



**Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1905**

Frankreich

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

macht es erklärlich, daß *Antonio Canova* (1757—1822), der Verkünder des neuen klassizistischen Ideals, insbesondere von seinen italienischen Landsleuten mit so maßloser Begeisterung gefeiert werden konnte, obwohl er im Grunde genommen ein recht schwacher Vertreter der plastischen Kunst ist. Aber er brachte der Welt zuerst den Begriff eines rein plastischen Idealstils wieder, der ihr mit Bernini verloren gegangen war — und in diesem Sinne ist er „der Markstein einer neuen Zeit“.

### Frankreich

Frankreich erlebte im 17. Jahrhundert seine Glanzepoche als politische und kulturelle Macht. Es ist das Zeitalter seiner klassischen Literatur, durch die Namen Racines und Molières verherrlicht — und die Franzosen betrachten diese Epoche auch als die klassische ihrer bildenden Kunst. Da muß denn freilich hervorgehoben werden, daß die französische Malerei und Plastik des Jahrhunderts ohne die gleichzeitige italienische Kunst schwer denkbar ist, ja in manchem ihrer Erscheinungen fast wie ein Ableger der letzteren erscheint. Und gerade die bedeutendsten französischen Maler sind in Rom groß geworden, ja haben einen reichen Teil ihres Lebens in der ewigen Stadt verbracht.

Jedenfalls erscheint die Malerei und Plastik keines anderen Landes im 17. Jahrhundert der italienischen so eng verwandt, wie die französische; der nationale Grundzug, welcher die französische Architektur dieser Epoche charakterisiert, erfährt in den bildenden Künsten eine Abschwächung durch das den italienischen Meistern gewidmete Studium. Die Eröffnung einer Filiale der 1648 begründeten königlichen Académie de Peinture in Rom (Académie de France) im Jahre 1666 ist der deutlichste Ausdruck für das Bestreben Frankreichs, mit dieser klassischen Stätte der Kunst zweier Weltalter, der Antike und der Renaissance, in dauernder Verbindung zu bleiben.

Diese Tatsache kennzeichnet noch einen anderen Grundzug in der Entwicklung der französischen Malerei: die von der Staatsverwaltung, dem Könige und den vornehmen Liebhabern, welche zugleich die führenden Männer im Staatswesen waren, ihr zugewandte Fürsorge. In der Tat trägt die französische Kunst jetzt mehr als je zuvor einen aristokratisch-repräsentativen Charakter, sie schafft in erster Linie für den höfischen Kreis feingebildeter Kenner und unter Aufsicht einer vom Staate organisierten Vereinigung von Fachmännern. Dies sichert ihr eine wohlgegründete technische Tradition, hält sie aber von der ständigen Begegnung mit den Volkskreisen und mit der Kirche, welche in der Kunst meist das volkstümliche Empfinden repräsentiert, fern. Etwas akademische Kälte und hofmännische Eleganz bleibt der französischen Kunst daher auch in ihren bedeutendsten Leistungen anhaften.

Die französische Malerei<sup>1)</sup> war, nach dem Aussterben der Schule von Fontainebleau, ohne geschulte Kräfte, die imstande gewesen wären, den neuen Anforderungen einer verfeinerten Kultur zu genügen. Diesem Umstande verdankt *Simon Vouet* (1590—1649) den hohen Ruhm, den er bei seinen Landsleuten und Zeitgenossen fand; er malte die großen Gemälde und wurde infolgedessen für einen großen Maler gehalten. Uns erscheint er heute als ein sorgfältiger, aber unselbständiger Eklektiker, der sich während seines langen Aufenthalts in Italien (1612—27) bald dem Vorbilde des Paolo Veronese, bald dem des Caravaggio und dann wieder dem Guido Renis hingab. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er von Ludwig XIII., dem Kardinal Richelieu und vielen Großen des Hofes beschäftigt, bildete zahlreiche Schüler heran und ließ seine Bilder von seinen

<sup>1)</sup> *Ch. Blanc*, *Histoire des Peintres de toutes les écoles. École Française*. Paris 1862. — *G. Berger*, *L'école Française de peinture*. Paris 1879.

Schwiegersöhnen, den Kupferstechern *François Tortebat* († 1690) und *Michel Dorigny* († 1666) vervielfältigen, so daß auch dadurch sein Ruf große Verbreitung fand. Doch sein Stil wurde immer seelenloser und oberflächlicher.

Auch kräftigere Talente als Vouet ließen in dieser Zeit sich von dem Einfluß der italienischen Meister überwältigen. So ist der unter dem Namen *Le Valentin* bekannte Maler (vielleicht identisch mit dem 1591 geborenen Jean de Boulogne aus Coulommiers en Brie?) ein geschickter Nachahmer Caravaggios, den er seinen Lebensdaten nach kaum noch persönlich gekannt haben kann. Er starb angeblich 1634 in Rom, wohin er schon sehr jung gekommen sein soll. Gleich seinem Vorbilde malte er auch vorwiegend Szenen aus dem Soldaten-, Musikanten- und Zigeunerleben, oder musikalische Unterhaltungen u. dgl., meist in lebensgroßem Maßstabe. Andere, wie die Brüder *Le Nain* (*Antoine* 1588 bis 1648, *Louis* 1593—1648, *Matthieu* 1607—77), erinnern nur noch entfernt durch ihre willkürliche Lichtführung an den römischen Naturalisten; sie zeigen dagegen eine auffallend selbständige Auffassung der Szenen aus dem Volksleben, welche sie gern darstellen. Noch ohne innere Lebendigkeit der Komposition — die Figuren gruppieren sich, als wenn sie Modell ständen — geben sie die Typen einfach und treffend nicht ohne malerischen Reiz wieder. Der Louvre besitzt sieben Bilder von diesen eigenartigen Malern, deren Arbeiten noch heute nicht mit Sicherheit voneinander geschieden werden können; „die Schmiede“, „die Tränke“, „das ländliche Mahl“ zeigen schon durch ihre Titel, wie weit ab von dem sonstigen Interessenkreise der Barockkunst sie blieben. Auch der Porträtmaler der Münchener Pinakothek (Fig. 176), angeblich von Louis le Nain, ist für ihre Art charakteristisch.

In diesem Zusammenhange muß *Jacques Callot* (1592—1635) genannt werden, obwohl er seiner Nationalität nach kein Franzose, sondern ein Lothringer war und höchstens gelegentlich gemalt, desto eifriger aber gezeichnet, radiert und in Kupfer gestochen hat.<sup>1)</sup> Auch er folgte dem Zuge nach Italien, wo er von 1609—21 weilte, aber nicht so sehr die dortigen großen Meister, als das italienische Volksleben bildete den Gegenstand seines Studiums und wurde von ihm mit unbefangener Beobachtung und groteskem Humor in Radierungen vom größten bis zum kleinsten Format dargestellt. Die um 1617 zu Florenz herausgegebenen *Capricci di varie figure*, 50 kleine Blätter mit florentinischen Straßenszenen,



Fig. 176 Der Porträtmaler von Louis le Nain (Nach Photogr. Bruckmann)

1) *E. Meaume*, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Paris 1860.

