

Schüler kamen zu Ansehen, wie er denn selbst in dem Kreise des Jerôme Duquesnoy und Artus Quellijn eine feste Stellung behauptete.

Die Vermuthung, daß Schlüter am Bau der Königskapelle thätig gewesen sei, findet Nahrung in dem Umstande, daß wir ihn später in Warschau im Dienste des Königs antreffen. P. J. Marperger,<sup>18)</sup> in der Folge sein Genosse an der Akademie zu Berlin, sagt, er habe „unterschiedliche Palatia sowohl in, als außerhalb Warschau angegeben und ausgeführt“. Dort also, am mittleren Lauf der Weichsel, werden wir seiner Thätigkeit nachzuspüren haben. Um diese aber zu erkennen, bedarf es noch eines Umblickes über den Stand der Kunst im Allgemeinen.



Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts vollzog sich eine Rückwärtsbewegung der europäischen Kunst aus dem Norden nach ihrem Quelllande im Süden. Das Fortschreiten des reformatorischen Gedankens war durch die Jesuiten zum Stillstand gebracht, der Protestantismus war in Vertheidigungsstellung zurückgedrängt worden. Mächtig erhob sich die neu durchgeistigte katholische Kirche und erfüllte die ihr anhängenden Völker mit einem Zuge brünstiger Frömmigkeit. Spanien und Belgien, diese stärksten Bollwerke des Jesuitismus, wurden die Leiter im künstlerischen Schaffen; sie gaben dem nur mühsam zu gleicher Stärke der religiösen Bewegung sich aufraffenden Italien tiefgehende Anregung. Von außen her, von den Grenzen der Kampfgebiete, wurde in die römische Kirche der erneute Ernst hineingetragen, der sie zur Durchführung des während der Renaissancezeit fast hoffnungslos gewordenen Kampfes gegen den Humanismus und die aus ihm gezogenen folgerungen befähigte.

Kurz vor Ausbruch des dreißigjährigen Ringens in Deutschland besaßen nordische Künstler den maßgebenden Einfluß in ganz Europa und auch in Italien. Rubens und van Dyck lehrten dort einen gesunden Realismus im Bildniß; Giovanni da Bologna und François Duquesnoy waren die leitenden Bildhauer in Florenz und Rom; Poussin eröffnete der Naturbetrachtung neue Wege.

für die entsprechende Entwicklung der Bildnerei in den Niederlanden selbst waren namentlich Rubens und Duquesnoy von Bedeutung gewesen. Ersterer, der große Meister des Colorits, der kräftigen Zeichnung, des schwungvollen Realismus und doch auch der stilvollen Steigerung aller Lebensformen, wurde nicht nur in der Malerei der Lehrer seines Volkes, er sammelte auch Bildhauer und Architekten um sich. Er umfaßte das ganze Kunstschaffen seiner Zeit und drückte es in die Formen seines Geistes. Unter den Bildhauern, welche sich seine Schüler nannten, stehen am höchsten Lucas Faiderbe und Artus Quellijn. Aber auch die Brüder François und Jérôme Duquesnoy hatten ihm nahe gestanden. Seinem Einfluß verdankte es der ältere und bedeutendere, François, daß er vom Erzherzog Albert nach Italien gesendet wurde, wo er bis an seinen Tod blieb. All diesen Meistern hat die Kunstgeschichte den Platz bisher versagt, welchen sie ihrer Bedeutung nach verdienen. Man hat es sich nicht angelegen sein lassen, zu erklären, warum in Bernini's Kunst plötzlich ein nordischer Zug kam, warum er die gewundenen Säulen seiner Kathedra von St. Peter, welche Duquesnoy mit feinem Sinne für plastische Wirkung mit Kinderfiguren zwischen Laubwerk schmückte, gerade in diesen, für Italien seltenen, im Norden heimischen Formen ausstattete; warum in der Tribuna die Wolken und Engelhöre erscheinen, die im Norden längst schon erfunden waren; warum plötzlich die malerische Kunstauffassung den architektonischen Grundzug durchbrach, welcher Bernini sonst stets eigen blieb. Und trotz der barocken Neigungen war Duquesnoy der Freund und Studiengenosse Poussin's. Auch er vertiefte sich in die Antike, suchte an ihrer Einfachheit zu lernen, ihre Unbefangenheit in sich aufzunehmen. Seine berühmten Kinderfiguren sprechen hierfür, jene heiteren, vollsaftigen Wesen, welche denen des Rubens entsprechend, in einer über das Leben hinausgreifenden Gesundheit ein von den Beschwerden der Welt und der eigenen Unbeholfenheit unabhängiges Dasein führen.

