



Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Deutschland und die übrigen Länder

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

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

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 Illustratoren-schule, die wohl die eigenartigste Erscheinung in der Geschichte des französischen Kupferstichs bildet. Wenig eigentliche Bilder, aber die anmutigsten Texthäldchen, 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.



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

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 gezeichneter Umräumungen (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. Dereingeschossige 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 vollsaftigen 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-



Fig. 350 Das Tischgebet von J. Siméon Chardin

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, 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 Bauern 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 Taxissche Palais in Frankfurt a. M.²⁾ Der Innenausbau 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 Guépière* 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



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

¹⁾ *O. Lessing*, Schloß Ansbach, Berlin 1892.
²⁾ *F. Lüthmer*, 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 gesuchten 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 Zerschlissenheit 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'Ixnard*, einem Franzosen, errichtet. Von demselben Architekten führt 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

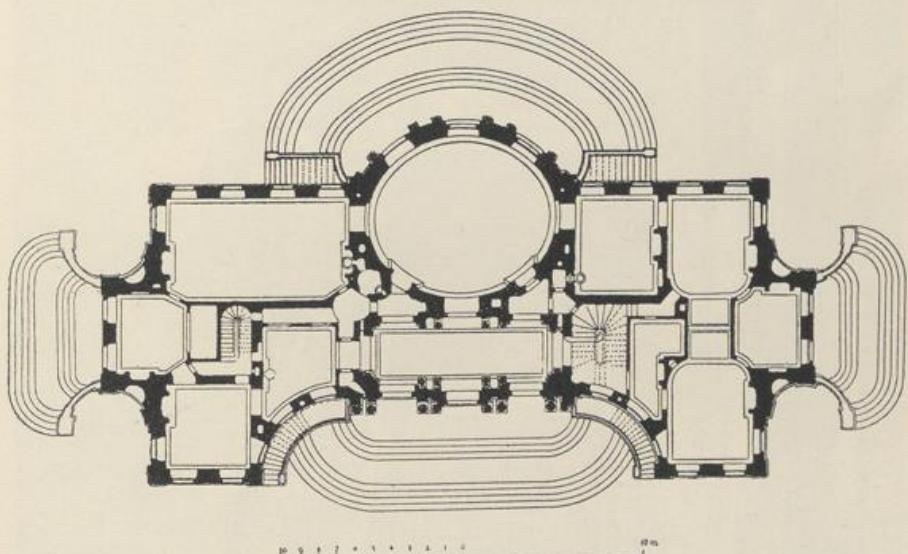


Fig. 354 Grundriss des Schlosses Monrepos bei Ludwigsburg

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 Stadtschlosses 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 Opernhaus (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