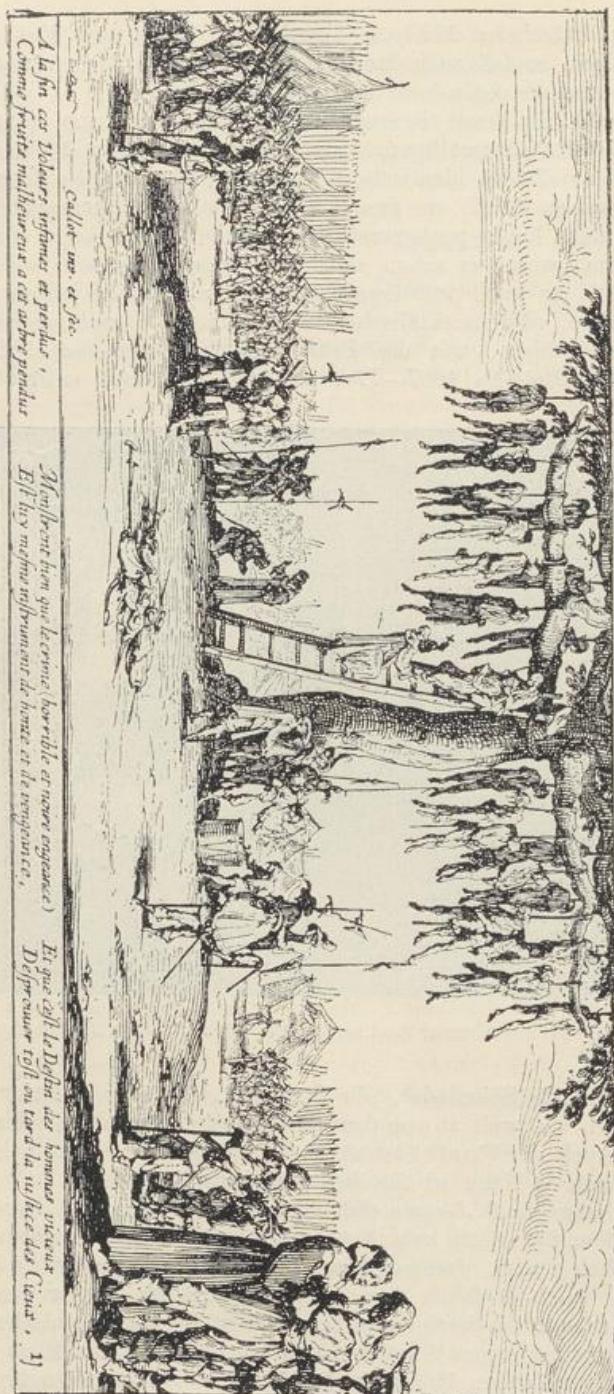


Fig. 177 Aus den „Misères de la guerre“ von Jacques Callot

und die umfangreiche Radierung mit der Darstellung des Jahrmarktes bei der Madonna dell' Impruneta sind die Hauptwerke seiner Frühzeit. Dann lebte und arbeitete er in seiner Vaterstadt Nancy, und die dort entstandenen Werke nahmen allmählich in Technik und Stil einen mehr nationalen, nordischen Charakter an. Besonders ragen die beiden Radierungsfolgen „Les misères de la guerre“ hervor, die in wahrhaft erschütternder Weise das Elend des Dreißigjährigen Krieges schildern. Callot versteht es, obwohl seine Zeichnung im einzelnen nicht sehr korrekt und oft ziemlich manieriert ist, Volksmengen, Soldatenhaufen, bewegte Massenszenen mit sprechender Lebendigkeit darzustellen, und entwickelt dabei oft einen schneidigen Ernst und wuchtige Satire. Er gehört freilich mehr zu den ausgeprägtesten Charakterköpfen der allgemeinen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, als daß er auf die französische Malerei besonderen Einfluß geübt hätte. Seine technische Manier, die Radieradel nach Art des Grabstichels zu handhaben, wurde von Abraham Bosse († 1678) weiter ausgebildet.

Der Begründer einer nationalfranzösischen Malerei wurde Nicolas Poussin (1593—1665).<sup>1)</sup> Er hat freilich nur den kleineren Teil seines Lebens in der Heimat verbracht, nachdem er 1616 die Lehre des

<sup>1)</sup> E. H. Denio, Nicolas Poussin. Leipzig 1898.

Malers *Quentin Varin* in Amiens verlassen hatte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die Begeisterung für die Kompositionen Raffaels und Giulio Romanos, die er aus Stichen kennen lernte, lenkte seine Sehnsucht nach Italien, und die Freundschaft des angesehenen Dichters Giov. Batt. Marino ermöglichte es ihm endlich, im Jahre 1624 nach Rom zu gelangen. Einer der ersten großen Eindrücke, die er hier empfing, war das antike Fresko der „Aldobrandinischen Hochzeit“; Poussin kopierte es (Gemälde in der Galerie Doria), und der Stil dieser Malerei, die reliefartige Anordnung, die klassische Ruhe der Gestalten wurde bestimmd für sein eigenes Schaffen. Es ist bezeichnend, daß er sich außerdem vornehmlich an *Duquesnoy* (vgl. S. 177) und *Domenichino* (vgl. S. 153), die solidesten „Könner“ unter den damaligen Künstlern in Rom anschloß. Vor allem aber studierte er die Welt der Antike, die Ruinen und Statuen und die römische Campagnlandschaft und gewann ein so reiches antiquarisches Wissen, wie kaum ein Künstler vor ihm.

Aus diesen Faktoren und dem nationalfranzösischen Sinn für Einfachheit, Würde und Einheit des Kunstwerks baute sich sein eigenes Schaffen auf. In seinen Bildern ist, wie er selbst es ausdrückte, „nichts vernachlässigt“, vielmehr alles einem strengen Stilbegriff untergeordnet, dessen wesentlichste Einzelzüge er von der Antike entlehnt. Es fehlt ihm nicht an reicher Phantasie, aber sie ist stets gezügelt von der Überlegung, und ihr Ausdruck erhält dadurch eine gewisse Kühle. Da die römische Antike ihm die allein gültige Norm aller Schönheit

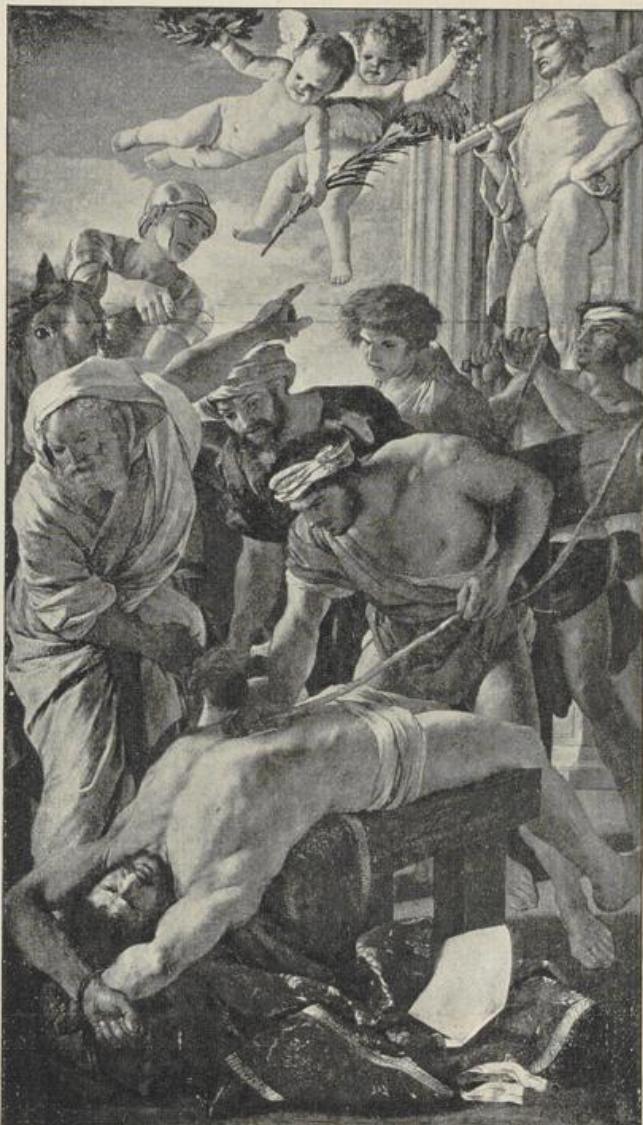


Fig. 178 Martyrium des hl. Erasmus von Nicolas Poussin  
(Nach Photographie Alinari)

bot, so haben die Figuren und Kopftypen seiner Gemälde etwas Eintöniges; oft meint man, antike Statuen darin kopiert zu sehen. Die reliefmäßige Anordnung der Komposition mit möglichstem Ausschluß aller Überschneidungen wurde für ihn je länger je mehr die Regel. Form und Linie überwiegen über die Farbe, die er nur in seiner mittleren Periode zu warmer Harmonie durchzubilden wußte. — *Poussin* ist nur auf kurze Zeit, 1691—92, nach Paris zurückgekehrt. Trotz der glänzenden Aufnahme und reicher künstlerischer Beschäftigung, die er dort fand, zog es ihn bald nach Rom zurück, wo er ein von allen Hofintrigen freies, nur der Kunst gewidmetes Leben führen konnte.

