Renaissance und Rococo.

Wenn ich den Leser einlade, mich auf einem Gange in das Gebiet der Kunstgeschichte zu begleiten und mir für die Betrachtung aesthetischer Gegenstände einige Aufmerksamkeit zu schenken, so geschieht dies in der Voraussetzung, dass viele die Ansicht theilen, einen mächtigen Factor im Zusammenhange der Culturentwickelung bilde die Kunst und die Meisterwerke derselben seien Denkmale, welche die Menschheit von ihrem eigenen Ringen aufstelle, in welchen sie ihre Ideale verkörpere. Ueberdem scheint es mir wünschenswerth, von Zeit zu Zeit den Blick der reiferen Jugend nach Gegenden hinzulenken, wo er sonst zu weilen geringere Veranlassung hat, und in den empfänglichen Gemüthern die Ueberzeugung wachzurufen, wie Kunst und Wissenschaft ebenbürtige Geschwister seien. Nun aber dehnt sich das Reich der Kunst weit aus, und die Fülle des Materials ist fast eine überwältigende; es fragt sich daher: Was wählen wir? Denn den Vorwurf möchte ich gern meiden, ich hätte andere mit abstrusen Dingen unterhalten und sie weitab von gebahnten Wegen in Dornen und Dickicht geführt; noch weniger indess würde es mir behagen, auf der grossen Landstrasse in hergebrachtem Trott zu laufen. Eine rechte Freude wäre es deshalb für mich, verstünde ich ein Thema anzuschlagen, das an Belehrendem manches, an Interessantem etliches böte. Allein wozu das lange Praeludieren? Ich habe mich entschlossen, diesmal über „Renaissance und Rococo“ zu sprechen.

Täusche ich mich nicht, so liegt in den genannten beiden Worten an und für sich schon ein gewisser Zauber, und es reizt wohl, sich demselben hinzugeben; aber freilich der Eindruck des Zauberhaften beruht gewöhnlich auf unklaren Empfindungen und verschwommenen Vorstellungen, und es ist nicht gerade rathsam, sich damit zu begnügen. In unserem Falle gar ist die Gefahr um so grösser, als man sagt, das Wort „Renaissance“ gehöre zu denen, die sich gern einstellen, wo die rechten Begriffe fehlen. Obwohl es in allen Sprachen heimisch sei und als geprägte Münze ohne Bedenken ausgegeben und angenommen werde, so habe ihm doch das Dictionär der Academie das französische Bürgerrecht verweigert; wie leicht also könne sich die Gedankenlosigkeit hinter ihm verstecken! Andererseits der Name „Rococo“: es umgiebt ihn ein eigenthümliches Dämmerlicht. Zwar die Wurzel des Wortes, das altfranzösische „roc“, der Felsen, kennen wir; allein welcher Laune oder welchem Zufalle speciell das Rococo sein Dasein verdankt, das ist bis zur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Stunde noch nicht aufgehellt. So gewinnt es denn fast den Anschein, als ob beide Bezeichnungen, „Renaissance“ und „Rococo“, ihr loses Spiel mit uns treiben möchten; trotzdem wollen wir versuchen, ob wir nicht die seltsamen Kinder der Diplomatensprache zu zwingen vermögen, damit sie uns Rede und Antwort stehen. —

Beginnen wir mit der Renaissance. Man fasst sie gewöhnlich als ein Nachleben der Antike auf und glaubt an eine Unterbrechung tieferer Regungen und Strebungen der Phantasie in der Zeit des Mittelalters; erst mit dem plötzlichen Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Kunstschöpfungen des Alterthums im 15. Jahrhundert habe sich für die Architektur wie für die Plastik und Malerei eine neue, glorreiche Bahn erschlossen. Das ist nicht ganz richtig; die Anfänge der Renaissance sind keineswegs mit der Wiedergeburt der Antike gleichbedeutend. Vielmehr war diese Wiedergeburt das stete Ziel, das allen Künstlern im Mittelalter mit grösserer oder geringerer Klarheit vorschwebte; man darf während der ganzen angegebenen Periode getrost die künstlerischen Leistungen als eine Nachblüthe der Antike betrachten. Man verkennt das Mittelalter, wenn man ihm jedes ideale Streben abspricht, wenn man in ihm ein völliges Ersterben des antiken Geistes annimmt, wenn man wähnt, es habe der Weltgeschichte nur leere Blätter übrig gelassen. Im Allgemeinen preist man an ihm oft genug Vorzüge, die ihm in bescheidenem Masse eignen, und klagt über Mängel, von denen es ebenso fern ist. Viele begeistern sich für die friedliche und freie Ordnung seiner öffentlichen Zustände und übersehen den Kampf der Stämme und Stände, der damals tobte; viele rühmen sein Gottvertrauen und seine hochfliegende Frömmigkeit und beachten nicht seinen mächtigen Hang zu Aeusserlichkeiten. Nicht minder rügen manche, dass es ihm am Formensinn gebreche; sie vermissen das freie Spiel der Phantasie. Und doch herrschte in jenen Tagen viel Rührigkeit in der Kunst und die Antike als mustergültige Tradition, mochte auch der religiöse Cultus gebieterisch in alle Verhältnisse eingreifen. Ueberaus häufig hat man alte Denkmäler reproduciert und neueren Werken als Hauptschmuck angefügt: so sieht man Triumphbogen römischer Kaiser in Portalbauten dargestellt und das antike Gebälk, das auf Säulen ruht, in einzelnen Domen annähernd nachgeahmt.

Dies alles deutet darauf hin, wie wach während des Mittelalters der Geist der Antike ist. Man achte nur auf die Bedeutung, zu der Virgil allmählich aufsteigt! Anfänglich bloss den Grammatikern bekannt und im Volksglauben als Prophet verehrt wird er zuletzt der riesige Träger antiker Kunst. Es hatte also die Renaissance nicht nöthig, die Antike wieder zu beleben, und thatsächlich hat sie auch nie darauf Anspruch erhoben. Ihr eigenthümlicher und unwiderstehlicher Reiz zeigt sich vielmehr darin, dass sie uns den vielverheissenden Anfang eines schönen Kunstlebens bietet. Wir werden die Wahrheit des Gesagten erst recht erkennen, wenn wir uns einen kurzen historischen Rückblick gestatten.

