



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.  
Jahrhunderts

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

B. Das 18. Jahrhundert.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)



## B. Das 18. Jahrhundert.

### 1. Der Rokokostil.

Wie die Bezeichnung »gotisch« für die Kunst des späteren Mittelalters ursprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden spöttischen Beigeschmack zur Unterscheidung der Strebenvon und Widerlagerarchitektur von der älteren romanischen Baukunst verwendet wird; so fasste man in den Ausdrücken Barock, Rokoko, Zopf zuerst gleichfalls das verächtliche Urteil über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, gebraucht aber jetzt, namentlich in Deutschland (die Franzosen gliedern die Kunstperioden von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige), diese Benennungen schlechthin zur Charakteristik der aufeinander folgenden Kunstweisen. Man versteht unter Barockstil die am Ausgange der Renaissance herrschende Weise, durch bis zum Uebertriebenen und Ueberladenen verstärkte Formen, durch geschweifte und gekrümmte Linien, durch scharfe Kontraste den Schein der Kraft und des Lebens zu erwecken. Die Renaissance motive werden als Grundlage beibehalten, aber teils von spielenden Zieraten überwuchert, teils aus dem gesetzmäßigen Zusammenhange gerissen und so ihrer ursprünglichen Bedeutung entkleidet. Pomp und Pracht spricht aus dieser Kunstweise; der Eindruck wird bis zur Betäubung gesteigert. Wie dem Stoffe, in welchem der Künstler arbeitet, so wird in noch höherem Maße den einzelnen Kunstgattungen Gewalt angethan; ihre Schranken werden, dem Effekte zuliebe, durchbrochen. In der Architektur überwiegt die Freude am Malerischen, welches auch in den anderen Künsten gegen früher einen breiteren Raum einnimmt. Die Barockperiode deckt sich im allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. In der folgenden Periode (Ende der Regentschaft und erste Hälfte der Regierung Ludwigs XV.) lösen sich alle festen, kräftigen Formen in leichte, zierlich gewundene Linien auf, das Geblätterte und

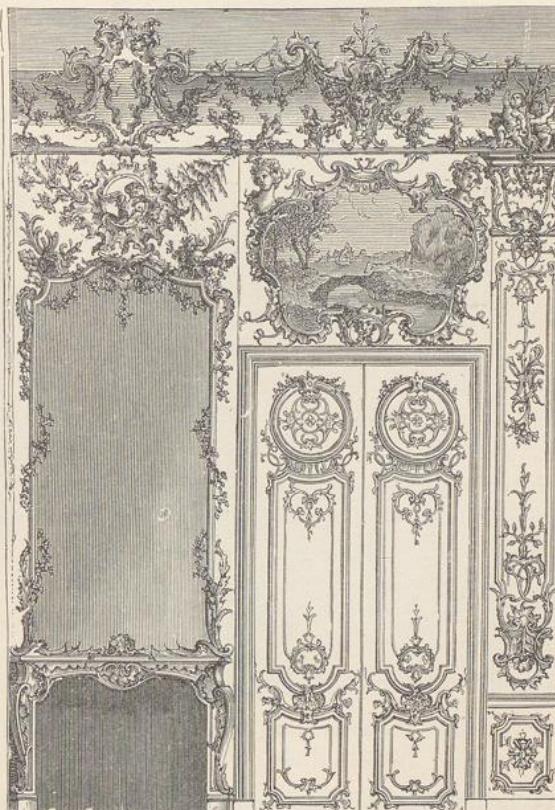


Fig. 378. Rokokodekoration (Louis XV.), von Cuvilliés.

Muschelartige (von »rocaille« dürfte der Name Rokoko herrühren, der am Anfang unseres Jahrhunderts in französischen Emigrantenkreisen aufkam) herrscht vor, die Umrisse schlängeln sich (Fig. 378), an die Stelle des Gebauschten tritt das Knittrige. Bei der Innendekoration werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, lichte, rosige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer stärkeren Wiederanlehnung an antifrisierende Formen und an die Natur, bezeichnet die Kunst in dem ernüchterten Zeitalter seit den Tagen der Pompadour und während der Regierung Ludwigs XVI. (Oppf, Fig. 379). Mit diesen Bemerkungen ist das Wesen der aufeinander folgenden Perioden noch lange nicht erschöpft;

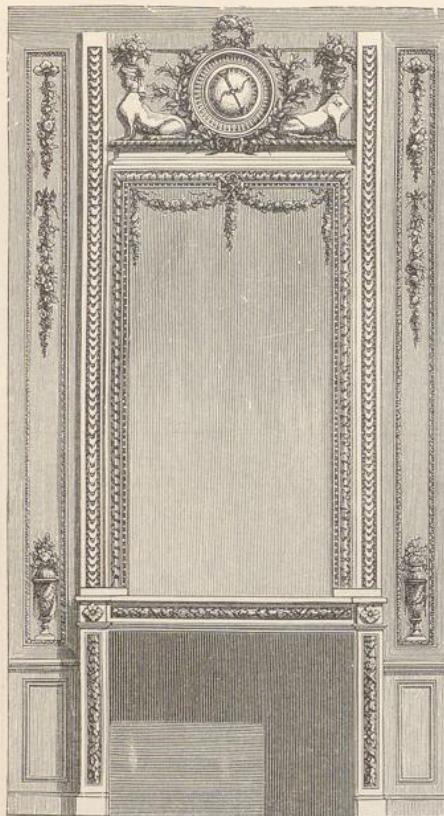


Fig. 379. Wanddekoration (Louis XVI.)  
von La Londe.



Fig. 380. Apothekervase.  
Delfter Faience.

die so wichtigen kulturgechichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Gesagte genügen, um die Grundzüge der Dekoration in den verschiedenen Zeitaltern zu charakterisieren.

Eine Beschränkung dieser Kunstausdrücke, falls man von ihnen nicht lassen will, auf das rein dekorative Gebiet erscheint aus mannigfachen Gründen ratsam. Die charakteristischen Merkmale des Ornaments finden sich in der Architektur nicht wieder. Und wenn auch die Malerei und die dekorative Kunst kulturgechichtlich in ihren Wurzeln zusammenhängen, so haben doch beide, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, einen ganz anderen Ursprung. Endlich nimmt die künstlerische Entwicklung in den einzelnen Ländern einen verschiedenen Gang; insbesondere entbehrt die Architektur durchaus des einheitlichen Zuges, sodaß namentlich die Be-

zeichnung »Rokoko« sich weder stilistisch noch räumlich oder zeitlich mit dem Kunstleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deckt.

Gemeinhin gilt das 18. Jahrhundert als die Zeit des tiefsten Verfalls der Künste. In Frankreich wie in Deutschland wurde am Schlüsse desselben die Notwendigkeit einer förmlichen Neugeburt der Kunst laut betont und der Bruch mit den Traditionen des 18. Jahrhunderts als der beste Ruhmestitel der Männer gepriesen, mit welchen die moderne Kunst beginnt. Mannigfache Thatshachen lassen aber doch dieses Urteil als allzu hart erscheinen, abgesehen davon, daß große technische Tüchtigkeit den Künstlern des 18. Jahrhunderts durchaus nicht abgesprochen werden



Fig. 381. Wandleuchter aus Meißener Porzellan.

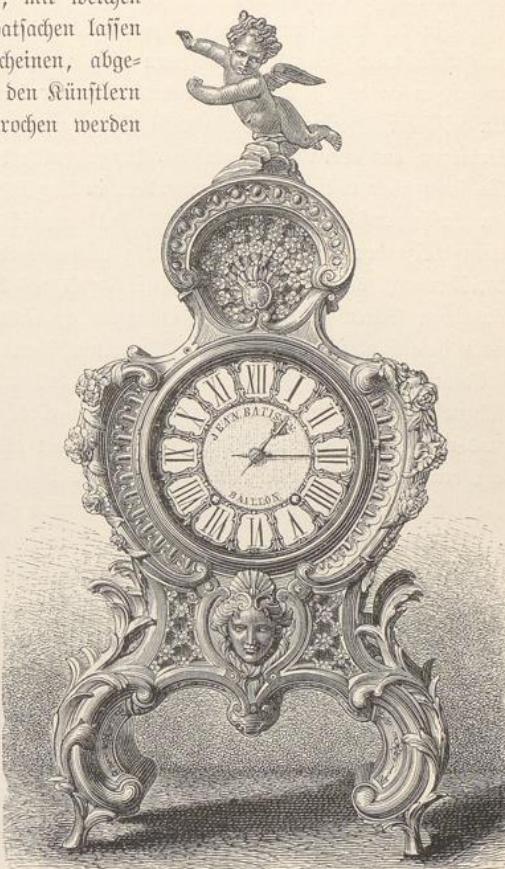


Fig. 382. Standuhr aus Sèvres-Porzellan.

kann. Was der Kunst jener Tage fehlte, waren die Wurzeln im Volkstume. Sie war und blieb doch nur eine höfische Kunst, den Vornehmen der Gesellschaft und des Geistes allein zugänglich und verständlich. Daher widerstand sie so schlecht den Stürmen der Zeit und konnte, als das höfische Wesen zusammenbrach, einfach von der Erde weggefegt werden; die Enkel fanden lächerlich oder altfränkisch, was die Großväter entzückt hatte. Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporchwingen und behielt immer einen gleißnerischen, maskenhaften Zug. Denn wahr ist in der Kunst und dann auf die Dauer packend und ergreifend nur, was in der Volksseele wurzelt.

