



## **Denkmäler**

Geschichte des Denkmals

**Hofmann, Albert**

**Stuttgart, 1906**

12. Kap. Frankreich

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78645](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-78645)

mal, 1867 durch *Victor Bastos* errichtet, zeigt den Sänger und Helden, in der Linken die Lusiaden, die Verherrlichung Portugals und seiner Helden, in der Rechten das Schwert. Es gehört in seinem Aufbau zu den bedeutenderen der portugiesischen Denkmäler; seinen Sockel umgeben 8 Statuen der portugiesischen Helden aus der Periode der Entdeckungen, und zwar des Geschichtschreibers *Fernão Lopes*, des Kosmographen *Pedro Nunes*, der Geschichtschreiber *Gomes Eannes d'Azurara*, *Joao de Barros* und *Fernão Lopes de Castanheda*, endlich der Dichter *Vasco Mouinho de Quevedo*, *Jeronymo Corte Real* und *Francisco de Menezes*.

Seit 1873 erinnert am Südabhang der Serra de Caramullo ein Obelisk an die Schlacht vom 27. September 1810, in welcher *Wellington* das unter *Masséna* stehende französische Heer schlug, wodurch Portugal von der napoleonischen Fremdherrschaft befreit wurde.

Dies ist in kurzen Zügen das wechselvolle Bild der portugiesischen Denkmalkunst, die vom höchsten bis zum landläufigsten Gedanken heruntersinkt. Im größten Maßstabe plant und errichtet das Land in dem kurzen, kaum fünf Lustren dauernden Sonnenglanz seines Ruhmes seine Denkmäler und umgibt seine Geschicke mit dem Strahlenglanze der Lusiaden, um nach dieser Zeit langsamem Niedergange zu verfallen und sich seine Kunst in den wenigen Augenblicken, in welchen ein Bedürfnis dafür vorhanden ist, vom Auslande zu holen oder durch ausländische Künstler im Lande ausüben zu lassen.

## 12. Kapitel.

### Frankreich.

223.  
Früh-  
mittelalterliche  
Zeit.

Von *Paul Deschanel*, dem französischen Kammerpräsidenten, geht ein Wort, welches lautet: »*Un peuple n'est pas diminué, qui se passionne et se torture pour les choses idéales.*« Und unter dem lebensvollen Denkmale *Danton's* auf dem *Boulevard St.-Germain* in Paris befindet sich die Inschrift: »*Il nous faut de l'audace, de l'audace et encore de l'audace.*« In diesen beiden Ausprüchen liegt das Wesen der französischen Denkmalkunst, welche von ihren mittelalterlichen Anfängen an sich einer ungemein lebhaften und kühnen Hervorbringung erfreute. Freilich, erst von einem gewissen Zeitpunkte an. »*La sculpture ne peut être considérée comme un art que du jour où elle se met à la recherche de l'idéal.*« (*Viollet-le-Duc.*) Das war die Zeit, in welcher der Totenkultus begann, ein Bindemittel zu werden für die Gesellschaftskreise, in welcher er die Vergangenheit mit der Gegenwart vereinigte und die Aeußerung der menschlichen Gefühle zu einer dauernden Gesellschaftseinrichtung werden ließ. Allerdings zunächst nur für die Könige und vielleicht noch für die Spitzen der Geistlichkeit. Denn es scheint, dass in Frankreich bis zu *Ludwig XIII.* vorwiegend nur Königsstatuen ausgeführt wurden und nur zu dem Zweck, mit denselben die Grabstätten, die Portale und Fassaden der Kirchen oder die königlichen Bauwerke zu schmücken.

224.  
Königs-  
denkmäler.

Hierher gehören die Königsgalerien der Kathedralen *Notre-Dame* in Paris, von Amiens, Reims u. f. w. Um ihre Siege zu feiern, machten die Könige aber auch religiöse oder wohlthätige Stiftungen. So gründete *Philippe August* aus Dank-

barkeit für einen bei Bouvines erfochtenen Sieg bei Senlis die Abtei *Notre-Dame de la Victoire*. Aehnliche Gründungen machte *Philippe der Schöne* nach dem Siege von 1304 über die Flamländer bei Mons-en-Puelle. Er bereicherte Paris, Chartres u. f. w. durch Kirchen und andere Bauten, und ein gleiches geschah durch *Philippe von Valois* nach der siegreichen Schlacht von Cesse 1328, durch *Karl VI.* nach der Schlacht über die Flamländer bei Rosebèque 1482. —

Eine der ersten französischen Reiterstatuen war die kupfergetriebene des Connétable *de Montmorency* vor dem Schloße von Chantilly. *Patte* schreibt noch 1765: »Il n'est pas d'usage d'élever en France des monuments aux grands généraux ou aux hommes célèbres; les Rois seuls obtiennent cette distinction.« Und er führt das Beispiel an, dafs, so fehr man auch die heldenmütigen Verteidiger des Vaterlandes *Bertrand du Guesclin* und *Turenne* ehrte, man ihnen doch nur ein Mausoleum in St.-Denis widmete.

Doch dies änderte sich nach der Revolution. Im Grunde blieb bis tief in die Renaissance hinein das Grabmal das Denkmal, auf welches sich Frömmigkeit und Ehrgeiz vereinigten und welches nicht auf dem Friedhofe, sondern in der Kirche aufgestellt wurde.

Durch die im Mittelalter von der heutigen abgeschlossenen Bedeutung der Kirche durchaus abweichende Auffassung des Gotteshauses, welches bei der Menge ein Ort zur Behandlung öffentlicher Angelegenheiten war, entbehrte das Grabdenkmal somit keineswegs des öffentlichen Charakters. Durch diese Bedeutung des Grabdenkmals, durch welche es dem engen Kreise des Familiendenkmals entzogen wurde, erklärt sich auch die ungemein reiche künstlerische Ausbildung desselben, die in den Denkmälern von Brou und St.-Denis für die Gotik und die Renaissance ihren Höhepunkt findet. Die Abteien von St.-Denis, der *Sainte-Geneviève* und von *Saint-Germain des Prés* in Paris, von Braisne, von Vendôme, von Jumiéges, Fécamp, Longpont, Royaumont, Eu, Poissy, die Abtei der Cölestiner in Paris u. f. w. umschlossen glänzende, fürstliche Grabdenkmäler.

225.  
Grab-  
denkmäler.

Eines der bedeutendsten und reichsten war das Denkmal, welches *Ludwig der Heilige* dem Gründer der Abtei von St.-Denis, *Dagobert*, setzen ließ.<sup>84)</sup>

Im übrigen wechseln die Gestaltungen des mittelalterlichen Grabdenkmals von dem einfachen, reicherem Sarkophag oder der Tumba ohne figürlichen Schmuck bis zur Belegung eines Sarkophagartigen Aufbaues mit der liegenden Figur des Verewigten und der Bereicherung dieses Denkmals mit einem baldachinartigen, wieder figurengeschmückten Ueberbau. Das Denkmal ist in dieser Form entweder ein Wanddenkmal in einer Archivolte (*Saint-Pierre* in Vézelay), oder es ist Freidenkmal (Grabmal des Grafen *d'Etampes* in der Kirche der *Cordeliers* in Paris), oder es steht zwischen Säulen oder ist es endlich ganz losgelöst von der Architektur der Kirche; in letzterer Anordnung nimmt es die reichsten Formen an. Zu eigenartigen Gestaltungen führt das Bestreben, dem König die Königin, dem einen Königspaar ein zweites zuzugeföhnen. So entstehen die Doppelgräber mit vier liegenden Statuen, entweder zwei zu Häuptern und zwei zu Füßen, oder vier Statuen, nach Geschlechtern geordnet, nebeneinander. Ein Beispiel für letztere Anordnung ist das Grabmal *Thibaut* in der Kirche von Chaloché; ein Beispiel für die erstere Anordnung bietet die Abtei von St.-Denis. Zuweilen scheint es,

<sup>84)</sup> Siehe: VIOLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* etc. Paris. Art. *Tombeau*, Fig. 8.

als ob man im Figurenreichtum auf antike Vorbilder hätte zurückgreifen wollen. Die figurenreichen griechischen Weihgeschenke z. B. erhielten eine späte Nachfolge in den »Heiligen von Solesmes«, eine aus mehr als 50 Statuen bestehende denkmalartige Gruppe, welche die Grablegung des Erlösers und die Geschichte der heiligen Jungfrau darstellt und von *Pilon dem Aelteren* 1496 begonnen und von *Germain Pilon* 1533 vollendet wurde.

Mit dieser Gruppe sind wir schon in die Renaissance eingetreten, ohne dass es möglich wäre, abgesehen von vereinzelten bedeutenden Beispielen, eine ausgesprochene Periode des Ueberganges abzugrenzen. Dies erscheint erklärlich, wenn man die ungeheuere Macht erwägt, mit welcher die Renaissance aus Italien, unterstützt durch die mächtigen höfischen Einflüsse, nach Frankreich eingeführt wurde.

226.  
Renaissance.

Mit ungewöhnlich reichen Mitteln tritt die französische Kunst der Grabdenkmäler aus der Gotik in die Renaissance ein. Was schliefslich in der Gotik überquellende, üppigste Pracht geworden war, klärt sich in der Renaissance zu monumental Würde und Strenge ab, namentlich in den Denkmälern von St.-Denis. Zeigte schon die Gotik ein starkes Bestreben nach der malerischen Seite, so wird diese Tendenz nach der Renaissance in anderem Sinne wieder aufgenommen. Zur malerischen tritt dann die pathetische, die allegorische, ja die theatralische Auffassung. Hierher gehören als spätere Beispiele das Grabmal *Richelieu's* in der Sorbonne: der Kardinal liegt auf dem Sarkophag; zu seinen Füßen kauert Frankreich; durch die Figur des Glaubens wird er halb aufgerichtet. Ein ähnliches Denkmal ist dasjenige des Herzogs von Rohan im Museum zu Versailles, der von zwei Genien umgeben ist, von welchen ihm der eine den Kopf hält, während ihn der andere unter Klagen mit dem Mantel umgibt. So entwickelt sich das Grabdenkmal aus dem mittelalterlichen Zustande einfacher Natürlichkeit, die auch in der frühen Renaissance noch anhält, zur redseligen Art der späteren Jahrhunderte.

*Léon Palustre* gibt in seinem gedrängten Werkchen »*L'architecture de la renaissance*« (S. 281 ff.) eine kurze Uebersicht über die französischen Grabdenkmäler der Renaissance, der ich im nachstehenden folge.

Die in den Kirchen errichteten Grabmäler bestanden während der ganzen Zeit des Mittelalters lediglich aus einem rechteckigen Körper, dessen Außenseiten mehr oder weniger geschmückt waren und auf welchem die Statue des Verstorbenen, häufig in grossem Gewand, lag. Selbst dann, wenn das Denkmal, statt sich allein zu erheben, unter einer Mauernische (*enfeu*) im Hintergrunde einer Kapelle oder einer Schiffmauer entlang aufgestellt war, ändert sich die Anordnung nicht. *Ludwig XI.* dürfte die erste Persönlichkeit gewesen sein, welche auf dem Grabe knieend dargestellt worden ist, und diese Stellung erklärt sich überdies durch die Statue der Jungfrau, vor welcher er sich verneigt. Jedoch ohne dieses Motiv vorgeschrieben zu haben, nahm der italienische Bildhauer *Guido Mazzoni*, welcher mit der Herstellung des Grabmales *Karl VIII.* von Frankreich betraut war und den man besser unter dem Namen *Paganino* kennt, das Motiv für das Bildnis des Königs auf, und seit der Zeit wurde das hier gegebene Beispiel in einer grossen Zahl von Grabdenkmälern bis zu den Zeiten *Heinrich IV.* nachgeahmt.

Eine dritte grosartigere Anordnung zögerte nicht, unter dem Einfluss der damals modernen Renaissancegedanken sich Geltung zu verschaffen, und zwar eine Anordnung, die sich in der Hinneigung der Zeit zu anatomischen Studien begründet findet. Die Gestalt des Verstorbenen wurde nämlich zweimal dargestellt:

zunächst nackt und schlafend im unteren Teile des Denkmals, dann knieend vor einem Betpulte im oberen Teil. Für diesen Zweck genügte die einfache Mauerfläche meist nicht mehr, und man ordnete entweder ein zweites Nischengeschoß an und schmückte es mit Säulen, Giebelfeldern, Inschriftentafeln, oder aber man baute einen freien, baldachinartigen Ueberbau, eine Aedicula, mit Statuen bereichert und mit Reliefs geziert. Durch die Bogenstellung hindurch konnte der liegende Körper (*gisant*) betrachtet werden (ein Motiv, welches schon die Gotik kennt), während die knieende Figur (*priant*) sich meist auf dem Baldachin befand. Diese letzteren Gräber erforderten grosse Summen und kamen nur den Souveränen zu. Man findet sie nur noch in St.-Denis, wo sie infolge der Revolution aufgestellt wurden, nachdem sie vorher in der Kirche der Cölestiner in Paris standen.