Auch Bernini's so außerordentliche Feinheit in der Behandlung des Bildnisses ist von den Niederländern beeinflusst. Wie in der Malerei, so hatten diese sich auch in der Bildnerei eine kräftige Sicherheit in der Darstellung des Menschlich-Eigenartigen errungen. Ihre künstlerische Absicht war die Ergründung und Wiedergabe

des einzelnen Ich mit allen seinen Vorzügen und Sonderbarkeiten. Aber mehr und mehr wurde die Eigenheit Herrin über das dargestellte Wesen. Mit der Aufmerksamkeit auf das Besondere in der menschlichen Erscheinung wuchs dessen Einfluß, kam es zur bevorzugten Darstellung gerade dieses, zur Wiedergabe eines gesteigerten, erhöhten Daseins. Und wie zum Erfassen eines Menschen ein schneller Blick besser geeignet ist als die stetige Genauigkeit etwa der photographischen Maschine, wie es für jene Zeit nothwendig wurde, das Portrait in einem bestimmten Augenblick festzuhalten, um ihm damit seine Eigenart zu sichern, so kam auch in die Bildnerei das der Kunst jener Zeit innewohnende Streben zur Geltung, die Wirkung für den ersten Blick des Beschauers zu gestalten, auf die Ueberraschung des Auges, das Erstaunen des Betrachtenden, die schlagende Wirkung hin zu arbeiten. Darum wurden die hastigen Bewegungen in Stein und Metall festgehalten, fliegende Gewänder, stürmischer Ausdruck der Köpfe — Erscheinungsformen, die meist richtig beobachtet sind, aber dem dieser Kunstgrundsätze Entwöhnten als Uebertreibungen und Verzerrungen erscheinen. Bernini's Eigenart und Ruhm beruht mit darin, daß er im höchsten Grade der Bildnerei den Zug der Augenblicklichkeit gab, daß er eine Schnelligkeit des Auges besaß, welche ihn befähigte, Formen in den raschesten Bewegungen festzuhalten und nachzubilden.

Die nordischen Künstler schwankten zwischen dem Wesen des Bernini und des Rubens. Während der französische Bildhauer Puget sich ganz dem leidenschaftlich bewegten Zuge der Italiener hingab, folgte der Niederländer Quelljin der Art des Antwerpner Meisters. Auch seine Gestalten sind von feuriger Sinnesart. Auch sie sind heftig bewegt, in kühnen Stellungen. Aber die Formen behalten einen ruhigeren Fluß, sie bauen sich klarer auf, sie sind sinnlicher, lebenswahrer, einfacher empfunden. Schon ihr niederländisch fettes Fleisch, ihre innere Behäbigkeit und Selbstzufriedenheit unterscheidet sie von der über menschliches Maaß gesteigerten Gefühlsschwärmerei der römischen Kunst. In geistlichen wie in weltlichen Dingen harmloser sich äußernd, entbehren sie des Büßersinnes und der Gluth des Südens. Namentlich ist über Quelljin's Arbeiten die frische lebendigen Genießens gegossen. Er war es, der die Bildnerei der Rubens'schen Schule aus katholischen Landen

