

## REZENSIONEN

Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*. 242 Seiten, 274 Abbildungen.

*Philadelphia Museum of Art*, 1943.

„Dieses in vieler Hinsicht bewußt altmodische Buch möchte in erster Linie dazu beitragen, die Folge der Ereignisse bei der Entstehung und Verwandlung des Rokoko sowie die Eigentümlichkeit und Bedeutung der damit verbundenen Persönlichkeiten zu bestimmen.“ — „Das Rokoko war eine künstlerische Bewegung vorwiegend auf dem Gebiete der Dekoration — doch mit Parallelen in den anderen Künsten —, die von Pierre Lepautre eingeleitet und von Vassé und Oppenord, Meissonnier und Pineau aufs fruchtbarste weitergetragen wurde.“ Mit diesen Sätzen bezeichnet der Vf. Aufgabe und Ergebnis seines aus langjährigen Vorarbeiten erwachsenen Werkes.

Von den drei großen Teilen, in die das Buch gegliedert ist, stellt der erste unter dem Titel „Background“ das Bauwesen des Pariser Hofes unter Ludwig XIV. dar: die Beziehungen zu Italien, insbesondere der Einfluß der in Rom ausgebildeten und wirkenden französischen Künstler, die Struktur der Verwaltung der Bâtiments du Roi mit den Chargen des Surintendant, des Controleur Général, des Premier Architecte, des Dessinateur du Roi etc., die so oft zur Zerstörung eben erst errichteter Räume führenden Veränderungen in Versailles und den übrigen Schlössern, die führenden Persönlichkeiten der Mansart, Le Brun, Dorbain, Lassurance, des jungen Berain. Von den Ornamentzeichnern der 80er und 90er Jahre „finden wir nur bei Berain echte schöpferische Impulse . . ., Formen, die später wesentliche Elemente des Rokoko werden sollten“.

Die 1699 beginnende und 1715 mit dem Tode Ludwigs XIV. endende Stilphase bildet den Inhalt des Abschnitts „Genesis“. Den Anlaß für den Stilwandel sieht der Vf. in der 1699 erfolgten Bestallung von J.-H. Mansart zum Surintendant des Bâtiments und der gleichzeitigen Ernennung von Lepautre zum Graveur und Dessinateur du Roi: wiederum ist nicht der vor allem mit organisatorischen Fragen befaßte Architekt, sondern der Dessinateur der führende Künstler. Als früheste nach Entwürfen Lepautres ausgeführte Arbeit weist K. den Umbau von Marly nach: hier „erscheinen zuerst die für die letzten 15 Jahre der Regierung Ludwigs XIV. charakteristischen neuen Formen“. Lepautre übertrug in Marly das flache Bandwerkschema von Berains Paneelfüllungen auf die Formen des Rahmenwerks; diese „Verbindung von Rahmen und Füllung, von Außenform und Oberfläche, von Struktur und Ornament, von Geometrie und Phantasie setzte sich sofort durch“. Die Seiten, auf denen Kimball den bei aller ornamentalen Verwandtschaft tiefgreifenden Unterschied zwischen Berain und Lepautre darstellt, sind in ihrer Verbindung von genauer Analyse und leicht faßlicher Formulierung hervorragende Beispiele moderner Kunstgeschichtsschreibung. Zudem wird das Werk Lepautres auf Grund von neu identifizierten Zeichnungen und Rechnungen um eine Reihe wichtiger Arbeiten erweitert; Lepautre, „bisher fast übersehen, erscheint als großer, ganz selbständiger Künstler, als der Vater des Rokoko“. Kimball sieht den neuen Stil

„von 1700 ab, also viel früher als die Forschung bisher geglaubt hat“, in voller Entwicklung, wobei er dem italienischen Element im Werk der entscheidenden Künstler (zu Berain und Lepautre kommen um 1710 Vassé und Audran hinzu) nur eine sekundäre Rolle beimißt.

Doch nicht nur in der Datierung des Rokoko geht der Vf. neue Wege. „Contrary to received opinion, spatial impulses were not determining factors in this genesis, which took place chiefly within the preexisting walls of simple cubical forms“: dieser Satz darf als eine Grundthese des Buches bezeichnet werden.