Zu den einzelnen Gruppen gehören die folgenden Denkmäler:

1) Schlafende Statue auf einem ringsum freien Unterbau — das Grabmal *Karl's von Anjou* in der Kathedrale von le Mans (1475), ein Werk des *Francesco Laurana*; der Unterbau hat die Form eines von Löwenfüßen getragenen Sarkophages. Das Grabmal *Franz II.*, Herzogs der Bretagne, in der Kathedrale von Nantes (1502—7), ein Hauptwerk des *Michel Colombe*, welcher sich einerseits durch seine Neffen *Guillaume Regnault* und *Bastien François*, andererseits durch zwei lange Zeit unbekannte Italiener, von welchen der eine *Hieronimus da Fiesole* hiefs, helfen ließ; die letzteren scheinen hauptsächlich mit dem ornamentalen Teil des Unterbaues betraut gewesen zu sein, der aus zwei verschieden hohen Zonen von Nischen und Medaillons bestand; außer den beiden liegenden Figuren *Franz II.* und seiner Gemahlin *Marguerite de Foix* stehen an den Ecken vier Statuen der Kardinaltugenden.

<sup>227.</sup>  
V ресchiedене  
Арти вон  
Грабмалерн.

In dieser Reihe ist ferner zu nennen das Grab der Kinder *Karl VIII.* in der Kathedrale von Tours (1506), das fälschlich dem *Jean Juste* zugeschrieben wurde. Unter der Leitung des *Michel Colombe* haben *Guillaume Regnault* und *Hieronimus da Fiesole* allein daran gearbeitet. Das Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in St.-Denis wurde im Jahre 1502 von *Ludwig XII.* in Genua in Auftrag gegeben und 1516 nach Frankreich gebracht; Bildhauer waren die Mailänder *Michele d'Aria* und *Girolamo Viscardo*, sowie die Florentiner *Donato di Battista* und *Benedetto da Rovezzano*. — Fernerhin ist zu nennen das Grabmal des *Louis de Blanchefort*, Abt von Ferrières, bei Montargis (1510). Anzuführen sind weiter das trümmerhafte Grabmal der *Charlotte d'Albret*, Herzogin von Valentinois, in la Mothe-Feuilly bei Châtre, gegen 1520 von *Martin Claufre* gearbeitet; das Grabmal der *Philippe de Montmorency*, der Gemahlin des *Wilhelm Gouffier*, in Oiron, gegen 1535 von *Jean Juste* gearbeitet; das gleichfalls in Oiron befindliche, aber 1539 gearbeitete Grab des *Artus Gouffier*; das Grabmal der *Philippe de Gueldres*, der Gemahlin von *René II.*, Herzog von Lothringen, in Nancy, 1548 durch *Ligier Richier* errichtet, und endlich das Grabmal des *Charles de Lalaing* im Museum zu Douai, 1558 von *Georges Monoier* aufgerichtet.

2) Zu den einfachen Wandnischengrabmälern zählen: das Grabmal des Bischofs von Dol, *Thomas James*, in der Kathedrale von Dol (1505—7), von *Antoine Juste* mit Unterstützung seines Bruders *Jean*; das Grabmal des *Wilhelm Guéguen* in der Kathedrale zu Nantes (1508) von *Michel Colombe*; das Grabmal des *Hugues des Hazards* in Blénod-lez-Toul (1520), ein wahrscheinlich dem *Mansuy Gauvain* zuschreibendes Werk (hinter dem Liegenden sind die freien Künste dargestellt); das

Grabmal des *Raoul de Lannoy in Folleville* (Somme), vom Mailänder Bildhauer *Antonio della Porta* gegen 1524 errichtet; das Grabmal des *Jean de Vienne* in *Pagny-le-Château* (Côte-d'Or) und endlich das Grabmal *René II.*, Herzogs von Lothringen, bei den Cordeliers in Nancy, gegen 1520 errichtet.

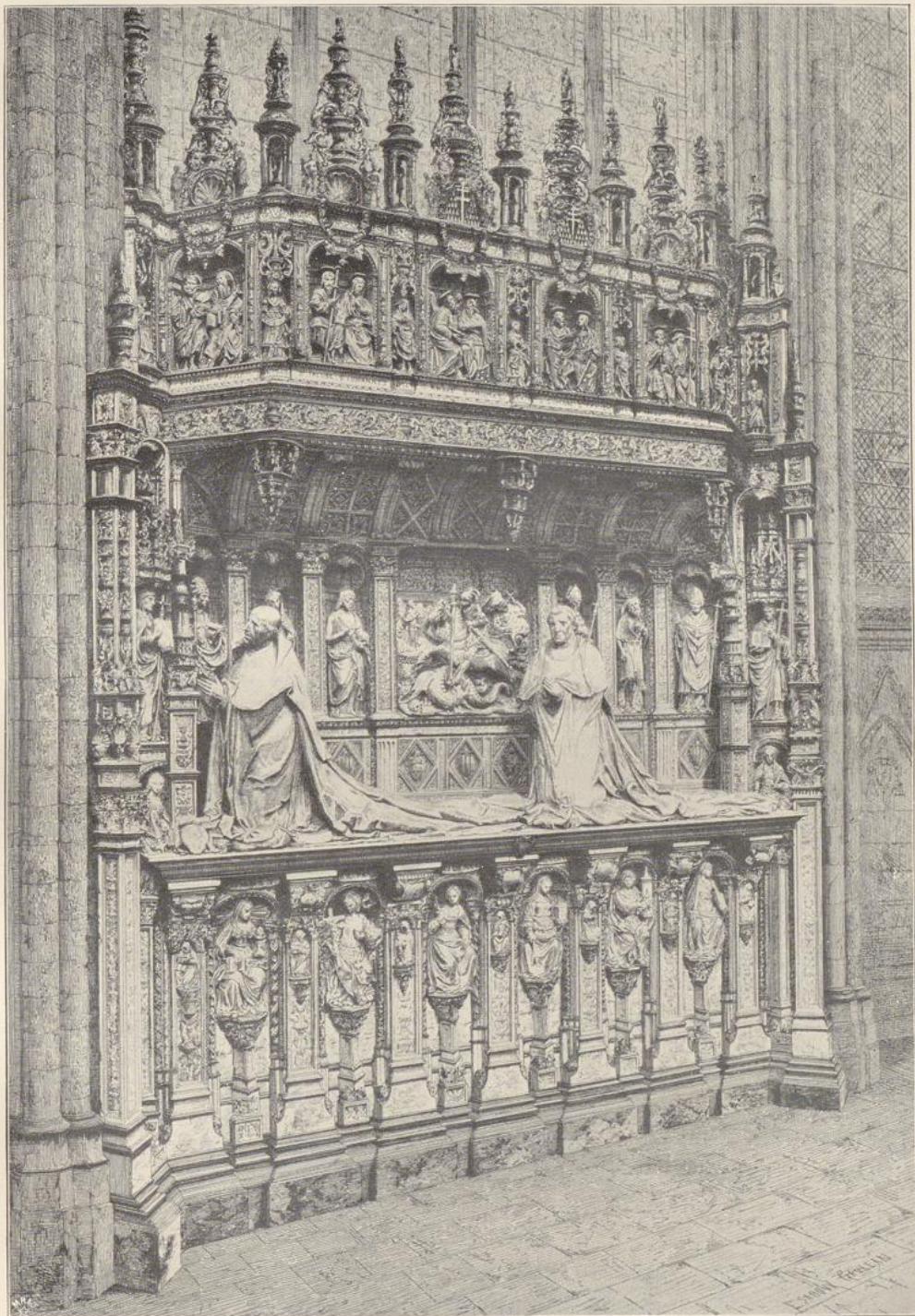
3) Das reichere Nischengrabmal in zwei Geschoßen ist vertreten durch das Grabmal des Senechal der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Kathedrale von Rouen (gegen 1540; der Verstorbene ist im oberen Teile des Grabmales zu Pferde dargestellt); ferner durch das Grabmal des *Guy d'Espinay* in der Kirche von *Champeaux* (Ille-et-Vilaine), durch *Jean II. Juste* 1553 geschaffen, und endlich durch das Grabmal des *Claude Gouffier* in Oiron, gleichfalls durch *Jean II. Juste* im Jahre 1559 errichtet.

4) Zu den Denkmälern mit knieenden oder halbliedigen und auf den Ellbogen gestützten Figuren, in einer grossen, an einer Mauer errichteten Architekturentfaltung, sind zu rechnen: das Grabmal des *Georges d'Amboise* in der Kathedrale von Rouen (1520—25), ein Werk des *Roland Leroux* unter Mithilfe der Bildhauer *Pierre Desbaults*, *Regnaud Therouyn* und *André Le Flamant*; das Grabmal des *Wilhelm du Bellay*, des Herrn von Langey, in der Kathedrale von le Mans (1544—50); das Grabmal des *Jean de Langeac* in der Kathedrale von Limoges (1544), dem *Jacques d'Angoulême* zugeschrieben, und das Grabmal des Kardinals *Briconnet* in der Kathedrale von Narbonne.

5) Als fünfte Form kommt auch die auf dem Kapitell einer Säule knieende Statue vor, z. B. im Grabmal des Kardinals *Louis de Bourbon* in St.-Denis (1536) von *Jacques Valleroy*.

6) Eine besondere Art von Grabdenkmälern sind die auf einer Säule oder auf einem hohen Postament aufgestellten Vasen mit dem Herzen füstlicher Personen. So befindet sich in St.-Denis das 1549 errichtete Denkmal des Herzens *Franz I.*, ein Meisterwerk des *Pierre Bontemps*. An der gleichen Stelle erhebt sich das Denkmal für das Herz *Franz II.*, welches 1562 durch *Jean Picart* unter Mithilfe des *Hieronymus della Robbia* aufgestellt wurde. Auch das Denkmal des Herzens *Heinrich's III.*, auf Befehl des Herzogs *d'Épernon* in den Jahren 1633—35 durch *Jean Pageot* ausgeführt, befindet sich in St.-Denis.

7) Als Krönung dieser Denkmälerreihe sind die grossen Denkmäler in St.-Denis zu nennen, vor allen das Grab *Louis XII.* (1516—32). Der 1519 vollendete ornamentale Teil stammt von *Antoine Juste*; die ruhenden und die betenden Figuren sind das Werk von *Jean Juste*. Die Apostel in den Säulenintervallen und die Tugenden an den Ecken sind das Werk des *Juste de Juste*, des Sohnes des *Antoine* und des Neffen des *Jean*. — Ihm folgt das Grab *Franz I.* (1549—59), dessen Architektur von *Philippe de l'Orme* herrührt. Die Basreliefs des niedrigeren Teiles der Außenseite, die liegenden und die fünf betenden Figuren stammen von der Hand des *Pierre Bontemps*, unter Mithilfe von *François Marchand*. Die Basreliefs über den liegenden Figuren werden dem *Jacques Chanterel*, *Ambroise Perret*, *Germain Pilon* und *Ponce Jacquier* zugeschrieben. — Weiter folgt das Grabmal *Heinrich II.* (1560—68); seine Architektur ist von *Pierre Lescot*. Die beiden liegenden Figuren aus Marmor und die beiden knieenden aus Bronze sind das Werk des *Germain Pilon*. Die Figuren der Tugenden an den Ecken sind von *Ponce Jacquier*, die Basreliefs des unteren Teiles der Außenseite von *Frémyn Roussel* und *Laurent Regnaultin*. — Mit Recht sagt *Palustre*, die grossen Gräber von St.-Denis, ins-



Grabmal der Kardinäle *d'Amboise* in der Kathedrale zu Rouen.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Nach: Palustre. *L'architecture de la renaissance en France*. Paris 1892.



besondere das Grab *Franz I.*, hatten keinen Vergleich mit dem schönsten, was in dieser Beziehung in Italien oder anderwärts geschaffen wurde, zu scheuen.

