



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

V. Die letzte Weiterentwicklung in Frankreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-84815)



V.

DIE LETZTE WEITERENTWICKLUNG IN FRANKREICH

DAS EINDRINGEN DES BAROCK

Rubens, der Maler, ist in Frankreich der Vater des Barock geworden, wie in Rom der Bildner Michelangelo. Seitdem seine Gemälde zur Verherrlichung der Maria de' Medici und Heinrichs IV. im Palais du Luxembourg vollendet dastanden (1625), ist sein malerischer Barockstil eine Grossmacht inmitten der Kunstentwicklung Frankreichs.

Bisher war diese getreu den Wegen der Renaissance gefolgt, so langsam und schwer sich auch die heimische Überlieferung des Mittelalters im Grunde mit dem Wesen der südlichen Nachbarin vertrug. Je mehr sich aber in Oberitalien selbst die gelehrte Nachahmung der Antike verbreitete, weil die schöpferische Genialität erlahmt und das künstliche Pumpenwerk zur Förderung unentbehrlich war, desto deutlicher stellt sich auch in Frankreich der Charakter der Spätrenaissance ein, die besonders in der

Architektur dem wissenschaftlichen Studium des Vitruv und seiner Ausleger oder dem praktischen Vorbild italienischer Klassizisten mehr verdankt, als dem lebendigen Zusammenhang mit den Aufgaben daheim. Und wo immer die eigene Kraft nationalen Lebens sich regt, wo künstlerische Triebe mit diesen erlernten Formen in Widerspruch geraten, da drängen sie der nordischen Gesinnung folgend in die Richtung der flandrischen Malerei, als deren Vorkämpfer Rubens erschienen war. Das bedeutete nicht einmal einen Bruch mit der Neigung zur romanischen Kultur, keine Abwendung von den anerkannten Bildungsstätten Italiens; dafür bürgte der Name der Königin Witwe, davon zeugte die Kunst des grossen Historienmalers selber, die von klassischer Gelehrsamkeit durchdrungen, dem plastischen Ideal so völliges Genüge bot.

Dieser Gemäldezyklus gab mit seiner hinreissenden Gestaltenfülle das Beispiel eines so unerschöpflichen Vermögens, eines so unbezweifelbaren Triumphes nordischer Begabung, die alle Mittel südlicher Kunst sich zu eigen gewonnen und als Gebieterin der Welt einhergieng, dass sein Vorhandensein in Paris genügte, um den französischen Geistern keine Ruhe zu lassen. Zum Wettstreit mahnend, trieb das Beispiel dieses Antwerpeners die Künstler Frankreichs über die Alpen. Ja, noch mehr, der junge Königssohn, der die Geschicke ferner bestimmen sollte und als Erbe dieser Legende des Luxembourg aufwuchs, Ludwig XIV. selbst, hat nirgend anders das Ideal seines Dichtens und Trachtens so lebendig

in sich aufgenommen wie vor den Bildern des Vlamen, der Henriade, die Rubens hier so viel grossartiger gestaltet und so viel eindringlicher vor Augen gestellt, als die geschichtlichen Zustände Frankreichs sie tatsächlich überlieferten. Der Zug der Olympischen, das Geleit der allegorischen Wesen in dieser farbigen Anschauung macht auch den Enkel zum Erben all der Hoheit und all der Vorrechte, als deren irdischer Ursprung das Römerreich und die Hauptstadt der Welt dalag, als deren neuer Wohnsitz nun aber die Stätte gelten musste, wo sie so sichtbar eingezogen, so überzeugend gegenwärtig waren. Der Gedankenkreis des *Roi Soleil* ist ein Sprössling dieser Historien von Rubens.

Wenn von klassischer Kunst in Frankreich, als der Erbin des goldenen Zeitalters in Rom gesprochen wird, so tritt freilich der Name Nicolas Poussin zuerst auf die Lippen. Aber er gehört im Grunde seiner Gesinnung noch zu den Bekennern der Spätrenaissance, die nach klassischen Vorbildern mit der starken Beihilfe des Verstandes, mehr wissenschaftlich arbeiten als im ursprünglichen Schaffensdrang aus künstlerischer Phantasie gebären. Er ist seit seiner ersten Studienreise, schon 1624, sein ganzes Leben, mit kurzer Unterbrechung 1640—1642, bis zu seinem Tode in Rom geblieben; aber er bedeutet mit seiner fruchtbaren Tätigkeit, die der Heimat zu gute kam, für diese fast noch mehr als die Gründung der französischen Akademie, die den dauern den Verkehr zwischen Paris und Rom sichern sollte, die neben den klassischen Studien jedoch, denen sie

galt, auch dem Recht der Lebenden Vorschub geleistet hat, d. h. zum Heile Frankreichs der Befruchtung durch die schöpferischen Kräfte der römischen Künstlerschaft des Barockstiles förderlich ward:

So ist die Übertragung von Rom nach Paris schneller und unmittelbarer vor sich gegangen als in mancher Provinz Italiens selber. Auf Poussin hatte die Offenbarung der Barockmalerei, der Cyklus von Rubens noch nicht gewirkt, als er auswanderte. Und in Rom gelangte er durch Domenichino, seinen Lehrer, grade schon in den Rückzug zur Mäfsigung des Kraftstiles, zu dem Annibale Carracci im Palazzo Farnese sich aufgeschwungen hatte, wo das letzte Bild schon von Domenichino herrührt. Auch unter den Malern von Bologna vollzog sich ein Ausgleich mit der Hochrenaissance. Charles Lebrun dagegen erfasste schon in Paris ohne Zweifel mit seinem praktischen Unternehmungsgeist das Beispiel, das die Siegeslaufbahn des Antwerpener Meisters enthielt, und der schwungvolle Schulbetrieb in den Niederlanden liess ihn nicht schlafen. Er arbeitet in Rom dann 1642—1645 mit jener Geschäftigkeit, der es darauf ankommt zu erobern, und die fremden Errungenschaften einheimst, um sie im eigenen Wirkungskreise zu verwerten, ja ein persönliches Reich damit zu gründen. Mit der allgemeinen Bewunderung der vielseitigen Tätigkeit, die sich dort steigerte und überbot, nahm er die Kunstweise des Pietro da Cortona so vollständig in sich auf, wie der berechnende Lerneifer es irgend vermag. Kaum war er nach Paris zurückgekehrt, so legte auch sein

Erstlingswerk, der Deckenschmuck im Hôtel Lambert de Thoirigny (1649) von dieser Bekehrung zum Barockstil Zeugnis ab. Genau so wie Pietro da Cortona verband Lebrun die plastischen und die malerischen Bestandteile mit der tektonischen Gliederung vom Kämpfersims durch die Wölbung hin. Und bald stellte sich in seinen weiteren Malereien, besonders in den Entwürfen, die er verbreitete, die entscheidende Tatsache heraus, dass seine rauschende Bewegung von Formen und Farben in ihrer glänzend dekorativen Weise mit der Sinnesart des jungen Monarchen übereintraf, und dass dieser nur zu sehr gesonnen war, diese Sprache zu der einzig gültigen seines Königshofes zu machen. Charles Lebrun wurde zum Interpreten des Wunsches, die römische Würde mit französischer Eleganz zu vermälen, und damit zum Ratgeber in allen künstlerischen Dingen der Residenz. Seit 1660 an der Spitze der Gobelinfabrik, übernahm er auch die Leitung der Manufacture royale des meubles de la couronne, die Colbert zur Hebung der französischen Industrie 1662 gründete, und verwirklichte hier erstrecht die Richtung, die wir in seinem Streben angedeutet. — Die glänzende Schulung der flandrischen Ateliers, besonders der Zeichner und Kupferstecher, wurde nach Paris verpflanzt und auf der andern Seite wurden die Fortschritte des italienischen Barockstiles so vollständig aufgenommen, wie der Wetteifer der französischen Kunst auf dem Weltmarkt es erforderte. Hier begegnet sich Lebruns Denkweise mit dem Geiste Colberts noch unmittelbarer als mit dem

Hang des Königs zu pomphafter Repräsentation, die durch Mazarin gewiss mehr dem Auftreten römischer Kirchenfürsten und päpstlicher Nepoten nachgebildet war als irgend einem sonstigen Vorbild.

Und neben Charles Lebrun (1619—1690) steht ein Bildhauer wie Pierre Puget (1622—1694), den man den grössten Vertreter dieser Kunst in Frankreich überhaupt genannt hat, ein ebenso ausgemachter Anhänger des römischen Barock. Auch er war seit 1641 in Rom, und zwar als Maler bei Pietro da Cortona geschult, und deshalb als Bildner malerisch gesonnen wie Alessandro Algardi, nur mit südfranzösischem Temperament, vor Allem zur Verherrlichung übermenschlicher Kraft unter jedem Vorwand geneigt, und seien es die grässlichsten Situationen. Ihm wuchs aus seinen Anfängen als Schiffsbildhauer im Hafen von Marseille die wogende Bewegung in seine Bildwerke hinein, und dieser Stil des heimischen Elementes blieb ihm auch eigen, als er vom Holz zum Steine übergieng. „Der Marmor zittert vor mir,“ sagte er im Gefühl seines unwiderstehlichen Willens, aber er zittert auch heute noch, als wohne den verzerrten Massen die Illusion der Bewegung inne, die er ihnen beigebracht. Man hat ihn „berlinischer als Bernini selber“ genannt, aber mit Unrecht — scheint mir — gegen Bernini.

Wenn somit in den darstellenden Künsten Frankreichs der Einfluss des römischen Barockstils durch Rubens hier, durch Pietro da Cortona dort unzweifelhaft zu Tage tritt, so bedarf auch die Frage nach seinem Eindringen in die Architektur einer sorg-

sameren Erwägung als bisher. Von den Dekorationsstücken des Jardin du Luxembourg wird nicht viel Wesens zu machen sein. Aber nach der Einsicht über den römischen Ursprung des Barock und nach der Erkenntnis seiner Ausbildung von Michelangelo zu Giacomo della Porta, die wir gewonnen, verlangt der schärfere Begriff auch hier konsequente Verwertung, um festzustellen, wann zuerst in Frankreich Vignolas Richtung sich neben der Palladios geltend macht, und damit auch hier dem plastischen Gestaltungsprinzip im strengen Sinne sich Tür und Tor zu öffnen beginnt. Die Kirche der Sorbonne von Lemercier, die 1635—1659 datiert wird, fordert mindestens durch ihre Fassade zum Vergleich mit römischen Kirchen der entscheidenden, dem Gesù folgenden Entwicklungsreihe heraus, während ihr hölzerner Kuppelbau noch deutlich an oberitalienische Vorbilder gemahnt. Umgekehrt muss die ächt französische Anfügung der Marienkapelle hinter dem Chor, wie der Kirche de l'Oratoire und S. Roch, als ein nordischer Gedanke der Raumverbindung beachtet werden, den man in malerischen Anlagen des späteren norditalienischen Barock so häufig nur als freie Zutat des erfinderischen Baukünstlers betrachtet.¹⁾

Die innigste Berührung mit den gleichzeitigen

1) Es wäre natürlich nicht schwer, diese Beispiele von historischen Problemen und pragmatischen Zusammenhängen zu häufen. Besonders erwähnenswert erscheint mir auch Antoine Lepautres Hôtel de Beauvais. Vgl. Blondel, Livre IV, Nr. VI (rue François-Miron Nr. 68), 1655—1660.

Fortschritten des Stiles in Rom beurkundet jedenfalls ein anderer französischer Architekt, den man darnach mit Unrecht zu den Vertretern der Spätrenaissance rechnet, das ist Louis Levau (1612—1670). Wird es schon anerkannt, dass er in der Grundrissbildung beim Schlosse Vaux-le-Vicomte z. B., also 1643 (der Bau selbst war 1661 vollendet) mit der bisherigen Überlieferung brach, so verlohnt es auch der Mühe, die Herkunft des Neuen, das er einführt, zu ermitteln. Ist dies doch, auffallend genug, grade als Kern in die üblichen Bestandteile des französischen Landsitzes hineingeschoben, und um diese triebkräftige Zelle mit innerer Folgerichtigkeit eine Verschiebung des Überlieferten vollzogen, die kaum anders als „Organisation“ genannt werden darf. „Über einen breiten Kiesweg, — sagt die Beschreibung — tritt man in ein Vorhaus, einen rechtwinkligen, von Arkaden auf toskanischen Säulen umgebenen, streng architektonisch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden sich die — nun aus der Axe verlegten — sehr bescheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geschosse reichender und überwölbter Saal, der durch Kompositpilaster und darüber durch Hermen gegliedert ist.“ Und fügt man hinzu: „Vorhaus wie Saal sind neue Erscheinungen im französischen Grundriss. Man war sich der Herkunft des letztern völlig bewusst, indem man ihn als *Salon à l'italienne* einführte,“ — so regt sich doppelt die Wissbegier, woher dies erste Beispiel gekommen sei. Beachtet man aber die auffallende Paarigkeit der seitlich geschobenen Treppen, die Verbindung mit der Ein-

gangshalle vorn und ovalem Saale hinten, ja die Formensprache, die Wahl der Säulenordnung, — so lehrt ein vergleichender Blick nach Rom, dass alle diese Elemente vom Palazzo Barberini stammen, den Maderna 1624 begonnen und Bernini weitergeführt hatte, also von derselben für die Geschichte des römischen Bauwesens so wichtigen Schöpfung, in der Pietro Berettinis viel bewunderte Deckenmalerei zu sehen war, während hier in Vaux-le-Vicomte der eifrige Schüler des Cortonesen, Lebrun, die Ausschmückung übernahm. Die Breitenausdehnung des ganzen Schlosses, mit dem Vor- und Zurücktreten der selbständig bedachten Baukörper, das eine Gruppe von fünf Hauptgliedern bildet, geht sogar in der malerischen Entwicklung noch weiter als jene römische Verbindung von Stadtpalast und Villa, so dass hier Gedanken Berninis von französischer Tradition gradezu umarmt werden. Die Bestimmung als Landsitz trug eben das Ihrige dazu bei, die bequeme Disposition der Räume und die freie Lagerung des Baues zu begünstigen.

Sollte es Zufall sein, dass Louis Levau recht eigentlich der Zeit des Mazarin angehört, d. h. der allmächtigen Regierung eines geborenen Italieners, der, 1642 Kardinal geworden, in Rom die Kirche S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi erbauen liess, die Martino Lunghi der Jüngere 1650, wie oben erwähnt, mit jener prahlerischen Fassade versah, die noch heute zu den „barockesten“ Beispielen in Rom gehört. Levau war es auch, der einer Stiftung des Kardinals in Paris Gestalt verlieh, dem Collège

des quatre nations, jetzt Institut de France mit der Bibliothèque Mazarine (1660—62). Dem Louvre gegenüber, an der Seine gelegen, zeigt sich hier an einem Monumentalbau ganz bewusst der Anschluss an die Prinzipien der gleichzeitigen römischen Baukunst, und zwar so früh, dass wir nicht anders als unmittelbaren Austausch voraussetzen können. Und wieder sind es französische Momente, die den malerischen Charakter des Ganzen erst recht entscheiden: die Pavillons an den Ecken. In der Mitte der Vorderfront liegt die Kirche der Erziehungsanstalt mit tempelförmigem Portikus, hinter dem ein Vorraum in den Kuppelsaal überleitet; der Grundriss des letztern bildet wieder ein quergelegtes Oval, das sich durch Kapellen nach hinten zu einem Rechteck erweitert. Schon dieser Plan bezeugt den Einfluss der Bauten, wie sie Bernini, Rainaldi, Borromini zu Rom in Aufnahme brachten. Besonders S. Agnese an Piazza Navona ist verwandt; ihr ähnelt auch die weitere Frontbildung am meisten. An die Seiten des Mittelstückes schliessen sich nämlich Viertelkreise an und enden in Pavillons an den Ecken wie in Türmen dort; nur ist das Ganze viel breiter ausgezogen. Mittelbau und Eckbauten haben eine korinthische Ordnung, dort Säulen, hier Pilaster, während die geschwungenen Wände dazwischen zwei Ordnungen über einander aufweisen, doch nicht die Höhe der Hauptbestandteile erreichen. Die Dächer der Flügelbauten sind niedrig, und überall tritt der italienische Charakter auch in der Durchbildung des Einzelnen hervor, obwol die ganze Kuppel hier

Schmarsow, Barock und Rokoko.

20

wie an der Sorbonne nur noch aus Holz hergestellt ist.¹⁾

Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz, die den Grundzug in einer zusammenfassenden Charakteristik der fortschrittlichsten Bauten Levaus zu bilden hätte; denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios, und auf diesem Boden konnten sich auch die strengeren Architekten in Paris, die Palladio nur allein noch anerkannten, mit dem Streben Levaus und Berninis verständigen. Viel fremder jedoch, ja wie ein Gräuel gegen alle Gesetze der reinen Baukunst, musste ihnen das überplastische Wesen eines Borromini erscheinen und Alles, was aus seinem Vorbild weiter, auf dem Wege durch Oberitalien hin, sich abgeleitet hatte. Wie eine Kriegserklärung nur kann die Wahl eines Guarino Guarini zum Architekten der Theatinerkirche mitten in Paris gewirkt haben (1662), die Berufung eines Fremdlings nicht nur, der allerdings dem Orden angehörte, sondern auch die Empfehlung Lebruns, der ihn nur deshalb bevorzugte, weil er entschiedener als Andre den Barockstil nach dem Geschmack des tonangebenden Kunstintendanten vertrat.²⁾

1) Interessant ist eine Art Vorbereitung dieser Anlage in Fr. Mansarts Schlossbau von Choisy-le-Roy, wo leider nur noch die beiden vorderen Pavillons mit verbindenden Mauerarmen gegen die Einfahrt zu übrig sind, aber ihre Beziehung zu der alten Allee von Versailles her deutlich genug erkennen lassen. Aus derselben Zeit steht dort eine sehr strenge Fassade, das Haus des Architekten selbst genannt.

2) Ste. Anne wurde von Guarini nur begonnen, von Liévain 1714 erst weitergebaut und 1747 von Desmaisons vollendet (jetzt

Es soll der Beirat Lebruns nicht minder im Spiel gewesen sein, als der neue Minister Colbert plötzlich 1664 dem damaligen Leiter des Louvrebaues Levau befaßl, die Weiterführung der Arbeiten einzustellen, da sein Plan den Absichten des Königs nicht entspreche. Ludwig XIV. wollte sein Schloss in Paris zum schönsten Bau der Welt erheben. Deshalb wurde eine Konkurrenz der besten Baumeister Frankreichs veranstaltet; aber die Wahl blieb unentschieden. So erhielt Poussin in Rom den Auftrag, die sämtlichen Entwürfe der dortigen Akademie zur Begutachtung vorzulegen, und die Angelegenheit gelangte vor den Richterstuhl des berühmtesten Künstlers, des Architekten von S. Peter, Bernini selber. Ihm freilich mussten die Pläne der Franzosen, die mit vorhandenen Bestandteilen aus früherer Zeit und mit heimischen Anschauungen zu rechnen hatten, allesamt als befangenes Stückwerk erscheinen. Sie alle hatten in seinen Augen keine Ahnung, was es heisst im Grossen und Ganzen zu schaffen. So liess Bernini, den man schon lange für Frankreich zu gewinnen versucht hatte, durch die dringende Einladung des Königs sich selber zur Reise bestimmen und kam 1665 nach Paris, um den Bau des Louvre zu übernehmen.

Vollständige Beseitigung der bestehenden Gebäudeteile war sein erstes Ansinnen, als er das Konglomerat von Anfängen geschen hatte. Und dieser

zerstört), war somit als Monument kaum von Bedeutung für den Gang der Dinge in Paris, desto wichtiger ist sie uns als Symptom.

radikale Vorschlag musste schon einen Sturm der Entrüstung hervorrufen, dem selbst der König und sein Minister Stand zu halten sich scheuteten. Das Neue vollends, das Bernini an die Stelle zu setzen gedachte, war — wie wir oben gesehen — ein durchaus römischer Palast, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Der ganze Bau wäre damals ein rücksichtsloser Widerspruch gegen die Kunst der Franzosen geworden; aber er widersprach auch den Lebensgewohnheiten derer, die ihn bewohnen sollten. Mit Recht wurde von den heimischen Architekten gegen ihn geltend gemacht, dass er die Ansprüche an bequeme Raumverbindung, die Einfügung notwendiger Nebengesässe, grade diejenigen Erfordernisse ausser Acht gelassen, die man in Paris neuerdings erst recht zu schätzen und wie nirgend sonst zu erfüllen gelernt hatte, — und zwar nicht zum geringsten Teile grade durch das Verdienst des Mannes, dessen Bautätigkeit man am Louvre soeben plötzlich unterbrochen hatte: Levaus.

