



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Fünftes Kapitel: Die Kunst des Rokoko und des Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

FÜNFTES KAPITEL

Die Kunst des Rokoko und des Klassizismus

Phantasie und Regel in ihrem natürlichen Gegensatz und der sich daraus ergebende Kampf der Richtungen — das ist ein wesentlicher Inhalt der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. In diesem Kampfe vertritt der Barock, als ein Erzeugnis der Phantasie und der von den geistigen Strömungen des Zeitalters genährten Gefühlskräfte überall die für seine Epoche moderne Auffassungs- und Schaffensweise; verbündet mit den herrschenden Mächten des Katholizismus und der absoluten Fürstenmacht erringt er den Sieg, wo er in deren Gefolge auftreten kann: in Italien und Süddeutschland durch die Gegenreformation, in Frankreich durch den Weltmachtstraum des jungen „Sonnenkönigs“, in Belgien durch die Jesuiten und in Spanien durch die aus den Tiefen der Volksseele emporsteigende Neigung zu Askese und Mystizismus. Doch fast jeder Rückschlag gegen diese treibenden Mächte rief auch einen Umschwung der Kunstanschauung hervor, und über die Phantasiekunst siegte immer wieder die Regelkunst, der Klassizismus. Das von der Renaissance aufgestellte Ideal der Antike hatte auch im 17. Jahrhundert seine Geltung noch nicht verloren, ja man wurde eigentlich erst jetzt, auf Grund der erweiterten und vertieften klassischen Studien, sich seiner ganzen Größe bewußt und baute, theoretisch wie praktisch, eine vollständige Ästhetik darauf auf, die an den allorts gegründeten Akademien ihre sicherste Stütze fand. In der Bewunderung der Antike und dem Streben, ihr nahe zu kommen, fand sich alles zusammen, was nach Klarheit, Ruhe und Einfachheit im Kunstwerke verlangte. Im Klassizismus endete, wie wir gesehen haben, die Architektur Italiens, er beherrscht die Baukunst Hollands und Englands und hat der französischen Kunst gerade in ihren Meisterleistungen seinen Stempel aufgeprägt.

Frankreich war, so sehr es selbst die geistige Verbindung mit Italien hochhielt und pflegte, auch in der Kunst das führende Kulturland Europas am Ende des 17. Jahrhunderts; von ihm gingen daher naturgemäß die beiden letzten Richtungen aus, welche die Stilentwicklung auf dem von der Renaissance bereiteten Boden eingeschlagen hat und die noch einmal den alten Kampf der Grundanschauungen in scharf ausgeprägten Gegensätzen uns vorführen.

Frankreich

Der Tod Ludwigs XIV. (1715) leitete den neuen Umschwung ein. Zu lange hatten das Leben und die Kunst unter dem Regime dieser eminenten Herrscherpersönlichkeit sich nur auf dem Podium höfischer und fürstlicher Repräsentation bewegt, um nicht das Verlangen nach einem gründlichen Wechsel

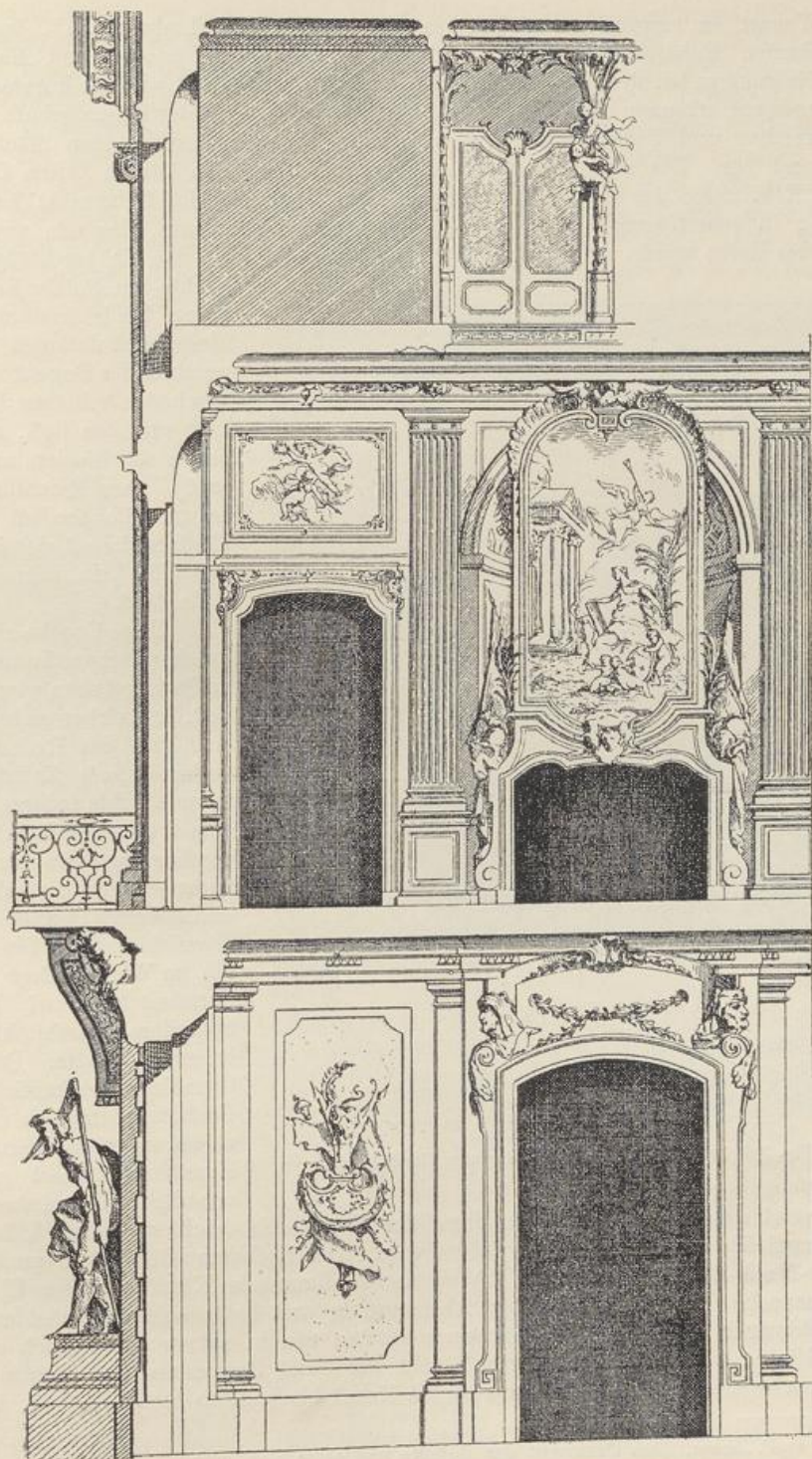


Fig. 315 Querschnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurf Oppenorts

der Tonart zu empfinden. Schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. lassen die Bauten *Hardouin-Mansarts*, die Ornamentzeichnungen *Bérains* und *Marots* eine Neigung zu leichterem Ausdrucksweise, zur geschwungenen Linie, zur kurvierten Formgebung erkennen (vgl. S. 75). Jetzt öffnete die Epoche der Regentschaft des geistreichen und licherlichen Herzogs von Orleans allen auflösenden Mächten Tor und Tür. Der steife und frömmelnde Ton, der in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. unter der Frau von Maintenon den Versailler Hof beherrscht hatte, schlug in sein Gegenteil um, und die Bevölkerung von Paris, das nun wieder Sitz des Hofes wurde, folgte nach Möglichkeit dem Beispiel, das die berüchtigten

Nächte im Palais Royal gaben. Die leichtsinnigen Finanzspekulationen, zu welchen der Regent sich durch den Schotten John Law verleiten ließ, zauberten die Illusion unerschöpflicher Reichtümer hervor, die freilich im Staatsbankrott des Jahres 1720 ein schnelles Ende fand.

Diese Epoche eines bacchantischen Taumels im Pariser Leben war die Zeit, in welcher sich der neue Stil des Rokoko vorbereitete.¹⁾ Er ist im Grunde nichts anderes, als eine abermalige Reaktion des barocken Grundempfindens gegen die kalten und strengen Formen des Klassizismus, der bis dahin im Wesentlichen die französische Kunst, insbesondere die Architektur, beherrscht hatte. Diese Grundlagen des baulichen Gestaltens blieben zunächst unberührt, die neue Kunstform äußert sich vor allem in der Innen-



Fig. 316 Entwurf einer Wandfüllung von Claude Gillot

dekoration, die auf der Grundlage des Kurvenstils leichter, freier, kühner und zugleich anmutiger durchgebildet wird. Der Hofbaumeister des Regenten, *Gilles-Marie Oppenort* (1672–1742) ist der bestimmende Künstler dieser Übergangsepoche. Er war vlämischer Abstammung und hatte seine entscheidende Ausbildung in Rom erhalten. In seinen Bauten wie in seinen durch Stich vervielfältigten zahlreichen Entwürfen²⁾ lebt der Geist Borrominis und Pietros da Cortona wieder auf, den die französische Kunst bis jetzt so standhaft von sich

¹⁾ P. Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig 1894.

²⁾ Recueil des œuvres de G. M. Oppenort. Paris 1888.

gewiesen hatte. Freilich bleibt Oppenort in seinen Innendekorationen (Fig. 315) noch abhängig von dem Schema der antikisierenden Architektur: die Wandgliederung durch Pilasterstellungen gibt er nicht auf, aber in der Behandlung der Zwischenfelder und der Türöffnungen macht sich eine freiere Auffassung, eine Lust an kräftigeren plastischen Formen und naturalistischen Gebilden geltend, die man als eine Befreiung vom Zwange der klassizistischen Regel empfand und freudig begrüßte. Dieser weltmännische Zug, das Streben nach leichter Anmut und Heiterkeit tritt noch mehr hervor in den ornamentalen Schöpfungen eines größeren Künstlers, als Oppenort war, des Malers *Antoine Watteau* (1684—1721), dessen Entwürfe und Skizzen, von Boucher gestochen,¹⁾ einen so großen Einfluß auf die Entwicklung des Geschmacks ausgeübt haben. Ihm stehen an kecker



Fig. 317 Bischöfliche Residenz zu Strassburg

Grazie und naturalistischer Erfindungskraft *Claude Audran* (1658—1734) und *Claude Gillot* (1673—1722) zur Seite.²⁾ Die Grundlage ihrer oft entzückend anmutigen Entwürfe für Wandfüllungen (Fig. 316) bildet immer noch das symmetrisch aufgebaute Ranken- und Grotteskenwerk, aber es ist meist zu einem dünnen Rahmen verflüchtigt, der zierliche Schäferszenen und Landschaftsmotive umschließt.

Diese Künstler, obwohl zumeist nur als Zeichner für das Kunstgewerbe tätig und wirksam, haben den Stil der 'Régence' begründet, der das eigentliche Rokoko vorbereitet. Die Architekten der Zeit schufen im klassizistischen Geleise weiter und nahmen die neuen Anregungen auf, ohne sie eigentlich selbständig fortzubilden. So ist dem Rokoko schon auf dieser Vorstufe der Charakter eines kunstgewerblichen Dekorationstils aufgeprägt worden, den es behalten hat.

¹⁾ *L'Oeuvre d'Antoine Watteau* par Jullienne. Neudruck Berlin 1887/88. — *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher* Paris 1892.

²⁾ *P. Jessen*, *Farbige Entwürfe für dekorative Malereien aus der Zeit des Rokoko*. Berlin 1893.

Den Übergang bezeichnet in der Architektur neben *Oppenort*, der praktisch hauptsächlich an der Innendekoration des Palais Royal und am Weiterbau der Kirche St. Sulpice tätig war, der berühmte *Robert de Cotte* (1656—1735), der schon in Versailles neben *Hardouin-Mansart* eine führende Rolle gespielt hatte. In Paris sind von seinen Bauten namentlich die Hotels Richelieu und Conty, sowie eine große Galerie im Hôtel de Vrillière, der jetzigen Banque de France, erhalten. Vor allem gehören ihm aber einige glänzende Bauten für den Kardinal de Rohan in Straßburg, so die bischöfliche Residenz mit ihrer noch ganz im Marotschen Hotelstil durchgebildeten Front am Domplatz (Fig. 317). Doch es ist charakteristisch für die Zeit, daß nicht mehr eigentlich die offiziellen Meister und Lehrer des Bauwesens an der Akademie, wie de Cotte,

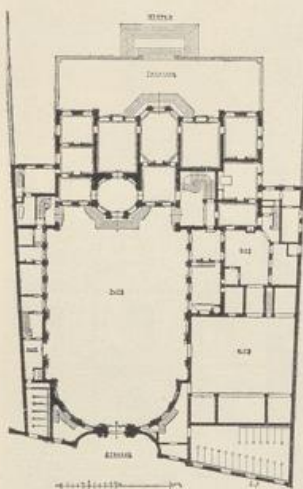


Fig. 318 Grundriss des Hôtels de Matignon zu Paris

die Führung hatten, sondern die von reichen Privatleuten bei ihren Bauten im neu angelegten Faubourg St. Germain beschäftigten Modearchitekten, wie die beiden *Lassurance* († 1724 und 1755), *Alexandre Leblond* (1679—1719), *Claude Mollet* († 1720), *Jean Courtonne* (1671—1735) u. a. Ihre Hotelbauten zeigen zunächst eine virtuos durchgebildete Kunst der Grundrißlösung im Interesse des größtmöglichen Lebenskomforts. Es verdient bemerkt zu werden, wenn Courtonne z. B. in seinem Hôtel de Matignon (1723, Fig. 318) es wagt, im Interesse der bequemerer Anordnung der Räume die Grundrißachse von Hof- und Gartenfront zu verstellen, eine Freiheit, welche die offizielle Baukunst niemals zugelassen hätte. Als eines der stattlichsten Werke der Epoche erscheint der Umbau und die Vereinigung der Hotels Soubise und Rohan durch *Alexis Delamare* († 1745), des jetzigen Nationalarchivs, das seine eigentliche künstlerische Bedeutung allerdings erst durch die spätere üppige Rokokodekoration der Innenräume erhielt. Ein neuer Gedanke für den vornehmen Palastbau, die einstöckige Anlage,

wurde zuerst im Palais Bourbon (jetzt Corps législatif, umgebaut) nach den Plänen eines sonst nicht weiter bekannten Italieners *Giardini* verwirklicht (Fig. 319). Breite, behagliche Raumverteilung, bequeme Kommunikation mit dem Garten, der gewollte Eindruck kostspieliger Terrainverschwendung waren dabei wohl die leitenden Motive.

Aus dem Stil der ‚Régence‘ entwickelte sich etwa seit 1725 der Stil Louis XV., das eigentliche Rokoko, das dann etwa ein Menschenalter lang die französische Kunst beherrschte. Die in Deutschland üblich gewordene Bezeichnung (vgl. S. 2) deutet nur einen immerhin wesentlichen Bestandteil des fortgeschrittenen Dekorationssystems an: das Auftreten des Fels- und Muschelwerks, das zwar auch in der Ornamentik des Barocks schon vorkommt, erst jetzt aber eine so beherrschende Stellung gewinnt, daß es fast als Leitmotiv des neuen Stils betrachtet werden darf. Was Oppenort und Watteau für die Epoche der Régence, sind *Meissonnier* und *Boucher* für den Stil Louis XV. Auch hier spielt in bemerkenswerter Weise die Tradition des italienischen Barocks mit hinein. *Juste Aurèle Meissonnier* (1693—1750) war in Turin geboren, und man kann nicht umhin, an die Tätigkeit *Guarinis* (vgl. S. 43) in dieser Stadt zu denken, wenn man die grundstürzende Tendenz wahrnimmt, die bereits in den frühesten Erfindungen dieses Meisters — um 1723 — hervortritt.¹⁾ Er hat zuerst

¹⁾ Recueil des œuvres de J. A. Meissonnier. Paris 1888.

und am gründlichsten allen Forderungen der antikisierenden Schule widersprochen: der Gradlinigkeit, der Symmetrie, der Stilisierung der Naturformen; an ihre Stelle setzte er die prinzipielle Kurve, die absichtliche Asymmetrie, den Naturalismus. Indem Meissonnier diese wesentlichen Elemente des Rokoko ausbildete, wurde er der Schöpfer des neuen Stils. Aus der Linienführung ist die Grade fortan gänzlich verbannt, schlaaffe Kurven, weiche Massen, die unorganisch nach Gefallen sich winden und drehen, bilden die Umrahmungen der Wandfelder. Der schwanken Bildungsweise war eine unsymmetrische Anordnung entsprechend, ohne daß sie — wenigstens bei Meissonnier und den meisten Franzosen — zu den notwendigen Eigenheiten des neuen Stils gehörte. Dagegen wurde — ganz im Sinne des römischen Barocks — der Naturalismus ein Grundelement des Rokoko. Pflanzen, Blumen, Muscheln, Felswerk, Ruinen, Trophäen, Embleme, endlich die natürlich bewegten Gestalten von Mensch und Tier ergaben die Motive der Dekoration, nicht mehr stilisiert, sondern in ihrer Naturform, freilich ohne Absicht auf Wahrheit und Treue, tändelnd und elegant, mit einem Anhauch von Schminke und Puder. Wie Watteau die Schäferszenen der Trianonepoche und der Régence, so hat *François Boucher* (1703—70) die Menschen dieser Zeit für den Rokokogeschmack zu rechtgemodelt und dekorativ verwertet. Einer Modellaune folgend hat die Kunst auch gelegentlich gern die Welt des Chinesentums und unter den Tieren besonders die Affen zu ihren dekorativen Spielereien herangezogen.

Unter den Naturformen, die das Rokoko verwendete, gelangte durch Meissonnier die Muschel zu besonderer Geltung. Aus ihren geschwungenen, rippigen, zackigen Formen sind ganze Motivenreihen für Rahmen wie Füllungen entwickelt

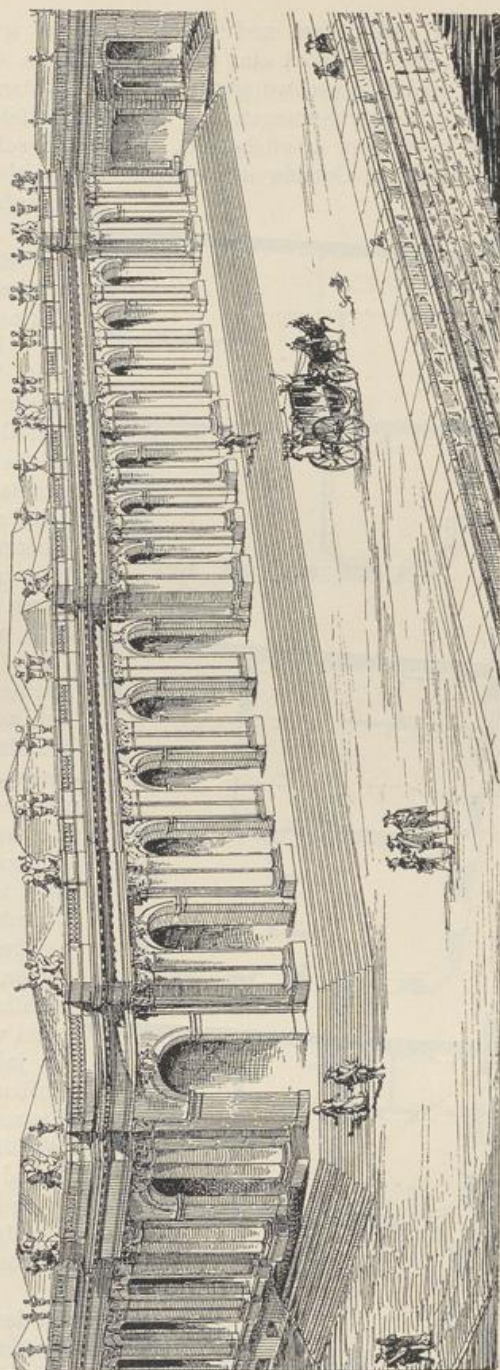


Fig. 319 Ursprüngliche Anlage des Palais Bourbon

worden; bald zart und weich, bald in wuchernder Fülle schiebt sich das Muschelwerk überall ein, wo es eine Lücke, eine Ecke, eine Kartusche zu füllen gibt, bildet, umschwungen und durchflochten von leichtem, schilfartigem Blattwerk, die Umrahmungen und schießt als Bekrönung darüber hinaus. Unleugbar tritt in diesem urwüchsigen, der Natur scheinbar verwandten Wachstum der ornamentalen Gebilde das eigentlich Neue des Rokokostils im Gegensatz zu der

vorausgegangenen Epoche am klarsten zutage: „das Ornament ist sich selbst Zweck geworden, es hat sich emanzipiert von dem bescheidenen Dienst, den ihm die strengere Tektonik zugewiesen hatte“.

Die harmonischsten Wirkungen erzielt das Rokoko, wo es seinem Wesen entsprechend sich in leichten, anmutigen Einfällen — *morceaux de caprice* nannten es die französischen Zeichner — ergehen konnte. „Kleine Blumen, kleine Blätter tändelnd auf ein luftig Band zu streuen, einen Innenraum bis in alle Details hinein heiter, licht und wohnlich auszugestalten — das waren die eigentlichsten Aufgaben des neuen Stils, und in ihrer Lösung ist er wahrhaft schöpferisch gewesen. Material, Formen und Farben der Rokokointerieurs gehen einheitlich zusammen; an Stelle des glatten, kalten Marmors tritt gern das wärmere Holz, dessen Wirkung durch zarte Vergoldung gehoben wird, alle harten Kanten und Ecken sind aufgehoben, weich schwingt die Wand sich zur Decke empor, die wie ein Skizzenblatt mit luftigen Wolken, Putten, Ranken überstreut erscheint. Die Farbenskala ist auf den zartesten Ton gestimmt, Lichtgelb, Silber, Rosa, Apfelgrün und andere Kombinationen, wie sie die Kunst bis dahin nicht versucht hatte, treten auf. Auch hier ist jede Erinnerung an den tektonischen Aufbau, an die kubische Gestaltung des Raumes vermieden; selbst die vertikalen Wandflächen schwingen zuweilen in Kurven. Erfindung, Grazie, Geschmack sprechen jeder Regel Hohn und sichern doch den edelsten Schöpfungen des Stils einen unvergänglichen Reiz.

Meissonnier selbst war hauptsächlich für das Kunstgewerbe tätig, doch zeigt seine berühmte *Maison Bréthous* in Paris (Fig. 320, 321) ihn auch als Meister der geschickten, bequemen und wohnlichen Innengestaltung. Neben ihm tritt der Goldschmied *Thomas Germain* (1673—1748) als einer jener Kunsthandwerker hervor, die

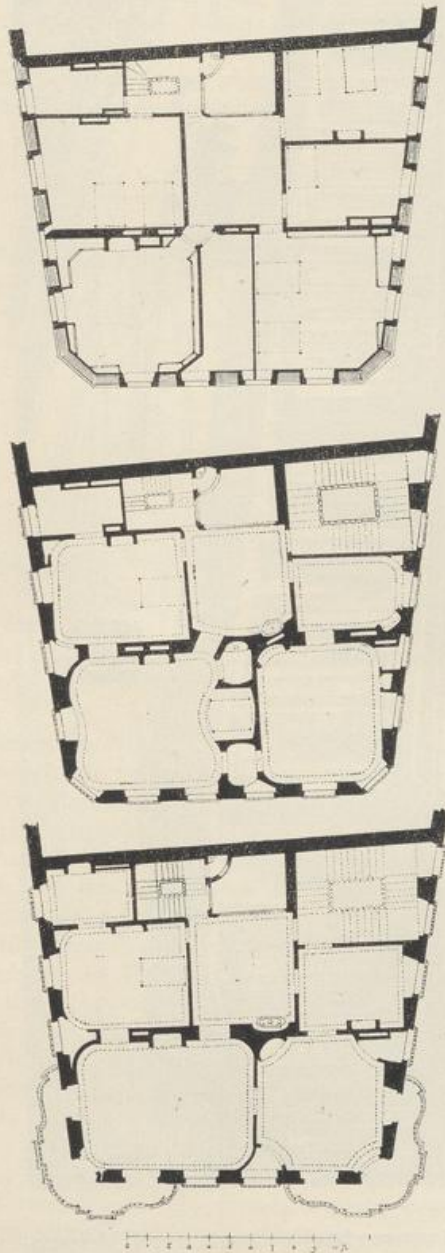


Fig. 320 Grundrisse dreier Geschosse der *Maison Bréthous* zu Paris



Einschiffung nach der Insel Cythere
von Antoine Watteau



auch auf die Baukunst der Zeit einen bestimmenden Einfluß ausübten. Als die eigentlichen Führer der Pariser Rokokoarchitektur aber erscheinen *Germain Boffrand* (1677—1754) und *Ch. Etienne Briseux* (1680—1754). Wie fast alle hervorragenden Baukünstler der Zeit haben sie ihre Überzeugung in literarischen Werken niedergelegt, Boffrand insbesondere aber auch sein hervorragendes Können praktisch in der Innenausstattung der *Hôtels Soubise-Rohan* betätigt (vgl. S. 350). Sie gilt mit Recht als das klassische Werk des französischen Rokoko (Fig. 322). Aber es ist bezeichnend, daß derselbe Meister, welcher sich hier in den kühnsten Erfindungen dekorativer Üppigkeit ergeht, die Außenarchitektur seiner Gebäude, wie bei dem *Hôtel de Montmorency* zu Paris (Fig. 323) in dem kältesten Klassizismus gestaltet, wenn er auch — an sich ein innerer Widerspruch — die antikisierende Pilasterarchitektur um einen ovalen Hof herumführt. Ähnlichen Anschauungen, die mit seinem eigenen Schaffen in schroffstem