Die Basilika von St.-Denis ist die Ruhmeshalle der französischen Könige. Elf Jahrhunderte hindurch, von *Dagobert I.* bis einschließlich *Ludwig XV.*, haben es nicht allein die Könige, sondern auch die hervorragendsten Mitglieder ihrer Familien als eine Auszeichnung betrachtet, hier ruhen zu dürfen. Nur *Ludwig XI.*, der in Cléry beerdigt sein wollte, machte eine Ausnahme. Aber von den ältesten Denkmälern ist nichts oder nur wenig erhalten. Die von *Dagobert* gegründete Kirche wurde vielfach umgebaut, zum erstenmal im VIII. Jahrhundert, zum zweitenmal im IX. und zum drittenmal, in gründlicher Weise, so dass kein Stein auf dem anderen blieb, im XII. Jahrhundert durch den Abt *Suger*. Ein vierter Umbau erfolgte unter *Ludwig dem Heiligen*. Jedem dieser Umbauten fielen die alten Grabmäler zum Opfer, welche durch Denkmäler im Geschmacke der Zeit ersetzt wurden. Aber auch wenn die Denkmäler erhalten geblieben wären, so dürfte man von ihnen doch nicht eine grössere Zahl verschiedener Typen erwarten; denn die Bildhauer hielten bis in das XV. Jahrhundert mit Zähigkeit an dem einen Typus fest, nach welchem das Grab aus einer rechteckigen Tumba bestand, auf welcher der Tote oder die beigesetzten Gestalten lagen; Unterschiede machten sich nur in Einzelheiten bemerkbar. Erst die Renaissance brachte hier eine Entfaltung der architektonischen Komposition mit sich. Das frühere Paradebett entwickelt sich zu einer Plattform, auf welcher der Verstorbene, wie erwähnt, knieend und betend dargestellt wird. Ein italienischer Künstler, *Guido Paganino*, den *Karl VIII.* nach seinem unglücklichen Feldzug mit Neapel aus Italien mitbrachte, soll der Urheber dieser Neuerung gewesen sein. *Ludwig XII.* vertraute ihm die Errichtung des Grabdenkmals seines Vorgängers an, das er mit solcher allseitigen Zufriedenheit ausführte, dass man des Werkes noch nach mehr als einem Jahrhundert lobend gedachte. »Son sépulcre (*Karl VIII.*) est le plus beau qui soit dans le choeur, sur lequel on voit son effigie représentée à genoux près le naturel, une couronne et un livre sur un oratoire; et quatre anges à genoux aux quatre coins du tombeau, le tout de cuivre doré, sauf l'effigie, dont la robe est d'azur, semée de fleurs de lys d'or.« Man bemerke den reichen, farbigen Eindruck, den das Denkmal gemacht haben muss. Dies wird erklärlich, wenn man erfährt, dass *Paganino* hauptsächlich in Terracotta arbeitete und seine Werke bemalte; es wird auch erklärlich, wenn man erfährt, dass man sich in dieser Zeit besonders mit der Wiedergabe des naturwahren Eindrückes beschäftigte. Nichtsdestoweniger bleibt die Anwendung der Farbe in so grossem Massstabe eine außergewöhnliche Leistung. In der Revolutionszeit ging ein Denkmal verloren, welches die erste Stufe einer ungewöhnlichen Entwicklung darstellte und zugleich ein bemerkenswerter polychromer Versuch war. Vielleicht hatte es Ähnlichkeit mit dem Denkmal des *Philippe de Commines* im Louvre, das als Kunstwerk mittelmässig ist, aber sonst Interesse verdient.

Die Künstler sahen sich damals zwei verschiedenen Formen von Denkmälern gegenüber; die alte Art der tumbaartigen Denkmäler wurde beibehalten, daneben die neue Entwicklung unter architektonischen Gesichtspunkten lebhaft gefördert. Und das war begreiflich; denn dem vertiefteren anatomischen Studium der Renaissance kam die erwähnte Sitte, in den unteren Teilen eines Denkmals die nackte Leiche des Verstorbenen aufzulegen, ebenso zu statten, wie dem Prachtbedürfnis

228.  
Basilika  
in  
St.-Denis.

ERKSCHU

die Sitte, den Verstorbenen auf einer Plattform im vollen Reichtum der Gewänder und Würden darzustellen. Es vereinigten sich eine grosse Architektur mit einer königlichen Majestät der Erscheinung der Figuren. St.-Denis blieb die Ruhmeshalle der französischen Könige und erlangte durch die grosartigen Denkmäler königlichen Glanz. Wenn auch keiner der drei *Valois* infolge der schrecklichen Periode des Ausganges des XVI. Jahrhunderts in St.-Denis bestattet wurde, so wurde doch die Tradition nicht unterbrochen; denn nach dem Tode *Heinrich IV.* wurde die Bestattung dort wieder aufgenommen. Die berühmtesten Architekten Frankreichs und Italiens wurden berufen, Pläne für diese Denkmäler anzufertigen; neben ihnen waren zahlreiche ausländische Bildhauer thätig.

<sup>229.</sup>  
Verbreitung  
der  
Grabmalstite.

Bis zur französischen Revolution war in einer grossen Zahl französischer Kirchen jede Kunstperiode des Landes durch reiche Grabdenkmäler vertreten. Im XVI. Jahrhundert wurden diese, nachdem schon das Mittelalter prächtige, mit grossem Aufwand von Mitteln hergestellte Werke dieser Art hervorgebracht hatte, geradezu zur Modesache. Jede berühmte Familie hatte ihr St.-Denis und ließ sich durch die Pracht der Königsgräber nicht überbieten. Revolution und Unverstand haben zu beklagenswerten Verlusten berühmter dieser Denkmäler geführt, so dass die heutigen Reste kaum ein Bild der Pracht und des Aufwandes geben, welche man diesen Werken zuwandte. So ist von dem Grabmal, welches sich der Baron *Guillaume de Montmorency* nach den Zeichnungen des *Martin Cloistre* von *Benoît Bomberault* ausführen ließ, heute keine Spur mehr vorhanden. Im Jahre 1793 wurde das Grabmal nur verstümmelt; 1808 aber wurden die Ueberreste ganz beseitigt, um den Chor freier zu machen. *Martin Cloistre* aus Blois hatte sich schon *Louis III. de la Trémoïlle* und der *Louise de Valentinois*, seiner zweiten Frau, zur Ausführung mehrerer Grabmäler in der *Sainte-Chapelle* von Thouars und in der Kirche *de la Mothe-Feuilly* verpflichtet und übernahm die Errichtung des Denkmals für *Guillaume de Montmorency* um die Summe von 800 Pfund und innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren. Er starb aber schon im Mai 1524; sein Mitarbeiter *Benoît Bomberault* in Orléans vollendete es und stellte es im Laufe des Jahres 1528 auf.

<sup>230.</sup>  
Mausoleum  
des  
*Anne de  
Montmorency*.

In gleicher Weise ist das berühmte Mausoleum verschwunden, mit dessen Errichtung zu Ehren ihres Gemahls *Madeleine de Savoie* den Bildhauer *Jean Bullant* betraut hatte. Die Entwürfe wurden schon 1568, kurze Zeit nach dem Tode des Connétable, fertiggestellt; aber die Ausführung zog sich in die Länge, wenn das Denkmal überhaupt vollendet wurde. Nach Ueberresten im Louvre (vier Säulen aus grünem Marmor, *verde antico*, und zwei Statuen aus weißem Marmor), sowie nach anderen Nachrichten scheint das Denkmal ein Halbkuppelbau aus 14 dunklen Marmorsäulen gewesen zu sein, in dem, als Nische gedacht, das eigentliche Grabmal sich erhob. Für dieses arbeitete *Barthélémy Pricur* die beiden Grabstatuen im Louvre, welche nach mittelalterlicher Sitte als liegende Gestalten, der Connétable *Anne de Montmorency*, der am 10. November 1567 in der Schlacht von St.-Denis getötet wurde, in voller Rüstung, die 1586 gestorbene *Madeleine de Savoie* in langen Gewändern, gebildet wurden.

<sup>231.</sup>  
Denkmal  
der  
*Valentine  
de Milan.*

Ein interessantes Denkmal ist dasjenige der *Valentine de Milan*; es ist kein französisches Werk. *Louis XII.* ließ es errichten, als er von seiner ersten Expedition aus Italien zurückkehrte, also 1504. Man hat an die Florentiner Meister *Fusie* gedacht; aber die Formensprache lässt sich mit den Werken dieser Meister nicht in Uebereinstimmung bringen. Das Denkmal baut sich in zwei Geschoßen auf.

Ein reich geschnückter Unterbau ist an seinem Umsang durch Säulchen und Nischen gegliedert. In der Form liegender Figuren zeigt das Denkmal die Statuen der *Valentine de Milan*, ihres Gemahls und ihrer beiden Söhne. Im oberen Teil bemerkt man die Witwe des *Louis d'Orléans*, ihr zur Seite den durch *Jean sans Peur* ermordeten Prinzen, während darunter rechts *Charles d'Orléans*, links sein Bruder *Philippe* ruhen. Nach dieser Beschreibung, die nach *Palustre* gegeben ist, dürfte das Denkmal der Gruppe der Baldachindenkmäler zuzurechnen sein; es wurde 1816 nach St.-Denis verbracht. Zugleich mit ihm das Denkmal der jungen Prinzessin *Renée d'Orléans*, der einzigen Tochter des *Franz von Orléans, Herzog von Longueville*; sie starb 1525, in einer Zeit, in welcher die Renaissance im Ornamentreichtum schwelgte. Auch hier fand eine Gliederung durch Pilaster und Nischen statt; im übrigen war das Denkmal allenthalben mit graziösen Ornamenten bedeckt. Auf der Suche nach seinem Urheber hat man an *Jean Coufin* gedacht; doch wurde auch *Paul Ponce* genannt.

Als ein Werk ersten Ranges ist dann wieder das Denkmal des Admirals *Léonor Chabot*, Grofsmeisters der Ritterschaft unter *Heinrich II.* zu bezeichnen; er starb 1543. Bei der Beurteilung dieses Werkes ist zu beachten, dass dem im XVI. Jahrhundert allgemein herrschenden Brauche gemäss *Chabot* selbst Sorge trug, sein Denkmal meisseln zu lassen. Es ist zusammen mit seiner architektonischen Umrahmung geschaffen, und nicht die letztere, wie behauptet wurde, später wie die liegende Statue des Admirals. Das Denkmal ist nicht als Ganzes erhalten; seine Teile sind vielmehr zerstreut; eine Gruppe derselben befindet sich im Louvre: es sind drei Teile der Umrahmung. Es war in der Kapelle der *Orléans* bei den Cölestinen in Paris aufgestellt. Ganze Ansichten des Denkmals finden sich in den unten genannten Werken von *Piganiol, Millin, Lenoir*<sup>85)</sup> u. f. w.; eine treffliche Radierung der Statue giebt *Palustre*<sup>86)</sup>. Diese ist ein hervorragendes Werk des *Jean Coufin*. Sie ist in reich ornamentierter Rüstung dargestellt, halb liegend; die Linke stützt sich auf den getriebenen Helm. Der bärtige Kopf ist sehr lebendig. Bei aller Lebenswahrheit jedoch wird man den Eindruck einer »arrangierten« Stellung nicht los.

Zu Beginn des XVII. Jahrhunderts gewannen in Frankreich die Einflüsse Bedeutung, welche in der Bildnerei den Bewegungen von Figur und Gewand aus malerischen Gründen eine erhöhte und formbestimmende Aufmerksamkeit schenkten. Dies kommt schon 1610 bei den Marmorstatuen des *Michel de Montigny* und seiner Gemahlin in der Krypta der Kathedrale von Bourges zum Ausdruck. Auch die Marmorstatuen des Ehepaars *de la Berchère* in der Kathedrale zu Dijon unterliegen bereits diesen Einflüssen. *Simon Guillain* (1581—1658) gestaltete für den im Jahre 1648 gebauten *Pont au Change* in Paris das Denkmal, von welchem im Louvre noch die Bronzefiguren *Louis XIV.* im Alter von 10 Jahren und seiner Eltern, sowie ein Steinrelief mit Gefangenen und Trophäen in tüchtiger Arbeit vorhanden sind. Aus der Schule *Guillain's* ging *Jacques Sarrazin* (1588—1660) hervor, welcher eine treffliche Bronzefigur des Kanzlers *Pierre Séguier* und das Grabmal des *Heinrich von Condé* schuf. Ein zweiter Schüler *Guillain's*, *François Augier* (1604—69), gab



232.  
Denkmal  
*Chabot's.*

233.  
Malerische  
Einflüsse.

<sup>85)</sup> PIGANIOL, DE LA FORCE, J.-A. *Description de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 204.

MILLIN, A.-L. *Antiquités nationales etc.* Paris 1790—98. Bd. I, S. 56.

LENOIR, A. *Musée des monuments français* Paris 1800—22. Bd. VIII, S. 59.

<sup>86)</sup> In: *La renaissance en France*. Paris 1879—85. Bd. II, S. 143.

seinem Marmordenkmal der Herzoge *von Longueville* die Form einer Pyramide, die mit den Statuen der vier Tugenden und mit vergoldeten Marmorreliefs bereichert wurde. Bedeutend und voll trefflicher Naturbeobachtung ist seine knieende Statue des Parlamentspräsidenten *de Thou*. Waren diese Werke noch im strengeren, leidenschaftloseren Charakter der französischen Renaissance gehalten, so kommt in *Augier's* Marmorgrabmal des *Jacques de Souvré* bereits *Bernini'scher* Einfluss zur Geltung; die sterbende Gestalt des Ritters wird von einem trauernden Genius begleitet. Dramatische Einflüsse *Bernini'scher* Art zeigt auch das in der Kapelle des *Collège* zu Moulins aufgestellte Grabmal des Herzogs *Heinrich II. von Montmorency* († 1632) in Marmor. Den in ruhender, halb aufgerichteter Lage gegebenen Herzog im Gewande der römischen Feldherren betrauert händeringend seine Gemahlin. Von dem gleichen Bestreben, bewegteres Leben in das Denkmal zu bringen, zeugen die beiden Genien des Marmordenkmals des 1655 gestorbenen Herzogs *von Rohan* in Versailles von *Augier*. Der eine der Genien stützt dem Sterbenden den Kopf; der andere bedeckt ihn seufzend mit dem Herzogsmantel. Hierher gehört auch das Grabmal *de la Vrillière* in Château-Neuf (Loiret), eine vortreffliche, dekorative Marmorarbeit bei gleichwohl guter Naturbeobachtung, in welcher ein geflügelter Engel den knieend dargestellten Verstorbenen auf den Himmel weist; ausgezeichnet ist die stoffliche Behandlung der lebendig modellierten Gewänder. Vom jüngeren *Michel Augier* (1612—86) besitzt der Louvre eine gute Marmorbüste *Colbert's*. Das 1639 errichtete Reiterstandbild *Louis XIII.* auf der *Place Royale* in Paris wurde zwei verschiedenen Künstlern derart übertragen, dass *Daniel Ricciarelli* von Volterra, ein Schüler *Michelangelo's*, das Pferd trefflich, der jüngere *Biard* den Reiter schlecht ausführte. Mit Recht hat man in diesem Vorgang einen handwerksmässigen Betrieb der Kunst erblickt.