Gewiss lebte im Mittelalter die Antike fort, aber dieses Fortleben war manchen Schwankungen und Schwächungen ausgesetzt, und die bedeutendste derselben wurde im Norden der Alpen durch die sogenannte Gothik hervorgerufen. Dort nämlich hatte sich um 1200 das Bürgerthum in streng corporativer Weise ausgebildet; die Poesie, bis dahin ein Schatz der Adligen, fing an zu den Meistersängern überzugehen, und auch die bildenden Künste schlossen einen Bund mit dem gediegenen Handwerk, das seine Freude in Darstellung schwieriger Aufgaben fand. So entstanden weite Hallen, um das Volk zu fassen; riesige Verhältnisse imponierten dem beschränkten Sinne; technische Geschicklichkeit galt am meisten bei den Sachverständigen. Man liebte es mit dem Gleichgewicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Kräfte zu spielen; um die Forderungen der Aesthetik sorgte man sich weniger. Zähe Ausdauer und emsiger Fleiss machten sich hauptsächlich bemerkbar; in der Ornamentik war man kaum productiv. Es ist charakteristisch, dass man nach Jahrhunderten ein unvollendet gebliebenes Werk der gothischen Baukunst wiederaufnehmen und zu Ende führen kann, ohne fürchten zu müssen, dass man etwas daran verfehlt; ebenso charakteristisch, dass man nur eine kleine Zahl gothischer Baumeister dem Namen nach kennt und für sie ein lebendiges Interesse hat. Ihre Werke sind eben Schöpfungen des ganzen Volkes, nicht des einzelnen Individuums. Gerade entgegengesetzt verhält es sich mit der Renaissance. Durch sie geht ein Hauch persönlicher Empfindung; sie ist voll von individuellem Sichselbergeben. Während die nordischen Barbaren, die Gothen, sich im bürgerlichen Dasein verliefen, strebten in Italien einzelne gewaltige Naturen aufwärts, betonten mit aller Stärke das eigene Selbst und erschienen im Vordergrunde der socialen Welt. Wie kam das?*)

Allmählich im Verlaufe des Mittelalters sehen wir die hierarchische Machtvollkommenheit hinschwinden und ritterliches wie städtisches Leben in mannhafter Tüchtigkeit vom alten Zwange sich lösen. Doch in den Gemüthern herrschte ungeschmälert die kirchliche Satzung, und die Kunst litt immer noch an dogmatischer Befangenheit. Indess der Trieb nach Freiheit, nach Selbstbestimmung erwachte endlich zu kühnerem Ringen und versuchte den trägen Schlummer völlig abzuschütteln. Das einzelne Subject will sich dem Allgemeinen, dem Gegenständlichen und Aeusseren nicht mehr unterordnen; es fühlt, dass es kein blosses Anhängsel des Universums, sondern die Natur um seinetwillen ist, dass die Aufnahme der Welt in das Bewusstsein das Wichtigste von allem Geschehenden ausmacht. Leicht konnte da Roheit und Frivolität an die Stelle der Zucht und Satzung treten, um so mehr als das energisch pulsierende Leben, der heftig entbrennende Kampf der Geister begleitet ward von einer Reihe grosser Ereignisse. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurden durch die Erfindung der Buchdruckerkunst dem Gedanken Schwingen gegeben, auf denen er von Land zu Land, von Volk zu Volk getragen ward; um dieselbe Zeit führte die Eroberung Constantinopels durch die Türken einen Strom griechischer Bildung nach dem Abendlande; noch vor Ablauf desselben Jahrhunderts erweiterte die Entdeckung eines neuen Continents wundersam die Kunde von der Heimath des Menschengeschlechts. Die alte Erde selbst schien ihre Fesseln zu sprengen und hinter den so lange geträumten Grenzen neue, unermessliche Gebiete aufzuthun: wie sollten die Weltanschauung und das Lebensgesetz des Mittelalters noch länger ihr Recht behaupten? Alles begann zu wanken, und mit der inneren Auflösung kam es unaufhaltsam zu einer allgemeinen Umwälzung des äusseren Daseins. Die Städte-Republiken brachen zusammen vor dem Drange, der zu umfassenderen politischen Verbindungen hintrieb; der Begriff des modernen Staates fing an sich zu formen, und die souveräne Fürstenmacht erhob sich auf den Trümmern mittelalterlicher Freiheiten und Gemeinwesen. Wie geschah es nun, dass innerhalb dieses gewaltigen Gährungsprocesses neue Keime sich regten und wuchsen, dass das selbstbewusste, freie Individuum, die Kraft des individuellen Genius sich siegreich behauptete? Das ist die Wirkung einerseits des Humanismus, andererseits der Reformation gewesen.

Die Kirchenväter und die Scholastiker hatten von der antiken Bildung angenommen, was sie für die christliche Lehre verwerthen konnten, und ihre Zeit, unkritisch wie sie war, vermischte die griechisch-römische Welt in ihrer Auffassung mit den geistlichen Dogmen

*) Vergleiche Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und ritterlichen Lebensformen zu einem nebelhaften Bilde. Doch standen in Italien dem nachwachsenden Geschlechte die Bauwerke des Alterthums in colossalen Ueberresten vor Augen; es war daselbst das sprachliche Verständniss der lateinischen Dichter und Denker leicht. Später spendete das greisenhafte Byzanz reiche Schätze vergangener Weisheit und Kunst. Mit dem Erlernen der Sprachen in ihrer ursprünglichen Reinheit und mit der Sammlung der Bücher zu ansehnlichen Bibliotheken einte sich das Streben, die Handschriften zu vergleichen und einen richtigen und verständlichen Text herzustellen. Die Kritik erwachte; die eben erst erfundene Kunst des Bücherdrucks machte die litterarischen Funde schnell zu einem Gemeingut. Man wollte nun zunächst das Alterthum um seiner selbst willen kennen lernen, seiner Herrlichkeit sich erfreuen, die Ueberlieferung von jeder Verunstaltung reinigen, dann aber auch nach seinem leuchtenden Vorbilde das eigene Dasein, die eigene Thätigkeit regeln. Indem man so im classischen Alterthume seinen Führer sah und das dort ausgeprägte Naturideal zum Entwurfe für das eigene Gemüthsideal benutzte, entstand neben der Kirche eine neue gemeinsame Bildungssphäre, und Italien errang nach Caesar und Gregor VII. zum dritten Male den Principat in Europa. Denn in Italien stand zuerst der geistlichen Bildung eine neue weltliche gegenüber. Ihre Vertreter widmeten den alten Helden und Weisen die schwärmerische Verehrung, welche man früher den Märtyrern und Heiligen gezollt hatte. Weil sie das rein Menschliche, das Humane der Scholastik und ihrer theologischen Autorität entgegensetzten, nannten sie sich Humanisten; weil sie durch die Kenntniss der antiken Sprachen auch zu der Fertigkeit kamen, lateinische Verse zu machen, hiessen sie Poeten und legten als solche Nachdruck auf die Reinheit und Schönheit der Form.