Dies zugegeben, bleiben der Kunst des vorigen Jahrhunderts aber immer noch manche guten Seiten und positiven Vorzüge. Zunächst die Erweiterung des künstlerischen Schauspiels. Frankreich bewahrt noch immer eine Art Vorherrschaft und schlägt neue Wege ein. Italien er-

scheint auch im 18. Jahrhundert als die Hochschule, in welcher die Künstler Europas ihre Bildung zu vollenden suchen. Und wenn Spanien und die Niederlande gegen früher in den Hintergrund treten, so bemüht sich dagegen Deutschland, nachzuholen, was es, durch die Drangsalen des dreißigjährigen Krieges furchtbar zurückgekommen, jahrzehntelang versäumt hatte. Zu den alten Kunstmärkten tritt aber England als Mitbewerber hinzu und erreicht in einzelnen Kunstzweigen rasch eine hohe Vollendung.

Zu der Erweiterung des Schauplatzes gesellt sich eine Vermehrung der Kunstmittel. Der Holzschnitt wird zwar von Künstlern nicht mehr geübt, aber der Kupferstich und die Radierung empfangen in den geschabten Blättern (*Schwarzkunst, manière noire*) eine wichtige Ergänzung. Ein hessischer Offizier, Ludwig von Siegen, hatte (um 1640) die Schwarzkunst erfunden, das Verfahren, aus dem rauh gemachten Kupfergrunde durch Schaben die Lichtstellen herauszuarbeiten. Sie fand aber erst im 18. Jahrhundert in England weite Verbreitung und richtige Verwendung. Im Kreise der Malerei blühte die Pastelltechnik auf, so vortrefflich geeignet, die flüchtig zierlichen Reize der Rokokodamen lebendig wiederzugeben. Von höchster Bedeutung ist endlich die Bereicherung, welche die Kunstdustrie durch das Aufkommen des Porzellans erfuhr. Unsere häuslichen Sitten haben dadurch eine förmliche Umwälzung erfahren, auch unser Formensinn hat durch das Eindringen des chinesisch-orientalischen Elements einen neuen Impuls empfangen. Seitdem chinesisches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Versuchen, es nachzuahmen und herzustellen, nicht gefehlt. Solche Versuche sind in Italien schon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in so hohem Maße begehrenswert erscheinen. Es besitzt in der That alle Eigenarten eines idealen Essgeschirrs. Die Porzellanmasse, eine Mischung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldspat, welche bei starkem Feuer durch Zusammensinterung in eine Paste sich verwandelt, fügt sich allen Formen, ist leicht und transparent, wird nicht von Säuren und Feuer angegriffen, lässt sich bemalen und emaillieren, vereinigt die Natur des Glases mit der des Steins.

Durch den holländischen Handel kamen zuerst größere Massen des chinesischen Porzellans auf europäische Märkte; in Holland wurde es auch am frühesten mit Erfolg nachgeahmt. Die Faïences von Delft, wo seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenstände, sogar Geigen, aus feiner Thonerde hergestellt wurden, gehen von der Dekoration in einfachen blauen Tönen bald zu polychromer Ausschmückung über und suchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen u. s. w. den orientalischen Vorbildern näher zu kommen (Fig. 380). Epochemachend wurde sodann die Erfindung der echten Porzellanpaste durch Friedrich Böttger (1682—1719) in Meißen. Die höchste Blüte der Meissener Porzellanmanufaktur fällt in die Zeit von 1730 bis zum siebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation zur Darstellung von Figuren wurde besonders durch den Modelleur Kändler mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht, ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angethan wurde. Es sind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturkavaliere und feinen kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rokoko führen; auch die Formen tragen das Gepräge des Rokokostiles deutlich an sich. Da die einfachen Formen, durch die Glasur verkleistert, keine Wirkung üben, so ging man absichtlich auf das Unregelmäßige, Krause und Gefräumte aus und schuf hier das wahre Ideal und Muster des Rokoko (Fig. 381).

Zahlreiche Porzellanmanufakturen entstanden im Wetteifer der verschiedenen Höfe und Länder, so in Wien, Berlin, Ludwigsburg, Höchstädt, in Chelsea, in Capo di Monte bei Neapel und anderen Orten. Der Meissener Manufaktur steht jene von Sévres, 1756 aus Vincennes dahin übertragen, ebenbürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten französischen Staatsanstalt nicht wie in Meißen hartes, echtes Porzellan, sondern Trittentporzellan (*pâte tendre*)

fabriziert, welches glasartiger, durchsichtiger erscheint, bleihaltig und schmelzbarer ist, die Farben (rose tendre und bleu turquoise werden besonders geschätzt) tiefer in die Paste eindringen lässt, nicht als Geschirr, sondern nur zur Herstellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieser Bestimmung ist es zuzuschreiben, daß in Sévres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhalten (Fig. 382).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschmiegt, daß man schier glauben möchte, es hätte bei der Schöpfung der letzteren mitgeholfen, so weist es durch seine Bestimmung auf den Wechsel in den allgemeinen Kultursitten hin. Es ist für den intimeren Gebrauch berechnet und gehört in die inneren Gemächer des Hauses. Soll es diese in der richtigen Weise schmücken, so muß die Umgebung, die architektonische Dekoration damit stimmen. In den großen Prunkräumen der Renaissance, in den hohen Galerien des 17. Jahrhunderts übt es keinen Eindruck. Ein heroischer Stil in der Malerei und Skulptur bildet einen schreienden Gegensatz zu den doch im ganzen kleinen, nicht imponierenden, eher anheimelnden und einschmeichelnden Formen der Gerätekunst, welche die keramische Kunst schafft. Ohne diese Voraussetzung fehlt dem Porzellangeräte das Recht des Daseins. Die Porzellan-Kunst wäre auch nicht in die Höhe gekommen, wenn nicht durchgreifende Veränderungen in den Sitten und Anschauungen der vornehmen Kreise stattgefunden hätten. Wir können sie am frühesten und deutlichsten in Frankreich nachweisen.

## 2. Die französische Kunst.

»Die Divertissements sind voller contrainte«, lautet ein Wort der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, in den letzten Jahren Ludwigs XIV. Die natürliche Reaktion gegen das sich allseitig schroff absperrende Königtum, dessen Majestät sich schließlich zumeist nur in steifem Pompe und leeren Ceremonien äußerte, kam in den vornehmsten Kreisen, namentlich seitdem keine glücklichen Siege mehr dem Thron des Alleinherrschers Glanz verliehen, zum Durchbruch. Die Sehnsucht nach einem freieren Lebensgenüsse, nach einem ungebundenen Dasein erwachte und fand in den Sitten und Anschauungen der höheren Gesellschaftsklassen bald einen offenen Ausdruck. Die Kunst folgte dem Zuge der Zeit und wechselte ihre Ideale. Wir können den Umschwung der künstlerischen Auffassung in der Architektur, dem Dekorationswesen, den Gegenständen und den Formen der malerischen Schilderung verfolgen. Auf die größere Natürlichkeit wird der Nachdruck gelegt. Nicht als ob jetzt die rein volkstümliche Naturwahrheit den Sieg errungen hätte. Aber im Verhältnis zu dem pomphaft heroischen Charakter, welchen das Zeitalter Ludwigs XIV. angenommen hatte, erscheinen für unsere Augen selbst die Kunstformen

47\*



Fig. 383. Holzmalerei (Panneau), von Watteau.

des 18. Jahrhunderts wie die Tracht und die Lebensregeln natürlicher. Es wird eine höfische Idylle gespielt, die Natur gleichsam nur als Maske vorgenommen; immerhin müssen in der Idylle einzelne Naturtöne angeschlagen, der Maske muß ein natürlicher Schein verliehen werden.

Der Architektur wurde es am leichtesten, sich der neuen Geschmackssrichtung zu fügen. Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts hatten, wohl unter dem Einfluß Palladios, Theoretiker der größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit das Wort gesprochen, eine ruhigere Formensprache empfohlen. Auf diesem Wege schritt das jüngere Geschlecht weiter und forderte die Zweckmäßigkeits und Bequemlichkeit bei der Anlage der »Hôtels« mit besonderem Nachdruck. Die »Hôtels«, zwischen Hof und Garten gestellt, mußten schon dieserhalb auf Prachtfassaden verzichten und gestatteten dem Architekten, auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bewohner eine größere Rücksicht zu nehmen. Die Wohnräume empfingen einen intimeren Charakter. Es werden zwar die Repräsentationsräume nicht aus dem Bauprogramme gestrichen, die lange Galerie im italienischen Geschmack auch jetzt noch öfter in den einen Flügel verlegt, die Mitte des Erdgeschosses, zu welchem Stufen führen, von einer stattlichen Vorhalle und einem großen Saale dahinter eingenommen. Aber die äußere Architektur der Hôtels, welche der Hufeisenform sich nähern, und eine Zeit lang die durch die horizontalen Abschlüsse zurückgedrängten Mansardendächer wieder verwenden (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu u. a. in Paris), hat nur selten künstlerischen Wert. Erst wenn man das Innere durchschreitet, die wohlbedachte Einteilung der Räume, ihre bequeme Verbindung und ihren Schmuck in das Auge faßt, lernt man die neuen Ziele der Architektur und die durchaus private Natur des neuen dekorativen Stiles kennen. Er ging vom Leistenwerke aus, nahm diesem aber das Schwere, Gemessene, die kräftigen architektonischen Profile. Die Ecken der Leistenrahmung werden gebrochen, geschweift, in die so entstandenen Zwischenräume kleine Ornamente, Blumen hinein gezeichnet, allmählich auch die Leisten ganz mit Blättern oder Blumen umwunden, die geraden Linien in gekrümmte verwandelt (Fig. 378). Von der Verdeckung ging man zur völligen Auflösung der architektonischen Symmetrie über. Neben dem konkav Gekrümmten und zierlich Geschweiften, neben der Wiederbelebung natürlicher Blumen- und Blattornamente zählt das absichtliche Vermeiden des streng Symmetrischen, so daß sich die gegenüberstehenden Seiten einer Fläche niemals vollkommen decken, zu den auffälligsten Wahrzeichen der Rokokodekoration.

