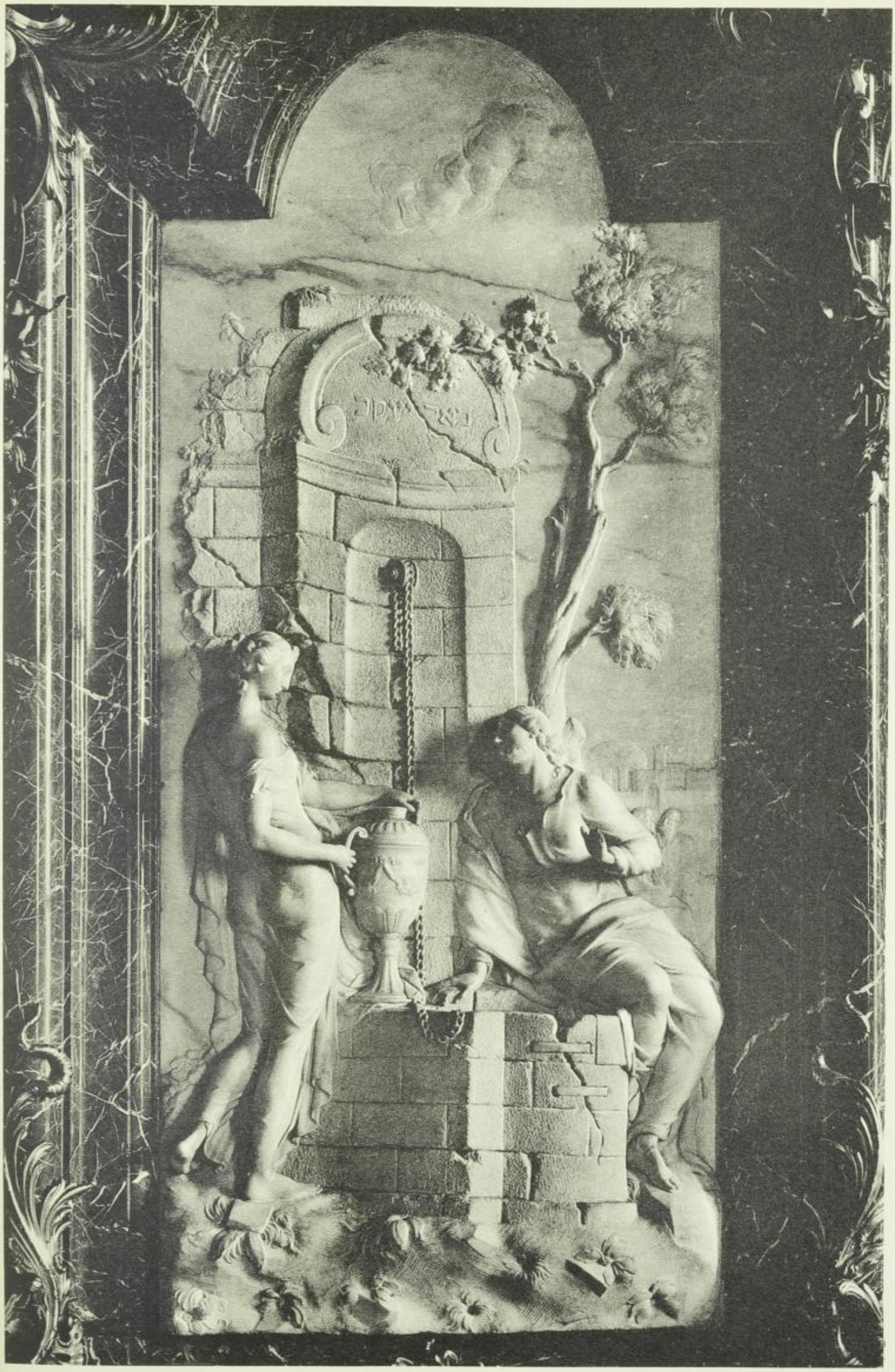
Das Parisurteil. Um 1735. Bronze. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



60

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Jesus und die Samariterin. 1739. Carraramarmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



61

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Hagar in der Wüste. 1739. Carraramarmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

62

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Figur der Providentia vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

63

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Der Flusz Ybbs vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739. Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

64

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Flusz Ybbs (Ausschnitt). 1739. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

64

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Phot. Ybbs (Ausschnitt). 1728. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

65

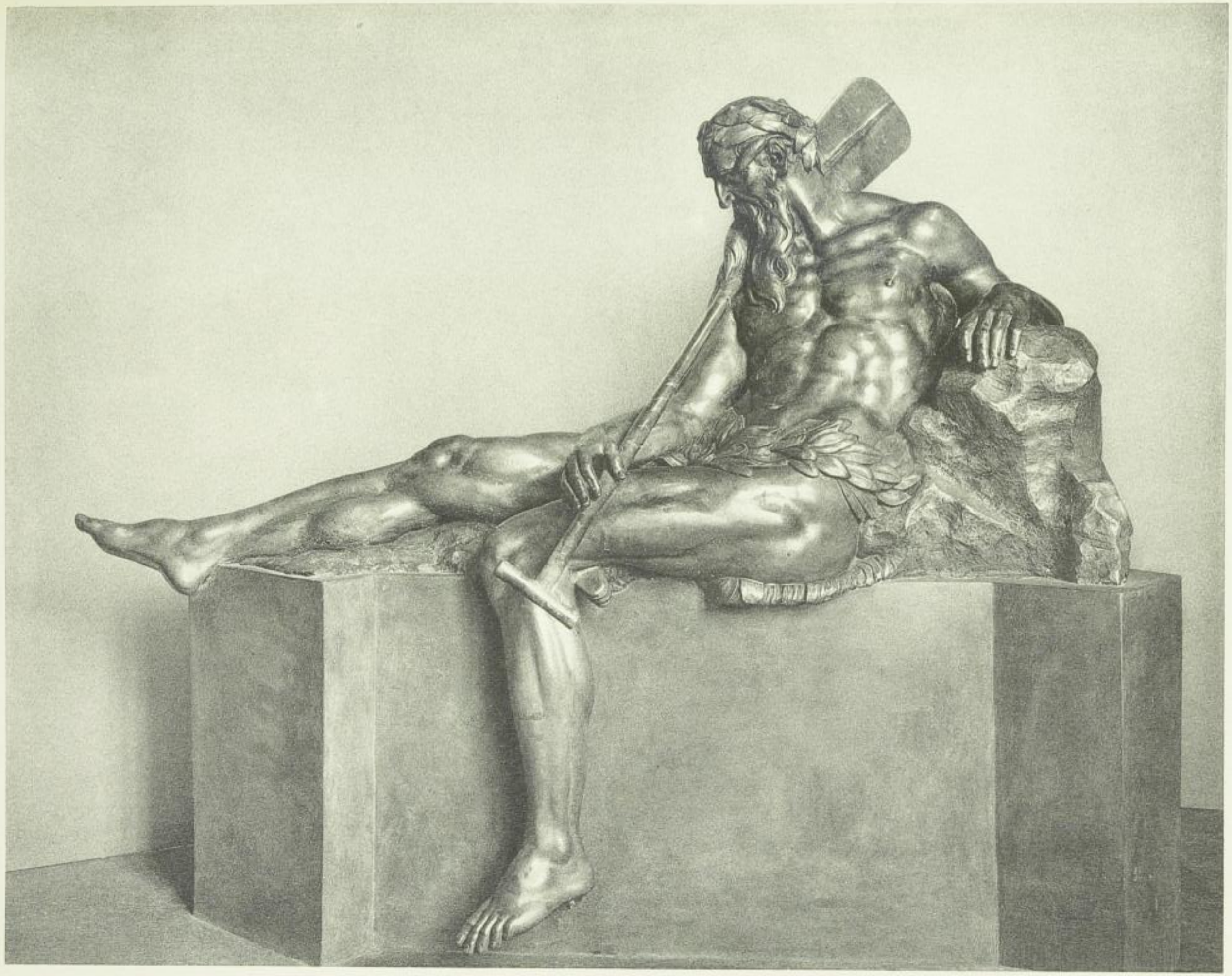
GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Der Flusz March vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739. Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

