



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

5. Die französische Kunst.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

holländische Darstellungen erinnern, in der »Engelsküche« im Louvre (an der Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem »Traum«, der Schilderung des römischen Senators und seiner Gattin, welche vor dem Papste knien und ihm erzählen, daß sie im Traume den richtigen Platz für eine Marienkirche erblickt (Fig. 358), ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Moses, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labfal zu empfangen (Fig. 359). Ähnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden h. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abstoßend-häßlichen wagt sich Murillo unbefangener naturalistischer Sinn in der h. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Verhöhrend wirkt in beiden Bildern die Kunst des Kolorits, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten außer zahlreichen Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen — zu den besten Bildern dieser Gattung gehören der h. Franciscus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt (Fig. 360), und die »Vision des h. Antonius« (dem auf den Knien liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla — namentlich die sog. Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie von Engelreigen umgeben, in seliger Verzückung zum Himmel emporsteigt. In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Ermitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse (el vaporoso), die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leise Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus.

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er unermüdet in Sevilla, eine überaus große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zu flüchtiger Arbeit verleitete.

5. Die französische Kunst im 17. Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung der Kunst, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler, hat aber Frankreich bereits in der Periode Ludwigs XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in ihren Werken die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in dessen Glanz sich unter Ludwig XIV. ganz Frankreich sonnte, und dem sich halb Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter überhaupt durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will; Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen.

Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Mathieu (1607—1677). Sie schildern in schlichter Weise Szenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit, oder bringen uns die Nachflänge des kriegerischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champagne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der tief ernste Geist von Port-Royal, welchem klösterlichen Institute er auch persönlich nahestand, hervortritt.

Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, bekundet aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er führt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Versuchung des h. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (Fig. 361). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin u. s. w.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den »misères de la guerre«, die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzise zeichnenden Technik ausdrückt, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.

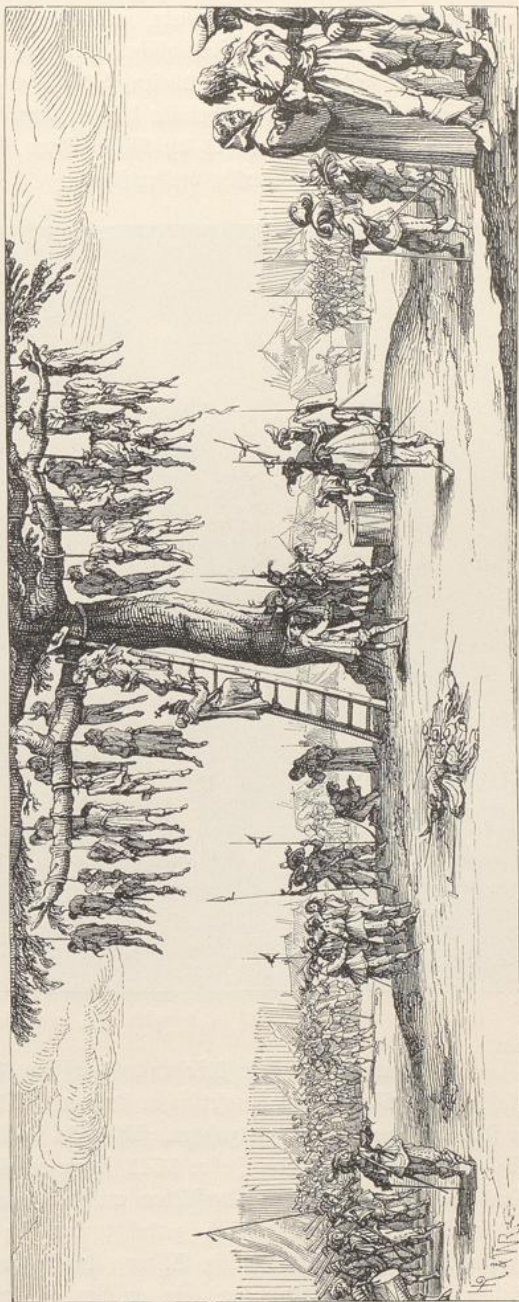


Fig. 361. Aus den Misères de la guerre. Radierung von Jacques Callot.

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, korrektere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernsten, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen, der Begeisterung für die antiken Gedankentriebe nachleben. Sie dürfen deshalb eine gewisse Klassizität in Anspruch nehmen, welche sie freilich mit dem Verluste frischer, unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künstlerische Verstand ist größer als die Macht ihrer Phantasie, eine kühle, streng bemessene Darstellungsweise in ihren Werken vorherrschend.



Fig. 362. Et in Arcadia ego, von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.

