Der ostasiatische Einfluss auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert

Laske, Friedrich

Berlin, 1909

urn:nbn:de:hbz:466:1-74614

CHINESISCHES THEEHÄUSCHEN
AUF DEM KÖNIGL. SCHATULLGUT IN PARETZ

DER OSTASIATISCHE EINFLUSS AUF DIE BAUKUNST DES ABENDLANDES VORNEHMLICH DEUTSCHLANDS IM 18. JAHRHUNDERT

VON

F. LASKE
PROFESSOR AN DER TECHN. HOCHSCHULE
ZU BERLIN
KÖNIGLICHER BAURAT

MIT 97 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND EINER TAFEL

BERLIN 1909
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

Bedeutende Erweiterung eines Aufsatzes aus der
Zeitschrift für Bauwesen. Jahrgang 1908.

Inhalt.

Benutzte Werke:

1. F. Baltzer. Das japanische Haus. Berlin. Wilh. Ernst & Sohn.
2. F. Baltzer. Die Architektur der Kultbauten Japans. Berlin. Wilh. Ernst & Sohn.
3. Oeuvres du Sr. D. Marot.
   Architecte de Guilleaume III Roy de la Grande Bretagne.
   Contenant plussieurs pensséz utille aux Architectes, Peintres, Sculpteurs etc.
   A la Haye Chez Pierre Husson.
4. Beiträge zur Geschichte der Ornamentik von W. Jaenecke. I.
5. Jessen. Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen.
6. R. Graul. Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa.
7. Karl Rathgen. Staat und Kultur der Japaner. Monographien zur Weltgeschichte.
8. R. Muther. Geschichte der Malerei. V.
9. Ad. Rosenberg. Antonie Watteau.
10. Henri Havard. Dictionnaire de l'ameublement et de la Décoration.
11. Robert Dohme. Barock- und Rokoko-Architektur.
12. Chambers. Dessins des Edéfices, meubles, habits, machines et ustenciles des Chinois. Londres. J Haberkorn. 1757.
13. Chambers. Gardens and Buildings at Kew in Surry, the seat of her Royal Highness the Princess Dowager of Wales. London. J. Haberkorn. 1763.
14. Chambers. A Dissertation on oriental gardening. London. W. Griffin. 1773.
15. Chippendale. Le guide du tapissier, de l'ébéniste et de tous ceux qui travaillent en Meubles. Londres. Becket & P. A. de Hondt. 1762.
16. J. D. F. Rumpf. Berlin und Potsdam. Eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände. Berlin. 1804 bey Oehmigke jun.
17. Heinrich Ludewig Mangers Baugeschichte von Potsdam besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten. Berlin und Stettin bei Friedrich Nicolai 1789.
18. The Burlington Magazine. Jahrg. 1904. London.
19. François de Cuvilliés. Kunstschmiedearbeiten im Stile des Rokoko.
20. G. Ebe. Der deutsche Cicerone. Architektur II.
21. Victor Champier. Japanischer Formenschatz. Band I: „Die Architektur Japans".
22. Jos. Lauterer. Japan, das Land der aufgehenden Sonne.
23. Lafcadio Hearn. Blicke in das unbekannte Japan.
24. Ein Gang durch das Schloß Ansbach. Von Dr. Julius Meyer. Ansbach 1893.

U. a. m.

Einleitung.

Ähnlich wie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ging eine Welle von Anregungen ostasiatischer Kunst im 17. und 18. Jahrhundert über das Abendland hin. Viel gewaltiger nur war damals die Einwirkung der Chineserien auf das Kunsthandwerk und die Baukunst Europas als vor ungefähr 30 Jahren. Das bezeugt schon die viel längere Dauer der Schwärmerei, der erst Napoleon durch die Einführung seines Empirestils ein Ende machte. Wenn schließlich jene erste Bewegung auch zu einer modischen Spielerei ausartete, so wurde doch ohne Frage das Ostasiatische zu einem Fortschrittselement zunächst in der Formgebung des Ornaments und somit in der dekorativen Ausstattung der Innenräume. Dann aber empfing auch die Außen-Architektur neue Anregungen, die sich nach und nach zu bleibenden Motiven auswuchsen. Das ist unzweifelhaft, und die Spuren dieses Einflusses können noch in der heutigen Zeit nachgewiesen werden.

Mit der Baukunst Chinas haben weder Architekten noch Archäologen sich bisher eingehend beschäftigen können. Eine systematische Abhandlung darüber gibt es nicht. Die Unzugänglichkeit des Landes und die trotz wiederholter blutiger Kriege bis in unsere Tage mit kluger Berechnung zäh und beharrlich durchgeführte Abwehr der Europäer sind daran schuld. — Der Erfindungsgeist und die künstlerische Begabung der Chinesen müssen ehemals bedeutender gewesen sein.[1]) Jetzt

1) Die Geschichte lehrt, daß die Chinesen schon in alten Zeiten die Kenntnis von gewissen Zündmischungen gehabt und die Herstellung des Papiers aus Bambusfasern usw. im 2. Jahrhundert n. Chr. gekannt hätten. Die Zucht der Seidenraupe soll bei ihnen sogar bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. hinaufreichen.

werden sie von ihren Schülern in Korea und Japan in vieler Hinsicht übertroffen. — Japans Geschichte dagegen ist in der Tat nichts als eine Geschichte von Kultureinflüssen, deren größter Teil auf China hinweist. Die einst über ganz Asien triumphierende chinesische Kultur hat der japanischen tief ihre Züge aufgeprägt. Noch im 17. und 18. Jahrhundert entlehnt das den europäischen Händlern sich anscheinend widerstrebend, dabei aber mit kaufmännischem und politischem Geschick nähernde Japan von China die künstlerischen Motive. Auch auf dem Gebiete der Architektur! Der Kunstsinn des Inselvolkes aber, seine ästhetische Begabung und sein Enthusiasmus für die Schönheiten der Natur durchtränken die übernommene Formenwelt mit dem Zauber der Eleganz, des Zierlichen und des auserlesenen Geschmacks. Nichts hat dort bei der Übertragung und Verpflanzung der Baumotive so nachhaltig gewirkt wie der Einfluß des Buddhismus seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. Denn dieser trug mit der Zeit alle feinere gewerbliche Technik, welche seine Kultur erforderte, aus China nach Japan herüber. Das Chinesentum und der Buddhismus — diese zwei Elemente — sind tatsächlich nach Form wie nach Inhalt in Japan zur Grundlage aller Bildung — auch der künstlerischen — geworden. Die aus China abgeleitete Kultur drückt sich naturgemäß in der äußeren Erscheinung japanischer Bauten, besonders der Kultbauten, aus. Wie im Kunstgewerbe sind in der Baukunst die Verschiedenheiten der Gebilde in beiden Ländern auf ein ganz geringes Maß, oft nur von dem Eingeweihten erkennbar, beschränkt; bewundernswert ist dabei nur eins: die Japaner passen sich lediglich dem Baustoffe des Holzes an. In China finden auch der Stein und andere Baustoffe Verwendung.

Noch Indien könnte in Betracht kommen. Solange der Seeweg nach dort nicht entdeckt war, hielt man dies Land als zugehörig zu Ostasien und verstand bis ins 18. Jahrhundert hinein unter „indianisch“ alles, was sich auf Indien, vielfach aber auch, was sich auf China und Japan bezog. Als sich Engländer und Franzosen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts um den Besitz Indiens stritten,

besuchten die Japaner längst schon, um Handel zu treiben, jenes reiche Land. Außer Naturprodukten kamen Kunstgegenstände von einem Lande in das andere und dabei natürlich gewisse Grundformen des Ornaments von Indien nach Japan und umgekehrt. Als dann die Europäer Schiffe nach Osten entsandten, luden diese in indischen Häfen auch Waren aus Japan und China. Infolgedessen verwischt sich des öfteren auf dem europäischen Markte in den Bezeichnungen der Unterschied von chinesisch und indisch. Auf dem Gebiete der Architektur im besonderen ist ein spezifischer Einfluß Indiens in Europa nicht nachzuweisen; daher erübrigt es sich, auf dessen Baukunst besonders einzugehen oder diese zu gewissen Vergleichen heranzuziehen, zumal die gemeinsame Begeisterung der Völker des asiatischen Ostens für die Lehre Buddhas nachgewiesenermaßen gleiche Baumotive bei den Tempeln zur Anwendung gelangen ließ.

Scharf hat man auch früher nie chinesische Bauweise und japanische voneinander getrennt — wegen der Unzugänglichkeit Chinas für den Europäer auch gar nicht trennen können —, so daß die Verschiedenheiten oder die Eigenart in der Baukunst beider Länder gelegentlich neuer künstlerischer Formgebungen des 18. Jahrhunderts nicht zum Ausdruck kommen konnten. Noch 1757 berichtet der Architekt Chambers, den seine Wißbegierde nach China getrieben hatte, in seinem Werke, „Dessins des Edefices, Meubles etc. des Chinois“, er sei nicht weiter als bis Canton gekommen. „Wenn ich“, erklärt er, „die Erlaubnis erhalten hätte, dieses große Reich zu durchwandern, so ist es mir nicht zweifelhaft, daß ich mein Werk um eine große Anzahl von Vorbildern hätte vermehren können.“ Er fügt sich aber schnell in das Unvermeidliche und tröstet sich und seine Leser mit der für uns heute durchaus haltlosen Behauptung, es sähen alle Bauten im ganzen Lande so, wie in seinem Werke aus. Er beruft sich dabei noch auf du Halde,[1]) der ja auch gesagt hätte, es genüge eine Stadt in China gesehen zu haben, alle

1) Französischer Jesuitenpater, der im 18. Jahrhundert als Missionar nach Ostasien gegangen war.

Ortschaften glichen einander; dieser Satz wäre auch auf die Baulichkeiten anwendbar. — Nach alledem kann man füglich nur von einem ostasiatischen, nicht aber von einem spezifisch chinesischen und japanischen Einfluß auf das Abendland im 18. Jahrhundert sprechen.

Mangels einer tieferen Kenntnis chinesischer Baukunst dürfte es von hohem Wert sein, daß uns wenigstens die japanische unlängst durch zwei verdienstvolle Arbeiten eines Landsmannes, F. Baltzer[1]), näher gerückt und dadurch verständlicher geworden ist. Es erscheint demnach gegenwärtig geboten, vor allem auf diese sich zu beziehen.

F. Baltzers Werke über „Das japanische Haus" und „Die Architektur der Kultbauten Japans" (Wilh. Ernst u. Sohn, Berlin) geben uns zum ersten Male einen umfassenden Einblick in die Profan- und die Tempelbauweise jenes fernen, heute zu großer politischer Bedeutung gelangten Inselreichs in Ostasien. Mit märchenhaftem Glanze sind die buddhistischen Heiligtümer in Japan außen und innen versehen[2]) und mit unvergleichlichem Geschicke der heiteren Natur des Landes angepaßt (Abb. 1). Nur ein durch und durch künstlerisch empfindendes Volk, ein Volk mit reiner ungetrübter, kindlicher Lebensfreude konnte eine derartig aufwendige und wirkungsvolle Baukunst entstehen lassen. Sie ist ein sicheres Zeugnis für das Bedürfnis des Menschen nach Schmuck und ornamentaler Pracht, nach einer das Gemüt erhebenden Farbenwirkung und nach schönen, dem Auge wohltuenden Linienführungen in der von ihm geschaffenen Architektur. Nichts dürfte für diese Behauptung beweiskräftiger sein als der Umstand, daß die gesamte Baukunst des Abendlandes im 17. und 18. Jahrhundert, das Kunstgewerbe in allen seinen Zweigen und Sondergebieten, sogar die Malerei und die Bildhauerkunst, durch die Einwirkung ostasiatischer Schöpfungen neu belebt

---

1) F. Baltzer, Geheimer Baurat und vortragender Rat im Reichskolonialamt, Eisenbahningenieur.

2) Die ganz in dunkelroter Lackarbeit gehaltenen Tempel und Pagoden in Nikko mit ihren kupfernen Dächern inmitten der ernsten schwer-grünen Zedernhaine sind von einer ganz einzigartigen schönen Wirkung. Dr. Knopp: „Aus Japan."

Abb. 1. Schatzhaus im Bezirk des Yeyasutempels von Nikko.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

und mit einem überreichen Schatz von charakteristischen Motiven beschenkt wurden. Ja, man darf dreist behaupten, ohne die nachdrückliche Einwirkung der Kunstfertigkeit Japans und Chinas wäre keine Barock- und keine Rokokokunst in Frankreich und somit auch nicht im übrigen Europa entstanden.

Die kunstgewerblichen Erzeugnisse Japans sind uns ihrer Sonderart nach längst bekannt durch eigene Anschauung in den Museen und Geschäftsläden, sowie durch die Veröffentlichung wissenschaftlicher Arbeiten von Gelehrten des Abendlandes, die es sich zur Aufgabe machten, jene Gebiete der Kleinkunst zu durchforschen und sie ihren Merkmalen entsprechend in Gruppen zu ordnen. Europa nahm in letzterer Hinsicht bei seiner Schwärmerei für die fremdartigen grotesken Kunstschöpfungen dem Lande der aufgehenden Sonne freiwillig die Arbeit ab. Nicht viel anders verhält es sich mit der technischen Schilderung der Denkmäler der Baukunst. Brachten doch die heutigen Japaner bis vor gar nicht langer Zeit noch der eigenen heimatlichen Baukunst bei auffallender Unkenntnis völlige Gleichgültigkeit entgegen, und kann man ihnen doch den Vorwurf nicht ersparen, daß sie so manchen architektonisch wichtigen buddhistischen Tempel ruhig verfallen ließen oder sogar zerstörten. Nach Wiederherstellung der legitimen Mikadoregierung (1867) hatte Japan es seinerseits vorgezogen, lieber mit aller Macht auf die Kräftigung seiner politischen Stellung und auf die Aneignung neuzeitlicher abendländischer Kultur hinzuarbeiten — in weiser Voraussicht der kommenden Ereignisse, die dieses Volk von Stoikern zu ungeahnter Machtstellung auf dem Erdenrund erheben sollten. An einem Schrifttum über die Denkmäler des Landes fehlt es auch heute noch fast gänzlich. Daher können die Baltzerschen Arbeiten mit Fug und Recht als eine von einem Deutschen unternommene erste Inventarisation der Baudenkmäler Japans angesehen werden. Einen Vorteil allerdings wird auch die abendländische Kunstforschung davon haben. Nach dem Bekanntwerden des von Baltzer mit bewundernswerter Umsicht und nach jahrelangen Mühen zusammengebrachten bauwissenschaft-

lichen, sachlich und übersichtlich geordneten Stoffes sollten wir nämlich in Europa der japanischen Baukunst und auch allen denjenigen Erscheinungen, die mit dieser in mittelbarem oder unmittelbarem Zusammenhange stehen, eine größere Teilnahme als bisher entgegenbringen. Alle die Vorgänge, die zu einer nachhaltigen oder auch vorübergehenden Beeinflussung der Baukunst des Abendlandes im 18. Jahrhundert, vornehmlich des Barock und des Rokoko, durch die ostasiatische Bauweise und die ihr dienenden Künste geführt haben, können nun gründlicher untersucht werden, und es kann die vergleichende Kunstforschung mit größerer Beweiskraft als bisher einsetzen.

In Japan tritt in allerneuester Zeit auch die Einsicht zutage, erhalten zu wollen, was noch vom Untergange zu retten ist, und Kunstgelehrte und Künstler, unterstützt von der Regierung, die der Denkmalerhaltung jetzt nicht mehr feindselig gegenübersteht, bemühen sich, auch das Volk über den Kunstwert der alten Kultbauten aufzuklären.

Abb. 2.
Triquetrum. Zeichen des Buddha bezw. Symbol für die Erschaffung der Erde.
Schnitzerei von einem bayrischen Schranke aus dem 18. Jahrhundert.

Geschichtliches.

Wenn man den Enthusiasmus unserer Vorfahren im 18. Jahrhundert für das Ostasiatische oder für das Exotische in den Künsten recht verstehen will, so muß man sich vergegenwärtigen, daß um das Ende des 15. Jahrhunderts und am Anfang des 16. jene epochemachenden Vorgänge wie die Entdeckung des Vorgebirges der guten Hoffnung (1486), der Entdeckung Amerikas (1492), der Auffindung des Seeweges nach Ostindien 1497 usw. sich ereignet hatten, die den Eintritt in neue Bahnen des Geistes bedeuten. Man muß sich vergegenwärtigen, wie alle Welt für das Meer, für die Schiffahrt, für jene neuen überseeischen Länder und ihre Produkte sich zu begeistern begann, und wie unter den politisch mächtigsten Nationen im 17. Jahrhundert eine Rivalität um den Erwerb und den Besitz exotischer Länder einsetzte. Europa hatte erkannt, welche Schätze von unermeßlichem Reichtum zu heben waren — an Naturprodukten und vielfach auch an Kunsterzeugnissen. Beides traf in hervorragendem Maße für den Osten Asiens zu. — 1581 verlor Portugal seine politische Vorherrschaft zur See, und damit ging ein großer Teil seiner Besitzungen an die Holländer über. Diese setzten sich auch in Indien und zwar in Dekan und in Negapatnam fest. Neben ihnen kämpften bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts Engländer und Franzosen um wichtige Handelsplätze Indiens. Alle indischen Fürsten begünstigten den Handel mit den Europäern, weil diese ihnen bares Geld, Pulver, Gewehre und Kanonen brachten. Erzeugnisse der Kleinkunst waren aus Indien seit den Zeiten der Seleukiden schon häufiger als im Altertume nach Europa durch die Araber eingeführt, die bereits in den ersten Jahrhunderten nach Mohammed die indischen Meere und Häfen

besuchten. Die Waren beförderten sie nach Ägypten; von dort aus gelangte dann alles durch Vermittlung der Genuesen, Florentiner, namentlich aber der Venezianer nach dem Westen Europas. Die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte sich damals schon auf die vom Reisenden Marco Polo[1]) geschilderten Goldländer Kathai (China) und Zipangu (Japan), die man ja als zu Hinterindien gehörig betrachtete. — Nach der Entdeckung des Seeweges nach Indien aber bekam der Verkehr eine andere Richtung. Der ehemals bedeutende Handel von Venedig, Genua, Pisa und der Hansa im Norden nahm allmählich ab. Venedigs Sinken zog das von Augsburg nach sich. Bremen erlag dem Handel Hollands, das sich zu großer Macht erhob, und Hamburg verlor auf Kosten Londons. So war es auch gekommen, daß trotz der Entdeckung Japans durch den Portugiesen Fernando Mendez Pinto, 1543, trotz der Niederlassungen der Portugiesen in Japan, seit 1549, die Holländer schließlich allein den Handel mit jenem Inselreiche in die Hand bekamen. Das geschah, nachdem die Japaner mit unerhörter Grausamkeit die Ausrottung vor allem der Jesuiten, die christliche Mission betrieben, durchgeführt hatten, und die Holländer dabei den heidnischen Ostasiaten gegen deren christliche Feinde aus Handelsneid zu Hilfe gekommen waren. Die reformierten Holländer blieben in der Folgezeit die einzigen Europäer, denen einiger Handel unter den niedrigsten Bedingungen, vor allem unter der feierlichen Versicherung, keine Bekehrungen zum Christentum wagen zu wollen, gestattet wurde. Zwar hatten vorher die Portugiesen schon, wenn auch in bescheidenem Umfange, die Einfuhr ostasiatischer Produkte nach Europa betrieben, nun übernahmen den ganzen Handel mit den Waren zunächst aus Japan die holländischen Seefahrer. Ihnen gestand man auf der Insel Kiu-siu den Anlaufhafen Deschima vor Nagasaki zu und überließ ihnen, allerdings unter demütigender Aufsicht, den gewinnbringenden Verkehr mit dem Insellande. Hier spielte

---

1) 1254 in Venedig geboren, 1323 daselbst gestorben. Seine große Reise ins Innere Asiens dauerte 24 Jahre, von 1271 bis 1295.

sich auch der bei weitem geringere Handel mit China ab; aber er wurde doch in Ruhe und Gelassenheit und in der Hoffnung, daß gelegentlich einmal Fuß auf dem nachbarlichen Festlande gefaßt werden könnte, fortgesetzt. Zum Kampfe ausgerüstet war die ganze holländische Handelsflotte. Jene großen Dreidecker der Asiatisch-Chinesischen Kompagnie, die gewöhnlich Bengal-Kompagnie genannt wurde, trugen 40 und mehr Kanonen an Bord, um gelegentlichen Angriffen des fanatischen Volkes begegnen zu können. England und Frankreich bemühten sich um ähnliche Vorrechte im Osten; es erfuhr auch

Abb. 3 u. 4. Aufsätze über den Fenstern des Memoirenzimmers der Eremitage in Bayreuth.

zeitweise (1685 bis 1717) der ostasiatische Handel in Frankreich eine gewisse Förderung durch die Compagnie de la Chine; indessen von langer Dauer waren diese Errungenschaften nicht.

Dem lebhaften Handel Hollands allein haben wir es also in der Tat zu verdanken, daß neue künstlerische Eindrücke von jenen fernen Ländern auf das Abendland übergingen. Denn ausschließlich über Holland wurde der nach Abwechslung und Neuerungen verlangende Zeitgeist in Frankreich durch die Kunst des Orients befruchtet und somit auch der gesamte, unter dem Banne der Kunst Frankreichs stehende Geschmack des kultivierten Europa.

* * *

Frankreich besaß in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch keine einheimische Kunst. Erst mit Ludwig XIV. brach die Zeit an, wo der Schwerpunkt der Kunsttätigkeit von Rom nach Paris verlegt wurde. Der Stil Ludwigs XIV. arbeitet im Großen, mit Bauten und Gärten, mit Land und Wasser. Der königliche Palast, seine Gartenanlagen und Wasserkünste, alles zusammen, wie das Versailler Schloß, das förmlich eine ganze Kunstepoche repräsentiert, stellt erst nach der Auffassung der Zeit ein Kunstwerk vor. Jede Einzelheit darin ist nur dekoratives Element. — Ludwig XIV. ist ein Bauherr ohnegleichen. Es gibt keine Künstlerpersönlichkeiten; alle beugen sich seinem souveränen Willen und dem seines Ministers der schönen Künste, Lebrun. In Frankreich war durch diese überragende königliche Person der Pomp der Barockkunst aus der Kirche in den Palast verpflanzt. Der Heilige war der Sonnenkönig. Erst gegen das Ende seiner Regierungszeit, als er alle Freuden des Lebens bis auf die Neige durchgekostet hatte, verblaßt seine Gottähnlichkeit; er wird bigott und läßt unter dem Einfluß der Frau von Maintenon Kirchen bauen, die alle eher die Rückkehr zur Klassizität, mehr Palladio als Bernini, zeigen. — Diese Zeit ist die Vorstufe für das, was nun kommen sollte, die Régence unter Philipp von Orleans, die trotz ihrer kurzen Dauer ein vollständig neues Geschlecht mit neuartigen Kunstanschauungen schuf. Unter ihm heißt es nicht mehr „der Staat bin ich“, sondern „die Aristokratie ist die Menschheit“. Man genoß jetzt das Leben, das unter Ludwigs Zepter pomphaft feierlich, — ein steifes Zeremoniell gewesen war. Man konnte sich zu religiöser Begeisterung nicht emporraffen, man gefällt sich vielmehr auf dem Abwege zum Atheismus. Gelehrte sprechen von Christus wie von Mohammed oder Confucius. Mit den Chinesen verband die Mode ein besonderes Interesse. Man stand unter dem Banne der Wirkung der Chineserien, die der holländische Handel einführte, und trachtete danach, sie mit der Kunst des Westens zu verbinden. Die Lebensführung der Japaner galt als vorbildlich; sie waren ein glückliches Naturvolk, das frei von höfischem Zwang an den Ufern des stillen Ozeans paradiesisch heiter

dahinlebte. Französische Romane spielten damals mit Vorliebe in China. Mit einem Wort: der Zug der Zeit geht dahin, den Völkern Ostasiens ihr Leben nachzuleben. Daher flüchtet man sich aus dem strengen Zeremoniell des Hofes in ein ungebundeneres Landleben — aus der bedrückenden Enge der Prunksäle in die freie Natur. Die Baukunst, die im 17. Jahrhundert große Schlösser und Kirchen hatte entstehen lassen, schafft jetzt in der freien Natur oder ihr nachgeahmten Gartenanlagen Palais, Landhäuser, Pavillons und Lusthäuschen. Sie mußte alles Wuchtige meiden. Man wünscht das Zierliche, nicht mehr das Imposante; man will Behaglichkeit und nicht mehr verblüffenden Glanz.

Waren die Möbel des Barock schwer, massig und prunkend, verlangt man sie jetzt leicht, graziös und dem Körper anschmiegend. Die geradlinigen steifen Lehnstühle werden unmodern und kommen außer Gebrauch; man erfindet an deren Stelle die Sofas mit weicher Polsterung auf elastischer Federunterlage. Japanische Paravants und chinesische Pagoden, Porzellanvasen und Stutzuhren stehen auf Kaminen, Tischen und Konsolen. Die Innenräume werden nicht mehr mit Stein, Marmor und Bronze dekoriert; lackierte Boiserien vielmehr sind üblich und freihändig aufgetragene Stuckverzierungen schwingen sich über Wand und Decke, die in echter Vergoldung und Versilberung glänzen. Man trinkt chinesischen Tee aus chinesischen Tassen und liebt Chinesenmalereien und -bronzen. Das ist die Kultur im Zeitalter Ludwigs XV. — Deutschland wird, wie andere Staaten des Kontinents auch, seit der pomphaften Regierung Ludwigs XIV. in den Strudel des Wohllebens hineingerissen. Mehr wie je richteten sich die deutschen Höfe des 18. Jahrhunderts nach französischer Sitte und Lebensweise; französische Mode galt überall; wie in Kleidung, so in den Schlössern und Herrschersitzen.

Unter allen Fürsten Deutschlands ist eine einzige markante Persönlichkeit, die jener Modesucht nicht unterliegt — aus innerem Unmut über die mit der Prachtentfaltung verbundene Verschwendung der Gelder des regierten Volkes und aus eigener moralischer Kraft! Jener unvergleichlich

tatkräftige Mann ist der Preußenkönig Friedrich Wilhelm I., jener Mann, den die moderne Geschichtsforschung mit Recht auf überragende Höhe gestellt hat. So entrüstet er sich von französischer Kultur abwendet, mit ebenso tiefer Inbrunst neigt er in der Einfachheit seiner Lebensführung, in seiner Bedürfnislosigkeit und mit seinen außergewöhnlichen ökono-

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 5 u. 6. Chineserien.
Malereien im westlichen Rundgemache in Sanssouci.
Nach Aufnahmen von Arch. Gottschalk.

mischen und kolonisatorischen Fähigkeiten zu Holland hin. Aus diesem Verhältnis heraus ergibt sich auch eine Baukunst, die zwar nicht mit gewaltigen Geldmitteln schafft, die aber doch auch unverkennbare Spuren der über Holland hereingekommenen ostasiatischen Baukunst an sich trägt. Potsdams Bauten aus seiner Regierungszeit beweisen das.[1]) Vor

Abb. 7. Glaskrone mit japan. Einfluß.
Stadtschloß zu Potsdam, westliche Vordergemächer.
Nach Aufnahme des Verfassers.

dem Soldatenkönige: unter Friedrich I. schrankenlose, kostspielige Prachtentfaltung nach dem Vorbilde Ludwigs XIV. — und nach ihm: sein großer Sohn, der mit jeder Faser seines Körpers an französischer Kultur hing, und dem Sans-

1) Allerdings, an einer Stelle schlich sich auch bei ihm die exotische Mode ein — auf dem Gebiete des Heerwesens natürlich. Er ließ Mohren als Trommler und Pfeifer ausbilden und bei den Paraden vor den „langen Kerlen“ einhermarschieren.

souci, ein typisches „Lusthaus“ nach der Mode des Rokoko, und die charakteristische Architektur der Stadt Potsdam ihr Dasein verdanken (Abb. 5 u. 6).

Auf übersprudelnde Lebenslust folgte naturgemäß als Wechselwirkung reuevolle Leidenschaftlosigkeit. Man will zurück zur Tugend und idyllischen Einfachheit. Die erfinde-

Abb. 8. Glaskrone mit japan. Einfluß.
Stadtschloß zu Potsdam, westliche Vordergemächer.
Nach Aufnahme des Verfassers.

rische Kraft erlahmt. Man wies die Künstler auf die Nachahmung hin. — Schöpferische Kunstwerke können auf diesem Wege nicht entstehen. Die letzte Phase Louis' XVI. ist unvermerkt aus dem Rokoko hervorgewachsen (Abb. 7 u. 8) und das Ende eine antiquarische Renaissance. In Frankreich sieht man das Nahen der Revolution; daher überkommt die Gemüter das Gefühl des Weltunterganges. 1789 fallen die Würfel und der große Sturm fegt über Frankreich hin! Unter solchen Umständen gab es auf dem Kontinent keinen Menschen mehr, der noch Freude

an dem chinesischen Zauber gefunden hätte. Die Schwärmerei für das Ostasiatische war begraben. Daher konnte England die Zügel der Führung in Kunst und Kultur in die Hand nehmen. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts befruchteten englische Einflüsse den Kontinent. Die Kunst war jetzt bürgerlich geworden. Die englische Revolution lag über ein Jahrhundert (1650) zurück und hatte einen tiefgehenden Einfluß auf das Ansehen des Bürgertums hervorgerufen. England war im 18. Jahrhundert bereits ein demokratisches Land; zudem hatte mit Wilhelm von Oranien ein gut Teil des Besten der Kunst nach England übergesetzt. Dort hatte das Japanische noch nicht aufgehört; nur findet man selten Kraft, die Eindrücke des Ostens selbständig zu verarbeiten. Man kopierte so gut man es verstand. Man baut Sonnentempel, Häuser des Confucius und errichtet hochtürmige Pagoden in den englischen Gartenanlagen, in die sich Einzelheiten der japanischen Gartenkunst mischen.

Auch in Deutschland ebbt das Rokoko ab. Geführt von Winkelmann, der 1764 seine Geschichte der Kunst des Altertums geschrieben hatte, warf man sich der wieder entdeckten Antike in die Arme. Die Dichtungen der Klassiker folgten. Nur hier und dort tauchen noch Erinnerungen an den einst so mächtigen Einfluß Chinas auf — nur hier und da steht ein japanisches Teehäuschen in landeinsamer Zurückgezogenheit. Nicht lange währte es und Napoleon schleudert die Kriegsfackel ins träumerisch gewordene deutsche Land. Da hieß es: Das Schwert heraus! den Meißel und den Pinsel, die Feder bei Seite!

Das Ornament.

Die Ornamentierungsweise in der Baukunst nimmt während des 18. Jahrhunderts einen bemerkenswerten, gegen früher verfeinerten Ausdruck an; tatsächlich ist dies wie die Baukunst selber der Niederschlag eines seine besonderen Bahnen wandelnden Zeitgeistes. Das Voluminöse, das Mächtige im Linienzuge der Kunst des 17. Jahrhunderts weicht dem Malerischen, dem Anmutigen. Auch die Tönung der Innendekoration, früher kräftig und monumental, wandelt sich ins duftig Zarte, als wenn die hellen verblaßten Farben des Porzellans eine besondere Bedeutung gewonnen hätten.