Mit dem Tode Ludwigs XIV. und der Orléans'schen Regentschaft beginnt die Periode, die der Vf. als „Evolution“ im dritten Teil des Buches behandelt. An die Stelle Lepautres († 1716) treten Oppenord und Vassé als führende Meister; nicht mehr Versailles, sondern Paris ist nun Zentrum der Bautätigkeit. Oppenords Umbau des Palais Royal und die von Vassé ausgeführte Dekoration der Galerie des Hôtel du Toulouse haben als die entscheidenden Werke der Zeit zu gelten. Wiederum handelt es sich nicht um Neubauten, sondern um eine die Architekturform kaum verändernde Modernisierung von Innenräumen. Oppenord wie Vassé „halten sich grundsätzlich an das Schema Lepautres . . ., durchsetzen jedoch den geometrischen und tektonischen Rahmen mit Elementen der Arabeske in zunehmend freier Kurvatur. Beide verwenden in geringem Maße die Assymmetrie bei der Gegenüberstellung gegengewichtiger Einheiten, aber nur Oppenord läßt die Assymmetrie auch von der Rahmung der Wandvertäfelung Besitz ergreifen.“

Nach dem Stillstand der Entwicklung in den späteren Jahren der Regentschaft bringt erst das Auftreten von Meissonnier und Pineau wieder schöpferische Impulse. Werk und Verhältnis der beiden für das Entstehen des genre pittoresque so wichtigen Künstler werden ausführlich analysiert „Wenn Meissonnier auch vor allem verantwortlich war für die Hinwendung zur Assymmetrie in Frankreich, so war er doch nicht der erste, der assymmetrische Formen auf die Dekoration von Innenräumen übertrug. Wir sehen ihm hierin Pineau vorangehen, dessen in Paris ausgeführte Entwürfe vor den entsprechenden Arbeiten Meissonniers entstanden sind. Mehr noch, es war Pineau und nicht Meissonnier, der dem französischen Innenraum den Charakter verlieh, den dieser jetzt annehmen sollte.“ Während Pineaus, für Mitglieder des Pariser Hochadels bestimmte Bauten (vor allem das Hôtel de Villars und das Hôtel de Roquelaure) vom Vf. auf die Jahre 1733/4 festgelegt werden, arbeitete Meissonnier 1733 in Bayonne; er erscheint erst 1734 wieder in Paris, wo er indessen, wie K. zeigt, im Auftrag einer polnischen Familie steht: der Vf. schließt hieraus „that Meissonniers interior designs found no acceptance by Parisians, but only by provincials and foreigners“. Dagegen möchte er dem bisher wenig beachteten, 1728 datierten Stichwerk Meissonniers mit kunstgewerblichen Entwürfen eine entscheidende Rolle für die Entstehung des genre pittoresque zuschreiben. Im Gegensatz zu früheren Werken Meissonniers verraten diese Stiche kaum mehr Reminiszenzen seiner italienischen Reisejahre, und gerade darin sieht K. ihre Bedeutung; erst nachdem sich der Künstler von den italienisch-hochbarocken Elementen freigemacht habe, konnte

er auf die weitere Entwicklung in Paris fruchtbar einwirken. Diese Interpretation be- kundet sehr deutlich des Verfassers Konzeption des Rokoko als eines autonomen, in Paris entstandenen und in den Werken höchster Qualität auf Paris beschränkten Stiles. In Pineaus Innenräumen sieht K. den später nicht mehr erreichten Höhepunkt des genre pittoresque. Die Formenwelt Pineaus kehrt in den Stichwerken der Lajoue, Mondon fils und Cuvilliés in immer neuen, „mit unerschöpflicher Leichtigkeit“ geschaffenen Varianten wieder, und auch die wichtigsten Innenräume der Jahre 1735—1750, etwa die Dekorationen der Appartements d'Assemblée in Rambouillet, vom Vf. dem Jacques Verbeckt zugeschrieben, zeigen den beherrschenden Einfluß Pineaus; „die Neuerungen liegen mehr im Detail, in dem Verbeckt unübertroffen war“.

Die zahlreichen um 1750 im Auftrag der Pompadour entstandenen Bauten bringen keine wesentlichen Neuerungen für Raum- und Flächengestaltung; „ihr legendärer Reiz liegt im Reichtum der Malereien und Skulpturen der besten zeitgenössischen Meister“. Den Stillstand der Entwicklung kurz vor dem Einbruch des Klassizismus veranschaulicht der Vf. auch an anderen Werken. „Wo ein Stil so eng wie das Rokoko in Frankreich an Innenraum und Ornament gebunden war, da boten sich von nun an keine grundlegend neuen Probleme mehr, die frische Leistungen hätten auslösen können.“

Die schon um 1750 in Paris selbst einsetzende literarische Reaktion gegen das genre pittoresque wird durch viele aufschlußreiche Zeugnisse belegt. Unter den Bauten dieser Zeit spielt Versailles wieder eine wichtige Rolle; doch zeigen selbst die gegen 1760 neu eingerichteten Räume noch keine Hinwendung zum strengen Klassizismus, sondern symmetrische und ruhige Formen im Sinne des ausgehenden 17. Jahrhunderts.