In einer merkwürdigen Doppelströmung bewegen sich die französischen Architekten. Ließ man ihre theoretischen Schriften, so möchte man glauben, daß das Streben nach reiner Erhaltung der klassischen Bauregeln bis zum müchnern Verständigen ihre Thätigkeit beherrschte. Wirft man dagegen einen Blick auf die wirkliche Dekoration, so erscheint das Regellose, Tändelnde als das Ideal ihrer Phantasie. Die beiden Richtungen bekämpfen sich in der Wirklichkeit nicht feindselig. Jede nahm für sich ein besonderes Gebiet in Anspruch. In der äußeren Architektur, in der Anordnung und Verteilung der Räume wurden die Mahnungen der Theoretiker befolgt; die Ausschmückung der inneren Räume bot den sogenannten Architekt-Ornamentisten das weiteste Feld. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, welche namentlich in zahlreichen, häufig durch den Kupferstich verbreiteten Entwürfen dem neuen dekorativen Stile zur Herrschaft verhalfen.

Zu den berühmtesten Ornamentzeichnern gehören außer Robert le Cotte, welcher den Übergang von Bérain zu der neuen Weise darstellt, Juste Aurèle Meissonier aus Piemont (1693—1750), Gilles Marie Oppenord (1672—1742), der auch in München thätige François Cuvilliés (1698—1768), Jacques de la Joue (1687—1761) und P. G. Babel (um 1740—1770). Ihre Erfindungskraft, den ganzen Reichtum ihrer Phantasie lernt man nur aus den Zeichnungen und Stichen kennen. Hier tritt auch die Abkunft der französischen Orna-

mente von den italienischen Grottesken deutlich zu Tage, insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vorteile von den plumpen, vorwiegend für Handwerker arbeitenden Nachahmern unterscheidet. In der Ausstattung der Innenräume (Plafonds, Wandverkleidungen oder panneaux) leisteten die Ornamentisten das Beste.

Bei den Werken der Goldschmiedekunst hat die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige zu einer gewissen Eintönigkeit geführt. In den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XV. übten Nicolas Delaunay und der jüngere Claude Ballin (1661—1754) eine



Fig. 384. Finette, von Watteau. Paris, Louvre.

reiche Wirklichkeit aus. Der Hauptvertreter des Rokoko bleibt aber Thomas Germain (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte (Fig. 377). Sein bedeutendstes Werk war eine Toilette für die Königin Maria Leszczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das Kleinste Boudoirgeräte, bis zum Pudermesser herab, fehlte. Der beste Goldschmied der Rokokozeit, Jacques Roettiers (1707—1784, doch nur bis 1750 viel beschäftigt), schuf das Tafelgeschirr für den königlichen Kurfürsten 1749, das sich mehr durch die feine Zierlichkeit der Arbeit, (z. B. Eichenblätter, auf welchen Insekten kriechen, an den Girandolen), auszeichnet als durch die Pracht und den Reichtum der Formen.

Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen.



Fig. 385. Gändisches Vergnügen, von Bataille. Berlin, Königl. Druck.

Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fetes galantes, der Wiedersehen der an den Höfen beliebten »Wirthschaften«, mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Zesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus.

Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine



Fig. 386. Die Siebenerklärung, von Jean François Detroy. Berlin, Königl. Schloß.

Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen (Fig. 383). Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche laute Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht

unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschchen, den



Fig. 387. Madame Pompadour, von Boucher. Sammlung des Herzogs von Aumale.

kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendetem Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den angenommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die amütiige Finette (Fig. 384) vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Fig. 385), musikalische Unterhal-

tungen oder galante Liebeszenen, ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einführung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzhaft behandelt).



Fig. 388. Bärende Frauen, von Gregorow. Paris, Louvre.

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlüsse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gekünstelten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade

Springer, Kunstgeschichte. IV.

48

so wie Maurice Quentin Latour (1704—1788), neben dem Genfer Liotard (1702—1789) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußstapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1696—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen. Die Übertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den Einbruch sinnlicher Lusternheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy (1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705—1765) und namentlich Baudouin die Liebeszüge in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshandel angeschlagen (Fig. 386).

Auch François Boucher (1703—1770), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem Besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklang mit der Gedankenwelt, welcher er huldigt, eine eigentümliche, dekorativ wirkende, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschnintte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand — denn von Natur war Boucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher verzeigt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelaufte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Venusbilder



Fig. 389. Biscuitfigürchen von Clodion.  
Sdres.

und Almoretten dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genüßlebens zu schildern. Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlicher Liebe gemalt sind (Fig. 387). Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt der Provençale Jean Honoré Fragonard (1732—1806), der im Louvre (Salle Lacaze) mit zehn Bildern vertreten ist (Fig. 388). Seine Kindergruppen finden in den zierlich lebendigen Terrakottafiguren Claude Michel Clodions (Fig. 389) ihr plastisches Widerpiel. Nur in der großen monumentalen Plastik, vorzugsweise durch Jean Baptiste Pigalle, den Schöpfer des Denkmals für Marshall Moritz von Sachsen in Straßburg, und Etienne Maurice Falconet (1716—1791) vertreten, macht sich der malerische Stil der späteren italienischen Plastik geltend.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, noch unter der Herrschaft der Madame Pompadour ändert sich der Geschmack der vornehmen Klassen. Der Ruf nach Natürlichkeit und Einfachheit ertönt immer stärker, gleichzeitig wird der Blick wieder mehr auf die Antike zurückgerichtet. Bereits in den Arbeiten des Jean Denis Lempereur, des Juweliers der Madame Pom-

padour, tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbouquet, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Noch bedeutungsvoller erscheint eine andere Strömung der Geister. Durch Neisende, Antiquare, Theoretiker (Präsident de Broissé, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herculaneum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlicheren verbanden sich Angriffe auf das „Gotische, das Contournierte und Recontournierte“. Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente à la grecque in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnot großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten.



Fig. 390. Die Toilette, von Chardin. Stockholm, Museum.

Man half sich mit plattiertem Silber und Stahl (pinsbeck); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgültig. Die Goldschmiede (Auguste, Gouttière, Fouth u. a.) legten auf die feine Ziselierung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellansvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatières (Klingstedt war der „Raffael der emaillierten Dosen“), den Herren im Salon bei der Konversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert hindurch Künstler, darunter ganz hervorragende, sich gern beteiligten. Der Erfolg dieser Geschmacksvariation entsprach nicht den Erwartungen. Die Rokokodekoration wurde beseitigt; was aber an ihre Stelle trat, der sogenannte Stil Ludwigs XVI., waren magere,

steife, nur durch spärlichen Blumenschmuck belebte Formen (Fig. 379 auf S. 368). Auch der Umschwung im Kreise der Malerei wurde nur unvollständig durchgeführt. Die volle Rückkehr zur einfachen wahren Natur offenbaren die Stillleben- und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699—1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen (Fig. 390) und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum“ stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Seine Familienszenen (Fig. 391) spühen



Fig. 391. Häusliche Andacht, von Jean Baptiste Greuze. Paris, Privatbesitz.

sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüsterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Baignettezeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin u. a. ausgesetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabstichtechnik bleibt ihnen doch. So setzen sie mehr das Werk der älteren sogenannten Sittenmaler, wie Van Loo, fort, als daß sie einer neuen Aussöhnung der Dinge und der Kunst Ausdruck verliehen hätten.



Fig. 392. Die bùßende Magdalene, von Batoni. Dresden.

