



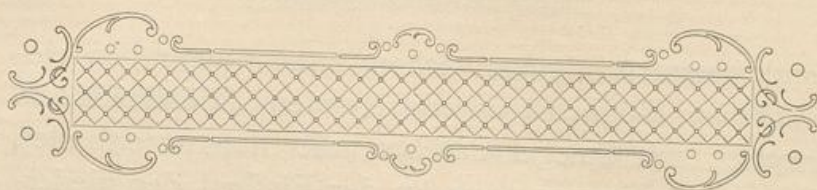
Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

Entstehung: Watteau, Op den Oordt, Meissonier - Ein Stil ? - Der Stil - das Raumgebilde - das Stoffgebilde - Gliederung des Ganzen - der Aussenbau - Zusammenwirken aller Künste im Dienst des ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)



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 vollendeter 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 gesteigerte 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 berausenden Schimmer seiner übersprudelnden Fülle, ja möglichst vervielfältigten und erfinderisch ausgebeuteten Genuß, nur bei Leibe keinen Ernst, keine brutale Wahrheit, die alle Beteiligten beim Wort nimmt, keine unbittlichen Konsequenzen des Vergnügens.

Watteau hat „die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so liches, 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 Tanzmeisterbenedhens 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 mannichfaltigen Reflex erstrecht der Daseinswonne teilhaftig zu werden. Das Konventionelle ist nichts Anderes als die Voraussetzung dieses Spieles, der Salonton der adligen 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 vorgebildet. 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 gezählt wissen. Aber zu den Begründern oder Vorläufern 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 lebenswürdige 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 Mafß 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 vielförmigen 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 Meissonnier (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.

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 völliger 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 launischsten 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 Verhältniss 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 stützend, 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 Erbtheils 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 tektonische 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 tektonischen 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 entchlüpfen.

Hier grade setzt Dohme mit seinen Beobachtungen ein, wie es vom Architekten nicht anders erwartet werden kann, obwol 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 Teilname 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 Wertvolleres 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 Königsschlösser. 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 Hauskapelle 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 mannichfaltigste 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 großartige 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 Schaustück, 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 Parallelepipeton 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 bemerkt, der natürlichen Tendenz seiner Sehkraft, in die Tiefe zu dringen, folgt und die Körper, die dazwischen hervor oder zurück treten, nach den Fühlfäden 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 ergibt 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 ausgebeutet.

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 Durchschlupfe 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 maleischen Ausbreitung Platz. Die letztere erst entspricht dem Wesen des Rokoko vollauf, bezeichnet aber auch die Auflockerung 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 mannichfaltigen 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 rühren wir an das innewohnende Grundgefühl, die Geschmeidigkeit des Lebens im Gegensatz zur

Starrheit des stummen Gesteins, die flüssige, spielende 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 Absonderung 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 lebenswürdig und anmutig zu finden, dass weder Einschränkung 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 horizontale 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

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 tektonischen 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 vorspringenden Profile der Pilaster und Gesimse zusammenschrumpfen, überhaupt alle starken Relief-erhebungen sich mildern, glätten, in sanften Übergängen in einander fließen. Die ererbten Bauglieder werden durch verdünnte Formen ersetzt. Der Pilaster verwandelt sich in eine Lisene, die nur schwach über die Fläche vorragt, und giebt damit auch Kapitell 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 gebreitetes 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 unsern 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 hineinfließt. 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 Materiales, 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 widerstrebende 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 liefs, 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 Mäfsigung 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 regelmäfsigen 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 Äusserungen 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 Ornaments, 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  förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenstücke von der strengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meistern und bei den geschmackvollen Dekorateurs 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 Ideenassociation 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 Menscheistes, 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 unsern Augen zum Schneekrystall gerinnt. Warum aber friert der Hauch unsres Mundes, der Dunst unsres warmen Stübchens auf den Glasscheiben des Fensters zu so pflanzenhaftem Krystall, zu Schlinggewächs aus Wasserteilchen? — —