Bernini kehrte sehr bald unverrichteter Sache nach Italien zurück.¹⁾ Sein Projekt aber hat den Franzosen, die ihn befehdeten und verurteilten, in Wahrheit die Augen geöffnet für das, was ihnen

1) Vgl. für das Nähere dieser Geschichte Patte, *Mémoires de l'Architecture* 1769 p. 320 ff., René Manard, *Le Bernin en France*, *L'Art* 1875 und Lalanne, *Gazette des Beaux-Arts* 1877.

abgieng. Ganz ohne Zweifel hat Claude Perrault, nach dessen Plan dann 1667—1674 die Louvrefassade wirklich ausgeführt ward, den Grundgedanken des Aufrisses von Bernini übernommen, obgleich er die Formensprache mit dem Bekenntnis der französischen Schule, d. h. dem Vorbild Palladios in Einklang zu bringen sucht. Tempelfassade (in der Mitte), Triumphbogenmotiv (an den Seiten) bestimmen die geschlossenen Risalite; eine offene Gallerie mit gekuppelten Säulen, beide Geschosse zusammenfassend, öffnet den langgestreckten Körper in regelmäfsiger Reihung links und rechts von dem Mittelbau, der durch das Einschneiden des Rundbogentores in das Hauptgeschoss nur gewaltsam die Einheit des Aufbaues zu betonen strebt. Durch den Verzicht, auch im Binnenhof den Charakter eines einheitlichen Ganzen durchzuführen, da man das Vorhandene, wenn auch nicht ohne Überhöhung stehen liess, war es möglich, das Schausstück der Aussenseite auch mit Säulenarchitektur zu beleben, wie es Bernini im Hof und an der Seite der Tuilerien gewollt hatte. So kam ein Aufschwung zum Wetteifer mit dem klassischen Tempelbau in die französische Baukunst, der im Innern der Schlosskapelle von Versailles zunächst seine Früchte trug. Aber an der Seitenfassade des Louvre gegen die Seine zu sehen wir die Kraft Perraults schon erlahmen; völlige Trockenheit der Flächendekoration tritt an die Stelle und damit das Übergewicht der Breitenausdehnung erstreckt hervor. So wird auch bei diesem Paraderitt der verstandesmäßig erlernten hohen Schule der

Renaissance die Grundlage der malerischen Auffassung adoptiert, die sich auch in manchen andern Eigenchaften an Perraults Hauptfassade ebenso verrät.

Den Einfluss des geschlossenen Breitbaues, den Bernini für das Schloss in Paris vorgeschlagen, erfuhr auch sofort die Erweiterung dessen von Versailles. An der Gartenseite wurden die beiden vorspringenden Flügel beseitigt, indem man über dem Saal Ludwigs XIII. dazwischen, an Stelle der offenen Terrasse einen Vollbau errichtete, und so durch die Galerie des glaces auch hier eine einheitlich fortlaufende Fassade gewann. Selbst diese wurde dann noch durch beträchtliche Anbauten an den Seiten verlängert, so dass das Ganze nur als Schlusswand einer weitumfassenden Perspektive noch die grossartige Bedeutung erhält, die es beansprucht. Und die Herrschaft der ruhig ausgestreckten Breitendimension als Dominante über Alles hin war so anerkannt im aesthetischen Gefühl der Gebildeten, dass Saint-Simon das Kapellendach, das hinten darüber emporstieg¹⁾, als unerträglich empfand, und „cet

1) Im Bau der Schlosskapelle (1699—1710) wird die Säulenstellung der Louvrefassade ins Innere genommen und bestimmt wesentlich den festlichen Charakter; aber die Ausdehnung der Tiefe geht nur soweit, als die Loge des Königs ein einheitliches Bild der Sängertribüne empfängt, d. h. soweit sich zwei Bühnenbilder ergeben, die in der Mitte zusammenstossen. Da der Gottesdienst selbst im Erdgeschoss stattfindet, so ist der königliche Hof und seine Musikkapelle schon in der oberen Region, unter der heitern Säulenhalle mit ihren breiten hellen Fenstern ringsum, in Gemeinschaft mit dem Reich der Himmel, das vom Gewölbe herniedersteigt und einheitlich zum Bilde des Ganzen gehört, während die

horrible exhaussement“ nur als Mittel erklären konnte, den König zur Überhöhung des ganzen Schlosses zu zwingen.

„Von jetzt an gilt das Schloss“, sagt Dohme, „überall um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb durch weitgestreckte Galleriebauten u. s. w. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen.“ Es ist ästhetisch genommen die Vorherrschaft der zweiten Dimension, der Breite, die hier triumphiert und wie in Deutschland auch in Italien den Sieg des neuen Prinzips verkündet; es ist die Flächenfreude, die sich damit eine Stätte schafft.

Mit dieser äussern Umgestaltung des Schlosses von Versailles nach der Seite, nach der französische Wohnungen überhaupt ihren Anspruch zu betonen pflegten, hat auch Jules Hardouin Mansart seine Bekhrung zu Berninis Kunstprinzip bekundet, während er noch später in der Schlossanlage zu Nancy einen neuen Beweis geliefert hat, mit welchem empfänglichen Sinn auch er die Kolonnaden von S. Peter und die geschlossenen Plätze Roms studiert hat und nach Möglichkeit, selbst in der Absicht dekorativer Wirkung nur, verwertete.

Indessen, für die Kunstartentwicklung in Frankreich und die Erkenntnis ihres Ganges ist es wichtiger, die wolbekannte Tatsache zu betonen, dass

untere Region, einfach und dunkel bis auf den Altar, unter ihren Füssen lagert.

die Bedeutung des Schlosses von Versailles wesentlich nicht sowol in seinem Äussern als vielmehr in der Gestaltung und Anordnung seiner Innenräume beruht, und dass grade hierin das Werden des Neuen beobachtet werden kann, dem die Zukunft gehört, d. h. die Keime des Stiles, den wir Rokoko nennen.

Eine Reihe von kleinen Schlössern, die der König, seiner selbstgesteigerten Hoheit mit ihrer ungesetzten Repräsentation überdrüssig, als Zufluchtsstätte menschlicher Regung erbaute, bezeichnet eben damit schon die Umkehr zur Natur und den Verzicht auf das übermenschliche Wesen, das der Barockstil postulierte. Nur konnte dieser eitelste Träger der erhabenen Würde, der alle Ansprüche römischen Prälatentums aufgesogen und in Hofceremonien ausgeprägt, die Selbstvergötterung nicht los werden, und überall taucht aus seinen Spiegeln die unausstehliche Physiognomie seines Sonnenantlitzes mit dem Nimbus der Allongenperrücke als Glanz- und Bildungssphäre vor dem Auge des Besuchers auf, das zu fragen weiß, was diese Formen und Farben bedeuten. Es wohnt in ihnen das verstockteste Selbstgefühl, das die Welt nur als Reflex seiner eigenen Person zu nehmen gewohnt ist.

Diese Lustschlösser würden gewiss Schritt für Schritt den Weg der innern wie der äussern Entwicklung vom Grossartigen zum Eleganten und von da bis an die Gränze des Anmutigen erkennen lassen, wenn sie unverändert und unzerstört als historische Urkunden der Kunst noch dastünden. Bei der Eremitage von Marly wissen wir jedenfalls, dass die

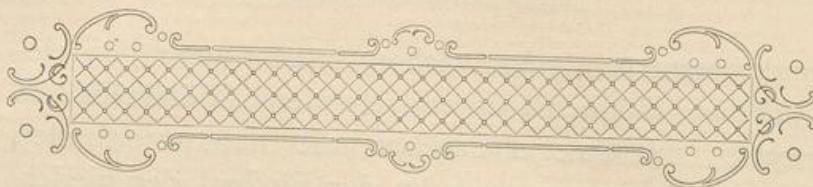
Villen Palladios wie die Rotonda von Vicenza und ihre Erweiterungen auf dem Lande das unverholene Vorbild waren. Vier vollständig ausgebildete Einzelwohnungen legten sich, durch gangartige Gallerien verbunden, um den Mittelbau, der zwei Geschosse von sieben Axen unter einer Pilasterordnung vereinigte, und ein weites Parterre mit Teich darin überblickte, während zu den Seiten ausserhalb dieses Komplexes noch sechs Pavillons, für je zwei Bewohner eingerichtet, sich locker anreihen. Damit war auch der Gruppierung kleinerer und grösserer, mehr oder minder selbständiger Bestandteile freier Spielraum eröffnet, und jemehr sich alle diese Anlagen wie in Versailles, Grand Trianon u. s. w. mit den Gärten Le Nôtres verbanden, desto mehr entwickelte sich in der Gruppierung, wie in der Kunst des Gartenbaues selbst, der malerische Sinn. Ja, es ist wol kein Zweifel, dass die Parkanlagen Le Nôtres selbst, von Versailles bis Marly, eine Stufenfolge bezeichnen: von der Geltendmachung eines herrschenden Willens nach Aussen, so weit das Auge reicht, bis zur Umkehrung dieses Verhältnisses zur umgebenden Natur, die den Flüchtling der menschlichen Gesellschaft in ihre Einsamkeit aufnimmt, ihn nach Aussen abschliesst und einhegt, damit er sich selber wieder finde im Schoß der Wälder, — die sich deshalb nach Innen ihm zukehrt und ringsum mit ihren grossen ruhigen Augen hinein schaut in das Innere seines Hauses.

Immer freilich war dies eine erlesene, den gewohnten Anwartschaften des alternden Königs be-

reitete Stätte; aber gerade diese Bedürfnisse der Bequemlichkeit und Vertraulichkeit des intimen Verkehrs geben die Gelegenheit, den ländlichen Villenbau Palladios mit Vorliebe zu studieren, ihm abzulernen was er zu bieten vermochte, und in der Erfüllung dieser neuen Ansprüche französischer Geselligkeit und nordisch häuslichen Daseins über jenes Vorbild weit hinauszugehen. Von jenen Landhäusern des Italieners entnahm man die breite Lagerung in unmittelbarem Zusammenhang mit Garten und Terrasse, also den Verzicht auf den Hochbau und die Bevorzugung des Erdgeschosses für diesen stetigen Austausch mit der Natur, — damit auch die zahlreichen Raumöffnungen und vermittelnden Übergänge, die Vorliebe für Säulengänge und Wandelbahnen um einen Mittelplatz, für einen gemeinsamen Mittelraum im Innern, der seinem Charakter gemäß centrale Grundform erhält, und für möglichste Mannichfaltigkeit runder, ovaler, polygoner Zimmer neben den regelmäßigen am Korridor entlang. Diese Studien sind auch in Berninis Tagen für die Entwicklung des römischen Baustiles von unverkennbarer Wichtigkeit gewesen, also der italienischen wie der französischen Schule zu Paris gemeinsam. Dagegen entsprachen diese Vorbilder weder in der lockeren und lustigen Gestaltung der Sommervilla, noch in der weiträumigen Monumentalität des Palastes den Anforderungen, die schon das nordische Klima und die häusliche Lebensweise in Frankreich an die Wohnung stellen mussten. Die schweren Kamine freilich, die den Renaissancebau Frankreichs beengten

und beeinträchtigten, wichen immer mehr den eleganten, möglichst zurücktretenden „Cheminées à la royale“ mit Spiegel darüber, die Mansart erfunden hatte; aber immer noch ist der Einfluss der niederländisch-nordischen Stube, deren Grundgefühl Italien nicht kennt, unlängs lebendig. Sehr bezeichnend jedoch für den Charakter des Lustschlosses ist auch die Erleichterung der Deckendekoration und der befreiende Übergang zu schlichem Weiss und Gold für die Ausstattung des ganzen Innenraums.

Je mehr der Monarch selbst sich kränkelnd und verstimmt zu bigotten Anwandlungen zurückzog, desto ungestörter genoss anderseits die Jugend in den „petites maisons“ zu Paris und auf den Landsitzen in der Runde das Dasein nach ihrer Art, indem sie sich die Wirklichkeit des Augenblicks mit allen Reizen schmückte, die dem sorglosen Sinn und der sprudelnden Laune des Glücklichen sich bieten mögen.



ROKOKO

I.

Um die strengen Gewohnheiten des Monumentalbaues in Fluss zu bringen und die vorwiegend verstandesmäßige Tätigkeit der Meister zu schöpferischer Gestaltung fortzureißen, bedurfte es der wiederholten Durchdringung mit dem genialen Schwung des italienischen Barockstiles und der niederländischen Malerei, und nur die glücklichste Klärung dieser befruchtenden Elemente, die feinsinnigste Läuterung in dem geistig so viel höher gebildeten und sorgfältiger geschulten französischen Geschmack hat jene köstlichsten Früchte des neuen Stiles gezeitigt, die als vollendetes Ausdruck der eleganten Welt in den Tagen Ludwigs XV. zu gelten berechtigt sind.

So geschieht es nicht „auffallender Weise“, wie Albert v. Zahn¹⁾ sich ausdrückt, sondern sowol für den Zusammenhang der Kunstentwicklung sehr er-

¹⁾ Barock, Rococo und Zopf, Zeitschr. f. bildende Kunst, Leipzig 1873.

klärlicher, man möchte sagen „notwendiger Weise“, dass ein Maler, der vor der vollen „Ausbildung des architektonischen Rokoko gestorben ist, der charakteristischste Künstler dieses Stiles ward: Watteau, der nach etwa zehnjähriger gereifter Kunsttätigkeit 1721 starb.“

Ein Maler wie Rubens hatte den römischen Barockstil mit vollstem Verständnis nach den Niederlanden herübergenommen und das plastische Gestaltungsprinzip in das malerische Fluidum versetzt, so dass es für den nordischen Kunstgeist geschmeidig wurde. Ein Maler, der die Vorzüge dieser niederländischen Schulung sich angeeignet, mochte auch zunächst im Stande sein, dem neuen Ideal, das sich so vielfach aus diesen Einflüssen erst entwickelt, den lebendigsten Ausdruck zu leihen. Der technische und koloristische Zusammenhang der Malweise Watteaus mit dem Vorbild der Meister von Antwerpen, wie Rubens, van Dyck oder Teniers, ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache. Aber Rubens hatte, wie A. v. Zahn bemerkt, neben seiner vollkräftig leuchtenden auch eine schimmernde und spielende Palette von Tönen, die er vorwiegend in seinen Skizzen oder auch in den Hintergründen und Nebensachen verwendete. Und bezeichnender Weise war es grade diese, nicht die volle oder gar ge-
steigerte Wirklichkeit wiedergebende, sondern nur den malerischen Schein der Dinge bewahrende Kunst, die Watteau sich angeeignet hat. Nur sie entsprach dem Ausdruck dessen, was diese verfeinerte Generation vom Leben wollte: alle Reize der Daseins-

wonne, noch immer den ganzen berauschen den Schimmer seiner übersprudelnden Fülle, ja möglichst vervielfältigten und erfiederisch ausgebeuteten Genus, nur bei Leibe keinen Ernst, keine brutale Wahrheit, die alle Beteiligten beim Wort nimmt, keine unerbittlichen Konsequenzen des Vergnügens.

Watteau hat „die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so lichtes, feingestimmtes Aquarell-Kolorit übersetzt“, sagt Zahn; aber er hat auch immer den Goldton des Sonnenscheins darüber ausgegossen, den er wol Niemand anders als Claude Lorrain abgesehen, mit dem er schon durch seine Vorliebe für die herrliche Parknatur *Le Nôtres* verwandt ist. Das Größenverhältnis seiner Figuren zu ihrer Umgebung, wie es seine beliebtesten Meisterwerke aufweisen, ist auch nur erklärbar, wenn wir die Staffage der Landschaft Claude's auf der andern Seite den Bildern und Skizzen verwandten Formates von Rubens gegenüber denken und eine Annäherung dieser Wirklichkeitsgrade versuchen: nicht ganz Märchen wie bei Claude, nicht ganz Leibhaftigkeit wie bei Rubens. Grade in diesem Prozess aber bezeichnet der herrliche „Gilles“ der Sammlung La Caze im Louvre den Ausgang vom Maßstab der Rubens und van Dyck.

Watteau hat „die überquellende oder mindestens dem kräftigsten Naturleben entstammende Sinnlichkeit jener Schule in so konventionell galante Komödienscenen verwandelt, seine Gebärden so innerhalb des eleganten Tanzmeisterbenehmens gehalten, dass Alles, was in ihm tatsächlich stilistische Eigen-

schaften des Rokoko sind, als neue und originelle Erscheinung des malerischen Gebietes bezeichnet werden muss". Es ist geradezu die Grundlage der französischen Kunst darin gewonnen: „Schönheit ist Spiel“ lautet ihr Bekenntnis, in dem das eitle Selbstgefühl des Einzelnen sich auflöst in die einhellige Gesellschaft der bevorzugten Stände, um in diesem mannichfältigen Reflex erstrecht der Daseinswonne teilhaftig zu werden. Das Konventionelle ist nichts Anderes als die Voraussetzung dieses Spieles, der Salonton der adeligen Kreise und aller Vertrauten, die sich darin zu bewegen wissen, bis hinunter zu den Komödianten, die notwendig mit dazu gehören.

Watteau hat wie in seinem Kolorit und seinen Typen, so „namentlich in seinen dekorativen Kompositionen, Grotesken mit Figuren, zwar nicht die Ornamentformen, aber die stilistischen Grundzüge des Rokoko in unverkennbarer Eigentümlichkeit vorggebildet. Bei ihm ist die gesuchte Einfachheit, das Schlanke, Graziöse, Spielende, Elegante der vorherrschende Zug der künstlerischen Phantasie“, urteilt ein so feinsinniger Kenner dieses Stiles, wie Albert v. Zahn es war, und es kommt mir darauf an, nicht allein pietätvoll, sondern auch auktoritativ, die vollste Übereinstimmung mit ihm in dieser Hauptsache zu betonen.¹⁾

War Antoine Watteau 1684 in Valenciennes, also im alten Hennegau geboren, das erst 1678 an

1) Ich lasse hier natürlich mit Absicht die seither angewachsene Litteratur über Watteau ausser Betracht.

