

GESCHICHTE DER KUNST
IN FRANKREICH

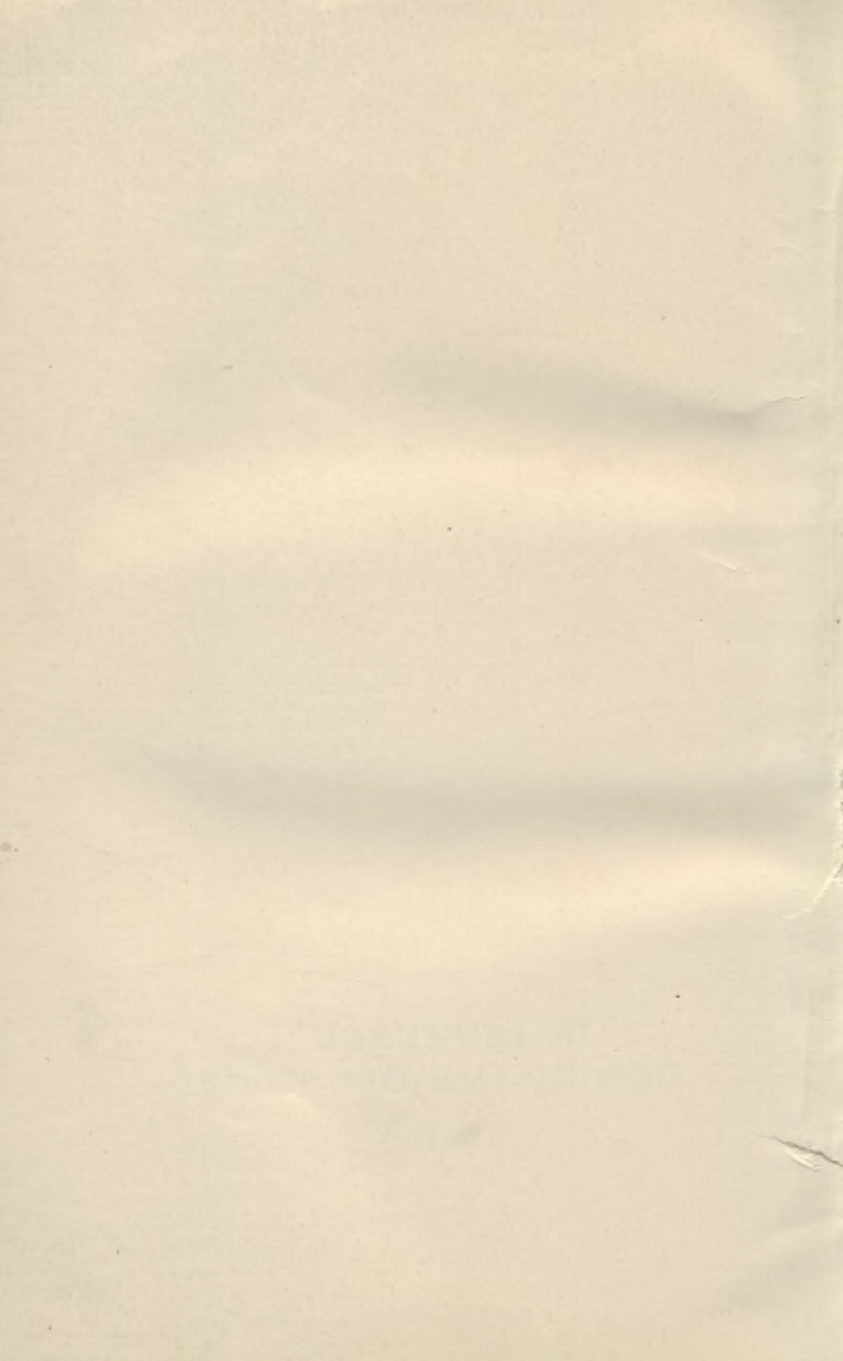


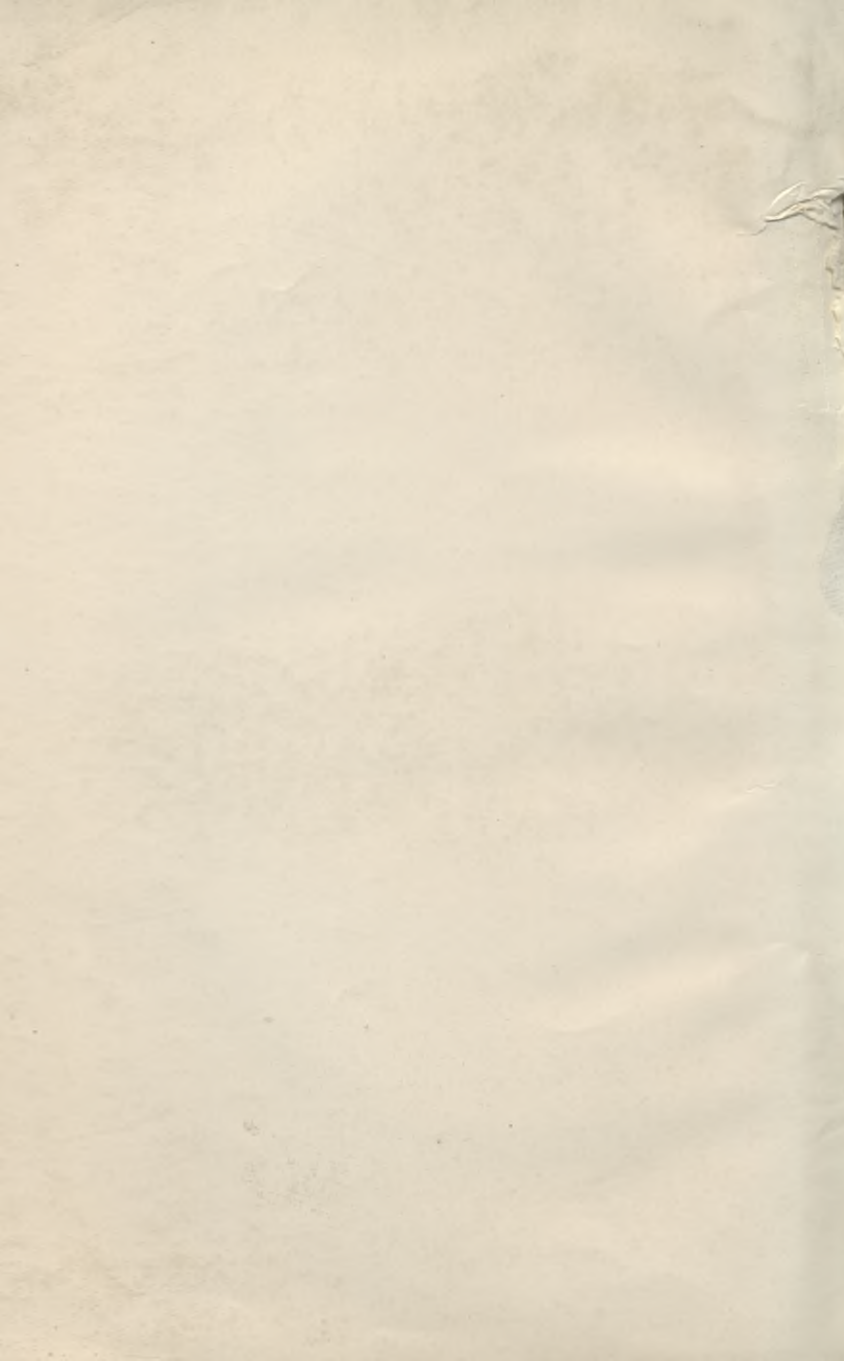
VON LOUIS HOURTICQ

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297039





GESCHICHTE DER KUNST IN FRANKREICH



ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

DEUTSCHE KUNST
FLÄMISCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
SÜDITALIENISCHE KUNST
SPANISCHE UND
PORTUGIESISCHE KUNST
RÖMISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
ÄGYPTISCHE KUNST
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST





Die Marquise de Bogle
Von Nattier
(Sammlung des Marquis de Chapenay)

GESCHICHTE DER KUNST IN FRANKREICH

VON

LOUIS HOURTICQ

INSPEKTOR DER SCHÖNEN KÜNSTE
DER STADT PARIS



MIT 887 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMXII

I.25.392



*Deutsche Übersetzung
von Gustave Teissèdre*

*Dieser Band erscheint
gleichzeitig in eng-
lischer Sprache bei
William Heinemann,
London und Charles
Scribner's Sons, New
York. Französisch bei
Hachette & Cie., Paris.
Italienisch bei dem
Istituto Italiano d'Arti
Grafiche, Bergamo.
Spanisch bei der Lib-
reria Gutenberg de
José Ruiz, Madrid*

Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei

Akc. Nr.

4301

152

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER TEIL

Die christliche Kunst

KAPITEL I

Die römischen, barbarischen und christlichen Anfänge 1

KAPITEL II

Die romanische Kunst, die Kunst der Mönche *(Kanonnen) Mönche* 11

KAPITEL III

Die Gotik, die Kunst der Städte *Mittelalter* 41

KAPITEL IV

Die Kunst des Adels und der Städter am Ende des Mittelalters 84

ZWEITER TEIL

Der Klassizismus

KAPITEL I

Übergang von der Gotik zur klassizistischen Kunst 131

KAPITEL II

Entwicklung des Klassizismus 178

KAPITEL III

Die monarchische Kunst Ludwigs XIV. 214

KAPITEL IV

Das Ende der Regierung Ludwigs XIV. und Paris unter der Regentschaft 238

KAPITEL V

Die Pariser Kunst unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. 257

DRITTER TEIL

Die Kunst der Neuzeit

KAPITEL I

Der neue Klassizismus während der Revolution und des Kaiserreichs	304
---	-----

KAPITEL II

Die romantische Periode	329
-----------------------------------	-----

KAPITEL III

Der Naturalismus	382
Namenverzeichnis	463

BIBLIOGRAPHISCHE VORBEMERKUNG

Allgemeine Werke

S. Reinach, *Apollo*. Paris 1910. (Deutsche Ausgabe unter dem Titel: Allgemeine Kunstgeschichte. Leipzig 1911.) — C. Bayet, *Précis d'Histoire de l'Art*. Neue Aufl. Paris 1898. — K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. 3 Bde. Leipzig 1900—1911. — X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*. 2 Bde. Freiburg 1896 u. 1897. — L. Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*. 3 Bde. Paris 1899—1903. — A. Michel, *Histoire de l'Art*. Paris 1905. Bisher erschienen 6 Bde. — Die Kapitel von S. Rocheblave in *Histoire de la Littérature française*, herausgegeben von Petit de Julleville, und von A. Michel in *Histoire de France*, herausgegeben von Lavisse und Rambaud. — Die Kapitel über Kunst in *Histoire de France*, herausgegeben von Lavisse. — Die Werke von Reinach, Woermann und Michel enthalten ausführliche Literaturnachweise.

Wörterbücher — Zeitschriften — Bibliographien

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie. 2 Bde. Paris 1854. — P.-J. Mariette, *Abeceario*. 6 Bde. Paris 1851. — A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris 1872. — L. Dussieux, *Les Artistes français à l'Etranger*. 3. Aufl. Paris 1876. — E. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*. 2 Bde. Paris 1882.

Die für das Studium der französischen Kunst wichtigsten Zeitschriften sind folgende: *Annales archéologiques* von Didron. (Erscheinen nicht mehr.) — *Revue archéologique*. — *Gazette archéologique*. — *Bulletin monumental*. — *Collection des Congrès archéologiques de France*. — *Revue de l'Art chrétien*. — *Moyen Age*. — *Archives de l'art français* und *Nouvelles Archives de l'Art français*. (Ein Inhaltsverzeichnis ist im XII. Band der *Nouvelles Archives* enthalten.) — *Réunions des Sociétés de Beaux-Arts des Départements*. — *Mémoires de la Société des Antiquaires*. — *Kunst und Künstler*. — *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*. — *Zeitschrift für bildende Kunst*. — *Zeitschrift für christliche Kunst*. — R. de Lasteyrie et E. Lefèvre-Pontalis, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de France*. Paris 1888. — *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft 1902—1908*.

Die *Revue universelle des Arts* erscheint nicht mehr, aber die *Gazette des Beaux-Arts* mit Beiblatt: *Chronique des Arts et de la Curiosité*, und die *Revue de l'Art ancien et moderne* mit Beiblatt: *Bulletin de l'Art ancien et moderne* vermitteln weiteren Kreisen die Forschungen auf dem Gebiet der Archäologie und Kunstgeschichte.

Das unvollendete *Inventaire des richesses d'art de la France* und das *Inventaire des richesses d'art de la Ville de Paris* enthalten Verzeichnisse der Kunstgegenstände, die in weltlichen und kirchlichen Gebäuden aufbewahrt werden.

Die häufiger genannten Zeitschriften sind in den einzelnen Literaturverzeichnissen folgendermaßen abgekürzt: R. A. = *Revue archéologique*; B. M. = *Bulletin monumental*; A. A. F. = *Archives de l'Art français*; R. S. B. A. D. = *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*; G. B. A. = *Gazette des Beaux-Arts*; R. A. A. M. = *Revue de l'Art ancien et moderne*.

Allgemeine Werke über die Geschichte der Baukunst

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française*. 10 Bde. Paris 1854—1869; *Entretiens sur l'Architecture*. 2 Bde. Paris 1858—1872. — Planat, *Encyclopédie d'Architecture*. Paris. — W. Lübke, *Geschichte der Architektur*. 2 Bde. Leipzig 1886. — C. Gurlitt, *Die Baukunst Frankreichs*. Dresden 1896—1900; *Geschichte des Barock-Stiles, des Rokoko und Klassizismus*. 3 Bde. Stuttgart 1887—1889. — A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*. Bd. II. Paris 1900. — Lance, *Dictionnaire des Architectes de l'Ecole française*. 2 Bde. Paris 1872. — Ch. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*. Paris 1887. — *Archives de la Commission des Monuments historiques*. 4 Bde. Paris 1855—1872. — *Archives de la Commission des Monuments historiques*, herausgegeben von A. de Baudot und A. Perrault-Dabot. Paris 1899 ff. (im Erscheinen begriffen).

Allgemeine Werke über die Geschichte der Bildhauerkunst

E. David, *Histoire de la Sculpture française*. Paris 1853. — W. Lübke, *Geschichte der Plastik*. Leipzig 1880. — L. Gonse, *La Sculpture française*. Paris 1895. — St.-Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française jusqu'à Louis XIV.* Paris 1898. — L. Gonse, *Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France. La Sculpture*. Paris 1904.

Allgemeine Werke über Malerei

A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des Peintres*. 2 Bde. Paris 1883. — Emeric David, *Histoire de la Peinture au Moyen Age*. Paris 1863. — A. Champeaux, *Histoire de la Peinture décorative*. Paris 1890. — Woltmann und Woermann, *Geschichte der Malerei*. 3 Bde. Leipzig 1878—1888. — Ch. Blanc, *Histoire des Peintres, École française*. 3 Bde. Paris 1862. — Paul Mantz, Luc-Olivier Merson, Henry Marcel, *La Peinture en France*. 3 Bde. Paris (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts). — L. Gonse, *Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France. La Peinture*. Paris 1900. — L. Hourticq, *La Peinture des Origines au XVI^e siècle*. Paris 1908. — J. Meyer, *Geschichte der französischen Malerei*. Leipzig 1867. — R. Muther, *Geschichte der Malerei*. 3 Bde. Leipzig 1909.

Allgemeine Werke über die andern Kunstzweige

A. Dumesnil, *Le Peintre graveur français*. 11 Bde. Paris 1835—1871. — C. Duplessis, *Histoire de la Gravure en France*. Paris 1861. — H. Delaborde, *La Gravure*. Paris o. J. — L. Rosenthal, *La Gravure*. Paris 1909. — Musée des Arts décoratifs, herausgegeben von L. Metman. (Es erschienen 2 Bände über Holzschnitzerei und 1 Band über Metallarbeiten.) — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*. 4 Bde. Paris 1855—1873. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*. Paris 1872—1875. — E. Molinier, *L'Émaillerie*. Paris 1891. — E. Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XIII^e siècle*. Paris 1896. — E. Molinier, *L'Orfèvrerie religieuse du Ve à la fin du XV^e siècle*. Paris o. J. — H. Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie française*. Paris 1896. — E. Babelon, *Histoire de la Gravure sur gemmes en France*. Paris 1902. — J. Guiffrey, *La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*. Tours 1885. — G. Migeon, *Les Arts du Tissu*. Paris 1909. — H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*. 4 Bde. Paris o. J. — J. Quicherat, *Histoire du Costume en France*. Paris 1876. — Ill. *Geschichte des Kunstgewerbes*. 2 Bde. Berlin o. J.



Abb. 1. Römische Brücke über den Vidourle bei Lunel. (Phot. Gouzy)

ERSTER TEIL

Die christliche Kunst

KAPITEL I

Die römischen, barbarischen und christlichen Anfänge
Das römische Gallien; die Verkehrswege, Städte und Bau-
denkmäler — Die Überreste römischer Kultur zur Zeit der
Völkerwanderung — Das christliche Gallien; die großen Kult-
stätten — Einfluß des Orients — Die barbarischen Elemente.

Zur Römerzeit war's, da Gallien als Ganzes in den Kreis der
antiken Kulturwelt trat. Eine straff zentralisierte Verwaltung
verband zu gemeinsamem Leben und Wirken die Provinzen vom
Rhein zu den Pyrenäen, vom Ozean zu den Alpen. — Daß
einem Volke aus diesem Boden wohl ein Gefühl der Zusammen-
gehörigkeit erwachsen konnte, macht uns der Anblick einer
römischen Heerstraße am besten begreiflich: selbst ein jahr-
hundertelanger Schlaf hat sie nicht zu verwischen vermocht, und
heute noch zieht ihre alte Spur über Feld. Schnurgerade, über
Berg und Tal, führten sie die Legionen an die Grenzen, und das
Binnenland beugten sie unter den Willen Roms. Daran entlang,

je einen Tagesritt voneinander entfernt, bildeten sich Stationen: Frankreichs künftige Städte. An ihren Kreuzungen finden wir



Abb. 2.
Arles, Römisches Theater. (Phot. Hachette)

später die schaffenden Mittelpunkte romanischer Kunst. An dieses großzügige System von Hauptstraßen gliederte sich ein minder geometrisches, natürlicheres Wegenetz in engem Anschluß an die Geländeform und die lokalen Bedürfnisse. Dabei waren sich auch die äußersten Glieder ihrer Zugehörigkeit zum selben Körper wohl bewußt. So haben diese wie für die

Ewigkeit gefügten Kunststraßen dem Verkehr der Menschen im Mittelalter die Wege gewiesen; auf ihnen ziehen Pilger und Kaufleute zu Markt und Wallfahrt; von Burgund zur Provence, von Tours zu Spaniens Grenze vermitteln sie dauernde Beziehungen, auch nach dem Sturz der verbindenden Römermacht.

Die römischen Eroberer brachten ihre Sitten und Bräuche. Wo sie sich niederließen, erhoben sich Denkmäler nach Italiens Vorbild, — eine offizielle Kunst, die in einem architektonisch unentwickelten Lande ohne weiteres Wurzel schlug und frei von lokalen Einflüssen sich überall gleich blieb, in Narbonne, in Bordeaux wie in Reims, zu Nutz und Genuß dieser großen Gemeinwesen.²⁴ Nach Massilias Niedergang waren Narbonne und Fréjus, und dicht daneben Orange und Nîmes aufgeblüht, deren Denkmäler zu den schönsten der Welt gehören, und Arles, das gallische Rom, begann seine glänzende Laufbahn als Weltstadt, als Stadt des Prunks, der Kunst und des Genusses. Aber diese Städtkultur drang bald auch über die Grenzen der Provence hinaus. Die Behörden errichteten den Kaisern gewidmete Triumphbögen: In



Abb. 3. Saint-Rémy, Triumphbogen.

Trier, Reims, Besançon, Langres, Saintes, sowie an mehreren

Orten der Provence sind solch stolze Denkmale erhalten. Auch kleinere Städtchen hatten ihr Amphitheater, die größeren sogar Thermen. Tempel gab es sicher in großer Zahl, doch sind sie verschwunden, als das junge Christentum für seine Basiliken Säulen brauchte. Außerhalb der Großstadt breiteten sich die prächtigen Landsitze des gallischen Adels aus, weiter draußen saß die große Masse des Landvolks, die *pagani*, die sich lange gegen die römische Kultur, wie später gegen das Christentum wehrten. Die erstere hatte eben nur die Städte durchdrungen, und dem Heer der Mönche war es vorbehalten, das flache Land zu erschließen. — Auf die gallo-römische Stadtkunst folgt die romanische Periode mit ihrem mehr ländlichen Charakter.

Die Römer wußten ihren stolzen Bauten eine unvergängliche Haltbarkeit zu verleihen. Sie nahmen zu ihren Mauern und Gewölben einen derart festen Mörtel, daß der ganze Bau wie ein einziger Stein zusammenhing: hier mächtige Mauerblöcke aus Bruchsteinen mit Hausteinfassung, dort Riesenmassen von Konkretmauerwerk, dem flache Binderschichten aus Backstein oder Werkstein einen festen Umriss verliehen, — klar sind alle Kanten betont, und scharfgeschnitten die Gesimse. Und vor diesem wuchtigen Mauerwerk saßen Pfeilerordnungen und Giebel und umkleideten das Ganze mit den anmutigen Formen griechischer Baukunst. Um aber derartige Werke zu errichten, bedurfte es einer starken Obrigkeit, die befähigt war, ganze Heere zu lenken, Fronarbeiten aufzulegen, und tausend Arme einem großen Unternehmen dienstbar zu machen. Der Zusammenbruch des Kaisertums brachte die großartige Bautätigkeit der gallo-römischen Städte zum Stillstand. Was aber von diesen Bauten die Umwälzungen des frühen Mittelalters überdauert hat, ragt um so erhabener über die Trümmerhaufen empor.



Abb. 4. Saint-Rémy
Römisches Grabmal.



Abb. 5.
Brücke zu Saint-Chamas. (Phot. Gouzy)

Als im 3. Jahrhundert die Grenzwälle zum erstenmal von den Germanen durchbrochen wurden, schlossen sich die Gallo-Römer



Abb. 6. Orange, Triumphbogen des Marius.
(Phot. Neurdein)

schleunig in ihre Städte ein und brachen manch ein Bauwerk ab, um ihre Befestigungen zu verstärken. In solch hastig aufgeführtem Gemäuer hat man schon Säulen, Kapitelle und Statuen gefunden. Nach hundert Jahren aber trat die Erschöpfung ein, und nichts vermochte die Germanenflut mehr aufzuhalten. Die Städte wurden geplündert und auf lange hinaus waren die Früchte des römischen Friedenswerks vernichtet. Die alten

festen Plätze, die wir erst in so üppiger Blüte sahen, schrumpften hinter den weiten Mauergürteln zu einem Häufchen Elend zusammen. Lange inhaltlose Jahrhunderte folgen, und doch liegt in ihnen der erste Keim „französischer“ Kunst: In ihrem Lauf zersetzte sich die antike Kultur, um neue Verbindungen mit neuen Elementen einzugehen. Diese Elemente wollen wir herausheben, noch ehe sie sich zur spezifisch „romanischen“ Kunst verdichtet haben.

Erinnerungen an die Kaiserzeit beherrschen den dunklen und

langsamen Fluß dieser Entwicklung; inmitten des allgemeinen Zerfalls ragen stolz noch antike Bauten empor. Wem an Geisteskultur noch etwas lag, der blieb Gallo-Römer inmitten der Barbaren, und will ein neuer Machthaber, ein Chlodwig oder Karl der Große, seine Macht sanktionieren, so greift er zum Purpur und nennt sich Konsul oder Augustus. Die Erhabenheit der Erinnerung bändigt den Barbarentrotz; noch spielt sich das tägliche Leben inmitten der Wahrzeichen des römischen Herrenvolks ab:



Abb. 7. Reims, Marstor. (Phot. V. Courleux)

Erinnerung bändigt den Barbarentrotz; noch spielt sich das tägliche Leben inmitten der Wahrzeichen des römischen Herrenvolks ab:

an den Hauptpunkten antiker Kultur nisten sich Häuser und Städtchen in verlassene Thermen und Zirkusbauten ein, in Nîmes wie in Bordeaux schmiegen sich ganze Viertel in den Mauerschutz der Arenen. Die Tempel fallen, aber aus ihrem Stein erstehen die Basiliken. Aus den Trümmern der römischen Zentren erhebt sich die romanische Kunst, in Toulouse und der Auvergne, in Poitou und Burgund, vor allem aber in der Provence und an der Nordostgrenze. In der Provence war der Übergang von der Antike zum christlichen Mittelalter so unmerklich, daß die Christen den neuen Gott zuweilen in den alten Tempeln verehrten. Frühromanisch und spätrömisch sind dort oft schwer voneinander zu trennen. Andererseits treibt auch am Rhein die römische Saat eine späte, aber nicht minder üppige Nachblüte. Gerade dieser Grenzstreifen war nämlich noch intensiver romanisiert als das Binnenland, denn hier war gegen das Germanentum ein besonders festes Bollwerk römischen Wesens geschaffen, dessen Grundfesten auch der Germanenstrom nicht zu erschüttern vermochte.

Indessen durchtränkt das Christentum Galliens Seele. Zu seinem Ruhme nur schaffen Baumeister und Maler der nächsten Jahrhunderte, und von ihm allein wird der Kunst in französischen Landen ihr Arbeitsfeld zugewiesen. Wohl sind ihre Erstlingswerke, die von Fortunat und Gregor von Tours so liebevoll geschilderten merowingischen Basiliken verschwunden, aber die in ihnen verkörperten Ideen haben fortgewirkt. Im 2. Jahrhundert hatte Galliens Bekehrung eingesetzt, und einige berühmte Märtyrer hatten die Idee der Heidenmission mit dem Nimbus des Opfertods umwoben; mit Blut und



Abb. 8. Bordeaux,
Ruinen des Palais Galien



Abb. 9. Römische Wasserleitung über den Gard.
(Phot. Hachette)

Martern ist das junge Christentum in der Vorstellung des Volkes verknüpft. Die irdischen Reste dieser Blutzengen haben auf



Abb. 10.
Römischer Grabstein
(Saint-Germain, Museum).
(Ausgrabungen am Mont Auxois)

Frankreichs Boden eine übersinnliche Religionsauffassung voll eigener Riten geweckt und die Kunst des Mittelalters eng mit dem Reliquienkult verknüpft. Um diese Zeit taucht in den Volksmassen die Verehrung heiliger Orte auf und weist der Wallfahrt bestimmte Ziele. Zur Zeit Gregors von Tours lag die Tradition schon fest. „Zu Kaiser Decius Zeit,“ schreibt er, „wurden zu Rom sieben Männer zu Bischöfen geweiht und ausgesandt, in Gallien das Evangelium zu verkünden: nach Tours Gatian, nach Arles Trophimus, Paulus nach Narbonne, nach Toulouse Saturnin, nach Paris Dionysius, Austramon zu den Arvernern, nach Limoges Martial“. Nennen wir noch Sankt Eutrop von Saintes, Julian von Brioude, Benignus von Dijon, German von Paris und besonders Sankt Martin von Tours, so haben wir zugleich die

Hauptwallfahrtsorte Galliens und die Marksteine romanischer Kunst.

Der Einfluß des Orients auf die abendländische Kunst liegt heute noch im Dunkeln. Der byzantinische Zweig antiker Kunst war verdorrt, doch blieb er gleichwie die Staatsform noch bestehen, während im Abendland Kunst und Kaiserreich zusammen untergingen. Bei ihrer Wiedergeburt, die unter Karl dem Großen



Abb. 11.
Autun, Porte Saint-André. (Phot. Neurdein)

erst künstlich, dann in der romanischen Periode für dauernd sich vollzog, zeigt die Kunstform unstreitig Züge byzantinischen Charakters. Gallien hatte die griechische Kultur noch vor der römischen kennen gelernt. Hellenische Seefahrer saßen schon längst in der Provence, noch ehe die römischen Legionen Italiens Grenzen überschritten. Nach wie vor

der Eroberung war die Mittelmeerküste Galliens Eingangspforte für die Weltkultur, durch die auch einige Strahlen des Lichts

aus dem Osten drangen. Marseille ist eine Kolonie Griechenlands, Nîmes führt noch im Wappen eine Palme und ein Krokodil griechisch-ägyptischen Andenkens. Auch das Christentum gehört zu den Geschenken, die Syrien und Griechenland zum gallischen Gestade brachten. Unter den ältesten Texten der französischen Kirchengeschichte finden wir einen Sendbrief der Gemeinden von Lyon und Vienne an „ihre Brüder in Asien und Phrygien“. Die ersten Märtyrer, Bischof Pothin, Attalus von Pergamon und der phrygische Arzt Alexander waren aus Asien gekommen; noch lange hernach, zur Zeit Gregors von Tours, saßen Syrer in großer Zahl in einer Reihe von Städten im Herzen Galliens. Vor allem aber beginnt es die Pilger zu den heiligen Landen zu ziehen, von wo ihnen der neue Gott gekommen war, und je mehr das Christentum die



Abb. 12.
Hygieia oder Demeter
(Saint-Germain, Museum)
(Ausgrabungen am Mont Auxois)

Welt erobert, desto mehr zieht es die Seelen gen Griechenland und Asien. Die plastischen Künste waren zugleich mit dem Kultus eingedrungen, während die farbige Flächenkunst erst im Lauf der religiösen Eroberungszüge aus Byzanz eingeführt wurde

Schwieriger läßt sich bei den Barbarenvölkern ihr Anteil an

der Kunstentwicklung bestimmen, und mit etwas Voreingenommenheit kann man ihn je nachdem recht hoch oder recht nieder einschätzen, da bestimmte Belegstücke fehlen. An den Denkmälern der Folgezeit fallen zunächst nur römische oder byzantinische Einflüsse ins Auge, und doch erscheinen oft eigenartig phantastische Zierformen gleich denen barbarischer Schmuckstücke oder nordischer Holzschnitzereien, und



Abb. 13. Poitiers, Baptisterium Saint-Jean.
(Phot. Hachette)

ähnlich den Miniaturen angelsächsischer Handschriften. — Wie



Abb. 14.
Fibel mit Glaseinlagen
(Musée de Cluny).
(Phot. Hachette)

im Netz gefangene Ungeheuer winden, rollen und verbeißen sich dort Fabeltiere, von Flechtmustern umschlungen, und eben diese Formen voll wilden Lebens begegnen uns in der romanischen Bildnerei, in ziemlichem Gegensatz zu den bewußter und strenger stilisierten Phantasiegebilden byzantinischer Herkunft.

Die Barbaren waren geschickte Schmiede und hervorragende Goldarbeiter; Metall und Feuer waren ihr Gebiet, auch wußten sie ungeschliffene Edelsteine in Gold zu fassen. — Also nicht nur Lanzen und Schwerter schmiedeten sie; sie scheinen sogar die Kunst mitgebracht zu haben, Kreuze, Kelche, Reliquien schreine und sogar Bucheinbände mit großen mugeligen Steinen zu schmücken. Die merowingische Goldschmiedekunst blieb das ganze Mittelalter hindurch in hohem Ansehen, und in Verzeichnissen ist oft die Rede von „Sankt Eligii Geschmeid“.

Die Goldschmiede wählen den heiligen Eligius zum Schutzpatron, und seine Heimat, um Limoges, wird der Mittelpunkt der Emailindustrie. Besser als Mau-

rerei und Architektur lag übrigens den Barbaren, dem Waldvolk, die Holzfällerei und Zimmerkunst. So haben sie aus Holz Kirchen, Burgen und Städte aufgeführt, die heute verschwunden sind. Unterlagen diese auch dem gallo-römischen Steinbau, so haben doch die prächtigen Holzkonstruktionen der hochgiebeligen Dächer das ganze Mittelalter überdauert. Die hohen Türme mit ihren schlanken Helmen, all die spitzen Formen, die im mittelalterlichen Stadtbild gen Himmel ragen, wurden von kühnen Zimmerern über römischen Baumassen errichtet. Flachgedeckte und spitzgiebelige Häuser trennen Frankreich in Nord und Süd. Nach dem Einsetzen der Renaissance



Abb. 15.
Votivkrone des
Königs Reccesvinth
(Musée de Cluny).
(Phot. Hachette)



Abb. 16.
Karolingischer Pfeiler
in der Kirche zu
Cravant. (Phot. Mon.
Historiques)

flachen sich die französischen Dächer allmählich ab, und doch wunderte sich noch im 17. Jahrhundert jeder Italiener, sobald er über die Alpen kam, über deren Höhe.

Immerhin haben die Barbaren im großen ganzen wohl weniger geschaffen als zerstört. Die spärlichen Denkmale der wirren Merowingerkultur lassen erkennen, wie der Geist des Christentums sich den alten Bräuchen anpaßte. Das Johannisbaptisterium zu Poitiers, die Sankt Lorenzkapelle in Grenoble sind antike, dem Brauch der neuen Religion angepaßte Bauten. Die ältesten Teile des „Johannistempels“ zeigen römisches Feldsteingemäuer mit bescheidenem Zierat aus Werk- und Backstein; feine Gesimse und Giebel wahren die antike Form, die den Baumeistern in Poitou auch fürder geläufig bleibt. Die ersten Täuflinge dieses Baptisteriums konnten sich in einen Thermensaal versetzt wähnen — nach dem 10. Jahrhundert hatte man durchaus den Eindruck eines romanisch geschmückten Kapellenraums. In Sankt Lorenz zu Grenoble erinnern die Kapitelle mit ihren schweren Kämpferstücken an die Kunst von Ravenna und Konstantinopel. Die karolingischen Bauten von Germigny wie von Aachen sind gleichfalls byzantinisch.

In diesen künstlerisch fast inhaltlosen Zeiten ist nichts von Dauer außer den römischen Denkmälern; die spätrömisch-byzantinische Kultur ist nur ein Zersetzungsprodukt der Antike, und römisch ist also der Unterbau, auf dem die Schöpfer der mittelalterlichen Kunst weiterschafften.



Abb. 17. Reiterstatuette
Karls d. Gr. aus dem Dome zu Metz
(Paris, Musée Carnavalet).
(Phot. Hachette)

Literatur zu Kapitel I des ersten Teils

S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain*. Paris 1894; *Les Gaulois dans l'Art antique*. Paris 1889. — E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*. (Collection des Documents inédits.) Paris 1907. Bis jetzt erschienen 2 Bände. — C. Barrière Flavy, *Les Arts industriels de la Gaule du Ve au VIIe siècle*. 3 Bde. Toulouse 1901. — Léon Joulin, *Les Etablissements gallo-romains de la plaine de Martres Tolosanes*. Paris 1901. — C. Jullian, *Routes romaines et routes de France* (Rev. de Paris, 1900). — J. Quicherat, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. Paris 1886. — R. de Lasteyrie, *La Basilique de Saint-Martin de Tours*. Paris 1892. — Marcel Reymond, *La Chapelle Saint-Laurent de Grenoble*. Paris 1896. — A. Marignan, *Un Historien de l'Art français: Louis Courajod, les Temps francs*. Paris 1889. — L. Bréhier, *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age* (Byzantinische Zeitschrift, 1903). — P. Clemen, *Merowingische u. karoling. Plastik* (Jahrb. d. Altertumsfreunde XCII, S. 1); *Studien zur Geschichte d. karoling. Kunst* (Repertorium XIII, S. 124; XIV, S. 117). — Fr. Leitschuh, *Geschichte d. karoling. Malerei*. Berlin 1894. — G. Swarzenski, *Die karolingische Malerei u. Plastik in Reims* (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen XXIII, S. 81). — J. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*. Leipzig 1904.



Abb. 18. Einbanddecke des Psalteriums Karls des Kahlen
(Paris, Nationalbibliothek).
(Phot. Berthaud)



Abb. 19. Moissac, Kreuzgang von Saint-Pierre. (Phot. Hachette)

KAPITEL II

Die romanische Kunst, die Kunst der Mönche

Das Klosterleben; die Benediktiner von Cluny und Cîteaux — Verbreitung der Kunst durch die Wallfahrten — Ursprung der romanischen Baukunst — Lokaltypen: Auvergne-Languedoc, Burgund-Provence, Poitou-Saintonge, Nordfrankreich — Gemeinschaftlichkeit des religiösen Bilderkreises, lokale Motive — Zusammenhängende Entwicklung der Malerei — Die Wiedergeburt der Plastik: antike und byzantinische Einflüsse; Reichtum der Zierweise; figürliche Darstellungen — Der romanische Stil als erster Ausdruck französischer Kunst.

Nur in einer wohlgegliederten Gesellschaft können wir den verfeinerten Kräfteüberschuß antreffen, dem die Künste entsproßen, und dies war im 11. Jahrhundert nur bei den Mönchen der Fall. Bis zur Bildung volkreicher Gemeinden im Norden hatte sich die Kultur in die großen Klöster geflüchtet. Wohl hatten die Städte des Südens in ihren Mauern etwas von den Feinheiten der antiken Welt bewahrt und entwickelt, doch finden wir Spuren hiervon nur in der höfischen Dichtung; die bildenden Künste standen seit dem Ende des Heidentums einzig im Dienste der neuen Religion.

Im engen Raum überfüllter und festverschlossener Klöster floß die fürs Kunstleben nötige Summe handwerklicher und geistiger Arbeitskraft in eins zusammen. Baukunst, Plastik, Buchmalerei

und Kunstverglasung sind Blüten des Mönchtums jener Zeit. Das Kloster hegt die Keime antiker Kultur, dort sammelt und nährt



Abb. 20. Clermont-Ferrand,
Apsis
von Notre-Dame-du-Port.

man noch Funken von der Leuchte Byzanz, die draußen allerwärts in den Stürmen einer herrscherlosen Zeit verloschen. Das Kloster erinnert an die Villa von einst, sein Säulenhof ist ein vergrößertes Peristyl. Der Mönch mit seiner Kutte, bartlos und kurzgeschoren, wahrt inmitten der Barbarentracht den gallo-römischen Brauch. Und heute noch sehen wir in Moissac, in Toulouse, in Arles, was für Orte stillen Glücks, was für Oasen des Friedens die Klöster in jener sturmgerüttelten Zeit darstellen mochten. Wer unter solch reizenden Säulengängen die kleinen Höfe voll frischen Grüns umwandelte, den hielt dort alles fest, was in ihm nach oben strebte; man vergaß der Welt mit ihren wüsten Abenteuern und wußte manche Weise zu Gottes Lob: mit Hingabe zogen die Buchmaler byzantinische Miniaturen nach, voll

Geduld übertrugen Bildhauer und Glaskünstler all diese Bildchen in den Stein der Kapitelle und das Glas der Kirchenfenster. Das Kloster bildet eine selbständige Stadt mit eigener Industrie. Besonders für schwierige Gewerbe, wie die Goldschmiedekunst, gibt es hier eigene Werkstätten. Freilich merkt man es der romanischen Kunst ein wenig an, daß sie in Mönchszellen erblühte:

es fehlt ihr an Frische und Jugendlichkeit; die innigsten Empfindungen kleiden sich oft in Formalismen wie angelernte Phrasen eines Gebets. Selbst der stärksten Persönlichkeit gelingt es nur selten, die starre Regel zu durchbrechen.

Die Mönche waren zugleich die ersten Baumeister, die weiträumige, reizvolle und doch feste Gotteshäuser zu erstellen wußten. Die wichtigsten



Abb. 21. Saint-Nectaire, Kirche.
(Phot. Neurdein)

und reichsten unter den romanischen Kirchen haben zu Abteien gehört. Wer Frankreich nach den schönsten Denkmälern roma-

nischer Bau- und Zierkunst durchforscht, unternimmt damit auch eine Wallfahrt zu den berühmtesten Benediktinerabteien — von Saint-Germain bei Paris nach Saint-Etienne zu Caen, von Saint-Bénigne in Dijon zu La Madeleine von Vézelay, von Saint-Trophime in Arles nach Saint-Gilles, von Saint-Sernin zu Toulouse nach Sainte-Croix zu Bordeaux, nach Saint-Martial in Limoges, nach Souillac, Beaulieu, Isoire und Saint-Savin zu Poitiers. Cluny, die mächtigste dieser Abteien, die im 11. Jahrhundert der Christenheit gebot wie Cîteaux im 12., ist heute verschwunden. Inmitten der allgemeinen Anarchie bildeten sie mächtige Gemeinschaften, und die schwarzen Mönche von Cluny wie später die weißen von Cîteaux verbreiteten in Gallien und darüber hinaus die Wissenschaft ihres Bauens und die Motive ihrer Bildkunst.

Im Gefolge der Mönche hat sich die romanische Kunst über Alt-Galliens Boden verbreitet. Wohl stand diese Kultur an Glanz der des 3. Jahrhunderts nach, dafür aber blieb sie nicht mehr auf die Städte allein beschränkt. Die Mönche waren von der großen Heerstraße ins Gebiet der *pagani* vorgedrungen, den Boden urbar zu machen und das Christentum zu säen. „Wüsten schmückt ihres Glaubens Vollkommenheit“ schreibt Hugues de

Saint-Victor „und Einöden zieren sie mit ihrer Gerechtigkeit, mit frommen Reden und leuchtendem Vorbild.“ Auch Baukunst, Plastik und Malerei brachten sie mit in die Wildnis.

Die verhältnismäßig weitgehende Einheit der Formen in einer räumlich so weit verbreiteten Kunst wie der des 11. und 12. Jahrhunderts schiene unerklärlich, wenn wir uns nicht vergegenwärtigten, daß ihre Hauptwerke zugleich Marksteine am Wege eines in stetem Fluß be-



Abb. 22. Toulouse, Apsis von Saint-Sernin. (Phot. Hachette)



Abb. 23. Royat, Kirche. (Phot. Neurdein)

erklärlich, wenn wir uns nicht vergegenwärtigten, daß ihre Hauptwerke zugleich Marksteine am Wege eines in stetem Fluß be-



Abb. 24. Toulouse,
Hauptschiff von Saint-Sernin.
(Phot. Hachette)



Abb. 25. Le Puy,
Fassade von Notre-Dame.
(Phot. Neurdein)

findlichen Menschenstroms bedeuten. Die gesamte romanische Kunst ist aus dem Kult der Reliquien geboren. Wer diese verehren wollte, mußte immer wieder zum Wanderstab greifen. Die bedeutungsvollsten Vorgänge im Menschenleben spielten vor Gräbern und Heiligenschreinen — Eide bekräftigt ihre Berührung und Kranke werden davon geheilt; die lange, mühsame Wallfahrt tilgt schwere Schuld und erleichtert bedrückte Gewissen. Die berühmten Heiligtümer zogen Gläubige in solcher Menge an, daß zu ihrer Unterbringung die Kirchenschiffe vergrößert und Wandelhallen errichtet werden mußten. Immer weiter dehnen sich die Hallen, die Massen aufzunehmen, die in den engen frühromanischen Kirchen einander erdrückten. Die Riesenbauten von Vézelay und Autun, von Saint-Gilles und Arles gehen unendlich über die Bedürfnisse einfacher Abteien hinaus, wandten sie sich doch weit über die Grenzen des Kirchspiels an die wandernden Massen, die zu Sankt Magdalenen, zu Sankt Lazarus, Ägidius oder Trophimus beten wollten.



Abb. 26. Saint-Antonin, Rathaus.

Opferspenden bereichern das Heiligtum, Wunder und Krankenheilungen bestritten die Kosten dieser Prachtbauten voll Goldgerät, Elfenbein und kostbarer Gewebe. Die Gebeine der heiligen Fides wurden gestohlen und nach Conques gebracht, wo sie mitten in der Einöde eine Leuchte romanischer Kunst hervorzuberten: eine kühn aufstrebende Kirche mit feinem Bildwerk und reichen Schätzen.



Abb. 27. Elne bei Perpignan, Kreuzgang.
(Phot. Neurdein)

Da der Vorrat von wertvollen Monolithsäulen antiker Bauten erschöpft und deren Herstellungsweise in Vergessenheit geraten war, sah man sich genötigt, den Dachstuhl der Basiliken mittelst hölzerner oder gemauerter Pfeiler zu stützen; aus demselben Grunde wurde das antike starre Steingebälk durch Bogen aus kleinerem Material ersetzt. Damals erfuhr die lateinische Basilika die Umbildungen, die allmählich zum romanischen Stile führten. Der Zweck des Baues blieb sich gleich, und damit auch sein Grundriß, aber sein Aussehen wurde durch die neue Bauweise völlig umgestaltet. Auf die Technik der flachen Holzdecke über leichten Stützen und Wänden folgt wieder die etruskisch-römische Bauart mit Gewölben und dicken Mauern zur Aufnahme des seitlichen Schubs.



Abb. 28.
Vézelay, Hauptschiff von La Madeleine
(Chor gotisch). (Phot. Neurdein)

Zur Karolingerzeit ist die Basilika noch nach alter Art von einer freitragenden Holzdecke überspannt und nur in ein paar Krypten finden sich niedere, enge, auf plumpen Pfeilern lastende Gewölbe. Erst im Anfang des 11. Jahrhunderts verließen die Pau-

meister das Holzgebälk, um ihre Kirchen ganz aus Stein zu errichten. „Um drei Jahre nach dem Jahre 1000 erneuerte fast

der ganze Erdkreis, voran Italien und Gallien die Basiliken, deren meiste noch zu wohl erhalten waren, um wirklich einer Über-



Abb. 29. Saint-Gilles (Gard),
Romanisches Haus,
(Phot. Neurdein)

arbeitung zu bedürfen, aber die Christen-
völker glaubten alle um den Ruhm und
Besitz der prächtigsten Gotteshäuser wett-
eifern zu müssen. Es war, als hätte alle
Welt die zerschlissenen Reste der Ver-
gangenheit abgeworfen, um sich mit
einem weißleuchtenden Kirchengewand
zu schmücken. Damals vervollkommneten
(*in meliora permutavere*) die Gläubigen
ihre Stadt- und Klosterkirchen, wie auch
die Bethäuser der Kleinstädte.“ Dieser
berühmte Text des Burgunder Benediktiners
Raoul Glaber besagt also deutlich, daß
die Kirchen einer Erneuerung gar nicht
bedurft hätten, und daß nur ein neuer
Typ aufgekommen war, dem gegenüber
der frühere veraltet erschien. Und worin
bestand nun die Verbesserung? Zweifel-
los im Quaderbau und der Gewölbe-
konstruktion.

Der Grundriß der alten Basilika wurde beibehalten: ein Haupt-
schiff, bisweilen mit zwei Seitenschiffen, eine Vorhalle (*narthex*)
und hinter dem Chor eine Apsis; vor dem Chor wird das Lang-
haus vom Querschiff durchschnitten, was dem Grundriß die Form



Abb. 30. Montmajour (Bouches-du-Rhône),
Kreuzgang. (Phot. Neurdein)

eines liegenden Kreuzes
verleiht. Doch ein grund-
sätzlicher Unterschied be-
steht zwischen der spät-
römischen Basilika und
den romanischen Kirchen:
die Schwere des Gewölbes
und dessen Kämpferdruck
erfordern massige Pfeiler
und gedrungene, dicke
Mauern zur Aufnahme der
Schubkräfte. Der ganze
Bau drängt sich zusam-
men, um die aufgetürmten
Massen zu stützen.

An Stelle der bloßen
Standfestigkeit lotrechter

Mauern tritt jetzt das Gleichgewicht zwischen Seitendruck und
Gegenkraft. Der antike Tempel erhebt sich ja wohlumrissen,

anmutig, doch ohne übertriebenen Schwung, ohne übermäßige Leichtigkeit, als Ausdruck einer Baukunst, die von Statik noch wenig weiß; auch die romanische Kirche ist hierin noch nicht ganz frei, schüchtern nur strebt sie empor, und ihre Mauern lassen die Anstrengung erkennen; massig und untersetzt lasten sie schwer am Boden. Es ist eine Art Ringen zwischen Form und Stoff, und die Geschichte dieses Ringens ist die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst. Im 11. Jahrhundert drückt die Materie dem Bau noch ihren Stempel auf, in der Gotik ist der Baumeister ihrer Herr geworden: aus der trägen Masse hat er ein straffes Gerippe gelöst und spannt seine Gewölbe in schwindelnder Höhe über luftig durchbrochenen Mauern.



Abb. 31. Poitiers,
Schauscite von Notre-Dame-la-Grande.
(Phot. Hachette)

An hochragende Mauern und Pfeiler wagen sich die älteren Meister noch nicht, gleichsam aus Furcht, den Zusammenhang mit der Erde zu verlieren. Man baut der Erfahrung nach, ohne die Kräfte in den überstarken Mauern richtig zu schätzen, und der Aufwand übersteigt so die Nutzwirkung. Dabei ist oft genug die Wölbung schlecht verspannt; da und dort hat sie sich gesenkt und hat die Widerlager zum Weichen gebracht, so daß man nachträglich die berstenden Mauern abfangen mußte. Von Einstürzen wird uns oft genug berichtet. In ihrer heutigen Form stammen die romanischen Kirchen selten aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, sie bilden den Ersatz der ersten Bauten, die ein Raoul Glaber erstehen sah, und die nicht auf uns gekommen sind.

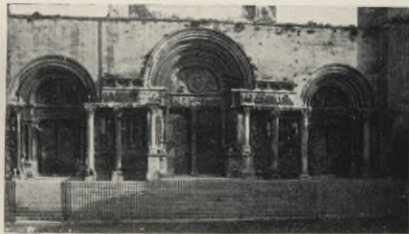


Abb. 32. Saint-Gilles, Portal der Kirche.
(Phot. Neurdein)

Doch schnell geht es jetzt voran. Bald erkennen die Baumeister die statisch wichtigen Punkte, verstärken sie, und entlasten dafür die wirkungslosen Baumassen. Um Senkungen und Risse im Tonnengewölbe zu verhindern, verstärken sie es in ge-

wissen Abständen durch kräftig vortretende, sogenannte Gurtbögen. Diese ruhen im Innern auf Wandpfeilern und sind außen durch Strebepfeiler abgestützt.



Abb. 33. Angoulême,
Hauptschiff von Saint-Pierre.

Das in Joche zerlegte Langhaus verspannt sich so von Punkt zu Punkt in einem Gerippe von Bögen und Strebepfeilern. Auch andere Gewölbeformen kamen zur Verwendung; das Spitzbogengewölbe wie das den Römern schon recht geläufige, durch Kreuzung zweier Tonnengewölbe gebildete Gratgewölbe (rippenloses Kreuzgewölbe). Die Kuppel verwandten besonders die Byzantiner. Der Übergang in den quadratischen Grundriß des zu überdeckenden Jochs wurde durch sphärische Dreiecke, Zwickel oder Pendentifs genannt, vermittelt; noch häufiger wird diese „Hängekuppel“ bei ihrem Austritt aus den Ecken durch

Trompen (Kragzwickel) gestützt. Am Stoß zweier Kreuzgewölbe oder Kuppeln nimmt ein kräftiger Quergurt einen Teil des Schubs auf, um ihn den Strebepfeilern zuzuführen.

Und doch vermag der Bau eine leichte Erzwungenheit nicht zu verbergen; die Seitenschiffe, die bei den alten Basiliken einzig

das Hauptschiff erweitern sollten, müssen es jetzt durch ihre einhöfigen Gewölbe stützen helfen, und die Dicke der Pfeiler und Gewände läßt den übrigbleibenden Raum noch enger erscheinen. Im Äußern nähert sich der Umriß der Pyramidenform; breit-spurig liegt die Grundfläche da, das Hauptschiff ruht auf den Seitenschiffen, und die Hauptapsis erhebt sich

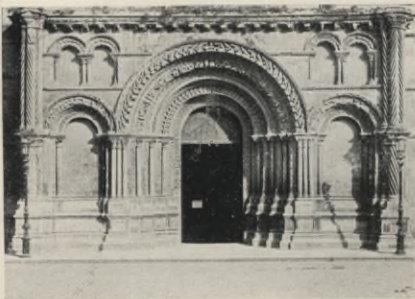


Abb. 34. Bordeaux, Portal von Sainte-Croix.
(Phot. Hachette)

über einem Kapellenkranz, der aus ihr hervorquillt. Wohl kennt der Erbauer die Verstärkungsglieder, doch wagt er noch nicht,



Abb. 35. Angoulême,
Schaufseite von Saint-Pierre.
(Phot. Hachette)



Abb. 36. Caen,
Schaufseite von La Trinité
(Abbaye aux Dames).

wie die Baumeister des 13. Jahrhunderts, die Strebepfeiler von der Baumasse loszulösen, er versteckt sie im Gegenteil so gut er kann, bildet sie zu Verzierungen um, verbindet sie durch Bogenfriese oder rundet sie wie eingelassene Halbsäulen ab; — der Romane liebt eben gerundete Linien und volle, schwellende Formen. Ein vortrefflicher Maurer, Erfinder einer neuen Bauart,



Abb. 37.
Saint-Martin-de-Boscherville, Kirche.



Abb. 38. Aulnay (Saintonge),
Apsis der Kirche.

ist er doch peinlich bemüht, seine Neuerungen unter herkömmlichen Formen zu verbergen. Das Aufwärtsstreben wird dabei



Abb. 39. Périgueux, Hauptschiff von Saint-Front
(Phot. Neurdein)

durch ein paar Türme über der Schauseite oder der Vierung kräftig zum Ausdruck gebracht; aufwärts sind sie von Fenstern durchbrochen und erleichtert, und ein kühner Helm schießt darüber empor. Der romanische Turm ragt so stolz empor, weil er über dieser kompakten Baumasse ganz unabhängig und von ihrer statischen Gebundenheit losgelöst wirkt.

Er ist allein oft imstand den Eindruck des unbeholfenen Gebildes zu heben und ihm einen himmelanstrebenden Schwung zu verleihen. Über ganz Gallien verbreitet, hat sich die romanische Baukunst allen lokalen Materialquellen und Bausitten angepaßt. Der Stammescharakter der Künstlerpersönlichkeiten verrät sich zur selben Zeit, da auch die großen Lehensteilungen in der Geschichte festere Gestalt annehmen.



Abb. 40. Caen,
Schauseite von Saint-Étienne
(Abbaye aux Hommes).
(Phot. Hachette)

Auf der Hochebene der Auvergne, die sich anfangs der lateinischen Kultur widersetzt hatte, in der Folge sie aber um so besser zu wahren verstand, schuf die romanische Architektur ihre bestdurchdachten Werke. Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand wie die Kirche von Saint-Nectaire sind kraftvolle, wohlgestaltete Bauten aus schönem Granit, der wundervolle Mauerflächen und grobzügige Bildwerke ergibt. Die Kirchen der Auvergne sind Musterbeispiele romanischen Charakters; die Gratgewölbe ihrer Seitenschiffe tragen einhüftig überwölbte Emporen, und vom Chorumgang strahlt zierlich ein Kapellenkranz aus.

Über der Vierung erhebt sich ein achteckiger Turm, der den massigen Baukörper emporzieht und leichter gestaltet. An den Abhängen des Hauptplateaus steigen diese



Abb. 41. Das Heer Wilhelms des Eroberers im Lager. Wandteppich aus Bayeux.
(Phot. Hachette)

wichtigen Bauten herab ins Tal, entlang den Hauptstraßen nach Clermont und Brioude, im Limousin, Quercy und Languedoc. Damals fing Toulouse an, in der Architektur eine Rolle zu spielen, und übersetzte diese Steinbauten in Backstein. Die Backsteinschichtung verleiht den Türmen des Languedoc ihre Eigenart, die sich weithin fühlbar machte. So hat Saint-Sernin zu Toulouse die Gestaltung der Stammkirche von Santiago de Compostela angeregt. Einsam und heimwehvoll in fernem Land grüßte der Pilger am Wege das romanische Gotteshaus seiner Heimat und erkannte seinen Glauben wieder in fremden Gauen (Abb. 19—26).

Eine enge Verwandtschaft im Kirchenbau Burgunds und der Provence erinnert an die Beziehungen zwischen Nord und Süd im Rhonebecken; eine Zeitlang verband das arelatische Königreich Burgund und Provence. Die großen Kultstätten bargen provenzalische Reliquien; von Magdalena und



Abb. 42.
Kopfreliquiar des heiligen Baldimius
in der Kirche zu Saint-Nectaire.



Abb. 43. Episode aus der Schlacht bei Hastings. Wandteppich aus Bayeux.

Lazarus, die einst auf der Camargue gelandet waren, befanden sich Reliquien in Vézelay und Autun. Die großartige Abteikirche von Cluny ist fast gänzlich zerstört; aber die erhaltenen Kirchen zeugen von einer Kühnheit ihrer Erbauer, die manchmal soweit ging, der Form die Festigkeit zu opfern. Sie wagten sich an beispiellose Höhen und Spannweiten und nahmen zur Verstrebung nur niedere emporenlose Seitenschiffe. Damit gewannen sie an Fläche, um das Hauptschiff unmittel-



Abb. 44. Szene aus der Apokalypse.
Fresko aus Saint-Savin bei Poitiers.
(Paris, Nationalbibliothek)

bar durch hohe Fenster zu erhellen. Die Provenzalen bauten nach burgundischer Art, nur mit höheren Seitenschiffen, so daß das blendende Licht des Südens nur durch bedeutend verengte Fenster einzudringen vermag. Diese Kirchen stehen oft an Stelle alter Römertempel und haben deren Trümmer verwertet; in das romanische Schmuckwerk eingefügte Friese und Säulen erinnern noch an die Herrschaft antiker Kunst in vorchristlicher Zeit (Abb. 28 und 32).

Im Südwesten, von der Loire zu den Pyrenäen, errichtete man in Poitou und Saintonge unzählige Kirchen, bei denen die sehr hohen Seitenschiffe sich eng an die Flanken des Mittelschiffs anschlossen. Nur schwer dringt das Licht in das verbaute Hauptschiff, dafür schmückten die Bildhauer die Frontseite und oft auch die seitlichen Eingänge mit wundersam reichen Gebilden. Aus dem zartkörnigen, dichten Kalkstein lassen sich feine Figuren und weiche Arabesken meißeln, und das etwas formlos angelegte Bauwerk erscheint dadurch wie ein wundervoll aus-



Abb. 45. Gott erschafft Sonne und Mond.
Fresko aus Saint-Savin bei Poitiers.
(Paris, Nationalbibliothek)

gearbeitetes Schmuckkästchen aus Elfenbein. In dieser Gegend sind viele Kirchen jeder Größe mit Kuppeln gedeckt. Nach

außen sind diese meist durch Satteldächer verborgen, in Saint-Front zu Périgueux hingegen bleiben die Kugelkuppeln sichtbar und überdecken ein gleicharmiges griechisches Kreuz. Dieser Bau wirkt so orientalisches, daß man sich der Erinnerung an Byzanz nicht erwehren kann, und wirklich stimmt auch sein Grundriß mit dem der byzantinischen Markuskirche in Venedig völlig überein (Abb. 31—35, 39).

In den Landstrichen, deren Boden von der antiken Kultur am tiefsten erschlossen worden war, haben sich diese romanischen Bauten am kräftigsten und schönsten entfaltet; in den nördlichen Gauen sind die Gotteshäuser merklich unvollkommener ausgefallen als in der Auvergne oder im Languedoc. Nicht als ob es hier an Kühnheit gemangelt hätte, im Gegenteil: haben doch die Normannen so kecke Bauten erstellt, daß sie es gar nicht mehr



Abb. 46. Ausschnitte aus den Fenstern von Notre-Dame zu Chartres.
Verkündigung der Hirten. — Geburt Christi. — Mariä Verkündigung.
(Paris, Nationalbibliothek)

wagen konnten, sie mit Steingewölben abzuschließen, weil die überhohen Mauern nicht standgehalten hätten. So mußten denn hier die Zimmerer für die Maurer einspringen. Das Männer- wie das Frauenkloster zu Caen wurde in romanischer Bauweise begonnen, aber ihre Vollendung gelang erst der gotischen Wölbtechnik (Abb. 36—38, 40).

Auch die bildenden Künste brachte das Christentum in der romanischen Zeit zu kräftiger Blüte. Vor allem brachte es einen

neuen, überreichen Bilderschatz, der im Lauf der Jahrhunderte sich in der Miniatur- und Wandmalerei, in der Bildnerei, der



Abb. 47. Aus der Apokalypse von Saint-Sever. (Lateinisches Manuskript der Pariser Nat.-Bibl. (Phot. Berthaud))

Schmelzverzierung und Kunstverglasung verewigte. Zunächst wurde dadurch die vom Heidentum allzusehr durchsetzte Plastik fast völlig unterdrückt, dafür aber die Flächenkunst zu wunderbar üppiger Blüte gebracht, und die festgefügte Lehre der heiligen Schrift wurde durch eine gleich streng umrissene Bilderschrift ergänzt und erläutert. Die Kunst des Morgenlandes hatte die religiösen Motive schon festgelegt in zahlreichen wohl-gearbeiteten Darstellungen, die sich, zumal in Form ausgemalter Handschriften, von Kloster zu Kloster verbreiteten. Dies bildet fortan die Grundlage der christlichen Kunst-übung und die Quelle der bildenden Künste für ganz Europa, eine Ursprache gleichsam, deren gemeinsame

Wurzel sich in verschiedene Mundarten verzweigt.

Die figürlichen Vorwürfe übertragen sich noch leichter als die Bauformen; die christlichen Bildmotive sind wie die Religion fast ganz dem Morgenland entlehnt. Was die ersten Christen



Abb. 48.
Die mystische Vermählung der heil. Katharina.
(Kirche zu Montmorillon.)

im Abendland, die Maler der Katakomben und die Sarkophagbildhauer zu erzählen wußten, die paar Szenen aus dem Alten Testament, wie der Zug durchs Rote Meer, Daniel, Jonas usw., scheinen in der von den Benediktinern eingeführten Flut neuer Vorwürfe versunken und verschwunden zu sein. Zur Merowingerzeit und später zur Zeit Karls des Großen gab es wohl ein paar selbständige Künstlerpersönlichkeiten, denen es

z. B. gelang, in der berühmten Basilika von Tours das Leben Sankt Martins zu schildern, und im Palast zu Aachen Karls des

Großen Geschlecht und Regierung zu verherrlichen, doch wissen wir hiervon nur aus Chroniken und Gedichten. Diese malerische Überlieferung fiel mit der karolingischen Kultur, und nach der Wiedergeburt am Ende des 11. Jahrhunderts finden wir in Frankreich vornehmlich byzantinische Formen und Gedanken.

Jede realistische Eingebung blieb den Malern fremd; sie übernehmen erstarrte Typen und versuchen gar nicht erst, sie zu Abbildern der Außenwelt umzugestalten. Doch bleibt trotz ihrer Gemeinplätze diese Bildersprache auch im 12. Jahrhundert, wo sie sich in Frankreich einbürgert, nicht in gar zu stumpfer Eintönigkeit befangen: bei der

Umbildung der byzantinischen Motive zu plastischem Zierat zeigen sich örtliche Verschiedenheiten im Verfahren; Steinmaterial und Bearbeitungsweise sind verschieden. Die Provenzalen arbeiten nach dem Bohrverfahren der antiken Bildhauer, die Mönche in Burgund beschränken sich auf langgezogene, flachgeschnittene Figuren, im Languedoc dagegen liebt man kräftige Formen; in der Auvergne kämpft man mit dem harten Granit, während der Kalkstein in Poitou und Saintonge der Phantasie freien Spielraum



Abb. 49. Moissac, Kapitell
aus dem Kreuzgang von Saint-Pierre.
(Phot. Hachette)



Abb. 50. Adam, Eva und Engel.
Kapitell in Notre-Dame-du-Port
zu Clermont-Ferrand.
(Phot. Hachette)



Abb. 51.
Moissac, Kapitell
aus dem Kreuzgang von Saint-Pierre.
(Phot. Hachette)

läßt. Man unterscheidet deshalb auch Lokalstile in dieser entlehnten Formenwelt, und könnte sie zweifellos auch in der Malerei



Abb. 52. Bayeux,
Flachrelief
aus der Kathedrale

unterscheiden, wenn zahlreichere Belegstücke davon erhalten wären. Und wenn auch die Erfindung spärlich fließt, so weiß doch jedes Kloster und jede Kirche aus dem allgemeinen Bilderschatz Szenen von lokalem Interesse auszuwählen. Unzählige Pilger strömten zur Provence, die Reliquien der drei heiligen Marien zu verehren, die mit Lazarus an der Rhonemündung



Abb. 53. Toulouse,
Flachrelief aus Saint-Sernin
(jetzt im Musée des
Augustins)

gelandet waren, und überall in der Provence schmückten ihre Gestalten die großen Heiligtümer: man sieht sie am Portal von Saint-Gilles wie von Saint-Trophime zu Arles, wo sie steif, in lange syrische Gewänder gehüllt und Salbgefäße starr in beiden Händen haltend, zum Grabe wandeln, dem Christus eben entstiegen. Bis ins 15. Jahrhundert hat die Malerei den Lazarus noch oft von den Toten erweckt. — Bis nach Schwaben ist übrigens

diese Magdalenenlegende gedungen, wo sie in Tiefenbronn von Lukas Mosers Hand verewigt ward.

Im Westen, an der Straße nach Santiago de Compostela, tragen auch die Kirchen von Poitou, Saintonge, Bordeaux, Blay und Roncevaux einen ganz eigenen Schmuck: einen Besiegten unter den Hufen des Siegers.



Abb. 54. Toulouse, Kapitell aus Saint-Sernin
(jetzt im Musée des Augustins).
(Phot. Hachette)

Die Aventiuren von Roland und Turpin erzählen, wie dies Gebiet von Karl dem Großen und seinen Mannen Schritt für Schritt

den Mauren abgerungen ward; jedes Kirchlein oder Kloster erhob Anspruch darauf, dem Pilger Reliquien im Kampf wider die Ungläubigen gefallener Krieger zu weisen. Die Gelehrten von heute sehen in jener Figur einen der Konstantine von Byzanz; die Leute von damals erkannten in ihr sicher Kaiser Karl den „Maurentöter“, dessen Heldenfahrten manches Lied beschrieb. Die Überlieferung hat sich erhalten, und der Haupteingang der Kathedrale zu Saintes aus dem 15. Jahrhundert trägt eine Figur Karls des Großen, über deren Deutung kein Zweifel besteht. Die ehrwürdigen Gebeine Sankt Martins von Tours zogen Pilger in Menge an, und im Westen sind ihm unzählige Kirchen gewidmet; noch sieht man in den Kirchen am Wege, als Kapitell oder Fensterbild, oft genug den frommen Reitersmann seinen Mantel teilen.

Und doch, so viel dieser Beispiele anzuführen wären, sie bleiben dennoch Ausnahmen. Einförmig verbreitet sich die Bildersprache wie die Lehre, die sie begleitet. Trotz ihrer morgenländischen Herkunft lebt sie sich in Frankreich recht wohl ein; ohne eine frühere Kunst verdrängen zu müssen, entspricht sie den Bedürfnissen des religiösen Empfindens und bringt den Christen körperhaft die Gestalten nahe, unter denen sie sich Jesus, Maria, die Apostel, die



Abb. 55. Skulptur aus der Kirche von Souillac.



Abb. 56. Pfeiler aus der Kirche von Souillac.

wunderbaren oder naiven Geschichten des Evangeliums und die überirdischen Gesichte der Offenbarung vorstellen konnten; durch sie wurde man dem Lichte näher gebracht, in dessen Strahlen sich das ganze Dasein sonnte. Vorläufig begnügen sich die Christen der romanischen Zeit noch mit der einfachen Wiederholung der byzantinischen Vorbilder, wie sie auch die heiligen Geschichten unverändert nacherzählen, aber hinter diesem schlaftrunkenen Formalismus verbergen sich Kräfte, die nach außen drängen: die romanischen Bildner sind im Begriff, ihre Gestalten zu beleben, und dem starren Kultbild wird einst blühendes Leben entspringen.

In farbiger Gestalt kamen einst die figürlichen Motive aus dem Osten, und zur romanischen Zeit blieb die Malerei stets eine

natürliche Ergänzung der Bauform; Wand und Gewölbe boten ihr weite Flächen. Die Mönche des 11. und 12. Jahrhunderts



Abb. 57. Das Jüngste Gericht am Portal der Kirche zu Beaulieu.

malten ihre Kirchen aus wie ihre Bücher. Das schwere Gemäuer verschwand unter vergrößerten Miniaturen, welche die fernen Geschichten des werdenden Christentums und die künftigen Schrecken des Weltgerichtes vergegenwärtigten. Das meiste davon ist heute verschwunden, aber ein scharfes Auge entdeckt oft noch am Gewölbe einer dunklen Krypte die braunen Umrißlinien byzantinisch-schlanker Gestalten und die bekannten Gruppen der Verkündigung oder der Flucht nach Ägypten. Im Schein der Kerzen strahlten einst dem andächtigen Pilger klare Formen und satte Farben an diesen Ruhestätten der Heiligen entgegen.

Die halbverlöschten Fresken einiger Kirchen, besonders in der Gegend von Poitou, geben uns noch einen Begriff von romanischer Malerei.



Abb. 58. Moissac, Portal von Saint-Pierre. (Phot. Hachette)

Die Freskotechnik war dieselbe, wie sie einst die Alten, und damals noch die Byzantiner ausübten. Ein Mönch aus Helmarshausen, namens Theophilus, beschreibt das Verfahren in einem Traktat: „*Diversarum artium schedula*“, einem Lehrbuch des Kunsthandwerks jener Zeit. Die Farben sind flächig aufgetragen und von harten Umrißlinien umzogen, die Modellierung beschränkt sich auf einige weißschraffierte Lichter und ein paar schmutziggroße Schatten. Diese von den Mönchen durch Jahrhunderte bis zur Erschöpfung ausgequetschte Technik greifen die romanischen Maler, nicht selten in derbster Weise, wieder auf. Wenn

die Linien wild, die Stellungen gewaltsam und die Körper verzerrt sind, so entspringt dies eben einer überschäumenden Kraft,

die dieser halbwichigen Schatten schlaftrunkene Glieder schüttelt. Das wichtigste Denkmal romanischer Malerei befindet sich in Saint-Savin bei Poitiers, wo sich auf einem Tonnengewölbe die Szenen der Schöpfung entwickeln — großzügige Darstellungen in blassen Farben, unter denen Grün, gelber und roter Ocker vorherrschen. Dies Werk zeigt einen zu schwungvollen Vortrag, als daß es sich hier um eine bloße Nachempfindung handeln könnte. Unweit von Saint-Savin, in Montmorillon, in Poitiers, in Montoire und Liget sind noch Überreste von Fresken, aus denen hervorzugehen scheint, daß diese Gegend mit ihrer blühenden Plastik zugleich eine Hauptstätte der Malkunst war. Aber auch in Verglasungen wandeln sich diese Wandbilder, und bunte Fenster nehmen all die kecken Gebilde auf, die uns die romanischen Mauern nicht zu erhalten vermochten. Einige der Wandbilder



Abb. 59. Das Grabmal des Herodes.
Kapitell aus der Kathedrale Saint-Étienne.
(Toulouse, Museum)

fallen übrigens ganz aus dem gewöhnlichen Kreis christlicher Malweise heraus. In Saint-Julien zu Brioude geht eine Höllenszene ihrer Zerstörung entgegen, deren Schöpfer von der byzantinischen Gedankenwelt völlig unabhängig waren: ein Scheusal von Teufel hantiert in den Flammen herum, umzappelt von angsterfüllten kleinen Gestalten, eine barbarisch wilde Vision, die nichts mit den hieratisch-theatralischen Erzeugnissen der Kunst des Ostens gemein hat. Der romanischen Vorstellungsweise war sie sicher vertraut und erinnert an die schreckhaften Träume jener Mönche, die sich unter Satans Klauen fühlten (Abb. 44, 45, 47, 48).



Abb. 60. Vézelay, Tympanon am
Portal von La Madeleine.

Wie die Baukunst des 12. Jahrhunderts, so wirkt auch dessen Plastik eigenartig alt und jung zugleich: einerseits ein kindlich ungeübtes Ringen mit dem spröden

Stoff, andererseits eine Kunst des Zerfalls voll greisenhafter Formen und veralteter Bräuche. Sie vereint seltsame Roheit mit köstlich zarten Reizen. Linkisch und geschraubt erscheint sie nur, weil die Bildhauer des 12. Jahrhunderts sich meist damit begnügten, die Flächengebilde der byzantinischen Maler ins Körperhafte zu übersetzen.



Abb. 61. Moissac, Tympanon am Portal von Saint-Pierre. (Phot. Hachette)

Die heidnische Rundplastik der Antike war mit dem Kult, dem sie diente, vom Erdboden verschwunden. Diese Rundplastik schafft greifbare Wesen, Götzenbilder; die Malerei dagegen ist unkörperlich: die Gottheit und ihr bloßes Abbild verquickt sie nicht so leicht. Immerhin war die Kunst des Standbilds in einigen von antiker Kultur besonders tief durchsetzten Landesteilen nicht ganz verschwunden. Im Anfang des 11. Jahrhunderts war Bernard, Lehrer der Theologie aus Chartres, bei seiner dritten Wallfahrt nach Conques auf ein paar figürliche Reliquienbehälter gestoßen, die man dort verehrte. Ein solches Fortleben heidnischer Bräuche erregt sein Ärgernis und er lacht über die Menschen, die ein stumm und fühllos Ding, *rem mutam insensatamque*, anflehen. Erst wie er die kleine Statue der Heiligen Fides Wunder wirken sieht, erholt er sich vom



Abb. 62. Das Jüngste Gericht. Tympanon am Portal der Kirche zu Conques. (Phot. Hachette)

ersten Eindruck und beschwichtigt seine Skrupel; wie seine Zeit- und Glaubensgenossen hält er Gips-, Holz- und Bronzefiguren, mit Ausnahme der Kruzifixe, für schändlich und unsinnig. Wenn aber der Reliquienkult zuweilen die Rundplastik wiederbelebt, die der Götzenhaß ausgerottet hatte, so geschah dies zweifellos nur, um einigen kostbaren Reliquienbehältern aus Gold und Silber einen Schein von Leben zu verleihen. Diese Goldarbeiten waren jedoch nur Luxusstücke

einigen kostbaren Reliquienbehältern aus Gold und Silber einen Schein von Leben zu verleihen. Diese Goldarbeiten waren jedoch nur Luxusstücke

für reiche Klöster, während eine lebensfähige Kunst tieferer Wurzeln und breiterer Entfaltung bedarf (Abb. 42, 76).

In ihren Anfängen zu Beginn des 12. Jahrhunderts erscheint die Plastik noch unsicher und schwankend in einer wenig günstigen Umgebung. Sie hat sich nicht von innen heraus entwickelt wie die griechische Kunst, die erst aus einem Holzklotz, einem Steinblock, eine menschliche Gestalt herausarbeitete, um im Lauf der Entwicklung die Glieder hervorzuheben und endlich

Schritt für Schritt dem Ganzen Leben und Weichheit zu verleihen. Die Vorwürfe der romanischen Kunst waren schon längst in der Malerei festgelegt, als der Bildhauer sie übernahm; die ersten Proben romanischer Plastik sind bloß ins Flachrelief übersetzte Szenen aus byzantinischen Miniaturen; und die lebhaften Farben, die einst die Bogenfelder (Tympanen) über den Türen von Vézelay oder Moissac bedeckten, werden wohl noch deutlicher die Enge der Anlehnung bekundet haben. Dabei haben diese Anfänger erstaunlich kühne Einfälle; mit den unzulänglichsten Mitteln wagen sie sich an die verwickeltsten Gebilde byzantinischer Malkunst; und etwas wie Jugendfrische fließt aus ihrer kindlichen Unbeholfenheit in die Gestalten dieser greisen Kunst.

Über so reiche Materialien wie Italien oder Ostrom hatte Gallien nicht zu verfügen; nie konnte man mit Marmor die Bauten verkleiden, deshalb ist auch das Zierwerk nie vorgesetzt, sondern aus der Masse genommen, aus dem Mauerwerk selbst gehauen. Die Bildner

gaben den weiten Flächen des massigen Baus die letzte Vollendung. Sie meißelten die Tympanen und Bogenrippen (Archivolten)



Abb. 63. Das Jüngste Gericht. Tympanon am Portal der Kathedrale zu Autun. (Phot. Neurdein)



Abb. 64. Avallon, Die beiden Portale von Saint-Lazare. (Phot. Neurdein)

der Portale und die Kapitelle der Pfeiler aus. Die wenigen aus dem Schiffbruch der Antike geretteten Formen übertrugen sie in



Abb. 65.
Maria mit Kind. Schauseite
von Sainte-Croix zu La Cha-
rité. (Phot. Mieusement)

Flachrelief, vielleicht auch ein paar Wappentiere der barbarischen Schmuckkunst, vor allem aber die Schöpfungen des byzantinischen Christentums, die damals in tausend Formen nach Westen drangen. In den an gallo-römischen Resten reicheren Gegenden versäumt man nicht, solche in den neuen Schmuck mit hereinzunehmen; die Kirchen der Provence, Saint-Gilles und Saint-Trophime zu Arles sind mit antiken Stücken überladen: sogar mit überflüssigem Beiwerk belastet man die Bauten, um ja recht viel von diesen Schätzen zu verwerten. Hier ist die Verwandtschaft mit Rom so eng, daß die romanische Kunst vom Erbe nichts will verloren gehen lassen; in dieser ganzen Gegend schmücken Rosetten und Blattwerkfriese die Kirchenportale prunkhaft wie manche Triumphbogen. Ein altes romantisches Portal zeigt, daß Bourges sich Avaricum's Putz wieder umhängt; in Moissac, in

Chartres oder anderswo wiederholt ein Türsturz irgend einen antiken Fries oder eine Sarkophagseite. Die romanische Kunst weiß antike Formen zu erkennen und zu verwerten. Der Korb der Kapitelle ist fast stets vierseitig und trägt an den Ecken entartete jonische Voluten in Form von plumpen, gerollten Wülsten; auch der klassische Akanthus hat sich erhalten, wenn auch unbeholfen, vertrocknet und verflacht; in der Remigiuskirche zu Reims erkennt man römische Kompositkapitelle wieder. In den bescheidensten Versuchen dieser Art, in Oulchy, Morierval und Fouesnant, hat das schwache Eisen zögernd und mühsam an dem harten Granit herumgekratzt, um eine Volute darein zu ziehen; diese Bauernkunst ist eben, wie die un-



Abb. 66. Arles, Portal von Saint-Trophime.
(Phot. Neurdein)

Chartres oder anderswo wiederholt ein Türsturz irgend einen antiken Fries oder eine Sarkophagseite. Die romanische Kunst weiß antike Formen zu erkennen und zu verwerten. Der Korb der Kapitelle ist fast stets vierseitig und trägt an den Ecken entartete jonische Voluten in Form von plumpen, gerollten Wülsten; auch der klassische Akanthus hat sich erhalten, wenn auch unbeholfen, vertrocknet und verflacht; in der Remigiuskirche zu Reims erkennt man römische Kompositkapitelle wieder. In den bescheidensten Versuchen dieser Art, in Oulchy, Morierval und Fouesnant, hat das schwache Eisen zögernd und mühsam an dem harten Granit herumgekratzt, um eine Volute darein zu ziehen; diese Bauernkunst ist eben, wie die un-

Abb. 67. Saint-Gilles,
Dekorative Skulptur.

förmlichen Dialekte in romanischen Landen, dennoch ein Stückchen Rom.

Als Handwerker, die sich's der Mühe nicht verdrießen lassen, suchen die Menschen im 12. Jahrhundert durch Häufung von Einzelheiten eine reiche Wirkung zu erzielen. Ihr Flachrelief ähnelt einer groben, etwas massigen Stickerei, welche die zu schmückende Form, Tympanon, Leibung oder Kapitell überwuchert. Selbst in den figurlichen Darstellungen mit ihren wildbewegten Gestalten verwickeln und verschlingen sich die Formen, bis kein Fleckchen leeren Raums mehr bleibt. An den Portalen und Fassaden von Saintonge und Poitou gewann oft der dekorative

Abb. 68. Saint-Gilles,
Dekorative Skulptur.

Schwung die Oberhand über die Gewissenhaftigkeit der Darstellung. In diesem Lande des feinen Kalksteins sind die Schau-seiten aufs kostbarste ausgefeilt, und zu ihres Schöpfers Hand gesellt sich noch der Zahn der Zeit, um den weichen Stein noch tiefer zu durchwühlen. Die packendsten Vorgänge sind oft einfach als Arabesken behandelt, deshalb sind auch stets solche gewählt, die unbegrenzte Wiederholungen ertragen, wie die Tugenden und Laster, die klugen und die törichten Jungfrauen, Tierkreis- und Monatsbilder. Am Südportal zu Aulnay in der Saintonge sind die vierundzwanzig apokalyptischen Greise der Zahl der Keilsteine entsprechend ganz willkürlich vermehrt; in Sainte-Marie-



Abb. 69. Saint-Gilles, Friese.

des-Dames zu Saintes ist die Enthauptung Johannes des Täufers, mit dem Märtyrer zwischen Salome und dem Henker, einfach so oft wiederholt, bis die Archivolten bedeckt sind; überall reiht man die seltsamsten Ungeheuer aneinander, um nur schnellstens ans andere Ende des Bogens zu gelangen (Abb. 70—73).



Abb. 70. Saintes, Archivolten des Portals von Sainte-Marie-des-Dames.

Sankt Bernhard eiferte gegen „diese Affen, diese Löwen, diese Untiere von Pferdemenchen, diese Schützen und ins Horn stoßenden Jäger . . . ,

diese schlangengeschwänzten Vierfüßler und Hörnertiere mit Pferdeleibern“. Die romanische Kunst verlor ihren Ernst, seit sie ihrem Schöpfer, dem Benediktinerorden, entlaufen war. Gleichwohl bleibt diese abenteuerliche Tierwelt noch lange leben, denn sie stammt aus dem grauesten Altertum, und bis in die Renaissance reicht ihre Nachkommenschaft. Aber war sie denn im 12. Jahrhundert nicht mehr als ein bloßes Spiel der Phantasie? Man möchte darin wohl manchmal die leidenschaftliche Ausdrucksweise angstgequälter Seelen erblicken. Haben die Steinbildner von Souillac und Moissac mit dem Gewimmel krallenbewehrter Ungeheuer, die verzerrten Maules sich ineinander verbeißen, nicht



Abb. 71. Aulnay (Saintonge), Südportal der Kirche.



Abb. 72. Cognac, Portal der Kirche.

die Gesichte festgehalten, die oft den Mönch in seiner Klausur schreckten? Vielleicht haben wir solch phantastischen Zierat doch als steingewordene Schreckensträume zu deuten.

Als sich die Plastik aus dem Staub erhob, um am christlichen Bilderkreis mitzubauen, waren die Motive durch die Malerei längst festgelegt; freilich waren die Miniaturen wohl kaum die einzigen Grundlagen der romanischen Bildhauer, denn aus dem Osten bringen ihnen Pilger und Mönche Gold- und Elfenbeinarbeiten zum Vorbild mit. Aber auch diese plastische Kleinkunst weist mit ihrem flachen, scharfkantigen Relief ihrerseits wieder auf die Malerei zurück.

Der Romane ändert die weiche, oft fast weichliche Formgebung der Antike zugunsten der steiferen Gewährtheit byzantinischen Geschmacks, doch kräftig rüttelt die Jugendkraft seiner Kunst an den ungelentken Figuren. Man sieht förmlich, wie die hohen Gestalten erbeben, sich zusammenkrampfen und die Glieder straffen, um des Schlafwandels Starrheit zu durchbrechen. Daher

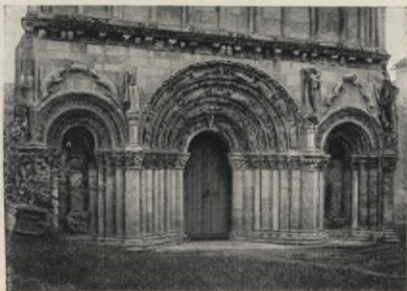


Abb. 73.
Chadenac (Charente-Inf.), Portale der Kirche.



Abb. 74. Romanisches Portal der Kirche bei Matha (Charente-Inf.).



Abb. 75. Échebrune (Charente-Inf.), Teil von der Fassade der Kirche.

diese unerklärlich wilden Gebärden, die gekreuzten Beine, die leidenschaftlich bewegten Hände, die wogenden Falten und wirbelnden Gewänder mit klatschend flatterndem Saum. Selbst die groben, mühsam in den Granit gegrabenen Kapitellfiguren der Auvergne sind starke, lebenerfüllte Wesen; dem Künstler gelingt es schließlich doch, aus dem Gliedergewirr eine klare Handlung mit verständlichen Gebärden herauszuarbeiten.



Abb. 76.
Statue der hl. Fides zu Conques.

Phantastik verleihen, Formen, die so lange zwischen den Blättern der Manuskripte gepreßt lagen, daß sie darin auf alle Ewigkeit plattgedrückt wurden. Wer nach Conques zur heiligen Fides pilgerte, sah auch dort ein



Abb. 77. Reliquienschein des hl. Yved.
Elfenbein. (Paris, Musée de Cluny.)
(Phot. Hachette)

etwas zu sehen. In Beaulieu dieselbe Szene, dieselben kühngeschnittenen, kräftig abgehobenen, scharfkantigen Figuren, von

Auf einem Bogenfeld zu Vézelay kommt diese ungestüme Wucht zum Durchbruch; aus weitgespreizter Hand schießt Christus steinerne Strahlen über die Häupter der in tollem Tanze wirbelnden Apostel, ellenlanger Gestalten, die je nach dem auszufüllenden Raum sich strecken oder beugen, und reichlich Mühe haben, mit ihren eckigen Gebärden und wirren Gewändern die Fläche des Tympanons einzuhalten. In Autun thront ein Christus gleicher Art über einem Jüngsten Gericht, dessen barbarische Formen dem Vorgang eine erschreckende

Jüngstes Gericht mit einem Gewimmel von Figuren, die in der Hölle zwischen seiltänzerhaften Teufeln, auf der andern Seite aber zwischen die Mauern und Lauben des himmlischen Jerusalem eingezwängt stehen. Der Christus von Moissac, der schönste aus romanischer Zeit vor dem von Chartres, erscheint in seiner Herrlichkeit inmitten der vierundzwanzig Greise, die hintenüberfallen und sich die Hälse ausrenken, um

einer Kraft, die den stickereiartigen Spukgestalten von Vézelay und Autun noch völlig abging (Abb. 60—63).

Diese umfangreichen und großartigen Werke sind von eigenem Reiz umwoben; sie sind der Ausdruck jener Zeit, da Halbbarbaren die Trümmer einer müden Kultur mit neuem, überschäumendem Leben erfüllten. Übrigens ersteht schon im 12. Jahrhundert, inmitten dieser Verquickung einer jugendlich linkischen Plastik mit den Bräuchen einer greisenhaften Flächenkunst, eine völlig neue Schöpfung der Bildnerei: das Standbild, in dem sich die gänzliche Loslösung von der Malerei erfüllen sollte, um vollplastische, wahrhaft lebendige Körper in den Raum zu stellen. Auf die romanisch-mönchische Plastik folgt hier endlich ein Nachschaffen lebendiger Formen, kein bloßer Abklatsch religiöser Motive mehr. Es besteht kaum mehr ein Zusammenhang zwischen diesen jungen, frisch sprießenden Blüten der Gegend um Chartres und den welken Pflanzen, welche die romanische Zeit zwischen den Blättern alter Folianten hervorsuchte.

Von den berühmtesten Heiligtümern hat die Mehrzahl ihre Schätze verloren, und um ihre Reste streiten sich die Sammler; in bescheideneren Landkirchen dagegen haben sich Reliquienbehälter und -schreine, Gefäße und dergleichen erhalten, Wunderwerke köstlichen Materials und kunstvoller Arbeit, Meisterstücke romanischen Kunstfleißes. Auch sie beweisen wieder, daß im 11. Jahrhundert die bildenden Künste mehr übernommen als geschaffen haben; es verbinden sich darin die verschiedensten Elemente, Morgen- und Abendland, Barbarisches und Römisches, Heidentum und Christentum, ja selbst arabische Einflüsse werden bemerkbar. Der Domschatz von Saint-Denis besaß antike Gefäße, die romanische Goldschmiede in vergoldetes Silber faßten. Nach ihrer Weise schmückten sie diese pietätvoll gesammelten Reste der Vorzeit. Rö-



Abb. 78. Madonna mit Kind. Holzskulptur (Paris, Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 79. Christus in der Mandorla (ovaler Glorienschein). Emailarbeit aus Limoges, 12. Jahrhundert (Paris, Musée de Cluny).

mische Kameen befinden sich auf dem Kleid der heiligen

unter dem reichen Edelsteinschmuck Fides zu Conques, einem seltsam barbarischen Figürchen mit großen Augen aus Glasfluß, das heute noch in der wilden Gegend steht, wo es einst Scharen von Pilgern anzog und so viel Wunder vollbrachte (Abb. 76).



Abb. 80. Evangelienschrein aus dem Schatz von Saint-Denis (Paris, Louvre).

Wie das Netzwerk der Bleifassung bei den Kirchenfenstern, so haben auch die Zellwände beim Email der Strenge und Starrheit der romanischen Linie Vorschub geleistet. Übrigens fällt hier

auch weit weniger die Weichheit und Naturwahrheit der Zeichnung als die technische Vollkommenheit, Kostbarkeit und Gediegenheit des Materials ins Gewicht. Weder Goldschmiede noch Glaskünstler erfanden lebendige Formen, und selbst als die Plastiker die Kunst, lebensvolle Körper zu gestalten, wiederentdeckt hatten, blieben Emailen und Kirchenfenster dem romanisch-byzantinischen Stil noch lange treu. Dies eben verleiht der romanischen Goldschmiedekunst so hohen Wert; sie war damals die kostbarste aller Künste und stand an Schaffenskraft keiner andern nach.



Abb. 81. Antike Vase mit romanischer Goldschmiedearbeit aus dem Schatz von Saint-Denis (Paris, Louvre).

Der romanische Stil mit seiner Gediegenheit, seinem strengen und liebevoll durchgeführten Schmuck ist die erste bestimmte Form französischer Kunst. Die früheren Zeiten haben nur Trümmer hinterlassen, und zudem sind die römischen Ruinen auf französischem Boden nur Denkmäler einer von außen gekommenen Kultur. Von den spät-

römischen Basiliken lebt nur die Erinnerung fort. Die romanischen Kirchen aber stehen heute noch und dienen noch dem Zwecke, zu dem sie erbaut wurden. Besonders im Süden haben sie sich verbreitet, während sich in Nordfrankreich viel weniger davon erhalten haben, sei's, daß dieser Stil der nachfolgenden Gotik Platz machen mußte, sei's, weil er nur auf dem von antiker Kultur zutiefst durchhackerten Boden sich voll entfalten konnte.

Wie an der südfranzösischen Literatur, so haftet auch an dieser Baukunst ein Erdgeruch und ehrwürdiges Alter. Eng waren die romanischen Denkmale mit den großen und kleinen Schicksalen des Landes verknüpft; viele von ihnen liegen fernab von den Hauptadern des allgemeinen Lebens, und nie wieder war die Kunst so weit über Frankreichs Boden zerstreut, wie im 12. Jahrhundert. Fast alle Gaue zeigten damals ihre eigene Bau- und Bildweise; gar mancher hat sie seither für immer verloren. Wieviel Gegenden, wieviel Städtchen kannten von Schönheit weiter nichts als ein reizvolles romanisches Portal! Von nun ab zieht sich die Kunst vom Lande mehr zurück in die Städte. Riesenkirchen, einst für den Zustrom unzähliger Pilgerscharen errichtet, erheben heute auf einsamem Platz ihre festlich geschmückten Mauern, und so gering ist der Besuch der Gläubigen, daß unbehelligt das Gras um ihre Stufen sprießt. — Doch wie ehrwürdig hat die Zeit diese Landkirchen gestaltet! Ausgetreten ist das Pflaster, und zerstoßen die Kanten, das Gewölbe hat sich gesenkt und verbeult. Außen zermürbt das Mauerwerk, und da und dort sitzt im morschen Gemäuer, wie ein grober Flicker in einem zerschissenen Spitzengewebe, ein Block aus neuester Zeit . . .

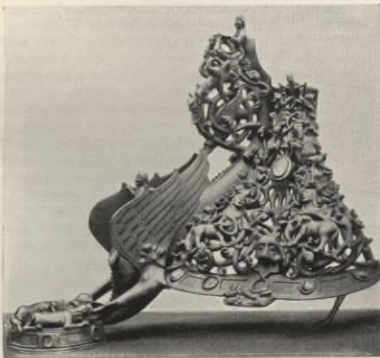


Abb. 82. Fuß des großen Kandelabers
von Saint-Rémi zu Reims.
(Phot. Rothier, Reims)

Literatur zu Kapitel II des ersten Teils

Archives de la Commission des monuments historiques, publiés par A. de Baudot et A. Perrault-Dabot. Paris (im Erscheinen begriffen). — Pr. Mérimée, Notes d'un Voyage dans le Midi de la France. Paris 1835; dans l'Ouest, 1836; en Auvergne, 1838. — A. de Caumont, Abécédaire d'Archéologie. Caen 1871. — Anthyme Saint-Paul, Les Ecoles romanes (Annuaire de l'Archéologie française 1878); Viollet-le-Duc et son système archéologique 1881; Histoire monumentale de la France 1883. — J. Quicherat, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Paris 1886. — E. Corroyer, L'Architecture romane. Paris 1888. — Chanoine Reusens, Eléments d'Archéologie chrétienne. 2 Bde. Paris 1890. — Aug. Choisy, Histoire de l'Architecture. Bd. II. Paris 1899. — J. Brutails, L'Archéologie du Moyen Age et ses méthodes. Paris 1901. — C. Enlart, Manuel d'Archéologie française. 2 Bde. Paris 1902—1903. — J. Brutails, Précis d'Archéologie du Moyen Age. Paris 1908. — W. Lübke, Geschichte der Architektur. 2. Bd., 6. Aufl. Leipzig 1886. — G. Dehio u. G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. 2 Bde. Stuttgart 1884—1901. — J. Baum, Die romanische Baukunst in Frankreich. Stuttgart 1910. — G. T. Rivoira, Le origini del architettura lombarda. Roma 1901—1907. — L. Labande, Etudes d'Histoire et d'Archéologie romanes. Paris 1902. (Provence et Languedoc.) — A. de Rochemonteix, Les Eglises romanes de la Haute-Auvergne. Paris 1892. — H. Chardon du Ranquet, Cours d'Art roman auvergnat. Clermont 1900; Albums des Monuments et de l'Art ancien du Midi de la France. Toulouse 1893—1897. — Abbé Pottier, L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac. Album des Monuments du Midi de la France, Bd. I, S. 48. Toulouse 1897. — E. Rupin, L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac. Paris 1897. — Ch. de Lasteyrie, L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges. Paris 1901. — Abbé Bouillet, L'Eglise et le trésor de Conques. Mâcon 1892. — Abbé Bouillet, Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle (M. S. A. F. 1893). — G. Dumay, L'Eglise et l'Abbaye de Saint-Bénigne de Dijon. 1891. — Ch. Porée, L'Abbaye de Vézelay. Paris 1909. — Bernard, La Basilique primatiale de Saint-Trophime d'Arles. Aix 1893. — R. de Lasteyrie, Cloître et façade de Saint-Trophime d'Arles (C. Acad. Insc. et Bell. 1901). — F. de Verneilh, L'Architecture byzantine en France. Paris 1851. — J. Berthélé, La Question de la date de Saint-Front de Périgueux (R. A. C. 1895). — J.-A. Brutails, La Question de Saint-Front (B. M. 1895). — R. Phéné Spiers, Saint-Front de Périgueux (B. M. 1897). — J. Mommeja, Monographie de la Cathédrale de Cahors. 1881. — A. de Caumont, Statistique monumentale du Calvados. 5 Bde. Caen 1847—1862. — V. Ruprich-Robert, L'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles. Paris 1884—1889. — E. Lefèvre Pontalis, L'Architecture religieuse des XIe et XIIe siècles dans l'ancien diocèse de Soissons. Paris 1894—1898; Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine (Guide la peinture du maître Denys), publié par Didron. Paris 1845. — Theophilus, Schedula diversarum artium. Ed. Alb. Ilg. Wien 1874. — J. Comte, La Tapisserie de Bayeux. Paris 1878. — P. Gelis Didot et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. 2 Bde. Paris 1891. — H. Laffillée, La Peinture murale en France avant la Renaissance. Paris 1904. — Mérimée, Les Peintures de Saint-Savin. Paris 1845. — L. Giron, Mémoire sur les Peintures murales du département de la Haute-Loire. Le Puy 1884 (und in R. S. B. A. D. bis 1901). — W. Lübke, Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880. — L. Courajod et F. Marcou, Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro. Paris 1892. — M. Voegelé, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894. — R. de Lasteyrie, Etudes sur la Sculpture française au Moyen Age (Mon. Piot. Bd. VIII, 1902). — A. Marignan, Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XIIe et XIIIe siècles. Paris 1902. — G. Fleury, Portails imagés du XIIe siècle. Mamers 1904. — R. Allen, Celtic Art. London 1904. — R. Bernoulli, Die roman. Portalarchitektur in der Provence. Straßburg 1906. — W. Pinder, Einleit. Voruntersuchung zu e. Rhythmik roman. Innenräume in d. Normandie. Straßburg 1904; Rhythmik roman. Innenräume in der Normandie. Straßburg 1905. — A. Weese, Burgunder Kirchen [Cluny, Autun, Pontigny] (Monatschr. f. Kunstw. 1908, 3). — F. Witting, Kirchenbauten der Auvergne. Straßburg 1904; Westfranzös. Kuppelkirchen. Straßburg 1904; Die Anfänge christlicher Architektur. Straßburg 1910; Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Straßburg 1910.

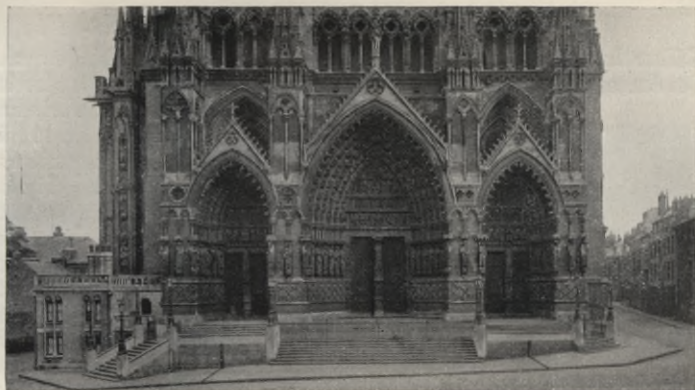


Abb. 83. Amiens, Portale der Kathedrale. (Phot. Hachette)

KAPITEL III

Die Gotik, die Kunst der Städte

Die Kultur der Ile-de-France; die Gemeinden und ihre Kathedralen zur Zeit Philipp Augusts und Ludwigs des Heiligen — Der gotische Bau: Saint-Denis, Paris, Laon, Chartres, Bourges, Le Mans, Reims, Amiens und Beauvais, die Kathedralen der Normandie, die Gotik im Westen und Süden — Die Kirchenfenster — Wiedergeburt der Rundplastik, die Figuren von Chartres — Umbildung der Bildersprache durch diese neue Plastik: die Propheten, Christus, Leben und Tod der Maria, die Apostel und Lokalheiligen, das Jüngste Gericht — Die idealistische Rundplastik, der Stil von Amiens und Reims — Die ornamentale Plastik.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts, in voller Blütezeit romanischer Bauart, finden sich im Bannkreise des französischen Königshofs die ersten Ansätze eines Stils, dessen Licht einst die ganze Christenheit erfüllen sollte. Die romanische Kunst bot ein Bild der Zersplitterung; jeder Gau hatte seine eigene Bau- und Zierkunst, und keiner gewann hierin ein Übergewicht über die andern. In den weiten Gebieten südlich der Loire, von Arles bis Poitiers, von Anjou nach Burgund, führte jedes der großen Lehen ein Dasein für sich, und als umfassendes Band wirkte vor allem eben die Gemeinsamkeit des Glaubens. Die antike

Kultur hatte sich auf der römischen Heerstraße von Fréjus nach Bordeaux und durch Burgund, Auvergne und Poitou nach Norden verbreitet. Die großen Verkehrsstraßen zwischen Nord und Süd trafen im Seinebecken zusammen. Die im Süden unmögliche Einheit zwang sich dem Norden gerade auf; das Leben drängte sich hier dichter zusammen, und die weiten Ebenen boten keine natürlichen Schranken, hinter welche die Eigenbrödelei sich hätte verschanzen können. Eine Persönlichkeit wuchs über die Herrenbünde empor; ein Reich schloß sich zusammen, dem die übrigen Gauen im Lauf der Zeit sich noch angliedern, und dieser Gemeinschaft, deren Schicksale sie denn auch teilt, entsprang die gotische Kunst.



Abb. 84. Saint-Denis, Krypta.
(Phot. Hachette)

Noch nie seit Erfindung des dorischen und ionischen Tempels hatte die Welt einen Baustil gesehen, in dem die Eigenart seiner Schöpfer schärferen Ausdruck fand; die Riesendome der Ile-de-France und ihrer Umgebung erhoben sich fast zur selben Zeit; ein Anblick, der fast ans Wunder grenzte. Ein so plötzliches und allgemeines Werk der Begeisterung konnte nur einem und demselben Anstoß entspringen.

— Neben dem Adel und dem Klerus hatten endlich auch die Stadtgemeinden ihren Platz an der Sonne erobert. Die romanische Kunst war in erster Linie ein Werk der Mönche gewesen, den Schloßbau ruft der Adel ins Leben, die gotischen Dome aber sind eine Schöpfung der städtischen Gemeinwesen. Unter des Königs Gunst und mit bischöflicher Unterstützung hatten sich volkreiche und betriebsame Stadtgemeinden gebildet, und eine



Abb. 85. Saint-Gilles, Krypta. (Phot. Hachette)

Kultur der Bürger und Handwerker beginnt im Schutze der Stadtmauern zu erblühen. Die Zünfte schließen sich zusammen, Werk-

stätten tun sich auf, und in schwierigen Handwerken bilden die Meister den jungen Nachwuchs aus; die Kunst vereinheitlicht ihre Tätigkeit und wird diese Einheit noch bis ins späte Mittelalter wahren.

Es sind jetzt weltliche Arbeiter am Werk, aber immer noch gibt der Glaube die Richtung an. Auf den Bau des Gotteshauses verwenden die Städte des 12. und 13. Jahrhunderts alle Kräfte und Mittel; die ganze Stadt widmet sich dem gemeinsamen Werke. Weiträumig, riesenhaft muß die Kathedrale werden, denn ein ganzes Volk soll ihre Hallen füllen; zu schwindelnder Höhe steigt sie auf, daß dies Gebet aus Stein dem Himmel näher komme. Bald spielt freilich auch von Stadt zu Stadt ein Wetteifer mit herein, der immer höher die Gewölbe und Türme emportreibt. Einer großzügigen

Opferwilligkeit ist jeder dieser Dome entsprungen: der Bischof leitet und regelt die Arbeit, nimmt sich der Reliquien an und verwaltet die Spenden; der König ermuntert die Sammeltätigkeit und schießt aus seiner Schatulle zu; in Scharen melden sich die Gläubigen zur Frone. „So oft man an Seilen große Blöcke aus

der Tiefe des Steinbruchs zog, kam Herr und Bauer, selbst aus der weiteren Umgegend, um sich mit Arm, Brust und Schultern in die Sielen zu spannen und die Lasten an Zugtiers Statt zu schleppen,“ erzählt Abt Suger von Saint-Denis. Wie an einem Kreuzzug nimmt alles daran teil, mit Opfern an Geld oder Arbeit; aus der Umgegend eilen die Gläubigen herbei und ziehen die stein- und balkenbeladenen Wagen; man lagerte

zu Füßen des erstehenden Doms, und Gottesdienst und Arbeit lösten einander ab. Rasch schoß der Bau empor, denn die Be-



Abb. 86. Paris, Hauptschiff von Notre-Dame. (Phot. Hachette)



Abb. 87. Saint-Denis, Chor der Kirche. (Phot. Hachette)

geisterung gibt mit vollen Händen; ein Wunderbau ragte auf dem Platz empor, wenn nach dem erhabenen Tag der Weihe diese Kreuzfahrer sich wieder zerstreuten.



Abb. 88. Chartres, Saint-Pierre. (Phot. Hachette)

Aus dieser allgemeinen Begeisterung nur läßt sich eine so erstaunliche Entfaltung erklären, die denn auch kaum mehr als ein halbes Jahrhundert anhielt; was unter Philipp August nicht begonnen oder unter Ludwig dem Heiligen nicht mehr vollendet wurde, ist auch unvollendet geblieben. Auf die Überanstrengung folgte ausgangs des

13. Jahrhunderts der Rückschlag. Jetzt mußte zum Bau der zwangsweise Frondienst erhalten, die Tätigkeit ließ nach und erlosch schließlich ganz. Doch im 13. Jahrhundert selbst erstellte der Kraftüberschuß dieser jungen und vom Glauben entzündeten Gesellschaft wahre Berge von Stein; die Unzulänglichkeit der Mittel brauchten die Baumeister nicht zu fürchten, nur die technischen Schwierigkeiten hatten sie zu überwinden.

Die gotische Architektur ist das Ergebnis der statischen Untersuchungen, welche die Baumeister angestellt hatten, seit das



Abb. 89. Paris, Notre - Dame.
(Phot. Hachette)



Abb. 90. Laon, Kathedrale.
(Phot. Neurdein)

Balkenwerk der alten Basiliken durch Steingewölbe ersetzt worden war. Um ein Ausweichen der Mauern zu verhindern, hatten die Romanen das Schiff verengt und die Mauern verdickt; der Festigkeit wie der Schönheit zuliebe hatten sie den römischen Stil beibehalten, die Strebepfeiler so weit als möglich versteckt und die Glieder dieses schweren Gemäuers in eine Masse zusammengefaßt. Die romanische Baukunst ist schon von einem neuen Prinzip durchdrungen, bleibt aber den alten Formen treu. Indessen vollzieht sich nördlich von Paris, in der Ile-de-France und der Normandie um die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts binnen wenigen Jahren eine Änderung in der Bauweise, weil die Baumeister aus der Wölbtechnik keck die letzten Folgen ziehen; im romanischen Gemäuer beginnt eine Art Arbeitsteilung platzzugreifen, und aus der plumpen Masse lösen sich die wirksamen Glieder. Ein neuer Kirchentyp entsteht: die gotische Kirche.

Am Ausgangspunkt dieser neuen Bauart steht eine technische Erfindung: die Kreuzrippe, der Gipfel der Vervollkommnung, nach dem es keinen Fortschritt mehr gab. Unter einem von zwei Quergurten und zwei Wand- oder „Schildbögen“ umschlossenen Gewölbejoch kreuzen sich zwei diagonale Gratbögen (Kreuzrippen) und nehmen dessen Last auf. Die vier Gewölbeteile halten sich gegenseitig das Gleichgewicht und die Druckkräfte werden teils vom mittleren Schlußstein aufgenommen, teils durch die Rippen nach den vier Stützpunkten abgeleitet. Der gotische Baumeister ist des romanischen Gewölbes Herr geworden; die träge Masse hat er an einem widerstandsfähigen Gerippe befestigt und leitet ihre Kräfte nach Belieben in feste Bahnen. Die Kreuzrippe ist ein Element von äußerster

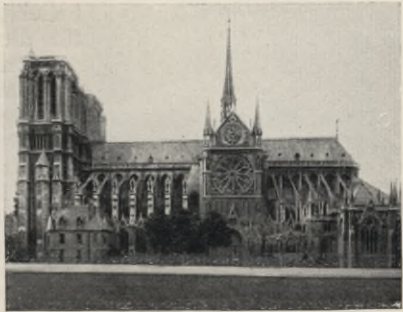


Abb. 91. Paris, Notre-Dame von Süden.
(Phot. Hachette)



Abb. 92. Chartres, Schauseite
der Kathedrale.
(Phot. Hachette)



Abb. 93. Chartres, Nordportal der Kathedrale. (Phot. Neurdein)

Gleichgewichts durch entgegengesetzte Kräfte, kurz all die Grundgedanken, denen das Gewölbe seine Wandlung verdankt, gelangen auch beim tragenden Mauerwerk zur Anwendung. Die Mauer braucht nur die Kreuzrippen an ihren Fußpunkten aufzunehmen und zu tragen, in den Zwischenfeldern wird sie überflüssig, es lassen sich weite Durchbrüche anbringen, und bald bleibt von

Schmiegsamkeit und fügt sich leicht in jeden Grundriß. Der Architekt kann diese zwei gekreuzten Bögen beliebig dehnen oder verengern, sie für die Joche des Hauptschiffs erweitern und für die Seitenschiffe zusammenziehen oder aber die Entfernung ihrer Fußpunkte außen größer nehmen als innen, um der Biegung des Wandelgangs, um den Chor herum zu folgen; nach Bedarf bestimmt er über die Form und lenkt den Druck auf die von ihm gewählten Punkte.

Diese Stützpunkte sind nun noch festzulegen. Die Beseitigung unnützer Massen, Verteilung und Ableitung des Drucks, Herstellung des Gleichgewichts durch entgegengesetzte Kräfte, kurz all die Grundgedanken, denen das Gewölbe seine Wandlung verdankt, gelangen auch beim tragenden Mauerwerk zur Anwendung. Die Mauer braucht nur die Kreuzrippen an ihren Fußpunkten aufzunehmen und zu tragen, in den Zwischenfeldern wird sie überflüssig, es lassen sich weite Durchbrüche anbringen, und bald bleibt von der ganzen Wand nur noch die Fensterumrahmung übrig. Damit ist der Vertikaldruck erledigt; bleibt noch der Seitenschub. Diesem zu widerstehen, hatte der romanische Baumeister nur die Dicke seiner Mauern und seine im Gemäuer steckenden Strebepfeiler. Logischer und kühner verwendet jetzt der Architekt den frei vorspringenden Strebepfeiler, schließlich löst er ihn ganz von der Wand los und schlägt von seiner Spitze einen Bogen zum Anfallspunkt der Kreuzrippen; dieser „Strebebogen“ steigt außen über den Seitenschiffen empor. Hier hat wiederum der Erbauer, indem er die Folgen der Wölbertechnik besser erfaßte oder aufrichtiger zog als der Romane, zugleich mit viel geringerem Aufwand eine weit höhere Wirkung erzielt. Der Seitenschub, dem die dickste Mauer nur mit Mühe widersteht, wird



Abb. 94. Paris, Sainte-Chapelle. (Phot. Hachette)



Abb. 95. Jean de Chelles, Nordportal
von Notre-Dame zu Paris.
(Phot. Hachette)



Abb. 96.
Chartres, Hauptschiff der Kathedrale.
(Phot. Hachette)

durch eine schwache Schrägstütze mit Leichtigkeit aufgenommen. Der Strebebogen ist ein ebenso schmiegsames Bauglied wie die Kreuzrippe, mühelos läßt sich seine Kraftwirkung steigern. Erst der Strebebogen hat es ermöglicht, Gewölbe in großen Höhen zu errichten; mit der Höhe nimmt die Schubfestigkeit der Mauer als solcher ab, doch braucht man dann nur den Strebebogen auf einen weiter abstehenden Pfeiler auflaufen zu lassen. Damit ist



Abb. 97. Reims, Schauseite
der Kathedrale. (Phot. Trompette)



Abb. 98. Amiens, Schauseite
der Kathedrale. (Phot. Hachette)

der gotische Organismus vollendet; auch hier hat sein Schöpfer aus der erst nur vermöge ihrer Masse standfesten Mauer geschmeidig-kraftvolle Glieder losgelöst; die nutzbaren Kräfte hat er all des toten Gewichts entledigt, das den romanischen Bau so plump erscheinen ließ.



Abb. 99. Amiens, Hauptschiff der Kathedrale. (Phot. Hachette)

den Gewölbeschub zum Boden abführen. Wie der griechische Tempel, so entspringt auch diese Formensprache einer geistreichen Anpassung des Steins an die Forderungen der Statik. Während jedoch die Alten ein festes Verhältnis zwischen Höhe und Breite ihrer Bauten festgelegt hatten, war die gotische Architektur zu

Diese logische Entwicklung führt zu einer ganz neuen Formenwelt, dem gotischen Stil. Anfangs zeichneten diese Formen den Verlauf der Kräfte, deren Gleichgewicht die Standfestigkeit des Bauwerks bedingt: innen das Emporschießen der Pfeiler, die in schwindelnder Höhe, dreißig, vierzig, fünfzig Meter über dem Boden das Schiff mit ihren entfalten Rippen überspannen, außen den schrägen Fall der Schwibbögen gegen die Strebepfeiler, steinerne Kaskaden, die

verwickelt, um sich an „Ordnungen“ binden zu lassen. Die Ausmessungen stehen in keinem strengen Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Beim griechischen Tempel lassen sich aus einem Säulenfuß die Masse des ganzen Baues ableiten; der gotische Pfeiler schießt zu Höhen empor, die sich nicht voraussehen lassen, ist doch das Gleichgewicht noch durch so viel andere Einzelheiten mitbedingt: durch die Spannweite des Hauptschiffs, Abstand und Stärke der Strebepfeiler, Neigung der Strebbögen, Höhe und Breite der Seitenschiffe. Dadurch haben auch die Meister der Gotik trotz der Gleichheit des Grundgedankens jedem ihrer Dome ein selbständiges Aussehen zu verleihen vermocht.



Abb. 100. Reims, Das sogen. Musikerhaus. (Phot. V. Courleux)

Die ersten echten Kreuzgewölbe hat man offenbar nördlich von Paris, in der Ile-de-France gebaut. Seit der ersten Hälfte des

12. Jahrhunderts erkannten die Baumeister im Oisetal und vielleicht auch in der Normandie die Vorteile des neuen Verfahrens. Weithin verbreitet, behielt es noch lange seinen Ursprungsnamen: *opus francigenum*, die französische Bauart. Noch kurz vor ihrem Ende hieß sie so, als schon Philibert Delorme an ihrem Ersatz arbeitete. Die ersten Versuche der Gotik stammen also aus der Blütezeit romanischer Kunst. Während die Südländer ihre Gewölbe auf volle Mauern setzen konnten, mußte man im Norden zur Erhellung des Schiffs weite Fenster aussparen, und da nun die Mauer nicht mehr widerstandsfähig genug war, deckte man in Erwartung eines sinnreicher

erdachten Verfahrens einfach ein Holzgebälk darüber. Es ist nicht leicht, die ersten Ansätze dieses neuen Stiles aufzudecken, denn sobald die Meister des Verfahrens Herr geworden waren, setzten sie vollendete Werke an die Stelle, wo man ihre ersten Tastversuche hätte verfolgen können. Doch oft genug bedeckt noch ein Kreuzgewölbe einen Bau romanischen Gepräges; unbeholfen stößt es an die Mauern an, statt klar auf einen Schildbogen aufzulaufen. Die Fenster behalten den Rundbogen bei, und der Strebepfeiler löst sich noch nicht von der Mauer, um seinen Stützpunkt wegzuverlegen und den Schub durch Vermittlung eines Strebogens aufzunehmen.

Die neue Wölbart war sicher schon seit Jahren bekannt, und schüchtern wenigstens machte man auch Gebrauch davon, als ein denkwürdiges Werk ihre Vorzüge weithin offenbarte.

Zu Saint-Denis in der berühmten Abtei ruhten die Reste der drei am Montmartre enthaupteten Blutzengen



Abb. 101. Amiens, Apsis der Kathedrale. (Phot. Hachette)



Abb. 102. Beauvais, Apsis der Kathedrale. (Phot. Hachette)

Dionysius, Eleutherius und Rusticus. Hier hatte Dagobert reiche Schätze aufgehäuft und seine letzte Ruhestätte gefunden. Seine



Abb. 103. Beauvais, Chor der Kathedrale. (Phot. Hachette)

merowingische Basilika nahm nacheinander romanische und gotische Gestalt an, bevor sie die Königsgräber, die Verkünder französischer Bildkunst aufnahm. Im 12. Jahrhundert war der Zudrang der Pilger so groß, daß nicht alle zu den Reliquien Zutritt erlangten. Als Mönch sah Suger mit an, wie Gläubige im Gedränge der Eintrittsuchenden erdrückt wurden; eine dichtere Bevölkerung, ein wachsender Glaubenseifer forderten ein größeres Gotteshaus. Als Abt erweiterte er die Krypta; sie ist von einem Wandelgang mit Kapellenkranz umgeben und noch mit Grattgewölben auf mächtigen Pfeilern bedeckt (Abb. 84). Über

der wuchtigen romanischen Unterkirche erstellte er einen gotischen Chor, aus dessen leichten Bündelpfeilern die Rippen eines Kreuzgewölbes emporsteigen. Hier tastet der Architekt nicht mehr, er weiß, was er wagen darf; die trägen Mauermassen werden feiner und nerviger, schlankere Stützen tragen ein höheres und weiteres Gewölbe (Abb. 87). Dieser Chor wurde am 11. Juni 1144 in Gegenwart des Königs, der Königin, zahlreicher Herren und Geistlicher, fremder Gäste



Abb. 104. Bourges, Apsis der Kathedrale. (Phot. Neurdein)

und des aus der Umgegend herbeigeströmten Volkes feierlich geweiht. Erfunden wurde der neue Stil sicher nicht erst in Saint-Denis, doch hat diese vielbesuchte Abtei bestimmt die Umwandlung der Bauart beschleunigt. Binnen weniger Jahre machte man sich in den meisten großen Städten nördlich der Loire mit Eifer ans Werk; das romanische Mauerwerk wurde abgebro-

chen und machte den gotischen Stütz- und Strebepfeilern Platz; kaum daß ein paar Portale oder Türme, die den Gläubigen be-

sonders ans Herz gewachsen waren, ins neue Gotteshaus eingebaut, erhalten blieben. Notre-Dame zu Paris, 1163 begonnen und unter Philipp Augusts Regierung fast ganz vollendet, erhielt die Portale ihres Querschiffs erst 1260, ein Jahrhundert nach ihrer Grundsteinlegung. Äußerste Klarheit kennzeichnet diese Kirche in ihrer ganzen Anlage. Doppelte Seitenschiffe erweitern den Bau und umgeben den Chor mit einem zwiefachen Umgang; das Schiff wurde nach 1290 noch durch Kapellen vergrößert, die genau die Tiefe der Strebepfeiler haben und deren Zwischenräume ausfüllen. Stark wie Türme sind die unteren Rundsäulen, und die Emporengalerie entwickelt sich voll zwischen den Stützbogen und den oberen Fenstern; jedes der Kreuzgewölbe ist sechsgeteilt und überspannt zwei Joche, die Kämpferpunkte liegen ziemlich tief. Diese Frühgotik wahrt noch den massigen Eindruck der romanischen Bauart; die Senk-



Abb. 105. Bourges, Die fünf Portale der Kathedrale. (Phot. Neurdein)

rechten sind von wagrechten Fußgliedern durchschnitten, d. h. die Pfeiler brauchen drei Stockwerke, drei Ausgangs- und drei Endpunkte übereinander, um ihre volle Höhe zu erreichen. Kaum ein Gotteshaus der Welt zeigt so wohlgestaltete Verhältnisse und allseitig so schöne Ansichten. Auf starkgeneigte, kühn nach weitentfernten Stützpunkten geschlagene Strebebogen gestützt, wurde sein Chor oft mit einem langruderigen Schiff verglichen; im seitlichen Umriß entwickelt es sich in ebenmäßiger Schönheit mit langgestrecktem Grat und hoheitsvoll reckt es die mächtigen Türme seiner Schauseite empor (Abb. 91).



Abb. 106. Dijon, Notre-Dame. (Phot. Neurdein)

Diese Schauseite vor allem verleiht Notre-Dame ihr besonderes Gepräge. Sie übernimmt und vervollkommnet den H-förmigen Umriß von La Trinité zu

Caen; wohl mit dem Mittelbau verbunden, decken sich die zwei wuchtigen Türme genau mit den Seitenschiffen und Strebebogen,



Abb. 107. Le Mans, Apsis der Kathedrale.
(Phot. Hachette)

mit gleichem Schwung wachsen ihre beiden Massen empor und brechen scharf ab, ohne die Helme vermissen zu lassen, die nicht zur Ausführung gelangten. Die Nischenreihe mit den Königsfiguren und der durchbrochene Säulengang kreuzen sich mit den kräftigen Strebepfeilern und teilen dadurch die quadratische Hauptfront in regelmäßige Rechtecke, sie umrahmen die tief ins dicke Mauerwerk eingeschnittenen Portale, die Lichtöffnungen der Türme und das Radfenster

(Abb. 89).

Diese Schauseite ist die einheitliche Schöpfung eines Meisters, der trefflich mit vollen Massen und klaren Kanten zu wirken verstand; das Zierwerk der späteren Geschmacksrichtung hat zur Verschönerung ihrer kraftvollen Nacktheit wenig mehr beigetragen. Neben diesen kräftigen Baugliedern mit ihren schönen Verhältnissen erscheinen die Nord- und Südportale Jean de Chelles' als ein zwar reizvoller, aber flacher und etwas magerer Schmuck. Die Rolle, die Paris in der Geschichte spielt, ist auch Notre-Dame in der Kunstgeschichte zugute gekommen; sie stellt den vollendeten



Abb. 108. Mont-Saint-Michel von Süden.
(Phot. Neurdein)
(Der Damm stammt erst aus neuerer Zeit.)

Typ der in ihren Abarten so mannigfaltigen Gotik dar. Mag es außerhalb der Ile-de-France andere Dome mit reicherer Front, mit leichterem Schiff, kühneren Türmen oder üppigerem Schmuckwerk geben, keiner besitzt ein strafferes Gefüge. Notre-Dame von Paris ist gleichsam ein klassisches Werk geworden. Der Bau, den Maurice de Sully in der Cité,

im Herzen von Paris und von Frankreich errichtete, bildet für die Entfaltung der gotischen Schöpfungskraft das tiefdurchdachte

und sozusagen auch maßgebende Vorbild. — Die Kathedrale von Laon ist die Schwester von Notre-Dame in Paris und fast gleichen Alters. Etwas wie Familienähnlichkeit zeigen die beiden Fassaden, nur wirkt die von Laon noch ernster. Das Radfenster und die übrigen Öffnungen, die unter tiefen Bögen sich hohlen, verleihen ihr mit ihrer schwankenden Symmetrie etwas wie leidenschaftliche Erregtheit; oben von den Türmen starren Stierköpfe mit breitem Maul (Abb. 90). Auf der schroffen Höhe von Laon wirkt diese Kirche trotzig und stolz wie eine Burg, während die Pariser Kathedrale friedlich auf ihrer Insel hingestreckt liegt. Auch die Schiffe sind im selben Stil gehalten, nur ist das von Laon, statt im Halbrund einer Apsis zu enden, jetzt mit einer geraden Mauer abgeschlossen. Dieser viereckige Grundriß an Stelle des von den ersten christlichen Basiliken überkommenen Rundchors erinnert an einen profanen Saalbau. Die gotische Kirche von Soissons hingegen behält am Nordarm ihres Querschiffs die Rundform als Erbteil aus romanischer Zeit bei.

Notre-Dame zu Chartres mit ihren zwei großen Vorhallen im Norden und Süden war im Jahr 1260 vollendet, als sie in Gegenwart Ludwigs des Heiligen und der königlichen Familie eingeweiht wurde. Der Mittelbau stammt aus einer Zeit, wo der Baumeister trotz aller Kühnheit noch vorsichtig blieb; wuchtig liegen die Wagrechten da, und gewaltig schießen die Senkrechten empor, aber ungeheuer ist der Aufwand an stützender Kraft. Das seinen Verhältnissen nach im Grundriß romanische Schiff erscheint ganz kurz durch die Höhe der Wölbung. Dunkel bleibt der ungeheure Raum trotz seiner Riesenster; gedämpft nur dringt das Licht durch der Gläser farbensattes Geschmeide (Abb. 96). Auf dem breiten Schiff lastet ein Gewölbe von großer Spannweite, und um dieses zu stützen, mußte man die Strebe- Pfeiler verstärken, die Strebebogen verdoppeln und sie noch durch zwischengesetzte Bogen versteifen. Außen schießen diese steinernen Streben in erdrückenden Massen herab, denn in keiner Weise ist ihre Wucht verborgen, und dieses Ringen der Kräfte, auf dem die Festigkeit des gotischen Bauwerks beruht, äußert sich



Abb. 109. Rouen, Kathedrale.
(Phot. Hachette)

hier in förmlichem Ungestüm. Die Westseite ist nicht einheitlich angelegt; sie beginnt romanisch mit ihren drei Portalen zwischen



Abb. 110. Mont-Saint-Michel, Gästesaal (Laienrefektorium). (Phot. Hachette)

den Türmen, und zum Schmuck dieser Frontmauer, welche den Abschluß des Schiffes bildet, brach man ein gewaltiges Radfenster aus (Abb. 92). Überall wiederholt sich die romanische Zierweise mit ihren Kreisformen; vorn in der Fensterrose wie an den Strebebogen erhalten sich die Rundbogenstellungen. Der eine der Türme ist das kühnste Denkmal romanischer Baukunst; massig und fest, mit mächtigen Strebepfeilern gefaßt, steigt er in mehreren Stockwerken empor, um in Firsthöhe mit einem Glockenstuhl zu endigen; von da schießt plötzlich und in einem Zug eine achtseitige Pyramide zu über hundert Metern Höhe empor. Der andere Helm, aus dem 16. Jahr-

hundert, steigt noch höher auf, aber nur weil man seinen Ausgangspunkt höher nahm. Diese steinernen Riesen beherrschen die Beauce, und in der weiten Ebene, wo so viel Pilger die Bausteine zum berühmten Heiligtum schleppten, scheinen sie weithin Unserer Lieben Frau schützende Gegenwart zu verkünden.



Abb. 111. Coutances, Kathedrale. (Phot. Hachette)

So ragt auch über die Ebenen von Berry der Dom von Bourges hoch, aber massig empor, da seine Türme mit weniger Schwung aus dem Boden wuchsen. Das Langhaus wird von keinem Querschiff durchschnitten. Fünf Portale, entsprechend den fünf Schiffen, haben die Erbauer aneinandergesetzt, und damit den Bildhauern ein riesiges Feld geschaffen, ein Schmuck von solcher Überfülle, daß es nicht möglich war, ihn nach oben in gleicher Weise fortzusetzen

(Abb. 105). In die Seitenportale fügt man kostbare romanische Reste ein; wie Chartres und Le Mans, so birgt auch Bourges

wundervolle altertümliche Bildwerke. — In Le Mans hat der Chor eine ungewöhnliche Ausdehnung angenommen (Abb. 107). Zwei Seitenschiffe laufen um ihn herum, und tief wie Kirchen strahlen dreizehn Kapellen von ihm aus. Verwickelt wie die Schiffe sind auch die Verstrebungen: jeder Strebebogen verzweigt sich gegen zwei Strebepfeiler, zwischen denen jeweils ein Fenster dem Wandelgang direktes Licht zukommen läßt. Im Innern bilden die Pfeiler und Rippen, außen die Bogen und Strebepfeiler einen Wald von kühngetürmten Formen.

Notre-Dame zu Reims, Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet, wurde im folgenden um drei Joche verlängert; das Schiff erweiterte sich, um an den Krönungstagen den Menschenstrom aufnehmen zu können. Im Hauptriß erinnert die Schauseite an Notre-Dame zu Paris; es ist dieselbe Einheit des Aufbaus, dieselbe Anordnung der Fenster und Galerien, nur entfaltet der Stil zur Zeit der Überarbeitung, am Ende des 13. Jahrhunderts, weit reichere Blüten, und unter dem Zackenwerk verschwinden die wagrechten Geraden. Ein allgemeiner Schwung nach oben zieht alle Linien empor und rekt alle Vorsprünge zu Spitzen, Wimpergen und Fialen. Die Mauer selbst löst sich in schlanke Fenstersäulchen auf; die Türme sind nur noch unkörperliche Gerippe, durch die der Himmel scheint, und statt voller Füllungen in Flachrelief rahmen die Bogenfelder der Westportale buntverglaste Fenster ein. Die voll Fleiß und Liebe gemeißelte und durchbrochene Prunkseite birgt eine Unzahl von Figuren (Abb. 97). Auch auf den Seiten des Baues setzt diese lebensprühende Feststimmung sich fort; die fialbekrönten Strebepfeiler sogar sind ausgehöhlt,



Abb. 112. Rouen, Schauseite der Kathedrale, zwischen einem romanischen Turm und dem „Butterturm“, Ende des 15. Jahrh. (Phot. Hachette)



Abb. 113. Mont-Saint-Michel, Rittersaal im Kloster. (Phot. Hachette)

um Bildwerken Aufnahme zu gewähren. Die Höhe des Dachgeschosses umzieht eine zierliche Galerie als reizvolle Bekrönung des Baus, wo man den König krönte. Überall verbirgt Reims die Spannung der Kräfte unter dem Reichtum seines Zierats. An den Kapitellen erbebt das steinerne Laubwerk, vollendet harret der Festschmuck der Feiern des Königtums.



Abb. 114. Bayeux, Apsis der Kathedrale. (Phot. Neurdein)

Notre-Dame zu Amiens, von Robert de Luzarches erbaut, wurde erst 1269 vollendet. Kein Kirchenschiff der Welt zeugt so von der sicheren Hand seines Schöpfers, von der Gewandtheit in der Schätzung seiner Wagnisse. Hier erinnert nichts mehr an die Schwere des Baus; durchbrochen sind die Mauern und hochauf streben die Stützpfeiler des Gewölbes; sie sind in Bündel

zerlegt und die jeweils einem Gurtbogen entsprechende Rippe schießt ununterbrochen, in einem Zug bis zum Schlußstein empor; die stark erhöhten Seitenschiffe scheinen den Raum ins Ungemessene zu erweitern und dazwischen wirkt die Riesenmasse des Gewölbes, durch die Entfernung verfeinert, wie eine leichte Decke, ein über die Bogen ausgespanntes und von einem steten Hauch nach oben geblähtes Segel. In diesem lichterfüllten, schrankenlosen Raum erhebt und weitet sich die Seele . . .



Abb. 115. Mont-Saint-Michel, Hof des Kreuzgangs. (Phot. Neurdein)

Um solch ein Riesenschiff zu stützen, faßte man es in mächtige, kühn empordrängende Strebepfeiler — bei der Frontseite aber versagte der Schwung. Durch die Schmuckfülle ihrer drei Portale wird sie scheinbar zu Boden gedrückt und kaum reichen die Türme bis zur Firsthöhe; das Material

zum Weiterbau versiegte, das Ungetüm hat nicht die Kraft besessen, sein Haupt zu erheben (Abb. 98 und 99).

Zu Beauvais wollte man den Dom noch weiter gen Himmel treiben, und 1272 war auch richtig der Chor erstellt, doch stürzte er ein und nie konnte die Kirche vollendet werden. Der Chor wurde zwar wieder aufgebaut, aber auf sein Schiff wartet er heute noch. Er ist dermaßen in die Höhe gezogen, daß man, um ihn zu halten, die Stützpfiler verdoppeln mußte. Dabei hatte der Erbauer schon eine Unzahl von Außenstützen angeordnet; äußerlich erscheint der Chor ganz schwächlich und wie verloren inmitten der Menge langer Arme, welche die riesigen Strebepfeiler gegen ihn aussenden (Abb. 102 und 103). Jene waghalsigen Bauleute mußten einsehen, daß ein Steinbau kein körperloses Gebilde ist; je verwickelter er wird, desto größer wird auch die Zahl der Glieder, von denen sein Gleichgewicht abhängt, und die schärfsten Berechnungen laufen Gefahr, durch eine Schwäche im Material in Frage gestellt zu werden. In der gotischen Baukunst lebt eine abenteuerdurstige Seele; manch andere Städte nehmen später das Wagnis von Beauvais wieder auf, und erstaunliche Erfolge ließen oft den Glauben aufkommen, der Baumeister habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, um ein Gewölbe in die Luft zu hängen oder einen Turmhelm zu erstellen.

Die Normandie baute Dome, deren Vierung durch die Öffnungen eines kühn darübergesetzten Turmes ihr Licht erhält; daher der eigenartige Umriß der normannischen Kirchen — der ganze Bau wird von diesem festen Turm mit seinem hochragenden Helm beherrscht; innen scheint das Gewölbe sich zu öffnen, um voll das Tageslicht einströmen zu lassen. Groß ist die Zahl dieser schönen Kirchen der Normandie.



Abb. 116. Quimper, Kathedrale.
(Phot. Neurdein)



Abb. 117. Beinhaus zu Chateaulin.
(Phot. Hachette)

Groß ist die Zahl dieser schönen Kirchen der Normandie.

Rouen z. B. hat seine Kathedrale (Abb. 109) und Saint-Ouen; die Hauptfront der ersteren steht in nur losem Zusammenhang mit den



Abb. 118. Albi, Kathedrale Sainte-Cécile.
(Phot. Hachette)

zwei zu weit abstehenden Türmen, deren einer aus romanischer Zeit, der andere, der „Butterturm“, mit weichen, von Zierat überwucherten Formen aus der Hochgotik stammt; am Portal zermürbt das vom Erbauer zerstückte, vom Bildhauer durchwühlte Gestein (Abb. 112). Die Raumwirkung von Saint-Ouen wird noch gesteigert durch die erhabene Einheit des Stils und die kühle Vornehmheit, wie sie das 14. Jahrhundert liebte. In Coutances begegnen wir demselben stolzen Zug nach oben wie bei Saint-Étienne zu Caen (Abb. 111); die helmbedeckten Haupttürme und der Vierungsturm, die wir in Bayeux und Saint-Lô wiederfinden, sind Musterbeispiele einer kräftig schlanken, nackten Mauerarbeit. In ihren Schiffen wie ihren Türmen und Helmen zeigt die normannische Baukunst eben den hochstrebenden Charakter, dessen Vereinbarung mit der romanischen Mauerweise ihr so große Schwierigkeiten bereitet hatte.

Auf der schmalen Klippe Saint-Michel hat der Architekt gemeißelt und gemauert; mit dem Felsen verwachsen streben Pfeiler



Abb. 119. Carcassonne, Kathedrale Saint-Nazaire.
(Phot. Neurdein)

empor und stützen einen Bau von ungewohnter Art, der pyramidengleich wie die Klippe selbst sich erhebt, eine berühmte Wallfahrtskirche und feste Burg des Königs von Frankreich zumal; — eine Abtei, reich an feinen Werken der Baukunst, krönt auf hohem Fels die wogenumbrandete Feste (Abb. 108). Bis an die äußersten Grenzen der Bretagne drang die gotische Bauart, um dort noch

lange fortzuleben. Allenthalben wich schon der Spitzbogenstil der Renaissance, als man auf der Halbinsel noch immer am Schmuck



Abb. 120.
König und Königin.
Bildwerk am Haupt-
portal der West-
seite der Kathedrale
zu Chartres.
(Phot. Hachette)

der zierlich durchbrochenen Türme sich verkünstelte (Abb. 116).

