

BAROCK UND ROKOKO

Die Zier von der Renaissance bis zum Rokoko

Der Wandel des Formwillens ist jetzt übersichtlich am Ornamentstich abzulesen, der, ein echtes Kind der Neuzeit, der Baukunst und dem Kunstgewerbe auf dem Papier die Motive vermittelt, die im Mittelalter die lebendige Tradition der Bauhütte vererbt hatte.

Bis zur Mitte des 16. Jh.s herrscht die Grotteske, deren Hauptelement das im Sinne der klassischen Hochrenaissance aus der Natur gewonnene, aber über sie erhöhte Akanthuslaub ist (42). Nach 1540 magert es ab und kommt der Maureske entgegen, die um 1550 die herrschende Zierform wird (43). Sie zieht die Blätter zu abstrakten Schwüngen zusammen und wandelt deren erfahrene Bewegtheit in eine erfundene. Diese Entfremdung von der Natur vollzog sich zum erstenmal, wie A. Riegl in einer vorbildlichen Untersuchung gezeigt hat, nach der Erschöpfung der Antike, also besonders während des 5. Jh.s n. Chr. in Byzanz und Ägypten, wo das später vom Islam aufgenommene und durch seinen ganzen Herrschaftsbereich verbreitete Ornament der Maureske oder Arabeske geprägt wurde.

Es ist fast ein Jahrtausend auch vom Abendland nicht beachtet worden, bis dieses, als seine eigne Klassik erschöpft war, in eine der Entstehungszeit der Maureske verwandte stilgeschichtliche Lage kam und nun diese Form aufgriff, die im Blatt dasselbe vollzieht wie die Nachgotik in der Figur: Die Wandlung der organisch-natürlichen in eine anorganisch-abstrakte Bewegung. Deshalb kann die Maureske das Ornament der manieristischen Nachgotik genannt werden.

Eine Zukunft konnte diese Lehnform nicht haben, deshalb wurde sie gegen Ende des 16. Jh.s in Deutschland von einer Neuprägung, einem jungen, unverbrauchten Formkörper abgelöst, dem Beschlagwerk (44). Es besteht aus Bändern oder Leisten,



42. Barthel Beham, Grotteske,
um 1530.



43. Hans Holbein d. J., Entwurf zu einer
Kanne mit Mauresken, um 1537.

die, als seien sie aus Holz oder Eisen, dem Grunde aufgenagelt zu sein scheinen. Eine uralte handwerkliche Zweckform wird plötzlich zur zweckfreienzierform und zum Träger der ornamentalen Entwicklung erhoben. Dieses Beschlagwerk ist mit seinen einfachen, unegliederten, bewegungslosen Leisten eine Grund- und Anfangsform, wie in der Frühromanik das Würfelkapitell. Es steht auf der gleichen Stilstufe wie die Summe bewegungsloser, klar voneinander geschiedener Kuben, aus denen etwa das Augsburger Rathaus 1614—1620 errichtet wurde. Wie dieses „reine“ Architektur, ist das Beschlagwerk „reines“ Ornament, enthält keinerlei lockernde und bereichernde Entlehnungen aus der Natur. So ist um 1600 in der Zier wie in der Baukunst der Grund für eine neue Entwicklung, die zum Barock führende, gelegt. Sie beginnt in der Zier damit, daß das anfangs einschichtige Beschlagwerk mehrschichtig und an den Enden gekrümmt wird. In dieser Gestalt wird es von den Goldschmieden an Kannen, von den Schreibern an Schränken und Holzgetäfel verwandt. Die Baumeister setzen es als „Schweifwerk“ auf die Schrägen der Giebel, verbinden es mit Voluten und Obelisken und lösen so deren Silhouetten auf (38).

Auf das Übereinanderlegen mehrerer Schichten folgt ihre



44. Ornamentstich: Beschlagwerk.
1596.



45. Ornamentstich: Anorpelwerk.
Um 1640.

Durchstoßung durch die Aufbiegung und Einrollung der Enden der „Beschläge“, die dadurch zum „Rollwerk“ werden, in dem der Norden wieder einmal aus abstrakter Phantasie seltsame und hintergründige Gebilde erstehen läßt.

Nachdem das starre Beschlagwerk im Schweif- und Rollwerk mit Bewegungen erfüllt worden ist, wandelt es um 1620 seinen Aggregatzustand, wird zähflüssig und treffend als Anorpelwerk bezeichnet (45). Wie der Anorpel ein Zwischending zwischen Knochen und Fleisch ist, so hält diese kuriose Bier die Mitte zwischen anorganisch-abstrakten und naturhaften Dingen, bildet Fratzen, Masken und ohrmuschelähnliche Formen. Solche seltsame Launen der Kunst sind aus einer geheimnisvollen Zielftrebigkeit der Entwicklung zu begreifen. Wie in jedem formgeschichtlichen Ablauf hat die gebundene, ruhende und naturferne Form des Beginns die Entleerung (das ihr innewohnende Ziel) des Bewegten, Gelösten und Naturnahen. Das Anorpelwerk ist, seinen Meistern unbewußt, nach einem gehei-



46. Ornamentstich: Anthuswedel.
1681.



47. Ornamentstich: Wandelwerk.
Um 1720.

men Plan des Walters der Geschichte das Mittel und die mittlere Phase zur Verwandlung des Beschlagwerks in das Anthuslaub des Hochbarocks. Deshalb führt die Entwicklung den seltsamen, zwischen Anorganischem und Organischem vermittelnden Zwitterstoff des Knorpels ein, in dem die ursprünglich starre Form mit Beulen und Schwüngen zur bewegten streben kann. Um 1630 treten zuerst an den Volutenendigungen dieser Schwünge kleine Blättchen auf, den ersten Palmetten auf dem Würfelkapitell vergleichbar, bis das Laub auf die Kernformen übergreift und endlich um 1670 das ganze Ornament in den großen, mächtig rauschenden Anthuswedel verwandelt, die dem Pathos des Hochbarocks Gleichnisse schaffen (46). Sie entsprechen in der Entwicklungsstufe den Palmettenfächern, in die sich das Würfelkapitell schließlich aufgelöst hatte (I, Abb. 62),

nur haben sie, dem Willen des Barock entsprechend, mehr Fülle und pomphafte Bewegtheit der Massen. Wieder hat ein Weg sein Ziel erreicht, wieder muß die Entwicklung auf neue, unverbrauchte Formkörper übergehen. Das Band tritt wieder auf, wie immer, wenn eine gelöste, naturhafte Form durch eine gebundene, abstrakte ersetzt werden muß (um 1260 nach dem Naumburger Realismus, um 1600 im Beschlagwerk), und bildet jetzt das Wandelwerk, auch aus schrägen Bändern Gitter (47). Dazu tritt die Muschel, die ursprünglich eine plastisch gewordene Palmette ist. Das sind die Zierformen, mit denen die Régence, so genannt nach der Regentschaft für den unmündigen Ludwig XV. von Frankreich, den Hochbarock ablöst. Die Franzosen bezeichnen die Stilphasen dieser Zeit nach ihren Königen, der reife Barock heißt also Louis quatorze (1643—1715). Auf die Régence (1715—1723) folgt das Rokoko als Louis quinze (1715—1774), das sich im Louis seize (1774—1792) als Zopfstil mit Motiven des im Empire, im Kaiserreich Napoleons zur Herrschaft kommenden Klassizismus durchsetzt.

Das Rokoko ist ein Zierstil, dessen Namen man nicht auf seinen Träger, die Baukunst des Spätbarock übertragen sollte. Sein Name kommt von seinem Hauptmotiv, der Rocaille.¹⁾ Es löst die Muschel der Régence ins Asymmetrische, die Bänder in zarte, wieder naturnahe Zweige, überhaupt alles Strenge und Gesetzmäßige in das Spiel launiger Willkür (48). Während jede Barockform gegen einen Widerstand anzukämpfen scheint, verspielt und verschäumt die des Rokoko widerstandslos in heilerer Grazie.

