

Biblioteka  
Politechniki Wrocławskiej

III M 1893





Biblioteka  
Politechniki Wrocławskiej

M 1893 III







$$\begin{array}{r} 402537 \\ \hline 6 \end{array}$$



KUNST UND KUNSTLER

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE

UND KUNSTWERKE



KUNST UND KÜNSTLER  
DES  
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

---

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

---

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,  
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

---

DRITTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER SPANIENS, FRANKREICHS UND ENGLANDS BIS  
GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.



LEIPZIG,  
VERLAG VON E. A. SEEMANN.  
1880.



M 1893 III

# KUNST UND KÜNSTLER SPANIENS, FRANKREICHS UND ENGLANDS

BIS GEGEN DAS

ENDE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG

VON

J. BEAVINGTON-ATKINSON, J. JANITSCH, H. LÜCKE, C. A. REGNET,  
J. E. WESSELY

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,  
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.



MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



1379

LEIPZIG,  
VERLAG VON E. A. SEEMANN.  
1880.



KUNST UND KUNSTLER  
ZUM ERGEBNIS LEISTUNG

Alle Rechte vorbehalten.

PT 21



Inw. 4902.

aka. 4902/48 R.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



## INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, sind auf der ersten Seite jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

No. 92 ist irrthümlich ausgefallen, nach 90—91 folgt also 93—96.

	No	Seite
1. Bartolomé Estéban Murillo. Von H. Lücke . . . . .	85	3—40
2. Diego Velazquez. Von demselben . . . . .	86 u. 87	3—28
3. Francisco Goya. Von demselben . . . . .	86 u. 87.	29—40
4. Jacques Androuet Ducerceau. Von J. Janitsch . . . . .	88 u. 89	3—22
5. Jacques Callot. Von G. Kinkel . . . . .	90 u. 91.	3—24
6. Jules Hardouin-Manfart. Von R. Dohme . . . . .	90 u. 91.	25—48
7. Nicolas Poussin. Von C. A. Regnet . . . . .	92—96.	3—25
8. Charles Lebrun. Von demselben . . . . .	92 96.	26—40
9. Pierre Mignard. Von demselben . . . . .	92—96.	41—55
10. Claude Lorrain. Von demselben . . . . .	92—96.	56—72
11. Hyacinth Rigaud. Von demselben . . . . .	92—96	73—80
12. Antoine Watteau. Von R. Dohme . . . . .	97 u 98.	3—26
13. François Boucher. Von demselben . . . . .	97 u. 98.	27—40
14. J. B. Siméon Chardin. Von J. E. Weffely . . . . .	99 u. 100.	3—20
15. Die französischen Illuftratoren des 18. Jahrhunderts Von demselben . . . . .	99 u. 100.	21—40



	No.	Seite
16. Jean Greuze. Von R. Dohme . . . . .	101 u. 102.	3—18
17. Jacques Louis David. Von C. A. Regnet . . . . .	101 u. 102.	19—39
18. William Hogarth. Von J. Beavington-Atkinson . . . . .	103—105.	3—22
19. Sir Jofhua Reynolds. Von demselben . . . . .	103—105.	23 38
20. Thomas Gainsborough. Von demselben . . . . .	103—105.	39—56

## VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigesetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Hefte an.

### BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (No. 85).

Bildniss Murillo's. 3. — Sevillaner Gassenbube, 8. — Rebecca und Eliezar. Museo del Prado zu Madrid. 9. — Christus und Johannes aus einer Muschel trinkend. Ebenda. 13. — Hauptgruppe aus der «Erfüllung des Traumes des Patriziers.» (Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom.) Akademie S. Fernando in Madrid. 17. — Vision des h. Franciscus. Museo Provincial in Sevilla. 21. — Das Christuskind erscheint dem hl. Antonius. Museo Provincial in Sevilla. (Mittelstück.) 25. — Conception. Museo del Prado zu Madrid. 29. — Engelgruppe aus der «Madonna mit dem hl. Bernhard.» Ebenda. 33.

### DIEGO VELAZQUEZ (No. 86 u. 87).

Die Trinker. Museo del Prado zu Madrid. 9. — Uebergabe von Breda. Ebenda. 17. — Reiterbildniss des Herzogs Olivares. Ebenda. 21. — Krönung der Maria. Ebenda. 25. — Gruppe aus den «Meñinas.» Ebenda. 27.

### FRANCISCO GOYA (No. 86 u. 87).

Bildniss Goya's. 29. — «Le descañona». Nach einer Radirung Goya's. 31. — Spanier und Spanierinnen. Nach einer Handzeichnung. 32. — Der Erdroffelte. Nach einer Radirung. 33. — «Devota profesion». Nach einer Radirung. 37.

### JACQUES ANDROUET DUCERCEAU (No. 88 u. 89).

Entwurf für eine Hausfacade. 9. — Entwurf zu einem Schlosse. 17. — Entwurf zu einer Kanne. Handzeichnung. 20. — Entwurf zu einem Schrank. 21.

### JACQUES CALLOT (No. 90 u. 91).

Bildniss Callot's. 3. — Einmarsch der Zigeuner (Meaume 668). 5. — Der wohlgenährte Bettler. Aus der Folge der «Gueux» (Meaume 705.) 9. — Aus der Folge vom «Verlorenen Sohn» (Meaume 63.) 13. — Aus der Folge der «Nobleffe» (Meaume 676). 17. — Die Erhängten. Aus den «Mifères de la guerre» (Meaume 574) 21. — Gastmahl zu Emmaus. Aus der Folge der «quatre banquets» (Meaume 51.) 22.

### JULES HARDOUIN-MANSART (No. 90 u. 91).

Bildniss Mansart's. 27. — Schloß Maisons bei S. Germain. 29. — Grundrifs des Schloßes von Versailles. 35. — System der Fassade des Schloßes von Versailles. 39. — Grundrifs des Invalidendoms. 42. — Durchschnitt desselben. 44. — Fassade desselben. 45.

### NICOLAS POUSSIN (No. 92—96).

Bildniss Pouffin's. 3. — Das Bild des menschlichen Lebens. 5. — Entzückung des heil. Paulus. 9. — Heilige Familie. 13. — Heroische Landschaft. 21.



## CHARLES LEBRUN (No. 92—96).

Bildnifs Lebrun's, 26. — Die Alexanderfehlschlacht (Bruchstück), 29 — Apotheose Ludwig's IV. 33. — Die heilige Magdalena, 37.

## PIERRE MIGNARD (No. 92—96).

Aus der kleinen Galerie zu Versailles, 40. — Mignard's Tochter, 45. — Madonna mit Kind, 49. — Die heilige Cäcilie, 53.

## CLAUDE LORRAIN. (CLAUDE GELÉE) (No. 92—96).

Bildnifs Lorrain's, 56. — Die Mühle, 60. — Flucht nach Egypten, 61. — Der Venustempel, 65. — Die Furth, 69.

## HYACINTH RIGAUD (No. 92—96).

Bildnifs Rigaud's, 73. — Bildnifs des Samuel Bernard, 77. — Die Gattin Rigaud's, 80.

## ANTOINE WATTEAU (No. 97 u. 98).

Studienkopf, Handzeichnung von Watteau, gestochen von Fr. Boucher, (Facsimile.) 5. — «La leçon d'amour», K. Schloß in Berlin, 9. — Selbstportrait des Künstlers, 13. — «Jris, c'est de bonne heure avoir Pair à la danse etc.» K. Schloß in Berlin, 17. — Pilgergruppen, Ausschnitt aus dem Embarquement pour l'île de Cythère, Ebenda, 21.

## FRANÇOIS BOUCHER (No. 97 u. 98).

Aus dem Bilde: Venus und Vulkan, Galerie des Louvre, 26. — Bildnifs Boucher's, 27. — Die Marquise von Pompadour, Pariser Privatbesitz, 33. — Venus, Ebenda, 37.

## SIMEON CHARDIN (No. 99 u. 100).

Bildnifs Chardin's, 3. — Die Toilette, Nach dem Stich von Lebas, 9. — Der Unterricht im Sticken, Galerie des Louvre, 13. — In der Küche, Ebenda, 17.

## DIE FRANZÖSISCHEN ILLUSTRATOREN DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS (No. 99 u. 100)

Szene aus der Henriade, von H. Gravelot, 25. — Aus Hénault's Geschichte Frankreichs, Gez. von C. N. Cochin, 29. — Vignette von Ch. Eifen, 31. — Radirung aus dem Molière, Von Moreau, 33. — Aus Lafontaine's Erzählungen, Rad. von Choffard nach Eifen, 36. — Aus dem Decameron, Von Queverdo, 37.

## JEAN GREUZE (No. 101 u. 102.)

Bildnifs Greuze's, 3. — Der zerbrochene Krug, Galerie des Louvre, 5. — Die Bibelvorlesung, Galerie Bartholdi-Delesert in Paris, 9. — Mädchenkopf, Akademische Galerie in Wien, 13. — Die Dorfhochzeit, Entwurf in Tusche zu dem Bilde im Louvre, Sammlung Dutuit in Rouen, 17.

## JACQUES LOUIS DAVID (No. 101 u. 102.)

Bildnifs David's 19. — Der Schwur der Horatier, Galerie des Louvre, 21. — Der ermordete Marat, Privatbesitz, 25. — Napoleon auf dem St. Bernhard, Königl. Schloß in Berlin, 29. — Pius VII und der Cardinal Caprara, Galerie des Louvre, 33. — Porträt der Mme Pécaul, Ebenda, 37.

## WILLIAM HOGARTH (No. 103—105.)

Bildnifs Hogarth's, 3. — Die Heirath nach der Mode Oelgemälde-Folge in der Nationalgalerie in London, (No. II; Bald nach der Hochzeit), 5. — Die Stimmenfänger, Oelgemälde im Soane-Museum in London, 9. — Die Punschgesellschaft, Nach einem Kupferstich von Hogarth, 13.



## SIR JOSHUA REYNOLDS (No. 103—105)

Bildniß Reynolds'. 23. — Die junge Wittwe (Mrs Seyforth). London Galerie Wilson. 25. — Prinzessin Sophia Mathilda. London, Privatbesitz. 29. — Engelsköpfe. Nationalgalerie in London. 33. — Die heilige Familie. Ebenda. 36.

## THOMAS GAINSBOROUGH (No. 103—105).

Bildniß Gainsborough's. 39. — Portrait des Küsters Orpin. Nationalgalerie in London. 41. — Der blaue Knabe. Im Besitz der Marquise von Westminster. 45. — Die Tränke. Nationalgalerie in London. 53.





LXXXV.

BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO.

Von

Hermann Lücke.

---



1877  
BARTOLOME ESTERIN MURILLO

Manana 1877





### Bartolomé Estéban Murillo.

Geb. in Sevilla 1617; gest. ebenda 1682.

Die Blüthe der spanischen Malerei fällt in eine ziemlich späte Periode der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung; sie beginnt in einem Zeitpunkte, wo seit der goldenen Aera der italienischen Kunst fast schon ein Jahrhundert verstrichen und in den Niederlanden bereits eine zweite glänzende Blüthe-Periode der Malerei angebrochen war. Bis dahin, bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts hatte Spanien im Gebiete der Malerei nichts von nationaler Eigenthümlichkeit hervorgebracht; man kann sagen, es gab bis dahin überhaupt keine national-spanische Kunst. Wohl waren im Mittelalter, während im südlichen Spanien die maurische Baukunst ihre phantastische Pracht entfaltete, auch in den christlichen Provinzen des Landes auf dem Gebiet der Architektur bedeutende Werke entstanden; die Kathedralen von Burgos, Barcelona und Sevilla gehören zu den hervorragendsten Schöpfungen des gothischen Stils.<sup>1)</sup> Von einem bestimmt nationalen Gepräge kann aber bei ihnen noch weniger die Rede sein, als bei den



gothischen Bauten anderer Länder. Es waren Werke der christlich mittelalterlichen Cultur, die innerhalb ihrer eigenthümlichen Kunstformen eine nationale Verschiedenartigkeit nur erst wenig hatte hervortreten lassen. Spaniens Schicksal war, das in seiner Geschichte das Mittelalter länger lebendig und mächtig blieb, als in allen übrigen Culturländern Europa's. An den grossen geistigen Bewegungen, in denen sich während des 15. Jahrhunderts die mittelalterliche Bildung auflöste und ein neues Weltalter, die Zeit der italienischen Renaissance und der deutschen Reformation, vorbereitete, hatte Spanien keinen Antheil gehabt. Das Ringen um die politische Existenz, der Kampf gegen die Mauren und die fortwährenden Kriege im Innern der einzelnen Staaten nahmen die Kraft des Volkes bis ans Ende dieses Jahrhunderts fast ausschliesslich in Anspruch. Erst seit der Vereinigung der Kronen von Aragon und Castilien und dem Erlöschen der maurischen Herrschaft konnten sich die Culturbestrebungen im christlichen Spanien mit grösserer Freiheit entwickeln. Aber auch dann noch blieb das Volk gegen jene grossen Geistesrevolutionen der neuen Zeit fast gänzlich verschlossen. Als Culturelement hat die Renaissance in Spanien jedenfalls keine tiefgehende Wirkung gehabt; in kirchlicher, politischer und socialer Beziehung blieb das Land von den Ideen der Renaissance fast unberührt, wenn auch die Kunstformen derselben sich Eingang verschafften. Das Eindringen der Reformation aber ward von Anfang an auf das Entschiedenste abgewehrt. In den langen blutigen Kämpfen mit den Mauren war der Katholicismus mit den nationalen Interessen des Volkes so innig verwachsen, das schon deshalb die antikatholische Richtung der Renaissance und Reformation in Spanien wenig Boden gewinnen konnte. Die hierarchische Gewalt blieb, wie das mittelalterliche Feudalsystem, im Wesentlichen bestehen, die Kirche blieb die Vormünderin und Beschützerin der Cultur, die Kunst arbeitete fast so ausschliesslich wie im Mittelalter in ihrem Dienste. Kein Wunder daher das, als sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts der Katholicismus im Kampfe gegen die Reformation wiederherstellte und verjüngte, diese restaurirte Religiosität, die man als den modernen Katholicismus bezeichnen kann, sich nirgends entschiedener und lebendiger entwickelte als in Spanien; nirgends hat dieser Katholicismus in Kunst und Literatur bedeutendere Vertreter gefunden als hier. Die spanische Kunst, vor allem die spanische Malerei in der Zeit ihrer nationalen Selbständigkeit, ist recht eigentlich die Kunst des restaurirten Katholicismus.

Nach culturgeschichtlicher Seite wird daher das Urtheil über Werth und Bedeutung der spanischen Kunst wesentlich abhängen von dem Urtheil über die Bedeutung dieses Katholicismus. Vom rein künstlerischen Gesichtspunkt, der natürlich seine selbständige Berechtigung behält, pflegen die Meister der spanischen Malerei gegenwärtig sehr hoch geschätzt zu werden; man pflegt ihre Werke, wenn es auch nicht an einzelnen zweifelnden Stimmen fehlt, zu den glänzendsten Leistungen zu zählen, die in der Geschichte der Malerei überhaupt zu Tage getreten.

Bis zu ihrer Blütheperiode von den wechselnden Einflüssen fremder Schulen auf das entschiedenste abhängig, bietet die spanische Malerei doch auch während dieser Zeit ihrer Unselbständigkeit manche interessante Erscheinung. Mit der

italienischen Malerei des Quattrocento hatten die nördlichen Provinzen Aragon und Catalonien, die damals mit Italien in ziemlich lebhaftem Handelsverkehr standen, einige Fühlung. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren in Spanien zwei florentinische Maler, Starnina und Dello, thätig, von deren Werken sich aber, wie es scheint, keines in Spanien erhalten hat, und deren Einwirkung auf die Kunstübung des Landes jedenfalls nicht sehr bedeutend und wenig nachhaltig war. Auf das Entschiedenste treten sodann in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Einflüsse der flandrischen Schule hervor; die Van Eyck's, Peter Cristus, Jan de Flandes waren in Spanien hochgeschätzt und gefeiert, die Nachahmung der niederländischen Kunst verbreitete sich über einen grossen Theil der nördlichen und mittleren Provinzen des Landes und erreichte, obschon sie eine gewisse naive Rohheit des Geschmacks niemals völlig los wurde, in den Werken eines Gallegos und Antonio del Rincon eine beträchtliche Höhe der künstlerischen Entwicklung.<sup>2)</sup> Merkwürdig ist, wie sich die spanische Malerei, als sie den Einfluss der Renaissance erfuhr, von jenem Manierismus fast völlig frei erhielt, dem die Nachahmung der klassischen Meister des Cinquecento in Italien und namentlich in den Niederlanden so rasch verfiel. Die Langsamkeit ihrer Entwicklung kam jetzt der spanischen Malerei zu statten. Zurückgeblieben hinter der Kunst anderer Länder, befasste sie nicht die Leichtigkeit der Aneignung, die jener gefährlich ward. Der Ernst der Anstrengung, der sie noch beherrschte, und der sich auch fremden, in Spanien eingewanderten Künstlern mittheilte, war ihr ein Schutz gegen manieristische Verirrungen; ja sie erscheint von der anderwärts herrschenden künstlerischen Ueberreife soweit entfernt, dass sie vielmehr noch sehr entschieden an den Charakter der vorangehenden italienischen Kunstperiode erinnert. Werke, denen man zwar sogleich ansieht, dass sie nur unter dem Einflusse der italienischen Blüthezeit entstehen konnten, tragen doch noch vielfache Züge jener Herbigkeit, welche die Kunst des Quattrocento kennzeichnet. Nichts in der That kann überraschender sein, als in dem Gemälde eines Niederländers, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sevilla einwanderte, in Pedro Campaña's Retablo der Capilla de la Purificacion der dortigen Kathedrale, Gestalten zu begegnen, die an die schönsten Formen der sich zur Reife entwickelnden italienischen Blüthezeit erinnern.<sup>3)</sup>

Sevilla war es hauptsächlich, wo sich die Nachfolge der italienischen Renaissance-Meister in bemerkenswerthen Beispielen zeigte. In der Malerschule, die sich hier bildete, ward die florentinisch-römische Richtung während mehrerer Jahrzehnte mit Eifer gepflegt. An ihrer Spitze stand Luis de Vargas, ein Meister etwa von der künstlerischen Bedeutung eines Perin del Vaga. Seine Manier pflanzte sich in Sevilla bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts, bis auf Pacheco, den Lehrer des Velazquez, fort.

Zwei andere Schulen hatten sich schon einige Zeit vorher, wesentlich unter denselben italienischen Einflüssen, in Valencia und Castilien gebildet. Früher, als in der Schule von Sevilla, traten hier Elemente hervor, welche das Selbständigwerden des spanischen Kunstnaturells ankündigen. Während dort die auf Strenge der Zeichnung ausgehende Richtung noch vorherrschend blieb, gelangte hier bereits, unter Einwirkung der venezianischen Malerei, ein vorwiegend



coloristisches Streben zur Geltung, in welchem sich die Eigenart des spanischen Kunsttalentes zu befreien begann. Maler wie El. Greco und Navarrete, die sich beide an der Anschauung venezianischer Malerei gebildet hatten, zeigen bereits nationalen Charakter.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden dann auch Einflüsse anderer Art von Bedeutung, zunächst die Einwirkungen jenes oft ins Rohe und Wilde ausartenden Naturalismus, der sich in Italien im Gegensatze zu der marklosen Kunst der Manieristen entwickelt hatte, und dessen Hauptvertreter Caravaggio war. Der Einfluss eines Schülers desselben, des Spaniers Ribera, läßt sich in den ersten Arbeiten der Meister der spanischen Glanzperiode, des Velazquez und Murillo noch auf das Deutlichste wahrnehmen.

Hinzu kommen endlich die Einwirkungen der belgischen Malerei, die damals mit dem Auftreten des gewaltigen Rubens einen neuen glänzenden Aufschwung nahm. Die spanische und die belgische Malerei jener Zeit sind, kunsthistorisch betrachtet, parallele Erscheinungen: zwei im eminenten Sinne coloristische Richtungen, die beide von der venezianischen Schule die entscheidendsten Impulse empfangen, nur dafs die belgische, früher entwickelt als die spanische, auf diese ihrerseits schon mitbestimmend einwirkte. Bei Velazquez war der Einfluss des Rubens entschieden von nicht geringerem Gewicht, als der Tizian's und anderer Venezianer.

In Murillo, der unter den Hauptmeistern der spanischen Schule der jüngste war — als er seine Laufbahn begann standen Alonso Cano, Zurbaran und Velazquez schon auf der Höhe ihrer Kunst — in ihm fanden die malerischen Bestrebungen dieser nationalen Epoche einen zusammenfassenden, recht eigentlich typischen Ausdruck. Den Spaniern selbst gilt er als der nationalste und volksthümlichste jener Meister.

Bartolomé Estéban Murillo war 1617, wahrscheinlich am letzten Tage dieses Jahres, in Sevilla geboren; am 1. Januar des folgenden Jahres ward er getauft. Sein Vater, ein armer Handwerker, Gaspar Estéban, und die Mutter, Maria Perez, starben, noch ehe der Knabe das 11. Jahr erreicht hatte.<sup>1)</sup> Sein Oheim und Vormund Juan Antonio Lagarès gab ihn vermuthlich bald nachher zu dem Maler Juan de Castillo in die Lehre, einem Meister ziemlich untergeordneten Ranges, der zu den letzten Ausläufern der im Niedergange begriffenen florentinisch-römischen Richtung gehörte. Die harten und trocknen Malereien desselben im Museo Provincial zu Sevilla lassen beurtheilen, wie wenig seine Schüler, deren er immer eine beträchtliche Anzahl hatte, aufer der sogenannten ‚korrekten‘ Zeichnung von ihm zu profitiren vermochten. Den Gebrauch des Pinsels pflegten die Vorgefchritteneren, nach damals allgemein üblicher Sitte, vornehmlich an einer Art decorativer Malereien zu versuchen, die in Leimfarbe auf Leinwand ausgeführt wurden, den teppichartigen Sargas, mit denen man an bestimmten Festtagen die Altäre, die Pfeiler und Wände der Kirchen behängte. Vermuthlich hat auch Murillo die ersten Proben seines malerischen Talentes in solchen Sargas geliefert. Von Oelbildern desselben sind aus dieser frühesten Zeit nur zwei bekannt, eine Madonna mit dem h. Franciscus im Convento de Regina und die Virgen del Rosario mit dem h. Domingo in Santo Tomás zu Sevilla, beides

Schülerarbeiten im dürftigen Stile feines Meisters. Nachdem Castillo 1640 nach Cadix übergesiedelt, blieb Murillo mehrere Jahre in den ärmlichsten Verhältnissen ganz sich selbst überlassen; seine Hauptbeschäftigung bestand in der Anfertigung von Heiligenbildern, die er an Markttagen feilhielt und größtentheils an westindische Missionäre verkaufte. Als sein künstlerisches Geschick sich entschied, war er schon 25 Jahre alt. Pedro de Moya, einer seiner älteren Mitschüler, kehrte damals von London, wo er einige Zeit in der Werkstatt van Dyck's gearbeitet hatte, nach Sevilla zurück. Die Bilder desselben, in denen man hier zum ersten Mal die neue Kunstweise der Niederländer bewunderte, übten auf Murillo eine zündende Wirkung, ein unüberwindliches Verlangen ergriff ihn, diese Kunst, die ihm schon in der Nachahmung so nachahmungswürdig erschien, in den Originalen kennen zu lernen. Der kürzeste Weg dazu war eine Reise nach Madrid, wohin erst vor wenigen Jahren aus dem Nachlass der Infantin Isabella (Tochter Philipp's II.) eine beträchtliche Zahl von Werken des Rubens und van Dyck gekommen war. Man erzählt, Murillo habe, rasch entschlossen, ein paar Dutzend Heiligenbilder gemalt und sich mit dem Erlös der Arbeit heimlich, ohne Jemandem von seinem Vorhaben etwas zu sagen, auf den Weg nach Madrid gemacht. Hier gelang es ihm, die Gunst des Velazquez zu erwerben, der als Hofmaler und Freund Philipp's IV. schon des höchsten Ansehens genoss. Unter dem persönlichen Einfluss desselben richtet er nun mit dem leidenschaftlichen Fleiß des Genies sein Studium in den Madrider Gemäldesammlungen und im Escorial auf die Werke der großen, damals am höchsten gefeierten Coloristen; Rubens und van Dyck, Tizian und Ribera werden zugleich mit Velazquez seine Lehrer. Als er nach drei Jahren angestrenzter Arbeit Madrid verließ, hatte er die wesentlichen Grundlagen gewonnen, auf denen sich seine künstlerische Eigenthümlichkeit selbständig entwickeln konnte.

Sevilla, wohin er 1645 zurückkehrte, blieb fortan fast der alleinige Schauplatz seines Wirkens. Die Anträge Karl's II., der ihn in der Blüthezeit seines Ruhms an den Hof zu ziehen wünschte, lehnte er ab. Die vornehme Stellung des Velazquez hatte für ihn nichts Verlockendes, und das schöne Sevilla, damals noch immer die reichste und blühendste Stadt der castilischen Krone, befafs der Reize genug, um ihn an sich zu fesseln. Gelegen in einer der prachtvollsten Gegenden der pyrenäischen Halbinsel, umgeben von einer verschwenderisch fruchtbaren Natur, hegte sie in ihrem Innern in glänzenden Bauten des maurischen und gothischen Stils die Denkmäler einer langen inhaltreichen Geschichte; und hatte sie auch als Handelsplatz, seit den Verlusten, welche die spanische Seemacht durch England und die Niederlande erlitten, nicht mehr die frühere Bedeutung, so war der Hafen des Guadalquivir an der Torre del Oro doch immer noch von reichbeladenen Schiffen und den Flaggen aller Nationen belebt. Neben vornehmen Handelsherren hatten in Sevilla zahlreiche altberühmte Adelsfamilien ihren Sitz, für welche der Palaß des kunstliebenden Herzogs von Alcala einen der wichtigsten gefelligen Mittelpunkte bildete. Unter der Geistlichkeit der Stadt gab es namhafte Gelehrte, die mit den Künstlern in nahem Verkehr standen und nicht am wenigsten für die Verbreitung ihres Ruhmes sorgten. In dieser Umgebung konnte der künstlerische Ehrgeiz Murillo's volle Befriedigung finden,



Kirchen, Paläste und wohlhabende Klöster harrten auf den Schmuck feiner Werke, und in der That hat Sevilla das staunenswerth ergiebige Talent des Künstlers, der an Fruchtbarkeit nur mit Rubens oder, wie die Spanier zu rühmen pflegen, nur mit seinem dichterischen Zeitgenossen, Lope de Vega, zu vergleichen ist, fast ausschließlich beschäftigt. Bei der Masse von Aufträgen, die er übernahm und bewältigte, war ihm freilich nicht möglich, allen Werken das gleiche Interesse, die gleiche Sorgfalt zuzuwenden; häufig hat er sich wiederholt und ist sein eigener Plagiator geworden, nicht wenige Bilder sind nur flüchtig behandelt und in den Details entschieden vernachlässigt. Auch hierin unterschied er sich von seinem aristokratischen Rivalen Velazquez, der ungleich weniger,



Sevillaner Gassenbube.

fast nur für seinen königlichen Freund arbeitete und selten ein Werk aus der Hand liefs, das nicht den Stempel des Fertigen und Vollendeten trug.

Die Resultate der Madrider Studien gaben sich in Murillo's selbständigen Werken sofort und auf das überraschendste kund. Man übertrug ihm bald nach seiner Rückkehr nach Sevilla die Ausführung einer Reihe von Bildern für das kleine Kloster der Franciscanermönche, zu der sich, da der ausgesetzte Preis sehr gering war, kein Maler von Ruf hatte herbeilassen wollen. Die Bilder erregten das grösste Aufsehen, und der Name des bis dahin völlig unbekanntes Künstlers kam in Aller Mund. Drei dieser Gemälde haben noch jetzt Berühmtheit: der h. Diego und die Armen, gegenwärtig in der Galerie San Fernando zu Madrid, die sogenannte Küche der Engel (einem Franciscaner, den bei seinen Küchengeschäften die Ekstase überkommt, wird von Engeln die Arbeit abgenommen) und der Tod der h. Clara, beide gegenwärtig im Louvre. Bermudez behauptet<sup>5)</sup>, in einem jeden der drei Bilder habe Murillo einen der drei Meister, die er in Madrid mit besonderer Vorliebe studirte, nachahmen wollen; im ersten



Rebecca und Eliezar. Museo del Prado zu Madrid.



Velazquez, im zweiten van Dyck, im dritten Ribera. Richtiger wird man sagen dürfen, daß von der Art der drei Meister in jedem Bilde etwas enthalten ist.<sup>6)</sup> Aus den verschiedenartigen Einflüssen, die auf ihn eingewirkt, beginnt hier Murillo sich anzueignen, was seiner Natur am gemäßigtesten ist und die freie Entwicklung seines eignen Talentes am meisten befördert. Harmonische Wirkung und künstlerische Selbständigkeit ist in diesen Bildern noch nicht erreicht, und noch manches Werk der nächstfolgenden Zeit trägt den Charakter eines im Werden begriffenen Stils. Aber die Originalität und Frische des Talents leuchtet schon in glänzenden Zügen hervor.

Wägt man die Einflüsse jener drei Meister, die sich bei Murillo in den Anfängen seines selbständigen Schaffens ohne Zweifel am meisten geltend machen, gegen einander ab, so kann der des Ribera von vornherein leicht als der bedeutendste erscheinen. Das Naturalistische, was der gesammten Kunst im Zeitalter des Murillo eigen war, scheint ihn in der Form, in der es bei Ribera auftrat, während seines Aufenthaltes in Madrid zunächst und am meisten frappirt zu haben. Der zahmen, charakterlosen Manier Castillo's gegenüber konnte es freilich keinen stärkeren Gegensatz geben, als die derbe Energie Ribera's, die scharf und grell ausgeprägte Eigenthümlichkeit seiner malerischen Auffassung, wie sie namentlich in den Beleuchtungseffekten, den schroffen Licht- und Schattencontrasten seiner Bilder hervortritt. Aehnliche Effekte finden sich in den früheren Arbeiten Murillo's nicht selten, nur daß sie von vorn herein gemildert erscheinen, sowohl durch die eigne Anschauungsweise des Künstlers, wie durch die Einflüsse jener andern Meister. Von den Gewaltthaten Ribera's, von seiner oft brutalen Auffassung der Natur ist nichts in diesen Bildern; ihr Colorit hat zwar noch häufig etwas Hartes, Kaltes und Düstres, aber daneben auch schon wärmere, leuchtendere Töne, die an van Dyck, seine Abstufungen des Helldunkels, die an Velazquez erinnern.

Die Hauptsache ist, daß Murillo durch seine Madrider Studien mitten in den Strom der Kunstrichtung hineingeführt ward, die damals allein Lebensfähigkeit hatte, daß sein Naturgefühl geweckt, daß ihm der Sinn für die Erscheinungen des ihm unmittelbar umgebenden Lebens geöffnet wurde. Was an dem besten jener Bilder des Franciskanerklosters, der Engelküche, am meisten gefällt, ist weder die Composition, noch der Ausdruck des ekstatischen Mönchs, sondern die naive Natürlichkeit und reizende Lebensfrische der Engelfiguren, die in Wahrheit, obschon sie Flügel an den Schultern tragen, nichts anderes sind, als liebenswürdige, ganz menschliche Kinder- und halbwüchsiges Jünglingsgestalten, die ihre Küchengeschäfte mit der anmuthigsten Emsigkeit betreiben. Bezeichnend ist, daß die Darstellung dieser kindlichen Legende, die eine genrehafte Auffassung nicht bloß zuließ, sondern verlangte, dem Künstler am Beginn seines selbständigen Schaffens am besten glückte. In einer beträchtlichen Anzahl von Darstellungen, die ohne Zweifel nur wenige Jahre nachher entstanden, aber schon zu seinen Meisterwerken zu rechnen sind, hat sich Murillo ganz direkt dem Gebiete der Genrekunst zugewandt. In der späteren Zeit kommen eigentliche Genrebilder unter seinen Arbeiten zwar nicht mehr vor; aber neben den großen Altargemälden, den berühmten Bildern der Conception, in denen er, wie kein Anderer, als der künst-

lerische Interpret der religiösen Stimmung seiner Zeit und seines Volkes erscheint, zieht sich bis in die letzten Jahre seines Wirkens eine lange Reihe von Schilderungen biblischen und legendarischen Inhalts hin, die in der Auffassung einen entschieden oder doch vorwiegend genrehaften Charakter zeigen. Und zuweilen klingt selbst in jenen religiösen Bildern der höchsten Ordnung davon etwas nach; jedenfalls ist das naturalistische Wesen des Künstlers in gewissem Sinne auch in ihnen gegenwärtig.

Als eigentlicher Genremaler erscheint Murillo, der gepriesene Schilderer der Conceptionen und religiösen Ekstasen, der pintor del cielo, wie er von den Spaniern genannt wird, vor allem in jenen berühmten Bildern Sevillaner Straßensbuben, von denen die Pinakothek in München drei der vorzüglichsten besitzt.<sup>7)</sup> Die echten Reize der Genrekunst zeigen diese Werke in sich vereinigt, nicht in der Art der feinen Cabinetsstücke eines Teniers und Ostade, denen sie schon äußerlich mit ihren fast lebensgroßen Figuren ebensowenig zu vergleichen sind, wie etwa die Borrachos des Velazquez; an den letzteren vielmehr, an Rembrandt und die besten Werke des Frans Hals erinnert die packende realistische Kraft dieser mit breitem, saftigem Pinsel ausgeführten Bilder. Welche Fülle frischesten Lebens und zugleich welcher glückliche Humor ist in der Darstellung dieser kleinen, sonnegebräunten Vagabunden, die, mit wenigen Lumpen nur spärlich bedeckt, in einer Straßenecke Sevilla's beim Trauben- und Melonenschmaus so behaglich beifammen kauern. Der warme Widerschein des südlichen Himmels liegt goldig über diesen lachenden Szenen idyllischer Bedürfnislosigkeit, in denen man, nach Hegels bekannten Worten, sogar einen Zug von Idealität entdecken kann: „In der Armuth und halben Nacktheit dieser Jungen leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühl ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit ums Aeußere und die Freiheit im Aeußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt. Diese Knaben Murillo's haben keine weiteren Zwecke und Interessen, doch nicht etwa aus Stumpfheit, sondern zufrieden und felig, wie die olympischen Götter, hocken sie am Boden.“<sup>8)</sup> Zuweilen verfällt Murillo bei Darstellungen ähnlicher Art, von denen das Museum del Prado in Madrid und die Galerien des Louvre in Paris und der Ermitage in Petersburg mehrere besitzen, in einen etwas trivialen Naturalismus, doch ist der Reiz gesunder Lebenskraft und schalkhafter Naivetät fast überall vorherrschend.

Ungefähr gleichzeitig mit diesen Bildern entstanden zwei Gemälde, in denen Murillo die genrehafte Auffassung ganz direkt und ohne weiteres, völlig nach Art der Niederländer, auf religiöse Gegenstände übertrug: eine heilige Familie und eine Anbetung der Hirten, beide im Museo del Prado zu Madrid. Jene, ein umfangreiches Bild mit lebensgroßen Figuren, zeigt eine schlichte Zimmermannswerkstatt, wo Maria an einer Garnwinde beschäftigt ist, während Joseph, von der Arbeit ausruhend, dem Spiele des Kindes zusieht, das zwischen seinen Knien steht und, einen Vogel in der Hand haltend, sich mit einem Hündchen neckt. Die Gestalten sind überaus charakteristische Typen des niederen Volkes; das Ganze, ungemein kräftig behandelt, macht völlig den Eindruck wie ein Bild aus Rem-



brandt's Schule. Das zweite Gemälde ist gleichfalls höchst energisch im Charakter der Farbe, von der markigsten Wahrheit in der Schilderung alles Aeußeren bis herab zu den harten schwieligen Fußsohlen des vorn knicenden Hirten. Es hat mit einem der früheren Werke des Velazquez, einer Darstellung des nämlichen Inhalts, die sich jetzt in der National-Galerie zu London befindet und ganz im Stile Ribera's durchgeführt ist, sehr entschiedene Verwandtschaft.

Die Kirche nahm an einer solchen Auffassung und Darstellung biblischer Gegenstände — man kann sich zunächst darüber verwundern — keinen Anstoß, so streng sie darüber wachte, daß die Bilder nach ihrem gegenständlichen Inhalt den orthodoxen Charakter bewahrten und die Regeln conventioneller Decenz, die sie der Kunst auferlegte, nicht verletzten. Die Darstellung des Nackten ward so viel als möglich beschränkt; Pacheco, der unter dem unmittelbaren Einfluß der Inquisition einen förmlichen künstlerischen Sittencodex verfaßte, erklärt das Studium nach dem nackten weiblichen Modell für bedenklich, und ertheilt den Rath, nur die Köpfe und Hände nach der Natur zu malen<sup>9)</sup>. Bei der Darstellung der Maria verbot die geistliche Prüderie fogar, die nackten Füße zu zeigen. Im Costüm der heiligen Figuren sollte nichts an die Tracht der Zeit erinnern, eine Vorschrift, von der sich die Künstler jedoch besonders häufig emanzipirten.

Erstaunlich bleibt, wie wenig die spanische Malerei durch solche Gesetze in ihrer realistischen Kraft beeinträchtigt wurde, wie lebendig und energisch sie sich trotz dieser Einschränkungen entwickelte. Freilich machte die Kirche noch in ganz anderem Sinne ihre Herrschaft geltend. Zu diesen äußeren Bestimmungen traten jene mächtigen geistigen Einflüsse, durch welche sie sich des Innersten der Kunst bemächtigte, Einflüsse, die in den genreartigen Kirchenbildern Murillo's noch nicht oder nur wenig zum Vorschein kommen, die aber gerade bei ihm recht in den Mittelpunkt des künstlerischen Denkens drangen. Jene Bilder liegen gewissermaßen in der Peripherie seines Schaffens, obschon viele derselben, rein künstlerisch genommen, zu seinen vorzüglichsten und vollendetsten Leistungen gehören und namentlich in der malerischen Durchbildung, in der gefunden Schönheit und Kraft des Colorits manches andere Werk, in welchem das religiöse Empfinden des Künstlers einen tieferen Ausdruck fand, entschieden überragen.

Die künstlerische Entwicklung Murillo's pflegte man sonst in der Regel durch die Unterscheidung dreier Manieren, des *stilo frio*, *stilo calido* und *stilo vaporoso*, des kalten, warmen und duftigen Stils, zu charakterisiren. An und für sich und ganz im Allgemeinen hat diese Unterscheidung wohl etwas Richtiges; doch stellt die Chronologie der Bilder, obschon sie in manchen Punkten unsicher ist, jedenfalls außer Zweifel, daß die verschiedenen Arten der malerischen Behandlung, auf die sich die Namen der beiden letzteren Manieren beziehen, nicht als streng auf einander folgende Entwicklungsphasen zu betrachten sind, daß sie vielmehr gleichzeitig und neben einander vorkommen. Die Bezeichnung *stilo frio* für Murillo's Art in der ersten Zeit seines selbständigen Schaffens ist nicht besonders zutreffend und höchstens auf die unmittelbar nach dem Madrider Aufenthalt entstandenen Bilder und auch auf diese nach dem oben Gefagten nur bedingungsweise anwendbar. Tubino, der modernste spanische Biograph des Künstlers<sup>10)</sup>, versteht unter *stilo frio* vorzugsweise die realistische Derbheit der eigentlichen Genrebilder;

auf die lebenswarme Färbung jener Sevillaner Muchacho's will der Ausdruck aber wenig passen. Besser würde er sich für das erwähnte Bild der h. Familie mit dem Hündchen eignen, dessen kräftiges Colorit in den Lichtern ziemlich kühl, in den Schatten sehr dunkel und etwas opak erscheint. Will man die wenig charakte-



Christus und Johannes aus einer Muschel trinkend. (Los Niños de la concha.) Museo del Prado zu Madrid.

ristische Bezeichnung für die Art der früheren Arbeiten Murillo's einmal gelten lassen, so ist jedenfalls die Mannigfaltigkeit der Uebergänge von dieser ersten Art zu den beiden anderen Manieren eben so sehr zu betonen, wie die Mannigfaltigkeit der Abstufungen zwischen den letzteren. Im Allgemeinen ist die selbständige Entwicklung des Meisters durch einen raschen Fortschritt von noch überwiegender Härtheit der Formgebung in das entschieden Coloristische, durch eine zunehmende innere Belebung, Milderung und Harmonisierung der



Farbe bezeichnet. Die Composition bleibt von architektonischer Gefetzmäßigkeit fo weit entfernt, dafs fie vielmehr oft den Charakter des Zufälligen und Willkürlichen trägt; Einheit und Haltung der bildlichen Gefamnterfcheinung beruht vornehmlich auf der kunftvollen Behandlung der Farbe. Die Anordnung der Gewänder nimmt mehr und mehr eine malerifche Freiheit an, bei der fogar vorkommt, dafs die Motive des Körpers nicht völlig deutlich hervortreten. Sie kann, im Vergleich mit der ftrengen Gewandbehandlung bei den italienifchen Renaiffance-meiftern, zuweilen faft unfehön erfcheinen, doch hat Murillo auch in feine leichte und lockere Behandlung der Gewänder einen eigenen Reiz zu legen gewuft. In der Zeichnung befaß er eine vollendete Meifterfchaft. Indem aber das eigentlich Malerifche in feinen Werken zu immer freierer Ausbildung gelangt, erweichen fich unter dem Einflufs des Lufttons, »ambiente«, dieses zugleich löfenden und verbindenden Elements, die feften Umriffe der Gefalten. Zugleich mit der ftiegenden Transparenz der Schatten, mit der Ausbildung des Helldunkels gewinnt die Farbe eine intensive, oft glühende Wärme, das Colorit im Ganzen eine charaktervolle und harmonifche Stimmung, wie fie nur einem Künftler erreichbar war, defsen Empfinden ganz in der farbigen Vorftellung aufging. Neben dem *stilo calido* tritt dann von einer gewissen Periode an der *stilo vaporoso* gleichzeitig auf, namentlich in Darftellungen der Conception und zwar in einigen der berühmteften, nicht als eine zufällige Abänderung der malerifchen Behandlungsweife, fondern wefentlich bedingt durch den Charakter der Gegenftände und die Art ihrer Auffaffung.

Das Originellfte, Eigenartigfte der malerifchen Phantafie Murillo's, das, wodurch er die Sprache der Malerei um ein völlig neues Idiom bereicherte, ift im Charakter diefer zwei Stilarten enthalten. Ganz vollkommen zeigt fich diefe Originalität vielleicht zuerft in dem Gemälde des h. Antonius von Padua, das Murillo 1656 für die Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla malte, einem Werke, welches auch insofern in der Gefchichte des Künftlers Epoche macht, als es die höhere religiofe Stimmung zuerft in ganz charakteriftifchen Tönen anfehlagt. Von diesem Zeitpunkte an entfaltet fich die fchöpferifche Kraft Murillo's, der nun der malerifchen Mittel völlig Meifter und Herr ift, in ftanunenswerther Fülle und Fruchtbarkeit. Unter den zahlreichen Werken der nächftfolgenden Zeit find die bedeutendften und bekanntesten: die beiden grofsen Gemälde, die fich auf die Legende der Entftehung von Sta. Maria Maggiore in Rom beziehen, jetzt in der Akademie S. Fernando zu Madrid, die Geburt der Jungfrau im Louvre zu Paris, der h. Ildefonso, der h. Bernhard, die Vision des h. Auguftin, Rebekka und Eliefar und die Madonna mit dem Rosenkranz im Museo del Prado zu Madrid. Von 1667—1668 war Murillo mit den Gemälden befchäftigt, welche die Sala capitular in der Kathedrale von Sevilla fchmücken, von 1670—1674 entftanden die grofsen Malereien für das Hofpital de la Caridad, von 1674—1680 die an Zahl noch umfänglicheren für das Kloster der Kapuziner in Sevilla, gleichzeitig, etwa von 1670—1678, die vorzüglichften Darftellungen der Conception, der Verkündigung und das Martyrium des h. Andreas; den letzten Jahren endlich gehören noch die fogenannte Erziehung der Maria und Darftellungen zur Gefchichte des verlorenen Sohnes an (von den letzteren vier im Museo del Prado, fünf in der Galerie Salamanca zu Madrid).

Für die Gattung von Darstellungen, die zwischen dem Genre und den religiösen Compositionen höheren Ranges die Mitte hält, findet sich eines der frappantesten Beispiele in der Gemäldereihe der Caridad: Moses in der Wüste, den Wasserquell aus dem Felsen schlagend. Die populäre Benennung desselben, La sed (der Durst), ist in der That bezeichnend. Moses, eine würdige, aber nicht imposante Gestalt, steht im Mittelplan des Bildes, an wenig hervorragender Stelle.<sup>11)</sup> Das Hauptinteresse des Malers ging nicht auf ihn, sondern auf die Schilderung des dürstenden Volks im Vordergrund; hier hat das vom Felsen in mehreren Quellen herabströmende Wasser einen kleinen Teich gebildet, zu dem die Dürstenden, mit den Menschen zugleich die Thiere, von beiden Seiten in aufgeregten Massen herandrängen, alle im Ausdruck des Begehrens und der Befriedigung von sprechendstem Leben; die Einen sind auf die Knie gestürzt und schöpfen mit der hohlen Hand, Andere füllen ihre Krüge. Am stärksten ist die Bewegung in den gedrängten Gruppen der linken Seite, die aber gleichwohl durch die glückliche Vertheilung von Licht und Schatten durchaus übersichtlich erscheinen. Wie wenig in der Anordnung der Massen an eine gefetzmäßige Schönheit gedacht ist, zeigt hier namentlich ein Pferd, das mit seinem umfänglichen Volumen breit und schwer einen großen Theil des Vordergrunds füllt. Ein lebhafter Junge, der auf seinem Rücken sitzt, deutet, aus dem Bilde herausblickend, vergnügt auf das sprudelnde Wasser; anziehend und rührend ist inmitten des drängenden Haufens besonders eine Mutter, die ihre schwachtenden Kinder trinkt. Die Wirkung des Wunders als solchen ist bei dieser Auffassung des Vorgangs, in der Murillo an Herrera el viejo, einem Schüler des Juan de las Roelas, schon einen Vorgänger hatte, nur in der dankenden Geberde des Moses, in der staunenden Bewegung einiger der Nächststehenden ausgesprochen. Die technische Behandlung ist breit und energisch, die Farbe von ungemeiner Klarheit, Wärme und Kraft.

Mehr noch als in der Auffassung, liegt das Genreartige des Bildes im Charakter der Darstellung. Wenn Rafael im Burgbrand mit künstlerischer Unfehlbarkeit die Schilderung der Fliehenden und Rettenden zur Hauptsache macht und das Wunder des Papstes, das an sich malerisch nicht zu versinnlichen war, im Hintergrunde nur andeutet, so haben die Gestalten in Bildung und Geberde eine Mächtigkeit und Größe, durch welche das Genreartige des Ereignisses in ein höheres Gebiet emporgerückt wird. Dies stilgewaltigste Genrebild, wie Burckhardt es nennt<sup>12)</sup>, wirkt wie die Schilderung eines großen historischen Vorgangs, die Feuersbrunst im Borgo erscheint wie ein tragisches Moment in dem Geschick eines heroischen Geschlechts. Murillo dagegen in der Darstellung jenes Wunders in der Wüste begnügt sich mit einer Wirkung, die über die Grenzen des Genrehaften nicht weit hinausgeht; sämtliche Figuren in den Schaaren des Vordergrundes sind echte, höchst lebendige Typen des niederen Volkes, von ausgeprägt spanischer Physiognomie, nur im Costüm nicht streng realistisch.

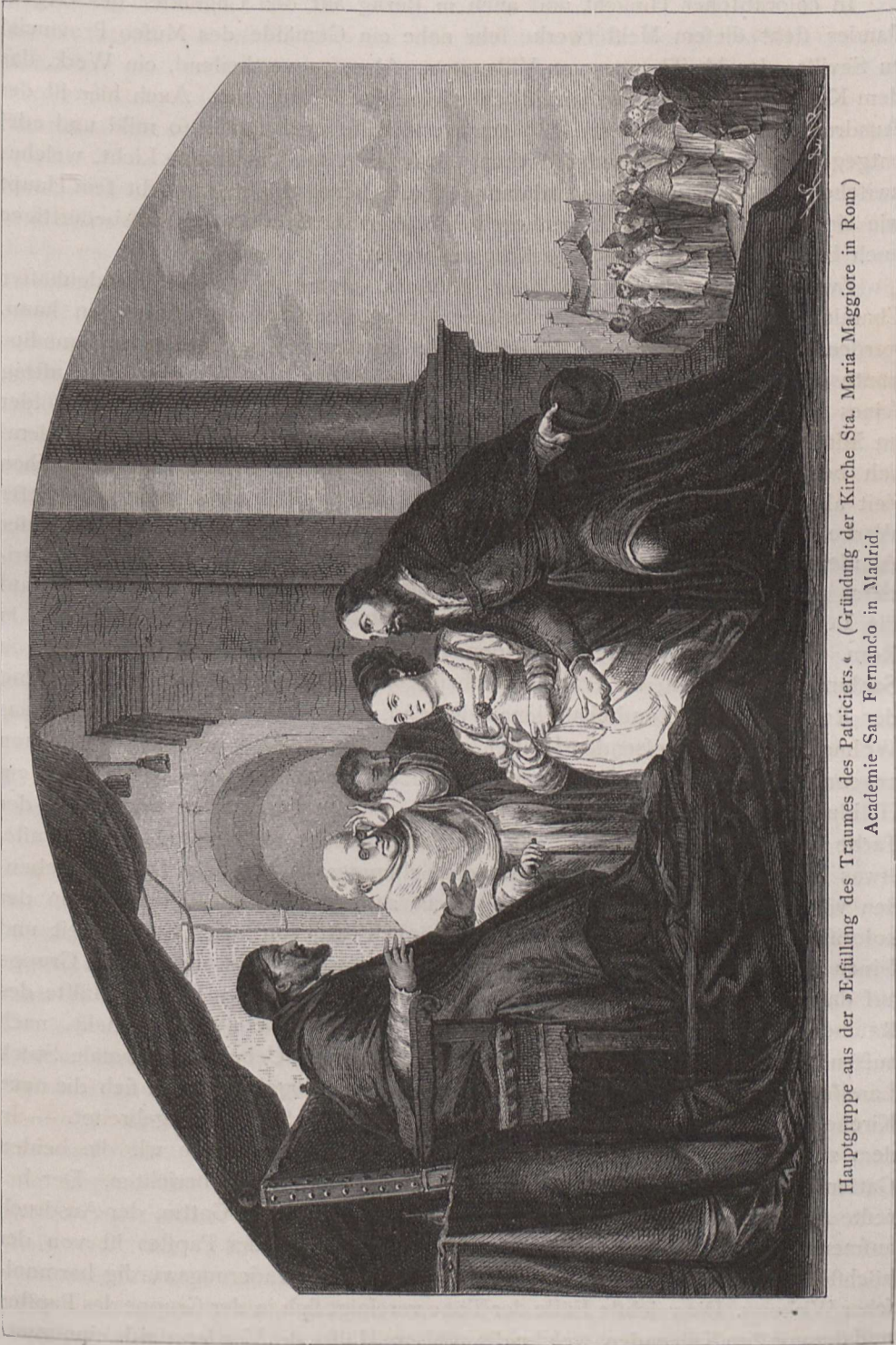
Alttestamentliche Gegenstände, mit denen sich die spanische Malerei überhaupt sehr selten befaßte, hat Murillo nur noch in wenigen Bildern behandelt: eines stellt Abraham mit den drei Engeln dar, ein anderes den Segen Jakob's, ein drittes Rebecca und Elieser am Brunnen; das letztere, gegenwärtig im Museo del Prado zu Madrid, eine ansprechende idyllische Scene, in der das Landschaftliche



mehr, als sonst bei Murillo, betont ist, gehört zu den früheren Werken des Künstlers und ist in der farbigen Wirkung etwas hart, aber trefflich gezeichnet und charakteristisch lebendig im Ausdruck.<sup>12a)</sup>

Eine große Zahl, meist in Lebensgröße ausgeführter Darstellungen der h. Familie und der Madonna mit dem Kinde trägt gleichfalls den Charakter der eben bezeichneten Gattung. Maria ist hier in der Regel nur ein einfaches andalusisches Mädchen mit ernst dunklen Augen, liebenswürdig naiv, doch ohne höhere Schönheit und ohne den Ausdruck einer ideal gesteigerten Empfindung; der Christusknabe, fast immer ein reizendes Kind voll munterer Lebensfreude, gewinnt zuweilen, besonders in den auch noch genrehaft gehaltenen Bildern, wo er allein, nicht in Verbindung mit der Mutter dargestellt ist, einen erhöhten ahnungsvollen Ausdruck, in den sich aber leicht etwas wie absichtliche Bedeutsamkeit mischt. Von köstlicher Frische in Auffassung und Behandlung, ganz naiv, mit dem Ausdruck jenes eigenthümlichen Ernstes in den glänzenden Augen, der bei Kindern oft so seltsam ergreift, ist der vielgerühmte Christusknabe mit dem Lamm (El niño Dios, pastor) im Museo del Prado zu Madrid, ein Juwel der Sammlung, das aber an blühender Schönheit der Farbe noch übertroffen wird durch die Gruppe des kleinen Johannes und Jesus, der jenem mit ungemein anmuthiger Geberde aus einer Muschel zu trinken giebt. (Los Niños de la concha, gleichfalls im Museo del Prado zu Madrid.) — Die ebenda befindliche, sogenannte »Erziehung der Maria« (die hl. Anna unterrichtet Maria aus einem Buche), eine Genrescene mit durchaus porträtartigen, höchst lebensvollen Figuren, ein vorzügliches Werk aus Murillo's letzter Zeit, soll von Pacheco, vermuthlich wegen des auffällig modernen Costüms der Gestalten, für nicht orthodox erklärt worden sein. Gleichwohl ist die anmuthige Composition, wie Tubino angiebt, von Murillo selbst wiederholt worden.<sup>13)</sup>

Ein Gemälde, das den Naturalismus Murillo's vielleicht auf der höchsten Stufe seiner Entwicklung zeigt, ist die h. Elisabeth, Kranke heilend, ursprünglich für das Hospital de la Caridad gemalt, jetzt eine der größten Zierden der Akademie San Fernando in Madrid. Mit der höchsten naturalistischen Schärfe verbindet sich hier eine künstlerische Feinheit und malerische Vollendung, die viele Bewunderer Murillo's bestimmt hat, dieses Bild für sein coloristisches Meisterwerk zu erklären. In der Darstellung des Hässlichen ist ein Aeußerstes gewagt. Der widrige Ausatz des Knaben, dessen Kopf die h. Elisabeth heilend berührt, und die Schäden und Gebrechen der übrigen Kranken, die vor der Halle noch der Heilung harren, sind mit der schonungslosesten Realistik geschildert, der Gegensatz ihrer Noth zu der mild verklärten Gestalt der fürstlich vornehmen Helferin konnte nicht herber ausgedrückt werden. Aber gerade die Schärfe dieses Gegensatzes läßt die zarte Schönheit und den Ausdruck edlen Erbarmens im Charakter der Heiligen um so rührender und ergreifender erscheinen. Die Wirkung des Colorits ist bewunderungswürdig. Die Gruppe der Heiligen und ihrer Begleiterinnen unter der Halle ist in einem kühlen, silberartigen Tone gehalten, der gegen den bräunlichen, das heiße Sonnenlicht widerspiegelnden Farbenton in der Gruppe der Harrenden bedeutsam, gewissermaßen symbolisch contrastirt, während die Feinheit der Uebergänge den Gegensatz zugleich mildert und künstlerisch ausgleicht.



