



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Frankreich

[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

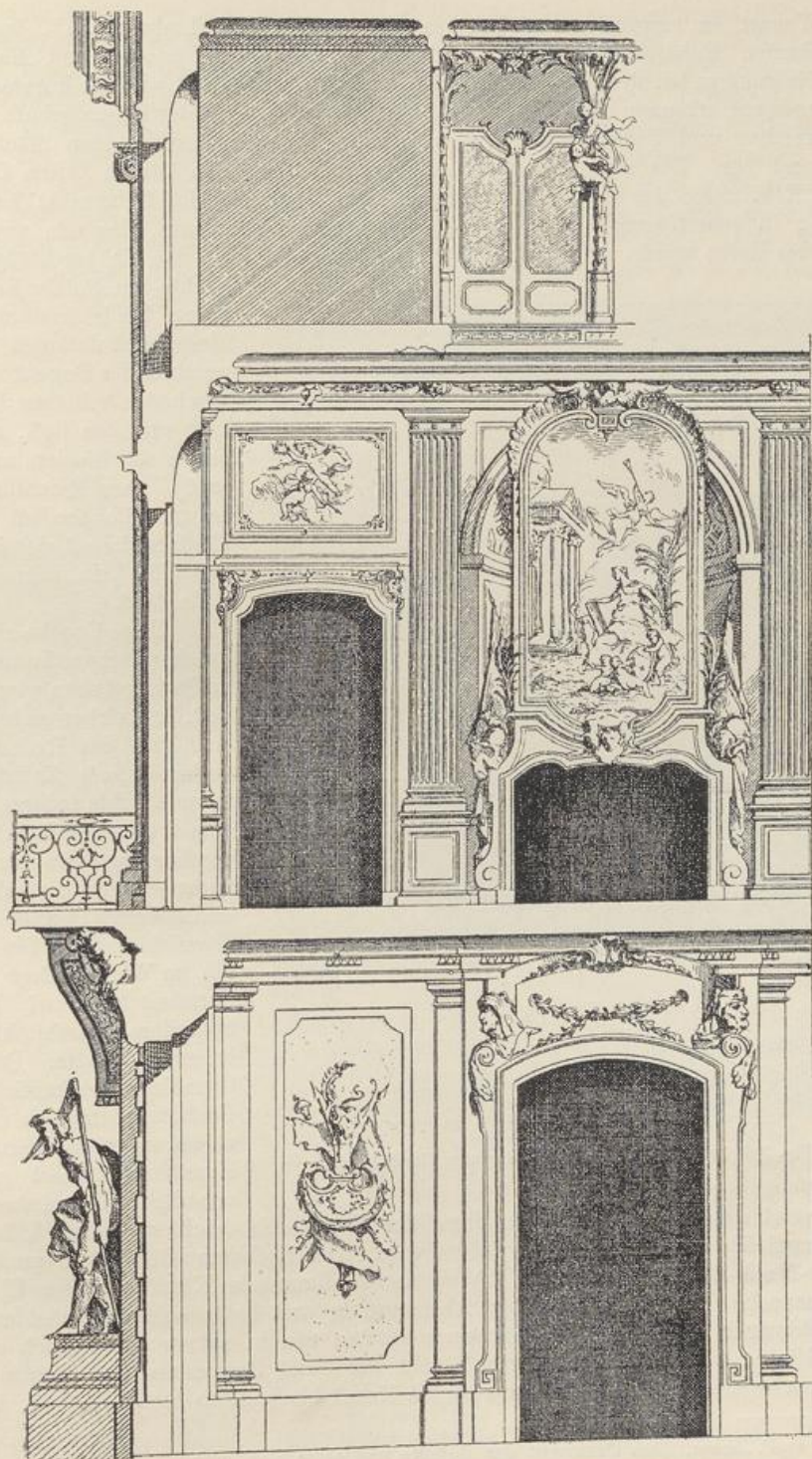


Fig. 315 Querschnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurf Oppenorts