66

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

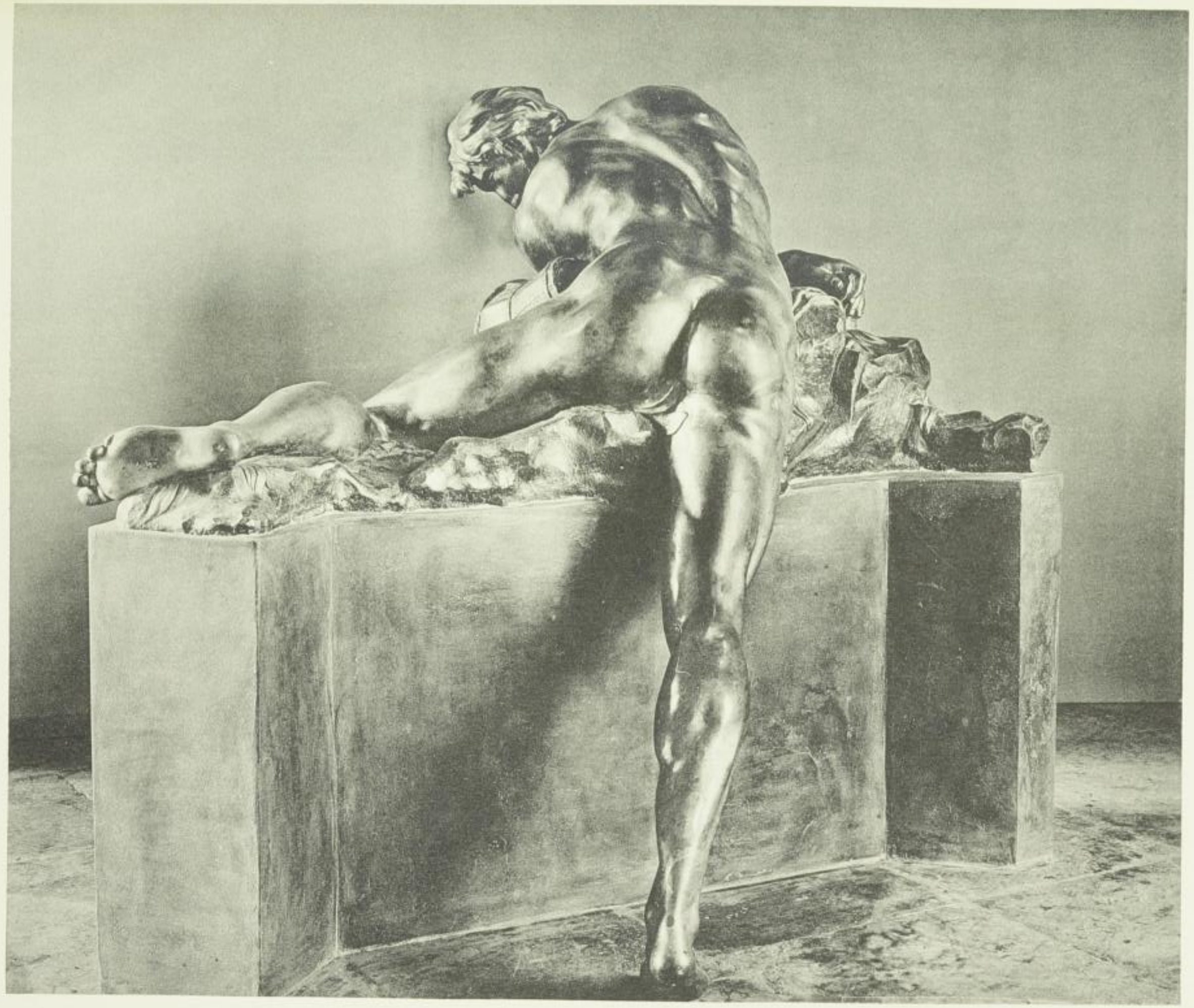
Der Flusz Enns vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739.
Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



67

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

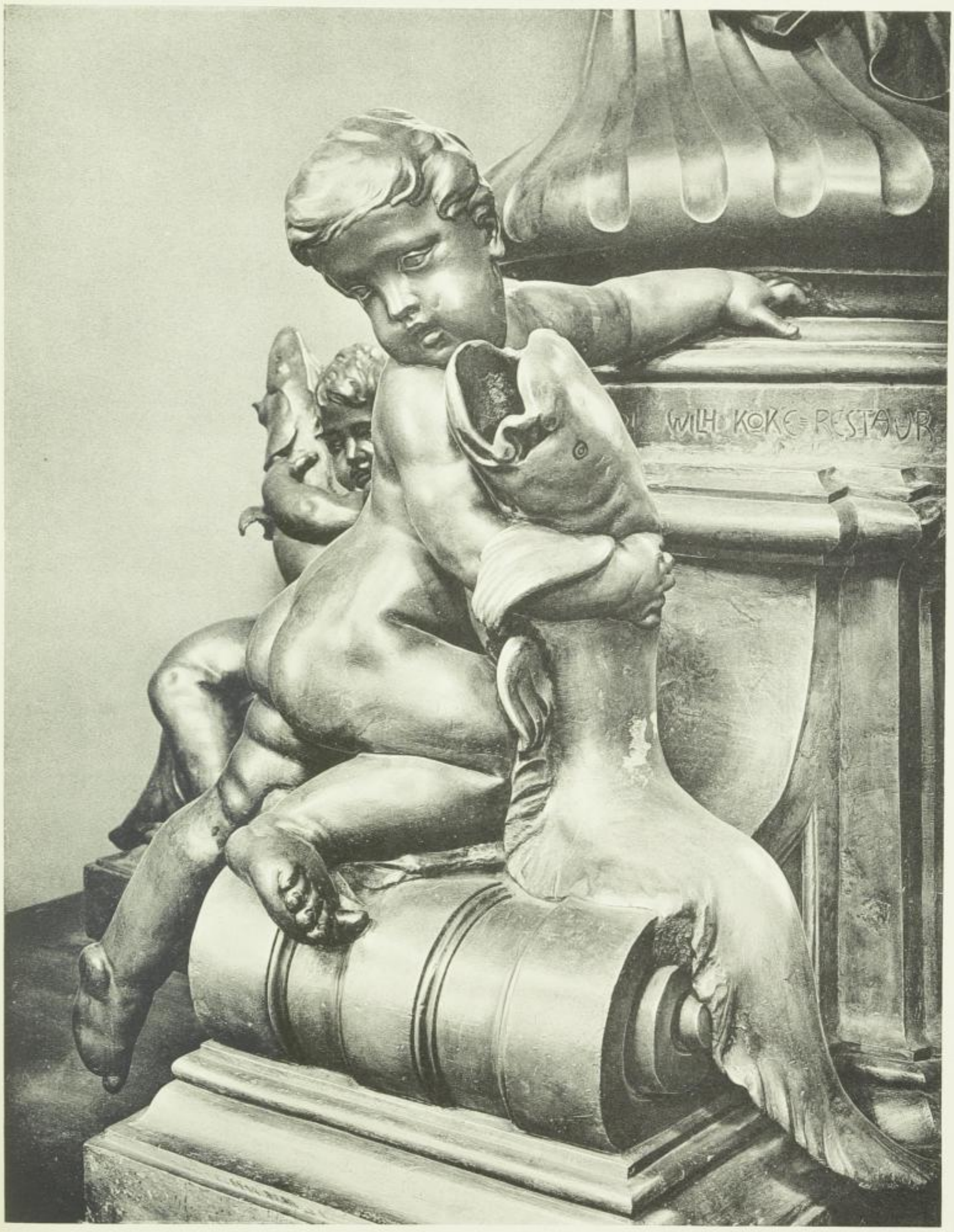
Der Flusz Traun vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739.
Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



68

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Putto mit Wels vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739. Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.