Einen Mittelpunct und eine ideale Weihe fand diese Wiedererweckung des Alterthums in Florenz durch die neuplatonische Academie; Fürsten, wie Alfons der Grosse in Neapel, glänzten durch ihre Theilnahme an den antiquarischen Studien, sogar der Vatican öffnete dem humanistischen Geiste seine Pforten, und die Statthalter Christi, wie der Mediceer Leo X., führten mit den neu-lateinischen Poeten ein sinnlich frohes Leben.

Während nun im Süden die neue Bildung eine überwiegend formale war, bereitete sich im deutschen Norden ein tieferer, ernsterer Umschwung vor, der auf eine Erneuerung des sittlich-religiösen Lebens hinzielte. Diese reformatorische Strömung hatte auch in Italien schon lange ihre feurigen Vertreter gefunden, war aber mit Gewalt unterdrückt worden. Mit ihrer ganzen Macht, mit ihrer vollen Energie brach sie in Deutschland hervor und vollbrachte die siegreiche Befreiung des Gewissens vom hierarchischen Zwange und damit auch den völligen Bruch mit dem Mittelalter. Wir müssen in Luther den ethischen Genius verehren, der dem Freiheitsdrange unserer Nation die religiöse Weihe gab. Durch ihn ward aufs Neue die sittliche Wiedergeburt und die Versöhnung des Gemüths mit Gott, wie sie jeder in sich selbst erfahren sollte, zum Centralpuncte des Lebens.

Es versteht sich, eine solche Veränderung des litterarischen Treibens im Humanismus, des religiösen Strebens in der Reformation musste mächtigen Einfluss, ja vielfach entscheidende Förderung auf die Entwickelung der Kunst ausüben. Was zuvörderst für alle artistischen Richtungen fortan die gemeinsame Grundlage hergiebt, ist die Herrschaft der individuellen Phantasie über die Tradition. Im Mittelalter sollten die Schöpfungen der Kunst keine selbständige Bedeutung haben; ihre Aufgabe war nur die, die ewigen Ideen des Glaubens unter einer sinnbildlichen (symbolischen) Form auszudrücken und der inneren Anschauung näher zu führen. Das Herkommen bestimmte den Stoff, die Auffassung und die Behandlung der Werke. Jetzt aber will die Kunst sich nicht etwa von dem religiösen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Inhalt scheiden; bloss der Künstler stellt sich der Tradition freier gegenüber. Er verarbeitet die heiligen Legenden, die christlichen Dogmen nach seiner Weise; er schöpft aus der Tiefe seines Inneren eine neue Beseelung des Inhalts, aus der liebevollen Versenkung in das Studium der Natur und der alten Kunstwerke eine neue Behandlungsweise.

Die neue Kunstrichtung zeigt sich also besonders in der Reinigung der Form, in der Rückkehr zum Körperlichen und Realen und in der Losreissung der Sculptur und Malerei von der kirchlichen Architektur. Man kann das letzte Moment bedauern; denn die Vereinigung aller Kunstgattungen zu einem Ganzen und Allgemeinen ging darüber verloren so wie die durch solche Einheit und Gemeinsamkeit erzeugte grossartige Wirkung. Indess Bildnerei und Malerei vermochten nur auf diesem Wege sich eine neue, selbständige Existenz zu gründen und nach möglichster Vollendung innerhalb ihres besonderen Wirkungskreises zu streben.

Bei alledem war die Hauptsache dies: das Gemüth nahm von nun an seinen lebendigen, individuellen Antheil an den darzustellenden Gegenständen; es behandelte die kirchlichen Stoffe nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern wegen der freien, künstlerischen Motive, die sie dem Auge, wegen der tiefen, echt menschlichen Wahrheit und Schönheit, die sie dem Herzen boten. Darum erkennen wir die Künstler jener Tage aus ihren Schöpfungen, in die sie ihre ganze Persönlichkeit hineinlegten, eben so gut wie aus ihren Biographieen. Wenn man daher die Freude an der Form und das Walten des persönlichen Elements in der Kunst des 15. Jahrhunderts festhält, so erfährt man, dass es sich zunächst gar nicht um eine bestimmte Nachahmung etwa griechischer Künstler handelte. Ohne Zweifel war in der Antike die schönere Natur zu finden, in der Antike die kräftigste Stütze gegeben, um eigenen Werken den Widerschein persönlicher Empfindungen aufzudrücken und durch sie das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung auszusprechen; allein man gelangte nicht durch das Studium der Antike zu der Herrschaft der freien Persönlichkeit, sondern durch diese zu jenem. Mithin haben wir unter der Renaissance ein erneutes Kunstleben zu verstehen, in welchem die Antike eine bedeutende Rolle spielt, als das eigentlich Charakteristische aber das Hervortreten der einzelnen künstlerischen Individualität sich erweist.

Aus dem Gesagten erhellt, in welch geschwisterlichem Zusammenhange die Reformation, der Humanismus und die Renaissance unter einander stehen; zielt die erste auf Sitte und Religion und der zweite auf Sprache und Litteratur, so wird die letzte die Trägerin der Kunstidee.

Es kann nun meine Absicht nicht sein, hier den ganzen Reichthum der Renaissance d. i. der modernen Kunst, der Kunst der neueren Zeit, vorzulegen: das hiesse einem gleichen, der mit einem unscheinbaren Becher den Ocean auszuschöpfen sich vermässe. Ich gedenke mich vielmehr überwiegend auf das Mutterland der Renaissance, auf Italien, zu beschränken und vereinzelt nur Seitenblicke auf andere Länder zu werfen. Da aber, wie bereits angedeutet, seit 1400 die verschiedenen Künste beginnen, ihre besonderen Bahnen zu laufen, mögen sie auch sämmtlich einem und demselben Ziele zustreben, so nehme ich mir die Freiheit, sie einzeln nach einander vorzustellen. Die Architektur eröffnet wohl am besten den Reigen.