Hauptgruppe aus der »Erfüllung des Traumes des Patriciers.« (Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom)  
Academie San Fernando in Madrid.



In coloristischer Hinsicht und auch in Bezug auf den Charakter des Gegenstandes steht diesem Meisterwerke sehr nahe ein Gemälde des Museo Provincial zu Sevilla: der hl. Thomas von Villanueva, Almosen vertheilend, ein Werk, das dem Künstler selbst unter seinen Arbeiten eine der liebsten war. Auch hier ist der Ausdruck des Heiligen, der den Armen und Hilfebegehrenden so mild und edel entgegentritt, von ergreifender Wirkung. Das zarte, fein gedämpfte Licht, welches zwischen den Säulen einer weiträumigen Halle hervordringt, umgiebt fein Haupt wie ein milder Glorienchein, während sich über die Gruppe der Hilfsbedürftigen auch hier das volle heisse Tageslicht ausbreitet.

Zwei andere Hauptwerke des Meisters, deren poetisch legendenhafter Charakter zu den Werken der höheren religiösen Ordnung überleiten kann, werden am schicklichsten an dieser Stelle erwähnt: jene berühmten »medios puntos«, oben lunettenförmig abschließende Bilder, die Murillo im Auftrag seines Freundes, des reichen Kanonikus Don Justino Neve, für zwei Bogensfelder im Mittelschiff der Kirche S. Maria la Blanca in Sevilla malte. Mit einer ziemlich beträchtlichen Zahl anderer Gemälde des Künstlers in der Napoleonischen Zeit als Kriegsbeute nach Paris entführt, später jedoch, mit mehreren dieser Werke, an Spanien zurückgegeben, gehören sie jetzt zur Gemäldefammlung der Akademie San Fernando in Madrid, wo sie mit den Titeln »Traum des Patriciers« und »Erfüllung des Traumes« bezeichnet sind.<sup>14)</sup> Sie haben Bezug auf die Legende von der Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore (ad nives) in Rom. Das erste Gemälde zeigt den römischen Patricier und seine Gattin in Schlummer gefunken; im Traume erscheint ihnen Maria, das Kind im Arme, mit der Rechten in die Landschaft hinausdeutend, auf die sich links neben dem das Wohngemach abschließenden Pilafter ein schmaler Ausblick eröffnet. Die schön angeordnete Gruppe der Schlafenden auf der rechten Seite des Bildes ist in ein Helldunkel gehüllt, aus dem die überaus reichen und vollen Haupttöne der Farbe zwar gedämpft, aber mit entschiedener Kraft hervortreten. Auf das ernste, etwas bleiche Antlitz des Gatten fällt ein Schimmer der von links herabschwebenden visionären Erscheinung, die ungemein zart und duftig behandelt, in der koloristischen Wirkung von höchster Schönheit ist, von einer Leichtigkeit und feinen Brillanz der Töne, die mit den schwereren Farbenmassen der unteren Gruppe auf das wirkungsvollste kontrastirt. Ein großes Gewölk, das fast die Hälfte des Raumes füllt, umgiebt die visionären Gestalten, im Innern goldig erhellt, nach außen in tiefe geheimnisvolle Schatten verfließend. Ueber das schmale Stück Landschaft in der linken Ecke des Bildes und den Hügel, auf dem sich die neue Kirche erheben soll, ist ein schwacher morgendlicher Schimmer gebreitet. — In dem zweiten, malerisch nicht weniger bedeutenden Bilde sehen wir die beiden Gatten vor dem Papste Liberius, dem sie knieend ihre Vision berichten. Der bereckte Ausdruck des Patriciers, die bestätigende Geberde der Gattin, der Ausdruck aufmerksamen Zuhörens im Gesicht und in der Haltung des Papstes ist von der höchsten Lebendigkeit, das Kolorit auch hier von bewunderungswürdig harmonischer Wirkung. Die reichste Fülle der Töne vereinigt sich in der Gruppe des Papstes und der vor ihm Knieenden, welche die grössere Hälfte des Vordergrunds einnimmt; der warmtönige Schatten über der Gestalt des Papstes, der unter einem roth-

fammetnen Baldachin sitzt, das volle glänzende Licht über der anmuthigen Gestalt der Gattin, das gedämpfte über der des Patriciers lassen die prachtvollen, tiefen Lokaltöne der Farbe in den reizendsten Kontrasten und zugleich in der schönsten Verschmelzung erscheinen. Rechts von der offenen, porticusähnlichen Halle, wo der Baldachin des Papstes aufgestellt ist, zeigt sich eine weite, von sonnigem Duft erfüllte Gegend, in der Ferne der durch das Wunder des Schneefalls als Stätte der künftigen Kirche bezeichnete Hügel, zu dem sich eine geistliche Procession in langem, feierlichem Zuge hinbewegt. Ueber dem Hügel schwebt die Madonna, die in der Kirche, für welche die beiden Bilder ursprünglich bestimmt waren, als Maria la Blanca (gleichbedeutend mit Maria ad nives, Maria zum Schnee) verehrt wurde<sup>15</sup>).

Diese beiden Medios puntos und die hl. Elifabeth gehören zu den umfanglichsten Gemälden des Künstlers und sind gerade deshalb durch die harmonische Schönheit der koloristischen Gesamtercheinung von besonders hervorragendem Interesse. Die Kunst Murillo's in der malerischen Beherrschung weiträumiger Flächen, in der Zusammenfassung der koloristischen Elemente zu einer grossen, einheitlichen Gesamtwirkung zeigt sich hier in einer höchsten Vollendung. In der Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, in den Uebergängen und Abstufungen derselben, in den Gegenätzen und dem Zusammenspiel der Farbentöne giebt sich eine Feinheit der künstlerischen Erwägung, eine künstlerische Weisheit kund, die das Studium immer von neuem reizt und fesselt. Hinsichtlich des individuellen Charakters der Färbung gehören die Werke zu den schönsten der sogenannten zweiten Manier. »Die Farbentöne«, sagt ein französischer Kritiker, »in den Schatten tief und kraftvoll, im Halblight warm, sind in den vollbelichteten Stellen glänzend und frisch, wie Blumen.«<sup>16</sup>) Der Farbauftrag ist breit, voll, pastos und zugleich so weich verschmolzen, das der einzelne Pinselstrich nicht sichtbar, sicher nirgends auffällig ist.

Von den bisher erwähnten Darstellungen in der ganzen Auffassung und namentlich im Gefühlsausdruck bestimmt unterschieden sind nun die Werke, bei denen sich jene tieferen Einflüsse der Kirche hervorthun. Eine neue Welt von Vorstellungen, ganz neue Regionen des Gefühls eröffnen sich hier, wir blicken in die Mysterien jener Empfindung, die, dem Culturhistoriker nicht weniger interessant als dem Psychologen, in dem damaligen Geistesleben der katholischen Völker, vor allen des spanischen, die eigentlich herrschende Macht war. Die Gegenreformation, die aus dem Widerstande gegen die Gewalt der deutschen Reformation sich erzeugende Erneuerung des Katholicismus, trug ein geistig mächtiges Element in sich, welches die Bildung der Zeit, soweit sie noch in der Wirkungssphäre der katholischen Kirche lag, nach allen Richtungen aufregend und umgestaltend durchdrang. Die religiöse Stimmung, die diesen Erneuerungsprocess beherrschte, die Gemüther rasch ergreifend und fortreisend, war nicht mehr naiv, wie in früheren Jahrhunderten; mit einem halb leidenschaftlichen, halb sentimentalen Affekt, und nicht ohne innere Gewaltfamkeit kehrte man zu dem katholischen Ideal, von dem der Katholicismus selbst abgefallen war, jetzt zurück. Italien zeigt auf literarischem wie auf künstlerischem Gebiete in manchen denkwürdigen Beispielen die Wirkungen dieser kirchlichen Verjüngung.



aber fand der Geist des restaurirten Katholicismus so günstigen Boden, wie in Spanien. Hier schuf er sich in Dichtung und Kunst die bedeutendsten Organe, und Murillo steht unter den Vertretern desselben neben Calderon in erster Reihe; er hat der Gefühlsweise des neuen Cultus im Bereich der spanischen Malerei, man kann sagen, in der Kunst jener Zeit überhaupt, die schönste Form, den vollendetsten Ausdruck gegeben.

Will man Murillo vom rein künstlerischen Standpunkte mit Calderon, dem dichterischen Hauptrepräsentanten dieses neuen Cultus vergleichen, so muß er ohne Zweifel als der weitaus bedeutendere, lebensvollere und freiere erscheinen. Wenn in Calderon's Dramen so viel Conventionelles herrscht, daß es, nach Goethe's Worten, oft schwer hält, das große Talent des Dichters heraus zu erkennen, wenn seine Gestalten häufig nichts anderes sind, als schematische Personifikationen allgemeiner Principien und seine prachtvolle Rhetorik sich nicht selten in die gekünsteltsten, schwülftigsten Formen verirrt, die deutlich genug den Einfluß des berühmten Marini verrathen, so treten uns bei Murillo auch aus solchen Bildern, die, ihrem Inhalte nach, im Charakter ihrer religiösen Stimmung mit dem Vorstellungskreis der Calderon'schen Dichtungen auf's engste zusammenhängen, Gestalten von der höchsten individuellen Wahrheit entgegen, das Visionäre und Wunderbare umkleidet seine Kunst mit dem Scheine reizvollen Lebens, und der Ausdruck des Affekts ist oft von einer Unmittelbarkeit und schlichten Innigkeit, die in der Sprache jener Dichtungen kaum jemals verwandte Anklänge findet. Die Poesie Calderon's war eine höfische Kunst, Murillo ist fast immer volksthümlich geblieben, wie im Wesentlichen die gesammte spanische Malerei jener Epoche. Der scharf ausgesprochene Gegensatz ihres naturwüchsigen Charakters zu der gleichzeitig in Spanien herrschenden Literaturrichtung und ihrem sogenannten *estilo culto*, dem nur Lope de Vega bewusste Opposition machte, ist eine höchst auffällige und bemerkenswerthe Erscheinung. Gongora de Argote, der in seiner affektierten, bombastischen Schreibweise die Unnatur seines Vorbildes Marini noch überbot, blühte noch kurz vor dem Auftreten Murillo's, zu der Zeit, als Velazquez die konventionellen Fesseln der alten Sevillaner Malerschule schon abgeworfen und dem Naturalismus zu glänzenden Siegen verholfen hatte. Will man in der spanischen Literatur eine der Malerei dieses Zeitalters analoge Erscheinung finden, so muß man auf Cervantes zurückgehen.

Wie verhielt sich nun die spanische Kirche zu diesem Naturalismus? Es kann verwunderlich scheinen, daß der wiederhergestellte Katholicismus, die neu functionirte Glaubenslehre des Mittelalters, das auf's neue in allem Glanze der Autorität prangende System des kirchlichen Supranaturalismus mit dieser modernen Kunstrichtung nicht in den offensten Konflikt gerieth, daß man insbesondere jene genreartige Behandlung religiöser Gegenstände vom Standpunkte der katholischen Orthodoxie nicht geradezu für ketzerisch erklärte. Die ähnliche Behandlungsweise solcher Stoffe in der gleichzeitigen holländischen Kunst pflegt man ja ausdrücklich als ein Kennzeichen protestantischen Geistes zu betrachten, und manche der religiösen Genrebilder Murillo's erinnern, wie bemerkt, so sehr an Rembrandt, daß sie, was die Auffassungsweise betrifft, auch in seiner Schule



Vision des h. Franciscus. Museo Provincial in Sevilla.



entstanden sein könnten — an Rembrandt, den man schlechthin als den Maler des Protestantismus bezeichnet, in dessen biblischen Darstellungen man eine ganz bewusste Auflehnung gegen die officielle Malerei der katholischen Kirche erblickt. Zu verkennen ist nicht, daß einzelne jener Regeln, die Pacheco in seinem kirchlichen Kunstkodex zusammenfaßte, wie die Vorschrift, die heiligen Gestalten nicht im Zeitkostüm darzustellen, dem Gefühle entsprangen, daß die herrschende Kunstrichtung etwas dem erneuerten Glauben Feindliches in sich barg. Andererseits aber macht es der eigenthümliche Charakter des restaurirten Katholicismus auch begreiflich, daß er diese Kunstrichtung in seinem Bereich nicht bloß gelten liefs, sondern sie innerlich sich dienstbar zu machen, sie mit seinen innersten Tendenzen zu durchdringen, sich mit ihr derart zu verschmelzen vermochte, daß aus dieser Verschmelzung eine neue, specifisch katholische Kunst hervorging. Nur muß man sich gegenwärtig halten, daß der regenerirte Katholicismus, infolge der gegebenen geschichtlichen Bedingungen, seiner geistigen Stimmung nach, eben etwas Anderes war, als der Katholicismus des Mittelalters.

Zunächst kommt sein Verhältniß zur Renaissance in Betracht. Aus dem Widerstreit gegen die protestantische Bewegung erwachsen, war er zugleich und in sehr entschiedenem Sinne eine Reaction gegen den Geist jenes Leoninischen Zeitalters, gegen den humanistischen Idealismus, der die Kunst und Cultur dieser großen Epoche beherrschte, gegen Alles, was darin antiken Wesens war. In Spanien trat dieser Gegensatz doppelt scharf hervor, da man hier sehr geneigt war, die Renaissance als etwas Importirtes auch aus nationalen Gründen zu bekämpfen. Was aber den Katholicismus zur Opposition gegen die Bildung der Renaissancezeit drängte, eben das konnte ihn zum Verbündeten jener realistischen Kunstrichtung machen; in Spanien um so leichter, je entschiedener diese Richtung dem spanischen Kunstnaturell zusagte.

Die Kirche wollte keine Verherrlichung menschlichen Wesens, die idealen Typen der Renaissancekunst, die Schönheit der Rafaelischen Madonnen, die Größe und Mächtigkeit der Menschen Michelangelo's galten ihr für heidnisch; so durften nun die Gestalten der heiligen Geschichte — man kann sagen, gerade wegen des Uebernatürlichen und Wunderbaren, das sich mit ihrer Vorstellung verband, ganz irdisch geschildert werden; das Wunderbare ihrer Erhöhung, der übersinnliche Vorgang, auf dem ihre religiöse Bedeutung beruhte, ihre Inspirationen erschienen dem Gläubigen dann um so mehr als Wunder. Die religiöse Phantasiewelt jenseits der geschichtlichen Wirklichkeit galt nicht mehr, wie bei den Freigeistern der Renaissance, als eine schöne Fabel, man glaubte wieder an ihre reale Existenz, und die sehr concrete Art ihrer malerischen Versinnlichung bekundet in jedem Zuge diesen phantastischen Glauben. Hinzu kam, daß die Kirche in ihrer leidenschaftlichen Erregtheit auch in der Kunst auf eine möglichst unmittelbare, packende Wirkung ausging; sie wollte die Phantasie des Volkes beherrschen, gefangen nehmen, die heiligen Gestalten sollten sich dem allgemeinen Bewußtsein näher stellen, populärer wirken, als jene hohen Gebilde der classischen Renaissance. Erhöht, gesteigert, wenn man will, idealisirt erschien die menschliche Natur in dieser katholischen Kunst eigentlich

nur im Ausdruck der Empfindung. Der religiöse Affekt in seiner höchsten Potenz, in dem Zustande der Ekstase, war der Romantik des restaurirten Katholicismus die eigentliche Glorification menschlichen Wesens. Auch die heiligen Gestalten stellten sich erst durch den Ausdruck dieser Begeisterung als Wesen einer höheren Ordnung dar. Maria selbst erscheint nur in der Entzückung der Conception in ihrer wahren Glorie; in dem nicht ekstatischen Zustand, in den Augenblicken irdischer Ruhe tritt das bloß Menschliche wieder um so einfacher hervor.

Diese religiöse Empfindung, in ihrer Eigenthümlichkeit von dem Charakter des romanischen Naturells wesentlich mitbestimmt, hatte sich inmitten der damaligen katholischen Welt wie durch eine plötzliche Erhitzung der geistigen Temperatur erzeugt, mit einer Gewaltfameit, wie sie reactionären Geistesrichtungen in der Regel eigen ist, in ihren Extremen oft wild fanatisch, oft sentimental bis zur hingeriffensten Schwärmerei. Ihr überfinnliches Object, der Gott der katholischen Phantasie, je entschiedener er das Opfer der Sinnlichkeit forderte, nahm gleichsam als Ersatz — auf Grund eines sehr begreiflichen psychologischen Vorganges — sammt der Herrlichkeit seines überirdischen Jenseits umso mehr vom Charakter dieser Sinnlichkeit an. In die Exaltationen des religiösen Gefühls mischten sich die Erregungen eines leidenschaftlichen Sinnenlebens, aus ihnen sog die Gluth der Ekstase ihre eigentliche Nahrung, der Gedanke eines überfinnlich Erhabenen und Göttlichen verschmolz in der religiösen Vorstellung mit den dunklen Impulsen des aufgeregten Naturgrundes der Seele zu jenem leidenschaftlichen Mysticismus, der verschiedenartig gestaltet noch überall hervorgetreten ist, wo die entfesselte Phantasie über das religiöse Empfinden die Herrschaft gewann. Noch die jüngste Romantik in Deutschland hat in ihren Beziehungen zur Religion bekanntlich ganz ähnliche Erscheinungen aufzuweisen.<sup>17)</sup> In Spanien waren im Zeitalter des restaurirten Katholicismus Michael Molinos und die später heilig gesprochene Castilianerin Theresia von Jesu die Hauptverkündiger dieser Mystik. Die letztere schildert in ihren Confessionen den Prozeß ihrer Heiligung, die »füßten Qualen der himmlischen Sehnsucht«, die »Wonnen und Freuden des Gottesgenusses, an denen der Körper oft in so merklicher Weise Theil nimmt«, mit einer Naivetät und Ausführlichkeit, die von der Natur dieser Zustände und dem Charakter dieses krankhaft erregten, unzweifelhaft edlen Gemüths eine ziemlich deutliche Vorstellung geben.<sup>18)</sup>

Konnte die spanische Malerei, wo sie die Gestalten des katholischen Mythos in rein menschlichen Beziehungen darstellte, die ganze Stärke ihres Realismus zeigen, so hatte sie nun auch da, wo es galt, sie in transcendenten Herrlichkeit zu schildern, einen mächtigen Antrieb, die volle Kraft ihrer reich ausgebildeten Darstellungsmittel zu entwickeln. Der Himmel selbst mit allen feinen Engeln und Heiligen glühte in einem phantastisch sinnlichen Leben; von jenem halb spirituellen, halb sinnlichen Wesen der religiösen Empfindung erhielt er gleichsam Farbe und Stimmung. Dieses Gefühl, mit Allem, was es von der Gluth und sinnlichen Farbe der Leidenschaft an sich trug, warf seinen Widerschein in die Welt jener Phantasiegestalten und erschuf aus dem altchristlichen Himmel einen neuen, voll sinnlichen Liebpreizes, zarter Anmuth und dunkel mystischer Gluth, eine mythische



Welt, von der ohne Weiteres deutlich ist, wie sie nur in einer stark auf die Sinne wirkenden Sprache der Malerei die entsprechende bildliche Darstellung finden konnte. Die krankhaften Ausschweifungen, denen die Phantasie des restaurirten Katholicismus verfiel, sind in der Kunst jener Zeit bekanntlich oft genug in den widrigsten Formen zum Vorschein gekommen, in Darstellungen, die, schlimmer als hermaphroditisch lüsterne Erfindungen, die religiöse Ekstase zur bloßen Wollust sinnlicher Verzückung machten. Solchen Verirrungen blieb die spanische Malerei fast gänzlich fern; oft vielmehr klingen in ihr, bei Murillo in manchem seiner vorzüglichsten Werke, die ernstesten, tiefsten Töne religiösen Empfindens an, und wo sich bei Anderen die Schilderung religiöser Leidenschaft in Extreme verliert, da kommt in der Regel ein finster asketisches Wesen zum Ausdruck, eine düstere Gewaltfameit, die den blutigen Fanatismus der spanischen Kirche, die Geschichte der Autodafés unheimlich illustriert.

In der italienischen Malerei hatte die Bologneser Schule den Einfluss des restaurirten Katholicismus auf nicht unbedeutende Weise gezeigt. Aber sie war weder in solchem Umfang, noch so gründlich von ihm beherrscht wie die spanische Kunst, und die Entartungen einer präventösen, gespreizten Affektmalerei folgten sehr bald. Dominichino ist unter den hervorragenden Vertretern dieser Schule von der religiösen Empfindung der Zeit vielleicht am lebendigsten bewegt. Wie sehr tritt aber auch er zurück, wenn man das Beste seiner Kirchenbilder in Bezug auf Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks mit den eigentlich religiösen Bildern Murillo's vergleicht. Bewunderungswürdig ist in vielen seiner Werke das Intensive, das innerlich Zusammengehaltene einer Empfindung, mit deren Natur die Gefahr leerer Uebertreibung und gewaltfamer Ausschweifung so nahe verbunden ist. Hier fühlt man, wie fein Innerstes von dem katholischen Geiste ergriffen war und wie er sich getragen wußte von der leidenschaftlichen Ueberzeugung eines ganzen Volkes. Vollends Rubens gegenüber, dem größten gleichzeitigen Maler im Bereiche der katholischen Welt, dessen Kirchenbilder in der That so häufig nichts anderes sind, als prachtvolle Decorationsstücke für das prunkende Schauspiel des katholischen Gottesdienstes, wie innerlich bedeutend erscheint der Ernst des spanischen Meisters! Zuweilen vergißt man bei diesem gläubigsten der katholischen Maler, ergriffen von der Tiefe des Ausdrucks, gänzlich die kirchlich dogmatische Bedeutung des geschilderten Gegenstandes; so bei einer Darstellung der Vision des h. Franciscus, die zu den von Murillo für das Kapuzinerkloster in Sevilla ausgeführten Gemälden gehört und unter seinen Devotionsbildern vielleicht das ergreifendste ist. Ganz nahe ist Franciscus an den Gekreuzigten herantreten, der sich zu ihm herabneigt und den einen vom Kreuz gelösten Arm auf seine Schulter legt; die Ehrfurcht und das tiefe schwermüthige Mitleid in dem emporgerichteten Blicke des Heiligen, die Schlichtheit und Innigkeit seiner Geberde, der Ausdruck völligen Aufgehens in der Empfindung, die Einfamkeit der beiden Mannesgestalten, die das schwere Gewölk eines dunklen, nur um die Gestalt Christi etwas erhellen Himmels umgibt, dies Alles macht das Werk zu dem erschütternden Bilde eines erhabenen Schmerzes und echt menschlichen Mitleids. Künstlerisch ist diese Composition durch das Vollendete der Durchführung, den edlen Naturalismus in den Körperformen des Gekreuz-

zigten und die Schönheit ihrer Modellirung, durch die Kraft der koloristischen Stimmung allein schon eine Schöpfung ersten Ranges.<sup>19)</sup>

Bei einer großen Anzahl anderer Bilder fällt die abstrakt dogmatische Bedeutung des Gegenstandes allerdings sehr entschieden in's Gewicht; die religiöse Empfindung drängt sich dann in der Regel in Formen hervor, die der katholischen Devotion jener Zeit ganz ausschließlich eigen sind. Wenn in einem koloristisch ungemein anziehenden, gleichfalls zu jenen Gemälden des Kapuziner-



Das Christuskind erscheint dem h. Antonius. Museo Provincial in Sevilla. (Mittelstück.)

klosters gehörigen Bilde dem heiligen Antonius das Christuskind erscheint, und er den kleinen, lebhaft bewegten, ganz menschlich aussehenden Knaben, der vor ihm auf dem Buche sitzt, mit dem Ausdruck schwärmerischer Schnfucht umfaßt, so ist das eine Scene, die sich aus der künstlerischen Darstellung nicht ohne Weiteres erklärt und in dem natürlichen Gefühl keinen unmittelbaren Anklang erweckt. Der bleiche junge Mönch mit dem schön gebildeten Kopfe hat in dem Ausdruck edler Schwärmerci etwas, das an eine ganz andere Gattung von Empfindungen, als die religiöse, erinnert; es ist ein erotischer Zug, ein Zug schmachsender Liebebedürftigkeit darin, für welche dem profanen Auge das Kind keineswegs als passender Gegenstand erscheint; eine zarte spanische Donna wäre hier viel besser am Platze. Die malerische Behandlung ist von höchster Delicatsse, der Kopf



des Antonius hat eine feine kühle Färbung, der Niño, überaus hell und zart, mit einem leichten rofigen Hauch in der Carnation hebt sich von dem dunklen Goldton des Hintergrunds auf das reizvollste ab.<sup>20)</sup>

Wieder in anderen Fällen hat Murillo die visionäre Erscheinung als solche mit der ganzen Gluth seiner malerischen Phantasie geschildert und zu ihrer Verfinnlichung die ganze Pracht, den vollen Zauber seiner koloristischen Kunst entfaltet. Jenes oben schon erwähnte große Gemälde in der Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla stellt gleichfalls die Vision des heiligen Antonius dar. Hier erscheint das Christuskind dem Heiligen in seiner Zelle im goldigen Lichtglanz einer mächtigen Glorie, die ein weiter Kreis anmuthiger, reizend bewegter Engelgestalten auf duftigen Wolken umgibt. Wie wenig die Darstellung der Vision symbolisch gemeint ist, zeigt der mit großer Kunst behandelte Contrast zwischen dem magischen Glanze der Erscheinung und dem nüchternen Tageslichte, das aus dem Klosterhof in den dunklen Raum der Zelle hereindringt; das ärmliche Gemach, der Fußboden mit seinen nackten Fliesen, das roh gearbeitete Leseputz und das Gefäß mit Lilien darauf sind mit der größten realistischen Genauigkeit geschildert. Diese Art der Darstellung, die trotz der künstlerischen Mäßigung der Contraste auf eine sehr starke sinnliche Wirkung ausgeht, insbesondere der phantastische Gegensatz zwischen Tages- und Glorienlicht ist einer ganzen Gattung von Bildern Murillo's eigenthümlich. Der Heilige in diesem Gemälde zeigt eine neue Form des religiösen Affekts; er ist nicht so ernsthaft, wie jener Franciscus, in die Empfindung gleichsam versunken, nicht so weich und sehnsüchtig gestimmt, wie der Antonius im zuvor genannten Bilde, ein heftigeres Pathos spricht aus seiner Geberde; auf die Kniee geworfen, wie vor innerer Bewegung zitternd, streckt er die Arme nach der Erscheinung empor. Alles an ihm schildert den Zustand, den die Sprache der spanischen Devotion mit dem charakteristischen Ausdruck »ánfia« bezeichnet; seine Lippen sind bebend geöffnet, eine tiefe Beklommenheit beherrscht seine ekstatische Erregung, die aber gerade deshalb nichts von leerer Ueberschwänglichkeit an sich hat.<sup>21)</sup>

Der malerische Charakter der Glorien verdient bei Murillo sowohl in künstlerischer Hinsicht, wegen der coloristischen Meisterschaft der Behandlung, als auch deshalb besonders hervorgehoben zu werden, weil er für die eigenthümliche Phantasieanschauung des Meisters in ganz vorzüglichem Grade bezeichnend ist. In der Malerei der italienischen Blüthezeit kommt die Darstellung von Visionen verhältnißmäßig nur selten vor. Rafael hat die Jungfrau mit dem Kinde nur zwei Mal, in der Madonna di Fuligno und in der Sixtinischen Madonna als visionäre Erscheinung geschildert.<sup>22)</sup> Wie anders aber, als bei Murillo, wirkt hier die Behandlung der Glorien: in glänzender Klarheit, auf hellem Gewölk erscheinen die himmlischen Gestalten, das Licht, das sie umgibt, ist das verklärte Licht des Tages, ein heller Aetherglanz, der auch für die Idealwelt des Olymp kein fremdartiges Element wäre. Murillo's visionäre Darstellungen sind ganz durchdrungen von mystisch romantischer Stimmung, ihr mysteriöses Helldunkel erinnert an Eindrücke, wie sie das Zwielficht in gothischen, von Weihrauchgewölk erfüllten Domen hervorruft: das Innere der Glorien strahlt in der Regel von einer tiefen

goldigen Gluth, den geöffneten Himmel umgeben dunkle dunstartige Wolkenmassen, in denen sich das goldige Licht nach aufsen hin immer tiefer bräunt und zuletzt in geheimnißvolle Finsterniß verschwindet. In Rafael's Darstellungsweise ist nichts, was hindern könnte, der Erscheinung eine rein ideale symbolische Bedeutung zu geben; Murillo dagegen hat die ausdrückliche Absicht, die Vision als Wunder, als das Hereindringen einer überfinnlichen Wirklichkeit in die sinnliche Welt zu schildern, und wenn es bei Rafael zuletzt doch immer die Schönheit der Form, die Gewalt des geistigen Ausdrucks ist, worauf die bedeutendste Wirkung seiner Darstellungen ruht, so hat bei Murillo der eigenthümliche Stimmungscharakter der Farbe öfters ein entschiedenes Uebergewicht und wirkt bisweilen mit einem fast narkotischen Reiz. Allerdings aber hat er dem Farbelement, um seiner mystischen Vorstellung Genüge zu thun, Wirkungen von höchster künstlerischer Schönheit zu entlocken gewußt und namentlich das Helldunkel zu einer eigenthümlichen Vollendung ausgebildet, die in gewisser Hinsicht an Rembrandt, den nordischen Magus der Malerei, erinnert.

Zu den fanatischen Extremen in der Schilderung katholischer Devotion, wie sie besonders in manchem Werke Zurbaran's vorkommen, verstieg sich Murillo nirgends. Die Gewaltfameit asketischer Begeisterung war seinem künstlerischen Naturell widersprechend, aber allerdings lag auch das Impofante, das vielen Gestalten jenes Meisters eigen ist, nicht im Bereiche seines Talents — vielmehr neigte er sich zuweilen, besonders in manchen Darstellungen seines weiblichen Ideals, in einzelnen Madonnengestalten der Conceptionen, zu einer übertriebenen Weichheit der Empfindung.

Von diesen Madonnen, an die man in der Regel zuerst denkt, wenn Murillo's Name genannt wird, stehen nun aber die bedeutendsten recht eigentlich im Mittelpunkte seiner Kunst. Der Mariencultus war in jener Zeit mit der Restauration des Katholicismus zu neuer Blüthe gelangt und hatte Formen angenommen, die für die Gefühlsweise dieses regenerirten Katholicismus ganz besonders charakteristisch sind. Vor allem ward Spanien eine Pflegstätte des erneuerten Cultus der Madonna. König Philipp IV. hatte seine Regierung unter Anrufung der h. Jungfrau angetreten und das bestrittene Dogma ihrer unbefleckten Empfängniß feierlich anerkannt.

Bestimmter noch, als in der Zeit der mittelalterlichen Romantik, trat jetzt in dem Mariendienste, der wieder zum Hauptbestandtheil des katholischen Ritus wurde, ein weltlicher Zug ritterlicher Frauenverehrung hervor, und zugleich fand der sinnliche Mysticismus der erneuerten Religiosität in diesem Cultus den entschiedensten Ausdruck. Die hl. Jungfrau als die unbefleckt Empfangene und die sündlos Empfangende war die eigentliche Göttin dieses Katholicismus, beide Vorstellungen hingen in der volkstümlichen Religionsanschauung auf das engste zusammen, wie denn schon früher, in manchen lateinischen Sequenzen (Kirchenliedern) des Mittelalters, die sich auf die *conceptio immaculata* (die unbefleckte Empfängniß im passiven Sinn) beziehen, an die Stelle dieses Dogmas das andere getreten war, in welchem die Jungfrau als die sündlos Empfangende gedacht ist, das Dogma von der Ueberschattung Mariä durch den hl. Geist, welches den antiken Leda- und Danaemythus so zu sagen ins Christliche überfetzte.<sup>23)</sup> Das



letztere Dogma war es, dessen sich die künstlerische Phantasie in jenem Zeitalter der spanischen Kirche mit besonderer Vorliebe bemächtigte. Namentlich die Maler des devoten und lebensheiteren Sevilla wetteiferten in Darstellungen dieses Dogma's, keiner aber hat es mit edlerer Empfindung, schöner und schwungvoller, malerisch glänzender behandelt, als Murillo. Nicht eine hochgesteigerte Schönheit der Form zeichnet seine Madonnen der Conceptionen vor ihren irdisch geschilderten Schwestern aus, ein erhöhter sinnlicher Liebreiz ist ihnen eigen, eine Anmuth, die an die Madonnen Coreggio's erinnert; aber die Empfindung, die sie befeelt, macht sie von jenen ebenso verschieden, wie von diesen. Nicht das Lächeln leichter weltlicher Freude schwebt auf ihren Lippen, eine begeisterte Erregung, ein zitterndes Entzücken durchdringt ihr ganzes Wesen. Von Engelschaaren umgeben, schwebt die Madonna, die Hände über der Brust gekreuzt, wie in Schauern der Wonne nach dem geöffneten Himmel empor, der seine geheimnissvollen Gluthen strahlend auf sie niederfrömt. In der Seligkeit der Hingebung verklärt sich die tiefe Gluth ihres emporgewendeten Blickes, das irdische Empfinden scheint hinzuschmelzen in das Gefühl einer höheren Liebe und sie doch im Hinstorben noch mit einem süßen Hauch feiner Freude zu durchglühn. Die zarte Linie, auf der sich hier die Empfindung des Künstlers bewegt, ist nirgends überschritten, und die vorzüglichsten dieser Darstellungen sind von unmittelbar überredender und hinreißender Wirkung.

Was den koloristischen Charakter der Conceptionen betrifft, deren Murillo gegen zwanzig gemalt hat, so gehören sie zum größten Theil der sogenannten dritten Manier des Künstlers, dem *stilo vaporoso* an, dessen Eigenthümlichkeit in dieser Gattung von Darstellungen am reinsten und vollendetsten ausgebildet erscheint. Man kann ihn eigentlich schlechthin als den Stil der Conceptionen bezeichnen. Unmittelbar hervorgegangen aus der inneren Phantasie Stimmung des Künstlers, nicht eine zufällige, durch nebenfächliche Umstände veranlasste Modification der technischen Malweise, ist dieser Stil, in dem duftigen, zarten und doch sinnlich reizvollen Charakter der Färbung, in dem Verschweben und Verklingen der Umriffe oft von einer Schönheit, der sich im ganzen Gebiete der Malerei nur wenig vergleichen läßt. Die farbige Erscheinung der ausgezeichnetsten Conceptionen, ihre Glorien mit dem blendenden, wie Sonnenstaub leuchtenden Goldton, das tiefe Azurblau des Mantels der Madonna, der weiße Glanz ihres Untergewandes, die leichten, blühenden Farbentöne der Cherubim, die reizend wie Amoretten, die Jungfrau in anmuthigen Verschlingungen lächelnd und scherzend umschweben, das malerische Ganze solcher Darstellungen, eine prachtvolle Symphonie in Farben, wirkt bestrickend, berauschend. Wie aber das Gefühl des Künstlers eben hier zuweilen in sentimentale Uebertriebenheit geräth, so bekommt auch das Colorit in manchen dieser Bilder, die dann dem weiblichen Geschmack nicht selten ein besonderes Entzücken sind, etwas Verblasenes, eine unerfreuliche Weichheit und Süßigkeit, in der die Sentimentalität zugleich als Ueberreizung des malerischen Sinns, recht eigentlich als koloristische Schwärmerie erscheint.

Eine der berühmtesten Darstellungen der Conception ist die, welche Murillo 1678 für die Kirche de los Venerables in Sevilla malte. Aus der Sammlung

setzungen abgelöst, was ist die Empfindung, die in den Conceptionen zum Ausdruck kommt, anderes, als jene höchste Leidenschaft einer geistig sinnlichen Liebe, in der wir das Walten einer göttlichen Kraft verehren dürfen, auch wenn wir jene mythisch religiösen Vorstellungen gänzlich fallen lassen.

Freilich ist selbst bei Murillo zu erkennen, wie leicht die Gefühlsweise des restaurirten Katholicismus in Gefahr kam, innerlich geradezu unwahr zu werden. Der phantastisch mystische Glaube verlor auch bei ihm zuweilen seine Kraft, so daß die Empfindung nur noch wie künstlich erregt erscheint und ihr Ausdruck etwas Forcirtes hat. War Murillo in den rein naturalistischen Schilderungen, in allen genreartigen Bildern von bewunderungswürdiger Wahrheit, wußte er in vielen bedeutenden Werken ein echt religiöses Empfinden auf das ergreifendste auszusprechen, so ward er gerade im höchsten Gebiet seiner Darstellungen, bei den Madonnen der Conceptionen, nicht selten zu einem solchen affektirten Ausdruck verleitet. Die Bewegung der Madonnengestalt und namentlich die Haltung der über der Brust gekreuzten Hände hat mitunter etwas Geziertes. An die Stelle des Ernstes, der viele seiner religiösen Bilder so bedeutend macht, tritt zuweilen ersichtlich genug ein Spielen mit der Empfindung, in das sich die Romantik in ihren verschiedenartigen geschichtlichen Gestaltungen immer bald mehr, bald weniger verlor. Man wird daran erinnert, daß jene Zeit der religiösen Ekstasen dieselbe war, in der sich die sogenannte »dévotion aisée«, das System jener leichten Bussen und Sühnungen ausbildete, denen sich namentlich das weibliche Gemüth so gern mit einer Art Gefühlschwelgerei hingab. Der weltliche Zug, welcher der Religiosität der Zeit innewohnte, machte sich auch insofern geltend, als in gewisser Weise die Formen der Welttöte auf das Ceremoniell der Religionsübung und von da auf die Darstellung der heiligen Figuren übergingen. Etwas von diesem conventionellen Wesen wird man auch in einigen Bildern Murillo's wahrnehmen können, wie in dem Gemälde des Museo Provincial zu Sevilla »San Pedro Nolasco und die Virgen de la Merced«, wo sich die Madonna, eine aristokratisch feine und anmuthige Gestalt, dem Heiligen mit einer gewissen Förmlichkeit der Geberde entgegen neigt, während dieser, ein Jüngling von echt spanischem Typus, in vornehmer Kleidung verehrend vor ihr kniet, wie ein Ritter vor seiner Dame. Auch das Christuskind, wo ein erhöhter Ausdruck desselben beabsichtigt ist, bekommt in der Haltung zuweilen etwas von dieser ceremoniellen Art. Es ist noch nicht das Etikettenmäßige der im damaligen Italien besonders häufigen kirchlichen Darstellungen, wo die heiligen Figuren sich ganz mit dem Anstand, der Tournure der feinen Welt bewegen, aber es streift doch daran. Trug im goldenen Zeitalter der italienischen Malerei der Idealismus in Form und Empfindung den höchsten Zauber schöner Natürlichkeit, so sehen wir hier im Bereich naturalistischer Darstellungsformen die Empfindung fast schon unnatürlicher Verbildung verfallen. Diesem Verhängniß konnte auch ein so wahrhafter Künstler, wie Murillo, nicht entgehen.

Aus den spärlichen Nachrichten über das Leben Murillo's, das gleichmäßig und ohne besonders merkwürdige Ereignisse verlief, ist nur wenig nachzuholen. Bald nachdem er von seiner Studienreise nach Madrid in die Vaterstadt zurückgekehrt und hier zu Ansehen gelangt war, vermählte er sich mit Doña Beatriz de



Cabrera y Sotomayor, der Tochter einer wohlhabenden Familie in Pílas (1648). Der streng katholische Geist, von dem seine Werke ein so beredtes Zeugniß geben, war offenbar auch im Hause des Künstlers herrschend. Seine beiden Söhne, Caspar Estéban und Gabriel, von denen der ältere (1661 geboren) sich eine Zeit lang der Malerei gewidmet hatte, wurden Ordensgeistliche, seine Tochter Francisca trat 1675 in das Kloster der Madre de Dios zu Sevilla. Er selbst gehörte seit 1665 einer Laienbrüderschaft an, der Hermandad de la Caridad, für deren Hospital er die erwähnten Gemälde der hl. Elisabeth, des Moses in der Wüste und eine Reihe anderer Bilder malte, deren Gegenstände auf den mildthätigen Zweck der Brüderschaft Bezug haben.<sup>24)</sup> Die Schüler, die er in großer Zahl um sich versammelte, wußte er dauernd an sich zu fesseln und mehrere derselben gehörten, wie Pedro Villavicencio, zu seinen nächsten Freunden. Der Eifersucht gehässiger Nebenbuhler begegnete er mit kluger Mäßigung, und es gelang ihm, trotz der Hindernisse, die ihm seine ränkefüchtigen Gegner, Herrera der Jüngere und Valdes Leal in die Wege legten, 1660 eine öffentliche Akademie in Sevilla zu gründen, die er selbst eine Zeit lang allein dirigierte. Später zog er sich, wie es scheint, durch die unausgesetzten Intriguen Leal's ermüdet, von der Anstalt zurück und beschränkte seine Unterweisungen auf den Kreis von Schülern, die in seiner Werkstatt arbeiteten. Nur einmal seit seiner Wanderung nach Madrid und nur auf kurze Zeit hat er Sevilla verlassen, zu Anfang des Jahres 1680, wo er nach Cadix reifte, um in der dortigen Kirche der Kapuziner ein Altargemälde auszuführen, das er dem Orden schon seit lange versprochen. Einen beträchtlichen Theil des Bildes, das die Vermählung der hl. Katharina darstellt, die anmuthige Mittelgruppe, hatte er bereits vollendet, als er durch eine plötzliche Erkrankung — Einige sagen, infolge eines gefährlichen Sturzes vom Malergerüst — genöthigt war, die Arbeit aufzugeben. Sein Schüler Meneses Osorio führte sie zu Ende. In Sevilla, wohin er alsbald zurückkehrte, verschlimmerte sich sein Leiden; schon zu schwach um den Pinsel zu führen, besuchte er noch häufig, wie berichtet wird, die Kirche Santa Cruz, in deren Nähe er wohnte und verweilte hier oft Stunden lang vor der berühmten Kreuzabnahme von Pedro Campana, einem ergreifenden, tief empfundenen Gemälde, das er besonders hoch hielt. Eines Abends, erzählt man, als er ungewöhnlich lange blieb, näherte sich ihm der Sakristan mit der Frage: Worauf wartet ihr? der Angelus ist geläutet. Ich warte, erwiderte Murillo, bis diese heiligen Männer unsern Herrn vom Kreuze genommen. — Als er fühlte, daß seine Stunde gekommen war, rief er den Notar Antonio Guerrero zu sich und begann, ihm seinen letzten Willen zu dictiren; aber der Tod schloß ihm die Lippen, noch ehe er damit völlig geendet. Sein Testament, das in der Originalschrift im städtischen Archiv zu Sevilla aufbewahrt wird, ist ein Zeugniß der ruhigen Klarheit des Geistes, die ihn bis zum letzten Athemzug nicht verließ und ihn befähigte, im Angesicht des Todes auch die kleinsten irdischen Angelegenheiten mit gelassener Sorgfalt zu ordnen. Nachdem er am Beginn des Testaments das katholische Glaubensbekenntniß abgelegt, bestimmt er die Kirche Santa Cruz zu seiner Begräbnisstätte, regelt mit gewissenhafter Genauigkeit eine lange Reihe geschäftlicher Dinge, bedenkt die Wirthschafterin, die ihm nach dem Tode der Gattin das Hauswesen

geführt, mit einem Vermächtniß und ernennt seine Freunde Don Justino Neve und Don Pedro Villavicencio zu Vollstreckern seines letzten Willens, seine Söhne, von denen der ältere damals in Amerika lebte, zu seinen Universalerben. Der Notar hat dem Testament folgende Bemerkung beigefetzt: „In der Stadt Sevilla, am 3. April 1682, gegen 5 Uhr Nachmittags, ward ich gerufen, um das Testament Bartolomé Murillo's, Malers und Bürgers dieser Stadt, entgegenzunehmen,



Engelgruppe aus der »Madonna mit dem hl. Bernhard«. Museo del Prado in Madrid.

und als ich in der Niederschrift desselben bis zu dem auf die Erben bezüglichen Punkte gekommen und ihn nach den Namen des oberwähnten Don Gaspar Esteban Murillo, seines Sohnes, gefragt und er diesen Namen und den seines älteren Sohnes genannt, gewährte ich, dafs er starb und als ich ihn, der Ordnung gemäfs, noch fragt, ob er schon ein anderes Testament gemacht, antwortete er nicht und war bald darauf verschieden.“

Am folgenden Tage ward die irdische Hülle des Künstlers nach der Kirche Santa Cruz gebracht und in der Kapelle der Familie Hernando de Jaen, der



Kreuzabnahme Campaña's gegenüber, bestattet. Gegenwärtig ist von der Stelle seines Grabes, die eine Marmortafel mit der Inschrift „Vive moriturus“ bezeichnete, keine Spur mehr erhalten. Die Kirche ward zur Zeit der französischen Invasion völlig zerstört, und alle späteren Nachforschungen nach den Gebeinen Murillo's blieben erfolglos. Das Gemälde Campaña's befindet sich jetzt in der Sacristia mayor der Kathedrale von Sevilla.

Die liebenswürdige Persönlichkeit des Meisters, sagt Bermudez, war mit dem Charakter seiner Kunst im Einklang. Wären wir nur auf die dürftigen und öfters unzuverlässigen Mittheilungen seiner Biographen angewiesen, so hätten wir von derselben eine sehr unvollkommene Vorstellung. Zum Glück aber haben sich bessere Documente, als diese schriftlichen, erhalten, die Bildnisse des Künstlers. Eines derselben, das als ein ausgezeichnetes Werk von des Künstlers eigener Hand gerühmt wird, befindet sich in der Sammlung des Lord Stanley in London, ein zweites, die Kopie eines verschollenen Originals, eine vorzügliche Arbeit seines Schülers Miguel de Tobar, im Museo del Prado zu Madrid.<sup>25)</sup> Die großen schön entwickelten Gesichtsformen, in denen sich sofort eine geniale Begabung, ein reiches und mächtiges Naturell ankündigt, zeigen im Ausdruck eine eigenthümliche Mischung von Kraft und Weichheit, von Ernst und Milde, aus den schwarzen leuchtenden Augen mit dem durchdringenden Blick spricht ebenso sehr ein leidenschaftliches Gefühlsleben, wie die scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers, die glühende Farbenempfindung des Malers. Der Typus des Kopfes, die bräunliche Gesichtsfarbe, das dunkle Haar lassen den Südländer nicht verkennen, und der ganze physiognomische Eindruck stimmt mit der Vorstellung überein, die wir uns von dem Wesen eines Künstlers machen, in dessen Schöpfungen der kräftigste Naturalismus mit einer bis zur Schwärmerei gesteigerten Phantasie Hand in Hand ging.

Jeder bedeutende Künstler darf verlangen, daß er zunächst und vor allem nur nach sich selbst beurtheilt werde, nach dem Ideal seines Wollens, nach dem Charakter der Aufgaben, welche seine geschichtliche Stellung ihm anwies. Von diesem Gesichtspunkt ist Murillo des höchsten Preises würdig. Was seine Zeit und seine individuelle Natur auszusprechen ihm aufgaben, hat er in künstlerisch vollkommener und typischer Weise zum Ausdruck gebracht, und als echtes und lauterer Genie, das seinem Wesen nach mit der Wahrheit verschwifert ist, in den geschichtlich und individuell beschränkten Formen seiner Kunst oft rein und glänzend einen Gehalt von unbefränkter Bedeutung an's Licht gestellt, in Schöpfungen, deren Wirkung unabhängig ist von den geschichtlichen Bedingungen ihrer Entstehung, von denen wir uns innerlich getroffen fühlen, obschon die Vorstellungen, aus denen sie hervorgingen, längst die Bedeutung verloren haben, die sie für den Künstler und sein Jahrhundert hatten. Neben streng naturalistischen Werken von hoher Vollendung und kirchlichen Bildern, deren genreartiger Charakter eine rein menschliche Auffassung zulässt, stehen religiöse Gemälde jener höheren Ordnung, welche Vorstellungen des katholischen Mythos in Formen zum Ausdruck bringen, die noch für uns eine ergreifende Symbolik besitzen. Freilich fehlt es unter Murillo's Werken auch nicht an solchen, in denen er ganz nur als Sohn seiner Zeit erscheint, als das Product eines Zeitalters, dessen Anschauungen uns

fremdartig sind, von dessen reactionärer Geistesrichtung man sagen kann, daß sie mit allem, was Gewaltfames und Erzwungenes in ihr lag, in der Geschichte der allgemeinen Geistesentwicklung fast nur den Charakter einer Episode hatte. Künstlerisch und historisch werden auch solche Werke auf's Höchste interessiren können, aber einer unmittelbaren Wirkung sind sie verlustig gegangen.

Die Schätzung Murillo's und der spanischen Malerei überhaupt ist in Deutschland ziemlich neuen Datums. Bei deutschen Autoren des vorigen Jahrhunderts sind mit Ausnahme einiger Aeußerungen von Rafael Mengs, der längere Zeit am Madrider Hofe lebte, kaum irgend welche bemerkenswerthe Urtheile über spanische Malerei zu finden.<sup>26)</sup> Von Werken derselben waren nur sehr wenige nach Deutschland gekommen, und die Richtung, welche hier die künstlerischen Interessen seit Winckelmann's Auftreten nahmen, war den Tendenzen der spanischen Malerei so fernliegend, als möglich. Als Fiorillo 1806 eine Geschichte derselben — in der Hauptfache nur einen Auszug aus Bermudez — veröffentlichte, konnte er in der Einleitung mit Recht behaupten, daß er dem deutschen Publikum etwas Neues biete.<sup>27)</sup> Erst seit dem Beginn der Romantik und während ihrer zunehmenden Herrschaft in der deutschen Literatur ward, gleichzeitig mit dem Studium der spanischen Dichtung, auch das Interesse für die spanische Kunst lebendig. Friedrich Schlegel hat in seiner Zeitschrift Europa zuerst mit lebhaften Worten auf die Bedeutung Murillo's hingewiesen, indem er ihn mit Coreggio verglich und seine koloristische Eigenthümlichkeit als eine musikalische Richtung der Malerei charakterisirte. Obgleich das Gemälde, auf das er sich dabei hauptsächlich bezog, nur eine Copie nach Murillo, ein Werk aus seiner Schule ist, hat Schlegel nach diesem Bilde den künstlerischen Charakter des Meisters im Allgemeinen doch sehr treffend bezeichnet und mit seinem Instincte herausgeföhlt, was darin der Geistesrichtung der neuen Romantik Verwandtes lag.<sup>28)</sup> Später hat Kugler in seiner Geschichte der Malerei, die ja zum Theil noch unter den Nachwirkungen der Romantik entstand, eine zusammenfassende Schilderung der spanischen Schule gegeben, in welcher die historische Beurtheilung Murillo's im Ganzen die nämliche ist, die noch heute Giltigkeit hat. Wie in so vielen andern Fällen, hat auch hier die Romantik das Verdienst gehabt, die geschichtliche Forschung anzuregen auf einem Gebiete, das ihr bis dahin fast gänzlich verschlossen war. Dann haben in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur namentlich Passavant und Waagen der spanischen Malerei ihre Aufmerksamkeit zugewandt<sup>29)</sup>, und neuerdings hat sich auch in Künstlerkreisen, im Zusammenhang mit der wachsenden koloristischen Richtung der modernen Malerei, das Interesse für die spanische Schule, besonders für Murillo weit verbreitet.

Die entschiedenste, meist enthusiastische Bewunderung hat Murillo bei den Franzosen gefunden, deren lebhaftere Empfänglichkeit für die koloristischen Reize der Malerei sich darin ebenso sehr zu erkennen giebt, wie die Verwandtschaft ihres romanischen Naturells mit der Empfindungsweise des spanischen Meisters. Unter den französischen Autoren, die sich in neuerer Zeit vorzugsweise mit der spanischen Kunst beschäftigten, sind besonders Al. de Laborde, Viardot, Ch. Blanc, Thoré und Paul Lefort zu nennen. In England hat sich namentlich W. Stirling durch seine Arbeiten über spanische Malerei Verdienste erworben.<sup>30)</sup>



Die rein malerischen Vorzüge Murillo's, für welche die Franzosen ohne Zweifel das intimste Verständniß besitzen, die staunenswerthe Kraft der koloristischen Inspiration, auf der vor allem seine künstlerische Bedeutung beruht, sichern ihm für alle Zeit einen Platz unter den Meistern ersten Ranges. Er bezeichnet einen glänzenden Höhepunkt in der geschichtlichen Entwicklung der Malerei. Die Grenzen ihres Gebietes hat er mit schöpferischem Geiste erweitert, ihre Ausdrucksformen mit einem neuen malerischen Typus, einem neuen, durchaus eigenartigen koloristischen Stil bereichert. Vergleicht man ihn mit den Venetianern, die auf die gesammte spanische Schule einen so wesentlichen Einfluß hatten, so tritt bei ihm als unterscheidendes Merkmal vor allem die entschiedene Ausbildung des koloristischen Stimmungselements hervor, jene eigenthümliche, wesentlich auf der Kunst des Helldunkels beruhende Behandlung der Farbe, durch die sie bis zu gewissem Grade zum selbständigen Träger einer bestimmten subjectiven Empfindung wird. Die Pracht, Fülle, Kraft und Reinheit der Lokaltöne, wie sie Tizian's und Paul Veronese's Gemälden eigen ist, zeigt sich bei Murillo nicht; der objectiven Farbenklarheit dieser großen Koloristen gegenüber erscheint in den originellsten Werken desselben die Farbe überall in den Modificationen des Helldunkels als der bestimmte Ausdruck einer eigenthümlichen Phantasie Stimmung und erinnert in dieser Beziehung, wie bemerkt, an Rembrandt. Im Kolorit der rein naturalistischen Werke steht Murillo den Niederländern sehr nahe, wenn er auch mit der Mächtigkeit der Rubens'schen Farbe nirgends hat rivalisiren wollen. Ihrer Leuchtkraft und pulsirenden Lebensfülle gegenüber hat die Carnation bei Murillo immer etwas eigenthümlich Gedämpftes. Wie er in der Formenbehandlung zwischen den Niederländern und Italienern, zwischen nordischer Derbheit und italienischer Schönheit, gewissermaßen die Mitte hält, so hat er auch als Kolorist eine Mittelstellung zwischen beiden. Was die Weise seines Vortrags betrifft, so ist sie in den Hauptwerken der Pinselführung der Venetianer näher verwandt, als der der Niederländer. Trotz der breiten und lockeren Behandlung, läßt die Farbenfläche das technische Verfahren doch kaum oder nur wenig sichtbar werden; von der Bravour des Rubens'schen Pinsels überall sehr verschieden, geht der Vortrag Murillo's bisweilen sogar bis zu jener weichsten Verschmelzung der Farbenmassen, in der sich die Virtuosität der Behandlung gleichsam verbirgt.