WILH. KOKE = RESTAUR

69

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Putto mit Hecht vom Brunnen auf dem Mehlmarkt in Wien. 1739. Blei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

70

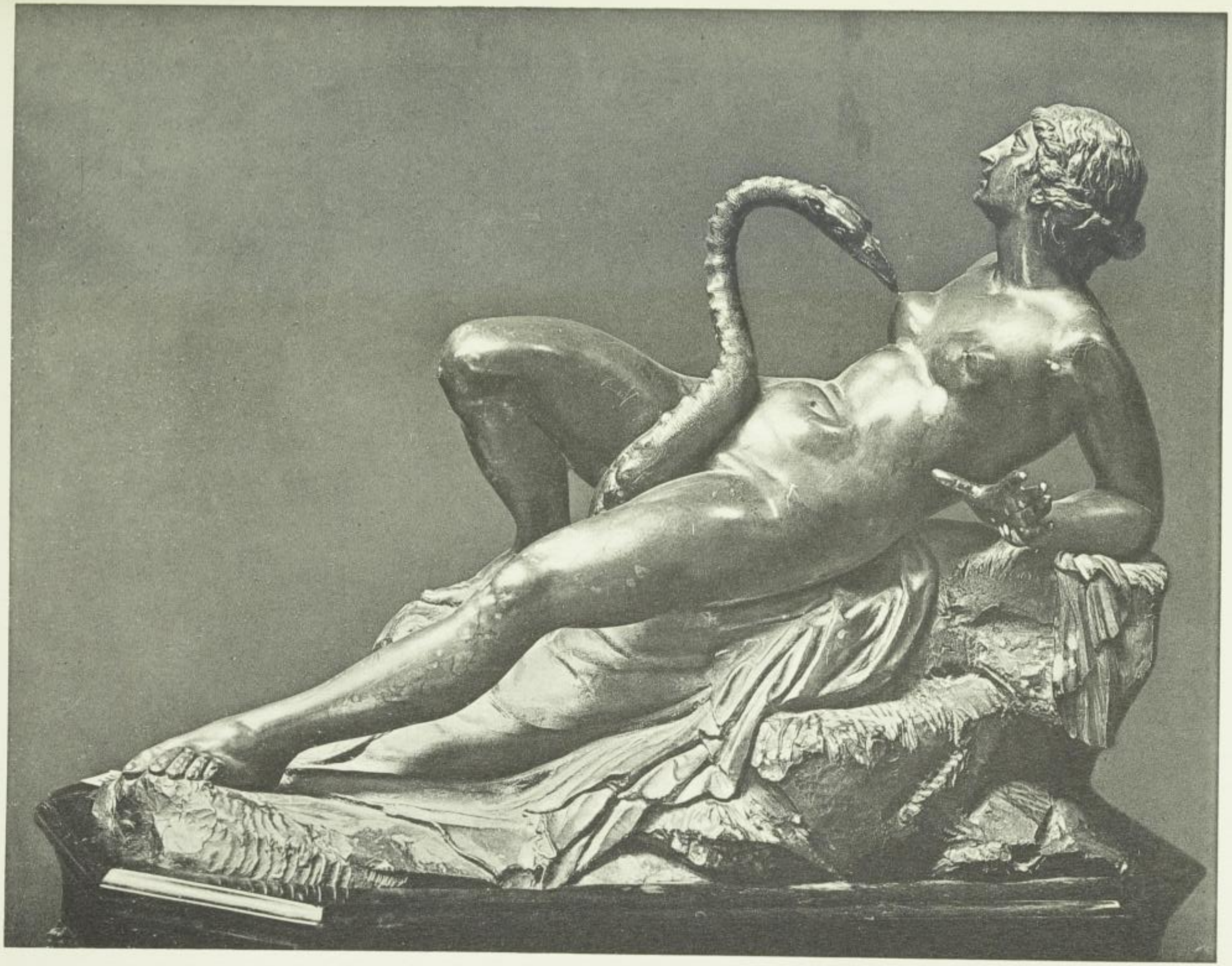
GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Leda mit dem Schwan. Preszburg. Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.

70

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741)

Leda mit dem Schwan. Preßburg, Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.



71

JOSEPH THADDAEUS STAMMEL († 1765) (?)

Anbetender Engel. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

72

JOSEPH THADDAEUS STAMMEL († 1765) (?)

Anbetender Engel. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

73

JOSEPH THADDAEUS STAMMEL († 1765)

Der Tod. Kloster Admont, Bibliothek. Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.


SIGILLA
VERITAS

74

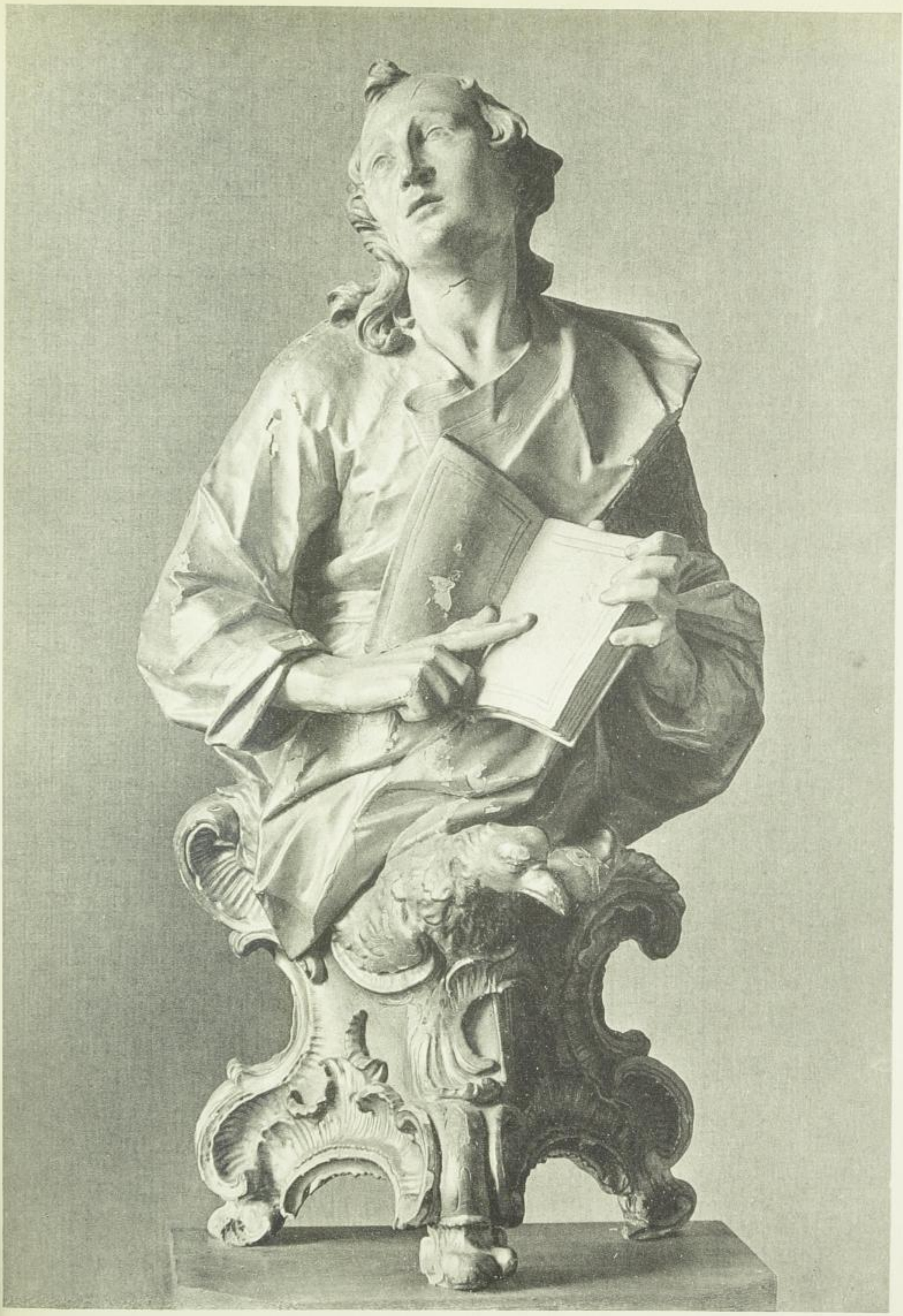
JOSEPH THADDAEUS STAMMEL († 1765)