Spielt denn selbst ins Gebiet des rein Ornamentalen ostasiatischer Einfluß hinein? Diese Frage ist einer Untersuchung wert; ist sie doch bis jetzt so gut wie gar nicht angeschnitten worden. Im wesentlichen handelt es sich dabei um die Erscheinungswelt des Rokoko. Denn sie ist der Höhepunkt der phantasievollen künstlerischen Leistungen.[1])

Das Hauptverzierungsmittel der Fläche in der deutschen und auch in der französischen Renaissance war bekanntlich das Bandornament, gemalt und als Intarsia — aber auch ins Plastische übertragen, wenn die erklärende Farbe fehlte und man auf das Spiel und die Gegensätze von Licht und Schatten angewiesen blieb (Abb. 9). Diese Flechtbandmotive sind orientalischer Herkunft. Überall da, wo die Mohammedaner als Händler erscheinen, wie in Venedig, oder wo sie als Eroberer eindrangen, wie in Spanien und zur Zeit der Türkengefahr in Ungarn und Österreich, kam den abendländischen Künstlern

1) In Frankreich erreicht das Rokoko ungefähr die Mitte des Jahrhunderts, in Deutschland bleibt es noch etwa ein Menschenalter darüber hinaus beliebt.

an den Waffen und Schmuckgegenständen der Orientalen eine eigentümliche Verzierungstechnik, die sog. Tauschierung, zu Gesicht. Solche Einlagen eines edlen Metalles in ein weniger edles waren hauptsächlich nach der Art von Bandverschlingungen

Abb. 9. Franz. Renaissance. Kathedrale in Limoges. Holzskulptur. Oberteil einer Tür.

durchgeführt.[1]) Diese Bandornamentik verschwindet seitdem nicht mehr; im Gegenteil, sie gelangt im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu immer freierer Behandlung und verdrängt mit Erfolg das traditionelle Akanthusblatt- und -ranken-

1) Die Anregung dazu gaben die islamitischen Schriftzeichen und die Motive geometrischer Flächenverzierungen.

werk. Der schließliche Sieg des Bandelwerks wird im Stil Louis' XIV. und XV. unter Zuhilfenahme der Palme und des Schilfbüschels einerseits, sowie der Muschel- und Schneckenformen anderseits erreicht. — Zunächst erscheint diese Annahme gewagt — indessen bei genauerer Prüfung doch richtig; jener Sieg war eine unausbleibliche Folge der neuen maritimen Beziehungen des Abendlandes zu den exotischen Ländern und zugleich der Japanschwärmerei, deren Wirkungen sich bis herunter ins Ornamentale fortpflanzen.

Ebenso wie die Europäer die von den kühnen Seereisen gelegentlich mitgebrachten Inder, Chinesen, Neger anstaunten, wie die Wohlhabenden ihre Freude an drolligen Äffchen und farbenschillernden Papageien hatten, gleichermaßen begeisterte man sich an der Formenschönheit überseeischer, tropischer Pflanzen und den grotesken Bildungen der niederen Tierwelt des Meeres. Indische Seemuscheln (Abb. 10 bis 12) und -schnecken erlangten den Vorzug, neben chinesischen Nickfiguren und japanischen Porzellanen als Aufputz die Kaminsimse, die Konsolen und Glasservanten zu zieren. Nicht genug damit. Die Erfindungsfreudigkeit und Gestaltungskraft der französischen Meister wurde durch bildliche Darstellungen des Ostens, die mit Vorliebe das Wasser behandeln, wirksam angeregt. Waren doch die Japaner ursprünglich ein Schiffervolk, das sich auf jenen Inseln des fernen Ostens niedergelassen. Das Wasser war und blieb ihr Element! Alles, was mit diesem in Verbindung stand, zogen sie in das Bereich ihrer künstlerischen Darstellungen. Ein Blick in den Gesamtvorrat ostasiatischer Kunstwerke aller Techniken wird uns auch heute noch überzeugend belehren, daß dessen größter Teil charakteristische unübertreffliche Zeichnungen des Wassers: das bewegte Meer, den ruhigen Teich, den fließenden Strom wiedergibt; dazu Schilfgras, Schwertlilien, Halme und dann Fische, Enten, Reiher usw. Auf einem Bilde sitzt ein Fischer in seinem Kahne mit der Angel in der Hand, Schilf bezeichnet das seichte Ufer; auf einem andern blickt ein Dichter traumverloren dem Schaukeln der Wasservögel auf den sanften Wellen des Sees zu, Schilfgras umgibt ihn; dann wieder hockt ein Dämon auf einer Riesen-

Abb. 10. Murex in flatus (Lamarck), Zackenhornschnecke, ind. Ozean.

Abb. 11. Tridacna squamosa (Lamarck), Bauchseite, ind. Ozean.

Abb. 12. Hippopus maculatus (Lamarck), rotgefleckte Pferdehufmuschel, ind. Ozean.

Aus: Haeckel, Kunstformen der Natur.

schildkröte am Meeresgestade, dünnes Dünengras belebt die Eintönigkeit des Strandes; hier hebt sich ein Karpfen durch die kräuselnde Flut; dort steht ein Kranich, Kühlung suchend, in den Wellenkämmen des Sees. — In tausendfacher Wiederholung zeigen Stickereien, wie der Göttervogel aus meisterhaft stilisierten Wellen und spritzendem Gischt emporsteigt

Abb. 13. Stilisierte Wogen und spritzender Gischt.
Nach einer Stickerei, unter Fortlassung des Göttervogels

Abb. 14. Wellenstrudel. Friesabschlußbrett.
Aus Baltzer, Die Kultbauten Japans.

(Abb. 13 u. 14). — Ebenso in der Baukunst. Mit Vorliebe bringen die Japaner ihre weltabgeschiedenen Tempelbezirke in nahe Verbindung mit dem Wasser; selbst die Notanzbühne[1]) ist öfters durch Wasser von dem zuschauenden Herrscher getrennt. — Wahre Triumphe feiert die Holzschnitz-

1) Eine eigenartige selbständige Stellung innerhalb des Kultus nimmt in Japan die sog. No-Bühne ein; d. i. eine Gruppe von Bauten zur Aufführung der heiligen, unter Musikbegleitung vorgenommenen schrittweisen Tänze, die zum Andenken an eine schintoistische Gottheit oft in Anwesenheit des Hofes gefeiert werden. No ist Schinto; daher lassen die Kaiser tanzen.

kunst in den Kompositionen des Wassers an den Tempelfriesen und weiter hinauf an den verzierten Dachgiebeln! Hier entfaltet der Japaner sein ganzes großes Können der charakteristischen Stilisierung (Abb. 15 bis 19) — Wasserwogen, Sturzwellen, Wellenkämme, Schaum — alles in einer staunenswerten, hochentwickelten Kunstfertigkeit. Den Japanern ist das Wasser das heiligste Symbol! Es soll ihnen da oben die holzkonstruierten Tempel vor Feuer bewahren!

Abb. 15.
Wellen. Nami.
Nach Baltzer,
Die Kultbauten Japans.

Was Wunder, wenn das Element des Wassers in weitestem Umfange alsbald auch in der Dekoration des

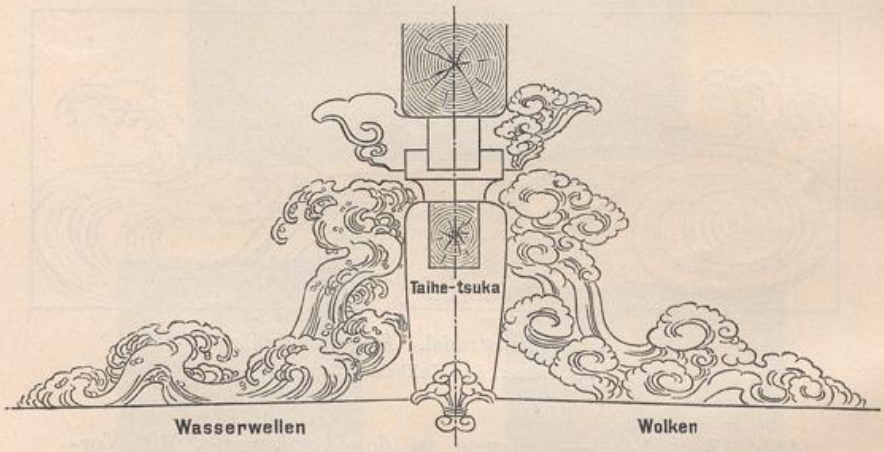


Abb. 16. Froschgabel mit Krugpfosten vom Dachgebälk japanischer Tempel.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

Abendlandes zu einer nicht geahnten Bedeutung gelangte, und die zeichnenden Künstler die Attribute des Meeres und der Schiffahrt in ihren ornamentalen Kompositionen vorzuführen versuchten — schon, um der Japanmode der Zeit und dem Wunsche ihrer Auftraggeber zu genügen. Nur so ist das Einflechten von Schilfwedeln und Palmengewächsen und das Eindringen des Muschel- und Schneckenmotivs, das Wogen

des Meeres in die beliebten ornamentalen Bandverschlingungen verständlich. — — —

Die freiere Kunstrichtung des 18. Jahrhunderts wird in Frankreich und später auch in Deutschland von einer Gruppe

Abb. 17.
Reiche Ausbildung des Hängefisches.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

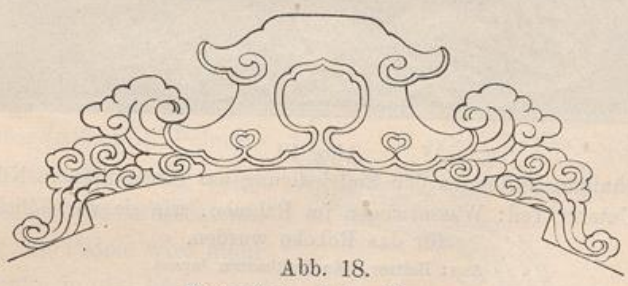


Abb. 18.
Kastenfirst, Hako-Mune.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

von Männern[1]) repräsentiert, deren Namen heute auch dem Laien bekannt sind. Sie alle wollen einen bewegten Stil an die Stelle der bisher von traditioneller regelrichtiger Architektur abhängigen Dekoration setzen. Die scheinbare

1) Die Namen der bedeutendsten Verzierungskünstler jener Periode, die meist zugleich Kupferstecher und Maler waren, sind Jean Lepantre (1617 bis 1682), Charles Lebrun (1619 bis 1690), Jéan Bérain (1638 bis 1712), Daniel Marot (1650 bis 1712), Oppenort (1672 bis 1742), Antoine Watteau (1684 bis 1721), Juste Aurèle Meissonnier (1693 bis 1750), Francois Cuvilliés (1698 bis 1768).

Freiheit in der Formgebung an den von Ostasien hereingebrachten Kunstgegenständen paßte jenen Künstlern so recht in ihre Ideen und reizte sie zur Nachahmung. Dieser Trieb wurde noch besonders durch den Umstand angefacht, daß die Akademie der schönen Künste in Paris im Gegensatz zu jenen Neuerern als Hüterin der klassischen Richtung offen

Abb. 19.
Geschnitzte Füllungen der Einfriedigung am Yomei-Mon in Nikko. Unterer Teil: Wasserwogen im Rahmen, wie sie vorbildlich für das Rokoko wurden.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

auftrat und diese ernste Haltung bis in die Zeit des französischen Rokoko bewahrte. Sie hat denn auch einen wohltuenden mäßigenden Einfluß auf die Gemüter der abtrünnigen Künstlerschar ausgeübt, so daß es in Frankreich nicht zu jenen äußersten Übertreibungen im Ornament und damit in der dekorativen Kunst kam, wie es wohl schließlich in Deutschland in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschah.

Jeder dieser französischen Künstler stellt einen besonderen Ornamenttyp dar; keiner gleicht vollständig dem andern und dennoch zieht sich durch die Reihe ihrer Schöpfungen das sehnsüchtige heiße Verlangen nach Befreiung von der

gedrängten Schwere im Renaissanceornament. Zu diesem Zwecke adoptiert man freudigen Herzens jenes vorher angedeutete Bandelwerk mit seinen leichten anmutigen Linienführungen, mit seinem prickelnden Reiz und dem unendlichen Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten. Man griff zurück zu den Grotesken des Altertums, die schon genug Hinweise auf das Meer enthielten, verschmilzt und verarbeitet beide ornamentalen Elemente miteinander, und bald übertönt der spielende Linienzug das tektonische Gesetz. Es wird das gesamte Ornament Bérains beispielsweise zu einem Kurvenstil, in welchen die sog. Moresken, die Lambrequins, die Trophäen und die Emblemegruppen als dekorative Zutaten verflochten werden. Auch der Schirm, in dem sich das Chinesentum widerspiegelt, ist schon vorhanden; ja es ist auf einem Bérainschen Entwurf bereits die Figur eines Chinesen zu sehen. Nicht aus einem Laubkelche mehr entspringen die Ranken oder das Bandwerk, das jetzt schon förmlich den Charakter des Stengels angenommen hat, sondern aus einem schneckenartig eingerollten Ende. Das allerdings noch vorhandene Blattwerk des Akanthus erscheint eher als schmückende Beigabe des Bandmotivs und dabei aufgelöster, dünner und gestreckter (Abb. 20). Palmenzweige und Muscheln treten schon stark und selbstbewußt hervor, die Palme wird mehr und mehr in die Länge gezogen und dem Schilfrohre immer ähnlicher. — In solcher Ausbildung stellt sich die charakteristische Verzierungsweise der beliebt gewordenen Wandvertäfelungen in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XIV. dar.

Abb. 20. Wogenlinie.
Aus: Jänecke, Beiträge zur Geschichte der Ornamentik. I. Hannover.

Man blieb indessen bei diesen Errungenschaften nicht stehen; die heranwachsenden Kunstjünger wollten nicht mehr mit denselben Motiven arbeiten wie ihre Meister, die ornamentalen Entwürfe nicht in der überkommenen Schablone zustande bringen. Das kennzeichnet den Beginn der Régence,

der eigentlichen Geburtszeit des Rokoko. Im Ornament hebt jetzt die freiere Ausnützung des Muschelmotivs und die Verarbeitung des Schilfwedels im Akanthusblattwerk an. Schon bei Daniel Marot, dem Architekten Wilhelms III. von Oranien, späteren Königs von England, dessen Richtung noch auf dem strengen französischen Klassizismus beruhte, findet sich des öfteren der Versuch, durch Zusammenstellung und Parallelführung zweier Ranken die natürliche Figur der Muschel zu verwerten und in eine ornamentale Form umzusetzen (Abb. 21). Zu den Begründern des neuen Stils gehört vor allen Oppenort, der sich sein Ornament mehr unter Zuhilfenahme des Schilfs als der Muschel aufbaut. Watteau, der am meisten charakteristische Meister der Régence, starb nach zehnjähriger gereifter Tätigkeit bereits 1721, vor der vollen Ausbildung des Stils. Sein Ornament enthält denn auch keines der Elemente des eigentlichen Rokoko, kein Muschelwerk, vor allem keine Unsymmetrie. Er schaffte dagegen ein Naturornament, das in seiner zarten dekorativen Stimmung nur für den Salon bestimmt war. Das ist der Geist des Rokoko. Das Gesetz der Schwere, bisher die Grundlage jeder Komposision, ist überwunden und muß dem zur Mode gewordenen Grundsatz des Verneinens der Schwere Platz machen. Muther sagt: „Man mußte erst am Wuchtigen, Imposanten sich abgesehen haben, bevor auf das Grandiose das Graziöse, auf die Deklamation die Delikatesse, auf das Erhabene das Elegante, auf das Zeremonielle das Zierliche, auf das Barock das Rokoko folgen konnte.“ Das Bandelwerk Bérains ist fort. Die Gesamtform des Ornaments sowohl wie der Kontur der Blätter haben etwas von den sich überstürzenden Wellen (siehe Abb. 22). — Wie die Wasserwogen ist alles in der ornamentalen Dekoration sich wiegend, schwingend, in graziöser Bewegung; es gibt keine gerade, schwere und keine senkrechte Linie mehr, außer wenn sie aus Gründen der Konstruktion nicht zu umgehen war. Aber selbst dann mußte

Abb. 21. Muschelmotiv.
Daniel Marot.

pflanzliches Leben, sprießendes Schilf und Blumenwerk dem Auge die Härte mildern helfen. — Das bedeutet nichts mehr und nichts weniger als eine epochemachende Wandlung in

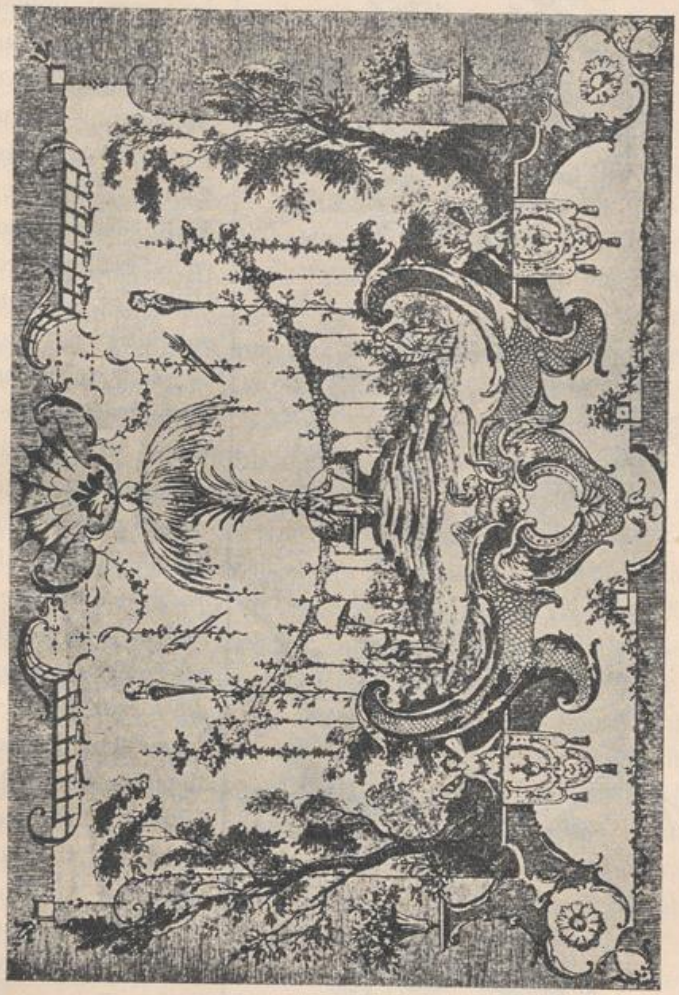


Abb. 22. Watteau: Der Kaiser von China. (Kupferstich.)
Im Vordergrunde: die Meereswogen nachahmenden charakteristischen Kurven des Rokoko. Die Flächen dazwischen sind mit einem Muster von Fischschuppen verziert. Der Kaiser von China steht im Hintergrunde unter einer Palme.

der dekorativen Kunst — genau so, wie das Verhalten und die Aufführung der Gesellschaft sich gewandelt hatte. Keine gravitätische, würdevolle Haltung, kein steifes Zeremoniell mehr, sondern anmutige Bewegung, zierliche Pose schrieb die neue Mode vor. Herren und Damen waren gleichmäßig weich und rosig angehaucht, und galante Komplimente der in

seidenen und gestickten Röcken nach den Anweisungen des Tanzmeisters schreitenden Herren kürzten den Damen die Zeit bei den Zusammenkünften im Theater, den musikalischen Soireen, den Réunions und den Schäferspielen. — Auf Watteau folgt Meissonnier, durch den das Rokoko zu seiner vollen Erfüllung geführt wird. Er bricht endgültig mit der Symmetrie nach dem Vorbilde japanischer Kunst und weicht prinzipiell jeder geraden Linie aus. Im Vereine mit naturalistischen Elementen, besonders dem Muschelwerke, erzeugt die Überfülle geschweifter Formen die ornamentalen Gebilde des echtesten Rokoko. — Die französischen Architekten sind ihm indessen weder am Äußeren noch im Inneren gefolgt. Anders in Deutschland, wo das Zurückdämmen eines überschwenglichen Gestaltungsdranges von keiner

Abb. 23.

Abb. 24.

Abb. 25.

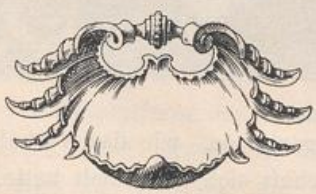


Abb. 26.

Abb. 23 bis 26. Neuzeitige Schildformen aus Muschelmotiven im Charakter des Rokoko.

Seite ausgeübt wurde. „Hier“, sagt Jessen ganz mit Recht, „hatte man nicht den mäßigenden Einfluß des Klassizismus; sondern man sprang unmittelbar von dem derben deutsch-italienischen Barock zum wildesten Muschelstil über.“ Cuvilliés, den Hauptrepräsentanten der letzten Periode des Rokoko in Deutschland, muß man durchaus als Franzosen ansehen. Er und seine Zeitgenossen opferten die alte Akanthusranke völlig den Schnecken- und Muschellinien, die willkürlich und wild malerisch behandelt wurden. Die Ränder der Muschel werden umgeklappt und hahnenkammartig ausgebildet. An Stelle des Rankenzuges tritt die Auszackung der kalkigen Schalen der Konchylien aus den tropischen Meeren (Abb. 23 bis 26). Die Umschaffung des Ornaments hatte damit bald ihr Ende erreicht. Man zieht noch die Korallenbildungen, die Tangarten, die schäumenden Wogenkämme des Meeres in die Kompositionen hinein — schließlich bleibt ein Fetzen- und Faserwerk als letztes Ausdrucksmittel. Und damit war man an die äußerste Grenze des ornamental Möglichen angelangt — man hatte sich ausgegeben, der Born der Motive war vollkommen erschöpft — — es gab nur noch ein Zurück zur Klassizität! So zeitigt sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Kunst, die man Louis XVI. nennt und deren Ornament immer mehr die bisherigen exotischen Motive abstößt, um dafür wieder antike einzuführen. —

Die eben kurz in geschichtlicher Folge vorgeführten ornamentalen Erscheinungen sind meist nur auf Grund mittelbarer Anregungen der ostasiatischen Kunst entstanden. Man muß sich nur recht ernstlich in den Charakter des späteren Barock und des Rokoko hineindenken, um aus den Linienschwingungen das Exotische, das Japanische herauslesen zu können. Dann wird es offenkundig, welche Macht die japanischen Ornamentationen mit ihrem bestrickenden Reiz auf die Künstler des 18. Jahrh. ausgeübt haben. Die Macht der Linie steht in erster Reihe; sie ist geradezu das Geheimnis des Wesens aller japanischen Kunst. Der Umstand, daß die Japaner auch mit dem Pinsel schreiben, gab dem Linienzuge von altersher und dauernd, sogar im Alltagsleben, eine überragende Wichtigkeit. Aus diesem Grunde besitzen die Japaner eminent zeichnerische Fähigkeiten. Vom Uranfang ihrer Kultur

an übertrugen sie wie selbstverständlich diese Manier des Linien- und Kurvenschreibens auf ihre Malerei und die ornamentalen Schöpfungen des Kunsthandwerks. Daher die bewundernswerte Leichtigkeit, mit der sie stilisieren; daher das Fehlen des Schattens auf ihren Gemälden. Die Linie ist das Bedeutendste in aller japanischen Kunst. Auf das Hervorbringen einer bald mehr oder bald minder bizarren Schönheit der Linie konzentriert sich das ganze Denken und Handeln des japanischen Künstlers — auf den Gemälden, im Ornament, in der Innenkunst, der Architektur und sogar im Gartenbau, wo sie dem Laien unter Umständen am ehesten auffällt. Die treffliche Zeichnung

Abb. 27. Stilisierte Wolke
in auf die Kunst des 18. Jahrhunderts einflußreichen Linienführungen.

Abb. 28. Wolken.
Aus Baltzer, Die Kultbauten Japans.

der Woge kam schon zur Sprache; ihr schließen sich hier als Beweismaterial für die Beherrschung der Zeichenkunst die Wolke[1]) (Abb. 27 u. 28) und der Dampf an (Abb. 29 bis 34). Der Architekt, dem die Linie ebenfalls Leben bedeutet, wird, um die Höhe der künstlerischen Virtuosität

1) Jene Umrißlinien zeigen zudem so nahe Verwandtschaft mit typisch persischen und indischen Linienornamenten und auffälligerweise mit Flächenmotiven der mittelalterlichen Baukunst, besonders aber von deren monumentalen Malereien, daß eine Untersuchung über den Zusammenhang aller dieser Motive allein eine umfangreiche

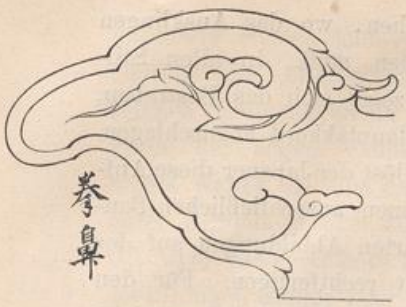


Abb. 29.
Freie Endigung eines Balkens mit für das Rokoko vorbildlichen Linienschwingungen.

Abb. 30.
Freie Endigung von Balken.

Abb. 31.
Verzierung der Unteransicht von Balken.

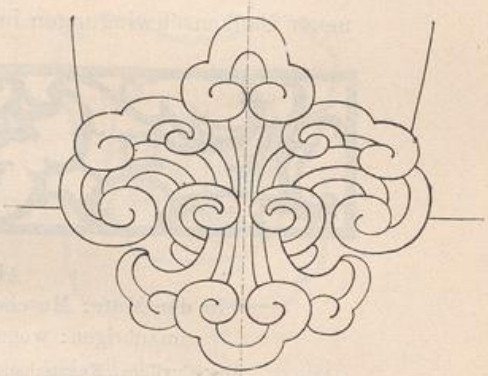


Abb. 32.
Blütenverzierung am Krugpfosten eines japanischen Tempels.

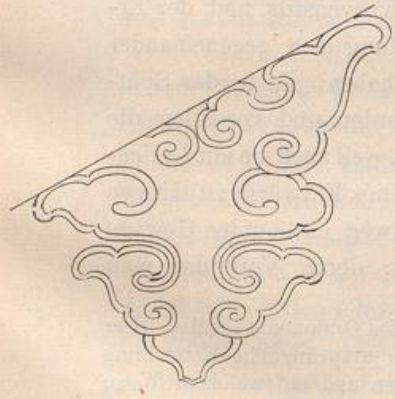


Abb. 33. Unsymmetrischer Hängefisch mit für das Rokoko vorbildlichen Linienschwingungen.

Abb. 34.
Giebelverzierung ohne Hängefisch.

Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

zu ergründen, die Fälle heraussuchen, wo das Ausklingen des Baustoffes berücksichtigt werden muß. In allen Stilrichtungen und bei allen Völkern zeigt sich das Bestreben, gerade an diesen Bauteilen einen Hauptakkord anzuschlagen. Mit welcher spielenden Leichtigkeit löst der Japaner diese Aufgabe! Allerdings vornehmlich in seinem ausschließlichen Baumaterial, dem Holze. Die angeführten Abbildungen auf der vorigen Seite mögen diese Ansicht rechtfertigen. Für den Zusammenhang mit der Kurvenkunst des Rokoko haben solche freiendigenden Ornamentationen eine ganz eminente Bedeutung.

Solche Zeichnungen wurden wertvoll für die Erfindung neuer Rankenschwingungen im Ornament des 18. Jahrhunderts.

Abb. 35.
In der Mitte: Muschel; an den Enden: Schilf;
im übrigen: wogende Linienführungen.
Aus: Cuvilliés, Kunstschmiedearbeiten im Stile des Rokoko.

Sie sind es ohne Zweifel gewesen, die den unmittelbarsten Anteil an dem Zustandekommen des Kurvenstils und der Erfindung der ohne geradlinige Vermittlung sich gegeneinander schließenden Rankenzüge genommen haben, die in der Spätzeit immer häufiger und beliebter werden und vor allem die Schmiedekunst der Epoche beherrschen, weil auch sie mit Linienführungen zu tun hat (Abb. 35). Cuvilliés Entwürfe zu Gittern und Geländern in Eisen zeigen durchweg ein buntes Gewoge gegeneinander schwingender Kurven, deren Vorbilder man

---

Entwicklungsgeschichte auf dem Gebiete des Ornaments ergäbe. Hier muß es als offene Frage gelten, wo die ursprüngliche Entstehung dieser stilistisch wichtigen Linienführungen und auf welchem Wege ihre Übertragung von Volk zu Volk bezw. von Land zu Land vor sich ging. Die Berücksichtigung der alten Karawanenstraßen aus dem Innern Chinas, durch Persien und die Euphratländer, vom Altertume bis zu der epochemachenden Entwicklung des Seeweges nach Ostindien würde dabei vor allen Dingen anzuraten sein.

unschwer erraten kann, zumal die Muschel und die Schilfbüschel des öfteren in die Erscheinung treten. — Mit solchen Linienzügen in innigem Zusammenhange steht die Form der sogen. chinesischen Ecke. Diese ist eigentlich nichts weiter als eine einfache Abrundung an Stelle der sonst unter rechtem Winkel aufeinanderstoßenden Kanten (Abb. 36). Oft wird sie bereichert durch die Hinzufügung eines kleinen geradlinigen Steges oder durch die Anordnung zweier gegeneinander in einer Einecke anlaufenden Ausrundungen (Abb. 37). Sie gibt die Veranlassung zu der rundlinigen Ausbildung der

Abb. 36.
Japanisches Fenster mit abgerundeten Ecken.

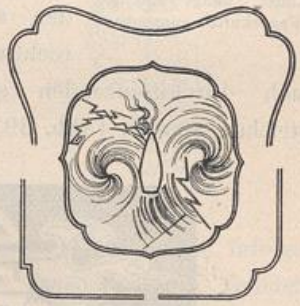


Abb. 37.
Chinesische Ecken; in der Mitte Stichblatt, Tsuba.*

* Die Form ist die des Hoshu, des buddhistischen Juwels, das die Reinheit Buddhas darstellt. Die Eingravierungen sind Wasserwogen und Blitze. Die Wogenlinien sind vorbildlich für ornamentale Kurven im 18. Jahrhundert.

Ecken überhaupt — in der ganzen hier behandelten künstlerischen Bewegung des 18. Jahrhunderts. Runde Ecken treten an die Stelle der kantigen bei den Wandfüllungen, den sog. Panneaux in der Innenarchitektur. Runde Ecken werden an Kästen und Schränken beliebt, und deren Gesimsprofile gezwungen, sich dieser Rundung anzubequemen. Rund werden die oberen Ecken der Tür- und Fenstersturze, rund sogar die Zimmerecken. Mächtiger, siegreicher hat in der ganzen Baukunst des 18. Jahrhunderts eigentlich nichts gewirkt als dieses einfache ornamentale Element der Rundung. Es ist förmlich zu einem ihrer charakteristischen Hauptmotive geworden. Demgegenüber ist der Einfluß anderer Linienführungen, wie der Zickzackführung, die dem griechischen Mäander ähnelt,

ein mehr ornamentaler geblieben. Hier öffnet sich dem Kunstforscher noch ein Feld der Betätigung; denn heute sind in der Frage nach dem Ursprung der sogenannten Mäanderlinie die Meinungen noch geteilt.[1]) Jedenfalls wird in Ostasien der Blitz durch Zickzacklinien charakterisiert und wissenschaftlich jetzt die Swastica (Abb. 38) als Feuerzeichen der Inder allgemein anerkannt. Beachtenswert bleibt es indessen, daß auch die sonst weich fließenden, mit dem Pinsel geschriebenen chinesischen Schriftzeichen öfters, z. B. in den alten kaiserlichen Steinsiegeln, zu rechtwinklig gegeneinander gesetzten und sich durchkreuzenden starren Horizontal- und Vertikalstrichen werden (Abb. 39).

Abb. 38. Swastica.
Grundfigur der Zickzacklinien in der japanischen Kunst; hängt mit dem Feuerkultus zusammen.

Abb. 39. Japan. Schriftzeichen inmitten stilisierter Wolken. (Stickerei.)