nach Amsterdam trug, in die große protestantische Seestadt, welche damals wie keine zweite den Welthandel beherrschte. Somit wurde sie ihrem ursprünglichen Gebiete, der Heiligendarstellung, entzogen und weltlichen Dingen zugeführt. Während Saïdherbe, dem Zuge der belgischen Baukunst folgend, von Rubens zu barockerem Schaffen überging, den Italienern sich nähernd, Heiligenstatuen von übertriebener Hingabe an das Gebet schuf, füllten Quelljin und seine Genossen das Rathhaus zu Amsterdam mit einer Schaar heiterer Erscheinungen, in derber Weltlichkeit strotzenden Gottheiten, mit einer Fülle durchaus naturalistisch behandelten Ornaments, mit Gehängen aus Waffen und Geräthen, Pflanzen und Thieren, in welchen allen sich die unbestochenen Sinne wie die breite Behäbigkeit des Niederländers köstlich offenbaren.



Das Rathhaus zu Amsterdam<sup>19)</sup> wurde für den ganzen Norden ein maßgebendes Werk. An räumlicher Ausdehnung gewaltig, wegen der Zahl und der Größe der für den Geschäftsverkehr bestimmten Gemächer viel bewundert, ist es doch in der Architektur von einer überraschenden Schlichtheit. Der strenge Sinn des Protestantismus in seiner Verstandesmäßigkeit und Nüchternheit spricht sich in ihm aus. Seit die Waffenruhe mit Spanien der Stadt 1609 die Arme frei gemacht hatte, seitdem Antwerpens Handel überwunden, die Hanse durch den Krieg brach gelegt worden war, die ostindische Colonie dem Mutterlande ungeheure Vortheile zuführte, wuchs die Einwohnerzahl Amsterdams auf 100000 Seelen an. Nur Paris, London und Neapel wetteiferten mit der holländischen Hauptstadt. An Reichthum des Bürgerstandes, an Thatkraft im Handel, an Umfang der Beziehungen zur ganzen entdeckten Welt war aber kein Ort jener Stadt überlegen, deren Inneres von Canälen durchzogen und in allen Theilen für den Seehandel eingerichtet war. Aber doch kam es hier nicht zu einem Kunstleben, gleich dem von Venedig, der in vielen Dingen so verwandten Handelsrepublik. Wohl entstanden an den Grachten, zwischen den alten Backsteingiebeln Bauwerke in den neueren strengeren Formen palladianischer Architektur,

wohl war man sich mit Stolz ihrer Regelrichtigkeit bewußt, aber für eine große, fürstliche Darstellung des Reichthums, wie in Italien, war der Kaufmann des Nordens zu nüchtern. Statt sich Schlösser zu bauen, errichteten die reichen Amsterdamer zierlich abgetheilte Gärten mit steifen Landhäusern; statt für großartige Prachtentfaltung ihr Vermögen zu verwenden, zahlten sie bis zu 13 000 fl. für eine Tulpenzwiebel; statt an der Größe ihres Besitzes sich zu erfreuen, bemühten sie sich denselben bürgerlich bequem und reinlich zu halten. Während drüben im katholischen Belgien die Kirchen sich mit Kunstwerken füllten, waren es in Holland die Schützen- und Gildenbilder, welchen die Kunst sich vorzugsweise zuwendete: dort ein religiöser Idealismus, hier die Kraft bürgerlichen Daseins, die Darstellung der wirkenden Männer im Staatswesen; dort ein auf dem Realismus sich aufbauender Idealismus, hier ein auf der idealen Weltauffassung des werththätig-nützlichen Daseins begründeter, unverfälschter Sinn für das Thatsächliche, Wirkliche!