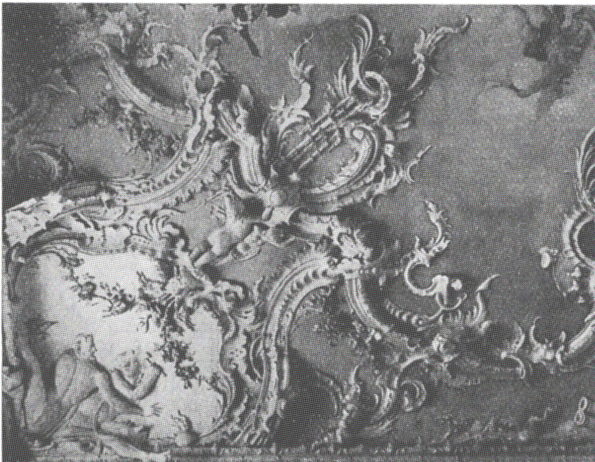
Frankreich war das Gebiet des Ursprungs, aber nicht der Blüte und Reife des Rokoko. Dieses wie Champagner moussierende Ornament konnte nur aus dem graziösen esprit der Franzosen entstehen, aber wenn es einen ganzen Raum ergreifen, seine Wände in einen Taumel spritzigen Schaumes auflö-

¹⁾ Verkleinerungsform von roc = Fels. Ursprüngliche Bedeutung: Muschelwerk in Grotten, davon abgeleitet Rokoko.



48. Rokoko-Kartusche (Stuck) aus der Kirche Neu-Birnau.

sen will, widerseht sich ihm die *raison*, der französische Rationalismus, dem Klarheit über alles geht. Deshalb bleibt die Rocaille auf Unterbrechungen der im Ganzen immer geschlossenen Wandfelder (*panneau* oder *Panel*) beschränkt. Erst Deutschland entwickelt sie zu ihren äußersten Möglichkeiten, läßt auch das strukturelle Gerüst, die Rahmen der Wandfelder und Türen wie die Gesimse beschwingt sich wellen. In den Fest- und Wohnräumen der Schlösser sprühen die Rocail-



49. Dedene in Schloß Brühl a. Rh. 1740—48. Balth. Neumann.

len und Ranken über die Wände und tändeln wie im Winde flatternd bis in die Decke hinauf (49). Wenn dann noch, wie in den jetzt beliebten Spiegelskabinetten, der Rest der festen Wand mit Glas bedeckt wird, in dem das Spiel der Gegenwand sich wiederholt, so ist ein Letztes in der Auflösung der Wand, in phantastischer Verunklärung des architektonisch Gegebenen durch das Ornament erreicht.

Die Baukunst des Barock

Barock kommt von der portugiesischen Bezeichnung *barocco* für schiefe und seltsam geformte Perlen, bedeutet also das Absonderliche und Übertriebene und war ursprünglich ein Schmähsname wie der Begriff „Gotik“.

Der Begriff „Barock“ wird in drei verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Erstens bezeichnet er die Kunst etwa von 1630—1700, in der gewaltige Kräfte gegen Widerstände zu kämpfen und sie zu überwinden scheinen. Das gilt für Bilder, in denen wie in Abb. 66 eine Diagonalebewegung, eine Dynamik, die statische Senkrechte des Marienkörpers durchstößt, wie von Bauten (Abb. 55, 61), in denen gewaltige Vertikalkräfte in Pilastern aufrauschen, mit den horizontalen Gesimsen kämpfen, um durch die gewaltigen Voluten der Turmhelme oder der Giebel, Statuen und Vasen vor dem Dache ins Unendliche auszufließen.

In der zweiten Bedeutung wird diese Kraftentladung des 17. Jahrhunderts auf verwandte, dynamische, einer statischen Klassik folgende Epochen übertragen. Man spricht von einem antiken Barock im Hellenismus des 3. Jahrhunderts v. Chr. (I, S. 42, 50, Abb. I, 27, 36), von Ansätzen zum Barock im Ausgange der Romanik und staufischen Klassik (S. 53), vom ersten spätgotischen Barock um 1470 (Abb. 25, S. 41) vom zweiten um 1520 (S. 53, Abb. 34), vom Vorbarock Michel-

angeloß ebenfalls um 1520, vom Neubarock am Ende des 19. Jahrhunderts).

In der dritten Bedeutung bezeichnet der Begriff die Periode von 1580—1750, von der allein der Gipfel, der Hochbarock, von etwa 1630—1700 der ersten Bedeutung des Begriffs, der Kräftefülle entspricht. Die Spätzeit, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, heißt Rokoko und läßt die Kräfte spielerisch zerschäumen und zersprühen. Die Frühzeit von 1580—1630, die man Frühbarock nennen kann, bringt noch statische Gebilde, die früher der Renaissance zugesprochen wurden. Insgesamt enthält die Periode einen typischen Formablauf von ruhenden Gebilden als Ausgang über ihre Erfüllung mit Bewegung bis zu deren Zersetzung. Er entspricht dem Wandel von der ruhenden Romanik über die dynamische Hochgotik bis zu deren Selbstauflösung.

Der Beginn der Periode brachte seit 1580 die Umkehr von der krausen, kleinteilig reichen Form des Manierismus zu ernster, strenger, monumentaler Großformigkeit. Diese Reduktion wurde in der Bildkunst sichtbar mit der wieder auf die Hochrenaissance zurückgreifenden Monumentalität des zwischen Mailand und Malta tätigen Malers Caravaggio, wie auch in den Fassaden etwa eines Bignola (Abb. 39). Neben ihm setzte in der Baukunst zuerst Spanien den neuen Stil seit 1563 mit dem düsteren Königsschloß Escorial auf der Madrider Hochebene. England kehrte von dem kleinteiligen, manieristischen Tudor-Style zu einem breitflächigen Klassizismus im Gefolge Palladios mit den Bauten von Inigo Jones (1572—1651) um. In Deutschland zeigen den monumentalen Stil die Rathäuser zu Augsburg (1614—20) und Nürnberg (1616—22) und das Schloß zu Wschaffenburg (1605—14). Die zahlreichen Entwürfe des Stadtbaumeisters Elias Holl für das Rathaus zu Augsburg (50) führen von der Anlehnung an die der Spätrenaissance angehörenden italienischen Erben des Palazzo-Baues zu der eigenen und eigentümlich deutschen Lösung, die nach



50. Elias Holl, Rathaus zu Augsburg, 1614—1620.

Holls eigenen Worten ein „heroisches Ansehen“ haben sollte und die eine völlig rationale Klarheit erreicht. Im Grundriß schneiden sich zwei große Säle, im Aufbau durch Giebel und Türme betont, zwischen denen die füllenden Räume in den Winkeln zurückbleiben. Das Äußere gibt eine „reine“,

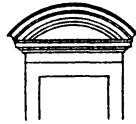
schmucklose, nur durch die wechselnden Verhältnisse der Fensereinschnitte belebte Architektur. Hier wie in der mächtigen, ernstesten, aus dem Typus der Wasserburg entwickelten Vierturmanlage des Wschaffenburger Schlosses von Georg Ridinger und verwandten Bauten ist nach der verwirrenden Kleinteiligkeit des Manierismus wieder eine strenge, junge Form gefunden, auf der eine neue Entwicklung, die des Barocks aufbauen kann. Diese Werke dürfen deshalb, obwohl sie die Form noch in der Ruhe geben, auch Frühbarock genannt werden.

Die aus der Hochrenaissance stammenden monumentalen Ruheformen des Frühbarocks wurden seit 1630 mit Bewegung und Kraft erfüllt und in den Hochbarock gewandelt. Dieser hat die Verehrung der Renaissance für die Antike geerbt. Aber der Zwang zum lebendigen Wandel ist stärker als die Macht des Vorbildes. Man nimmt sich immer größere Freiheiten von den Regeln der Theoretiker und muß von den Klassizisten den Vorwurf der Willkür hören. Dadurch kam der Barock in Verruf, bis er vor etwa fünfzig Jahren eine Ehrenrettung erfuhr, als die zeitgenössischen Baumeister einen Neubarock suchten und zugleich die Historiker diesen Stil als eine Großtat schöpferischer Phantasie erkannten.

Der Wandel von der Renaissance zum Barock sei zunächst in einem einfachen Motiv, dem Giebel verfolgt, wie er als Abschluß von Portalen, Fenstern und Fassadenteilen vorkommt (51). Das Mittelalter kannte ihn nur als Abschluß der mit einem Satteldach gedeckten Gebäude oder als steil steigenden Wimperg (I, S. 107). Die Römer und die Renaissance haben ihn vom Tempel, wo er in seiner waagerechten Fußlinie die Grundform der Klassik, die Linie des Horizontes, der Erde gibt und sie mit den stets flachen Schrägen variiert, als Zierglied an Fassaden übernommen. Das 16. Jh. setzt solche Giebel über alle Fenster (Pal. Farnese Rom, Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses, Abb. 28, 30). Sie sind eine Summe selbständiger, in sich geschlos-



Dreiecksgiebel



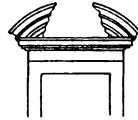
Segmentgiebel



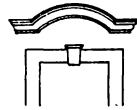
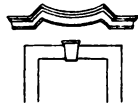
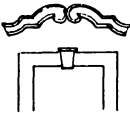
verkröpfter
Dreiecksgiebel



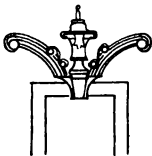
gesprengter
Dreiecksgiebel



gesprengter
Segmentgiebel



Wellengiebel (Universität Breslau.)



umgekehrter, gesprengter
Segmentgiebel.