Die Statue *Heinrich IV.* auf dem *Pont-neuf* in Paris blieb die älteste Bronzestatue an der Seine. Das Reiterstandbild des mit dem Lorbeer bekrönten und in die Rüstung seiner Zeit gekleideten *Heinrich* erhebt sich auf einem von *Louis Cigoli* gezeichneten Sockel. Das Denkmal wurde 1614 begonnen und 1635 vollendet. Die Bronzereliefs des Sockels, Schlachten, Einzugsfeierlichkeiten u. s. w. darstellend, wurden von *Francavilla* gegossen. Schon 1605 hatte *Miron*, der Vorsteher der Kaufmannschaft, durch *Pierre Biard*, einen Schüler *Michelangelo's*, eine Reiterstatue *Heinrich IV.* in Halbrelief in Blei für das Hauptportal des Pariser Stadthauses anfertigen lassen; sie hat beim Brände des Rathauses 1652 stark gelitten.

234.  
Denkmäler  
*Ludwig XIV.*

Von den zahlreichen Denkmälern, die *Ludwig XIV.* errichtet wurden, ist das früheste dasjenige, welches ihm im Alter von 10 Jahren als einfache Statue mit einer ihn mit einem Lorbeerkrantz krönenden Viktoria gewidmet wurde (siehe die vorhergehende Seite). An den Seiten des Postaments waren *Ludwig XIII.* und *Anna von Österreich* in königlichem Gewand dargestellt; sämtliche Figuren waren aus Bronze nach Entwürfen von *Simon Guillain*.

Das Denkmal *Ludwig XIV.* auf der *Place des Victoires* in Paris wurde dem grossen König von *François Vicomte d'Aubusson*, Herzog *de la Feuillade*, 1686 errichtet. Die aus vergoldeter Bronze angefertigte Gruppe bestand aus mehreren Figuren: *Ludwig XIV.*, in grossem Ornament, hielt in der einen Hand den Kommandostab und zertrat mit dem Fuss den Cerberus, dessen drei Köpfe die Tripelallianz der Feinde gegen *Louis* bedeuteten. Hinter der Statue schwiebte eine Viktoria mit Palm- und Oelzweigen. Die Gruppe sollte nach der Absicht des Stifters alle 25 Jahre

neu vergoldet werden. Sie ist einem anderen Denkmal *Ludwig's* auf diesem Platze gewichen. Ein weiteres Denkmal *Ludwig XIV.* ließ die Stadt Paris 1699 auf der damaligen *Place Louis le Grand* errichten; es war ein Reiterstandbild antiken Charakters, nach den Modellen von *François Girardon*, vom Schweizer Erzgießer *Johann Balthasar Keller* gegossen. Die Stadt Paris errichtete *Ludwig XIV.* auch mehrere Triumphbogen, so den Triumphbogen *du Trône*, der unvollendet blieb und dann abgetragen wurde; er wurde 1670 begonnen. Zur Erinnerung an die Eroberung Hollands wurde 1673 das Thor *St.-Denis* erbaut; ihm folgten die *Porte St.-Martin*, die *Porte St.-Bernard* u. s. w. Ein Denkmal *Ludwig XIV.* zu Boufflers in der Picardie, vom Marschall *de Boufflers* aus Dankbarkeit errichtet, war eine bronzen Reiterstatue von *Girardon*. Eine Reiterstatue des großen Königs in Lyon, von den Brüdern *Coustou*, zeigte *Ludwig* als römischen Triumphator, am Sockel begleitet von den Figuren der Rhône und der Saône. Rennes erhielt eine Reiterstatue des *Ludwig von Coysevox*, Dijon eine solche durch *le Hongre*, Montpellier eine Reiterstatue aus Bronze durch die flämischen Bildhauer *Mazeline* und *Utrels*. Diese Stadt war im Jahre 1692 nach dem Entwurf von *Daviler* auch mit einem Triumphbogen geschmückt worden. Zahlreiche dieser Denkmäler haben die Stürme der Revolution nicht überdauert und bestehen heute nur noch in der Erinnerung.

*Antoine Coysevox* aus Lyon (1640—1720) fertigte unter *Ludwig XIV.* die ehele Reiterstatue des Königs im Kostüm eines römischen Imperators für den Hof des Stadthauses in Paris an. Weitere Arbeiten von ihm sind das ehemals im *Collège des Quatre-Nations* befindliche, jetzt im Louvre aufgestellte Grabmal des Kardinals *Mazarin*. Die knieende Marmorstatue des Ministers ist edel und von guter Technik; auf den Stufen des Denkmals sitzen die Allegorien der Klugheit, des Friedens und der Treue; als Marmorfiguren sind die Caritas und die Religion ausgeführt. Vom gleichen Bildhauer sind ferner die Marmorstatue *Karl des Großen* am Portal des Invalidendomes zu Paris, im Schloss zu Versailles das große Ruhmesbasrelief *Ludwig XIV.*, treffliche Porträtabgüste *Richelieu's*, *Boffuet's*, *Mignard's*, *Lebrun's* u. s. w. Ihm folgen *Pigalle*, *Coustou der Jüngere* (1716—77) und *Houdon* (1741—1828), im Geiste der nachberlinischen Schule, jedoch tüchtiger, inniger, ernster, mit größerer Naturbeobachtung. *Jean Antoine Houdon* meißelte die berühmte Statue *Voltaire's* (1781) im *Théâtre Français* zu Paris und modellierte eine treffliche Bronzefigur *Rousseau's*. *Pigalle* errichtete um 1769 das Mausoleum des Marschalls Herzog *de Harcourt* in *Notre-Dame* zu Paris.

Dem Zuge der Zeit folgend, begann die französische Skulptur von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ab wieder in einfachere Bahnen einzulenken. Die Architektur ging voran, und die größere oder geringere Abhängigkeit der Bildnerei von ihr veranlaßte diese, bald zu folgen. Man wendete sich auf die Antike zurück, ohne aber hier zu bedeutenderen künstlerischen Ergebnissen gelangen zu können; denn vorläufig war die antike Kunst nur in ihren äußerlichen Zügen aufgenommen, noch nicht aber auch ihrer inneren Bedeutung nach. Man wußte mit ihr noch nichts Rechtes anzufangen, und so kam es, daß, wenn man größere Aufgaben mit innerlichem Leben zu bewältigen hatte, man sich gezwungen sah, auf die Mittel *Bernini's* und seiner Schule zurückzugreifen. Dies dauerte, bis die Schule *David's* auch in der Plastik jene Sammlung und formalistische Uebung brachte, welche, obwohl kühl, die aus ihr hervorgegangenen Bildungen doch annehmbar und mitunter sogar bedeutend erscheinen ließ.

235.  
Antike  
Einflüsse.

Ein lebhafter Zug kam in die französische Denkmalbewegung unter *Louis XV*. Der Architekt *Patte* hat ihn uns in einem schönen Werke<sup>87)</sup> geschildert. Es ist nicht uninteressant als ein Beispiel für die höfische Stimmung der Zeit, dass *Patte* sich glücklich schätzte, »de célébrer un bon Prince, un vrai héros de l'humanité; que je vais montrer à tout l'Univers les marques éclatantes de l'allegrerie de ses peuples, les monuments de leur amour et de leur reconnoissance. Pline le jeune eut autrefois cet avantage: mais les louanges méritées qu'il donna à Trajan au nom du peuple Romain, semblerent interrompues par le bruit des chaînes et les gémissements des captifs; il ne put préconiser cet Empereur qu'aux dépens des malheureuses victimes qu'il avoit immolées à sa gloire. Les trophées érigés au contraire à *Louis XV* sont dignes des beaux jours de l'âge d'or. Ils ont pour base la bonté, la bienfaisance, le triomphe des arts et des vertus civiles, un peuple rendu plus heureux et meilleur.« Inwieweit diese Kritik zutraf, hat die kaum 28 Jahre später eingetretene Revolution bewiesen. Gleichwohl: die Denkmalbewegung war eine sehr lebhafte und eine von grossen Gedanken getragene. Da war zunächst die Reiterstatue *Ludwig XV* auf der heutigen *Place de la Concorde*, damals *Place de Louis XV*, ein tüchtiges Bronzewerk von *Bouchardon*. Der König unbedeckten Hauptes im Kostüm der römischen Imperatoren auf einem im Pafsgang daherschreitenden Ross, die Sockelecken belebt durch frei aufgefahste weibliche Figuren; die *Statue du roi* stand in der Mitte des Platzes; am 20. Juni 1763 wurde das Denkmal enthüllt. Ein zweites Denkmal war die ähnlich aufgefahste Reiterstatue *Ludwig XV* in Bordeaux, von *Lemoine*, mit einfacherem, durch Reliefs und Trophäen geschmückten Sockel. Die *Place Royale* an der Garonne, für die das Denkmal bestimmt war, war durch eine geschlossene Architektur nach dem Entwurf *Gabriel's* zu einem Monumentalplatz umgestaltet gedacht; 1743 wurde das Denkmal übergeben. Wieder schlichter war das Denkmal *Louis XV* in Valenciennes. Es bestand nur aus einer stehenden Statue auf einfacherem Sockel, an dessen Fuss eine Trophäengruppe lagerte. *Sally* war der Meister des französischen Imperators. Das dem Andenken des Königs gewidmete Denkmal in Rennes, ein Bronzewerk von *Lemoine*, bestand aus einer reich gruppierten, vor einer Nische aufgestellten Gruppe: der König im Imperatorenkostüm auf hohem Sockel, zu den Seiten desselben allegorische Vollrundfiguren in zwangloser Bewegung. Das Denkmal bildete mit feiner Nische den mittleren Teil des Verbindungstraktes zweier öffentlichen Gebäude: des Präsidialgebäudes und des Rathauses. Es war auf die Mitwirkung der Architektur komponiert und wurde 1754 enthüllt. Auch das Denkmal in Nancy, ein weniger bedeutendes Bronzewerk von *Guibal*, zeigte den stehenden Imperator auf hohem Sockel, dessen unterer Teil mit vier allegorischen Figuren geschmückt war; es wurde 1755 enthüllt. Ein freies, tüchtiges Werk war im Gegensatz hierzu das Denkmal *Ludwig XV* in Reims, ein Bronzewerk von *Pigalle*. Auf einem cylindrischen Sockel stand *Ludwig* im Imperatorenkostüm; den Sockel begleiteten stehende und sitzende männliche und weibliche Figuren von freier Bewegung. Schon am Anfang der sechziger Jahre wurden die Statuen in Bronze gegossen, 1762 die Nebenstatue; 1765 erst wurde das Denkmal enthüllt. An die Tradition des auf den Schild gehobenen Siegers knüpfte die durch *Carpentier* entworfene Statue *Louis XV* in Rouen an. Auf einem kreisrunden kannelierten Sockel, einem abgebrochenen unteren Säulenschaft mit Basis gleichend, geschmückt

<sup>87)</sup> *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*. Paris 1765.

mit Waffenemblemen, kneien drei Krieger, die auf einem Schild den in die Blechrüstung gekleideten König emporheben.