An ihrer Spitze steht Nicolas Poussin (1594–1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marcantons Kupferstichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter Richelieus Patronate ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht und sich zurückgesetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebekka am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, die sieben Sakramente), in welchen die weise bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt, wogegen ein schwerer Farbenton nicht selten den Genuß beeinträchtigt. In den Schilderungen des antiken mythologischen und

historischen Lebens (Bacchanale, Testament des Eudamidas), in allegorischen Darstellungen dämpft das Streben nach strenger äußerer Richtigkeit der Darstellung die unmittelbare Wirkung (Fig. 362). Namentlich in seinen letzten Lebensjahren pflegte Poussin auch die Landschaftsmalerei, in welcher uns nicht nur die Staffage in das klassische Altertum führt (Fig. 363), sondern auch die bedeutenden landschaftlichen Formen, teilweise der italienischen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert, den Sinn der gewöhnlichen Umgebung entrücken und ihn auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Thaten und gewaltiger Menschen hinlenken. Diese Weise, die Landschaft aufzufassen (heroische Landschaft), wurde von Poussins Schwager Dughet, gen. Gaspard Poussin, (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarsten



Fig. 363. Diogenes, von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.

Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten. Zeigte sich schon bei Nicolas Poussin die aus einem Gusse schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt — darin muß er in seinem Wettstreit mit Rubens gegen diesen zurückstehen — so dankte sie vollends in den Werken Gaspard Poussins zu gunsten einer äußerlichen Kompositionsweise ab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in verständig berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt, über der regelrechten Anordnung die feineren Stimmungen zurückgesetzt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke die beste Wirkung.

Die Vorliebe für die heroische Landschaft klingt auch in den Bildern des Claude Gellée, gen. Claude Lorrain, an, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßsteden an der Mosel, in der Nähe von Epinal,

1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der wieder mit Paul Brill zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich vor Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echtheit der Gemälde belegen zu können. Unter dem Namen »liber veritatis« bekannt, ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält 200 Zeichnungen und erschöpft damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vorder-

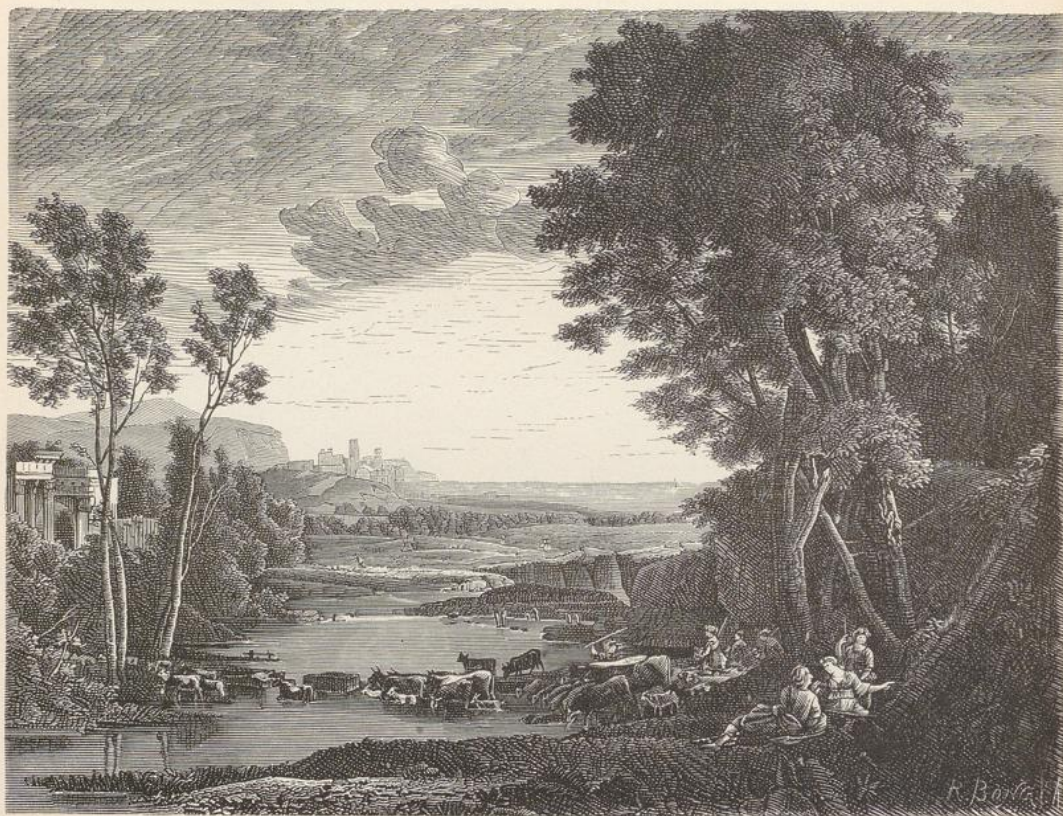


Fig. 364. Die Furt, von Claude Lorrain. Paris, Louvre.

grunde kulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen. Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald kräuselt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der Eindruck idealer glückseliger Ruhe bleibt unverfehrt. In England, sowohl in der Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre (Fig. 364), in der

Ermitage zu Petersburg und im Museum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören die Mühle in der Galerie Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London, die sogenannten vier Tageszeiten in St. Petersburg.