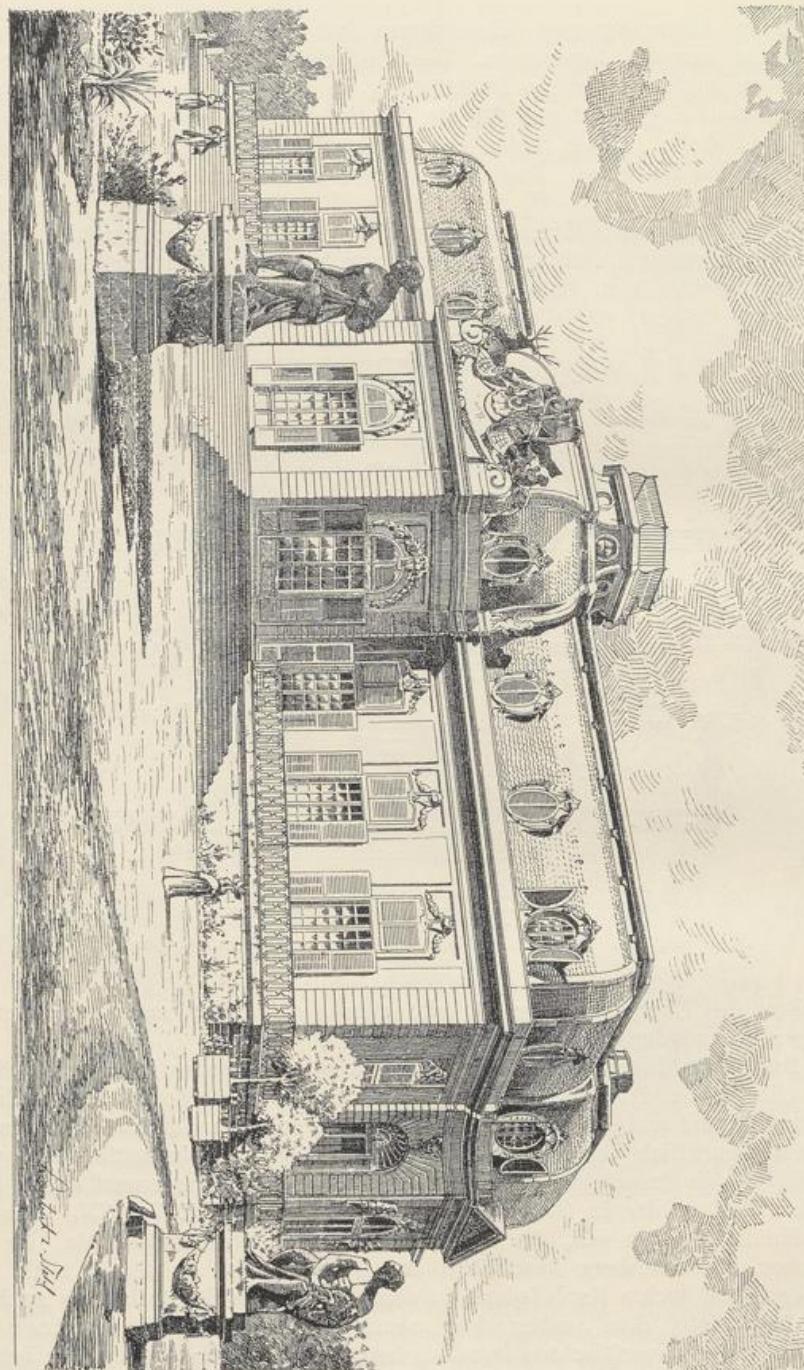


Fig. 355 Schloss Benrath bei Köln

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

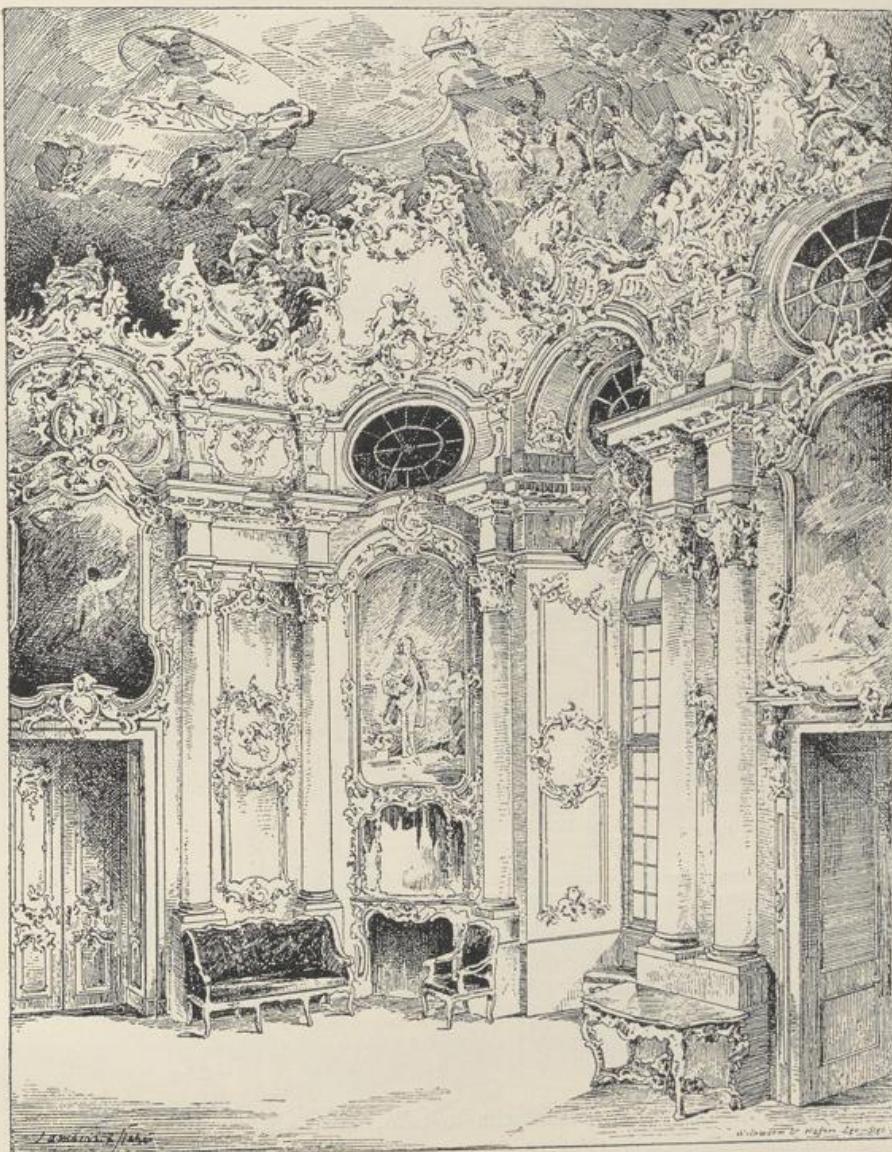
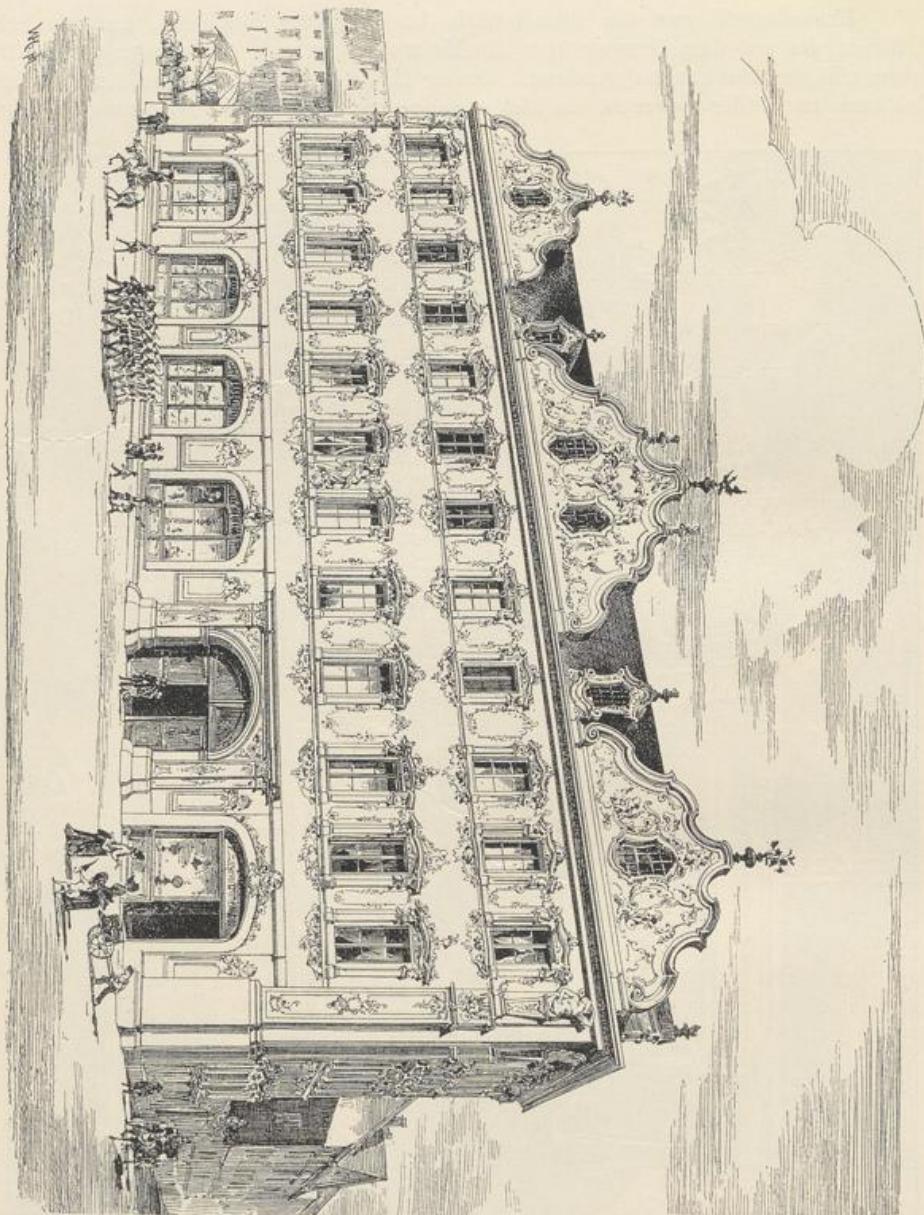