Das Gitterwerk der Geländer und Fenster Ostasiens ahmt die Kunst Europas bis hinein in den Stil Louis' XVI. nach. Zickzackschemata im Ornament machen sich am frühesten bemerkbar. Schon Daniel Marot verbindet unvermittelt organisches Rankenwerk mit Zickzacklinien, m. E. um für das Auge Kontraste zu erzeugen. Daß Nachahmung des Ostasiatischen vorliegt, verrät er am sichersten durch die Einfügung des Lambrequinmotivs (Abb. 40). — —

1) Ostasien erhielt zu seinen uralten Ornamenten viele Symbole von den Buddhisten Indiens. In den Gitterornamenten ist das Drehkreuz sehr reich vertreten. . . . Die à la grêque-Ornamente bedeuten Wolken und Blitze. — Siehe Friedrich Fischbach: Ursprung der Buchstaben Gutenbergs.

Finden sich nun auf dem Gebiete des reinen Ornaments oder der Dekoration auch unmittelbare Nachahmungen oder macht sich irgendwo der Wunsch nach genauer Nachbildung der Chineserien bemerkbar? — Das ist der Fall

Abb. 40. Rankenzug.
(Daniel Marot.)
Das Akanthusblatt ist zur dekorativen Beigabe des Rankenbandes geworden. Die Zickzacklinien sind dem Japanischen entlehnt.

und zwar in beträchtlichem Umfange, nicht zuletzt infolge der bedingungslosen Beschlagnahme der führenden Geister durch die Wunderwerke der ostasiatischen Kunstprodukte; Wunderwerke waren die Lackmalereien, ein Wunder das Porzellan, bewundernswert die Sauberkeit und Akkuratesse in der Ausführung der japanischen Arbeiten. Bei den Versuchen, die Firnisse und Lacke[1]) aus einheimischen Naturstoffen herzustellen, bei dem Bestreben eine Erde zu finden, die beim Brennen Porzellan ergäbe, übernahm man im Abendlande unwillkürlich die entsprechende fremdartige ornamentale Formenwelt. Allerdings kam es dabei so, wie es bei der herrschenden Unkenntnis über die seltsame in den Chineserien enthaltene Symbolik leicht erklärlich ist. Im Abendlande wurden die

1) Porte-Chaises oder Trage-Sänften. Christian Schramm, Nürnberg, Verlag bei Weigels anno 1737. Seite 39: „Nach Neuhofs Bericht haben es die Holländer in ihren orientalischen Ländern denen Chinesen nachthun wollen, allein zur selbigen Zeit es nicht dahin bringen können. Sonst sollen die Chinesen gewohnt seyn ihre Sänfften mit einer gewissen Art Juden-Leim, Ci genannt, der aus den Rinden eines Baumes gepreßt wird und so zähe wie Pech ist, zu bestreichen, wovon sie wie Spiegel gläntzen und dadurch die Augen nicht wenig belustigen.“

dargestellten Dinge vielfach mißverstanden. Mißverstanden ist beispielsweise das Zwiebelmuster der Meißener Porzellanmanufaktur, das ursprünglich ein Granatapfel- oder Pfirsichmotiv ist. Mißverstanden sind die „au tonnère“ genannten Muster der Delfter Fayence. Zickzacklinien auf gewissen japanischen Bildern bedeuten Stege in einem seichten Gewässer, auf denen lustwandelnd das Volk die Pracht der Lotosblumen und der Schwertlilien aus der Nähe bewundern will. Ahnungslos haben die holländischen Porzellanmaler den Zickzacksteg zum Blitz, der ja an sich vielfach naturalistisch und stilisiert vorkommt, umgewandelt und aus der ornamentalen Andeutung des Wassers Wolken gemacht. Mißverstanden sind auch in bezug auf ihre Architekturen die vielen kurios komponierten chinesischen Pavillons, wie sie zum festen Bestande nicht allein der Fayencechineserien, sondern auch der Malereien und Boiserien in den Salons der galanten vornehmen Welt des Jahrhunderts gehören.[1])

Den edelsten und am meisten dekorativen Einfluß auf die Ornamentation des 18. Jahrhunderts hat die schier unübertreffliche Behandlung natürlicher Blumen in der östlichen Kunst ausgeübt; die Antike und Renaissance verwendeten mit Vorliebe Früchte. Unvergleichlich künstlerisch empfunden ist im Japanischen die Wiedergabe der Päonien, der Lilien, des Lotos, der Kirschblüte, des Granatapfels, der Pinie, des Schilfrohrs, des Bambus und wie alle jene für die östliche Symbolik wichtigen Pflanzen[2]) heißen. In Bilderbüchern, auf Cloissonés und Porzellanen, auf Tapeten, Seidengeweben, in Stickereien und aus Holz gestochen kamen sie den Künstlern des Abendlandes zu Gesicht. Das mag in der Tat ein einziges Staunen und Bewundern gewesen sein, als solche Naturtreue, solche hohe künstlerische Technik, solche Meisterschaft in Gruppierung und Linienführung vor ganz Europa sich darbot. Wächst schon in den Gärten Japans kein Zweig an den Bäumen anders, als es der Wille des Gärtners zur Erzielung

1) Diese letzten Angaben nach Graul.

2) Bambus, Fichte, Pfirsich bedeuten langes Leben. Der Pilz ist das Symbol der Unsterblichkeit.

der harmonischen Wirkung des Ganzen erzwingt, um wie viel mehr kommt es den Japanern darauf an, anmutige Kompositionen in Blumenstücken zu schaffen. Diese gaben dann die Anregung im Abendlande zu den Blumengehängen, zu den im Rahmenwerk der Panneaux eingestreuten oder eingeflochtenen Blumensträußen, zu den Arrangements mit Blumenkörben usw., die der Erscheinung der Innendekoration

Abb. 41. Türbekrönung im Schloß Ansbach.

Nachahmung des japanischen symbolischen Vogels Foho. Dekorative Verwertung von Wogenlinien, Muschelformen und japanisierenden Blumen.

jene Lieblichkeit und Anmut verleihen halfen, die im Charakter des Rokoko liegt.

In diese Blumen- und Pflanzenkompositionen sind oft Tiere hineingesetzt wegen ihrer mit den Gewächsen übereinstimmenden Symbolik. Die Ornamentik der Rokokoperiode bereichert sich denn auch durch die Figuren des chinesischen Drachen und durch den Vogel Foho (Abb. 41), den Adler, den Kranich, den Affen, den Papagei u. a. m.[1])

1) Der Drache ist Bote des Glücks und Symbol der kaiserlichen Familie, der Hund Fo Wächter des Tempels; Pferd, Hase, Axishirsch, Fledermaus, Kranich bringen Glück. Symbol der Un-

Affen als Nachahmer menschlicher Hantierungen darzustellen, war schon ausgangs des 17. Jahrhunderts ein Lieblingsgegenstand der niederländischen Maler. Die Stiche nach solchen Bildern, vor allem von Teniers dem Jüngeren, kamen früh nach Frankreich. Gemeinschaftlich mit exotischen Vögeln wurden die possierlichen Tiere von den sogenannten Arabeskenzeichnern in ihre Kompositionen aufgenommen und ganze Zimmer mit Affenszenen ausgemalt. Zwei solcher Zimmer, die große und die kleine Singerie, befinden sich im Schlosse zu Chantilly bei Paris. Affenszenen spielen auch in den Stichen von Watteau eine bedeutende Rolle und bilden integrierende Bestandteile der grotesken Malereien bis tief ins 18. Jahrhundert hinein.[1]) u. [2])

Daneben machten die wie Karikaturen wirkenden menschlichen Geschöpfe auf den bildlichen Darstellungen Chinas den nach Neuerungen lüsternen Künstlern viel Vergnügen, aber auch Kopfzerbrechen. Heute, wo die östliche Mythologie uns bekannt ist, weiß man, daß es sich mehrfach um Abbildungen von Göttern oder Halbgottheiten handelt, wie etwa um die drei, welche „Glück", „Beleibtheit" und „Alter" bedeuten, oder um die böser Dämonen und buddhistischer Heiliger. — Man konstruierte sich mangels geeigneter und zutreffender Vorbilder die Chinesengestalten meist aus seiner eigenen Phantasie und gelangte deshalb zu Figuren, die eher einer Märchenwelt als der Wirklichkeit entsprossen zu sein schienen. Bei ihrer Darstellung wurde mehr das burleske und phantastische als das ethnographische Element betont.

---

sterblichkeit ist der Fonghoang, jenes aus Pfau, Paradiesvogel und Kranich hervorgegangene Geschöpf. Es ist auch zugleich der Vogel der Kaiserin — als Sinnbild natürlich.

1) Es ist in das Reich des verständnislosen Klatsches zu verweisen, wenn erzählt wird, daß Friedrich der Große auf Sanssouci mit der Wiedergabe eines Affen an der Wand des Zimmers Voltaire habe ärgern wollen. Die Decken der Vorhallen des chinesischen Pavillons im Garten von Sanssouci sind ebenfalls mit Abbildungen von Affen versehen.

2) „Nach den Anschauungen der Zeit", sagt Graul, „ist der Schritt vom Chinesen oder ganz allgemein vom ‚Indianer', über dessen Lebensweise und zeremoniösen Zopf man überlegen lächelte und witzelte — im Zeitalter der Perücken und Fontangen — zum Affen nicht weit. In den Grotesken der französischen Dekorateure treten denn auch Affen und Indianer zuweilen vereint auf."

Chambers, der die Chinesen in ihrer Heimat doch mit eigenen Augen gesehen hatte, vermag sie nicht naturgetreu wiederzugeben. Watteau dagegen hat einen Chinesen von einer damals nach Frankreich gekommenen Gesandtschaft nach der Natur gezeichnet und dabei versucht den Rassetypus zum Ausdruck zu bringen.[1]) In großem Maßstabe verwertete Watteau diese und andere chinesische Studien bei der Dekoration eines Kabinetts im Schlosse La Muette bei Paris, dessen Holzgetäfel vollständig mit solchen Chinoiserien bemalt worden war. — —

Abb. 42. Bambusbank in chinesischem Geschmack. 18. Jahrhundert. England. (Chambers.)

Endlich kämen architektonische Motive, Profilbildungen und Möbelformen in Betracht, insofern sie ornamentalen Charakter tragen. Chambers bringt auf Bildseite XIV seiner Darstellungen aus der chinesischen Kunst in seinem schon vorher genannten Werke Dessins etc. des Chinois einige Gerätschaften, die ganz klar vor Augen führen, wie eng sich die abendländischen Künstler an ihre Vorbilder gehalten haben (Abb. 42). Die Tischfüße und Spiegelkonsolen des 18. Jahrhunderts verraten deutlich in der Grundlinie ihre Abstammung aus den hier wiedergegebenen Geräten (Abb. 43 u. 44). Die bauchig geschwungene, nach unten eingezogene, in einer Doppelkurve gezeichnete Stützlinie findet sich genau bei den

1) Noch Schadow hat Skizzen nach Chinesen hinterlassen, desgleichen die stehende Figur eines Chinesen (aus Gips) mit nickendem Kopf und beweglichen Händen, angeblich 1816 modelliert.

Tischen, Hockern, den Kommoden, den Wanduhren jener Zeit in Europa. Schon Bérain hatte Möbel im Kurvenstil ausführen lassen. Der modische Zusatz von ornamentalen Ranken ist demgegenüber von untergeordneter Bedeutung. — Hierbei kann man auch die Herkunft der großen Hohlkehle feststellen, die an den Schränken, an den Holztäfelungen

Abb. 43.
Chinesisches Tischchen.
Nach Chambers.

Abb. 44.
Chinesisches Tischchen.
Nach Chambers.

und Innendekorationen des 18. Jahrhunderts eine solch hervorragende Rolle spielt, daß das Gesimsprofil der Renaissance mit seinen Konsolen und dem Zahnschnitt dadurch zum Verschwinden gebracht wurde. Alle Teile an den Möbeln, deren Oberflächen, deren Gesimse scheinen in Schwingung geraten zu sein, wie die Oberfläche des Meeres, und schließlich geht man dazu über, sogar die großen Fassaden, zum Teil als natürliche Folge der ovalen und abgerundeten Innenräume, über krummlinigen Grundmauern zu errichten; bald bauchig heraustretend, bald hohl eingezogen. (Bibliothek in Berlin, Sanssouci u. a. m.)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwarb sich in England der Tischler und Tapezierer Thomas Chippendale

durch die Herausgabe eines umfänglichen Stichwerkes über Möbelformen einen Namen, dessen Titel heißt: Le guide du tapissier, de l'ébéniste et de tous ceux qui travaillent en Meubles. London 1762. Man kann seine Entwürfe in drei Gruppen zerlegen; in solche, bei denen das geschweifte Rokoko vorklingt, in solche, die chinesische Dekorationsmotive, besonders die Zickzackstäbe, kopieren, und drittens in solche, die eine Vermischung des Chinesischen und des Rokoko zeigen. Mit Vorliebe ist diese dritte Art verarbeitet. Er adoptierte dabei die rundlichen für die Benutzung angenehmen Möbelformen des Rokoko als Grundfigur und belegte diese in sparsamer Zurückhaltung mit chinesierenden ornamentalen Zutaten. Solche Möbel fanden in England unter der Herrschaft der Chinesenmanie so großen Anklang und so allgemeine Verbreitung, daß die Bevorzugung der Formen des Stiles Chippendale im Inselreiche jenseits des Kanals noch jetzt allgemein ist. — —

Die Komposition des Architekturmotivs der Umrahmung, ganz gleich ob im Inneren oder an den Außenfassaden, wird seit der Régence auf Anregung japanischer Umränderungen und unter Zuhilfenahme der bis dahin erfundenen Muschelausbildungen zur Hauptaufgabe der Künstler. Im Rahmenwerk offenbart sich das ganze Wesen des Rokoko und man beschränkt sich dabei nicht auf Wandfüllungen und Füllungen an Möbeln; auch die plastischen Rahmen an Fenstern und Türen werden organisch belebt und nehmen, wo nur immer angängig, Kurvenschwingungen auf. Baltzer führt zu unserem Erstaunen reich gegliederte Fensterumrahmungen auf S. 13 seiner „Kultbauten Japans“ an (Abb. 45 bis 47) und sagt dazu: „Während in alter Zeit die rechteckige Umrahmung mit regelmäßigen senkrechten Sprossen in schlichtester Ausführung vorherrscht, tritt in der Tokugawazeit (1615 bis 1868) eine reichere Entwicklung des Fensters auf. Wir begegnen hier zierlichen und phantastischen Formen der Umrahmung. Reiche Mannigfaltigkeit dieser Formen findet sich besonders bei den Shogungrabtempeln von Shiba und Uyeno in Tokio und Nikko“. Es soll unumwunden zugegeben werden, daß infolge der Handelsbeziehungen des Abendlandes auch abend-

ländische Kunstformen ihren Weg nach Ostasien fanden; hier bei der Ausgestaltung der späteren japanischen Rahmenwerke

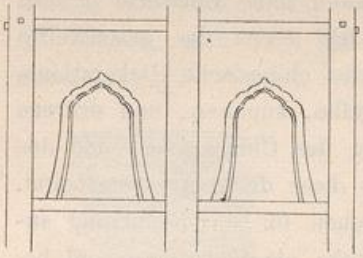


Abb. 45.

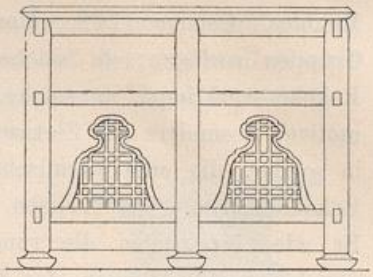


Abb. 46.

Abb. 45 bis 47. Japanische Fenster.
Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

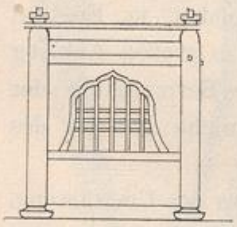


Abb 47.

scheint eine solche Beeinflussung nicht eingetreten zu sein — eher vielleicht eine durch die maurische Kunst — denn zwischen der Entstehung der Shogungräber in Tokio usw. und der Régence, wo die freiere Ausbildung des Rahmenwerks durch den begabten französischen Bildhauer Nicolas Pineau angebahnt wird, liegt ein Zeitraum von hundert und mehr Jahren. In Japan besitzen die Fenster öffenbare Flügel nicht, weshalb man dort an senkrechte Gewände nicht gebunden war. Wo in der europäischen Bauweise ähnliche Verhältnisse vorlagen, konnte man auch aus dekorativen Rücksichten ohne weiteres geschwungenes Rahmenwerk einführen; an Türoberlichten, an Kirchenfenstern (Abb. 48). Am freiesten aber behandelt man die architektonischen Formgebungen der Dachfenster auf den mode gewordenen Mansardendächern. Hier gibt sich die dekorative Baukunst des 18. Jahrhunderts förmlich aus und erschöpft sich in der Anwendung der schwingenden Ornamentkurven, der Muschelverzierungen, der Festons, der Lambrequins usw. — An Fenster- und Türöffnungen der Fassaden, wo das Ab-

Abb. 48. Fensterumrahmung im Stil des Rokoko.

weichen von der rechtwinkligen Form nicht gut möglich war, verlieren die Verdachungen ihre antiken und Renaissancegiebel. Es nehmen dann die Aufsätze, um doch in etwas das Japanische anzudeuten, hohlschwingende Linienführungen an (Abb. 49 u. 50). — Mögen diese Einzelheiten als Beweis genügen für den regen Eifer des Abendlandes, ostasiatische Kunst zu

Abb. 49. Fensterverdachung in chinesierenden hohlen Kurven.
Palais Preysing, München, Prannerstraße.
François Cuvilliés d. J. (?).

Abb. 50.
Fensterverdachung in chinesierenden hohlen Kurven.
Darunter Muschelornamente.
Wohnhaus in Nürnberg, Adlerstraße 21, Mitte des 18. Jahrh.
Aus: Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, XIII. Jahrg. Taf. 33.

verarbeiten. Frankreich im 18. Jahrh. war aber auch förmlich wie dazu geschaffen, wie vorbereitet, mit seiner fröhlich leichten Lebensführung in gleicher Art wie das japanische Volk zu fühlen und zu genießen. Hier wie dort will man nicht das Schwergewicht der Gedanken zum Ausdruck gelangen lassen; hier wie dort soll die leichte Kunst nicht in die Tiefe gezogen werden. In Japan wie im damaligen Frankreich will man die Werke der Kunst mit Vergnügen schauen und nicht unbefriedigt bleiben durch kritische Analyse.

So hat denn nicht anders, nur als Hilfsmittel für ihre eigenen Ideen die dekorative Kunst im 18. Jahrhundert die Chineserien behandelt. Daß sie das Symbolische darin oft

nicht verstand, kann ihr ebensowenig zum Vorwurf gemacht werden, wie es dem griechischen Altertume gegenüber nicht geschieht, das wichtige Ornamentationen Assyriens und Ägyptens in seine Kunst übernahm und diese nach seinen kulturellen Grundsätzen umwandelte. Das, was im 18. Jahrhundert der Darstellung neuer Gedanken am meisten entgegenkam, war die leichte, flüssige Bildsamkeit des Ornaments; es ist dabei von ganz nebensächlicher Bedeutung, zu entscheiden, ob das Material des Porzellans oder des Gipses jene Bildsamkeit begünstigt oder hervorgerufen hat. Von allem, was wir in der Baukunst von Ostasien überkommen haben, sind die ornamentalen Abwandlungen allein das Bleibendste geworden; sie bilden die hauptsächlichste und bis zum heutigen Tage geltende Bereicherung auf dem umfangreichen Gebiete dekorativer barocker Innenkunst.

Innenkunst.

Der Einfluß des Orients auf den Ausbau der Innenräume stand im Zusammenhang mit dem Umfang der Einfuhr und dem verblüffenden Reiz der mannigfachen Erzeugnisse der grotesk gearteten östlichen Kleinkunst. Ganz naturgemäß! Wie von Wunderhänden gearbeitet waren die Porzellane, die Stickereien, die Seidenzeuge, die Lacke, die bedruckten Papiere. Man empfand die Rückständigkeit des Abendlandes und begann, angeregt durch die sich immer mehr steigernde Nachfrage mit Versuchen, die chinesischen und japanischen Techniken nachzuahmen. Das gelang oft schwer, aus Mangel an geeigneten natürlichen Stoffen. Vielfach mußte man die Hoffnung auf gutes Gelingen aufgeben. Meist aber — und das war das Wichtige — schöpfte man aus diesen Arbeiten Anregung zu modischen Neuerungen in dem angestammten Stil. Die französische Kleinkunst nimmt, allen anderen voran, den hervorragendsten Anteil an diesen nunmehr einsetzenden Bestrebungen. Der Wandel in dem Aussehen des Ornaments und in der davon abhängigen Ausgestaltung der Innenräume ist ein zutreffender Beleg dafür, in wie bedeutendem Umfange und in wie mannigfacher Weise — mittelbar und unmittelbar — die Beeinflussung des Zeitgeschmacks durch Ostasien hervortrat. Man kann dreist erklären, seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts arbeitete die gesamte Innenkunst à la chinois. Neben sklavischer Nachahmung geht, frisch und freudig, die selbständige Verwertung. Das ungewöhnlich Exotische reizte vielfach sogar zu Phantastereien und Übertreibungen, besonders dann, wenn man auf Unklarheiten und Lücken in den ausländischen bildlichen Darstellungen, die man als Unterlage benutzen mußte, stieß.

Die dekorative Malerei, die die Nachahmung der auf Papier mit dem Pinsel aufgetragenen oder gedruckten Chine-

serien liebte (papier des Indes, papier à la Chine, papier à Pagodes), — die Tapeziererei, welche das Ankleben jener bilderbogenartigen Papiere[1]) auf die Wände einführte und dadurch die Erfindung der Papiertapete zustande brachte, — die Webekunst, die ihre für die Wandbekleidungen dienenden kostbaren seidenen Stoffe mit chinesischen Mustern bedeckte, — die Tischlerei, die den Überzug der Holzflächen mit echten orientalischen oder nachgeahmten französischen Lacken an Stelle der Bemalung mit Ölfarben setzte, — und schließlich die Bildnerei, die ihre Figuren in seltsamer Tracht und Haltung auf Grund der ostasiatischen Anregungen erfand, — sie alle halfen dazu, die Innenarchitektur fast ein Jahrhundert lang aus den altgewohnten Bahnen antiker Kunst und deren Folgeerscheinungen abzulenken. Nicht, daß nun überall die Räume ausschließlich chinesisch ausgebaut wurden; das ging ja schon unter den für Europa geltenden, von Ostasien geradezu abweichenden Lebensbedingungen und Gewohnheiten nicht an. Man tat aber, soviel man konnte, dem Zeitgeist Rechnung zu tragen. Wenn genügender Vorrat vorhanden war, wurden ganze Zimmer mit echten Chineserien dekoriert. Das waren natürlich Ausnahmefälle. Im übrigen unterlag man widerstandslos den abändernden Wirkungen der Kunst des fernen Ostens in der Ausgestaltung der Innenräume. Man bekommt namentlich eine Vorliebe für licht- und luft-

---

1) Die Anregung zur Bekleidung der Wände mit bedrucktem Papier wurde durch holländische und britische Seefahrer, die aus China, dem Wunderlande des Papiers, kamen, gegeben. Mit diesen Bilderbogen bekleidete man dort die als Trennungswände dienenden Paravents. Bereits um 1600 stellten die Pariser „Dominotiers“ ihre Marmorpapiere her, die hauptsächlich zum Bekleben der Truhen dienten. Um 1620 soll ein Scheidenmacher, namens François, in Rouen, Tapeten vermittels Schablonen hergestellt haben. Als älteste Urkunde über die Tapete betrachtet man ein Patent vom 21. Mai 1634, welches Karl I. einem Jerome Lanyer in London ausstellte; dieser nannte sein Fabrikat „Londo indiana“. Bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Tapetendruck rein handwerksmäßig betrieben; dann erst entstanden Fabriken. Ludwig XVI. wandelte 1784 die Tapetenfabrik Reveillons in eine Kgl. Tapetenmanufaktur um, deren Gebäude am 14. Juli 1789, dem Tage der Bastillen-Erstürmung, geplündert und demoliert wurde. Trotzdem nahmen die Tapetenfabriken einen wachsenden Aufschwung.

gefüllte Lusthäuser in schönen Gärten; an die Stelle der weiten Prunkräume treten kleinere wohnliche Gemächer. Man rundet darin die Ecken, man spannt in die beliebt gewordenen Panneaux Tapisserien, Seidenstoffe und Stickereien des fernen Ostens oder nach dessen Mustern im Abendlande gefertigte Zeuge; man bevorzugt das Rahmenwerk in jeder Form und flicht schwingende Schilfgräser und exotische Muschelformen (Abb. 51) hinein; ja, selbst die Idee, die

Abb. 51. Füllung. Amalienburg im Nymphenburger Park.
Von Cuvilliés.
Reichliche Anwendung der Muschel- und Schneckenformen und des Schilfwedels.

Gemächer in möglichst nahe Verbindung mit der umgebenden Natur durch viele hohe und bis auf den Fußboden reichende Öffnungen zu bringen, entstammt der Einwirkung und dem Vorbild ostasiatischer Wohngelegenheiten. — Freilich bedurfte es, um die Nachahmungen der ausländischen Kunst auf eine Achtung gebietende Höhe zu bringen, bedeutender Anstrengungen; Frankreichs Handwerker entwickelten sich mit Anspannung aller Kräfte zu Künstlern, und der Staat kargte nicht mit Auszeichnungen und Preisen; ja man richtete den bedeutenderen Männern auf Staatskosten in Paris Arbeitsstätten ein. So kam es, daß selbst die Handwerker sich befleißigten, die von allem Üblichen abweichenden Techniken der exotischen Kunstwerke zu erlernen.

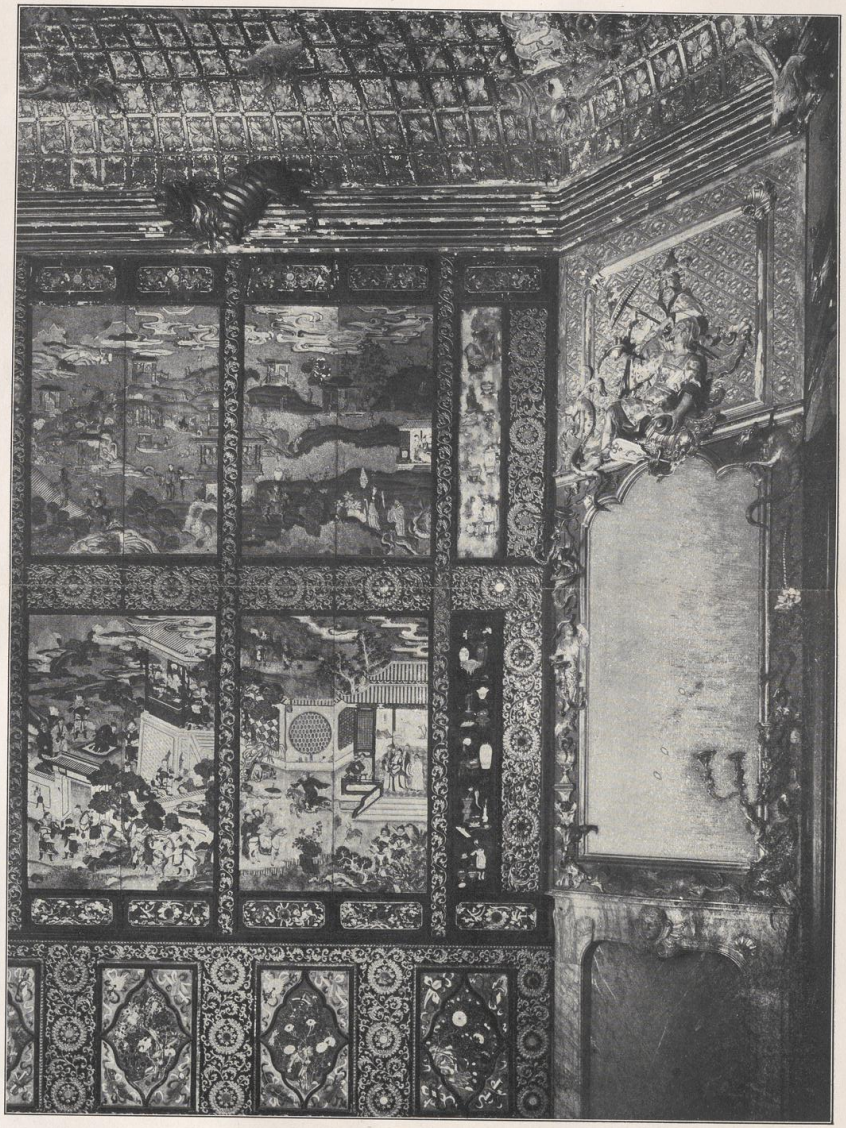
Ende des 17. Jahrhunderts schon war man in Paris bemüht gewesen, „mit vielem Fleiß und vorsorglich“ lackierte Möbel nach chinesischer Art zu erzeugen (Langlois, Vater und

Sohn, Paty und die Essarts). Als 1717 Peter der Große die berühmte Manufaktur von Dagly, welcher 1713 ein Patentbrief erteilt war, besuchte, „sah Ihre Majestät die Zarin diese Arbeiten in dem neu erfundenen Lack und sie gefielen ihr ausnehmend gut“. Unter der Einwirkung der Rokokomaler entwickelte sich dann eine Blumenmalschule mit Lackfarben in Paris. Die vier Gebrüder Martin zeichnen sich besonders aus. Am 27. November 1730 und 18. Februar 1744 erhalten die beiden älteren Brüder „das Privileg“, während 20 Jahren alle Arten Arbeiten „en relief et dans le goût du Japon et de la Chine“ anzufertigen. Als ihnen aber 1748 ein Atelier in der Königlichen Manufaktur errichtet wurde, verzichten sie auf die japanischen Nachahmungen in der Einsicht, daß diese schließlich doch nur künstlerisch Minderwertiges ergeben könnten, und fangen an, mit ihren wunderbaren Lacken mehr im französischen Geschmacke gehaltene Malereien auszuführen, nicht auf den Möbeln allein, sondern auch auf den Holztäfelungen, den Supraporten, den Fensternischen, den Türfüllungen usw. Einer der jüngeren Martin, Robert, soll sogar in Potsdam für Friedrich den Großen tätig gewesen sein und den leicht mißverständlichen Titel: „Vernisseur du Roy de Prusse“ erhalten haben. Auch in den übrigen Kulturländern Europas traten Spezialisten auf, die in den Schlössern mit Lack dekorierten. Von den deutschen Nachahmern der französischen Lackmaler mag ein gewisser Stobwasser erwähnt werden, der sich in Braunschweig niederließ. — Jedenfalls sind bis auf den heutigen Tag noch viele dieser Arbeiten erhalten.

Mit echten Lackmalereien[1]) konnten nur Fürsten das eine oder andere Gemach ihrer Schlösser ausstaffieren. Räumlich-

---

1) Lack ist ein ursprünglich orientalisches Wort. Lacca heißt die Lackschildlaus und zugleich die aus ihr gewonnene rote Farbe. Der Baum, welchem in Japan durch Einschnitte in die Rinde der Saft abgezapft wird, ist der Firnissumach (*Rhus vernicifera*). Der völlig klare Saft wird, mit dem Pinsel aufgetragen, im Verlaufe einer Stunde schwarz. Nach Politur des ersten Anstrichs setzt man den zweiten darauf und so fort. Mit jedem Anstrich gewinnt der Lack ein tieferes Schwarz und vollkommen Spiegelglanz. Achtzehn Anstriche und mehr sind bei guten Waren erforderlich. Von den



Japanisches Kabinett in der Eremitage in Bayreuth. Mittelteil mit Kamin und Spiegelaufsatz.

Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin.

keiten mit solcher Pracht sind denn auch in unserer Zeit selten genug, zumal spätere Verständnislosigkeit ihrer nicht achtete. Chambers rechtfertigt in seinem vorher schon genannten Buche „Dessins des Edefices des Chinois“ die Einrichtung chinesischer Zimmer in den Schlössern der Großen. Das Ostasiatische ist für ihn indessen immer nur eine Kuriosität. „In den weiträumigen Palais, welche ganze Fluchten von Zimmern enthalten, glaube ich, daß es nicht übel sei, einige der kleineren und weniger wichtigen Räume in chinesischem Geschmacke zu dekorieren. Die Mannigfaltigkeit gefällt meisthin und die Nouveauté, die nichts Unangenehmes und Abstoßendes hat, kann oft an die Stelle der Beauté treten.“

Köstliche unnachahmliche Holzmalereien Japans schmücken beispielsweise die Wände in einem Raum der Eremitage bei Bayreuth (s. Tafel).[1]) — Einen gleich herrlichen Schatz solcher Art birgt das Königliche Schloß in Berlin, im Bereiche der ehemaligen Wohnung Friedrichs I. im Nordflügel des dritten Hofes. Die reichen Wanddekorationen dieser Räume im Stile Schlüters (Brautkammer, Betkabinett, Kronkabinett, Kurfürstenzimmer) stammen aus der Zeit des ersten Königs. Zu ihnen in scharfem Gegensatz steht die Austäfelung des sog. chinesischen Kabinetts[2]) mit japanischen Boiserien, angeblich aus dem 17. Jahrhundert.[3]) Sein einziges Fenster führt auf die Spree hinaus. In die glattgehobelten, schwarzbraun gegründeten Brettafeln, die scharf aneinanderstoßen, ist in unüber-

---

farbigen Lacken wird Roth am häufigsten verwendet, häufiger bei den Chinesen als den Japanern. Die indischen und persischen Lacke haben nur den Zweck, die Malerei zu schützen und dürfen an der Luft nicht dunkel werden.

1) Der Bau des Schlosses Eremitage, 1715, gehört in allen Teilen der Periode Deckers an.

2) Vor den Traufeierlichkeiten machen hier die fürstlichen Bräute die letzte Toilette.

3) J. D. F. Rumpf erwähnt diesen Raum im ersten „Bändchen“ seines „Berlin und Potsdam“ Seite 223: Schreibkabinett, getäfelt, und im chinesischen Geschmacke auf schwarzem Grund mit dergleichen Figuren lakirt und gravirt. Ein schwarz Marmoreckkamin, reich mit Marmorlaubwerk (?) verziert, worauf drei aus Holz geschnittene Pagoden, nebst einem Affen, welcher zugleich zu einem Leuchter dient.

Abb. 52. Bild im chinesischen Kabinett des Königl. Schlosses in Berlin. den Notanz vor dem Kaiser (links oben) darstellend.

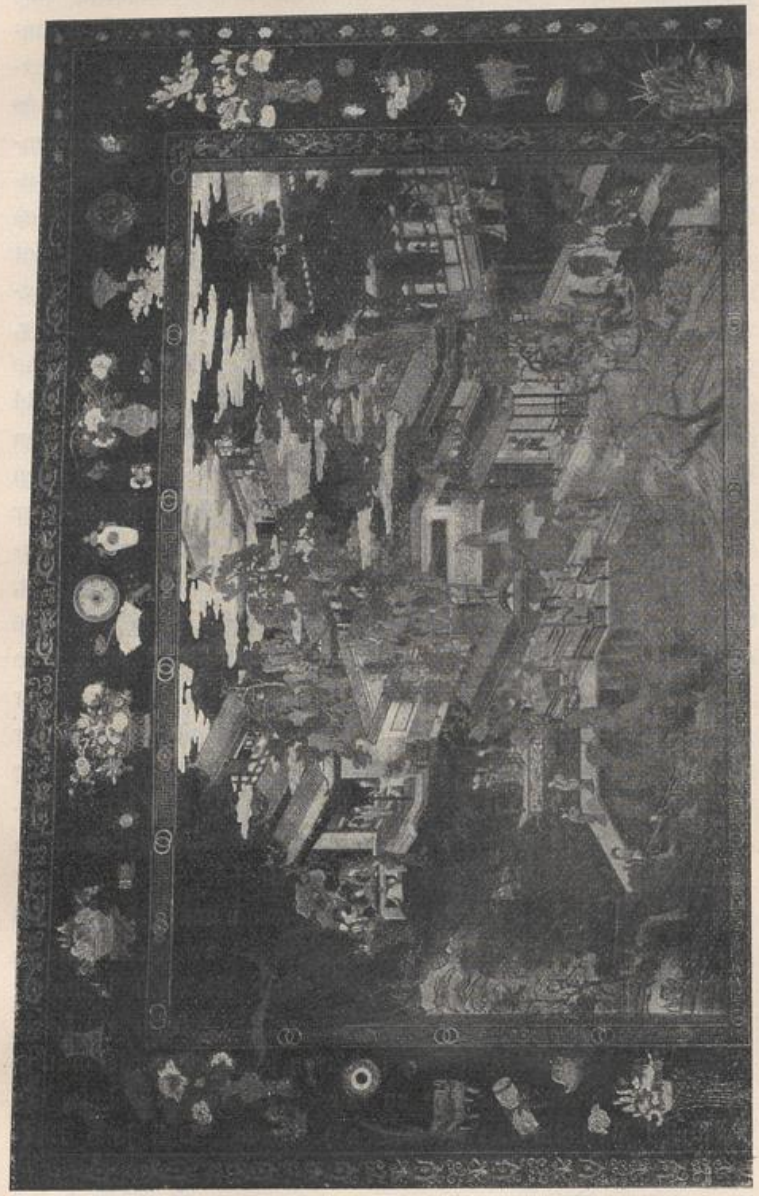


Abb. 53. Bild im chinesischen Kabinett des Königl. Schlosses in Berlin. Spielende und musizierende Gruppen in einem kaiserlichen Garten.

trefflicher Meisterschaft mit dem Grabstichel die Dekoration, ganz von oben her, in geringer Tiefe hineingestochen und dann alles, Landschaft, Figuren, Ornament und schmückendes Beiwerk, reizvoll gefärbt. Eine künstlerische Glanzleistung ersten Ranges. So gut, wie die Umstände es zuließen, sind die Bilder der einzelnen Tafeln zusammengefügt und aneinandergepaßt. Trotzdem mußte an der Eingangstür, von innen gesehen, links oben der Körper eines Hahnes mitten durchschnitten werden; sein Rumpf befindet sich auf der senkrechten Fläche, der Schweif auf der wagrechten Leibung. Das große Bild, dem Fenster gegenüber, stellt den Notanz vor dem Kaiser dar (Abb. 52), (siehe Anm. 1 auf Seite 21), das der Tür gegenüberliegende Bild spielende und musizierende Gruppen in einem königlichen Garten (Abb. 53); das kleinere Bild an der rückwärtigen Fensterwand einen Vogel mit Päonien.[1]) Alle drei Bilder sind mehrfach mit schmalen und breiten verzierenden Einrahmungen versehen. Die breiteren zeigen, lose zerstreut, Blumen, Gefäße und Körbe mit Blumen, Fächer, Schmetterlinge u. a. m. In den schmalen spielt die Zickzacklinie wohl eine symbolische Rolle, wogegen die öftere Wiederholung zweier ineinander geschlungener Ringe die Wichtigkeit dieser Figur als Wappenzeichen andeuten dürfte. Die untere Brüstung des kleinen Gemachs, etwa 80 cm hoch, besteht im Gegensatz zu der erwähnten Technik in konventionellen japanischen Lackmalereien: Gold auf schwarzem Grunde. (Sie sind auf den Abbildungen fortgelassen.) — Erwähnenswert ist, daß in den benachbarten Gemächern sich noch zwei ansehnliche kastenartige Stollenschränke japanischer Herkunft befinden, genau in derselben Technik, Goldmalerei auf schwarzem Lack. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehörten jene Zimmerdekoration und diese beiden Schränke zu der oranischen Erbschaft, die Friedrich Wilhelm I. zugestanden[2]) wurde. Daß jene Bild-

---

1) Die Abbildungen nach Photographien, die Hofbaurat Geyer freundlichst zur Verfügung stellte.

2) Mit dem 1702 erfolgten Tode Wilhelms III. erlosch das ältere berühmte Geschlecht der Prinzen von Oranien. Friedrich I. von Preußen, als Sohn von Friedrich Heinrichs von Oranien älterer

werke zusammen mit den beiden Schränken in Prunkgemächern der Nachwelt erhalten blieben, beweist die hohe Wertschätzung Friedrich Wilhelms I. für alles, was aus Holland kam. — —

Diejenigen, die kostspielige chinesische Raritäten in großer Menge nicht hatten, wie die Bürger, Künstler, Kaufleute, stellten wenigstens den Schatz fremdartiger Kleingeräte, die Bronzen, die Lackkästchen, lackierte Möbel, besonders aber das überaus hochgeschätzte Porzellan[1]) auf entsprechend architektonischem Hintergrund zur Schau. Ob es chinesisches, japanisches oder europäisches Porzellan war — darauf kam es nicht an. Das Zustandebringen des letzteren war ja noch schwierig und kostspielig genug. Seine Erfindung hängt aber eng mit einem bedeutsamen Kulturereignis zusammen, das auf Sitte und Leben der damaligen Welt von tief einschneidender Bedeutung war, nämlich der Einführung der warmen Getränke: Kaffee, Tee und Schokolade. Im 17. Jahrhundert in Europa bekannt geworden, hatten diese Getränke doch erst im 18. Jahrhundert weitere Verbreitung gefunden. Sie aufzunehmen gab es keinen geeigneteren Stoff als das Porzellan. So wurden denn (nach dem Geschmacke des Abendlandes in Ostasien geformte) Kaffee- und Teegeschirre überall verlangt, für teures Geld gekauft und aller Welt in den Wohnungen sichtbar aufgebaut, weil sie einen Luxusgegenstand bedeuteten. — Dem Wunsche der Großen entsprechend, mit ihren Porzellan- und Nippessammlungen

---

Tochter Luise Henriette von Oranien, erhob Ansprüche auf die Nachfolge. Im Frieden von Utrecht 1713 ward Preußen mit Neuchâtel abgefunden und der Krone Preußens Titel und Wappen von Orange zugestanden.

1) Das chinesische Porzellan, dessen Erfindung ins frühe Mittelalter zurückreicht, gelangte erst seit der Entdeckung des Seeweges nach Indien in größeren Mengen nach Europa, im 16. Jahrhundert noch spärlich, im 17. Jahrhundert schon in ganz bedeutender Anzahl. — Holland und England bevorzugen blauweiße, Frankreich zeigt Vorliebe für bunte Porzellane, für einfarbige türkisblaue und für seegrüne alte Seladone. — Seladonporzellan, so genannt nach dem grüngekleideten Helden eines französischen Schäferromans aus dem 18. Jahrhundert, ist das älteste uns bekannte Porzellan, das seit dem Ende des 10. Jahrhunderts in der Provinz Chekiang fabriziert wurde. Die Verzierung besteht zum Teil nur in einem Netz künstlich erzeugter Sprünge. Man nennt sie Craquelé.

prunken zu können, entwarfen die Architekten chinesische Kabinette mit chinesischen Tapeten (à Pagodes). Daniel Marot, der hochbegabte Hofarchitekt Wilhelms III. von Oranien,

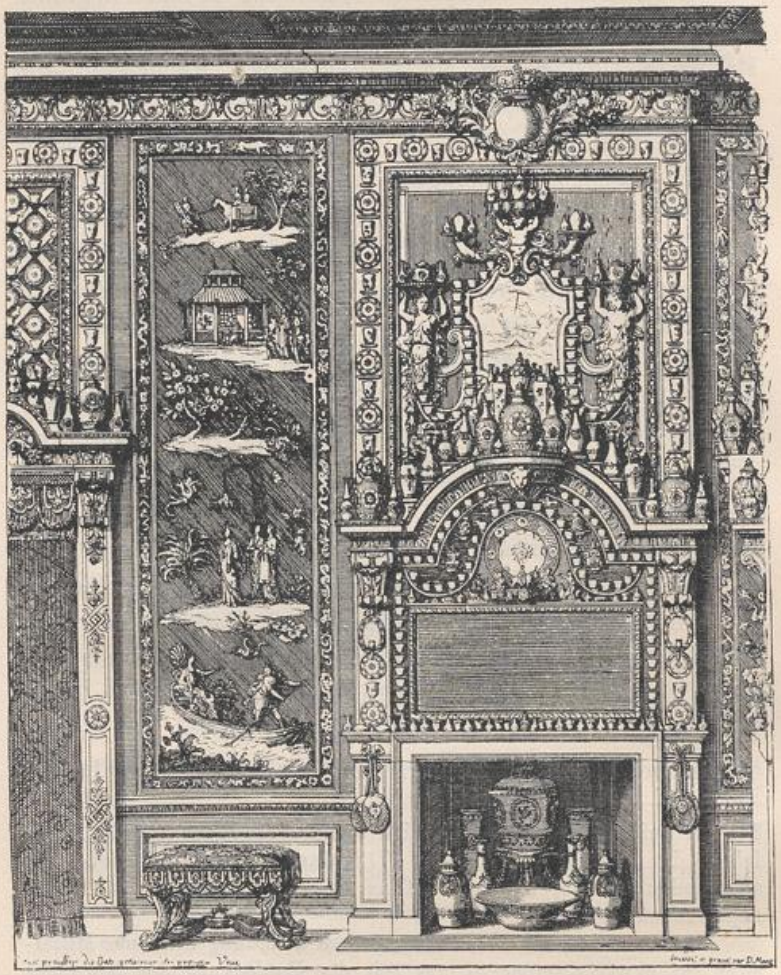


Abb. 54. Entwurf zu einem Zimmer mit japanischen Tapeten und Porzellanen.
Von Daniel Marot.

von dem schon die Rede war, hat uns in seinem reichen Kupferstichwerke Entwürfe zu solchen Kabinetten hinterlassen (Abb. 54). Auch ist auf uns der Entwurf Eosanders von Göthe zu der Porzellankammer für das von Friedrich

dem Großen später[1]) mit Porzellanen außergewöhnlich reich bedachte Schloß Charlottenburg bei Berlin aus dem Jahre 1706 gekommen (Abb. 55).

Solch eine Porzellanschau war eine geschmackvolle Neuheit, eine selbständige Errungenschaft des Abendlandes. Das Porzellan wurde zu einem außerordentlich wirkungsvollen dekorativen Moment in der Innenkunst. Mit reiflicher

Abb. 55. Porzellankammer im Schlosse Charlottenburg.
Entworfen von Eosander v. Göthe.

Überlegung mußte man den Vorrat an Tassen, Ziergefäßen, Figuren und Tiergestalten dieser kostbaren Masse ordnen, ihn auf den Wandflächen, um Panneaux und Spiegel, auf Kaminsimsen und in Fenstergewänden verteilen, das blauweiße Zeug zu dem bunten in Gegensatz bringen, die verschiedenen farbigen „Familien“ wieder beisammen halten, die feinere kunstvoll gemalte Ware dem Auge näher rücken usw. Man bedurfte dazu einer Reihe stützender Konsole oder aus

1) Einen großen Teil dieser Schätze haben Österreicher und Sachsen 1760 bei der Einnahme Charlottenburgs zertrümmert.

dem Rahmenwerk der Flächen herausschwingender, hohl gearbeiteter Rankenwerke, die ihrerseits in Farbe und Formgebung mit den schimmernden und glänzenden Bijoux in Einklang zu bringen waren. Die ornamentale Ausbildung der Wandfelder, der Linienführung und plastischen Ausgestaltung ihrer Umrahmungen, die farbige Tönung und die allmählich beliebt werdende Anwendung glänzender Lackierungen, der Vergoldungen und Versilberungen der Innenräume — alles geht hervor aus dem einzigen Wunsche der Zurschaustellung östlicher Porzellane, — zu denen sich gelegentlich Speckstein-Nephrit-Elfenbeinschnitzereien und Lackarbeiten gesellen. So entstehen denn in fast jedem Schlosse, jedem Fürstensitze und in vielen Patrizierhäusern im 18. Jahrhundert Gemächer, die ganz von oben bis unten mit Porzellan ausstaffiert waren. August der Starke beabsichtigte sogar, das ganze japanische Palais in Dresden (Abb. 56) in dieser Weise mit Porzellan (Gefäßen und großen Tieren) auszustatten[1]), und gab deshalb dem ursprünglich holländisches Palais benannten Schloßbau den für seine neue Bestimmung besser passenden Namen. — Zur näheren Erläuterung mögen einige dieser kunsthistorisch wichtigen Räume im Bilde vorgeführt werden.

(Abb. 57.) Chinesisches Kabinett im Schlosse Ludwigsburg.

Ein Raum von geringen Abmessungen. Seiner Entstehungszeit nach dürfte dieses auch Jagd-, Ordens- oder Lackierkabinett genannte Zimmer unter den hier vorgeführten das früheste Werk und noch unter der Oberleitung Nette's († 1714) erbaut sein. Später wurden die Stukkateure Frisoni (zuletzt Baumeister bezw. Architekt), Soldati, Carolini, Diego Carloni und die Maler Steinfels und Colomba — also meist alles Männer italienischer Herkunft — berufen. Die Dekoration dieses Kabinetts, wie der anstoßenden beiden Räume, die Versailles übertrumpfen sollten, ist zweifellos ihr Werk. Es ist ganz boisiert; in den Feldern sind Szenen nach japanischem

1) Wer heute die Sammlung des Königs sehen und über ihren Umfang und Wert staunen will, der muß die Königl. sächs. Porzellan- und Gefäßsammlung im Museum Johanneum in Dresden besuchen.

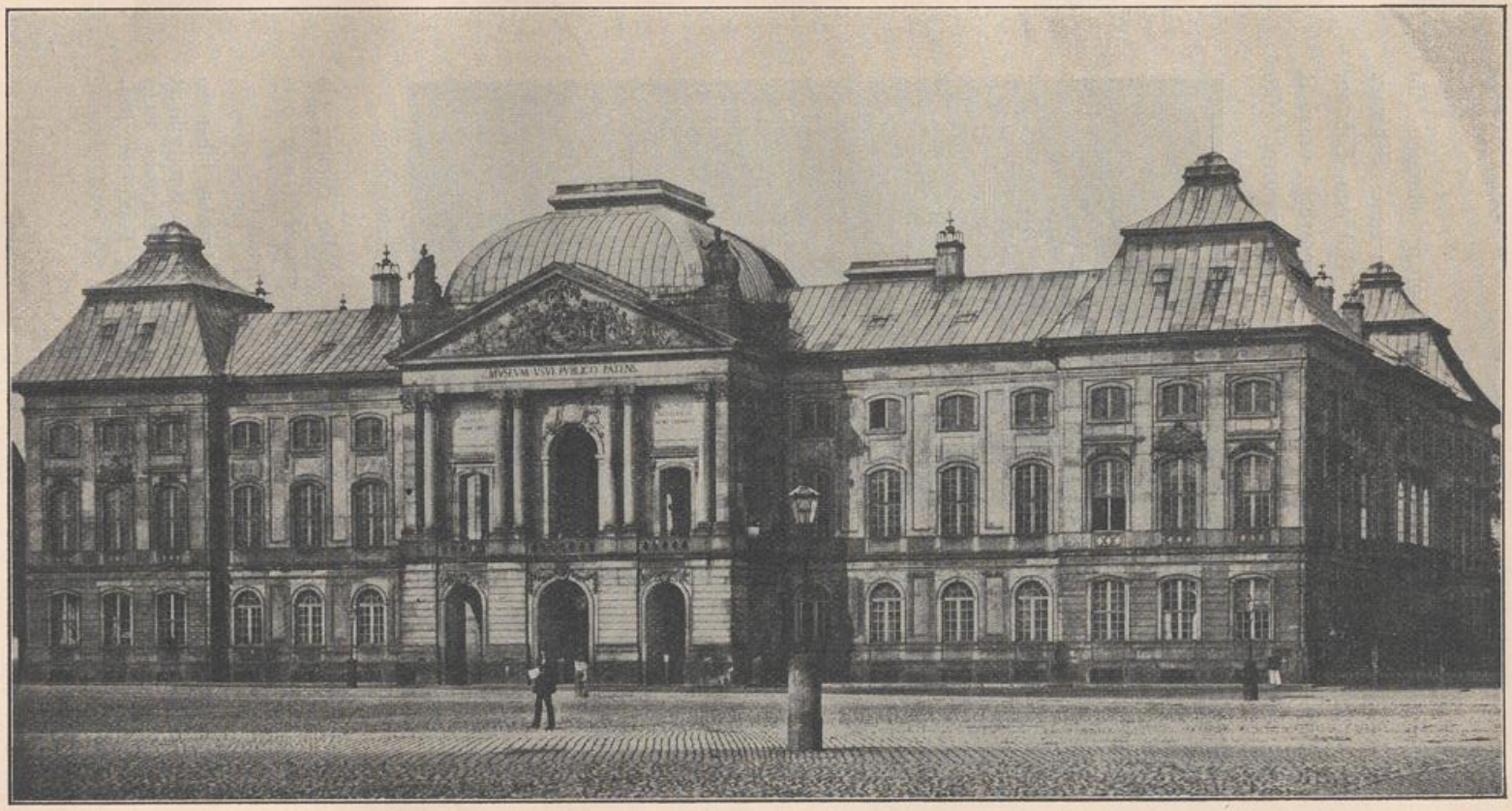


Abb. 56. Das japanische Palais in Dresden.

Geschmack gemalt; nur an einer Doppeltür scheinen die Füllungen wirklich ostasiatischer Herkunft zu sein. Schwarz ist die Grundtönung in allen Feldern. Goldene Leisten, goldenes geschnitztes Blattwerk und Rankenwerk umzieht die Füllungen in mehreren Reihen, zwischendurch die

Abb. 57. Chinesisches Kabinett im Schlosse Ludwigsburg.

charakteristische rote Lackfarbe zeigend. Alle Bijoux bis auf zwei graziöse Figürchen fehlen. Geringschätzung ostasiatischer Kunst hat hier gründlich aufgeräumt.[1])

1) Die photographische Abbildung und die Angaben über die Künstler hat das Königl. Bezirksbauamt Ludwigsburg bereitwilligst beigesteuert, das auch mitteilte, es würde die Herausgabe eines Werkes über das ganze Schloß von Fabrikdirektor F. Kübler, Bremen, Schürkerstraße 24, geplant.

(Abb. 58.) Das Spiegelkabinett der alten Residenz in München.

Es gehört zu einer Anzahl sehr üppiger Neuschöpfungen nach einem Brande von 1729, der sog. „reichen Zimmer“ (1730 bis 1740). Der Entwurf der Zimmer stammt von deutschen Meistern; die Arbeiter an den Einrichtungen waren

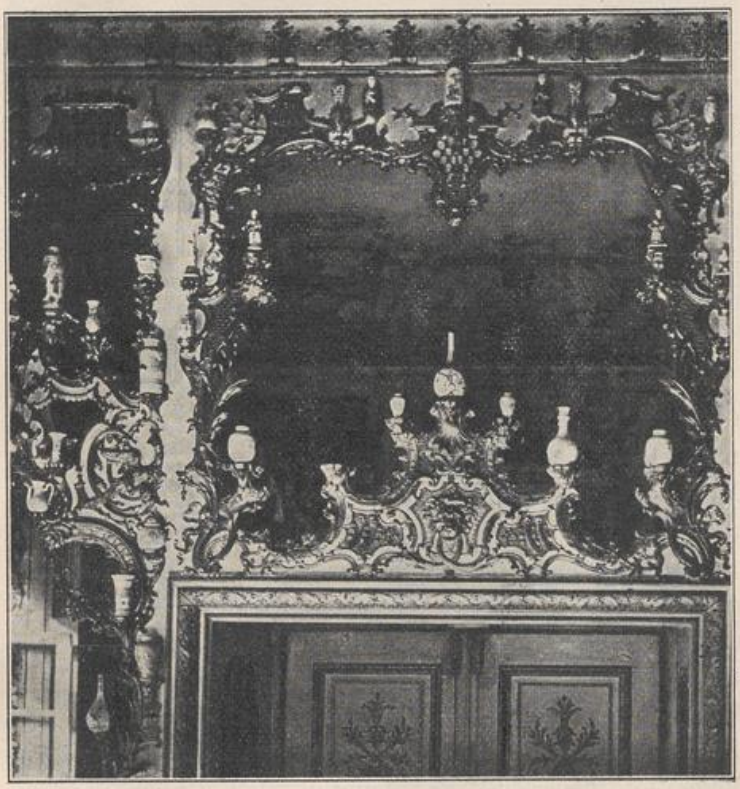


Abb. 58. Supraporte im Spiegelkabinett in der Königl. Residenz in München.

durchwegs Deutsche, zum Teil Wiener. Die Ornamentationen haben freiesten Fluß und nirgends unsymmetrische Anordnungen. Das Spiegelkabinett zeichnet sich durch die geschickte Verwendung von Porzellanen (meist auf Konsolen gestellten Vasen) aus, deren Blau trefflich zu dem goldweißen Grunde paßt. Das ganze ist mit einer Vornehmheit ausgestattet wie nur wenige Einrichtungen in Deutschland.

Hier macht sich jene Entwicklung des Anmutigen und der Eleganz bemerkbar im Gegensatz zur Pracht; diese Wandelung dürfte auf Cuvilliés Rechnung zu setzen sein, der, künstlerisch im Geiste Cottés erzogen, seit etwa 1725 in München bei Hofe tätig war.[1])

(Abb. 59.) Das chinesische Kabinett im Lustschlosse zu Schönbrunn.

Unter der Regierung der Kaiserin Maria Theresia begann der innere Ausbau einer Reihe von großen Schlössern, der sich durch ein eigenartiges, etwas unruhig flatteriges Rokoko auszeichnet. Der Gipfel des Reichtums ist Schönbrunn. Weiß und Gold verdrängen meist die farbigen Dekorationen; aber das geistreich gezeichnete Rahmenwerk, die Hinneigung zu chinesischen und orientalischen Schmuckarten sind charakteristisch für das Eingreifen französischer Anschauungen.

Das Schloß zu Ansbach.

Ansbach ist in Süddeutschland von allen Schlössern am reichsten mit Porzellan ausgestattet worden. Die kunstverständige Witwe Christiane Charlotte des 1723 verstorbenen Markgrafen Wilhelm Friedrich, eine württembergische Prinzessin, konnte sich mit dem von ihrem verstorbenen Gemahl nach einem Brande 1710 begonnenen unregelmäßigen Neubau nicht befreunden. Sie ließ die aufgeführten Bauten niederlegen und den Neubau dem Baudirektor Retti übertragen, welcher aus einer württembergischen Architektenfamilie, also aus ihrem Heimatlande stammte. — Viel Einheimische wirkten bei der Ausschmückung des Schlosses Ansbach mit, insbesondere der Maler Joh. Feuerlein, Fr. Naumann, Joh. Christ. Sperling, Liebhard, Joh. Conr. Zierl, die Gebr. Kleemann u. a. Das Hauptverdienst an diesen kostbaren Arbeiten dürfte indessen französischen Künstlern zukommen.

---

1) Nebenher mag noch auf die Pagodenburg und auf das Schlößchen Badenburg, beide im Nymphenburger Park, hingewiesen werden. Erstere, 1716 erbaut, hat zwei Geschosse. Das untere wird von einem achteckigen, ganz mit niederländischen Fliesen belegten Saale eingenommen. Die Badenburg besitzt ein chinesisches Zimmer. Gurlitt führt diese Einrichtungen auf Holland zurück, wo Kurfürst Max Emanuel seit 1692 Statthalter war.

(Abb. 60.) Das Spiegelzimmer, die Perle des Schlosses. Die Wände sind weiß. Von ihnen ist fast nichts zu sehen, da in dem verhältnismäßig kleinen Zimmer nicht weniger als neun Spiegel sich befinden. Diese sind ungemein reich

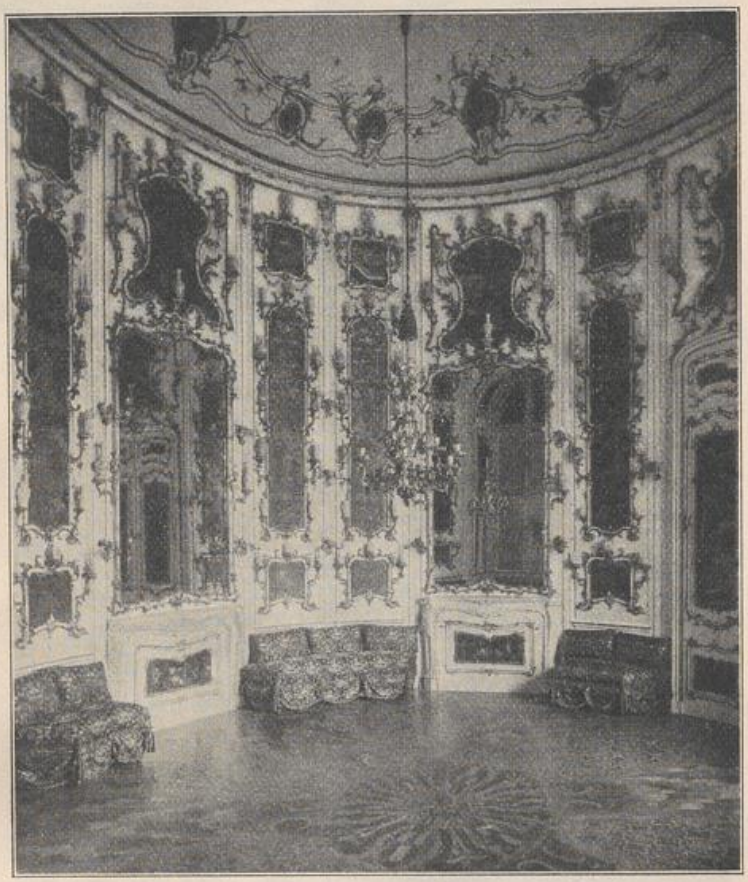


Abb. 59. Chinesisches Kabinett im Lustschlosse zu Schönbrunn.

mit Gold verziert; an ihnen ranken sich auf zierlichen Konsolen reizende Porzellanfiguren neben ornamental aufgelösten Armleuchtern empor. Das Zimmer enthält eine wertvolle Sammlung von feinstem alten Meißner und Berliner Porzellan; teils einzelne Figuren, Nippsachen und Vasen, teils ganze Gruppen. Bei Beleuchtung macht dieser Raum einen geradezu feenhaften Eindruck, der nicht zum mindesten auch durch die

weißseidenen Überzüge der Stühle mit Handstickereien der Markgräfin Christiane Charlotte (1716) erzeugt wird.