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 berühmten

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,

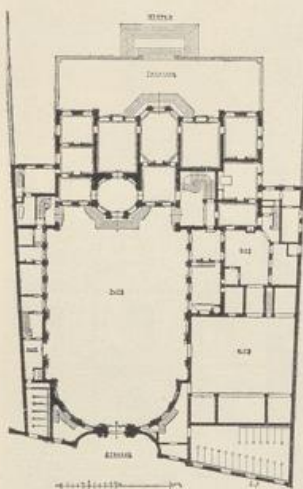


Fig. 318 Grundriss des Hôtels de Matignon zu Paris

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

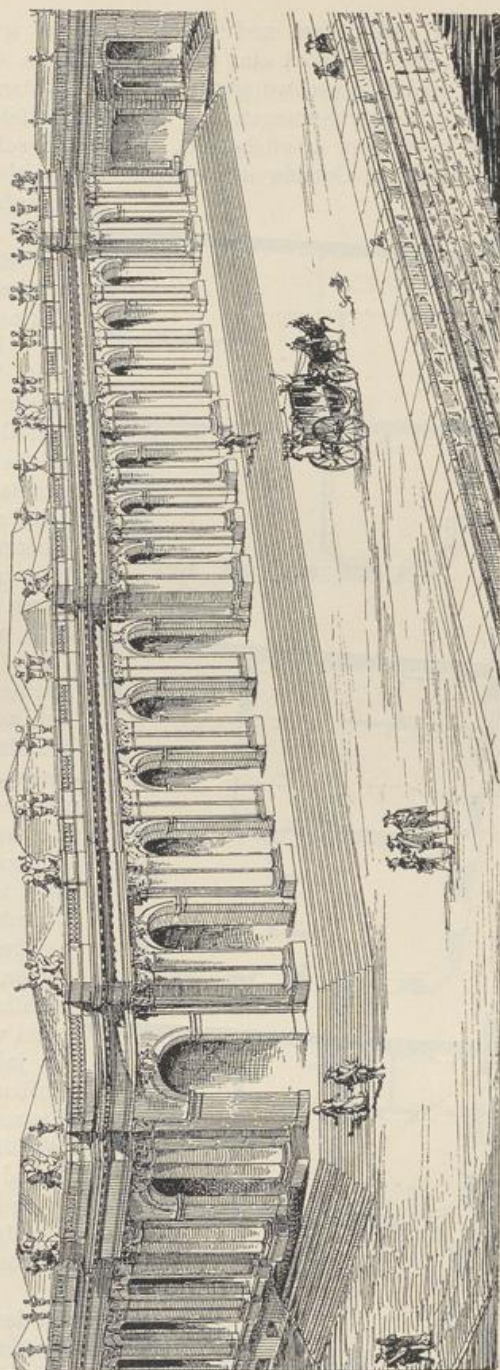


Fig. 319 Ursprüngliche Anlage des Palais Bourbon

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