So offenbart sich am Amsterdamer Rathhaus der streng bürgerliche Geist der Stadt. Alles ist an ihm wohlgeordnet, der Grundriß mit höchster Sorgfalt ausgebildet, das Nebensächliche unterdrückt, die Zweckmäßigkeit zum Herrn über die Gestaltung gemacht. In jener Zeit Hollands, in welcher die freieren Regungen in der Kirche unterdrückt wurden, ein Oldenbarneveld auf dem Blutgerüst starb, ein Hugo Grotius im Gefängniß schmachtete, weil sie über die mehr oder minder läppischen theologischen Streitigkeiten sich nicht wie ihre Zeitgenossen ereifern konnten — in dieser Zeit liebte man es auch in der Baukunst sich an feste Gesetze, an unumstößliche Dogmen zu halten. Und diese fand man in der Antike, in deren Erklärern Vitruv, Vignola, Palladio. Die letzten Reste der frischeren Renaissancekunst Hollands schwanden vor der faden Regelrichtigkeit dahin, welche sich nun aller Bauten bemächtigte. Amsterdam ist voll von Siebelhäusern in sperriger, nüchterner Pilasterarchitektur, mit gewändelosen, lang gestreckten fenstern und einigen naturalistischen Blumengehängen in Relief als einzigem Schmuck.

Die Kahlheit des holländischen Handelsgeistes offenbart sich in diesen Bauten, deren System Vingboons in einem großen Kupferwerke darlegte.<sup>20)</sup> Auch das Rathhaus zeigt nichts Anderes als eine Uebertragung jener Formen in's Große. Es äußert sich nicht als

das Werk eines starken, leitenden Willens, sondern als das einer Republik, einer Vielheit von Gleichberechtigten.

So stehen Architektur und Bildnerei an diesem Bau in einem ungelösten Gegensatz. Die breite Fülle der plastischen Formen durchbricht daher auch überall die von der Baukunst beabsichtigte Wirkung: nicht der Architekt ist der Herr im Bau, der Bildhauer macht ihm den Ruhm streitig! Das Rathhaus ist fast mehr eine Schöpfung des Artus Quellijn als des Jacob van Campen!



Die Vermittlung zwischen den hier noch gegensätzlich zu einander stehenden Kunstanschauungen gaben die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in den Niederlanden einflussreich werdenden Franzosen. Auch sie waren leidenschaftliche Verehrer des klassischen Geistes. Frankreich und Holland wetteiferten damals in der Ergründung der alten Kunst. Aber das reichere nationale Leben von Paris und die Versetzung des ganzen Landes mit dem Geiste des Jesuitismus, des sinnlich erregten Katholicismus, hatte eine vollere, saftigere, frischere Kunst hervorgebracht, hatte bewirkt, daß die Erscheinungsformen, die sich in Quellijn und Campen noch gegenüberstanden, dort zu jenem einheitlichen Kunstgebilde wurden, welchem Versailles seine Ausschmückung verdankt.

Der klassische Geist hatte zum Theil auch die belgischen Bildhauer erfaßt. Er trat überall dort hervor, wo er auf verwandte Strömungen in der Baukunst stieß. Sein eigentliches Wirkungsfeld eröffnete sich erst, als er in Paris Boden fand. Seit Rubens dort den Luxemburg ausgemalt hatte, beginnt ein erneutes Wirken des belgischen Einflusses. Die geistigen Strömungen unter Ludwig XIV., namentlich seit dem Siege der Devoten, förderten denselben mächtig. Er begegnete sich mit dem Barock Italiens, dessen Vorkämpfer Lebrun war. Aber in Paris mäßigte sich an dem geschulten Formensinn der französischen Nation die wilde Gluth, stellte sie sich unter die Obhut der Regel, wurde sie höfisch, wie es der Katholicismus geworden war. Die niederländischen Bildhauer in Paris, an ihrer Spitze Martin van den Bogaard, den man dort Desjardins nannte, folgten der von Poussin eingeleiteten Schwenkung zu strengeren Formen, ohne den

unbefangenen Naturalismus aufzugeben, welcher damals das Sondergut der Niederländer gewesen zu sein scheint.<sup>21)</sup>