Auch nach Süden hat sich die Gotik verbreitet; sie überschritt die Loire, mußte sich aber dem lokalen Herkommen anbequemen; im Norden allein entfaltete sie sich frei von den Fesseln der Vergangenheit. Wenn man auch die neuen Grundsätze annahm, so wahrte doch jeder Gau soweit als möglich seine alten Bräuche. Beim Übergang vom Romanischen zur Gotik hatten die Normannen nicht auf ihre Vierungstürme verzichtet; in Poitou und Anjou hielten die Baumeister an den hochgezogenen Seitenschiffen fest, was dem Innenraum dieser Kirchen das Aussehen einer weiten Säulenhalle verleiht. Das Kreuzgewölbe verbindet sich mit der im Südwesten beliebten Kuppelform, daher die



Abb. 121. Königin.
Bildwerk an der Kirche
zu Saint-Denis, früher in
Corbeil. (Phot. Hachette)

busigen Wölbungen, die den „Plantagenetstil“ kennzeichnen.

Der Dom von Poitiers ist gotisch, zeigt aber dennoch eine offenkundige Verwandtschaft mit Notre-Dame-la-Grande, dem alten romanischen Heiligtum; der Erbauer hat die Strebebogen zu umgehen vermocht, er hat beim Entwurf der Fenster eine Vorliebe für den Rundbogen bewahrt und verwendet vielfach Säulchen zur Verzierung. In dieser ganzen Gegend hat die gotische Bauart die romanische nicht durchweg ersetzt; sie hat nur in die Entwürfe mehr Leichtigkeit und Schwung gebracht. Limoges, Clermont-Ferrand, Rodez, Narbonne besitzen



Abb. 122. Christus in der Mandorla. Tympanon
vom Westportal der Kathedrale zu Chartres.
(Phot. Hachette)



Abb. 123. Maria aus einer Verkündigung. Rechtes Tympanon von der Westseite der Kathedrale zu Chartres. (Phot. Mieusement)

Höhe, mehr einer trutzigen Feste als einem schützenden Gotteshaus gleich. Zwischen den beiden Türmen der Frontseite fände eine ganze Besatzung Platz; um das Dach läuft eine Art Wehrgang mit Zinnen und die Fenster sind eng wie Schießscharten,



Abb. 124. Heimsuchung Mariä. Rechtes Tympanon von der Westseite der Kathedrale zu Chartres. (Phot. Mieusement)

große Kirchen aus dem 13. Jahrhundert, welche denen des Nordens mehr oder minder nachgeahmt sind.

Je mehr man nach Süden vordringt, um so mehr verliert sich der rein französische Stil. Außen keine Strebebögen, innen keine Seitenschiffe; das gotische Bauwerk verharret auf der würdevollen Schwere des romanischen Stils von Languedoc. In Moissac, Toulouse und Albi finden wir ein einziges Schiff von großer Breite; das weitgespannte Gewölbe erfordert mächtige Strebepfeiler. Diese läßt der Architekt, statt sie vom Bau loszulösen, weit nach innen vorspringen, weit genug, um sie als Scheidewände zwischen den Seitenkapellen verwenden zu können. Die Grundsätze gotischer Bauweise wurden nicht in vollem Umfang angenommen. Massig und gedrunken lastet Sainte-Cécile zu Albi auf ihrer

einer Burg könnten die Türme angehören (Abb. 118). Im 14. Jahrhundert wollte auch Carcassone, endgültig mit der Krone vereint, seine Kathedrale nach französischer Art, aber auch hier verwandelten südliche Bräuche des Nordens Stil; die Strebepfeiler lösen sich nicht von der Mauer zur Aufnahme von Strebebögen, und ein flaches Dach ersetzt den hohen Sattel (Abb. 119).

Die gotische Kathedrale ist ein echtes Erzeugnis der Ile-de-France. Wunderbar paßt sie sich dem Himmel an, unter dem sie entstanden, sei's, daß der Nebel ihre ragende Masse umhüllt, sei's, daß die Sonne das graue Spitzenwerk der Prunkseite umspielt, die vom Winterregen reingewaschen, gen Westen schaut. Und städtisch ist sie, das Urbild eines Gemeindedenk-

mals; sie barg die Seele der Stadt; mitten aus den Häusern tauchte sie empor, die sich unter ihre Strebebogen schmiegen. Nicht einsam stellte man sie auf eine Höhe oder einen leeren Platz: in den Gäßchen zu ihren Füßen liebten die Menschen zu wandeln; über den Giebeln der Fachwerkhäuser sahen sie ihr Rippenwerk zum Himmel schießen, und ihren ganzen Umriß in Spitzen ohne Zahl sich lösen. Die Türme und Helme über dem Gewirr der Dächer verleihen von weitem jeder der mauerumgürteten Städte ihr besonderes Aussehen. Bis auf den heutigen Tag sind diese Kathedralen die typischen Baudenkmale geblieben: die Städter haben damit nicht nur Zeugnisse eines heldenhaften Glaubens hinterlassen, sie haben auf alle Zeiten das Stadtbild festgelegt; und heute mehr denn je locken und fesseln diese alten Dome die Verehrung der Pilger. — Doch weiter muß man schürfen, um dieser Baukunst tiefen Sinn zu fassen: Der griechische Stil war von der äußeren Ausstattung beherrscht, die Menge betrat den Tempel nicht; klar vom Sockel abgehoben, leuchtend vor tiefblauem Himmel, bot er sich auf des Burgbergs Höhe der Bewunderung dar. Die Kathedrale nimmt die Christen alle auf, und zum Empfang der ganzen Stadt hat sich das Schiff geweitet, das Gewölbe erhöht; um sie mit himmlischen Gesichtern zu durchleuchten, haben die Mauern sich geöffnet und umrahmen riesige Fenster aus farbenglühendem Glas. Im Innern eben fühlt man die Gegenwart der hochfliegenden Seele, die solche Massen von Stein zu einer Einheit emporführte; nicht nutzlos ist die Riesenhöhe des Schiffes, zwingen doch all die aufstrebenden Linien den Blick nach oben, zu Gott. In Stunden der Feier erfüllen Kinderstimmen und Orgelbrausen diese Hallen und tragen in einem *sursum corda* eines ganzen Volkes Gebete empor. Sind die Gebete verhallt



Abb. 125. Paris, Linkes Portal der Westseite von Notre-Dame. (Phot. Hachette)



Abb. 126. Chartres, Detail vom Nordportal der Kathedrale. (Phot. Hachette)

und die Hallen verlassen, so wirken sie noch mächtig aufs Gemüt; der leiseste Laut — das Klirren eines Gitters, eines Schlüssels Schrillen, eines Wandelnden Tritt weckt schon den Widerhall des Riesenraums; in diesem feierlichen Schweigen erschwingen der einsamen Seele verborgenste Saiten und bebend erschauert sie in dieser Luft, über der das Geheimnis des Göttlichen schwebt.

Diesen Dom, der Festtags die ganze Stadt aufnahm, galt es nun noch zu schmücken; er ist nicht wie der griechische Tempel ein einfacher Bau von ziemlich feststehender Gestalt, seine höchst verwickelte Anlage erlaubt Ergänzungen in unbeschränkter Zahl. Stets ließen sich Türme, Helme und selbst Kapellen hinzufügen;



Abb. 127. Chartres, Nördl. Vorhalle der Kathedrale. (Phot. Hachette)



Abb. 128. Chartres, Süd. Vorhalle der Kathedrale (Phot. Hachette)

in den folgenden Jahrhunderten überzogen sich die etwas kahlen Mauern des Frühstils mit Schmuckwerk von großem Reichtum. Doch nicht allein arbeitet der Meister am Dom — fast jede Zunft trägt das Ihre bei; Verglasungen brauchte man zu den Fenstern, Gemälde für die Mauern, Schnitzereien fürs Chorgestühl, vor allem aber Steinbildwerke. Überall mehren sich die Statuen: um ihnen Nischen zu bieten, höhlen sich die Strebepfeiler, es bilden sich tiefe Vorhallen, um ihrer mehr zu fassen. Das Schmuckbedürfnis steht also am Beginn der gotischen Bildkunst. Die Kathedrale ist nicht nur ein Ausdruck der Einheit des Gemeinwesens, seines engen Zusammenschlusses und seines Glaubensifers; ihre weiten Mauern sind zugleich ein Hort unzähliger Kunstwerke, der Lieblingsbilder jener Zeit. Zwischen dem ursprünglichen Kult und der mehr philosophischen Religion eines

Calvin und Bossuet hat das Christentum in der Gotik eine Stufe naiven Götzendienstes durchlaufen; damals waren die bildenden Künste eine unverdächtige Ausdrucksweise des Glaubens, und der fromme Sinn führte die Bildner zur Formenwelt der Schönheit und des Lebens. Der Bilderkreis war unerschöpflich an Gestalten und Vorgängen jeder Art, und der Dom bot der Ausschmückung ein unbegrenztes Feld; für die Bildwerke der Portale,

die Flachreliefs der Bogenfelder und Leibungen wie für die Glasfenster läßt der Vorwurf sich erweitern oder verengern, die Zahl der Personen sich vermehren oder vermindern, wie die Zierweise es gerade fordert. Um den Sinn im einzelnen zu verstehen, muß man heute die ausgedehnte Literatur des Mittelalters zu Hilfe nehmen: ein wenig vom Alten Testament, von den Evangelien und Apokryphen, der Apostelgeschichte und Offenbarung, den Parabeln und berühmten Predigten der großen Kirchenlehrer.

Plastik und Kunstverglasung bilden die unentbehrliche Ergänzung der gotischen Kathedrale; dieser beiden bedurfte die Baukunst, und so groß war dafür die Vorliebe in Frankreich, daß die Bau-



Abb. 129. Bildwerk am Nordportal der Kathedrale zu Chartres. (Phot. Hachette)



Abb. 130. Der hl. Theodor. Bildwerk am Südportal der Kathedrale zu Chartres.

form sich wandelte, um ihnen mehr Spielraum zu bieten. Die Fenster weiteten sich, um größere Glasbilder zu umrahmen, die Vorhallen vertieften sich, wie schon erwähnt, um größere Mengen von Bildwerken aufzunehmen. So sind denn auch anfangs des 13. Jahrhunderts Glaskunst und Plastik, wie die Architektur, in erster Linie französische Künste, und der deutsche Mönch Theophilus schreibt in seinem Kunsthandbuch den französischen Glasarbeitern besondere Fertigkeit zu.

Schon die ältesten Basiliken waren zweifellos durch farbige Zierscheiben beleuchtet, doch erst zur romanischen Zeit begann



Abb. 131. Auferweckung der Maria. Mittelstück des untenstehenden Tympanons von Notre-Dame zu Paris. (Phot. Hachette)

die Glaskunst lebende Wesen darzustellen. Zu jener Zeit bildet das Glasbild ein durchsichtiges Mosaik von geschnittenen, in ein Bleinetz gefaßten Buntglasstücken; die Maschen des Metalls sind schmiegsam genug, um dem Verlauf der Umrisse zu folgen. Die Darstellungen bilden kleine Kreisfelder, die übereinandergesetzt das Fenster füllen. Eine eiserne Verrippung verleiht dem Ganzen Halt. Anfangs nahm man hierzu starre Stangen, die als rohes Gitterwerk die Zeichnung durchschnitten, aber schon in Saint-Denis und Chartres fügt sich diese Versteifung den Forderungen der Zierweise; sie umrahmt und trennt die Ründfelder und die Gesamtanordnung gewinnt dadurch wesentlich an Klarheit.

Die Glasbilder halten in ihren Figuren einen Entwicklungspunkt der mittelalterlichen Zeichnung fest: den der romanisch-byzantinischen Malereien und der Miniaturen der Benediktiner; ein fadenartiger Umriß läuft derb um die Figuren und hüllt sie in enganliegende Gewänder mit wirrem Faltenwurf. Die Bleifassung verhärtet noch den Linienzug, doch hat diese Härte auch ihr Gutes: sie hindert die Formen, sich im blendenden Glanze einer solchen Lichtmalerei aufzulösen. Diese bescheidenen Figürchen mit ihren altergebrachten Stellungen heben sich als wohlumrissene Persönlichkeiten aus all dem Blau, Rot und Gold, das wie Himmel, Feuer und Sonne leuchtet.

Mit dem 14. Jahrhundert geht der dekorative Charakter des Glasbildes zurück und seine Naturwahrheit nimmt zu. Die Formen werden ungezwungener und wechselvoller, und die minder hart umrissenen



Abb. 132. Propheten, Könige, Auferweckung und Krönung der Maria. Tympanon des linken Portals an der Westseite von Notre-Dame zu Paris. (Phot. Hachette)

Gestalten sind von weicheren Gewändern umhüllt, aber die satten Farben der älteren Schule machen gebrochenen Tönen Platz; neben der unbestimmteren Färbung tritt sogar schon das Schwarzlot auf. Schon im Lauf des 13. Jahrhunderts hatten die Glas-„maler“ die reichen Wirkungen der ersten Fenster etwas heruntergebracht. Am Ende des Mittelalters opferte man durch eine regelrechte „Bemalung“ des Glases die einstige Farbenpracht einer sinnlosen Tüftelei; mit dem Versuch, die Wirkungen der realistischen Malweise nachzuahmen, ging die ursprüngliche Schönheit wie die Daseinsberechtigung verloren; von da an setzte man richtiger farblose Scheiben in die Fenster, um für wirkliche Gemälde eine bessere Beleuchtung zu erzielen.



Abb. 133. Geburt Christi. Teilstück vom zerstörten Lettner der Kathedrale zu Chartres. (Phot. Hachette)

Im Anfang des 13. Jahrhunderts hatte die Kunstverglasung ihre höchste Vollendung erreicht, und zwar in den Werkstätten von Saint-Denis, wo Suger die Fenster der Basilika ausführen ließ, ferner in Chartres, wo die zahllosen Fenster der Kathedrale und anderer Kirchen des Westens entstanden, und endlich in Paris, dem Mittelpunkt des gotischen Kunsthandwerks. Die Fenster aus jener Zeit erstrahlen in süß berauschenden Farben, welche auch die Buchmaler auf ihre Miniaturen zu übertragen sich mühten: schon ein sekundenlanger Blick auf die großen Figuren der Hochfenster oder die Bildchen der niederen Kapellen genügte, um sie gleichsam mitten in die himmlische Herrlichkeit zu versetzen. Die Sainte-Chapelle Ludwigs des Heiligen zu Paris gleicht einem Gebilde aus lauterem Edelgestein; wundersame Visionen haben die gotischen Fenster dem trüben Licht des Nordens abgerungen.

Die gotische Baukunst erstand, als die Baumeister den herkömmlichen Formen entsagten, um bedingungslos den Forderungen der Statik zu gehorchen; ähnlich gewann



Abb. 134. Apostel vom Tympanon des Südportals der Kathedrale zu Amiens. (Phot. Hachette)

auch die Plastik ihre Freiheit. Die Mönche des 12. Jahrhunderts standen noch auf ziemlich niederer Stufe: sie verleihen einfach



Abb. 135. Apostel vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens. (Phot. Hachette)

den Formen der benediktinischen Malerei eine Spur von Körperlichkeit. Selbst in leidenschaftlichster Bewegung bleiben ihre Figuren im Halbschlaf befangen; zu lange waren sie ein bloßer Abklatsch byzantinischer Kunst gewesen, und linksich verrenken sie sich, flachgedrückt auf flachem Grund. Eine andere Kunst, eine wahre Plastik, gesund und wohlgewachsen, begann Mitte des 12. Jahrhunderts sich zu bilden.

Während die Zwittergebilde von Burgund und Languedoc in wildbewegten Formen schwelgen, erstellt diese kindlich unverfälschte Kunst ganz schlichte, steife Gestalten; — um zu Leichtigkeit und Leben zu gelangen, muß eben die Plastik, wie die antike Bildnerei, erst wieder die hieratische Form, die Zwischenstufe der „Frontalität“ durchlaufen. Aber bei aller Steifheit stecken in diesen Figuren doch schon vollständige Organismen, es sind geschlossene, aus der Masse losgelöste Körper.



Abb. 136. Apostel vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens. (Phot. Hachette)

Es ist unmöglich, von Werk zu Werk die allmähliche Beseelung des Steins zu verfolgen; auf scharfe Zeit- und Ortsbestimmungen müssen wir verzichten: Bourges, Chartres, Saint-Denis, diese ganze Wiedergeburt der Bildkunst verlegen wir am besten in die Mitte des 12. Jahrhunderts und in eine nicht näher zu bestimmende Gegend. — Als die Empfindung für den Reiz der lebendigen Form

die Bild„schneider“ überkam, fiel auch das alte Vorurteil gegen die Rundplastik; das Christentum duldete eine Art gemäßigten

Götzendienstes, und damit war in seinem Rahmen die Möglichkeit gegeben, das wiederzufinden, was achtzehn Jahrhunderte zuvor das griechische Heidentum schon entdeckt hatte. Es war ein Glück, daß die Gotiker sich an die neuen Formen heranwagten; denn mit ihrer Anlehnung an die Antike hat die romanische Klosterkunst oft bloße Zerrbilder geschaffen, während die Figuren von Chartres frei von den Fesseln alter Vererbung sich entwickeln: christlich und bodenständig sind sie geboren.



Abb. 137. März und April.
Westseite der Kathedrale zu Amiens.
(Phot. Hachette)

Beachtenswerte Werke in ziemlicher Zahl hat diese Werdezeit hinterlassen. In Bourges und Le Mans bergen die jüngeren, gotischen Bauteile lange, steife Figuren; es gab solche auch in Saint-Denis, und in Corbeil (Abb. 121) stehen noch zwei aus jener Zeit, da die Gestalten sich aus der toten Masse lösten, während in der Provence, in Saint-Trophime zu Arles wie in Saint-Gilles die Apostel noch am romanischen Mauergrund kleben blieben. Will man aber die Entfaltung der lebenswahren Rundplastik verfolgen, so ist Chartres hierfür der gegebene Ort. Ein ungewöhnlich Volk von Stein entspringt hier den Mauern und Pfeilern, Ziergestalten zweifellos, doch von Eigenleben erfüllt und mehr als bloß schmückende Bauglieder.

Hier läßt sich mehr als ein Jahrhundert der Plastik studieren. Von den ältesten Statuen wirken manche bloß wie schwach herausmodellerte Grabsteine, andere aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigen schmiegsamere Körper und gutverstandene Formen. Die Figuren der Westseite stammen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, sie lehnen sich an stark vorspringende romanische Pfeiler und stehen in nur losem Zusammenhang mit dem Baukörper (Abb. 120). Von nun ab hat der Baumeister bei anderen Portalen mit großen plastischen Figuren zu rechnen; den Pfeilern gegenüber treten die Statuen immer mehr in den Vordergrund, und in dem Unterschlupf



Abb. 138. Die sogen.
Jungfrau der Sainte-
Chapelle. Franz. Elfen-
beinschnitzerei vom
Anfang des 14. Jahrh.
(Phot. Hachette)

zwischen Fußgestell und Baldachin erscheint ihre Bewegungsfreiheit größer als bei jenen ersten, an Säulen hängenden Gestalten (Abb. 134 und 136). An der



Abb. 139. Christus erscheint den heiligen Frauen Christus und Magdalena. Hochrelief an den Chorschranken von Notre-Dame zu Paris. (Phot. Hachette)

erwähnten Westseite von Chartres wurden die Portale mit ihren vorstehenden Pfeilern vor den schräg einspringenden („abgetreppten“) Gewändern von einem Architekten erbaut, der nach romanischer Art des Westens nur für Tympanon und Bogenkehlen plastische Füllungen vorgesehen hatte.

Diese ersten Gestalten der gotischen Rundplastik sind verfrühte Meisterwerke einer von Reife noch weit entfernten Kunst. Die unbedingte Jugendlichkeit dieser Kunst beweist der Umstand, daß sie nach dem erregten Stil der romanischen Zeit die stille,

steife Vornehmheit des griechischen Archaismus wiederfindet. Hier haben wir wieder die hieratische Regungslosigkeit der Körper, das überlegene Lächeln der Ägineten oder der alten Parthenonfiguren. Der Künstler geht nicht mehr wie der romanische Bildhauer von gemalten, in jahrhundertelanger Nachbildung gealterten, verbeulten und verzerrten Flächenbildern aus; wie die ältesten griechischen Kultbilder sind auch die ersten gotischen Statuen aus einem langgezogenen, rechteckigen Steinblock hervorgegangen. In einem solchen scheinen sie auch noch eingezwängt, unentfaltet wie Blumen, die außerhalb der gesprengten Knospenhülle ihre Blütenblätter noch geschlossen halten. Auf diesem neuen Eroberungszug ins Gebiet der Form und des Lebens durchläuft die Plastik noch einmal ein Gebiet der scharfen, schneidenden Formen; ähnlich den feinen Koren (Karyatiden) des ersten Parthenons sind die langen Figuren von Chartres mit einem Fleiß gemeißelt, der die Ungenauigkeit der Modellierung durch um so schärfere Behandlung der Zierformen am Gewande wie der Einzelheiten der Gesichtszüge wettzumachen sucht. Diese kostbar durchgearbeiteten Gewänder umhüllen recht



Abb. 140. Segnender Christus, gen. der „Schöne Gott“ von Amiens. Bildwerk vom Westportal der Kathedrale. (Phot. Hachette)

schwächliche Körper; von Schultern ist nichts zu sehen, die Arme sitzen dicht am Rumpf, die langaufgeschossenen Körper tragen feine Köpfe bärtiger Männer oder zarter Frauen mit langen Zöpfen. Die Gesichter mit ihren vortretenden Augen und den in spitzem Lächeln gekniffenen Lippen sind nicht von dieser Welt; dieser Seligen Denken ist in strahlenden Visionen nach innen gewandt; ein unvollkommenes Leben nur hat eine kindlich junge Kunst ihnen verliehen, doch die Arbeit ist tiefgründig und fein durchdacht, — etwas eigenartig Nervöses und Gespanntes liegt in diesen Werken, das ihnen einen zarten Reiz verleiht.

Wandelt man heute unter den seitlichen Vorhallen von Chartres umher, inmitten dieser zahllosen Gestalten von Propheten, Aposteln und Märtyrern, so glaubt man, selbst ohne sich auf eine unmögliche chronologische Anordnung einzulassen, der langsamen Arbeit beizuwohnen, die diese Welt von Stein erschuf und dem formlos spröden Stoff die Weichheit lebendiger Bewegung verlieh. An den südlichen Mittelportalen stehen die Apostel, an den nördlichen die Propheten, kräftig und noch von einer gewissen Unruhe erfüllt. Wunderbar weiß

uns diese ins Kleinste gehende Kunst, die auch einer gelegentlichen Derbheit fähig ist, jene eigenartige, längstvergangene Welt heraufzubeschwören. Auf den Nachbarportalen vollzieht sich das Wunder: der Stein gibt nach, erweicht, höhlt sich, um einen bewegten Körper, ein flatterndes Gewand zu bilden. Die Gesichter sind großzügiger durchmodelliert und die Form in ihren

Flächen schärfer herausgearbeitet; der Bart liegt nicht mehr flach auf der Brust, der Hals reckt sich und verleiht dem Kopf nun



Abb. 141. Begegnung zwischen Abraham und Melchisedek. Bildwerk an der Innenwand der Fassade der Kathedrale zu Reims. (Phot. Hachette)



Abb. 142. Pflanzenornament an der Kathedrale zu Reims. (Phot. Hachette)

die nötige Bewegungsfreiheit, die Schultern werden breiter und die Arme beginnen sich zu regen. Der Leib klebt nicht mehr



Abb. 143. Die „Goldene Jungfrau“ am Südportal der Kathedrale zu Amiens. (Phot. Hachette)

starr an einem Pfeiler, mit einer schiefen Ebene unter den schlaff herabhängenden Füßen; er steht jetzt frei und unabhängig, und kräftig auftretend findet er in sich selbst den Halt. Dann strafft sich ein Bein und läßt das andere lässig spielen, die Körperachse biegt sich und die eine Hüfte tritt stärker hervor; in Schulter- und Halslinie kommt Leben, die ganze Gestalt mit ihren weichen Gliedern ist von harmonischem Gleichgewicht erfüllt. Und nun treten diese Figuren, immer zwei und zwei, in friedlich dramatische Beziehungen zueinander, — die Verkündigung oder Heimsuchung. Maria, die heilige Anna, der Engel Gabriel bilden ruhige, von gemeinsamen Gefühlen belebte Gruppen. Ein Jahrhundert nach den pfeilerartig in den

Umriß des Steines gezwängten Figuren, den Hermen des Westportals, erstellen die Bildner kräftige, wohlgeformte Gestalten, lebensfähige Organismen, die selbst in der Ruhe verborgene Kräfte verraten. In der Wiedergabe des Einzelmenschen kann



Abb. 144. Der hl. Remigius mit Engeln. Westseite der Kathedrale zu Reims. (Phot. Neurdein)

man jetzt weiter gehen, Bildnisse gestalten, Trachten wiedergeben und sich sogar ans Mienenspiel heranzuwagen; die Kunst des Standbilds hat all ihre Ausdrucksmittel wiedergefunden.

In dieser neuen Kunstform hat sich die christliche Bildersprache völlig erneuert. Jetzt treten all die fernen Wesen des Alten und Neuen Testaments vor die Augen der Gläubigen — kein fremdartiger Anblick mehr wie die romanischen Figuren mit ihrer über-

natürlichen Phantastik, sondern den Lebenden gleich in Miene und Gestalt. Aus der Bibel war die Reihe der Propheten fest-

zuhalten; am Nordportal von Chartres stehen sie, noch außerhalb der Natur. Eine in altertümlicher Steifheit befangene Kunst hat ihr leidenschaftliches Wesen festgehalten, — es sind wirklich die tobend erregten Seher des Alten Testaments, aus deren donnernenden Kampfreden oft Blitze der Wahrheit zuckten. Das ganze Mittelalter hindurch bewahren sie ihre drohenden Mienen; am Ende des 14. Jahrhunderts werden wir ihre wilden Gestalten am Mosesbrunnen in Dijon wiederfinden, erdrückt vom Entsetzen ihrer schrecklichen Prophezeiungen.

Die Hauptfiguren des Evangeliums verändern ihr Aussehen. Christus löst sich vom Tympanon, aus dem ihn die romanischen



Abb. 145.
Bildwerk am westlichen Hauptportal der Kathedrale zu Reims.
(Phot. Mieusement)



Abb. 146. Der hl. Joseph.
Bildwerk am westlichen Hauptportal der Kathedrale zu Reims.
(Phot. Hachette)

Künstler in Relief gemeißelt hatten, wie er inmitten der apokalyptischen Greise thront (Abb. 122). Diese Stellung behält er in Zukunft nur beim Jüngsten Gericht, an der Ostseite der Kathedralen. Doch später finden wir ihn aufrecht für sich allein, vor dem Mittelpfosten mancher Portale, mit einem Eigenwesen und einer persönlichen Bedeutung, die weder den umgebenden Nebenpersonen, noch der Szene, an der er teilnimmt, etwas zu verdanken haben. Ruhig ist seine Stellung geworden, und veredelt sein Antlitz; in einer Hand hält er das Buch der Wahrheit, mit der andern erteilt er den Segen. Dieser reglosen Gestalt haben die Künstler des 13. Jahrhunderts eine unvergleichliche Würde zu verleihen gewußt. Der „Schöne Gott“ von Amiens, in eine weiche Toga von edlem Faltenwurf gehüllt, erhebt sein

Antlitz mit solcher Milde, daß es wie stilles Leuchten von ihm auszustrahlen scheint; eine klarere Verkündigung der Offenbarung ist kaum mehr denkbar (Abb. 140).



Abb. 147. Die Königin von Saba. Westportal der Kathedrale zu Reims. (Phot. Mieusement)

Im 13. Jahrhundert ist der „lehrende Heiland“ von heiterem Glanz umstrahlt, am Ende des Mittelalters tritt an seine Stelle der „Schmerzmann“.

Doch die Jungfrau Maria vor allem war den Menschen des 13. Jahrhunderts teuer; ihre Gestalt beherrscht die ganze Kunst der Gotik. Die Mehrzahl der Dome ist ihr geweiht, und schon hat sie ihre eigene, tiefe Kapelle im Chor. In den Evangelien ist ja ihre Gestalt nur verschwommen gezeichnet, aber hier gerade setzt die Phantasie des Volkes ergänzend ein, — die Legende umsprießt sie mit ihren Blüten und umschlingt ihr Leben mit einem Kranz von Geschichten. Im 12. Jahrhundert erscheint die Jungfrau nur sitzend mit dem Jesuskind auf dem

Schoß, als „Thron Salomonis“; Jesus schaut sie nicht an, schon predigt oder segnet er. So wurde sie auf den Bogenfeldern der romanischen Kirchen dargestellt oder in Stein, Elfenbein, Metall und Holz gebildet. Bei den gotischen Kathedralen ist ihr stets ein Portal ge-



Abb. 148. Figur einer Seligen aus dem Jüngsten Gericht der Kathedrale von Bourges (Phot. Mieusement)

weiht; aufrecht steht sie da, das Kind auf dem rechten Arm, die Hüfte leicht ausgebogen, während das Bein lässig spielt, wodurch das Gewand in lange, schräge Falten sich furcht. Nach alter Sitte aus dem Morgenland bleibt der Kopf von einem Teil des Mantels bedeckt, doch wird die etwas klösterlich düstere Wirkung dieser byzantinischen Hülle durch eine reiche Königskrone behoben. Auch die steife Ausdruckslosigkeit der romanischen Marienbilder ist völlig verschwunden: das Haupt neigt sich dem Kinde zu, halb geschlossen sind die Augen und es lächelt der Mund. Dieser biegsame Wuchs, das leichte Bauschen des Gewandes, diese spielenden Hände, der zärtliche Blick, den die Jungfrau mit dem Jesus-

kind wechselt, all diese Anmut zeugte eine ganz neue Gestalt, das Lieblingsbild der gotischen Kunst. In Frankreich schuf das 13. Jahrhundert diese frohsinnig holde, zarte Königin, die ihrem Kinde zulächelt. Die „Goldene Jungfrau“ zu Amiens ist das vollendetste Bildwerk dieser Art, das sich jahrhundertlang in Holz und Elfenbein wiederholt (Abb. 138 und 143). Doch die kleinen elfenbeingeschnitzten Madonnen betonen noch diese etwas gesuchte Zartheit: die Züge der vollen, pausbackigen Gesichtchen sind überfein, gewölbt die Stirn und rundlich der Hals; aber



Abb. 149. Nordportal der Kathedrale zu Rouen, gen. „Portail des Libraires“. (Phot. Hachette)



Abb. 150. Südportal der Kathedrale zu Rouen, gen. „Portail de la Calende“. (Phot. Hachette)

keck ist das Stumpfnäschen, und Lippen und Augen verziehen sich zu einem spitzen, leisen Lächeln.

Die Marienlegende schenkte den Bildhauern des 13. Jahrhunderts ihre glücklichsten Eingebungen. In Amiens, in Reims bilden Verkündigung, Heimsuchung und Darstellung im Tempel lauter Szenen voll stiller Zartheit und Zurückhaltung. Hier bedarf es keines gekünstelten Gebärden- oder Mienenspiels, stets behält der Anblick einen unendlichen Liebreiz. Tod und Auferweckung der Maria lieferten den Vorwurf zum reinsten Meisterwerk der gotischen Bildkunst, das wir am Nordportal von Notre-Dame zu Paris erblicken (Abb. 131 und 132). Dieses Bogenfeld ist in drei Stockwerke geteilt und in einer vom romanischen Stile ganz verschiedenen Art behandelt: völlig vom Grunde gelöst treten die Figuren hervor, doch sind diese Gestalten, deren jede wie ein selbständiges Bildwerk wirkt, in straffe Gruppen gefaßt und



Abb. 151.
Apostel mit dem Weihen-
kreuz. Sainte-Chapelle
zu Paris.
(Phot. Hachette)



Abb. 152. Marienfigur
von der Heimsuchung am
westlichen Hauptportal
der Kathedrale von Reims.
(Phot. Hachette)

durch eine Harmonie der Linien verbunden, wie man sie in der mittelalterlichen Kunst nur selten trifft. Auch hier verdankt der Künstler seine Eingebung den apokryphen Evangelien: So eben hat Maria ihre Seele ausgehaucht; Jesus ist vom Himmel herniedergestiegen und die Apostel, die seit seinem Tod durch die Welt verstreut waren, haben sich ein letztes Mal um das Sterbelager versammelt. Ihre Köpfe, die in ihrer stillen Milde einander so ähnlich sehen, drängen sich im Kreis in Erwartung des Wunders. Schon setzt Christus zur Gebärde der Auferweckung an und ehr-

fürchtig heben zwei Engel den Körper empor. Weiter oben, in der Spitze des Bogens, folgt die Verherrlichung der Muttergottes. Zur Rechten ihres Sohnes hat sie sich niedergelassen; demütig und strahlend neigt sie sich ihm zu mit gefalteten Händen, während ein Engel ihr Haupt mit der Krone der Herrlichkeit schmückt. Nie sah man Form und Empfindung in schönerem Einklang gestaltet. Die französische Plastik des 13. Jahrhunderts ist den anderen bildenden Künsten weit voraus; wohl zwei Jahrhunderte steht es noch an, bis wir in der Malerei solch edler Huld und solch jungfräulicher Anmut der Gestalten begegnen; erst der Name eines Fra Angelico vermag in uns die Vorstellung so reiner Schönheit zu wecken.



Abb. 153. Figur einer Seligen
aus dem Jüngsten Gericht der Kather-
drale zu Bourges. (Phot. Mieusement)

Auch den zwölf Aposteln, die Jesus oder Maria begleiten, wußten die Künstler Leben einzuhauchen, doch fiel es schwer, zwölf verschiedene Persönlichkeiten zu charakterisieren. Am Südportal der Kathedrale von

Amiens finden wir die lebensvollste Apostelreihe des ganzen Mittelalters: Über der „Goldenen Jungfrau“ stehen zwölf bewegte, wohlgeformte Figürchen mit mildem Antlitz, mit lockigem Bart und Haar; zu zweien disputieren sie, recken und strecken sich und gebärden sich in drolliger Lebendigkeit wie eine angeregt plaudernde Gesellschaft (Abb. 134). Die muntere Anmut der Bewegung und die reiche Abwechslung im Faltenwurf wiegen die etwas eintönige Unbestimmtheit der Gesichtsbildung einigermaßen auf. Diese Apostel von Amiens und die des Marien-Tympanons von Notre-Dame zu Paris beweisen, daß auch die französische Plastik des 13. Jahrhunderts wie die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts vor Christus sich auf ein paar gleichartige Typen in der Gesichts- und Körperbildung hätte festlegen können; aber das Gebiet der mittelalterlichen Bildnerei war räumlich zu ausgedehnt, die Werkstätten zu weit auseinanderliegend, und zu



Abb. 154. Die Krönung Mariä. Elfenbeinschnitzere (Paris, Louvre). (Phot. Hachette)

reichhaltig war auch die Art ihrer Tätigkeit, als daß sie sich der Vervollkommnung einer allgemein gültigen Schönheitsform hätte widmen können.

Nur weil es der Phantasie des Volks erlaubte, an den heiligen Geschichten mitzuschaffen, hat das Christentum so tiefe Wurzeln schlagen können; die Innigkeit, der Lebensquell der religiösen Kunst, ist nicht der Gottesgelahrtheit entsprungen. Aus dem allgemeinen Bilderschatz wußte man im 13. Jahrhundert die Gestalten herauszugreifen und ins Licht zu setzen, die dem lokalen Kult besonders nahestanden. Inmitten der großen Überlieferung hatte jedes Kirchspiel gleichsam seine Sonderlegende in dem unübersehbaren allgemeinen Gestaltenkreis der Christenwelt. Die Pariser haben den Evangelisten, den Schutzpatronen ihrer Stadt, eine Vorzugsstelle eingeräumt, und in Notre-Dame empfängt sie ihr heiliger Dionys, sein Haupt in den Händen tragend und von Engeln ge-



Abb. 155. Die „Schwarze Madonna“ von Coulomb (Paris, Louvre). (Phot. Hachette)

leitet; anderswo sehen sie den heiligen Marcellus mit seinem Krummstab den Drachen durchbohren. Auch eine alte Kirche des heiligen Stephan ging im Neubau von Notre-Dame auf, und das Andenken des gesteinigten Blutzeugen wurde nicht verwischt: das Bogenfeld des Südportals wurde seiner Geschichte gewidmet. Die Leute von Amiens wissen unter allen Aposteln der Welt recht wohl die ihren herauszufinden: noch streckt Sankt Firmin am Westportal seine segnende Hand über die Picardie, der er einst die frohe Botschaft brachte, und einer der berühmtesten Bischöfe von Amiens, Sankt Honorat, ist am Tympanon des Südportals mit aller Ausführlichkeit behandelt.

In Chartres fanden die Gläubigen inmitten der Unzahl von



Abb. 156. Das Jüngste Gericht. Tympanon des westlichen Hauptportals der Kathedrale zu Bourges. (Phot. Neurdein)

Figuren, die den gesamten Personenkreis der Bildkunst umfaßt, ihren Sankt Potentian und ihre heilige Modeste, eine anmutige Madonna und den wunderbaren Sankt Theodor wieder, der am Südportal Wache hält und daran erinnert, daß unter andern Reliquien der Dom auch sein Haupt bewahrte (Abb. 130). In Reims sieht man noch den heiligen Sixtus, den Glaubensboten, und Sankt Remigius,

dem eine Taube die Ampulle mit dem heiligen Salböl der französischen Könige brachte (Abb. 144); die Kathedrale, wo die Könige von Frankreich die Salbung empfangen, zeigt in der Umrahmung der Schauseite die Krönung Davids durch Samuel und Salomos Salbung durch Nathan. So kamen aus jeder Gegend lokale Überlieferungen zusammen und reihten sich dem religiösen Allgemeinbesitz ein; immer tiefer drangen die Wurzeln des Christentums, und aus dem Boden gleichsam sog die Kunst ihre Lebenskraft, um in der Folge der körperhaften Naturwahrheit immer näher zu kommen.

Seit der Bildung einer städtischen Kultur hat jede der zahlreichen Bruderschaften ihren Schutzpatron ausfindig gemacht; die Gläubigen schaffen sich ein Himmelreich nach ihrem Bilde, und die unbestimmten Gestalten der Märtyrer und Heiligen nehmen bei ihrem Eintritt in die Zünfte öfters deren Kennzeichen an.

So wird der heilige Bartholomäus zum Gerber, St. Thomas Steinmetz, St. Krispin Schuster und St. Christoph Lastträger; die Verkäufer von Salben und Wohlgerüchen stellen sich unter den Schutz der heiligen Magdalena, die Goldschmiede wählen den heiligen Eligius, St. Georg ist ein Rittersmann, St. Lukas Maler und die heilige Martha Dienerin. Diese Beziehungen zwischen Menschen und Heiligen werden im Laufe des Mittelalters immer zahlreicher und enger; bei der Darstellung dieses christlichen Sagenkreises tritt die freie Schöpfung des Künstlers der Nachahmung gegenüber immer mehr zurück. Christus, Maria und die paar andern Gestalten mit herkömmlich festgelegten Zügen passen sich mehr dem Alltagsleben an, doch ohne je zu wirklichen Bildnissen zu werden oder ihre seit Jahrhunderten gleichgebliebene Allgemeinerscheinung zu verändern; die umgebenden Nebenpersonen aber nehmen weit naturgetreuere Gestalten an: In der Plastik wie später in der Malerei bietet uns die gotische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts bei ihren Darstellungen aus der Heiligen Schrift oder den Legenden des Jacobus de Voragine ein getreues Abbild der mittelalterlichen Welt.

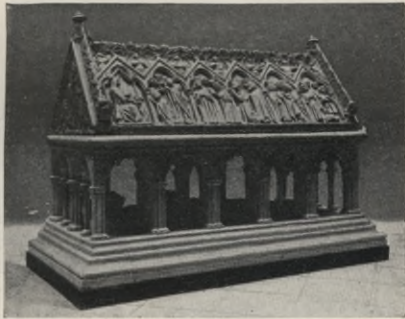


Abb. 157. Grabmal des hl. Stephan in der Kirche zu Aubazine (Corrèze). (Phot. Hachette)

Das Jüngste Gericht, das wir an fast allen größeren Kathedralen behandelt finden, läßt uns beobachten, wie ein und derselbe Vorwurf sich im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts gebildet und umgebildet hat; es äußerte sich darin die Reihenfolge der Charaktere der französischen Plastik, — erst die formlos verrenkte Gewaltsamkeit von Autun, dann die heitere Erhabenheit von Paris, und endlich die handlungsreiche, schwungvolle Kunst von Bourges. Schon in Autun sind die handelnden Personen vollzählig: Christus, die erwachenden Toten, Engel und Teufel, die sich um Auserwählte und Verdammte streiten; die Einzelheiten sind aber noch schlecht verteilt, Christus nimmt zuviel Raum ein, und um ihn her ist ein solches Wirrsal von haltlosen Figuren, daß der Hergang des großen Mysteriums nicht recht klar wird. An der südlichen Vorhalle von Chartres ist die Darstellung ruhig und wohl abgewogen; unterhalb der Gestalt Christi sind die Figürchen der Erwählten und Verdammten in guter Ordnung aufgestellt, doch fehlt es dem Vorgang, der fühlbaren

Einschränkung wegen, an Größe des Eindrucks. In Paris ist der Jüngste Tag in drei Gefachen mit wunderbarer Klarheit dargestellt;



Abb. 158. Eisernes Türband, mittelst Gesenken geschmiedet, an Notre-Dame zu Paris. (Phot. Hachette)

oben thront Christus über dem Weltgericht, im untersten Feld steigen die Toten aus ihren Gräbern, und im mittleren Streifen teilen sich Erzengel und Teufel in die Seelen. Doch bei aller Deutlichkeit könnte die Darstellung wohl noch etwas belebter sein; das Erwachen der Toten geht nicht ohne eine gewisse Eintönigkeit vor sich (die Ausführung steht allerdings ganz auf der Höhe der Zeit); die Gruppen der Verdammten



Abb. 159. Schmiedeeisernes Gitter aus Ourscamp (Paris, Musée des Arts décoratifs). (Phot. Hachette)

schließen sich in dichtgedrängte, recht zahm geführte Züge zusammen, und nur in die Archivolten kommt einiges Leben durch den düsteren Reiterzug der Apokalypse. In Amiens begegnen wir derselben großartigen Darstellung, nur herrscht hier ein unruhigeres Gewimmel. In Bourges dagegen wird die Handlung wirklich beseelt und ergreifend (Abb. 156 und 162). Hier hat sich der Künstler bemüht, an Stelle der etwas eintönigen Häufung gleichartig ausdrucksloser Nebenpersonen eine Analyse der Empfindungen zu liefern; die Auferweckten haben die Deckplatte ihrer Gräber emporgehoben und flehen in angstvoller Unruhe um Gnade; darüber, zu beiden Seiten des Engels, der die Seelen wägt, vollzieht sich die endgültige Scheidung zwischen beiden Welten. Die Verdammten werden von greulichen, mißgestalteten Teufeln gejagt und in den Höllenschlund gestürzt; einer von diesen zeigt ein grinsendes Satyrge-
sicht. Die Ausgewählten aber sind besonders rührend anzuschauen durch den innigen Glauben, der ihre Lockenköpfchen in einem puppenhaften Lächeln verklärt (Abb. 148 und 153).

Bis auf die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts bleibt dies die ausdrucksvollste Darstellung, die uns das Mittelalter vom

Jüngsten Gerichte hinterlassen hat. Den gotischen Malern bleibt nicht mehr viel zu erfinden übrig; die Niederländer begnügen sich später damit, das Schauspiel in der Hölle mit allerhand Bocksprüngen und Fratzen auszustatten, während die Kölner andachtsvoll die Figürchen der Seligen in Farbe setzen, Blau über die Köpfe, Grün unter die Füße und Rosa auf die Wangen.

Mit der Nachahmung der Weichheit und Regellosigkeit des wirklichen Lebens befreite sich die Plastik zugleich aus den Fesseln der Architektur, der sie anfangs nur als Ergänzung diente, und die ihr eine gewisse Starrheit der Linie auferlegte. Die Meister der Marien tympanen von Notre-Dame zu Paris gehören in diesen glücklichen, knappen Zeitraum voll fein empfundenen Gleichgewichts, während dessen die technische Fertigkeit es den Künstlern erlaubt, die Formen spielend zu handhaben, ohne doch von der Wirklichkeit mehr zu geben als ein Idealbild. Die Gesichter sind von gleichmäßig heiterer Schönheit, der Faltenwurf in Flächen von großer geometrischer Regelmäßigkeit gehalten. Die Apostel von Amiens zeigen ganz denselben einfachen, unaufdringlichen Stil; die Gebärden sind natürlich und ruhig, die langen Gewänder fallen in klare, etwas knittrige nicht allzu weiche Falten; die Gesichter zeigen zwar nicht die Eigenart von Bildnissen, sind aber doch von Leben und Denken erfüllt. Einer besonders tiefgehenden Kunst ist diese vornehme Anmut ja nicht entsprungen, — die Gestalten, an denen doch nichts mehr von der alten, hieratischen Steifheit haftet, stehen immerhin noch etwas einförmig da, aber wundervoll dekorativ wirken sie unter den großen gotischen Portalgewänden. — In Reims dagegen macht die etwas leblose Nüchternheit von Paris und Amiens einer vielgestaltigen, teilweise



Abb. 160. Reliquierschrein aus dem 13. Jahrh. Schmelzarbeit aus Limoges (Paris, Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 161. Reliquierschrein des hl. Calminus. Schmelzarbeit aus Limoges (Nantes, Musée Dobrée). (Phot. Gibouin)



Abb. 162. Mittelstück des Jüngsten Gerichts. Tympanon des Hauptportals der Kathedrale zu Bourges. (Phot. Neurdein)

sogar ungereimten Lebendigkeit Platz; die Bildner haben sich an keine Einheit des Stiles gebunden, sie haben ihrer Lebhaftigkeit die Zügel schießen lassen; die Gesichter wie die Gebärden sind ausdrucksvoller, der Faltenwurf ist weicher, viele Figuren zeigen sogar persönliche Züge. Ein paar magere, knochige, energische Köpfe voll geistiger Spannung des Ausdrucks sitzen auf geschmeidigen, lebendig bewegten Körpern. Gewisse Gesichter erscheinen beseelt, vergeistigt, als halte ein Stein von besonderer Zartheit die Flamme des Lebens nur umschlossen, ohne sie auszulöschen. Hier neigen sich in niedlicher Anmut frauenhafte, große Engel mit schelmischen Mienen, hier erscheint auch inmitten der eckigen Gestalten mittelalterlicher Plastik jene überraschende Gruppe der Heimsuchung, welche die üppige Fülle der antiken Bildweise und das Beben der an die Glieder sich schmiegenden Gewandung wiederaufleben läßt; kräftig geschmeidige, schöne Frauenkörper sind von weiten, zarten, feinfaltigen

Kleidern umhüllt. Diese Geschöpfe gehören nicht der gotischen Rasse an; man errät ihre Zugehörigkeit zu jenen Kultbildern, welche die Antike in ihrer Verehrung des schönen Körpers und der Gesundheit des Geistes aus dem Marmor zauberte. In ihrem ruhigen Zwiegespräch erinnern diese beiden hoheitsvollen Erscheinungen geradezu an zwei Vestalinnen.

Eine solche Fülle von Gestalten und Ausdrucksweisen zeigt uns, wie wenig sich die gotische Plastik in starre Formeln zwingen ließ, wie sie jahrhundertlang die Malerei gelähmt hatten. Die gotischen Bildner



Abb. 163. Kelch des hl. Remigius (Schatz der Kathedrale zu Reims). (Phot. Neurdein)

beherrschten nicht alle den Stoff, aber alle waren sie von einem Feuer hingerissen, wie man es nie zuvor gesehen. Dies Feuer

bemächtigte sich der französischen Kunst, als zu Anfang des 13. Jahrhunderts die bildenden Künste erstmals wieder mit dem Leben Fühlung gewannen.

Die Entwicklung der Zierformen erlaubt einen tieferen Einblick in die innersten Neigungen des französischen Geschmacks, als die der Bauform oder der figürlichen Darstellung. Nichts kennzeichnet die Geschmacksrichtung einer Zeit so deutlich wie die Formensprache ihres Zierats, jene Ornamente, die ganz natürlich unter des Künstlers Hand ersprießen, wenn sie durch keinerlei Rücksicht auf Zweck oder Vorbild gebunden ist. Zur selben Zeit, da die Baumeister ihr Gewölbe über gekreuzte Rippen spannten, wandelten auch die Bildner die Kapitelle, die jene Rippen trugen. Die romanische Zierweise war ein äußerst wirres Gemisch aus alten und fremdländischen Grundformen: vor der bloßen Zusammen-

stellung und Häufung tritt die eigene Erfindung noch zurück; — Ende des 12. Jahrhunderts dagegen sucht der Zierkünstler die alten Flechtmuster, die Arabesken und alle Reste der Antike, Voluten und Akanthen, auszu-



Abb. 164. Reims, Kapitell eines südlichen Pfeilers im Schiff der Kathedrale. (Phot. Neurdein)

Während die Meister des Standbilds die lebendigen Formen des menschlichen Körpers wiederentdeckten, entlehnten die Zierkünstler der Pflanzenwelt die schwellenden und aufbrechenden Knospen, die Blätter, die sich entfalten und die Blumenkronen, wie sie sich öffnen oder schließen. Nach den klargemusterten, scharfkantigen, überfein und kunstvoll wie aus Elfenbein oder Metall herausgearbeiteten Kapitellen der romanischen Zeit umhüllen sich die ersten, kräftig sprossenden gotischen Kapitelle mit ausgebreiteten Blättern von Aronsstab oder Seerosen, deren fleischige Fülle dem Korb des Kapitells seine geschlossene Festigkeit wahrt. Je weiter sich die Schmiegsamkeit des gotischen Stils entfaltete, desto verwickelteren Pflanzenformen wandten die Bildhauer ihre Vorliebe zu; Petersilie oder Eichenlaub bildeten sie aufs feinste durch, und wußten bei aller Gesetzmäßigkeit der Anordnung doch die buschige Wirnis des natürlichen Blattwerks nachzuahmen. Nicht nur die lebenswahrsten Gestalten der gotischen Plastik birgt die Kathedrale zu Reims — an ihren kräftigen Baugliedern, an den

Kapitellen der Pfeiler ranken und streben Efeu und Reben empor, so zart und fein, daß sie unter einem Windhauch zu erschauern scheinen. Wie trocken wirkt angesichts solcher Frische bei all seinem Reichtum der romanische Zierat! — Später, am Ende des 14. Jahrhunderts, erkünsteln sich die letzten Gotiker an den scharfen, verschrumpften Formen von Wirsing, Zichorie und Disteln; auf den steinernen Gräten wie auf den Seiten der Manuskripte sprießen zerfetzte Gewächse empor. Wie die Bauform, so nimmt auch die Pflanzenwelt der Spätgotik schlanke, erregte Gestalten an.



Abb. 165. Reims, Pfeilerkapitell aus der Marienkappelle der Kathedrale.
(Phot. Neurdein)

Literatur zu Kapitel III des ersten Teils

Allgemeine Werke vgl. voriges Kapitel. — Villard de Honnecourt, Album manuscrit, publié par Lassus et Darcel. Paris 1858. — Anth. Saint-Paul, Simple mémoire sur l'origine du style ogival (B. M. 1875). — Louis Gonse, L'Art gothique. Paris 1890. — Ch. H. Moore, Development and Character of Gothic Architecture. London 1890. — G. von Bezold, Die Entstehung und Ausbildung der gotischen Baukunst in Frankreich. Berlin 1891. — G. Dehio, Die Anfänge des gotischen Baustils (Repertorium für Kunstwissenschaft 1896). — H. Stein, Les Architectes gothiques. Paris 1909. — D. Mich. Felibien, Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis en France. Paris 1706. — Vitry et Brière, L'Eglise abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Paris 1908. — L. Vitet, Notre-Dame de Noyon. Paris 1845. — F. de Guilhermy et Viollet-le-Duc, Description de Notre-Dame de Paris. Paris 1856. — F. de Guilhermy, Description de la Sainte-Chapelle. Paris 1887. — M. Aubert, La Cathédrale Notre-Dame-de-Paris. Paris 1909. — Abbé A. Bouillet, Les Eglises paroissiales de Paris (Monographies illustrées). Paris 1897—1903. — Lassus, Monographie de la Cathédrale de Chartres. Paris 1867. — Abbé Bulteau, Monographie de la Cathédrale de Chartres. 3 Bde. Chartres 1888 bis 1902. — E. Lefèvre Pontalis, Les Fouilles de la Cathédrale de Chartres (B. M. 1901). — R. Merlet, La Cathédrale de Chartres. Paris 1909. — Abbé Bouxin, La Cathédrale de

Laon. Laon 1890. — G. Durand, La Cathédrale d'Amiens. Amiens 1901—1903. — Abbé Cerf, Histoire et Description de Notre-Dame-de-Reims. 2 Bde. Reims 1861. — L. Demaison, Les Architectes de la Cathédrale de Reims (B. A. 1894). — Gosset, Histoire et Monographie de la Cathédrale de Reims. Paris 1894. — Bégule, Monographie de la Cathédrale de Lyon. Lyon 1880. — Corroyer, Description de l'Abbaye de Saint-Michel. Paris 1877. — Denais, Monographie de la Cathédrale d'Angers. 1899. — Abbé Bosseboeuf, L'Architecture Plantagenet. Angers 1897. — Ch. de Grandmaison, Tours archéologique. Paris 1879. — Abbé Arbellot, Cathédrale de Limoges. Paris 1883. — H. Crozes, Monographie de la Cathédrale Saint-Cécile d'Albi. Toulouse 1873. — G. Dehio, L'influence de l'Art français sur l'Art allemand au XIIIe siècle (R. A. 1900). — C. Enlart, Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Paris 1894; L'Art gothique et la Renaissance en Chypre. 2 Bde. Paris 1899; Origines françaises de l'Architecture gothique en Espagne (B. A. 1894). — De Baudot, La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance. Paris 1881 (Album mit 400 Motiven). — P. Vitry et G. Brière, Documents de Sculpture française du Moyen Age. Paris 1904. — E. Mâle, Die kirchliche Kunst des 13. Jahrh. in Frankreich. Deutsch von L. Zuckermann. Straßburg 1907. — M. Voegelé, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894. — R. de Lasteyrie, Etudes sur la Sculpture française au Moyen Age (Mon. Piot. Bd. VIII, 1902); La Porte Sainte-Anne à Notre-Dame-de-Paris (Mém. de la Soc. de l'Histoire de Paris 1902). — Margaret and Ernest Marriage, The Sculptures of Chartres Cathedral. Cambridge 1909. — R. Koechlin, La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles (G. B. A. 1903, II). — A. Marignan, Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XIe et XIIIe siècles. Paris 1902. — R. Koechlin, Quelques Ateliers d'ivoiriers français aux XIIIe, XIVe siècles (G. B. A. 1905). — Louise Pillion, Les Portails latéraux de la Cathédrale de Rouen. Paris 1907. — A. Schmarsow, Das Eindringen der französischen Plastik in die deutsche Skulptur (Repertorium für Kunstwissenschaft 1898). — Über die Malerei vgl. die in Kapitel II angeführte Literatur, außerdem noch: F. de Lasteyrie, Histoire de la Peinture sur verre. 2 Bde. 1857. — Magne, L'Œuvre des Peintres verriers français. Paris 1885. — L.-O. Merson, Les Vitraux. Paris 1895. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei. 2 Bde. Köln 1898. — W. Gensel, Rouen (Westermanns Monatshefte XLVI, 1904). — E. Hessling, Alt-Paris. Bd. I. Romanisch-gotische Periode. Berlin 1904. — J. H. W. Leliman, De Mont-Saint-Michel (Onze Kunst I). — F. Miltoun, The Cathedrals of Northern France. Boston 1903. — R. S. Mylne, Cathedral Church of Bayeux, and other Historical Relics in its Neighbourhood. London 1904. — T. Perkins, Cathedral Church of Amiens. London 1902. — A. Schermann, Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs (Arch. f. christl. Kunst 1903). — M. Schermann, La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gotik (Arch. f. christl. Kunst 1903). — W. Vöge, Zur frühgotischen Plastik Frankreichs (Museum VII). — A. Waldner, Skizzen und Erinnerungen aus Nordfrankreich (Deutsche Bauhütte VI). — F. Witting, Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Straßburg 1910.



Abb. 166. Aigues-Mortes, Befestigungen. (Phot. Neurdein)

KAPITEL IV

Die Kunst des Adels und der Städter am Ende des Mittelalters

Die Kunstzentren; König, Adel und Papst in Avignon — Das Bürgertum im 15. Jahrhundert — Die Bauten des Adels — Bauten der Städte, Befestigungen, Wohnhäuser, Stadthäuser des Adels und der Patrizier, Rathäuser — Die Kathedralen im 14. Jahrhundert; der „strahlende“ Stil — Der „flammende“ Stil am Ende des 15. Jahrhunderts — Plastik und Grabmäler — Die Malerei, Glasbilder und Buchkunst — Entwicklung des Realismus in der Miniaturmalerei — Die ersten Temperabilder — Die Malerei in Burgund, in Avignon und Aix, Touraine und Bourbonnais — Das Volk und die bildenden Künste.

Im 13. Jahrhundert setzte eine fieberhafte künstlerische Tätigkeit in all den großen Gemeinden ein, die sich einen Dom erbauen, ihn mit Bildwerken bevölkern und mit reichen Fenstern schmücken wollten. Die Kunst befand sich nun schon in weltlichen Händen, aber noch war die Religion ihr einziges Arbeitsfeld, und sie war Gemeingut wie diese selbst. Im Laufe des Jahrhunderts jedoch sehen wir die Künstler von ihrer ausschließlichen Beschränkung auf die Bedürfnisse des Kults mehr und mehr abgehen. — In den bildenden Künsten liegt ein Reiz, den König und Adel zu ihrem Vorteil kehren und in ihren Prunk mit einbeziehen wollen. Nun ist das Gebiet der Luxuskunst nicht so ausgedehnt wie das

der kirchlichen Kunst, sie bedarf des Reichtums und einer gewissen Geisteskultur; sie bedarf einer blühenden Stadt, um geschickte Handwerker zu bilden, und um diese in Brot zu setzen, einer wohlhabenden Bürgerschaft oder eines Fürstenhofs, — dann sammeln sich die künstlerischen Kräfte in einigen Hauptpunkten an. So beginnen denn auch im 14. Jahrhundert die Schicksale der französischen Kunst sich mit denen der Großen des Reichs, der Machthaber und Könige zu verschmelzen.



Abb. 167. Château Gaillard. (Phot. Hachette)

Lassen wir die berühmtesten dieser Mäzene vor unserem Auge vorüberziehen, so haben wir damit gleich einen Überblick über die Hauptwerke der Kunst in der zweiten Hälfte des 14., wie auch des folgenden Jahrhunderts. Den Königen gebührt der Vortritt. — Da sind die ersten Valois, prunkliebend und leichtlebig: Johann der Gute, der Musiker nach England in die Gefangenschaft mitnahm; ein Maler hat uns sein Bildnis hinterlassen, das älteste Tafelbild Frankreichs. Es ist ein derbes, ruppiges Kopfstück, und mit weichen Farben gemalt (Abb. 239). Dann folgt Karl V., der weise König, der Vincennes, die Bastille und das Louvre erbaute, eine viereckige Feste, die außer ihrem dicken Hauptturm aus der Zeit Philipp Augusts auch manch reizvolles Baustück umschloß, — der gelehrte König mit seiner Vorliebe für schöne Manuskripte, auf die er eigenhändig schrieb: „Ce livre est à moi, Charles“, — der Liebhaber von Miniaturen, den die Buchmaler uns dargestellt haben, mit großer Nase und schlecht rasiert, wie er gerade irgend ein Buch als Widmung entgegennimmt, — der Erbauer der Cölestinerkapelle, der an ihrem Portal, zu Seiten der Königin und mit einem Modell des Bauwerks in der Hand, in Stein gehauen stand. Das Werk ist noch erhalten, ein stilles Stückchen Kunst,



Abb. 168. Burg Arques. (Phot. Hachette)

weder glänzend noch schwungvoll, aber jedenfalls die Genauigkeit selbst; man fühlt darin noch den leibhaftigen Menschen mit seinem



Abb. 169. Burg Coucy, Hof. (Phot. Hachette)

müden Körper, der flachen Brust, dem gutmütigen, halb nachdenklichen, halb lächelnden Gesicht (Abb. 208). Auf seinem Grabmal ausgestreckt, finden wir ihn auch in Saint-Denis; dies Werk stammt von seinem Bildhauer Beauneveu und ist eine schwächere Durchschnitteleistung; immerhin erkennt man in dem formlosen Gesicht den schlaun Ausdruck wieder, zu dem auch die große Nase ihr Teil beiträgt. Nach ihm kommen noch seine Brüder, Ludwig von Orleans, der Erbauer von Pierrefonds (Abb. 176) und La Ferté-Milon, sowie der Herzog von Berry, dessen Habgier nur seinem Bedürfnis nach feineren Genüssen entsprang; sein rotes, gedunsenes, stumpfnasiges Gesicht ist uns wohlbekannt. Im Alter liebt er es, in Pelze eingemummt seine Gebetbücher zu durchblättern, um auf ihren Bildern die märchenhaften Schlösser wiederzuschauen, die er durch seine Baumeister hatte errichten und durch seine Buchmaler abkonterfeien lassen.

Endlich die Herzöge von Burgund: Philipp der Kühne und Johann der Unerschrockene, denen ihre Nachfolger wundervolle Grabmäler errichten ließen, dann vor allem Philipp der Gute und Karl der Kühne, die zu ihrer Macht und ihrem Reichtum hin noch das Glück hatten, über jene flandrischen Lande zu herrschen, deren tüchtigste Künstler sie beschäftigten: Claus Sluter, Jan van Eyck und Roger van der Weyden.



Abb. 170.
Burg Coucy, Bergfried.
(Phot. Hachette)

Im Süden hatten sich die Päpste in Avignon häuslich eingerichtet und eine Stadt des Prunks und des Vergnügens daraus gemacht; auf wallumgürtetem Hügel ließen sie sich einen befestigten Palast erbauen (Abb. 174) und verschrieben sich zu seiner Ausschmückung Freskenmaler der Sieneser Schule. Auf ihren Ruf

überschritt die italienische Malkunst die Alpen; in savoyischen Klöstern hinterließ sie Spuren ihrer Tätigkeit und drang weit bis

nach Toulouse vor, wo italienische Künstler die Jakobinerkirche ausgemalt haben. Noch lange bewahrt Avignon seine künstlerische Lebenskraft. Am Wege nach Italien gelegen, zeigt diese Stadt schon ganz italienisches Gepräge; mit ihrem Reichtum an Kirchen und Kunstwerken bildet sie für den Nordländer die Schwelle des Landes, wo den erhabenen Resten der Vergangenheit noch stets ein Schauer der Schönheit entströmte. Wenn aber in der Provence das 14. Jahrhundert hauptsächlich italienischen Charakter trug,



Abb. 171. Dinan, Befestigungen.
(Phot. Hachette)

so steht das folgende mehr unter dem Einfluß der Niederlande; es war die Zeit, da in Flanderns großen Städten die Kunst ihre üppigsten Blüten entfaltete. Zu Aix lebte René, der gute König, dessen Liebe zur Malkunst so groß war, daß er in der Sage als Maler weiterlebt; sicher ist, daß er aus weiter Ferne die tüchtigen Künstler berief, die er während eines unfreiwilligen Aufenthalts in den Niederlanden mochte kennen gelernt haben; mehrfach haben seine Maler ihn verewigt: auf den Flügeln der Triptychen zeigen sie uns seinen grobgeschnittenen, dicken Schädel mit dem Hängekropf und das schmale Gesichtchen seiner Gemahlin. Viele kamen damals aus dem Norden nach Aix herunter und brachten in die Sonne der Provence ihre hageren, prächtig gekleideten Figuren. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte in Moulins der bescheidene Hof des Herzogs von Burgund gleichfalls Maler angezogen, die des Herzogs Familie wie die grünwogenden Gefilde des Bourbonnais darzustellen wußten.

Im Lauf des 15. Jahrhunderts freilich begann es der Kunst an reichen Förderern zu mangeln, deren sie damals so sehr bedurfte. Karl VII. und Ludwig XI. hatten Wichtigeres zu tun, sie hatten Frankreich wieder in Stand zu



Abb. 172. Schloß Alençon.

bringen, und erst ihre Nachfolger konnten an seine Verschönerung denken. Der hohe Adel ging seinem Zerfall entgegen; hatte



Abb. 173. Villeneuve-lès-Avignon, Befestigungen. (Phot. Hachette)

Ludwig von Orleans noch die Schlösser La Ferté-Milon und Pierrefonds errichtet, so lebte jetzt sein Sohn Karl, der Besiegte von Azincourt, in Blois kümmerlich dahin; der Herzog von Anjou verlor ein Stück Land nach dem andern; mit Karl dem Kühnen verschwand der Hof von Burgund.

Dafür trat jetzt ein reichgewordenes Bürgertum an Stelle des gesunkenen Adels. Jovenel des Oursins, ein Prälat und Freund Karls VII., sowie Etienne Chevalier haben Jean Fouquet gesessen; Jacques Cœur, Karls VII. Schatzmeister, ließ sich in Bourges einen Wohnsitz errichten, der zu den reizvollsten Bauwerken des 15. Jahrhunderts zählt (Abb. 192). Etwa zur selben Zeit erstand das Hospiz von Beaune (Abb. 186), gestiftet von Nicolas Rolin, dem Kanzler des Herzogs von Burgund, für welchen Jan van Eyck und Roger van der Weyden malten. Mehr und mehr tritt das Bürgertum an Stelle des Adels, den der Aufwand der Städte zugrunde richtet.

Nur im 14. Jahrhundert sind der Kultur des Adels echte Blüten der Kunst entsprossen und aus jener Zeit stammen auch ihre Baudenkmale. Zuvor war das Schloß nur eine Feste, deren



Abb. 174. Avignon, Palast der Päpste. (Phot. Hachette)

starkes Gemäuer auf steilem Fels emporwuchs und einem Sturm durch seine Höhe, einer Beschießung durch seine Dicke trotzte. Zu der Zeit, da die Stadtgemeinden unter Leitung der Bischöfe ihre kunstvollen Dome errichteten, waren die Burgen, wie Château-Gaillard (Abb. 167), das Richard Löwenherz zur Absperrung der Seine gegen den König von Frankreich erbaute, kaum

mehr als ein rohes Hindernis aus Mauermassen. Die obere Fläche einer Anhöhe umzieht ein Mauergürtel mit Ecktürmen und einem

Hauptturm (auch Bergfried genannt); dieser Bergfried, in dem sich die Herrschaft über die Gegend verkörpert, ist der einzige bewohnte Teil des engen Bollwerks. In der romanischen Zeit ist er meist viereckig, im 13. Jahrhundert dagegen rund. In Coucy erhebt sich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein solcher Turm (Abb. 169 und 170) bis zu 55 m Höhe, und 10 m dick sind die Mauern im Erdgeschoß. Viollet-le-Duc macht darauf aufmerksam, daß in dieser Burg alles einen übernatürlich großen Maßstab zeigt; die Brüstungen der Zinnen und Fenster, die Treppenstufen und Steinsitze sind wie für Riesen geschaffen; hier erhält man einen Begriff von der Macht des Adels zu jener Zeit, — in seinem Bergfried vermochte der Herr von Coucy der ganzen Welt die Stirn zu bieten.



Abb. 175. Langeais,
Hauptturm des Schlosses.
(Phot. Neurdein)

Uneinnehmbar ist diese Feste, aber mit ihrer Masse erstickt sie förmlich die Menschen, denen sie Schutz gewährt; so erschien denn auch der Bergfried im 14. Jahrhundert als eine gar zu unbequeme Behausung, man lehnte innerhalb der Umwallung Wohngebäude an die Mauern an und führte zu ihrem Schutz die Außenmauern zwischen den Türmen noch höher empor. Immer weiter schreitet die Vervollkommnung des Baus; nach außen zeigt er eine dräuende Miene mit seinen kahlen, nur von schmalen Schießscharten durchbrochenen Mauermassen, doch birgt jetzt diese trotzige Wehr in ihrem Innern einen wohlausgestatteten Herrnsitz. Zierlich ist die Hofseite der Gebäude mit Galerien und weiten Fenstern geschmückt, und fernher sieht man schon ihre hohen Giebel über die Gürtelmauern emporragen; zwischen den Dachfenstern und Kaminen kann der Baumeister ungehemmt das Spiel des gotischen Zierats entfalten.



Abb. 176. Schloß Pierrefonds.
(Phot. Neurdein)

In der Enge seiner Burg gab es für den Schloßherrn wohl kein größeres Vergnügen, als auf dem Rundgang hoch den Mauern und Türmen entlang zu lustwandeln, wo durch die Schießscharten Felder, Wald und Dörfer weit drunten vor seinem Blick sich entrollten. Im Vollgefühl seiner Sicherheit und Macht kostete er hier im voraus den Genuß der freien, tollen Ritze querfeldein. Das anfangs des 15. Jahrhunderts erbaute und von Viollette-Duc wiederhergestellte Schloß Pierrefonds (Abb. 176) zeigt, mit welcher Geschicklichkeit die Bau-



Abb. 177. Carcassonne, Befestigungen. (Phot. Hachette)

meister einen Palast in einer Festung einzurichten wußten. Es läßt sich nicht in wenig Worten sagen, wie weit zu Schutz und Trutz der Wert der alten Feste sich vervollkommnete; doch seien wenigstens die wichtigsten Neuerungen genannt, die sich auch in den nach Verfall der Adelherrschaft erbauten Schlössern fast unverändert wiederfinden. Die Mauer ist nicht mehr als bloßes Hindernis gedacht: auf ihrer Höhe birgt sie hinter Zinnen die Verteidiger. Anfangs erlaubten hölzerne Ausbauten, später steinerne, durch Kragsteine gestützte Pechnasen den Angreifer mit Geschossen zu zermalmen ohne ihm eine Blöße darzubieten.

In diesen Mauern und Türmen kündigt sich das Schloß der Renaissancezeit an. Wie in der kirchlichen Baukunst, so leitet auch hier der Nutzzweck die Gestaltung, und harmonisch wächst ein wohldurchdachtes Ganzes empor, dessen Formen noch fortbestehen, wenn schon die Ritterburg ihre Daseinsberechtigung verloren hat; eine eigene Zierweise ist aus dem Burgenbau, seinen Türmen, Zinnen und Auskragungen hervorgegangen, wie der gotische Schmuck sich aus dem Grundgedanken des bogen- und Pfeilergetragenen

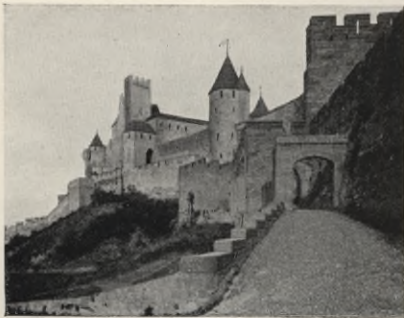


Abb. 178. Carcassonne, Befestigungen. (Phot. Hachette)

einem Palast in einer Festung einzurichten wußten. Es läßt sich nicht in wenig Worten sagen, wie weit zu Schutz und Trutz der Wert der alten Feste sich vervollkommnete; doch seien wenigstens die wichtigsten Neuerungen genannt, die sich auch in den nach Verfall der Adelherrschaft erbauten Schlössern fast unverändert wiederfinden. Die Mauer ist nicht mehr als bloßes Hindernis gedacht: auf ihrer Höhe birgt sie hinter Zinnen die Verteidiger. Anfangs erlaubten hölzerne Ausbauten, später steinerne, durch Kragsteine gestützte Pechnasen den Angreifer mit Geschossen zu zermalmen ohne ihm eine Blöße darzubieten.

Rippenkreuzgewölbes entwickelt hat. Geborstene Türme und zerfallenes, vom Pflanzenwuchs zerfressenes Gemäuer sind heute fast die einzigen Reste jener Burgen, und mehr und mehr nähern sich diese so sinnreich gefügten Bauten wieder der Gestalt des Felsens, dem man sie einst entnommen. Wie viele Hügel der Bretagne, des Limousin und Périgord, der Provence und Auvergne laufen so in den heute noch stolz ragenden Umriß zerstörter Burgen aus! Bei ihrem Anblick erkennt man



Abb. 179. Avignon, Befestigungen.
(Phot. Hachette)

erst so recht die Bodenständigkeit der Lehnsherrschaften und ihrer Festen. Der Erbauer der (Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen) Burg Bonaguil im Departement Lot-et-Garonne hat schon die Anwendung der Artillerie als Angriffs- und Verteidigungsmittel vorgesehen, indem er die Außenwerke sehr weit vorschob und unten in den Türmen Geschützstände aussparte. Trotzdem stellen diese trutzigen Türme, dieser hochragende Bergfried auf steilem Fels nur einem Sturm ein unüberwindliches Hindernis entgegen, — unter der Wirkung der Pulvergeschütze sah man ihr sprödes Gemäuer bald in Stücke fliegen. Alle diese Burgen mußten darunter leiden, daß sie allzu eng mit einer Gesellschaftsform zusammenhängen, der keine Dauer beschieden war; lange Zeit wurden sie von des Königs Feuerschlünden beschossen, um endlich, nach

dem letzten und endgültigen Sieg des Königtums, zur Zeit Richelieus und Mazarins regelrecht geschleift zu werden. Um fortbestehen zu können, hat die Baukunst des Adels einer gründlichen Umwandlung bedurft; das Schloß befreite sich von den wertlos gewordenen Verteidigungswerken und der heitere Renaissancepalast legte seinen Panzer ab, als der Wille des



Abb. 180. Cahors, Valentré-Brücke.
(Phot. Neurdein)

Königs mächtig genug geworden war, um fordern zu können, daß künftig in Frankreich niemand mehr in einer Festung hause.

Nachdem die Stadtgemeinden sich innerhalb des Lebenswesens eine Stellung geschaffen hatten, mußten sie diese nun auch verteidigen; die Bürger umgaben ihre Stadt mit Wällen, doch war auch ihnen keine längere Dauer beschieden als den festen Schlössern, — man mußte diesen Steinring niederreißen, in dem die blühenden Städte erstickten. Nur wenige Städte, wie in der Bretagne Dinan (Abb. 171)



Abb. 181. Angers, Schloß. (Phot. Neurdein)

und Saint-Malo. und in der Ile-de-France Provins, haben bedeutende Reste ihres Mauergürtels erhalten, während er in drei Städten des Südens, Carcassonne (Abb. 177 und 178), Aigues-Mortes (Abb. 166) und Avignon (Abb. 173), heute noch fast unversehrt dasteht.

Aigues-Mortes wurde auf Befehl Ludwigs des Heiligen und Philipps des Kühnen angelegt. Der König von Frankreich brauchte eine Warte gegen das Mittelmeer und so gleicht denn diese feste Stadt am flachen Gestade in keinem Punkte den üblichen Anlagen an erhöhten Stellen; die Bodengestaltung zwang zu keinem verwickelten Grundriß, das Gemäuer allein ragt aus der Ebene empor. Auf dieser Wüste von Sand und Wasserlachen erhebt sich zwischen gleichgebauten Türmen ein Viereck von einförmigem



Abb. 182. Alte Häuser in Bayeux.
(Phot. Neurdein)



Abb. 183. Alte Häuser in Rouen.
(Phot. Neurdein)

Mauerwerk. Wie plattgedrückt erscheinen diese Bauten inmitten einer Landschaft, deren endlose Linien die Schläfrigkeit all der Wagrechten noch steigern. Auf allen vier Seiten zeigen die Wälle volles, glatt aufsteigendes Mauerwerk, in dem sich nur schmale Scharten zum Durchblick für die Bogenschützen öffnen. Die Wälle von Aigues-Mortes stellen eine mittelalterliche Festungsanlage in all ihrer Einfachheit dar: eine Mauer von großer Dicke, um den Feind aufzuhalten, ein Hindernis, das dem Sturm keinerlei Angriffspunkt bietet, und dahinter geschickt angeordnete Verstecke für die Verteidiger.



Abb. 184. Ehemaliger Friedhof von Saint-Maclou in Rouen. (Phot. Hachette)

Auch hier ist ein letzter Zufluchtsort vorgesehen: der runde Turm „Constance“ mit seinen mächtigen Mauern. Dieser im Umriss so massige Bau birgt feingewölbte Wohnräume und seine Mauern sind von Galerien und Treppen durchbrochen, die dem Anstürmenden auf Schritt und Tritt gleichsam eine Falle stellen.

Ludwig der Heilige und seine Nachfolger beeilten sich, die Stadt Carcassonne ebenso uneinnehmbar zu gestalten, als sie unter königliche Herrschaft kam. Das historische Einfallstor von der Garonne zum Mittelmeer beherrschend, erhebt sich wuchtig die stolze Zitadelle über der weiten, winddurchbrausten Ebene: zwischen fünfzig Türmen ein Doppelwall auf steilem Hügel, — mächtige, kahle, weitgedehnte Mauern ohne Gräte, ohne Ausladungen, ohne andere Unebenheiten als die natürliche Rauigkeit des Gesteins, sind sie von langen Schießscharten durchbrochen und endigen in Zinnen, deren scharfe Formen von Viollet-le-Duc wieder hergestellt wurden. Wie ist hier alles



Abb. 185. Saint Quentin, Rathaus. (Phot. Hachette)

darauf berechnet, den Angreifer auszuspähen! Aus hundert Schlupfwinkeln kann man verfolgen, wie er zu den düsteren

Wällen emporklimmt, ohne einen Verteidiger zu erblicken. Ein Spaziergang auf diesem Gemäuer hinterläßt einen überwältigenden



Abb. 186. Beaune, Hof des Hospizes.
(Phot. Hachette)

Eindruck, förmlich erdrückt steht man inmitten dieser hochgetürmten Massen. Der Stein mit seinem stählernen Grau verstärkt noch die trostlose Eintönigkeit dieses rauhen Panzers, hinter dem ein Städtchen seinem Ende entgegengeht, nachdem es durch Jahrhunderte in falscher Sicherheit langsam ersticke.

Auch die Päpste von Avignon umgaben ihre freundliche Stadt mit kriegerischen

Bauten, doch bildet hier die Umwallung wenigstens kein Gefängnis. Über die niedrigen, von weitausladenden Zinnen bekrönten Mauern hinweg genießt die Stadt den Blick auf die Rhone und den sonnigen Felsen von Villeneuve. Der Wohnsitz der Päpste gleicht in nichts den französischen Ritterburgen. Nirgends zeigt sich ein runder Turm oder Bergfried; Gebäudekörper von beträchtlicher

Höhe umschließen zwei viereckige Innenhöfe. Und doch sind diese stolzen Mauern auch zur Verteidigung geeignet: die gewaltigen Strebepfeiler, die zur Verstärkung dienen, laufen oben in Spitzbögen zusammen, welche als Pechnasen ausgebildet sind. Zahlreich waren die Burgen in König Renés Reich und sie halten einen Vergleich mit ihren Nachbarn, den prächtigen römischen Überresten, recht wohl aus. Noch immer vergoldet dieselbe strahlende Sonne die rauhen Festen des Mittelalters und die kostbaren Werke des Altertums, Triumphbogen wie zinnengekrönte Türme, all die Bauten, die nacheinander im Laufe der Zeiten aus demselben Kalkstein der Provence erwachsen.



Abb. 187. Compiègne, Rathaus.
(Phot. Hachette)

Inzwischen bildete sich in den Städten eine bürgerliche Bauweise heraus; im Schutze ihrer Mauern beginnt im 14. und 15. Jahr-

hundert die Bürgerschaft sich behagliche Wohnhäuser einzurichten. Je nach der Gegend weichen diese bedeutend voneinander ab, — ihr Allgemeincharakter bringt in gleichem Maße wie die Sprache einen Gegensatz zwischen dem Frankreich des „oc“ und dem des „oil“ zum Ausdruck. Im Süden herrschen flachgedeckte Bauten aus schönem, sauber behauenen Stein, im Norden dagegen Häuser aus leichtem Material mit hohem Giebeldach vor; es äußert sich hierin ein wenig von dem Charakterunter-



Abb. 188. Schloß Josselin. (Phot. Hachette)

schied, der auch den romanischen Stil von der Gotik trennt. Es stehen noch einige Häuser aus romanischer Zeit, deren Rundbogenfenster noch an gallo-römische Bauten erinnern; an einigen Hauptorten der romanischen Kunst, in Cluny, Montferrand und Saint-Gilles (Abb. 29), sieht man noch Häuser aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Fast eine ganze Straße steht in Cordes (Tarn) seit dem 13. oder 14. Jahrhundert noch unversehrt da. In jenen Gemeinwesen, wo von der Römerzeit her der Sinn für Würde in öffentlichen Dingen noch lebendig war, führte man immer noch die Bauten in kräftigem Werkstein aus. In Saint-Antonin (Abb. 26) erinnert ein romanischer Bau mit viereckigem Glockenturm an das palastartige Rathaus der alten toskanischen Städte; feine Säulchen mit verzierten Kapitellen bilden im ersten Stockwerk eine köstliche Galerie; es war stets so die Art des romanischen Stils, in ein etwas rohes Gemäuer einige besonders tüftelige Bildhauereien einzufügen. Das offene Erdgeschoß bot den Kaufleuten eine Halle und Schatten, in dem das südliche *far niente* sich der frischen Luft erfreuen konnte. — In den Städten des Nordens haben sich keine so alten profanen Baudenkmale



Abb. 189. Paris, Hôtel de Cluny (jetzt Museum). (Phot. Hachette)

erhalten; erst später sind sie dort aus dem öffentlichen Leben hervorgegangen und mehr als einmal mußten sie infolge der schär-



Abb. 190. Rouen, Justizpalast.
(Phot. Hachette)

eren Inanspruchnahme erneuert werden; es steht dort kaum mehr ein städtisches Bauwerk aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert. Man baute damals Fachwerkhäuser, bei denen nur das Erdgeschoß in Stein gemauert war, die oberen Teile bestanden aus leichten Füllstoffen zwischen einem tragenden Gerippe von X- oder Nförmig gekreuzten Balken. Häufig ist bei den Fachwerkbauten ein Stockwerk über das andere vorgekragt und gegen die nach oben sich verengende Straße öffnen sich weite Fenster. Ein vorspringendes Dach deckt das Ganze ab und ein Giebel verleiht ihm jenen spitzen Umriß, den die Gotiker so liebten. Im 15. Jahrhundert konnte der Bauherr um billiges Geld seine Schauseite hübsch verzieren, indem er die vorspringenden Balkenknöpfe als Fratzen ausbilden ließ; auch im Innern ist das Holzwerk geschnitzt und bemalt, so daß das ganze Haus wie eine Kunstschlösserarbeit wirkt. Die reicheren Häuser waren wie die Innenseite der Ritterschlösser angeordnet; das Haus des Jacques Cœur in Bourges (Abb. 192), ein ähnliches in Sens, wie auch das der Äbte von Cluny in Paris (Abb. 189)



Abb. 191. Beauvais, Justizpalast.
(Phot. Hachette)

sind einfach die unbefestigten Stadtwohnungen hoher Herren. Wie beim festen Schloß ist auch beim städtischen Herrnsitz (*hôtel*) die heitere und einladende Schauseite dem Innenhof zugewandt, während gegen die Straße meist durch einen Bautrekt, oft auch einfach durch eine zinnenbekrönte Mauer ein Abschluß hergestellt ist. Ein Pfortchen nur bildet den Zugang zu diesen reizvollen Werken

der Baukunst. Im Laufe des 14. Jahrhunderts gelangt beim Profanbau immer häufiger das Fensterkreuz mit wagrechtem Sturz zur

Anwendung, über dem oft eine Art Kielbogen vorgesetzt ist (Abb. 191); den Spitzbogen behält die kirchliche Kunst sich vor. Oft springt vom Hausgrund ein helmbedecktes Treppentürmchen vor, dessen schräg aufsteigende Lichtöffnungen die Funktion der Wendeltreppe äußerlich zum Ausdruck bringen. Wir haben hier auf lange hinaus eine Liebhaberei der französischen Architekten und Raymond du Temples Treppenturm im Louvre Karls V. blieb berühmt bis in die Renaissance.

Lange hielt die Königsmacht die französischen Städte vom Bau eigener Rathäuser zurück. Weit entfernt von der Selbstherrlichkeit der flandrischen Gemeinwesen begnügte man sich mit den Hallen der Kathedralen auch für Versammlungen politischen Charakters. So war Notre-Dame zu Paris noch nicht gar lange vollendet, als schon ihre Hallen von den wütenden Schmähdreden erdröhnten, mit denen einer der Mannen Philipps

des Schönen gegen den Papst vor den Ständen losdonnerte. Gleichwohl wurde für die Stadtverwaltung das Bedürfnis nach einem eigenen Bau immer dringender, und folgerichtig finden wir solche zuerst im Norden, an Flanderns Grenzen, wo die reichen Gemeinwesen wirklich

bodenständige Rathäuser schufen, echte Prunkstücke königlicher Kaufleute, reich an feinem Zierat und mit mächtig ragendem Turm, stolzer als eines Herrensitzes Bergfried. Das Erdgeschoß zeigt offene Lauben wie in Saint-Quentin (Abb. 185) und Arras; die Fenster der oberen Stockwerke sind von feingeschwungenen Bögen (den letzten gotischen Stils) umrissen, und zuweilen ragt

auch, wie in Saint-Quentin, eine Reihe Giebel über dem Ganzen empor. Das Rathaus von Compiègne (Abb. 187) dagegen trägt



Abb. 192. Bourges,
Haus des Jacques Cœur
(Phot. Neurdein)

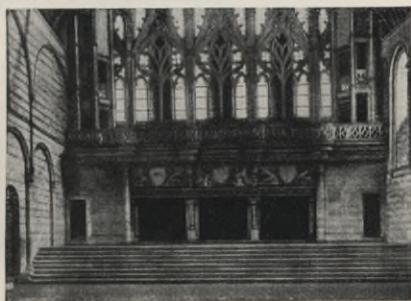


Abb. 193. Poitiers,
Kamin im großen Saal des Justizpalastes.
(Phot. Hachette)

einen ganz andern Stempel, es gehört der Bauart an, die sich nach dem 100jährigen Krieg im Herzen Frankreichs bildete und



Abb. 194. Toulouse, Kreuzgang im Augustiner-Museum. (Phot. Hachette)

mehr an die Wucht der Ritterschlösser erinnert. Wie das „Hôtel de Cluny“ oder das Haus des Jacques Cœur ist es ein anmutiger, maßvoll verzierter Bau; es steht aber nicht wie das flandrische Rathaus dem Verkehr offen und läßt nicht das wimmelnde Leben des Platzes unter seine Gewölbe dringen, es gibt sich vielmehr als Stadthaus in einem starken Königreich, wo die öffentlichen Ämter und Würden einen gewissen Adel verleihen, und stolz in seine Mauern eingefügt trägt es das Reiterbild des Königs. Der Justizpalast zu Rouen zeigt, welch anmutigen Reichtum das gotische Schmuckwerk auf einer Schauseite zu entfalten vermochte. Prächtige, flache Kielbögen bilden um die weiten Fenster eine kräftige Umrahmung. Dazwischen steigen Strebepfeiler mit Nischen, die noch Bildwerke aufnehmen sollten, bis zur Höhe der Dachfenster empor, gegen welche sie Schwibbogen entsenden, und hoch oben krümmt und kraust sich der Stein über den Dächern in üppig emporschießenden Fialen und durchbrochenen Wimpergen (Abb. 190).



Abb. 195. Kreuzgang von La Chaise-Dieu. (Phot. Neurdein)

Am Ausgang des Mittelalters waren die Hauptgestalten des Profanbaus, Schloß, Rathaus und „Hôtel“, endgültig so festgelegt, wie wir sie nach der Renaissance fortbestehen sehen. Die „Wiedergeburt“ der Baukunst wird sich in der Hauptsache doch nur auf die äußerliche Zierweise erstrecken: an Stelle der Strebepfeiler mit ihren Nischen treten Pilaster, und

Giebel an Stelle der Wimperge; die steinernen Rippen, die launisch wie eines alten Rebstocks Gerank die gotischen Mauern

umspielen, werden zu klar geordneten, flächig zarten Reliefs, — der Aufbau des großen Ganzen aber ist schon so folgerichtig durchgeführt, daß an ihm keine Umwandlungen mehr vorgenommen werden.

Kathedralen wurden im 14. Jahrhundert kaum mehr gebaut; mit der großen Kraftentfaltung des technischen Erfindungsgeistes ist es zu Ende, und still steht der mystische Schwung, doch lebt der gotische Stil noch weiter, ohne gerade zu Wiederholungen greifen zu müssen. In seinen großen Formen nimmt der Bau jetzt eine etwas gesuchte Zierlichkeit an und immer reicher gestaltet sich der Schmuck.

In der Gotik des 14. Jahrhunderts liegt mehr Planmäßigkeit und Berechnung als zu Philipp Augusts Zeiten. Deutlich sieht man, wie von den Westportalen an Notre-Dame zu Paris bis zu Jean-de-Chelles' Nord- und Südportalen der Baumeister nach Klarheit der Linie strebt: mit Sicherheit entwickelt er den Grundgedanken im Schmuck einer

Tür oder einer Fensterrose; die Schauseiten mit ihrer knappen, vornehmen Regelmäßigkeit wirken schon etwas kalt. In Rouen zeigt das wundervolle, nach einem vorzüglich entwickelten Plan in einem Zug erbaute Schiff der Kirche Saint-Ouen (Abb. 196) eine untadelige, wenn auch etwas kahle Formgebung. Die ganzen Baumassen, Mauern und Pfeiler, die weitangelegten Fenster mit ihren drei Pfosten und dem strahligen Maßwerk verraten in der Reinheit ihrer Linien den tüchtigen Meister.

„Rayonnant“, strahlend nennt man diesen geordneten, ausgefeilten Stil, der aufkam, als die Baumeister sich an Stelle statischer Fragen in das Wesen der Zierform vertieften.

Auf den ganzen Bau erstreckte sich die Umbildung. Die letzten Reste toter Masse wurden aus dem Gemäuer ausgemerzt; die



Abb. 196. Rouen,
Hauptschiff von Saint-Ouen.
(Phot. Hachette)



Abb. 197. Alençon,
Hauptschiff der Kathedrale.
(Phot. Hachette)

Fenster erweiterten sich und die Pfeiler lösten sich in ein zartes Bündel von „Diensten“ auf; schärfer wurden die Profile der Rippen



Abb. 198. Sens, Kathedrale.
(Phot. Neurdein)

und die Pfeilerkapitelle traten zurück; die Triforien wurden verkleinert oder ganz weggelassen, um den Senkrechten mehr Schwung zu verleihen. Der „strahlende“ Stil treibt das Verhältnis zwischen Zierlichkeit und Standsicherheit auf die äußerste Spitze. Zum Ausputz dieses etwas dünnen Gerippes und um seine Nacktheit zu verdecken, ließen es die Meister an Zierat nicht fehlen: Maßwerk füllt die verbreiterten Fenster über den vervielfachten Zwischenpfeilern; wie ein erstarrtes Spitzengewebe ragen schlanke, durchbrochene Wimperge über den Portalen empor; in Fiale laufen die Strebe-
pfeiler aus und alle Gipfel starren von Nadeln in Metall oder Stein; aufwärts streben die Türme und von Ecktürmchen umgeben ragen spitz die Helme empor; durchbrochen und wie zu Fäden ausgezogen schießt der Stein gen Himmel, mitgerissen von einem Schwung, der dem ganzen Bau zu eigen.



Abb. 199.
Rouen, Kirche Saint-Maclou.
(Phot. Hachette)

Immer reicher wird so der gotische Bau, selbst nach dem Versiegen der schöpferischen Kraft; die Kathedrale ist ein lebendiges Ganzes, dem neue Glieder und Zierstücke in unbegrenzter Zahl sich anfügen lassen: stets findet über einem Portal noch ein Wimperge Platz, stets können Türme eine Schauseite umrahmen und stets läßt sich auf jedem Turm noch ein Helm errichten. Der Grundriß selbst ist Erweiterungen zugänglich, — in Rouen verschwindet der Hauptkörper der Kathedrale unter den angefügten Gliedern, zwischen den zwei Türmen, die seine Schauseite erbreitern, zwischen dem „portail des libraires“ und „de la Calende“, die

an beiden Enden des Querschiffs monumentale Abschlüsse bilden, hinter der den Chor vertiefenden Liebfrauenkapelle, und schließ-

lich unter dem gewaltigen, den Vierungsturm abschließenden Helm.

Die Dome, die im 13. Jahrhundert nicht ganz zum Abschluß gelangt waren, ließ man zwar nicht unvollendet stehen, aber dem Baumeister, der das Werk wieder aufnimmt, fällt es gar nicht ein, den Absichten des einstigen Schöpfers nachzuforschen. An den ursprünglichen Plan hält er sich nicht; nur für den Teil hat er Sinn, an dem er gerade arbeitet, sei's Schauseite, Turm, Helm, Portal oder Kapelle. So zeigt denn auch die Jahrhunderte hindurch der Kirchenbau keinen richtigen Zusammenhang, wie etwa eine mathematische Entwicklung, die stets da wieder anknüpft, wo sie abgebrochen wurde. Jede Zeit bringt ihren eigenen Stil und manche Dome erzählen die ganze Geschichte der französischen Baukunst. An der Schauseite von Tours z. B. lassen sich die französischen Stilarten in ihrer raschen Folge deutlich beobachten: hier geht der gotische Zierat nach oben allmählich in die Renaissance über, — zwei Türme, die eigentlich

in Spitzhelme auslaufen sollten, schließen nach italienischer Art mit runden „Laternen“ ab (Abb. 292). In Angers können wir diese Entwicklung von den romanischen Anfängen aufwärts verfolgen. Die Kathedrale von Rodez (Abb. 204 und 205) macht die Wandlungen der französischen Baukunst bis über die Renaissance hinaus mit. Streng und wuchtig erhebt sich der Bau, doch immer mehr bedeckt er sich aufwärts mit Zierformen; vom zweiten Stockwerk des Turmes ab beginnen Durchbrüche und Gliederungen im glatten Gemäuer und rasch verzweigt sich das Rippenwerk in überquellendem Reichtum, dem streng geometrische Formen einen festen Halt verleihen. An der eigentlichen Schauseite bauen sich die verschiedenen Stilarten bis mitten ins 17. Jahrhundert hinein übereinander auf. Baumeister der klassizistischen Zeit haben noch eine Bekrönung im „Jesuitenstil“: zwei antike Ordnungen mit einem Giebel darüber, obenauf gesetzt, — eine Verklei-



Abb. 200. Rouen, Durchbrochener Treppenturm von Saint-Maclou. (Phot. Hachette)



Abb. 201. Mantes, Rechtes Portal der Schauseite von Notre-Dame. (Phot. Neurdein)



Abb. 202. Albi, Südl. Vorhalle der Kathedrale. (Phot. Hachette)



Abb. 203. Albi, Chorsranken der Kathedrale. (Phot. Hachette)

nerung des Val-de-Grâce oder der Sorbonne in luftiger Höhe als Abschluß eines gotischen Doms. . . .

Nicht minder aufnahmefähig ist die Innenausstattung der Kathedralen; sie vervollständigt sich noch bis auf den heutigen Tag. Im 14., 15. und 16. Jahrhundert bereicherten sich die Schiffe um eigenartig gemeißelte Lettner, die im 18. Jahrhundert zerstört wurden; der Chor wurde mit Holzgestühlen von unerhörter



Abb. 204. Rodez, Turm der Kathedrale. (Phot. Hachette)



Abb. 205. Rodez, Westseite der Kathedrale. (Phot. Hachette)

Pracht geschmückt und mit geschnitzten Schranken umgeben. Den Pfeilern zu Füßen erstellt das 17. Jahrhundert noch marmorne Altäre mit Säulen und Giebeln, die ein großes Gemälde nach Bologneser Art umrahmen. Im 18. Jahrhundert kommen noch die zierlich geschmiedeten Eisengitter hinzu, in denen man eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Launenhaftigkeiten der Spätgotik und des Rokoko entdeckt.

Die Baumeister des 15. Jahrhunderts hatten längst die großzügige Unternehmungslust verloren; sie liebten es, an einem Teil des Bauwerks herumzutüfteln und ihre Meisterschaft in der Be-



Abb. 206. Louviers, Südportal der Kirche. (Phot. Hachette)

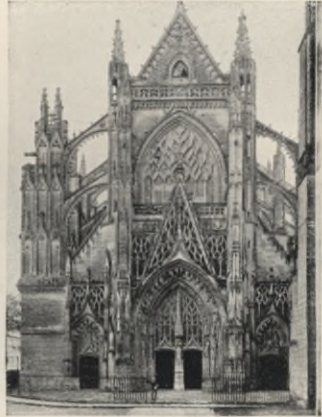


Abb. 207. Vendôme, La Trinité. (Phot. Hachette)

handlung des Steins zu zeigen, den sie wie Holz durchhöhlten und wie Eisen zu freihängenden, rundum bearbeiteten Gebilden formten. Als nach den Wirren des 100jährigen Kriegs die Bautätigkeit wiedererwachte, entfaltete sich die Gotik noch ein halbes Jahrhundert lang im „style flamboyant“, im flammenden Stil¹.

Möglich, daß dieser neue Stil aus England kam. Er ist noch weniger monumental, noch ausschließlicher dekorativ als der strahlende Stil des 14. Jahrhunderts, — er verwandelt überhaupt alle Bauglieder der Gotik in Zierformen. Dabei verkennt er

¹ Die charakteristischen Grundformen des „Rayonnant“ und „Flamboyant“, die wir etwas weniger klangvoll mit „strahlig“ und „flammig“ verdeutschen möchten, sind auf Abb. 198 und 207 gut erkennbar. Auf Abb. 198 zeigt das heckenrosenförmige Maßwerk (die „Pässe“) der großen Fenster, wie auch das des Radfensters deutlich die „strahlige“ Anordnung, während auf Abb. 207 das § förmige Maßwerk der Wimperge, besonders aber des großen Mittelfensters recht wohl an flackernde Flammen erinnert.



Abb. 208.
Kopf der Statue Karls V. (Louvre).

zulaufen. Die Radfenster von Sens wirken geradezu blendend und lähmend auf das Auge; diese flackernden, fliehenden, rastlosen Formen umwirbeln den Blick mit ihrem launischen Gewoge und bieten ihm nicht eine feste Linie zum Anhalt. In gleicher Weise verwickelt sich beim Kreuzgewölbe die Schlichtheit der

Hauptrippen: sie gabeln und verzweigen sich in Zwischenrippen (Lienen) und Nebenrippen und als bloßer Zierat laufen noch andere Rippen in spielerischen Windungen nebenher, wie in der Kathedrale von Moulins und in Saint-Nizier zu Lyon. Immer wirrer wird das steinerne Gezweig.

Manchmal lassen die Baumeister den Knauf (Schlußstein) tropfsteinförmig herunterhängen, so daß er frei in der Luft zu schweben scheint. Wie von einem Kapitell ohne Pfeiler steigen die Rippen aus ihm empor, z. B. im Orgelchor zu Albi und in ähnlicher Weise auch am „Fratzenportal“ in Rouen, sowie an den Lettnern von Albi und von La Madeleine zu Troyes (Abb. 300).

In diesen an Spitzfindigkeit grenzenden Glanzleistungen offenbart sich eine weniger kraftvolle als feinsinnige Baukunst. Dem flammenden Stil verdanken wir wahre Wunderwerke, Kapellen, Türme, Portale, den Vierungsturm von Avioth (Meuse), die Vorhalle von Saint-Maclou in Rouen



Abb. 209. Karl V.,
Bildwerk aus der
Cölestinerkapelle
(Louvre).
(Phot. Hachette)

keineswegs die Grundsätze dieser Bauweise, — er treibt sie nur in seinen Folgerungen etwas zu sehr auf die Spitze, indem er nur noch mit durchbrochenen Massen arbeitet und alle lebendigen Kräfte des Mauerwerks noch weiter zerlegt. Die Bogenfelder sind durchbrochen und in ein Gewirr von Maßwerk verwandelt; ohne volle Mauerflächen steigen die Türme in übereinandergestellten Pfeilerchen und Schwibbogen empor, immer zahlreicher und feiner werden die steinernen Rippen, fadendünn stellt man sie schließlich frei in die Luft. In den weitgedehnten Fenstern mehrt sich das Stabwerk, um gleich aufwärts flackernden Flammen in Wellenlinien zusammen-

(Abb. 199), Jean Texiers Turm in Chartres und in Beauvais die Portale des Querschiffs von Martin Chambiges. In Albi haben die letzten Gotiker an die Seite jener Backsteinfestung eine leichte, wie ein Spitzengewebe oder Goldgeschmeide durchbrochene Vorhalle angefügt (Abb. 202). Großartige Kathedralen hat aber der flammende Stil nicht mehr zuwege gebracht. Die Kraft des Aufbaus sammelt sich nicht mehr in einigen wuchtigen, kühnen Massen wie einst zur Zeit der großen Kathedralen; sie zerstreut sich in ein wirres Gezweig und der stämmige Hochwald der Frühgotik verwandelt sich in buschiges Dickicht. Weder in der Plastik noch in der Baukunst ließ die große Zeit der Gotik viel zu erfinden übrig. Doch vermag die Bildnerei auch von der Nachahmung zu leben und nach ihrer Loslösung von der Baukunst, unter deren Herrschaft sie bis dahin gestanden, schlug sie im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts eine eigene, von allen dekorativen Rücksichten unabhängige Entwicklung ein, um sich mehr realistischen oder auch manierierteren Formen zuzuwenden.

Beliebt war vor allem die Darstellung der heiligen Jungfrau, und für die Vervielfältigung lag am nächsten natürlich ihr Bild als Muttergottes, wie sie mit dem Jesuskind auf dem Arm dasteht. Man findet sie nicht nur auf den Altären der zahllosen ihr geweihten Kirchen- und Hauskapellen, — selbst an den Straßenecken begegnet man ihr, wo sie in kleinen Nischen geborgen und in die Mauern der Häuser eingelassen ist, die unter ihrem Schutze stehen. Stellung und Handlung sind dieselben wie schon im 13. Jahrhundert: wie in Paris, Amiens und Reims ist es die huldvolle Königin, die ihrem Kinde zulächelt. Steigt sie aber in Gestalt einer Kleinfigur von ihrem steinernen Fußgestell hernieder, so tritt sie dem Gläubigen gleich auch menschlich näher. In ihrer Darstellung als Mutter



Abb. 210. Kopf vom Grabmal der Isabella von Bayern zu Saint-Denis. (Phot. Hachette)



Abb. 211. Der heilige Mauritius (Orleans, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 212.
Statue eines Königs
(Louvre).
(Phot. Hachette)

sahen die Menschen des 14. und 15. Jahrhunderts sie besonders gern; während sie lächelnd dem Spiel ihres Kindes zusah, durfte das Gebet wohl auch etwas vertraulicher ausfallen, und dieser schlichten Jungfrau wagte auch der Ärmste sein Herz auszuschütten.

Diese Bildwerke aus Stein, Holz oder Elfenbein wurden nicht alle von geschickten Händen geformt und nicht immer hat der gute Wille ihres Schöpfers zum Ziele geführt; wohl hat der schlichte Handwerker sich möglichst eng an die Musterbeispiele der großen Meister zu halten gesucht, doch nur zu oft hat er feinere Züge ausgelassen oder andere übertrieben. Am besten läßt sich die Entstehungszeit einer mittelalterlichen Madonna der Gewandung nach bestimmen; nur ganz ausnahmsweise hat diese Plastik den nackten Körper dargestellt, während die Behandlung des Faltenwurfs jeden einzelnen Entwicklungspunkt dieser Bildnererei mit ihren langen Gewändern scharf kennzeichnet.

Im 13. Jahrhundert wurde die Kleidung noch etwas oberflächlich behandelt, die späteren Bildhauer hingegen verfahren damit wie die Baumeister mit den Architekturlinien: ihre Formgebung wurde zarter und leichter, bis schließlich auch sie sich in einer wirren Anordnung gefielen; zur Zeit Karls V. ließ



Abb. 213. Der heilige Michael
überwindet den Satan
(Toulouse, Augustiner-Museum).
(Phot. Hachette)

man sich's nicht nehmen, auf der Hüfte der Madonna ein Gewoge von Falten zu häufen, die man wie aufgerollte Tüten schöne, runde Spiralen beschreiben ließ. Am Ende des Jahrhunderts verliert die Gewandung ihre etwas konventionelle Trockenheit, ohne sich dabei zu vereinfachen. Lang wallt sie um diese Zeit auf den Boden herab und fällt schwer um die Füße in tiefgefurchten, knitt-rigen Massen. Einfluß der Mode! — Es war gerade die Zeit der überlangen Kleider, der weiten, gezaddelten Über-röcke, die wir auf den Miniaturen bei Bürgern und Herren am Hofe der Herzöge von Berry oder von Burgund erblicken. Diese kleinen, oft recht schwer-fällig gearbeiteten Madonnen verlieren sich förmlich in einer Überfülle von Stoffen, unter denen man kaum mehr ihre

Stellung zu erkennen vermag. Um die archaische Steifheit zu mildern, hatten die Bildner des 13. Jahrhunderts ihre Figuren leicht ausgebogen; die Körperlast ruhte auf einer Hüfte und diese lässige Haltung ergab anmutige, schräge Faltenzüge. Wenn aber diese Bewegung der Hüfte bei nackten Gestalten, wie denen des Praxiteles, und schließlich auch bei leicht gekleideten Figuren noch genügend hervortritt, ist sie kaum mehr wahrnehmbar, wenn der Körper in schwerfälligen Gewändern steckt; deshalb haben sie denn auch die volkstümlichen Bildner meist bis zum Zerrbild übertrieben. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts verdrehen sich die Madonnen ganz seltsam inmitten wirrer Falten und erst gegen Ende des Jahrhunderts kehren Anmut und Schlichtheit in ihre Darstellung zurück.

Im kleinen wurde das Werk der gotischen Bildhauer von den Elfenbeinschnitzern wiedergegeben und zwar so eingehend, daß sich, selbst wenn die Steinbilder verschwunden wären, an Hand dieser Figürchen die ganze Entwicklung des Madonnenmotivs vom 13. bis zum 15. Jahrhundert vorführen ließe. Von den Elfenbeinschnitzern ist die Mutter Gottes tatsächlich am allerschäufigsten dargestellt worden. Zugleich mit ihrer Verehrung hat sich ihr Bild vervielfacht und verbreitet. Erst sah man sie, wie in Paris, in Reims oder Amiens, voller Liebreiz, mit kaum geöffneten Augen und einem leichten Lächeln auf den schmalen Lippen. Im Laufe des 14. Jahrhunderts folgen die Figürchen der Entwicklung der Steinbildwerke und ihre Entstehungszeit läßt sich nicht anders feststellen als mit Hilfe der gleichlaufenden Werke der Großplastik. Man sieht nun die Geziertheit zunehmen: verwickelter wird der Faltenwurf, die Hüftbewegung wird übertrieben und der Gesamteindruck ist von etwas gekünstelter Anmut; später werden die Figürchen schwerfälliger, dem feinen Material gelingt es nicht mehr, die derbe Naturwahrheit des 15. Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen.

Nicht nur auf die Nachahmung der



Abb. 214.
Madonnenbild
(vergoldetes Silber)
aus dem Schatz
von Saint-Denis
(Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 215.
Die heilige Fortunata
aus der Kirche von Sainte-Fortu-
nade (Corrèze). (Phot. Hachette)

Rundplastik haben sich die Elfenbeinschnitzer beschränkt, sie übersetzten auch die Wirkungen der Buchmalerei, indem sie zarte Reliefs auf Elfenbeinplatten in Form von Diptychen oder Triptychen schnitten: als Mittelbild die heilige Jungfrau, die kleine gotische Königin, die ihrem Kinde zulächelt, umgeben von Engeln in langen Gewändern und mit niedlichen Gesichtchen; die Flügelplatten sind von einer Menge kleiner Bildchen bedeckt, worin der Künstler, dem Zeitgeschmack folgend, auf einem Raum von wenigen Zentimetern die ganze Geschichte Christi untergebracht hat; die Darstellungen sind von Säulchen und Spitzbogen mit Wimpergen

darüber umrahmt, — eine richtige, bis ins kleinste durchgeführte architektonische Ausstattung, ähnlich den Miniaturen im Psalterium Ludwigs des Heiligen. Ganz wie die Buchmaler taten sich die Pariser Elfenbeinschnitzer darin hervor, „Historien“, d. h. ein paar geschickt ausgeklügelte Stellen, geistvolle Gesichter und schlängelnde Gewänder in abgeteilten gotischen Rähmchen unterzubringen.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts gelangte die Rundplastik allmählich zum Bildnis; es ist dies die natürliche Entwicklung einer



Abb. 216. Apostel aus der Abtei von Rieux (Toulouse, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 217. Apostel aus der Abtei von Rieux (Toulouse, Museum). (Phot. Hachette)

unabhängigeren und zugleich an Ausdrucksmitteln reicheren Kunst. Es ist aber auch eine Folge ihrer veränderten Stellung: die Künstler stehen jetzt im Dienste der großen Herren, die sich zu ihren Lebzeiten ihr Grabmal errichten. Seit Ludwig dem Heiligen lassen die Könige von Frankreich auf den Gräbern von Saint-Denis ihre und ihrer Vorfahren Bildnisse in Stein aushauen und so halten es auch die Herzöge von Burgund in Dijon, der Herzog von Berry in Bourges, die Herzöge von Bourbon in Souvigny und die Päpste in Avignon. Diese Grabfiguren zeigen sie uns liegend, mit gefalteten Händen, die Füße auf ein heraldisches Tier, Löwe oder Hund, gestützt.

Zur Zeit Ludwigs des Heiligen sind diese Bildnisse von Ähnlichkeit noch weit entfernt; die Gewänder allein scheinen getreu wiedergegeben, während die runden, verschwommen gearbeiteten

Gesichter trotz dem Ansatz eines Lächelns starr und ausdruckslos wirken. Lange hatten sich die Bildner solcher „Liegenden“ damit begnügt, dieselben Figuren, die sie für gewöhnlich hübsch aufrecht vor die Pfeiler der Kirchengänge stellten, ganz einfach auf eine Grabplatte umzulegen; an der Darstellung der Kleidung änderten sie gar nichts, die Gewänder blieben von röhrenförmigen, gleichlaufenden Falten durchzogen, als wirkte die Schwerkraft immer im Sinne der Körperstellung, also jetzt gleichfalls in wagrechter Richtung. In Saint-Denis liegen so Philipp VI. und Karl V. da, eingehüllt in ein Faltenbündel von gleicher Starrheit wie die Kanneluren einer umgestürzten Säule, und nur das Kissen unter ihrem Haupte läßt vermuten, daß der Bildner an liegende Gestalten dachte. Am Ende des 14. Jahrhunderts aber brach der gesunde Menschenverstand mit dieser sinnlosen Darstellungsart: die Falten sanken auf der Platte zusammen und schmiegteten sich dem starren Leichnam an, um seine Formen hervortreten zu lassen.

Unter den Kunstzentren, die der Prunk der Könige und des



Abb. 218. Jungfrau mit dem Kinde
(Toulouse, Augustiner-Museum).
(Phot. Hachette)



Abb. 219.
Magdalena (Musée de Cluny)
(Phot. Mieusement)



Abb. 220. Skulptur einer Königin
am Justizpalast zu Poitiers.
(Phot. Mieusement)

Hochadels ins Leben rief, hat Dijon sich durch Glanz und Regsamkeit hervorgetan und die alte Hauptstadt der Herzöge von



Abb. 221. Claus Sluter, Portal der Kartause von Champmol bei Dijon. (Phot. Neurdein)

Burgund wahrte heute noch die Meisterwerke jener zweiten Glanzzeit gotischer Bildkunst. Mit der Macht der Herzöge erschien und verschwand diese Kunst in Burgund; sie entsprang weit eher einer glänzenden politischen Zufallsstellung als einer völkischen Eigenart. Sie erklärt sich aus der Stellung einer Adelsfamilie und ihrer Lehnsherrschaft über die Niederlande. Flanderns reiche Städte hatten aus ihrer Überfülle tüchtiger Handwerker Paris, die Hauptstadt Karls V. und Karls VI., noch vor dem Dijon Philipps des Guten mit Malern und Bildhauern versorgt. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber war Paris herrenlos den Eng-

ländern ausgeliefert und so konnte allein der Hof von Burgund die vlämischen Arbeitskräfte verwerten.

In der Kartause von Champmol bei Dijon, wo man ständig für die Ruhe ihrer Seele beten mußte, ließen die Herzöge von



Abb. 222. Claus Sluter, Jesaias und Moses vom Prophetenbrunnen der Kartause von Champmol. (Phot. Hachette)

Burgund seit Ende des 14. Jahrhunderts durch den Holländer Claus Sluter (gest. 1406) und seine Nachfolger die mächtigsten Schöpfungen des sinkenden Mittelalters erstellen. Davon sind die Bildwerke noch auf uns gekommen. Gleich am Portal der heute zerstörten Kirche läßt vor dem Mittelpfosten ein Madonnenbild die Meisterhand erkennen, — der kecke Meißel, der sie schuf, verlieh ihr sprühendes Leben und schmückte sie mit kräftiger Anmut; mit reichen, verwickelten Gewändern ist sie umhüllt, aber unter diesem Gewirr verrät der stämmige Körper seinen Zusammenhang in ein paar einfachen Bewegungen (Abb. 221). Auf beiden Seiten stehen Philipp der Kühne, seine Gemahlin Margarete von Flandern und ihre Schutzpatrone mit scharf ausge-

prägen Zügen, in natürlicher Haltung und weiten, weichen Gewändern. Mit solcher Kraft verglichen erscheint die Kunst recht schüchtern und dürftig, die wenige Jahre zuvor den schwächtigen Karl V. der Cölestinerkapelle schuf. Ebenfalls im Auftrag Philipps des Kühnen meißelte Claus Sluter ein Schmuckwerk für den Klosterbrunnen und umstellte ihn mit den Gestalten der sechs Propheten: Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias; jeder hält ein Spruchband, auf dem die Weissagung geschrieben steht, mit der sie Christi Opfertod verkündet haben. Über dem Ganzen erhob sich ein Kalvarienberg mit Christus am Kreuz, der Muttergottes, Magdalena und Johannes; der Kopf des Gekreuzigten ist allein erhalten geblieben, ein wundervolles Haupt von schmerzvoller Erhabenheit. Trotz der Verstümmelung sprüht aus dem Werk noch eine Kraft, wie man sie in der Geschichte selten findet (Abb. 227).



Abb. 223. Claus Sluter, Moses und David vom Prophetenbrunnen der Kartaue von Champmol. (Phot Hachette)

Diese Kunst steht am Endpunkt eines Drängens nach Naturwahrheit, sie ist die Vorläuferin jener klassischen Selbstzucht, welche bald alle Heftigkeit zügelt und die wildesten Ausbrüche in ein reines Gleichmaß zwingt. Zu Claus Sluters Zeit hemmt kein Bedenken des Bildners Ungestüm, keine Rücksicht auf Schönheit oder Richtigkeit; gewaltig sind die Köpfe auf den untersetzten Körpern. Unter den tiefen Falten, den Windungen und Brüchen der wirren Gewänder verschwindet jede Gestalt, aber die kühngeschnittenen Gesichter mit ihren tiefen Furchen und Runzeln zeigen ein Eigenleben von unvergeßlicher Macht. Einst bedeckte noch Farbe die wichtigen Formen und verlieh diesen alten Brauseköpfen den Anschein wirklichen Lebens. Selten finden sich die Forderungen des Vorwurfs, die Kunststimmung der Örtlichkeit und das Genie des Künstlers zu solcher Einheit verschmolzen, um Werke zu schaffen, die bei allem Ungestüm ungebändigter Kraftfülle einen solchen Wohlklang wahren.



Abb. 224. Wetterfahne des Schlosses Lude.

Die Macht Burgunds zerbrach, ehe die Her-

zöge all ihre großen Pläne zu vollenden vermochten; der glänzendste unter ihnen, Philipp der Gute, hat sein Grabmal nicht bekommen,



Abb. 225. Grabmäler Philipps des Kühnen und Joh nns des Unerschrockenen (Dijon, Museum). (Phot. Neurdein)

aber für seine Vorgänger, Philipp den Kühnen und Johann den Unerschrockenen, wurden zwei Wunderwerke der Baukunst und Bildnerei geschaffen. Eine Reihe von Künstlern hat daran gearbeitet; das zweite dieser Denkmäler wurde erst im Jahr 1470 von Antoine Le Moiturier aus Avignon vollendet. Auf einem breiten Unterbau von schwarzem Marmor beherbergt eine zart durchgearbeitete Galerie aus

Alabaster eine ganze Welt von „Trauernden“, die das Dickicht von feinem Bogenwerk mit ihrer Unruhe erfüllen; darüber liegen auf einer geräumigen Platte mit scharfem Gesims die Gestalten der Verstorbenen in den großen Staatsmantel gehüllt und über ihr Antlitz gebeugt halten Engel mit entfalteten Schwingen den Helm oder Schild. Diese Klagefiguren, die sich unterhalb der Grabplatten der Herzöge von Burgund herumbewegen und die man auch am Grabe des Herzogs von Berry hätte sehen können, stellen die Familienmitglieder und Würdenträger des Hofes in Trauergewändern dar, wie sie beim Leichenbegängnis erschienen. Die Körper verlieren sich in den weiten Kapuzenmänteln mit ihren schweren, tiefen Falten. Diese groben Kutten, diese verhüllten Häupter wecken den Eindruck des Schmerzes weit besser als irgendwelche Gesichtsverzerrungen (Abb. 226 und 228).



Abb. 226. „Trauernder“ vom Grabmal des Herzogs von Berry (Bourges, Museum). (Phot. Hachette)

Dabei haben die Bildner von Dijon noch gar nicht all die erschütternde Kraft aus jenen tragischen Gestalten herausgeholt. La Huerta und Le Moiturier haben sie sogar mit einer Spur von Geringschätzung behandelt und sich manchmal über die Vierschrötigkeit ihrer Bewegungen lustig gemacht. Einige Jahre später, ganz am Ende des 15. Jahrhunderts, haben sich am Grabmal des Philipp Pot (Abb. 228) die Alabasterfigürchen kräftig entwickelt; sie sind von keiner gotischen Galerie

mehr umrahmt, statt der Bauformen ist die rein figürliche Rundplastik zur Ausstattung verwendet. Die Platte, auf der Philipp Pot in voller Rüstung ausgestreckt liegt, wird von acht düsteren „Trauernden“ getragen; mit herabgezogenen Kapuzen, von härenem Gewand umwallt, schreiten sie schweren Schrittes dahin. Mit dieser ausdrucksvollen Gewalt geht die mittelalterliche Bildnerei ihrem Ende zu. Vor dem Auftreten der berechnend abgetönten, heiklen Arbeitsweise vermochte damals nach guten Vorbildern ein tüchtiger Handwerker bei aller Einfachheit der Mittel und trotz, vielleicht gar dank der oberflächlichen Ausführung das Pathos derben Schlags mit einer Wucht herauszuholen, der wir in der Kunst nicht wieder begegnen werden.

Die gotische Bauweise hatte der in romanischer Zeit so beliebten Wandmalerei den Garaus gemacht. Die Wandflächen brachte sie fast völlig zum Verschwinden, so daß man die Gestalten und Darstellungen des christlichen Bilderkreises auf die Glasfenster übertragen mußte. Und welches Wandbild hätte es auch mit diesen funkelnden Lichtgemälden aufnehmen können? Nun steht freilich diese Glaskunst unter dem Zwang eines allzu einseitigen Verfahrens und ist durch zu viele Einschränkungen

beengt, um eine lebenswahre Kunst und nicht nur eine wundervolle Zierweise abgeben zu können. Wohl haben die Gottesgelehrten des 12. und 13. Jahrhunderts den Glaskünstlern geistvolle Sinnbilder oder neuartige Vorgänge einzugeben vermocht, doch lag ihnen wenig daran, daß der Arbeiter die lebenden Formen und natürlichen Farben richtig wiedergab. So haben denn auch die

Gestalten der Glasbilder die verzerrten Formen, die wirr verschlungenen Linien der romanisch-byzantinischen Zeichenweise noch



Abb. 227. Claus Sluter
Christuskopf vom Propheten-
brunnen (Dijon, Archäol.
Museum).



Abb. 228. Grabmal des Philipp Pot (Louvre).
(Phot. Hachette)

beibehalten, nachdem die Bildhauer sich schon längst davon befreit hatten. Nicht hier darf man das Ringen nach Naturwahrheit



Abb. 229.
Betender Kanonikus, Grab-
figur aus dem Museum zu Le
Mans (Anfang des 16. Jahrh.).
(Phot. Hachette)

suchen, das auf dem Gebiet der Farbe der Auffassung entspricht, welche den vertrockneten Wesen der Plastik neue Seelen eingehaucht hatte. In Italien, wo sie von der Baukunst begünstigt, und nicht zurückgedrängt wurde, erwachte im 14. Jahrhundert die Wandmalerei in Giotto's Werken zum Leben. In den Ländern gotischer Kunst dagegen bereitet sich auf den Seiten der „illuminierten“, der ausgemalten Handschriften die Blüte der Malkunst vor.

Auch im hohen Mittelalter hatten die Mönche die Buchmalerei nie ganz vernachlässigt; aber erst im 13. Jahrhundert beginnt sich hier, offenbar unter dem Einfluß der Plastik und Glaskunst, ein neuer Stil zu bilden. Es besteht mehr als eine Ähnlichkeit zwischen den Figürchen des Psalteriums Ludwigs des Heiligen und den Heiligengestalten der damaligen Bildnerei. Die einstige Härte des Linienzugs ist einer größeren Zartheit und Weichheit gewichen,

und zudem haben die Buchmaler des 13. Jahrhunderts, der Trockenheit der Benediktinerbildchen müde und geblendet vom wunderbaren Glanz der gotischen Kirchenfenster, es diesen an Leuchtkraft gleichzutun versucht; sie verwenden nur noch reine Töne, Rot und Blau, deren Klarheit und Leuchtkraft durch keine Mischfarbe

getrübt wird. Auf jeder Seite gleißt der Goldgrund, von dem die Figürchen sich abheben, und beim Durchblättern sprüht er Funken wie die bunte Verglasung einer dunkeln Kapelle. Oft genug erinnert die Umrahmung der Zierbildchen an die Linien eines Spitzbogenfensters mit seinem strahlenden Maßwerk. Es waren die Pariser „Illuminatoren“, die damals als erste versuchten, das Pergament mit solcher Malerei gleich Edelmetalle zu bedecken.



Abb. 230. Der Leich von Aristoteles
in der Kathedrale zu Lyon.
(Phot. Hachette)

Der Buchmaler aber mochte sich nicht auf die konventionelle Linienführung des Glasbildes beschränken. Schon in Ludwigs des Heiligen Psalterium sind die

Gestalten lebendig und ungezwungen, von einer geistvollen Niedlichkeit, wie man sie im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt wiederfindet. Dieser Baumeister

aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wirft in leichter Federzeichnung etwas verschnörkelte, von weichen Gewändern umhüllte Figuren aufs Papier. Wohl hapert es mit der Anatomie und Perspektive, — diese Unzulänglichkeiten sind in der bildenden Kunst des Mittelalters überhaupt häufig genug —, dafür weiß er aber seine Männchen schon munter in Bewegung zu setzen und sich von der byzantinischen Gelenkstarre loszumachen. In Ludwigs Psalterium wie in den besten Handschriften aus eben dem Ende des 13. Jahrhunderts findet man auf den Gesichtern sogar das spitze Lächeln gewisser Bildwerke desselben Zeitraums wieder. Nach der Plastik lernt jetzt allmählich

auch die Buchmalerei die Formen des Lebens beherrschen. Im Laufe des 14. Jahrhunderts geht diese Eroberung schnell voran; in Paris vor allem sammelten sich die Buchmaler, — sie stammten aus den verschiedensten Gegenden, häufig aus den nördlichen Gauen; aber alle nehmen sie in der Königstadt ein und dieselbe Ausdrucksweise an. In ihren Werkstätten bereiteten sich die Schicksale der ruhmreichen Malkunst des 15. Jahrhunderts vor. Die Entwicklung erscheint uns unklar, weil die Werke in zahlreichen und zerstreuten Handschriften vergraben liegen, doch läßt sich auch von weitem der zurückgelegte Weg ermessen. Erst weichen die Buchmaler der Naturwahrheit zuliebe von ihrer gewöhnlichen Zierweise ab:



Abb. 231.
Statue der Antoinette de Fontette
im Museum zu Dijon (16. Jahrh.).
(Phot. Beauregard)

des Lebens beherrschen.
geht diese Eroberung schnell



Abb. 232. Elfenbein-Triptychon aus dem
16. Jahrh. (Musée de Cluny).
(Phot. Hachette)

Ihre Bildchen erinnern jetzt weniger an Kirchenfenster und mehr an die Wirklichkeit; die Linien verlieren ihre Härte und befreien sich von dem bleiernen Gerippe, das die Figuren auf den Fenstern umzog; die Farben opfern etwas von ihrer Reinheit und Leuchtkraft, um sich der Modellierung anzupassen; die Goldgründe nehmen ab und verschwinden, es zeigen sich Andeutungen der Landschaft, Luft und Erdreich, Himmelblau und Grün. Der Maler beginnt seinen Blick der Natur zuzuwenden.



Abb. 233. Geschnitzter Schrank aus dem 16. Jahrh. (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

Beim Durchblättern einer Handschrift konnten die Zeitgenossen Karls V. schon manche Erscheinung aus dem Leben ihrer Zeit darin wiedererkennen. Die Buchmaler waren eben nicht mehr Benediktiner hinter Klostermauern, sondern freie Weltkinder mit offenen Augen für

Menschen und Dinge. Sie wohnten beim Tore Saint-Denis und führten ein lustiges Leben, wie uns Christine de Pisan berichtet. Sie wußten Karl V. zu konterfeien, wie er eben Handschriften als Widmung entgegennimmt; sie haben auch neben dem gewohnten Bilderkreis noch Gestalten und Vorgänge von der Straße eingeführt und unter die herkömmlichen Darstellungen kleine Ausschnitte aus dem häuslichen Leben eingestreut. Ist auch die Perspektive dieser Bildchen noch recht konventionell, so ist sie doch

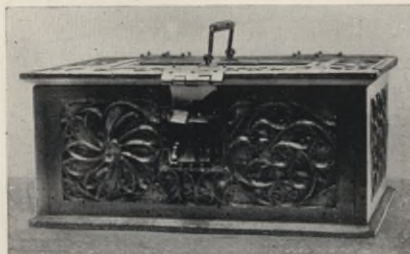


Abb. 234. Kästchen aus dem 15. Jahrh. (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

immerhin verständlich; für die Gesamtanordnung hat der Kleinmaler keinen guten Blick; aber wie viel hübsch beobachtete Einzel-szenen enthalten doch diese ungereimten Zusammenstellungen, aus denen wir leicht das Pariser Leben und Treiben zur Zeit Karls V. herauslesen können!

Im Auftreten der Landschaft offenbart sich eine ganz neue Auffassung der Malerei. Nach ihrem Verzicht auf den Goldgrund stellten die Buchmaler ihre Figürchen auf einen Boden

von zartem Grün und unter einen fleckenlos blauen Himmel. Ende des 14. Jahrhunderts gewannen diese allgemeinen Andeutungen an Reichtum und Schärfe. Unter den Handschriften treten jetzt immer häufiger die „Stundenbücher“ (Gebetbücher) auf, deren erste Seiten als Kalender mit Monatsbildern ausgestattet sind. Auf diesen althergebrachten Bildern sind die menschlichen Beschäftigungen und vor allem das Landleben dargestellt. Die Bildhauer begnügten sich damit, die Stellungen des Schnitters, des Winzers oder Sämanns vorzuführen. Als nun die Buchmaler hinter diese Figürchen eine Landschaft setzen sollten, mußten sie die Jahreszeiten durch die Färbung des Himmels und das Aussehen der Pflanzen voneinander unterscheiden lernen. Zu Karls VI. Zeit sind auf den Landschaftsbildchen diese Unterschiede, wenn auch zum Teil noch konventionell, so doch schon ganz richtig wiedergegeben. Die berühmteste Handschrift aus jener Zeit, die „Très Riches Heures“ des Herzogs von Berry, wurde für diesen Fürsten von drei Limburger Meistern ausgemalt (1416). — Sie haben die Landschaften mit Darstellungen der Schlösser des französischen Königshauses geschmückt. Im bequemen Lehnstuhl sitzend konnte so der alte Herzog, während er sein Gebetbuch durchblätterte, in Gedanken von Poitiers nach Mehun-sur-Yèvre, von Vincennes nach dem Louvre oder dem Palais de la Cité wandern. Dieses erstaunliche Werk bietet uns ein farbiges Bild des damaligen Frankreich: die Leute aus dem Volk bei ihrer Arbeit, die edlen Herren auf Jagden und Reiterfahrten und hoch über der Ebene, wo der Landmann sät oder erntet, die wundervollen Schlösser, die heute verschwunden sind, die letzten Sitze der



Abb. 235. Kreuzigung. Mittelstück des Paraments von Narbonne (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 236.
Kamin aus dem 15. Jahrh. aus
Le Mans (Musée de Cluny).
(Phot. Hachette)

ernten, die wundervollen Schlösser, die heute verschwunden sind, die letzten Sitze der



Abb. 237. Die Brüder von Limburg, Die Jagd zu Vincennes. Miniaturmalerei aus den „Très Riches Heures“ des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Hachette)

farben auf Holztafeln, ohne Vergrößerungen der kleinen Einzelheiten zeigen eine recht feine Beobachtungsgabe, aber die allzuzarten Farben und die



Abb. 238. Jean Malouel, Gottvater, Maria und Johannes beweinen den Leichnam Christi (Louvre). (Phot. Hachette)

Lehnsherrschaft, wo der Trotz der alten Burgen durch gotische Kleinodien erheitert ward. Die bescheidenen, winzigen Gemälde sind von einer liebenswürdigen Frische, welche sie der Zartheit des Verfahrens, leichte Deckfarbe auf Pergament, verdanken. — Diese feine Kunst weckt von der Welt, die sie wiedergibt, eine Vorstellung voll Zierlichkeit und Anmut. . . Und sicher sind sie mit aller Genauigkeit dargestellt, diese kleinen, wie Schmuckkästchen so fein gemalten Schlösser, diese löwengleich in Pelze gehüllten, buntscheckig wie Papageien gekleideten Herren, nur erzählt uns die Baukunst wie die Bildnerei jener Zeit von einer ganz anderen Rauheit der Lebensweise.

Die Buchmalerei war am Ende des 14. Jahrhunderts nicht mehr das einzige Malverfahren. Einige Künstler arbeiteten mit Tempera- freilich viel mehr zu liefern als diesen Buchmalern im großen fehlt es an Kraft; ein paar gelungene Szenen aus den Büchern. Diesen Einzelheiten zeigen eine recht feine Beobachtungsgabe, aber die übertriebene Verwendung von Gold hemmen einen Malouel, einen Bellechose und Broederlam, kurz alle die niederländischen Meister, welche für die Herzöge von Burgund arbeiteten, in ihrem Ringen nach Naturwahrheit (Abb. 238 und 240).

Da geschah es, daß im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts zwei Ereignisse die Schicksale der französischen Malerei in andere Bahnen lenkten. Der Einfall der Engländer drängte das Königtum und die Mehrzahl der Gewerbe, die von seinem Prunke lebten, nach dem Süden hin und auf lange hinaus verlor Paris Glanz und Kraft. Zur selben Zeit

erfanden Künstler im Norden, die Brüder van Eyck, ein neues Verfahren, das in ungeahnter Weise die Leistungsfähigkeit der Malkunst erweiterte, indem es ihr ein kraftvolleres, treffsicheres Handwerkszeug in die Hand gab. Während diese neue Malweise als natürliche Frucht jener Städtkultur sich zur nationalen Kunst der großen niederländischen Städte entwickelte, gelangte sie in Frankreich nur in wenig Gegenden zur Blüte; sie war eben nicht, wie die Bildhauerei, eine bodenständige Kunst, und noch lange erscheint sie nur wie ein aufgepfropftes Reis. Um die Maler anzulocken und zu fesseln, bedurfte es schon freigebiger Liebhaber, hoher Herren und reicher Bürger.

Das Mißgeschick des französischen Königiums hatte den Zuzug aus den Niederlanden nicht abgeschnitten; aber die Künstler wandten sich mehr nach dem Hof von Burgund und von dort nach der Provence und Italien. Philipp der Gute, Karl der Kühne und ihre Würdenträger wurden von hervorragenden Künstlern konterfeit; für ihren Kanzler Rolin haben Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Andere Meisterwerke geschaffen. In diesen Beziehungen zwischen Flandern und Burgund haben die Vlāmen der burgundischen Umgebung nichts zu verdanken; der Hof von Dijon hat der niederländischen Kunst keine dauernde Stätte geschaffen, er hat nur ihre Früchte genossen. Vielleicht erging es der Bildnerei auch nicht anders, doch sind eben die Steindenkmale haltbarer als die Tafeln der Maler, und die Werke der Kartause von Champmol stellen, da sie am Platze verblieben, eine Art Lokalmuseum dar, von dem scheinbar der Geist einer einheimischen Schule ausstrahlt. Bei ihrer weiten Ausbreitung hat die niederländische Kunst sogar noch viel regsamere Kolonien gegründet als Dijon; durch Deutschland und Frankreich gelangte sie nach Italien; vlāmische oder holländische



Abb. 239.
Bildnis Johanns des Guten.
(Paris, Nationalbibliothek.)
(Phot. Hachette)



Abb. 240.
Broederlam, Verkündigung.
Teil des Altarblatts aus dem
Museum zu Dijon.
(Phot. Neurdein)



Abb. 241. Kreuzabnahme (Louvre). (Phot. Hachette)

Künstler zogen nach Genua, indem sie Frankreich von Norden nach Südosten durchquerten. Die große Verkehrsader, an der die Messen der Champagne, die von Lyon und von Beaucaire liegen, übernahm auch die Verbreitung der Kunst.