Als interessantestes Symptom der Denkmalbewegung unter *Ludwig XV.* kann die Vorgeschichte für sein Pariser Denkmal gelten, über die uns *Patte* in seinem oben angeführten Werke so ausführlich berichtet hat. *Ludwig XV.* hatte im Jahre 1748, nach Abschluss des Aachener Friedens, wohl unter dem Einfluss der *Madame de Pompadour*, die in der Förderung der Künste ein geeignetes Mittel erblickte, ihre Stellung zu schaffen und zu festigen und welche in der Aufrollung dieser großen künstlerischen Frage einen entscheidenden Schritt für ihr Anschen erblickte, der Stadt Paris den Auftrag gegeben, ihm ein würdiges Denkmal mit monumentalster Umgebung zu setzen. Das Denkmal selbst war von *Bouchardon* unter dem Einfluss der klassizistischen Regungen der kommenden Zeit geschaffen. Es war das Denkmal, welches bis zum Jahre 1792 auf der *Place Louis XV.*, der späteren *Place de la Concorde*, stand, das von *Bouchardon* begonnene und von *Pigalle* vollendete Reiterdenkmal des Königs, welches ihn als römischen Imperator darstellte, die Stirn mit einem Lorbeerkränze geziert, umgeben von den allegorischen Gestalten der Stärke, der Klugheit, der Gerechtigkeit und des Friedens. Es war daselbe Denkmal, auf dessen Sockel aus weißem Marmor sich eines Tages das beifende Epigramm fand:

*Oh! la belle statue! oh! le beau piédestal!  
Les vertus sont à pied, le vice est à cheval!*

Für die Wahl und die architektonische Ausgestaltung des Platzes nun, auf dem sich das Denkmal erheben sollte, ehe es auf die *Place de la Concorde* kam, wurde eine Konkurrenz unter den Pariser Architekten ausgeschrieben, die zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges wurde. Den Architekten war die Freiheit gelassen, innerhalb der Grenzmauern der Stadt den Platz nur nach künstlerischen Gesichtspunkten zu wählen ohne Rücksicht auf die bestehende Bebauung. Da nun die vorhandenen Plätze zum Teil bereits mit Denkmälern besetzt waren, zum anderen Teil aber sich nicht eigneten, eine so umfangreiche Denkmalanlage aufzunehmen, wie sie seitens des Hofes geplant war, so ließen zahlreiche Entwürfe ein, deren Verwirklichung die Niederlegung ganzer Stadtteile zur Voraussetzung gehabt haben würde. Dies kam den Wünschen der *Madame de Pompadour* entgegen, welche unter der Mitwirkung des *Marquis von Marigny*, ihres Bruders, mit dem engen Straßengewirr der alten Stadtteile gründlich aufzuräumen gedachte. *Soufflot*, *Pitrou*, *Boffrand*, *Roussel*, *Chevolet*, *Detouches*, *Goupi*, *Aubri*, *Contant*, *Slotz*, *de l'Estrade*, *Polard*, *Servandoni* u. a. reichten Vorschläge ein. Der damalige Bezirk der Stadt, innerhalb dessen Plätze für die Errichtung in Frage kommen konnten, erstreckte sich von dem *Pont-Marie et de la Tournelle* an der *Île St.-Louis* bis zu den *Champs-Elysées* und vom Thore von Luxembourg bis zur Kirche *St-Eustache*. Innerhalb dieses Bezirkes waren zahlreiche Plätze vorgeschlagen, und die meisten Vorschläge waren ausgeschmückt mit Kolonnaden, Siegestempeln, Triumphbogen, öffentlichen Gebäuden, Springbrunnen, Hallen, kurzum dem ganzen architektonischen Aufwand, mit welchem man glaubte die Mittel der Plastik steigern zu können. Gleichwohl entsprachen nur wenige der Entwürfe, welche die verschiedenen Stileinflüsse der Zeit aufwiesen und welche im vorhin genannten, 1764 erschienenen Werke von *Patte* herausgegeben sind, den Wünschen der kunstförmigen und ehrgeizigen Umgebung des Königs, welcher bald den Gedanken der freien Platzwahl fallen ließ, zumal die Stadt Paris sich nicht

237.  
Denkmal  
*Ludwig XV.*  
zu Paris.

freundlich zu den in solchem Umfange in Aussicht genommenen Niederlegungen stellte. So beschloss *Louis XV.*, von ihnen abzusehen, eine Gnade, die nach *Patte* allein schon ein Denkmal verdient hätte. Er bestimmte, dass das Denkmal auf einem Teil des völlig in Unkultur daliegenden Tuileriengartens, der heutigen *Place de la Concorde*, aufgestellt werde. Die architektonische Ausgestaltung dieses Platzes wurde nach einem Wettbewerb im Jahre 1753 dem der strengeren antikisierenden Richtung angehörenden Architekten *Jacques Ange Gabriel* übertragen, welcher die Monumentalbauten zu beiden Seiten der *Rue Royale* errichtete. So entstand, jetzt beginnend und in der Folge sich weiter entwickelnd, um mit den Worten *Victor Hehn's* zu sprechen, der »herrliche Konkordienplatz, eine der schönsten Stätten der Welt . . . den acht kolossalen Standbildern der Städte Frankreichs zu Füßen liegend, halb ländlich von Bäumen umgeben, geschmückt mit Roftralsäulen von vergoldeter Bronze und zwei schäumenden und prachtvollen Springbrunnen, sehen von den vier Seiten die Tuilerien, der Triumphbogen *Napoleon's*, die attische *Madeleine* und der Palast der Deputiertenkammer auf ihn hin. Die Tuilerien oder das Königstum, die Deputiertenkammer oder die Volksfreiheit, die *Madeleine* oder die Religion, der Triumphbogen oder Krieg und Heer! Diese vier sittlichen Gewalten, auf dem Platz der Eintracht zusammentreffend, und als Siegel ihres Bundes jene Säule der Wüste, der geheimnisvolle Obelisk der Pharaonen, das unergründliche Rätsel und Sinnbild, das man schaudernd ansieht, ohne zu begreifen, ein Wächter, uralt und noch immer aufrecht, zeichenbedeckt und bestellt, den Bund vielleicht unvereinbarer und empörerischer Geistesgesetze zu hüten.« Durch ein Denkmal ist der Platz entstanden, der heute selbst Denkmal ist.

238.  
Pantheon  
zu Paris.

Der *Marquis von Marigny* war es auch, welcher die Anregung zur Errichtung der *Ste.-Geneviève*, des heutigen Pantheons gab, mit welchem *Soufflot* den Versuch machte, die »wiedergewonnene Kenntnis der Antike in die moderne Baukunst zu übertragen«. Das Pantheon ist der Ruhmestempel Frankreichs. In seiner eigen-tümlichen Verbindung der christlichen Legende mit dem nationalgeschichtlichen Heroenkultus spiegelt es seine Geschichte wieder. Zu Ehren der Schutzpatronin von Paris, der heiligen *Genoveva*, erbaut, wurde es beim Tode *Mirabeau's* durch die Nationalversammlung nach dem Vorbilde von *Santa Croce* in Florenz und der Westminster-Abtei in London zum Tempel des nationalen Ruhmes gemacht, um den grossen Männern des Vaterlandes eine gemeinsame Ruhestätte zu sein, gewissermassen als Ersatz und Gegenstück zur Abtei von St.-Denis, aus deren Gräften man die Gebeine der seit elf Jahrhunderten dort beigesetzten Könige Frankreichs entfernt hatte. *Mirabeau*, *Voltaire*, *Rousseau* u. a. wurden hier bestattet. *Napoleon I.* gab das Pantheon seinem ursprünglichen Zwecke zurück, ohne aber dass die Inschrift »Aux grands hommes la patrie reconnaissante« und die dazu gehörigen Giebelskulpturen von *Moitte* geändert wurden. Die Restauration ließ diese Erinnerungszeichen an die Revolution entfernen; unter *Karl X.* blieb das Pantheon Kirche; unter *Louis Philipp* aber mussten die Priester zum zweitenmal ausziehen, und die alte Inschrift wurde erneuert. Unter *Napoleon III.* zog der Klerus zum drittenmal ein, unter der dritten Republik zum drittenmal aus.

Das Pantheon erfüllt nicht recht die Zwecke einer nationalen Ruhmeshalle. Die Schicksale der heiligen *Genoveva*, die Thaten *Karl des Großen*, des heiligen *Dionysius* und *Chlodwig's* schmücken als Fresken die Wände. Die bedeutendsten Maler des modernen Frankreich, *Bonnat*, *Puvis de Chavannes*, *Delaunay*, *Laurens*,

*Maillot, Meissonnier, Galland, Cabanel* u. a. haben ihre Werke hier hinterlassen; aber es ist durchaus ein religiöser Eindruck, den der Besucher empfängt. Statt in dem weiten Kuppelraume die Statuen der grossen Männer aufzustellen, welche in seiner zweitausendjährigen Geschichte bestimmend in die Geschicke des Landes und seine Kultur eingegriffen haben, birgt man die für die lebendige Geschichte wertlosen Hüllen der geschiedenen grossen Geister in den dumpfen Gruftgewölben und entzieht die Erinnerung an sie dem Volke.

In der Denkmalbewegung auf gallischem Boden bildete Paris seit alters den Mittelpunkt, in welchem sich die Bewegung verdichtete und von welchem sie auf die Städte der Provinz ausstrahlte. Aus zwei Gründen, die einmal in der straffen Verwaltungszentralisation Frankreichs, durch welche Paris auch der kulturelle Mittelpunkt des Landes wurde, dann aber auch in der Bedeutung der französischen Hauptstadt als Stadtbild liegen. Man muss in den Reisetagebüchern des schon genannten kaiserlich russischen Staatsrates *Victor Hahn* nachlesen; dort ist die Königstadt an der Seine mit einer Begeisterung geschildert, welche keineswegs in einem Missverhältnisse zur Wirklichkeit steht. *Hahn* nennt sie »eines der wundervollsten und grössten Kunstwerke, das aus der Hand nicht blos eines einzelnen Volkes, sondern der Geschichte der Menschheit und aller Weltteile hervorgegangen« ist. Im Inneren der Stadt sind viele Punkte, »wo, was die Zeit und die Menschen zum Teil in fremdartigen Zwecken und absichtslos bauten, durch irgend eine geheimnisvoll ordnende Kraft zur Aeußerung eines Vernunftinhalts, zum Sinnbild wurde«. So die *Geneviève* auf der linken Seite der Seine. »Dort sollen die Gräber und Denkmäler der Helden des Volkes zwischen den Säulen des Pantheons sich sammeln.«

239.  
Paris  
als Denkmal-  
stadt.

Es mag auffallen, dass eine Persönlichkeit von so starkem innerem Drang und von der weltbewegenden Bedeutung wie *Napoleon I.* in der Denkmalbewegung seiner Zeit eine nur sehr zurücktretende Rolle spielt, die zu der politischen Bedeutung des Kaisers auch nicht in einem annähernden Verhältnis steht. Dies erklärt sich daraus, dass die psychischen Regungen des Kaisers in erster Linie von politischen Erwägungen geleitet wurden und dass der Nachfolger der zahlreichen Ludwige, die auf eine 1000jährige Geschichte zurückblicken konnten, fürchten musste, der Eitelkeit des Emporkömmlings geziehen zu werden und damit der Lächerlichkeit zu verfallen, wenn er etwa der Denkmalsucht in dem Massen entsprochen hätte, wie seine Vorgänger. Bezeichnend ist dafür, dass, als es zur Kenntnis des Kaisers kam, dass seine Statue, bekleidet mit dem Kostüm der römischen Imperatoren, auf dem Triumphwagen des *Arc de Triomphe du Carrousel* in Paris aufgestellt werden sollte, also auf einem Triumphbogen, den *Napoleon I.* zur Verherrlichung seiner Siege der Jahre 1805 und 1806 durch *Percier* und *Fontaine* errichten ließ und *Arc d'Austerlitz* nannte, er sehr erzürnt gewesen sein und befohlen haben soll, die Statue im Louvre aufzustellen. Thatfächlich blieb der Wagen leer, was zu dem beissenden Worte Veranlassung gab: *A Napoléon le char l'attend! (le charlatan)*. Diese Zurückhaltung bezieht sich jedoch nicht in gleichem Massen auf die nicht persönlichen Denkmalsbauten, die *Napoleon* mit *Fontaine* beriet und zum Teil auch ausführte. Der schon genannte Karussellbogen in Paris, der 1805 entstand, der *Arc de l'Etoile* aus dem Jahre 1806, der Ruhmestempel der *Madeleine* vom Jahre 1807, die Arbeiten am Pantheon, das 1764 von *Soufflot* begonnen war, u. s. w. sind die charakteristischen Beispiele hierfür. Ungemessene Gröfse ist die Tendenz dieser Bauten. Als *Napoleon* die *Madeleine* plante, verteidigte er die Wahl eines Kirchenbaues damit, dass dieser

240.  
Denkmal-  
bewegung  
unter  
*Napoleon I.*

in die Lage käme, mit der *Notre-Dame* in Paris und mit *St. Peter* in Rom zu wett-eifern. »Was gross ist, ist immer schön«, äuserte *Napoleon* zu *Fontaine*, als dieser den Vorschlag machte, den Karussellplatz zu teilen. Auch diese Vorliebe für absolute Größe mag *Napoleon* bestimmt haben, in den unter seiner Anregung entstandenen Denkmälern mehr die Architektur als die Plastik sprechen zu lassen. Dies können die beiden Triumphbögen und der Ruhmestempel zur Genüge erhärten. Interessant ist, dass diese drei Bauwerke in drei aufeinander folgenden Jahren entstehen: 1805 der Triumphbogen, der *Arc du Carrousel*, 1806 der *Arc de l'Etoile*, 1807 die *Madeleine*. Dem Denkmal der Schlacht von Austerlitz vom Jahre 1805 folgte 1806 das Denkmal der Schlacht bei Marengo; es sollte ursprünglich die Gestalt einer Pyramide haben, erhielt dann aber wieder die eines Triumphbogens. *Raymond*, ein Anhänger *Palladio*'s, und *Chalgrin*, ein Vertreter der klassizistischen Richtung, erhielten den Auftrag, die Platzwahl zu studieren und gemeinsam Entwürfe anzufertigen. Eine Einigung kam nicht zu stande, da *Raymond* einen Bogen mit drei Durchlässen und mit einer statuenbekrönten Säulenarchitektur, *Chalgrin* ein einbogiges Denkmal mit breiten Pfeilerflächen für bildnerischen Schmuck geplant hatte. *Napoleon* entschied sich für den letzteren Entwurf und bestimmte zu seiner Ausführung die *Barrière de Chaillot*, die heutige Stelle. *Chalgrin* starb schon 1811, und als *Napoleon* stürzte, ragte der Bogen nur wenig über den Erdboden empor. Er wurde, genau nach *Chalgrin*'s Plänen, erst 1836 vollendet.