In Deutschland hatten die Niederländer die Plastik völlig beherrscht. Antonius de Jeron,<sup>22)</sup> Alexander Colin,<sup>23)</sup> Adrian de Vries,<sup>24)</sup> Peter Candid,<sup>25)</sup> Hubert Gerhard, Gerhard Heinrich<sup>26)</sup> und Andere übertrugen hierhin jene Kunst, welche Giovanni da Bologna, der Sohn einer den spanischen Niederlanden benachbarten Seestadt, Boulogne's, in Florenz ausgeübt hatte. Auch in Deutschland war der niederländische Einfluß nicht rein, auch hier hatte es italienischer Vorarbeit bedurft, um die Mischung von Stilgefühl und Naturalismus lebenskräftig zu machen, die sich in den scharf umzeichneten, geschlossen entworfenen Gestalten der Meister der deutschen Hochrenaissance kennzeichnet. Aber nun einmal dem Schönheitsempfinden der deutschen Nation nahe geführt, erfüllte sie deren Sinn auf lange Zeit in vorbildlicher Kraft. In breiter Menge schlossen sich, namentlich in Süddeutschland, die Bildhauer der Schule des Giovanni an. Sie schufen eine Kunst, welche auf die Niederländer und in letzter Linie ungleich mehr auf Sansovino und die Oberitaliener zurückzuführen ist, als auf Michelangelo und auf das römische Barock.



Erst nach dem dreißigjährigen Kriege wurde das Barock in Süddeutschland mächtig. In Oesterreich begann eine italienische Bildhauerschule sich einzurichten. Das bedeutende Wirken des Antonio Dario<sup>27)</sup> in Salzburg, der seit 1664 für Erzbischof Guidobald den Hofbrunnen, eines der größten Schmuckwerke dieser Art auf deutschem Boden, errichtete, war hierbei von entscheidender Wirkung. In Wien fanden Bologneser Meister Arbeit und Einfluß, in Sachsen hatte der Komasse Noffeni schon vor dem Kriege eine Schule gebildet. Um die achtziger Jahre traten dann deutsche Künstler in den Vordergrund und wurden auch für Norddeutschland bedeutsam. Als typisch für sie mag der Oberbayer Balthasar Permoser<sup>28)</sup> gelten, der in Berlin und Dresden sich einen weithin glänzenden Namen erwarb. Jener Johann Adam Weißkirchner,<sup>29)</sup> welcher das Schloß Eggenberg bei Graz mit im Geiste Titian's gehaltenen Gemälden schmückte, und der neben der be-

rühmten Stuccatorenfamilie der Carlone<sup>80)</sup> zuerst seine jenseits der Alpen erlernte Kunst als Deutscher zur Geltung brachte, war sein frühester Lehrer gewesen. Bei diesem hatte Permoser eine tüchtige zeichnerische Technik und eine stilvolle Auffassung der Figur erlernen können. Später wandte sich der junge, 1650 geborene Künstler nach Salzburg, dem glänzenden Sterne Dario's zu. Dort lernte er an jenen meisterhaften Gestalten, den von leidenschaftlichem Schwung bewegten Flußpferden, den riesigen Menschenleibern die Freiheit in der Behandlung der augenblicklichen Bewegung. Vierzehn Jahre lebte er dann in Florenz, wo er in den Bannkreis jenes Mannes trat, dessen gewaltige Begabung damals alle Aufstrebenden an sich zog, des Pietro da Cortona. Er arbeitete wahrscheinlich mit an den berühmten Decken des Palazzo Pitti, den Vorbildern für Lebrun's Ausschmückung von Versailles, denn er befand sich im Dienste des Großherzoges, dem er auch seine Kunst in Behandlung des Elfenbeins lieb. Auch große statuarische Arbeiten fielen dem deutschen Meister in Florenz zu.