Auf diesem Weg bildeten Avignon, das eben von den Päpsten verlassen wurde, und Aix, eine der Hauptstädte des Königs René, zwei Rastorte für die reisenden Maler. Schon im 14. Jahrhundert war die Sieneser Kunst wie die eines Giotto über Avignon nach Frankreich eingedrungen. Die Säle im Palast der Päpste wurden mit italienischen Fresken geschmückt, und zweifellos ge-

langte mehr als ein Vorwurf bis nach Paris, wo Tafel- und Kleinmaler daraus schöpften; im „Parlament von Narbonne“ erkennt man trotz der Schärfe der gotischen Zeichnung die gewundene Weichheit der Sieneser Darstellungen (Abb. 235).

Im 15. Jahrhundert brachten die Künstler, die durch Avignon kamen, die scharfe Ausdrucksweise des Nordens mit. Einer davon ist uns bekannt: Enguerrand Charon-



Abb. 242.
Der heilige Siffrein
(Avignon, Museum).
(Phot. Hachette)



Abb. 243. Jacquemart de Hesdin,
Die Hochzeit zu Kana. Ms. lat. 919
(Paris, Nationalbibliothek).

ton aus Laon, der eine bleiche Madonna mit zarten Zügen malte; Gott Vater und Sohn setzen ihr die Krone aufs Haupt, zu beiden Seiten von einer Menge himmlischer Gestalten umringt (1453). Diese Erscheinung schwebt über einer Gegend ähnlich der Provence, einer sonnverbrannten Landschaft mit dünnen Hügeln, auf denen weiße Häuser verstreut liegen (Abb. 244). Eines



Abb. 244. Enguerrand Charonton, Krönung Mariä. Teil aus dem Gemälde zu Villeneuve-lès-Avignon. (Phot. Langlois)



Abb. 245. Jean Fouquet, Selbstbildnis des Malers in Email (Louvre). (Phot. Hachette)

verrät durch die Schärfe der Einzelheiten und die Leuchtkraft der Farben den Einfluß der Schule von Brügge (1476). Er schuf zudem ein vorzügliches Bildnis des guten Königs René und seiner Gemahlin Jeanne de Laval. Sein drittes beglaubigtes Bild, eine Auferweckung des Lazarus, zeigt ebenso wie verschiedene andere Gemälde von unbekannter Hand, wie die flandrische

unbekannten Meisters geheimnisvolles Werk, eine Pietà aus Villeneuve-d'Avignon, übersetzt eine jener leidenschaftlichen Gruppen, welche die Bildhauer in Stein oder Holz darstellten. Die Großzügigkeit und Klarheit der plastischen Form tritt hier an Stelle der zarten Niedlichkeit der Buchfigürchen (Abb. 246). In Aix sammelte König René Maler um sich, von denen einige aus Flandern kamen. Nicolas Froment stammt zwar aus Uzès, hat aber doch aus dem niederländischen Naturalismus Nutzen gezogen. Seine Darstellung des „flammenden Busches“ (Abb. 247)



Abb. 246. Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon (Louvre). (Phot. Hachette)

Kunst sich eingelebt hatte, indem sie die Legenden der Gegend erzählte und der Provence ihre Ansichten entlehnte. Wenn sich auch schließlich dieser Künstlerkreis durch ganz Frankreich zerstreut, so wahrt er doch noch sehr lange seine Eigenart. Fortgesetzt liefert er dem Hof und Paris zahlreiche Künstler, was innerhalb eines Ganzen, dessen Mittelpunkt mehr und mehr die Kräfte an sich zieht, recht wohl auch als Beweis von Lebensfrische gelten darf.



Abb. 247. Nicolas Froment,
Der flammende Busch (Aix,
Kathedrale). (Phot. Neurdein)

Indessen erholte sich, etwas abseits von der großen Straße, auf der die Kunst von Flandern nach Italien floß, das französische Königtum allmählich von der schrecklichen Krise, in der es knapp der Vernichtung entgangen war; aus Paris durch den englischen Einfall vertrieben, hatte es sich südlich der Loire niedergelassen. Während die östlichen Gaue von den Landen des Herzogs von Burgund bis zu denen

des Königs René den fremden Einflüssen offen standen, hatte sich das Frankreich des Königs zu Bourges auf seinen Mittelpunkt, in sich selbst zurückgezogen, und blieb lange von jenen Niederlanden abgeschnitten, mit deren Kunstleben es bis dahin so eng verknüpft gewesen war. Die Malkunst blühte weiter, voll feiner Eigenart, aber etwas kraftlos, wie die Genesung es so mit sich brachte. Es fehlte ein starker Mittelpunkt als Anhalt und tiefwurzelnde örtliche Überlieferungen zur Richtschnur; Tours, Bourges, Moulins waren zu gleichen Teilen am Dasein dieser Schule ohne Haupt beteiligt, — man nennt sie die Schule der Loire, und wie sie selbst, so fließt auch der große Strom lässig und unbestimmt in einem allzu weiten Bett.



Abb. 248. Jean Fouquet,
Anbetung der Könige.
Stundenbuch des Etienne Chevalier
(Chantilly Musée Condé).
(Phot. Hachette)

Jean Fouquet von Tours (1415 bis 1485) scheint zur Zeit Karls VII. und Ludwigs XI. als größter Künstler gegolten zu haben. Seine Unabhängig-

keit von den Niederländern träte noch besser hervor, wenn man ihm nicht, um ihn noch größer zu machen, mit Gewalt ein paar sehr schöne Bildnisse unbekannter Herkunft zuschreiben wollte, in welchen die überlegene Sicherheit und Schärfe der vlämischen oder vlämenden Kunst zu erkennen ist. Vier ziemlich sicher bestimmte Bilder führen uns die berühmtesten Gestalten des Reiches aus eben der Mitte des 15. Jahrhunderts vor Augen: Karl VII., den „TRES-VICTORIEUX ROY DE FRANCE“ (Abb. 254), dann seinen Rat Jouvanel des Oursins (Abb. 253), ferner Etienne Chevalier, Schatzkanzler von Frankreich, und schließlich eine Madonna, die trotz ihrer mäßigen Ausführung insofern von hohem Interesse ist, als sie zweifellos Agnes Sorel darstellt. Jedes dieser Werke zeigt die gleichen Vorzüge und die gleichen Unzulänglichkeiten; der Künstler hat seine Figuren gut aufgefaßt und gibt ihre Hauptmerkmale so scharf wieder, als man nur wünschen kann: den König als ein frierendes, abgehetztes Menschenkind, Jouvanel als feisten, zum Schlagfluß neigenden Bürger. Bei aller Schärfe der Beobachtung ist aber der Maler in der Ausführung nicht recht sicher; seiner Zeichnung fehlt es an Straffheit und sein Pinsel ist der eines Kleinmalers, dem die Gesichter am besten gelingen, weil hier die Ungenauigkeit noch wie Anmut wirkt. Er hat für Etienne Chevalier ein Gebetbuch, sowie die „Jüdischen Altertümer“ des Flavius Josephus illustriert und sie mit einer Fülle feiner Bildchen aus seinem Lande und seiner Zeit geschmückt. Die Zartheit des Verfahrens und die Klarheit der Farbe stehen in bestem Einklang mit der Natur der Touraine, mit den weichen, blauen Hügeln, die fern hinter den Figürchen des Vordergrundes das



Abb. 249. Jean Fouquet,
Einnahme von Jericho
(Paris, Nationalbibliothek).
(Phot. Berthaud)



Abb. 250.
Deckenwölbung der Kapelle im Hause
des Jacques Cœur zu Bourges.
(Phot. Neurdein)

Tal der Loire umsäumen. Träge schleicht der Fluß durch seine Auen und der Himmel leuchtet in zartem, klarem Blau; oft ragt eine mauerumgürtete Stadt oder ein weißes ganz neu erbautes Schloß am Ufer empor. Leicht erkennt man auch einige der berühmten Denkmäler von Paris, Notre-Dame, die Sainte-Chapelle, Vincennes, die Bastille, die Richtstätte von Montfaucon.



Abb. 251. Teil des Totentanzes von La Chaise-Dieu.
(Phot. Neurdein)

Die Szenen der biblischen Geschichte werden von Zeitgenossen Karls VII. oder Ludwigs XI. dargestellt; manchmal ziehen durch die Gefilde die schweren Reisingen, welche die Engländer vertrieben; anderwärts sieht man wohlhabende Bürger ihre Angelegenheiten besprechen und die Gevatterinnen in einer Wochenstube klatschen. Es ist wirklich der Mühe wert, vor diesen Leutchen und Landschaften zu verweilen, — werden wir es doch in Zukunft selten mehr erleben, daß die Maler so getreu sie uns vor Augen führen (Abb. 248 und 249). Dabei ist die französische Kunst schon nahe daran, einem fremden Formenkreis Einlaß zu gewähren. Fouquet ist nach Italien gegangen und brachte Zeichnungen von Rankenwerk und Pfeilerordnungen mit nach Hause, einen ganzen Formenschatz nach Michelozzos Art, den er schleunig, und oft genug am falschen Platz, zur Verwendung bringt. Es ist höchst kennzeichnend, wie



Abb. 252. Meister von Moulins, Thronende Jungfrau mit den Stiftern Peter von Bourbon und Anna von Beaujeu (Moulins Kathedrale). (Phot. Neurdein)

dieser Sohn der TouraineMittedes 15. Jahrhunderts die Spielereien der flammenden Gotik der planmäßigeren, weniger launenhaften Zierweise Italiens opfert. Dieselbe Aufnahmefähigkeit finden wir in Fouquets Umgebung bei einem seiner Nachfolger, dem Kleinmaler

Bourdichon. Das „Livre d'heures d'Anne de Bretagne“ von 1508 kommt aus einer gewissen Süßlichkeit nicht heraus. Der Maler

sieht sich weniger im Leben und der Wirklichkeit um; sein Pinsel gefällt sich in weichen Formen und zarten Farben. Ein anderer Künstler voller Liebenswürdigkeit hat uns reizende Gemälde hinterlassen, deren wichtigstes in der Kathedrale zu Moulins sich befindet. Wie Bourdichon schuf dieser „Meister von Moulins“ (Abb. 252, 255, 257) vor allem andachtsvolle Bildnisse der Heiligen Jungfrau (zwischen 1480 und 1500); er malte sie zart und bleich und schmückte sie oft mit dem weißen Kopfputz der Frauen von Berry. Selbst wenn er sie im Glanze ihres himmlischen Hofhalts schildert, verleugnet sie das naive, hübsche



Abb. 253. Jean Fouquet,
Bildnis des Jouvanel des Ursins
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 254. Jean Fouquet,
Bildnis Karls VII. (Louvre).
(Phot. Hachette)

Bauernmädels nicht. Die französischen Herren und Edelfrauen treten noch nicht so vornehm auf, wie die Renaissance sie darstellen wird; in den Gestalten erkennt man die Bodenwüchsigkeit, wie in der Landschaft die weichen, grünwogenden Gefilde des Bourbonnais. Und doch fehlt es dieser bestechenden Kunst an Kraft, — man fühlt, daß sie sich leicht muß beeinflussen lassen. Wirklich zu eigen ist ihr eine Feinfühligkeit und natürliche Anmut, welche die Gestalten aus dem Norden von ihrer angeborenen Unbeholfenheit befreit, ohne ihnen doch die stolzen Stellungen der italienischen Malerei und ihrer wohldurchdachten Ausstattungskunst verleihen zu können. Zu jener Zeit gibt sich die französische Kunst einem Ideal der Schönheit und Anmut hin, und scheint wie die Kunst von ganz Europa sich an Italien anzuschmiegen. Der vlämische Realismus eines Memling und Gerard

David erwarmte unter dem Hauch aus dem Süden, und auch in den Kleinbildern Jean Bourdichons glaubt man jeden Augenblick



Abb. 255. Meister von Moulins, Geburt Christi (Autun, Bischöfl. Palast). (Phot. Langlois)

eine Madonnengestalt oder einen Heiligen Sebastian umbrischer Herkunft zu erkennen. Die gotische Kunst umhüllt den grellen Ton ihrer Sprache mit einem Wohlklang neuer Art. Keine Umgebung scheint geeigneter, die Abneigung zwischen dem germanischen Norden und dem romanischen Süden auszugleichen, und die schärfsten Gegensätze vermochten dem empfänglichen Eklektizismus der

gastlichen Touraine nicht zu widerstehen. Der Schönheit, die seit einem Jahrhundert jenseits der Alpen erblüht, ist bei Frankreichs Adel die liebevollste Aufnahme gesichert.

Man würde aber von diesem Ausklingen der gotischen Kunst ein recht unzulängliches Bild entwerfen, ließe man den Glauben aufkommen, sie habe sich rein auf den Adel beschränkt und Werke der Malerei und Plastik nur zum Schmuck der Gräber, zur Verewigung der frommen Stifter oder zum Genuß für feingebildete Mäzene geliefert. Außerhalb dieser Prunkbildnerie, dieser glänzenden, heiklen Malkunst gab es im 15. Jahrhundert noch eine Volkskunst, die schwieriger zugänglich ist, dafür aber den Zeitgeist unmittelbar und oft mit rücksichtsloser Offenheit wiedergibt. Gräberplastik wie Stifterbilder sind mehr offizielle Kundgebungen der Frömmigkeit, und besser als in diesen Prunkstücken offenbart sich deshalb der allgemein menschliche Charakter in den naiven Darstellungen der Pietà, die man in zahlreichen Dorfkirchen findet, wie auch in der grob hingestrichenen Bemalung



Abb. 256. Jean Bourdichon, Anna von Bretagne, Anna von Bretagne und ihre Schutzheiligen. Miniatur aus dem Stundenbuch der Anna von Bretagne (Paris, Nationalbibliothek). (Phot. Berthaud)

einiger alten Mauern; hätten sich diese volkstümlichen Werke besser erhalten, so könnten wir die Seele jener Zeit noch tiefer

ergründen. — An einem Vorwurf scheinen die Menschen von dazumal bei der tiefen Bewegung der Gemüter besonders gegangen zu sein: am Totentanz, der Darstellung der Lebenden, die von grinsenden Gerippen zu Grabe geleitet werden. Zum erstenmal erschien dieser wohl im Jahr 1424 zu Paris am Beinhaus der Innocents, um sich von dort aus durch Frankreich zu verbreiten. Heute findet man zerstreute Spuren davon in der Bretagne, in Kermaria, wo schnurrige Knochenmännchen eine Anzahl Pfaffen plagen, dann in La Chaise-Dieu, wo schwarz-umrissene Figuren sich in scharfem Weiß von einem roten Ockergrund abheben (Abb. 251); am Umgang des ehemaligen Friedhofs Saint-Maclou



Abb. 257. Meister von Moulins, Unbekannte Figur und Magdalena (Louvre). (Phot. Hachette)

zu Rouen ist solch ein Totentanz in Holz geschnitzt und geht langsam seinem Zerfall entgegen. Gleich bei seinem ersten Auftreten bemächtigt sich der Holzschnitt dieses Vorwurfs; er verbreitete im Volk diese „Predigt vom Tode“, die zweifellos dem Seelenzustand des 15. Jahrhunderts entsprach. Die Menschen hatten unter dem Bürgerkrieg und dem Krieg mit dem Ausland gelitten; in jenen Zeiten voll Plünderung, Hungersnot und Pestilenz wich der Tod nicht aus den Gedanken, und das Bewußtsein, daß alle, vom Bettler zum König, Kaiser und Papst vor ihm gleich seien, gewährte dem kleinen Mann eine Art rachsüchtiger Genugtuung. Eine düster possenhafte Raserei bemächtigt sich da dieser dürftigen Gliederpüppchen, und Hackebrett und Knochenklappern schlagen zum Tanze den Takt. Nicht allein entwickelten die Maler diese erschreckende Lustigkeit angesichts des Siegeszugs des Tods: auch die Bildhauer haben mit eigener Zähigkeit in ihren steinernen Leichnamen all die Formen der Verwesung nachgemeißelt, die Villon in seinen Versen so kraß beschrieb. Doch es naht die Zeit, wo all diese rauhen Werke



Abb. 258. Szene aus dem Roman „Les Échecs Amoureux“ (Nationalbibliothek).

vor einer geistig höherstehenden Kunst verschwinden werden. Die düsteren Nachtgespenster zerfließen im strahlenden Licht der Renaissance.

Wie wäre auch die gotische Kunst nicht verschwunden, da doch die ganzen Grundlagen der gotischen Arbeitsweise das Mittelalter nicht überdauern sollten? Schon im 15. Jahrhundert schaffen die Künste nicht mehr für die Allgemeinheit wie ehemals; sie gehen von ausgesprocheneren Persönlichkeiten aus und wenden sich auch an Einzelpersonen; Liebhaber und Künstler beginnen sich zu erkennen und einander aufzusuchen. Selbst in der Baukunst erscheinen die Glanzstücke, welche die flammende Gotik an die großen Kathedralen fügte, als rein persönliche Spiele-



Abb. 259. Chor der Kirche von La Chaise-Dieu.
(Phot. Monuments Historiques)

reien, als dekorative Launen, die ein geistreicher Baumeister zur Befriedigung eines Stifters entwarf. Man verspürt hier nichts mehr von jener Einheit des Gedankens und jener statischen Notwendigkeit, die sich einst zur Errichtung der Dome vereinten. Die Plastik fordert eine größere Fertigkeit oder verfeinerte Ausbildung. Der Bildner des 13. Jahrhunderts schuf Gestalten von großartiger Schönheit, doch waren

seine Formen vereinfacht und verallgemeinert, wie dies einer monumentalen Kunst und einem idealistischen Zeitalter auch ansteht. Damals konnten Handwerker zweiter Güte noch durchaus schöne Bildwerke hervorbringen, wie in den Chören des „cantus firmus“ auch ungeübte Sänger ganz einwandfrei ihren Mann zu stellen vermochten. Am Ende des Mittelalters aber wird in der bildenden Kunst die Naturwahrheit größer, und schärfer die Auffassung der Züge; Maler und Plastiker wollen Bildnisse schaffen. Diese heikle Kunst erfordert geübte Hände und eine tief durchdachte Arbeitsweise; aus der großen Masse der volkstümlichen Bildner lösen sich ein paar geschicktere Künstler los, deren Ruf sich verbreitet und die weither von den hohen Herren berufen werden. Ganz gleich ergeht es auch der Malerei. Mosaik und Glaskunst waren wohl höchst verwickelte, aber schließlich doch nur mechanische Verfahren; das Fresko selbst war in seinen Mitteln so sehr vereinfacht worden, daß zur romanischen Zeit recht mäßig begabte Handwerker es mit Leichtigkeit handhaben konnten. Und

nun kommen die Miniatur- und Altarbildmaler mit einem Unterfangen, dessen Schwierigkeit das Ziel in unerreichbare Fernen rückt: die Natur wollen sie nachahmen und die Erscheinungen des Lebens wiedergeben. Die Werkstattüberlieferungen genügen der Kunst nicht mehr; bald wird jetzt persönliche Eigenart gefordert und der Künstler gilt um so mehr, je mehr es ihm gelungen ist, diese Überlieferungen abzuschütteln, die im 13. Jahrhundert mit Kunst noch geradezu gleichbedeutend waren. Eine Neigung neuer Art, die Liebe zu schönen Formen und Farben ersetzt Schritt um Schritt das religiöse Empfinden. Langsam bildet sich der Daseinszweck der Künste um.

Mit dem Versiegen der Legendenquelle, der Seele des Mittelalters, ver klingt schließlich auch der zärtlich wundersame Grundton der christlichen Kunst. Die Einfalt darf sich eben nicht allzulange ins reifere Alter hineinziehen, soll sie nicht wie geistige Schwäche wirken. Eines Tages hieß es also dem schmeichelnd kindlichen Gestammel entsagen und entschlossen die strengen Formen entwickelter Vernunft annehmen. Mehr und mehr spielte die Kunst zur antiken Göttersage hin, auf welche die Religion keinerlei Anrecht mehr hat. Von Zeit zu Zeit treffen übrigens Kunst und Christentum immer wieder zusammen und nie findet eine völlige Trennung statt, doch verkehren sie künftig recht ernsthaft miteinander, ohne die vertrauliche Hingabe jener Tage, da sie noch ein gemeinsames Leben führten, — den Jugendspielen will keines mehr erkennen.



Abb. 260. Wandteppich a. d. Folge: „Die Apokalypse“ in Angers. (Phot. Monuments Historiques)

Literatur zu Kapitel IV des ersten Teils

V. Leclerc et E. Renan, Discours sur l'état des Lettres et des Beaux-Arts au XIV. siècle. 2 Bde. Paris 1865. — Lecoy de la Marche, Extraits des Comptes et Mémoires du roi René... Paris 1873; Le roi René. 2 Bde. Paris 1875. — Mgr Dehaisnes, Histoire de l'Art de la Flandre, l'Artois et le Hainaut. 3 Bde. Lille 1886; L'Art flamand en France... (R. S. B. A. D. 1892). — J.-M. Richard, Mahaut, Comtesse d'Artois et de Bourgogne. Paris 1887 — C. Enlart, Les Origines anglaises du style flamboyant (Bulletin de l'Union syn-

dicale des Architectes français 1908). — L. Desrosiers, La Cathédrale de Moulins. Moulins 1871. — Dufay, L'Eglise de Brou et ses Architectes. Lyon 1879. — Abbé Fossey, Monographie de la Cathédrale d'Evreux. Evreux 1898. — Viollet-Le-Duc, Essai sur l'Architecture militaire au Moyen Age. Paris 1854; Histoire d'une forteresse. Paris 1874. — E. Lefèvre-Pontalis, Le Château de Coucy. Paris 1909. — A. Robert, Le Château de Pierrefonds. Paris o. J. — E., Viollet-Le-Duc, La Cité de Carcassonne. Paris 1878. — Ph. Lauzun, Le Château de Bonaguil. 2. Aufl. Paris 1884. — A. Darcel, L'Architecture civile au Moyen Age (G. B. A. 1862, II). — Gaignières, Recueil de tombeaux (Handzeichnungen in der Nationalbibliothek zu Paris). — E. Mâle, L'Art chrétien à la fin du Moyen Age. Paris 1908. — C. Enlart, La Satire des moeurs dans l'Iconographie du Moyen Age (Mercure de France, Dez. 1909 u. Jan. 1910). — L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne. 3 Bde. Paris 1849—1851. — Bern. Prost, Quelques documents sur l'Histoire des Arts en France (G. B. A. 1887, I); Documents sur les Artistes dijonnais au XVe siècle (G. B. A. 1890, II u. 1891, I); Les Arts à la cour du Duc de Berry (G. B. A. 1895, II). — A. Ferrault-Dabot, L'Art en Bourgogne. Paris 1894. — A. Kleinclausz, Claus Sluter. Paris 1905. — A. Germain, Les Néerlandais en Bourgogne. Bruxelles 1909. — N. Rondot, Jacques Morel (R. S. B. A. D. 1889). — Abbé Requin, Le Sculpteur Jacques Morel (R. S. B. A. D. 1890); Antoine Le Moiturier (R. S. B. A. D. 1890). — Marquet de Vasselot, Antoine le Moiturier (Mon. Piot III, 247). — P. Mantz, La Peinture française du IXe au XVIe siècle. Paris 1898. — L. Delisle, Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale. 3 Bde. Paris 1868 bis 1881. — G. Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907. — H. Martin, Les Miniaturistes français. Paris 1906. — J.-J. Guiffrey, Inventaires de Jean, Duc de Berry. 2 Bde. Paris 1894—1896. — L. Delisle, Les Heures du Duc de Berry (G. B. A. 1884, I). — A. de Champeaux et P. Gauchery, Les Arts à la cour du Duc de Berry. Paris 1894. — P. Durrieu, Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Paris 1904. — M. Poëte, Les Primitifs parisiens. Paris 1904. — Abbé Requin, Documents inédits sur les peintres d'Avignon (R. S. B. A. D. 1889); Une Œuvre de Nicolas Froment (R. S. B. A. D. 1902). G. Lafenestre, Nicolas Froment (R. A. A. M. 1897, II). — M. Friedlaender, Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet (Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1897). — P. Leprieux, Jean Fouquet (R. A. A. M. 1897, I). — F. Gruyer, Les Quarante Fouquet (de Chantilly). Paris 1900. — G. Lafenestre, Jean Fouquet (Revue des Deux-Mondes, 15. Jan. 1902). — P. Durrieu, Les „Antiquités judaïques“ de Josèphe à la Bibliothèque Nationale (G. B. A. 1906, II). — C. Benoit, La Peinture française à la fin du XVe siècle (G. B. A., 1901—1902). — E. Mâle, J. Bourdichon (G. B. A., 1902 u. 1904). — R. Maulde de la Clavière, Jean Perréal dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII. Paris 1896. — H. Prutz, Jacques Cœur als Bauherr und Kunstfreund (Sitzungsber. d. k. bayr. Ak. d. Wiss. 1911, I). — Boll, Fr., Jacques Cœur's Gebetbuch in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Z. f. Bücherfr. VI). — E. Chmelar, König René der Gute und die Handschrift seines Romans Cœur d'Amours épris (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XI). — M. J. Friedländer, Die französ. Primitiven (Kunst und Künstler II, 1904). — J. Meier-Gräfe, Die Primitiven (Zukunft XLVIII, 1904). — M. J. Friedländer, Die französ. Tafelmalerei d. 15. Jahrh. (Museum IX). — M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländ. und französ. Kupferstichs im XV. Jahrh. 1. Textbd. u. 1. Tafelbd. Wien 1908. — A. L. Zaar, Mittelalterl. Holzbauten in Nordfrankreich (Architekton. Rundschau XIX).



Abb. 261. Der „Einhornteppeich“
des Musée de Cluny. (Phot. Hachette)

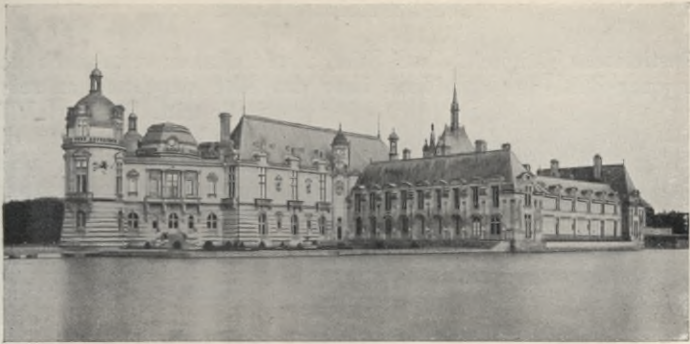


Abb. 262. Schloß Chantilly. (Phot. Hachette)

ZWEITER TEIL

Der Klassizismus

KAPITEL I

Übergang von der Gotik zur klassizistischen Kunst

Umbildung der mittelalterlichen Gesellschaftsform und Auftreten des Klassizismus — Italienisch-antike Abstammung dieser Kunst — Die klassizistische Umwälzung in den einzelnen Gauen — Das Königtum in der Touraine und sein Einfluß — Die Baukunst; Umbau der Burgen in Lustschlösser, dann in klassizistische Paläste — Die religiöse Baukunst — Die Bildnerei alten Stils und die Rundplastik nach italienischer Art; die Gräber von Saint-Denis; Jean Goujon und Germain Pilon — Die Malerei; die Italiener in Fontainebleau — Die Bildnismaler; die Clouets — Wie die französische Kunst von der christlichen Gotik zum heidnischen Klassizismus übergehen konnte.

Nach Ludwigs XI. Regierung und der Genesung, die auf den Krieg mit England folgte, sah man in allen Gauen eine neue Tatkraft erwachen, und ein halbes Jahrhundert lang entwickelte sich eine ebenso fruchtbare als schwer zu beschreibende

künstlerische Tätigkeit. Zwei Stile, zwei Zeitalter vermischen sich zu jener Zeit, bis das Neue über das Alte siegt und an seine Stelle tritt. Bei Karls VIII.

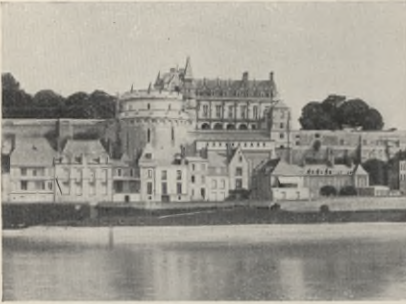


Abb. 263. Schloß Amboise. (Phot. Neurdein)

Thronbesteigung ist die französische Kunst noch mittelalterlich-gotisch; zu Heinrichs II. Zeit ist sie schon klassizistisch und wird es auch in Zukunft bleiben. Diese beiden Stile, von denen der erste eine lange Überlieferung, der andere den Reiz der Neuheit für sich hatte, haben beide aus dem Wiedererwachen der völkischen Lebenskraft in gleichem

Maße Nutzen gezogen, und nie hat die Gotik üppigere Blüten getrieben als in dem Augenblick, da sie sich nicht mehr allein auf französischem Boden entfaltete. Die neue Kunst freilich ist unnahbar, voll Strenge und Zielbewußtsein; vernunftgemäß strebt sie nach den notwendigen Folgerungen, ohne durch Zugeständnisse ihre Einheit zu gefährden; die gotische Kunst dagegen erwies sich als weniger widerstandsfähig und war daher auch bald ausgeschaltet. Erst ließ man einige Pilaster zu, und mit antiken Tempeln hörte man schließlich auf.

Man braucht nur die Namen Ludwigs XI. und Franz' I. als Vertreter zweier Kulturstufen nebeneinanderzuhalten, um mit



Abb. 264. Schloß Chaumont. (Phot. Hachette)

einem Wort die Wichtigkeit der inneren Umwälzung anzudeuten, welche in der Zwischenzeit die französische Gesellschaft oder zum mindesten die Hofkreise, also das Herz dieser Gesellschaft umgestaltet hatte. Im 13. Jahrhundert hatten Frankreichs Bischöfe und Bürger dem christlichen Europa die Gotik, die Kunst der Kirche und der Gemeinwesen geschenkt. Im 16. Jahrhundert

dagegen trat das Königtum als Mittelpunkt stärker hervor, man brach mit der Vergangenheit und die Kunst nahm eine

andere Sprache an. Die Gotik war der Ile-de-France entsprungen und hatte sich hauptsächlich über Nordfrankreich verbreitet, — sie ist eine freie Schöpfung der christlichen Gesellschaft des Mittelalters. Die klassizistische Kunst ist die Fortsetzung oder Wiederaufnahme der Antike, erst auf italienischem Boden, von dem sie nie ganz verschwunden war, dann in den übrigen Ländern Europas, wo sie zum erstenmal auftrat.

Die Gotik hing ihrer ganzen Entstehung nach so eng mit der mittelalterlichen Gesellschaftsform zusammen, daß sie auf Frankreichs Charakter im 16. Jahrhundert gar nicht mehr recht passen wollte. Die Baumeister hatten den Dom erdacht, um die dichte Bevölkerung der großen Gemeinwesen aufzunehmen; um ihn aber zu erstellen, hatte es des tätigen, glühenden Glaubenseifers dieser Bevölkerung bedurft, und wo der Bau eine Unterbrechung erlitten hatte, wartete er vergebens auf seine Vollendung. Die Kirchen neuer Art sind nicht so weiträumig, sie fordern nicht so gebieterisch den scharfsinnig verwickelten Aufbau des Kreuzgewölbes, und die Baumeister verfahren in Zukunft sparsamer ohne Strebensystem und mit Gewölben von weniger schwindelerregender Höhe. Auch die Ritterburgen waren auf Nimmerwiedersehen abgetan, seit Frankreich dem König unterworfen war. Und besaßen endlich die Menschen des 13. Jahrhunderts selbst für die bildenden Künste eine einheitliche Ausdrucksweise, in die sie ihr Empfinden kleideten, so hatte im 16. Jahrhundert auch diese Bildersprache mit der Volksseele nichts mehr gemein. Der weltliche Gedankenflug war über das Lehrgebäude scholastischer Symbolik und den Bilderkreis



Abb. 265. Schloß Plessis-lès-Tours. (Phot. Le Riche)

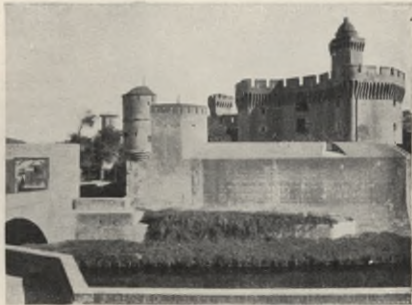


Abb. 266. Das „Schlößchen“ in Perpignan. (Phot. Neudein)

über das Lehrgebäude scholastischer Symbolik und den Bilderkreis

der Goldenen Legende hinausgedrungen, und selbst den Gläubigen erschienen gewisse althergebrachte Vorwürfe nachgerade etwas einfältig, so daß später Reformation und Gegenreformation betreffs ihrer Verbesserung oder Abschaffung fast einig gehen.



Abb. 267. Schloß Meillant (Cher).
(Phot. Monuments Historiques)

die andern Künstler zunächst einem unmittelbaren, rücksichtslosen Realismus gefrönt; im Laufe des 15. Jahrhunderts aber hatten sie sich dem Studium der menschlichen Gestalt mit solcher Leidenschaft und Planmäßigkeit hingegeben, daß sie jetzt mit der antiken



Abb. 268. Schloß Blois. Einfahrt
Ludwigs XII. (Phot. Hachette)

Kunst auf einer Stufe standen. Die Gotiker, die Männer des Nordens, Franzosen, VlÄmen wie Deutsche, erkannten angesichts der Florentiner Gestalten, wie unsicher, schüchtern, unvollkommen die Wissenschaft der Formgebung bei ihnen noch war. Die französische Kunst mußte, wie die andern auch, in Florenz ihre Humaniora studieren, und wie die andern sollte sie dort auch ein wenig von ihrer Eigenart einbüßen. Tatsächlich war die florentinische Kunst zu einer allgemeinen Idealisierung gelangt und hatte ihre Verwandtschaft mit den antiken Werken erkannt; sie vermochte also die griechisch-römische Überlieferung wieder aufzunehmen, und in ihrem Ge-

folge entdeckten auch jenseits von Italiens Grenzen die Künstler nach und nach die Welt des Altertums. So kam denn auch der französische Geist an die Reihe und machte für seinen Gebrauch diese klassische Sprache zurecht, die durch den Geist von Griechenland und von Florenz schon einen doppelt feinen Schliff erhalten hatte.

Die Renaissance, das heißt die Durchsetzung der nordischen Kunst mit italienischen Bräuchen ist eine europäische, nicht bloß französische Bewegung. Nicht nur in der Umgebung des Königs, auf jedem Punkte französischen Bodens machen sich ihre Anzeichen bemerkbar: in den erst schwach ans Reich gefesselten Gauen wie den Gegenden im Mittelpunkt des Königtums. Als Träger dieses Klassizismus wirkten jene wandernden Künstler, die am Ende des Mittelalters so zahlreich waren: die Italiener, die von Privatleuten, von den Städten oder vom König ins Land gerufen wurden, wie auch die mit Mappen voll Zeichnungen aus Italien zurückgekehrten Franzosen und VlÄmen. Und so erstehen in den ersten dreißig Jahren des 16. Jahrhunderts allorts die klassischen Formen.

Von Ludwigs XII. Zeit ab verändern Kirchen, Grabmäler und vornehme Wohnhäuser ihr Aussehen; die Sagengestalten nach italienischer Art nisten sich in jeder der hergebrachten Künste ein, in der Bildweberei wie in der Buchmalerei, in den Glasgemälden Pinaigriers wie in den Schmelzarbeiten des Léonard Limosin oder der Pénicauts. Italienische Fayencen brachten Bernard Palissy auf ein neues Verfahren. Die klassizistische Zierweise paßt sich der künstlerischen Eigenart einer jeden Gegend an, und örtliche Überlieferungen



Abb. 269. Schloß Blois. Treppe Franz' I. (Phot. Hachette)

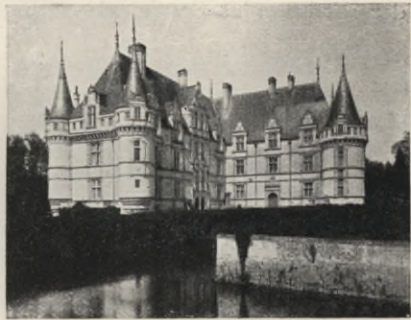


Abb. 270. Schloß Azay-le-Rideau. (Phot. Neurdein)

haben diese weitläufige Entwicklung überall mit einem berühmten Namen in Zusammenhang gebracht, mit Hugues Sambin in Dijon,

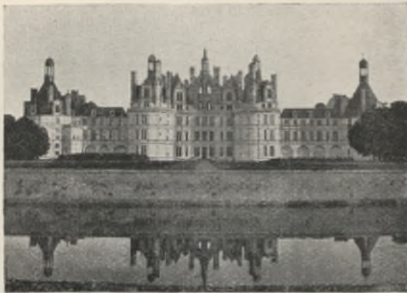


Abb. 271. Schloß Chambord.
(Phot. Monuments Historiques)

mit Philibert Delorme in Lyon, Ligier - Richier in Lothringen, Domenico Fiorentino in der Champagne, Jacques Marchand in Orléans, Michel Colombe in der Touraine, Pierre Sohier in Caen, Jean Goujon in Rouen, Nicolas Bachelier in Toulouse, Léonard Limosin in Limoges, Bernard Palissy in der Saintonge und mit Jean Cousin, dessen Wirkungskreis nicht bestimmt bekannt ist.

Toulouse, eine Hauptstätte romanischer Kunst, hatte sich der Gotik gegenüber ziemlich ablehnend verhalten; dafür brachte sie jetzt der Renaissance, in der sie den klassischen Geist des Latinismus wiederfand, ein um so besseres Verständnis entgegen. Nicolas Bachelier ordnete steinerne, marmorne Säulen vor dem in Toulouse üblichen Backsteinbau an; am Hôtel d'Assézat sind solche Säulen übereinandergestellt und bilden mit den Gesimsen und Maueröffnungen eine äußerst geschickte Verbrämung, welche die düstere Schwere des Backsteingemäuers mildert (Abb. 285). Mehr als ein Bürgerhaus schmückt die korinthische Ordnung mit reichem, in Marmor gehauenen Schmuckwerk. Ein Seitenportal der Kirche Saint-Sernin wie auch das Portal der „Église de la

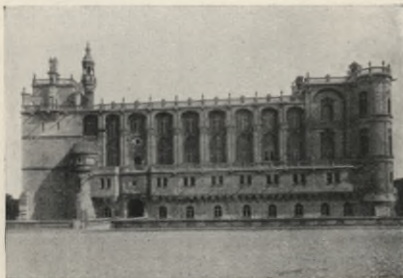


Abb. 272. Schloß Saint-Germain. (Phot. Hachette)

Dalbade“ gehören zu den schönsten Beispielen der Anpassung des italienischen Stils in Frankreich.

Auch die weite, mit dem Reich erst schlecht verschweißte Ostmark, jenes Lotharingen, welches die nordischen Künstler auf ihrem Weg nach Italien durchzogen, konnte dem Eindringen des Klassizismus nicht widerstehen.

Lyon ist die Stadt der großen Messen, ein Hauptpunkt des französischen Handels; seit Ludwig XII. ist dies die Warte, von wo aus der König die Vor-

gänge in Italien beobachtet. In Aix, wo König René's Vlâmen gearbeitet hatten, nahm man recht schnell die italienischen Formen an; an den Portalen des Doms sieht man dort übereinander gotische Zierformen und italienisches Rankenwerk. Nach Avignon kommen immer noch Künstler aus dem Norden, doch arbeiten auch sie jetzt nach italienischer Weise. Um die Mitte des Jahrhunderts, zu einer Zeit, da im Reiche großer Mangel an Malern herrschte, fügte Simon de Châlons, der aus der Champagne stammte und in der Provence sich niedergelassen hatte,

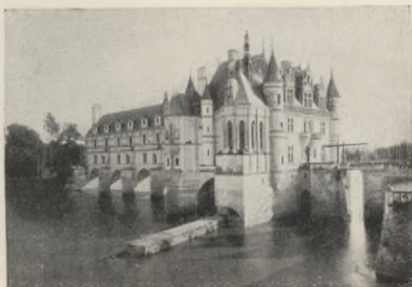


Abb. 273. Schloß Chenonceau. (Phot. Neurdein)

in seine religiösen Darstellungen Gestalten nach Michelangelo und Raffael ein (Abb. 353). Mit seinen Herzögen hatte Burgund auch seine künstlerische Eigenart verloren, doch behielt Dijon seine wunderbare Lage am Weg nach Italien, und so kam diese Stadt auch zu ihrer Renaissance mit einem Stil von kräftiger, wenn auch etwas schwerfälliger Üppigkeit, die sich auf der Schauseite gewisser „hôtels“ und der Kirche Saint-Michel (Abb. 301), wie auch bei den von Hugues Sambin geschnitzten Möbeln entfaltet. Die Franche-Comté mit ihrem Reichtum an schwarzem Marmor und Alabaster, deren sich die Bildner von Dijon bedienen, war künstlerisch stets von Burgund abhängig gewesen. Die großen Herren ließen sich prächtige Mausoleen errichten, die im 16. Jahrhundert ihren gotischen Charakter und sogar ihre religiöse Bedeutung verloren; an Stelle der Spitzbogen und Fiale treten Pilaster und Arabesken, und einträchtiglich stehen heidnische Figuren neben den christlichen Gestalten.



Abb. 274. Schloß Ussé. (Phot. Neurdein)

In Brou wächst eine Kirche empor als Obdach für reiche Grabdenkmäler, bei denen die Renaissance in die flammende Gotik sich einschleicht. Es ist die Stiftung einer österreichischen Prinzessin, einer Enkelin der Herzöge von Burgund, die erst mit

dem König von Frankreich verlobt, dann mit dem König von Spanien vermählt und bald darauf Witwe geworden war. Die

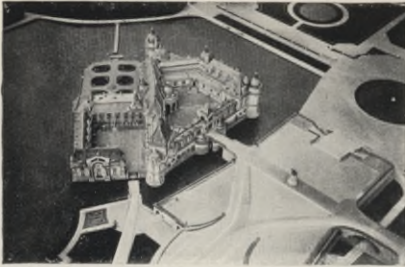


Abb. 275. Chantilly aus der Vogelschau.
(Aus dem Album „Paris vu en Ballon“
von A. Schoelcher und O. Decugis.)

ausführenden Künstler und Arbeiter waren Deutsche, VlÄmen, Picarden und Italiener, so daß sich in diesem überreichen Werk die Stile zweier Zeitalter, Gotik und Klassizismus verbinden und das künstlerische Weltbürgertum einer Provinz zum Ausdruck bringen, die sich erst unvollkommen an ihre mächtigen Nachbarn angeschlossen hatte (Abb. 297, 298, 299).

Die Kunst der Champagne dagegen zeigt, besonders in der Bildnerei, ein durchaus scharfumrissenes Gepräge. Aus dieser Zeit stammt eine ganze Anzahl von Kalvarienbergen, Grabmälern oder einzelnen Heiligenfiguren; im allgemeinen sind die Gesichtszüge zart und nach Art der vlÄmischen Malereien jener Zeit von einer gewissen Leidenschaftlichkeit erfüllt; sie unterscheiden sich sehr wohl von den runden, drallen Durchschnittsgestalten der Touraine, wie wir sie z. B. bei Fouquet trafen. In Troyes hat sich eine eindrucksvolle heilige Martha mit schönen, ernsten, etwas hageren Zügen erhalten; mit einer Gebärde von dramatischer Schlichtheit sprengt die „gute Magd“ das Weihwasser über

die ihrem Schutze unterstellte Stadt (Abb. 310).

Bei einer Heimsuchung sind zwei Bürgerfrauen im Sonntagstaat, wie sie aus der Kirche kommen, einander gegenübergestellt (Abb. 312); Faltenwurf, Stickereien, Bänder, lange Zöpfe, Schmuckstücke und sogar der Schlüsselbund sind umständlich wiedergegeben und lustig anzuschauen, obschon die Bemalung nicht mehr vorhanden ist, welche einst



Abb. 276. Fontainebleau, Der ovale Hof.
(Phot. Hachette)

die Wirkung vervollständigte. Da ist noch nichts von der verallgemeinernden Modellierung zu spüren, die nach dem Vorbild

der Italiener und der Antike nun bald in Aufnahme gelangt. Dieser Süden der Champagne erlebte eine malerische Plastik ganz wie die vlämischen und deutschen Lande; man führte die Figuren in Holz oder Stein bis ins kleinste durch, um sie nachher mit lebhaften Farben zu „illuminieren“. Es war dies eine Liebhaberei jener prunkliebenden Zeiten, und in Troyes wie in Nürnberg haben die Bildhauer so mit dem Flitterstaat der Gewänder gespielt. Um 1540 aber brachte Domenico Fiorentino aus Italien eine neue Art, den Marmor zu behandeln, und von da ab: rang der Meißel nach Weichheit in der Körperform und Leichtigkeit in der Gewandung.



Abb. 277. Fontainebleau, Hufeisentreppe.
(Phot. Hachette)

In Lothringen ließen sich die Herzöge Grabmäler nach italienischer Art erstellen; Karl IV. errichtete in Nancy eine Grabkapelle nach dem Vorbild der Medici. Doch auch der Volksseele entsprangen einige Meisterwerke. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts fand sich ein Künstler, Ligier-Richier, welcher die italienischen Formen unter das christliche Empfinden zu beugen wußte. Man schreibt ihm eine große Anzahl religiöser, meist in Marmor ausgeführter Bildwerke zu. Seine Gablegung von Saint-Mihiel ist das Werk eines Künstlers, der die erschütternde Kraft des Mittelalters be-

wahrt hat, aber nach klassizistischer Art eine Darstellung ins Gleichgewicht zu setzen und Anmut oder Leidenschaftlichkeit in die Gestalten zu legen weiß: In der schlängelnden Schmiegsamkeit, in der Beugung des Nackens, mit welcher Magdalena sich neigt, um Christi Füße zu küssen, verrät sich ein so gewiegter Könnner, daß man fast schon



Abb. 278. Schloß Fontainebleau aus der Vogelschau.
(Aus dem Album „Paris vu en Ballon“
von A. Schoelcher und O. Decugis.)

den Eindruck der Manieriertheit gewinnt. Eine Gestalt des Todes in Bar-le-Duc entstammt demselben künstlerischen Geist, welcher



Abb. 279. Fontainebleau,
Galerie Franz' I. (Phot. Hachette)



Abb. 280. Fontainebleau,
Ballsaal Heinrichs II. (Phot. Hachette)

die alten Vorwürfe mit der Leichtigkeit und Vornehmheit des neuen Stiles ausstattet. Dieses Gerippe mit den anhängenden Fleischfetzen ist noch eine Eingebung des Mittelalters, wurde aber von einem so tiefen Kenner der Anatomie geschaffen, daß es trotz seiner Herkunft aus einem gotischen Beinhaus jetzt mit der Würde eines antiken Redners dasteht (Abb. 321, 322, 323).

Wie alle Gaue, wo der flammende Stil in Blüte gestanden hatte, nahm auch die Normandie mit ihren zwei Hauptstädten

den neuen Stil mit offenen Armen auf. In Rouen ist der Justizpalast und der „Butterturm“ kaum erst vollendet, als schon die italienische Zierweise auf Schauseiten und Gräbern erscheint. Schloß Gaillon, das unter Ludwig XII. für den Kardinal d'Amboise errichtet worden war, vereint mit der malerischen Gesamtanlage eines Schlosses aus dem 15. Jahrhundert eine ganze Anzahl reizvoller Einzelheiten neuer



Abb. 281. Louvre. Links Lescots Flügelbau.
(Phot. Hachette)

Art. In der Liebfrauenkapelle der Kathedrale von Rouen stehen zwei prachtvolle Gräber gleichsam als Denksteine dieser künstle-

rischen Wandlung. Das erste, das Grabmal Georgs von Amboise (Abb. 331) trägt einen reichen Schmuck von Rankenwerk und Pilastern, einen blühenden Zierat nach Michelozzos Art, mit dem die Frührenaissance gern die gotischen Bauten verkleidete. Etwas später tritt uns im Grabmal des Herzogs von Brézé (Abb. 336) mit seinem Säulenportikus und den Karyatiden darüber ein trotz des Realismus des Reiters und des „Liegenden“ schon völlig antiki-sierendes Werk entgegen. In Caen (Abb. 296) erdachte Pierre Sohier ein köstliches Mittelding, in dem eine üppige Fülle italienischer Lehnformen an Stelle der unruhigen Linien des Flamboyant tritt.



Abb. 282 La Rochelle, Rathaus. (Phot. Hachette)

Am Ende des Mittelalters hatte die Bretagne eine hohe künstlerische Lebenskraft bewiesen, indem die Pfarrgemeinden über ihren Kirchen durchbrochene Turmhelme emporführten, während Adel und Städte derbe Festen errichteten. Nach dem 14. Jahrhundert nun, da ganz Frankreich in Baukunst und Plastik die mittelalterlichen Formen verläßt, schließt die Bretagne der allgemeinen Bewegung sich nicht an; die Halbinsel bleibt abseits, außerhalb der großen Straßen des Weltverkehrs, auf denen zwischen dem Norden und Italien der Austausch stattfand, der die Gotik erst verwandeln und schließlich ganz verdrängen sollte. Von da ab bleibt die Kunst der Bretagne der französischen Kunst gegenüber im Rückstand; ihre Kalvarienberge bleiben recht volkstümlich in der Ausführung, und die Bildner wissen nichts von der gelehrten Ausdrucksweise, die ganz Europa von Italien entlehnte. Der Kalvarienberg von Plougouven, der älteste der Bretagne, stammt



Abb. 283. Paris, Hof des Hôtel Carnavalet. (Phot. Hachette)

aus dem 16. Jahrhundert, und der von Plougastel bewahrt mitten im Klassizismus noch die Auffassung, die Stellungen und Trachten des Mittelalters, — ein echter Bauernstil. So rührend auch diese Einfalt wirkt, so birgt sie doch nichts, was uns bei der französischen Kunst die Übernahme italienischer Schulung und antiker Kultur etwa bedauern lassen könnte (Abb. 316, 317, 319).



Abb. 284. Louvre,
Sogen. Portal Jean Goujons.
(Phot. Hachette)

Mit der Touraine haben wir zugleich das Herz des französischen Staatsgebildes erreicht, nach dem das Blut des armen, durch Krieg und Wirren ausgesogenen Königreichs zusammengeflossen war; dorthin waren die Könige geflüchtet, ehe sie am dauernden Aufenthalt Gefallen fanden, und dort entschied sich denn auch das Geschick der französischen Kunst, nachdem das Reich unter Franz I. und Heinrich II. zu einer festen Einheit zusammengefaßt worden war.

Zu den Umständen, die dem Klassizismus Vorschub leisteten, ist auch der Ansporn seitens des unter Franz I. allmächtigen Königtums zu zählen. Seit die Kunst nicht mehr von der Religion abhängt, stellt sie sich oft in des Königs Dienst. Der König weiß, daß

es ein sicherer Weg zur Unsterblichkeit ist, mit den Künstlern Hand in Hand zu gehen und seinen Namen mit unvergänglichen Werken zu verknüpfen. Die italienischen Mäzene sind mit gutem Beispiel vorgegangen, und nacheinander haben Franz I., Ludwig XIV. und Napoleon es nicht versäumt, diese Macht in ihren Dienst zu stellen und zu ihrem Nutzen Frankreichs Kunstkräfte zusammenzufassen. Die Kultur der Städte, der alten Gemeinwesen, ging mit jedem Tage mehr im allgemeinen Leben auf, sie wurde vom Glanz des Königshofs überstrahlt. Diese Zusammenfassung trug auch ihr Teil



Abb. 285. Toulouse, Hôtel d'Assézat.
(Phot. Hachette)

dazu bei, den Klassizismus auf Kosten der Überlieferungen der einzelnen Gaue wie der örtlichen Kunstbetriebe zu begünstigen,

die im Mittelalter ein so reges Leben zeigten; durch die etwas abstrakte Allgemeinheit ihrer Grundsätze ist diese Kunstrichtung überall annehmbar, überall zu Hause, so daß gerade ihre Allgemeingültigkeit die Einheit des Reichs zu offenbaren vermag.

Der Einzug der Franzosen in Mailand, Florenz und Rom während der Kriege Karls VIII., Ludwigs XII. und Franz' I. war nur eine einzelne Ursache innerhalb einer unvermeidlichen Entwicklung, und auch ohne diese Kriege wäre die französische Kunst von der Gotik zum Klassizismus übergegangen; hat doch kein Land in ganz Europa, weder Spanien, noch Flandern, noch Deutschland, anfangs des 16. Jahrhunderts seine künstlerische Eigenart gegen Italiens Zauber verteidigt. Es ist nun ganz natürlich, daß König und Adel, welche damals in Frankreich den Ausschlag gaben, mit ihren wiederholten Zügen über die Alpen auch die Übernahme der italienischen Bräuche beschleunigten, indem sie dieselben am Königshof, dem ausgesprochenen Mittelpunkt französischen Lebens, einführten. Ludwig XI. war

noch reiner Gotiker, während sein Sohn, Karl VIII., im Jahr 1495 aus Neapel berichtete, wie sehr ihn die Schönheit und der Reichtum der Gemälde geblendet habe, worauf er sich sofort entschloß, italienische Künstler zur Ausschmückung des Schlosses Amboise mit nach Hause zu nehmen. Ein paar Jahre später erklärte Ludwig XII. den Florentinern, er wünsche „Meister Leonardo, ihren Maler“ in seine Dienste zu nehmen, doch erst Franz I. gelingt es, den großen Meister an sich zu fesseln. Wenn des Königs Genossen die Galerien der Schlösser und die Gärten der Landhäuser besichtigten, war des Staunens kein Ende über einen Prunk und lachenden Zauber,



Abb. 286. Rouen, Hôtel Bourgthéroalde. (Phot. Hachette)



Abb. 287. Toulouse, „Kapitol“. Hof Heinrichs IV. (Phot. Hachette)



Abb. 288. Arras, Der große Platz. (Phot. Hachette)

den „Meister Alain Chartiers schöne Sprach, des Johann von Meung scharpffer Sinn und Meister Fouquets Hand nit sagen, schreiben oder malen kunnten“. — Ganz neu war diesem gotischen Adel eine solche, von Meistern des Genusses geschaffene Kultur.

Dabei hatte schon Mitte des 15. Jahrhunderts Fouquet bei seinem Aufenthalt in Italien Michelozzos Zierweise bewundert und nach seiner Rückkehr die Hintergründe seiner Bildnisse mit einer Art marmorner Pilaster und Arabesken ausgeschmückt, und um ihn her begannen Bourdichon und andere Kleinmaler statt gotischer Kirchen Paläste italienischer Art, manchmal auch schon ein paar Szenen oder Einzelgestalten nach Florentiner oder umbrischen Bildern darzustellen. Tatsächlich werden die Grundformen des Schmuckwerks ganz leicht übernommen, und den gleichen Bildern bringt man in ganz verschiedenen Ländern ohne weiteres Bewunderung und Verständnis entgegen. Die Baukunst und religiöse Bildnerei dagegen hängen mit tiefeingewurzelten Ge-

Abb. 289. Caen, Hôtel d'Écovieille.
(Phot. Hachette)Abb. 290. Lille, Die Börse.
(Phot. Hachette)

wohnheiten zusammen und sind einer plötzlichen Umgestaltung weniger zugänglich, zumal es hier mit einer neuen Zierweise allein noch nicht getan ist. Wenn in Frankreich italienische Baumeister und Bildhauer sich an den großen künstlerischen Unternehmungen beteiligten, mußten sie sich den örtlichen Bräuchen anpassen: die Baudenkmäler, wie Gräber und Schlösser, die uralte Bräuche zu Ebenbildern französischen Lebens gestaltet hatten, behängen sie nur äußerlich mit italienischem Geschmeide. Die Tafelbilder dagegen bilden rein höfische Prunkstücke, so daß Andrea Solario, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und schließlich die ganze Schule von Fontainebleau als Fremde im Herzen Frankreichs schaffen konnten, ohne von ihren Bräuchen irgendwie abzugehen. In der Malerei stand eben der Eroberung kein Hindernis entgegen.



Abb. 291. Arras, Rathaus.
(Phot. Hachette)

Die Burgen, die auf den gotischen Miniaturen so weiß und zart erscheinen, werden unter dem Königtum im 16. Jahrhundert als recht unwirtlich empfunden; hinter ihren dicken Mauern lebt sich's wie im Kerker so düster und eng. Da nun in der Friedenszeit zwischen Ludwig XI. und den Religionskriegen auch die Baukunst abrüsten und sich ihres schweren Panzers entledigen konnte, so öffnen sich die Schlösser dem Licht. Der Wohnsitz tritt aus der engen Umwallung heraus und erhebt sich, von Gartenanlagen umgeben, inmitten eines Parks; Bäume, Wasserflächen und Blumen tragen jetzt das ihre zur Annehmlichkeit des Aufenthalts bei, und in den vollen Mauern von einst öffnen sich weite Fenster nach dieser lachenden Natur. Von ihren Fenstern und Terrassen aus genießen nun die Schloßherren den Ausblick auf die weiten Ebenen der Loire oder des Cher. In der Baukunst drückt sich am besten der Frohsinn und die leichtbeschwingte Einbildungskraft des französischen Königtums wie des Adels aus, und alle ent-



Abb. 292. Tours, Kathedrale.
(Phot. Hachette)

wickelten auf diesem Gebiete die gleiche Leidenschaft. König, Hochadel und Würdenträger



Abb. 293. Orleans, Südportal der Kathedrale. (Phot. Hachette)

verwandten den größten Teil ihres Einkommens auf den Bau reizvoller Schlösser; Leute von weniger hohem Rang brachten dabei ihr ganzes Vermögen durch, und Philibert Delorme spricht von dem Mißtrauen der Erben gegen die Architekten. Wer nicht so unternehmend war, wollte wenigstens seinen alten Wohnsitz dem Zeitgeschmack entsprechend herrichten: aus den dicken Türmen wurden Fenster ausgebrochen und an den gotischen oder romanischen Hauptturm zeitgemäße Wohngebäude angefügt. Der neue Stil strebte nach Regelmäßigkeit und Symmetrie, doch sahen sich die Baumeister gezwungen, zur Erhaltung eindrucksvoll erhabener Reste ihren

Erfindungsgeist etwas anzustrengen, und so gelangten sie denn auch zu ganz überraschenden Anordnungen. Sie spielten mit den unerwarteten Gesamtbildern, welche die Bauart der Ritterburgen, verbunden mit dem städtischen Stil der Paläste und bald auch mit den italienisch-klassizistischen Schauseiten zu ergeben vermag. Beträchtlich ist die Zahl der französischen Schlösser aus der Zeit zwischen Ludwig XI. und Karl IX., und so groß ist ihre Mannigfaltigkeit, daß man sie unmöglich wie den Florentiner Palast oder das römische Landhaus auf eine scharf umschriebene Grundform zurückführen kann.



Abb. 294. Nancy, Portal des herzoglichen Palastes. (Phot. Hachette)

Immerhin kehren im Wechsel der Zusammenstellungen einige Grundformen getreulich wieder. Das Renaissanceschloß ist anfangs nur eine Umbildung der Ritterburg; es zeigt noch die dicken Türme, die Umfassungsmauern mit Zinnen und Pechnasen, und oft auch die Gräben, aus welchen die Grundmauern des Baues emportauchen. Man beläßt jede seiner Einzelheiten der Schön-

heit zuliebe, die man jetzt an ihm entdeckt, da es mit seinem Nutzzweck vorbei ist. Die Burg ist ins Tal herabgestiegen und spiegelt in einem langsam fließenden Gewässer ihre Zinnen und Vorkragungen, die nur noch fürs Auge da sind.

An die dicken Türme der Ritterzeit schließt sich ein reichausgestattetes Wohngebäude von städtischem Zuschnitt, mit weiten viereckigen Fenstern und hohem, mit Luken und Kaminen überladenen Dach. Die neuen Türme sind wesentlich leichter gehalten und hängen oft erkerartig an den Ecken des Baus. Später tritt die antikisierende Zierweise mit ihren Säulen, Pilastern und Giebeln auf; die griechischen Ordnungen umrahmen Fenster und Türen, und bald beugt ihre etwas abgezielte Regelmäßigkeit die Schauseiten unter eine Symmetrie, welche dem Mittelalter noch unbekannt war.

Die Umgestaltung der Bauten fand schon vor dem Eindringen des Klassizismus statt. Die letzten Burgen, zu Ludwigs XI. Zeit, tragen noch eine äußerst trutzige Miene zur Schau, und in Chaumont (Abb. 264) macht sich eines Tags die düstere Enge dieser Festen so drückend fühlbar, daß man einen der Bauteile, welche ein geschlossenes Viereck bildeten, niederlegte, um einen Ausblick auf das Loiretal zu eröffnen. Geradeso mußte man auch in das Schloß Ussé (Abb. 274) eine weite Bresche legen, um Licht und Luft den Zutritt zu ermöglichen. Man braucht sich nicht mehr hinter einem Ring von dicken Mauern in Sicherheit zu bringen; frei entfaltet das Schloß seine Nebengebäude, seine Terrassen, Höfe und Vorhöfe. Selbst Bauten, die ihr drohendes Äußeres beibehalten, umgeben sich mit Gartenanlagen, und blühende Beete dehnen sich hinter dem dicken Turm und dem grauen Gemäuer von Langeais.



Abb. 295. Notre-Dame-de-l'Épine bei Châlons-sur-Marne. (Phot. Neurdein)



Abb. 296. Caen, Apsis von Saint-Pierre. (Phot. Neurdein)

Endlich legt die Baukunst ihr feindseliges Rüstzeug ab, um sich mit den friedlichen Reizen der Natur zu vereinen.



Abb. 297. Grabmal der Margarete von Bourbon in der Kirche zu Brou. (Phot. Hachette)

Ludwig XII., der Sohn Karls von Orleans, der Dichter und Gefangene, war zu Blois in einem Schloß geboren, das Froissart für „wohlgestaltet, fest und ansehnlich, und eins der schönen des Reichs“ erklärte (Abb. 268 und 269). Als König von Frankreich vergaß er nicht der Orte seiner Jugend; er begann mit der



Abb. 298. Lettner der Kirche zu Brou. (Phot. Hachette)

Vom König ging das Beispiel für die Umgestaltung aus. Nach den Überresten zu urteilen, war das berühmte Schloß Plessis-lès-Tours, wo Ludwig XI. endete, keineswegs ein düsterer Kerker, sondern ein Herrensitz aus roten Ziegeln und weißem Stein, in einem hübschen, von weichen Hügeln umrahmten Tale. Karl VII. starb bei der Überwachung der Umbauten, die er in Amboise leitete. Die Hubertuskapelle (Abb. 326 und 328) und die Schauseite gegen die Loire, die unter ihm erbaut wurden, sind noch rein gotisch, reich und flammend, und ihre Zartheit wird durch die Nachbarschaft der mächtigen Mauermassen aus der Burgzeit noch stärker betont (Abb. 263).

Wiederherstellung des alten Schlosses und errichtete einen anmutigen Bau in Backstein mit hohem Dach und gotischen Luken. Franz I. endlich war, wie du Cerceau sich ausdrückt, „wunderbar den Bauten zugeneiget“. Von diesem königlichen Bauherrn stammen insbesondere Chambord, „Madrid“ (bei Boulogne a. d. Seine), Saint-Germain, La Muette, Villers-Cotterets, Blois, Fontainebleau und Lescots Louvre.

An jedem dieser Bauten läßt sich der Fortschritt der klassizistischen Zierweise verfolgen. Anfangs des 16. Jahrhunderts werden erst

ein paar Ornamente entlehnt, bald aber zwingt sich einer der tiefer liegenden Grundzüge des Klassizismus, die Regelmäßigkeit, den Schauseiten wie den Grundrissen der neuzeitlichen Bauten auf. Und doch weicht diese königliche Bauart, selbst wenn sie den italienischen Palästen nachgeahmt erscheint, merklich von diesen ab, weil sie nicht denselben Bedürfnissen entspricht. Die italienische Villa ist ein Ruheplatz und vor allem zur Augenweide eingerichtet; sie ist mitten in eine malerische Gegend gestellt, an welcher der Blick von der Höhe eines „Belvedere“ sich zu ergötzen vermag. Die Hatz auf Hirsche oder Sauen dagegen ist in Friedenszeiten des Königs von Frankreich Hauptzerstreuung. Fast alle Königsschlösser liegen dicht an ausgedehnten Waldungen, und viele waren ursprünglich als Treffpunkte für die Jagden gedacht; nicht ohne Grund findet man in einigen davon, wie in Amboise oder Pau, den heiligen Hubertus abgebildet, — er wäre überhaupt in jedem Haus des Königs wohl am Platz. Auf Gemälden und Wandteppichen mit Jagdszenen wird man fast immer im Vordergrund den König mit seinem Gefolge und der Meute im Augenblick des Halali dargestellt finden.

Am Flügel Franz' I. zu Blois befindet sich eine offene Wendeltreppe gotischer Bauweise mit Schmuck nach italienischer Art; Loggien bedecken die Umfassungsmauer der alten Feste und verleihen der Schauseite eine prächtig kostbare Wirkung, die man auch am Schlosse „Madrid“ wiederfand. In

Chambord (Abb. 271) steht eine symmetrische Baumasse zwischen Türmen im Burgcharakter; stammt auch dieses regelmäßige Viereck



Abb. 299. Grabmal der Margarete von Oesterreich in der Kirche zu Brou. (Phot. Hachette)



Abb. 300. Troyes, Lettner von La Madeleine. (Phot. Neurdein)

gewiß von keinem mittelalterlichen Baumeister, so wahr doch das Schloß eine echt gotische Eigenart: die Häufung allen Zierats



Abb. 301. Dijon, Saint-Michel.
(Phot. A. Joliet)

in Höhe des Daches; man hat italienische Schmuckteile entlehnt, um sie in französischer Art und Weise anzuordnen, — eine etwas gesuchte Bauart, mit Kaminen, Dachfenstern und Laternen, welche an den artigen Aufputz jener Schlösser auf des Herzogs von Berry Miniaturen erinnern. In Saint-Germain (Abb. 272) trägt das Schloß statt des Daches eine der südlichen Bauweise entlehnte Terrasse, von wo aus der König den Blick auf seine Wälder genießen und den fernen Jagdfanaren lauschen konnte. Und doch ist auch hier die Ausführung echt französisch: diese Terrasse ruht auf einem Kreuzgewölbe, und zwischen Strebepfeiler

mußte man das Bauwerk fassen, um dessen Rippen zu stützen; Blendbogen und Galerien italienischen Charakters lehnen sich an dieses gotische Gerippe, ohne es irgendwie verbergen zu wollen.



Abb. 302.
Paris, Schiff von Saint-Eustache.
(Phot. Hachette)

Nach des Königs Vorbild erneuern auch die Reichen ihre Wohnsitze. Zwei der reizvollsten Schlösser des 16. Jahrhunderts, Azay-le-Rideau und Chenonceau (Abb. 270 und 273), wurden um 1518—1520 von reichen Patriziern in Auftrag gegeben; sie zählen zu Frankreichs bezauberndsten Denkmälern und haben doch kaum Spuren von italienischem Tand an sich herangelassen; ihr eigenartiger Reiz liegt völlig in der Anmut ihres Umrisses, in ihrem glücklichen Ebenmaß und der malerischen Anordnung der Türmchen, Fenster und Dachluken.

Fontainebleau, das berühmteste der Königsschlösser, ist keineswegs das gelungenste Werk aus diesem Zeitraum erfindungsreicher Bau-
erbauen ließ, gefiel sich darin aufs beste, also daß er sich die meiste Zeit dorten aufhielt und es

aller Arten lustiglich ausstattete, mit Galerien, Sälen, Zimmern, Bädern und anderen Gliedern, das Ganze mit Historiis aller Art gezieret, so gemalet als in erhabener Arbeit, von den besten Meistern gemacht, so der König aus Frankreich und Italia bekommen konnte, da er auch etliche schöne alte Stücke her hat kommen lassen, also daß alles, was der König Ausgezeichnetes erlangen konnte, vor sein Fontainebleau bestimmt ward“. So enthält denn auch dieses Schloß trotz seiner recht mäßigen Allgemeinerscheinung eine Menge besonders liebevoll behandelter Einzelheiten, die mit dem Baukörper keineswegs immer in engem Zusammenhang stehen, wie Portiken, Treppen, Bildwerke und vor allem eine wunderbare Innenausstattung, der es seine ganz besondere Eigenart verdankt (Abb. 276—280).



Abb. 303.
Paris, Saint-Étienne-du-Mont.
(Phot. Hachette)

Mitte des 16. Jahrhunderts hatten die Baumeister so ziemlich jeden Anklang an die einstigen Ritterburgen fallen lassen. In Zukunft scheinen sie gar nichts mehr von den Türmchen, Dachfenstern, Vorkragungen und Zinnen zu wissen, welche bei den ersten Schlössern des Jahrhunderts eine so anmutige Verzierung abgaben. Die Gesamtanordnung hängt nicht mehr von besonderen Geländeformen ab, der Bau entwickelt frei auf ebenem Boden seine symmetrischen Glieder; die architektonische Schönheit stützt sich immer weniger auf die Gefälligkeit der Einzelteile und die malerische Eigenart ihrer Anordnung, — sie liegt vielmehr in erster Linie in der Kunst des Ebenmaßes und der Einheit des Gesamtbildes. Das Schloß unterscheidet sich nicht mehr vom Herrnsitz in der Stadt. Vier Bauakte, deren kleinster als Galerie ausgebildet ist, bilden ein Viereck mit rechten Winkeln. Bei der Verzierung der glatten Mauer-

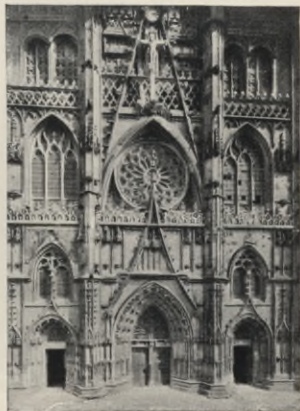


Abb. 304.
Toul, Schauseite der Kathedrale.
(Phot. Monuments Historiques)

flächen bringen die Baumeister die Lehrsätze der römischen Architektur in Anwendung, die jetzt durch Vitruv, die antiken



Abb. 305.
Madonna mit Kind.
Kirche von Saint-
Galmier (Loire).
(Phot. Hachette)

Ruinen und die italienischen Denkmäler allmählich zu ihrer Kenntnis gelangten: wie man vor der Schauseite als Umrahmung für die Fenster Säulen oder Pilaster mit Gesims- oder Giebelverdachungen darüber anbringt, und wie man so viel Ordnungen übereinandersetzt, als Stockwerke vorhanden sind, das heißt die toskanische oder dorische Ordnung fürs Erdgeschoß, die ionische Ordnung fürs erste Stockwerk und für das zweite Kompositssäulen oder Karyatiden. Ist zwischen den Säulen noch Platz, so spart man Nischen aus, um Figuren unterzubringen. Diese allgemeine Zierweise zieht sich in unbegrenzten Wiederholungen eine ganze Schauseite entlang, und ihre Eintönigkeit wird nur durch vorspringende Pavillons unterbrochen, deren Dach weiter nach oben gerückt ist. Von da ab beschränkt sich die Baukunst in der Hauptsache auf die Zeichnung und die Lehre von den Proportionen. In Zukunft bleiben sich die dekorativen Grundformen der Schlösser Frankreichs ziemlich gleich; Entstehungsort und -zeit üben auf die Gestaltung keinen wesentlichen Einfluß mehr aus. Von der Innenausstattung abgesehen, geht die französische Baugeschichte künftig fast völlig in der



Abb. 306.
Pierre Biard, Lettner von Saint-Étienne-du-Mont
zu Paris. (Phot. Hachette)

Anordnung von Kolonnaden vor den Schauseiten auf, aber trotz der Beschränktheit dieser Mittel sollte sie noch mannigfaltige und stets formenreine Stilarten schaffen; je mehr die Baukunst die dekorative Erfindung eindämmt, desto mehr hält sie sich an Maß und Zahl.

Drei Männer haben Mitte des 16. Jahrhunderts diese Bauweise, die schon als klassisch-französisch anzusprechen ist, glänzend vertreten: Pierre Lescot, Jean Bullant und Philibert Delorme. Pierre Lescot wurde von Franz I. mit dem Umbau des Louvre beauftragt.

Er riß Bauteile aus Karls V. Zeit nieder und errichtete die Südwestecke des viereckigen Hofes, — zwei Bauakte, die noch manchem Architekten als Vorbild dienen werden; sie bilden den Ausgangspunkt des neuen Louvre, an dem man mehr als drei Jahrhunderte lang weiterbauen wird, und allen, die nacheinander noch einen Pavillon, eine Galerie oder eine Schauseite anfügen, werden Pierre Lescots Bauten mehr oder weniger ihre Eigenart aufzwingen. „Diese gemauerte Schauseite trägt solchermassen reiche Säulen, Friese, Steingebälk und Architekturen aller Art, so ausgezeichnet von Schönheit und Ebenmaß, wie nicht wohl eine zweite in Europa zu finden“ (Androuet du Cerceau); wohl werden gelegentlich die Nachfolger noch reicher oder majestätischer zu wirken versuchen, aber trotzdem bleibt dieser erste Teil des Louvre, wo sich eines Lescot Genie mit dem eines Goujon vereinte, das Glanzstück und zugleich eine der reizvollsten Eingebungen der Renaissance (Abb. 281).



Abb. 307. Grabmal Franz' II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes. (Phot. Hachette)



Abb. 308.
Madonna von Olivet
(Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 309.
Michel Colombe,
Die Kraft
(Nantes, Kathedrale).



Abb. 310. Heil. Martha
von Troyes aus La
Madeleine zu Troyes.
(Phot. Hachette)

Jean Bullant zeigte gar eine noch weiter gehende Unterwerfung unter die antiken Formen, indem er als erster die „Kolossal-



Abb. 311.
Michel Colombe,
Die Gerechtigkeit
(Nantes,
Kathedrale).

ordnung“ zur Anwendung brachte: Statt die Kolonnade auf Stockwerkhöhe zu verkleinern, vergrößert er sie in Écouen auf den Maßstab der ganzen Schauseite, indem er an Stelle übereinandergesetzter Säulchen mächtige Säulen aufbaut, die in einem Zug vom Boden bis zum First emporsteigen. Auch Philibert Delorme ist ein begeisterter Bewunderer des Altertums; er hat dessen Traktate studiert und die Denkmäler vermessen. Bei den Tuileries, bei den Schlössern Anet und Fontaine-



Abb. 312. Die Heimsuchung
(Troyes, Saint-Jean).
(Phot. Hachette)

bleau hat er den Ruinen nicht nur einige geistreich dekorative Formen entlehnt, er hat vielmehr tatsächlich jenen Wohlklang der Verhältnisse wiedergefunden, in dem die Seele der griechischen Baukunst lag. Dabei offenbart sich in seinen Schöpfungen nicht nur der Zeichner, sondern ein echter „Baumeister“; in seinem Architekturwerk gibt er sich wohl viel



Abb. 313. Michel Colombe, Sankt Georg (Louvre).
(Phot. Hachette)

mit den Maßverhältnissen der Säulen und Gesimse ab, er übt aber auch gern seine Geschicklichkeit an schwierigen Steinkonstruktionen, wie doppelten Wendeltreppen und Spiralgewölben; auch auf die Behaglichkeit nimmt er Bedacht und gibt sich alle Mühe, Kamine herzustellen, aus denen der Rauch nicht zurückschlägt. Mit durchdringendem Verstand wußte er zwei Zeitalter der Kunst, Mittelalter und

Altertum zu meistern und frei von Nachbeterei aus den Überlieferungen der französischen Maurerzunft und den Werken Vitruvs

seine Auswahl zu treffen. Nicht Nachahmung, sondern Übertragung ist seine Absicht; er gehört zu den zahlreichen französischen Architekten, die damals schon gegen die übertriebene Bevorzugung der ausländischen Moden Einsprache erheben. Er schmeichelte sich sogar, eine „französische Ordnung“ geschaffen zu haben, indem er seine Säulen in gewissen Abständen mit Ringen umfing, welche die Fugen zwischen den einzelnen Säulentrommeln verbargen.

Auch die Kathedrale hat sich vom Klassizismus durchdringen lassen. Während des 16. Jahrhunderts bewahren die Kirchen noch ihre herkömmliche Anordnung: Rippenkreuzgewölbe mit Stützpfeilern und verstreubenden Schwibbogen. Doch beginnt die italienische Zierweise alle Teile dieses gotischen Gerippes zu umkleiden. Es besteht keinerlei

Ähnlichkeit zwischen dem antiken Tempel und dem französischen Kirchenbau, und doch hat ein allmählicher Übergang zwischen beiden stattgefunden. Bei seiner Begegnung mit der klassischen Kunst zeigt der gotische Stil sich äußerst nachgiebig und findet sich mit jedem Zierat ab, den man ihm anzuhängen beliebt. Der griechische Tempel ist ein feststehendes, abgeschlossenes Ganzes, an dem nichts zu ändern ist; unwandelbar erhielt er sich im Altertum wie in dem zweiten Dasein, zu dem die Neuzeit ihn erweckte. Die gotische Kathedrale hingegen ist ein in fortwährender Wandlung begriffener Organismus, dem Reiser jeder Herkunft sich aufpfropfen lassen. Zur Zeit Ludwigs XI. und Ludwigs XII. versuchten die erfindrischen, weniger konstruktiv als dekorativ veranlagten Künstler auf deren weiten Flanken einen Ausputz im neuesten Zeitgeschmack. Sie mischten eines Tages italienisches Rankenwerk unter die launenhaften Formen des



Abb. 314. Magdalene v. d. Grablegung zu Solesmes. (Phot. Hachette)



Abb. 315. Grablegung in der Abtei von Solesmes. (Phot. Hachette)

Flamboyant, um schließlich die Zierweise der Alten ihrem ganzen Umfang nach zu übernehmen, da ja nichts sie hinderte, Strebepfeiler als antike Pilaster auszubilden oder die Gewölbegurten auf korinthische Kapitelle auflaufen zu lassen.



Abb. 316. Pleyben, Kalvarienberg.
(Phot. Hachette)

und nach zur Vereinfachung Pierre Lemercier errichtet



Abb. 317. Plougastel, Kalvarienberg.
(Phot. Hachette)

In Caen zeigt die Kirche Saint-Pierre in ihren nach 1520 von Pierre Sohier erbauten Teilen (Abb. 296) diese Verbindung des Flamboyant mit dem italienischen Zierat. Die Fialen der Apsis verwandeln sich in bauchige Vasen mit Arabesken und schraubenförmig gewundenen Teilen, deren Reichtum den Schwung der gotischen Linien in eine gewisse Schwere verwandelt. Im Innern heften sich henkel- und konsolenartige Glieder massigen Gewächsen gleich an die Rippen der Gewölbe. In diesem überreichen Zierat liegt aber schon ein Grundzug von Regelmäßigkeit und Symmetrie verborgen, der nach dieses üppigen Stiles führen sollte.

die Kirche Saint-Eustache zu Paris (Abb. 302) noch im Sinne des Mittelalters, doch sind die Glieder dieses gotischen Baus, die Pfeiler und Strebebögen, in klassizistischem Geschmack verkleidet. Das 16. Jahrhundert hat sich im Kirchenbau wenig hervorgetan; es entfaltete in dieser Richtung keine besondere Eigenart und erst im folgenden Jahrhundert gehen die Neuerungen vom bloßen Zierat auf das Gerippe des Baus selbst über. Dieselbe Umbildung der Ausdrucksweise läßt sich in der französischen Literatur beobachten: um das Lateinische genauer nachzuahmen, überluden die Schriftsteller ihre Rechtschreibung mit etymologischen Zeichen und ihren Wortschatz mit Lehnwörtern, während es erst eines

tiefen Einlebens bedurfte, um die sinnvolle Regelmäßigkeit des klassischen Sprachbaus wiederzufinden. Die Bildnerie hing zu

eng mit dem religiösen Leben zusammen, um schroff mit der normalen Entwicklungsweise brechen zu können. In Frankreichs Gauen traf die italienische Kunst allwärts auf Bildner, die an Grabmälern für die großen Herren arbeiteten oder fürs Volk die hergebrachten Heiligengestalten meißelten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gab es einige Vorwürfe, die dem christlichen Empfindungsleben besonders nahestanden: die erschütternden Darstellungen der letzten Augenblicke Jesu, Christus am Kreuz und die Pietà, die weinende Schmerzensmutter mit dem Leichnam auf den Knien, jene düstere Gruppe, die allen Jammer der Leidensgeschichte in sich vereint. Die Grablegung endlich bietet ein tragisches Schauspiel mit wunderbaren Darstellungsmöglichkeiten: einen Leichnam, die reichen Bürgergewänder des Nikodemus und des Joseph von Arimathia, die schmerzerfüllten Mienen und Stellungen der Maria und der heiligen Frauen. Diese Gruppen erscheinen in vielen, selbst den bescheidensten Kirchen; oft wurden sie von ländlichen Arbeitern ausgeführt, die den Stein etwas plump, ohne Anspruch auf besondere Feinheit oder Richtigkeit behandelten. Weckt aber die Ausführung dieser Werke kaum jemals unsere Bewunderung, so wirken sie doch immer rührend durch das Mitleid, das sie beseelt: undeutlich nur erkennt man im Hintergrund einer niederen, grabesfinsternen Kapelle die Gesichter, die kunstlos und betrübt, voll Teilnahme den Toten umgeben.

Neben der Grablegung Li-gier-Richiers in Saint-Mihiel (Abb. 321) ist die berühmteste die von Solesmes (Abb. 315). Sie stammt zweifellos noch aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts und zeigt schon mehr als einen Pfeiler italienischer Herkunft, doch wirken diese Anleihen nur wie aufgeklebt, nicht mit dem Ganzen



Abb. 318.
Claudia von Frankreich
(Kirche von Saint-Denis).
(Phot. Mieusement)



Abb. 319. Apostelfiguren von Pleyben.
(Phot. Hachette)

verwachsen; der Künstler setzt sie unvermittelt neben die Zierformen des Flamboyant. Die Gesichter dagegen erinnern in



Abb. 320.
Charlotte von Frankreich
(Kirche von Saint-Denis).
(Phot. Mieusement)

keiner Weise an die fremde Kunst. Es liegt in dieser Darstellung eine gewisse Ruhe und Gelassenheit und wohl auch eine Art Unzulänglichkeit der Beseelung, die dem Künstler nicht einmal zum Nachteil gereicht, da sie dem Vorgang eine stille Erhabenheit verleiht. Während die italienische Kunst das Mienenspiel gern bis ins Krampfhafteste steigert, finden wir hier keine Spur von Gewaltsamkeit oder Gesichtsverzerrungen; bei den heiligen Frauen dringt der Schmerz nicht nach außen, und trotz des Gewichts des Leichnams merkt man den Trägern den Kraftaufwand nicht an. Die kräftigen Gestalten von Solesmes sind verwandt mit den lebenswürdig, aber etwas weichlich gemalten Figürchen eines Fouquet. Magdalena, die schönste unter ihnen, erinnert an eines der Mädchen vom Lande,

aus denen der Maler seine kleinen Heiligen schuf. Etwas abseits, wie eine bescheidene Magd, weint sie leise vor sich hin. Kein Ringen nach Wahrheit oder Schönheit spricht aus dieser Kunst, wohl aber heitere Milde.

Ein Name beherrscht damals, zu Anfang des 16. Jahrhunderts, die Kunst der Touraine: Michel Colombe. Er stammt aus einem Land und einer Zeit, da man begierig alle Motive der italienischen



Abb. 321. Ligier-Richier, Grablegung (Saint-Étienne, Kirche Saint-Mihiel). (Phot. Monuments Historiques)

Zierweise zusammentrug, um sie sogar in gotische Denkmäler einzufügen; doch schuf er noch seine Gestalten nach französischer Art, als ein Künstler, der weder seine Modellierung besonders ausfeilt noch sich über anatomischen Feinheiten lange aufhält. Dem Drachentöter Sankt Georg, den er für Schloß Gaillon mit vieler Sorgfalt meißelte (Abb.

313), fehlt es an Geschmeidigkeit und Schwung; der Marmor lädt eigentlich zu einer lebendigeren Formgebung ein, als dieser wackere

Ritter sie aufweist, der da starr und steif auf seinem schweren Gaule sitzt. Beim Grabmal Franz' II. von Bretagne zu Nantes bleibt der allgemeine Aufbau derselbe wie im Mittelalter: ein Sarkophag mit rundum laufendem Bildwerk und obenauf zwei ausgestreckten „Liegenden“ mit gefalteten Händen. Und doch sagt uns der erste Blick, daß wir aus der Gotik heraus sind; ausgemerzt ist an den Seiten das wirre Gezweig des flammenden Stils und zart sind die Pilaster mit italienischen Flachreliefs geschmückt; der Zierat ist noch reich, aber doch genügend gedämpft, um den Linien und Flächen eine schon klassizistisch wirkende Klarheit zu wahren. Von den „Trauernden“



Abb. 322. Ligier-Richier,
Kinderfigur (Louvre).
(Phot. Hachette)

ist weiter nichts mehr übrig als eine Anzahl kleiner, ausschließlich ornamentaler Gestalten und zwar sind es Apostel, die an ihre Stelle getreten sind. Vor allem aber sind es vier große allegorische Eckfiguren, die Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Kraft, Mäßigung und Besonnenheit, die gar nicht mehr dem Gestaltenkreis des Mittelalters angehören. Die Fürsten und Könige, die sich künftig ihr Mausoleum errichten lassen, werden schöne Gottheiten, Verkünderinnen ihres Ruhms, jenem abstoßenden Todesgedanken vorziehen, der überall auf den gotischen Gräbern wiederkehrt. Bald auch lassen sie in die Sarkophagseiten Siegestrophäen und Darstellungen ihrer Heldentaten meißeln und so ändern nicht Plastik und Baukunst allein ihren Stil, — eine heidnische Heiterkeit tritt nun überhaupt an Stelle der Schwermut des christlichen Empfindungslebens. Michel Colombes Kardinaltugenden sind der Gewandung wie der ganzen Auffassung nach noch nicht völlig antik, und doch gehören sie nicht mehr ins Mittelalter. Ihre kräftige Anmut, die stille Hoheit ihrer Haltung sind Vorboten einer Welt, in der die Gestalten auf Ausdruck wenig geben und sich damit begnügen, schön zu sein.



Abb. 323. Ligier-Richier,
Figur des Todes (Barle-Duc, Saint-Étienne).
(Phot. Laurent)

Michel Colombe stellt sich in der Geschichte nicht als scharfumrissene Persönlichkeit dar, aber die Werke unbekannter Her-

kunft, die auf der Suche nach einem Namen sich naturgemäß ziemlich eng um den seinen scharen, verleihen dieser unbestimmten



Abb. 324. Schranke aus Augerolles (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

Gestalt eine nicht geringe Bedeutung. In jener Gegend um Tours gab es Bildner, die aus Sandstein oder Marmor schöne, vornehme und zugleich naive Madonnen meißelten, deren gesunde Gelassenheit über den gewöhnlichen Realismus sich erhebt. Einst entfesselte die gewaltsame Bewegung der Hüften eine stürmische Unordnung im Faltenwurf; sie verschwindet, der Wuchs richtet sich auf, und das Gewand fällt wieder in ruhigen Falten nieder. Es ist nicht die überlegene Erhabenheit der Jungfrau und Königin des 13. Jahrhunderts, wohl aber die etwas ländliche

Anmut, die einem Jean Bourdichon und dem Meister von Moulins so ans Herz gewachsen war, — der ungestüme Meißel der Bildner gleitet jetzt kosend über zarte Frauengesichter. Die Madonna von Écouen und mehr noch die von Olivet (Abb. 308) gehören

zu den reizvollsten Gestalten der französischen Plastik. Es war hier weder Straffheit noch Willenskraft nötig; der Künstler gibt sich ganz einer neuen Wollust hin: dem Genusse, eine Gestalt von hoher Schönheit zu schaffen und sich in ihre Betrachtung zu vertiefen. Die Menschen, die diese Werke liebten, wußten noch nichts von der italienischen Schönheit, aber sie waren bereit, sie mit offenen Armen aufzunehmen. Sie begannen sich an den Feinheiten der italienischen Marmorbildner zu versuchen. Die Florentiner Kunst lehrt sie in



Abb. 325. Die Flucht nach Ägypten. Chorscranke von der Kathedrale zu Amiens. (Phot. Hachette)

den ganzen Körper, in die Weichheit der Stellungen und des Faltenwurfs jene Reinheit der Linie zu legen, die sie den Gesichts-

zügen schon zu verleihen wissen. Wäre die Madonna von Olivet ein paar Jahre später zur Welt gekommen, so wäre sie zwar kaum anmutiger, aber wenigstens nicht gar so „gut bürgerlich“ gestaltet und mit etwas feineren Geweben bekleidet worden.

Als anfangs des 16. Jahrhunderts Jean Perréal beim Grabmal Franz' II., Herzogs von Bretagne, die Bauleitung übernahm, wählte er in Genua etliche Marmorblöcke aus, ließ sie mit großen Kosten nach Lyon und von dort auf Karren nach Roanne schaffen, worauf sie die Loire hinab bis nach Nantes gelangten, wo Michel Colombe und seine Schüler die Bildhauerarbeit ausführten. Nicht nur der Neuheit zuliebe wurde dieses Material so weit hergeholt; der schöne Marmor, der sich mehr und mehr bei den Bildhauern einführt, zwingt den Künstler zu Feinheiten in der Ausführung, die beim Stein der alten Bildner gänzlich ausgeschlossen waren; sein weiches, dichtes Korn, die weiße Farbe und die Politur seiner Oberfläche zwingen zu einer schärferen und geschmeidigeren Modellierung. Bei der Zierform begann die Umbildung der Ausdrucksweise: Am Bauwerk mit seinen regel-



Abb. 326. Schloß Amboise, Die Kapelle. (Phot. Neurdein)

mäßig geformten Ornamenten, die bei der Renaissance in der Architektur wieder aufleben, beginnt die Umgestaltung der Ausdrucksweise: Am Bauwerk mit seinen regel-



Abb. 327. Aix (Provence), Türen der Kirche Saint-Sauveur. (Phot. Hachette)

Hourticq



Abb. 328. Schloß Amboise, Portal der Kapelle. (Phot. Neurdein)

mäßigen Linienzügen verschwindet das Gewirr der Rippen und das spitzige Blattwerk des Flamboyant. Gesimse und flache Pilaster



Abb. 329. Chartres, Chorschranken der Kathedrale.
(Phot. Hachette)

werden mit Kandelabern, Rankenwerk und Fruchtgehängen in zart gehaltenem Relief geschmückt, — ein Zierat, der stickereiarartig den Flächen und ihrer Umrahmung sich unterordnet. Die italienischen Marmorbildner, die seit Karls VIII. Zeit nach Frankreich kamen, haben ihre Zierweise in Denkmäler hereingetragen, deren Figuren noch der gotischen Rasse entstammen. Bald aber beginnen diese Figuren selbst

ihre Eigenheiten in Tracht und Ausdruck abzulegen, um sich zu verallgemeinern, zu idealisieren, und jener allgemeinen Schönheitsform zuzustreben, zu deren Kenntnis die Florentiner Schulung und das Studium der Antike jüngst geführt hatten. Und damit erst war die Durchdringung der französischen Kunst mit klassischem Geist zur Tatsache geworden.

Um die königlichen oder fürstlichen Sarkophage erhoben sich



Abb. 330. Grab des René II. von Lothringen (Nancy, Barfüßerkirche).
(Phot. Neurdein)



Abb. 331. Grabmal der Kardinäle von Amboise (Rouen, Kathedrale).
(Phot. Hachette)

schöne allegorische Figuren in jener konventionellen „klassischen“ Kleidung, welche die Körperformen deutlich erkennen läßt. Der „Liegende“ ist nicht mehr in einer starren Rüstung ausgestreckt; er trägt nach römischer Art einen Panzer, der Brustmuskeln, Unterleib und Hüften nachbildet. Oft richtet er sich auf der Grabplatte empor, um wie ein antiker Flußgott sich auf den Ellbogen zu stützen oder aber auf einem Betstuhl niederzuknien. Das Gesicht zeigt noch Bildnisähnlichkeit, aber der Körper ist der eines unpersönlichen Helden.



Abb. 332. Figuren vom Grab des Philippe de Commines (Louvre). (Phot. Hachette)

An den Denkmälern von Saint-Denis ist diese Wandlung der Bildnerei deutlich zu erkennen. Bei dieser Gräberreihe läßt sich der Übergang von der Gotik zur Welt der Renaissance am besten verfolgen, und die Entwicklung der Form ist hier zugleich der Ausdruck einer Entwicklung des Innenlebens. Die Künstler des Mittelalters hatten in jenen liegenden Königsgestalten nur Bilder des Todes festgehalten, und die königlichen Insignien vermochten den mäßigen Eindruck dieser steinernen Leichname auch nicht wesentlich zu heben. Im 16. Jahrhundert aber erscheint der König nicht mehr bloß in der Starrheit des Todes: kniend erblickt man ihn über einem hübsch verzierten, von schönen Allegorien umgebenen Aufbau; es sind eben keine düsteren „Trauernden“ mehr, die da um Ludwig XII., Franz I. und Heinrich II. herumstehen. Philibert Delormes' Grabmal Franz' I. (Abb. 337) ist ein richtiger Triumphbogen, und auf dem von Pierre Bontemps ausgeführten Unterbau sind des Königs Taten dargestellt. Die großen, von Germain Pilon gegossenen Figuren am Grabe Heinrichs II. sollen nicht mehr den Toten beweinen,



Abb. 333. Grab Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne (Kirche von Saint-Denis). (Phot. Hachette)

am Grabe Heinrichs II. sollen nicht mehr den Toten beweinen,

sondern seinen Ruhm und seine Tugenden verkünden. Der Gedanke ist heidnisch wie die Bauform, wie die Figuren mit ihrer göttlichen Gestalt. Trotz der steinernen Leichname



Abb. 334. Jean Goujon, Kaminaufsatz im Schloß Écouen. (Phot. Hachette)

unter den Arkaden sind diese Gräber ganz unabhängig von der bescheidenen Philosophie der Gotik; nicht in unterwürfiger Entsagung liegt der Mensch auf diesen Platten, er hat sich mit dem Tod nicht abgefunden und sein Grab ist nicht nur eine vorläufige Unterkunft der Auferstehung; es ist ein Siegesdenkmal, das einen glänzenden Lebenslauf verewigt und verherrlicht, um ihm über die Kürze des Daseins hinaus die Unsterblichkeit des Ruhmes zu sichern.

Mit Ausnahme Cellinis, des Goldschmieds und Ziseleurs, hat Italien hauptsächlich Maler nach Frankreich gesandt, und doch



Abb. 335. Hugues Lallement, Kamin (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

sind es vor allem die französischen Plastiker, welche die bildende Kunst der Florentiner einzubürgern wußten. Zwischen dem liebenswürdigen Meister von Moulins oder den anmutigen Buchmalern nach Bourdichons Art und den prächtigen Zeichnern der Florentiner Schule gibt es gar keinen gemeinsamen Maßstab; man konnte nicht mit einem Sprung den Abstand durchmessen, den selbst die Vlāmen, die schmiegsamsten und begabtesten Praktiker, erst nach einem Jahrhundert angestrenzter Arbeit haben überwinden können. Dagegen wußten zwei glänzende Bildner mit der aufs höchste verfeinerten, vollendet durchdachten Florentiner Linie recht wohl umzugehen: Jean Goujon (gest. um 1515) hat Primaticcios geschmeidig schlanke Gestalten mit ihren an-

liegenden Gewändern in marmorne Flachreliefs übersetzt. In seinen Figuren von Écouen (Abb. 334), vom Louvre und der „Fontaine des

Innocents“ hält er sich recht eng an ein Vorbild, bei dem man weniger den räumlichen Körper, als die Malerei oder Zeichnung durchfühlt. Er hat sich hier auf eine der schwierigsten Feinheiten der Florentiner Bildnerei verlegt: In ganz zart gehaltenen Flachreliefs, auf denen die Körper dennoch die stärksten Verdrehungen ausführen, ist mit einer Erhöhung von wenigen Zentimetern auf die ungezwungenste Weise der Eindruck bewegter Gestalten erreicht. Geradeso scheint auch die prächtige Diana von Schloß Anet in ihrer stolzen, göttlichen Nacktheit das edle Haupt und ihre schlanken Glieder der Ansichtsforderung einer Schauseite unterzuordnen (Abb. 341). Wie die dekorativen Malereien von Fontainebleau, so nehmen auch des Bildners weiche Formen neben einer anmutigen Ungezwungenheit eben die Stellung an, welche die gegebene Umrahmung am besten ausfüllt. Dabei besitzt der Schüler mehr Jugendlichkeit und Frische als die italienischen Meister, die er nachahmt; unter seinem Meißel straffen und schärfen sich die Rundungen des dekadenten Malers, — eine unbefangene Ehrlichkeit hilft ihm die etwas lässige Anmut der letzten Correggioschüler in den Marmor umsetzen.

An der Fontaine des Innocents hat er in den schmalen Raum zwischen zwei Pilastern Undinenleiber eingezwängt und läßt über ihre algenhaft geschmeidigen Glieder Schleiergewänder rieseln, die an Flüssigkeit mit dem Wasser wetteifern, das ihren Urnen entströmt (Abb. 340 und 342).

In den nicht so ausschließlich klassizistischen Werken eines Germain Pilon (geb. 1535) sehen wir die unbefangene naturalistische, von keinerlei Lehrsätzen beeinflusste Kunst der Bildner des 15. Jahrhunderts weiterleben. Auf dem Grabmal des René de Birague (Abb. 344) wie auf dem Heinrichs II. hat er



Abb. 336. Grab des Herzogs von Brézé (Rouen, Kathedrale). (Phot. Hachette)



Abb. 337. Philibert Delorme, Grab Franz' I. (Kirche von Saint-Denis). (Phot. Hachette)

kraftvolle, scharf beobachtete Bildnisse angeordnet, doch sind diese nun aus Erz, wie Cellini sie gießen gelehrt hatte. Und



Abb. 338. Germain Pilon, Kinderbüste (Louvre). (Phot. Hachette)

so aufrichtig der Bildner die Eigenheiten der Gesichter und Gewänder wiedergibt, so entwickelt er doch eine überlegene Leichtigkeit, die vor dem italienischen Einfluß noch unbekannt war. Wie majestätisch wirken diese Körper in ihrer Hülle von kostbaren Gewändern! Noch lange sollte diese Bestimmtheit der Ausdrucksweise, ver-



Abb. 339. Germain Pilon, Büste Heinrichs III. (Louvre). (Phot. Hachette)

bunden mit hohem Schwung der Sprache, in der französischen Bildnerei und insbesondere in der Gräberplastik fortbestehen. Germain Pilon gehört zu den Künstlern, welche die Bildnisähnlichkeit mit dem Tonfall einer prunkvollen Leichenrede in



Abb. 340. Jean Goujon, Fontaine des Innocents in Paris. (Phot. Hachette)

den besten Einklang gesetzt haben; er ist überdies als ein Lehrmeister der französischen Schule anzusprechen, insofern er wie Jean Goujon das Geheimnis der Florentiner Marmorbildner entdeckte, die dem Stein eine Art zarten Lebens zu verleihen wußten; von ihnen hat er die geschmeidigen Gestalten mit den feingeformten Gliedmaßen; er hat gewisse tastbare Eigenschaften wiedergegeben, welche die Weichheit des Gewebes

und das Schauern der Seide auf der zarten Haut seiner Nymphen förmlich fühlen lassen. Die drei Grazien oder göttlichen Tugenden,

welche in ihrer Urne die Herzen des Königspaares aufnehmen sollten, sind von einer geistvollen Anmut, die auch in Zukunft dem französischen Geschmack stets zugesagt wird, und es ist höchstens etwas verwunderlich, wie man eine so kostbare Bürde diesen jungen Mädchen anvertrauen mochte, denen doch unverkennbar die Tanzlust in allen Gliedern steckt (Abb. 345).

Infolge ihrer Beschränkung auf Kirche und Adel hatte die gotische Kunst der Malerei recht wenig Aufgaben gestellt, und in den französischen Kunstzentren ließ sich die Fruchtbarkeit der Maler im

großen ganzen mit der der Bildner und Baumeister gar nicht vergleichen. So fand denn auch der König, als er im 17. Jahrhundert die Kunst der Farbe in seine Prachtentfaltung miteinbeziehen wollte, in seinem Reiche keineswegs die Quellen, die doch andererseits in der Bildnererei und Baukunst so reichlich flossen. Er wandte sich also ans Ausland und die Maler kamen aus Flandern, besonders aber aus Italien

herbei; sie brachten die Arbeitsweise ihrer Heimat mit und stießen auf keinen nationalen Stil, mit dem sie sich hätten auseinandersetzen müssen. Die Werke, die sie hinterlassen haben, erklären sich aus ihrem Ursprungsland, und nicht aus dem Land, das ihnen eine Freistatt bot. Und noch einmal kann man beobachten, daß Frankreich aus Flandern handwerklich trefflich geschulte Künstler bezieht, während Italien zugleich auch einen

neuen Schönheitsbegriff übermittelt. Schon Franz I. hatte die berühmtesten der Italiener an sich



Abb. 341. Jean Goujon, Diana von Schloß Anet (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 342. Jean Goujon, Fontaine des Innocents in Paris. (Phot. Hachette)

zu ziehen versucht, und nach der Schlacht von Marignano nahm er Leonardo mit nach Frankreich, der aber kurz darauf starb; er berief dann Andrea del Sarto, vermochte ihn aber nicht zu halten; endlich gelang es ihm, Rosso, einen Schüler Michelangelos, sowie Primaticcio, der sich an Correggios flüssiger, dekorativer Malweise herangebildet hatte, an sich zu fesseln. Noch andere kamen dann nach und sammelten sich um diese beiden Meister. Die zahllosen Fresken, mit denen sie die Wände von Fontainebleau bedeckten, sind verschwunden; teils hat die Zeit sie zerstört, teils wurden sie durch Restaurationsversuche verunstaltet. Ihr Werk ist übrigens auch weniger an sich von Interesse, als vielmehr durch die neuen Bräuche, die es in Frankreich



Abb. 343. Grabmal des Philippe de Chabot (Louvre). (Phot. Hachette)

einführte. Rosso und Primaticcio vertraten eine in Frankreich bis dahin unbekannt Kunstrichtung: die Florentiner Manier, das heißt eine Kunst auf wissenschaftlicher Grundlage. Die Feinheiten der Anatomie und Perspektive waren ihnen von Grund auf bekannt; mit Leichtigkeit wußten sie Körper von geschmeidiger Anmut im Raume in Bewegung zu setzen. Diese Zeichenschule bildete eine natürliche Ergänzung der Lehren, die man aus den Abgüssen nach der Antike entnahm. Die Maler Rosso, Primaticcio und Niccolò dell' Abate waren neben den griechischen Statuen und den Traktaten Vitruvs und Serlios die wirksamsten Verbreiter des Klassizismus, durch deren Vermittlung erst die französische Kunst das italienisch-antike Lehrgebäude sich richtig aneignete, von dem sie bis dahin nur die ornamentalen Artigkeiten verstanden und nachgeahmt hatte; zutiefst in der klassischen Kunst enthüllte sich ihr der Kultus des menschlichen Körpers. Ganz neu war für Frankreich dieser Stolz auf die körperliche Schönheit und dies kühne Schaustellen der



Abb. 344. Germain Pilon, René de Birague (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 345. Germain Pilon, Die drei Tugenden (Louvre). (Phot. Hachette)

Nacktheit. Die Künstler des Mittelalters hatten sie nur geduldet, um das menschliche Elend, die schimpfliche Entblößung der Verworfenen zu zeigen; — den glorreichen Glanz der Auserwählten sahen sie im Schmuck von prächtigen Stoffen, von Pelzwerk und Geschmeide. Diese schönen Nuditäten dagegen gefielen dem Hof mit seinen galanten Sitten und seiner unverhüllten Sinnlichkeit. Zudem



Abb. 346. Bufett im Stile Heinrichs II. (Louvre). (Phot. Hachette)

brachte diese Kunst eine geschmackliche Belehrung, die erst falsch aufgefaßt wurde, nach und nach aber doch die französische Kunst durchdringt: die Lehre, daß die Schönheit der Zeichnung in den idealen Verhältnissen des menschlichen Körpers liegt. Zur gleichen



Abb. 347. Bufett, angeblich von Hugues Sambin (Bourges, Museum). (Phot. Hachette)

Zeit vermittelten auch die Werke über Architektur, die man ins Französische übersetzte, näherte Kunde über den Kanon der antiken Ordnungen. Diese Geometrie der Schönheit, die Florenz eben wieder entdeckt hatte, wird nun die französische Kunst lange Zeit studieren, um sie nicht wieder zu vergessen. In Fontainebleau



Abb. 348. Bernard Palissy, Fayence mit Farbglasur (Louvre). (Phot. Hachette)

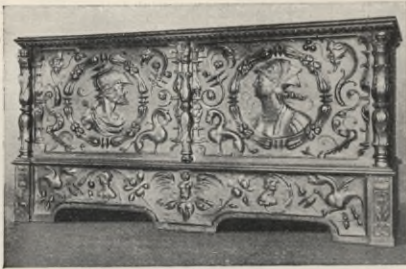


Abb. 349. Truhe aus Nußbaum (Louvre).
(Phot. Hachette)

gar kein besonderes Interesse für Odysseus' oder Dianas Abenteuer empfanden; aber die humanistische Ausbildung war eben gerade daran, den französischen Geist mehr und mehr mit der griechisch-römischen Geschichte und Sagenwelt vertraut zu machen, so daß dieses Altertum, von dem man eine recht verschwommene Vorstellung hatte und wo die Menschheit jeder besonderen Eigenart entkleidet scheint, zum idealen Zeitalter wurde, in das die Künstler fortan ihre etwas abstrakten Gestalten versetzen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereiten Dichter und Maler von mäßigem Ruf die zwei Kunstformen vor, die der Geist des französischen Klassizismus als Ausdrucksmittel bevorzugen wird: die Tragödie und die „Historienmalerei“.



Abb. 350. Bernard Palissy, Platte
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 351. Jean I. Pénicaut, Emailliertes Diptychon
(Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

nahm sie ihren ersten Unterricht, und Jean Cousin scheint einer der tiefsten Theoretiker des neuen Stils gewesen zu sein (Abb. 360).

Auch eine neue Bildersprache brachten die Italiener mit. Man mußte nun diesen Idealfiguren einen Namen und ihren großen Gebärden einen Sinn verleihen, obwohl vielleicht die Maler in Wirklichkeit

Die großen Darstellungen von Fontainebleau bezauberten jedermanns Einbildungskraft mit glänzenden Visionen, aber mit dem Leben ihrer Zeit standen sie nur durch Allegorien und mythologische Anspielungen in etwas gewundenem Zusammenhang. Es blieb daher noch Platz für eine realistische Kunst: die Kunst des Bildnisses.

Seit Franz' I. Regierung herrschte am französischen Hofe eine wahre Porträtwut. In jener Zeit mit ihrer Gewährtheit und Höflichkeit wurde die Kunst, Gefallen zu erwecken, von Männern und Frauen aufs äußerste verfeinert, indem man der Gesichtspflege wie dem Ausputz alle Sorgfalt angedeihen ließ. Man fand ein Vergnügen daran, sich auf Miniaturen und Gemälden zu bewundern, und das ganze Jahrhundert hindurch waren die Künstler beschäftigt, mit spitzem Pinsel und zarten Farben durchgetüftelte Gesichter und Festgewänder wiederzugeben. Das Verzeichnis des Hausrats der Katharina de' Medici enthält außer Wandteppichen, Schmelzarbeiten und Spiegeln auch 341 Porträts. —

Es sind wieder einmal die aus dem Norden, aus Flandern eingewanderten Maler, welche mit der peinlichen Ehrlichkeit ihrer Zunft in Frankreich die Leute abkonterfeien. Meist stellen diese Bildnisse nur das Gesicht dar, und selten vervollständigt noch die Körperhaltung die persönliche Eigenart der Erscheinung; so hatten schon die Vlāmen des 15. Jahrhunderts gern Gesicht und Hände ihres Modells in kleine Rahmen eingeschlossen. Wenn aber der Künstler auch immer noch viel Fleiß und Gewissenhaftigkeit entwickelt, so zeigt er doch jetzt eine weniger rücksichtslose Offenheit. Er weiß inmitten dieser oberflächlichen Gesellschaft seine Wahrheitsliebe zu wahren und dabei doch liebenswürdig zu erscheinen; der vlāmische Realismus hat sich dem Ton der guten Gesellschaft, der höfischen Sitte Frankreichs angepaßt. Den Bildnissen nach müßten die Menschen bis zu Franz' I. Regierung ungewöhnlich häßlich gewesen sein, während nach diesem



Abb. 352. Wandteppich: Die Legende des heiligen Quintin (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 353. Simon de Châlons, Anbetung der Hirten (Avignon, Museum). (Phot. Hachette)

Zeitpunkt die Gefälligkeit der Zeichnung und Farbgebung den ärgsten Dutzendköpfen zu guter Wirkung verhilft. Diese Malerei ist flüssig, zart, leicht aufgetragen, aber die geringsten Abtönungen haben ihren Zweck, und jeder Pinselstrich sitzt.

Von diesen Vämen, die ihr handwerkliches Geschick in den Dienst der französischen Sitten stellten, sind die berühmtesten die Clouets (Abb. 354 u. 355): der Vater, Jean Clouet, zweifellos ein Brüsseler, der am Königshof in der Touraine malte; dann sein Sohn François, den man damals Jehannet nannte, und endlich Corneille de Lyon (gelegentlich auch als Cornelis de La Haye bezeichnet), der um 1540 in Lyon arbeitete. Wie es bei reinen



Abb. 354. Jean Clouet, Franz I.
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 355. François Clouet, Elisabeth
v. Österreich (Louvre). (Phot. Hachette)

Bildnismalern oft der Fall ist, bieten diese Künstler dem Forscher ein schärferes Bild von der Persönlichkeit ihrer Modelle als von ihrer eigenen; ihre seltenen beglaubigten Werke wie auch die zahlreichen Gemälde, die sich ihrem ganzen Charakter nach denselben anschließen, geben uns ein äußerst lebendiges Bild vom Adel des 16. Jahrhunderts. Es gibt wenig Abschnitte in der Geschichte, deren handelnde Personen uns so gut bekannt sind wie die der Regierungszeit Franz' I., Heinrichs II. und Heinrichs III. Wenn sie heute wiederkämen, würden wir sie gleich erkennen: den breitschultrigen Franz I. mit seiner großen Nase, den leicht geschlitzten Augen und dem frauenhaft ausgeschnittenen Gewand, wie auch all die edlen Herren der Religionskriege, die geziert und geschniegelt wie ihre Könige, die drei Söhne der Katharina de' Medici, deren fröstelnde Verlebtheit und kindisch gefall-

süchtiges Benehmen nachahmen. Mit einem Farbeauftrag wie Aquarell so leicht haben Jehannet und Corneille de Lyon die vornehme Blässe und die Milchgesichtchen der Hofdamen glänzend wiedergegeben. Diese rein lasierende Malerei ist durchsichtig wie die Haut einer blonden Schönen; auf dem Bildnis der Elisabeth von Österreich lassen die schimmernden Kostbarkeiten des Gewandes, die Seide und die Edelsteine des Festschmucks das porzellanartig behandelte Fleisch noch feiner und zarter erscheinen. Corneille de Lyon setzte seine weißen Gesichter mit Vorliebe vor einen grünen Hintergrund, dem rosa Hauch zuliebe, den sie dadurch erhalten. Man kommt bei diesen Bildnissen mit wenig Farbe aus und verzichtet bald völlig darauf; schließlich genügen auch bloße Zeichnungen, ein paar Rötelstriche schon, um den sprühenden Blick und das Zucken der Lippen in den faltenlosen, sorgsam zurechtgemachten Gesichtern festzuhalten. Diesen Stiftzeichnungen verdanken wir die Kenntnis der Gestalten aus Frankreichs Geschichte bis zu Ludwigs XIII. Zeit. Nachdem so diese Kunst allen Beiwerks entkleidet und bis auf ganz wenige Linien vereinfacht ist, bringt sie in die Fassung der kennzeichnenden Züge eine schneidende Feinheit und Schärfe selbst da, wo des Künstlers Hand der Entschiedenheit ermangelt.

Es ist ein überraschender Entwicklungsgang, wie die französische Kultur erst die Gotik zeugte, um nachher den klassischen Formen zuliebe wieder völlig davon abzugehen. Die übrigen Länder Europas machten diese Wandlung wohl auch mit, doch hatte man im Bereich der klassischen Kunst, in Italien zum Beispiel, den Spitzbogenstil nie recht angenommen, während andererseits die Gotik in Flandern und Deutschland den Klassizismus kaum je zu voller Reinheit gelangen ließ. In Frankreich dagegen war die Möglichkeit gegeben, die neuzeitliche Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts mit gleicher Ungezwungenheit zu gebrauchen, wie im 13. und 14. Jahrhundert die Sprache des Mittelalters, so daß man hier tatsächlich von einem Ideal zum andern übergehen



Abb. 356. Karl IX. Wachsmedaillon (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)



Abb. 357. Katharina de' Medici. Wachsmedaillon (Musée de Cluny). (Phot. Hachette)

und im Zeitalter des Glaubens wie in dem der reinen Vernunft stets Werke zu schaffen vermochte, deren Einfluß weit über des Landes Grenzen drang.



Abb. 358. Diana mit Nymphen (Rouen, Museum).
(Phot. Hachette)

Die Kunst des 13. Jahrhunderts verbreitete sich wie das Christentum über die (übrigens ziemlich verschwommenen) politischen Grenzen hinaus und wurde zur Weltsprache durch die Religion, die sie beseelte. Mit dem Ende des Mittelalters ging auch der religiöse Geist zurück und machte dem Naturalismus Platz; immer tiefer drangen nach ihrer Verpflanzung die Wurzeln der bildenden Künste, und mit dieser Anpassung an die verschiedenen Nährböden ging zugleich die Einheit der christlichen Kunst in Stücke. Der Klassizismus aber faßt nun Europas Kunst zu einem neuen Ganzen zusammen, indem er ein gemeinsames, größtenteils der Antike entlehntes Ideal aufrichtet. Es zeigt sich von da ab im Grunde der künstlerischen Ausdrucksweise eine Art unumgänglicher Gesetzmäßigkeit, und die neuzeitliche Kunst bewahrt sozusagen eine unpersönlich allgemeine Färbung, die sofort ins Auge springt, sobald einmal ein Mangel an eigenartigen Persönlichkeiten eintritt.

Mehr und mehr nimmt in dieser klassizistischen Kunst das Streben nach reiner Schönheit



Abb. 359. Hofball unter Heinrich III. (Louvre).
(Phot. Hachette)

des Künstlers Gedanken in Anspruch, und Baukunst, Malerei und Bildnerei wenden all ihr Wissen und Geschick an die Erweckung von Gefühlen, die mit religiösem Geist wenig mehr gemein haben. Es werden an die orthodoxe Auffassung so viel Zumutungen gestellt, daß den Theologen die Gemeinschaft zwischen Kunst und Glauben nachgerade bedenk-

lich wird; die Männer der Reformation und später auch der Gegenreformation überwachen und verdammen die Launen der

Maler und Bildhauer. Schließlich gehen Theologen und Künstler darin einig, daß die bildenden Künste sich besser ein anderes Gebiet für ihre Tätigkeit aufsuchen sollen, als gerade den christlichen Bilderkreis. Die Religion zieht sich von der Kunst zurück und schränkt ihren Bereich ein, um ihn besser zu verteidigen. So suchen eben im 16. Jahrhundert die Künstler wie die Dichter in der antiken Sagenwelt nach neuen Hilfsquellen; aus einem gemeinsamen Wirken der Künstler und Dichter waren diese griechisch-römischen Gottheiten entsprungen und sie blieben denn auch ihr Eigentum für alle Zeiten. Wo und wann es sich darum handeln möge, einen idealen Körper zu schaffen, greift man nunmehr auf das Heidentum zurück. Auf dem Olymp treffen sich die Verehrer der reinen Schönheit.

Zweifellos hat die französische Kunst manch tiefe Wurzeln zum Absterben gebracht, indem sie die mittelalterlich religiösen Überlieferungen von sich warf. Man hat deshalb der klassizistischen Schule oft zum Vorwurf gemacht, sie habe die unbedingte, naive Ehrlichkeit der Gotiker für nichts geachtet und nur der höheren Bildung wirklich freien Spielraum gelassen, die Seele ihres Volkes also nicht in vollem Umfang erfaßt. Darauf kann man ohne Spitzfindigkeit erwidern, die französischen Bildner oder Maler legen bei der Darstellung der Venus oder Apollos eine größere Aufrichtigkeit an den Tag, als in ihren Christus- oder Madonnenbildern; sie denken da eben nur an die reine Formgebung, und der Mangel an Ursprünglichkeit erweckt kein Mißfallen mehr, sobald es für ausgemacht gilt, daß die Kunst ein bloßes Spiel bedeutet. Vom Ende des 16. Jahrhunderts ab kennt das französische Bürgertum sich in der antiken Geschichte und Religion so gut aus, daß die heidnischen Grundlagen seiner Kultur ihm eines Tages weit vertrauter sein werden als ihre christlichen Ausläufer; während diese pseudoantike Kunst sich entwickelt, bildet zugleich der Humanismus ein Publikum zum Verständnis derselben heran. Etwas unnatürlich ist diese Kultur zweifellos, mit ihrer Unterscheidung zwischen volkstümlichen und



Abb. 360. Jean Cousin, Das jüngste Gericht (Louvre). (Phot. Hachette)

gelehrten Schöpfungen; sie zerreißt die zahllosen Bande, die im Mittelalter das christliche Volk und seine religiöse Kunst verknüpften; aber trotz diesem aristokratischen Zug hat der Klassizismus in Frankreich nie abseits gestanden. Die aufrichtigsten Verkünder antiker Kunst, Poussin, Lorrain, David, Prud'hon, Ingres sind keine besonders gewiegten Humanisten gewesen und mit Gelehrsamkeit hat der heidnische Zauber ihrer Meisterwerke gar nichts gemein; aber eine unbewußte, tiefe Zuneigung verrät oft genug eine Art naher Verwandtschaft zwischen französischem Geist und antikem Gefühls- und Gedankenleben.



Abb. 361. François Clouet,
Karl IX. (Louvre).
(Phot. Hachette)

Literatur zu Kapitel I des zweiten Teils

L. de Laborde, *La Renaissance à la cour de France*. 2 Bde. Paris 1850—1855; *Compte des Bâtimens du Roi de 1528 à 1571*. 2 Bde. Paris 1877—1880. — E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*. Paris 1885. — Mrs. Mark Pattison, *The Renaissance of Art in France*. Londres 1879. — W. Lübke, *Geschichte der Renaissance in Frankreich (Architektur)*. 2. Aufl. Stuttgart 1885. — H. von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*. 2 Bde. Stuttgart 1898—1901. — L. Palustre, *La Renaissance en France*. 3 Bde. Paris 1879—1889. — A. Berty, *La Renaissance monumentale en France*. 2 Bde. Paris 1864. — P. Vitry, *Tours et la Touraine (Les Villes d'art)*. Paris o. J. — F. Bournon, *Blois et Chambord (Les Villes d'art)*. Paris o. J. — Pfnor, *Monographie du Château d'Anet*. Paris. — Champollion-Figeac et Pfnor, *Monographie du Palais de Fontainebleau*. 2 Bde. Paris 1863. — Philibert de Lorme, *Nouvelles Inventions pour bien bastir*. Paris 1561; *L'Architecture*. Bd. I. Paris 1567 (Bd. II erschien nicht). — M. Vachon, *Philibert de l'Orme*. Paris 1887. — H. Lemonnier, *Philibert de Lorme (R. A. A. M. 1898, I)*. — H. Clouzot, *Philibert de l'Orme*. Paris 1910. — J.-A. du Cerceau, *Les plus excellents bastimens de France*. 2 Bde. 1576—1579. — R. de Geymüller, *Les Du Cerceau*. Paris 1887. — L. Vitet, *Le Louvre*. Paris 1853. — A. Berty, *Topographie historique du Vieux Paris (Gegend des Louvre)*. 2 Bde. Paris 1866—1868. — L. Batiffol, *Le Louvre et les plans de Lescot (G. B. A. 1910, I)*. — G. Charvet, *Les Edifices de Brou (R. S. B. A. D. 1897)*. — J. Gauthier, *L'Architecture civile en Franche-Comté au XVI^e siècle (R. S. B. A. D. 1899)*. — Abbé Bouillet, *Saint-Etienne-du-Mont*. Paris 1897. — V. Calliat et Leroux de Lincy, *Eglise Saint-Eustache*. Paris 1850. — L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*. Bd. II u. III. Paris 1886—1887. — R. Koehlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*. Paris 1901. — Paul Denis, *Ligier-Richier*. Nancy 1906. — A. Castan, „*L'Architecture*“ *Hugues Sambin*... (R. S. B. A. D. 1890). — E. Thiollier, *Sculptures foréziennes de la Renaissance (G. B. A. 1901, I)*. — P. Vitry, *Michel Colombe et Sculpture française de son temps*. Paris 1901. — Réveil, *Œuvre de Jean Goujon, gestoehen von Réveil*. Paris 1868. — R. Lister, *Jean Goujon, his life and work*. London 1903. — H. Jouin, *Jean Goujon*. Paris 1906. — P. Vitry, *Jean Goujon*. Paris o. J. — L. Palustre, *Germain Pilon (G. B. A. 1894, I)*. — A. de Boislisle, *La Sépulture des Valois à Saint-Denis (Mém. de la Société de l'Histoire de Paris. Bd. III, 1876)*. — Vitry et Brière, *L'Eglise abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*. Paris 1908. — J. Gauthier, *Conrad Meyt et les Sculpteurs de Brou (R. S. B. A. D. 1898)*. — De Champeaux, *Histoire de la Peinture décorative*. Paris 1890. — L. Dimier, *Le Primatice*. Paris 1902. — E. Müntz, *L'Ecole de Fontainebleau et le Primatice (G. B. A. 1902, II)*. — H. Bouchot, *Les Portraits aux crayons des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque Nationale*. Paris 1884; *Le Portrait en France au XVI^e siècle (G. B. A. 1887, II)*; *Les Clouet et Corneille de Lyon*. Paris 1892. — A. Germain, *Les Clouet*. Paris o. J. — Th. v. Frimmel, *Ein signiertes Werk von François Clouet (Blätt. f. Gemäldek. I)*. — J. Meier-Gräfe, *Clouet und Courbet*. Leipzig 1905. — F. Wickhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz' I. von Frankreich (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XXII)*. — L. Bourdery et E. Lachenaud, *Léonard Limosin*. Paris 1897. — E. Dupuy, *Bernard Palissy*. Poitiers 1902. — Edm. Bonnaffé, *Les Faïences de Saint Porchaire (G. B. A. 1895, I)*.



Abb. 362. Salomon de Brosse, Luxembourg-Palast (Paris). (Phot. Hachette)

KAPITEL II

Entwicklung des Klassizismus

Das Königtum in Paris — Die neue Baukunst der Städte; Stadt- und Landhäuser — Die religiöse Baukunst; der Jesuitenstil — Die Bildnerei; Verzierung der Schauseiten; Gräberplastik; Standbilder der Könige — Eindringen der Malerei in die französischen Sitten — Einwanderung der vlämischen Maler in Paris und der Provence — Die königliche „Académie de peinture et de sculpture“ — Der Einfluß Italiens — Simon Vouet; Le Sueur — Das Leben jener Zeit, Callot, die Le Nain — Sébastien Bourdon — Der klassizistische Stil; Poussin, die Antike und das Christentum; Komposition und Ausführung; Poussins Einfluß auf den Zeitgeschmack — Claude Gellée „le Lorrain“.

Seit Franz I. hing die französische Kunst zu eng mit dem Königtum zusammen, um nicht unter seinen Drangsalen mizuleiden. Sie lag brach während der Jahre voll religiöser Streitigkeiten, schlechter Verwaltung und Krieg mit dem Ausland. Man ließ die großen Unternehmungen im Stich und die Maler von Fontainebleau führten in der Nähe des Schlosses ein zweckloses Dasein. Als der Friede zurückkehrte, setzte auch die Kunst wieder lebhaft ein. Nachdem es Heinrich IV. mit Mühe und Not gelungen war, seinen Einzug in Paris zu bewerkstelligen, ließ er sich dort häuslich nieder, um kaum jemals wieder herauszugehen.

Seßhaft und pariserisch wurde jetzt das Königtum, das im 16. Jahrhundert noch ein Wanderleben geführt hatte. Im Louvre, in den Tuileries setzte es sich fest und führte den Bau der großen Galerie fort, die beide verbinden sollte. Trotz der Kürze der Regierung und der vielfachen Sorgen des Königs gewinnt die Hauptstadt bedeutend durch die Erhebung zur Residenz. Mit Heinrich IV. zogen die Maurer ein, und den Maurern folgten Maler und



Abb. 363. Paris, Die große Galerie des Louvre, nach einem Stich von Israël Silvestre (Paris, Nationalbibliothek). (Phot. Hachette)



Abb. 364. Paris, Place Dauphine, vom Pont-Neuf aus gesehen. Nach einem Stich von Pérelle (Nat.-Bibl.). (Phot. Hachette)

und den Maurern folgten Maler und Bildhauer. Sehr rasch tritt nun an Stelle der mittelalterlichen Stadt ein neuzeitliches Paris mit den ersten Ansätzen seiner heutigen Gestalt. Der Klassizismus, der sich an den Hôtels, den Kirchen und Privathäusern äußerte, hat seitdem nicht aufgehört, die französische Architektur zu beherrschen. In dieser umgewandelten Stadt werden bald nur noch ganz wenig gotische Bauten zu sehen sein, die nur ihrem religiösen Charakter ihre Erhaltung verdanken. Leichte Fachwerkhäuser mit überhängendem Dach werden so gut wie gar nicht mehr gebaut.

Auf den Stichen des 17. Jahrhunderts sieht man schon die moderne, einheitlicher durchgeführte Straße mit den hohen, vier-eckigen, von regelmäßigen Fenstern durchbrochenen Schauseiten. Bald schmücken sich die reicheren Bürgerhäuser mit Pilastern, Kapitellen und Gesimsen. Ganz anfangs begnügte

Man sieht nun an Stelle der mittelalterlichen Stadt ein neuzeitliches Paris mit den ersten Ansätzen seiner heutigen Gestalt. Der Klassizismus, der sich an den Hôtels, den Kirchen und Privathäusern äußerte, hat seitdem nicht aufgehört, die französische Architektur zu beherrschen. In dieser umgewandelten Stadt werden bald nur noch ganz wenig gotische Bauten zu sehen



Abb. 365. Paris, Place des Vosges (früher Place Royale). (Phot. Hachette)

man sich freilich mit dem feinen, heiteren Dreiklang von rotem Backstein, weißem Sandstein und blauem Schiefer, und mit einer



Abb. 366. Paris, Hof des Hôtel Sully.
(Phot. Hachette)

leichter Belebung dieser prunklos malerischen Zierweise. Dies erscheint auch durchaus angebracht bei einer Gesellschaft, die erst ihre Finanzen wieder auf die Höhe zu bringen hat, und sich deshalb zunächst mit dem Genuß der wiedergewonnenen Ruhe begnügt, während sie ihren künstlerischen Ehrgeiz auf spätere Zeiten vertröstet. Dieser Stil ist übrigens nicht so niederländisch und „hugenottisch“, wie oft behauptet wird. Man wußte seine Gefälligkeit schon zu der Zeit zu schätzen, da Ludwig XI. sein „Plessis“ bei Tours bewohnte, nur wurden Vitruv und Serlio im 17. Jahrhundert zuviel gelesen, als daß die französischen Bauten hätten lange ohne antike Ordnungen bleiben können, so daß der Backstein bald nur noch für „bürgerlich“ galt. Die Wirkung, die man an ihm liebte, können wir nach den Resten der Place Dauphine (Abb. 364), nach der Place Royale (Abb. 365) und dem Mittelpavillon des Schlosses



Abb. 367. Paris, Palais Cardinal (Nationalbibliothek).
(Phot. Hachette)

zu Versailles beurteilen. Im Herzen des erhabenen Baudenkmals Ludwigs XIV. ist seines Vaters schlichtes Landhaus erhalten geblieben!

Die Umgestaltung der Städte beschränkt sich aber keineswegs nur auf den Stil der Schauseiten. Für seine „große Stadt“ hat der gute König Heinrich sicher auch an eine neue Gesamtanlage gedacht. Wie alle mittelalterlichen Städte erstickte auch Paris in seinem Mauergürtel; es besaß

eine einzige breite Verkehrsader, die Seine, und nur an den Ufern ihres Flusses war für die Stadt ein freies Atmen möglich.

Die gotischen Bauten stehen gedrängt beisammen und dehnen sich in der Höhenrichtung aus; weder um Kirchen noch um Paläste wird ein freier Raum vorgesehen, um sie zur Geltung zu bringen. Die klassizistische Kunst mit ihren regelmäßigen Schauseiten dagegen braucht einen freien Standort, damit das Auge die Einheit ihrer Anordnungen zu erfassen vermag. Die Baukunst wird durch den Entwurf der Straßen und Plätze vervollständigt; die Place Dauphine und Place Royale sind nach einem einheitlichen Plan erbaut. Es werden nun Bauten wie das Collège des Quatre-Nations (Abb. 376) ihre weiten Flügel entfalten, um den Blicken des Königs ein Bild gleich einer Theaterszenerie darzubieten.



Abb. 368. Paris, Fontäne im Luxembourg-Garten. (Phot. Hachette)

In der Einleitung zu seinem „Discours de la méthode“ spricht Descartes von der vollkommenen, geometrischen, mit der Regelmäßigkeit eines architektonischen Grundrisses angelegten Stadt. Im Poitou, auf freiem Felde, hat Richelieu diese Stadt verwirklicht, und wie den meisten Werken der reinen Vernunft fehlt auch ihr nur eins: das Leben.

In Paris können die Baumeister sich nicht frei entfalten; emsig müht sich das Louvre, inmitten eines zusammengepferchten Viertels seine langen Schauseiten auszudehnen. Während es aber in dem Wirrsal von Bürgerhäusern stecken blieb, ließ Maria de' Medici ihren Luxembourgpalast außerhalb der Stadt, in einem Viertel von Gärten und Klöstern errichten; die florentinische Königin dachte an ihren Palazzo Pitti, aber die stolz prunkende Kraft des toskanischen Baus vermochte in Frankreich keinen Anklang zu finden. Salomon de Brosse erstellte ein Hôtel mit

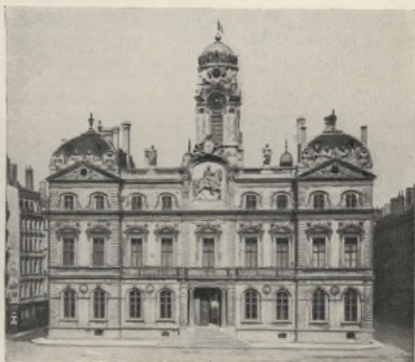


Abb. 369. Lyon, Rathaus. (Phot. Hachette)

Salomon de Brosse erstellte ein Hôtel mit

französischem Grundriß, zwischen Hof und Garten, dessen hochbedachte Mauern durch die schlichte Zeichnung der Fenster und die Schönheit des Quaderwerks aufgeheitert werden; die Zierweise ist hier nicht so reich wie beim neuen Louvre, aber die Gesamterscheinung wirkt doch äußerst fein und geschmackvoll (Abb. 362).



Abb. 370. Schloß Cany. (Phot. Hachette)

Wie das Königtum, so schaffen auch Adel und Bürgerschaft sich neue Wohnstätten. Um der Regentin näher zu sein, hatte Richelieu das kleine Luxembourg bewohnt; um in des Königs Nähe zu bleiben, ließ er das Palais Royal errichten. Das Maraisviertel und die Ile-Saint-Louis bedecken sich mit vornehmen Wohnhäusern: Im Innern Galerien mit Stuckverzierungen und Malereien, außen die etwas kalte Einteilung in antike Ordnungen. Auch die bürgerliche Architektur schmückt sich jetzt mit diesem Zierat, der bis dahin der Majestät des Königs vorbehalten gewesen war. Heutzutage, wo nur noch Karren statt Karossen in ihre Höfe dringen, liegt über den Hôtels, die sich im Maraisviertel erhalten haben, eine Art düsterer Würde. Vor den Schauseiten, die einst der Architekt nach den Regeln Vitruvs entwarf, hängen jetzt Firmenschilder an zermürbten Gesimsen und verwitternden Quadern (Abb. 366 und 367).