Es lag in der Kunstschauspielung des Meisters begründet, daß die Stoffe seiner Gemälde fast durchweg historischen oder mythologischen Inhalts sind; eigentliche Altarbilder im Sinne der Zeit hat er wenig gemalt, ebenso selten



Fig. 179 Erziehung des Jupiter von Nicolas Poussin (Nach Photographie Hanfstaengl)

Allegorien und Szenen aus Dichtern. Einige wenige Bildnisse, darunter das edle Selbstporträt von 1650 im Louvre, sind das einzige Band, das seine Kunst mit dem Leben der eigenen Gegenwart verknüpft.

Den ersten Ruhm brachten ihm zwei für den Kardinal Barberini ausgeführte Gemälde, der Tod des Germanikus (jetzt im Pal. Barberini), noch jugendlich unruhig und überfüllt, und die Zerstörung Jerusalems (Kopie in der Wiener Galerie). Dann folgte um 1630 u. a. die Pest unter den Philistern (Louvre), das seine überlegte, kühle Kompositionsweise bereits deutlich erkennen läßt. Doch zeigt das wenig spätere Martyrium des hl. Erasmus (aus der Peterskirche in die Vatikanische Pinakothek überführt), daß er gelegentlich sich auch mit großer Meisterschaft der Empfindungsweise eines Domenichino und Caravaggio zu nähern wußte (Fig. 178). An dramatischer Lebendigkeit innerhalb einer vollkommen abgerundeten Komposition wird dieses Bild nur von wenigen italienischen Werken

übertroffen. Edel und innig ist die Folge der Sieben Sakramente (in Belvoir Castle in England, eine veränderte Wiederholung in der Bridgewater-Gallery). Der Raub der Sabinerinnen (Louvre), Pan und Syrinx (Dresden), der Triumph des Neptun (Petersburg) sind Proben seiner Behandlung antiker Stoffe aus dieser ersten Tätigkeitsperiode.

Die volle Reife seines Stils zeigen aber erst die nach dem Pariser Aufenthalt entstandenen Gemälde. Dahn gehören das Quellwunder Moses (1649, Petersburg), die Verkündigung und die Blinden von Jericho (1650), sowie die hl. Familie (1651) im Louvre, ferner mit unbestimmtem Datum die schöne Grablegung der Münchener Pinakothek u. a. Vor allem aber entstanden jetzt jene Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie das Testament des Eudamidas, die Pest zu Rom (Gal. Czernin in Wien), die Erziehung des



Fig. 180 Arkadische Hirtenszene von Nicolas Poussin

Jupiter (Berlin, Fig. 179), Midas vor Bacchus (München), der Parnäß (Madrid), die arkadische Hirtenszene (Louvre, Fig. 180), welche die Empfindungswelt und Ausdrucksweise des Künstlers in reinster Form gleichsam kristallisiert zeigen.

Dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens gehören auch seine bedeutendsten Landschaftsgemälde an, ein Gebiet, auf dem er wahrhaft bahnbrechend gewirkt hat. Er hat die heroische oder historische Landschaftsmalerei geschaffen, d. h. die Darstellung der Natur im Einklang mit dem Stimmungsgehalt einer Szene aus der geschichtlichen oder mythischen Vergangenheit. Die Motive lieferte ihm die Campagna oder das Sabinergebirge, deren stille Größe seinem Kunstgefühl am meisten entsprach. Poussin zeigt in diesen Gemälden, daß es ihm an Naturempfindung und an der Fähigkeit, die malerischen Reize der Atmosphäre und der Beleuchtung festzuhalten, nicht gebrach. Für eine voll-

kommen unbefangene Naturwiedergabe war die Zeit noch nicht reif, wie uns ja auch die Landschaftsmalerei der Bolognesen und Salvator Rosas zeigt; Poussin setzte der romantischen Grundstimmung die klassische zur Seite und schuf damit einen Idealstil der Landschaftsmalerei, der dem Empfinden seiner Landsleute ganz besonders zusagte. Die schönen Landschaften mit *Diogenes* (1648), mit *Orpheus und Eurydike* (1659, Fig. 181) im Louvre, die vier Jahreszeiten, ebenda selbst (1660—64), die Ansicht der *Aqua acetosa* bei Rom mit Matthäus und dem Engel (Berlin) sind einige charakteristische Werke seiner Landschaftsmalerei, die auch uns heute aus dem ganzen Umkreis seines Schaffens noch am meisten zu sagen weiß.

Die Zeitgenossen Poussins, die überwiegend in Frankreich selbst tätig waren, entstammten der Schule Vouets und folgten seiner eklektischen Richtung.



Fig. 181 Landschaft mit Orpheus und Eurydike von Nicolas Poussin

*Pierre Mignard* (1612—95) machte während eines 22jährigen Aufenthalts in Italien sich die Manieren aller großen Meister zu eigen und wandte sie mit liebenswürdigem Schönheitsempfinden an. Höchsten Ruhm bei den Franzosen, welche solche Werke noch nicht kannten, verschaffte ihm sein großes Kuppelfresko in der Kirche Val de Grace (vgl. S. 65) (1663), das ganz nach italienischem Muster ausgeführt ist. Im übrigen zeigt er sich namentlich in Porträts, wie das der Maria Mancini in Berlin, der Madame de Sevigné in Florenz u. a. von seiner besten Seite. Der jung verstorbene *Eustache Le Sueur* (1616—55) wird von seinen Landsleuten mit Raffael verglichen und er besitzt in der Tat etwas von seiner schlichten Anmut und Innigkeit, namentlich in den Szenen aus dem Leben des hl. Bruno, welche, ursprünglich für den kleinen Kreuzgang der Chartreuse in Paris ausgeführt, sich jetzt im Louvre befinden. Seine Jugendarbeiten, die Wandgemälde aus dem Hotel Lambert-Thorigny (vgl. S. 63), jetzt gleichfalls im Louvre, zeigen ihn noch viel mehr in Abhängigkeit von Vouet und den Caracci.