Ludwig XIV. abgetreten wurde und damals seinem niederländischen Wesen noch nicht entfremdet war, so steht in Paris unmittelbar neben ihm der Sohn eines niederländischen Tischlers Gilles-Marie op den Oordt, 1672 in Paris geboren und französisch Oppenort genannt, den ein Kunstkritiker von 1748 in lobendem Sinne als „Lebrun der Architektur“ bezeichnet, während Quatremère de Quincy ihn tadelnd 1832 sogar zum „Borromini Frankreichs“ erhebt. — Jedenfalls verquickt auch er ein starkes italienisches Element, das er während eines achtjährigen Aufenthaltes in der Heimat des Barock in sich aufgenommen hatte, mit der unverkennbaren Verwandtschaft seines niederländischen Stammes, mit dem derben, aber schwungvollen Geschmack der Zeichner und Stecher, die sich an Rubens geschult, d. h. mit der Eigenschaft, die auch seinem Vater schon die Aufnahme bei Lebrun verschafft haben wird. „In vielen, namentlich in seinen schweren Profilen steckt er noch ganz im Barock“, bemerkt Dohme, und will ihn deshalb den eigentlichen Rokokomeistern noch nicht zugezählt wissen. Aber zu den Begründern oder Vorfätern des Stiles gehört er jedenfalls, so gut wie Watteau als Maler; denn grade seine Feder- und Tuschzeichnungen waren es nach dem Zeugnis d'Argensvilles, die aufs Eifrigste gesucht wurden und seinen grossen Ruhm allein begründet haben: „denn ihre geniale und doch liebenswürdige Behandlung verhinderte die Wahrnehmung, dass sie ausgeführt eben weniger wirkten“. — Seine Stiche, die 1715—1722 erschienen, haben viel dazu beige-

tragen, das Gefühl zu schmeidigen und in die Schule Mansarts, aus der er selber hervorgegangen, den Schwung der malerischen Auffassung hineinzubringen. Seit 1719 bis 1736 war er beim Weiterbau von St. Sulpice beschäftigt und leitete vor allen Dingen die dekorative Ausschmückung des Palais Royal, also die Herstellung des Schauplatzes für die Feste des Herzogs von Orléans während der Regentschaft. Hier „tritt an die Stelle der geometrischen Grundgestaltungen in den Wandvertäfelungen, Türen und Verkleidungen eine vielfach geschwungene Linienführung. Die Straffheit der Formen verschwindet, um einer zierlich flotten, in hohem Maß gekünstelten Zeichnung Platz zu machen, und verwandelt die tragenden Glieder in nur schmückende, nimmt ihnen den Ausdruck ihrer baulichen Pflichten, vertauscht ihn mit dem eines mühelos heitern Daseins, und vermischt ihre Einzelheiten wie die Muscheln, Fratzen und Gehänge willkürlich zu überschwänglichen viel-förmigen Gebilden, aber stets in leichtbeweglichem Fluss.“¹⁾

Der Dritte, der die künstlerische Genialität des Barockstiles in den Fortschritt der französischen Bestrebungen hineinbrachte, war Juste Aurèle Meissonier (1695—1750), der Goldschmied und Bildhauer, Zeichner und Maler wie Baumeister in einer Person war. Er kommt aus Turin, wo seit Guarinis Tagen sich ein neuer Mittelpunkt mit neuer Schaffensgelegenheit ausgebildet hatte, und bringt von

1) Gurlitt a. a. O. II.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

dort die entschiedenste überall plastisch fühlende Gestaltungskraft mit. „In Bibbienas Entwürfen und den Dekorationen des Schlosses von Stupinigi bei Turin findet man die Keime seiner blendend geistreichen Kunstweise, die mit breiter Pracht, wie mit ungewöhnlicher Sicherheit der Auffassung und völiger Beherrschung des Technischen die französische Feinheit und Schärfe verjüngen half“ — lautet das Urteil des Einen¹⁾. „Meissonier gieng vom Studium Borrominis und Pozzos aus, und selbst, als er dann in Paris mit voller Seele sich der neuen, eben emporblühenden Stilrichtung hingab, deren spätern Charakter er wesentlich ausbilden half, blieb ihm immer ein gut Teil von dem Schwulst des Barock eigen. Durch die Bedeutung, welche dieser Mann gewinnt, geht die eigentliche national-französische Grazie zum guten Teil verloren.“ — schreibt der andere Kenner.²⁾

Durch ihn aber wird, darüber sind alle vorurteilsfreien Forscher einig, das Rokoko zu seiner vollen Erfüllung geführt. Rein auf nationale Elemente kann es sich nicht gründen. Seine Pariser Entwürfe für getriebene Silberarbeiten „zeigen schon 1723 ein völlig reifes Rokoko“, lesen wir (nach Zahn) auf der selben Seite, wie Gurlitts eigene Ansicht, die Ausführung seines Entwurfes zur Fassade von St. Sulpice (1726) wäre „die barockeste Gestaltung in Frankreich geworden“. Sein Haus Bré-

1) Gurlitt a. a. O.

2) Dohme, Im neuen Reich 1874: Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam.

thous wird hinsichtlich der Grundrissbildung die höchste Vollendung des französischen Wohnhauses genannt, aber seine Stiche für die Innenausschmückung eines Salons der Prinzessin Czartoryski oder den Saal des Grafen Bielinski (1734) „überbieten die launischesten Erzeugnisse der Barockarchitektur und zeigen sein Vergnügen, ganze Aufbauten und Bogenstellungen zu biegen, zu strecken, wie weiches bildsames Wachs“ (Gurlitt); — „sie streben das Überladene des Barock mit seinen perspektivisch gemalten schwer stuckierten Decken doch mit der Grazie der national-französischen Meister zu vereinigen,“ „während das Vollendetste, was Meissonier in eigentlichem Rokoko leistet, in dem *projet d'un trumeau de glace pour un grand cabinet fait pour le Portugal; Huguier sculp.* zu Tage tritt“ (Dohme).

Daraus geht jedenfalls hervor, dass die beiden Erscheinungen, die man in der Kunstgeschichte mit den Namen Barock und Rokoko bezeichnet, eine ganze Weile in Frankreich neben einander hergehen. Und da das Eindringen des Barockstiles in der Malerei durch Rubens schon seit 1625, in der Baukunst aber jedenfalls von Rom aus schon in den dreissiger oder vierziger Jahren begonnen hat, so ist historisch das Wahrscheinlichste, dass die Entstehung des Rokoko diese spätere ins Malerische gehende Milderung des römischen Barockstiles voraussetzt, dass es als Kind der lebendigen Durchdringung der nationalen französischen Kunst mit diesem Gestaltungsprinzip betrachtet werden muss. Fragen wir aber nach der französischen Kunst, die

dieser italienische Stil im 17. Jahrhundert vorfindet, so ist es wieder eine wesentlich von Italien bestimmte, nämlich die Renaissance, die in Frankreich vorzugsweise aus Oberitalien übernommen ward und die Entwicklungsphasen dieser Nachbarin in der nämlichen Folge nacherlebt. Es liegt also in Paris ein umgekehrtes Verhältnis vor als das oben in Rom festgestellte. In Rom war der Barockstil durch Michelangelo geschaffen; die Renaissance drang aber wieder von ausserhalb auf ihn ein und verwandelte sein streng plastisches Wesen in malerischem Sinne, wie wir besonders an Berninis Beispiel nachzuweisen versucht. In Paris dagegen war die Renaissance vorhanden, immer ausschliesslicher auf das Vorbild Palladios und der gelehrten Vitruvianer sich stiefend, und der Barockstil drang erobernd ein, so dass grade da eine Verquickung erfolgte, wo er in der gemilderten Form auftrat, d. h. wo Berninis Richtung mit der Palladios übereintraf: in der Stadtwohnung mit Garten oder im Landhause draussen im Park.

Wird dieser historische Erklärungsversuch vorläufig zugelassen, so ergiebt sich für den Geschichtsforscher wie für den Ästhetiker die Aufgabe, den Beitrag aller dieser Faktoren in der angegebenen Reihenfolge herauszuschälen und nach dem Wesen der drei Hauptkünste zu unterscheiden. Aber sie dürfen beide auch des angestammten Erbteils der französischen Kunst nicht vergessen, das diese aus den Jahrhunderten ihrer selbständigen Blüte bewahrt und aus dem Mittelalter durch alle Bemühungen der Renaissance hindurch gerettet hat. Hier liegt ihr Cha-

rakter als nordische Kunst, die sie von allem Italienischen unterscheidet, und hier auch die Neigung ihrer eigenen Natur, die der künstlerischen Grossmacht im Norden, der niederländischen Malerei, einen so starken, all ihre Schicksale mit bestimmenden Einfluss gewährt: *parce qu'on revient toujours à ses premiers amours.*

2.

Unsere besten Kenner des Rokoko, die mit begeisterter Liebe an ihm gehangen haben, Albert v. Zahn und Robert Dohme, waren nacheinander zu der zweifelnden Frage gekommen, ob es denn überhaupt als Stil gelten dürfe. „Bei der Baukunst kann von einer eigentlichen Rokoko-Periode nicht die Rede sein,“ erklärt A. v. Zahn; „dieser Stil hat mit den Bauformen des Äussern im Grunde nur einen negativen Zusammenhang.“ — Also wol ein Stil, aber kein Baustil. Von der Innendekoration ausgehend, bleibe das Rokoko auch wesentlich auf diese beschränkt. Es seien die Décorateurs, welche die neue Ausschmückung der Innenräume zunächst in den bereits fertigen Palästen und Wohnhäusern „französischen oder italienischen Barockstils“ anbringen, an deren Grundrisse und räumliche Verhältnisse sich der veränderte Stil der Ornamentik ohne grellen Missklang anschliesse. Ja, man gewinne den Eindruck, wo das Rokoko bis in die Bauformen des Äussern vordringe, da verrate sich überall eine dilettantische Unsicherheit, die mit der durchgehen-

den Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen zur Innendekoration in auffallendem Widerspruch stehe. Alle diese mit dem Rokoko in Zusammenhang stehenden Formen des Aussenbaues könnten als negative Leistungen, als reine Abschwächungen des nüchtern gewordenen Barockstiles betrachtet werden. Die positiven Gestaltungen lägen auf demjenigen Gebiete, wo „die struktiven Gesetze nicht mehr materiell, sondern symbolisch erfüllt werden“ (wie Gottfried Semper sich ausdrückt) und die tектonische Formensprache in das freie Spiel der Phantasie auf der einen, in die bildliche Darstellung der schmückenden Naturgestalten auf der andern Seite übergeht.

Man sieht wol, so logisch folgerichtig und gewissenhaft erwägend v. Zahn gedacht hat, er stellt sich doch auf den Boden der „technischen und tектonischen Künste“, von denen er mit Semper auch in der stilistischen Analyse des Rokoko ausgeht, und verliert grade den Punkt der Baukunst aus den Augen, auf den es vor allen Dingen ankam, um die Selbständigkeit des Stiles zu ergründen, nämlich „Grundrisse und räumliche Verhältnisse“ des Innern. Er betrachtet diese Grundlage nur als ererbt und fertig zu Anfang, — das aber könnte historisch ein Übergang sein —, und geht dann, wie Jakob Burckhardt in der Analyse des Barock, zum Aussenbau über, — in dessen unzureichender Durcharbeitung auch wieder ein historisches Moment, d. h. ein Abbrechen der Entwicklung vor ihrer Reife gesehen werden könnte. Vielleicht hat ihn doch Cochins Polemik,

die er als litterarische Quelle noch überschätzt, verleitet, oder es fehlt die unbefangene Betrachtung der Denkmäler in Frankreich selber. Jedenfalls lässt er sich die Hauptfrage der Architektur, die schöpferische Raumbildung, ganz entschlüpfen.

Hier grade setzt Dohme mit seinen Beobachtungen ein, wie es vom Architekten nicht anders erwartet werden kann, obwohl auch er ausdrücklich anerkennt, an Sempers grundlegende Gedanken müsse jede wissenschaftliche Erörterung von Stilfragen sich anschliessen. Aber Dohme hat weder so klar gedacht, noch so entschieden gefolgert, wie es zur vollen Verwertung seiner Ergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auch er erklärt: das Rokoko sei kaum ein Architekturstil zu nennen; „es ist vielmehr nur eine Dekorationsweise.“ Er geht also, wenn man ihn beim Wort nähme, in der Negative noch weiter als Zahn, dem er zu folgen glaubt. Und er fragt sich gar nicht, wie dieser doch getan, was denn — das Rokoko als Dekorationsweise nur einmal hinweggedacht — als Unterlage für diese „Bekleidungskunst“ übrig bleibe, als bauliches Gerüst, auf dem sie ihr Wesen trieb. Und doch ist er mit der Sachkenntnis des Architekten zum Verständnis der Baukunst in der Rokokozeit viel weiter vorgedrungen als sein Vorgänger. Es bedarf nur der Anwendung der einfachsten Grundbegriffe über das Wesen der drei Hauptkünste, um den Fortschritt zum Bewusstsein zu bringen.

Gehen wir in unserer bisherigen aesthetischen Analyse nur vorurteilsfrei vom römischen Barock

unter Bernini und der französischen Kunst unter Ludwig XIV., die Zahn mit dem Namen „französischer Barock“ zu belegen rät, weiter zu den Erscheinungen, die im 18. Jahrhundert uns zuerst in Paris begegnen und in den Tagen der Regentschaft unverkennbar die Oberhand gewinnen, so muss sich eine Klärung der grundlegenden Prinzipien historischer wie ästhetischer Betrachtung dieser Kunst wie von selbst ergeben.¹⁾

3.

Schon in der Glanzzeit Ludwigs XIV. bestimmt sich der Gang der Kunstentwicklung in Frankreich nicht mehr durch die Aufgaben der Kirche, und die Geschichte des Stiles eilt am Kirchenbau fast ohne ernstliche Teilnahme vorüber, während der Palastbau sie in steigendem Masse beschäftigt. Nicht die Kirche von Val-de-Grâce in den Händen des François Mansart, oder die der Sorbonne in denen Lemerciers, nicht St. Sulpice in den Händen Levaus, nicht

1) Verfehlt dagegen erscheint uns von vornherein der Versuch, die litterarischen Zeugnisse der Theoretiker unter den Architekten oder gar unter den gebildeten Laien zur Ergründung des Rokoko zu verwerten, bevor nicht die historischen Denkmäler in vollem Umfang zu Worte gekommen. Theorie und Praxis der ausübenden Künstler stimmen oft wenig überein, und zwar oft um so weniger, je Wertvoller es sie schöpferisch hervorbringen. Vor allen Dingen aber gehört zur kritischen Ausbeutung solcher Schriftquellen eine sichere Vorbildung in den Grundzügen aller Architektonik. Wo Beides, Kenntnis der Denkmäler und Klarheit der Prinzipien, noch fehlt, kann dadurch nur Verwirrung angerichtet werden.

Ste. Anne der Theatiner in denen Guarinis, noch selbst der Invalidendom in denen Hardouin Mansarts, diese offenkundige Bestrebung einen Kuppelraum wie St. Peter in Rom für Paris zu schaffen, — nicht sie entscheiden über die Herrschaft der einen oder der andern Schule, sondern — der Bau der Königschlösser. Und auch diese nicht sowol von Aussen durch ihren Charakter als Monumentalwerke an der Öffentlichkeit, so stark sie ihn betonen, sondern von Innen, durch ihre Anordnung und Gestaltung der Räume für den Bewohner und für die Ansprüche seines Lebens. Grade darin aber liegt das historische Zeugnis, dass an dieser Stelle etwas Neues sich vorbereitet, dass die Bestrebungen den Kern der Sache selbst erfassen, dass das Verlangen der Zeit mit den eigentlichen stilbildenden Faktoren beschäftigt ist und grade dort ansetzt, wo jeder durchgreifende Umschwung seinen Anfang nimmt.

Der Schauplatz der künstlerischen Tätigkeit des Rokoko ist darnach vollends in der Wohnung der gebildeten Stände zu suchen, die das Erbteil des grossen Königs übernehmen, immer noch einer bevorzugten Gesellschaft nur, aber doch einer Mehrheit, die zusammen wirkt. Und eben dieser Kreis der Privilegierten sucht und findet in der Kunst des Rokoko den vollendeten Ausdruck seines Wesens, — so dass selbst die Fürsten und Könige in ihren Palästen nur die Ausgestaltung dieses gemeinsamen Ideales verlangen. Freilich konnte solche Aufgabe in ihrer allgemeinen Bedeutung als treibendes Prinzip der neuen Entwicklung erst erfasst werden, als

die Höhe der Lebensauffassung auch hier im Norden nicht mehr für den Souverän und seine Familie allein galt, sondern als Grundlage der ganzen höfisch erzogenen Gesellschaft gepflegt ward. Die Wiedergeburt des Menschen, die wir als Ideal der ganzen Renaissance anerkennen, hat diesseits der Alpen in dem monarchisch regierten Staat, an dem neuen Mittelpunkt der europäischen Welt diese Stufe erreicht und diese Form angenommen. Sie drängt nach der künstlerischen Fassung, nach einem eignen Stil in den bildenden Künsten, die wir betrachten.

Im Wohnhaus, Landhaus, Lusthaus sollte das Rokoko zunächst gesucht werden, nicht im öffentlichen Gebäude, das doch keine Person beherbergt, ja damals nicht einmal eine selbständige Idee, sondern Gerechtigkeit und Verwaltung, Handel und Industrie, Ackerbau und Armenpflege nur als Ausfluss der königlichen Majestät erscheinen lässt, — noch weniger im Gotteshaus, das so deutlich wie nur je die Spaltung der irre gewordenen Grundgedanken zeigt, und zwischen dem absolutistischen Ideal im Centralbau und dem intimen Ideal des Betsaales oder der Hausekapelle schwankt, für das Gemeindehaus aber gar kein Verständnis besitzt, ja sich ausdrücklich von ihm lossagt. Leider ist nun aber die Stätte der bevorzugten Wirksamkeit des Rokoko, wo der Einblick in die treibenden Kräfte möglich wird, der Natur der Sache nach grade am meisten der Wandelbarkeit im Lauf der Generationen unterworfen, während Monumentalbauten auch als fossile Verkörperungen oft lange noch aufragen. Grade die

glücklichsten Schöpfungen der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sind von der rächenden Nemesis ereilt, und die mannichfältigste Veränderung hat entstellt, was der absichtlichen Zerstörung entgangen war. Die Häufigkeit dieser Umwälzungen von Paris erschwert die Erkenntnis des historischen Zusammenhangs wie die Auswahl der entscheidenden Belege.¹⁾ Die Ergänzung, die Kupferstich und Zeichnung gleichzeitiger Hände wol gewähren können, sogar in reicher Fülle bieten, hat doch nur relativen Wert, verschiebt den Schwerpunkt von selbst auf die Bestandteile, die sich überhaupt zu Papier bringen lassen, und verleitet nicht selten dazu, die wirklich ausgeführten Bauwerke selbst und die Raumwirkung im Ganzen zu vernachlässigen. So ist es gekommen, dass die Meister des Ornamentstichs heute das Urteil über die Kunst des Rokoko in einem Grade bestimmen, der bei dem eifrigen Bemühen um das Kunstgewerbe zur Ausschliesslichkeit zu werden droht. Die grofsartige Leistung, die in Gottfried Sempers „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ vorliegt, darf doch nicht vergessen machen, dass dies Werk unvollendet geblieben, dass der entscheidende Übergang vom Kunsthandwerk zu den grossen Hauptkünsten, der Architektur in erster Linie, dem Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen, und damit der Schritt zu tun übrig bleibt, wo der

1) *L'Ami des Monuments et des Arts* (p. Charles Normand) und *Le Nouvel Itinéraire. Guide artistique et archéologique de Paris* par Charles Normand. Paris, Rue Miromesnil 98.

schaffende Architekt ohne Zweifel sich selber wiedergefunden hätte, um den gewaltigen Unterschied zwischen Tektonik und Architektur zu betonen. Sollte es nicht möglich sein, durch eine Verständigung zwischen den Stimmführern über die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die von allen historischen Perioden noch am nächsten liegt, schon einen Fortschritt in der Erkenntnis ihres Wesens zu erreichen, die uns über die Dekorationsweise und die darstellenden Künste zugleich hinausführt an die Wurzeln ihrer Entstehung?

4.

Das französische Hôtel, wie es die Zeit Ludwigs XIV. ausgebildet hat, unterscheidet sich sehr wesentlich von dem italienischen Palazzo. Es kehrt nicht wie dieser seine Stirnseite von Unten bis Oben unmittelbar gegen die Strasse, sondern zieht sie geflissentlich davon zurück. Der Hof mit seiner vorderen Umfassungsmauer legt sich geschlossen davor, und die Stallungen, Dienerwohnungen, Küchen- und Vorratsräume umziehen die Innenseite neben der Einfahrt links und rechts. An der andern Schmalseite des Hofes öffnet sich dann das Herrenhaus und umspannt wol mit seinen Seitenflügeln die innere Hälfte des Rechtecks. Schon hier waltet oft ein doppeltes Prinzip des Barockstiles deutlich genug: die Vorherrschaft der Tiefenaxe für den Hof, die Betonung der Höhe für den Hauptbau an ihrem Ende, aber auch der Unterschied der Vorder- und der Rückseite: die erstere einfach und ernst gehalten,

die andre erst gegen den Garten zu ein architektonisch durchgebildetes Schausstück, das die Anwartschaft der Familie voll entfaltet. Weder hier noch dort begünstigt der Zusammenhang mit Hof und Garten einen vollständigen Fassadenbau. Wie an der Rückseite diese Beziehung sofort eine offene Vermittlung mit dem Innern nahe legt, je fester die hohen Mauern oder Gebüsch und Bäume den Garten selbst nach Aussen abschliessen, so verbietet der „Ehrenhof“ vorn gradezu, die stereometrische Unabhängigkeit des Baukörpers zu betonen, wie ein italienischer Palast etwa sich als grossen Steinwürfel oder als kolossales Parallelepipedon darstellt, sondern verlangt auch hier die Ausbreitung der Arme um den Zugang wie zum Empfange, bahnt sich unwillkürlich eine Überleitung der Flügel zu den vorgeschobenen Nebenbestandteilen des Hauswesens an, wie eine fühlbare Beziehung zur Mittelaxe des Innern. Das Alles sind Keime der malerischen Schönheit, die sofort gedeihen, sowie auch hier die Tendenz in die Breite sich geltend macht, und die rechteckige oder ovale Grundform des Hofes wie der Hauptgemächer des Innern sich quer zu legen beginnt. Es fehlt nicht an diesen Symptomen, wie wir sahen, schon in den Werken des Levau.