Porzellane enthalten außerdem noch folgende Räume:

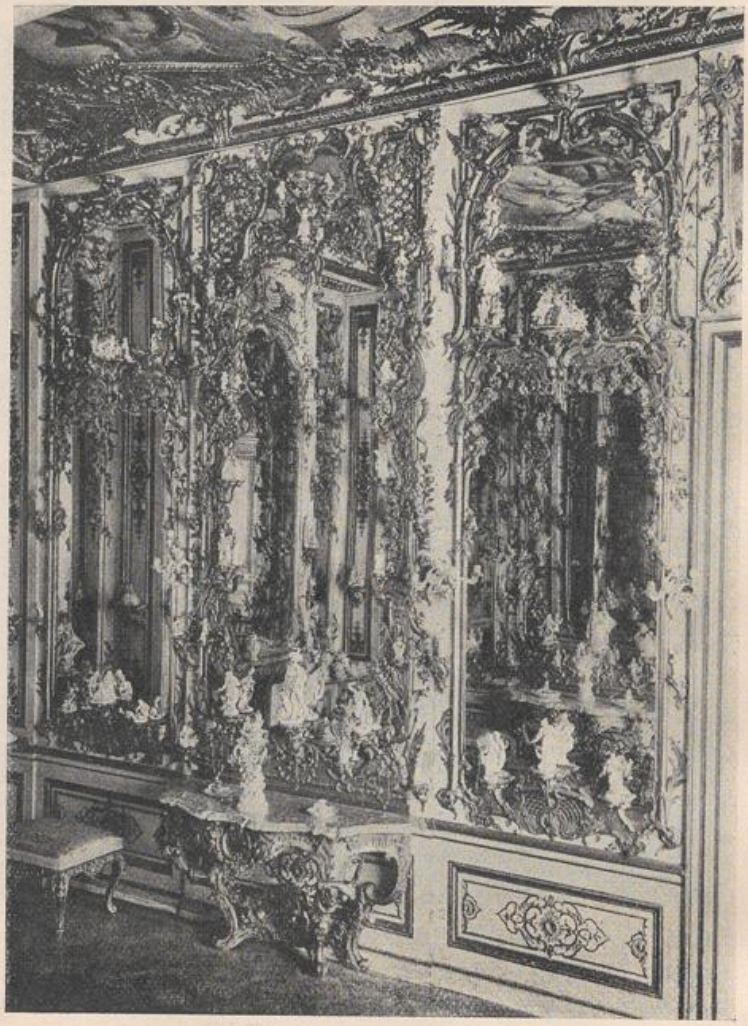


Abb. 60. Spiegelzimmer im Schlosse zu Ansbach.

Das Audienz- oder Beratungszimmer mit großen bunten japanischen und weißen kleineren Vasen aus der Porzellanfabrik Friedrichs des Großen in Berlin. — Das Porzellanzimmer für die Kavaliere, ganz mit bemalten Fayenceplättchen

aus der Ansbacher Porzellanfabrik getäfelt. — Der Weiße Saal — ein Raum mit vielen Kostbarkeiten. Um den Kamin herum sind chinesische und japanische Vasen gruppiert. — Das Audienzzimmer des Markgrafen mit reich vergoldeten Holzteilen. Tapeten, Vorhänge und Sesselbezüge sind von rot- und weißgeblümtem Seidendamast. Unter den vier großen Spiegeln stehen auf prachtvoll geschnitzten Marmorpfeilertischen chinesische und meißener Porzellanvasen. — Das Audienzzimmer der Markgräfin mit herrlichem blauweißem, rotschillerndem Seidendamast ausgeschlagen. Das kostbarste Stück dieses Raumes ist ein Kronleuchter von Alt-Berliner Porzellan, ein wahres Meisterstück von höchster Vollendung. Aus gemalten Porzellanblumen sprossen an ihm die Armleuchter mit Kerzen hervor, während dazwischen größere und kleinere Figuren, die zu den Blumen in Beziehung gesetzt sind, in anmutiger Haltung und malerischer Gruppierung auftreten.[1])

Die Innenräume von Schloß Ansbach sind wahre Schmuckkästchen und geradezu Musterwerke zum Verständnis des Rokoko. Dieses tritt hier in den denkbar schönsten und reinsten Formen, voller fruchtbringender Anregungen, auf. Das Relief ist zart, stets auf der Fläche aufliegend und selbst die Blumengehänge sind nie vom Grunde losgelöst, ebensowenig die Figuren. (Vgl. Schloß Ansbach von Otto Lessing, Berlin.)

Schloß Monbijou in Berlin.

Auf dieses Schloß, das seit Jahren infolge seiner Umwandlung in das Hohenzollernmuseum jedermann frei zugänglich ist, muß an dieser Stelle noch im besonderen eingegangen werden, denn außer seinen reichhaltigen Schätzen an Porzellan, das hier zunächst in Betracht kommt, weist vieles von seiner Innenausstattung noch heute die das 18. Jahrhundert beherr-

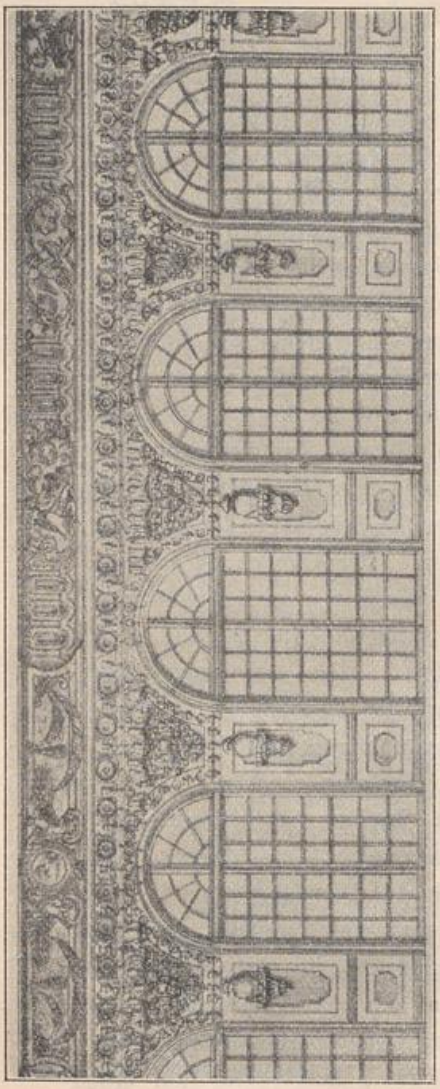
1) Bemerkenswert ist noch das Schloß zu Bayreuth, 1759 bis 1763 von Carl v. Gontard erbaut; auch der Sonnentempel der Eremitage. Im Innern zeigt sich der Übergang vom Rokoko zum Zopf. Der Speisesaal, nach dem Geschmack der Markgräfin, die für naturalistische Dekorationen eingenommen war, erscheint als Palmenwald. Die Decke ist mit farbigen Vögeln, Drachen und Schlangen in chinesischem Geschmack und in leichtem Relief belebt.

schende Mode auf. An der Hand der ziemlich ausführlich und klar gehaltenen Schilderung von J. D. F. Rumpf, des Bädeckers jener Zeit: Berlin und Potsdam (Berlin 1804 bei Oehmigke jun.) „Erstes Bändchen", kann man feststellen, in welch bedeutendem Umfange dort à la chinois dekoriert war und einen Rückschluß darauf ziehen, zu welcher Herrschwut die Mode schließlich ausartete. Die Gemahlin des Soldatenkönigs Sophie Dorothea erhielt das Schlößchen[1]) schon als Kronprinzessin zur Sommerwohnung angewiesen, erweiterte das Bauwerk und auch den Garten und nannte es wegen seiner kostbaren Ausstattung mit Recht ihr Kleinod. Sophie Dorothea hatte besondere Vorliebe für japanisch-chinesische Porzellane und andere exotische Raritäten. Friedrich Wilhelm I. und Friedrich der Große bereicherten deshalb die Sammlungen gern durch Kunstprodukte dieser Art. Die Königin behielt das Schlößchen als Witwensitz bis zu ihrem Tode 1757. Später bekam es die Königin Friederike, die Gemahlin Friedrich Wilhelms II.; sie ließ durchgängig Ausbesserungen daran vornehmen, außerdem aber nach Entwürfen vom Oberbaurat Unger die Vordergebäude durch Scheffler ausführen. Beide Königinnen haben an dieser Stelle, dem Geschmacke der Zeit folgend, in der Verwendung von Chinoiserien sich förmlich erschöpft. Bei einigen Innenräumen läßt sich noch auf Grund der Gesimsprofilierungen, der Ornamente an den geschnitzten Boiserien und der allgemeinen Formgebung die Zeit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkennen. Bei anderen tritt unzweifelhaft die Kunst des Rokoko in die Erscheinung. Das Glück hat es überdies noch gewollt, daß in dem Königlich Preußischen Staatsarchiv jahrzehntelang eine Anzahl von Handzeichnungen mit Aufnahmen von den Wanddekorationen hervorragender Gemächer vom Gärtner

1) Im Jahre 1670 befand sich am Ende des jetzigen Gartens weiter nichts, als ein Vorwerk und eine Meierei, welche die Kurfürstin Dorothea angelegt hatte. Kurfürst Friedrich III. schenkte es der Gemahlin des Grafen von Wartenberg, seines ersten Staatsministers und Günstlings, welche 1708 den mittleren Teil des Gebäudes im Garten von Eosander von Göthe bauen ließ. Bei der Entgnadigung dieses Grafen kaufte es der König wieder an sich. J. D. F. Rumpf, I, Seite 132.

Schlichting aus dem Jahre 1725 (also fünfzehn Jahre vor Friedr. Wilhelms I. Tode) aufbewahrt wurden und neuerdings als Leihgabe im Hohenzollernmuseum öffentlich ausgestellt werden konnten. Von der Rumpfschen peinlich genauen Aufzählung der Räume sei nur ein Auszug gegeben: — — „6) Konzertkammer mit chinesischen Tapeten von Papier. 10) das fer à cheval (hufeisenförmig gebogenes) Zimmer. Die Wände sind boisirt, die Mahlerei nach Chinesischem Geschmack in Felder abgetheilt. 12) Eine Gallerie. Gelbe Tapeten in chinesischem Geschmack, mit einer in Holz geschnittenen Bordüre. — In dem von der jetzt verwittweten Königin (Friederike) ausgebauten und sehr verschönerten, ein Geschoß hohen Gebäude im Garten befinden sich eine Menge der schönsten, meistens ganz neu und sehr geschmackvoll verzierten und meublirten Zimmer: — — 4) Ein Zimmer mit rosenrother Tapete, worauf nach chinesischem Geschmack, in Felder abgetheilte Landschaften gemahlt sind. 6) Ein Kabinet und 9) eine Kammer mit sinesischen Tapeten von Papier. 11) Eine in chinesischem Geschmack schwarz lackirte Kammer. 20) Das Schlafzimmer der Königin mit seidenen chinesischen Tapeten. Der Alkoven ist boisirt, blau und vergoldet. 23) Ein Kabinet von chinesischen Tapeten. 24) Porzellangallerie. Grün lackirte Boiserie, mit vergoldeter Bildhauerarbeit verziert. Hier sieht man eine Menge von chinesischem Porzellan, japanischem und berlinischem Porzellan über den Bogenwölbungen (Abb. 61 u. 62). 27) Chinesische Tapeten, mit Spiegelglas eingefaßt. 34 u. 35) Ein Saal und Gallerie mit Tapeten in chinesischem Geschmack, mit schöner Bildhauerarbeit.“ — — Dieser Aufzählung hinzugefügt müssen noch die Gemächer 8) 14) 16) 26) 30 u. 31) werden, die mit „arabesken Tapeten“, und 18 (Musiksaal) und 25 (die Spiegelgalerie), die mit „arabesker Malerei“ ausgestattet waren. Denn unter Arabesken sind jene Bandornamente, die aus der maurischen dekorativen Kunst (Schriftzeichen, Tauschiertechnik usw.) herrührten und mit den ostasiatischen Motiven im Barock und Rokoko verschmolzen wurden, zu verstehen. In Nr. 27, in dem mit chinesischen Tapeten und Spiegelglas dekorierten Gemache sind diese sog. Arabesken noch zu sehen. Dieses Gemach, das

Schlichting vor seiner späteren bezw. gegenwärtigen Durchbildung darstellt, verdient jetzt unsere besondere Beachtung, weil es der künstlerischen Fürsorge des Direktors des Hohen-



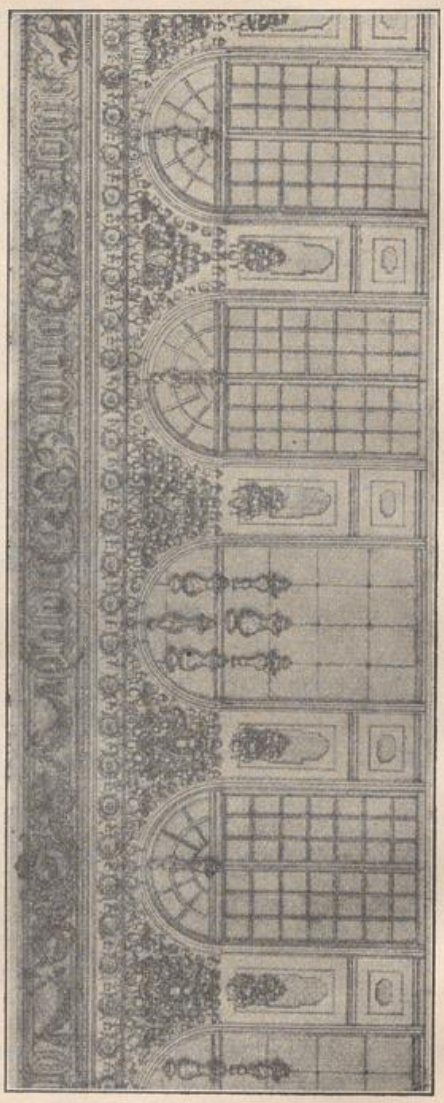


Abb. 61 u. 62. Die Langwände der mit Porzellan ausgestatteten Galerie in Schloß Monbijou in Berlin. 1725. (Schlichting gez.)

zollernmuseums Professor Dr. P. Seidel und seinem regen Wunsche nach getreuer Wiederherstellung im Laufe der letzten Jahre gelungen ist, dessen alten Glanz und einstige

prächtige Innenwirkung aufs neue hervorzuzaubern. Ein wahres Juwel farbenfroher Dekorationskunst im chinesischen Geschmack des 18. Jahrhunderts! Die Wandbekleidungen bestehen abwechselnd aus panneauartigen Feldern mit chinesischen konventionell komponierten Landschaften in einer Technik, die man am besten wohl mit Papiermosaik bezeichnet, und dazwischen gesetzten ungefähr 20 cm breiten senkrechten Spiegelstreifen, hinter denen die landschaftliche Szenerie hindurch zu gehen scheint. Die Befestigung der Spiegelglasflächen und deren Trennung von den Papierfeldern ist durch prächtig wirkendes, versilbertes und goldfarbig gestrichenes Leistenwerk bewirkt, dessen obere Enden unter dem Friese in Ranken ausklingen, zwischen denen jedesmal auf einem noch streng profilierten Konsölchen eine kleine Chinesenfigur thront. Für jene freihändig ausgeführten Modellierungen von unzähligen übereinander geklebten, bemalten Pappstückchen die Bezeichnung Tapete zu gebrauchen, würde unrichtig sein. Die Nachahmung ist von europäischen Künstlern m. W. nie versucht worden; dazu war die Technik zu mühsam. Mit Malerei half man sich daher an solchen Stellen, wie in den Feldern über den Fenstern, für welche chinesische Pappgemälde nicht erhältlich waren, — sehr zum Schaden der Gesamtwirkung, schon weil die Wiedergabe der Natur an die meisterhafte Behandlung durch die ostasiatische Kunst nicht entfernt heranreicht.[1])

Außer diesem Gemache verdienen in Monbijou die Räume eine besondere Würdigung, die der große König seiner Mutter Sophie Dorothea, während ihrer Witwenzeit, mit kostbaren Porzellanen hat ausstatten lassen. Die eigens für die Aufstellung der Gefäße im Rokokostil entworfenen Boiserien sind noch an ihrem Platze. Die Abbildung einer solchen Wand gab Dr. Seidel zur Bereicherung dieser Abhandlung mit Anschauungsmaterial gern her (Abb. 63). — —

---

1) Der Direktor des Museums, der die Entstehung der jetzigen Ausstattung des Gemaches etwa in das Jahr 1730 verlegt, will nächster Zeit eine Veröffentlichung davon in den Hohenzollernjahrbüchern vornehmen.

Wie damals alle Welt, so bewertete auch Friedrich der Große das Porzellan außerordentlich hoch. Das ist beispielsweise aus einem seiner Briefe an die Gräfin v. Camas

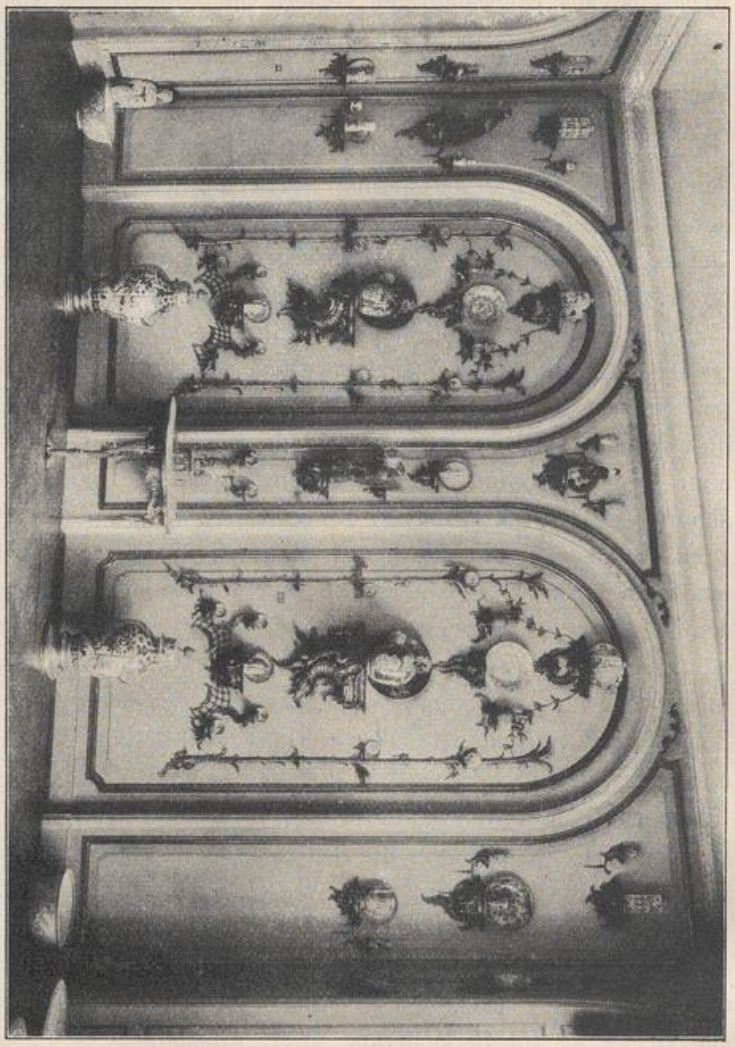


Abb. 63. Schloß Monbijou in Berlin. Ausstattung der Wände mit Porzellanen. Schöpfung Friedrichs d. Gr. für seine Mutter.

ersichtlich. Er sandte im siebenjährigen Kriege dieser Dame aus Meißen[1]) als Geschenk eine kleine Porzellandose mit einem

1) 1710 begründete der Kurfürst Friedrich August die erste europäische Porzellanfabrik in Meißen (vorzügliche Produkte, die man von echten chinesischen nur durch den Fabrikstempel unterscheidet). 1718 folgte Wien, 1750 Berlin und 1774 Sèvres bei Paris.

Hündchen darauf und schrieb dazu: „Ich schicke Ihnen, mein liebes Mütterchen, eine Kleinigkeit, damit sie mein gedenken. — — — Ich habe hier für Allewelt Porzellan bestellt: für Schönhausen, für meine Schwägerinnen; kurz ich bin jetzt nur an dieser zerbrechlichen Materie reich. Ich hoffe, daß diejenigen, denen ich dergleichen zuschicke, es für baares Geld nehmen werden, denn wir sind bettelarm, mein liebes Mütterchen; nichts bleibt uns übrig als die Ehre, unser Schwert und Porzellan" usw.

Welchen, man möchte sagen, unsinnig hohen Wert das Porzellan besaß, geht daraus hervor, daß, wie berichtet wird, Minister sich durch Bestechungen mit chinesischem Porzellan zur Schließung von schmachvollen Verträgen verleiten ließen, und daß August der Starke in seiner unbezähmbaren Schwärmerei für diese ostasiatischen Kunsterzeugnisse dem König von Preußen, dem Soldatenkönige, für 48 weiße und blaue Vasen ein Regiment (!!) Dragoner gegeben haben soll. Ja, selbst Friedrich der Große verausgabte 225 000 Thlr., um von dem Kaufmann Gotzkowski dessen Berliner Porzellanfabrik, die nachmalige Königliche Porzellanmanufaktur, zu kaufen. Auf diesen Ankauf bezieht sich eine Stelle in einem Briefe Friedrichs des Großen an seinen geheimen Kämmerer und Chatoulleverwalter Fredersdorf aus dem zweiten schlesischen Kriege vom 19. Dezember 1745: „Ich kann noch nicht So gleich nacher Berlin Komm; ich wolte Gerne den Frieden auch mit bringen. — Ich Schicke vohr 100 000 Rthr. Portzelen nacher Berlin; davon werde ich Kotzkows-Ki bezahlen und vohr 50 000 Rthr. verkaufen. Sehe Nuhr zu Wie Man es kan loß werden."

Große Spiegelrahmen, Uhren und Kronleuchter aus Berliner Porzellan befinden sich im Neuen Palais in Potsdam. — Früher besaß auch das Stadtschloß daselbst ein chinesisches Zimmer. Büsching sagt darüber Seite 148: „Das Conzertzimmer ist getäfelt und auf chinesische Art ausgemahlt; ja selbst der Ofen von vergoldetem Metall stellet einen sitzenden Sineser vor." Er dürfte dem hier abgebildeten Ofen ähnlich gesehen haben (Abb. 64). Ob auch Porzellane

die Wände schmückten, wird nicht gesagt. Anzunehmen ist es aber, da es sich von selbst verstand. — —

Charakteristisch für die Chineserei englischer Art ist das Claydon-House (Abb. 65), welches der baulustige Earl of Verney 1754 begann. Sein Ehrgeiz war, ein Haus zu schaffen mit verschwenderischem Reichtum ohne Anwendung von Vergoldung. Zu diesem Zwecke engagierte er Robert Adam, einen Künstler des dem besten französischen Louis XIV.-Stile nahe kommenden englischen Klassizismus. Das chinesische Zimmer ist von besonderem Wert. Seine Ornamentik erscheint fein im Detail und bringt den Einfluß des Ostasiatischen in durchdachter Verarbeitung und in eigenartiger anderswo nicht mehr wiederkehrender Auffassung zum Ausdruck. Deshalb verlohnt es sich, hier eine Tür mit baldachinartigem Aufbau als Beleg für die seltsame, aber phantasievolle Ausstaffierung vorzuführen. Auf der Türfläche und in der Fensterleibung treten stabartige Füllungen auf, die sich seit Chippendale im englischen Mobiliar eingebürgert haben. Ob Chippendale an diesem Innenraume mitarbeitete, ist nicht feststellbar — immerhin aber wahrscheinlich. Näheres über die Baugeschichte des Claydon-House und eine Reihe weiterer Abbildungen aus dem chinesischen Zimmer finden sich in: The Burlington Magazine. Jahrgang 1904. London.

Abb. 64. Schloß Roitham. Oberösterreich. Ofen mit thronendem Chinesen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren alle Kulturländer Europas von einer geringeren oder stärkeren Chinamanie ergriffen, in deren Verwertung schließlich England mit seinem allbekannten Sammeleifer den übrigen den Rang ablief.

Die alte überlieferte Innenkunst wurde durch solche Neuerungen aus den Fugen gehoben. Heute, wo wir die geschichtliche Entwicklung jener Kunst klar überschauen, können wir uns eine Vorstellung machen, wie die zunächst rein

kaufmännische Einführung der Porzellane, der echten Lackwaren, der papiers à Pagodes und anderer Erzeugnisse der

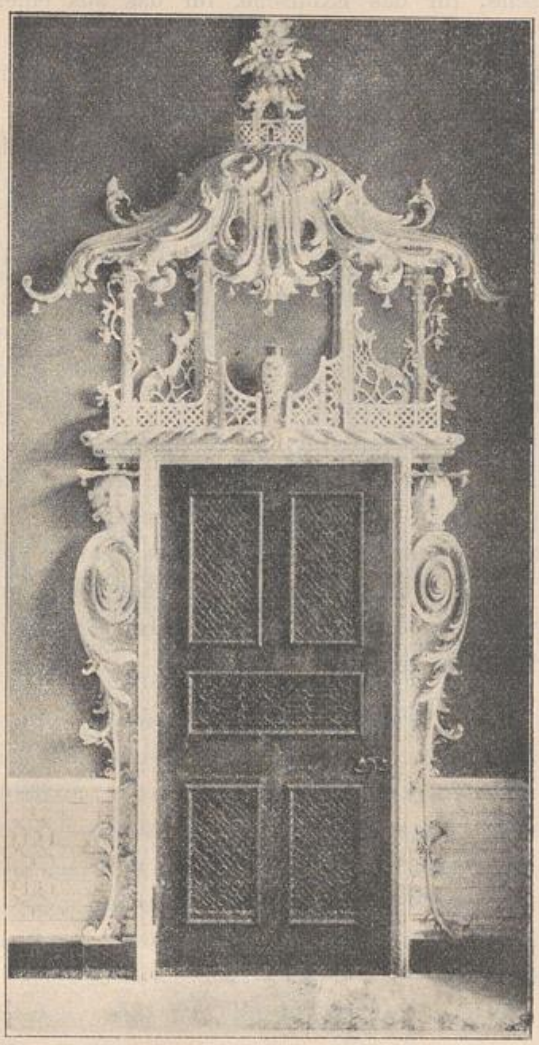


Abb. 65. Tür mit Chineserien und schirmartigem Dach aus dem Claydon-House.
(The Burlington Magazine for Connoisseurs 1904. London.)

östlichen Kunstindustrie schließlich eine entscheidende Wirkung auf das Aussehen der Prunkräume des Abendlandes ausgeübt hat. Diese Umwälzung im Geschmacke ist nur erklärlich,

wenn man bedenkt, daß Künstler und Handwerker, Fürsten und Bürger, reich und arm unter die Leidenschaft für das Ostasiatische, für das Exotische, für das aus einer fremdartigen, weit entfernten Kultur Herübergekommene gerieten. Rückhaltlos muß aber auch anerkannt werden, daß nur französischer Kunstfleiß und französisches Genie in jener Zeit die Vermittlerrolle übernehmen konnte, dem Abendlande die Wege zu weisen, wie auf dem Gebiete der Innenkunst hervorragende östliche Leistungen benutzt und vorbildlich weiter ausgebildet werden konnten. Über das Rokoko sind im Laufe der letzten Jahrzehnte bei dem Bemühen, die Elemente dieses Stils und dessen Entstehung klarzustellen, wertvolle bedeutsame Bücher geschrieben worden. Eine Anzahl davon wurde auch hier als Literaturquelle benutzt. Sie alle liefern in Hülle und Fülle Belege für die Berührungspunkte mit dem Ostasiatischen. Es erübrigt sich daher, hier auf die Innenkunst des Rokoko im besonderen einzugehen. Im vorigen Abschnitt sind ja auch die Schlüssel zum tieferen Verständnis für den mittelbaren Einfluß chinesischen und japanischen Kunstgewerbes auf den Werdegang der Innendekorationen des 18. Jahrhunderts gegeben.

Architektur.

Den Ausdruck der Pracht, des Glanzes und des Reichtums hat keine Periode der Kunst in solchem Maße hervorzuzaubern verstanden als das Barock und Rokoko. Daher sind jene von den Franzosen ausgebildeten und erfundenen Stile mit Vorliebe beim Bau der Fürstenschlösser zur Anwendung gelangt — in Nachahmung des französischen Hoflebens auch außerhalb Frankreichs. Indessen nirgend hat sich diese Kunst so glänzend entfaltet wie in Deutschland; ja, an Reiz in der Erfindung und an Vielseitigkeit der Motive können die deutschen Schöpfungen den französischen mindestens gleich erachtet werden. Deutscher Kunstsinn und deutsche Geschicklichkeit, im Norden wie im Süden unseres damals noch politisch zerstückelten Vaterlandes, brachten es dahin. Das beweist der Umstand, daß in Deutschland nicht allein bei Profanbauten der neue Stil zur Anwendung gelangte, sondern auch im Gegensatz zu Frankreich bei Kirchen und weiten Klosteranlagen. Und selbst, wenn ausländische Künstler als Architekten genannt werden, wie beispielsweise Cuvilliés in München, so mußte man doch eingesessene Maler, Bildhauer und Handwerker aller Gattungen heranziehen, um die künstlerischen Pläne der Meister zur Ausführung zu bringen. Mit gerechtem Stolze können daher die Namen einiger Großen im Reiche der Baukunst des 18. Jahrhunderts genannt werden, wie eines Effner, Balth. Neumann, Knobelsdorff, Büring, Unger, Gontard (in Mannheim geb.), Gerlach, Pöppelmann, Bähr u. a. m., um uns zu vergegenwärtigen, zu welcher künstlerischen Selbständigkeit wir in Deutschland gelangt waren.

Bauliche Einzelheiten.

Waren einerseits durchgreifende Veränderungen im Aussehen der Gemächer die Ergebnisse der exotischen Anregungen,

welche sich den Künstlern und Handwerkern an den bevorzugten Orten des künstlerischen Lebens boten, so schritt man anderseits dazu, auch auf dem Gebiete der Außenarchitektur Übertragungen von Einzelheiten der japanischen Baukunst auf heimatliche Gebäude vorzunehmen oder mangels genügender Unterlagen wenigstens andeutungsweise östliche Baumotive zu verarbeiten. Hauptsächlich war dies bei stark in die

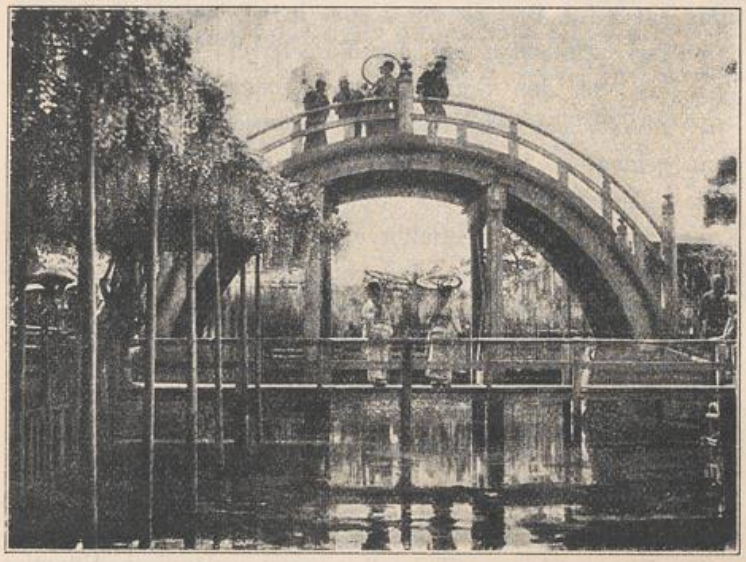


Abb. 66. Trommelbrücke im Bezirk des Kameido-Tempels von Tokio.

Aus: Baltzer, Die Kultbauten Japans.