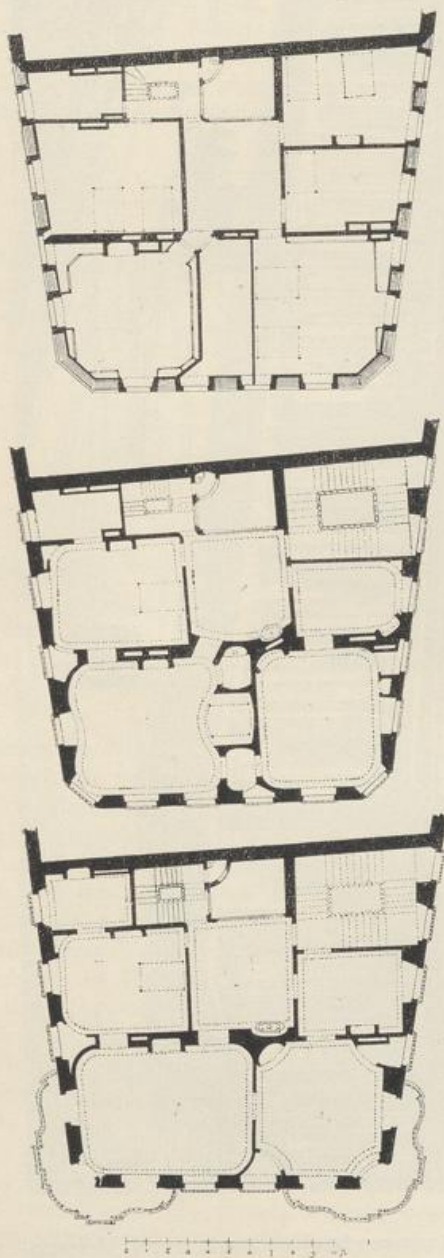


Fig. 320 Grundrisse dreier Geschosse der *Maison Bréthous* zu Paris



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

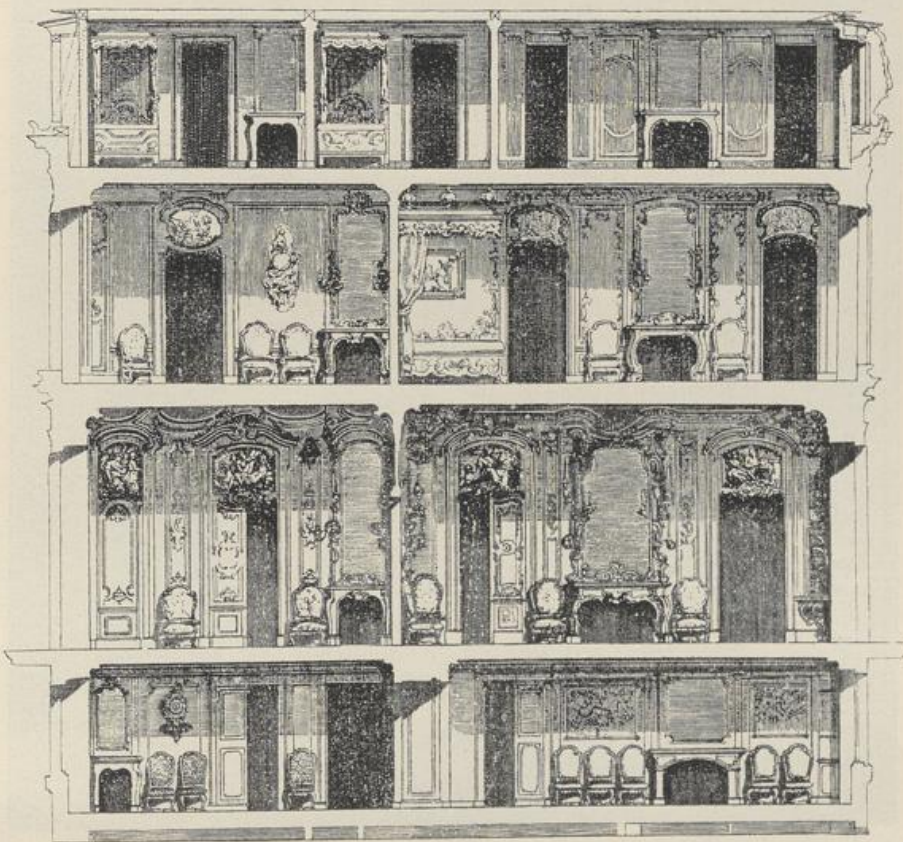


Fig. 321 Schnitt durch die Maison Bréthois zu Paris

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-

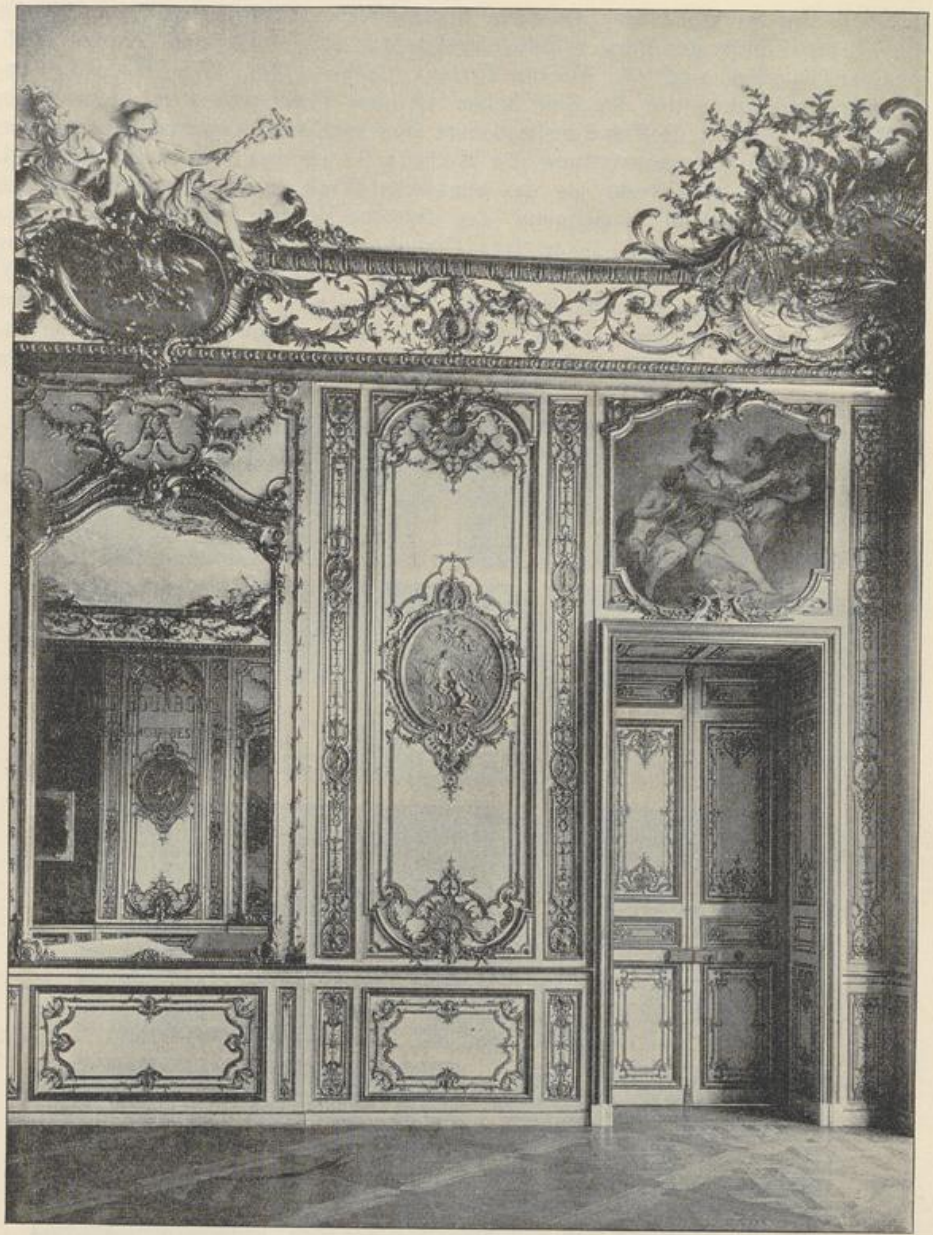


Fig. 322 Aus dem Hotel Soubise zu Paris (Nach Gilberts)