Vor allen Dingen aber mussten diese malerischen Neigungen zum Durchbruch kommen, wenn Stadthaus und Landhaus ihre Vorzüge mit einander ausgleichen, und das geschah jetzt schon dadurch, dass eben der Garten in der Ausbildung, die er durch Le Nôtre empfangen, nun auch zum integrierenden

Teil der architektonischen Gesamtkomposition ward. Gab schon das alte französische Château mit vorgeschobenen Ecktürmen diesen Trabanten bald die Aufgabe, die Ausbreitung der Hauptstücke dazwischen in festem Rahmen einzuschliessen, so dass das Auge des Ankommenden, sobald es das gleichförmige Paar der Pavillons bemerkte, der natürlichen Tendenz seiner Sehkraft, in die Tiefe zu dringen, folgt und die Körper, die dazwischen hervor oder zurück treten, nach den Fühläden der Perspektive ordnet, so trägt die Gartenkunst nun erstrecht dazu bei, den freistehenden Komplex, sei es von Gebäuden, sei es von mehr oder minder selbständigen Teilen eines Ganzen, mit der Umgebung zu vermitteln, und zwar nach malerischen Gesichtspunkten.

So ergiebt sich aber für das Landhaus und für das Stadthaus eine viel grössere Unbefangenheit in der Disposition der innern Raumbildung, weil das Streben nach Geschlossenheit des Äussern sich einschränkt, und statt der tektonisch stereometrischen oder der plastischen Gesetze, die den italienischen Monumentalbau so lange beherrscht hatten, viel mehr die malerischen, die in Frankreich schon durch die Spätgotik ausgebildet waren, unvermerkt wieder die Oberhand gewinnen. Bei dieser lebendigen Beziehung zu Hof und Garten aber musste sich noch ein entscheidender Wandel einstellen: der Verzicht auf den Hochbau und statt dessen die bequeme Lagerung in der Breite. Deshalb verlegt diese Zeit das Hauptgeschoß gern ins Parterre. Wenige Stufen, oft als Freitreppe, führen zu ihm hinauf. In das

obere Stockwerk kommen dann untergeordnete Räume. Und selbst wo die Gesellschaftszimmer, etwa wegen der Beschränktheit des Bauplatzes, im ersten Stock liegen, da ist doch die eigentliche Wohnung des Hausherrn oder der Dame im Erdgeschoss. Die Treppenanlagen für den Gesellschaftsverkehr werden ausserordentlich breit, die einzelnen Stufen niedriger noch als im Barock angelegt, und überall der malerische Reiz solcher Vermittlung ausgebaut.

Darnach erst gewinnen wir den rechten Standpunkt für die Beurteilung des Raumgebildes selber, das nun so ungezwungen und einfach, wie nie zuvor, dem eigenen Gesetz von Innen nach Aussen zu folgen vermag. In vielen Fällen erhält sich gradezu als Kernzelle der Salon à l'italienne in der Mitte des ganzen Grundrisses. Seinem Ursprung aus dem Barock getreu, betont er die Höhenentwicklung, wie das eigentliche Wachstum über die durchgehende Geschosshöhe des übrigen Baues hinaus, und wird wol gar durch Oberlicht erhellt. Um dies Mittelstück reihen sich mannichfaltige Räume in unmittelbarer Folge aneinander, Vorzimmer, Speisesaal, Salons für Herren und für Damen, Gallerie, Kabinette, und Schlafzimmer, und zwar die gemeinsamen unter sich die Hauptgruppe bildend, die besondern Gemächer des Hausherrn hier, der Herrin da, der einzelnen Familienglieder oder Gäste fernerhin, in kleineren Gruppen enger zusammengeschlossen, aber durch Vorsäle, Gänge, Zwischengelasse und Durchschlüpfe bequem unter einander wie mit dem Auf-

enthalt der Dienerschaft und der Wirtschaft verbunden. Wo der Mittelsalon à l'italienne weicht, da tritt die Gruppierung der zusammengehörigen Komplexe noch freier hervor, macht also die Organisation im plastischen Sinne erstrecht der malerischen Ausbreitung Platz. Die letztere erst entspricht dem Wesen des Rokoko vollauf, bezeichnet aber auch die Auflöckerung bis zur Auflösung des Zusammenhalts von Innen her.

Genug, es bietet sich, noch ganz abgesehen von der Form im Einzelnen, das Bild eines lebendigen Organismus als Ausdruck des Systems von Zwecken, das sich hier zu einer Einheit ineinander schlingt. Dies beachtenswerte Gefühl für die lebendige Bewegung, nicht nur des allmählichen Wachstums, sondern auch des Ein- und Ausatmens der Luft, für das Schwellen und Steigen der Daseinslust und ihre sanfteren Modulationen, bis zurück ins lässige Behagen, prägt sich dann weiter aus in der mannigfaltigen Raumbildung selber. Auch hier ein Erbteil des römischen Barock, das weiter entwickelt wird zu freierem Zuge. Der Grundriss der Räume wechselt je nach ihrer Bestimmung zwischen viereckiger und kreisrunder, elliptischer und sechseckiger oder achteckiger Grundform, zwischen centralisierender und gestreckter Gestalt. Wo aber die alte regelmäßige Rechteckform auftritt, da runden sich gern die Ecken ab, sodass nirgends die Gränzlinien in scharfem Winkel auf einander stossen, — und damit röhren wir an das innewohnende Grundgefühl, die Geschmeidigkeit des Lebens im Gegensatz zur

Starrheit des stummen Gesteins, die flüssige, spie-
lende Gewandtheit des Benehmens, das darinnen
haust. Dies vermittelnde Übergleiten tritt auch an
allen andern Stellen der Raumbildung auf, wo sonst
die Härte des Gesetzes, die Schroffheit der Abson-
derung sich betonen mochte. Überall weicht die
Krystallisation der Organisation, die Beharrung der
Bewegung.

Jedes Gemach hat seine luftige lustige Weite,
zu der es sich ungehemmt entfaltet, oder es weiss
sich in seine Kleinheit und Enge selbst so liebens-
würdig und anmutig zu finden, dass weder Ein-
schränkung noch Beklemmung gespürt wird. Alle
Wohnräume steigen zu beträchtlicher Höhe über die
Häupter ihrer Bewohner empor, und die Decke legt
sich nicht rechtwinklig und kantig wie eine horizon-
tale Wand darauf, sondern die senkrechten Wände
wachsen, sich gegeneinander neigend, in der Mitte
zusammen, ein leichtes Gewölbe breitet sich aus und
geht in ebenso sanften Kurven in die aufrechten
Graden über, oder eine flache Decke vermittelt sich
ringsum in weich geschwungener Kehlung. Dem
entsprechend sind auch die Raumöffnungen hoch
und weit, Türen und Fenster steigen gern an diese
obere Gränze hinauf, selbst wenn das letzte Stück
über den beiden Flügeln sich nicht mehr öffnet, als
Sopraporte oder Oberfenster geschlossen bleibt, und
als solche Zusammenfassung der lebendigen Glieder
die Einheit des ganzen Gewächses betont. Deshalb
sind sie von einem einheitlich verlaufenden Rahmen
umzogen, der sie meist in dem weichen Flachbogen

Schmarsow, Barock und Rokoko.

22

überspannt, der auch die Grundform aller Wölbungen bildet, — wieder ein charakteristisches Wahrzeichen der Zeit, das man charakterlos genannt hat, weil sich noch immer die ethische Auslegung so leicht der ästhetischen Auffassung unterschiebt.

Flügeltüren und Flügelfenster (die auch ihrerseits wie Türen auf den Boden reichen) bekunden das starke Bedürfnis nach Raumöffnung und Vermittlung zwischen den Gemächern unter sich wie mit ihrer Umgebung draussen, die Abneigung gegen alle abgeschnittene Geschlossenheit, die als Hindernis freier Bewegung oder gar als Zwang und Haft empfunden werden könnte, während überall die Möglichkeit bleiben soll, die Raumschliessung zu vollziehen nach Bedarf und Laune. Auch geschlossen, erhalten diese Fenster und Türen das Gefühl des Zusammenhangs lebendig.

Das Bedürfnis nach Licht und Luft, die Freude am Hellen und Weiten kommt hinzu, und ihm weichen sogar die Mauern selbst. Alle geschlossenen Flächen, die Türflügel wie die Wände werden möglichst licht gehalten, das Weiss wird herrschende Farbe des Innern. Bevor aber die Farbenskala des Stiles sich darnach abtönt, tritt auch eine andre Erfindung hinein, die die Wand nicht nur erhellt, sondern sie dem Fenster, der Öffnung ähnlicher macht, und ausser dem Licht auch der Luft, der Weite selber Eingang gestattet: das ist der Spiegel. Über dem Kamin, der zu einem eleganten Wandschmuck geworden ist, jemehr man sein eigenstes Volumen in die Mauer selbst verlegt, und nicht aufdringlicher

sich vorschiebt als ein Spiegeltisch oder ein Bet-schemel, also über der unvermeidlichen Öffnung, ist der erste Platz für die Scheinöffnung, die Spiegel-fläche, die eine ähnliche Erweiterung des Raumes bewirkt. Dann aber erscheinen ganze Spiegelwände als Äquivalente der Fenster, von der nämlichen Rahmenform umgränzt, so dass in einem ovalen oder polygonen Salon, der gegen den Garten hinaus gebaut ist, wol nur die Türen oder eine feste Wand-fläche, die gar noch verkleidete Türöffnung sein kann, übrig bleibt, wie z. B. im Hôtel de Soubise, während die Decke mit ihrem blauen Grunde zwischen goldenem Rahmenwerk den offenen Himmel bedeuten will.

Mit diesem Verlangen nach Helligkeit und Luftigkeit auch der heizbaren Gemächer verschwindet dann aus der Wandgliederung der letzte Rest tek-tonischen Aufbaues, der die Konstruktion als solche darstellt und hervorhebt. Die volle Beleuchtung des ganzen Raumes verträgt nicht ihren Gegensatz, den scharfen dunkeln Schatten; deshalb müssen die vor-springenden Profile der Pilaster und Gesimse zu-sammenschrumpfen, überhaupt alle starken Relief-erhebungen sich mildern, glätten, in sanften Über-gängen in einander fliessen. Die ererbten Bauglieder werden durch verdünnte Formen ersetzt. Der Pi-laster verwandelt sich in eine Lisene, die nur schwach über die Fläche vorragt, und giebt damit auch Ka-pitell und Basis auf. Der Unterschied von tragenden und getragenen Teilen, der Gegensatz von Kraft und Last, den die Barockmeister aus Freude an dem plastischen Drang gesteigert hatten, um die

Leistung der Energie recht fühlbar hervorzutreiben, er wird in leichtem Spiel hier mühelos ausgeglichen, vermittelt, ja wie in Lauben unter freiem Himmel völlig aufgehoben. Die Decke drückt ja nicht schwer, sondern schwingt sich freiwillig; aber nicht aus einzelnen Bestandteilen wie das gotische Rippengewölbe, sondern als einheitlich gewachsene Fläche, als geöffnetes Zelt, weiss wie das feinste Linnen oder gar blau wie das Sternenzelt. Deshalb genügt überall ein schmales Leistenwerk. Die Verwandlung in diesem Sinne lässt sich, wie es unsren Kennern nicht entgangen, durch alle einzelnen Stadien verfolgen: die Regentschaft hat meistens noch die letzten Andeutungen von Kapitellen. Die Gesimse verlieren viele der traditionellen Einzelglieder, vor allem die Konsole und den Zahnschnitt, die das Gefüge des Zimmermanns bezeichnen. Scharfe Winkel geben auch noch zu entschiedene Schattenabstufung; um sie zu vermeiden, werden deshalb überall die Ecken abgeschrägt und ausgefüllt, sodass nun das Licht gleichmäßig in den stumpfen oder abgerundeten Übergang hineinfliest. Selbst die Holzbekleidung, die unten bis zu einer gewissen Höhe ringsum läuft, schwindet mehr und mehr ein; denn der stärkere Anlauf hat keinen Sinn mehr bei einem so leichten Aufschwung des Ganzen. Es bleibt nur die elastische Berührung des Parquets, wie beim graziösen Gang auf den Zehen oder in der Tanzpose des Menuetts: nur Rahmenwerk, kein tektonisches Gefüge geschichteten Materials, aber auch keine wuchtig schwellende Masse mehr.

5.

Damit sind wir bei Sempers Charakteristik des Stoffgebildes angekommen, der nur die des Raumgebildes vorangehen musste. „Das Rahmenwerk wird zum Organismus und beginnt alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen.“ — „Der Rahmen umschliesst die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch-eurhythmisch zu sein. Das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmässigkeit widerstreitende Elemente auf.“¹⁾

Sempers Meinung, aus „der wahren Idee des Rokoko“, die er damit gefunden zu haben glaubt, „liesse sich dieser Stil in seinem Wesen konstruieren“, ist zunächst nur für „die technischen und tektonischen Künste“, mit denen sich sein „Stil“ befasst, zu verstehen. Und fragen wir, in welchem Material sich die struktive Idee des Rokoko nach Semper am Adäquatesten verwirklichen ließ, so weist er dem Porzellan diesen Einfluss auf die Geburt des Rokoko an. A. v. Zahn hebt dagegen hervor, dass chronologische Beweisstücke sich dieser Annahme entgegenstellen, und setzt dafür die Stuckmasse an die Stelle. Der Porzellanstoff, dessen eigentümliche Natur sich allerdings den Rokokoformen auf das Fügsamste anschmiegt, sei doch wesentlich infolge der Verwandtschaft mit den struktiven und plastischen Eigenschaften des Stuckes ein so überaus

1) *Der Stil* II (1879), S. 333.

charakteristischer Träger und Repräsentant dieses Stiles geworden. Und in der Tat, wer die Ausbildung der Stuckatur in der Innendekoration des Barockstiles, etwa seit den Tagen des Pietro da Cortona verfolgt hat, begleitet sie auch ohne Befremden in diese letzte Verwandlung hinein. Dieser „leicht bewegliche, auf die empfindlichste Fühlung und Übereinstimmung mit den Launen des Modegeschmacks hingewiesene Zweig des Kunsthandwerks“ verriet schon in Rom, wie wir gesehen, die durchgehende Verflachung, die flüssigere Geschmeidigkeit, die Mässigung der Überkraft des eigentlichen Barockstiles zu Gunsten der Flächenfreude, so dass äussere wie innere Gründe dafür sprechen, auch der weiteren Entwicklung unter französischen Händen habe dies nämliche Material zu Grunde gelegen, und schon Meistern wie Bérain die Rücksicht auf seine technische Behandlungsweise aufgenötigt, wie das Freihandmodellieren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf den frischen Kalkstuck, der Profilschablone (Leyer), zum Ziehen der gradlinigen und in regelmässigen Kurven laufenden Profilleisten u. s. w., wie Zahn hervorhebt. Sicher ist auch die Beobachtung richtig, dass sich im Rokoko die breiartige und erhärtende, die plastisch duktile Natur der Stuckmasse herauserkennen lässt. Aber wenn das Rokoko ihr die Textur der im Wachstum erhärtenden Muschelschale entlehnt, so fehlt eben doch zur vollen Erklärung des Stiles noch dies zweite Moment, das Wachstum, — eben das „Vegetabilische“, das Semper in seiner Definition

neben das „Flüssige“ setzt, in das sich das Pegma auflöst. Und da der Stuckmasse selbst solche Tendenz organischen Lebens nicht inne wohnt, da sie für sich allein sich niemals pflanzenhaft benehmen würde, so fragen wir erstaunt, wie sie gar zu jenen „der strengen Regelmässigkeit widerstreitenden Momenten“ kommen soll?

Der breiartig flüssige, plastisch duktile, im Trockenwerden gerinnende und erhärtende Stoff allein vermag das Aufhören krystallinischer Ausserungen nicht zu erklären. Es fehlt die Hauptsache, die Innervation der toten Masse, der Impuls spontaner Bewegung. Deshalb hat auch Semper an anderer Stelle die Stuckbekleidung der Decken und Wände, das charakteristische Rahmenwerk des Rokoko, in dem Abschnitt über den „Innern Holzbau“ behandelt, und den Übergang des Tischlerrahmenwerkes in den Steinstil ausdrücklich als die „an sich betrachtet höchst geniale Neuerung“ bezeichnet. Die Analogie mit dem Wachstum des Holzes, der Vergleich der Holzfaser mit dem Nerv der Muschel, den Graten, die sich zu recken und zu strecken und die flache Füllung dazwischen zusammen zu ziehen scheinen, sie sind für die ästhetische Auffassung unentbehrlich, und insofern geht auch Zahn fehl, wenn er wenigstens fragweise die Ansicht ausspricht, dass an jener Neuerung des Rahmenwerkes überhaupt nicht sowol der Holzstil als der Stuckstil den grössten Anteil gehabt habe. Das Material an sich hat überhaupt niemals „Stil“, sondern es kann nicht umhin das natürliche Gesetz zu erfüllen, das in der Zusammen-

setzung seiner Bestandteile gegeben ist; es ist nur eine abgekürzte, und wie man sieht, verführerische Metapher, wenn man von Holzstil, Steinstil, Stuckstil, Metallstil oder sonstigem Materialstil redet. Es ist schon ästhetische Auffassung, wenn wir die Veränderung des Aggregatzustandes, den Übergang aus dem formlosen Brei z. B. in geronnene Masse oder gar krystallinisch regelmässige Körperform als Äusserung eines innern Lebens auslegen.

So hat auch Zahn nicht bemerkt, wie er selbst, statt seinen Stuckstil im Rokoko genetisch zu erklären, nur eine poetische Schilderung giebt, die er aus Jakob Burckhardts Charakteristik der Stuckdekoration des Barock oder verwandten Bemerkungen Sempers herausgesponnen. „Die bis dahin immer entweder struktiven oder bildlichen Motive des Ornamentes, sagt er, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen Seite, Blätter, Blumen und sonstige Naturmotive auf der andern, verschmelzen in ein neues ornamentales Gewächs, welches von seinem Stoffe die Textur, ... vom Ornament des Barockstiles die Verschränkung der einzelnen Stücke zusammengehöriger Verzierungen annimmt.“ — „Ganz so, wie im Stuck ein weiches Stück an das andre geklebt festhält, reiht sich ein gebogenes Stück an das andre, und so bilden die Hauptlinien, sobald die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden, unaufhörlich jene „contours à l'S . . .“ Beinah von selber führt diese Bildung zum Verlassen der Symmetrie. Es wäre wunderlich, wenn ein solches Gewächs rechts und links ganz gleiche Schnörkel und Ranken

treiben sollte! Man weicht also, schon wegen der \approx förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenstücke von der strengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meistern und bei den geschmackvollen Dekorateuren überhaupt nur in den Linien, nicht in den Massen des Ornaments, dem schon die langen gradlinigen Seitenstreifen aller Rahmen und Füllungen einen architektonischen Halt geben.“

Es ist der Ausdruck „ornamentales Gewächs“, der zwischen dem flüssigen, aber toten Stoff auf der einen Seite und den Bewegungsvorstellungen aus dem Gebiet der organischen Natur, wie unsrer eigenen Körpergefühle auf der andern Seite die Brücke geschlagen hat. Wenn unsre Vorstellung erst den Brei wachsen und treiben zu sehen glaubt, so wundert sie sich nicht mehr über sein organisches Benehmen, das eben nicht mehr krystallinisch und symmetrisch ausfällt. Aber erklärt wird mit solcher Ideenassocation wol kaum, warum „die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden“, warum — die Bildung „beinah von selber“ dazu führt, die Regelmässigkeit aufzugeben, wenn einmal das Anfangsstück „gebogen“ ist. Wie ward dieser erste Klex „gebogen“? Doch jedenfalls durch den selben „man“, der hernach doch nur „beinah von selber“ vom Gesetz der unorganischen „toten Natur“ abweicht, um zu Äusserungen der organischen Natur, zur Betätigung eigenen Lebens überzugehen, nämlich durch den Willen, den künstlerischen wenn auch halb unbewussten, doch immer vom Geschmack durchdrungenen Willen — des Meisters!