Abb. 371. Gitter der Apollo-Galerie im Louvre. Vom Schloß Maisons-Laffitte stammend. (Phot. L'Architecte)

Auch „Landhäuser“ besaßen jene reichen Bürger, wo sie ihre Gäste in größerem Maßstab bewirten konnten. Diese Häuser haben keine Spur von der mittelalterlichen Bauweise mehr bewahrt, die an den Schlössern aus dem 16. Jahrhundert noch erkennbar ist. Es sind Bauten mit viereckigem, regelmäßigem Grundriß; die Schauseite ist wohl mit Pilastern und Giebeln verziert, verdankt aber ihre liebenswürdige Vornehmheit in erster Linie der Anordnung der Fenster und der Schönheit

der Dachformen. Seitliche Flügel schieben sich vor, um einen Ehrenhof zu umrahmen; der Bau scheint dem Besucher entgegenzu-

kommen, um ihn zur Schwelle dieses gastfreundlichen Wohnsitzes zu geleiten. Welcher Unterschied gegenüber den italienischen Palästen mit ihrer trutzigen Abgeschlossenheit! Auf der Rückseite breitet sich wie ein fortwährender Festschmuck der Garten aus; Blumenbeete oder beschnittene Zwergbäume überziehen den Boden mit Mustern gleich schweren Spitzengeweben und über flachen Wasserbecken schießen die Strahlen



Abb. 372. Schloß Maisons-Laffitte.
(Phot. L'Architecte)

der Springbrunnen in die Lüfte; in Sternform breiten sich Alleen aus, und zu beiden Seiten reihen sich die Bäume, das Auge zu erfreuen ohne ihm den Ausblick abzuschneiden. Pérelles und Israël Silvestres Stiche geben uns einen Begriff von dem Leben, das jene Schlösser erfüllte: man sieht darauf Kutschen und Reiter in den gitterumschlossenen Vorhof strömen, während in den Gärten, um Wasserkünste und Blumenteppeiche herum, edle Herren und Damen feierlich grüßend und plaudernd sich ergehen. Zum Empfang seiner Gäste hat M. de Maisons am Seineufer das nach ihm benannte Schloß errichtet und Fouquet das Schloß Vaux erbaut (Abb. 370 ff.), und um seine Empfänge noch prächtiger zu gestalten, wird der König von Frankreich Versailles gründen.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist von einer ganz ungewöhnlichen „Renaissance“

des Katholizismus erfüllt: Neugegründete oder erneuerte Orden gewannen einen Teil des seit der Reformation verlorenen Gebiets zurück, und dieses Aufflackern des christlichen Empfindungslebens fand seinen Ausdruck in der Baukunst, in der Bildnerei und Malerei. Zu einer wirklichen Neuschöpfung reichte

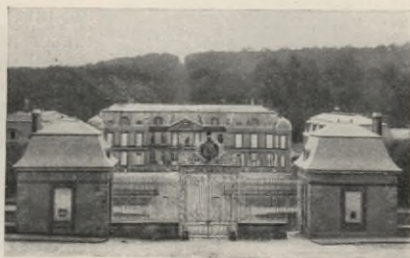


Abb. 373. Schloß Dampierre. (Phot. Hachette)

es freilich trotz allem Eifer nicht mehr; — mit den Wandlungen, welche die Kunst unter dem Einfluß Italiens und der Antike

durchgemacht hatte, fand der Katholizismus sich eben ab. Man begnügte sich mit einer leisen Dämpfung des heidnischen Überschwangs, der sich der bildenden Künste bemächtigt hatte, und der bei einer ernsteren Auffassung des Christentums Anstoß erregen konnte. Die Jesuiten, die in ihren Schulen christliche Theologie und antike Denkweise miteinander aussöhnen, lehren zugleich auch die Schaffung bestechender Zwittergebilde. Überall, wo sie die Leitung in Händen haben, im Unterrichtswesen wie in der Kunst, haben sie für ihren



Abb. 374. Schloß Vaux-le-Vicomte.
(Phot. Hachette)

Katholizismus eine klassisch klingende Ausdrucksweise gefunden.

Sie haben Bauformen festgelegt, welche die endgültig aufgegebene Gotik ersetzen sollten. Der Pater Martellange entwarf für Klöster und städtische Pfarrgemeinden Verkleinerungen der Peterskirche zu Rom und der Kirche del Gesù. Weithin breitet sich, dank den religiösen Orden, dieser römische Stil zugleich mit der verjüngten Macht des Papsttums aus.



Abb. 375. Sal. de Brosse, Schauseite
der Kirche Saint-Gervais (Paris).
(Phot. Hachette)

Vom Prinzip der Gotik, der Ableitung der Kräfte mittelst Rippen, Pfeilern und Strebebögen, bleibt nichts mehr übrig: der Festigkeit zuliebe nimmt der Bau wieder eine massige Form an, und die Kunst besteht jetzt darin, dieser Masse einen feinen Umriß zu verleihen und das Mauerwerk mit dekorativen Schauseiten zu verbrämen. Dieser sogenannte „Jesuitenstil“ erscheint fast wie eine Wiederholung der romanischen Baukunst, weil beide, eins der Abstammung nach, das andere zwecks Nachahmung, an das Altertum anknüpfen; sie sind im gleichen Grade miteinander verwandt, wie die von den Humanisten

geschaffenen gelehrten Wörter und ihre volkstümlichen Gegenstücke. Während aber die romanische Mauerweise noch recht

kunstlos ist, setzt die neue Bauart eine förmliche Wissenschaft des Steinschnitts voraus; sie ist von Zeichnern geschaffen, die auf Grund der antiken Abhandlungen und der Proportionen der römischen Denkmäler ihre Risse auf dem Papier mit aller Genauigkeit durcharbeiteten. Trotzdem sind die Abweichungen keineswegs unvereinbar: bei Notre-Dame-des-Doms in Avignon gelang es, einen alten romanischen Baukörper mit klassizistischem Schmuckwerk zu bedecken.

Im Innern findet unser Blick, an den Schwung der Gotik gewöhnt, die auf den Stützmauern lastenden Tonnengewölbe recht erdrückend, und die Fenster, die in dieses Gewölbe einschneiden, lassen das Mauerwerk noch schwerer erscheinen, indem sie seine Dicke sichtbar machen; Pilaster, Kapitelle und Gesimse umspielen alles mit der zierlichen Reinheit ihrer Linien, ohne doch die kantigen Pfeilmassen und vollen Formen erleichtern zu können. Die Italiener bildeten diesen Stil durch ihren ornamentalen Prunk zu förmlicher Üppigkeit aus, während in Frankreich der Zierat gemäßigter blieb; durch glückliche Wahl der Proportionen haben bei Saint-Paul-Saint-Louis, bei der Sorbonne, dem Val-de-Grâce, dem Invalidendom Saint-Louis und bei Saint-Sulpice die Architekten dem religiösen Charakter ihrer Zeit Rechnung zu tragen gesucht.

Auf der Außenseite macht sich dieselbe Wandlung geltend. Noch muß man das Gewölbe abfangen, aber statt ein deutliches Knie zu bilden, krümmen sich die Strebebögen einwärts, wie um sich zu verstecken, wodurch sie an verstrebbender Kraft verlieren. Die Schau-seite verwandelt sich in eine Architekturaufgabe, bei der es sich darum handelt, immer die gleichen



Abb. 376. Paris, Kapelle des „Collège des Quatre-Nations“ (Palais de l'Institut). (Phot. Hachette)



Abb. 377. Paris, Val-de-Grâce. (Phot. Hachette)

Elemente, zwei oder drei antike Ordnungen mit einem Dreiecksgiebel darüber, irgendwie anzuordnen; die Winkel zwischen dem



Abb. 378. Büste Heinrichs IV.
(Louvre). (Phot. Hachette)

mittleren Aufbau und den Stirnmauern der Seitenschiffe sind durch eine Art Konsolen ausgefüllt, die einen weicheren Übergang bewirken sollen. Diese Art von Schauseiten ist nicht mit einem Male entstanden; die ersten Baumeister, die eine solche vor die letzten Kirchen der Gotik zu setzen hatten, benahmen sich dabei launenhaft und unentschieden. Saint-Étienne-du-Mont (Abb. 303) ist noch weit entfernt von der etwas kühlen Klarheit des Klassizismus. Wie ein Renaissancemöbel ist der Stein völlig übersponnen mit artigem Zierat. Auch der Lettner Pierre Biards (Abb. 306) stammt noch aus einer Zeit, wo die Baumeister fleißig an hübschen Einzelheiten herum-

tüftelten. Bei Saint-Gervais dagegen haben wir schon eine geordnete, nackte Kälte; wohl liegt eine gewisse Gewährtheit in der Art, wie Salomon de Brosse seine Säulen und Gurtgesimse mit ausladenden Profilen verteilt, doch ist nebenbei bemerkt diese an sich recht geistvolle Verbrämung zu schmal für das Schiff, das auf beiden Seiten noch übersteht (Abb. 375).

Es ist bei dieser Bauart vor allem die Kuppel, an welcher die



Abb. 379. Guillaume Dupré,
Heinrich IV. und Maria de' Medici.
(Phot. Hachette)



Abb. 380. Jean Warin,
Gassendi.
(Phot. Hachette)

Gestaltungskraft sich betätigen kann; seit Santa Maria del Fiore zu Florenz und der Peterskirche zu Rom setzen die Baumeister

ihren Ehrgeiz darein, gerade an dieser schwierigen Aufgabe ihr Talent zu versuchen. Die hauptsächlichsten Kirchen aus dem 17. Jahrhundert sind mit Kuppeln bekrönt, Val-de-Grâce, Sorbonne, Invalidendom und die Kapelle des Collège des Quatre-Nations; sie beherrschen die Stadt und kennzeichnen wie die Türme und Helme der Gotik weithin das Gotteshaus. Während aber die französischen Meister die Kuppeln von Italien entlehnten, haben sie deren Erscheinung doch etwas abgeändert; sie bewahren die Vorliebe für hohe Holzkonstruktionen und vermögen infolgedessen den äußeren Umriß dieses Kugelgewölbes beliebig zu überhöhen. Mit Bildwerken geschmückt und mit Metall beschlagen lasten diese kleinen Kuppeln nicht allzuschwer auf ihrer Unterlage und recken kühn ihre Rundung zum Himmel.

Man hat dieser Bauart allzuoft einen Mangel an Aufrichtigkeit

und Ausdruckskraft vorgeworfen, — christlich ist sie aber ebensogut wie die des 13. Jahrhunderts, nur besitzt das Christentum selbst nicht mehr jenen Umfang, der einst Geisteswelt und Menschenleben völlig in sich schloß. Die Franzosen des 17. Jahrhunderts verlangten von ihrer Religion ein System von klaren Gedanken; ihre Kirchen sollen Versammlungssäle von majestätischen, aber nicht übertriebenen Ausmaßen sein. Wortgewandte Oratorien ließen sich unter diesen niederen Gewölben hören, und eine gebildete Zuhörerschaft versammelte sich an bestimmten Tagen, um in wohlgebauten Predigten über Moral sich ihren Glauben festigen und so verständlich wie möglich darlegen zu lassen.

Die Regsamkeit der Architekten kam auch den Bildhauern und Malern zugute. Statuen brauchte man für die neuen Kirchen, für die Hôtels und ihre Gärten. Der König geht mit gutem Beispiel voran:



Abb. 381. Jean Warin, Büste Richelieus (Bibliothèque Mazarine, Paris). (Phot. Hachette)



Abb. 382. Barthélemy Prieur, Maria von Barbançon-Cany (Museum von Versailles). (Phot. Mieusement)



Abb. 383. Pierre Francheville, Orpheus (Louvre). (Phot. Hachette)

Durch die Renaissance hatte die mittelalterliche Überlieferung der Grabdenkmäler keine Unterbrechung erfahren. Die bedeutendsten Männer des 17. Jahrhunderts haben in den Kirchen ihre Grabstätte, doch können die kleinen Kapellen keine großen



Abb. 384. Barthélemy Prieur, Abundantia vom Denkmal Montmorencys (Louvre). (Phot. Hachette)

Denkmäler aufnehmen: meist schrumpfen dieselben auf eine dekorative Schauseite aus weißem und schwarzem Marmor zusammen, die man vor der Wand anbringt. Nur wenige Fürstengräber zeigen eine gewisse Prachtentfaltung mit trauernden Tugenden oder weinenden Genien, so zum Beispiel Sarrazins Grabmal des Henri de Condé zu Chantilly (Abb. 389) und das des Herzogs von Montmorency in Moulins, eine Schöpfung des François Anguier (Abb. 386). Die übrigen sind bescheiden, doch stets vom Ernst der Auffassung getragen. Besitzen auch ihre Figuren keinen so hoch verfeinerten Reiz wie die der Florentiner oder der französischen Bildner des 16. Jahrhunderts, so sind doch in Mienenspiel und Gebärden tiefe Empfindungen mit einer Aufrichtigkeit ausgedrückt, welche die fehlende Beredsamkeit recht wohl ersetzt. Es liegt in diesen wohlstandigen Bildnissen mit ihren gefalteten Händen mehr Überzeugung als Schwung. Der Bildner hat die

Heinrich IV. läßt am Louvre die Arbeiten fortsetzen, die seit Heinrich II. unterbrochen waren. Wer die Mittel dazu hat, will auch seinerseits eine reichgeschmückte Galerie besitzen, eine Verkleinerung derer von Fontainebleau oder der kleinen Galerie des Louvre, die damals ihrer Vollendung entgegengeht. An der Decke sind Nymphen und Atlanten in die Arabesken verflochten und tragen die Umrahmung der Gemälde. Die Gärten beginnen sich nach italienischer Art mit Statuen zu bevölkern, und endlich bereichern Figuren auf den vornehmsten Schauseiten den architektonischen Zierat. Am Louvre hat Jacques Sarrazin den obersten Giebel des von Lemercier errichteten Pavillons mit anmutigen Karyatiden gestützt; aber ihren vollen Glanz sollte diese klassizistische Bildnerei erst in Versailles entfalten.

Tracht Ludwigs XIII., die sich in Wolle oder Seide so ungezwungen, in Stein oder Bronze aber so schwer und massig ausnimmt, nicht immer leicht genug zu gestalten vermocht; kaum daß einige wie weiland Germain Pilon daran dachten, ihren Figuren einen großen Mantel über die Schultern zu werfen, um dadurch eine allzu wirre Aufmachung zu vereinfachen oder die Steifheit eines Reifrocks zu mildern. Es sind keineswegs glänzende, aber aufrichtige Abbilder eines ernsten, glaubensstarken Bürgertums.

Nicht alle Bildnisse waren für Grabmäler bestimmt. Aus Italien war eine Mode gekommen, die sich immer weiter ausbreitete: die Mode der Porträtbüsten. Es sind natürlich hohe Persönlichkeiten, der König und seine Würdenträger, die uns in diesen Werken aus Marmor oder Metall entgentreten. Dupré und Warin, die schwungvolle, feingeschnittene Denkmünzen schufen, haben auch Bronzebüsten mit aller Schärfe und Gewissenhaftigkeit durchziselirt (Abb. 379 ff.). Man blieb aber nicht bei solchen Teilbildnissen. Von Heinrich IV. ab hat in Frankreich jeder König



Abb. 385. Simon Guillain, Ludwig XIII., Anna von Österreich und der Dauphin. Früher am Pont au Change. (Louvre.) (Phot. Hachette)



Abb. 386. François Anguier, Grabmal des Herzogs von Montmorency (Kapelle des Lyzeums zu Moulins). (Phot. Neurdein)



Abb. 387. Michel Bourdin, Grabmal Ludwigs XI. (Notre-Dame-de-Cléry). (Phot. Limousin)

sein Standbild bekommen. Wer den unter seiner Regierung vollendeten Pont-Neuf überschreiten wollte, kam auch an einem



Abb. 388. François Anguier Grabmal der Familie de Longueville (Louvre) (Phot. Hachette)

bronzenen Heinrich IV. vorbei, den man auf ein in Italien gegossenes Pferd gesetzt hatte. An die Ecken des Sockels hatte Francheville an Michelangelos Überlieferung anschließend lange, leidenschaftlich bewegte und verrenkte Körper gesetzt. Am Stadthaus, das der König vollendet hatte, befand sich im Bogenfeld des Mittelportals ein Reiterbild Heinrichs IV., ein Flachrelief von Pierre Biards Hand. Für die Place

Royale schuf der Sohn des Bildners einen Ludwig XIII.; — der König von Frankreich saß noch auf einem Pferd italienischer Herkunft. Erst der Ludwig XIV. der Place Vendôme sollte sich endlich eines französischen Rosses rühmen können. — Am Zugang zum Pont au Change erhob sich ein Denkmal mit drei von Simon Guillain geschaffenen Bronzefiguren: Ludwig XIII. als Feldherr und Anna von Österreich im Hofkleid, und oben auf dem Sockel der kleine Dauphin. In jedem dieser Standbilder findet sich eine markige, aber etwas schwerfällige Ehrlichkeit wieder, wie sie damals üblich war, da die Kunst sich von dem glänzenden Idealismus der Florentiner weder führen noch verführen ließ (Abb. 385).



Abb. 389. Jacques Sarrazin, Grabmal des Henri de Condé, aus der Kirche Saint-Paul. (Schloß Chantilly.) (Phot. Hachette)

Ganz neu war damals diese Verherrlichung der französischen Könige durch Standbilder nach römisch-italienischem Brauch. Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV. und XV. besitzen in Saint-Denis keine Monumentalgräber wie ihre Vorfahren, sie haben nicht wie die Könige des Mittelalters ein Liegebild auf einer Grabplatte hinterlassen; wir besitzen von ihnen nicht einmal, wie von den Valois der Renaissance, eine



Abb. 390. Philippe de Champaigne, Der tote Christus (Louvre). (Phot. Hachette)

Darstellung der lebenden, aber andächtig¹ knienden Persönlichkeit; die königlichen Standbilder verherrlichen jetzt nur noch das Königtum im allgemeinen: sie stehen auf den öffentlichen Plätzen wie Göttergestalten oder Symbole eines neuen Kults. — Und das Königtum findet seinen Vorteil in dieser Nachahmung des antiken Mark Aurel, der hoch oben auf dem Kapitol heute noch über Rom seine gebietende Hand ausstreckt.

Bei der Malerei vor allem verrät sich uns der Anbruch einer neuen Zeit. Im Mittelalter hatten sich die richtigen Maler in der Glas- und Buchkunst betätigt; diese Spielarten der farbigen Flächenkunst sind mit der Gotik dahingegangen. Nach der „Wiedergeburt“ erwacht beim König, bei der Geistlichkeit und Bürgerschaft eine neue Liebe zur Malerei, die jetzt den Schmuck für Schlösser und Kirchen, sowie Tafelbilder für die Sammlungen liefern soll; — in dieser

Kunstgattung, die den Empfindungen eine schmiegsamere und reichere Ausdrucksfähigkeit entgegenbringt, werden uns fortan die Feinheiten des französischen Geistes vor Augen treten. Die neue kirchliche Baukunst beschäftigt die Maler in weitestem Umfang, denn für die neuerbauten Kirchen und Klöster bedurfte man unzähliger „Heiligkeiten“. In einigen Städten, wie Paris, Avignon



Abb. 391. Philippe de Champaigne, Bildnis der „Mutter Katharina“, Agnes Arnault und der „Schwester Katharina“, d. heil. Susanna (Louvre). (Phot. Hachette)

oder Aix, zog die Bürgerschaft bei der Ausübung ihrer Frömmigkeit gerne die Malerei mit heran. Jedes Jahr im Mai stiftete die



Abb. 392. Claude Mellan, Bildnis des Peiresc, Kupferstich (Nat.-Bibl.).
(Phot. Hachette)

dauernde Lebensfähigkeit sichern.

Immer noch findet zu Anfang dieser französischen Malerei eine Einwanderung von Norden her statt. Andauernd ergoß sich aus Flandern ein Überfluß an Handwerkern und Künstlern, die in



Abb. 393. Philippe de Champaigne, Bildnis Richelieus (Louvre).
(Phot. Hachette)

Bruderschaft der Goldschmiede zu Paris ein großes Tafelbild für Notre-Dame, und manchmal verhalfen diese stadtbekanntem „Maien“ einem jungen Talent zur allgemeinen Anerkennung. Es waren liebenswürdige Bräuche dieser Art, durch die schon im Mittelalter die Städte Flanderns und Italiens in der einhelligen Bewunderung eines Kunstwerks ihrer Massenseele sich bewußt wurden. Zu lange schon hatte Frankreich jene allgemeinen Aufwallungen der Gemüter entbehrt, aus denen die künstlerischen Kräfte ihre Begeisterung schöpfen, und mit immer steigender Verfeinerung wird jetzt das Pariser Publikum der französischen Kunst eine

den meisten Gauen Frankreichs Spuren ihrer Tätigkeit hinterließen; sie zogen aus, um in Italien zu studieren oder auch einfach um Arbeit zu suchen. Aus Holland, Flandern, Lothringen, der Picardie und der Champagne zogen sie von Stadt zu Stadt und malten Bildnisse oder kirchliche Darstellungen. Oft hielt sie ein langwieriges Unternehmen zurück; dann ließen sie sich dauernd nieder, vergaßen ihr Heimatland und das Italien ihrer Träume. In vielen der großen Städte Frankreichs haben sie Kolonien gegründet, nur läßt sich ihre Herkunft meist nicht ohne weiteres erkennen, weil sie die germanischen Silben ihrer Namen dem Französischen anpaßten.

Einer dieser fahrenden Künstler

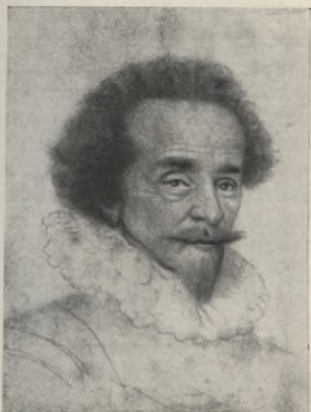


Abb. 394. Lagneau, Bildnis.
Handzeichnung
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 395. Daniel Du Monstier,
Bildnis des Herzogs von Longueville
(Louvre). (Phot. Hachette)

war es, der auf seiner Wanderung durch die Normandie Poussins Begabung zum Keimen brachte. Von Künstlern aus Flandern ließen sich die Stadtväter zu Bordeaux konterfeien, während Holländer die Sümpfe der Saintonge trocken legten. Als Sébastien Bourdon nach Montpellier kam, fand er seinen Platz längst durch Niederländer besetzt. In Toulouse malten die Vlāmen und ihre Schüler in steifer, ernster Manier die angesehensten Bürger, wie sie in schwarzer Kleidung und mit den Abzeichen ihrer Würde angetan zu Füßen eines Kruzifixes knien. Vor allem aber haben sie an den Hauptpunkten der Straße nach Italien, in Paris, Lyon und der Provence ihre Spuren hinterlassen. In Lyon ließ sich die Dynastie der Stella nieder, deren Männer wie Frauen den Pinsel und Grabstichel zu handhaben wußten. Die Kirchen der Provence beherbergen eine ganze Anzahl Gemälde, die an das fortgesetzte Eindringen der vlāmischen Kunst von der Brüder van Eyck bis zu Rubens' Manier mit all ihren Zwischenstufen erinnern. In Aix zeigen mehrere Bilder eines Brüssellers Finsonius die kräftige Farbgebung Flanderns in ihrem Ringen mit den schwarzen Schatten eines Cara-



Abb. 396. Jacques Callot,
Figuren aus der italienischen
Komödie (Nat.-Bibl., Stiche).
(Phot. Hachette)

vaggio und mit Tintoretto's glühendem Sfumato. Um ihn herum sieht man andere Maler, wie Jean Daret aus Brüssel, vlämische Effekte mit Bologneser Darstellungen zusammenrühren. Ein Rubens erst wird imstande sein, mit mächtigem Hauch diesem schwerfällig gewordenen Realismus zu neuem Leben zu verhelfen. Avignon ist immer noch Kunststadt und Freundin der Maler; man bringt ihnen da alles Verständnis entgegen, weiß sie zu beschäftigen und zu fesseln. Es befindet sich in ihren Kirchen noch eine Menge von frommen Stiftern bestellter Bilder, große Darstellungen, auf denen meist Gestalten mit runden Formen, wie Guido Reni sie liebte, in Caravaggios dichten Schatten sich bewegen. Einige bewahren noch eine gewisse naturalistische Stämmigkeit, welche die Ziererei des Zeitgeschmacks nicht zu entnerven vermochte.



Abb. 397. Jacques Callot,
Belagerung von La Rochelle (Ausschnitt).
(Nat.-Bibl., Stiche.) (Phot. Hachette)

Unter diesen Künstlern brachte es Nicolas Mignard, le Romain genannt, durch seine ziemlich einwandfrei gemalten „Heiligkeiten“ zu einem bis nach Paris sich erstreckenden Ruf, doch aufrichtiger gibt sich beim Porträt die etwas kalte Höflichkeit seiner Kunst. Dem Adel des Comtat und der Provence fehlte es nicht an Malern, um seine Galerien mit Familienbildern zu füllen. Wenn diese Provinz fort-

fährt, die durchziehenden Künstler festzuhalten, die nach Rom wandern oder von dort zurückkehren, so genügt dies zwar noch nicht, um eine eigentliche Schule zu bilden, wohl aber um dem Boden eine beträchtliche Fruchtbarkeit zu sichern.

Ist auch vieles überarbeitet und manches verschwunden, so finden sich doch vlämische Spuren in den Pariser Kirchen des 17. Jahrhunderts noch zahlreich genug. Es sind kleine, leicht hingeworfene Füllungen in Öltechnik, lustige bunte Dinger, oder aber Altarbilder, in denen der Maler es mit der Sprache eines Rubens versucht. Im Louvre wie in den vornehmen Privathäusern befanden sich auch vlämische Landschaften und mythologische Bilder dekorativen Charakters. Heinrich IV. hielt Pourbus auf dessen Durchreise durch Paris zurück, und hübsch artig hat Pourbus die joviale Schalkhaftigkeit des „Vert Galant“ und die etwas schwerfällige Würde der Königin wiedergegeben. Im Jahre 1620

sucht Maria de' Medici einen Maler für ihre große Galerie des Luxembourg und beruft Rubens nach Paris. Man konnte nicht daran denken, ihn zu halten; er ließ nur eine bedeutende Schöpfung sowie einige seiner Schüler, Justus van Egmont, Van Mol u. a. zurück. Maler der Regentin wurde hernach der Brüssler Philippe de Champaigne, eine der wirklich ausdrucksvollen Gestalten der französischen Gesellschaft (1602—1674). Er wurde in den Kreis der Jansenisten hineingezogen, und in seinem Lebenswerk spiegelt sich der Ernst ihrer Denkart und die strenge Frömmigkeit ihres Wandels wieder. Die handfeste Arbeitsweise, die er aus seiner heimatlichen Schule mitgebracht hatte, verwandte er nicht um nur mit der äußerlichen Schönheit zu spielen, wohl aber um die Malkunst zu dem Adel einer christlich-philosophischen Betrachtung



Abb. 398. Jacques Callot, Bestrafung der Marodeure. Aus „Les Misères de la Guerre“ (Nat.-Bibl., Stiche). (Phot. Hachette)

zu erheben. Seine Darstellungen des toten Christus sowie auch seine Bildnisse verbinden tiefen Wirklichkeitssinn mit einer in der vlämischen Kunst ganz ungewohnten Kraft des Innenlebens. Seine Gedankenwelt ist der eines Poussin zu ähnlich, als daß der Vlāme nicht recht häufig seinen naturalistischen Instinkt vor der Nachdenklichkeit des idealistischen Psychologen hätte zurücktreten lassen. Er gehört zu den zahlreichen Einwanderern aus dem Norden, die einerseits ihre Handfertigkeit mitbrachten, andererseits aber die französische Denkart sich aneigneten (Abb. 390, 391, 393). Eine Stufe unterhalb der bevorzugten Meister arbeitete eine ganze Menge tüchtiger handwerklicher Maler; auf der Messe verkauften sie Landschaften, Seestücke und Kopien; sie sollten später noch Blumen, Vögel, Stoffgehänge und Vasen in die Kartons der Gobelinsmanufaktur als Umrahmung der von Le Brun gezeichneten Figuren einsetzen.

Während des ganzen 17. Jahrhunderts können neben den Vlāmen und Italienern die französischen Maler wohl eine bestimmte

Eigenart entwickeln, doch wird ihnen in der Ausführung die Gewandtheit abgehen; sie gleichen Kindern, bei denen mit dem



Abb. 399. Abraham Bosse, Das „Palais Royal“ (Nat.-Bibl., Stiche). (Phot. Hachette)

Unterricht zu spät begonnen wurde; sie stehen nicht mehr in dem Alter, wo die Einfalt noch reizvoll wirkt, besitzen aber auch noch nicht die ungezwungene Sicherheit gereifter Persönlichkeiten. Es fehlte der französischen Schule noch jene technische oder theoretische Entschiedenheit, welche die Stärke eben jener Vlāmen und Italiener ausmachte.

Vom ersten Drittel des Jahrhunderts ab waren die in Paris ansässigen Bildhauer, vor allem aber auch die Maler zahlreich genug, daß sich bei ihnen ein Bewußtsein der Zusammengehörigkeit herausbilden konnte. Sie sind jetzt nicht mehr vereinzelt und nur vorübergehend durch irgend einen Auftrag an die Person des Königs oder eines andern Māzens gebunden; ihr Gewerbe wird durch eine ausgedehnte Kundschaft aus bürgerlichen und geistlichen Kreisen unterstützt. Um aber ihre Werke abzusetzen, hatten sie in den Verband der alten Zünfte eintreten müssen. Zuerst wurden sie in die alte St. Lukaszunft eingereiht, was jedoch einer Vermengung mit einfachen Handwerkern gleichkam; war dies nun schon in solchen



Abb. 400. Abraham Bosse, Besuch bei der Wöchnerin (Nat.-Bibl., Stiche). (Phot. Hachette)

Gemeinwesen nicht angängig, wo die Malerei tief eingewurzelt war und zur Überlieferung gehörte, so mußte es in Frankreich noch viel unleidlicher erscheinen, wo diese Kunst sich, als Neankömmling sozusagen, mit ihren in der Renaissance erworbenen Adelstiteln vorstellte. Es bildete sich, vom König begünstigt, eine „Académie de Peinture et de Sculpture“.

Diese Akademie, die bis ins Jahr 1648 zurückreicht, hat bis zur Revolution fortbestanden. Von Anbeginn war und bleibt sie eine Körper-

schaft, welche die Interessen ihrer Mitglieder verteidigt, eine gelehrte Gesellschaft, die ein festes System auszuarbeiten sucht, und eine Schule, die jüngere Kräfte heranbildet; unter Ludwig XIV. wird sie überdies noch zu einer Art Verwaltung, welche dem künstlerischen Schaffen Vorschriften machen will, und in dieser Eigenschaft besonders hat sie sich einige wohlverdiente Vorwürfe zugezogen. Tatsächlich ist ihre Einrichtung so getroffen, daß der Staat die Künstler ganz in der Hand hat. Freilich ist es, nebenbei bemerkt, kaum zutreffend, daß sie sich je zum nationalen Geschmack in Widerspruch setzte. Unter dem ancien régime umfaßte sie, da ihre Mitgliederzahl unbeschränkt war, alle Künstler, welche diese Bezeichnung überhaupt verdienten. Die Wenigen, die sich abseits hielten, taten dies nicht aus sachlichen, sondern aus persönlichen Gründen. In ihr werden sich nacheinander die mannigfaltigsten Formen der französischen Kunst, der Le Brun- und Boucherstil wie der Stil Davids widerspiegeln. — In der Zeit des Entstehens und Wachsens dieser modernen Malerei durchkreuzen sich die verschiedensten Einflüsse, und es ist ganz unmöglich, hinter den zahllosen Anwendungen der französischen Künstler eine gemeinsame Richtschnur zu entdecken. Während aus dem Norden ein Zuzug von Praktikern ohne bestimmte Lehre stattfand, holten die französischen Künstler sich eine solche aus Italien. Man berief nicht mehr die großen Meister von dorthin nach Frankreich, die Schüler nahmen vielmehr fast alle den Wanderstab zur Hand, um deren Geheimnisse zu studieren. Für



Abb. 401. Brüder Le Nain, Familienszene (Louvre). (Phot. Hachette)

Während aus dem Norden ein Zuzug von Praktikern ohne bestimmte Lehre stattfand, holten die französischen Künstler sich eine solche aus Italien. Man berief nicht mehr die großen Meister von dorthin nach Frankreich, die Schüler nahmen vielmehr fast alle den Wanderstab zur Hand, um deren Geheimnisse zu studieren. Für



Abb. 402. Brüder Le Nain (?), Kartenspieler (Aix, Museum). (Phot. Hachette)

Während aus dem Norden ein Zuzug von Praktikern ohne bestimmte Lehre stattfand, holten die französischen Künstler sich eine solche aus Italien. Man berief nicht mehr die großen Meister von dorthin nach Frankreich, die Schüler nahmen vielmehr fast alle den Wanderstab zur Hand, um deren Geheimnisse zu studieren. Für

Frankreich wie für ganz Europa war Rom der Urquell der Kunst. Die paar Künstler, die nicht über die Alpen zogen, lassen darum nicht minder den italienischen Einfluß erkennen: sie nahmen eben den Geist der Stiche und Kopien in sich auf, — nur macht sich bei ihnen weniger die zeitgenössische Kunst Italiens geltend, als vielmehr die des 16. Jahrhunderts, was schon einer historischen Auffassung gleichkommt.

Es ist der damals sehr lebhafte Kunstbetrieb der Bologneser, den die französischen Künstler zu sehen bekommen. Die einen hängen noch an der idealistischen Überlieferung der Florentiner;



Abb. 403. Le Nain, Bildnis eines Mitglieds der Familie Pèrussy (Avignon, Museum). (Phot. Hachette)

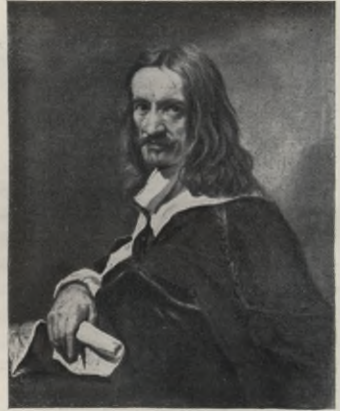


Abb. 404. Jacques Stella (?), Bildnis (Lyon, Museum). (Phot. Hachette)

sie suchen den Ausdruck des Innenlebens und zeichnen schöne Formen nach der Antike. Andere wieder malen in Caravaggios Art nach der Natur mit einer großen Derbheit in der Betonung und heftigen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten. Im übrigen haben aber alle sich daran gewöhnt, ihre Darstellungen in eine gewisse Finsternis zu tauchen. Eine Menge französischer Künstler, wie La Hire in Paris und vor allem Valentin in Rom haben diese nächtliche Farbgebung angenommen. Der letztere malte nicht ohne Kraft Zigeuner und Soldaten, auf die im dunklen Keller ein greller Sonnenstrahl fällt (Abb. 406 und 407).

Italiens Einfluß beschränkte sich also nicht auf eine einzige Manier; es gibt kaum eine Kunstform, die man dort nicht vertreten fand. Künstler von der Verschiedenheit eines Poussin, Lorrain, Valentin und Callot konnten in Italien ihr Leben lang erfolgreich

arbeiten, ohne sich doch im mindesten ähnlich zu sehen. Nach Fréminet und Dubois, in denen die Schule von Fontainebleau weiterlebte, war zunächst Simon Vouet der einflußreichste Meister (1590—1649). Er wußte die Erfindungen der großen italienischen Ausstattungsmaler geschickt zu verwerten, und nach Dorignys Stichen zu schließen, möchte man einige seiner Darstellungen fast für Kopien nach Veronese halten. Seine Begabung ist aber recht oberflächlich, und die erhaltenen Gemälde von seiner Hand beweisen, daß er den Farbenreiz seines Vorbilds nicht zu erfassen vermochte. Mit den schweren, rostbraunen Schattentönen und saftlosen, blassen Lichtpartien kommt in seiner Malerei keine harmonische Leuchtkraft zustande (Abb. 409). Auch bei seinen Schülern, bei Le Sueur, Le Brun und Mignard werden wir viele von diesen Fehlern wiederfinden. Dieser Maler erlangt eine wirklich historische Bedeutung dadurch, daß die größten Künstler des französischen Klassizismus unter seinem Einfluß sich entwickelt haben. Er bildet den Übergang zwischen den Ausstattungsmalern Heinrichs II. und Ludwigs XIV. Mit seinen Schülern hat er in den Hôtels der wohlhabenden Bürger den königlichen Sagenkreis von Fontainebleau verbreitet.

Le Sueur (1616—1655) verdankt ihm zweifellos die etwas lockere Leichtigkeit seines Vortrags. Er ist zwar nicht in Italien gewesen, ist aber doch dank den Kupferstichen ein glühender Verehrer und oft sogar Nachahmer Raffaels, besonders wenn er sich etwas zusammennimmt. Aus der großen Zahl von Bildern, die dieser frühverstorbene Maler für reiche Bürger und Klöster ausführte, fühlt man ein wenig von der unbefangenen Aufrichtigkeit der älteren Meister heraus; er hält sich nicht an das Bologneser Verfahren mit den großen Schattenmassen, der Gesamtton ist vielmehr auf eine blasser Helligkeit gestimmt; die Gewänder zeigen oft jene schroffe Härte, welche die frommen Maler zu allen Zeiten bevorzugten. Durch die handwerkliche Fertigkeit wird bei ihm die Empfindung nicht verschleiert; seine schmerzreichen Madonnen mit ihren weichen Farbentönen drücken die Trauer in einem Stil von tränendurchtränkter Wehmut aus. Oft erscheinen gewisse Gesichter, die



Abb. 405. Le Nain, Der Schmied
(Louvre). (Phot. Neurdein)

wirklich sein eigenstes Eigentum sind: hier eine kleine, bleichsüchtige Heilige, dort der Blondkopf eines empfindsamen Seminaristen; diese zarten Erscheinungen sind die wahren Geschöpfe seines Geistes inmitten der allzuvielen weißen Bärte und antiken Profile, die damals allen Malern gemeinsam waren. Sein „Leben des Heiligen Bruno“ ist eine Reihe flüchtiger, nicht allzu gewandter Malereien; die Nacktheit des Vortrags, die Schlichtheit der Ausstattung stimmen gut mit dem Vorwurf und der Umgebung, einer Kartäuserkirche, überein, während der herbe Grundzug durch einen Hauch von Zartheit gemildert wird (Abb. 412—414).



Abb. 406. La Hire, Papst Nikolaus V. und der heilige Franziskus (Louvre). (Phot. Hachette)

Die religiöse Bauweise, die sich jetzt in Frankreich ansässig macht, kommt der Malkunst gastlicher entgegen als die Gotik. Das Tageslicht wird nun nicht mehr durch Maßwerk

und Buntgläser gebrochen, zerstreut und verfärbt; am Altar können zwei Säulen mit einem Giebel darüber eine große gleichmäßig beleuchtete Darstellung umrahmen. — Auch in den gotischen Kirchen hängte man Gemälde auf, doch bleiben sie dort von Grabesnacht umfassen, denn Tafelbild und Glasgemälde stehen sich feindlich gegenüber. Viele dieser Bilder wirken übrigens recht achtungsgebietend, wenn auch mehr durch ihre Überzeugung und Gemüts-tiefe, als durch die Schönheit der Ausführung.



Abb. 407. Valentin, Das Konzert (Louvre). (Phot. Hachette)

Malerei und Plastik haben uns ein Abbild der Menschen und Dinge jener Zeit hinterlassen. In dieser ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die Köpfe nicht so einförmig modisch gestaltet, wie dies zuvor bei Clouets anmutiger Geziertheit der Fall gewesen war und sich später beim Louis-Quatorze-Typ infolge

der gesuchten Erhabenheit noch wiederholen wird. Bildhauer wie Dupré und der Vlâme Warin, Zeichner wie Lagneau und Daniel Du Monstier (Abb. 394 und 395), Kupferstecher wie Claude Mellan (Abb. 392) und Maler wie Bourdon oder die drei Le Nain führen uns von kräftigem Eigenleben erfüllte Persönlichkeiten vor Augen: edle Herren mit soldatischem und doch gewähltem Gebaren, mit hochgebürstetem Schnurrbart und Spitzenkragen; Männer aus der Studierstube, Schriftsteller und Humanisten, Gelehrte von gutmütig derbem Aussehen, ein friedames Käppchen auf dem schlichten Haar, aber stets bereit, auf lateinisch gegeneinander loszufahren; altmodische Bürger mit breitem Bart „à la Sully“, andere wieder mit einem Richelieu-Spitzbärtchen, welches das Gesicht mehr in die Länge zieht, und endlich jene knienden Schöffen, die man regelmäßig in Seitenansicht dargestellt findet.

Die Kupferstecher, welche weniger an die überlieferten Motive gebunden waren, haben ihre Umwelt getreulich wiederzugeben vermocht. In sauber gezogenen Strichen führt uns Abraham Bosse eine etwas steife Pariser Gesellschaft vor (Abb. 399 und 400). Callot, wie Gellée ein geborener Lothringer, hat sich wie dieser der italienischen Auffassung ergeben. Er ist ein Phantast; bald zerfetzend, bald betonend schildert seine dürre, spitze, gebrochene Linie die Unruhe einer wimmelnden Menge, die malerische Wirkung zerlumpter Gestalten, Soldatentrachten wie auch das Gezappel der italienischen Hanswurst oder der Teufelchen, die den heiligen Antonius plagen. — Es ist eine pünktliche, zugleich aber launenhafte Kunst, in der man die damalige Welt mit ihrem hauptsächlichlichen Zeitvertreib, Krieg und Theater wiederfindet,



Abb. 408. Sébastien Bourdon, Rastende Zigeuner (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 409. Vouet, Der Reichtum (Louvre). (Phot. Hachette)

und in welcher eine Spur der Einbildungskraft des Mittelalters mit ihrem absonderlichen Teufelsspuk weiterlebt (Abb. 396 ff.).



Abb. 410. Sébastien Bourdon, Zeichnende Knaben (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

Gern versetzen wir uns beim Anblick der Werke der Le Nain in jene Zeit zurück, die sie so getreulich wiedergeben. Antoine, Mathieu und Louis Le Nain stammten aus Laon, arbeiteten aber in Paris. Sie schufen auch Kirchenbilder mit schroffen Beleuchtungseffekten und höchst realistischen Figuren in Caravaggios Manier, nur fehlte ihnen wie den nordischen Künstlern vor Rubens jene dekorative Erfindungsgabe, welche die zahlreichen Gestalten eines großen „Apparats“ zu beleben imstande ist. Ihre Bildnisse besitzen weder Schönheit noch Feuer, dafür entwickelt aber der etwas gezwungene Stil eine peinliche Gewissenhaftigkeit; aus kleinen Familienszenen weht uns ein Empfinden entgegen, das uns in der Malerei noch ganz ungewohnt ist. Sie schildern Bauern, die essen, trinken, ruhen oder sich „erlustieren“, und dabei breitet die prosaische Schwerfälligkeit des Pinsels selbst über die Lustbarkeiten eine Art dumpfer Trauer; — in ihren düsteren, verwaschenen Farben tritt uns eben gar zu natürlich die Blutarmut der Gesichter und der erdige Ton der zerlumpten Gewänder entgegen. Wir haben



Abb. 411. Courtois, Reiterkampf (Louvre). (Phot. Hachette)

hier einen eigenartigen Zwischenfall in der Geschichte der Malerei. Diese Bauern gehören tatsächlich gar nicht in die Familie der Holländer oder VlÄmen. Brueghel, Teniers oder van Ostade sind geschickte Macher, die ein Spiel mit ihren Mißgestalten treiben; im 17. Jahrhundert nannte man diese Vorwürfe „Bamboccia den“ und suchte dahinter komische Absichten;

heutzutage wissen wir den Le Nain Dank für ihre Erweckung des Mitgeföhls (Abb. 401, 402, 403, 405).

Als einstige Ausstattungsmaler von Fontainebleau, Bildnismaler nach vlämischer Art, Nachahmer der italienischen Stile, Schüler eines Carracci oder Caravaggio, zeigen die französischen Künstler eine gewisse Unsicherheit in der Entwicklung eines wirklich nationalen Stils. Künstler, bei denen die Geschicklichkeit der Aufrichtigkeit gegenüber vorwiegt, wie La Hire oder Sébastien Bourdon, weisen diese Zusammenhanglosigkeiten allesamt in ihren Werken auf. Der letztere war ebensogut imstande, eine vlämische Bambocciade zu dreheln wie den Stil Poussins mit seiner facettierten Zeichnung und seinen vereinfachten Landschaften nach-



Abb. 412. Le Sueur, Melpomene, Erato und Polyhymnia (Louvre). (Phot. Hachette)

zuahmen. Dabei besitzt er aber keineswegs die malerischen Fähigkeiten der nordischen Meister, und sein Denkvermögen reicht nicht aus, um der Darstellungskraft Poussins auf die Spur zu kommen; nervös und schneidend wie er ist, wirkt sein Pinsel zersplitternd statt zusammenfassend. In seinen Bildnissen ist ihm seine Handfertigkeit und Beobachtungsgabe wohl zustatten gekommen. Er gibt oft Gesichter von großer Schönheit, die freilich kein Reiz der Farbe erheitern hilft, und die sich in Caravaggios Schatten mit ihren fahlen, rauchigen Tönen hüllen (Abb. 408, 410, 415).

Wie wird sich nun wohl aus dieser Verschmelzung von Nord und Süd eine französische Schule loslösen? — Eines Poussin Lebenswerk (1594 bis 1665) ist es, in dem der Geist des französischen Klassizismus sich allmählich seiner selbst bewußt wird. Mit dem Fortschreiten seiner Entwicklung nimmt auch die Unentschiedenheit der andern Maler ab, und Mitte des 17. Jahrhunderts erkennen ihn alle als ihren Meister an. — Poussins Gedankenwelt ist das Alter-



Abb. 413. Le Sueur, Die heil. Scholastika und der heil. Benedikt (Louvre). (Phot. Hachette)

tum. Er hat es sich zum Ziel gesetzt, uns die Gestalten der

griechisch-römischen Sage und Geschichte vor Augen zu führen. So war denn auch Rom für ihn stets der einzig mögliche Aufenthalt, — nicht um sich in die etwas lärmende Gesellschaft der weither zum Bildermarkt herbeigeströmten Künstler zu mischen, wohl aber um in Betrachtung jener immer zahlreicher ans Licht geförderten Bildwerke wie auch jener Campagna zu leben, die noch des Altertums Manen umschwebten. — Dort erst fühlte er sich wohl, inmitten der Erinnerungen, der Denkmäler und aller Reliquien, die er mit einer glühenden Verehrung umfaßte. Dort zeichnete er andachtsvoll die Ruinen und vermaß er die Statuen,



Abb. 414. Le Sueur, Predigt des Apostels Paulus in Ephesus (Louvre). (Phot. Hachette)

um das Geheimnis ihrer Schönheit zu entdecken. Eines Tages ging er mit einem Fremden spazieren, „da hob er aus dem Gras etwas Erde, mit Kalkteilchen, Porphyrsplittern und Marmorstaub untermischt, mit den Worten auf: Da, nehmt dies in Eure Sammlung und sagt: dies ist ein Stück vom alten Rom...“. So war es denn auch unmöglich, ihn von dort wegzubringen. Leben und sterben wollte er auf jenem Boden, wo eine Welt im Schlummer liegt, in jener erinnerungsschwangern Luft, deren ernsten Märchenreiz er in sich aufzog. Er hatte wirklich die Absicht, ein Bild des antiken Lebens zu geben; er las die alten Schriftsteller, um bei ihnen Fingerzeige über die Sitten

und Bräuche zu finden; — nicht leichtin, sondern um seine ägyptische Herkunft anzudeuten, gibt er einem Priester einen Stab mit Sperberkopf in die Hand, und der Zug, den man auf „Phokions Leichenbegängnis“ in der Ferne sich bewegen sieht, soll zur Zeitbestimmung für den Tod des athenischen Helden dienen. Es ist ihm immer eine Genugtuung, wenn sein archäologisches Wissen ihn am freien Erfinden hindert. Vor allem aber ist die Darstellung von Ereignissen aus dem Altertum natürlich gleichbedeutend mit der Wiederaufnahme der Formen der antiken Bildneri. Die berühmten Männer eines Plutarch und Livius haben auf diesen neuzeitlichen Darstellungen den Vorzug, uns mit der Gewährtheit der antiken Plastik entgegenzutreten. Dadurch fließen Schönheits- und Wahrheitsliebe, die beide der klassizistischen Denkart zugrunde liegen, in Eins zusammen. Nie haben diese

Maler zwischen Kunst und Geschichte, zwischen Alexander und Apollo einen Unterschied gemacht.

Dabei mußte Poussin auch für die Religion seiner Zeit arbeiten und einige Märtyrer- oder Wundergeschichten vorführen. Die kirchlichen Malereien aber erfordern einen volltönenden Vortrag, und er hätte seine Stimme anstrengen müssen, um von weitem zu der Menge zu reden; so hat er es vorgezogen, den Gedanken eines Bibel- oder Evangelientextes in kleine Darstellungen zusammenzudrängen. Er hat die heiligen Bücher ganz wie die weltlichen Schriften, weder zärtlicher noch mystischer, mit dem gleichen Streben nach Klarheit und Verständlichkeit behandelt;



Abb. 415. Sébastien Bourdon, Fouquet (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 416. Poussin, Selbstbildnis (Louvre). (Phot. Hachette)

er verlangt hierbei weiter nichts vom Beschauer als die Kenntnis des Textes, von dem er ausgeht. Sein Verfahren ist nicht durchaus neu, es wurde schon vom Schöpfer der „Kartons“ und der „Loggien“ angewandt: — von Raffael stammte diese Bildersprache, in welcher die plastischen, psychologischen und archäologischen Entdeckungen der Renaissance verwertet waren.

So bewunderte auch Poussin Raffael nicht weniger als die Antike. — Den jungen Umbrier mit seinen strahlenden Madonnen und lichterfüllten Landschaften hat er freilich übergangen, und von den Stanzen des Vatikans hat er kaum mehr als die schönen Stellungen, sowie die Gruppe der Musen auf dem Parnas sich gemerkt. Tief ist er dagegen in die erzählende Kunst der Loggien und Kartons eingedrungen. Aus dieser hehren „Bilderbibel“ erlernte er die Schluderung eines Vorgangs mittelst Ge-

bärden, ausdrucksvoller Mienen und bewegter Gewänder in landschaftlicher und architektonischer Umrahmung.

Poussin ist also nicht, wie einige seiner Zeitgenossen, wie Rubens oder Rembrandt, der Schöpfer einer malerischen Welt; seine Eigenart liegt vor allem in der Kunst der Anordnung, und sein Genie in der Kraft der Komposition, die Linien und Lichtflächen zu einer reizvollen Einheit verbindet; — eine gedankliche Komposition zugleich, welche die mannigfaltigsten Mienen und Stellungen einem und demselben Gedanken unterordnet. Ein starker Geist hat die Ausführung beherrscht. Selbst in der höchsten Begeisterung läßt der Maler nie von seinem Schwung sich hinreißen; er liefert keine Glanzstücke, wie sie bei den Italienern und Vlāmen so häufig sind, die vor einem schönen Effekt in



Abb. 417. Poussin, Die arkadischen Hirten (Louvre). (Phot. Hachette)

Entzückung geraten und sich dem Vergnügen überlassen, ihn blendend wiederzugeben. Seine ganzen Ausdrucksmittel weisen einen abstrakten Charakter auf. Er zeichnete viel nach der Antike oder nach der Natur, hatte aber beim Malen nie ein Modell vor Augen. Nirgends läßt er je den Zusammenhang mit der Wirklichkeit fühlbar werden; kein Ton verrät die freudige Begeisterung

des Malers angesichts eines schönen Schauspiels. Aus der Betrachtung der Statuen stammt seine Vorliebe für bestimmte Formen, für einfache Flächen und abgewogene Stellungen; die Anmut der Form und Haltung seiner Nymphen und Satyrn setzt eine lange plastische Schulung voraus: sie haben sich aus der Kunst des Altertums und der Renaissance gestaltet. Die Zeichnung ist von männlicher Anmut; die Formen sind etwas schroff und kantig geschnitten, sie zeigen trotz der gelegentlichen Haltlosigkeit der Farbe jene gedrängte Kraft und Dichte, welche den Verkleinerungen großer Figuren eigentümlich ist. Kaum daß einmal ein Bacchanal oder ein Triumph der Flora beweist, daß der Künstler sich bisweilen doch auch von der Glut eines Tizian hat anregen und erwärmen lassen; dann dehnen sich mehr gelblich oder bräunlich angehauchte, nackte Gestalten auf dem satten Grün, und ein goldenes Zwieliht gleißt unter dem dunklen, tiefen Himmelsblau. Dies war aber nur ein flüchtiger Augenblick in seinem Leben; für gewöhnlich erwartet Poussin von der Farbe keine Bereicherung

seiner Eingebung. In Gedanken verteilt er bestimmte Stellen in einer Landschaft von großer Einfachheit: Breit flutet das Licht hernieder, und mit ein paar klarumgrenzten Flächen modelliert es die Massen des Erdreichs und der Bauten, wie auch die einzelnen Figuren heraus. Ist der Gedanke seines Bildes erst so weit gereift, so ist es ihm um dessen Verwirklichung nicht mehr bange. Er malt mit ruhiger Hand, schlicht und ohne Hast, doch hält das Farbengewebe nicht so geschlossen zusammen wie der Aufbau des Lichtes und der Zeichnung. So verloren denn auch, als die Hand mit dem Alter zu zittern begann, die Bilder wenig



Abb. 418. Poussin, Orpheus und Eurydike (Louvre). (Phot. Hachette)

dabei; die Kraft der Auffassung wahrte noch den Zusammenhang unter den schlaff gemalten Einzelstücken.

Im Alter hat er seine edelsten Landschaften begonnen. Der Wohlklang der Linien wird großzügiger und stiller, sobald kein menschliches Drama sie mit unruhigen Gebärden überlädt. Diese Natur besitzt keine Frische, dafür aber eine strenge Erhabenheit; nirgends ein Lichter- oder Farbenspiel; aller Glanz erlischt, um den Aufbau der Bäume und des Erdreichs besser zu enthüllen. Den großen, hängenden Wolken entsprechen die schlichten Flächen des Bodens und des massigen Baumschlags. Es entströmt ihrem Gleichgewicht eine Empfindung heiterer Unvergänglichkeit. Diese Gefilde mit ihren schlafenden Ruinen, sie stammen aus dem goldenen Zeitalter Virgils, da Saturn noch Latium beherrschte und die Erde noch nicht den Sterblichen überlassen hatte. Die Humanisten des 17. Jahrhunderts wunderten sich nicht, am Wegrand beim Ufer des Tibers noch ein paar verspäteten Göttern,

Satyrn oder Nymphen zu begegnen, oder einem liegenden Flußgott mit seiner Quellenurne.

Obwohl sich Poussin in Paris kaum aufgehalten hatte, besaß er dort doch seine glühendsten Bewunderer. Kaum war er in Rom anerkannt und in Frankreich bekannt geworden, als er hier schon zum erklärten Günstling erhoben wurde. Er wurde von Liebhabern mit Bestellungen überhäuft; es war schon eine besondere Vergünstigung, wenn man von ihm ein Bild erhielt, und sobald eines in Paris anlangte, gab es einen wahren Sturm im engeren Kreise seiner Verehrer. Man versammelte sich vor dem neuen Gemälde, um seine Verdienste einzeln durchzusprechen. Diese kleinen Werke sind von beträchtlicher Bedeutung in der Geschichte des französischen Geisteslebens. Zunächst befriedigte



Abb. 419. Poussin, Kindheit des Bacchus (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Hachette)

Poussin einmal das Verlangen nach dem Altertum. Was man davon nur wissen oder erraten konnte, hatte er in sich aufgenommen und in seinen Darstellungen niedergelegt. — Er arbeitete nicht für prunkende Kirchen oder Paläste. Seine Gemälde sind nicht wie die flandrischen Bilder zum Schmuck einer fürstlichen Galerie oder eines Jesuitenaltars bestimmt; sie stellen auch nicht nach holländischer Art Wunderwerke

der Geschicklichkeit und Sorgfalt dar; sie wirken nie verblüffend und wollen keinen Unterricht im Malen erteilen. Dafür bieten sie aber eine Art bewußter Selbstzucht und vereinen stets mit der Augenweide auch geistige Eigenschaften. Sie sind immer der Ausdehnung unseres Gesichtsfeldes angepaßt, so daß ein einziger Blick die ganze Darstellung mit allen Einzelheiten erfassen kann, und in der Einsamkeit des Gemäldekabinetts wollen sie betrachtet und genossen sein. Wie die großen französischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, so faßte auch Poussin in knappen Werken Empfindungen zusammen, die verschwommen in der Luft lagen, weil sie ihre vollendete Ausdrucksform noch nicht gefunden hatten. Unter dem Himmel Roms entwickelte sich dieses Denkers kraftvolle Dichternatur, um dann in Frankreichs Seele überzufließen.

Die Verehrung der Künstler und Altertumsfreunde genügt nicht, um die unüberwindliche Anziehungskraft Roms den Männern des Nordens gegenüber zu erklären. Von jeher hat der Kelte wie

der Germanen von Italien geträumt und hat sich von seinem Zauber umstricken lassen; die Deutschen Barbarossas und die Franzosen Ludwigs XII. sehnen sich zurück nach diesem gastlichen Lande, wo sie eine Wollust schlürften, die sich unter ihrem unwirtlichen Himmel nur schlecht zu entfalten vermag. So wird es denn auch noch lange anstehen, bis die Länder, deren Künstler über die Berge ziehen, für ihre heimischen Gegenden genaue Schilderer finden: lange werden die Augen der jenseits der Alpen ausgebildeten Landschaftler noch von den Erinnerungen an Rom oder Neapel beeinflußt bleiben. Unter diesen Poeten, die aus der Berührung zwischen Nord und Süd geboren wurden, hat wohl keiner tiefer als Claude Gellée das warme Licht der Mittelmeerländer in sich aufgesogen. Claude Gellée, „Le Lorrain“ genannt (1600—1682), hat zu Rom in einer Umgebung gelebt, wo Männer aller Nationen sich nach ihrem Heimatland benannten. Unwissend und einfachen Gemüts, hat er über die geschichtlichen Erinnerungen, die dem Boden Roms entsteigen, nicht weiter nachgedacht. Sein Werk vermag keinerlei humanistische Neugier zu befriedigen, und trotz ihrer Vornehmheit wissen seine Darstellungen dem denkenden



Abb. 420. Poussin, Apollo und Daphne (Louvre). (Phot. Hachette)

französischen Klassizismus wenig zu sagen. Seine Landschaften zeigen die strahlende Heiterkeit des südlichen Himmels. Feenpaläste erblickt er in seiner staunenden Verzückung. Ein Seehafen ist es manchmal: Die Sonne will eben am Rand des Ozeans verschwinden, sie schießt noch goldene Strahlen, die zu beiden Seiten marmorne Säulenhallen umkosen und auf zahllosen kleinen Wellenkämmen ihre Funken aufblitzen lassen. — Anderswo ist es wieder eine weite Ebene, und die dunkeln Massen der großen Bäume heben die zarte Klarheit der unbegrenzten Fernen noch deutlicher hervor. Nur im Vordergrund, am Rande des Rahmens herrscht Schatten und Festigkeit; in der Mitte des Bildes werden die Gegenstände mit zunehmender Entfernung immer körperloser, vom Licht durchdrungen und wie von der lodernen Luft in Flammen gesetzt... — Liebevoll sind diese Landschaften genossen worden; man hat sie kopiert und plagiiert. Mit seiner Farbe brachte Le Lorrain überallhin ein wenig von Italiens Schimmer;

selbst bei mäßigen Nachahmern fand man einen Abglanz jener leuchtenden Erinnerung wieder, die beim Mann aus dem Norden nie mehr erlischt, wenn er einmal in seinem Leben jenseits der Alpen war.

Zwischen der strahlenden Renaissance und der Sonne Ludwigs XIV. steht die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts etwas abseits im Schatten, und doch hat sich in diesem Halbdunkel jener klassische Sinn herausgebildet, der künftig alle Formen französischen Geisteslebens in klare Bahnen lenkt. Das Künstlergeschlecht unter Ludwig XIII. mußte scheinbar als Opfer herhalten, weil die Prachtentfaltung, zu der es die Grundlagen schuf, erst für Ludwig XIV. verwirklicht wurde. Das Königtum, das Frankreich damals zu solcher Höhe emporführte, gab sich



Abb. 421. Poussin, Die Sintflut (Louvre). (Phot. Hachette)

mit den Künstlern wenig ab. Den prunkenden Lauen von Fontainebleau hat es Einhalt getan, und Versailles war damals noch nichts als ein hübscher Backsteinbau. Die Künstler arbeiteten hauptsächlich für die Bürgerschaft und die religiösen Orden; sie bauten „Hôtels“ und Kirchen und schmückten sie mit christlichen oder mythologischen Gemälden. Unter den etwas gedrückten Gewölben von Saint-

Paul oder Saint-Nicolas-du-Chardonnet atmet noch immer die ernste Seele und der kernige Glaube jener Zeit; in finsternen Kapellen verstecken sich düstere Gemälde und Grabmäler mit bescheidenem Schmuck. So prunklos und schlicht auch diese Bilder sind, so fehlt es ihnen doch weder an Kraft noch an Aufrichtigkeit, — und wer unsere Achtung zu erwerben weiß, dem tragen wir es nicht nach, wenn er nicht zu verblüffen und nicht einmal zu gefallen sucht.

Auf der Place Royale und in den Hôtels des Maraisviertels kann man in Gedanken auch die kunstfreundliche Bürgerschaft jener Tage heraufbeschwören. Nie waren Maler und Bildhauer stärker beschäftigt, als in dieser scheinbar wenig schöpferischen Zeit. Sie gingen von Hôtel zu Hôtel und hatten an der Ausschmückung einer Galerie meist mehrere Jahre zu tun. Nach ihren Lebensbeschreibungen zu schließen, scheint es sogar, daß damals die Gesellschaft von der Kunst mehr verlangte, als sie

zunächst zu bieten vermochte; die Pflege des Prunks, die Bewunderung der Antike, die Verfeinerung des Geschmacks war bei den Liebhabern schon weiter fortgeschritten als bei den Künstlern von Beruf. Man sieht von da ab die Pariser Gesellschaft den Lauf der Künste lenken und beschleunigen.

Paris nimmt im Geistesleben jenes außerordentliche Übergewicht an, das so sehr zur Vereinheitlichung der französischen Kunst beigetragen hat. Aus dem ganzen Lande findet ein Zuzug von Künstlern wie von Schriftstellern statt. Wie viele hat nur das Augustinerviertel durch seine engen Gassen streifen sehen! Die meistbegünstigten erhalten vom König ein Patent und wohnen im Louvre, in der Galerie am Seine-Ufer. Stolz tragen einige ihren neuen Akademikertitel zur Schau. Die Gesellen arbeiten für die Verkaufsbuden an den Staden und Brücken; die Vlāmen verkaufen ihre Bildchen auf der Messe von Saint-Germain. Eine so arbeitsame Ansammlung bildet etwas wie eine Pariser Schule, welche alle Gruppen der Provinz sich zum Vorbild nehmen werden. Die Zusammenziehung der Kunst auf einen Mittelpunkt war schon eine vollendete Tatsache, ehe sie von Staats wegen eingeführt wurde. Den Verschiedenheiten der einzelnen Gegenden zum Trotz wird jetzt ein und derselbe Klassizismus sich ausbreiten und Frankreichs Grenzen erfüllen.

Nach den Zerwürfnissen der Fronde hatte sich der König mit Paris wieder ausgesöhnt. Im Jahre 1660 wohnte er im Louvre und der junge Ludwig XIV. konnte ein wunderbares Stadtbild genießen, in dem jedes Denkmal an die Entwicklung seiner Größe, die Geschichte Frankreichs wie des Königshauses erinnerte; unten die Seine mit ihrem Gewirr von Schiffen, dann die Kuppel des „Collège des Quatre-Nations“, dessen Widmung die jüngsten Triumphe, die Eroberung der Provinzen und Festigung der Grenzen verewigt; links der Pont-Neuf mit seinem Menschengewimmel und dem Ahnen, Heinrich IV., hoch zu Roß auf der äußersten Spitze der Cité; weiter links die Masse des Justizpalastes mit dem schlanken Dachreiter der Sainte-Chapelle, und endlich ganz hinten, jenseits der immer noch gotischen Giebel, die ernsten Türme von Notre-Dame, der Kathedrale Ludwig-Philipps, des Freundes der Gemeinden, Erbauers des alten Louvre. Ludwig XIV. erkannte als erste Aufgabe seiner Regierung den Abschluß dieses Landschaftsbildes durch die Vollendung des Louvre. Offenbar tauchte nun aber bald in ihm die Ansicht auf, diese mächtige Stadt könne das Königtum nicht beherbergen, ohne es der Gefahr des Erstickens auszusetzen, und er müsse deshalb eine eigene Königsstadt gründen; so wurden denn alle Künstler für die Arbeit in Versailles aufgeboden. Der Zusammenhang der nationalen Kunst wurde aber dadurch nicht

unterbrochen. Versailles ist noch gleichbedeutend mit Paris, — es stellt nicht eine neue Kraftquelle, sondern das Gesamtwerk der französischen und Pariser Schule dar.



Abb. 422. Claude Lorrain, Tuschzeichnung (Louvre). (Phot. Hachette)

Literatur zu Kapitel II des zweiten Teils

H. Lemonnier, *L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893. — Louis Savot, *L'Architecture française des bastimens particuliers*. Paris 1642. — Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*. Paris 1647. — De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...* Paris 1650. — *Sur l'histoire monumentale de Paris à l'époque classique*: Germain Brice, *Description de Paris*. 2 Bde. Paris 1685. — Sauval, *Histoire des Antiquités de la ville de Paris*. 3 Bde. Paris 1724. — Dom Felibien, *Histoire de la ville de Paris*. 5 Bde. Paris 1725. — Piganoli de la Force, *Description de Paris*. 8 Bde. Paris 1742. — Le Beuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*. 15 Bde. Paris 1754. (Neu herausg. von Cocheris, 1883, 6 Bde. u. 1 Bd. Ergänzungen von Bournon). — Jaillot, *Recherches critiques, historiques...* sur la ville de Paris. 3 Bde. Paris 1772. Wegen der Ansichten vgl. die Stiche von Israël Silvestre und Pérelle. — Charvet, Étienne Martellange. Paris 1874. — E. Bonnafé, *Les Amateurs de l'ancienne France, le Surintendant Fouquet*. Paris 1882. — Chatelain, *Le Surintendant Fouquet*. Paris 1903. — L. Vitet, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris 1861. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. 2 Bde. Paris 1854. — Armand Samson, *Les frères Anguier*. Paris 1889. — H. Stein, *Les frères Anguier* (R. S. B. A. D. 1889). — P. Vitry, *Les Boudin et les Bourdin* (G. B. A. 1896, II). — J. Guiffrey, Guillaume Dupré, graveur en médailles (N. A. A. F. 1876). — Chabouillet, Guillaume Dupré, sculpteur et graveur en pierres fines (N. A. A. F. 1880). — Fleury, Guillaume Dupré. Paris 1883. — L. Courajod, Jean Warin... Paris 1881. — Blanchet, Jean Warin, *Notes biographiques*. 1888. — A. Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres*. 5 Bde. Paris 1666—1688. Der 4. Bd. enthält eine ausführliche Biographie von Poussin. — Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*. Roma 1672. — R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*. Paris 1699. — P. de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. 4 Bde. Paris 1847—1862; Quentin Warin, L. Finsonius, J. Daret (N. A. A. F. 1887); *Notes sur l'Art français*. Paris 1894. — P. Lafond, François et Jacob Bunel, peintres de Henri IV (R. S. B. A. D. 1898). — H. Bouchot, J. Callot. Paris 1889. — M. Vachon, J. Callot. Paris o. J. — G. Kinkel, Jacques Callot. Leipzig 1880. — H. Nasse, Jacques Callot. Leipzig 1909. (Meister der Graphik Bd. 1.) — H. W. Singer, Jacques Callot (Museum IX). — M. Thausing, *Livre d'Esquisses de Jacques Callot*. Wien 1880. — A. Valabrègue, Abraham Bosse. Paris 1891. — Champfleury, *Essai sur la vie et*

l'œuvre des Le Nain. Paris 1850. — J. Guiffrey, Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Nouveaux documents (N. A. A. F. 1876). — G. Grandin, Documents sur les artistes de Laon (N. A. A. F. 1894—1895); La famille Lenain (R. S. B. A. D. 1900). — A. Valabrègue, Les frères Le Nain. Paris 1904. — O. Grautoff, Die Gebrüder Le Nain (Kunst u. Künstler 1909, 12). — Gazier, Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne. Paris 1893. — L. Vitet, Eustache Le Sueur. Paris 1853; Sur le Sueur (A. A. F. 1855 u. N. A. A. F. 1877—1878). — Ch. Ponsonailhe, Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre. Paris 1891. — Nicolas Poussin, Lettres publiées par Quatremère de Quincy. 1824. — M. Graham, Memoirs of the Life of Nic. Poussin. London 1820. — H. Bouchitté, Le Poussin. Paris 1858. — P. Desjardins, Poussin. Paris 1903. — E. H. Denio, Nicolas Poussin. Leipzig 1898. — C. A. Regnet, Nicolas Poussin. Leipzig 1876. — Mrs. Mark Pattison (Lady Dilke), Claude Lorrain. Paris 1884. — R. Bouyer, Claude Lorrain. Paris 1904. — G. Graham, Claude Lorrain. London 1895. — C. A. Regnet, Claude Lorrain. Leipzig 1876.



Abb. 423. Claude Lorrain,
Seehafen bei Sonnenuntergang (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 424. Perrault, Mittelpavillon der Louvrekolonnade. (Phot. Hachette)

KAPITEL III

Die monarchische Kunst Ludwigs XIV.

Colberts Pläne und seine Gründungen — Die Fortsetzung des Louvre — Die Rolle und das Werk Ch. Le Brun — Mignard — Die Bildhauer: Girardon, Coysevox — Pierre Puget — Das Versailles Mansarts; der Marmorhof; die Ausstattung der Innenräume; die Allegorie des Königtums; die große Galerie — Der Park Le Nôtres, die Bosketts und Wasserkünste; die mythologischen und allegorischen Bildwerke — Der Symbolismus von Versailles — Paris; die Provinz — Ergebnis von Colberts Schaffen; Fortschritt der Technik und Zentralisierung.

Das „Zeitalter Ludwigs XIV.“, das die Geschichtsschreiber künftig verherrlichen werden, hat sich nicht ganz von selbst entwickelt. Die künstlerische Blüte wurde sozusagen durch Ministerialerlaß vorbereitet und zur Entfaltung gebracht. Sobald Colbert die „Oberintendanz der Bauten“ in Händen hat, setzt er seine ganze Tatkraft daran, in Frankreich Künstler zu wecken, um sie in den Dienst des Königs zu stellen. In Denkmälern will er jenen Ruhm festlegen, der die Zeitalter überlebt und die Jahrhunderte beherrscht, wie Roms und Ägyptens großartige

Ruinen. Der französische Klassizismus war damals im Begriff, sein Land und seine Zeit zu vergessen; das Königtum führte ihn auf den rechten Weg zurück. Bildhauer, Maler und Architekten träumten vom Altertum; ihre Gedanken wurden auf Ludwig XIV. gelenkt. Als Gegenleistung übernimmt der Staat ihre Ausbildung. Colbert wird der Beschützer der „Académie royale de Peinture et de Sculpture“ und vermag in deren Unterricht einzugreifen; erschickt die tüchtigsten Schüler nach



Abb. 425. Perrault, Louvrekolonnade.
(Phot. Hachette)

in Rom die „Académie de France“. Des Königs Zöglinge arbeiten dort für ihn, sie machen ihre Lehrzeit durch und fertigen Nachbildungen für die königlichen Gärten und Galerien, wenn die Meisterwerke selbst nicht käuflich zu haben sind. So ist der König fast der einzige Mäzen der Künstler, und der aus bloßen Bräuchen hervorgegangene Aufbau der französischen Kunstwelt legt sich in staatlichen Einrichtungen fest.

Colberts praktisches Herrschertemperament hat jeder dieser Einrichtungen seinen Stempel aufgedrückt. Es heißt jetzt schnell und vollständig in bare Werte umsetzen, was der französische Geist nur herzugeben vermag. Daß dadurch Frankreichs Kunst unter Italiens Joch gezwungen wurde, ist ein ganz ungerechtfertigter Vorwurf. Mehr als ein Jahrhundert dauerten schon die Versuche, die Manner von Rom oder Bologna einzuführen, und Colbert gerade hat sich am mächtigsten angestrengt, sein Land von diesem Tribut zu befreien. Eifersüchtig vertrat er die Ansicht, wie Frankreichs Luxus, so solle auch seine Kunst ein rein französisches Erzeugnis sein. Er hat sich nicht wie Franz I.



Abb. 426. Blondel, Porte Saint - Denis (Paris).
(Phot. Hachette)

damit begnügt, Früchte von Italien käuflich zu erwerben, er wollte den Boden zwingen, aus sich selbst solche zu erzeugen.



Abb. 427. Mansart, Invalidendom (Paris).
(Phot. Hachette)

Einem Erlaß zufolge machten sich die Akademiker unter Le Bruns Leitung an Hand der Meisterwerke der Antike, der Renaissance und Poussins auf die Suche nach dem einfachsten Verfahren, zur Schönheit zu gelangen, und sozusagen das „Handbuch des vollendeten Malers und Bildhauers“ festzulegen. Leuten von bescheidenem Können mühten sich gewissenhaft um die Begründung einer Schönheitslehre gemäß der Denkart ihrer Zeit; — nur ist eben die Ästhetik eine philosophische Spielerei, welche dem Künstler wenig hilft, so daß dieses Unternehmen der Akademie wohl die klassizistische Auffassung deutlich beleuchtet, für die französische Kunst aber wohl kaum von großem

Nutzen war. — Die griechischen und römischen Werke hatten, behauptete man, die Italiener auf ihrer Suche nach der Schönheit geleitet. In Frankreich ist der Boden arm an Fundstätten antiker Werke; Colbert bot deshalb alle Mittel auf, um hier Ersatz zu schaffen. Man konnte nicht daran denken, die Trajanssäule zu erwerben; dafür



Abb. 428. Lille, Pariser Tor.
(Phot. Hachette)

wurde es eines Tages den Lehrern und Schülern der Akademie ermöglicht, die Flachreliefs derselben nach Abgüssen zu kopieren, die man um schweres Geld beschafft hatte. Bei seinen Einkäufen ging Colbert sogar derart ins Zeug, daß eine Art Aufstand unter der römischen Bevölkerung ausbrach, die mit Schrecken und Entrüstung zusehen mußte, wie diese Elemente des nationalen Reichtums

ins Ausland wanderten. Auf dem Wege der Plünderung durch die römischen Prokonsuln und jetzt des Ankaufs durch den

König überlieferten diese Werke von Griechenland nach Italien, von Italien nach Frankreich die anmutige Weichheit der hellenistischen Kunst.

Mit Vorbereitungen für die Zukunft war es aber nicht getan. Des Königs Ruhm verlangte die augenblickliche Schaffung von Meisterwerken. Man dachte zuerst an die Vollendung des Louvre, an dem seit Franz I. immer noch weiter gebaut wurde. Mit großen Kosten ließ man Bernini, den Baumeister des Papstes kommen; er fertigte einen Entwurf, schuf eine Büste Ludwigs XIV. und gab eine Menge Urteile über die französische Kunst und Kunsterziehung zum besten. Colbert ließ sich keine seiner Äußerungen entgehen; in einigen seiner Ministerialerlässe finden sich ihre Spuren. Dabei widerstrebte es ihm aber, daß ein Fremder den Palast des Königs von Frankreich errichten sollte: — bei Anlaß der Grundsteinlegung wollte er des Italieners Namen nicht auf die mitzuvermauernde Denkmünze setzen, und nach Berninis Weggang wurden seine Entwürfe bald im Stich gelassen. Wie jedermann, so bewunderte auch Colbert die italienische Kunst, aber nicht um sie in Frankreich ansässig zu machen, sondern um es ihr gleichzutun.

Bernini hätte am liebsten das ganze Viertel niedergelegt, um frei einen römischen Riesenpalast von düster feierlichem Aussehen zu entwickeln. Claude Perrault setzte die Annahme einer freundlicher wirkenden Schauseite durch (1667—1674). Zwischen Sockelgeschoß und Hauptgesims treten Säulen vor, um eine Galerie zu bilden; sie haben den Fehler, sich der Einteilung eines modernen Hauses nicht anzupassen. Die übertriebene Bewunderung der antiken Baukunst hatte zur Folge, daß man an Bauten mit Stockwerkteilung die Säulengänge der eingeschossigen Tempel anbrachte und ein allzu flachgedrücktes Dach



Abb. 429. Girardon, Verkleinerung des Standbilds Ludwigs XIV. (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 430. Tubi und Collignon, Grabmal der Mutter Le Bruns (Paris, Saint-Nicolas-du-Chardonnet). (Phot. Hachette)



Abb. 431. Paris, Place Vendôme (des Conquêtes) aus der Vogelschau. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Decugis.)

hinter Hauptgesims und Balustrade versteckte (Abb. 424 u. 425).

Man darf freilich das dekorative Verdienst dieses Bauwerks und den Reiz dieser Säulenreihe zwischen ihrem massigen Sockel und dem starren Band des Hauptgesimses nicht unterschätzen. Perrault hat nicht durch die großartige Erhabenheit seiner Ausstattung zu verblüffen gesucht; die Verhältnisse sind von einem zu feinen Zeichner ausgerechnet, um überwältigend riesenhaft zu wirken. Er hat nur eine Schauseite errichtet, aber damit war

für immer der „Kolossalstil“ in Frankreich eingeführt. Mansart, Gabriel, Louis werden deren Anordnung wieder aufnehmen, so-



Abb. 432. Girardon, Badende Nymphen, Versailles. (Phot. Hachette)

bald es Anmut mit Erhabenheit zu verbinden und Plumpheit und Geziertheit zu vermeiden gilt. Seit der Renaissance hat



Abb. 433. Girardon, Grabmal Richelieus (Paris, Kirche der Sorbonne). (Phot. Hachette)

der Baustil an dekorativer Liebenswürdigkeit eingebüßt, dafür aber an Großzügigkeit und Kraft gewonnen. Eine Schauseite von Lescot paßt durchaus in einen engen Hof, der alle Einzelheiten des zarten, sinnreichen Gefüges deutlich zur Geltung bringt; mit seinen großen, flachen Linien dagegen gibt der Kolossalstil eine prächtige Umrahmung für einen weiten, freien Platz.

Unter Ludwig XIV. wurde das Louvre übrigens nicht vollendet. Der König konnte sich's darin mit seiner Verwaltung und seinem Hofstaat nicht bequem machen. Er fühlte sich beengt in diesem Palast, den Paris am Wachsen hinderte. Er zog die Ebene von Versailles vor, wo alle Dinge, Boden und Gewässer, sich zu seinem Gebrauche würden umgestalten lassen. Colbert war verzweifelt über des Königs Abtrünnigkeit; er hielt sie für eine bloße Laune und ahnte nicht, daß das hübsche, von Lemercier für



Abb. 434. Guillaume Coustou, Der Rhône (Lyon, Rathaus). (Phot. Hachette)

Ludwig XIII. erbaute Landhaus eines Tages prächtig genug dastehen würde, um Ludwigs XIV. Größe in ein helles Licht zu setzen. Diesmal hat Colbert sich getäuscht; des Königs Beharrlichkeit hat sich nicht verleugnet. Von 1670 bis 1785 blieb Frankreichs Kunstschaffen dem Werk von Versailles gewidmet.

Alle französischen Künstler trugen das Ihre bei: Le Vau, Mansart, de Cotte hatten nacheinander die Bauleitung inne. Die dekorative Ausgestaltung unterstand Le Brun (1619—1690), dem Vertrauten Colberts, dem Ersten Maler des Königs, Direktor der Gobelinsmanufaktur, Vorstand der Königlichen Akademie der bildenden Künste. Als technischer Sachverständiger ergänzte er Colberts Verwaltungsgenie; dank seiner Gewandtheit in Entwurf und Ausführung war er ein glänzender Organisator und stets bereit, für Malerei und Plastiken, für Möbel, Tafelwerk oder Beschläge Vorbilder zu liefern.



Abb. 435. Coysevox, Grabmal Mazarins (Louvre). (Phot. Hachette)

Aus seinem Werk ersehen wir den Übertritt des Klassizismus in die Dienste des Königtums. Ehe er die Leitung der französischen Kunst auf des Königs Rechnung in die Hand nahm, hatte Le Brun wie die



Abb. 436. Desjardins, Büste
Pierre Mignards (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 437. Puget, Büste
Ludwigs XIV. (?) (Aix, Museum).
(Phot. Hachette)

ändern auch für Kirche und Geldleute gearbeitet; er hatte „Heiligkeiten“ und „Mythologien“ gemalt. Raffael und Poussin galt seine glühendste Bewunderung; von ersterem entlehnte er die edle Linienführung und vor allem die vollklingende, bewegte Komposition der Maxentiuschlacht; bei Poussin, den er in Rom

hatte kennen lernen, liebte er besonders die Geschicklichkeit, eine innerliche Handlung als malerische Darstellung zu gestalten. Der „Professor“ in ihm gab Poussin den Vorzug, dessen vernunftgemäße Kunst so reich an klaren Regeln erscheint; sich selbst überlassen hätte er zweifellos mit viel psychologischem und archäologischem Aufwand Szenen aus der antiken Tragödie aufgebaut; die Gewandtheit seines Pinsels war aber groß, und die Umstände schufen aus ihm einen Ausstattungsmaler. Nachdem er erst für Fouquet, den Finanzminister, gearbeitet hatte, wurde er schließlich vom König mit Beschlag belegt. — In akademischer Sitzung wies er nach, daß die Malerei zum Verstande sprechen müsse,



Abb. 438. Coysevox, Büste der
Herzogin von Burgund (Versailles,
Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 439. Puget, Eingang und Balkon
des Rathauses von Toulon.
(Phot. Hachette)



Abb. 440. Puget, Diogenes
und Alexander
(Louvre). (Phot. Hachette)

während er im Louvre, in den Gobelins und in Versailles gezwungen war, in den Augen zu reden.

Le Brun's große Darstellungen lösen trotz einer unbestreitbaren Erfindungskraft nur wenig Gefallen aus, weil sie wirklich maleische Genüsse nicht zu bieten vermögen; sie setzen im Gegenteil eine förmliche Gedankenarbeit voraus, der man beim Besuch einer prächtigen Galerie keineswegs nachzuhängen gelaunt ist.



Abb. 441. J. Jouvenet, Bildnis Fagons
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 442. Le Brun, Bildnis Turennes
(Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

Le Brun war aber nicht ausschließlich Maler; er erfand den gesamten Schmuck seiner Saaldecken, und der Glanz, den er nicht



Abb. 443. Coysevox, Büste des Grand Condé (Louvre). (Phot. Hachette)

auf die Leinwand zu bannen wußte, ging auf seine Umrahmungen aus vergoldetem Stuck, auf die Statuen und Mosaiken über. So sind denn auch die von ihm ausgemalten Galerien, die Apollogalerie im Louvre und die Spiegelgalerie zu Versailles, an Glanz dem Dogenpalast geradezu ebenbürtig. Die „Alexanderschlachten“ zeigen, wie er zu malen liebte, wenn er nicht Ludwig XIV. behandelte und nicht dessen Schlösser schmückte (Abb. 464): Eine leichte Ähnlichkeit in den Zügen, verschwommene Annäherungen zwischen

Alexander dem Großen und Ludwig XIV. haben genügt, um ihn von der unvermeidlichen Verherrlichung des Königs loszukaufen und ihm zu erlauben, nach eigenem Gutdünken „Historienmalerei“ zu treiben. Er begann mit dem Studium der Texte und Denkmäler, mit Quintus Curtius und der Trajanssäule, dann brachte er seine



Abb. 444. Puget, Milon von Kroton (Louvre). (Phot. Hachette)

Lehrsätze über die Proportionen des menschlichen Körpers und den seelischen Ausdruck zur Anwendung. Le Brun wußte eine große Anzahl von Figuren in klaren Gruppen anzuordnen, und seine Vorstellungskraft vermochte diese umfangreichen „Apparate“ schon zu beleben, aber seiner allzu abstrakten Kunst fehlt es dennoch an Reiz: Zunächst sollten seine Alexanderschlachten doch das Auge erfreuen, — sie sind aber von einer schwerfälligen, trüben Eintönigkeit. Zu beiden Seiten der Hauptgruppen sind Körper Besiegter oder Verwundeter aufgehäuft, um die Ecken der Darstellung zu füllen; in rostbraunen, erdigen Schatten ver-

sinken diese Teile, die aufgeopfert, für den inneren Ausdruck verloren sind, ungeachtet der Ausstattungsmaler sie durch präch-

tige Zutaten herauszureißen versucht. Wenn gewisse Stücke einigen malerischen Reiz aufweisen, so hat er sicher deren Ausführung seinen Gehilfen, meist vlämischen Malern, überlassen. Genoels hat ihm oft einen fernen Horizont belebt, und die Pferde mit dem seidenglänzenden Haar sind zu frisch in der Farbe, als daß man darin nicht Van der Meulens Palette erkennen sollte.

Le Brun hatte einen Nebenbuhler und Feind: Pierre Mignard (1610 bis 1695), der zu spät kam, um den Platz eines „Ersten Hofmalers“ einzunehmen, und zu kurz lebte, um nach Le Bruns Tode lange darauf zu bleiben. Er war ein gewandter, oberflächlicher Künstler, zur Übernahme jeder Aufgabe bereit und imstande, sich mit Ehren derselben zu entledigen. Er hatte lange in

Italien gelebt und so viel römische, Bologneser und Venezianer Bilder kopiert, daß später die Anklänge daran ganz von selbst bei ihm auftauchten. Auch er hatte umfangreiche Ausstattungsbilder zu schaffen: an der Kuppel des Val-de-Grâce und im Schlosse von Saint-Cloud, das er für „Monsieur“ (den ältesten Bruder des Königs) ausmalte, während Le Brun für Ludwig XIV. in der Galerie von Versailles arbeitete. Das Kuppelbild im Val-de-

Grâce ist eine riesenhafte Darstellung, aber verzettelt, verschwommen, kraftlos und verwaschen in der Farbe, ohne malerischen Reichtum und ohne Beleuchtungseffekt zur Zusammenfassung der zahllosen Figuren. Als ausgesprochener Weltmann besaß Mignard alle Eigenschaften, um bei Hofe zu gefallen, und stand in der aristokratischen Gesellschaft in hoher Gunst.

Vor Largillière und Rigaud war er der Bildnismaler der vornehmen Welt. Zwischen die ernsten, steifen Persönlichkeiten



Abb. 445. Lefebvre, Lehrer und Schüler (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 446. Martin Desjardins, Der Rheinübergang (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 447. Coysevox, Ludwig XIV. (Hotel Carnavalet). (Phot. Hachette)

und Kupferstecher Robert Nanteuil skizzierte Bildnisse nach der Natur, um sie dann in solcher Weichheit mit dem Stichel auszuführen, daß sie so farbig und lebendig wie Gemälde wirken; ebenso ahmte auch Edelinck in Schwarz-Weiß das farbenkräftige Schimmern der Bildnisse Largillières und Rigauds nach.



Abb. 448. Le Brun, Das Tischgebet (Louvre). (Phot. Hachette)

eines Philippe de Champaigne und die nervösen, geputzten Gestalten eines Rigaud und Largillière schieben sich Mignards Bildnisse mit ihrem oft etwas schwerfälligen Prunk; die Gesichter sind fein, aber die „in folio“-Perücke ist recht massig und das Gewebe der Kleider zu reich und steif, um wirklich ungezwungene Stellungen zu ermöglichen (Abb. 452). Die Bildnisse von Claude Lefebvre, zu Beginn der Regierung Ludwigs XIV., gehören unter die besten der französischen Schule. Sie zeigen noch nicht die vornehme, unpersonliche Erhabenheit der Höflinge von Versailles. Der monarchische Geschmack hat die Erscheinungen noch nicht vereinheitlicht, und frei von jedem Ehrgeiz, „Zeitgeschichte“ zu malen, begnügt sich der Maler damit, nach vlämischer Art ein guter Beobachter und trefflicher Darsteller zu sein (Abb. 445). Der Zeichner

Auch für die Bildhauer von Versailles lieferte Le Brun Entwürfe. Das beste Verständnis hat ihm Girardon (1628 bis 1715) entgegengebracht. Sein Marmor nimmt ganz von selbst die ungezwungene, üppige Weichheit an, die Le Brun so liebte. Majestätisch saß der Ludwig XIV. zu Pferde, den er für die Place des Conquêtes (Place Vendôme) geschaffen hatte. Für die Apollogrotte hatte er in Gemeinschaft mit Tubi und de Marsy eine dreifache Gruppe von Nymphen, Pferden und Tritonen ausgeführt, in deren Mitte der Sonnengott, anmutig und kalt wie der Apollo vom Belvedere, seinem Wagen entsteigt. Bei den allegorischen Figuren, die er auf einige Grabmäler gesetzt hat, — das berühmteste ist das Richelieus (Abb. 433), —

winden sich die Linien des Faltenwurfs wie der Körper in gefälligen Rundungen; es ist die Gewandtheit eines geschmeidigen, leidenschaftslosen Redners, dessen Tonfall jedoch immer angemessen wirkt, sei er nun auf Erhabenheit oder auf Anmut gestimmt. Dabei verrät in Versailles, im nördlichen Bassin, ein Flachrelief aus Bleiguß unter dem beredten, gleichmäßigen Fluß des dekorativen Stils eine kraftvolle Sinnlichkeit. Lustig tummeln sich im Wasser die Nymphen, und diesmal hat Girardon in ihre Körper eine behende Geschmeidigkeit und eine Art kosender Wärme des Fleisches gelegt (Abb. 432).

Ihm gegenüber besitzt Coysevox (1640—1720) zuviel künstlerische Eigenart, um im allgemeinen Strudel der Versailler Schöpfung zu versinken. Wie die andern hat auch er Flußgötter und Nymphen am Rande der Wasserbecken und allegorische Tugenden zu Füßen der Grabmäler ausgestreckt; seine Gestalten aber sind von markiger Vornehmheit. Er besitzt einen ausgesprochenen Wahrheitsinn und kennt genau die Ausdruckskraft der Form. Wenige Künstler haben mit gleicher Sicherheit und Keckheit modelliert. Unter der Perücke, dem Spitzenjabot und der ganzen Galatracht zeigen die Gesichter eine kräftige Eigenart. Ist sein Modell energisch, so findet der Bildner die stahlharte Betonung der Florentiner des 15. Jahrhunderts wieder. Das Bildnis Condés ist kühn in die Bronze geschnitten und scharf blitzen die Glanzlichter darin auf; meisterhaft ist der Adlerblick und die große Habichtsnase in dem hageren Gesichte festgehalten (Abb. 443 und 447). Den Marmor behandelte Coysevox dagegen mit schmeichelnd



Abb. 449. Tournier Kreuzabnahme (Toulouse, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 450. Nicolas Mignard, Pietà (Avignon, Museum). (Phot. Hachette)

sinnlicher Zartheit; seine „Nymphe mit der Muschel“, seine Herzogin von Burgund als Diana zeigen mehr als nur schöne,



Abb. 451. Frauenbildnis (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

dekorative Stellungen: prickelndes Leben erfüllt das Fleisch wie die Gewänder (Abb. 438). Darin lag eben der tiefe Reiz der Florentiner, der Reiz einiger französischer Bildner wie Germain Pilon, Coysevox oder Houdon, daß sie von der Plastik nicht nur Erhabenheit oder Anmut verlangten, sondern Marmor und Metall zugleich mit feinem Leben erfüllten.

Die großen Bildner von Versailles haben sich von der Ausschmückung des Parks gelegentlich auch berühmten Gräbern zugewandt. Nie hat sich im Laufe des Jahrhunderts die Frömmigkeit stärker entfaltet als eben zu jener Zeit. Mächtige Familien errichten in den Kirchen erhabene Denkmäler über der Grabstätte ihrer Toten. Da ist Richelieu in der Sorbonne (Abb. 433), Colbert in Saint-Eustache, Mazarin im Collège des Quatre-Nations (Abb. 435), Turenne im Invalidendom. — Rings um den Sarkophag, welcher der Statue des Betenden als Sockel dient, erinnern trauernde Figuren an seine Tugenden



Abb. 452. Pierre Mignard, Mme de Montepan mit Sohn (Avignon, Museum). (Phot. Hachette)

und an die Lücke, die er hinterlassen hat. In seiner Leichenrede auf Michel Le Tellier beschreibt und deutet Bossuet ein solches Grabdenkmal, wenn er „die Tugend, die Treue, die Gerechtigkeit, die Bescheidenheit, die Umsicht und die Barmherzigkeit, die ganze heilige Schar der Tugenden, die sozusagen rings um ihn Wache hielten...“ vor Augen führt. Gewöhnlich lieferte Le Brun den Gesamtentwurf

und die Zeichnungen zu den Figuren. Beim Entwurf des Grabmals seiner Mutter, das Tubi und Collignon in der Kirche Saint-

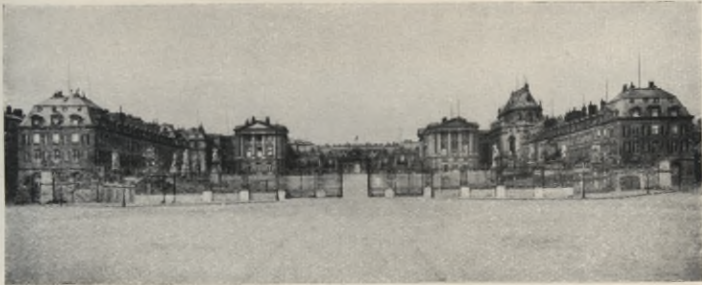


Abb. 453. Versailles, Das Schloß. (Phot. Hachette)

Nicolas-du-Chardonnet zur Ausführung brachten, ersinnt er ein rührendes Bild vom Jüngsten Tage. Aus dem Grabe, das eben der Engel geöffnet hat, erhebt sich ein schwächtiges altes Wesen, angstvoll bittend, ins Leichentuch verwickelt und noch vom Todeschlaf umfängen. An Stelle der allegorischen Leichenrede hat die Sohnesliebe ein menschlich erschütterndes Bild gesetzt (Abb. 430).

Ein großer Künstler nur, Pierre Puget (1622—1694), hat sich vom Versailler Werke abseits gehalten; er hat für den Park nur eine Gruppe, den Milon von Kroton beigesteuert und hat sich kaum von Toulon entfernt, wo Colbert sein Können für die Ausschmückung der königlichen Galeeren nutzbar machte. Fern vom Hof und ohne Fühlung mit der Schule Le Bruns hat Puget den Anschein eines Verbannten oder Opponenten angenommen und dadurch nach seinem Tode noch eine Art Volkstümlichkeit gewonnen. Tatsächlich ist er in keiner Weise ein Opfer der offiziellen Kunst, nur hängt er enger mit Bernini und den italienischen Nachfolgern Michelangelos als mit den friedsamem Ausstattungskünstlern zusammen, die unter Le Bruns Leitung standen. Sein kraftvolles Unge-stüm hätte sich nur schwer dem harmonischen Gesamtwerk von Versailles eingeordnet. Über seine leidenschaftliche Gruppe des Milon von Kroton, der sich in Schmerz und verzweifelter Anstrengung zusammenkrampft, mögen sich die spielerisch heiteren Gottheiten,



Abb. 454. Versailles aus der Vogelschau. (Phot. A. Schoelcher und O. Decugis)



Abb. 455. Versailles, Gartenseite des Schlosses. (Phot. Hachette)

die ihn im Parke umgaben, nicht wenig verwundert haben (Abb. 444). Und bei dem Diogenesrelief (Abb. 440), einem umfangreichen, mit seinem Getümmel an Rubens erinnernden Marmorgemälde, beweist die übertriebene Schwellung der Muskeln wie die Heftigkeit der Gebärden, daß eben sein geniales Ungestüm sich nicht der Ordnung und dem ruhigen Linienfluß eines architektonischen Zierstückes zu fügen vermochte. Wenn Puget einmal Figuren in ein größeres Werk einfügte, so stellte er sie auch sicher in angestrenzter Haltung oder aber in vollem Schwunge dar, wie jene Viktorien, die am Vorderteil der Galeeren des Königs Ruhm in die Ferne trugen, oder jene schmerz erfüllten Athleten vom Rathaus zu Toulon, die verzweifelt gegen die erdrückende Last des Balkons ankämpfen (Abb. 439). Bauwerke wie das Louvre oder das Versailler Schloß hätten so viel Heftigkeit



Abb. 456. Le Brun, Ludwig XIV. gibt Befehl zum Krieg gegen Holland. Deckenbild aus der Spiegelgalerie zu Versailles. (Phot. Hachette)

auf ihren heiteren Schauseiten gar nicht ertragen. Frei vom Zwang des feinen Geschmacks hat Pougets Feuer sich ausstoben können; des Künstlers Temperament belebt den Marmor mit seinem Ungestüm und entfesselt darin eine übermenschliche Kraft; ein Muskelgewoge schwellt Rumpf und Glieder, das noch lebhafter an Michelangelo erinnern würde, wenn die Gesichter sich weniger verzerrten, wenn die Kraft-

entfaltung nicht so lastträgerhaft wirkte und aus dieser leidenschaftlich beredten Sprache die Marseiller Betonung nicht herausklänge.

Nach Versailles muß man gehen, um sich über die Kunst Ludwigs XIV., das Werk eines Le Vau, Mansart und Le Brun ein Urteil zu bilden. Von Paris herkommend sieht man die Gebäude auf leicht geneigtem Gelände, die Dächer von einer und derselben Wagrechten beherrscht, sich ausdehnen. Dringt man zwischen den vorspringenden Flügeln gegen das Herz des Schlosses vor, so gelangt einem zugleich auch seine Entstehungsweise zum Bewußtsein. Riesenhafte Flügel haben sich zu beiden Seiten eines



Abb. 457. Versailles, Zimmer Ludwigs XIV.
(Phot. Hachette)

kleinen Baukörpers entfaltet, einer Schöpfung Ludwigs XIII., mit bescheidener Schauseite aus weißem Werkstein und rotem Backstein, die Mansart zwar bereichert hat, als Ganzes aber nicht antasten durfte. Unter ihrem Einfluß hat sich der einfachheitere Stil dieser ganzen Seite des Schlosses gestaltet; hier ist der Sitz sämtlicher Ämter des Königtums, der Verwaltung für Krieg und Frieden, Louvois' und Colberts. Im 18. Jahrhundert wird Gabriel vor diesen buntscheckigen Schauseiten noch Säulen errichten, Ludwig XIV. aber hatte diese Prunkarchitektur für die Parkseite vorbehalten (Abb. 453).

Gleich beim Eintritt wurden die Augen durch den Glanz der Ausstattung geblendet. Die „Gesandtentreppe“ stieg inmitten eines Aufbaus von vielfarbigem Marmorarten empor. In den Gemächern setzt sich dieser dekorative Reichtum fort. An den Wänden haben Le Bruns Schüler die Taten des Königs geschildert; als Kartons zu Wandteppichen würden diese großen



Abb. 458. Versailles, Fries aus dem „Salon de l'Œil-de-Bœuf“. (Phot. Hachette)

Gemälde schließlich genügen, so aber erwecken sie keine besonders günstige Meinung von der französischen Schule. Die Decken sind immer noch mit wagenlenkenden und blitzschleudernden Göttern bedeckt. Die Galerie sollte den prunkvollsten Teil des Schlosses bilden. An dem Deckengemälde war Le Brun lange beschäftigt, und als er es enthüllte, konnten die Höflinge des Königs Regierung in mythologischer Verherrlichung erblicken. In Helm und Panzer wie ein Imperator steht der König da, Befehle erteilend und Blitze schleudernd; um ihn herum erkennt man Frankreich, Minerva, Herkules, Monsieur, Condé und Turenne (Abb. 456); entsetzt, um Gnade flehend,



Abb. 459. Robert de Cotte, Schloßkapelle von Versailles. (Phot. Hachette)



Abb. 460. Versailles, Die Spiegelgalerie. (Phot. Hachette)

sind gegenüber die Städte auf ihrem Wappenschild niedergesunken; dann folgt Spanien, Holland und Deutschland, die dreiköpfige Hydra der Koalition, ferner Flüchtlinge, niedergeschmetterte Gefangene, Flüsse, die ob ihrer Überschreitung stöhnen, und endlich Fama und Merkur, die weithin des Königs Ruhm und die Furcht vor seiner Macht verbreiten. Es liegt in diesem volltönenden Werk ein Hauch von einem Heldengedicht, denn Jahre des Triumphes hat Le Brun darin verewigt; die Stellungen, in denen er den König zeigt, sind für die Nachwelt geschaffen; ein Maler, nicht ein Schriftsteller, war der Dichter dieser Herrscherjahre. — Es häuften sich in dieser Galerie die Erzeugnisse der Gobelinsmanufaktur, der Werkstätten von Beauvais und Saint-Gobain: Möbel, Wandteppiche, Goldschmiedearbeiten und kostbare Spiegel. Von dieser Ausstattung ist heut-

zutage nur die Pracht der Decken noch übrig, die den größten Gegensatz zu der Öde des Fußbodens bildet. Um von diesem verschwundenen Prunk einen Begriff zu bekommen, muß man sich jene Gemälde Rigauds vergegenwärtigen, in denen Brokatstoffe und tiefroter Samt sich bis an den Rand der Rahme wälzen, um zu Füßen der Marmorpilaster und Goldgeräte ihre schimmernden Falten zu häufen (Abb. 460).



Abb. 461. Versailles, Der „Grüne Teppich“.
(Phot. Hachette)

Aus der von Le Brun vergrößerten und geleiteten Gobelinsmanufaktur ging die Einrichtung von Versailles hervor; die tausend Erzeugnisse dieses Bienenstaats bildeten einen Schmuck von natürlicher Harmonie; des Ersten Hofmalers Phantasie hatte die Formen des Marmors, des Metalls wie des Holzes bestimmt. Unter diesen Künstlern der Gobelins zeigte der Kunstschler Boule eine wirklich persönliche Eigenart: mit Ebenholz und Kupfer, mit Zinn- und Schildpatteinlagen fertigte er eine ganze Anzahl Nippschränken („cabinets“), die ausgeprägt den Stempel des Zeitgeschmacks trugen und sich großer Beliebtheit erfreuten. Auf kleinem Raum drängt sich in diesen festgefügteten Möbeln aus kostbaren Materialien der Reichtum des Zierats zusammen, mit dem die Galerien so verschwenderisch ausgestattet sind.

Von den hohen Fenstern der Spiegelgalerie konnte der König Le Nôtres Park in seiner majestätischen Anordnung überblicken. Gegen den Park entfaltet das Schloß seine Zeremonienseite, frei

von jedem launenhaften Schmuck, es sei denn das Spiel des Lichts auf seinen Pilastern und zahllosen Fenstern (Abb. 455). Mansart hat die Kolonnade des Louvre nicht vergessen: wie Perrault hat auch er über einem kräftigen Unterbau ein Stock-



Abb. 462. Versailles, Beete der Orangerie.
(Phot. Hachette)

werk mit Säulen und Pilastern verziert, den Dachstuhl hinter einer Attika versteckt und mittelst einiger Vasen und Trophäen

die Eintönigkeit der oberen Balustradenlinie unterbrochen. Dem Bau zu Füßen dehnt sich eine kahle Terrasse aus, denn nichts darf seinen hochmütigen Stolz verletzen. In zwei weiten Wasserbecken spiegeln sich allabendlich die Flammen wider, welche die untergehende Sonne in den Fenstern des Schlosses entzündet. In Gestalt von großen Bronzefiguren sind die Flüsse und Ströme Frankreichs herbeigekommen, dem König ihre Wasser darzubringen, und lang liegen sie auf der steinernen Einfassung ausgestreckt, gehorsam der herrischen Horizontalität der Bodengestaltung. Dann aber fällt auf allen Seiten das Gelände ab und allein steht das Schloß in seinem stolzen Glanze da. Weit hinten im Park, an der Biegung einer Allee, erscheint es einem oft zwischen zwei Wänden von Laubwerk, zart, in schimmernder Weiße, ein feenhafter Anblick gleich einem Szenenbild aus Armidas Gärten.



Abb. 463. Paris, Die Apollogalerie des Louvre.
(Phot. Hachette)

Von der Terrasse aus beherrscht der Blick den riesigen Park, Le Nôtres wundervolles Werk; links, gegen Süden, ziehen sich Buchs- und Blumenrabatten einer Stickerei gleich über den Rasen; etwas tiefer liegt die Orangerie und das „Schweizerbassin“. Rechts, gegen Norden, steigen stufenweise schräge, blumengeschmückte „Parterres“

zum Neptunbassin nieder. Nach vorne, gegen Westen, entwickelt sich wiederum ein riesiger Rasenteppich inmitten einer breiten, zwischen zwei dichten Mauern von Laubwerk sich hinziehenden Allee; diese reicht vom Bassin der Latona zu unseren Füßen bis zu dem Bassin, wo Apollo auf vierspännigem Wagen in vollem Galopp einherstürmt. Ganz hinten dehnt sich der ruhige Spiegel des großen Kanals und der Blick verliert sich außerhalb des Parks, dem unbegrenzten Horizonte zu.

Zu beiden Seiten des „Grünen Teppichs“, innerhalb jener dichten Massen von Laubwerk, hat Le Nôtre sein Labyrinth von Lustwäldchen angelegt; auf dem Plane nur wird deren Regelmäßigkeit bemerkbar, während der Spaziergänger sich in ihrem Netz verliert. Die Kreuzungspunkte der Alleen sind mit Wasserbecken geschmückt, in deren Mitte naßglänzende Bronzefiguren dem Strahle nachschauen, der in die Lüfte emporsteigt. Ein ganzes Volk von weißen Statuen hebt sich belebend vom grünen Hinter-

grund des Laubwerks ab; antiker oder moderner Herkunft, teilweise auch bloße Kopien, bilden sie zu beiden Seiten der breiteren Alleen Spalier; den Sonnenkönig und sein Gefolge haben sie von der Höhe ihres Sockels vorüberziehen sehen. — Der römische Hochadel war es, der zuerst ein Gefallen daran fand, in seinen „Vignen“ die dort ausgegrabenen Statuen aufzustellen, und die Menschen des 17. Jahrhunderts wunderten sich gar nicht, wenn ihnen Najaden und ländliche Gottheiten in den Weg kamen. Wenn Colette, ein höchst mäßiger Maler, einige Perspektiven des Parks festzuhalten versucht, belebt er sie mit mythologischen Figuren, als ob die Statuen, sobald sie sich unbelauscht wissen, von ihren Sockeln herniederstiegen, um auf dem Sande der Alleen zu spielen, auf den Wolken zu reiten oder sich in den Wasserbecken zu tummeln. Auch La Fontaine bevölkerte gern die erhabene Schwermut der großen Gärten mit den Gestalten Floras, Pomonas und der Nymphen, deren weiße Gestalten er zwischen dem grünen Gezweige hatte schimmern sehen.



Abb. 464. Le Brun, Triumph Alexanders des Großen. Gobelinsweberei. (Phot. Fenaille)

Wie die Malereien der Innenräume, so waren auch die Statuen des Parks keine bloße Ausstattung ohne innere Beziehungen; sie reihen sich dem allgemeinen Bilderkreis des monarchischen Kultes ein. Am Eingang des Schlosses treten die Besucher zwischen zwei Gruppen hindurch, welche an Frankreichs Triumph über Spanien und das Kaiserreich erinnern, und die Bildwerke, die den Marmorhof beherrschen, stellen die königlichen Tugenden dar. Zu der Zeit, da Ludwig XIV. Versailles nur zur Erholung aufsuchte, schuf Girardon seinen Apollo, den am Ende seiner täglichen Fahrt die Nymphen diensteifrig umdrängen. Auf seinem Wagen erscheint Apollo auch im Mittelpunkt des Parks, und



Abb. 465. Le Brun, Ludwig XIV. besucht die Gobelinsmanufaktur. (Phot. Manufacture des Gobelins)

Wie die Malereien der Innenräume, so waren auch die Statuen des Parks keine bloße Ausstattung ohne innere Beziehungen; sie reihen sich dem allgemeinen Bilderkreis des monarchischen Kultes ein. Am Eingang des Schlosses treten die Besucher zwischen zwei Gruppen hindurch, welche an Frankreichs Triumph über Spanien und das Kaiserreich erinnern, und die Bildwerke, die den Marmorhof beherrschen, stellen die königlichen Tugenden dar. Zu der Zeit, da Ludwig XIV. Versailles nur zur Erholung aufsuchte, schuf Girardon seinen Apollo, den am Ende seiner täglichen Fahrt die Nymphen diensteifrig umdrängen. Auf seinem Wagen erscheint Apollo auch im Mittelpunkt des Parks, und

Latona, die Jahres- und die Tageszeiten, die Weltteile und die Urstoffe der Materie umgeben in weitem Kreise den Sonnengott. Sinn und Einheitlichkeit verleihen dieser Mythologie die fortgesetzten Anspielungen, und ein und dasselbe Empfinden be-seelt diese Welt von steinernen Geschöpfen. Heute erscheinen uns diese riesigen Galerien mit ihren nachgedunkelten Bildnern, diese Alle-en mit den rostzerfressenen Statuen, deren Glieder aus den Fugen gehen, nur noch wie ein verlassener Tempel und das abgenützte Beiwerk eines verschwundenen Kults; selbst die ewig-junge Schönheit der Bäume und der Blumen vermag die Schwer-mut nicht zu zerstreuen, welche über diesem wundervollen Schau-platz eines für immer unterbrochenen Festes lastet. Zudem fordern wir von den modernen Kunstwerken einen aufs höchste verfeinerten Ausdruck persönlicher Empfindungen, wäh-rend hier die Bildner unter Le Bruns Leitung förmlich truppweise arbeiteten, so daß es uns recht schwer fällt, an diesen Figuren etwas wie Eigenart der Auf-fassung zu unterscheiden. Man darf also bei diesem Palast so wenig wie bei den ausgedehnten Unter-nehmungen des Mittelalters nach persönlichem Aus-druck forschen und muß eben den Geist des Ganzen



Abb. 466. Van der Meulen, Einzug des Königs in Arras (Louvre). (Phot. Hachette)

auf sich wirken lassen. Mit Hilfe der Geschichte oder des Nachempfindens müssen wir manch verklungene Saite neu anschlagen, um uns Versailles' packende Größe richtig zu vergegenwärtigen. Ein falscher Gott ist nur der, dem es an Gläubigen fehlt. Um dieser Kunst menschlich näher zu treten, muß man sich eben in das monarchische Frankreich hineindenken, das sich selbst im Bilde seines Königs bewunderte und Ludwig XIV. auf einen riesenhaften Sockel erhob, um einen noch stärkeren Eindruck seiner Größe zu gewinnen.

Die Kunst beschränkte sich übrigens keineswegs nur aufs Dekorative, — hat man doch niemals zahlreichere Nutzbauten geschaffen als eben zu jener Zeit! Colbert legte Häfen an, Louvois befestigte die Grenzen, und heute noch sind ihre Bauten teilweise im Gebrauch. Colbert ließ die erste Sternwarte errichten, und dieser selbe Claude Perrault, der für den König eine majestätische Kolonnade entworfen hatte, wußte nun allen

unnützen Schmuck zu vermeiden und in der reinen Zweckform die Schönheit zu finden. Louvois schuf im Hôtel des Invalides ein Siechenheim für verwundete Krieger, und Libéral Bruant suchte die Strenge seiner Schauseiten in keiner Weise hinter klassischen Ordnungen zu verbergen; er hat einzig danach getrachtet, einen wohlabgewogenen Bau zu ersinnen, der weder ausschließlich als Kaserne, noch als Kloster, noch als Krankenhaus wirken sollte. Dagegen bildet die von Mansart neben Bruants Schöpfung gesetzte Kirche einen Prunkbau zu des Königs Ruhm; ihre Schauseite und ihre Kuppel sind wohl die Meisterwerke des „Jesuitenstils“ (Abb. 427).

Vom Königtum verlassen, fuhr Paris unterdessen fort, sich seines mittelalterlichen Gewandes zu entledigen. Seine größten Unternehmungen aber stehen immer noch mit dem König in Zusammenhang; wenn er aus den Feldzügen heimkehrend durch Paris kam, errichteten Blondel und Perrault zu seiner Begrüßung an den Eingängen der alten Stadtmauer Triumphbogen, auf denen des Königs Siege in Flachreliefs geschildert waren (Abb. 426). Immer zahlreicher wurden diese Ehrenpforten im Umkreise der Stadt, in die der König nicht mehr zurückkehrte, es sei denn anlässlich der Enthüllung der ihm gewidmeten Standbilder. Im Herzen der Stadt waren, um diese Königsbilder richtig freizulegen, zwei Plätze nach einheitlichem Plan entworfen und ausgeführt worden: die Place des Victoires und Place des Conquêtes (Abb. 431).

Aus der Ferne nahmen auch die Provinzen teil an dieser monarchischen Kunst. Nach Le Bruns Beispiel erklärten dort Künstler ihren Zusammenschluß zu Akademien, doch konnten die besten von ihnen der Anziehungskraft der Hauptstadt nie widerstehen; in Paris allein blühte von da ab der Ruhm. Die Umgestaltung der städtischen Baukunst dehnt sich auch auf die Hauptstädte der Provinzen aus; nach dem Ebenbilde der Hôtels im Marais sind die neuen Bauten in Aix und Toulouse geschaffen. Auch die eben erwähnten Pariser Plätze werden nachgeahmt. Es war nach 1680 für die großen Provinzstädte ein bedeutendes Ereignis, wenn die Widmung der von den Ständen gestifteten und von Versailler Bildhauern ausgeführten Standbilder des Königs von diesem angenommen wurde. Sie sind mit dem Königtum gefallen und heute bergen die Museen ihre Reste.

So hatte also diese, in der französischen Geschichte einzig dastehende Kraftentfaltung alles künstlerische Schaffen um die Person des Königs zusammengezogen. Eine Dauer konnte dieser Krisis nicht beschieden sein, doch zahllos waren ihre Folgen. Meisterwerke, die über ein Zeitalter und ein Volk hinaus auf die ganze Menschheit wirken, hat Ludwigs XIV. Kunst zweifellos nicht hervorgebracht, und darin hat es sich eben gerächt, daß sie „auf

Befehl“ entstanden ist. Trotzdem ist aber Colberts riesenhafte Anstrengung nicht vergeblich gewesen. Am Ende des 17. Jahrhunderts hatten die französischen Künstler ihren Vorgängern gegenüber an Geschicklichkeit unendlich gewonnen. Dem gealterten König standen glänzende Bildnismaler zu Gebote, während seine Jugendbilder ungeschickt und kleinlich zugleich gewesen waren. Man wird jetzt, im Paris des 18. Jahrhunderts, jenem Reiz der Ausführung wiederbegegnen, an dem man einst ein Werk aus Flandern oder Italien erkannte. In den bildenden Künsten wie in seinen anderen Einrichtungen hatte Colbert mit dem Gedanken an die Gegenwart zugleich auch die Zukunft vorbereitet.



Abb. 467. Fontainebleau, Wandteppich aus der Folge: „Die Königsschlösser“. (Phot. Fenaille)

Literatur zu Kapitel III des zweiten Teils

P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*. 7 Bde. Paris 1868—1871 — Ch. Perrault, *Mémoires*. Avignon 1759. — J.-J. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*. 5 Bde. Paris 1881—1901; *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*. 2 Bde. Paris 1885. — A. de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale...* (1648—1792). Paris 1875 ff. — H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale...* Paris 1883. — A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale...* Paris o. J. — H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres...* Paris 1696. — Alph. Dufresnoy, *L'Art de peinture, traduit...* avec des remarques. Paris 1668. — A. Fontaine, *Les Doctrines*

d'Art en France. De Poussin à Diderot. Paris 1908. — Chantelou, Journal de Voyage du cavalier Bernin en France... Paris 1885. — Bertolotti, Objets d'art transportés de Rome en France (N. A. A. F. 1880); Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome... Paris 1887—1906. — Comte Franchi-Verney della Valetta, L'Académie de France à Rome 1666—1903. Turin 1903. — Lecoy de la Marche, L'Académie de France à Rome. Paris 1878. — E. Bourgeois, Le Grand Siècle. Paris 1896. — A. Genevay, Le Style Louis XIV. Paris 1886. — A. Félibien, Description des divers ouvrages de peintures faits pour le Roi. Paris 1671. — H. Jouin, Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV. Paris 1889. — L. Hourticq, L'Art académique (Revue de Paris 1904). — P. Marcel, Charles Le Brun. Paris 1909. — C. A. Regnet, Charles Lebrun. Leipzig 1876. — Ch. Lhuillier, Le Peintre Claude Lefebvre (R. S. B. A. D. 1892). — Ch. Ponsonailhe, Jean Zueil..., Samuel Boissière (über eine Malerschule in Montpellier) (R. S. B. A. D. 1904). — Abbé de Monville, La Vie de Pierre Mignard. Paris 1730. — C. A. Regnet, Pierre Mignard. Leipzig 1876. St.-Lami, Dictionnaire des Sculpteurs français sous le règne de Louis XIV. Paris 1906. — P. Auquier, Puget. Paris o. J. — Fermelhuis, Eloge de Coysevox. Paris 1721. — H. Jouin, Ant. Coysevox. Paris 1883. — R. Dohme, Jules Hardouin-Mansart. Leipzig 1880. — Ci. Perault, Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigés et traduits. Paris 1864. — L. Dus-sieux, Le Château de Versailles. 2 Bde. Versailles 1881. — Gille et M. Lambert, Versailles et les deux Triansons. 2 Bde. Paris 1900. — A. Pératé, Versailles. Leipzig 1906. — A. Bertrand, Versailles. Paris 1906. — P. de Nolhac, Le Versailles de Mansart (G. B. A. 1902); La Décoration de Versailles au XVIIe siècle (G. B. A. 1895, II); l'Art de Versailles, l'Escalier des Ambassadeurs (R. A. A. M. 1903). — L.-A. Barbet, Les grandes eaux de Versailles. Paris 1907. — Zwei Zeitschriften sind der Geschichte von Versailles gewidmet: Versailles illustré und Revue de l'Histoire de Versailles. — De Boislisle, La place des Victoires et la place Vendôme... (Mém. de la Société de l'Histoire de Paris 1888). — A. de Champeaux, Le Meuble. 2 Bde. Paris 1885—1901. — E. Molinier, Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris 1899; Le Mobilier français au Musée du Louvre. Paris 1903. — H. Havard, Les Boule. Paris 1893. — J. Guiffrey, Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs. Paris 1877; Les Gobelins et Beauvais. Paris o. J. — Gerspach, Répertoire détaillé des Tapisseries des Gobelins... Paris 1893. — M. Fenaïlle, État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Paris 1904—1909 (bis jetzt erschienen 2 Bde.).



Abb. 468. Le Brun, Der Winter. Wandteppich aus der Folge: „Die Jahreszeiten“. (Phot. Fenaïlle)



Abb. 469. Watteau, Gersaints Ladenschild (Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin)

KAPITEL IV

Das Ende der Regierung Ludwigs XIV. und Paris unter der Regentschaft

Die Kunst in Paris; die Künstler in der Stadt — Umgestaltung der bürgerlichen Bauweise und ihrer Ausstattung, das „Grottenwerk“ oder Rokoko — Die religiöse Baukunst — Die Plastik — Die Malerei, Umbildung des dekorativen Stils von Le Brun bis Le Moyne — Rubens' Einfluß; Desportes, Rigaud, Largillière — Watteau; vlämische Fertigkeit und Pariser Stimmung — Seine Nachahmer.

Weder das lange Leben Ludwigs XIV. noch die wiederholten Fälle von Hoftrauer, ja nicht einmal die Mißerfolge des Reichs vermochten den französischen Künstlern ihre gute Laune zu verderben. Baukunst, Bildnerei und Malerei haben sich der trüben Stimmung an des Herrschers Lebensabend zu entziehen vermocht. — Des Königs Hingang hat den Zusammenhang der französischen Geistesgeschichte nicht unterbrochen; er hat vielleicht eine Ausspannung, eine gewisse Zügellosigkeit zur Folge gehabt, aber die geistvolle Launenhaftigkeit der Maler hatte sich schon früher bemerkbar gemacht. Watteaus Werk, das am besten den Geist der Régence zum Ausdruck bringt, war bei Ludwigs XIV. Tode schon so gut wie abgeschlossen. Schon lange, seit Colberts Verschwinden, war die französische Kunst

nicht mehr Alleinbesitz des Königs. Zu lange verweilt man bei der Betrachtung der Sonne von Versailles, die so langsam erlischt, und darüber wird man erst spät gewahr, daß Paris nun erwacht ist. In diesen selben Jahren, die so schwer auf dem Hofe lasten, hat sich die nervöse Lebhaftigkeit des 18. Jahrhunderts schon der Seele der Stadt bemächtigt.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zählte man in Paris eine Menge Liebhaber von Gemälden und Raritäten. Diese „Curieux“ bildeten einen kleinen Kreis für sich, über den die Leute von Welt sich ein wenig lustig machten.

Die Gemäldeliebhaber vermehrten sich äußerst rasch, und wenn auch nicht alle reich genug waren, um sich zu richtigen Sammlern zu entwickeln, so stellten sie doch eine hochgebildete, zu Bewunderung und Kritik gleich schnell bereite Gesellschaft dar. Wie das königliche Mäzenatentum die Künstler allmählich fallen läßt, ist auch gleich eine bürgerliche Kundschaft zur Stelle, um ihnen Aufnahme zu gewähren, und ein zahlreiches Publikum, um an ihrem Schaffen Anteil zu nehmen. Auf die Welt des Hofes folgte die „gute Gesellschaft“ in der Stadt. Auf den Gemäldeausstellungen lernen Künstler und Liebhaber einander näher kennen. Die Kunst kann nicht mehr von abstrakten, rein akademischen Grundsätzen leben: jetzt heißt es einfach gefallen; — und wenn auch von Le Bruns Theorien immer die Rede ist, so gelangen sie doch täglich weniger zur Anwendung. Die besten der Schüler haben sich in Bälde von der schulmeisterlichen Engherzigkeit befreit, und ihnen erkennt man jetzt jene hohe sittliche Stellung zu, welche einst die Gründer der Akademie für sich beansprucht hatten; die Mehrzahl derselben stammt aus den



Abb. 470. Robert Le Lorrain, Hochrelief vom Hôtel de Rohan jetzt Imprimerie Nationale. (Phot. Neurdein)



Abb. 471. Guillaume Coustou, Das eine der Rosse von Marly (Paris, Place de la Concorde). (Phot. Hachette)

höheren Gesellschaftskreisen und nimmt teil am feinen Leben jener Zeit. Die Selbstbildnisse, welche diese Künstler hinter-



Abb. 472. Coustou der Jüngere, Grabmal des Dauphin (Kathedrale von Sens). (Phot. Neurdein)

lassen haben, zeigen sie uns vor ihrer Staffelei, jedoch in Straßenanzug und Galaperücke. Palette oder Modellierholz halten sie in der einen Hand, während die andere ein lebhaftes Gespräch mit ihren Bewegungen begleitet. Das Gesicht ist klug und liebenswürdig, und lächelnd wirbt es um unsern Beifall. Die nachdenklich abwesende Miene eines Poussin oder Philippe de Champaigne würde inmitten dieser schönredenden Künstler geradezu mürrisch erscheinen. — Einer von ihnen, Antoine Coyppel, war obendrein sogar Schriftsteller; es steckte in ihm eine Boileausche Manier, die Poetik der Malerei in Verse zu bringen. Diese Malerdichter ließen sich's nicht nehmen, Virgils und Racines Intentionen mit einem etwas übertriebenen Aufwand an Geist in ihren Bildern zum Ausdruck zu bringen. In der „Historienmalerei“ suchte diese mit Literatur förmlich durchsetzte Gesellschaft ganz dieselben Genüsse, die sie auch von ihrem Lesestoff verlangte.



Abb. 473. Jouvenet, Kreuzabnahme (Louvre). (Phot. Hachette)

Am Ende der Regierung Ludwigs XIV. gab es also eine „Pariser Schule“. Sie ist nicht gleicher Art wie die Schulen von Italien und Flandern im Mittelalter und der Renaissance; sie stützt sich weniger auf Werkstattüberlieferungen als auf den inneren Zusammenhalt einer bestimmten Gesellschaft. So ist denn auch der Stil, der sie kennzeichnet, nicht so einfach zu umschreiben; seine Elemente stehen unter sich oft in ziemlichem Gegensatz, denn die größten Verschiedenheiten in Technik und Temperament vermögen beim Pariser Geschmack sich einzuführen; rasch folgen die Wandlungen aufeinander, weil ein feinfühliges und

aufmerksames Publikum recht bald sich sattgesehen hat; und doch steckt in dem Wechsel der „Moden“ ein Zusammenhang, und eine Einheit hinter den mannigfaltigen Persönlichkeiten. Die akademischen Grundsätze standen nicht mehr hoch genug im Ansehen, um noch Einfluß auf eine Gesellschaft auszuüben, die vor allem nicht gelangweilt sein wollte. Während Ludwig XIV. sich gelegentlich in Marly oder Trianon von der Versailler Erhabenheit erholte, und dort von seinen Künstlern lächelnde Liebenswürdigkeit verlangte, ließen Adel und Bürgerschaft in Paris sich sinnreich angeordnete und geschmackvoll ausgestattete Wohnsitze einrichten, um ihr glänzendes Gesellschaftsleben zu umrahmen. Die Umgestaltung des Hausrats zeugt von der Geschicklichkeit, mit welcher man im Handwerk die Geschmacksrichtung der Gesellschaft und die Forderungen der vornehmen Behaglichkeit erfaßte; Tische, Stühle und Schreibpulte haben Formen angenommen, die Nützlichkeit und Anmut aufs beste vereinen; Rücken- und Armlehnen schweiften sich, um den menschlichen Körper aufzunehmen, und die sinnreichen Sitze, die man damals erdachte, scheinen in ihren Linien die Stellungen eines Zwiegesprächs festgehalten zu haben. Um feste Tische mit möglichst lebendigem Umriß zu bauen, hat der Tischler sich mit dem Ziseleur verbunden, und mit dem Tapezier hat er zusammengearbeitet, um behagliche Sessel herzustellen; die geschwungenen Formen und verfeinerten Linien sind von den Möbeln auf die ganze Innenausstattung übergegangen. Pilaster, Säulen, Attiken und Gesimse, all diese Bauformen haben der Tischlerarbeit Platz gemacht: an



Abb. 474. De la Fosse, Dianas Rückkehr von der Jagd. Wandteppich aus der Folge „Die Metamorphosen“. (Phot. Fenaille)

Hourticq

Abb. 475. Antoine Coypel, Esther und Ahasver (Louvre). (Phot. Hachette)

16



Abb. 475. Antoine Coypel, Esther und Ahasver (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 476. Charles-Antoine Coypel, Perseus und Andromeda (Louvre). (Phot. Hachette)

der Decke und den Wänden gern ihre leuchtende Nacktheit, und um die Helligkeit zu steigern, welche durch die erweiterten Fenster dringt, verwenden sie hohe Spiegel als Kamin-aufsatz. Die großen Hôtels, wie das Hôtel de Soubise, wahren nach außen eine klassisch erhabene Kälte, welche die liebenswürdige Anmut der Innenausstattung nicht immer ahnen läßt; dafür scheint manches einfache Haus sich's etwas kosten zu lassen, um gefällig aufzutreten: über der Tür findet sich oft eine Andeutung von Grottenwerk, und hübsch geschweifte Balkongitter verleihen mit tatsächlich geringen Kosten



Abb. 477. Jouvenet, Auferweckung des Lazarus (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 478. Le Moyne, Der Olymp. Entwurf zu einem Deckengemälde (Louvre). (Phot. Hachette)

Stelle des Marmors und der schweren Stuckverzierungen treten Füllungen aus hellem, bemaltem Holz mit einer Fassung von zarten Goldlinien, die in den Ecken sich runden und da und dort zu einem Gewirr von Muschelwerk sich entfalten. Während Le Brun und Lepautre ihre Zierformen ruhelos anhäuften, belassen Robert de Cotte, Oppenord und Boffrand

diesen Schauseiten eine Art lächelnder Heiterkeit.

Selbst die religiöse Baukunst ließ sich mit diesem munteren Stile ein. Wie ein Salon ist das Schiff von Saint-Louis-en-l'Île ausgestattet. Meissonnier hatte für die Kirche Saint-Sulpice eine Schauseite vorgeschlagen, an der die Gesimse und klassischen Kapitelle ein Gewoge

nach Art seiner Rokoko-Goldarbeiten bildeten. Es blieb in diesem Falle beim Entwurf; dafür aber sah man anderwärts nicht immer ein, wie sinnlos es war, die Formen der Holzschnitzerei, des ziselierten Metalls oder der Porzellantechnik auf einen Bau zu übertragen. — An der Kapelle des Versailler Schlosses läßt sich ermaßen, wie weit man den Jesuitenstil aufheutern konnte, ohne ihn völlig zu verweltlichen. Versailles ist nicht, wie der Eskorial, ein Königskloster, ein Palast mit einer Kirche als Mittelpunkt; es ist ein „Landhaus“, das sich vergrößert hat, um den Hofstaat und die Ämter des Königtums aufzunehmen, und für Gott mußte hier nun eben auch eine Unterkunft geschaffen werden. Mansarts und Robert de Cottes Kirche stößt nur deshalb unmittelbar an das Schloß, damit Ludwig XIV. sich ebenen Fußes hinüberbegeben konnte (Abb. 459). Die Baukunst teilte so wenig wie die anderen Künste die trübe Stimmung jener Regierungsjahre. Noch nie hatte es der Jesuitenstil zu einer derart weltlich geschmackvollen Ausbildung gebracht, und nie hatte die



Abb. 479. F.-J. de Troy, Das Austernfrühstück (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Hachette)



Abb. 480. Le Moyne, Herkules und Omphale (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 481. Santerre, Susanna im Bade (Louvre). (Phot. Hachette)

Ausstattung einer Kirche so viel profane Anmut entwickelt, wie in Coypels Kuppelgemälden. Die Wohngemächer sind von dieser

Heiterkeit weit entfernt. In Versailles kam Gott erst nach dem König, — er gewann aber wenigstens eins dabei, nämlich ein beaglicheres Heim.



Abb. 482. Raoux, Vestalin (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

der „Pferde an der Tränke“, über einer alten Stalltür des Hôtel de Rohan, hat er mit außerordentlichem Geschick die schwungvolle Leichtigkeit der Malerei in Stein übersetzt (Abb. 470).



Abb. 483. Raoux, Mme Boucher als Vestalin (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

Die gleiche Gewähltheit kennzeichnet zu jener Zeit die Bildnerei. Aus der großen dekorativen Kraftprobe von Versailles haben die Künstler Nutzen gezogen. Nach Coysevox und Girardon offenbart sich in den Werken des 17. Jahrhunderts durchweg eine Gewandtheit der Ausführung, ein „Schmiß“, welcher den ehrsamem Handwerkern aus Versailles' Anfangszeit oft noch abging. Ein Schüler Girardons, Robert le Lorrain, hat ein reizvolles Beispiel dekorativer Plastik geliefert: in seiner berühmten Gruppe

Coysevox hat in den Werken seiner Schüler, der Brüder Nicolas und Guillaume Coustou, seine Fortsetzung gefunden. Der letztere vor allem hat die scharfe Bestimmtheit seines Meisters bewahrt; mit schäumendem Leben hat sein gewandter Meißel die Formen der Rosse von Marly erfüllt. Scharf und sehnig entwickelt sich seine Linie, und von nun ab wird die Plastik, selbst wenn sie nach rednerischem Prunk des Ausdrucks ringt, sich nicht mehr mit abgedroschenen Rundungen über die geistig einschneidenden Einzelzüge hinwegsetzen (Abb. 471).

Die Maler haben sich den Forderungen der neuen Zierweise anbequemen müssen. In der Helligkeit der Gemächer zerflattern die

Schatten der Bologneser Malweise: Zwischen den Spiegeln und dem weißen Holzwerk sind auch die Füllungen dazu bestimmt, das strahlende Spiel des Lichtes zu steigern, und ausgemalt ahmen sie die duftige Klarheit des Himmels nach. Verschwunden sind die goldstrotzenden Stuckverzierungen und die Figuren, die massig über Ludwigs XIV. Galerien hereinhängen; der blaue Himmel nur ist da oben noch sichtbar mit seinen Wolken, zwischen denen muntere Gestalten flattern. Hoch an den Gewölben des Invalidendoms wissen die Ausstattungsmaler, Schüler Le Bruns, bewegte Gestalten in Untersicht schon recht gewandt darzustellen. Der tüchtigste derselben war Jean Jouvenet (1644—1717), der innerhalb der normännischen Gruppe die Schule von Rouen vertrat, wie die Restout die Schule von Caen. Er war ein Künstler, der trotz seiner mächtigen Einbildungskraft die gesunde Gewohnheit angenommen hatte, stets nur nach der Natur zu malen; mit Leichtigkeit schuf er kraftvolle Darstellungen von großer dramatischer Wucht. Es hat in Frankreich nicht viele Maler gegeben, die so wie er die Lastträger der Kreuzabnahme oder die Fischer des wunderbaren Fischzugs in Bewegung zu setzen und ungestüme Gebärden zu einer einheitlichen Krafftleistung zu verbinden wußte. Wäre der Klang der Farbe nur etwas klarer, so möchte man sich oft vor einem Rubens wähen (Abb. 473 und 477). Erst bei Le Bruns Nachfolgern, Charles de la Fosse und später Le Moyne, bewegt sich die menschliche Gestalt mit jener anmutigen Weichheit, die Correggio spielend verwirklicht hatte (Abb. 474, 478, 480). Der akademische Unterricht hatte einen fried-samen, etwas schwerfällig gesetzten Typus geschaffen, — die Ausstattungsmaler der vornehmen Welt waren bald damit fertig, ihn den feinen Sitten gemäß umzuformen.



Abb. 484. Ch.-Antoine Coypel, Auftreten der Schäferinnen. Wandteppich a. d. Folge: „Don Quixote“. (Phot. Fenaille)



Abb. 485. Claude Audran, Juli und August. Wandteppich a. d. Folge: „Les Mois Grottesques.“ (Phot. Fenaille)

Die Gesichter verlieren ihre kalte, von den Apollo- und Niobegestalten entlehnte Regelmäßigkeit; es verschwindet die gerade



Abb. 486.

Stickerei aus dem 18. Jahrhundert
(Musée des Arts décoratifs).
(Phot. Hachette)

Nase und die weichgerundete Modellierung, die Augen werden lebhafter, um eine stete Gedankentätigkeit zum Ausdruck zu bringen, und schon tritt die „artige Knickung“ der Gelenke, die Verfeinerung der Fesseln, die facettierte Flächenbehandlung und der gewundene, knittrige Faltenwurf auf, hinter dem man lebhaft bewegte Körper errät; selbst in der Ruhestellung bleiben Gesichter und Gewänder nicht stille, stets scheinen die gewandten Glieder bereit, an der Decke ihre Akrobatenstückchen zu beginnen. Dieses nervöse Zucken der Form, das für die ganze Stimmung der französischen Kunst so bezeichnend ist, wird nicht vor David zur Ruhe kommen, zu dessen Zeit dann umgekehrt ein Stil auftritt, der selbst wütende Gebärden unter eine statuenhafte Reglosigkeit zwingt.