Fig. 356 Festsaal im Schloss Bruchsal

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 Struktive 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 selbständige 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

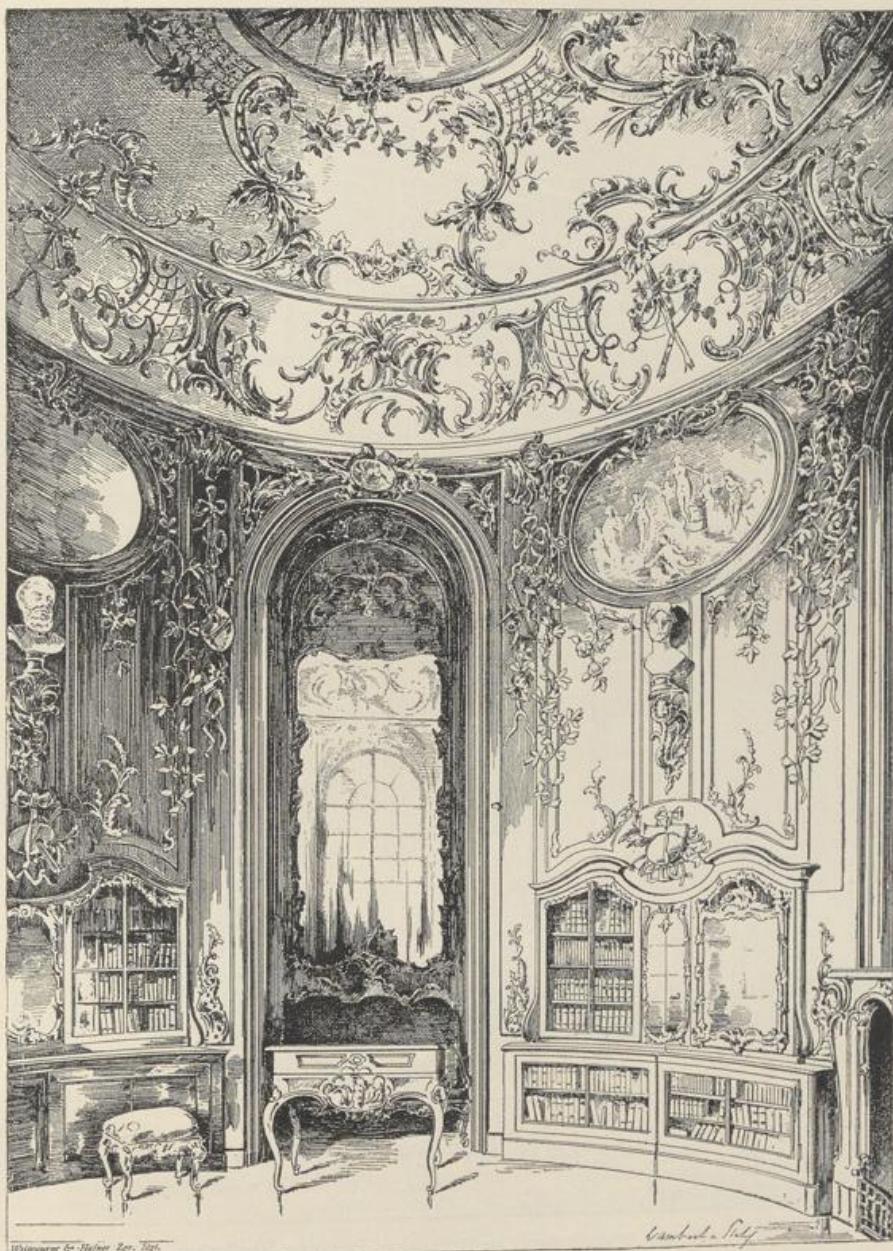


Fig. 358 Bibliothekszimmer im Schloss Sanssouci

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).