Den bedeutendsten Einfluß auf die Kunstartwicklung seiner Zeit gewann aus dieser Gruppe *Charles Lebrun* (vgl. S. 66), der Schöpfer des französischen Barocks, der Begründer der Académie de Peinture (1648). Das Schwergewicht seiner ungemein reichen und umfassenden Tätigkeit liegt freilich auf der Seite des Dekorativen: die Ausstattung der Apollongalerie, des Schlosses zu Versailles, die Entwürfe für die Gobelinsmanufaktur sind seine Hauptwerke. So waren z. B. die Gemälde aus der Geschichte Alexanders des Großen (jetzt im Louvre), welche durch die Stiche *Audrants*, *Edelincks* u. a. weltbekannt geworden sind, zur Ausführung als Wandteppiche bestimmt und wollen also unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Ein Jugendwerk, und vielleicht sein bestes überhaupt, sind die Geschichten des Herkules in der Galerie des Hotels Lambert-Thorigny. In Versailles, wo von ihm selbst die Bilder der Gesandten-treppe, der großen Galerie und der Säle des Krieges und Friedens herrühren, bildete er einen halb historischen, halb allegorischen Prunkstil aus, dem eine schwunghafte, packende Wirkung nicht abzusprechen ist. Seinen großen Altarbildern und Historien (Fig. 182) fehlt meist die religiöse Innigkeit; daß er aber unter Umständen auch einfach und ungekünstelt sein konnte, zeigt das treffliche Gruppenbildnis des Bankiers Jabach mit seiner Familie im Berliner Museum.

Ein rechtes Gegenbild zu Lebrun ist *Philippe de Champaigne* (1602 bis 74), ein geborener Belgier und Anhänger der Jansenisten, welche von dogmatischem Standpunkte aus gegen das äußerliche Kirchentum des Jesuitismus heftig Front machte. Der strenge und ernste Geist dieser kirchlichen Partei, die später für ketzerisch erklärt wurde, beherrscht auch die Kunst Champaignes, der übrigens trotz seiner dissidenten Stellungnahme Professor an der Akademie und „erster Maler der Königin“ wurde. Seine Kirchenbilder sind bei allem Ernst der religiösen Empfindung etwas kalt und leer; weit bedeutender erscheint er als Porträtmaler, vornehm und schlicht in der Auffassung, klar und warm in der Farbe. Auf der Mitte etwa zwischen beiden Gattungen seiner Werke steht das charakteristische Bild im Louvre (Fig. 183), welches eine kranke Nonne, die Tochter des Künstlers, darstellt, mit der für ihre Genesung betenden Oberin.

Doch solche Kunst mußte im Zeitalter Ludwigs XIV. bereits wie eine Art Anachronismus erscheinen. Die gesamte übrige Malerei, wie sie namentlich von



Fig. 182 Jephtha's Opfer von Charles Lebrun (Uffizien)  
(Nach Photographie Alinari)

den Mitgliedern der Akademie repräsentiert wird, schlug jetzt mit voller Entschiedenheit die Bahnen der Caracci und Poussins ein, wenn sie nicht vollends der dekorativen Richtung Lebruns folgte. *Jacques Stella* (1595—1657), *Laurent de la Hire* (1606—56), *Sebastien Bourdon* (1616—71), *Noël Coypel* (1628—1707) waren ihrerzeit hoch angesehene Vertreter der eklektisch-klassizistischen Schule. Als eigentliche Schüler Lebruns müssen *François Verdier* (1650—1730) und *Charles de la Fosse* (1636—1716) betrachtet werden, und auch die Mitglieder der Künstlerfamilien *Jouvenet* und *Boulogne* stehen ihm nahe.

Auf zwei Gebieten hat die französische Malerei dieser Epoche eine Reihe von Künstlern aufzuweisen, die mit selbstständiger Kraft ein eigenes, aus dem Leben der Zeit und dem Studium der Natur gewonnenes Ideal gestalten: im Porträt und in der Landschaft. Ein tüchtiger Bildnismaler der Lebrunschule war



Fig. 183 Zwei Nonnen von Philippe de Champaigne

*Claude de Fèvre* (1633—75); den vollen Ausdruck des Zeitgeistes im Porträt finden wir aber erst bei seinem Schüler *François de Troy* (1645—1730), bei *Nicolas de Largillièvre* (1656—1746) und *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743). *De Troy* malte die eleganten Damen, *Largillièvre* die perückengeschmückten Herren vom Hofe Ludwigs XIV.; den majestätischen Glanz des Sonnenkönigs selbst, seiner weltlichen und geistlichen Nachahmer (Fig. 184), die ganze aufgebauschte Vornehmheit und Würde des Zeitalters hat uns am fesselndsten *Hyacinthe Rigaud* geschildert. Denn er ist nicht bloß ein fein charakterisierender Porträtmaler, sondern auch ein großer Maler, der seinen Bildern eine abgerundete Wirkung zu geben weiß. Dadurch gehört er zu den bedeutendsten Bildniskünstlern aller Zeiten.

Die Landschaftsmalerei stieg auf den Bahnen Poussins durch eine Reihe von Künstlern, die sich ihr fast ausschließlich widmeten, zur Höhe der Vollendung empor. Poussins Schwager *Gaspard Dughet*, von den Zeitgenossen

gewöhnlich gleichfalls mit dem berühmten Malernamen genannt (1613—75), wurde sein geschickter Schüler und Nachahmer. Auch er hat fast ausschließlich der Umgegend Roms, den Sabiner- und Albanerbergen seine Motive entlehnt, die er immer wieder aufs neue gruppierte und zusammenfügte, oft mit feinem Stilgefühl, zuweilen auch etwas konventionell und flüchtig. Eigen ist ihm die Vorliebe für



Fig. 184 Bildnis des Bischofs Bossuet von Hyacinthe Rigaud

Darstellung atmosphärischer Ereignisse: Sturm, Regen, Blitz hat er sorgfältig beobachtet und wiedergegeben. Seine schnelle Arbeitsweise — er soll oft an einem Tage ein großes Bild vollendet haben — führte ihn zu etwas summarischer Behandlung des Details: der sog. „Baumschlag“, d. h. die Wiedergabe des Laubes durch schematisch nebeneinander gesetzte kurze Pinselhiebe, ist von ihm eingeführt worden. Sein besonderes Gebiet sind große landschaftliche Wand-

bilder, wie er sie im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti als Fresken, an anderer Stelle für Pal. Colonna und für Pal. Doria in Tempera- resp. Ölmalerei ausgeführt hat. Sie sind im wesentlichen auf dekorative Linienwirkung berechnet, während seine Staffeleibilder, wie sie namentlich die Galleria nazionale in Rom und die englischen Sammlungen in trefflicher Güte besitzen, oft auch durch einen warmen, goldigen Farbenton ausgezeichnet sind. Als sein schönstes Ölbild gilt die Landschaft mit Abraham und Isaak in der Londoner Nationalgalerie, aber auch vier Landschaften im Palazzo Pitti, andere in Petersburg, Wien (Fig. 185) und Dresden gehören zu seinen besten Werken.



Fig. 185 Gewitterlandschaft von Gaspard Dughet

An dem Studium der Werke beider Poussin, die er persönlich nicht gekannt hat, entwickelte sich *François Millet* (1642—79), ein in Antwerpen geborener, in Paris tätiger Künstler, zu einem Landschafter ihres Stils; nur ist er gewöhnlich etwas weicher, tupfiger, namentlich in der Behandlung des Baumschlags und hat gelegentlich wie auf dem schönen Bilde mit dem Orangenhain (Fig. 186) in der Münchener Pinakothek, welche seine drei bedeutendsten Arbeiten besitzt, eine mehr originale Selbständigkeit entwickelt.

Ihre klassische Vollendung erreichte die Ideallandschaft durch *Claude Gellée*, der nach seiner Heimat Lothringen gewöhnlich *Claude (de) Lorrain* genannt wird (1600—82).<sup>1)</sup> Er kam jung, angeblich als Pastetenbäcker, nach Rom, wurde von

<sup>1)</sup> *M. Pattison*, Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884. *G. Grahame*, C. L. painter and etcher. London 1895.