Auch hier ist es das künstlerische Empfinden, die Beseelung, der Beitrag des Menschengeistes, der das Wunder wirkt und uns die Materie nahe bringt, sodass es uns nachträglichen Anempfindern wie ein eigenes selbständig bewegliches Wesen entgegen- dringt und wol gar „wunderlich“ vorkommt, wenn ein solches „Gewächs“ sich symmetrisch benähme, wie der Wassertropfen, der vor unsren Augen zum Schneekrystall gerinnt. Warum aber friert der Hauch unsres Mundes, der Dunst unsres warmen Stübchens auf den Glasscheiben des Fensters zu so pflanzen- haftem Krystall, zu Schlinggewächs aus Wasser- teilchen? — —

Jedenfalls ist aber, ohne dass Zahn und Semper es wussten und wollten, auch dies zweite Moment, das Wachstum des bildsamen Stoffes, auf die Tradition des italienischen Barockstiles zurückgeführt, als dessen Erbe das französische Rokoko erscheint. Eben- deshalb aber ist sein eigenes Benehmen mit diesem Erbteil noch festzustellen, wenn es als „Stil“ auch in diesem Sinne für selbständig angesehen werden soll.

Kehren wir deshalb zu Sempers „wahrer Idee“ zurück, so redet diese vom Selbständigenwerden des Rahmenwerks, das als Organismus auftrete und alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginne. Zahn bemerkt dazu, in diesen Worten liege schon ausgesprochen, dass eben nur innerhalb der Wandgliederung die traditionellen Elemente der Baukunst von den Rokokoformen ersetzt werden und ersetzt werden könnten. Semper selbst aber redet zunächst von dem Rahmen, „der die Füllung

umschliesst“ und sich dabei „pflanzenhaft“ benimmt, setzt also die Füllung als vorhanden voraus. Das aber wäre zunächst eine Fläche, im Innern des Raumgebildes die schliessende Wand. Indess wir sahen oben, der Rahmen umschliesst ebenso die Öffnung des Kamins, der Tür, der offenen wie der geschlossenen, und ebenso des Fensters, oder den Spiegel, die in dieser Stufenfolge zur geschlossenen einheitlichen Fläche übergehen. Für die leere Öffnung der Tür, der Fensterhöhle muss der Rahmen also doch auch Gränze sein, nicht allein flüssig, beweglich, umrankend gedacht werden, sondern als aufrechtes Gewächs, als festes umschliessendes Pegma. Ein völliges Aufgeben des struktiven Charakters, des stabilen Gleichgewichts findet auch hier nicht statt; denn auch die Pflanze hat ihr statisches Gesetz zu erfüllen, hat ihre haltbare Struktur. Sonst könnte der Rahmen ferner nicht einmal selbstständig werden! Es lässt sich überall, bei noch so lebendiger Schmiegksamkeit an den Ecken und Rändern, die senkrechte und wagrechte Grade von dem umrankenden, flüssig werdenden, in lebendigem Wechsel erfassten Pflanzenwerk und Muschelwerk unterscheiden. Grade im Widerspruch des Starren und des Beweglichen entwickelt sich der Reiz des Lebens; was „aller strengen Regelmässigkeit widerstreitet“, bedarf eben dieser zur Bewährung seines Wesens, bedarf, um künstlerisch wirksam zu werden, seines Gegenteils, wenigstens einer Andeutung der gesetzmässigen Unterlage, die es in seiner Freiheit voraussetzt.

Deshalb ist, wie Zahn bemerkt, auch Cochin im

Irrtum und Alle, die seiner polemischen Übertreibung nachgeschrieben haben: die Architektur des Rokoko kenne keine graden Linien. Schon für die Innendekoration ist dies nicht richtig, und für die Raumbildung als solche noch weniger. Wir kommen vielmehr durch das Vorhandensein der Graden erst zur eigenen Leistung des Rokoko: es ist eine Steigerung des Lebendigen erreicht, die über die unmittelbar vorangehende Phase des Barockstils noch hinausgeht. Es ist kein feindlicher Kontrast, kein innerer verletzender Widerspruch zwischen Beharrung und Bewegung, sondern ein Widerspiel der Kräfte, die so ihren Reichtum, ihren Übermut entfalten, aber es bleibt ein Spiel und will nichts andres bedeuten als ein Spiel. Dies aber setzt die Anerkennung eines selbstgewählten Gesetzes voraus. Deshalb ist die erste Bedingung, dass die beiden Gegner sich annähernd gewachsen seien, nicht das Unterliegen des Einen oder des Andern von vornherein ausgemacht erscheine. Und zu diesem Zwecke darf die Rechnung sich nicht materiell aufdrängen, sondern muss sich dem Scharfblick des Verstandes entziehen, damit das Zu widerstreben die Phantasie beschäftigen könne ohne Einspruch des Zweifels. Deshalb wird auch die folgerichtige Durchführung eines Materials in seiner besondern Natur vermieden, und die Andeutung der Eigenschaften für unsren Glauben an die Wirklichkeit verschiedenen Stoffen, ja verschiedenen Gebieten der Natur entlehnt, hier der toten Masse, dort der organischen Welt. Die erstere mit den gesetzmäfsigen Erscheinungen der Krystallisation

giebt den festen Bestand, die Grundlagen der Beharrung, die andre mit den Äusserungen organischen Lebens die wechselnde Mannichfaltigkeit, das Transitorische der Bewegung: aber beide verwenden ein möglichst geringes Quantum von Materie und vermeiden geflissentlich die Geltendmachung hier des organischen, dort des krystallinischen Prinzips überall, wo die Konsequenz der Wirklichkeit eintreten müsste, also das Spiel in Ernst umschlagen würde. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied vom Barock.

Und wie steht es nun mit dem selbständigen Auftreten des Rahmenwerks als Organismus, das Semper behauptet? Das Rahmenwerk, das in der Raumbildung des Rokoko an die Stelle des Systems von tragenden und getragenen Teilen tritt, — die man aus Bewunderung für die Antike gern schon „Organismus“ genannt hat, — dieses viel organischer gewordene Gewächs umschliesst mit seinen festen, umrankt mit seinen beweglichen Gliedern so Öffnungen wie Füllungen. Diesem leichten Stabwerk und Maßwerk entsprechend wird aber die Fläche, die dazwischen liegt, möglichst erleichtert, mit allen Mitteln entstofflicht, wenn ich so sagen darf. Sie ist, wie gesagt, weder die geschichtete Mauer mehr, wie in der Renaissance, noch die einheitliche, wenn auch bildsame, doch wuchtige Masse, wie im Barock nach dem Sinne des Plastikers Michelangelo, sondern nur Fläche; sie ist, wo nicht Öffnung oder bewegliches Gitterwerk mit durchsichtigen Glasscheiben, wie das Fenster, doch nur dünne Holzfüllung, wie die Türflügel und die Täfelung unten, oder auf sol-

chem Rahmenwerk — gleich den Treillages der Laubengänge im Garten — ausgespanntes Panneau: Seidengewebe oder Gobelin oder deren gemalte Imitation. So haben wir im Rokoko eine andre, schon oben absichtlich im Ausdruck Stabwerk und Maßwerk angedeutete Ähnlichkeit mit der französischen Kunst des Mittelalters vor uns, die strenge Sonderung nur füllender Teile, die der Raumabschluss erfordert, von den struktiven. Da indess diese letzteren nicht in dem Sinne der Gotik das Gerippe des Aufbaues hervortreten lassen, so lässt sich noch mehr von einer Rückkehr zu den leichten Prinzipien der Zeltarchitektur reden, die sich aus Rohrstäben und Bastgeflecht zusammensetzt. Aus der Biegung solcher Rohrstöcke gewinnen wir sogar die flache Bogenform, die man aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. beibehält, aber in der schwanken Form wie in der Gartenbaukunst Le Nôtres.

Die Füllung besteht jedoch zuweilen, und an diesem Punkt hält Sempers Betrachtung fest: aus Holzbekleidung, wo immer sich eine Fläche darbot, mit der Forderung, den Raum gegen Aussen zu schliessen, d. h. alle Wände bestanden wie die Türen aus diesem Stoff. Die einzelnen Felder waren dann wol mit feinem Blumenschnitzwerk bedeckt, der Grund mit Leimfarben oder später in Ölfarbe gestrichen, die Reliefs vergoldet oder bunt bemalt, doch so, dass die Textur des Holzes nicht völlig verschwand. Daher die Freude über die Erfindung, das Gold ohne Kreidegrund unmittelbar auf das Holz aufzutragen. Das Durchscheinen der Fasern und

der Maserung, der Unterschiede zwischen den strafferen Nerven und Sehnen gleichsam und der lockeren, weicheren Füllung war das Willkommene; diese Spuren lebendigen Wachstums, organischen Lebens bringen den toten Stoff stets der menschlichen Empfindung näher. Deshalb aber können an die Stelle des Holzes auch andre Stoffe treten, die das selbe Durchscheinen der Textur gewähren. Nicht das Holz als solches ist das Wesentliche, wie Semper meint; man überzieht es an andern Stellen mit Stuckornament und Rahmen, die nichts vom Schreinergefüge bewahren, sondern erstreckt „gewachsen“ erscheinen wollen, deckt also das wahre Material mit einem ganz heterogenen, weil es auf künstlichem Wege die vollere Imitation der Stengel und Ranken, der Knospen und Blätter erlaubt.

An die Stelle der Holztäfelung treten als Flächenfüllung die Gobelins und Seidengewebe, die sogenannten Panneaux überhaupt. Die Kreuz- und Querlagen der Fäden, die Abwechslung zwischen glänzendem Relief und matter Schraffierung im Muster, bringen schon auf dem Flächengrunde selbst ein mannichfaltiges Leben hervor, das sich regelmäßig nach Art naturgesetzlich entstandener Textur ausbreitet. Darauf aber entspinnt sich auch hier ein intensiveres Spiel und überwuchert wol die starre Gleichförmigkeit des Musters. Die Grotteske, in den berühmten Panneaux seit Watteau besonders beliebt, beruht ursprünglich und noch letztlich ihrem Wesen nach auf einer Auflösung des gesetzlichen Zusammenhangs, sei es des tektonischen im Kandelaber, sei

es des vegetabilischen in der Ranke, oder des animalischen und menschlichen der Gestalt im plastischen Sinne, der Gruppe in zusammengreifender Tätigkeit.¹⁾ Sie mischt alle diese Bestandteile der Wirklichkeit, indem sie sich mit deren malerischem Schein begnügt, flieht willkürliche Erfindungen der Phantasie dazwischen und bietet so der Vorstellung ein unterhaltendes Schauspiel, das auf ernstere Bedeutung keinen Anspruch erhebt. Die Hauptsache ist die Negation der vollen Wahrheit, die ein Gemälde sonst zu erstreben wagt, besonders die Aufhebung oder Verzettelung der dritten Dimension, mit der überall, wo sie auftritt, ein neckischer Scherz getrieben wird. So geraten dieser Spätzeit, wo die Perspektive ganz geläufiges Gemeingut geworden und die Maler sich schwer von der gewohnten Raumentfaltung losmachen, selbst Figurengruppen, ja Landschaften und Architekturprospekte in die Schwebé zwischen Sein und Nichtsein. Ganz ähnlich verhält es sich mit den gewebten Zeugen, in denen bei kräftiger Musterung die Blumen und Blätter, nach der Natur gezeichnet, doch weder ganz rund in der wirklichen Form sich geltend machen, noch ganz glatt und fest umrandet in der Fläche liegen. Das Eindringen japanischer Vorbilder ist schon hier nicht zu übersehen.

Wie darin bereits eine Aufhebung der gewohn-

1) Vgl. Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance, Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1881, und Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, p. 21 ff.

ten Gesetze formalen Zusammenhangs und räumlicher Anschauung waltet, so bezweckt die Wahl der Farbenskala und ihr Verhältnis zur Naturfarbe einen andern Beitrag zu diesem allgemeinen Abonnement suspendu. Überall sind es nur gebrochene und verwaschene Töne, Lichtrosa, Grünlichgrau, Hellgelb, ein verdünntes Blau, ein verblichenes Violett, ein mattes Chamois, die hier auftreten, um in den hellen lichtdurchströmten Räumen nur die malerische Erscheinung der Dinge zu geben, nirgends ihre Vollkraft und Leibhaftigkeit in der Nähe hinzusetzen und aufzudrängen. Man will die Farbenpracht, das vielstimmige Konzert da draussen nicht mehr laut und rauschend, wie in schmetternden Fanfaren, wie der Barock es liebte, sondern eher den Frühlingshauch, die Herbstwelke nur, wie eine sanfte Begleitung a sordini, oder wie Äolsharfen aus der Ferne mitwirken lassen.

Und jene zarten unbestimmten Töne sind wieder nötig, wie Zahn hervorhebt, um das Flachrelief der leichten Stuckornamente vom Grunde abzuheben und sichtbar bleiben zu lassen, während auf tiefen Grundfarben die Modellierung des weissen und vergoldeten Muschelwerks verschwindet und den Umriss des Ornaments betont, statt ihn als spielenden Ausläufer der kräftigen Rankenstäbe oder Rippen vielmehr leicht in die Fläche aufgehen zu lassen. Nunmehr verstehen wir auch diesen Teil, die zierliche Reliefbehandlung in ihrem eigentlichen Sinne: auch sie hält sich in der Schwebé zwischen Körper und Raum, wie eine auftauchende und wieder ver-

Schmarsow, Barock und Rokoko.

23

schwimmende Erscheinung, um nicht volle Wirklichkeit, nahe Gegenwart zu werden, sondern Bild zu bleiben, und statt belästigend auf uns einzudringen, eher bereit ist, ins Fernbild zu verduften. Diese Reliefkunst des Rokoko will im Innenraum nur die weiche Berührung der lebendigen sanft gerundeten Form, die der Liebkosung des Auges sich darbietet, zu Gefühl bringen, nirgends aus dem Spiel heraustrretend Ernst machen. Sie bleibt deshalb malerisch, soweit es der Reliefkunst in zusammenhängender Fläche irgend möglich ist.

Unter dem nämlichen Gesichtspunkt muss auch die Vergoldung und Versilberung dieser Formen als ein Mittel zur Auflösung der festen Gränzen, des bestimmten Volumens in die Scheinsphäre der Reflexlichter angesehen werden, und ebenso die Verwendung des Spiegels in fortgeschrittenem Raffinement. Zunächst wird man, von der grossen Spiegelfläche besonders, die oft einer zweiten gegenüber angebracht wird, eine Verstärkung des Realitätsglaubens erwarten, wie der Barock sie wünschen musste und zweifellos erstrebt. Aber ausser dem Spiegel, der die Wiedergabe des Raumes mit allen Körpern darin so täuschend herbeiführt, dass man das Gefühl der Erweiterung des Räumlichen und der Vervielfältigung des Gegenständlichen so lange als Zuwachs der Existenz in die ästhetische Rechnung setzen darf, solange die Täuschung nicht als solche kontrolliert wird, ausser dem Spiegel hat diese Wandfläche noch eine sehr bedeutsame Eigenschaft, die grade für den Wissenden, der über die rohe

Illusion hinaus zu sein glaubt, ihren Zauber aufspart: das ist der Glanz.

Der Glanz wird nach Wundts Untersuchungen zur physiologischen Psychologie¹⁾ ganz als Eigenschaft der zunächst gesehenen Fläche aufgefasst. „Er tritt unter solchen Bedingungen ein, wo die Auffassung der spiegelnden Fläche und die des hinter ihr gelegenen Spiegelbildes annähernd gleichmäßig begünstigt ist. Hier sollten wir also zwei Oberflächen in der selben Richtung sehen. Aber wir sind nicht im Stande, dies in einer Vorstellung zu vereinigen; wir fassen daher das gespiegelte Licht nur als eine Modifikation der spiegelnden Fläche auf, die wir daneben doch in ihrer ursprünglichen Farbe und Helligkeit annähernd erkennen. Hierin besteht das Wesen des Glanzes, der demnach ebensogut eine psychologische wie eine physikalische Erscheinung genannt werden kann.“

Diese Tatsachen sind es, mit denen das Rokoko in seinem Stoffgebilde rechnet: denn die grossen Spiegelflächen seiner Zimmer sollen nicht nur Spiegel sein, um etwa die selbstgefällige Erscheinung des damaligen Salonlebens wiederzugeben (wie Dohme sich denkt), sondern auch Flächen; sie sollen eine Wand wenigstens bis zu gewissem Grade bedeuten, also dazu beitragen, die Umgebung als Sphäre des Spiels herzustellen und vor jedem derben Verstoss zu bewahren, d. h., das Abonnement suspendu aufrecht zu erhalten. Deshalb trifft diese Kunst allerlei

1) *Physiol. Psych.* 3. Aufl. 1887, II, 179, vgl. Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung, S. 315.

Vorkehrungen, die das Auge grade auf die Beachtung der Oberfläche als solcher hinleiten. So bewirken schon die aufgemalten Blumen der venezianischen Spiegel eine Trennung der Glasfläche vorn von der Raumillusion dahinter. Im Rokoko sind es die vom Rahmen ausgehenden Ranken, das übergespannte Gitterwerk, die herabhängenden Blumengewinde, die mannichfältigen Zierraten, die sich in flacherem Relief auf der Fläche hinbreiten und sie als Unterlage für sich fordern, so dass das Auge nicht umhin kann, sie als Glaswand anzuerkennen, wie das Fenster daneben oder gegenüber. Der Spiegel selbst aber giebt ein Bild so räumlich und körperlich wie der Ausschnitt aus der örtlichen Umgebung, aus Garten, Platz oder Strasse, die durch Fenster oder Türen hereinschauen, also das wirkliche Fernbild da draussen, das in freierem Abstand doch immer dazu beiträgt, das Wirklichkeitsgefühl wach zu halten und die Wärme des Lebens in all dem schönen Schein als Pulsschlag der ganzen Welt zu spüren.

Nehmen wir im Innern aber noch die Zwiefältigkeit des Lichtes hinzu, die durch die glänzenden und spiegelnden Flächen entsteht, nämlich einerseits das gespiegelte oder Glanz-Licht, das im Allgemeinen die Farbe der Lichtquelle bewahrt, andererseits das eigene der Stoffe selbst, das der Körper an sich hat, solange er nicht poliert worden, also solange er noch nicht glänzt, so entsteht ein Schimmern und Flimmern, das den materiellen Bestand des Einzelnen noch weiter der Kontrolle entrückt, so dass die Frage, aus welcher körperlichen Masse nun eigentlich das Kunstwerk

des Rokokostyles bestehe, angesichts des Ganzen zur Torheit wird. Alle bisherigen Versuche, mit Einem Material auszukommen, gehen fehl oder stellen sich bei genauer Analyse als Selbstdäuschung heraus. Die Eigenschaften all der verschiedenen Stoffe werden gedämpft und gemässigt, durch allerlei Proceduren modifiziert und so in ihrer äusseren Erscheinung miteinander verbunden und verwoben, dass eben eine einheitliche Gesamterscheinung entsteht, die jedes prosaische Zutappen auf das Herstellungsmaterial des Einzelnen verbietet. R. Dohme hat mit richtigem Gefühl, wenn auch mehr zur Verteidigung der Unvollkommenheiten als zur Anerkennung des objektiven Sachverhaltes im Rokoko, wenigstens für das Ornament die Ansicht ausgesprochen: „Das Rokoko darf eben nur auf Gesamtwirkung betrachtet werden.“ Das muss für das ganze Kunstwerk als maßgebender Standpunkt angenommen werden, schon als Folgerung des bisherigen Fortschrittes im Barock einerseits, wie der ausgesprochenen Erkenntnis, dass alle Teile nur zu einem Spiel zusammenwirken, das nicht zur selben Zeit voller Ernst sein kann und den nüchternen Ansprüchen der Aufklärung nicht gerecht werden will.