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Gustave Lesueur (1616—1655), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstatt eines Naturalisten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt; nur sein Farbensinn blieb unentwickelt (Fig. 365). Als Le Sueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des h. Bruno, des Stifters des Kartäuserordens, im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen »Idealisten« zusammengefaßt werden.

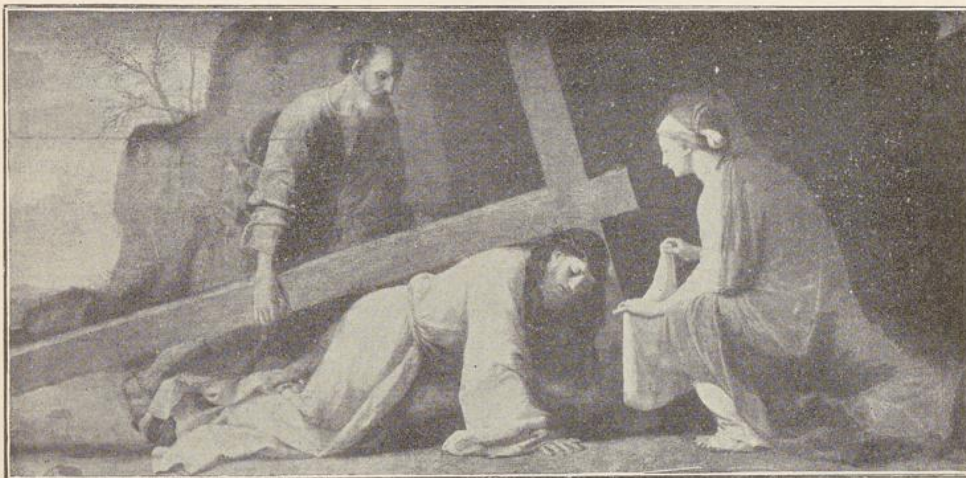


Fig. 365. Die hl. Veronika, von Lesueur. Paris, Louvre.

Sie bilden jedenfalls die wichtigste Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—1676), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerruozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

Die Stiftung der französischen Akademie in Rom durch den Minister Colbert (1666) band zum Teil die weitere Entwicklung der französischen Kunst an Rom. Seitdem läßt sich in kirchlichen und mythologischen Bildern die Existenz einer italienisierenden Schule verfolgen, die bald in diesem, bald in jenem älteren italienischen Meister ihre Ideale sucht, aber niemals findet. Man wird nicht fehl gehen, wenn man in der Stiftung der römischen Akademie eine der Renaissancekunst erwiesene Huldigung vermutet. In der That knüpft die französische Kultur in einem bezeichnenden Punkte an die Renaissance an. Auch bei ihr erscheint die Ruhmes-
 sehnucht als eine Haupttriebfeder der Handlungen, und der Kunst wird als wichtigste Aufgabe die ideale Verherrlichung großer Thaten und großer Männer gestellt. Aber groß ist in

Frankreich nur ein einziger Mann, der König Ludwig XIV. Seinem Ruhme allein muß daher auch die Kunst dienen. So empfängt die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen streng monarchischen Charakter. Weil aber die Steigerung der monarchischen Gewalt in ganz Europa das nächste Ziel der staatlichen Entwicklung wurde, so gewann die französische Kunst, die pompöse Verherrlichung des absoluten Königtums, ein mustergültiges Ansehen und dehnte ihre Herrschaft weit über die französischen Grenzen aus. Wir begreifen die Zuneigung zur Antike und zur Renaissancekunst, da beide in heroischen Darstellungen glänzten; ebenso verständlich wird uns aber auch, daß diese Annäherung vorwiegend stofflicher Natur war, und der Zwang höfischer Guldigung die wahrhaft poetische Auffassung hemmte. An ihrer Stelle wird uns hauptsächlich nur rhetorischer Schwung geboten.