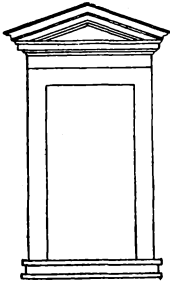
München Palais
Preysing.

51. Entwicklung des Giebels vom 16. bis ins 18. Jh.

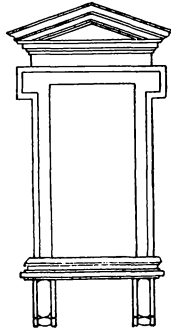
fener Teile. Es sind Dreiecksgiebel oder mit einem Stück eines Arcifess geschlossene Segmentgiebel, wie sie die französische Renaissance über Nisaliten (vor die Hauptfläche vorgezogenen Fassadenteilen) bevorzugt (Louvre in Paris). Seit etwa

1600 werden Dreiecks- und Segmentgiebel verkröpft, d. h. die Seitenteile, die über den vor der Wandfläche stehenden Pilastern oder Halbsäulen liegen, werden vorgezogen. Der nächste Schritt der Entwicklung tilgt den hinter den vorspringenden Ecken verbindenden Teil, so daß der gesprengte Giebel entsteht, der die ursprünglich geschlossene zu einer in den Raum geöffneten Form umbildet. Weiterhin wird in der ersten Hälfte des 18. Jhs der gesprengte Giebel gewellt, zuerst mit einer einfachen, zur Wand parallel laufenden Kurve, dann mit einer komplizierteren, die sowohl auf- und ab-, wie vor- und zurückschwingt. Eine Reihe solcher Giebel, die sich über eine Fassade hinwellen, wird nun nicht mehr als eine Summe selbständiger Teile, sondern als ein Fließen, ein einheitliches Ganzes gesehen. Renaissance und Barock haben also denselben Formkörper, dessen Spätform sich in folgerichtiger Entwicklung aus der Frühform herausgebildet hat. Der Barock ist eine Evolution aus der Renaissance, während diese von der Gotik durch eine Revolution, durch einen plötzlichen Bruch und die Schöpfung neuer Formkörper geschieden war. Die Frühform: Renaissance, verhält sich zur Spätform: Barock, wie Ruhe zur Bewegtheit, Vielheit zur Einheit, geschlossene zur offenen Form, flächenhafte zur tiefenhaften Form, Klarheit zur Unklarheit. Die vier letzten Begriffspaare sind Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ entnommen, einem pädagogisch meisterhaften Buch, das wie kein anderes Formen zu sehen lehrt. Diese Begriffe sind hier aus dem Gegensatz von Renaissance und Barock entwickelt, gelten aber für alle Evolutionen, so für die von der Romanik zur Gotik führende wie auch schon für die der bronzezeitlichen Zierkunst, aus der wir sie zuerst andeuteten. Den entsprechenden Vorgang in der Fensterformung zeigt Bild 52. Anfangs eine völlig klare Ruheform, im „Ohrenfenster“ eine Komplizierung der Umrisse, im Spätbarock ein fließender, schwingender, vielfach gebrochener Umriss, der die Teile zur Einheit verschmilzt.

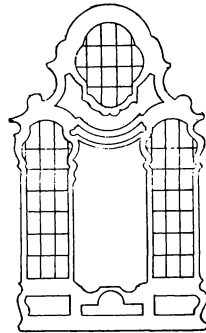
Nach der Klärung des Grundvorgangs sei die geschichtliche



16. Jh.



17. Jh.



1. Hälfte 18. Jh.

52. Entwicklung des Fensters.

Entwicklung skizziert. In Rom hatten Lorenzo Bernini und Francesco Borromini seit etwa 1630 den kraftvoll bewegten Hochbarock durchgesetzt. In Deutschland lähmte nach der verheißungsvollen Klärung und Festigung der Frühbarockformen durch Elias Holl und andere um 1600 der Dreißigjährige Krieg alles Kunstschaffen. Nach dem Friedensschluß fehlte es an geschulten einheimischen Kräften. Von 1650—1680 fielen fast alle Bauaufgaben Ausländern: Italienern, Niederländern und Franzosen, zu. In der nächsten Generation zwischen 1680 und 1710 traten bedeutende Deutsche neben jenen auf, nach 1710 aber beherrschten die Einheimischen fast allein die zu wunderbarer Fruchtbarkeit aufblühende deutsche Baukunst, die jetzt erst, zur Zeit des Spätbarock, den Hochbarock, besonders in der stark bewegten Form Borrominis aufnahm und über dieses Vorbild weit hinaus steigerte. Wieder ist es, wie in der Spätromanik und Spätgotik eine Spätphase, in der Deutschland das Höchste leistet und selbständig an die Spitze Europas tritt. Getragen wurde dieses Schaffen von einer beispiellosen Bauleidenschaft, die fast alle Residenzschlösser und zahllose Kirchen für Klöster und Städte neu errichtete und selbst den Baueifer zu Beginn des

11. Jh.s, dem die große Zahl frühromanischer Kirchen zu danken war, weit hinter sich ließ. In der Frühzeit des 18. Jh.s war neben der Musik die Architektur, nach Friedrich Schlegels Wort, die „gefrorene Musik“, der vorderste geistige Ausdruck der Deutschen, der erst zu Ende dieses Jahrhunderts von der Literatur abgelöst wurde.

Im Hochbarock hatten weder in den Bildkünsten ebenbürtige oder auch nur zweitrangige deutsche Namen neben Rubens und Rembrandt gestanden, noch war die Baukunst lebendig gewesen. Selbst die eingewanderten Fremden wurden unmodern. Das wird am deutlichsten an den Fassaden, mit denen Deutschland, der alten nordischen Liebe zum Turm folgend, dem Gesù-Typus die mittelalterliche Zweiturmfront einschmolz. Die Stiftskirche zu Rempten etwa, von Michael Beer 1651 begonnen, von dem Italiener Giovanni Serro 1666 vollendet, hält sich, während in Italien der Barock auf dem Gipfel steht, in Formen, die noch zurückhaltender sind als selbst Holls Bauten um 1600. Die Teile werden durch Gesimse und Balustraden (von Baluster = Geländerstütze) streng voneinander geschieden. Sie sind in sich ruhende Kuben. Die Wand wird durch Pilaster, mit denen die Grenzen der Felder betont werden, zweischichtig. Nur im Zimmerwerk der bauchigen Helme ist etwas bewegende Schwellung. Der Stilstufe nach entspricht diese Fassade Albertis Palazzo Rucelai (27) oder einem hochromanischen Dom (I, 65).

Auf der nächsten Stufe steht der 1704—1712 von Johann Dientzenhofer erbaute Dom zu Fulda (54). Das Portal wie das Mittelresalit schließen mit verkröpften Giebeln über Halbsäulen. Die Seitenteile sind im Untergeschoß dreischichtig eingetreppt, in den oberen ist die Vertikale durch Verdoppelung der Pilaster betont. Aber die Voluten am Obergeschoß des Mittelresalits und an den Türmen haben noch nicht die Kraft, Bewegungsströme durch den Bau zu leiten, die Teile bleiben isoliert.

Die nach 1710 einsetzende Spätstufe wird von der reichsten aller Fassaden, der zu Grüssau in Schlesien gekrönt (55). Sie



53. Stiftskirche Haug in Würzburg,
1670—91 von A. Perini.



54. Dom zu Fulda, 1704—12
von Joh. Dientzenhofer.

schwingt und wallt durch ein Vor- und Zurück in der senkrechten Ebene, durch ein Auf und Ab in der Waagerechten, sie ladet zur Schräganischt, die jetzt mit ihren verunklarenden Überschneidungen und Verkürzungen die richtige, die Hauptanicht ist, während die klassischen Werke nicht viele wechselreiche Blicke, sondern nur einem richtigen, den geraden, in der senkrechten Achse liegenden Standpunkt vom Beschauer verlangen¹⁾. Die abgeschrägten Ranten verschmelzen die Seiten. Die Kapitellbänder und Gesimse, die sich einheitlich über Seiten und Mitte hinwollen, leiten gewaltige Kräfte waagerecht um den Bau, wie die zu den mächtigen Voluten der Turmhelme führenden gedoppelten Ranten=

¹⁾ Die Bilder 53 und 54 sind also eigentlich falsch aufgenommen, sie müssen die reine Frontansicht geben, während Grüssau noch schräger gesehen werden sollte.