In den christlichen oder heidnischen Historienbildern eines Coppel oder de Troy erkennt man ja recht wohl Poussins



Abb. 487. Tournières, Bildnis
einer Magistratsperson (Caen, Museum).
(Phot. Hachette)



Abb. 488. Largillière, Bildnis
einer Magistratsperson (Louvre).
(Phot. Hachette)

Gottheiten und Le Bruns Heroen mit ihrer, den Zenturionen der Trajanssäule nachgebildeten Tracht, sowie auch die „historisch-psychologischen Intentionen“ wieder, in denen die Akademie sich gefiel; wie sich aber die Personen jetzt zu halten und ihre Gewänder zu tragen wissen, darin verrät sich eben die feine Lebensart, — die Lebensart, die man in den Salons oder Theatern erlernt. Die Empfindungen drücken sich mit der Lebhaftigkeit der Gebärde und des Mienenspiels, mit der geistvollen Übertreibung des Schauspielers aus, der auf den Brettern zu Hause ist. Der Personenkreis der Historienmalerei hat sein schülerhaftes Gebaren abgelegt und dafür ein weltmännisches Auftreten angenommen. Mehr als eine Hofdame begrüßten im Vorübergehen die Zeitgenossen auf Antoine Coyppels „Äneis“ des Palais Royal. Auch die religiöse Malerei hält sich an den Zeitgeschmack. Bei Santerres Susanna möchte man daran zweifeln, ob ihr Schöpfer mehr die Anmut



Abb. 489. Rigaud, Jugendbildnis des J.-F.-P. de Créqui (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 490. Rigaud, Gaspard de Gueydan als Dudelsackpfeifer (Aix, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 491. Largillière, Mme de Gueydan (Aix, Museum). (Phot. Hachette)

der antiken Venusgestalten oder die Niedlichkeit seiner Pariser Modelle bewunderte (Abb. 481). Schon Le Sueurs heilige Frauen



Abb. 492. Rigaud, Bildnis Bossuets (Louvre). (Phot. Hachette)

hatten diese fast überzarte Anmut gezeigt und ihre tränenreiche Frömmigkeit wirkte dadurch nur um so rührender. Beim Nahen des 18. Jahrhunderts aber wagen sich die Frauengesichter, um ihre zierliche Schönheit besorgt, nicht mehr an die Heftigkeiten der Leidenschaft heran. Jenes Mienen- und Gebärdenspiel, in welches die Akademie so viel Absichtlichkeit legte, wissen diese verführerischen Schauspielerinnen so zu dämpfen, daß sie dabei niemals aufhören, hübsch zu sein. Manch ein Maler von Jean Raoux' Art hielt viel darauf, als „Historienmaler“ zu gelten, während er doch nur imstande war, seidige Kleider und niedliche Gesichtchen fein säuberlich zurechtzustutzen (Abb. 482 und 483).

Gegenüber diesen liebenswürdigen Nachfolgern Le Bruns verbreitet sich nun von Flandern her eine ganz neue Auffassung der Malerei in Frankreichs Kunstkreisen. — Die Akademie hatte ihre Ästhetik aus Poussins Werk entnommen, das aber bei all seinen Vorzügen hinsichtlich der geistigen Ausbildung doch nicht zur Entwicklung der handwerklichen



Abb. 493. Largillière, Selbstbildnis des Künstlers mit Frau und Tochter (Louvre). (Phot. Hachette)

Fertigkeit zu dienen vermochte. So viel sie auch mit Poussins Psychologie sich auseinandersetzten, so hatten die Ausstattungsmaler doch anderswo ihre Vorbilder suchen müssen, und waren dabei zunächst auf Italien, auf die Bologneser verfallen. Die dekorativen Gemälde des 17. Jahrhunderts standen sämtlich noch unter dem Einfluß von Caravaggios Dunkelmalerei, und erst eines Rubens Licht hatte Bolognas rauchige Schatten zerstreut. — Unter Ludwig XIV. hatte es nun tatsächlich trotz Le Brun schon wieder einzelne leiden-

Bildnis des Präsidenten de Laage
Von Largillière
(Louvre)



schaftliche „Rubenisten“ gegeben, die sich gegen die Zumutungen des akademischen Dogmas auflehnten. Angesichts der Frische und Lebendigkeit der Farbe erkannten einige Liebhaber und Maler die Unzulänglichkeit des „Poussinismus“. Zur selben Zeit brachte van der Meulen einige der besten vlämischen Eigenschaften in die Werkstatt der Gobelins, doch war man damals noch zu sehr durch den seelischen Ausdruck und die Schönheit der Zeichnung in Anspruch genommen, um das klare Licht seiner Landschaften und die malerische Anmut seiner Gewandung zu bemerken. Bescheidene VlÄmen malten Tiere, Blumen und Früchte auf die Kartons zu den Wandteppichen, ohne zu ahnen, daß in ihrem Schaffen etwas lag, das die Ästhetik des Oberhofmalers



Abb. 494. François Desportes, Selbstbildnis (Louvre). (Phot. Hachette)

noch über den Haufen werfen sollte. Als in den Gobelins die Ausstattungsarbeit für Versailles ein Ende nahm, wurden alle diese kleinen Talente frei, und von jetzt ab geben sie ihre Geschicklichkeit in kleinen Genrebildern zum besten. Gern räumen ihnen die Liebhaber einen Platz in ihren Galerien ein. Die Sammler sind keine Theoretiker; sie bewundern nicht aus deduktiver Vernünftelei und kaufen einfach, was ihnen zusagt. Die kleinen Meister, an denen man besonders die Handfertigkeit schätzt, sind bei ihnen immer in Gunst gestanden.

Desportes (1661—1743) ist ein Schüler und Fortsetzer der VlÄmen. In seinen Stilleben, Gemüsen, Früchten und Wildbret, sowie seinen Tierstücken vermeint man noch eines Snyders' Schwung zu fühlen; er ist nur ein wenig zahmer geworden, wie sich dies für einen „Historiographen“ der königlichen Meuten ziemt. Neben dem Wildbret und



Abb. 495. Desportes, Bildnis eines Jägers (Louvre). (Phot. Hachette)

dem Hund hat er gelegentlich auch den Jäger dargestellt (Abb. 494 und 495).

Einige Bildniskünstler vor allem zählen zu den anspruchsvollsten Malern der französischen Schule, indem sie mit Gewandtheit jene treffende, farbenreiche Sprache handhabten, welche Rubens ein halbes Jahrhundert zuvor schon gebrauchte: Hyacinthe Rigaud (1659—1743), weil er fleißig van Dyck kopiert hatte, und Nicolas Largillière (1656—1746), weil er in Antwerpen aufgewachsen war. Rubens hatte ihnen gezeigt, wie die Farbe zu Fleisch und Blut werden kann. Die trockene, spröde Haut einer hageren Gestalt, den Perlmutterglanz eines blonden Gesichtchens, solche Dinge darzustellen hatte ein Vouet, Poussin oder Le Brun nicht für nötig erachtet, — die Bildnisse Largillières und Rigauds dagegen sind zunächst und vor allem von physischem Leben erfüllt.



Abb. 496. Watteau, Skizzenblatt (Louvre).
(Phot. Hachette)

Rigaud malt in wuchtigen Pinselstrichen und mit ungebrochenen Farben; seine Modelle scheinen ihre Stämmigkeit zum Teil seiner handfesten Malweise mitzuverdanken. Nervig, fein und treffsicher ist seine Pinselführung; in klaren Flächen arbeitet sie ein knochiges Gesicht, die Knorpeln der Nase, die

Fingerglieder oder die Knitterfalten der Seidenstoffe heraus. Die Rundungen, die sonst immer ausdruckslos wirken, verlieren ihre Schwere durch diese facettierte Modellierung; das Gesicht wird dadurch gleichsam zugeschliffen und erhält jene packende Schärfe, welche den Geist im Feuer des Blickes und in der Lebendigkeit aller Züge sichtbar werden läßt; man nehme die Perücke weg, und gleich haben wir eine lebensprühende Maske mit blitzenden Augen und geistvollem Mund, eine Maske, so sprechend wie ein Pastell von La Tour oder eine Büste von Houdon. Inmitten förmlicher Berge von klatschenden Stoffbespannungen, von Wandteppichen, Goldarbeiten und verbrämten Mänteln schaut doch immer ein kraftvoll geschnittenes Gesicht heraus, das sich von diesem prunkenden Gewoge nicht erdrücken läßt. Nach den Bildern, die er uns hinterlassen hat, richtet sich unsere Vorstellung von des gealterten Ludwigs XIV. königlicher Würde, aber auch von der schalkhaften Miene eines Boileau und La Fontaine, sowie von Bossuets aufrichtig festen Zügen (Abb. 489, 490, 492).

So kernig seine Kunst auch ist, zeigt Largillière doch eine größere Zartheit; liebevoll malt er die sanften Töne des Fleisches, der feinen Gewebe und der Luft, die bläulich angehauchten Reflexe einer schneeigen Haut, die farbenspielenden Übergänge in den Falten eines Seidenstoffs oder das herbstliche Gold, das in den Nebeln erlischt; manchmal macht sich sogar schon eine gewisse Saftlosigkeit bemerkbar, — ein Vorgeschmack von Nattiers müden Tönen, denn das 18. Jahrhundert sollte in seinen bleichen Ausstattungsbildern Antwerpens kräftige Farben verwässern. Der Pinsel besitzt nicht jene packende Kraft, die bei Rigaud manchmal den Locken der Perücke die gleiche Festigkeit verlieh wie den



Abb. 497. Watteau, Der Gleichgültige (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 498. Watteau, Gilles (Louvre). (Phot. Hachette)

gewundenen Formen des Messings oder des vergoldeten Holzes; er behandelt die Rundungen mehr mit kosender Weichheit, und so gelang denn auch Rigaud die Darstellung von Frauengesichtern besser als Largillière; er mischt in die Lichter ein zartes Blau und dämpft seine roten Reflexe, um die vornehme Blässe noch feiner zu gestalten, und sogar seine Schöffen und Ratsherren in Amtstracht haben ein unbestimmbares Etwas von gesuchter Feinheit und weiblich anmutender Gefallsucht an sich (Abb. 488 ff.).

In ähnlicher Weise suchten damals auch François de Troy und noch viele andere die Gewähltheit ihrer Zeit mittelst jener schmiegsamen Sprache der Antwerpener Maler wiederzugeben, doch wurde bei der Mehrzahl von ihnen die muntere Lebendigkeit gleichsam abgestumpft durch die Erhabenheit des vorhergegangenen Stils und ihr Bemühen um die „edle Linienführung“.

Watteau (1684—1721) kam aus Flandern nach Paris und fand für den Pariser Geist weitaus den feinsten Ausdruck. Wäre er in seiner Heimat geblieben, so hätte er zweifellos im Anschluß an Teniers sich weiterentwickelt; hätte er zwanzig Jahre früher die Seinestadt betreten, so wäre er wie van der Meulen in Le Bruns Künstlerrotte gesteckt worden und hätte Ludwigs XIV. Schlachten, Jagden und Feste malen dürfen, — im Jahre 1702 aber lief er nicht mehr Gefahr, in einem amtlich geleiteten Kunstbetrieb seine Unabhängigkeit zu verlieren. Gillot lieferte ihm Vorbilder in der Kunst der geistvollen Zeichenweise. Er kannte kein anderes Gesetz, als seinen und seiner Freunde Ge-



Abb. 499. Lancret, Die Schauspieler der italienischen Komödie (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 500. Pater, Gespräch in einem Park (Louvre).
(Phot. Hachette)

schmack zu befriedigen. Die Gemädeliebhaber hatten an Teniers' Bildchen die Feinheiten der Pinselführung schätzen und lieben lernen.

Watteau fand ein Publikum, das seine geistvolle Geschicklichkeit erkannte und bewunderte. In Paris konnte der Künstler sogar vor den Rubens' des Luxembourg und den Venetianern der Crozatschen Sammlung seine praktische Ausbildung fortsetzen; über seine kleinen Zierbilder wird man gelegentlich einen Widerschein dieser Meister huschen sehen: die perlmutterne Frische und die flüssige Leuchtkraft eines Rubens, das feurige Braun eines Tizian und den seidig-silbernen Schimmer eines Veronese. Doch hat die Großzügigkeit dieser kraftvollen Genies sich bei ihm ins Zierliche zugeschliffen; aus den vlämischen Grundstoffen, aus Milch und Blut hat er ein wunderfeines, vom rohen

Beigeschmack der Wirklichkeit befreites Elixir herausgezogen. Diese Sprache, die einst dem üppigsten Naturalismus entsprang, wendet sich jetzt der Schilderung einer aufs äußerste verfeinerten Gesellschaft zu, und zwar wählt sie hierzu das Gebiet, das von Natur am allerweitesten entfernt ist: die Welt der Salons und des Theaters. Watteau hat bei Theaternalern gearbeitet, und seine zartesten Träumereien wirken wie Nachklänge der reizvollen Menuette eines Märchenstücks. Die Schauspieler, denen seine Liebe galt, treten nicht in tragischen



Abb. 501. Watteau, Der Tanz
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Heldenrollen auf; sie mimen keine leidenschaftlichen Empfindungen inmitten klassischer Paläste; oft erblicken wir sie in den Trachten der italienischen Komödie, noch häufiger aber in Gewändern, die vom Künstler selbst erfunden sind und die ungezwungene Anmut dieser Figürchen wunderbar zur Geltung bringen, was man überhaupt von der Kleidung jener Zeit behaupten darf. Behende, straff und schnig stehen die Männer da, stets bereit zu einem Kniefall oder einer Pirouette; in den scharfgeschnittenen, lebensprühenden Gesichtern dieser Kavaliere verriet sich ihre katzenhaft schmeichlerische Verführungskunst. Nur halb gehen die Damen auf ihre Herausforderungen ein, aber halb nur leisten sie ihnen auch Widerstand. Aufgeweckt sind ihre Mienen und vogelgleich bewegen sich auf hohem Nacken die Köpfchen mit ihrem unter der „toque“ hochgesteckten Haar; der Fächer ist in fortwährender



Abb. 502. Watteau, Liebesfest im Grünen
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Bewegung und in schillernden, flirrenden Wellen huscht das Licht über die Falten der Atlaskleider, die unter zierlichen, gemessenen

Gebärden erbeben. All diese lebendigen Stellungen, diese knittrig schimmernden Stoffe heben sich leuchtend



Abb. 503. Watteau, Einschiffung nach Kythera (Louvre).
(Phot. Neurdein)

von den samtigen Schatten des Laubwerks oder dem bläulichen Duft der Ferne ab, — doch leise erlischt in den geheimnisvollen Tiefen der Landschaft der Seide zuckendes Blitzen, gleich einem Liebesgeflüster in des Abends feierlicher Stille.

Watteaus kleine Welt ist wirklich sein eigenstes Eigentum. Seine

theaterhaften Parks zeigen keinerlei Ähnlichkeit mit den historischen Landschaften, und es ist geradezu überraschend, wie wenig

seine kleinen Figuren in ihrer Zeichnung an die Akademie erinnern: weder durch ausdrucksvolle Gebärden noch durch statuenhafte

Haltung, und ebensowenig durch eine berechnende Modellierung nach der Natur oder der Antike. Diesen Dingen zieht der Maler

das Schauern der Seide, die geschmeidige Rundung der Glieder, die Beugungen des Nackens und all die artigen Stellungen vor,

in denen sich nichts weiter ausspricht als der Wunsch, zu gefallen. An Stelle

der abstrakten Menschheit der französischen Schule hat er Phantasiegestalten

gesetzt, doch äußert sich in seiner Phantasie die flandrische Art, die sich auf eine beträchtliche Summe von

Naturbeobachtung stützt.

Auf seiner „Einschiffung nach Kythera“ hat Watteau die in seinen Werken zerstreuten Gruppen zu einer

köstlichen Gesellschaft vereint. Nicht ohne Zögern entscheiden sich die Liebespärchen: sie ziehen den Aufbruch hinaus und versuchen wohl auch wieder



Abb. 504. Watteau, Das Konzert
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)

zueint. Nicht ohne Zögern entscheiden sich die Liebespärchen: sie ziehen den Aufbruch hinaus und versuchen wohl auch wieder

umzukehren, doch so sanft führt der Weg hinab zum Schiffe, und so ermunternd wirkt das Beispiel. . . Watteau hat hier nicht

nur alle Reize seiner nervösen, schmeichlerischen Kunst zusammengefaßt; das ganze Lebenswerk des Künstlers liegt in dieser Dichterlaune versinnbildlicht, und auf so viel „gallante Zwiegespräche“ gibt es keinen natürlicheren Abschluß als diese Überfahrt zur Liebesinsel. Zur Zeit der Régence hätten Paris und Versailles mehr als nur eine reizvolle Laune darin erblicken können. — Einer Gesellschaft,



Abb. 505. Lancret, Der Pegasusbrunnen
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)

in der Männer und Frauen keinen liebener Zeitvertreib kannten, als die Waffen ihrer Verführungskunst zu erproben, mußte diese Abfahrt mit all ihren kleinen Förmlichkeiten das innerste Wesen der feinen Welt und ihrer Beziehungen enthüllen.

Wenn aber die Menschen des 18. Jahrhunderts Watteau auch eine wirklich tiefe Zuneigung entgegenbrachten, so hat dies doch fast nie einer offen zugegeben. Es steckte in jedem von ihnen ein klassizistischer Theoretiker, der auf die Antike und die „Psychologie“ so versessen war, daß er in seinem ganzen Lehrgebäude auch gar nichts entdecken konnte, was seiner heimlichen Liebe nicht förmlich zuwiderlief.

Als wirkliche Nachahmer Watteaus konnten nur Vlâmen in Betracht kommen, die im französischen Wesen noch nicht völlig aufgegangen waren: es waren dies Lancret und sein Landsmann Pater. Im Laufe des 18. Jahrhunderts lassen sie sich leicht von den anderen Malern gallanter Feste und Schäfer-



Abb. 506. Lancret, Die Camargo
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)

stücke unterscheiden. Ihre Landschaft verrät bei aller Phantasie doch immer Wirklichkeitssinn und Schärfe der Beobachtung,

während sie in ihren kleinen Figuren sich als Maler erweisen, die nie an eine Durchmodellierung der menschlichen Körperformen dachten: sie lassen das Licht auf den Falten der Seidenstoffe schillern, lassen die Glieder in überfeine, nervös zugespitzte Formen auslaufen, ziehen die Gestalten in die Länge und spielen mit den hübschen Frätzchen ihrer Schäfer oder Komödianten, wie einst Brueghel oder Teniers sich an der Absonderlichkeit ihrer zerlumpten Mißgestalten ergötzen.

Literatur zu Kapitel IV des zweiten Teils

D Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Bd. IV. Paris 1762. — Mariette, *Abecedario* . . . 6 Bde. Paris 1851—1860. — J. Guiffrey, *Livrets des Expositions de peinture depuis 1673 jusqu'à 1800*. Paris 1669—1875. — P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*. Paris 1906. — L. Schidlof, *Die Bildnisminiatur in Frankreich im 17., 18. und 19. Jahrh.* Wien 1911. — C. Ponsonailhe, *Les deux Ranc* (R. S. B. A. D. 1887). — F. Engerand, *Les Commandes officielles faites à Jean Restout* (R. S. B. A. D. 1896). — A. Valabrègue, *Claude Gillot* (G. B. A. 1899, I und II). — G. Duplessis, *Les Audran*. Paris o. J. — E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*. 2 Bde. Paris 1880-1883. — G. Biermann, *Antoine Watteau*. Bielefeld 1911. — E. Borkowsky, *Antoine Watteau*. Eßlingen 1908. — R. Dohme, *Antoine Watteau*. François Boucher. Leipzig 1876. — P. Foucart, *Watteau à Valenciennes* (R. S. B. A. D. 1892). — L. de Fourcaud, *Watteau* (R. A. A. M. 1901 und 1904). — E. Hannover, *Watteau*. Berlin 1889. — P. Mantz, *Watteau*. Paris 1892. — A. Rosenberg, *Watteau*. Bielefeld 1896. — G. Séailles, *Watteau*. Paris 1902. — E. Staley, *Watteau and his School*. London 1902. — T. Volbehr, *Antoine Watteau*. Hamburg 1885. — *Watteaus Handzeichnungen*, herausgegeben von C. Gurlitt. Lief. 1 ff. Berlin 1909 ff. — P. Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle* (G. B. A. 1905, I). — P. Foucart, *Antoine Pater* (R. S. B. A. D. 1887). — M. Hénault, *Antoine Pater* (R. S. B. A. D. 1899). — P. Mantz, *Largillière* (G. B. A. 1893, II). — Th. v. Frimmel, *Ein Eigenbildnis des Nicolas de Largillière*. (Bl. f. Gemäldek. 1908, 8. — Lady Dilke, *Les Coustou* (G. B. A. 1901, I). — C. A. Regnet, *Hyacinth Rigaud*. Leipzig 1876.



Abb. 507. Lancret, *Der Winter* (Louvre).
(Phot. Hachette)

La Finette
Von Watteau
(Louvre)





Abb. 508. Paris, Place de la Concorde. (Phot. Hachette)

KAPITEL V

Die Pariser Kunst unter Ludwig XV. und Ludwig XVI.

Die Künstler und das Pariser Publikum — Die Rolle des Königtums — Die Historien- und die Ausstattungsmalerei — Boucher; galante Mythologie und Schäferstücke — Der Buchschmuck — La Tour — Nattier — Chardins Familienstücke und Stilleben — Greuzes empfindsame Malerei — Fragonard — Die Landschaften Joseph Vernets und Hubert Roberts — Die Plastik — Bouchardon — Pigalle und Falconet — Die Biskuitporzellane von Sèvres — Pajou, Clodion, die Caffieri — Houdon — Die bürgerliche Baukunst, Rokoko und Klassizismus — Umgestaltungen im Pariser Stadtbild, Gabriel — Die Hôtels — Umgestaltungen in den Provinzstädten — Die religiöse Baukunst.

Die Einrichtung der (nach 1737 regelmäßig wiederkehrenden) „Salons“ für Malerei und Plastik, sowie deren steter Erfolg beweisen, in welch steigendem Maße das Schaffen der Maler und Bildhauer die Aufmerksamkeit der Pariser Gesellschaft fesselte. Seit die Kunst sich aus dem Zusammenhang mit der Religion gelöst hatte, um den verfeinerten Kreisen zum Spiel zu dienen, hatte sie sich noch nie an ein so zahlreiches Publikum gewandt, und hatte auch noch nie in der Gesellschaft eine so ausgedehnte Unterstützung gefunden. An der Ausstattung der fürstlichen Galerien ist die Malerei damals vielleicht weniger beteiligt, dafür findet sie aber viel mehr Eingang in die Bürgerhäuser. Der

Liebhaber ist nicht mehr notwendig ein eitler Geldmann oder Kuriositätenjäger; Bilder und Statuen, oder häufiger noch Bildchen



Abb. 509. Oudry, Ludwig XV. auf der Jagd. Wandteppich. (Phot. Fenaille)

und Statuetten gehören jetzt zu jeder besseren Einrichtung; man hat solche fürs Speisezimmer, für den Salon und das Boudoir. Für die Heranbildung des Publikums sorgen die jährlichen Ausstellungen der königlichen Akademie, echt pariserische Veranstaltungen, welche nicht nur auf die Kauflustigen, sondern auch auf Kritiker und Theoretiker, sowie zahlreiche Zerstreusuchende eine bedeutende Anziehungskraft ausübten. Die Kunstwerke sind nicht mehr zur Befriedigung weniger Mäzene bestimmt; ihr Erscheinen wird mit allgemeiner Spannung erwartet, und die Künstler werden herausgelobt oder kritisiert; sie atmen die anregende und etwas erkünstelte Luft, die seit jener Zeit geradezu eine Lebensbedingung für ihr Schaffen bildet.

Des Königs Interesse für die bildenden Künste hat keineswegs nachgelassen; in mehr als einer Richtung muß er Schloß und Park von Versailles umgestalten; er hat sogar die berühmte Gesandtentreppe geopfert, um an ihrer Stelle Gemächer nach der neuen Mode einzurichten; in Fontainebleau diente ein von Boucher und van Loo ausgemalter Salon als Beratungszimmer (Abb. 585). Die Beziehungen zwischen Kunst und Staat, die sich gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. etwas gelockert hatten, wurden durch den Herzog von Antin wieder enger gestaltet, und in seine Fußtapfen traten nacheinander



Abb. 510. Ollivier, Five o'clock tea beim Prinzen Conti (Louvre). (Phot. Hachette)

die verschiedenen Bauinspektoren, Tournehem, Marigny und Angivillers, die mit Einsicht und Eifer, dank Colberts Einrichtungen,

die Verwaltung führten. Nie hatten die Werkstätten von Beauvais reizvollere Bildwebereien geliefert als unter der Leitung des Malers Oudry (Abb. 509), und die Erzeugnisse der königlichen Porzellanmanufaktur von Sèvres geben einen vorzüglichen Begriff von der geistvollen Anmut des Louis-Quinze. Marigny nahm einen Lieblingsgedanken der früheren Könige wieder auf, die oft von den Landschaftlern eine Darstellung der französischen Städte oder Schlösser verlangten. Er ließ durch Joseph Vernet Frankreichs bedeutende Häfen gerade in dem Augenblick malen, wo sie infolge des Siebenjährigen Kriegs von der Mehrzahl der Schiffe verlassen waren. Er hatte sogar daran gedacht, die französische Kunst einem noch strengeren Klassizismus zuzuführen, doch vermochte das Eingreifen der Regierung kaum mehr einen Einfluß auf die Kunstform zu gewinnen. Das Kunstschaffen richtete sich jetzt nach dem großen Publikum, und dem Künstler lag mehr an der Gunst von Paris als an der von Versailles.



Abb. 511. Boucher, Mme de Pompadour (Sammlung Schlichting).

Der König ist weiter nichts als ein sehr bemittelter Käufer. Er verlangte von Boucher und Fragonard nicht, wie Ludwig XIV., seine Verherrlichung durch mythologische Anspielungen, sondern einfach wie die andern reichen Liebhaber galante Bilder zur Augenweide. Mit dem Verlassen des erhabenen Stils entzog die königliche Ausstattungskunst den „Historienbildern“ die Grundlagen ihrer Daseinsberechtigung. Völlig verschwinden sollten diese letzteren übrigens nicht, sie werden sogar noch eine Art künstlicher Lebenskraft dadurch erlangen, daß der Staat solche in Auftrag gibt und Museen gründet, um sie unterzubringen.



Abb. 512. Boucher, Venus, Merkur und Amor (Sammlung des Deutschen Kaisers). (Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Abb. 513. Boucher, Toilette der Venus (Louvre).
(Phot. Hachette)

terfalteten gehäuft. In scharfgeschnittenen Flächen und mit nervöser Modellierung behandelt der Pinsel den eckigen Faltenwurf und die Rundung der Glieder. Mit großem Geschick handhabten Jean Restout, Subleyras und Natoire diese Manier, doch überschreiten, was Gehaltlosigkeit anbelangt, etliche Bilder von Restout sowie von Pierre Parrocel in Avignon wirklich die erlaubten



Abb. 514. Gravelot, Buchschmuck. (Phot. Hachette)

Grenzen: Christus ist darauf viel zu blond und geschneigelt, und die heiligen Frauen sind gar zu schmachttende Schauspielerinnen. Carle van Loo war einer der begabtesten unter diesen Malern,



Abb. 515. Boucher, Diana nach dem Bade
(Louvre). (Phot. Hachette)

Die „Historienmaler“ folgten dem Beispiel Le Moyne; sie vergaßen jene Ehrfurcht, mit welcher das 17. Jahrhundert die Antike behandelt hatte. Die Götter- und Heldengestalten gehen in die Länge, sie verdrehen und verdünnen sich nach des Malers Belieben; zierlich sind die Gewänder gerafft oder zu seidenschimmernden Knit-

terfalteten gehäuft. In scharfgeschnittenen Flächen und mit nervöser Modellierung behandelt der Pinsel den eckigen Faltenwurf und die Rundung der Glieder. Mit großem Geschick handhabten Jean Restout, Subleyras und Natoire diese Manier, doch überschreiten, was Gehaltlosigkeit anbelangt, etliche Bilder von Restout sowie von Pierre Parrocel in Avignon wirklich die erlaubten Grenzen: Christus ist darauf viel zu blond und geschneigelt, und die heiligen Frauen sind gar zu schmachttende Schauspielerinnen. Carle van Loo war einer der begabtesten unter diesen Malern, die jeden Vorwurf zu einer ansprechenden Dekoration zu verarbeiten wußten. Wie die andern hat er reizvolle Gestalten inmitten von Wolken ausgestreckt und hat vom Hofleben hübsche Darstellungen hinterlassen (Abb. 526 und 528).

Es war dies in der französischen Schule eine Zeit voll Gewandtheit und leichten Schwungs; von der schwerfälligen Gewissenhaftigkeit der ersten Klassi-

zisten ist keine Spur mehr vorhanden. Seit de la Fosse und Le Moyne glüht in den Ausstattungsmalern ein Funken von Rubens' Feuer; in der Galerie der Maria de' Medici erlernten sie ihre kecke, farbenfrohe Darstellung blonder Nymphen mit zarten, bläulich angehauchten Lichtern und zinnoberroten Schatten. Sie haben Rubens verfeinert, haben ihn seines allzu fleischlichen Realismus entkleidet, haben seine Farben gedämpft, deren Frische und Leuchtkraft sie doch nicht erreichen konnten, und haben endlich in festen Strichen hingesezt, was der Vlame noch weich herausmodellerte.

Am aufrichtigsten hat Boucher (1703—1770) die klassische Sagenwelt als dekorativen Vorwurf behandelt: sie war für ihn kaum mehr als eben ein „Grottenwerk“ aus Fleisch und reichen Stoffen, und so war er denn auch bis 1770 der meistgefeierte Künstler. Bei ihm entfaltet sich die Manier seines Lehrers Le Moyne mit all ihren Folgeerscheinungen. Die Nachbarschaft Le Bruns und Versailles' Erhabenheit zwangen Le Moyne noch zu einem gewissen Ernst, doch sind seine Figuren schon zierlich und seine Farben zart genug, um Ludwigs XV. kleinen Gemächern als Schmuck zu dienen, ohne deren Liebenswürdigkeit zu verdustern.

Boucher ging von Le Moyne aus, wie dieser von de la Fosse ausgegangen war, und mit ihm stehen wir am Ende dieser Umbildung der ersten Historienmalerei zum galanten Zierbild.

Boucher schmeichelte noch dem Zeitgeschmack durch die Wahl seiner Vorwürfe. Daß er gerade bestimmte Vorgänge darstellen wollte, ist nicht immer sicher; es scheinen viel-



Abb. 516. Baudouin, Die Toilette (Nat.-Bibl., Stiche). (Phot. Hachette)



Abb. 517. La Tour, Abbé Huret (Saint-Quentin, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 518. La Tour, Selbstbildnis
(Amiens, Museum). (Phot. Hachette)

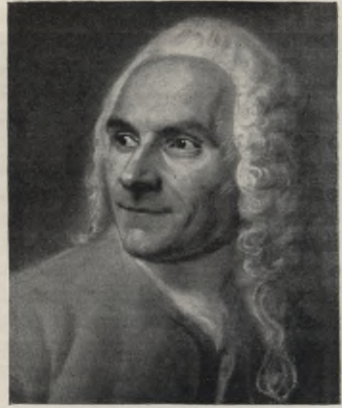


Abb. 519. La Tour, Bildnis Restouts
(Saint-Quentin, Museum). (Phot. Hachette)

mehr ganz von selbst unter seinem Pinsel die zärtlichen Zwiegespräche zwischen einer Göttin mit alabasterweißem Fleisch und irgendeinem Gott mit kupferroter Haut sich zu gestalten, und ringsum tummeln sich kleine, pausbackige Liebesgötter auf den Wolkenpolstern. Watteau hat er gekannt und studiert, hat aber seine Phantasiegestalten nicht übernommen; er zieht das nackte, rosige Fleisch dem Knistern der Seide vor. Als „Klassizist“



Abb. 520. La Tour, Mlle Fel
(Saint-Quentin, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 521. La Tour, Marquise de Rumilly
(Sammlung J. Doucet). (Phot. Hachette)

hält er sich an die Liebesgeschichten des Olymps. Venus war seine Lieblingsgöttin; unaufhörlich kehrt sie unter seinem Pinsel wieder, schlafend, erwachend, badend oder auch zusammen mit Vulkan, mit Paris oder Anchises. Und ist es einmal eine andere Gestalt, so ist ihr diese doch ganz ähnlich: mollig, weiß und zart, mit geistvollem Gesicht und einem blühenden Körper voll reizender Grübchen (Abb. 512, 513, 515). Angezogen treten uns Bouchers Figuren in Schäferstücken entgegen; Lubin kniet neben Annette, bietet ihr Blumen und Vögel dar oder unterrichtet sie im Flötenspiel. Von den Dichtern war diese lebenswürdige Überlieferung entlehnt, nach welcher die Hirten ihre Zeit mit Liebesgetändel verbringen. An Stelle der bequemen Wolken, in welche die Olympier sich hüllen, tritt bei diesen Eklogen ein Gewirr von blaugrünem, zerrissenem Laubwerk, von Rokokoruinen und bändergeschmückten Lämmern, — stets aber geht hübsch in der Mitte des Bildes ein frisches, klares Leuchten



Abb. 522. Aved, Mme Crozat (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 523. Péronneau, Mme de Sorquainville (Sammlung David Weil). (Phot. Hachette)



Abb. 524. Drouais, Mme de Pompadour (Orléans, Museum). (Phot. Hachette)

vom Körper einer Nymphe oder Schäferin aus, und es gilt dem Künstler gleich, ob nun die Umgebung aus Wolken, aus Stoffen oder aus Bäumen besteht, wenn nur die Farben schmeichlerisch wirken, wie zartfarbige, leicht verblichene Gewebe. Man käme nicht darauf, Bouchers Gemälden eine übertriebene Süßlichkeit oder Mangel an Reife vorzuwerfen, wenn man sie auf dem hellen Getäfel sehen könnte, für das sie ausgeführt wurden. Aus ihrer Umgebung gerissen, scheinen diese Bilder jetzt zu einer aufmerksamen Betrachtung aufzufordern, was gar nicht in der Absicht des Ausstattungsmalers lag.



Abb. 525. Nattier, Mme de Châteauroux als Morgenröte (Marseille, Museum). (Phot. Hachette)

Was diese glänzenden Künstler nur berührten, haben sie auch verschönt. Ihre heiteren Figuren, ihre Linienspiele entfalten sich in Goldschmiede-, Ziseleur- und Porzellanarbeiten, in Kupferstichen und Bildwebereien. Auf den Rändern der

Manuskripte hatte die flammende Gotik ihre üppigsten Gebilde ersprießen lassen; das Rokoko wirft seine anmutigen Einfälle auf



Abb. 526. Van Loo, Ludwig XV. (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 527. Nattier, Prinzessin Adélaïde (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

die Seiten der ernstesten Foliobände. Die Kupferstecher haben den leichten Stil der Maler noch weiter verfeinert. Ohne Farbe, nur durch die Geschmeidigkeit des Strichs, hat der Stichel eines Cochin, Gravelot, Gabriel de Saint-Aubin, Eisen und Moreau d. J. die weichen Rundungen des Fleisches, das Schimmern der Seidenstoffe dargestellt und die lebendigsten Bilder der Pariser Gesellschaft im 18. Jahrhundert entrollt. Wertlose Werke wurden mit meisterhaften Bildern ausgestattet; die ernsthaftesten wie die lockersten Schriften vertrugen sich mit diesem sprudelnden Zierwerk. In Bouchers Nest gab es der Amoretten genug, daß hie und da ein Schwarm davon auch in astronomische oder naturwissenschaftliche Werke einfallen konnte. Um sich Gehör zu verschaffen, nahm damals auch der Gelehrte einen weltmännisch liebenswürdigen Ton an; in den Salons unterhielt man sich mit chemischen und physikalischen Experimenten und in die Leidenschaft des Pflanzensammlers mischte sich die Freude am Schäferspiel. So sieht man denn auf den Titelkupfern dickleibiger Folianten Amoretten als Maler, als Bildhauer oder Architekten hantieren, und manche gehen gar mit chirurgischen Instrumenten um. In seinem grämlichen Alter wollte Ludwig XIV. in Versailles mit niedlichen Kinderbildern unterhalten sein, und die französische Kunst ließ sich diesen Wink nicht entgehen. Für das Titelblatt der „Enzyklopädie“ hat Cochin mit seinem zartesten Stichel eine Art galanten Olymps geschaffen, wo



Abb. 528. Van Loo, Rastende Jäger (Louvre). (Phot. Hachette)

in den Salons unterhielt man sich mit chemischen und physikalischen Experimenten und in die Leidenschaft des Pflanzensammlers mischte sich die Freude am Schäferspiel. So sieht man denn auf den Titelkupfern dickleibiger Folianten Amoretten als Maler, als Bildhauer oder Architekten hantieren, und manche gehen gar mit chirurgischen Instrumenten um. In seinem grämlichen Alter wollte Ludwig XIV. in Versailles mit niedlichen Kinderbildern unterhalten sein, und die französische Kunst ließ sich diesen Wink nicht entgehen. Für das Titelblatt der „Enzyklopädie“ hat Cochin mit seinem zartesten Stichel eine Art galanten Olymps geschaffen, wo



Abb. 529. Tocqué, Maria Leszczyńska (Louvre). (Phot. Hachette)

niedlich-rundliche Gestalten inmitten der Wolken spielen, — und der Künstler lügt wirklich nicht, wenn er dies dräuende Geschütz im Kampf der Weltanschauungen durch schöne Frauen und Liebesgötter richten und handhaben läßt.



Abb. 530. Chardin, Der Silberbecher (Louvre).
(Phot. Hachette)

Die Malerei hat von dieser Gesellschaft Bilder eines überschäumenden Lebens hinterlassen. Rigauds Gestalten bewahrten bei aller Naturwahrheit doch eine Spur vom Adel des großen Jahrhunderts, — seine Modelle hüllten sich in ihre hierarchischen Würden wie in eine unpersonliche, majestätische Tracht. Zwischen 1740 und

1760 dagegen vermochten die Bildnismaler der Eigenart des Einzelnen schon besser beizukommen. In jedem Salon stieß man auf die lebensprühenden, beweglichen Mienen jener Gesellschaft, in welcher Adels- und Geldkreise, Literatur, Wissenschaften, Künste und Theater zusammentrafen, sich unterhielten und einander studierten. In La Tours Pastellbildnissen erkannte sich das Tout-



Abb. 531. Chardin, Der Steinhauer
(Sammlung de Ganay). (Phot. Hachette)

Paris jener Zeit, und heute noch tritt es uns entgegen im Museum von Saint-Quentin, das des Künstlers „Präparate“ birgt. La Tour (1704—1788) hat der Ölmalerei die Pastelltechnik vorgezogen, welche kurz zuvor durch die Venezianerin Rosalba Carriera in Umlauf gesetzt worden war. Er ist ein nervöser Charakter, der an dieser trockenen, scharfen und raschen Malweise Gefallen findet. Er gibt wenig auf das reiche Zubehör, mit dem einst Adel und Bürgerschaft ihre Bildnisse auszustatten liebten. Die leichten Töne des Stiftes, seine lebhaften Schraffuren und scharfen Lichter genügen ihm, um die



Abb. 532. Chardin, Die fleißige Mutter (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 533. Chardin, Das Tischgebet (Louvre). (Phot. Hachette)

Eigenart eines Innenlebens mit voller Klarheit herauszuholen. Ein paar Generalpächter oder Hofleute sind noch von einer Menge Beiwerk umgeben, das ihren Reichtum, ihre Macht oder die Gewähltheit ihres Geschmacks zur Geltung bringen soll. In Wirklichkeit interessiert La Tour sich jedoch nur für die Gesichter; im Feuer des Blicks und der nervösen Beweglichkeit des Mundes sucht und erfäßt er den sprühenden Geist. Er sieht seine Gesichter



Abb. 534. Chardin, Selbstbildnis (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 535. Chardin, Mme Chardin (Louvre). (Phot. Hachette)

nicht in stiller Behaglichkeit, nicht in der geruhsamen Luft ihres häuslichen Daseins, sondern vom feinen Feuer eines gewandten



Abb. 536. Chardin, Der Brief
(Sammlung des Deutschen Kaisers).
(Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin); 3

Gesprächs erfüllt. Der Ausdruck ist äußerst lebendig und aufge-
weckt; die Gedanken liegen auf
der Lauer, beweglich sind die
Züge, und die Muskeln bereit,
zum Lachen oder Reden aufzu-
zucken. Diese Bildnisse stammen
aus den verschiedensten Kreisen,
dem Hof, dem Theater und den
Salons der Mme du Deffand oder
Mme Geoffrin. Überall aber zeigt
das Modell sein wahres Gesicht,
durch Geist oder Talent von den
Fesseln der gesellschaftlichen Hier-
archie und sogar den gesuchten
Umgangsformen befreit, welche
sonst die persönliche Eigenart

verwischen. Wie [mannigfaltig ist denn auch die Galerie der
Figuren, die einem La Tour gesessen sind! Der König mit seiner
müden Vornehmheit, der profitliche Geldmann, der spöttische
Philosoph und die ganze Reihe der Bühnensterne: hier ein dralles,
lustiges Ding und dort wieder
das schwächliche, träumerische Ge-
sichtchen der Mlle Fel, die ihn
so zärtlich anblickte. — Es hat
ja sicher Künstler gegeben, deren
Bildnisse rein malerisch höher zu
bewerten sind, aber weder van
Dyck, noch Hals noch Holbein
sind so tief in die Charaktere
eingedrungen: ihre Gestalten sind
sich untereinander alle viel ähn-
licher. Hinter der einförmigen
Schminke und den gleichartigen
Perücken hat La Tour selbst in
schönen Frauengesichtern noch
ausgesprochene Unterschiede ent-
deckt (Abb. 517—521). Die Pa-
stelle eines Perroneau sind nicht
weniger geschmackvoll und ge-
wandt, in der Farbe sogar noch



Abb. 537. Chardin, Rückkehr vom Markt
(Louvre). (Phot. Hachette)

feiner, doch sind sie kaum von der gleichen Glut des Innenlebens
erfüllt (Abb. 523). Erst in Houdons Terrakotten wird die von La

Tour begonnene Reihe ihre Fortsetzung erfahren. — La Tours allzu offene Ausdrucksweise erregte oft das Ärgernis seiner vornehmen Modelle, des Dauphin oder der Pompadour; sein Blick durchdrang eben die Maske majestätischen Anstands, welche der Erbe eines Throns oder die erklärte Favoritin vorzuhängen beliebten. Dagegen betrachtete Nattier (1685—1766) voll Hochachtung die Prinzessinnen, die ihm saßen; bei ihm geht die Rücksichtnahme so weit, daß er sich gar darauf einläßt, sie nicht so darzustellen, wie sie wirklich sind, sondern so, wie sie sein möchten. Er verleiht ihnen jene modische Eleganz, die jede Frau von ihrem Haar- und Kleiderkünstler fordert, — bringt doch die Mode das Wunder zustande, den Gesichtszügen so gut wie den Linien der Kleidung einen einheitlichen Stempel aufzuprägen! Nattier hat damit das typische Louis-Quinze-Gesicht festgelegt, und es ist denn auch gar nicht leicht, die zahllosen Prinzessinnen des französischen Königshauses, von denen er jede mehrmals dargestellt hat, voneinander zu unterscheiden. Das „Nattier-Porträt“ kennzeichnet keine Persönlichkeiten, sondern den Durchschnittstyp einer Zeit: zarte Farben, ein rosa Gesichtchen unter einer gepuderten Perücke, weiche, runde Linien, kurz eine reizvolle Art und Weise, mythologische Erhabenheit und niedliche Gewährtheit miteinander zu verquicken (Abb. 525 und 527). Tocqué, Roslin und viele andere, die gleichfalls glänzende Kostümmaler waren, schufen gefällige Darstellungen von Reifröcken, von reichgemusterten Seidenstoffen und anmutigen Gesichtchen in gleichmäßiger, etwas kalter Beleuchtung (Abb. 529).



Abb. 538. Chardin, Der Knabe mit dem Kreisel (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 539. Greuze, Der zerbrochene Krug (Louvre). (Phot. Hachette)

Ende des 17. Jahrhunderts hatte man einen Mittelweg zwischen Rubens und dem Klassizismus gefunden. Jetzt kam unter dem



Abb. 540. Greuze, Das Morgengebet (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

leisen Einfluß der kleinen Niederländer eine neue Malweise ohne jede klassizistische Beimischung auf. — In ein kleines Rähmchen eine trauliche Szene einzuschließen, Reiz und Stimmung aus einer naturgetreuen Darstellung herauszuholen, mit gedämpften Farben Tonwerte von äußerster Feinheit wiederzugeben, bescheidene Gebrauchsgegenstände mit derselben Ehrfurcht zu betrachten wie antike Heroen, all dies lernte man aus den Bildchen eines Metsu und Gerard Dou, welche damals in hohem Ansehen standen. Auch das 18. Jahrhundert hatte also Sittenbild und Stilleben gekannt. Schon Desportes und Oudry waren hervorragende Maler, doch erinnerten sie etwas an die vlämische Manier der Snyders und Fyt, bei deren Fisch- und Wildbretstücken man sich vor den Mundvorrat irgendeines sagenhaften Riesen versetzt glauben möchte; geschickt vereinen ihre Bilder Aufrichtigkeit und glänzende Ausführung, und manchmal würzt ihren Realismus auch ein Hauch rhetorischen Schwungs.



Abb. 541. Greuze, Die Dorfbräut (Louvre). (Phot. Hachette)

Es gibt nun noch einen andern, weniger glänzenden, dafür aber feiner abgetönten Stil: den Stil jener Niederländer, die mit schlichter Erdfarbe, mit etwas Licht und Schatten einen lauschigen, von geheimnisvoller Innigkeit erfüllten Raum auf die Leinwand zu bannen wußten. Mit Hilfe der holländischen Maler hat Chardin (1699 bis 1779) die Poesie der häuslichen Kleinwelt er-

raten. Wie jene, so war auch er ein bescheidener Handwerker ohne Schulbildung; er wußte nichts von klassischer Literatur; er

hatte weder die römischen Ruinen gesehen noch nach der Antike gezeichnet; frei von mythologischem Ballast vermochte seine Phantasie die bescheidenen Gestalten und Gegenstände des täglichen Lebens in sich aufzunehmen. Dabei hatte auch er mit beinahe ehrgeizigen Stilleben begonnen, welche ganz wie Monnoyers Blumen oder Desportes' Wildbret rein auf Wirkung zielten. Bald schlug er jedoch einen schlichteren Ton an, wenn er die Dinge aus der Speisekammer reden ließ. Besser wissen auch die Holländer deren heimliche Seele nicht zu wecken.

Bei ihnen leuchten Gemüse und Früchte, Kupfergerät und Gläser in mehr malerischem Glanz und etwas gekünstelter Reinlichkeit; — bei Chardin sind sie, einem leicht getrübbten Spiegelbild vergleichbar, mit weniger feinem Pinsel und geringerer Klarheit der Farbe dargestellt, lassen uns aber dafür weit tiefer ihre anheimelnde Stille und den Hauch von Traulichkeit empfinden, der sie umschwebt. Wenn Chardin seine kleinen Darstellungen mit Figuren belebte, so durften diese keine Störung in ihrer unaufdringlichen Ruhe verursachen; er zeigt uns die Magd in der Speisekammer oder die Herrin des Hauses auf ihrem Zimmer. Er stellt seine eigene Welt, die Welt des kleinen Bürgers dar. Der Herr des Hauses ist nie anwesend; um ihn zu malen, müßte man ihn draußen bei seiner Arbeit aufsuchen und ihn hinter dem Ladentisch, in der Werkstatt oder auf der Straße darstellen. Nicht



Abb. 542. Greuze, Des Sohnes Strafe (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 543. Fragonard, Koresos und Kallirrhöe
(Louvre). (Phot. Hachette)

einmal die Nachbarinnen dringen in Chardins stille Häuslichkeit; wenn die Magd vom Markte zurückkehrt oder ein Kind sich

zum Schulgang vorbereitet, so ist dies alles, was an ein Leben außerhalb des Familienkreises erinnert.



Abb. 544. Fragonard, Die Badenden (Louvre).
(Phot. Hachette)

Welch friedliches Dasein hinter diesen geschlossenen Türen! Kaum hebt der Hausfrau sanftes Tun und Reden sich von all den stillen Dingen ab, die sie umgeben. Ein wortloses Verstehen herrscht zwischen den Wesen, die eine solche Innigkeit verbindet. Das Leben, mit dem Chardin sie beseelt, gibt sich nicht in Mienen und Gebärden kund; es entströmt der schlichten Natürlichkeit der Stellungen, und ihr ganzes Denken äußert sich in der Richtung ihres



Abb. 545. Fragonard,
Zwei Frauen im Gespräch (Louvre).
(Phot. Hachette)

Blicks. Ruhig erwartet die Mutter das Ende des Tischgebets, ehe sie die Suppe austeilte, und die Kleine gibt sich alle Mühe, ihr Verslein richtig herzusagen (Abb. 533). „Die fleißige Mutter“ und ihre Tochter sitzen vor einer Stickerei, in stumme Beratung über die Wahl des Garnes versunken (Abb. 532). Wütend bürstet „die Haushälterin“ des Schuljungen Hut, und gespannt nimmt der kleine Trotzkepp den Augenblick in acht, wo er sich endlich drücken kann. Ein andermal hat man ihn auf seinem Zimmer eingesperrt, wo er seine Aufgaben fertig machen soll, — er aber zieht einen Drehwürfel aus der Tasche und schaut weltvergessen dem Schnurren seines kleinen Kreisels zu (Abb. 538). Keines dieser Leutchen fühlt sich beobachtet; sie geben sich in all ihrer schlichten Natürlichkeit und zieren sich so wenig wie der Hausrat, der sie umgibt. Solch einfache Szenen des Alltags waren der französischen Kunst noch so ungewohnt, daß sie eine ganz neue Ausdrucksweise erforderten, und tatsächlich drückt Chardin sich in einer selbsterfundenen Sprache aus. Seine Malerei gleicht keiner

der damals bewunderten Manieren; als ehrsamer Handwerker verschmätzt er alles Flitterwerk; er kennt keine knisternden, knitternden Atlasgewänder und seine Möbel „leiden“ keinen Überfluß an Rokokozierat; die Farben sind gedämpft und ruhig aufgetragen, als hätte seine Hand den Anschein allzugroßer Gewandtheit vermeiden wollen; friedsam gleitend zog sein Pinsel schwellende Umrisse auf der groben Leinwand: die sämig pastose Behandlung schleift alle Kanten ab und gibt das „gebrauchte“ Aussehen der vielbenutzten Geräte treffend wieder. Frei von allen Mätzchen holt er den stofflichen Charakter eines jeden Gegenstandes heraus: das verbeulte Kupfer eines Kessels, des Pfirsichs hauchzarten Flaum, die graupelige Haut der Birnen, den Wachs-glanz rotbackiger Reinetten oder eines irdenen Topfes rissige Glasur; malerisch anziehend gestaltet er gerade jene Erscheinungen, welche die andern Maler beiseite geschoben hatten, sei's nun ein graues Tuch, sei's weißes Linnen oder altes Holz. In wohlausgeglichenem Zusammenhang erfüllt ein sanftes Licht seine Innenräume: — hier an Glanzstellen aufblitzend, dort abgestumpft auf matten Flächen, zittert es noch in den weichen Schatten nach, die man an den Wänden entlang huschen sieht.

Maler des schlichten Lebens, welche auch dem Alltag durch liebevolle Vertiefung noch Reize abzugewinnen wissen, sind in der französischen Schule so selten wie anderwärts. Nur zu oft lassen die Realisten von Beruf ihrem bloßen Nachahmungstalent die Zügel schießen. Teniers und Brouwer haben ihre Rüpel und Trunkenbolde ins Lächerliche gezogen, während die Le Nain oder



Abb. 546.
Fragonard, Das Liebeszeichen
(Wallace Collection, London).
(Phot. Spooner, London)



Abb. 547. Moreau d. J., Der Abschied,
Kupferstich (Nat.-Bibl.). (Phot. Hachette)

Chardin so wenig wie Jean Fouquet in seinen Miniaturen als Blender oder Spaßmacher sich aufführen. Und nur um so anziehender wirken dadurch die bescheidenen Wesen, die sie uns schildern, denn einer Kunst gegenüber, die so anspruchslos auftritt, können wir uns unmöglich ablehnend verhalten. Kein Wunder, daß solche Maler recht dünn gesät waren, sagte doch Chardin selbst, man male nicht mit Farben, sondern mit Empfindung, — was sich am allerwenigsten erlernen läßt. Die Künstler, die in seine Fußtapfen zu treten versuchten, haben denn auch selten der Versuchung widerstanden, sich geistreich wie Jeaurat oder rührsam wie Greuze aufzuspielen. Nur Aved, Chardins Freund, hat gelegentlich in einigen Bildnissen dessen Gemütlichkeit und Gewissenhaftigkeit annähernd



Abb. 548. Lavreince, Das Billetdoux, Kupferstich (Nat.-Bibl.). (Phot. Hachette)

wiedererreicht (Abb. 522). Im übrigen ist Chardin mit seiner Kunst so wenig in weitere Kreise gedungen wie Fouquet oder die Le Nain, und über ihnen allen schlugen die Wogen des Klassizismus bei seinem dreimaligen Vordringen zusammen; verschwunden sind diese zarten Pflanzen unter jener Flut, die immer von neuem Frankreichs Boden überschwemmt und befruchtet. Chardin vermochte ihr schließlich auch nicht länger zu widerstehen als seine Zeitgenossen, die Elegants, die Schöngelichter und die Erotiker des „ancien régime“. Das Bürgertum der Revolution war zu sehr von klassischen Idealen eingenommen, um an den friedlichen Bildchen des dritten Standes unter Ludwig XV. Gefallen finden zu können.



Abb. 549. Roslin, Bildnis eines jungen Mädchens (Louvre). (Phot. Hachette)

Eine andauernd geistreichelnde Kunst gleicht einer scharfgewürzten Speise von ganz ungenügendem Nährwert: selbst die Welt des Scheins wird schließlich der ober-

flächlichen Zerstreuungen überdrüssig, welche das Empfindungsleben erregen, ohne es je zu befriedigen. Inmitten der unterhaltsamen Launen taucht plötzlich das Bedürfnis nach tieferen Genüssen auf, und um 1760 vermochte die Louis-Quinze-Malerei, die anmutig galante Zierkunst, den Forderungen des Publikums nicht mehr zu genügen: In der Literatur trat die Sentimentalität an Stelle der etwas trockenen „Metaphysik“ eines Marivaux; Romanschriftsteller und Theaterdichter hatten dem „empfindsamen Helden“ die schöne Rolle übertragen, in welche einst der jugendliche Liebhaber und der lehrhafte Onkel teilten, und dasselbe Publikum, das von La Chaussée und Diderot mit ergreifend moralisierenden Komödien unterhalten sein wollte, nahm Greuzes rührselige Malerei mit rauschendem Beifall auf.

Nach seiner Rückkehr von Rom begann also Greuze (1725—1805) seinen Zeitgenossen mit melodramatischen Mittelchen an die Seele zu greifen und im Predigerton die leidende Unschuld vorzuführen. Die Familie, deren Schicksale er erzählt, gehört nicht wie bei Chardin den kleinbürgerlichen Kreisen an, in deren Mitte er lebte. Seine tugendsamen Geschichten spielen regelmäßig auf dem Lande, — sintemal man nämlich die Tugend doch lieber dem biedereren Landmann überließ. — In Chardins Familie „passierte“ überhaupt nie etwas, und deshalb vermochte auch nur ein echter Maler sie zu schildern; bei Greuze dagegen wird die Sache schon romanhaft und theatralisch, weshalb auch Diderot ihn so gut leiden mochte. Unwiderstehlich wirkten damals Mitgefühl und Verzweiflung angesichts der Dorfbräut oder des bestrafte[n] Sohnes (Abb. 541 und 542). Von Zurückhaltung ist in Greuzes Predigten keine Rede. Will er die kindliche Liebe darstellen, so erstickt die Mutter



Abb. 550. Mme Labille-Guiard, Prinzessin Elisabeth (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 551. J. Vernet, Die Engelsburg in Rom (Louvre). (Phot. Hachette)

förmlich unter den Liebkosungen ihrer

kleinen Schar, und hilflos ist der gelähmte Großvater dem zähen Dienstfeier einer zahlreichen Familie ausgeliefert, so daß er wo-



Abb. 552. Hubert Robert, Röm. Aquädukt bei Nîmes („Pont du Gard“) (Louvre). (Phot. Hachette)

möglich noch am Übermaß ihrer Aufopferung sterben wird. — Zur Schilderung der Tugend ist übrigens eine unbedingte Reinheit der Auffassung vonnöten, welche diesem üppigen Prediger geradeso abgeht wie jenen andauernd entrüsteten, kriechenden Moralisten, die in beredten Worten das Laster verdammen und dabei dessen Beschreibung auf der Zunge zerfließen lassen. Tatsächlich gibt Greuze sein Bestes gerade in der etwas scheinheiligen Naivität, die sich bei einigen seiner kleinen Mädchen verrät; malt er sie fern von ihrem Vater, diesem lang-

weiligen Alten vom Schlage Diderots, so verweilt er lange und voller Rührung vor ihren tränenschimmernden Augen und dem verschobenen Ausschnitt ihres Hemdchens; seine sonst recht saft- und kraftlose Farbe erwärmt sich dann ein wenig, um unter ihrer zarten Haut das kreisende Blut durchschimmern zu lassen. Er malte sie so hübsch und jung, daß man an ihrer Einfalt nicht gern zweifeln möchte, und doch finden wir dieselben kindlichen Züge auch bei den Faunweibchen eines Fragonard und Clodion;



Abb. 553. Hubert Robert, Umgestaltung des Parks von Versailles unter Ludwig XVI. (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

— alle drei Künstler zeigten dieselbe Vorliebe für zarte Mädchenköpfchen auf frauenhaft entwickelten Körpern (Abb. 539, 540). Bis zum Vorabend der Revolution weilte dieses Jahrhundert auf der Liebesinsel, wohin es einst mit Watteaus Schiff gesegelt war, und an hübsch rundlichen, weichen Formen fand es sein Wohlgefallen, bis plötzlich David ihm Marmorstatuen zu betrachten gab.

Auch Fragonard (1732—1806) ward von Greuzes Empfindsamkeit ein wenig angesteckt; im übrigen war er ein Künstler

von bestrickender Liebenswürdigkeit und noch begabter als sein Lehrer Boucher: er folgte auf diesen wie die Dubarry auf die Pompadour. Den Hauptteil seines Schaffens bildete eine Menge kleinerer Werke, Skizzen, Tusch- und Rötzelzeichnungen, die alle mit sinnverwirrendem Schwunge hingeworfen sind. Sein Pinsel spielt mit einem Fleckchen Licht in einem Durcheinander von Hell und Dunkel, ohne daß der Maler im voraus zu sagen wüßte, was aus dieser „Pastete“ noch werden wird. Nie zuvor hatte die französische Schule einen Meister von ähnlicher Gewandtheit hervorgebracht. Seine lockere Pinselführung hätte ihn dazu verleiten können, sich nur als geistreicher Sittenschilderer zu betätigen, er aber blieb dabei noch ein glänzender Maler mit feindurchdachten, saftigen Farben, der bald weichgerundete, nackte Leiber nach Rubens' Art mit leuchtendem Zinnober peitscht, bald verschlungene Gestalten in einen Wirbel aschgrauer Wolken und blassen Blattwerks wirft; im letzteren Falle wählt er eine matte Farbe und ein trübes Licht, die an gewisse Werke Correggios erinnern. Dabei verfeinert und vergeistigt Fragonard des großen Vlāmen Ungestüm, während seine prickelnde Lebendigkeit den müden Tönen des Italieners die nötige Würze verleiht. Inhaltlich schloß er sich der eben herrschenden Richtung an, und wie bei Baudoin schäkerten seine Liebespärchen erst auf dem Heuboden herum, bis sie schließlich ihr Glück darin fanden, ein ganzes Gewimmel von kleinen Schreihälsen aufzupäppeln.

W. Jenes Geschlecht von empfindsamen Männern und Frauen, das voller Rührung die „Neue Heloïse“ las, wollte gern auch sich selbst



Abb. 554. Mme Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette mit ihren Kindern. (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 555. Drouais, Bildnis des Grafen von Artois und seiner Schwester (Louvre). (Phot. Hachette)

in rührender Darstellung erblicken. Drouais, ein ganz annehmbarer Fortsetzer Nattiers, stellte kleine Aristokraten als arme



Abb. 556. Mme Vigée-Lebrun, Selbstbildnis der Künstlerin mit ihrer Tochter (Louvre). (Phot. Hachette)

Straßenjungen verkleidet dar. Bei Hofe erntete Mme Vigée-Lebrun beispiellose Erfolge. Sie wußte der vlämischen Malerei den Farbensglanz zu entlehnen, mit dem sie am besten ihren Modellen die gewünschte Frische des Teints, den weichen, feuchten Glanz des Blicks und der Lippen verleihen konnte. Marie-Antoinette saß ihr als „vielgeliebte Mutter“ im Kreise ihrer Kinder, während man zu Nattiers Zeiten es nicht gewagt hätte, eine Maria Leszczyńska in einer Familiengruppe, inmitten ihrer zahllosen Töchter darzustellen. Mme Vigée-Lebrun hat auch nicht versäumt, sich selbst zu konterfeien und dabei die Zärtlichkeit bewundern zu lassen, die sie ihrer Tochter und ihre Tochter ihr entgegenbrachte

(Abb. 554 und 556). Mit gewandtem Pinsel und zarten Farben schuf sie Bildnisse von etwas verschwommener Ähnlichkeit: die Damen aus der Umgebung Marie-Antoinettes, die wir später teils unter den Emigranten wiederfinden, teils auf dem Blutgerüst ihren weißen Nacken entblößen sehen.



Abb. 557. Bouchardon, Amor (Louvre). (Phot. Hachette)

Und wieder war es die Literatur, die jener empfindsamen Zeit zur Entdeckung einer neuen Quelle im Reiche des Gemüts verhalf: Man hörte von den Romantikern, von Rousseau und Bernardin de Saint-Pierre, wie in der Einsamkeit der Natur die Träumerei ihre Wunderblüten entfaltet, wie Wasser und Bäume, Sturm und Finsternis sich zu beleben und an unserer Seelenstimmung teilzunehmen scheinen, und nun wollte man Ruinen, Wasserfälle und Schiffbrüche vorgeführt bekommen, so daß die Landschaftsmalerei einen gewaltigen Aufschwung nahm. Einige Maler versuchten jene Naturschauspiele festzuhalten, an welche schon die romantischen Gedanken

und Träumereien anknüpften, doch vermochten ihre Bilder die Bedürfnisse des Publikums nicht zu befriedigen; — über ihrer oberflächlich unterhaltsamen Manier hatten sie es ganz verlernt, sich in die Betrachtung der Dinge zu vertiefen. Joseph Vernet (1714—1789) hatte erst Ansichten von Rom und Umgebung aufgenommen, die er nach der Natur mit etwas kreidigen Tönen, doch immerhin recht getreulich in Farbe setzte. Ihren malerischen Gehalt erfaßte er wohl, doch vermochte er weder poetischen Reiz hineinzulegen, noch über die Ufer des Tibers jenen erhabenen Ernst zu breiten, der Poussins Darstellungen ihren Adel verleiht (Abb. 551). Als er nun nach Paris kam, verlangte das Publikum von ihm Schiffbrüche, Gewitter- und Nachtstimmungen. Er war der erste Lieferant des „Romantismus“, bei dessen Auftreten



Abb. 558. Guillaume Coustou, Maria Leszczyńska (Louvre). (Phot. Hachette)

es gleich einen riesigen Bedarf an Sturm- und Mondscheinlandschaften zu decken gab. Trotz seiner aufrichtigen Wahrheitsliebe stimmte er den Reichtum dieser Erscheinungen auf hergebrachte Effekte herunter, wie sie eben den beschränkten Ausdrucksmitteln der Malerei zu jener Zeit entsprachen; vermochte die Farbe in dekorativen Darstellungen die lebhaft bunte der kostbaren Stoffe glänzend wiederzugeben, so wurde sie haltlos und eintönig, sobald es die zarten Wohlklänge eines Freiluftbildes anzuschlagen galt. Geradeso mißlang oft den Dichtern die Wiedergabe eines an sich richtig empfundenen Eindrucks: sie dachten zu sehr an die Landschaften Virgils, während sie doch nur das ausdruckslose Wortgeklingel der Schäferspiele beherrschten. Die Ansichten der französischen Seehäfen, die Joseph Vernet im Auftrage de Marignys malte, müssen wir als eine Reihe sicherlich gewissenhaft gezeich-



Abb. 559. Pigalle, Grabmal des Marschalls von Sachsen (Straßburg, Thomaskirche). (Phot. Neue Phot. Gesells., Berlin-Steglitz)

netter und höchst sinnreich aufgebauten Panoramen anerkennen, doch muten sie uns heute recht öde an, obwohl der Künstler das



Abb. 560. Pigalle, Grabmal des Marshalls d'Harcourt (Paris, Notre-Dame). (Phot. Hachette)

Unmöglichste getan hat, um unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Es fehlt ihnen eben die Hauptsache: man vermag in Luft und Licht die Verschiedenheiten nicht zu erkennen, die jeder Gegend ihre Eigenart verleihen. In der Provence, in der Saintonge und der Bretagne hat Vernet ein und dasselbe Licht, dieselben flauen Farben gesehen; er unterschied das tiefe Blau der Riviera nicht vom smaragdnen Grün des Ozeans.

Bei Hubert Robert (1733 bis 1808) ist die Farbe heiterer, aber auch launenhafter. „Er malte ein Bild so schnell, wie er einen Brief niederschrieb. . .“ Seinen Hauptruf erlangte er als Ruinenmaler. In Frankreich war seine Manier ganz neu, während in Italien schon Piranesi und Panini eine Vorliebe für die malerische Wirkung geborstener alter Mauern zeigten und lange zuvor schon Salvator Rosa wildzerklüftete und wie gewaltsam gesprengte Felsen dargestellt hatte. Mit den erhabenen Ruinen Roms und der Provence spielte Robert nur; kein Hauch der Vergänglichkeit irdischer Größe wirkt bei seinen Bildern aufs Gemüt. Es hat seinen Spaß an geborstene Säulen, an zertrümmerten Gesimsen und zerfressenem, moosbedecktem Mauerwerk, — und nicht weniger an den italienischen Tagelieben, die inmitten dieser ehrwürdigen Reste in malerischer Zerlumptheit ihre Läuse spazierenführen. In geistreichen Varianten und launenhaft wie Blumen in einem Strauß, sind auf diesen Darstellungen, sinnlos und reizvoll zugleich, die berühmtesten der römischen



Abb. 561. Falconet, Pygmalion. Biskuitporzellan von Sèvres. (Phot. Hachette)

Denkmäler, Tempel, Thermen und Aquädukte angeordnet (Abb. 552 und 553). Ein heiteres Licht, ein zartes Rot und Gold erglöh auf dem alten Gemäuer und huscht in leichten Flecken über die Riefen der Marmorsäulen und die verwitterten Steine. Mit demselben Schwung entwarf Robert auch sogenannte englische oder chinesische Gärten, in denen Bäume und Wege, Bäche und Felsen in gesuchter Wirrniss den Besucher verblüffen sollen. Nach seinen Vorlagen arbeiteten die Gartenarchitekten, und geradeso wie Ludwig XV. die weiten Räume von Versailles in reizende kleine Salons abgeteilt hatte, legte Robert unter Ludwig XVI. in dem geometrischen Parke ländliche Grotten und Lustwäldchen an, in denen schlanke Pappeln kühn neben Trauerweiden emporragen, die sich im stillen Wasser eines Teiches spiegeln.

Vernets Gewitterstimmungen und Roberts Ruinen vermochten wohl jenes Sehnen nach der Natur zu täuschen, das die Menschheit damals erfüllte, doch sollte es noch eine gute Weile anstehen, ehe die Maler einen tiefen, echten Stimmungsgehalt aus dem Schauspiel des Lichtes und der Pflanzen zu ziehen wissen, und dies wird eben nicht der Gewandtheit eines geistvollen Ausstattungskünstlers gelingen, sondern nur der andächtigen Vertiefung eines schlichten Gemüts. Schon streiften an den Ufern der Seine und im Walde von Fontainebleau einige Maler umher, die nach Art der Holländer auf reine Naturwahrheit ausgingen. In etlichen Werken Moreaus und einiger Unbekannter glaubt man einen flüchtigen Schimmer jener sanften, kühlen Helle vorüberhuschen zu sehen, die über Rousseaus still ausklingendem Alter und den Träumereien seiner einsamen Spaziergänge ausgegossen liegt. Ehe wir aber bei ihren Nachfolgern Waldweben und wogende Wasser wiederfinden, müssen wir uns erst unter Davids Führung auf eine Weile ins Museum der Antiken zurückbegeben.

Die Bildnerei des 18. Jahrhunderts ver-



Abb. 562. Falconet, Uhr mit den drei Grazien (Sammlung de Camondo). (Phot. Hachette)



Abb. 563. Pajou, Psyche (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 564. Falconet,
Badendes Mädchen
(Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 565. Houdon,
Diana (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 566. Houdon,
Der Winter (Montpellier,
Museum). (Phot. Hachette)

trug sich aufs beste mit dem Geschmack der feinen Welt und brauchte sich dazu nicht einmal erst von den akademischen Theorien loszumachen. Ohne sich jener geistvollen Gewährtheit zu verschließen, welche damals der Pariser Kunst ihren Stempel aufdrückt, haben die Bildner doch Le Bruns und Girardons majestätischen Olymp nie ganz

vergessen. Die Plastik bietet den Launen der Mode weniger Angriffspunkte dar, weil sie immer weniger einem allgemeinen Lebensbedürfnis entspricht. Im 13. Jahrhundert verlieh sie Gott und den Heiligen menschliche Gestalt, etwas später streckte sie Figuren mit Bildnisköpfen auf den Platten der Gräber aus, und schließlich hatte das Königtum seine Gärten mit Sagengestalten bevölkert, sowie Standbilder der Herrscher auf den öffentlichen Plätzen errichtet. Im 18. Jahrhundert ist keiner dieser Bräuche mehr gebieterisch genug, um die Bildnerei sich dienstbar zu machen und ihr eine bestimmte Stilart aufzuzwingen; andererseits ist auch keiner



Abb. 567. Der Kuß. Biskuitporzellan
von Sévres. (Phot. Hachette)

davon völlig verschwunden, und je nach Gelegenheit sehen wir einen und denselben Künstler bald mit der Darstellung einer



Abb. 568. Clodion, Bacchantin (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 569. Clodion, Satyrweibchen (Cluny, Museum). (Phot. Hachette)

Madonna, bald eines badenden Mädchens oder auch Ludwigs XV. beschäftigt. Übrigens arbeitet auch der Bildhauer wie der „Historienmaler“ meist ohne bestimmten Zweck. Was ihm in erster Linie vor Augen schwebt, ist die öffentliche Schaustellung seines Werks im nächsten „Salon“. Die Mehrzahl der Bildwerke, die alljährlich so zustande kommen, entspringen keinem allgemeinen Bedürfnis mehr; sie zielen einzig auf die Freigebigkeit der Liebhaber und des Staats.

Gesellschaftlichen Einflüssen war die Plastik also weniger unterworfen als die Malerei, weshalb sie auch den akademischen Überlieferungen eine höhere Achtung wahrte. Es läßt sich bei ihr besser ein stilistischer Zusammenhang nachweisen, und von jener Mannigfaltigkeit, die damals schon eine Pariser Gemäldeausstellung zu einem recht bunten Schauspiel gestaltete, ist unter den Plastikern wenig zu merken. Die Marmorbildner des 18. Jahrhunderts haben sich trotz der Verschiedenheiten ihrer Auffassung oder Arbeitsweise bemüht, eine gleichartige Grundform der Schönheit wiederzugeben. Es zeigt sich dabei eine große Ähnlichkeit



Abb. 570. Pajou, Mme Dubarry (Louvre). (Phot. Hachette)

mit dem Entwicklungsgang in der Ausstattungsmalerei von Le Brun bis de la Fosse, dann bis Le Moyne¹ und Boucher, und endlich bis zu den munteren, molligen Nymphchen eines Fragonard. Auch in der Bildnerei hat sich das Geschlecht der Halbgötter verfeinert; die Formen sind schlanker und weicher geworden, und ein leises, seidiges Rauschen geht jetzt von den Gewändern aus.



Abb. 571. Houdon, Voltaire (Comédie-Française). (Phot. Hachette)

Im ersten Drittel des Jahrhunderts geriet nebenbei, vom „Grottenwerk“ angesteckt, die Plastik in eine wirre, wilde Formgebung hinein. Aus Italien hatten die Brüder Adam, wie auch Michel Slodtz ihren unruhigen Stil bezogen; dieser Stil ging auf Correggio zurück und hatte schon durch Bernini eine glänzende Entwicklung erfahren. Man begreift und entschuldigt ihn beinahe in der religiösen Plastik, angesichts jener

schweren kirchlichen Gewänder, in die man schon einen wahren Sturmwind sausen lassen muß, um einen richtigen Faltenwurf

¹ Dieser wiederholt erwähnte erste Hofmaler Fr. Le Moyne (1688–1737) (häufiger Le Moine oder Lemoine geschrieben) ist nicht zu verwechseln mit dem auf S. 285 angeführten Bildhauer J.-B. Le Moyne (1704–1778).



Abb. 572. Houdon, Louise Brongniard (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 573. Defernex, Mme de Fondville (Le Mans, Museum). (Phot. Hachette)

hineinzubekommen. Etwas eigentlich Unbedeutendes haben übrigens diese Künstler trotz der großen Zahl ihrer Werke nie geschaffen, doch überwog eben ihre Gewandtheit vor der Tiefe der Auffassung; — es kam ihnen gar nicht in den Sinn, daß die Ausdruckskraft unter einem Übermaß von Geschicklichkeit auch leiden kann, sowenig sie ahnten, daß man eines Tages manchen Werken, die sie mit schwungvoller Beredsamkeit zu erfüllen glaubten, kaum mehr als etwas geistreiche Artigkeit zugestehen würde. Mit wildbewegten Gestalten haben diese Abkömmlinge Correggios und Berninis die barocken Jesuitenkapellen bevölkert, und nicht ohne Anmut ordneten sie auf den Altären ein wirres Durcheinander von fliegenden Gewändern an. Sein Gipfel erreichte der kirchliche Prunk, als man über dem Hauptaltar jene „Gloriolen“ in die Luft hängte, die einem platzenden Geschosse gleich ihre goldenen Strahlen aus geballten Wolken entsenden, zwischen denen geflügelte, pausbackige Engelsköpfchen flattern.

Le Moyne zeigte schon eine größere Widerstandskraft, doch gab auch er sich gelegentlich dem Vergnügen hin, seine Gewandtheit glänzen zu lassen, während Bouchardon (1698—1762) mit voller Absicht dieser blendenden, manierten Kunst eine etwas gesuchte Einfachheit entgensetzte. Von ihm stammte der bronzene Ludwig XV. auf der von Gabriel architektonisch durchgeführten Place de la Concorde; das Standbild erinnerte stark an Girardons Ludwig XIV., doch war die Haltung des Königs viel freier und ungezwungener, und das Pferd weit feiner und schöner durchgebildet; seit Coustou ist es vorbei mit dem schweren Schlag der Rosse Le Bruns und van der Meulens. Wie sein Freund und Gönner Graf Caylus stand auch Bouchardon ganz unter dem Bann des Altertums. Gewissenhaft



Abb. 574. Caffieri, Standuhr aus ziseliertem Messing (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 575. Medailenschränkchen nach einem Entwurf der Brüder Slodtz (Nat.-Bibl.). (Phot. Hachette)

hatte er dessen polierte Marmorbildwerke nachgezeichnet, und darüber war ihm nicht nur die abgerissene, wühlende Manier der Brüder Adam, sondern sogar Coustous facetierte Modellierung zum Greuel geworden. Nun deckte sich aber seine Denkart nicht immer mit dem Zeitgeschmack: Als er einen Amor ausstellte, der sich aus Herkules' Keule einen Bogen schnitzt, wollte man nicht einsehen, warum er der rundlichen Weichheit, welche die Maler dem Liebesgott verliehen, die geschmeidig elastische Schlankheit des Knabenalters vorgezogen hatte (Abb. 557). Ein wenig über die Köpfe seiner Zeitgenossen hinweg reicht dieser kühle Bewunderer des Altertums sowohl Le Brun als auch David die Hand.



Abb. 576. Dreiarmiger Leuchter (Sammlg. Jonès).

Das nächstjüngere Künstlergeschlecht, dem Pigalle (1714—1785) und Falconet (1716 bis 1791) angehören, entwickelt mehr Gewissenhaftigkeit als die Adam und mehr Wärme als Bouchardon. Wunderbar wußten sie behende Gestalten in bezaubernd lebendiger Haltung darzustellen: Mit der Leichtigkeit eines sprungbereiten, zum Fliegen geschaffenen Körpers läßt Pigalle seinen sandalenbindenden Merkur auftreten. Wenn auch die Hauptstärke seiner Arbeitsweise mehr auf geistigem Gebiete lag, so hat dieser Künstler sich doch ge-



Abb. 577. Hängeleuchter aus ziseliertem Messing (Bibliothèque Mazarine).

wandt genug gefühlt, um auch Riesenaufgaben, wie das Grabmal des Grafen Harcourt und vor allem das des Marschalls von Sachsen sie darstellen, erfolgreich durchzuführen (Abb. 559 und 560). Umringt von Siegestrophäen und immer noch Schrecken unter seinen Feinden verbreitend steigt der Marschall festen Schrittes nieder ins Grab; in Tränen aufgelöst, wie eine Königin aus der Tragödie, sucht die Gestalt Frankreichs ihn zurückzuhalten und den Tod zu erweichen, der unten schon das Grab geöffnet hält; aus Symmetrierück-

sichten steht links noch, vom Schmerz überwältigt, eine Herkulesfigur. Es liegt in der ganzen Aufmachung wie in den einzelnen Gestalten ein hohes Maß von

Gewandtheit, doch fordert ein übertrieben ausdrucksvolles Mienenspiel, verbunden mit der Heftigkeit der Gebärden, gar zu auffällig unsere Bewunderung für den Helden, unser Mitgefühl für Frankreich und unsern Abscheu vor dem Tode heraus; eine lärmende Unruhe übertönt jene friedsame Nachdenklichkeit, die leise den Gräbern der Gotik entstieg. Es wäre gegen diese episch prunkhafte Rede-weise nichts zu sagen, wenn nur Geist und Begabung allein schon genügten, um ein Helden-
gedicht zu schaffen und die Sagengestalten einer Henriade zu beleben. — Pigalle war übrigens zu gedankenreich, um sich an den hergebrachten Gestaltenkreis der akademischen Plastik zu binden. Sein Ludwig XV. in Reims saß nicht zu Pferde gleich einem Mark Aurel; er war ein König zu Fuß. Statt gefesselter Sklaven befanden sich an den Ecken seines Sockels sitzende Figuren, die nicht den Handel, sondern einen Kaufmann, nicht die Arbeit, sondern einen Arbeiter darstellten. Die Zeitgenossen waren entzückt von der Gestalt dieses „Bürgers“; — zum erstenmal hatte er sich an dem Platze niedergelassen, den so lange eine erhabene Frauengestalt in antiken Gewändern eingenommen hatte, die je nach der wechselnden Auffassung eine Wage, ein Schwert oder ein Füllhorn in Händen hielt.



Abb. 578. Schreibtisch Ludwigs XV. (Louvre).

Auch Falconet strebte nach dem Gipfel der Erhabenheit, als er nach Petersburg kam, um ein Kolossalstandbild Peters des Großen zu gießen. Der Held begnügt sich nicht mehr damit, wie Ludwig XIV. und Ludwig XV. friedlich einherzureiten; auf einem riesenhaften Felsblock bäumt sich sein Pferd empor. Mit jedem Tage erwies die Plastik sich kühner und erfindungsreicher. — Abgesehen von dieser pathetischen Anwandlung war Falconet vor allem ein feinsinniger Bildner badender Frauen und zierlicher Nymphen; mit Vorliebe griff er immer



Abb. 579. Fayence aus Rouen (Cluny, Museum). (Phot. Hachette)

— Abgesehen von dieser pathetischen Anwandlung war Falconet vor allem ein feinsinniger Bildner badender Frauen und zierlicher Nymphen; mit Vorliebe griff er immer

wieder auf eine Erscheinung voll zartester Anmut zurück, auf einen geschmeidigen Körper mit fließenden Formen, fein aus-



Abb. 580. Suppenschüssel (Sèvres, Museum).
(Phot. Hachette)

denn auch Falconets Kunst mehr als ein Modell für die Manufaktur von Sèvres geliefert, und damit gelang es der Plastik, sich an der Innenausstattung zu beteiligen und einem Brauch der feinen Welt sich anzupassen (Abb. 561, 562, 564).

Wie die Halbgötter der Maler hübsch zierlich, weiß und rosig geworden waren, um sich auf den Trumeaux der Damenzimmerchen niederzulassen, so kam nun auch eine Salonplastik auf, und die Helden der akademischen Bildnerei nahmen die Gestalt von Nippsachen an. Besonders gerne wurden auch Bouchers Schäferstücke in Biskuitfigürchen übersetzt; — nur in kleinen Abmessungen lassen eben erotische Zweideutigkeiten sich wirklich geistvoll behandeln. Wie schon im Kupferstich, so wurde Annettens und Lubins Liebesgetändel nun mehr



Abb. 581. Germain, Suppenschüssel aus getriebenen Silber (Sammlg. d'Haussonville). (Phot. Hachette)

in Porzellan vervielfältigt, bis zu dem Tage, da Sèvres die ersten Gottheiten des revolutionären Bürgerideals zu verkörpern bekam (Abb. 567).

Bei den Werken der letzten Generation, bei Pajou, Clodion, J.-J. Caffieri und Houdon sprüht die Manier des Bildners von Kraft, von Geist und Feingefühl wie nie zuvor, obwohl diese Künstler von der etwas anmaßenden

Manieriertheit eines Slodtz oder Adam sich völlig losgesagt haben und auch gar nicht mehr nach dem Gipfel der Erhabenheit streben,

sondern sich damit begnügen, hübsche Nuditäten und geistvolle Gesichter zu gestalten. Pajou (1730—1809) wußte in seinen Marmor die fließende Weichheit des Fleisches festzuhalten, und wenn Clodion (1738—1814) seine Amoretten und Nymphen modelliert, so handhabt er den Ton mit ebensoviel Wollust und Feuer wie Fragonard die Farbe in seinen glänzenden Skizzen (Abb. 563, 568—570). Oft zogen sie die rasche Modellierung der Terrakotta der langwierigen Bearbeitung des Marmors vor. Die Büsten Caffieris, — meist Bildnisse französischer Klassiker des 17. und 18. Jahrhunderts, —



Abb. 582. Paris, Place de la Concorde aus der Vogelschau. (Phot. A. Schoelcher und O. Décugis)

entwickeln infolge ihrer ungezwungen weichen Behandlung eine Art lebendig geistvoller Beweglichkeit. Erhielten früher solche Büsten ihr Gepräge in erster Linie durch die subjektive Auffassung, durch den persönlichen Stil eines Künstlers, so stellen uns jetzt Caffieri und Houdon mehr die Wirklichkeit selbst vor Augen.

Houdon (1741—1828) wollte nicht nur schöne Formen in Marmor oder Bronze festhalten, er wollte Stein und Metall mit dem Pulsschlag des Lebens erfüllen: an einem Werk von seiner Hand ist nicht das kleinste leblose Fleckchen zu entdecken. Auf den Zehenspitzen fliegt seine Diana mit solch lässiger Leichtigkeit dahin, daß die stolze Anmut ihres Körpers dabei ganz unberührt bleibt, und ihr ehernes Fleisch scheint unter dem Lichte zu erschauern, das über ihre schlanken Glieder gleitet (Abb. 565). An Houdons Büsten ist kein Fältchen, keine Fläche zu entdecken, worin sich nicht das Denken widerspiegelt. Nur die Skizzen eines La Tour vermögen sich mit ihrem Feuer und ihrer psychologischen Klarheit zu messen. Das fiebernde Leben jener Zeit sprüht aus diesen tönernen Gesichtern; sie



Abb. 583. Paris, Pavillon de Hanovre. (Phot. Hachette)

zeigen uns Frankreich am Vorabend der Revolution: hier Diderot in lauschender Spannung, — bereit, im nächsten Augenblick los-



Abb. 584. Paris, Hôtel Soubise (Nationalarchiv).
(Phot. Hachette)

zufahren; dort Rousseau mit seinem runzligen Gesicht, das an einen verlebten Abbé erinnert; dann die herausfordernde, blattarnabige Maske Mirabeaus, vor allem aber Voltaires hagere Züge. Ihn hat Houdon wiederholt modelliert. Er hat sogar des Philosophen ganze Gestalt in Marmor gehauen, doch wagte er nicht, wie Pigalle, dieses dürre Sehnenbündel zu entblößen, noch einem solchen Gerippe gewöhnliche Kleider überzustreifen. Er hat den sitzenden Greis in eine Art weiten Talars gehüllt, der unter seinem ruhigen Fall den ungeduldigen, sprungbereiten Körper erraten läßt und nur die dünnen, an die Armlehnen geklammerten Hände freigibt; mit schmalen Lippen, mit zahnlosem Mund und stechendem Blick beugt das Gesicht sich vor, und unter der schlaffen, von ironischen Falten durchzuckten Haut sieht man die Knochen vorspringen und die Sehnen spielen. Nie zuvor war das Bild eines beweglichen, geschäftigen, streitbaren Geistes in seiner erschreckenden

Klarheit derart festgehalten worden (Abb. 571 und 572).



Abb. 585. Schloß Fontainebleau, Salle du Conseil
(Phot. Hachette)

Ein flüchtiger Blick auf die Baukunst des Louis-Quinze vermag uns schon davon zu überzeugen, daß die französische Kunst damals mehr als je am Klassizismus hing und die antiken Formen den modernen Lebensbedürfnissen anzupassen sich bemühte. Vereinzelte Versuche, die Bauform den Launen des Rokoko gefügig zu machen,

blieben, in Paris wenigstens, ohne dauernden Erfolg; eine Tür oder ein schmiedeeisernes Balkongitter können sich wohl von dem

Liniengewoge mitreißen lassen, der Architekt jedoch hat von der Würde und Reinheit seines Stiles nie das Geringste geopfert. Bei den geistvoll sinnlichen Werken der Kleinkunst läßt das Louis-Quinze nur deshalb seinem Spieltrieb so die Zügel schießen, weil es der Unerschütterlichkeit seiner Grundsätze durchaus sicher ist. In Frankreich selbst hat übrigens das Rokoko, wie einst die Spätgotik, verhältnismäßig seltener über die Schnur gehauen als in den übrigen Ländern. Schon in der Mitte des Jahrhunderts



Abb. 586. Gabriel, Klein-Trianon bei Versailles. (Phot. Hachette)

machte Cochin d. J., der Kupferstecher, diesem Stil im Namen des gesunden Verstandes den Prozeß, und man wird dabei stark an die Vorwürfe erinnert, mit denen schon Vitruv sich gegen jene phantastische Zierweise aufließ, für welche in der Renaissance die Bezeichnung „grotesk“ geprägt wurde. Während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewinnt des Architekten abgeklärte Geometrie wieder die Oberhand über die nervöse Unruhe der Kunstschler und Ziseleure.

Emsig räumt damals Paris unter den mittelalterlichen Bauten auf, und es mehren sich die klassizistischen Schauseiten. In der Rue de Grenelle errichtete Bouchardon einen Monumentalbrunnen. Seine Linien sind in ihrem Aufbau aufs feinste durchdacht und die Statuen von höchster Formenreinheit, nur steht der Umfang



Abb. 587. Gabriel, Die Militärschule in Paris. (Phot. Hachette)

des Ganzen in einem gewissen Mißverhältnis zu den zwei dünnen Wasserstrahlen, die für eine solche Riesenszenerie doch einen recht mageren Vorwand bilden. Unter Ludwig XV. wurden zahllose Pläne ausgearbeitet, welche alle die Verschönerung des

Stadtbildes mittelst Statuen, Portiken und dekorativer Schauseiten im Auge hatten. Nach dem Aachener



Abb. 588. Die Gärten von Ermenonville.
(Phot. Hachette)

Frieden wollte Paris den König in gleicher Weise ehren, wie dies nach dem Frieden von Nimwegen unter Ludwig XIV. geschehen war. Der Rat beauftragte Bouchardon mit dem Guß eines Reiterstandbilds, für welches in üblicher Weise auch eine architektonische Umrahmung vorgesehen wurde. Geradeso hielt man es in Bordeaux, Nancy, Reims, in Rennes und noch anderen Städten; — man konnte sich ein Königsdenkmal gar nicht mehr anders denken, als in einer Umrahmung einheitlich durchgeführter Schauseiten, wie sie auf dem Kapitol das Standbild Mark Aurels umgeben. Für Bouchardons Ludwig XV. gestaltete Gabriel das weite Geländestück zwischen dem Tuileriengarten und den Champs-Élysées aus, die heutige Place de la Concorde (Abb. 508). Er entwarf geschmackvolle Balustraden mit steinernen Schilderhäusern an den Ecken, auf welchen, dem Ritus von Versailles gemäß, mythologisch-monarchische Allegorien thronen sollten. Man kam nicht dazu, sie aufzustellen, und Bouchardons Standbild wurde zerstört.



Abb. 589. Versailles, Der Weiler von Klein-Trianon. (Phot. Hachette)

Erst Ludwig-Philipp wird die Ausgestaltung des Platzes vollends durchführen. Der Bürgerkönig hat an Stelle jener Sinnbilder des ancien régime die „Städte Frankreichs“ gesetzt, in deren Mitte sich jetzt Denkmäler mit unverfänglichen Symbolen, ein Obelisk und zwei Springbrunnen erheben. Den Schwerpunkt der Szenerie bilden aber, zwischen den Bäumen der Champs-Élysées und denen der Tuileries,

die zwei symmetrischen Paläste Gabriels: zwei Kolonnaden über durchbrochenen Sockelgeschossen. Dem Louvre gegenüber be-

deuten sie einen merklichen Fortschritt. Gabriel (gest. 1782) behandelt die großen Baumassen wesentlich ungezwungener als Claude Perrault; mit ihren flachen Linien erfüllen diese langen Schauseiten wunderbar ihren Zweck als schmückender Abschluß eines Riesenplatzes, stehen dabei aber doch in schönstem Einklang mit den liebenswürdigen Hôtels, welche das 18. Jahrhundert in den beiden Nachbarvierteln Saint-Honoré und Saint-Germain errichtete und von denen einige, wie das ehemalige Hôtel de



Abb. 590. Paris, Die Kolonnade im Parc Monceau. (Phot. Hachette)

Salm (heute Palast der Ehrenlegion), in ihrer sinnreichen Anordnung und eigenartigen Schönheit geradezu kleine Meisterwerke darstellen. Neben Mansart ist Gabriel derjenige französische Baumeister, der am besten die antike Zierweise und ihre Ordnungen dem Maßstab der modernen Hôtels und Paläste anzupassen wußte. Beim Klein-Trianon wie bei der Militärschule (Abb. 586 und 587) fand er die gehörigen Abmessungen, die Reinheit des Umrisses und jene richtigen Beziehungen der Einzelteile, welche stets wieder den Eindruck eines wohlproportionierten Körpers hervorrufen. Neben den hübschen Pavillons der Militärschule wirken die Schau-



Abb. 591. Bordeaux, Place de la Bourse. (Phot. Neurdein)

seiten von Bruants Invalidenhôtel schon etwas schwer und düster. Im 18. Jahrhundert konnte man in der Provinz wie in der

Pariser Privatarchitektur die Ausbreitung jenes Stils verfolgen, zu dem Claude Perrault und Mansart sozusagen die Syntax festgelegt hatten. Bis zur Revolution erneuerten Adels- und Geldkreise ununterbrochen ihre Wohnsitze.



Abb. 592. Victor Louis, Das Stadttheater zu Bordeaux. (Phot. Hachette)

Zu immer größerer Behaglichkeit wurde die innere Einrichtung der Hôtels entwickelt: Hinter den schweren Torflügeln, die sie in den Vierteln Saint-Germain und Saint-Honoré der Straße zukehren, umrahmen lachende Schauseiten mit weiten Fenstern einen geräumigen Binnenhof, und auf der Gartenseite läßt sich der Erbauer selten das Vergnügen entgehen, einen kleinen Säulengang zu entfalten; von den Salons dagegen schließt der Kunsttischler die architektonische Zierweise noch immer aus. Die bestgelungenen und bedeutendsten dieser Hôtels hat das neue Frankreich seinen Ministerien, den Gesandtschaften und den Abgeordneten, sowie der Präsidentschaft der Republik zur Verfügung gestellt und sich damit manchen Neubau erspart.

Während der langen Regierung Ludwigs XV. haben Frankreichs Städte überhaupt die regste Tätigkeit entfaltet, um dem klassizistischen Stil und den neuzeitlichen Anforderungen an die Behaglichkeit Genüge zu leisten. Selbst die Renaissance, die doch so viele Bauten schuf, hatte keine so tiefgehenden Umgestaltungen mit sich gebracht. Manche Zerstörung hat das



Abb. 593. Montpellier, Anlagen „Le Peyrou“. (Phot. Hachette)

18. Jahrhundert mitansehen müssen; — auch die Stile werden unduldsam, sobald ein kräftiges Leben in ihnen nach Entfaltung ringt und sie den Platz um sich herum schon besetzt finden. So ging es auch bei der neuen Bauweise nicht ohne Beschädigung der Denkmäler aus gotischen Zeiten ab. Gelegentlich begnügte man sich freilich auch mit einer Nebeneinanderstellung, wie bei jenen schönen Bischofspalästen im Stile Gabriels, die an den verschiedensten Plätzen neben den alten Kathedralen

erstanden. Die Städte schleiften ihre Mauern, in denen sie erstickten, und schufen gärtnerische Anlagen an deren Stelle. Die Böschungen verwertete man zum Aufbau malerischer Terrassen, von denen aus das Auge sich an weiten Ausblicken erfreuen konnte. Wie die edlen Herren der Renaissance in ihren Schlössern, so traten jetzt auch die festen Städte des Mittelalters auf ihre Wälle heraus, um frische Luft zu schöpfen.

Gegen Ende des Jahrhunderts besaß eine ganze Anzahl von Städten ihre Denkmäler, Plätze oder Gärten wie Versailles und Paris, im Geschmack Le Nôtres und Mansarts. Die königlichen Intendanten — d'Aiguillon in Nantes, Tourny in Bordeaux — legten Plätze mit klassizistischen Schauseiten an; die „Compagnie des Indes“ gründete Lorient, und heute noch schauen die Hôtels der reichen Reeder jener Zeit über die Mauern von Saint-Malo aufs Meer hinaus. Rings an den Grenzen der Bretagne tragen Nantes, Lorient, Brest, Saint-Malo und Rennes den Stempel des Klassizismus, der vom verschlossenen Wesen dieser Halbinsel eine Brücke zum französischen Kulturleben schlug. Entsprechend ihrem steigenden Reichtum setzte auch die Stadt Bordeaux ihre künstlerische Ausgestaltung im Geschmack des Louis-Seize fort; der Pariser Architekt Victor Louis (1731—1807) führte das von Gabriel d. Ä. begonnene Verschönerungswerk vollends zu Ende. Er erbaute das Stadttheater, das zu den schönsten Denkmälern des Klassizismus zählt. So formenrein sind dessen Außenseiten und so glücklich die Inneneinteilung hinsichtlich der Bequemlichkeit und Raumwirkung, daß es seitdem das unübertroffene Vorbild der

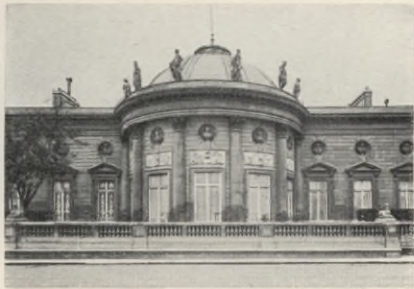


Abb. 594. Gabriel, Palast der Ehrenlegion in Paris. (Phot. Hachette)



Abb. 595. V. Louis, Treppenhaus im Stadttheater zu Bordeaux. (Phot. L'Architecte)

günstig die Inneneinteilung hinsichtlich der Bequemlichkeit und Raumwirkung, daß es seitdem das unübertroffene Vorbild der

Architekten geblieben ist. Gleichzeitig entwarf Louis eine ganze Anzahl Hôtels für die reiche Bürgerschaft. Es traf sich äußerst günstig, daß in Bordeaux eine Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs und der Neubauten gerade mit dem Moment zusammenfiel, wo die französische Architektur an Stelle des Kirchenbaus, den sie einigermaßen verlernt hatte, sich der Schöpfung reizvoller Privathäuser zuwandte (Abb. 591—595).

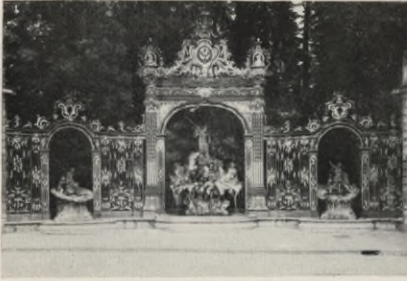


Abb. 596. Nancy, Der Neptunsbrunnen.
(Phot. Hachette)

Südfrankreich blieb dabei auch nicht im Hintertreffen. Seiner Gewohnheit getreu übersetzt Toulouse die modischen Bauten in Backstein und verbrämt sein Kapitol mit einer Nachahmung der Louvrekolonnade, nur sind dabei die Säulen zu einfachen Pilastern geworden und der Backstein bringt eine gewisse Schwere in Perraults edle Linienführung. Bei der „Fontaine“ zu Nîmes und dem „Peyrou“ zu Montpellier (Abb. 593) entwarfen die Architekten entzückende Anlagen mit Wasser und Blumen, mit Bäumen und Terrassen, das Ganze von Treppen oder Balustraden umzogen und von einem feingegliederten Pavillon bekrönt; überall herrscht eine sinnreiche Regelmäßigkeit, die den Besucher zugleich ergötzen und führen soll, und stets ist ein erhöhter Standpunkt vorgesehen, um dem

Auge einen Ausblick auf die weite Landschaft zu bieten, die man in Versailles vermißte.



Abb. 597. Nancy, Place Carrière.
(Phot. Hachette)

In Straßburg wie in Metz hat sich damals das Stadtbild verwandelt, und wie zur Zeit der Gotik drang die französische Kunst über den Rhein, um sich durch Deutschland zu verbreiten. Das schönste Beispiel des Louis-Quinze bietet sich uns aber in Nancy dar. Der gute König Stanislaus

hatte von seinem Königtum herzlich wenig, außer der Möglichkeit, sich auf baulichem Gebiet zu betätigen; so hat er denn

neben dem mittelalterlichen Nancy eine neue Stadt erbaut, einen Komplex von Plätzen und Gartenanlagen, von Triumphbögen, Galerien, Springbrunnen und Ziergittern, — eine kleine Welt von einnehmenden Architekturgebilden, lauter hübsche, nutzlose Sachen, die einen im Vorübergehen aufhalten, um sich bewundern zu lassen (Abb. 596 bis 600). Héré, des Königs Baumeister, ist ein würdiger Nebenbuhler Gabriels und weiß mit majestätischen Pilastern seine weiten Fenster zu umrahmen. Dabei



Abb. 598. Jean Lamour, Gitter der Place Stanislas zu Nancy. (Phot. Hachette)

ist freilich das Nancyer Rokoko nicht von demselben Ernst erfüllt wie der Pariser Klassizismus; die Artigkeiten des Muschelwerks, die man in Paris der Innenausstattung vorbehält, überwuchern in Nancy förmlich die Außenseite der Bauten. — Ein Sturmwind, meint man, habe die flatternden Amoretten und die kleinen, runden Wolken von Bouchers Deckenbildern gerissen, um sie schließlich hier zu verstreuen.

An allen erdenklichen Stellen findet man dieses lustige Völkchen wieder: auf den Balustraden der Terrassen, auf den Gesimsen und sogar dem Stabwerk der Gitter. Die mythologischen Springbrunnen könnten aus der Landschaft irgend eines Schäferbildes herausgeschnittensein. — Lamour hat diese Schöpfungen des Architekten noch durch seine Kunstschmiedearbeiten vervollständigt, welche wohl die geistvollsten Zwecklosigkeiten der Welt darstellen dürften; wie er seine Eisenstangen aushämmerte und miteinander verband, darin äußert sich der echt französische Geschmack, der hinter seiner Launenhaftigkeit ein gut Teil Logik verbirgt. Besser



Abb. 599. Rouen, Fontaine de la Grosse Horloge. (Phot. Neurdein)

als der Bilderei ist es dieser handfesten Kunst gelungen, die verschnörkelte Feinheit des Rokoko zum Ausdruck zu bringen.

Seit den gotischen Gittern und den alten Türbändern der Kathedralen war man keinem Stile mehr begegnet, der so vollkommen den Mitteln des Schmiedes und des Ziseleurs sich anschmiegte. Jedesmal, wenn es galt, geschmeidig und sehnig zugleich zu wirken, in der Spätgotik wie im Rokoko, ist das Metall hierin weiter gelangt als Holz und Stein. Lamours Gitter und Gouthières' Ziselearbeiten sind die Meisterwerke des Rokoko. Ein geschmackvoll geschmiedetes Balkongitter war damals ein Prunkstück, das selbst bescheidene Häuser sich leisten durften.

Die kirchliche Baukunst war weit entfernt von der Entschlossenheit und Lebenskraft, die doch andererseits im Bau der Hôtels sich äußerte; — es geht zu Ende mit dem Jesuitenstil. Für die Gesamtanordnung der Bauten mögen die Architekten nicht mehr



Abb. 600. Nancy, Place Stanislas. (Phot. Hachette)

auf die Kirche des Val-de-Grâce oder der Sorbonne und nicht einmal auf den Invalidendom mehr zurückgreifen. Bei der Schauseite von Saint-Sulpice stellt Servandoni zwischen zwei Ecktürmen zwei wagrecht durchlaufende, mit einer Balustrade bekrönte Säulengänge übereinander (Abb. 601): Aus einer Verbindung von San Giovanni in Laterano mit Notre-Dame zu Paris ergibt sich diese Umgestaltung der flachen, pyramidenhaften Schauseiten der Jesuitenkirchen. — Als Ersatz für die alte Kirche Sainte-Genève errichtete Soufflot (1713—1780) einen Riesenbau, bei dem es ihm, wie einst Bramante bei der Peterskirche, gelang, über die Gewölbe der Konstantinsbasilika noch des Pantheons Kuppel zu türmen. Auch die Vorhalle mit ihrem Giebel erinnert an Agrippas Heiligtum (Abb. 602 und 604). So ersetzt nun an den Schauseiten der Kirchen die Kolossalordnung die von der Renaissance bevorzugten, nach Stockwerken geteilten Ordnungen, — ein Vorgang, den wir früher schon beim Palastbau beobachtet

haben. Wenig bleibt jetzt mehr zu tun, und die christlichen Kirchen nehmen vollends die Gestalt antiker Tempel an. Wirklich neue Aufgaben waren nicht mehr zu lösen und so kamen die Baumeister eben darauf, als ganze Neuerung eine immer genauere Nachahmung der Antike einzuführen. Im 17. Jahrhundert hatte Colbert davon geträumt, die „Maison Carrée“ von Nîmes Stein für Stein nach Paris zu versetzen, und schließlich wird die letzte klassizistische Kirche, die Madeleine, nach einigen Tastversuchen ihrer Erbauer nun tatsächlich nichts anderes als eine Vergrößerung des antiken Tempelchens (Abb. 613). Damit war das Schicksal der klassizistischen Bauweise erfüllt. Im 16. Jahrhundert hatte

man antike Säulchen und Gesimse sinnreich angeordnet, um die Stockwerkteilung der neuzeitlichen Bauten zu betonen; in langsamer Rückbildung waren diese dekorativen Verkleidungen schließlich wieder bei ihren Ursprungsformen angelangt und hatten damit den französischen Kirchen die heidnische Bauweise aufgezwungen. Unter Napoleon I. wäre übrigens die Madeleine beinahe in eine Ruhmeshalle verwandelt worden, und auch als Kirche trägt sie heute noch ein eigentümlich „mondänes“ Gepräge. Das riesige Pantheon aber steht immer noch leer und seelenlos da. Unter Soufflots eisigen Gewölben ist das Andenken der heiligen Genoveva zerflattert, das einst des Hügels alte Heiligtümer umschwebte; nicht christlich und nicht heidnisch, sind diese Hallen zu keinem richtigen Zweck zu gebrauchen. Wohl hat man ein Museum mit Gemälden zum Ruhme Frankreichs und seiner Hauptstadt, ein Saint-Denis der großen Männer daraus gemacht, aber trotz der künstlerisch wertvollen Ausstattung und trotz des Ruhmesglanzes der Gräber, die es birgt, ist dieses empfindungsarme Bauwerk doch weiter nichts als eine Sehenswürdigkeit für Fremde, und andere Gefühle als deren teilnahmslose Neugier vermag es kaum zu wecken.

Dieser neue Frühling des antiken Kults in der Baukunst und Malerei ist nicht wieder ein Werk der Akademie. Die offiziellen Meister des 18. Jahrhunderts, lauter lebenswürdige Ausstattungsmaler, bereiteten dem jungen David und seiner etwas steifen Manier eine recht unfreundliche Aufnahme. Die theoretische



Abb. 601. Servandoni, Kirche Saint-Sulpice zu Paris. (Phot. Hachette)

Seite ihrer Kunst kümmerte sie herzlich wenig. Beim Publikum waren sie ja so beliebt! Warum hätten sie also einem schwer erreichbaren Ideal zuliebe ihren Erfolg aufs Spiel setzen sollen? — Die Welt der Schriftsteller, der Philosophen war es, aus der Ästhetiker und Archäologen wie Diderot und Caylus sich erhoben, um den Künstlern ihre Willfährigkeit gegen den oberflächlichen Geschmack der Gesellschaft vorzuwerfen; diesen unerbittlichen Logikern ist es denn auch gelungen, die Maler der Herrschaft nichtiger Liebhaber wieder zu entreißen und sie einer strengen Schönheit zuzuführen. So groß war das Bedürfnis nach systematischer Klarheit auf allen Gebieten des Denkens, daß die

„salonniers“ sich der theoretischen Untersuchung des Schönheitsbegriffs annahmen, nachdem die Akademiker darauf verzichtet hatten. Gerade in der Kunstkritik kommt der Fortbestand des klassizistischen Geschmacks von Le Brun bis auf David am kräftigsten zum Ausdruck, und dies selbst in Zeiten, wo der Stil der Bildner wie der Maler sich von ihm loszusagen scheint.

Den Klassizismus hat übrigens die französische Kunst kaum jemals verleugnet. Auch in ihren Launen lag stets ein Zug von Planmäßigkeit, und die kühnsten Rokoskoschnörkel waren aus dem geometrischen Gerippe der klassi-



Abb. 602. Soufflot, Das Pantheon zu Paris. (Phot. Hachette)

zistischen Bauformen hervorgewachsen, wie einst das flammende Schmuckwerk aus den kräftigen Gliedern der Gotik. Die ärgsten Schlüpfrigkeiten der französischen Kleinmeister sind recht häufig so meisterhaft klar und verständnisvoll komponiert, daß sie es in dieser Hinsicht mit den ernstesten „Historien“ eines Poussin aufnehmen können. Der Gedankeninhalt ist ja beträchtlich gesunken, nicht aber die Kunst, ihn einwandfrei zum Ausdruck zu bringen. So war denn auch dieses 18. Jahrhundert, das anderwärts keine Schonung kannte, in Kunstsachen konservativer, als man es eigentlich bei dem kritischen, angriffslustigen Geist jener Zeit erwarten möchte; Voltaire, der so manchen Glauben zerstörte, hat Boileaus Glaubensbekenntnis unberührt gelassen. Über den geistvoll galanten Darstellungen eines Boucher und Fragonard beachten wir gar nicht mehr die großen akademischen Gemälde jener Zeit; sie hängen heute in irgend einem Winkel der Museen,

in Diderots „Salons“ aber nehmen sie den Ehrenplatz ein. Auch die fähigsten unter diesen Schülern bewahrten in ihrem Innern eine gewisse Verehrung für die strengen Meister, auf die sie nicht mehr hörten. Le Bruns Lehre war noch keineswegs vergessen, als die Kritiker die Rückkehr zur antiken Würde zu fordern begannen.

Nicht ohne Bedauern sieht man diese weltgewandte, geschmackvolle Kunst vor einer schulmäßigen Manier den Kürzeren ziehen. Mehr als jede andere wußte sie gefällig zu wirken: Um sie zu verstehen, braucht man kein Kenner, kein Fachmann oder Träumer, sondern eben nur ein „Kavalier“ zu sein. Die Gesellschaft, aus der sie geboren wurde, zog die schwierigsten Wissenschaften in den Bereich ihrer geistvollen Gespräche; frei von allen Blau-



Abb. 603. Bouchardon, Fontaine de la Rue de Grenelle zu Paris. (Phot. Hachette)

strumpfmanieren wußten anmutige Frauen über Grammatik oder Nationalökonomie zu plaudern; — kein Wunder, wenn diese Kreise auch eine Kunstform schufen, deren Reizen sich niemand zu entziehen vermag. Andere Schulen mochten wohl erstaunlichere Virtuosen und tiefere Dichternaturen aufweisen, doch sind dies in der Regel solch mächtige Geister, daß ihr Verständnis eine ziemliche Anstrengung erfordert; lange muß man sie studieren und träumend vor ihnen verweilen. Die Künstler des 18. Jahrhunderts dagegen waren zu liebenswürdig und wohl-erzogen, um jemals den Zusammenhang mit der Welt zu verlieren, an die sie sich wandten. Um sich aber bei der damaligen Gesellschaft angenehm zu machen, gab es für sie kein besseres Mittel, als eben deren Anmut und Raffinement im Bilde fest-zuhalten. Und gerade dieser Kunst, die sie uns hinterließ, verdankt die Pariser Gesellschaft unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. den größten Teil des Reizes, der sie in unseren Augen umgibt, —

ein Reiz, dessen bestrickende Macht im Lauf der Jahre wie der Moden sich nicht vermindert hat. Während die literarische Sprache sich vor Mattigkeit kaum mehr zu dichterischer Höhe zu erheben vermochte, haben die bildenden Künste in Gabriels Trianon, in den Werken eines Watteau, Boucher, Chardin und Houdon, eines Clodion und Fragonard jene geistvoll sinnlichen, manchmal auch von leiser Innigkeit verklärten Züge festgehalten, ohne welche uns die Menschen des 18. Jahrhunderts eigentlich recht prosaisch und trocken erscheinen würden, so sehr sie in ihrem Alter mit weinerlicher Miene als reuige Sünder sich gebärden.



Abb. 604. Paris, Das Pantheon
aus der Vogelschau.
(Phot. A. Schoelcher und O. Décugis)

Literatur zu Kapitel V des zweiten Teils

Patte, *Monuments érigés en France en l'honneur de Louis XV.* Paris 1765. — J.-F. Blondel, *Architecture française.* Paris 1752—1756; *Distribution des maisons de plaisance.* 2 Bde. Paris 1738. — G. Boffrand, *Le livre d'Architecture . . .* Paris 1745. — P. de Nolhac, *Le Château de Versailles sous Louis XV.* Paris 1898. — Lady E. Dilke, *French architects and sculptors of the XVIIIth century.* London 1900. — Jeanne Bouché, Servandoni (G. B. A. 1910, II). — Héré, *Recueil des plans, élévations et coupes* (2 atlas). Nancy o. J. — A. Hallays, *Nancy (Les Villes d'Art célèbres).* Paris o. J. — Lamour, *Recueil des ouvrages en serrurerie.* Nancy 1767. — Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs français au XVIII^e siècle.* Bisher 1. Bd. erschienen. Paris 1910. — A. Roserot, J.-B. Bouchardon. Paris 1894; *Bouchardon intime* (R. S. B. A. D. 1901). — S. Rocheblave, *Pigalle* (R. A. A. M. 1902, II). — H. Thirion, *Les Adam et les Clodion.* Paris 1885. — J.-J. Guiffrey, *Clodion* (G. B. A. 1892, II). — A. Jacquot, *Les Adam, Les Michel et Clodion* (R. S. B. A. D. 1907). — E. Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle.* 2 Bde. Paris 1908. — G. Lechevallier-Chevignard, *La Manufacture de porcelaine de Sèvres.* Paris 1909. — Comte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle, discours sur la peinture et la sculpture, publiés par A. Fontaine.* Paris 1910. — S. Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus.* Paris 1889. — Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* 2 Bde. Paris 1719. — Diderot, *Salons.* Bd. X u. XI der Ausgabe Assézat. — J. et E. de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle.* 3. Aufl., 2 Bde. Paris 1880—1883; Stecher und Maler des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1910;

Künstlerköpfe. Wien 1911. — Louis Courajod, Histoire de l'enseignement des Arts du dessin au XVIII^e siècle . . . Paris 1874. — Lady Dilke, French painters of the XVIIIth Century. London 1900. — C. Sutter, Eine französische Provinzialschule im XVIII. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1904. — J. Foster, French Art from Watteau to Prudhon. London 1906. — J. Locquin, Le Paysage en France au début du XVIII^e siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry (G. B. A. 1908, II). — P. Mantz, Boucher, Lemoyne et Natoire. Paris 1880; Nattier, Tocqué (G. B. A. 1894, II). — Prosper Dorbec, Louis Tocqué (G. B. A. 1909, II). — R. Dohme, Antoine Watteau. François Boucher. Leipzig 1876. — G. Kahn, Boucher. Berlin 1910. — A. Michel, Boucher. Paris 1886. — C. Gabillot, Les trois Drouais (G. B. A. 1905, II). — P. de Nolhac, Nattier. Paris 1904. — O. Grautoff, Jean Baptiste Chardin (Kunst und Künstler 1908, 12). — E. Pilon, Chardin. Paris 1908. — W. Pinder, J. B. Chardin (Museum 1909, 11). — G. Schéfer, Siméon Chardin. Paris 1903. — J. E. Wessely, Siméon Chardin. Leipzig 1880. — M. Tourneux, L'Exposition Chardin-Fragonard (G. B. A. 1907, II); M. Q. de la Tour. Paris 1904; Jean-Baptiste Perronneau (G. B. A. 1896, I); L'Exposition de cent pastels (G. B. A. 1908, II). — J. Levin, De la Tour Pastelle (Kunst und Künstler 1909, 11). — L. Dumont-Wilden, Le Portrait en France au XVIII^e siècle. Bruxelles 1909. — W. Fred, Jean H. Fragonard. Berlin 1904. — G. Kahn, H. Fragonard. Berlin 1909. — C. Maclair, Fragonard. Paris o. J. — R. Portalis, Fragonard. Paris 1899. — Lagrange, J. Vernet. Paris 1855. — Joseph Vernet, Correspondance de Joseph Vernet au sujet des ports de France avec Marigny et Angivilliers (N. A. A. F. 1893). — H. Bouchot, Mme Vigée-Lebrun (R. A. A. M. 1898, I). — R. Dohme, Jean Greuze. Leipzig 1880. — E. F. Pollard, Greuze and Boucher. London 1904. — C. Gabillot, Hubert Robert et son temps. Paris 1895. — Hauteceœur, Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David (G. B. A. 1909, I). — S. Rocheblave, Les Cochin. Paris 1895. — E. Hildebrandt, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—91. Straßburg 1908; Ein neuer Falconet (Cicerone 1909, 15). — H. Diercks, Houdons Leben und Werke. Gotha 1887. — Lady Dilke, French engravers and draughtsmen . . . London 1903. — Lazare Duvaux, Livre-journal de Lazare Duvaux . . . Eingeleitet durch einen Aufsatz über den Kunstgeschmack und Kunsthandel in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts von L. Courajod. 2 Bde. Paris 1873. — Lady Dilke, French furniture and decoration . . . London 1902. — A. Molinier, La Collection Wallace, meubles et objets d'art français. Paris 1903. — J.-G. Wille, Graveur du roi, Mémoires et Journal. 2 Bde. Paris 1857. — H. Cordier, La Chine en France au XVIII^e siècle. Paris 1910.



Abb. 605. David, Die Kaiserkrönung Napoleons I. (Louvre). (Phot. Hachette)

DRITTER TEIL

Die Kunst der Neuzeit

KAPITEL I

Der neue Klassizismus während der Revolution und des Kaiserreichs

Der ästhetische Idealismus — Einfluß der antiken Kunst —
Der revolutionäre Geist — Veränderte Stellungnahme des
Staates zur Kunst — Ausgleichsversuche zwischen dem Ide-
alismus der Künstler und den Forderungen der Gegenwart —
Die Baukunst; Abklatsche griechischer Werke; Percier und
Fontaine; die Innenausstattung des Empire — Die Malerei;
David; Neugestaltung der Technik; der Realismus und der
klassizistische Geist — Guérin, Lethière, Gérard — Ein Tast-
versuch der Romantik: Girodet — Die Überlebenden aus dem
18. Jahrhundert — Prud'hon — Gros — Einige Kleinmeister.

Ende des 18. Jahrhunderts unterwirft die französische Kunst
sich zum drittenmal den Forderungen des Klassizismus, und
zwar in noch weiterem Umfang als zu Ludwigs XIV. und Franz' I.
Zeit. Nationalkonvent und Kaisertum faßten die völkischen Kräfte,

die beim Verfall des Königtums sich gelockert hatten, zu einem straffen Ganzen zusammen, und wiederum entspricht diesem

Ringen nach staatlicher Einheit eine archäologisch-rationalistische Stilbildung. Wiederum läßt sich eine Art geheimer Wechselbeziehung, eine Wahlverwandtschaft zwischen Klassizismus und Selbstherrschertum feststellen, und man gewinnt den Eindruck, als greife das Land, so oft es seiner Einheit sich recht bewußt zu werden wünscht, mit Vorliebe nach einer Kunst, von abstraktem, weltumspannendem, oder mindestens von genügend allgemeinem Charakter, um alle lokalen Spielarten des französischen Geistes zu beherrschen. — Der Klassizismus ist im Laufe der Zeiten immer schroffer aufgetreten: Unter Franz I. war der Einfluß Italiens und der Antike noch in sinnreicher Weise mit den Überlieferungen der einzelnen Gegenden verschmolzen worden; unter Ludwig XIV. ließ Colbert sich mit der antiken Kunst zwar wieder näher ein, doch machte auch er ihre Anpassung an den französischen Nationalcharakter zur Bedingung. Jetzt aber treten plötzlich die Ästhetiker der Revolution und des Kaiserreichs mit einem absoluten Ideal auf den Plan, das geschichtliche oder geographische Zusammenhänge in keiner Weise berücksichtigt. Die Gedanken, die in den akademischen Sitzungen des 17. Jahrhunderts und den Dialogen eines Charles Perrault verfochten worden waren, werden in verschärfter Form wieder hervorgeholt und zwar um so gebieterischer, als sie jetzt mit Metaphysik verquickt und von Berufsdialektikern behandelt werden.



Abb. 606. Empiresalon.
(Ausgestellt vom Musée des Arts décoratifs)

den, oder mindestens von genügend allgemeinem Charakter, um alle lokalen Spielarten des französischen Geistes zu beherrschen. — Der Klassizismus ist im Laufe der Zeiten immer schroffer aufgetreten: Unter Franz I. war der Einfluß Italiens und der Antike noch in sinnreicher Weise mit den Überlieferungen der einzelnen Gegenden verschmolzen worden; unter Ludwig XIV. ließ Colbert sich mit der antiken Kunst zwar wieder näher ein, doch machte auch er ihre Anpassung an den französischen Nationalcharakter zur Bedingung. Jetzt aber treten plötzlich die Ästhetiker der Revolution und des Kaiserreichs mit einem absoluten Ideal auf den Plan, das geschichtliche oder geographische Zusammenhänge in keiner Weise berücksichtigt. Die Gedanken, die in den akademischen Sitzungen des 17. Jahrhunderts und den Dialogen eines Charles Perrault verfochten worden waren, werden in verschärfter Form wieder hervorgeholt und zwar um so gebieterischer, als sie jetzt mit Metaphysik verquickt und von Berufsdialektikern

behandelt werden.



Abb. 607. Schmuckschränken der Kaiserin Marie-Louise, in Fontainebleau. (Phot. Neurdein)

Mit gewohnter Gründlichkeit trieb der französische Rationalismus seine Vernunftschlüsse keck bis an die Grenzen des Widersinns; in der Kunst wie in der Politik brüstete er sich förmlich mit seiner Schrofheit. Zahllos waren die Theoretiker in jener Zeit der Gesetzgebungswut und des philosophischen Überschwangs, und eben diese Theoretiker machten sich nun auch an die Festlegung des Schönheitsideals. Sie umschrieben es als den unbedingten Einklang aller Formelemente und behaupteten, es sei auf



Abb. 608. Schlafzimmer Napoleons I. in Compiègne. (Phot. Neurdein)

rechnerischem Wege sowie durch das Studium der Antike und dessen Nutzenanwendung erreichbar. — Unerbittlich wird die leichte, lockere Kunst des 18. Jahrhunderts in Acht und Bann getan: „... Zugegeben sie vermöge dank ihrer glücklichen Lässigkeit und ihrer geistvollen Phantastik für den Augenblick sich einzuschmeicheln, so ist ihre

Schönheit doch viel zu abhängig vom Geschmack einer ganz bestimmten Gesellschaft, und einen guten Geschmack besaß diese Gesellschaft eben gerade nicht. Die wahre Schönheit widersteht dem Wechsel der Moden, weil sie auf die Vernunft sich stützt; zum erstenmal ward sie vom Altertum verwirklicht, dessen Kunst denn auch, den Jahrhunderten zum Trotz, eine unsterbliche Jugend bewahrt; bleibt uns somit nur die Nachahmung; also nehmen wir die griechische Kunst wieder auf; — sie ist nicht griechisch, sondern weltumfassend, nicht antik, sondern ewig; die Schönheit kennt weder Zeit noch Raum. . . .“



Abb. 609. Empire-Uhr (Sèvres, Museum). (Phot. Hachette)

Man merkt es diesen Gedanken an, daß sie nicht von Künstlern, sondern von Ästhetikern stammen, und weniger von Malern als eben von Kritikern entwickelt worden sind, was aber nicht verhinderte, daß David samt seiner ganzen Schule sie

sich zu eigen machte und auch die kraftvollsten Künstlerpersönlichkeiten mit verschwindenden Ausnahmen dem Einfluß dieser Klügeleien unterlagen; überall lugt der Hang zur Abstraktion hinter den blutlosen Gestalten und der verallgemeinernden Formgebung der Maler hervor. Nie hat die reine, unshattierte Strichzeichnung einen solchen Anklang gefunden, wie eben zu jener Zeit; mit gleichsam theoretischer Schärfe umreißt der gewundene Linienzug jegliches Ding. Aller Farbe, Plastik, Stofflichkeit und Lichtwirkung bar, will diese Schönschrift nichts als Formenreinheit und Harmonie der Verhältnisse andeuten.



Abb. 610. Tintenzeug
(Sèvres, Museum). (Phot. Hachette)

Die Architekten entwarfen Bauten ohne bestimmten Zweck, während die Gesetzgeber in solenner Abstimmung die schönsten Idealverfassungen zimmerten. — Gar flink ist eben der Gedankenflug, wenn ihm die Wirklichkeit die Schwingen nicht beschwert.

Europas ganze Künstler- und Gelehrtenwelt befahl damals ein archäologisches Fieber angesichts der pompeianischen Ausgrabungen. Jahrelang hatten Dichter und Künstler schon das Leben der Griechen und Römer geschildert, und nun stand man plötzlich zum erstenmal in unmittelbarer Berührung mit einer ganzen Stadt, mit ihren Häusern, ihren Gemälden und teilweise sogar ihrem Hausrat, woraus sich doch ein anderes Bild ergab, als aus den Idealstatuen oder den Ruinen von Denkmälern, die doch nur in Ausnahmefällen errichtet worden waren. Endlich ging also der Traum, in dem man seit der Renaissance sich gewiegt hatte, seiner Verwirklichung entgegen: man hatte diese Welt, die man längst verschwunden wähnte, in ihrem Schlafe überrascht und vermochte sie nun wieder ans Licht zu fördern.



Abb. 611. Fontaine, Sühnekapelle für Ludwig XVI.
in Paris. (Phot. Hachette)

Die Fülle neuer Belegstücke ermöglichte eine weit schärfere Fassung jener Rekonstruktion der

Antike, an der schon Mantegna, Raffael, Poussin und Le Brun sich versucht hatten. Es wird jetzt nicht nur die Kunst der Alten



Abb. 612. Brongniart, Die Börse zu Paris.
(Phot. Neurdein)

die Kunst des jüngsten Geschlechts erneuern, — ihre ganze Lebensweise wird das Leben der Gegenwart in Sitten, Kleidung und Hausrat umgestalten.

Der revolutionäre Geist erfüllte die Anhänger des Altertums mit der Glut seiner Leidenschaft. Die Kunst des 18. Jahrhunderts, welcher Vien, David und deren Schüler entgegenarbeiteten, war eine Kunst

des Adels und der Geistlichkeit gewesen. Im Namen der Ästhetik hatten die Neuklassizisten sie schon verworfen, als die Revolution ihr vollends die Daseinsberechtigung entzog, indem sie eine Staatsform stürzte, zu deren prunkhaftem Beiwerk sie gehörte. Die Kunst der antiken Freistaaten erschien ihrer ganzen Entstehung nach einwandfreier als die der Kirchen und Paläste; wie die republikanische Beredsamkeit der *Contiones* war sie von der Befleckung durch Despotismus und Aberglauben verschont geblieben. So führt die Revolution das Werk der Renaissance zu Ende und schiebt die paar Überbleibsel der Gotik vollends beiseite, die antikes und modernes Denken noch voneinander trennten. Ihrer

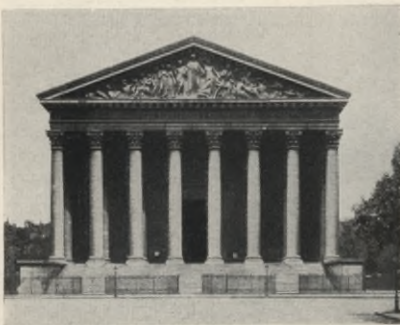


Abb. 613. Paris, La Madeleine. (Phot. Hachette)

Phantasie nach waren die Klassizisten des 17. Jahrhunderts ja zweifellos heidnisch, doch ihre Sitten waren christlich und königstreu; wohl waren sie von der Überlegenheit der griechischen Tempel überzeugt, bauten aber doch noch katholische Kirchen und wußten die beiden Auffassungsweisen ganz leidlich in Einklang zu bringen. Der revolutionäre Klassizismus dagegen schließt auf einen völligen Irrtum des Mittelalters und schafft dessen letzte Reste aus der Welt; es hatte einige Jahre lang den Anschein, als sollte die Kunst von Athen

telalters und schafft dessen letzte Reste aus der Welt; es hatte einige Jahre lang den Anschein, als sollte die Kunst von Athen

und Rom unmittelbar in die französische Kultur eingeführt werden. Was Wunder, wenn David und Guérin einen Leonidas und Romulus wieder ans Licht zogen zu einer Zeit, wo man sich griechisch kleidete, pompeianisch wohnte und die politischen Reden aus Livius oder Plutarch übersetzte. Ein paar Jahre nur hat diese Krisis gedauert, doch hat sie schon genügt, um die Kunst der Neuzeit in ihrem Entwicklungsgang zu unterbrechen; — um sie zu neuem Wachstum anzuregen, wird man auf den abgehauenen Stamm erst ein frisches Reis aufpfropfen müssen.

Die Männer der Revolution teilten keineswegs Rousseaus Ansichten über den verderblichen Einfluß der bildenden Künste; wiederholt erklärten sie es für eine Aufgabe der Künstler, bei der Volkserziehung mitzuwirken. Als Abgeordneter genoß David im Nationalkonvent ein besonderes Ansehen, weil er ein großer Maler war. Er setzte die Aufhebung der „Académie royale“



Abb. 614. Percier und Fontaine, Arc de Triomphe du Carrousel in Paris. (Phot. Hachette)

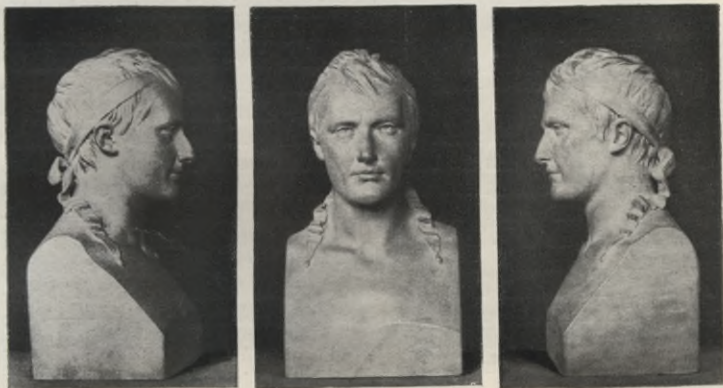


Abb. 615. Houdon, Büste Napoleons (Dijon, Museum). (Phot. Hachette)

durch, die, wie alle übrigen Körperschaften des Königtums, von der Bildfläche verschwand. Der Einheit der Kunst tat dies je-

doch keinen Abbruch; das Ansehen Davids und seiner Lehre war so bedeutend, daß die Maler sich niemals einer offiziellen Doktrin gegenüber so gefügig zeigten wie eben in jenem Zeitabschnitt, welcher sich zwischen das Verschwinden der alten Königlichen Akademie und deren Wiedererscheinen unter dem Konsulat einschiebt. Die Aufnahme in diese neue Akademie, die sich 1803 dem „Institut“¹ als vierte Klasse angliedert, wird übrigens weit schwieriger zu erlangen und dementsprechend auch ehrenvoller sein als bei ihrer Vorgängerin; statt jedem einigermaßen gewiegten Künstler offen zu stehen, nimmt sie, wie die „Académie française“², nur eine beschränkte Anzahl von Mitgliedern auf. So haben ihr denn auch bei weitem nicht alle großen Künstler des 19. Jahrhunderts angehört. — Ihre Geschichte deckt sich fürderhin nicht mehr mit der Geschichte der französischen Kunst.



Abb. 616. Arc du Triomphe de l'Étoile in Paris. (Phot. Hachette)

Immerhin vermochte dieser Idealismus sich gegen die Wirklichkeit nicht völlig zu verschließen, und es bleibt uns noch zu betrachten, wie er sich mit ihr abfand. Mehr als einmal mußten David und seine Schüler ihre behelzten Helden beiseite schieben, um irgendeine Szene aus der Revolution oder eine kaiserliche Zeremonie darzustellen. Dabei ver-

mochten aber die Künstler mit den Ereignissen bald nicht mehr Schritt zu halten: Bis sie ihre Werke halbwegs abgezirkelt hatten, war ihnen die Geschichte schon wieder ein Stück zuvorgekommen. So hatte David den Auftrag erhalten, den Schwur der Nationalversammlung im sog. Ballhause (*Jeu de Paume*) darzustellen und war auch mit einer gewissen Begeisterung ans Werk gegangen; er hatte aber kaum erst zehn von diesen Helden auf die Leinwand gebracht, als er schon eine ganze Anzahl von ihnen aufs Blutgerüst senden half, so daß es nun natürlich nicht mehr gut anging, sie vollends im Bilde zu verewigen. Etwas später mußte der Baron Gros auf seinem Kuppelgemälde für das Pantheon den Cäsar-Napoleon des ursprünglichen Entwurfs in einen dick-

¹ 1795 begründet als „Institut national des sciences et des arts“. Seit 1806 „Institut de France“.

² Die erste Klasse des „Institut“.

bauchigen Ludwig XVIII. mit der Charte in der Hand verwandeln. — Daneben kehrten aber diese Klassizisten zwischen zwei modernen Gelegenheitsbildern immer wieder in ihr Atelier zurück, um an den sauber gerundeten Gliedern eines Leonidas oder einer Psyche herumzuglätten. Während sie an allen erdenklichen vorläufigen Maßregeln mitstimmten, fanden die Herren Abgeordneten immer noch Zeit, nebenbei auch ihre Idealverfassung durch den und jenen Artikel zu ergänzen. Nach 1815 hätten all diese Davidianer endlich in Ruhe ihre reine Schönheit vollends ausbauen können, — da ging ihnen aber plötzlich der Atem aus, und es zeigte sich, daß der Flug der Ereignisse sie tatsächlich getragen und keineswegs in ihrem Schwung behindert hatte. Die graue Theorie macht eben einen verzweifelt schwächlichen Eindruck, sobald die Leidenschaft sie nicht mehr beseelt.

In Zeiten innerer oder äußerer Kämpfe liegt die Baukunst regelmäßig brach; das Kaiserreich fand so wenig wie die Revolution die nötige Zeit zu einer bemerkenswerten Bautätigkeit. Die Revolution lebte überhaupt nur von Notbehelfen: ihre Versammlungen brachte sie im nächsten besten Saale unter, und bei ihren großen Festen begnügte sie sich mit hölzernen Hallen und gipsernen Gottheiten. Mit seiner zunehmenden Festigung machte sich's der neue Staatshaushalt in den verwüsteten Palästen seines Vorgängers bequem. Napoleon benützte die Wohnsitze des Königtums mit Ausnahme von Versailles, das allzu üble Erinnerungen weckte, um sich als Residenz für einen neuen Herrscher zu eignen. Er träumte von einem Riesenpalast für den König von Rom, der sich auf dem Hügel erheben sollte, den heute das Trocadéro bekrönt; doch war das Ende da, ehe noch Percier und Fontaine den Entwurf richtig vollendet hatten. Vom „Arc de l'Étoile“, den Chalgrin 1806 zu Ehren der Grande-Armée be-



Abb. 617. Chinard, Mme Récamier (Lyon, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 618. Bosio, Die Nympe Salmakis (Louvre). (Phot. Hachette)

gonnen hatte, bekam er kaum mehr als die Fundamente zu sehen; erst dreißig Jahre später wurde das Bauwerk vollendet, und unter dem Triumphbogen hindurch bewegte sich der Trauerzug, als man des großen Kaisers Asche von Sankt Helena zurückbrachte.