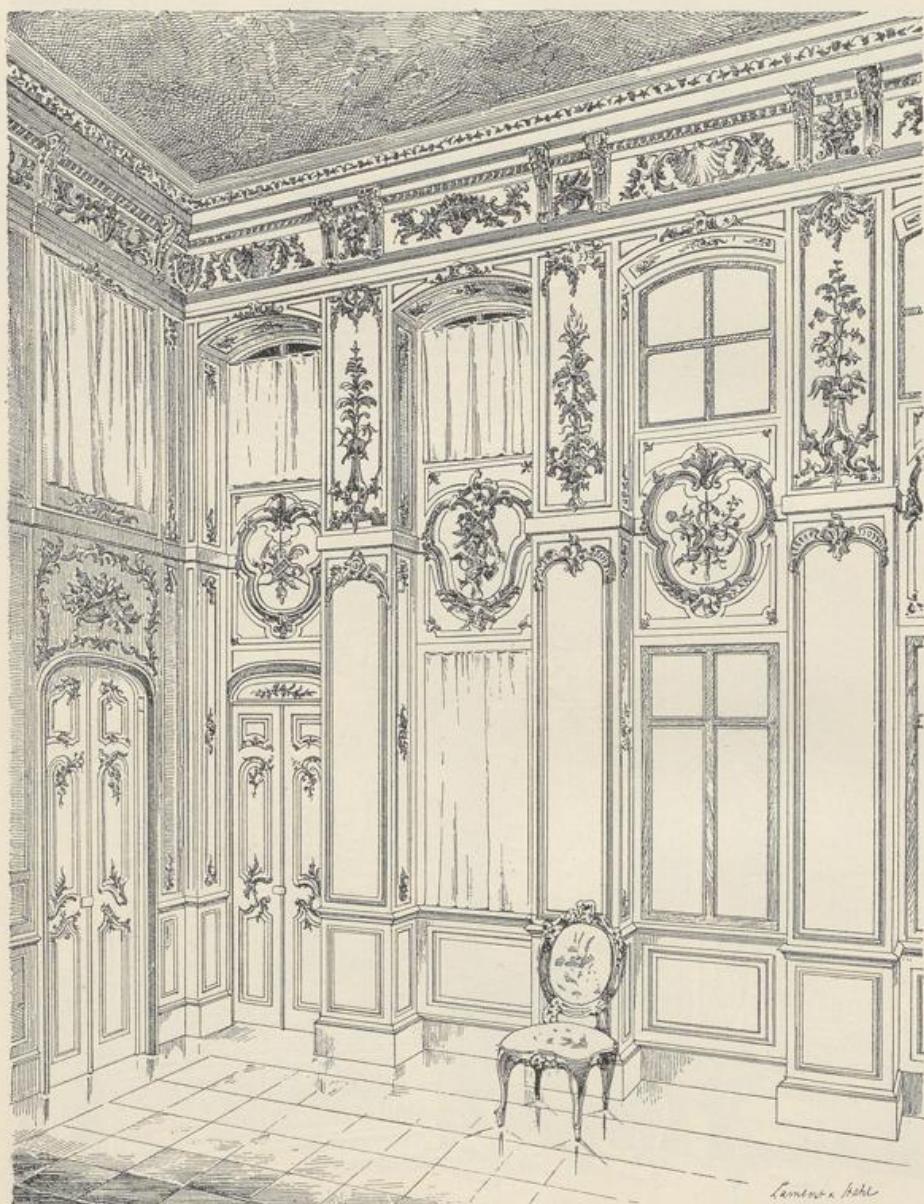


Fig. 350 Bibliotheksaal im Brühlischen Palais zu Dresden

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 Brühlschen 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

