Deutsche Barockplastik



Die Blauen Bücher

Θ.
ΜΑΤΟΣ
ΡΗ



Unser altes reiches Land überrascht uns von neuem durch Schätze, die bei offenem Tage verborgen waren. Sie waren vorhanden, aber nicht sichtbar, denn über künstlerische Sichtbarkeit entscheidet nicht die Existenz, sondern das Sehvermögen."

Wie vor 20 Jahren durch ein Blaues Buch die Baukunst des Barock erstmalig weiteren Kreisen unseres Volkes nahegebracht wurde, so will dieser neue Band die Schönheit, Ausdruckstiefe und Darstellungskraft der Barockplastik zu sehen lehren. Die prächtigen Abbildungen werden den Betrachter zur Aufnahme des glanzvollen Textes führen und so wird der Band Vielen den Blick für die Plastik-Werke dieser „wahrhaft sakralen und festlichen" Kunstepoche öffnen und das Verständnis für die Schönheit und für die Deutschheit der Barockplastik vertiefen.

Der Verlag

Wer „Blaue Bücher" zu kaufen wünscht, achte genau auf die einfache und klare Bezeichnung „Die Blauen Bücher" und auf die Verlagsfirma. Seit die „Blauen Bücher" das Vertrauen weiterer Kreise erworben haben, suchen hin und wieder andere Unternehmungen durch Annäherung der Ausstattung oder der Bezeichnungen zu ernten, wo sie nicht gesäet haben.

Dieser Band hat den oberen der beiden Einheitspreise der Blauen Bücher.

II. 4. F.



H.A.33

WILHELM PINDER

DEUTSCHE BAROCKPLASTIK



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 00205

KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG / KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG

13.—20. Tausend | 1940

0640009639

Titelseite: Andreas Schlüter, Schlußstein vom Zeughaus, Berlin (Kunstgesch. Seminar der Univ. Marburg)

ΑΡΧΕΙΟ ΤΕΧΝΗΣ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Bei der Arbeit an diesem Buche, das aus einem sehr großen und erst ganz unvollständig erschlossenen Gebiete nur eine im Verhältnis kleine Auswahl bringen kann, ist der Verfasser einer Reihe von Fachgenossen zu warmem Danke verpflichtet worden, deren Namen kurz in alphabetischer Reihenfolge hier aufgeführt seien: Dr. Hilde Bauer, Dr. Karl Feuchtmayr, Dr. Bruno Fürst, Dr. Kriegbaum, Dr. Otto Kurz, Dr. Hertha Lünenschloß, Dr. Annelene Mann, Dr. C. Theodor Müller, Dr. Nik. Pevsner, Lothar Pretzell, Dr. Stern, Dr. Erich Strohmer, Dr. Erich Wiese, Geh. Rat Zimmermann. Eine besondere Hervorhebung verdient die hingebungsvolle Hilfe von Dr. Graf Rothkirch und seiner Gattin. — Der Text ist bereits 1932 geschrieben.

Wilhelm Pinder

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....



Alle Rechte vorbehalten. Auch das der Übersetzung. Amerikan. „Copyright" bei Karl Robert Langewiesche. Printed in Germany.
Herstellung der Druckstöcke: Graphische Kunstanstalten F. Bruckmann A.-G., München. Druck von Emil Herrmann sen., Leipzig.

EINLEITUNG

Vor zwanzig Jahren, als es galt, die großen deutschen Baumeister des Barocks den Nachgebliebenen vor Augen zu stellen, schienen noch Worte der Erklärung und Entschuldigung nötig, da von Barock überhaupt die Rede war. Heute empfinden schon Viele, daß den Barock verneinen Europa verneinen hieße. Deutschen Barock gar abzulehnen, hieße für Solche: die deutsche Formkraft selber bezweifeln. So sehr sich der Wert gefestigt hat, so sehr ist indessen auch das Bild verändert worden: weil es gewachsen ist. Unser altes, reiches Land überrascht uns von neuem durch Schätze, die bei offenem Tage verborgen waren. Sie waren vorhanden, aber nicht sichtbar, denn über künstlerische Sichtbarkeit entscheidet nicht die Existenz, sondern das Sehvermögen. Die Wissenschaft hat begonnen, diese Schätze aufzuspüren. Sie darf sich mit ihnen an die Öffentlichkeit wenden; nicht, weil sie schon ein Fertiges zu bieten hätte, sondern weil sie ein unumstößlich Werdendes in Händen hält. Sie befindet sich in einer fruchtbaren Unfertigkeit. Sie steht noch in den Anfängen der Erforschung, aber sie kann schon Werte zeigen. Wir sehen heute, daß der deutsche Barock seine merkwürdige Doppelrolle als europäische Spätzeit und neue deutsche Frühzeit nicht nur an Musik und Baukunst durchgeführt hat. Jene letzte wahrhaft sakrale und festliche Architektur, mit der Deutschland eine lange europäische Epoche krönte, hatte sehr bedeutende Plastik und Malerei zur Seite.

Aber hier wird mit einer Wertunterscheidung zu rechnen sein. Wir können nicht erwarten, jemals unsere Barockmalerei als Ganzes ebenbürtig neben jener der Nachbarländer zu sehen. Da wenigstens, wo die Malerei ihren Eigenwert am sichersten erweist, im Tafelbilde tritt sie zurück. Unvergleichlich bleibt sie in der Fähigkeit, sich dienend dem architektonischen Gesamtkunstwerke einzuschmiegen, und gewiß, auch diese Ortsverbundenheit ist ein hoher, allzuoft verkannter Wert. Vieles Große überhaupt an deutscher bildender Kunst entzieht sich dem Urteil der europäischen Welt nicht nur durch seine verborgene Musikalität oder seine offensichtliche Poesie, sondern schon dadurch, daß es nicht museal erreichbar ist.

Auch unsere barocke Plastik ist der Baukunst eng verschwistert, aber für sie ist eine allgemeinere Würdigung heute schon vorauszusagen. Das liegt nicht nur am Besonderen jener einen Epoche. So ungewohnt es klingt: mit wenigen Ausnahmen ist überhaupt in entscheidenden Zeiten die Plastik unser günstigeres Ausdrucksmittel gewesen. Jene Art der Plastizität, die im Grunde ganz Europa kennzeichnet, eine sehr andere als die ägyptische oder die griechische, eine bildhaft gesehene und zugleich von innen her dehnungs- und schwellkräftige, auch nach Linien zerstrahnbare Bewegung körperlicher Formen, hat gerade in Deutschland oft ihre größte Kraft geäußert, stärker als das Sehen von Bildern in der Malerei. Dies gilt auch für den Barock. Auch in seinem Falle war die Erkenntnis des Stiles, wie üblich, zuerst vor der Baukunst gelungen. Jetzt sehen wir auch hier weit schärfer den Wert der darstellenden Künste. Aber schon die unwillkürliche Richtung der Forschungen beweist, daß der Rang unserer Plastik von damals mindestens leichter wahrzunehmen ist als jener der Malerei. Auch diese Plastik erwächst wohl in einem großartigen und letzten Noch-Einmal an Baukunst und mit ihr; aber nicht nur durch, nicht nur für sie. Sie weiß selbst im architektonischen Dienste sich dem eigenen Ideal zu nähern. Sie formt bewegte, greifbare Massen, wie die Baukunst selber, ja, sie kann jener noch von ihren eigensten Trieben spenden. Sie vermag auch als freier Eigenwert aufzutreten. Der Grad, in dem ihr dies möglich bleibt, ist immer nach den Geschichtswellen der Gesamtepoche sehr verschieden. Wer es versucht, die plastischen Werte als solche zugänglicher zu machen, hat bei einiger Aufmerksamkeit schon daran den bequemsten Zeiger der Geschichte. Es gibt Strecken, auf denen gerade für diesen Band ein völlig bewußtes Herauslösen aus durchaus anerkannten, sehr wesentlichen Bindungen nötig war. Dann wurde das eigentliche plastische Leben in der künstlich erreichten Situation des Ausschnittes freilich zu einer Offenbarung gezwungen, die es selber gar nicht wünschen konnte, die also — frei zugestanden — ursprünglich gar nicht gemeint war. Trotzdem und gerade dadurch erhalten wir eine Aussage. In anderen Fällen spricht der plastische Wille mit einer Reinheit, auf die man

kaum gefaßt ist; er sagt frei über sich selber aus. In der Zeit, bei der diese Auswahl schließen soll — noch vor dem Rokoko nämlich, vor einer noch erstaunlich reichen Welt des Nachspieles, die nur allzuoft mit der eigentlich barocken durcheinandergemengt wird —, werden wir auf eine wahrhaft dramatische Zuspitzung treffen. Als gleichaltrig Asam und Donner möglich waren, spalteten sich die Willensrichtungen zu einer Kluft von Gegensätzen auf: hier höchste Bedingtheit der Plastik, völlige Unterwerfung, Verlust ihres Sinnes und Wertes bei jeder Lösung aus dem übergeordneten Gesamt — dort unerwartete Annäherung an das Ideal der reinen Plastizität, d. h. der Gleichsetzung von Tastbarem und Sichtbarem. Da an diesem Punkte das Endschicksal des Barocks bereits entschieden ist, darf diese kleine Auswahl bei ihm schließen: zum ersten Male treten jene Werte katastrophal auseinander, deren Durchdringung, in stets wechselnden Stärkegraden, zum Wesen des Barocks gehört hatte.

Dieses Wesen selbst wird immer leichter zu zeigen, als sprachlich zu benennen sein. Begriffsbestimmungen von Stilen sind ohnehin bedenklich. Was wir Stile nennen, sind Perspektiven, unter denen wir Heutige verwickelte Lebensvorgänge uns vereinheitlichen. Die Namen, die wir für sie, schwankend und wechselnd, verabreden, täuschen nur eine Eindeutigkeit vor, die nie vorhanden war. Stilzüge lassen sich begrifflich abgrenzen — das Ganze versagt sich um so mehr, je klarer zu sein wir uns einreden. Nicht Beispiele für einen Stilbegriff, sondern künstlerische Lebensäußerungen einer Zeit, die wir früher verkannten, sind gemeint. Gemeint ist diejenige Plastik, die zu der bereits länger erkannten deutschen Barockarchitektur zeitlich, sachlich, ausdrucksmäßig gehört. Eben, daß wir diese Baukunst schon besser kennen, das gleicht Vieles an den Lücken der Plastikforschung aus. So Vieles uns im einzelnen noch unklar, so Vieles erst sachlich aufzufinden ist: die geheime Wachstumsverbindung mit der Baukunst erlaubt schon, das Vorhandene zu gliedern. Eine Geschichte der deutschen Barockplastik im wissenschaftlichen Sinne wäre verfrüht. Eine sinnvoll beleuchtete Auswahl aus ihren Werten ist bereits möglich.

Daß unter dem einen Decknamen Barock höchst verschiedene Stilrichtungen durcheinanderlaufen, ist jedem feiner Sehenden längst klar geworden. Der ohnehin stets gegebene Wellengang der Geschichte wird in Deutschland noch stärker, als irgendwo sonst, durch Katastrophen unterbrochen. So ist bei uns noch in erhöhtem Maße Geschichte das, was sie allgemein ist: das nicht Erwartete, das erst nachträglich Verstehbare oder verständlich Gemachte. Aber auch eine katastrophenärmere Kunstentwicklung suche man sich besser nicht unter dem Bilde einer mechanischen Abspulung vorzustellen. Wenn schon ein Bild vonnöten, so ist jenes eines bedeutenden Einzelmenschen immer noch fruchtbarer. Wie in der menschlichen Einzelseele, so treten auch in der Geschichte der Völker gewisse Dinge früh auf, die zunächst wieder untertauchen, um später, zurückgekehrt, ihre schöpferische Kraft erst ganz zu erweisen; und wie in der Entwicklung des bedeutenden Einzelmenschen ist zwar eine unumkehrbare Richtung da, aber kein gerader Weg, sondern der Rhythmus des Kampfes.

Schon die deutsche Plastik um 1480, erst recht jene um 1520, sind ein Versprechen auf die deutsche Barockplastik gewesen. Rückblickend kann man verstehen, daß das Volk eines Veit Stoß, Hans Leinberger, Hans Backoffen, B. Dreyer, Claus Berg zu einer echt barocken Plastik im höchsten Grade fähig sein mußte. Und wenn ein neues Zwischenerlebnis, die Begegnung mit dem italienischen Barock, noch einzutragen war — so war es eben doch nur einzutragen. Die innere Möglichkeit war da, und was Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert plastisch schuf, war weit eher eine Wiederkehr des alten Eigenen unter veränderten Bedingungen, als eine Übernahme von Fremdem. Ja, jenes schon kurz angedeutete Stadium der Aufspaltung um 1730 ist 200 Jahre früher, durch die Krisis der altdeutschen Kunst, schon einmal vorweggenommen: die Schüler Leinbergers und Backoffens hatten nicht anders ihren Altersgenossen, den jüngeren Vischers oder dem Konrad Meit, gegenübergestanden, als Asam oder Vschorer dem G. R. Donner.

Damals, um 1530, schien das Ende gekommen. Es war immerhin das Ende der altdeutschen Kunst. Was folgte, war wohl die einzige wirkliche Lücke in der Geschichte unserer bildenden Kunst (deren Einheitlichkeit im allgemeinen erheblich unterschätzt wird, vor den Augen der Sehenden aber nur immer imposanter hochwächst). Das große Sterben der entscheidenden Meister um 1530 fiel mit einer schwersten Krisis, der Ausbreitung der Reformation, zusammen. Ein Bildersturm, buchstäblich und in übertragenem Sinne, setzte ein. Der Altar, der so vorzügliche Kräfte an sich gezogen, verlor an vielen Stellen seine Bedeutung. Das religiöse Gefühl, der stärkste Auftraggeber aller alten Kunst, geriet selbst in eine Krisis. Formale Probleme traten auch in Deutschland in den Vordergrund. (Der moderne Mensch, der als Historiker diesen Vorgang zu preisen pflegte, steht als Erlebender bestürzt vor den Trümmern, die eben jener gepriesene Vorgang auf die Dauer schlug.) In unserer Plastik arbeiteten eine Reihe Fein- und Kleinmeister zum ersten Male für den Kenner. Fürsten und Patrizier begannen, statt der Gemeinde das Publikum zu bilden. Des alten heiligen Schwunges beraubt und z. T. auf das Artistische verwiesen — tödlicher für sie als für jede andere —, dorrte die deutsche Kunst mit katastrophaler Geschwindigkeit ein. Jetzt erst begann eine Überfremdung durch ausländische

Meister. Sie war ganz offenbar Wirkung, nicht Ursache. Im Untergrunde blieb, dem Volksliede vergleichbar, eine heimische Übung zurück, und gewiß ging der Sinn für das rein Handwerklich-Gute nicht völlig verloren, aber er lebte im Schatten. Während im späteren 16. Jahrhundert Italien, namentlich Venedig, noch einen gewaltigen Aufschwung nahm, während Frankreich — das der großen Kunst unserer Dürer-Zeit sehr ärmlich gegenübergestanden — mit einem klugen Entschluß sich italienische Kunst verschrieben, dann zu eigenem Besitze verarbeitet hatte, während die Niederlande ihrer größten Zeit entgegengingen — war der Deutsche nicht einmal einer starken Ornamentik fähig. Gerade für ihn ein schlimmes Zeichen! Alle neuen Vorgänge in dieser Kunst, die eben damals sich als Eigenwert erklärte, die Groteske, das Roll- und das Beschlagwerk, kamen ohne deutsche Mitarbeit zustande. Damals überwog wirklich das Empfangen die Kraft des Zurückgebens. Der 30jährige Krieg sollte erst später den roh sichtbaren Ausschlag des inneren Vorganges bringen. Noch bevor er kam — so überkreuzen und durchschneiden sich die Dinge im Wirklichen —, erfolgte ein neuer Anlauf, ein erster Griff nach den Möglichkeiten des Barocks, dessen vorbestimmtes Schicksal niemand ahnen konnte. Gegen 1600 war Deutschland wieder ein an eigenen Künstlern reiches Land; gerade rechtzeitig war es das geworden, um von der nun erst ausbrechenden Katastrophe noch einmal zurückgeworfen zu werden. Die wiedererrungene Schöpfungskraft war nicht aufzuheben, aber ihre Gelegenheiten wurden eine Zeitlang künstlich weggedämmt. Die Künstler hatten zu klagen, daß die großen Aufgaben fehlten. Indem sie auf Kleinformen zurückgedrängt wurden, war gewiß eine sehr alte und dauernde Anlage in ihnen aufgerufen: deutsche Kunst glaubt weniger als etwa italienische an den künstlerischen Wert der wirklichen Ausdehnung. Sie *darf* in vielen Fällen ihr Bestes im Kleinformate geben. Sie verlangt eine stärkere Mitarbeit des aufnehmenden Auges, den Reiz seiner verwickelten Mühen, das Nachspielen der Abfolgen und Durchschlingungen auch im Gedächtnisbilde. Gleichsam in der Form selbst schon gibt sie gerne das Gedächtnisbild, das vom äußeren Maßstabe unabhängig ist. Aber die Stunde dafür war vorbei, wenn es zu echtem Barock kommen sollte. Einer seiner Züge ist das große Format: bei vollem Orchester soll das Wirkliche gesteigert werden. Dieser barocke Wille ist schon in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts großartiger bei uns nachzuweisen, als wir früher geglaubt haben. Aber er steht, in einem durchklüfteten, von jeher stark individualistischen Lande, in einer auch jenseits unserer Sprachgrenzen kritischen Periode erster Ordnung, neben einem anderen Stile. Es ist jener, den wir heute mit dem Verabredungsworte Manierismus benennen. Es ist der Stil (man vergesse jedoch nicht, was kritisch zu solchen Begriffen überhaupt gesagt wurde), der mit starken Schwankungen das reifere und spätere 16. Jahrhundert gekennzeichnet hatte. Der berühmteste Vertreter seiner letzten (expressiven) Phase, El Greco, starb erst 1616. Diese Epoche, europäisch gesehen schon die Zeit des Rubens, war gerade für viele Deutsche noch eher eine Zeit des Greco.

Vom Wesen des Manierismus ist nur darum ein Weniges zu sagen, weil die Plastik gerade des deutschen Barocks sich in der Reibung an ihm durchzusetzen hatte. Er trägt Züge, die bei äußerer Ähnlichkeit den barocken tief entgegengesetzt sind. Er geht nicht, wie der Barock, von einem naiv-starken Glauben an die Gestalt aus. Er erobert nicht — wie es Rubens tat — von der bejahten, kraftstrotzenden Gestalt her, durch überlebendige, oft kraß, brutal, dramatisch erfüllte Vordergründe eine Fernenzone, die das Unendliche als Ziel erkennen läßt. Er zweifelt an der Gestalt. Die Form ist nicht gleichsam deren Tat, sie wird der Gestalt angetan, ihr auferlegt. In der Farbe wie in der Form, in der Bildbühne wie in der Fassade werden die natürlichen Verhältnisse oft von einem überfeinerten Bewußtsein umgekehrt. Naivität ist diesem Stile fremd — hier allerdings grenzt Manierismus an Manieriertheit. Es ist eine Kunst für verletzliche Seelen, eine unoffene, die weniger ausspricht als verrät; vergewaltigend gegenüber dem Leben, naturfeindlich, also auch landschaftsfeindlich, psychologistisch, darum dem Bildnis zugetan und darin oft fremdartig geistreich, entrückend und spielerisch zugleich, tragisch und kokett, aber niemals vollsaftig; immer angekränkelt vom Bewußtsein, immer artistisch, die Proportionen der Gestalt verzerrend wie die Urverhältnisse der Farbe und der Statik. Nur selten und spät kann ein religiöses Gefühl durchbrechen, die Irrealität der Gestalten wird dann gespenstisch durchleuchtet. Nicht ein tätiger Drang vom Gestaltlichen ins Unendliche —, umgekehrt: ein Bedrängt- und Gepreßtwerden der Gestalt von jenem her, wie es zuletzt in Grecos farbigen Schemen zum Bilde wird. Die äußeren Formen dieser manieristischen Welt drängen sich in der deutschen Plastik um und noch längere Zeit nach 1600 mit jenen eines majestätisch-stolzen Barocks in unruhiger Reibung zusammen. Auch Ornamentiker sind da, wie Wendel Ditterlin, wie Lukas Kilian, in denen eine krause Spuk- und Unterwelt unheimliches Leben gewonnen hat. Aber schon in diesen beiden bekanntesten Ornamentikern wird zugleich, im trüben Strome des späten Manierismus schwimmend, manches Element des neuen, starken, positiven, tätigen Stiles sichtbar: des Barocks.

Es überrascht, daß schon mindestens einmal noch im 16. Jahrhundert aus Strudel und Leere geradezu das Programm barocker Plastik auftaucht. Fast selbstverständlich, daß ein kleines Format für den ersten Ausspruch genügen mußte. Zudem handelt es sich um Tonfiguren.