Die Schule Murillo's, die, so lange er lebte, in bedeutender Blüthe stand, fiel nach seinem Tode sehr rasch, mit ihr die gesammte spanische Malerei. Die Glanzperiode derselben hatte sich ohne die Voraussetzung einer großen nationalen Kunstüberlieferung fast plötzlich entwickelt, sie ist fast ebenso schnell erloschen. Die zwei Jahrhunderte vor dieser Blütheepoche waren eine Zeit der Abhängigkeit von fremden Schulen, die Zeit nachher eine Zeit des Verfalls. Die großen spanischen Maler waren gewissermaßen Emporkömmlinge, die nicht von der Macht einer vieljährigen Tradition getragen wurden, ein Herrschergeschlecht ohne Verfahren, welches denn auch keine Descendenten gehabt hat.

### Anmerkungen.

1) Die Kathedralen von Burgos und Barcelona entstanden im 13. Jahrhundert, während der höchsten Blüthezeit des maurischen Stils, die Kathedrale von Sevilla im Verlauf des 15. Jahrhunderts, als die Herrschaft der Araber auf Granada beschränkt war und ihre Baukunst unter der Regierung Muley Abu-l-hasan's nur noch eine üppige Nachblüthe trieb.

2) S. Geschichte der altniederländischen Malerei von Crowe und Cavalcaffelle. Deutsche Original-Ausgabe, bearbeitet von A. Springer. S. 402.

3) Dieser Retablo, dessen Hauptbild Mariä Reinigung darstellt, ist mit der Jahreszahl 1553 bezeichnet. Ein früheres Gemälde desselben Künstlers (vom Jahre 1548), die Kreuzabnahme in der Kathedrale von Sevilla, die im Text S. 32 erwähnt wird, hat in der Composition, wie Passavant und Waagen bemerken, einige Aehnlichkeit mit dem Marcanton'schen Stich der Kreuzabnahme nach Rafael. In der Durchführung und namentlich in dem kräftigen Colorit hat das Bild noch viel Niederländisches. Vergl. des Verfassers Artikel in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, herausgegeben von A. v. Zahn: Gemälde in Spanien etc. 5. Jahrgang, Heft III.

4) Ob er den Namen Murillo von väterlicher oder mütterlicher Seite erhielt — das letztere wäre mit damaliger Sitte nicht im Widerspruche — bleibt ungewiss. Nach Bermudez (s. Anm. 5) hieß eine großväterliche Verwandte des Künstlers Elvira Murillo; von der Tante desselben, Anna Murillo, die mit seinem Vormund Lagarès verheirathet war, ist nicht bekannt, ob sie eine Schwester seines Vaters oder seiner Mutter gewesen. In einem Document, das sich auf den Eintritt des Künstlers in die Hermandad de la Caridad bezieht, heißt er der Sohn des Gaspar Estéban und der Donna Maria de Murillo. In den Sterberegistern der Kirche S. Maria Magdalena in Sevilla wird die Mutter des Künstlers mit dem Namen Maria Perez aufgeführt, in einem andern Register derselben Kirche mit dem Namen Maria Murillo. Nach einem genealogischen Document im Archiv der Kathedrale von Sevilla, dessen Angaben wahrscheinlich die richtigen sind, kommt der Name Murillo nur in der väterlichen Familie vor. Sich selbst nennt der Künstler in den Unterschriften verschiedener Documente bald Bartolomé Estéban, bald Bartolomé Morillo, Murillo oder Bartholomé Estéban Murillo. S. Tubino. Murillo, su época, su vida, sus cuadros. Sevilla. 1864. S. 43—46.

5) Bermudez, Diccionario de artistas españoles. Sevilla 1800.



6) Vergl. Gazette des Beaux-Arts, 2. Per. XI. S. 40. (Murillo et ses élèves, von Paul Lefort).

7) Aufser diesen drei Bildern, „zwei Knaben beim Melonenschmaus“, „drei Knaben beim Würfelspiel“, „zwei Knaben mit Melone und Traube“, besitzt die Münchener Pinakothek noch zwei Genrebilder von Murillo, „zwei Mädchen, Geld zählend“, „Eine Alte, die einen Jungen faubert“, die jenen drei an Kraft und Lebendigkeit der Durchführung nicht ganz gleich kommen. Ein sechstes Gemälde „vier andalusische Gassenjungen“, das in den frühern Katalogen der Pinakothek dem Murillo, in dem Marggraff'schen Katalog dem Villavicencio zugeschrieben wird, ist nach Mündler eine Arbeit von Govaert Flinck (Recensionen und Mittheilungen. IV. Jahrgang. S. 306).

8) S. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. 1842. I. S. 214.

9) Pacheco, Arte de la Pintura. Sevilla. 1649. — In der Verfallzeit der spanischen Malerei schrieb Fray Juan de Ayala seinen „Pictor Christianus eruditus“ (Madrid, 1730). Uebersetzt von Dr. L. de Duran: El Pintor Christiano y erudito. Madrid 1782.

10) Tubino, a. a. O. S. 165.

11) Gestochen ist das Gemälde von Raphael Esteve, einem spanischen Stecher; der Stich (1839 publicirt) gibt die Totalwirkung des Bildes, den Effekt der Licht- und Schattenmassen nicht ganz richtig wieder; dem Original gegenüber, auf dem die Gruppen aus dem Helldunkel des Hintergrunds massig hervortreten, erscheint die Reproduction mit dem lichterem Grund etwas kahl. In der „Speisung der 5000“, die im Hospital de la Caridad das Gegenstück zu diesem Gemälde bildet, hat Murillo eine noch frappantere Massenwirkung erzielt. „Wenn Christus“, sagt Thoré, „5000 mit 5 Broden und 2 Fischen gespeist, so hat der Künstler auch ein Wunder verrichtet, indem er 5000 Menschen auf einer 25 Fufs grossen Fläche malte.“ (S. Anm. 30.) Die in der weiten Landschaft des Hintergrunds gelagerten Gruppen machen in der That den Eindruck einer unübersehbaren Menge.

12) Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. S. 1015.

12<sup>a</sup>) „Abraham und die 3 Engel“, ursprünglich im Hospital de la Caridad in Sevilla, jetzt in London, Sutherland Stafford House (f. Anm. 14). — „Der Segen Isaak's“, in der Ermitage zu St. Petersburg; ebenda eine andre alttestamentliche Darstellung Murillos: „Die Jacobsleiter.“

13) Tubino, a. a. O. S. 167. Früher befand sich die „Erziehung der Maria“ im Museo Nacional zu Madrid.

14) Die bedeutendsten Gemälde Murillo's, die der Marschall Soult bei den spanischen Feldzügen nach Frankreich entführte, sind folgende: Die Conception aus der Kirche de los Venerables in Sevilla (1835 gelangte sie in die Privatsammlung Soult's, 1852 in's Louvre), die beiden Medios puntos (1814 nach Spanien zurückgebracht); aus dem Hospital de la Caridad in Sevilla: Die hl. Elisabeth (1814 an Spanien zurückgegeben), Abraham und die 3 Engel (seit 1852 in London, Sutherland Stafford House), Christus den Lahmen am Teiche Bethesda heilend (seit 1852 in London, im Besitz George Tomline's), Befreiung Petri aus dem Gefängnis (in der Ermitage zu St. Petersburg). — Geblichen waren in dem

genannten Hospital die noch jetzt daselbst befindlichen Bilder: Moses in der Wüste, die Speisung der 5000 und San Juan de Dios.

15) Die Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom (Basilica Liberiana), im 4. Jahrhundert gegründet, im 5. Jahrhundert umgebaut. Der Platz, auf dem sie steht, ward nach der Legende durch einen Schneefall am 5. August bezeichnet.

16) Gazette des Beaux-Arts, 2. Per. XI. S. 183.

17) Vergl. Görres' Mystik, Fr. v. Baader's gef. Werke. Bd. IV („Vierzig Sätze der religiösen Erotik“ und Aehnliches).

18) Schriften der hl. Theresia von Jesu, herausgeg. von Gallus Schwab. Salzburg. 1831.

19) Eine Gestalt von ergreifendem Ausdruck und außerordentlicher Gediegenheit der Durchführung ist der hl. Rodriguez in der Dresdner Galerie.

20) Eine andre Darstellung des hl. Antonius mit dem Christuskind gehört zu den vorzüglichsten Gemälden des Berliner Museums.

21) Die Figur des Antonius wurde im Jahre 1874 aus dem Gemälde herausgeschnitten und gestohlen; zu Anfang des folgenden Jahres wurden die Diebe in New-York, als sie ihre Beute verkaufen wollten, aufgegriffen und das geraubte Stück, leider stark beschädigt, nach Sevilla zurückgebracht.

22) Die Aureole, welche in der Madonna di Fuligno die auf lichtem Gewölk sitzende Gruppe der Jungfrau und des Kindes in Form einer Goldscheibe umgibt, hat nur symbolischen Charakter.

23) S. Lateinische Sequenzen des Mittelalters, herausgegeben von Joseph Kehrein. Mainz. 1873. S. 142. In der hier (unter No. 122) aufgeführten Sequenz „De immaculata conceptione beatae Mariae“ beginnt die zweite Strophe: Hic est parvus nobis datus — Ex intacta matre natus — Agnus pastor ovium —, die dritte: Dic, Maria, quando scisti — Te electam matrem Christi?, die vierte: Dic, Maria, quid sensisti — cum es facta mater Christi? u. s. f. Hier ist sonach unter der conceptio die Empfängnis Christi verstanden.

24) S. Anm. 14.

25) Hinsichtlich des vorzüglichen Selbstbildnisses des Künstlers im Besitz des Lord Stanley vergl. W. Burger „Trésors d'art en Angleterre.“ Ein zweites Porträt Murillo's in der Galerie Standish bezeichnet Burger als ein untergeordnetes Schulbild. — Andere Selbstbildnisse des Künstlers sind gestochen von Richard Collin (Bart. Morillus, Hisp. se ipsum depingens etc. 1682), Calamatta, Alegre und Blanchard.

26) Mengs. Opere, ed. Fea. p. 308.

27) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. IV. Göttingen 1806.

28) S. Friedrich Schlegel's gesammelte Werke, Bd. VI. 67 ff. (Briefe aus Paris in den Jahren 1802—1805, Zeitschr. Europa). Das Bild, welches hier am ausführlichsten besprochen wird, ist die Vision des hl. Augustin, eine Copie nach Murillo, die damals zur Sammlung Lucien Bonaparte's gehörte und sich jetzt im Louvre befindet.

29) Passavant, die christliche Kunst in Spanien. Leipzig. 1853. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, passim; die Gemäldefammlung der Ermitage in Petersburg, p. 108 ff.; Jahrbücher für Kunstwissenschaft, heraus-



gegeben von A. v. Zahn, 1. und 2. Jahrgang (4 Aufsätze über in Spanien vorhandene Gemälde etc.).

30) Al. de Laborde. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris, 1802—1820. — Viardot. Les Musées d'Espagne etc. Paris. 1843; Espagne et Beaux-Arts. Paris 1866; Notices sur les principaux peintres en Espagne, Paris. 1839. — Ch. Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. — Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts, 2. Per. XI. und XII. — T. Thoré. (W. Burger.), Etudes sur la peinture espagnole. Galerie du Maréchal Soult. Revue de Paris. 1835. — W. Stirling. Annals of the Artists of Spain. London 1848.

LXXXVI. u. LXXXVII.

DIEGO VELAZQUEZ  
FRANCISCO GOYA

von

Hermann Lücke.

---





## Diego Velazquez.

Geb. 1599 in Sevilla, gest. 6. Aug. 1660 in Madrid.

Velazquez, neben Murillo der größte und berühmteste Meister der spanischen Malerei, hat in neuerer Zeit das künstlerische Interesse besonders lebhaft an sich gezogen; er steht mit seinem eminent realistischen Charakter dem modernen Geschmack um so näher, als er von den Einflüssen derjenigen Geistesrichtung seiner Zeit, die uns fremd geworden, von der eigenthümlichen Sinnesweise des «restaurirten Katholicismus», die sich in der damaligen spanischen Malerei so augenfällig kundgab, in seinen Darstellungen völlig unberührt erscheint. Die Aeusserungen seiner künstlerischen Kraft sind in dieser Rücksicht vom Charakter seines Zeitalters unabhängig und eben deshalb einer unbedingten Wirkung fähig.

Diego Velazquez wurde 1599 in Sevilla geboren und am 6. Juni desselben Jahres in der dortigen Kirche San Pedro getauft. Sein Vater hiefs Juan Rodriguez de Silva, die Mutter Geronima Velazquez, daher der volle Name des Künstlers lautet: Diego Rodriguez de Silva y Velazquez; er selbst nannte sich, einer Sitte zufolge, die damals in Spanien nicht selten war, wie Murillo, gewöhnlich nach dem Namen der Mutter, der so zum Träger seines Ruhmes geworden ist. Beide Eltern stammten aus adligen Familien, der Vater, der in Sevilla als Rechtsanwalt thätig war, vermuthlich aus einem portugiesischen Geschlecht. Velazquez, anfänglich, wie es scheint, zum Gelehrten bestimmt, hatte einen guten Schulunterricht hinter sich, als er seiner Neigung folgen und der Kunst sich widmen durfte.

Seine beiden Lehrmeister in der Malerei waren Herrera der Aeltere und Francisco Pacheco; aber nur vom ersteren läßt sich sagen, daß er auf die künstlerische Entwicklung seines Schülers Einfluß gehabt. Herrera, ein Künstler von kraftvoller Originalität, hatte mit den Traditionen der italienisirenden Malerei, die seit Alexo Fernandes und Luis de Vargas in Sevilla herrschte, zuerst entschieden gebrochen; in seinen Werken war hier zuerst ein Stil von rein nationalem Gepräge und damit zugleich der naturalistische Zug des 17. Jahrhunderts in voller Stärke hervorgetreten. Die nervigen Gestalten seiner Bilder haben echt spanische Physiognomie, seine Behandlungsweise ist von einer Derbheit und Kühnheit, die zu der glatten und schüchternen Manier jener früheren Richtung den entschiedensten Gegensatz bildet. Die Heftigkeit seines Charakters, sein rauhes und barsches



Wesen war daran Schuld, daß die Schüler, die ihm in großer Zahl zuströmten, in der Regel nicht lange bei ihm aushielten. Auch Velazquez blieb nur kurze Zeit in seiner Schule, empfing aber hier ohne Zweifel für seine künstlerische Richtung die ersten entscheidenden Impulse; gleich am Beginn seiner Studien sah er sich auf den Weg geführt, der seiner Begabung am meisten entsprach, der für die Entwicklung seiner künstlerischen Individualität der gemäseste war.

Pacheco, sein zweiter Lehrer, war in allen Stücken das gerade Gegentheil des alten Herrera, ein Mann von seiner literarischen Bildung, mehr Gelehrter als Künstler, ein Anhänger der alten Sevillaner Malerschule, der immer auf die Muster der florentinisch-römischen Kunst zurückwies, auch dann noch, als die neue Richtung der Malerei in Sevilla schon festen Boden gewonnen. Seine eigenen Bilder sind nichts als kalte und nüchterne Nachahmungen des italienischen Stils. Literarisch war er vielfach beschäftigt; seine Schrift über die Malerei (*Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*), die für uns noch in mancher Hinsicht von historischem Interesse ist, stand lange Zeit in nicht geringem Ansehen. War für Velazquez, wie dieser ohne Zweifel rasch erkannte, in künstlerischer Hinsicht bei Pacheco wenig zu profitiren, so waren die mannigfachen Anregungen anderer Art, die er bei ihm und in seiner Umgebung fand, doch geeignet, ihn an das Atelier desselben zu fesseln. Mit der ganzen vornehmen und gebildeten Welt des damaligen Sevilla stand Pacheco in naher Beziehung; sein Bruder, der gelehrte Kanonikus, Rodrigo Caro, der Geschichtschreiber von Sevilla, die Dichter Francisco de Rioja und Gongora, welcher letztere sich damals öfters in Sevilla aufhielt, und andere hervorragende Männer der Wissenschaft und Literatur waren im Hause des Malers viel gefehene Gäste; im Verkehr mit diesen Männern und in den aristokratischen Kreisen, zu denen Velazquez durch Pacheco's Vermittlung Zutritt erhielt, gewann er frühzeitig jene mannigfaltige weltmännische Bildung, die für die weitere Gestaltung seines Lebens von wesentlicher Bedeutung war.

Mit dem Hause Pacheco's sollte ihn bald noch ein anderes, intimeres Interesse verbinden. „Nach fünfjähriger Lehrzeit“, sagt Pacheco in seiner Schrift über die Malerei<sup>1)</sup>, „verheirathete ich ihn mit meiner Tochter Doña Juana, wozu mich seine Tugend und Ehrenhaftigkeit und seine übrigen vortrefflichen Eigenschaften bewogen, sowie die Hoffnungen, die sein großes Genie erweckte.“ Die Trauung fand am 23. April 1618 statt. Von Juana, die während eines Zeitraums von beinahe vierzig Jahren die treue Gefährtin des Künstlers war und ihn nur wenige Tage überlebte, kennen wir ein Bildniß von der Hand des Velazquez, das einige Jahre nach ihrer Vermählung entstand und sich jetzt im Museo del Prado zu Madrid befindet; der Kopf ist ganz ins Profil gestellt und zeigt kräftige, nicht unbedeutende, etwas scharfe Züge. Ein anderes Porträt derselben aus späterer Zeit findet sich auf dem Familienbild des Künstlers in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Von den beiden Töchtern, die sie dem Gatten schenkte, Francisca und Ignacia, scheint die letztere in noch kindlichem Alter gestorben zu sein; die erstere verheirathete sich mit dem Maler Mazo Martinez, dem Lieblings-schüler des Velazquez. Sonst finden wir über das private Dasein des Künstlers nichts Näheres berichtet; aber jenes Bild der Wiener Galerie, das ihn im Kreise seiner Familie, seiner Kinder und Enkel darstellt, ist uns ein sprechendes Denkmal

feines glücklichen häuslichen Lebens. In seinem Charakter ist nichts, was auf die Möglichkeit verwickelter Schicksale deutet; er gehörte zu den klaren, ruhigen und starken Naturen, die ohne leidenschaftliche Erregbarkeit sicher durchs Leben gehen, denen das Glück eine willige Dienerin ist.

Pacheco, der später als Velazquez Berühmtheit erlangt hatte, seinen Erfolgen eine neidlose Bewunderung schenkte, war auf die Ehre, sein Lehrmeister zu heißen, gleichwohl sehr eiferfüchtig; er schreibt<sup>2)</sup>: „Ich habe ein volles Recht, denen entgegenzutreten, die diesen Ruhm sich beizulegen und mir dadurch die Krone meiner letzten Lebensjahre zu entreißen trachten. Mir scheint es keine Unehre für den Meister, von seinem Schüler übertroffen zu werden.“ Die Wahrheit ist, daß Velazquez im Atelier des gelehrten Pacheco, um die künstlerischen Maximen desselben unbekümmert, den Anregungen des alten Herrera und seiner eigenen Neigung folgte, indem er sich das Studium der Natur zur Hauptaufgabe machte und sich vorsetzte, keinen Gegenstand zu zeichnen oder zu malen, den er nicht vor Augen hatte. Er nahm, wie Pacheco selbst erzählt, um stets ein Modell zur Hand zu haben, einen Bauerknaben in seinen Dienst, den er in der mannigfachsten Verschiedenheit des physiognomischen Ausdrucks, bald lachend, bald weinend, und in den verschiedensten Aktionen und Stellungen malte. Manche dieser Studien haben sich erhalten<sup>3)</sup>; es fehlt ihnen noch die freie Lebendigkeit, das Spontane des Ausdrucks, aber sie lassen schon eine große Genauigkeit, Sorgfalt und Schärfe der Beobachtung erkennen.

In coloristischer Hinsicht scheint sich Velazquez zunächst mit besonderer Vorliebe in Stilleben-Schilderungen, sogenannten „Bodegones“, geübt zu haben. Diese frühen, sehr seltenen Bilder des Künstlers, von denen das im Museum von Valladolid befindliche als eines der besten bezeichnet wird, sind, nach Lefort's Bemerkung<sup>4)</sup>, ziemlich trocken und hart in der Behandlung, von einer, wie er sich ausdrückt, zu buchstäblichen und minutiösen Genauigkeit in der Wiedergabe der Dinge; alle Details sind mit gleicher Wichtigkeit behandelt, ein jedes scharf accentuirt, keines dem andern untergeordnet, die Localfarbe der Gegenstände überall in harter Bestimmtheit, ohne Rücksicht auf die Einwirkungen des Lufttons, ohne die Modificationen, die durch diese bedingt sind, wiedergegeben. Velazquez erscheint hiernach in diesen frühesten malerischen Versuchen mit seinem Streben nach unbedingter Wahrheit noch auf dem naiven Standpunkte, von welchem die realistische Richtung der Malerei überhaupt ihren Ausgang nahm.

Einen wichtigen Einfluss auf seine weitere Entwicklung pflegte man sonst dem Luis Trifan von Toledo, einem Schüler El Greco's zuzuschreiben, namentlich in Hinsicht des Colorits. Lefort bemerkt mit Recht, daß, wenn dieser tüchtige, aber nicht besonders hervorragende Meister auf Velazquez überhaupt einen Einfluss gehabt, ein solcher jedenfalls nicht in dieser frühen Periode stattgefunden, in welcher von den Arbeiten Trifan's in Sevilla noch nichts bekannt war. Der malerische Charakter der ersten bedeutenden Jugendwerke des Velazquez läßt über die Einwirkungen, unter welchen sie entstanden, keinen Zweifel. Außer des alten Herrera und vielleicht auch Zurbaran's Einfluss macht sich in denselben vor Allem der des Ribera bemerklich, von dem man damals in Sevilla nicht wenige Gemälde sehen konnte und dessen Einfluss auch in den Jugendarbeiten



Murillo's so entschieden hervortritt. Von Velazquez' Bildern aus dieser Epoche ist die Anbetung der Könige im Museo del Prado zu Madrid mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet; ungefähr gleichzeitig entstand die in der Londoner Nationalgalerie befindliche Anbetung der Hirten, ein Werk, das so völlig im Stil Ribera's behandelt ist, das es von Manchen für die Kopie eines Gemäldes des Letzteren gehalten wurde. Um dieselbe Zeit endlich malte Velazquez das unter dem Titel «El Aguador de Sevilla» («der Wasserträger von Sevilla») bekannte Bild, welches Ferdinand VII. an Wellington schenkte (noch jetzt im Besitz der Nachkommen des Letzteren, zu Apsley House in London); die Hauptfigur des Bildes, ein hagerer Mann mit scharf geschnittenem Profil, der an zwei Knaben ein paar Gläser Wasser verkauft und dieses Geschäft mit dem Ernst und der Würde eines Granden verrichtet, ist eine unvergleichlich charakteristische Gestalt aus dem spanischen Volksleben. Neben der Energie und naturalistischen Derbheit der Charakteristik ist diesen Bildern in spezifisch malerischer Hinsicht besonders eine scharfe, oft grelle Kontrastirung der Licht- und Schattenmassen eigenthümlich, die den Zweck hat, den frappanten Schein des Körperlichen hervorzubringen, eine Eigenthümlichkeit, welche den Einfluss Ribera's vornehmlich erkennen läßt. Im Ganzen hat die farbige Wirkung dieser Bilder noch etwas Hartes und Düsteres; doch zeigen sie schon gewisse feinere Nuancen des Colorits, die der Palette der Meister, nach denen Velazquez sich bildete, fremd waren, Farbentöne, die er der Natur mit dem ihm selbst eigenthümlichen coloristischen Scharfblick abgelauscht hatte.

Velazquez war drei und zwanzig Jahre alt und hatte sich in Sevilla schon einen angesehenen Namen gemacht, als er seine Vaterstadt zum ersten Male verließ. Was sich ihm hier an künstlerischen Bildungsmitteln geboten, hatte er völlig ausgenutzt, es verlangte ihn nach neuen Anregungen und einem weiteren Schauplatz seiner Thätigkeit. Im April 1622 reifte er, von seinem Diener, dem Mulatten Pareja begleitet, und mit verschiedenen Empfehlungsschreiben Pacheco's versehen, nach Madrid, wo er bei Luis und Melchor de Alcazar, zwei Edelleuten von Sevilla, und besonders bei Don Fonseca, einem damals viel genannten und einflußreichen Kunstmäcen, gastliche Aufnahme fand. Der Letztere wußte den Herzog von Olivares, den allmächtigen Minister Philipp's IV., für den jungen Künstler zu interessiren, verschaffte ihm Zutritt zu den königlichen Gemäldefammlungen und war sogar bemüht, den König zu bestimmen, sich von ihm porträtiren zu lassen, doch stieß diese Absicht jetzt noch auf Hindernisse. Für Pacheco, der die Porträts berühmter Zeitgenossen sammelte, malte Velazquez während seines damaligen Aufenthaltes in Madrid das Bildniß des Dichters Gongora (jetzt im Museo del Prado zu Madrid), das in der Behandlungsweise den vorher genannten Werken noch ziemlich nahe steht und, wie diese, noch die Anstrengungen des Künstlers, der Darstellungsmittel Herr zu werden, erkennen läßt.

Bald nachdem Velazquez nach Sevilla zurückgekehrt war, erhielt er, zu Anfang des Jahres 1623, durch Fonseca's Vermittelung vom Herzog von Olivares einen Brief, der ihn einlud, wieder nach Madrid zu kommen. Er begab sich alsbald auf die Reise, dies Mal von Pacheco begleitet, und war in Madrid kaum angelangt, als er daran ging, das Porträt Fonseca's zu malen. Dieses Bild machte sein Glück. Gleich nachdem es vollendet war, ward es dem König

gezeigt, dem es so sehr gefiel, daß er sofort beschloß, Velazquez in seinen Dienst zu nehmen; das hierauf bezügliche Dekret, worin dem Künstler zugleich ein monatlicher Gehalt von 50 Dukaten bestimmt wurde, datirt vom 23. April 1623.

Im Charakter Philipp's IV. ist das Interesse für Kunst und Literatur die hervorragendste Eigenschaft. Wie Spanien unter seiner vierundvierzigjährigen Regierung politisch in immer tieferen Verfall gerieth, wie die ehrgeizige und gewissenlose Politik des Herzogs von Olivares, dem der König während einer langen Reihe von Jahren die Leitung der Staatsgeschäfte mit größter Sorglosigkeit überließ, die Kräfte des Landes erschöpfte und die wichtigsten Theile der großen Monarchie in den Zustand einer fortwährenden Empörung versetzte, ist genugsam bekannt. Der König, um die Verwirrungen, die in seinem weiten Reiche herrschten, wenig bekümmert, ging seinen Liebhabereien nach, er vermehrte seine Kunstsammlungen mit kostbaren Schätzen<sup>6)</sup>, verkehrte mit Künstlern und Gelehrten, verwendete große Summen auf die Pflege des Theaters, das damals in Spanien den Höhepunkt seiner Entwicklung erreichte, versuchte sich als Dichter in Theaterstücken<sup>7)</sup> und veranstaltete auf seiner Privatbühne in Buen-retiro glänzende Aufführungen, in denen er zuweilen selbst als Schauspieler auftrat. Er war nicht ohne Talent und kein gewöhnlicher Kenner der Kunst, doch kann man nicht sagen, daß bedeutende persönliche Impulse auf die künstlerische Entwicklung von ihm ausgingen; er protegirte die Kunst als ein geschmackvoller und einsichtiger Mäcen, aber der Einfluss seiner Persönlichkeit war gering. Niemandem wird einfallen, ihn mit den Medicern zu vergleichen; aber auch Ludwig dem XIV., an den man eher denken könnte, ist er in seinem Verhältniß zur Kunst nicht ähnlich, und zwar ohne Zweifel zum Vortheil der Letzteren. Im Wesen der spanischen Malerei, die unter seiner Regierung zur höchsten Blüthe gelangte, ist nichts von Einwirkungen der Hofatmosphäre zu spüren. Die Kunst des Velazquez, der fast ausschließlich für Philipp IV. und seinen Hof arbeitete, hat durchaus nichts Höfisches in der Weise der Malerei des «Siècle de Louis XIV.», die recht eigentlich als eine Dienerin höfischer Pracht, als eine schmeichelnde Lobrednerin der französischen Herrlichkeit erscheint. Im geraden Gegensatz zu ihrem officiellen Prunk, zu ihrem pomphaft pathetischen Stil herrscht in der Darstellungsweise des Spaniers eine Einfachheit und Wahrheit, die keine anderen als künstlerische Rücksichten kennt. In den Werken, mit denen er am Madrider Hof hauptsächlich beschäftigt war, in den zahlreichen Bildnissen des Königs, seiner Familie und spanischer Granden, ist nicht der geringste, leiseste Zug einer der Eitelkeit der Dargestellten dienenden Absicht, von der kein Porträtmaler des französischen Hofes frei blieb. Mit Velazquez hat die Porträtkunst eine höchste Stufe der Vollendung erreicht; kein Meister der biographischen Darstellung hätte in der schärfsten psychologischen Analyse vermocht, das eigenthümliche Naturell, die seltsame Mischung verschiedenartiger Eigenschaften im Charakter Philipp's IV. mit so schlagender Wahrheit zu schildern, wie Velazquez in seinen berühmten Bildnissen des Königs. Sammtliche Porträts aus der Epoche seiner Meisterschaft gehören zu den eminentesten Leistungen der Malerei; zu bedauern bleibt nur, daß manche der Personen, in deren Darstellung er seine bewunderungswürdige Kunst gezeigt hat, nicht eben zu den interessantesten gezählt werden können.



Nachdem Velazquez in den Dienst Philipp's IV. getreten, erhielt er den Auftrag, das Porträt des Cardinal-Infanten Ferdinand zu malen; gleich darauf jedoch wünschte der König, von ihm zuerst porträtiert zu werden. Velazquez begann die Arbeit, mußte sie aber bald wegen der Festlichkeiten unterbrechen, die vom Hof zu Ehren des Prinzen von Wales (des nachmaligen Königs Karl I.) veranstaltet wurden, der nach Madrid gekommen war, um Brautfchau zu halten und seine Vermählung mit der spanischen Infantin Maria einzuleiten — ein Plan, der sich nach fünfmonatlichen Verhandlungen bekanntlich zerfchlug. Ueber das Schicksal eines Porträts des Prinzen, an welchem Velazquez nach Pacheco's Bericht während dieser Zeit arbeitete, ist nichts Sicheres bekannt.<sup>7)</sup>

Das Bildniß Philipp's IV. — ein Reiterporträt — ward in den letzten Tagen des August (1623) beendet. Der König war von diesem Werke in so hohem Grade entzückt, daß er befahl, alle seine Porträts, die Andere früher gemalt, aus den königlichen Gemächern zu entfernen; Olivares äußerte, erst jetzt existire überhaupt ein Bildniß des Königs. Dieser honorirte das Werk mit 300 Dukaten, bezahlte die Kosten der Uebersiedlung der Familie des Künstlers nach Madrid, gab ihm eine Wohnung im Gebäude der Schatzkammer und erhöhte bald darauf nicht unansehnlich seinen Gehalt. Das Reiterbildniß erfuhr eine Auszeichnung ganz ungewöhnlicher Art, indem es an einem Festtag auf dem Platz vor der Kirche San Felipe el Real öffentlich ausgestellt wurde; Pacheco, Velaz de Guevara, Geronimo Gonzalez und Andere haben es in den überschwänglichsten Versen gefeiert.

Leider ist dieses Werk, vermuthlich bei dem Brand des königlichen Palastes im Jahre 1735, zu Grunde gegangen.<sup>8)</sup> Das Museo del Prado zu Madrid bewahrt sieben von der Hand des Velazquez herrührende Porträts Philipp's IV., von denen eines (Nr. 1070 des Museenskatalogs) nur kurze Zeit nach dem eben erwähnten entstand. Der König ist stehend in ganzer Figur dargestellt, in der rechten Hand einen Brief, die Linke auf den Rand eines Tisches stützend, an welchem die etwas fehlerhafte perspektivische Wirkung auffällt; der jugendliche Kopf mit dem ausgeprägt habsburgischen Typus, der bleichen Gesichtsfarbe und den etwas schlaffen Zügen hat einen nachdenklichen, fast träumerischen Ausdruck. Die ganze Darstellung macht den Eindruck vollendeter Objectivität; die Zeichnung ist im höchsten Grade exact, die Modellirung von außerordentlicher Bestimmtheit und Feinheit, die Behandlungsweise noch behutsam und vorsichtig. Etwas von dieser bedächtigen, wenn man will, scrupulösen Art zeigt auch noch eine beträchtliche Reihe von Werken der folgenden Zeit. Die Bestimmtheit der Formen ist in dieser ersten Manier nicht ganz ohne Herbheit und Härte; von einem gewissen Zeitpunkt an gewahrt man aber, wie diese anfängliche Strenge immer mehr einer freien Natürlichkeit der ganzen bildlichen Erscheinung Platz macht, wie der Künstler insbesondere die Einwirkungen studirt, welche die umgebende Luft (ambiente) auf die Erscheinung der Dinge ausübt, indem sie die Umriffe derselben gleichsam erweicht und die Localfarben, je nach der Stellung der Gegenstände im Raum, temperirt und in mannigfaltiger Weise abtönt, wie zugleich die Licht- und Schattenbehandlung, die in den frühesten Arbeiten meist etwas Grelles und Künstliches hatte und durch scharfe Kontraste die malerische Reliefwirkung erhöhen sollte, immer mehr von dieser Absichtlichkeit verliert und in den Uebergangs-

tönen eine zunehmende Feinheit zeigt; wie endlich die Vortragsweise eine freiere wird und die künstlerische Haltung der ganzen Darstellung durch die malerische Betonung und Hervorhebung des Hauptfächlichen immer mehr an Geschlossenheit und Einheit gewinnt.

Die Abgränzung verschiedener Manieren in der selbständigen, organisch lebendigen Entwicklung eines großen Meisters ist natürlich niemals im Sinne einer scharfen Trennung zu verstehen. Was man als Velazquez' erste Manier bezeichnet, hat nach dem Gefagten nichts weniger als einen völlig gleichförmigen, in sich abgechlossenen Charakter; während manche Werke der ersten Zeit im Vortrag



Die Trinker. Museo del Prado in Madrid.

etwas Befangenes, Gebundenes haben, kann man von anderen nur sagen, daß sie noch nicht jene völlige Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung zeigen, die späteren Schöpfungen des Künstlers eigen ist. Zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Epoche, die etwa bis 1629 reicht, gehören noch das schon früher erwähnte Porträt der Gattin des Malers, das einer Tochter desselben<sup>1)</sup>, beide aus der Zeit zwischen 1625 und 1626 (Museo del Prado in Madrid, Nr. 1086 und 1087), das etwas später (um 1627) gemalte Bildniß des Infanten Don Carlos (Museo del Prado, Nr. 1073) und die sogenannte „Réunion de portraits“ im Louvre zu Paris. In den beiden zuerst genannten Bildern hat der Hintergrund jenen feinen silbergrauen Luftton, der, von Velazquez öfters und mit Vorliebe angewandt, die Figuren wie frei im Raume erscheinen läßt und

<sup>1)</sup> Dohme, Kunst und Künstler, No. 86 u. 87.



zugleich eine höchst wirksame Folie ihres farbigen Charakters abgibt; das dritte, in einem sehr ernsten Gesamttönen gehaltene Bild ist besonders durch die außerordentliche Sorgfalt und Exactheit der Durchführung ausgezeichnet; in dem vierten, das offenbar der Entwurf zu einem größeren, nicht zur Ausführung gelangten Gemälde ist, macht sich, wie Lefort hervorhebt, namentlich die Feinheit bemerklich, mit welcher die lebhaften Localfarben nach den verschiedenartigen Wirkungen des Lichtes abgetönt sind.

Das erste Historienbild, das Velazquez malte, verdankte seine Entstehung einer Art Concurrenz, zu der er von Philipp IV. 1627 zugleich mit drei anderen Hofmalern, Carducho, Cajesi und Nardi aufgefordert ward. Der König wollte das Andenken an eine vom spanischen Fanatismus besonders hoch gefeierte That seines Vaters, die Vertreibung der Mauren aus Spanien, in einem Bilde verherrlicht sehen. Zu Schiedsrichtern bei der Concurrenz wurden der Maler Juan Bautista Mayano, ein Schüler des Greco, und Crescenzi, der Erbauer des Pantheon im Escorial, ernannt; der Sieger sollte das Amt eines königlichen Ceremonienmeisters erhalten. Das Gemälde, mit welchem Velazquez den Preis gewann, kennen wir nur aus einer Beschreibung Palomino's<sup>10)</sup>, nach welcher die große figurenreiche Komposition desselben eine in anderen Werken des Künstlers nicht wiederkehrende Verbindung von Allegorie und historischem Realismus zeigte; es wurde wahrscheinlich, wie das erwähnte Reiterbildniß, bei dem Brande des königlichen Schlosses im Jahre 1735 ein Raub der Flammen.

Nicht lange nach diesem Gemälde, vermuthlich 1628 oder 1629, entstand eines der berühmtesten Werke des Künstlers, „Baco“ oder „Los Borrachos“ — Bacchus oder die Trinker (Museo del Prado, Nr. 1058). Stirling gibt an, Velazquez habe dasselbe schon 1624 gemalt und beruft sich dabei auf eine im Besitze des Lord Heytesbury in Neapel befindliche, mit der genannten Jahreszahl und dem vollen Namen Diego Velazquez bezeichnete Skizze des Bildes.<sup>11)</sup> Sollte diese selbst auch echt sein, so ist es doch schwerlich die Bezeichnung, schon deshalb, weil Studien und Skizzen überhaupt nicht in solcher Weise bezeichnet zu werden pflegen. Madrazo (im Katalog des Museo del Prado) erwähnt ein Aktenstück des königlichen Archivs in Madrid, nach welchem Velazquez im Juli 1629 vom König eine Summe von 400 Dukaten erhielt, und zwar einen Theil derselben (100 Dukaten — eine auffällig geringe Summe) für das Gemälde des Bacchus<sup>12)</sup>. Ist hiernach wahrscheinlich, daß das Bild in diesem Jahre oder doch nicht früher, als im vorhergehenden gemalt wurde, so spricht für diese letzte Zeit der ersten Periode des Künstlers auch der malerische Charakter des Werkes.

Der mythologische Titel, den das Bild anfänglich trug, war vermuthlich ironisch gemeint. In freier Landschaft, in der Nähe einer Weinpflanzung, die durch eine links in das Bild hereinragende blattreiche Rebe angedeutet ist, hat sich eine wunderliche Gefellschaft versammelt; ein junger, fast völlig nackter Burfche, mit einem buschigen Kranz von Weinlaub auf dem Kopf, in ihrer Mitte auf einer Tonne sitzend, ist eben im Begriff, mit jovialem Ausdruck dem vor ihm knieenden bewaffneten Kumpan einen ähnlichen Kranz aufzusetzen; hinter und neben diesem knien und sitzen vier andere Gefellen, bejaht, mit runzligen verwitterten Gesichtern, in Tracht und Physiognomie von echt zigeunerhaftem

Aussehen, der eine ein Glas, ein zweiter einen großen Napf in der Hand, der älteste komisch ernsthaft, während sich das Gesicht eines Anderen, das dem Beschauer in vollem Lichte zugekehrt ist, vergnüglich zu einem breiten Lachen verzieht; im Hintergrund begrüßt ein Ankommender die Gesellschaft. Auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes kauert ganz vorn im Schatten des Rebstockes ein schon Bekränzter, mit den Armen einen großen Krug umfassend, hinten, zur Seite der Hauptfigur, auf einem erhöhten Stück Rafen streckt sich behaglich ein halbnackter Trinker, ein gefülltes Glas in der erhobenen Hand. Ist die jugendliche Hauptperson Bacchus, so sind die Genossen derselben die Faune und Satyrn. Von der Absicht einer karrikirenden Travestie liegt aber schlechterdings nichts im Charakter der Darstellung, die sich vielmehr in vollster Natürlichkeit gibt und wenn man so will, mit ihrem derben Humor den Reiz einer gewissen grotesken Romantik verbindet. — Malerisch hat das Werk Vorzüge der seltensten Art; von ungewöhnlicher Meisterchaft ist die Behandlung des Nackten in der Hauptfigur, die in der Modellirung jene Weichheit, in der hellen, im vollsten Licht glänzenden Carnation jene schwer zu analysirende Mischung der Töne zeigt, die den vollen Eindruck des Lebens hervorruft; kaum minder vorzüglich erscheint die leicht beschattete, zur Seite des Bacchus liegende, halbnackte Gestalt, deren Fleischton in den feinsten Abstufungen des Helldunkels nuancirt ist. In den übrigen Figuren hat die Farbe, so markig sie ist, nicht ganz dasselbe intensive Leben wie in jenen beiden Gestalten; das Relief derselben erscheint, verglichen mit dem der letzteren, aber freilich auch nur bei diesem Vergleich, von einer gewissen Härte nicht frei. In der überaus frappanten Gesamtwirkung des Bildes macht sich, nach einer treffenden Bemerkung Lefort's, ein Zug bemerklich, der nicht ohne Absichtlichkeit ist und als die letzte Concession des Malers an eine künstliche Atelierpraxis erscheint. Die links im Vordergrund kauernde Figur hat in ihrer tiefen Beschattung lediglich die Bedeutung eines sogenannten Repouffoirs, nur den Zweck, durch den scharfen Kontrast gegen die unmittelbar angrenzenden voll beleuchteten Partien diese scheinbar nach dem Hintergrund zurückzudrängen. Auf dergleichen drastische Kunstmittel, deren Absicht sich sogleich verräth, hat Velazquez späterhin völlig verzichtet, indem er die bildliche Wirkung ganz auf die Gesetze der natürlichen Erscheinung gründete.

Nach Allem, auch in Rücksicht der Vortragsweise, sind die Borrachos dasjenige Werk des Künstlers, in welchem sich der Uebergang von seiner ersten zur späteren Manier am bestimmtesten kennzeichnet, das heißt, welches neben Merkmalen der Kunstweise, von der seine Entwicklung ausging, die Elemente seines vollendeten Stils schon ziemlich vollständig in sich trägt.

In die Zeit, in welcher dieses Werk entstand, fällt die persönliche Bekanntheit des Künstlers mit Rubens. Im Sommer 1628 kam der große flamändische Meister als Gefandter der Infantin Isabella, Statthalterin der spanischen Niederlande, nach Madrid, um die Verhandlungen zu fördern, die damals zwischen England und dem Madrider Hof im Gange waren und den Zweck hatten, dem unseligen Krieg zwischen den spanischen Niederlanden und den von England unterstützten holländischen Generalstaaten ein Ende zu machen. Rubens' Bemühungen hatten nicht sogleich den gewünschten Erfolg, doch haben sie bekanntlich zur Herbei-



führung des Friedensschlusses, der 1630 zwischen Spanien und England zu Stande kam, wesentlich beigetragen.

Nicht selten nimmt man an, daß Rubens während seines damaligen neunmonatlichen Aufenthalts in Madrid auf Velazquez' künstlerische Entwicklung einen wichtigen Einfluß gehabt, der sich deutlich schon in den *Borrachos* zeige. Von einem solchen Einfluß kann in Wahrheit nicht die Rede sein. Man weiß, namentlich aus Pacheco's Mittheilungen, daß Rubens, der damals 51 Jahr alt war und auf der vollen Höhe seines Ruhmes stand, mit dem jüngeren spanischen Meister viel und freundschaftlich verkehrte, daß er im Atelier desselben arbeitete, in seiner Begleitung die reichen Kunstsammlungen in Madrid und im Escorial besuchte, mit ihm gemeinschaftlich an den königlichen Jagden Theil nahm. Sicher war dieser intime Umgang mit dem großen Niederländer für Velazquez anregend in der mannigfachsten Weise. Tiefgehende künstlerische Einwirkungen aber hat er nicht von ihm empfangen; sein künstlerisches Naturell war von dem des Rubens im Grund zu verschieden und zu der Zeit, wo er mit diesem zusammentraf, schon zu selbständig entwickelt.

Mit Recht hat Lefort in seiner Biographie des spanischen Meisters auf die Charakteristik des tiefen Unterschiedes, der zwischen diesem und Rubens besteht, ein besonderes Gewicht gelegt. Nichts in der That ist in höherem Grade geeignet, die künstlerische Individualität des ersteren in scharfes Licht zu setzen, als ein Vergleich mit dem Niederländer, gerade deshalb, weil die Verschiedenheit beider Meister eine gewisse Uebereinstimmung ihrer künstlerischen Richtungen zur Voraussetzung hat.

Wie allgemein und dehnbar und eben daher den ärgsten Mißbräuchen ausgesetzt die Begriffe Realismus und Naturalismus sind — ihr Gegentheil, der Begriff Idealismus ist es nicht minder —, zeigt sich bei diesem Vergleich in der augenfälligsten Weise. Velazquez und Rubens, beide sind Realisten oder Naturalisten, ein jeder aber auf besondere Art. Ihre Verschiedenheit springt nirgends schärfer hervor, als in dem Gebiet, in welchem der eigentliche Schwerpunkt der Kunst des ersteren ruht, im Porträt. Fromentin in den „*Maitres d'autrefois*“<sup>13)</sup> hat behauptet, Rubens sei überhaupt kein Porträtmaler im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen. Jedenfalls ist richtig, in seiner Künstlernatur lag etwas, das die individuelle Erscheinung bis zu gewissem Grade vergewaltigte; er vermochte nicht sich ihr völlig unterzuordnen, sondern übertrug in die Darstellung derselben immer etwas von seiner eigenen mächtigen Subjectivität. Wie in seinen historischen und mythologischen Bildern ein gewisser allgemeiner Typus der Köpfe vorherrscht, so tragen auch die von ihm gemalten Porträts gewisse gemeinsame, sofort als Merkmale seiner eigenthümlichen Auffassungsweise erkennbare Züge. So wundervoll lebenswahr ihre Gesammterscheinung ist, sie entbehren jener tiefen scharfen Individualisirung, jener Objectivität, die auf einer völligen künstlerischen Selbstentäußerung beruht. Seine Kunst war weniger auf eine scharfe, strenge Beobachtung, als auf eine leidenschaftliche Erfassung der Natur und eine kühn erfinderische Kraft gestellt. In den Bildern, in denen Rubens ganz er selbst ist, herrscht jener heißblütige Naturalismus, der in der Wucht und strotzenden sinnlichen Fülle der Formen, in dem Glanz und der brennenden Gluth der Farbe

gewissermaßen als eine Potenzirung der Natur, als ein gefammelter und deshalb gesteigerter Ausdruck ihrer elementaren Kräfte erscheint.

Eben die Objectivität, die Rubens nicht eigen ist, bildet den Grundzug in Velazquez' künstlerischem Charakter. Er ist Porträtmaler im strengsten Sinne. Die Aufgabe, auf deren Lösung sein staunenswerthes Talent sich concentrirte, war schlechthin die, Menschen und Dinge zu schildern, wie sie sind und zugleich auch, wie sie erscheinen. Je gröfsere Vollendung seine Darstellungen zeigen, um so reiner sind sie von jeder Beimischung eines subjectiven Elements; kein anderer Maler hat vermocht, die Objecte klarer auf sich wirken zu lassen und ihre Individualität in prägnanterer Bestimmtheit wiederzugeben als Velazquez; seine eigene Persönlichkeit verschwindet gänzlich hinter seinen Werken. Gleichwohl wird man den künstlerischen Werth so absolut objectiver Werke nicht völlig würdigen können, wenn man von der Betrachtung derselben nicht auf den Schöpfer, der sich hinter ihnen verbirgt, zurückgeht und versucht, sich den geistigen Process zu vergegenwärtigen, aus welchem diese Werke hervorgingen.

Vom Standpunkt eines abstracten theoretisirenden Idealismus pflegt man realistische Werke im Allgemeinen sehr gern mit dem geringschätzigen Urtheil abzufertigen, dafs sie nichts weiter seien als Abschriften der Natur, von ähnlichem Werth etwa, wie die mechanischen Producte der Photographie. Höchst gedankenlos wäre ein solches Urtheil dem Realismus des Velazquez gegenüber. Die staunenswerthe Wahrheit seiner Werke gehört zu den bedeutendsten Resultaten künstlerischen Schaffens, sie ist das Ergebnifs einer Geistesarbeit, die man vielleicht der wissenschaftlichen am ehesten vergleichen kann. Diese Wahrheit besteht nicht, wie die gewöhnlich realistisch genannte sehr häufig, in der Wiedergabe nur äufserlicher, an der Oberfläche der lebendigen Erscheinung liegender Merkmale, sie beruht nicht auf der steifen Fixirung eines zufälligen Moments, sie ist vielmehr die geistige Summe einer ganzen Reihe lebendigster, im Aeußern das Innere ergreifender Beobachtungen. In der Wahrheit seiner hervorragendsten Porträtbilder hat Velazquez sich gleichsam des intimsten Wesens der dargestellten Charaktere bemächtigt; jeder geringste Zug der Schilderung, Alles in Haltung, Bewegung, Stellung und Ausdruck der Figuren ist bestimmt und beherrscht durch die lebendige Einheit der geistigen Auffassung. Welche Klarheit, Ruhe und Schärfe des Geistes gibt sich in der Auffassung kund, welche Energie liegt in der Darstellung; mit welcher Kraft tritt der Inhalt der Beobachtung in die bildliche Erscheinung und mit welcher Feinheit der künstlerischen Erwägung ist alles Hauptfächliche der Charakteristik auch malerisch als solches zur Wirkung gebracht, so dafs in der Art des sinnlichen Eindrucks die geistige Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen unmittelbar und mit voller Lebendigkeit fühlbar wird.

In früheren Epochen behielt der Realismus der Malerei, so bedeutend er schon entwickelt war, in gewissem Sinne noch immer etwas Abstractes. Mit aller Kraft richteten sich die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts auf das Studium der Natur; die Van Eyck's wußten die charakteristischen Formen einer Physiognomie mit erstaunlicher Treue und Richtigkeit zu zeichnen, in ihrem glänzenden Colorit sind die Localtöne von großer Bestimmtheit und Wahrheit; auch



streben sie schon, die stofflichen Unterschiede der Gegenstände malerisch zu charakterisiren; sie halten sich in dem Allen möglichst streng an das Wirkliche, in einem Punkte jedoch verfahren sie mit einer gewissen naiven Abstraction; sie schildern die Dinge gleichsam an sich, nicht wie sie im Raume unter den verschiedenartigen Einwirkungen von Luft und Licht erscheinen; in ihren Bildern fehlt die Atmosphäre, die Localtöne wirken mit gleichmäßiger Kraft. Zur Wahrnehmung der vollen Realität bedurfte das künstlerische Auge noch einer Bildung und Verfeinerung, die es unter den Einflüssen der allgemeinen Culturentwicklung erst später erlangte.

In seinen frühesten Jugendwerken befand sich Velazquez, wie bemerkt, auf einem ähnlichen Standpunkt, wie jene Anfänger der realistischen Malerei, dann liefs der Fortschritt seiner Entwicklung eben die malerischen Elemente, die den Werken jener Meister noch mangelten, immer bestimmter und vollkommener hervortreten, ein Fortschritt, dessen Bedeutung sich am kürzesten mit den oben gebrauchten, etwas paradoxen Worten bezeichnen läfst, das Velazquez darauf ausging, Personen und Dinge nicht blofs zu schildern, wie sie sind, in strenger Objectivität, sondern zugleich auch, wie sie erscheinen, wie sie in Rücksicht der Farbe dem Auge im wirklichen Raume sich zeigen. Hatten die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts zuerst den Goldgrund, auf dem sich die Figuren der alten Heiligenbilder wie in einem transcendenten Raume darstellen, beseitigt und ihre Gestalten in die Umgebung der wirklichen Welt gesetzt, jedoch ohne sie noch unter den bestimmenden Einwirkungen derselben zu zeigen, so unternahm der vollendete Realismus, auch diese zu schildern. Nun erst ward in der Malerei der ganze und volle Schein des Lebens erreicht und die innere Wahrheit in den Werken eines Velazquez erhielt durch diese äußere erst ihre höchste Wirkung.

An einem vollendeten Kunstwerk ist nichts ohne Bezug auf das eigentliche Princip der Darstellung, Alles erscheint von diesem bedingt, auch die Art der technischen Behandlung, die Vortragsweise. Die Gemälde, in denen Velazquez ganz auf der Höhe seiner Meisterschaft steht, sind dafür ein sprechender Beweis. Nur bei einer Freiheit und Leichtigkeit der Pinselführung, wie sie in diesen Werken sich zeigt, war die Farbe so zu behandeln, das sie nicht das Geringste mehr vom Charakter ihrer eigenen stofflichen Natur an sich trägt, sondern den Charakter der Objecte mit dem vollkommenen Schein der Realität wiedergibt, nur eine solche Technik vermochte den Lufttönen ihre durchsichtige Feinheit, der Carnation jenen Hauch des Lebens zu verleihen, der sich wie ein undefinirbares Etwas über die Oberfläche der Farbe breitet; bei der strengen Malweise in Velazquez' früheren Werken behielt die Farbenoberfläche noch immer eine gewisse Festigkeit, die dieser höchsten Naturwahrheit entbehrte. Wenn man, wie dies in der Regel geschieht, neben der ersten und zweiten Manier des Künstlers noch eine dritte unterscheidet, so ist damit hauptsächlich gemeint, das die Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung, die man in den Werken seiner mittleren Zeit bewundert, in einer Reihe späterer Gemälde noch eine letzte Steigerung erfuhr. Weit entfernt, ein Nachlassen seiner künstlerischen Kraft zu zeigen, bekunden diese Werke vielmehr die souveränste Herrschaft über die Mittel der Darstellung. Raffael Mengs sagte von ihnen, Velazquez schein sie weniger mit der Hand, als mit dem blofsen

Willen gemalt zu haben. Nicht, daß sich das technische Verfahren in ihnen verbärge, wie in gewissen Werken anderer Meister des Colorits, bei denen die fein verschmolzene Farbenmasse nichts von der Arbeit des Pinsels wahrnehmen läßt; vielmehr ist in diesen meist alla prima gemalten Bildern fast jeder Zug des Pinsels zu erkennen. Aber die absolute Sicherheit, mit welcher der Ton jeder einzelnen Farbe gleich beim ersten Strich getroffen und genau so auf die Leinwand gebracht ist, wie er im Verhältniß zu den andern zu wirken hat, mit der vollen Bestimmtheit des Werthes, der ihm in der farbigen Erscheinung des Ganzen zukommt, diese unfehlbare Sicherheit erweckt die Vorstellung, als sei die künstlerische Absicht und der Akt ihrer Ausführung eins gewesen; keine Spur eines Suchens, Zögerns, Probirens, keine Spur einer Mühe läßt die Technik dieser erstaunlichen Werke gewahren.

Für ihren malerischen Charakter ist überdies noch besonders bezeichnend, daß die Rücksicht auf das Erscheinungselement der Objecte in ihnen noch stärker hervortritt, das malerische Detail noch mehr in den allgemeinen Ton der Atmosphäre und des Lichtes aufgelöst und die Illusion des Räumlichen eine noch frappantere ist, als in den Werken der zweiten Manier; nur die höchste Leichtigkeit der coloristischen Technik vermochte die feinen Wirkungen des leichten Elementes der Luft und des Lichtes mit solcher Wahrheit wiederzugeben.