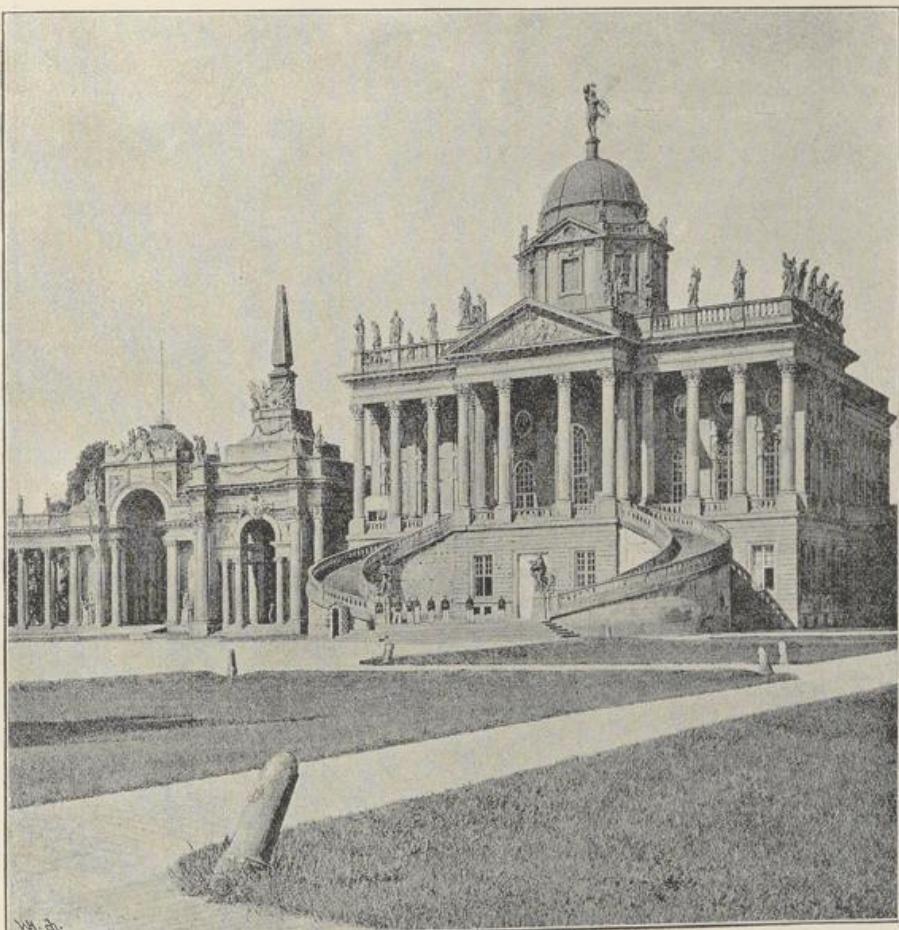


Fig. 360 Die sog. Communs in Potsdam

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-

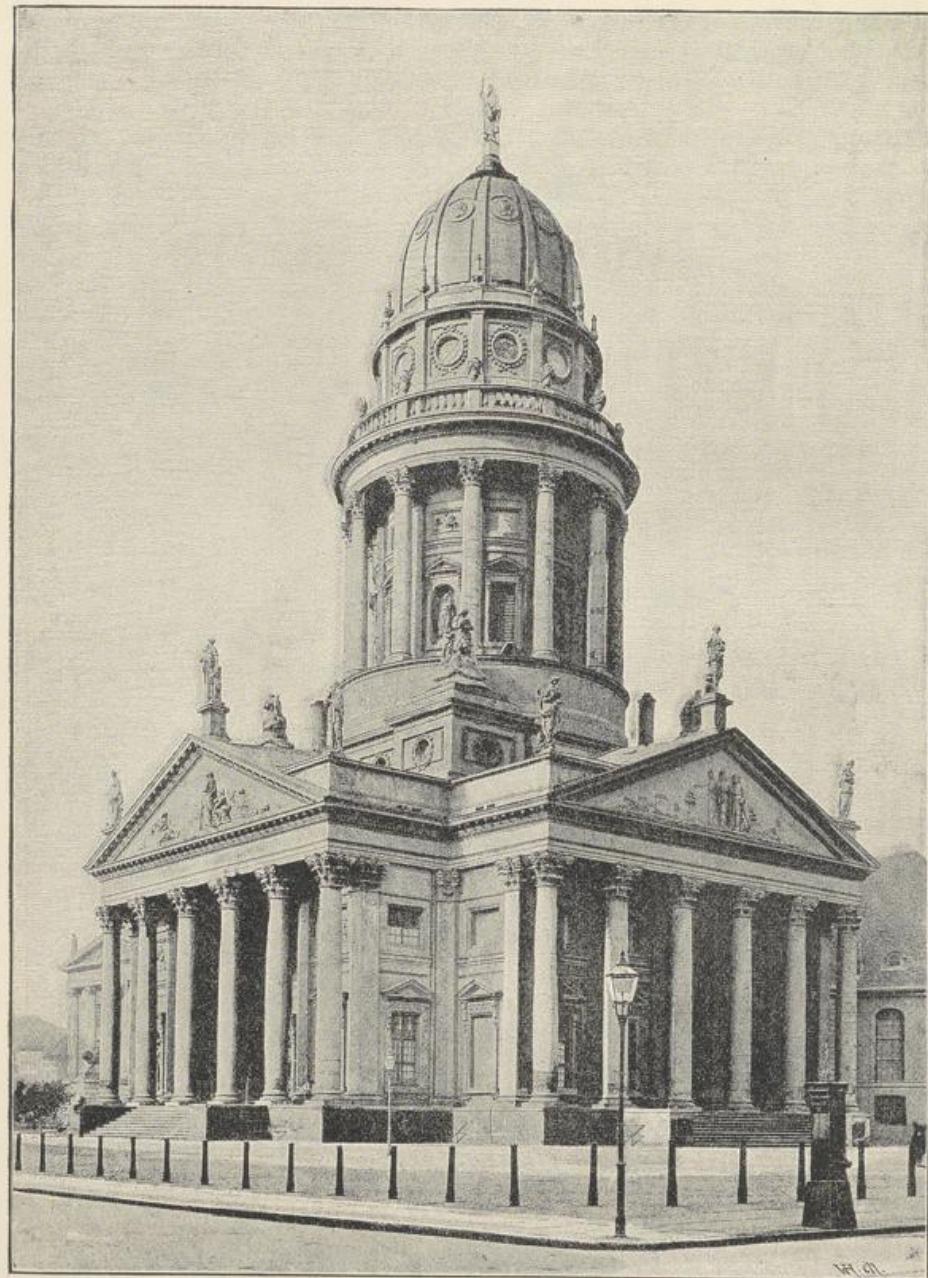


Fig. 361 Turm auf dem Gendarmenmarkt in Berlin

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

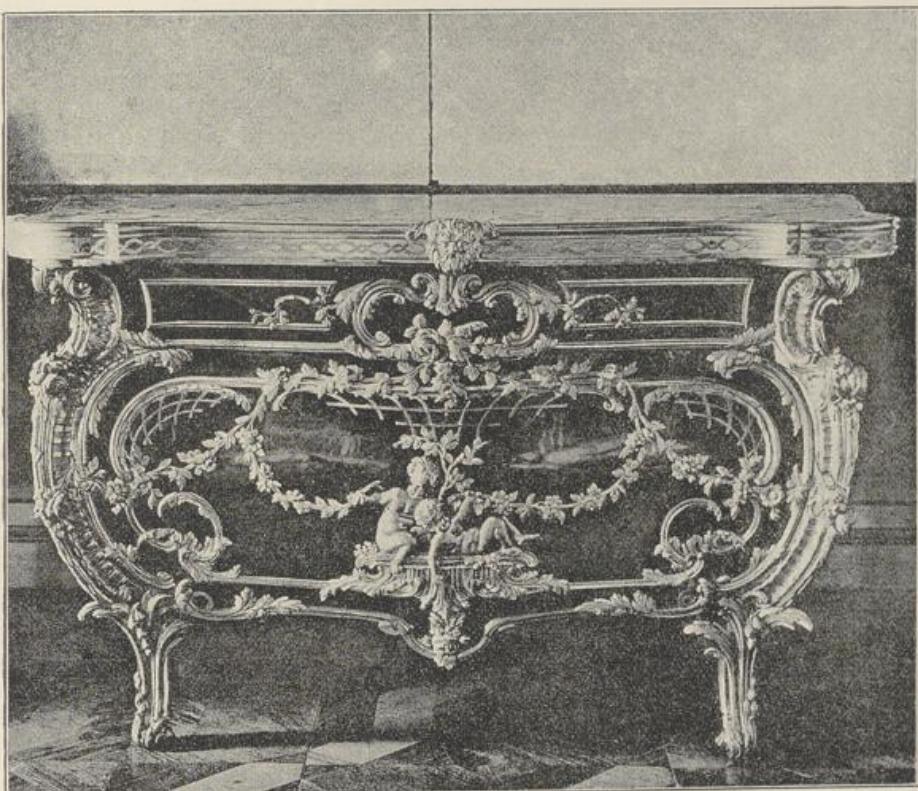


Fig. 362 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

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 erstarre. Der Spottname „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 sklavischer, als die Architektur, den Wandlungen des französischen Geschmacks. Nur daß die Eigenart, welche sich das deutsche Rokoko, wie wir gesehen haben, als

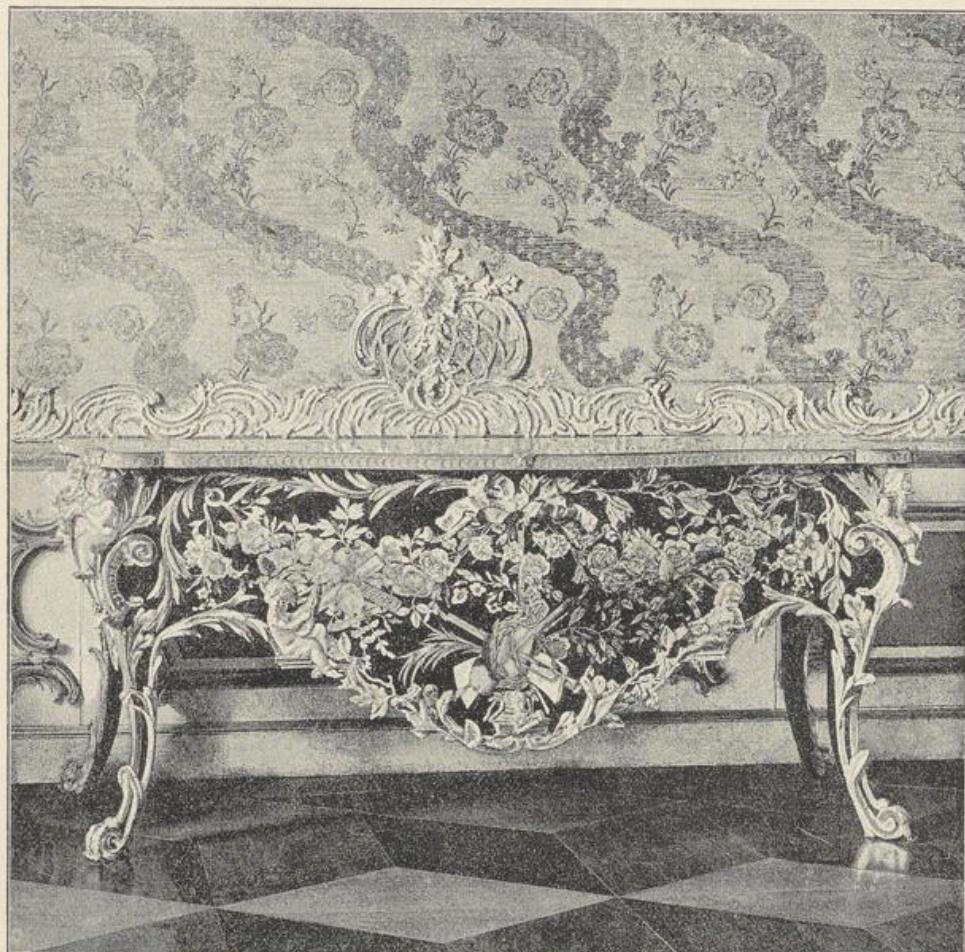


Fig. 363 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

Erbteil des Barocks in der Innendekoration zu wahren wußte, auch an den Möbeln und Geräten zutage tritt. Die Bevorzugung grade 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 vervollkommenen 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 Kunstschniede gereizt zu haben, ihnen mit Aufwand aller technischen Fertigkeit beizukommen.

Den größten Ruhm des deutschen Rokoko macht das Porzellan aus, nicht bloß, weil es unzweiflhaft 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

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

Die Gründung von Porzellanfabriken wurde bald eine Modeliebhaberei 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 Formenstrengte 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.