### 3. Die italienische Kunst.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte Italien durch Bernini, Borromini, Fontana und andere Meister die ihm zufagenden Formen der Architektur gefunden. Der Einfluß dieser Männer war mächtig genug, um auch die folgenden Geschlechter wenigstens teilweise an ihre Schritte zu bannen, zumal da keine großen Ereignisse das italienische Volk erschütterten und seiner Phantasie eine neue Richtung gaben. So bleibt denn der Barockstil noch bis in das 18. Jahrhundert hinein in Italien und in den von Italien abhängigen Ländern in Geltung. Doch darf man an einen völligen Stillstand des künstlerischen Lebens nicht glauben. Die Italiener zeigen nicht allein nach wie vor, namentlich im Fache der Architektur, eine große Rührigkeit und schaffen in allen Provinzen zahlreiche Werke, sondern sie schreiten auch wenigstens in einer Beziehung vorwärts. Die dekorative Architektur und die dekorative Kunst überhaupt bringen es auch jetzt noch zu bedeutenden Leistungen. Ueber die Einzelheiten an der Architektur und Skulptur der Fontana Trevi in Rom kann man rechten; die große Wirkung des Ganzen, eines Werkes des Niccolò Salvi (1695—1751), und ebenso der glückliche Wurf in der Anlage der spanischen Treppe von Spechi (1721) bleiben unbestritten. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst hatte sich schon längere Zeit die malerische Richtung, im Gegensatz zu dem wichtigen, mehr plastisch wirkenden Barockstil, geregt. Sie stand in engem Zusammenhang mit dem Streben nach Weiträumigkeit, welchem die spätere Renaissancearchitektur huldigte. So kam die perspektivische Architekturmalerie auf. Sie durchbricht Wände und Decken, vertieft scheinbar alle Räume, schafft mit Hilfe einer leck hingeworfenen, reich belebten, farbigen Dekoration Kuppeln, hohe Wölbungen und weite Ausblicke in das Freie. Die von dem aus Trient stammenden Jesuiten Andrea Pozzo (1642—1709) gezeichneten Perspektiven, welche

1693 und 1700 herausgegeben wurden, streifen allerdings in ihrer Verhöhnung aller natürlichen Formen an das Lächerliche; doch darf man über diesem übertreibenden Ausläufer das Verdienstliche und Eßefftvolle, welches in der Richtung ursprünglich lag, nicht vergessen. Allmählich kam doch auch in die Architektur eine gewisse Besonnenheit. Die von Guarini wie im Fieber entworfenen Bauten (S. Gregorio in Messina) fanden keine Nachfolge; dagegen erstanden in Filippo Juvara (1685—1735), Alessandro Galilei (1691—1737) und Ferdinando Fuga (1699—1780) Künstler, welche, wenn sie auch nicht offen zu Palladios

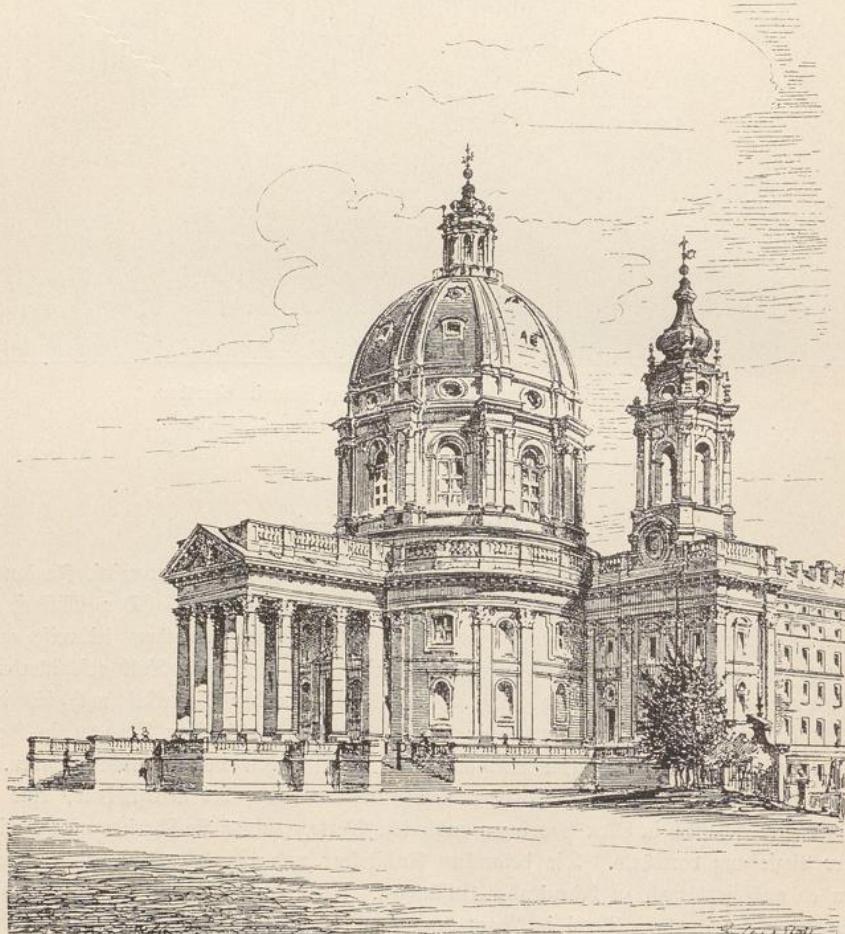


Fig. 393. Die Superga bei Turin, von Juvara.

Stil sich bekannten, doch eine große Gesetzmäßigkeit und Einfachheit anstrebten. Juvaras Hauptwerk ist die Superga bei Turin, ein mächtiger Kuppelbau mit weit vorspringender Säulenhalle (Fig. 393); von Galilei röhrt die Fassade S. Giovanni im Lateran, von Fuga außer mehreren Palästen in Rom der Abschluß der Kirche S. Maria Maggiore her. Durch Luigi Vanvitellis (1700—1773) Schloß zu Caserta wurde der französische Palastbau mit seiner gewaltigen Längenausdehnung in Italien eingeführt, und damit die so lange festgehaltene Abgeschlossenheit gegen die Kunst des Auslandes gebrochen.



Fig. 394. Die Trauung Friedrich Barbarossas durch Bischof Arnold. Dekorationsstuck von Tiepolo im Gabinett im Schloss zu Würzburg.

Der Zug nach dem Einfachen und Natürlichen bricht sich auch im Gebiete der Malerei allmählich Bahn. Damit hängt die rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks, die stärkere Betonung der guten alten Meister zusammen. Pompeo Batoni (1708—1787), der berühmteste Maler Italiens im vorigen Jahrhundert, bekennt sich wieder zu Raffael und zur Antike. Und wenn es auch schwer hält, in seinen Werken diese Vorbilder zu entdecken, so lassen sie doch eine große Wahrheit der Empfindung, ein natürliches Gefühl für die Anmut erkennen (Fig. 392). Rom ist und bleibt auch im 18. Jahrhundert der Hauptshauptplatz künstlerischer Tätigkeit. Und nicht bloß Künstler und Kunstreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Dede der Gegenwart vergessen möchte, nahm ihren Ausgang von der ewigen Stadt.

Das kräftigste Künstlereben entfaltet sich aber auch jetzt in Venetien. Die venezianische Kunst nimmt gleichfalls die Wendung zur Dekoration; es klingt aber doch noch die Weise großer Meister, insbesondere des Paolo Veronese, nach, und selbst den späteren Schöpfungen bleibt noch ein fröhlicher Schwung, eine unmittelbare Frische der Erfindung eigentümlich. Giovanni Battista Tiepolo (1692—1769), der hervorragendste Dekorationsmaler Italiens im 18. Jahrhundert, setzt uns nicht allein durch seine Fruchtbarkeit in Staunen. Auch in der Anordnung der Gruppen, in der Kunst der Färbung, in der Lebendigkeit der Schilderung offenbart er sich als ein gewandter, mit reicher Phantasie begabter Künstler. Außer in Venetien und in der Villa Valmarana bei Vicenza, hat er auch im Schlosse zu Würzburg (Fig. 394) und zu Madrid ausgedehnte Fresken gemalt. Venetien gehören auch die beiden Landschaftsmaler Antonio Canale oder Canaletto (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Bellotto, gleichfalls Canaletto genannt (1720—1780), an. Während in Rom die Wiedergabe der alten Ruinenstätten einen sentimental Beigeschmack empfängt, wollen die Canalettos nur die wirkliche Natur schildern. Ihre Farbe ist zuweilen hart und trocken; in Bezug auf Wahrheit und Lebendigkeit lassen aber die Beduten, die treu der Natur abgelauschten Stadtansichten nichts zu wünschen übrig. Wie Tiepolo hat auch Canale sich als Radierer besonders hervorgethan. Mit dem Ende des Jahrhunderts erlischt die venezianische, wie überhaupt die italienische Malerei und nur eine Anzahl bedeutender Kupferstecher, wie Volpato und Raphael Morghen, bringen noch die ehemalige Herrlichkeit des italienischen Künstlerebens in Erinnerung.