War so unter dem Einfluss *Napoleon*'s das erste Viertel des XIX. Jahrhunderts der französischen Denkmalkunst vorwiegend von architektonischen Grundzügen beherrscht, so macht sich in der Folgezeit das bildnerische Element wieder mehr geltend.

241.  
Naturalismus  
zu Anfang  
des XIX. Jahr-  
hunderts:  
*Carpeaux*.

In das zweite Viertel des XIX. Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des Bildhauers *François Rude*, geboren 1784 in Dijon, gestorben 1855 in Paris. Seine Werke stehen zum Teil noch unter dem Einfluss der antikisierenden Richtung des Beginnes des Jahrhunderts, sind aber auf der Höhe seiner Thätigkeit bereits von einem solchen Massen von Naturalismus durchdrungen, dass z. B. die 1836 entstandenen Reliefs am Triumphbogen (*Arc de l'Etoile*) in Paris zu dem leidenschaftlichsten gehören, was die französische Kunst hervorgebracht hat und was z. B. in den ähnlichen Gestaltungen am *Gambetta*-Denkmal nicht übertroffen wurde. Sein bekanntester Schüler wurde *Jean Baptiste Carpeaux*, 1827 in Valenciennes geboren, 1875 in Courbevoie bei Paris gestorben. Bei ihm wachsen sich die naturalistischen Tendenzen zum Ungezüg, zu einer wilden Phantasie aus, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass er in seinen Denkmälern etwas massvoller war und namentlich in der *Fontaine* der vier Weltteile in der *Avenue de l'Observatoire* in Paris, sowie in der Statue *Watteau*'s eine grosse Wirkung erreichte. *Carpeaux*, welcher im Gegensatz zu *Rodin* immer noch eines gewissen Masses sich befleissigte, ist sehr verschieden beurteilt worden. Zu weit geht *Ludwig Pfau* in »Kunst und Kritik«, wenn er sagt: »In Wahrheit jedoch ist die ganze Richtung *Carpeaux*' höchst verwerflich; sein vielgerühmtes Leben sitzt nur an der Oberfläche, ein wohlfeiles Ergebnis höckeriger Formlosigkeit, und seine leidenschaftliche Bewegung ist nichts als eine Verletzung der plastischen Grenze. Wenn man die Regeln übertritt, ist es keine Kunst, das Spiel zu gewinnen... Aber der französische Charakter bewegt sich immer zwischen den beiden Extremen traditioneller Routine und revolutionärer Gesetzlosigkeit in der Kunst so gut wie in Staat und Gesellschaft.« Wie würde dieser akademische

14



Denkmal für Alphand in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Arch.: *Formigé*; Bildh.: *Jules Dalou*.

Beurteiler sich zu *Rodin* stellen, welcher die Grundzüge der Kunst des *Carpeaux* noch ein erhebliches Teil weiter trieb und die »Regeln« noch viel mehr, ja überhaupt verachtete?

*Auguste Rodin* wurde 1840 in Paris geboren und war zunächst ein Schüler des Tierbildners *Barye*. Hielt sich *Carpeaux*, namentlich bei seinen Denkmälern, immer noch innerhalb gewisser Grenzen, so durchbrach *Rodin* auch diese und stellte seine künstlerische Tätigkeit lediglich auf den durch keine künstlerischen Gesetze gezügelten Naturalismus. Das Denkmal der Bürger von Calais, die Denkmäler von *Victor Hugo* und von *Balzac* für Paris, die Statuen von *Bastien Lepage* für Damvilliers und von *Claude Lorrain* für Nancy zeigen gleichmäßig die völlig ungebundene Art des Meisters. »Ist es doch, als habe das ideale Ringen des Künstlers mit der Körperlichkeit seines Materials und der schließlichen Triumph der ätherischen Mächte darin seine allegorische Einkleidung gefunden.« (*Servaes*.)

242.  
*Rodin*.

Ein unmittelbarerer Nachfolger für *Carpeaux* als *Rodin* ist *Dalou*. *Jules Dalou* wurde 1840 in Paris geboren und absolvierte seine Studien auf der *École des Beaux-Arts*. »C'est là que mon esprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à composer selon des formules, sous prétexte de me faire faire mes humanités.« So klagte der Künstler, und er fand an *Carpeaux* ein Vorbild, welches seinen Mut wieder belebte. Der Krieg von 1870 zwang ihn zur Flucht nach London. Er kehrte zurück mit dem Entwurf zum Denkmal der Republik, dessen eigentliche Ausführung in Bronze aber erst 1899 vollendet werden sollte; das Denkmal wurde auf der *Place de la Nation* in Paris aufgestellt. Das zweite bedeutendste Werk seines Lebens war das Denkmal für *Alphand* in der *Avenue du Bois de Boulogne*. Es ist eines der eigenartigsten großen Denkmäler, das *Alphand* in amtlicher Tätigkeit darstellt, wie er, etwas vorgebeugt, mit ausgestreckter Hand Arbeiten anweist. Am Sockel sind seine Mitarbeiter: Maler (*Roll*), Baumeister (*Bouvard*), Ingenieur (*Huet*) und Bildhauer (*Dalou*), ebenfalls in bewegter Tätigkeit, angebracht. Hinten lehnt sich der Sockel an eine geschwungene Architektur an, deren Innenseiten mit flachrunden Darstellungen weiterer Mitarbeiter: Gärtner, Maurer u. f. w., alle in emsiger Tätigkeit, verziert sind. Die Gestalten sind überlebensgroß, das ganze Denkmal aus weißem Marmor und durch einen hohen Unterbau gegen Verletzungen geschützt. *Dalou* hat seine Eigenart hier vielleicht etwas übertrieben. Besonders die Gestalten am Sockel recken und regen sich dermaßen, dass sie etwas den Eindruck der Unruhe hervorbringen. Gleichwohl ist das Werk eines der bedeutendsten der neueren französischen Denkmalkunst.

243.  
*Dalou*.

Weitere Werke sind das Standbild *Mirabeau*'s in der Deputiertenkammer, das Basrelief des Friedens an der Mairie des X. Arrondissements, die Denkmäler *Blanqui*'s und *Victor Noir*'s auf dem *Père-Lachaise*, die Statue *Delacroix*' im Luxembourg, das Denkmal *Lavoisier*'s in der Sorbonne, die Denkmäler für *Jean Leclaire*, *Bouffingault* u. f. w. Er ist ein würdiger Nachfolger *Carpeaux*', etwas gemässigter, von etwas geringerer Initiative, gleichwohl aber bedeutend.

*Alexandre Falguière* (1831—1900) verleugnet in seinen Werken das südländische Temperament — er war in Toulouse geboren — nicht. Die Denkmäler *Lamartine*'s in Mâcon, *Gambetta*'s (1884 in Cahors enthüllt), des Admirals *Courbet* in Abbeville, des Kardinals *Lavigerie*, der Komponisten *Thomas* und *Bizet* und des Dichters *Alphonse Daudet* in Nîmes besitzen neben einer temperamentvollen Auffassung einen bemerkenswerten Zug in das Malerische, der so zahlreiche der modernen Denkmäler

244.  
*Falguière*.

Frankreichs auszeichnet und der ohne Zweifel mit auf den Umstand zurückzuführen ist, dass *Falguière*, gleich *Paul Dubois*, *Antonin Mercié* u. a., sich mit Erfolg auch auf dem Gebiete der Malerei versuchte. So erscheint auch hier das ineinander greifen zweier Künste von wohlthätigster Wirkung. Der Tod überraschte den Meister in den Arbeiten für ein *Lafayette*- und ein *Balzac*-Denkmal. In seinem Denkmal für *Bizet* hat der Künstler eine Muse dargestellt, die den Sockel umfasst, auf dem die Büste des Komponisten der »*Arlésienne*« steht; eine »*Carmen*«, die am Unterbau des Denkmals sitzt, betrauert den Tod *Bizet*'s. Zu den hervorragendsten Leistungen *Falguière*'s wird außer seinem Kardinal *Lavigerie* noch sein *Larochejaquelin* gezählt. Das Denkmal des Komponisten *Ambroise Thomas* im Park Monceau zu Paris von *Falguière* gehört zu den genreartigen Auffassungen der französischen Denkmalkunst. Der Komponist sitzt auf einem Felsen, nachdenklich; vor ihm steht *Ophelia*, in die Ferne blickend. Das Material ist Marmor, das Ganze ohne architektonisches Beiwerk. *Falguière* arbeitete auch an einem Denkmale *Pasteur*'s. Der Gelehrte ist in antikem Kostüm sitzend dargestellt. Eine Frauen gestalt vor ihm führt ihm ihre Tochter, die er gerettet hat, zu. Der Tod, dem er seine Beute entrissen, zieht sich in den Hintergrund zurück. Mehrere Hau riefs schildern die Erfolge der Entdeckungen *Pasteur*'s: ein Bauer stützt sich auf ein von der Pest geheiltes Rind; ein Hirte liebkost einen von der Wut geheilten Hund; von der Cholera befreite Hühner suchen auf einer Wiese fröhlich ihr Futter; Brauer bereiten ihr Bier, und Winzer sammeln Weintrauben; die letzteren erinnern an *Pasteur*'s Arbeiten über die Gärung.

245.  
Bewegung  
für ein  
*Gambetta*-  
Denkmal.

Mit Erfolg hat *Falguière* auch in die Bewegung für ein *Gambetta*-Denkmal in Paris eingegriffen. Drei Monate nach dem am 28. März 1883 erfolgten Tode *Gambetta*'s erließen seine Verehrer einen Aufruf an das ganze Land, den Schöpfer der nationalen Verteidigung und den Begründer der dritten Republik durch ein Denkmal zu ehren, das die Verdienste des Verstorbenen verherrlichen und auf einem der öffentlichen Plätze von Paris aufgestellt werden sollte. Der Aufruf fand im Lande einen solchen Widerhall, dass die Bewegung jener an die Seite gestellt werden kann, welche in Deutschland durch die großen Denkmäler nach dem deutsch-französischen Kriege hervorgerufen wurde. Man schätzte in Frankreich den großen Reorganisator sehr hoch und stellte sein Andenken beim Volke über jenes von *Karl dem Großen*, *Heinrich IV.*, *Ludwig XIV.*, *Napoleon I.* oder von *Thiers*. Man erinnerte sich, wie nach der Niederlage von Sedan, wo der bonapartistische Adel mit dem Imperator vor dem deutschen Sieger im Staube lag, der schlichte Bürgersmann *Gambetta* an die Spitze der nationalen Verteidigung trat und, wenn auch nicht das Kriegsglück wendete, so doch die militärische und nationale Ehre Frankreichs in einem beispiellos energisch geführten Feldzuge gegen einen schon siegreichen Feind rettete.

Einem an die französischen Künstler erlassenen Preisauftschreiben folgte die Einsendung von 84 Entwürfen, die in zwei Hauptgruppen zerfielen: die eine Gruppe stellte die Entwürfe dar, in welchen der Denkmalgedanke in einer allegorischen Figur der Republik oder von Frankreich, die den Staatsmann beschützt, zum Ausdruck kommt; die andere Gruppe jene Entwürfe, in welchen die Statue *Gambetta*'s die gesamte Komposition beherrschte. Sechs Entwürfe gelangten in die engste Wahl, und zwar die Entwürfe *Falguière* (Bildhauer) und *Pujol* (Architekt); *Coutan* (B.) und *Lambert* (A.); *Aubé* (B.) und *Boileau* (A.); *Joyalbert* (B.) und *Faure*

*Dujarrier* (A.), und *Aubé* (B.) und *Dutert* (A.). Die Entscheidung fiel zu gunsten des Entwurfes *Aubé-Boileau*. Der Entwurf zeigte in Uebereinstimmung mit der Ausführung die Grundform des Obelisken, zu dessen Seiten die »Wahrheit« und die »Kraft« sitzen. Nach dem Vorbilde, das *Rude* beim *Arc de l'Etoile* gegeben hatte, ordnete der Bildhauer vor dem Obelisken eine lebhaft bewegte Gruppe an, deren Mittelpunkt *Gambetta* ist. Die Künstler verfolgten bei dem Denkmal nach ihrem eigenen Auspruch nicht das Ziel, eine Verherrlichung zu schaffen, wie sie bisher für Fürsten und Kaiser üblich war, sondern sie wollten ein Denkmal der Demokratie errichten. Es sollte auch kein eigentliches *Gambetta*-Denkmal im engeren Sinne, als vielmehr ein dem großen Werke des Reorganisators gewidmetes Denkmal sein. Wenn *Napoleon* die Spitze der Vendômeäule krönt, so wünschten die Künstler des *Gambetta*-Denkmals die Hauptfigur so zurücktreten zu lassen, dass sie trotz ihrer hervorragenden Bedeutung im Denkmal nicht alles überragt. So unterwarfen die Künstler das Denkmal dem Begriff der Demokratie und schufen ein eigenartiges Werk grosser Auffassung und seltener plastischer Kraft.