Anderseits 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

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 Meißen 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 Verzierungweise 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. Prunkgefäß wurde auch mit reichem plastischem Schmuck hergestellt und besonderen Beifall fanden mit



Fig. 366 Meissener Milchkännchen

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,

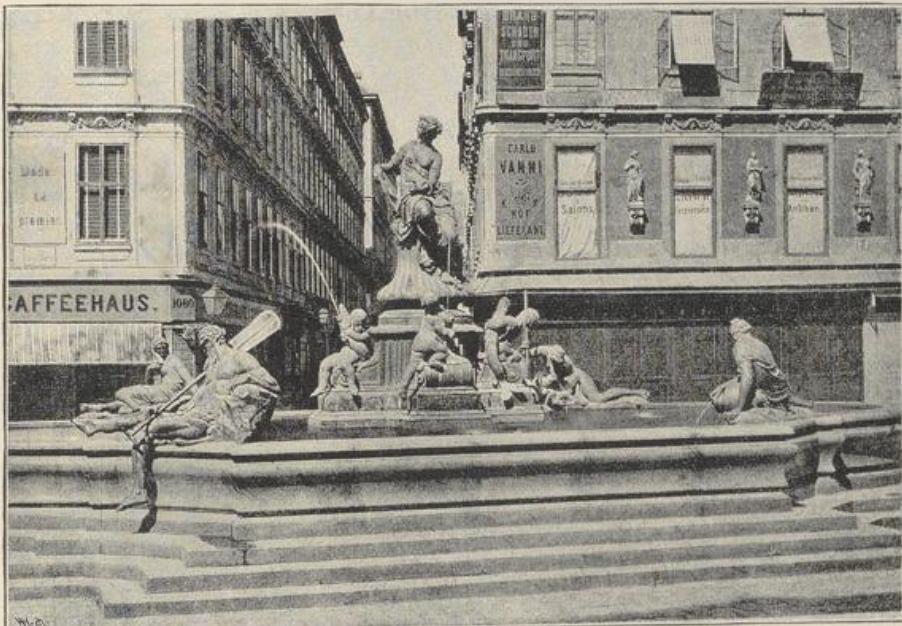


Fig. 367 Brunnen auf dem Neumarkt in Wien von Raffael Donner

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 *Mathäus* (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 Lichtenfelde) 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 geschnittenen Karikaturen, die eine Zeitlang der Modeschmack 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 Kunsländer 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 begeister-ten 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 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 höchst 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



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

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 Landschafter *Joh. Alexander Thiele* (1685—1752) und der Augsburger Tierzeichner 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 Prospettik- und Vedutenmalerei gepflegt, die wenigstens eine erste Abssage 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

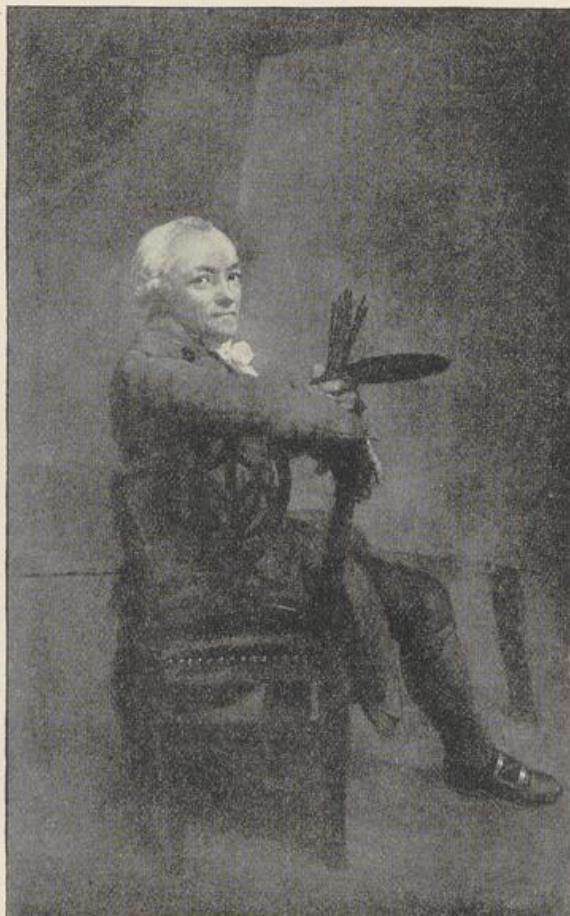


Fig. 371. Selbstbildnis von Anton Graff
(Nach Photographie Tamme)

Zwange 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

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 Kügelgen* (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 Zürcher 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 an-
scheinend 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
tränenreichen 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“,
im Berliner Museum).



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 ihm 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 liebenswürdige 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 schlichem 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 eignen 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 erkör 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 Erstlingschrift 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 Pastellporträtißt 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.