Der Glaube. Kloster Admont, Bibliothek. Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.


PA

75

FERDINAND ANTON HIERNLE
(als Meister genannt 1701-1753)
St. Johannes. Um 1750. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung. Phot. Karl Ernst Osthaus-Archiv, München.



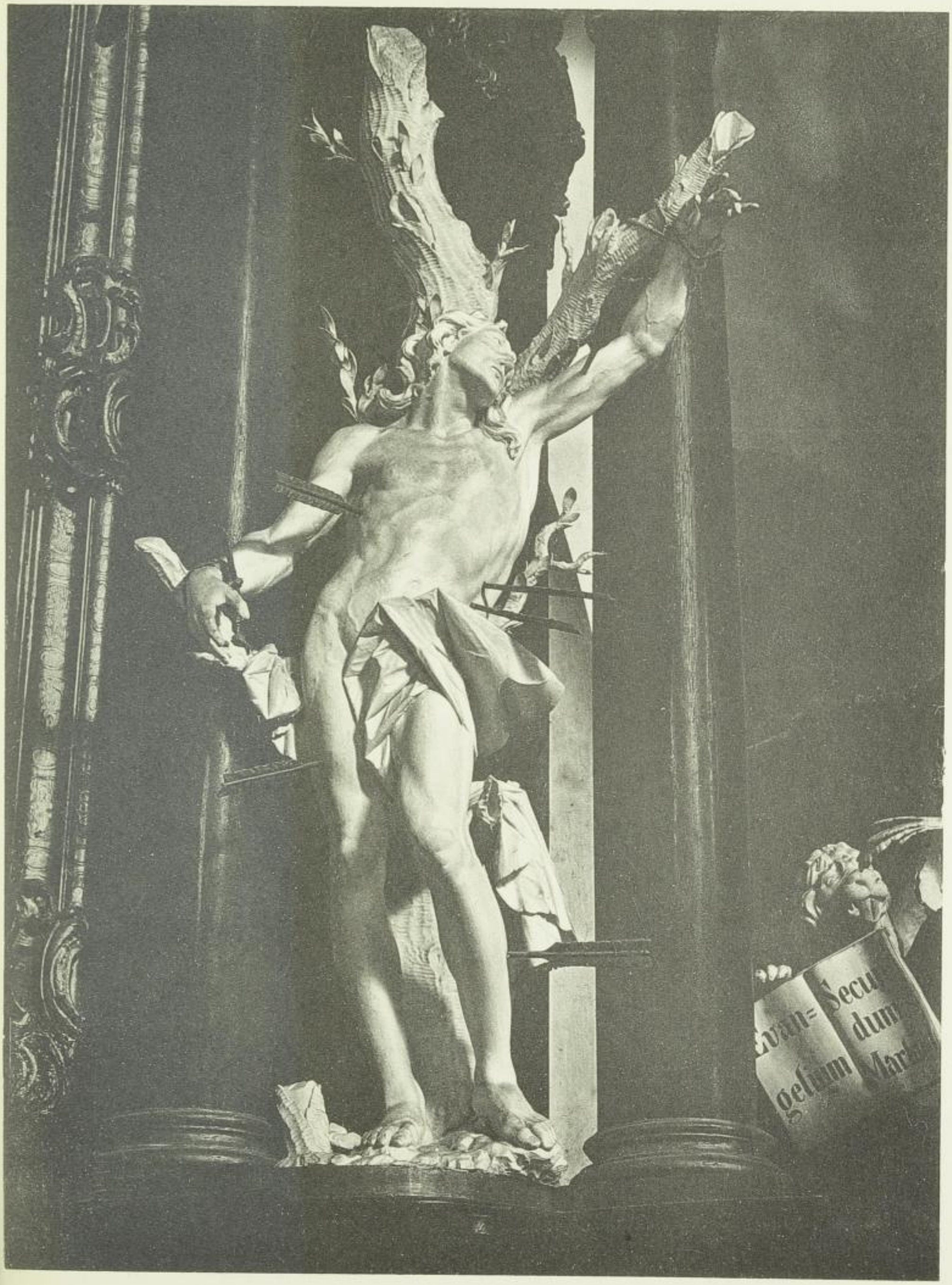
76

FERDINAND ANTON HIERNLE
(als Meister genannt 1701-1753)
St. Matthäus. Um 1750. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung. Phot. Collischonn, Frankfurt a. M.

77

JOSEPH GÖTSCH († 1791)

St. Sebastian. 1762-1763. Rott a. Inn. Phot. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.