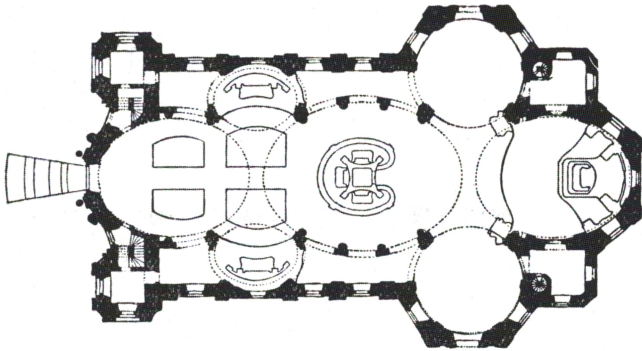
pilafter sie senkrecht steigen lassen. Hier kann nicht mehr ein Schnitt durch die Teile gemacht werden, einer vom anderen abgehoben oder zur Seite gerückt werden. Die Gelenke des Baues sind verschliffen, die Teile zur Einheit, zum Ganzen verschmolzen, wie es schon einmal durch die Gotik geschehen war. Endlich ist auch diese Fassade nicht mehr, was die vorigen waren: reine Architektur. Der Stein ist nicht nur in abstrakte Bewegung, sondern auch in organisches Leben überetzt: in den Blättern der Kapitellbänder, in den Statuen am Portal, den Putten auf dem Gurtgesims, den Nischengruppen, der Passion mit Gottvater, die den Giebel über der Mitte erseht hat, in den Akanthuswedeln auf dem Rücken der Voluten.

Denselben Weg von rational klarer Ordnung zu irrationaler Verunklärung, von in sich ruhenden zu einander durchschwingenden Teilen durchmisst der Grundriß und die ihn spiegelnde Deckenbildung. In der fränkischen Klosterkirche Banz etwa durchschneiden und verschränken sich die elliptischen Gewölbefiguren. Zur reichsten Blüte gelangt der im Gesü gelegte Keim in der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen in Oberfranken, seit 1743 von dem Würzburger Balthasar Neumann erbaut (56). Der basilikale, schlicht zurückhaltende Außenbau verbirgt — Überraschung gehört zu den Kunstmitteln des Barock — einen verwirrenden, in seiner Konstruktion vom Auge kaum mehr zu entzäpfelnden Raum. In der Hauptachse reihen sich drei Flachkuppeln aneinander, so daß sich der Gegensatz zwischen Lonne und Kuppel verschleift. Mit ihren ovalen Fußlinien schneiden diese Gewölbe in die Seitenschiffe, wie wiederum deren Gewölbeansätze vom Auge ergänzt und ins Mittelschiff weitergedacht werden. Wie unter den einander durchflechtenden Netzgewölben der gotischen Spätstufe verschmelzen sich die Bauteile zur Einheit, nur daß jetzt zentrale, zumal Kuppelräume die entscheidende Rolle spielen. Keine Zentralbauten mit dem Kreis, dem Oval, dem Dreipaß (Durchschneidung dreier Kreise), dem griechischen Kreuz als Grundriß werden zumal in Wallfahrtskirchen häufig,



55. Bisterzienferkirche zu Grünau i. Schlef., 1728/35.

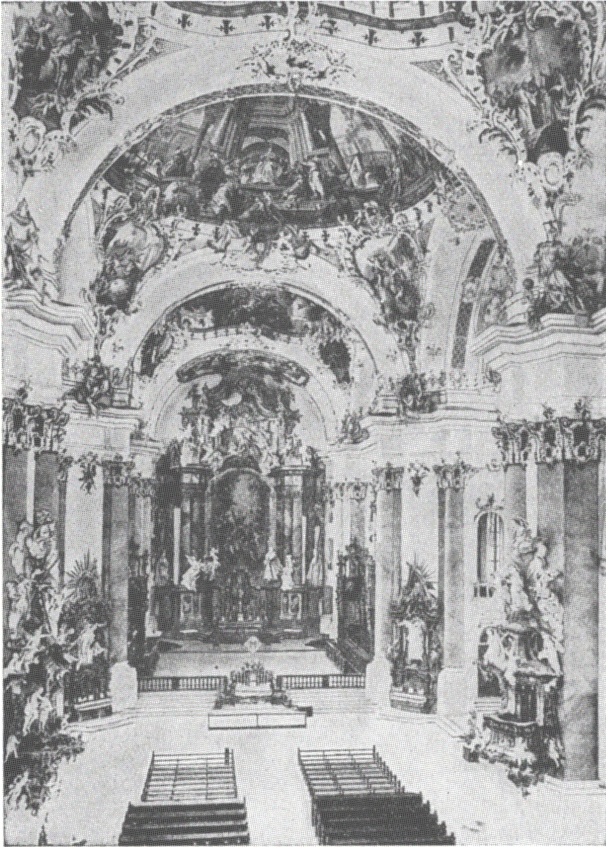
oder der überkuppelte Hauptraum rückt in die Mitte des Langhauses, so daß die alte Gleichgewichtigkeit der Enden wieder entsteht, die von den doppelchörigen Kirchen der deutschen Romanik bevorzugt worden war. Es kommt also jetzt zur höheren Einheit des reinen Zentralbaues der Hochrenaissance und des Wegbaues



56. Wallfahrtskirche Bierzehnheiligen von Balth. Neumann. Seit 1743.

der Gegenreform. Diese Synthese folgt aus dem ganzen Wesen des Barocks. Während die Renaissance die immanenten Werte, Leib und Welt entdeckte, die Gegenreform die transzendenten, eigentlich geistlichen Gehalte betonte, stellt der Barock alles der Welt Immanente und Sinnliche in den Dienst der Überwelt, des Transzendenten und Übersinnlichen. Die Gegenreform hatte das Christentum erneuert, der Barock läßt es triumphieren. Er hat einen besonderen Sakralstil geprägt, der allen Prunk und Pomp der Hochrenaissance ins Phantastische erhöht, die Formen ins Majestätische und Gigantische steigert (57). Der Gläubige wird nicht gedemütigt wie im romanischen Bau, nicht entrückt, wie im gotischen, seine Sinne werden umschmeichelt und umjubelt von verschwenderischem Aufwand an Schwellen und Schäumen, von riesigen Säulen, mächtigem Gebälk, von gleißender Pracht in Marmor und Gold, von Blumenguirlanden und Puttengetümmel. Das Auge wird verwirrt und berauscht, bis dieses rauschhafte Schwelgen im Sinnlichen in einem Taumel umschlägt zur Ahnung des Übersinnlichen.

In schroffstem Gegensatz zu diesem katholischen steht der protestantische Kirchenbau, der den Kultus ohne jeden An-