Kleiner Maßstab und williges Material wirken befeuernd zusammen (ganz wie in der Tonplastik um 1400). Die kleine Form wagt früher und mehr, die aus dem Wurfe festgemachte hat noch dessen erste Frische. Hans Steinmüller, ein in Augsburg eingewanderter Sachse, hat um 1585 eine Reihe unterlebensgroßer Terrakottafiguren geschaffen, die nachweislich für unseren echten Barock maßgeblich geworden sind. Ein Augsburger, Jeremias Geiselbrunner, hat in den Statuen der Kölner Jesuitenkirche (1624—32) unverkennbar sie weitergedacht. Bestimmte Motive daraus tauchen um 1670 bei Balthasar Ableithner, gegen 1700 bei E. B. Bendl wieder auf. Beim ersten Blick wollte man das frühe Datum kaum glauben. Diese Apostel geben sich scheinbar mit einer Freiheit der Gebärden, einer Üppigkeit der Gewandung, die noch dreißig Jahre später verblüffen könnten. Gegenüber manchen ausgesogenen, fast anorganisch-gerätehaft wirkenden Gestalten, wie sie im sogenannten Wurzelbauer-Stile gleichzeitig auftraten, ist etwas völlig Neues ausgesprochen: die Gestalt soll sich positiv aus sich selbst erweitern, raumschaffend und bewegungsdurchströmt. Geiselbrunners Kölner Statuen sind weniger barock! Die Augsburger Apostel bedeuten den überraschenden Einbruch einer großen Welt, sie sind, Zeitgenossen Tintorettos, mit aus dem Italienischen zu erklären und dennoch in ihrem Anspruch auf leidenschaftliche Sprache ein Wiedererwachen altdeutscher Echtheit. Vor allem, sie sind mit Zukunft geladen. Noch Bendls große Gestalten von 1697 erinnern an sie. Indessen, Steinmüller gibt doch noch mehr Gleichklang der Linien, Konsonanz, wo Bendl vollen Kontrast der Bewegungsströme erreicht. Konsonanz ist manieristisch, sie wird erzwungen; Kontrast ist barock, er wird erlebt. Auch fehlt den Tonfiguren noch das volle Ausgreifen in das Außerhalb — ein wichtiger Zug des entfalteten neuen Stiles. Immerhin: was die von den Fuggern gerufene italienisch-niederländische Kolonie damals in der Augsburger Zone schuf, sieht gegen Steinmüller schwerfällig aus (Plastik in Schloß Kirchheim).

Unter jenen Fremden war der große Holländer Hubert Gerhart. Durch ihn vor allem mündet ein Strom internationaler Kräfte in Oberdeutschland ein. Die schwäbisch-bayrische Hochebene, Augsburg und München voran, wird um 1600 Träger einer Bronzeplastik, die sich jahrzehntelang reich entwickelt hat. Starke oberdeutsche Kräfte waren daran beteiligt. Das Material ist bezeichnend. Zwar erzeugt, namentlich in abendländischer Kunst, kein Material notwendig einen Formencharakter, aber jedes kommt einem bestimmten entgegen, und ein sicherer Wille vermag zu wählen. Metall ist geschlossenen Formen leicht zugänglich, darin dem Holze am stärksten entgegengesetzt. Metall, blanke Farblosigkeit, großes Format treffen sich unter echtem plastischen Willen. Wir haben nur noch Reste dieser reichen Bronzekunst. Ganze Wagenladungen sind allein im 19. Jahrhundert für die Münchener Bavaria eingeschmolzen worden; und das Erhaltene hat zuweilen den alten Zusammenhang verloren. Was blieb, genügt, um die Größe der Gesamtleistung zu bewundern. Charakteristisch ist zugleich, daß auch um 1600 der Gegensatz vernehmlich bleibt, der um 1530 und um 1730 nur noch dramatischer zutage trat. Wie neben schreinermäßiger, manieristischer, kleinteiliger Architektur damals im deutschen Süden die mächtige Münchner Michaelskirche, das Nürnberger Rathaus, die großartigen Augsburger Bauten Elias Holls aufwuchsen, das Große und Ganze, das wahrhaft Monumentale ausrufend — so entfaltete sich diese höfisch und patrizisch fundierte Metallplastik gleichzeitig mit fast schreinermäßiger, mit volkstümlicher, vor allem sehr manieristisch-expressiver Bildhauerei und Schnitzerei. Sie selbst ist weniger expressiv, sie strebt vor allem nach Form, genau wie ihre Vorgängerin nach 1500. Es ist der Wille der jüngeren Vischers, der jetzt in größerem Formate wiederkehrt. Es ist eine jener Selbstberichtigungen, die sich die deutsche Kunst von Zeit zu Zeit geben muß. Wer solche richtig versteht, als Spannung nach dem Südlichen, also als dessen eigentliches Gegenteil, der erst weiß das Deutsche daran recht einzuschätzen. Gewiß, der erste große Anreger war kein Oberdeutscher, sondern ein stammverwandter Niederländer, und er kam aus Italien. Hubert Gerharts eigener italienischer Lehrer aber, Jean de Boulogne, war selbst Niederländer. Italien hat von ihm und seinen nordischen Schülern sehr viel empfangen. Man vergesse überhaupt nicht, wie „international" gerade damals alle Kunst war, und lege nicht Deutschland allein zum Nachteil aus, was für Europa gilt. Deutschland hat in der völligen Einschmelzung der Niederländer sich damals zum ersten Male als ähnlich starker und richtunggebender Auftraggeber gezeigt, wie so oft Frankreich (die Niederländer des 14. und 15. Jahrhunderts, die Italiener des frühen 16., die deutschen Kunstgewerbler des 18. im Dienste französischen Geschmackes!). In Gerhart und Adriaen de Vries, wie in den etwa gleichaltrigen Malern am Hofe Kaiser Rudolfs II., schwillt schon barocke Sinnlichkeit unter dem Manieristischen. Aber dieses Letztere bleibt dennoch bestimmend. Gerharts Augsburger Augustusbrunnen ist im Grunde von rokokohafter Zierlichkeit. Er ist viel kleinmeisterlicher und zarter, als die verbreiteten Abbildungen vermuten lassen. Auch die Münchener Residenzbrunnen tragen solche Züge. Weit näher dem Barock kommt der Größte der damals auftretenden Oberdeutschen, der Schongauer Hans Reichle (Reichel, Reuchlen). Er ist kein Schüler Gerharts gewesen, sondern gleich diesem einer des Jean de Boulogne, von jenem wie von den Italienern hochgeschätzt. Seine Größe wird am deutlichsten vor der Plastik am Augsburger Zeughause (1603—07). Ein Gang vom Augustusbrunnen zu dieser herrlichen Fas-

sadengruppe ist sehr lehrreich, der Unterschied der Person wie der Generation und des Stammes ins Auge springend. Zwei große deutsche Meister, Holl und Reichle, treffen sich da in Architektur und Plastik. Die Harmonie ist vollendet. Dies ist nun wirklich monumental und aktiv bewegt zugleich — eine wesentliche Forderung echten Barocks. Rubens, etwa sieben Jahre jünger als Reichle, war damals noch in Italien. Ihn hätte das deutsche Werk als etwas Verwandtes ansprechen müssen, die Sicherheit des Wurfes mit der Kühnheit des Ausdrucks gepaart. Das Herab der Formen ist kein passives Sinken wie bei Gerharts schönem Münchener Michael; es ist zielvolle Tat wie bei Michelangelos jüngstem Gericht. Die beispielhaft richtige Überschneidung der architektonischen Linien durch die bildnerischen dämmt die von innen her prall anwogende Wucht des Plastischen nicht zurück; beide Werte verstärken sich gegenseitig. Die Gewaltigkeit der Ausdehnung ist innere Notwendigkeit. Es ist wie eine Fanfare aller künftigen Größe. Ein außerordentlich hohes Versprechen scheint gegeben. Es konnte nur nicht sogleich eingelöst werden, auch von Reichle selbst nicht, der in seiner Spätzeit seltsam verstummte. Neben Reichle ist der gleichaltrige Hans Krumper (aus Weilheim, wie so viele Bildhauer von damals) zurückhaltender, biederer, aber stark und tüchtig. Vielleicht würde, wenn schon ein Verabredungswort gewünscht wird, der Ausdruck Spätrenaissance auf seinen Stil zutreffen. Manieristisch ist er kaum zu nennen, und zum Barocken fehlt ihm der drängende Impetus. Krumpers Gestalten am Kaisergrabmal der Münchener Frauenkirche sind von einer inneren Ruhe und männlichen Würde, die, ähnlich den Brixener Terrakotten Reichles, als eine Art Rückkehr des alten Innsbrucker Bronzestiles zu begreifen wäre. Eine gewisse Wucht der reinen Form — mehr dies als eine Spannung im Sinne Reichles — verbindet sich mit verhaltenem Ausdruck leiser Sinnlichkeit. Auch Stuck- und Steinplastik gediehen in diesem Umkreise. Niederländische Maler und Baumeister, Sustris und de Witt, hatten in München neben Krumper größere Gestaltenreihen zu leiten (Kaisertreppe der Residenz, Wandfiguren von St. Michael). Seb. Götz, der die prächtigen pfälzischen Herrschergestalten am Heidelberger Friedrichsbau in Stein schuf (1604), hat in München auch bei der Metallplastik geholfen. Caspar Menneler (Augsburg, Goldener Saal) und Andere trugen den Stil in die Schnitzerei großen Formates, und selbst ein Kleinmeister wie Chr. Angermaier spiegelt in seinen Elfenbeinarbeiten die Wirkungen dieser starken Kunst.



Aber diese war nicht einmal in ihrem engeren Gebiete allein. Die Ostpartie von St. Ulrich und Afra-Augsburg gibt ein dramatisch deutliches Bild. H. Reichles kraftvolle Kreuzigungsgruppe begegnet sich dort mit drei gleichzeitigen geschnitzten Riesenaltären von Hans Degler (aus Weilheim, 1604 bis 1607). Ihre Riesenhaftigkeit ist nicht Größe, sie ist nur Ausgedehntheit, mehr Summe als Potenz. Der spätgotische hohe Chor zieht ihre Form sozusagen an sich hinauf. Die Größe wird durch Nachgiebigkeit erreicht, nicht durch Ausstrahlung — manieristisch, nicht barock. Plastisch ausgeführte Gemälde, übereinandergetürmt, natürlich farbig und zwar in den trüb gebrochenen Farben des Manierismus. Dabei steckt im Einzelnen manche plastisch barocke Möglichkeit, sogar manche Wirkung der Bronzeplastik. So geht es noch in vielen Fällen. Zwar, der Altar des Peter Spring in Freiburg in der Schweiz (Augustinerkirche, um 1600) ruht im Mittelteile noch ganz auf der altdeutschen Schnitzkunst (kompositionell stark an Veit Stoß erinnernd). Aber er weist schon auf bald Kommendes voraus: der Illertisser des Chr. Rodt (1604), der von Haigerloch (1609), in anderer Weise auch jener des Bart. Steinle (von Weilheim) in Kloster Stams (1616) — sie alle denken malerisch, kleinteilig, geheim gotisch, aber auch sie kennen Einiges von der großzügigen Bronzeplastik. Rodts Einzelgestalten in Günzburg freilich nähern sich schon durch ihre kräftige Untersetztheit dem plastischen Barock.

Nur wenige Beispiele dürfen aus dieser merkwürdigen Zeit hervorgehoben werden. Weit über dem Durchschnitt steht Jörg Zürn. Wir treffen mit ihm auf die beherrschende Generation. Sie ist sehr zahlreich und wahrlich nicht unbegabt; aber man muß sich klarhalten, daß sie gleichaltrig mit Rubens ist, um zu erkennen, wie tief sie noch im Älteren steckt. Ihre besten

Leistungen liegen im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, d. h. im vierten ihres Lebensalters. Zürns Hauptwerk, der Überlinger Hochaltar (1613—19), ist das süddeutsche Meisterstück der ganzen Richtung, so wie jener des Ludwig Münsterman in Varel (1614) das norddeutsche. Auch er von riesiger Ausdehnung, in Zusammenarbeit mit höchst dekorativer Architektonik (mit Kupferstichen W. Ditterlins) entstanden, noch immer von dem möbelhaften Gesamtausdruck, der diesen Werken meist eignet, und — gleich so vielen Epitaphien von damals — von einer nur schreinermäßigen Statik, im Hauptgeschosse über die Sockelbreite hinausgekrämpt. Viel Wiederkehr spätgotischen Denkens liegt zugleich in der gewaltigen Summation übereinandergeordneter Gruppen und Figuren. Deutschland will eben zu sich selbst zurückkehren. Auch hier, wie in vielen Fällen, steht übrigens noch keine neue Architektur hinter der neuen Plastik, sondern ein spätgotischer Raum. Wie solche älteren Räume durch diese Altäre umgedeutet werden, kann am besten wieder St. Ulrich und Afra in Augsburg zeigen: der Chor will sich zur Bildwand schließen, die räumliche Bewegung soll aufgehoben werden. Eine Entwicklung beginnt, die mit B. Neumanns Umgestaltung der Würzburger Augustinerkirche ihre letzte Folgerung erreichen sollte. Immer aber wird bei der Beurteilung jener Altäre zu fragen sein, ob sie spätgotische Architektur umzudeuten haben oder von barocker gefordert werden. Manches an der Schwäche der vorangehenden Plastik wird sogar etwas verständlicher aus der Schwäche der Baukunst des späteren Sechzehnten, die so wenig Neues im Sakralen zu leisten hatte. Erst der Aufschwung der barocken Baukunst konnte den entscheidenden der barocken Plastik bringen.

Zürns wichtigster Gedanke sollte zugleich der Malereigeschichte angehören: es ist der der räumlichen Aufhöhlung. Degler hatte Figuren vor einem Reliefgrunde gegeben, Rodt diesen Grund mit einem Gestaltengewimmel zugedeckt, Beide hatten ihn anerkannt. Erst Zürn gewinnt für vollrunde Figuren die vollrunde Bühne, geht aber nun weiter: er bricht die Rückwand auf, setzt die Gestalten unter doppeltes Licht, schafft malerische Ahnungszonen, Spiel von Hell und Dunkel. Mit seinen Mitteln tut er nichts Anderes als der gleichaltrige Adam Elsheimer im Bilde (Philemon und Baucis in Dresden). In beiden Fällen nimmt dieses oberdeutsche Künstlergeschlecht etwas von Rembrandt voraus. Auch die architektonische Einzelform unterscheidet sich von der Deglerschen in gleicher Richtung. Die Säulen sind nicht mehr Vollkörper, sondern Hohlzylinder in durchbrochener Umgitterung. Vergitterung, Durchblick, Durchsteckung — es sind deutsch-ornamentale und stark malerische Werte. Das Figürliche ist eher noch manieristischer als bei Rodt. Um so erstaunlicher die versteckte Plastizität z. B. der Maria, die erst eine bewußt experimenthaft gemeinte glückliche Aufnahme herausholen kann. Dieses metallisch blanke Gesicht, das dem Zeitalter Maria Theresiens vorzuklingen scheint, verrät echten Sinn für monumentale Schwellung und geglättete Vollendung (der Bronzeplastik verwandt); umso stärker, als die Fähigkeit zur freien Formenwahl das benachbarte Gewandliche gleichzeitig in scharfen, knitterigen Brechungen gibt.

Der Hamburger L. Münsterman, der im Oldenburger Lande arbeitete (wo ein vorzüglicher Regent sicher durch den großen Krieg steuerte), gleichaltrig mit Zürn, ist dessen norddeutsche Parallele, zugleich auch die erstaunlichste zu El Greco, die in nordischer Plastik denkbar ist. Auch seine Werke sind fast durchweg erst künstlich herauszulösen, und sie erst recht sind im Maßstabe zu steigern, um ihren plastischen Gehalt zur Wirkung zu bringen. Es bleibt immer eine unstatische und expressive Plastik: Manierismus letzter Phase. Die Gestalt hat keinen eigenen Dehnungswillen, sie scheint wie von außen ausgeschnitten, tief durchpflügt von Furchen und Höhlungen, zugleich weniger beredte Körperlichkeit als verkörperte Gebärde: der Blick ist wichtiger als das Auge, die Mimik wesentlicher als die Gestalt, die flammenhaft unruhig zu zucken scheint. Die Beine pflegen zu hängen, in seltsam passivischer Schwere. Dennoch keimt auch hier manches Barocke. Einzelne Motive können aufleuchten, die erst der echte Barock voll herausholen sollte, so bei der Schmerzensmutter von Varel, deren plastischer Gedanke (ein an Giovanni Pisano erinnernder) später bei Glesker eine wundervoll vornehme Auferstehung gefeiert hat.

Die Zeit ist vielfältig und voller Gärung. In Bückeburg, wo Graf Ernst von Schaumburg bis gerade an den großen Krieg heran ein glänzendes Mäzenatentum entfaltete, erhalten wir ein bezeichnendes Bild. Der italienische Kunstintendant von Dresden, Nosseni, baute an die alte Kirche von Stadthagen ein klassizierendes Mausoleum. Der Holländer de Vries schuf darinnen das Monument — Bronzen gegen Marmor —, arbeitete aber auch für den Bückeburger Schloßpark und für die dortige Stadtkirche, die für den norddeutschen Manierismus so deutliche Parallelen gibt, wie St. Michael zu München für die großzügigere Bronzekunst. Beim Schlößchen Baum entstanden merkwürdig üppig-manieristische Steinskulpturen an den Portalen. Schloßkirche und Goldener Saal von Bückeburg aber nahmen heimische Schnitzerkunst auf. Ekbert Wolff d. J. schuf für die goldstrotzende Kapelle den herrlichen Altartisch mit den lebensgroßen Engeln. Sie sind weit kraftvoller, als Abbildungen ahnen lassen, von plastischer Wucht. Zugleich aber sind sie weich, im Geschlechtsausdruck sonderbar unentschieden, und ihre widerstandslose Unterordnung unter die ornamentale Verflechtung der Schriftbänder bezeugt eben

doch manieristische Gesinnung. Barocke Figuren haben etwas wie ein Selbstgefühl: wenn sie tragen, so handeln sie, trotzend und ringend, stöhnend oder lachend. Manieristische Gestalten besitzen eher eine Art Eitelkeit: sie lassen sich anschauen und wissen es. Freilich gilt dies weniger für jene letzte Phase des Stiles, die hinter Münsterman stand, als für die frühe, besonders die italienische. Indem nicht das Gleichzeitige, sondern das Ältere, dem Klassischen Nähere auftaucht, offenbart sich doch ein neuer Wille zum Zuständlich-Schönen. Er kann schon auf eine der Möglichkeiten des Barocks verweisen. Wolff berührt sich hier noch am ersten unter den Norddeutschen mit Hans Reichle.

Ein ganz anderes Bild gibt Salzburg, ebenfalls Residenz und zugleich bischöflicher Hochsitz. Hier erscheint neben H. K. Asper, einem großzügigen, aber italistischen Meister (1588 bis nach 1655) ein Hans Waldburger (1571/73 bis 1630): empfindungsvoll, von altdeutscher Feinfühligkeit im kleinen Relief; von leicht anorganischer Starrheit, doch nicht ohne Größe, im überdehnten Formate der Vollfigur (seine Madonna vom Nonnberg-Altare!); wichtig zugleich für die Weiterführung des Altarbaues nach barocker Einheitswirkung hin. Der Dombau und Schloß Hellbrunn bringen in Salzburg eine Blüte namentlich auch der Steinplastik hervor, die manche Parallelen zur Münchener Kunst besitzt. Solari, ein Oberitaliener, hält die Hand über den Dombau und seine plastische Ausstattung, vergleichbar den Sustris und de Witt in München. Für Hellbrunn entsteht eine große Menge von Gartenfiguren — südliche Gegenstücke zur Portalplastik von Baum. Der Putto, prall, saftig, lebensvoll, herrscht hier wie in München. Ein tiefer Gegensatz zu Ekbert Wolffs Engeln, immer noch geheimen Nachfahren der Riemenschneiderzeit.

In Mitteldeutschland sind im Westen die Kerns zu nennen. Leonhard K. (1588 oder 1585—1662) ist auf uns wesentlich als Meister kleiner Buchs- und Elfenbeinfiguren von fettbarocker Haltung gekommen. Aber er hat gelegentlich (Nürnberger Rathausgiebel, 1617) wahrhaft monumental schaffen können. Eine rätselvolle Zeit: der Entwerfende ist gerade hier, wo fast archaisch große plastische Züge bei der Ausführung zutage traten, ein Kleinmeister von Beruf gewesen, der Goldschmied Christoph Jamnitzer. Bei Hans Juncker d. Ä. (1582 bis ca. 1632), bei Michael II. Kern (1586—1649) wirbeln gut plastische Ideen voll großer Möglichkeiten in einem Strudel ornamenthafter Gesamtbewegung; und ähnlich steht es mit ostmitteldeutschen Meistern wie Klintzsch und Schwenke.