Den Ausgangspunkt der französischen Kunst in der Zeit Ludwigs XIV. bildet das Versailler Schloß, nicht wegen seiner hervorragenden architektonischen Bedeutung, sondern weil sich in ihm die veränderten künstlerischen Anschauungen und Vorfitten am deutlichsten ausdrücken, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb. Die Schlösser Schleißheim, Nymphenburg, Bonn, Schönbrunn u. a. wurden nach seinem Vorbilde gebaut. Schon 1624 war mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnen worden. Erst unter Ludwig XIV. (seit 1661) empfing es durch Leveau und Jules Hardouin Mansart (1645—1708) die endgültige Form. Der altfranzösische Schloßtypus, nach welchem sich die verschiedenen Bauten um einen Hof herumlegen und an den Ecken durch Pavillons verstärkt werden, paßte nicht mehr zu den neuen höfischen Einrichtungen. Wohl besitzt das Versailler Schloß einen prachtvollen Hof; dieser erscheint aber nicht mehr als der Mittelpunkt des Ganzen, sondern er bereitet in wirksamer Abstufung auf die Fassade vor, welche sich nicht durch die Höhe, sondern durch die riesige Länge auszeichnet und, namentlich von der Gartenseite aus betrachtet, einer Galerie verwandter erscheint als einem Palaste. In der Fassadenbildung herrscht eine gewisse nüchterne Trockenheit. An die Stelle einer kräftigen Rustika treten im Erdgeschoße scharfe Horizontaleinschnitte, die Fenster drücken durch ihre Größe die Mauerfläche — im Erdgeschoße nach dem Parke sind sie sämtlich in Türen verwandelt worden —; das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitäle mit den herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürftig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Äußere verspricht. In den Sälen und Galerien haben die Ornamentisten das fruchtbarste Feld für ihre Kunst gefunden. In der französischen Architektur aus der späteren Periode Ludwigs XIV. herrscht überhaupt im Gegensatz zum Stil Berninis ein kühl verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eifersüchteleien Claude Perrault (1613 bis 1688), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln des Vitruv geschaffenes Probestück. Schroff hebt sich das kahle Erdgeschoß gegen das mit gekuppelten Säulen geschmückte Hauptstockwerk ab; durch die übermächtigen Säulen wird die eigentliche Fensterarchitektur stark in den Hintergrund zurückgedrängt.

Der Gegensatz, in welchem sich die französischen Bauten vielfach zu dem gleichzeitig herrschenden italienischen Stile bewegen, darf nicht zu dem Glauben verleiten, als ob sich die Künstler überhaupt vom italienischen Einflusse befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val de Grace (1645) von François Mansart, dem Oheim des Jules Hardouin Mansart, der von diesem erbaute Invalidendom (1675, Fig. 366), die Kirche der Sorbonne (1635) von Lemercier, weisen deutlich auf das Vorbild der Peterskirche hin, und zeigen, was wohl hervorgehoben zu werden verdient, daß das Ideal eines mächtigen zentralen Kuppelbaues in der Phantasie der französischen Architekten die Hauptrolle spielte. Selbst im Schloß-

baue, welcher im 17. Jahrhundert noch eifrig gepflegt wird, kehren die italienischen Formen häufig wieder. Nur der Grundriß hält an der altheimischen Sitte fest. Ein Hof sperrt regelmäßig das Hotel von der Straße ab, die Anordnung der inneren Räume opfert die Bequemlichkeit nicht vollständig dem Prunk der Repräsentation, obschon auch für diese durch stattliche Vorhallen, Galerien u. s. w. gesorgt wird. Künstlerischen Wert und wahrhaften Glanz empfangen alle diese Bauten erst durch die innere Dekoration.

Die Akademie in Rom brachte nicht die gehofften Früchte, sie lähnte die künstlerischen Kräfte mehr, als daß sie sie aufgefrißt hätte. Dagegen war die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur »manufacture royale des meubles de la Couronne« durch Colbert 1662 eine epochenmachende That, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritt in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden, glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert

die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verhelfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachen Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den dekorativen Stil. Die Schilderung der aufeinander folgenden französischen Dekorationsmoden deckt sich beinahe vollständig mit der Erzählung der Schicksale des europäischen Kunsthandwerkes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Thatsache wird nicht durch das Ansehen des Versailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.



Fig. 366. Der Invalidendom in Paris.

Von Jules Hardouin Mansart.

Zu den berühmtesten »Dessinateuren« gehörte Jean Bérain († 1711), welcher von den Raffaelischen Grottesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete (Fig. 367), auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre († 1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter

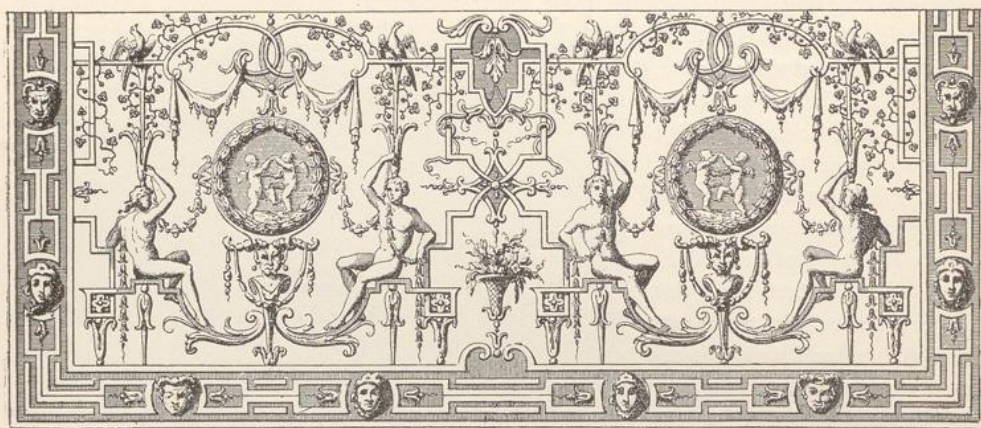


Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.

Bérain invent.