gelium
Secu
dum
Mar

78

IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

79

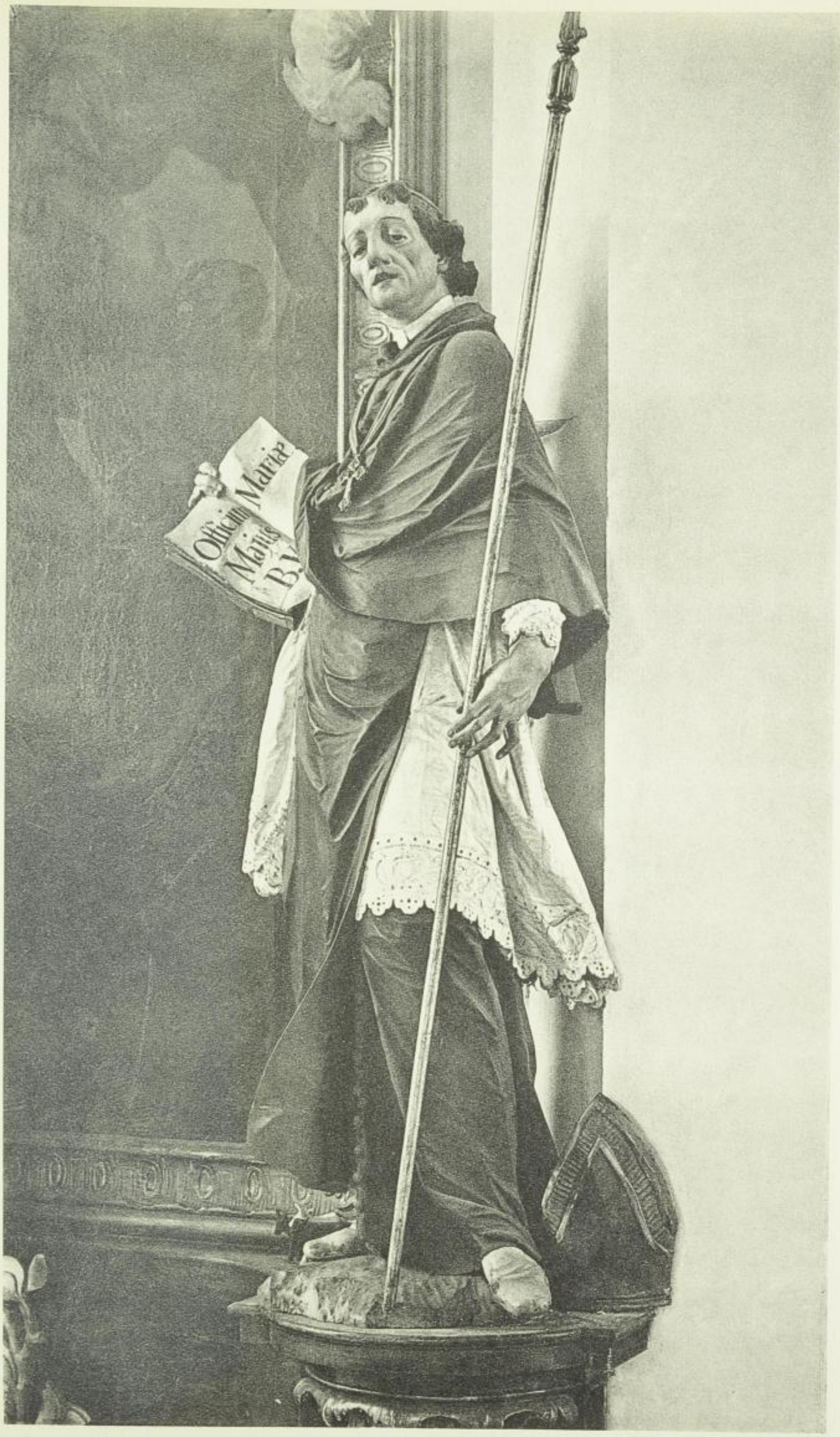
IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

St. Kunigunde. 1762-1763. Rott a. Inn. Phot. Dr. Feulner, München.

80

IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

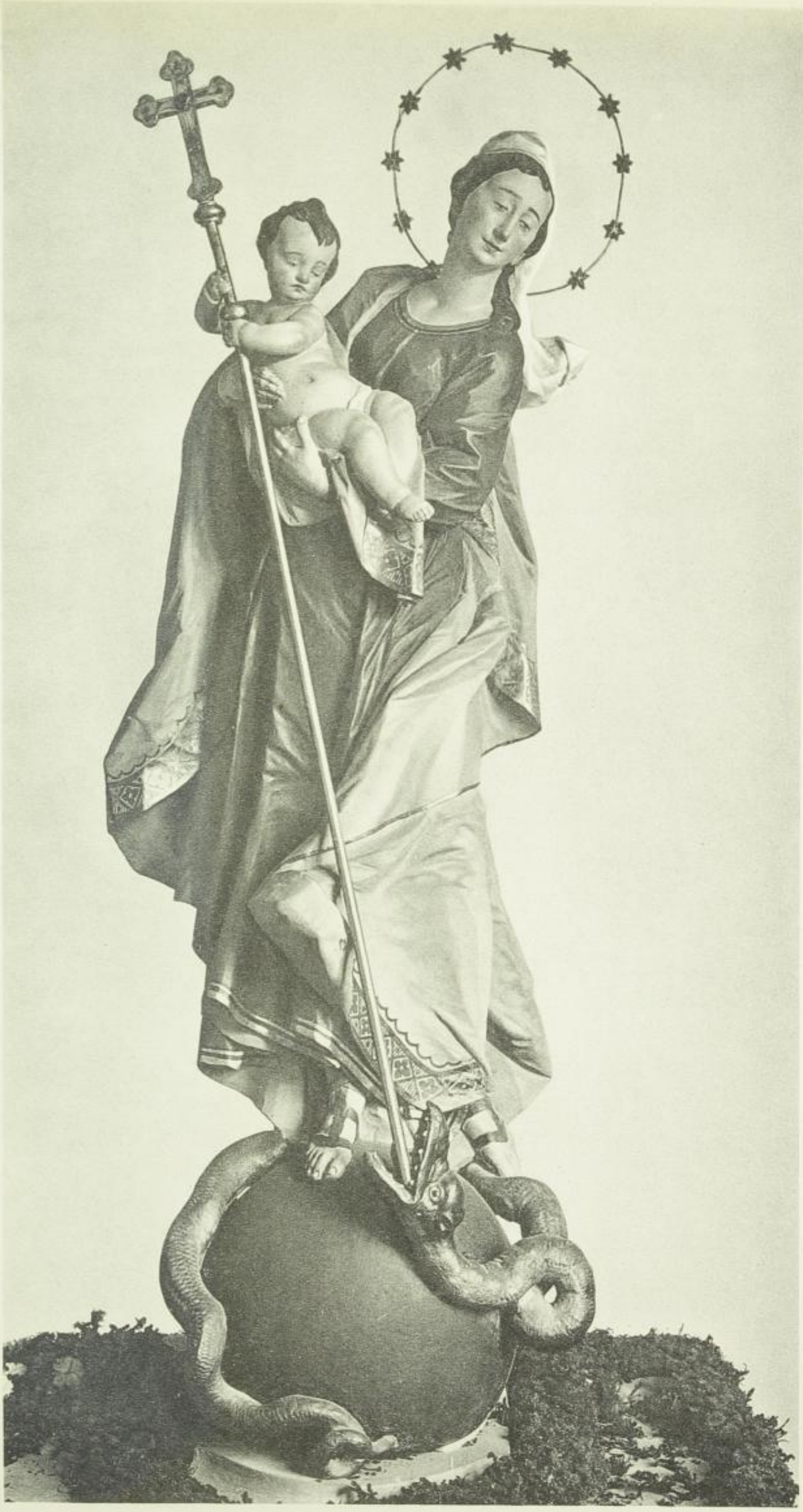
St. Petrus Damian. 1762-1763. Rott a. Inn. Phot. Dr. Feulner, München.


Officium Mariae
Matris
B.V.

81

IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

Maria. 1763. Weyarn. Phot. Dr. Feulner, München.



82

IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

Anbetender Engel. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturensammlung. Phot. Karl Ernst Osthaus-Archiv, München.

83

IGNAZ GÜNTHER (1725-1775)

Schutzengelgruppe. Um 1772. München, Bürgersaal. Phot. Dr. Feulner, München.

84

FERDINAND TIETZ (1707 oder 1708-1777)

Athena. 1760-1765. Seehof b. Bamberg, Park. Phot. Bezirks-Oberamtmann Köttnitz, Burglengenfeld.

85

FERDINAND TIETZ (1707 oder 1708-1777)

Sphinx. 1765-1768. Veitshöchheim b. Würzburg, Schloszgarten.
Phot. Gundermann, Würzburg.