Die ganze Generation ist so gespalten wie zahlreich, und das ist nicht Zufall, sondern Ausdruck eines Schicksals. Mit unheimlicher Plötzlichkeit sieht sich dieses Geschlecht vor einer verwirrenden Aufgabenfülle, die aus dem Scheintode aufsteht. Reiche Begabungen, die zu anderen Zeiten glücklicher gewesen wären, greifen sich die Hände blutig. Neben echt monumentalen Absichten wirken kleinmeisterliche Triebe, die durch Summation vieler Formen nicht ins Große wachsen können; ja, kleinliche, die eine sichere Gesamthaltung vielleicht beschnitten hätte. Die gestellten Aufgaben selbst sind zum großen Teile mit reiner Plastik gar nicht zu lösen. Die Grenzen zwischen den Künsten verschwimmen. Die Wurzel des plastisch Geformten ist sehr oft nicht das Plastische selbst. Die vielfigurigen Altäre, Grabmäler, Kanzeln halten dieses gerne im Banne mehr ornamentalen als architektonischen Empfindens. Anschluß an zonenfremde Vorbilder wird oft geradezu verlangt. Kupferstiche von Ornamenten wie von Gemälden werden eifrig übersetzt, und das von Leuten, die sehr wohl selbst erfinden können. Alabaster, ein kleinen Formen gemäßes Material, gilt als heroisch und wird gerne verwendet. Aber viele Stoffe verbinden sich oft im gleichen Werke, edle und unedle, farbige und unfarbige. Auch dieses stoffliche Geschiebe ist symbolisch für das Menschliche. Die nachspülenden Kleinwellen des Vergangenen schlagen an die Blöcke des neuen Willens und überschwemmen sie. Kurz, das Gesicht dieser Generation ist verrunzelt und neblicht zugleich, es droht sich immer wieder vor uns aufzulösen. Die Stiche ihres bekanntesten Ornamentikers, des Lukas Kilian (1579—1637) sind das sicherste Symbol des Ganzen: eine oft alpdruckhaft beängstigende Wucherung der Phantasie, ein rastloses Verarbeiten von Fremdem, ein traumhaft eiliges Sichverändern der Form; dabei auch echte Wandlungsfähigkeit und manches Versprechen einer größeren Zukunft. Es wird sehr viel geleistet und noch mehr gearbeitet, auf veralteten Wegen wie auf zukunftsreichen. Der Gesamtausdruck kann ungeduldig machen, nervös wie seine Träger selbst: eine weitgehende Zersplitterung.

Auch wenn die äußere Katastrophe nicht gekommen wäre, dürften wir für das zweite Jahrhundertviertel kaum mit einer sehr breiten Entwicklung des Barocks im Sinne internationaler Gültigkeit und Verständlichkeit, im Sinne der Rubenszeit, rechnen. Wir können das an jenen Stellen sehen, wo der Krieg nicht hemmend auftrat, wo Künstler in geschütztere Gegenden getrieben wurden. Der Hochaltar des Michael Hoenell in Gurk (1632) und manche andere Werke beweisen ja gewiß, daß keineswegs Alles stockte. Es gab auch noch größere Aufgaben, aber ihre Lösungen drangen kaum zu echtem Barock vor. Die jüngeren Brüder Jörg Zürns, Martin und Michael, führten ihre ursprünglich südwestdeutsche Kunst im Innviertel bis über die Jahrhundertmitte hinaus, aber nicht auf einen starken plastischen Barock hin: ihre sehr gegensatzreiche Kunst mündete überraschend

in fast theatralischen Gemäldeübersetzungen (St. Georgen). Gegen die Jahrhundertmitte führt nur eine schmale Bahn, auf der wir wahrhaft hochbarocke Werke entdecken können. Die noch immer rätselvolle Gestalt des Georg Petel (Betle) steht am Anfang (aus Weilheim, ca. 1590—1633). Altersgenosse eher des van Dyck als des Rubens, Beiden befreundet, berühmt zu seiner Zeit vor allem durch seine auch in Italien bewunderten Kleinwerke, aber nachweislich auch in großen Formen tätig, bedeutet er offenbar eine starke Einwirkung vlämischen Barocks. Wenn er zeichnet, ist er nicht nur vlämischer, sondern stärker, als wenn er bildnerisch formt — Hans Leonhard Gemelich scheint ihm dann gelegentlich gewachsen. Noch wird Petels Bild verwirrt durch Zuschreibungen viel späterer Werke, die bestimmt verschwinden müssen. Anderes, vor allem in Augsburg, steht schon fest. Die Regensburger Magdalena wäre ihm zuzutrauen. Sie wäre sein bestes bekanntes Werk. Vor ihr empfindet man wahrhaft, daß damals Rubens und Bernini schufen. Strömende Wucht der Faltensprache und innere Durchblutung der ausdrucksbewegten Figur mit organischen Kräften: dies ist, was man heute gerne Hochbarock nennt. Der entsprechende Entwicklungsgang ist aber auch bei ornamentnäheren Formen zu erkennen. Ein Beispiel: in der reichen Magdeburger Epitaphkunst bedeutet Christoph Dehne (bis 1630 nachweisbar) gegenüber dem älteren Sebastian Ertle (aus Überlingen) auch im Plastischen seiner vielteiligen Werke das, was in seiner Ornamentik der Übergang vom Beschlag- zum Knorpelwerke heißt. Beschlagwerk ist in tiefstem Sinne manieristische Form, auferlegte, buchstäblich: aufgelegte. An seine Stelle tritt im Knorpelwerke eine einheitliche, aus sich selbst bewegungsfähige Substanz, eine plastische Ornamentmasse, die sich tierhaft beult, auswirft und einzieht, organisch, aber fern der Erscheinungswelt, eine Art eigenen Lebenswesens. Aus einheitlicher Substanz, nicht aus übergeordneten Linien, denkt auch der echte Barock. Noch freilich bleibt bei Dehne der alte unheimliche Groteskengeist des nordischen Manierismus lebendig, ein freudlos dämonisches Spielen zwischen den Grenzen der Organismen, zwischen Traum-Maske, Tier und Mensch — Formen des Humors ohne Humor. Das ist eine Nachwirkung des Manierismus, der grundsätzlich humorfremd ist. Echter Barock dagegen läßt immer echten Humor zu, weil er alles umgreift. Die Helden-Putti der Münchener Marienfäule (1638), nachgeborene Kinder der großen Bronzekunst von 1600, haben ihn; sie sind wirklich rubenszeitlich empfunden. Auch das Heilige darf lustig sein, das Erhabene sich keck vortragen, alles Lebendige ist formwürdig. Gleichzeitig schuf Zach. Hegewaldt seinen Altar von Kötzschenbroda. Die Reste beweisen eine Phantasie schon im Knorpelornamente, die jene Dehnes an Großzügigkeit und Grazie überbietet. Das Gestaltliche, aus dem gleichen einheitlichen Substanzgefühl gewonnen, ist prall und untersetzt. Sein (oder Seb. Walthers?) schöner Dresdener Schmerzensmann ist dabei weit deutscher als der flüchtige Blick erkennen läßt, es ist weit mehr Dürer als Michelangelo darin. Wie ein Gesetz zieht sich dies durch die weitere Entfaltung der deutschen Barockplastik: gerade die persönlich ausgetiefte Leistung schließt alte Quellen der nationalen Kunst auf, das beste Individuelle offenbart sich als zugespitzter geschichtlicher Besitz.

Die Wirkung des großen Krieges ist früher überschätzt, dann wieder unterschätzt worden. Sicher hat er das Schöpferische selbst nicht vernichten können. Aber er hat die großen Aufgaben zurückgedämmt. Leibniz hat eigentümlich kindliche Verse für das Gefühl gewonnen, daß Alles besser wurde, auch im Künstlerischen, „seit Mars von uns gewichen". Was er für die Dichtung zu sehen glaubte, den Segen des Endes, hat die Geschichte unserer Plastik sehr deutlich markiert. Die Nürnberger beschlossen als „monumentum pacis" einen großen bronzenen Marktbrunnen, der freilich erst 1660 durch G. Schweigger und Richter begonnen und niemals aufgestellt wurde (heute in Peterhof). Die wichtigste Markierung bedeuten jedoch die großartigen Bamberger Figuren Justus Gleskers (1648—53). Der in Frankfurt a. M. ansässige westfälische Meister (zu seiner Zeit, auch er, wieder am meisten durch Elfenbeinkunst berühmt), hat hier eine überraschende Monumentalität bei den Erneuerungsarbeiten erreicht, die unter der Leitung Sandrarts erfolgten. Gewiß stehen Erfahrungen aus dem italienischen Barock (Bernini) im Hintergrunde. Aber stilistisch bedeuten diese überlebensgroßen Figuren etwas Anderes, innerlich Späteres. Sie stehen im vollsten Lichte der vordersten nordeuropäischen Entwicklung. Was diese damals wollte, zeigt am feinsten die Geschichte der niederländischen Malerei an. Rund um 1640 verzeichnet sie eine unverkennbare Abkehr vom Hochbarock, wie ihn Rubens verstanden hatte. Rubens (und van Dyck) starben 1640 — im äußerlichen Sinne bestimmt ein Zufall, aber für eine Anschauung, die nicht an die derbste Kausalität gebunden bleibt, doch recht ausdrucksvoll. Rembrandt, bis dahin im Wettbewerbe mit rubensschem Hochbarock, erlebte eben gegen 1640 höchst persönlich eine überraschende Wendung zum Stilleren, Größeren, ja Klassischen. Selbst dieses persönlichste und zunächst ganz private Erlebnis ist Teil einer geschichtlichen Gesamterscheinung, die namentlich außerhalb Italiens wahrnehmbar ist. Ein neues Geschlecht wuchs heran, von Velazquez, Poussin und Claude Lorrain an bis zu Terborch, Pieter de Hooch, Carel Fabritius und den holländischen Italisten. Was es wollte, gipfelt in dem Jüngsten: Vermeer van Delft. Nur eine ganz nüancenlose Geschichtsbetrachtung kann verkennen, daß hier eine Gegenbewegung gegen den stürmischen Hochbarock

Georg Raphael Donner: Figur (Fluß March) vom Mehlmarktbrunnen, Wien (Schroll & Co., Wien)



auftrat, auf breiter Grundlage, gebaut auf die Empfindungswelt neuer, jüngerer Menschen. (Selbst die holländische Tracht hat um 1640 sich von der bewegteren Farbe abgewendet zu stillerer Schwarz-Weiß-Wirkung.) Dieser neue Stil, ein barockzeitlicher, aber nur in sehr beschränktem Sinne barocker, mit einem deutlichen Hauche von Klassizismus, lebt auch in Gleskers Bamberger Werken. Bezeichnend ist schon die Abkehr vom Bunten, die Wahl des reinen Goldanstrichs, die Erinnerung an die neutrale, blanke und geschlossene Wirkung des Metalls; noch mehr das Plastische selbst. Die ruhende Form als Ausdrucksträger wird wieder möglich. Es ist ein Glattlauf des Blickes, der sich nirgends verwickeln und immer das Tastbare umgrenzen soll, das nun wie ein Röhrensystem geheime Lebenskräfte ineinanderrollen, nie aber deutlich nach außen überborden läßt. Auch das Seelische wird vornehm gedämpft. Es ist keine billige Ruhe. Die innere Leidenschaft, die hier und da noch an kleinsten Außenformen deutlicher sich verrät, brennt nur geläutert im Ganzen. (Der Münchener Johannes — immer noch ein Sohn des Dürervolkes!) Die Form steht sicher. In diesem Punkte ist die ältere Metallplastik um 1600, ebenso die spätere Donners, innerlich näher als das unmittelbar Vorangehende. Unendlich weit zurück aber liegt die reibungsvolle, nervöse Unruhe der Spätmanieristen.

Gleskers Werk blieb wohl an Qualität unerreicht, aber nicht völlig einsam. Die uns heute noch dunkelste Zeit, die der sechziger und siebziger Jahre, bringt immerhin noch Verwandtes hervor. Der etwa gleichaltrige Balthasar Ableithner stand persönlich gewiß unter ganz anderen Sternen. Er lebte in München, unter einer deutlichen neuen Welle des Italismus, die von Hof und Kirche ausging. Aber an der nächsten Generation gemessen, erweist auch er sich wesentlich als Bekenner einer in sich selbst zirkulierenden, nicht ausbrandenden Plastizität. Gleichaltrig war vielleicht auch Jakob Gerholt, dessen Laufener Madonna von 1657 ein ähnliches Verhältnis zu Waldburger beweist, wie es Glesker zur älteren Metallplastik hatte. Des gleichen Meisters Köstendorfer Altar von 1664, der gleichzeitige bronzene Pegasus des C. Graß im Mirabellpark und — freilich schwächer — die Fassadenfiguren des Sachsen Melchior Barthel am Salzburger Dome gehören ebenfalls hierher. In einer Ausnahmestellung scheinen die schlesischen Arbeiten von Leubus zu stehen: sie sind ein erneuter Durchbruch altdeutschen Gefühles.

Gleichzeitig aber melden sich die ersten Anzeichen eines neuen, abermals bewegteren Stiles, der in unserer Plastik nicht anders als in der europäischen Gesamtentwicklung folgte. Die leidenschaftliche Kreuzigungsgruppe in Kloster Stams (1667) von Tomasch, der Maria Plein-Altar Wolf Weißenkirchers d. J. aus dem gleichen Jahre offenbaren schon etwas davon. In einer anonymen Schmerzensmutter des Wiener Barockmuseums gerät um einen durchaus noch gleskerzeitlichen Gestaltenkern

herum die Außenform wieder in leise Brandung. Einen besonders guten Übergang bietet Thomas Schwanthaler (1634—1707), in dessen Kunst Ausklänge der jüngeren Zürnschen mit unmittelbarer Vorbereitung der Guggenbichlerschen zusammengehen. Hier treffen wir auf eine wirkliche Verknotung. Mit Meinrad Guggenbichler erreichen wir eine neue, starke Generation — nun eine in glücklicher Lage. Das Ende des großen Krieges wirkt sich nicht nur kunstgeschichtlich in Werken aus, sondern breit lebensgeschichtlich in der Geburt eines ganzen Künstlergeschlechtes während der letzten Kriegs- und ersten Friedensjahre. Inzwischen ist auch der architektonische deutsche Barock herangewachsen, und in ihn hineingeboren erscheint die erste Schar großer einheimischer Baumeister. Eine völlige Veränderung der Lage gegenüber der ebenfalls zahlreichen und begabten deutschen Rubens-Generation. Jetzt werden die Bedingungen günstiger. Keiner dieser neuen Meister hatte wegen mangelnder Aufträge zu klagen, eher wegen Überlastung. Vor allem: jetzt wurden große Formen gewünscht und Glanz und Bewegung. Die Altäre gingen zuweilen noch voran; sehr bald schwoll die neue, selbstbewußte Kirchenkunst hoch mit einer ungeheuren Nachfrage nach Plastik und Dekoration, und dazu kam der Bau- und Kunsttaumel der Höfe.

Will man abkürzend sich auf Stilnamen verabreden, so darf vielleicht der vorderste Stil der Rubenszeit als Hochbarock, der darauf folgende Gegenschlag (recht neutral und nichtssagend) als erster, das, was nun einsetzte, als zweiter Spätbarock bezeichnet werden. Dieser letztere bringt im Wellenrhythmus der Geschichte wieder eine Rückberufung auf den Hochbarock, aber eine mehr äußerliche. Er ist wieder sehr bewegt, aber weniger vom inneren Sturme persönlicher Genialität, als von den äußeren Ansprüchen der Repräsentation. Die Allongeperücke, als künstliche Erweiterung der Person, ist sein Entsprechendes in der Mode. Sie ist fast sein Symbol. Man könnte von Perückenstil sprechen. Er ist majestätisch prunkhaft, schillernd und vor allem öffentlich. Nirgends außerhalb Deutschlands bringt er persönliche Tragiker von Format hervor. Willig dient er dem höfischen Absolutismus und dem kirchlichen Machtbedürfnis. Wenn im ersten Spätbarock eine große Ruhe, gebaut auf den einfachsten Formen niederer Geometrie, geherrscht hatte, so wird jetzt wieder die Welt der höheren Mathematik, der verwickelten Kurvaturen aufgesucht. Das Frankreich Ludwigs XIV. ist der sichtbarste Vertreter gewesen. Nichts bezeichnender, als daß Holland jetzt zurücktritt. A. van de Werff und Andere haben schon einen fast französischen Willen. Auch auf Deutschland wirkt Frankreich jetzt zuweilen stärker ein als Italien. Indessen, gerade jetzt erweist sich die innere Einsamkeit dieses merkwürdigen Deutschlands, das wie unter einem ständigen Regen fremder Einwirkungen, ihnen offen bis auf die Haut, aber eben nicht weiter, zuletzt doch immer als eigene Gestalt stehenbleibt und aus eigenem Schicksal lebt — und das sich erst heute langsam und zögernd vor sein eigenes Gesicht führen läßt, um zugeben zu müssen, daß es tatsächlich eines hat. Die grenzenlos äußerliche übliche Kunstgeschichtsschreibung mit der ewigen Frage „Wo kommt das her?“ statt „Was ist das?“ hat Vieles verschuldet, ist aber selbst Ausdruck jener Tatsache. Herüberkunft von Elementen ist nicht Herkunft des Wesens. Schon die Akanthusornamentik, die damals Deutschland von außen her überflutete, das Knorpelwerk verdrängend, eine neue Stattlichkeit und Lebensnähe fordernd, schon sie erhält sofort ihr eigenes Gesicht und kann älteren deutschen Formen ähnlicher sehen als gleichzeitigen italienischen und französischen. Auch sie kommt im Grunde eben doch von innen her. So steht es in der Baukunst, so steht es in der Plastik. Die Deutschen sind auch in ihr die Einzigen gewesen, die aus dem zweiten Spätbarock einen Stil der Innerlichkeit im Prächtigen gewonnen haben. Sie können immer nur dann etwas Wirkliches und zuletzt sogar das Gültige schaffen, wenn sie zugleich etwas Persönliches zu sagen haben.

Es lassen sich aber innerhalb dieses Stiles sehr scharf zwei Schichten unterscheiden. Das Geschlecht Guggenbichlers ist die erste und ältere. Wir werden sie noch besser nach Permoser benennen können. Die zweite, rund um ein Dutzend Jahre jünger, wird immer am besten den großen Namen Andreas Schlüters tragen. Beide Schichten, gleichzeitig am Werke, unterscheiden sich stark. Die ältere ist die vielseitigere, wandlungsreichere; oft protheushaft veränderlich, zudem auch noch stärker kleinmeisterlich durchsetzt. Bei aller größter Verschiedenheit von Schicksal und Lage kann sie darin an die deutsche Rubens-Generation erinnern. Die zweite, jene Schlüters, ist dagegen von einer schönen Einseitigkeit, von einem beherrschenden Drange zur echt plastischen und großen Form. Sie hat einen inneren Zwang zum Monumentalen. Beide eint der grandiose Aufwand der Mittel, das unbewußte Rechnen mit höherer Mathematik, das Ausgreifen der Figur über sich selbst hinaus durch attributive Erweiterung, ihre beredte Verbindung mit dem Außerhalb. Hinter beiden, besonders aber der zweiten, steht die glorreiche Baukunst um und nach 1700, die Kunst der verwickelt einheitlichen Riesenanlagen von Klöstern und Schlössern, der Kirchen mit Kuppel auf hohem Tambour, eine Kunst der lebensbejahenden Schwellkraft und drängenden Auswärtsbewegung der Formen aus starker Mitte.