Zweimal hat die Architektur ein Ideal unmittelbar und um sein selbst willen verwirklicht; einmal geschah es in dem griechischen Tempel, dem von Säulen umgebenen Hause des bedürfnisslosen Gottes, zum anderen im gothischen Dom, welcher dem geistigen Gottesdienste die Stätte, die er ihm bereitete, zugleich zum Symbol seiner Erhebung über das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Irdische machte. Beide Male also diente man dadurch ausschliesslich religiösen Zwecken. Der weltliche realistische Sinn der neueren Zeit aber führte zum Civilbau und zur künstlerischen Gestaltung dessen, was die Ziele und Bedürfnisse des menschlichen Lebens mit sich brachten. Somit kam ein Streben nach Gleichgewicht und ein behagliches Sichausbreiten auf der Erde mit dem Hervortreten kräftig zusammenhaltender Horizontallinien wieder zur Geltung. Die Italiener, wie sie den Humanismus in der Litteratur begründeten, schufen auch den neuen Baustil, der statt des Rhythmus der Bewegung eine ruhige Harmonie in der Schönheit der Massen wollte. Es war dabei weniger auf eine wiederholende Nachahmung der Antike abgesehen; vielmehr suchte man den Forderungen des eigenen Daseins in einer ihnen gemässen Sinnesweise, in wohlabgewogenen Verhältnissen baulich gerecht zu werden. Darum verliess man Pfeiler, Spitzbogen und Masswerk der Gothik und griff nach Säulen, Friesen und Arabesken, wie man sie an Werken des Alterthums fand. Man nennt nun herkömmlich die Baurichtung, in welcher sich die veränderte Zeitstimmung kundgiebt und das Ueberwachsen der weltlichen Zweige der Architektur ausspricht, *κατ' ἐξοχὴν* die Renaissance und unterscheidet drei Perioden derselben: die Frührenaissance von 1400—1500, die sich durch das Suchen nach dem Gleichgewicht zwischen den Raumverhältnissen und ihrer besten Decoration charakterisiert; die Hochrenaissance von 1500 bis 1600, die goldene Zeit der modernen Baukunst, in der jene Harmonie zwischen den Hauptformen und einer massvollen Decoration gefunden erscheint; endlich die Spätrenaissance, der Barock- oder Rococostil, von 1600—1800, die Zeit des Verfalls, in der jede strengere Compositionsweise in einem wild ausschweifenden Spiel mit decorativen Formen untergeht.

Die Geburtsstätte der Renaissance wurde durch Filippo Brunellesco Florenz. Der Meister lebte von 1377—1444. Es wird erzählt, dass er lange Jahre seines Lebens in Rom mit eifrigem Studium, mit Messen und Zeichnen der römischen Monumente zugebracht habe. Da berief im Jahre 1420 die Signoria von Florenz eine Versammlung von Baumeistern aus allen Ländern zur Vollendung der Domkuppel. Brunellesco's Bauplan siegte: die imposante Kuppel erhebt sich mit der Laterne 330 Fuss hoch und ruht auf einer riesigen Trommel mit grossen Rundfenstern. Nicht minder glücklich war der Genannte im Profanbau; denn er stellte im Palast Pitti ein Muster auf, das später an Zierlichkeit wohl übertroffen, an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht worden ist.

Neben Brunellesco verdient die Aufmerksamkeit Leon Battista Alberti (von 1404 bis 1472). An ihm tritt recht deutlich hervor, wie eng die Renaissance mit dem Humanismus und der durch denselben angestrebten allgemeinen, allseitigen Bildung verkettet ist. „Die Menschen können von sich aus, was sie wollen," war sein Wahlspruch. Im Gehen, im Reiten, im Reden wollte er untadelhaft erscheinen; er warf ein Geldstück im Dom in die Höhe, dass es an der Wölbung anklang; er sprang mit geschlossenen Füssen anderen über die Schultern. Er war ein bewunderter Musiker, und man sammelte seine ernsten Aussprüche wie seine Witzworte. Er schrieb populär-philosophische Betrachtungen neben mathematischen Abhandlungen und kunstwissenschaftlichen Büchern. Seine Hand war zu jedem Werke geübt und geschickt. Sehnsucht nach Ruhm und Freude an der Natur beherrschten sein ganzes Wesen.

So lange die neue Bauweise ihren Hauptsitz in Florenz hatte, behielt sie den freien Uebergangscharakter, der aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Formen sich ergab. Um 1500 ändert sich der Schauplatz und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der kunstsinnige Papst Julius II. zieht die grössten Meister an seinen Hof, und Rom wird fortan der Mittelpunct der Kunst. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren gestaltet sich zu

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

einem zweiten perikleischen Zeitalter, wo wieder einmal alle Künste in seltenem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung, unvergänglicher Schönheit hervorbringen.

Der rühmenswerthe Begründer der römischen Schule ist Bramante aus Urbino (1444—1514). Er hielt die Richtung ein, welche die Mitte des Baues auszeichnet, durch säulengeschmückte Portale zu Säulenhallen im Hofe führt, breite Treppen anlegt, die Stockwerke durch kräftige Gesimse scheidet, die von Säulen oder Pilastern getragen werden; ein Zwischengeschoss wird eingeschaltet wie eine Decoration über den Hauptfenstern. Neben Bramante stellt sich San Gallo der Jüngere; er schuf um einen Hof mit Pfeilerhallen den von vier Strassen umschlossenen Palast Farnese zu Rom, dem Michel Angelo eine schwungvolle Bekrönung gab. An dieses Palastes Trümmer erinnernd, die so vielfach zum Vorbilde dienten, singt eben Platen:

„Kühn ragt ein halb entblätterter Mauerkranz
Das Colosseum; aber auch dir, wie steigt
Der Trotz der Ewigkeit in jedem
Pfeiler empor, o Palast Farnese!“

Michel Angelo selber, von mächtigem subjectivem Drange getrieben, baute wie ein Maler, der mit den Massen leicht schaltet und waltet; er componierte nur im Grossen auf gewaltige Gesammtwirkung hin und war wenig um die Gestaltung des Details bekümmert. Bei seinem Namen müssen wir an den grandiosesten Bau der Hochrenaissance gedenken, an die Peterskirche in Rom. Im Jahre 1506 wurde sie in gewaltigen Dimensionen von Bramante begonnen, in den folgenden Jahren von verschiedenen Meistern, unter andern von Rafael, nach mehrfach verändertem Plane fortgeführt, bis endlich 1546 der 72jährige Michel Angelo die Bauführung unentgeltlich „zur Ehre Gottes“ übernahm und den Plan der riesigen Kuppel entwarf, der auch nach seinem Tode eingehalten und bis 1667 zu Ende gebracht wurde. Die Verhältnisse sind so colossal, dass eine unserer gewöhnlichen Kirchen sammt dem Thurme recht wohl in den Sanct Peter hineingestellt werden könnte.