*Agostino Tassi* († 1642), einem dekorativen Landschaftsmaler aus der Nachfolge der Caracci, in der Kunst unterrichtet, hat sich dann aber, zum Teil im Zusammenleben mit dem deutschen Maler *Joachim von Sandrart*, durch eifriges Naturstudium erst selbstständig entwickelt. Sehr zahlreiche Handzeichnungen Claudes, namentlich im Britischen Museum, erzählen davon, eine große Menge von Skizzen zu und nach seinen Gemälden hat er selbst zu einem jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Bande („*Liber veritatis*“)



Fig. 186 Italienische Landschaft von François Millet (München) (Nach Photographie Bruckmann)

vereinigt, um der Nachwelt ein beglaubigtes Inventar seiner echten Werke zu hinterlassen.<sup>1)</sup>

Auch *Claude Lorrain* scheint von der Ausführung dekorativer Landschaftsgemälde für römische Paläste ausgegangen zu sein und seinen persönlichen Stil erst ziemlich spät, gegen Ende der dreißiger Jahre, gefunden zu haben. Dann hat er ihn während einer mehr als vierzigjährigen Tätigkeit im ganzen festgehalten, wenn auch eine langsame Wandlung von ursprünglich weicher, bräunlicher Tonart zu einer klaren, festeren Malweise, endlich zu dem feinen, durchsichtigen Silberton der fünfziger Jahre sich verfolgen lässt. — Von den Poussins, deren Werke ihm immerhin die entscheidende Anregung gaben, unterscheidet ihn von allem Anfang an der freiere, leichtere, harmonische Charakter seiner Bilder.

1) Publiziert in Faksimile-Stichen von Rich. Earlom, London 1777 u. 1819.

Nicht mehr begrenzte Waldtäler und Felsgebirge, sondern die offene, klare, von lichtem Ätherglanz erfüllte Ferne steht im Mittelpunkte seines Naturempfindens. Das Meer und weite Flußtäler bilden den Horizont; monumentale Gebäude, antike

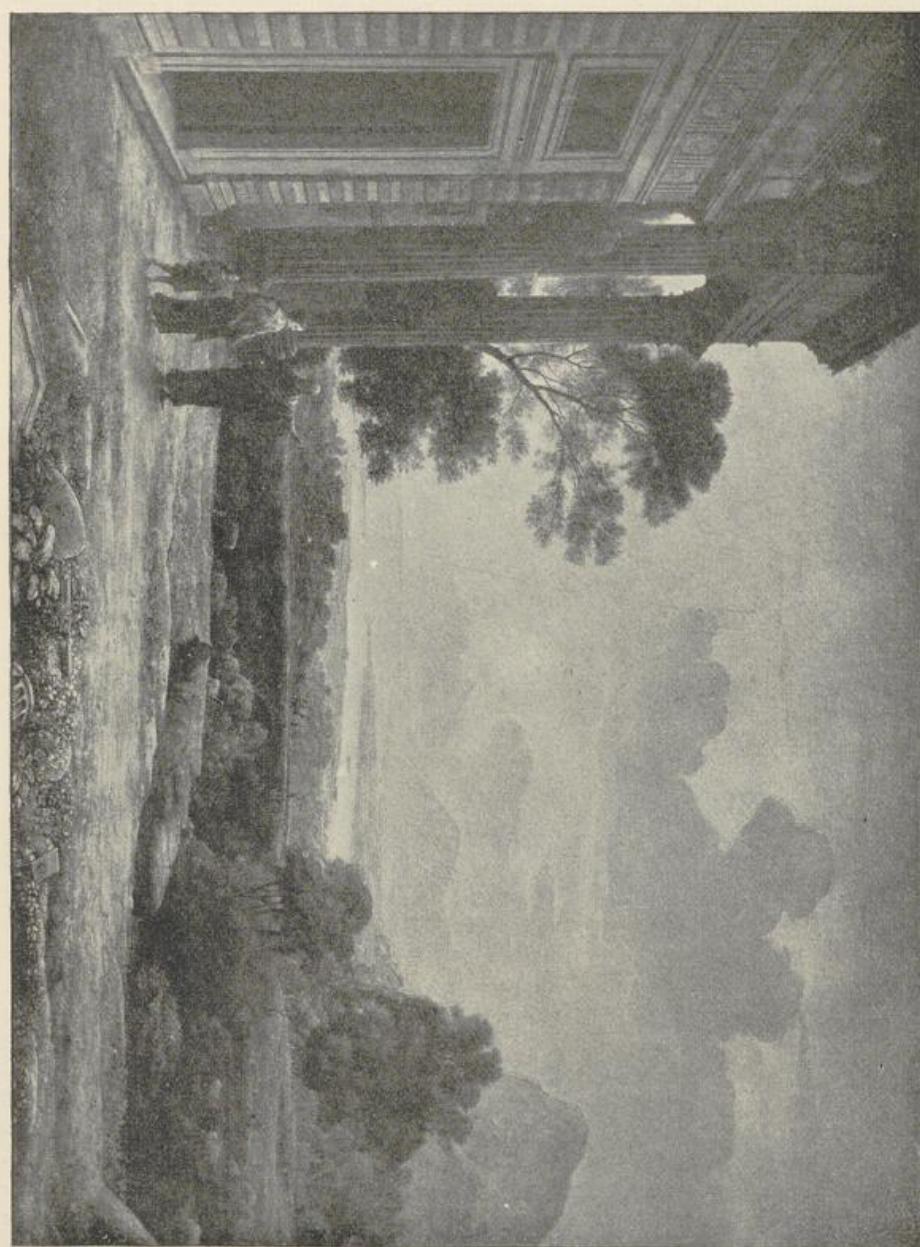


Fig. 187 Landschaft mit Abraham und Hagar von Claude Lorrain (Nach Photographie Brückmann)

Ruinen oder prächtige Baumgruppen erheben sich im Mittelgrunde und lassen durch ihre fein geführten Konturen die Ferne um so duftiger erscheinen. Fast niemals fehlt eine breite Wasserfläche, welche die Fülle des Lichtes sammelt

und zurückwirft. Hafen- und Küstenbilder mit stattlichen Kaibauten, Leuchttürmen, Schiffsgruppen sind ein gern gewähltes Thema. Der Vordergrund ist stets auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums detailliert durchgeführt und mit einer oft allzureich entwickelten, meist der antiken oder der biblischen Geschichte entnommenen Staffage belebt. Der zuweilen unharmonische Charakter dieser figürlichen Zutaten erklärt sich daraus, daß Claude Lorrain dieselben von anderen Malern — namentlich *Fil. Lauri*, *Guillaume Courtois* und *Jan Miel* werden genannt — ausführen ließ. Bestimmte Örtlichkeiten getreu wiederzugeben hat er verschmäht, wenn er auch mit Vorliebe gewisse römische Bauwerke, wie die Ruinen des Forum, das Kolosseum, den Tempel von Tivoli u. a. im Vorder- oder Mittelgrunde seiner Kompositionen anbrachte. Seine Landschaften sind der Ausdruck



Fig. 188 Sonnenuntergangslandschaft von Claude Lorrain

eines reinen, heiteren und frommen Gemüts; sie zaubern paradiesische Gefilde vor unsere Augen, in denen gute und glückliche Menschen wohnen und über denen das Wort des Psalmisten ertönt: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!