Dort lernte er die damals modische Kunst Italiens kennen und übertrug sie an die norddeutschen Höfe. Zunächst nach Dresden, wo er seinen Ruhm begründete, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch seine Künstlerlaunen. In den Jahren 1704—1710, in welchen der nordische Krieg die Kunstthätigkeit in Sachsen brach legte, war Permoser in Berlin. Was der meißelfertige Künstler, der vielleicht damals den bedeutendsten Ruhm in Deutschland besaß, dort geschaffen, wissen wir nicht. Es lassen sich nur kleine Werke nachweisen, an denen er seine Sicherheit in der Behandlung des Marmors zeigte.

An seinen Werken ist Alles in Schwung und stürmischer Bewegung. An den weiblichen Körpern ist das fette Glatt, die weiche Rundung auf's Höchste getrieben. Das „klassische Profil“ führte zu eigenthümlichem Zuspitzen der Nase, die Hinterköpfe wurden flach gebildet, die Hälse und alle Gliedmaßen lang. Das Ideal, welches durch Permoser's Schüler J. J. Kändler in die Porzellanfiguren übertragen wurde, zeigte sich in seinen Werken. Die Bewegungen sind heftig und doch süßlich. Noch stilistischer sind die Männer. Namentlich Greise sind beliebt: Muskelballen ohne verbindendes Fett, verrenkte Leiber, magere, sehnige, gestreckte Gestalten. Aber der Fluß der Linien ist stets

meisterhaft, die Anatomie außerordentlich sicher. Das Gewand ist in breiten Flächen mit scharfen Falten gebildet, sehr reich, oft knitterig im Wurf. Die Absicht ist nicht die des Naturalismus, wie bei der Niederländischen Kunst. Es ist dem Ideal ein übermächtiger Einfluß auf die Form eingeräumt. Aber es ist weniger ein geistiges Ideal als ein körperliches. Permoser schafft zwar fast nur allegorisirende Gestalten, aber seine Allegorie bezieht sich nicht auf tief sinnige Dinge sondern auf alltägliche Erscheinungen. Sie ist derb, oft roh. Das deutsche Wesen jener Zeit tritt zu Tage: die Lust nach Auffallendem, Besonderem, die für feinere Unterschiede schwerer zugängliche Art der im Kriege verrohten Nation, das Suchen nach zuckendem Gesichtsausdruck und nach starker Erschütterung der Nerven. Damals gingen über die deutschen Bühnen die von furchtbaren Worten und Thaten triefenden, bombastischen Stücke des Lohenstein und Gryphius; die deutsche Baukunst erfreute sich der stärksten Formen: der gewundenen Säulen, der über die Gesimse weggreifenden Consolen und des zweifellosesten Realismus, sei es an Gerippen oder an Blumengehängen — überall trat die Verhärtung der Herzen hervor.

In Dresden hatte Permoser schon eine nicht unbedeutende Kunstübung angetroffen. Dorthin war durch Melchior Barthel venetianisches Empfinden verpflanzt worden. Dieser merkwürdige Künstler war in Rom zu Ehren gelangt, hatte in Venedig die eigenartige Grabpyramide des Malers Melchiore Canza in SS. Giovanni e Paolo mitten zwischen die Meisterwerke des Lombardi und Leopardi gesetzt und für Balthasare Longhena, den großen Barockbaumeister, das gewaltige Denkmal des Dogen Giovanni Desaro in S. Maria dei Frari ausgeführt<sup>31)</sup> und dabei sich ganz erfüllt mit dem Formenüberfluß und dem fetten Naturalismus der Venetianer Schule. Dann war er nach Dresden zurückgekehrt, wo er Grabmäler von einer Unzweifelhaftigkeit der Wahrheit ausführte, die sich bis in die Wiedergabe der letzten Thorheit des A la mode-Wesens erstreckte. Aber schon 1674 ereilte ihn der Tod.

Als das Palais im großen Garten errichtet wurde, war die Sculptur aber schon wieder in die Bahnen der Niederlande gelenkt, zeigen sich die fetten, rundlichen Formen, welche Rubens die Welt als schön zu erkennen gezwungen hatte, an den die Nischen des merkwürdigen Bauwerkes füllenden Statuen.