Während in Italien die Renaissance siegreich durchdrang und fast überall zur Herrschaft gelangt war, hielten die übrigen Länder noch lange an dem gothischen Stile fest. Erst nach hartem Kampfe, der sich in der wunderlichsten Verquickung der Gothik und der Renaissance in der Bildung des Einzelnen äusserte, trat dieser ganz zurück. Am zähesten blieb England beim Alten; doch fand auch hier allmählich der Stil der Renaissance Eingang. Das grossartigste Beispiel dafür giebt die von 1675—1710 zu London erbaute Paulskirche. Wer hätte aber nicht schon gehört, dass die Westseite des Louvrehofes in Paris sowie der Otto-Heinrichsbau des heidelberger Schlosses der Renaissance Stätten von classischer Schöne bereitet haben?

Ich gehe zur Sculptur über. Nicht im Entferntesten können sich die Leistungen des Mittelalters in der Plastik mit denen der Architektur messen. Aber auch hier brachte die Renaissance neues Leben; auch hier wurde die Antike neu erweckt. Bedeutende, selbständige Aufgaben wurden den Künstlern wieder gestellt und hoben ebenso sehr die gesunkene Technik, wie sie wieder eine wahre, lebendige, grossartige Auffassung hervorriefen. Ich will nur an die von Lorenzo Ghiberti (1388—1456) gefertigten Thürflügel des Baptisteriums zu Florenz erinnern, die bekanntlich Michel Angelo zu dem Ausspruch begeisterten, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden. Freilich knüpfte die damalige Plastik nicht an echt griechische Arbeiten der besten Epoche an, sondern an römische Copieen griechischer Originale, im günstigen Falle an griechische Werke

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

einer sinkenden Zeit, wie der belvederische Apoll, der Torso und der Laokoon es waren. Da sie also aus zweiter Hand schöpfte, vermochte sie sich nicht lange von Affectation frei zu erhalten und verfiel schliesslich in einen Manierismus, welchem die Wahrheit und Einfachheit der Natur weichen musste. Wie viele aber auch immer der Sculptur huldigen mochten, der erste auf diesem Gebiete war der wiederholt genannte Michel Angelo. Er hatte eine tiefe, leidenschaftliche Seele; unter herben Kämpfen rangen sich seine Schöpfungen von seinem Innern los. Selten that er sich genug; oft soll er unzufrieden mit dem Hammer einen letzten vernichtenden Schlag gegen seine Werke geführt und sie dann unvollendet gelassen haben. Vor allen preist man seine Pietas in Sanct Peter vom Jahre 1499, d. h. die Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, und dann die sitzende Colossalgestalt des Moses.

Es ist an der Zeit, über die Malerei zu sprechen; sie ist ja die Hauptkunst der modernen Epoche. Sie strebt nicht nach der vollen Schönheit des menschlichen Körpers; sie giebt nur eine Abbreviatur, einen täuschenden Schein der Wirklichkeit. Aber kraft der Perspective, vermöge der Farbe kann sie in reicher Gruppierung eine Fülle von Gestalten auf weitem Plane ausbreiten, kann sie von dem idealen Goldgrunde des Mittelalters lösen und mitten in die lachende Schönheit der Natur oder in festlich geschmückte Hallen versetzen. In das 16. Jahrhundert nun fällt das classische Zeitalter der modernen Malerei, wo die Verwandtschaft mit der antiken Kunst nicht mehr das Ergebniss des Studiums oder der Nachahmung, sondern der Ausdruck einer inneren Uebereinstimmung war. Wunderbar genug: so schöpferisch ist die Kraft der unvergleichlichen Zeit, dass eine ganze Reihe von Meistern ersten Ranges nebeneinander auftritt. Es sind vier Schulen, in denen sie zusammenstehen: die der Florentiner, die der Römer, die der Lombarden und die der Venetianer. Lassen wir selbst einen Correggio und Tizian bei Seite treten und beschäftigen wir uns ein wenig mit Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Rafael!

Leonardo da Vinci ist 1452 auf dem Schlosse Vinci bei Florenz geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und des Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat, voll unermüdlichen Eifers, den Kreis seiner Forschungen, seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, ein Hufeisen zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in allen ritterlichen Künsten; er war Ingenieur und Architekt, Musiker und Dichter, Bildhauer und Maler zugleich. Er erforschte die Gesetze der Geometrie, Mechanik, Physik und Chemie und erfand wundersame Maschinen. Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunct gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei. Mit vollendeter Meisterschaft beherrschte er die Form, die erhabene nicht minder wie die anmuthige; von grösster Sorgfalt sind die Conturen, von zartem Schmelz das Colorit, von Leben und Geistestiefe der Ausdruck seiner Gestalten. Sein berühmtestes Werk ist das Abendmahl, welches sich im Speisesaale der Dominikaner zu Mailand befindet.

Gewiss schwamm Leonardo mit dem Strome der Welt; aber er ordnete sich nicht den Dingen, sondern die Dinge sich unter. Und welch tiefen Ernst verräth ein Sonett, welches beginnt:

„Kannst du nicht, was du willst, wohlan so wolle
Das, was du kannst; ein Thor will ohne Können.“

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und mit den Worten schliesst:

„Magst du darum mir einen Rath vergönnen:
Willst du der Gute sein, der Andern Werthe,
So wolle können immer das Gesollte."

Zeigt Leonardo die für den harmonisch vollendeten Menschen und Künstler nothwendige Vielseitigkeit der Begabung in glänzendster Weise, so tritt uns in Michel Angelo die Selbstkraft und Freiheit des persönlichen Geistes mit der Urgewalt des Genius wahrhaft erhaben entgegen. Auch er ist im Besitze aller technischen Mittel, ein reicher Erbe der Jahrhunderte; aber er verwendet das Empfangene nach eigenem Gutdünken. Er befreit den Bildnergeist wie Luther das Gemüth und macht das eigene Selbst zum Bestimmungsgrund und Mass seines Thuns. Anfangs nennt er die Sculptur seine Kunst, dann leistet er das Höchste in den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle, dann baut er als Greis die Peterskuppel; aber das dünkt mir das Charakteristische bei ihm, dass, was er auch schuf, die drei bildenden Künste vereint in ihm thätig waren, und wie er auch in Worten dichtete, so war es die Poesie seines Gemüths, die seine Hand beseelte. Fest, in sich abgeschlossen, dem Gemeinen feind, ein Schöpfer neuer Formen, ein Träger neuer Ideen steht er einsam da wie alles Erhabene. Man sagte wohl von ihm, dass er selber noch höher zu stellen sei als seine Werke.