Aus den vielen hundert Landschaftsbildern Claudes können hier nur einige wenige allgemein zugängliche und bekannte hervorgehoben werden, die für die Entwicklung seines Stils charakteristisch erscheinen. Zwei von 1639 datierte Gemälde des Louvre — der die reichste Zahl von Werken des Meisters besitzt —, ein Ländliches Fest und ein Hafenbild, zeigen zuerst ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel; sie sind für Papst Urban VIII. gemalt, dessen Gunst den Künstler bekannt gemacht. Eine italienische Küstenlandschaft im Berliner Museum von 1642 hat den bräunlich-goldigen Ton der ersten Epoche seines Schaffens: die Komposition ist noch etwas unruhig, ohne die klassische

Harmonie der Linienführung, welche er später zu eigen gewinnt. Einen sichtbaren Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten von 1647 (Dresden) und die berühmte „Mühle“ (Pal. Doria, Wiederholung von 1648 in der Londoner Nationalgalerie); hier ist namentlich die Ferne kühler, aber auch klarer und durchsichtiger, während der Vordergrund noch im Bann der weichen braunen Türe ruht. Zu meisterhafter Sicherheit der Behandlung steigt Claude in den Bildern der „silbernen“ Tonart auf, welche zumeist den fünfziger Jahren angehören; so die Abendlandschaft mit dem Kolosseum und Konstantinsbogen (1651, Herzog von Westminster), ferner die Landschaften mit der Anbetung des goldenen Kalbes (1655, ebendort) oder die beiden Landschaften mit Jakob und Rahel und der Ruhe auf der

Flucht (1654/55, Petersburg). Auch die Landschaft mit Acis und Galatea (1657, Dresden) vertritt diese Periode eines festen, klaren, kühlen Maltons in hervorragender Weise. Aus den sechziger Jahren gehören hierher namentlich die Landschaft mit der Entführung Europas (1667, Buckingham Palace) und die beiden Gegenstücke der Münchener Pinakothek mit der Verstoßung Hagars (1668, Fig. 187) und Hagar und Ismael in der Wüste, in jedem Betracht zwei Hauptwerke des Meisters. Derselben Sammlung gehören zwei charakteristische Bilder der siebziger Jahre an: der Sonnenaufgang in einem Seehafen (1674), der noch klar und fest in der Gesamthaltung, während die Sonnen-

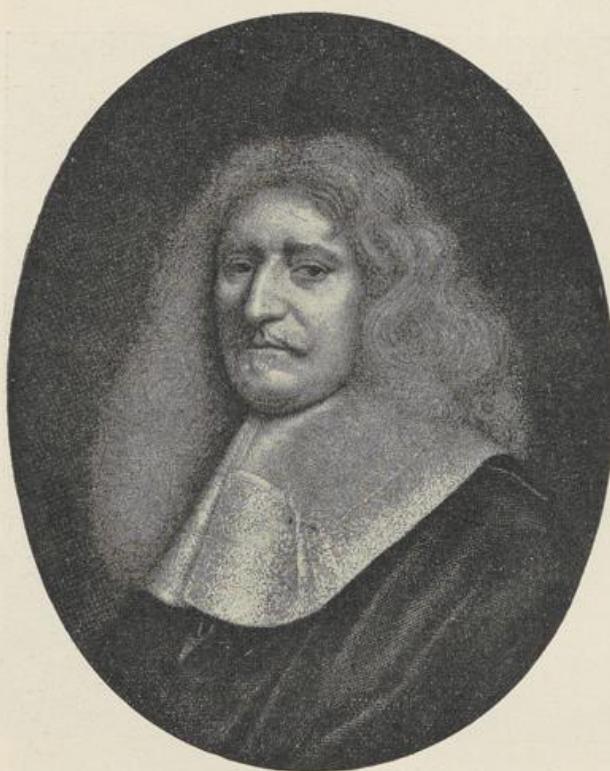


Fig. 189 Porträtsstich von Antoine Masson

untergangslandschaft mit musizierenden Hirten (1676, Fig. 188), bereits die schweren und trüben Töne aufweist, welche die Altersmanier des Meisters anzeigen. Doch stammt aus diesem Jahrzehnt auch noch ein so großartiges Bild, wie der Apollontempel im Pal. Doria (um 1673). Claude Lorrain hat auch, vielleicht durch seinen engeren Landsmann Callot angeregt, gelegentlich radiert,<sup>1)</sup> und einzelne seiner Blätter, wie der berühmte „Ochsenhirt“, geben den Gemälden an Vollendung nichts nach.

Poussin und Claude Lorrain haben, obwohl sie fast die ganze Zeit ihres Schaffens außerhalb Frankreichs verbrachten, eine entscheidende Einwirkung auf

<sup>1)</sup> Eaux-fortes de Claude le Lorrain. Texte par G. Duplessis. Paris, o. J.

die französische Kunst ausgeübt. Denn es liegt in ihren Werken eine gewaltige stilbildende Kraft, die auch das sorgfältigste Studium der Natur nur zum Ausgangspunkte nimmt, um mit überlegener Kunst ein über die Wirklichkeit erhöhtes, ideales Dasein zur Darstellung zu bringen. Ähnliche Richtungen sind uns bereits in der französischen Architektur der Zeit begegnet: *Poussin*, der Normanne, und *Claude Gellée*, der Lothringer, vertreten in der französischen Malerei dieselbe Neigung zu ruhiger Harmonie und klassischer Einfachheit, welche die französischen Hugenottenarchitekten (vgl. S. 59) in ihren Schöpfungen bewiesen. Es ist das eigentlich germanische Element in dem Stammesgemisch der französischen Nationalität, das sich als das künstlerisch produktive bewährt, während in dem geborenen Pariser *Lebrun* die gallo-keltische Liebe zur tönenden Phrase nach romanischer Art zum Ausdruck gelangt.

Die Geschichte der französischen Malerei im 17. Jahrhundert findet ihre Ergänzung durch einen Blick auf die gleichzeitige Entwicklung der grafischen Künste in Frankreich; ja, ein Teil des Ruhmes der ersteren beruht heute nur noch auf Werken der Kupferstecher, da viele Originale in den Stürmen der Revolutionszeit zerstört worden sind. Der reproduzierende Stich entwickelte sich überhaupt in Frankreich nach dem Vorbilde der Niederländer jetzt zu einem Glanze des Könnens, der ihm auch eine selbständige Bedeutung sichert. Vor allem aber war es der Porträtsstich, welcher der französischen Kupferstecherei hohe künstlerische Blüte und nach dem Niedergang der vlämischen Stecherschule die Führung in dieser Kunst brachte. Als reproduzierende Stecher sind die bedeutendsten wie *Tortebat*, *Dorigny*, die Familie *Audran* schon gelegentlich der Maler, nach denen sie arbeiteten, genannt

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

13



Fig. 190 Porträtbüste des Pierre Mignard von Martin Desjardin



Fig. 191 Karyatide von Pierre Puget

worden. Ihre Technik bediente sich in freier Weise aller Arbeitsmittel, des Grabstichels wie der Nadel und des Ätzwassers, um die farbigen Reize der Originale nachzuahmen, und erzielte damit die glänzendsten malerischen Wirkungen. Die Porträtsstecher waren teils nach Gemälden, teils nach eigenen Zeichnungen tätig und wetteifern mit De Troy, Largilliére, Rigaud u. a. in der sicheren Eleganz und dem farbigen Eindruck ihrer Schöpfungen. *Jean Morin* (ca. 1600—66), dann der in Paris tätige Antwerpener *Gérard Edelinck* (1640 bis 1707), *Robert Nanteuil* († 1678) *François* und *Nicolas de Poilly*, *Antoine Masson* (1636—1700), *Pierre Drevet* (1663—1738) und seine Nachfolger sind die bedeutendsten Künstler aus diesem Kreise, der für ganz Europa vorbildlich schuf (Fig. 189).