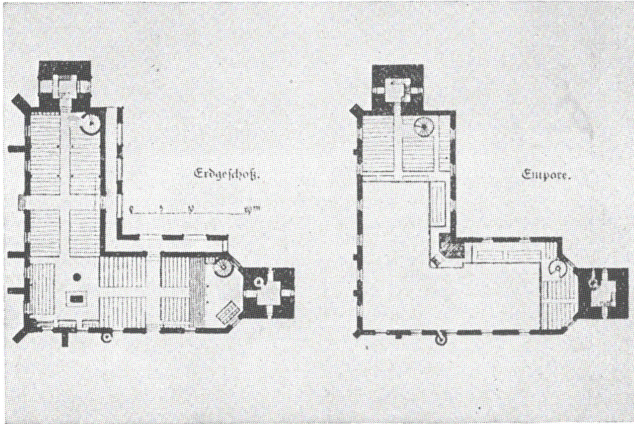


57. Joh. Michael Fischer, Klosterkirche zu Ottofeuren, 1766 geweiht.

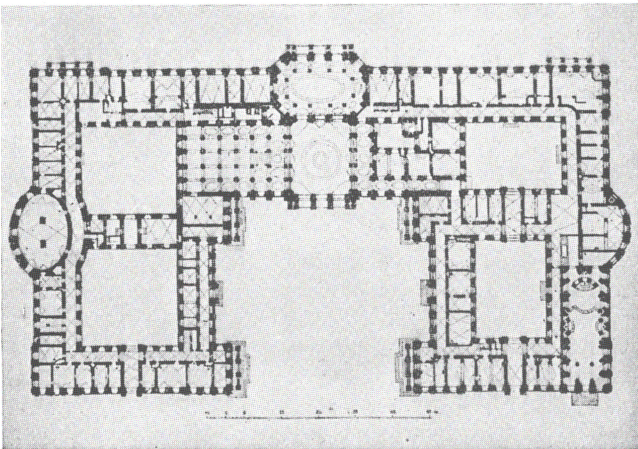
rus des Augensinnes nur auf das Wort und die Musik stellt. „Unsere Frömmigkeit war nicht in dem Bau enthalten, sie hatte sich nur darin aufgehalten“ (D. Bartning). So bauten die Protestanten vielfach Gotteshäuser, die ausschließlich Versammlungsräume ohne alle sakralen Elemente sind, am folgerichtigsten die Herrnhuter Brüdergemeine ihren „Gemeinesaal“ oder Heinrich Schickhardt, der 1601—1608 zu Freudenstadt (58) an einer Marktecke zwei rechtwinklige Säle aneinander stoßen ließ, je einen für Männer und Frauen, die nicht einander, sondern nur den im Winkel am Altar, auf der Kanzel oder am Taufstein stehenden Geistlichen sehen können. Ähnlich nüchtern, rational, nur im Äußeren repräsentabler, sind die 1718 veröffentlichten Entwürfe Christian Sturms für protestantische Kirchen. Diese puritanische Haltung wird freilich vielfach durch die Berührung mit dem Katholizismus gemildert, die sich durch die Übernahme von dessen ehemaligen Kirchen oder durch den Wettstreit mit ihm ergab, der etwa in Dresden neben dem Schloß der katholischen Fürsten die zentrale, 1945 zerstörte, Frauenkirche entstehen ließ.

Das Fürstenschloß war an Stelle der Burgen getreten, als diese nach der Entwicklung der Artillerie ihren militärischen Wert verloren, und als der Repräsentationswille des Fürsten sich steigerte, der im Barock an Stelle des zum Untertanen gewordenen Bürgers, des Schöpfers der Renaissancekultur, zum führenden Kulturträger geworden war.

Das Schloß ist, soweit es nicht die vierflüglige und viertürmige Wasserburg fortsetzt, aus dem Palazzo der Italiener entwickelt. Im 16. Jh. hatte es wie dieser einflüglig meist in einer Straßenfront gestanden. Der Barock verlegt es oft vor die Stadt oder in Vororte (Versailles, Potsdam, Nymphenburg bei München, Ludwigsburg bei Stuttgart, Schönbrunn bei Wien) und gibt ihm die Form des triclinium (Dreilager der Römer zum Speisen im offenen Viereck), dreier die cour d'honneur, den Ehrenhof einschließender Flügel, deren mittlerer meist durch ein Mittelrisalit betont ist (59). Das Vorbild aller barocken Hofpal-



58. Heinrich Schickhardt, Marktkirche zu Freudenstadt, 1601—08.



59. Grundriß des Würzburger Schlosses von Balth. Neumann, 1720—1744.

tungen und Schloßbauten war das Schloß zu Versailles, die Residenz Ludwigs XIV., des *roi soleil*, von Leveau und Hardouin-Mansart mit 415 m Länge bis 1682 errichtet. Wie die katholische Kirche eine überschwengliche Apotheose Gottes selbst ist, so dient der ungeheure Aufwand der Barockschlösser einer Apotheose des Fürsten, der den Individualismus der Renaissance zu einem sich bis zur Gottähnlichkeit überhebenden Übermenschentum steigert. „Die Könige sind nicht allein von Gott verordnet, sie sind selbst Götter“, verkündete 1682 der französische Merz, und es ist wohl die erstaunlichste Paradoxie der Weltgeschichte, daß auch Bischöfe und Äbte großer Klöster, die zu Hirten einer Kirche der Demut und Armut bestellt waren, diesen Fürstenkult übernehmen und mit dem Pomp ihrer Schlösser viele weltliche Herrscher übertrafen. Der geistlichen Dynastie der Grafen Schönborn allein sind die glanzvollen Residenzen zu Würzburg, Pommersfelden, Bruchsal, Wernau, Heusenstamm, Wiesentheid und die zerstörten zu Worms, Mainz und Koblenz, die letztere mit dem bezeichnenden Namen „Schönbornslust“, zu verdanken. Am deutlichsten wird der Sinn dieser Schlösser in Brühl, der Residenz des Erzbischofs und Kurfürsten von Köln. Ein zu zeremoniösem Empfang Raum verschwendendes Treppenhaus, das Kernstück fast aller deutschen Schlösser, hier von Balthasar Neumann, dem Erbauer des Würzburger Schlosses geschaffen (60), zeigt auf dem Absatz, auf dem sich der mittlere Treppenlauf in zwei seitliche Arme teilt, die Büste und Trophäe des Erzbischofs, von der Genien seinen Ruhm künden. Der Huldigung für ihn dient diese ganze Anlage, wie sich im Deckenbilde des Hauptsalles alle Erdteile und der ganze Olymp zu seiner Ehre versammeln. Triumphstimmung herrscht im Schloß wie in der Kirche des Barocks. In beiden genießt sich ein gewaltig gesteigertes Lebens- und Machtgefühl.

Der Barock verdeutlicht wieder, was schon die Vorzeit, die Romanik und die Gotik zeigten, daß Deutschlands Stärke weniger das Moderne, die leichte Erfindung einer Form ist, als ihre Aus-
schöpfung und Vertiefung bis zu den letzten in ihr angelegten



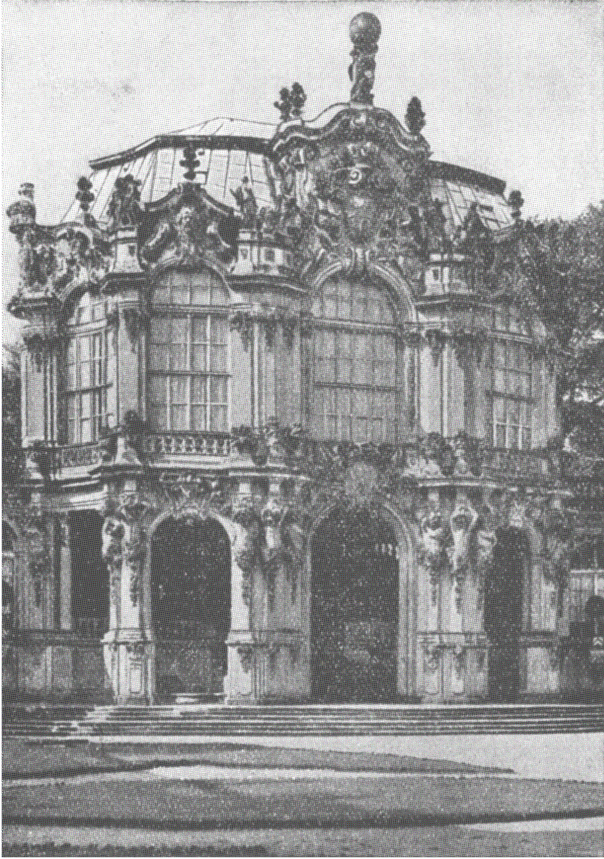
60. Treppenhaus des Schlosses zu Brühl von Balth. Neumann, 1743/48.

Möglichkeiten. Das Schloß zu Versailles ist architektonisch primitiv, verglichen etwa mit dem Bau, in dem der Barock-Absolutismus dem Gedanken und der Form nach das Äußerste erreicht, dem Zwinger zu Dresden, den Daniel Böppelmann von 1711 bis 1722 für August den Starken baute. Als steinerne Festdekoration mit Pavillons und Galerien für die Zuschauer „aller

Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und anderer Lustbarkeiten des Hofes" (Pöppelmann) sollte er nur der Vorhof für einen prunkenden Neubau des Schlosses sein und ist nur mit drei Seiten vollendet. In die vierte baute Semper seit 1846 die Gemäldegalerie. Der groß gedachten Verschwendung in der Planung entspricht der Überschuß und Überschwang der architektonischen Kräfte. Sie dehnen sich in dem Pavillon des Bildes (61) über die Treppe, die das ganze Untergeschoß aushöhlt, steigen durch die Pilaster, sprudeln über dem Gurtgesims in Vasen und über dem wallenden Kranzgesims in Figuren aus, treiben Hermen (Oberkörper von Tragfiguren), Masken, Engel, Wappen und Akanthuswedel aus dem Stein und steigern ihn zu einem Gipfel abstrakten und organischen Lebens, das in dem Mittgiebel strömt und rauscht wie eine Bachsche Fuge.