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

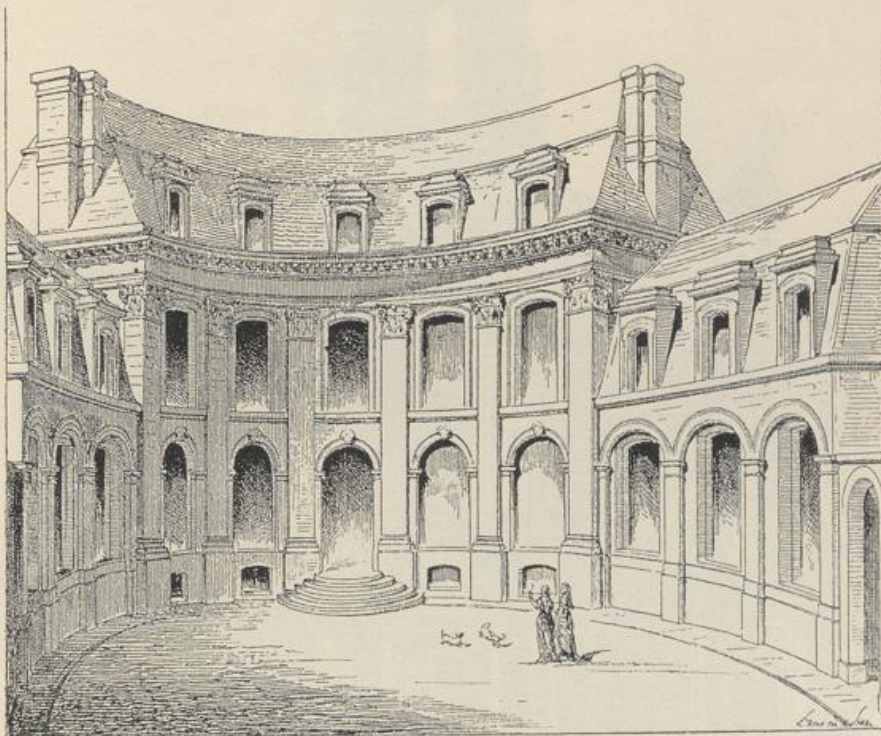


Fig. 323 Hof des Hotel de Montmorency zu Paris

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

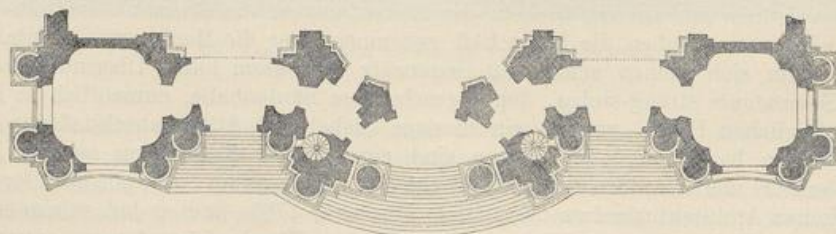
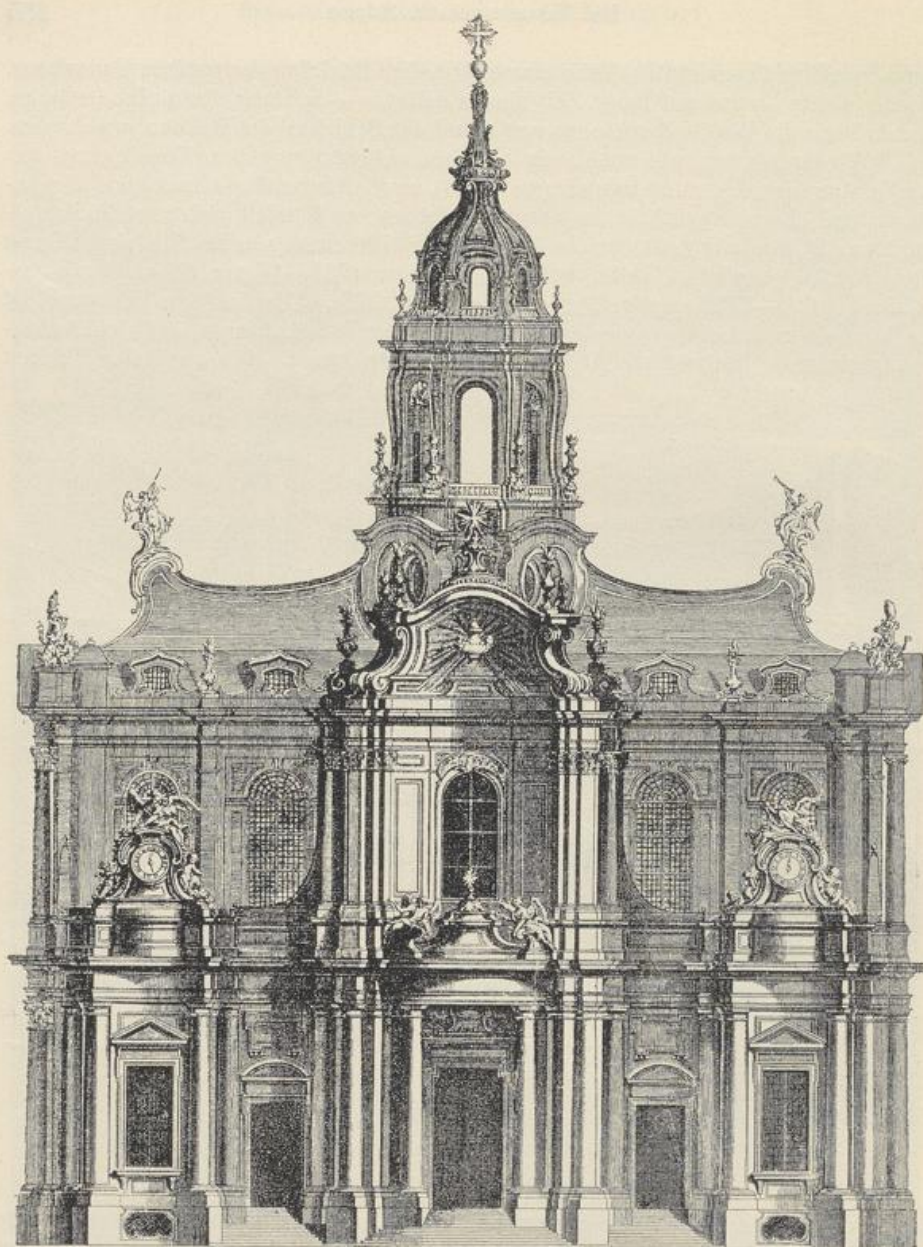