Aber ebendeshalb ist es wichtig, vor allen Dingen den Standpunkt zurückzugewinnen, den die Gesamtwirkung des Ganzen ursprünglich dem Betrachter anwies. Ich glaube, dass auch Semper zu sehr am Einzelnen hängen bleibt, weil er sich vorerst nur mit den technischen und tektonischen Künsten beschäftigt, die zu einem Ganzen erst hinstreben. Die Selbständigkeit des Rahmenwerks ist nur solange das

letzte Wort für die Erkenntnis dieser besondern Organisation, solange man auf Burckhardts Standpunkt beharrt, und nicht der Raumgestaltung als solcher allein das innerste Wesen eines Stiles zu erschliessen anheim giebt. Auch Dohme fällt selbst in die übliche Einzelbetrachtung zurück: „sobald man die Grammatik der Formensprache im Einzelnen studiert, stösst man, wie er meint, im Rokoko überall auf Geschmacklosigkeiten, wo nicht auf Roheiten.“ Dies sei schon in der Frühzeit des Stiles der Fall, und eine Ausnahme davon machen allein die naturalistisch behandelten zarten Blumen und Guirlanden in Holz oder Gips, die nicht selten eine liebevolle Zeichnung und Durchführung bis in die letzte Kleinigkeit verraten. Er fragt sich aber nicht, woher denn grade hier eine Ausnahme von der sonstigen überall auf die Gesamtwirkung berechneten Behandlung eintritt? Nun gehören aber diese Blumengehänge, wie jenes Gitterwerk über den Spiegeln und wie die Grotteskengebilde der Panneaux eben der Gränz sphäre zwischen der Wirklichkeit des lebendigen Bewohners und dem mannichfaltigen Schein des Raum gebildes an, der ihn umgibt. Es ist die Zone, wo Wahrheit und Dichtung ineinander gehen, aber doch der Glaube an sie zunächst erweckt werden muss, — wo sich der Raum wenigstens in zarter Reliefauffassung körperlich konstituieren soll, damit alles jenseits Erscheinende als einheitliche Hülle sich darüber breite. In dieser Zone des klaren Abstands vom eigenen Leibe des Bewohners wurzelt auch das ornamentale Gewächs, vollzieht sich jenes pflanzen-

hafte Leben, das die Füllungen umrankt; hier löst sich das Pegma in vegetabilische, der strengen Regelmässigkeit widerstrebende Elemente auf, ja hier wird es gleichsam flüssig (wie Semper sagt), und dies ist für uns die Hauptsache; denn damit ist der Übergang vom Körperhaften und Konstitutiven ins Bildliche bezeichnet, das Aufgehen in die Einheit zwischen Plastischem und Räumlichem. Im Augenschein verfliesst die Organisation wie die Kristallisation zu einem gemeinsamen Eindruck, in dem wir allein des Zusammenhangs aller Dinge als solchen inne werden. Das heisst, der entscheidende Standpunkt für das Stoffgebilde des Rokoko ist nicht mehr der tектonisch-stereometrische, nicht der plastisch-organische, sondern der malerische. Mit den beiden ersten oder einem von beiden allein auskommen wollen, ist Gewalt, heisst nicht, der Erscheinung gerecht werden, wie sie sich giebt. Die konsequenten aber einseitigen Anschauungen, die jene beiden Standpunkte für sich ergeben, werden aufgelöst im Spiel des Ineinanderwebens, und die Auffassung des Bildes allein ist das Maßgebende für das Ganze. Das Rokoko ist malerisch gewordene Kunst im eminenten Sinne. Überall wo wir, um mit Dohme zu reden, „die Grammatik der Formensprache“ für Architektur oder Plastik im Besondern verfolgen, da stossen wir auf Inkonsistenzen, nach bisherigen Schulbegriffen vielleicht auf Ungereimtheiten; mit keinem Hausgesetz eines „Materialstiles“ ist auszukommen, die Phantasie des Rokoko verspottet sie alle mit der liebenswürdigsten

Schmiegsamkeit, mit der es alle Illusionen des Stoffes ausbeutet, solange sie ihr dienen mögen. Jede Eigenschaft der Materie verschwindet, jede Form verschwimmt, jede Farbe verduftet in der Region, wo über alle Zeugnisse unsrer Sinne sonst der Augenschein als Bild sein Recht verlangt.

6.

Es sind aufrechte Flächen ringsum, ohne Zweifel, hier aus Holz, dort aus Stuck, dort aus Glas bestehend, aber mit schimmerndem Glanz umwebt, der diese Unterschiede schon ausgleicht, hier mit einem Seidengewand bezogen, dort mit einem leichten Ornament übersponnen, hier in zartem Relief hervorquellend und wieder zerfliessend, dort mit manichfaltigster Erscheinung bemalt. Überall macht sich fast nur die Oberfläche, mehr oder minder beweglicher Art, als solche geltend, und die Sicherung in diesem Bestande wird hinter der Scene vorausgesetzt. Wo Flächen aneinanderstossen, die Fugen oder Nähte sichtbar werden könnten, da gesellen sich gradlinige Leisten, die sich oben in irgend einer geschwungenen Form zusammenschliessen, und jenes schlanke dünne Gewächs, das dieser Andeutung des statischen Gesetzes und der ganzen regelmäfsigen Voraussetzung des Raumkörpers widerstreitet, und neckisch nur der eigenen unberechenbaren Laune zu folgen scheint, aber nirgends — und das ist entscheidend — in ernstlichen Konflikt tritt, nirgends das ruhige Walten der Grundlage, die selbstverständliche Beharrung des Gegebenen stört, sondern über-

all feinfühlig, leicht und schwungvoll sein lustiges Spiel, so ausgelassen es sich geben mag, mit sicherm Takt in den Gränzen bewegt, die für den lebendigen Bewohner auch bestehen, eben die Voraussetzung ihrer Geselligkeit sind. Mag ihre sprudelnde Lebenslust auch schäumend emporsteigen und den Becher kränzen, nur in duftigsten, perlend schimmernden Bläschen quillt sie über den Rand des Glases und seine feingeschnittenen Muster in durchsichtiger Wandung.

Je höher die Ranken am Rahmenwerk steigen, desto reicher, übermütiger wird wol gar ihr Treiben; aber es sind leichte Gebilde, die es mehr wie Schilf und Blätter, denn wie volle Früchte, trägt, und selbst Muscheln und allerlei abenteuerliche Gestaltungen vom Grunde des Meeres werden hier oben so entkörpert, dass sie nur ihrer malerischen Erscheinung, nicht ihres Stoffes wegen da sind, das heisst nur den Reiz ihrer Form mit allen Anklängen des drinnen waltenden Lebens, mit allem Antrieb fliessender übergleitender Bewegung ausbreiten, aber nirgends zum Nacherleben ihrer ursprünglichen Leibhaftigkeit und ihrer vollen plastischen Ausgestaltung, ihres urkräftigen Wachstums auffordern. Das ganze Raumgebilde mag sich wie im Aufschwung, im Emporwachsen vor unsren Augen zu bewegen scheinen; mögen wie die Bogen des Rahmenwerks aufwärts und abwärts, auch die Flächen der Füllung sich einwärts und auswärts schwingen, und so gemeinsam den letzten Abschluss, der sie zusammenfasst, vorbereiten. Doch ist auch hier kein innerer Widerstreit, kein feindlicher Gegensatz zwischen unten und

oben, sondern nur die wolabgewogene, wirksame, spannende Steigerung des Spiels, von dem jeder hinreichend gebildete Teilnehmer weiss, dass es nicht in Zwistigkeit oder verletzenden Kampf ausarten werde. So sind die bildsamen Kräfte des Barockbaues verwertet, ohne ernsten innern Widerstreit, vielmehr von vornherein bei aller Mannichfaltigkeit des Strebens in der Absicht auf harmonischen Ausgleich. Und diese Vermittlung vollzieht sich als Bewegung der Flächen, der Linien, des Lichtes und der Farben in gleichmässiger Helligkeit und ungetrübter Heiterkeit, — wie ein Spiel.

Und den Ausklang giebt dann die Decke. Hier im Festsaal z. B. überzieht sich ihre weisse Fläche mit einem Schlussreigen fröhlicher Ornamentik, der wol gar ein grosses Deckengemälde einfasst, in dem der Olymp sich öffnet; dort im Salon sind wenigstens die Eckstücke und die Mitte mit dem Stuckzierat ausgezeichnet, der sich locker und sanft in der Ebene verliert; oder im Eckpavillon gegen den Garten zu erwächst aus dem Rahmenwerk des Aufbaues ringsum gar ein Bilderkranz vor dem Deckenrand, über dem nur der blaue Grund noch den freien Himmel selber bedeutet.

Begreiflicher Weise jedoch werden nur die bevorzugten Räume zur vollen Ausprägung der Ideale, während die übrigen Gemächer, je mehr sie sich dem gewöhnlichen Gebrauch des Alltagslebens nähern, auch in der Form die Regelmässigkeit des sichern Bestandes und das ruhige Verhalten des Durchschnitts annehmen. Auch darin liegt ein Fortschritt gegen

den Barockstil, der ausschliesslich die erhabene Tonart und den übermenschlichen Massstab kennt, wenigstens für die ebenbürtige Gesellschaft, d. h. von Zwischengeschossen für Diener und Zwerge allein abgesehen. Nur allmählich lernt er, die Pracht zu mäfsigen und durch Zurückhaltung, wo sie woltut, auch Abwechselung und dauerndere Befriedigung zu erreichen. Im Rokoko ist der berechtigte und natürliche Ausdruck der verschiedenen Seiten des Lebens viel mannichfältiger und entspricht in durchgebildeten Bauten stets der besondern Aufgabe viel mehr. Es liegt auch darin eine Rückkehr zu den Bestrebungen der italienischen Frührenaissance, die man im einseitigen Verfolg des grossen Stiles vergessen hatte.

Man sehe nur die Gallerie im Hôtel de Villars, ein vollendetes Meisterstück des Rokoko, in dem Stich der Innendekoration an, wie sie Leroux († 1745) geschaffen! Man beachte einmal in diesem Durchschnitt an der Schmalseite, wie sich das Raumgebilde vom oberen Rand der Wände über dem Simsstreifen ausbaucht und zwischen den kartouchenförmigen Eck- und Mittelstücken wieder zusammenzieht, vor dem letzten Aufschwung der Decke, die sich flach über den Boden breitet. Oder man vergleiche den Aufriss der Gartensäle in Eckpavillons mit dem der anstossenden Gemächer, je nachdem diese zu einheitlicher Zimmerflucht gehören, doch durch verborgene Türen zugänglich eine Zuflucht aus der festlichen Gesellschaft, aus dem Spiel in die Wirklichkeit gewähren. Da überbieten jene wol noch im Hochdrang das Durchschnittsmaß der andern, steigen

wol gar in kühnerer Wölbung auf, während die andern flach gedeckt bleiben, oder gar dem Mafstab der Zwischengeschosse sich nähern. Überall aber ist im Innenraum die letzte Absicht aller Formen- und Flächenbewegung wie aller Verhältnisse: der Ausgleich zum Bilde für das Auge.

7.

Diese Verschiedenheit der Raumgestaltungen pflanzt sich sodann natürlich auch ins Äussere des Baukörpers fort; aber sie tritt dort nicht immer so unmittelbar hervor, wo ein gemeinsames Dach die Reihe der abwechselnden Räume zusammenfasst. Nur bei dem Einzelraum, wie beim isolierten Pavillon im Garten, oder an der Spitze eines Flügels freier heraustrgend, oder als Mittelrisalit wenigstens teilweise über die Flucht der Seiten vorragend, verkündet sich die innere Form des Raumgebildes auch mehr oder minder vollständig nach Aussen. Doch dürfen wir auch hier nicht vergessen, dass das Interesse des Stiles garnicht darauf gerichtet ist, für den plastischen oder tektonischen Gesichtspunkt befriedigend zu wirken, an das Verständnis krystallinischer Körper oder organischer Gewächse für sich zu appellieren; er will vielmehr auch hier überall durch den Zusammenhang wirken. Besonders in Landhäusern, wo die Rücksicht auf den Zuschnitt des Bauplatzes und den vorhandenen Linienzug der Strassen nicht mitspielt, hat der Rokokobau Gelegenheit, im Äussern eine unbefangene Freiheit zu entwickeln. Wie die einzelnen Zimmer im Grundriss vor- oder zurück-

springen, hier im Halbrund dort in Polygonecken, so bewegen sich auch die Aussenmauern, die körperlichen Massen des ganzen Baues. Und jemehr der heutige Architekt sich sagen mag, dass es mit wenigen Strichen geändert werden könnte, desto weniger ist er berechtigt, diesen unmittelbaren Ausdruck der innern Raumbildung als eine „tadelnswerte Spielerei“ zu bezeichnen, die eine andre Schule mit ebensoviel Recht als „lobenswerte Aufrichtigkeit“ ansehen dürfte. Wir haben jedenfalls zu fragen, weshalb die Rokoko-meister, die es bei ihrer Virtuosität in der Grundrissbildung sehr leicht regelmässiger machen konnten, eben dies nicht gewollt haben, — weshalb sie es so und nicht anders gemacht? Es ist das ästhetische Wollen jener Zeit, das wir verstehen sollten, ehe wir urteilen. Vielleicht ist ihr Geschmack dem unsrigen weitaus überlegen, so dass die Schulmeisterei des neunzehnten Jahrhunders vor der Kunst des achtzehnten zu erröten hätte, sobald ihr eine Ahnung der eignen barbarischen Gefühllosigkeit aufgeht.

Sicher wirken hier die nämlichen Stilprinzipien weiter, wie im Innern: zunächst die Gestaltung jedes Raumes, dessen Wände, von hohen und breiten Fenstern durchsetzt, wenigstens in einigen Bruchteilen des Ganzen heraustreten, und zweitens die Zusammenordnung dieser Aussenseiten der fortlaufenden Reihe von gleichmässigen oder abwechselnden Raumformen. Bewegung der Körper und Flächen ist es, die sich einstellt, Abwechselung der hellen Mauerteile und der Fenster- oder Türöffnungen ausserdem, die dem Vermächtnis des Barockstiles gemäss

den Gesetzen malerischer Gruppierung folgt. Und hier machen sich bald alle jene malerischen Neigungen geltend, die der nordischen Kunst besonders seit der Spätgotik schon eigentümlich waren und im altfranzösischen Schloss ihre Befriedigung finden mochten. Wo die Meister des Rokoko selbst den Aussenbau gestalteten, da wundern sich die heutigen Beurteiler wol ebenso über die Schlichtheit im Vergleich zu dem üppigen Reichtum des Innern; aber auch da ist zu antworten, dass die besten Künstler ihre Mittel wol überlegt und absichtlich so verteilt haben. Sie wussten besser, was Rechnung im Ganzen heisst als wir, das ist wol ausser Zweifel.

Der Innenraum ist in jeder Wohnung die Hauptsache. Die Übertragung der Ansprüche und Bedeutung des Monumentalbaues auf das Äussere des Hauses ist ein Verfahren, über dessen Tragweite man sich klar sein sollte. Wenn die Italiener so gedacht haben und von allen Verehrern der Renaissance wegen dieser Sinnesart gerühmt werden, so lag es dem Nordfranzosen und liegt es den Völkern germanischen Stammes noch jetzt nicht ohne Weiteres nahe. Der natürliche Geist unterscheidet zwischen der Sprache des Monumentalbaues, der eine drinnen wohnende Idee in ihrem bleibenden Bestande charakterisieren will, und der Sprache des Privathauses, der traulichen Fassung des eigenen menschlichen Da-seins im Wechsel des Lebens. Im Vergleich zur Gewohnheit der Renaissance und des Barock, die sogar zur Selbstvergötterung der Person des Bauherrn in seinem Palast gediehen war, und in der Person des Roi

Soleil den höchsten Grad erreicht hatte, bedeutet auch hier die anspruchslose Schlichtheit des Rokoko eine Rückkehr zur Natur, die als Sehnsucht wenigstens im allgemeinen Wesen der Zeit liegt. Immer freilich bleibt ein starker Rest von Selbstgefälligkeit, der die vollere Hingebung an die grosse Naturmacht hindert. Die Einfachheit selbst fällt noch gesucht aus. Aber sie nimmt wenigstens keine Wirkungen vorweg, die das Innere bieten soll. Und es ist eine Abirrung von den ächten Prinzipien des Stiles, wenn spätere Meister oder auswärtige Nachahmer, wie in Deutschland, die Innendekoration nach Aussen kehren, oder wenn, wie es in Frankreich selbst geschah, hier die Formensprache der Antike, das säulengetragene herrliche Dach, die Tempelfassade sich wieder einstellt.

Bei den eigentümlichen Originalwerken des Rokoko muss aber auch der besondere Charakter des Baues nicht ausser Acht gelassen werden. Das Stadthaus trägt ein andres Äussere zur Schau, als es das Landhaus, besonders mitten im Park versteckt, entfalten mag. Die stark ausladenden und verkröpften Gesimse, das ganze Pilaster- und Säulenwesen des Barock hört auf; denn diese Generation in Frankreich huldigt nicht mehr dem Grundgefühl: Schönheit ist Kraft, die übermenschliche gar der Materie, der Elemente. Ganz glatte, gradlinige Bänder umziehen kaum sichtbar statt der kräftigen Sockel, der stark schattenden Simse den Bau. Vor den hohen Fenstern mit den immer grösser werdenden, dünn in Blei gefassten Scheiben darf kein vorspringender Giebel das helle Licht wegnehmen. Als Wandflächen

zwischen ihnen bleiben nur schmale Streifen übrig, die keine senkrechte Teilung mehr erheischen oder nur vertragen. Auch das ist schon vorbereitet in Rom seit den Tagen Berninis, wo es zunächst das schlichte Durchschnittsmaß der Flächengliederung, als ruhigere Grundlage, aber eben deshalb auch begünstigende Folie für die stark instrumentierten Hauptkompositionen der Kirchen- und Palastfassaden abgab. Das Rokoko bewährt sich als Flächenstil, indem es diese Felderteilung, Lisenenumrahmung u.s.w. adoptiert. Wo aber Paläste gebaut werden, die zugleich nach Aussen repräsentieren sollen, da ist es die Renaissance mit ihren Säulen, wie bei Bernini, die den Schmuck herleiht, oder wenn es hoch kommt die klassischere Bildung der Palladioschule. Stets aber wird die Verwendung im malerischen Sinne gehalten, d. h. raumöffnend, mit der Aussenwelt vermittelnd, soweit es sich mit der Lichtfreude und der Flächenfreude irgend verträgt. Bald liebt man es nicht mehr, sie vor die Fassade zu stellen, sondern legt sie in die Fluchtlinie des Ganzen, indem man die Wand hinter ihnen nach Innen zieht und so eine Loggia bildet, wie schon bei Palladio, bei Pietro da Cortona (S. M. in via Lata), später Ferdinando Fuga (S. M. Maggiore) in Rom, aber auch bei Claude Perrault an der Louvrefassade. So ziehen sich wol Säulengänge um den Vorhof und runden sich zu den Seiten des Portales, für den Bewohner des Palastes die Bildwirkung dieser Schlusswand begünstigend, für den Besucher eine freundliche Begleitung des Blickes wie des Ganges auf die gastliche Schwelle

zu. Aber, wie auf dem Gebälk die Balustraden und auf diesen die Statuen und Vasen nicht fehlen mit ihrem malerischen Schwung und ihrer rhythmischen Gruppierung in der Reihe, so nimmt auch die Einzelbildung malerische Elemente an, wie das Kranzgehänge am Kapitell und die Blumen, Knospen oder Perlenfüllung an den Enden der Kannelüren. Schon in Palladios Villa Masèr finden sich an der Kirche, dieser Miniaturausgabe des Pantheon in seinem persönlichsten Geschmacke, von Kapitell zu Kapitell Festons, als versteinerter Gelegenheitsschmuck nicht nur, sondern als Ausdruck malerischer Vermittlung zwischen Körper und Raum, die selbst dem strengen Architekten Bedürfnis war.

Sonst aber herrscht im Äussern der Rokoko bauten zunächst die flächenhafte Schlichtheit überall im Gegensatz zu den Volutengiebeln, den schwellenden Gesimsen, den ausspringenden Erkern des Barock, ja die „Linealstreifen“, als zweifelloseste Be tonung der Graden, steigen vom Erdgeschoss bis zum Mansardendach hinauf, und „Rechtecke, flach wie Papptafeln“, bilden die einzige Gliederung zwischen den möglichst wenigen Geschossen. „Der Umstand, dass in vielen Fällen die Höhenerhebung im Verhältnis zur Breite eine äusserst geringe war“, wirkte gleichfalls herabmindernd auf die Ausgestaltung im plastischen Sinne. Die Fensterpfeiler sind nur durch Rahmen eingefasst, auch die Fenster gewände als einfache Rahmstücke behandelt; in die Mitte der flachen Bogen tritt eine spielende Ver zierung (Verknüpfung der Rohrstäbe zunächst?), bald

Schmarsow, Barock und Rokoko.