Fig. 368. Ornament von Jean Lepautre.

hat er gestochen oder erfunden, Fig. 368) und Vielseitigkeit; der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon thätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte: »dessins à plusieurs usages«, voll von leicht erfundenen Kartuschen, Mascaronen, Vasen und Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugonotte mußte Marot nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes Paris verlassen; er flüchtete nach Holland, wo er (1712) seine »Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere« herausgab (Fig. 369).

Allumfassend ist die Wirksamkeit der Ornamentzeichner, praktisch ihre Richtung. In der That lehnen sich auch die ausführenden Künstler wenigstens im allgemeinen an ihre Entwürfe an, außer den Plafondmalern und eigentlichen Dekorateurs auch die Goldschmiede, welche Ludwig XIV. mit Vorliebe beschäftigte, ehe die Finanznot des Staates ihm Sparjamkeit aufzwang. Unter den Goldschmieden nahm Claude Ballin der Ältere († 1678) den ersten

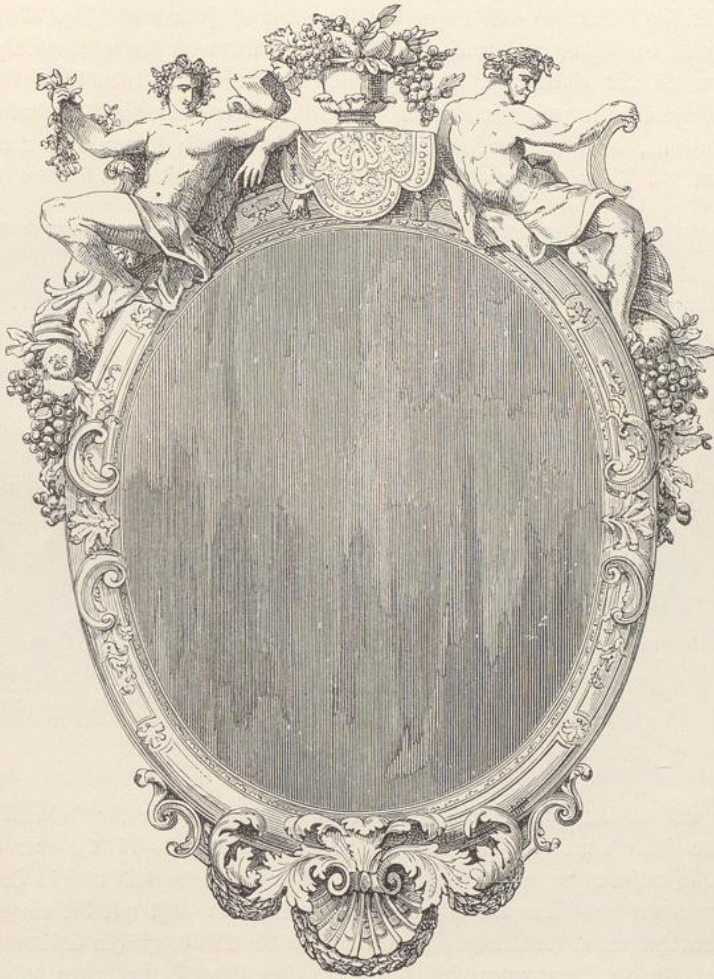


Fig. 369. Spiegelrahmen von Daniel Marot.

Rang ein. Ein großer Teil der massiven, mit bossiertem Silber beschlagenen Möbel im Versailler Schlosse ging aus seiner Werkstätte hervor. Sie wanderten sämtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzenen Gartenvasen haben sich erhalten. Die Prachtstücke (Vasen, Schalen, Kübel, Spiegel, Randelaber, Leuchter) kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenossen Ballins Verständnis der Antike rühmen, so haben wir das Lob auf die Thatsache einzuschränken, daß ihm die Renaissancemotive und die Regeln der alten Architektur nicht fremd blieben. Doch gilt auch dieses mehr von seinen für den Hofgebrauch bestimmten Arbeiten als von seinem

Kirchengeräte, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßlose Anhäufung von Zieraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert.

Die französischen Möbel des 17. Jahrhunderts, welche auch für das übrige Europa mustergültig wurden, entstammen zunächst ganz ausschließlich den Werkstätten der Kunstschreiner. Sie lehnen sich noch (Kreuzstäbe, welche die Tischbeine verbinden) an die Ueberlieferung an und haben in den Holzschnitzereien einen deutlich ausgesprochenen architektonischen Charakter. Dieser lockert sich erst gegen das Ende des Jahrhunderts (Fig. 370); die Beine werden schlanker, das Schnitzwerk verliert die derbe Kraft und wird häufig durchbrochen gearbeitet. Inzwischen waren der eigentlichen Kunstschreinerei gefährliche Nebenbuhler entstanden. Den geschnitzten Möbeln traten die gepolsterten zur Seite. Wie sehr die Tapezierkunst sich allmählich vordrängte, beweist am besten die Tatsache, daß häufig förmliche Vorduren, in Holz geschnitzt, von der Tischplatte herabhängen. Noch schlimmer gestaltete sich die Lage für die



Fig. 370. Konsoltisch. Schloß Schleißheim.