Michel Angelo Buonarroti, dieser Prometheus der modernen Kunst, ist im Florentinischen 1475 aus edlem Geschlechte geboren und 1564 gestorben. Er war ein begeisterter Anhänger Savonarolas, den man 1498 verbrannte; die Schriften desselben sowie Dantes göttliche Komoedie führte er stets bei sich. Sein Sinn blieb gottesfürchtig ernst, sein Leben sittenstreng und rein, sein Christenthum ein geistiges. Um 1507 vom Papste Julius II. nach Rom gerufen schmückte er binnen 22 Monaten die Decke der Sixtina mit den herrlichsten Malereien, in deren Anschauen versunken Goethe ausrief: „Jetzt kann ich mir einen Begriff machen, was ein Mensch vermag." Im hohen Alter malte er sodann das jüngste Gericht an der Altarwand der sixtinischen Kapelle, ein Bild, in dem eine daemonische, titanenhafte Kraft entfesselt ist, und als seine Augen trübe wurden, sang er:

„Den wahren Frieden
Kann Farb' und Meissel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben."

Der Zeitgenosse Michel Angelo's war Rafael Santi aus Urbino, der grösste Maler aller Zeiten und Völker. Was als das Wunderbarste in seiner ganzen Erscheinung gelten muss, das ist jene vollkommene Harmonie der geistigen Anlagen, in welcher keine besonders hervortritt, sondern alle im edelsten Gleichmasse ineinander fliessen. In seinen Werken begegnet uns wieder jene edle Einfalt und stille Grösse, welche die Blüthezeit der hellenischen Kunst kennzeichnet. In der schönen Form die schöne Seele: das ist das Wort für Rafael. Auch sein Bildungsgang war harmonisch, ein organisches Wachsthum ohne Stürme, ohne erschütternde Revolutionen, und doch voll sittlicher Kraft.

Rafael ist 1483 geboren und 1520 gestorben. Aus der umbrischen Schule hervorgegangen wandte er sich später nach Florenz, endlich nach Rom. Hier verlebte er seine Meisterjahre. Zunächst bekam er den Auftrag, die Gemächer (stanze) des Vaticans mit Gemälden zu zieren, und so entstanden seit 1508 die berühmten rafaelischen Stanzen, unter denen die schönsten und vom Künstler mit eigener Hand ausgeführten sind: die Disputa,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Schule von Athen und der Parnass. Neben den Stanzen an zweiter Stelle stehen die zehn in Flandern gewebten Tapeten, zu denen Rafael von 1513 an die Cartons entwarf; sie stellen die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte dar. Vorzugsweise aber sind durch reinste Lieblichkeit und den Ausdruck bald der holdesten Jungfräulichkeit, bald edler, mütterlicher Würde nennenswerth die zahlreichen Madonnenbilder. Rafael hat deren in seinem Leben etwa fünfzig geschaffen. Die Krone von allen ist die sixtinische Madonna, ursprünglich das Altarbild der Kirche San Sisto zu Piacenza, jetzt die Perle der dresdner Gemäldegallerie. Wer kennt nicht diese wunderbare Gestalt, die von herrlichen Gewändern umhüllt wie eine himmlische Erscheinung auf Wolken einherschwebt, umflossen von einer Glorie lieblicher Engelköpfe! Ein Schleier wallt von ihrem Haupte herab, das wie in tiefen Gedanken verloren dem Geheimniss des göttlichen Knaben nachzusinnen scheint, den ihre Hände mit mütterlicher Innigkeit umschliessen.

Als Rafael, erst 37 Jahre alt, starb, schien Rom verödet und die Malerei verwaist. Der Cardinal Bembo verfasste deshalb für ihn die classische Inschrift:

„Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori."

Wir haben gesehen, wie glänzend in den Tagen Leonardo's, Michel Angelo's, Rafael's die Blüthe der freien Kunst in Italien war; selbst der Ausdruck eines reichen und schönheitsfreudigen Lebens warf sie ihren Schimmer überall hin. Schon das blosse Geräth, der blosse Schmuck wurde so behandelt, dass der künstlerische Sinn plastisch und malerisch sich bewährte. Wir erinnern nur hier an den von Goethe gefeierten Benvenuto Cellini (1500—1572).

Den Deutschen freilich, welche die Innerlichkeit des Charakters, die Wahrheit obenan stellten, lag die Antike ferner als den Italienern; sie entwickelten daher auch weniger Grossheit und Würde der Form. Erst Holbein der Jüngere und Vischer nahmen das südliche Element ungestraft auf. Der erstere wurde 1495 zu Augsburg geboren, das man nicht ohne Grund das Pompeji der Renaissance genannt hat, und ist 1543 zu London gestorben. Man rühmt seine Gabe zu porträtieren; „er malt Gesichter," hiess es, „die andern Masken." Und sein nächster Geistesverwandte, Peter Vischer von Nürnberg, welch ein Denkmal hat er sich durch das Sebaldusgrab in seiner Vaterstadt gesetzt!

Wir kehren nach Italien zurück. Wie daselbst die Malerei das Alterthum als formbildendes Element in sich aufnahm, ohne sich einer blossen Nachahmung schuldig zu machen, so sollte es auch mit der Poesie geschehen. Ob das geglückt ist? Ich zweifle fast. Die Lyrik bewegte sich nämlich mit Vorliebe im Sonett oder in dem etwas freieren Madrigal und kam dadurch von dem unmittelbaren Gefühlserguss, der seine Melodie mitbringt, zu der Betrachtung, welche in sinnreichen Wendungen, in contrastierenden Bildern die Empfindung bald kunstvoll, bald verkünstelt darstellt. Die Liebe blieb das beliebteste Thema; doch stehen an der Stelle der Herzensgeschichte zumeist die Spiele der Einbildungskraft, die Erfindungen des Witzes. Es giebt hunderte von Schäferspielen; die beste Kritik daran übt Shakespeare durch einen Narren, den er sprechen lässt: „An und für sich betrachtet ist das Schäferleben ein gutes Leben; aber in Betracht, dass es ein Schäferleben ist, taugt es nichts." Hierzu tritt, dass das moderne Italien auch kein nationales Epos hervorgebracht hat; es zeitigte nur das romantische Kunstepos. Der Hof von Ferrara war des letzteren Musensitz, und zwei Männer haben sich an ihm hervorgethan: Ariost, der von 1474—1533 lebte, und Tasso, der, 1544 geboren, 51 Jahre alt starb. Jener, der Verfasser des rasenden Roland, ist doch, wie sehr ihn auch der Altmeister Goethe preisen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mag, nicht mehr als ein Unterhaltungsdichter, und dieser, der in dem befreiten Jerusalem allen Zauber einer musikalischen Sprache entwickelt, bleibt zu sehr in schwärmerischer Weichheit und in elegischem Pathos befangen.