86

FERDINAND TIETZ (1707 oder 1708-1777)

Athena. 1765-1768. Veitshöchheim b. Würzburg, Schloszgarten.

Phot. Gundermann, Würzburg.

87

FERDINAND TIETZ (1707 oder 1708-1777)

Tänzerin. 1765-1768. Veitshöchheim b. Würzburg, Schloszgarten.
Phot. Gundermann, Würzburg.

88

FERDINAND TIETZ (1707 oder 1708-1777)

Tänzer. 1765-1768. Veitshöchheim b. Würzburg, Schloszgarten.
Phot. Gundermann, Würzburg.

89

BALTHASAR MOLL (1717-1785)

Kaiser Franz I. Laaser Marmor. Wien, Barockmuseum (aus Laxenburg). Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

90

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Gerhard van Swieten. Bronze. 1769. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

91

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Kaiser Franz I. 1760. Bronze, vergoldet. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

92

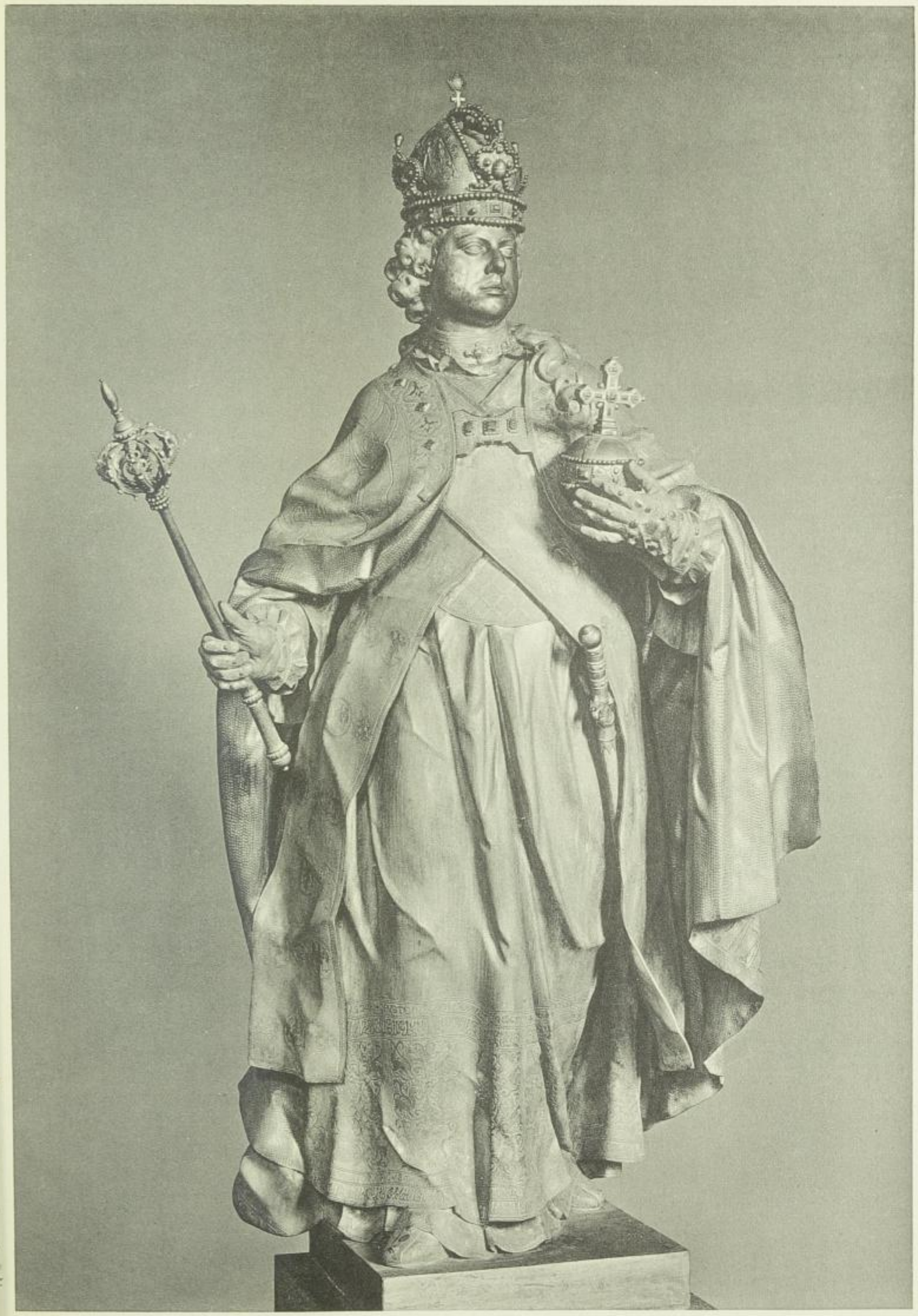
FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Kaiserin Maria Theresia. 1760. Bronze, vergoldet. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

93

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Franz I. im deutschen Kaiserornat. 1766. Hartblei. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



94

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Maria Theresia im ungarischen Krönungsornat. 1766. Hartblei. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.

95

JOHANN BAPTIST STRAUB (1704-1784)

David. Um 1760. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

96

JOHANN BAPTIST STRAUB (1704-1784)

Bellona. Um 1770. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

97

JOHANN BAPTIST STRAUB (1704-1784) (?)

Augustus aus dem Palais Törring in München. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum München.

98

JOHANN BAPTIST STRAUB (1704-1784) (?)

Allegorische Figur aus dem Palais Törring in München. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

99

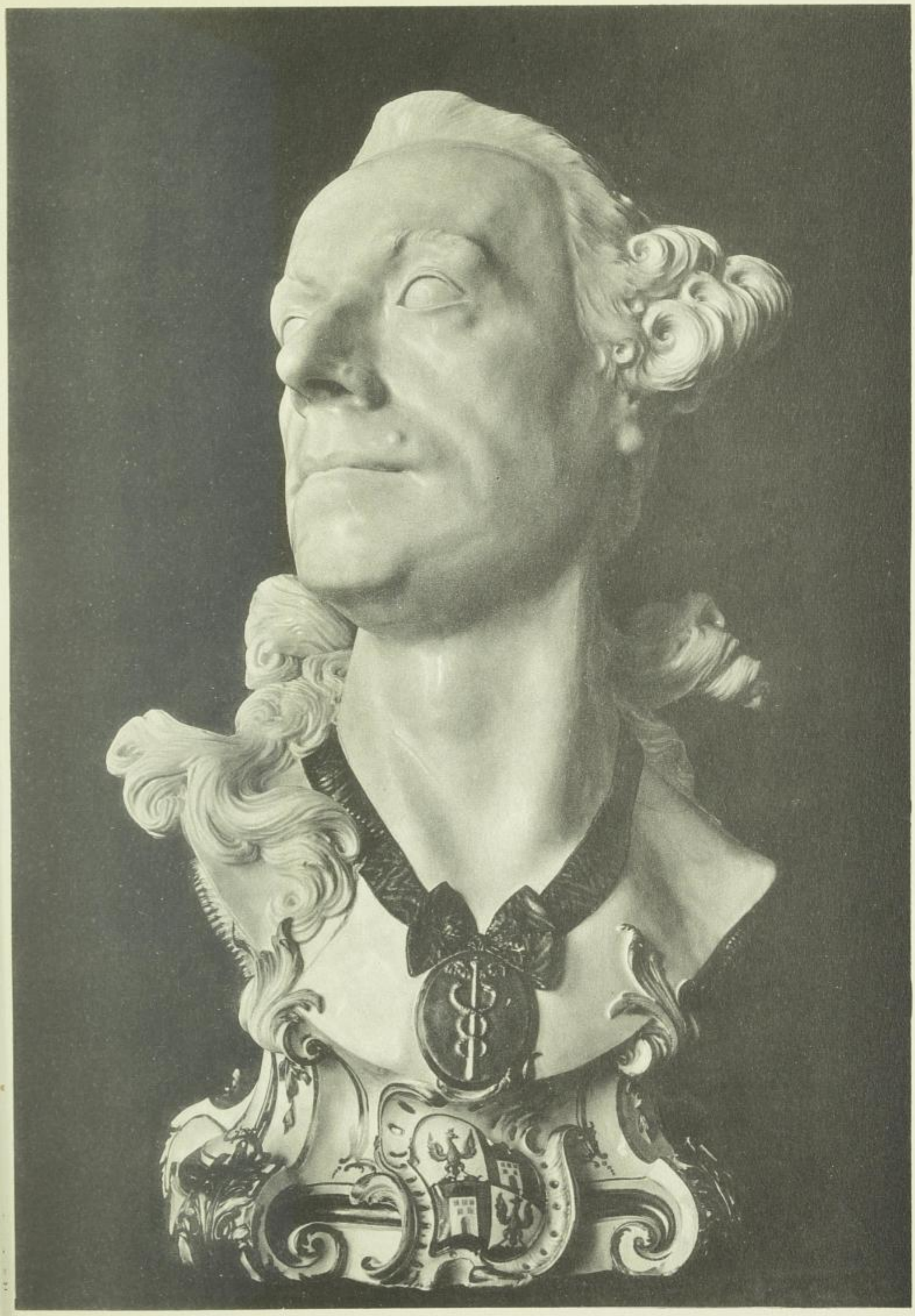
DOMINICUS AULICZEK (1734-1804)