Holzschnitzer, als die sogenannten Boullearbeiten aufkamen, welche für Kastenmöbel aller Art die herrschende Mode wurden. Charles André Boulle (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entsprungen, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland viel geübten Inkrustation und Marqueterie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein, Kupfer heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain u. a., abhängig, weiß Boulle doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boulle begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt sich das ganze 18. Jahrhundert (Fig. 371) hindurch. Technische Vollendung und wirklich feiner Geschmack — auch in den kleinen angelegten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den ältesten Boullemöbeln gefunden.

Bei der so pomphaft dekorativen Richtung, welche die Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. einschlägt, kann es nicht wunder nehmen, daß auch die monumentale Malerei und Skulptur ähnliche Pfade aufsucht. Der berühmteste Maler der Periode, Charles Lebrun (1619—1690), bei der Nachwelt geradezu zum Typus für den Stil Louis' XIV. geworden, muß ganz anders

beurteilt werden, je nachdem man die rein malerische oder die dekorative Seite in seinen Werken in den Vordergrund stellt. Nur zweiten Ranges als Maler, leer und flüchtig in der Zeichnung, kalt und ohne Harmonie in der Färbung, bleibt er als Dekorateur die hervorragendste und tüchtigste Erscheinung seiner Zeit (Fig. 372). Und sein Ruf als Maler würde noch tiefer sinken, wenn er nicht das Glück gehabt hätte, daß die besten Meister des Jahrhunderts seine Gemälde in Stichen vervielfältigten.

Außer der Gründung der Gobelinmanufaktur ist die würdige Beschäftigung einer zahlreichen Kupferstecherschule die glorreichste That auf dem Kunstgebiete in der Periode Louis' XIV. Der aus Flandern stammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteste Glied der Künstlerfamilie Audran, Rousselle, Poilly, Robert Nanteuil u. a. übertrugen die Blüte des Kunstzweiges von Flandern nach Paris. Die Vollendung, mit welcher diese Kupferstecher die malerischen Effekte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an sich einen großen Wert, sondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um so mehr, als nicht selten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbessern oder doch verbergen. Dieses ist z. B. bei den Alexanderbildern Lebruns der Fall, nach welchen ursprünglich Teppiche in der Gobelinmanufaktur ausgeführt werden sollten. Die Kupferstiche Audrans und Edelincks lassen das bunte und doch flache Kolorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun hatte in seiner Jugend mehrere Jahre in Rom zugebracht und außer der zeitgenössischen Malerei die Antike fleißig studiert, und zwar von einem ähnlichen Standpunkte aus, wie hundertdreißig Jahre später der als Reformator der neueren französischen Malerei gepriesene Jacques Louis David. Er richtete sein Augenmerk vorzugsweise auf die Aeußerlichkeiten in den antiken

Kunstwerken und prägte sich eine Summe von künstlerischen Gedanken und Formen ein, welche er nach seiner Rückkehr in die Heimat vortrefflich auszunutzen wußte. In den Händen des Günstlings eines Fouquet, Mazarin und schließlich des Königs ruhten jahrzehntelang alle großen künstlerischen Unternehmungen, weshalb sein Name auf den verschiedensten Kunstgebieten wiederkehrt. Obgleich Lebrun auch zahlreiche Kirchenbilder, Porträts (Museum in Berlin) malte, so bleibt doch die Thätigkeit im Fache der großen Dekorationsmalerei (Apollogalerie im Louvre, Gesandtentreppe, Fig. 372, und Spiegelgalerie in Versailles) die Hauptquelle seines Ruhmes.

Springer, Kunstgeschichte. IV.

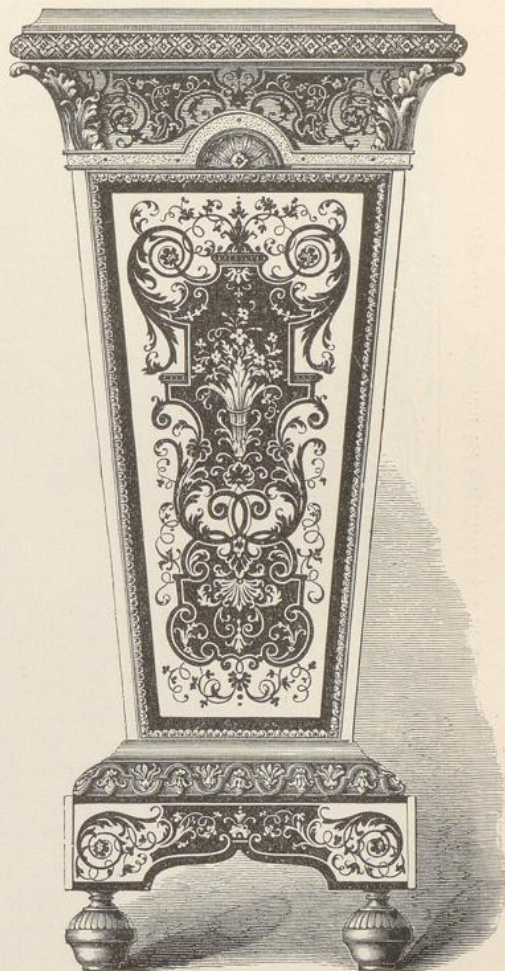


Fig. 371. Postament mit Boulle-Arbeit.
Dresden, Grünes Gewölbe.