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 Selbständigwerden 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 selbständig werden! Es lässt sich überall, bei noch so lebendiger Schmiegsamkeit 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 Gradenerst 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 Zuwiderstreben die Phantasie beschäftigen könne ohne Einspruch des Zweifels. Deshalb wird auch die folgerichtige Durchführung eines Materiales in seiner besondern Natur vermieden, und die Andeutung der Eigenschaften für unsern Glauben an die Wirklichkeit verschiedenen Stoffen, ja verschiedenen Gebieten der Natur entlehnt, hier der toten Masse, dort der organischen Welt. Die erstere mit den gesetzmäßigen 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 Mafswerk 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 letztern 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 Blumenschnittwerk 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 erstrebt „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 Querslagen 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, flicht 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 Schwebe zwischen Sein und Nichtsein. Ganz ähnlich verhält es sich mit den gewebten Zeugen, in denen bei kräftiger Musterrung 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 viestimmige 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 Schwebe zwischen Körper und Raum, wie eine auftauchende und wieder ver-

Schmarsow, Barock und Rokoko.

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 heraustretend 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 gleichmäÙig 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 Blumenwinde, die mannichfaltigen 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 Zwiefaltigkeit 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 Rokokostiles bestehe, angesichts des Ganzen zur Torheit wird. Alle bisherigen Versuche, mit Einem Material auszukommen, gehen fehl oder stellen sich bei genauer Analyse als Selbsttäuschung heraus. Die Eigenschaften all der verschiedenen Stoffe werden gedämpft und gemäfsigt, durch allerlei Procedures 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 Gränzsphäre zwischen der Wirklichkeit des lebendigen Bewohners und dem mannichfaltigen Schein des Raumgebildes an, der ihn umgiebt. 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 KrySTALLISATION zu einem gemeinsamen Eindruck, in dem wir allein des Zusammenhanges aller Dinge als solchen inne werden. Das heisst, der entscheidende Standpunkt für das Stoffgebilde des Rokoko ist nicht mehr der tektonisch-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 Inkonssequenzen, nach bisherigen Schulbegriffen vielleicht auf Ungereimtheiten; mit keinem Hausgesetz eines „Materialstiles“ ist auszukommen, die Phantasie des Rokoko verspottet sie alle mit der lebenswürdigsten

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 mannichfaltigster 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 regelmässigen 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 sicherem 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 entkörperert, 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 unsern 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 Mafsstab kennt, wenigstens für die ebenbürtige Gesellschaft, d. h. von Zwischengeschoffen für Diener und Zwerge allein abgesehen. Nur allmählich lernt er, die Pracht zu mässigen und durch Zurückhaltung, wo sie woltut, auch Abwechslung und dauerndere Befriedigung zu erreichen. Im Rokoko ist der berechtigte und natürliche Ausdruck der verschiedenen Seiten des Lebens viel mannichfaltiger 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 Galerie 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 Durchschnittsmafs der andern, steigen

wol gar in kühnerer Wölbung auf, während die andern flach gedeckt bleiben, oder gar dem Mafsstab 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 heraustretend, 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 Jahrhunderts 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 Daseins 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 Rokokobauten zunächst die flächenhafte Schlichtheit überall im Gegensatz zu den Volutengiebeln, den schwellenden Gesimsen, den ausspringenden Erkern des Barock, ja die „Linealstreifen“, als zweifelloseste Betonung 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 Fenstergewände als einfache Rahmstücke behandelt; in die Mitte der flachen Bogen tritt eine spielende Verzierung (Verknüpfung der Rohrstäbe zunächst?), bald

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 Ecklisenen 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 Ecken 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 Zusammenhanges 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 Über- zeugung menschlicher Überlegenheit zu stark; aber die litterarischen Zeugen des aufkeimenden Natur- gefühls fehlen ja nicht, wenn es auch zunächst eine sentimentale Wendung nimmt, wie in Rousseaus Nou- velle 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 Selbsttäuschung 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 genufssüchtigen, ebenso raffinierten als lebenswürdigen 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 Springers 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 Einklang 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 verfolgen. 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 kunstgeschichtlichem Sinne verarbeitet werden, ohne den stets noch moralisierenden Beigeschmack, den unsre Historiker dabei angenommen. So verständlich dieses ethische Bekenntnis auch als Bedürfnis überzeugter Anhänger andrer Lehren erscheinen mag, so gefährlich sind die pathetischen Vorwürfe oder die witzigen Seitenhiebe, die sich immer häufiger einstellen, je weniger der litterarisch gebildete oder kulturgeschichtlich interessierte Forscher von den eigensten Angelegenheiten der Kunst zu sagen sich getraut.