Eine reiche Erscheinung in der französischen Denkmalkunst unserer Tage ist *Emmanuel Frémiet*, welcher in so hohem künstlerischem Ansehen steht, dass seine Reiterstandbilder mit den drei besten Vorbildern ihrer Art, die je geschaffen wurden, mit dem *Marc Aurel*, dem *Colleoni* und dem *Gattamelata* in eine Reihe gestellt werden. Und mit Recht; denn seine Kunst der Behandlung des Reiters ist eine außerordentliche. *Frémiet* wurde 1824 in Paris geboren. Er wurde ein Schüler *Rude's*. Im »Römischen Reiter« und im »Gallischen Häuptling« für das Museum in St.-Germain, in der Statue des Herzogs von *Orléans* im Schlosse von Pierrefonds, sowie im Fackelträger zu Pferd für das Stadthaus in Paris schuf er unvergleichliche Typen ruhig stehender Pferde. Ein merkwürdiges Schicksal hatte die beste seiner Reiterstatuen auf schreitendem Pferd, diejenige der Jungfrau von *Orléans* auf der *Place des Pyramides* in Paris. Sie fand nach ihrer Enthüllung im Jahre 1874 die schärfste abfällige Kritik; sie wurde als ein frivoles, leichtherziges, gedankenloses Mädchen bezeichnet, dessen Größenverhältnisse in unnatürlicher Beziehung zum schweren Landross ständen. Und dieses Ross entbehre des Ernstes; es tanze wie ein Zirkus-pferd. Und das alles, weil nach des Künstlers eigener Aussage die Jungfrau nicht in der Theaterart bekleidet und wiedergegeben war, weil in den Beziehungen der Statue zum Pferd das konventionelle Verhältnis verlassen und das natürliche Größen-verhältnis beider gewählt wurde. Die unbefangene Würdigung des bedeutenden Werkes von heute wird sich in Erinnerung dieser Urteile eines Lächelns nicht erwehren können. Auf den Künstler hatte die allseitig ablehnende Kritik den Einfluss, dass er eine zweite Jungfrau schuf, in welcher er den Versuch unternahm, der öffentlichen Kritik entgegenzukommen, indem er namentlich das Verhältnis von Ross und Reiter änderte. Die Reiterstatue wurde 1889 in Nancy aufgestellt. Was die Werke *Frémiet's*, soweit sie der Denkmalkunst angehören, auszeichnet, das ist grosse Strenge und Herbheit im Ausdruck, eine straffe Energie in der Bewegung, volle, monumentale Ruhe da, wo die Art der Statue diese fordert, und eine grosse Treue in der Beobachtung der archäologisch-historischen Einzelheiten. Dabei schuf er ein gewisses inneres Verhältnis zwischen Pferd und Reiter. Neben den genannten Statuen kommt dies im mittelalterlichen Ritter zu Lille, sowie im *Velasquez* vor der Louvrekolonnade zu Paris zum Ausdruck.

Im Jahre 1875 starb der grosse Tierbildner *Barye* in Paris, welcher auf *Frémiet*

246.  
*Frémiet.*

von weitgehendem Einfluss war. Er hatte 20 Jahre lang eine Lehrstelle für zoologisches Zeichnen und Modellieren im *Jardin des Plantes* inne. Zu seinem Nachfolger wurde *Frémiet* erwählt; dieser Umstand führte den Künstler auf seine Vorliebe für die Tierwelt zurück. Nun schuf er den Elefanten und andere Tiergruppen für den Park des *Trocadéro*; er schuf Gruppen von starkem dramatischem Inhalt, wie den Bär und den Mann aus dem Steinzeitalter, die Frau und den Gorilla u. s. w. In dieser Bedeutung ist *Frémiet* in der neueren französischen Denkmalkunst ein scharf geprägter Charakterkopf.

<sup>247.</sup>  
*Barye.*

Im engen Zusammenhange mit *Frémiet* muss der eben genannte ausgezeichnete Tierbildner *Antoine Louis Barye* genannt werden, dessen monumentale Tiergruppen die Pariser öffentlichen Gärten schmücken. Der Meister war 1795 in Paris geboren und starb 1875. In seinen Werken verbindet sich ein eindringliches, in realistische Kunstformen gekleidetes Naturstudium mit grosser, kühner Auffassung und oft wilder dramatischer Kraft. Der Tiger, der ein Krokodil zerreißt, ein frühes Werk, das den Ruf des 36jährigen Künstlers begründete, der Löwe mit der Schlange im Tuileriengarten, ein mit dem Kentauren kämpfender Lapithe, das Löwenrelief an der Julisäule, ein junger Löwe, der ein Pferd niederwirft, die Reiterstatue *Napoleon I.* für Ajaccio u. s. w. sind Werke intimster Naturbeobachtung und leidenschaftlicher Einwirkung auf den Beschauer. In seiner Art stand *Barye* zunächst allein, bis ihm *Frémiet* an die Seite trat. Es ist eine eigentümliche und interessante Thatsfache, dass das Studium der wilden Tiere mit ihren ungezügelten Temperaturen im Künstler ganz andere Gefühle hervorbringt, als sie aus dem Studium der menschlichen Form hervorgehen, und es ist ein wesentlicher Charakterunterschied zwischen grossen Tierbildnern und den anderen Angehörigen der plastischen Kunst festzustellen. Durch längeres Studium tritt eine merkwürdige Wechselbeziehung zwischen dem Tier und seinem Bildner ein. Von *Barye* sagt man, dass er den Tiercharakter so fehrt verstanden und von ihm so viel aufgenommen habe, dass er seine wilden Vorbilder zähmte, indem er sie fühlen ließ, dass er ihnen gleich oder dass er grösser sei als sie. Ohne diese überwältigende Macht hätte *Barye* niemals der grosse Künstler werden können, der er war.

<sup>248.</sup>  
Umfang  
der  
Denkmal-  
bewegung  
in  
Frankreich.

Die im Vorangegangenen erwähnten Künstler sind nur eine kleine Zahl hervorragender Namen aus der Menge der französischen Künstler, welche dem Denkmal ihre Thätigkeit gewidmet haben. Auf weitere Namen wird bei der Einzelschilderung der Denkmäler einzugehen sein, die aber aus der umfangreichen Hervorbringung auch wieder nur die charakteristischsten Beispiele darbieten kann. Es würde die Grenzen dieses Heftes weit überschreiten, wollte es der französischen Denkmalbewegung in vollem Umfang gerecht werden. Denn wie fehrt die Denkmalbewegung in Frankreich um sich gegriffen hat, davon geben die folgenden Angaben etwa vom Ende des XIX. Jahrhunderts einen ungefähren Begriff. Auf den Boulevards und Straßen, sowie in den 110 öffentlichen Plätzen und Anlagen in Paris erheben sich nach Zählungen, deren Richtigkeit Verfasser allerdings nicht nachgehen konnte, 205 Standbilder, die amtlich in 87 grosse und 115 kleine unterschieden werden. Umfang und Größe des Bildes sind dabei nicht entscheidend, sondern die Berühmtheit und Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit. Zu den grossen Standbildern gehören z. B. *Ludwig XIV.*, *Claude Bernard*, *Gambetta*, *de Neuville*, *Jeanne d'Arc*, *Lafayette*, *Karl der Große*, *Voltaire*, die beiden *Alexander Dumas*, während der General *Dumas*, Vater und Grossvater der zwei anderen, zu den kleinen Stand-

bildern gehört; diese drei Denkmäler stehen auf demselben Platze (Malesherbes). Zu den kleineren Standbildern gehören auch: *Alain Chartier*, *Nicolas Blanc* (Hersteller der Soda), *Renaudot* (der erste Tageschriftsteller), *Dillon*. Die 51 Standbilder der öffentlichen Brunnen sind in der genannten Zahl nicht mitgerechnet. Wollte man die Standbilder und Büsten mitzählen, die das Äußere der Bauwerke zieren oder sich in den öffentlichen Sammlungen und auf den Kirchhöfen befinden, so würde sich eine Zahl von 18000 Denkmälern ergeben. Die 87 Präfekturstädte Frankreichs haben 560 Standbilder, die Unterpräfekturstädte 1290, die übrigen 35500 Gemeinwesen 22000. Hierunter sind allerdings auch die Christus- und Heiligenbilder inbegriffen, die sich vielfach an Kreuzwegen und in den Dörfern befinden. Besonders seit 1877 werden jährlich 30 bis 50 Standbilder errichtet und feierlich enthüllt. Paris zählt zudem eine grosse Anzahl Standbilder, deren Errichtung bis jetzt durch allerlei Hindernisse verzögert und verhindert wurde oder vielleicht nie stattfinden wird. Darunter sind zu nennen: die Standbilder für Mgr. *Marbot*, *Lafontaine* (Schauspieler), *Charles Yriarte* (Kunstschriftsteller), *Gustave Moreau* (Maler), *Vaucanson*, *Paulin Menier*, *Richebourg*, *Schefer* (Orientalist), *Felix Faure*, *Lesdiguières*, *Balzac*, *Alfred de Musset*, *Rosa Bonheur*, *Carnot* (Mitglied des Konvents), *Carnot* (Präsident), *Burdeau*. Der Gemeinderat ist vielfach denkmalfeindlich. Er gestattete kein *Gambetta*-Denkmal auf städtischem Boden, weshalb es auf staatlichem Boden errichtet werden musste. Mit *Thiers* hat man es gar nicht erst versucht. *Carnot*, *Burdeau* u. s. w. finden auch keine Gnade vor seinen Augen. Willkommen waren ihm dagegen *Danton*, *Fourier*, *Marat*, *Robespierre*, *Etienne Dolet*, *Etienne Marcel*.

Große Schwierigkeiten verursacht auch in Paris die Platzfrage für die Denkmäler. Ein zu den besten Arbeiten zählendes Standbild der *Jeanne d'Arc* von *Paul Dubois* ist binnen wenigen Monaten auf vier verschiedenen Plätzen aufgestellt worden, ohne seines Bleibens zu finden. Auf keinem brachte das Werk den gewünschten günstigen Eindruck hervor. Für das Standbild *Pasteur's* von *Falguière* wurden nacheinander 25 Plätze vorgeschlagen, bis man sich endlich für die *Place Medicis* beim Luxemburg einigte. Das Standbild *Balzac's* von *Rodin* war endlich nach vielerlei Auseinandersetzungen zwischen Ausschuss, Künstler, Vereinen u. s. w. zur Wirklichkeit geworden, und nun entstand der Streit wegen des Platzes, da der Künstler wie der Ausschuss die Aufstellung vor dem *Théâtre Français* verlangten. Wegen *Chopin's* Denkmal ist der Streit ein doppelter. Zwei verschiedene Ausschüsse haben zwei Standbilder, von *Frome-Meurice* und von *Georges Dubois*, anfertigen lassen. Das eine stellt *Chopin*, das andere eine Frauengestalt vor, welche die Büste *Chopin's* auf einer Säule bekränzt. Beide sollten im Park Monceau aufgestellt werden, der schon zahlreiche Tonkünstlerstandbilder besitzt. Für *Gounod* von *Mercié* ist die Aufstellung in diesem schönsten Pariser Park bestimmt; auch für *Ambroise Thomas* von *Falguière* gilt dort der Platz schon als gesichert. *Bizet* sollte auch dorthin, wird aber jetzt in der Vorhalle der neuen Komischen Oper Platz finden. Das Standbild des Ingenieurs *Marc Séguin* ist schon von drei Plätzen vertrieben worden; der Ausschuss verlangte dann die Aufstellung auf dem *Pont de l'Europe*, einer Straßenbrücke über die in den Westbahnhof mündenden Gleise. Auf die Auszeichnung *Burdeau's* durch ein Denkmal hat man nach den letzten Enthüllungen verzichten müssen. Die Büsten sind vielfach von einem noch unglücklicheren Schicksal verfolgt. Ein halbes Dutzend ist den betreffenden Ausschüssen

249.  
Platzfrage  
für die  
Denkmäler.

und Künstlern zu Händen gelassen worden. In der Provinz warten gegen 40 Standbilder auf ihre Aufstellung und Enthüllung, wobei in vielen Fällen gleichfalls die Platzfrage noch zu erledigen ist. *Carnot* (sechs- oder achtmal), *Emile Jamais*, *Victor Duruy*, *Montjan*, *Floquet*, *Canrobert*, *Lachand*, der Kardinal *Lavigerie*, *Emile Augier* u. s. w. befinden sich in dieser Lage. Dies hindert aber weitere Denkmalpläne nicht.