Weil aber der Stein der Phantasie immer noch Grenzen setzt, dichtet die deutsche Baukunst ihre kühnsten, in keinem Baustoff zu verwirklichenden Träume auf dem Papier. Paul Decker entwarf in seinem „Fürstlichen Baumeister" (1711) die Schlösser, die der Absolutismus bei unbeschränkten Mitteln gebaut hätte, und Jeremias Wachsmuth zeichnete in seinem „Karneval" (62) den Idealraum des deutschen Spätbarocks: Grenzenlos, unübersehbar, nicht ein Raum, sondern eine Durchdringung unzähliger, die aus dem Jrgendwo auftauchen und sich ins Jrgendwo verlieren, deren statische Voraussetzungen sich verbergen, ein völlig irrationales Gebilde voller Geheimnisse und Überraschungen, jedem Franzosen ein Greuel, dem Deutschen ein höchster Wunschtraum.

Vergleicht man diesem Stich Albrecht Altdorfers, des Regensburgers Malers und Baumeisters um 1520 gemalte Geburt Mariä (63), so wird die Entsprechung der Stilstufe deutlich. Hier hat die von der Romanik zur Gotik, bei Wachsmuth die von der Renaissance zum Barock führende Bahn eine klare Ruheform in komplizierte Bewegtheit gewandelt, das Letzte an verunklärnder Verschmelzung der Räume erreicht. Beide Male ist der Raum



61. M. Daniel Pöppelmann, Wallpavillon des Zwinger³ in Dresden. 1716.
1945 schwer beschädigt, seitdem restauriert.



62. J. Wachsmuth, Karneval, um 1740.



63. Albrecht Altdorfer, Geburt Mariä. Um 1520.

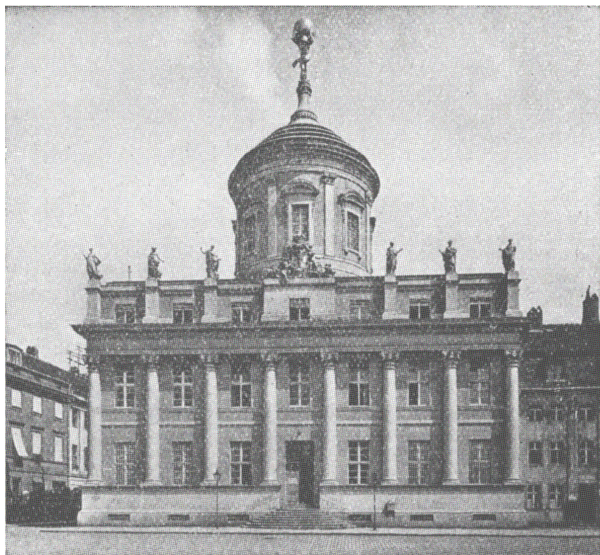
mit seinen Geheimnissen der Rahmen für eine Verzauberung, bei Altdorfer eine Erscheinung fernen biblischen Geschehens in einem gegenwärtigen Kirchenraum, bei Wachsmuth die Verkleidung einer höfischen Gesellschaft zum Karneval, der alles Wirkliche vergessen, jeden seinen Lebenswunsch spielen läßt. Dort ist das Wunderbare sakral, hier profan, aber in der Verzauberung liegt das Gemeinsame wie zwischen mittelalterlicher und barocker Religiosität so zwischen der Kirchen- und der Schloßbaukunst des Barock. Wie die Kirche mit ihrem an alle

Sinne appellierenden heiligen Theater den Gläubigen dem diesseitigen Alltag entrückt, so heben die riesigen Schlösser, die selbst Duodezfürsten sich errichteten, die Bewohner über ihre Mittel und ihre Macht hinaus. Selbsterhöhung und Selbsttäuschung sind die Grundzüge des deutschen Spätbarocks.

Zum Schloß gehört der Garten, vom regelmäßigen der Renaissance zum architektonischen entwickelt, in dem jedem Gewächs durch Säge und Schere eine strenge Form gegeben wird, als sei auch die Natur dem Willen des Herrschers untertan, der sich durch Alleen und Kanäle wie durch Machtstrahlen das Land ringsum unterwirft und es auf sich bezieht.

Vom Fürsten übernehmen der Adel und selbst das Bürgertum die repräsentative Lebenshaltung wie die den Einzelnen steigernde Mode der Mongeperücke und Krinoline und bauen sich Palais mit Kolossalssäulen und -pilastrern, mit schwellenden Voluten, schwingenden Giebeln und verschwenderischer Zier.

Die Nationalcharaktere sind jetzt ausgeprägter als je zuvor. In Italien herrscht ein der südländischen, bis zur Prahlerei pathetischen Rhetorik gemäßer, fast schwülstig üppiger Stil, der vom Katholizismus an Süddeutschland und Österreich vermittelt und hier von der deutschen Neigung zum Irrationalen und Bewegten der Spätstile bis in seine äußersten Möglichkeiten entwickelt wird. Frankreich war seit der Renaissance den Italienern gefolgt, aber als Bernini 1665 nach Paris berufen wurde und hier sein Projekt für den Louvre vorlegte, siegte Perraults Entwurf und mit ihm eine typisch französische Richtung. Sie gehört zu jenem Klassizismus, der fast allen Bauten Frankreichs seit seiner Einigung zum Nationalstaat im 13. Jh. jene rationale Klarheit aufgeprägt hat, die am folgerichtigsten aus der Dichtung des *grand siècle*, des 17. Jh.s, und den Regeln des Boileau spricht. Schon im Mittelalter war es kein Zufall, daß alle Fassadentürme der französischen Kathedralen ohne die ursprünglich geplanten, dem gotischen Vertikalismus gemäßen Helme blieben und in dem Kampf zwischen Vertikale und Horizontale die letztere



64. J. Boumann, Rathaus zu Potsdam. 1753.

siegen ließen. Eine Fassade wie die der Notre Dame in Paris (Bd. I, S. 115) wirkt inmitten der Gotik in ihrer durchsichtigen, stillen Klarheit als Klassizismus, und dieser der lateinischen ratio, der raison im französischen Volkscharakter entsprechende Rationalstil hat sich im Barock noch stärker durchgesetzt, so daß es einen Hoch- und Spätbarock, ein irrationales Wogen und Wallen von Massen in Frankreich nicht gibt und seine Bauten durch alle Epochen der Neuzeit ein verwandtes Gesicht haben. Die Franzosen schaffen anders oder legitimieren ihr Schaffen wenigstens anders als ihre Nachbarn. Die Italiener seit Michelangelo und zumal die barocken Deutschen setzten der Zahl des Renaissancekanons das Gefühl und die Leidenschaft entgegen. Die Franzo-

sen bleiben bei einer strengen Proportionslehre, addieren ihre Bauten aus harmonisch abgestuften „Grundmodulen“, damit der Bau als rational durchrechenbar erscheine. „Beauté fondée sur la raison“ fordert Perrault.

Der französischen ist die holländische Baukunst verwandt, die ebenfalls mehr klassizistisch als barock ist, hier freilich weniger dank dem Ideal harmonischer Rationalität, als infolge der bürgerlich kaufmännischen Nüchternheit des Volkes, die durch den Protestantismus noch gesteigert wurde.

Frankreich und Holland zusammen bestimmten den protestantischen Norden Deutschlands, der eine von Süddeutschland, der italienischen Einflußzone, scharf gesonderte Stilprovinz bildet. Wie schon in der Gotik der reiche, verspielte Schmuck der süd- und westdeutschen Bauten sich von der kargen, nur die Funktion betonenden Großformigkeit Norddeutschlands unterschied, so steht jetzt dessen klare, straffe Disziplin als „preußischer Stil“ neben der rauschhaften, irrationalen Formenfülle Süddeutschlands (64). Nur vereinzelt, etwa mit Sanssouci in Potsdam, greift heitere Grazie auch auf Preußen über.