Erscheinung tretenden Bauteilen, vor allem bei den Dächern der Fall. Diese Art der Ausnutzung der fremdartigen Baukunst hat sich im Laufe der letzten anderthalb Jahrhunderte als die am meisten dauerhafte erwiesen — ganz gleich, ob es sich nur um dekorative Zutaten, etwa in Form des mit Lambrequins versehenen chinesischen Schirmmotivs, oder um Nachahmungen der meist hohlgeschwungenen Form ganzer Dachflächen handelt. Die werktätigen Hände der Architekten des 18. und 19. Jahrhunderts haben jene Baumotive, oft wohl in Unkenntnis ihrer eigentlichen Abstammung, immer weiter umgeformt und verändert. Die außerordentlich umfangreiche

Zahl von Abbildungen in den beiden Baltzerschen Werken und die Gründlichkeit, mit der jeder einzelne Bauteil in technisch sachgemäßer Weise zur Darstellung und Erklärung gelangt, gibt uns die Möglichkeit, mit größerer Sicherheit als bisher den Ursprung jener Bauformen zu erkennen oder wenigstens ihm mit Erfolg nachzuspüren. Chambers mit seinen Stichen über chinesische Bauten kann in dieser Hinsicht gar nicht in

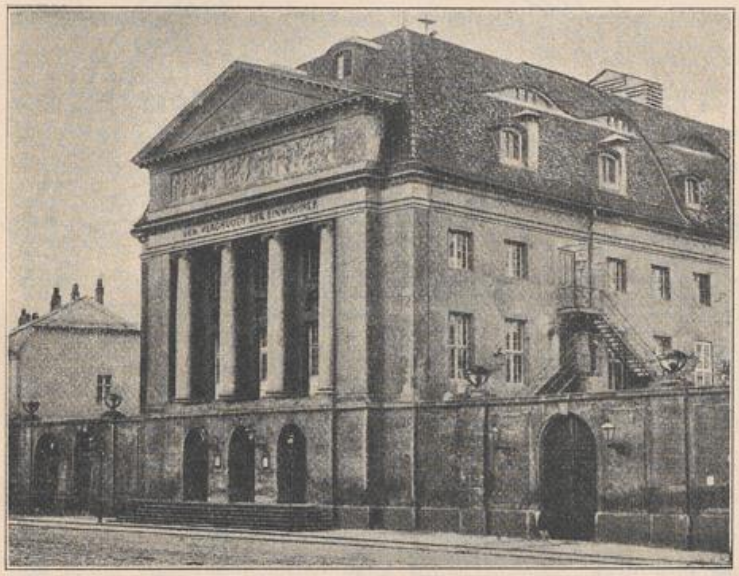


Abb. 67. Königliches Schauspielhaus in Potsdam mit der Aufschrift: Dem Vergnügen der Einwohner.

Frage kommen, da er nur einige Bautypen bringt und das Konstruktive fast ganz vernachlässigt.

Gewiß, so manche Form, wie beispielsweise das den japanischen hochgeschwungenen Brücken (Abb. 66) ähnelnde, um die Wende des 18. Jahrhunderts beliebte Eselsrückendach, kam, — blieb jahrzehntelang Mode und verschwand wieder. Ursprünglich war sie von de l'Orme im 16. Jahrhundert aus sog. Bohlensparren zweckmäßig für größere Säle geschaffen, die mit ihrer hohlgewölbten Decke in den Dachraum hineinragen sollten; jetzt griff man, wahrscheinlich zuerst in England, nach ihr vielfach aus Rücksicht auf ihre Form, auch bei Ge-

bäuden mit flachgedeckten Innenräumen, bei Fachwerkhäusern geringeren Wertes, sogar bei kleinen Stallbauten. Ein überzeugendes Beispiel dieser Art ist das Dach des Potsdamer

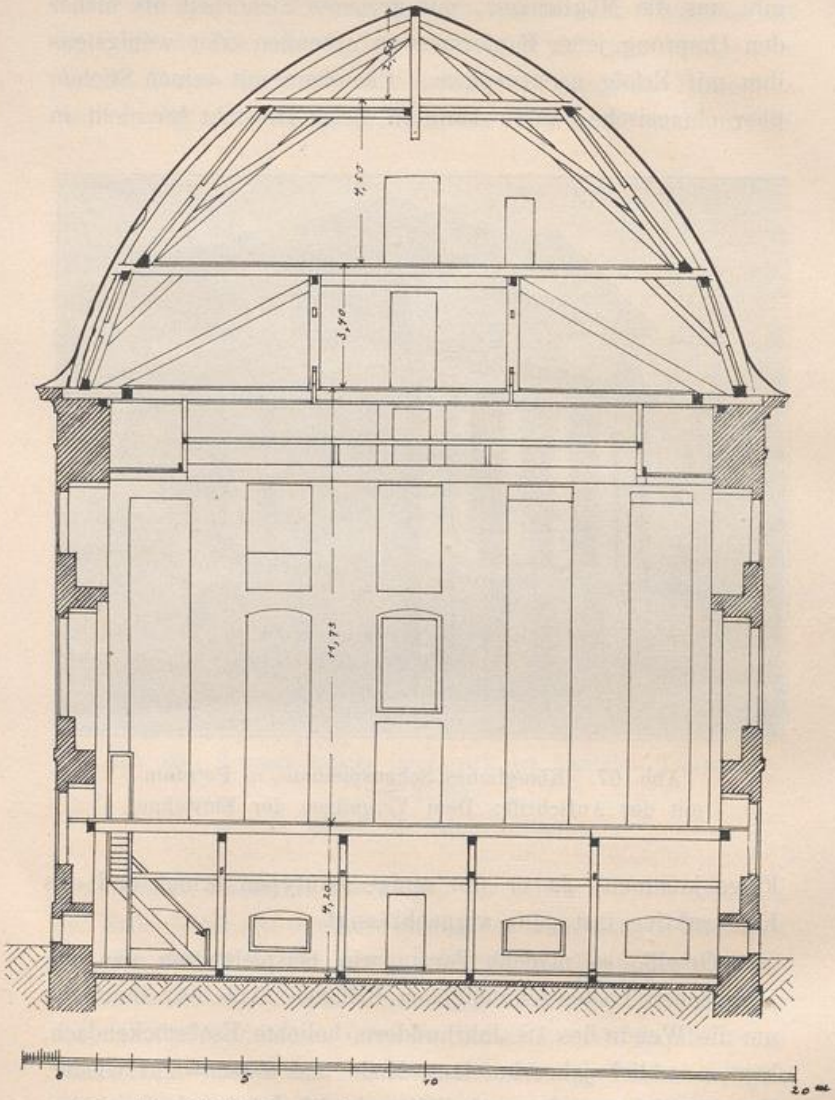


Abb. 68. Königliches Schauspielhaus in Potsdam. Querschnitt.

Schauspielhauses (Abb. 67), des Gebäudes mit der bekannten Inschrift: „Dem Vergnügen der Einwohner". Der weithin sichtbare gerundete Körper des Daches steht durchaus im

Widerspruch zu der mit einem strengen barocken Giebel gezierten Vorderansicht des Baues, und aus dem vorstehenden Schnitte (Abb. 68) geht hervor, daß man ganz gut mit den geraden Flächen eines Mansardedaches hätte auskommen können, wenn man nicht die chinesische Form der Mode wegen bevorzugen wollte.[1])

Vieles ist aber dauernd in Gebrauch geblieben und heute noch ebenso gern verwendet wie zur Zeit seiner Einführung und modischen Anwendung. Es sei nur an die Fledermausfenster erinnert, die heute wieder wie in der Barock- und der Empirekunst zur Belebung der Dachfläche gewählt werden. Man kann die Empfindung nicht los werden, daß darin chinesische Bauformen sich abspiegeln, und die Annahme, sie seien lediglich aus der Konstruktion entstanden, weil man bei ihnen ohne Zinkblech auskäme, dürfte nicht aufrecht zu halten sein. Denn gerade diese Fledermausfenster haben mit der Eindeckung ihre Tücken; das weiß jeder, der sie einmal ausgeführt hat. Und Dachluken in Ziegeln gab es das ganze Mittelalter hindurch, und gibt es noch heute an allen ländlichen Gebäuden Sachsens und Schlesiens — aber ohne diese chinesische Linienführung, auf welche hier lediglich Gewicht gelegt wird und die erst seit der Barockzeit in Mode kam. Wenn übrigens der Dichtungsstoff für die Wahl der Form der Dachfenster eine Rolle spielte, dann dürften an einem und demselben Gebäude nicht rechtwinklige Dachfenster und Fledermausfenster zusammen sich vorfinden, wie es bei dem eben genannten Potsdamer Schauspielhaus der Fall ist (siehe Abb. 67). Auch heute noch wird die Dichtung der senkrechten Dachfensterflächen gegen die Schräge des Daches durchaus nicht ausschließlich mit Zink- oder Kupferblech vorgenommen, es findet vielmehr die sog. „massive Dichtung“ mit Schiefer oder Dachziegeln, wie jeder Dachdeckermeister bestätigen dürfte, nach wie vor ihre Anwendung.

---

1) J. D. F. Rumpf, Berlin u. Potsdam, zweiter Teil, Seite 13: Das Schauspielhaus unter Friedr. Wilhelm II. von Boumann erbaut ..... In der attischen Etage sieht man ein Basrelief, welches das Fest der Musen vorstellt ..... Die Zeichnung ist vom Rektor Schadow und die Ausführung von den Gebrüdern Wohlers.

Noch einer eigenartigen, in Norddeutschland weniger allgemein bekannten Dachausbildung muß Erwähnung geschehen. Eine geringe Abweichung von der gemeinhin üblichen Bauweise ruft da einen fast monumentalen Eindruck hervor; sie besteht in dem außergewöhnlich großen unterhalb wagrecht mit Brettern verschalten Überstand des Daches, rings um das ganze Haus. Dadurch wird die Wirkung des schweren Lastens des Dachkörpers auf dem Unterbau, genau wie bei den japanischen Holzbauten, hervorgebracht. Dort hat der Überstand den Zweck, den Regen und die Sonnenstrahlen abzuhalten; auch hier dürfte sicher die Überlegung, das Traufwasser von den Grundmauern möglichst fernzuhalten, bei der Entstehung der Dachform eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Eigentümlicherweise findet sich diese Dachausbildung verhältnismäßig oft in der Schweiz — aber meist nur an massiven freistehenden Bauwerken der Barock- und Rokokozeit inmitten von Gärten.[1]) Diese Bauten machen den Eindruck von Wohnhäusern für alt eingesessene begüterte Familien, die in der Ausgestaltung der Häuser einer Mode folgten, welche Anfang des vorigen Jahrhunderts wieder verschwand. In Deutschland, wo solche Dächer noch weniger verbreitet sind, fällt ihr Vorhandensein um so mehr auf. Zwei Beispiele aus dem engeren Vaterlande seien erwähnt. Das eine ist das Kastellanhaus bei dem vom König Friedrich Wilhelm I. 1714 erbauten kleinen Jagdschloß Stern bei Potsdam (Abb. 69 bis 71), und das andere ein altes, wahrscheinlich bald dem Abbruche geweihtes Torwärterhaus beim ehemaligen Eingang in die alte Festung Pillau. In unserer abendländischen mittelalterlichen Holzbaukunst ist zwar das Vorschieben der oberen Geschosse aus Rücksicht auf die notwendige Versetzung der Zapfenlöcher in den Balkenköpfen auch beliebt gewesen, indessen kommen solche Überstände, wie die beim Kastellanhause von über einem Meter, nirgend vor. Am wenigsten könnte man derartige Überstände bei freistehenden ländlichen

1) Nicht kommen hierbei in Betracht die weit vorgestreckten, schindelbedeckten, flachen Dächer der sog. „Schweizerhäuser", noch die in vielen Städten der Schweiz (Bern, Zürich usw.) in die Straßen hineinragenden Dachüberstände über den massiven Hausfronten.

älteren Gebäuden erwarten. Aus der Zimmerkunst des deutschen Bauernhauses oder des mittelalterlichen Fachwerkhauses dürfte das Motiv des weit übergeschobenen Daches nicht herzuleiten sein. Dagegen wird der Eindruck des Japanischen bei dem

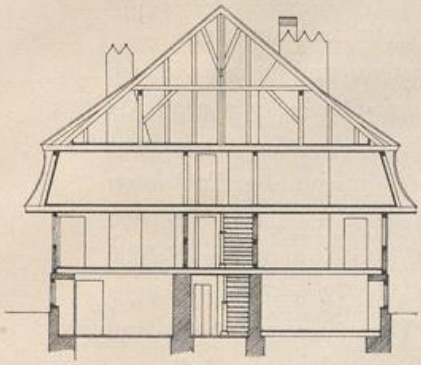


Abb. 69. Schnitt.

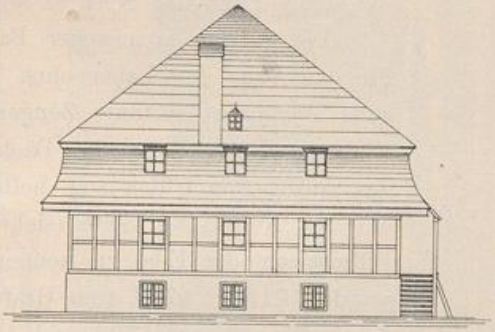


Abb. 70. Ansicht.

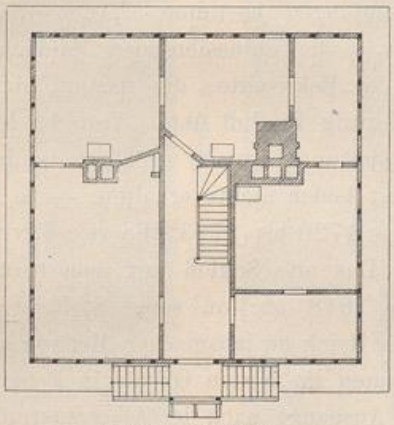


Abb. 71. Grundriß.

Abb. 69 bis 71. Kastellanhaus.
Jagdschloß Stern bei Potsdam.

Kastellanhause noch durch die muldenförmige Aushöhlung des unteren Teils des Mansardedaches erhöht. — Das seltene Vorkommen dieser Dachausbildung und die große räumliche Entfernung der beiden genannten Bauten lassen auf ein und denselben Bauherrn schließen. Das ist in diesem Falle der Soldatenkönig, dessen Vorliebe für Holland und seine Bau-

werke so manches merkwürdige Baudenkmal in unserem Vaterlande hat entstehen lassen. Möglich, daß auch obige Typen von holländischen Bau- oder Werkmeistern hereingebracht wurden, die bewußt oder unbewußt den bildlichen Darstellungen japanischer Bauten gefolgt sind. Beziehungen Friedrichs Wilhelms I. zu der Schweiz sind nicht nachzuweisen.

Die Spuren japanischer Baumotive sind schon vielfach für das Auge des Laien ohne Kommentar erkennbar. Als ganz allgemein bekannte Zeugen dieser Geschmacksrichtung wären unter anderen die Dachausbildungen der Eckbauten des japanischen früher sog. holländischen Palais in Dresden auf der Neustädter Seite (siehe Abb. 56) und das Schloß Pillnitz an der Elbe zu nennen (Abb. 72 u. 73). Ersteres wurde 1715 bis 1717 vom Grafen Flemming errichtet, dann durch Pöppelmann 1723 und 1730 von Jean de Bodt umgebaut, später von August II. erworben und zur Aufbewahrung von Sammlungen bestimmt. Auch die Fassade hat Einzelheiten, wie die chinesierenden Baldachine über den Mittelfenstern der Eckrisalite, die dartun, daß Pöppelmann auf die Detaillierung Einfluß übte. Von der früheren prächtigen Innenausstattung, welche größtenteils durch Porzellan bewirkt war, ist leider nichts erhalten. — In Pillnitz wurde das Wasserpalais 1720 bis 1723, die vier Pavillons 1788 bis 1800 gebaut. Das alte Schloß mit dem berühmten Venustempel brannte 1818 ab; an seine Stelle trat das jetzige neue Schloß. — Reich an japanischen Motiven sind die Dächer der kleinen Bauten im Neuen Garten in Potsdam. Da steht am westlichen Ausgange nach der Albrechtstraße ein Gärtnerwohnhaus, das sog. Schindelhaus (Abb. 74 bis 76), dessen hohle Dachflächen und dessen mittlere durchgesunkene Firstlinie zwischen zwei turmartigen Endbauten für jedermann die Anlehnung an ostasiatische Baukunst verraten.[1]) Es sieht dort

1) Das Zelt ist die Urzelle mongolisch-chinesischer Niederlassung; im Gegensatz dazu ist der Ochsenwagen die Urzelle indogermanisch-vorgeschichtlicher Behausung. Die sich hohl durchsenkenden Flächen und die hohlgeschwungenen Ecken der Pagodendächer in Ostasien geben trotz des veränderten Baustoffes noch genau den Eindruck des von Stangen getragenen Tuches des ursprünglichen nomadischen Zeltes wieder.

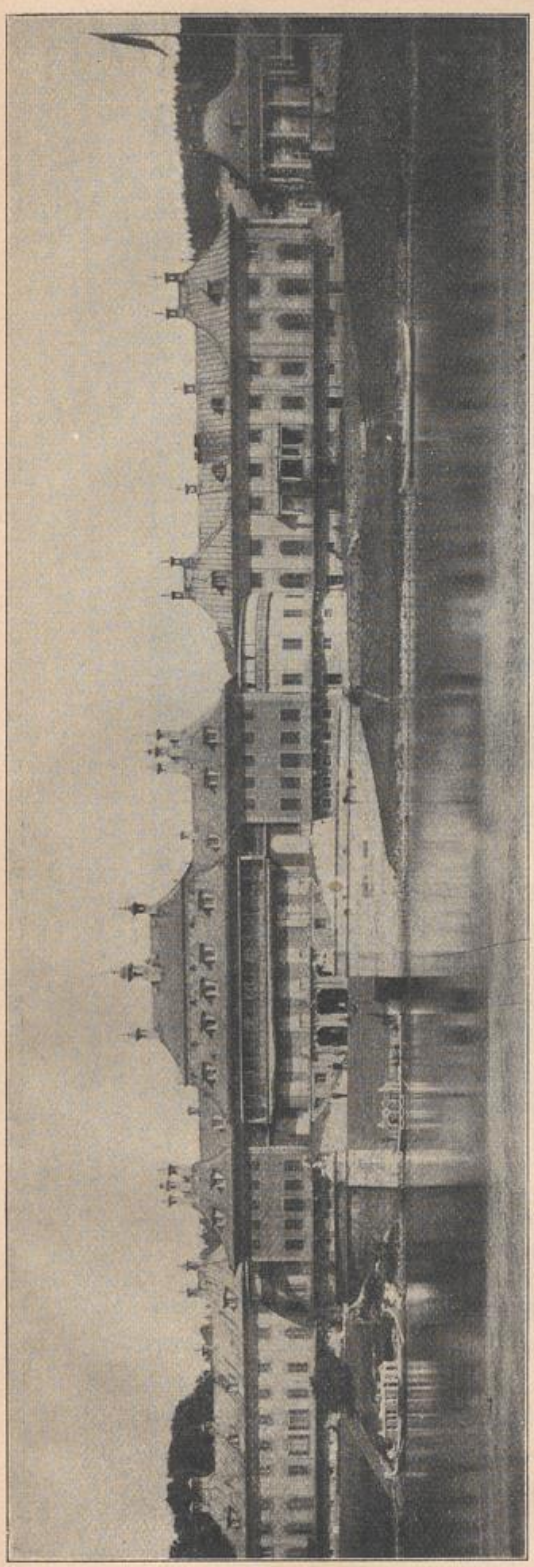


Abb. 72. Schloß Pillnitz a. d. Elbe. Wasserseite.

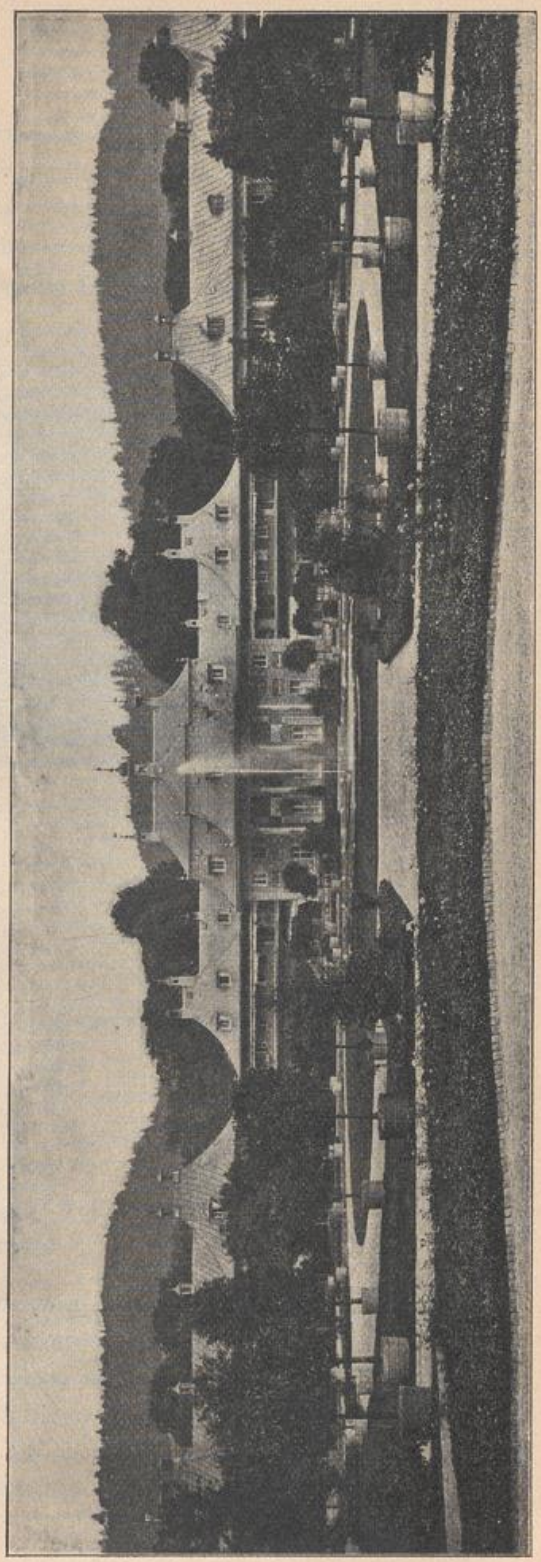


Abb. 73. Schloß Pillnitz a. d. Elbe. Gartenseite.

fast so aus, als hätte der aus der Mitte der Firstkante herauskommende Schornstein bei einer gelegentlichen Senkung das jetzt mit Schiefer, früher aber in Anlehnung an die japanische Bauweise mit Schindeln eingedeckte Dach mit sich heruntergezogen. — Da sind ferner die vier baldachinbekrönten

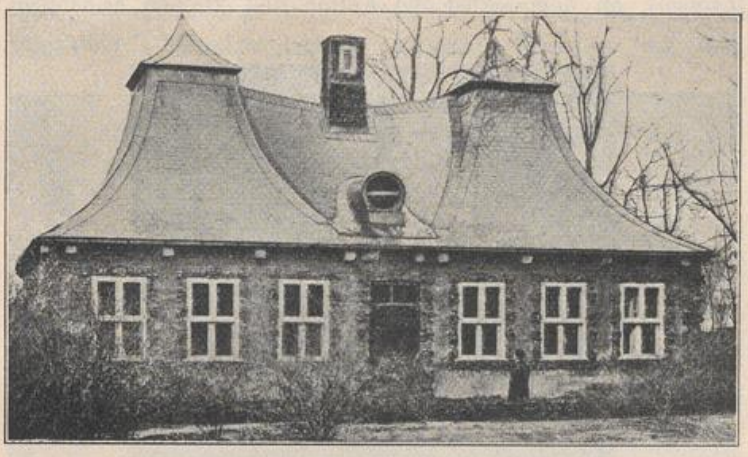


Abb. 74. Ansicht des Schindelhauses.

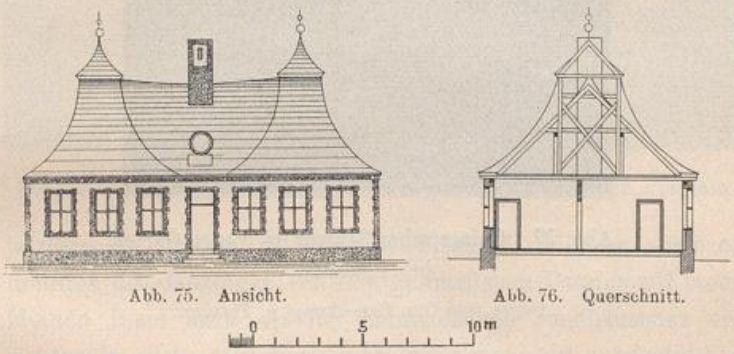


Abb. 75. Ansicht. Abb. 76. Querschnitt.

Abb. 75 u. 76. Sog. Schindelhaus, nahe dem Marmorpalais. Neuer Garten bei Potsdam.

Wach- und Pförtnerhäuschen am Eingange von der Alleestraße, in denen einst der Gärtner und spätere Hofrat Rietz sein trunkfestes Leben führte. — Da sehen wir die aus Borkwänden gezimmerte Einsiedelei mit ihrem in Rohr gedeckten Eselsrückendach. — Da steht die mit gotisierendem Maßwerk ausgestattete sog. Bibliothek am südlichen Rande des

heiligen Sees, ein Lusthäuschen, dessen eigenartig durchgebildete hohe metallische Spitze über dem flachgekrümmten Dache an die obere Endigung der Pagodenbauten erinnert; schließlich aber jene deutlich von japanischer Kunst beeinflußte Sitzbank unter dem großen blechernen Sonnenschirm (parasol), an dem selbst die Ketten und kleinen Anhängsel

Abb. 77. Chinesischer Schirm im Neuen Garten bei Potsdam.

Aufgen. von Otto Hasselkampf †, Potsdam.

der Pagoden nicht fehlen und dessen hohe Spitze die charakteristischen wagerechten Ringe zeigt. Abb. 77. In der Plankammer des Königlichen Oberhofmarschallamtes sollten sich nach Dr. Netto noch Entwürfe zu den Lusthäusern und Türmen für die dem Neuen Garten benachbarten Pfingstberganlagen befinden, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten. Die nach allen Richtungen angestrengten Bemühungen des Verfassers, diese Entwürfe aufzufinden, haben ein vollkommen

negatives Ergebnis gehabt.[1]) Da die Anlagen im Neuen Garten nach englischem Muster vorgenommen sind, so müßten auch jene Entwürfe beachtenswerte Anklänge an die östliche Baukunst aufweisen. — Bei dieser Aufzählung von Beispielen darf schließlich ein allbekanntes Gebäude Potsdams, das zeitlich den eben erwähnten Bauten um ein halbes Jahrhundert etwa voranging, nicht vergessen werden. Es ist jenes fälschlich „Tabackscollegium" genannte Bauwerk auf dem

Abb. 78. Das sog. Tabakskollegium auf dem Bassinplatze in Potsdam.

jetzigen Bassinplatze in Potsdam. Friedrich Wilhelm I. ließ es inmitten des damaligen von ihm geschaffenen Bassins auf einer kleinen Insel nach Art der holländischen Lusthäuschen errichten.[2]) Sein schlotartig hochgezogenes, auf quadratischer Grundfläche aufgebautes Dach trägt einen Baldachin, dessen

1) Sie befinden sich weder im Königl. Oberhofmarschallamt, noch in der Kartensammlung der Königl. Bibliothek, noch im Geheimen Staatsarchiv, weder in dem Archiv des Königl. Hauses, noch in der Königl. Hausbibliothek in Berlin, weder in der Plankammer der Königl. Regierung, noch im Königl. Hofgartenamt in Potsdam.

2) Der König hat dieses Lusthäuschen nur einmal am Tage seiner Einweihung betreten.

lange Spitze mit einem oval geformten Ball nach Art der Seezeichen versehen ist (Abb. 78). — —

Die unter Prinz Heinrich, dem Bruder Friedrichs des Großen, im Parke zu Rheinsberg[1]) ausgeführten Bauten, das chinesische Haus und anderes zeigen bereits den Einfluß des englischen Klassizismus.

Wie es bei dieser Aufzählung geschehen sit, sucht man gemeinhin bei der Zergliederung älterer Bauwerke die architektonische Ausbildung ihrer Teile, z. B. des Daches aus bestimmten Forderungen des Bauprogramms oder der Mode zu erklären. In der Gegenwart folgt der schaffende Architekt nur zu gern seinen persönlichen ästhetischen Empfindungen — oft ohne zu wissen, welche Entwicklung oder Umbildung die gewählten Motive durchgemacht haben. Ganz besonders auffällig ist in dieser Hinsicht der neuzeitige Villenbau und der Bau der jetzt beliebt gewordenen Ferien- und Sommerhäuser. Ein aufmerksamer Beobachter wird denn auch an den Villen der allerneuesten Bauart ungewöhnlich oft der Anwendung des weit übergeschobenen Mansardedaches mit wagrecht verbrettertem Dachüberstande, der Nachahmung des japanischen Irimoyadaches, der Anordnung von krummlinig gehobenen Traufkanten, Fledermausfenstern oder von Kombinationen dieser Motive begegnen — nicht immer, aber vielfach doch lediglich gebraucht, um der „Schöpfung“ ein „modernes“ Ansehen zu geben.

Bauwerke.

Schwierig gestaltete sich die Verwertung ostasiatischer Bauten. Ganz natürlich. Die fremdartigen Vorbilder konnten von den Baumeistern des Abendlandes bei der großen Entfernung der merkwürdigen Reiche nicht selber betrachtet und erforscht werden. Man arbeitete daher nach holländischen Bilderbüchern über Japan, deren Abbildungen wieder von europäischen Malern vielfach nur nach der Beschreibung holländischer Nipponfahrer[2]) angefertigt waren. Mitte des

1) Das Schloß Rheinsberg besitzt auch ein Lackkabinett.

2) Z. B. Dr. Dapper, der 1670 in Amsterdam ein Reisewerk herausgab.

18. Jahrhunderts mögen auch schon mancherlei echte Drucke mit Darstellungen japanischer Wohnhäuser und buddhistischer Tempel vorgelegen haben. 1757 erscheint das Werk von Chambers: „Edefices des Chinois“ und 1763 dessen Veröffentlichung „Gardens and Buildings at Kew in Surry.“ Immerhin mußten Einbildungskraft und künstlerische Erfindung den Architekten zu Hilfe kommen, wenn sie vor die Aufgabe einer Nachahmung jener Bauwerke gestellt wurden; die eigenartigen Konstruk-

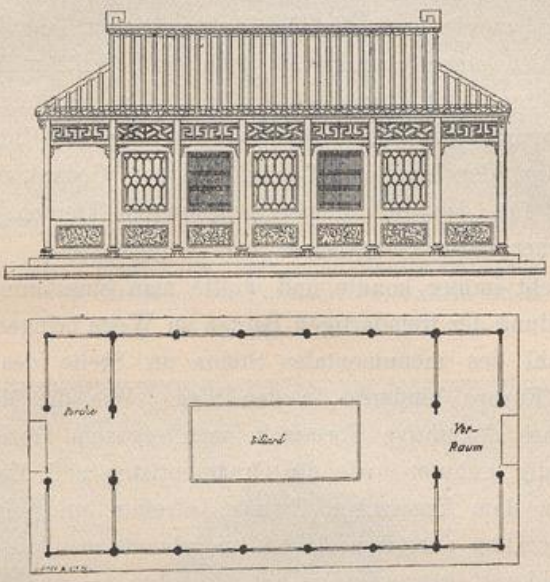


Abb. 79. Billardhäuschen, französisch.

tionen buddhistisch-japanischer Bauweise blieben ihnen in Ermangelung von Teilzeichnungen ein verschlossenes Buch. Man suchte sich mit den erlernten, von alters her gebräuchlichen Konstruktionen zu behelfen und die vorkommenden Ungewißheiten zu umgehen oder zu bemänteln. Eins derjenigen Bauwerke, die noch am ehesten auf die Wiedergabe der echten japanischen Architektur Anspruch machen können, ist ein Billardhäuschen, das Henry Havard im vierten Bande seines Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, depuis le XIII^{ieme} Siecle jusqu'à nos jours auf Seite 906 abbildet (siehe Abb. 79). Es zeigt jene der

japanischen Bauweise eigentümliche Art von Brettwänden zwischen Holzstielen, eine Nachahmung des sog. Irimoya-daches, geschnitzte Friese unter den Traufen und Gitterwerk statt der Fenster. Daß man gerade einen Billardsaal in dieser fremdartigen Bauweise errichtete, ist ebenso eine absonderliche Schnurre, wie später die Verwertung der Pagodenbauten zu profanen Zwecken. Allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß das unter Ludwig XIII. Mode gewordene Billardspiel von seinem Nachfolger Ludwig XIV. eifrig betrieben wurde und die Architekten darauf sannen, den Billardsälen einen charakteristischen baulichen Ausdruck zu geben, der auch in den erhöhten Zuschauersitzen gefunden wurde. Im Banne der Vorliebe für das Chinesische kam dann der Ingenieur Cochin auf den Gedanken, einen solchen für das Billardspiel bestimmten kleinen Bau in japanischer bezw. chinesischer Art zu entwerfen.