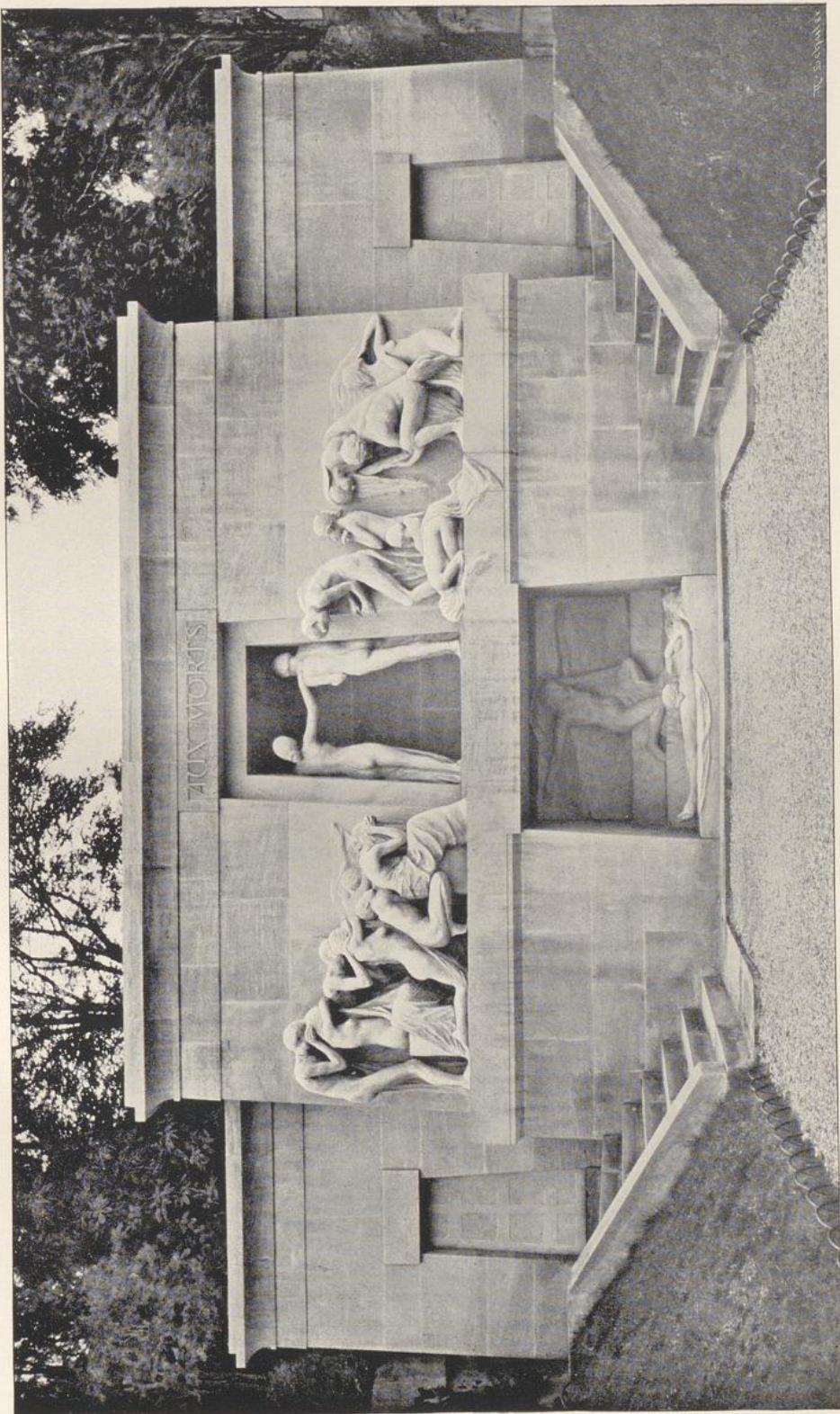
250.  
Zwei Toten-  
denkmale.

Läßt sich nun auch nicht leugnen, dass aus der unnatürlichen und fieberhaften Ausbreitung der Denkmalbewegung eine Verflachung derselben hervorgeht, so ist doch auf der anderen Seite die Wahrnehmung zu machen, dass, wo Denkmäler von bedeutendem Inhalt in Frage kommen, auch die Künstler gefunden werden, die es verstehen, ihr Werk aus der Flut herauszuheben.

Dies ist zum Beispiel der Fall bei zwei Denkmälern der jüngsten Zeit. Zwei Totendenkmale, ein architektonisches und ein figürliches, ein Denkmal eines wirklichen Ereignisses und ein dem allgemeinen Totengedanken gewidmetes Denkmal geben der Gruppe der Pariser Denkmäler des Schlusses des XIX. Jahrhunderts ein besonderes Gepräge. Das architektonische Denkmal ist die nach den Entwürfen des Architekten *A. Guibert* in der *Rue Jean-Goujon* errichtete Gedächtniskapelle zum Andenken an die unglücklichen Opfer des verbrannten Bazars, der an der gleichen Stelle für Wohlthätigkeitszwecke abgehalten worden war. Es ist eine kuppelgekrönte Kapelle im antikisierenden *Louis-seize*-Stile, trefflich und würdig in Entwurf und Ausführung, an welche sich nach rückwärts eine Art Kreuzgang mit Wohnungen für 12 Ordensschwestern anschliesst. Das Ganze mit seiner kaum 20 m breiten Front macht einen feierlichen und erhabenen Eindruck, trotzdem die Massen nicht über ein bescheidenes Mass hinaus gesteigert sind.

Am Tage Allerheiligen des Jahres 1899 wurde dann ferner in Paris auf dem *Pere-Lachaise* das *Monument aux morts* enthüllt, an dem der Bildhauer *Bartholomé* 14 Jahre arbeitete. In einem offenen Grabe, von dem ein Engel den Stein hinweggenommen hat, liegt ein junges Elternpaar mit dem im zartesten Alter dahingerafften Kinde. Darüber sehen wir zu beiden Seiten der »Pforte des Unerforschlichen« eine Schar junger und alter Sterblicher, zum Teil vertrauenvoll sich ihr nahend, zum Teil angstvoll oder reuig zerknirscht vor ihr zurückblickend, zum Teil wehmütig auf das Leben zurückblickend. Ein Mann und ein Weib sind schon eingetreten; ihre Haltung deutet an, dass das, was sie erblicken und die anderen nur ahnen, nichts Schreckliches enthält. Eine unendlich tiefe Empfindung und ein hohes Stilgefühl sprechen aus dem ergreifenden Werke, einem der schönsten, das die neuere monumentale Plastik geschaffen.

Der *Balsac* und der *Victor Hugo* Rodin's und das Totendenkmal Bartholomé's; der rücksichtslose Naturalismus, welcher durch *Rude* und *David d'Angers* angeregt und durch *Rodin* mit einer gewissen Vergeistigung vollendet wurde, und der durch einen erhabenen Gedankeninhalt in die Grenzen menschlichen Allgemeinempfindens zurückgedämmte edle Naturalismus des *Monument aux morts*; die visionäre erlösende Kunst Bartholomé's, welche ihren Ausdruck findet in dem Worte des Denkmals: »Ein Licht erstrahle denen, die im Schatten des Todes wohnen«, und das revolutionäre, auf sich selbst zurückgezogene und sich selbst vergessende seelische Schaffen Rodin's; die beispiellose Kühnheit in der Verfolgung der die Seele bewegenden Gedanken hier, und das völlige Aufgehen in dem künstlerischen Nachleben eines menschlichen Ideals dort — dies sind die ausgesprochenen Gegensätze der Kunst



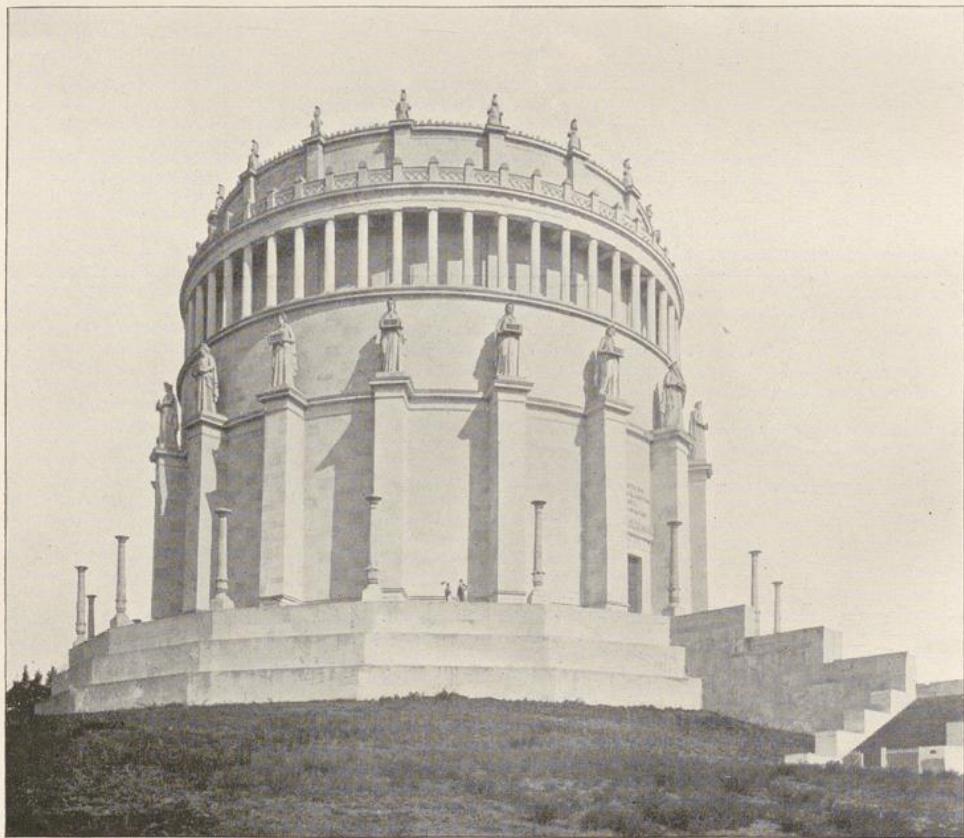
»Monument aux Morts« auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

Bildh.: *Paul Albert Bartholomé*.

Handbuch der Architektur. IV, 8, b.







Walhalla bei Regensburg und Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: *L. v. Klenze.*

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

des Steines und des Erzes im modernen Frankreich. Hier die künstlerische Abklärung nach einer tiefen Gemütsbewegung, dort die fortdauernde innere Unruhe mangelnder Selbstgenügsamkeit. Rodin verkörpert die »Audace«, die auf dem Denkmal Danton's gefordert wird; in Bartholomé finden wir die Seele, »qui se passionne et se torture pour les choses idéales«. Ein so reiches, tiefes und verschiedenartiges künstlerisches Seelenleben, dies ist der Charakter der französischen Denkmalkunst unserer Tage.

### 13. Kapitel.

#### Deutschland.

Auf der höchsten Höhe des Teutoburger Waldes, hoch oben auf der Grottenburg, herausragend aus den grünen Eichen, erhebt sich seit einem Vierteljahrhundert ein gewaltiges Denkmal der deutschen Einheit. Auf der Spitze eines trotzigen Kuppelbaues steht Hermann, der Cheruskerfürst, das Schwert in den hocherhobenen Rechten. Deutschlands Ruhm liegt auf der Schneide des Schwertes. Auf der einen Seite des selben sind die Worte eingegraben: »Pro libertate«, auf der anderen: »Moriamur pro patria et rege nostro«. Der Ruhm Deutschlands ist mit der Schwertspitze in die Bücher der Geschichte eingegraben.

251.  
Allgemeines.

Und wieder in einem Walde erhebt sich ein schlichtes Grabdenkmal, in dessen Schutz die Ueberreste der größten Heldengestalt ruhen, der Deutschlands Geschicke anvertraut waren: das Mausoleum des Fürsten Bismarck im Sachsenwalde. Diese beiden Denkmäler sind die Grenzpfähle des deutschen Ruhmes; sie schließen einen fast zweitausendjährigen Raum ein; sie bezeichnen ein fast zweitausendjähriges Ringen um Freiheit und Einigung; sie sind die Erfüllung einer Hoffnung Traum. Was sie einschließen, ist die Kunst, die nach einem Worte Reichenberger's »vom Marke der Geschichte genährt ist«. Sie sind die Endpunkte einer langen und reichen Entwickelungsreihe deutscher Denkmalkunst, die, wenn wir von den vorgeschichtlichen Denksteinen absehen, mit der Irminsul in geschichtlicher Zeit beginnt, mit einem nicht unbefrittenen Denkmal, an welchem sich aus hinterlassenen Niederschriften die ersten Regungen einer bewussten Kunstabstaltung, freilich roh und ursprünglich, vermuten lassen.

Ueber die Bedeutung der altsächsischen »Irminsul«, die in der ersten Frühzeit der deutschen Kunstentwicklung in den Denkmälerkreis eintritt, waren die Ansichten bis heute geteilt. Karl Schuchardt in Hannover hat den Versuch gemacht, »zu einer klareren Anschauung zu kommen als bisher«<sup>88</sup>. Jakob Grimm neigte zu der Ansicht, dass die Irminsul eine Bildfäule gewesen sei, und Rethel hat sie in seinen Fresken im Aachener Rathause als eine Steinfäule, die in einen fratzenhaften Götzenkopf endigt, dargestellt. Andere haben an die Stelle von Irmin Armin gesetzt und an ein Siegesdenkmal gedacht, das dem Arminius nach der Varuschlacht errichtet worden sei, ähnlich den römischen Säulen des Trajan und des Marc Aurel und ähnlich den englischen Nelson- und Wellington-Säulen. Schuchardt stellt aber nun fest, dass Rudolf von Fulda gegen 850 sagte: »Einen Baumstamm von beträchtlicher Grösse, unter freiem Himmel aufgerichtet, verehren die Sachsen und nennen

252.  
Irminsul.

<sup>88</sup>) SCHUCHARDT, K. Irminsul. Beil. zur Allg. Zeitg. 1898, Nr. 78.