Graf Haimhausen (nach einem Modell von Franz Anton Bustelli ausgeführt von Auliczek). Nymphenburger Porzellan. Um 1770. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

100

DOMINICUS AULICZEK (1734-1804)

Graf Haimhausen (nach einem Modell von Franz Anton Bustelli ausgeführt von Auliczek). Nymphenburger Porzellan. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.



101

DOMINICUS AULICZEK (1734-1804)

Die Stärke. Um 1770. München, Bayer. Nationalmuseum.

Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

102

DOMINICUS AULICZEK (1734-1804)

Die Schönheit. Um 1770. München, Bayer. Nationalmuseum.
Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

103

JOH. P. ALEXANDER WAGNER (1730-1809)

Kindergruppe aus dem Schloszgarten zu Würzburg. 1771-1780. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

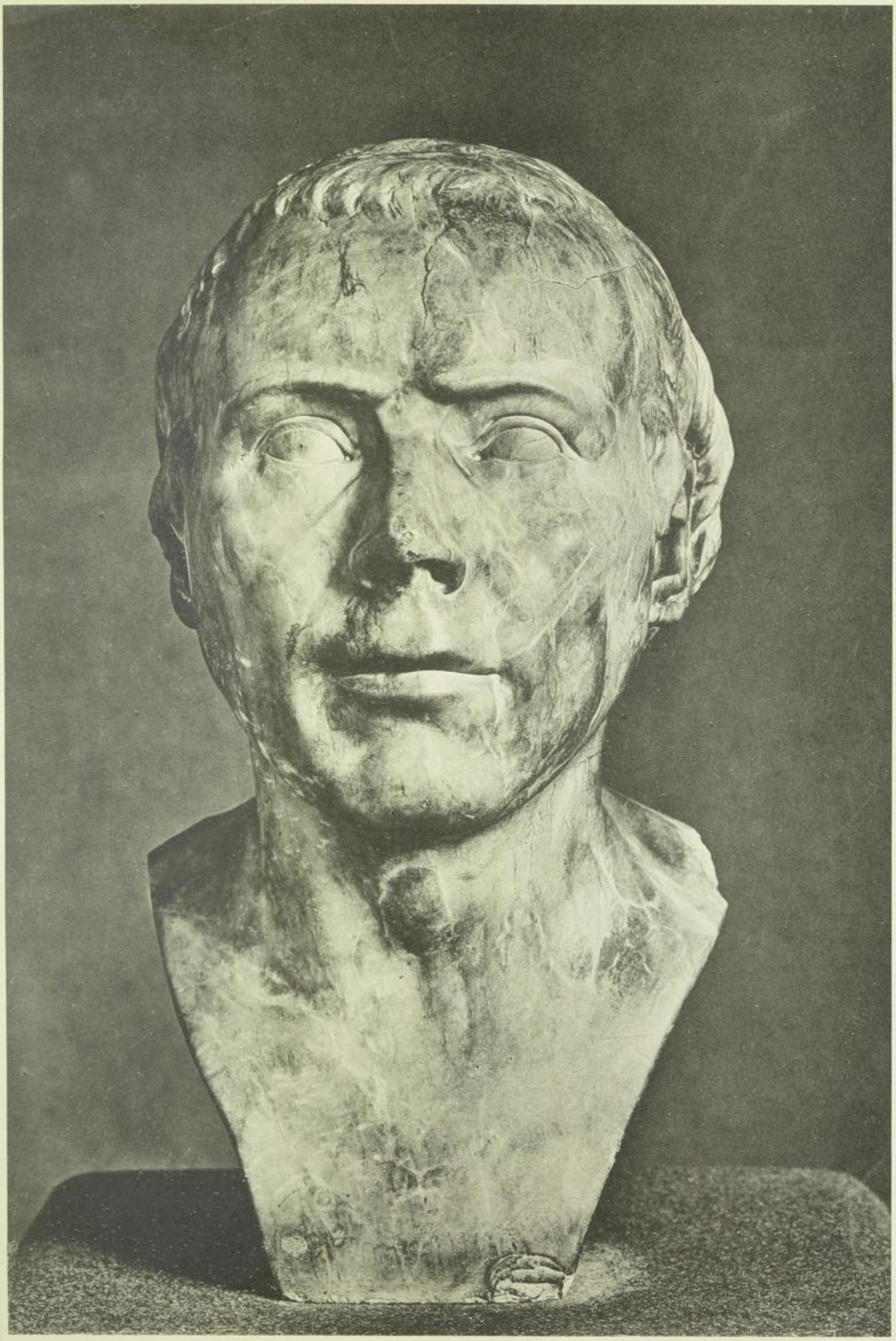
104

JOH. P. ALEXANDER WAGNER (1730-1809)
Savoyardenknabe aus dem Schloszgarten zu Würzburg. 1771-1780. München, Bayer. Nationalmuseum. Phot. Bayer. Nationalmuseum, München.