#### 4. Die deutsche Kunst.

In den Jahren des großen Krieges stockte die Künstlerthätigkeit auf deutschem Boden. Wohl lebten und wirkten Maler in verschiedenen Städten, aber vereinzelt, ohne rechten Zusammenhang mit ihrer Umgebung, nach fremder Kunstweise ausspähend, gern im Auslande weilend. Weniger durch seine Gemälde, als durch sein Buch über Künstler (Deutsche Akademie) hat sich Joachim von Sandrart (1606—1688) einen berühmten Namen verschafft. In Frankfurt geboren, hat er sich in Holland bei Honthorst und dann in Italien ausgebildet und lebte zuletzt in Nürnberg. Aus Frankfurt stammt auch Philipp Peter Roos, bekannter unter dem Namen Rosa da Tivoli (1651—1705), dessen Vater bereits die Malerei und Radierkunst getrieben hatte. Der Sohn fiedelte frühzeitig nach Rom über, wo er große Fruchtbarkeit als Tiermaler entfaltete, ohne aber mehr als eine dekorative Wirkung zu erzielen. Auch der tüchtige, wenngleich nicht originelle Augsburger Schlachtenmaler Philipp Rugendas (1666 bis 1742) weilte längere Zeit in Italien. Dagegen haben Christoph Paudius (1618—1667) und Jürgen Ovens (1623—1679) ihre Schule in Holland durchgemacht und sich als lediglich gute Nachahmer Rembrandts erwiesen (Fig. 396). Beide stammen aus Norddeutschland, wo die

holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fort dauerten, wo überhaupt noch das Kunstleben kräftigere Wurzeln gesetzt hatte. Hamburg gehört zu den wenigen deutschen Städten, welche von den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verschont blieben; es stieg bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer großen Handelsmacht und zu stattlicher Wohlhabenheit empor. Hier regte sich daher die Bilderfreude und die Lust am Sammeln, während im übrigen Deutschland, wie die kümmerlichen Porträtscheine aus Augsburg und Nürnberg am besten beweisen, die bürgerlichen Kreise nur ganz geringe Anforderungen an die Kunst stellten und schon zufrieden waren, wenn sie das Haus mit zierlichem Gerät schmücken konnten. In Hamburg fanden die holländischen Maler nicht allein eine gute Kundschäft, sondern einzelne unter ihnen auch eine zweite Heimat; kein Zweifel, daß auch Eingeborene die Malerei fleißig übten. Doch gehen ihre Werke vielfach unter holländischem Namen.



Fig. 395. Die Urkunde, von Paulus Potter. Dresden.

Von den schweren Kriegsnöten erholten sich die Fürsten und die vornehmen Stände rascher als das Volk. In den Händen der Fürsten ruhte daher im 18. Jahrhundert fast ausschließlich die Kunstspele. Naturgemäß stehen in der höfischen Kunst die Architektur und die dekorativen Künste im Vordergrunde, während Skulptur und Malerei wesentlich nur zur Ausschmückung der Bauwerke herangezogen werden. Eine größere selbständige Thätigkeit wird den bildenden Künsten nur selten geboten. Kein Wunder, daß das Urteil über die deutsche Kunst jener Zeit ganz verschieden ausfällt, je nachdem die eine oder die andere Kunstgattung schärfer ins Auge gesetzt wird. Gerade für Aufgaben, welche der Malerei vorzugsweise zugewiesen wurden, für eine monumentale Dekoration, fehlte den deutschen Künstlern die Schule und die Uebung, nicht das Talent, wie die Fresken in Palästen und Kirchen in Österreich und Bayern darthun, mit deren Schöpfung ausnahmsweise heimische Maler betraut wurden. Dazu kam noch, daß an den Höfen und in den vornehmen Kreisen die fremdländische Kultur überhaupt vorherrschte, hier die fremden Künstler von Hause aus ein größeres Ansehen genossen.

Die deutsche, nach dem westfälischen Frieden wieder zum Leben erweckte Kunst wurzelt nicht im Volksboden. Sie entbehrt auch der Einheit. Denn aus gar verschiedenartigen Elementen setzte sich die vornehme Bildung zusammen. Französische, italienische und holländische Einflüsse berühren und kreuzen sich. In den pfälzisch-rheinischen Landschaften, an den Höfen der geistlichen Kurfürsten herrschte unbedingt der französische Geschmack vor. Zu Direktoren der nach französischem Vorbilde errichteten Akademien wurden vorzugsweise pariser Akademiker be-



Fig. 396. Der Maler Pesne mit seinen Töchtern.  
Schemitz, Privatbesitz.

rufen; so nach Dresden Louis Silvestre, seit 1715 Hofmaler Augusts des Starken, nach Berlin (1711) der als Porträtmaler (Fig. 396) verdienteres Ansehen genießende Antoine Pesne († 1757).

Für die Anlage fürstlicher Paläste war das französische Muster vollends maßgebend geworden, so daß sich die Entwicklung der französischen Architektur und dekorativen Kunst in Deutschland beinahe ebenso deutlich abspielt wie auf französischem Boden, und die allmäßliche

Ernüchterung der Bauphantasie, die vom Barocken zum Rokoko-Stil fortschreitende Dekorationsweise gleichfalls an manigfachen Beispielen verfolgt werden kann. Unter den zahlreichen Bauten am Rhein, welche der französischen Weise folgen, verdient das Schloß in Brühl besondere Erwähnung.

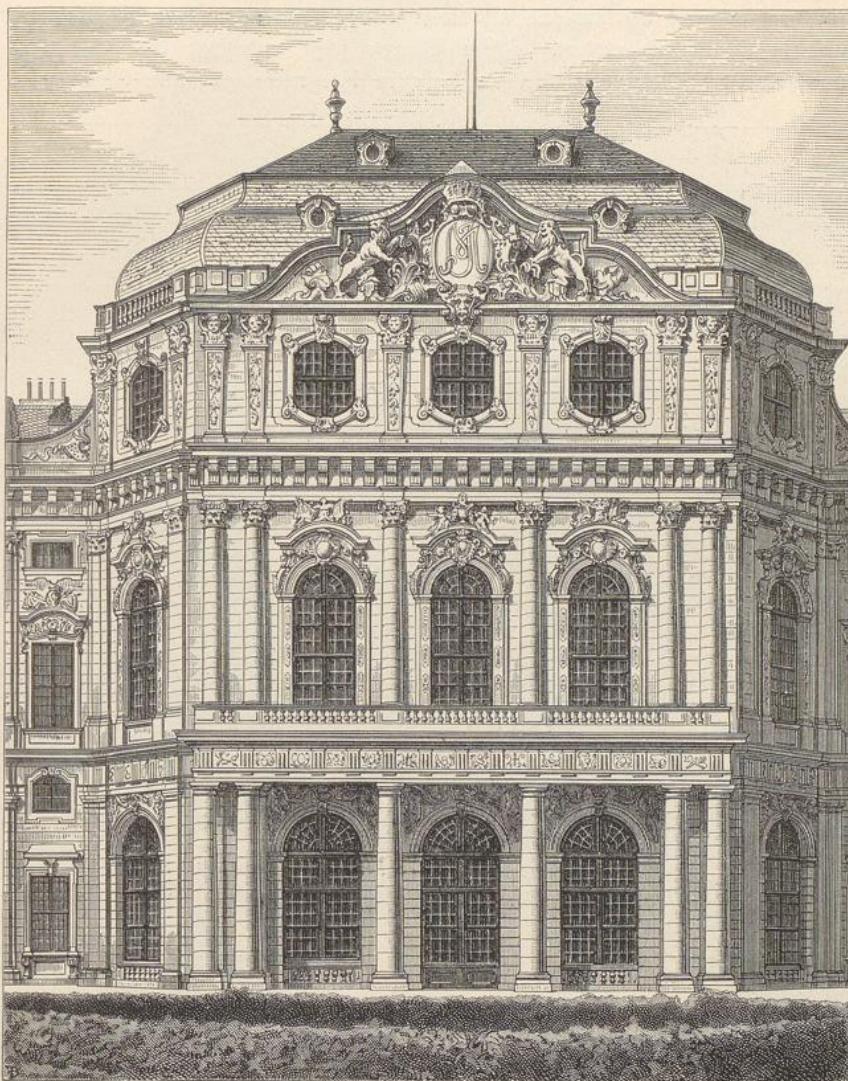


Fig. 397. Pavillon vom Schloß zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

Außer der Geschmacksrichtung hat auch die politische Stellung einzelner Höfe die Annäherung an die französische Kunst gefördert, z. B. in Bayern, wo die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg in den inneren Räumen die ganze üppige Pracht und auch die spätere Zierlichkeit der französischen Dekorationsweise entfalten. Nicht bloß die großen Fürstenhöfe, auch die Residenzen der kleinen (besonders geistlichen) Fürsten, wie Bamberg,

Würzburg (Fig. 397), Pommersfelden, bieten reiche Proben von der in den oberen Kreisen plötzlich erwachten Bauleidenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dientzenhofer, den Beweis, daß sie sich in die neue Kunstweise vollständig eingelebt hatten und den Wettkampf mit den fremden Meistern nicht zu scheuen brauchten.