Nicht immer konnte und wollte man eine unmittelbare Nachbildung der fremdartigen Bauten zu Wege bringen; schon die Wahl des monumentalen Steins an Stelle des Holzes trat in Europa hindernd in den Weg. Wie die Martin in Paris ihre dekorative Formwelt nach eigenem Geschmacke, selbständig, schufen, wie die Ornamentisten und Modelleure sich von dem klassischen Zwang befreiten und einen Stil der Dekoration entstehen ließen, so gelangte man auch dahin, eine Baukunst ganz eigener Art, die eher an eine Märchenwelt, als an das wirkliche China erinnerte, ins Leben zu rufen. Potsdam besitzt ein solches groteskes und dabei höchst anmutiges Werk. Es ist der schöne japanische Pavillon im Garten von Sanssouci, vom großen Könige, der eine Skizze dazu gefertigt haben soll, sein „Affenhaus“ genannt. (Siehe Abb. 80 bis 83).[1]) Die Gebälke der drei Vorhallen werden von vollkommen naturalistisch aufgefaßten Palmenbäumen getragen, musizierende Figuren in phantastischen Kostümen beleben die geschlossenen Außenwände, und auf den niedrigen Podesten der Zugangstreppen hocken plaudernde und tee-

1) Die Abbildungen 80 bis 83 nach Aufnahmen des Hofbaurats Wittig.

Abb. 80. Prospekt des japanischen Hauses im Königl. Garten von Sanssouci bei Potsdam, nach altem Stich.

Abb. 81. Der japanische Pavillon im Königl. Garten von Sanssouci bei Potsdam.

Abb. 82.

Abb. 83.

Abb. 82 u. 83. Figuren vom japanischen Pavillon in Sanssouci.

trinkende Gruppen von exotischen Herren und Damen in ansprechender Haltung.[1]) Oben auf der Spitze des bleigedeckten Daches sitzt die Gestalt eines bärtigen Chinesen (modelliert von Giese, in Kupfer getrieben von Jury) mit langem Zopf unter einem Schirm — wohl das einzige Motiv, das an das Stammland, unter dessen künstlerischem Einfluß man stand, erinnert. Dieser Bau ist seiner Bestimmung nach auch ein sog. Lusthäuschen. Von Holland war die Sitte nach Frankreich gekommen, allerorten Lusthäuser zu erbauen. Auch diese Sitte ist ostasiatischen Ursprungs. Holländische Kaufleute hatten sie herübergebracht. Friedrich der Große fuhr in der Erbauung solcher Lusthäuser fort. Büring wurde 1754 mit der Herstellung jenes einst „strahlenden und glitzernden Kleinods", des Pavillons im Garten von Sanssouci beauftragt und ihm aufgegeben, nach Kassel zu reisen, wo dem Könige ein Jahr vorher ein ähnliches Bauwerk in einem Landschaftsgarten in chinesischem Stil aufgefallen war. Höchst ergötzlich beschreibt Manger, Band I, Seite 237, dieses Kunstwerk in seiner ihm eigentümlichen naiv ehrlichen Ausdruckweise, vielfach untermischt mit etwas Ironie gegen den königlichen Bauherrn und seinen talentvollen Baumeister, deren phantasievolle Ideen er eben nicht verstand. „Der Bau des Chinesischen, Sinesischen oder Japanischen Hauses fing sich bereits im Jahre 1754 an. Es war schade, dass dazumal das Werk des Engländers Chambers noch nicht sehr bekannt war, sonst hätte sich Büring von der eigentlichen Bauart der Sineser besser unterrichten können. Soviel bekannt ist, setzen dieselben zwar wohl Pagoden oder Götzenbilder in ihre Tempel, aber niemals auf die Dächer. Noch weniger bilden sie sich selbst gesellschaftsweise beim Theetrinken und Tobackrauchen vor ihren Häusern ab, und ob dieselben jemals Palmbäume in regulairen Entfernungen von einander gepflanzet, um in der Folge, wenn sie groß genug geworden, auf deren grünende Stämme Dächer zu bauen, und Wohnungen darunter zu errichten, ist gänzlich zweifelhaft. — Indessen muss doch

1) Die Sandsteinfiguren wurden von Benkert und Heymüller gemeißelt, die 12 Palmbäume von Kambly und Müller.

hierinnen der Baumeister entschuldigt werden, da er nicht Freiheit genug hatte, sondern sich nach einer von dem Könige entworfenen Skize richten musste. Und überhaupt genommen, würde das Haus nicht charakteristisch und unterscheidend genug gewesen seyn, wenn nicht durch die Palmbäume das Klima, und durch die Abbildung der Sinesen, ihre Vergnügungen unter solchen Bäumen, das wirklich Sinesische wäre vorgestellt worden, da man weder Palmbäume noch

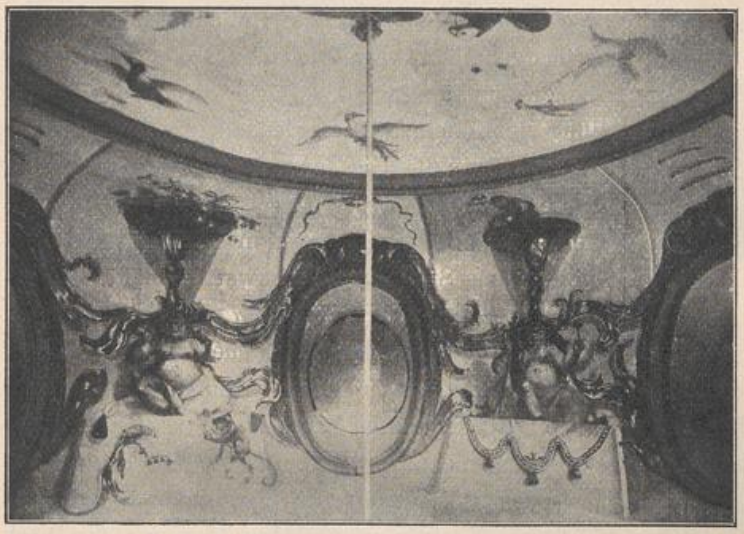


Abb. 84. Figürliche Darstellungen in der Kuppel des japanischen Pavillons in Sanssouci.

Sinesen in Natura hinstellen konnte. — Genug, Büring nahm zum Hauptsaale der Sinesischen Wohnung eine zirkelrunde Figur an, deren Diameter im Lichten 36 Fuß war und fügte an solche, mittelst gerader Linien 3 Kabinette in sehr gedrückter elliptischer Form usw. Alles wurde so zierlich, grotesk und seltsam, dass der König dieses Gebäude nachher seinen Affensaal nannte. Er ließ auch dieserhalb die drey Ansichten der Decke bey den Palmbäumen wirklich mit allerley Arten von Affen bemalen (vom Hofmaler Hubert), dergleichen denn auch an der gewölbten Decke des runden Saales angebracht werden mussten (Abb. 84). [Affen und

Papageien sind, wie im Abschnitt „Ornament“ erwähnt, beliebte Haustiere in der Rokokozeit; daher treten ihre Abbildungen vielfach in der damaligen Dekoration auf. Auf der Terrasse von Sanssouci, im westlichen Halbrund, neben dem Bildwerk der Kleopatra, liegen ein Äffchen und ein Papagei begraben]. Innenher erhielt der runde Hauptsaal einen Fußboden von weißem italienischen Marmor, die Wände ringsherum aber einen Ueberzug von Gipsmarmor. Die drey Kabinette bekamen eichene Fußböden und Lambris, wurden übrigens mit gemahltem sinesischen Seidenzeuge, den man Pecking nennt, ausgeschlagen, und mit Sopha's versehen, die nach den schiefen Ecken und Rundungen eingerichtet waren. — Mit dem Entwurfe zu Verzierung der runden Saalwand, welche ganz in sinesischem Geschmacke sein sollte, hatte sich Büring etwas verspätet und dem Könige dauerte die Zeit zu lange. Daher genehmigte der König den in der Geschwindigkeit vom Bildhauer Müller gefertigten Entwurf. Dieser bestand aus Tischfüßen, Spiegelrahmen, Wandleuchtern und Konsolen zu Aufstellung Sinesischen Porzellains, ganz in damaligen französischem Geschmack. Es kann also nicht fehlen, dass der Kontrast des Aeußerlichen und Innerlichen sehr auffallend seyn muss, ob es schon der König mit größtem Bedachte zugelassen haben mag, damit es in der Folge mit Recht den Nahmen behalten möchte: der Affensaal.“ Erst nach dem siebenjährigen Kriege, am 30. April 1764, konnte der königliche Bauherr das bereits 1757 vollendete Lusthaus mit einem Gastmahle einweihen. Da hier später nach der Sitte des damaligen Hofes öfters gespeist wurde, ließ der König in einiger Entfernung das jetzt noch erhaltene kleine Küchengebäude auch in Anklängen an die östliche Baukunst errichten. Büring mußte dazu auch eine Zeichnung machen, die genehmigt wurde. Das Häuschen bekam eine Länge von 32 Fuß, eine Breite von 18 Fuß, eine Türe, vier Fenster mit sechs eingebogenen Seiten und Pilaster mit schlangenförmigen Verzierungen nebst Blumen, die nach der Natur gemalt waren (Manger II Seite 266). Auf dem Dache hockende Pagoden nickten im Winde mit den Köpfen, und der als Windhaube auf dem Schornstein angebrachte Drache drehte sich. Leider

sind diese grotesken Zutaten, da sie aus Weißblech gehämmert waren und leicht rosteten, der Zeit zum Opfer gefallen. Vor wenigen Jahren wurde vom Hofbaurat Wittig eine Instand-

Abb. 85. Sog. indische Tempel im Hofgarten zu Veitshöchheim bei Würzburg.

setzung des japanischen Pavillons oder vielmehr Lusthauses und der ihn schmückenden phantastisch kostümierten Figurengruppen vorgenommen. Leider konnte die auf kaum erkenn-

bare Spuren verwitterte Vergoldung an den Palmbäumen und dem Blattwerk des Sockels mangels der dafür nötigen, sehr erheblichen Geldmittel nicht wieder erneuert werden; es würde das Bauwerk sonst der Schilderung Büschings nahe kommen, der es Seite 98 den „inwendig und auswendig vergoldeten chinesischen Palast“ nennt.

Wie kleine zierliche Verwandte dieses Bauwerks nehmen sich die beiden „indischen Tempel“ im Königl. Hofgarten zu Veitshöchheim bei Würzburg aus, der durch den feinsinnigen und kunstverständigen Fürstbischof Adam Friedrich Graf von Seinsheim (1755 bis 1799) angelegt wurde. Dieser Garten ist nicht nur eine der wenigen ohne Änderungen und ohne Zutaten aus der heiteren Rokokozeit auf uns überkommenen Gartenanlagen; er verdient auch außerdem Beachtung, weil in ihm eine christliche Weltanschauung in antiker Gewandung versinnbildlicht wird. Hier wie in Sanssouci naturalistsiche Palmenstämme als tragende Bauglieder, hier wie dort, nur kleiner, ein baldachinartiges Dach mit krönender Spitze, nach chinesischer Art (Abb. 85). — —

Ermuntert durch die erzielten Erfolge auf dekorativem und rein architektonischem Gebiete und förmlich gezwungen durch die in Übertreibungen ausartende Modesucht kamen die Architekten zuguterletzt noch auf den Gedanken, geradeswegs die vielgeschossigen Türme der Pagoden[1]) als Vorbild zu gebrauchen und sie, so gut es ging und passen wollte, nachzuahmen. Sie sollten keinem anderen als einem wesentlich dekorativen Zwecke dienen. Es war ja ausgeschlossen, ihnen eine Bestimmung wie in ihrer Heimat zu geben. Die Idee zu ihrer Errichtung hing eng mit der Einführung der englischen Gartenkunst zusammen. Gleichwie ostasiatischer Kunstgeschmack die ganze westliche Kultur mit Beschlag belegt hatte, übernahm man auch mit der Zeit die Schöpfungen japanischer Gartenbauweise mit ihren Mitteln, verschiedene Arten von Landschaften zu erzeugen. Die Engländer,[2]) vor allen anderen

1) Die Etagenbauten vergegenwärtigen die buddhistischen Himmel.

2) Führer dieser Richtung war der Architekt William Chambers (geb. zu Stockholm 1727, gestorben 1796).

Nationen, griffen diese zunächst fremdartig anmutende, aber überaus reizvolle Gartenkunst auf. Tempel, Lusthäuschen, Ruhebänke, Felsmassen, Gestein usw. wurden, untermischt mit Baumgruppen, der Landschaft und dem Gelände ent-

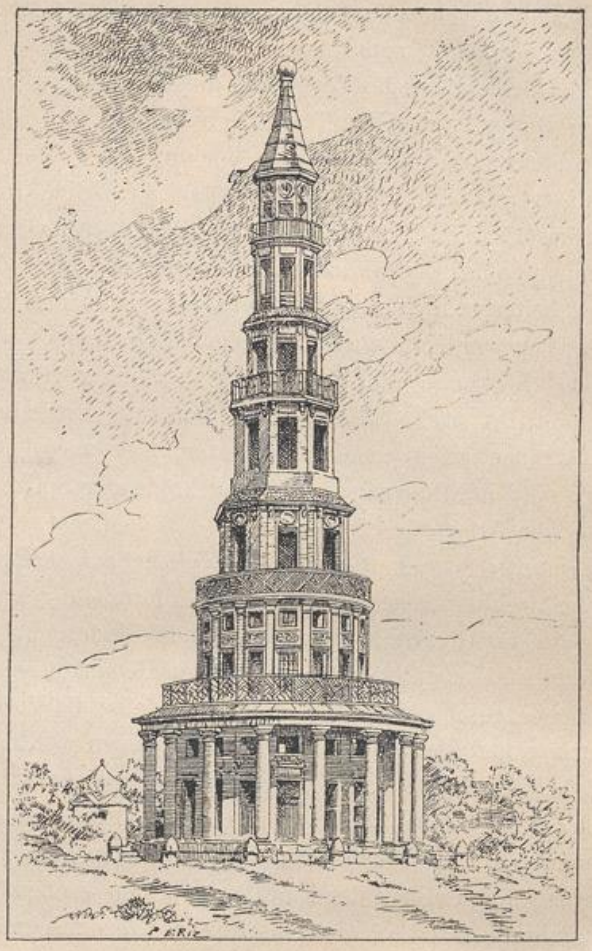


Abb. 86. Turm in Chanteloup an der Loire (Frankreich).

sprechend, in den englischen Gartenanlagen verteilt; allerdings nicht in schablonenmäßiger Nachahmung japanischer Gärten, wohl aber in der bewußten Absicht, der architektonisch steifen Gartenkunst des Barock und Rokoko ein Ende zu bereiten. Das geschah gegen das letzte Drittel des

18. Jahrhunderts und zwar mit größerem Erfolge, als man es sich heute denkt. Bald reckten in diesen der Umgebung angepaßten und der Natur förmlich abgelauschten „englischen Gärten“ Pagoden ihre mehrgeschossigen Turmbauten empor; so einer in Het Loo in Holland. Ein zweiter erhob sich in Chanteloup an der Loire auf einer Besitzung des Herzogs von Choiseul (siehe Abb. 86). — Im Gegensatz zu den anderen war dieses ein massives Bauwerk. Choiseul, der Günstling der Pompadour, verlor nach deren Tode 1764 die Gunst des Königs Ludwig XV. durch den Einfluß von dessen neuer Mätresse Dubarry, der Choiseul offen seinen Widerwillen zeigte. Er wurde am 24. Dezember 1770 entlassen und verhaftet, weil er zu einem Rachekrieg gegen England anstachelte, durfte sich aber auf sein reizendes Schloß Chanteloup begeben, wo er dann fast fürstlich Hof hielt. Später gestattete Ludwig XVI. bei seiner Thronbesteigung ihm (1774) wieder nach Paris zurückzukehren und bei Hofe zu erscheinen. Dufort de Cheverny spricht in seinen Memoiren (1. Band S. 417) von dem Monument jener Pagode, welches er besuchte, als es noch ganz neu war. Er sagt dort: „Der Herzog von Choiseul war sehr empfänglich für die Teilnahme, welche ganz Frankreich ihm in seiner Verbannung bewiesen hatte. Er kam auf den Gedanken, eine Pagode von erlesenem Geschmacke in Chanteloup errichten zu lassen; das ist eine Art chinesischer Obelisk, mit einer betretbaren Treppe innen, die allein durch das dicke Mauerwerk getragen wird und aus Steinen, einer auf dem anderen, zusammengesetzt ist. Man sah dort Marmorflächen, auf welchen die Namen aller derjenigen eingraviert waren, welche ihn besucht hatten. Diese Narrheit, die er anfangs für die Kleinigkeit von 1000 Louis zu befriedigen hoffte, kam ihm auf mehr als 40 000 Taler zu stehen, was er allerdings nie eingestand.“ (Henri Havard, Dictionnaire de l'ameublement, Bd. 4, S. 7.)

Auch Potsdam hat seine Pagode. Friedrich der Große ließ den sogenannten Rehgarten vor dem Neuen Palais nach englischem Vorbilde einrichten und 1773 unweit des Belvedere auf dem Klausberge „zur Probe“ eine Pagode bauen. Der Vorschlag des Gärtners Werle, auf jenem Klausberge einen Weingarten anzulegen, gab dem Könige den Ent-

schluß, ein Winzerhäuschen in Form eines japanischen Turmes erbauen zu lassen.[1]) Es ist das sogenannte Drachen-

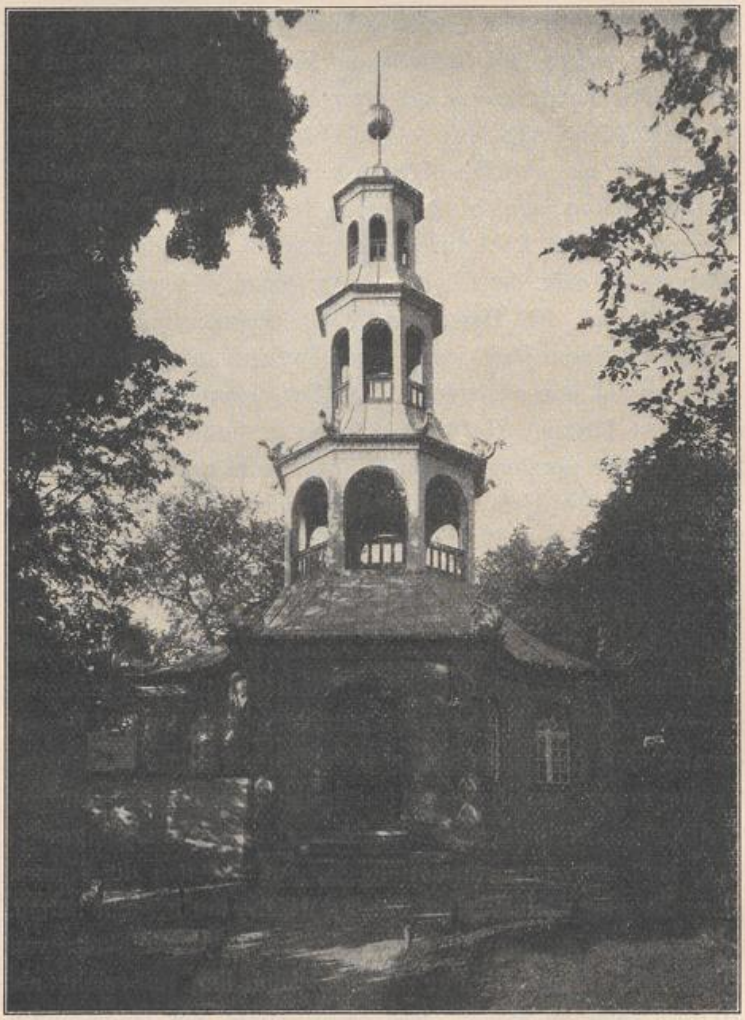


Abb. 87. Das Drachenhäuschen nahe dem Belvedere auf dem Klausberge bei Potsdam.

häuschen, so benannt nach den auf den Dachecken zur Verzierung angebrachten acht größeren und acht kleineren

1) Siehe auch J. D. F. Rumpf, Berlin und Potsdam, 1803, zweites Bändchen, Seite 94.

Drachen, „die nebst zwei und dreißig größeren und kleineren Quasten bunt bemahlt und zum Theil mit Vergoldung versehen wurden“ (vgl. Abb. 87).[1]) Manger (Band II, 342 bis 343) beschreibt das Bauwerk als „ein achteckiges (unten massives) Häuschen von ein und dreißig Fuß im Durchschnitte“, es sei 1770 in „sinesischem“ Geschmacke angelegt, irrt sich aber in bezug auf die Anzahl der Stockwerke, die er auf acht angibt. Es mag überraschen, Friedrich den Großen im Fahrwasser englischen Geschmacks zu finden; denn die englische Regierung hatte im siebenjährigen Kriege hinter den Kulissen franzosenfreundliche Politik getrieben. Friedrich ließ sich, wie einst durch die Schwärmerei für Porzellan, jetzt durch die Eigenart der neu aufgekommenen englischen Gartenbaukunst einnehmen. Bevorzugte er doch auch in seinen letzten Regierungsjahren den Engländer Inigo Jones bei seinen größeren, architektonisch bedeutenderen Bauwerken. Irgend eine politische Absicht, wie es einzig und allein bei dem Bau des Neuen Palais der Fall gewesen war, verband er damit nicht. Die Errichtung von Türmen inmitten der Anlagen stand eben in unmittelbarem Zusammenhange mit der Vorliebe für englische Gartenbaukunst. Dieses Drachenhäuschen ist von Friedrich dem Großen auch nur um seiner Fremdartigkeit und Eigenart willen geschaffen worden. „Lange blieb es unbesetzt und war daher durch die Witterung und durch diebische Hände“, wie Manger erzählt, „in großen Verfall gerathen, bis es endlich ganz neuerlich Reparatur und einen Bewohner erhalten hat.“ Eine weiter wirkende Kunstrichtung hat das Häuschen ebensowenig hervorgerufen als die übrigen Bauten dieser Art an anderen Höfen, von denen zunächst auf das verhältnismäßig umfängliche Bauwerk im „Englischen Garten“ bei München hingewiesen werden soll (Abb. 88). Dieses ist ganz aus Holz und gleicht daher einer Pagode in konstruktiver Hinsicht am meisten. Die Bauabteilung des königlich bayrischen Oberhofmeisterstabes (Hofoberbaurat Handl) teilte mir unter dem 14. März d. J. (1908) mit, daß in den dortigen Akten Geschichtliches über die Entstehung des chine-

1) Aufgenommen von Hofbaurat Wittig.

sischen Turmes nicht enthalten sei, hatte aber die große Gefälligkeit hinzuzufügen, was der Kreisarchivar Johann

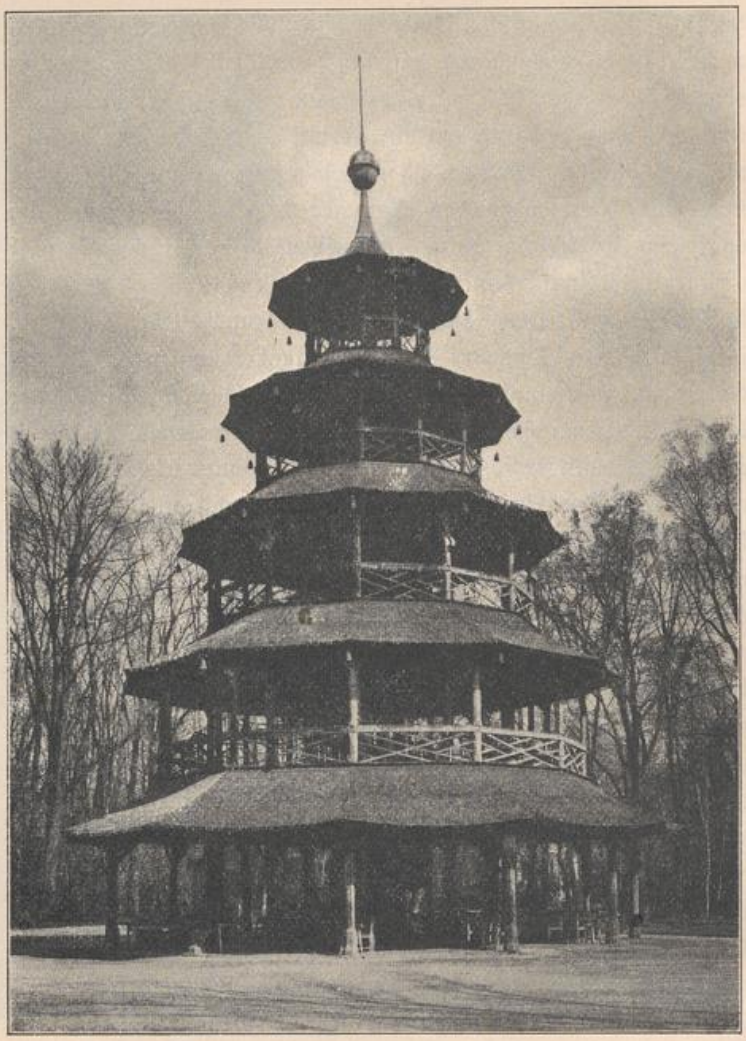


Abb. 88. Der chinesische Turm im Englischen Garten bei München.

Mayerhofer in seiner Geschichte des Englischen Gartens (Jahrbuch für Münchener Geschichte, Jahrgang III, Bamberg 1889, S. 13) erwähnt: „Am 29. April 1791 war der

sogen. Rumfordsaal[1]) (neben dem chinesischen Turme), dessen Bestimmung war, Offizierstafeln darin abzuhalten, fertig, und seine Einrichtung verschlang 4000 fl. Seine Solidität muß aber zu wünschen übrig gelassen haben, denn im August desselben Jahres war schon wieder eine Reparatur daran notwendig und hierfür sowie für die Eindeckung des nach Zeichnung des Baumeisters Joseph Frey errichteten Chinaturms waren 1000 fl. erforderlich. Gleichzeitig waren auch die von Johann Bapt. Lechner aufgeführten, im Chinastil gehaltenen Wirtschaftsgebäude daneben zur Vollendung gelangt. Es ist ein längliches Viereck, dessen vier Winkel in ebensoviele viereckige kurze Türme auslaufen, in deren jedem sich zwei Zimmer übereinander befinden. Die Zwischenräume der Türme auf beiden längeren Seiten sind offene, mit Geländer versehene Korridors, und zwischen den Ecktürmchen auf der vorderen kürzeren Seite befindet sich der Eingang in das Haus. Es ist ein niedliches Gebäude, das mit dem kräftigen Stil, der es auszeichnet, viel Anmut verbindet (Skizze des neu angelegten englischen Gartens oder Theodor-Parkes zu München 1793)". — Lipowsky erwähnt in seinem geschichtlichen Text zu den Ansichten des Englischen Gartens in München[2]): „Auf großem freiem Platze wurde in desselben Mitte ein chinesischer Turm aus Holz gezimmert, erbauet, auf dessen Etagen eine breite Treppe führt, die bequem zu besteigen ist und von welchem man nicht nur den Englischen Garten übersieht, sondern auch die Stadt München mit ihren Umgebungen." — Franz Trautmann schließlich schreibt in seiner Abhandlung über die altmünchener Meister Band 1 S. 23 des Jahrbuches für Münchener Geschichten: „Baumeister Josef Frey gest. 1812 hat den chinesischen Turm nach seiner Zeichnung aufgeführt". Wenn auch das Verdienst der Anregung zum Bau des Englischen Gartens (1789 bis 1793) dem General-

1) Rumford, ein geborener Amerikaner, trat 1784 in bayrische Dienste und wirkte für die Organisation der Armee, verbreitete den Anbau der Kartoffel und tat viel zum Wohl der Armen (Rumfordsuppe). Er ist auch einer der ersten Vertreter der mechanischen Wärmetheorie usw.

2) Nach der Natur gezeichnet und in Kupfer geätzt von C. Lebschée, München 1829.

major der Kavallerie Chevalier von Tompson, Reichsgrafen von Rumford (unter der Regierung des Kurfürsten Karl Theodor von Bayern) zuerkannt werden muß, so darf der Name des eigentlichen technischen Schöpfers des Gartens nicht verschwiegen werden. Es ist der Landschaftsgärtner Friedrich Ludwig Sckell[1]) (1750 bis 1823), der als eigentlicher Begründer und Bahnbrecher der Gärtnerei im „englischen Stil" in Deutschland angesehen werden muß.[2]) Ihm ist in Würdigung seiner Verdienste im Bereiche seiner eigenen Schöpfung ein Denkmal gesetzt worden. Heute bietet der Englische Garten mit seiner Fülle von Schatten unter den prächtigsten alten Bäumen und den von der Isar in zwei Kanälen durchströmten kühlen Wassern erfrischende Spaziergänge. In seiner Mitte steht noch als wackerer Zeuge der ehemaligen größeren Anlage jener fünfgeschossige Holzturm, unter dessen schützenden Dächern Kaffee, Tee, Schokolade eingenommen werden können — noch die sinnvollste Bestimmung für ein solch exotisches Bauwerk. Daß er die weitere Bestimmung als Aussichtsturm erhielt, liegt miteinbegriffen in seiner nach der Höhe entwickelten Gestalt, die den Baumeister zum Einbau einer Treppe zwang, schon um die einzelnen Stockwerke leicht zugänglich zu machen. Was sonst die Übereinstimmung mit den Holztürmen Japans betrifft, so sei erwähnt, daß man sich hier bemüht hat, die Dachflächen einigermaßen hohl schwingen zu lassen, die Ecken der Traufkanten ein wenig zu heben, die Brüstungsgitter nach Art der japanischen mit gekreuztem Lattenwerk zu versehen und den Eindruck des Echten noch durch die Aufhängung von Glöckchen an den Gratenden zu erhöhen. Die oberste Spitze ist auch hier, nicht wie in Japan mit den üblichen neun Bronzeringen und dem „Dampfrahmen" geziert, sondern wie beim Drachenhäuschen in Potsdam mit einem dicken kugelartigen Turmknopf. Die stützenden, die

1) Beiträge zur bildenden Gartenkunst (München 1818, 2. Aufl. 1825).

2) Sckell wurde zur Zeit Kurfürst Max Josephs IV., um 1773, zu Brown und Chambers nach England gesandt, um dort neben der Gartenkunst die englische Architekturauffassung zu studieren.