So entschieden ein gewisser Toncharakter der Farbe bei Velazquez vorherrscht, mit den eigentlichen Stimmungsmalern hat er durchaus nichts gemein. Niemals, auch nicht ausnahmsweise, erscheint bei ihm, wie etwa bei Rembrandt und andern holländischen Meistern, der farbige Gesammtton der Darstellung unter dem Einfluß einer bestimmten subjectiven Empfindung; in den malerischen Luft- und Lichtwirkungen kommt bei ihm nicht, wie bei jenen, eine eigenthümlich geartete Phantasie Stimmung zum Ausdruck. Sein Helldunkel hat nichts von dem mysteriös poetischen Charakter des Rembrandt'schen. Weder läßt er die Localtöne in das Dunkel geheimnißvoller Schatten verschwinden, noch zeigt er sie in den Modificationen einer intensiven Wirkung des Lichtes. Seine Bilder haben zumeist jenen feinen, kühlen, ins Graue gehenden Gesammtton, wie er sich bei mäßiger Helle der Atmosphäre und einem neutralen Lichte erzeugt, das den Charakter der Lokalfarben weder steigert noch schwächt. Auch von Rubens ist er in dieser Hinsicht aufs Bestimmteste verschieden; ja, es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar, als der zwischen Velazquez' ruhiger, schlichter, gehaltener, man könnte vielleicht auch sagen nüchterner Art der Farbengebung und dem Colorit des großen Flamänders, der zugleich mit dem Charakter der Formen auch das Leben der Farbe in den reichen, blendenden, glühenden Tönen seiner Bilder in mächtiger Steigerung zeigt, der in der Farbe, wie in der Composition, ein rauschendes Fortissimo liebt, der auch coloristisch am liebsten in Superlativen spricht.

Kurze Zeit, nachdem Rubens Madrid verlassen, trat Velazquez eine Reise nach Italien an. Der Plan zu derselben, den er schon lange gehegt, war, wie es scheint, hauptsächlich im Umgang mit Rubens, dem gründlichen Kenner Italiens, zur Reise gelangt. Am 28. Juni 1629 erhielt Velazquez vom König auf zwei Jahre Urlaub und am 10. August verließ er, von seinem Diener Pareja begleitet, Barcelona mit demselben Schiff, mit welchem Ambrosio Spinola, den ein späteres berühmtes



Gemälde des Künstlers als den Sieger von Breda schildert, nach Italien ging, um das Gouvernement im Herzogthum Mailand und den Oberbefehl über die spanischen Truppen vor Casale zu übernehmen.

Den italienischen Boden betrat Velazquez zuerst in Venedig, wo er beim spanischen Gefandten gästliche Aufnahme fand und einige Monate dem Studium Tizian's, Paul Veronese's, Tintoretto's widmete. Von zwei Bildern des Letzteren, der «Kreuzigung» und dem «Abendmahl», fertigte er Copien, von denen er die nach dem zweiten Gemälde später Philipp IV. zum Geschenk machte. Die Kriegerunruhen, die damals wegen des mantuanischen Erbfolgestreites in Oberitalien herrschten, veranlafsten ihn, seine Studien in Venedig zu Ende des Jahres (1629) zu unterbrechen. Er ging über Ferrara, Bologna und Loretto nach Rom, wo er ein ganzes Jahr lang blieb. Das Anerbieten des Cardinals Barberini, im Vatican Wohnung zu nehmen, lehnte er ab, indem er sich nur die Erlaubniß erbat, die päpstlichen Kunstsammlungen zu jeder Zeit besuchen zu dürfen. Während einiger Monate wohnte er in der Villa Medici auf Monte Pincio, von deren berühmtem Park er zwei besonders interessante Partien in den prächtigen, jetzt im Museo del Prado befindlichen Farbenskizzen (Nr. 1106 und 1107) geschildert hat. Außerdem malte er während seines Aufenthaltes in Rom ein Selbstbildniß, das er an Pacheco schickte, und für den König die beiden umfanglichen Compositionen: «Die Schmiede Vulcans» (jetzt im Museo del Prado) und «Joseph's Rock» (jetzt im Escorial). Von seinen Studienarbeiten aus dieser Zeit, seinen gezeichneten und gemalten Copien nach einzelnen Theilen vom Jüngsten Gericht Michelangelo's, nach den Propheten und Sibyllen desselben, nach der Disputa, dem Parnafs, dem Burgbrand und andern Fresken Raffael's, hat sich leider, wie es scheint, nichts erhalten. Ohne Zweifel wäre es höchst interessant, zu sehen, in welcher Weise Velazquez diese Werke reproducirte, inwieweit es seiner realistischen Hand gelang, den Linien jener großen Meister des idealen Stils zu folgen.

Zu Ende des Jahres 1630 ging Velazquez von Rom nach Neapel; vom Herzog von Alcalá, dem damaligen Vicekönig von Neapel, dem Gönner und Freund Pacheco's, ward er hier ehrenvoll aufgenommen; zu Ribera, der zu eben dieser Zeit die größte künstlerische Berühmtheit Neapels war, trat er in freundschaftlichen Verkehr, und wie sehr er den Künstler, der auf seine Jugendarbeiten einen so wichtigen Einfluß gehabt, auch damals noch schätzte, beweist, daß er nach seiner Rückkehr nach Madrid Philipp IV. veranlafste, mehrere Gemälde desselben zu erwerben. Das Porträt der Infantin Maria, der damaligen Braut des Königs Ferdinand von Ungarn, das Velazquez während seines Aufenthaltes in Neapel malte, ist vielleicht dasselbe, welches sich jetzt unter Nr. 1072 im Museo del Prado zu Madrid befindet. Von Neapel aus besuchte er, wie es scheint, keine andere italienische Stadt; er schiffte sich hier vermuthlich nach einem der spanischen Häfen ein und war im Frühjahr 1631 wieder in Madrid.

Was war für Velazquez das Resultat dieser italienischen Reise? Eine wesentliche Umwandlung im Stil des Künstlers, dessen Entwicklung mit einem entschiedenen, ihm selbst deutlich bewußten Gegensatz zu den «classischen» Traditionen der italienischen Malerei begonnen hatte, war auch während seines Aufenthaltes in Italien nicht zu erwarten. Seine künstlerische Individualität war so völlig erstarkt



und so fest in sich begründet, er war so sehr der Sohn seiner Zeit und sein ganzes Wesen der classischen Kunstrichtung der früheren Italiener so entgegengesetzt, daß



Uebergabe von Breda. Museo del Prado zu Madrid.

er auch bei der unmittelbaren Berührung mit ihren großartigsten Werken gegen eine tiefere Einwirkung derselben unzugänglich sein mußte. Die Wahrheit ist, sie blieben auf seine Kunstweise ohne jeglichen Einfluss. Weder vom Colorit der alten Venezianer, die er am meisten schätzte, noch von der Formengröße Michel-



angelo's und Raffael's lassen sich in seinen späteren Werken Spuren einer Einwirkung erkennen. Von einer Erhöhung des Stils, einer Steigerung des malerischen Ausdrucks, wie sie im Rubens'schen Naturalismus als ein Anklang an die Weise der großen Italiener erscheint, ist bei Velazquez nichts zu gewahren. In der zeitgenössischen Kunst Italiens boten ihm die eklektischen Bestrebungen der Bologneser Schule keinen Berührungspunkt, von den italienischen Naturalisten jener Epoche, von Ribera und Michelangelo Amerigi, hatte er in dem Stadium künstlerischer Entwicklung, in dem er sich damals befand, nichts mehr zu lernen. In der That, er kehrte aus Italien in seinen künstlerischen Anschauungen, seiner Art, künstlerisch zu sehen und zu denken, völlig unverändert zurück. Die Eindrücke, die er in Italien empfing, die Studien, die er hier machte, hatten offenbar nur gedient, die Prinzipien seiner eigenen Kunstanschauung in ihm zu befestigen, ihm die Ueberzeugung zu geben, daß er auf jedem anderen Wege als dem bisher von ihm verfolgten, das Beste seines künstlerischen Vermögens einbüßen würde. Das Kopiren von Meisterwerken der italienischen Malerei konnte für ihn nur die Bedeutung einer künstlerischen Kraftübung haben; ihr positiver Gewinn bestand lediglich in dem Zuwachs an Sicherheit und Leichtigkeit der technischen Behandlung, der seit dieser Zeit in seinen Werken zu Tage tritt und den man hauptsächlich im Auge hat, wenn man von der italienischen Reise den Anfang seiner zweiten Manier datirt.

Die beiden von Velazquez in Rom gemalten Bilder, «Die Schmiede Vulcans» und «Josephs Rock», schliessen sich nach ihrem ganzen künstlerischen Charakter dem «Bacchus», jenem früheren Gemälde, das die Eigenthümlichkeit des Künstlers in so prägnanter Weise aussprach, unmittelbar an; nichts an ihnen verräth, daß sie in einer völlig anderen künstlerischen Umgebung entstanden, als jenes. Am meisten springt die Uebereinstimmung mit der Darstellungsweise des Letzteren bei dem zuerst genannten Bilde ins Auge; der mythologische Gegenstand — Vulcan, dem Apollo die Untreue der Venus berichtet — ist auch hier sehr energisch ins Naturalistische überfetzt. Der Apoll des Bildes erinnert an nichts weniger, als an antike Darstellungen des Gottes, er ist keineswegs vornehm in Haltung und Ausdruck, aber die Formen seines Körpers, den das weite Gewand nur zur Hälfte verhüllt, glänzen in jugendlicher Kraft, ihr heller Fleischton ist von wundervoller Frische; Vulcan, der beim Eintritt Apolls in seine Werkstatt die Arbeit hat ruhen lassen und den Verrath der Gattin mit grimmiger Miene vernimmt, und seine Gefellen, die mit gespannter Neugier aufhorchen, derbe, von der Arbeit gehärtete, halbnackte Gestalten von ganz porträtartigem Ansehen, bilden zu der Figur des Apollo einen wirkfamen Contrast, der noch gesteigert wird durch den Gegensatz des vollen Tageslichtes, welches jenen, und des Zwiellichtes der dunkeln Werkstatt, das diese umgiebt. Die staunenswerthe Behandlung des Nackten und der Reiz der Lichtwirkung sind Vorzüge des Bildes, für welche der Gegenstand desselben fast nur als indifferentes Substrat erscheint. Und doch ist der mythologische Titel hier keineswegs in gleicher Weise entbehrlich, wie beim Bacchusbild; ohne denselben wäre der dargestellte Vorgang in der That nicht verständlich. Wenn man die in die Schmiede eintretende Gestalt nicht für Apollo und den Schmied nicht für Vulcan nimmt, so weiß man nicht, was die Scene bedeuten soll. Man kann dieser Darstellung nicht, wie dem Bacchusbild, ein bloßes Genremotiv unterstellen, den mytho-

logischen Titel nicht, wie bei jenem, ohne Weiteres mit einem genrehaften vertauschen. Nimmt man nicht an, daß der Schilderung eine gewisse ironische Absicht zu Grunde liegt, so bleibt der Widerspruch zwischen den Figuren des Bildes und der Vorstellung, die wir mit ihren mythologischen Namen verbinden, einfach bestehen.<sup>14)</sup>

Diesem Werke ist das andere in Rom entstandene Bild «Josephs Rock» im Charakter der Figuren sehr ähnlich; die alttestamentlichen Gestalten, die hier geschildert sind, haben mit den mythologischen der «Schmiede» unverkennbare Familienverwandtschaft, für einige derselben bediente sich Velazquez offenbar der nämlichen Modelle, wie für jene. Um die «historische Treue» ebenfowenig bekümmert, wie Rembrandt in seinen biblischen Bildern, benutzte er hier das alttestamentliche Sujet, die Erzählung, wie das blutige Kleid Joseph's vor Jacob gebracht wird, zur Darstellung einer höchst lebendigen Scene, in der er das Hirtengeschlecht des alten Bundes, den Patriarchen und seine Söhne, ohne die geringste Beimischung einer travestirenden Absicht ganz in dem derben und kräftigen Charakter des Landvolks schilderte, das er vor Augen hatte. An dramatischer Bewegtheit, an Mannigfaltigkeit der Charakteristik und Lebendigkeit des physiognomischen Ausdrucks ist dieses Bild dem vorigen noch überlegen; einzelne Figuren, wie die drei am meisten hervortretenden Brüder Joseph's, sind fast unbekleidet, auch hier ist die Behandlung des Nackten von größter Vollendung.

Nach seiner Rückkehr nach Madrid war Velazquez lange Zeit fast ausschließlich mit Porträtmalen beschäftigt. Seine Werkstatt war auf Anordnung Philipp's IV. aus dem Gebäude der Schatzkammer in die nördliche Galerie des Alcazar verlegt worden, die mit den königlichen Gemächern durch eine Thür, zu welcher nur der König den Schlüssel hatte, in Verbindung stand. Fast täglich, wie erzählt wird, kam Philipp in die Werkstatt, um sich mit Velazquez zu unterhalten, ihm bei der Arbeit zuzuschauen und unter seiner Leitung wohl auch selbst zuweilen den Pinsel zu führen.

Zuerst malte Velazquez jetzt das Bildniß des Infanten Don Carlos Baltasar, der während seiner Abwesenheit von Madrid geboren war, dann ein Reiterporträt Philipps IV., welches die Bestimmung hatte, dem Bildhauer Pietro Tacca in Florenz als Vorbild zur Ausführung einer Bronzestatue des Königs zu dienen, die im Garten von Buen Retiro aufgestellt werden sollte. 1640 ward dieselbe vollendet, ein äußerst effektvolles, durch große Kühnheit der Bewegung ausgezeichnetes Reiterstandbild, dem man wohl ansieht, daß die Conception desselben von Velazquez herrührt; seit 1844 steht es auf der Piazza de Oriente in Madrid.<sup>15)</sup>

Bevor der Bruder des Königs, der Cardinal-Infant Ferdinand, der begabteste von den drei Söhnen Philipp's III., 1632 seine niederländische Mission antrat, von der er nicht wieder heimkehrte, malte Velazquez das Porträt desselben, das ihn im Jagdcostüm darstellt (Museo del Prado, Nr. 1075). Seine jugendliche Gestalt hat eine leichte vornehme Haltung, das bleiche Gesicht einen klaren lebhaften Ausdruck. Gleichzeitig porträtirte Velazquez auch den König als Jäger. (Museo del Prado, Nr. 1074). Von den Bildnissen des Infanten Carlos Baltasar, die bald nachher entstanden, ist das eine vom Jahre 1635, das zweite vermuthlich aus dem folgenden Jahr. (Nr. 1076 und 1068 im Museo del Prado). Das erstere stellt den Prinzen laut der Inschrift im Alter von 6 Jahren dar, stehend, im Jagdanzug, in der rechten Hand eine kurze, auf dem Boden aufstehende Flinte, mit



einem prächtigen Hund zur Seite, rechts zwei hohe Bäume, im Hintergrund eine weite hügelige Landschaft. Der muntere Ausdruck des hübschen offenen Gesichts ist ungemein sprechend, in der Haltung des Knaben eine reizende Mischung von Kindlichkeit und einem gewissen prinzlichen Anstand. Das andere Bild zeigt den Infanten zu Pferde. Der kleine andalusische Renner, den er reitet, ist in ziemlich starker Verkürzung gezeichnet, dem Beschauer entgegenstrebend; an ihm sowohl wie an dem Reiter ist der Ausdruck der Bewegung, bis auf die gleichsam zitternden Lichter der im Winde flatternden Schärpe des Prinzen, von einer bewunderungswürdigen Meisterschaft, bewunderungswürdig deshalb vornehmlich, weil auch in diesem Bilde Alles so selbstverständlich erscheint und sich in keinem einzigen Zuge, keiner auffälligen Accentuirung die Absicht einer frappanten Wirkung verräth und die Wirkung dennoch eine so frappante ist. Ein drittes nicht minder vorzügliches Porträt des Infanten stammt aus dem Jahre 1644.

Nicht lange bevor über den Herzog von Olivares das Schicksal, das ihn seit dem Abfall Portugals immer näher bedrohte, hereinbrach und er den Weg in die Verbannung antreten mußte (1643), malte Velazquez das Reiterbildniß desselben, von dem Bermudez sagt, es sei in Spanien so bekannt und berühmt, daß er überflüssig finde, es zu beschreiben. Olivares, obschon er an keinem Feldzug persönlich Theil genommen, liefs sich in diesem Bild in kriegerischem Costüm, mit einem glänzenden Stahlharnisch angethan, als Feldherrn darstellen; sein gewaltiges Ross steigt in prächtiger Courbette seitwärts nach der Tiefe des Bildes gerichtet, wo in Pulverdampf gehüllt das Gewühl einer Schlacht angedeutet ist; der Herzog, in gebieterischer Haltung, den Kopf nach dem Beschauer gewendet, deutet mit der Rechten, die den Commandostab hält, nach der Gegend des Kampfes. So stolz und imposant ihn der Künstler geschildert, so hat die Darstellung doch nicht den leisesten Anflug eines falsch pathetischen Ausdrucks; auch hierin bekundet sich der unfehlbare Takt des Meisters; wäre die rechte Hand der Figur nur um wenig weiter vorgestreckt, nur um wenig stärker gehoben, so hätte die Geberde sofort ihre ruhige Festigkeit verloren. An Macht der bildlichen Erscheinung, an intensiver Energie des malerischen Ausdrucks ist das Werk von keinem anderen des Künstlers übertroffen, der Eindruck desselben hat die volle Wucht der Realität, es gehört zu den Bildern, in denen das realistische Genie des Meisters in ganzer Stärke gegenwärtig ist.<sup>16)</sup>

Von andern Bildnissen aus dieser Zeit wird das des Admirals Pulido Pareja das später in den Besitz des Grafen von Arcos gelangte, besonders gerühmt; es ist mit der Jahreszahl 1639 und ausnahmsweise mit Velazquez' Namen bezeichnet. Um 1644 entstand das Porträt der Königin Isabella, der ersten Gemahlin Philipp's IV., das sie auf einem weissen, prächtig geschmückten, stolz und langsam schreitenden Zelter darstellt; die Züge der Königin sind fein und von liebenswürdigem Ausdruck, leider aber durfte die Schminke, die nach spanischer Hofsitte zu den unentbehrlichen Requisiten der Damentoilette gerechnet wurde, auch im Porträt auf ihren Wangen nicht fehlen (Nr. 1067 im Museo del Prado.) In dieselbe Zeit endlich gehören die meisten Bildnisse jener Zwerge, die damals am Madrider Hof als Gegenstände einer garstigen Liebhaberei, gleich merkwürdigen Thierexemplaren, in großer Anzahl gehalten wurden. Einige dieser kleinen Ungeheuer, die Velazquez



porträtierte, sind allerdings von einer so eigenthümlichen — man möchte sagen — charaktervollen Häßlichkeit, daß man das Interesse begreift, mit dem der Künstler sie dargestellt hat.



Reiterbildniß des Herzogs Olivares. Museo del Prado zu Madrid.

Durch den Abfall Portugals und den gleichzeitigen Ausbruch der Rebellion in Catalonien war Philipp endlich aus seiner politischen Gleichgiltigkeit aufgeschreckt worden; er hatte 1642, in der Voraussetzung, daß seine königliche Gegenwart



genügen würde, die aufständische Provinz zu beruhigen, eine Reise nach Saragossa mit zahlreichem und glänzendem Gefolge unternommen, unter welchem sich auch Velazquez befand. Vor dem eigentlichen Beginn der Reise hielt sich der König mit seinem Hofstaat eine Zeit lang in Aranjuez auf, wo zwei der interessantesten Landschaften des Künstlers entstanden: die Ansichten der «Calle de la Reina» und der «Fuente de los Tritones» im Park jenes berühmten Luftschloßes, des «Tivoli der spanischen Könige», fast skizzenartige, mit flüchtigem Pinsel hingeworfene Bilder voll köstlicher Frische des Naturgefühls und von besonderer Feinheit in dem silbertönigen Helldunkel der kühlen Dämmerung in den schattigen Tiefen der hohen Baumgänge und der Bosquets des Parkes. Auch während seines Aufenthalts in Saragossa war Velazquez mit künstlerischen Arbeiten beschäftigt; er benutzte hier vermuthlich die Werkstatt des Malers Jusepe Martinez, zu dem er seit dieser Zeit in freundschaftlicher Beziehung blieb und der auf seine Fürsprache vom König 1652 zum Hofmaler ernannt wurde.

1644 begleitete Velazquez den König wieder ins nördliche Spanien, wo die Unruhen noch immer fort dauerten und die Aufständischen sich eben jetzt durch französische Unterstützung neu gekräftigt hatten. Diesmal stellte sich Philipp wider Erwarten selbst an die Spitze des Heeres, belagerte das abtrünnige Lerida und hielt am 7. August 1644 mit großem Pomp seinen Einzug in die eroberte Stadt. Ein Reiterbildniß des Königs, das Velazquez bald nachher malte, stellt ihn als den Sieger von Lerida dar, in dem reichen Costüm, das er am Tage des Einzugs trug (Nr. 1066 im Museo del Prado).

Aus der folgenden Zeit, wahrscheinlich aus dem Jahre 1647, stammt die «Uebergabe von Breda», eines der berühmtesten und bewundernswürdigsten Werke des Meisters, das er im Auftrag Philipp's für das Luftschloß Buen Retiro malte (jetzt im Museo del Prado, Nr. 1060). Der Held der Darstellung ist der Marquis Spinola, der wenige Jahre vorher gestorben war, der letzte bedeutende Feldherr der Spanier, dem der Vertheidiger von Breda, der Prinz Justin von Nassau, nach langem hartnäckigen Widerstand zur Capitulation gezwungen, die Schlüssel der Stadt übergibt. Die Auffassung des Gegenstandes ist für Velazquez im höchsten Grade charakteristisch. Man muß sich vergegenwärtigen, wie etwa Rubens den Vorgang geschildert hätte: Es galt, das Andenken an einen der wichtigsten Momente in der Geschichte des niederländisch-spanischen -Krieges zu verherrlichen; ein mythologisch-allegorischer Apparat, die Gestalt der Victoria oder Fama mit einigen Genien, hätte schwerlich fehlen dürfen, die Scene mußte etwas Pathetisches, Glänzendes, Pomphaftes haben. Nichts von dem Allen bei Velazquez. Keine Emphase in der Bewegung der Figuren, nichts von Pracht und Prunk im Charakter des Colorits; in Allem vielmehr die einfachste Natürlichkeit. Man sagt sich, so muß die Scene sich zugetragen, so müssen die Personen sich benommen, so müssen sie ausgefallen haben. Der alte, in einen dunkeln Panzer gekleidete Spinola ist vom Pferd gestiegen und begrüßt den besiegten Gegner, indem er ihm freundlich die rechte Hand auf die Schulter legt; die Geberde ist von größter Schlichtheit und außerordentlich sprechend. Hinter ihm stehen seine Generale und spanische Soldaten mit hoch in die Luft ragenden Lanzen, nach denen das Bild den Namen «Las Lanzas» erhielt; auf der gegenüberliegenden

Seite hinter dem Prinzen von Nassau eine Schaar Niederländer. Zwischen beiden Gruppen zeigen sich in der Tiefe des Bildes Zelte und Schanzen und eine marschirende Colonne, in weiterer Ferne breitet sich eine große Ebene aus, auf der einzelne Festungswerke sichtbar sind, links steigen von einer Brandstätte starke Rauchwolken auf. Ein kühles Tageslicht, das in gleichmäßiger Helligkeit überall eindringt und jeden Gegenstand deutlich macht, liegt über dem Ganzen und giebt den Localfarben einen kühlen, ungemein klaren Gesammtton; unter den dunkeln Farben der Gruppen des Vordergrundes ist die lebhafteste das Carmoisinroth der Schärpe des Feldherrn. Das wundervoll frische Blau des Himmels ist mit leichtem dünnen Gewölk gestreift; in der Luftperspective des Hintergrundes, in der alle Farben mit höchster Feinheit abgestuft sind, ist der Eindruck des räumlich Tiefen und Weiten in der erstaunlichsten Weise bis zur vollständigsten Illusion erreicht. In dieser Feinheit und Wahrheit der Lufttöne zeigt sich eine schwerlich zu überbietende Kunst, man möchte sagen, Velazquez habe die Luft selbst gemalt. Dabei ist die Art des Vortrags von einer Leichtigkeit und Bravour, in welcher diesem stupenden Werke des Künstlers von Gemälden seiner zweiten Epoche vielleicht nur das Reiterbildniß des Olivares völlig gleich kommt.

Zu den Werken dieser Periode gehört noch ein großes kirchliches Bild, «Christus am Kreuz», das Velazquez 1638 für das Nonnenkloster von S. Placida malte (jetzt im Museo del Prado, Nr. 1055). Außer demselben, den beiden oben erwähnten Jugendarbeiten des Künstlers, der «Anbetung der Hirten» und «Anbetung der Könige» und einer in späterer Zeit entstandenen «Krönung der Maria» findet man nur noch wenige biblische Gemälde seiner Hand erwähnt. Von den genannten ist der «Gekreuzigte» ohne Zweifel das bedeutendste, ein meisterhaft gemaltes Bild von starker Wirkung, wenn auch nicht eigentlich ergreifend. Der bleiche, edel und kräftig gebildete Körper Christi hebt sich auf dem scharfkantigen, mit strengster Realistik behandelten Kreuzesstamm von einem tiefdunklen, finstern Hintergrund ab; von der Stirn, den Händen und der Seitenwunde rinnt das Blut in großen, schweren Tropfen, der auf die rechte Schulter geneigte Kopf ist von dem schwarzen, tief herabfallenden Haar zur Hälfte beschattet — ein düsteres, fast schreckhaftes Bild und unter Velazquez' Werken das einzige, in dem sich eine gewisse auf Effekt ausgehende Absichtlichkeit verräth; man empfindet, daß der Künstler es hier mit einer seiner Richtung ziemlich fern liegenden Aufgabe zu thun hatte.<sup>17)</sup>

Im November 1648 unternahm Velazquez eine zweite Reise nach Italien, hauptsächlich zu dem Zwecke, für die königlichen Sammlungen und die Akademie, die Philipp in Madrid zu gründen beabsichtigte, Kunstwerke anzukaufen. Die Vollmacht, die ihm der König hierzu ertheilte, war eine fast unbedingte, die Wahl der zu erwerbenden Gegenstände blieb ihm völlig überlassen. In Malaga schloß er sich an das Gefolge des Herzogs von Naxera und Maqueda an, der nach Trient reiste, um die Erzherzogin Marianne von Oesterreich, die damalige Braut Philipp's IV., die auf dem Wege nach Spanien war, zu empfangen. (Die erste Gemahlin des Königs, Isabella, war 1644 gestorben.) Nach einer stürmischen und langwierigen Fahrt, im Februar 1649, landete man in Genua, von da ging Velazquez über Mailand nach Venedig, wo er unter Anderem ein Gemälde



Paul Veronefe's (Venus und Adonis) und mehrere Bilder Tintoretto's erwarb, besuchte hierauf Modena, Parma und Florenz, und eilte nach einem kurzen Aufenthalt in Rom nach Neapel, brachte hier seine Geschäfte mit Hilfe des Grafen von Onate, des damaligen Vicekönigs von Neapel, rasch zur Erledigung und kehrte dann nach Rom zurück, wo er, mit mannigfachen Arbeiten beschäftigt, über ein Jahr lang verweilte. Innocenz X., der Cardinal Pamfili und andere Personen des päpstlichen Hofes ließen sich von ihm porträtiren<sup>18)</sup>; der Papst beschenkte ihn mit einer goldenen Kette und einer mit seinem Bildniß versehenen Medaille; die Akademie von S. Luca ernannte ihn zu ihrem Mitglied. Im Frühjahr 1651, nachdem er die erworbenen Kunstfachen nach Neapel geschickt hatte, von wo sie der Graf von Onate später nach Spanien brachte, reifte Velazquez von Rom ab; seine Absicht, auf dem Heimweg Paris zu besuchen, mußte er wegen des noch immer andauernden Krieges zwischen Frankreich und Spanien aufgeben; er schiffte sich in Genua ein und kehrte über Barcelona nach Madrid zurück.

Während der folgenden Jahre wurde seine künstlerische Thätigkeit durch die mannigfachen Geschäfte, die seine Stellung am Hof ihm auferlegte, in nicht geringem Grade beschränkt. Bald nach der Rückkehr übertrug ihm der König das Amt des Aposentador-Mayor (Generalquartiermeister des königlichen Hofhaltes), das mit bedeutenden Einkünften verbunden war und dessen Verleihung als eine der größten Auszeichnungen am spanischen Hofe galt. Unter Philipp II. hatten es die Architekten Herrera und Mora bekleidet. Zu den vielen zeitraubenden Geschäften, die dieses Amt mit sich brachte, kamen noch andere hinzu. Die Kunstgegenstände, die Velazquez in Italien für die königlichen Sammlungen erworben, Gemälde, Marmor- und Bronzewerke und Gipsabgüsse, trafen nach und nach in Madrid ein; bald war er nun in den Hallen und Galerien des Alcazar mit der Anordnung der Statuen, bald im Escorial mit der Aufstellung der Bilder beschäftigt; zu den letzteren verfaßte er einen wahrscheinlich jetzt noch im königlichen Archiv vorhandenen Katalog, in welchem er bei jedem Gemälde «die Geschichte und Vorzüge desselben bemerkte». Viele Zeit kostete ihm noch überdies die Beaufsichtigung eines etwas sonderbaren künstlerischen Unternehmens, der Herstellung von Bronzestatuen nach einer großen Zahl von ihm gemalter Porträts, mit welcher der Bildhauer Ferrer in Madrid beauftragt war. Die größte Ehre, die ihm Philipp erwies, bestand in seiner Ernennung zum Ritter des St. Jago-Ordens, die am 12. Juni 1658 erfolgte. Die feierliche Aufnahme in den Orden fand im nächsten Jahre in der Kirche De la Carbonera statt, bei welcher der Marquis von Malpica als Zeuge fungirte und Don Gaspar Perez de Guzman ihn mit den Insignien bekleidete.

Unter den Werken dieser letzten (dritten) Epoche des Künstlers ist das unter dem Namen: Las Meninas (die Ehrenfräulein) berühmte Bild das bedeutendste (Museo del Prado, Nr. 1062). Es entstand im Jahre 1656 und hat seinen Titel von den beiden jugendlichen Hofdamen der kleinen Infantin Margarita Maria (des ersten Kindes der Königin Mariana), der Hauptperson des Gemäldes. Die eine der anmuthigen Meninas kniet zur Linken der Infantin, ihr ein Glas Wasser überreichend, die andere steht ihr zur Rechten. Hinter der ersteren, vor einer nur zum Theil sichtbaren, dem Beschauer mit der Rückseite zugewandten Staffelei,



steht Velazquez, mit Pinsel und Palette in der Hand, aus dem Bilde herausblickend; den Gegenstand feiner Beobachtung, der auferhalb der dargestellten Scene gedacht ist, zeigt der Spiegel an der Wand im Hintergrund des tiefen Gemachs, der die Gestalten des Königs und der Königin, die der Künstler zu porträtiren im Begriff ist, deutlich reflectirt. Rechts ganz im Vordergrund liegt ein großer



Krönung Mariä. Museo del Prado.

prächtiger Hund in ernsthafter Ruhe, gleichgültig gegen die Neckereien des zierlichen Zwergs Pertufano, der einen Fuß auf seinen Rücken gefetzt hat; neben dem Letzteren steht die Zwergin Barbolo. Im Hintergrund rechts ist die Thür des Zimmers gegen eine Treppe geöffnet, auf welcher die Gestalt eines Mannes sichtbar ist. Durch diese Thür und die Fenster an der rechten Seite dringt das Tageslicht in das weite Gemach, an dessen Rückwand neben und über dem Spiegel große Gemälde angebracht sind.

Mit einem gewissen Raffinement und wie in der Absicht, die ganze Meister-



schaft feiner realistischen Kunst auf einmal zu zeigen, suchte Velazquez für dieses Bild malerische Probleme der schwierigsten Art auf; die Eigenthümlichkeit der gewählten Beleuchtung, neben dem Seitenlicht das ziemlich starke Licht in der Tiefe des geschlossenen Raumes, der dadurch bedingte Charakter des Helldunkels, die Kennzeichnung des Spiegelbildes als solchen neben den gemalten Bildern an der Wand, dies Alles bot Schwierigkeiten, in deren Bewältigung sich das vollendete Können des Malers, die ganze Feinheit seiner coloristischen Wissenschaft manifestiren konnte. Erwägt man den Charakter der Aufgaben, die er sich stellte, so scheint es beinah, als hätte in der Lösung derselben der Eindruck des Virtuosenhaften nicht ausbleiben können. Und doch ist davon in dem Bilde nicht die leiseste Spur. Niemals ist es einem Maler in höherem Grade gelungen, die Kunst durch die Kunst zu verbergen. Der Schein der Realität ist so vollkommen erreicht, daß die malerischen Mittel als solche gar nicht in die Wahrnehmung fallen und die Phrase «wie hingezaubert» bei dieser Darstellungsweise in der That einen Sinn hat. Wie vollendet wahr ist das Ganze in seiner räumlichen Erscheinung, wie fein abgewogen sind die Töne des kühlen und klaren Helldunkels, das den Raum erfüllt, und des Lichtes, das durch die geöffnete Thür hereindringt und trotz seiner verhältnißmäßig starken Helligkeit nicht aus dem Hintergrunde vorsticht, sondern völlig wie aus der Tiefe kommend erscheint. So groß aber die Kunst ist, die sich in alle dem zeigt, sie macht sich nicht aufdringlich geltend und lenkt das Interesse von der Hauptsache nicht ab, der Figurengruppe des Vordergrundes, die in dieser wundervoll gemalten räumlichen Umgebung wie körperlich greifbar erscheint und namentlich in der Gestalt der kleinen Prinzessin und den beiden Meninas mit höchster Feinheit und geistreicher Lebendigkeit individualisirt ist. Luca Giordano gab vor diesem Gemälde, wie erzählt wird, seiner Bewunderung einen eigenthümlichen Ausdruck, indem er es als die Theologie der Malerei bezeichnete.

Ein anderes Bild der dritten Epoche des Künstlers, das an malerischer Feinheit den Meninas am nächsten kommt, zeigt das Innere einer großen Webstube der Teppichfabrik von Santa Isabel in Madrid (genannt «Las Hilanderas», Museo del Prado, Nr. 1061). Im Vordergrund sind Frauen und Mädchen am Spinnrad und der Garnwinde beschäftigt, in einer nischenartigen Vertiefung des Hintergrundes, die durch ein verborgenes Fenster erhellt wird, betrachten mehrere vornehm gekleidete Damen einen reichfarbigen, an der Wand ausgespannten Teppich. Ein drittes, nicht weniger ausgezeichnetes Gemälde derselben Zeit ist das oben erwähnte, in der kaiserlichen Gemälde-Galerie zu Wien befindliche Bild der Familie des Künstlers.<sup>19)</sup> Aus Velazquez' spätesten Jahren stammen mehrere Porträts der Königin Marianne, die «Krönung der Madonna», ein Werk, das ihn nicht auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt, und der «heil. Antonius Abbas bei Paulus dem Eremiten, in der Wüste» (Museo del Prado, Nr. 1056 und 1057). Das letztgenannte Bild bekundet im Technischen noch die volle Kraft des Meisters und ist namentlich durch die freie und kühne Behandlung des Landschaftlichen interessant.

Der Dienst am königlichen Hofe machte dem Künstler zuletzt Anstrengungen zur Pflicht, die seine Gesundheit erschütterten und, wie es scheint, die Hauptursache seines raschen Todes waren. Nach dem Abschluß des Pyrenäischen Friedens (November 1659) war zwischen dem spanischen und französischen Hof

für den folgenden Sommer eine Zusammenkunft verabredet worden, die zur Feier der Vermählung Ludwig's XIV. mit der Infantin Maria Theresia auf der Fasaneninsel der Bidassoa stattfinden sollte. Velazquez hatte in seiner Eigenschaft als Aposentador alle Vorbereitungen zu dieser Festlichkeit, bei welcher der höchste Pomp des königlichen Hofes entfaltet werden mußte, zu treffen, den Bau und die Einrichtung der glänzenden Pavillons auf der Fasaneninsel zu leiten und überdies noch für den König, der mit ungeheurem Gefolge reiste, auf dem ganzen Wege von Madrid bis an die französische Grenze Quartier zu machen. Nach Beendigung der prunkvollen Festlichkeiten, zu Anfang des Juli 1660, kehrte Velazquez erschöpft nach Madrid zurück; er schrieb sein Testament, als er das Ende herannahen fühlte und starb am 6. August, 61 Jahre alt. Von der Stelle, wo seine Gebeine ruhen, ist keine Spur erhalten. Die Kirche San Juan in Madrid, in der er mit großer Feierlichkeit bestattet wurde, ging 1811, in der Zeit der französischen Invasion, zu Grunde.

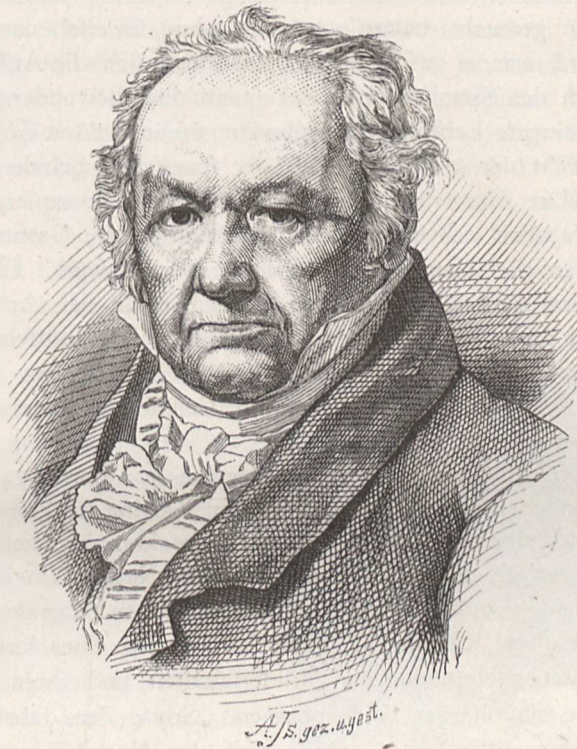


Gruppe aus den «Meninas». Museo del Prado in Madrid.



## Anmerkungen.

- 1) Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. D. G. Cruzada Villaamil. Madrid, 1866. I. p. 134.
- 2) Pacheco, a. a. O. p. 100.
- 3) Zwei dieser Studien, in denen der Knabe lachend dargestellt ist, befinden sich in der K. K. Gemälde-Galerie in Wien und in der Ermitage zu St. Petersburg.
- 4) *Gazette des Beaux-Arts*, 2. Pér. XIX. p. 426. (Paul Lefort's Artikel über Velazquez; Fortsetzungen desselben: XX. pp. 229 ff., 416 ff.; XXI. pp. 122 ff., 525 ff.; XXII. pp. 176 ff.).
- 5) Er erwarb von Raffael'schen Werken: die Kreuztragung (*Lo Spasimo*), die *Madonna del Pesce*, die heilige Familie, gen. *La Perla*, zahlreiche Gemälde Paul Veronefe's, Pouffin's, Rubens', Van Dyck's u. A.
- 6) Er schrieb unter dem Namen: «*Ingenio de esta corte*», die «*Tragedia mas lastimosa, el Conde de Sex*», eine Komödie: «*Dar la vida por su dama*» u. A. Vergl. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. 1846. III. p. 3 ff.
- 7) Im Jahre 1847 gelangte in London ein im Besitz des Buchhändlers Snare befindliches Porträt Karl's I. zur Ausstellung, das für ein Werk des Velazquez galt. Vergl. Stirling, *Velazquez and his works*. (Deutsche Uebersetzung von E. W. Berlin. 1856. p. 66. — Französische Uebersetzung von Brunet, mit Anmerkungen von W. Bürger. Paris. 1865. p. 74).
- 8) Von Bermudez (im *Diccionario*) mit dem von Velazquez um 1642 gemalten Reiterbildniß des Königs verwechfelt; dieses befindet sich im Museo del Prado zu Madrid. Vergl. Madrazo, *Catalogo del Museo del Prado*. Madrid. 1872. pp. 608, 609.
- 9) Nach Madrazo (a. a. O. p. 623) vermuthlich das Porträt der älteren Tochter des Künstlers Francisca; das der jüngeren ist vielleicht das um dieselbe Zeit gemalte Bild No. 1088 im Museo del Prado.
- 10) Antonio Palomino, *Vidas de los pittores y estatuarios eminentes Españoles*. III. p. 456.
- 11) Stirling, *Velazquez*. Deutsche Uebersetzung (f. o.), p. 76. — Französische Uebersetzung (f. o.), p. 84.
- 12) Madrazo, a. a. O. p. 598.
- 13) Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*. Paris, 1877. p. 105 ff.
- 14) Ein ironischer Zug scheint sich noch bestimmter in zwei andern mythologischen Darstellungen des Künstlers auszusprechen: in «*Mercur und Argus*» (Museo del Prado, Nr. 1067) und «*Mars*» (ebenda, Nr. 1102). Auch die Charakterisirung des Aefopos und Menippos (ebenda, Nr. 1100 u. 1101) hat einen Anflug von Komik. Vergl. Lefort, a. a. O. XXI. p. 527.
- 15) Das Reiterbildniß Philipp's IV., nach welchem Tacca's Bronzestatue ausgeführt ist, befindet sich im Pal. Pitti zu Florenz.
- 16) Eine vorzügliche, jedenfalls von Velazquez' eigener Hand herrührende Wiederholung des Reiterporträts von Olivares (in kleinerem Mafsstab) findet sich in der alten Pinakothek in München (früher in der Schleissheimer Gal.); vergl. Recensionen u. Mittheilungen über bildende Kunst, 1865. p. 308 (Art. v. O. Müндler). — Eine zweite Wiederholung des Bildes in der Sammlung des Lord Elgin zu Broomhall, Fifeshire (nach Stirling's Angabe). — Ein anderes von Velazquez gemaltes Bildniß des Olivares besitzt die Ermitage in Petersburg.
- 17) Von biblischen Bildern des Künstlers finden sich bei Stirling (s. o., deutsche Uebers. p. 182; franz. Uebers. p. 192) noch erwähnt: «*Christus in Emmaus*» (früher im Louvre, später in der Sammlung Breadalbane); «*Johannes der Täufer*» (früher in der Sammlung Williams in Sevilla, dann in der Sammlung Standish in London, eine Zeit lang im Louvre), in Londoner Auktionskatalogen von 1853 als ein Werk aus der Schule Murillo's bezeichnet; «*Geburt Christi*» (1832 beim Brande des Kapitelhauses in Plafencia zu Grunde gegangen); eine «*Concepcion*» und «*Johannes, die Apokalypfe schreibend*» (für das Karmeliterkloster in Sevilla gemalt), verschollen.
- 18) Das Porträt Innocenz' X. befindet sich im Pal. Doria zu Rom.
- 19) S. v. Lützwow's Text zu W. Unger's Radirungen nach Werken der K. K. Gemälde-Galerie in Wien, p. 66 ff.



## Francisco Goya,

Geb. 1746 zu Fuendetodos; gest. 1826 zu Bordeaux.

Mit dem Ende des 17. Jahrhunderts erscheint in Spanien die nationale Entwicklung der Malerei plötzlich wie abgeschnitten. In der Kunst wie in der Literatur zeigt die folgende Epoche das politisch immer tiefer sinkende Land fast jeder selbständigen Lebensäußerung unfähig; die vom Auslande herbeigerufenen Hofmaler Tiepolo, L. M. Vanloo und zuletzt Mengs waren die eigentlichen Beherrscher des Geschmacks. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat Spanien einen Künstler von nationaler Bedeutung aufzuweisen, Francisco Goya, der in Deutschland nur wenig bekannt ist. In Frankreich hat sich die Kunstkritik schon seit mehreren Jahrzehnten sehr eingehend mit diesem originellen Meister beschäftigt und ihm nicht selten eine leidenschaftliche Bewunderung gezollt. Theophile Gautier war einer der Ersten, der ihm unter den Franzosen Ruf verschaffte, dann veröffentlichte Laurent Matheron eine Biographie des Künstlers, in der Gazette des Beaux-Arts erschienen ausführliche Artikel über Goya von Valentin Carderera und Paul Lefort, endlich gab Charles Yriarte ein umfangliches Werk über den Meister heraus, das in einem fast panegyrischen Tone geschrieben ist und den Inhalt der biographischen Nachrichten wohl völlig erschöpft.<sup>1)</sup>



Zunächst und hauptsächlich hatte sich das Interesse, das man in Frankreich dem spanischen Meister zuwendete, auf die Radirungen desselben bezogen, jene großentheils satirisch tendenziösen Schilderungen, die den Namen Goya's in seiner Heimath populär gemacht hatten und die ohne Zweifel das Originellste und Interessanteste sind, was er geschaffen. Dann lenkte sich die Aufmerksamkeit auch auf die Malereien des Spaniers und seine fanatischen Bewunderer stehen nicht an, auch diese als eminente Leistungen zu rühmen; sie betrachten Goya als den Letzten aus dem Geschlecht der großen Meister der spanischen Schule. Einige erblicken in ihm das singuläre Phänomen einer Mischung von Velazquez, Rembrandt und Hogarth. In Wahrheit scheint uns für die künstlerische Gattung, der Goya angehört, von diesen drei Namen nur der letzte bezeichnend. Hogarth und neben ihm Jacques Callot sind die Meister, mit denen er in den Arbeiten, in welchen der Schwerpunkt seines Talents liegt, am meisten Verwandtschaft zeigt. Culturhistorisch ist Goya eine höchst bemerkenswerthe Erscheinung, sein buntbewegtes Leben, das an die Schicksale Benvenuto Cellini's erinnert, ein sprechender Kommentar seiner Werke.

Francisco José de Goya y Lucientes war am 30. März 1746 zu Fuendetodos geboren, einer unbedeutenden Ortschaft in der Provinz Aragonien, wo die Eltern eine kleine Landwirthschaft hatten. Im 13. Jahre kam er nach Saragossa in das Atelier des Malers José de Luzan. Seine robuste Natur, sein kecker und leidenschaftlicher Charakter machten ihn bald unter seinen Kameraden zum Helden aller Luftbarkeiten und Raufereien. Einst kam es bei einer kirchlichen Procession in Saragossa zwischen verschiedenen Bruderschaften und ihren Parteigängern zu Streitigkeiten, die ein blutiges Ende nahmen. Goya, der dabei als Rädelsführer am stärksten compromittirt war, entzog sich den Nachstellungen der Inquisition noch rechtzeitig durch die Flucht und kam um 1756 nach Madrid. Von seinen künstlerischen Studien aus dieser und der nächstfolgenden Zeit ist wenig bekannt. Vielfach in Liebeshändel verwickelt, vor einem Degenstich niemals zurückschreckend, führte er ein verwegenes, abenteuerndes Leben und mußte, als eines seiner Duelle ruchbar wurde, zum zweiten Mal flüchten (1759). Er nahm sich jetzt vor, nach Italien zu reisen und soll, da er dazu nicht die hinreichenden Mittel hatte, auf seiner Wanderung durch das südliche Spanien eine Zeit lang bei einer Quadrilla als Stierfechter gedient haben. Rom ward erreicht und bald gelangte er hier durch seine übermüthigen Streiche zu dem nämlichen Rufe, den er in Madrid und Saragossa zurückgelassen. Unter seinen künstlerischen Arbeiten machten damals Darstellungen aus dem spanischen Volksleben durch ihre Neuheit in den akademischen Kreisen seiner Genossen Aufsehen; außerdem malte er hauptsächlich Porträts, versuchte sich aber auch in der Historie und gewann bei einer von der Akademie in Parma ausgeschriebenen Konkurrenz einen Preis.

1788 kehrte er nach Madrid zurück. Dort war Raffael Mengs, den Karl III. an seinen Hof berufen hatte, noch hoch gefeiert; als Günstling des Königs und als Haupt einer zahlreichen Schule dirigitte er alle künstlerischen Unternehmungen ganz unumschränkt. Allmählich jedoch machte sich eine Opposition gegen ihn geltend, die seine Richtung als eine antinationale bekämpfte. Eine Flugschrift, die um diese Zeit erschien und wahrscheinlich den Kunsthistoriker Bermudez zum

Verfasser hatte<sup>2)</sup>, schildert in einem Dialog zwischen Menges und Murillo jenen als das gerade Gegentheil von allem, was den nationalen Charakter der spanischen Kunst ausmache, seinen gelehrten «philosophischen» Clafficismus, seine von der Antike abstrahirten Schönheitsformen als den entschiedensten Gegensatz dessen, was die große Koloristenschule der Spanier im 17. Jahrhundert erstrebt habe. Aber der Widerspruch, den die Menges'sche Richtung erfuhr, blieb vorwiegend kritischer, theoretischer Art; eine künstlerische Gegenbewegung von irgend welcher allgemeineren Bedeutung kam nicht zu Stande. Während die Menges'sche Schule ziemlich rasch und hauptsächlich an ihrer eigenen Schwäche zu Grunde ging, war Goya in der That der einzige, in welchem, wenn auch nur auf beschränktem Kunstgebiet, eine kecke Originalität hervortrat und zwar ohne jedes repristinirende Streben, sondern ganz im Geiste des 18. Jahrhunderts. Das revolutionäre Genie, zu dem ihn manche seiner Bewunderer stempeln möchten, der Mann, von dem sie rühmen, daß er den Geist der altspanischen Kunst noch einmal heraufbeschworen und gegen sein Zeitalter ins Feld geführt, ein solcher Held war Goya nicht. Kunstgeschichtlich hat sein Gegensatz zu Menges keine größere Bedeutung, als der Hogarth's zu dem Akademiker Reynolds.

Nach seiner Rückkehr nach Madrid sehen wir ihn zunächst in dem Menges'schen Kreise; er wurde zu den von Menges geleiteten Arbeiten für die neu erbaute Kirche S. Francisco del Grande herangezogen und lieferte für diese Kirche ein Gemälde, das trotz seines ziemlich untergeordneten Werthes Beifall fand und ihn zuerst mit dem Madrider Hofe in Beziehung brachte.

Späterhin hat Goya noch eine große Anzahl Kirchenbilder, zum Theil von sehr beträchtlichem Umfang gemalt, und es ist richtig, was man an ihnen hervorhebt: von der steifen Menges'schen Schulmethode, die zu dem unruhigen Temperament Goya's schlecht stimmte, ist in diesen Bildern keine Spur. Aber ebenso wenig haben sie eine Eigenthümlichkeit von irgendwie hervorragender Bedeutung. Die Deckenbilder, die Goya in der Kathedrale del Pilar zu Saragossa und in S. Antonio de la Florida zu Madrid ausführte, sind ganz in der Art jener hinlänglich bekannten Dekorationsmalereien des 18. Jahrhunderts, für die hauptsächlich Tiepolo den Ton angab, ganz im Geschmack der «grandes machines religieuses», wie sie in Frankreich die Restout, Natoire und Fragonard malten, die mit ihren geöffneten Himmeln, ihren lächelnden, lockenden, koketten Gestalten eigentlich nichts anderes schildern, als das leichtfertige Gesellschaftsideal des 18. Jahrhunderts. Nur stehen die Heiligen Goya's vielleicht noch um einige Stufen tiefer als die seiner französischen Genossen; die



«Le descañona». Nach einer Radirung Goya's.



Reize seiner Engelfiguren scheinen zumeist den spanischen Manola's entlehnt, und nicht einmal die Eleganz der Form, die Heiterkeit des Colorits, in der sich bei den Franzosen diese leichtsinnige Kunst präsentirt, ist jenen Goya'schen Bildern eigen. Die Ausführung, deren Bravour viel gerühmt wird, ist oft nachlässig bis zum Aeufsersten, und die innere Gleichgiltigkeit des Malers gegen den Stoff der Darstellung wird häufig zur völligen Ironie, wie in dem Kuppelbild von S. Antonio



Nach einer Handzeichnung von Goya.

de la Florida, wo der Heilige sein Wunder, die Auferweckung eines Todten, mit der nichtsagendsten Geberde verrichtet, während in seiner nächsten Nähe und rings um die Kuppel an einer Galerie, die in die Architektur hineingemalt ist, Figuren herumlehnen, die ganz müßig, um den Heiligen und sein Wunder völlig unbekümmert, in den Kirchenraum hinunterblicken. Die innere Nichtigkeit der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts kann nirgends greller zu Tage treten als in diesem Gemälde.

Auf dem Felde seiner eigentlichen Begabung zeigt sich Goya zuerst in den farbigen Cartons, die er gleichfalls in Mengs' Auftrage für die königliche Gobelin-



manufactur von Sta. Barbara in Madrid ausführte; die nach feinen Entwürfen gefertigten Tapeten befinden sich jetzt grosentheils in dem königlichen Residenz-



Der Erdroffelte. Nach einer Radirung Goya's.

schloß Pardo bei Madrid und im Escorial. Goya kehrte in diesen Darstellungen aller Tradition den Rücken und hatte die Kühnheit, die Götter und Helden, die bisher auf den Zimmerwänden der Paläste geprangt hatten, ohne Weiteres mit den



Typen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens zu vertauschen; er schilderte hier Szenen der volksthümlichen Belustigungen und Feste, der Fandango's, Feria's und Romeria's, in denen das damalige Spanien noch das buntfarbigste Leben entfaltete. Das Publikum Goya's, der mythologischen Herrlichkeit müde, der königliche Hof und die ganze vornehme Welt von Madrid gab der Neuerung lebhaften Beifall, und in der That sind diese flott hingeworfenen Compositionen mit ihren leicht bewegten Gruppen, ihrer gefälligen Färbung sehr wirkfame und für die glänzenden Gesellschaftsräume, für die sie bestimmt waren, ganz angemessene Decorationsstücke. Goya, der seinen Ruf als Maler der spanischen Volksitten mit diesen Cartons begründet hatte, behandelte dann ähnliche Themen in den mannichfachsten Variationen, in einer Anzahl größerer und kleinerer Genrebilder. Sie befinden sich fast sämmtlich in Privatbesitz, in den Gemäldecabinetten spanischer Familien, die dem Fremden in der Regel schwer zugänglich sind; eine beträchtliche Anzahl besitzt das Palais des Herzogs von Ossuna bei Madrid. Bald ist es Watteau, bald sind es die Meister der niederländischen Genremalerei, mit denen man Goya in Bezug auf diese Bilder vergleicht, obschon er schwerlich, bei aller Beweglichkeit seines Talents, einem dieser Meister auch nur ausnahmsweise wirklich nahe gekommen. Erinnern manche der Genrebilder allerdings entschieden an die «scènes champêtres» der Schule Watteau's, so geht ihnen das Graziöse und die künstlerische Feinheit dieses Meisters doch eben so sehr ab, wie anderen, die mit niederländischen Bildern verglichen werden, die lebensvolle Frische und die coloristische Vollendung dieser Werke. Die Sorgfalt künstlerischer Durchführung war am allerwenigsten seine Sache. Er arbeitete mit rapider Hast, mit fieberhafter Ungeduld und blieb in der Zeichnung wie in der Malerei fast immer Skizzirer. Oft scheint er sich in der Hast der Arbeit mehr des Farbenspachtels als des Pinsels bedient zu haben. Zuweilen wird er oberflächlich bis zum völlig Unbedeutenden, dann wieder überrascht er durch ungewöhnliche Wirkungen, durch energische und eigenenthümliche Auffassung, gleich darauf aber stellt sich auch das ganz Conventionele ein, namentlich überall da, wo er eine gewisse Anmuth erstrebt, wie in der Manola in der Akademie S. Fernando zu Madrid, einem Bilde, das seinen Ruf nur wenig verdient. Bei einem andern Gemälde, das gleichfalls zu den bekanntesten Goya's gehört, einer Scene aus dem Volksaufstand gegen Murat im Jahre 1808, der Erschießung einer Schaar von Gefangenen durch französische Fusiliere (Dos de Mayo, im Madrider Museum), ist der abstoßende Eindruck der wüsten renommitischen Technik so überwiegend, daß kaum ein anderer dagegen aufkommt. Als Maler war Goya am glücklichsten im Porträt. Gewöhnlich wird, wenn es sich um seine Bildnisse handelt, die mächtige Kunst des Velazquez in Vergleich gezogen. Ohne Zweifel hat Goya diesen Meister mehr studirt als jeden anderen, und zwar sogleich im Beginn seiner Laufbahn; in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Madrid gab er eine Reihe der berühmtesten Porträts des Velazquez in Radirungen heraus. In seinen Bildnissen sieht man, wie er namentlich in der Behandlung des ambiente, des Lufttons, eine malerische Wirkung in der Art jenes großen Künstlers erstrebte. Nennt man ihn den Velazquez des 18. Jahrhunderts, so ist das freilich kaum mehr als eine panegyrische Phrase. Die besten seiner Porträts erscheinen den lebensgewaltigen Werken dieses Meisters gegenüber doch nur flach und dünn;

im Vergleich mit Velazquez' genialem Realismus, mit der Energie und geistigen Schärfe seiner Auffassungsweise ist diejenige Goya's doch nur gewöhnlich, die Haltung seiner Figuren hat immer etwas vom Charakter der Pose. Eines der lebendigsten unter seinen Porträts ist das Reiterbildniß Karl's IV. im Madrider Museum, während die ebenda befindliche Porträtzusammenstellung, «Karl IV. mit seiner Familie», nur das steife Ansehen eines Ceremonienbildes hat. Im Ganzen ragen die Bildnisse Goya's über die manieristischen Porträts der zeitgenössischen Maler allerdings entschieden hinaus.