Abb. 619. Chaudet, Amor mit dem Schmetterling (Louvre). (Phot. Hachette)

Sein Bildnis, hoch oben auf der Vendômesäule, hat im Laufe der Revolutionen alles mögliche mitgemacht, genau wie das Standbild Ludwigs XIV., das zuvor seine Stelle einnahm. Knapp fand das Kaiserreich noch Zeit, eine Kirche als antikisierende Ruhmeshalle auszubauen, aber hindendrein weihte die Restauration diesen Abklatsch der „Maison Carrée“ von Nîmes doch noch der heiligen Magdalena (Abb. 613).

Was seit Ludwig XVI. bis zum Ende der Restauration an Baudenkmalern begonnen, unter-

brochen, fortgeführt und wieder umgebaut wurde, möchte sich alles als richtige Rekonstruktion der Antike aufspielen, und darüber artet oft der Ernst in eine gekünstelte Erhabenheit aus: Man fand die toskanische Ordnung gelegentlich immer noch nicht



Abb. 620. David, Die Sabinerinnen (Louvre). (Phot. Hachette)

erst genug und griff deshalb über die griechische Kunst bis auf den ägyptischen Stil, auf die Bauformen seiner Gräber, auf seine massigen Mauern, seine Lotosblumen und Sphinxköpfe zurück. Ging der Baumeister in seinem archäologischen Eifer nicht so weit, so begnügte er sich damit, glatte Mauerflächen hinter einem Peristyl emporzuführen; mit Säulenreihen verbrämte man die Kirchen und Hô-

tels, die Theater und die Börse. Kolonnaden erhielt das Odéon und das Théâtre-Français, wo damals gerade Talma in römischer

Tracht einen Guérin und Lethière über die Darstellung historischer Vorgänge belehrte. — Selbst für die „Variétés“ fiel noch etwas ab: zwischen zwei Boulevardhäusern lugt dieses Theaterchen mit seiner verklemmten Säulenordnung so spaßig hervor, als wäre es lange vor Offenbach den Parodien der Antike gewidmet worden. Bei den zahlreichen Kirchen, die sie errichtete, griff die Restauration auf das Urbild der christlichen Baukunst, das sich am meisten den antiken Formen nähert, auf die Basilika zurück. Zu stolzen Säulenhallen gleich denen der Madeleine oder des Pantheon konnten ihre Schauseiten sich zwar nicht



Abb. 621. Gérard, Mme Récamier
(Salons der Seinepräfektur).
(Phot. Neurdein)



Abb. 622. David, Mons. Sériziat
(Louvre).
(Phot. Hachette)

mehr versteigen, aber ein paar Säulen hat sich doch jede noch geleistet. Als Brongniart die Börse in Angriff nahm, fiel ihm nichts besseres ein, als die Menge der Makler in einem Peripteraltempel unterzubringen (Abb. 612). — Nach André Chéniers Rezept suchte man eben neuzeitliche Bräuche gewaltsam in antike Rahmen zu zwängen.

Die besten Denkmäler dieser Zeit sind zweifellos die Werke Perciers (1764—1838) und Fontaines (1762—1853), der beiden Unzertrennlichen; im Hofe des Louvre, das sie eben mit den Tuileries verbanden, haben diese glänzenden Zeichner, wie vordem Philibert Delorme, sich damit vergnügt, ein köstliches Stückchen Architektur, einen Triumphbogen mit feinen, von Säulen und scharfgeschnittenen Gesimsen umrahmten Flachreliefs auszuarbeiten (Abb. 614). Für Ludwig XVIII. erbaute Fontaine

die Sühnekapelle über der Stätte, wo Ludwig XVI. und Marie-Antoinette begraben lagen; und „dieser Kreuzgang, der aus



Abb. 623. David, Mme Récamier (Louvre).
(Phot. Hachette)

einander zu verbinden, — erst schalt man dies

nur sinnlos, zuletzt aber rundweg unschicklich. Tischfüße und Stuhllehnen reckten sich wieder gerade, und noch zu Ludwigs XV. Zeit bildete sich so der „Louis-Seize“-Stil, der Anmut und Schlichtheit wieder in besseren Einklang brachte. Hernach kamen vollends die Neuklassizisten und versuchten den antiken Hausrat wieder einzuführen, wobei man der erhabenen Wirkung zuliebe dessen Schwere mit in Kauf nahm. Massig, klar und scharf umrissen gestalten sich nun die Formen. In einem Salon



Abb. 624. Guérin, Rückkehr des Marcus Sextus
(Louvre). (Phot. Hachette)

stehen diese Möbel gleich einem stummen Vorwurf gegen den Flattersinn des Gästeschwarmes da; recht deutlich fühlt man bei

die Sühnekapelle über der Stätte, wo Ludwig XVI. und Marie-Antoinette begraben lagen; und „dieser Kreuzgang, der aus einer Kette von Gräbern sich zusammensetzt“, ist vielleicht das beste Sinnbild der Restauration: ein Denkmal der Trauer, ein Nachruf an vergangene, schönere Zeiten. Einsam und still inmitten des brandenden Lebens lenkt dieser campo santo die Seele von der Gegenwart ab und umflort sie mit der Schwermut seiner Erinnerungen (Abb. 611).

Ihre regste Tätigkeit haben die Architekten des

Empire aber nicht auf baulichem Gebiete, sondern auf dem der Inneneinrichtung entfaltet. Im Gefolge der Malerarchäologen haben sie die starre Strenge des pompeianischen Stils auf den Hausrat übertragen. Mitten im 18. Jahrhundert hatte man schon die wirren Windungen des Rokoko aufs heftigste angegriffen; die Zeitgenossen Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. sahen nicht recht ein, warum eine Linie so viel Umschweife machen sollte, um nur zwei Punkte miteinander zu verbinden, — erst schalt man dies

ihnen den Geist einer jungen Gesellschaft, die Schulweisheit des Archäologen und die würdevolle Gemessenheit des hohen Beamten heraus. Selbst das Porzellan sucht seine Zerbrechlichkeit zu verdecken; wichtiger als die wuchtigsten Urnen führen sich nunmehr die Vasen von Sèvres auf, sie hüllen sich in gleißendes Gold und tragen auf ihren bauchigen Flächen Verkleinerungen der großen Historienbilder zur Schau. Es herrschte in dieser Zeit der haltlosen Staatsgebilde eine förmliche Leidenschaft für feste Formen: breitspurig und unentwegt wie nie zuvor standen die Sessel da, auf denen doch kurz nacheinander die Direktoren, die Konsuln, Napoleon und die letzten der Bourbonen sich niederließen; und dabei ist es doch ein und dasselbe Ringen nach klassischer Vernunftmäßigkeit, das die Kunstform so straff und die Staatsform so schwankend gestaltete.

Der Name Louis David (1748—1825) überstrahlt derart alle seine Zeitgenossen, daß Künstler wie Vien, der doch sein Lehrer, wie Regnault und Guérin, die doch gar nicht seine Schüler waren, uns heutzutage wie Abkömmlinge von ihm erscheinen. Er war einer der frühesten Vorboten der revolutionären Kunst, und trat gleich von vornherein mit jener Selbstsicherheit auf, in der sich das künftige Haupt einer Schule verrät; es steckte in ihm ein Apostel der ernstesten Auffassung, der sitten- und formenstrengen, antikisierenden Kunst, aber auch die Unduldsamkeit eines schroffen Wahrheitssuchers. Sehr früh offenbarte er einen leidenschaftlichen Haß und eine schon förmlich



Abb. 625. David, Baras Tod (Avignon, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 626. Girodet, Grablegung Atalas (Louvre). (Phot. Hachette)

jakobinerhaft wirkende Wut gegen die leichte, vornehme Malerei des 18. Jahrhunderts; in einigen seiner Bilder, wie dem „Schwur der Horatier“, „Brutus“, „Tod des Sokrates“ u. a., offenbarte er



Abb. 627. David, Tod Marats (Brüssel, Musée moderne). (Phot. Neurdein)

jenen Stoizismus, der noch etliche Jahre hindurch die Leidenschaften adeln, die inneren Kräfte zur höchsten Entfaltung bringen und das Drama der Menschheit mit heroischen Zügen durchsetzen sollte. Seine ersten Werke erschienen zu der Zeit, da Vien gerade die Grundlagen des neuen Stiles vorbereitete, indem er das Gewirr eines Boucher und Fragonard aus seinen Darstellungen ausmerzte, seine Figuren des phantastischen Beiwerks entledigte, den Überschwang der Linien dämpfte, einen ernsten Ton anschlug und fleißig Naturstudien trieb. Damit war die Krisis des strengen Idealismus

eingeleitet. — David war übrigens keineswegs ein bloßer Theoretiker; er war ein Maler von kräftiger Auffassungsgabe, ehrlich und gewissenhaft in seiner



Abb. 628.
Gérard, Bildnis des Malers Isabey
und seiner Tochter (Louvre).
(Phot. Hachette)

Arbeitsweise, und stets auf der Hut, um nicht vom unmittelbaren, aufrichtigen Ausdruck in eine oberflächliche Gewandtheit zu verfallen; er hat die Auswüchse des Rokokogeschnörkels gründlich beschnitten, hat in der Kunst mit den bloß dekorativen Artigkeiten, mit den nebensächlichen Pinselspielerien aufgeräumt und hat hinter Flitterputz und Falbeln die erhabene, stillverklärte Nacktheit wiederentdeckt. Er stellte als obersten Grundsatz auf, nie anders als nach der Natur zu malen, aber unglücklicherweise betrachtete er die Natur doch immer wieder durch die Brille seiner griechisch-römischen Ästhetik. In seinem Atelier hatte er ein Brett über zwei Böcken liegen und suchte hinter dem armen Modell, das wie ein Huhn auf seiner Stange da droben saß, die verallgemeinerten

Idealformen der antiken Plastik; anfänglich zeigte er bei seinen Körpern eine Vorliebe für straff geschwellte Muskeln und „kräftig empfundene“ Formen; später, zur Zeit der „Sabinerinnen“ und des „Leonidas“ gefiel er sich wieder in einer weichergerundeten Modellierung, und nach seinem Vorbild glätteten Gérard, Girodet e tutti quanti so lange an ihren Figuren herum, bis sie vor lauter Gelecktheit statt mit Haut mit Porzellan glasur überzogen schienen. Vor Augen hatte David sein Modell, im Kopfe aber die statuenhaften Stellungen seiner Helden, und dadurch hat er aus seinen Werken die lebendige Bewegung ausgeschaltet. — Haltung und Handlung ist eben zweierlei.

Und noch eins hat er übersehen, nämlich das malerische Spiel des Lichts und der Naturerscheinungen. Seine Gestalten stehen wohl im Raum, aber nicht in der Atmosphäre; seine Beleuchtung ist die eines Zeichners, der nach dem Gipsmodell mit Kohle und Wischer die Schatten durcharbeitet; auf alle Figuren fällt ein und dasselbe Atelierlicht: bei seinen „römischen“ Bildern stellt er sie einfach nebeneinander in einen gleichmäßig dunkeln Raum, der das Innere eines antiken Hauses darstellt; bei seinen großen Gemälden der „griechischen“ Periode bildet den Hintergrund ein klares, kaltes Grau, das die Stelle der Freiluft vertritt. So entwickelte sich bei David das System auf Kosten der malerischen Mittel, und er mußte sich auf den Wohlklang der Körperverhältnisse, die Klarheit der Modellierung und die Schönheit der Stellungen beschränken; es blieb ihm nichts mehr als eine rednerische Vortragsweise, der es bei aller Erhabenheit des Tonfalls doch an Farben und Bildern fehlte, um ungestüme Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, — eine absonderliche Kunst, in welcher leidenschaftsdurchglühte Männer sich als Vertreter der reinen Vernunft gebärden.

Damit suchte also der Klassizismus



Abb. 629. Gérard, Maria-Lätitia Bonaparte, Mutter Napoleons I. (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 630. Gros, Prinzessin Lucien Bonaparte (Louvre). (Phot. Hachette)

sich wieder einmal der Welt der Lebenden zu entziehen, aber mit all seinen archäologisch-idealistischen Neigungen vermag ein



Abb. 631. Gros, Einschiffung der Herzogin von Angoulême in Pauillac (Bordeaux, Museum). (Phot. Moreau)

Künstler sich der Umwelt doch nicht auf die Dauer zu verschließen, zumal in einer Zeit von der dramatischen Kraft der Revolution und des Empire. Die Wirklichkeit entrollt eine solche Fülle packender und erstaunlicher Ereignisse, daß die Kunst an ihnen nicht vorüberzugehen vermag; ganz Frankreich ward damals zu tief aufgewühlt, als daß der Idealismus hätte der Zeitgeschichte keine Zugeständnisse machen sollen.

Der Nationalkonvent erließ an David die Aufforderung, einige Szenen aus der Revolution der Nachwelt zu überliefern; und Napoleon war nicht der Mann dazu, seine Maler den Eroberern des Altertums zum Alleingebrauch zu überlassen. Wie Ludwig XIV. spielte er den Gönner der bildenden Künste, um mit ihrer Hilfe seinen Ruhm zu festigen. In den Wettbewerben, die er einführte, war ein Preis für das beste Historienbild ausgesetzt, ein weiterer aber für ein „sujet honorable pour le caractère national“, womit ein deutlicher Fingerzeig auf das napoleonische Epos gegeben war. Und richtig erlebten die Salons



Abb. 632. Gros, Napoleon bei Eylau (Louvre). (Phot. Hachette)

von 1808 bis 1810 eine förmliche Überschwemmung durch die Grande Armée mit ihrem Kaiser an der Spitze, und Murats Reiterscharen drängten die Mannen des Leonidas und Romulus in den Hintergrund. Buntblitzende Uniformen und ungestüme Gebärden mischten sich jetzt unter den bleichen Schimmer der nackten Körper. Bei der Darstellung der Männer jener Zeit hat

jedoch weder David, noch Gérard, noch Girodet, ja nicht einmal Gros sich dazu verstanden, die klassizistische Erhabenheit

preiszugeben; den Abgeordneten der Nationalversammlung und den Soldaten Napoleons verliehen sie jenes Riesenmaß, welches man bis dahin den Heldengestalten des Altertums vorbehalten hatte, und zugleich bemühten sie sich, unter dem neuzeitlichen Gewande die kräftige Modellierung und die Verhältnisse des antiken Kanons erraten zu lassen. Unter mehr als einem Grenadierschako ließe sich ein präzisierendes Profil nachweisen, und bei den hohen Staatsbeamten des Empire umspannten die Seidenstrümpfe statt der sehnigen Schlankheit des Louis XV. jetzt ein „Atridenknie“ und eine derbe Muskulatur nach römischem Vorbild. Auf seiner Darstellung der „Austeilung der Adler“ hat David, um eine Figur in vollem Laufe zu zeigen, den bekannten Merkur des Giovanni da Bologna in Husarenuniform gesteckt. — Endlich war es so weit, daß die Maler Napoleons ihm ohne Unwahrscheinlichkeit die scharfgeschnittenen, glatten Züge eines Cäsars verleihen und seine Stirne mit dem Lorbeer des Imperators umwinden konnten.

Tatsächlich standen ja auch die Empfindungen, welche damals die ganze Welt bewegten, in bestem Einklang mit der Persönlichkeit eines David, der

unbeschadet seiner Verehrung für Plutarch zum offiziellen Maler des Nationalkonvents und des Kaisertums vorgerückt war. Worte und Taten nahmen mit Leichtigkeit eine heroische Wendung an, und der Künstler vermochte vom „Schwur der Horatier“ zum „Schwur im Jeu de Paume“ überzugehen, ohne die eisigen Höhen zu verlassen, in denen die Luft des Stoizismus weht. Etwas später verläßt er den Leonidas im Paß der Thermopylen, um einem Bonaparte auf den Paß des Sankt Bernhard zu folgen, doch mächtig klingt noch Lazedämons Heldentum in seiner Seele nach. Vor allem haben aber die größten dieser Schule, David und Gros, jenen Brauch zu wahren verstanden, der Frankreichs Klassizismus stets mit so hohem Ernst erfüllte: sie sind keine bloßen Geschichtenerzähler, sondern legen ihren Darstellungen stets einen „tieferen Gedanken“ unter. Die Schlachten und anderen historischen Ereignisse der Revolution und des Kaiserreichs erscheinen ganz verschieden geartet, je nachdem sie von Swebach oder Gros, von Boilly oder David geschildert werden. Aus Davids Werken



Abb. 633. Boilly, Marats Triumph (Lille, Museum),
(Phot. Hachette)

vor allem spricht eine Kraft der Verallgemeinerung, eine Betrachtungsweise „unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit“, die ein Tagesereignis förmlich zum geschichtlichen Symbol erhebt. Welches Bild vermöchte wohl dem hochherzigen Eifer der Konstituierenden Versammlung einen besseren Ausdruck zu verleihen, als eben der „Schwur im Jeu de Paume“ mit all diesen Armen, die sich dem schwörenden Bailly entgegenrecken? Und nirgends treten die Grundlagen von Napoleons Macht so klar zutage als in der „Kaiserkrönung“ und der „Austeilung der Adler“: hier der Taumel der Begeisterung, in dem die Offiziere ihrem Kaiser entgegenstürzen, dort die erhabene Gebärde, mit welcher der



Abb. 634. Prud'hon, Bildnis der Mme Jarre.
(Phot. Hachette)

neue Cäsar die Krone erhebt, — hinter ihm als untätiger Zuschauer der Papst, und ringsherum im Glanz ihrer neuen Würde die Großen des Reichs, welche voll Genugtuung dieser Weihe beiwohnen, die zugleich auch ihre eigene bedeutet. So wahrt der Realismus Davids stets eine klassische Größe; die Schauspiele der Zeitgeschichte unterwirft er denselben Gesetzen wie die Szenen, in denen er die Helden des Altertums auftreten läßt: wohlgeformte Gestalten, ausdrucksvolle Gebärden, eine Komposition von architektonisch festem Gefüge und ein großzügiger Gedanke, der Haupt- und Nebenpersonen

beseelt, das sind so die Kennzeichen seiner Kunst.

Guérin (1774—1833) hatte im Atelier seines Lehrers Regnault, wie Lethière in dem Vincents, die neue Schönheitslehre und den antikisierenden Idealismus erlernt. Er läßt sich mehr als David den Ausdruck der Empfindungen angelegen sein. Seine berühmtesten Bilder stellen Szenen aus der Tragödie dar: Wie erstarrt in einer theatralischen Gebärde stehen seine Figuren stets im Begriff, nach dem Vorbild Talmas und der Mlle Georges einen schwungvollen Wortschwall vom Stapel zu lassen. Lethière baute einige Episoden aus der römischen Geschichte mit einem großartigen Aufwand an architektonischen, von mächtigen Schatten durchschnittenen Szenerien auf, wodurch man den Eindruck einer förmlichen Rekonstruktion des republikanischen Roms gewinnt;

mit einer gewissen Leibhaftigkeit treten uns die Personen vor Augen, und einem drohenden Verhängnis gleich lagern düsterschwere Gewitterwolken über dem ganzen Bilde.

Gérard (1770—1837) entzog sich schon mehr der strengen Richtung Davids; dank der etwas oberflächlichen Gewandtheit seines Talents fühlte er sich in der Gesellschaft besser zuhause als im Atelier, was ihn zwar nicht verhinderte, einige (nebenbei bemerkt ziemlich schwächliche) Bilder größeren Umfangs zu liefern, ihn aber in erster Linie zum beliebten Bildnismaler stempelte. Unter dem Empire und der Restauration war er der offizielle Maler der Adelskreise, und die Buntheit der Hofgewänder, die er gewissenhaft wiedergab, zwang ihn zu einer Steigerung seiner Farbentöne, die an sich der Leuchtkraft entbehrten.

Manchmal wurde auch ein sonst musterhafter Schüler ganz unbeußt der anerkannten Lehre untreu. Die Mischung von Träumerei, Schwermut und stürmischer Leidenschaft, mit der Chateaubriand seine prächtige Prosa erfüllte, hatte eben die unwiderstehliche Wollust des romantischen Schauers geoffenbart. Die kalten Statuen der klassischen Schule hüllten sich in ossianische Nebel und des Mondes blasse Strahlen begannen ihre Marmorleiber zu umkosen. Die klassische Abstammung dieser Gestalten verleugnet sich jedoch keineswegs; klare Geister haben sie ausgedacht, scharf umrissene Formen liebten die Künstler, die sie gestalteten, und ausgearbeitet wurden sie in der gar nicht stimmungsvollen Helligkeit des Ateliers. Aus den Werken



Abb. 635. Prud'hon, Andromache umarmt den Astyanax (Louvre, Handzeichnungen). (Phot. Hachette)



Abb. 636. Prud'hon, Die Entführung der Psyche (Louvre). (Phot. Hachette)

eines Girodet (1767—1824) merkt man leicht die Erzwungenheit einer Sprache heraus, die auf ein Gebiet der Empfindung gedrängt wird, das ihr einfach nicht liegt. Zum Ausdruck der Zärtlichkeit oder Schwermut hüllt er seinen „Endymion“ und seine „Atala“ in seltsame Lichter; bei der „Sintflut“ und der „Schlacht bei Kairo“ sucht er durch eine Verschlingung wildbewegter Riesenleiber die entfesselten Leidenschaften sichtbar zu gestalten. Dabei kommt aber durch die Härte der Zeichnung eine Art abgezierter Starrheit in das Gewühl der Figuren und die liebesehnende Lauheit der Lüfte verschwindet unter der eisigen Klarheit der Malerei. Dieser Mißklang zwischen der romantischen Empfindsamkeit und der Ausdrucksweise des Klassizismus gelangt nirgends deutlicher zum Ausdruck, als eben in dem verfehlten Lebenswerk Girodets.



Abb. 637. Prud'hon, Gerechtigkeit und Göttliche Rache verfolgen das Verbrechen (Louvre). (Phot. Neurdein)

Umgekehrt suchten viele Maler zweiter Güte unter Beibehaltung der erotischen Färbung des Louis-Seize es dennoch dem Adel des Neuklassizismus gleichzutun. David selbst malte in recht gefälliger Weise die Liebesgeschichten Psyches und der Helena. Es wurde gelegentlich versucht, die weinerliche Gefühlsduselei oder die formgewandte

Schlüpfrigkeit auf die Höhe des großen Stils zu bringen, während andererseits ein paar verspätete Fortsetzer von Bouchers Manier sich bis zur Atemlosigkeit mühten, des Kaisers oder Ersten Konsuls Lob zu singen. Auf der Grenze dieser beiden Zeitalter kommen Werke voller Gegensätze zur Welt: Zu alt, um ein neues Instrument zu erlernen, versuchten die einen, wie Greuze und Fragonard, ihrem kleinen Flötchen epische Töne zu entlocken, während andere, denen David eine heroische Trompete in die Hand gedrückt hatte, in kunstvoll gestopften Tönen an Schalmeienmotiven herumgicksten. — Man sah griechisch aufgeputzte Gestalten galante Briefchen abfassen oder auch vor dem offenen Käfig Ströme von Tränen um das entflogene Vögelchen vergießen, größtenteils jämmerlich ausgeführte Akte mit glatten Gliedern und platten Muskeln, vor denen man sich aus Herzensgrund in die Zeit der molligen Bacchantinnen Clodions und Fragonards zurückwünscht. — Solche Schlüpfrigkeiten wirken allmählich recht

Schlüpfrigkeit auf die Höhe des großen Stils zu bringen, während andererseits ein paar verspätete Fortsetzer von Bouchers Manier sich bis zur Atemlosigkeit mühten, des Kaisers oder Ersten Konsuls Lob zu singen. Auf der Grenze dieser beiden Zeitalter kommen Werke voller Gegensätze zur Welt: Zu alt, um ein neues Instrument zu erlernen, versuchten die einen, wie Greuze und Fragonard, ihrem kleinen Flötchen epische Töne zu entlocken, während andere, denen David eine heroische Trompete in die Hand gedrückt hatte, in kunstvoll gestopften Tönen an Schalmeienmotiven herumgicksten. — Man sah griechisch aufgeputzte Gestalten galante Briefchen abfassen oder auch vor dem offenen Käfig Ströme von Tränen um das entflogene Vögelchen vergießen, größtenteils jämmerlich ausgeführte Akte mit glatten Gliedern und platten Muskeln, vor denen man sich aus Herzensgrund in die Zeit der molligen Bacchantinnen Clodions und Fragonards zurückwünscht. — Solche Schlüpfrigkeiten wirken allmählich recht

traurig, wenn das Pathos an Stelle der geistvollen Leichtigkeit getreten ist.

Im Gegensatz hierzu ist ein Prud'hon (1758—1823) dank seinem Genie von derartigen Entgleisungen einer Schulrichtung verschont geblieben. Wie André Chénier in der Dichtkunst, so hat auch er eine Ausdrucksweise von höchst persönlicher Eigenart und Frische geschaffen, in der sich aber dennoch alles widerspiegelt, was den Seelen jener Zeit nur lieb und teuer war; eine träumerische Romantik adelt bei ihm des Louis-Seize feine Sinnlichkeit. Prud'hon bleibt stets ein glühender Bewunderer der antiken Formen, doch fühlte er sich unwiderstehlich zu der köstlichen Anmut eines Praxiteles hingezogen, während die Ästhetiker die kalte, deklamatorische Schönheit des Apollo vom Belvedere in den Himmel hoben. Der überwältigende Reiz seiner Werke liegt in der berückenden Zartheit des Lichtes und der Farbe; inmitten all dieser kühlblickenden Maler sog Prud'hons Auge die Schönheit mit förmlicher Wollust in sich ein. Seiner Nymphen liebliche Formen erfüllen mit ihrem warmen, weißen Schimmer die Luft, die sie umkost, und ihr lichtdurchtränktes Fleisch sendet ins Dunkel die Strahlen zurück, die es empfing. So hatte einst Correggio in die kalten Statuen der florentinischen Zeichner ein stilles Leuchten gelegt, das uns gleichsam die innerste Seele offenbart. Prud'hon hatte an seinem Instinkt einen besseren Führer zur Schönheit der Antike, als David an seinen archäologischen Theorien; denn auch Praxiteles hatte, während er am Marmor meißelte, die zarte Weichheit des Fleisches und den feuchten Schimmer des Blicks zu erfassen gesucht. In seinen vom silbernen Mondschein durchschimmerten Nebeln hat Prud'hon jene weiche Wollust festzuhalten verstanden, welcher Girodet vergebens mittelst absonderlicher Beleuchtungseffekte beizukommen suchte. Voll träumerischer Schwermut sind die Tiefen des Parkes, in dem auf einer Rasenbank die Kaiserin Josephine ruht, und kosend umspielt das Licht die fließenden Linien ihres lässig hingestreckten Leibes. Inmitten eisig kalter Künstler umschwebt Prud'hons Werke ein Hauch anmutiger Sinnlichkeit, — manchmal auch schon eine sanfte Melancholie, wie wir sie gleich ergreifend erst in den „Médita-



Abb. 638. Boilly,
„Die Ankunft des Eilwagens“
(Ausschnitt)
(Louvre). (Phot. Hachette)

tions“ eines Lamartine wiederfinden werden (Abb. 634 bis 637 und 640).

Auch Gros (1771—1835) war eine viel zu selbstbewußte Persönlichkeit, um sich Davids unpersönlicher Methode völlig zu unterwerfen. In einer Umgebung von lauter peinlich gewissenhaften Zeichnern, denen die Modellierung einwandfreier Akte über alles ging, verlor er selbst bei einem Riesenbilde keinen Augenblick den feurigen Schwung und die sprudelnde Erfindungsgabe. Kaum der Malschule entwachsen, machte er 1786 unter Bonaparte den italienischen Feldzug mit; er hat die Waffen gehandhabt, ist zu Pferde gesessen, und hat so den Krieg aus eigener Anschauung kennen gelernt, während die andern Davidianer, die eigentlich



Abb. 639. Boilly, Houdon modelliert Monges Büste (Paris, Musée des Arts décoratifs). (Phot. Hachette)

nur aus Zufall zu Militärmalern geworden waren, die Soldaten Napoleons nur von den Paraden auf der Place du Carrousel her kannten. Gros war voll von Bewunderung für Rubens, für den Maler, der es vor ihm am besten verstanden hatte, blitzende Uniformen und ein wütendes Schlachtgetümmel wiederzugeben. Ist er gerade in Stimmung, so erfaßt sein Pinsel im Fluge die ungestüme Heftigkeit der Gebärden; seine flüssige, glänzende Farbe

gibt das Licht, das Fleisch, das seidenschimmernde Haar der Pferde und tausend andere Gesichtseindrücke wieder, von welchen der klassizistische Idealismus einfach nichts wissen wollte; es ist ein Genuß, zu beobachten, mit welcher sprühender Gewandtheit der Pinsel dieses zweiten Rubens jeden Augenblick die starre Zeichnung der herrschenden Schule sprengt. — Unter den Malern ist Gros der einzige wirklich würdige Schilderer des napoleonischen Epos.

Er war aber noch mehr als ein bloßer Schlachtenmaler: Wie David hat er einen „tieferen Gedanken“ seinen Riesenpanoramen zugrunde gelegt. — In den klassischen Schlachten sieht man wohl Krieger, aber keine Soldaten dargestellt; daneben hatte sich noch eine andere Manier, die eines Salvator Rosa und Borgognone herausgebildet, auf deren frei erfundenen, feurigen Schlachtenbildern man kämpfende Reiter im Pulverdampf der Pistolenschüsse durcheinandersprengen sieht. Für den König von Frankreich machte van der Meulen historische Schlachten zurecht,

bei denen man Ludwig XIV. bewundern kann, wie er auf einer Anhöhe stehend seine Befehle erteilt. Eine völlig wahrheitsgetreue Darstellungsweise war jedoch nie üblich gewesen, und erst Gros gebührt das Verdienst, sie in die Schlachtenmalerei eingeführt zu haben. Wohl läßt gelegentlich der Künstler sich auch einmal von seiner bloßen Freude an Farben und Bewegung hinreißen, — wobei übrigens das zügellose Ungestüm des Pinsels recht wohl den *furor* zum Ausdruck bringt, mit welchem Murats Schwadronen auf die davonstiebenden Burnusse einhauen, — für gewöhnlich aber, wie bei den „Pestkranken von Jaffa“ und dem „Schlachtfeld von Eylau“, hat der Maler weit mehr in seine Werke hineingelegt, als nur des Kampfes wilde Gebärden Sprache: dort das Mitleid und hier die Schwermut des Siegers, des Besiegten Wut oder Verzweiflung, des Himmels



Abb. 640. Prud'hon,
Kaiserin Josephine (Louvre).
(Phot. Hachette)

bleigraues Duster, der Brände schwarze Schwaden, Schnee und Blut. . . — Der Krieg ist nicht mehr bloß ein malerischer Vorwurf, er wühlt Empfindungen auf, von denen die Kunst zuvor noch keine Ahnung hatte. Und Gros ist vom Fieber des Krieges durchglüht; — als es vorbei war mit den Tagen des Kriegs, erlosch auch die Seele

seines Schaffens zugleich mit der Begeisterung für das Heerwesen. Er hatte nicht den Mut, sein Genie durchzusetzen, und glaubte sich verpflichtet, zu den klassischen Motiven zurückzukehren. David, sein Lehrer, ging in die Verbannung und überließ ihm die Leitung der Schule. Hatte er sich vor den behelmten Helden der Akademie stets ein wenig verschüchtert gefühlt, so begann er sich jetzt seiner alten Eisenfresser und ihrer Bärenmützen beinahe zu schämen. Er gab



Abb. 641. Granet, Inneres einer Schule
(Aix, Museum). (Phot. Hachette)

also die Malerei auf, und damit war auch sein Feuer erloschen (Abb. 630—632).

Nicht allein die großen Tage der Revolution oder die Siege des Kaiserreichs haben die Maler vom Altertum abgelenkt. Das Beispiel der vlämischen und holländischen Kleinmeister ermutigte die bescheideneren Talente, wie z. B. Demarne, sich an der Schilderung von Vorgängen aus dem täglichen Leben zu versuchen. Aus Davids Atelier ging Granet hervor, der seine Vorliebe den kleinen, dunklen Innenräumen zuwandte und in den düstern Gängen des verlassenen Pariser Kapuzinerklosters seinen Arbeitsplatz aufschlug; er erscheint fast als der Schöpfer eines Motivs, von dem man heute noch nicht ganz abgekommen ist, als ein Vorläufer Bonvins und seiner stillen, dunklen Klosterbildchen mit ihren Nonnen- oder Mönchsgestalten (Abb. 641).



Abb. 642. Moreau, Landschaft (Louvre).
(Phot. Hachette)

Drolling und Boilly haben die Pariser Volks- und Bürgerkreise mit einer geistvollen Schärfe geschildert. Auch in Drollings Manier verrät sich die holländische Schule. Sie hat sich bis in unsere Tage fortgepflanzt, und es wird fortan nie mehr an Kleinmeistern fehlen, denen es Spaß macht, einen Sonnenstrahl zu verfolgen, wie

er so über die Fliesen huscht und sich blitzend in Gläsern und Kupfergeräten widerspiegelt (Abb. 643). Boillys schneidende, übertrieben betonte Schärfe ruft den Eindruck einer Verkleinerung nach einem großen Original hervor, und seine gleichmäßig glatte Farbe glänzt so sauber wie das polierte Mahagoni, das dem Empire so teuer war (Abb. 633, 638, 639). Schließlich belustigten sich noch etliche geistreiche Beobachter an der „malerischen“ Manieriertheit des Parisers unter dem Directoire oder der Restauration. Zwischen Robespierre und Napoleon, zwischen dem revolutionären Bürgerstolz und dem kriegerischen Taumel kam zur Zeit des Directoire eine ausschweifende Sinnlichkeit, und in der Kleidung wie im Benehmen eine malerisch gekünstelte Verwahrlosung auf, lauter Dinge, die einen Karikaturenzeichner in Feuer und Flamme setzen mußten. Während David die Ruhepause zwischen der Revolution und dem Empire benutzte, um zu seinem Romulus zurückzukehren, hielten Carle Vernet und Debucourt die Muscadins und Merveilleuses des Palais-Royal in ihren Skizzen fest (Abb. 644).

Heute betrachten wir die Kleinmeister, wie Boilly oder Carle Vernet, vielleicht mit größerem Interesse als die ehrgeizigen Idealisten aus Davids Schule, weil die Reaktion gegen diese Schule uns zu einer Verkennung jeglicher Aufrichtigkeit geführt hat, die sich nicht mit unserem Realismus deckt. Und doch lebt die Seele der Revolution und des Kaiserreichs tatsächlich nur in Davids, aber nicht in Boillys Werken fort. Wenn auch etlichen der Atem ausging, weil sie eine übertrieben großartige Redeweise anschlügen, so ist doch die Kunst der Davidianer im großen ganzen mit ihrem epischen Stil dem Zeitgeist durchaus treu geblieben. Schwungvolle Worte darf einer wohl gebrauchen, dessen Taten den Stempel des Heldentums tragen. Unter all diesen Malern von Guérin bis Gérard wanden sich wohl einige in der Zwangsjacke der Erhabenheit, aber die Aufrichtigkeit eines David und Gros liegt gerade in ihrer Verachtung des platten Realismus. Nicht aus Größenwahn sahen sie alles so groß, — Triumphbogen und Riesentempel waren für dieses Geschlecht ein tatsächliches Bedürfnis. Die Marmorstatuen Cartelliers wie die Helden eines David und Gros ragen über das menschliche Maß hinaus. Vor seiner „Verteilung der Adler“ pflegte David zu sagen: „Angesichts dieses Bildes wird die Nachwelt noch ausrufen: Welche Männer und welcher Imperator!“ — Sie schwebten hoch im Idealismus, als das Gewitter losbrach und der Sturm des Heldentums alles mit sich riß. Doch mitten in



Abb. 643. Drolling, Küchenszene (Louvre).
(Phot. Hachette)

der rauhen Wirklichkeit verloren sie weder die Kraft ihres Gedankenflugs, noch ihre Fähigkeit, die Begeisterung in feste Formen



Abb. 644. Debucourt, Die Galerie des Palais-Royal
(Nat.-Bibl., Stiche). (Phot. Hachette)

zu bannen und Gedanken von epischer Größe in ungekünstelten Bildern auszudrücken. Und als es mit der Zeit des Ungestüms zu Ende war, schlug diese Fülle höchstgespannter Empfindungskräfte aus Mangel an Betätigungsmöglichkeiten in einen wilden Taumel der Romantik um.

Literatur zu Kapitel I des dritten Teils

Quatremère de Quincy, *Considérations sur les Arts du dessin en France*. Paris 1791. — Renouvier, *L'Histoire de l'Art pendant la Révolution*. Paris 1863. — F. Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*. Paris 1897. — L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*. Paris 1897. — L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*. 3 Bde. Paris 1878—1887. — A. Fuetey et J. Guiffrey, *Documents sur la création du Musée du Louvre (1792—1793)*. Paris 1909. — Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*. Paris o. J. — M. Dreyfous, *Les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire*. Paris o. J. — M. Foucher, Percier et Fontaine. Paris 1905. — P. Lafond, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*. Paris 1900. — A.-G. Meyer, *Canova*. Bielefeld 1898. — Emeric David, *Sur les progrès de la Sculpture française depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'à aujourd'hui*. Paris 1824. — Chesneau, *La Peinture française au XIXe siècle: les Chefs d'école*. Paris 1862. — J. David, *Le peintre Louis David*. Paris 1880. — Delécluze, *Louis David, son école et son temps*. Paris 1855. — C. A. Regnet, *Jacques L. David*. Leipzig 1880. — L. Rosenthal, *Louis David*. Paris o. J. — Ch. Saunier, *Louis David*. Paris o. J. — Ch. Ephrussi, *Gérard* (G. B. A. 1890, II). — R. Graul, *Antoine Jean Gros*. Leipzig 1885. — H. Lemonnier, *Gros*. Paris 1905. — E. Bricon, *Prudhon*. Paris 1907. — Gauthiez, *Prudhon*. Paris 1886. — A. Schmarsow, *Pierre Paul Prudhon*. Leipzig 1883. — P. Dorbec, *Les premiers Peintres du Paysage parisien* (G. B. A. 1908, II). — H. Horrisse, *L. Boilly*, Paris 1898.



Abb. 645. Carle Vernet, *Pferderennen* (Louvre).
(Phot. Hachette)



Abb. 646. Ingres, Selbstbildnis (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Neurdein)



Abb. 647. Delacroix, Selbstbildnis (Louvre). (Phot. Neurdein)

KAPITEL II

Die romantische Periode

Das Ende der Schule Davids — Géricault — Die Romantik in der Malerei; individualistisch-lyrische Kunst; Phantasie und Leidenschaft; Delacroix; seine Vorwürfe und seine Malweise — Die kleinen Romantiker — Decamps — Die klassizistische Opposition; Ingres; die lineare Zeichnung; seine Auffassung der Ausstattungsmalerei; seine Fortsetzer — Der mittelalterliche und der moderne Vorwurf in der Historienmalerei; Horace Vernet; Delaroche — Charlet; Raffet; Daumier — Die Landschaftsmalerei; Einfluß Hollands — Corot — Rousseau — Diaz, Dupré, Daubigny, Troyon — Die Plastik seit dem Empire — Standbilder großer Männer — David d'Angers — Rude — Barye — Die Auferstehung des Mittelalters.

Von Schwermut umflort fühlte Davids Schule ihr Ende nahen. Der Meister allein ist in einer Art Apotheose hingegangen, aber seine letzten Tage hat er in der Verbannung, in Brüssel zugebracht, wo ihn noch der Rauch vom Altare seines Ruhms umschwebte, der in Paris bereits erloschen war. An einem Dezembertag des Jahres 1824 wurde Girodet zur Erde gebettet,

da warfen Gros und Gérard die trübe Frage auf, „welche kraftvolle Hand jetzt wohl die Schule von der schiefen Ebene zurück-



Abb. 648. Heim, Karl X. verteilt im Salon von 1823 die Auszeichnungen (Louvre). (Phot. Hachette)

abquälte. Schon Girodet hatte David mit seinem „Ossianismus“ etwas vor den Kopf gestoßen. Wenn er aber auch anders empfand als sein Lehrer, so behielt er doch wenigstens dessen Malweise bei, und schließlich läßt ein Künstler dem andern schon das Recht, seine Anregungen anderswo zu suchen, als er selbst. Wie nun aber etliche mit ihren technischen Neuerungen hervor-



Abb. 649. Géricault, Offizier der Jäger zu Pferde (Louvre). (Phot. Neurdein)

traten, da war von keiner verzeihlichen Keckheit mehr die Rede, — da war die „Grundfeste“ der Kunst bedroht: das Lehrsystem. Das Louvremuseum, dessen Hauptreichtum bis 1815 in den Meisterwerken Flanderns und Italiens bestand, klärte den jungen Nachwuchs über die Unzulänglichkeiten der Lehre Davids auf. Aus dem kahlen Atelier, wo ein frierendes Modell auf seinem Brette döste, wanderte der Schüler Davids und Guérins ins Museum, wo er die naturalistische Ausdruckskraft eines Caravaggio oder Rubens auf sich wirken lassen konnte. Angesichts der kraftvollen Malweise Géricaults (1791—1824) hätte den Davidianern eigentlich

ein Licht darüber aufgehen sollen, daß ihr abgeklärter Idealismus ein im Fieber der Revolution und des Kaiserreichs erzogenes

Geschlecht nicht zu befriedigen vermochte. Wohl ist dieser Künstler so jung gestorben, daß noch einige Zweifel über die Bedeutung seines Lebenswerks und den Wert seiner Neuerungen aufsteigen konnten, doch so viel sieht man immerhin ganz deutlich, daß er dem mageren, abstrakten Stil der französischen Malerei zu neuer Kraft verhelfen und ihr wieder frisch pulsierendes Blut einflößen wollte. Spaniens und Bolognas gewaltigen Technikern verdankte er seine fest und stofflich hingetzten, klar umrissenen Körper, wie auch die Schmiegsamkeit seiner bald



Abb. 650. Heim, Eine Vorlesung in der Comédie-Française (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

zarten, bald rücksichtslos wuchtigen Modellierung. Sicher hatte er einem Gros viel zu verdanken, doch hat er dessen glatte, glänzende Manier nicht beibehalten. — Bei näherem Zusehen stellen sich übrigens die Neuerungen des modernen Naturalismus recht oft als bloße Anleihen bei den alten vlämischen oder holländischen, spanischen oder neapolitanischen Schulen heraus. Géricault marschiert an der Spitze dieser Realisten des 19. Jahrhunderts, die in den Museen ihre Ausbildung erhielten. Er ist der erste dieser glänzenden Techniker vom Schlage Courbets, Ribots, Manets oder Lucien Simons. Unter der Herrschaft Davids hatte er zweimal mit umfangreichen, ungestümen Darstellungen kämpfender Husaren und Kürassiere die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; in kühner Zeichnung hatte er die Augenblicksbewegung festgehalten, mit der ein Reiteroffizier auf bäumendem Pferd das Kommando zum Angriff gibt; blitzende Uniformen und dräuende Lichter in des Schlachtfelds unheilschwangerer Luft hatte seine glühende Farbe geschildert (Abb. 649). Als die Restauration die Soldaten



Abb. 651. Delacroix, Das Gemetzel auf Chios (Louvre). (Phot. Hachette)

nach Hause schickte und ihnen Säbel und Uniform wieder abnahm, da bahnte sich Géricault einen Weg in jene Welt von



Abb. 652. Géricault, Das Floß der „Medusa“ (Louvre). (Phot. Hachette)

Athleten, die einst Michelangelo's geniales Ungestüm entfesselt hatte. In seinen Zeichnungen und Skizzen läßt er mächtige, in gewaltiger Anstrengung geschwellte Muskeln spielen, und dann malt er sein Meisterwerk, „Das Floß der Medusa“, einen Knäuel von Toten und Sterbenden, über dem ein paar Körper, vom letzten Hoffnungsstrahl emporgerissen, mit erlöschenden

Kräften um Hilfe winken und die Hände der Rettung entgegenrecken (Abb. 652). Wie Michelangelo in der Sixtina, so schlingt Géricault schöne Leiber in schlaffen oder erstarrten Stellungen durcheinander; dabei zeigt er aber nicht nur die innere Kraft, die sie emporreckt oder zusammenkrampft, — es liegt in seiner Malerei die Handfestigkeit einer materialistischen Technik mit all ihren Äußerlichkeiten. Gros war als erster diesen Weg gegangen, und bald werden die Gestalten der Romantiker vollends von einem wütenden Gebärdenspiel befallen. Zuletzt zog Géricault sich nach London zurück und streifte dort die letzten Reste seiner französischen Ausbildung ab. Seine Eindrücke von England, grüne Landschaften unter einem dunstigen Himmel, Rennplätze und -Ställe, gibt er lebendig und in frischen Farben wieder; Géricault hat in Frankreich das Rennplatzbild eingeführt, das Kupfer- und Steindruck dann in breitere Schichten trugen: Pferde mit seidenglänzendem Haar, mit langgestrecktem Hals und gleichmäßig weitausgreifenden Beinen. Bis dahin hatten sich die laufenden Pferde immer emporgebäumt wie steinerne Rosse auf ihrem Sockel, während



Abb. 653. Delacroix, Virgil und Dante in der Hölle (Louvre). (Phot. Hachette)

emporgebäumt wie steinerne Rosse auf ihrem Sockel, während

andererseits die neueren Maler auf Grund der Momentphotographie unter den zahllosen Stellungen des laufenden Vierfüßlers schon manche herausgegriffen haben, die das Auge in Wirklichkeit gar nicht zu sehen bekommt. Wenn man aber von Géricaults fliegendem Galopp auch längst wieder abgekommen ist, so sind doch seine Pferde gar nicht unrichtig erfaßt, wie sie so gestreckten Laufs über den Rasen dahinfliegen (Abb. 658). Géricault starb noch bevor die Romantik der Überlieferung förmlich den Krieg erklärte, und aus den Werken, die er hinterlassen hat, vermag man nicht mit Bestimmtheit herauszulesen, welche Rolle er in diesem Kampfe gespielt haben würde.

Im Salon von 1822 stellte ein junger Freund Géricaults, Eugène Delacroix (1798—1863), eine der Göttlichen Komödie entnommene Szene aus: In einer grabesdüsteren Landschaft, von fahlem Licht bestrahlt, tauchten nackte Körper aus dem Kokytos auf und wanden sich krampfhaft vor Dantes entsetzten Blicken (Abb. 653). Darin lag aber noch nicht genug, um ein Publikum zu verblüffen, das Caravaggio und das „Floß der Medusa“ kannte. Erst zwei Jahre später, vor dem

„Gemetzel auf Chios“ schlugen die Klassizisten Lärm über diese „Abmetzelung der Malerei“ (Abb. 651). Tatsächlich hatte Delacroix in der Zwischenzeit seine male-
rische Ausdrucksweise geändert; an englische Landschaftler anknüpfend hatte er seine Palette mit einer Fülle leuchtender Farben

kraftvolles Impasto mit dem Schimmer orientalischer Gewebe und den fahlen Jaspistönen der Verwesung durchsetzt. Diesmal war



Abb. 654. Delacroix, Der Schiffbruch des „Don Juan“ (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 655. Delacroix, Die Freiheit als Führerin des Volks (Louvre). (Phot. Hachette)

das Werk wahrhaft revolutionär, und die jungen „Romantiker“ scharten sich um Delacroix. Der Kampf gegen die klassizistische



Abb. 656. Delacroix, Arabische Fantasia (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

Überlieferung begann. — Wenn daraus keine dauernde Schule hervorgegangen ist, so waren doch die Folgen derart tiefgehend, daß die ganze Auffassung der Kunst dadurch umgestaltet wurde. Für diese jungen Romantiker verwirklicht die Kunst kein abstraktes Ideal; sie ist der Ausdruck einer Individualität, und die Werke stehen um so höher, je größer die Eigenart des Künstlers ist; das Genie ist kein bloßer Brennpunkt, keine Resultante, sondern eine Leuchte, die ihre Strahlen nach außen sendet; des Künstlers kraftvolle Persönlichkeit wirkt auf ihre Umgebung ein und drückt ihr ihren Stempel auf. Er braucht sich nicht zu scheuen, diese seine Persönlichkeit in den Vordergrund zu rücken, er soll sie im Gegenteil argwöhnisch gegen äußere Einflüsse, gegen bewußte Nachahmung und allgemein-



Abb. 657. Delacroix, Einnahme von Konstantinopel (Louvre). (Phot. Hachette)

gültige Regeln, kurz gegen alle Kräfte zu verteidigen, die geeignet sind, seinem Genius Abbruch zu tun. In der Romantik rächt sich jetzt das Empfindungsleben, das sich seither dem Spiel der klaren Gedanken hatte unterordnen müssen. Verborgene, unhirnliche Kräfte steigen aus dem Unterbewußtsein auf und werfen die klassizistische Vernunft weit von sich; denn die Vernunft mit ihren festen Grundsätzen ist ein und dieselbe bei allen Menschen, sie ist

sozusagen ewig und steht über den Geistern, die sich nacheinander ihrer bedienen; und der Romantiker spielt gerade den Verächt-

lichen gegenüber dieser Eigenschaft, die vermittelnd zwischen die Individualitäten tritt. — Nun hat aber eine lange Überlieferung seit dem 14. Jahrhundert eine endlose Reihe von Regeln festgelegt, die auf dem Künstler lasten, wie auf dem Staatsbürger das Gesetz. Ende des 18. Jahrhunderts, d. h. seit Davids Zeit, hatte dieses Dogma sogar schroffere Formen angenommen als je zuvor; ästhetische Theoretiker leiteten mit unerbittlicher Strenge die Grundsätze der absoluten Schönheit ab, engten die Einbildungskraft des Künstlers ein und ließen

ihr nur einen schmalen Durchschlupf in der Richtung jenes Schönheitsideals, das von Griechenland und Italien nach Frankreich verpflanzt worden war. Die Romantik nun sprengte diesen eisernen Ring. Delacroix' Lebenswerk war eine einzige, leidenschaftliche Auflehnung gegen den Zwang dieser Gesetze, die das Genie in Fesseln schlagen. Über dreißig Jahre glich sein Schaffen einem förmlichen Kampf, mit Stimmungsumschlägen vom Tatendrang zum Ekel, oft von himmelhohem Triumph, noch häufiger aber

von der Wut des Besiegten durchbebt. Es bereitet ihm eine wilde Freude, die Gesetze der Klassizisten mit Füßen zu treten; dies verrät uns nicht nur das fieberhafte Zucken seiner Zeichnung, nicht nur das rasende Ungestüm seines „trunkenen Pinsels“, wir erfahren es aus seinem Tagebuch, das er zum Vertrauten seines Grimmes machte. Mit leidenschaftlichem Haß steht er der leblos abstrakten Form gegenüber, die sich hinter dem Vorwand der Reinheit und

des Adels verschanzt; er kennt keine größere Scheußlichkeit als gewisse Linien, wie die Gerade, die Schlangenlinie und vor allem



Abb. 658. Géricault, Pferderennen in Epsom (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 659. Delacroix, Die Schlacht von Taillebourg (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

zwei Parallelen. Er ist glücklich, wenn er ein Werk in Arbeit hat, das er als wild und derb bezeichnen kann: „Mon tableau



Abb. 660. Delacroix, Trajans Gerechtigkeit (Rouen, Museum). (Phot. Hachette)

acquiert une torsion . . . cette heureuse saleté . . . je n'aime pas la peinture raisonnable.“ Es scheint, als wolle er seine Wut der Farbe mitteilen, die er auf die Leinwand setzt, und die Unordentlichkeit der Ausführung dünkt ihn ein Merkmal seiner Aufrichtigkeit. Hätte Delacroix keine großen Ausstattungsbilder in Auftrag bekommen, so hätte er sein Genie eben in kleinen Skizzen verausgabt, und auch in seinen umfangreichsten Darstellungen suchte er stets den skizzenhaften Schwung zu wahren. Unwillkürlich bewundert er die „ungeordneten, vernachlässigten Genies“, bei denen der pathetische Kampf zwischen Form und Leidenschaft sichtbar zutage tritt.

Delacroix hielt so große Stücke auf die Unabhängigkeit der Empfindung, der persönlichen Laune, daß er überhaupt nie daran gedacht hat, von der Malerei eine Wiedergabe der Wirklichkeit zu verlangen. Und darin liegt eben das Paradoxe der Romantik.



Abb. 661. Delacroix, Medea (Lille, Museum). (Phot. Hachette)

Zweifellos kann der Maler seine Bilder nur von der Natur entlehnen; für Delacroix aber bilden sie nur ein Mittel zum Zweck; er entnimmt der Außenwelt wohl Formen und Farben, macht es aber wie der Dichter, der zu Metaphern greift, um von sich selbst in erhabeneren Ausdrücken zu reden. Die Romantiker sind gegen die Klassizisten im Namen der Wahrheit zu Felde gezogen, weil eben das Banner der Wahrheit stets erhalten muß, wenn es in der Kunst einen Aufruhr zu decken gilt. Dabei waren doch die um Delacroix, wie der Meister selbst, von Verachtung gegen alle Naturtreue erfüllt; keine Schule zeigte sich je so widersetzlich gegen die Forderungen der Ähnlichkeit und keine hat auf dem Gebiet des

Porträts so wenig geleistet. Vor der sprudelnden Fülle seiner Phantasiegebilde sah Delacroix die Erscheinungen der Wirklichkeit überhaupt nicht mehr; dieses Malers kurzsichtige Augen waren die Augen eines Visionärs. Er fühlt sich durch die Gegenwart des Modells in seinem Schwung behindert und benützt es bloß, wenn ihm einmal das Gedächtnis versagt. Nicht geringer ist seine Verachtung für die historische Treue. Niemals hat er sich, wie Delaroche, auf eine zuverlässige Rekonstruktion des Mittelalters etwas zugeute getan; — für einen Dichter bildet der historische Beleg eine lähmende Fessel.



Abb. 662. Victor Hugo, Die Burg. (Tuschzeichnung im Haus Victor Hugos, Paris.) (Phot. Hachette)

So ist denn auch die Welt eines Delacroix trotz ihrer Seltsamkeiten wunderbar einheitlich und harmonisch; sie spiegelt seine Seele wider und setzt sein Temperament in Bilder um; es ist eine ganz andere Natur als die, in der wir leben, — Himmel, Pflanzen, Felsen und Tiere, Stoffe und Fleisch sind von einer Art fieberischer Schwärmerei und düsterglühender Schwermut durchsetzt: „Das einzig Wirkliche in mir sind die Unwirklichkeiten, die mein Pinsel zeugt...“ Die Empfindungen, die in seinen Bildern zutage treten, sind nicht nur seine eigenen, sondern auch die seiner Zeit. Was den romantischen Leser hinriß, hat sich bei ihm gleichsam in Gestalt illustrierender Augenblicksbilder zu Gemälden verdichtet: — Dantes Visionen, Shakespeares oder Goethes Dramen, Byrons Gedichte und Walter Scotts Romane; dann die Ereignisse, welche zu Anfang des Jahrhunderts die Gemüter in Wallung brachten: der heldenhafte, furchtbare Kampf des kleinen Griechenvolkes gegen die Türkei; — die



Abb. 663. Méryon, Die Teufelsfratze (Blick von Notre-Dame, Paris). (Nat.-Bibl., Stiche.) (Phot. Hachette)

Fahne von 1830, die sich vom Pulverdampf umwoigt über den Steinbarrikaden in den Straßen von Paris erhob; — farbensatte



Abb. 664. Devéria, Skizze zur Geburt Heinrichs IV. (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

Gesichte aus dem Mittelalter, die Schlachten von Nancy und Taillebourg, dichte Knäuel von Menschen, die sich ineinander verkrallen und verbeißen, Konstantinopel mit den plünderungsmüden Kreuzfahrern; menschenwimmelnde Hallen der Gotik und der Revolution, — brodelnde Massen brüllender Farbe, bei denen die Zeichnung in wütenden Gebärden sich verrenkt; dann der Orient, jenes Marokko, wo er auf seinen Reisen die wilden Reiter-spiele gesehen und sich seine Vorstellungen von der schlaftrunkenen Haremsluft, von den zahllosen Löwen und Tigern geholt hatte, die seine kleineren Bilder mit ihrem dumpfen Gebrüll erfüllen.

Und all diese zuckenden Leiber umhüllt eine düsterdrohende Landschaft, ein fahlgrünes Meer, ein tiefhängender Himmel, ein blutig unheilschwangeres Zwielflicht. — Stand endlich Delacroix vor großen dekorativen Aufgaben, so wußte er lebendige, neuzeitliche Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die weit entfernt von allegorischer Dutzendware derart gehaltvoll sind, daß sie zunächst mit dem Geist der Malerei geradezu unvereinbar erscheinen mußten. Im Mittelpunkt der Apollogalerie, an jener Decke, die seit Le Brun der Verherrlichung des Sonnenkönigs vorbehalten blieb, hat er einen Bilderschmuck entfaltet, dessen Prunk sich mit dem Dogenpalaste messen kann, und zugleich hat er den Sieg des Sonnengotts über Python, den Drachen, zu einem prachtvollen Symbol erweitert. Ein Rubens hätte ja zweifellos die Bewegungen noch



Abb. 665. Decamps, Die Glockenzieher (Louvre). (Phot. Hachette)

zweifellos die Bewegungen noch

klarer und die Farben noch leuchtender herausgearbeitet, er wäre aber kaum auf diese tragischen Formen gekommen, die sich aus dem Sumpf der Sintflut emporzurigen suchen.

Dieser Lyriker des Pinsels liebte die Farbe um ihres Stimmungsgehaltes willen; leidenschaftsprühend entrang sie sich seiner Phantasie, einem musikalischen Rhythmus oder einem Aufschrei gleich. Sein Gemälde ist keine Gruppierung pünktlich und einwandfrei hingesezierter Figuren; schon bei der ersten Skizze liegen Gewitter, heitere Klarheit, Schwer-

mut, Schreck oder Grausen in wenige Flecken gebannt; — die Gewandtheit der Zeichnung ist eine unpersönliche Sache wie ein folgerichtig durchgeführter Vernunftschluß, die Farbe dagegen ist so individuell wie der Klangcharakter einer Stimme. Und Delacroix liebte die leuchtende, prunkende Farbe, wie die Venetianer oder Antwerpener Meister sie mischten, nur steckte in ihm eine solche Überreizung und Unruhe, daß sein Sang sich nicht zu gleich freudiger Klarheit zu erheben vermochte. Ungebrochene, allzu einfach zusammenklingende Töne mag er nicht leiden, — er läßt lieber sein Rot ins Violette, sein Blau ins Grünliche spielen; es gibt kaum eine Farbe des Spektrums, mit welcher er nicht seltsame Zusammenstellungen und feinabgewogene Kontraste versucht hat; das blonde, bleiche Fleisch seiner Frauengestalten wirkt wie von einem milchigen Dunst umwogt, und über den Halbschatten liegt ein perlen-gleich durchscheinender Schimmer. Oft zucken metallisch scharfe Töne auf, und anderwärts verschlammen und verschmutzen die Farben in einer Mischung, die doch wieder eigenartig reizvolle Dissonanzen in sich birgt.



Abb. 666. Decamps, Schulschluß in der Türkei (Paris, Musée des Arts décoratifs). (Phot. Hachette)



Abb. 667. Decamps, Kinder am Brunnen (Chantilly, Museum). (Phot. Hachette)

Es zittert die Hand, der Pinsel malt ruckweise, abgehackt, und trifft nicht immer den richtigen Punkt, der mit einem Anrieb



Abb. 668. Ingres, Gelübde Ludwigs XIII. (Montauban, Kathedrale). (Phot. Neurdein)

alles ausdrückt. Bleibt die Darstellung in ruhigen Grenzen, so stößt man sich immer wieder an den fortwährenden Unrichtigkeiten, der eintönigen Halbheit der Formen, dem unbestimmten, gewundenen Faltenwurf dicker Stoffe, unter denen weder die Glieder noch deren Bewegungen zur Geltung kommen, man stößt sich an der übertrieben gebogenen Halslinie der Pferde, der Formlosigkeit ihrer Gelenke und ihrer unnatürlichen Gangart, an schlappen Fleischmassen und widersinnigen Verrenkungen, an Köpfen, die im Profil auf von hinten gesehenen Schultern sitzen. Man lasse ihn aber einmal in Feuer geraten, und blitzschnell hält der Pinsel jeden Eindruck fest: — man sehe die kleinen arabischen *Fantasias* an, wie inmitten flatternder Burnusse die

Rosse mit spitzen Nüstern, feuersprühenden Augen und fliegender Mähne sich bäumen, tänzeln und stampfen, daß man die stiebenden Funken meint knistern zu hören; — in solchen Bildern reißt die Bewegung die Glieder mit, die sich verkrümmen und verlängern. Entfesselte Kräfte sind auch jene reißenden Tiere, die er so gerne malte, jene Löwen und Tiger, die bald ihre Beute, bald den Jäger oder sein Pferd mit ihren Krallen zerfleischen.

Wenn Delacroix die Malerei der Musik und der Dichtkunst gleich in lyrische Formen



Abb. 669. Ingres, Stratonike (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

zwängte, so war dies ein ganz paradoxes Unterfangen; Malerei und Plastik sind der Darstellung der Außenwelt gewidmet. Jeden Augenblick sehen wir uns gezwungen, des Malers willkürliche Wiedergabe auf Grund unserer Erfahrung zu berichtigen, und instinktiv empfinden wir es als unzulässig, daß ein fiebernder Träumer mit un-

serem Allgemeingut, der Wirklichkeit, nach seiner unmaßgeblichen Laune umspringt. Delacroix' teilweise verfehltes Lebenswerk ge-

währt uns einen Einblick in das Denken eines genialen Dichters. Dieser elementare Ausbruch des Empfindens hatte eine ganz neue Art des Sehens zur Folge, doch war dieselbe noch zu einseitig und eigenartig, um in weitere Kreise dringen zu können. So hat auch Delacroix wohl manches schlummernde Talent geweckt, aber keinen Schüler herangebildet; die hergebrachte Technik der Klassizisten vermochte er nicht zu ersetzen, und am Ende seines Lebens wurde er auf diesem Gebiet noch heftiger angefeindet, als zur Zeit seines ersten Auftretens. Im Höhepunkt des romantischen Wirbels vermochten die Zeitgenossen zwischen den Herausforderungen der Lärmhämmer, den geschickten Anpassungen der Eklektiker und den Kühnheiten der wahren Neuerer keine rechte Unterscheidung zu treffen; aus dieser Gruppe von Aufrührern hob Delacroix' Persönlichkeit sich nicht genügend scharf hervor. Mit der Zeit aber lichteteten sich die Reihen, und als die Devéria, Boulanger und Genossen mit den versprochenen Meisterwerken einfach nicht herausrückten, ließ man sie eben ins Dunkel der Vergessenheit zurückgleiten. Delacroix, den man wegen seines gotischen Drum und Drans für einen Romantiker gehalten hatte, ließ mehr und mehr sein tugendhaftes Temperament und den Akademismus seiner Erziehung zum Vorschein kommen. Hinter Ary Scheffer suchte man anfänglich einen Abgrund deutscher Gemüts-tiefe; er gefiel sich aber in einer solch abstrakten Ausdrucksweise, als wollte er die Seele durch seine weltentrückten Körper scheinen lassen, — und ganz naturgemäß fand man ihn eines schönen Tages im Lager der Klassizisten (Abb. 679). Delacroix war somit der



Abb. 670. Ingres, Marter des hl. Symphorian (Autun, Kathedrale). (Phot. Hachette)



Abb. 671. Ingres, Thetis und Jupiter (Aix, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 672. Ingres, Mme de Senonnes (Nantes, Museum). (Phot. Neurdein)



Abb. 673. Ingres, Granet (Aix, Museum). (Phot. Hachette)

einzig, der diesen Sturm lauf vollends zu Ende führte, den er dreißig Jahre zuvor mit einem ganzen Geschlecht von jungen Draufgängern begonnen hatte. Ungedämpft hatte er seine feurige Lyrik bewahrt, während rings um ihn das romantische Fieber schon längst erloschen war.

Um 1830 aber schlugen Frankreichs Pulse mit fieberhafter Schnelle. Das brodelnde Brauen der romantischen Einbildungskraft hat nicht durchweg bedeutende Werke gezeitigt, — auf dem engen Gebiet der Illustration aber hat es eine ungeheure Fruchtbarkeit entfaltet, Die blutjunge Steinzeichnung und der neubelebte Holzschnitt vermochten mit ein paar Linien und Schatten weit besser als Malerei und Plastik selbst den tollsten Taumel dieser Phantasten mitzumachen. In alten romantischen Büchern gingen Célestin Nanteuil, Gigoux, Johannot, Devéria und der Rädelsführer Delacroix mit ihren Zeichnungen so weit, daß dem klassizistischen Leser seine paar Haare vollends zu Berge standen. Auch hier trat an Stelle der rein



Abb. 674. Ingres, Mme Devauçay (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Neurdein)

linear umrissenen Akte, der langgezogenen Achilles- und Agamemnongestalten eines Girodet oder Flaxman ein Gewimmel von Figuren in gotischer Tracht, eine wildbewegte Gebärdensprache und malerische Gewandung: — Da saßen einsame Dichter, eine Leier in der Hand, träumend über verlassenen Gräbern, dort engumschlungen zuckersüße Liebespärgchen, vom Auge und dem Dolch des Eifersüchtigen belauert; — verummte Gesichter, schaurigschwarze Verließe, greuliche Henkersknechte, die ohnmächtige Weiber an den Haaren zum Richtblock schleppten . . . Die Zeichner schlossen sich eben der literarischen Richtung an, und übertrumpften sie womöglich in ihrer Zügellosigkeit. Nicht zu vergessen das Spuk- und Leichengenre: — Gruselnd sah man die Toten aus den Gräbern steigen, während anderswo die Gerippe vergnüglich klapperten, oder spitzig-hornig-struppige Teufelsfratzen umeinanderhopsten; hoch von den gotischen Domen kamen die Mißgestalten der Wasserspeier herabgestiegen; aus Deutschlands düsteren Burgruinen schwirrten Schwärme von Fledermäusen und Hexen auf ihren Besenstielen herbei; es barsten die Tore der Hölle, und in dieser kleinen Welt der Buchillustration sah man bald so viele Teufel wimmeln, wie einst Amoretten zu Bouchers Zeit.

Während Klassizisten und Romantiker einander noch in den Haaren lagen, wußte Decamps (1803—1860) mit seinen farbensatten Bildchen die allgemeine Bewunderung auf sich zu lenken. Wie die Romantiker zeigte er eine ausgesprochene Vorliebe für absonderlich kostbare Farbwirkungen, und ebenso auch für die bilderreiche Welt des Orients. Sein Temperament aber ist von dem leidenschaftlichen Feuer eines Delacroix weit entfernt. Oft scheint er an Rembrandt, dann wieder an Chardin gedacht zu haben. Dabei hat er aber das Empfinden und Denken, die Geschichte und selbst die



Abb. 675. Ingres, Der Herzog von Orléans (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 676. Flandrin Napoleon III. (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

Natur aus seinen Bildern ausgeschaltet, oder er hat vielmehr der Außenwelt nur so kleine, eigentümlich bruchstückartige Ausschnitte



Abb. 677. Ingres, Odaliske (Louvre).
(Phot. Hachette)

entnommen, daß sie eigentlich wie bloße Vorwände zu seinen technischen Versuchen anmuten. Er erzielte gleichwertig malerische Wirkungen mit einem von Rauch geschwärzten Dachboden wie mit einer tragischen Landschaft, mit einem lumpenbehangenen Stückchen Mauer wie mit blutig-

roten Wolkenfetzen über einer sonnverbrannten Felsenöde (Abb. 665—667). Auch sein Nachfolger Marilhat liebte diese Glut des Orients; mit Felsbrocken und stolzen Ruinen baute er festen Gefüges seine Landschaften auf, doch ist er jung gestorben, ehe noch das Licht seine erdigen Farben ihrer Schwere zu entkleiden vermochte. Im selben Salon von 1824, in dem die jungen Maler sich bewundernd vor Delacroix' „Gemetzeln auf Chios“ scharten,



Abb. 678. Ingres,
Die Quelle (Louvre).
(Phot. Hachette)

wurde die Palme dem „Gelübde Ludwigs XIII.“ eines Davidschülers zuerkannt, der schon lange über die Alpen gewandert war: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780—1867). Man hat sich daran gewöhnt, Ingres als einen Fortsetzer der Davidschen Manier zu betrachten, doch hat er von diesem nur seine Rolle als Haupt der älteren Schule übernommen; innerhalb dieser Schule aber war sicher noch Raum für mehr als ein persönliches Ideal, denn Meister und Schüler waren von gegenseitigem Verständnis weit entfernt. Die Klassizisten hielten sich an eine etwas gekünstelte, alexandrinische Schönheit, an die theatrale Formgewandtheit des Apollo vom Belvedere oder die zierliche Anmut der mediceischen Venus; Ingres dagegen empfand weit tiefer den Reiz der primitiveren Schulen, wo die Kunst noch im Ringen nach Wahrheit aufging und nicht daran dachte, die

charakteristischen Züge zu verwischen. Dieser glänzende Zeichner ist stets dem Grundsatz treugeblieben, nur den lebendigen

Bildnis des Herrn Bertin

Von Ingres

(Louvre)



Menschenleib und wirkliche Gewänder wiederzugeben; in seinen formenreinsten Umrissen bewahrt die Linie den Pulsschlag des Lebens. Davids Kunst nimmt den Gestalten ihre Persönlichkeit, die eines Ingres entkleidet sie wohl der Erdschwere, nicht aber ihres Eigenlebens. Sein „Oedipus“ ist ein Zeitgenosse der Helden Guérins und Girodets, zeigt aber weder ein griechisches Profil, noch die runden Glieder eines antiken Marmorbildes. Ingres fühlte sich den italienischen Primitiven näher verwandt, als den griechisch-römischen Plastikern, und viele wunderten sich schon über seinen Realismus, als plötzlich Delacroix den Schauplatz betrat. Da glaubte er denn diesem gegenüber, den er als „Apostel des Häßlichen“ bezeichnete, als Apostel des Schönen auftreten zu sollen. Nie gab es zwei schroffere Gegensätze der Temperamente, und da jeder über einen beträchtlichen Anhang verfügte, so erweiterte sich diese Gegnerschaft zu einem Kampf zweier Schulen.

Delacroix' Lebenswerk ist von allen Leidenschaften des Jahrhunderts durchschüttelt und getrübt; Ingres verachtete seine Zeit; er ging von Italien nach Paris zurück, gedachte sich aber dort nicht dauernd niederzulassen; ein Erfolg hält ihn fest, ein Mißerfolg treibt ihn wieder fort; wie weiland Poussin kannte er nur einen Wunsch: sich nach Rom, der Stadt der Ruinen und der Weltgeschichte zurückzuziehen, und nur zu gern hätte er dort, in die Betrachtung seines Ideals versunken, der schalen Welt den Rücken gekehrt. Delacroix zeigte Griechenland in blutigen Tränen auf rauchenden Ruinen, oder die sieghafte Freiheit auf dem Kamm der Barrikaden;



Abb. 679. Ary Scheffer, Der hl. Augustinus und die hl. Monika (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 680. Flandrin, Geburt Christi (Paris, Saint-Germain-des-Près). (Phot. Hachette)

während auf den Straßen die Schüsse knatterten, glättete Ingres hinter seinem Fenster mit kosendem Pinsel die Glieder seiner



Abb. 681. Flandrin, Bildnis eines jungen Mädchens (Louvre). (Phot. Hachette)

Venus Anadyomene. Bei jedem Hauch erbebend, beim flüchtigsten Eindruck in Feuer geratend pflegte Delacroix zu sagen: „Ein Weib fange ich an und schließlich wird ein Löwe daraus“; Ingres führte im späteren Alter eine in seiner Jugend begonnene Studie zu Ende, und heute wirkt „Die Quelle“ (Abb. 678) in Auffassung und Technik doch wie aus einem Guß. Delacroix' Schaffen war ein fortwährendes Erfinden, und er duldete keine Nachahmung. Ingres ahmt beständig die Natur oder die alten Meister nach und erklärt ein Erfinden überhaupt für ausgeschlossen; er führte eine „Apotheose Homers“ dem Publikum vor, die sozusagen das

Glaubensbekenntnis der klassizistischen Religion darstellen sollte; man erblickte darauf die Großen der Kunst und der Literatur, wie sie dem Dichter der Ilias und Odyssee die Werke darbringen, die er ihnen eingegeben hat. Übrigens hatte Ingres so wenig wie Delacroix sich bestimmte ästhetische Grundsätze zurechtgelegt, um seine Kunst danach einzurichten; er redete viel von Prinzipien, gab Gedankensplitter zum besten, welche die Klassiker aller



Abb. 682. Lethière, Brutus verurteilt seinen Sohn (Louvre). (Phot. Hachette)

Zeiten hätten unterschreiben können, — im Grunde aber machte er es ganz wie die Romantiker und gehorchte nur der inneren Stimme seines Genius. Mit Delacroix verglichen fehlt es seiner Persönlichkeit ja wohl etwas an Tiefe; Geist, Kultur, Empfindung und Phantasie waren bei ihm vielleicht nicht bis zur höchsten Höhe und Feinheit entwickelt, doch erklärt sich diese gewisse Beschränktheit

während auf den Straßen die Schüsse knatterten, glättete Ingres hinter seinem Fenster mit kosendem Pinsel die Glieder seiner Venus Anadyomene. Bei jedem Hauch erbebend, beim flüchtigsten Eindruck in Feuer geratend pflegte Delacroix zu sagen: „Ein Weib fange ich an und schließlich wird ein Löwe daraus“; Ingres führte im späteren Alter eine in seiner Jugend begonnene Studie zu Ende, und heute wirkt „Die Quelle“ (Abb. 678) in Auffassung und Technik doch wie aus einem Guß. Delacroix' Schaffen war ein fortwährendes Erfinden, und er duldete keine Nachahmung. Ingres ahmt beständig die Natur oder die alten Meister nach und erklärt ein Erfinden überhaupt für ausgeschlossen; er führte eine „Apotheose Homers“ dem Publikum vor, die sozusagen das Glaubensbekenntnis der klassizistischen Religion darstellen sollte; man erblickte darauf die Großen der Kunst und der Literatur, wie sie dem Dichter der Ilias und Odyssee die Werke darbringen, die er ihnen eingegeben hat. Übrigens hatte Ingres so wenig wie Delacroix sich bestimmte ästhetische Grundsätze zurechtgelegt, um seine Kunst danach einzurichten; er redete viel von Prinzipien, gab Gedankensplitter zum besten, welche die Klassiker aller Zeiten hätten unterschreiben können, — im Grunde aber machte er es ganz wie die Romantiker und gehorchte nur der inneren Stimme seines Genius. Mit Delacroix verglichen fehlt es seiner Persönlichkeit ja wohl etwas an Tiefe; Geist, Kultur, Empfindung und Phantasie waren bei ihm vielleicht nicht bis zur höchsten Höhe und Feinheit entwickelt, doch erklärt sich diese gewisse Beschränktheit

seiner Eigenschaften eben daraus, daß er zu ausschließlich Künstler war; seiner Überzeugung nach kam nichts auf dieser Welt dem Zug einer schönen Linie gleich. Jedes Werk seiner Hand sollte das Auge mit der Wollust der Vollkommenheit erfüllen gleich einem köstlich feinen Goldgeschmeide, gleich einer Kamee; und während Delacroix' Pinsel in zukender Ungeduld seine Skizzen auf die Leinwand warf, griff Ingres trotz der beispiellosen



Abb. 683. Couture, Die Römer der Verfallzeit (Louvre). (Phot. Hachette)

Gewandtheit seines Stiftes einen und denselben Vorwurf unendlich oft wieder auf, um zur vollendeten Form zu gelangen. Es liegt eine verborgene Lust im Flusse der Linien, die eine sichere Hand bezogen. Ingres hatte ihren Reiz bei den großen Zeichnern der Renaissance gekostet, und leicht erkennt man in seinen Madonnen und seinen bekleideten Figuren die Anklänge an Leonardo oder Raffael. Weniger verdankt er dagegen jener antiken Plastik, deren polierter Marmor die Malerei eines David hatte erstarren lassen; denn in der Bildnerei bestimmt sich der Umriß aus der Modellierung der rundplastischen Form, während Ingres gerade die körperhafte Wirkung etwas dämpft und dafür die Umrisse aufs köstlichste

durcharbeitet. Sein erstes Werk, der „Ödipus“, betonte noch nach Davidscher Art die schwellenden Formen, und auf seiner „Marter des hl. Symphorian“ ist ein Liktor seiner kraftvollen Muskulatur wegen berühmt (Abb. 670); im allgemeinen aber vermied es Ingres, durch eine allzu schroffe Modellierung den weichen Fluß seiner Zeichnung zu verunstalten. Die antiken Werke, denen er am meisten



Abb. 684. Horace Vernet, Marschall Moncey an der Barrière de Clichy (Louvre). (Phot. Nenrdein)

entlehnte, waren die zeichnerisch aufgefaßten, mit spitzem Pinsel durchgeführten Vasengemälde; in einigen seiner kostbarsten Bild-

chen ist die Farbe ganz durchscheinend hingehaucht, um die lineare Leichtigkeit der Figur zu wahren. Oft hat er sich damit be-



Abb. 685. Léopold Robert, Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen (Louvre). (Phot. Hachette)

gnügt, seine Bildnisse in Bleistift zu skizzieren, und durch die Weglassung der Farbe treten ihre Vorzüge nur um so besser hervor; in bestimmten Strichen gleitet des Stiftes scharfe Spitze über das Papier, und kaum ist die Schattierung vonnöten, um diesen Umrissen einen Körper zu verleihen; bald hart und schneidend, bald stumpf und weich, ruft seine Linie durchaus die Empfindung räumlicher Werte hervor; in fortwährender Bewegung bringt sie stets eine lebendige Form, und in den Zügen wie in der Kleidung stets eine persönliche Eigenart zum Ausdruck. Mit der ungewzwungenen Anmut der Florentiner verband Ingres die packende Schärfe eines Holbein. Es ist geradezu wunderbar, wie man sich mit so wenigen Zügen der Wirklichkeit bemächtigen und so viel Wahrheit mit dem Adel einer griechischen Gewandung vereinen kann.

Dieses Meisters melodische Zeichnung hält sich lieber an die weichen Rundungen des nackten weiblichen Körpers, als an eines

Athleten knorrige Muskulatur. Er zeichnet die Glieder nicht in angestrenzter Tätigkeit; die Stellung, die er vor allen liebte, ist die eines ruhenden Armes oder eines lässig hingestreckten Leibes. In seinen vorbereitenden Skizzen kommt er immer wieder auf die Beugung eines Nackens, die Rundung einer Schulter, die Stellung einer Hand auf einer Draperie zurück. Seine wundervollen Frauenbildnisse verdanken ihre Anmut zum großen Teil der weich wogenden Linie,



Abb. 686. Delaroche, Die Söhne Eduards IV. (Louvre). (Phot. Hachette)

die vom Halse den Arm entlang bis zu den äußersten Fingerspitzen verläuft. Leicht beugt die Büste sich vor, wie um diesen

lockeren Linienfluß noch klarer zu gestalten. Mit dem Gesichte selbst gibt er sich weniger ab, denn hier bietet ihm die Modellierung weniger Gelegenheit, sich in gewählten Windungen zu ergehen. Widerwillig schuf er diese wunderbaren Bildnisse, sein Brot zu verdienen oder seinen Gönnern zu gefallen. Die Bilder, in die er wirklich ein Stück seiner Seele gelegt hat, sind Leiber von schlichter Nacktheit, die „Odaliske“ und „Die Quelle“; seine anspruchsvolleren Darstellungen sind bloße Verschlingungen weiblicher Körper, wie „Das türkische Bad“ oder „Das goldene Zeitalter“. Ingres hat Erscheinungen von unvergeßlicher Anmut festgehalten: — die Madonna vom „Gelübde Ludwigs XIII.“ in ihrer wahrhaft ans Göttliche reichenden Schönheit, und zu Homeros' Füßen die Ilias in erhaben stolzer Unnahbarkeit, die Odyssee verschleiert im geheimnisvollen Dunkel ihrer Träumerei; der Stratonike Elfengestalt, die sich mimosenhaft in scheuer Scham verhüllt; die Odaliskin, deren Leib sich schmachttend reckt oder ermattet auf den Polstern hingegossen liegt; die „Quelle“, einer lieblich keuschen Pflanze gleich mit ihrem Mund, der wie ein Blütenkelch sich öffnet; über all seinen Frauen- gesichtern liegt die erstaunte Unschuld der Kindheit ausgebreitet, ruhig und harmlos schauen ihre großen Augen ins Weite.

Nun geht es aber nicht wohl an, daß sich das Haupt einer Schule auf die Bildnismalerei und die Darstellung von Odaliskin beschränkt. Ingres mußte mit bestimmtem Beispiel vorangehen und den französischen Malern anspruchsvollere Schöpfungen zum Anhalt liefern. Wenn nun auch

seiner Phantasie der Aufbau umfangreicher Szenen keineswegs besonders zusagte, so wußte er doch eine große Zahl jener Figuren,



Abb. 687. Delaroche, Bonaparte auf dem St. Bernhard (Windsor). (Phot. Hachette)



Abb. 688. Delaroche, Ermordung des Herzogs von Guise (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Hachette)

die er mit solcher Vollkommenheit zeichnete, zu einer geschlossenen Handlung zusammenzufassen, nur machte sich z. B. bei der



Abb. 689. Raffet, Die Reveille (Lithographie).
(Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.) (Phot. Hachette)

„Marter des hl. Symphorian“ ein Mangel an Bewegung fühlbar: zu scharfsinnig sind darin die Gebärden in Beziehung gesetzt und zu vollkommen wirkt das Gleichgewicht; man spürt in diesem Drama zu sehr die ordnende Hand. Dagegen hatte Ingres ein paar Jahre zuvor in der „Apotheose Homers“ eine lebensfähige Gattung der Ausstattungsmalerei begründet, deren Entwicklung sich durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch-

ziehen wird, und wohl auch heute noch nicht am Ende ihrer Umbildungen angelangt ist. Ingres, der lange Jahre in Italien die Meister des 15. Jahrhunderts studiert hatte, dämpft die realistischen Eigenschaften der Öltechnik, um die etwas abstrakte Nüchternheit der Florentiner Fresken nachzuahmen. Seinen Darstellungen fehlt es an Tiefe, an Luft und selbst an Licht. Die symmetrisch verteilten Figuren passen sich in ihren Stellungen den ruhigen Linien der Bauform derart an, daß sie fast einem

sehr flach gehaltenen Relief gleichkommen. Reglos ist ihre Haltung und kein Hauch bewegt die Gewänder; die Farbe ist verallgemeinert, unkörperlich die Form, eintönig die Modellierung; in den Stoffen keine Reflexe, kein Ausdruck in den Gesichtern und im Fleisch kein kreisendes Blut; als Ganzes ist das Werk von abgeklärter Anmut und eisigem Adel zugleich erfüllt. Hat aber Ingres alle Mittel seiner glänzenden Zeichnung zu



Abb. 690. Raffet, Die nächtliche Heerschau
(Lithographie). (Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.)
(Phot. Hachette)

entfalten gewußt und auch ganz richtig empfunden, daß es den Realismus der Farbe, sowie plastische Wirkungen zu vermeiden

galt, so hat er doch bei der letzten Folgerung versagt, nach welcher er auch den Gesamtton auf die feine Mattigkeit der Freske hätte dämpfen müssen. Diese Manier haben dann seine Schüler fortgesetzt, indem sie ihre anmutig, manchmal auch bloß gewissenhaft gezeichneten Umrisse mit reizlosen Farben ausmalten bis zu dem Tage, da Puvis de Chavannes auftrat, diese Schönheit der Linie durch eine stimmungsvoll natürliche Beleuchtung zu ergänzen und, wie einst Poussin, rhythmisch verteilte Figuren in eine wirkliche Landschaft zu stellen.

Ingres erlebte noch die Fortsetzung seines dekorativen Stils durch Schüler wie Amaury Duval, Mottez und vor allem Hippolyte Flandrin (1809—1864). All die kirchlichen Gemälde, die unter dem Julikönigtum und dem zweiten

Kaiserreich entstanden, griffen auf die „Apotheose Homers“ zurück, und zuallererst machten sich nun bei den Jüngern die Mängel dieser Manier, vor allem deren Kälte, recht unangenehm bemerkbar. Man sieht bei diesen gewandten, zahmen Zeichnern die gesuchte Schlichtheit aufkeimen, die allmählich zur Nachahmung der Primitiven führen wird. Dem besten der unmittelbaren Fort-

setzer, Hippolyte Flandrin, ist es allerdings gelungen, diese etwas nüchterne Beredsamkeit mit der Glut seines Glaubens zu erfüllen. Seine Wandgemälde in der Kirche Saint-Germain-des-Prés zu Paris kamen in die nächste Nachbarschaft der romanischen Kapitelle mit ihren barbarischen Bildhauereien, deren Bemalung bei dieser Gelegenheit aufgefrischt wurde, so daß hier die zwei äußersten

Punkte der christlichen Kunst miteinander in Berührung stehen. Vertieft man sich nun gleichzeitig in den fließenden Vortrag des



Abb. 691. Charlet, Die afrikanische Armee (Lithographie). (Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.) (Phot. Hachette)



Abb. 692. Daumier, Rue Transnonain den 15. April 1834 (Lithographie). (Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.) (Phot. Hachette)

Modernen und das plumpe, unbeholfene Ringen des Primitiven, so erkennt man, daß die Ausdruckskraft der Kunst mit der steigenden Gewandtheit keineswegs



Abb. 693. Gavarni, Humoreske (Lith.).
(Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.)
(Phot. Hachette)

gleichem Schritt hält. Flandrin besaß alle Eigenschaften, deren ein religiöser Maler bedarf, selbst den innigen Glauben eines Fra Angelico, und doch wirkt seine Kunst wie eine recht schwächliche Schönschrift auf diesem alten romanischen Gemäuer (Abb. 680).

Die Schüler Davids und später die eines Ingres hatten in Italien anfangs nur die Schatten aufgestöbert, die in den Ruinen spuken. Man mußte vordem schon ein anspruchsloser Eigenbrödler wie Hubert Robert sein, um an der malerischen Erscheinung der Menschen und Dinge seinen Spaß zu finden oder, wie Claude Lorrain,

ein Dichter des Lichts, um sich der Erinnerungen an das Altertum zu entschlagen. Jetzt aber ließ sich plötzlich mehr als ein Stipendiat der „Académie de France“ in Rom, ja manchmal sogar deren Vorstand selbst vom



Abb. 694. Daumier, Die Ehefeindinnen
(Lithographie). (Nat.-Bibl., Abt. f. graph.
Künste.) (Phot. Hachette)

Reiz der italienischen Modelle so weit gefangennehmen, daß er ganz vergaß, sie zu Madonnen oder Heroen zu verarbeiten. Schnetz, Léopold Robert (Abb. 685), Hébert (Abb. 800) haben den römischen Hirten oder den Fischer der Adria in ihren Bildern dargestellt. In Italien vermochten die unnahbarsten Idealisten leichter als anderswo sich mit der Wirklichkeit ins Benehmen zu setzen. In dieser Natur, wo allerorten die Geschichte zutage tritt, inmitten dieses Volkes, dessen schönste Typen schon vor Jahrhunderten den Meistern saßen, erscheint selbst eine naturalistische Malerei stets von klassischer Poesie

durchsetzt; über der römischen Campagna schweben die Schatten der Sagenwelt, und unversehens wird der Neapolitaner beim

Tanze zum Faun. — In der Malerei spiegelt sich auch die Wißbegier, welche unter Ludwig Philipp die Geister zum Mittelalter zog, und zwar blieb dieses Motiv keineswegs auf die romantische Schule beschränkt: Die letzten Davidianer, Ingres und seine Schüler, haben das Mittelalter so oft geschildert wie das Altertum. Das Julikönigtum hatte die Umgestaltung des Versailler Schlosses zu einem Museum der französischen Geschichte angeordnet, und so mußten sämtliche Maler in aller Eile umfangreiche Darstellungen entwickeln, um die ruhmvollen Ereignisse von Chlodwigs Taufe bis zur Eroberung Algeriens vorzuführen. In diese Bilderfolge reihte sich natürlich auch eine Menge Gemälde aus der napoleonischen Zeit und der Schule Le Bruns, denn Ludwig XIV. und Napoleon hatten nicht erst ihrem Nachfolger die Sorge um ihre Verherrlichung überlassen. Fast sämtliche



Abb. 695. Devéria, Dame im Ballkleid (Lithographie). (Sammlung Rouart)

an dem Unternehmen, und dementsprechend sind auch diese Gemälde keineswegs lauter Meisterwerke. Es sind große, theatrale Szenenbilder voller Kostüme und Requisiten, und nur zu oft fühlte der Künstler sich von seinem Vorwurf nicht genügend angezogen, um die nötige Leidenschaft hineinzulegen, oder aber war er überhaupt nicht Maler genug, um ihn wirklich malerisch zu gestalten. Und doch verdanken wir eben diesem Unternehmen zwei große Werke von Delacroix, die „Schlacht bei Taillebourg“ und „Die Kreuzfahrer in Konstantinopel“, das eine voll wütenden Gewühls, das andere in eine Art prunkend schwermütiger Stimmung getaucht (Abb. 657, 659).



Abb. 696. Gavarni, Grisetten (Lithographie). (Nat.-Bibl., Abt. f. graph. Künste.) (Phot. Hachette)

Die reichste Begabung für diesen „Abriß der französischen Geschichte“ zeigte Horace Vernet (1789—1863), ein gewandter Maler und geschickter Illustrator, der wirklich klare, faßliche

Darstellungen schuf. Seine zahllosen Bilder wirken wie die knappe Erzählung aus dem Munde eines altgedienten Soldaten, der mit



Abb. 697. Daumier, Die Diebe und der Esel (Louvre). (Phot. Hachette)

gleicher Schlichtheit und guter Laune Heldentaten und Quartierlebnisse zum besten gibt (Abb. 684). Die wirkungsvollste Erscheinung aber unter diesen Künstlern, die sich ganz dem Geschichtsbild gewidmet haben, ist Paul Delaroche (1797—1856). Er befriedigt die Neugier der Leser und Hörer eines Augustin Thierry, Guizot oder Barante, indem er berühmten Persönlichkeiten einen Körper, eine Physiognomie und ein historisch wirkendes Kostüm verleiht: Elisabeth von England, Karl I., Cromwell, Heinrich III., Richelieu. . . Er besaß die Gabe einer



Abb. 698. Marilhat, Ruinen der Moschee des Kalifen Hakim in Kairo (Louvre). (Phot. Hachette)

bühnenwirksamen Aufmachung und ein unleugbares Geschick, den Beschauer in Spannung oder Unruhe zu versetzen, indem er nicht die Katastrophe selbst, sondern ihre Vorbereitung oder ihre Schlußszene darstellt. Er hat so in Ludwig Philipps Bürgerkreisen das lebhafteste Interesse erregt, ohne sie mit romantischen Rücksichtslosigkeiten vor den Kopf zu stoßen; an seiner geordneten Kunst hatten diese Männer des „goldenen Mittelwegs“ ihr Wohlgefallen; man bewunderte in ihm einen zahmeren Delacroix, wie man in Delavigne einen gemäßigten Victor Hugo feierte. Auch Tony Robert Fleury schilderte das Mittelalter und die Renaissance; nicht ohne dramatische Kraft brachte er die Empfindungen seiner Darsteller zum Ausdruck und hatte vor Delaroche noch den Vorzug einer saftigeren Malweise. Weniger ehrgeizig, benützte Isabey und Samtgewändern seiner hübschen Puppen spielen zu lassen und in Bildern kleineren

Umfangs die prunkvolle Farbgebung der großen Ausstattungsmaler Flanderns und Venedigs zu konzentrieren (Abb. 699).

In den gebildeten Bürgerkreisen las man Delaroches gewandte Auszüge aus dem Buche der Weltgeschichte; in viel breitere Schichten aber drangen die Zeichnungen Raffets und Daumiers. Unterhalb der gefeierten Meisterwerke jagten sich mit der Geschwindigkeit der Tagesereignisse die unmittelbar packenden Erzeugnisse des volkstümlichen Bildermarkts, die

mit Hilfe der Steinzeichnung alle Erregungen und Leidenschaften einer fieberdurchschüttelten Zeit festhielten. Ohne Charlet und Raffet vermöchten wir uns nicht vorzustellen, wie im orleanistischen Frankreich die Erinnerung an die Revolution und das Kaiserreich umging, und wie volkstümlich die Freiwilligen von 1793 mit ihren Holzschuhen, die Grenadiere der Grande Armée, die Rekruten von 1814 und der Kaiser auf seinem weißen Pferd, im grauen Überrock und dem berühmten Hütchen, geblieben waren. Auch beim offiziellen Künstler, dem Maler Horace Vernet, kehrt der alte „groggnard“, der Gardegrenadier, recht häufig wieder,

doch wirken seine klaren, geistvollen Gemälde weniger stimmungsvoll als Raffets schwarzbraune Blätter, auf welchen wogenumbrandeten Klippen gleich die Karrees aus den brausenden Reitergeschwadern ragen, oder die dichten, wimmelnden Massen der Bataillone im Sturmschritt eine Anhöhe emporstürmen. Dieser Zeichner erwies sich als der richtige Mann, um im Bilde die napoleonische Legende festzuhalten, von welcher die Seele der Romantik träumte; auf seiner Steinzeichnung „Die nächtliche Heerschau“ läßt er vor dem Kaiser die gefallenen Kürassiere in ihren



Abb. 699. Isabey, Ansicht von Dieppe (Nancy, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 700. G. Michel, Aus der Gegend um Montmartre (Louvre). (Phot. Hachette)

Steinzeichnung „Die nächtliche Heerschau“ läßt er vor dem Kaiser die gefallenen Kürassiere in ihren

buschigen Helmen vorüberziehen, und von nächtigen Nebelfetzen umhangen sprengen phantastische Rosse aus den Tiefen des



Abb. 701. Huet, Überschwemmung bei Saint-Cloud (Louvre). (Phot. Hachette)

Dunkels hervor; und anderswo, in einem unheimlichen Tal des Todes, stürmt ein Trommler so wilden Schrittes dahin, daß unter seiner dröhnenden Reveille ringsum eine Wolke von Gespenstern sicherhebt und ein Sturm heldenhafter Begeisterung diese bleichen Spukgestalten wieder mit sich reißt (Abb. 689, 690).

In der Polemik hat die

Steinzeichnung eine äußerst wirksame Rolle gespielt;

flink bei der Hand gleich einem Zeitungsartikel, nimmt sie teil an den politischen Schlachten des Julikönigtums. Zwischen 1830 und 1835 habe einige Jahre verhältnismäßiger Freiheit genügt, um aus Ludwig Philipp eine der meistkarikierten Gestalten aller Zeiten zu machen. Volkstümliche Bilder, die oft den Namenszug großer Künstler wie Decamps oder Daumier trugen, haben die Verachtung und den Haß gegen Karl X., den gefallenen König, und gegen Ludwig Philipp, der unversehens durch einen Aufruhr des Volks obenauf gekommen war, zum Ausdruck gebracht. Henry Monnier schuf die Gestalt des Joseph Prudhomme, des wichtigtuenden, aufgeblasenen, philosophiesimpelnden Spießers, der es vor lauter Selbstgefälligkeit bis zu seinem Tode nicht zu der

Einsicht bringen wird, daß er weiter nichts als ein solenner Trottel ist; mit flinker Hand skizzierte Gavarni das Leben der feinen Welt, die Vergnügungen des Faschings, die Bohème des Quartier Latin und die ehelichen Heimsuchungen der friedlichen Bürgerwehr. Daumier vor allem hat wichtige, greuliche Bilder der damaligen Gesellschaft hinterlassen, in welcher



Abb. 702. Corot, Das Kolosseum (Louvre). (Phot. Hachette)

der König und sein bürgerlicher Anhang völlig von der Verdauung einer Revolution in Anspruch genommen sind, von der sie gerne

leben möchten, während sie doch daran sterben werden. Daumier behandelt die menschliche Gestalt mit verblüffender Kühnheit; in seiner zügellosen Übertreibung verrät sich ein noch durchaus romantisches Temperament; er verzerrt, verrenkt, verdreht und verbeult die Körper und Gesichter, um einen Charakter aufzudecken und einen Typus schärfer herauszuheben. Diese großen Karikaturenzeichner sind als die Vorgänger des Realismus zu betrachten; im „Joseph Prudhomme“ Henry Monniers, in Gavarnis „Lorette“, im „Ventre législatif“



Abb. 703. Corot, Italienische Landschaft (Louvre).
(Phot. Hachette)

und „Robert Macaire“ eines Daumier lebt die orleanistische Gesellschaft wieder auf, bis im „Ratapoil“ des letzteren Künstlers der Vertreter des Imperialismus an die Reihe kommt. In der grotesken Spielart der Romantik bereitet sich die gewissenhafte, platte Häßlichkeit der realistischen Richtung vor.

Trotz der Verschiedenheit ihrer Auffassungen haben Klassizisten und Romantiker das eine gemeinsam, daß sie Atelier-, Museums- und Salonmaler sind. Boucher hatte einst gezeigt, wie man Zierbildchen für ein Boudoir fertigt, David, wie man Heroen nach der Antike in Farbe setzt, Ingres, wie man nach lebenden Modellen zeichnet, Delacroix, wie man leuchtende Phantasiegebilde auf die Leinwand bannt; noch niemand, nicht einmal Joseph Vernet, hatte den Malern empfohlen, ihre Staffelei draußen, im Freien aufzustellen. Der klassizistische Idealismus hatte die Landschaft nicht ins Auge gefaßt, und doch beschrieben seit Jahren schon die Schriftsteller die Natur. Den vollen Wert der Freiheit empfindet man erst, wenn man sie nicht mehr besitzt. Die Pariser vor allem hatten eine Zuneigung zu den Bäumen und Feldern gefaßt, die sie entbehren



Abb. 704. Corot, Die Weiher von Ville-d'Avray
(Rouen, Museum). (Phot. Hachette)

mußten. Ein neues Gebiet des Empfindungslebens erschloß sich angesichts der ländlichen Fluren, — ein Ergebnis der Überkultur.



Abb. 705. Corot, Das Bad der Diana (Bordeaux, Museum). (Phot. Hachette)

Auch Maler befanden sich unter denen, die aus der Stadt ins Grüne flüchteten. Etwas später schrieb ein Freund an Théodore Rousseau, den großen Landschaftler: „... Erinnerst du dich noch, wie wir in unsern Stübchen der Rue Taitbout die Beine zum engen Fenster hinaus über den Rand des Daches baumeln ließen, wie wir die eckigen Massen der Häuser und die Schornsteinrohre betrachteten, die du zwinkernd mit Bergen und großen, über das bewegte Gelände verstreuten Bäumen verglichst? Zu einer Fahrt in die Alpen oder selbst in die lachenden Gefilde der Umgebung reichte es dir nicht, und so machtest du dir eben aus diesen scheußlich vergipsten Kästen eine malerische Landschaft zurecht. . .“ —

Die ersten, die an der Landschaft sich versucht hatten, Künstler ohne Ruf, an denen die Zeitgenossen vorübergegangen sind, wagten sich nicht allzuweit vor die Stadt hinaus; gleich beim ersten Haltepunkt der Postkutsche stiegen sie aus und brachten dann irgendeine Ansicht von Meudon oder Vincennes nach Hause,



Abb. 706. Corot, Straße in Arras (Louvre). (Phot. Hachette)

bei der man jenseits des Horizontes förmlich die Großstadt wittert; es ist dies noch gar nicht die echte, stille Einsamkeit der Natur, aber zu einer Zeit, da noch niemand in die heimliche Seele der Dinge eingedrungen war, glaubte man diesen Motiven geradezu den Vorwurf der Leblösigkeit machen zu müssen. Die romantische Dichtung jedoch lehrte die Menschen, in der Landschaft einen Widerschein ihrer Leidenschaften zu entdecken, und unter den ersten, die solche malten, scheinen viele bei der Darstellung der Wolken und der Bäume

Widerschein ihrer Leidenschaften zu entdecken, und unter den ersten, die solche malten, scheinen viele bei der Darstellung der Wolken und der Bäume

uns „Seelenzustände“ enthüllen zu wollen. Die Schwierigkeiten waren anfangs vor allem technischer Art: diese Historien- oder Bildnismaler waren auf Laubwerk, Wolken und Fernsichten doch gar zu wenig eingearbeitet. Welche Menge Gewohnheiten galt es nicht abzustreifen und welche Menge Ausdrucksmittel neu zu erfinden! Man hatte es ja gesehen, wie gegen Ende der Regierung Ludwigs XVI. etliche aufrichtige Künstler Gras und Wasser nach der Natur darzustellen versuchten, aber nur eine trübe, lichtlose Farbe auf ihrer Palette fanden. Aus den Keckheiten eines Delacroix und den Ausschweifungen der Romantik ging wenigstens so viel hervor, daß die Farbe mit aller Freiheit behandelt werden konnte; statt sie in sauber lasierten Schichten aufzutragen, hatte Delacroix beim „Gemetzelt auf Chios“ leuchtende Töne in kühnen Flecken hingesezt und es dem Auge überlassen, einen Ausgleich zwischen denselben herzustellen; Delacroix aber hatte sich seine Anregungen schon bei den englischen Landschaftern geholt, und aus seinem Beispiel zogen die französischen Landschaftler ihren Vorteil. Delacroix war aber Historienmaler, und schließlich war seine Manier wie die der Klassizisten doch weit eher für Figuren und Draperien geschaffen als für das krause Gesprenkel des Baumchlags, die duftige Zartheit der Wolken und die Verschiedenheiten der Bodengestaltung.

Das Wörtchen „Natur“ umfaßt eine ungeheure Vielheit von Erscheinungsformen, und die Maler dieser Natur hätten bei ihrer Erforschung wohl eine größere Unsicherheit bekundet, wenn nicht die Holländer des 17. Jahrhunderts schon wundervolle Landschaften komponiert und ihnen gezeigt hätten, wie man Baumgruppen anordnen und das Himmelslicht seinem



Abb. 707. Corot, Glockenturm in Douai (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 708. Rousseau, Das Moor in den „Landes“ (Louvre). (Phot. Hachette)

Spiegelbild im Wasser, die Festigkeit des Erdbodens den leichten, schwebenden Massen der Wolken entgegensetzen kann. Das erste



Abb. 709. Rousseau, Die Köhlerhütte
(Sammlung Gould).

den wir dieser holländischen Auffassung immer wieder begegnen.

Tastend nur wagten sich anfangs die Landschaftler voran. Ein Vergessener, Georges Michel, zeigt trotz seiner etwas abgegriffenen Technik eine kernhafte Aufrichtigkeit. Mit schiefergrauen Wolken über einer fahlen Erde verleiht er der Gegend um Montmartre die erhabene Schwermut eines Ruysdael (Abb. 700). Hernach hat eine Neigung zu unklar romantischen Träumereien gar manchem Maler den Blick getrübt. Ihre Naturbetrachtung war noch zu lyrisch gefärbt, als daß sie hätten unbefangenen



Abb. 710. Rousseau, Waldrand (Louvre).
(Phot. Hachette)

Geschlecht der französischen Landschaftler war scharfblickend und aufrichtig, doch steht die persönliche Arbeitsweise unter dem Einfluß verschwommener Erinnerungen. Die Meister von Haarlem oder Amsterdam hatten die Natur schon so weit durchgearbeitet, daß Frankreichs Malerei sie dadurch wesentlich leichter zu assimilieren vermochte, und in der Auswahl und Anordnung des Landschaftsbildes werden

bis zu den Impressionisten

Auges die Bäume und Wolken erfassen können. — An dramatischer Wirkung kann sich Paul Huets Natur mit der eines Delacroix messen; wohl ist die Landschaft gewissenhafter beobachtet und wiedergegeben, doch trachtet der Maler stets darnach, eine stimmungsvolle Farbe und einen sinnenden Zug herauszuholen. Manchmal zeigt er sie in zartem Frühlingsduft, gewöhnlich

aber zog er tragische Stimmungen vor: eine Überschwemmung in düsterer Winterlandschaft oder den wütenden Kampf der Wogen

im Sturm (Abb. 701). Wieder andere, wie Chabat, litten an einem Ehrgeiz, der fast an Poussin grenzt. Er wollte wechselnden Bildern den Stempel der Ewigkeit aufdrücken, wodurch seine Bäume und Wolken eine Erhabenheit gleich mythologischen Szenarien erhielten. Im Gegensatz hierzu arbeitete ein de la Berge das Laubwerk und die rissige Rinde seiner Bäume aufs peinlichste wie mit der Lupe durch; Strich um Strich entzifferte er die krausen Zeichen im Buche der Natur, schaute aber zu aufmerksam, um gut zu sehen, und malte zu gewissenhaft, um gut zu malen.



Abb. 711. Daubigny, An den Ufern der Oise (Louvre). (Phot. Hachette)

Währenddessen war nun seit 1830 ein junger Mann, namens Corot (1796—1875), in der Entdeckung der Natur und ihrer malerischen Reize schon sehr weit vorangekommen, weil er keck über die tausend Schwierigkeiten wegsetzte, über die noch mancher Landschaftler straucheln wird. Er gehörte nicht zur sogenannten Schule von Fontainebleau und gelangte weiter als alle anderen, nachdem er von der historischen Landschaft in der Manier Alignys und seines Lehrers Bertin ausgegangen war. Während seines langen, fruchtbaren Daseins hat Corot wohl abwechslungsreiche Darstellungen geschaffen, doch hat er stets die verwickeltste Landschaft auf ein fein abgetöntes Spiel von Tonwerten zurückgeführt. Gedämpft und verschwommen wird die Eigenfarbe der Körper, um die Zartheit dieser Tönung nicht zu stören. Stets ist das undeutliche Gewirr des Laubwerks, das die Holländer bis ins feinste durchzutüfeln liebten, stets auch die steinige Härte des Vordergrunds, die struppige Decke dürrer Gräser, die grelle Schärfe der Wiesen in einen Schleierzarter Halbschatten gehüllt. Selbst in den Lichtern legt sich ein feiner, feuchter Dunst dämpfend vor das pflanzliche Grün; dabei ist das Licht



Abb. 712. Diaz, Der Elfentümpel (Sammlung Gould).

an sich von kristallener Klarheit, nur gleitet es leicht und kosend über die Dinge, ohne sie plastisch herauszuheben; es ist fast stets um die Morgen- oder Abendstunden, wann weithin die schrägen Strahlen verschwommene Schatten entwerfen, und nie sind diese Schatten völlig dunkel, nie strahlt aber auch das Licht in vollem Glanz. Die Feinheit der Töne vor allem verleiht dieser Malerei ihre Geschmeidigkeit; im geheimnisvoll bewegten Halbdunkel der Luft, die stets ein Schimmer von Licht durchzittert, löst sich die Körperlichkeit der Dinge auf; — immer leichter und zarter werden in den letzten Werken diese Schatten: in silbernen Funken, in seidigem Schillern durchblitzt den matten Dunst ein taufeuchtes Blatt, eine weißglänzende Rinde. So wird denn auch, unabhängig von der Eigenfarbe der Körper, eine und



Abb. 713. Jules Dupré, Ebbe.
(Phot. Giraudon)

dieselbe Skala von Tonwerten verwendbar zur Darstellung der trockenen Landschaften Umbriens wie der regnerischen Gegenden der Picardie, der Pflanzenwelt Italiens mit ihrem sonnverbrannten Gras, ihren blaßgrünen Olivenbäumen und staubigen Zypressen, wie auch der silberweißen Birken, der zartblättrigen Weiden und taubeperrten Wiesengründe. Und so hat Corot in aller Aufrichtig-

keit seine Erinnerungen vom Albanersee und etlichen Weihern der Pariser Gegend, von den Kreidelfsen Toskanas und dem Nebel der Ile-de-France durcheinanderzumengen vermocht. Wenn gelegentlich seine Landschaft sich erweitert und ganz von selbst ihre erhabenen Linien mit Sagengestalten sich beleben, so wirken selbst seine Nymphen und Faune wie spukhaft unwirkliche, irrlichternde Gebilde, wie Nebelflocken, die mondbegläntzt im Nachtwind spielen. Corots Manier, die wir ähnlich bei Claude Lorrain fanden und bei Cazin oder Pointelin wiederfinden werden, wirkt tiefer als jede andere auf unsere Seele. — Während viele von der Natur ein genaues Abbild zu geben oder sie mit gemachten Stimmungsreizen auszustatten suchen, versenkt Corot sich in eine unbefangene Betrachtung, gibt aber nur die unkörperlichen Werte, das Spiel des Lichtes und der Atmosphäre wieder. Verfeinert und vergeistigt dem Gedächtnis eingepägt, durch unsere Fähigkeiten des Vergessens nebelhaft verwischt, ist diese Wirklichkeit in uns schon zu einem Stück Traumland geworden (Abb. 702 bis 707).

Angesichts der verwickeltsten Landschaft findet Corot augenblicklich, ohne Tasten und ohne Anstrengung eine weiche, reine Melodie, — den Ausdruck ihrer Seele. Umgekehrt hat sich Rousseau (1812—1867) in die Unendlichkeit der Natur verbreitet, um von ihr ein Gesamtbild zu erfassen; mit Aufbietung seines ganzen Könnens hat er ihre wechsellvollen Erscheinungen, die Moorflächen der Landes¹, die Felsen der Auvergne und vor allem die alten Eichen des Waldes von Fontainebleau festzuhalten gesucht. Seine Manier ist nicht leicht zu umschreiben, weil der Maler sich keineswegs in den Vordergrund drängt und seine Werke allen Spielarten der Wirklichkeit sich anschmiegen. Seine Bilder haben untereinander nichts gemein als ein heißes,



Abb. 714. Chintreuil, Die Weite (Louvre). (Phot. Hachette)

ernstes, gleichsam andächtiges Ringen nach Wahrheit. Er verbreitet sich in die Unendlichkeit der Natur, unstet und wechselnd wie sie; er weiß nicht genau, nach welcher Wirkung er strebt; einem dunklen Drange folgend verliert er sich in die Wildnis des Waldes, und die ständige Unentschlossenheit, die seinem künstlerischen Gewissen alle Ehre macht, hat einen großen Teil seines Lebenswerkes verderbt. Sein Auge hält zu viel winzige Einzelheiten fest; zögernd steht er vor den Gestrüppen, dem Moos- und Blättergewirr; mit seinem zerzausten, struppigen Pinsel sprengt er eine Unmenge kleiner Fleckchen auf die Leinwand, wodurch er freilich auch ein flimmerndes Leuchten erzielt, das aus dem fetten Auftrag eines Dupré und Huet sich nicht loszuringen vermochte. Gewissenhaft und treffsicher zeigt er sich hauptsächlich bei der Schilderung des einzelnen Pflanzen-

¹ „Les Landes“, Küstenstrich am Golf von Biskaya.

lebens. Im Walde von Fontainebleau hat er sich niedergelassen, um die alten Eichen abzukonterfeien. Er sagt uns nicht immer



Abb. 715. Jules Dupré,
Morgenstimmung (Louvre).
(Phot. Hachette)

die Tagesstunde, ja nicht einmal immer die Jahreszeit, denn das Licht wirft auf die Dinge ein oberflächlich wechselndes Geschmeide, und Rousseau will doch die Ähnlichkeit, also einen stehenden Charakterzug erfassen. An dem Baume aber, den er malt, verschleiert er nichts, weder sein Wesen noch sein Alter: Da steht auf steinigem Boden der wetterharte Stamm, der schon so manche Unbill erlitten; mühsam ringen sich die knorrigen Äste zum Licht empor und kaum dringt die Sonne durch das dichte, geheimnisvolle Dunkel des Blattwerks; struppig und wie von Flechten zerfressen erscheinen diese Bildchen, in denen man gleichsam das zahllos dichte, kribbelnde Kleinleben der Moose und der Kerfe errät, während die hohen Wipfel mit

ihrem Rauschen das Schweigen des Waldes erfüllen. Er versäumt es nicht, uns zu zeigen, wie hier ein allzu schwerer, morscher Ast gebrochen ist, während dort jener Baum, vom Sturmwind umgerissen, nur noch einen zerfetzten, gelbfaulenden Stumpf zum Himmel reckt, in dessen zackigen Spitzen wir das Krachen

mürben Holzes zu hören vermeinen (Abb. 708 bis 710).

Zweifellos sind Rousseaus Bäume von Ruysdael und Hobbema eingegeben, — doch haben etwa die Holländer in ihre Wiedergabe eine solche Treue, eine solch hartnäckige Gewissenhaftigkeit gelegt, und haben sie eine gleich abwechslungsreiche, gleichkraftvoll gemalte Galerie von Typen des Pflanzen-



Abb. 716. Jules Dupré, Die alte Eiche (Louvre).
(Phot. Hachette)

reichs hinterlassen? — — Neben ihm hatte draußen auch Diaz seinen Standort gewählt. Im Zwielficht des Waldinnern stehen



Abb. 717. Daubigny, Der Frühling (Louvre). (Phot. Hachette)

sich einige Sonnenstrahlen durch das dichte Dunkel der Baumkronen, und in blitzenden Funken ersprüht das feuchte Gras, das samtige Polster der Moose, das Gold des welken Laubs oder der Birken silberne Rinde, — ein Anblick, so reich an geheimnisvoller Stimmung und überraschenden Reizen, daß Diaz in einer Art Farbenrausch vom Wege der schlichten Wahrhaftigkeit sich abseits hat locken lassen. Das strengste Stückchen Natur ist immer noch reich genug, um die Launen der Koloristen zu wecken, und bei der Wiedergabe vergessen manche ihr Vorbild, um sich an den Variationen zu vergnügen, die es ihnen eingibt; mehr als einmal werden wir noch aus dem kräftigen Stamm des Naturalismus solche wilden Schossen treiben sehen, aus denen köstliche, aber unfruchtbare Blüten sprießen (Abb. 712).

Im Gegensatz dazu ist die Kunst eines Jules Dupré kernhaft und ernst. Es genügt ihm nicht, eine flüchtige, eigenartig ansprechende Erscheinung festzuhalten; er verzettelt sich nicht, um all die plappernden Stimmchen der Gräser, Moose und Zweigchen im einzelnen zu belauschen. Er komponiert in festen Zügen und opfert einer kräftigen Gesamtwirkung zuliebe eine Menge Einzelheiten; die großen Massen sind gut verteilt und das stärkste Licht in der Bildmitte zusammen-



Abb. 718. Charles Jacques, Schafherde (Berlin, Französ. Gesandtschaft). (Phot. Hachette)

gefaßt. Übrigens sind die Lichtkontraste und Farbenspiele auf die äußerste Spitze getrieben; wie bei Decamps errät man in



Abb. 719. Troyon, Die Hürde (Louvre).
(Phot. Hachette)

seinem pastosen Auftrag einen verwickelten Bau und tiefdurchdachte Verbindungen, die aus der Farbe das Äußerste herausholen sollen. Sattgrüne Töne verlaufen in ein rötlich warmes Braun, und wie beim herbstlichen Wald ist die Wirkung sanft und kräftig zugleich. Im Atelier gestaltet die Naturstudie sich um: ein Baum, ein Haus, eine Herde, all diese schlichten, nach der Wirklichkeit festgehaltenen Vorwürfe

erweitern sich und gewinnen ein majestätisch erhabenes Eigenleben; gar schnell verwandelt eine getreue Landschaftstudie sich bei ihm in eine romantische Szenerie (Abb. 713, 715, 716).

Die jüngeren Künstler, wie Chintreuil und Daubigny, haben schon kein Neuland mehr erschlossen; für sie war der Weg nicht mehr so dornenvoll, nachdem ihn andere schon begangen hatten. Ihr Werk hat den Reiz der schmerzlos gestalteten Schöpfungen. Chintreuil ist leuchtend, rein und frühlingssart: wie die Impressionisten, die erst lange nach ihm kamen, hat er nur helle Farben auf seiner Palette (Abb. 714). Über Daubignys



Abb. 720. Troyon, Hühner-Fütterung (Louvre.)
(Phot. Hachette)

Werken liegt ein Hauch von der Frische der Fluren: von einem kräftigen Saftstrom scheint diese Malerei durchdrungen, die in ihrer Fülle und heiteren Klarheit einem fruchtbaren Stück Erde gleicht; stets ist die Wirkung von großer Weichheit, obwohl sich der Pinsel oft recht derb gebärdet; bis zum Eindruck der Launenhaftigkeit steigert sich die Freiheit der Technik, obwohl der Maler

mehr und mehr der strengsten Naturtreue sich nähert. Einige dieser Landschaften wirken in ihrer Abgerissenheit wie förmliche

Augenblicksbilder. Vor allem bleibt Daubigny der Maler der stillen Täler, der taufeuchten, hohen, blumendurchwirkten Gräser; ruhige, feste Linien, gleichmäßig ebene Wiesen, die glatte, stille Fläche eines Flusses, in dem sich der Himmel und die Uferpappeln spiegeln, — traumverloren betrachtet der Schiffer diese Landschaft, wenn sein Boot mit der Strömung gemächlich dahintreibt. Ein Hauch von leisem, wohligem Glückgefühl liegt über diese Natur gebreitet. Auf Corots Bildern sieht man bisweilen einen Hirten mit seiner Schalmei, in Daubignys Landschaften denkt man sich unwillkürlich einen Angler hinein (Abb. 711 und 717).

Unter diesen Landschaftern befanden sich, wie in Holland, auch Tiermaler. Unter den französischen Ruysdaels und Hobbemas hat es auch etliche Potters gegeben. Man begnügte sich nicht damit, eine Herde in das Weideland hineinzusetzen; die Schafe und Ochsen bildeten hier den Hauptgegenstand der Darstellung. Brascassat malte weiße und rote, sauber gestriegelte Stiere, deren Firnisglanz an frisch aus der Schale gesprungene Kastanien erinnert. Die Schafe eines Charles Jacques dagegen sind wollig und schmutzig; sie stammen von einem echten Tiermaler, der weiß, wie eine Herde sich zusammendrängt oder zerstreut, wo für den Schäfer und den Hund die richtige Stelle ist (Abb. 718). — Die Bilder Troyons verraten einen größeren Ehrgeiz und zielen mehr auf Wirkung ab: majestätisch bewegt die Masse der großen Wiederkäuer sich vor dem Horizont dahin, und ohne gerade nebensächlich behandelt zu sein, ist die Landschaft geschickt herabgestimmt, um die Tiere gehörig zur Geltung zu bringen (Abb. 719).

Hier, um die Mitte des Jahrhunderts, können wir das erste Kapitel der Geschichte des französischen Landschaftsbildes abschließen; es war dies sozusagen die holländische Periode. Mit ihrer grieseligen, überfeinen Durcharbeitung, der Wahl und Anordnung des Landschaftsbildes, dem Umfang ihrer Rahmen erinnern diese Maler der sogenannten Schule von Fontainebleau stark an die Meister von Haarlem und dem Haag. Doch sollte die französische Schule bei dieser ersten Form nicht stehenbleiben. An die Landschaft halten sich hauptsächlich Künstler, die lieber beobachten, als erfinden; die Fähigkeit einer allzu scharfen Wieder-



Abb. 721. Joffroy,
Ein junges Mädchen vertraut
der Venus sein erstes Ge-
heimnis an (Louvre).
(Phot. Hachette)

gabe raubt der Malerei ihre Bewegungsfreiheit und beschränkt die Lebensdauer einer Schule. Als sie das Konterfei ihres Landes vollendet hatten, legten die niederländischen Meister ihren Pinsel nieder; der französische Landschafter dagegen wird in seiner Entwicklung fortfahren und sich nicht auf die Rolle einer engumgrenzten Art beschränken. — Erst war das Dasein der leblosen Dinge ausschließlich durch ihre Beziehung zum Menschen bedingt; bald aber sollte die Landschaft ein förmliches Übergewicht über den Menschen gewinnen, und in den Zaubergebilden des Lichts, im Widerschein der Dinge sollte seine Persönlichkeit zerfließen. Um ungekannte Empfindungen sollte der

malerische Wortschatz sich bereichern: das Landschaftsbild wird die Malerei, ja unsere ganze Art des Sehens erneuern und umgestalten.

Die Plastik ist für äußere Eindrücke weniger empfänglich als die Malerei; die technische, stoffliche Gebundenheit bedingt bei dieser Kunst selbst in Zeiten heftigster Gärung einen langsamen, stetigen Entwicklungsgang. Ende des 18. Jahrhunderts hatten sich bei den Bildnern die Wirkungen des Idealismus und der Archäologie nicht so rasch bemerkbar gemacht, wie bei den Malern. Längst schon waren auf der Leinwand die römischen



Abb. 722. Cortot, Der Läufer von Marathon (Louvre). (Phot. Hachette)

Heroen an Stelle von Bouchers Schäfern getreten, während Pajou und Houdon noch an geistvoll sinnlichen Werken modellierten. Da aber die Plastiker unmöglich im Ausdruck versiegter Empfindungen fortfahren konnten, so sahen Houdon, Pajou und Clodion in der eisigen Luft der Davidschen Kunst ihr Feuer langsam erkalten. Als sie am Triumphbogen der Place du Carrousel die Taten der Grande Armée in Flachreliefs verewigten oder Standbilder des neuen Cäsars schufen, hielten sie sich an die verallgemeinerten Formen und die ausdruckslosen Rundungen, welche die Malerei soeben angenommen hatte, um sich ein antikes Aussehen zu geben. Die Baukunst des Empire hat das äußerst zart gehaltene, aber dennoch scharf geschnittene Flachrelief, wie es bei den Ausstattungskünstlern der Renaissance beliebt gewesen war, wieder in Aufnahme gebracht. Bei mehr als einer Siegesgöttin zu Ehren

Napoleons verrät sich eine offenkundige Verwandtschaft mit den Allegorien Jean Goujons. Eins aber fehlte damals der Plastik,

nämlich ein David, der diesen einförmig edlen Stil mit kräftigen Empfindungen hätte beseehlen können. Künstler wie Chaudet, Bosio, und selbst der Italiener Canova, der für Napoleon arbeitete, haben kein Bildwerk hinterlassen, in dem der Heldensinn jener Zeit uns so lebendig entgegen-



Abb. 723. David d'Angers, Victor Hugo. Medaillon. (Phot. Neurdein)



Abb. 724. David d'Angers, Mme Récamier. Medaillon. (Phot. Neurdein)

tritt wie in der „Austeilung der Adler“ oder dem „Schlachtfeld von Eylau“. Es war wieder einmal die alte Geschichte mit der Schwierigkeit, die Trachten der Neuzeit zu plastischer Wirkung zu bringen. Die Künstler waren derart auf die Antike versessen und fühlten sich so sicher in ihren Grundsätzen, daß sie deren verschrobenste Folgen ruhig hinnahmen und gegen Chaudets togenumhangenen Napoleon, gegen den ganz nackt gleich einem Ares Borghese dastehenden Napoleon Canovas so wenig einzuwenden fanden, wie gegen die verschiedenen Generäle der Republik oder des Kaiserreichs, die so wenig anhatten, wie nur irgend ein Apoll. In realistischen Zeitläuften zieht man dieser sinnlosen Nacktheit immer noch die Häßlichkeit der modernen Kleidung vor. Es steckt in der Plastik eine gewisse Ungereimtheit, deren Lösung heute noch nicht abzusehen ist: dieser Kunst, deren Ziel die Nachahmung der lebendigen Formen ist, mutet man zu, sich in leblos steife Gewänder zu hüllen. So haben eben diese Bildner statt Waffenröcken muskulöse Brustkörbe, statt Reitstiefeln nackte Beine in Marmor gehauen, und es ist dabei nur eins zu bedauern: daß sie nicht besser den tieferen Pulsschlag des Lebens festgehalten haben, dessen äußere Form sie so fleißig nachmodellierten.



Abb. 725. David d'Angers, Denkmal Drouots in Nancy. (Phot. Neurdein)

Als festumrissene Formensprache bildet die Plastik für die lyrische Träumerei kein genügend schmiegsames Ausdrucksmittel.



Abb. 726. David d'Angers, Giebel des Pantheon zu Paris. (Phot. Hachette)

Die ganze Reihe der Bildner, die aus den Ateliers des Empire hervorgegangen waren, mußte den Sturm der Romantik mitansehen, ohne daß daraus eine wesentliche Umgestaltung ihrer klassizistischen Manier entsprungen wäre. Sie konnten nicht, wie die Maler, ihren Personenkreis wechseln und Ossians nebelhaften Gottheiten zuliebe den Olymp verlassen; für die Plastik gab es aus den nackten Gestalten der Antike noch so viel herauszuholen, daß sie mit den Rittern oder Edelfrauen der Gotik einen schlechten Tausch gemacht hätte, und so hat sie denn oft genug die romantischen Leidenschaften mit Hilfe des Muskelspiels griechischer Halbgötter zum Ausdruck zu bringen gesucht.

Die Regierung Ludwigs XVIII. hatte einem Bosio oder Lemot keine weiteren Aufgaben gestellt, als den Ersatz der Standbilder

Heinrichs IV., Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV., welche die Revolution zertrümmert hatte, und dies war eigentlich eine bloße Restaurierungsarbeit. Das Julikönigtum dagegen entwickelte einen wesentlich höheren Ehrgeiz: Unter Ludwig Philipp sah man Bildwerke in größerer Zahl erstehen als unter Ludwig XIV., nur verherrlichte der Bürgerkönig die Nation und nicht das Königtum; aus dieser Zeit stammen die rings um den Obelisken der Place de la Concorde sitzenden „Städte Frankreichs“, ferner etliche Figuren aus der Reihe der Heroen in den Vorhöfen von Versailles, und endlich „Frankreichs berühmte Frauen“ im Luxembourg, mittelmäßige Schöpfungen, die vor dem entzückenden Hintergrund des Gartens ansprechender wirken als manche Meisterwerke.



Abb. 727. Foyatier, Spartakus (Louvre). (Phot. Hachette)

Sofern sie nicht einen rein dekorativen Zweck erfüllte, war die Plastik bis dahin kirchlich, mythologisch oder monarchisch gewesen; und nun dehnt sich ihre Rolle plötzlich ins Ungemessene aus. War diese Kunst

erst den Göttern und dann den Königen vorbehalten, so wird sie jetzt der Unsterblichkeit der „großen Männer“ die letzte Weihe geben. Ohne Bildwerke vermag ein Kult nicht auszukommen, und dieser Heroenkult hat der Plastik neues Leben eingehaucht. Nationale Subskriptionen lieferten die nötigen Mittel, um Standbilder in allen Städten zu errichten, wo ein siegreicher General, ein Gelehrter, Erfinder oder Künstler geboren war; — die Bildhauer beuteten Frankreichs Geschichte aus, wie es in den Galerien von Versailles die Maler schon getan hatten. Die Revolution, das Kaiserreich, das Jahrhundert Ludwigs XIV., die Renaissance und selbst das Mittelalter lieferten den Anlaß zu zahlreichen Bildwerken.

Der Künstler, der zu diesem nationalen Werk am meisten beigetragen hat, ist David d'Angers (1788—1856). Jakobiner und Klassizist wie sein Namensvetter, der Maler Marats und der Sabinerinnen, war er leidenschaftlich für die Antike eingenommen und von den politischen Wutausbrüchen seiner Zeit durchschüttelt; es regt sich in diesem Idealisten ein Schauer modernen Lebens, und seinen Werken entströmt eine Überfülle innerer Kraft, die bis dahin den Nachempfíndern des Laokoon und des Apollo vom Belvedere völlig fremd gewesen war. Im Giebelfeld des Pantheon teilt das Vaterland, von der Freiheit und der Geschichte unterstützt, die Kränze der Unsterblichkeit aus, und auf beiden Seiten strecken Gelehrte, Künstler, Juristen, Generále, Napoleon und seine Grenadiere die Hände danach aus (Abb. 726). In diesem Dreieck hat David das Werk der Verherrlichung zusammen-

gefaßt, welches damals ganz Frankreich mit gespannter Teilnahme verfolgte. Zahllos sind die Bildnisse großer Männer, die er geschaffen hat. Mit wenigen Ausnahmen, wie dem Racine von La Ferté-Milon, hat er sie keck in moderner Kleidung dargestellt. Auf einem Sockel, dessen bildergeschmückte Flächen ruhmreiche Ereignisse schildern oder in Gleichnissen die Wohltaten einer Erfindung aufzählen, erhebt sich stolz ein mächtiges Standbild; riesengroß ist der Kopf mit den wuchtig herausgearbeiteten Zügen und der ganze Umriß ist voll lebendiger Bewegung. In David d'Angers' zahlreichen Büsten und Medaillen verrät sich ein Anhänger Galls, der um jeden Preis den Stempel des Genies in den Zügen des Gesichts und den Erhöhungen des Schädels vor Augen führen will, doch wirkt seine Phrenologie mehr befremdend



Abb. 728.
David d'Angers,
Philopoemen (Louvre).
(Phot. Hachette)

als überzeugend; — aus dieser Art willkürlicher Entstellung der Gesichter haben Karikaturisten wie Dantan oder Daumier bei ihren satirischen Bildnissen besseren Nutzen gezogen.

Im Jahr 1837 war zugleich mit dem Giebel des Pantheon die berühmte Gruppe vollendet, die Rude (1784—1855) am Arc de Triomphe de l'Étoile ausgehauen hatte. Keiner besaß wie er die Kraft, den menschlichen Leib zur Verkörperung der stürmischsten Leidenschaften zu zwingen. Er erfüllt sein durchaus klassizistisches Werk mit einem Hauch von epischer Wucht; von den Nachklängen der Revolution und des Kaiserreiches hingerissen, weiß er selbst nicht scharf zu unterscheiden, ob sein

Fieber dem Anblick eines Leonidas oder Napoleon, eines Brutus oder Mirabeau entsprungen ist.

Auch dieser Künstler redet die hergebrachte Sprache; seine Freiwilligen sind römische oder griechische Krieger, teils in Zenturionenhelmen, teils in solchen der perikleischen Zeit; — mit Raffets schnauzbärtigen „va-nu-pieds“ haben sie nichts gemein. Festen Schrittes ziehen sie dahin, und man fühlt, daß ihnen nichts zu widerstehen vermag. Die Begeisterung, die sie mit fortreißt, hat der Bildner kühn in der Marseillaise zum Ausdruck gebracht, die wutentbrannt über ihren Köpfen brüllt. Diese Kolossalgruppe ist eins der seltenen



Abb. 729. Rude, „Le Chant du Départ“
(Paris, Arc de Triomphe de l'Étoile).
(Phot. Hachette)

modernen Werke, in denen eine Massenseele bebt; den ehernen Klängen eines kriegerischen Marsches gleich, hat dieses Bild wohl manches Männerherz schon höher schlagen lassen. Das Geschlecht, dem solche Werke entsprangen, war noch voll von Erinnerungen an 1793. Das Königtum Ludwig Philipps, das so manchen Aufbruch unterdrückt und so viele Barrikaden eingerissen hat, hat den Ausbruch der revolutionären Kunst nicht zu ersticken vermocht. Fast ein halbes Jahrhundert hat es gedauert, ehe der erhabene Augenblick, an dem die Revolution die Waffen ergriff, ehe das Jahr von Valmy durch die Bildnerie verewigt wurde (Abb. 729).

Unter Ludwig Philipp ist auch Napoleon in diese Verherrlichung der Vergangenheit miteinbezogen worden. Als man seine Asche von Sankt Helena zurückbrachte, errichtete Visconti ein monumentales Grab im Invalidendom. Wie absichtlich verknüpft

das Schicksal immer wieder den Namen Napoleons mit dem Ludwigs XIV.: — im Louvre, das der Kaiser vollenden wollte, in Versailles, wo die Reihe seiner Schlachten sich entrollt, auf der Place Vendôme, wo die Säule der Grande Armée das Standbild des Grand Roi ersetzte, und endlich unter Mansarts Kuppelbau. Und hier empfindet man so recht, wie die Größe der Erinnerungen und die Erhabenheit der Geschichte die Schönheit eines Kunstdenkmals zu steigern vermag; Viscontis wuchtiger Sarkophag erscheint nicht zu schwer für den Ruhm, der auf ihm lastet, und die anmutigen Karyatiden, die rings um ihn wachen, sind von einem Ernst erfüllt, der Pradiers Gestalten sonst gar nicht eigen ist (Abb. 737). Infolge der Reinheit seiner Formen und der Anmut seines Empfindens erfreute sich dieser einnehmende Schüler Bosios bei den Klassizisten wie bei den Romantikern gleicher Beliebtheit. In zahlreichen Denkmälern und dekorativen Gegenständen jener Zeit, in Brunnen oder Standuhren vermögen wir seine Hand oder seine Manier zu erkennen (Abb. 734, 736).