Indess, man mag über Ariost und Tasso urtheilen, wie man will, die Tage, wo die Freiheit der Städte an die kleinen Fürstenhöfe, die nationale Selbständigkeit an französische oder spanische Truppenführer verloren ging, waren jedenfalls für die Entwickelung des italienischen Dramas höchst ungünstig. In der Tragoedie gefiel man sich darin, statt des harmonischen Sophokles, statt des gewaltigen Aeschylus den bombastischen Seneca nachzuahmen und der Meinung beizupflichten,

„Dass grauses Morden und verspritztes Blut
Anzeichen sind von königlichen Seelen."

Die Komoedie ferner, der es allerdings an Leben und Vielseitigkeit nicht fehlt, schlug gar zu sehr einen leichtfertigen, frivolen Ton an und legte Zeugniss dafür ab, dass der Vatican selbst damals das glänzendste Theater war.

Es lässt sich erwarten, es sei, während fast alle Künste in Italien einen erneuten Aufschwung nahmen, auch die Musik nicht zurückgeblieben, und in der That begegnen wir im 16. Jahrhundert einem gefeierten Meister der kirchlichen Tonkunst, dem Palestrina. Als seine missa papae Marcelli zum ersten Male erklang, da begrüsste nach dem Glauben der Römer in der sixtinischen Kapelle die Malerei der Decke und der Wände die Musik als ihre ebenbürtige Schwester. Gleichwohl darf man von der Renaissance in der Musik erst reden, als um 1600 in Florenz die Oper geboren ward, als Recitativ, Wechselgesang und Verbindung der Stimmen, Arie und Chor in Aufnahme kamen.

So wäre ich denn mit meinen Bemerkungen über die Renaissance im strengeren Sinne zu Ende, vorausgesetzt, dass nicht verlangt wird, auch von einer Philosophie der Renaissance zu reden. Allein wir lassen wohl die italienischen Philosophen der Uebergangsepoche besser bei Seite, zumal Männer wie Campanella und Giordano Bruno, ähnlich den Eruptionen eines Vulcans, mehr Vorläufer und Vorboten, als Anfänger und Stifter einer neuen philosophischen Zeit sind, und wenden uns sofort dem Rococo zu.

Die kühne Weise, mit welcher Michel Angelo bei seinen Bauten malerische Effecte erzielt hatte, wirkte auf schwächere Nachfolger berauschend; sie setzten die Willkür der Subjectivität an die Stelle des architektonischen Gesetzes und lösten die einfachen, ausdrucksvoll klaren Linien in bauschige Verschnörkelungen, in eckige Verkröpfungen auf. Die Renaissance verwilderte. Der üppig entartete Sinn des 17. Jahrhunderts verlangte eben nach gewaltigeren Massen, reicherem Detail, wirksamerer Gliederung. Alles dieses wusste man durch kolossale Anlagen, überraschende perspectivische Kunstgriffe, Vervielfachung der Glieder, namentlich durch Häufung von decorativen Säulen- und Pilasterstellungen hervorzubringen. Wir werden dadurch leicht an die Nachahmung von Schreinerarbeit in derben Steinmassen erinnert; oft sieht es noch aus, als ob das grüne Holz sich nachträglich geworfen und verzogen hätte. In der Plastik war es nicht anders. An den Gestalten gewahren wir selten Ruhe, gewöhnlich Ekstase des Ausdrucks, leidenschaftliche Hast der Bewegung. Dazu bauschen sich die Gewänder in tiefschattige Falten, und jedes Glied des Leibes und jede Falte will sich geltend machen, so dass eine praetentiöse Gespreiztheit, eine aufdringliche Ueberladung auch hier charakteristisch wird. Lorenzo Bernini (1589—1660) ist der vielbewunderte Held dieser Zeit, der Günstling der Päpste seit Urban VIII. Er, der Vater des Barockstils, hatte den Grundsatz: „Wer niemals über die Regel hinausschweift, bringt es zu nichts." Kein Wunder, dass der im Hellenismus wan-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

delnde Winckelmann über ihn äusserte: „Bernini suchte Formen aus der niedrigsten Natur genommen gleichsam durch das Uebertriebene zu veredeln; seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glück gelangte Pöbel.“

Aber nicht genug damit; auch in der Poesie wird Affectation und Verkünstelung, überladene Schwülstigkeit Modesache. Man hiess solch ein Wesen nach dem neapolitanischen Dichter Marini (1569—1625) Marinismus. Uebrigens darf man den breslauer Rathsherrn Hoffmann von Hoffmannswaldau (1618—1669) mit gewissem Fug als den deutschen Marini bezeichnen, zumal er in Geschmacklosigkeiten aller Art, besonders in Anhäufungen von gesuchten Bildern, abenteuerlichen Metaphern und unnatürlichen Ausdrücken Unglaubliches leistete.

Gleichwohl, so viel Conventionelles, Erlogenes und Geheucheltes damals in das künstlerische Schaffen eindrang, man muss zugeben, die Italiener besassen oft genug Kraft und Gewandtheit, um ihre Absichten wirksam zu verkörpern und eine höfische Kunst hervorzurufen, der es weder an Vornehmheit noch an sinnlichem Reiz mangelt. Diese blendenden Eigenschaften eben empfahlen die italienische Kunst den Franzosen, und schnell schlossen sich die letzteren der bernini'schen Richtung an. Aber in Frankreich zogen bereits die Tage Ludwigs XIV. herauf. Unter ihm war die Losung: „Un roi, une loi, une foi!“ So wurde auch sein Hof das Vorbild und der Mittelpunct des aesthetischen Lebens. Die Künste fanden an ihm Schutz und Pflege, geriethen aber dafür in vollkommene Abhängigkeit von der Hofluft. Je mehr sich dann das französische Königthum zu europäischer Herrschaft emporhob, desto monarchischer wurde das Wesen der französischen Kunst, und das Element der Repraesentation, das Scheinheroische, gewann die höchste Bedeutung. Das Schloss von Versailles ist das berühmteste und glänzendste Denkmal dieser höfischen Kunst; theatralische Schaustellung macht sich an ihm geltend statt der stillen, selbstgenugsamen Würde echter Architektonik. Doch der König hatte erreicht, was er wollte: Staunen gebieten, mit mächtigen Mitteln blenden. Mit bewundernder Nachahmung sah Europa auf seinen Vorgang.