24

ein Kopf, eine Gruppe von Emblemen, eine Kartouche oder Muschel. Das Hauptgesims verflacht sich, selbst wo es mit seinen drei Teilen als volles Kranzgesims auftritt. Fast nie fehlt eine mehr oder minder hohe Attika. Am ganzen Bau kommt auch wol eine rechteckige Felderteilung vor, die an Ecksilben noch in äusserster Flachheit an die Quaderimitation bei Bernini anklingt.

Nur selbständige Pavillons oder Mittelrisalite, wie gesagt, nehmen zu diesen Mitteln noch die Schwingung der Wandfläche selbst hinzu, um konkave oder konvexe Körperbildung zu erzielen. Aber auch diese sind mit ihren wiederholten stumpfwinklig verbrochenen Eckkanten nur leise geschweift, und legen sich immer noch breit auseinander, damit die helle Fläche wol zarte Schattierung, nicht aber scharfe Kontraste und dunkle Streifen bekomme. Albert v. Zahns Vergleich mit „Kartenhäusern“ bleibt, richtig verstanden, eine ausserordentlich treffende Charakteristik.

Viel kräftiger bewegt sich, öffnet und vermittelt sich, wie man erwarten wird, die Gartenfassade, oder wol gar der ganze Baukörper des Gartenhauses im Parke drinnen. Die geschmückte Wand der römischen Villen setzt sich lebendiger und freier aufgelockert mit der Umgebung auseinander. Büsten auf Konsolen und Trophäengehänge schmücken sogar schon das Haus J. Hardouin-Mansarts in der rue des Tournelles, wie das Hôtel de Pompadour von de la Maire. Draussen auf dem Lande zeigt sich denn doch, dass die malerischen Anschauungen zu stark entwickelt sind, um sich noch zurückzuhalten, wo

keine Rücksicht mehr beengt. Je weniger Aufwand von kostspieligen Mitteln noch im Innern getrieben wird, desto mannichfaltiger darf das Äussere werden, und mit dem Hintergrund der schattigen Baumgruppen, der tiefen Perspektive durch die Alleen und dem schimmernden Spiegel eines Teiches in Beziehung treten. Das Gefühl stetigen Zusammenhangs und regen Verkehrs zwischen Bewohner und Natur ringsum gewinnt seinen Ausdruck überall, bevor noch das Bewusstsein klar sein mag, wie male risch diese Betonung der Abhängigkeit von den örtlichen Bedingungen, diese Auffassung des Hauses in, mit und unter dem umgebenden Raum eigentlich werden kann. Noch hindert der Überrest selbst gefälliger Bespiegelung daran, die Sehnsucht nach dem weiten All da draussen zu befriedigen; noch bewahrt die verwöhnte französische Gesellschaft die Überzeugung menschlicher Überlegenheit zu stark; aber die litterarischen Zeugen des aufkeimenden Natur gefüls fehlen ja nicht, wenn es auch zunächst eine sentimentale Wendung nimmt, wie in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und im englischen Garten selber. Selbst Jagdschlösser und Gloriettes umarmen gradezu die Landschaft, indem sie ihre Seitenflügel, oft in schräger Richtung, ja als Doppelarme nach vorn und hinten, vom centralen Mittelbau in die Gegend hinausstrecken. Und dieser Mittelsaal mit seiner Kuppel unter dem Zeltdach, wie die Gallerien, die von ihm auslaufen, enthalten weiter nichts als Fenster und Türen zum Ausblick ins Freie, zum Einlass von Luft und Licht und zum Einblick der Natur in die Hallen. Das be-

zeugt z. B. Boffrands Jagdschloss für den Statthalter der Niederlande schon vor dem Spanischen Erbfolgekrieg, der 1706 die Vollendung vereitelte, nach dem Stich, den er unter den Namen „Boucheford“ bei Brüssel veröffentlicht hat, und ebenso sein Entwurf für das Schloss Malgrange bei Nancy, das Herzog Leopold Joseph Karl von Lothringen (also vor 1719) erbauen wollte, — von ausgeführten Belegstücken auf deutschem Boden garnicht mehr zu reden. Die allseitige Gemeinschaft des Bauwerkes mit seinem Milieu kann kaum liebenswürdiger in den Formen der gebildeten „wolerzogenen“ Gesellschaft sich ausprägen, als wie es im Lusthaus des Rokoko geschieht. Der Baukörper öffnet sich ausser den Eingängen durch eine Reihe von hohen, wie Türen bis auf den Boden reichenden Fenstern, um die weite Welt als Bild in sich aufzunehmen; er entwickelt in der Mitte eine möglichst grosse Fläche für diese Berührung, wölbt sie wol rund hervor oder legt sie in stumpfwinkligem Polygon heraus; er streckt gar Flügel mit solchen runden oder polygonen Pavillons noch selbständiger hinaus in den Garten, oder verteilt völlig losgetrennte Sendlinge an bevorzugte Stellen.

Das Bestreben nach Gemeinschaft mit der Natur draussen war so stark, dass man die Kälte der rauheren Jahreszeit mehr vergass, als es das günstige Klima selbst der Umgegend von Paris erklärlich macht, und auch diesen Schattenseiten der lichtvollen Bauart gegenüber scheint dem lebenslustigen Optimismus ein hoher Grad von Selbstdäuschung gelungen zu sein, wie so mancher Nachtseite der sozialen Zu-

stände gegenüber. Fragen wir nur den Baukörper, soweit er seine Aussenseite zeigt, so dürfen wir die Raumöffnung für die Hauptsache halten. Was nicht mehr zu deren Einrahmung gehört und zur künstlerischen Bezeichnung ihres Wertes, das ist nur glatte Oberfläche, die sich ebenso schlicht im Stoffe wie einfach in der Form darlegt. Nicht mehr ein erdgeborenes, felsenfestes Körpergebilde haben wir vor uns, wie in den Zeiten strotzender Kraft, sondern nur den unentbehrlichen Aufbau der Schirmwände, die keine höhere Bedeutung beanspruchen als der Innenraum, zu dessen Verwirklichung sie da sind, mit dessen Sinn und Leben sie stehen und fallen. Das unbefangene Urteil kann die Sorglosigkeit in der Ausbildung des Äussern nur als vollkommen berechtigt anerkennen. Die glänzende farbig schillernde Aussenseite der Bewohner selbst begegnet sich festlich geschmückt mit dem Innern der Räume, und das lockere, überall zugängliche, den mannichfaltigen Reizen der Aussenwelt sich öffnende Äussere ihrer Bauten entspricht dem im Grunde ebenso sorglosen als genußsüchtigen, ebenso raffinierten als liebenswürdigen Wesen dieser Generation von Aristokraten.¹⁾ Selbst die Dachbildung bekennt den Verzicht auf das italienische Streben, „Alles unter einen Hut zu bringen“, und gestattet dem Einzelnen oder der Gruppe wieder den freien Spielraum

1) Über die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge vgl. Anton Springer's Essay „Der Rococostil“ in den Bildern aus der neuern Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bonn 1886, II, p. 211.

nach Oben, wie die französische Renaissance als Erbin der Gotik auch getan.

Wir erkennen darnach in der ganzen Architektur des Rokoko eine so völlige Übereinstimmung mit sich selbst, dass wir die Bezeichnung als Stil ihr ebensowenig vorenthalten dürfen, wie der Dekorationsweise oder den sonstigen Betätigungen in Malerei und Skulptur, oder in allen damals überhaupt gepflegten Zweigen des Kunsthandwerks, das, grade unter dem Einfluss dieser Geschmacksrichtung auf das Malerische, zu hoher Blüte und vollendetem Ein- klang aller Erzeugnisse in ihrer Beziehung zum Ganzen hindurchdrang. Es ist ein Leichtes, an der Hand der feinsinnigen Analysen, die Gottfried Semper, Albert v. Zahn und Robert Dohme gegeben haben, den Stil in allen diesen Äusserungen weiter zu ver- folgen. Die liebevolle Charakteristik, die französische Kenner der Sache und Meister des Wortes den einzelnen Erscheinungen gewidmet haben, muss nur vorurteilsfrei zunächst in rein ästhetischem und kunst- geschichtlichem Sinne verarbeitet werden, ohne den stets noch moralisierenden Beigeschmack, den unsre Historiker dabei angenommen. So verständlich dieses ethische Bekenntnis auch als Bedürfnis überzeugter Anhänger anderer Lehren erscheinen mag, so gefährlich sind die pathetischen Vorwürfe oder die witzigen Seitenhiebe, die sich immer häufiger einstellen, je weniger der litterarisch gebildete oder kulturgeschicht- lich interessierte Forscher von den eigensten An- gelegenheiten der Kunst zu sagen sich getraut.

HISTORISCHER VERLAUF

Je bestimmter wir das Rokoko als einen eignen Stil anerkennen, der in der Entwicklungsgeschichte der Renaissance, ebenso wie der Barock, seine bestimmte Stelle beansprucht, und zwar aus dem malerisch gewordenen Barockstil Roms durch seine Verpflanzung auf den Boden der französischen Spätrenaissance hervorwächst, also eine weitere Phase nach diesem von specifisch nordischem Charakter bedeutet, die mit der Grossmacht der niederländischen Malerei in ebenso innigem und natürlichem Bunde steht, — desto mehr drängt sich die Frage auf, was denn von dem historischen Verlauf dieses Stiles zu halten sei.

Zunächst in der Architektur, deren selbständige Rolle wir geflissenlich hervorzuheben bemüht waren. Erkennt man mit Destailleur schon in Robert de Cottes Arbeiten im Hôtel de Toulouse 1713—1719 (Banque de France) die Kennzeichen des Übergangs in den neuen Stil, besonders in der berühmten Gallerie, so wird sich auch gleichzeitig im Hôtel Conti (später du Maine) 1716—1719, das hernach wieder umgebaut worden, noch mancher Überrest des Früheren erkennen lassen mitten im Verzicht auf jede Gliederordnung und in dem Hang zur Verschlingung aller Linien und Formen. Dagegen steht als vollständiger Beweis der veränderten Raumbildung in erster Linie das Palais Bourbon, leider auch dies durch den Umbau für die Chambre des Députés (1804—1807) nach Aussen unkenntlich geworden.

Seine Anlage gehört einem Italiener, Girardini (1722), der statt Eines Haupteinganges in der Mitte deren zwei in den vorderen Pavillons anzuordnen wagte, während sich das Ganze in drei Flügeln um den Hof, ein quergelegtes Rechteck, durchaus male-
risch hinlagerte. Die unregelmässige Gruppierung der vielgestaltigen Teile nach Innen zu, die offene Villenartigkeit des einstöckigen, mit flachem Dach schliessenden Gebäudes nach Aussen, besonders auf freier Terrasse gegen die Seine zu, mit dem späteren Platz Louis XV. gegenüber, waren ausserordentlich klare Veranschaulichungen des neuen Ideales, während die Einzelformen der Stichbogenfenster im Hof, wie der korinthischen Säulenordnung ringsum wol als Anteil der französischen Vollender Lassurance dort, hier Gabriel und Aubert gelten dürfen. Von Girardini röhrt auch das benachbarte Hôtel de Lassay her, das dann durch den Prinzen von Condé mit dem Palais Bourbon vereinigt ward (1765—1775), ursprünglich aber eine ganz verwandte Anlage von kleinerem Massstabe gewesen ist. Lassurance, Courtonne und andre Meister vertreten in ihren Werken die frühere Phase des Rokoko, die man Stil der Regentschaft nennt.

Durch den neuen Anlauf der schöpferischen Gestaltungskraft in Juste-Aurèle Meissonier kommt dann, je mehr es sich in Frankreich läutert und verfeinert, das Rokoko zu seiner vollen Entwicklung, die wir unter den eigentlichen Franzosen gleichzeitig am Reinsten bei Jean Baptiste Leroux († 1745) erkennen. Ein Stil, der so vollständig alle

Teile der Baukunst, die raumbildende wie die körperbildende Seite ihrer Tätigkeit nach malerischen Prinzipien behandelt, und die architektonische wie die plastische Schönheit durchaus der malerischen unterordnet, — der die Bildauffassung, den Zusammenhang alles Körperlichen und Räumlichen unter dem Gesichtspunkt des Gesamteindrucks, selbst nicht mehr der Reliefauffassung, sondern des Fernbildes, über Alles stellt, ist begreiflicher Weise ganz dem maschaltenden Schönheitssinn, dem Zartgefühl eines feingebildeten Geschmackes anheimgegeben. Und dieser leicht beweglichen, unaufhörlich zitternden Nadel des einzigen Kompass fehlte, wie bekannt, die unentwegbare Grundlage einer starken ethischen Richtung, die unter allen Schwankungen den stetigen Einfluss ihres Poles aufweist. Sowie die Grundsätze der französischen Schulung von malerisch noch so genial begabten Künstlern ausser Acht gelassen werden, gerät die Tendenz, die natürliche des Stiles selbst, auf die abschüssige Bahn eines Betriebes, dem es nur um die Erscheinung als solche zu tun ist; sie entartet in rein dekoratives Schaffen, in unsolide Einkleidung und läuderliche Schnellproduktion. Die gute Zeit des Rokoko hört von dem Moment an auf, wo die scharfe Zeichnung der sorgfältig geschulten Generation verschwindet und unklare verschwommene Formen bevorzugt werden; denn diese Unbestimmtheit des Einzelnen, das Übergleiten des Körperlichen ins Flächenhafte, des Geformten ins Formlose, die Betonung der allseitigen Bedingtheit und des ewig veränderlichen Flusses aller Dinge,

diese Anempfindung an das Naturleben in seinem Entstehen und Vergehen, an das knospenhafte Werden aus dem Unbegränzten und die verwelkende Auflösung des Besondern ins Allgemeine stellen sich nur als Konsequenzen der malerischen Auffassung von selber ein.

Dann aber wird durch den Sieg des Malerischen in der Architektur zunächst die Malerei selber betroffen. Der Rahmen, der ihre Bildfläche sondert und begrenzt, aber auch ihr eigenes Reich darinnen konstituiert, löst sich wuchernd und spielend nun auf in die Fläche nach Aussen wie nach Innen. Die Fläche selbst verliert ihre Eigenschaft als senkrechte Ebene gegenüber dem Beschauer und geht in sanfter Schwingung, hier konkav dort konvex, in das grössere Ganze des Raumgebildes auf, das seinerseits die stereometrische Form verläugnet, um desto lebendigeres Gebilde zu bleiben. Alle plastische Gliederung überzieht und durchwächst wie Adern und Nerven der organischen Geschöpfe diese Raumgestalt und verschmilzt mit ihm so einheitlich, dass nirgends mehr eine feste Umgränzung sich entschieden genug aussondert, um auf der Fläche ein Bild mit voller Räumlichkeit und Körperlichkeit darin auszustalten. Selbst die strenge Theaterperspektive, die in drei Plänen hintereinander oder übereinander sich aufzubauen gewohnt war, muss nun möglichst verschwimmen und verschweben. Hier ist kein Platz mehr für monumentale, stark in die Tiefe und ins Relief gehende Malerei, wie sie im Anschluss an Jouvenet und die „Tenebrosi“ unter den Italienern,

oder weit heller, aber immer noch stark konstitutiv im Anschluss an Tiepolo sich ausgebildet hatte. Damit kamen die Grundsätze der ererbten Routine, die kunstreichen Kompositionsregeln, die man auf diese Perspektive gebaut hatte, überall da ins Schwanken, wo die selbständige Weiterdichtung des Raumes durch die Bravour des Malers nicht am Platze war. Nur eine dekorative Behandlung, die selber leicht und spielend, schemenhaft auf der Oberfläche bleibt, kann wirklich noch gedeihen, bis auf die wenigen Stellen, wo die starken Raumwerte wie in Deckengemälden erträglich, ja willkommen bleiben. Wo mit der Darstellung des Raumes auf der Fläche nicht mehr Ernst gemacht werden darf, da schwinden auch die Körperwerte, die der Maler hinsetzen kann, empfindlich zusammen; der Maßstab sowol wie die Rundung der Gestalten vertragen nicht mehr die Größenverhältnisse, die der monumentale Stil bis dahin ausgebildet hatte.

Schon der erste wieder selbständig begabte Nachfolger Watteaus muss diese Wirkung des durchgehenden Stiles auf die Malerei bedrohlich erfahren, da ihm die Ausschmückung der Innenräume des architektonisch vollendeten Rokoko zufällt. François Boucher (1703—1777) ist ja der Maler des Louis XV., der Liebling der Madame de Pompadour. Wir bemerken aber mitten in vollster schöpferischer Tätigkeit eine Wendung seines Strebens, die höchst bezeichnend ist für die Geschichte des Stiles. Eben der Maler muss vorangehen. Die Lebensgefahr der eigenen Kunst, die alle andern Schwestern unter

ihr Gesetz gezwungen, veranlasst seinen Versuch zur Rettung ihrer Existenz in höheren Aufgaben. Er kann das Heilmittel nur bei der Nachbarin Plastik suchen, der Körperbildnerin als solcher, und verschafft sich diese Hilfe selbst für Einbusse an Farbenkraft. Wir bemerken eine entschiedene Vergrösserung der Figuren, eine plastische Verstärkung aller Formen bei ihm, und es ist merkwürdig zu sehen, wie dabei der Urquell malerischer Energie, aus dem auch Watteau das sprudelnde Leben seines Pygmäengeschlechtes noch geschöpft hatte, der Vlame Rubens in Anspruch genommen wird, neben den Marmorbildern der antiken Kunst, die man aufs Neue zu betrachten anfieng. Boucher kehrt zu der fleischigen Fülle der Formen im Sinne des Niederländers zurück, aber er läutert sie durch klassische Studien nach dem Vorbild antiker Götterstatuen, die er mit andern, milder gewöhnten Augen sieht als Rubens. Und im Sinne dieser statuarischen Auffassung, der reineren Marmoranschauung, die durch französische Bildung ihm anerzogen ward, mäfsigt sich auch die Röte der Färbung. Nicht mehr die strotzende Blutwärme der flandrischen Blondinen, sondern die rosige Zartheit oder gar mit einem Stich ins Bläuliche, die Nüance des durchscheinenden Geäders, des blauen Venensaftes, des verbrauchten, ermattenden, alten Geblütes im verwelkenden Leibe gesellt sich der aufgedunstenen und verschwommenen Form, und statt des goldigen Tons, der bei Watteau noch immer aus den Tagen Claude Lorrains, ja Tizians manchmal, herüberschimerte, tritt nun der silberne Mondlichtglanz auch in

voller Helligkeit der Mittagsstunden. Der grünblaue Gesamtton dieser Malereien bringt als Entgelt für den Zuwachs der Form wieder eine Entwickelung der Farbe mit sich. Will man aber das Berechtigte in diesem Streben Bouchers verstehen, den Drang nach vollerer, grösserer Gestaltung, der hernach zum Sta-tuenmalen selber führt, so entdeckt man eine Reaktion im Sinne des plastischen Ideales grade da, wo seine Palette fast verblasen wird. Und hier steht ihm die Formengebung eines François Girardon (1628 bis 1715) vor Augen, und ein Gesinnungsgenosse wie Edm. Bouchardon (1698—1762) unmittelbar zur Seite.

Mit diesem Lieblingsbildhauer der Pompadour bezeichnen wir eine Wendung in den Bestrebungen der Plastik selbst, von dem völlig Malerischen, äusserst Transitorischen zum eigensten Wesen zurück, und zur Abklärung mit Hülfe der Antike. Als besonders malerische Beispiele der Plastik im Louvre seien hier nur die Dido auf dem Scheiterhaufen von Cayot 1711, der Titan von Fr. Dumont 1712 und der hl. Sebastian von Coudray 1712, der bogenspannende Soldat von Bousseau 1715, der Charon von Hutin 1742, der schlafende Hirt von Vassé 1751 und der Prometheus von L. S. Adam 1762 erwähnt. Des Letztgenannten Neptun von 1737, wie die lyrische Poesie aus St. Cloud 1752 gehören schon völlig zu Bouchers Geschmack. Augustin Pajou (1750—1809) und selbst Jean Bapt. Pigalle (1714—1785) in seinem Merkur bemühen sich um grössere Fülle und Reinheit zugleich, während die glückliche Rettung zur

Einfachheit und Grösse hindurch nur J. Ant. Houdon (1741—1828) gelingt.

Daneben aber stellt sich auch in der Architektur das Verlangen nach körperhafter Ausrundung der Bauglieder, die Rückkehr zu ihrem plastisch selbständigen Gliede, der Säule nach dem Vorbild der antiken Baukunst wieder ein. Jacques Germain Soufflot (1709—1780) erbaut seit 1755 das Pantheon von Paris, Ste. Généviève, und lässt 1764 sein Werk über die Tempel von Paestum erscheinen. So fällt die Haupttätigkeit Bouchers tatsächlich schon in eine Zeit, wo die strenger antikisierende Richtung der Architektur von Aussen her der malerischen Auflösung entgegentritt, ja in öffentlichen Bauwerken, die den Charakter der Wohnung verläugnen, schon das Feld behauptet.

Aber für das Verständnis der Kunstentwicklung ist es wichtig, sich klar zu machen, welchen Gang sie, von der Malerei rückwärts, einzuschlagen im Begriff war. Wenn man sich sagt, Boucher werde mit seinen Mythologien den Bestellern ebenso willkommen gewesen sein, wie der Dekorateur mit den neuen antikisierenden Détails, so ist damit nur eine äusserliche Gemeinschaft, die nämliche Grundlage der Bildung erklärt. Neben dem Inhalt gilt es jedoch, für den Stil vor Allem, die Form zu beachten, die Behandlung — seien es Mythologien, seien es Schäferidyllen — seiner lüsternen Verführungsscenen im Wesen der Gestaltung zu erfassen, die auf plastische Stärkung ausgeht. Seine Typen haben zu Anfang jedenfalls noch Verwandtschaft genug mit der Formen-

sprache des Rokoko, „sie sind in ihrer ewigen Rundlichkeit“, wie Zahn sich ausdrückt, „Produkte eines routinierten Manierismus, der im Grunde mehr mit den letzten Ausläufern der italienischen Maler der Grazien zusammenhängt“; aber eben durch diesen Zusammenhang werden sie in der Periode seines kräftigsten Schaffens zu einer Förderung des nämlichen Umschwungs, der in der Skulptur bei Bouchardon, in der Architektur jedenfalls bei Soufflot, wenn nicht schon bei Gabriel wahrzunehmen ist. Bouchers Kolorit aber bleibt das des Rokoko; oder er grade ist es, der die Farbenblässe der Dekoration und ihre zarten nur wie angehauchten Töne in die Malerei überträgt, so dass seine „Dessus de portes“ sehr einheitlich mit dem Innern des Rokokoboudoirs zusammengehen, wie das Breitformat seiner Bilder aus der vorwaltenden Tendenz der Raumanschauung hervorgewachsen war.

In dieser Verbllassenheit, die über alle natürlichen Farben kommt, wo die bildliche Darstellung der Dinge beginnt, und zwar weil man in diesem Spiel der festlichen Umgebung nirgends die volle Wirklichkeit selber will, in dieser Entkräftigung des Kolorits berührt sich Boucher doch mit den Pastellmalern der Zeit, ebenso wie mit der „ganzen Gruppe des Lairesse und seiner Nachfolger, die in ihren antikisierenden Bestrebungen vor und während der Herrschaft des Rokoko bereits die stilistischen Eigentümlichkeiten des Zopfes erkennen lassen, sofern sie überhaupt — wie Zahn hinzusetzt — architektonisch-dekorativen Aufgaben nahe treten“.

Wie der Stil des Rokoko ist auch die letzte Phase, die in Frankreich den Namen Louis XVI. erhalten hat, langer Hand vorbereitet, ja unmittelbar und vielleicht lange unvermerkt aus dem Rokoko herausgewachsen, wie dieses aus dem Barock, und das zweite Element ist hier wie dort noch immer das Hauptprinzip der grossen Bewegung, die wir „Renaissance“ nennen. Nur gewinnt, je weiter wir uns von ihrem Ursprung aus dem Mittelalter, also vom Quattrocento entfernen, die Nachahmung der Antike bei jedem neuen Anlauf mehr die Oberhand. Und je mehr schon im Rokoko der ernste Wille sich in selbstgefälliger Liebenswürdigkeit verzettelt, und die Kunst im heitern Spiel nur der Laune des Augenblicks genügen soll, desto mehr wird diese Nachahmung des klassischen Vorbildes daneben eine resignierte, desto mehr ermattet der Gestaltungsdrang der eignen Erfindungsgabe selbst, erlahmt die schöpferische Kraft nun am Ausgang, um in der antiquarischen Renaissance zu enden.

Die wichtigste stilistische Einwirkung sehen wir, in voller Übereinstimmung mit Albert v. Zahn, in der antikisierenden Liebhaberei, die in gleicher Stärke durch die antiquarischen Neigungen der Gelehrten und Künstler wie durch die Entdeckung von Herkulanum und Pompeji Anregung empfing, längst bevor die Mahnung Winckelmanns der entarteten Kunst die Nachahmung der Griechen als einziges Heilmittel verkündete.

Es ist die grade Linie des Rahmens, die allem geschmackvollen Rokoko noch als Halt zu Grunde

lag oder als stillschweigende Voraussetzung den geschmeidigsten Evolutionen des Rankenwerks und der Muschelgewächse hier und da das Rückgrat stärkte. Es ist die grade Linie, die kürzeste Bezeichnung aller Dimensionen, die in allgemeiner Asymmetrie der Formen und der Verzierungen sozusagen abhanden gekommen war, wenn auch nach Art japanischer Flächenmuster, die man zum Vorbild nahm, der Widerspruch zur symmetrischen Gränze oder zur stereometrischen Regelmässigkeit des geschmückten Gegenstandes selbst den geheimen Reiz dieser spiellenden, eigensinnig aller Erwartung spottenden Freiheit bildet, oder wenn auch die einseitigsten Abweichungen einer Konsole, einer Kartouche, eines Bündels von Einzelheiten stets ein Gegenstück mit den nämlichen Abweichungen nach der andern Seite fordert, d. h. überall ein Links und Rechts, ein Oben und Unten oder Vorn und Hinten im Spiel ist, also das menschliche Subjekt mit seinem Höhenlot als unveräusserlicher Mafsstab fungiert. Es ist die grade Linie, die sich wieder betont, nachdem das unsicher gewordene Gefühl ihre Notwendigkeit empfunden hat, die wieder zur Herrschaft kommt, und eine neue Phase, ein letztes Spiel der erschöpften Renaissance hervorbringt, das Spiel der Gradheit, Einfachheit, Naivität. Man sucht sie in der kleinen wiederaufgedeckten Provinzialstadt aus römischer Kaiserzeit, wie auf der unbekannten Insel des Robinson Crusoe. Beide Vorbilder sind Postulate der Phantasie, und auch der „Stile Louis Seize“ bleibt ein Flächenstil, dessen graziöser Aufschwung im Sinne eines wirk-

Schmarsow, Barock und Rokoko.

25

lich verfeinerten Genusses der zierlichsten Formen, die vom Griechentum zum Vorschein gekommen waren, um 1775 beginnt.

Die eigentlich fruchtbaren Keime der Erneuerung dürfen aber nicht in dem antikischen Spiel dieser letzten und vergänglichsten Blüte des französischen Geschmackes gesucht werden; denn das gepriesene Heilmittel Winckelmanns war doch nur ein Testimonium paupertatis, oder die Nachahmung der Einfachheit à la grecque doch nur ein Notbehelf, weil man die Hauptsache, die Einfalt der Natur, eben nicht zu erjagen vermochte. Was blickt uns an aus der Maske des Schäferspiels, das selbst Marie Antoinette in Trianon eingeführt, was blickt durch das vergoldete Gitter des Parks in die Wälder von Fontainebleau und St. Germain hinaus, als die Sehnsucht nach der Natur? Was besagen die Angriffe Jean Jacques Rousseaus auf die Civilisation überhaupt und die Schilderungen des Seelenlebens in Beziehung zur umgebenden Landschaft anders, als das Verlangen nach dem gesunden natürlichen Zustand zurück? Was ist die Verkündigung des Naturrechts anders, als die peremtorische Forderung, dass die allgemeine Sehnsucht der Menschen sich erfülle? Da röhren wir an das treibende Moment der ganzen Entwicklung, da liegt das Gemeinsame, das aus der langen Periode der Renaissance und ihren mannichfaltigen Metamorphosen im Laufe von mehr als vier Jahrhunderten hinüberführt in die Neuzeit. Die Revolution ist nur der äusserliche Abschluss; sie macht mit allem Bestehenden *tabula rasa*, soweit dies irgend

möglich ist, damit man ganz von vorn anfange. Aber auch die Generation der Revolutionsmänner war ja weder vom Himmel gefallen, noch aus Drachensaft emporgeschnossen oder aus Steinen erweckt, sondern auf natürlichem Wege zur Welt gekommen; also jeder von ihnen war das Kind seiner Eltern, der Abkömmling seiner Vorfahren, der Sprössling seines Landes und seiner Zeit, konnte also einen neuen Adam nur anziehen, d. h. eben nicht ganz „*ab integrō*“ anfangen, sondern auf die Tafel, die ererbte, wenn auch gründlich abgewaschene, mit dem Griffel in der Hand, dem ebenso ererbten, wenn auch neu zugespitzten, vielleicht allzu scharfen, die Buchstaben schreiben, die er gelernt, oder die Figuren zeichnen, die er zu sehen und zu fassen gewohnt war. Daher eine abermalige Rückkehr zur Antike: zur römischen Republik mit ihren Konsuln, zur griechischen Kunst mit ihren Statuen. Der Mensch geht in die Schule der uralten Lehrmeisterin *Grammatica*; denn als das reinste, allgemeingültigste Bildungsmittel gilt — nach ererbtem Urteil der Väter oder allerneuestem Vorurteil der Neulinge — die Antike.

Das Studium des klassischen Altertums seit Anbeginn der Revolutionszeit ist aber ein ganz anderes Wesen, als die spielende genußsüchtige Nachahmung des antiken Geschmacks am letzten Ende der Renaissance im *Stile Louis Seize* zu Paris oder im Zopf zu Berlin. Einmal die antiquarische Liebhaberei als Begleiterin, das andre Mal die archäologische Wissenschaft. Die Jagdgeschichte Münchhausens von seiner Rettung aus dem Brunnen scheint hier zur Wahrheit

geworden: man musste sich an dem eigenen Zopf herausziehen und konnte nicht anders als am letzten, dünnsten, armseligsten Ende wieder anfangen. Der sogenannte Klassicismus, der dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert gemeinsam sein soll, ist genau besehen ein Doppelgänger oder hat mindestens einen Januskopf mit zwei Gesichtern, einem alten abgelebten, greisenhaften, wieder kindisch gewordenen und einem jungen, kindlichen, eben dem des gesunden, jedenfalls sehr hungrigen, nach langem Wieder-geburtsprocess glücklich in die Welt gesetzten Menschenkindes, das dann so bald wieder in die Schule gieng und sich als Zeitalter der Bildung entpuppt hat.

Doch gehen wir nicht unter die Propheten, sondern suchen das wirklich Vergangene zunächst richtig zu verstehen. Vorerst bleibt das Verhältnis zur Natur ein durchaus sentimentales, bis man ehrlich und stetig sie wieder zu erobern gelernt hat. Wir beobachten in der letzten Zeit, wo Rokoko dem Zopfe weicht, bei den bildenden Künsten, die wir allein ins Auge fassen, ein unverkennbares Streben zur Rückkehr in das natürliche Verhältnis der Schwestern, das durch die Vorherrschaft und Führung der Malerei völlig verschoben war. Auch dies allmähliche Zurechtfinden erfolgt genau in umgekehrter Folge, wie die Abirrung geschehen war, d. h. in der geduldigen Zurücklegung des nämlichen Weges von seinem Ende bis zu seinem Anfang hinauf. Die Malerei, die alle übrigen Künste mit sich fortgerissen, muss als Statuen- und Reliefmalerei das Joch der Skulptur auf sich nehmen. Die malerisch gewordene

Plastik lernt erst wieder tektonische Abhängigkeit durchkosten, ehe sie ihre statuarische Selbständigkeit wiedergewinnt, und müht sich mit dem Problem der Form überhaupt, bis sie wieder von Innen heraus gestalten mag. Die malerisch gewordene Baukunst findet sich zu plastischer Körperlichkeit ihrer Einzelbestandteile und dann zur Gradlinigkeit ihrer Flächen, zur senkrechten Stärke und kahlen Geschlossenheit ihrer Wände zurück, bevor sie selbst als Raumschöpferin aufs Neue gedeihen kann. Und die eigentliche Triebkraft, die diesen Zeiten der Busse die Hoffnung auf das Heil lebendig hält, ist überall die Rückkehr zur Natur.

Ist aber das nicht grade das Evangelium der Malerei? so fragen wir am Ende unseres Weges, der uns so manches Mal das Streben dieser Kunst gezeigt, den innigsten Zusammenhang der Welt im Augenschein zu fassen. Gewiss, im Augenschein, aber auch nur dieser ist ihres Amtes allein, nur so weit die Gemeinschaft der körperlichen und der räumlichen Faktoren unserer Welt in sinnlich sichtbarem Bilde dem Auge des Menschen erscheinen kann. So weit ist die Malerei die Trägerin dieses Ideals, ist es ihres Amtes, den ganzen Reichtum der Beziehungen zwischen Mensch und Natur künstlerisch zu bewältigen, und dieses Weges gehen alle Schwesternkünste, die malerisch werden in ihrem Tun. Da ist Einkehr in die Natur, wenigstens durch das Auge, doch gegeben!

Warum vermochte denn die Malerei, die so völlig zur Zeit des Rokoko die Führung aller Kunst

übernommen hatte, warum vermochte sie nicht die Verheissung zu erfüllen, die ihr gegeben ist? — Das ist wol die letzte Frage, die noch eine Antwort heischt, wenn über das Wesen des Rokoko und die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts Rechenschaft gegeben werden soll im Sinne eines Stiles. Diese höchste sinnlich-geistige Anwartschaft der Malerei, uns den Zusammenhang mit der Natur, der weiten Welt da draussen zu vermitteln, durchs Auge zum tiefsten Seelengrund, diese Aufgabe verlangt die Mitwirkung des ganzen Menschen in voller Hingebung, des geniessenden nicht nur, sondern auch des schöpferischen Subjekts. Sie setzt eine Weltauffassung oder doch ein Weltgefühl voraus, das in Land und Leuten Rembrandts wol gedeihen mochte, bei den Erben Ludwigs XIV. aber, in der aristokratischen Gesellschaft Ludwigs XV. und seines Nachfolgers jedoch nicht vorhanden war und auch bei Künstlern höchster Art nicht aufkommen konnte. Im arkadischen Schäferkleid wie im Gemälde eines Watteau, Boucher, Fragonard wird mit dem natürlichen Wesen nur gespielt, mit Natur und Welt nur kokettiert, gescherzt, geschäkert und getändelt, wie mit dem Herzen und dem Schicksal der Schönen. Ein starker Rest von Selbstgefühl und eitler Selbstbespiegelung ist in allem Tun und Treiben, im Schaffen wie im Geniessen der Rokokozeit, und deshalb bleibt die Schwelle zum eigentlichen Geheimnis der Malerei, wie zum heiligsten Mysterium der Natur, verschlossen.

Es giebt keinen Sohn dieser Kultur, der diesen Bezirk der konventionellen Voraussetzung, den Bann-

kreis des Spieles überschritten hätte und wirklich zu überbrücken wagt. Auch Rousseau ist viel zu sehr Egoist, im stillen Kämmerlein seiner Bekenntnisse wie als Stimmführer der grossen Gemeinde draussen, um wirklich die Kluft zu überbrücken; auch er liebäugelt nur mit der Einfachheit des Naturzustandes und dämmert im Traume einer Seligkeit, die den grossen Spiegel der Reflexe nur erweitert und die gebrochenen Stralen nur unbestimmter zerstreuend verschwimmen lässt. Die Sehnsucht nach Natürlichkeit predigt auch Diderot, der weichherzige Enthusiast, aber seine Begeisterung am Schreibtisch ist Genussbedürfnis, wie dem Moralisten die Predigt auf der Kanzel. Er sieht die Erfüllung seines Ideales in den Gemälden von Greuze, ohne zu merken, dass auch sie nur ein ganz sentimentales Verhältnis zu der Einfachheit und Rechtschaffenheit des dritten Standes aufweisen, genauer betrachtet aber in Komposition und Ausdruck, wie in Zeichnung und Farbe durchaus dem konventionellen System der Rokokomalerei angehören, ja durch den Schein der Unschuld erstrecht verführen, oder zum Genuss ihrer ethischen Eigenschaften eben den Gegensatz der zerrütteten Zustände, die ganze Zerknirschung über die Korruption, wenn auch nur als vorübergehende Anwendung voraussetzen, während sie dem unbefangenen, ästhetisch nicht so für das Rührstück empfänglichen Betrachter als eitel Künstelei erscheinen. Der Einzige, der wirklich den Mut der Entsaugung hatte, das Schlichte um seiner selbst willen und das Einfache allein zu wollen, war unter diesen Malern Jean

Baptiste Chardin, der dem anspruchslosen Genre der holländischen Kunst sich ganz ergeben, dafür aber von dieser zeitgenössischen Gesellschaft auch nur als *petit dessert* gewürdigt ward. Seine Kraft war nicht gross, seine Bedeutung nicht umfassend genug, um überzeugend das Ideal der Malerei zu erfüllen, wie es einem Rembrandt aufgegangen war; er bleibt nur ein merkwürdiges Zeugnis für den Austausch der Bewegung zwischen Holland und Frankreich seit der Invasion von 1672, wo auf niederländischem Boden die klassische Reaktion beginnt.

Die Malerei des Rokoko in Frankreich musste, ganz abgesehen von kulturgeschichtlicher Umgebung und politischen Ereignissen, wo eben Alles kopfüber geht, musste in sich zu Grunde gehen, auf ihrem eigensten Grunde, in ihrer unangefochtenen Herrschaft als Kunst, weil zu dem letzten psychologischen Erguss in die Weite der Welt die notwendige Voraussetzung im schaffenden Künstler, wie im geniessenden Betrachter fehlte, die Entäusserung des eitlen Selbstgefühls vor der Allmutter Natur, die Hingebung an das allseitig bedingende Weltgefühl, um deren Preis allein der ewige Urgrund alles Lebens und Daseins erlaubt, mit Menschenhand an seine Geheimnisse zu streifen.

So gieng das eigentliche Erbteil der nordischen Grossmacht Malerei, nach den Tagen eines Rembrandt und Ruysdael an England über, und zwar zur selben Zeit, als dem urwüchsigen holländischen Wesen, den kostbarsten Eigenschaften seines Charakters, seiner Sitten und seiner Weltauffassung ein

neuer Boden in dem Inselreich eröffnet ward, das die Stuarts durch ihre Schuld verloren. Mit Wilhelm von Oranien setzte ein gut Teil des Besten nach England über. Englischer Gartenbau und englische Parkanlagen, englisches Sittenbild und englische Porträtkunst bereiten in langsamem Fortschritt die Übernahme der höchsten Aufgaben in die englische Malerei vor, deren Vollzug in Reynolds und Gainsborough anerkannt werden mag, auch wenn man sich sagt, dass in der ganzen englischen Kunst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Verhältnis zu Natur und Welt ebenso ein sentimentales bleibt, wie in der englischen Litteratur, im Rührstück und Roman.

Auch jenseit des Kanals ist der Anfang der eigentlichen Neuzeit wol später zu suchen, und der geistige Verkehr der europäischen Völkerfamilie nach Aufhebung der gewaltsamen Kontinentalsperre dabei gewiss nicht ohne Einfluss geblieben. Das neunzehnte Jahrhundert beruht auf diesem Austausch allzu wesentlich, als dass wir ihn entbehren dürften und für das Verständnis unsrer eigensten Anliegen unterschätzen sollten. Aber die geistige Arbeit des achtzehnten hat die notwendige Vorbereitung erbracht. Und der Übergang der Vorherrschaft unter den Künsten von der Malerei an die Dichtung, oder von der Anschauung überhaupt an die Vorstellung, erscheint uns der eindringlichsten Aufmerksamkeit wert; denn in ihm vollzieht sich die Scheidung der Neuzeit von dem Zeitalter der Renaissance.