Wir sind nur ausnahmsweise in der Lage, den Ruhm, den manche dieser Künstler zu ihrer Zeit genossen, nachzuprüfen. Aber wir er-

kennen schon mit voller Sicherheit, daß das Geschlecht als Ganzes ihn verdiente. Es ist in sich natürlich nach Herkunft und Bestimmung sehr verschieden; die Möglichkeit für uns, die Meister zu gruppieren, hebt die Einmaligkeit der Person niemals auf. Guggenbichler krönt die Entwicklung, die sich seit den Zürns im Inn- und Salzachgebiete angebahnt hatte. Sie ist in sehr betonter Weise innerdeutsch und religiös und besonders deutlich ohne wesentlichen italienischen Einstrom zu erklären. Die Gegend von Mondsee und St. Wolfgang hat erst durch G. ihr volles künstlerisches Gesicht erhalten. Er knüpft an Schwanthalers letzte Entwicklung an. Jener war in der Einzelgestalt (unbewußt vielleicht, aber unverkennbar) vom deutschen Faltensystem des 14. Jahrhunderts ausgegangen. (Die Erscheinung steht nicht allein: auch Peter Vischer d. A. hatte das in den Aposteln des Sebaldusgrabes getan.) G. bereichert zunächst die Gewandung und vertieft den Ausdruck. Schon greift jede Gestalt ins Außerhalb, auch der Griff einer Hand ist, wie die freie Gebärde, ein Wink ins Ferne. Im Michaelbeurer Altar (1691) beginnt die monumentale Statue zur Schwebefigur zu werden: sie hat jetzt ein Empor, sie rauscht und der unsichtbare Bildraum um sie wächst. Der Ausdruck wird immer mächtiger. Im Schmerzensmann von 1706 wird der alte Meister geradezu der räumlichen Nachbarschaft Pachers würdig. Er sammelt eine ganze Gefühlswelt in der wieder gestillten Gestalt, eine altdeutsche im Gewande spätzeitlichen Sehens. Selbst die Falte wird Ausdrucksträger: sie kann zittern und schluchzen, wie bei der Schmerzensmutter von St. Wolfgang und ihrer Berliner Schwester. Die letzten Schöpfungen, Einzelgestalten in der Salzburger Kollegienkirche, bedeuten ein Still- und Kühlwerden. Im Ganzen ein sehr kurvenreiches Leben. Der Münchener A. Faistenberger (1647—1736) kann sich mit G. keineswegs messen. Nur die allgemeine Lebenslinie hat Vergleichbarkeit: ein Ausgehen vom Einfacheren; gegen und nach 1700 ein Umschwung ins Malerische (Altar des Bürgersaales von 1709); zuletzt wieder Vereinfachung. Der jüngere Ableithner, Franz, der liebenswürdige Schöpfer der Fassadenmadonna am Bürgersaale und des Freisinger Mohrenbrunnens, steht in München gleichaltrig neben ihm. Damals tritt die Reichshauptstadt in den Vordergrund. Wien sammelt eine Reihe von Meistern dieser Generation. Die Grabensäule ist ein wichtiges Zeugnis. Der Engel von Paul Strudel (1648—1708) wirkt zweifellos stark italienisch (Bernini). Der Künstler ist nur halb als Deutscher zu rechnen. Schon der Engel des J. Frühwirth beleuchtet dies: er ist gotischer im Gewand, Körper und Ausdruck. Erst recht nordisch ist jener des Matthias Rauchmiller (1645—1686), aus Radolfszell, also Landsmann der Zürns. R. ist fast der einzige Kurzlebige aus diesem lebensstarken Geschlechte, das gelegentlich noch das erste Drittel des 18. Jahrhunderts durchmessen hat. Ein unruhiger, genialischer, frühverbrannter Geist, als Maler wie als Kleinkünstler bezeugt, aber uns vor allem durch große Formen überliefert. Wir treffen ihn in Mainz, Wien, Breslau, Liegnitz, vielleicht auch in Trier. Eine sonderbar beunruhigende Spannweite: die fast ornamental äußerlichen Piastenfiguren in Liegnitz lassen sich mit dem wundervoll gediegenen Mainzer Kruzifixus kaum zusammendenken. Aber eben dieses ist typisch. Daß er das sehr bedeutende Metternich-Grabmal in Trier geschaffen habe, ist jedenfalls grundsätzlich sehr wohl möglich. Matthias Steindl (1644—1727), ein Bayer, der große architektonische und dekorative Aufträge in österreichischen Klöstern durchgeführt hat, ist allgemeiner nur durch seine kleinmeisterlichen Elfenbeinreiter des Wiener Hofmuseums bekannt. Seinen, wie besonders Frühwirths Ruhm können wir noch nicht recht nachprüfen. Seine Reiter eint unter anderem mit dem Metternich-Grabmal ein Zug, der viele größere Schöpfungen dieses Geschlechtes mit der oft prachtvoll belebten und feinsinnigen Kleinkunst um 1700 verbindet: eine dem Rokoko vorausklingende Energiekurve von links nach rechts mit sehr gefühlten Durchbrüchen, ein raffiniertes polyphones Spiel zwischen Gitter und Öffnung, sozusagen Raumlachen zwischen bewegten Ufergebilden der festen Form. Es ist eine besonders starke Berührung zugleich mit dem Malerischen wie mit dem Ornamentalen, aber auch dem Architektonischen. Die rauschende Bamberger Kreuzigungsgruppe des Joh. Leonh. Gollwitzer von 1715 (früher auf Mutschelle benannt) weist auf einen Künstler der gleichen Generation. An J. Wolfg. Frölichers (1652 bis 1700) Kolossalstatuen des Trierer Hochaltares (ab 1687) ließe sich der Unterschied dieser älteren Meister des zweiten Spätbarocks von Glesker, seinem Stile und Geschlechte, sehr leicht zeigen: sie übersetzen Gleskersche Typen ins Unruhige, ja Äußerliche. Die ruhige plastische Haut, die dem ersten Spätbarock eignet, wird hier — dieses Mal zum Schaden des Neuen — in oszillierendes Zittern versetzt. Die Gefahren dieses Stiles werden bei den Schwächeren sofort deutlich, vor allem, wenn die taktvolle Einbeziehung des Malerischen wie des Ornamentalen nicht erreicht wird.

Aber es wird schon dieser Generation eine neue Art des Repräsentierens möglich. Johann Mauritz Gröninger (1650—1707) mag wirklich der Schöpfer des großartigen Grabmales von der Leyen im Mainzer Dome, d. h. seiner plastischen Teile, gewesen sein. Die Ähnlichkeit mit dem Plettenbergschen in Münster geht bis in die Köpfe der Verewigten. Es ist zugleich die Zeit von Schlüters Großem Kurfürsten: deutsches Louis-Quatorze, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Deutsches durchaus: der westfälische, den Niederländern nicht nur verpflichtete, sondern mehr noch artverwandte Mei-

ster gibt zwar gewiß mehr Höfisches als Religiöses (im Gegensatze zu Guggenbichler etwa). Es weht gewiß stark westliche Luft — auch in Mainz bedeutet sie nicht so sehr französisches Einfluß als französische Nähe. Gegenüber den Epitaphien des frühen 16. Jahrhunderts ist schon die Umkehrung im Größenverhältnis zwischen dem anbetenden Verstorbenen und dem Angebeteten kennzeichnend. Trotzdem wäre kein französisches Werk zu finden, das ein derartiges verborgenes Aufsteigen im Knien zu geben verstanden hätte; und schon das Gewand mit seinen verräterisch altdeutschen Knitterungen in der Hüftengegend war nur einem Deutschen möglich. Rund drei Jahre früher, jedenfalls nicht vor 1703, hat ein noch unbekannter Meister das Grabmal des Franz Anselm von Ingelheim geschaffen. Es steht in einer noch unaufgeklärten Verbindung mit dem älteren Metternichschen in Trier, die bis in ornamentale Einzelheiten geht. Hier ist ein aus Italien nach den Niederlanden und Frankreich gedrungener Typus mit prachtvoller Sicherheit persönlich gestaltet. Der plastische Wendungsreichtum des Putto wie die großzügige Durchbildung des Kopfes sind sehr bedeutend. Schon elf Meister dieses Geschlechtes sind erwähnt. Der zwölfte war der Berühmteste, der Langlebigste und der am meisten Kennzeichnende: der Oberbayer Balthasar Permoser (1651—1732). Guggenbichler ist (großartig) provinziell gegen ihn. P. steht, wie einst Giesker, in internationalem Lichte. Italien vor allem war ihm bekannt, aber auch Puget, der einzige echtbarocke Franzose (dieses Mal ein Protest des Südens gegen den Norden in diesem meist oberflächlich romanisch benannten, aber in vielem sehr nordischen Lande — so verschieden von der Pariser Kunst, wie einst im 12. Jahrhundert die provençalische Plastik von jener des fränkischen Kronlandes). Italien besitzt Permosers Frühwerke. Die Figuren von San Gaetano zu Florenz sind aber nicht nur von Italienern, sondern sehr deutlich von P.s Lehrer Weißenkircher bestimmt. Es ist fast unmöglich, für dieses schillernden Künstlers fortdauernde Wandlungen einen Nenner zu finden — außer eben diesem der unausgesetzten Veränderung. In Dresden, das ihn am längsten behielt, hat er in Elfenbein kleinplastisch der Porzellankunst vorgearbeitet. An Pöppelmanns Zwinger verband sich in den Hermen seine Kunst völlig harmonisch mit der raffiniert tänzerischen des Baumeisters. Der Herkules aber weist fast auf Schlüter hin: massiv und gewaltig. Die Gartenplastik (Dresdener Nymphäum, Leipzig, Schwerin) kann bis zum flammenhaft Ornamentalen bewegt sein. Die Kanzel der Hofkirche, die Apotheosen Prinz Eugens und Augusts des Starken strotzen und schwellen in unmonumental malerischer Wucherung. Und unmittelbar danach entstehen in den Bautzener Kirchenvätern großartigste Zeugnisse echter Barock-Monumentalität! Der fromme bajuvarische Sonderling (der mitten in der Zeit der Allongeperücke mit Bart und wirrem, natürlichen Haupthaar ging) wuchs zum Schluß in eine ganz persönliche tiefste Religiosität. Sein Schwanengesang, das eigene Grabmal, faßt alle Inbrunst altdeutscher Gläubigkeit und Passionsfähigkeit in die spätbarocken Formen eines plastischen Gemäldes.

Das Vielfältig-Wandlungsreiche, das Hin und Her zwischen Kleinmeisterlichem und Monumentalem, Ornamentalem und Malerischem, das Tief-Religiöse und das öffentlich Repräsentative zugleich bezeichnet dieses erste Geschlecht, das mit vollen Segeln in die Barockkunst hineinfuhr. Das etwas jüngere des Andreas Schlüter ist fester, größer, einheitlicher: plastischer. Es ist monumentaler schon im Material. Das Holz spielt eine geringe Rolle gegen Stein und Metall. Auch die des Ornamentalen tritt zurück — während bei Permoser z. B. noch eine ganze große Gestalt vermenschlichtes Ornament sein konnte. Schlüter (1664—1714), E. B. Bendl (1660—1740), M. Bern. Mandl (ca. 1660 bis 1711), Peter von Strudel (1660—1714), als Eingebürgerter G. Guiliani (1663 bis 1744), als dazugehöriger Kleinmeister Ignaz Elhafen (ca. 1660—1725) sind die wichtigsten Namen. Nur die Einheimischen und die Großmeister gehen uns an. Ihre Entwicklung war so wenig gleichmäßig als ihr Können, und Schlüter hat alle Anderen überragt. Die Gemeinsamkeit der Problemstellung aber, gerade in den starken Lebensjahren um 1700, springt in die Augen. Der Größte der Folgenden, G. R. Donner, konnte sich gerade auf dieses Geschlecht beziehen. Mandl hat ihm viel gegeben. Seine Salzburger Pferdeschwemme (1695) muß dem Schöpfer des Preßburger Martinus durch die schwerbarocke Bewegungswucht sehr viel gesagt haben. Die Engel der Dreifaltigkeitskirche und ihre Verwandten in Tittmoning wirkten ebenfalls auf den ersten Vorahner des Klassizismus im späten Barock. In dieser Stilzone dringt der Geist des majestätischen Zentral- und Kuppelbaus in die plastische Ganzform wie in die letzten graphologisch wichtigen Einzelheiten ein. Bendl, der freilich, wie nicht wenige Deutsche, in seiner späteren Entwicklung versagte, gab jedenfalls um 1697 in dem Figurenzyklus des Germanischen Museums (aus Augsburg) eine sehr monumentale Formulierung. Die farbig gedämpften überlebensgroßen Gestalten — sehr selbständig vergrößerte Weiterdenkung des Steinmüllerschen Programms — sind ganz von innen her in majestätischer Schwellung und harmonischen Bewegungskontrasten entwickelt. Auch Inspiration, Getroffensein von Außen und Oben, wirkt noch als Tat der Gestalt. Die röhrenförmige, positive Einzelfalte mit ihrem runden Querschnitt nicht anders als mit ihrem Aufriß, nicht anders als ein Schenkel oder ein Muschelbecken aus Gewand — alles ist konvex, kuppelartig ausgewölbt oder vorgebaucht, plastisch aktiv, die

Leidenschaft des menschlichen Ausdruckes wiedererwachtes Altdeutsches, wie immer wieder in unserer Barockplastik. Peter von Strudel, in den machtvollen Gestalten des Gruftaltares bei den Kapuzinern zu Wien, sagt, italienischer und in Steinform, grundsätzlich gleichen Willen aus. Der Norddeutsche Schlüter überstrahlt alle mit einem Gesamtwerke, das keine flachen Täler kennt — nur eine Höhenkette großer Leistungen. Er ist der Einzige, zu dem auch das Ausland und die deutsche Öffentlichkeit schon seit langem ihr Ja gesagt haben. Die Unvergleichbarkeit seiner Größe gilt innerhalb dieser Generation für ganz Europa. Die internationale Stellung erhellt vielleicht am deutlichsten aus dem Unterschiede gegen einen Mann wie Guggenbichler. Jener war, in Fortsetzung sehr alter deutscher Überlieferung, ein Meister der reinen Innenraumplastik. In aller wundervollen Feinheit wird er sozusagen Privatbesitz der Deutschen bleiben. Schlüters berühmtestes Werk ist Freiluftplastik und gehört zugleich Europa an: das Denkmal des Großen Kurfürsten. Es ist in Abbildungen so sehr verbreitet, daß man wieder lernen muß, es zum ersten Male zu sehen — die Grundaufgabe jeder ernstlichen Betrachtung. Es ist das Werk eines baumeisterlichen Plastikers. Manche der vorangehenden Schicht könnte man sich schließlich auch als Maler vorstellen, dagegen kaum als Architekten. Das Reiterdenkmal aber gehört in einen großen architektonischen Zusammenhang hinein, der ebenfalls Schlüters Werk war. Die Sklaven ordnen sich nicht nur in Paaren, sondern umziehen als unterer Kranz in einer stetigen Steigerung von dumpfer Isoliertheit bis zu fast freudiger Begrüßung des Erhabenen den Sockel. Man muß diesen also umschreiten. Die Hauptgestalt hat man richtig als kuppelartig bezeichnet. (Auch Schlüters Berliner Dom hatte eine Kuppel auf hohem Tambour vorgesehen.) Es ist im seelischen Ausdruck wie im Plastischen eine gewaltige Steigerung aus einer Sockelzone voller Unter- und Vorgefühle zu majestätischem Triumphe der herrscherlichen Idee an sich. Die drängende Bewegung im Geschlossenen ist vollkommene Parallele zu Werken wie dem Gesamtplan von Weingarten. Ja, wie man das Architektonische der Plastik fühlt, so erweisen sich die großartigen Klosteranlagen von damals — eine nur Deutschland gehörige Formenwelt — zugleich als Äußerungen barocker Plastizität im Sinne gerade dieser Stilwelle. Daß auch das Reiterdenkmal Vorstufen, daß es eine Geschichte hat, kann seine Einzigartigkeit höchstens noch erheben — wer fragt bei Bach, Händel oder Mozart nach den Vorstufen so, als könnten sie das Geleistete entwerten? Wie in seiner königlichen Architektur, so ist Schlüter auch als Plastiker ein Erbe Michelangelos. Der tragische Ausdruckswert körperlichen Lastens, den der große Florentiner keinem Nachfolger zu vererben vermochte, erwacht vielleicht nur noch einmal in Schlüterschen Werken wie dem Schlußstein vom Zeughause. Er ist wohl auch die einzige echt plastische Darstellung der Nächtlichkeit seit Michelangelo. Vor den berühmten „sterbenden Kriegern“ denke man an Christoph Dehnes Konsolenmaske zurück. Dort träumt sich das Ornamentale nebelhaft-vage in die Nähe des Lebendigen. Hier herrscht das furchtbar gewaltigste Leben im sicheren Rahmen des Ornamentalen. Auch in den letzten Werken, der Plastik des Kamekeschen Hauses, bei Verfeinerung und Erleichterung der Masse, wird doch die Geschlossenheit des Kernes nicht angetastet.

Es folgt noch eine Zwischenschicht von Meistern vor der letzten dramatischen Zerspaltung. Wie die hohe Tambourkuppel in der Baukunst verschwindet, wie die monumentale Größe wirklicher Ausdehnung im Bauwerke hier und da einem Nebelschleier vorgespielter Raumträume weichen will, so verdunkelt sich auch im rein Plastischen wieder die klare Wirkung des Gewaltigen, die jenes große Geschlecht erreicht hatte. Matthias Braun (1684—1738), der in Prag tätige Tiroler, Schöpfer der seltsamen Gartenplastik von Kukus, aber auch der herrlichen Mariensäule von Jaromer, ferner Ferdinand Max Brokoff (1688—1731), auch der Permoserschüler Georg Anton Heinz, der an der Mariensäule von Mährisch-Neustadt (1736—1741) mitarbeitete, dürfen hier genannt werden. Unter Umständen zeigt sich hier außerordentliche Qualität, aber die monumentale Klarheit beginnt sich bei diesen Meistern schon wieder zu verschleiern. Am meisten leuchtet sie noch in den mittelrheinischen Werken durch, die man bis zum Gegenbeweise dem Franz Matthias Hiernle (1677—1732) zuschreiben darf. Er war ein Landshuter, aber er muß sich völlig der Sphäre der Schönbornschen Lande eingeordnet haben. Seine Seligenstädter Kolossalfiguren aus Marmor (1715) atmen noch etwas von echter plastischer Gewichtigkeit; der pulthaltende Engel ist sogar ein würdiger Zeitgenosse des Schlüterschen an der Berliner Kanzel. Zugleich kehrt wieder stärker Altdeutsches zurück. Der Kopf des Gregor stammt von denen Hans Backoffens (um 1515) ab, ja, die Seligenstädter Kreuzigung setzt neben eine berninihafte Madonna einen Johannes, der ein deutlicher Landsmann des Naumburgers ist, über viereinhalb Jahrhunderte hin.

Plötzlich aber schießt der Entwicklungsstrom auf ein Ende zu. In den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts wird eine Generation geboren, von einer inneren Spaltung, wie sie seit dem Ende der altdeutschen Kunst bei uns nicht gesehen wurde. Die Art eines Johann Georg Bschorer (1692—1764) wird aus ländlicher Überlieferung allein nicht erklärt. Sie bedeutet ein neues, entschieden weniger plastisches Sehen und einen Mangel an monumentaler Gesinnung, der nicht ausschließlich persönliche Eigenschaft ist. Die Berliner Immaculata ist zwar äußerlich