Einige Bildner gerieten übrigens doch etwas tiefer in den Wirbel der Romantik, der damals die Maler mit sich riß. So haben etliche, wie Jehan du Seigneur, um ungestüme Leidenschaften besser auszudrücken, förmliche Muskelstürme entfesselt (Abb. 735), und wie Delacroix war Préault der Ansicht, das Feuer der Improvisation, der Schwung der Ausführung allein vermöchten aufrichtige Empfindungen auszudrücken, und das Werk werde dann erst recht lebendig, wenn der Künstler mit seinem Steinblock einen Kampf bestanden habe. Manchmal scheint auch wirklich unter seiner Hand dem Marmor oder dem Holz ein Schrei der Leidenschaft sich zu entringen, doch scheint zugleich der Stoff unter dem rücksichtslosen Griff



Abb. 730. Rude, Napoleons Erwachen zur Unsterblichkeit (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 731. Rude, Standbild des Marschalls Ney in Paris. (Phot. Hachette)

doch scheint zugleich der Stoff unter dem rücksichtslosen Griff



Abb. 732. Rude, Grabmal des Generals Cavaignac (Paris, Montmartre-Friedhof).
(Phot. Hachette)

seines stürmischen Genies gelitten zu haben (Abb. 733). — Nur Barye (1796—1875) ist es in vollem Umfang gelungen, ein von der klassizistischen Überlieferung unabhängiges Lebenswerk zu schaffen. Er studierte im naturhistorischen Museum die Tiere, ihre charakteristischen Umrissse, ihre Stellungen, und entwarf hernach auf diesen Grundlagen ein Bild ihres Lebens in der Wildnis. Damit wurde das etwas beschränkte Gebiet der Plastik um ein ganzes Neuland bereichert; denn die Löwen Ägyptens sind dekorative Figuren, und die Griechen sind über das Studium des Pferdes kaum hinausgekommen. Die Tiere Baryes sind richtige Bildnisse: Als Monumentalwerke oder Nippsachen, als Riesen-



Abb. 733. Préault, Kruzifix
(Paris, Saint-Gervais).
(Phot. Hachette)

gruppen oder bloße Briefbeschwerer, in jedem Maßstab sind sie von einer mächtigen Lebenskraft erfüllt; in der dunkel schimmernden Bronze vermeint man die Muskeln unter den derben Fellen gleiten zu sehen; die geduckten, eingezogenen Körper wirken wie gespannte Federn von unwiderstehlicher Schnellkraft; wir erblicken die reißenden Tiere im fortgesetzten Kampf um ihre Nahrung, schleichend, anspringend oder ihre Beute zerfleischend, und man hört ihr befriedigtes Knurren und das Krachen der zermalmtten Knochen; — es ist mit all seinen Schrecken der lautlose, unerbittliche Krieg des hungrigen Starken gegen den scheuen, fliehenden Schwachen. Baryes Lebenswerk ist eine der schönsten Entdeckungen der modernen Plastik; es besitzt den seltenen Vorzug, daß die Ausdrucksmittel des Künstlers sich seinen Absichten durchaus gewachsen zeigen. Nach ihm sollten noch Dalou, Cain und Gardet stolze

Löwen vor den Toren der Paläste erstellen, und Frémiet sollte sich der bewegten, scharfen Umrissse seiner Reitergruppen erinnern.

Seit Barye sind an Stelle der wohlfrisierten Löwen, welche in den öffentlichen Anlagen, eine Kugel unter der Pranke, den spielenden Kindern väterlich zulächeln, die seltsam wuchtigen Massen der großen Raubtiere getreten, die in tödlich erbittertem Kampfe einander umkrallen (Abb. 738 und 739).

Die Revolution hatte Frankreichs althergebrachte, monarchisch-religiöse Kunst in ihrem Entwicklungsgang unterbrochen. Zahllose Bildnisse von Heiligen oder Königen hatte sie zertrümmert und gar manches Grabmal geschändet. Im Verlauf so tiefgehender Umwälzungen, wie das Auftreten des Christentums, wie die Reformation oder die Revolution sie hervorrief, ist es eben unvermeidlich, daß die neue Gesellschaft einen gewissen Bruchteil der überkommenen Werte vernichtet: Die Kunstwerke sind da keine leblosen Formen, sondern gleichsam von einem bösen Geist besessene Götzenbilder. Trotz allen Verordnungen des Nationalkonvents wurden die Unterdrückungsmaßregeln gegen das Ancien Régime in wildem Grimm auf dessen gesamte Hinterlassenschaft ausgedehnt. — Doch schließlich verebte auch diese Woge der Wut, und man versuchte die neuzeitliche Welt mit den Resten der Vergangenheit auszusöhnen. Zu der kirchlich-monarchischen Restauration gesellte sich eine solche auf künstlerischem Gebiet. Verstümmelte Bildwerke, geschändete Grabmäler und leere Reliquienschreine wirkten jetzt nur noch als harmlose Kunstgegenstände, als Belegstücke in den Augen der Forscher, als Kabinettstücke in denen der Liebhaber; die Museen übernahmen die Bergung dieses kirchlichen Strandguts, und an Stelle der religiösen Andacht weckten sie jetzt die Andacht des Altertumsfreundes.

Zwei Männer haben mächtig dazu beigetragen, das Frankreich der Neuzeit im Namen der Schönheit mit dem des Mittelalters auszusöhnen: Chateaubriand, welcher den Romantikern den tiefen Stimmungsgehalt der gotischen Denkmäler enthüllte, und Lenoir, welcher während der Stürme der Revolution in seinem „Musée des monuments français“ die alten Steine, die Grabmäler und Standbilder unterbrachte, die man ihren Freistätten entrissen



Abb. 734. Pradier, Sappho (Louvre).
(Phot. Hachette)

und zum Straßenkehrer geworfen hatte. Chateaubriands *Génie du Christianisme* und die im „Musée des Petits-Augustins“ aufgestapelten Reliquien haben Frankreichs Phantasie in fieberhafte Tätigkeit versetzt. Wie aus dem geheimnisvollen Halbdunkel der Kathedralen sah man farbenglühende, packende Bilder des Mittelalters emportauchen, und Klassizisten vom reinsten Wasser, Ingres selbst nicht ausgenommen, haben wie die andern in diesem Traumland sich ergangen; die ersten, die es erforschten, gingen dabei so tief bewegten Gemütes zu Werke, daß ein Schimmer ihres Stimmungszaubers noch heute manchmal bis in die Studierstuben der Gelehrten fällt. Chateaubriand und Lenoir haben die erste Anregung zu jenen weitläufigen, verwickelten Arbeiten

gegeben, die das 19. Jahrhundert so lebhaft beschäftigen werden: zur Urkundenforschung, zur Anlage von Denkmälerverzeichnissen und Altertümersammlungen, wie auch zu den vielumstrittenen Ruinenrestaurierungen.

Die Bauform hat durch diese Liebhaberei für mittelalterliche Kuriositäten eine völlige Umwandlung erfahren. Zunächst hatten die Ruinen der Gotik die römischen Ruinen Hubert Roberts in den Hintergrund



Abb. 735. Jehan du Seigneur,
Der rasende Roland (Louvre). (Phot. Hachette)

gedrängt; die Maler wandten sich von den Resten des Forums den alten Häusern von Rouen zu. Die Dichter schilderten in düstern Tönen Deutschlands sagenumwobene Burgen, und in die breitesten Schichten trug die Steinzeichnung schaurig romantische Darstellungen zackiger Giebel und moosbedeckter Türme. Man konnte sich nicht genug tun in Sarkasmen gegen die Kuppeln, die Säulen und die geometrische Regelmäßigkeit der klassizistischen Denkmäler, und seitdem hat man nicht mehr aufgehört, diese Bauweise anzuschwärzen. Mit der bloßen Kritik war es aber nicht getan; man hätte von Rechts wegen etwas Eigenes an ihre Stelle setzen sollen; — nur ist eben bei der Bauform eine Umgestaltung keine so einfache Sache wie bei der Malerei oder der Dichtkunst, und so machte sich ganz naturgemäß diese literarische Bevorzugung der gotischen Formen vor allem im dekorativen Stil bemerkbar. Die romantische Kunst hat für den krausen Formenreichtum der deutschen Gotik eine besondere Vorliebe gezeigt;

von Chateaubriand stammte die Auslegung, die Gewölbe der Kathedralen ahmten das Gezweig von Wäldern der Vorzeit nach. Titelblätter und andere Kleinigkeiten waren überladen mit verschlungenem Maßwerk, und es entstanden sogar etliche Grabmäler in gotischem Stil. Die noch immer beliebten englischen Gärten wurden immer melancholischer gestimmt: Hie und da begegnete man etlichen Mauerresten von einer alten Abtei oder gar einem starr in seiner Rüstung ausgestreckten „Liegenden“ unbestimmter Herkunft, der aber mindestens als ein Paladin Karls des Großen oder ein merowingischer Franke angesprochen wurde.

Sodann machten sich Geschichtsforscher, Archäologen oder Architekten, wie Mérimée, Lassus und Viollet-le-Duc, an das Studium der gotischen Denkmäler Frankreichs, von denen viele schon in Trümmer fielen. Es war dies die Einleitung zu umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten, einem endlosen Unternehmen, dem die französischen Architekten ein gut Teil ihres Schaffens gewidmet haben. Das Frankreich des

19. Jahrhunderts, das so viele Museen gegründet hat, sah sich auch vor die Aufgabe gestellt, für die Erhaltung der Kunst- und Geschichtsdenkmäler zu sorgen. Den Anfang machte Lenoir beim Musée de Cluny, Baltard bei der Kirche Saint-Germain-des-Prés, Lassus bei Saint-Germain-l'Auxerrois, bei der Sainte-Chapelle, bei Notre-Dame, sowie in Chartres; im gleichen Sinne arbeitete Ruprich-Robert auf dem Mont-Saint-Michel, Abadie in Périgueux, Boeswilwald in Laon, Viollet-le-Duc in Paris bei Notre-Dame, in Carcassonne und bei Schloß Pierrefonds.



Abb. 736. Pradier, Brunnen zu Nîmes. (Phot. Févrot)



Abb. 737. Visconti, Grabmal Napoleons I. im Invalidendom zu Paris. (Phot. Neurdein)

Die Architekten blieben aber nicht bei diesen Restaurierungsarbeiten stehen. Als sie den gotischen Organismus genügend ergründet hatten, glaubten sie ihn zu neuem Leben erwecken zu können und verließen bei ihren ferneren Bauten die basilikale Form. Manchmal begnügte man sich damit, eine alte Kirche mit einer gotischen Schauseite zu versehen, wie z. B. Saint-Ouen in Rouen. Anderswo, wie bei Sainte-Clotilde zu Paris, Saint-Epvre in Nancy u. a., haben die Architekten von Grund auf einen Bau im Stil des 13. oder 14. Jahrhunderts errichtet. Leider steht es aber außer Zweifel, daß alle Liebe und selbst das tiefste Verständnis eine veraltete Bauform nicht neu zu beleben vermag. Auch die



Abb. 738. Barye, Kentaure (Louvre).
(Phot. Hachette)

gelingensten Abklatsche der Gotik sind in eisiger Kälte erstarrt; — der moderne Erbauer bringt dabei seine klassizistischen Regeln zur Anwendung: die übergroße Klarheit des Grundrisses, die Symmetrie und Schärfe der Zeichnung, kurz jene starre Regelmäßigkeit, welche von vornherein die Gestalt des Bauwerks in all ihren Einzelheiten festlegt, sowie jene strenge Arbeitsteilung, welche den Architekten zum reinen Reißbrettzeichner und den



Abb. 739. Barye, Elefant (Louvre).
(Phot. Hachette)

Arbeiter zum bloßen Steinhauer stempelt. Bei den alten Domen ist der Stein allweg von sprühendem Eigenleben erfüllt und das Gesamtwerk ist unendlich reich an überraschenden Formenspielen; diese modernen Nachahmungen dagegen sind starr und unfrei, — die trockene Geometrie ihrer Erbauer hat die Seele der gotischen Kathedralen nicht festzuhalten vermocht.

Der Vorstoß der Romantik war nicht in allen Punkten von dauerndem Erfolg. Eine zu lange Schulung hat dem französischen Geist seinen bestimmten Schriff verliehen, und nie

bringt er es über sich, dem Künstler das unbedingte Recht zuzugestehen, mit seiner Kunst nach der Willkür seines Temperamentes umzuspringen. In diesem Punkt hat Delacroix über Ingres keineswegs den Sieg davongetragen; man ist in Frankreich weit davon entfernt, sich über ein ästhetisches Dogma einigen zu können, und doch: sobald ein Werk von kühner Eigenart sich in die Schranken wagt, so holen alle, ob Freund oder Feind, die großen Überlieferungen hervor, um es zu rechtfertigen oder zu bekämpfen. Schon Delacroix hatte hierzu das Beispiel gegeben, indem er Poussins Beispiel zu seinen Gunsten anrief. In Frankreich berufen selbst die Umstürzler sich auf die Tradition, und keiner hat je den klassisch französischen Geist völlig verleugnet.

Nichtsdestoweniger hat aber die Romantik in der Kunst die Verhältnisse beträchtlich verschoben; seit diesem Ausbruch des Individualismus hat sich die Auffassung erhalten, daß der wirklich geniale Künstler den Zeitgenossen seine Eigenart, seine Denk- und Empfindungsweise aufzwingt; die Kunst ist kein Erzeugnis der Gesellschaft mehr, sie gestaltet dieselbe im Gegenteil um, und tatsächlich werden die Maler eine völlige Wandlung in der Art ihres Sehens und Fühlens hervorrufen; die Naturalisten und die Impressionisten werden dem

Auge des Publikums ganz unbekannte Gebiete erschließen. Sie haben frisch gewagt, weil die Romantiker den Satz aufgestellt hatten, das Schaffen des Genies sei eben stets ein Wagemut, eine Verwegenheit, die zum Erfolge führt. So haben die größten Künstler den Kampf gegen den Zeitgeschmack aufgenommen. Ganz naturgemäß stehen sie, für die Empfinden eine Pflicht bedeutet,

stets auf gespanntem Fuße mit dem Publikum, das es erst heranzubilden gilt. Begonnen hat dieser Zwiespalt zu Ludwig Philipps



Abb. 740. Rouen, Schauseite von Saint-Ouen. (Phot. Neurdein)



Abb. 741. Paris, Apsis von Sainte-Clotilde. (Phot. Hachette)

Zeit, wo man es zum erstenmal erlebte, daß „Künstler“ und „Bourgeois“ aneinandergerieten. Eine Art Schlacht ist damit eingeleitet. Bei Ingres, bei Delacroix und bei allen, die ihnen noch folgen sollten, findet man stets die Empfindungen wieder, die zur Entwicklung der Streitbarkeit beitragen: den Willen zum Siege, die Wut des Unterlegenen, den Stolz des Triumphators, — noch häufiger aber die bange Gespanntheit auf den Erfolg. Der Künstler kennt nicht mehr die friedsame Selbstsicherheit der Praktiker alten Stils.

Endlich hat die Romantik uns noch gelehrt, daß das Verständnis eines Werkes uns zugleich die in ihm verborgene Einzel- oder Massenseele erschließt. Seit wir darin statt der mehr oder weniger gelungenen Verwirklichung des Schönheitsideals die geheimen Regungen zu erkennen suchen, die ihm sein Schöpfer anvertraut, seitdem haben wir jede Kunstform lieben lernen, selbst wenn sie der unseren längst nicht mehr entspricht; mit seiner steten Bereitschaft, alles zu verachten, was seinem Geschmack zuwiderlief, hat sich der Klassizist zur Blindheit gegenüber den Jahrhunderten verdammt, die sich den Regeln seiner Kunst nicht unterworfen hatten. Indem sie offen von sich selber sprachen, haben die Romantiker uns an den Gedanken gewöhnt, die Künstler aller Zeiten haben es, wenn auch oft unbewußt, nie anders gehalten. Und wie viel scheinote Werke sind so zu neuem Leben erblüht, seit man darauf verzichtet hat, im Namen des Geschmackes Urteile zu fällen, um dafür die Tiefe und Zartheit der persönlichen Eingebung auf sich wirken zu lassen! Der Klassizist mit seiner Metaphysik und seiner Dogmatik trieb die Geringschätzung gar zu weit; der Romantiker dagegen hat unser ästhetisches Nachempfindungsvermögen erweitert, indem er das heimliche Gemütsleben enthüllte, das hinter der Schönheit sich verbirgt.

Literatur zu Kapitel II des dritten Teils

L. Bénédite, Rapport sur l'Exposition de 1900, Beaux-Arts. Paris 1904. — Im Musée d'Art (XIXe siècle), Paris 1907: Ch. Saunier, L'Architecture; P. Vitry, La Sculpture; Ch. Saunier, M. Hamel, M. Tournoux, G. Riat, G. Geffroy, La Peinture; H. Focillon, La Gravure; V. Champier, L'Art décoratif. — K. E. Schmidt, Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904. — E. Guillaume, La Sculpture au XIXe siècle (G. B. A. 1900, II). — H. Jouin, David d'Angers. 2 Bde. Paris 1878. — A. Schmarsow, Pierre Jean David d'Angers. Leipzig. — A. Bertrand, Fr. Rude. Paris 1888. — L. de Fourcaud, Rude. Paris 1903. — A. Rosenberg, François Rude. Leipzig 1884. — P. Mantz, Barye (G. B. A. 1867, I). — A. Alexandre, Barye. Paris 1889. — Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. 3 Bde. München 1893; Ein Jahrhundert französischer Malerei. Berlin 1901; Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1909. — A. Michel, Notes sur l'Art moderne (Peinture). Paris 1896; L'Exposition centennale de Peinture française (G. B. A. 1900, II). — J. Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Stuttgart 1904. — R. Marx, Etudes sur l'Ecole française. Paris 1902. — K. E. Schmidt, Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1903. — M. Hamel, La Peinture française au XIXe siècle (Revue de Paris 1900). — H. Marcel, La Peinture française au XIXe siècle. Paris 1905. — E. Chesneau, Les Chefs d'école. Paris 1862. — Ch. Blanc, Les artistes de mon temps. Paris 1876. — Th. Sylvestre, Les artistes français. Paris 1877. — A. Robaut, L'Œuvre complet

d'E. Delacroix. Paris 1885. — L. Rosenthal, *La Peinture romantique, 1815—1830*. Dijon 1900. — E. Delacroix, *Journal*. 3 Bde. Paris 1893—1895. — E. Delacroix, *Mein Tagebuch*. 2. Aufl. Berlin 1909. — D. Bussy, *Eugène Delacroix*. London 1908. — E. Klossowski, *Eugène Delacroix (Kunst und Künstler 1908, 5)*. — P. Landau, *Delacroix und sein Tagebuch (Monatsber. über Kunst und Kunstw. III, 1903)*. — C. Mauclair, *E. Delacroix*. Berlin 1909. — C. Mauclair u. G. Grappe, *Die französischen Maler des Kaiserreichs*. Eugène Delacroix — Constantin Guys. Berlin 1911. — A. Rosenberg, *Th. Géricault u. Eug. Delacroix*. Leipzig 1885. — M. Tourneux, *Delacroix*. Paris 1903. — P. Mantz, *Decamps (G. B. A. 1862, I)*. — Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*. 1855. — Ch. Blanc, *Les trois Vernet*. Paris 1898. — G. Planche, *Portraits d'artistes*. Paris 1898. — Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*. Paris. — A. Beaunier, *Ingres u. Delacroix (Kunst und Künstler 1909, 10)*. — Ch. Blanc, *Ingres (G. B. A. 1867, I)*. — H. Delaborde, *Ingres*. Paris 1870. — H. Lapauze, *Portraits dessinés d'Ingres*. Paris 1903. — L. Mabileau, *Les dessins d'Ingres à Montauban (G. B. A. 1894, II)*. — L. Mommeia, *Ingres*. Paris 1903. — A. Schmarsow, *Jean-Auguste-Dom. Ingres*. Leipzig. — C. Hofstede de Groot, *Ary Scheffer*. Berlin 1870. — L. Flandrin, *H. Flandrin*. Paris 1903. — H. Uhde-Bernays, *Hippolyte Flandrin (Nord und Süd 1909, 8)*. — P. Mantz, *Raffet (G. B. A. 1860, II)*. — F. Lhomme, *Raffet*. Paris o. J. — H. Beraldi, *Raffet (G. B. A. 1892, I, S. 353)*; *Charlet (ebenda 1893, II, S. 46)*. — A. Rosenberg, *Horace Vernet, Delaroche, Leop. Robert*. Leipzig 1885. — J. Runtz-Rees, *Paul Delaroche*. London 1880. — J. Baum, *Daumier (Frühling 1908, 26)*. — K. Bertels, *Honoré Daumier als Lithograph*. München 1908. — E. L. Cary, *Honoré Daumier*. London 1908. — Th. Heuß, *Honoré Daumier (Hilfe 1908, 9)*. — E. Klossowski, *Honoré Daumier*. München 1908. — H. Marcel, *H. Daumier*. Paris o. J. — E. Schur, *Honoré Daumier (Nord und Süd 1908, 10)*. — W. Voß, *Honoré Daumier (Ill. Ztg. Nr. 3374)*. — J.-L. Vaudoyer et P. Alfassa, *Les Salles de la Monarchie de Juillet au Musée de Versailles (R. A. A. M. 1910, II)*. — Th. Thoré, *Salons*. 2 Bde. Paris 1870. — E. Michel, *Les Maîtres du Paysage*. Paris 1906; *La Forêt de Fontainebleau*. Paris 1909. — E. Heilbut, *Figurenbilder von Corot (Kunst und Künstler III)*. — Moreau-Nélaton, *Corot*. Paris 1905. — G. Pauli, *Ein Bild von Corot (Kunst und Künstler 1909, 3)*. — K. Scheffler, *Corots Landschaften (Kunst und Künstler 1908, 11)*. — *Corot and Millet with critical essays by G. Geoffroy and A. Alexandre ed. by C. Holme*. New York 1903. — Walther Gensel, *Corot und Troyon*. Bielefeld 1906; *J. Fr. Millet und Th. Rousseau*. Bielefeld 1902. — Fr. Henriet, *Charles Daubigny et son œuvre*. Paris 1878. — W. Gensel, *Die Meister der Paysage intime (Kunst für Alle XIX)*. — D. Cr. Thomson, *The Barbizon School of Painters*. Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny etc. London 1902.



Abb. 742. Nancy, Inneres von Saint-Epvre. (Phot. Neurdein)



Abb. 743. Puvis de Chavannes, Literatur und Wissenschaft (Ausschnitt).
(Paris, Amphitheater der Sorbonne.) (Phot. Fiorillo)

KAPITEL III

Der Naturalismus

Der Städtebau: Umgestaltung von Paris — Einfluß des eklettischen Geschmacks auf den klassizistischen Stil — Der Eisenbau — Versuche im modernen Stil — Die naturalistische Malerei, Courbet — Jean François Millet — Die Historienmalerei — Der „Orientalismus“ — Das Bildnis — Die dekorative Malerei von Ingres bis Puvis de Chavannes — Vom Naturalismus zum Impressionismus — Der Impressionismus in der Landschaftsmalerei, der dekorativen Malerei und der Zeichnung — Die Reaktion gegen den Impressionismus — Die Kunst der neuesten Zeit — Die klassizistische Bildnerei; Einfluß der Florentiner — Der Naturalismus; Carpeaux, Dalou, Rodin, Bartholomé.

Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die allgemeine Führung der Geister von den Dichtern allmählich auf die Gelehrten übergegangen. Wie Narziß an seiner Quelle, so betrachtete der Romantiker, ein Victor Hugo oder Delacroix, in der Natur nur sein eigenes Spiegelbild. Für ihn war die Welt nur eine große Bildermappe, nach welcher er griff, wann er gerade Farben für seine Lyrik brauchte. Als diese überschäumenden Persönlichkeiten wieder zu Vernunft und Mäßigung gekommen waren, da öffnete sich ihr Auge und ihr Sinn der Wirklichkeit. Die Landschaftler waren hierin vorangegangen und

an diese anschließend gelangten die Maler, die Bildhauer wie die Schriftsteller zu der Überzeugung, in der unbedingten Naturtreue liege das höchste Ziel der Kunst; diese Unterordnung gegenüber dem Objekt ist aber eine ausgesprochen wissenschaftliche Tugend, und tatsächlich ist der Naturalismus die künstlerische Ausdrucksform des Positivismus.

Während dieses Zeitraums haben schroffe Umwälzungen den stetigen Entwicklungsgang des französischen Lebens unterbrochen. Persönlich sind die Künstler den Wirren, die Frankreich zwischen Revolution und Unterdrückung hin und her warfen, sicher nicht teilnahmslos gegenübergestanden, doch hat das Beben der sozialen Wutausbrüche keineswegs bis zu den strahlenden Höhen der Kunst sich fortgepflanzt. Die Architektur, welche die allgemeinen Merkmale einer Gesellschaft stets klar zum Ausdruck bringt, hat damals eine große Fruchtbarkeit, dabei aber nur eine mäßige Eigenart entwickelt, — also war einerseits die allgemeine Daseinsform nicht gar so unstat, wie man wohl meinen möchte, und andererseits hatte sich die Gesellschaft noch zu keiner neuen Fassung des Gesamtlebens durchgerungen. Schließlich haben diese Aufwallungen doch nur die äußere Staatsform in Frage

gestellt: dem Kampfe lagen reine Theorien oder aber Einzelinteressen zugrunde. Heutzutage kann jede Regierung, wie sie auch heißen möge, nur noch auf ein Ziel, auf die Hebung des allgemeinen Wohlstandes hinarbeiten. Man darf wegen der Wellen, die in Frankreich oberflächlich gegeneinanderbranden, die tiefere Strömung nicht übersehen, die

langsam, aber unwiderstehlich vorwärts drängt. Eine täglich wachsende Anzahl Menschen hat sich einigermaßen heraufzuarbeiten



Abb. 744. Paris, Arc de Triomphe de l'Étoile aus der Vogelschau. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Décugis.)



Abb. 745. Duban, Der Hof der École des Beaux-Arts zu Paris. (Phot. Hachette)

vermocht und ist so zu einem gewissen Wohlstand und einer guten Durchschnittsbildung gelangt; — es ist dies das größte soziale Ereignis des 19. Jahrhunderts und die moderne Kunst wird auf ihre Weise diese unbegrenzte Gebiets-erweiterung des Mittelstands zum Ausdruck bringen.



Abb. 746. Das Louvre aus der Vogelschau. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Décugis.)

Man würde die Architektur des 19. Jahrhunderts nicht gar so gering-schätzig beurteilen, wenn man statt ihrer Einzelbauten ihre groß angelegten Schöpfungen ins Auge fassen wollte. Unstreitig hat das letzte Jahrhundert weder Kirchen noch Schlösser, noch Paläste, ja nicht einmal ein Hôtel oder Theater eigenen Gepräges hervorgebracht, dafür hat es aber einen neuen Großstadtyp verwirklicht. Schon unter Ludwig XIV., hauptsächlich aber zu Ludwigs XV. Zeit hatten die Baumeister einheitlich dekorative Gesamtanlagen entworfen, die einen einzelnen Prachtbau an Wirkung weit übertrafen,

und so waren in dem mittelalterlichen Häusergewirr von Paris etliche Plätze von klassischer Regelmäßigkeit erstanden. In der Hauptsache ist es jedoch das 19. Jahrhundert, das die Umgestaltung alter Städte anbahnt, um den zahllosen Häusern die Einheit des Stils und die Symmetrie zu verleihen, die bis dahin auf Einzelwerke wie Paläste, Kirchen oder Plätze beschränkt geblieben war.

Napoleon war nicht mehr dazugekommen, die großartigen Umgestaltungen durchzuführen,



Abb. 747. Duc, Justizpalast zu Paris, Schauseite gegen die Place Dauphine. (Phot. Hachette)

die er für seine Hauptstadt plante, doch bildete immerhin der unter ihm noch begonnene Triumphbogen den ersten Ansatz zu den breiten, nach Schlachten und Generälen benannten Prachtstraßen, die seitdem einem riesigen Sterne gleich von ihm aus sich entfaltet haben. Percier und Fontaine begannen den zweiten Flügel

der Tuileries, welcher die Verbindung zwischen diesem und dem Louvre herstellen sollte, und in dem Maße, wie dieses Verbindungs-

stück sich vorschob, wurde mit den Resten von Alt-Paris innerhalb des großen Rechtecks aufgeräumt. Diesem neuen Louvre entlang wurde die Rue de Rivoli nach einem einheitlichen Plane angelegt. Ein wichtiges Werk des zweiten Kaiserreichs war dann der Ausbau des Louvre durch Lefuel und Visconti. Nach mancherlei Beschwerlichkeiten und Tastversuchen war endlich zwischen Pierre Lescots kleinen Pavillons und Philibert Delormes Tuileries der Abschluß hergestellt. Inzwischen hat die Zerstörung der Tuileries den Hof des Carrousel wieder freigelegt, und die beiden Flügel des Louvre öffnen sich jetzt gegen die riesige Avenue des Champs-Élysées, die zum Arc de l'Étoile führt. Den Wechselfällen der Geschichte ist es zuzuschreiben, wenn dieser Palast in seiner Anordnung nicht mehr an einen französischen Herrnsitz erinnert. Trotzdem er aber mit seiner Unzahl von Schauseiten und Durchgängen ein förmliches Viertel für sich darstellt, bewahrt er in seiner Wirkung doch eine erhabene Einheit; die Architekten haben es verstanden, ihre Zierweise an die der älteren Teile anklingen zu lassen, und vor allem haben sie durch eine geschickt erdachte Anordnung die Asymmetrie verdeckt, die in der Entstehungsweise des ganzen Baus begründet liegt, indem seine beiden Hauptmassen, Louvre und Tuileries, gar nicht zusammen entworfen wurden.

Die Restauration und das Juliönigtum haben auf dem Gebiet des Städtebaus nichts Nennenswertes unternommen. Ludwig Philipp hat in der Hauptsache eine Anzahl Brunnen für die Straßenkreuzungen und Plätze in Auftrag gegeben. Guillón schuf die Fontänen der Place de la Concorde, Visconti die der Place Louvois und Place Saint-Sulpice, sowie den Molièrebrunnen.



Abb. 748. Vaudremer, Saint-Pierre-de-Montrouge zu Paris. (Phot. Hachette)



Abb. 749. Lepère und Hittorf, Saint-Vincent-de-Paul zu Paris. (Phot. Hachette)

Nach dem Vorbild von Paris sah man auch zu Bordeaux und Nîmes, von plätschernden Strahlen umspielt, Nymphen im Stile



Abb. 750. Ballu, Trinité zu Paris.
(Phot. Hachette)

Pradiers über Wasserbecken sich erheben. Wirklich zielbewußt ist aber die Umgestaltung von Paris hauptsächlich seit dem zweiten Kaiserreich betrieben worden. Politische Beweggründe haben diese Metamorphose beschleunigt: Alt-Paris, dessen Straßen zwischen 1411 und 1848 so manchen Aufruhr gesehen hatten, dieser Hauptherd der Revolutionen war schwer zu halten; den Königen Ludwig XVI., Karl X. und Ludwig Philipp war es schlecht bekommen, daß sie, von ihren Untertanen umzingelt, aus den Tuileries nicht herauskonnten. Kaum wurde unter Ludwig Philipp irgendwo Lärm geschlagen, so schossen auch gleich Barrikaden in dem Netz der engen

Straßen empor; ein umgeworfener Omnibus und etliche Pflastersteine genügten, um den Leuten des Königs den Weg zu verlegen,



Abb. 751. Baltard, Inneres
von Saint-Augustin zu Paris.
(Phot. Hachette)

während es aus allen Fenstern Tische und Stühle hagelte. Napoleon III. durfte nicht daran denken, Paris in einem solchen Fall den Rücken zu kehren; dafür schufen unter Haußmanns Leitung seine Ingenieure und Architekten eine ganz neue Stadt. Wie einst Le Nôtre bei der Anlage seines Parks in französischem Stil, so brachen sie kurzerhand breite Avenuen und regelmäßige Straßenzüge durch das Gewirr der alten Baracken; selbst die schlichsten Häuser, die keineswegs nach künstlerischer Wirkung strebten, mußten sich dem Grundgedanken fügen und zur Erzielung eines einheitlichen Straßenbildes beitragen.

Der Grundsatz klassischer Regelmäßigkeit läßt sich über eine Schau-

seite oder einen Platz hinaus leicht auf eine ganze Stadt ausdehnen, — die Kühnheit lag aber darin, diese Auffassung bei

einer so alten und belebten Stadt wie Paris zur Anwendung zu bringen. Die Cité, sowie die beiden ihr zugekehrten Seineufer wurden neu überbaut und durch ganz Paris breite Prachtstraßen in schnurgerader Linie von einem Denkmal zum andern gelegt, gleich den Alleen, die in Versailles zwei Wasserbecken oder Marmorgruppen miteinander verbinden. „Nie habe ich irgendwelchen Straßenzug, geschweige denn die Richtung einer Hauptverkehrsader festgelegt, ohne auf deren wirkungsvollsten Abschluß

Rücksicht zu nehmen,“ schreibt Baron Haußmann. Bei jeder dieser großen Straßen erblickt der Spaziergänger in weiter Ferne eine Kuppel, einen Turmhelm, kurz irgendeinen malerischen Schattenriß, der seine Neugier reizt und ihn an einen Knotenpunkt lockt, von dem wiederum eine Anzahl gleicher Straßen abzweigt. Durch diese breiten Einschnitte in das enge Gewinkel der alten Viertel werden ehrwürdige Baudenkmäler ans Licht und an die Luft gezogen, die ob dieser plötzlichen Entblößung recht verwundert dreinschauen. Soweit die moderne Stadt dieselben stehen läßt, scheinen die Häuser rings in achtungsvollem Abstand sich zu halten; — Bauten von einiger Bedeutung vermögen wir uns gar nicht mehr anders als allein stehend vorzustellen. Diese Umgestaltung ist bis heute noch nicht zum Abschluß gelangt: Schritt um Schritt ersetzt ein neues Paris die Stadtteile aus dem 17. und 18. Jahrhundert, wie einst dieses klassizistische Paris an Stelle der mittelalterlichen Stadt getreten war.

Die im 19. Jahrhundert errichteten Denkmäler waren also größtenteils als Schmuckbauten gedacht; nach Lage und Grundriß sollen Palast und Kirche sich organisch in das Stadtbild fügen. Kirchen wie



Abb. 752. Labrousse, Bibliothèque Sainte-Geneviève zu Paris. (Phot. Hachette)



Abb. 753. Die Pariser Oper aus der Vogelschau. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Décugis.)

Saint-Pierre-de-Montrouge und Saint-Augustin, Paläste wie das Trocadéro, das Große und das Kleine Palais auf den Champs-



Abb. 754. Garnier, Die Pariser Oper.
(Phot. Hachette)

Élysées oder die Große Oper gelangten hauptsächlich dank ihrer Anpassung an das Straßenbild und die Geländeform zu voller Geltung. Notre-Dame-de-la-Garde und das Palais de Longchamp in Marseille, Notre-Dame-de-Fourvières in Lyon und das Sacré-Cœur auf dem Montmartre verdanken ihre Eigenart weniger der architektonischen Anordnung als viel-

mehr ihrer wunderbaren Lage (Abb. 760—763). — Hat das 19. Jahrhundert keinen religiösen Stil erfunden und keine neuen Schlösser oder Paläste erdacht, so hat es dafür das Mietshaus umgestaltet, hat es dem dekorativen Gesamtbild der Straße angepaßt und es mit größeren Bequemlichkeiten ausgestattet. In der annähernden Gleichförmigkeit der Schauseiten verrät sich die Beschränkung des Einzelwillens durch die soziale Disziplin: — Die Aufgabe des Architekten besteht heutzutage darin, zwischen persönlicher Behaglichkeit



Abb. 755. Garnier, Die große Treppe der Pariser Oper. (Phot. Hachette)

und allgemeiner Schicklichkeit einen geschmackvoll ungezwungenen Ausgleich zu schaffen. Diese Neuerungen werden nicht immer beifällig aufgenommen; sie schlagen der Verehrung ins Gesicht, die das 19. Jahrhundert für die alten Gemäuer hegt. Die Viertel, die wir verschwinden sehen, boten unserer Phantasie einen Zeitvertreib, während für die neuen Häuser, die an ihrer Stelle sich erheben, keine ähnlichen Empfindungen sprechen. Im 18. Jahrhundert nannte Cochin d. J. Rouen die häßlichste Stadt in Frankreich und zwar aus demselben Grunde, aus dem wir sie heute für die malerischste er-

klären. Cochin vertrat den streng modernen Standpunkt, wir aber sind etwas antiquarisch angehaucht. Die Schönheit der alten

Baudenkmäler liegt zum großen Teil in den Erinnerungen, die sich daran knüpfen, und das Bedauern über ihr Verschwinden ist so groß, daß wir für ihren Ersatz, für die frostig bequemen Nutzbauten, wenig mehr übrig haben. Doch wo zu dieses Sträuben! — Eine lebendige Stadt kann unmöglich die Rolle einer Reliquiensammlung übernehmen.

Bei allem Streben nach Zweckmäßigkeit hängt die französische Baukunst doch mit alter Treue an der klassischen Zierweise. Blieben uns als Anhaltspunkte für eine Geschichte der letzten drei Jahrhunderte auch nur ein paar Baudenkmäler wie etwa das Louvre, Versailles, die Place de la Concorde, die

Börse und die beiden Ausstellungspaläste der Champs-Élysées, so könnten wir sämtliche Gipfelpunkte von Ludwig XIV. bis 1900 verfolgen, ohne die Grenzen des Klassizismus zu verlassen und ohne anderen Formen zu begegnen als denen, die seit der Griechenzeit das Allgemeingut der mittelländisch-westlichen Kulturen bilden. Nicht wenige Umwälzungen hat Frankreich erlebt, aber Ende des 19. Jahrhunderts errichteten die Architekten noch Kolonnaden genau wie einst Perrault, Mansart und Gabriel. Wie im Jahrhundert der Reisen und der Geschichtsforschung nicht

anders zu erwarten, hat ein gewisser Eklektizismus den klassischen Geschmack bereichert und schmiegsamer gestaltet. Die dekorativen Einzelheiten entstammen so ziemlich allen Ländern und Zeiten, und wir wundern uns nicht mehr, wenn wir auf indische, arabische oder ägyptische Motive stoßen. Die kirchliche Baukunst vor allem hält sich

immer noch eng an gotische, romanische oder byzantinische Vorbilder. Die Religion reicht nicht mehr aus, das menschliche



Abb. 756. Paris, Das Große und Kleine Palais aus der Vogelschau. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Décugis.)



Abb. 757. Deglane, Das große „Palais des Champs-Élysées“ zu Paris. (Phot. Hachette)

Denken und Schaffen zu leiten, und so vermag sie auch keinen neuen Stil mehr hervorzubringen; nicht das Leben gestaltet mehr



Abb. 758. Girault, Das kleine „Palais des Champs-Élysées“ zu Paris. (Phot. Hachette)

die Kunst, — die Kunst muß sich ihre Formen selber suchen, und sie hat sich dieselben aus der Schatzkammer der Vergangenheit geholt. Bei Saint-Augustin (Abb. 751) hat Baltard die Eisenkonstruktion der byzantinischen Bauweise angeschmiegt, während Ballu bei der Trinité den italienischen Renaissancestil vorzog; beide haben ihre Bauten auf den weltlichen Prunk der umgebenden

Viertel gestimmt, und die Trinité besitzt sogar, wie die Große Oper, eine gedeckte Auffahrt, damit die eleganten Besucherinnen bei Regenwetter ihre Toiletten nicht verderben (Abb. 750).

Aus Garniers Großer Oper, einem der bedeutendsten Werke des 19. Jahrhunderts, läßt sich ersehen, wie weit der dekorative Eklektizismus auf neuzeitliche Bedürfnisse anwendbar ist. Bei der Inneneinteilung hat Garnier sich an Victor Louis' großes Stadttheater in Bordeaux gehalten; die Schauseite mit ihren Galerien und Kolonnaden erinnert stark an Sansovinos und Palladios venezianische Renaissancebauten, doch ist eine Menge



Abb. 759. Toulouse, „Salle des Illustres“ im Capitol. (Phot. Hachette)

Einzelformen aus Griechenland, aus Asien oder Ägypten entlehnt. Sehr gut bringt das Äußere die Bestimmung des Baus sowie dessen innere Gliederung zum Ausdruck mit seinen Galerien für das Foyer, seiner Kuppel als Bekrönung des Zuschauerraums, und endlich dem Riesengiebel, der einerseits den Umriß vervollständigt, andererseits das Bühnenhaus als solches hervorhebt. Überall war der Erbauer

bestrebt, das Versailles Mansarts und Le Bruns an prunkhafter Wirkung noch zu übertreffen. Er hat die verschiedensten Arten

bunten Marmors verwertet und hat das byzantinische Mosaik neu belebt. Leider ist aber die moderne Kleidung vom Prunk des Louis-Quatorze oder der orientalischen Trachten weit entfernt, und befremdlich sticht das düstere Schwarz der formlos knappen Fräcke von diesem mehr als königlichen Prunke ab. — Zu erwähnen ist noch der Ausbau der Sorbonne wegen der Geschicklichkeit, mit welcher Nénot dabei die schwierigsten Aufgaben bewältigte: Es war auf beschränktem Raum und ungünstigem Gelände eine förmliche Stadt der Wissenschaft, weitläufig und verwickelt wie das Denken der Neuzeit, unter möglichster Schonung des alten Prachtbaus Richelieus zu erstellen. Immer gebieterischer betont der Nutzzweck bei Bibliotheken, Museen, Universitäten und den zahllosen öffentlichen Bauten seine For-

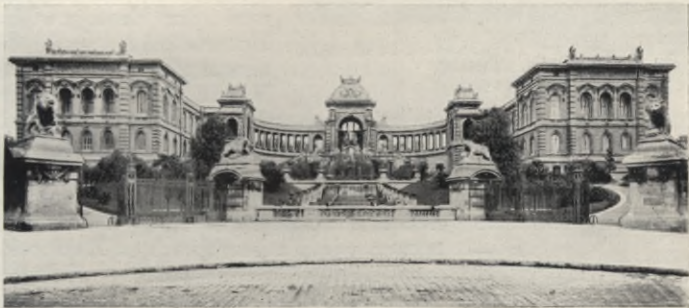


Abb. 760. Espérandieu, Das Palais Longchamp zu Marseille. (Phot. Hachette)

derungen, ohne daß die Architekten sich dazu entschließen könnten, von ihren edel klassizistischen Schauseiten abzulassen.

Demungeachtet hat die immer kühnere Anwendung des Eisens einen ganz neuen Bautyp gezeitigt, und neben der hergebrachten Steinarchitektur hat sich eine selbständige Eisenarchitektur herausgebildet. Viel hat dazu die regelmäßige Wiederkehr der großen Ausstellungen beigetragen. Die von Baltard in Paris errichteten Markthallen, die „Halles Centrales“, lieferten den Beweis, daß für die Entfaltung eines riesigen, weder durch Pfeiler noch durch Wände versperrten Unterkunftsraumes einzig und allein das Eisen in Betracht kommen kann. Damit sind die Erfolge der Spitzbogenarchitektur weit überflügelt; nie hätte man im Steinbau Bogenrippen von solcher Spannweite auf derart schwache Stützen auflaufen lassen können, und mit Leichtigkeit vermag der Ingenieur einen Eisenkäfig zu bauen, in dem ein ganzes Kirchenschiff aus gotischer Zeit sich unterbringen ließe. Infolge seiner Elastizität und Festigkeit, sowie der Möglichkeit, die Spannweiten

beliebig zu steigern, hat das Eisen den Stein überall da ersetzt, wo dieser einst das Holz verdrängt hatte, d. h. bei Fachwerken und Überwölbungen.



Abb. 761. Vaudoyer, Die Kathedrale zu Marseille.
(Phot. Neurdein)

So haben Baltard bei der Kirche Saint-Augustin, Labrouste bei der Bibliothèque Sainte-Geneviève und der Nationalbibliothek, Duc bei einem Saal des Justizpalastes für die tragenden Teile der Joche das Eisenfachwerk verwendet, welches dieselbe Rolle spielt, wie das Rippenwerk der Kreuzgewölbe. Unentbehrlich sind die eisernen Hallen beim Bahnhofbau, der immer größere

Spannweiten fordert, sowie bei den Ausstellungspalästen, die stets nur vorübergehend aufgestellt werden. In dekorativer Hinsicht jedoch hat das Eisen den Stein nicht zu ersetzen vermocht. Bei der Mehrzahl dieser Eisengerüste sind die Außenwände als gemauerte Schauseiten durchgebildet, auf denen wir die hergebrachten Zierformen wiederfinden. Die neuesten Bahnhofbauten, sowie die letzten Paläste der Ausstellung von 1900 auf den Champs-Élysées sind eiserne Hallen hinter einer Verkleidung von klassizistischen Schauseiten. Die Einmischung des Eisens hat also den Stil Mansarts und Gabriels in seinem fortlaufenden Zusammenhang nicht unterbrochen. Man bedient sich seiner aus Bequemlichkeitsrücksichten, ohne deshalb die Vorteile des Steinbaus opfern zu wollen. Wohl hat es nicht an Versuchen gefehlt, den Stein vollständig auszuschalten, und auf der Ausstellung von 1889 wurde Duterts riesige Maschinenhalle als das Meisterwerk des Eisenbaus gefeiert, doch wurde auch diese neuerdings eingerissen, um Gabriels École Militaire und ihre Pavillons wieder freizulegen. Trotz seiner außerordentlichen Anpassungsfähigkeit gelingt es dem Eisen nicht, die althergebrachten Baustoffe völlig

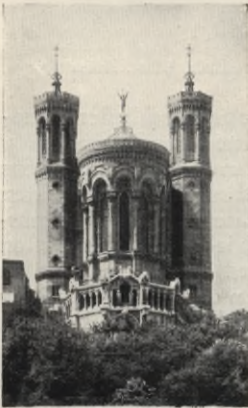


Abb. 762. Lyon, Apsis
von Notre-Dame-de-Fourvières.
(Phot. Neurdein)

Spannweiten fordert, sowie bei den Ausstellungspalästen, die stets nur vorübergehend aufgestellt werden.

zu verdrängen. Der Ingenieur weiß ja Bögen zu spannen, die am Steinbau Wunderbare grenzen, aber erstaunlich wirkt ihre Riesenhaftigkeit nur, soweit wir sie mit den menschlichen Kräften in Beziehung bringen. Sobald an Stelle des menschlichen Armes die Maschine tritt, verlieren wir jeden Maßstab für die gewaltigen Größen, die man uns vor Augen führt. Rein mechanisch werden die scharfsinnigen Berechnungen vom Papier in die Wirklichkeit übertragen; zwischen dem Schöpfungsgedanken und dem vollendeten Werk bleibt kein Spielraum für den Unternehmungsgeist, für Hingebung oder Gewaltleistungen mehr. Wohl tragen diese Eisenhallen den Stempel des Geistes, der Druck- und Widerstandskräfte vorherzubestimmen weiß, aber die Spuren der menschlichen Arbeit bleiben nicht daran sichtbar. Hat man erst bewundernd vor der Größe all dieser gegossenen, gewalzten und mechanisch in schwindelnde Höhe gehobenen Eisenbalken gestanden, so kehrt das Auge schließlich doch wieder mit größerem Genuß zu einem einfachen, aber schön geschmiedeten Torflügel zurück. Des Menschen Hand allein vermag aus dem toten Stoff ein Kunstwerk zu gestalten, während die Seelenlosigkeit der Maschine auf alle ihre Erzeugnisse übergeht.

Gerne legt man dem Stillstand der Baukunst die Schwierigkeiten zur Last, welche sich heute im Kunstgewerbe der Schaffung eines neuen Stils entgegenstemmen, handle es sich nun um Hausrat, um Schmuck, kurz um irgendwelche Art von Gebrauchs- oder Luxusgegenständen. Von der in allen Stücken willkürlich zurechtgeschusterten Auch-Gotik der Romantiker bis auf die vom Julikönigtum übernommenen und verspießerten „Empire“-Möbel gibt es keine Stilart, die man nicht wieder aufgegriffen hätte und



Abb. 763. Paris, Sacré-Cœur auf dem Montmartre. (Phot. Neurdein)



Abb. 764. Die Seine in Paris aus der Vogelschau gesehen. (Aus dem Album „Paris vu en ballon“ von A. Schoelcher und O. Décugis.)

die nicht heute noch Verwendung fände. Das künstlerische Erbe, das den Reichtum der französischen Museen bildet, lastet schwer auf

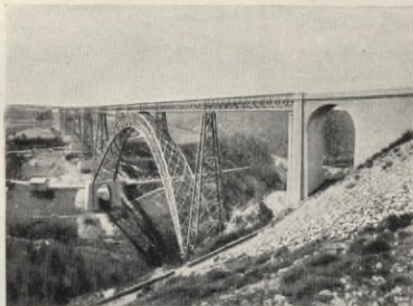


Abb. 765. Eisenbahnbrücke bei Garabit.

entsprechenden Hausrat zu schaffen. Man machte sich also auf die Suche nach einer besonderen Art, das Leben der Neuzeit auszuschmücken. Nun ist aber die Schöpfung einer völlig neuen Formensprache ein Ding der Unmöglichkeit: — ein Stil muß sich organisch aus den vorhergehenden entwickeln. An Vorhandenes hat auch der moderne Stil sich angelehnt; auch die Neuerer sind um die Nachahmung nicht herumgekommen, nur haben sie ihre Anregungen außerhalb der klassischen oder nationalen Stile



Abb. 766. E. Navarre und R. Rousselot, Mietshaus in Neuilly, Boulevard d'Inkerman 14. (Phot. „l'Architecte“)

den Vorkämpfern des „modernen“ Stils, nachdem die Altertumsliebhaberei von den Sammlerkreisen auf alle halbwegs wohlhabenden Schichten übergesprungen ist.

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde man endlich gewahr, daß die Gesellschaft über ihrer Vorliebe für das Louis-Quinze und Louis-Seize es vergessen hatte, einen ihrem eigenen Gebrauch

geholt. — Grasset verdankte viel dem Mittelalter; andere bewunderten die Japaner, ihre lichten Farben, ihre launischen Linienspiele und die unsymmetrischen Formen ihrer Kunst, die sich doch gar nicht, wie die Stile des Abendlandes, unter dem Einfluß des Steinbaus entwickelt hatte. Wieder andere zeigten eine Vorliebe für englische, belgische, deutsche, österreichische, kurz für alle fremdländischen Möbel, sofern nur ihre Zierweise mit den französischen Stilen in keinem Zusammenhang stand.

Und jetzt endlich stoßen wir auf tatsächliche, fruchtbare Neuerungen: Der Pflanzenwelt entlehnten Künstler wie Gallé in Nancy

die zarten Phantasiegebilde, die sie auf Glasvasen, Schmucksachen und Möbeln angebracht haben. Dabei ist aber der Weg von einer Blume zu einem Stuhl oder einer Vase viel zu weit, als daß sich das unstilisierte Pflanzenornament nicht auf eine rein äußerliche Umhüllung beschränken sollte, oder aber der Gegenstand sich nicht übertriebene Verdrehungen gefallen lassen müßte. Trotz diesen abenteuerlichen Launen erzielt aber die Keckheit des Nancyer Stils oft recht glückliche Wirkungen. Häufig kommt bei Majorelles Möbeln die Logik über der Phantastik etwas zu kurz, doch zeigen dieselben stets eine wirklich schöne Linienführung und einen stilistischen Reichtum, in dem sich ihre Herkunft aus einer alten Königsstadt, der Stadt Hérés und Lamours, verrät. Jetzt, da die Zeit der zügellosen Launen überwunden ist, läßt sich bei einer Reihe moderner Möbel ein Grundzug bestimmter Eigenart deutlich erkennen. Die Neuerer haben mit den angeklebten Verzierungen der älteren Stile aufgeräumt, und die Schönheit des Möbeln liegt jetzt vor allem im Charakter des Holzes und in der Art seiner Bearbeitung. Eugène Gaillard entwirft feingeschwungene Linien, die an den Ecken in Schnitzereien sich auflösen; die Arbeiten Dufrènes, wie auch die eines Seltersheim und Plumet halten sich in den Grenzen klassischer Klarheit. Diese festen, praktischen Möbel, die Logik und Schönheit miteinander verbinden, wirken dank der Weichheit der Übergänge zwischen den einzelnen Gliedern wie aus einem Guß, und der gleichmäßige Schwung der Linien erweckt den Eindruck organischen Wachstums. Bei aller Eigenart haben diese Möbel im großen ganzen doch die Verhältnisse des Louis-Quinze und Louis-Seize bewahrt. Sie bilden keine eckigen Gerüste wie die englischen, keine kahlen Quaderformen wie



Abb. 767. Dupont, Modernes Gitter an einem Haus der rue Saint-Ferdinand zu Paris. (Phot. Hachette)



Abb. 768. A. Sauvage und C. Sarazin, Villa in Compiègne. (Phot. „l'Architecte“)

die Wiener und kein unsymmetrisch wildes Geschnörkel wie die belgischen Arbeiten; modern ist an ihnen ihre etwas kühle Schlichtheit, aber trotzdem fühlt man immer noch ihre Abstammung von einer, durch Jahrhunderte weltmännischer Kultur verfeinerten Rasse heraus.



Abb. 769. A. Bluysen, Villa am Meer.
(Phot. „l'Architecte“)

Dafür gibt es wieder andere Dinge, bei denen die Form nicht so scharf durch die praktische Bestimmung vorgeschrieben ist: Schmuckstücke und Töpfereien lassen der Erfindungsgabe größeren Spielraum als das Mobiliar. Für diese mehr dekorativen als nützlichen Klein-

arbeiten haben die Künstler wirklich neue Formen und Materialien gefunden. Die Armut der Kunst des 19. Jahrhunderts hatte sich unter anderem darin gezeigt, daß sie überall, bei Holzfüllungen, bei Eisengittern wie bei Porzellanvasen die gleichen Zierformen verwandte; der moderne Stil dagegen zeichnet sich gerade dadurch aus, daß er die Eigenart der Materialien schärfer erfaßt und besser zur Geltung bringt. Carriès, Chaplet, Delaherche und nach ihnen noch viele andere haben aus Steingut kräftige mit farbensatten Glasuren überzogene Vasen geformt. Lalique

hat Schmucksachen geschaffen, deren Feinheit und schimmernde Pracht mit Blumen, Schmetterlingen und Käfern wetteifert. Robert und Brandt haben die Kunstschmiedearbeit, der eine in Form von kräftigen Gittern, der andere in Gestalt zarter Schmuckstücke, zu neuem Leben erweckt.



Abb. 770. P. Follot, Schlafzimmer.
(Phot. „Art et Décoration“)

Trotz allen Talents und aller Hingabe ist es aber diesem neuen Stil bei weitem noch nicht gelungen,

sich unbeschränkte Anerkennung zu verschaffen und die alten Stile zu verdrängen, weil eben die Gesellschaft, an welche sich

die Künstler wenden, weit schwieriger zu erobern ist als in früheren Zeiten, wo sie sich auf den engen Kreis des Hofes und der reichen Bürgerschaft beschränkte. Wie sollte auch gerade in der kunstgewerblichen Geschmacksrichtung eine Geschlossenheit möglich sein, von der doch nirgends sonst, weder auf literarischem, noch auf politischem, noch auf ethischem Gebiet etwas zu spüren ist? Zudem hat die Liebhaberei für altertümliche Gegenstände nichts weniger als nachgelassen, sondern sich im Gegenteil immer weiter ausgebreitet; — der Wechsel der Moden spielt sich immer noch im Rahmen der historischen Stile ab.

Übrigens schießen die theoretischen Verfechter des modernen Stils mit ihren Beweisgründen, nach welchen zu einer neuen Gesellschaft unbedingt auch ein neues Kunstgewerbe gehört, doch etwas über das Ziel hinaus. — Ist es denn so durchaus sicher, daß Lokomotiven und Telegraphendrähte unsere ganze Lebensauffassung auf den Kopf gestellt haben? Unsere Kultur hat zwei Seiten, von denen die eine besonders augenfällige Wandlungen durchmacht: die der großen Industriewerke, der Werften, Fabriken und Geschäftshäuser. Nie aber wird der Mensch an den Stätten seiner Arbeit irgendwelche Genüsse suchen; er wird sie für sein Heim aufsparen, wo er allein sie in Ruhe auszukosten vermag. Und wenn auch der Weg zum Reichtum sich wesentlich geändert hat, so ist doch die Art, ihn zu genießen, trotz Fabriken und Maschinen sich ziemlich gleich geblieben. In stetig wachsendem Umfang nehmen wohlhabende, gebildete Kreise an der Lebensweise teil, die sich während des 18. Jahrhunderts nur eine verschwindende Minderheit, Adel und reiche Bürgerschaft, leisten konnte. Sie finden an dem Hausrat gar nichts auszusetzen, in welchem das Ancien Régime eine so vollkommene Verbindung zwischen Anmut und Behaglichkeit herzustellen verstanden hat. Der Franzose bewegt sich inmitten seiner Louis-Quinze- und Louis-Seize-Möbel genau



Abb. 771. Carriès, Selbstbildnis in Terrakotta (Paris, Palais des Beaux-Arts).

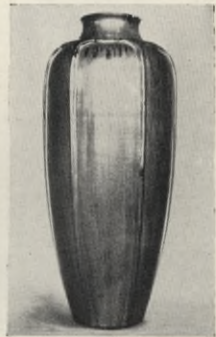


Abb. 772. Delaherche, Vase aus Steingut. (Phot. „Art et Décoration“)

so ungezwungen, wie er auch seine Gedanken in der Sprache der Enzyklopädisten zum Ausdruck bringt. Wirkliche Neuschöpfungen



Abb. 773. Lalique, Brosche.
(Phot. „Art et Décoration“)

erforderte tatsächlich nur die Ausstattung der Personendampfer, der Eisenbahnwagen und Automobile, und hier haben sich aus der Notwendigkeit heraus die neuen Formen ganz von selbst ergeben. Ob man aber in der Bauform und der Innenausstattung über einige reizvolle Kleinigkeiten hinaus zu einem abgeschlossenen Stil gelangen wird, muß erst die Zukunft lehren.

— In Belgien, Deutschland oder England findet das neue Kunstgewerbe bei seinen Versuchen weit mehr Entgegenkommen, während Frankreich eben noch so sehr an seiner glänzenden Vergangenheit

hängt, daß es darüber auf manchen Gebieten vergißt, der Gegenwart Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Deutlicher als die andern Künste wird die Malerei uns alle Stimmungen des neuzeitlichen Empfindungslebens offenbaren. Bei ihr finden wir die ersten Anzeichen der naturalistischen Bestrebungen, welche die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschen. Um 1850 nimmt die künstlerische Revolution, — seit knapp einem Jahrhundert nun schon die dritte, die den Namen der Wahrheit auf ihre Fahnen schreibt, — bestimmtere Formen an: David stieß Boucher vom Thron und mußte selbst einem Ingres weichen, und jetzt erhebt sich Courbet (1819—1877) gegen Ingres und Delacroix zumal. Sein Naturalismus ist für Frankreich völlig neu. Bis dahin hatten die französischen Maler nach dem Vorbild der Florentiner wohl ihre Skizzen, nicht aber die Bilder selbst nach der Natur gemalt, weshalb auch ihre Werke häufig die Breite der Technik und den schwung-

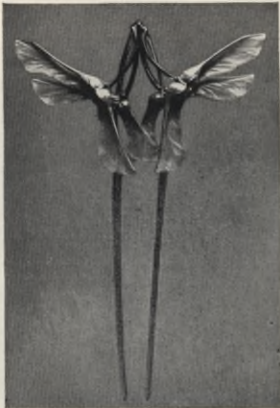


Abb. 774. Gaillard, Kamm.
(Phot. „Art et Décoration“)

vollen Vortrag vermissen ließen, den wir bei den großen Naturalisten, bei Caravaggio wie bei Ribera und Velasquez, bei Rubens

und Jordaens, bei Hals und Rembrandt bewundern. Stets hat sich bei den französischen Malern die Gedankenarbeit zwischen das beobachtende Auge und die ausführende Hand gedrängt. Wohl hatte Géricault allem Anschein nach versucht, Natureindrücke rein durch die Farbe wiederzugeben, doch hat der Tod ihn allzufrüh hinweggerafft, und erst um die Mitte des Jahrhunderts ist in Frankreich dieser reine Naturalismus durch Courbet zur Herrschaft gelangt.

|| Dieser Künstler hat die menschliche Gestalt im gleichen Sinne zu behandeln versucht, wie die Maler von Fontainebleau es mit den leblosen Dingen taten. Er hat die Bauern seiner Heimat mit ihren ungeschlachten Köpfen und absonderlichen Trachten so



Abb. 775. Courbet, Begräbnis in Ornans (Louvre). (Phot. Vignais)

getreulich dargestellt wie Rousseau seine alten, knorrigen Eichen. Seine Gestalten sind auch von denen Millets verschieden, denn ihrem Maßstab nach, — und in der Malerei ist dies ein wesentlicher Punkt, — gehören Millets Leutchen in die sogenannte Genremalerei, und Bauernfiguren von 20 Zentimetern Höhe hatte man hier schon oft genug gesehen, während man lebensgroßen Gestalten bis dahin stets nur auf geschichtlichen oder mythologischen Darstellungen begegnet war. Zudem verklärt Millets Stil durch seinen ethischen Charakter die platte Alltäglichkeit, — Courbet dagegen bringt Mann oder Weib mitten im Grünen, auf dem Boden sitzend, mit so wenig Umschweifen oder Vorbereitungen auf die Leinwand, wie nur irgendein Tier- oder Landschaftsmaler. Er legt in seiner Arbeitsweise eine Großzügigkeit an den Tag, die von der aufmerksam tüfteligen Art der Landschaftler von Fontainebleau nicht wenig absticht. Bei seiner handfesten Technik hält er stets an dem Grundsatz fest,

nichts zu erfinden und nichts zu beschönigen. Inmitten der etwas blutlosen Neupompejaner des zweiten Kaiserreichs, die ihre



Abb. 776. Courbet,
„Bonjour, Monsieur Courbet“
(Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)

dürftigen Farben fein säuberlich auf die Leinwand strichen, nimmt Courbet sich aus wie ein Maurer vor seiner Wand, wenn er so lustig drauflos spachtelt und sich aus voller Kehle eins dazu singt. Er hat ein gut Teil Selbstbewußtsein gebraucht, um der Lächerlichkeit die Stirn zu bieten. Zu einer Zeit, wo Klassizisten und Romantiker einstimmig den Alltag in Verruf erklärten, wäre ein kulturell und geistig feiner entwickelter Künstler sicher vor der Schwierigkeit zurückgeschreckt. Für die

moderne Kunst liegt darin eine dauernde Gefahr, daß sie dem Geschmack einer hochentwickelten Kultur untersteht; dem Zwang der glatten Höflichkeit muß jeder wohlerzogene Mensch sich beugen. Courbet war nichts weniger als wohlerzogen; allen Lachern zum Trotz hat er seine bäuerlich derbe Redeweise beibehalten und manchem andern hat sein Beispiel die Zunge gelöst. Angesichts seiner Bilder erkannten die jungen Maler, daß bei einer getreuen Nachbildung der Natur die Gewissenhaftigkeit der Wiedergabe den inneren Schwung nicht unbedingt zu lähmen braucht, sondern ihn im Gegenteil erst recht beflügelt und zur Entdeckung einer Menge von Ausdruckswerten führt, auf welche der Idealist niemals verfallen wird.



Abb. 777. Courbet, Rehwild in der Remise
(Louvre). (Phot. Hachette)

Trotzdem war Courbet noch weit entfernt, von der Natur ein völlig neues Bild zu geben. Er hat sich keine neue Palette geschaffen, sondern hat sie von den

alten Bolognesen, von Caravaggio und Guercino, von den Spaniern und all den andern, im Louvre vertretenen Künstlern entlehnt,

bei denen er stämmige Figuren in dichte Schatten und erdige Töne hatte hüllen lernen. Vor ihm waren Géricault und Delacroix mit dem Asphalt gleich verschwenderisch umgegangen. Für den Naturalisten Courbet zog aber dieses Farbmateriale eine Reihe Unzutraglichkeiten nach sich; selbst im Freien bleiben seine Gestalten in Finsternis getaucht. Bei dem „Begräbnis in Ornans“ hat der Himmel sich in einen Trauerflor gehüllt. Und auch als Courbet südwärts bis nach Montpellier zieht, seinen Gönner Bruyas zu besuchen, bleibt sein Licht dennoch dürftig und fahl (Abb. 775 bis 779); der



Abb. 778. Courbet, Steinklopfer.
(Phot. Kuhn)

Maler hat die schmutzigen Töne von seiner Palette nicht entfernt. Die Realisten aller Schulen haben eine Vorliebe für solch wuchtige Schatten gezeigt, welche die Körperlichkeit der Figuren kräftig betonen und den Lichtern eine größere Leuchtkraft verleihen; so zeigt uns auch Ribot, ein kräftiger Maler in Riberas Art, nächtliche Gestalten hinter einem rauchigen Dunstschleier, wie er die dunklen Gewölbe der Bologneser Schule erfüllte (Abb. 781).

Courbet hat seinen Grundsatz nicht bis zu Ende verfolgt; die Natur wollte er malen, betrachtete sie aber innerhalb seiner vier Wände. Auf seinem berühmten Bilde, der „*Allégorie réelle*“, hat er in einer Art künstlichen Glaubensbekenntnisses seine Lieblingsmodelle, Kritiker und Verehrer, Straßendirnen und Arbeiter, ein nacktes Weib u. a. vereint, und inmitten dieses Ateliers voll Pariser Figuren arbeitet der Maler an einer Landschaft aus der Franche-Comté! Tatsächlich hat er seine Gestalten im Atelier geschaffen und sie in auswendig gemalte Landschaften gesetzt.

— Schließlich gelangte Courbet aber doch zu der Einsicht, daß es mit seinem „integralen“ Naturalismus ohne Freilicht-



Abb. 779. Courbet, Die Welle (Louvre).
(Phot. Hachette)

— Schließlich gelangte Courbet aber doch zu der Einsicht, daß es mit seinem „integralen“ Naturalismus ohne Freilicht-

wirkungen nicht mehr weitergehen konnte, doch sieht man ihn bei seinen Versuchen in Schwierigkeiten sich verwickeln, die nur



Abb. 780. Régamey, Kürassiere in der Schenke (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Licht weniger die Dinge an sich, als vielmehr die sie umgebende Atmosphäre ins Auge fassen muß. Den Nachfolgern Courbets blieb es vorbehalten, die naturalistische Umwälzung vollends durchzuführen.

Millet (1814—1875) ist kein Naturalist in Courbets Sinn. Er hält sich bei seinen Bauern an kein Modell; seine Darstellungen sind wohl naturgetreu, tragen aber den Stempel eines tiefen Sinnens; aus dem Gedächtnis entnimmt er beim Aufbau seiner Bilder die typischen Gestalten und Gebärden. Man verdankt ihm keine neuartige malerischen Wirkungen, um die es ihm auch gar



Abb. 781. Ribot, Der heilige Sebastian (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

mit Hilfe einer neuen Technik zu lösen waren. Man durfte gespannt sein, wie dieser „Guercino der Franche-Comté“ das Licht wohl bewältigen werde, — er aber brachte weiter nichts zuwege als eine bloße Aufhellung seiner Farben, welche dadurch einen flachen, gräulichen Gesamtton erhielten. Corot allein hätte ihm klar-

machen können, daß man auf der Suche nach dem Licht weniger die Dinge an sich, als vielmehr die sie umgebende Atmosphäre ins Auge fassen muß. Den Nachfolgern Courbets blieb es vorbehalten, die naturalistische Umwälzung vollends durchzuführen. Millet (1814—1875) ist kein Naturalist in Courbets Sinn. Er hält sich bei seinen Bauern an kein Modell; seine Darstellungen sind wohl naturgetreu, tragen aber den Stempel eines tiefen Sinnens; aus dem Gedächtnis entnimmt er beim Aufbau seiner Bilder die typischen Gestalten und Gebärden. Man verdankt ihm keine neuartige malerischen Wirkungen, um die es ihm auch gar nicht zu tun war; er hat wie die Klassizisten in der Malerei nur ein Mittel erblickt, seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken.

Millet und Rousseau hatten sich in Barbizon, am Rande des Waldes von Fontainebleau, nebeneinander angesiedelt; während aber Rousseau ins Waldinnere eindrang, zog es Millet auf die Ebene hinaus. In den Wäldern ist der Mensch nicht zu Hause;

sie sind für ihn nur ein Zufluchtsort, ein Versteck aus der Urzeit her. Das Feld dagegen erkämpft er täglich neu, und sichtbar

oder unsichtbar ist er hier überall zugegen. Hatte Rousseau den Daseinskampf des Baumes geschildert, so zeigt uns Millet den Kampf des Menschen mit dem Boden, dem er seinen Lebensunterhalt abringt. Seine Bauern spielen nicht und singen nicht wie Corots Hirten, welchen die strahlende Natur ihre Daseinsfreude mitteilt; es sind keine tändelnden Eklogengestalten, sondern die ersten Scharwerker eines rauhen Georgikons. Auf manchem Bild ist kein lebendes Wesen zu erblicken, und doch erinnert die Scholle an den Menschen, der sie bebaut. Pflug und



Abb. 782. Bonvin, Im Refektorium (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

egge sind am Arbeitsort geblieben, um am andern Morgen gleich bei der Hand zu sein. Millet zeichnet und malt den Erdboden wie ein Gesicht voll lebendigen Ausdrucks, und wirklich: — zeigt er nicht dem Menschen, der täglich gebückt ihn vor Augen hat, bald ein freundliches, bald ein böses Gesicht? . . . — Von da ist es nicht mehr weit bis zu der ärmlichen, strohgedeckten Hütte, wo die Frau, wenn Feld und Stall sie nicht in Anspruch nehmen, mit eintöniger Arbeit ihre Zeit verbringt, die Wäsche besorgt, Wolle spinnet oder die Kinder füttert, und so mit stiller Hingebung gleich Chardins Hausfrau ihr schlichtes Tagewerk verrichtet.

Millet malte nicht nach der Natur, und doch hat er die Wirkungen des Lichtes festgehalten; mit Vorliebe läßt er seine Figuren von einem leuchtenden Abendhimmel sich abheben, in dessen flimmernder Helle ihre Umrisse gleichsam zerfließen. Reichlich und kräftig trug er bei seinen Figürchen die Farbe auf; die Formen sind derb und weich



Abb. 783. Alphonse Legros, Das Weihbild (Dijon, Museum). (Phot. Hachette)

zugleich; der Gesamton umhüllt und dämpft alle Spiegelungen und Reflexe. Noch hatte niemand außer Chardin kleine Bilder

auf so grober Leinwand und zudem mit einer so erdigen, trocken und porig wirkenden Farbe ausgeführt. Unwillkürlich muß man



Abb. 784. Millet, Die Ährenleserinnen (Louvre).
(Phot. Hachette)

dabei an Millet selber denken, wie er mit derbem und doch kosendem Pinsel den Bauern wiedergibt, der beim Okulieren so sorgsam und bedächtig das winzige Auge mit seinen schwierigen Fingern faßt. Er liebte diesen krümeligen Farbauftrag, weil er etwas Ländliches an sich hat, etwas von der Rauhigkeit der moosigen Rinde, der auffälligen Mauern und alten Ziegel, etwas von der Struppigkeit der Stoppelfelder, dem Schmutz des Hühnerhofs und dem Staub des Dachbodens, der rauhen Wolle der Schafe und der grobgestrickten Kittel.

In mancher Hinsicht erinnert Millet lebhaft an Poussin, den großen Klassizisten, und zwar vor allem deshalb, weil er seiner Darstellung stets einen tiefen Sinn zugrunde legt; er sucht in sein Bild einen Zug logischer Notwendigkeit zu bringen: „Menschen und Dinge sollen stets einen bestimmten Zweck darin erfüllen.“ — In stetem Reigen folgen sich die Jahreszeiten, es folgt einander



Abb. 785. Millet, Die Schäferin.
(Phot. Kuhn)

Sprossen, Blühen und Vergehen, und seit der Mensch die Erde bebaut, ist es immer die gleiche Frone, sind es immer die gleichen Gebärden, mit denen der Mensch sich zu ihr niederbeugt. So bezeichnend ist die Haltung, so vollkommen geht der Mensch in seiner Tätigkeit auf und so eng ist er mit den Dingen verwachsen, daß dieser Bauer in das zeit- und raumlose Urbild aller Geschlechter sich verwandelt:

Da reckt vor unserem Auge dies schlichte Wesen sich ins Weltall, in die Ewigkeit empor, und riesenhaft wirft seine arbeitsharte

Mißgestalt ihren Schatten hinaus in diese beiden Weiten der Unendlichkeit. . . . — Voll männlicher Teilnahme und ohne ihn irgendwie malerisch herauszuputzen, verfolgt Millet diesen Kampf des Menschen mit der Scholle; der unbelebten Natur entlehnt er nur so viel, als unbedingt nötig ist, um uns an den Kreislauf der Jahreszeiten zu erinnern: die Augustsonne, die auf den Schnitter glühend niederstrahlt, den Frost, der das Erdreich in Stein verwandelt, die heitere Ruhe der sinkenden Nacht, die Stunde, da nach des Tages Arbeit das Abendläuten durch die letzten, goldenen Sonnenstrahlen zittert.



Abb. 786. Millet, Angelus (Louvre).

Seiner Empfindsamkeit nach hängt Millet noch mit der Romantik zusammen. — Poussin und die Klassizisten waren im Reiche der Phantasie zu Hause, und ihre Gedankenarbeit bedeutete für sie

eine Art höheren Zeitvertreibs; der Erde, die sie malten, hatte die Geschichte schon bestimmte Gestalt verliehen, und überall schaut hinter dieser gelehrten Kunst eine sinnreich durchdachte Kultur hervor. Bei Millet dagegen, wie einst bei Rembrandt, verliert die Kunst diese überlegene Heiterkeit, um aus dem menschlichen Empfindungsleben ihre Kraft zu schöpfen; sinnende Gemühtiefe, sanfte Schwermut, Mitleid und ein Sichversenken in die dämmerige Seele der Tierwelt, in das heimliche Leben der Dinge, tritt uns bei ihm entgegen. Nie war in Frankreich die Kunst von jedem Atelier- oder Museumsbeigeschmack so völlig frei gewesen, und Rembrandt allein hatte mit seinem Pathos und seiner Innigkeit eine gleich tiefgehende Wirkung erzielt. Mit dem klaren Denken der



Abb. 787. Millet, Mutter, die ihrem Kind die Suppe gibt (Marseille, Museum). (Phot. Hachette)

Klassizisten vereint Millet eine wundersame Tiefe romantischer Schwermut (Abb. 784—787).

Millet's Poetik ist in ihren Möglichkeiten noch lange nicht erschöpft, obwohl wir verwandte Empfindungen schon bei Cazin wiederfinden, der gleichfalls Natur und Menschen zu verschmelzen liebt und den Ausdruck seiner Gestalten mit der trostlosen Öde der dämmerigen Dünen in wunderbaren Einklang zu setzen weiß. Es erscheint bei ihm gar nicht unangebracht, wenn er gelegentlich auf die Bibel oder die Evangelien zurückgreift; seine Bauern sind harmlos und schlicht genug, um so alt wie die Menschheit selbst zu wirken. Voll kosender Weichheit ist die stille Land-



Abb. 788. Cazin, Tobias und der Engel (Lille, Museum). (Phot. Hachette)

schaft, die sie umhüllt, und seine zarten, fahlen Töne geben die Klarheit der Nacht oder das bleiche Mondlicht wieder, das über die schlafenden Dörfer sich ergießt (Abb. 788 und 791). Von Jules Bretons Bäuerinnen pflegte Millet zu sagen, sie seien zu hübsch, um es in ihrem Dorfe lange auszuhalten; sie wirken in der Tat auch reichlich kokett, und wenn vollends die sinkende Sonne sie in rosige Lichter hüllt, gebärden diese zerlumpte Aschenbrödel sich wie antike Kanephoren. Lhermittes sonngebräunte Schnitter und dralle Wäscherinnen sind großzügig aufgefaßte, typische Gestalten ländlicher Arbeiter. Harpignies, ein ansprechender Darsteller knorrig-

Astwerks, hat in seinen Bildern den Menschen ganz beiseite gelassen; er vereinfacht die Formen seiner alten Eichen und führt den Pinsel mit einer Sicherheit, von der Rousseau noch keine Ahnung hatte (Abb. 792).

Überall ist die realistische Auffassung durchgedrungen, — hat sie doch sogar die althergebrachte „Historienmalerei“ in ganz neue Bahnen gelenkt. Einer Gesellschaft von Humanisten zu Nutz und Frommen geschaffen, hatte sie nie den Charakter einer Rekonstruktion der antiken Welt verloren, doch hat sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts infolge der Entwicklung des historischen Interesses, der archäologischen Entdeckungen und endlich der Errungenschaften des Naturalismus tiefgehende Wandlungen mitgemacht. Das „historische Kolorit“, d. h. die Anwendung des Realismus auf die Vergangenheit, hat sich immer ausgesprochener, immer „urkundenmäßiger“ gestaltet. In Poussins

Werken waren die archäologischen Daten nicht eben zahlreich: hier ein Tempel, dort eine Pyramide; mit einer etwas abstrakten Verallgemeinerung der Kostüme und der Landschaft setzte man sich über die Schwierigkeiten der historischen Treue weg. Heute läßt die Académie des Beaux-Arts sich von der Académie des Inscriptions, der Akademie für Altertumskunde belehren, so daß manches Bild zu guter Letzt nichts weiter als ein Mosaik von lückenlos ineinandergreifenden Belegstücken bildet. Zwischen der Geschichtsauffassung der heutigen Maler und



Abb. 789. Léon Belly, Tümpel im Wald von Fontainebleau (Sammlung Mme L. Belly).

derjenigen der Davidianer ist der Unterschied nicht geringer als zwischen Flauberts *Salambô* und den *Martyrs* Chateaubriands.

Auf Ingres' kleine „Stratonike“ und Coutures riesengroße „Römische Orgie“ hin vollzog sich unter dem zweiten Kaiserreich in der Malerei eine förmliche Wiedergeburt der Antike: scharfsinnige, etwas gesuchte Rekonstruktionen, welchen das Publikum ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte. G. Boulanger und Gérôme setzten feingemalte Figuren in pompejanische Szenarien ein. Gérôme war ein Künstler von bewundernswerter Wahrheitsliebe und glänzender Unterhaltungsgabe; gleich Ingres ein

meisterhafter Zeichner, und ein erfindungsreicher Illustrator gleich Delaroche, hat er selbst tragische Vorwürfe äußerst geistvoll behandelt. Cabanel war ein trefflicher Schüler Ingres', dessen kosende, schmachtende Linienführung er nicht selten wieder erreichte. Bouguereau hat die Verfeinerung und Anmut auf jene Stufe selbstverständlicher Sicherheit



Abb. 790. Pointelin, Abend im Jura (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

gebracht, wo die kunstvollst aufgebauten Strophen wie Stegreifdichtungen klingen. Auch Jules Lefebvre und L.-O. Merson sind

unter diese äußerst formenreinen Künstler zu zählen, die zwar nichts weniger als leidenschaftliche Werke schufen, dafür aber eine



Abb. 791. Cazin, Landschaft in der Picardie.
(Phot. Crevaux)

vorbildliche Aufrichtigkeit an den Tag legten, auf die heute gar nicht dringend genug hingewiesen werden kann, wo die gröblichste Willkür gegenüber den einfachsten Grundgesetzen der Zeichnung und Komposition immer weiter um sich greift (Abb. 810 und 812).

Zu übertriebener Peinlichkeit steigert sich die historische Treue bei Tissot und Meissonier. Mit einer Unzahl „beglaubigter“, dem heutigen Palästina entnommener Einzelheiten hat James Tissot in seinen fleißig durchgearbeiteten Illustrationen die Trachten und Landschaftsbilder des Evangeliums zu rekonstruieren gesucht, und sein realistisches Ringen hat die religiöse Bilderproduktion, die aus Flandrins abstrakter Manier nichts mehr herauszuholen vermochte, mit neuem Leben erfüllt (Abb. 795). Meissonier (1814—1891) war eine der bezeichnendsten Persönlichkeiten unter diesen Malern, die bei ihren Darstellungen sich so weit als möglich an die Tatsachen zu halten suchten. Es wirkt in hohem Maße



Abb. 792. Harpignies, Mondaufgang
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

paradox, wie ein solcher Künstler in seinen ausnahmslos frei erfundenen Szenen einem unglaublich weitgehenden Realismus huldigt. Sein photographisches Objektiv ist auf die Vergangenheit eingestellt; man spricht bei ihm oft von einer holländischen Manier, und zweifellos haben auch die Kleinmeister vom Haag und von Amsterdam ihn angeregt, doch ist dabei immerhin der Unterschied zu beachten, daß diese

Holländer ihre eigene Zeit abkonterfeiten, während Meissonier außerhalb der seinen lebte. Seine Liebhaberei galt weniger der

Wirklichkeit, als den Kuriositäten, die er aufstöberte und zusammen-trug; seine Malerei ist kostbar und tot, gleich einer Sammlung von Nippsachen. Er war ein glühender Verehrer Napoleons und des 18. Jahrhunderts, weil dieses ihm in seinen kleidsamen, gefälligen Trachten und Uniformen eine Fülle malerischer Möglichkeiten bot. Er hat den Kaiser und sein Heer uns vorgeführt: das Heer von 1807, wie es unter den Augen seines Kriegsherrn auf den



Abb. 793. Meissonier, 1814 (Louvre).
(Phot. Lecadre)

Feind losstürmt; das Heer von 1814, wie es mühsam durch den Schnee sich schleppt, hinter dem Kaiser her, der noch unbesiegt, doch schon vom Unheil umwittert, an seiner Spitze reitet (Abb. 793). Meissonier weiß in seiner Kleinmalerei alle wirksamen Mittel der Malerei großen Stils zu verwerten, und hierin steht er heute noch unerreicht da. Er bringt das Kunststück fertig, bei einem kaum fingerhohen Reiter auch nicht die geringste Kleinigkeit zu unterschlagen, weshalb denn auch seine Bilder sich als Illustrationen zu einem Geschichtsbuch trefflich eignen. In das Satzbild fügen

diese winzigen Figürchen sich vorzüglich ein, und der gewiegte Illustrator verrät sich in der geistvoll scharfen Behandlung der Kostüme und der Gebärden. Vor ihm hatte noch niemand die Gangart eines Pferdes oder die mannigfachen Einzelheiten einer Uniform mit gleicher Bestimmtheit festgehalten. Nicht nur das Genre der kleinen Musketierbilder hat Meissonier begründet: man verdankt ihm einen ganz neuen Stil in der Militärmalerei, den



Abb. 794. Meissonier, Der Streit
(Sammlung des Königs von England).
(Phot. Lecadre)

nach ihm Édouard Detaille zu glänzender Entwicklung brachte. Protais und Yvon legten in ihre kriegerischen Bilder mehr oder

weniger Empfindung und Heldentum, jedenfalls aber wollten sie uns das Schlachtgetümmel vor Augen führen. Meissonier dagegen schaute vor allem auf die malerische Wirkung der Kostüme, und Detaile läßt oft genug statt Soldaten nur uniformierte Statisten im Parademarsch vorüberziehen. Gelegentlich haben die Erinnerungen an 1870, an 1806 oder 1793 diese wohlgedrillten Kommißsoldaten in richtige Krieger verwandelt; kotbedeckt und rauchgeschwärzt sind die Uniformen, und unter dem düster umwölkten Himmel taucht oft ein letzter Sonnenstrahl die Feldzeichen in heroische Purpurglut. Mit noch grimmigerer Kampfeswut aber wußte Alphonse de Neuville seine Bilder zu erfüllen, auf die wir hier nicht näher eingehen können (Abb. 798 und 799).



Abb. 795. Tissot, Die drei Weisen aus dem Morgenland (Sammlung von Brunhoff). (Phot. Hachette)

Der Historienmalerei weiß Gustave Moreau eine neue Seite abzugewinnen; er schafft sich eine gedankentiefe Märchenwelt gleich jenen Dichtern, die ihre Philosophie in prunkhaft mythische Gewänder hüllten. In ähnlichem Sinne wie Chassériau suchte er die Manieren eines Ingres und Delacroix miteinander zu verschmelzen, und wie die „Parnassiens“ war er bemüht, die glühende Phantasie der Romantik in die feingemeißelten Formen der reinen Klassizisten einzuschließen. In wunderbare Landschaften stellt er edelsteinübersäte Elfenbeinfiguren: — eine sinnreich aufgebaute, künstliche Kunst, eine phantastisch köstliche Malerei, die alle Kleinodien zertrümmerter Kulturen ausgräbt und vor unseren Augen entfaltet; Mosaiken, Goldschmuck und Brokate, die seltensten Schöpfungen menschlichen Kunstfleißes, alles finden wir in diesem philosophischen Geschmeide verwertet, nur keine unmittelbaren Erscheinungsformen des Lebens. In versteckten kleinen Heiligtümern der Kunst, die selten nur eines Eingeweihten Fuß betritt, hat Gustave Moreaus Kunst sich fortgesetzt, in weltfernen Ateliers gleich jenen byzantinischen Klöstern, wo die kunstliebenden Mönche so reiche, von Griechenland und dem Orient ererbte Schätze verwahrten, daß es ihnen gar nicht in den Sinn kam, ihr Auge auch auf die Natur zu richten (Abb. 807 bis 809).

Die Fülle der Ausgrabungen vom Ende des 19. Jahrhunderts hat unser geschichtliches Vorstellungsvermögen neu belebt und



Abb. 796. Aimé Morot, Rezonville (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

hat dessen Reichweite bis zurück ins graueste Altertum ausgedehnt. In Pompeji werden täglich neue, für den Maler verwertbare Dinge ans Licht gefördert. Schliemanns Funde in Mykene und Tiryus haben unsere althergebrachte Vorstellung von den homerischen Kriegerern wesentlich verändert. Rochegrosse hat von Griechenlands und Asiens Frühzeit seltsam schreckhafte Bilder voll absonderlicher Waffen und tätowierter Barbarengestalten entworfen. Auch die Urgeschichte ist in der Kunst zur Darstellung gelangt; Cormon hat das Höhlen- und Pfahlbauleben rekonstruiert und zeigt uns den kühnen Bärenjäger mit seinen primitiven Waffen aus Feuerstein (Abb. 803).

Was aber bei diesen neueren Rekonstruktionen der Vergangenheit und teilweise sogar bei den allegorischen Figuren besonders



Abb. 797. Detaille, Einzug der großen Armee in Paris 1806, Ausschnitt (Paris, Hôtel de Ville). (Phot. Hachette)

hervortritt, ist die realistische Auffassung und Darstellungsweise. Die Davidianer blieben abstrakt, selbst wenn sie Napoleon und



Abb. 798. De Neuville, Der Friedhof von Saint-Privat (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

seine Soldaten malten; ihren Geschöpfen fehlte es an physischem Leben und wirklichem Sonnenlicht. Heute stellt uns die Historienmalerei Gestalten aus Fleisch und Blut vor Augen, und die farbenreiche Palette der Orientaler und der Impressionisten weiß manchmal sogar den Helden des Altertums ganz neue Seiten abzugewinnen. Leonidas und Romulus

können heute das Forum oder die Thermopylen nicht mehr betreten ohne ihre marmorne Nacktheit den Launen des „Pleinairismus“ auszusetzen.

Tattegrain wählt ausdrucksvolle Landschaften als Hintergrund für seine mittelalterlichen, miniaturhaft bunten Szenen. Kein Maler aber hat sich auf die Wiederbelebung der Vergangenheit besser verstanden als Jean-Paul Laurens. Bei ihm hat der geschichtliche Beleg die Phantasie keineswegs ertötet und sein Realismus ist nicht in eine wissenschaftlich trockene Genauigkeit ausgeartet; er ist einer der seltenen Künstler, deren Gestalten

weder ans Theater noch an einen Mummenschanz gemahnen. Von Michelets düsterem Mittelalter ist seine Phantasie erfüllt; leibhaftig läßt seine kernige Malerei jene rauhen Zeiten vor uns auferstehen: die Untaten der Merowinger, die kalte Grausamkeit der Inquisition, die Racheakte der kirchlichen Machthaber, die Verheerungswut der Schlachten und der Revolutionen. Stets geht von seinen Darstellungen ein packender Stimungsreiz aus, selbst wenn sie Vorgänge aus dem Leben



Abb. 799. De Neuville, Champigny (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

der Neuzeit behandeln (Abb. 802). — Nichtsdestoweniger hat die Historienmalerei, nachdem sie lange Zeit in der Kunst die

gleiche Rolle gespielt hatte, wie in der Dichtung das Epos und die Tragödie, ein gut Teil ihrer Bedeutung eingebüßt. Die tüchtigsten Schüler der Akademie verlassen dieses „erhabene Genre“, um nur im Falle großer dekorativer Aufgaben darauf zurückzukommen. So hat z. B. Aimé Morot sich auf allen Gebieten schon als Meister erwiesen, gibt sich aber heute vollkommen damit zufrieden, ein glänzender Bildnismaler zu sein, — und nicht anders haben es auch Machard, Ferrier und Flameng gehalten. Die meisten Rompreisträger verzichteten rasch auf die „Historie“, um reiche Bürger und Damen der Gesellschaft im Ballstaat zu malen. Aus diesen schönen Bildnissen, die alljährlich in so stattlicher Zahl zur Ausstellung gelangen, geht deutlich hervor, daß es bei den besten Schülern der Akademie keineswegs auf einem Mangel an Können beruht, wenn sie auf besondere Phantasieleistungen verzichten.



Abb. 800. Hébert, Die Malaria
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Orientalische Landschaften und Genrestücke bildeten während des 19. Jahrhunderts ein Lieblingsthema der französischen Maler. Zur Entwicklung dieses Interesses für das Morgenland hatten mancherlei literarische und politische Ursachen beigetragen. Die Romantik mußte sich von seiner leuchtenden Farbenpracht angezogen fühlen; Decamps, Delacroix, Dehodencq, Marilhat haben Turbane, bunte Teppiche und Gewänder, Kuppelbauten mit schlanken Minarets, stolze Ruinen und sonnverbrannte Gelände dargestellt; andere wieder, unter denen Ziem Erwähnung verdient, blieben vor Venedigs Marmorpalästen in Betrachtung versunken, und das blendende Schauspiel dieser Wunderbauten, die zwischen Himmel und Wasser im Lichte schweben, hat ihnen die übrige Welt für immer verdeckt (Abb. 801).

Orientalische Landschaften und Genrestücke bildeten während des 19. Jahrhunderts ein Lieblingsthema der französischen Maler. Zur Entwicklung dieses Interesses für das Morgenland hatten mancherlei literarische und politische Ursachen beigetragen. Die Romantik mußte sich von seiner leuchtenden Farbenpracht angezogen fühlen; Decamps, Delacroix, Dehodencq, Marilhat haben Turbane, bunte Teppiche und Gewänder, Kuppelbauten mit schlanken Minarets, stolze Ruinen und sonnverbrannte Gelände dargestellt; andere wieder, unter denen Ziem Erwähnung verdient, blieben vor Venedigs Marmorpalästen in Betrachtung versunken, und das blendende Schauspiel dieser Wunderbauten, die zwischen Himmel und Wasser im Lichte schweben, hat ihnen die übrige Welt für immer verdeckt (Abb. 801).



Abb. 801. Ziem, Venedig
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Wunderbauten, die zwischen Himmel und Wasser im Lichte schweben, hat ihnen die übrige Welt für immer verdeckt (Abb. 801).

Der Naturalismus ist dem Orientalismus nichts weniger als nachteilig gewesen, er hat höchstens das Bedürfnis nach un-



Abb. 802. J.-P. Laurens, Exkommunizierung Roberts des Frommen (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

gewöhnlichen Eindrücken noch stärker gereizt; — die Wirklichkeit aber verliert ihr alltägliches Gesicht, sobald sie sich in exotische Gewänder hüllt: wie Racine bei seinem *Bajazet*, so gleichen die Orientalmaler den Mangel an historischem Abstand durch die Abweichung in Trachten und Sitten aus. Henri Regnault hatte vor seinem Tode schon Delacroix' marokkanische Ro-

mantik verjüngt und hatte in Spanien einen feurigen, farbensatten Stil sich angeeignet, während er in Paris sich höchstwahrscheinlich hätte verleiten lassen, zu einer zahmeren Eleganz zurückzukehren (Abb. 804). Fromentin hat jagende Araber gemalt und den Seidenglanz ihrer Pferde aufs feinste herausgearbeitet, während er sich nie dazu herbeigelassen hatte, etwa einen französischen Wilderer auf der Hasenjagd mit gleicher Sorgfalt wiederzugeben (Abb. 805). Benjamin Constant hat den Orient in mehr theatralischem Licht gezeigt; er sucht durch die Vorführung geheimnisvoll blutrünstiger Haremstragödien uns in Schrecken zu versetzen und zugleich durch den Prunk der Szenerie uns zu blenden. Es gibt aber noch einen Orient, der schlichter und anheimelnder, dabei aber kaum minder malerisch wirkt: den Orient, wie Guillaumet ihn sah und Dinet ihn heute noch darstellt, wie die zahlreichen Maler ihn schildern, die aus Asien, aus Indochina und Japan Eindrücke von einer Farbenfrische gleich fliegend hingeworfenen Reisetotizen mit nach Hause bringen



Abb. 803. Cormon, Kain (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

(Abb. 806). Die Malerei hat sich bereichert: sie schmiegt sich jetzt den Unterschieden der Klimate an, wie denen der Jahres- und

Tageszeiten. Der Orientalismus söhnt Überlieferung und kecke Neuerer miteinander aus; er hat den Romantikern erlaubt, uneingestanden dem Naturalismus zu huldigen, und immer noch regt er tüchtige Schüler zur Suche nach auserlesenen Wirkungen an, während er andererseits ehr- und tugendsamen Leutchen die angenehme Möglichkeit bietet, ab und zu einmal ungestraft über die Schnur zu hauen.

Mehr denn je macht sich heute in der französischen Kunst der Einfluß des Auslands fühlbar. Wie im 16. und 17. Jahrhundert nach Rom, so kommen jetzt fremde Künstler in großer Zahl nach Paris, um sich auszubilden oder Europas künstlerisches Gewissen zu Rate zu ziehen. Zudem wirken die Museen als Lehr-

anstalten, wo die Maler sich noch lange an ihrer Vervollkommnung weiterarbeiten, nachdem sie die erste Lehrzeit hinter sich haben; dieser Einfluß der „Meister“ macht sich beim Bildnis am stärksten fühlbar: — werden an die Erfindungsgabe keine besonderen Ansprüche gestellt, so lassen sich die Künstler auch leichter verleiten, fremde Manieren nachzuahmen. Wir haben gesehen, wie die Landschaftler von den Holländern ausgingen und Courbet sich bei den Bolognesen Anregungen holte; Manet verdankt ein gut Teil seiner Kühnheiten dem Beispiel der Spanier und eines Frans Hals. Die tüchtigsten Techniker, Künstler von der Gewandtheit eines Bonvin, Vollon, Roybet und Bail sind bei den Holländern in die Schule gegangen; Roybet läßt das Licht gleichmäßig über Stoffe und gegenständliches Beiwerk gleiten; Bail hält die heimelige Helle fest, die sich leise in Küchen oder Weißzeugkammern stiehlt. Ricard hat etliche Geheimnisse von Tizians



Abb. 804. Regnault, General Prim (Louvre). (Phot. Hachette)



Abb. 805. Fromentin, Falkenjagd (Chantilly, Musée Condé). (Phot. Hachette)

tiefer, lebendiger Farbgebung ergründet, hat sie aber, entsprechend der größeren Zartheit seiner Modelle, auf einen durchsichtigeren,



Abb. 806. Guillaumet, La Seguia
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

empfindlicheren Ton gestimmt (Abb. 821 und 822). Henners Kunst beschränkt sich auf die leuchtende Blässe, die Prud'hons und manchmal auch Correggios nackte Gestalten umkost. Warme Schatten umfließen seine weißen Nymphen, und einer düsteren Flamme gleich erglüht ihr rotes Haar vor dem Türkisblau des Hintergrunds (Abb. 827).

In höchster Gunst aber standen die Spanier des 17. Jahrhunderts, wie dies bei einer ausgesprochen naturalistischen Richtung auch vorauszusehen war. Nach Manets Vorgang und in gewissem Sinn auch nach dessen Vorbild erlernte Carolus Duran in Velasquez' Schule die Kunst der unverhüllten Gegensätze und der zarten Tonwerte, wo von einem seidig grauen Hintergrunde nur das tiefe Schwarz der



Abb. 807.
G. Moreau, Die Erscheinung
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Kleidung, die leuchtende Frische eines Gesichts, und von der Helle dieses Gesichtes wiederum das lebhaftere Rot der Lippen und die Glanzlichter der Augen bestimmt und scharf sich abheben (Abb. 825). Auch Bonnat ist einer von diesen „Spaniern“. Deutlich verrät sich in der kräftigen Modellierung der Abkömmling Riberas. Mit schroffen Schatten holt er aus der Leinwand vollplastische Formen heraus, deren Festigkeit und Strenge bei seinen Lieblingsmodellen durchaus angemessen wirkt. Unsere heutigen Sitten, welche die malerischen Trachten ausgeschaltet und den Persönlichkeiten eine gleichförmig dunkle Kleidung aufgezwungen haben, lassen die charakteristischen Merkmale des Gesichts um so deutlicher hervortreten. Was ist von all den Prunkgewändern noch übriggeblieben? . . . :

Die paar Stickereien der Generalsuniformen, das rote Band der Ehrenlegion oder die grünen Palmen der Akademie. Der Mensch

bildet keine dekorative Erscheinung mehr, wie einst der Höfling oder Würdenträger, ja nicht einmal sonderlich „weltmännisch“ nimmt er sich aus, — dafür hat aber die geistige Arbeit in seinen Zügen tiefe Spuren hinterlassen. Mit sicherer Hand modelliert Bonnat diese festen Masken; kräftig faßt er die Persönlichkeit dieser Denker und Staatsmänner zusammen; statt ihr Bild in die Reflexe des Pleinair zu verzetteln, häuft er rings dichte Schatten um sie auf, um unsern Blick auf den weißhaarigen Kopf allein zu bannen. Bonnat ist der Rigaud der dritten Republik, nur malt er seine berühmten alten Herrn ohne Perücke und ohne Spitzenkragen (Abb. 823 und 824).

Als Gegenstück zum spanischen Realismus sehen wir jetzt die vornehme Anmut der Engländer des 18. Jahrhunderts zu neuem Leben erwachen. Die Bildnismaler dieser Manier, Benjamin Constant und vor allem Humbert, versäumen es nicht, die Parkszenerie wieder aufzugreifen, die als Hintergrund für anmutige Frauengestalten eine unaufdringlich reiche Wirkung ergibt. Humbert weiß seine Modelle mit flüchtig hingeworfenen Landschaftskizzen „in Einklang zu setzen“ und sie dadurch, unbeschadet der Ähnlichkeit, in ein harmonisch reizvolles Licht zu rücken; übrigens hat dieser äußerst formgewandte Künstler sich gelegentlich auch als glänzender Ausstattungsmaler erwiesen, der auf seinen umfangreichen, einheitlich gesehenen Darstellungen schön umrissene Gestalten in wohl abgewogenen, vornehm und zurückhaltend getönten Landschaften anordnet. Auch Jacques Blanche ist ein Schüler der Engländer mit seiner behenden Kunst, seiner eigenartigen Pinselführung und technischen Raffiniertheit; seine „Pariser“ Berühmtheiten stehen zu Bonnats



Abb. 808. G. Moreau, Die Einhörner (Paris, Musée G. Moreau). (Phot. Hachette)



Abb. 809. G. Moreau, Venedig, Aquarell (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

bedeutenden Persönlichkeiten im gleichen Gegensatz wie die un-
stete Beweglichkeit seiner Manier zur selbstsicheren Arbeitsweise
dieses Malers der offiziellen Größen Frank-
reichs.



Abb. 810. Lefebvre,
Die Wahrheit
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Zwei Bildnismaler von besonderer Eigenart,
Fantin-Latour und Carrière, haben manche
malerischen Wirkungen geopfert, um die
ethischen Züge schärfer erfassen zu können.
Was Ausdruckskraft betrifft, sind sie über
die Durchschnittsgrenzen dieses Genres weit
hinausgelangt. Sie geben in ihren Gestalten
keine gleichgültigen Gelegenheitskunden wie-
der, sondern Freunde und Bekannte, mit denen
sie in dauernder Berührung stehen. In ihrer
Weichheit und Zartheit gibt Fantins Malerei
sich so gesittet und anspruchslos wie seine
Modelle, die von Eleganz in Kleidung oder
Gebaren wenig wissen; in aller Einfachheit stellt
der Maler Gruppen zusammen, wie der Photo-
graph mit seinem „Bitte recht freundlich“ sie
auch nicht steifer fertig bringt. Seine Farbe
schimmert matt wie unter jener ehrbaren
Staubschicht hervor, welche sich über die
Dinge breitet, wenn sie lange unberührt in
einem Schubfach verschlossen lagen; diese
Malerei ist zu aufrichtig, um dem Beschauer

schönzutun; der Maler und seine Modelle haben außerhalb der
Wandlungen der Mode und ihrer gesuchten Feinheiten gelebt
(Abb. 826). Um die Ausdruckskraft seiner Sprache zu steigern



Abb. 811. Chassériau, Akt
(Avignon, Museum). (Phot. Hachette)

und das Innenleben deut-
licher hervorzuheben, hat
Carrière die körperhaften
Erscheinungsformen ver-
wischt. Erlöschen ist die
Farbe, und leichte Schatten
nur bleiben noch übrig, um
lachende oder schmerzzer-
füllte Gesichter zu gestal-
ten. Kosend haucht der
Pinsel auf die Leinwand
ein feines Grau; gleitend
verfolgt und erweitert er
einhüllende Gebärden, —

Formen, die zueinanderstrebend sich umschlingen (Abb. 828). Diese
verschleierte Wirklichkeit läßt unser Auge fast unbeschäftigt, damit

die Träumerei sich frei entfalten kann; nie hatte man so die Innigkeit gezeigt, die von einem liebenden Wesen zum andern überströmt, und nie so die Massenseele, die einer Menschenmenge zahllose Körper in einem Wirbel mit sich reißt. Um in des Seelenlebens verborgenste Tiefen zu dringen, überschreiten die Künstler jeden Augenblick die Grenzen ihrer Kunst: sie machen Musik ohne Rhythmus, Poesie ohne Gedankeninhalt, Plastik ohne Form und Malerei ohne Farbe. Die Kunst verflüchtigt sich, um in das Reich des Ungreifbaren zu gelangen.



Abb. 812. Cabanel, Die Geburt der Venus (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Dem Naturalismus, der nach immer größerer Wahrheit trachtet, bleibt jetzt noch die Malerei gegenüberzustellen, deren Streben mehr auf die Schönheit gerichtet ist. — Den Malern der Restauration und des Julikönigtums hatte es nicht an großen dekorativen Aufgaben gefehlt: die Fortsetzer Davids, Ingres und sein Schüler, haben in einer Reihe von Kirchen, im Louvre und in Versailles umfangreiche Darstellungen entfalten können. Die Ausstattungsmalerei war jedoch nicht gerade ihre starke Seite; im Namen der strengen Schönheit hatte Davids Schule ihre Reformen durchgeführt; bei ihrer Rückkehr zur ersten Manier, zur etwas schwerfälligen Straffheit der Komposition und Klarheit der Linienführung war den Malern die artige Anmut des Boucherstils abhanden gekommen. Eine Schwierigkeit lag zunächst darin, diese kalten Malereien als Wandschmuck passend zuzurichten, dann aber bedurften auch die malerischen Vorwürfe dringend einer Erneuerung: der christliche Bilderkreis mußte naturgemäß auf die Kirchen beschränkt bleiben, und die Gestalten aus der Sagenwelt wirkten nachgerade etwas abgegriffen, zumal man sie nicht mehr geistreich genug zu behandeln wußte. Beim Evangelium und dem Olymp

war den Malern die artige Anmut des Boucherstils abhanden gekommen. Eine Schwierigkeit lag zunächst darin, diese kalten Malereien als Wandschmuck passend zuzurichten, dann aber bedurften auch die malerischen Vorwürfe dringend einer Erneuerung: der christliche Bilderkreis mußte naturgemäß auf die Kirchen beschränkt bleiben, und die Gestalten aus der Sagenwelt wirkten nachgerade etwas abgegriffen, zumal man sie nicht mehr geistreich genug zu behandeln wußte. Beim Evangelium und dem Olymp

war den Malern die artige Anmut des Boucherstils abhanden gekommen. Eine Schwierigkeit lag zunächst darin, diese kalten Malereien als Wandschmuck passend zuzurichten, dann aber bedurften auch die malerischen Vorwürfe dringend einer Erneuerung: der christliche Bilderkreis mußte naturgemäß auf die Kirchen beschränkt bleiben, und die Gestalten aus der Sagenwelt wirkten nachgerade etwas abgegriffen, zumal man sie nicht mehr geistreich genug zu behandeln wußte. Beim Evangelium und dem Olymp



Abb. 813. Chassériau, Das Tepidarium (Louvre). (Phot. Hachette)

war den Malern die artige Anmut des Boucherstils abhanden gekommen. Eine Schwierigkeit lag zunächst darin, diese kalten Malereien als Wandschmuck passend zuzurichten, dann aber bedurften auch die malerischen Vorwürfe dringend einer Erneuerung: der christliche Bilderkreis mußte naturgemäß auf die Kirchen beschränkt bleiben, und die Gestalten aus der Sagenwelt wirkten nachgerade etwas abgegriffen, zumal man sie nicht mehr geistreich genug zu behandeln wußte. Beim Evangelium und dem Olymp

war also nichts mehr zu holen; — bleibt jetzt die Frage, wo die Ausstattungsmaler des 19. Jahrhunderts Gedanken und Formen,



Abb. 814. G. Boulanger, Das pompejanische Haus des Prinzen Napoleon (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

Motive und einen neuen Stil hernehmen werden. — Delacroix griff bei seinen dekorativen Stücken auf die venezianische und die flämische Überlieferung, auf Veronese und Rubens zurück. In goldstrotzende Rahmen faßte er wildbewegte Gruppen und feurig leuchtende Farben; eine so prunkvolle Ausstattung aber vermochten nur königliche Galerien wie Louvre und Luxembourg zu ertragen, und eine weitere Verbreitung war bei diesem üppigen Stil ganz ausgeschlossen. Wenn auch ein Chassériau ihm viel verdankt, so hat doch Ingres' Manier, welche die Farben dämpft, das Relief der Figuren mit der Wandfläche ausgleicht und sie in ruhigen Stellungen festlegt, die Oberhand behalten, weil bei ihr das Gleichgewicht der Formen mit dem festen Aufbau der Architekturlinien im besten Einklang steht.

Nach Ingres' Beispiel hat Delaroche bei seinem Wandgemälde im sogenannten Hémicycle der École des Beaux-Arts sich viele Mühe gegeben, seinem etwas zahmen Stil eine dekorative Großzügigkeit zu verleihen. In der Anordnung zeigen sich Anklänge



Abb. 815. Delaunay, Die Pest in Rom (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

an die Apotheose Homers, nur stehen Delaroches große Männer müßig und unaufmerksam herum: es ist keine Seele in dieser Versammlung, es fehlt die weihevollende Stimmung, wie sie sonst über einem heiligen Haine liegt. Chénard hatte erkannt, daß ein großes Gemälde einen Menschen von heute nur dann zu befriedigen vermag, wenn es ihm einen erhabenen Stoff zu sinnender Betrachtung bietet.

Wir sind nicht mehr harmlos genug, um uns mit rein feenhaften Schauspielen, wie etwa Veronese sie entfaltet, zufrieden zu geben,

und demgemäß wollte Chenavard in seine Malerei so viel Philosophie hineinlegen, wie Flandrin religiöse Empfindungstiefe. Wer unter Ludwig Philipp sich nur immer zu den „Denkern“ rechnete, der ließ es sich auch nicht nehmen, den Lauf der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen, um die Ursachen der französischen Revolution aufzudecken. Man hätte damals fast jedes Geschichtswerk mit „Entstehungsgeschichte der Revolution“ betiteln können, und dieses Buch hätte Chenavard im verweltlichten Pantheon von 1848 beinahe in Gemälde umgesetzt. Seine symbolischen Wandbilder gelangten nicht zur Ausführung. Chenavard philosophierte zu viel, um gut zu malen; seine Ideen haben nicht immer ihren plastischen Ausdruck gefunden. Wir haben von ihm einige Werke, in denen schwärzliche, muskulöse Gestalten unruhig sich bewegen; es ist Michelangelos Gestaltenkreis, aber von dessen übermenschlicher Kraft ist nichts mehr darin zu spüren; Chenavard ist streng und abstrakt wie Ary Scheffer, und angesichts seiner Kunst empfindet man besonders deutlich die Unzulänglichkeit des grüblerischen Denkens, wo es eine unmittelbare Energie zu entwickeln gilt.

Chassériau (1819—1856) hat nicht die Zeit gehabt, seine Bestimmung zu erfüllen. Soweit es sich nach den paar Bildern beurteilen läßt, die aus den Trümmern der Tuileries gerettet wurden, hatte er sich zu einem glänzenden Ausstattungsmaler entwickelt; wie Flandrin besaß er Ingres' Geheimnis der reinen Umrisse und edlen Stellungen, der weichen Gebärden und vollen Rundungen seiner schönen Odaliskens; zudem

aber hatten marokkanische Erinnerungen, sowie die Farbe eines Delacroix etwas vom Fieber der Romantik diesen Körpern mit-



Abb. 816. Cabanel, Phädra (Montpellier, Museum). (Phot. Hachette)



Abb. 817. Baudry, Die Entführung der Psyche (Chantilly, Museum). (Phot. Hachette)

geteilt, in die Flandrin nur ein friedsam stilles Empfinden legte. Sogar Delacroix' krankhaft unruhige Farbe, seine bald leuchtend grelle, bald gebrochene Tongebung, seine zuckend abgerissene, tastende Pinselführung findet sich bei Chassériau wieder (Abb. 811 und 813).

In der Großen Oper hat Paul Baudry sich bemüht, dem ausfüllenden Rahmen an prunkhafter Wirkung gleichzukommen. Auf einen gedanklichen Inhalt konnte er an solchem Orte ruhig verzichten. Seine Allegorien über Musik und Tanz kommen nur als Vorwand für die Entfaltung prächtiger Formen und schöner

Gruppierungen in Betracht. In dem Werke, das zum erstenmal sein Können offenbarte, trat eine Venus auf, die stark an Tizian erinnert, dabei aber lebendig, geistvoll, und nicht mehr in wollüstiger Mattigkeit befangen ist, wie des Venezianers Gestalten. Er war ein Eklektiker von vornehmstem Geschmack; er hatte der italienischen Renaissance ihre köstlichsten Bestandteile entnommen: die geschmeidigen Formen eines Michelangelo, die harmonischen Gruppierungen eines Raffael und, so oft es anging, auch die zarte, silberige Farbgebung eines Veronese. Bei seiner glänzenden Schulung ließe dieser Künstler nichts zu wünschen übrig, hätte er sich nur etwas mehr erfinderisch betätigt (Abb. 817).



Abb. 818. Gaillard,
Dom Prosper Guéranger (Radierung).
(Gazette des Beaux-Arts)

Neben ihm war auch Delaunay ein äußerst formgewandter Maler, der Gestalten von kräftiger Anmut schwungvoll auf ein Deckenbild zu werfen wußte, — stürmisch bewegte Darstellungen, bei welchen die behende Geschmeidigkeit der Florentiner mit Venedigs prunkenden Farben sich paart (Abb. 815).

Die dritte Republik hat ihren Historienmalern zahlreiche dekorative Aufgaben gestellt, und da wurde man nun mit peinlicher Deutlichkeit gewahr, daß dem Gewinn an realistischer Schärfe ein ebensogroßer Verlust an dekorativem Wert entsprach. Im Pantheon und dem Hôtel de Ville zu Paris wie im Kapitol zu Toulouse sind diese dekorativen Malereien nur zu oft nichts weiter als eben große Historienbilder. Ist das Zierwerk der Galerien besonders üppig, so halten sie noch verhältnismäßig gut zusammen, in einem schlicht aufgebauten Raum jedoch wirken sie erdrückend schwer. Auf dem grauen Stein des Pantheon sehen viele davon

wie Tafelbilder aus, die noch auf ihre Rahme warten. Anderswo sehen wir ein ursprünglich als Ausfüllung einer viereckigen Fläche gedachtes Bild zu einem dreieckigen Gewölbezwickel zusammengestutzt, wenn nicht gar Türen, Fenster oder Pilaster in höchst unangebrachter Weise die Figuren überschneiden. Jeden Augenblick kommt der Architekt dem Maler wieder in die Quere, weil dieser nicht genügend mit ihm gerechnet hat.

Selbst Künstler vom Realismus eines Courbet, eines Gervex und Roll haben gelegentlich ihre Bilder zu Wandgemälden vergrößert. — Dagegen wäre nun an sich noch gar nichts ein-



Abb. 819. Chaplin, Bildnis eines jungen Mädchens (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)



Abb. 820. Bastien Lepage, Sarah Bernhardt (Sammlung des Herrn W. Blumenthal). (Phot. Hachette)

zuwenden: Die glänzendsten Ausstattungsmaler, Veronese und Rubens, waren glühende Naturalisten. Damals aber wußte man Wahrheit und Phantasie miteinander ins Benehmen zu setzen: — während sie Fleisch und Gewänder naturgetreu wiedergaben, hörten diese Maler doch nie auf, strahlende Visionen zu ersinnen. Die Realisten von heute wissen mit dieser Art des Fabulierens nichts mehr anzufangen; die materielle Wahrheit aber ist für den Ausstattungsmaler eine schwere Last. Auf den Riesenbildern Rolls, wie auch auf den Gemälden, mit welchen zwischen 1880 und 1900 die Festsäle der französischen Rathäuser ausgestattet wurden, sind die bewegten Menschenmassen denen auf der Straße zwar sprechend ähnlich, doch vermag uns die Gewandtheit des Künstlers für die Reizlosigkeit dieses alltäglichen Schauspiels nicht immer einen genügenden Ersatz zu bieten. Immerhin sind Roll auch ganz

reizende Zierbilder gelungen, bei denen seine stämmige Technik der Weichheit landschaftlicher Wirkungen sich anschmiegt: ein blendendes Sommer- oder Frühlingslicht, Blumen und Frauengestalten; — ist aber der Eindruck an sich von bestrickender Zartheit, so erscheint dafür der Gedankeninhalt meist unzulänglich. Je nachdem er ernst oder oberflächlich angelegt ist, verfällt eben der allzu naturalistische Ausstattungsmaler unrettbar in eine schwerfällige oder nichtssagende Manier (Abb. 839, 840).

Und doch hat gerade der Naturalismus es durch Kontrastwirkung einer rein dekorativen Kunst ermöglicht, sich als scharfumrissener Typus herauszuheben. Delaroche, Delacroix und

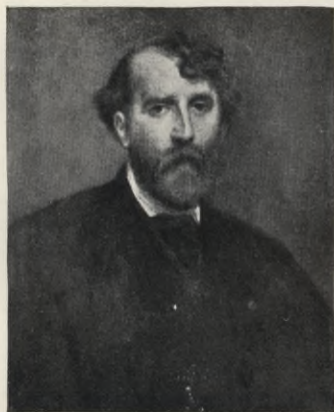


Abb. 821. Ricard, Bildnis Heilbuths.
(Phot. Hachette)



Abb. 822. Ricard, Frauenbildnis.
(Phot. Hachette)

Chassériau besaßen für Tafelbild und Wandgemälde nur einen Stil. Ihre weder rein naturalistische, noch völlig idealisierte Manier blieb sich in der kleinsten Rahme wie beim umfangreichsten Deckenbilde immer gleich. Als der malerische Wortschatz sich mit materiellen Empfindungen genügend bereichert hatte, machte sich das Bedürfnis nach einem dekorativen Stile geltend, und daraus ergab sich ein völliger Bruch zwischen der Kunst, die von der Ähnlichkeit lebt, und der, die auf angenehme Wirkung ausgeht. Courbet und Puvis de Chavannes haben sich gleichzeitig und in entgegengesetztem Sinn vom Durchschnittstil der Malerei entfernt. Der eine war gleichsam von wütender Tobsucht, der andere von sanfter Schwermut befallen; für den einen ist die Malerei der Ausdruck reiner Empfindungen, beim andern hält sie poetische Gesichte fest und regt zu beschaulich heiterem Sinnen an.

Puvis de Chavannes (1824—1898) hat einen wirklich dekorativen Stil geschaffen. Flandrin und Chenavard, die beide gleich ihm aus Lyon stammten, hatten sich schon dieselbe Aufgabe gestellt, er aber hat weit besser die Formensprache mit edlen Gedanken zu erfüllen und sich von der prosaischen Schärfe der Naturalisten loszumachen gewußt. Seine Malerei ist ruhig wie die Architektur, deren Hülle sie bildet; in ungekünstelt erhabener Haltung sind seine Figuren auf die Fläche gebannt, es sind keine eigentlichen Ruhstellungen, wohl aber solche von vollkommenstem Gleichgewicht; nicht ohne eine gewisse Steifheit in den Gelenken hat er dieselben in vereinfachte Umrisse einbeschrieben, wodurch er die geschlossene Festigkeit und die Ungezwungenheit im Auftreten wieder erreicht, welche Giottos Gestalten auszeichnen, während sie den kalligraphischen Gewährtheiten eines Ingres und Flandrin völlig abgingen. Seine Lieblingsfarben ahmen mit ihren matten, blassen Tönen die reizvolle Zartheit einer Florentiner Freske nach, als mischte sich das Rot und Blau mit dem kreidigen Weiß des Mauergrundes. Deshalb bedürfen sie auch, um zur vollen Geltung zu gelangen, keines Abschlusses durch eine goldene Rahme; trotz der kalten Nacktheit des umgebenden Steins verlieren sie nichts von ihrer duftigen Helle. Puvis de Chavannes ist nicht gleich von vornherein auf diesen ausgesprochenen Freskencharakter in der Farbgebung gekommen; wie Chenavard und Chassériau hatte er als Ingresschüler begonnen, indem er die Abtönung der Farben den Zartheiten der Modellierung anschniegte; erst nach und nach sieht man Menschen und Dinge sich in einen durchscheinend weißlichen Schleier hüllen; sie streifen so ihre



Abb. 823. Bonnat, Bildnis des Kardinals Lavigerie (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

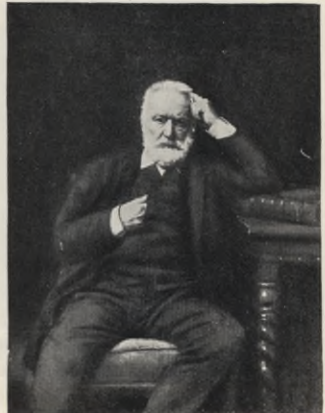


Abb. 824. Bonnat, Victor Hugo (Haus Victor Hugos). (Phot. Hachette)

Stofflichkeit ab, um weiter nichts mehr als harmonische Wandflecke zu bilden, die trotz dem festen Aufbau der Figuren äußerst sanft aufs Auge wirken.



Abb. 825. Carolus Duran,
Die Dame mit dem Handschuh
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Eine Sammlung vorhandener Ausdrücke anzulegen, ist aber noch keine besondere Leistung: — Puvis verläßt die hergebrachten Vorwürfe christlichen oder heidnischen Ursprungs und ersinnt sich eine neue Welt, die, ideal und real zugleich, weder dem Olymp noch dem Evangelium, weder der Geschichte noch der lebendigen Wirklichkeit angehört. Der Grundgedanke ist immer so einfach, daß er, in Worten ausgedrückt, nichts weniger als eigenartig wirkt: . . . „Der Friede“, . . . „Der Krieg“, . . . „Die Arbeit“, . . . „Das Spiel“, . . . „Die Kunst“ . . . — Diese umfassende, an edlen Gestalten und Stellungen so überreiche Symbolik aber wußte Puvis dem jeweiligen Milieu trefflich anzupassen, denn seine

Gemälde, welche den Forderungen der Bauform so vollkommen entsprechen, wirken stets auch ihrem inneren Gehalte nach wunderbar angemessen. Wohl waren seine ersten Werke, „Der Friede“ und „Der Krieg“, nicht für die Stadt Amiens berechnet, wo ihnen die Umstände ihren Platz anwiesen,



Abb. 826. Fantin-Latour, Atelier Manets
in Batignolles (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

die übrigen Bilder aber, welche zur Ausstattung des „Musée de Picardie“ ergänzend hinzugekommen sind, halten sich in ihren Schilderungen durchaus an die Landschaften und das Leben dieser Provinz. Im Museum von Rouen sehen wir die Künste, wie sie bei der Natur sich ihre Eingebungen holen; in Lyon (Abb. 831) den heiteren Schönheitstraum des Heidentums unter seinem strahlenden Himmel,

und die mystische Glut des malenden Klosterbruders in seiner toskanischen Klausur. In Marseille führen uns zwei Darstellungen die

Rolle dieser „griechischen Kolonie“ vor Augen, die immer noch das „Tor des Morgenlandes“ bildet (Abb. 832). Puvis de Chavannes ist sozusagen der Schöpfer einer neuen Kunstgattung, des Bilderschmucks in den Vorhallen der Museen, jener für das 19. Jahrhundert so bezeichnenden Denkmäler, welche den Besucher mit dem geschichtlichen und geographischen Wesen der verschiedenen Provinzen in engere Fühlung bringen sollen. Diese kennzeichnenden Züge der einzelnen Gegenden hebt der große Ausstattungskünstler klar heraus und bietet uns



Abb. 827. Henner, Lesendes Mädchen (Sammlung Porgès). (Phot. Hachette)

damit gleich beim Eintritt einen prächtigen Stoff zu tieferer Betrachtung. Diese Darstellungen, die sich weder als reine Allegorien noch als Geschichtsbilder ansprechen lassen, verdanken der Landschaft ihren lebendigen Reiz. Durch die Naturwahrheit des Lichts und die Zeichnung der Bodenform weiß Puvis diese Gesichter wahrscheinlich zu gestalten, ohne ihnen doch eine naturalistische Schärfe zu verleihen; Jahreszeiten und landschaftliche Eigenart, Sommer und Winter, Rouen oder Marseille, sind in ihrem Stimmungscharakter festgehalten; in eine lebensfähige Natur hat er reine Phantasiegeschöpfe gestellt; er hat die mythologische Seele der historischen Landschaft wiederbelebt und hat sie neuzeitlichen Formen eingehaucht.

Der heilige Hain in der Sorbonne, wo Literatur und Wissenschaften im Gespräche beisammen weilen, strömt eine solch poetische Stimmung aus, daß diese Allegorien ihre scholastische Kälte abstreifen und zu göttlichem Leben, zur verklärten Heiterkeit des Elysiums sich erheben (Abb. 743).

Aus anderen Landschaften weht uns der Zauber längstvergangener Jahrhunderte entgegen. Im Pantheon hat Puvis die Jugend der



Abb. 828. Carrière, Kinderküsse (Sammlung Moreau-Nélaton, Musée des Arts décoratifs). (Phot. Hachette)

heiligen Genoveva in den weißen Schimmer der Morgendämmerung, ihr Alter ins abendliche Zwielflicht und die Helle der Mondnacht getaucht; der Ton ist so voll schlichter Sanftheit, daß er die idyllische Seele der Legende zu neuem Leben weckt. Dieses durchaus neuzeitliche Werk erscheint so altehrwürdig, so tief vom Wesen der Menschheit durchdrungen wie jene Reliquien, zu denen schon Menschenalter hindurch die Gebete der Pilger emporgestiegen sind; auf alle Zeiten bleibt in ihm die Heilige gegenwärtig, und unentwegt wacht von des geweihten Hügels Höhe die Schutzpatronin über Lutetias Mauern (Abb. 829 bis 832).



Abb. 829.

Puvis de Chavannes,
Die hl. Genoveva wacht über
Paris (Paris, Pantheon).
(Phot. Hachette)

Bei den größten unter Frankreichs Künstlern, bei Poussin, Chardin, Millet und Puvis tritt die handwerkliche Seite fast stets zurück; sie vergeistigen die Materie, sie fesseln das Denken und wissen ein träumerisches Sinnen zu wecken, ohne je das Auge zu überraschen.

Während Puvis in seine Traumwelt sich vertiefte, entwickelte auch Courbets Malerei sich weiter fort, und wir haben jetzt den Naturalismus bei seinen technischen Entdeckungen zu verfolgen. — In seinen ersten Werken hatte Manet (1832—1883) die gleichen Sinnwidrigkeiten wie Courbet begangen: Er stellte Atelierfiguren in ein Landschaftsbild. Sein „Déjeuner sur l'herbe“ zeigt ein nacktes Weib auf dunkelgrünem Grund neben zwei dunkelgekleideten Männern. Wohl dringt die Sonne durch das Blattwerk, doch entwickelt sie dabei herzlich wenig Begeisterung und Heiterkeit. Um dieses junge Weib richtig zu beleuchten,

müßte man über ihr Fleisch die launenhaften Reflexe gleiten lassen, die gerade dem Waldinnern seinen Reiz verleihen. Hier dagegen setzt Manet in seine Landschaft eine dunkel elfenbeinfarbene Figur aus Rembrandts Werkstatt, deren Umriß sich scharf von dem aufdringlichen Grün des Grasbodens abhebt (Abb. 836). Zweifellos hat Manet lange Zeit nach diesem Recepte Licht in seine Bilder zu bringen vermeint, indem er breite, helle Flächen scharf mit undurchsichtig dunklen Schatten umgrenzte. Dieses Verfahren leidet aber daran, daß es die Umrisse viel zu massiv festlegt; die Wirklichkeit nimmt dadurch wohl körperlich festere Formen an, als bei der abstrakten akademischen Malerei, — doch wie weit ist sie noch davon entfernt, sich in der blendenden

Helle zu baden, die im Freien das volle Tageslicht ausstrahlt! Damals war Manet ein Bewunderer und Schüler der Spanier mit ihren schwarzen Schatten, und eines Frans Hals mit seinen wuchtig hingewetzten Pinselstrichen. Sein Auge besaß ein außerordentliches Feingefühl, nur vermochte seine unentwickelte Technik ihm noch nicht nachzukommen; seine Farbe verschmutzt und reicht an die Frische des Eindrucks nicht heran. Ein paar kurz hingeworfene Notizen des Pinsels fassen oft lebendige, feine Sinneseindrücke zusammen; es sind dies vereinzelt reizvolle Funde unter einer allzu großen Anzahl weniger gut gelungener Umschreibungen. Die Lebendigkeit des Auftrags entschädigt für die Schwere der Farbflöcke; Manets Wert liegt weniger in der Skala seiner Töne, als eben in seinen nervösen, abgerissenen Pinselhieben; die „Impressionisten“, die nach ihm kamen, haben wohl die leuchtende Klarheit der Freiluft besser wiedergegeben, doch ist ihr Pinsel viel friedlicher und damit auch eintöniger geblieben (Abb. 835, 836, 838).



Abb. 830. Puvis de Chavannes,
Kindheit der hl. Geneveva
(Paris, Pantheon). (Phot. Hachette)

Andere Maler, wie Bastien-Lepage, versuchten die Freiluft dadurch vorzutäuschen, daß sie über die Landschaft und die darin enthaltenen Figuren gleichmäßig zerstreutes Licht verteilten. Was in der Komposition durch diese eintönige Gleichmäßigkeit an Straffheit verloren geht, sucht der Maler soweit als möglich durch die Schärfe der Zeichnung zu ersetzen, doch verklingen Bastien-Lepages feingestimmte Tonwerte auf einen gewissen Abstand wie eine weiche, wohlartikulierte Stimme von nur geringer Tragweite. Zur Belebung eines großen Bildes bedarf es klarer Gegensätze in Licht und Schatten. Dieser feingefühlige Maler ver-



Abb. 831. Puvis de Chavannes, Der heilige Hain
(Lyon, Museum). (Phot. Hachette)

fuhr bei der Darstellung einer Kartoffeln auflesenden Bäuerin mit einer Sorgfalt, wie sie bis dahin nur bei vornehmen Bildnissen



Abb. 832. Puvis de Chavannes, Marseille, das Tor des Morgenlandes (Marseille, Museum). (Phot. Hachette)

oder mythologischen Gottheiten üblich gewesen war

(Abb. 834). Dagnan-Bouveret sollte darin noch weiter gehen, indem er auf grobgeschnittene Bauernköpfe die physiognomischen Untersuchungen eines Leonardo anwendet (Abb. 842). Bastien-Lepages „Pleinairismus“ ist bei einer ganzen Anzahl von Malern leicht wiederzuerkennen, bei Gervex, Duez, Albert Maignan und

Roll, die in großen Darstellungen Manets und Ribots dunkle Skalen mit silbernen, dann aber mit leuchtend bunten Tönen aufhellten.

Um 1875, noch zu Lebzeiten Manets, ersannen nämlich etliche Maler ein neues Verfahren. Claude Monet und seine Schüler, wie Sisley, Pissarro, Renoir und Manet selbst bilden eine scharfumgrenzte Familie, weil sie nach einem und demselben Ziele streben und sich dabei gleichartiger Mittel bedienen; ein Zwischenfall in der Polemik hat ihnen den Namen „Impressionisten“ eingetragen. — Es war Manet so wenig wie Courbet gelungen, die strahlende Helle und die Feinheiten des Lichtes wiederzugeben, weil sie beide in der Hauptsache sich nur auf die Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, von Schwarz und Weiß verstanden,



Abb. 833. Carolus Duran, Der Ermordete (Lille, Museum). (Phot. Hachette)

das Weiß aber sich an Leuchtkraft mit den Sonnenstrahlen bei weitem nicht zu messen vermag. Hat nun der Maler auf seiner Palette kein wirkliches Licht, so verfügt er doch über feurige Töne, die den Eigenfarben der körperlichen Dinge als solchen durchaus ebenbürtig sind. Es haben uns aber gewisse Meister, wie Rubens, Turner und De-

lacroix, schon bewiesen, daß die Spiele von Licht und Schatten sich vorteilhaft in Farbenspiele umsetzen lassen. Zudem lehren

uns noch die Physiker, daß ein Sonnenstrahl beim Durchgang durch das Prisma sich in die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau zerlegt, die an den Übergangsstellen sich zu den Sekundärfarben Orange, Grün und Violett miteinander mischen. Das mehr oder weniger bewußte Verfahren der Impressionisten besteht nun darin, daß sie auf der Leinwand dieses Licht, dessen Leuchtkraft sie unmittelbar nicht zu erreichen vermöchten, durch seine farbigen Komponenten ersetzen, für welche auf ihrer Palette gleichwertige Töne vorhanden sind: Der Maler verwendet, soweit irgend möglich, die unver-

mischte Farbe, um von seinen Mitteln nichts zu verlieren, denn durch das Mischen verschmutzen und neutralisieren sich die Farben. Nun können aber diese Grundfarben das Licht nur dann in vollem Umfang wiedergeben, wenn sie gleich den Spektralfarben sich miteinander verbinden. Dies überläßt der Maler dem Betrachter; das Auge wirkt in umgekehrtem Sinne wie das Prisma: es setzt wieder zusammen, was des Malers Auge zerlegt hat. Die Maler des Lichts steigern die Wirkung der Reflexe, welche die Maler der reinen Form zu unterdrücken suchten; wenn sie aber die unkörperlichen Farbflecke festhalten, die in der Atmosphäre zittern, so können sie oft nicht umhin, die materielle Farbe der Dinge, die Lokalfarbe, dafür zu opfern; gar oft haben die Impressionisten unsere Vorurteile über diese Lokalfarbe vor den Kopf gestoßen: sie haben ein Gesicht frischweg in blaue oder orangefarbene Reflexe getaucht und haben auf der menschlichen Gestalt die launenhaften Spiele des Lichtes probiert, an die man sich ehemals höchstens bei Wolken und



Abb. 834. Bastien-Lepage, Heuernte (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)



Abb. 835. Manet, Die Bar der Folies-Bergère. (Phot. Hachette)

Wasser wagte, weil diese Körper ohnehin keine Eigenfarbe besitzen. Da nun endlich der Maler die



Abb. 836. Manet, Das Frühstück im Grünen (Sammlung Moreau-Nélaton). (Phot. Hachette)

Gegenstände nicht in ihrer Körperlichkeit, sondern nur als Lichterscheinungen darstellt, so zeichnen die Farbflecke des impressionistischen Pinsels auch nicht die Formen nach; diese Reflexe, in welche das Licht zerflattert, sollen nicht den Anschein wecken, als wollten sie die wahre Farbe der Dinge wiedergeben, — sie sollen sozusagen gleich leuchtendflimmernden Atomen in der Atmosphäre schweben. Die Zeichnung im gewöhnlichen Sinne des

Worts ist völlig verflüchtigt. Eine gute impressionistische Landschaft läßt alles um sich her ins Dunkel versinken; so zart und strahlend ist darin das Licht, daß es dem Maler als völlig ausreichender Vorwurf zu einem Gemälde erschienen ist. Was der Impressionist darstellt, ist kein Baum, kein Haus, kein Wasser

mehr, sondern nur ein schattenhäfter; von strahlenden Lichtflecken durchbrochener Umriß dieses Baumes oder eine und dieselbe Mauer zu verschiedenen Stunden des Tags. Ein Getreideschober, ein Nebelschleier, ein verwittertes Kirchlein, ein Teich mit etlichen Seerosen waren für Claude Monet Anlaß genug, ein unerschöpfliches Geriesel von blendend schimmerndem Edelmetall zu entfesseln (Abb. 844—846).



Abb. 837. Steinlen, Maurer beobachten einen Leichenzug (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Bei der Mehrzahl unserer Zeitgenossen macht der Widerschein des Impressionismus sich bemerkbar; in der dekorativen Malerei haben seine Funken ein förmliches Feuerwerk entzündet. Die Landschaftler haben vor allem das eine dabei gewonnen, daß sie jetzt die Besonderheiten der Beleuchtung zu verschiedenen Tageszeiten und in verschiedenen Gegenden besser erfassen. Knapp wußte Théodore Rousseau das Licht des Südens von dem der Ile-de-France zu unterscheiden; Corot gab das Licht Italiens

genau wie das der Picardie; bei jeder Stunde und jedem Himmelsstrich verwischten sie die Kennzeichen von allzu lebendiger Eigenart. Eine neue Welt ist heute entdeckt und durchforscht, der kein Maler sich mehr verschließen kann.