Ein noch größeres Wirkungsfeld als die französische Architektur hatte sich die italienische Barockkunst in Deutschland erobert. Ihren Spuren folgt unbedingt die ganze katholische Kirchenarchitektur. Abteien und Klöster benützten ihre wiedergewonnene Macht und ihren

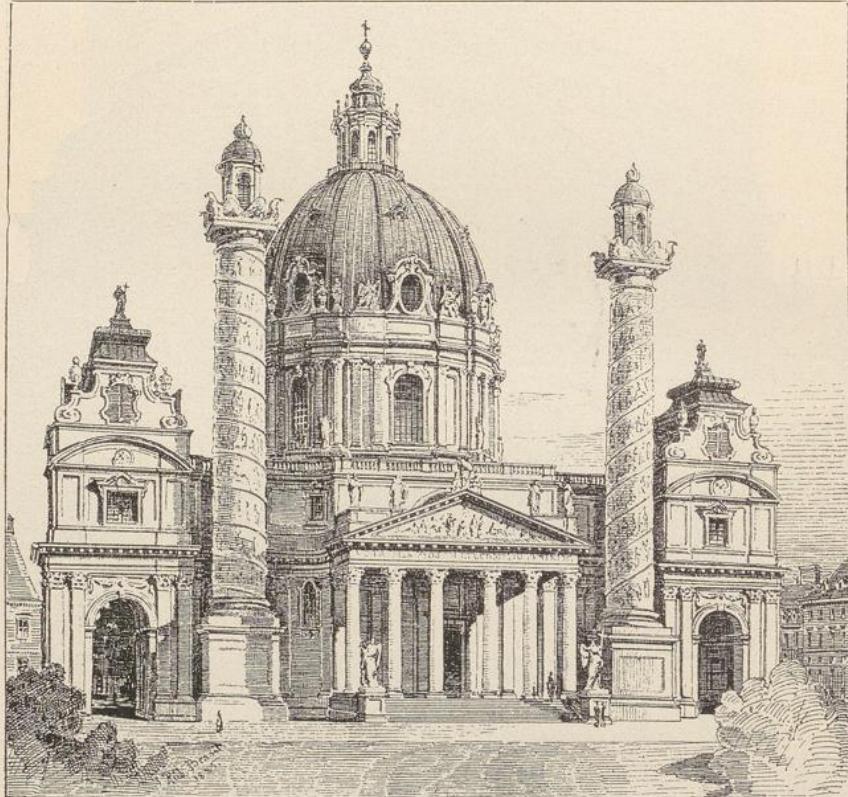


Fig. 398. Die Karl Borromäuskirche in Wien. Von Fischer v. Erlach u. Martinelli.

steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenschaft zu huldigen. Die großen Klöster in der Schweiz, in Bayern und Österreich sind seit dem Ende des 17. Jahrhunderts teils neu gebaut, teils umgebaut worden. Als Vorbild dienten vorzugsweise die römischen Kirchen der Barockperiode, nur daß, der deutschen Bausitte entsprechend, den Kirchen regelmäßig Türme (mit Zwiebelhauben) angefügt wurden. Die einzige nennenswerte Ausnahme in der geschlossenen katholischen Kirchengruppe bildet die Wiener Karlskirche, von Fischer von Erlach und Martinelli 1716—1737 ausgeführt (Fig. 398). Sie ist als Zentralanlage in ovaler Form gedacht, durch eine vorgesetzte breite Fassade aber doch wieder dem herkömmlichen Typus angenähert. Eine größere Zahl stattlicher Barockkirchen besitzt Prag, wo ein anderer Zweig der Familie Dientzenhofer (Kilian Ignaz) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine

fruchtbare Thätigkeit übte. Prag darf sich auch einer Reihe großartiger Paläste im Barockstil rühmen; auch an vielen Privathäusern, wenigstens an den Portalen, kommt die barocke

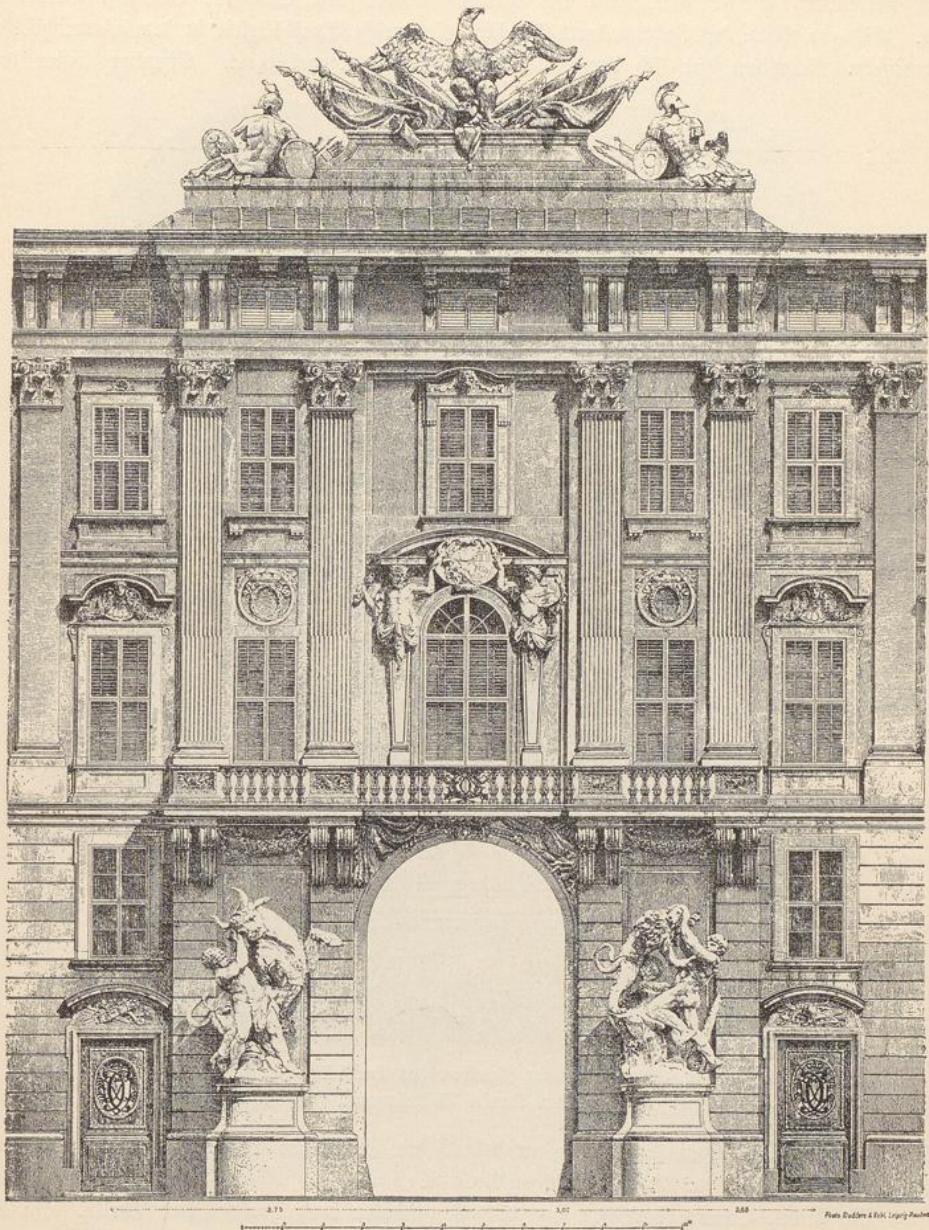


Fig. 399. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer v. Erlach.  
(Nach G. Niemann.)

Weise zu kräftiger Geltung. Mit Prag wetteifert in dieser Hinsicht in der Zeit Kaiser Leopolds I. und Karls VI.: Wien, wo der schon in Prag neben Italienern thätige Fischer

von Erlach (1650—1724) und Lukas Hildebrand (1659—1730), beide in Italien gebildet, die Führung übernahmen. Von Fischer röhren die schönsten Teile der Hofburg (Fig. 399), von Hildebrand der Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, das sog. Belvedere her. Bis zur Mitte des Jahrhunderts herrschte eine reiche Bauthätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokokostil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die

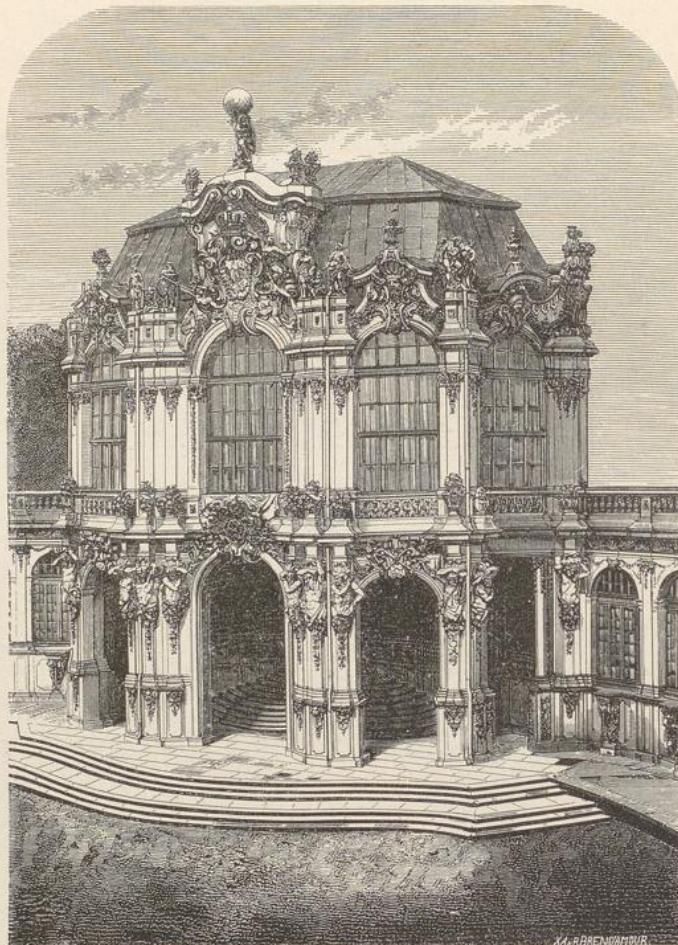


Fig. 400. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.  
Bon Daniel Pöppelmann.

Sitten und Anschauungen der streng aristokratischen Bauherren und die hier vorherrschende italienische Kunstweise das Rokoko nicht aufkommen.

Die beiden Vororte deutscher Kunsthätigkeit bleiben doch Dresden und Berlin. In den Tagen Augusts des Starken wurde Dresden der Schauplatz des reichsten Gemüßlebens, welches noch längere Zeit nachwirkte und auch auf die Kunst einen hellen Schein warf.

In eine Welt des üppigsten Glanzes und höfischer Pracht führt der unter August dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und ursprünglich nur als Teil eines großartigen architektonischen Festapparates gedacht. Nach dem Plane des

Baumeisters Daniel Pöppelmann (1662—1736) sollte die Anlage nach Art der »alten römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude« alles in sich vereinigen, was zu Lust- und Pracht- aufzügen und zu ritterlichen Uebungen dienlich erschien. Die Anlage des Zwingers fällt in die

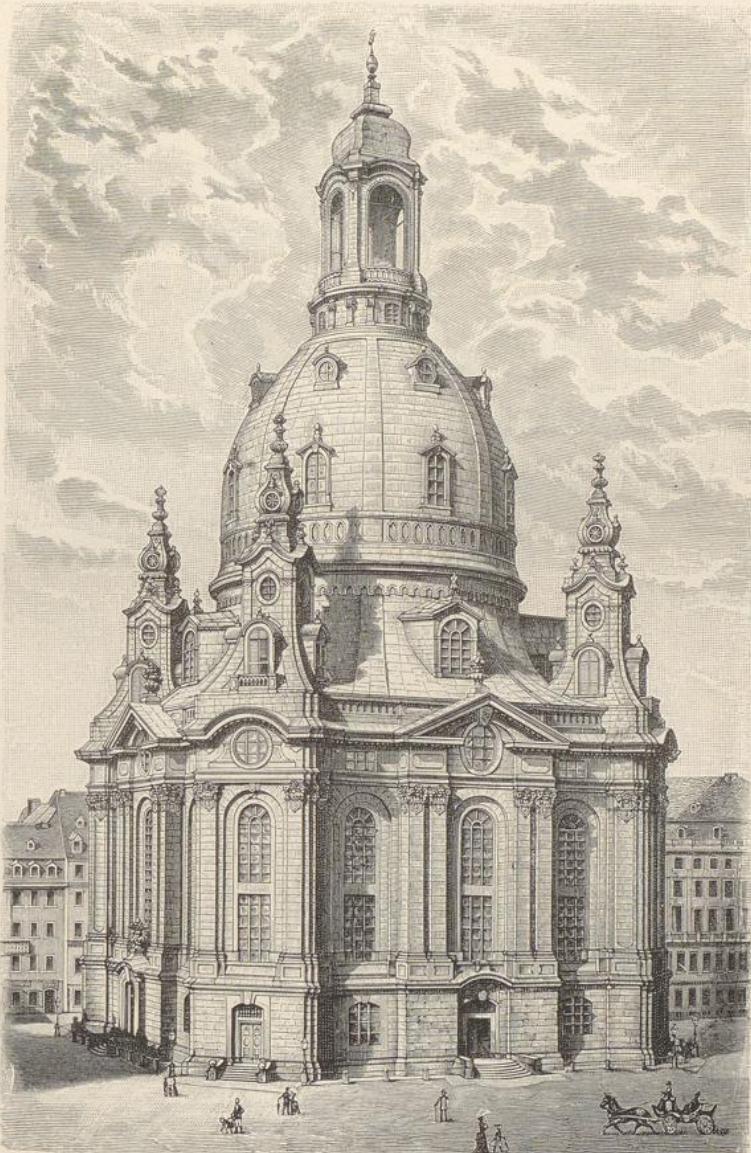


Fig. 401. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

gleiche Zeit, wie der von Schlüter geleitete Berliner Schloßbau. Auch in Schlüters Geiste hatte sich der Berliner Schloßbau zu einem römischen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfische Lustbarkeiten geringere Rücksicht nahm und alles in ernste, schwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die »Schauburg«, die im Sommer in eine

Orangerie verwandelt werden kann, und in welcher die Gepränge und Lustbarkeiten des Hofes sich abspielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreisteile bewegter gestaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Balustraden) geschlossen, welche durch hohe und reichgeschmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (Fig. 400) unterbrochen werden.

Eine besondere Bedeutung gewinnt der Zwinger dadurch, daß er vollkommen als Innenbau gedacht erscheint. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Kavalieren belebt zu denken; die Pavillons mit ihren Grotten und Springbrunnen stellen Erholungsräume dar, in welche sich die Hofgesellschaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diesen Charakter eines Festplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten



Fig. 402. Zwei Masken sterbender Krieger, von Schlüter.  
Berlin, Zeughaus.

Säulenschäften, in den Basen der Balustraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenstereinfassungen u. s. w. deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Prunksaaldecoration an, im Gegensatz zu den meisten französischen Hofanlagen, die nur Fassadenmotive wiederholen. So hängt er, wenn auch nicht in den Bauformen, welche noch dem Barockstile folgen, nur feiner und leichter gezeichnet sind, so doch in der Bestimmung bereits mit der Bildung der Rokokozeit zusammen.

In starkem Gegensatz zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Pöppelmann und Longuelune (1729—1741) erbaut. Hier weisen die Pavillons, das gebrochene Dach, die Stichbogenfenster auf französische Einflüsse hin. Auf einen ähnlichen Gegensatz der künstlerischen Anschaulungen stoßen wir in Dresden bei den beiden Hauptkirchen, der katholischen Hofkirche und der Frauenkirche. Während die von Chiaveri 1736—1751 über einen eigentümlichen Grundriß errichtete Hofkirche, überreich bis zum Turm hinauf mit Statuen besetzt, sich in das malerische Gewand des italienischen Barocco kleidet, erscheint die von einem schlichten Handwerksmeister, Georg Bähr, 1726 bis 1740 erbaute Frauenkirche mit ihren

ernst würdigen Formen und der mächtigen Kuppel als ein treffliches Muster protestantischer Kirchenarchitektur (Fig. 401).



Fig. 403. Teil der Fassade des zweiten Hofes im Berliner Schloß. Von Schlüter.

Den Dresdener Bauten stellen sich nicht an Zahl, wohl aber an Bedeutung die Berliner architektonischen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite. Sie haben jedenfalls den Vorzug, daß sie der heimischen Empfindungsweise noch besser entsprechen. In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden die beiden Werke begonnen, welche der preußischen Hauptstadt ihr besonderes historisches Gepräge verliehen: das Zeughaus, von dem wahrscheinlich aus Holland

Springer, Kunstgeschichte. IV.

50

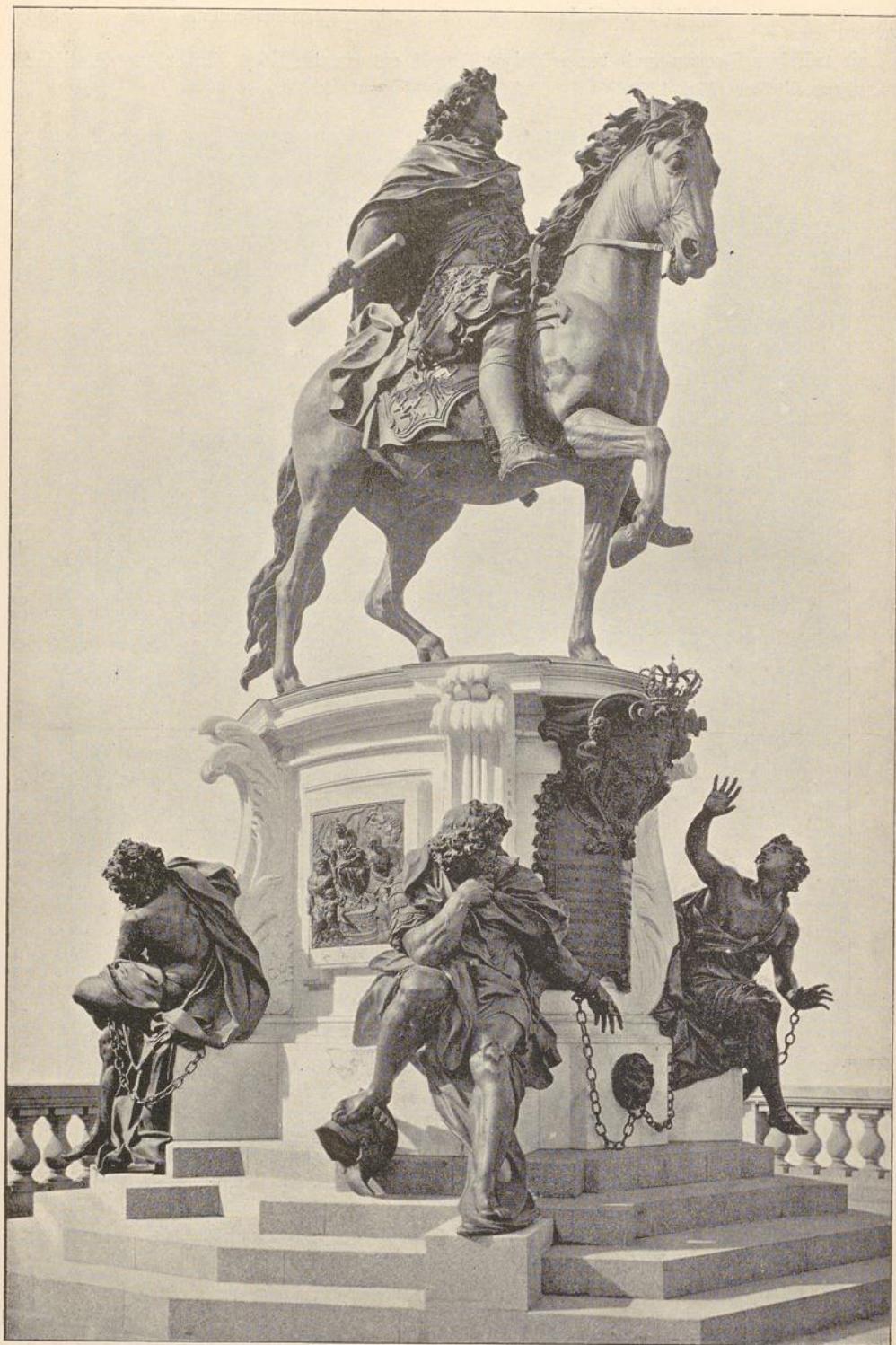


Fig. 404. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schlüter. Berlin.