Der Barockgeist, der in der französischen Architektur und Malerei nur eine beschränkte Geltung gewann, herrschte desto unumschränkter in der französischen Plastik.<sup>1)</sup> Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sah in *Jacques Sarrazin* (1588—1660) und *Simon Guillain* (1581 bis 1658) die letzten Ausläufer der Schule des Giovanni da Bologna; sie schufen hauptsächlich Denkmäler und Porträtplüsten. Daneben waren für die Porträtplastik auch einige Niederländer, wie *Martin van den Bogaerts*, gen. *Desjardins* (1642—94) und der Medailleur und königl. Münzmeister *Jan Warin* (1604—72) tätig. Ihre Büsten (Fig. 190) zeichnen sich, analog den gleichzeitigen Porträtsbildern, ebenso durch lebensvolle Auffassung, wie technische Vollendung aus. Die Denkmalstatuen der Zeit sind leider fast sämtlich zerstört worden. *Gerard van Obstal* (1594—1668), *Philippe Buyster* (1595—1668), *Gilles Guérin* (1606—78), *Gaspard* (1624—81) und *Baltasar de Marsy* (1628—74) sind andere hauptsächlich für dekorative Zwecke tätige Bildhauer dieser Epoche. Schüler Guiliains waren die beiden Brüder *Anguier*; *François Anguier* (1604—69) schuf zu-

<sup>1)</sup> *L. Gonse, La Sculpture française depuis le XIV<sup>e</sup> siècle.* Paris 1875.

meist Grabmäler, unter denen das von Jacques-Auguste de Thou (jetzt im Louvre) das bedeutendste ist, *Michel A.* (1612—86) dekorative Skulpturen für Val de Grace und für die Porte St. Denis (vgl. Fig. 64) zu Paris, aber auch zahlreiche Werke der Kleinplastik, wie die Statuette einer Amphitrite im Louvre und ähnliche Figuren der vier Elemente im Grünen Gewölbe zu Dresden u. a. Wenn der Einfluß Berninis in diesen Werken sich noch mit Maß äußert, so arbeiteten andere Künstler wie *Jean Théodon* († 1713), *Pierre Legros d. J.* († 1719), *Pierre Monnot* († 1733), längere Zeit in Italien unmittelbar unter dem großen Barockmeister und müssen zu seinen eigentlichen Schülern gezählt werden. Die Gruppen am Ignatiusaltar im Gesu von *Legros* und *Theodon* sind bereits erwähnt worden; von *Legros* röhrt auch die Statue des hl. Ignatius selbst an diesem Altar, sowie des hl. Aloysius Gonzaga in S. Ignazio zu Rom her, von *Legros* und *Monnot* die Reihe der Apostelstatuen in den Pfeilernischen der Lateransbasilika, von *Monnot* allein das Grabmal Innozenz XI. in St. Peter u. a.; in Deutschland sind bekannte Werke dieses Bildhauers die mythologischen Reliefs im Marmorbad des Orangerieschlosses bei Kassel.

Nicht als Schüler, sondern als ebenbürtigen Nebenbuhler Berninis fühlte sich *Pierre Puget* (1622—94)<sup>1)</sup>, der bedeutendste französische Bildhauer des Jahrhunderts. Ursprünglich Verfertiger von Schiffsgallionen ging er 1641 nach Rom, wo er Schüler des Malers Pietro da Cortona und sein Gehilfe bei den Deckendekorationen des Palazzo Pitti wurde, auch sonst sind noch etwa fünfzig Gemälde von ihm erhalten. Erst sehr viel später, nach abermaligem längeren Aufenthalt in Italien, wandte er sich definitiv der Bildhauerei zu. Sein

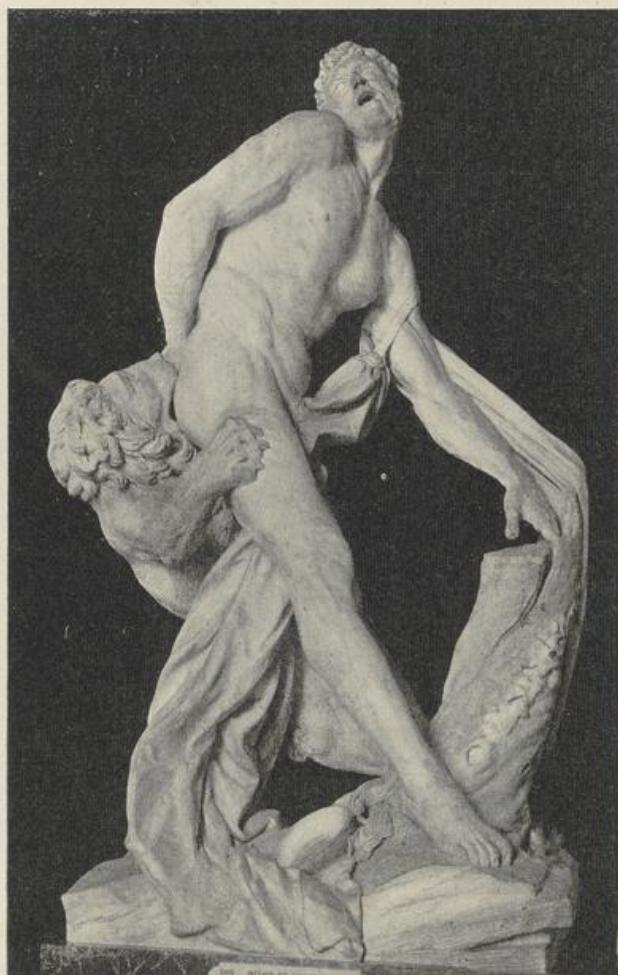


Fig. 192 Der Athlet Milon von Pierre Puget

<sup>1)</sup> *L. Lagrange*, Pierre Puget, Gaz. des Beaux-Arts 1865—66.

berühmtes Erstlingswerk in dieser Kunst waren die Karyatiden am Hauptportal des Hotel de Ville zu Toulon (Fig. 191), halbnackte athletische Männergestalten, welche mit dem Ausdruck gewaltigster Anstrengung den Balkon tragen (vgl. S. 37). Puget versteht so heftig bewegte Gestalten packend darzustellen, da er ihnen etwas von seinem eigenen leidenschaftlichen Empfinden einhaucht; die Körperformen beherrscht er bis ins Detail hinein und behandelt den Marmor, der „vor ihm zitterte“, wie er sich einmal ausdrückt, mit blendender Technik. Im übrigen wandelt auch er in den Geleisen Berninis, überbietet ihn aber durch ungezügelte Wildheit. Sein Sebastian in S. Maria di Carignano zu Genua (1664) windet sich förmlich vor körperlichen Qualen, die in dem Körper mit voller Genauigkeit des Details gekennzeichnet sind; sein Gegenstück, der hl. Ambrosius, ist ähnlich manieriert im Motiv, aber ein Meisterstück malerischer Behandlung des Steins namentlich in den bauschigen Prachtgewändern. — Die Statue des seligen Alessandro Sauli (ebendort) drückt den höchsten Grad inbrünstiger Verzücktheit aus. Die kleine Marmorgruppe Alexanders des Großen (im Louvre) übertrumpft den Konstantin Berninis durch die leidenschaftliche Kraft des Vorwärtsdrängens: wie Halme vor dem Sturmwind, beugen sich drei überrittene Feinde unter dem Leibe des Rosses.