1715 sank Ludwig XIV. ins Grab; mit ihm erstarb völlig der Sinn für das Heroische, für das gediegen Prunkhafte. Der Mittelpunct des höfischen Lebens ward in das Cabinet und in das Boudoir verlegt. Allmählich lockerte die Regentschaft des Herzogs von Orleans alle Bande sittlicher und aesthetischer Zucht; denn die Aristokratie warf nunmehr die Maske der heuchlerischen Modefrömmigkeit ab und fröhnte schamlos ihrer Lüderlichkeit, von der uns René Lesage in seinem hinkenden Teufel und im Gil Blas genügende Proben giebt.

Die äussere Erscheinung nun eben jener vornehmen Welt und ihre Kunstform nennt man vorzugsweise das Rococo; sein Zeitalter währt etwa von 1700—1760. Doch, ehe ich weiter gehe, sei es mir vergönnt, ein weniges über das Wort Rococo selber zu sagen. Von der folgenden Erklärung dürfen wir wohl keinen Gebrauch machen? „Als ein französischer Prinz sich in Koblenz 1792 nach einem Händler mit alten Möbeln erkundigte und die Auskunft erhielt, dass ein Rock vor dessen Laden hänge, rief er lachend aus: „Oui, oui, roc, roc, rococo!“ Dieser Einfall, während der Restauration an der königlichen Tafel in Paris erzählt, wurde geistreich gefunden, und der Ausdruck kam in Mode.“ Mir klingt eine derartige Ausdeutung wie albern. Ich bin vielmehr der Ansicht, man hat die Wurzel des Wortes Rococo da zu suchen, wo die der verwandten Bezeichnungen, wie baroque und rocaille liegt, zumal schon um 1780 Schöngeister von einem style rocailleux reden, um das Veraltete, das Altfränkische, das Zopfige kurz zu charakterisieren. Somit ist Rococo die Verschnörkelung von roc, Fels; es bezeichnet das bunte, bewegte Spiel der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Linien und Farben in einer Muschelgrotte, wo die zufälligen Gestaltungen der Natur willkürlich aufgeputzt sind. Die Nachbildung der Felsengrotten in der Architektur, die Vorliebe für das Eckige, Scharfe, Spitzige und Muschelförmige in der Goldschmiedekunst haben dann zur Uebertragung des Begriffs in die aesthetischen Kreise geführt.

Mithin ist das Rococo die Laune, der geistreiche Einfall, das Spiel mit dem Gesetz, die scherzhafte Kleinigkeit, wie sie in den Tagen Ludwigs XV. und später waltete, gegenüber dem pomphaften Ernste, der gravitätischen Gemessenheit aus den Tagen von Ludwig XIV. Das stattliche Haargebäude, sagt Carrière, welches terrassenförmig über dem Kopfe der Frauen, als lockensteife Perrücke über dem Scheitel der Männer sich aufgethürmt, schrumpfte zusammen, und zierliche Bänder, flatternde Löckchen schwebten bepudert um die geschminkten und zum Contrast mit schwarzen Taftflecken schön bepflasterten Gesichter, die alle den gleichen Schimmer einer jugendlichen Greisenhaftigkeit selbstgefällig zeigten. Statt der starrgestärkten Kragen und Manschetten leicht wallende Spitzen, statt der Schleppe das bauschige, blumige Gewand über dem Reifrock der Frauen; die Männer spreizten sich und tänzelten im goldgestickten Rock mit dem Galanteriedegen an der Seite, alles zierlich, kokett und lüstern.

Die Kleinkünste der Toilette, der Geräthe geben nun den Ton an. Denn unfruchtbar, ja unfähig, sobald es zich um monumentale Aufgaben handelt, erscheint die Rococokunst überaus rührig, ja schöpferisch in der Herstellung der zahllosen Nippsachen, welche dem intimen, privaten Verkehr der höfischen Welt dienen. Das Porzellan wird für Plastiker wie Maler der beliebteste Stoff; die Gouache- und Pastellmalerei fangen an zu florieren. Der rechte Meister der Epoche ist wohl Watteau (1684—1721); er war Decorationsmaler der Oper gewesen und behandelte alles flott, leicht und gefällig.

Man wähne aber nicht, dass in Frankreich allein die Stätte des Rococo war. Die Voraussetzungen desselben trafen auch anderwärts zu. Es ist schwer, unter den vielen Höfen im vorigen Jahrhundert einen zu finden, welcher nicht von dem Geiste des Rococo sich hätte tragen lassen. Doch nirgends prägte sich derselbe so classisch aus, wie am kursächsischen Hofe unter August dem Starken. Gottfried Semper lässt sogar in seinem trefflichen Werke „der Styl“ das eigentliche Rococo nicht in Frankreich geboren werden, sondern in Dresden. Hier, sagt er, ward es unter dem allgemeinen Einfluss der laxen Sitten der Zeit, aber auch unter dem speciellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, gezogen und gepflegt, von hier durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangeräth nach Versailles verpflanzt, wo es seiner höchsten Cultur entgegenreifte.

Wie dem auch sei, der Zwinger zu Dresden ist jedenfalls der reichste und vollkommenste Ausdruck des Rococostils. Er sollte dem neuen Schlosse als Vorhof dienen, wie zugleich als Bühne für Lust- und Prachtaufzüge, für Ritter- und Schäferspiele. Durch drei Portale, wie bekannt, gelangt man in denselben, auf dem noch heute das geheimnissvolle Plätschern der Springbrunnen, der berauschende Duft von Orangenbäumen den Wandelnden zur Sommerszeit begrüsst. Allerdings ist die Zeit nicht spurlos an dem Bau vorübergegangen; der siebenjährige Krieg, der dem Rococo in Deutschland ein Ende machte, streifte rauh darüber hin. Aber immer noch ist der malerische Reiz der Anlage lebendig und zuweilen sogar, wie in stillen Mondnächten, voll Zauber und poetischer Stimmung. —

Ich schliesse mit dem Wunsche, dass die Renaissance mit ihrer edlen Strenge der Composition und Detailbildung, dass das Rococo mit seiner praetentiösen Ueberladung und formenweichen Ueppigkeit nicht zu bald aus dem Gedächtnisse des Lesers verschwinden möge.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf