



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Lesueur, Courtois; Stiftung der römischen Akademie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)

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 verstorben Eustache Le Sueur (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 zweihundzwanzig 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.

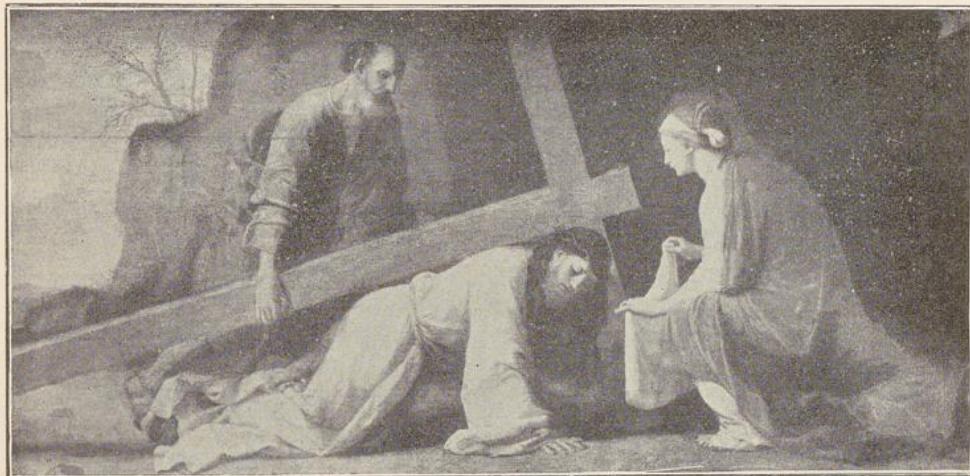


Fig. 365. Die hl. Veronika, von Le Sueur. Paris, Louvre.

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 Reitergeschechte dankt er wahrscheinlich Corvozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

Die Gründung 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 Gründung 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 Ruhmessehnsucht als eine Haupttriebsfeder 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 Huldigung 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 Bauarten am deutlichsten ausprägen, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaftfürstlichen 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 verwandelt 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 Thüren verwandelt worden —; das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitale mit den herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürrig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Außen 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 kühler verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eisernüchteleien Claude Perrault (1613 bis 1688), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln des Vitruv geschaffenes Probestück. Schriffhaft 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-