Der Schlußabschnitt des Buches behandelt den heraufkommenden Klassizismus, der in Frankreich „erst etwa 10 Jahre nach den entscheidenden englischen Arbeiten von Robert Adam“ beginnt (der Vf. kann sich auch hier auf seine früheren Untersuchungen beziehen). „Wie die Tendenz zu freieren Formen zuerst im Innenraum einsetzte und nur allmählich das Äußere beeinflusste, so machte sich die antike Richtung zuerst am Außenbau bemerkbar und drang dann erst ins Innere ein.“ Als wichtigstes Pariser Beispiel dieser Stilphase erscheint das Petit Trianon (1763—1768); verglichen mit gleichzeitigen englischen Innenräumen, ist es wiederum mehr der Zeit gegen 1700 als dem eigentlichen Klassizismus verpflichtet. Erst nach 1770 verschwinden die Rokoko-Formen endgültig aus den Bauten des Pariser Hofes.

Die letzten Seiten enthalten eine Auseinandersetzung mit der Literatur über das Rokoko. Es versteht sich, daß Kimballs im Vorstehenden angedeutete Konzeption des Stiles vor allem mit der Terminologie und den Anschauungen mancher deutschen Forscher nur schwer zu vereinbaren ist. K. sieht im deutschen Rokoko ein vom französischen sehr verschiedenes Phänomen. „Statt zu glauben, daß der Begriff alle Charakteristika der deutschen Werke einschließen sollte, sind wir der Meinung, daß sich (in Deutschland) barocke Elemente mit den neuen Formen des französischen Rokoko verbunden haben, ebenso wie etwa die deutsche Frührenaissance gotische mit italienischen Elementen vereinigt.“ Es dürfte indessen in der Terminologie der deutschen Kunstgeschichte kaum mehr mög-

lich sein, den Begriff Rokoko so eng zu fassen, wie K. es vorschlägt, und die Dekorationen der französischen Innenräume der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichsam als den Formenkanon des Stils anzusehen. Gewiß ist der im Deutschen übliche „populäre“ Gebrauch des Wortes im Sinne einer Bezeichnung der Periode oder des Zeitstils oft bedauerlich ungenau.

Auf die Fülle von neu entdeckten Zeichnungen und Archivalien, auf die zahlreichen wohlbegründeten Zuschreibungen und Oeuvre-Bereinigungen, die das Buch enthält, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; manche Abschnitte tragen geradezu den Charakter einer Quellenpublikation. Die jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Gegenstand setzt den Vf. instand, bei der Behandlung des Stoffes die chronologische, biographische und formenanalytische Betrachtungsweise so zu verbinden, daß sein Werk wie ein dichter, aus einer Fülle von Einzelbeobachtungen gewebter Teppich anmutet. Jede weitere Arbeit über die französische Kunst des 18. Jahrhunderts wird dieses Buch dankbar zu Rate ziehen.

Lotz

#### *Eine Bibliographie zur Kunst des Veneto für die Publikationen der Jahre 1940—1947*

Die Hefte 1, 2 und 4 der seit 1947 erscheinenden Zeitschrift „Arte Veneta“, enthalten dankenswerterweise eine Bibliographie der Kunst des Veneto aus den Jahren 1940—47, also aus der Zeit, in der es infolge des Krieges nicht möglich war, internationale wissenschaftliche Verbindung zu pflegen. Hans Tietze hat die Beiträge für die USA, Martin Davis die für England beigezeichnet. Signorina Sandra Marconi verdanken wir das übrige Material und die sehr übersichtliche Zusammenstellung.

Die Bibliographie umfaßt acht Hauptabschnitte: Allgemeines, Architektur, Denkmäler, Skulptur, Malerei (inkl. der graphischen Künste), Kunstgewerbe, Sammlungen, Ausstellungen. Die Abteilungen Architektur, Skulptur und Malerei sind in einen alphabetisch nach Verfassern und einen nach Künstlernamen geordneten Teil gegliedert. Die Literatur der Rubriken „Allgemeines“ und „Kunstgewerbe“ ist alphabetisch nach Verfassern, die der Monumenti, Museen und Ausstellungen nach Ortsnamen aufgeführt. Trotz der Ungunst der Zeiten füllt die Bibliographie 18 zweiseitige Seiten und enthält wichtige Monographien, mehrere Neuauflagen älterer Werke, zahlreiche Aufsätze und einzelne Beiträge zur Quellenforschung. Auffällig ist es, daß nur eine einzige geisteswissenschaftliche Abhandlung neueren Datums aufgeführt werden konnte (Weise: Das Schwärmerische als Ausdrucksmotiv der religiösen Kunst des Abendlandes, „Pantheon“ 1942).

Da die Bibliographie die Kunst des gesamten Veneto umfaßt, erscheinen u. a. Notizen und Aufsätze über Kunstdenkmäler in Dalmatien, Istrien, Südtirol, Friaul, Berichte über Sicherstellungen von Kunstwerken im Kriege, über Kriegsschäden und Restaurierungen (Padua, Eremitani!) und Ausstellungen der geretteten Kunstschätze nach dem Kriege. Unter den Beiträgen zur kunstwissenschaftlichen Forschung überwiegen diejenigen, die sich mit Werken des ausgehenden Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert befassen. Die Studien zur frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst des Veneto sind verhältnismäßig vereinzelt.