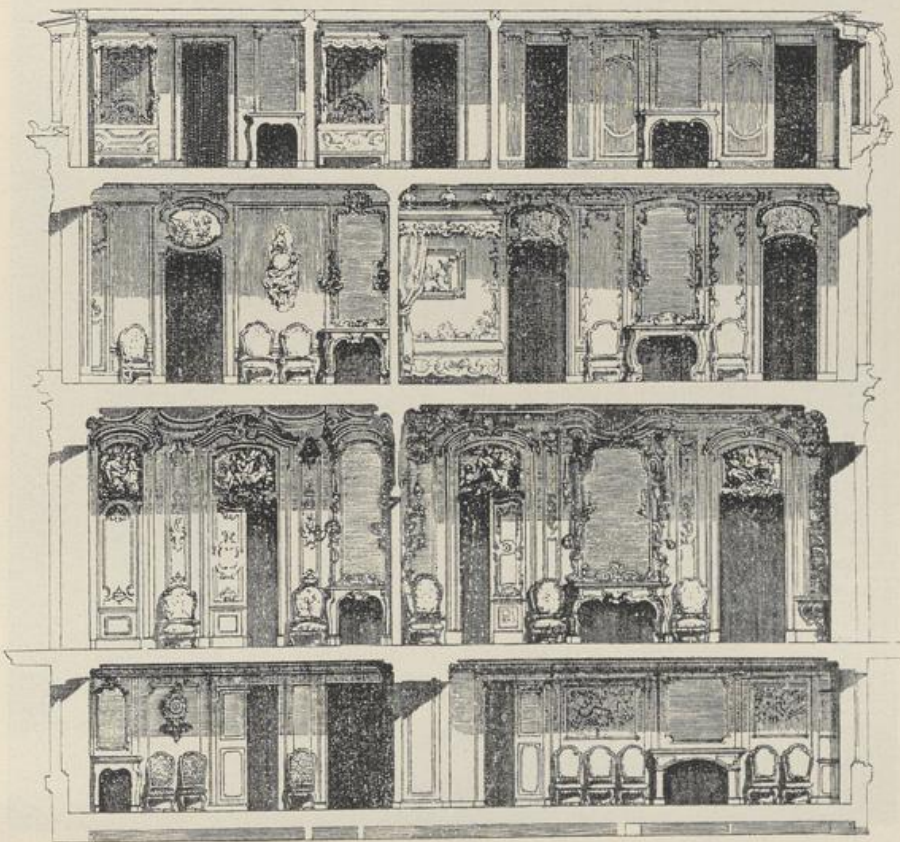


Fig. 321 Schnitt durch die Maison Bréthois zu Paris

Widerspruch stehen, gibt Boffrand in seinem *Livre d'architecture* (Paris 1745) Ausdruck. Es zeigt sich hier deutlich der Zwiespalt zwischen Außen- und Innenarchitektur, der die Kunst des Rokoko beherrscht und an dem sie zugrunde ging: während man voll frischer Schaffensfreude eine neue Phantasielkunst gestaltete, die dem Verlangen der Zeit nach Freiheit und Natürlichkeit auf ihre Weise zu entsprechen suchte, wagte man doch nicht die durch nationale Traditionen ge-

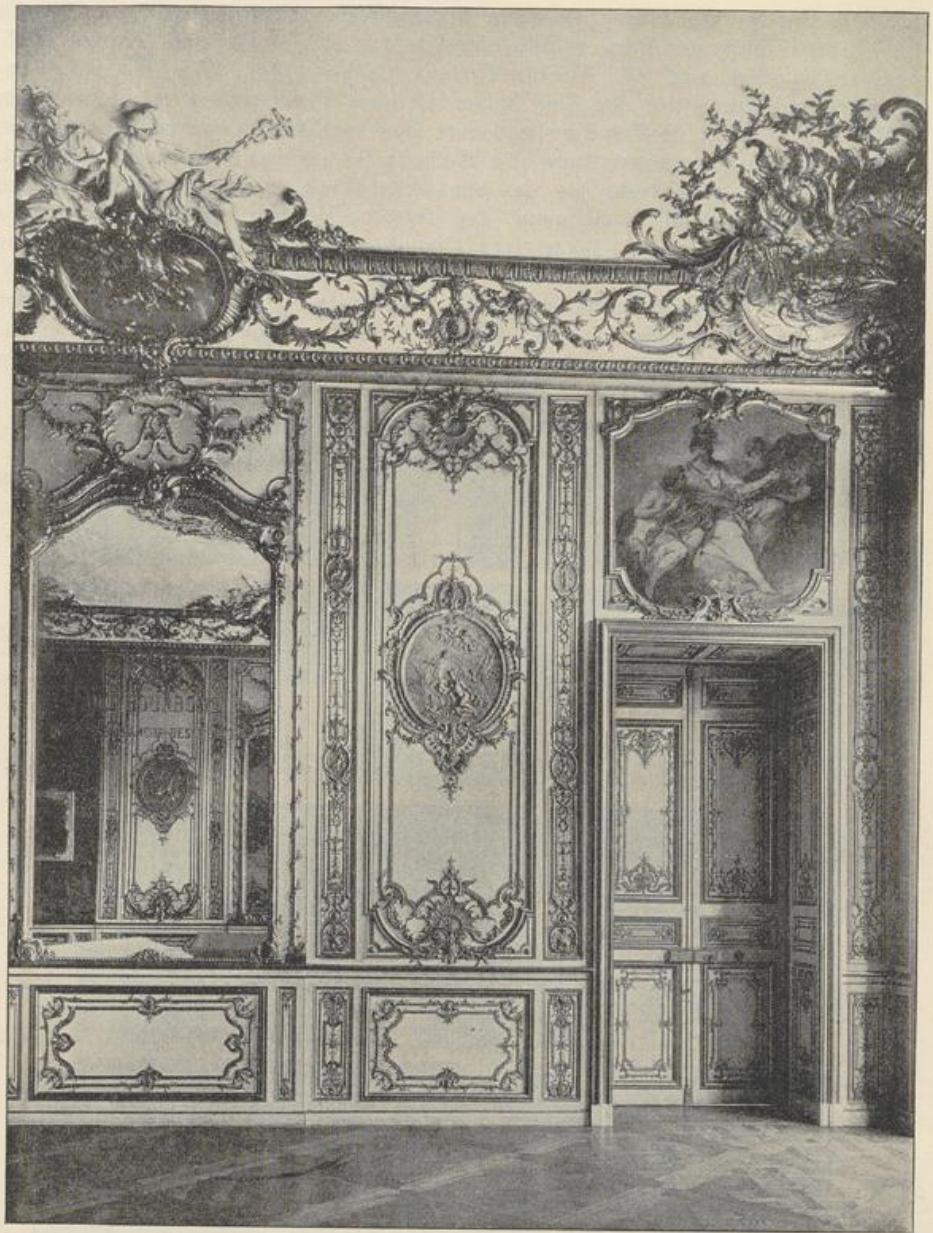


Fig. 322 Aus dem Hotel Soubise zu Paris (Nach Gilberts)

heiligten Regeln einer längst verflossenen Kunst aufzugeben, die theoretisch noch immer als die allein richtige anerkannt wurde. Viel trugen zu dieser Entwicklung die speziell Pariser Verhältnisse bei: als unerschütterlich ruhiger Pol in der Erscheinungen flucht bewährte sich hier immer aufs Neue die königliche Académie de l'architecture. Wie sie den kecken Ansturm des Lebrunschen Barocks überstanden hatte, so zwang sie jetzt das Rokoko nicht bloß äußerlich in ihren

Bann, sondern überwand es durch eine abermalige Reaktion des antiken Gedankens. Wieder siegte — und auf lange Zeit hinaus definitiv — in Paris der antike Gedanke, und da Paris die Welt bedeutete, so war damit das Schicksal des Rokoko entschieden.

Wieder können wir auch, wie bei dem entgegengesetzten Umschwung von der Spätrenaissance zum Barock (vgl. S. 9), zwei Kirchenfassaden, eine nur geplante und eine ausgeführte, in Vergleich setzen; es handelt sich um die Hauptfront von St. Sulpice, für welche Meissonnier 1726 einen nur im Stich erhaltenen Plan (Fig. 324) geliefert hatte, während sie dann 1733–45 von *Giov. Niccolo Servandoni* (1690–1766) ausgeführt wurde (Fig. 325). Meissonniers Entwurf ist die kühnste und konsequenteste Übertragung der Rokokoformen auf den Außenbau, welche die französische Architekturgeschichte kennt. Alle vertikalen Flächen

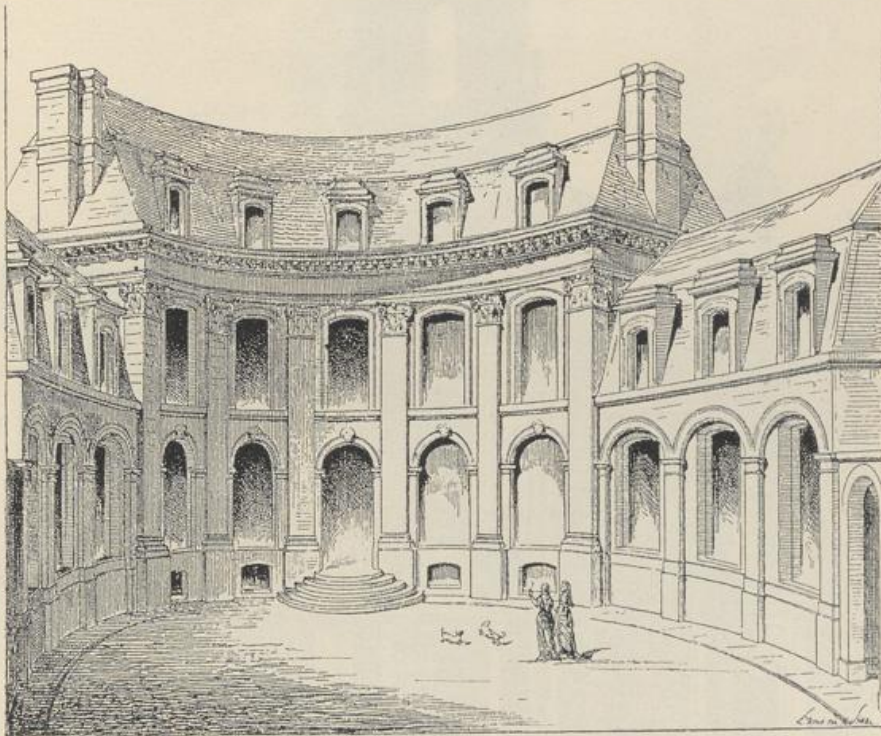


Fig. 323 Hof des Hotel de Montmorency zu Paris

sind konvex oder konkav geschwungen, am Turm ergreift die Kurve selbst Besitz von den Pilastern, und eine bizarr gezeichnete konsolenartige Verbindung läuft von hier aus zu den Giebeln der Seitenfronten: die Formen der Holz- und Stuckdekoration haben die Herrschaft gewonnen über die Monumentalarchitektur. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu diesem tollen Übermut denken, als *Servandonis* streng-stolze, doppelgeschossige Säulenhalle, namentlich in ihrer ursprünglichen Form, wo sie ein riesiger Giebel mit Attika abschließen sollte; die beiden barockisierenden Türme sind eine spätere Konzession an den Zeitgeschmack und die kirchlichen Forderungen. *Servandoni* war ein Schüler des römischen Architekturmalers *Giov. Paolo Panini* († 1765) und er hat seinen internationalen Ruhm hauptsächlich durch pompöse Theaterdekorationen erworben, die er an den europäischen Höfen ausführte. Auch seine Fassade ist ein

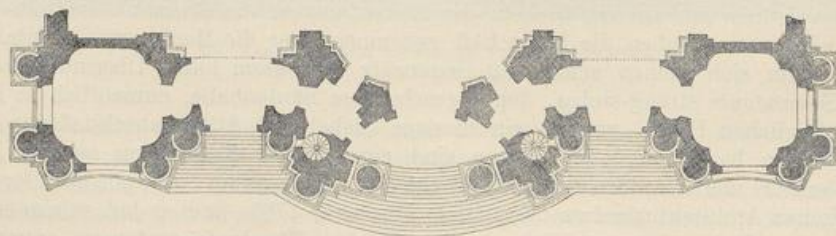
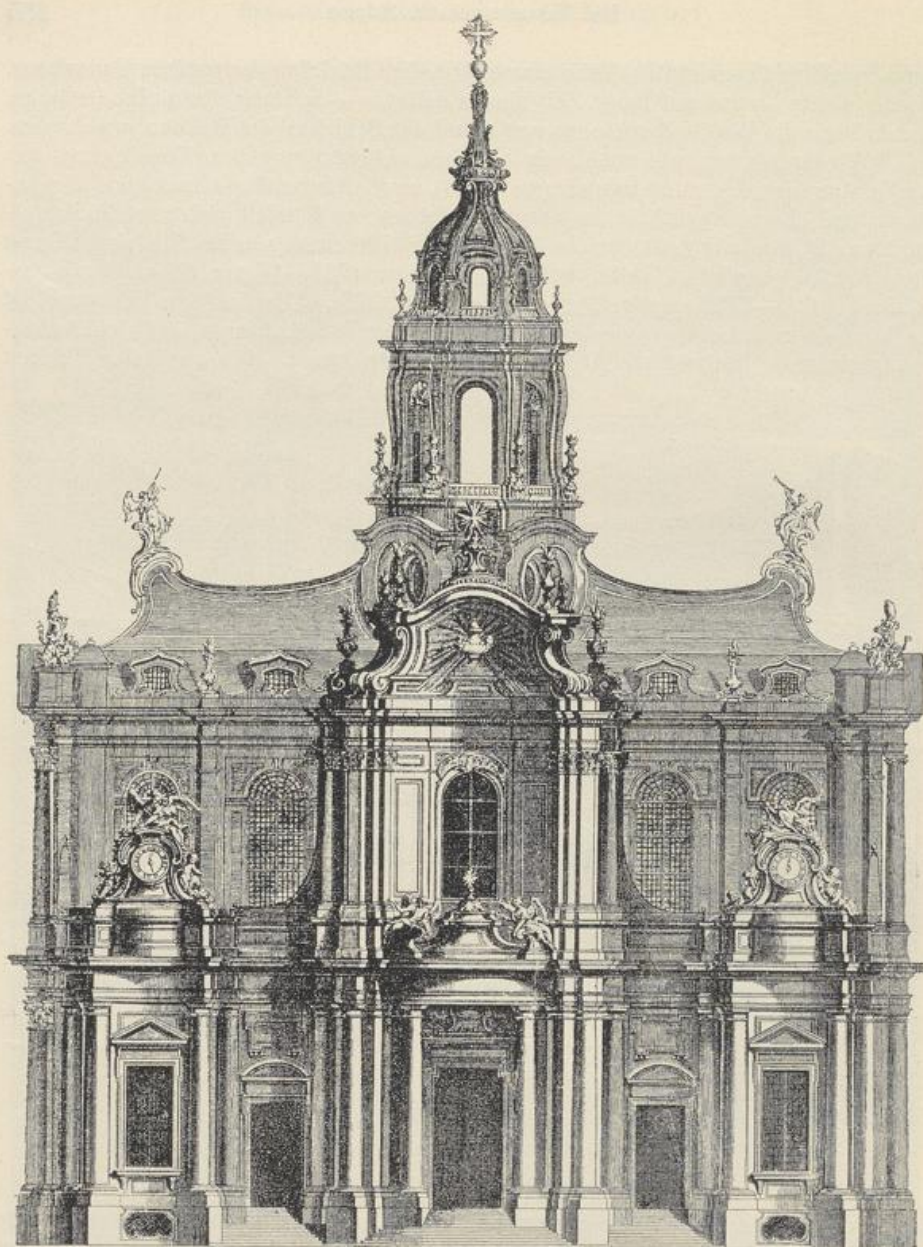


Fig. 324 Meissonniers Entwurf zur Fassade von St. Sulpice

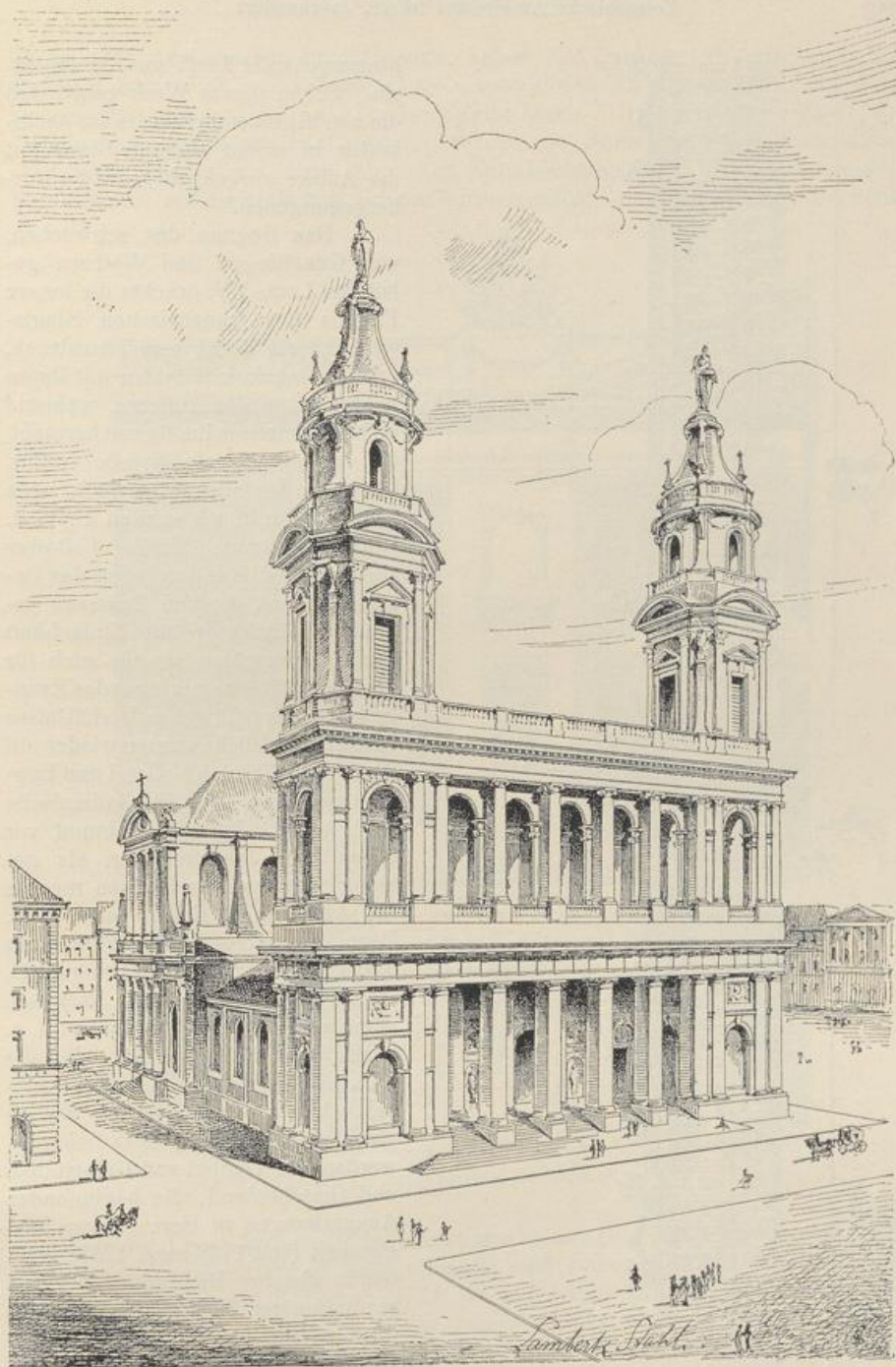
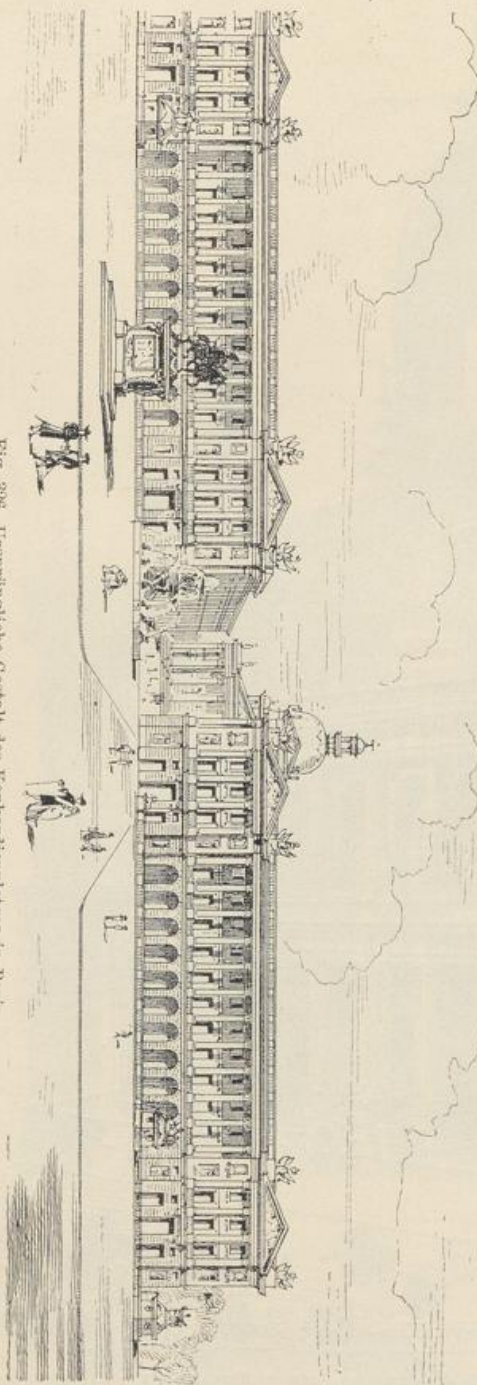


Fig. 325 Fassade von St. Sulpice nach dem zweiten Entwurf Servandonis

Dekorationsstück, das mit der dahinter stehenden Kirche so wenig zu tun hat, wie die Fassade *Galileis* vor S. Giovanni in Laterano (vgl. S. 48). Aber es lebt auch dieselbe, weit über die nüchterne Regel des akademischen Klassizismus

Fig. 326 Ursprüngliche Gestalt des Konkordienplatzes in Paris



hinausgehende Kraft und Größe darin. Schon dieses Werk zeigt, daß die neu beginnende Epoche der Architektur in einem anderen Sinne auf die Antike zurückgriff, als die vorhergegangenen.

Das Regime des schwachen, von Günstlingen und Weibern geleiteten Louis XV. brachte die innere Fäulnis des französischen Staatswesens erst recht zum Ausdruck, und die Rokokoarchitektur mit ihrem hohlen Pomp des Äußeren, während im Inneren frivole Lustigkeit herrscht, ist das sprechende Symbol dafür. Doch im Verfall regten sich neue Kräfte, neue Ideale wurden geprägt. Die zersetzende Kritik *Voltaires* stachelte die Gemüter gegen das Bestehende auf, die von *Rousseau* gepredigte Rückkehr zur Einfachheit der Natur erschien als ein auch für die Kunst Erlösung bringendes Evangelium. Die politischen Verhältnisse lenkten die Blicke immer wieder auf die freieren Staaten Holland und England und ihre streng Palladianische Architektur. Ja, nicht einmal vor diesen seit Jahrhunderten als geheiligt anerkannten Formen machte die ästhetische Kritik jetzt Halt. Denn die archäologische Forschung des letzten halben Jahrhunderts, durch Namen wie *Spon*, *Mabillon*, *Montfaucon*, den Grafen *Caylus* u. a. bezeichnet, hatte gelehrt, daß die wirkliche Antike doch anders aussah, als wie die Werke der Klassizisten sie darstellten. Das Bekanntwerden der Tempel von Unteritalien und Griechenland, die beginnenden Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji (seit 1738 resp. 1748) wirkten in gleicher Richtung. Mit fast revolutionärer Wirkung brachte alle diese neuen Anschauungen und Bestrebungen der Abbé *Laugier* in seinem „*Essai sur l'Architecture*“ (Paris 1752) zum Ausdruck: die Einfachheit

der Natur ist seine Parole, und ihre Verkörperung sieht er in der hellenischen Antike.

Die Wirkung dieser neuen Tendenzen zeigte sich bereits, als Ludwig XV. nach dem Aachener Frieden (1748) den Entschluß faßte, sich in Paris, inmitten

eines neu anzulegenden Prachtforums, selbst ein Denkmal zu errichten. Das Resultat war 1753 nach einer erfolglos verlaufenen Konkurrenz die Anlage der (heute sogenannten) Place de la Concorde durch *J. Ange Gabriel* (1699—1782). Die beiden monumentalen Gebäude, welche die Nordseite des Platzes bilden, (Fig. 326) greifen mit einer ähnlichen Entschiedenheit wie die Kirchenfassade Servandonis, auf die einfachen antiken Formen zurück, nur daß sie doch trockener

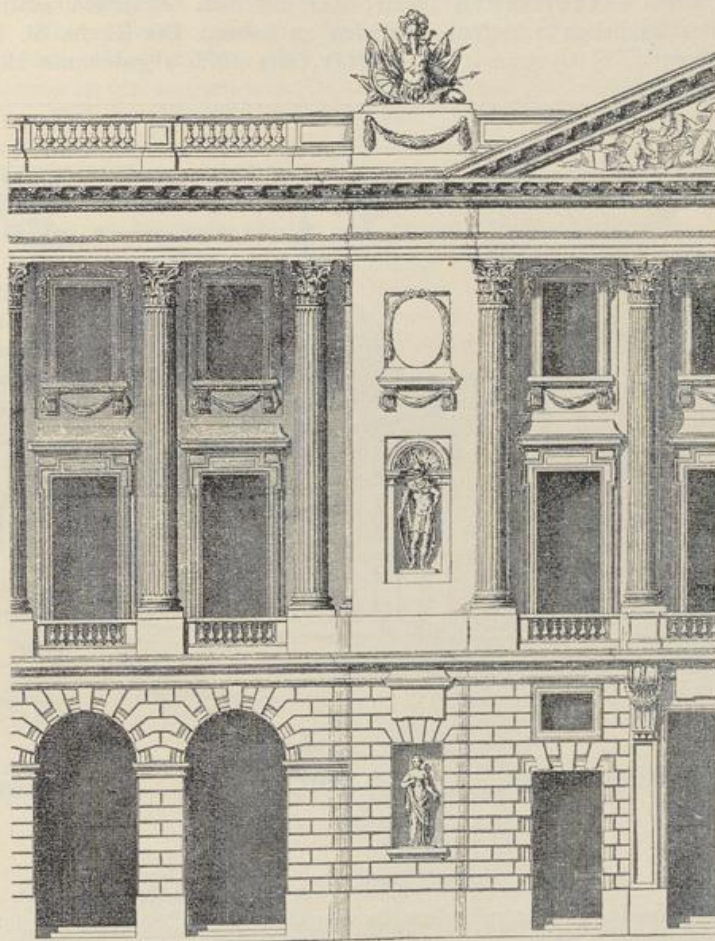


Fig. 327 Fassade der Garde-meubles am Konkordienplatz in Paris

und von der Louvrekolonnade beeinflusst erscheinen (Fig. 327). Auch auf kleine Verhältnisse wußte Gabriel diese strengen und reinen Formen zu übertragen, wie sein Schloß Petit Trianon (1771—76) in Versailles zeigt. Die bedeutendsten Vertreter der neuen Richtung waren *Pierre Contant d'Yver* (1698—1777) und *Jacques Germain Soufflot* (1709—80). Jener baute in der Mittelachse des Konkordienplatzes (vgl. Fig. 326) die Kirche St. Madeleine, die unvollendet unter Napoleon abgebrochen und durch einen noch strenger antikisierenden Tempelbau ersetzt wurde; Soufflot wagte es, der Riesenfront des Hôtel Dieu zu Lyon (Fig. 328) die schlichteste Form (glatte Wandflächen, einfach rechteckig umrahmte Fenster) zu geben und schuf in der Kirche St. Geneviève, dem jetzigen

Pantheon (seit 1764), das klassische Werk des neuen Stils (Fig. 329). Über einem griechischen Kreuz erhebt sich die mächtige Kuppel, ein antiker Tempelgiebel bildet die Fassade, Säulen und gerades Gebälk sind die Grundelemente des gesamten Aufbaus. Ohne Fenster, nur durch Oberlicht erhellt, im Inneren wie am Äußeren gleich streng und nüchtern, macht der Bau seinem gottesdienstlichen Zwecke nicht die geringste Konzession: er ist das klare, reine Bekenntnis eines neuen ästhetischen Ideals, das mit dem Anspruch auftritt, die Urform alles baulichen Schaffens gefunden zu haben. Die Kirche St. Philippe du Roule von *J. F. Chalgrin* (1737–1811), das 1871 abgebrannte Hôtel des

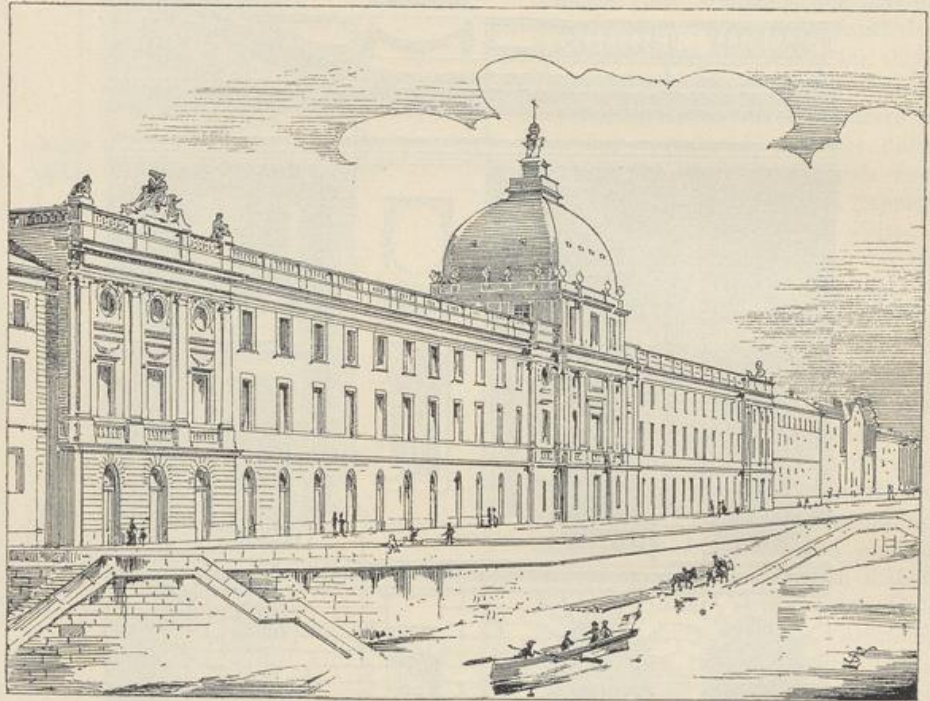


Fig. 328 Hôtel Dieu zu Lyon

Monnaies von *J. D. Antoine* (1733–1801), die École de Médecine von *Jacques Gondouin* (1737–1818), waren andere, in den 60er und 70er Jahren entstandene Werke dieses Stils in Paris.

Wenn die Nuance, welche die Außenarchitektur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von dem bis dahin üblichen französischen Klassizismus unterscheidet, zuweilen nur dem schärfer eindringenden Blick sich offenbart, so gibt sich der Wandel der Innenarchitektur um so leichter zu erkennen. Freilich verbinden zahlreiche feine Fäden den neuen Stil, den die Franzosen „Louis XVI“ nennen, mit dem vorausgegangenen Rokoko. Die Vorliebe für Reichtum der Ornamentik, für Blumen, Früchte, Putten und Trophäen bleibt ihm noch lange eigen, vor allem die tändelnde Grazie bedingt auch fernerhin in erster Reihe den fesselnden Reiz der dekorativen Gebilde. Aber die Herrschaft der geschwungenen Linie, der willkürlichen Verbindungen ist doch mit einem Schlage beseitigt; die Einfassungen recken sich wieder gerade in die Höhe, die Ecken werden rechtwinkelig, die Symmetrie ergreift wieder die Zügel der Herrschaft. Eines der bedeutendsten

Werke des Innenbaues in dieser Epoche, die Ausstattung des Schloßtheaters zu Versailles (bis 1770) durch *J. A. Gabriel* (Fig. 330), läßt den neuen, strengeren Geschmack deutlich erkennen; ebenso die zwischen 1770—80 neu eingerichteten Zimmer Ludwigs XVI. und der Königin Marie Antoinette im Schlosse daselbst (von *P. und N. Rousseau*).

Stellenweise geht das Streben nach Regelmäßigkeit und Einfachheit schon bis an die Grenze des Nüchternen, das in der Architektur so schnell Geltung gewann. Noch spielen unter den Entwürfen der architektonischen Dekoratoren die beliebten Wandpanneaux eine große Rolle, aber an Stelle des übermütigen Naturalismus ist ein sorgsamer Aufbau aus dünnem Stäbchenwerk und regelrecht stilisierten Formen getreten, das bald auch dem lustigen Treiben der Rokoko-Putten ein Ende machen mußte (Fig. 331). Antikisierende Motive, Säulen, Urnen, Sphingen, Guirlanden, drangen immer zahlreicher ein, das Akanthusblatt, der Mäander, das Wellenband, kurz alle Elemente der architektonischen Dekoration hielten wieder ihren Einzug und gewannen bald die alleinige Herrschaft.

Die Geschichte dieses Stilwandels spiegelt sich fast noch klarer, als in der Architektur, in den Arbeiten des französischen Kunstgewerbes ab, das niemals zuvor auf solcher Höhe der Vollendung stand. Reichtum der Erfindung, Geschmack, Stilgefühl, Gedicgenheit des Materials wie der Arbeit bedingen diese glänzende Blüte, zu der bereits die Epoche Ludwigs XIV. den Grund gelegt hatte und der erst die Revolution ein Ende bereitete. Führend wurde Frankreich vor allem auf dem Gebiete des Möbels. Den hier erfundenen neuen Formen des Sitz- wie Gebrauchsmöbels, dem Fauteuil, dem Sofa, der Kommode, liegt das Streben nach praktischer Bequemlichkeit zugrunde; ästhetisch findet es, wie in der Architektur, seinen Ausdruck in den bauschigen, geschweiften Formen, die

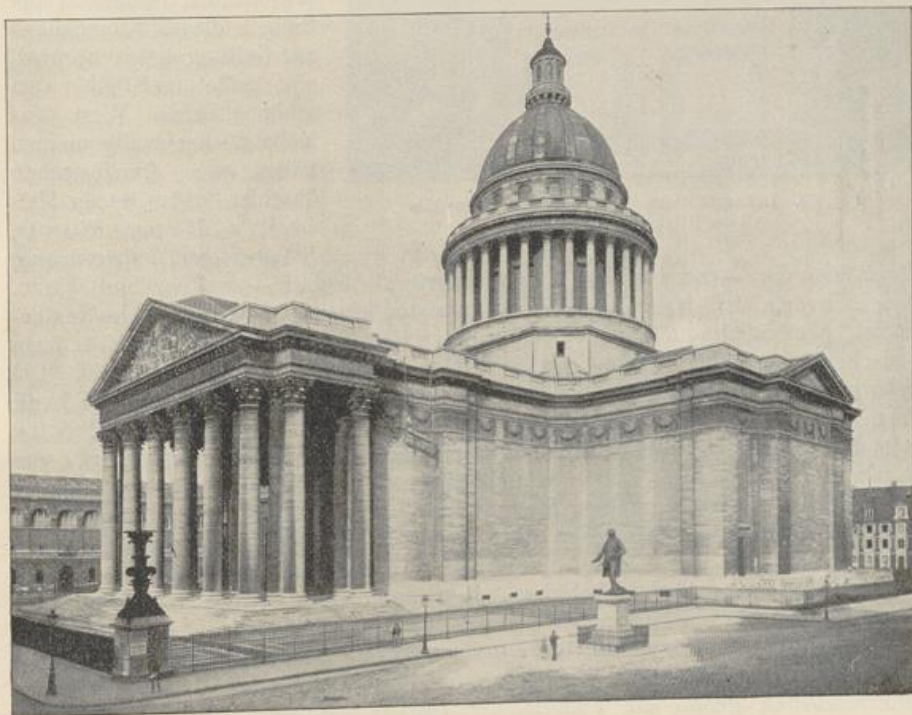


Fig. 329 Pantheon zu Paris

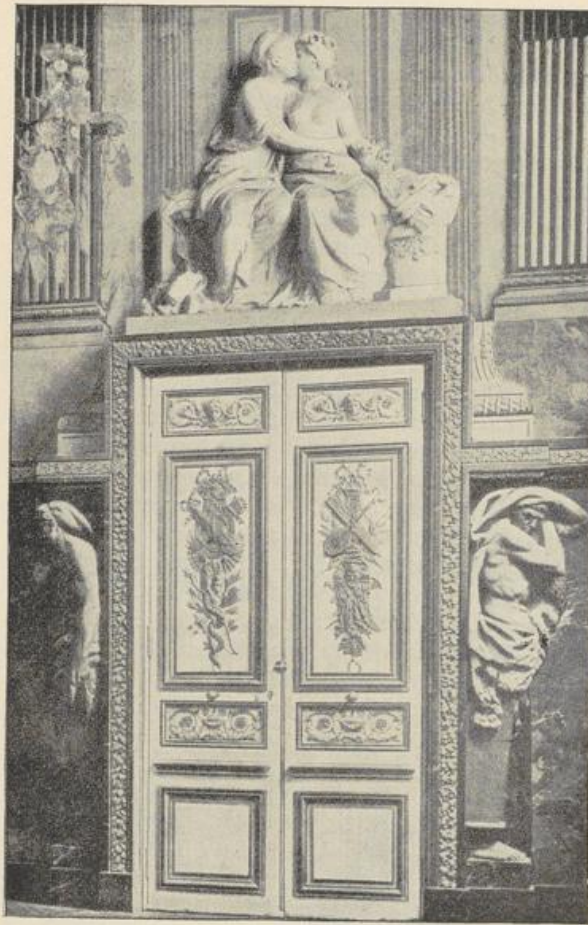


Fig. 330 Dekoration aus dem Theater zu Versailles
(Nach Hirths Formenschatz)

in den kleineren Verhältnissen des Möbelstils vom Ornament auf die ganze Bauart übertragen wurden. Es lag ja in dem Wesen des Rokoko begründet, daß die tektonische Strenge der Gliederung zurückgesetzt wurde. Am Aufbau des Tischbeins und seiner Verbindung mit dem Untersatz der Tischplatte, der Zarge, läßt sich dies am besten beobachten. Während der Stil Louis XIV. bei allem Reichtum der Form diese Glieder genau unterschied (vgl. Fig. 71), löste das Rokoko sie in einen großen Linien-schwung auf, der den Übergang vom tragenden zum getragenen Gliede unmerklich vermittelt (Fig. 332). Die Art, wie trotz der ihn überall umkleidenden und begleitenden Schnörkel die Einheit dieses Linienzuges zur Geltung gebracht wird, entscheidet meist über den schönheitlichen Wert des Möbelstücks; im allgemeinen haben die französischen Tischler, unter denen Meister wie *Thomire*, *Riesener*, *Schwerdfeger*, *Bennemann*,

David Röntgen — zumeist also eingewanderte Deutsche! — weltberühmt waren, dies in hohem Maße verstanden. Nach ganz ähnlichen Prinzipien sind die Kastenmöbel, namentlich die Kommoden gebaut, welche als eine bequeme Mittelform zwischen Schrank und Truhe jetzt allgemein in Gebrauch kamen (Fig. 333). Die Schwingung übertrug sich auch auf die Flächen, deren Belag mit Schildpatt, Zinn, Messing etc., wie ihn die Boule-Arbeit (vgl. S. 77) beliebt gemacht hatte, jetzt hinter der Verwendung kostbarer Furnierungen und Intarsien zurücktrat oder durch Bemalung ersetzt wurde. Namentlich die von *Martin* nach dem Vorbild japanischer Arbeiten erfundene Lackmalerei (Vernis Martin) fand großen Beifall (Fig. 333). Beibehalten wurden dagegen die vergoldeten Bronzebeschläge, welche schützend alle Ecken und Kanten des Möbels umziehen und sich mit den Handgriffen und Schloßblechen oft in anmutigster Weise verbinden. Sie fassen gleichfalls die ganze Fläche rahmenartig zu einer Einheit zusammen, innerhalb deren die Trennung der einzelnen Türchen, Schübe u. dgl. nicht mehr betont wird (Fig. 333). Als Modelleure für diese und andere kunstgewerbliche Bronzearbeiten genoß die Familie der *Caffieri* verdienten Ruf. Ihre Werke bewahren, soweit sie kirchlichen Zwecken dienten, noch eine gewisse Zurück-

haltung und Strenge des tektonischen Aufbaus: dagegen äußert sich sonst grade im Metall der ganze Übermut und die bizarre Laune des Rokokostils: Kandelaber, Leuchterarme, Kaminböcke u. dgl. werden in unsymmetrischen Kurven, durchsetzt mit Blatt- und Muschelwerk, gebildet, winden und drehen sich um die eigene Achse oder stellen ihrem ganzen Körper nach einen einzigen Schnörkel dar, dem Blumenguirlanden, Figürchen u. dgl. angefügt sind. Ein für die Formenwelt des Rokoko besonders geeignetes Material war das getriebene Silberblech, wie es die Prunkliebe der Zeit nicht bloß für Kannen, Tassen, Dosen, Schüsseln und Schalen verwendete, sondern auch für ganze Toilettenausrüstungen, Ameublements und selbst architektonische Dekorationsstücke. Um wieviel leichter fügte sich das schmiegsame Material den bauchigen, gerundeten Formen des Rokoko, als den strengen Linien und scharfen Profilen der tektonischen Bildungsweise! So wußten grade die Silberschmiede, unter denen neben *Meissonnier* namentlich der jüngere *Ballin* (1661—1754), die beiden *Germain* und *Jacques Roettiers* (1707—84) großen Ruhm gewannen, alle naturalistischen Lieblingsmotive der Zeit mit üppigster Phantasie heranzuziehen und gaben dem Material jene breiten, oft muschelartig geriffelten Wölbungen und Kehlen, jene spiralischen Drehungen, welche dann lange Zeit den Stil der Silberschmiedekunst beherrscht haben.¹⁾

Das Ornament des Rokoko trägt durchaus plastischen Charakter und hatte dem eigentlichen Flächenschmuck nur ein Motiv zu bieten: die Blumen. Diese wurden denn auch, in leichter, natürlicher Bildung gefällig über die Fläche ausgestreut, das hauptsächlichste Muster für alle Stoffe, Tapeten, Stickereien, und bringen meist ein sehr anmutiges, frisches Element in das Ensemble der Rokokodekoration.

Der Louis XVI.-Stil räumte im Kunstgewerbe mit allen diesen Errungenschaften der vorausgehenden Epoche zunächst durchaus nicht radikal auf, er verwendete sie nur in einem anderen

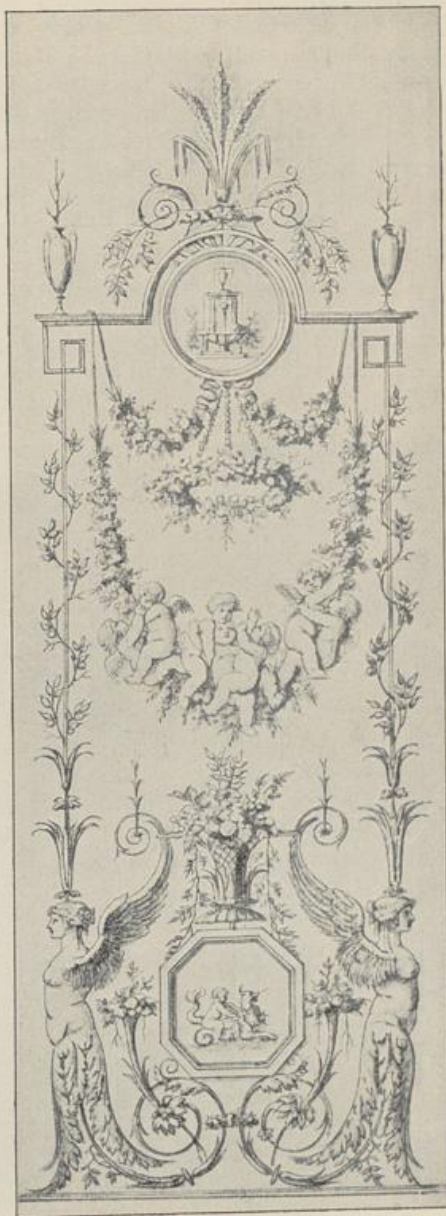


Fig. 331 Entwurf zu einer Wandfüllung im Stil Louis XVI. (Nach Hirths Formenschatz)

¹⁾ P. Germain, *Éléments d'orfèvrerie* (Neuausgabe Paris 1888).

Sinne, mit größerer Zurückhaltung und wieder stärkerer Betonung des struktiven Moments. Die Kastenmöbel (Fig. 334) behielten zum Teil die ausgebauchte Wandung und die Zusammenfassung der Flächen in einheitlicher Dekoration bei, aber sie näherten sich nun wieder mehr der kubischen Gesamtform, erhielten grade Kanten und rechteckige Felderteilung und kehrten demgemäß auch zu dem antikisierenden Einzelornament zurück. Dünn und schlank steigen die Tisch- und Stuhlbeine nun wieder grade in die Höhe, der Flächendekor wird in senkrechte Streifen geordnet. Regelmäßigkeit und Symmetrie, welche das Rokoko verleugnet hatte, traten ihre Herrschaft wieder an. Allmählich drang der Einfluß der Antike immer weiter vor und vertrieb das Rokokowesen aus seinen letzten Positionen. An die Stelle tändelnder Schäfergruppen treten jetzt schwerblütige Allegorien auf klassisch gestaltetem Sockel (vgl. Fig. 330, 332); Kandelaber (Fig. 335) und Vasen erhielten einen streng tektonisch durchgeführten Aufbau; Medaillons (Fig. 336) mit kleinen Szenen im Stil der pompejanischen Wandgemälde wurden ein beliebtes Hauptmotiv der Dekoration.

Erst in dieser Epoche gelangte eine neue Spezialität der französischen Keramik zu ihrer Ausbildung, das Sèvres-Porzellan. Die Versuche, das seit



Fig. 332 Konsole aus vergoldetem Holz im Meisssonier-Stil, Uhr im Stil Louis XVI.

langem importierte und hochgeschätzte chinesische Porzellan nachzuahmen, die in Deutschland bereits früher zu vollem Erfolg führten, gediehen in Frankreich nur bis zur Erzeugung einer ähnlichen, aber weichflüssigeren, mehr glasähnlichen Masse, des Frittenporzellans (*Pâte tendre*). Die Fabrikation (zuerst um

1695 durch *Louis Poterat* in Rouen und die beiden *Chicanneau* in St. Cloud) wurde 1756 nach Sèvres übertragen und vom Staate übernommen; später — seit 1765 — wurde auch in Sèvres echtes Porzellan (*Pâte dure*) hergestellt und verdrängte allmählich das Frittenporzellan. Doch beruht die erste, glanzvollste



Fig. 333 Rokokokommode mit Lackmalerei und Bronzebeschlägen

Zeit der Manufaktur von Sèvres auf letzterem Material, das in seiner weicheren Masse die Farben besonders tief einsaugt und ihnen gesättigten, körperhaften Glanz gibt. Zu Gebrauchszwecken ist es weniger geeignet, als das harte Porzellan und deshalb meist nur zu dekorativen Vasen und Prachttellern (Fig. 337, 338) benutzt worden. Der künstlerische Wert beruht auch nicht so sehr auf der Form, als auf der Bemalung, welche in einem tiefen, glanzvollen Blau (*bleu du roi* und *bleu turc*), einem rosigen Rot (*rose Dubarry*) und einem hellen Gelb ihre effektivsten Töne besitzt. — Zu den reizvollsten Erzeugnissen der Manufaktur von Sèvres gehören die plastischen Gruppen aus unglasiertem Porzellan (*Biskuit*); sie verbinden diesen Kunstzweig mit der großen Plastik.

Die französische Plastik des 18. Jahrhunderts ist in ihrem Wesen nicht sehr verschieden von der des siebzehnten; ihre ersten Meister waren die Enkel-schüler der großen Barockplastiker. Von *Girardon* (vgl. S. 197) wird die Tradition durch *Robert Le Lorrain* (1666—1743), der prächtige dekorative Werke für Marly, Versailles und Paris schuf, weiter fortgepflanzt auf dessen Schüler *Jean Baptiste Lemoyne* (1704—78), dessen Hauptwerke, die Reiterstatuen Ludwigs XV. in Bordeaux und in Rennes in der Revolution zugrunde gegangen sind; der Louvre besitzt das Modell zu einer Statue des Königs, der, auf einem Schild stehend, von Kriegen emporgehoben wird, noch voll echt barocken Lebens. Ein Schüler *Coustous* (vgl. S. 199) war *Edme Bouchardon* (1698—1762), dem ein längeres Studium in Italien, wie man meinte, „die Reinheit der Antike zusammen mit der Anmut *Correggios*“ verliehen hatte. Doch entrichtete er durch

eine bewußte, ans Süßliche streifende Lieblichkeit auch der Zeitrichtung seinen Tribut. Sein Hauptwerk (seit 1739), die architektonisch großartig entwickelte Fontaine in der Rue de Grenelle zu Paris, hat ihren Mittelpunkt in der Dreifigurengruppe der Stadtgöttin zwischen den ruhenden Flußgottheiten der Seine und Marne; zwei hübsche in die Umfassungswand eingelassene Reliefs stellen in Kindergruppen den Sommer und den Winter (Fig. 337) dar. Berühmt ist auch seine Statue des Amor, der aus der Keule des Herakles sich einen Bogen schnitzt (vollendet 1750, jetzt im Louvre). Lemoyne's Schüler *Falconet* und *Pigalle* beherrschen in ihren Monumentalwerken noch mit voller Sicherheit den ganzen Apparat der Barockplastik, zeigen aber im einzelnen und in kleineren Arbeiten ein klassizistisch gemäßigtes feines Formengefühl voll lebendiger Anmut. *Etienne Maurice Falconet* (1716—91) schuf in der theatralischen Reiter-

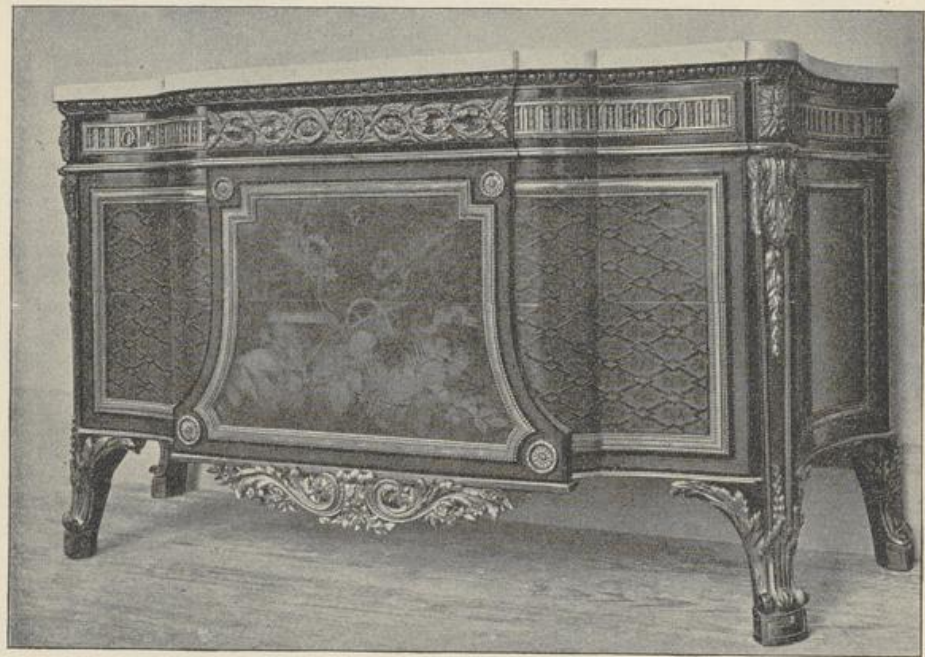


Fig. 334 Kommode im Louis XVI.-Stil

statue Peters des Großen in Petersburg (1766—78), der in antikem Kostüm auf einem kolossalen Felsblock einhergaloppiert, das größte Bronzegußwerk der Zeit. Seine Badende Nymphe (Louvre), seine köstliche Marmouruhr mit den drei Grazien im Besitz des Grafen Camondo zeigen ihn von einer weit anziehenderen Seite. *Jean Baptiste Pigalle* (1714—85) hat die pompösen Grabmäler des Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Stadtkirche zu Baden, des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (vollendet 1777), und des Grafen Harcourt in Notre Dame zu Paris geschaffen. Das Straßburger Monument (Fig. 338) zeigt eine ganze Dramaszene in Marmor. Der Marschall schreitet von den Stufen einer Pyramide, an der kriegerische Trophäen aufgehäuft sind, in stolzer Haltung dem Sarkophage zu, dessen Deckel die verhüllte Gestalt des Todes emporhält; ein üppiges Weib — ist es „Frankreich“ oder „die Geschichte“? — sucht ihn aufzuhalten, Herkules steht trauernd neben

dem Grabe, ein Putto läuft weinend davon; selbst die Wappentiere, ein Adler, ein Löwe, ein Bär sind lebendig geworden und stürzen heulend übereinander. Die Komposition sucht Bernini zu übertrumpfen, aber die Durchführung ist weichlicher und schwungloser. — Seinen Ruhm begründete Pigalle durch den sitzenden und seine Sandalen lösenden Merkur, dessen lebensgroße Ausführung der König an Friedrich den Großen schenkte, und das Kind mit dem Käfig (im Louvre). Zu seinen berühmtesten Werken zählen ferner eine Gruppe von Liebe und Freundschaft, die Porträtfigur der Marquise de Pompadour und die nackte Statue Voltaires vor der Bibliothek des Institut de France. Seine Marmorfigur des Herzogs von Richelieu, des großen Hofmanns und unfähigen Feldherrn (im Louvre), ist ganz von der tändelnden Pose des Rokoko beherrscht. Pigalles Schwager *Gabriel-Christophe Allegrain* (1710—95) war ein auch in seinem Schaffen verwandter, hochangesehener Bildhauer.

Eine besondere Gruppe bilden die Lothringer Bildhauer aus den Familien *Adam* und *Michel*.¹⁾ Die Söhne des in Nancy tätigen *Sigisbert Adam*, *Lambert Sigisbert* (1700—59) und *Nicolas Sebastian* (1705—78) haben auch in Paris und Versailles große Bildwerke ausgeführt, wie die Gruppen des Neptunbeckens im Versailler Park, die noch ganz dem Empfindungskreise des Barock entstammen.



Fig. 335
Kandelaber im Louis XVI-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)



Fig. 336 Bronzeapplique von einem Möbel im Louis XVI-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)

Der dritte Bruder *Franç. Gaspard Adam* (1710 bis 61) war hauptsächlich für Friedrich den Großen in Potsdam tätig. Das gleiche gilt von seinem Landsmann und Verwandten *Sigisbert François Michel* (1728—1811), der bis 1770 in Berlin blieb. Der jüngere Bruder desselben, *Claude Michel*, gen. *Clodion* (1738 bis 1814) gelangte dagegen in Paris und hauptsächlich als Meister der Kleinplastik zu hohem Ansehen. Clodion hatte 1762—71 in Rom studiert, aber seine Werke lassen nichts von dem Ernst der Antike oder der Wucht der italienischen

¹⁾ H. Thirion, Les Adam et Clodion. Paris 1885.

Barockplastiker verspüren. In ihnen herrscht die tändelnde Grazie des Rokoko; kichernde Nymphen, drollige Kinder, vergnügte Faune bilden die lebenssprühenden kleinen Gruppen in Terrakotta, Biskuit, Marmor und Bronze, welche seinen Ruhm ausmachen (Fig. 339). Für die Manufaktur von Sèvres hat er, wie schon *Falconet* u. a., zahlreiche Modelle geschaffen und er steht an der Spitze einer ganzen Reihe ähnlicher Kleinplastiker, welche namentlich den gebrannten Ton gern als Ausdrucksmittel benutzen. *Augustin Pajou* (1730—1809) und *Simon Louis Boizot* (1743—1809) sind unter ihnen die bekanntesten. Das Museum von Sèvres, in dem ihre und anderer Meister Werke zahlreich vertreten sind, enthält nicht den schlechtesten Teil der Leistungen damaliger französischer Plastik.¹⁾

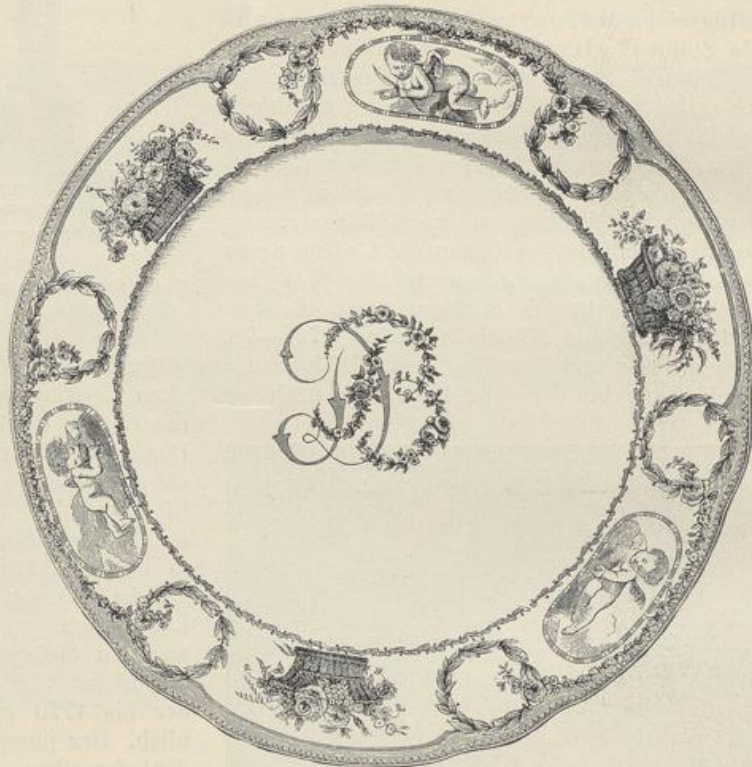


Fig. 337 Dubarry-Schlüssel aus Sèvres

Ihre beste Kraft aber entfaltete diese noch immer im Bildnis; *Jean Jacques Caffieri* (1725—92) und *Jean Antoine Houdon* (1741—1828) leisteten darin Hervorragendes, und insbesondere *Houdon*²⁾ zeigt noch am Schlusse der Epoche, welche Größe, Reinheit und Schlichtheit bei tief eindringendem Verständnis der geistigen Persönlichkeit die französischen Porträtkünstler zu erreichen vermochten. Er schuf nicht bloß lebenssprühende Abbilder fast aller berühmten Männer seiner eigenen Zeit wie *Voltaire* (Fig. 340), *Rousseau*, *Buffon*, *Mirabeau*, *Gluck*, *Washington* u. a., sondern auch durch Wahrheit und Tiefe ausgezeichnete Idealporträts historischer Persönlichkeiten. Seinen ersten großen Erfolg errang er mit einer

¹⁾ *A. Tronde*, Choix de modèles de la Manufacture Nationale de Sèvres. Paris 1897.

²⁾ *H. Dierks*, Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.

Marmorstatue des hl. Bruno am Schlusse seines zehnjährigen Aufenthalts in Rom um 1769 (jetzt in S. Maria degli Angeli, Fig. 343); es ist ein Werk von bewundernswerter Einfachheit und Ruhe bei überzeugendster Charakteristik des großen Ordensstifters. 1781 entstand sein zweites großes Meisterwerk, die Sitzstatue Voltaires im Foyer des Théâtre Français, wieder eine Gestalt von packender Lebendigkeit bei monumentaler Ruhe und trotz des antiken Philosophenmantels. Es ist nicht zufällig, daß man bei seiner Bronzefigur der eilenden Diana (1783, im Louvre, eine Marmorausführung von 1781 in Petersburg) unwillkürlich an *Gonjons* Ruhende Diana erinnert wird: etwas von der feinen, sicheren Einfachheit der französischen Renaissance lebt auch in diesem spätgeborenen Meister, der noch die ganze Periode des orthodoxesten Klassizismus miterlebte, ohne sich in seinem persönlichen Stil irre machen zu lassen.

Steht die größte Erscheinung der französischen Plastik im 18. Jahrhundert am Ende der Epoche, so ist das Umgekehrte der Fall in der Geschichte der gleichzeitigen Malerei.¹⁾ Sie beginnt mit *Antoine Watteau*,²⁾ dem Schöpfer des neuen Stils in der Malerei und dem im speziellen Sinne „malersichsten“ Künstler, den Frankreich vor dem 19. Jahrhundert besessen hat. Gegen die überwiegend italienische Schule und Richtung der französischen Maler kommt in Watteau der Einfluß der niederländischen Kunst zur Geltung. Denn Valenciennes, wo er 1684 geboren wurde, war damals, obwohl durch den Frieden von Nimwegen unter französische Herrschaft gezwungen, noch völlig vlämisch; ein dortiger Maler *Gérin* wurde sein erster Lehrer, Bilder von van Dyck, Crayer, Vos, Janssens bedeuteten seine ersten künstlerischen Eindrücke. Und über seiner ganzen späteren Tätigkeit stehen als wegweisende Ideale die großen Meister der vlämischen Kunst, Rubens und Teniers. — Im Jahre 1702 kam Watteau nach Paris, wo er zuerst als Dekorationsmaler bei *Claude Gillot* (1673—1722) tätig war, der in engen Beziehungen zum Theater stand. Dann arbeitete er in der Werkstatt *Claude Audrans* (1658—1734), der

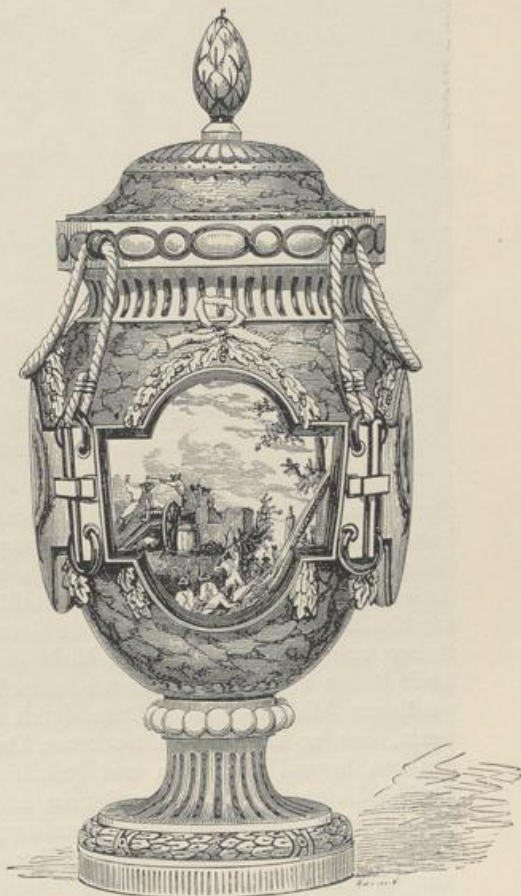


Fig. 338 Sèvres-Vase

¹⁾ *Ed. et J. Goncourt*, *L'Art du XVIII^e Siècle* 3. Aufl. Paris 1880—82. — *Lady Dilke*, *French Painters of the XVIIIth Century*. London 1899.

²⁾ Von den neueren Werken über Watteau sind vor allem die Schriften von *Th. Volbehr* (Hamburg 1885), *E. Hannover* (Berlin 1889), *G. Dargenty* (Paris 1891), *P. Mantz* (Paris 1891) sowie die Studien von *R. Dohme* zu nennen; ihre Resultate faßt die kleine Monographie von *A. Rosenberg* (Bielefeld u. Leipzig 1896) übersichtlich zusammen.

Lübke, *Kunstgeschichte* 12. Aufl. Barock und Rokoko.



Fig. 339 Der Winter, Relief von Edme Bouchardon

ebenso wie Gillot im Fache der „Grotesken“ großen Ruf hatte und außerdem Konservator des Luxemburgpalastes war; hier hatte Watteau also die bequemste Gelegenheit, Rubens' Medicigalerie zu studieren. Von den Wanddekorationen, die er als Gehilfe dieser Meister herstellte, hat sich keine im Original erhalten, nur Radierungen (vgl. S. 349) geben davon einen Begriff. Affen und chinesische Motive spielen dem damaligen Modegeschmack entsprechend darin eine bedeutende Rolle; von den Erfindungen seiner Lehrmeister unterscheiden sich die Kompositionen Watteaus schon früh durch das naturalistisch behandelte Pflanzenwerk, das er ihrer etwas trockenen Ornamentik einfügte. Die Natur war für den von Jugend an zarten und kränklichen Künstler ein Jungbrunnen, den er zärtlich liebte; geschlossene Räume konnte er nicht ertragen, fast alle seine Szenen spielen im Freien. Im Luxemburggarten, dem damals beliebtesten Spazierort von Paris, machte er seine Studien an Baumgruppen und Menschen; später war es namentlich das liebliche Nogent-sur-Marne, wo er sich gern aufhielt. Kleine Genrebilder in der Art Teniers', darunter der Savoyarde in der Petersburger Eremitage, ein Bauerntanz, Soldatenbilder „Auf dem Marsche“, „Bei der Rast“, „Im Lager“ und ähnliche, waren seine ersten Versuche in der Tafelmalerei; die Motive dazu sammelte er vielleicht bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Valenciennes, in dessen Nähe 1709 die Schlacht bei Malplaquet geschlagen worden war. Nach seiner Rückkehr erhielt er einen größeren Auftrag auf dekorative Malereien von dem reichen Bankier und Kunstmäcen Antoine Crozat, in dessen Hause er dann eine Zeitlang lebte und im Verkehr mit den Stichen und Zeichnungen seiner Sammlung, wie mit feingebildeten Kennern und Liebhabern sicher manche entscheidende Anregung empfing. Tizian und die Venezianer, vor allem aber immer wieder Rubens tauchen als Inspiratoren bei der Betrachtung seiner Gemälde und Zeichnungen aus diesen Jahren vor uns auf. 1712 wurde Watteau als „Agréé“ bei der Akademie aufgenommen: das Rezeptionsbild, das er zur Erlangung der wirklichen Mitgliedschaft zu liefern hatte, malte er auf vieles Drängen endlich 1717 in wenigen Wochen. Es war

sein Meisterwerk: „Einschiffung nach der Insel Cythere“; die damals entstandene Improvisation, mehr eine geistreiche Skizze, befindet sich heute im Louvre (vgl. die farbige Tafel), eine sorgfältigere veränderte Wiederholung kam aus dem Besitz Friedrich des Großen, der ein eifriger Bewunderer und Sammler von Watteaus Arbeiten war, in den des preußischen Königshauses. Die Komposition stimmt in den Grundzügen auf beiden Bildern überein: am Rande eines Parks mit alten Bäumen ist eine Gesellschaft von Kavalieren und Damen im Aufbruch begriffen zu der am Ufer wartenden geschmückten Barke, welche sie nach der Insel der Liebesgöttin, Cythere, hinüberführen soll. Diese Insel spielt



eine gewisse Rolle in der Schäfer- und Liebespoesie der Zeit, sie ist das erträumte Ziel der Sehnsucht für diese galanten Lyriker, von dem sie sich Stillung aller Leiden und Schmerzen der Liebe versprechen. Das Geheimnisvolle, Ferne, Märchenhafte ist in der Berliner Wiederholung, wo Mast und Segel auf dem Schiffe emporragen und die Ferne im duftigen Aether entschwindet, noch stärker ausgedrückt als in dem Pariser Urbilde, wo hohe Berge im Hintergrunde aufsteigen und die Wasserfläche mehr den Eindruck eines Binnensees als den des weiten Meeres macht.

Mit dieser Komposition hatte *Watteau* seinen Stil gefunden, sie gibt den Inbegriff seiner Kunst und seiner Persönlichkeit. Jene träumerische Sehnsucht,



Fig. 341 Terrakottagruppe von Clodion

die ihn, wie alle Kranken, von den Freuden des Daseins Ausgeschlossenen erfüllt, kleidet seine Phantasie in Formen, wie er sie den Eindrücken von Leben, Natur und Kunst entnommen hat. Die „Fêtes galantes“ der Versailler Hofgesellschaft, die jetzt in der übermütigen Epoche der Régence besonders glanzvoll wieder auflebten, die „Liebesgärten“ und ähnliche Darstellungen des Rubens und der Venezianer, seine eigenen Studien nach der Natur und Reminiszenzen aus der Poesie und dem Theater mögen als die Elemente gelten, aus denen sich in der poetisch empfindenden Seele des Malers diese Schöpfung gestaltete. Bis in Einzelheiten hinein lassen sich die Tatsachen seines Lebens als mitbestimmend verfolgen, denn selbst das Kostüm der Figuren auf diesen und anderen Bildern ist eine Mischung aus der Zeittracht und der Kleidung der italienischen und französischen

Komödianten, wie sie Watteau auch auf anderen Bildern darstellte (Fig. 344). Vor allem aber ist es sein unermüdlich fleißiger Zeichenstift, den er in zahllosen Skizzen und Studien nach dem Leben erprobt hat, seine wie ein Erbeil aus der Kunst seiner niederländischen Heimat empfangene koloristische Technik, die hier ihre lebendige, schönheitsverklärte Sprache reden. Grade das Werk, mit dem er sich die akademische Würde errang, beweist, wie fern von allem akademischen Wesen dieser Maler blieb, der nur dadurch ein so großer Künstler wurde, weil er ganz dem Zuge seiner eigenen Natur zu folgen wagte.

Die „Fahrt nach Cythere“ hat Vorgänger und Nachfolger in Watteaus Gemälden, aber der Grundton ist fast stets derselbe: ein poetisch verklärtes Liebesleben in freier Natur, bei Musik und Tanz, äußerlich dezent und voll feiner gesellschaftlichen Form, doch innerlich erfüllt von heimlich zehrender Glut. Im ganzen kaum ein Jahrzehnt hat Watteau in dieser Weise Tafelbilder gemalt, aber er schuf mit jener Hast, welche das Bewußtsein einer nur kurz zugemessenen Lebensdauer zu geben pflegt. In Wirklichkeit ein einsamer, kranker Mann, oft launisch und mißmutig, strömte er in einer erstaunlich großen Zahl von Meisterwerken die Sehnsucht seiner heiß empfindenden Künstlerseele aus. Leider ist infolge der unsteten Art seines Arbeitens die malerische Technik der Gemälde oft unsolide, so daß sie zum Teil heute arg ruiniert erscheinen.

Unter den Bildern, die etwa zwischen 1712 und 1717 entstanden sind, stehen *L'amour paisible*, *Leçon d'amour*, *Le Concert* und *L'Assemblée galante*, alle vier im Besitz des deutschen Kaisers, obenan. Schon hier entfaltet Watteau alle Reize der malerischen Komposition, der duftigen Landschaft, des pikanten Tons; seine Gestalten, schlank und nervös, mit den charakteristischen kleinen, runden, stumpfnäsigen Köpfen, sind etwas monoton, aber die Art, wie er sie zu bewegten Gruppen ordnet, entzückt stets aufs neue. Später wurden seine Gestalten noch schlanker, sein Ton kühler, die Baumgruppen rücken weiter auseinander und lassen den Blick auf den Horizont frei. Der Zeit nach 1717 gehören wohl die beiden Bilder der Dresdener Galerie „Gesellige Unterhaltung im Freien“ und „Liebesfest“ an, ferner die köstliche „Musikstunde“ der Sammlung Wallace in London (radiert 1719) und das „Frühstück im Freien“ des Berliner Museums (Fig. 345). Wie naiv und rein Watteaus Kunst blieb, kann namentlich das reizende Bildchen „Iris oder der Tanz“ veranschaulichen, mit der anmutigen Gestalt eines halbwüchsigen Mädchens, das vor drei kleinen Knaben einen feierlichen Tanz aufführt; es befindet sich, wie so viele andere hervor-



Fig. 342 Porträt Voltaires von J. A. Houdon



Fig. 343 Statue des hl. Bruno von J. A. Houdon

ragende Werke des Meisters, im Besitze des deutschen Kaisers. Dorthin ist auch das letzte große Meisterwerk Watteaus gelangt, das (jetzt in zwei Hälften zerschnittene) Firmenschild seines Freundes, des Kunsthändlers Ger-saint. Er malte es nach der Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in England (1719–20) binnen drei Tagen, wie er selbst sagte: „um sich die Finger wieder gelenkig zu machen“. Das Bild stellt den Laden des Kunsthändlers mit scharf nach dem Leben beobachteten Figuren dar; an den Wänden hängen viele Bilder aus allen Schulen, die Watteau mit einer Virtuosität in ihrem Stil getreu wiedergegeben hat, die wieder an Teniers' bekannte „Galeriebilder“ (vgl. S. 251) erinnert. Das Bild ist leichtflüssig, aber sorgfältig in bestimmtem ruhigem Farbenauftrag gemalt und auf einen feinen silbergrauen Ton gestimmt. Watteau hat damit noch am Ende seiner Tätigkeit gezeigt, daß er auch außerhalb seines speziellen Gebietes ein großer Maler war. Er starb am 18. Juli 1721 in Nogent-sur-Marne an der Schwindsucht.

Der kranke, menschenscheue Künstler, der so treffend den Geist seiner lebenslustigen Epoche zum Ausdruck bringt, hat nur im letzten Jahre seines Lebens kurze Zeit den Sohn eines Landmannes,

J. B. Joseph Pater (1690–1736) als Schüler unterrichtet; dieser und Nicolas Lancret (1690–1743) wurden seine besten Nachahmer, bleiben aber durch nüchterne, derbe Auffassung weit hinter ihm zurück. Sonst hat die zeitgenössische französische Malerei wenig gemein mit diesem ihrem größten Meister. Sein Genre galt in den Augen der Kunstgenossen, so beliebt es beim Publikum war, als ein untergeordnetes im Vergleich zu den „grandes machines“ der akademischen Historienmaler. Diese aber hingen als Schüler und zum Teil als Abkömmlinge der älteren Meister noch aufs engste mit der Kunstrichtung des 17. Jahrhunderts zusammen. Die jüngeren Mitglieder der Künstlerfamilien *Coypel* und *De Troy*, die Schüler der *Boulogne* und *Jouvenel*, wie der vielbeschäftigte *Louis Silvestre* (1675–1760), beherrschten die Akademie und errangen die großen Aufträge. Mehrere Generationen hindurch fügten die Mitglieder der aus Holland stammenden Künstlerfamilie *Van Loo*, von denen *Charles-André Vanloo* (1705–63) der bekannteste wurde, sich diesen Kreisen ein. Aus der Provinz gingen *Antoine Rivaltz*

(1667—1733) und sein Schüler *Pierre Subleyras* (1699—1749) hervor, von denen letzterer in Rom sogar gewürdigt wurde, eines der großen Gemälde für die Kuppelpfeiler von St. Peter zu schaffen. Allmählich freilich wurde auch der Ton des „grand goût“ leichter, freier, gefälliger; nicht die antike Geschichte und Homer, sondern Ovid gab die Vorwürfe der Malereien her. *François Le Moine* (1688—1737) fügte zu der formalen Anmut, mit welcher er solche Stoffe, wie „Herkules und Omphale“, „Apollon und Daphne“, „Venus und Adonis“ behandelte, eine rosige Frische der Farbengebung; sein Schüler *Ch. Joseph Natoire* (1700—77) schmückte das Hôtel Soubise mit Darstellungen aus dem Leben der Psyche und behandelte in seinen Staffeleibildern Themata wie „Bacchus und Ariadne“, „Venus in der Schmiede Vulkans“ u. a. mit gefälliger, wenn auch oberflächlicher Eleganz.

Aus diesem Kreise ist *François Boucher*¹⁾ (1703—70) hervorgegangen, der originellste und für seine Zeit charakteristischste Akademiker. Auch er war Schüler Le Moines, machte seine Studienreise nach Italien, wurde 1734 Mitglied, 1765 Direktor der Akademie und „Premier Peintre du Roi“. Auf seine Jugendentwicklung hat das Studium Watteaus, dessen Zeichnungen er radierte (vgl. S. 349), den größten Einfluß gehabt. Aber in den „Fêtes galantes“, Schäferszenen und Hirtenidyllen (Fig. 346), welche er als offenbare Nachahmungen dieses Meisters malte, kommt doch seine durchaus anders geartete künstlerische Natur zum Vorschein. Boucher ist sinnlicher, kecker, bewußter in seiner nicht zu leugnenden Anmut, ja es mischt sich gar nicht selten ein lüsterner Zug in seine Darstellungen, wie er bei Watteau nie vorkommt. Er bevorzugt das Nackte und baut die Wirkung seiner meisten Bilder auf den Reiz halb oder ganz entkleideter koketter Mädchengestalten auf. Den Charme der Linie, Heiterkeit und Liebenswürdigkeit besitzt er in kaum geringerem Grade als Watteau, was ihm fehlt, ist die seelisch vertiefte, poetische Auffassung. So ist er der rechte Repräsentant der immer leichtsinniger und oberflächlicher werdenden Zeit, die lächelnd über Abgründe dahintänzelte.



Fig. 344 Gilles (italienische Komödien-Figur) von Antoine Watteau

¹⁾ P. Mantz, François Boucher, Lemoyne et Natoire. Paris 1880. — A. Michel, Fr. B. Paris 1886.

Im übrigen hat Boucher eine sehr vielseitige Tätigkeit entwickelt. Er malte Sopraporten (im Hôtel Soubise), Deckenbilder (in der Salle du Conseil in Fontainebleau), Wandbilder („Neptun und Amymone“ im Grand Trianon) und Tafelgemälde historischen, mythologischen, allegorischen Inhalts, entwarf Dekorationen und Ornamente aller Art, schuf Landschaften, Porträts — wie das oft wiederholte seiner Gönnerin, der Marquise von Pompadour — und zuweilen selbst bürgerliche Sittenstücke, wie das hübsche Bild „Die Modehändlerin“ von 1746 in Stockholm und das etwa gleichzeitige Familienbild im Louvre.



Fig. 345 Frühstück im Freien von Antoine Watteau

Seine Malweise, zuerst noch ziemlich fest und warm, wurde später leichter und flüssiger und gewann jene zarten blassen Töne, welche für ihn und die Epoche charakteristisch sind. Aus den letzten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit, wo er ganz ohne Modelle gemalt haben soll, stammen viele flauere und manierierte Arbeiten. Die größte Zahl seiner Werke besitzen der Louvre und das Museum zu Stockholm. Bouchers Hauptschüler waren sein Schwiegersohn *Pierre Antoine Baudouin* (1623—69) und *Jean-Honoré Fragonard* (1732—1806). Letzterer hat, als einsamer Vertreter einer untergegangenen Kulturepoche, den Stil seines

Meisters fortgesetzt bis in eine Zeit, die von gradezu entgegengesetzten Anschauungen beseelt war.

Die zwingende Kraft der Persönlichkeitsschilderung hatte auch die französische Rokokomalerei nicht verloren und so nehmen die Bildnismaler eine besonders hervorragende Stellung ein. Einer der frühesten und bedeutendsten, *Antoine Pesne* (1683—1757), hat fast ausschließlich außerhalb Frankreichs gearbeitet; 1710 berief ihn der König von Preußen als seinen Hofmaler nach Berlin, wo er bald auch zum Akademiedirektor ernannt wurde. Außer einzelnen Historienbildern und dekorativen Malereien hat er hier zahlreiche, durch kraftvolle Charakteristik und leuchtendes Kolorit ausgezeichnete Bildnisse (Fig. 347) geschaffen, die sich hauptsächlich in den königlichen Schlössern und in der Galerie zu Dresden befinden. Ihm steht *Jean Marc Nattier* (1685—1766), der beliebteste



Fig. 346 Hirtenidylle von François Boucher

Porträtmaler der Pariser Gesellschaft, an künstlerischer Bedeutung gleich. Andere wie *Quentin de la Tour* (1704—88) und *Etienne Liotard* (1702—89) haben insbesondere als Pastellmaler Triumphe errungen. Diese neu aufkommende Technik war zuerst durch die ganz Europa durchwandernde Venezianerin *Rosalba Carriera* (1675—1757) ausgebildet und in Mode gebracht worden. Sie entsprach in ihrer zarten und duftigen Wirkung völlig dem Geist und Geschmack des Rokokozeitalters. *De la Tour* führte sie aus der frauenzimmerhaften Weichheit zu mehr männlicher Kraft und gab ihr die Fähigkeit psychologischer und stofflicher Charakteristik. So hat er in meisterhaften Bildern das Tout Paris seiner Zeit porträtiert; die Hauptwerke besitzt der Louvre, die größte Zahl derselben das Museum seiner Vaterstadt St.-Quentin (Fig. 348). *Liotard*, ein geborener Schweizer und Schüler Le Moines, erwarb sich gleichfalls in fast allen europäischen Hauptstädten internationalen Ruf und hinterließ überall seine frischen, lebenswürdigen Bilder; noch heute populär ist sein berühmtes Schokoladenmädchen in der Dres-



Fig. 347 Jugendbildnis Friedrichs des Grossen von Antoine Pesne
(Nach Photographie Hanfstaengl)

dener Galerie (Fig. 349). Den Beschluß dieser Reihe macht die Malerin *Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun* (1755—1842), die bei mehr oberflächlicher Auffassung doch einige mit Recht berühmte Bildnisse, wie das der Königin Marie-Antoinette (Versailles) und das Selbstbildnis mit ihrer Tochter (Louvre) geschaffen hat.

Wenig bedeuten die französischen Landschafts-, Tier- und Stilllebenmaler des 18. Jahrhunderts. Keiner von ihnen, auch nicht der berühmteste Landschaftler der ganzen Epoche, *Claude-Joseph Vernet* (1714—89), dessen Kompositionen in unzähligen Stichen vervielfältigt worden sind, drang über ein Nachempfinden der großen älteren Meister und ihrer bewährten Bildwirkungen hinaus. Das verlorene unmittelbare Verhältnis

zur Natur sollte die französische Kunst vielmehr auf einem anderen Wege wiederfinden, der ihr durch die politisch-sozialen Strömungen des Zeitalters nahegelegt war: durch das realistisch-bürgerliche Genre.

In der Familie sah Rousseau den Urquell aller Natur, alles Glückes und Friedens: in ihren Schoß flüchtete nun auch die Malerei, als die notwendige Übersättigung an der akademischen Manier und an der geschminkten Unnatur des Rokoko eintrat. *Diderot* (1713—84), der berühmte Herausgeber der Enzyklopädie, erhob in seinen einschneidenden Kritiken des Pariser Salon von 1765—67 am lautesten den Ruf nach einer Umkehr. Aber schon vorher hatten diese Ideen ihre künstlerische Verwirklichung gefunden durch *Jean-Siméon Chardin* (1699—1779), der zuerst Früchte, Blumen und Stilleben malte, dann aber vorzugsweise Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben, schlicht und wahr, aber nicht ohne malerische Feinheit. Offenbar haben ihm, wie für sein erstes Stoffgebiet, auch hierbei die Holländer Pieter de Hooch, Jan Vermeer u. a. künstlerische Anregung geboten. Aber Chardin hatte den Mut, seine Vorbilder nicht zu kopieren, er suchte vielmehr aus der Beobachtung des Lebens heraus ihnen Gleichwertiges zu schaffen. So entstanden jene kleinen Meisterwerke, die seinen Namen berühmt gemacht haben, das „Tischgebet“ (1740, im Louvre, Fig. 350), der „Unterricht im Sticken“, „Die Toilette“, „Das Kartenhaus“, die Wäscherin, die Köchin, die Dame, welche einen Brief siegelt u. a., wie sie namentlich der Louvre in großer Anzahl besitzt. Der veränderte Geist des Zeitalters „Louis XVI“

kommt darin ebenso treffend zum Ausdruck, wie in den Bildern Bouchers das Rokoko, in denen Watteaus die Régence. Es bleibt beachtenswert, daß am Anfang wie am Ende dieser Entwicklungsreihe eine engere Berührung mit der niederländischen Malerei steht!

Aus dem einfachen, malerisch gesehenen Genrebild machte *Jean-Baptiste Greuze* (1725–1805) ein bürgerliches Rührstück, ganz im Sinne Diderots, der ihn überschwänglich feierte. Er schiebt den Inhalt der Darstellungen in den Vordergrund und rechnet auf das Mitschwingen der Empfindungssaiten in dem Beschauer; zum Teil dürfen seine Bilder direkt als künstlerische Veranschaulichung der Lehren Rousseaus und der englischen Moralphilosophen gelten. So riß er mit Kompositionen, wie „Die Bibelvorlesung“, „Die Verlobung auf dem Dorfe“, der „Väterliche Fluch“, der „Tod des Gichtbrüchigen“, deren aufdringliche Sentimentalität uns heute unangenehm berührt, alle Welt zur Bewunderung hin. Wieviel von dem alten Rokokogeist, trotz aller zur Schau getragenen Moralität, noch in Greuze steckt, zeigen seine vielbeliebten Mädchenbilder, deren süße Unschuld ihnen erlaubt, zumeist auch ein Stück ihres rosigen Busens sehen zu lassen (Fig. 351). Malerisch stehen diese Köpfe und Halbfiguren in ihrer frischen, liebevollen Vortragsweise zumeist höher als die komponierten Bilder des Malers. So endet, wie Robert Dohme es treffend ausdrückt, mit einer „merkwürdigen Mischung des koketten Geistes des 18. Jahrhunderts und wirklicher Naturbeobachtung“ in Greuze, der Revolution und Kaiserreich noch miterlebte, die französische Malerei.

Die graphischen Künste sahen in den jüngeren Mitgliedern der Stecherfamilie *Drevet*, *Pierre-Imbert* (1679–1739) und *Claude* (1705–81) zunächst die Fortsetzung des virtuoson Porträtstichs, der aber unter ihren Nachfolgern bald in eine übermäßige Betonung der technischen Faktur und demgemäß in metallische Härte verfiel. Der Hauptvertreter dieser letzten Epoche war der aus Deutschland eingewanderte *Georg Wille* (1715–1807). Anregung zu reicher reproduzierender Tätigkeit boten die Gemälde Watteaus, Bouchers, Greuzes und anderer Meister. Unter den Watteastechern, welche durch eine Verbindung der



Fig. 348 Marquise von Pompadour, Pastell von Quentin de la Tour

Radierung mit zarter Grabstichelarbeit den malerischen Reiz der Originale oft sehr treffend wiedergeben, ragen *Benoît Audran* und *Nicolas-Henri Tardieu* (1674—1749) am meisten hervor. Der Freund und Bewunderer des Meisters, *Jean de Julienne*, faßte ihre und anderer Stecher Arbeiten nach *Watteau* in einer großartigen Ausgabe zusammen. Die eigenen Radierungen der Maler spielen in der französischen Kunstgeschichte nur eine untergeordnete Rolle. Es entsprach



Fig. 349 Das Schokolademädchen von Jean Etienne Liotard
(Nach Photographie Tamme)

vielmehr dem französischen Geschmack, die Radierung in Behandlung und Wirkung der sauberen und eleganten Grabstichelarbeit nahe zu bringen; auf diesem Felde ist *Jean-Michel Moreau* (1741 bis 1814) teils durch eigene Platten, teils durch seine Zeichnungen der Führer einer ganzen Gruppe von Radierern geworden, deren Blätter reizvolle Beiträge zur Zeit- und Sittengeschichte bieten. Die meisten dieser Künstler gehörten auch zu jener Illustratorschule, die wohl die eigenartigste Erscheinung in der Geschichte des französischen Kupferstichs bildet. Wenig eigentliche Bilder, aber die anmutigsten Textbildchen, Vignetten, Randleisten (*Culs de lamp*) wurden zur Ausstattung kostbarer Buchausgaben verwendet, wie sie jetzt zum guten Ton gehörten. Die Namen von *Hubert François Gravelot* (1699—1773), *Ch. Nicolas Cochin* (1715—90),¹⁾ *Charles Eisen* (1720—78) ragen auf diesem Gebiete hervor, welchem die geistig verfeinerte Lebenskunst der Franzosen ihren Stempel aufgeprägt hat.

Deutschland und die übrigen Länder

In Deutschland herrschte bald nach 1700 allenthalben der Barockstil. Vorwiegend aus italienischen Anregungen hervorgegangen, hatte der deutsche Barock, wie wir gesehen, im Süden wie im Norden allgemach ein kräftig eigenartiges Gepräge gewonnen, und die Erwartung konnte nicht unberechtigt erscheinen, daß

¹⁾ *S. Rocheblave*, *Les Cochin*. Paris 1893.

sich daraus so etwas wie ein nationaler Stil abklären werde, gleich geeignet für die Bedürfnisse des Fürstenschlosses wie des einfachen Bürgerhauses. Dieser Möglichkeit setzte die Invasion französischer Kunst um 1720 etwa ein Ziel. Ihr Einfallstor zunächst in Süddeutschland war München, wo Kurfürst Max Emanuel den Ehrgeiz entwickelte, für sein Land ein Louis XIV im kleinen zu werden. Schon an den Innendekorationen *Joseph Effners* (vgl. S. 107) in Schleißheim, in der Pagodenburg (1719) und der Badenburg (1721) des Nymphenburger Parks läßt sich der Einfluß eines frühen Aufenthalts in Paris nicht verkennen; sie zeigen bei echt deutscher Fülle und Wärme der Phantasie doch den Grundzug des Bérainschen Ornamentstils, das verschlungene symmetrische Bandwerk innerhalb barock gezeich-

neter Umrahmungen (Fig. 352). Mit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts aber zogen französische Künstler selbst in die bayrische Hauptstadt ein: 1725 wurde *François Cuvilliés* (1698 bis 1768), ein Schüler de Cotte's (vgl. S. 350) am Hofe angestellt, der dann bis zu seinem Tode in gesteigertem Maße die Bautätigkeit Münchens beeinflußt hat. Cuvilliés, eine hoch begabte Künstlerpersönlichkeit, hat das französische Rokoko in Deutschland heimisch gemacht, freilich nicht ohne seinerseits manches von dem Genius loci anzunehmen. Die Wohnung Karls VII. in der Residenz (1729–37), die Amalienburg (seit 1734), das Residenztheater (1750–52) sind die wichtigsten Schöpfungen des Meisters in München. Dereingeschos-



Fig. 350 Das Tischgebet von J. Siméon Chardin

sige Prachtbau der Amalienburg im Nymphenburger Park¹⁾ (Fig. 353) wurde eines der frühesten und schönsten Denkmäler des Rokoko auf deutschem Boden. Hier sehen wir den neuen Stil ohne Übergang, wie ihn die Régence in Paris bedeutete, aus dem Boden eines vollaftigen Barock herauswachsen, im einzelnen oft allzu derb und prunkreich, aber echt deutsch in seiner Phantasiefülle und gesunden Sinnlichkeit. Von demselben Geiste sind die Fassadenkompositionen Cuvilliés' (am Palais Piosasque de Non, jetzt Eichthal, um 1730, am ehe-

¹⁾ O. Aufleger, Die Amalienburg im Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894. (Lichtdrucke.)

maligen Palais Holnstein, jetzt Erzbischöflicher Palast, seit 1733) erfüllt: ganz selbständige Versuche, die Formenwelt des Rokoko dem eingewurzelten Verlangen nach einer kräftigen malerischen Gesamtwirkung anzupassen. Diesem Streben blieb auch der Sohn des Meisters, *François Cuvilliés* d. J. (1734–70) treu,



Fig. 351 Der zerbrochene Krug von J. B. Greuze

dem das Preysing- und das Arcopalais in der Prannerstraße in München, sowie das neue fürstbischöfliche Palais in Passau zugeschrieben werden. Selbst wo das Rokoko auf deutschem Boden von italienischen Baumeistern angewandt wurde, behielt es etwas von dieser germanischen Freude am reichen Schmuckwerk, die den Pariser Architekten gewiß auch, wie der Stil Cuvilliés', als „provinziell“ erschienen wäre. Beispiele bieten das von *Leopold Retti* (vgl. S. 89) ausgebaute Schloß zu Ansbach¹⁾ oder das einem Italiener *dell' Opera* (richtiger vielleicht dem unter diesem italienischen Namen versteckten Niederländer *Jacob van der Auvera*) zugeschriebene Thurn- und Taxische Palais in Frankfurt a. M.²⁾ Der Innenaus-

bau von Schloß Brühl bei Köln, wo Franzosen und Deutsche nebeneinander beschäftigt waren, gibt zu Vergleichen die beste Gelegenheit. Ein Prunkstück, auf das die deutsche Schloßarchitektur auch im 18. Jahrhundert selten verzichtete, das monumentale Treppenhaus, ist hier mit besonders malerischer Wirkung gestaltet. Auch der von *Retti* begonnene Schloßbau in Stuttgart wurde seit 1752 von einem Franzosen *Philippe de la Guepière* fortgesetzt, der in den Schloßchen *Monrepos* (Fig. 354) und *Solitude* (um 1765) besonders reizvolle Beispiele der entwickelten Pariser Bauweise hinstellte. Ein anderer Zögling der Pariser Akademie, *Nicolas de Pigage* (1721–96) trat 1748 in kurpfälzische Dienste, schuf die berühmte Gartenanlage von Schwetzingen und baute 1756–60 das

¹⁾ O. Lessing, Schloß Ansbach. Berlin 1892.

²⁾ F. Luthmer, Plastische Dekorationen aus dem Palais Thurn und Taxis. Frankfurt a. M. 1890.

Schlößchen Benrath bei Köln: es ist in seinem glänzend entwickelten Grundriß, der einstöckigen, ebenerdigen Anlage, dem gesucht einfachen Äußeren (Fig. 355) ein klassischer Musterbau des Stils.

Zu solcher vornehm-schlichten Zurückhaltung war freilich das deutsche Rokoko, wie es seinen sprechendsten Ausdruck in den späteren Schöpfungen des fränkischen Meisters *Balthasar Neumann* (vgl. S. 105 f.) findet, selten geneigt. Bei ihm läßt sich, an den Innendekorationen der Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, der Kirche Vierzehnheiligen u. a. das Nachwirken der



Fig. 352 Innendekoration aus Schloss Schleissheim

Barockstimmung am besten beobachten. Das feste Gerüst der Dekoration im Fürstensaal zu Bruchsal (Fig. 356) bildet eine ziemlich schwere Halbsäulenarchitektur, dazwischen aber schiebt sich ein reich verschnörkeltes Rahmenwerk, und der Übergang zur Decke ist von wildester Bewegtheit und überbietet alle französischen Vorbilder in der Ausnützung der Asymmetrie und der zackigen Zerschissenheit der Formen. Dem deutschen Verzierungsdrange allein blieb es



Fig. 353 Aus der Amalienburg bei München

vorbehalten, das Rokoko auch auf die Außenformen des bürgerlichen Privatbaus zu übertragen, und zahlreiche durch naive Frische anmutende Gebäude, wie das Haus „zum Falken“ in Würzburg (Fig. 357), das Rathaus zu Bamberg u. a. verdanken ihm ihre Entstehung.

Neumanns Sohn *Franz Ignaz Michael* (1726—55) ist besonders interessant durch seinen Vierungsturm auf dem Mainzer Dom, der sich in einer für diese Zeit anerkennenswerten Weise mit der Gotik abzufinden sucht.

Einen Übergang zum Klassizismus hat die lebensfreudige süddeutsche Architektur zumeist abgewiesen. Das Bedürfnis an Kirchenbauten war auch, nach einer so langen, regen Bautätigkeit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollauf gedeckt und für die Zwecke des Profanbaus genügte noch auf lange das Rokoko. Daher finden sich hier verhältnismäßig wenig Denkmäler der antikisierenden Bauweise. Das bedeutendste ist die Abteikirche St. Blasien im Schwarzwalde, 1768–80 von dem kurfürstlich trierischen Hofarchitekten *Michel d'Inard*, einem Franzosen, errichtet. Von demselben Architekten rührt die Chorausstattung im Münster zu Konstanz her, die neben der Innendekoration der Kapuzinerkirche zu Mainz, von St. Stephan zu Würzburg und der Klosterkirche zu Kaisheim, sowie einzelnen Teilen der Ignazkirche zu Mainz noch als

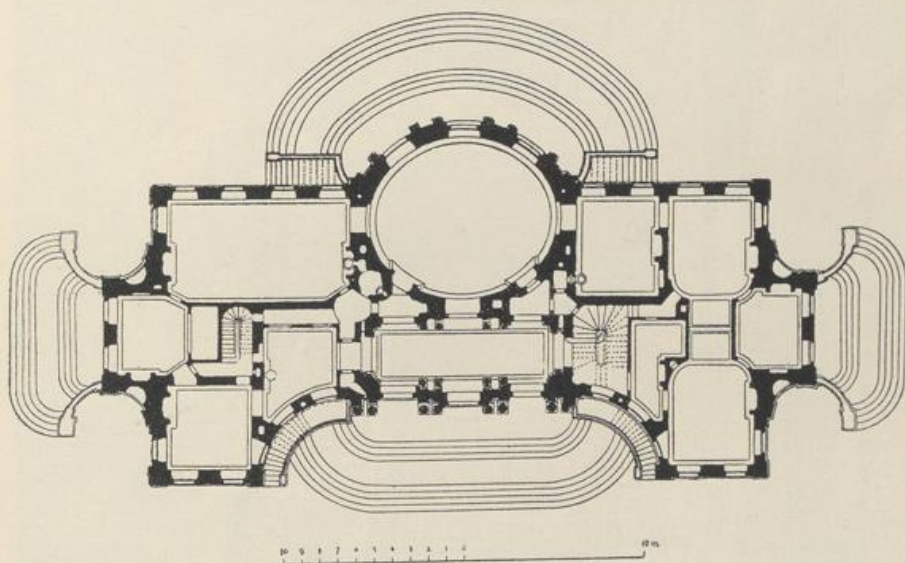


Fig. 354 Grundriss des Schlosses Monrepos bei Ludwigsburg

Zeugnisse des Übergangs vom Rokoko zum „Louis XVI“ auch in Süddeutschland genannt werden können.

Besser für diesen Stilwandel vorbereitet war der Boden in Norddeutschland. Hier erscheint das Rokoko nur als eine vorübergehende Episode in dem Kampfe zwischen Barock und Klassizismus, der schon vorher durch das Eindringen des letzteren namentlich von Holland her (vgl. S. 135) begonnen hatte. Den vollen Anschluß an die französische Kunst gewann die Architektur zuerst durch Friedrich den Großen, der in *Georg Wenzel von Knobelsdorff* (1697–1753) eine Zeitlang den Architekten sah, der seine Ideen am besten verwirklichte. Er hatte ihn schon in Rheinsberg beschäftigt und schickte ihn als König nach Paris. Zurückgekehrt suchte Knobelsdorff in dem Umbau des Stadtschlusses zu Potsdam (seit 1745), dem Ausbau des „neuen Schlosses“ in Charlottenburg (1740–42) den unverfälschten französischen Geschmack zur Geltung zu bringen: das Äußere in einem anspruchslosen Klassizismus, das Innere im üppigsten Rokoko. Am stärksten tritt die antikisierende Richtung im Berliner Opernhause (seit 1743) zutage, das ursprünglich als Beginn eines großen „Forum Fridericanum“ geplant war: es sollte im Äußeren — durch die Säulen- und Giebelvorhalle — wie im Inneren an einen Tempel erinnern, die Bühne war als

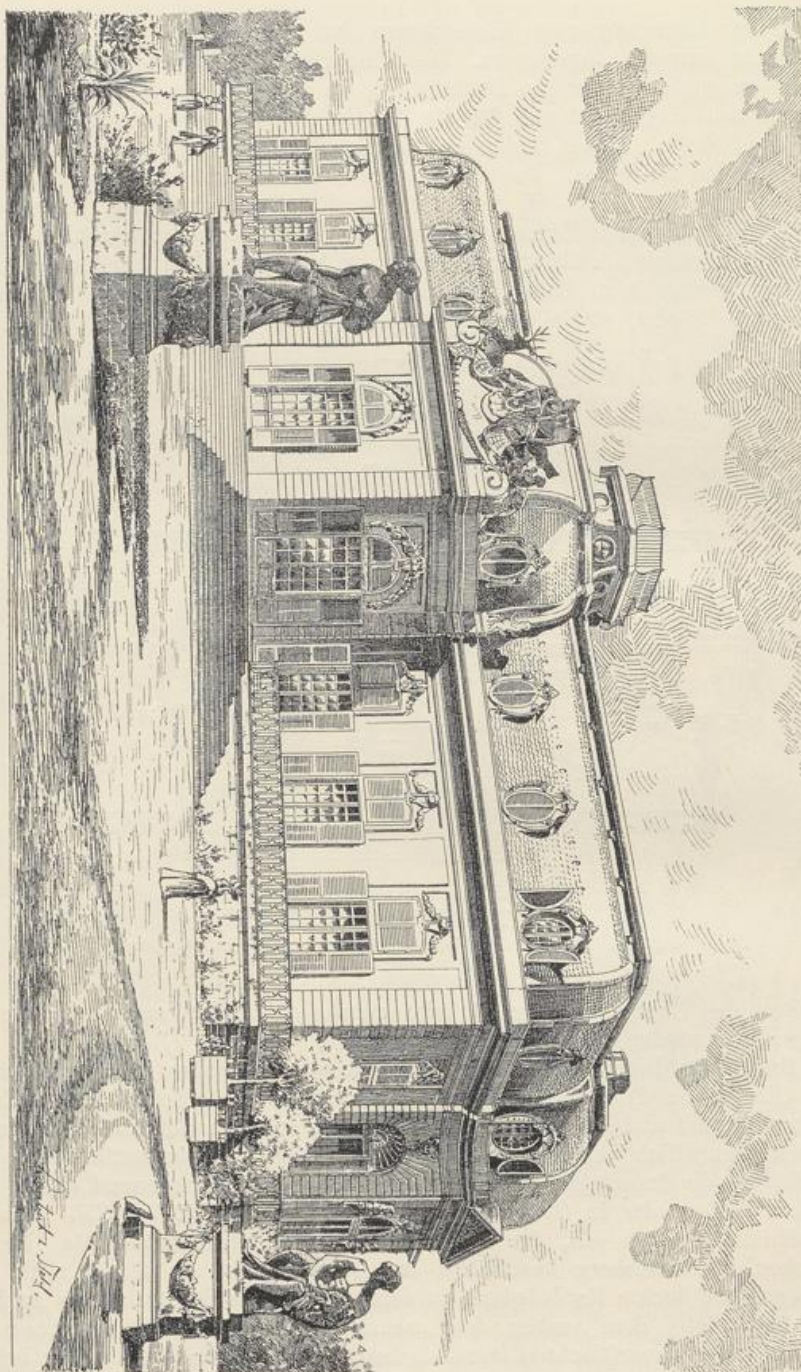


Fig. 355 Schloss Benrath bei Köln

die Cella dieses Tempels gedacht, deren Vorraum das Zuschauerhaus bildete. Hier kommt also sogar schon etwas von jener Neigung zu gedanklichen Spielen zur Geltung, welche die englischen Architekten namentlich in ihren Gartendekorationen liebten.

Knobelsdorff war ein künstlerisch hochbegabter Dilettant, ursprünglich Offizier, der auf dem Umweg über die Malerei dann sich zu ernster Beschäftigung mit der Baukunst durchfand. Dieser Bildungsgang ist seinen Außenarchitekturen nachteilig gewesen, sie bleiben alle etwas ängstlich und trocken an der

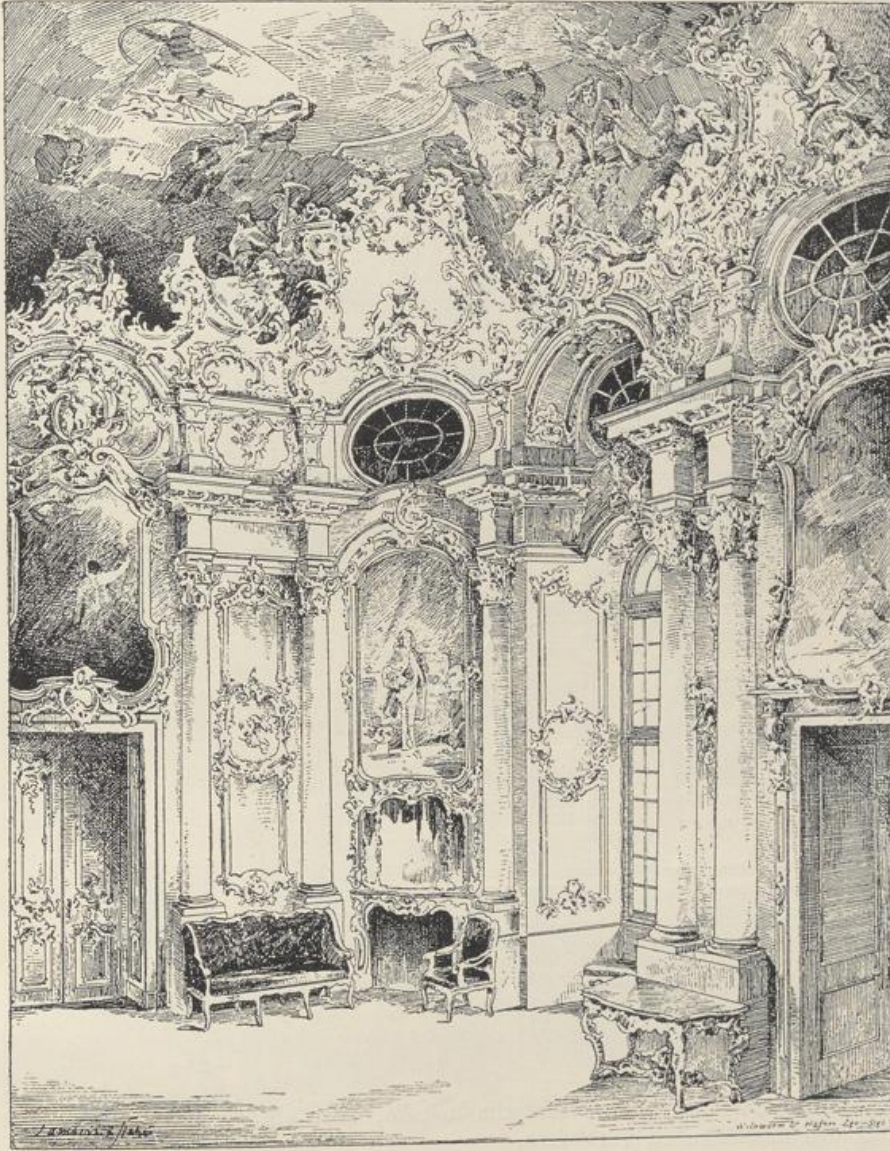
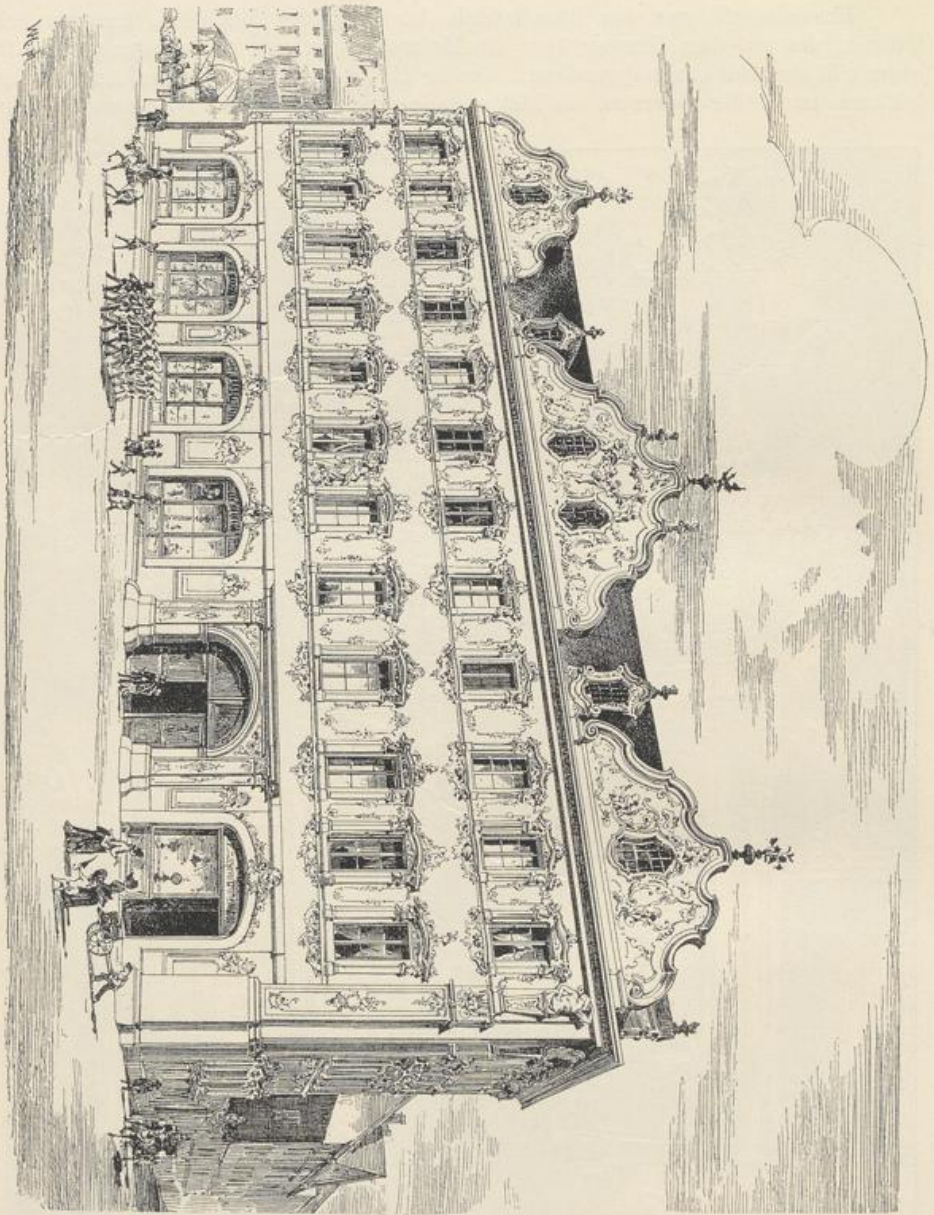


Fig. 356 Festsaal im Schloss Bruchsal

Regel kleben, er hat ihm aber gestattet, in seinen Innendekorationen sich ganz frei zu entfalten; das Rokoko Knobelsdorffs in Potsdam und Charlottenburg hat einen persönlichen Charakter, es ist ohne Rücksicht auf das Strukture malerisch entwickelt mit besonderer Vorliebe für naturalistische Pflanzenmotive. Es ist feiner

Fig. 357 Haus zum Falken in Würzburg



und geistreicher als das süddeutsche Rokoko, aber ebenso selbständig gegenüber den französischen Vorbildern.

Auf der Innendekoration beruht auch der künstlerische Wert des Schlosses Sanssouci¹⁾, das nach einer Skizze des Königs als Krönung einer großartigen Terrassenanlage seit 1745 ausgeführt wurde. Wegen der Außenarchitektur überwarf sich Friedrich mit seinem Architekten, obwohl sie in der eingeschossigen Anlage — nach dem Muster des Palais Bourbon (vgl. Fig. 319) — und Raum-

¹⁾ H. Rückwardt, Schloss Sanssouci. Berlin 1883 (Lichtdrucke).

verteilung ganz der Pariser Regel entsprach; aber Knobelsdorff wollte wenigstens einen Sockel und eine klassische Pilasterordnung anbringen, während der König



Fig. 358 Bibliothekszimmer im Schloss Sanssouci

charakteristischerweise auf der im Grunde genommen barocken Idee der Hermenpilaster bestand! So konnte Knobelsdorff, während untergeordnete Kräfte, wie

Friedrich Wilh. Dietrichs (1702–57) die Fassaden ausführten, nur in dem feinen Säulengang um den Hof und in der Innendekoration sich betätigen: letztere ist eines der glänzendsten Werke des deutschen Rokoko geworden (Fig. 358).



Fig. 359 Bibliotheksaal im Brühl'schen Palais zu Dresden

In Dresden wurde der Geltungsbereich des Rokoko einerseits, wie wir gesehen haben, durch die kräftigen Nachwirkungen der Bähr-Pöppelmannschen Schule, anderseits durch das frühe Einsetzen der klassizistischen Reaktion (vgl. S. 133) eingeschränkt. Seine hervorragendste Schöpfung war die Innendekoration

des Brühl'schen Palais von *J. Chr. Knöffel* (vgl. S. 134), deren etwas zaghafte und kühle Vornehmheit in einem entschiedenen Gegensatz zu dem bodenwüchsigen, kräftigen Rokoko der Süddeutschen steht (Fig. 359) und für den Übergang zum „Louis XVI“ wie prädestiniert erscheint. Von den Rokokobauten in verschiedenen kleineren Residenzstädten Mitteldeutschlands hat sich wenig erhalten. Am meisten ragt Kassel hervor, das in mehreren Palaisbauten und vor allem

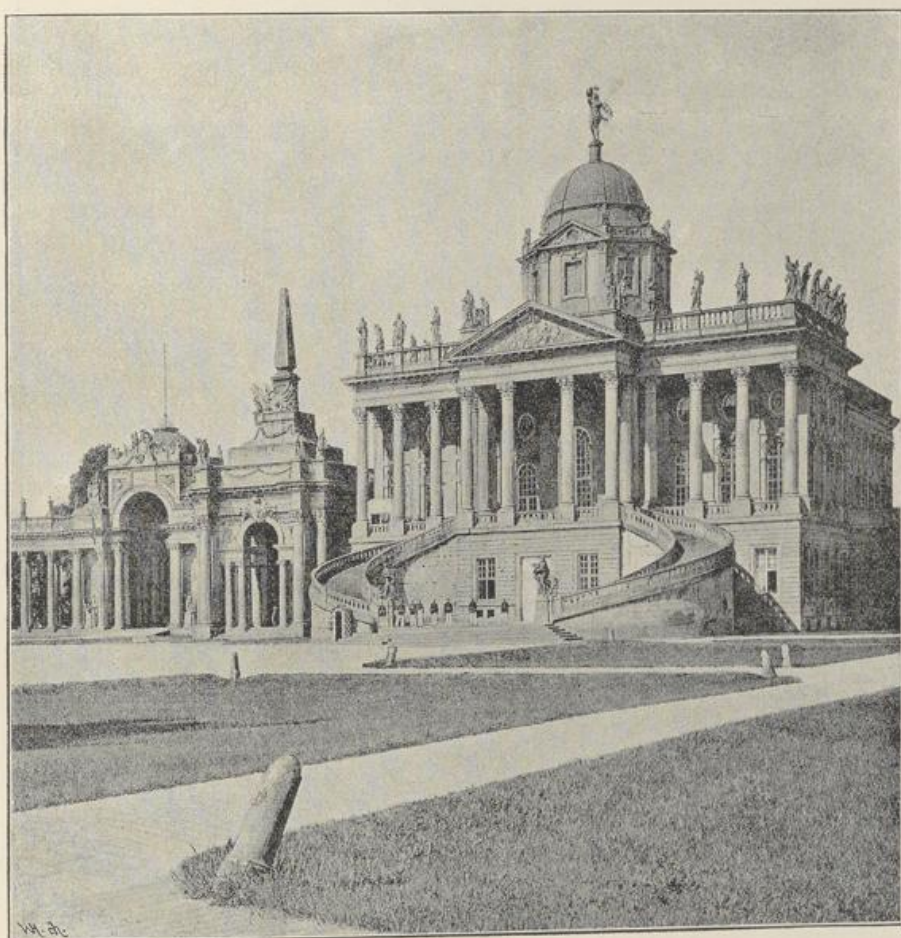


Fig. 360 Die sog. Communs in Potsdam

in der Innenausstattung des Schlosses Wilhelmsthal (vgl. S. 119) anziehende und glänzende Werke dieses Stils besitzt.

Alle diese Bauten gehörten, nach französischen Begriffen gemessen, im Entstehen bereits einer Mode von gestern an. Und da sie keiner historisch gewordenen künstlerischen Entwicklung entsprossen waren, so gingen sie ohne tiefere Nachwirkung vorüber und machten der neuen Mode Platz. Typisch für diesen Verlauf ist die Baugeschichte Berlins, eben weil hier der Geschmack eines geistreichen Herrschers allein entscheidend war. Neben wechselnden Experimenten, in denen verschiedentlich das üppigste Barock zugleich mit der strikten Nach-

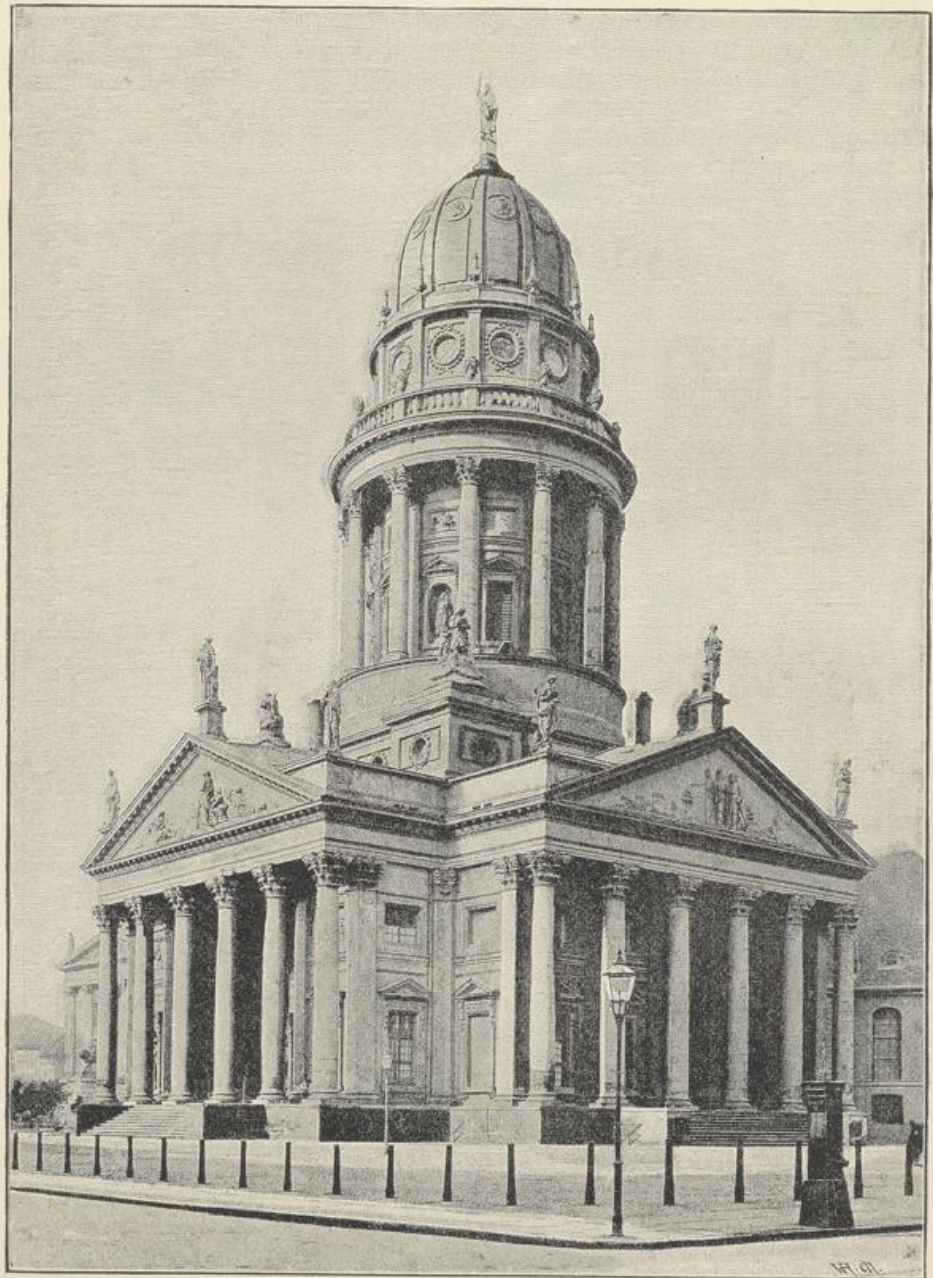


Fig. 361 Turm auf dem Gendarmenmarkt in Berlin

ahmung antiker Bauwerke auftaucht (vgl. S. 135), fand auch Friedrich der Große schließlich im strengen Klassizismus die Bauweise, die ihm zur monumentalen Ausgestaltung seiner Residenz geeignet erschien. *Karl von Gontard* (1731—91)¹⁾,

¹⁾ *P. Wallé*, *Leben und Wirken Karl von Gontards*. Berlin 1891.

aus Mannheim gebürtig und zuerst in Bayreuth tätig, dann in der Pariser Bau-
schule fortgebildet, war der Architekt, der diese Absichten am besten verwirk-
lichte. Sein Bau der sog. „Communs“ beim Neuen Palais in Potsdam (1766
bis 1768, Fig. 360) machte den klassischen Stil in der Mark heimisch. Es sind
bezeichnenderweise ebenso reine Dekorationsbauten ohne praktischen Zweck, wie
das zweite Hauptwerk des Meisters, die Türme auf dem Gendarmen-
markt (1780—85), die an zwei unbedeutende ältere Kirchen angefügt wurden,
um den großen Platz architektonisch zu beherrschen (Fig. 361). Die Handhabung
der antiken Formen in diesen Bauten ist von großer Eleganz und die beabsich-
tigte monumentale Wirkung wird vollkommen erreicht; von deutschem Geiste

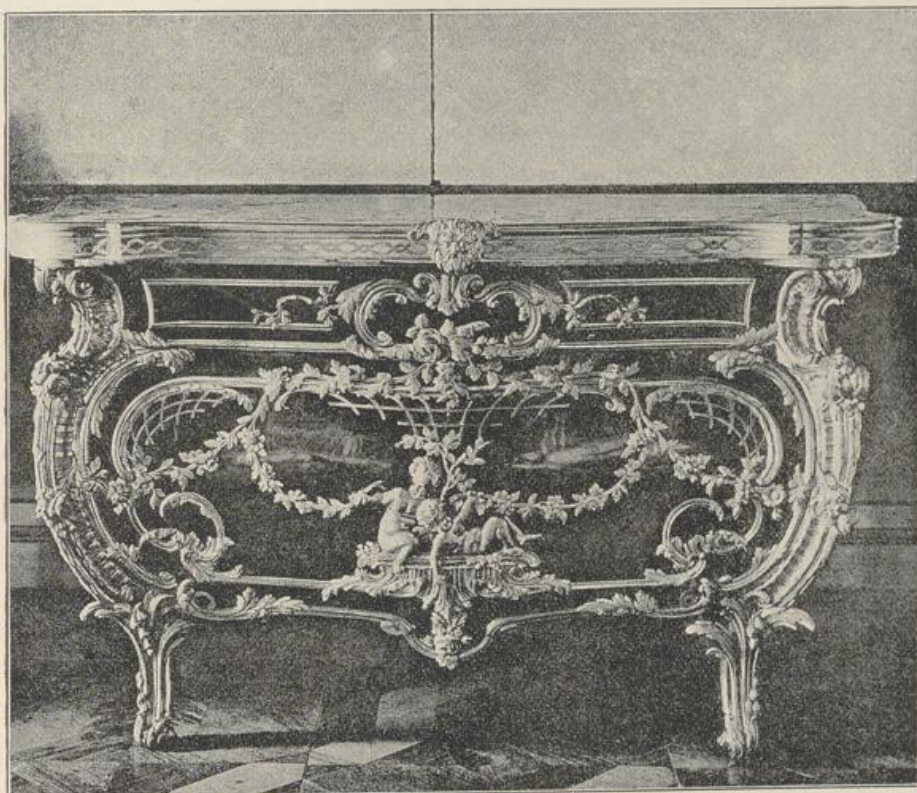


Fig. 362 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

aber lassen sie kaum einen Hauch verspüren. In ähnlichem Sinne führte Gontard
die Kolonnaden an der Königsbrücke sowie diese selbst aus (1778/79) und
baute auch nach Friedrichs Tode noch für seinen Nachfolger das Marmor-
palais in Potsdam (1787). Gontards Bauten waren, in Unterordnung unter den
Willen des Herrschers, nur für das Auge geschaffen; es fehlt ihnen, bei aller
formalen Schönheit, die wichtigste Eigenschaft des architektonischen Kunstwerks,
der Einklang zwischen dem Inneren und Äußeren, zwischen Zweck und Form.
So leiten sie eine Periode der Berliner Architektur ein, in welcher diese Dis-
harmonie zur Regel wurde, jede Kirche, jedes Amtsgebäude, jeder Gartenpavillon
womöglich einem griechischen Tempel zu gleichen suchte und das Formen-

gefühl naturgemäß rasch verarmte und erstarrte. Der Spottnamen „Zopfstil“ bezeichnet treffend die echt preußische Nüchternheit und Strammheit dieses architektonischen Regimes, dem erst das 19. Jahrhundert ein allmähliches Ende bereitete.

Das deutsche Kunstgewerbe im 18. Jahrhundert folgte noch sklavisch, als die Architektur, den Wandlungen des französischen Geschmacks. Nur daß die Eigenart, welche sich das deutsche Rokoko, wie wir gesehen haben, als

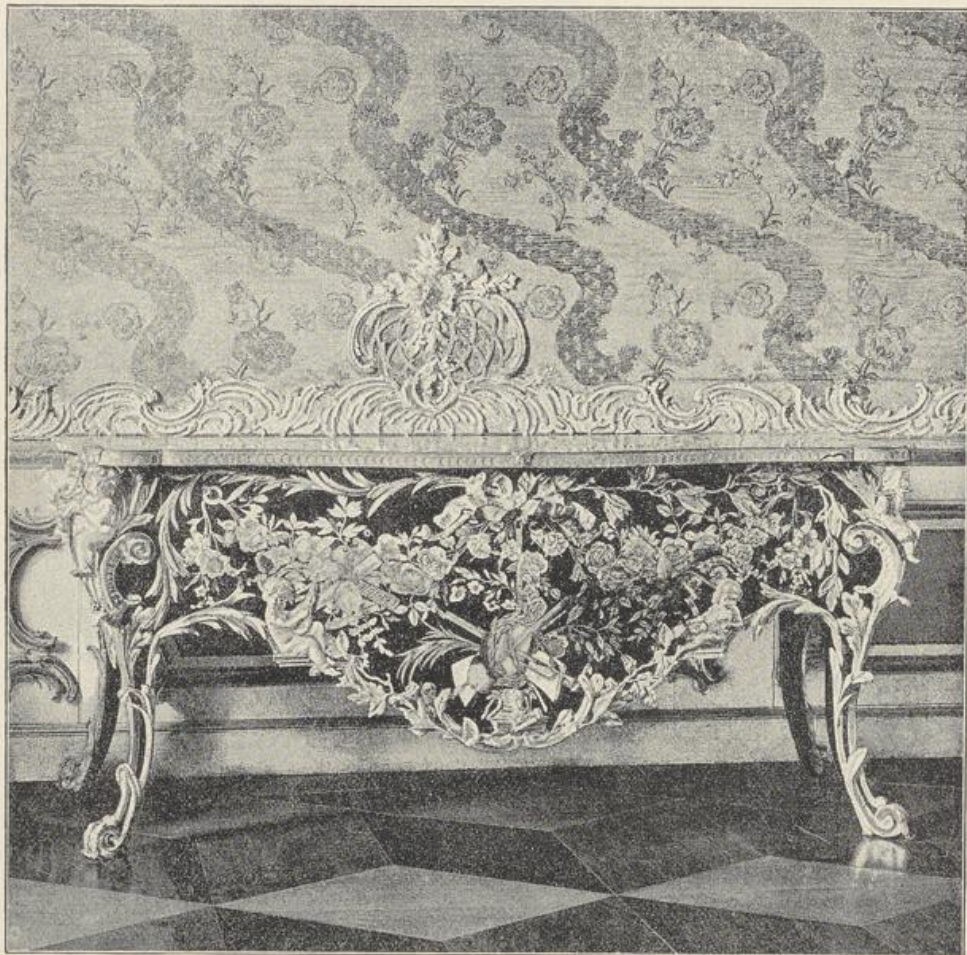


Fig. 363 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

Erbe des Barocks in der Innendekoration zu wahren wußte, auch an den Möbeln und Geräten zutage tritt. Die Bevorzugung gerade der phantastischen Elemente des Stils, des Muschelwerks, der naturalistischen Bildungen, der Unsymmetrie, die Auflösung des Möbelumrisses bis zur völligen Negation jeder tektonischen Form (Fig. 362), die Verwendung schwerer plastischer Blumen- und Fruchtgehänge in der Ornamentik (Fig. 363) ist eigentlich erst dem deutschen Rokoko eigen. In den Bronzebeschlägen, den Bilderrahmen, auch in den Entwürfen zu allerlei kunstgewerblichen Gegenständen, wie sie *Joh. Mich. Hoppen-*

haupt (1709 bis ca. 1786), *Franz Xav. Habermann* (1721—96) u. a. veröffentlichten, spielt das zackige Muschelwerk eine weit größere Rolle, als in Frankreich: die Deutschen bemächtigten sich bestimmter Eigenheiten des fremden Stils und bildeten sie mit einer gewissen pedantischen Nüchternheit symmetrisch durch, oft ohne richtiges Verständnis für die Gesamtwirkung.

Manche gute alte Technik des deutschen Kunstgewerbes ging im 18. Jahrhundert verloren, andere behaupteten sich, und neue traten auf. Die Glasgravierung (vgl. S. 215) z. B. hörte allmählich auf, einen dürftigen Ersatz boten die gefärbten und überfangenen Gläser, die Vergoldung und Bemalung des Glases mit Ornamenten und Figuren. Einen beschränkten Anwendungskreis fand auch die neue Erfindung der Doppelgläser von *Mildner* in Gutenbrunn, bei denen sich die Verzierung zwischen zwei aufeinander befestigten Glasschichten befindet.



Fig. 364 Geschmiedete Gitterbekrönung vom Schlosse zu Würzburg

Die schönen alten Stoff- und Ledertapeten wurden zumeist durch Papiertapeten ersetzt, welche nach einem von *G. J. Breitkopf* in Leipzig vervollkommeneten Verfahren bedruckt wurden. Auf voller Höhe blieb noch die Technik des Schmiedeeisens, die namentlich für Tore, Gitter, Treppengeländer in Anwendung kam und dem Umfange wie der künstlerischen Qualität nach hochbedeutende Arbeiten lieferte. Grade die willkürlichen Formen des Rokokoornaments (Fig. 364) scheinen die deutschen Kunstschmiede gereizt zu haben, ihnen mit Aufwand aller technischen Fertigkeit beizukommen.

Den größten Ruhm des deutschen Rokoko macht das Porzellan aus, nicht bloß, weil es unzweifelhaft eine deutsche Erfindung ist, sondern vor allem, weil der Stil dieses Materials in Deutschland, zuerst in Meissen, geschaffen wurde. *Joh. Friedr. Böttcher* (1682—1719), der als Alchimist und Goldmacher seit 1698 in Diensten des Kurfürsten von Sachsen stand, fand die lange gesuchte, dem chinesischen Porzellan wesensgleiche Mischung, zuerst 1708 das sog. rote Ver-



Fig. 365 Meissener Porzellanvase

suchsporzellan, dann 1709 das echte weiße, 1715 das „feine“ weiße Porzellan; seit 1710 war die Fabrik nach der Albrechtsburg in Meißen verlegt worden. Seine künstlerische Durchbildung verdankt das Meißener Porzellan aber erst dem Modelleur *Kändler* und dem Maler *Herold*, unter deren Leitung etwa 1730—56 die Manufaktur ihre höchste Blütezeit erlebte. Als Nachahmung des chinesischen Fabrikats hatte das Porzellan auch in seinem Stil sich an die asiatischen Vorbilder angeschlossen und in dieser Art während der ersten zwanzig Jahre vortreffliche Arbeiten geliefert (Fig. 365); Kändler und Herold wandten zumeist die Formen und die Verzierungsweise des Rokoko auf das Porzellan an, das dafür ja seinem ganzen Charakter nach besonders geeignet war. Das Gebrauchsgeschirr (Fig. 366) hatte meist einfache Form und wurde mit Ornamenten, Blumen und kleinen figürlichen Szenen auf weißem Grunde bemalt; schon früh war dafür auch der so berühmt gewordene blau-weiße Dekor in Anwendung gekommen. Prunkgefäße wurden auch mit reichem plastischem Schmuck hergestellt und besonderen Beifall fanden mit

Recht zu allen Zeiten die zierlichen von Kändler modellierten Rokokofigürchen und -gruppen, in denen der Geist des Zeitalters sich von seiner lebenswürdigsten Seite zeigt.

Die Gründung von Porzellanfabriken wurde bald eine Modeliehbaberei der deutschen Fürsten; schon 1718 entstand eine solche in Wien, 1740 in Höchst, 1750 in Fürstenberg und Berlin, dann schnell hintereinander die Fabriken in Baden, Frankenthal, Nymphenburg u. a. Sie haben alle in dieser oder jener Spezialität zeitweilig Meißen den Rang streitig zu machen gewußt, doch im ganzen behielt dieses bis zum Ausgange des Jahrhunderts die Führung. Der klassizistische Stil mit seiner Formenstrenge und Farbenflucht erklärte auch diesem Kinde des Rokokogeschmacks den Krieg, ohne jemals etwas gleich Vollendetes hervorbringen zu können; nur die zumeist von *Anton Grassi* (1755—1807) trefflich modellierten Biskuitfiguren der Wiener Manufaktur verdienen hervorgehoben zu werden.

Andererseits war diese Kleinplastik in Porzellan auch ziemlich das einzige Gebiet, auf dem die deutsche Bildnerei des 18. Jahrhunderts sich schaffenskräftig erwies. Es fehlte nicht an Bildhauern, aber ihre Tätigkeit verzettelt sich meist in Arbeiten dekorativen Charakters, wie sie für Bauten und Parkanlagen gebraucht wurden. Deshalb blühte die Plastik am meisten noch da, wo eine rege Bautätigkeit herrschte. In Wien erhielt sich eine zahlreiche Bildnerschule, deren bedeutendstes Mitglied *Georg Raffael Donner* (1693 bis 1741) war. Sein Hauptwerk, der Brunnen



Fig. 366 Meissener Milchkrüchchen

auf dem Neumarkt zu Wien (1739), mit den Gestalten der vier bedeutendsten Flüsse des Erzherzogtums am Rande des Beckens, in dessen Mitte die Klugheit thront (Fig. 367), schließt sich in der Anordnung dem barocken Schema an, zeigt aber in der Formgebung ein bemerkenswertes Streben nach Ruhe und Mäßigung, das auf ein eifriges Studium der Antike und der italienischen Renaissance hindeutet. Ähnliche Züge treten an dem schönen Wandbrunnen mit Andromedas Befreiung, im alten Rathause zu Wien (1739), an dem Sakristeibrunnen von St. Stephan (1741), an der Reiterstatue des hl. Martin und den Altarreliefs der Kapelle des hl. Johannes Elemosinarius in der Martinskirche zu Preßburg (Fig. 368) und anderen Schöpfungen Donners hervor. Diese Reliefs sind in Blei ausgeführt, wie auch ursprünglich die Statuen des Marktbrunnens, die erst im 19. Jahrhundert durch Bronzeabgüsse ersetzt wurden. Das Blei als plastisches,

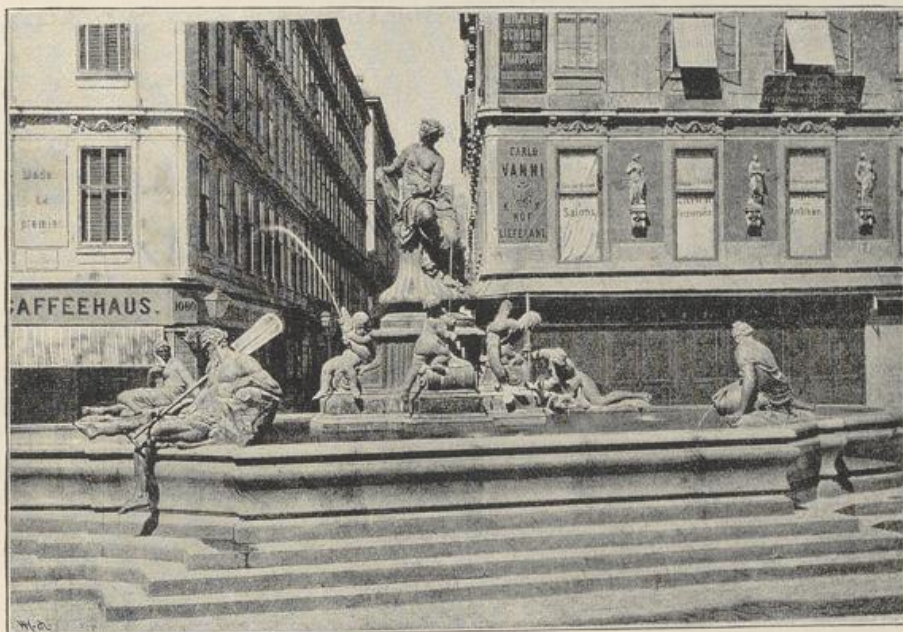


Fig. 367 Brunnen auf dem Neumarkt in Wien von Raffael Donner

mild wirkendes Material verstand auch Donners Schüler, *Nik. Balt. Moll* (1709 bis 85) in seinen Prachtsärgen der kaiserlichen Familie in der Augustinergruft in Wien trefflich zur Geltung zu bringen. Vorwiegend als Dekorationsplastiker war *Lorenzo Mattielli* (1688—1748) seit 1714 in Österreich tätig, stets sicher und schwungvoll im Aufbau und in der Bewegung, aber doch sichtlich bemüht, den Gesamtkontur schlichter und ruhiger zu gestalten, als der Barockstil auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung es getan hatte. Sein bekanntestes Werk sind die so überaus wirksamen Statuen auf der katholischen Hofkirche in Dresden. In seinem Sinne schuf auch der vorzugsweise für Schloß und Park Schönbrunn tätige *Friedr. Wilh. Baier* (1729—97). Ein tüchtiger Medailleur und Bildnisplastiker war Raffael Donners jüngerer Bruder *Matthäus* (1704—56), und auf diesem Gebiete liegt auch die Bedeutung des genial-verworrenen *Franz Xaver Messerschmidt* (1732—83), der seiner spiritistischen Spekulationen, die ihn zum Irrsinn führten, ungeachtet ein scharfer und geistvoller Beobachter des Lebens war. Seine Statuen



Fig. 368 Grablegung Christi Vergoldetes Bleirelief von Raffael Donner

stik die entschiedene Wendung zum Klassizismus, die ihr die reizvollsten Züge ihrer Eigenart raubte.

Aufs engste mit der Dekoration der Barockpaläste und ihrer Parks hing auch die süddeutsche Plastik des Zeitalters zusammen; die Leistungen der mit Messerschmidt verwandten Bildhauerfamilie *Straub* in München, der in Würzburg tätigen *Jacob* und *Wolfgang van der Auvera*, *Georg Adam Guthmann* († 1787) und *Joh. Peter Wagner* (1739–1809), der beiden *Mutscheler* in Bamberg u. a. wollen unter diesem Gesichtspunkte allein beurteilt werden. Ohne Anspruch auf seelische Vertiefung oder sorgfältige Durchführung wissen sie im Zusammenhange der Dekoration oft einen höchst ansprechenden Eindruck hervorzubringen. In Böhmen war eine ganze Schule, als deren Vertreter *Joh. Ferd. Procoff* hervorragt, in ähnlichem Sinne tätig.

Noch immer holte die deutsche Plastik sich kräftige Talente aus den Niederlanden, wie den in Gent geborenen, in Paris und Rom gebildeten *Pieter van Verschaffelt* (1710–93), der in Mannheim sesshaft wurde und für die Jesuitenkirche daselbst, für den Park zu Schwetzingen u. a. bemerkenswerte Werke schuf. Der Antwerpener *Jean Pierre Antoine Tassaert* (1729–88) wurde in Berlin das Bindeglied zwischen Schlüter und Schadow, seinem Schüler; nach längerer Tätigkeit in Paris berief ihn 1774 Friedrich der Große als Akademiedirektor. Seine Büsten, insbesondere seine Statuen der Generale Seidlitz und Keith (jetzt im Kadettenhause zu Lichterfelde) zeigen ihn noch als Erben des niederländischen Realismus.

und Büsten namentlich von Mitgliedern des Kaiserhauses, und einzelne Charakterköpfe in den Museen von Budapest und Preßburg (Fig. 369) bezeugen dies mehr, als seine phantastischen, in Holz und Elfenbein geschnitzten Karikaturen, die eine Zeitlang der Modegeschmack auf den Schild hob. — Mit *J. B. Hagenauer* (1732 bis 1820), *Johann Fischer* (1740–1826) und dem schon erwähnten *Grassi* nahm dann die Wiener Pla-



Fig. 369 Sog. Kapuziner Bleiguss von Franz Xaver Messerschmidt

In anderen Werken tritt mehr der stilisierende Zug des französischen Klassizismus hervor und gibt ihnen eine liebenswürdige Anmut. — Als ein Dresdener Bildhauer von ähnlicher Richtung darf *Gottfried Knöffler* (1715–79) genannt werden, dessen Kinderfiguren mit Recht berühmt sind.

Eine Rokokomalerei in demselben Sinne, wie sie durch Watteau, Boucher und ihre Nachfolger in Frankreich repräsentiert wird, hat Deutschland und haben alle anderen Kunstländer Europas nicht besessen. Denn die von außen in sie hineingetragene Stilbewegung konnte sich zwar in lern- und nachahmbaren Formen der Architektur und Dekoration äußern, vermochte aber den bildenden Künsten keine Anregung zu einer Schaffensweise zu geben, für welche im Denken und Fühlen des Volkes doch die Voraussetzungen fehlten.

Erst als die neue Lehre des Klassizismus gerade in Deutschland ihre begeisterten literarischen Apostel gefunden hat und die Herzen aller Gebildeten erfüllt, sehen wir auch hier Künstler erstehen, welche dieses Ideal zu verwirklichen streben. Soweit die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts noch selbständige Bedeutung besitzt, fußt sie auf den Traditionen des Barocks und ist in ihren hervorragendsten Vertretern bereits charakterisiert worden (vgl. S. 205 f.). Was darüber hinaus zu nennen wäre, sind fast ausschließlich unselbständige Nachahmer, deren Arbeiten wir nur zu entnehmen vermögen, daß die Entwicklung völlig ins Stocken geraten war. Gab es doch ganze Gruppen von Malern, die kein höheres Ziel wußten, als bestimmte ältere



Fig. 370 Bildnis einer alten Dame von Balthasar Denner in der Galerie zu Dresden (Nach Photographie Tamme)

Meister der niederländischen oder französischen Kunst zu imitieren. Zu ihnen gehörten unter vielen anderen der aus Goethes Jugendgeschichte bekannte Frankfurter *Joh. Konrad Seekatz*. Ein wahrer Virtuose dieser Imitationskunst war der proteusartige, als geschickter Techniker immerhin bemerkenswerte sächsische Hofmaler *C. W. E. Dietrich (Dietricy)* (1712–74). Nicht viel mehr als ein Nachahmer war auch der seinerzeit höchlichst bewunderte Bildnismaler *Balthasar Denner* (1685–1749). Aus der mißverständlichen Bewunderung holländischer Feinmaler, wie etwa Gerard Dou, hatte er sich ein System des Naturstudiums zurechtgemacht, das allen Einzelheiten wie mit der Lupe nachgeht und sie in pedantischer Genauigkeit registriert, ohne daraus jemals ein künstlerisches Ganzes schaffen zu können. Wie sehr es ihm dabei auf Zurschaustellung einer

bestimmten Virtuosität ankommt, beweist der Umstand, daß er fast ausnahmslos alte Männer und Frauen als Modelle wählt, deren faltige, verschrumpfte Haut solcher geistlosen Mikrotechnik ein bequemes Objekt bietet (Fig. 370). Immerhin war Denner einer der wenigen deutschen Maler dieser Zeit, die überhaupt die Natur wiederzugeben trachteten und infolgedessen mit manchem ihrer Werke auch heute noch Interesse erregen. Aus demselben Grunde müssen der Dresdener Landschaftler *Joh. Alexander Thiele* (1685—1752) und der Augsburger Tierzeichner



Fig. 371 Selbstbildnis von Anton Graff
(Nach Photographie Tamme)

Zwänge irgend einer Etikette oder Modevorstellung gern erscheinen wollten. Trotz einer fast unglaublichen Fruchtbarkeit — er selbst gibt die Zahl seiner Gemälde auf 1240 an, von denen sich noch etwa 300 nachweisen lassen — bleibt er stets gediegen und sorgfältig in der malerischen Technik. Zu seinen vollendetsten Werken gehören die Selbstbildnisse (Fig. 371) und die Porträts des

und Kupferstecher *Joh. Elias Ridinger* (1698—1767) genannt werden, die gleich pedantisch und unkünstlerisch, aber doch auch mit gleicher Treue und Sorgfalt ihre Gegenstände behandelten. *Thiele* hat früher als die *Canaletti* (vgl. S. 168), aber freilich ohne einen Hauch von ihrer malerischen Feinheit, die Prospekt- und Vedutenmalereigepflegt, die wenigstens eine erste Absage an die nach berühmten Mustern „komponierte“ Landschaft der Früheren (vgl. S. 204) bedeutete. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehörte der von Goethe so seltsam überschätzte *Philipp Hackert* (1737—1807).

Selbständige Schaffenskraft bewahrten sich auch in Deutschland vornehmlich einige Bildnismaler, unter denen der in Dresden als Akademieprofessor tätige Schweizer *Anton Graff* (1736 bis 1813) hervorragt.¹⁾

Schlicht und wahr, scharf beobachtet und in der ihnen angemessensten malerischen Form hat er uns die Menschen seiner Zeit geschildert, so wie sie wirklich waren, nicht wie sie unter dem

¹⁾ *R. Muther*, Anton Graff. Leipzig 1881. — *J. Vogel*, A. G. Bildnisse von Zeitgenossen. Leipzig 1898.



Spaziergang im Garten

Ausschnitt aus dem Bilde von P. P. Rubens in der Münchener Pinakothek



Hofhistoriographen Boehme und seiner Familie in der Dresdener Galerie, sowie das Familienbild des Meisters im Schlosse zu Sagan. Neben Graff wären dann noch in Dresden *Christ. Leberecht Vogel* (1759—1816), *Gerhard von Kugelgen* (1772—1820) als tüchtige Bildnismaler, und der in Paris gebildete *Georg Friedr. Schmidt* (1712—75) in Berlin, sowie *Joh. Friedr. Bause* (1738—1814) in Leipzig als treffliche Bildnisstecher zu nennen. Graffs Züricher Landsmann aber, *Salomon Gessner* (1739—87), der Idyllendichter und -radierer, ergänzt das Bild dieser dem Studium der Natur zugewandten Künstler von der Seite der Landschaft her. Er hat mit gering entwickelter Technik, aber voll naiver Anmut und Schlichtheit in seinen Blättchen und Illustrationen manch kleines Kunstwerk geschaffen, das wenigstens als Zeugnis einer von der herrschenden Imitationskunst unberührten Naturempfindung fortzuleben verdient.¹⁾

Der schlichte Wirklichkeits-sinn und der ernste Wille, mit eigenen Augen zu sehen — das sind die Eigenschaften, die auch *Daniel Chodowiecki* (1726—1801),²⁾ den Maler und Illustrator, hoch über so viele seiner Zeitgenossen erheben, deren Tätigkeit äußerlich weit glänzender und anscheinend höheren Aufgaben zugewendet verlief. Anfangs in Berlin nur als Email- und Miniaturmaler tätig, hat Chodowiecki sich ganz durch eigenes Studium emporgearbeitet und es zuletzt sogar zum Akademiedirektor gebracht. Seine nicht zahlreichen Ölgemälde — zumeist kleine Bilder aus dem Familienkreise (in Privatbesitz) und Gesellschaftsszenen im Freien (Berliner und Leipziger Museum) — sind technisch unvollkommen geblieben; aber was die Fähigkeit, das Leben seiner Zeit malerisch zu erfassen, anbetrifft, hätte Chodowiecki das Zeug gehabt, ein deutscher Watteau zu werden; nur fehlte es ihm an freier Grazie — die ihm allerdings auch seine Modelle nicht boten — und an poetischer Naturempfindung: die Landschaft ist stets der schwächste Teil in seinen Kompositionen. Ein im tränenseligen Stile Greuzes gehaltenes Gemälde „Der Abschied des Calas“ (eines als Opfer der Jesuiten unschuldig hingerichteten französischen Kaufmanns), das Chodowiecki als Radierung wiederholte, begründete 1767 seinen Ruf (jetzt im Berliner Museum). Die Illustrationen zu Basedows großem „Elementarwerk“,



Fig. 372 Zeichnung von Daniel Chodowiecki

¹⁾ H. Wölfflin, Salomon Gessner. Frauenfeld 1889.

²⁾ W. v. Oettingen, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrh. Berlin 1895. — L. Kämmerer, Chodowiecki. Bielefeld und Leipzig 1897.

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

zu Lessings „Minna von Barnhelm“, zu Geßners Idyllen und andere Radierungen machten ihn dann rasch so populär, daß im Laufe der folgenden Jahrzehnte kaum ein besseres literarisches Werk, kaum ein Almanach oder Kalender erschien, der nicht wenigstens mit einem Titelkupfer von Chodowiecki geschmückt worden wäre. Die Anforderungen des Lebens, der Geschmack des Publikums, aber gewiß auch eigene Neigung ließen ihn fortan fast ausschließlich als Zeichner, Illustrator und Radierer tätig sein; auf diesem Felde ist er am größten, weil es ihm gestattete, sich ganz auf seine ebenso scharfe wie lebenswürdige Beobachtungsgabe zu stützen. Phantasie und poetische Auffassung waren ihm versagt, aber das bürgerliche und insbesondere das häusliche Leben seiner Zeit (Fig. 372) hat kein anderer mit solcher Wahrheit und Herzlichkeit, mit so schlichtem Ernst und so viel natürlichem Humor (Fig. 373) dargestellt wie Chodowiecki. Ein unermüdlicher Zeichner



Fig. 373 Wallfahrt nach Französisch-Buchholz Radierung von Chodowiecki

(Fig. 374) gibt er mit dem Stift und dem Tuschpinsel sein Bestes; in der Ausführung als Radierung, wobei Chodowiecki auch Gehülfen beschäftigte, ging bei der trockenen Manier, die er mit anderen Stechern seiner Zeit zu eigen hat, manches verloren. Wohl sein köstlichstes Werk ist die jetzt im Besitz der Berliner Akademie der Künste befindliche Reihe von Zeichnungen, welche eine 1773 nach seiner Vaterstadt Danzig unternommene Reise schildert.¹⁾

Chodowiecki ist die anziehendste Erscheinung aus der Kunst der „Zopfzeit“ und lehrt uns diese selbst von einer anderen Seite kennen, als die in öder Erhabenheit erstarrte Architektur und Plastik. Er war kein Künstler, der in irgend einer Beziehung einen Höhepunkt bedeutete, aber er besaß den Respekt vor der Natur und die schlichte Treue der Auffassung, die unter anderen Umständen wohl den Weg zu hohen Zielen gebahnt haben. Diesen Weg zu finden,

¹⁾ Von Berlin nach Danzig. Faksimilereproduktionen von Amsler und Ruthardt. 2. Aufl. Berlin 1895. — Vgl. auch „Aus Chodowieckis Künstlermappe“. Handzeichnungen und Aquarelle in Faksimile. Berlin 1885.

war die Zeit noch nicht reif. Nicht auf Auge und Hand, sondern auf Verstand und Nachempfindung glaubte sie eine neue Kunst aufbauen zu können. Nicht die schaffenden Künstler, sondern die ästhetisierenden Gelehrten erkor sie sich zu Führern. Die Natur wurde als irreleitend beiseite gelassen; an ihre Stelle trat die Antike, deren vorbildliche Bedeutung *Joh. Joachim Winckelmann* (1717–68), der geniale Apostel des deutschen Hellenismus, schon in seiner Erstlingsschrift 1755 mit dem Paradoxon verkündet hatte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Diese mit hinreißender Beredsamkeit und tief eindringender wissenschaftlicher Intuition vorgetragene Lehre faßte ja im Grunde nur zusammen, worauf die Kultur- und Kunstentwicklung des Jahrhunderts, wie wir gesehen, längst hingearbeitet hatte; ihr jauchzten die Schauenden und die Schaffenden, die Gelehrten wie die Dichter und Künstler zu, und diese Ausbrüche der Begeisterung übertönten das letzte schwache Atmen der deutschen Kunst.

Zu Winckelmanns Kreise gehörte der Leipziger Akademiedirektor *Adam Friedr. Oeser* (1717–99), der, ein geistreicher Mann, aber ein mäßiger Künstler, vor allem



Fig. 374 Zeichnung von Chodowiecki

dadurch geschichtliche Bedeutung hat, daß er Winckelmann und Goethe in die bildende Kunst einführte.¹⁾ Der glänzendste Vertreter der neuen Lehre aber wurde *Ant. Raffael Mengs* (1718–79). Von Jugend auf für die Kunst erzogen — sein Vater, der sächsische Hofmaler *Ismael Mengs* († 1764) hatte ihm die Vornamen Correggios und Raffaels schon in diesem Sinne gegeben — besaß er die umfassendste Technik und strenge künstlerische Selbstzucht; mit 21 Jahren war er sächsischer Hofmaler und der bedeutendste Pastellporträtist seiner Zeit. Im Jahre 1752 zum dritten Male nach Rom zurückgekehrt, blieb er dauernd im Süden,

¹⁾ *A. Dürr*, Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgesch. des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1879.



Fig. 375 Deckenfresko des Parnass von Ant. Raphael Mengs (Nach Photographie Anderson)

schloß enge Freundschaft mit Winckelmann und ging als Hofmaler des Königs von Spanien zweimal auf mehrere Jahre nach Madrid. Er war der gefeiertste europäische Maler seines Zeitalters und hat durch Ernst und Fülle des Schaffens diesen Ruhm reichlich verdient. Praktisch aber stellte sich für ihn, den gewiegten Könnner und Techniker, seine Betätigung des neuen Kunstideals doch so, daß er das Gute aus der Kunst aller Zeiten nahm, auch aus der Antike, vornehmlich aber von den Meistern der Renaissance; er ist der letzte große Eklektiker und die Geschichte der Malerei endet mit ihm ungefähr da, wo sie mit den Caracci wieder angefangen hatte. Sein berühmtestes Werk, das Deckenfresko des Parnass in der Villa Albani (Fig. 375), war insofern eine Tat, als die unruhigen Perspektivkünste des Barocks darin mit Bewußtsein aufgegeben und die Deckenmalerei



Fig. 376 Bildnis Goethes von Heinr. Wilh. Tischbein (Nach Photogr. Bruckmann)

wieder nach den Prinzipien der Renaissance als Flächenschmuck behandelt wurde. Auf solche Weise suchte Mengs die „Einfalt und stille Größe“ der Antike seinem Werk zu verleihen, das im übrigen aber keinen neuen künstlerischen Gedanken enthält und genau nach dem bewährten akademischen Schema als eine sorgfältig geordnete Gruppe schöner Modellfiguren aufgebaut ist. Das Beste hat er, wie alle Maler dieser Epoche, in seinen Pastell- und Ölporträts geleistet, die mit ungeschmeichelter Kraft und Treue eine natürliche Vornehmheit zu vereinigen wissen.

Zu Winckelmanns, Mengs' und Goethes Freundeskreise zählte auch *Angelika Kauffmann* (1741—1807), eine Deutschschweizerin, die ihre Kunst hauptsächlich in Italien erworben hatte. Sie wußte das klassizistische Kostüm in ihren Porträts und Idealköpfen, wie der berühmten „Vestalin“ und „Sibylle“ der Dresdener Galerie, mit einer gewissen Sinnigkeit und Zartheit der Auffassung zu verbinden und



Fig. 377 Aus dem Zyklus *Mariage à la mode* von William Hogarth (Nach Photogr. Hanfstaengl)

errang damit, trotz der unleugbaren Schwächen ihrer Form- und Farbengebung, in Venedig, London und Rom großen Ruhm. Ebenso gehört *Heinr. Wilhelm Tischbein* (1751–1829) hierher, der berühmteste Sproß einer von Kassel ausgehenden Malerfamilie. Durch Publikationen wie „Homer nach Antiken gezeichnet“ und seine Umrisse nach griechischen Vasenbildern erwarb er sich um die Bildung des Zeitgeschmacks unleugbare Verdienste. Seine historischen Kompositionen sind kraftlos und süßlich, aber als Porträtmaler hat auch er Tüchtiges geleistet: sein berühmtes Porträt Goethes, der in klassisch drapiertem Mantel auf antiken Trümmern lagert, mit der römischen Campagna als Hintergrund (Fig. 376) ist mindestens ein charakteristisches Zeitbild. Es zeigt den größten Deutschen jener Tage im Vollgenusse eines Glückes, das als Traum der Sehnsucht wohl jedem Gebildeten und ideal Gesinnten unter seinen Zeitgenossen einmal vorschwebte: angesichts der Denkmäler antiker Kunst auf klassischem Boden wandeln zu dürfen, das Land der Griechen mit der Seele suchend!

