



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

3. Historischer Verlauf

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

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 spezifisch 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 geflissentlich hervorzuheben bemüht waren. Erkennt man mit Destailleur schon in Robert de Cottés 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 spätern 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 Girar- dini rührt 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 Mafsstabe gewesen ist. Lassurance, Cour- tonne und andre Meister vertreten in ihren Werken die frühere Phase des Rokoko, die man Stil der Regentschaft nennt.

Durch den neuen Anlauf der schöpferischen Ge- staltungskraft in Juste-Aurèle Meissonier kommt dann, je mehr es sich in Frankreich läutert und ver- feinert, das Rokoko zu seiner vollen Entwicklung, die wir unter den eigentlichen Franzosen gleich- zeitig 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 maßhaltenden 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 lüderliche 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 Unbegrenzten 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 auszugestalten. 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 Schwan-ken, 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 Decken- gemälden 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 durch- gehenden 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 be- merken aber mitten in vollster schöpferischer Tätig- keit eine Wendung seines Strebens, die höchst be- zeichnend 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 Hülfe 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 aufgedunsenen und verschwommenen Form, und statt des goldigen Tons, der bei Watteau noch immer aus den Tagen Claude Lorrains, ja Tizians manchmal, herüberschimmerte, 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 Entwirklichung der Farbe mit sich. Will man aber das Berechtigte in diesem Streben Bouchers verstehen, den Drang nach vollerer, grösserer Gestaltung, der hernach zum Statuenmalen 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 selbständigsten Gliede, der Säule nach dem Vorbild der antiken Baukunst wieder ein. Jacques Germain Soufflot (1709—1780) erbaut seit 1755 das Pantheon von Paris, Ste. Génévieve, 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 Verführungsszenen 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 Rundheit“, 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 Verblässenheit, 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 Entkräftung des Kolorits berührt sich Boucher doch mit den Pastellmalern der Zeit, ebenso wie mit der „ganzen Gruppe des Lairese 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 Herkulaneum 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 spielenden, 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 Maßstab 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, Naivetät. 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 peremptorische Forderung, dass die allgemeine Sehnsucht der Menschen sich erfülle? Da rühren 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 anfangen. Aber auch die Generation der Revolutionsmänner war ja weder vom Himmel gefallen, noch aus Drachensaat emporgeschossen 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 integro“ 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 Anfang der Revolutionszeit ist aber ein ganz anderes Wesen, als die spielende genufssüchtige 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 Wiedergeburtprocess 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 Starrheit 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 soweit 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 Schwesterkünste, 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 zerstreugend 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 Rokomalerei 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 Entsagung 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 Kontinentsperre 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.