Die Bildkünste des Barocks

Da die deutsche Kunst während des Hochbarocks fast völlig aussetzt, muß dieser Stil an Beispielen der Nachbarn gezeigt werden. Tizians *Kirschenmadonna* (65), etwa 1505 gemalt und ein typisches Werk der Hochrenaissance, beruht auf deren meistverbreitetem Kompositionsschema, der *figura pyramidale* der aus dem gleichseitigen Dreieck entwickelten Pyramide, deren Seiten Jesus und Johannes sind und die im Haupt Mariä gipfelt. In einer zweiten Schicht, die wie die erste der Bildfläche parallel läuft, sind Josef und, um der Symmetrie willen, ein zweiter Heiliger zugefügt. Eine stille Harmonie ist gewonnen.

Rubens hat viel nach Tizian kopiert und dennoch seine hl. Familie (zwischen 1632 und 1634) in Gestalt und Gehalt ganz



65. Tizian, Kirchenmadonna. Um 1505.



66. P. P. Rubens, Heilige Familie, um 1633.

abweichend gegeben (66). Die Spitze des Dreiecks ist nach rechts verschoben, seine linke Seite durch die Bewegung Johannis aktiviert, als Diagonale zu dem entgegenkommenden Blick Mariä und der linken Hand Josefs zur herrschenden Linie im Bild geworden, wie überhaupt der Barock solche Schrägen fast stets zu bewegungshaltigen und den Blick führenden Bahnen steigert. Die Fläche ist durch die bei Tizian vermiedene, verunklärnde Überschneidung Mariä durch das Christkind wie durch das Hintereinander der Köpfe von Johannes, der Mutter Anna und Josef zur Tiefe geweitet. Nicht mehr die geklärte Ruhe, sondern die kraftvolle Wölbung der Leiber und Gewänder, das Gegeneinander der Bewegungen, insgesamt eine Handlung statt eines Zustandes wird genossen. Zugleich hat die Linie ihre klärende und umgrenzende Kraft verloren. Die in breiten Flächen verfließende Farbe ist zur Hauptträgerin der Bildwirkung geworden.

In anderen Werken sucht der Barock wie die leibliche auch die seelische Bewegtheit, den heftigen Affekt. In den verzerrten Gesichtern der von Löwen angefallenen Jäger des Rubens liegt dessen Grund in einem sichtbaren Geschehen. Ebenso heiß kann die Leidenschaft sein, wenn sie aus unsichtbarer Quelle, aus visionärer Schau des Jenseitigen kommt (67). Die Mystik blüht wieder, aber ihre höchste Stufe ist nicht „sunder Wilde“, rein spirituell, wie im 14. Jh. Das Himmlische löscht das Irdische nicht mehr aus, nachdem die Renaissance es gewonnen hatte. Es konnte nicht mehr geleugnet, es konnte nur, gleich der in den Barockkirchen bewahrten prunkenden Festlichkeit der Renaissancebauten, in den Dienst des Jenseitigen gestellt werden, indem es bis zur Ekstase aufgepeitscht, bis an jene Schwelle gesteigert wurde, an der das Sinnliche außer sich gerät und ans Über sinnliche reicht. Es zeugt von der Weisheit des Katholizismus, daß er sich nicht gegen die Zeit stemmte, sondern den Lebenshunger und Willen zur Selbststeigerung nicht nur duldete, sondern förderte, indem er diese Kräfte auf seine Ziele lenkte und sie einer blendenden Propaganda dienstbar machte. Mit ihr überwand er noch einmal den



67. Joh. Georg Bishofer, *Maria Immaculata*, 1730.



68. Epib Quirin Wsam, *Engel vom Hochaltar in Osterhofen*, 1733.

Rationalismus der Aufklärung, gewann zum letztenmal die Macht über die Geister und schuf den letzten Sakralstil des Abendlandes, die gewaltige Synthese, in der sich die Bejahung alles Diesseitigen und Sinnlichen durch die Renaissance mit dem Jenseitswillen der in der Gegenreform erneuerten Gotik verschmolz. Aus dieser Haltung, die wie alles Barocke voller Paradoxien ist, kann es verstanden werden, wenn etwa in der hl. Theresia des Bernini verzückte Schau des Himmlischen und leibliche Wollust verschmelzen, wenn Geist und Leib sich zugleich dem Heiligen vermählen, oder wenn Heilige oder Engel (68) einen saftig prangenden, sehr lebensdurstig anmutenden Leib zeigen und ihre Augen doch mit dem im Barock so häufigen „himmelnden“, uns in seiner Pathetik so schwer verständlichen Blick die Mächte des Jenseits suchen.

Wieder geht der protestantische Norden andere Wege als der Weigert, *Stilunde II.*

Katholizismus, wenn neben der Musik, der eigentlichen Kunst des Protestantismus, der Name des über allen konfessionellen Bindungen stehenden Rembrandt (1607—1669) hier genannt werden darf. Er begann mit lauter Pathetik, um später seine Menschen immer mehr in sich hinein zu wenden und über ihr Fühlen nicht mehr mit der Geste, sondern mit einem fast übersinnlichen, aus geheimnisvollen Quellen strahlenden Licht auszusagen, das als Gleichnis des Unsinnlich-Seelischen, obschon jenseits aller Dogmen, die wunderbarste Frucht christlicher Geistigkeit ist.

Deutschland hat in der Tafelmalerei den Rubens und Rembrandt oder den aus der klaren Rationalität des französischen *grand siècle*, des 17., stammenden Malern Poussin und Claude Lorrain nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Aber in Deutschland gipfelt im Spätbarock die Freskenmalerei. Schon im Mittelalter geübt, verschmilzt diese Malerei (*al fresco* = auf das Frische) ihre Farben dem Feinputz der noch nassen Mörtelflächen. Nach dem Entwurf auf einem „Karton“ muß sie in Abschnitten, die mitunter in Rissen des Putzes sichtbar bleiben, rasch vor dem Trocknen des Malgrundes aufgetragen werden. Korrekturen sind kaum möglich. Diese Wand- und Gewölbemalerei kann sich, wie in Raffaels Stenzen des Vatikan der Architektur unterordnen und ihre Gliederung betonen, oder sie kann sie durch ihr Eigenleben durchbrechen, wenn sie über der gebauten eine gemalte Scheinarchitektur errichtet und diese mit perspektivischer Illusion aufhebt, im eigentlichen Sinne dieses Wortes in den Himmel öffnet. Diese Aufsprengung des Baues bereitete Mantegna im späten 15. Jahrhundert vor. Michelangelo hatte die Decke der sixtinischen Kapelle im Vatikan in eine Scheinarchitektur verwandelt, die Propheten, Sibyllen, Ignudi (Nackte) und alttestamentliche Szenen trug. In der Domkuppel zu Parma hatte Correggio nach 1526 im Vorbarock den „Himmel in den Dom hereinbrechen lassen“. Diese Weitung des Irdischen ins Überirdische machte der Jesuiten-



69. Gottfried Bernhard Göz, Engelskonzert. Fresko über der Orgelbühne der Klosterkirche Birnau am Bodensee.

pater Andrea Pozzo aus Trient (1642—1709) mit seiner Decke in St. Ignazio in Rom zur Grundlage auch der deutschen Architekturmalerei des Spätbarocks. Hatte diese im 17. Jahrhundert noch isolierte Bildfelder gegeben, so verschmolz sie nun, Deutschland wieder in einer Spätphase zur Führung erhebend, die Raumteile und alle Künste zum Gesamtkunstwerk. Skulpturen und Ornamente aus dem leicht bildsamen Stuck überschwingen die Gesimse und Grenzen. Keine Kunstgattung wirkt mehr für sich. Alle vereinigen sich zu einem dem Beschauer berauschenden orchestralen Zusammenklang. Die Decke öffnet sich, den Gläubigen entrückend, in den Himmel, in dem der Barock das Gottesreich lokalisiert und in dem die heiligen Gestalten und Geschichten wie in einem heiteren Fest sinnfällig gemacht sind. In den Schlössern verwandelt sich die Decke in den Olymp, dessen Götter mit den dem Fürsten huldigenden allegorischen Figuren der Weltteile erscheinen. So tritt neben die sakrale eine profane Selbstverzauberung, die auch dem Duodezfürsten eine riesige Machtfülle illusioniert. Das katholische Prinzip, den Gläubigen mit Sinneneindrücken zu überschütten, um ihn in einem Taumel zum Erlebnis des Übersinnlichen mitzureißen, diese Verschmelzung christlicher Spiritualität mit anti-heidnischen Kunstmitteln gipfelt im Deckenbild des Klosters Benediktbeuren in Oberbayern mit der Paradoxie des Christus, dem Apollo den Kranz aufsetzt. Die Meister dieser Deckenbilder, deren bedeutendste die Österreicher J. Michael Rottmahr (1654—1730) und Daniel Gran, die Bayern Cosmas Damian Asam (1686—1739) und Johann Baptist Zimmermann (1680—1758) waren, gehören zu den größten Deutschen und sind doch dem Allgemeinbewußtsein noch fremd.