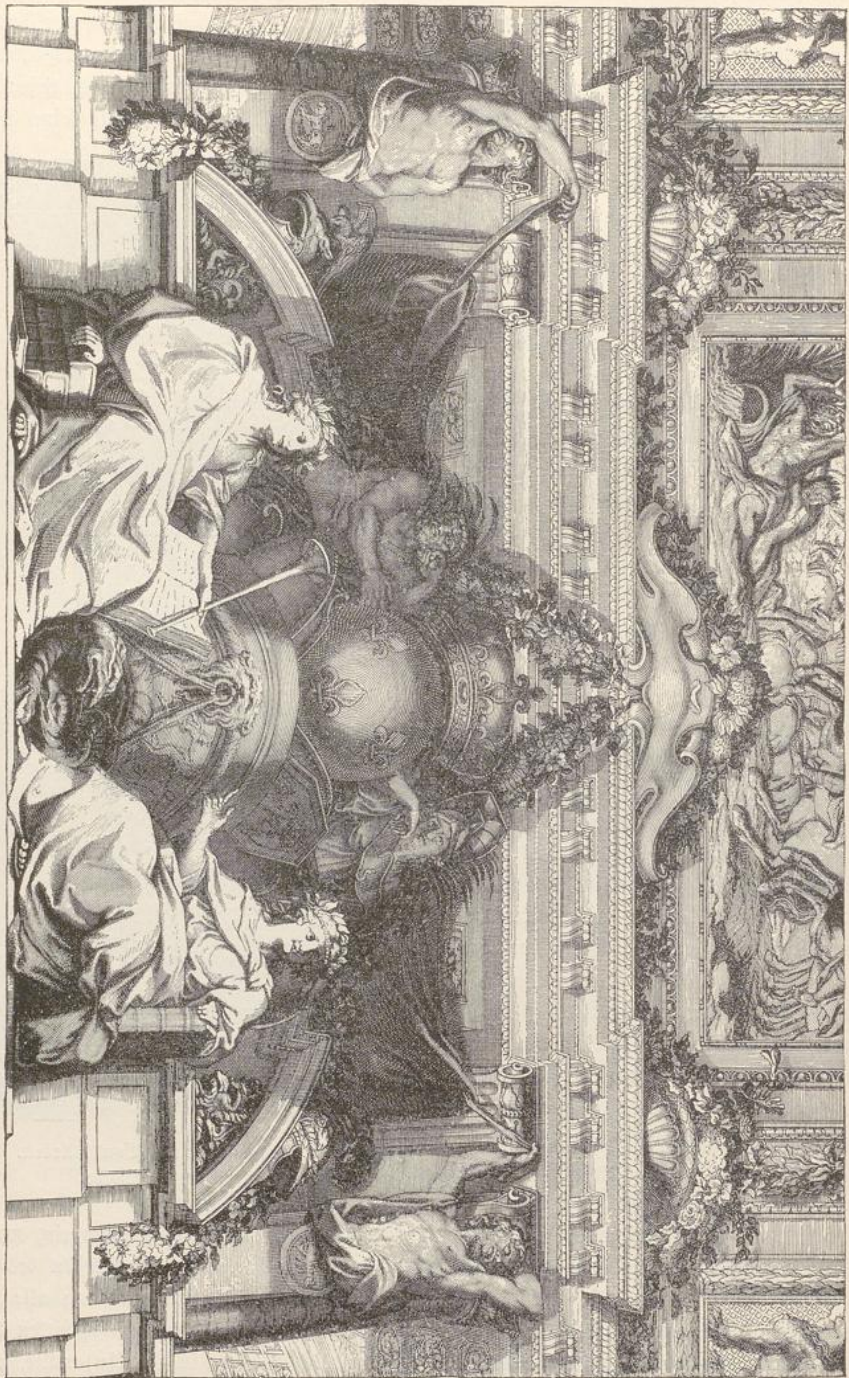


Fig. 372. Decoration der Gesandtentreppe in Versailles, von Sébastien.

Eine leichte Hand, eine geschickte Verwertung des mythologischen Apparates, eine effektvolle Anordnung der Szenerie müssen ihm zugesprochen werden, wenn auch seinen Gestalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt.