Fig. 324 Meissonniers Entwurf zur Fassade von St. Sulpice

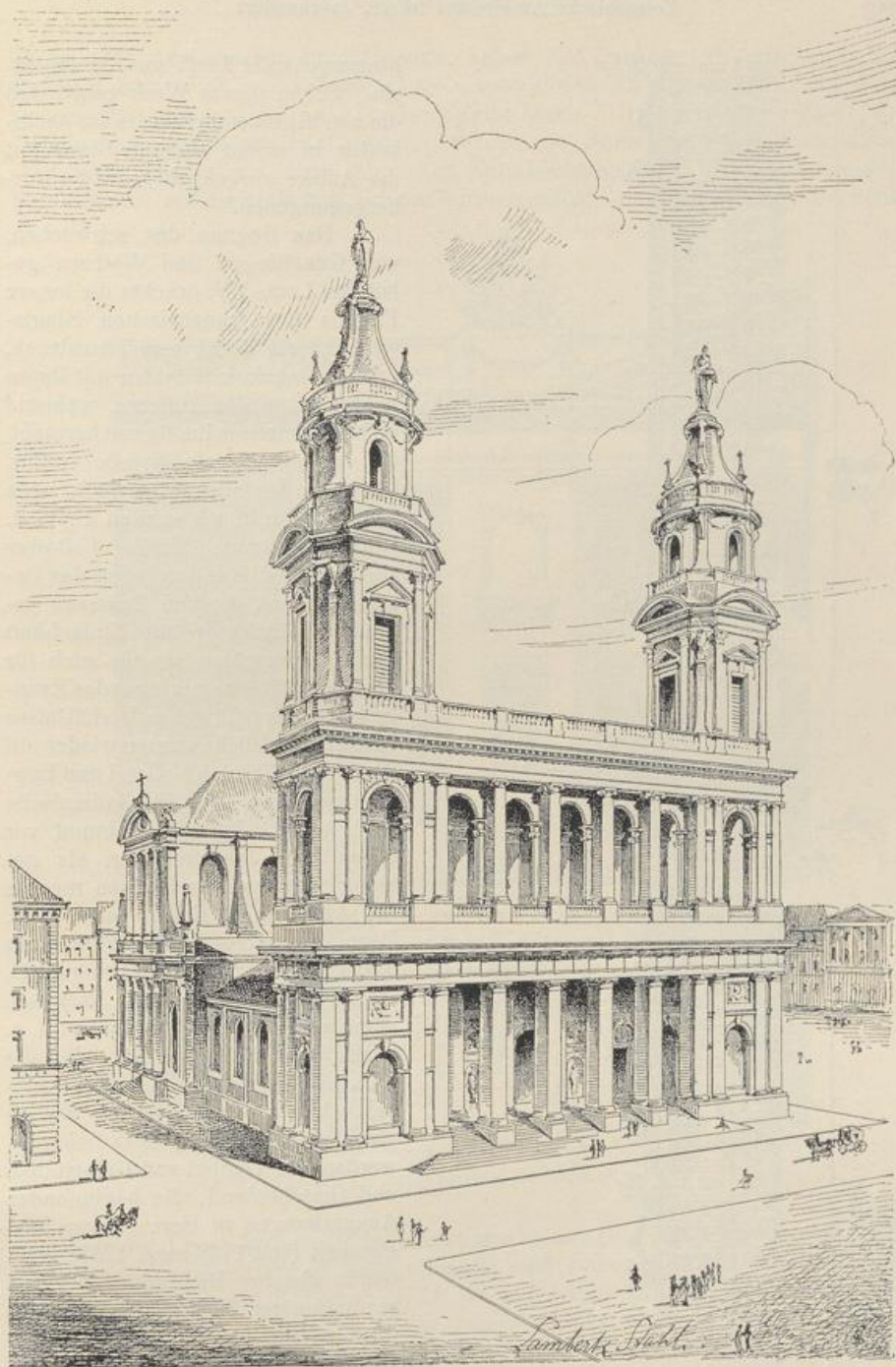
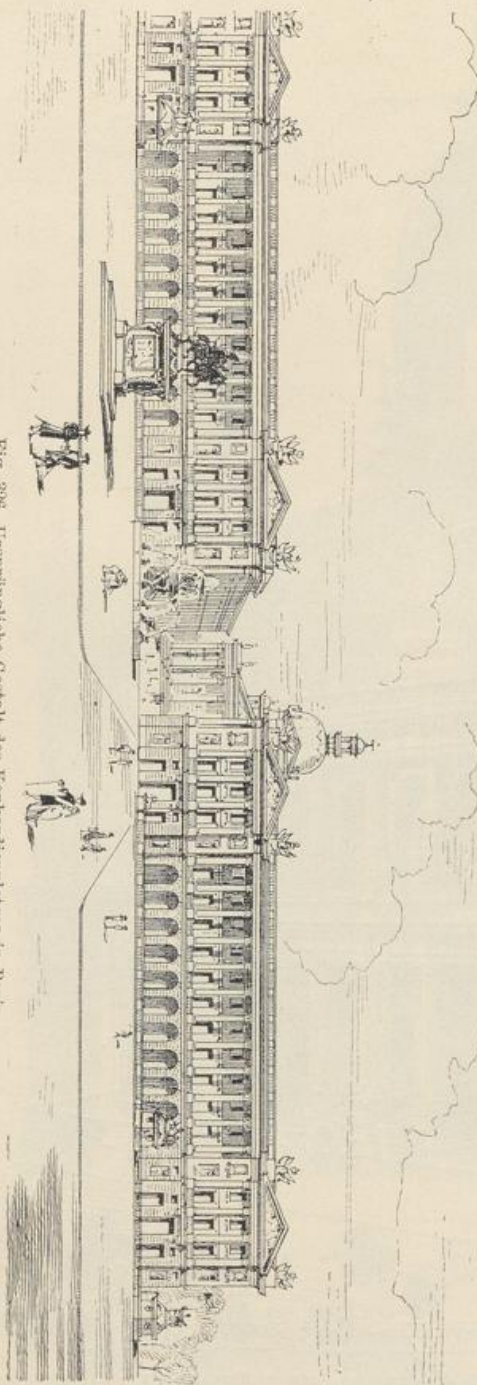