Die Plastik, nach langer Unfruchtbarkeit um 1700 wieder zu blühendem Schaffen erwachend, teilt durch die Altäre im Chor oder inmitten der Wallfahrtskirchen dem ganzen Raum ihre jubelnd verzückte Bewegtheit mit, „bringt die Spannung der Architektur zur Entladung“. Die Himmelfahrt der von

Engeln emporgetragenen Maria auf dem Hochaltar in Rohr (Bayern) von Egid Quirin Asam (70) verblüfft durch die Aufhebung aller Gesetze der Plastik in der exaltierten Verzweiflung der Apostel, dem verzückten Aufschweben der Jungfrau. Donner, Stammel, Feuchtmayer, die Brüder Asam, Günther, Permoser (der Bildhauer des Dresdner Zwingers) und Schlüter, durch die Masken am Berliner Zeughaus und das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten berühmt, sind die wichtigsten Bildhauer des deutschen Spätbarock.

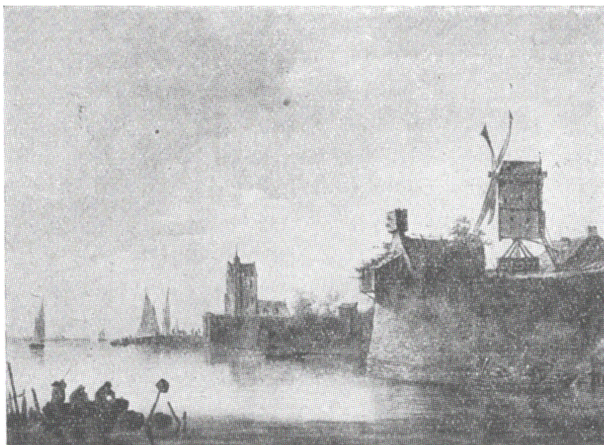
Das Hauptmittel zur Verbindung der Architektur mit den Bildkünsten ist die Stuckbildnerei. Schon die spätromanischen Apostel an den Chorschranken von Halberstadt und Hildesheim waren aus diesem Gips, Kalk und Sand mischenden, bildsamem Stoff. In der Renaissance war er zur Bildung von Deckenornamenten verwandt worden. Der Spätbarock verwendet ihn für die Illusion wehender Vorhänge, für Ornamente, die über die architektonischen Grenzen hinzüngeln, als Ersatz für geäderten, bunten Marmor, weniger der Verbilligung als der Möglichkeit wegen, diesen künstlichen Stoff in die zarte Farbharmonie der Bauten völlig einzustimmen. Die Stuckatorenschule zu Wessobrunn in Bayern, die bis nach Petersburg und Athen wirkte, durchsetzte die Stuckzier immer mehr auch mit Figuren.

Als neuer Stoff tritt das Porzellan in die Plastik ein, in China altbekannt, in Deutschland 1705 durch Böttger für August den Starken erfunden, der von einer Porzellan-Manie besessen war. In Stil und Haltung kann die Porzellanplastik der antiken, im 4. und 3. Jh. vor Christus entwickelten Tonz (Terracotta-) Plastik von Tanagra verglichen werden. Beide sind in ihrer Zierlichkeit und Liebesswürdigkeit ein Rokoko der Plastik.

Wie in der Baukunst des Barock prägen sich in seinen Bildkünsten die nationalen Charaktere scharf aus. Sie beruhen auf der Verschiedenheit des Volksgeistes wie den Gegensätzen des gesellschaftlichen Aufbaues. Wo die Feudalmächte herrschen, Hof und Kirche, wie in Italien, Deutschland und be-



70. Egid Quirin Asam, Mariä Himmelfahrt in Rohr.



71. Jan van Goyen, Mühle am Fluß, um 1640.

sonders in Frankreich, da herrscht ein der pergamenischen Kunst der Antike vergleichbarer idealistischer Hochbarock, weil alle Aristokratien, die Kirche wie der Adel, dem Menschen mit der Kunst Vorbilder geben, ihn auf ein Ideal hin erheben wollen. Deshalb ist besonders der französische Barock, der ganz im Dienste des Sonnenkönigs steht, voll höfischer Würde und Feierlichkeit bis in die Bilder des Nicolas Poussin (1593—1665). In äußerstem Gegensatz zu diesem „grand gout“, der „maniera grande“ der Italiener steht ein kleiner Teil der italienischen Malerei unter Führung des Caravaggio und insgesamt die Malerei Hollands. Während die benachbarten Blamen, zumal Rubens, vom Hofe der spanischen Habsburger mitbestimmt sind, herrscht im bürgerlichen Holland ein folgerichtiger Realismus. Das Bürgertum des späteren 14. und 15. Jh.s hatte ihn begonnen, die holländische Demokratie, in der alle Menschen gleichen Rechtes sind, gibt auch in der Kunst den geringen Dingen das gleiche Recht wie den



72. Jan Steen, Das Bohnenfest. 1668.

hohen. Die Stoffe entsprechen hier denen der hellenistischen Antike (I, S. 42), über deren Vorläufer Curtius die Überschriften setzt: „Auflösung der Aristokratie“ und „die neue bürgerliche Gesellschaft“. Dennoch unterscheiden sich die realistischen Epochen, die den antiken und den neuzeitlichen Barock begleiten. Diesen trägt ein viel folgerichtigerer Wille, die ganze sichtbare Welt zu gewinnen, und ein Teil von ihm ist der Wille zur Eroberung des unendlichen Raumes, den die Antike, leiblich-plastisch denkend, als das $\mu\eta\ \delta\upsilon$, das Nicht-Seiende bezeichnet hatte. Holland aber, das flache Land der unendlichen Horizonte über Weide und See wird vom Pathos dieser Unendlichkeit ergriffen und erfüllt, was in der florentinischen Perspektive des 15. Jh.s angelegt war, die Gewinnung der Weite, des Makrokosmos. Die holländischen Landschaftler führen in die Ferne mit einer sich in die Bildtiefe verlierenden Diagonalen (71) oder mit einer Flucht sich rasch folgender Horizontalen. Neben diesen

Landschaften (Jacob van Ruysdael, Hobbema, van Goyen, Adriaen van de Velde, Cuyp) wird die ganze bunte Stofffülle geschildert, die der Alltag bietet: Sittenbilder mit Bürgern und Bauern (72), die sich natürlich, ohne jede „Haltung“ geben (Jan Steen, Terboch, Ostade), Porträts von Einzelnen oder Gruppenbilder von Schützengilden oder Regenten der sozialen Anstalten (Frans Hals), Interieurs, d. h. Innenräume (Jan Vermeer van Delft, Pieter de Hooch), Stilleben (Claesz, Kalf), Tierstücke (Botter), Veduten, d. h. Architekturporträts (Verdheyde, de Witte). Unvergleichlich ist die Tonharmonie dieser Bilder. Da in Italien die Venezianer die begabtesten Koloristen waren, darf vielleicht gesagt werden, daß die Nähe der See, die der Atmosphäre einen die Linien verhüllenden, die Farben verschmelzenden Dunst mitteilt, dem Entstehen malerischer Dualitäten besonders günstig ist, während das Binnenland (Florenz, Rom) zu plastischen, tastbaren Formen neigt. Freilich muß die malerische Anschauung von der besonderen, zur Auflösung der Linie in einen Farbklang tendierenden stilgeschichtlichen Lage begünstigt sein.

Die Blüte der holländischen Malerei wurde getragen von dem Aufstiege des nationalen Selbstbewußtseins und des Wohlstandes, den die Befreiungskämpfe gegen die Spanier und die Gründung des Kolonialreiches brachten. Nach 1650 erkaltete die Kunst Hollands, befruchtete aber noch Jahrhunderte lang die Malerei der Nachbarn. Zumal die deutschen Maler im 18. Jh., in der Wende von der feudalen zur bürgerlichen Zeit und die Realisten und Impressionisten im 19. sind ihre Schüler gewesen.

DIE KUNST DER JUNGSTEN ZEIT

Die große Welt des Barocks ist ebenso zu Ende gegangen, wie die der Gotik: Sie hat sich selbst erschöpft. Die Gotik ist nicht von der Renaissance, der Barock nicht vom Klassizismus