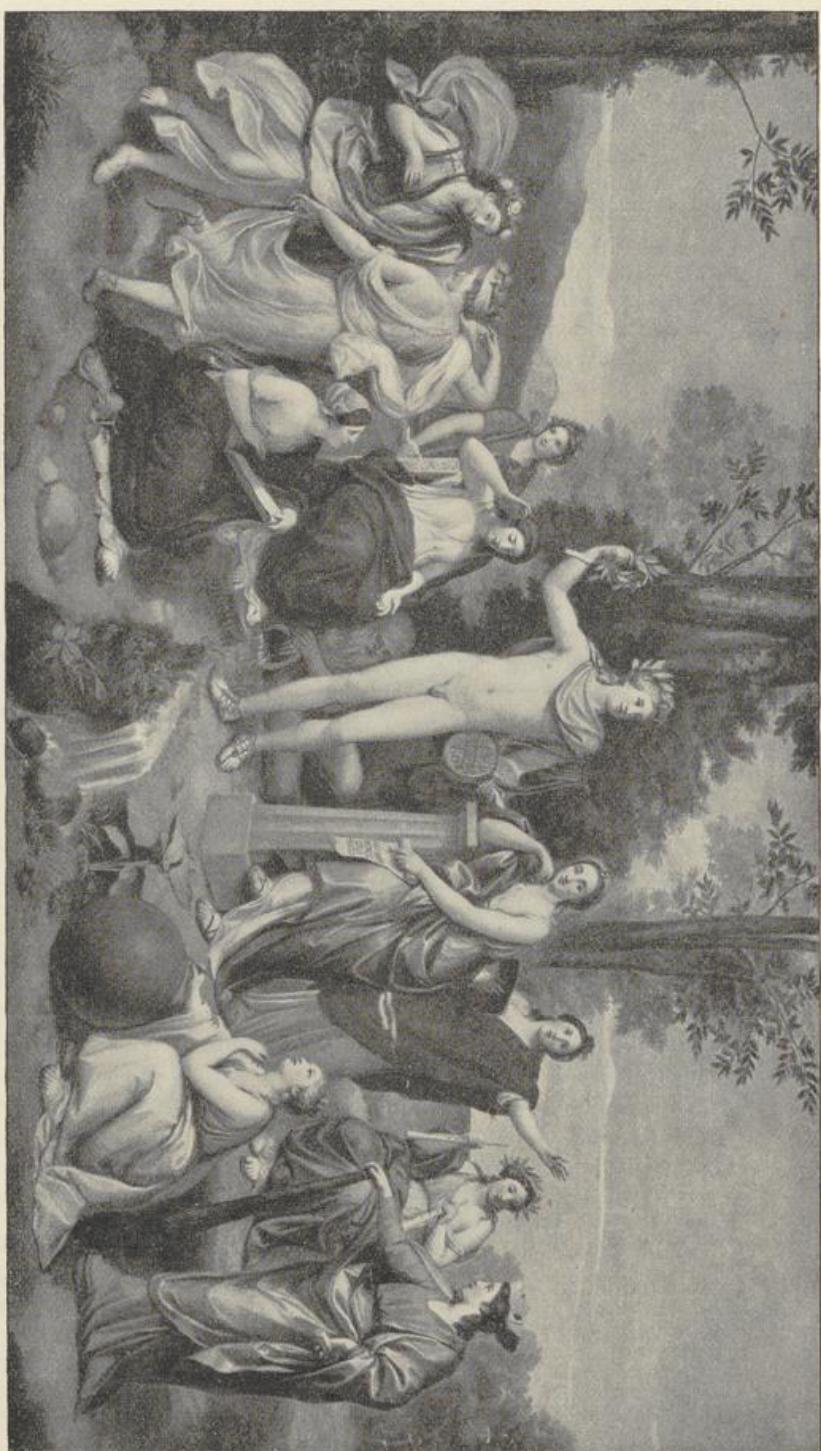


FIG. 375 Deckenfresko des Parnass von Ant. Raphael Mengs (Nach Photographie Anderson)

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 gewieften Künstler 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 Parnäß 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 ungeschmeichelner 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 Soufflots 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 Losungswort für die Künstler hatte bereits der große Mäzen und Ästhet *Graf Shaftesbury* (1671—1713) mit dem Satze ausgegeben: All beauty is truth — Alle Schönheit sei Wahrheit! Der vornehme, feingebildete Kunstmäzen 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 Vornehmuerei, 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 ausgeführt, dann als Kupferstiche weithin verbreitet, sind scharf beobachtete, dramatisch zugespitzte, wenn auch oft bis zur Karikatur übertriebene Anklagen gegen Verbrechen und Roheit, Schwelgerei und Leichtsinn, 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



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

niedriger, eine tendenziöse Freude am Rohen und Häßlichen ist unverkennbar; trotzdem bleibt die packende Kraft der Schilderung und die wirkungsvolle Abrundung 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 Porträtmaler (Selbstporträt und Studienkopf der „Krevettenverkäuferin“ in der Nationalgalerie) 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 Landschaftsmalerei 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 Aufenthalt 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-

lische 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 hochberühmte 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



Fig. 380 Selbstporträt von Josuah Reynolds

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 Porträtsstil ist, daß er seine Modelle gern in eine kleine Aktion bringt: die Mutter scherzt mit ihrem Kinde (Fig. 379), die Schwester weissagt in Zigeunertracht 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 disputationen 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 Landschafter. 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. Mit einem 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: ihm 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 zusammen 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 vielbeschäftiger 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 derkulissenartigen 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 Landschafter, 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 endigt 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 Heimatkunst, 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 Landschafter hervorragen.

Der reichen und eigenartigen Entwicklung der englischen Malerei entsprach eine selbständige Pflege der graphischen Künste. Nicht der kühle, elegante Linienstich der Franzosen, auch nicht die Malerradierung, 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 Licherter eine Druckplatte zu gewinnen. Zur Reproduktion von Porträts

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 Ausgange des Jahrhunderts mitten in der gealterten Kunst Europas als frischer, junger Anfang; sie hatte keine Vergangen-



Fig. 384 Damen auf dem Balkon von Francisco Goya

heit, nur eine Zukunft, und grade darauf beruhte Englands Vorsprung vor den übrigen Ländern, deren Kunst an der allzu schweren Bürde einer langen Tradition zu grunde 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 stillos 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 Aufweckung 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 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.



Fig. 385 Radierung von Francisco Goya.

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