Der Impressionismus hat einen ausgesprochen dekorativen Stil gezeugt; jeden Augenblick reizt der strahlende Reichtum ihrer Palette diese feinen Beobachter zu sprühenden Farbenspielen; im selben Augenblick, wo er nur auf die richtige Wirkung sinnt, steigert Claude Monet sich in blendende Visionen hinein, und Lebourg erinnert oft geradezu an Turner. Die impressionistische Technik aber wirkt zersetzend auf die Zeichnung und stellt sich recht schnell als unzulänglich heraus, sobald man das landschaftliche Gebiet verläßt. Es haben sich vereinzelt Maler wie Renoir und Besnard gefunden, um das schillernde Licht auch über große Figuren gleiten zu lassen; sie erfassen sein ir-



Abb. 838. Manet, Die Frau mit den Kirschen (Sammlung Durand-Ruel).

sierendes Spiel auf einer perlmutterschimmernden Haut und mischen die Reflexe der Sonne und des Wassers in die fließende Weichheit ihrer nackten Frauenleiber. Besnards dekorative Gemälde zeichnen sich durch lyrischen Schwung und Leichtigkeit aus; reizvoll und fesselnd wirkt bei ihnen die geistvolle Ungezwungenheit, die unerwartete Anordnung des Bildausschnittes und der perspektivischen Untersichten. Man fühlt sich an Fragonards sprühende Gewandtheit erinnert, an die Kühnheiten eines Tiepolo mit seinen wuchtigen Lichtern und dem labilen Gleichgewicht seiner Massen. Dabei ist aber die Auffassung durchaus neuzeitlich: es ist eine Atmosphäre, wie man in den Laboratorien der Wissenschaft sie atmet; — die



Abb. 839. Roll, Die Hundertjahrfeier von 1789 (Versailles, Museum). (Phot. Hachette)

Lichter sind blendend, gleichsam explosiv, die Figuren flammengleich flackernd, voll elektrisch zuckender Bewegung. Wunderbar

weiß Besnard unter all den flüchtigen Reflexen die Form zu wahren; die Strahlengarben des Lichts schmiegen sich eng der Modellierung an, und weich schraffierend führt der Pinsel die Zeichnung selbst dann noch fort, wenn einmal die Farbenspiele erlöschen. So hat er denn auch glänzende Bildnisse geschaffen, bei denen die Persönlichkeit des Modells unter dem launenhaften Spiel der Reflexe, unter den Stoffen und Blumen sich keineswegs zu sehr verliert (Abb. 850, 851). Auch Gaston La Touche, Louis Picard, Mlle Dufau und Chéret lassen in ihren dekorativen Bildern ein solches Feuerwerk von Farben funkeln. Von eingefleischten Naturalisten erfunden, dient jetzt die impressionistische Ausdrucksweise den freien Phantasien der Malerei. Die dichterische Erfindung hat sich von der sinnlichen Wahrnehmung losgelöst, — eine Flamme ist der Materie entsprührt.



Abb. 840. Roll, Die Amme
(Amiens, Museum).
(Phot. Hachette)

Henri Martin hat einen dekorativen Stil angestrebt und auch erreicht, in dem man den Realismus eines Roll, das flirrende Licht des Impressionisten, die Großzügigkeit und den ruhigen Rhythmus eines Puvis de Chavannes vereinigt findet. Menschen unserer Zeit, Bauern oder Städter, nehmen bei ihm Haltungen an, die für Figuren, welche nicht in antiker Gewandung auftreten,



Abb. 841. Pissarro, Der Platz am Théâtre Français
(Sammlung Durand-Ruel).

manchmal etwas gesucht erscheinen möchten. Schlep-penden Schritts, mit him-melwärtsgerichteten Augen schreiten sie einher gleich müden Aöden; die Ge-wöhnlichkeit der Gesichter aber löst sich auf in der außerordentlichen Schön-heit der Landschaft und dem packenden Stimmungs-reiz des Lichts. Henri Mar-tin hat die flächige Farb-gebung Puvis' nicht wieder aufgenommen; er trägt die Farbe mosaikartig in ein-zelnen Fleckchen auf, welche die Luft mit flimmernder Bewegung erfüllen, ohne seine umfangreichen Darstellungen aus ihrem festen,

einzelnen Fleckchen auf, welche die Luft mit flimmernder Bewegung erfüllen, ohne seine umfangreichen Darstellungen aus ihrem festen,

einheitlichen Zusammenhang zu bringen (Abb. 854, 855). Dieser Pointillismus verfeinert sich, verschwimmt und verklingt in den stillen Landschaften eines Le Sidaner, in den weichen, geheimnisvollen Bildnissen eines Ernest Laurent.

Die Zeichnung, wie die Künstler seit der Renaissance sie ausüben, deckt sich in ihrer abstrakten Modellierung durchaus mit den „Vorentwürfen“ zu plastischen Bildwerken. — Es gibt aber auch einen Impressionismus der Linie, entsprechend dem des Lichtes und der Farbe. Wie die Technik der zerlegten Töne steckt diese Zeichenweise gleichfalls schon in Delacroix' Kunst; er gibt nicht nur die Form, sondern vor allem die Bewegung wieder; er sucht hinter den wechselnden Erscheinungen nicht die stehenden Grundformen der Wirklichkeit, sondern nimmt die Ungenauigkeit und Unordnung ruhig hin, sofern sie nur die typischen Züge verdeutlichen helfen. Aus den japanischen Alben lernte er die Verrenkung der Linie, die Verschiebung des Gleichgewichts in Perspektive und Massenverteilung, kurz all die Absonderlichkeiten in der Anordnung des Bildausschnitts, welche geeignet sind, ein Augenblicksbild von den Gestalten wiederzugeben, die unser Gesichtsfeld durchqueren.

Degas ist einer der Meister in dieser Kunstgattung. Er hat aus der Wirklichkeit die unvorhergesehensten und aus unserer Gesellschaft die erkünsteltsten Dinge herausgegriffen: die Welt der Rennplätze und der Theater, die Jockeys auf hochbeinigen Vollblutpferden oder die Pirouetten

der Tänzerinnen in ihrem Flitterputz (Abb. 849). Auch Forain gehört zu dieser Schule; er schildert die Welt der Börse, der



Abb. 842. Dagnan-Bouveret,
Die Rekruten (Paris, Palais Bourbon).
(Phot. Hachette)



Abb. 843. Raffaelli, Hochzeitsgäste
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Politik, des Theaters und setzt diese modernen „Mächte“, Geldmann, Abgeordneten und Ballettseuse zueinander in Beziehung;



Abb. 844. Cl. Monet, Frauenbildnis (Berlin, Museum). (Phot. Durand-Ruel)

er wird einst als der Daumier unserer Tage gelten; Daumier aber war noch ein Romantiker voll leidenschaftlicher, edler Entrüstung; Forains schrof, schneidende Zeichnung birgt in ihren brutalen Linien eine eisig beleidigende Ironie. Unter diese Sucher nach charakteristischen Zügen darf man wohl auch Raffaëlli einreihen, den Zeichner der kahlen Außenviertel und der wimmelnden Straßen, der kleinen Krämer und der zerlumpten Jammergestalten (Abb. 843). Steinlen gehört nicht zu dieser Familie von Zeichnern; als sein Vorfahre wäre eher Millet anzusehen, der in einen plumpen Umriß ein ganzes Leben voll Elend einzuschließen wußte (Abb. 837).

Der Impressionismus brachte wohl eine neue Ausdrucksweise, kaum aber einen neuen Gedankeninhalt. Er ist das Ergebnis einer analytischen Augentätigkeit; die Maler haben sich Notizen gemacht, haben eigenartige Wirkungen vermerkt, und jetzt, nach ihrer Rückkehr ins Atelier, beginnen viele sich innerlich gehaltvollere Werke auszudenken, ohne doch diese Neuerwerbungen beiseite zu werfen. Unter diesen neuauftauchenden Gruppen lassen sich deutlich zwei



Abb. 845. Cl. Monet, London Bridge (Sammlung Durand-Ruel). (Phot. Hachette)

Richtungen unterscheiden. Die einen bleiben bei den hellen Farben, streben aber nicht so ausschließlich nach einer genauen Wiedergabe der Lichtwirkung: Malern wie Cézanne, Gauguin, Maurice Denis ist offenbar an dekorativen oder an Ausdruckswerten mehr gelegen. Der Naturalismus, aus dem sie hervorgegangen sind, ist ihnen ein Greuel. Sie übernehmen die leuch-

tende Palette ihrer Vorgänger eben nur wegen ihres Gehaltes an dekorativen Reizen; einige, wie Maurice Denis, haben bemerkt,

daß diese reinen Farben an das Himmelsblau, an die rotleuchtende Flamme und das liliengleiche Weiß eines Fra Angelico erinnerten; sie tragen also die Farben des Regenbogens in breiten, unzerlegten Tönen auf, gleich denen eines Wandteppichs oder einer Freske Giottos. Die Dinge lösen sich nicht mehr in der Atmosphäre auf: stark betonte Linien schließen die Formen ein und diese Linien sind voll phantastischer Zügellosigkeit. Monet sah die Formen in Licht aufgelöst, stellte es uns aber doch in diskreter Weise frei, aus dem Geflimmer



Abb. 846. Cl. Monet, Der Bahnhof Saint-Lazare (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

der Reflexe eine korrekte Modellierung herauszulesen. Das grobe Liniennetz dagegen, welches die Formen der Cézanne-Gauguin-Schule umzieht, machen es uns unmöglich, in Gedanken wenigstens ihre wackligen Häuser und verwachsenen Figuren geradezurichten. Es ist nicht eben wahrscheinlich, daß diese Künstler uns je zum Verzicht auf eine zeichnerische Grammatik veranlassen werden, welche seit der Renaissance sich behauptet hat. Die Zeichnung ist mit den Gesetzen unseres Sehens verknüpft, wie die Syntax mit denen unseres Denkens, und derartige Gewohnheitssachen kann nur ein tiefgehender geistiger Zerfall zum Verschwinden bringen, wie er etwa beim Untergang der antiken Welt zu beobachten war. Diese gekünstelte Barbarei kann nur in kulturell noch unfertigen Ländern sich wirklich fruchtbringend erweisen; in Frankreich wird sie nur als eine Augenblicksspielerei etlicher Dekadenten verzeichnet werden.



Abb. 847. Sisley, Schneelandschaft (Sammlung Durand-Ruel). (Phot. Hachette)

Die Zukunft ist wohl in einer anderen Richtung zu suchen. — Zur Zeit der grellsten Sonnenstücke des Impressionismus war eine Gruppe junger Maler an der dunklen Tonstimmung

ihrer Bilder kenntlich geblieben. Cottet, Simon, Ménard, Dauchez und noch andere in ihrem Gefolge kehren von der Freiluft ins



Abb. 848. Renoir, Das Frühstück
(Sammlung Durand-Ruel).

tastischen Farbengewirbel das Auge hindert, die Festigkeit der Dinge zu erkennen; eine gar zu lebendige Buntheit blendet den Blick und bannt ihn fest; diese rauschende Musik läßt keine Träumerei aufkommen; die



Abb. 849. Degas, Die Tänzerin
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Atelier zurück und wenden sich wieder zur Museumsmalerei mit kräftig betonten Schatten und einer feinberechneten Ausführung, die auf mehr als bloße Naturwahrheit abzielt. Sie sind tatsächlich keine Impressionisten; sie sind auch keine Realisten in Courbets Art; sie malen keine gleichgiltigen Gegenstände ab; ihre Bilder sind keine vergrößerten und gewaltsam hochgeschraubten Studien, sondern zum Ausdruck eines Charakters fest und einheitlich gefügte Kompositionen; wenn ihre Technik manchmal an Courbet erinnert, so stammt von Millet der Geist, der in ihrer Kunst umgeht. Das impressionistische Feuerwerk haben sie ausgelöscht, weil es mit seinem feenhaft phantastischen Farbengewirbel das Auge hindert, die Festigkeit der Dinge zu erkennen; eine gar zu lebendige Buntheit blendet den Blick und bannt ihn fest; diese rauschende Musik läßt keine Träumerei aufkommen; die dunkle Farbe dagegen lenkt uns weniger von unserem Sinnen ab, und in diesem Schweigen werden wir eines Gedankens besser gewahr. Sie suchen die stehenden Züge unter dem Wandel der Stunden und der Jahreszeiten. Sie ziehen vom Erdreich die verbrämende Hülle des Grüns und des Lichtes weg, und lassen am liebsten die unveränderlichen Grundmassen des Geländes nackt zutage treten; so haben sie auch eine große Vorliebe für die Bretagne gezeigt, für den Boden, dessen Erscheinung sich unter dem Einfluß der Tagesstunden und Jahreszeiten am wenigsten ändert. Unter den zahllosen Bildnissen der französischen Provinzen,

die man alljährlich im Salon vorgeführt bekommt, gibt es kaum welche, die sich dem Gedächtnis in so kraftvollen Zügen einprägen, wie Ménards Mittelmeer und vor allem die Bretagne Simons, Dauchez' und Cottets. Da sehen wir die farblose Heide mit ihrem harten Relief, an dem man noch die Spuren der geologischen Umwälzungen zu erkennen vermeint; anderswo frißt der stählerne Ozean sich in die Klippen ein und

ein fahlgrünes Wasser füllt die Buchten aus. Je weiter man gegen die wogenumbrandete Spitze des Finistère vordringt, desto dürftiger wird der Pflanzenwuchs und kahl tritt der steinige Boden hervor. Ein bleiches Grau liegt über den weißgetünchten Häusern, gleich den fahlen Tönen einer verwaschenen Morgendämmerung, gleich einem Vorboten von Regen und Sturm. In seiner schwarzen Tracht, mit den roten Gesichtern und seinem düsteren Ernst in Freude wie in Trauer gehört der eckige Menschenschlag zu der Landschaft, wie die Linien der weißen und schiefergrauen Wolken, die auf dem Horizonte lasten, wie die aus Feldsteinen roh geschichteten Einfassungen, die dem welligen Gelände folgend, dürftig bebaute Äcker umschließen. Bei Dauchez und Ménard macht sich der Wunsch bemerkbar, die Physiognomie der Landschaft zu verallgemeinern; sie streifen die unwesentlichen Eigentümlichkeiten ab und erfassen in ihrer Gesamtheit die Erscheinung der Bucht, des Sees, des Waldes oder der Ruine. Das Bild, das sie uns darbieten, trägt nicht den bruchstückartigen, zufälligen, episodischen Charakter eines nach der



Abb. 850. Besnard, Lebensabend (Paris, Mairie des 1. Arrond.). (Phot. Hachette)!

ein fahlgrünes Wasser füllt die Buchten aus. Je weiter man gegen die wogenumbrandete Spitze des Finistère vordringt, desto dürftiger wird der Pflanzenwuchs und kahl tritt der steinige Boden hervor. Ein bleiches Grau liegt über den weißgetünchten Häusern, gleich den fahlen Tönen einer verwaschenen Morgendämmerung, gleich einem Vorboten von Regen und Sturm. In seiner schwarzen Tracht, mit den roten Gesichtern und seinem düsteren Ernst in Freude wie in Trauer gehört der eckige Menschenschlag zu der Landschaft, wie die Linien der weißen und schiefergrauen Wolken, die auf dem Horizonte lasten, wie die aus Feldsteinen roh geschichteten Einfassungen, die dem welligen Gelände folgend, dürftig bebaute Äcker umschließen. Bei Dauchez und Ménard macht sich der Wunsch bemerkbar, die Physiognomie der Landschaft zu verallgemeinern; sie streifen die unwesentlichen Eigentümlichkeiten ab und erfassen in ihrer Gesamtheit die Erscheinung der Bucht, des Sees, des Waldes oder der Ruine. Das Bild, das sie uns darbieten, trägt nicht den bruchstückartigen, zufälligen, episodischen Charakter eines nach der



Abb. 851. Besnard, Die glückliche Insel (Paris, Musée des Arts décoratifs). (Phot. Hachette)

Das Bild, das sie uns darbieten, trägt nicht den bruchstückartigen, zufälligen, episodischen Charakter eines nach der

Natur gemalten Vorwurfs; auf dem Wege des Denkens mehr als auf dem des Sehens haben sie es in seinen innersten Wesen



Abb. 852. Jacques Blanche, Der Maler Thaulow und seine Familie (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

erfaßt. Oft hilft noch ein Denkmal aus alten Zeiten diesen Ewigkeitsgedanken betonen. So „komponierten“ die Klassiker des 17. Jahrhunderts, Poussin und Lorrain, arkadische Gefilde und Seehäfen bei Sonnenuntergang. Um diese Landschaften „organisch“ aufzubauen, ist ein richtiges Beobachten und eine richtige Wiedergabe noch nicht ausreichend, — man muß die innere Logik herausfühlen, welche den Dingen ihre Gestalt verlieh; in den von Claude Lorrain oder Joseph Vernet

komponierten Landschaften findet sich mehr als ein geologischer Widersinn; diese neueren Maler begehen keine derartigen Fehler mehr; sie wissen, wie ein Erdrutsch wirkt, wie das Gestein sich zertrümmert, wie der Sand sich lagert und die Wolken sich ballen; durch seine Zeichnung enthüllt der Maler die Persönlichkeit eines Felsens oder einer Wolke und damit die Seele der Landschaft (Abb. 856—859).

Der Impressionismus hatte sich an die unstete Oberfläche der



Abb. 853. Caro-Delvaile, Meine Frau und ihre Schwestern (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

Dinge gehalten, an den Augenschein, der weder dem Verstand noch dem Empfinden viel zu bieten vermag. Es war dies für die Malerei die Periode rein beobachtender Tätigkeit, welche alle Formen der Geistesarbeit einmal durchlaufen haben. Der Impressionist legte sich nach der Natur eine Sammlung richtiger Eindrücke an, wie der Gelehrte Kenntnisse zusammenträgt, von denen er nichts als Objektivität verlangt.

Der französische Geist aber vermöchte sich selbst in der Malerei mit der Rolle eines bloßen Registrierapparats nicht lange



Abb. 854. Henri Martin, Die Mäher (Toulouse, Kapitol). (Phot. Crevaux)

zu bescheiden. Es sprechen heute viele Anzeichen dafür, daß er sich wieder zusammenrafft und die klassische Haltung wieder anzunehmen trachtet. — Dieser neue Klassizismus aber hat das romantisch-naturalistische Erbe nicht verleugnet; von der romantischen Betrachtungsweise her sind die Dinge selbst mit Empfindung durchsetzt und die von den Naturalisten angereicherten malerischen Hilfsmittel werden nicht mehr fallen gelassen. Während die Klassizisten kaum mehr als Gesicht und Körperstellungen beobachteten, hat diese Untersuchung auch auf die unbelebten Reiche der Natur sich ausgedehnt, und die Maler gelangen jetzt so weit, daß sie selbst in der Physiognomie der Bodenformen und des Himmels die Beziehungen zwischen Stoff und Denken entdecken. In diesem begrenzten Naturalismus ist ein alter Grundzug der französischen Kunst nicht zu verkennen, den Millet und Puvis de Chavannes der Neuzeit übermitteln haben; Frankreichs klassisch angelegter Geist nimmt von den Tatsachen nur diejenigen in sich auf, die er assimilieren kann, ohne seine Klarheit zu trüben. Ein System, selbst wenn es ihm zu eng geworden ist, befriedigt



Abb. 855. Henri Martin, Der alte Schäfer (Paris, Sorbonne). (Phot. Crevaux)

den Franzosen mehr, als eine Masse unorganisierter Wahrheiten. Künste und Wissenschaften erfüllt der Geist der Systematik; auf der Suche nach Wahrheit und Schönheit unterwirft er sich den Dingen nur, um sie zu beherrschen.



Abb. 856. Cottet, Stille Messe in der Bretagne (Paris, Petit-Palais). (Phot. Hachette)

Von den malerischen Manieren, die wir an uns haben vorüberziehen lassen, ist bis heute keine völlig außer Übung gekommen; die Vertreter der verschiedenen Stilperioden hängen in den jährlichen Salons einträchtig nebeneinander. So liegt denn auch die Schwierigkeit, unsere zeitgenössische Schule scharf

zu umschreiben, nicht nur darin begründet, daß wir die uns umgebenden Einzelpersonlichkeiten noch nicht gruppenweise auseinanderhalten vermögen. Das Wort Schule hat seine einstige Bedeutung verloren. Früher verstand man darunter Familien von Malern, deren Verwandtschaft auf einem gleichen Ideal und gleichartigen Arbeitsweisen beruhte. So bildete auch für den Staatsbegriff die Einheitlichkeit der religiösen und politischen Empfindungen eine unumgängliche Voraussetzung. Mit der Zer-

trümmerung dieser Einheitlichkeit hat der Individualismus auch Staat und Schule im alten Sinne des Worts vernichtet. Eine Solidarität ganz anderer Art hält jetzt die Mitglieder einer politischen Gruppe und die Künstler einer Schule zusammen. Keine von den verschiedenen Spielarten der Schönheit ist aus dem Kunstleben verschwunden, und alle Parteien, die nacheinander am Ruder waren, sind auch heute noch vertreten. Eine



Abb. 857. R. Ménard, Der See (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

allgemeine Toleranz mildert die Eifersüchteleien zwischen diesen alten Feinden; es gibt weder Sieger noch Besiegte mehr; die

bunte Gemischtheit der Gesellschaft steht mit der der Stile ganz im Einklang: Bewunderer finden sich für alles. Die Einheit der französischen Schule, wenn es eine solche überhaupt noch gibt, darf man nicht mehr in einer Gemeinschaft der Charaktere suchen; der Eklektizismus des Geschmacks und der gewaltsame Konkurrenzkampf, der eine Betonung aller Eigentümlichkeiten zur Folge hat, treibt die Talente auseinander und bringt sie in Gegensatz, statt sie einem gemeinsamen Ideale zuzulenken.



Abb. 858. Simon, Die Prozession
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

So weit aber diese Kunstrichtungen auseinandergehen, so herrscht darin doch eine Art Geschlossenheit der Gegensätze, — sozusagen eine künstlerische Arbeitsteilung. Nur durch äußerst feine Nuancen hatte sich der Realismus eines Dirk Bouts vom Idealismus eines Memling, der Realismus eines Filippo Lippi vom Idealismus eines Fra Angelico unterschieden. Die individuellen Abweichungen übten auf den allgemeinen Verlauf der vlämischen oder florentinischen Kunst keinen störenden Einfluß aus. Was für grundverschiedene Richtungen haben wir dagegen in Courbets rücksichtslos derbem Naturalismus und der zarten Traumwelt eines Puvis de Chavannes! Mit gleicher Entschiedenheit zweigen sie zu beiden Seiten der breiten Heerstraße ab.

Die Kunst einer Zeit entspricht konstanten Bedürfnissen; die extremen Charaktere entwickeln sich nicht, ohne Gegenbewegungen auszulösen. Wäre nur eine einzige Stilart vorhanden, so vermöchte diese weder mit Degas' noch mit Millets, weder mit Puvis' noch mit



Abb. 859. Dauchez, Die Kiefern von Lesconil.
(Phot. Crevaux)

Rodins Stil sich zu decken. Auf Monets Zaubergebilde kamen die farblosen Nachtstücke eines Carrière ganz gelegen; aus der

hochgradigen Geschicklichkeit der einen ergibt sich durch Kontrastwirkung die Beliebtheit gewisser unbeholfenen Naivitäten; die



Abb. 860. P. Dubois, Grabmal Lamoricières (Nantes, Kathedrale). (Phot. Hachette)

glatte Gipsfigurenplastik läßt uns Rodins ausdrucksvolle Übertreibungen um so höher schätzen. Die Kräfte unserer heutigen Kunst entwickeln sich nicht mehr in gleichgerichtetem Zusammenhang; in tausend Verzweigungen streben sie auseinander; der Organismus befände sich aber nicht im Gleichgewicht, wenn sie nicht rings um den gemeinsamen Stamm sich sozusagen

symmetrisch entfalten und damit gegenseitig aufwiegen würden. An Stelle der Regelmäßigkeit des französischen Parks haben wir heute die verwickeltere Gliederung des Waldesdickichts, in dem jeder Trieb zum Lichte strebt.

Es liegen diesem wirren Kampf zwei Kräfte zugrunde, aus deren entgegengesetzter Richtung das Gleichgewicht sich ergibt: die Bewegungs- und die Widerstandskraft, deren letztere hauptsächlich ausgleichend wirkt. Das konservative Element wird durch diejenigen Künstler vertreten, die sich vor allem davor scheuen, die überkommenen Tugenden, das Erbe der Schule, die Gewandtheit des Vortrags, die Eleganz, kurz all' die Eigenschaften zu opfern, die durch jahrhundertelange Arbeit erworben und durch den akademischen Unterricht überliefert worden sind. Die Neuerer, zum mindesten die Kühnsten unter ihnen, gehen mit diesem ehrwürdigen Erbe rücksichtslos um. Sie drücken sich keck in einer selbstgeschaffenen Sprache aus. Nichts aber zeigt deutlicher die Notwendigkeit einer starken Überlieferung, als ein gar



Abb. 861. Gérôme, Bonaparte (Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

zu draufgängerischer Individualismus. Der konservative Hemmschuh ist so nötig wie das revolutionäre Ungestüm; mangels des

einen oder des andern würde die Kunst entweder ins Stocken geraten oder aber ins Uferlose ausschweifen. — Der nur ist ein



Abb. 862. Chaplain, Medaille Victor Hugos. (Phot. Hachette)



Abb. 863. Roty, Die Vermählung. (Phot. Hachette)

wahrer Neuerer, der, beladen mit dem ganzen Gewicht der Überlieferungen, noch Kraft genug zum Vorwärtsdringen findet.

In der Bildnerei hält die Überlieferung dem Individualismus fester stand; die naturalistische Strömung läßt sich im Lauf des 19. Jahrhunderts auch hier beobachten, doch geht bei der Plastik die Entwicklung nur langsam vor sich. Die Sprache des Steins und der Bronze ist weniger fügsam als die der Farbe: die materiellen Arbeitsbedingungen bleiben sich ziemlich gleich, und hier bringt die Überlieferung ihre Autorität in überzeugenderer Weise zur Geltung. Die Malerei hatte schon verschiedene Erscheinungsformen des „integralen Naturalismus“ herausgebracht und wieder fallen lassen, während die Bildnerei unentwegt an ihrem Bemühen festhielt, die Modellierung immer enger den Formen des Lebens und den Regungen der Leidenschaft anzuschmiegen.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte sich die Plastik von der romantischen Erregung rasch wieder erholt. Es war Jehan du Seigneur so wenig wie Préault gelungen, den Stoff zu bezwingen. Wohl hatte Rude seine Gestalten mit neuzeitlichen Leidenschaften erfüllt, doch hatte er ihnen dabei meist antik heroische Haltungen verliehen. Barye allein hatte sich einer freieren Vortragsweise bedient, weil er das Muskelspiel der großen Raubtiere darstellte. Für den menschlichen Körper aber behält die Plastik



Abb. 864. Daniel Dupuis, Die Quelle. (Phot. Hachette)

von Cortot bis Pradier, von Pradier bis Guillaume die gerundete Modellierung und die Proportionen griechisch-römischer Herkunft

bei. Eugène Guillaume (1822—1905) scheint in seinen Figuren nachweisen zu wollen, daß die Formen des Lebens auf einer unvollkommen entwickelten Geometrie beruhen; er führte die unregelmäßigsten Formen auf einfache Flächen zurück und löste aus der lebendigen eine allgemeine Modellierung los. Er goß in Bronze schöne Römertypen und meißelte aus dem Marmor mit Vorliebe wallende Bärte oder die weichen Falten der Toga aus. An der äußerst formreinen und etwas kühlen Vornehmheit seiner Werke erkennt man den Schüler der Alten, aber wie es oft so geht, hat der Schüler von den Meistern vor allem einen kritischen Verstand ererbt; er hat aus der Quelle des Altertums Geschmack,



Abb. 865. Carpeaux, Marquis de La Borde (Louvre). (Phot. Hachette)

Anmut und korrekte Formgebung geschöpft, nicht aber das Geheimnis des lebendigen Odems.

Indessen traten nun florentinische Einflüsse hinzu und führten

den Einfluß der Antike auf das richtige Maß zurück. Auf dem Wege nach Rom entdeckten die französischen Künstler in Florenz die Bildnerei des 15. Jahrhunderts; angesichts dieser nervig trockenen Werke erkannten sie, daß die griechisch-römische Gewandtheit von Weichlichkeit keineswegs ganz frei war. Dem so ungemein künstlerischen Realismus eines Ghiberti, Donatello und Verrocchio verdankt ein ganzes Geschlecht der französischen Bildner die glücklichsten Anregungen. Schlanke, feingliedrige Bronzefiguren sieht man jetzt auftauchen: an Stelle der weichen Rundungen der Venusgestalten und der heroischen Muskulaturen treten die scharfen, mageren Formen des Jünglings, des David oder Johannes der Florentiner Meister; an



Abb. 866. Carpeaux, Der Tanz (Schauseite der Oper zu Paris). (Phot. Hachette)

Stelle der gleichmäßigen Modellierung des Nackten die kostbare Durcharbeitung der Einzelheiten. Falguière, Frémiet, Paul Dubois, Eugène Barrias, Gérôme, Antonin Mercié haben, jeder in seiner Art, diesen Stil zu neuem Leben erweckt. Den Bildnern ist dieser florentinische Einfluß besser zu-statten gekommen als den Malern; die Ziseleure des 15. Jahrhunderts haben der Plastik tatsächlich zu neuen Ausdrucksformen verholfen, während die Nachahmung der „Präraphaeliten“ nicht imstande gewesen ist, eine lebensfähige Schule hervor-zubringen. Michelangelos athletische Formen und kühne Stellungen haben den Modernen gleichfalls mächtig bewegte, ausdrucksvolle Werke eingegeben. An Michelangelo klingt zuweilen Carpeaux an (1827—1875), und beim Grabmal des Generals Lamoricière, in der Kathedrale von Nantes, hat Paul Dubois bronzene Figuren voll sinnenden Ernstes, gleich denen der Mediceergräber, an den vier Ecken angeordnet (Abb. 860). Mehr als einmal hat René de Saint-Marceaux die trotzig stolze Schönheit, die Anmut und das Ungestüm der nackten Gestalten aus der Sixtina in Marmor übersetzt.

Und ist es nicht wiederum Florenz, woran uns Chaplain und Roty erinnern, welche die Kunst der Medaille so glänzend entwickelt haben? Der Florentiner Ziselierung verdanken sie ihr Geheimnis, den Nerv des Lebens in die Linien des Metalls zu bannen. Chaplain hat kraftvolle Bildnisse geprägt, bei denen er das feste Relief der Großplastik in Umriss von der Linienreinheit eines Ingres einschließt: bündig zusammengefaßte Charakteristiken, wie diese knappe Kunst sie verlangt (Abb. 862). Auf Rotys Medaillen verleiht die zarte Behandlung der feinen Formen den Allegorien einen Jugendzauber, eine Frische, welche man von



Abb. 867. Carpeaux und Frémiet, Fontaine de l'Observatoire, Paris. (Phot. Hachette)



Abb. 868. Carpeaux, Ugolino (Louvre). (Phot. Hachette)

diesen metallenen Bildchen nicht erwartet hätte. Dieser florentinische Stil, der so sinnreich das Wesen des Lebens und die Feinheiten der Kunst miteinander zu vereinen wußte, hat so die französische Plastik in ihrer Loslösung von der nichtssagenden Erhabenheit und dem leblosen Adel unterstützt (Abb. 863).

Wie diese Vorbilder aus der Vergangenheit, so haben auch die Erscheinungen des heutigen Lebens die Bildner zu kecken Neuerungen ermutigt. Die gleiche Generation erlebte das Auftreten des Naturalismus bei den Plastikern wie bei den Malern. Während Courbets herausfordernde Kunst die Wogen der Entzündung aufwühlte, erfüllte Carpeaux lebendige Formen mit dem ungestümen Feuer seines Temperaments. Die Welt aber, in der er lebte, läuterte dieses Feuer, ohne seine Kraft zu brechen. Die sprühende, sinnliche Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs, die stolze Gewähltheit der Prinzessinnen oder die Niedlichkeit der Tänzerinnen hat dieser handfeste Bildner in den Ton gebannt. Selbst den mythologischen Gestalten verlieh er fleischliches Leben an Stelle der verallgemeinerten und etwas abstrakten Modellierung der klassischen Plastik. An Michelangelos leidenschaftsdurchrüttelte Riesengestalten erinnert seine Ugolinogruppe und an Clodions mollige Faunweibchen das lustige Völkchen seiner Nymphen. Mit all' ihrer Lebenswärme haben seine Eindrücke sich in Bronze oder Stein verkörpert, weil er sich darauf beschränkte, rein physische Erscheinungen, das Beben der Lust, die Flamme des Blicks, das Lachen der Heiterkeit, die Muskelerregung des Tanzes festzuhalten. Auch seine „vier Weltteile“ sind leichtfüßige Tänzerinnen. Terpsichore war eigentlich seine Muse, oder richtiger gesagt die schönen Frauen, die er in den Salons der Tuileries nach den Klängen der Walzer sich wiegen sah (Abb. 865—868).



Abb. 869. Mercié, David
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Carpeaux hatte die Glut und die Bewegung des Lebens wiedergefunden; sein Werk enthält eine Lehre, die augenblicklich verstanden wurde. In Valenciennes war dieser Bildner geboren, und von vlämischen Blut sind seine Schöpfungen durchpulst; die Lebendigkeit seiner Fortsetzer dagegen ist in Südfrankreich, in Toulouse zu Hause. — Falguière hatte erst in der nervigen, scharfen Sprache der Florentiner sich ausgedrückt, doch mehr und mehr offenbart sich seine Vorliebe für kräftige, nackte Frauengestalten, bei denen sein Meißel selbst die Feinheiten der

Hautoberfläche aufs lebendigste wiedergab (Abb. 877). Das Talent Antonin Merciés zeigt stets eine hervorragende Schmiegsamkeit, gelte es nun ein Werk auf Geist, auf Schwermut oder auf Sanftheit zu stimmen (Abb. 869, 876). Injalbert ist von einem Feuer hingerissen, das förmlich an Rubens erinnert; mehr als ein südfranzösischer Bildner hat so den geistvollen Pinselstrich und in gewissem Sinn sogar etwas von der Farbe des Malers in den Stein zu übersetzen verstanden. Keiner hat die klassische Reinheit der Formen geopfert und jeder hat der Materie Odem und Bewegung eingehaucht.

Wenn Frankreichs Plastik den Weg zu einer neuen Zukunft eingeschlagen hat, so wird man dies großenteils dem Ringen eines Dalou (1838 bis 1902) zu danken haben; sein Lebenswerk faßt ein beträchtliches Stück aus dem Entwicklungsgang der französischen Bildnerei in sich zusammen. Erst betätigte er sich mit großer Formgewandtheit auf dekorativem Gebiet, im Geschmack des Renaissancestils, wie das zweite Kaiserreich ihn liebte. Dabei ist er aber voll überschäumender Lebenskraft: mit den kostbar ausgefeilten Feinheiten des Stils macht er nicht viel Federlesens, und sogar förmliche Geschmacksverirrungen hat oft genug sein ungestümer Schwung zur Folge. Man fühlt bei ihm etwas vom Hauch eines Rude wehen; seit Rude aber haben Stein und Bronze dem Fleisch seine Wärme und Weichheit entlehnt; Dalous Modellierung zeigt nicht mehr die flächig behandelte Muskulatur der antiken Heroen, sondern ein lebendiges Spiel von Wölbungen und Schwellungen wie bei Rubens' Figuren. Dalou wird man auch in der ersten Reihe der Künstler nennen müssen, die dazu beigetragen haben, aus der modernen Kleidung eine ausdrucksvolle Plastik herauszuholen. Es war ihm nicht mehr vergönnt, das „Arbeiterdenkmal“, mit dem er sich trug, zu vollenden, doch werden seine umfassenden Vorarbeiten dazu nicht umsonst gewesen sein.

Seit der Renaissance hatte die Plastik im menschlichen Körper wohl eine prächtige, aber praktisch nutzlose Maschinerie erblickt; die idealen Göttergestalten gefallen sich in eleganten Stellungen; lassen sie sich einmal zu leidenschaftlichen Gebärden hinreißen, so geschieht dies nur, um ihre Geschmeidigkeit und Kraft zu zeigen, — nie aber sehen wir sie angestrengt ein Werkzeug handhaben. Millet wies nach, wie packend und erhaben die



Abb. 870. Dubois,
Florentiner Sänger
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Gebärde des Sämanns, des Schnitters, der Wasserträgerin zu wirken vermag. Nach dem Maler erst kam der Bildner darauf,



Abb. 871. Carpeaux, Entwurf zur Floragruppe.
(Phot. Hachette)

daß an Logik, an Gleichgewicht und damit an harmonischer Geschlossenheit nichts über einen breit-spurig dastehenden Erdarbeiter geht, oder über einen Schmied, der seinen Hammer schwingt. Dalou hat Frankreichs Plastiker über die ausdrucksvolle Schönheit eines Körpers aufklären helfen, der all' seine Kräfte zur Erzielung einer nutzbaren Wirkung zusammenrafft. Junge Bildhauer, wie Henry Bouchard oder Roger Bloche, liefern täglich den Beweis, wieviel

Kraft und Stimmungsreiz eine Plastik zu enthalten vermag, die den Fabrik- oder Feldarbeiter uns lebendig vor Augen führt (Abb. 882, 883).

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hat die Sprache der Bildnerei an Reichtum und Geschmeidigkeit noch zugenommen. Oft stand man fassungslos vor den Kühnheiten der Neuerer, und



Abb. 872. Frémiet,
Orang-Utang und Eingeborener von Borneo (Museum
des Jardin des Plantes, Paris). (Phot. Hachette)

doch haben viele davon sich allmählich durchgesetzt. Als der eigenartigste und mächtigste unter diesen Bildnern hat Rodin sich erwiesen; eine ganze Anzahl junger Künstler hat ihn zum Führer gewählt, und sein Werk vermag am besten zur Kennzeichnung dieser jüngsten Entwicklungsstufe der französischen Plastik zu dienen. Sein Schaffen ist eine Art plastischer Lyrik, die mit unserer Auffassung der objektiven Formen sich

manches Mal in Widerspruch setzt. Die Farbenphantasien des Impressionismus wirkten vielleicht weniger befremdend, weil sie

wenigstens mit den Launen des Lichts nicht unvereinbar erschienen. In der Plastik jedoch verläßt uns noch weniger als in der Malerei die ständige Empfindung einer objektiven Wahrheit. Nun beugt aber Rodin recht häufig die Modellierung mit rücksichtsloser Kühnheit unter die Forderungen seines Genies; er ist so wenig Realist wie Delacroix in der Malerei; daß er die Wissenschaft der Anatomie von Grund auf beherrscht, hat er unzweideutig bewiesen, doch leiten läßt er sich von seiner Wissenschaft keineswegs; seinen Eingebungen und Absichten macht er die Formen des Lebens dienstbar und opfert unbedenklich das, was wir unter Anmut oder Richtigkeit verstehen; die Flächen, die er meißelt, die Linien, die er betont, ließen sich bei einer Photographie oder einem Abguß keineswegs entdecken. Oft bleiben sogar die Körper unvollendet, kaum aus dem Stoff herausgehoben, weil er zum Ausdruck seines Gedankens diese unvollständigen Formen für hinreichend befunden hat. Schärfer durchgeführte Umrisse würden bestimmte Individualitäten festlegen, ohne zu den verborgenen Kräften etwas hinzuzufügen, die man unter den Schwelungen und Senkungen des Marmors errät. Michelangelos Riesengestalten sind von einer nicht minder ungestümen Lebenskraft erfüllt, ohne doch je die überlegene Formvollendung zu verlieren. Ihre Gebärden zeigen die Schlaffheit der Ermattung oder die gewaltsame Anspannung der Kräfte; Rodins Gestalten gehen über diese Grenzen hinaus. Weil sie von der Wollust bis zum marternden Schmerz die menschlichen Leidenschaften in ihrem Paroxysmus zum Ausdruck bringen, scheinen diese Körper dem Aufruhr ihrer krampfhaft zuckenden Muskeln nicht gebieten zu können. Diese ungestalten, zerknickten und verschlungenen Massen, die er nach Gutdünken verdreht und verzerrt, suggerieren uns Qualen und Willensspannungen, die über ihre Kräfte gehen.



Abb. 873. Chapu, Denkmal für Henri Regnault (Paris, École des Beaux-Arts). (Phot. Hachette)



Abb. 874. Frémiet, Die Jungfrau von Orleans (Paris, Place des Pyramides). (Phot. Hachette)

Es ist keineswegs widersinnig, das menschliche Wesen derart in eine Formen- und Linienwelt zu versenken, die über ihm zusammenschlägt; in der körperlichen und seelischen Harmonie einer Individualität vermögen die Stürme der Leidenschaft zerrüttende Umwälzungen hervorzurufen. — Rau und plump wirken die ehernen Glieder der „Bürger von Calais“; wie Felsbrocken so schwer hängen die Hände an den überlangen Armen, und so wuchtig treten die Füße auf, als wollten sie sich nicht mehr vom Boden lösen. Und riesenhaft, einem rauhen Runenstein gleich,



Abb. 875. Falguière,
Der hl. Vinzenz von Paul
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

rafft der „Denker“ all' seine Urkraft zusammen, straft er die massigen, metallenen Muskeln, des Gedankens schwachen Schimmer zu fassen. — Weich, warm und wogend sehen wir dagegen den feinen, auserlesenen Marmor sich wölben, die innige Umschlingung besser wiederzugeben, die Berührung enger und kosender zu gestalten (Abb. 879, 880, 881).

Diese Kunst, in der wir die Lieblingsgedanken des romantischen Ehrgeizes verwirklicht finden, stellt sich in ausgesprochenen Gegensatz zur klassizistischen Plastik. Seit der Renaissance lassen alle Bildner, selbst die ungestümsten, Michelangelo oder Puget, die Wahrung der Schönheit und Formvollendung sich angelegen sein. Wenn Rodin Vorfahren besitzt, so sind sie im 14. und 15. Jahrhundert zu suchen, wo der gotische Idealismus zu Ende, der Klassizismus aber noch nicht geboren war. Damals vermochten kraftvolle Künstler, wie Claus Sluter und Donatello, in schroffen Gestalten die unbändige Heftigkeit ihres Genies zu entfesseln. Eine Kunst aber, die so jeden Zügels ledig ist, läuft Gefahr, sich nicht immer verständlich zu fassen. In der künstlerischen wie in der gesellschaftlichen Ordnung haben selbst die mächtigsten Persönlichkeiten der allgemeinen Disziplin sich einigermaßen zu fügen. Ist es nicht eine Vergewaltigung der Formensprache, wenn man sie, sei's auch um den Preis einer Unrichtigkeit, zum Ausdruck eines Charakters zwingt? — Der Bildner, der seine Modellierung als solche innig oder leidenschaftlich gestalten will, muß gewärtigen, so unverstanden zu bleiben, wie der Schriftsteller, der Musik in seine Worte legt. Es besteht nicht der nötige Einklang zwischen Mittel und Zweck. Ist der Gedankeninhalt unzulänglich, so bleibt das Werk eine formlose

Masse und wir haben nur den toten Stoff vor Augen. Eine solche Kunst duldet nicht die geringste Erschlaffung des Genies: geht ihr einmal der Atem aus, so verfügt der Künstler, um ihr aufzuhelfen, weder über die üblichen Hilfsmittel des Realisten noch über die Geschmacksregeln der landläufigen Plastik. Rodins Lyrismus wirkt bei einigen seiner Schüler geradezu unausstehlich: geniale Künstler allein dürfen die hergebrachten Wissens- und Weisheitsregeln durchbrechen; der Durchschnittssterbliche aber muß sich wohl oder übel an die Syntax halten, will er nicht für überspannt gehalten werden.

Eine solche Kunst entspricht zu gut dem heutigen Individualismus, als daß sie nicht auf die jungfranzösische Schule einen tiefgehenden Einfluß hätte ausüben sollen. Es gibt heute in der Bildnerei eine Manier, welche die ungeduldigen Schroffheiten, die nervösen Zuckungen der ausführenden Hand bewahrt. Die Tonknetter haben ihren Stil neben den der Ziseleure und der Marmorbildhauer gesetzt. Nachträglich hält dann noch die Bronze all' die zufälligen Abdrücke des Daumens und des Modellierholzes fest und betont sie mit ihrer oft brutalen Härte. Diese Zufälligkeiten der Ausführung, die im endgiltigen Material noch sichtbar bleiben, bewahren einer Metallfigur alle Reize des skizzenhaften Schwungs. Mehr und mehr verliert die neuzeitliche Plastik die etwas einförmige Anmut und lebenswürdige Heiterkeit der früheren Werke. Bei mehr als einem Bildner von eigenartiger Begabung, bei Pierre Roche, Bareau, Bouchard, Landowski, Ségoffin, Roger Bloche, kann man mit Genugtuung feststellen, daß die Plastik bei diesem Unterfangen, die Erscheinungsformen des modernen Menschen und der Empfindungen wiederzugeben, nichts weniger als gescheitert ist; Feingefühl und Gemütsbewegung sind selbst in Gruppen von undankbarer Wirkung zu erkennen. Ausgezeichnete Schüler der Akademie haben einen Ausgleich zwischen der eleganten Korrektheit und der ausdrucksvoll gesteigerten Modellierung herzustellen gesucht. Wie der malerische, so hat auch dieser plastische Impressionismus selbst die Technik derer umgestaltet, die sich nicht mit ihm befreunden konnten.

Trotz ihrer Fruchtbarkeit ist die Plastik der Neuzeit sich über ihre Bestimmung noch nicht ganz im klaren. Was wird nach



Abb. 876. Mercié, Erinnerung
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Schluß der Ausstellungen aus diesem alljährlich sich erneuernden Volk von Statuen? Einige davon wandern in die Museen; wenn



Abb. 877. Falguière,
Bogenschießende Diana.
(Phot. Hachette).

aber auch die Museen zu den lebendigsten unter den Bildungsanstalten unserer heutigen Kultur gehören, so bleibt doch die Frage, ob sich für die Bildnerei nicht eine noch nützlichere Rolle und engere Bande mit der Gesellschaft erträumen ließen. In Erinnerung an die üppige Entfaltung der Plastik bei den gotischen Kathedralen halten viele es für wünschenswert, daß die Bildner mit den Architekten wieder enger zusammenarbeiten und sich hauptsächlich auf dekorativem Gebiet betätigen. Doch zu lange schon sind die Künstler ein allzu unabhängiges, an sich schon zu ausdrucksvolles Schaffen gewohnt, um erst von der Architektur sich ihre Daseinsberechtigung erteilen zu lassen. Die besten der französischen Bildner, Puget oder Carpeaux, haben auf den klassizistischen Schau-

seiten recht ungezügelte Figuren angebracht. So wird eben die moderne Plastik sich auch fürder in die Gartenanlagen zerstreuen und, zu Nippsachen verkleinert, in unsere Gemächer sich Eingang verschaffen.

Ihren Hauptrückhalt hat sie noch an den öffentlichen Denkmälern: Seit sie den Kult der großen Männer, der ruhmreichen Erinnerungen und abstrakten Prinzipien, welcher an Stelle der volkstümlichen Heiligen und humanistischen Sagengestalten getreten ist, mit Bildwerken versorgt, hat die Plastik etwas wie einen sozialen Nutzwert wiedergefunden, der ihr am Ende des 18. Jahrhunderts abging. Diese steinernen Urkunden vermögen über die Glaubensrichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts und über die Formen seines Ideals einen Aufschluß zu geben. Die Kunst eines David d'Angers wandte sich Persönlichkeiten zu, deren Ruhm die Jahrhunderte erhärtet hatten; mit der Zeit aber erschöpft sich diese Fundgrube der Vergangenheit, und durch Standbilder werden heute zahllose Namen verherrlicht, welche die Probe



Abb. 878. Dalou,
Delacroix - Denkmal
(Paris, Luxembourg-Garten).
(Phot. Hachette)

der Zeit noch nicht bestanden haben. Mit Anspannung all' ihrer Erfindungsgabe suchen die Bildner der Gruppierung neue Seiten abzugewinnen, indem sie das Bildnis des großen Mannes mit den Allegorien, die seine Verdienste schildern, mehr oder weniger glücklich in Verbindung setzen. Dient aber ihre Schöpfung einem unmöglichen Kult, so reicht die Kunst zur Beseelung auch nicht aus. Ein öffentliches Denkmal soll einen wahrhaft völkischen Gedanken zum Ausdruck bringen; der Bewunderung der Menge bedarf seine Schönheit; fehlt dieser innige Zusammenhang mit dem allgemeinen Empfinden, so ist es weiter nichts als ein Museumsstück, das sich zufällig ins Freie verirrt.



Abb. 879. Rodin, Die Bürger von Calais.
(Phot. Hachette)

Dieser Mißstand aber wird dadurch wieder wettgemacht, daß jedesmal, wenn der auszudrückende Gedanke wirklich groß und packend war, auch die Denkmäler fast ausnahmslos sich über das Mittelmaß erhoben. Nach 1871 haben einige Figuren den heroischen Grimm und die verzweifelte Hartnäckigkeit des Widerstandes ausgedrückt. Bartholdis „Brüllender Löwe“, Chapus „Jugend“, welche Henri Regnault die Heldenpalme reicht (Abb. 873), und andere Denkmäler noch haben gleichsam als Trost dem verwundeten Nationalstolz ihre selbstbewußte Schönheit dargeboten. Mehr als eine glückliche Eingebung haben die Bildner der Jungfrau von Orleans verdankt, weil von einer solchen Gestalt naturgemäß ein großer Empfindungsreichtum ausstrahlt. In Chapus Darstellung ist sie ein schlichtes, aber durch seine Zwiesprache mit der übernatürlichen Welt veredeltes Bauernmädchen. Mit erhobenem Schwert, die Augen auf eine himmlische Vision gerichtet,



Abb. 880. Rodin, Frauenbildnis
(Paris, Luxembourg). (Phot. Hachette)

spornt sie bei Paul Dubois ihr Roß auf den Feind, dem sie keine Beachtung schenkt. Anmutig und triumphierend wie ein Sankt



Abb. 881. Rodin, Der Kuß
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

Georg hebt die Jungfrau Frémiets ihre Oriflamme (Abb. 874). Ein Versiegen der Gedanken und Stoffe ist in einem Lande nicht zu befürchten, wo das Massenbewußtsein mit seiner Fülle von Erinnerungen so leicht und einmütig ins Schwingen gerät. Sache des Bildners ist es, diese tiefen Regungen der Volks- oder Menschheitsseele zu erfassen und zu bannen; er vermag am besten diese Empfindungen sichtbar zu gestalten; sie nehmen einen bestimmteren Charakter an, wenn des Künstlers Genie ihnen einen Körper verleiht. So waren die Götter des Heidentums und die Heiligen des Mittelalters zum großen Teil Geschöpfe der Kunst; — verschwommen liegt auch im modernen Denken ein großes Etwas gleich einer Religion, deren Gottheiten die Plastik manchmal herauszuheben vermag.

Im Jahre 1900 vollendete Dalou sein Denkmal der Republik auf der Place de la Nation in Paris. Die Plastik, die einst den Göttern menschliche Gestalt verliehen und dann das Königtum unter die Götter versetzt hatte, hat sich auch wiederholt in der Verherrlichung der Volksherrschaft versucht. 1730 und 1848 beschränkte man sich noch auf eine kühle Minervagestalt, und diese abstrakte Allegorie entsprach nicht minder dem Stil der



Abb. 882. Roger Bloche,
Die Kälte
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

ernsten Strenge dieser spartanischen Republiken. Dalou hat einer Gestalt aus dem Volke seinen Odem eingehaucht, einer energischen Schönheit mit der phrygischen Mütze auf dem Haupt und einem muskulösen Körper unter dem derben Gewand. Ist es nicht dieselbe, die in Rudes Gruppe die Marseillaise sang und die bei Delacroix die Barrikade stürmte? Jetzt ist sie ruhig, triumphierend, und ihre Hand erhebt sich in einer beschwichtigenden Gebärde. Langsam schiebt der Zug den Wagen voran, eine Riesenmasse, in welcher der Bildner

stolze Löwen und pausbackige Kinder, Weiber gleich Göttinnen der Fruchtbarkeit und herkulische Arbeiter häuft, ein unaufhaltsam vorwärtsdrängendes Gewoge von stürmischen, doch fest zusammengehaltenen Kräften. Greuliche, wutgekrümmte Krokodile sollten Wasserstrahlen auf den Triumphzug speien; Gardet hat sie durch weniger böartige Tiere ersetzt. Dieser glänzende Prunk, diese Farbe und Bewegung erinnern an Rubens wie auch an den üppigen Stil, dessen Le Brun sich bediente, um Ludwigs XIV. Ruhm zu verkünden. Dalou, der aufrichtige Demokrat, hat zur Verherrlichung der Republik die monarchischen Allegorien wieder aufgegriffen. Diese neuzeitlichen Empfindungen fühlen sich in den hergebrachten, klassischen Formen durchaus wohl; diese Auffahrt aus den Barrikadenvierteln wäre auch für die Alleen von Versailles ein würdiger Schmuck (Abb. 887).

Bartholomés „Monument aux Morts“ (Abb. 885) hat neuerdings bewiesen, daß die Plastik keineswegs aufgehört hat, ein beredtes Ausdrucksmittel tiefer Gemütsbewegungen zu sein. Der unvergängliche Stein ist diesem ewigen Thema des Todes wohl angemessen. Der Bildner hat seine Figuren vor der Wandfläche eines ägyptischen Grabmals angeordnet; auf beiden Seiten schleppen sich zur Tür des Hypogäums Gestalten, deren jede einer Form des menschlichen Jammers gleicht. Greise mit geknickten Gliedern kommen herbeigeschwankt; jugendliche Körper bäumen sich auf und recken sich wie in fieberischer Mattigkeit; von Entsetzen überwältigt verhüllen manche die Augen; da plötzlich ergreift ein seltsamer Mut diese Todgeweihten, sobald sie auf der Schwelle sich befinden, und in sanfter Verklärtheit gleiten sie ins Dunkel hinab. Unten in der Gruft liegt das Menschenpaar, über dem ein Genius mit ausgebreiteten Armen wacht. — Wozu dieser Genius der Unsterblichkeit? Nicht wie sie aus dem Grabe sich erheben hat der Bildner diese Leichname dargestellt; sie werden nicht wiedererwachen, keine Auferstehung läßt das Werk uns ahnen. Die Jüngsten Gerichte des Mittelalters zeigten ein neues Leben, das aus dem Tode hervorging; die Liegenden des 15. Jahrhunderts, die Gerippe der gotischen Beinhäuser mahnten nur zur Verachtung des leiblichen Lebens, und niemand mißdeutete den Sinn dieser Bilder. Hier aber ist nichts dergleichen zu finden. An der Schwelle des Grabes wehklagen die Lebenden, weil sie nicht, wie die Stoiker,



Abb. 883. Dalou,
Landmann
(Paris, Luxembourg).
(Phot. Hachette)

den Gesetzen des Weltalls sich zu fügen vermögen, und auch die ruhige Sicherheit des Glaubens nicht besitzen. Es sind arme, am Dasein hängende Menschen, die nichts über das Sterben tröstet. Nichts ist hier vom süßen Hoffen eines Gläubigen des 13. Jahrhunderts, und ein Bild der Auferstehung hat der Künstler nicht gewagt. — Spürt man da nicht ein wenig von jener Unentschiedenheit, welche auf den ehrwürdigen Zeremonien lastet, deren alte Riten der philosophische Geist berichtigt, von jener Leere, welche der Rationalismus in einem religiös gebliebenen

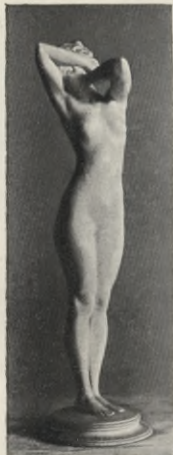


Abb. 884. Th. Rivière,
Phryne,
Sèvresporzellan
(Arts décoratifs).
(Phot. Hachette)

Empfinden verursacht hat? Wie kommt es, daß dies Denkmal, das unter einem fühllosen Himmel so viel Verzweiflung häuft, uns die Liebe zum Leben nicht vergällt? — Der Bildner hat eben diese wimmernden Wesen mit einer Art liebevoller Sanftheit gestaltet: Ein Mädchen wendet sich zum Abschiedskuß zurück, und die Traurigkeit ihres Geschicks ist wie verklärt durch die unvergleichliche Anmut der Gebärde. Die Kunst ist es, die durch ihren Zauber den fehlenden Trost ersetzt. Einfältig ist dies Denkmal, wie das Werk eines Primitiven, und doch zuckend vor neuzeitlicher Sinnlichkeit. Es ragt über unsere Zeit hinaus und richtet sich an die gesamte Menschheit. — Zunehmen wird seine erschütternde Kraft in dem Maße, wie die kommenden Jahrhunderte im Schmerz der Generationen vor ihm sich vereinen werden.

Welchen anderen Abschluß sollte man einem Buche geben, welches bis auf den jetzigen Augenblick die Geschichte verfolgt, und zu dem jedes Jahr seine Seite fügt? Machen wir Halt vor Werken, in denen ein großer Gedanke mit einem großen Talent gepaart uns entgegentritt, und dessen Bedeutung hoch genug ist, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Man sieht dann deutlich, wie die französische Kunst dem Frankreich aller Zeiten und seinem innersten Leben Ausdruck verleiht, da sie doch in ihrer wundervollen Geschlossenheit die Staatsformen aussöhnt, die Revolutionen und selbst die Wandlungen des Glaubens verwischt.

Jeder der Stile war getreu nach dem sozialen Bilde geschaffen, und die französische Kunst bleibt eine wahrhaftige Zeugin der Geschichte ihres Landes. Frankreichs wechselnde und doch stets liebenswürdige Physiognomie erkennen wir in den Denkmälern der Städte, in den alten Steinen des Bodens und den Reliquien der Museen. Mannigfach sind die Unterschiede in den einzelnen

Gauen. Durcheilen wir noch einmal diese altehrwürdigen Städte: Die einen werden für immer gotisch bleiben, weil sie im Mittelalter den Gipfel ihrer Blüte erreichten; andere sind noch vom Lächeln der Renaissance erhellt und bei anderen wieder schlägt uns die Erhabenheit der römischen Erinnerungen in ihren Bann. Und doch liest aus allen sich eine und dieselbe Geschichte. In der Mehrzahl derselben hat das 19. Jahrhundert dorische Säulenreihen vor den Justizpalästen errichtet und hat durch einen



Abb. 885. Bartholomé, Monument aux Morts (Paris, Friedhof Père-Lachaise).
(Phot. Hachette)

gleichförmigen Klassizismus die Zentralisation der Verwaltung zum Ausdruck gebracht. Das 18. Jahrhundert ist kenntlich an der geistvollen Anmut, mit der es die französische Vernunft ausschmückte, wie auch an jenen reizvollen Bischofssitzen, die im Schatten der Kathedralen sich bergen. Das 17. Jahrhundert ist nicht völlig auf Versailles beschränkt; wir sehen da strenge Hôtels aus Ludwigs XIV. Zeit, in deren Zügen man die polternde Königstreue alter Parlamentarier zu erkennen vermeint. Die Heiterkeit der Renaissance gibt sich kund in ihren überraschenden, üppigen Bauformen, in den phantastischen Spielereien des Steins, den lachenden Türmchen und leuchtenden Gärten. Doch immer kehrt der Blick zurück zur mittelalterlichen Kathedrale, die mit ihren Strebebögen aus den rings um sie gescharten Häusern sich

emporrecht, ihre Gewölbe höher zu heben und mit ihrem Helmen Himmel zu weisen: — ein Zeugnis dessen, was der Geist Frankreichs oder der ganzen Menschheit vermag, wenn innerhalb einer wohlaufgebauten Gesellschaft all' ihre Kräfte nach einem Ziele streben. Zurück über die Trümmer der trutzigen Ritterburgen gelangen wir zu den verlassen Klöstern, in denen langsam an der leuchtenden Helle des neuen Tags das Flämmchen erlosch, das ehrfurchtsvoll nach der Götterdämmerung des Altertums die Mönche unterhalten hatten, und endlich zu den römischen Ruinen, den unvergänglichen Riesenwerken, wo während der Barbarenstürme die Menschen oft ihre Zuflucht suchten, und deren gebieterische Majestät in Frankreichs ganzer Geschichte ihre Herrschaft behauptet. Noch heute gibt Rom im wirren Gedränge unseres Kulturlebens seine Gegenwart kund. Oft genug fördern die Ingenieure bei ihren Grabungen einen bildergeschmückten Altar oder das zertrümmerte Bildnis eines romanisierten Galliers zutage, und diese alten Steine wandern dann ins Lokalmuseum, in die Nachbarschaft der Bilder, die alljährlich von Paris der Provinz überwiesen werden. Fast zwanzig Jahrhunderte durchwandert man so in den stillen Straßen der Provinzstädte Frankreichs: zwanzig Jahrhunderte einer hochentwickelten Kultur, einer lebendigen Zivilisation, während deren eine Gesellschaft sich rastlos gestaltet und umgestaltet, und, ihr wechselndes Dasein zu schmücken, immer neue Formen der Schönheit ersinnt.



Abb. 886. Gardet, Mäuse und Schnecke,
Sèvresporzellan. (Phot. Hachette)

Literatur zu Kapitel III des dritten Teils

Baron Haußmann, Mémoires du Baron Haußmann. 3 Bde. Paris 1890—1893, der 3. Bd. behandelt die großen Pariser Neubauten. — Felix Narjoux, Monuments élevés par la Ville 1850—1880. 5 Bde. Paris 1881—1882. — Th. Ballu, Monographie de l'Eglise de la Sainte-Trinité. Paris 1868; Monographie de l'Eglise Saint-Ambroise. Paris 1874. — Ch. Garnier, Le Nouvel Opéra de Paris. 2 Tafelbde. Paris 1880. — C. Sédille, Charles Garnier (G. B. A. 1898, II). — L. Magne, L'Architecture française du Siècle. Paris 1889. — H. Fiérens-Gevaert, Nouveaux Essais sur l'Art contemporain. Paris 1903. — A. de Baudot, L'Architecture et le Ciment armé. Paris 1905. — De Laborde, Rapport... sur l'Exposition Universelle de Londres en 1852. — Lucien Lambeau, L'Hôtel de Ville de Paris. Paris 1909. — A. Alphand, Les Promenades de Paris. 2 Albums. Paris o. J. — A. Brunemann, Die moderne französische Bildhauerkunst (Westermanns Monatsh. XCI). — F. Poppenberg, Lali-que (Kunst und Künstler II, 1903). — L. Riotor, Carpeaux. Paris o. J. — M. Dreyfous, Dalou. Paris 1903. — L. Bénédite, Al. Falguière. Paris 1902. — F. Mazerolle, Catalogue des Médailleurs; Gazette numismatique française, 1897—1904. — E. Babelon, J.-C. Chaplain et l'Art de la Médaille au XIXe siècle (R. A. A. M. 1909, II). — L. Brieger-Wasservogel, A. Rodin. Straßburg 1903. — Judith Cladel, Auguste Rodin, l'Œuvre et l'Homme. Paris 1908. — O. Grautoff, Auguste Rodin. Bielefeld 1908; Die französische Plastik bei Rodin (Allg. Zeitg., Beilage 20. 11. 08); Auguste Rodins Handzeichnungen (Gegenwart 1908, 5). — G. Kahn, Auguste Rodin. Berlin. — F. Lawton, The Life and Work of Auguste Rodin. London 1906. — R. M. Rilke, Auguste Rodin. 3. Aufl. Berlin 1908; Auguste Rodin (Kunst und Künstler VI, 1). — E. Rod, Rodin (G. B. A. 1908, I). — G. Treu, Auguste Rodin (Jahrb. d. bild. Kunst 1903); Bei Rodin (Kunst und Künstler III). — Castagnary, Salons. 2 Bde. 1892. — E. Heilbut, Beim Tode Gérômes (Kunst und Künstler II). — K. E. Schmidt, Jean Léon Gérôme (Kunstchronik N. F. XV, 13). — W. Gensel, Gustave Courbet. München 1910; Gustave Courbet (Museum VIII, 1903). — E. Hannover, Gustave Courbet (Kunst und Künstler IV). — J. Mayr, Leibl und Courbet (Kunst und Künstler V). — J. Meier-Gräfe, Clouet und Courbet. Leipzig 1905. — R. Muther, Gustave Courbet. Berlin 1908. — G. Riat, Courbet. Paris 1906. — H. W. Singer, Alphonse Legros (Museum IX). — Corot und Millet with critical essays by G. Geoffroy and A. Alexandre ed. by C. Holme. New York 1903. — E. W. Bredt, François Millet (Kunst für Alle XX). — L. Brieger-Wasservogel, Jean François Millet (Westermanns Monatsh. XCV, 1903). — J. Cartwright, Jean François Millet. Leipzig 1902. — W. Gensel, Millet und Rousseau. Bielefeld 1902. — J. Israels, Ein Wort über Millet (Kunst und Künstler II). — H. Marcel, Millet. Paris 1903. — R. Muther, Millet. Berlin 1903. — R. Rolland, Millet. London 1903. — H. A. Schmidt, Millet (Museum VII, 1902). — P. Desjardins, En mémoire de J.-C. Cazin (G. B. A. 1901, II). — G. Lafenestre, La Peinture française du XIXe siècle. Paris 1898. — C. Mauclair, The great French painters and the evolution of French painting from 1830 to the present day. London 1903. — O. Gréard, Meissonier. Paris 1897. — E. Hubrand, Meissonier. New York 1899. — M. Vachon, Detaille. Paris 1896. — L. Gonse, E. Fromentin. Paris 1881. — A. Renan, La Peinture orientaliste (G. B. A. 1894, I). — G. Larroumet, H. Regnault. Paris 1890. — Ch. Ephrussi, P. Baudry. Paris 1887. — R. Graul, Paul Baudry (Z. für bildende Kunst XXII). — Jacques Blanche, Fantin-Latour (Revue de Paris 1906). — E. Heilbut, Fantin-Latour (Kunst und Künstler III). — Ary Renan, Gustave Moreau (G. B. A. 1886, I). — L. Bénédite, Gustave Moreau et Burne Jones (R. A. A. M. 1899, I). — W. Gensel, Puvis de Chavannes (Hochland 1908). — M. Vachon, Puvis de Chavannes. Paris 1896. — L. de Fourcaud, Jules Bastien-Lepage (G. B. A. 1885, I). — Lorquet, La Peinture française contemporaine. Paris 1900. — G. Geffroy, La Vie artistique. 6 Bde. Paris. — Th. Duret, Manet et son œuvre. Paris 1902; Edouard Manet. Berlin 1910. — R. Klein, Edouard Manet, der Bahnbrecher vom Impressionismus in der Malerei (Westermanns Monatsh. XCV). — J. Meier-Gräfe, Manet und sein Kreis. Berlin 1903. — R. A. Meyer, Manet und Monet. München 1908. — G. Pauli, Raffael und Manet (Monatsh. f. Kunstw. 1908, 1 u. 2). — G. Séailles, Manet (Revue de Paris 1910). — H. v. Tschudi, Edouard Manet. 2. Aufl. Berlin 1909. — P. Signac, D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme. Paris 1900. — Th. Duret, Die Impressionisten. Pissarro, Cl. Monet, Sisley, Renoir, B. Morisot, Cézanne, Guillaumin. Berlin 1909. — R. Hamann, Der Impressionismus. Köln 1908. — G. Lecomte, L'Art impressionniste. Paris 1892. — A. Mellerio, L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme. Paris 1900. — C. Mauclair, L'Impressionisme. Paris 1903. — J. Meier-Gräfe, Der moderne Impressionismus. Berlin 1903. — R. de La Sizeranne, Questions esthétiques. 1904. — G. Moore, Erinnerungen an die Impressionisten (Kunst und Künstler V). — Th. Duret, Claude Monet und der Impressionismus (Kunst und Künstler II); Renoir (Kunst und Künstler IV). — J. Meier-Gräfe, J. Renoir (Zukunft 1908). — G. Grappe, E. M. Degas. Berlin 1908. — M. Liebermann, Degas. 4. Aufl. Berlin 1909. — G. Moore, Degas (Kunst und Künstler 1908, 4). — M. Lehrs, Jean Louis Forain. Wien

1911. — Th. Duret, Paul Cézanne (Kunst und Künstler V). — J. Meier-Gräfe, Paul Cézanne. 3. Aufl. München 1910. — G. Grappe, Die Künstler vom Montmartre. Berlin 1910. — G. Kahn, Künstler des Montmartre. Berlin. — E. Klossowski, Die Maler von Montmartre. 2. Aufl. Berlin 1907. — P. Mantz, La Caricature moderne (G. B. A. 1888, I). — G. Lecomte, Albert Besnard (G. B. A. 1905, I). — A. Geffroy, L'Œuvre de Carrière. Paris 1902. — G. Séailles, Eug. Carrière, Paris 1901. — E. Carrière, Schriften u. ausg. Briefe. Hrsg. von J. Delvolvé. Straßburg 1911. — Clément-Janin, André Dauchez (Graph. Künste 1908). — Über die Künstlergruppe Cézanne-Gauguin vgl. auch die Artikel über den Salon d'Automne in der G. B. A. und von Charles Morice im Mercure de France. — Über den „Modernen Stil“ vgl. die Zeitschriften: Die Kunst, Deutsche Kunst und Dekoration, Art et Décoration, l'Art décoratif, The Studio u. R. Marx, Les Arts à l'Exposition de 1900, La Décoration et les Industries d'Art (G. B. A. 1900—1901). — L. de Fourcaud, E. Gallé (R. A. A. M. 1902, I). — L. Bénédite, Die Franzosen. Ein Album nach Meisterwerken moderner französischer Maler. Leipzig 1911. — J. Coulin, Die sozialistische Weltanschauung in der modernen französischen Malerei. Leipzig 1909. — J. Meier-Gräfe, Französische Kunst (Zukunft XLIII, 1903). — A. Rodin, Die Kunst. Deutsch von P. Prina. Leipzig 1911. — E. Zola, Malerei. Berlin 1903.



Abb. 887. Dalou, Der Triumph der Republik (Paris, Place de la Nation). (Phot. Hachette)



NAMENVERZEICHNIS

A

Aachen 9; Palast Karls des Großen 24
Abadie 377
Académie française in Paris 310
Académie de France in Rom 215, 352
Académie de Peinture et de Sculpture 196, 215, 216, 248, 258, 299, 309.
Adam, Brüder 284, 286, 288
Adelaïde, Prinzessin, Bildnis von Nattier 264*
Aigues-Mortes, Befestigungen 84*, 92, 93
d'Aiguillon 295
Aix (Provence) 87, 120, 121, 137, 191, 193, 235; *Saint-Sauveur*, Türen 161*
Albi, Kathedrale *Sainte-Cécile* 58*, 60, 102*, 104, 105
Alençon, Kathedrale 99*; *Schloß* 87*
Aligny 361
Amboise, Kardinal von 140
Amboise, Grabmäler der *Kardinäle* von 141, 162*; *Schloß* 132*, 143, 148, 149, *Hubertuskapelle* 148, 161*
Amiens 76; *Elfenbeinschnitzereien* 107; *Kathedrale* *Notre-Dame* 41*, 47*, 48*, 49*, 56, *Chorschranke* 160*, *Skulpturen* 65*, 66*, 67*, 68*, 70*, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 105
Anet, *Schloß* 154, *Diana* von *Goujon* 165, 167*
Angelico, *Fra* 74, 352, 437, 443
Angers, *Kathedrale* 101; *Schloß* 92*; *Wandteppich* „*Die Apokalypse* 129*“
Angivillers 258
Angoulême, *Herzogin* von, *Bildnis* von *Gros* 318*
Angoulême, *Saint-Pierre* 18*, 19*
Anguier, *François* 188, 189*, 190*

Anjou 41, 59
Anna von *Beaujeu*, *Bildnis* vom *Meister* von *Moulins* 124*
Anna von *Bretagne*, *Bildnis* von *Bourdichon* 126*; *Grabmal* 163*; *Livre d'Heures* 124, 126*
Anna von *Österreich*, *Denkmal* von *Guillain* 189*, 190
Antin, *Herzog* von 258
Apokalypse, *Wandteppich* in *Angers* 129*
Arles 2, 6, 12, 14, 21, 41; *Römisches Theater* 2*; *Saint-Trophime* 13, 26, 32, 67, *Portal* 32*
Arques, *Burg* 85*
Arras, *Großer Platz* 144*; *Rathaus* 97, 145*
Artois, *Graf* von, *Bildnis* von *Drouais* 277*
Aubazine, *Kirche*, *Grabmal* des *hl. Stephan* 77*
Audran, *Claude* 245*
Augerolles, *Schranke* 160*
Aulnay (Saintonge), *Kirche* 19*, 33, 34*
Autun, *Kathedrale* 14, 22, *Tympanon* 31*, 36, 37, 77; *Porte Saint-André* 6*
Auvergne 5, 20, 23, 25, 36, 42, 91
Avallon, *Saint-Lazare*, *Portale* 31*
Aved 263*, 274
Avignon 87, 94, 108, 120, 137, 191, 194; *Befestigungen* 91*, 92, 94; *Notre-Dame-des-Doms* 185; *Palast* der *Päpste* 86, 88*, 94
Avioth (Meuse), *Kirchturm* 104
Azay-le-Rideau, *Schloß* 135*, 150

B

Bachelier, *Nicolas* 136
Bail, *Joseph* 415

Baldimius, *hl.*, *Kopfreliquit* 21*
Ballu 386*, 390
Baltard 377, 386*, 390, 391, 392
Barbançon-Cany, *Maria* von, *Büste* von *Prieur* 187*
Barbizon 402
Bareau, *G.* 453
Bar-le-Duc 139; *Saint-Etienne*, *Bildwerk* 159*
Barrias, *E.* 447
Bartholdi 455
Bartholomé 457, 459*
Barye 374, 375, 378*, 445
Bastien - *Lepage* 423*, 429, 430, 431*
Baudoin 261*, 277
Baudry, *P.* 421*, 422
Bayeux, *Alte Häuser* 92*; *Kathedrale* 56*, 58, *Flachrelief* 26*; *Wandteppich* 21*
Beaucaire 120
Beauce 54
Beaulieu 13; *Kirche*, *Portal* 28*, *Tympanon* 36
Beaune, *Hospiz* 88, 94*
Beauneveu, *André* 86
Beauvais, *Justizpalast* 96*, *Kathedrale* 49*, 50*, 57, 105. — *Werkstätten* 230, 259
Bellechose, *Henri* 118
Belly, *Léon* 407*
Berge, *de la* 361
Bernhard, *Sankt* 30, 34
Bernhardt, *Sarah*, *Bildnis* von *Bastien-Lepage* 423*
Bernini, *Lorenzo* 217, 227, 284, 285
Berry, *Herzog* von 86, 106, 108; *Grabmal* 108, 112, 112*; *Stundenbuch* 117, 118*
Berry 54, 125
Bertin 361
Besançon 2
Besnard, *Albert* 433, 434, 439*
Biard, *Pierre* 152*, 186, 190
Birague, *René de*, *Grabmal* von *Pilon* 165, 168*

Die Orts- und Ländernamen sind der besseren Übersicht wegen in *Kursivschrift* gesetzt. — Die den Ziffern beigefügten * deuten auf eine Abbildung hin.

Blanche, Jacques 417, 440*
Blay 26
 Bloche, Roger 450, 453, 456*
Blois, Schloß 88, 134*, 135*,
 148, 149
 Blondel 215*, 235
 Bluysen, A. 396*
 Boeswilwald 377
 Boffrand 242
 Boileau 300; Bildnis von Ri-
 gaud 250
 Boilly 319, 319*, 323*, 324*,
 326, 327
Bonaguil, Burg 91
 Bonnat, Léon 416, 417, 425*
 Bontemps, Pierre 163
 Bonvin 326, 403, 415
Bordeaux 2, 5, 26, 42, 292,
 295, 296, 386; Palais Ga-
 lien 5*; Place de la Bourse
 293*; Sainte-Croix 13, 18*;
 Stadttheater 294*, 295,
 295*, 390
 Borgognone 324
 Bosio 311*, 369, 370, 373
 Bosse, Abraham 196*, 201
 Bossuet, Bildnis von Rigaud
 248*, 250
 Bouchard, Henri 450, 453
 Bouchardon 278*, 285, 286,
 291, 292, 301*
 Boucher 197, 258, 259, 259*,
 260*, 261, 263, 264, 265,
 277, 284, 288, 300, 302,
 316, 322, 343, 357, 368,
 398, 419
 Boucher, Mme, Bildnis von
 Raoux 244*
 Bouguereau 407
 Boulanger, Gustave 407, 420*
 Boulanger, Louis 341
 Boule, Kunsttischler 231
 Bourbon, Herzöge von 108;
 Grabmal 108
Bourbonnais 87, 125
 Bourdichon, Jean 124, 125,
 126, 126*, 144, 160, 164
 Bourdin, Michel 189*
 Bourdon, Sébastien 193, 201,
 201*, 202*, 203, 205*
Bourges 32, 108, 122; Haus
 des Jacques Cœur 88, 96,
 97*, 98, 123*; Kathedrale
 50*, 51*, 54, 66, 67, Skulptu-
 ren 67, 72*, 74*, 76*,
 77, 78, 80*
 Bouts, Dirk 443
 Bramante 298
 Brandt 396
 Brascassat 367
 Brest 295
Bretagne 58, 91, 141, 295
 Breton, Jules 406
 Brézé, Herzog von, Grabmal
 141, 165*
Brioude 6, 21, Saint-Julien,
 Fresken 29

Broederlam, Melchior 118, 119*
 Brongniard, Louise, Büste
 von Houdon 284*
 Brongniart 308*, 313
 Brosse, Salomon de 178*,
 181, 184, 186
Brou 137; Kirche, Grabmal
 der Margarete von Bourbon
 148*, der Margarete von
 Österreich 149*, Lettner
 148*
 Brouwer 273
 Bruant, Libéral 235, 293
 Brueghel 202, 256
 Bullant, Jean 152, 154
 Burgund, Herzöge von, Grab-
 mäler 86, 106, 108, 110,
 111, 112, 112*, 118, 122
 Burgund, Herzogin von,
 Büste von Coysevox 220*,
 226
 Burgund 2, 5, 21, 25, 41, 42,
 66, 119, 137

C

Cabanel 407, 419*, 421*
 Cabat 361
Caen, Hôtel d'Écovieille 144*;
 Saint-Étienne (Abbaye aux
 Hommes) 13, 20*, 23, 58;
 Saint-Pierre 141, 147*, 156;
 La Trinité (Abbaye aux
 Dames) 19*, 23, 51, —
 Malerschule 245
 Caffieri 285*, 288, 289
Cahors, Valentré-Brücke 91*
 Cain 374
 Calais, Bürgerdenkmal 452,
 455*
 Callot, Jacques 193*, 194*,
 195*, 198, 201
 Calminus, hl., Reliquien-
 schrein 79*
 Camargue 22
 Canova 369
Cany, Schloß 182*
 Caravaggio 193, 194, 198,
 202, 203, 248, 330, 333,
 398, 400
Carcassonne 93; Befestigun-
 gen 90*, 92, 93; Saint-
 Nazaire 58*, 60, 377
 Caro-Delvaile 440*
 Carpeaux 446*, 447, 447*,
 448, 450*, 454
 Carracci 203
 Carriera, Rosalba 266
 Carrière, E. 418, 427*, 443
 Carriès 396, 397*
 Cartellier 327
 Cavaignac, General, Grab-
 mal von Rude 374*
 Caylus, Graf 285, 300
 Cazin 362, 406, 406*, 408*
 Cellini, Benvenuto 164, 166
 Cerceau, Androuet du 148, 153

Cézanne 436, 437
 Chabot, Philippe de, Grab-
 mal 168*
Chadenac, Kirche 35*
Chaise-Dieu, La, Kirche 128*,
 Kreuzgang 98*, Totentanz
 124*, 127
 Chalgrin 311
 Châlons, Simon de 137, 171*
 Chambiges, Martin 105
Chambord, Schloß 136*, 148,
 149
Champagne 120, 138, 139
 Champagne, Philippe de
 191*, 192*, 195, 224, 226, 240
Champmol, Kartause 110,
 110*, 119, Prophetenbrun-
 nen 110*, 111, 111*, 113*
Chantilly, Schloß 131*, 138*,
 Grabmal des Henri de
 Condé 188, 190*
 Chaplain 445*, 447
 Chaplet 396
 Chaplin 423*
 Chapu 451*, 455
 Chardin 266*, 267*, 268*,
 269*, 270, 271, 272, 274,
 275, 302, 343, 403, 428;
 Selbstbildnis 267*
 Chardin, Mme, Bildnis von
 Chardin 267*
 Charlet 351, 355
 Charlotte von Frankreich,
 Kopf von Grabmal 158*
 Charonton, Enguerrand 120,
 121*
Chartres 30, 37; Kathedrale
 Notre-Dame 45*, 46*, 47*,
 53, 62*, 64, 65, 68, 69, 105,
 377, Chorschranken 162*,
 Fenster 23*, Skulpturen
 32, 36, 54, 59*, 60*, 61*,
 63*, 65*, 66, 67, 68, 69,
 71, 76, 77; Saint-Pierre
 44*
 Chartrier, Alain 144
 Chassériau 410, 418*, 419*,
 420, 421, 422, 424, 425
 Chateaubriand 321, 375, 376,
 377
Château-Gaillard 85*, 88
Châteaulin, Beinhaus 57*
 Châteauroux, Mme de, Bild-
 nis von Nattier 264*
 Chaudet 312*, 369
Chaumont, Schloß 132*, 147
 Chelles, Jean de 47, 52, 99
 Chenavard 420, 421, 425
 Chénier, André 313, 323
Chenonceau, Schloß 137*, 150
 Chêret 434
 Chevalier, Étienne, Bildnis
 von Fouquet 88, 123;
 Stundenbuch 122*, 123
 Chinard 311*
 Chintreuil 363*, 366
 Chlodwig, König 4

Cîteaux, Abtei 13
 Claudia von Frankreich, Kopf vom Grabmal 157*
Clermont-Ferrand 21, Notre-Dame-du-Port 12*, 20, 59, Kapitell 25*
Cléry, Notre-Dame, Grabmal Ludwigs XI. 189*
 Clodion 276, 283*, 288, 289, 302, 322, 368, 448
 Clouet, François, gen Jehannet 172, 172*, 173, 176*, 200
 Clouet, Jean 172, 172*
Cluny 95; Abteikirche 13, 22; Haus der Äbte von Cluny in *Paris* 95*, 96
 Cochin 265, 291, 388
 Cœur, Jacques 88, 96, 98
Cognac, Kirche 34*
 Colbert 214, 215, 216, 217, 219, 227, 229, 234, 235, 238, 258, 299, 305; Denkmal 226
 Collignon 217*, 226
 Colombe, Michel 136, 153*, 154*, 158, 159, 161
 Commines, Philippe de, Grab 163*
Compiègne, Rathaus 94*, 97; Schlafzimmer Napoleons I. 306*
 Condé 230; Büste von Coyssevox 222*, 225; Grabmal von Sarrazin 188, 190*
Conques 15, 30, 36; Kirche, Tympanon 30*, hl. Fides 15, 30, 36*, 38
 Constant, Benj. 414, 417
Corbeil, Bildwerk 59*, 67
Cordes (Tarn) 95
 Cormon 411, 414*
 Cornaille de Lyon (Cornélis de La Haye) 172, 173
 Corot 356*, 357*, 358*, 359*, 361, 362, 363, 367, 402, 403, 432
 Correggio 165, 168, 245, 277, 284, 285, 323, 416
 Cortot 368*, 446
 Cotellet 233
 Cotte, Robert de 219, 230*, 242, 243
 Cottet 438, 439, 442*
Coucy, Burg 86*, 89
Coulomb, Skulptur 75*
 Courbet 331, 398, 399, 399*, 400, 400*, 401, 401*, 402, 415, 423, 424, 428, 430, 438, 443, 448
 Courtois 202*
 Cousin, Jean 136, 170, 175*
 Coustou, Guillaume 219*, 239*, 244, 279*, 285, 286
 Coustou, Nicolas 244
 Coustou der Jüngere 240*
Coutances, Kathedrale 54*, 58
 Couture 347*, 407

Coypel, Antoine 240, 241*, 244, 246, 247
 Coypel, Charles - Antoine 242*, 245*
 Coyssevox 219*, 220*, 222*, 224*, 225, 226, 244
Cravant, Karolingerischer Pfeiler 8*
 Créqui, J.-F.-P. de, Bildnis von Rigaud 247*
 Crozat, Mme, Bildnis von Aved 263*

D

Dagnan-Bouveret 430, 435*
 Dagobert, König 50
 Dalou 374, 449, 450, 454*, 456, 457, 457*, 462*
Dampierre, Schloß 183*
 Dantan 372
 Daret, Jean 194
 Daubigny 361*, 365*, 366, 367
 Dauchez 438, 439, 443*
 Daumier 351*, 352*, 354*, 355, 356, 357, 372, 436
 Dauphin von Frankreich, Grabmal von Coustou d. J. 240*, 269
 David, Gerard 126
 David, Louis 176, 197, 246, 276, 281, 286, 299, 300, 303*, 306, 308, 309, 310, 312*, 313*, 314*, 315, 315*, 316, 316*, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 335, 344, 345, 347, 352, 357, 368, 369, 398, 407, 412, 419
 David d'Angers 369*, 370*, 371, 371*, 454
 Debucourt 326, 327*
 Decamps 338*, 339*, 343, 356, 366, 413
 Defernex 284*
 Deffand, Mme du 268
 Degas 435, 438*, 443
 Deglane 389*
 Dehodencq 413
 Delacroix 331*, 332*, 333, 333*, 334, 334*, 335, 335*, 336, 336*, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 353, 354, 357, 359, 360, 373, 379, 380, 382, 398, 401, 410, 413, 414, 420, 421, 422, 424, 430, 435, 451, 456; Denkmal von Dalou 454*; Selbstbildnis 328*
 Delaherche 396, 397*
 Delaroche, Paul 337, 341, 348*, 349*, 354, 355, 407, 420, 424
 Delaunay 420*, 422

Delorme, Philibert 49, 136, 146, 152, 154, 163, 165*, 313, 385
 Demarne 326
 Denis, Maurice 436
 Descartes 181
 Desjardins, Martin 220*, 223*
 Desportes, François 249, 249*, 270, 271; Selbstbildnis 249*
 Detaille, Edouard 409, 410, 411*
 Devauçay, Mme, Bildnis von Ingres 342*
 Devéria 338*, 341, 342, 353*
 Diana von Schloß Anet, von Goujon 165, 167*
 Diaz 361*, 364, 365
 Diderot 275, 276, 300, 301; Statue von Houdon 290
Dijon 6, 110, 112, 119, 137; Grabmäler der Herzöge von Burgund 108; Mosesbrunnen 71; Notre-Dame 51*; Saint-Bénigne 13; Saint-Michel 137, 150*
Dinan, Befestigungen 87*, 92
 Dinot 414
 Diogenes und Alexander, Relief von Puget 221*, 228
 Domenico Fiorentino 136, 139
 Donatello 446, 452
 Dorigny 199
 Dou, Gerard 270.
 Drolling 326, 327*
 Drouais 263*, 277*, 278
 Drouot, Denkmal von David d'Angers 369*
 Duban 383*
 Dubarry, Mme, Büste von Pajou 283*
 Dubois, Ambroise 199
 Dubois, Paul 444*, 447, 449*, 456
 Duc 384*, 392
 Duez 430
 Dufau, Mlle 434
 Dufrêne 395
 Du Monstier, Daniel 193*, 201
 Dupont 395*
 Dupré, Guillaume 186*, 189, 201
 Dupré, Jules 362*, 363, 364*, 365
 Dupuis, Daniel 445*
 Duran, Carolus 416, 426*, 430*
 Dutert 392
 Duval, A. 351
 Dyck, van 250, 268

E

Échebrune, Teil der Fassade der Kirche 35*
Échecs Amoureux, Les 127*
Écouen, Madonna 160; Schloß 154, Kamin 164, 164*

Edelink 224
 Egmont, Justus van 195
 Einhorn-Wandteppich 130*
 Eisen 265
 Elisabeth, Prinzessin, Bildnis
 von Mme Labille-Guiard
 275*
 Elisabeth von Österreich,
 Bildnis von Fr. Clouet
 172*, 173
 Elne, Kreuzgang 15*
 Ermenonville, Gärten 292*
 Espérandieu 391*
 Eyck, Brüder van 193
 Eyck, Jan van 86, 88, 119

F

Fagon, Bildnis von J. Jou-
 venet 221*
 Falconet 280*, 281*, 282*,
 286, 287, 288
 Falguière 447, 452*, 454*
 Fantin-Latour 418, 426*
 Fel, Mlle, Bildnis von La Tour
 262*, 268
 Ferrier, Gabriel 413
 Finsonius 193
 Flameng, François 413
 Flandrin, Hippolyte 343*,
 345*, 346*, 351, 352, 408,
 421, 422, 425
 Flaxman 343
 Fleury, Tony Robert 354
 Florenz, Palazzo Pitti 181;
 Santa Maria del Fiore 186
 Follot, P. 396*
 Fondville, Mme de, Büste
 von Defernex 284*
 Fontaine 307*, 309*, 311,
 313, 384
 Fontainebleau, Schloß 138*,
 139*, 140*, 148, 150, 154,
 165, 168, 169, 170, 188,
 210, 258, 290*, 305*;
 Schule von 145, 168, 178,
 199, 203, 361, 367, 399;
 Wandteppich 236*
 Fontette, Antoinette de,
 Statue 115*
 Forain 435, 436
 Fortunat 5
 Fortunata, heilige 107*
 Fosse, de la 241*, 245, 261,
 284
 Fouesnant 32
 Fouquet, 220, Bildnis von
 Bourdon 205*
 Fouquet, Jean 88, 121*, 122,
 122*, 123*, 124, 125*, 138,
 144, 158, 274; Selbstbil-
 dnis 121*
 Foyatier 370*
 Fragonard 259, 271*, 272*,
 273*, 276, 277, 284, 289,
 300, 302, 316, 322, 433

Franche-Comté 137
 Francheville, Pierre 188*, 190
 Franz I. 132, 142, 143, 148,
 150, 152, 167, 171, 172,
 178, 217, 303, 305; Bildnis
 von J. Clouet 172, 172*;
 Grabmal von Delorme 163,
 165*
 Franz II. von Bretagne, Grab-
 mal von Colombe 153*,
 159, 161.
 Fréjus 2, 42
 Frémiet 374, 447, 447*, 448,
 450*, 451*, 456
 Fréminet 199
 Froissart 148
 Froment, Nicolas 121, 122*
 Fromentin 414, 415*
 Fyt 270

G

Gabriel 218, 229, 285, 291*,
 292, 293, 294, 295, 295*,
 297, 302, 389, 392
 Gaillard, Eugène 395, 398*,
 422*
 Gaillon, Schloß 140, 158
 Gallé, Emile 394
 Garabit, Aquädukt 394*
 Gard (Fluß), Römische Was-
 serleitung 5*
 Gardet 374, 457, 460*
 Garnier 388*, 390
 Gassendi, Denkmünze von
 Warin 186*
 Gauguin 436, 437
 Gavarni 352*, 353*, 356, 357
 Gellée, Claude s. Lorrain
 Genoels 223
 Geoffrin, Mme 268
 Georg, Sankt, von M. Co-
 lombe 154*, 158
 Gérard 313*, 316*, 317, 317*,
 318, 321, 327, 330
 Géricault 330, 330*, 331, 332,
 332*, 333, 335*, 399, 401
 Germain 288*
 Germigny, Karolingische
 Bauten 9
 Gérôme 407, 444*, 447
 Gervex 423, 430
 Ghiberti 446
 Gigoux 342
 Gilles, Bildnis von Watteau
 251*
 Gillot 252
 Giotto 114, 120, 425, 437
 Giovanni da Bologna 319
 Girardon 217*, 218*, 224,
 225, 233, 244, 282, 285
 Girault 390*
 Girodet 315*, 317, 318, 322,
 323, 329, 330, 343, 345
 Glaber, Raoul 16, 17
 Gobelinsmanufaktur 219, 230,
 231

Goujon, Jean 136, 142*, 153,
 164, 164*, 166, 166*, 167*,
 369
 Gouthières 298
 Granet 325*, 326; Bildnis
 von Ingres 342*
 Grasset 394
 Gravelot 260*, 265
 Gregor von Tours 5, 6, 7
 Grenoble, Sankt Lorenz-
 kapelle 9
 Greuze 269*, 270*, 271*, 274,
 275, 276, 322
 Gros 310, 317*, 318, 318*,
 319, 324, 325, 327, 330, 331,
 332
 Guéranger, Dom Prosper,
 Radierung v. Gaillard 422*
 Guercino 400, 402
 Guérin 309, 313, 314*, 315,
 320, 327, 330, 345
 Gueydan, Gaspard de, Bild-
 nis von Rigaud 247*
 Gueydan, Mme de, Bildnis
 von Largillière 247*
 Guillain, Simon 189*, 190
 Guillaume, Eugène 446
 Guillaumet 414, 416*
 Guillon 385

H

Hals, Frans 268, 399, 415, 429
 d'Harcourt, Marschall, Grab-
 mal von Pigalle 280*, 286
 Harpignies 406, 408*
 Haussmann 386, 387
 Hébert 352, 413*
 Heilbuth, Bildnis von Ricard
 424*
 Heim 330*, 331*
 Heinrich II. 132, 142, 172, 188,
 199; Grabmal von Pilon
 163, 165
 Heinrich III. 172, Büste von
 Pilon 166*
 Heinrich IV. 178, 179, 180,
 188, 189, 190, 194; Büste
 186*; Denkmünze von
 Dupré 186*; Reiterbild
 (Flachrelief) von Biard 190
 Henner 416, 427*
 Héré 297, 395
 Hesdin, Jacquemart de 120*
 Heures, Très Riches, des Her-
 zogs von Berry 117, 118*
 Hittorf 385*
 Hobbema 364
 Holbein 268, 348
 Honnecourt, Villard de 115
 Houdon 226, 250, 268, 282*,
 284*, 288, 289, 290, 302,
 309*, 368; Bildnis von
 Boilly 324*
 Huet, Paul 356*, 360, 363
 Hugo, Victor 337*, 354, 382;
 Bildnis von Bonnat 425*;

Medaille von Chaplain 445*; Medaillon von David d'Angers 369*
 Humbert 417
 Huret, Abbé, Bildnis von La Tour 261*
 Hygieia oder Demeter, Kopf 7*

I

Ile-de-France 42, 45, 49, 52, 60, 133
 Ingres 176, 340*, 341*, 342*, 343*, 344, 344*, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 379, 380, 398, 407, 410, 419, 420, 421, 425, 447; Selbstbildnis 329*
 Injalbert 449
 Institut de France 310
 Isabella von Bayern, Kopf vom Grabmal 105*
 Isabey 354, 355*; Bildnis von Gérard 316*
 Issoire 13

J

Jacques, Charles 365*, 367
 Jarre, Mme, Bildnis von Prud'hon 320*
 Jaurat 274
 Jeanne de Laval, Bildnis von Froment 121
 Johann der Gute, Bildnis 85, 119*
 Johann von Meung 144
 Johann der Unerschrockene von Burgund 86; Grabmal 112, 112*
 Johannot 342
 Jordaens 399
 Josephine, Kaiserin, Bildnis von Prud'hon 323, 325*
Josselin, Schloß 95*
 Jouffroy 367*
 Jovenel des Oursins, Bildnis von Fouquet 88, 123, 125*
 Jouvenet, Jean 221*, 240, 242*, 245
 Jungfrau von Orleans, Denkmal von Dubois 456; Denkmal von Frémiet 451*, 456

K

Karl V. von Frankreich 85, 97, 106, 110, 116, 153; Grabmal von Beauneveu 86, 109; Statue 85, 104*, 111, Kopf derselben 104*
 Karl VI. 110, 117
 Karl VII. 87, 88, 122, 124, 148; Bildnis von Fouquet 123, 125*

Karl VIII. 132, 143, 162
 Karl IX. 146; Wachsmedaillon 173*; Bildnis von Fr. Clouet 176*
 Karl X. 356, 386
 Karl IV. von Lothringen 139
 Karl der Große 4, 6, 24, 26, 27; Reiterstatuette 9*
 Karl der Kahle, Einbanddecke des Psalteriums 10*
 Karl der Kühne 86, 88, 119
 Katharina de' Medici 171, 172; Wachsmedaillon 173*
Kermaria (Bretagne), Totentanz 127

L

Labille-Guiard, Mme 275*
 La Borde, Marquis de, Büste von Carpeaux 446*
 Labrousse, H. 387*, 392
La Charité, Sainte-Croix, Bildwerke von der Fassade 32*
 La Chaussée 275
La Ferté-Milon, Schloß 86, 88; Racine-Denkmal 371
 La Fontaine 233
 La Fontaine, Bildnis von Rigaud 250
 Lagneau 193*, 201
 La Hire 198, 200*, 203
 La Huerta 112
 Lalique 396, 398*
 Lallement, Hugues 164*
 Lamartin 324
 Lamorticière, Grabmal von Dubois 444*, 447
 Lamour, Jean 297, 297*, 298, 395
La Muette, Schloß 148
 Lancret 252*, 255, 255*, 256*
 Landowski 453
Langeais, Schloß 147, Hauptturm 89*
Langres 2
Languedoc 21, 23, 25, 60, 66
Laon, Kathedrale 44*, 53, 377
 Largillière, Nicolas 223, 224, 246*, 247*, 248*, 250, 251; Selbstbildnis 248*
La Rochelle, Rathaus 141*
 Lassus, de 377
 La Touche, G. 434
 La Tour, M. Q. de 250, 261*, 262*, 266, 267, 268, 269, 289; Selbstbildnis 262*
 Laurens, J.-P. 412, 414*
 Laurent, E. 435
 Lavigerie, Kardinal, Bildnis von Bonnat 425*
 Lavreince 274*
 Lebourg 433
 Le Brun 195, 197, 199, 216, 219, 221, 221*, 222, 223, 224, 224*, 226, 227, 228*,

229, 230, 231, 233*, 234, 235, 237*, 239, 242, 245, 247, 248, 250, 252, 261, 282, 284, 285, 286, 300, 301, 308, 338, 353, 390, 457
 Le Bruns Mutter, Grabmal von Tubi und Collignon 217*, 226
 Lefebvre, Claude 223*, 224
 Lefebvre, Jules 407, 418*
 Lefuel 385
 Legros, Alphonse 403*
 Le Lorrain, Robert 239*, 244
Le Mans, Kathedrale 52*, 55, Skulpturen 54, 67; Grabfigur 114*; Kamin 117*
 Lemercier, Pierre 156, 188, 219
 Le Moiturier, Antoine 112
 Lemot 370
 Le Moyne, Fr. (Maler) 242*, 243*, 245, 260, 261, 284
 Le Moyne, J.-B. (Bildhauer) 285
 Le Nain, Brüder (Antoine, Mathieu, Louis) 197*, 198*, 199*, 201, 202, 273
 Lenoir 375, 376, 377
 Le Nôtre 231, 232, 295, 386
 Leonardo da Vinci 143, 145, 168, 347, 430
 Lepautre 242
 Lepère 385*
Le Puy, Notre-Dame 14*
 Lescot, Pierre 140*, 148, 152, 153, 218, 385
 Le Sidaner 435
 Le Sueur 199, 203*, 204*, 248
 Leszczynska, Maria 278, 279; Bildnis von Tocqué 265*; Standbild von G. Coustou 279*
 Lethière 313, 320, 346*
 Le Vau 219, 229
 Lhermitte 406
Liget, Fresken 29
 Ligier-Richier 136, 139, 157, 158*, 159*
Lille, Börse 144*; Pariser Tor 216*
 Limburger Meister 117, 118*
Limoges 6, 59; Emailarbeit 37*, 79*; Saint-Martial 13; Schmelzarbeiten 38, 79*
 Limosin, Léonard 135, 136
Limousin 21, 91
 Lippi, Filippo 443
 Livre d'heure d'Anne de Bretagne 124, 126*
Loire 50; Malerschule 122
 Longueville, Familie von, Grabmal von Anguier 190*; Herzog von, Bildnis von Du Monstier 193*
 Loo, Carle van 258, 260, 264* 265*
 Lorient 295

Lorrain, Claude (Gellée) 176, 198, 201, 209, 212*, 213*, 352, 362, 440
 Louis, Victor 218, 294*, 295, 295*, 296, 390
Louviers, Kirche 103*
 Louvois 229, 234, 235
 Lucien Bonaparte, Prinzessin, Bildnis von Gros 317*
Lude, Wetterfahne des Schlosses 111*
 Ludwig XI. 87, 122, 124, 131, 132, 143, 145, 146, 147, 148, 155, 180; Grabmal von Bourdin 189*
 Ludwig XII. 135, 136, 140, 143, 148, 155; Grabmal 163, 163*
 Ludwig XIII. 173, 190, 210, 219, 229; Denkmal von Guillaïn 189*, 190; Reiterbild von Biard 190
 Ludwig XIV. 142, 180, 190, 197, 199, 210, 211, 214, 215, 219, 222, 223, 224, 229, 233, 234, 235, 238, 240, 241, 243, 248, 258, 259, 292, 303, 305, 318, 325, 353, 370, 373, 384; Bildnis von Rigaud 250; Büste von Bernini 217; Büste (?) von Puget 220*; Denkmal als Dauphin, von Guillaïn 189*, 190; Standbild von Coysevox 224*; Standbild von Girardon 190, 217*, 224, 285, 312
 Ludwig XV. 190, 281, 283, 291, 294, 301, 314, 384; Bildnis von van Loo 264*; Bildnis von Oudry 258*; Schreibstisch 287*; Standbild von Bouchardon 285, 292; Standbild von Pigalle 287
 Ludwig XVI. 281, 301, 312, 314, 359, 386; Sühnekapelle in Paris 307*, 314
 Ludwig XVIII. 313, 370
 Ludwig der Heilige 44, 53, 65, 92, 93, 108, 114, 115
 Ludwig von Orleans 86, 88
 Ludwig Philipp 292, 353, 354, 356, 370, 372, 379, 385, 386
Lunel, Römische Brücke 1*
 Luzarches, Robert de 56
Lyon 7, 120, 136, 193; Kathedrale, Bildwerk 114*; Notre-Dame-de-Fourvières 388, 392*; Rathaus 181*, Rhône-Denkmal von Coustou 219*; Saint-Nizier 104

M

Machard 413
Madrid, Schloß bei Boulogne a. d. Seine 148, 149
 Maignan, A. 430

Maisons, M. de 183
Maisons-Laffitte, Schloß 182*, 183, 183*
 Majorelle 395
 Malouel, Jean 118, 118*
 Manet 331, 415, 416, 428, 429, 430, 431*, 432, 433*
 Mansart 216*, 218, 219, 229, 231, 235, 243, 293, 294, 295, 373, 389, 390, 392
 Mantegna 308
Mantes, Notre-Dame 101*
 Marat, Bildnis von David 316*
 Marchand, Jacques 136
 Margarete von Bourbon, Grabmal 148*
 Margarete von Flandern 110, 110*
 Margarete von Österreich 137; Grabmal 149*
 Maria-Lätitia Bonaparte, Bildnis von Gérard 317*
 Maria de' Medici 181, 195; Denkmünze von Dupré 186*
 Marie-Antoinette 314; Bildnis von Mme Vigée-Lebrun 277*, 278
 Marie-Louise, Schmuckschränken der 305*
 Marigny 258, 259, 279
 Marilhat 344, 354*, 413
 Marius, Triumphbogen des, zu Orange 4*
 Marivaux 275
Marly 241; Rosse von G. Coustou 239*, 244
Marseille 2, 7; Kathedrale 392*; Notre-Dame-de-la-Garde 388, 392; Palais de Longchamps 388, 391*
 Marsy, de 224
 Martellange, Pater 184
 Martin, Henri 434, 441*
Matha, Kirche bei 35*
 Mauritius, hl., Büste 105*
 Mazarin 91; Grabmal von Coysevox 219* 226
Meillant (Cher), Schloß 134*
 Meissonier 242, 408, 409, 409*, 410
 Mellan, Claude 192*, 201
 Memling 125, 443
 Ménard, R. 438, 439
 Mercié, A. 447, 448*, 449, 453*
 Méricée 377
 Merowinger 24
 Merson, L.-O. 407
 Méryon 337*
 Metsu 270
Metz 296; Reiterstatuette Karls d. Gr. aus dem Dom 9*
 Meulen, van der 223, 234*, 249, 252, 285, 324
 Michael, hl. 106*

Michel, G. 355*, 360
 Michelangelo 137, 168, 190, 227, 228, 332, 421, 422, 447, 448, 451, 452
 Michelet 412
 Michelozzo 124, 141, 144
 Mignard, Nicolas, le Romain 194, 225*
 Mignard, Pierre 199, 223, 224, 226*; Büste von Desjardins 220*
 Millet, J.-F. 399, 402, 403, 404, 404*, 405, 405*, 406, 428, 436, 438, 441, 442, 443, 449
 Milon von Kroton, von Puget 222*, 227
 Mirabeau, Statue von Houdon 290
Moissac 34; Saint-Pierre 11*, 12, 28*, 60, Skulpturen 25*; 30*, 31, 32, 36
 Mol, Van 195
 Monet, Claude 430, 432, 433, 436*, 437, 437*, 443
 Monnier, Henry 356, 357
 Monnoyer 271
 Montespan, Mme de, Bildnis von Pierre Mignard 226*
Montferrand 95
Montmajour, Kreuzgang 16*
Montmartre 49
 Montmorency, Herzog von, Grabmal von Anguier 188, 189*; Abundantia an s. Denkmal von Prieur 188*
Montmorillon, Fresko in der Kirche 24*, 29
Montoire, Fresken 29
 Montpeller, Anlagen „Le Peyrou“ 294*, 296
Mont-Saint-Michel 52*, 54*, 55*, 56*, 58, 377
 Moreau 281, 326*
 Moreau d. J. 265, 273*
 Moreau, Gustave 410, 416*, 417*
Morienvall 32
 Moritz, Marschall von Sachsen Grabmal von Pigalle 279*, 286
 Morot, Aimé 411*, 413
 Moser, Lukas 26
 Mottez 351
 Moulins, Meister von 124*, 125, 126*, 127*, 160, 164
Moulins 87, 122; Kapelle des Lyzeums, Grabmal des Herzogs von Montmorency 188, 189*; Kathedrale 104, 125
 Mykene 411

N

Nancy 292, 296, 297; Barfüßerkirche, Grabmal des René II. von Lothringen

P

162*; Grabkapelle 139;
Denkmal Drouots 369*;
Herzogl. Palast 146*;
Neptunsbrunnen 296*;
Place Carrière 296*;
Place Stanislas 298*;
Gitter 297*;
Saint-Epvre 378, 381*
Nantes, 295; Kathedrale,
Grabmal Franz' II. von
Bretagne 153*, 159, Grabmal
des Generals Lamori-
cière 444*, 447, Skulpturen
153*, 154*
Nanteuil, Célestin 342
Nanteuil, Robert 224
Napoleon I. 142, 299, 311,
318, 319, 326, 353, 372, 373,
384; Bildnis auf der Ven-
dômesäule 312; Büste von
Houdon 309*; Grabmal
von Visconti 372, 373, 377*;
Kaiserkrönung von David
304*; *Napoleon* bei Eylau
von Gros 318*; *N.* auf dem
St. Bernhard von Delaroche
349*; *N.s.* Erwachen von
Rude 373*; Reiterstandbild
von Gérôme 444*; Stand-
bild von Canova 369, von
Chaudet 369
Napoleon III. 386; Bildnis
von Flandrin 343*
Narbonne 2, 6, 59; Parament
117*, 120
Natoire 260
Nattier 251, 264*, 269, 278
Navarre, E. 394*
Nénot 391
Neuville, Alphonse de 412*
Ney, Marschall, Standbild
von Rude 373*
Niccolò dell' Abate 168
Nikolaus V., Papst, Bildnis
von La Hire 200*
Nîmes 2, 5, 7, 386; Brunnen
von Pradier 377*; Fontaine
296; Maison Carrée 299, 312
Normandie 45, 49, 57
Notre-Dame-de-l'Épine bei
Châlons-sur-Marne 147*
Nürnberg 139

O

Oiset 49
Olivet, Madonna 153*, 160, 161
Ollivier 258*
Oppenord 242
Orange 2; Triumphbogen des
Marius 4*
Orleans, Herzog von, Bildnis
von Ingres 343*
Orleans, Kathedrale 146*
Ostade, Adrian van 202
Oudry 258*, 259, 270
Oulchy 32
Ourscamp, Gitter aus 78*

Pajou 281*, 283*, 288, 289, 368
Palissy, Bernard 135, 136,
169*, 170*
Palladio 390
Panini 280
Paris 6, 52, 65, 110, 115, 178,
180, 181, 191, 193, 211, 212,
235, 241, 292, 295, 386;
Arc de Triomphe du Car-
rousel 309*, 368; Arc de
Triomphe de l'Étoile 310*,
311, 372, 372*, 383*, 385;
Bastille 85; Beinhaus der
Innocents, Totentanz 127;
Bibliothèque Sainte-Gen-
evève 387*, 392; Börse
308*, 312, 313, 389; Br-
uderschaft der Goldschmiede
192; Carrousel 385;
Champs-Élysées 292, 385,
392; Célestinerkapelle 85,
Grabmal Karls V. 111; Col-
lège des Quatre-Nations
(Palais de l'Institut) 181,
211, Kapelle 185*, 187,
Grabmal Mazarins 219*,
226; École des Beaux-Arts
383*, 420, Denkmal für
Henri Regnault 451*;
École Militaire (Militär-
schule) 291*, 293, 392;
Elfenbeinschnitzereien 107;
Fontaine des Innocents 164,
165, 166*, 167*; Fontaine
de l'Observatoire 447*;
Fontaine de la Rue de
Grenelle 301*; Halles Cen-
trales 391; Hôtel Carna-
valet 141*; Hôtel de Cluny
95*, 96, 98; Hôtel des In-
valides 235, 293; Hôtel de
Rohan (Imprimerie Natio-
nale), Hochrelief 239*, 244;
Hôtel de Salm (Palast der
Ehrenlegion) 293, 295*;
Hôtel Soubise (National-
archiv) 242, 290*;
Hôtel Sully 180*;
Hôtel de Ville
(Stadthaus) 190, 422, Rei-
terbild Heinrichs IV. 190;
Ile-Saint-Louis 182; Inva-
lidendom Saint-Louis 185,
187, 216*, 245, 298, 373,
Grabmal Napoleons 372,
377*, Grabmal Turennes
226; Justizpalast 211, 384*,
392; Louvre 85, 97, 140*,
142*, 148, 152, 153, 164,
179, 179*, 181, 182, 182*,
188, 211, 214*, 215*, 217,
219, 221, 222, 228, 231,
232*, 292, 313, 373, 384,
384*, 385, 389; Luxem-
bourg 178*, 181, Fontäne
181*, Kleiner Luxembourg

182; Madeleine 299, 308*,
312, 313; Maraisviertel 182,
210, 235; Molièrebrunnen
385; Montmartre-Friedhof,
Grabmal des Generals Ca-
vaignac 374*; Musée de
Cluny 377; Nationalbiblio-
thek 392; *Ney* (Standbild)
373*; *Notre-Dame* 43*,
44*, 45*, 47*, 51, 52, 53,
55, 61*, 76, 97, 99, 211,
298, 377, Beschlag aus
Schmiedeeisen 78*, Grab-
mal des Marschall d'Har-
court 280*, Skulpturen 64*,
68*, 73, 75, 76, 77, 79;
Odéon 312; *Oper* 387*,
388, 388*, 390, 422; Palais
Cardinal (Royal) 180*, 182;
Palais, Großes u. Kleines
388, 389, 389*, 390*; Pan-
theon 299, 300*, 302*, 310,
313, 370*, 371, 422, 427*;
Pavillon de Hanovre 289*;
Parc Monceau, Kolonnade
293*;
Père-Lachaise-Friedhof,
Monument aux Morts
457, 459*;
Place de la
Concorde 257*, 285, 289*,
292, 370, 389, Fontäne 385,
Rosse von Marly 239*;
Place Dauphine 179*, 180,
181; Place Louvois, Fon-
täne 385; Place de la Na-
tion, Denkmal der Republik
456, 462*;
Place des Py-
ramides, Jungfrau von
Orleans (Reiterstandbild)
451*, 456; Place Saint-
Sulpice, Fontäne 385; Place
Vendôme (Place des Con-
quêtes) 190, 218*, 224, 235,
373, Ludwig XIV. 190;
Place des Victoires 235;
Place des Vosges (Place
Royale) 179*, 180, 181, 210,
Ludwig XIII. 190; Pont au
Change 190, Denkmal für
Ludwig XIII., Anna von
Österreich u. den Dauphin
189, 189*;
Pont-Neuf 190,
211; Porte Saint-Denis
215*, 235; Rivoli, rue de
385; Sacré-Cœur 388, 393*;
Saint-Augustin 386*, 388,
390, 392; Saint-Étienne-du-
Mont 151*, 186, Lettner
152*, 186; Saint-Eustache
150*, 156, Denkmal Col-
berts 226; Saint-Germain
(Stadtteil) 293, 294; Saint-
Germain-l'Auxerrois 377;
Saint-Germain-des-Prés
345*, 351, 377; Saint-Ger-
vais 184*, 186, Kruzifix
von Préalut 374*;
Saint-Honoré (Stadtteil) 293,

294; Saint-Louis-en-l'Île 242; Saint-Nicolas-du-Chardonnet 210, Grabmal der Mutter Le Bruns 217*, 226; Saint-Paul 210; Saint-Paul-Saint-Louis 185; Saint-Pierre-de-Montrouge 385*, 388; Saint-Sulpice 185, 242, 298, 299*; Saint-Vincent-de-Paul 385*; Sainte-Chapelle 46*, 65, 67*, 74*, 211, 377; Sainte-Clotilde 378, 379*; Sainte-Geneviève 298; Skulpturen der Madonna 105; Sorbonne, Kirche 102, 185, 187, 298, Grabmal Richelieu 218*, 226, wissenschaftl. Institut 382, 391; Sühnekapelle für Ludwig XVI. 307*, 314; Théâtre-Français 312; Trinité 386*, 390; Trocadéro 388; Tuilerien 154, 179, 292, 313, 384, 385; Val-de-Grâce 102, 185, 185*, 187, 223, 298; Variétés 313; Vendôme-säule 312
 Pariser Schule 211, 240
 Parrocel, Pierre 260
 Pater 252*, 255
 Pau, Schloß 149
 Peirese, Bildnis von Mellan 192*
 Pénicaut, Die Maler 135, 170*
 Percier 309*, 311, 313, 384
 Pêrille 179*, 183
 Périgord 91
 Périgieux 377; Saint-Front 20*, 23
 Péronneau 263*, 268
 Perpignan, Schlößchen 133*
 Perrault, Charles 305
 Perrault, Claude 214*, 215*, 217, 218, 231, 234, 235, 293, 294, 296, 389
 Perréal, Jean 161
 Pérussy, Mitglied der Familie, Bildnis von Le Nain 198*
 Peter d. Gr., Standbild von Falconet 287
 Peter von Bourbon, Bildnis vom Meister von Moulins 124*
 St. Petersburg, Standbild
 Peters d. Gr. 287
 Philipp VI., Grabmal 109
 Philipp August 44, 51, 85, 99
 Philipp der Gute von Burgund 86, 110, 112, 119
 Philipp der Kühne von Burgund 86, 92, 110, 110*, 111; Grabmal 112, 112*
 Picard, Louis 434
 Pierrefonds, Schloß 86, 88, 89*, 90, 377

Pigalle 279*, 280*, 286, 287, 290
 Pilon, Germain 163, 165, 166, 166*, 168*, 169*, 189, 226
 Pinaigrier 135
 Piranesi 280
 Pisan, Christine de 116
 Pissarro 430, 434*
 Plessis-lès-Tours, Schloß 133*, 148, 180
 Pleyben (*Bretagne*), Kalvarienberg 156*, Apostelfiguren 157*
 Plougastel (*Bretagne*), Kalvarienberg 142, 156*
 Plougouven (*Bretagne*), Kalvarienberg 141
 Plumet 395
 Pointelin 362, 407*
 Poitiers 41; Baptisterium Saint-Jean 7*, 9; Dom 59; Fresken 29; Justizpalast 97*, Skulptur 109*; Notre-Dame-la-Grande 17*, 59
 Poitou 5, 9, 22, 25, 26, 28, 33, 42, 59, 181
 Pompadour, Mme de 269; Bildnis von Boucher 259*; Bildnis von Drouais 263*
 Pompeji 307, 407, 411
 Pot, Philipp, Grabmal 112, 113, 113*
 Pourbus 194
 Poussin, Nicolas 176, 193, 195, 198, 203, 205, 205*, 206, 206*, 207*, 208, 208*, 209*, 210*, 216, 220, 240, 247, 248, 250, 279, 300, 308, 345, 351, 361, 379, 404, 405, 406, 428, 440; Selbstbildnis 205*
 Pradier 373, 375*, 377*, 446
 Praxiteles 323
 Préalut 373, 374*, 445
 Prieur, Barthélemy 187*, 188*
 Prim, General, Bildnis von Regnault 415*
 Primaticcio 164, 168
 Protais 409
 Provence 2, 3, 5, 6, 21, 25, 26, 32, 67, 87, 91, 121, 193
 Provins, Befestigungen 92
 Prud'hon 176, 320*, 321*, 322*, 323, 325*, 416
 Puget, Pierre 220*, 221*, 222*, 227, 228, 452, 454
 Puvion de Chavannes 351, 382*, 424, 425, 426, 427, 428, 428*, 429*, 430*, 434, 441, 443

Q

Quercy 21
 Quimper, Kathedrale 57*
 Quintin, hl., Wandteppich 171*

R

Racine, Denkmal von David d'Angers 371
 Raffael 137, 199, 205, 220, 308, 347, 422
 Raffaëlli 435*, 436
 Raffet 350*, 355, 372
 Raoux, Jean 244*, 248
 Récamier, Mme, Bildnis von David 314*; Bildnis von Gérard 313*; Büste von Chinard 311*; Medaillon von David d'Angers 369*
 Reccesvinth, König, Votivkrone 8*
 Régamey 402*
 Regnault, Henri 315, 320, 414, 415*; Denkmal von Chapu 451*, 455
 Reims 2, 292; Elfenbeinschnitzereien 107; Kathedrale Notre-Dame 47*, 55, 56, Skulpturen 69*, 70*, 71*, 72*, 74*, 76, 79, 80*, 81, 81*, 82*, 105; Marstor 4*; Musikerhaus 48*, Remigiuskirche (Saint-Rémi) 32, Kandelaber 39*; Standbild Ludwigs XV. 287
 Rembrandt 206, 343, 399, 405, 428
 Remigius, hl. 71*, Kelch 80*
 René der Gute von Anjou 87, 88, 94, 120, 121, 122, 137; Bildnis von Froment 121
 René II. von Lothringen, Grabmal 162*
 Reni, Guido 194
 Rennes 292, 295
 Renoir 430, 433, 438*
 Restout, Jean 245, 260; Bildnis von La Tour 262*
 Rheintal 5
 Rhonebecken 21
 Ribera 398, 401, 416
 Ribot 331, 401, 402*, 430
 Ricard 415, 424*
 Richelieu 91, 181, 391; Bildnis von Ph. de Champaigne 192*; Büste von Warin 187*; Grabmal von Girardon 218*, 224, 226; Stadt Richelieu im Poitou 182
 Rieux, Apostel aus d. Abtei 108*
 Rigaud, Hyacinthe 223, 224, 231, 247*, 248*, 250, 251, 266, 417
 Rivière, Th. 458*
 Robert 396
 Robert, Hubert 276*, 280, 281, 352, 376
 Robert, Léopold 348*, 352
 Robespierre 326
 Roche, Pierre 453

Roche-grosse 411
Rodez, Kathedrale 59, 101, 102*
 Rodin, A. 443, 444, 450, 451, 452, 453, 455*, 456*
 Rolin, Nicolas 88, 119
 Roll 423, 430, 433*, 434, 434*
Rom, Kirche del Gesù 184; Peterskirche 184, 186, 298; S. Giovanni in Laterano 298
Roncevaux 26
 Roslin 169, 274*
 Rosso 168
 Roty, O. 445*, 447
Rouen 388; Alte Häuser 92*; Fontaine de la Grosse Horloge 297*; Hôtel Bourghéroulde 143*; Justizpalast 96*, 98, 140; Kathedrale 53*, 55*, 58, 73*, 100, 104, 140, Grabmal der Kardinäle von Amboise 141, 162*, des Herzogs von Brézé 141, 165*; Saint-Macloù, Kirche 100*, 101*, 104, ehemal. Friedhof 93*, Totentanz 127; Saint-Ouen 58, 99, 99*, 378, 379*. — Malerschule 245
 Rousseau, J. J. 278, 281, 309; Statue von Houdon 290
 Rousseau, Th. 358, 359*, 360*, 363, 364, 399, 402, 403, 406, 432
 Rousselot, R. 394*
Royat, Kirche 13*
 Roybet 415
 Rubens 193, 194, 195, 202, 206, 228, 245, 248, 250, 252, 277, 324, 330, 338, 398, 420, 423, 430, 449, 457
 Rude 372, 372*, 373*, 374*, 445, 449, 456
 Rumilly, Marquise de, Bildnis von La Tour 262*
 Ruprich-Robert 377
 Ruysdael 360, 364

S

Saba, Königin von, Skulptur 72*
Saint-Antonin, Rathaus 14*, 95
 Saint-Aubin, Gabriel de 265
Saint-Chamas, Brücke 3*
Saint-Cloud, Schloß 223
Saint-Denis, Kirche 42*, 43*, 49, 50, 64; Domschatz 37, 38*, 107*; Grabmäler der Könige von Frankreich 163; Claudia 157*, Charlotte 158*, Franz I. 163, 165*, Heinrich II. 163, 165, Isa-

bella von Bayern 105*, Karl V. 86, 109, Ludwig XII. u. Anna von Bretagne 163, 163*, Philipp VI. 109; Skulpturen 59*, 66, 67. — Werkstätten für Glasmalerei 65
Saint-Etienne, Kirche Saint-Mihiel 139, Grablegung von Ligier-Richier 157, 158*
Saint-Galmier (Loire), Kirche, Madonna 152*
Saint-Germain 13; Schloß 136*, 148, 150
Saint-Gilles, Kirche 13, 14, 17*, 42*, Skulpturen 26, 32, 33*, 67; Romanisches Haus 16*, 95
Saint-Gobain, Werkstätten 230
Saint-Lô, Kirche 58
Saint-Malo, Befestigungen 92, 295
 Saint-Marceau, R. de 447
Saint-Martin-de-Boscher-ville, Kirche 19*
Saint-Nectaire, Kirche 12*, 20, Kopfreliquiar des hl. Baldimius 21*
 Saint-Pierre, Bernardin de 278
Saint-Quentin, Rathaus 93*, 97
Saint-Rémy, Triumphbogen 2*; Röm. Grabmal 3*
Saint-Savin bei Poitiers 13, 22*, 29
Saint-Sever, Apokalypse 24*
Sainte-Fortunade (Corrèze), Kirche, hl. Fortunata 107*
Saintes 2, 6; Kathedrale 27; Sainte-Marie-des-Dames 33, 34*
Saintonge 22, 25, 26, 33
 Salvator Rosa 280, 324
 Sambin, Hugues 136, 137, 169*
 Sansovino 390
 Santerre 243*, 247
Santiago de Compostela 21, 26
 Sarazin, C. 395*
 Sarrazin, Jacques 188, 190*
 Sarto, Andrea del 145, 168
 Sauvage, A. 395*
 Scheffer, Ary 341, 345*, 421
 Schliemann 411
 Schnetz 352
 Ségoffin 453
 Seigneur, Jehan du 373, 376*, 445
 Selmersheim 395
 Senonnes, Mme, Bildnis von Ingres 342*
Sens, Hôtel 96; Kathedrale 100*, 104, Grabmal des Dauphin 240*
 Sériziat, Bildnis von David 313*

Serlio 168, 180
 Servandoni 298, 299*
 Sèvres-Porzellan 280*, 281*, 282*, 288*, 306*, 307*, 315, 458*, 460*
Sèvres, Porzellanmanufaktur 259, 288
 Siffrein, hl., Bildnis 120*
 Silvestre, Israël 179*, 183
 Simon, Lucien 331, 438, 439, 443*
 Sisley, A. 430, 437*
 Slodtz, Brüder 285*
 Slodtz, Michel 284, 288
 Sluter, Claus 86, 110, 110*, 111, 111* 113*, 452
 Snyder 249, 270
 Sohier, Pierre 136, 141, 156
Soissons, Gotische Kirche 53
 Solario, Andrea 145
Sosmes, Abtei, Grablegung 155*, 157, 158, Magdalene 155*
 Sorel, Agnes (?), Bildnis von Fouquet 123
 Sorquainville, Mme de, Bildnis von Péronneau 263*
 Soufflot 298, 299, 300*
 Souillac, Kirche 13, Skulpturen 27*, 34
Souvigny, Gräber der Herzöge von Bourbon 108
 Steinlen 432*, 436
 Stella, Die Maler 193
 Stella, Jacques 198*
 Stephan, hl. Grabmal 77*
 St. Lukaszunft 196
Strassburg 296; Thomas-kirche, Grabmal Moritz' von Sachsen 279*
 Subleyras 260
 Suger, Abt 43, 50, 65
 Sully, Maurice de 52
 Swebach 319

T

Tattegrain 412
 Temple, Raymond du 97
 Teniers 202, 252, 256, 273
 Texier, Jean 105
 Thaulow, Bildnis von J. Blanche 440*
 Theodor, hl., Bildwerk an der Kathedrale zu Chartres 63*, 76
 Theophilus aus Helmarshausen 28, 63
Tiefenbronn 26
 Tiepolo 433
 Tintoretto 194
Tiryns 411
 Tissot, James 408, 410*
 Tizian 206, 252, 415, 422
 Tocqué 265*, 269
 Totentanz 124*, 127
Toul, Kathedrale 151*

Toulon 227; Rathaus, Eingang und Balkon mit Athleten von Puget 221*, 228
Toulouse 5, 6, 12, 21, 136, 193, 235; Augustiner-Museum, Kreuzgang 98*; Église de la Dalbade 136, Hôtel d'Assézat 136, 142*; Jakobinerkirche 87; Kapitoll 143*, 296, 422; Salle des Illustres 390*; Saint-Étienne, Kapitell 29*, 60; Saint-Sernin 13, 13*, 14*, 21, 136, Skulpturen 26*
Touraine 123, 124, 138, 142, 158
Tournehem 258
Tournier 225*
Tournières 246*
Tourny 295
Tours 2, 6, 122; Basilika 24; Kathedrale 101, 145*
Trianon bei Versailles 241, 291*, 292*, 293, 302
Trier 2
Troy, F.-J. de 243*, 246, 251
Troyes 139; La Madeleine 104, 149*, hl. Martha 138, 153*; Saint-Jean, Heimsuchung 154*
Troyon 366*, 367
Tubi 217*, 224, 226
Turenne 230; Bildnis von Le Brun 221*; Grabmal 226
Turner 430, 433

U

Ugolino, Standbild von Carpeaux 447*, 448
Ussé, Schloß 137*, 147

V

Valentin 198, 200*
 Vaudoier 392*
 Vaudremer 385*
Vaux-le-Vicomte, Schloß 183, 184*
 Velasquez 398, 416
Vendôme, La Trinité 103*
 Vernet, Carle 326, 327, 328*
 Vernet, Horace 347*, 353, 355
 Vernet, Joseph 259, 275*, 279, 280, 281, 357, 440
 Veronese, Paolo 199, 252, 420, 422, 423
 Verrocchio 446
Versailles, Schloß 180, 183, 188, 210, 211, 212, 219, 221, 225, 227, 227*, 231, 228, 228*, 229, 234, 244, 258, 281, 292, 353, 373, 389, 390, Badende Nymphen, Relief von Girardon 218*, Kapelle 230*, 243, Park 231, 231*, 258, 295, 296, 386, 387, Salon de l'Œil-de-Bœuf, Fries 229*, Spiegelgalerie 222, 223, 228*, 230, 230*, Zimmer Ludwigs XIV. 229*
Vézelay 22; La Madeleine 13, 14, 15*, Skulpturen 29*, 31, 36, 37
 Vier 308, 315, 316
Vienne 7
 Vigée-Lebrun, Mme 277*, 278; Selbstbildnis 278*
Villeneuve-lès-Avignon, 94; Befestigungen 88; Krönung

Mariä von Charonton 121*;
 Pietà 121, 121*
Villers-Cotterets, Schloß 148
Vincennes, Schloß 85
 Vincent 320
 Viollet-le-Duc 89, 90, 93, 377
 Visconti 372, 373, 377*, 385
 Vitruv 152, 154, 168, 180, 182, 291
 Vollon 415
 Voltaire 300; Statue von Houdon 284*, 290
 Voragine, Jacobus de 77
 Vouet, Simon 199, 201*, 250

W

Wandteppiche 21*, 129*, 130*, 233*, 236*, 237*, 241*, 245*
 Warin, Jean 186*, 187*, 189, 201
 Watteau, Antoine 238, 238*, 250*, 251*, 252, 253, 253*, 254, 254*, 255, 262, 276, 302
 Weyden, Roger van der 86, 88, 119

Y

Yved, hl., Reliquienschrein 36*
 Yvon 409

Z

Ziem 413, 413*

DRUCKFEHLER

Seite 30 Zeile 22 von oben: Bernhard anstatt Bernard
 „ 57 Abb. 117: Châteaulin „ Chateaulin
 „ 242 Zeile 6 von unten: Meissonier „ Meissonnier
 „ 268 „ 5 „ „ Péronneau „ Perroneau
 „ 361 „ 1 „ oben: Cabat „ Chabat

GESCHICHTE DER KUNST IN GROSSBRITANNIEN & IRLAND

VON

SIR WALTER ARMSTRONG

DEUTSCHE ÜBERSETZUNG VON PROF. Dr. E. HAENEL

Mit 600 Abbildungen und 4 Farbentafeln geb. 6 Mark

Dieses Handbuch der englischen Kunstgeschichte ist nicht bloß ein trockenes Repertorium, eine Aufzählung von Daten und Werken, sondern der eindringliche Versuch eines tüchtigen Forschers, auch dem Laien verständlich die großen Entwicklungslinien herauszuarbeiten. In elf Kapiteln behandelt er zunächst die ganze Architektur, in einem folgenden Abschnitt die verschiedenen Gebiete des englischen Kunstgewerbes, hierauf in sechs Kapiteln die Malerei von ihren Anfängen bis auf unsere Tage (hier sind die Illustrationen besonders ausgiebig in den Text eingestreut) und endlich in drei Kapiteln die Plastik. Wer sich durch dieses Werk zu einläßlicheren Studien anregen läßt, findet jeweils am Schlusse größerer Abschnitte kurze, aber wertvolle Literaturangaben, die ihn mit den kunsthistorischen Arbeiten namentlich englischer Forscher bekannt machen. Sir Walter Armstrongs „Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland“ wird sich schnell ihre Stellung als bestes und zuverlässigstes Handbuch für den gebildeten Besucher des Inselreiches erobern, und es ist nur zu hoffen, daß der Verlag Julius Hoffmann die übrigen Bände der Serie, deren Veröffentlichung er ankündigt, ebenso tüchtigen Forschern anvertraut und mit ebenso liebevoller Sorgfalt ausstattet, wie dieses schöne und wertvolle Buch. Basler Nachrichten.

VERLAG VON JULIUS HOFFMANN □ STUTTGART

GESCHICHTE DER KUNST IN NORD-ITALIEN

VON

CORRADO RICCI-ROM

DEUTSCH VON DR. LUDWIG POLLAK

Mit 770 Abbildungen und 4 Farbentafeln, gebunden 6 Mark

Corrado Ricci hat hier ein Werk geschaffen, das dank seiner vorzüglichen Gliederung und der warmen Begeisterung seines Stiles nicht nur dem Fernerstehenden die beste Einführung in die oberitalienische Kunst gibt, sondern das auch, dank seiner seltenen Gründlichkeit bis in die kleinsten Einzelheiten hinein auch dem Fachgelehrten ein unentbehrliches Nachschlagewerk sein wird. Von der ravennatischen Kunst wird der Leser zur mittelalterlichen Kunst in Venedig, dann zur Renaissance- und Barockarchitektur der Lagunenstadt geführt. Vier große Kapitel sind der venezianischen Malerei gewidmet. Es folgen Abschnitte über Padua und Mantua, über Verona, Vicenza, Brescia und Bergamo. Mit aller Ausführlichkeit wird weiterhin Mailand, der mit Unrecht unterschätzte Hauptsitz der lombardischen Kunst gewürdigt, unter den lombardischen Künstlern vor allem naturgemäß der große Leonardo. Über die Stadt Turin und Genua mit ihrer prächtigen Barockarchitektur wird der Leser dann in den Osten zurückgeführt. Die Schilderung der reichen Schätze der Architektur und Malerei der Städte Parma, Modena, Ferrara, Bologna bildet den Beschluß des über 450 Seiten starken Bandes, dessen nicht geringster Vorzug auf den sehr sorgfältigen Literaturnachweisen, einem gründlichen Namen- und Sachregister und 770 scharfen Abbildungen beruht.

VERLAG VON JULIUS HOFFMANN STUTTGART

BAUKUNST UND DEKORATIVE SKULPTUR DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND

MIT VORWORT VON DR. PAUL KLOPFER

In den zahllosen Reproduktionswerken, die uns die letzten Jahre geschenkt haben, spielt die Zeit des Barock bis zu der des Biedermeier die erste Rolle. Was an Louis XV und Louis XVI vollends aus Frankreich kam und kommt, spricht für die Entwicklung der Moderne bei unseren westlichen Nachbarn Bände. Zur rechten Zeit also, schon durch den Gegensatz zu der nachgerade fatalen Urgroßväterbegeisterung wirkend, tritt dieser schmucke Band mit seinem Halbtausend Bildern hervor. Es ist wirklich so, wie Klopfer in der frisch geschriebenen Einleitung ausführte: es tut not, daß wir uns nach der glücklich überwundenen Renaissancewelle der Gründerjahre einmal besinnen, welchen Reichtum an Phantasie und Liebenswürdigkeit uns die Zeit der Holl und Lotter, der Lüder von Bentheim und Riedinger, beschert hat. Daß wir die unendlich formenfrohe Synthese zwischen Romanismus und Demokratie einmal wieder angesichts der vaterländischen Architektur- und Skulpturenschätze nachprüfen und nachgenießen. Von Straßburg bis Posen, von Bremen bis Oels durchwandern wir das alte Deutsche Reich und durch allen Schnörkelkram, durch alle kunstgewerblichen Spielereien hindurch spüren wir den Atem einer regsamen und gerade im kleinen oft wahrhaft großen künstlerischen Gesamtidee. So wird der Band, dessen Abbildungen nicht nur klug gewählt, sondern auch vorzüglich gedruckt sind, in seiner Art zu einem Hausbuch deutscher Kunst, das für den, der in ihm zu lesen weiß, niemals an Reiz verlieren wird.

Prof. Dr. E. Hänel (Dekorative Kunst, München).

Der über 360 Abbildungen enthaltende Quartband kostet solid in Leinen gebunden 25 M. und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen.

VERLAG JULIUS HOFFMANN STUTTGART

75.

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw.

25392

Druk. U. J. Zam, 356. 10.000.



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297039