noch groß, in den kontrastierenden Bewegungsströmen sogar auch noch von Bendl abzuleiten. Der Sinn aber des Formates wie der Form hat sich völlig verändert. Die wuchtige Männlichkeit der Schlüter-Generation war bis in das Thematische hinein gegangen: der Mann ist ihr Lieblingsthema, besonders der reife, alte, majestätische, der herrscherliche — daher auch gerne der Herabblick der Figur; die ausgreifende Gebärde ist ganz als Tat der Gestalt gemeint, erobernd, als Selbsterweiterung. Das Geschlecht Bschorers beginnt die Frau zu bevorzugen, die Beherrscherin des 18. Jahrhunderts. Noch ist es nicht die Dame des Rokoko, noch ist es die Heilige des Spätbarocks. Aber das weibliche Prinzip der Hingabe durchzieht das Thematische, wie die letzten Hintergründe des Formalen. Die Figur ist konkav, nicht konvex empfunden, im Grunde gar nicht menschenhaft: in der Mitte überdehnt, im Ganzen zerzaust und verwirbelt, gesetzt wie ein vom Sturme gepacktes Segel; eben nicht Tat der Gestalt, sondern des Außerhalb. Die Figur wird zum Bilde. Das Außerhalb ist der Raum. An diesem selbst ist etwas geschehen, er selbst ist Bild geworden. Kurz vor diesen Plastikern ist ein neues Geschlecht geboren, das den Zweifel an aller festen Realität im Sinne seines eigenen Philosophen (Berkeley) auf den Raum selber ausgedehnt hatte: er sei gar nicht wahrnehmbar, sondern nur suggerierbar, hatte B. gesagt. In Watteaus zartverdämmernden gemalten Raumträumen wie in den gebauten der Asams ist unbewußt getan, was der gleichaltrige Philosoph gedacht hatte. Es ist ein überplastisch denkendes Geschlecht; Maler, Musiker, Architekten des überrealistischen Denkens sind sein deutlichster Ausdruck. Durch Cosmas Damian Asam, durch seine enge Verbindung mit der Plastik Egid Quirins, wirkt es ganz unmittelbar in die wenig jüngere Plastikerschicht, von der jetzt zu reden ist. In der Baukunst setzte es an die Stelle jener majestätischen Gewalt, die zum Geschlechte Schlüters gehörte, an die Stelle einer mit wirklichen Massen denkenden Anschauung, die also das Große nur in großem Formate geben mußte, eine Architektur der bewußt unkontrollierbar gemachten Ausdehnungen. Die Münchener Asamkirche, der Chor und die Kuppelzone von Weltenburg geben ideale Unendlichkeit in winziger Realität. Der Mensch ist nicht mehr als bodenständiges, körperliches Vollwesen angesprochen, in Kraft und Maß bestätigt und gehoben — dies war immer noch ein plastisches Prinzip der Architektur —, er hat nur Auge und Seele, er schwebt, wird getragen, verzückt, in Hingabe aufgehoben. Es ist die erste Stelle, an der (wie bei Watteau) Barock und Romantik sich berühren können. Es ist ein Extrem, das nur in seltenen Fällen voll erreicht wird, dann aber sofort ein Ende bedeutet. Die Plastik kann darin nur existieren, wenn sie ihr Wesentliches aufgibt. E. Q. Asam (geb. 1692) macht im Hochaltar von Rohr aus dem durchschreitbaren Raume eine unbetretbare Zone des Schauens, eine Bildbühne. Er erweitert auf den architektonischen Raum hin, was J. Zürn im Altar geschaffen hatte. Der Raum des Altares, als Bildsphäre, erobert den gebauten und nimmt ihm damit die architektonische Wirklichkeit. Ein großartiges Schauspiel, aber der Beginn des Endes. Den Weltenburger Reiter vollends dürfte man aus seiner Bedingtheit nicht herausnehmen, er würde Sinn und Wert verlieren ohne Licht und Hintergrund, er würde wirken wie ein verlassener Festraum am Morgen. Dem Tastsinn eines Blinden wären nur sehr armselige Reste ausgeliefert. Aber das Extrem erscheint nicht ohne seine Berichtigung. Georg Raphael Donner (1693 bis 1741) bedeutet sie. Seit Schlüters Geburt sind rund dreißig Jahre vergangen, bis noch einmal ein deutsches Plastikergenie von europäischem Ausmaß geboren wurde. Donner war es; aber schon steht der Zeiger auf den Abend hin. Donners Werke sind in sich vollendet, wie nur je solche der abendländischen Plastik, aber, was ihm noch einmal mit der großartigen Energie eines Naturvorganges gelang, konnte der späteren Zeit schon nur noch als Reaktion zugänglich werden. Der erste Reue-Vorgang, der eine Kette weiterer entfesseln mußte, der Klassizismus, nimmt schließlich von Donner seinen Ausgang. Sein Schüler Öser, der stark auf Winckelmann gewirkt, hat in das literarische Bewußtsein geleitet, was bei dem Meister selbst noch geniale Tat war. Der Preßburger Martinus ist zwar auch im Zusammenhange eines großen Altares gedacht, er beweist seine Zugehörigkeit zum malerischen Zeitalter sehr deutlich. Dennoch ist das Tastbare voll im Gesehenen enthalten. Ein Blinder könnte alles Wesentliche daran begreifen. Wer das Original nicht gesehen, bekommt aus der besten Abbildung nur eine kümmerliche Ahnung. Allein der Pferdekopf ist wie ein Noch-Einmal des wuchtigen Willens der Schlüter-Generation. Dem deutschen Kunsthistoriker pflegt die wesentlichste Frage zu sein: Wo kommt Donner her? Der ungarische Monograph hat das Richtige gesehen: in erster Linie von Donner und aus dem Nationalen, das wir natürlich nicht nur „österreichisch", sondern auch und erst recht deutsch zu nennen haben. Donner kannte Frankreich selber nicht, sah Italien nur ganz flüchtig zum Marmorankauf. Gewiß, er sah in Wien sicher Kleinplastik der fremden Länder und berührte sich dort mit ausländisch geschulten Künstlern. Sein zweiter Lehrer, Guiliani, war wohl in Venedig geboren, aber immerhin gilt er als Schüler Faistenbergers und war in Deutschland eingebürgert, wie später Chamisso. (Er starb in Heiligenkreuz bei Wien.) Vor allem hatte Wien Antiken. Der dem Genius eingewachsene Willen zum Plastisch-Echten nahm auf, was ihm gemäß war, und bildete daran sich selbst. Falconet, an den sich Manche (zu Unrecht übrigens) bei Donner erinnert fühlen, war mehr als zwanzig Jahre jünger, der etwas ähnlichere Houdon wurde

Georg Raphael Donner: Figur (Fluß Enns) vom Mehlmarktbrunnen, Wien (Schroll & Co., Wien)



erst in Donners Todesjahre geboren. Bei dem Mehlmarktbrunnen dürfen dem Kunsthistoriker einige der Nymphen von Versailles einfallen (namentlich jene des Lehongre), und auch das Lieblingsmaterial Donners, das Blei, war in Frankreich sehr beliebt. Wie wenig ist damit gesagt! Selbst das Blei hat bei unserem Meister einen anderen Sinn: wie zur Messingbronze die Sonne gehört, so läßt der mattfeine Silberflaum des Bleis an Mondlicht denken. Nur bei Donner ist diese heroische Milde des Werkstoffes voll erfaßt. Er gibt zugleich eine viel wesentlichere Rückbeziehung — auf etwas Deutsches. Das Melker Lavabò des Joh. Franz Pernegger (1682) ist schon im Figürlichen ein Hinweis auf die Art des Meisters. Vor allem aber müßte einem weiterschauenden Blick auffallen, daß, abgesehen von einer kurzen Welle um 1660, eigentlich reichlich hundert Jahre vergangen waren, seit Deutschland eine große Metallplastik besessen hatte. Nun war sie wieder da — im Wiener Brunnen sogar an einer formverwandten Gelegenheit. Die vom neuesten Monographen angefochtene Beziehung zur Zeit Hubert Gerharts läßt sich beweisen, soweit man aus sichtbaren Eindrücken überhaupt beweisen kann. Der Wiener Schreinermeister, der nach 1722 die Passauer Domkanzel lieferte, muß für einige der Figuren (die er ja gewiß nicht selbst entwarf) Donner zu Rate gezogen haben. Wenn es wahr ist, daß vor Donner selbst kein Donnerscher Stil möglich war, so ist kein anderer Schluß erlaubt. Donner ist im Reiche gereist, er hat Permoser in Dresden aufgesucht. Er muß Augsburg gesehen haben. Die Passauer Köpfe sind auf das Engste mit Gerhartschen vom Augustusbrunnen verwandt, und dieses Mal so eng, daß ein Zufall kaum möglich ist. Aber die Verwandtschaft geht in das Grundsätzliche: auch bei Donner setzt sich die Form in den Vordergrund, die Leidenschaft dämpft sich. Ohne im Geringsten ausdruckslos zu werden, entwickeln seine Gestalten dennoch ihren Ausdruck vorwiegend aus dem Gestaltlichen selbst. Dabei sind die Zwischenerlebnisse so stark wirksam, daß jetzt der manieristische Klassizismus um 1600 doch kühl und eng erscheint. Eher kommt etwas Gleskersches hoch. Wie die ganz großen Plastiker, ist Donner wahrhaftig der Vater eines Gestaltengeschlechtes, das nur durch ihn und sonst nirgends existiert. Die Preßburger Engel sind in allem Zauber gehaltener Feinheit zugleich heroisch-athletisch. Die gleichzeitigen des gleichaltrigen Paul Egell vom Mannheimer Altare beleuchten als wahre Zeitgenossen anderen Geblütes erst voll das Neue und Große, das hier gelang. Die Egellschen könnten nicht wirklich nackt sein, selbst die gezeigte Muskulatur ist mehr Falten- als Körpersprache, die Außenbewegung des Gewandes vollends vertritt Vieles vom Körperlichen. Donner unterbricht getrost das Gewand des linken Engels in der Hüftengegend — „unnatürlich“ eben um des Naturhaften willen —, er braucht die fließende Einheit der nackten Menschengestalt. Als Künstlertypus gleicht er Mozart: nur als Deutscher,

ja nur als Süddeutscher möglich, dennoch aus alter, großer ferner Kunst gespeist und international verständlich; oberflächlichen Naturen zu oberflächlich, zu „leicht“; in Wahrheit ernst und mit Grazie tief; zum Schlusse bei einem Requiem mündend: der Pietà von Gurk.

In dieser Generation ist so Vieles gesagt, daß hier einzuhalten mit Sinn möglich ist. Die Welle des Barocken scheint bei jüngeren Meistern des 18. Jahrhunderts gelegentlich noch höher zu steigen, und es ist verständlich, wenn Meister wie Straub, Günther, Kändler, J. M. Feichtmayr, Joseph Christian und viele Andere in unseren etwas unklaren Vorstellungen gerne noch beim Barock gebucht werden. Aber dessen wahre Energie endete im Geschlechte Asams und Donners, als gleichzeitig die Pole gegensätzlichster Möglichkeiten nahezu erreicht waren. Das Rokoko, wesentlich von etwa zehn Jahre Jüngeren getragen, war der erste Stil, hinter dem die großen architektonischen Ideen versanken. Ein weltgeschichtlicher Vorgang war das, das Ende des Barocks und nicht nur dieses. Was in die Zeit des Rokoko an großer, namentlich sakraler Baukunst noch (und nur noch bei uns) hineinragt, wird wesentlich von Meistern getragen, die sogar noch älter als Asam und Donner waren, es ist noch raumschöpferisch, es ist — sehr verständlich, sobald man lebensgeschichtlich denkt und nach den Trägern fragt (wodurch die Vielfältigkeit jedes geschichtlichen Augenblickes erst sinnvolle Ordnung und Begreiflichkeit erhält) — es ist noch raumschöpferischer, noch echter, letzter Barock. Im Rokoko zum ersten Male zieht sich der ursprüngliche architektonische Hintergrund, ohne den es bisher keine darstellende Kunst gegeben, nach der Vorderschicht des Dekorativen hin, in die Endformen. Die Wurzelform, das Raumschöpferische, stirbt ab. Das Rokoko erhebt sozusagen die freie Endigung zur Ganzform, den letzten Ausschlag der Energie ohne deren Quelle, gleichsam den Schwung der Peitsche ohne den Stiel, das Strahl-Ende ohne das Rohr, den Zweig ohne den Stamm, zum Inhalt und Grundsatz seiner — eben darum — asymmetrisch züngelnden Komposition. Schon teilt sich, europäisch gesehen, auch die Malerei nach zwei Möglichkeiten: neben den echten Rokokomalern, d. h. neben jenen, hinter denen wenigstens noch die lebendige Welt eines Ornamentstiles steht, gibt es schon „reine Maler“, wie Chardin, Hogarth, Troost, Liotard, die den Gesamtzustand des 19. Jahrhunderts für ihren Teil vorausnehmen. (Einen ersten Vorklang vernimmt man schon im ersten Spätbarock.) Sie malen Bilder jenseits eines auch nur noch dekorativen, geschweige denn raumschöpferischen Allgemeinstiles. Spätestens mit den ersten Romantikern wurde auch das letzte Band zerschnitten, und eine Malerei ohne dahinterstehende Baukunst nicht nur, sondern auch ohne Dekoration, wurde möglich: eine Kultur überhaupt, die von allen bildenden Künsten nur der Malerei eine wichtige Rolle beließ, während musikalisches und sprachliches, überräumliches Schaffen in den Vordergrund trat; die Kultur, gegen die unsere heutige nach einem neuen Aufbau von unten her verzweifelt sucht und mit Recht suchen muß.

Seltsam, das Geschlecht, das zwischen den Möglichkeiten Asams und Donners die gewaltigste Kluft aufreißt, spiegelt eigentlich schon die ganze Zukunft in sich voraus. In Götz, Greif, Dietrich geht noch normaler Spätbarock zu Ende. Paul Egell ist geradezu Vorahner und Anbahner des Rokoko. In J. M. Feuchtmayer wird gar der Ausdruck des Zopfstiles (dessen feinster Vertreter der erst 1725 geborene Ignaz Günther werden sollte) schon einmal erreicht, eine Wiederkehr des Manierismus in sehr spätzeitlicher Form. Ein Alter des letzten Spätbarockgeschlechtes, der noch das Rokoko überlebte, richtet das Endzeichen des Ganzen auf. Feuchtmayer lebte bis 1770. Nicht allzulange vorher muß seine Madonna des Berliner Museums (und ihr Gegenstück) entstanden sein. Hier erscheint schon die Heilige als Dame. Die Raffiniertheit der tänzerischen Grazie — bei einer Verkündigung! — konnte auch von einem Franzosen nicht überboten werden. Ja, in Frankreich, bei der längst erklärten, höfisch profanen Tendenz seiner Plastik, ist sie gerade gar nicht denkbar. Der peinliche Duft ihrer Stimmung quillt aus der Vereinigung des Unvereinbaren: der Muttergottes und der sehr gegenwärtigen Dame, der Heilsidee und der Parkromanze, des Religiösen und der Koketterie. Das sieht hier seltsamer, betörender, giftiger und geistreicher aus, als in anderen Ländern denkbar — eben weil es sich um ein deutsches Werk handelt. Die tiefste Quelle der deutsch-barocken Kunst, das, was sie der altdeutschen so tief verwandt und eben dadurch bei uns wieder möglich gemacht, das, was dem werdenden Dichter- und Denkervolke noch einmal eine grandiose Kunst des schöpferischen Auges erschlossen hatte, — die verehrende Gläubigkeit erleidet einen tiefen Bruch. Noch kennt die Menschheit keine große Kunst, die nicht auf sakraler Grundlage entstanden wäre. Was an neuzeitlichen Hoffnungen dagegen eingewendet wird, ist Traum im Unbewiesenen. Als die Kirchen den Ausdruck von Konzertsälen annahmen (wie die Verkündigung den eines Menuetts), war das Ende einer Epoche erreicht, die mit den Anfängen abendländischer Kunst begonnen hatte. Die letzten, heldenhaften Kämpfer auf dem Posten des großen Alten sind die deutschen Barockmeister gewesen, und wie wir heute nunmehr wissen: nicht nur die Architekten, sondern auch die Meister der darstellenden Künste, für die jene den Lebensraum ersannen; in erster Linie die deutschen Plastiker des Barocks.

Wilhelm Pinder



Hans Steinmüller, Apostel Simon



Hans Steinmüller, Apostel Jakobus d. Ä.



Hans Steinmüller, Apostel Matthäus



Hans Reichle, Neptun



Hans Reichle, St. Michael

Augsburg, Zeughaus



Hans Krumper, Patrona Bavariae



Art des Hans Reichle, Hl. Helena



Hans Krumper, Fortitudo



Hans Krumper, Temperantia

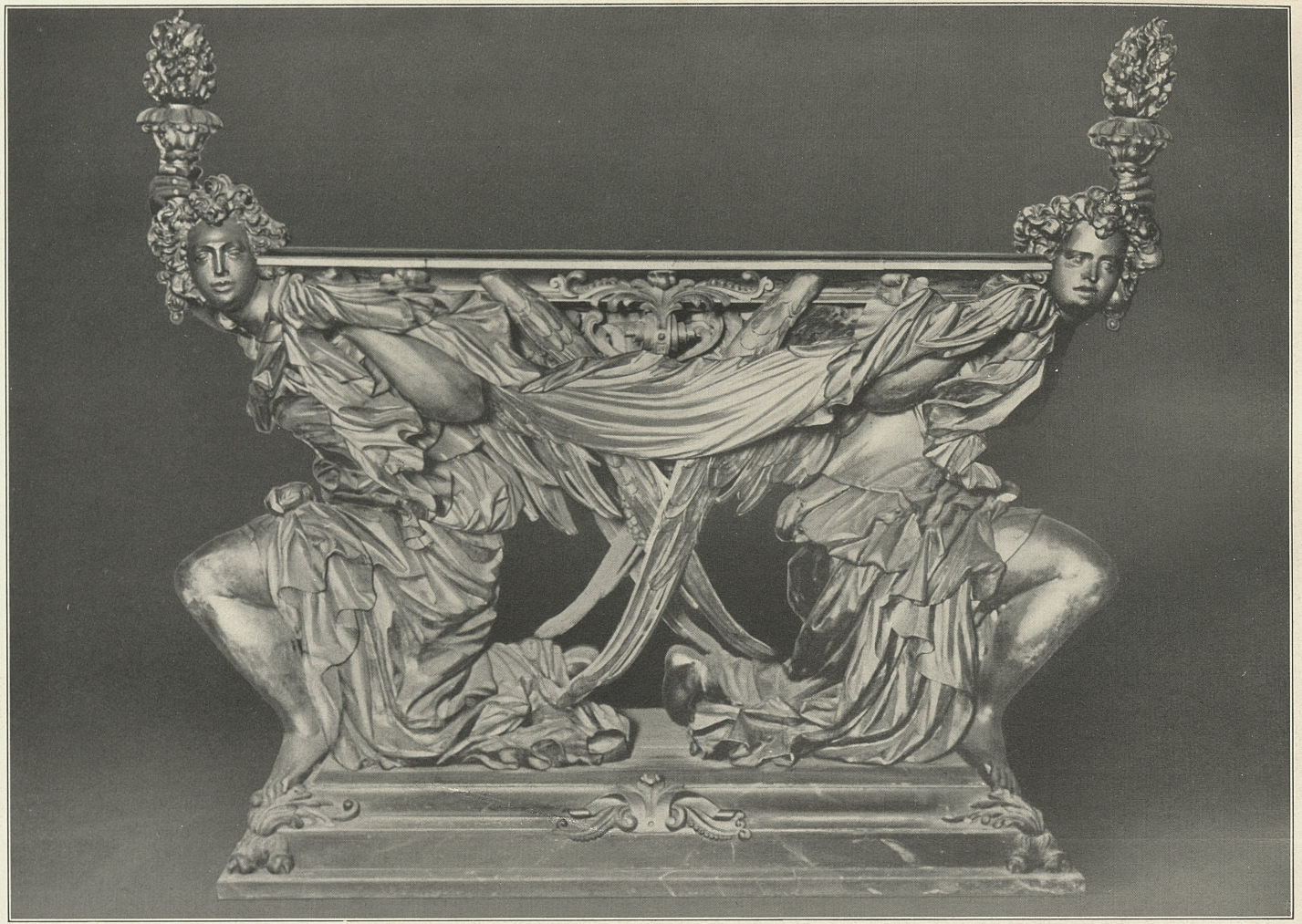


Hans Waldburger, Kniende Maria

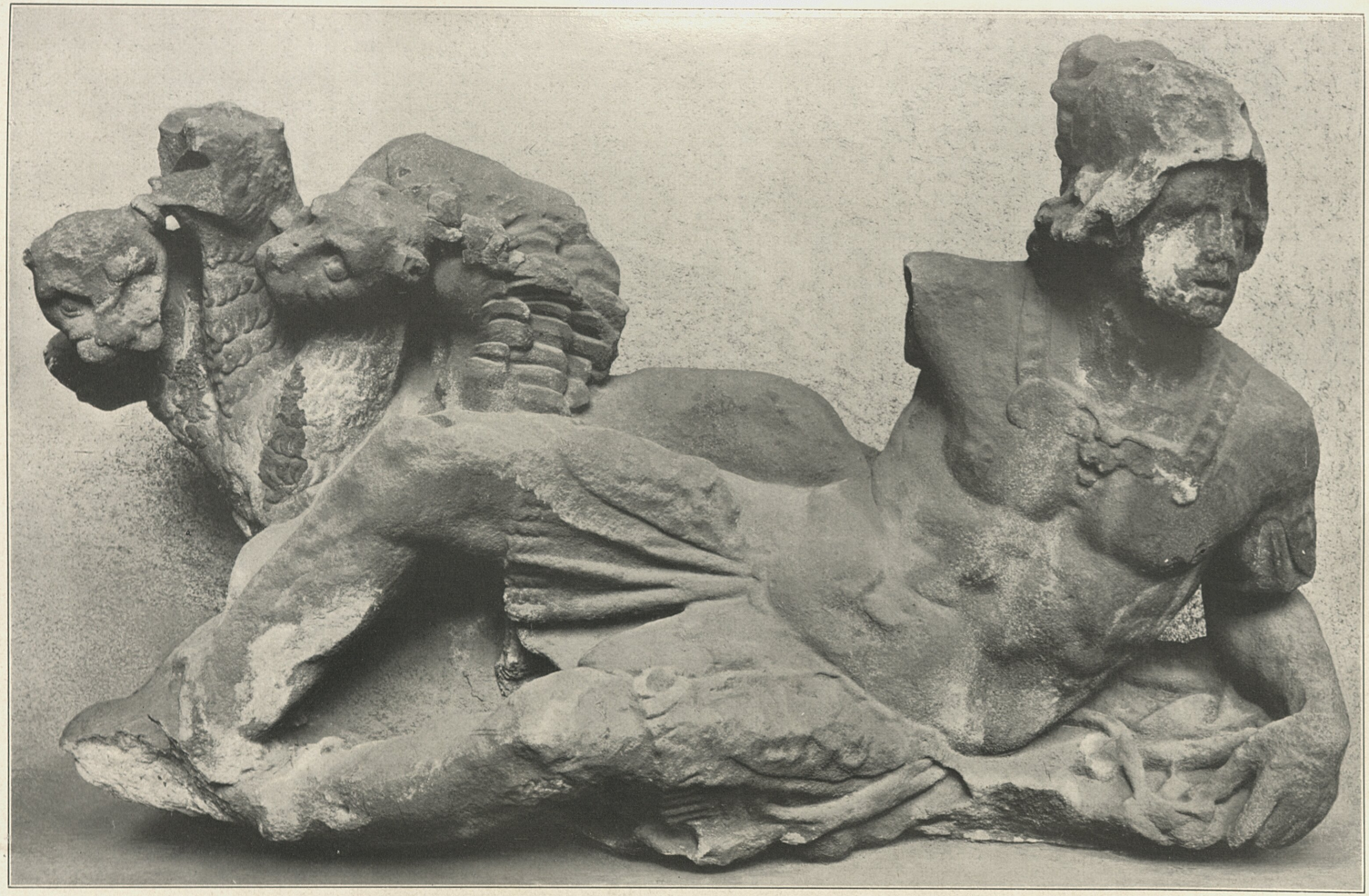
Wien, Barockmuseum



Christoph Rodt, Apostel aus Wettenhausen



Ekbert Wolff d. J., Altartisch



Leonhard Kern, Figur vom Nürnberger Rathaus

Germanisches Museum, Nürnberg



Jörg Zürn, Anbetung der Hirten vom Hochaltar



Jörg Zürn, Maria vom Hochaltar

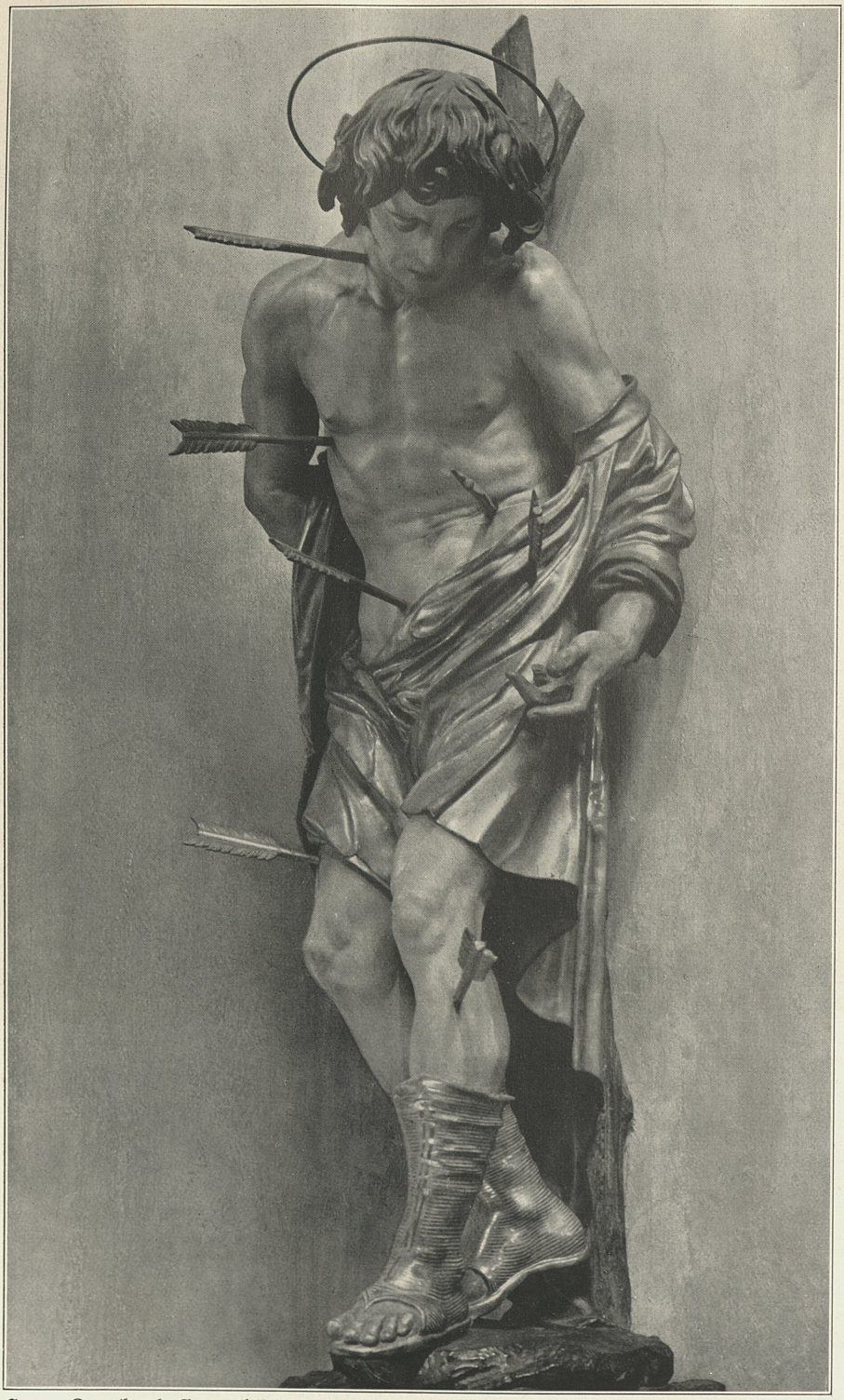


Martin und Michael Zürn, Kopf einer weiblichen Heiligen

Braunau am Inn, Stephanskirche



Martin und Michael Zürn (?), Hl. Katharina



Hans Leonhard Gemelich, Hl. Sebastian

Augsburg, Moritzkirche



Ludwig Münsterman, Schmerzensmutter und Apostel vom Hochaltar



Meister der Heldenputti

München, Marienſäule



Meister der Heldenputti



Christoph Dehne, Konsole vom Hopkorff-Epitaph



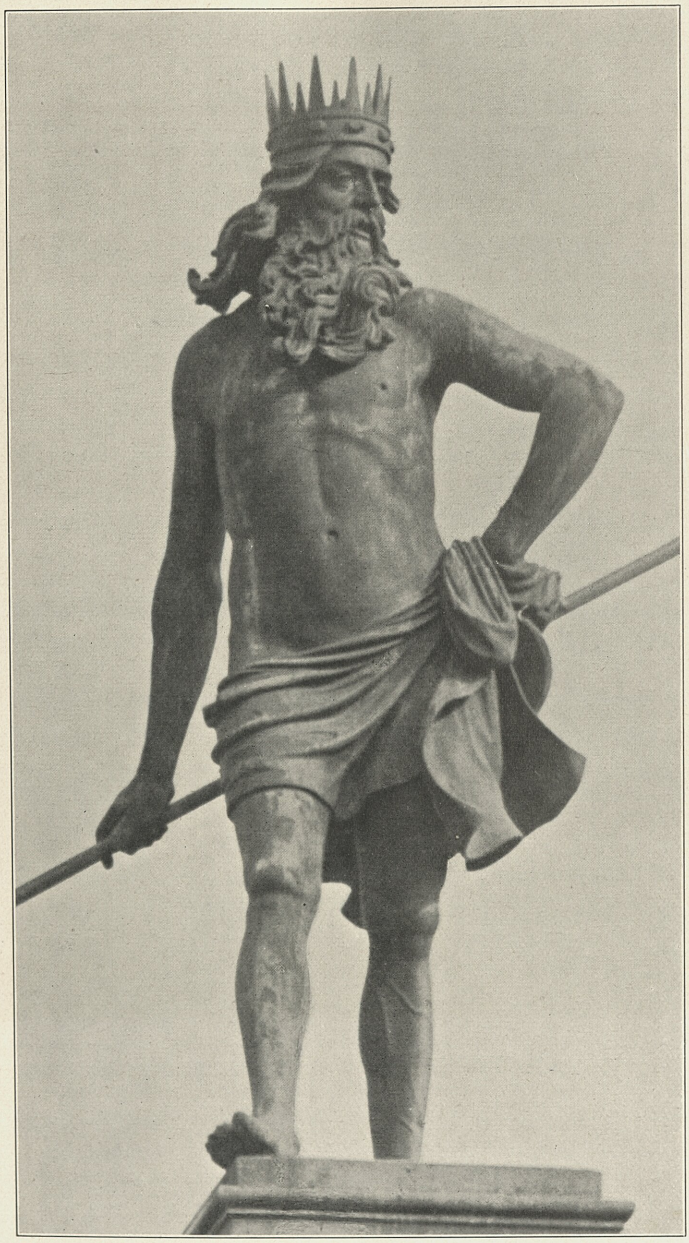
Zacharias Hegewaldt oder Sebastian Walther, Schmerzensmann



Georg Petel, Magdalena unter dem Kreuz



Georg Petel, Magdalena unter dem Kreuz



Georg Schweigger und Christoph Richter, Neptun



Georg Petel, Ecce Homo



Georg Schweigger und Christoph Richter, Neptunsbrunnen



Thomas Schwanthaler, Vier Engel



Juſtus Glesker, Trauernde Maria

Bamberg, Dom



Justus Glesker, Hl. Johannes



Justus Glesker, Johannes der Täufer



Justus Glesker, Johannes der Täufer



Jakob Gerholt, Bischof vom Köstendorfer Altar



Balthasar Ableithner, St. Matthäus



Paul Strudel, Engel von der Dreifaltigkeitssäule



Johannes Frühwirth, Engel von der Dreifaltigkeitssäule



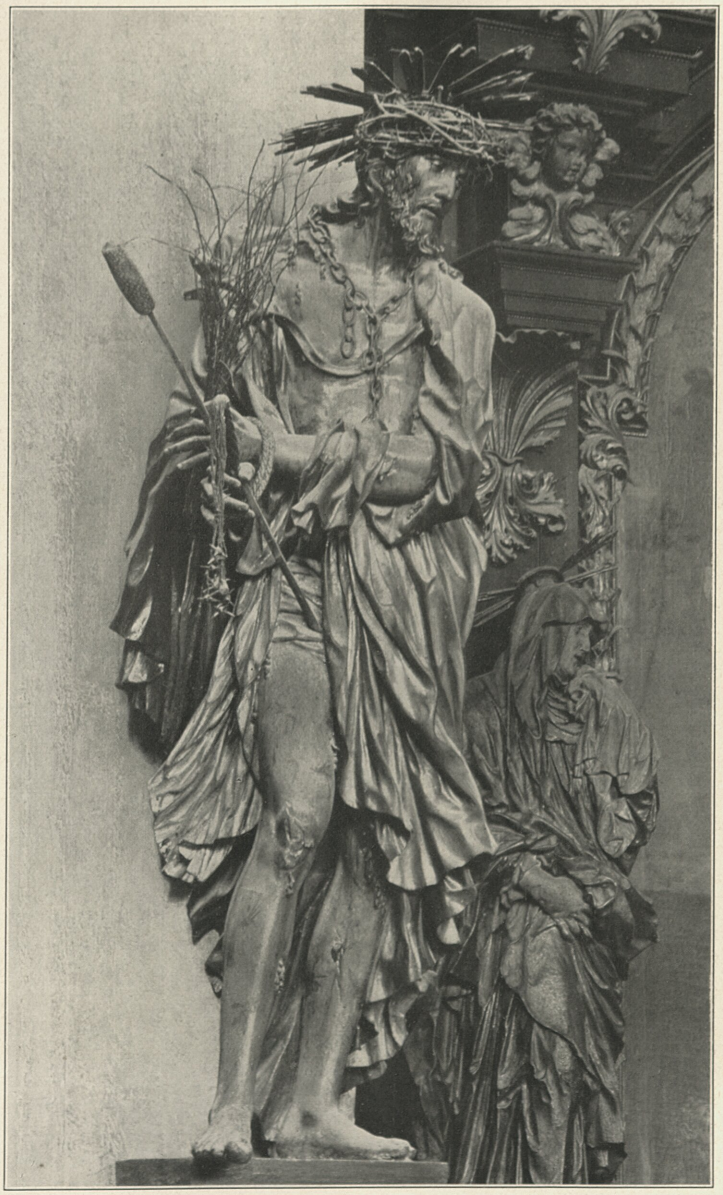
Meinrad Guggenbichler, Tabernakel-Engel



Meinrad Guggenbichler, Hl. Benediktiner



Meinrad Guggenbichler, Trauernde Maria



Meinrad Guggenbichler, Schmerzensmann



Meinrad Guggenbichler, Hl. Rupert



Schwäbischer Meister um 1700, Kanzelfigur



Balthasar Permoser, Herkules vom Wallpavillon



Balthasar Permoser, Venus



Balthasar Permoser, Hl. Augustinus

Bautzen, Stadtmuseum



Balthasar Permoser, Hl. Ambrosius



Meister von Leubus, Hl. Hieronymus



Meister von Leubus, Hl. Hieronymus



Thomas Weißfeld, Hl. Hubertus



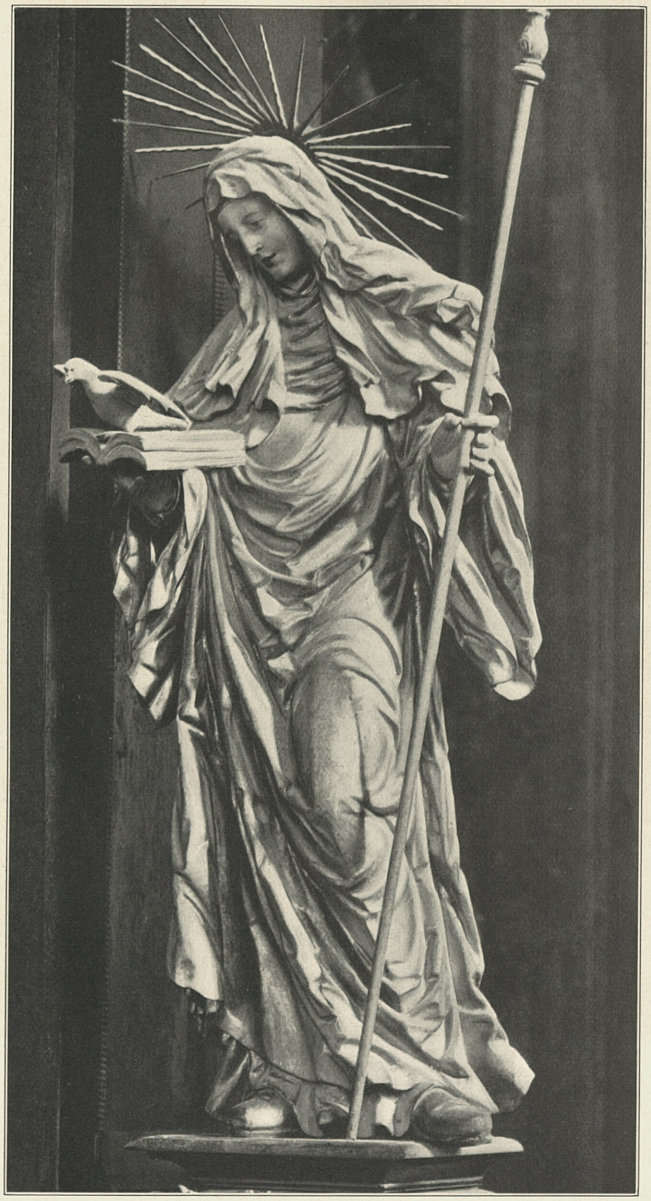
Thomas Weißfeld, Hl. Hubertus



Simeon Fries, St. Raphael



Thomas Weißfeld, Kopf des Hl. Dionysius

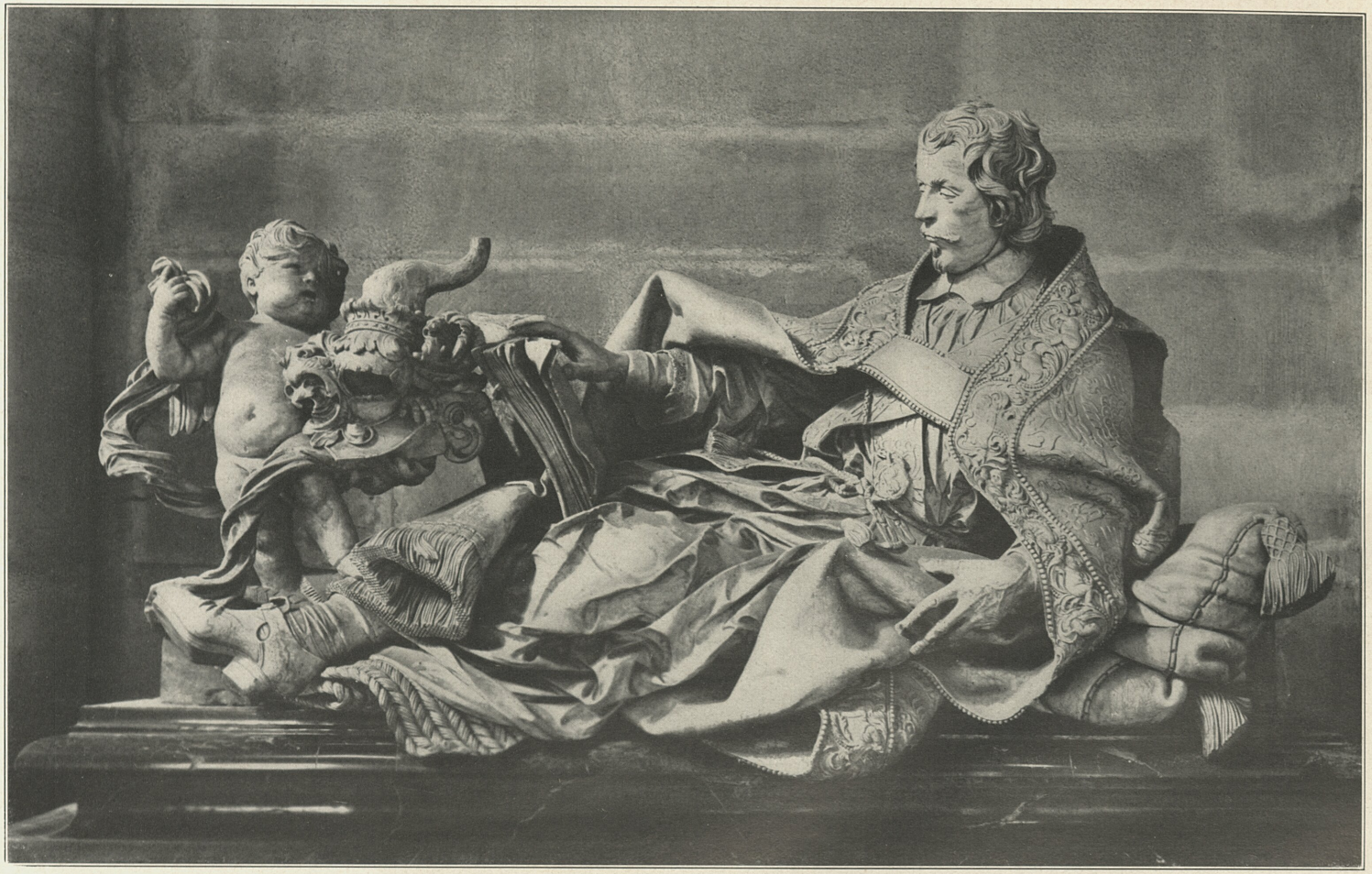


Thomas Schwanthaler, Hl. Scholastika



Andreas Faistenberger, Hl. Sebastian

München, Frauenkirche



Matthias Rauchmiller, Grabmal Karl v. Metternich



Mittelrheinischer Meister um 1700, Grabmal Franz Anselm v. Ingelheim



Ehrgott Bernhard Bendl, Evangelist Johannes



Johann Mauritz Gröninger, Grabmal Heinrich Ferdinand von der Leyen



Ehrgott Bernhard Bendl, Evangelist Lukas



Ehrgott Bernhard Bendl, Gottvater



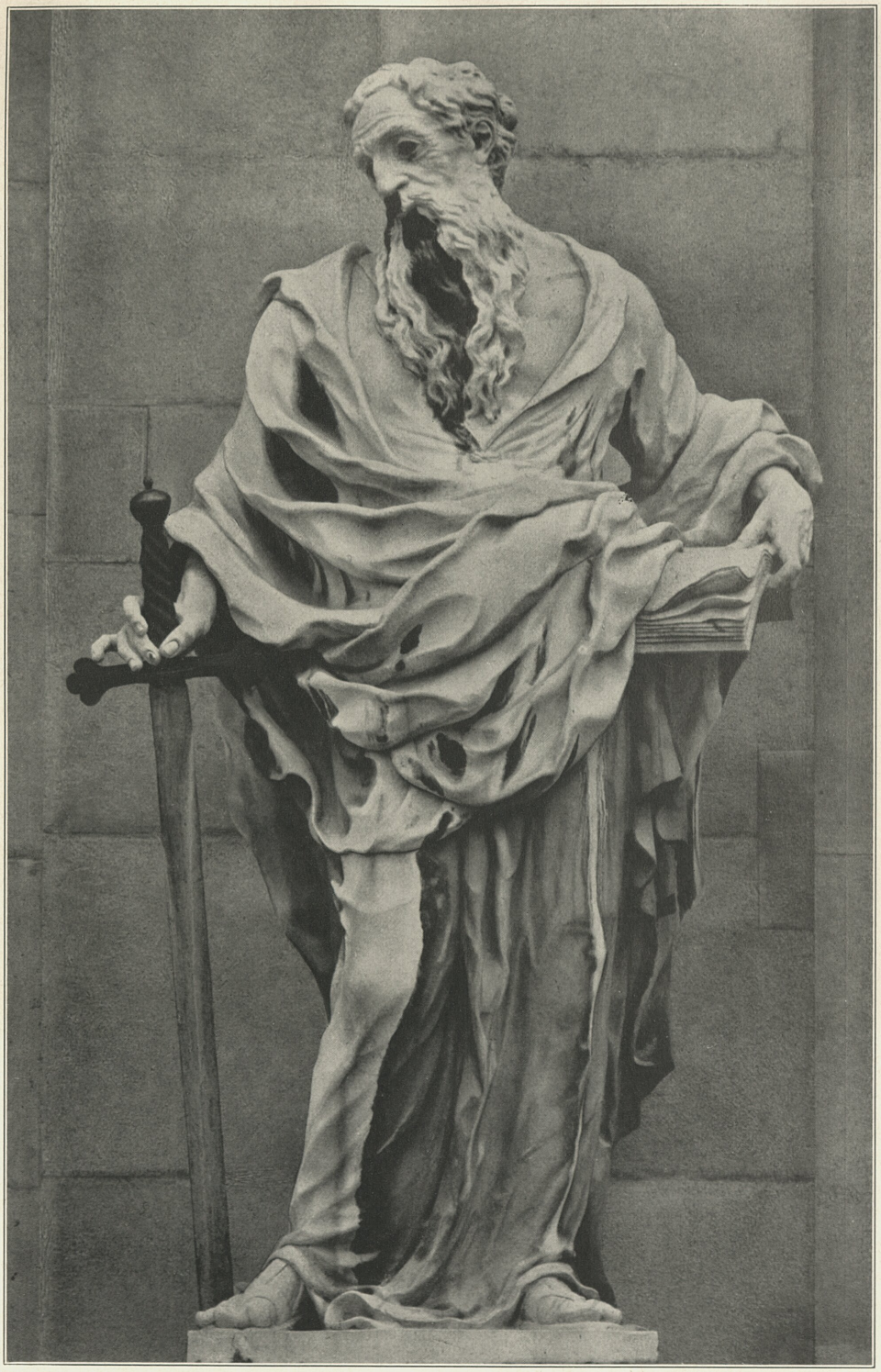
Peter von Strudel, Klagefigur

Wien, Gruftaltar der Kapuzinerkirche

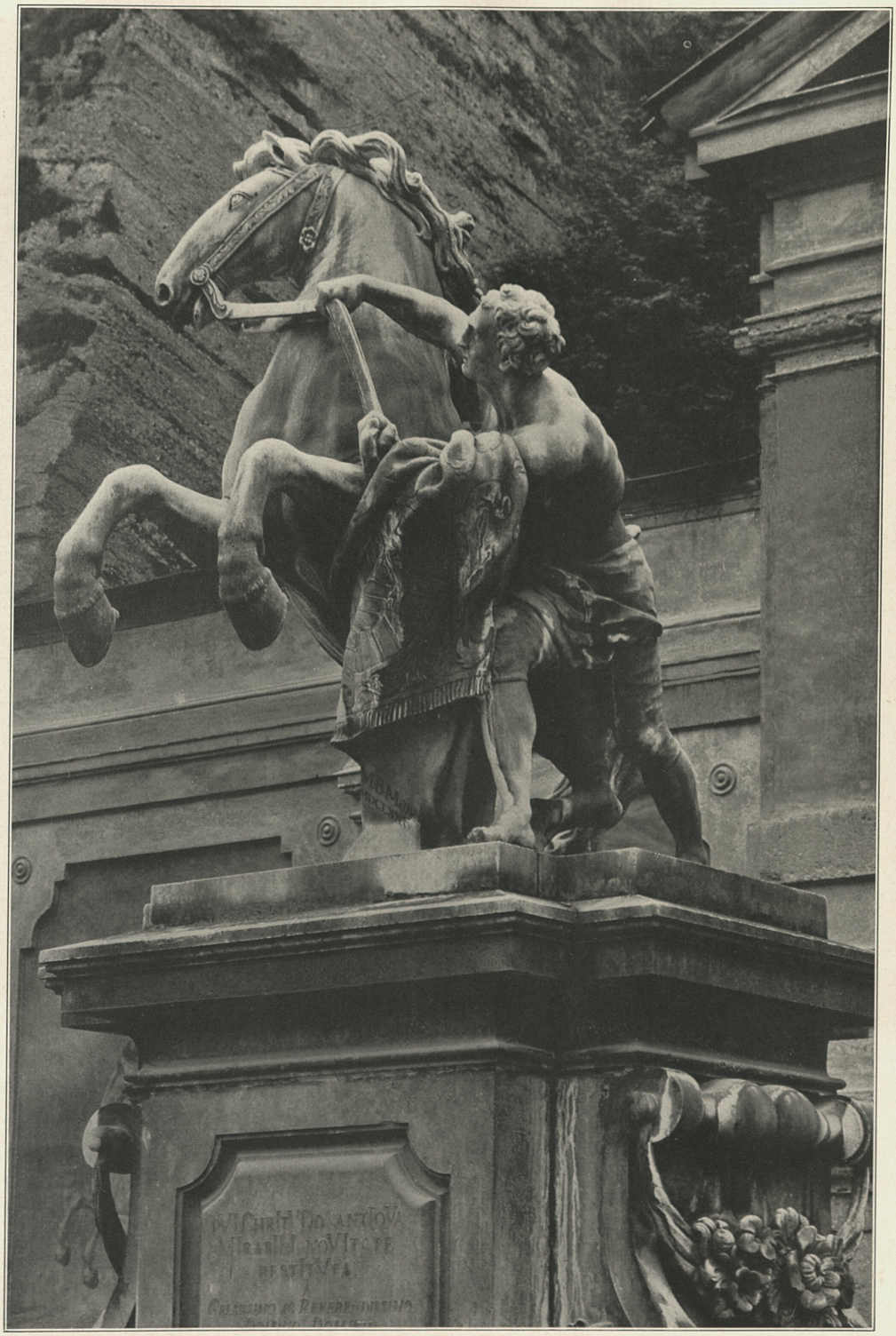


Peter von Strudel, Klagefigur

Wien, Gruftaltar der Kapuzinerkirche



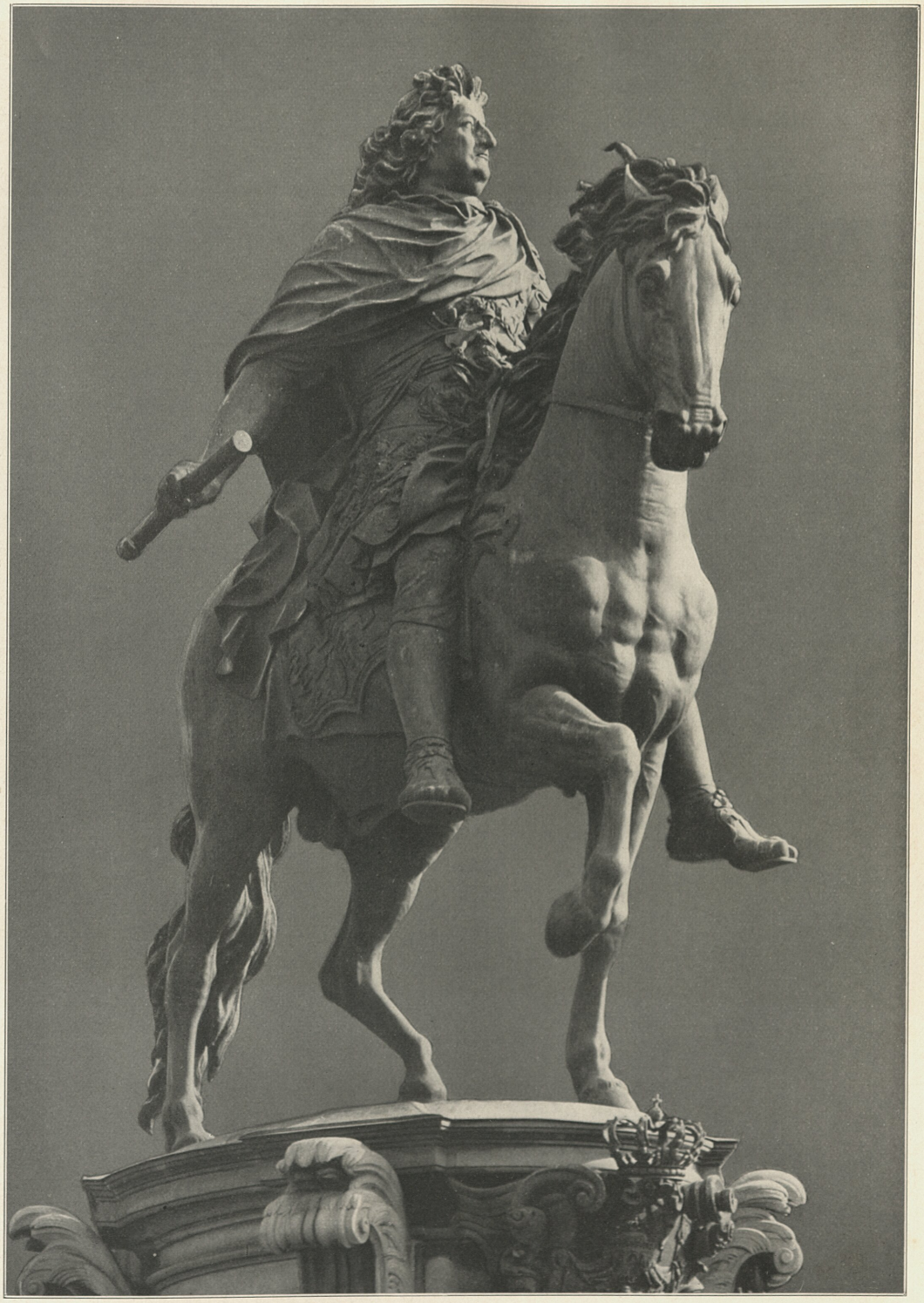
M. Bernhard Mandl, St. Paulus



M. Bernhard Mandl, Rossebändiger



Andreas Schlüter, Sklave vom Kurfürstendenkmal



Andreas Schlüter, Der Große Kurfürst



Andreas Schlüter, Kartusche (Medusa)



Andreas Schlüter, Apollo und Daphne



Unbekannter Meister des späten 17. Jahrh., Schmerzensmutter

Wien, Barockmuseum



Matthias Braun, Hl. Franziskus

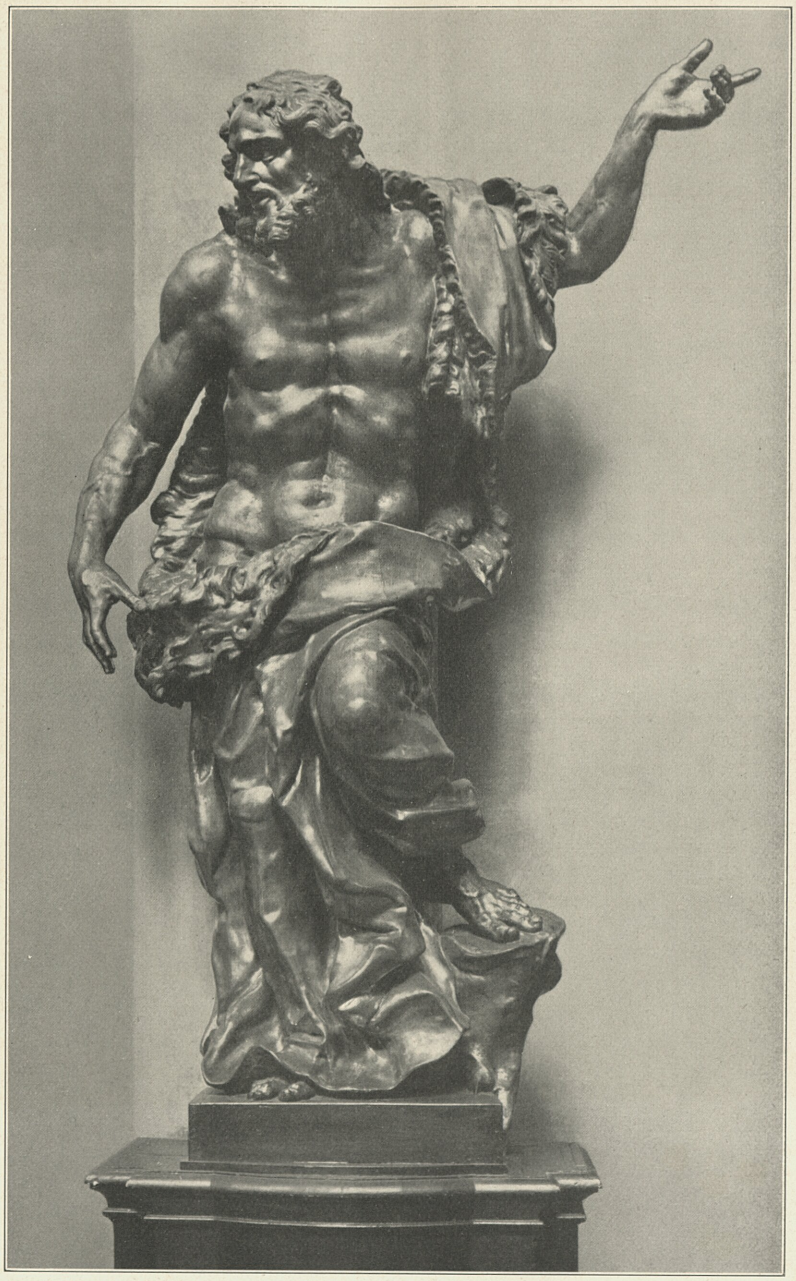
Prag, Klemenskirche



Joachim Dietrich, Hl. Hieronymus



Johann Georg Bschorer, Immaculata



Schlesischer Meister um 1720, Johannes der Täufer



Joseph Matthias Götz, Auferstehender Christus



Egid Quirin Asam, Hochaltar



Egid Quirin Asam, Hochaltar



Egid Quirin Asam, Auferweckung des Gerechten



Egid Quirin Asam, Hl. Dreifaltigkeit



Paul Egell, Engel vom Mannheimer Hochaltar



Paul Egell, Engel vom Mannheimer Hochaltar



Johann Georg Greif, Engel vom Hochaltar

München, Hl. Geistkirche



Johann Georg Greif, Engel vom Hochaltar



Johann Franz Pernegger, Lavabo



Georg Raphael Donner, Kanzelfigur



Georg Raphael Donner, Engel vom ehemaligen Preßburger Hochaltar



Georg Raphael Donner, Engel vom ehemaligen Preßburger Hochaltar



Georg Raphael Donner, Andromeda-Brunnen



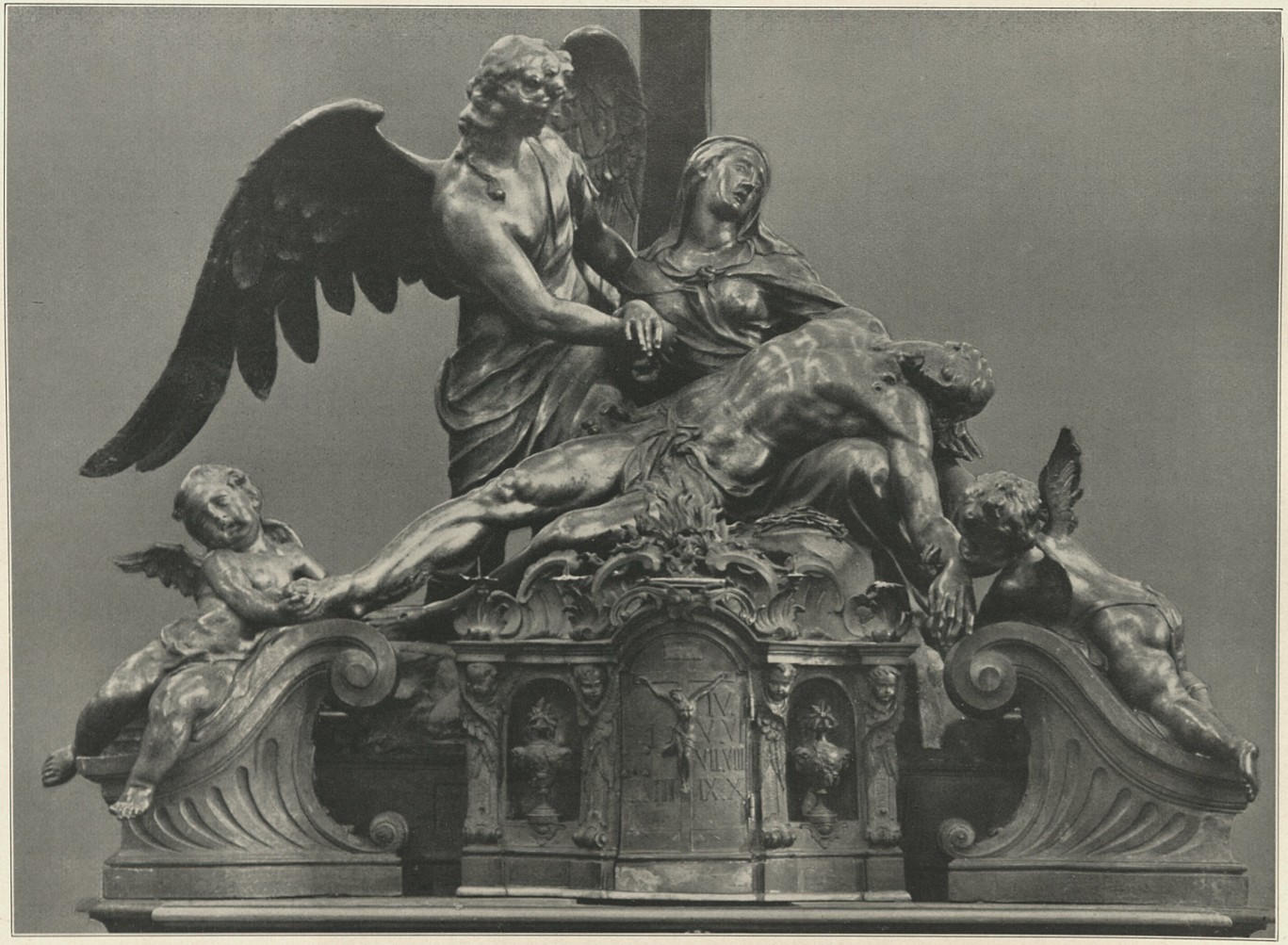
Georg Raphael Donner, Hl. Martinus vom ehemaligen Hochaltar

Anton Schroll & Co., Wien



Georg Raphael Donner, Figur (Fluß Ybbs) vom Mehlmarktbrunnen

Wien, Barockmuseum



Georg Raphael Donner, Pieta



Joseph Anton Feuchtmayer, Hl. Maria

ERLÄUTERUNGEN

Vorbemerkung

Es konnten nicht alle im Text erwähnten Meister gezeigt werden. Bei der Auswahl der Abbildungen ist gelegentlich von dem Standpunkt ausgegangen worden, daß aus größeren Zyklen bekanntere Werke nicht abgebildet, sondern durch unbekanntere vertreten werden sollten. Die Erläuterungen geben die nötigen Hinweise, da eine zusammenfassende Darstellung von genau gleicher Abgrenzung noch nicht besteht und die Literatur an vielen einzelnen Stellen aufzusuchen ist. Vgl. zum Allgemeinen: Feulner, Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts und Sauerlandt, Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts (Kurt-Wolff-Verlag). Ferner die Bände von Brinckmann und Feulner im „Handbuch der Kunstwissenschaft".

Balthasar Ableithner, 1613—1705

S. 53: St. Matthäus. Überlebensgroße Figur von den Chorschranken der Theatinerkirche in München. Holz, weißgestrichen. Um 1680.

Egid Quirin Asam, 1692—1750

S. 94: Hochaltar von Rohr. Große Gruppe aus Stuck. Um 1717—1722.
S. 95: Hochaltar von Weltenburg. Um 1721. Vgl. das Blaue Buch „Deutscher Barock".
S. 96, 97: Die hl. Dreifaltigkeit und Auferweckung des Gerechten (Ausschnitt). „Asam"-Kirche, München. Stuck. 1733—1735.

Ehrgott Bernhard Bendl, 1660—1740

S. 76, 78, 79: Zwei Evangelisten und Gottvater aus einer Augsburger Kirche. Überlebensgroße, gefaßte Holzfiguren. Nürnberg, German. Museum. 1697. Vgl. Fries in „Neuerwerbungen des German. Museums 1921—24", Anz. des German. Museums 1922/23, Schwäbisches Museum 1925. Die Gestalt Bendls ist durch die noch ungedruckte Münchener Dissertation von Hertha Lünenschloß neu geklärt worden.

Matthias Braun, 1684—1738

S. 89: Hl. Franziskus. Prag, Klemenskirche. Vgl. Dissertation von Joh. Stief, Prag 1923.

Joh. Georg Bschorer 1692—1764

S. 91: Immaculata, lebensgroße, farbig gefaßte Holzfigur, um 1730. Berlin, Deutsches Museum. Vgl. Feulner, Schwäbisches Museum 1929, S. 165. Der erst seit wenigen Jahren namentlich beachtete Künstler ist in Donauwörth und Dillingen kennen zu lernen.

Christoph Dehne, nachweisbar 1608—1630

S. 40: Konsole vom Epitaph für Christian von Hoykorff im Magdeburger Dome. 1625 ff., vgl. Günther Deneke, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrgang VI, Heft 4. Dort die erste Würdigung des seltsamen Meisters sowie seines aus Überlingen stammenden Vorgängers Sebastian Ertle.

Joachim Dietrich, nachweisbar seit 1736, † 1753

S. 90: Kirchenvater Hieronymus, überlebensgroße weißgestrichene Holzfigur vom Hochaltar der Klosterkirche Diessen am Ammersee. 1738.

Georg Raphael Donner, 1693—1741

S. 11, 17, 108: Figuren vom Mehlmarktbrunnen in Wien. 1737—39. Original jetzt im Wiener Barockmuseum.
S. 103: Figur von der Passauer Domkanzel, 1721. Von einem Wiener Hoftischler, der ganz offenbar Entwürfe Donners verarbeitete, um 1721. Vgl. Guby, Kunst und Kunsthandwerk, 22, S. 41.
S. 104, 105: Zwei überlebensgroße knieende Engel. Bleiguß. Gehörten zum Preßburger Martinus. Jetzt Budapest, Nationalmuseum.
S. 106: Kopf der Andromeda vom Andromeda-Brunnen. Wien, Altes Rathaus. 1739 in Auftrag gegeben.
S. 107: Hl. Martinus. Überlebensgroße Bleigruppe vom ehemalig. Hochaltar des Preßburger Domes. Vollendet 1735. Vgl. Pigler, G. R. D., Wien und Leipzig 1930.
S. 109: Pieta, Dom in Gurk. Donners letztes Werk. 1740/41.

Paul Egell, 1691—1752

S. 98, 99: Zwei Engel vom Hochaltare der Unteren Pfarrkirche in Mannheim. Linker Engel 137, rechter 110 cm hoch. Holz, vergoldet. 1735—40. Berlin, Deutsches Museum. Vgl. Demmler, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1922, S. 137 f. und Oberrhein. Kunst, Jahrg. II, Tafel 64.

Andreas Faistenberger, 1647—1736

S. 73: Hl. Sebastian, lebensgroße Holzfigur. München, Frauenkirche.

Josef Anton Feuchtmayer, 1696—1770

S. 110: Lebensgroße, geschnitzte, gefaßte Madonna aus Salem, ca. 1760. Berlin, Deutsches Museum. Vgl. Feulner, Handbuch d. Kunstwiss. — Katalog Berlin.

Simeon Fries, tätig in Salzburg 1686—1719

S. 70: St. Raphael, Figur von einem Altar in Abtenau, Salzburg. 1705.

Johannes Frühwirth, 1640—1701

S. 55: Marmorner Engel von der Wiener Grabensäule. Nach 1687.

Hans Leonhard Gemelich

S. 36: Schüler des Christoph Murmann in Augsburg. St. Sebastian, holzgeschnitzte, knapp lebensgroße Figur. Augsburg, Moritzkirche. Gleich dem ebendort befindlichen Rochus um 1627, vgl. Feuchtmayr, Münch. Jahrbuch d. bild. Kunst 1926, S. 94 u. Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Jakob Gerholt, nachweisbar 1652—1677

S. 52: Hl. Bischof. Überlebensgroße Holzfigur vom Köstendorfer Altar. Salzburg, Residenz. 1664.

Justus Glesker (Gleßkher), 1610—1678

S. 48, 49: Überlebensgroße, goldgefaßte Holzfiguren von der Kreuzigung des Bamberger Domes (Peterschor). 1648—53.
S. 50, 51: Johannes der Täufer. Überlebensgroße Holzfigur, vergoldet. München, Nationalmuseum. Die durchaus überzeugende Zuschreibung beruht auf der großen Nähe von Stil, Format und Fassung zu den Bamberger Figuren. Vgl. Mainzer Zeitschrift 1930. (Peiper-Diener.)

Joseph Matthias Götz, 1693—1753

S. 93: Auferstehender Christus. In der Zisterzienser-Klosterkirche Aldersbach, halblebensgroß. 1723—28. Götz war für dieses Kloster stark beschäftigt. Vgl. Kunstdenkmäler Nied.-Bayerns, 14. Bd., Bilshofen, S. 38.

Joh. Georg Greif, nachweisbar 1718—1753 (†)

S. 100, 101: Zwei Tabernakel-Engel vom Hochaltar der Hl. Geistkirche, München. Unterlebensgroß, Holz, teilweise vergoldet. 1728—30 der Altar errichtet. Bezahlung an Greif 1730. Vgl. Feulner, Bayrisches Rokoko, Kurt-Wolff-Verlag und derselbe, Münchener Barockskulptur, München 1922.

Joh. Mauritz Gröninger, 1650—1707

S. 77: Marmorgrabmal des Heinrich Ferdinand von der Leyen, † 1714, Domprobst von Mainz. Ausschnitt. Das Gesamtdenkmal das größte des Domes: 8,33×4,73 m! Dreierlei Marmor. Der plastische Entwurf zu trennen vom architektonischen. Vgl. Kautzsch, Dom zu Mainz, S. 308. Die Zuschreibung der Skulpturen stammt von Feulner. Vgl. das für Gröninger gesicherte Plettenberggrabmal im Münsterer Dome.

Meinrad Guggenbichler, 1649—1723

S. 56: Einer der großen geschnitzten Tabernakel-Engel vom Seitenaltar der Pfarrkirche von Rattenberg am Inn (Tirol). Dieser Seitenaltar von 1714 geht stilistisch sonst nicht mit den Engeln zusammen. Da aber G. schon zwischen 1701 und 1704 zwei große Engel für den Hochaltar gearbeitet hat, liegt es nahe, die Engel diesem zuzuweisen, was auch stilgeschichtlich überzeugt. Belege bei Fischnaler, Salzburg. Museumsblätter, Jahrgang X, April-Mai 1931, S. 4. Vgl. ungedruckte Dissertation (Münden) von Annelene Mann. Ihr und Dr. C. Theodor Müller, von dem die hier zuerst veröffentlichte Aufnahme stammt, ist der Herausgeber zu besonderem Dank verpflichtet.
S. 57: Hl. Benediktiner, überlebensgroße Holzfigur vom Wolfgang-Altar, Mondsee. 1679/81.
S. 58. Trauernde Maria vom Kreuzigungs-Altar, St. Wolfgang. 1706.
S. 59: Schmerzensmann. St. Wolfgang. 1706.
S. 60: Hl. Rupert vom Hochaltar in Michaelbeuren. 1691/92.

Zacharias Hegewaldt oder Sebastian Walther

S. 41: Marmorner Schmerzensmann vom Grabmal des Juan Maria Rosseni. 165 cm hoch. Dresden, Sophienkirche, vgl. Kunstdenkmäler Sachsens, Stadt Dresden, 1905, S. 109. Nach 1616. Der übliche Vergleich mit Michelangelos Christus von Maria sopra Minerva zu Rom trifft nicht völlig zu. Mindestens ebenso starke Beziehungen zu Dürers Christustypus, vgl. etwa Dürers Schmerzensmann von 1512, Kupferstich B. 21.

Leonhard Kern, 1588 oder 85 — 1662

S. 31: Figur von einem Portalgiebel des Nürnberger Rathauses. 1617. Original im German. Museum. Vgl. G. Gradmann, Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern, S. 125 ff., Straßburg 1917.

Hans Krumper, um 1570—1634

S. 24: Patrona Bavariae. Überlebensgroße Bronzefigur an der Münchener Residenz. 1615 gegossen.
S. 26, 27: Fortitudo und Temperantia. Überlebensgroße Bronzefiguren von der Münchener Residenz, vgl. Feulner, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1921/22 und Pantheon 1929, 3. Ferner Luz, Belvedere 1928, S. 82. Vom selben Verfasser: Münchener Erzplastik um 1600, Wien (Münchener Diss.). Ferner: Lenz, Münchener Jahrbuch 1929, S. 31.

M. Bernh. Mandl (Mändl), 1660—1711

S. 82: St. Paulus. Überlebensgroße Marmorfigur von der Domfassade, Salzburg. 1697. Das weniger bekannte Gegenstück zu dem etwas wirkungsvolleren St. Petrus. (Feulner, Die deutsche Plastik d. 17. Jhts., Kurt Wolff, Taf. 63.) Vgl. Österreichische Kunst-Topogr. IX, S. 167.
S. 83: Pferdeschwemme am Marstall. Salzburg 1695.

Meister der Heldenputti

S. 38, 39: Zwei der vier überlebensgroßen Engelputten von der Münchener Mariensäule, deren Madonnenfigur von Hubert Gerhart stammt. 1638 gegossen von dem sonst als Stückgießer bekannten Bernhard Ernst. Ob diesem der Entwurf zuzutrauen, noch nicht entscheidbar, vgl. Brinckmann, Barockskulptur, 1917 ff, S. 166 und Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Meister von Leubus

S. 66, 67: Einer der vier Kirchenväter (Hieronymus) vom Altar des Hl. Bernhard in der Zisterzienserkirche Leubus (Schlesien). 1682. Von Erich Wiese verdienstvoller Weise auf der Breslauer Jubiläumsausstellung für den Maler Michael Willmann (geb. 1630) 1930 ausgestellt. — Bemerkenswert besonders durch das Nachleben altdeutscher Form.

Mittelrheinischer Meister um 1700

S. 75: Marmorgrabmal des Franz Anselm von Ingelheim († 1695). In Beziehung zum Trierer Metternich-Grabmal nicht vor 1703 entstanden. Vgl. Rudolf Kautzsch, Kunstdenkm. im Freist. Hessen, Dom zu Mainz, S. 303.

Ludwig Münsterman, ca. 1570 bis ca. 1658

S. 37: Figuren vom Hochaltar in Basel, 1614. Unterlebensgroß, Alabaster. Die Maria wahrscheinlich nicht ganz eigenhändig. Münsterman ist zugleich wesentlich als Schnitzer bekannt, vgl. Dissertation von Martha Riesebieter, 1930. In Aussicht steht eine Veröffentlichung von Dr. Hollweg, Oldenburg i. O.

Balthasar Permoser, 1651—1732

S. 62: Herkules. Sandsteinfigur vom Wallpavillon des Dresdener Zwingers Daniel Pöppelmanns. Nach 1717. Vgl. Michalski, B. Permoser, Frankfurt 1927.
S. 63: Venus, Schwerin, Hofgarten. Erst 1754 aus Hamburg erworben. Nach Michalski zwischen 1720 und 1724.
S. 64, 65: Hl. Ambrosius und Hl. Augustinus. Hölzerne Kolossalfiguren, weißgestrichen, von einem Dresdener Altar, wahrscheinlich der Hofkirche. Bautzen, Stadtmuseum. Um 1725.

Joh. Franz Pernegger, 1634 bis nach 1700

S. 102: Linker Seitenengel vom Lavabo für die Sommer-Sakristei in Melk. Das Ganze prunkvoller Rotmarmor-Aufbau. 1682. Die an Künstlern reiche Familie geht auf den Salzburger Waldburger-Schüler Michael P. zurück. Vgl. Österreichische Kunst-Topogr.; Annelene Mann in: Kirchenkunst V (1933), S. 11.

Georg Petel (Betle), ca. 1590—1633

S. 42, 43: Magdalena unter dem Kreuze. Lebensgroße Bronzefigur, Regensburg, Niedermünster. Die Zuschreibung durch Karl Feuchtmayr überzeugt. Vgl. Feuchtmayr, Schwäbisches Museum 1926, S. 157, ebenda 1927, S. 27 und Münchener Jahrbuch 1926, S. 89, sowie den Artikel bei Thieme-Becker.
S. 45: Ecce Homo, lebensgroße Holzfigur, Augsburg, Dom.

Matthias Rauchmiller, 1645—1686

S. 74: Grabmal Karl von Metternich. Trier, Liebfrauenkirche. Marmor, wenig über Lebensgröße. Die Zuschreibung an R. stammt von Adolf Feulner. Vgl. Pantheon 1928 II, S. 553. Ca. 1675.

Hans Reichle, ca. 1570 bis nach 1636

S. 22: Neptun vor dem Artushofe in Danzig, 1620/21. — Die reiche Einzelliteratur über diesen Meister, in der sich Feuchtmayr und Peltzer besonders verdient gemacht haben, findet man heute mitverwertet in der vorläufig abschließenden Monographie von Fr. Kriegbaum, Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien N. F. V (1931), S. 189 ff.
S. 23: St. Michael. Überlebensgroße Bronzegruppe. Augsburg, Zeughaus 1607.

Art des Hans Reichle

S. 25: St. Helena. Lebensgroße Bronzefigur im Bonner Münster, ca. 1620/30. Wohl von einem dem Hans Reichle nahestehenden Meister.

Christoph Richter, siehe Georg Schweigger (S. 44, 46).

Christoph Rodt

S. 29: Apostel aus Wettenhausen. Lebensgroße Holzfigur. Günzburg, Museum, ca. 1615/20, vgl. Feuchtmayr, Schwäbisch. Museum 1925, S. 3.

Schlesischer Meister um 1720

S. 92: Johannes der Täufer, überlebensgroße Holzfigur, ganz vergoldet. Breslau, Dorotheenkirche, gegen 1720. Bisher war trotz aller Bemühungen über den Meister nichts zu finden. Er wird dem deutsch-böhmischen Kunstkreise nahestehen.

Andreas Schlüter, 1664—1714

S. 1, 86: Kartuschen vom Zeughaus in Berlin. Ca. 1698—1700.
S. 85: Reiterfigur vom Denkmal des Großen Kurfürsten. Berlin, Lange Brücke. 1698—1700. Enthüllt 1703. Gegossen von Jacobi. Vgl. Brinckmann, Barockskulptur, S. 371 f. H. Voß im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1908. Benkard, Andreas Schlüter, Frankfurt 1925.
S. 84: Sklave vom Sockel des Kurfürstendenkmals. 1708 von Jacobi gegossen. 1702 begonnen von Schlüter unter Mitarbeit Anderer. Vgl. Brinckmann, a. a. O., S. 371. W. Boeck: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1933
S. 87: Apollo und Daphne vom Dache des Kamekeschen Landhauses, Berlin. 1712. Vgl. Boeck, a. a. O.

Schwäbischer Meister um 1700

S. 61 Kanzelfigur, lebensgroß, holzgeschnitzt. Wallfahrtskirche Maria-Rein, Bezirksamt Kempten.

Thomas Schwanthaler, 1634—1707

S. 47: Engel vom Altar in St. Wolfgang.
S. 72: Hl. Scholastika, ebda.

Georg Schweigger (1613—1690) und Christoph Richter

S. 44, 46: Figuren vom Nürnberger Neptunsbrunnen auf dem Markte. 1660—68. Kopie (von 1902), da das Original 1779 nach Peterhof, Rußland, verkauft wurde. Vgl. Bange, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1931, S. 107.

Hans Steinmüller, 1554—1619

S. 7, 19—21: Apostelfiguren. Kopf d. Simon und ganze Figur des Jakobus d. Ä. und des Matthäus. Halblebensgroße Terrakotten. Augsburg, St. Ulrich und Afra, Simpertuskapelle. Um 1585, vgl. Text S. 6. Das Verdienst, diesen wichtigen Meister zuerst festgestellt zu haben, der ein Vorspiel der deutschen Barockplastik bildet, gebührt Karl Feuchtmayr, s. Schwäbisches Museum 1926, S. 35 ff.

Paul Strudel, 1648—1708

S. 54: Marmorner Engel von der Dreifaltigkeitssäule am Wiener Graben (nach 1687). Vgl. Tietze-Conrat, Österreich. Barockplastik, Wien 1920 und dieselbe, Die Pestsäule am Graben.

Peter von Strudel, 1660—1714

S. 80, 81: Zwei marmorne Klagefiguren vom Gruftaltar der Kapuzinerkirche, Wien. 1711/12. Vgl. K. Ginhart, Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien. Wien 1925.

Unbekannter Meister des späten 17. Jahrhdts.

S. 88: Schmerzensmutter, Wien, Barockmuseum. Neue Entwicklungsstufe von einer dem Justus Glesker vergleichbaren Stilart aus.

Hans Waldburger, nachweisbar 1573—1630

S. 28: Knieende Maria. Überlebensgroße Holzfigur, Wien, Barockmuseum. Nicht völlig gesicherte Zuschreibung, vgl. Guby, Kunst und Kunsthandwerk 1918, S. 373 und Feulner, Münchener Jahrbuch 1924, S. 266.

Sebastian Walther, siehe Zacharias Hegewaldt (S. 41).

Thomas Weißfeld, gest. vor 1722 (1718?)

S. 68, 69, 71: Überlebensgroße Holzfiguren (Hl. Nothelfer) aus der Zisterzienserkirche in Kamenz (Schlesien). Ebenfalls durch Wiese auf der Willmann-Ausstellung Breslau 1930 zur Geltung gebracht. Wiese gebührt auch das Verdienst, den Meister aufgedeckt zu haben. Hubertus und (der abgehauene) Kopf des Dionysius. Frühzeit des 18. Jahrhunderts.

Ekbert Wolff d. J., gest. 1609

S. 30: Altartisch der Goldenen Kapelle im Schloß zu Bückeburg. Überlebensgroße Holzfiguren, golden gefaßt, ca. 1607, vgl. Bruck, Ernst v. Schaumburg, Berlin 1917. Bruhns, Deutsche Barockbildhauer, Leipzig 1925. B. Meier, Alt-Hildesheim.

Jörg Zürn, nachweisbar 1607—1635

S. 32, 33: Hochaltar im Münster zu Überlingen, 1613—19, vgl. Oberrheinische Kunst, Jahrgang I, S. 136. Ferner: Festschrift für A. Goldschmidt, Leipzig 1923 (Homburger) und Möhle, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1930. Dazu wichtige, noch ungedruckte Dissertation von Hilde Bauer, München.

Martin u. Mich. Zürn, nachweisbar 1624—1665

S. 34: Kopf einer weiblichen Heiligen vom ehemaligen Hochaltare der Stephanskirche in Braunau am Inn. Das Bild des Hochaltars datiert 1642, signiert M. Z., vgl. ungedruckte Dissertation Hilde Bauer.

Martin und Michael Zürn (?)

S. 35: St. Katharina. Nürnberg, Germanisches Museum. Lebensgroße, farbig und in Gold gefaßte Holzfigur gegen 1640/50.

Die Blauen Bücher

Bilderbände:

*Deutschland über Alles. Ehrenmale des Weltkrieges***

Deutsche Bauten:
*Deutsche Wasserburgen***
*Der Deutsche Ritterorden und seine Burgen***
*Der Runde Bogen***
*Hohenstaufenschlösser***
*Alte Deutsche Städte***
Deutsche Dome des Mittelalters**
Deutscher Barock. Baumeister d. 18. Jahrh.**
Deutsche Burgen und Feste Schlösser**
Große Bürgerbauten Deutsch. Bergang.**
Innenräume Deutscher Vergangenheit*
Tore, Türme, Brunnen a. Dtsch. Berg.*
Deutsche Bauernhäuser**
Deutsche Dorfkirchen**

Bauen und Wohnen:
Wohnbauten und Siedlungen**
Bauten der Arbeit und des Verkehrs**

Deutsche Landschaft:
Deutsches Land in 111 Flugaufnahmen**
Die Schöne Heimat. Bilder a. Deutschl.**
Deutsch-Südost. Bild. a. Österreich usw.**
Der Deutsche Park, vornehmlich des 18. Jahrhunderts**

Deutsche Bildwerke:
Deutsche Plastik des Mittelalters**
Kleinplastik der Deutschen Renaissance**
Deutsche Barockplastik**

Natururkunden:
*Es blüht in Deutschen Landen***
Wilde Blumen der Deutschen Flora**
Formen des Lebens. Botanische Lichtbildstudien**
Blüte und Frucht im Leben d. Bäume**
Tiere i. Schönen Bildern. Aufn. n. d. Leb.**
Aus Zoologischen Gärten. Lichtbildst.**

Malerei und Graphik:
*Kinderbildnisse***
*Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen**

Alte Deutsche Kunst:
Aus Alten Bildern**
Bildnisse aus drei Jahrhunderten**
Maria i. Rosenhag. Madonnenbilder**
Vorgotische Miniaturen**
Deutsche Holzschnitte d. 15. u. 16. Jahrh.**

Maler des 19. Jahrhunderts:
*Der Feierabend. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Text von L. Richter***
Der Stille Garten**
Vom Deutschen Herzen*
Die Gute Einkehr. Holzschn. L. Richters*
Carl Larsson, Das Haus in der Sonne**
Dänische Maler*

Unsere Zeit:
*Deutsche Trachten***
Der Künstlerische Tanz unserer Zeit**

Griechische Bildwerke*
Michelangelo, Skulpturen u. Gemälde**

Neuigkeiten der letzten Jahre: Kursiv
Preise vom Frühjahr 1940:
** = Rm 1.80 — ** = Rm 2.40*

Verzeichnis von den Textbänden der Blauen Bücher jederzeit kostenlos

Überall zur Ansicht

8. 4. 40. He.

DIE BLAUEN BÜCHER