Fig. 193 Medaillon-Relief Ludwigs XIV. von Pierre Puget

und andern Provinzstädten; in Paris selbst festen Fuß zu fassen, gelang ihm nicht. Nur zwei Werke bestellte der Minister Colbert bei ihm für das Versailler Schloß: das Relief mit der Begegnung von Alexander und Diogenes (1687), ein Marmorgemälde in dem üblichen, überfüllten Stil, und die Kolossalgruppe des Krotoniaten Milon (1682), der mit der Hand in einem Baumstamm eingeklemmt dem Überfall durch einen Löwen preisgegeben ist (beide Werke im Louvre) (Fig. 192). Größte körperliche Kraft im Zustande der Wehrlosigkeit dem sicheren Verderben geweiht — ein so nervenkitzelnder Einfall war selbst keinem italienischen Barockmeister gekommen und Puget erregte dadurch, sowie durch die bravuröse Art der Ausführung ungeheure Sensation. Er schien seinen Zeitgenossen das Können Michelangelos und den Geist Berninis zu vereinigen! — Als Pendant zu der Milongruppe entstand dann noch die Befreiung der Andromeda (1684)

Puget übt seine Tätigkeit meist in Toulon, Marseille

in sehr bewegtem malerischem Aufbau. Die aufwühlende Art seiner Formenbehandlung weisen auch einige Bildnisse auf, vor allem sein eigener lebensgroßer Porträtkopf (Museum zu Aix) sowie das Medaillonrelief Ludwigs XIV. im Museum zu Marseille (Fig. 193).

Puget war ein Genie, ausgerüstet mit allem Stolz und aller Eigenart eines solchen; am Hofe von Versailles konnte er keine Rolle spielen, möglich auch, daß ihn die hier allmächtigen Künstler nicht aufkommen ließen. Die Dokumente seines Lebens erzählen von der feindseligen Stellung, die *Hardouin-Mansard* (vgl. S. 71) zu seinen großartigen Plänen einer „Place royale“ in Marseille einnahm. Der von *Lebrun* bevorzugte Bildhauer war *François Girardon* (1628—1715), auch er, nur mit etwas geringerer Verve, ein Nachfolger Berninis. Seine Gruppe des Raubes der Proserpina in Versailles sucht die Vorzüge der Komposition des Giovanni



Fig. 194 Grabmal Richelieus von François Girardon

da Bologna mit der weichen malerischen Formenbehandlung Berninis zu vereinigen. Ganz im Sinne des letzteren ist sein bekanntestes Werk, das Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne (1694, Fig. 194) ein lebendes Bild: der Kardinal ruht sterbend auf seinem Sarkophage, von der Religion getröstet und von der Wissenschaft — oder was die mit reizvoller Intimität dargestellte weinende Frau am Fuße des Sarges sonst bedeuten soll — betrauert. Seine Meisterschaft in der Bildung jugendlich weicher weiblicher Körper zeigen auch die — ursprünglich vergoldeten — Bleireliefs badender Nymphen an der Cascade de l'allée d'eau im Schloßgarten zu Versailles (Fig. 195); eine prächtige Porträtkulptur besitzt der Louvre in der Marmorbüste Boileaus, während die 1699 für den Vendômeplatz geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. leider zerstört worden ist (das Modell im Louvre).

Ein vielbeschäftigter Meister aus dem Kreise Lebruns war *Antoine Coyzevox* (1640—1720)<sup>1)</sup>, aus London gebürtig, aber seit 1671 dauernd in Paris tätig. Für



Fig. 195 Badende Nymphen Relief im Schlossgarten zu Versailles von François Girardon

Versailles schuf er Deckendekorationen und Gartengruppen von Flussgöttern und Nymphen (Fig. 196). Seine 1702 für das Schloßchen Marly gearbeiteten dekorativen Marmorgruppen des Merkur und der Fama sind seit 1719 im Tuilerien-

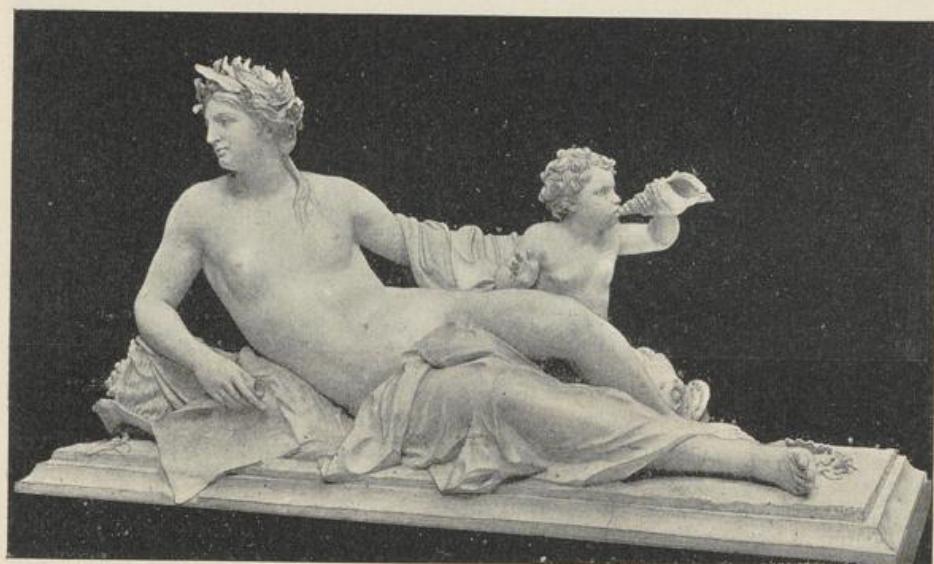


Fig. 196 Flussgottheit im Parke zu Versailles von Antoine Coyzevox

garten in Paris aufgestellt. Von seinen zahlreichen Grabdenkmälern (Minister Colbert in St. Eustache, Maler Lebrun in St. Nicolas du Chardonnet) ist dasjenige Mazarins aus dem Collège des quatre nations, jetzt im Louvre aufgestellt, das

<sup>1)</sup> *H. Jouin, A. Coyzevox, sa vie et ses œuvres.* Paris 1883.

bekannteste: die Marmorfigur des Verstorbenen kniet auf dem dunkeln Porphyrsarkophage, der von den sitzenden Bronze-gestalten der Tugenden umgeben ist; die von Bernini festgesetzte Rangordnung der plastischen Materiale ist hier also — offenbar aus dekorativen Gründen — in ketzerischer Weise umgekehrt. Am bedeutendsten erscheint Coyzevox in seinen Porträtbüsten, von denen der Louvre diejenigen Richelieus, Condés (Fig. 197), Charles Lebruns, sein Selbstbildnis u. a. vereinigt hat. Hier wetteifert Coyzevox mit Rigaud in der großartigen Auffassung der Persönlichkeit und der bis ins kleinste Detail hinein markanten und doch niemals kleinlich wirkenden Art der Ausführung. Diese Werke sind dabei von nervöser Lebendigkeit, frisch, fein und delikat. — Coyzevox' Neffen Nicolas (1658—1733) und Guillaume Coustou (1677—1746) arbeiteten mit ihm zusammen an dem großen Skulpturwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. Nicolas lieferte außerdem dekorative Arbeiten für die Schlosskapelle, Guillaume für die Gärten von Versailles, und von letzterem röhren auch die prächtigen Rosse aus Marly auf der Place de la Concorde sowie das Grabmal des Kardinals Dubois in St. Roch her.

#### Deutschland

Das Gepräge der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert ist die Armut: arm an Talenten, arm an selbständigen künstlerischen Ideen, arm an Gelegenheiten zur Betätigung vermag sie in keiner Weise sich mit dem Kunstschaffen in den Nachbarländern zu messen. Eine eigene nationale Stilentwicklung fehlt, die hier und da auftretenden tüchtigeren Künstler stehen in keinem geistigen Zusammenhang untereinander und haben fast alle ihre Schulung in fremdem Lande gewonnen, zum Teil dort ihr Leben beschlossen.

Die deutsche Malerei<sup>1)</sup> dieses Zeitalters kennt nur eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit: *Adam Elsheimer* (1578—1620).<sup>2)</sup> Er war in Frankfurt a. M.

<sup>1)</sup> H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1886.

<sup>2)</sup> W. Bode, Adam Elsheimer, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883.



Fig. 197 Porträtbüste Condés von Antoine Coyzevox