Fig. 325 Fassade von St. Sulpice nach dem zweiten Entwurf Servandonis

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

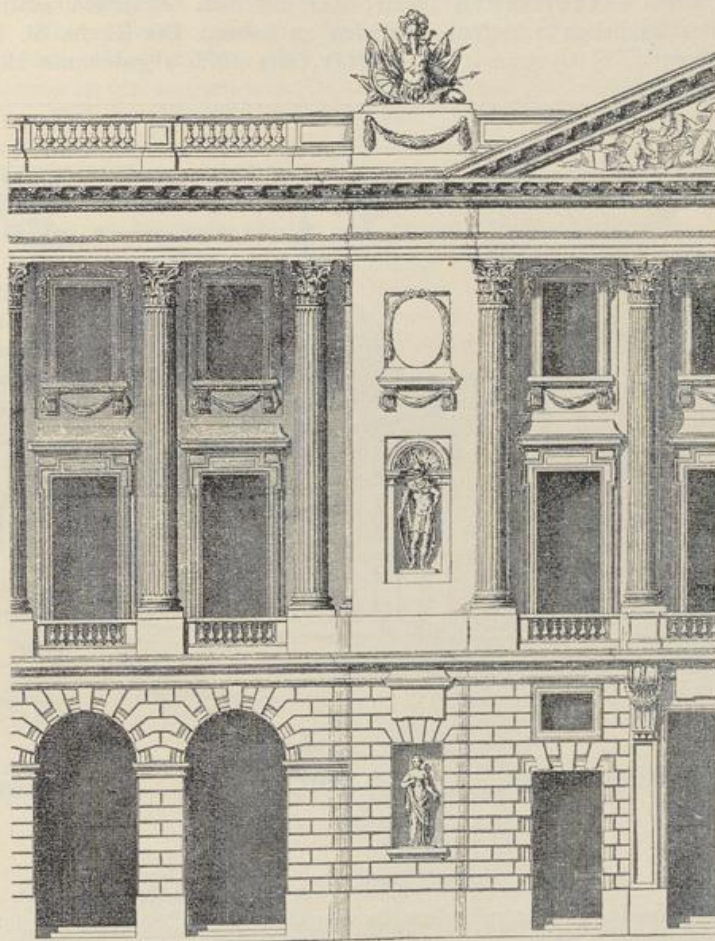


Fig. 327 Fassade der Garde-meubles am Konkordienplatz in Paris

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

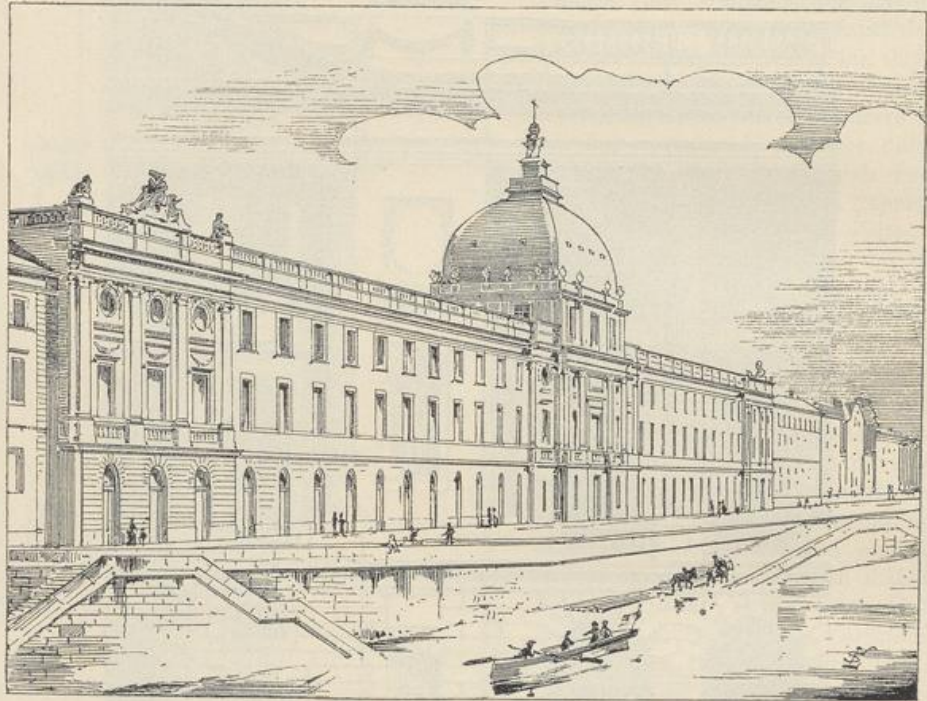


Fig. 328 Hôtel Dieu zu Lyon

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

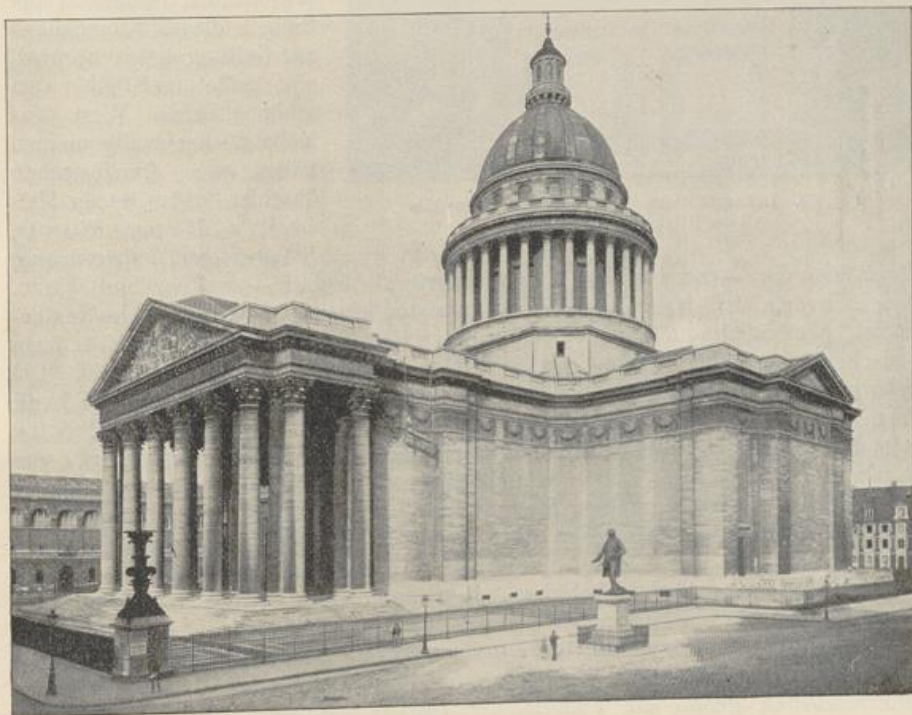