Dächer tragenden Stiele sind nach den Grundsätzen des abendländischen Holzbaues angeordnet; die mangelhafte Konstruktion der Japanischen Turmbauten mit den auf den Sparren aufsetzenden Stielen der oberen Stockwerke hat man hier klugerweise nicht nachgeahmt. — —

Der Führer der neuen Richtung im Gartenbau Chambers hatte selber neben anderen chinesierenden Baulichkeiten auch einen Pagodenturm im Garten von Kew bei Richmond i. J. 1763 erbaut, der zu dem Schlosse der Witwe des damaligen Prinzen von Wales Augusta gehörte. Er war demnach der Vorläufer für die bereits genannten. Nach dem Geschmacke der auf Nachahmungen eingeschulten Zeit lagen in jenem Garten bunt verstreut Bauten aller bedeutendsten Kunstepochen, besonders des Altertums und des Orients. Da gab es einen Sonnentempel, ein Theater, eine Alhambra, eine Moschee, eine sog. gotische Kathedrale, ein Haus der Arethusa, ferner eine Fasanerie mit chinesischem Pavillon, das Haus des Confuzius, jene Pagode und anderes mehr; es durfte auch eine künstliche Ruine nicht fehlen und den Ausklang des Ganzen bildete eine „Wildnis“. Die eigentliche Triebkraft für die Schaffung solch ausgedehnter Anlagen ist die Rückkehr zur Natur und zur Antike in der Kunst. Wie vorher schon eingehend besprochen, fand man aber keine Kraft zu selbständiger Schöpfung; daher gähnt dem Beschauer aus diesen Bauten öde, nüchternste Trockenheit, Anmutlosigkeit und Leere entgegen. Man hätte von Chambers, wenigstens bei den Entwürfen für die chinesischen Bauten, mehr Echtheit, mehr künstlerischen Schwung und Reife erwarten dürfen. Er brauchte nicht wie seine Kollegen auf dem Kontinent nach Vorlagen und Bilderbüchern zu suchen; er war ja selbst in China gewesen, hatte in Kanton Aufnahmen gemacht und bei deren Veröffentlichung ausdrücklich hervorgehoben, daß alle bisherigen Wiedergaben der Bauten des Ostens unzureichend wären und der Wirklichkeit nicht entsprächen.

Ein Blick auf seine chinesischen Bauten in Kewgarden enttäuscht daher. Nur eine Entschuldigung gibt es für ihn, er war das Kind seiner Zeit — der Zeit der kunstlosen

Aufklärung, der Zeit, wo die Ruine als Architektur verwertet ward. Chambers verteidigt in seinen Werken vom Standpunkte des Nachahmers den Wunsch des Abendlandes nach Chinoiserien in den Gartenanlagen. „Man verlangt manchmal chinesische Kompositionen", sagt er, „und in gewissen Fällen ist es richtig sie zu schaffen. Aber im allgemeinen paßt die chinesische Architektur nicht für Europa; indessen in den Parks und in den Gärten, deren Ausdehnung eine große Mannigfaltigkeit erfordert, kann man sie schon anwenden. Die Geschichte lehrt uns ja auch, daß Hadrian, der selber Architekt war, auf seinem Landsitz in Tivoli einige Gebäude im Stil der Ägypter und anderer Völker hätte ausführen lassen. Ich betrachte sie, als die Nippes in der Architektur. Und wenn in den Kuriositätenkabinetten Nippessachen einen Platz finden, kann man auch die chinesischen Bauten unter die Kompositionen eines besseren Genres mischen."

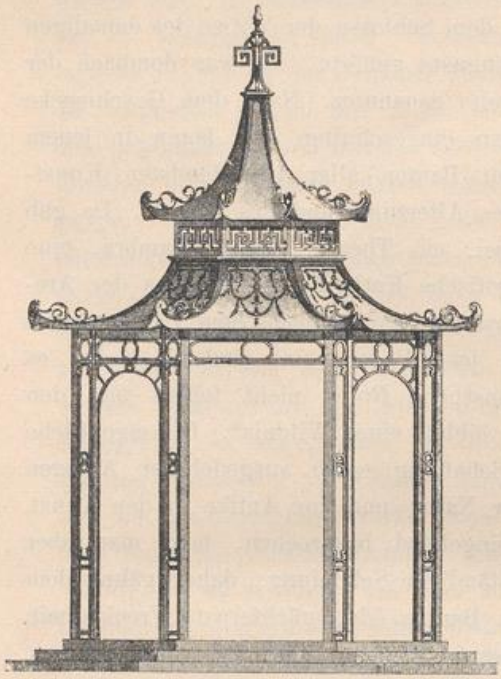


Abb. 89. Ting in der Fasanerie, Kew Garden. England.

Chambers gibt in seinen Bauten leider keine Kopien buddhistischer Tempel; das wäre vom Standpunkt des Baukünstlers sicher die bedeutendere und für den Kontinent damals eine mehr vorbildliche, einflußreichere Leistung gewesen, — unter jenen eigenartigen Umständen nämlich, wo es im wahrsten Sinne des Wortes ein Kunststück gewesen wäre, die Konstruktionen und die architektonische Ausgestaltung

den Japanern einmal nachzumachen. Zum Lobe der mit ähnlichen Entwürfen betrauten Baumeister Frankreichs und Deutschlands ergibt ein Vergleich denn auch glücklicherweise, daß sie bei der Nachahmung chinesischer Bauwerke eine anerkennenswerte Selbständigkeit entwickelt haben und dabei nicht in äußere Abhängigkeit von Chambers geraten sind. — In dem Werke über Kewgarden interessieren dennoch, indessen mehr aus kunstgeschichtlichen Gründen als aus architektonischen, an chinesischen Bauwerken folgende: Die Fasanerie. „Sie ist von ovaler Grundfigur (125:156 engl. Fuß), das Innere ein Wasserbassin, das von einer Reihe von Käfigen für chinesische und tatarische Fasane umgeben wird. Mitten im Wasser steht ein Pavillon von ungleichmäßiger, achteckiger Form, gezeichnet in Nachahmung eines chinesischen offenen Ting“ (1760). (Abb. 89.)

„Am Ende des Sees und nahe dem Äolustempel liegt ein achteckiges chinesisches Bauwerk von zwei Geschossen; vor einigen Jahren (vor 1763) nach Zeichnungen von Mr. Goupy ausgeführt. Es wird gewöhnlich das Haus des Confucius genannt. Das untere Geschoß hat ein Zimmer und zwei Nebengemächer. Das obere ist ein kleiner Salon mit reizender Übersicht über See und Garten. Seine Wände und Decken sind mit grotesken Ornamenten bedeckt und kleinen Gegenständen, die sich auf Confucius beziehen, und von der christlichen Mission in China herrühren. Das Sopha und die Stühle sind mit Gobelinwebereien bezogen“ (Abb. 90).

Die Pagode. „Die Grundfigur ist ein Achteck, 49 Fuß im Durchmesser. Seine Höhenentwicklung wird von zehn Prismen gebildet, gleich den 10 Geschossen des Bauwerks; deren unterstes hat 26 Fuß im Durchmesser und 18 Fuß Höhe; das zweite 25 Fuß zu 17 Fuß usw. Das 10. Geschoß ist 17 Fuß im Durchmesser und mit dem Dache 20 Fuß hoch; so daß die ganze Konstruktion von der Basis bis zur Spitze der Blume 163 Fuß mißt. Jedes Geschoß endigt mit einem ausladenden Dache nach chinesischer Art und dieses ist mit Eisenplatten bedeckt, die in verschiedenen Farben lackiert sind. Alle Ecken sind mit großen Drachen, 80 an der Zahl, geschmückt und diese mit verschiedenfarbigen

Glasuren überzogen. Das ganze Ornament auf der Spitze ist vergoldet. — Das Bauwerk wurde wegen des Druckes aus äußerst harten Ziegeln aufgeführt; es ist aber nicht der kleinste Riß im ganzen Mauerwerk entstanden, ungeachtet seiner großen Höhe und der Schnelligkeit des Aufbauens. Aussichten eröffnen sich beim Hinaufsteigen auf der mitt-

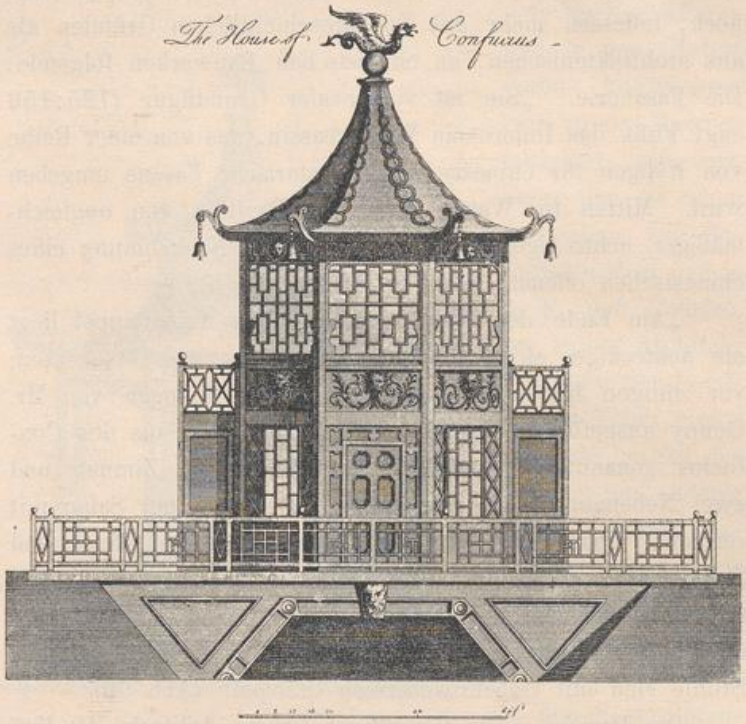


Abb. 90. Das Haus des Confucius über einer Brücke. Kew Garden.

leren Treppe und von der Spitze hat man eine Rundsicht nach allen Seiten bis zu 40 Meilen (engl.) Entfernung über ein blühendes, anmutiges und abwechslungsreiches Land" (Abb. 91 u. 92). — —

Als die letzten Ausläufer dieses unter der Einwirkung der Kultur des 18. Jahrhunderts befangenen Geschmacks sind noch zwei Bauten im Garten von Monbijou in Berlin und dann das kleine chinesische Teehäuschen (Abb. 93) im Parke

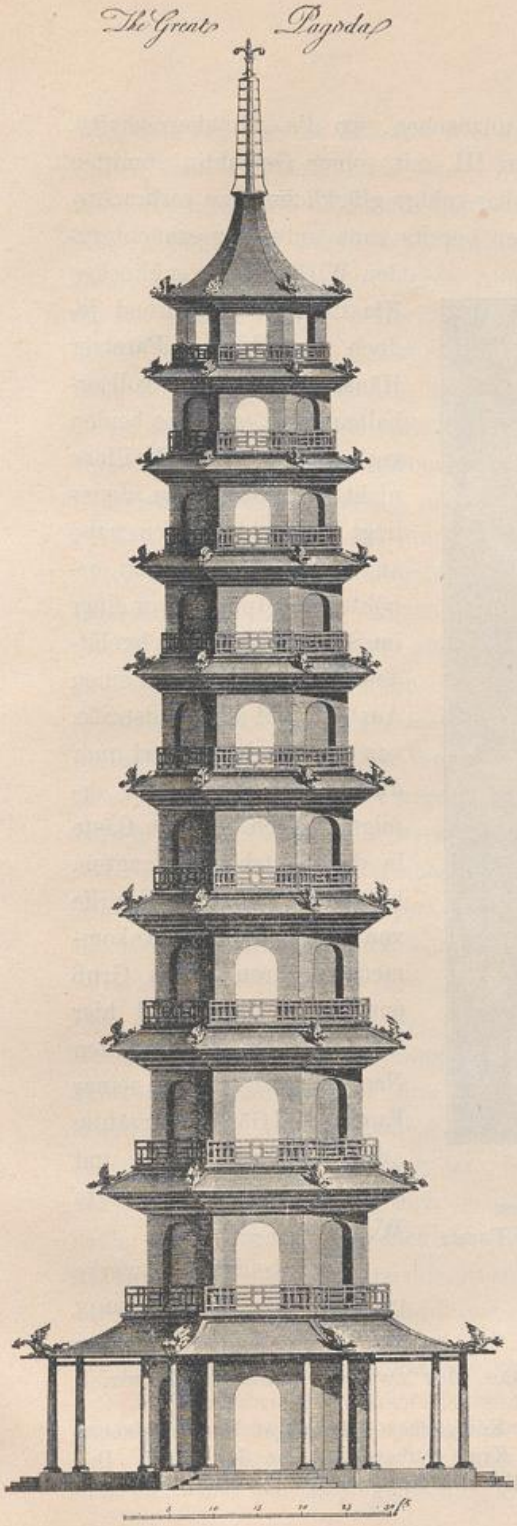


Abb. 91. Pagode in Kew Garden. Ansicht.

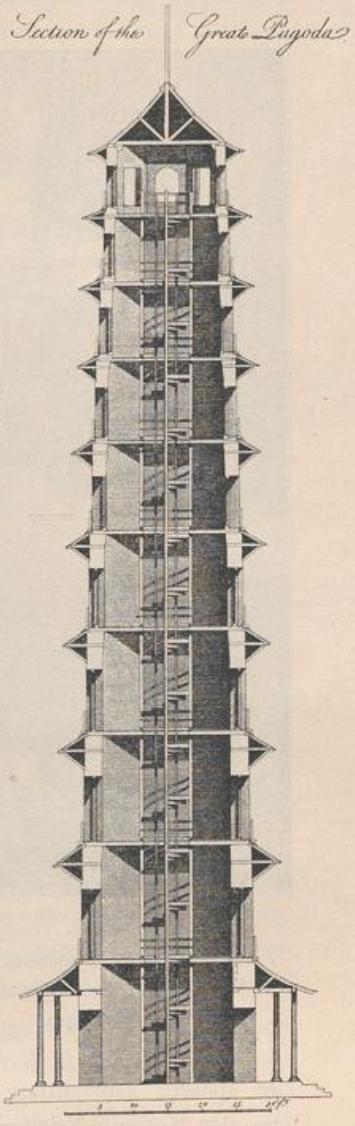


Abb. 92. Pagode in Kew Garden. Schnitt.

des Gutes von Paretz[1]) anzusehen, wo die „Gutsherrschaft", König Friedrich Wilhelm III. mit seiner Gemahlin inmitten einer blühenden Kinderschar ruhige glückliche Tage verbrachte. Alle drei Bauwerke stehen bereits ganz unter der ernüchternden Wirkung des englischen Klassizismus. Während jedoch das kleine Paretzer Häuschen noch pietätvoll erhalten wird, sind die beiden vorher genannten Pavillons nicht mehr vorhanden. Jenes liegt im Schloßgarten nahe an einem Teiche; sein erhöhter Standpunkt über einer im Stil der Zeit durchgebildeten „Grotte" gewährt einen Ausblick auf die Landstraße, von der her die Anfahrt quer durch blühende Felder erfolgte. Noch ehe die Gäste in dem Gutshofe anlangten, konnte die königliche Familie von hier aus den Ankommenden ihren ersten Gruß entbieten. Dann saß hier der König an sommerlichen Nachmittagen inmitten seiner Familie und Gäste, überzählte „sein blühend Glück" und sah „des Kornes bewegte Wogen" — — —.

Abb. 93.
Chinesisches Teehäuschen auf dem Königl. Schatullgut Paretz bei Potsdam.

Die beiden Bauwerke in Monbijou wie überhaupt die spätere Einrichtung des Schlosses und Gartens rühren von der Königin Friederike, der zweiten Gemahlin Friedrich

1) Paretz, Dorf und Königliches Schatullgut im preußischen Regierungsbezirk Potsdam, Kreis Osthavelland, an der Havel. Das Schloß wurde 1796 von Gilly neu erbaut.

Wilhelms II., der die Königin hier ganz nach ihrem Belieben walten ließ, aus dem Ende des 18. Jahrhunderts her. Daß diese Baulichkeiten bestimmt dagewesen sind, beweist einmal deren Erwähnung durch J. D. F. Rumpf auf Seite 141 [1]) und dann, unabhängig davon, deren Abbildung in zwei Stichen, die im Verlage von Joh. Merino erschienen sind. Sie heißen dort: „Das japanische Lusthaus und das chinesische Lusthaus im Königlichen Garten zu Monbijou". Rumpf erzählt: „Der bei Monbijou sich befindliche Garten ist von der jetzt verwittweten Königin, sowohl durch Ankauf verschiedener Grundstücke vergrößert, als durch Anlage neuer englischen Partien sehr verschönert, und mit einem auf chinesische Art gearbeiteten Gitter umgeben worden. Man siehet darin Blumenbeete, schattige Alleen, verschiedene Tempel, Lust- und Ruhehäuser, in einer geschmackvollen Mannigfaltigkeit abwechseln. — — — Auch ist ein hölzernes chinesisches Gebäude mit 20 Thüren [2]) merkwürdig, das mehrere kleine Zimmer enthält, die durch Wegnehmung der inneren Wände zu einem Saale eingerichtet werden können. Ferner ein kleiner Felsen von Feldsteinen, worin zwei Brunnen sind. Ein Pavillon mit einem chinesischen Glockenspiele. Ein Schauspielhaus." — Diese knappe Schilderung ergibt keine bestimmte Vorstellung von der architektonischen Erscheinung der Baulichkeiten, wohl aber tun dies die beiden Abbildungen.[3]) Das japanische Gebäude aus Holz (Abb. 94) war auf das Achteck mit einer Seitenlänge von schätzungsweise 3 m komponiert und bestand aus zwei Geschossen mit einem laternenartigen Aufsatz darüber, den wiederum eine hohe mit Metallringen verzierte Spitze, wie bei den Pagoden, krönte. Im Erdgeschosse lehnten sich an das mittlere Achteck vier nach den Diagonalen gerichtete Zimmer an. Über diese letzteren und die sich aus der Kreuzesform des Grundrisses ergebenden offenen Zwischenräume breitete sich ein weiter

1) Rumpf, Berlin und Potsdam 1804.

2) Wahrscheinlich 8 äußere Türen oben, 8 äußere und 4 innere das mittlere Achteck abschließende Türen unten.

3) Mit Genehmigung des Direktors des Hohenzollernmuseums Prof. Dr. Seidel hier wiedergegeben.

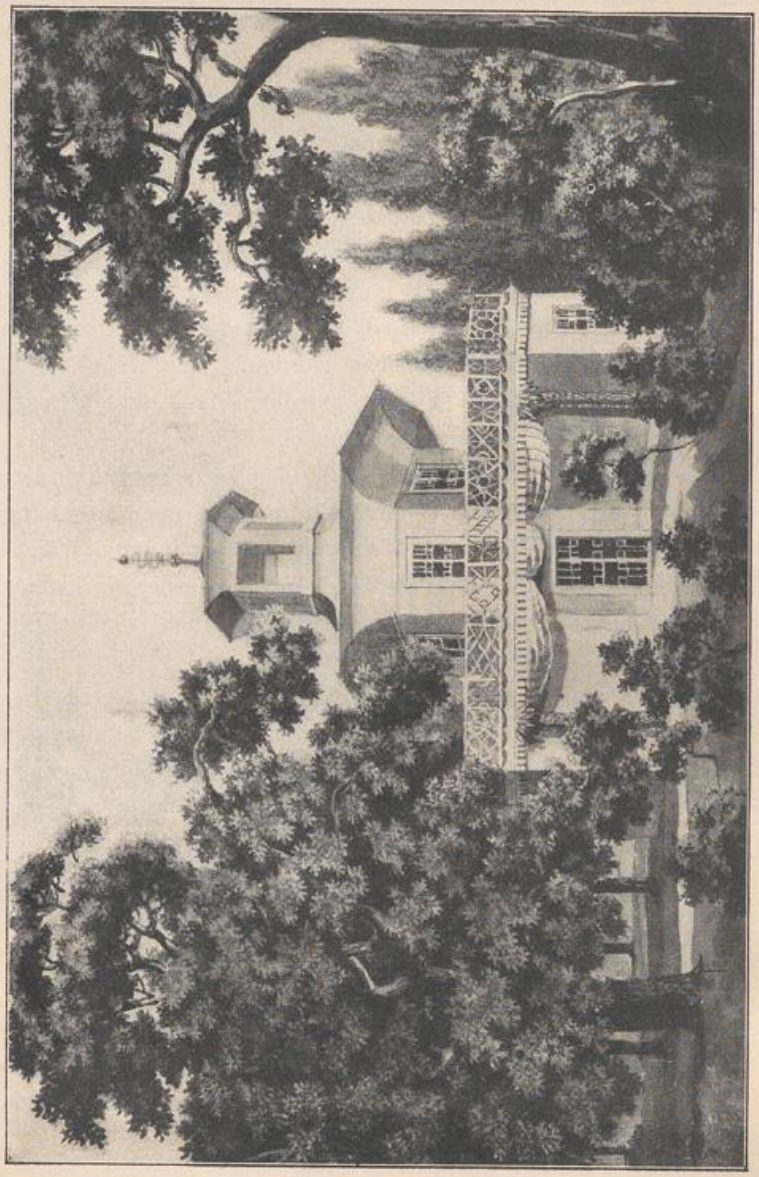


Abb. 94. Das japanische Lusthaus im Park von Monbijou in Berlin, mehrere kleine Zimmer enthaltend.

Abb. 95. Das chinesische Lusthaus im Park von Monbijou in Berlin mit einem Glockenspiel auf der Spitze.

Altan, dessen Tragfähigkeit durch die Aufstellung von je zwei festen Holzstützen in der Art der beliebten Palmbäume zu beiden Seiten der vorspringenden Zimmerchen erhöht wurde. Die Dauerhaftigkeit dieses Baues kann trotz der stark ausladenden hohlgeschwungenen Gesimse der achteckigen Aufbauten doch keine große gewesen sein, da die ganze Fläche des Altans der Witterung vollkommen preisgegeben war. — Ob auch der Unterbau des Pavillons mit dem chinesischen Glockenspiele aus Holz gewesen ist (Abb. 95), kann aus der Art der Zeichnung nicht erkannt werden. Immerhin wäre die Ausführung des Baues ganz in Holz denkbar. Der aus acht Palmensäulen bestehende Aufbau, der schätzungsweise 5 bis 6 m Durchmesser gehabt haben mag, wurde durch einen etwa 1 m breiten Umgang abgeschlossen, zu welchem ein rampenartiger Aufstieg hinaufführte. Die Geländer scheinen aus Rohr gefertigt gewesen zu sein, das hohl geschwungene spitze Dach aus Metall, mit deckendem Anstrich darüber. Das ganze Bauwerk krönte ein baldachinartiges, im Winde schwingendes Gestell, an dem eine große Zahl klingender Glöckchen, auf Fäden gezogen, zu einer dekorativen Gruppe vereinigt waren.

Schließlich soll hier nicht vergessen werden das bekannte königliche Lustschloß La Favorita (Abb. 96), das, umgeben von zahlreichen Villen des italienischen Adels, nahe bei Palermo am westlichen Fuße des Monte Pellegrino liegt. Dieser prächtige Landsitz wurde unter Ferdinand IV. (1759 bis 1825), einem spanischen Bourbonen, errichtet. Von seiner Plattform genießt man eine herrliche Aussicht. Er gilt als in chinesischem Stil durchgebildet. Die Spitze des aus der Baumasse hervorragenden Pavillons zeigt denn auch zweimal hintereinander das Schirmmotiv; der kreisförmige, auf Säulen ruhende Vorbau hat ein Gesims mit jedesmal über den Säulen aufgekippten Ecken, und die Geländer sind mit chinesierendem Stabwerk versehen. Indessen machen sich auch Anklänge an die im Lande eingebürgerte maurische Kunst bemerkbar. — —

Alles, was nicht mehr aus dem Zeitgeist des 18. Jahrhunderts heraus, sondern im Laufe des 19. Jahrhunderts

etwa noch an Nachahmungen des Ostasiatischen auf dem Gebiete der Architektur geleistet ist, fällt nicht mehr in den Rahmen dieser Abhandlung. Solche Bauten erscheinen uns ohne tieferen Inhalt, — wie eine Theaterdekoration. Doch mag ein solches Beispiel noch kurz Erwähnung finden. Es sind ein an und für sich hübsch ausgeführtes Häuschen und eine Brücke im Garten der Villa Pallavicini in Pegli bei

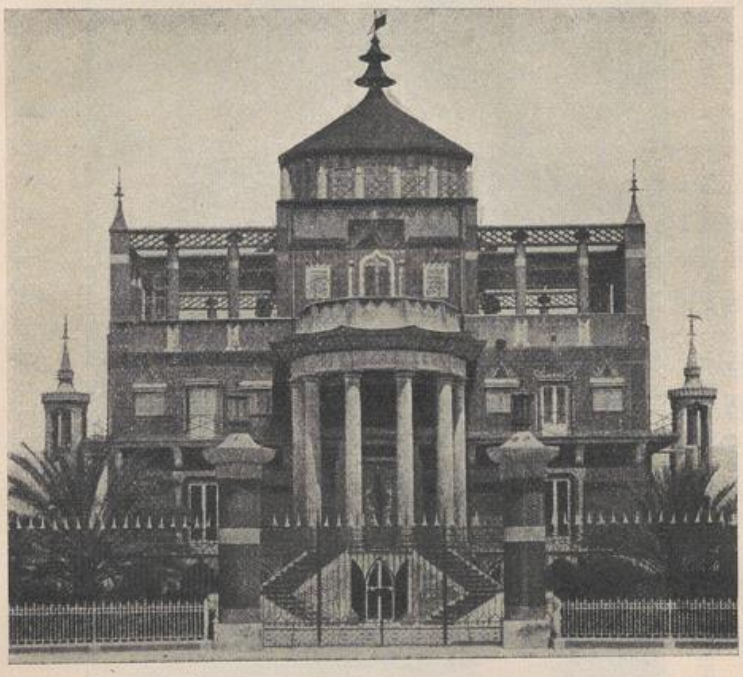


Abb. 96. La Favorita bei Palermo.

Genua aus dem Jahre 1837 (Abb. 97). Hier waltet nur die Laune des gartenbaulustigen Besitzers vor; in buntem Durcheinander stehen noch weiter eine mittelalterliche Burg, eine Tropfsteingrotte mit unterirdischer Wasserfahrt, ein Café, ein türkisches und ein pompejanisches Gartenhäuschen. Der charakterisierende Geschmack des 18. Jahrhunderts fehlt, hier ist das Chinesische zu einem kunstgeschichtlich und künstlerisch gleich wertlosen Ausstellungsgegenstand herabgesunken.

So endigt denn bereits gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts um die Zeit der französischen Revolution oder mit

dem Auftreten Napoleons ohne spätere merkbare Nachwirkung eine Bewegung in der Kunst des Abendlandes, die zwar die Fortentwicklung der traditionellen europäischen Kunst eine geraume Zeit lang in ganz bestimmte Bahnen ablenkte, sich

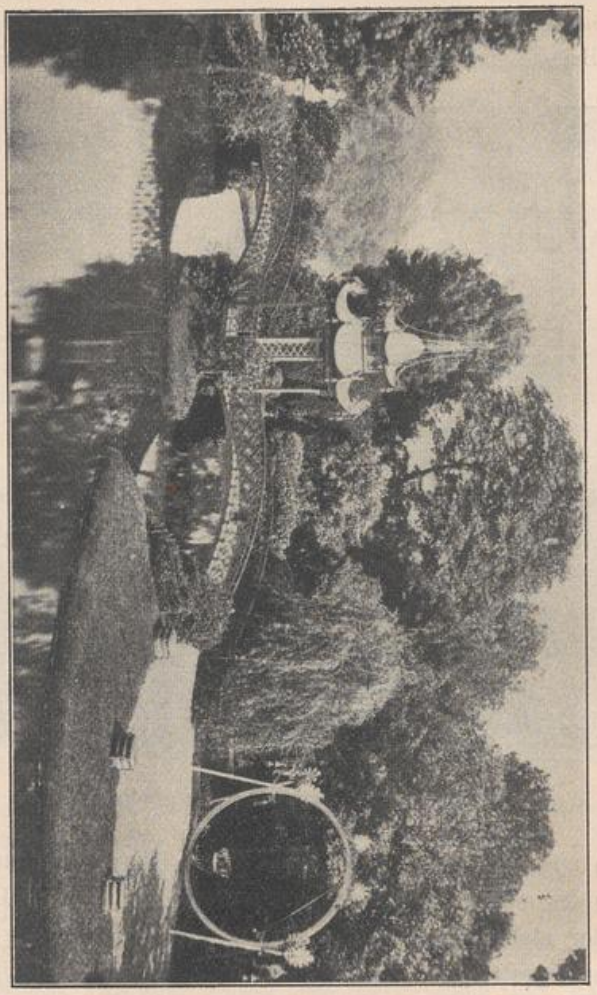


Abb. 97. Chinesische Brücke mit Pavillon im Garten der Villa Pallavicini in Pegli bei Genua.

aber nicht lebenskräftig und bedeutsam genug erwies, die alte Renaissancekunst und die Antike an ihrem Wiederaufleben zu verhindern. Es wäre eine irrige Annahme, zu glauben, daß die grobe Aufpfropfung der ostasiatischen Baukunst auf die europäische Kultur schließlich die Anregung zu einem

neuen Baustil hätte geben können. In der Zeit des Überschwanges mag man diesem Glauben gehuldigt haben. Dem ruhigen Beobachter konnte das schließliche Ende nicht zweifelhaft sein. Nie und nimmer hat die porträtmäßige Nachahmung, die schablonenhafte, gedankenlose Wiedererzeugung fremder Kunstwerke je den Fortschritt bedeutet, noch die andauernde Wertschätzung verbürgt; solches Verhalten bedeutete stets den Niedergang. So auch in diesem Falle. Die Bauten der Pagoden auf europäischem Boden sind nur eine Laune der Mode, die Ausstaffierungen ganzer Gemächer à la chinois in den Schlössern der Großen sind eine modische Spielerei gewesen. — Das, was dauernd geblieben ist und was fortwirkte, sind die Bestrebungen der Künstler, aus dem übernommenen Vorrat eine neue dem Geschmack und der Kultur des Abendlandes angepaßte Formenwelt zu schaffen; es war natürlich die kraftvollste Einsetzung des eigenen künstlerischen Könnens nötig, um etwas Neues zuwege zu bringen. — Weshalb ist das von jenen großen französischen Künstlern der Barock- und Rokokozeit geschaffene Ornament geblieben? woher haben sich jene reizvollen Architekturformen, die aus der Anregung des Ostens entstanden, erhalten? woher ist der englischen Gartenkunst bisher noch kein Abbruch geschehen? — in allen drei Fällen, um es noch einmal zu sagen, weil neue schöpferische Ideen auf Grund jener Anregungen ihre gewaltige bezwingende Wirkung ausübten.

* * *

So wenig die hier gegebenen Aufzählungen Anspruch auf Vollständigkeit machen dürfen, so erschien es doch lohnend, im Anschluß an die Herausgabe der Baltzerschen Werke das Augenmerk auf einige kunstgeschichtlich wichtige Vorgänge im Laufe des 18. Jahrhunderts zu lenken, die zu einer tieferen Würdigung der uns heute umgebenden Formenwelt führen können, deren äußere Erscheinung zwar allgemein bekannt ist, deren ursächliche Entstehung sich aber bisher nur Wenigen offenbart hat.

Hoffentlich trägt diese Abhandlung auch dazu bei, der Kunst des Rokoko vornehmlich in Deutschland eine gerechtere

Würdigung zu teil werden zu lassen und sie nicht als Entartung aufzufassen. Besitzt doch Deutschland gerade die künstlerisch reichsten Anlagen, welche der Stil überhaupt hervorgebracht hat. Sind doch gerade in Deutschland Werke von bezaubernder Vornehmheit entstanden — an farbiger Wirkung, an Reichtum der Stoffe und bewundernswerter, in Silber oder Gold getauchter Holzschnitzerei. Die Franzosen hängen heute noch trotz der von vielen Seiten auch auf sie eindringenden Neuerungen mit konservativer Zähigkeit an den Stilen des Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI., mit denen sie wahre Pracht entfalten können. Unter diesen lieben sie den Stil Louis' XV. als einen rein nationalen Stil, weil er ausschließlich von französischen Künstlern geschaffen wurde, die die Ideale ihrer Zeit erfaßten und daher zu Führern für die gesamte Kulturwelt des Abendlandes ausersehen waren.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.