stammenden kurfürstlichen Oberingenieur Johann Arnold Nering entworfen, nach dessen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Vodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das alte Kurfürstenschloß, eine ziemlich unregelmäßige Anlage, wurde im Jahre 1699 einem Umbau, der zum Teil Neubau war, unterworfen und die Leitung des Baues Andreas Schlüter (geb. in Hamburg 1664, gest. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter, der große, vom Schickale schwer heimgesuchte, von den Kunstgenossen bitter angefeindete Meister, war nicht bloß Baumeister, sondern auch Dekorateur und Bildhauer. Auf allen Gebieten künstlerischen Wirkens bricht sich seine kraftvolle Persönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, ein Teil der kühnen Flugkraft, welche seit dem großen Kurfürsten dem jugendstarken preußischen Staate innenwohnt, sei auf den Künstler übergegangen. Man findet in Schlüters Werken keinen leeren Pomp und mühsam aufgebauten Glanz, sondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie,



Fig. 405. Die March. Brunnenfigur von Raphael Donner.  
Wien, Neuer Markt.

welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterschlüßsteinen des Hofs Masken sterbender Krieger (Fig. 402), bildet keinen zufälligen, nur lose mit dem Werke verknüpften Zierat, sondern bringt wirkliches Leben in die architektonische Gliederung und giebt dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifenden poetischen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schlosses (Fig. 403) hat Schlüter der Renaissance die einfach großen Verhältnisse und das Wirken durch kräftige Kontraste abgelauscht. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehemaligen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Fig. 404) vollendet. Sie ist in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürstenbrücke) berechnet; durch den Gegensatz zu den heftig bewegten, gefesselten Kriegern am Sockel tritt die majestätische Ruhe des Kurfürsten noch deutlicher hervor. Das Größte, was ein Künstler leisten kann, das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volksphantasie, hat Schlüter hier erreicht.

Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflussreichen Raphael Donner (1692—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien (Fig. 405), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im vorigen Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendungen künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten, oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekte zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben! Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen äußerer Bewegtheit, einer manierierten Zeichnung leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie befunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung der Meister ab.

Im Gebiet der Malerei gibt es gleichfalls keinen Mann, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern, (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausgebreteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen zahlreiche Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesichte auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte. Zu volkstümlicher Bedeutung brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen Litteratur hauptsächlich für den Buchhandel thätige Kupferstecher Daniel Chodowiecky aus Danzig (1726—1801), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen (»Reise nach Danzig« in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) befindet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort fiedelte sich allmählich eine deutsche Künstlerkolonie an, die einzelnen Mitglieder — das hervorragendste ist Raphael Mengs — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unumgänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstler-Gesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

##### 5. Die englische Malerei.

Jahrhundertelang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bauthätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese

nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten wieder spiegeln, die Malerei, zu keiner rechten Blüte gelangen. Die besonders günstige Aufnahme, welche Porträtmaler stets in England fanden, deutet bereits die Lieblingsrichtung des englischen Volkes in der Kunst an; es mangelten aber die heimischen Kräfte, um sie erfolgreich zu verkörpern.

Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, so daß die englische Malerei einen wahren Glanzpunkt in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet. Sie trafen aber außerdem in den Gegenständen und Formen der Darstellung den rechten Volkston, welcher ihnen dauernde Geltung in der Heimat sicherte. Nicht als ob sich England gänzlich von der allgemein herrschenden Kunstströmung losgesagt hätte. Die Revolution in der europäischen Gartenkunst, welche an die Stelle der architektonisch angelegten Gärten die sogenannten Naturgärten setzte, ging von England aus. Das Studium der klassischen Kunst, so folgenreich für die Entwicklung des modernen Kunstgeschmackes, wurde in England namhaft gefördert. Die



Fig. 406. Wedgwoodgefäß.

Befruchtung der Kunstdustrie durch Nachahmung antiker Werke wurde kaum irgendwo so eifrig versucht wie in England. Joshua Wedgwood (1730—1795) errichtete in dem alten englischen Töpferbezirke, in Staffordshire, eine Fabrik unter dem bedeutamen Namen Etruria, welche für den Schmuck der keramischen Produkte die Motive aus der Kleinplastik der Alten holte (Fig. 406). In der Malerei aber ließen sich die englischen Künstler durch keine Traditionen binden, blickten nicht ängstlich rückwärts, sondern gaben der eigentümlichen Natur des englischen Volksgeistes kräftigen Ausdruck. Dadurch empfingen ihre Schöpfungen einen nationalen Charakter. Während es auf dem Festlande oft recht schwer hält, die Angehörigkeit des Künstlers an einen bestimmten Volksstamm aus seinen Werken unmittelbar zu erkennen, haben die englischen Gemälde eine scharf ausgeprägte Besonderheit.

Diese nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697—1764) zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein speziell englischer Sittenmaler, welcher in einem anderen Lande gar nicht gedacht werden kann, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung ist oft übertrieben worden. In seinen Gemälden erscheint er ohne Kraft und Harmonie, in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich

verlierende satirische Alter, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (*Mariage à la mode*, Fig. 407, u. a.) schildert, dramatisch durchzuführen, erklären den großen Erfolg, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Er brachte in die konventionell gewordene Kunst



Fig. 407. *Mariage à la mode*, von Hogarth. London, Wettengesellschaft.

einen neuen kräftigen Lebenszug. Schon Hogarths satirische Gemäldefolgen haben die Porträtmalerei zur natürlichen Voraussetzung und weisen auf das Gebiet, auf welchem die englische Kunst die größten Triumphhe feierte.

Der Theoretiker Sir Joshua Reynolds (1723—1792) — denn die Maler des vorigen Jahrhunderts liebten es, ihre Grundsätze literarisch zu verteidigen und ihnen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben — ist längst vergessen, aber der Porträtmaler erfreut sich noch heute

eines wohlverdienten Ansehens. Reynolds hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechthin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Neben aus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels und der Londoner Gesellschaft; das Beste bleiben doch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Fig. 408), und das Mädchen mit dem Lamm.



Fig. 408. Prinzessin Sophie Mathilde, von Reynolds. Windsor.

Ebenbürtig steht ihm Thomas Gainsborough (1727—1788) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit. Der »blaue Knabe« (Fig. 409) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—1782) gepriesen, die später so beliebte Richtung der Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit Erfolg eingeschlagen. Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden; sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europas.



Fig. 409. Der blaue Knabe, von Gainsborough.  
London, Grosvenor House.

formulierten Wesens wurde so in unsern Tagen die natürliche Kunst wieder gewonnen, zwar eine ganz neue Schöpfung, aber doch mehr und würdiger als die Kunst der Carstens und Cornelius, die Tochter der alten Kunst.

Auf dem Festlande war schon längst der Ruf nach größerer Natürlichkeit und Wahrheit laut, das Suchen nach der Natur allgemein geworden. Gleichzeitig weckten Gelehrte und Altertumsfreunde helle Begeisterung für die Kunstformen des klassischen Altertums. Dem Ruf der Dichter und Philosophen nach der Natur versagten sich die Künstler, den Einflüsterungen über die Herrlichkeit der antiken Welt liehen sie willig das Ohr. Sie lebten zu sehr in ihrer eigenen Welt, als daß sie die Natur außerhalb der Kunst gesucht und gefunden hätten. Diesem Geschlecht war die Antike die Natur, und so kam am Schlusse des Jahrhunderts die klassische Richtung wieder zu Ehren. Sie konnte nur unter schweren, nicht bloß technischen Einbußen in das Kunstleben eingeführt werden. Sie wurde der Grund zu einer neuen Kunstananschauung, die beinahe während des ganzen folgenden Jahrhunderts die herrschende blieb. Erst unser Geschlecht erreichte die Lösung von den hohen Idealen der Antike und vermochte die Fäden zwischen Natur und Kunst wieder anzuknüpfen, die Almus Jakob Carstens und Jacques Louis David zerrissen hatten. Nach langem unrühmlichem Zwischenreich akademisch