Fig. 329 Pantheon zu Paris

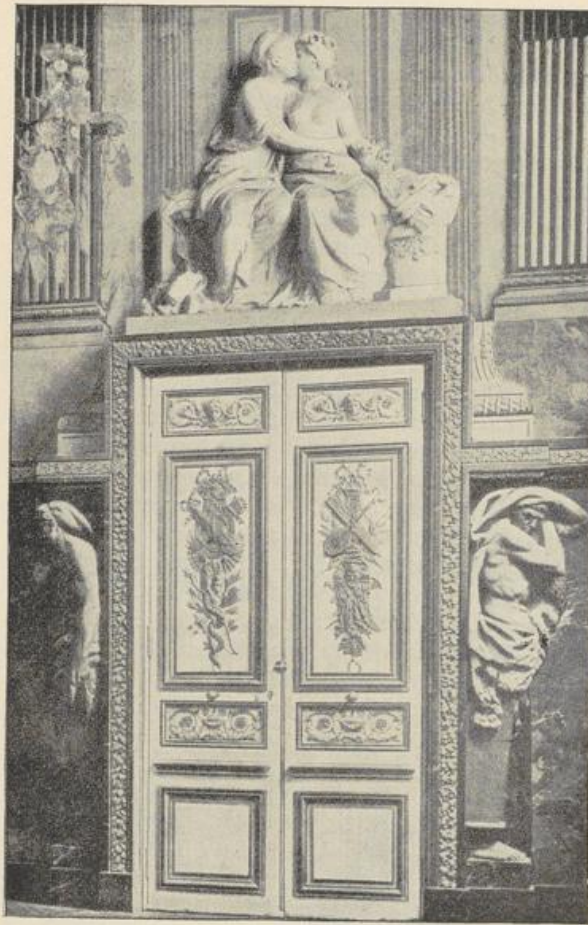


Fig. 330 Dekoration aus dem Theater zu Versailles
(Nach Hirths Formenschatz)

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

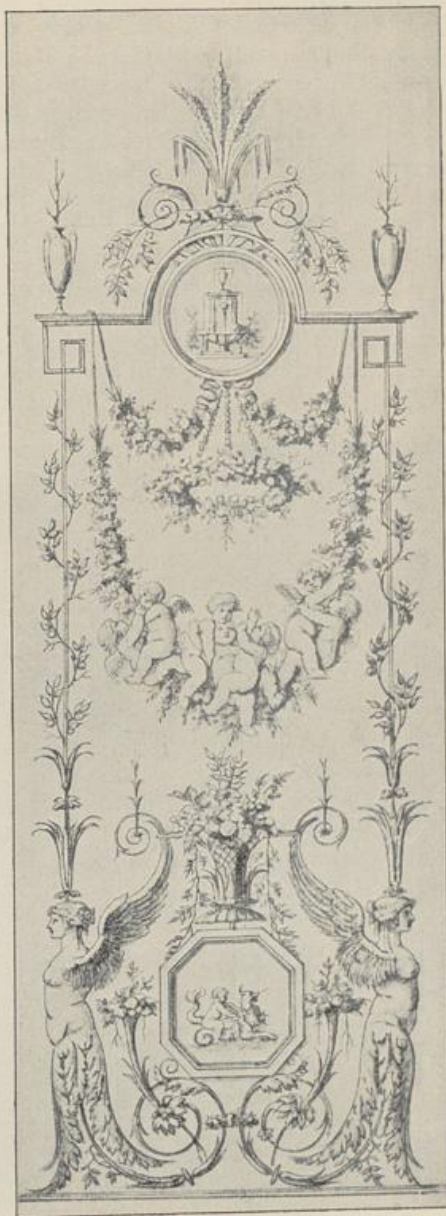


Fig. 331 Entwurf zu einer Wandfüllung im Stil Louis XVI. (Nach Hirths Formenschatz)

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 Kriegerern 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-