England hatte in allem Wechsel der Zeiten seine isolierte kunstgeschichtliche Stellung behauptet. Von dem Kampfe zwischen Phantasie und Regelkunst blieb es unberührt, denn es hatte kraft seiner politischen und religiösen Überzeugungen dem romanisch-katholischen Barockgeist so gut wie gar keinen Eingang gestattet. Um so strenger und stolzer erblühte seine Architektur auf palladianischer Grundlage, ein weithinleuchtendes Vorbild der klassizistischen Bauweise. Unzweifelhaft sind Werke, wie die Paulskirche in London (vgl. Fig. 98), maßgebend geworden sowohl für Soufflotts Pantheon (Fig. 329), wie für Gontards Gendarmentürme, und selbst Galileis römischer Klassizismus (vgl. S. 98) blieb nicht ohne englische Anregung. Im übrigen begnügte sich England mit dem

Ruhme, der Welt den größten Dramatiker geschenkt zu haben und auf der Bahn freiheitlicher Entwicklung voranzuschreiten.

Eine eigene Plastik und Malerei¹⁾ besaß England bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht, Niederländer, Deutsche und Italiener bestritten mit ihren Leistungen den Bedarf des Inselvolkes an Werken der bildenden Kunst. *James Thornhill* (1676—1734), der Maler der Kuppelfresken in der Paulskirche und der großen Halle im Greenwich-Hospital, war der erste Engländer, der, obwohl ohne künstlerische Selbständigkeit, den Fremden so viel malerische Technik abgelernt hatte, um derartige Werke ausführen zu können.

Aber das in der nationalen Entwicklung am weitesten vorgeschrittene Volk Europas mußte endlich auch in der Geschichte der geistigen und künstlerischen Kultur den ihm gebührenden Platz erringen. Die englische Philosophie und Literatur nahm im 18. Jahrhundert eine führende Stellung ein. Werke wie Thomsons „Jahreszeiten“, Macphersons „Ossian“, Lawrence Sternes „Empfindsame Reise“ wurden in ganz Europa gelesen und regten überall ein neues Empfinden für die idyllische Schönheit und den romantischen Zauber der Natur, sowie für das Feine und Kleine im Leben des Menschen an. Richardsons und Fieldings Familienromane, Defoes „Robinson“ und Goldsmiths „Vicar of Wakefield“ verkündeten eindringlichst ein neues, auf Reinheit der Gesinnung und Freude am tätigen Leben begründetes Ideal, das bald auch für die Kunst Bedeutung gewinnen sollte.

Das Lösungswort für die Künstler hatte bereits der große Mäcen und Ästhet Graf Shaftesbury (1671—1713) mit dem Satze ausgegeben: All beauty is truth — Alle Schönheit sei Wahrheit! Der vornehme, feingebildete Kunstfreund war natürlich weit davon entfernt, einen schrankenlosen Realismus zu predigen, trotzdem wurde sein Schlagwort das Kennzeichen einer Bewegung, die von England



Fig. 378 Bildnis der Miss Nelly O'Brien von Josuah Reynolds

¹⁾ R. Muther, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903.

aus die ganze Kunst des Kontinents erschüttern sollte. Denn es drückte in der Tat am präzisesten aus, was vor allem der bisherigen Kunst gefehlt hatte, und setzte ein Ziel, so lockend und zugleich so vielgestaltig, wie das alte Ideal der Schönheit nur immer gewesen war. Unter dem Banner des Kampfes um die Wahrheit vereinigten sich fortan alle, welche Einfachheit an Stelle der gespreizten Vornehmtheit, Sittlichkeit an Stelle der Frivolität, Beobachtung an Stelle der Nachahmung, Betätigung der eigenen Persönlichkeit an Stelle des Anschlusses an irgend eine Richtung setzen wollten.

Den Kampf um die Wahrheit eröffnete *William Hogarth* (1697—1764) mit einem scharfen Gefecht gegen die Lüge und die Unmoral der Londoner Gesellschaft. Seine satirischen Bilderfolgen, wie *Das Leben einer Dirne*, *Das Leben eines Wüstlings*, *Die Heirat à la mode*, zuerst als Gemälde



Fig. 379 Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde
Von Joshua Reynolds

ausgeführt, dann als Kupferstiche weithin verbreitet, sind scharf beobachtete, dramatisch zuge-spitzte, wenn auch oft bis zur Karikatur übertriebene Anklagen gegen Verbrechen und Roheit, Schwelgerei und Leicht-sinn, wie sie unter den schwachen Herrschern aus dem Hannoverschen Hause eingerissen waren. Unleugbar überwiegt in Hogarths Darstellungen die moralisierende Tendenz und diese vor allem hat ihnen auch jene ungeheure Popularität verschafft. Künstlerisch betrachtet stehen sie weit

niedriger, eine tendenziöse Freude am Rohen und Häßlichen ist unverkennbar; trotzdem bleibt die packende Kraft der Schilderung und die wirkungsvolle Ab-rundung jeder einzelnen Komposition bemerkenswert. Die sechs Bilder der *Heirat à la mode* (1745, in der Londoner Nationalgalerie, Fig. 377) sind auch in der malerischen Durchführung fein und gediegen; sonst hat Hogarth nur als Porträt-maler (Selbstporträt und Studienkopf der „Krevettenverkäuferin“ in der National-galerie) Hervorragendes geleistet.

Den kecken Griff in die Wirklichkeit, durch welchen Hogarth das englische Sittenbild schuf und auf die Kunst des Kontinents Einfluß gewann — in Chardin sowohl wie in Chodowiecki schwingt die von ihm zuerst angeschlagene Saite, wenn auch national verschieden abgetönt, nach — wagte die englische Landschafts-malerei nicht so bald ihm nachzutun. Sie nahm mit *Richard Wilson* (1714—82) zunächst den Umweg über die klassische Stimmungslandschaft im Sinne Poussins und Claude Lorrains. Wilson, ursprünglich Bildnismaler, war durch einen Auf-enthalt in Italien (1750—53) zur Landschaft geführt worden und hat seitdem den Inhalt seiner italienischen Studienmappen in oft fein empfundenen und stilvoll durchgeführten Kompositionen reproduziert, die freilich bei Lebzeiten des Künstlers weniger Anklang fanden, als zu Anfang des neuen Jahrhunderts, das ihn deshalb auch zuweilen überschätzt hat. Hatte doch grade zu Wilsons Zeiten die eng-

liche Naturanschauung jene Richtung auf das Nachempfinden des romantischen Reizes in der von menschlicher Hand unberührten Landschaft genommen, welche die Parkschöpfungen Kents und Chambers' (vgl. S. 85) zum Ausdruck zu bringen suchten. — Eine ähnliche Stellung wie Wilson in der Landschaftsmalerei nimmt *Josuah Reynolds* (1723—92)¹⁾ in der englischen Historien- und Porträtmalerei ein. Auch für ihn wurde das Studium der alten Meister in Italien (1749—52) entscheidend.

Seine Auffassung der Kunst hat er als Präsident der von ihm 1769 gegründeten Akademie der Künste in einer Reihe formvollendeter Reden niedergelegt; danach war er ein ausgesprochener Idealist und Eklektiker, wie Mengs. Seine künstlerische Praxis aber gestaltete sich etwas anders; sie war auf ein hervorragendes malerisches, insbesondere koloristisches Talent, auf geistreiche Beobachtung und auserlesenen Geschmack begründet. Er war der feinste Kenner der alten Meister, der Italiener wie der Niederländer, aber er verwertete, was er durch ihr Studium gelernt hatte, in selbständiger Weise. Deshalb wirkt Reynolds in der Mehrzahl seiner Werke noch heute so stark auf uns, wie auf seine Zeitgenossen. Seine Geschichtsbilder freilich, wie die einst hochbe-



Fig. 390 Selbstporträt von Josuah Reynolds

rühmte Darstellung des „kleinen Herkules mit den Schlangen“ u. a., haben dem Wechsel des Geschmacks ihren Tribut zahlen müssen, sie erscheinen uns heute gekünstelt und leer, und auch wenn er seinen Porträts einen mythologisch-allegorischen Aufputz gibt und z. B. die Schauspielerin Mrs. Siddons als „Tragische Muse“ über Wolken thronen läßt oder drei schöne Schwestern darstellt, wie sie als Grazien die Herme des Hymen bekränzen, so bleibt der Eindruck ein zwiespältiger. Groß aber ist Reynolds als Porträtmaler. Er verzichtete auf die van Dyckschen Posen, die in der englischen Malerei sich fortgeerbt hatten; nicht im Staatskleide will er den Menschen geben, sondern in einer für ihn charakteristischen Haltung und Umgebung, so daß er uns etwas von seinem Wesen, seiner Denkart und Beschäftigung erzählt. So hat Reynolds, in nahezu 2000 Bildnissen

¹⁾ Ch. Leslie and T. Taylor, *Life and Times of Sir Josuah Reynolds*. London 1865.
E. Chesneau, J. R. Paris 1887.

den hohen Adel Englands und seine schlanken, schönen Frauen dargestellt (Fig. 378), aber auch die ganze geistige Aristokratie seiner Tage und die tüchtigen, selbstbewußten Mitglieder der englischen Gentry, welche in diesem Lande zuerst den Typus des unabhängigen, gebildeten Bürgertums schufen. Charakteristisch für seinen Porträtstil ist, daß er seine Modelle gern in eine kleine Aktion bringt: die Mutter scherzt mit ihrem Kinde (Fig. 379), die Schwester weissagt in Zigeuner-

tracht dem Bruder, die kleine Prinzessin umarmt ihr Lieblingshündchen. Namentlich Kinderporträts gewinnen so unter der geschickten, taktvollen Hand dieses Malers einen Reiz der Unmittelbarkeit, der uns die Kunst über dem Schein der Natur vergessen läßt.

Reynolds war der hochbegabte, vielseitige, einflußreiche Führer der englischen Malerei; ihr größtes Genie aber besaß diese gleichzeitig in *Thomas Gainsborough* (1727 bis 88)¹⁾. Der Gegensatz zwischen beiden Meistern ist oft geschildert worden: Reynolds, der fein gebildete Weltmann, fast ein Gelehrter, dem in jedem Augenblick das Beste von allem Geschaffenen aus früheren Zeiten vor der Seele stand und der über Zwecke und Ziele der Kunst elegant zu disputieren wußte, der



Fig. 381 Bildnis der Mrs. Siddons von Thomas Gainsborough

geborene Akademiepräsident (Fig. 380) — Gainsborough ohne rechte künstlerische Schulung, ohne umfassendere Kenntnisse der Tradition, denn er hat England nie verlassen, zum Künstler geworden durch das Studium der Natur in seiner Heimat, der anmutigen Grafschaft Suffolk, in kleinen Städten tätig, bis ihn sein zunehmender Ruhm nach London führte, ohne Beruf zum Lehren und Leiten und mit der Akademie, die ihn unter ihre ersten Mitglieder aufnahm, bald überworfen. So ist er zu Lebzeiten an äußerem Ruhm hinter Reynolds zurückgeblieben, aber die Nachwelt ist zweifelhaft, wem von beiden sie den volleren Kranz reichen soll. Denn in Gainsboroughs Werken offenbart sich eine echte Künstlerseele mit um so anziehenderer Kraft, weil er reflexionslos schafft. Es paßt gut zu seinem Wesen, daß er ein großer Musikschwärmer war und auf den verschiedensten Instrumenten ohne Unterricht trefflich spielte. Das musikalisch-

¹⁾ *W. Armstrong*, Thomas Gainsborough. London 1894. — *G. Pauli*, Gainsborough. Bielefeld und Leipzig 1904.

malerische Element überwiegt in seinen Bildern, und deshalb war er auch ein großer Landschaftler. An psychologischer Kraft, an Sicherheit der Zeichnung und Vornehmheit des Geschmacks bleibt er zuweilen hinter Reynolds zurück; dafür besitzt er unzweifelhaft das größere koloristische Verständnis und eine flottere, stets auf die Gesamtwirkung berechnete Vortragsweise. Miteinem Wort: Gainsborough ist ein spezifisch malerisches Genie, während Reynolds mehr als bedeutende, künstlerische Persönlichkeit hervortritt.

Da beide die Mitglieder derselben Gesellschaft, oft die gleichen Persönlichkeiten gemalt haben, so drängt sich ein Vergleich ihrer Bildnisse direkt auf. Da ist es denn z.B. bezeichnend, daß Gainsborough die

Schauspielerin Siddons (Fig. 381) im Gesellschaftskleide, ohne jede allegorische Staffierung, gemalt hat: ihn interessierte allein die malerische Erscheinung der schönen Frau, nicht ihre Kunst; so verschmäht er auch zumeist die genrebildliche Auffassung, gibt den Gestalten aber gern einen landschaftlichen Hintergrund, mit dem zu-

sammen sie ein künstlerisches Ganzes bilden. Sein berühmtestes Bildnis „Der Knabe in Blau“ befindet sich jetzt zufällig in derselben Sammlung (Herzog von Westminster), wie die „tragische Muse“ Reynolds'. Es ist die Lösung eines koloristischen Problems: ein ganz in blaue Seide gekleideter Jüngling von etwa 16 Jahren, der Sohn des reichen Eisenhändlers Buttall, steht da in schlichter Haltung, aber voll wunderbarer Lebendigkeit, vor einer braun in braun gemalten, nur am Horizont etwas aufgehellten Landschaft (Fig. 382). Das Bild ist kaum, wie die Fama will, als stillschweigende Widerlegung des von Reynolds aufgestellten Grundsatzes: daß Blau nicht den Grundton eines Gemäldes bilden dürfe, geschaffen worden, denn Gainsborough zeigt auch in anderen Arbeiten eine gewisse Vorliebe für diese Farbengebung; aber es bleibt in jedem Falle wohl das charakteristischste Zeugnis für seine Kunstanschauung und eines seiner größten Meisterwerke.



Fig. 382 Der Knabe in Blau von Thomas Gainsborough

Bahnbrechend wirkte Gainsborough in der Landschaftsmalerei. Den Nachrichten über sein Leben zufolge hat er mit Veduten aus der Umgebung seines Geburtsorts angefangen; die Einflüsse niederländischer Landschaften, die er gerne kopiert haben soll, mögen mit hineinspielen. Später, als er ein vielbeschäftigter Porträtmaler war, hatte er nicht mehr so viel Zeit übrig, vor der Natur zu skizzieren; aber mit gereiftem Kunstgeschmack setzte er aus seinen Eindrücken kleine, schlicht und poetisch empfundene Stimmungsbilder zusammen, die er nicht mit Nymphen und Satyrn, sondern mit Viehherden, Marktleuten und Holzfällern staffierte (Fig. 383). In der kulissenartigen Behandlung der Baummassen, der sorgfältig zusammengehaltenen Beleuchtung macht sich die Manier der Nieder-



Fig. 383 Die Tränke von Thomas Gainsborough (Nach Photogr. Hanfstaengl)

länder und Watteaus geltend, aber doch ist Gainsborough der erste englische Landschaftler, weil er zuerst den Charakter der heimischen Natur mit ihren üppigen Baumgruppen und saftigen Wiesengeländen im Bilde festgehalten hat.

Nachdem diese großen Meister den Bann, der auf dem künstlerischen Schaffen in England gelegen, einmal durchbrochen hatten, erstand neben und nach ihnen eine Fülle von Talenten, die den Ruhm der nationalen englischen Malerei begründet haben. Den Grundton des englischen Bildnisses in Reynolds' Sinne nahmen *George Romney* (1734—1802), *William Beechey* (1753—1839), *John Hoppner* (1758—1810) u. a. auf. Die Reihe endet in *Thomas Lawrence* (1769—1830), dem großen Modemaler der Kongreßzeit, der allerdings in mancher Beziehung wieder in den Stil des alten Repräsentationsbildnisses zurückfällt, den

Reynolds' tiefgründige psychologische Kunst überwunden hatte. — Die Landschaft als Heimatskunst, wie sie Gainsborough begründet hatte, fand in *John Crome* (1768—1812) und *George Morland* (1763—1804) ihre bedeutendsten Fortsetzer. Ihnen schlossen sich eine Reihe von schottischen Malern an, unter denen *Henry Raeburn* (1756—1823) als Bildnismaler, die beiden *Nasmyth* als Landschaftler hervorrangen.

Der reichen und eigenartigen Entwicklung der englischen Malerei entsprach eine selbstständige Pflege der graphischen Künste. Nicht der kühle, elegante Linienstich der Franzosen, auch nicht die Malerradiierung, wohl aber einige jüngere, auf weiche, farbige Wirkung berechnete Techniken wurden in England besonders gepflegt. So vor allem die Schabkunst, ein im 17. Jahrhundert von dem hessischen Offizier *Ludwig von Siegen* erfundenes, in den Niederlanden und England weiter ausgebildetes Verfahren, aus der an ihrer Oberfläche gleichmäßig aufgerauhten Kupferplatte durch Herausschaben und Glätten der Lichter eine Druckplatte zu gewinnen. Zur Reproduktion von Porträts



Fig. 384 Damen auf dem Balkon von Francisco Goya

der van Dyck-Nachahmer, Reynolds' und Gainsboroughs, ihrer Zeitgenossen war die Schabkunst (Mezzotinto Engraving) in England ganz besonders beliebt und hatte in *John Smith* (1654—1720), *James McArdell* (um 1750), *William Dickinson* (1746—1823), *Richard Earlom* (1743—1822) u. a. hervorragende Meister. Von den Radierverfahren wurde hier namentlich die Punktiermanier (Stipple Engraving) geübt, welche durch mehr oder weniger dicht gesetzte feine Pünktchen Zeichnung und Modellierung hervorbringt und etwas weichliche, aber elegante Effekte erzielt. Ihr klassischer Meister war der lange Zeit in London tätige Italiener *Francesco Bartolozzi* (1728—1825). Auch die in ihrer Wirkung einer Tuschzeichnung ähnliche Aquatintamanier fand in England Pflege. Alle diese Techniken wurden unter Umständen mit dem farbigen Druck der Kupferplatte in sehr ansprechender Weise vereinigt und trugen dazu bei, die Kenntnis der Werke englischer Maler durch ganz Europa zu verbreiten.

Die englische Malerei steht am Ausgang des Jahrhunderts mitten in der gealterten Kunst Europas als frischer, junger Anfang; sie hatte keine Vergangen-

heit, nur eine Zukunft, und grade darauf beruhte Englands Vorsprung vor den übrigen Ländern, deren Kunst an der allzu schweren Bürde einer langen Tradition zugrunde ging. Nur vereinzelt begegneten uns hier ähnliche frische Ansätze, nirgends gestaltet sich daraus, wie in England, eine mächtig aufstrebende nationale Kunst.

Vereinzelt blieb auch die Erscheinung des Meisters, den wir ein Recht haben an den Schluß dieser Betrachtung zu stellen, weil in seiner Kunst Vergangenheit und Zukunft, welche für uns Lebende längst zur Gegenwart geworden ist, sich am innigsten berühren, den Spanier *Francisco Goya* (1746—1828). Die neueste Forschung¹⁾ hat diesen Mann des romanhaften Zaubers, mit dem ihn eine kritiklose Geschichtschreibung umgeben, zum größten Teil entkleidet. Goya war ebensowenig der Frauenverführer, Stierkämpfer und Messerheld, wie überhaupt der wütende Freiheitsapostel und Politiker, den man sich aus seinen Werken herauskonstruiert hat; er war ein patriotisch gesinnter Bürger, der in stürmischer Zeit sich einen klaren Kopf und ein warmes Herz für das Gute wahrte, und schon seit 1788 königlicher Hofmaler, aber allerdings zum Unterschiede von anderen, welche vor und nach ihm diese Stelle bekleideten, ein Vollblutspanier und ein künstlerisches Genie. Als er auftrat, war die spanische Kunst seit hundert Jahren tot; Rokoko und Klassizismus besaß man hier nur als ausländischen Import, aber die unsterblichen Werke des Velazquez, im übrigen Europa so gut wie unbekannt, standen vor aller Augen. Deshalb ist es leicht zu verstehen, daß Goya die eklektische Manier seines Lehrers, des Hofmalers *Francisco Bayeu* (1734—95), eines Gehilfen von Mengs, schnell überwand. Scharfer Verstand, natürliche Begabung und unermüdliches Studium der Natur stellten ihn bald auf eigene Füße. Er malte das spanische Leben und er malte es mit dem ganzen Zauber des Lichts und der Farbe, den zu sehen und wiederzugeben Velazquez und sein eigenes Genie ihn gelehrt hatten. Darauf, daß *Goya* als der Erste die Behandlung der atmosphärischen Luft, des *Plein-air*, verstand, beruht seine geschichtliche Bedeutung; er war ein Revolutionär der Kunst, nicht der Politik. Bilder wie die „*Romeria di San Isidro*“ (im Prado), die unvergleichliche Darstellung eines beliebten Volksfestes in der Nähe von Madrid, die „*Cucaña*“ (der Maibaum) und der Stierkampf (beide aus seiner letzten Zeit, im Berliner Museum), die berühmte Wasserträgerin (in Budapest) u. a. gehören in dieser Hinsicht zu seinen größten Meisterwerken. Aber auch seine zahlreichen Entwürfe für die Madrider Teppichfabrik, mit packend realistischen Szenen aus dem Leben, so stilllos sie grade für diesen Zweck erscheinen mögen, zeigen, wie wenig konventionell er seine Stoffe anfaßte, mit welcher für sein Zeitalter unerhörten Kühnheit er einzig auf die malerische Wirkung ausging.

Im übrigen war Goya, wie es seiner Stellung als Hofmaler entsprach, vorzugsweise mit Porträts und Kirchenbildern beschäftigt, und es heißt ihn arg mißverstehen, wenn man in diesen Arbeiten eine versteckte satirische oder gar antikirchliche Tendenz sucht. Wenn seine Bildnisse, seine Szenen aus dem Leben (Fig. 384) zuweilen einen grotesken Eindruck machen, so dürfen wir nicht vergessen, daß es eine völlig morsche, dekadente Gesellschaft ist, die sie wiedergeben; die Modelle, nicht der Maler, verleihen diesen Bildern den Zug des Unheimlichen. Den Mut der Wahrheit, der spezifisch malerischen Ausdrucksweise, hat Goya freilich auch im Kirchenbilde. Sein bedeutendstes Freskogemälde, die Auferweckung eines Toten durch den hl. Antonius, im Kuppelgewölbe des Kirchleins S. Antonio de la Florida bei Madrid (1798—99) unterscheidet sich nach Anordnung und Auffassung nicht sehr von dem Augenblicksbilde der beiden Damen auf dem Balkon: die legendäre Szene geht ebenfalls auf einer den Kuppelrand

¹⁾ V. v. Loga, *Francisco de Goya*. Berlin 1903.

umgebenden Balustrade vor sich, hinter deren Geländer sich die mit unübertroffener Wahrheit dargestellte Menge des Volkes drängt.

Goyas Ruhm beruht aber vor allem auf seinen Radierungen, der Folge der *Caprichos* (1797), den *Desastros de la Guerra* (1810–13), der *Tauromachie*, den *Proverbios* und zahlreichen Einzelblättern.¹⁾ Hier wird er zum gewaltigen Ankläger seines Zeitalters; die hoffnungslosen Zustände in seinem Vaterlande, die Greuel des Bürgerkrieges und des Befreiungskampfes, die Grausamkeiten des Despotismus und der Inquisition (Fig. 385) bilden den düsteren Hintergrund für das dämonische Spiel seiner Phantasie, dem er in ganz leicht umrissenen, andeutenden, aber mit voller Beherrschung der Radiertechnik, namentlich auch der Aquatinta zu lebendigster Wirkung gebrachten Kompositionen Ausdruck verleiht. Politische Satire im Sinne einer bestimmten Partei dahinter zu suchen, ist kaum gerechtfertigt; aber die Schäden der Gesellschaft, die Verrottung des öffentlichen und privaten Lebens, Torheit und Aberglauben wurden kaum jemals von Künstlerhand so schonungslos an den Pranger gestellt, wie in diesen radierten Glossen zur Zeitgeschichte. — So steht Goya, ein



Fig. 385 Radierung von Francisco Goya

zweigesichtiger Janus, an der Wende der Zeiten: rückwärts gewandt schaut er das Alte, Überlebte, Verfallende in seiner ganzen Schmach, vorwärts weist er auf ein neues Jahrhundert der Aufklärung und des Fortschritts, der Freiheit und des Lichts. Wie seine malerische Technik Elemente enthält, welche erst die „Moderne“ in ihren verschiedensten Phasen als Verismus, Pleinairismus und Impressionismus zur vollen Entfaltung gebracht hat, so geht durch sein ganzes Schaffen ein moderner Zug. Er ist der einzige Künstler am Ende des 18. Jahrhunderts, der uns spüren läßt, daß gleichzeitig die blutigste Revolution die alte Ordnung der Dinge zertrümmerte, neue Staatenbildungen in Europa entstanden und wieder zerfielen, und inmitten von Verblendung und Unrecht doch die Grundlagen einer neuen Weltanschauung geschaffen wurden. Als Goya starb, war die europäische Kunst noch einmal in den Kampf mit jenen alten Gedanken- und Empfindungsmächten getreten, deren unaufhörliche Neugestaltung den fesselndsten Inhalt des in diesem Bande behandelten Zeitabschnittes bildeten. Aus dem Schaffen des spanischen Meisters leuchtet uns zum erstenmal die Vorahnung entgegen, daß aus diesem Kampfe der Sieg einer völlig neu gearteten, der modernen Kunst hervorgehen werde.

¹⁾ A. de Nait, *Les Eaux-fortes de Francisco Goya. Les Caprichos, gravures facsimile*. Paris 1888.