105

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

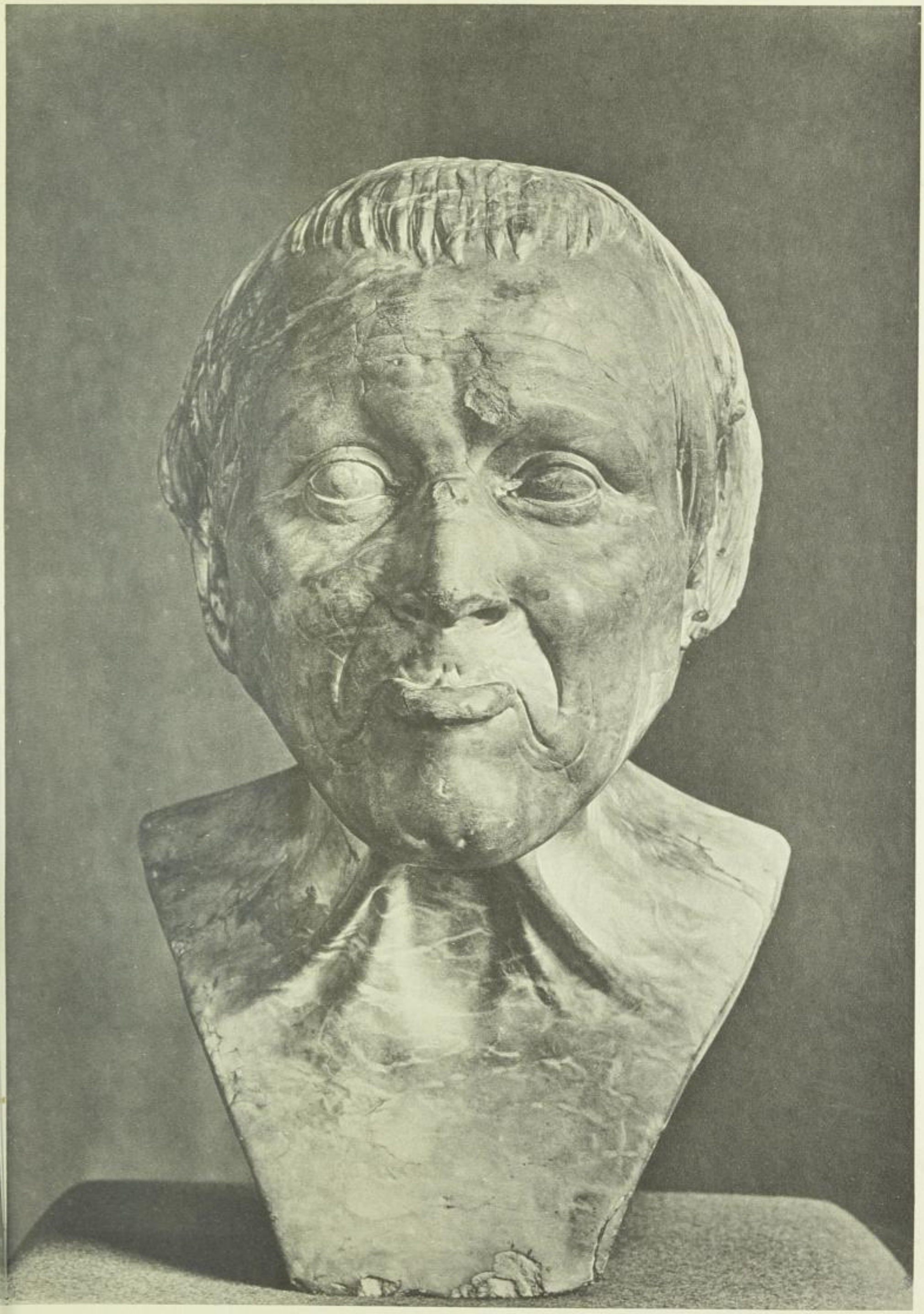
Der Zuverlässige. Nach 1770. Marmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



106

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT (1732-1783)

Der Hochbetagte. Nach 1770. Marmor. Wien, Barockmuseum. Phot. Anton Schroll u. Co., Wien.



107

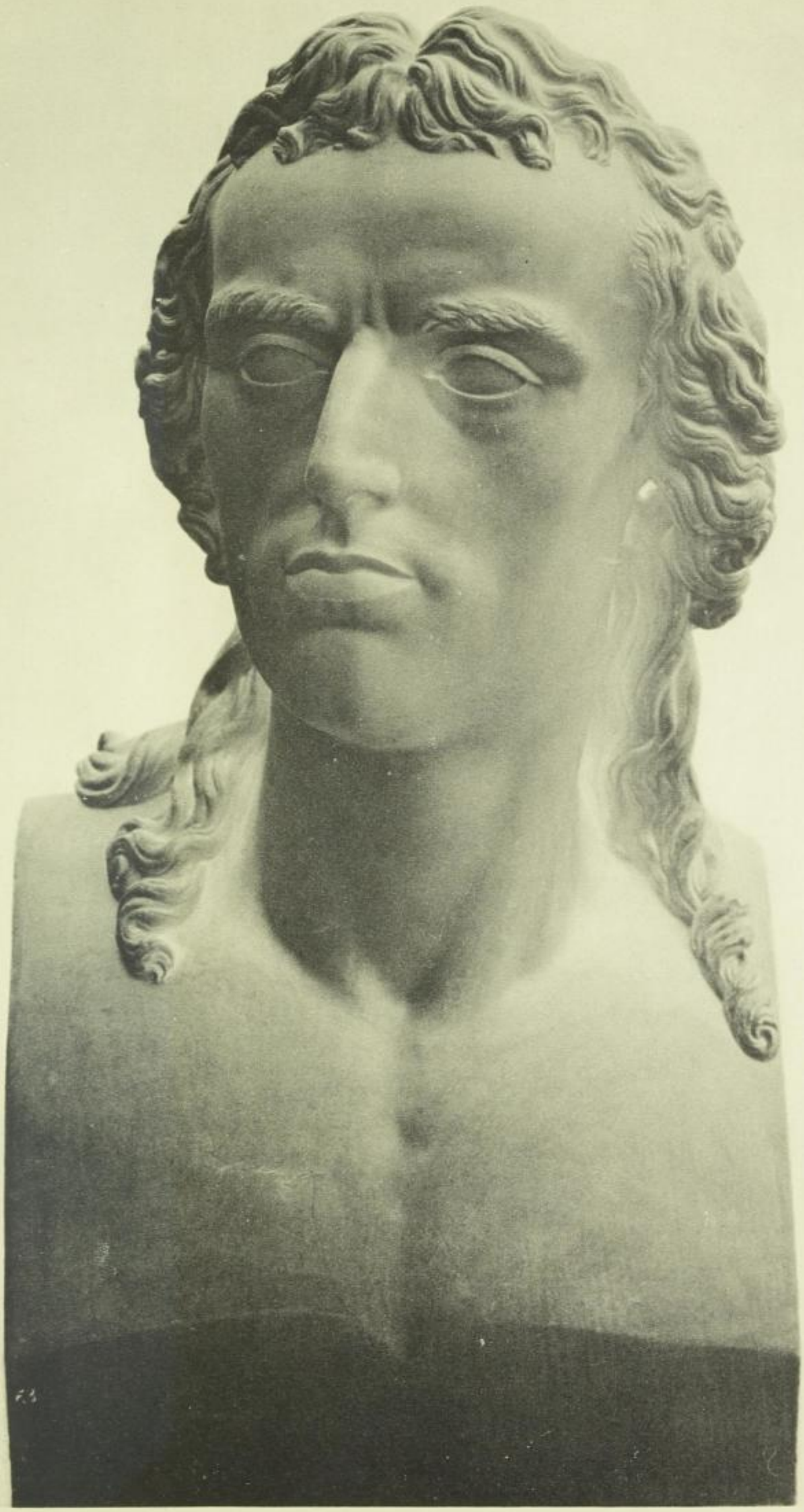
JOHANN HEINRICH DANNECKER (1758-1841)

Ariadne auf dem Panther. 1814. Frankfurt a. M., Ariadneum. Mit gütiger Genehmigung des Freiherrn von Bethmann, Frankfurt a. M. Phot. Collischonn, Frankfurt a. M.

108

JOHANN HEINRICH DANNECKER (1758-1841)

Schillerbüste. Gipsabgusz des Originals. 1805-1810. Weimar, Bibliothek. Phot. Held, Weimar.



28.–