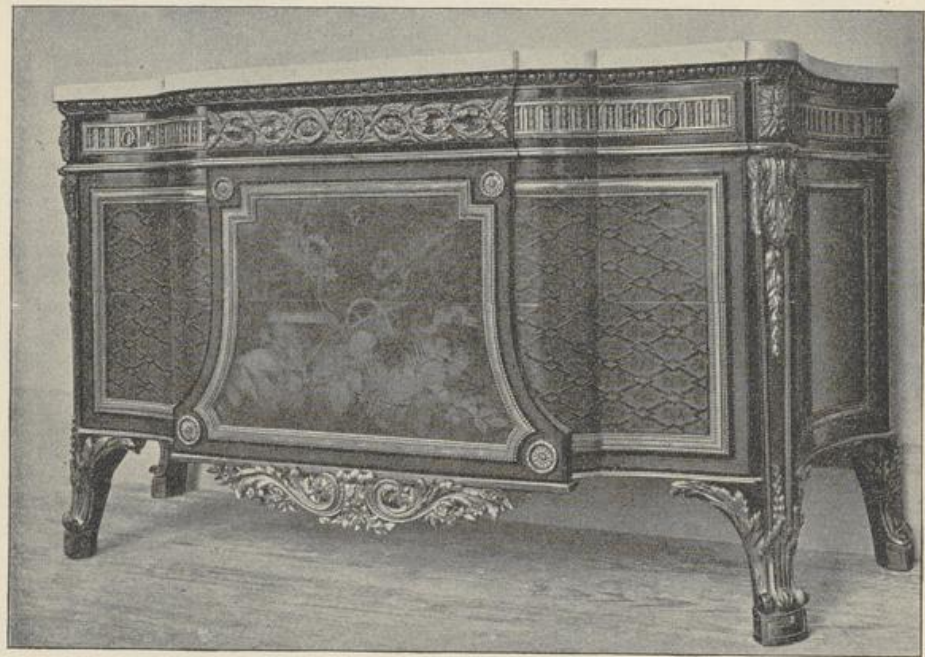


Fig. 334 Kommode im Louis XVI.-Stil

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



Fig. 335
Kandelaber 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⁾

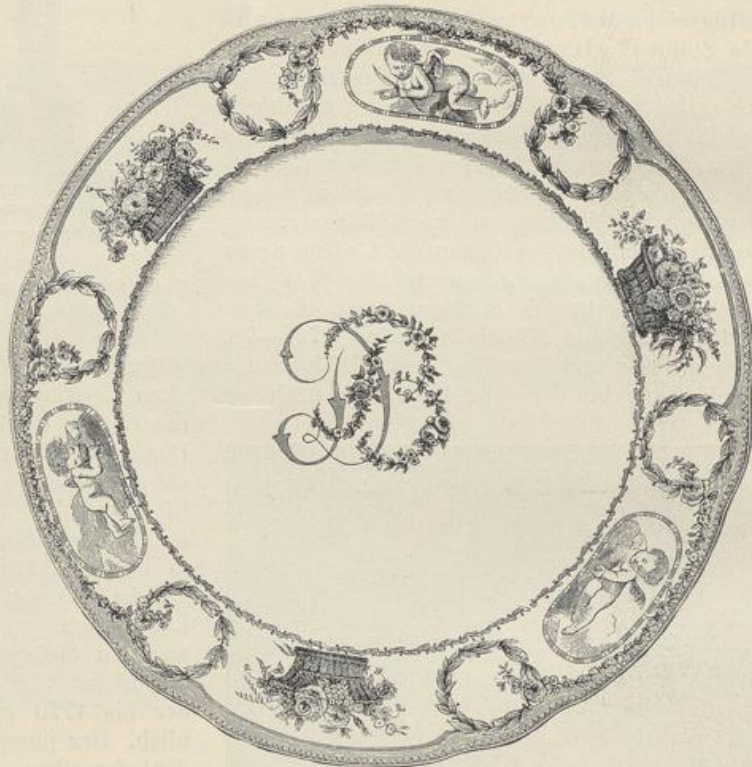


Fig. 337 Dubarry-Schlüssel aus Sèvres

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

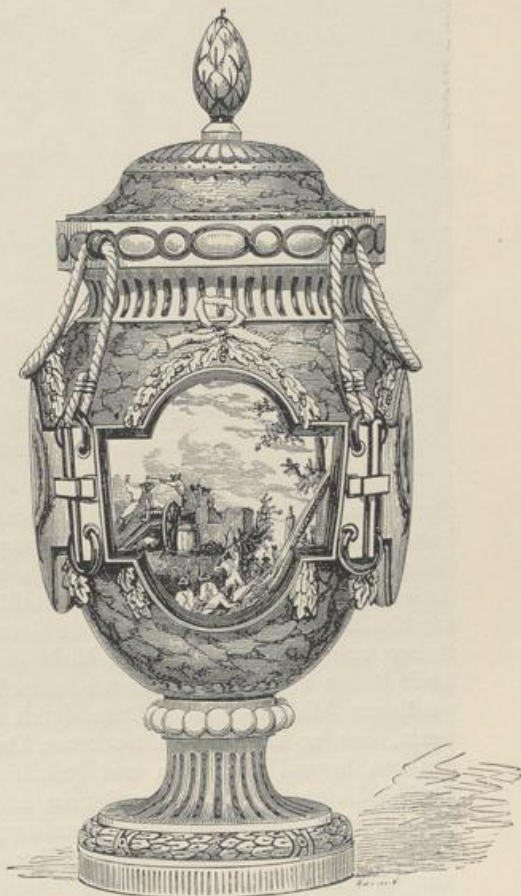


Fig. 338 Sèvres-Vase

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



Fig. 340 Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen von J. B. Pigalle



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 Farbonaustag 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, menschen-scheue 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 Jugend-

entwicklung 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 überschwenglich 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.