Mit Lebrun rivalisierte der in Rom ausgebildete, als Porträtmaler in Hofkreisen besonders beliebte Pierre Mignard (1612—1695). Eintönig im Charakter, wie es die Mehrzahl



Fig. 373. Ludwig XIV., von Hyacinthe Rigaud. Paris, Louvre.

der von ihm dargestellten Personen war, sind seine Bildnisse; doch stehen sie künstlerisch immerhin höher, als seine großen Kompositionen und Madonnen, in welchen die süßlich verzwickten Züge die Grazie ersetzen sollen. Wie er seine Porträts zu einer idealen Bedeutung aufzubauschen liebt, zeigt das Bild seiner Tochter, als Gama den Ruhm ihres Vaters verkündend (Louvre). Ungleich freier und wahrer in der Auffassung treten uns die Bildnisse Hyacinthe Rigauds (1659—1743) entgegen. Mit den Porträts Nicolas de Largillières (1656—1746) und Jean Marc Nattiers (1685—1766) stellen sie zusammen eine förmliche historische Galerie dar,

in welcher kaum eine hervorragende Persönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pompöse Aussehen können schon wegen der Tracht weder der König (Fig. 373), noch die vornehmen Hofherren und Staatsmänner gut abschütteln; doch dringt besonders in den Künstler- und Frauenporträts die sorgfältig studierte Charakterwahrheit durch.



Fig. 374. Ludwig XIV., von Jean Warin.
Versailles.

Auch in der Porträtskulptur hemmte die Tracht die reine künstlerische Wirkung. Die großen Perücken insbepondere verleihen den Köpfen einen falschen majestätischen Zug, welcher mit den glattrasierten Gesichtern seltsam kontrastiert. Doch hat die französische Porträtskulptur immerhin zahlreiche tüchtige Werke aufzuweisen. Die Statue Ludwigs XIV. (Fig. 374), welche Jean Warin aus Lüttich (1604—1672), der berühmte Medailleur und königliche Münzmeister, in Marmor meißelte, ist zwar in der Auffassung nicht originell, zeigt aber in der Behandlung des Steines eine große Meisterschaft. Lebendig, bis dicht an die Grenze des Malerischen, er-



Fig. 375. Gefäßträger von Puget.

scheinen auch die Büsten französischer Staatsmänner, Gelehrten und Künstler, die aus der Werkstatt von Coyzevox (1640—1720) und anderen Bildhauern hervorgingen. Eine geringere künstlerische Bedeutung haben die idealen Werke. Pietro da Cortona und Bernini übten auf die Phantasie der Bildhauer keinen günstigen Einfluß. So lehnt sich z. B. François Girardon (1628—1715) in seinem „Raub der Proserpina“ deutlich an Bernini an, sucht wie dieser durch den Gegensatz der weichen weiblichen und muskelkräftigen männlichen Körperformen



Fig. 376. Alexander und Diogenes. Relief von Puget. Louvre.

zu wirken. Nicolas Coustou (1658—1733) schlägt gleichfalls die malerische Richtung ein und bemüht sich, in der Wiedergabe des Gleisches mit der Natur zu wetteifern. Auf die »morbidezza« ist sein Hauptaugenmerk gerichtet, und da er keine Formengröße anstrebt, seine Frauenköpfe mehr durch kokette Grazie als reine Schönheit sich auszeichnen, erreicht er auch gute Wirkungen.

Selbst der größte Bildhauer Frankreichs im 17. Jahrhundert, Pierre Puget (1622 bis 1694), kann nicht immer die Fesseln sprengen, in welche ihn das Studium Cortonas gelegt

hatte. Doch erscheinen seine Gestalten nicht bloß nach italienischer Manier äußerlich bis zum Uebermaße bewegt und wie Schlangen gewunden, sondern sie sind auch in Wahrheit der Ausdruck seiner persönlichen leidenschaftlichen Natur. »Der Marmor zittert vor mir«, pflegte er zu sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Uebertreibung natürlicheren Eindruck als die Mehrzahl der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. In der Nähe von Marseille geboren, hatte Puget zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälde von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Thätigkeit. In Toulon meißelte er am Hotel de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und hat in der That das Nectzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert (Fig. 375). Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Landschaften (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden h. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille wieder als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am »Grand Monarque« und »Royal Louis« haben wie den Schiffen selbst englische Kanonentugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der »gallische Herkules« und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenpalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen eines Wolfes preisgegeben ist, beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, aber besonders Milon doch nur ein wildes Reiz von beiden, ferner »Perseus und Andromeda« schmückten gegenwärtig den Pugetsaal im Louvre. Die Basreliefs: »Alexander und Diogenes« (im Louvre, Fig. 376) und die »Pest von Mailand« (in Marseille) sind einfach in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Relieftafeln Algardis in Rom.

In Poussin und Puget, den beiden großen P, erblicken die Franzosen die Gipfel ihrer Kunst. Die Verehrung, die sie genossen, hat aber nicht verhindert, daß bereits am Schlusse des 17. Jahrhunderts eine andere Geschmacksrichtung sich regte, welche gar bald in das vollständige Gegenteile der heroischen Kunstweise umschlug.



Fig. 377. Fruchtshale von Pierre Germain.