Sehr bald nach seinem ersten künstlerischen Erfolge war Goya der angesehenste und begehrteste Maler in Madrid; Mengs' Ruhm erblich vor dem feingigen ziemlich rasch. König Karl IV. ernannte ihn 1789, im ersten Jahre seiner Regierung, zum Hofmaler, 1795 wurde er Director der Akademie S. Fernando. An geräuschvollem Beifall, an Glanz und Ehren hat es ihm niemals gefehlt. Er war der Begünstigte der vornehmen Welt, das Leben an dem leichtfertigen Madrider Hof das Element, in dem er sich bis zuletzt fast ausschließlich bewegte. Von der Königin Marie Luise und ihrem berüchtigten Günstling, Manuel Godoy, ward er in aller Weise bevorzugt; sie pflegte ihn zu ihrem *petit lever* zu beordern, gestattete seiner verwegenen Laune jede Freiheit und fand Vergnügen an dem sarkastischen Witz, mit dem er selbst die Höchsten ihrer Umgebung nicht verschonte. Scharf und schneidend in seiner Satire, wie er sich namentlich in den *Capricho's* gezeigt hat, war er gleichwohl nichts weniger als ein Mann der Opposition. Obschon von den Ideen der französischen Revolution beherrscht, hielt er dennoch seine Beziehungen zum Hof mit berechnender Klugheit aufrecht. Ein politischer Charakter war er so wenig, wie ein Revolutionär in der Kunst. Nach der Abdankung Karl's IV. trat er in die Dienste Ferdinand's VII., dann liefs er sich von Joseph Bonaparte, dem verhassten Feinde des Volkes, protegiren und sich von ihm mit dem Orden der Ehrenlegion beschenken. Als Cavalier war er, wie früher als wilder Student, der Held manchen galanten Abenteuers; er durfte sich der befondern Gunst zweier Damen rühmen, die zu den höchstgestellten der Madrider Gesellschaft gehörten, der Herzogin von Alba und der Gräfin v. Benavente. Die letzten Jahre seines Lebens brachte er in Frankreich zu; er starb in Bordeaux 1828, im Alter von 82 Jahren.

So lange man Goya nur als Maler ins Auge faßt, muß die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, welche die Franzosen ihm zuwenden, schwer begreiflich erscheinen, auch wenn man die stärksten Ausdrücke der Bewunderung nur für romanische Hyperbeln nimmt. Aber das Interesse der französischen Kritiker, die Goya's Namen zuerst in die Welt riefen, galt, wie bemerkt, zunächst nicht seinen Gemälden, sondern seinen Radirungen. Nach diesen Blättern, in denen allerdings die eigentliche Originalität, die ganze Energie seines Talentes steckt, hat sich ihr Urtheil vornehmlich bestimmt.

Sie sind zum grössten Theil wahre Capitalstücke der Radirkunst. Die Keckheit der Behandlung, die Bravour des Strichs, die «*fougue*» und «*verve*» des Vortrags, die den Franzosen so entschieden imponirt hat, beruht hier auf der sichersten Beherrschung der technischen Mittel und häufig auf einer strengeren künstlerischen Erwägung, als es den Anschein hat. Nach Lefort sind die Zeichnungs-



entwürfe zu manchen Radirungen in einer Weise ausgeführt, die schon völlig die beabsichtigte Wirkung des radirten Blattes zeigt, so daß der Improvisation bei der Radirarbeit selbst nur geringer Spielraum übrig blieb. An renommitischen Zügen fehlt es auch hier nicht und nicht selten schweift die «geistreiche Nadel» ins Phrasenhafte aus. Aber weit häufiger ist der unmittelbar treffende, schlagende Ausdruck. Mit dem raschen Zug des flüchtigsten Umrisses, mit wenigen scharfen Accenten der Zeichnung weifs er oft den frappantesten Eindruck spontanen Lebens hervorzubringen. Nichts war Goya so fremd wie der Sinn für's Detail. Wenn man bei deutschen Künstlern zuweilen — jetzt seltener, denn früher — wahrnehmen kann, daß sie über der Vertiefung ins Einzelne die Gesamtwirkung aus den Augen verlieren, so zeigt sich in der Art, wie Goya in seinen Radirungen die Dinge am liebsten faßt, zu dieser Neigung der extremste Gegensatz. Es scheint oft, als habe er in der Natur nur Massen, Gesten, Bewegungen gesehen; das Einzelne läßt er im Ganzen verschwinden, das Licht ist in der Regel auf wenige Punkte gefammelt, die aus dem umgebenden Dunkel tiefer Schatten heraustreten. Rembrandt's Art hat offenbar entschiedenen Einfluß auf ihn geübt, wenn auch nur auf den äußern Charakter seiner Darstellungen; denn im Uebrigen hat er nichts mit dem großen Meister gemein. Um den malerischen Effect zu steigern, namentlich um das Dunkel des Grundes zu verstärken, hat er häufig bei seinen Radirungen Aquatinta zu Hilfe genommen, wie durchgehends in den bekanntesten seiner Werke, den sogenannten Capricho's.

Goya faßte den Plan zu denselben 1793 und führte sie aus in der Zeit bis 1798, in der Epoche der französischen Revolution. Sie sind zum größeren Theil eine Art Pasquill auf gesellschaftliche, politische und kirchliche Zustände und lassen vielfach die Einwirkungen jener Revolution deutlich verspüren. Die meisten haben bestimmte zeitgeschichtliche Beziehungen, manche enthalten Anspielungen auf bestimmte Persönlichkeiten, auf die Königin und ihre Günstlinge, auf skandalöse Hofgeschichten, und Anderes. Der Commentar, den Goya selbst zu den Capricho's verfaßte, gibt ihnen nur eine allgemein satirische Bedeutung, er hatte offenbar den Zweck, die eigentliche Absicht der Darstellungen zu verbergen und sollte ihnen gewissermaßen als Freipafs auf dem Weg in die Oeffentlichkeit dienen. Gleichwohl währte es nicht lange, so wurde Goya wegen derselben vor das Inquisitionengericht gefordert; er berief sich auf seinen Commentar, wäre aber trotz desselben schwerlich freigesprochen worden, wenn ihn der König oder Manuel Godoy nicht in Schutz genommen hätte. Eine Anzahl der Blätter ist allerdings von allgemein satirischem Charakter; sie schildern die galante Welt jener Zeit, die Hídalgos im Escarpin, die Gecken des Prado und ihre Curtisanen, Maskeraden, Scenen des Klosterlebens u. s. f. In manchen herrscht eine wilde Freigeisterei, die unmittelbar aus der Schule der französischen Aufklärung hervorgegangen scheint; hier betet eine Gemeinde andächtiger Frauen eine riesige Vogelscheuche an (Lo que puede un Sastre), dort predigen zwei von einem Drachen getragene Pfaffen mit Efelsohren einem nackten Weibe, das rittlings auf einem kauernenden halb thierischen Kobold sitzt (Devota profesion). Eins der Blätter, das einen schlafenden Menschen darstellt, der von gespenstischen Gestalten umschwärmt wird, trug anfänglich die Unterschrift: «Der Schlaf der Vernunft erzeugt ungeheuerliche



Phantome»; man bezog dasselbe auf die gefesselte Vernunft des Volkes und seine abergläubischen Vorstellungen. Später gab Goya dieser Schilderung einen etwas anderen Sinn durch die Unterschrift: «Die Einbildungskraft ohne die Vernunft



«Devota profesion». Nach einer Radirung von Goya.

erzeugt absurde Monstrositäten, aber vereinigt mit der Vernunft ist sie die Mutter der Künste und bringt Wunder hervor.»

Noch andere Darstellungen entziehen sich einer bestimmten Deutung; sie haben etwas räthselhaft Phantastisches, ihren traumhaften Erfindungen lassen sich



die verschiedenartigsten Gedanken unterlegen; eine z. B. zeigt eine riesenhafte, titanenartige Gestalt, die im Vordergrund auf dem Gipfel eines Hügels sitzt und wie träumend in den Mond blickt, der sein unbestimmtes Licht über die Landschaft des Hintergrundes und ihre Städte, Burgen und Flüsse verbreitet. Wie die Personification einer ungeheuren, unheilbrütenden Macht thronet der Riefe über den dunkeln Wohnstätten der Menschen. Auf einem anderen Blatt sehen wir eine phantastische, fast bis zum Skelett abgemagerte Gestalt mit großen Flügeln, die matt zu Boden hängen. Mit furchtbarer Anstrengung strebt sie an einem steilen Felsen emporzuklimmen, den Rücken gekrümmt, mit den Händen krampfhaft an den Vorsprüngen des Felsens sich anklammernd; im Hintergrund stürzen zwei andere Gestalten mit schlaffen Flügeln kopfüber in die Tiefe. Es ist die Darstellung eines vergeblichen Ringens, einer riesenhaften, aber erfolglosen Anstrengung, der Mythos vom Tantalus scheint hier aus dem Classischen ins spukhaft Romantische überetzt; für eine bestimmtere Erklärung gibt aber das Blatt keinen Anhalt. Durch eine lange Reihe ähnlicher Schilderungen geht das unheimliche Grauen einer wilden, wüste Chimären, gespenstische Träume erzeugenden Phantasie; an Zügen infernalischer Häfslichkeit überbieten sie oft Alles, was die Einbildungskraft eines Höllen-Brueghel erfunden hat, und häufig gehen die satirischen Karrikaturen unmittelbar über in diese fratzenhafte Phantastik.

Eine andere Serie von Radirungen, die sich ganz auf realistischem Boden halten, führt den Titel: «Los Desastres de la Guerra», das Unheil des Krieges. Sie waren bei Lebzeiten Goya's nur zum Theil bekannt und wurden erst nach seinem Tode von der Akademie S. Fernando in Madrid vollständig veröffentlicht. Den Darstellungen dieser Blätter liegen Erinnerungen an die französische Invasion von 1807 und die folgende Kriegszeit zu Grunde; sie schildern Scenen von Kampf, Mord und bestialischer Graufamkeit, in denen das Grausenhafte oft bis zum äußersten Extrem gesteigert erscheint und die leidenschaftliche Tendenz, das Rachegefühl der Besiegten zu schüren, mit schneidender Schärfe hervortritt. Die Ausführung dieser Blätter ist ungleich detaillirter, bestimmter, als in der Mehrzahl der sonstigen Radierungen Goya's, sie zeigt, daß er auf diese Schilderungen einen besondern Werth legte.

Mehrere Blätter sind diesen «Desastres» beigegeben, die nicht auf den Krieg Bezug haben; einige sind offenbar direct gegen die Inquisition gerichtet, und drei derselben verdienen, nicht sowohl in künstlerischer Rücksicht, als wegen ihres Inhalts, besonders hervorgehoben zu werden. Die eine zeigt eine jugendliche weibliche Gestalt, die ausgestreckt am Boden liegt, von einem Lichtschein umgeben; ihr zu Füßen sitzt die trauernde Gestalt der Gerechtigkeit, während rings um sie her in einem Dunkel, das von den Reflexen jenes Lichtglanzes unheimlich erhellt wird, die Männer der Inquisition, Richter und Mönche in gespannter Haltung auf den letzten Seufzer der Märtyrerin zu harren scheinen; die Unterschrift lautet: «Murió la verdad», die Wahrheit ist gestorben. Ein anderes Blatt, das sich unmittelbar an das letztere anschließt, hat den Titel: «resucitará», sie wird wieder auferstehn. Die Gestalt der Wahrheit richtet sich aus ihrem Grabe auf, zum Entsetzen ihrer Widersacher, von denen einige in blinder Wuth auf sie losschlagen. Ein drittes Blatt endlich, das erst später bekannt wurde, trägt die Unterschrift:

«Das ist die Wahrheit»; eine weibliche Gestalt, von einem Glorienschein umgeben, wendet sich tröstend zu einem von Alter und Elend Gebeugten, neben ihr steht eine Wiege, aus welcher ein Kind ihr die Arme verlangend entgegenstreckt.

Unter allen Darstellungen Goya's sind die letztgenannten vielleicht die einzigen, in denen durch die Nacht der von ihm geschilderten Welt ein Strahl des Lichtes hereindringt, in denen eine positive Ueberzeugung wohlthuend und erwärmend hervortritt. Sonst erscheint Goya fast überall voll Haß und Grimm gegen eine verderbte Welt, polemisch, satirisch, verneinend oft bis zum völligen Nihilismus, wie in dem gleichfalls der Serie der «Desastres» beigefügten Blatt, das einen Todten zeigt, der sich zwischen gespenstischen Schatten mühsam aus dem Grabe erhebt und das Wort Nada (Nichts) neben sich in den Sand schreibt.

Was den Darstellungen Goya's völlig fehlt, das ist der Humor. Seine Sujets sind freilich meist der Art, daß sie eine humoristische Auffassung ausschließen; aber sie fehlt auch da, wo sie möglich, ja, wo sie von einem höheren Gesichtspunkt aus gefordert war. Seine sogenannten idyllischen Scenen haben nichts, auch der bloßen Intention nach, nichts von dem Reiz der humoristischen Genrebilder der Niederländer, mit denen man, wie gesagt, diese Scenen manchmal verglichen hat. Jener Humor, der, nach Göthe's Worten, die Seele befreit, der in aller dem Menschendasein anhaftenden Beschränktheit und Verkehrtheit das Echte und Wahre mit freiem Blick erkennt, dessen Spott nicht als kalte Verhöhnung erscheint, der sich Herz und Auge vielmehr offen hält für Alles, was an der Verkehrtheit, die er verlacht, Mitleid und Liebe verdient, dieser echte Humor war Goya fremd. Auch nicht diejenige Objectivität war ihm eigen, die Goethe von Chodowiecki rühmt, indem er darauf hinweist, wie dieser den Scenen der Unnatur, der Verderbnis, der Barbarei und Abgeschmacktheit, die er schildert, sogleich Scenen einer gefunden Natur, dem Hassenswerthen sogleich das Liebenswürdige gegenüberstellt.

Goya ist nicht Humorist, er ist vor Allem Satiriker und als solcher nahe mit Hogarth verwandt, obschon in den Darstellungen des letzteren doch hier und da humoristische Lichter auftauchen.<sup>3)</sup> Will man Goya völlig gerecht werden, so muß man ihn im Zusammenhang mit seinem Zeitalter und dem ihn unmittelbar umgebenden Leben betrachten. Es war dies allerdings eine Zeit, welche den Zorn der Satire herausfordern mußte. Die politischen und socialen Zustände des damaligen Spaniens waren ähnliche, wie die, welche damals in Frankreich die Revolution hervorriefen, und Goya gehörte zu den Wenigen, die in dem indolenten geistesträgen Spanien die Erschütterung verspürten, die damals von Frankreich aus durch ganz Europa ging; er war in Spanien einer der wenigen Repräsentanten jenes Geistes, der in der französischen Revolution die morsche Culturwelt des 18. Jahrhunderts über den Haufen warf. Er war, wie sein Biograph Yriarte sagt, von der Familie der Voltaire und Diderot. Der skeptische Zug, der durch alle seine Werke hindurchgeht, trägt das Merkmal des Jahrhunderts. Was in seinen kirchlichen Darstellungen als unwillkürliche Ironie erschien, das tritt in seinen satirischen Schilderungen als offener Skepticismus ganz unverhohlen und als der nackte Ausdruck des Zeitbewußtseins zu Tage.

Vom rein künstlerischen Gesichtspunkt betrachtet, wird die satirische Schilderung immer nur einen sehr bedingten Werth haben können. Dem Humoristen



ist es durch die Objectivität seines Standpunktes möglich, das Wesen seines Gegenstandes voll zum Ausdruck zu bringen, durch die Darstellung als solche zu wirken. Die Auffassung des Satirikers hat immer etwas Einseitiges und es ist ihm nicht sowohl an der Darstellung selbst, als vielmehr an etwas gelegen, das in dieser nicht mit enthalten ist. Er hat einen außerhalb derselben liegenden Zweck und bedarf daher für die Darstellung in der Regel eines erklärenden Commentars; er verfolgt eine Absicht, mit der er sich nicht an das Anschauungsvermögen des Betrachters, sondern an seine Reflexion oder seinen praktischen Willen wendet. Der bildliche Ausdruck ist ihm nur ein Mittel, nicht Selbstzweck, er stellt eigentlich nur dar, um zur intellectuellen oder moralischen Verneinung dessen, was er darstellt, aufzufordern. Das ist seine Tendenz und eben sie ist es, die ihn, um des Erfolges sicher zu sein, in der Regel zur Uebertreibung dessen führt, was er dem Gelächter oder dem Haß preisgeben will, zur Karrikatur. Während es im Wesen der humoristischen Schilderung liegt, daß sie jede einseitige Uebertreibung vermeidet, ist eben diese mit der satirischen Tendenz fast immer und fast nothwendig verbunden. Goya's satirische Schilderungen halten sich beinahe ausschließlich im Gebiet der Karrikatur, und sie gehören ohne Zweifel zum Geistreichsten, an charakteristischer Schärfe und treffendem Witz zum Besten, was in dieser Zwittergattung der Kunst geleistet worden. So grotesk, so ungeheuerlich sie oft erscheinen, sie sind dennoch stets erstaunlich charakteristisch. In der satirischen Auffassung, im karrikirenden Ausdruck ist Goya wirklich bedeutend; ja, man möchte sagen, er sei nur in der Uebertreibung wahr, nur in der Karrikatur charakteristisch.

Wie in der Schärfe der satirischen Auffassung, verdient Goya auch in der Art der Behandlung und des Vortrags vor Hogarth den Vorzug. Dieser hat meist etwas Schwerfälliges, eine gewisse phlegmatische, objective Genauigkeit und Umständlichkeit der Schilderung, die den Sujets gegenüber, die er darstellt, den richtigen Gesichtspunkt verrückt und einen Eindruck macht, als habe er mit Behagen gezeichnet, was er als Satiriker brandmarken wollte. In Goya's Karrikaturstil, in der «fougue» und «verve» seines Vortrags kommt durchweg der Charakter einer leidenschaftlichen Subjectivität zum Ausdruck. Die kecke Nachlässigkeit der Behandlung, die namentlich alles Beiwerk, die lokalen Umgebungen der Figuren nur ganz flüchtig andeutet, erscheint geradezu als ein positiver Vorzug seiner satirischen Bilder.

Faßt man Goya in seiner Gesamterfcheinung ins Auge, so ist es ein vorwiegend geschichtliches Interesse, das er in Anspruch nimmt. Dem Kulturhistoriker vornehmlich wird er eine höchst beachtenswerthe Erscheinung bleiben, eine Gestalt, die für jene gährende Uebergangsperiode des vorigen Jahrhunderts, in welcher die Principien einer absterbenden Kultur in sich zusammenstürzten und neue unter furchtbaren Kämpfen sich emporarbeiteten, von ungewöhnlich charakteristischer Bedeutung ist.

#### ANMERKUNGEN.

1) S. Theophile Gautier, Cabinet de l'amateur. 1842. — Laurent Matheron, Biographie de Fr. G. Paris 1858. — Gazette des Beaux Arts. 1860, 1863 (Art. v. Carderera), 1867 (Art. v. P. Lefort). — Charles Yriarte, Goya, sa biographie etc. Paris 1867.

2) Abgedruckt in Tubino's «Murillo» (Sevilla 1804), p. 278 ff.

3) Vergl. Justi, Will. Hogarth (Zeitschr. für bildende Kunst. VII, t. 44). — Woltmann, Aus vier Jahrhunderten. Berlin 1878. pp. 147 ff.

LXXXVIII u. LXXXIX.

JACQUES ANDROUET DUCERCEAU.

Von

Julius Janitsch.

---





## Jacques Androuet Ducerceau.

Geb. vor 1515; Gest. nach 1584.

In Jacques Androuet Ducerceau brachte die französische Renaissance einen Künstler ganz besonderer Art hervor. Von Hause aus Architekt, ja sogar ein bedeutender Architekt, offenbarte er seine Künstlerschaft wesentlich nur in den zahlreichen in Kupfer gestochenen Entwürfen, welche auf uns gekommen sind; und obgleich er nicht an die Größe eines Pierre Lescot und Philibert de L'Orme heranreicht, übertrifft er diese doch an nachhaltiger Wirksamkeit bei weitem. Als Ornamentist von unerschöpflicher, anmuthvollster Gestaltungskraft hat er Mustergültiges hinterlassen. Endlich zieht er das Interesse durch die Wandlungen auf sich, die er im Laufe seiner Entwicklung durchmachte, und die ein getreues Spiegelbild des Verlaufes geben, welchen die französische Renaissance überhaupt nahm.

Wollen wir uns über sein Leben und seinen Bildungsgang unterrichten, so könnte der Mangel an zuverlässigen Nachrichten billig wunder nehmen, begegneten wir dieser Erscheinung nicht fast regelmässig, wo es sich um Künstler seiner Zeit und seines Landes handelt. Das Gefühl der Persönlichkeit war bei denselben noch nicht hinreichend entwickelt, die mittelalterlichen Traditionen noch zu mächtig, nach welchen der Künstler hinter seinem Werke zurücktrat. So verlor das, was man die künstlerische That nennt, viel von seinem Nimbus. Und stand ehemals, in den Zeiten der Gothik, das Handwerkerthum einem Hervortreten der Person des Künstlers im Wege, so that es nunmehr ein neues, nicht minder gewichtiges Moment. Wie die neue Kunst eine importirte war, so war sie zunächst eine Dienerin des Luxus; der Künstler stand recht eigentlich im Dienste der Großen. Vorab gilt dies vom Architekten. Derselbe führte die Intentionen des Bauherrn aus; er liess diesem sein Wissen und seine Kunst; dass er sein Bestes dabei that, scheint als selbstverständlich nicht weiterer Erwähnung werth. Durchblättert man Ducerceau's bekanntes Kupferwerk „Des plus excellents bastiments de France“ mit den Aufnahmen, der Beschreibung und Baugeschichte der hervorragendsten französischen Schlösser, so wird man wohl stets den Bauherrn, doch mit Ausnahme von Lescot und de l'Orme, niemals den Baumeister, d. h. den erfindenden Künstler, genannt finden. Und auch jene beiden Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Sehr charakteristisch heisst es in der Beschreibung des Louvre: „Le tout commencé . . . du vivant du feu Roy François et parachevé par le Roy Henry son



filz, sous l'ordonnance et conduite du seigneur de Clagny.“ Wobei die adlige Geburt Lescot's und seine Stellung bei Hofe sehr ins Gewicht fällt, was nicht minder in Anschlag zu bringen ist, wenn vorübergehend einmal des „feu Philebert de l'Orme“ Erwähnung geschieht. Sonst heißt es daselbst einfach, wie z. B. in der Baugeschichte der Tuilerien: «La Royne mère du Roy ayant trouvé ce lieu bien commode pour faire quelque bâtiment plaisant, fit commencer à y bâtir, et ordonna premièrement le dessin . . .» und weiterhin: «Icelle Dame ayant bien considéré le premier dessin du plan, ne l'a deguères depuis changé, excepté quelques augmentations qu'elle a délibéré y faire;» so daß man wohl erstaunt nach dem eigentlichen Baumeister zu fragen versucht ist. Wir werden demnach auch bei einem Ducerceau nicht gar viel Aufschlüsse über sein Leben und seine Thätigkeit erwarten dürfen und uns nicht mehr wundern, wenn wir gleich die Anfänge seiner Laufbahn in dichtes Dunkel gehüllt finden, wenn sich weder über seine Herkunft, noch über sein Geburtsjahr, ja nicht einmal über seine Vaterstadt irgend welche sichere Angaben nachweisen lassen.

Paris und Orléans streiten um die Ehre, ihn den ihrigen nennen zu dürfen. In ersterer Stadt läßt sich die Familie der Androuet Ducerceau noch mehrere Generationen nach ihm in verschiedenen Zweigen constatiren, und eine alte Tradition läßt ihn daselbst zur Welt kommen. Androuet war der ursprüngliche Familienname, und erst nach dem Wahrzeichen von Jacques' Wohnhaus, einem goldenen Reif (cerceau, cercle) soll der Beiname Du Cerceau entstanden sein, der sich allmählig mit dem Familiennamen fest verband. Jacques nennt sich noch in später Zeit gelegentlich «Androuet, dit Du Cerceau» meist jedoch schlechtweg „Androuet, Du Cerceau.“

Zur annähernden Bestimmung seines Geburtsjahres gibt es einige, freilich nicht ganz zuverlässige Anhaltspunkte — so, wenn er angeblich schon 1537 eine Karte der Landschaft von Le Mans gestochen, und wenn er 1579, mehr noch 1582 über die Beschwerden des Alters klagt, die ihm im Reisen hinderlich seien; man wird damit etwa auf das Jahr 1515 als den Termin seiner Geburt geführt. Wo er seine Jugend, seine Lehrjahre zugebracht, wissen wir nicht; seinen Bildungsgang können wir nur aus seinen Werken errathen. Ganz unverbürgt ist die Notiz, daß er die Stecherkunst bei Étienne Delaune erlernt habe, da sich in seinen Stichen nicht die geringste Reminiscenz an dessen Manier findet. Noch haltloser ist die Behauptung, er sei ein Schüler seines Vaters gewesen, von dessen Künstlerschaft wir überhaupt nichts wissen, ja den eine andere Version zu einem Weinhändler machen will. Dagegen sprechen, wie wir sehen werden, verschiedene innere Gründe zu Gunsten der sonst unverbürgten Tradition, welche unseren Künstler als Schützling des Georges' d'Armagnac, späteren Cardinals, Italien besuchen läßt. Keiner der großen französischen Künstler jener Tage hat es wohl veräuht, dort an den Werken des Alterthums wie der neueren Italiener die Elemente jener Renaissancekunst zu studiren, welche von Tag zu Tag in ihrer Heimath mehr Boden gewann.

So haben nachweisbar ein De l'Orme, ein George Bullant, Geofroy Tory dort aus der ersten Quelle geschöpft; und Armagnac war als Gefandter in Venedig, dann in Rom vor Andern in der Lage, junge Künstler dahin zu ziehen und

ihnen Mittel und Schutz zum Studium zu gewähren, wie es z. B. bei einem Guillaume Lyfsorgues, dem genialen Erbauer des Schlosses Bournazel, bekanntermassen der Fall war. Etwa zu gleicher Zeit mit diesem, zu Anfang der vierziger Jahre, hätten wir Ducerceau in Italien zu suchen, wo er Venedig und die Lombardei durchstreifte, vielleicht auch noch südlicher, nach Rom selbst gelangte.

Die ersten unzweifelhaft sicheren Spuren seines Lebens führen nach Orléans, welche Ortsangabe nebst der Jahreszahl 1549 seine ersten bezeichneten Kupferstiche tragen. Und zwar drängen sich eine solche Menge von Stichen aller Art in den Zeitraum dieses und der nächstfolgenden Jahre, das nicht anzunehmen ist, sie seien der Arbeitskraft eines einzigen Mannes entsprungen. Ducerceau muß vielmehr um diese Zeit als wohlsituirter Meister an der Spitze einer Stecherwerkstätte gedacht werden. So findet auch die große Zahl von Copien nach Stichen besonders italienischer Künstler, deren Gegenstände (figürliche Darstellungen, Landschaften u. dergl.) seiner sonstigen Richtung ziemlich fern lagen, eine naheliegende Erklärung. Eine Werkstätte will stetig beschäftigt sein; dazu reichte seine eigene künstlerische Erfindungsgabe offenbar nicht aus, zumal wenn er die Bedürfnisse des Marktes berücksichtigte; das er in der Verlegenheit nach fremdem geistigen Eigenthume griff, war damals nichts Unerhörtes. — Welches Ansehen er sich bei seinen Mitbürgern bald zu erringen wußte, geht daraus hervor, das ihm beim Einzuge Heinrich's II. und der Diana von Poitiers in Orléans im Jahre 1551 die Leitung der festlichen Arrangements anvertraut ward. Damals mochten die Beziehungen zum Hofe begonnen haben, in welchen wir ihn hinfort bis an sein Lebensende sehen. Ohne die Gunst der Großen wäre es selbst für ein Talent wie das feine kaum möglich gewesen, sich zu einiger Bedeutung aufzuschwingen. Dennoch sollte sie ihm nicht das eintragen, was er erwarten mochte. Er kam der Reihe nach mit Heinrich II. und dessen Söhnen, Franz II., Karl IX., Heinrich III., in persönliche Berührung. Noch auf des Ersteren Anregung hin scheint er die Vorarbeiten zu einem seiner Hauptwerke, der schon erwähnten Sammlung «Les plus excellents bastiments de France», in Angriff genommen zu haben, deren zwei Bände er später unter wirksamster Unterstützung der Königin-Mutter, Katharina von Medicis, zum Abschlusse brachte und dieser seiner Gönnerin widmen durfte, wie auch jeder der drei Bände seines anderen Hauptwerkes, des «Livre d'Architecture», einem der Könige gewidmet ist. Aber so sehr man ihn am Hofe schätzen mochte, und soviel Anregung und Theilnahme er dort erfuhr, so scheint er doch niemals in ein festes Dienstverhältniß getreten zu sein. Der König bewunderte seine architektonischen Entwürfe; auf königliche Kosten reiste er im Lande umher, um die Aufnahmen der königlichen Schlösser und der künstlerisch bedeutendsten Landsitze des Adels zu bewerkstelligen, aber nicht die leiseste Andeutung findet sich, das er einen königlichen Bau auszuführen gehabt hätte. So oft auch sein Name von einem der späteren Biographen mit einem solchen oder mit irgend einem anderen Bau in Verbindung gebracht ward, es beruhte dies stets auf einer Verwechslung mit einem Nachfolger und Namensvetter, wenn nicht auf haltloser Tradition. Und nur geringe Wahrscheinlichkeit besteht, das er überhaupt ein Amt bekleidet hat. Jacques Besson legt ihm zwar in seinem «Livre des instruments mathématiques et mécaniques» vom Jahre 1569,



welches er mit Figuren ausstattete, den Titel eines „Architecte du Roy et de M<sup>me</sup> la Duchesse de Ferrare“ bei; wenn jedoch Ducerceau wirklich einen Anspruch auf ersteren Titel (und damit auf eine jährliche Pension) hatte, so muß es sehr befremden, daß er selbst niemals Gebrauch davon macht, fogar auf den den Königen oder der Königin-Mutter gewidmeten Werken seinem Namen höchstens ein einfaches „Architecte“ beifügt. Seine Beziehung zur Herzogin von Ferrara, einer französischen Prinzessin, deren Witwensitz, das Schloß Montargis bei Orléans, in den Zeiten der Religionskriege ein Asyl protestantischer Flüchtlinge war, legt den Versuch einer Erklärung dieser auffallenden Thatfache nahe. Ducerceau war nachweisbar Protestant. Nun war auch Katharina von Medici großdenkend und vor Allem kunstfinnig genug, um einen Mann von seiner Bedeutung, so viel sie, ohne sich zu compromittiren, thun konnte, zu stützen und wenigstens vorübergehend zu beschäftigen; mehr zu thun hätte sie vielleicht kaum wagen dürfen. Endlich liefs man ihn, wie es scheint, doch fallen. Nach einer Legende starb er in der Verbannung, in der Fremde. Sicher ist nur, daß er im Jahre 1584 dem Hofhalte des Herzogs von Nemours, des Schwiegerohnes seiner neun Jahre früher verstorbenen Beschützerin, angehörte, welcher, selbst im Geruche des Protestantismus stehend, allerdings außerhalb der Grenzen Frankreichs, in Annecy, residirte. Diefem widmete er sein letztes, aus dem genannten Jahre datirtes Werk, sein „Livre des Édifices antiques Romains“. Damit hört jede Spur seines Lebens und Wirkens auf; den Ausgang seiner Laufbahn hüllt gleiches Dunkel ein wie deren Anfang.

Sind die Nachrichten über sein äußeres Leben schon dürftig genug, so fehlen dergleichen über seinen künstlerischen Entwicklungsgang fast gänzlich. Wir haben schon oben die Behauptung, Ducerceau sei ein Schüler Delaune's oder gar seines Vaters gewesen, zurückgewiesen. Gerathener ist es, seine Werke selbst zu befragen, welche genug deutlicher Fingerzeige enthalten. Schon bei einer oberflächlichen Prüfung seiner Stiche fällt alsbald eine Gruppe von Entwürfen aller Art, zu Gebäuden, zu Gegenständen der Kleinkünfte, wie zur ornamentalen Ausstattung überhaupt auf, die sich nach ihrem stilistischen wie stecherischen Charakter scharf von den übrigen, von 1549 an erschienenen, sondert. Ein eigenthümlicher Reiz wohnt diesen Compositionen inne mit ihrer naiven Mischung italienischer und französischer Elemente, welche auch gothische Reminiscenzen gelegentlich aufzunehmen nicht verschmäht. Eine Ueberfülle des zierlichsten Ornaments, das jede Fläche möglichst vollständig zu bedecken sich bestrebt, zeichnet sie aus. Dasselbe hält sich durchweg frei von den naturalistischen und barocken Zuthaten der späteren Werke. Und ein Hauch vornehmster Grazie ist über diese Stücke ausgegossen, den wir bei den späteren wiederum vergeblich suchen würden. Kein Zweifel, daß sie der besten Zeit der französischen Renaissance, der Zeit Franz' I. angehören. Aus allgemein stilistischen Gründen, wie als Resultat eines Vergleiches mit den nach 1549 entstandenen Ducerceau'schen Stichen muß dies behauptet werden. So gründlich ist die alsdann zu Tage tretende Stiländerung, daß es fast wunderbar erscheinen möchte, wie einem und demselben Künstlergeiste diese auf den ersten Blick so heterogenen Schöpfungen haben entspringen können. Die in Rede stehenden Stiche sind allerdings unbezeichnet, aber

gewisse individuelle, auch in den späteren authentischen Blättern mit Vorliebe wiederkehrende Züge der Ornamentation, gewisse Wendungen der Arabesken, eine eigenthümliche Form der als Dekorationsmittel verwendeten Vasen, die charakteristischen geflügelten Kinderköpfchen als Guirlandenhalter u. a. m. beseitigen jeden Zweifel an Ducerceau's Autorchaft. Für die Möglichkeit einer solchen Stiländerung jedoch werden sich uns noch die triftigsten Gründe darbieten.

Fragen wir zunächst, von welchen Einwirkungen diese Blätter zeugen, so werden wir auf oberitalienische Muster geführt. Erzeugnisse des italienischen Kunstgewerbes waren es ja wohl, welche die erste Kenntniss von den Formen der italienischen Renaissance in Frankreich verbreitet hatten; und lange hatte die Pflege dieser neuen Kunst in den Händen nicht so sehr der Architekten als italienischer Decorateurs gelegen. Da somit schon in verhältnißmäßig früher Zeit sich diese Formensprache in ganz Frankreich eingebürgert, so werden wir im Verfolg unserer Frage vorerst nicht über die Grenzen von Ducerceau's Heimath hinausgreifen müssen; um so weniger, als wir in diesen feinen frühen Werken die wohlbekanntesten Züge eines der lebenswürdigsten französischen Künstler jener Tage, die Geofroy Tory's, des gelehrten Humanisten, graziösen Zeichners und Formschneiders wiederfinden. Dessen Vorbild ist unverkennbar. Einige der Ducerceau'schen Entwürfe scheinen von feinen Livres d'heures (s. namentlich die «Horae in laudem beatiss. virginis etc.» vom Jahre 1531, oder die Reproduktion jener Holzschnitte von 1542) stilistisch direkt beeinflusst. Es gilt dies z. B. von der Zierleiste zu Ende dieses Aufsatzes, sowie von dem Ornamente der Frieße, Stylobaten und Gebälkstücke der nachstehenden Hausfassade, welche Tory's Erfindungen bis zum Verwecheln ähnlich sehen. Aber auch als Stecher erscheint hier Ducerceau als von Tory abhängig. Die Technik dieser Stiche ist eine Combination von Radirung und Grabstichelarbeit, wie er sie auch späterhin durchweg anzuwenden liebt, die Ausführung jedoch zart, fast zaghaft, durchaus das Gegentheil der festen und kühnen Manier, die er sich später aneignete; die Zeichnung gibt gewöhnlich nur die Umrisse ohne jegliche Schattirung und ohne Abstufung in der Stärke der Striche. Es ist einfach die auf den Kupferstich übertragene Holzschnittmanier Tory's. Ob er in dessen Werkstätte gearbeitet, ist im Grunde gleichgültig, nicht einmal wahrscheinlich, da Tory niemals den Kupferstich pflegte, und jene Blätter eine noch ungeschulte Hand verrathen. Es genügte, daß ihm einige der zahlreichen mit Tory's köstlichen Randleisten und figürlichen Darstellungen gezierten Bücher zu Gesicht kamen, um seinem Geschmack und seiner Manier diese eigenthümliche Richtung zu geben.

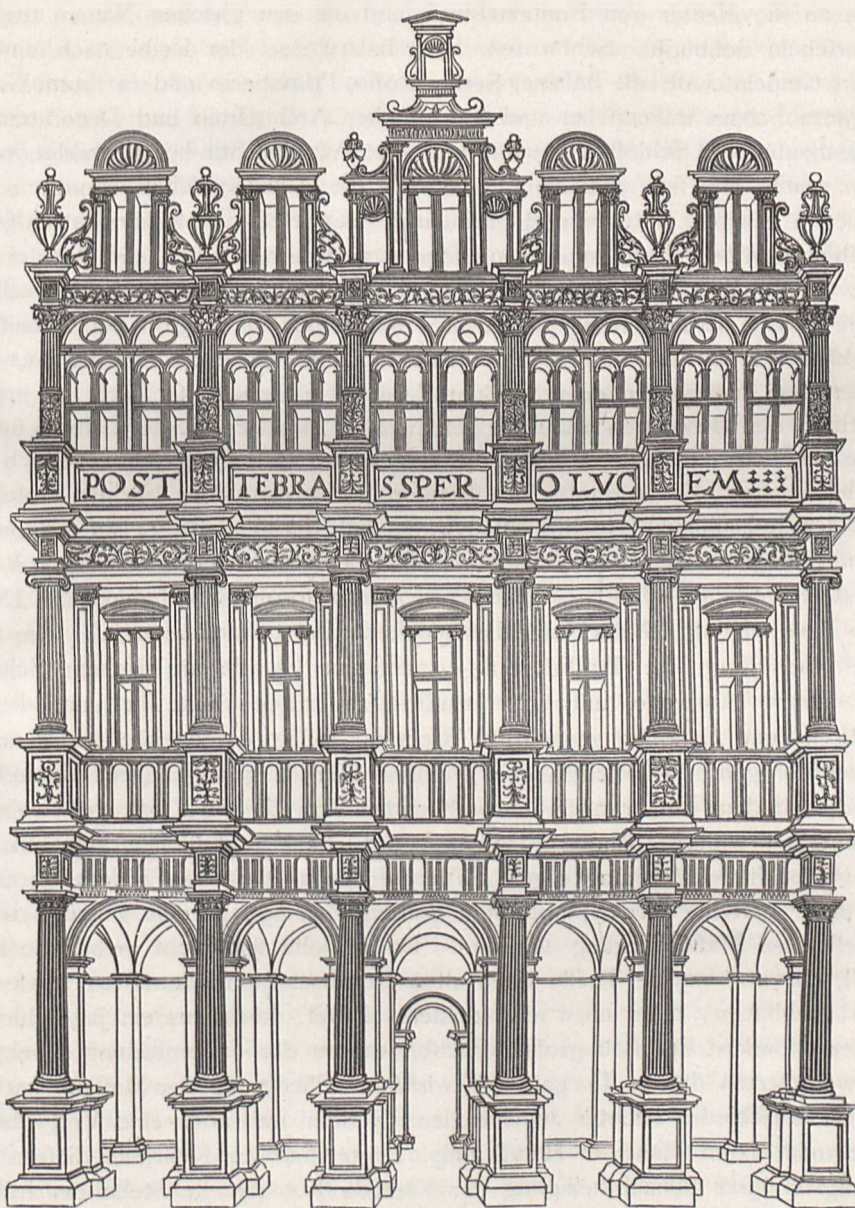
Soweit es sich um die kleineren Formen handelt, die Entwürfe zu kirchlichen und profanen Geräthschaften, zu Chorfühlen, Hausaltären, Weihrauchfassern oder zu Leuchtern, Spiegelrahmen, Schmuckgegenständen u. dgl., könnte diese Erklärung ausreichen; unzulänglich wird sie angesichts einiger Entwürfe zu Hausfassaden, deren eine in verkleinerter Holzschnittreproduction auf Seite 9 abgebildet ist. Wir sehen hier den Aufriss eines in drei Stockwerke und ein Dachgeschofs sich gliedernden prunkvoll ausgestatteten Gebäudes. Das untere Geschofs wird durch eine in Bogen sich öffnende, durch Kreuzgewölbe eingedeckte Pfeilerhalle gebildet. Drei Systeme von je sechs vorgeetzten



Säulen — unten dorischen, darüber ionischen, zu oberst korinthischen — auf hohen Sockeln, mit vorgekröpften Gebälkstücken, bewirken eine Vertikaltheilung von je fünf Travéen, deren jede im ersten Stockwerk ein hohes, schmales, von Pilastern eingerahmtes Fenster mit einem Giebel in Form eines Kreissegments zeigt; ein mit Pilastern gezielter Blendrahmen umfaßt dieselben außerdem. Im Obergeschoß treten je zwei Paar gekuppelter Rundbogenfenster an deren Stelle, ein jedes Paar von einem rundbogigen Blendrahmen eingefasst, der überdies von einem kreisförmigen Fensterchen durchbrochen ist. Die Fenster dieses, wie des ersten Geschoßes zeigen schwere Steinkreuze, während die des Dachgeschoßes nur durch vertikale Steinpfeiler getheilt sind. Jedes der letzteren, wiederum von Pilastern eingerahmt, ist von einem halbkreisförmigen, muschelartig gestalteten Giebel überragt. Das mittlere zeichnet sich durch einen complicirteren Aufbau aus. Nischen flankiren dasselbe, und über seinem Giebelfeld wird es durch ein geradliniges, von korinthischen Pilastern getragenes Gebälk abgeschlossen, welches von einem mit dreieckigem Giebel gekrönten Nischenaufbau überragt wird. Voluten vermitteln die Uebergänge der unteren zu den höheren Partien. Reich verzierte Frieße scheiden die drei oberen Stockwerke; elegante Voluten zu beiden Seiten der Lucarnen, und schlanke Vasen zwischen den letzteren vollenden die heitere Pracht. Ergänzen wir uns den Entwurf durch ein (auf dem Stiche nicht angedeutetes) hohes steiles Dach mit stilgemäß ornamentirtem First, so müssen wir zugeben, daß der Bau sich den prächtigsten des Landes würdig angereicht hätte, wäre er wirklich ausgeführt worden. Soviel national französische Elemente die Analyse hier nun aufwies, — es sind als solche z. B. die hohen schmalen Fenster mit den Steinkreuzen, vor allem aber die Architektur des Dachgeschoßes mit der für die französische Renaissance so charakteristischen Mittelucarne anzusehen — so viel fremde, specifisch italienische Motive gefellen sich hinzu, welche Ducerceau schwerlich in der Heimath hatte kennen lernen können. Nun erinnern wir uns, daß er Italien besucht haben soll. Diese Fassadenentwürfe ersetzen jeden actenmäßigen Beweis. In Oberitalien konnte er das Motiv der offenen Halle des Erdgeschoßes finden; wir erinnern an die Paläste beispielsweise zu Brescia, zu Verona, zu Venedig. Italienisch ist die zur Breite in gutem Verhältniß stehende Höhenentwicklung, während an den französischen Bauten zwei Stockwerke bei vorherrschender Ausdehnung in die Breite die Regel waren. An venezianische Bauten — wir nennen nur die Scuola di S. Marco — gemahnen die halbkreisförmigen Giebel; ja, das etwas spielerische Motiv der bloß der malerischen Wirkung zu Liebe vorgeetzten Säulen glauben wir geradezu als Reminiscenz an die Scuola di S. Rocco auffassen zu dürfen. Auch dort finden sich die erhöhten Stylobate wie die vorgekröpften kleinen Gebälkstücke und sogar die von der italienischen Renaissance sonst nur selten angewandten Canelluren. Auch Frankreich zählte damals schon eine stattliche Reihe von mehr oder weniger italienischen Einfluß verrathenden Bauten; schon standen die Schlösser Gaillon, Chambord, Boulogne (auch Madrid genannt) und manche andere, der Hôtels in den Städten zu geschweigen; von ihnen allen konnte Ducerceau sich das eine und andere Motiv seiner Fassade absehen haben — das charakteristischste seiner Formgebung, eben die vorspringenden und im Sinne der Renaissance streng gebildeten Säulen, war etwas



durchaus Neues, das er nur in Italien, und zwar in dem mit antiken Elementen noch freier schaltenden Oberitalien, gefunden haben konnte. Erwähnung verdient ferner in diesem Zusammenhange ein den Charakter der frühen Stiche Ducerceau's



Entwurf für eine Hausfassade.

tragendes Blatt mit der Fassade der Certosa bei Pavia, welches merkwürdigerweise den (bekanntlich nicht ausgeführten) halbkreisförmigen Mittelgiebel zeigt.

So wenig Positives wir auch von dieser ersten Periode Ducerceau's wissen: das sie 1549 zu Ende war, zeigt die in diesem Jahre zu Orléans erschienene



Sammlung von Triumphbögen, das erste sicher datirte und bezeichnete Werk des Künstlers. Ein wesentlich anderer Geist herrscht hier, der von einer tiefgehenden Wandlung in Ducerceau's Stil und Technik Kunde giebt und ihn von jetzt ab bis zu Ende beherrscht. Er folgt nunmehr mit Entschiedenheit der Richtung, welche an die Meister von Fontainebleau und die den gleichen Namen tragende Stecherfschule anknüpft. Schon seit 1528 hatten dort der Reihe nach, zuweilen auch in Gemeinschaft, die Italiener Serlio, Rosso, Primaticcio und in ihrem Gefolge eine ganze Schaar italienischer und französischer Architekten und Decorateure an den Neubauten des Schlosses gewirkt und eine Art von Stil herangebildet, welche immer weiter um sich griff und schliesslich die Alleinherrschaft erlangte. Sehr verschieden geartete Naturen und ganz entgegengesetzte Tendenzen hatten sich da wenigstens vorübergehend zusammengefunden, und dem entsprechend war der Erfolg. Wohl hauptsächlich auf Serlio's, des geschulten Akademikers, Rechnung ist eine gewisse Ernüchterung zu setzen, welche sich allmählig in der Architektur bemerkbar macht. Die französische Frührenaissance hatte ein naiv-heiteres Spiel mit den nur halbverstandenen antiken Formen getrieben, sie hatte im üppigen Reichthum der Decoration wahrhaft geschwelgt. Eine Periode der Selbstbefinnung konnte an sich nur heilsam sein; die eingeleitete Bewegung schlofs jedoch über das Ziel hinaus. Es beginnt eine strengere Behandlung der Formen; nicht im Sinne der italienischen Hochrenaissance, zumal Serlio's, streng im Canon der Säulenordnung — das volle Verständnifs für diese blieb der französischen Renaissance doch ver sagt — sondern zunächst in einer rigorosen Sparfamekeit des Details, in der Bevorzugung schmuckloser Lifengliederung sich offenbarend. Die angeborene und durch die Tradition rege gehaltene Freude an reichem Schmuck suchte andere Auswege, um sich schadlos zu halten; und ihr kam die von Primaticcio und Genossen inaugurierte Richtung willig entgegen. Leider machte sich hier der ganze, an Michelangelo's späten Werken grosfgezogene Manierismus breit, der zu dem immer noch innewohnenden Vorrath von Kraft und Gröfse ein ihm innerlich widerstrebendes Element von Eleganz und Grazie aufnahm, was keine vortheilhafte Mischung ergab. Für die neuen Aufgaben, welche vorab der Architektur gestellt wurden, bot diese Richtung wenigstens den Vorzug, dafs sie sich besser auf Massenwirkung verstand. Es handelte sich nicht mehr, wie früher zumeist, darum, einzelne Theile eines alten Schlosses zu modernisiren, etwa einen Flügel anzubauen, oder auch ein kleineres Hôtel, höchstens ein Jagdschlofs zu errichten; sondern der Bau grosfer Paläfte war an der Tagesordnung, König und Adel wetteiferten darin. Es galt also wirksame Gliederung der Massen; und dies war jetzt entschieden leichter zu erreichen. Indem nun aber eine Vergröberung der Formen damit Hand in Hand ging, zeigte sich die Kehrseite dieser neuen Richtung in ihrer Benachtheiligung der Kleinkünfte. An die Stelle der früheren heiteren Anmuth tritt ein schwerer, anspruchsvoller Pomp. Um die Vorliebe für die Ornamentation zu befriedigen, mufs die gefammte Formenwelt beisteuern; naturalistische Elemente drängen sich vor, und mit den menschlichen Formen wird ein willkürliches Spiel getrieben. So kündigt sich die Zeit Heinrich's II. an, die, üppig, genussüchtig und kunstliebend wie die Franz' I., an feinem Kunstgefühl weit hinter dieser zurücksteht.

Naturgemäß erfährt auch die Kupferstichkunst (die wir mit Rücksicht auf Ducerceau fortwährend im Auge behalten müssen) eine entsprechende Umgestaltung. Italienischer Einfluss hatte seither schon die Oberhand behauptet. Geofroy Tory steht in unmittelbarer Abhängigkeit von der venezianischen Schule. Sein Stil erscheint im Wesentlichen von den Holzschnitten der berühmten Hypnerotomachie des Polifilo, des 1499 in Venedig erschienenen erotisch-architektonischen Romanes des Colonna, beeinflusst. Auch Jean Cousin knüpft an dieselbe an, indem er die schlichte Größe und Einfachheit des Originalen in der von ihm illustrierten französischen Ausgabe von 1546 zwar mehr in das Anmuthige überetzt, die Stechmanier jedoch einfach adoptirt. Wir sehen auch Ducerceau durch Tory's Vermittlung in Abhängigkeit von dieser venezianischen Holzschnittmanier.

In der Periode, in welche wir nunmehr eingetreten, sind es wiederum Italiener, die den Anstoss zu der veränderten Richtung geben. An der Spitze der Bewegung die Meister von Fontainebleau, wie der schon genannte Primaticcio, neben ihm vor allem Antonio Fantuzzi, «*maître Fantose*», wie ihn die Franzosen nannten, und der ganz italianisirte Niederländer Léonard Thiry. Eine kühne, breite Strichführung und doch nicht ohne Weichheit, absichtliches Verschmähen aller Kleinarbeit und ein entschiedenes Streben nach plastischer Wirkung im Großen sind die vorstechenden Züge dieser tonangebenden Schule. Sehr bezeichnend wendet sie sich ausschließlich der leichteren und bequemerem Radirung zu, welche sie denn auch mit Virtuosität handhabt. Selbstverständlich gingen neben der geschilderten verschiedene, nach anderer Seite hin gravitirende Richtungen einher, die sich vielfach mit ihr kreuzten und berührten — wir erinnern nur an Etienne Delaune, an die Lyoner Stecher u. A. m. — aber an Bedeutung und an entscheidendem Einfluss auf die Entwicklung der französischen Hochrenaissance können sie nicht mit jener wetteifern.

Unter solchen Auspicien also beginnt die spätere Periode in Ducerceau's Schaffen, diejenige, in welche seine meisten und wichtigsten Werke fallen, und in welcher sich die charakteristischen Züge ausprägten, welche sein traditionelles Bild an sich trägt. Wann und unter welchen Verhältnissen der Umschwung in seiner künstlerischen Denkweise vor sich gegangen, ist nicht nachzuweisen. In dem ersten datirten Werke von 1549 ist derselbe bereits entschieden; hierin sehen wir die Elemente des neuen Stiles mit einer Meisterschaft behandelt, wie sie nur auf Grund langer Uebung und intimer Vertrautheit denkbar ist. Von den fünfundzwanzig Blättern dieser Folge bringen neun perspektivische Aufrisse und Grundpläne antiker Triumphbögen, nämlich derjenigen des Titus, des Septimius Severus und des Constantinus zu Rom, dann der Bögen zu Ancona, Benevent, Alessandria, Verona, Susa und Ravenna — den Freiheiten zufolge, die sich der Künstler dabei gestattet, wohl schwerlich nach eigenen Aufnahmen — die übrigen gewissermaßen Variationen über dieselben: geistreiche, zum Theil jedoch auch höchst barocke Um- und Nachbildungen, zu welchen die Motive nicht immer schon in den Vorbildern gegeben waren. Vielmehr, wie Ducerceau sich in seiner Stechermanier hiebei sichtlich an Fantuzzi anlehnt, so bestreitet er auch den Aufwand an dekorativen Details hauptsächlich aus dem Formenschatz, welcher von den Künstlern von Fontainebleau und deren Geistesverwandten in den königlichen Schlössern ange-



fammelt worden war. Seine Satyrn, seine Karyatiden und Atlanten, die wunderlichen Hermen mit spiralförmig verschlungenen Beinen, die nach oben vorquellenden in Voluten endigenden Pilaster mit Löwenfüßen, die schweren Fruchtguirlanden u. A. m., sie alle konnte er dort finden. Aber abgesehen von diesen Concessionen an den herrschenden Geschmack documentirt sich in manchen dieser Blätter ein feines künstlerisches Gefühl, in allen eine so sichere Beherrschung der klassischen Formen (natürlich so wie die Renaissance dieselben auffasste), das wir auch hierdurch wieder zur Annahme eines vorangegangenen italienischen Studienaufenthalts gedrängt werden. Vollendet und tüchtig wie als Architekt zeigt er sich in diesen Blättern auch als Stecher. Mit Sicherheit und Freiheit weiß er die Nadel zu führen und legt eine Vertrautheit mit der Manier der Meister von Fontainebleau an den Tag, welche nothwendig auf die Voraussetzung bringt, das viele seiner undatirten Copien nach jenen Stechern, Figürliches wie Ornamentales, diesen Blättern vorangegangen seien. Gewinnt nun auch seine Manier infolge stetiger Uebung mit der Zeit an Kraft und Kühnheit, so übertrifft doch an Feinheit und Sauberkeit der Ausführung keiner seiner späteren Stiche die in Rede stehenden Triumphbögen. Im nächsten Jahre, 1550, liefs er ein neues Werkchen erscheinen, welches in mehr als einer Hinsicht merkwürdig ist. Es besteht aus einer Folge theils von Plänen ausgeführter Renaissancebauten (S. Pietro in Montorio ist darunter zu erkennen) theils von Entwürfen zu allerlei Phantasiebauten, Tempeln, Kirchen, Palästen und dergl. im Charakter edelster, strengster Renaissance. Kuppel-, Central- und Thurmbauten von vollendeter Schönheit befinden sich darunter; nebenher läuft allerdings auch manches mehr Spielende. Das nicht alles Original sei, gesteht er auf dem Titelblatt selbst. Und wirklich finden sich viele gerade der schönsten und eigenartigsten Entwürfe theils auf älteren italienischen Stichen, z. B. den gewöhnlich Bramante zugeschriebenen, theils auf den Holzschnitten der Züricher Formschneider, der beiden Wyssembach, wieder, welche letztere jedoch höchst wahrscheinlich nach italienischen Vorlagen arbeiteten. Wichtiger für Ducerceau's Charakteristik als die Darstellungen selbst erscheint uns die Stelle des Titels, an welcher er ein vollständiges Programm seiner zukünftigen Thätigkeit aufstellt. Anknüpfend an die Serie der Triumphbögen und diejenige einiger ähnlichen der Antike nachgebildeten Entwürfe (vermuthlich dieselbe, welche er 1560 in seinem «Liber novus» wieder herausgab) stellt er für die Zukunft eine Reihe von Publicationen in Aussicht, welche nicht mehr und nicht weniger als das gesammte Gebiet der Architektur umfassen. Das eine Buch soll danach nur Entwürfe zu Tempeln, ein anderes zu Grabmälern, das dritte zu Fontainen, wieder ein anderes nur zu Kaminen bringen, und ebenso wird für die Entwürfe zu Palästen, Schlöffern u. A. m. ein besonderer Band bestimmt. So disponirt eben nur ein Mann, der nach langem Hin- und Hertaften endlich einen festen Halt gewonnen, ein Ziel erkannt hat, dem er mit Klarheit und gestützt auf eine reiche Erfahrung zustrebt. Erlitt nun auch dieses Programm im Laufe der Jahre manche Abänderung, Einschränkung hier und Erweiterung dort — im Großen und Ganzen hat er es durchgeführt, oft unter langen Unterbrechungen, dann bald am einen bald am andern Punkt einsetzend, wie es Zeit und Gelegenheit mit sich brachten.

In zwei Hauptkategorien lassen sich die Werke dieser Periode unterbringen.

Zur ersten rechnen wir die Aufnahmen antiker Denkmäler, die freien Entwürfe nach solchen, Darstellungen architektonischer Details, Phantasieentwürfe mit vorwiegend didaktischer Tendenz; zur zweiten die zahlreichen für die Ausführung bestimmten architektonischen Entwürfe, sowohl zu ganzen Gebäuden als zur inneren Ausstattung, zur Wanddecoration, Fenstern (Lucarnen), Thüren und Kaminen; ferner diejenigen zu Möbeln und sonstigem Geräthe, zu Schmuckgegenständen u. A. m. Außerhalb derselben stehen die Aufnahmen moderner Gebäude, für die auch ursprünglich keine Stelle in jenem Arbeitsplane vorgesehen war, und endlich die vielen Copien nach figurlichen Darstellungen, sogenannten Moralitäten, Landschaften und dergl., welche eben nur stecherisches Interesse bieten, und mit deren bloßer Erwähnung ihr Beitrag zur Charakteristik des Meisters erschöpft ist.

Treten wir der Betrachtung der Hauptwerke der ersten Kategorie näher, so sind vor allem die zahlreichen auf Foliotafeln veröffentlichten architektonischen Details, antike Kapitelle, Basen, Gebälkstücke, Gesimse u. s. w. hervorzuheben, die er nach dem Vorgang eines Hans Blum stach, welcher Aehnliches in der «*Quinque Columnarum exacta descriptio*» vom Jahre 1550 und seinem «*Kunsttruch Buch von allerley antiquiteten etc*» in mustergültiger Weise geleistet hatte. Sie bergen einen Reichthum an ornamentaler Erfindung, wie sie andererseits auch stecherische Vorzüge besitzen. In jeder Beziehung überragen sie den 1583 erschienenen «*Petit traité des cinq ordres*», der ein ungenügender Auszug aus Blum's Säulenbuch ist und in Bezug auf die Technik deutlich die Spuren des Alters an sich trägt.

Eine andere Reihe von Stichen bringt sodann die mannigfaltigsten Beispiele der praktischen Anwendung antiker Formen. Die Triumphbögen haben wir bereits früher besprochen. Ein Werkchen eigenthümlicher Art verdient nicht minder Erwähnung, obgleich Ducerceau's Antheil an demselben ein bescheidenerer ist. Es sind die perspektivischen Ansichten vom Jahre 1551, die «*Venustissimae Optices, Quam Perspectivam Nominant, Viginti Figurae*». Das Heft enthält eine Reihe von hervorragend schönen architektonischen Phantasien, Blätter voll stets neuer Gruppierung antiker Fragmente nach malerischen Gesichtspunkten: Säulenhallen mit reizenden Durchblicken, Gewölbconstruktionen, Brücken, Plätze von Palästen umfäumt und durch geschickt disponirte Treppen gegliedert. Kurz, den ganzen antiken Apparat, wie er auf bildlichen Darstellungen jener Zeit gang und gäbe war. Von Italien, wo die Antike Gemeingut geworden war und die künstlerische Phantasie ganz erfüllte, hatten die französischen Bildner die Sitte überkommen, ihre Bilder mit antiken Reminiscenzen von mehr oder weniger modernem Beigeschmack zu versehen. Kaum ein Stich oder Holzschnitt, mag er eine Scene aus der heiligen oder der Profangeschichte enthalten, auf welchem nicht mindestens einige römische Ruinen, das Fragment eines Gewölbebaues, ein paar Säulen mit dem Rest eines Gebälkes paradiren, oder den nicht ein antiker Phantasiebau zierte. So hatte schon G. Tory seine schönsten livres d'heures, so die Lyoner Meister, diejenigen von Fontainebleau ihre Stiche ausgestattet; und in diesem Geschmacke liebte es ein Jean Cousin seine reizvollen Hintergründe zu componiren. Ducerceau kam mit seinen Stichen dem Zeitgeschmack entgegen, wie er darin auch im Grunde nur das wiedergab, was die Zeit schon hervorgebracht hatte. Denn auch hier wieder haben wir es haupt-



fächlich mit Copien zu thun. Ein Theil der Blätter war schon in der von Michele Crechi herausgegebenen «Prospectiva et Antichità di Roma» zu finden, andere gehören der Erfindung nach einem Jean Gauvin\*) u. A. an. Soweit sich jedoch die Originale zum Vergleiche beibringen lassen, stellt sich Ducerceau's Beitrag zwar als fachlich meist gering, doch als künstlerisch mitunter bedeutungsvoll genug heraus, wie dies besonders ein Blick auf Gauvin's gar zu plumpe Arcadenhöfe lehrt, die von geringem Verständniß für antike Formen zeugen, unter der kundigen Hand Ducerceau's jedoch durch die fachgemäße Aenderung in den Proportionen der Einzelglieder ein freies und edles Ansehen gewinnen. Immerhin kann Ducerceau nur in beschränktem Sinn ein Anrecht auf diese Blätter geltend machen, während er doch auf dem Titel nicht die leiseste Andeutung des wahren Sachverhaltes giebt.

Diesen freien Compositionen reihen sich dann die mehr der Wirklichkeit sich nähernden Darstellungen römischer Ruinen an, deren er mehrere Folgen herausgab, wie die bekannten «Duodecim fragmenta structuræ veteris» aus dem Jahre 1550. Diese stehen gewissermaßen auf der Grenze zwischen Phantasieentwürfen und Ansichten. Sie bringen Partien römischer Ruinen, aber sichtlich zum Zweck interessanter perspectivischer Darstellungen arrangirt, zudem im Sinne einer etwas nüchternen Renaissance stilisirt. Wir haben an ihnen abermals den Beweis eines engen Zusammenhanges mit der Schule von Fontainebleau. Ducerceau selbst, der doch, wie wir sehen, sonst keinen hohen Begriff von dem geistigen Eigenthumsrecht an den Tag legte, sondern sich frischweg der schönsten, ihm sympathischen Ideen bemächtigte, wo immer er sie auch fand, lehnt auf dem Titel mit wortreicher Bescheidenheit wenigstens das Verdienst der Erfindung dieser Blätter ab, welches vielmehr dem jüngst zu Antwerpen verstorbenen Leonardo Theodorico (Léonard Thiry, bekanntlich neben Fantuzzi einer der hervorragendsten Stecher von Fontainebleau) gebühre, aus dessen Nachlaß er dieselben (d. h. wohl die Zeichnungen zu denselben) erlangt habe. Der Technik nach stehen diese Blätter übrigens hinter den Triumphbögen und den perspektivischen Ansichten zurück. Die Pietät gegen den von ihm offenbar hochgeschätzten Meister scheint dem Stecher einen ungewohnten Zwang auferlegt zu haben, der sich in einer gewissen Steifheit und ihm sonst fremden Härte bemerkbar macht. Die spätere Ausgabe vom Jahre 1565 zeichnet sich durch eine etwas freiere Manier aus.

Hieran schlossen sich ferner die verkleinerten Copien der Ansichten römischer Ruinen von Hieronymus Cock, welche dieser 1561 unter dem Titel „Præcipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta“ herausgegeben hatte. Ducerceau copirte das Werk bis auf das Titelblatt genau.\*\*)

Solcher Art waren die Studien, welche bei den ihn ernster beschäftigenden Arbeiten nebenher gingen: bestimmt, Andere in den Geist der guten Baukunst einzuführen, aber nicht minder geeignet, seinen eigenen Blick zu schärfen und zu reinigen und seine Phantasie zu beleben.

\*) Dies ist nach einer mündlichen Mittheilung des bekannten Kunsthistorikers, Herrn Natalis Rondot, der Name des bisher Jean Gourmont genannten Stechers.

\*\*) Im selben Jahre erschien eine gegenseitige Copie von Battista Pittoni, welche seither irrthümlich für das Original gehalten wurde, das Ducerceau vorgelegen habe.

Dennoch würden wir uns getäuscht sehen, wenn wir nun in den zur Ausführung bestimmten Entwürfen einen direkten Einfluss antiker Studien erwarteten, etwa in der Art, wie es bei einem Serlio, einem Palladio und anderen Vitruvianern der Fall war. So willig auch die Kleinkünfte den jähen Stiländerungen entgegenkamen, so zäh verhielt sich die Fundamentalkunst, die Architektur, den Neuerungen gegenüber. Sie machte die Decorationsänderungen mit, behielt aber in der Hauptfache die alte Weise, die in den nationalen Gewohnheiten zu fest wurzelte, bei. Es wiederholt sich die bei der ersten Invasion der italienischen Renaissance zu beobachtende Erscheinung. Soviel fremde Künstler nun auch an den Bauten Franz' I. oder Heinrich's II. ihre Kräfte versuchten, so fügten sich selbst die Italiener, einmal auf französischem Boden, in allen wesentlichen Stücken so sehr dem Hergebrachten, dass kaum ein Bauwerk aus jener Zeit nachzuweisen ist, das nicht mehr oder weniger einen national französischen Charakter an sich trüge. Entgegen dem italienischen Palaststil mit seinen harmonischen Höhen- und Breitenverhältnissen, herrscht hier die Entwicklung in die Breite vor. Ein Hauptbau, der mit seinen Flügeln weit ausgreifend einen Hof umspannt, war das traditionelle Motiv; eine große Galerie in einem dieser Flügel durfte niemals fehlen. Breite Mauerflächen zwischen verhältnissmäßig schmalen und hohen Fenstern, durch ein mehr oder weniger reiches Pilasterystem gegliedert, die Beschränkung auf zwei, selten drei Stockwerke, hohe und steile Dächer mit einem durch Lucarnen charakterisirten Dachgeschoß und gewaltigen Schornsteinen, sind einige der auffallenderen stets wiederkehrenden Züge; ein stehendes Motiv sind ferner die zahlreichen Pavillons, die letzten Ausläufer der mittelalterlichen Vertheidigungsthürme.

Ducerceau wandelt denn auch besonders in seinen früheren Entwürfen ganz in den vorgezeichneten Bahnen. Eine Anzahl von einzelnen Grund- und Aufrissen zu Herrenwohnungen von ihm findet sich zerstreut, die in der Einzelgliederung manche Feinheiten zeigen, im Ganzen durch keine bedeutenderen Züge hervorragen. Durchaus für die praktische Ausführung bestimmt, schliesen sie sich der herrschenden Bauweise eng an. Anders tritt er schon in seinem «Premier livre d'Architecture» auf, der ersten grösseren programmgemässen Publication, welche 1559 zu Paris erschien. Er gibt darin die Pläne zu 50 kleineren und grösseren Landsitzen, im steten Hinblick auf die Ausführbarkeit „pour instruire ceux qui désirent bâtir, soient de petit, moyen ou grand état“. Die nothwendigsten Erläuterungen zu jedem Plan nebst den Mafsangaben schickt er voraus.

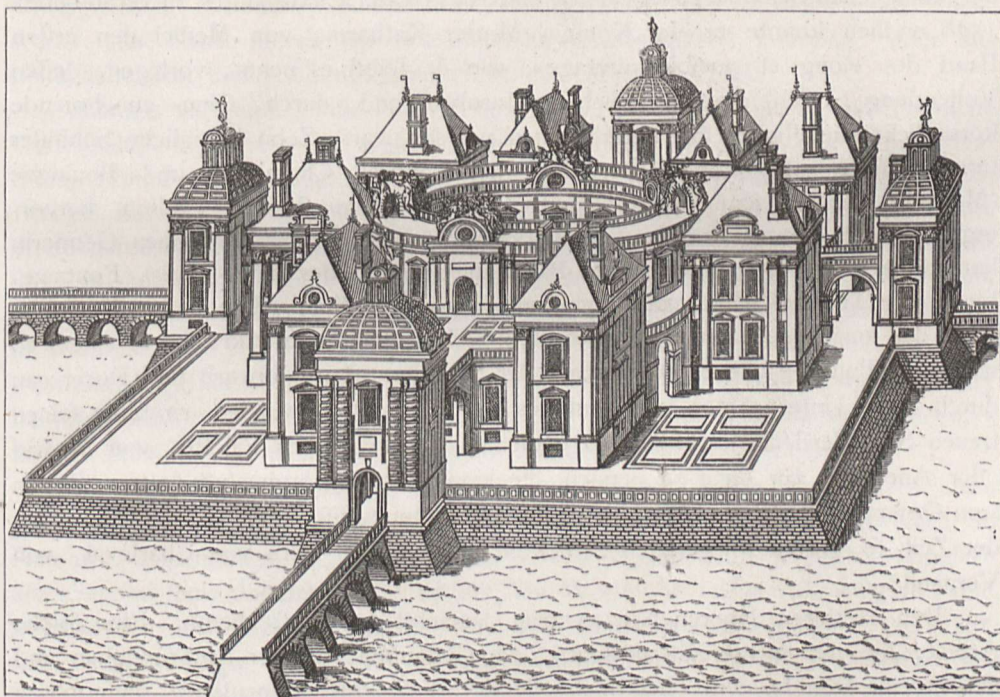
Er beginnt mit einfacheren, wirklich dem Bedürfniss entsprechenden, und steigt zu immer complicirteren Bildungen auf. Und zwar trifft die Steigerung weniger die ästhetische als die constructive Seite. Wesentlich sind es Combinationen mit immer neuen Grundrissbildungen, welchen er alle möglichen geometrischen Figuren, bald die eines Kreises, bald die eines Dreiecks, eines Quadrates, ja selbst eines Zehnecks oder eines griechischen Kreuzes u. A. m. zu Grunde legt. Diese grösseren Entwürfe sind zugleich ein eigenthümlicher Lösungsversuch der Aufgabe, mehrere selbständige Wohnungen zu einem einheitlichen Ganzen zu gruppieren. Das Princip war ebenfalls ein ganz nationales, von der Gestaltung des mittelalterlichen Schloßbaues hergeleitetes und mit den Lebensgewohnheiten, wie sie sich besonders am Hofe des Königs ausgebildet hatten, verwachsenes. Wie



die Aufgabe zu lösen war, zeigte unter andern das Beispiel des Schlosses Chambord.

Ein Gebäudekern dominirt hier, wie er der Bestimmung seiner Räume entsprach, welche den gemeinfamen Versammlungsort für die gesammte Bewohnerschaft bilden sollten. Er ist an die Stelle des mittelalterlichen Donjon getreten. Vier Thürme flankiren ihn, in jedem Geschoß eine abgeschlossene Wohnung enthaltend, mit eigenem Ausgang und sonstigem Zubehör. Zwei Seitenflügel mit Galerien verbinden diesen Hauptbau mit den beiden nächsten Thürmen an den Ecken des Schloßhofes, welche dieselbe Funktion wie die vorher erwähnten erfüllen. Der Hof sollte nach dem ursprünglichen Plan auf den vier Seiten in gleicher Weise umschlossen sein. Auch dann blieb der organische Charakter des Ganzen gewahrt, die Ueber- und Unterordnung der Theile klar und motivirt. Hier aber ist die schwache Seite von Ducerceau's Kunst. Die Forderung, soviel Einzelglieder zu einem großen Organismus zusammenzufügen, überstieg augenscheinlich seine Kräfte oder fand doch über dem Bestreben nach möglichst interessanter Grundriffsgestaltung nicht die nöthige Berücksichtigung. Er begnügt sich regelmäsig damit, eine gewisse Anzahl von Pavillons an den Ecken und Kreuzungspunkten der Grundrisse aufzustellen und durch Galerien in eine, natürlich immer nur äußerliche, Verbindung zu bringen. Die vollständige Gleichberechtigung aller Theile spricht sich dann consequenterweise in der auf jeder Seite des Grundrisses identischen Bildung der Fassaden aus. Da er sich in dieser Hinsicht nicht wesentlich ändert, können wir uns auf die nachstehende, einem späteren Bande entlehnte verkleinerte Reproduction eines Schloßentwurfes beziehen, welche das Gefagte am besten illustriert. Um einen kreisrunden, von Galerien umzogenen Hof gruppiren sich nach diesem Plane nicht weniger als 12 die Wohnräume enthaltende Pavillons. 2 auf jeder Seite des umgeschriebenen Quadrates, denen ein dritter, im Untergeschoß einen Thorweg enthaltender vorgesetzt ist. Jeder Pavillon hat einen doppelten, in jenem Rundbau gelegenen Ausgang, das Obergeschoß des Thorpavillons ist durch einen brückenartigen Ueberbau mit der Terasse des Rundbaues in Verbindung gebracht und nur auf diese Weise zugänglich. Von allen vier Seiten aus bietet der Bau den gleichen Anblick. Eine vollständigere Decentralisation ist kaum denkbar. Jedenfalls originell ist die Behandlung des ebenfalls traditionellen Motivs der Galerie. Diese ist hier und in verwandten Entwürfen zum beherrschenden Centrum gemacht, welches die sonst nach allen Seiten hin zerstreuten Glieder des Gebäudecomplexes zusammenhält. So erscheint die bisherige Ordnung gerade umgekehrt, nach welcher die eigentlichen Wohnräume als das wichtigste, jene Galerie aber als ein untergeordnetes Glied des Gesamtorganismus charakterisirt war. Dergleichen «bâtiments étranges» waren zunächst zwar Phantasiefchöpfungen, welche er mittheilte «plus par curiosité, que par espérance d'être suivi,» durch welche er jedoch auf die Phantasie Anderer befruchtend einzuwirken hoffte. «Cela resveillera aucuns esprits à en composer d'autres sortes à leur plaisir,» wie er sich ausdrückt. Er betrachtete sie also gewissermaßen als Normalbauten; und die nächsten Generationen gaben ihm darin Recht; denn hier liegen in der That die Formen, die für die französische Architektur bis auf Manfart maßgebend waren.

Das Aeußere der Entwürfe des ersten Bandes zeigt im Ganzen die der Periode, welcher sie angehören, eigene Nüchternheit, die nicht immer durch eine wirkfame Gliederung der Flächen gehoben wird, wobei freilich in Anschlag gebracht werden muß, daß er bei dem kleinen Maßstab, dieser Entwürfe nicht soviel decorative Zuthaten anbringen konnte, als für die Ausführung bestimmt sein mochten. Mitunter gelingt ihm da, wo er sein Princip der Decentralifation, der Auflösung eines Gebäudecomplexes in mehrere Pavillons, verläßt und eine geschlossenere Disposition anstrebt, ein guter Wurf, wie bei dem XXV. Plan, der mit seiner schlichten und edeln, dafür in der Mitte mit einem architektonisch sehr fein gebildeten Portalbau gezierten Front einen bedeutenden Eindruck erzielt.



Entwurf zu einem Schlosse.

Wie er in der Widmung an den König sagt, gab er die Sammlung heraus, «pour enrichir et embellir de plus en plus cestuy vostre si florissant Royaume: lequel de iour en iour on voyt augmenter de tant beaux et sumptueux edifices, que doresnavant voz sugestz n'auront occasion de voyager en estrange pais, pour en veoir de mieux composez.»

So wenig ästhetisch befriedigende Entwürfe dieses Buch auch enthalten mochte, so war Ducerceau doch zu der Genugthuung, mit welcher er es in die Welt schickte, insofern berechtigt, als er zu den Ersten gehörte — noch waren Delorme's Schriften nicht erschienen —, welche sich an die theoretische, nationalen Gewohnheiten Rechnung tragende Behandlung solch größerer Aufgaben heranwagten.

Die Fortsetzung des Werkes, die als «Livre d'Architecture» den dritten Band bildete (auf den zweiten werden wir unten zurückkommen), erschien erst 1572.



Sie unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der ersten Sammlung. Vor allem sucht sie auch ästhetischen Ansprüchen in höherem Maße gerecht zu werden. Die tiefgehenden künstlerischen Eindrücke, welche Ducerceau inzwischen erfahren hatte, machen sich allenthalben kenntlich. In die Zwischenzeit fallen nämlich die Vorarbeiten zu jenem großen Sammelwerke «des plus excellents bastiments de France,» dessen Besprechung daher an dieser Stelle geboten erscheint, obgleich seine Veröffentlichung in einer weit späteren Periode stattfand. In der 1561 datirten Vorrede zu einem anderen Werke theilt er mit, daß ihm von den Vorgängern des Königs, also schon von Heinrich II., der Auftrag gegeben worden sei, eine Sammlung von Plänen der hervorragenderen Gebäude zu Paris, der königlichen Schlösser und einiger anderer privater Luxusbauten zu veranstalten. 1576 endlich konnte er der Königin-Mutter Katharina von Medici den ersten Band des «long et pénible ouvrage», wie er selbst es nennt, vorlegen, dessen Vollendung durch die bürgerlichen Unruhen und durch seine zunehmende körperliche Hinfälligkeit oft unterbrochen worden war. Zehn königliche Schlösser bringt dieser erste Band; darunter den Louvre, Chambord und Boulogne (Madrid), ferner fünf private, unter denen Verneuil und Gaillon hervorragen. Unter stetem Drängen und wirksamer Unterstützung der hohen Gönnerin kam auch bald, 1579, der zweite Band zu Stande, der u. A. Blois, Fontainebleau, die Tuileries, Charleval, Anet und Escouen enthält. Um unsere Kenntniss einer der anziehendsten und glänzendsten Kulturperioden Frankreichs in einem so wichtigen Punkte, wie es das Gebiet der Architektur ist, erwarb sich Ducerceau durch dieses Unternehmen kein geringes Verdienst. Was wüßten wir ohne seinen treuen Sammlerfleiß jetzt von so manchem der genannten Paläste, von Madrid oder Anet, um nur diese zu nennen, die längst der Zerstörungslust späterer Zeiten zum Opfer gefallen, was von den großartigen phantastisch-üppigen, den Charakter der Zeit so getreu spiegelnden Projekten zu den Schlössern von Charleval, von Verneuil?

Den reichsten inneren Nutzen trug zunächst er selbst davon. Eine solche Arbeit, die ihn fortgesetzt nöthigte, die Gedanken Anderer nachzudenken und sich in eine fremde, zum Theil hochvollendete Formenwelt einzuleben, diese intime Kenntnissnahme der Werke eines Pierre Lescot, eines Philibert de l'Orme und wie die anderen Alle heißen, konnte nicht ohne tiefen Einfluss auf sein eigenes Schaffen, vor allem auf seine eigene Formensprache bleiben, was sich denn auch bei vielen Entwürfen des dritten Bandes seines «Livre d'Architecture» auf das deutlichste erkennen läßt.

Das Princip der Disposition ist im Wesentlichen dasselbe wie früher: die Gruppierung einzelner, die Wohnräume enthaltender Pavillons vermittels Galerien und Corridors zu einem größeren Ganzen; doch ist in den Grundrissen eine größere Geschlossenheit gegenüber den früheren Entwürfen nicht zu verkennen. Eigenthümlich ist in deren Gestaltung die Vorliebe für Kreisbogen, häufig in Verbindung mit der geraden Linie; mehrmals bildet der Kern der Gebäudecomplexe einen Kreis, ein Oval oder ein Quadrat, dessen vier Seiten tribunenartige Ausbuchtungen zeigen.

Die Frucht reicherer Erfahrung und Anschauung zeigt sich vor allem in der

äußeren Gestaltung, welche, weit entfernt von der früheren rigorosen Nüchternheit, fast den gesammten Formenschatz dieser Spätzeit zur Anwendung bringt. Die vorstehende perspektivische Ansicht des XX. Entwurfes kann trotz der Kleinheit ihrer Dimensionen auch hiervon eine gewisse Anschauung gewähren. Diese durch zwei Stockwerke durchgehenden einfachen wie gekuppelten Pilaster, die runden Dächer u. A. m. sind bereits ein stehendes Ingredienz feiner Aufrisse. Ausnahmsweise kommen einmal auch kielartig geschweifte Dächer vor (s. Entwurf XXXVII). Neben den durch besondere Phantastik auffallenden Entwürfen fehlt es auch nicht an einfacher gestalteten, wahren Mustern von Eleganz und Vornehmheit, wie etwa der XXIV. im Charakter einer Villa gehaltene, mit einer offenen Bogenhalle im Untergefchofs, weiblichen Karyatiden zwischen den Fenstern des oberen Stockwerks, das Ganze durch eine Terrassenanlage wirkungsvoll gehoben; oder das behagliche, fein und reich decorirte Haus der folgenden Tafel.

Niemals veräuht er die einem französischen Renaissancebau so unentbehrliche Gartenanlage mit wenigen charakteristischen Strichen anzudeuten. Mit umfassendem Sinne liebten es die damaligen Architekten, auch die umgebende Natur in den Bereich ihrer Kunst zu ziehen. Und wirklich müssen, so weit sich nach den erhaltenen Abbildungen schließsen läßt, diese die Schlösser umlagernden Gärten mit ihren in kunstvollen Schnörkeln und Arabesken sich präsentirenden Blumenbeeten, ihren Pavillons, Arkaden und Fontainen, ihrer gesammten zierlich steifen Pracht in vollkommener Harmonie mit der Architektur wie mit dem Kostüme der Luftwandelnden gestanden haben. Für die geschickte Benützung der Bodengestaltung bei solchen Anlagen giebt Ducerceau im «II. Volume des plus excellents bastiments» in den Entwürfen zum Schlosse Verneuil ein bemerkenswerthes Beispiel.

Als wesentliche Ergänzung der architektonischen Pläne und getreu dem einst aufgestellten Programme gab er 1561 einen Band mit Entwürfen zu Kaminen, Dachfenstern, Thüren, Fontainen, Gartenpavillons und Grabdenkmälern als «Second livre d'architecture» heraus, ein Werk voll größter Mannigfaltigkeit, welches den allenthalben zerstreuten Formenvorrath der Hochrenaissance vereinigt, aber nicht weniger von barocken Einfällen durchsetzt ist als die vorher erwähnte Sammlung. Als stecherische Leistung verdient es einer besonderen Erwähnung. Ducerceau erscheint hier auf der Höhe seiner Kunst; die Kraft und Kühnheit seines Stichels und seiner Nadel bewundernswerth. Desgleichen gehören hierher die beiden Folgen mit Grottesken, deren erste schon 1550 zu Orléans (in zweiter Ausgabe und vermehrt Paris, 1562), die zweite 1566 zu Paris herauskam; ein großer Theil, wie wir Mariette glauben dürfen, nach den von Primaticcio und Genossen für die innere Ausschmückung von Fontainebleau und anderen königlichen Bauten gefertigten Entwürfen. Ducerceau giebt einen Theil der Erfindung nach für antik aus, während er auf den andern, dessen Blätter er nicht besonders bezeichnet, ein gewisses Anrecht behauptet. Dafs die Blätter im wesentlichen feinen Geist athmen und theilweise zum Anmuthigsten gehören, was er jemals geschaffen, darf sicher behauptet werden. Geradezu unerfchöpftlich erscheint er jedoch in den zahlreichen Vorlagen für das Kunstgewerbe. In diesen kleineren Formen ist er vor allem zu Hause und offenbart einen Reichthum der Erfindung, gepaart mit Geschmack und liebenswürdiger Anmuth, wie er kaum wieder



erreicht worden ist. Mit die köstlichsten, wohl feiner mittleren Periode angehörenden Blätter finden sich in einem dem Kupferstichkabinet zu Berlin angehörenden Bande mit getuschten Federzeichnungen seiner Hand auf Pergament, aus welchem wir unten den Entwurf zu einer Kanne mittheilen. Die üppigste Spätrenaissance mit all ihrer Pracht, aber auch ihrem Mangel an feinerem Stilgefühl spricht sich dagegen in einer undatirten Folge von Möbeln aus, welcher wir den nach-



Entwurf zu einer Kanne. Handzeichnung.

stehenden Entwurf eines Schrankes entlehnten. In der Gesamtdisposition gut, in Einzelheiten vielfach barock mit den dicken Fruchtgirlanden, den durchbrochenen Giebeln mit dazwischen gestellten Vasen, den verstümmelten Karyatiden, die nach unten sich in Blattwerk verflüchtigen, ist er ein besonders charakteristisches Beispiel für den Geist dieser Periode. Mit diesen und einer grossen Zahl ähnlicher Blätter, deren Aufzählung zwecklos wäre, ergänzte er die Lücken seines Programmes, dessen Reichhaltigkeit durch die Ausführung noch übertroffen ward.

Die Schätze, welche er auf diese Weise ansammelte, harren zum Theil noch der Hebung. Wie lohnend eine solche sein wird, glauben wir hinlänglich angedeutet zu haben. —

Zu einer gerechten Würdigung seines Werthes und seiner Leistungen müssen wir nothwendig die historischen Vorbedingungen im Auge halten, sowie



Entwurf zu einem Schrank.

die Umstände, unter denen sich seine Kunst entwickelte. Ein Rückblick sei zu diesem Zweck gestattet. Durch eine Reihe tiefgehender Wandlungen begleitet wir den Künstler. Wir sehen in seinen frühesten Werken eine Nachblüthe der Zeit Franz' I.; sehen ihn dann unter dem Einfluss der späteren italienischen Manieristen seinen Stil zu dem der Hochrenaissance umbilden; sehen ihn endlich auch die Metamorphosen mit durchmachen, welche sich mit dem sinkenden



Geschmack des Hofes und während des Religionskrieges, der das Land durchtobte, in der französischen Kunst vollzogen. Seine Kunst stand zu unmittelbar in Berührung mit den Interessen des täglichen Lebens, als daß sie sich den wechselnden, nach einander zur Geltung gelangenden Richtungen hätte verschließen könnte. Mit der Vielseitigkeit und Beweglichkeit seines Talentes und mit einer ungemessenen Receptivität verband sich jedoch eine große Tüchtigkeit der künstlerischen Geniung, welche ihn befähigte, auf allen berührten Gebieten Hervorragendes zu leisten. Kann er als Architekt auch nicht in eine Linie mit seinen großen Zeitgenossen gestellt werden, so fahen wir ihn trotzdem nach einer gewissen Seite hin durch charakteristische Ausbildung eines gegebenen Motives schöpferisch und bahnbrechend wirken. Am erfreulichsten und sympathischsten fanden wir ihn auf dem Gebiet der Kleinkünste, des Ornamentalen überhaupt. Die nationale Vorliebe für reichen, zierlichen Schmuck, die sich schon in den Zeiten der Gothik, zumal der späteren, glänzend bethätigt hatte, durch oberitalienische Einflüsse während der Frühzeit der Renaissance nur in neue Bahnen gelenkt, sonst aber genährt und begünstigt, war während der Hochrenaissance zwar im Bereiche der Architektur nicht zum vollen Ausdruck gekommen, hatte sich dafür aber auf andern Gebieten um so üppiger entfaltet; kein Wunder, daß Ducerceau's Talent unter der Gunst der Tradition wie der Geschmacksrichtung der Zeit die herrlichsten Früchte trug. Diese Seite seiner Thätigkeit ist es denn auch, durch welche er auf die gleichzeitige wie spätere Kunst wohl am intensivsten gewirkt, welche ihm gerade in unfrem Jahrhundert wieder zu neuen, verdienten Ehren kommen läßt.

Eine eingehendere Behandlung hat Ducerceau trotz seiner Bedeutung noch nicht erfahren. Es erklärt sich dies theils aus dem Mangel an historischen Quellen über ihn, theils aber auch aus der Seltenheit seiner Werke, von denen sich wohl das eine und andere Stück häufiger findet, jedoch nur an wenigen Stellen eine größere Anzahl, geschweige denn das Gesamtwerk.

Der Erste, welcher selbständig und mit Sachkenntnis über den Künstler geschrieben, war Destailleur in seiner «Notice sur quelques artistes français», Paris 1863, 8<sup>o</sup>. Auf ihm beruht der Hauptsache nach der betreffende Artikel von Kolloff im «Allgemeinen Künstlerlexikon», herausgegeben von Julius Meyer, II. Band, Leipzig, 1878. 8<sup>o</sup>. Zu erwähnen ist sodann Lance, Dictionnaire des Architectes, Paris, 1872, 8<sup>o</sup>. I. S. 10 ff. Alle früheren Darstellungen sind durch diese drei überholt.

Das Material zu unserer Abhandlung schöpften wir aus der überaus reichen in Berlin befindlichen Sammlung Ducerceau'scher Stiche und Zeichnungen, von welcher wir vorbehaltlich einer genaueren Beschreibung eine summarische Uebersicht folgen lassen. Diese Sammlung besteht aus 26 theils Original-, Sammel- und Klebebänden, zu welchem eine Anzahl von Einzelblättern kommt. Bei der Mannigfaltigkeit des Inhalts vieler Bände erweist sich eine systematisch geordnete Aufzählung nicht als durchführbar.

1. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
  - 1) Entwürfe zu Tempeln, Portiken, Triumphbögen, einer Brücke u. A. m. Zum Theil mit Grundriß und Durchschnit. 70 Kupfer. Fol.
  - 2) [I.] Livre d'Architecture. Paris, 1559. gr. Fol.
  - 3) [III.] Livre d'Architecture. Paris, 1582. gr. Fol.
  - 4) Leçons de Perspective Positive. Paris, 1576. Fol.
2. Second Livre d'Architecture. Paris, 1561. gr. Fol.
3. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
  - 1) Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France. Paris, 1576.
  - 2) Le Second Volume des plus excellents Bastiments de France. Paris, 1579.
4. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
  - 1) Architektonische Details, Kapitelle, Säulenbasen, Gebälkstücke u. f. w., 30 Tafeln.
  - 2) Plan des antiken Rom. „Antiquae Urbis Imago Accuratissime Ex Vetusteis Monumenteis Formata. 1578.“ 6 Taf. gr. Fol.
5. Sammelband, kl. Fol., enthaltend:
 Entwürfe zu Kuppelbauten, Privatwohnungen u. A. 52 Kupfer.
6. Sammelband, kl. Fol., enthaltend:
  - 1) Grund- und Aufrisse zu Herrenwohnungen. 15 Tafeln.
  - 2) Landschaften. 24 Kupfer.
  - 3) Antike Ruinen nach Léonard Thiry. „Cum Nactus Essem Duodecim Fragmenta Structurae Veteris . . .“ Aureliae, 1550. 12 Kupfer.
  - 4) Perspektivische Entwürfe zu Tempeln u. dgl. (zum Theil identisch mit No. 1. 1). „Quoniam Apud Veteres . . .“ Aureliae, 1550. 35 Kupfer.
  - 5) Eine Folge von Ansichten römischer Ruinen. Cop. nach Hier. Cock. „Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta.“ (1561.) 25 Kupfer.
7. Sammelband, kl. Fol., enthaltend:
  - 1) „Petit Traite des Cinq Ordres de Colomnes.“ Paris, 1583.
  - 2) Architektonische Details. 30 Kupfer.
  - 3) Karyatiden und Hermen. 12 Kupfer.
  - 4) Perspektivische Architekturbilder. („Venustissimas Optices Quam Perspectivam Nominant Viginti Figuras.“) „Veteri Consuetudine Institutoque Nostro . . .“ Aureliae, 1551. 23 Kupfer. (Einige unbeschriebene Varianten)
  - 5) Eine Folge von 26 Mosaikentwürfen.
8. Sammel- und Klebeband, gr. Fol., enthaltend:
 Entwürfe zur Verzierung von Schalen; Cartouches (nach Fantuzzi); Plan von Jerusalem; Perspektivische Architekturbilder (in der Weise von No. 7. 5), doch unvollendet); Triumphbögen; Hausfassaden (s. unsere Abbildung auf S. 9); Entwürfe zu kirchlichen und profanen Geräthschaften; Niellen; Vorlagen für Goldschmiede; Costümbilder; Zweite Ausgabe der antiken Fragmente nach Léonard Thiry, von 1565; Vorlagen für Schlosser und Waffenschmiede u. dgl. Rund 200 Kupfer.
9. Erste Groteskensammlung, „Nihil Aliud Semper Cogitanti . . . Aureliae, 1550.“ 4<sup>o</sup>. 50 Taf.
10. Zweite Ausgabe derselben. „En Nostrum Tibi Denuo Prodit Opus.“ Paris, 1562. 4<sup>o</sup>. 61 Tafeln. (No. 2—50 nach der I. Ausgabe; zum Theil gegenseitig, mit geringen Aenderungen; 51—61 neu.)
11. Zweite Groteskensammlung. „Livre de Grotiques. De Jacques Androuet Dict Du Cerceau.“ Paris, 1566. kl. Fol. 58 Kupfer.
12. Eine Folge von 13 Entwürfen zu Pokalen. 8<sup>o</sup>.
13. Klebeband mit einer Folge von 52 Entwürfen zu Kannen und Vasen, 8<sup>o</sup>.
14. Klebeband mit 31 Goldschmiedevorlagen. q. 8<sup>o</sup>.
15. Eine Folge von 41 Niellen. kl. 8<sup>o</sup>.
16. Desgleichen, 20 Tafeln mit 93 Kupfern nach P. Floetner). 4<sup>o</sup>.
17. Sammelband mit einer Folge von 78 Möbeln, 2 Kandelabern, 2 Lucarnen auf 58 Kupfertafeln. kl. Fol.
18. Eine Folge von Balustraden. 41 Kupfer. 4<sup>o</sup>.



19. Sammelband mit 20 Cartouchen. gr. 8<sup>o</sup>.  
 20. Sammelband mit 23 Trophäen. 8<sup>o</sup>.  
 21. Sammelband mit 11 Vignetten. q. 4<sup>o</sup>.  
 22. Folge von Triumphbögen. „En Vobis Candidi Lectores . . . Quinque Et Viginti Exempla Arcuum . . . Aureliae, 1549.“ 26 Kupfer. gr. Fol.  
 23. „Liber Novus . . . iam Recens Aeditus“ o. O. 1560. 19 Kupfer. gr. Fol.  
 24. Eine Folge von Triumphbögen und antiken Bauwerken in Umrissstich. 21 Kupfer. gr. Fol.  
 25. Livre des Edifices antiques Romains. o. O. 1584. gr. Fol. 98 Kupfer auf 48 Tafeln.  
 26. Folge von 24 perspektivischen Architektur- und Städtebildern. („Variae Architecturae Formae“ nach Vred. de Vries). 4<sup>o</sup>.  
 27. Sammelband, 8<sup>o</sup>, enthaltend:  
 1) Folge von 32 fogen. Moralitäten (Allegorien, Illustrationen von Sprüchwörtern).  
 2) Folge von 8 Darstellungen antiker Philosophen.  
 28. Sammelband mit 48 Entwürfen zu Vasen, Pokalen, Kannen und Leuchtern. (Auf. Fol. 1. das Wappen von England.) Getuschte Federzeichnungen auf Pergament, kl. Fol. (Daraus die Abbildung auf S. 20.)



XC.

JACQUES CALLOT.

Von

Gottfried Kinkel.

---







## Jacques Callot,

geb. in Nancy 1592; gest. daselbst 1635.

Im Jahr 1473 erlosch das ältere Geschlecht Anjou, das nach einer glänzenden Rolle in der Geschichte durch Heirat René's, des bekannten Titularkönigs von Neapel, mit der Erbtochter Isabella von Lothringen das Herzogthum Oberlothringen mit der besetzten Hauptstadt Nancy erworben hatte. Die Regierung kam jetzt durch Erbschaft an die Linie Vaudemont, welche außerdem in jenes Geschlecht geheiratet hatte und somit zwei Ansprüche vereinigte. Herzog René II. aber wurde von Karl dem Kühnen vertrieben, Nancy 1475 erobert. Die Schweizer Eidgenossen halfen dem beraubten Fürsten, der seinerseits eine Heerschar von Rittern heranzuführte. In der Schlacht bei Nancy trafen sich 1477 die Parteien, und Karl von Burgund fiel. Mit ihm brach aber auch das Gegengewicht gegen die Krone Frankreich zusammen, welche nun in diesen Gegenden ihre Eroberungspolitik entfaltete, während Deutschland, durch die Religionswirren geschwächt, keinen Schutz bot. Lothringen war noch immer Lehen des deutschen Reiches; aber Heinrich II. von Frankreich riss die drei Bisthümer Metz, Toul und Verdun vom Reich ab, und unter Herzog Karl IV. beschloß Richelieu das Verderben Lothringens. Der Herzog verschwendete Geld und Zeit auf glänzende Feste des Ritterthums und der Galanterie und hatte dabei die Unvorsichtigkeit, den mächtigen Nachbar zu reizen. Gaston von Orléans, der einzige Bruder Ludwigs XIII., flüchtete vor dessen Ungnade mehrmals an den Hof von Nancy und heiratete, ohne die



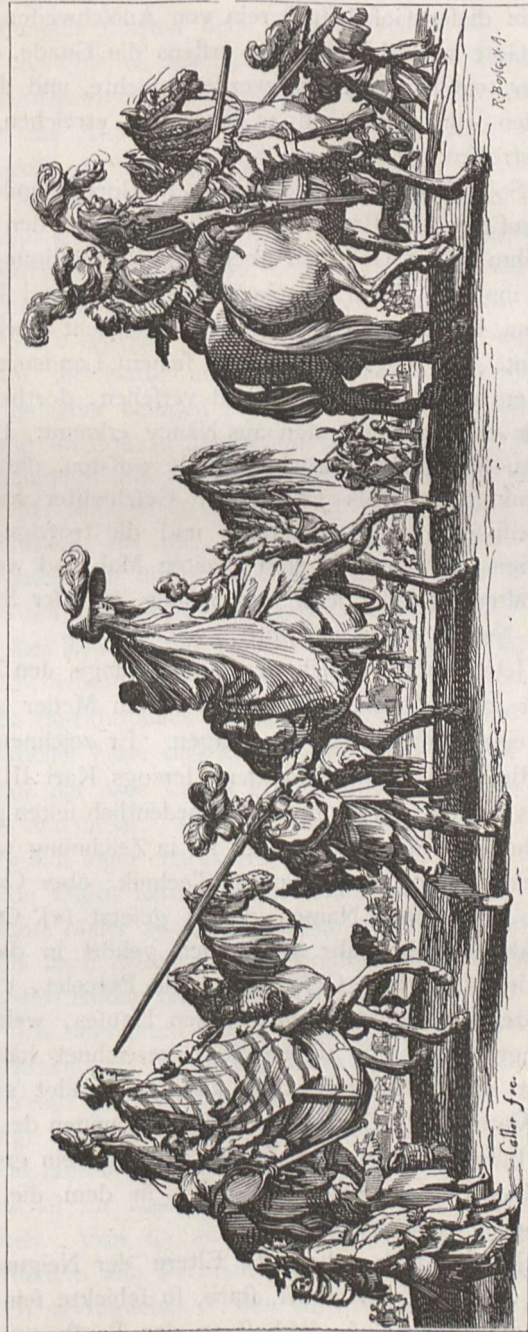
Genehmigung des regierenden Familienhauptes, die Schwester Karls IV., die Prinzessin Marguërite. Dies gab Richelieu den Vorwand; ein französisches Heer brach in Lothringen ein, und im Jahr 1633 fiel Nancy nach einer schweren Belagerung durch betrüglichen Vertrag.

Damals lebte in dieser feiner Vaterstadt der berühmte Kupferstecher Jacques Callot. Seine Familie war durch Militär- und Hofdienst eng an das vertriebene Fürstenhaus gebunden. Aus einem angeesehenen burgundischen Geschlecht, welches in Nancy sich ansiedelte, stammte Claude Callot, sein Großvater, den Herzog Karl III. (1584) in den Adelstand erhob. Seine Frau, ebenfalls von Adel, war Großnichte der Jungfrau von Orléans; er selbst diente als Sousofficier in der Reiterei der Leibgarde. Sein Sohn Jean Callot stieg zu dem Hofamt des Wappenherolds von Lothringen und Bar empor und amtete einmal sogar als Wappenkönig (roi d'armes), in welcher Würde auch sein ältester Sohn, Jean II., ihm eben gefolgt war, als Lothringen an Frankreich fiel. Von acht Kindern jenes älteren Jean Callot aus der Ehe mit Renata Brunehault wurden fünf geistlich, indem sie in verschiedene Klöster eintraten. Das zweite Kind aus dieser Ehe ist Jacques, der große Kupferstecher. Obwohl er dieses bürgerliche Gewerbe ergriff, hat er den Adel seiner Familie immer hoch geschätzt; auf mehreren Platten bezeichnet er sich als Nobilis Lotharingus, und eines seiner frühesten Werke sind die Illustrationen zu einem lothringischen Wappenbuch, das sein Vater als Wappenherold herausgab. War doch auch der Adel damals noch wichtig, denn er befreite von vielen Lasten und bürgerlichen Leistungen. Auch ist er im Geiste seiner Familie stets ein frommer und aufrichtiger Katholik geblieben und hat religiöse Gegenstände und Kalenderheilige zu ganzen Hunderten gestochen.

Jacques Callot war in Nancy 1592 geboren und wurde für die Studien bestimmt, aber er liebte das Zeichnen mit Leidenschaft und kritzelte schon auf der Schule seine Bücher mit Figuren voll. Und seine Umgebung mochte ihn stark zur Kunst heranlocken. Lothringen war um das Jahr 1600 an Talenten sehr reich, und der Hof förderte sie. Claude Deruet war Hofmaler; im französischen Theil des Herzogthums wurde Claude Gelée der Landschaftler, als Claude Lorrain weltbekannt, wenig Jahre nach Callot geboren. Besonders aber gingen aus dem kleinen Ländchen bedeutende Kupferstecher hervor. In Nancy selbst hatte Claude Henriet sein Atelier; bei ihm soll Callot angefangen haben. Dessen Sohn Israel Henriet ging nach Rom, wo der Kunsthandel mit Kupferstichen seit der Zeit Raffael's noch immer in Blüthe stand, und fand dort bald Arbeit. Den jungen Callot wandelte unwiderstehlich die Lust an, seinem Kameraden zu folgen, um Italien zu sehen, wo die Medici die lebende Kunst noch förderten, wo auch nordische Künstler bei reichen Cardinälen in Rom freie Wohnung und Protection fanden. Mit ungefähr zwölf Jahren, 1604, entlief er den Eltern, und da ihm das Geld bald ausging, so versteckte er sich in einer Zigeunerbande, mit der er richtig nach Florenz sich durchschlängelte. Der sein erzogene Sohn des Hofbeamten unter Zigeunern! Hier schon tritt in dem Knaben zu Tage, was den Mann berühmt machen sollte: die scharfe Beobachtung des Lebens bis zu den Lumpen der Armuth und dem fidelen Humor des Bettlers herab, und die Auffassung der einzelnsten Züge, aus denen ein menschliches Gesellschaftsbild sich zusammensetzt.

Denn hier hat er offenbar die Anschauungen sich gesammelt zu den freilich viel später ausgeführten vier Blättchen aus dem Strolchenleben der Zigeuner, welche zu seinen besten Arbeiten gehören. Sowohl seine fatirische Auffassung als die boshaft spottenden französischen Verse, welche als Unterschrift jedes Blättchen begleiten, liefern freilich den Beweis, daß ihm das Leben in dieser Gesellschaft nicht gefallen hat. Die zwei ersten Blätter zeigen den Einmarsch der Zigeuner ins Land, zu Fuß, zu Ross, und auf dem Karren: die Weiber in abgetragenen Flitterstaat, die Männer bewaffnet, die Kinder mit Vorräthen und Hausgeräth sich schleppend; ein kleiner Bub hat sich einen dreibeinigen Kochtopf wie einen Helm aufs Haupt gestülpt und trägt wie eine Lanze den Bratpfieß. Auf dem dritten Blatt geht's wilder her: die Bande überfällt ein Bauernhaus, vertreibt die Bewohner und beginnt die Plünderung. Das vierte zeigt eine Raft im Lager: den geflohlenen Hähnen schneidet man den Hals ab, das gefallene Vieh wird ausgeweidet, der Kessel brodelt auf dem improvisirten Herd, und während die Männer indolent Karten spielen, wird von den Weibern unter einem Baum ein neuer Weltbürger ans Licht gefördert. Die Verse eines andern Blattes bezeugen, daß man damals schon an der Abstammung der Zigeuner aus Aegypten und an dem Märchen zweifelte, mit dem sie ihre Heimathlosigkeit begründeten:

«Au bout du comte ils treuvent (trouvent) pour dessin  
Qu'ils sont venus d'Aegypte à ce festin.»



Einmarsch der Zigeuner (Meaume 668).



Schon während dieses kurzen abenteuerlichen Lebens bei den Zigeunern bewährte aber Callot auch die wunderbare Kraft der Selbsterhaltung, welche dem Genie eigen ist. Er hat später seinen Freunden erzählt, das er trotz seiner Jugend und in dieser Gesellschaft rein von Ausschweifungen geblieben sei; er habe stetig von Gott zweierlei erbeten: erstens die Gnade, dass er, in welchem Lebensberuf immer, ein braver Mann werden möchte, und dann, das ihm möchte beschieden werden ein Alter von 43 Jahren zu erreichen. Beides ist ihm nach Wunsch eingetroffen.

So gelangte er glücklich nach Florenz und trennte sich von der Bande. Da sah zufällig ein Beamter des Großherzogs den hübschen Knaben und liefs sich mit ihm in ein Gespräch über seine Beschäftigung ein. Er nahm ihn zu sich und that ihn bei einem mittelmäßigen Maler und Landschaftstecher, Remigio Canta Gallina, in die Lehre. Hier hat er vielleicht zuerst die Anfänge des Kupferstechens gelernt. Es zog ihn aber bald seinem Landsmann Israel Henriet nach Rom nach, und er brach, mit etwas Geld versehen, dorthin auf. Kaum daselbst angelangt, wurde er von Kaufleuten aus Nancy erkannt. Diese griffen ihn auf und brachten ihn zu den Eltern zurück, weil sie wußten, das diese sich sehr um ihn grämten. Bedenkt man, das fünf seiner Geschwister haben geistlich werden müssen, so begreift sich wohl die Angst und die trotzige Entschlossenheit des lebensfrohen Knaben. Er entwich zum zweiten Mal und war bereits nach Turin gelangt, als sein älterer Bruder Jean ihm zufällig auf der Strafse begegnete und ihn wieder nach Nancy zurückschleppte.

Jetzt entschlofs sich der tapfere Junge, den Widerstand der Eltern durch Ausdauer zu besiegen. Er verstand vom Metier gerade so viel, um den Versuch mit einer Kupferplatte zu wagen. Er zeichnete und stach mit dem Grabstichel das Brustbild des regierenden Herzogs Karl III. in einem Oval. Die Abdrücke dieses Anfangswerkes sind außerordentlich selten geworden, es fehlt in den größten Cabinetten. Mariette sagt, es sei in Zeichnung und Stich gleich gering, auch ganz abweichend von seiner späteren Technik; aber Callot hat nebst der Jahreszahl 1607 ganz stolz seinen Namen darauf gesetzt (*«J. Callot fecit et excudit»*). Er war damals fünfzehn Jahr alt. Auch gehört in diese Zeit der grosse Stammbaum des lothringischen Geschlechtes de Porcelet, umgeben von 32 kleinen Bildern aus der Geschichte dieses adeligen Hauses, welche ein unbekannter aber mittelmäßiger Maler für diesen Stich gezeichnet hatte. Hier bezeichnet er sich auch schon mit Selbstbewußtsein als *«Jac. Callot sculptor»*. Zuletzt nahm sogar sein Vater, der sich einst den Zeichenübungen des Sohnes so heftig widersetzt hatte, die Hülfe desselben in Anspruch. Er gab ein großes Wappenbuch der vornehmen Familien von Lothringen heraus, in dem die Wappen von dem jungen Callot gestochen zu sein scheinen.

Jetzt endlich gaben die Eltern der Neigung ihres Sohnes nach, und da um diese Zeit Herzog Karl III. starb, so schickte sein Sohn und Nachfolger Heinrich II. eine glänzende Gefandtschaft an den Papst, um ihm seinen Regierungsantritt anzuzeigen. Viel stattlicher als einst bei den Zigeunern, im Gefolge eines Ambassadeurs, ein hübscher Junge von sechszehn Jahren, zog er heute über die Alpen und traf Anfangs des Jahres 1609 in Rom ein. Es galt aber jetzt, rasch Brot zu verdienen.

Callot trat in das Atelier des Philipp Thomassin von Troyes ein, der, selber Kupferstecher, zugleich einen starken Handel mit Kupferstichen trieb. Es war dies ein ziemlich handwerkliches Geschäft, das die berühmtesten Gemälde in Rom nach flüchtigen und ungenauen Zeichnungen stechen liefs. Hier arbeitete also Callot nach andern Meistern und hatte die Quellen seiner eigenen so reichen Erfindung zuzustopfen. So stach er unter Anderem eine Reihenfolge von 30 Blättchen zum Andenken für Pilger, enthaltend die Altarblätter und Statuen, die man damals in der Peters- und in der Paulskirche zu Rom sah (M. \*) 167—169). Er hielt es aber doch drei Jahr bei diesen Brodarbeiten aus und wäre wohl noch länger geblieben; aber Thomassin soll ihm gekündigt haben, weil seine Frau gegen den hübschen jungen Cavalier zu freundlich gewesen. So finden wir ihn Anfang 1612 in Florenz, wo er abermals eine Lehrzeit von zwei Jahren überstand, indem der großherzogliche Ingenieur Giulio Parigi ihn aufmerksam machte auf sein manierirtes Zeichnen und ihn auf die Natur und die großen Meister hinwies. Einmal hat er sich bis zum Stich einer heiligen Familie nach Andrea del Sarto verstiegen (M. 66), die gegenwärtig im Louvre sich befindet. Jetzt erst, so scheint es, gab er seiner eigenen Erfindungslust die Zügel, und im Jahr 1617 erschienen die «Capricci di varie figure» (M. 768—867). Hier zeigt sich Callot's eigenthümlichster Humor. Launige Masken, die mit einander tanzen, Bettler, grobe Hirten und zechende Bauern wechseln auf diesen 50 kleinen Blättern mit Duellen, Räuberangriffen, Kriegsscenen und Stadtansichten von Florenz, die dicht mit Figuren staffirt sind. So sieht man hier das Rennen mit kleinen vierrädrigen Wagen auf dem Platz vor Sta. Maria Novella, woran heute noch die zwei Obelisken dieses Platzes erinnern. Diese Blättchen sind durchaus geätzt, der Grabstichel hat nichts an ihnen gethan, und kein Grabstichel hätte das leisten können. Auf den Stadtprospecten sind die Figürchen nur ein paar Linien groß, und doch bleibt bis in die Hintergründe jedes einzelne erkennbar. Wo sie im Vordergrund etwa einen Centimeter erreichen, da ist jede Gestalt fogar charakteristisch. Wegen solcher kleinen Figürchen aus dem Leben wurde Callot besonders in Italien bewundert, wo in jenen Tagen wohl ebenfalls zahllose Maler auch gelegentlich einmal radirten, aber weder nach dieser Freiheit noch nach dieser Neuheit strebten, sondern fast ausschließlich mit Heiligenbildchen für Andachtszwecke, mit Madonnen und Raften auf der Flucht nach Aegypten sich begnügten. Callot selbst hielt erst bei diesen Blättchen seine künstlerische Lehrzeit für vollendet; denn indem er sie einem Bruder des regierenden Großherzogs, dem Don Lorenzo von Medici, widmet, bezeichnet er sie als die Erstlinge seiner Arbeit («le primitie delle mie fatiche»), obwohl er damals schon seit acht Jahren als Kupferstecher gearbeitet hatte. Hier also, im Uebergang vom Grabstichel zur Radirnadel, sah er selbst erst das rechte Feld für seine künftige Thätigkeit. Von da an hat er auch nicht mehr nach fremden Vorbildern gestochen, sondern alle Vorzeichnungen selber erfunden. Hier erst ist der Künstler fertig. Noch vorzüglicher ist das um dieselbe Zeit in Florenz vollendete Werk «le massacre des Innocents» (M. 6). Auf die weite Strafsce einer Stadt verbreiten sich bis tief in den Hintergrund die wüsten Henker, die

\*) M. bedeutet den Katalog des Callot'schen Werkes von Meaume.



verzweifelten Mütter. Das Ganze ist von einem aufrecht stehenden Oval eingeschlossen. Die am weitesten entfernten Figürchen sind nur mit einem einzigen schwarzen Strich ausgedrückt. Man muß sie durch die Lupe ansehen, denn sie haben an Höhe nur Einen Millimeter!

Sehr bald aber, im Jahr 1620, schließt sich diesen Erstlingsarbeiten eins von Callot's größten Meisterwerken an: die erste Platte der sogenannten Impruneta (M. 624), welche er später in Nancy zum zweiten Mal stach. Man erzählt in Florenz, es sei sechs Miglien von der Stadt in einer Dornenhecke ein wunderthätiges Marienbild, von der Hand des Evangelisten Lukas gemalt, aufgefunden worden. Man baute an der Stelle eine Kirche, und noch heute wird der 18. October, der St. Lukastag, an dem Orte als florentiner Volksfest gefeiert\*). Zu Callot's Zeit war die Fiera dell' Impruneta, die «Muttergottes in den Dornen», ein allbesuchter Jahrmarkt, und Callot gab auf jenem Blatt eine genaue Schilderung davon. Vorn sieht man Zeltbuden mit Speisewirthschaften aufgeschlagen, daneben einen Feilkauf von Schüsseln, Bechern, Erdenwaare aller Art, einen Likörladen und einen Charlatan, der ein großes Publikum haranguirt. Weiter zurück kommt ein Tanz vieler Figuren in einem Kreis von Zuschauern, ein Zahnbrecher, ein Ausrufer zu Ross mit einer Trompete, ein Treiber mit einer Herde von Eseln, ein Viehmarkt, und allerlei Verliebtheiten von Mensch und Vieh. Ganz im Hintergrund endlich die Kirche der Impruneta und davor eine Procession mit Kreuz und Baldachin. Alles geht in gutem Frieden und heitrier italienischer Laune ab; nur die Spitzbuben kommen übel weg. Einem, der falsches Gewicht gebraucht hat, ist die Wage an die Beine und die Hände hinter dem Rücken zusammengebunden, und so wird er an den Armen mit einem Strick hoch in die Luft gezogen. Ein anderer armer Schelm steht am Pranger und wird von den Umstehenden ausgepötte. Es hat wohl noch Niemand sich die Mühe gegeben, die Figuren von Menschen und Thieren auf diesem Blatt zu zählen: sie würden in die Tausende gehen\*\*). Auch technisch erscheint das Blatt als ein Wunder. Es ist ganz und gar radirt und hat (wenn man schöne Abdrücke antrifft) in der Landschaft des Hintergrundes und den sie belebenden Figuren eine Zartheit, Feinheit, spielende Leichtigkeit, wie freilich kein Grabstichel sie hervorbringen könnte. Ein italienischer Schriftsteller, Baldinucci, behauptet, Callot habe auf diesem wie auf andern radirten Blättern, wenn ihm eine Stelle der Platte noch zu leer erschien, später einzelne ganze Gruppen mit dem Grabstichel aufgesetzt. Dies ist undenkbar, denn bei den späteren Abdrücken kann man nachträgliche Stichelarbeit auf radirten Platten nur zu gut unterscheiden, und es steht diesem auch das ausdrückliche Zeugniß des

\*) Der Florentiner Stefano della Bella, in seiner Jugend Nachahmer Callot's, hat 1633 die Auffindung des Gnadenbildes in einer Radirung dargestellt.

\*\*\*) In der Pinakothek zu München sieht man ein Oelbild des jüngern Teniers nach diesem Kupferstich, stark vergrößert, so daß die Figuren leichter zu zählen sind. Der Marggraff'sche Katalog (Nr. 299) giebt gegen 1138 menschliche Figuren, 45 Pferde, 67 Esel und 137 Hunde an. Ich selbst habe einmal auf dem Kupferstich mittels eines aus einem Blatt ausgeschnittenen Quadrats im Umfang eines Geviertzollens, Schweizer Maß, die Figuren gezählt, welche um den Kerl am Pranger stehen. Es sind in dem kleinen Raum vier und fünfzig, meist einem halben Centimeter an Höhe nahe kommend, und alle in Haltung und Bewegung verständlich.

Malers Cornelis Poelemburg (bei Sandrart) entgegen, der, mit Callot in Florenz befreundet, gerade das an feinem Aetzen bewunderte, daß ihm die Platte stets ganz vollendet aus dem Aetzwasser herauskam und gar keine Retouchen mehr verlangte.

In Italien sind Callot's Stiche und Radirungen damals und später sehr gesucht worden. Liebhaber sammelten die großen und die kleinen Blätter eifrig und be-



Der wohlgenährte Bettler. Aus der Folge der «Gueux» (Meaume 705).

wahrten sie in Klebbüchern, wie man es im vorigen Jahrhundert mit Chodowiecki machte. Noch vor hundert Jahren waren sie daher meist in fester Hand und galten im Kunsthandel für sehr selten. Gegenwärtig kann ein Liebhaber mit mäßigen Mitteln schon eine hübsche Callot-Sammlung anlegen, und in jedem öffentlichen Kupferstichcabinet läßt der Meister sich ausreichend studiren.

Der Großherzog Cosmus II., der überhaupt den Künstlern aus dem Norden hold gewesen ist, stellte Callot in Florenz an und begünstigte ihn sehr. Er gab



ihm ein Atelier mit einer festen Pension, und wohl in seinem Auftrage hat Callot mehrere Hoffeste und eine Reihe von Thaten aus dem Leben des Großherzogs Ferdinand I., des Vaters von Cosmus II., gestochen. An Ferdinand band ihn ein patriotisches Gefühl, da dieser Fürst eine lothringische Prinzessin, Christine, die Tochter Herzog Karl's III. und der Claudia von Frankreich, geheiratet hatte. Aber Cosmus starb 1621, und unter der folgenden Regentschaft wurde allen Künstlern die Pension entzogen. Callot brauchte die seinige nicht mehr, seinem Ruhm stand die Welt offen; er soll vom Papst, vom Kaiser und von andern Fürsten Anträge gehabt haben, an ihren Hof zu kommen. Aber es zog ihn nach Hause, und im rechten Augenblick kam ihm von dort ein liberales Anerbieten. Der Thronfolger in Lothringen, später als Karl IV. Herzog, kam nach Florenz zum Besuch seiner Tante Christine und versicherte ihm der Gunst seines regierenden Oheims, des Herzogs Heinrich II. Callot zog diese Aussicht allen übrigen vor und kehrte noch im Sommer 1621 nach Nancy heim. Anfangs ging es ihm freilich mit Italien, wie wohl jedem Künstler und Kunstfreund. In den ersten Jahren nach der Rückkehr ist das Heimweh nach der italienischen Luft am stärksten. Ein Brief Callot's aus Nancy, am 5. August 1621 geschrieben, also gar in den ersten Monaten nach der Heimkehr, sagt: „Ich wünsche sobald als möglich dies Land hier zu verlassen, und wenn ich an Florenz denke, so überfällt mich eine so große Melancholie, daß ich ohne die Hoffnung, einst dahin zurückzukehren, gewiß sterben würde.“\*)

Und doch kam ihm die Heimat recht freundlich entgegen. Er erhielt vom Hof neben seiner regelmäßigen Pension zu verschiedenen Zeiten noch Geldgeschenke und Naturallieferungen, und als man ihn später nach den Niederlanden berief, hat dies Einkommen sich noch gesteigert, weil Herzog Karl IV. ihn unbedingt im Lande festhalten wollte. Auch gründete Callot sich jetzt ein Haus, indem er im Jahre 1625 ein Fräulein Katharine Kuttinger aus Marfal heimführte. Die Ehe dauerte zehn Jahre, blieb aber kinderlos.\*\*\*) Man zeigt in Nancy noch über einem Hause das Thürmchen, wo er sein Atelier gehabt habe. Und nun begann in dieser stillen Häuslichkeit erst das frischeste und rührigste Schaffen. Sein Leben war äußerst regelmäßig: morgens früh ein Spaziergang mit seinem Bruder, dem Wappenherold; hierauf hörte er täglich die Messe; bis Mittag Arbeit, nach Tisch ein paar Besuche; endlich bis zum Abend wieder am Stechtisch, wobei er gern Gesellschaft von Freunden hatte. Auf jedes dieser zehn letzten Lebensjahre vertheilt sich ungefähr die gleiche Summe Arbeit. Die Platten einiger besonders beliebten Werke von ihm werden in Italien zurückgeblieben, vielleicht auch schon abgenutzt gewesen sein; es sind dies unter andern die 50 Blättchen der florentiner Capricci, das Maffacre des Innocents und der große Jahrmarkt. Diese hat er in Nancy zum zweiten Male gestochen, wobei er jedoch,

\*) Brief 61 im II. Band von Guhl's Künstlerbriefen.

\*\*) Es giebt einen Kupferstich von Henriot oder dessen Neffen Sylvestre mit der Unterschrift von Katharinens Namen «et sa fille». War sie Wittve, als Callot sie heiratete, oder hat sie nach seinem Tode eine zweite Ehe geschlossen? Die Unterschrift kann auch später hinzugefügt sein, um das Portrait einer unbedeutenden Person unter einem bekannten Namen verkäuflicher zu machen. Diese Art von Fälschung kommt auf Kupferstichen unzählige Mal vor.

da er sich selbst mühsam copiren mußte, nicht wieder die ganze Frische und Freiheit der Radirnadel erreicht hat, welche die in Florenz gearbeiteten Platten auszeichnete. Auch sonst hielten bei ihm die italienischen Erinnerungen noch lange vor. Die berühmten Folgen der Bettler (M. 685—709), der Buckligen (M. 747—767) und der Masken aus der italienischen Komödie (die «Balli», M. 641—664) sind in Nancy gestochen, die Originale aber sind italienischen Blutes. Von dem, was er in Nancy neu erfand und ausführte, ist freilich nicht alles vortrefflich oder auch nur interessant. Es hat wohl noch keinen Kupferstecher gegeben, der nicht auch nulle Sachen gestochen hätte, um Brod zu verdienen. Wenn Callot auf kleinen Blättchen die Reihe der 490 Stücke entwarf und ausführte, welche die Kalenderheiligen für jeden Tag des Jahres enthalten, ungetähr ein Drittel davon Marterscenen, die andern meist stehende Figürchen ohne alle Individualität, so konnte dabei doch nur wenig Begeisterung sein, und wenn wir schon nicht wissen, daß er in Nancy bedeutende Schüler zog, so muß er ja handwerkliche Ateliergehülphen gehabt haben, die solche Dinge nach seiner Angabe allenfalls stechen konnten.<sup>\*)</sup> Allegorien und Embleme zur Illustration geistlicher Bücher, deren er ziemlich viele gemacht hat, haben für uns gleichfalls keinen Sinn mehr. Auch wenn er Hoffeste darzustellen hatte, ging ihm an der Albernheit des Stoffes Geist und Geschicklichkeit aus. Die Abbildungen des großen Turniers, welches unter dem Namen Combat à la barrière im Jahre 1627 zu Nancy gehalten worden ist, sind zwar zum Theil sehr fein, einige aber doch grob und schlecht radirt und daneben manchmal ganz ohne Proportion gezeichnet.

Aber neben diesen Arbeiten für den Kochtopf entstanden in Nancy auch die gedankenreichsten Erfindungen, die bezauberndsten Schöpfungen in solcher Zahl, daß nur Einzelnes hier noch genannt werden kann. Da ist der Jahrmarkt von Gondreville (M. 623), einem kleinen Orte in Lothringen, den Callot nach der Natur abgeschrieben hat, voll Laune und Heiterkeit. Inmitten der Strohhütten des Dorfes steht auf einem freien Platz ein großer Baum, auf dessen mächtigen Aesten die Musikanten sich niedergelassen haben, um lustig zum Tanz zu blasen und zu trommeln. Eine Gruppe geputzter Gäste eröffnet im Freien den Ball, ein Kreis von Bauerkindern ahmt ihnen nach, während eine Menge Leute zusehen. Im Vordergrund spielen rechts die Bauern mit Kugeln, links aber tritt der Seigneur mit seiner Dame herein, und diesem tragen die Dorfmadchen zur Begrüßung den geschmückten Maibaum entgegen. Flandrische Volkslust verklärt sich hier durch französische Anmuth. In diesem Werke seiner reifsten Zeit hat Callot den Fehler seiner früheren Compositionen vermieden, das Terrain allzusehr mit Figuren zu füllen; es bleibt Luft und Raum genug, und die Gruppen lösen sich schön und frei von einander. Da sind die elf kleinen Blätter mit der Geschichte des verlorenen Sohnes (M. 53—63), ganz realistisch wie der Lebenslauf eines lüderlichen jungen Menschen aus Callot's eigener Zeit aufgefaßt. In dem ganzen Werke Callot's ist in Hinsicht der Technik wohl das feinste das berühmte Blatt von den Todesstrafen («les supplices», M. 665), welches die Unterschrift

<sup>\*)</sup> In dem oben erwähnten Brief Callot's nach Florenz spricht er den Wunsch aus, daß ein Schüler von ihm aus Florenz ihm nach Nancy nachreisen solle, und wirkt ihm das Reisegeld dafür aus.



trägt: «Supplicium sceleri fraenum». Es öffnet sich vor uns der weite Marktplatz einer Stadt, und eine unzählbare Masse Neugieriger ist versammelt, um die verschiedensten Arten von Hinrichtungen anzuschauen, die alle zu gleicher Zeit vorgenommen werden: das Alles von Handlung und Gestalt auf ein kleines Blättchen vereinigt, denn die Platte ist nur 215 Millimeter breit auf 114 Millimeter Höhe. Die vordersten Figuren sind einen Centimeter groß, die im Hintergrund wie kleine Ameisen, aber noch vollständig erkennbar und sogar charakteristisch. Freilich gilt es bei diesem Stück denn ganz besonders, einen Abzug von der frischen Platte vor Augen zu haben, denn es gibt nicht weniger als sieben Abdrucksgattungen, deren letzte überarbeitet und ungenau sind.

Im Jahre 1625, gleich nach seiner Verheiratung, erhielt Callot einen ehrenvollen Auftrag vom Ausland her. Der Marquis Spinola, Commandeur der spanischen Truppen, hatte am 2. Juni dieses Jahres die Festung Breda erobert, und die Infantin Clara Eugenia, Regentin der spanischen Niederlande, berief den Künstler, um die Belagerung dieses Platzes als ewiges Andenken zu stechen. Er ging an Ort und Stelle, um die Localitäten zu zeichnen, und es scheint, daß man ihn dort festzuhalten wünschte. Aber sein Gönner Herzog Karl IV. that das Mögliche, um ihn an seinem Hofe festzuhalten; er gab ihm außer der stehenden Pension ein Geschenk von 2000 Livres, um ihm, wie die Verordnung ausdrücklich sagt, die Mittel zu bieten, seinen Wohnsitz in Lothringen beizubehalten. Es scheint also, daß er in den Niederlanden nur die Skizzen zu diesem bedeutenden Werk (M. 510) gemacht hat, das er dann in Nancy auf sechs großen Blättern in Kupfer brachte.

Die gewissenhafte Ausführung dieses Auftrags verschaffte Callot bald einen neuen Ruf. Am 30. October 1628 hatte Richelieu das letzte Bollwerk der Hugonotten, die starke Seefestung La Rochelle, eingenommen, und Ludwig XIII. berief Callot nach Paris, um auch diese Belagerung und als Pendant dazu die Berennung des Forts St. Martin auf der Insel Rhé zu stechen. Er folgte diesem Auftrag, und Paris hielt ihn ein halbes Jahr fest. Er wohnte dort im Petit Bourbon, dem Haus seines Landsmanns und Berufsgenossen Israel Henriet. Ihm war er einst nach Rom nachgezogen, jetzt wohnte derselbe in Paris und hielt dort ein Atelier als Kupferstecher, verbunden mit einem ausgebreiteten Kunsthandel. Früher hatte Callot seine Platten selber zu Nancy gedruckt, jetzt machte er mit Henriet den Vertrag, daß er ihm für dessen Verlag alle seine künftigen Platten verkaufen wolle, um sie hinfort in Paris drucken zu lassen. Die Honorarbedingungen kennen wir nicht, aber ungünstig werden sie nicht gewesen sein, da beide Männer ihr Leben lang herzlich befreundet blieben.

Während des dortigen Aufenthaltes machte Callot die Zeichnungen für die zwei großen Platten in Friesform mit Ansichten aus Paris, welche uns sein Genie wieder auf einem neuen Wege offenbaren (M. 713. 714). Ähnliche Prospective hatte er zwar schon von Nancy geliefert, aber die große und treue Behandlung der Architektur, mit einfach gekreuzten Schattenlagen, ist hier neu. Man sieht die berühmte Tour de Nesle, welche jetzt nicht mehr besteht, zweimal gezeichnet, von beiden Ufern der Seine, einmal mit der Notre Dame fern im Hintergrund, sammt dem Louvre und den Tuileries. Das eine Blatt ist auf dem

Flusse mit großen Gondeln und Schiffen, das zweite mit kleinen Handelsfahrzeugen belebt.

Neben diesen Blättern ging dann in Paris die Ausführung der beiden großen Belagerungen fort (M. 511—533). Diese und die Einnahme von Breda sind merkwürdige Arbeiten. Der Zeichner nimmt einen so hohen Standpunkt aus der Vogelperspective, daß die Darstellung fast zur Landkarte wird. Man überblickt das ganze stundenweite Operationsfeld zu Land und Meer, die Stadt und alle Ruinen der umliegenden Weiler, die Schanzen und Laufgräben der Belagerer, welche manchmal ihre Batterien spielen lassen; dazwischen auf dem Felde die verschiedensten Szenen des Lagerlebens. Von solcher Höhe wie das Terrain angeschaut, müßten also die Figuren des Vordergrundes in ganz ungeheuerlichen Verkürzungen erscheinen, wie Menschen, auf die man aus der Gondel eines Luftballons niederfähe. Natürlich mußte Callot hiervon abweichen; er nahm Alles, was auf dem Boden steht, von dem gewöhnlichen Gesichtspunkte zu ebener Erde an.



Aus der Folge vom «Verlorenen Sohn».  
Die Zurüstung des Festmahls bei seiner Rückkehr (Meaume 63).

Es sind diese Blätter also eigentlich topographische Arbeiten, aber die Schöpferkraft des großen Zeichners hat sie mit zahllosen Einzelfiguren und Gruppen belebt und diese Staffage oft in die flotteste Action gesetzt. So fein wie auf den kleineren Blättern sind allerdings die Gestalten nicht, aber an der raschen Ausführung dieser tausende von Menschen und Thieren zeigt sich wieder, wie nur irgendwo sonst, die Sicherheit der Hand in einer Meisterchaft, wie sie nur die höchste Uebung erreichen kann. Die sechs Tafeln, welche je eine jener Belagerungen darstellen, können mit den je zehn Borduren zusammengeklebt werden, welche Ornamente, Portraits, kleine Nebenszenen und die erläuternden Inschriften umfassen, und in dieser Form wird man sie damals, als die Begebenheiten für alle Welt noch frisches Interesse hatten, als Wandtafeln verbraucht haben, weshalb sie jetzt im Handel schwer vollständig zu finden sind.

Ludwig XIII. bezahlte den Künstler würdig für diese Arbeiten, wollte ihn auch in seinem Dienst behalten, aber Callot liebte sein Vaterland mehr. Er kam dorthin zurück, als die letzte Katastrophe sich vorbereitete. Neben dem furchtbaren



Gegner Richelieu dachte man am Hof von Lothringen nur an Liebschaften, Hoffeste und Ritterspiele; zu einem muthigen Anschluß an England und die französischen Rebellen fehlte die Entschlossenheit. Schon vor Callot's Reise nach Paris, im Jahre 1626, war die schöne Herzogin von Chevreuse, die Richelieu als seine persönliche Feindin betrachtete, mit ihrem Gemahl nach Nancy gekommen und mit ritterlicher Galanterie aufgenommen worden. Am Carneval des folgenden Jahres gab Herzog Karl IV. ihr zu Ehren jenes Maskenfest und Turnierspiel, wofür Callot im Verein mit dem Hofmaler Deruet die phantastischen Maschinen zu entwerfen bekam, auf denen die Ritter in den großen Schloßsaal einzogen. Ihr ist auch das Buch eines mittelmäßigen Hofpoeten gewidmet, welches diese geistlosen Maskeraden beschreibt und durch Callot's Illustrationen (M. 490—503) vor der Vergessenheit gerettet worden ist.

Solche Narrenstreiche, die freilich Geld genug kosteten, hätte Richelieu lächelnd übersehen. Als aber Gaston von Orléans, der erste Prinz von Geblüt, ohne Erlaubniß seines Bruders die Marguërite von Lothringen heiratete, und als diese erst geheim gehaltene Ehe bekannt wurde, da griff Richelieu zu; am 25. September 1633 nahm das starke Nancy durch Vertrag eine französische Besatzung auf. Mit der Selbständigkeit Lothringens und den Festen eines glänzenden Hofes war es vorbei.

Callot hatte drei Belagerungen verherrlicht. Er konnte das als Katholik mit allen Ehren thun, denn es waren Siege katholischer Waffen über ketzerische Städte. Nun aber liefs Ludwig XIII. ihn zu sich berufen und muthete ihm zu, er solle auch die Einnahme von Nancy verewigen. „Aber Callot bat Se. Majestät, er wolle ihm das erlassen, denn er sei Lothringer und glaube nichts gegen die Ehre seines Fürsten und gegen sein Land thun zu dürfen. Der König nahm seine Entschuldigung an, indem er bemerkte, der Herzog von Lothringen sei glücklich, daß er so treue und anhängliche Unterthanen habe. Einige Höflinge, welche die abschlägige Antwort, die er gegeben hatte, nicht gut hießen, sagten ziemlich laut, man sollte ihn zwingen, dem Willen Sr. Majestät zu gehorchen. Als Callot dies hörte, antwortete er rasch, er wolle sich lieber den Daumen abhauen, als etwas gegen seine Ehre thun, falls man ihn zwingen sollte.“\*) Der König entzog ihm dafür seine Gunst nicht, bot ihm sogar an, ihn mit 1000 écus in seine Dienste zu nehmen; aber Callot wollte sein Heim nicht verlassen.

Man sieht, nicht alle Lothringer sind doch so bereitwillig Franzosen geworden. Aber bei Callot kam jenes stolze Manneswort nicht aus Nationalgefühl, denn an Blut, Sprache und Geist ist er Franzose. Es regte sich in ihm der lothringische Adlige, dessen Familie seit so vielen Jahren den einheimischen Fürsten gedient, der selbst nur Gutes von dem letzten Regenten erfahren hatte. Dies Gefühl ehrte auch der Sieger; Callot's Bruder Jean behielt seine Stellung auch unter der neuen Verwaltung. Ihm selbst aber soll der Druck seines Ländchens unleidlich geworden sein. Er beschloß, dem alten Wunsch seines Herzens zu genügen und mit seiner Frau nach Florenz überzufiedeln.

\*) Ich gebe die Erzählung wörtlich nach Félibien, der auch hier die einzige Quelle ist. Alle Varianten der Späteren sind nur stilistische Umschreibungen.

Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Der unerhörte Fleiß und das vorgekrümmte Sitzen (weil das Auge oft an der Lupe und nahe bei der Kupferplatte sein muß) machten den Künstler frühzeitig unwohl; er litt am Magenkrebs. In den letzten Jahren half er sich mühselig, indem er an einer Staffelei, also in aufrechter Stellung, zu radiren versuchte. Aber der Kupferstecher setzt in der Regel eine Zahl seiner Lebensjahre an den Ruhm. Callot starb früh, wie er selbst als Knabe die Frist sich gesetzt hatte, erst 43 Jahre alt, am 24. März 1635. Seine letzten Künstlergedanken sind heiter gewesen: das letzte Werk, ein kleines und feines Blatt (M. 710), stellt eine offene Reblaub neben einer Schenke dar. Gegen den hellen Himmel des Hintergrundes sieht man in der Laube eine muntre Gesellschaft von Herren und Damen bei Musik und Wein, und Einer wenigstens hat des Guten zu viel gethan. Es sind alles kleine Figürchen, mit wenigen Strichen in alter Lebendigkeit auf die Platte geworfen. Die französische Unterschrift sagt, daß erst nach Callot's Tode das Aetzwasser sei aufgegoßen worden.

Callot's spätere Platten seit seinem Vertrag mit Henriette blieben in Paris, wo sie noch mehrmals abgedruckt wurden, und ein Theil davon existirt noch. Die früheren, die in seinem Besitz geblieben waren, fielen an Seitenverwandte und sind in zwei Fällen von deren Nachkommen zu Küchengeräthen eingeschmolzen worden. Das ist freilich Vandalismus, aber eigentlich konnte früher ein Kupferstecher sich nichts besseres wünschen, als daß die Platten bald aus der Welt geschafft würden, statt durch elende Abdrücke seinem Ruhm Schaden zu thun.

Ob Callot je gemalt hat? Oder war er nur Zeichner, Kupferstecher und Radirer? Ich wage keine Entscheidung, ich finde auch nicht, daß man je einen Katalog von Oelbildern anzufertigen versucht hätte, die etwa in Sammlungen ihm zugeschrieben werden. Versuche im Oelmalen scheint er allerdings gemacht zu haben; Sandrart, der durch Callot's Freund Poelamburg Einiges von ihm wußte, sagt ausdrücklich: «das Malen sei ihm zu schwer, hingegen aber das Aetzen verwunderlich von Statten gegangen». Unter seinem Namen gehen bekanntlich die elf Oelbildchen im Palaß Corsini in Rom, welche im Inhalt genau mit elf aus den achtzehn Kupferstichen der «großen Kriegsübel» übereinstimmen. Ich kann nur mit Meaume einig gehen, der sie entschieden verwirft. Sie sehen lackirt aus wie Theebretter, sind ohne Geist und neue Erfindung, und nicht nach ihnen sind die Radirungen, sondern sie vielmehr sind nach den Radirungen gemacht. Das Gleiche ist der Fall mit andern Bildchen, die man unter Callot's Namen in vielen Sammlungen zerstreut findet; nirgendwo ein neuer Gedanke, stets nur genaue Farbencopie eines seiner Stiche. Dagegen sieht man in der städtischen Galerie zu Mainz ein Bild mit größeren Figuren, etwa ein drittel Leben, das zweite Blatt der Zigeuner frei wiederholend. Dieses sieht ungefähr aus wie ein italienisches Bild aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts; es erinnert an Testa oder Castiglione, ist flott, aber ohne Farbenfreudigkeit gemalt, und sein rufsiges unerquickliches Aussehen könnte wohl erklären, warum Callot das Malen aufgab.

Als ein Erfinder allerersten Ranges hat Callot die verschiedensten Gegenstände gewählt, und in dieser Mannigfaltigkeit besteht ein Hauptreiz seines Werkes. Biblische Geschichten, Legenden und Martyrien wechseln mit Genrescenen, Belagerungen, Militärflecken und Carrikaturen. Portraits hat er nicht viele gemacht,



das überliefs er den handwerklichen Goldschneidern, wie Mellan. Einige Landschaften sind sehr reizend, die Stadtprospecte großartig. Nur ein Gebiet betrat er niemals: aufer den zopfigen Allegorien seiner Hoffeste hat er nie einen Stoff aus dem Leben der Antike oder aus der Götterwelt gewählt. Dies ist sehr bezeichnend: Callot war durchaus Realist, gänzlich frei von Präntension eines Stils. Italien hat auf seine Auffassung gar nicht gewirkt; aufer ein paar architektonischen Hintergründen gab es ihm nur Gestalten, und mehr komische Gestalten als schöne. Sein Auge sah, seine Hand zeichnete mit wunderbarer Schärfe das, was ihn umgab, aber über die wirkliche Welt hat er niemals hinausgeschaut. Auch wo er christliche Mythologie gab, schilderte er sie stets in den Formen der Wirklichkeit. Aus dem realen Leben, das er mit weitem Blick umspannte, quoll ihm immer wieder Originalität und Neuheit der Gegenstände. Jedes, auch das kleinste Figürchen zeichnete er mit unvergleichlicher Wahrheit in Umrifs und Bewegung. Nur zuweilen giebt er sich einer Manier hin; dann macht er seine Menschen viel zu schlank, mit wahren Stecknadelsköpfen, und da er sie mit dem verschnitzten und bezipfelten Costüm seiner Zeit bekleidet, sehen sie manchmal aus wie Grashüpfer, die auf einem Paar ihrer Hinterbeine einhereschreiten. Die drei Grazien auf dem Blatt aus Florenz „Carro d'Amore“ (M. 639), die auf einer Wolke von Pappendeckel daherfliegen, sind abscheulich lang gezogene affectirte Frauenzimmer von erschreckender Magerkeit, ohne Busen und Hüften, schlechter gezeichnet als der schlechteste Stich der Schule von Fontainebleau. Und noch auf einigen späteren Sachen aus Nancy, z. B. den Fantaisies (M. 868—881) und den Exercices militaires (M. 582—594), kommen die hageren Gestalten mit den winzigen Köpfchen wieder; es ist, als ob er manchmal ganz mit der Laune der Willkür den Menschenkindern eine neue Proportion hätte auf den Leib messen wollen.

Als Radierer aber wird Callot auf alle Zeit hinaus schon durch seine Technik ein bewunderter Meister bleiben.

Er begann seine Laufbahn mit dem Grabstichel, den er später nur noch gelegentlich bei grösseren Figuren angewendet hat, um die Striche des Aetzwassers nach dem Licht hin sanfter und dünner verlaufen zu lassen. Aber schon in Anwendung des Stichels hat er neue Wege gesucht. Die Kupferstecher des 16. Jahrhunderts, Dürer voraus, haben alle Contouren scharf mit Linien eingestochen. Suchte man eine mehr malerische Behandlung, so störten eigentlich diese Linien, da das Auge in der Natur am Umrifs keine schwarze Linie, sondern nur eine Farbengrenze sieht. Es mußte daher der Versuch einmal gemacht werden, den Contour ganz wegzulassen. Man ersetzte ihn an der Lichtseite dadurch, daß man den Hintergrund mit kraftvollen parallelen Schnitten genau bis an die Formgrenze der hineingestellten Figur fortsetzte, die sich also hell von dem Hintergrund abschmitt. An der Schattenseite der Figur aber wurden im Gegentheil die innern Schattenschnitte so geführt, daß sie in geschwungenen Linien genau im Contour ausliefen, also mit ihren Enden selbst den Umrifs bildeten. Ich kann aber keinen Meister finden, der eher als Callot diese Manier angewandt hätte. Er that es bei dem in Florenz gestochenen Blatte: die wunderbare Heilung einer Befessenen (M. 156), welches eben darum so merkwürdig gegen seine sonstigen Arbeiten absieht. Callot arbeitete dieses Blatt gegen das Jahr 1616, als er ungefähr 24 Jahre

alt war. In dieser Manier hat ja auch Giovan Battista Pasqualini von Cento gearbeitet, dessen Blätter, obwohl schlecht gezeichnet, einen Werth haben, weil in ihnen schöne Federzeichnungen des Guercino uns erhalten sind. Ebenso hat Claude Mellan von Abbeville diese Manier in Italien angenommen und bis zur



Aus der Folge der «Noblesse» (Meaume 676).

Carrikatur durchgeführt. Aber von diesen beiden ist Callot nicht abhängig, eher sind sie es von ihm. Denn Pasqualini's Stiche beginnen nicht vor 1619, Mellan aber kam erst 1624 nach Rom und bildete da diese Manier aus. Der Erfinder bleibt also wohl Callot. Auf seinen spätern radirten Blättern hat er bei grösseren Figuren, z. B. bei den Bettlern (M. 685—709) und der «Noblesse» (M. 673—684),



den Contour der Schattenseite noch oft nur durch die Ausläufe der Schattentailen angegeben, aber er hat dieser Manier nicht, wie Mellan that, sich zum Sklaven gemacht.

Allein die volle Höhe seines Genies entfaltete Callot erst, als er in den letzten Jahren seines florentiner Aufenthaltes sich der Zeichnung kleiner Figuren und der Radirung zuwandte. Er erfand die Anwendung des harten Firnisses zur Deckung der Platte während der Arbeit. Diesen Firnifs fand er in Florenz vorräthig, wo die Fabrikanten von Lauten ihn für ihre Arbeit gebrauchten. Neben der größern Dauerhaftigkeit bot ihm derselbe den Vortheil, daß er der Radiradel stärkern Widerstand leistet, also eine Behandlung erlaubt, welche beim ersten Blick wie Grabstichel aussieht, indem er außerdem eben diese Platten nach Abschmelzen des Firnisses mit dem Grabstichel nacharbeitete, um die Striche gegen das Licht hin feiner zu verlängern.

Betrachtet man nun seine Radirungen genauer, so zeigt sich, daß er gekreuzten Strichen im Schatten nicht günstig war. Er führt fast immer nur Eine Lage von Strichen, welche, gleichviel ob gradlinig oder gebogen, stets parallel neben einander laufen. Nur wo Wände den Hintergrund bilden, schattirt er diese mit Kreuzschraffur, das Nackte und die Gewänder sehr selten. So sind die Blätter der großen Passion (M. 12—18) durchweg mit einfachen Tailen gearbeitet; wo aber, wie auf dem Abendmahl, ein Nachtstück vorkommt, und die Glorie, welche die ganze Gestalt Christi umstrahlt, die vorderen Figuren ganz von der Schattenseite erblicken läßt, da hat er auf den Gewändern noch eine zweite schräge Taille durchgezogen, welche mit der ersten ein dunkles Gitterwerk von verschobenen Vierecken bildet. Diese Einfachheit der Behandlung giebt ihm die spielende Leichtigkeit und Freiheit seines Vortrags. Merkwürdig ist dabei, daß er zuweilen die Schatten ganz und gar mit senkrechten Strichen ausführt, wie das z. B. auf den Zeichnungsvorlagen für Schüler der Fall ist, wo auf einem und demselben Blättchen die Figur einmal im Umriss, daneben aber mit der Schattirung gegeben ist. Zu diesen Doppelbildern gehören einige Blätter aus den «Capricci» von Florenz (M. 768 bis 867) und aus den «Varie figure» von Nancy (M. 730—746). Bekanntlich hat ein Jahrhundert nach ihm Pitteri diese senkrechten Parallelstriche auch auf große Portraits angewendet und sich darin eine eigenthümliche, nicht unwirksame Manier geschaffen.

Wo dagegen Callot zahllose kleine Figuren über einen weiten, tief ins Bild sich hineinziehenden Grund verstreut, wirkt oft einzig der Contour, ohne jede Modellirung durch Schatten. Der Künstler zeichnet einfach den Umriss eines Figürchens in seiner bewundernswürdig charakterisirenden Art. Um aber die Gruppen zu beleben und auseinanderzuhalten, stellt er neben ein solches ganz licht gehaltenes Menschenbild eine zweite Figur oder Gruppe, die er durchweg mit Parallelstrichen schattirt, ohne daß ein Grund nachweislich wäre, warum das eine dunkel, das andre hell ist. Man wird dies besonders auf der Radirung des Kindermords (M. 5 und 6) entdecken, wo die Schatten der hohen Häuser es nur scheinbar rechtfertigen. Dies ist die Ursache, warum man ihm vorgeworfen hat, er sei in der Lichtvertheilung incorrect. Der Vorwurf ist richtig, aber die Wirkung bleibt vortrefflich. Nur auf diese Weise konnte er z. B. auf einer Arbeit wie der große Jahrmarkt die zahllosen Gruppen auseinanderhalten.

Auf Blättern dieser Art hat er sich wohl gehütet, später durch Nacharbeiten mit dem Grabstichel die flotte Leichtigkeit seiner Zeichnung zu zerstören. Dagegen wandte er gern die kalte Nadel an, um auf den fertig geätzten Platten nachher auf das nackte Kupfer jene unendlich feinen Hintergründe mit Landschaften und Architekturen einzuritzen, die man freilich nur auf ganz guten Abdrücken in ihrem silbernen Reiz kennen lernt.

Im Allgemeinen läßt sich in Callot's Stimmung ein Umschlag wahrnehmen, seit er im Norden seinen Wohnsitz nahm und sich verheiratete. Als Hofkünstler fährt er hier fort, Thorheiten zu registriren, wie in jenen Turnier-Aufzügen, aber es sind Modethorheiten, es sind nicht mehr die heitern Carnevals-Narrheiten des Volkes in Rom und Florenz. Callot wird ernster: er sticht theils jene großen historischen Begebenheiten, welche die katholischen Waffen verherrlichen, theils wirft er sich auf heilige Gegenstände. Dafs er in den letzteren viel Glück gehabt, könnte man nicht sagen. Weder Innigkeit noch ein hohes Gefühl für die Würde der Menschheit lagen in ihm. Seine humoristischen Figuren bleiben grotesk; wo er vornehme Menschen zeichnet, z. B. den lothringischen Hofadel („la noblesse“, M. 673—684), sind es eben Cavaliere oder Damen in Modetracht, mit affectirtem Ausdruck und dummen Gesichtern. Die großen Apostel (M. 104—119) stehen an Würde der Erscheinung nicht hoch über den Bettlern. Aus dem Volk findet er zuweilen, wie in seinen Vorlegeblättern zum Zeichnen und Schattiren, eine artige französische „paysanne“ heraus. Aber auf den angeborenen Adel des Menschen versteht er sich nicht, und darum gelingen ihm ruhige würdige Scenen nicht zum besten. Man bewundert seine kleinen Blättchen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes, seine Scenen aus dem Neuen Testament; am wirksamsten sind aber auch darunter wieder solche Darstellungen, wo die Sache gemein wird, z. B. das Blatt, wo die Dirnen den verlorenen Sohn aus dem Hause jagen, weil er kein Geld mehr hat. Und auf der Dornenkrönung in der großen Passion (M. 26) ist nicht Christus die bedeutendste Figur, sondern der abscheuliche Schellennarr, der vorn auf dem Boden hockt und den Leidenden verhöhnt. Das eigentlich Religiöse läßt den Meister kalt; es gelingt ihm nur dann, wenn er es wieder auf seine eigene Weise componiren kann. So z. B. der Tod des heil. Sebastian (M. 137): der Heilige ist im Mittelgrund ganz allein an einen Pfahl gebunden, weite Landschaft ringsum, auf der Höhe links ein Bauwerk dem Coliseo ähnlich, die Gruppen der Schützen links und rechts bis in den Vordergrund aufgestellt. Die Züge des Märtyrers erkennt man gar nicht: es ist durchaus der Vorgang gemalt, aber nicht die Seele. Man darf es doch nicht leugnen, Callot bleibt immer bei dem Aeußern der Sache stehen, in den Geist der Handlung dringt er nicht ein. Er ist der Antipode Rembrandts, bei dem immer, auch auf häßlichen Gesichtern, die Tiefe des Gemüthslebens in Andacht, Liebe, Anhänglichkeit heraufleuchtet. Erst wo die Menschen sich unter einander quälen und schinden, da ist Callot in seinem Element; wie denn auch unter seinen Andachtsbildern die Martern der Apostel wohl die meiste Wirkung haben. Was aber bei solchen Gräueltthaten eigentlich diabolisch ist, weifs er theils durch Häßlichkeit, theils durch Seltsamkeit wieder komisch zu fassen und damit erträglich zu machen. Auf dem Theater bleibt uns Othello die Desdemona maffacirend



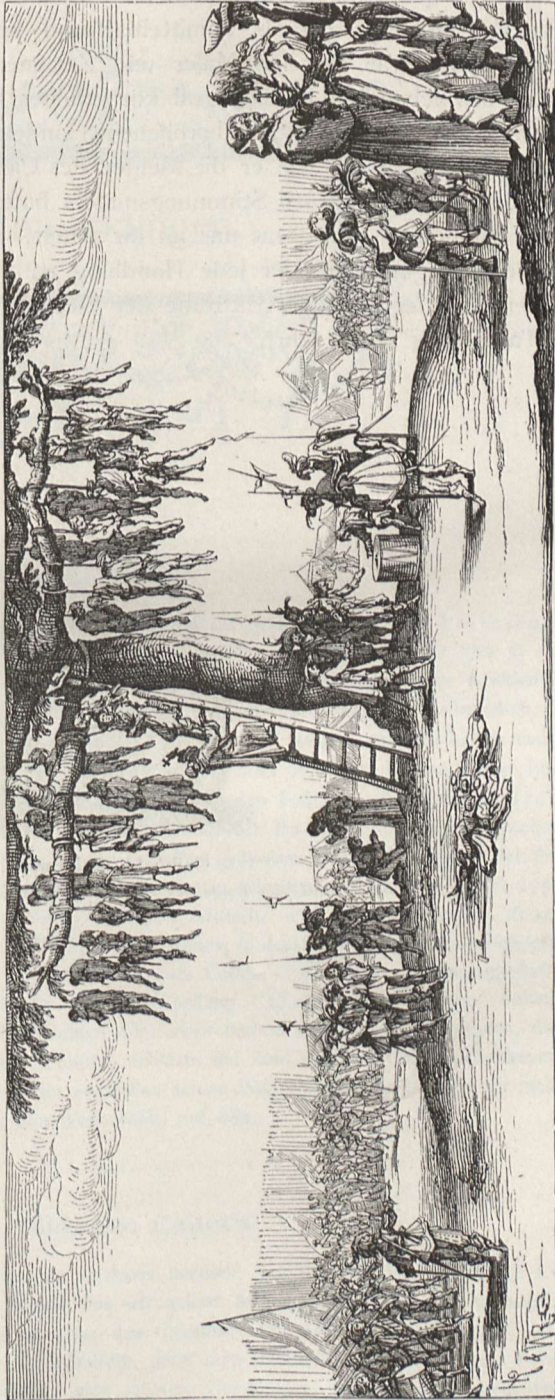
unerträglich, auch von Ira Aldridge, von Marie Seebach gespielt: Callot's entsetzliches Blatt mit den verschiedenen Todesarten der Armenfunder können wir ansehen, ohne das uns eine Gänsehaut überläuft, denn eine Art Galgenhumor macht uns dabei wieder lachen. Das Rohe lag einmal in des Künstlers Umgebung: diese Dinge fallen in die Zeit der Hugenottenkämpfe, der spanisch-niederländischen Religions-Morde, des dreißigjährigen Krieges in Deutschland. Das dazumal lebende Geschlecht, an Qual und Blutvergießen gewöhnt, hatte stärkere Nerven. Ist doch auch Rubens dem Rohen nicht entgangen: ja Rubens, mit der sinnlichen Macht der Farbe und den lebensgroßen Gestalten, wirkt grausamer als Callot im Kupferstich und mit kleinen Figürchen. Und hier sei noch eines berühmten Blattes aus diesen letzten Lebensjahren gedacht, jener Versuchung des heil. Antonius, wo Callot die Diablerie bis zum tollsten Schwelgen im Formlosen und unorganisch Häßlichen steigerte. Sein Zeitgenosse Teniers läßt den Einsiedler durch Wein und Weiberfleisch verlocken; das deutet Callot nur an, aber auch ein Weib, das den Teufel im Leibe hätte, würde wenig reizen, wenn es, wie dort, Hörner und einen Hundeschwanz führte. Statt der Lockung tritt das Entsetzen vor der fratzenhaften Unform hervor, aber das Schnurrige in Handlung und Bewegung dieser Hybridenteufel läßt uns lachen statt zu schauern. Auf diesem Blatt ruht Callot's Berühmtheit in Deutschland: der Teufels-Hoffmann hatte es im Sinne, wenn er seine Phantasiestücke als in «Callots Manier» entworfen bezeichnete.

Die ganze geistige, sittliche und künstlerische Kraft des Meisters faßt sich zusammen in dem Werke, das in 18 größeren Blättern die „Misères et malheurs de la guerre“ vorführt. Callot ist oft nur Abschreiber seiner Zeit: in dieser Folge von Lebensbildern steigert er sich zu einem wahrhaft socialistischen Künstler. Es ist der vernichtende Gegenhieb eines geistreichen Patrioten gegen die brutale Gewalt, welche Glück und Unabhängigkeit eines kleinen Nachbarstaates zerstört hatte. Das Markige daran ist, das der Lohnsoldat nicht bloß die Welt elend macht, sondern auch selber als ein Krüppel an bettelhafter Schande verfault.

Auf dem zweiten Blatt (das erste dient bloß als Titel) sehen wir in heller freundlicher Landschaft den lustigen Eintritt des Rekruten in die Armee. Er faßt seinen ersten Sold, die stattliche Montur mit dem Federhut, die gefährliche Hakenbüchse; stolz und keck tritt die neugebildete Compagnie zum Exercieren an. Nun folgt ein entsetzliches Reitergefecht in Callot's virtuofester Art. Aber das strenge Kriegshandwerk behagt den Zügellosen nicht. Sie fangen mit Stehlen an, plündern ihr Quartier in einer Schenke aus. Jetzt vogelfrei, werden sie offene Marodeurs. Sie haben ein Schloß überfallen; in einem großen Saale nehmen sie, was sich findet, und was sich nicht findet, erpressen sie. Damit die Besitzer ihr Geld verrathen, haben sie Einen mit dem Kopf abwärts wie einen Schinken über's Feuer gehängt, den Andern angebunden mit den bloßen Fußsohlen der Kohlengluth zugekehrt, einem Dritten drohen sie die Augen auszustechen. Kein Werk der Kunst illustriert so genau unsern deutschen Simplicissimus, wie dies französische Blatt. Nun geht es über ein Kloster her, die Nonnen werden als Sabinerinnen behandelt, auf die Kasse gehoben und fortgeführt. Ein Dorf wird den bewaffneten Bauern entrissen, die Kirche in Brand gesteckt, Reisende und

Krämer in ihren Wagen überfallen. Da legt sich endlich das Militärgefetz darein:

der Profofs mit einem Com-  
mando fucht den Wald nach  
den Räubern ab; man bringt  
fie geknebelt daher. Einer  
wird an den zurückgebundenen  
Armen auf einen hohen Knie-  
galgen hinaufgezogen, und die  
Kameraden werden befehligt,  
nach ihm zu fchiefsen. Auf  
dem elften Blatt erfcheint ein  
ftattlicher Baum als Natur-  
galgen, der bereits einund-  
zwanzig böfe Früchtchen trägt;  
einem neuen Verurtheilten legt  
der Henker den Strick um den  
Hals, unten würfeln zwei um  
ihr Leben, und andere werden  
von Mönchen zum Tode vor-  
bereitet. Auch Erfchiefsung am  
Pfahl, lebendiges Verbrennen  
eines Kirchenschänders und  
Rädern eines Mörders wird  
uns nicht erspart. Zuletzt  
kommt aber das Schlimmfte:  
der Krieg ift plötzlich aus, die  
Bleffirten fuchen das Hoftpital,  
kriechen in die Dörfer und  
betteln Brod, fchlagen fich  
um Waffer am Brunnen und  
ftrecken fich an Misthaufen  
zum Tode hin. Wehe aber  
denen, die nach dem Frieden  
das alte Räuberhandwerk noch  
fortzuführen wagen! Die Bauern  
felber rotten fich in wüthiger  
Rache gegen fie zufammen,  
überfallen fie mit Flegel und  
Miftgabel im Wald und hauen  
fie fammt ihren Weibsbildern  
ohne Erbarmen zu Boden.  
Wie eine Ironie tritt dann  
das letzte Blatt auf, wo ein  
jugendlicher König auf dem Thron, nicht auf dem Schlachtfeld, einer kleinen



Die Erhängten. Aus den «Misères de la guerre» (Meaume 574).

Zahl Orden und Auszeichnung verleiht!



Diese erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, in welcher Callot lebte, hat vor den übrigen Epochen der modernen Welt das voraus gehabt, daß alle Antriebe des Gemüths damals unmittelbar und unverfälscht in die That sich umsetzten. Dies war für den Maler und Zeichner sehr vorthailhaft: ihm umgab überall das lebendige Leben, voll körperlicher Bewegung, in stärkstem thätigen Ausbruch der Leidenschaft, in heroischem Handeln bis zur Graufamkeit. Für den seelenvollen Ausdruck, wie er die Meister des Cinquecento begeistert, für die feine Pfychologie des modernen Stimmungsmalers hatte die Kunst jener kraftvollen Zeit kein Verständniß: aber was uns an ihr fesselt, ist immer und immer wieder die lebhafteste Bewegung, mit der jede Handlung auftritt, und die Entschlossenheit, womit der Künstler auch die Extreme der Ueberkraft zeichnet, die ihm das Leben alle Tage vor's Auge führt.



Gastmahl zu Emmaus.

Aus der Folge der «quatre banquets» (Meaume 57).



## I. Quellen.

Die einzige wirkliche Quelle für Callot's Leben ist das bekannte Buch von Félibien, dem Secretär der Académie des Sciences in Paris unter Ludwig XIV: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, im 3. Band. Die erste Auflage erschien 1666, der Verfasser stand also der Lebenszeit Callot's noch nahe. Ueber ihn, sagt er ausdrücklich, sei er durch Personen genügend unterrichtet, die den großen Kupferstecher vertraut gekannt hätten und aller Umstände seines Lebens wohl kundig gewesen seien. Dom Calmet in seinem biographischen Lexikon *Bibliothèque de la Lorraine*, col. 185 u. folg., schreibt fast nur den Félibien aus. Bei Sandrart in der *Teutschen Akademie*, bei Mariette im *Abécédario*, und bei Baldinucci, *del cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame*, so wie in dessen größerem Werke: *Professori del disegno* finden sich einzelne neue Notizen. Dann hat der Pater Hufson, *religieux cordelier*, zu Brüssel 1756 ein *Éloge de Callot* herausgegeben, welches dessen Stammbaum feststellt. Fast alles Vorstehende ist endlich von Édouard Meaume, Professor an der Fortschule zu Nancy, in dem vortrefflichen und erschöpfenden Werke: *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris 1860, zusammengestellt und kritisch gesichtet. Das Buch enthält in der ersten Abtheilung Callot's Leben, in der zweiten den Katalog seiner Werke, in der dritten die unächtlichen oder zweifelhaften Blätter und die Copien, die von seinen zahlreichen Nachahmern herrühren. Félibien schätzte die Zahl der von Callot gestochenen und radirten Platten auf 1380, Meaume reducirt die zweifellos ächten Werke (wobei er aber die aus mehreren Platten zusammengesetzten immer nur für Ein Werk zählt) auf 882.

## II. Bildnisse Callot's.

Als Callot sich im Alter von 36 Jahren in Paris aufhielt, zeichnete ihn der geschätzte Kupferstecher Michel Lasne und stach dieses Portrait, das wir unserer Abhandlung im Holzschnitt voraufsetzten. Mit Schnauzbart und *Henri quatre* zeigt es ganz den Cavalier. Das Gesicht ist eher voll, besonders die Wangen, das Haar fällt lockig über die Schultern, denn man stand damals noch vor der Perückenzeit. Eine Ringkrause umgiebt den Nacken, eine schwere Gnadenkette mit Medaillon geht von der rechten Schulter unter dem linken Arm durch, ohne den Hals zu umschlingen. Der den Originalstich umgebende Rahmen zeigt Callot's Adelswappen mit fünf Sternen. Als Zeichner und Stecher nennt sich Lasne, als Verleger Henriët «amicus optimus».



Ein zweites Portrait Callot's, nach van Dyck's Zeichnung von Lucas Vorsterman gestochen, befindet sich in der Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen, welche unter dem Namen der «Iconographie des van Dyck» bekannt ist. Callot ist hier in der Thätigkeit des Stechers mit einer Platte dargestellt, welche er mit der rechten Hand hält. Auch hier fällt über ein reiches Kostüm die goldene Kette mit dem Medaillon auf seine Brust herab. Van Dyck kann aber dies Portrait nicht nach dem Original gezeichnet haben, wie Meaume annimmt; denn Callot war zwar 1625 in den Niederlanden, aber van Dyck kehrte erst Ende 1626 aus Italien in die Heimath zurück. Es ist damit wie mit den Bildnissen Wallensteins, Mansfelds und Anderer in derselben Sammlung: Van Dyck hat fremde Aufnahmen benutzt, und folglich steht sein Bildniß von Callot hinter dem des Lasne an Authenticität zurück.

Von einem dritten Zeitgenossen, dem großen Kupferstecher Abraham Boffe in Paris, giebt es ein Bildniß Callot's in einem Stich, der aber nur das Grabmal vorstellt, das Callot's Familie ihm im Kreuzgang des Klosters der Cordeliers zu Nancy gesetzt hatte (vgl. Meaume II, 39\*), und auf welches Boffe eine von ihm erfundene Büste Callot's gestellt hat.

Alle Portraits späterer Zeit scheinen nur Nachstiche.



XCI.

JULES HARDOUIN-MANSART.

Von

Robert Dohme.

---







## Jules Hardouin-Mansart.

Geb. in Paris 1646; gest. in Marly 1708.

Im Leben Schlüter's ist jener akademischen Strömung in der französischen Baukunst des 17. Jahrhunderts gedacht worden, die durch eine Anzahl von Lehrbüchern <sup>1)</sup> weit über die Grenzen Frankreichs hinaus Einfluss gewann. Im Gegensatz zu der mehr nationalen Richtung, welche die französische Renaissance bis auf Ludwig XIII. befehen, ist sie eine italienisirende, wie sie auch ihren Anstofs aus den Schriften der italienischen Hochrenaissance-Meister empfängt. Zwar bleibt die Fassade der Kirche St. Louis-St. Paul (1627—41) der einzige Bau in Paris, der die Formen des schwülftigen römischen Barocks zeigt, ein Werk des Jesuiten Derrand; aber es ist doch das Studium italienischer Vorbilder, welches seit Salomon Debrosse's Bau des Luxembourg (1615—20) allmählig die willkürlichere Decorationsweise des Stiles Ludwig's XIII. in mehr classisistische Bahnen lenkt: Durch den Luxembourg und Schloß Coulombiers en Brie von demselben Architekten wird die Rustica-Quaderung in Frankreich heimisch; sein dreigeschoffiges Portal der Kirche von St. Gervais (1616—21) weist zurück auf italienische Vorbilder in der Art von S. Andrea della Valle; François Mansart und Lemercier bürgern den Centralbau (Visitation de Ste. Marie von Fr. Mansart 1632, Sorbonne seit 1635 von Lemercier, Val de Grâce seit 1645 von beiden u. f. f.), L. Levau die colossale Ordnung (sein ältestes Beispiel Schloß Vaux le Vicomte für Fouquet



1643) ein. Allerdings findet sich letztere schon in den Stichen Ducerceau's, bleibt aber bis auf Levau, der sie consequent handhabte, ohne Nachfolge. Freilich halten im Gegensatz zu einem Theil ihrer nächsten Nachfolger gerade diese Meister trotz aller Neuerungen mehr oder weniger an der heimischen Tradition fest: den steilen mit Giebelfenstern durchbrochenen Dächern denen gerade François Mansart die charakteristische Form giebt, welche noch heut seinen Namen trägt (Mansarden), dem Pavillon-System bei Schloßbauten, und, ausgenommen Levau, dem Zerlegen der Fassade in die Stockwerksgliederung des Innern und der Vorliebe für Pilasterarchitektur, wie dies in einem besonders charakteristischen Beispiel François Mansart's Schloß Maisons (1642) zeigt. Levau wieder bahnt der späteren Neigung den Weg, den Sockel, welcher das Gebäude vom Erdboden abhebt, wegzulassen oder doch auf möglichst geringe Höhe einschrumpfen zu lassen (vergl. das Collège des quatre nations heut Institut de France, Schloß Vaux le Vicomte etc.). In der Rococoperiode war es bekanntlich Modeerforderniß, das Erdgeschoß möglichst mit dem Erdboden bündig zu legen, so daß die Stufen bis auf zwei oder drei fortfielen. Die französischen Bauten des 18. Jahrhunderts erhalten dadurch oft ein eigenartiges Gepräge.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewinnen aber die Classicisten so sehr an Einfluß, daß es eine Zeit lang den Anschein hat, als ob sie bestimmend für die Entwicklung der französischen Architektur der Folgezeit sein würden. Claude Perrault (1613 — 1688) und François Blondel (1617 — 1686) sind die Führer dieser Richtung; und charakteristisch genug kommen beide vom Gelehrtentisch zur Architektur. Perrault hatte Medizin und Mathematik studirt,

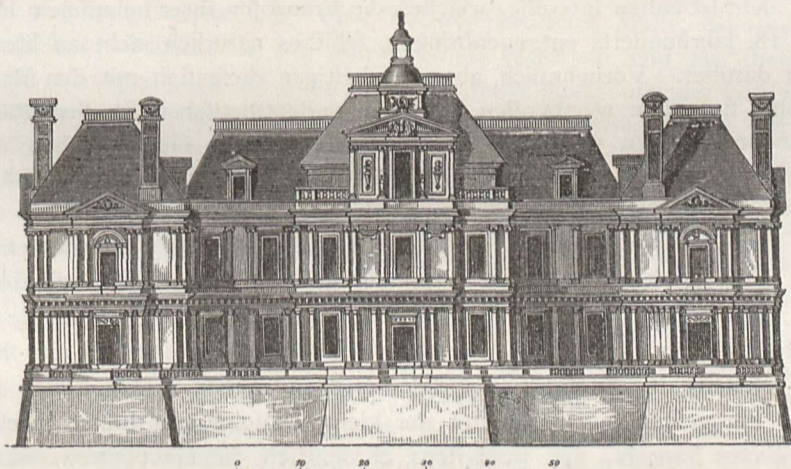
«de mauvais médecin il devint bon architecte»,

wie Boileau es ausdrückt, und bethätigte sich bis zuletzt gelegentlich in seinem ersten Beruf; ja sein Tod soll durch eine Verwundung herbeigeführt sein, die er sich bei der Section eines gefallenen Kameeles zugezogen hatte. Die Louvrecolonnade (1665 beg.) ist, wenn wohl auch nicht seine erste architektonische Leistung überhaupt, wie es gewöhnlich heißt, so doch seine erste bedeutendere.

Blondel's Liebe zur Architektur wurde erst auf einer Reise geweckt, die er als Erzieher eines Sohnes des Staatssecrétaires Loménie mit seinem Zögling nach Italien machte. Bei dieser Vorgeschichte ist es begreiflich, daß beide Männer in der Architektur vornehmlich eine Wissenschaft sahen; auch haben ihnen ihre Schriften noch größeren Ruf verschafft als ihre Bauten. Blondel, den die Zeitgenossen gelegentlich, ohne viel Anrecht, den Großen nennen, war vor Allem Kriegsbaumeister, Ingenieur und Mathematiker; kunsthistorische Bedeutung hat unter seinen Werken nur die Porte St. Denis erlangt, ein charakteristisches Beispiel akademischer Nüchternheit, welches an künstlerischem Werth weit hinter Perrault's Louvrecolonnade zurückbleibt. Eine andere große Schöpfung des letzteren Meisters ist heut verschwunden, jener prachtvoll reiche Triumphbogen, den die Stadt Paris Ludwig XIV. zum Gedächtniß der Eroberung Flanderns und der Freigravschafft im Jahre 1670 stiftete, der aber über die provisorische Ausführung in Gips nicht hinauskam und deshalb nach 47jährigem Bestehen (1716) wieder abgetragen werden mußte. Im Geist der Louvrecolonnade gedacht, sollte er auch räumlich das Gegenstück zu derselben bilden als der Abschluß einer

langen vom Louvre zur Porte St. Antoine durchzubrechenden StraÙe. Der von Colbert stammende Gedanke kam bekanntlich erst unter Napoleon I. in der Rue de Rivoli zur Durchführung.

In die Richtung dieser Werke gehören wenigstens zum Theil auch die Decorationen des Kupferstechers J. Lepautre; er nimmt zu den Classicisten etwa dieselbe Stelle ein wie Bérain zu der mehr nationalen Richtung. Den Höhepunkt der klassischen Strömung bezeichnet endlich die Errichtung der Akademie durch Colbert im Jahre 1671. Sie sollte ein Centrum der architektonischen Lehrthätigkeit, ein höchster Gerichtshof in Sachen architektonischen Geschmacks werden, dem als eine Art Filiale die römische Akademie zur Seite trat, welche den Studiengang der nach Rom gefandten Staatsstipendiaten zu überwachen und zu leiten hatte (f. Mansart: Discours sur le progrès de l'art sous le règne de Louis XIV.). Zur Erforschung und Aufnahme der Denkmäler wurden Expeditionen nach Italien, Syrien, Ägypten und Griechenland geschickt, zur Pflege der heimischen Kunstgeschichte ward



Hof der Maisons bei S. Germain. Von François Mansart.

André Felibien als «historiographe des bâtimens du roi» bestellt. Zwei Jahre nach Begründung der Akademie erschien dann Perrault's zu einem Weltruf gelangende Bearbeitung des Vitruv.

Daß nun aber trotz dieser günstigen Anläufe die classicistische Richtung damals in Frankreich keinen festen Boden fassen konnte, ist vorzugsweise dem mächtigen Eindruck zu danken, welchen die Bauten von Jules Hardouin-Mansart nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern noch auf die folgenden Künstlergenerationen bis zu Soufflot und J. A. Gabriel machten. Erst mit diesen Männern kommt die classicistische Strömung, welche durch Mansart's Einfluß für mehr als ein halbes Jahrhundert zurückgedrängt war, endlich zur Herrschaft, die schließlich in den Bauten des Kaiserreichs, den Werken von Percier und Fontaine ihre Höhe erreicht. Auch an Hardouin-Mansart ist die Strömung der Zeit nicht spurlos vorübergegangen; seine Formenbildung unterfällt so gut dem Einfluß der theoretischen Forderungen, erkennt ihnen so gut gesetzgebende Macht zu, wie die aller französischen Architekten des 18. Jahrhunderts. Und mehr als das, wir



werden mehrfach Gelegenheit haben, auf den Einfluss hinzuweisen, den Perrault's Stil auf seine eigene Formgebung hat. Während aber — und das ist das ungleich wichtigere — Perrault und Blondel das italienische Schönheitsideal in der Baukunst zu dem ihren machten, kehrt Mansart mehr zum altfranzösischen zurück. Jene hatten gelehrt, «hoheitsvolle Pracht», «majestätische Erscheinung» als das Ziel des architektonischen Strebens anzusehen, Mansart strebt wieder nach jener zierlichen, «französischen» Grazie, welche heutige Chauvinisten so gern als die wahre Grazie der classischen entgegenzusetzen lieben. Am bezeichnendsten für dieses Streben sind gerade Mansart's Kirchenbauten, die Kapelle von Versailles und der Invalidendom. So bildet er das natürliche Zwischenglied zwischen der Kunst des älteren François Mansart und der von Robert de Cotte und dem älteren Lassurance, jenen beiden Meistern, welche in das fog. Rococo, den Stil Ludwig's XV. hinüberleiten.

Bei dem lebhaften Interesse, welches die Franzosen ihrer heimischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts entgegenbringen, fehlt es natürlich nicht an literarischen Arbeiten darüber. Vornehmlich aber beschäftigen diese sich mit den Malern der Zeit, wobei sie neben werthvollen kritischen und ästhetischen Studien über Bilder und Handzeichnungen nur zu gern noch die pikanten Geschichtchen der zeitgenössischen Memoiren wiederholen. Monographische Studien, welche diesen mehr unterhaltenden als wahren Anekdoten gegenüber die nüchterne Wahrheit aus dem Schoofs der Archive zu Tage förderten, sind bisher nur selten unternommen worden. Fast noch ganz fehlen sie für die Architekten. Und doch sollte man glauben, daß gerade Mansart, der Ausgangspunkt jener großen Periode, welche die französische Architektur zur Weltherrschaft führte, das Interesse der heimathlichen Forschung in besonderem Grade erregen mußte. Das Beste, was bis heut über ihn geschrieben ist, bietet der kleine Abschnitt in Lance' Dictionnaire des architectes français, der wenigstens chronistisch die Hauptdaten, wenn auch nicht immer ganz zuverlässig, zusammenstellt. Ueber den Entwicklungsgang des Künstlers aber, wie über die Entstehungsgeschichte seiner Bauten wissen wir leider noch gar nichts. Kein französischer Forscher hat sich bisher die Mühe genommen, die älteren etwa noch vorhandenen Zeichnungen und die früheren Bauten aufzusuchen und zu vergleichen, um so einen Einblick in das Ausreifen dieses Talentes zu gewinnen. Was der deutsche Bearbeiter derartiges beibringen kann, beschränkt sich natürlich auf Prüfung des allgemeiner zugänglichen Materiales. — Es ist dem gegenüber nur ein sehr schwacher Ersatz, daß uns ein sorgfältig notirender Hofmann, Dangeau, in seinen Tagebüchern mancherlei Notizen aus dem Leben des Künstlers am Hofe aufbewahrt hat. Diese bereicherte später der Herzog Saint-Simon mit Zusätzen, die, wenn sie wahr wären, auf Mansart's Charakter ein schlimmes Licht werfen würden, deren tendenziöse Erfindung aber unverkennbar, manchmal sogar nachweisbar ist.<sup>2)</sup> Ein Abbé Lambert aber hat gar einen Stammbaum des Künstlers verzeichnet (Hist. litt. du règne de Louis XIV.), der selbst in der genealogischen Literatur des 18. Jahrhunderts seines Gleichen sucht, trotzdem aber noch von Quatremère de Quincy in der «Histoire des plus célèbres architectes» (Paris 1830) für baare Münze genommen wurde. Danach geht die Familie zurück

auf den aus Rom stammenden «Cavaliere Michaelo Manfarto», der um 989 für Hugo Capet die Cathedrale von Noyon und mehrere Abteien erbaute. In ununterbrochene Folge zeichneten sich von ihm an die Manfarts als Architekten, Bildhauer oder Maler aus. Gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts übersiedelte in Jean Pierre Manfart ein Zweig der Familie nach Deutschland, der auch hier den ererbten Ruhm des Hauses fortsetzte. 1525 erlosch die französische Linie; ein Nachkomme des deutschen Zweiges aber, Pierre François, kehrte, nachdem er in Florenz, Mailand und Turin eine Reihe glänzender Bauten errichtet, nach Paris zurück, wo ihm im Jahre 1598 ein Sohn, der nachmalige berühmte Architekt François geboren wurde, dessen Neffe Jules Hardouin gewesen sei.

Dem gegenüber hat Lance einen Stammbaum der Manfart an der Hand von Urkunden aufgestellt, der François als den Sohn eines Hof-Zimmermeisters Abfalon Manfart nachweist. Ueber diesen hinaus fehlt jede Nachricht von der Familie. Geboren am 23. Januar 1598 bildete François sich bei seinem Schwager, dem Architekten Germain Gaultier aus. Eine Tochter Gaultier's, Marie, heirathete den Hofmaler (*peintre ordinaire du roi*) Marie Raffael Hardouin und aus dieser Ehe entspross am 16. April 1646 ein Sohn Jules, der nach dem Tode des Grossoheims (1666) zusammen mit einem Vetter dessen angeblich beträchtliches Vermögen unter der Bedingung erbte, den Namen des Erblassers dem eigenen hinzuzufügen.

Bei diesen Familienbeziehungen Jules Hardouin's wird man nicht irre gehen, wenn man dem Vater die erste allgemeine künstlerische Ausbildung des Knaben, dem Grossoheim aber die speciell architektonische zuschreibt, zumal, wie oben erwähnt, eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Stil beider Manfarts unverkennbar ist. Später soll Jules unter Libéral Bruant am Hôtel Vendôme gearbeitet und bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit des Königs auf sich gezogen haben. Alles in Allem haben wir uns in Bezug auf diese Jugendjahre heut noch bei dem Inhalte eines Artikels im *Mercure de France* vom Jahre 1699, p. 243 ff. zu bescheiden, der ganz kurz sagt, Manfart sei vom Grossohnkel in der Kenntniß der schönen Künste erzogen worden und habe darin so große Fortschritte gemacht, daß er bald bei den königlichen Bauten Verwendung fand und in kurzer Zeit zu dem Amte eines «ersten Architekten des Königs» gelangte. Letzteres ist allerdings nicht genau: Manfart erhielt diesen einträglichen Posten — der Gehalt betrug 18,000 Frs. — erst 1686, wohl aber war er seit 1675 schon Hofbaumeister (*architecte des bâtimens du roi*). Seine erste größere Arbeit waren die Entwürfe für das Schloß Clagny bei Versailles vom Jahre 1672 für Frau v. Montespan, die, mit dem älteren Projecte Antoine Lepautre's nicht zufrieden, sich, wie es heißt, auf Empfehlung Lenôtre's an den jungen Künstler gewandt hatte. Doch erst 1674 wurde der Bau begonnen und bis 1679 in seinen Haupttheilen zu Ende geführt. Heute ist er wieder verschwunden. Gleiches Schicksal traf ein anderes Werk dieser Frühzeit, die Anbauten, welche Manfart im Jahre 1674 beim Schlosse St. Germain ausführte. Der ziemlich werthlose Bau fiel bei einer neuerlichen Restauration, die das Schloß Franz' I. wieder zu Ehren bringt.

Clagny ist uns wenigstens in einem Kupferwerk erhalten, welches der Bauunternehmer am Schlosse, Michel Hardouin, ein Bruder des Architekten, 1678 stach und zwei Jahre später herausgab. Das Gebäude bildete ein Hufeisen mit



sieben Pavillons, rechts und links von den Seitenflügeln zogen sich niedrige Anbauten hin. Im Innern nahm den ganzen einen Flügel die nie fehlende Galerie ein; an sie schloß sich im Anbau die Orangerie. Die Fenster waren im Hauptschlosse nach Art der älteren Schule, namentlich François Mansart's, durchwegs scheidrecht geschlossen, die Pavillons durch zwei Pilafter- oder Säulenordnungen — unten dorisch, oben korinthisch — ausgezeichnet. Der Unterbau war zwar niedrig, aber doch noch vorhanden, acht flache Stufen führten zu den Thüren hinan.

Um die Mitte der siebziger Jahre — der Zeitpunkt ist bisher nicht genau bestimmt — beginnt dann jene einst viel gerühmte und viel besungene<sup>3)</sup> Thätigkeit Mansart's auf dem Bauterrain von Versailles, welche sich mit einigen Unterbrechungen in den neunziger Jahren durch sein ganzes Leben hinzieht, wie die erhaltenen jährlichen Rechnungsabschlüsse beweisen. Die Fabel, Ludwig habe die Baurechnungen von Versailles verbrannt, um der Nachwelt nicht einzugestehen, welche Summen die Errichtung dieses Schlosses verschlungen, ist bekanntlich längst widerlegt; ebenso Voltaire's ungeheuerliche Behauptung in seinem «Siècle de Louis XIV.», der Bau habe 500 Millionen Franken verschlungen. Neuere an der Hand erhaltener Rechnungsübersichten gemachte Zusammenstellungen ergeben für die gesammte Anlage von Versailles einen ungefähren Kostenaufwand von 90 Millionen Franken, von denen etwa drei auf den Bau der Kapelle, zwei auf Schloß Clagny und seine Gärten, zehn auf die Versuche, den Springbrunnen des großen Parkes das fehlende Wasser zuzuführen und sechs und eine halbe auf Gemälde und Bildwerke kommen. (Vergl. Zinkeisen in Raumer's histor. Taschenbuch, 1837.)

Im Jahre 1624 hatte Ludwig XIII. zu Versailles, wahrscheinlich an der Ecke der jetzigen Strafsen St. Cloud und de la pompe, ein Schloßchen errichtet, dem er schon 1627 einen zweiten Bau an der Stelle des heutigen Palastes folgen ließ. Seit 1661 erweiterte Levau dies Gebäude, namentlich durch Errichtung zweier Flügelbauten, welche den Kern der die heutige cour royale umgebenden Theile ausmachen, so daß Abbildungen vom Jahre 1667 schon eine stattliche Schloßanlage zeigen: Auf langsam ansteigendem Terrain hob sich zunächst ein mit Balustraden umgrenzter runder Vorraum ab, von dem man durch ein Gitterthor zum zweiten Hofe gelangte, welchen rechts und links die Levau'schen Flügelbauten säumten. Von hier aus führte — immer in der Längsaxe — eine Brücke zum Hof des alten hufeisenförmig erbauten und mit ausgemauertem Graben umgebenen Schloßchens. Dasselbe war zweigeschoßig; an den vier Ecken erhoben sich Pavillons, in der Höhe des Hauptgeschoßes sprangen am Aeußeren Balkone vor, die Rohbauflächen zwischen den Fenstern waren, wie häufig bei Bauten der Zeit Ludwig's XIII., mit Büsten auf Consolen geschmückt.

Als Ludwig dann einige Jahre nach Levau's 1670 erfolgtem Tode neue große Erweiterungen des Schlosses plante, welches er zu seinem dauernden Wohnsitz bestimmte, betraute er Mansart mit der Aufgabe, verweigerte ihm aber, wie früher Levau, die Erlaubniß zum Abbruch des Baues Ludwigs XIII. So bildet derselbe denn mit einigen wohl schon von Levau gemachten Aenderungen den Kernpunkt der heutigen Anlage nach der Stadt zu, den Marmorhof. Der Graben wurde zugeworfen, die Levau'schen Flügelbauten bis an das Hauptgebäude herangeführt und so der zweite Hof, der Königshof, gebildet. An Stelle des alten Vorhofes trat

der heutige «Statuenhof» mit seinen beiden vom eigentlichen Schlosse getrennten Flügelbauten. Nach der Gartenseite zu schloß Mansart den alten Bau in einen Mantel neuer Gebäudetheile ein, welche an der Hauptfront die berühmte Spiegelgalerie — dem Deutschen seit dem 18. Januar 1871 ein Ort werther Erinnerung — an den Seiten die Wohnungen von König und Königin enthielten. An diesen Mittelkörper legen sich in der Queraxe zu den großen Höfen zwei mächtige Flügel, beide zu Wohnungen für Angehörige des Hofes bestimmt, von denen der ältere (südliche) seit Errichtung des Museums in seiner ganzen Ausdehnung zur Galerie des victoires umgebaut wurde (1837). Vor dem nördlichen, um 1685 errichteten, erhebt sich an der Stadtseite zunächst den Mittelhöfen die Kapelle (1699—1711) und auf der nördlichen Ecke das erst von Gabriel 1767—70 vollendete Theater. Dieser Nordflügel allein enthielt fünf und fünfzig Wohnungen, die der König am 2. und 3. April 1685 an Personen des Hofstaates vertheilte. Auch Mansart hatte in demselben ein Quartier. — Durch diese Bauten war das Schloß auf eine Länge von über 400 Meter bei einer Tiefe von 260 Meter gewachsen. Die Gebäude gruppirt sich um sechzehn größere und kleinere Höfe. Eine 1680 geprägte Medaille zeigt schon die Gartenseite fertig; und 1682 war auch der innere Ausbau so weit gefördert, daß der Einzug des Hofes möglich wurde. Von nun an war der König selbst den Bauten nahe; zu den alten kamen neue Pläne, so daß die Thätigkeit am Hauptschloß sowohl wie an den dazu gehörenden Nachbarschlössern (Trianon, Marly) und in der Stadt in den folgenden Jahren erst ihre Höhe erreichte. Die Rechnungsabschlüsse zwischen 1684—87 laufen mit den höchsten Summen aus, die überhaupt aufgewendet wurden, rund 11 1/2, 22 1/2, 13 und 11 Millionen Franken.

Neben dem großen Arbeitscentrum der Versailler Bauhütte aber hatte Mansart stets eine Fülle von Werken für den Staat und Private im Gange, die auf eine erstaunliche Arbeitskraft schließen lassen. Aus der Menge dieser Werke seien hier nur zwei kurz erwähnt, da sie ganzen Plätzen ein charakteristisches Gepräge gaben, die Anlage der Place de la Victoire (1684 und 85), welche der Marschall Feuillade im Verein mit der Stadt Paris erbaute und mit der Statue Ludwig's XIV. von Desjardins schmückte und der Place Louis le Grand um 1699<sup>4)</sup>, des heutigen Vendôme-Platzes.

Wie so viele Staatsämter, galten auch die hohen Stellen der Bauverwaltung im damaligen Frankreich für Hofchargen und wurden dem entsprechend mit Cavalieren, selten mit Fachmännern besetzt. Daß einst Pierre Lescot die Oberintendantur der Bauten bekleidet hatte, verdankte er zumeist seiner adligen Geburt. Mansart's Ernennung zum Intendanten, dann 1691 zum Inspecteur der Bauten war daher schon gegen die Regel. Als er am 8. Januar 1699 endlich sogar die höchste Würde auf diesem Gebiet, die eines Oberintendanten der königlichen Schlösser, Gärten und Manufacturen, und damit zugleich das Protectorat über die Akademie erhielt, begrüßte der Mercure de France seine Ernennung besonders sympathisch, indem er die Bedeutung der Berufung eines Fachmannes für dies Amt hervorhob, welches ungefähr einem Ministerium der schönen Künste gleichkam. Colbert, dann Louvois, zuletzt der Marquis von Villacerf waren Mansart's Amtsvorgänger gewesen. Dangeau erzählt bei dieser Gelegenheit: Die Stellung bringt



mehr als 50,000 Livres und die volle Verfügung über mehrere Unterämter (die von den Kandidaten erkauf werden mußten). Sie gewährt häufigen Verkehr mit dem Könige und die Gelegenheit, sich dem Hofpersonal in allen Schlössern gefällig zu erzeigen. Gestern hatte Mansart dem Könige von der Stelle gesprochen, aber keine bestimmte Antwort erhalten. Als Se. Majestät sie ihm heut übertrug, sagte er dabei: «Verzeihen Sie, daß ich Ihnen eine unruhige Nacht bereitet habe.» Ja, der König war so gnädig, den Herren vom Hofe zu sagen, daß er hoffe, Alle, die Mansart kannten, würden sich über die große Gnade, die er ihm erwies, freuen. — Schon im Jahre 1683 war der Künstler geadelt worden, doch hat er auf die ihm verliehenen Titel eines «Grafen von Sagonne, Barons von Jouy, Herrn von Neuilly, Augy-sur-Bois etc. etc.», wie es scheint, keinen besonderen Werth gelegt; wenigstens blieb er auch bei Hofe nach wie vor «Mansart».

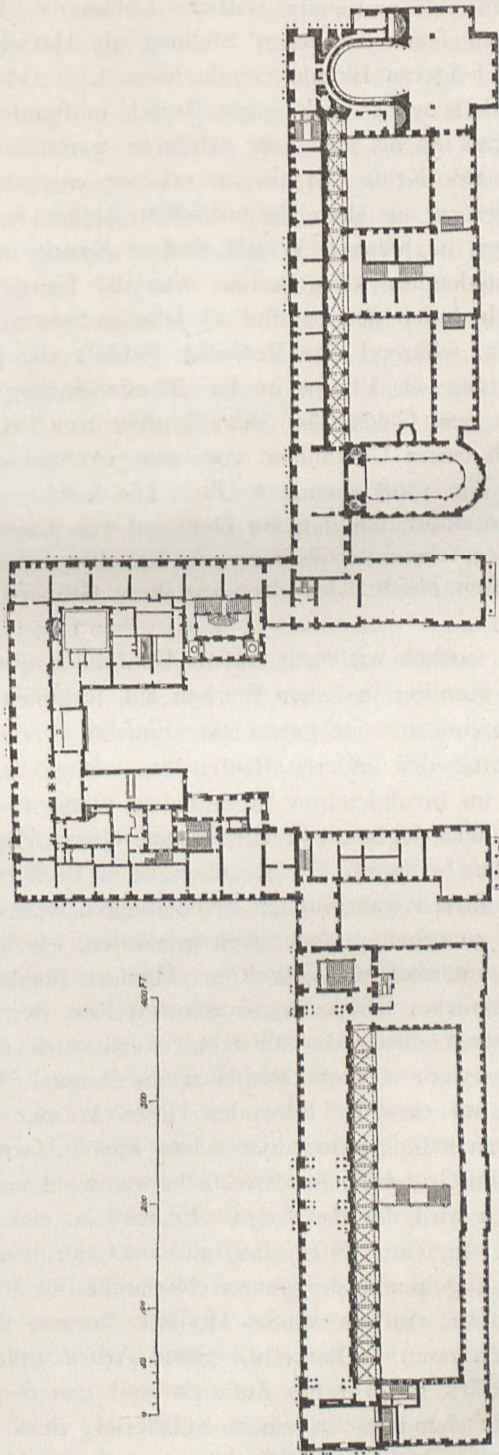
Ein Jahr nach seiner Ernennung zum Oberintendanten, in den ersten Wochen des Jahres 1700, sandte ihn der König auf Wunsch des Herzogs von Lothringen nach Nancy, wo er dem Fürsten Zeichnungen für den Umbau seines Residenzschlosses und des Gartens sowie zweier Landschlösser überreichte, nachdem im Lande selbst bearbeitete Entwürfe der großen Kosten wegen verworfen worden waren. Mansart's Pläne fanden vollen Beifall, scheinen aber trotzdem bis auf das Schloß zu Luneville nicht zur Ausführung gelangt zu sein; wenigstens hat unter König Stanislaus Boffrand den dortigen Schlössern den Charakter seiner Kunst aufgeprägt und dabei bekanntlich Anlagen geschaffen, die einen Stadttheil von Nancy zu einem Juwel der Rococokunst in Frankreich machen. Der Herzog überfandte Mansart als Lohn seiner Arbeiten einen Brillantring im Werthe von tausend Pistolen und eine achtspännige Equipage. Dieser aber weigerte sich die Geschenke anzunehmen, da er im Dienste seines Königs gehandelt habe und reiste ab. Die Kunde von dem Vorfall kam natürlich mit ihm nach Versailles; in den Vorzimmern verhandelte man darüber, um sich schliesslich in dem Vermuthen zu einigen, daß der König dem Künstler die Annahme befehlen werde. Es geschah das in der That am 6. Februar.

Mansart's letzter großer Triumph war die Einweihung des Invalidendomes. Dreißig Jahre der Arbeit hatte das große Werk in Anspruch genommen, mit dem der König Libéral Bruant's Invalidenhôtel ein besonderes monumentales Gepräge geben wollte. Am 28. August 1706 wurde das erste Hochamt in dem vollendeten Bau gefeiert. Ludwig und mit ihm ganz Paris waren voll der Anerkennung für den Künstler. Durch Monate dauerte das Zuströmen der Massen, welche eine Leistung sehen wollten, von der man fühlte, daß hier neben der alten Liebfrauenkirche ein neues Wahrzeichen der Stadt entstanden sei, welches den Vergleich mit dem älteren nicht zu scheuen hat.

Nur einzelne Momente aus der Fülle der Thätigkeit Mansart's sind im Obigen hervorgehoben worden, chronistische Anhaltspunkte für die folgenden Untersuchungen. Viele der großen Schloß- und Kirchenbauten wurden nicht einmal dem Namen nach erwähnt; man mag ihre Liste bei Lance einsehen. Wenn auch der Gärten von Versailles, an deren architektonischer Ausstattung Mansart unzweifelhaft schöpferisch mit betheilig war, nicht gedacht wurde, so geschah dies in

Rückficht darauf, dafs es bisher nicht möglich ist, den Antheil Lenôtre's in diesen Anlagen von dem Manfart's zu scheiden.

Ueber den Menschen Manfart wissen wir nicht viel. Der ihm persönlich übelwollende St. Simon nennt ihn einen arroganten und unwissenden Emporkömmling; von anderer Seite wird gerade sein taktvolles Benehmen im Hofverkehr gerühmt. Wie sich die Welt in seinem Inneren spiegelte, darüber ist keine Andeutung erhalten; blickt man aber auf die glänzende Laufbahn, die ununterbrochenen Erfolge, die gesellschaftliche Stellung, welche er errang, so meint man Manfart der kleinen Zahl wirklich glücklicher Menschen zuzählen zu müssen. Unerschüttert stand er sein Lebelang in der Gunst seines Königs; nie wieder hat in unserer Zeitrechnung ein Künstler über ähnliche Summen verfügt, wie sie Manfart im Dienste von Hof und Privaten verbaute. Dem gegenüber erscheint Neid und Haß einer Anzahl von Höflingen, zu deren Organ sich St. Simon gemacht hat, nur wie ein natürliches Surrogat. Und auch darin noch bewährt sich die Gunst des Glückes, dafs die Gegner Niemand hatten, den sie mit einigem Erfolge Manfart gegenüber auspielen konnten; soweit überragte er nach Perrault's Tode alle zeitgenössischen Kräfte. Der tüchtigste aber unter der nächstfolgenden Generation, sein Schüler Robert de Cotte, wurde zugleich durch die Ehe mit Manfart's jüngerer Schwägerin Cathérine Bottin sein naher Verwandter und treuer Anhänger. Ein Anerkennnifs der Bedeutung beider Künstler liegt im Grunde selbst in der albernen Erzählung St. Simon's, Manfart und



Grundriß des Schlosses von Versailles.



de Cotte, zwei höchst mittelmäßige Köpfe, hätten ihre besten Arbeiten einem Zeichner Namens Lassurance (eigentlich Cailleteau) verdankt, den sie ängstlich in ihrem Atelier gehütet hätten. Lassurance ist so wenig versteckt worden, daß er neben seiner amtlichen Stellung als Hofbaumeister zugleich, nach der Angabe des jüngeren Blondel (*Arch. franç.* I, p. 232), der vielbeschäftigste Privatarchitekt in Paris war; viele seiner Bauten entstanden schon zu Mansart's Lebzeiten. Sie zeigen ihn als eine sehr achtbare, wennschon nicht auf der Höhe seines Lehrers stehende Kraft. St. Simon erkennt wenigstens in seiner Fabel an, daß tüchtige Arbeiten aus dem Mansart'schen Atelier hervorgingen; für jeden Unbefangenen haben sie höheren Werth, sind es Epoche machende Werke, von denen sich der Invalidendom dem Besten, was die französische Kunst je geleistet, die großen Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts mit einschlossen, vollgültig an die Seite setzt, während das Versailles Schloß die größere kunstgeschichtliche Bedeutung, als Etappe in der Stilentwicklung hat.

Sein Glück blieb dem Künstler treu bis in den Tod. Er starb fast plötzlich, nach einem Unwohlsein von wenigen Stunden, in seiner Wohnung zu Marly am 11. Mai 1708 abends 7 Uhr. Die Leiche wurde in die Kirche St. Paul zu Paris übergeführt, wo ihm ein Denkmal von Coizevox errichtet wurde. Dort ruhte er neben seinem Großsohn und Rabelais, bis die Forderungen des neuen Paris die großen Meister des alten aus ihren Gräbern verdrängten.

Suchen wir nach diesem Ueberblick über den äußeren Verlauf seines Lebens den Künstler in seinen Werken auf, so gipfelt unser Interesse in den beiden Hauptschöpfungen: Sie geben eine Einsicht über das Wesen seiner Kunst, zu dem die Summe der anderen Bauten nur wenige Ergänzungen zu bieten vermag. Aber nur im Invalidendom kommt sein Können rein zum Ausdruck; im Schloß von Versailles legte die Rücksicht auf die zu schonenden älteren Theile ihm von vorn herein bestimmte Beschränkungen auf. Eine Composition der Anlage im Sinne der älteren französischen Schloßbauten war durch des Königs Willen, den alten Bau zu erhalten, unmöglich geworden, wie überhaupt jeder einheitlich das Ganze zusammenfassende Grundriß. Mansart suchte deshalb den Mangel streng architektonischer Gliederung durch den Reiz der Raumwirkung zu ersetzen, vielleicht angeregt durch die ähnliche, wenn auch nicht so wirkungsvolle Anordnung in Lemercier's Schloß Richelieu im Poitou. Indem Mansart die Flügelbauten in den auf einander folgenden Höfen in vier Abätzen immer näher an einander rücken ließ, gewinnt der letzte kleine Marmorhof eine erhöhte Bedeutung nicht nur im Grundriß, sondern auch, wie wohl jeder Besucher des Schloffes empfunden haben wird, für das Auge. Er wird zu einer Art Allerheiligstem der ganzen Anlage. In seiner Mitte aber, also im Centralpunkt des großen Baues, kam räumlich der Angelpunkt der ganzen Monarchie im Cabinet des Königs zum Ausdruck.

Der Aufbau dieser Hofseite kommt für die Charakteristik von Mansart's Kunst kaum in Betracht. Seine Arbeit mischt sich hier mit Theilen des alten Schloffes, mit Levau's Zufätzen und den nüchternen Pavillons Gabriel's aus dem 18. Jahrhundert zu einem Stilallerlei, dem höchstens malerische Wirkung inne wohnt. Den langen Flügelbauten aber fehlt an dieser Stadtseite reichere Aus-

bildung; sie sind eben nur Hintergebäude. Dagegen war der Künstler an der Gartenseite unbefchränkt. Hier schuf er eine Fassade von einer Ausdehnung, wie die Kunstgeschichte deren wenige kennt, mit weit vorspringendem Mittelrisalit, welches die Wohnungen von König und Königin enthielt. Wenn diese Gliederung auch im Grundriss sehr energisch zum Ausdruck kommt, so giebt sie dem Aufbau, in welchem ohne jede Unterbrechung der Höhe dieselbe Horizontalgliederung durch die ganze, 1320 Fufs betragende Länge fortläuft, doch nur wenig Leben. (Das Berliner Schloß ist etwa 600 Fufs lang.) Das einfache Erdgeschofs ist nur von Horizontalfugen belebt, halbrund geschlossene Thüren öffnen sich in demselben statt der Fenster, so daß man aus den Räumen unmittelbar auf die Terasse treten kann. Diese Eigenart ist bekanntlich in der Folgezeit für Landschlösser durch die Mode geheiligt worden. Friedrich der Große wollte es deshalb trotz der Mahnungen von Knobelsdorf bei dem Bau von Sanssouci lieber darauf ankommen lassen, seine Gesundheit zu gefährden, als auf die moderne und bequeme Form zu verzichten; auch beim Bau des Neuen Palais noch wiederholten sich ähnliche Differenzen zwischen dem Könige und seinem Architekten Bühring.

Auf das Erdgeschofs folgt das von unkanalirten Pilastern oder Säulen gegliederte Hauptgeschofs mit großen Halbbogenfenstern und vollem jonischen Gebälk über den Stützen. Die Schlusssteine der Fenster schmückten jedesmal Helme, die Bogenzwickel rechts und links von ihnen Embleme. Darüber erhebt sich noch ein Halbgeschofs mit rechtwinkligen Fenstern und korinthischen, durch Füllungen gegliederten Pilastern; diese tragen ein kleineres Gesims, über welches eine Balustrade den Abschluß des Ganzen bildet. Auf den Pfeilern derselben erheben sich kriegerische Embleme, wie denn die Beziehungen auf den kriegerischen Ruhm des Königs in der ganzen Decoration des Gebäudes, selbst in der Kapelle wiederkehren.

In jedem Handbuch der Kunstgeschichte findet man die allerdings in die Augen springenden Mängel dieser Anordnung hervorgehoben: die fehlende Massengliederung der Silhouette, die Langweiligkeit des sich ein und neunzig Mal wiederholenden, höchstens durch Verdoppelung der Säulen und Pilaster oder eine eingeschobene statuengeschmückte Nische variirten Systems, die ziemlich nüchternen und trockenen Clafficität der Formgebung, in der Hardouin-Manfart hier weit hinter den frischeren Werken seines Großsohns zurückbleibt. — Den schwersten Schaden fügte er sich durch die stete Wiederholung desselben Motivs zu, denn die in der That vorhandene Abwechslung ist zu unbedeutend, um noch bei dem Abstände zur Geltung zu kommen, aus dem man erst den Bau als Ganzes überblicken kann. Der Künstler zwingt dadurch das immer wieder dieselben Formen findende Auge, die Mängel des Systems herauszufinden, dessen Schönheiten er durch die Eintönigkeit tödtet. Es muß aber diese ziemlich abwechslungslose und uns heut ermüdende Ausdehnung der Fassade auf die Zeitgenossen, namentlich in Deutschland, einen besonderen Eindruck von Großartigkeit gemacht haben. Zwar ist mir kein literarisches Zeugniß bekannt, welches dies ausdrücklich bestätigte, wohl aber beweisen es die Wiederholungen zu Bonn, Charlottenburg, Mannheim, Raßatt, Schleisheim. Manfart selbst kam zu dieser das altfranzösische Pavillonssystem befeitigenden Neuerung offenbar durch den Einfluß, den Perrault's Louvrecolonnade



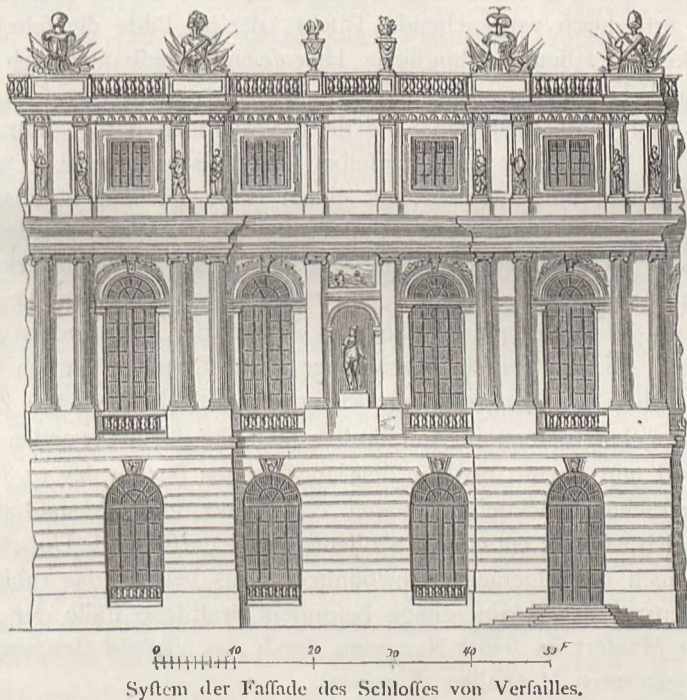
auf ihn übte; von dorthier auch entnahm er die Behandlung des Erdgeschosses als schmucklosen Unterbau. Neu ist die consequente Anwendung halbrund geschlossener Fenster in einem so großen Bau. Dem Allen gegenüber ist es interessant zu sehen, daß sein erstes Werk, das Schloß von Clagny noch die älteren Formen der Pavillons und der rechtwinklig geschlossenen Fenster festhält, Formen, zu denen Mansart bei einfacheren Bauten auch später zurückkehrt.

Auffallend und gleichfalls eine folgenreiche Neuerung sind die großen Lichtöffnungen. Es dürfte nicht leicht wieder einen Palaß geben, in dem das Verhältniß der Fenster zu den Mauermassen einen solchen Bruchtheil erreicht (rund 3:8). Der Charakter des Ländlichen sollte darin wohl Ausdruck finden. Zugleich aber liegen hier die Anfänge jenes Lichtbedürfnisses, welches die französische Architektur des 18. Jahrhunderts charakterisirt, wie sich denn überhaupt fast alle jene so scharf ausgeprägten Besonderheiten der Kunst der folgenden Perioden aus den hier gegebenen Vorbildern herleiten lassen. Sieht man zunächst auf das Aeußere, so ist — um nur ein paar Beispiele zu nennen — dahin zu rechnen die nunmehr aufkommende Neigung, das ziemlich schmucklos gehaltene Erdgeschoss durch scharf geschnittene Horizontalfugen zu gliedern, eine milde Form der Rustica; ferner die Vorliebe für halbrund geschlossene Fenster, für unkannelirte jonische Pilaster und Säulen im Gegensatz zu den kannelirten dorischen und korinthischen der eigentlichen Renaissance-Zeit, für die bekannte Umbildung des jonischen Kapitells mit den herabhängenden Laubfestons, für die Ersetzung der Fenster des Erdgeschosses durch Thüren. Ja wohin immer man in Frankreich und Deutschland blickt, findet man an den Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts Formen verwendet, zu denen das Schloß von Versailles die Anregung gegeben. Selbst Meister, die einer ganz anderen Richtung angehören, unterfallen dem allmächtigen Einfluß dieses Werkes, wie z. B. Joh. Arnold Nering in seinem Berliner Zeughaus.

Epochemachender noch und auch künstlerisch bedeutender als das Aeußere ist das Innere in seiner ungemein reichen Entfaltung jener Decorationsweise, die heut der Stil Ludwig's XIV. genannt wird, die ihren eigentlichen Vater aber in Mansart und zwar in der späteren Entwicklung des Meisters hat. Innerhalb der noch beibehaltenen architektonischen Gliederung der Wand durch Pilaster und Gesimse, bedecken sich alle Theile des Raumes, soweit nicht Seiden- oder Gobelintapeten sie einnehmen, mehr oder minder reich mit einem sich vergoldet von weißem Grunde abhebenden Ornament von oft höchst geschmackvoller Zeichnung. Einen Hauptwerth legt dieser Stil auf Belebung der in vollem architektonischen Reichtum beibehaltenen Gesimse durch Ornamente; darin im Gegensatz zum Stil Ludwig's XV., welcher ihre architektonische Gliederung selbst verwässert. Reiches Ornament, stets in Weiß und Gold, legt sich an die Füllungen, Umrahmungen und Stürze der Thüren, an Fensterläden und Paneele, selbst noch in die Kanneluren der korinthischen Pilaster. Rautenförmiges vergoldetes Gitterwerk, in jeder Raute eine Rosette, deckt gern einen Theil der Decken, etwa die großen Hohlkehlen. In der späteren Zeit zeigen die Pilaster- und Panneaugliederungen bandwerkartige Muster oder die Füllungen biegen oben wie unten in Curven um und enden in jenen Schnörkelformen, die bereits in das 18. Jahrhundert hinüberleiten.

Die Grammatik der hier auftretenden Ornamentformen bietet etwa die Architekturlehre von Daviler (f. Anm. 1), einem Schüler Mansart's. Zu ihrer höchsten Leistung in Bezug auf blendende Pracht entfaltet sich diese Decorationsweise im Kabinet des Königs selbst; vor dem rauschenden Reichthum desselben überkommt uns freilich heut dasselbe Gefühl der Maßlosigkeit, welches wir angeichts der Allongeperrücke oder des stickereifarrnden Staatskleides der Zeit haben.

In dem Menschenalter, welches Mansart in Versailles baute, erfährt er natürlich auch an sich selbst die Einwirkungen des immer mehr auf das Leichte hindrängenden Zeitgeschmackes. Während die älteren Arbeiten noch mehr dem pomphaften und farbenreichen Stile Lebrun's, der Genosse des Architekten beim inneren Ausbau war, (Spiegelgalerie, Gefandentreppe etc.) gleichkommen, zeigt das



System der Fassade des Schlosses von Versailles.

Ornament der Kapelle die freieste Entwicklung des Mansart'schen Stiles, der im Kabinet des Königs mit am frühesten in seiner Eigenart auftreten dürfte. Uebrigens geht heut nur noch ein Bruchtheil der Innenräume auf Mansart zurück; manche Theile der königlichen Wohnung gehören sichtlich noch der Zeit Leveau's an, so etwa der Diana-, der Kriegs- und der Apolloaal, während zugleich immer neue Umbauten hier fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Stilentwicklung der folgenden Zeit wieder spiegeln, darunter am beachtenswertheften jenes prachtvolle Beispiel des entwickelten, freilich etwas schweren Stiles Ludwigs XV., das Schlafzimmer der Königin (Maria Leszczyńska) vom Jahre 1734.

Worin aber unterscheidet sich die Innendecoration Mansart's von den älteren Werken? was ist das epochemachende Neue an ihr? — Coloristisch die consequente Anwendung des Weiß und Gold für alle Holztäfelungen und die Decken (mit



Ausnahme des mittleren, allerdings gelegentlich schon wegfallenden Gemäldes) in den Räumen, wo er allein maßgebend ist, während bezeichnend genug da, wo Lebrun den wichtigeren Antheil an der Ausgestaltung des Raumes hat, die farbige Behandlung der Wand nach älteren und namentlich italienischen Vorbildern beibehalten ist; zeichnerisch die Befeitigung der schweren Ahanthusranken Lepautre's und der großen Cartuschen, an deren Stelle mehr ein ornamentales, bereits ziemlich willkürlich erfundenes Leistenwerk tritt. Mansart ist der erste, der im Innenbau an dem bis dahin festen Kanon der architektonischen Säulenordnungen zu rütteln wagt und damit einerseits die Verflachung der Formen, andererseits die Auflösung des tektonischen viereckigen Rahmenwerks in Rundlinien, endlich (bei den Nachfolgern) in willkürliche Schwingungen anbahnt. Freilich ist mit solch allgemeinen Erklärungen dem Leser wenig genützt; die Geschichte des Ornamentes wird erst durch vergleichende Tafeln, die im Bilde die schrittweise Entwicklung erkennen lassen, verständlich. Hier seien deshalb nur noch ein paar allgemein verständliche Eigenarten hervorgehoben: An Stelle der großen Kamme mit Reliefs oder einer Büste über sich, wie sie Clagny noch hatte, führt er kleinere ein und füllt die Wandfläche über denselben durch einen Spiegel. Der Spiegel in reichem Goldrahmen und möglichst aus einem Glase gewinnt überhaupt bei ihm eine bisher unbekante Rolle. Die Pilafter, welche die Wand gliedern, verlieren gelegentlich ihre architektonische Form, werden bloßes Rahmenwerk.

Im Grundriß bot Versailles eine andere wichtige Neuerung, die Anbringung von Corridoren, die in der ganzen Längsausdehnung der Flügel neben der Zimmerreihe herlaufen. Die französische Renaissance hatte, so unentbehrlich sie uns heut auch scheinen, dieselben bis dahin nur wenig gekannt. In das letzte Zimmer eines langen Flügels gelangte man oft nur, indem man alle davor liegenden durchschritt, so in Chambord und ebenso noch in den langflügeligen Bauten des 17. Jahrhunderts. Die gesellschaftlichen Rücksichten waren eben trotz aller Ausbildung der Hofetiquette ungleich weniger entwickelt als heute; etwa entstehende Unbehaglichkeiten entschuldigte auch die allgemeine Gewohnheit. Das beweist das ruhige Behagen, mit dem Tallemant des Réaux einige besonders drastische Fälle der Art erzählt. Offenbar kam Mansart zu seiner Neuerung durch das Vorbild der auch in Frankreich längst bekannten Hofhallen (Loggien).

Der künstlerisch bedeutendste Theil des ganzen Baues von Versailles ist die Kapelle, welche die zweigeschoßige Bildung des Aachener Domes — natürlich ohne bewussten Zusammenhang, aber doch von ähnlichen Voraussetzungen hervorgerufen — wiederholt. Hier wie dort war das obere Stockwerk für den Fürsten und seine Umgebung bestimmt. An ihm entwickelt denn auch Mansart die ganze Pracht seiner Decoration, während das Untergeschoß maßvoller gehalten ist. Der Grundriß ist einfach: Drei Langschiffe mit zweimal vier rechtwinkligen Pfeilern, die eben solche Vorlagen nach den Abseiten zu haben, sind halbkreisförmig mit umlaufendem Seitenschiff geschlossen. Auch in dieser so wenig reichen Form noch erkennt man aber den für Paris so entscheidenden Einfluß des Grundriffes von Notre-Dame in dem umlaufenden Seitenschiff bei halbkreisförmigem Chorschluss. Im Oberraum treten an die Stelle der Pfeiler kannelirte korinthische Säulen mit gradem Gebälk über sich. Die reich in Gold und Malerei

verzierte Decke ist ein Tonnengewölbe mit großen Stichkappen. Die unteren Nebenschiffe sind in Flachkuppeln gedeckt, die Decken der oberen sind bemalt. Drei Reihen schlanker, im unteren Geschoß in Flachbogen, im oberen im Halbrund geschlossener Fenster geben dem Raum eine Fülle von Licht. Reichstes Ornament breitet sich über das Ganze, namentlich die oberen Theile; dennoch ist nirgends ein Zuviel, wozu namentlich die maßvolle coloristische Behandlung beiträgt, welche die Farbe allein für die Decken aufspart. — Ein ziemlich quadrater Vorraum vermittelt die Verbindung der Kirche mit dem übrigen Schloß.

Der Aufbau zeigt eine besonders glückliche Verbindung von weltlicher Pracht und kirchlichem Ernst. Die herrlichen Säulenreihen mit ihrem reich ornamentirten Gebälk darüber und der ebenfalls decorirten Wand hinter sich tönen mit den unteren schön proportionirten Pfeilerreihen, deren Flächen wieder reicher Reliefschmuck belebt, zu einer prachtvollen Festcantate zusammen. Die Größe des Künstlers aber wird erst dem völlig klar, der sich die Mühe nimmt, das Werk in feinen Einzelheiten zu prüfen: Es ist dies der schöpferische Bau, an dem die französischen Kirchenbaumeister der Folgezeit sich inspirirten. Zwar wird die Einzelheit der Formgebung von der rasch sich entwickelnden Zeit bald überholt, maßgebend aber bleibt die graziöse Säulengliederung, die eleganten Verhältnisse, die lichte Pracht des Ganzen und — im Gegensatz zum Verwässern der architektonischen Form in der Profandecoration — das Beibehalten scharf geschnittener, und wenn auch etwas fastloser, doch zierlicher und reicher Profilirungen, wie sie die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts nur in Frankreich aufzuweisen hat. Angesichts dieses Raumes muß es Jedem zum Bewußtsein kommen, wie fehl die ältere Kunstgeschichte ging, wenn sie — wohlverstanden für Frankreich — die Zeit Mansart's und die auf sie folgenden Perioden als eine Verfallsperiode charakterisirte. Wenigstens ist von einem Verfall nur unter der Bedingung zu reden, daß darunter allein der Abfall von der classischen Richtung verstanden wird. Werke, wie die Kirche von Versailles und der Invalidendom, in späteren Jahrzehnten St. Roch und St. Sulpice, die Bauten des Concordienplatzes, Boffrand's Schöpfungen in Nancy, und eine Fülle anderer sichern ihrer Periode eine zwar eigenartige, aber deshalb nicht geringe künstlerische Bedeutung. Die Erschöpfung und damit der Verfall beginnt erst kurz vor der Revolutionszeit, um bis tief in unser Jahrhundert hinein zu dauern.

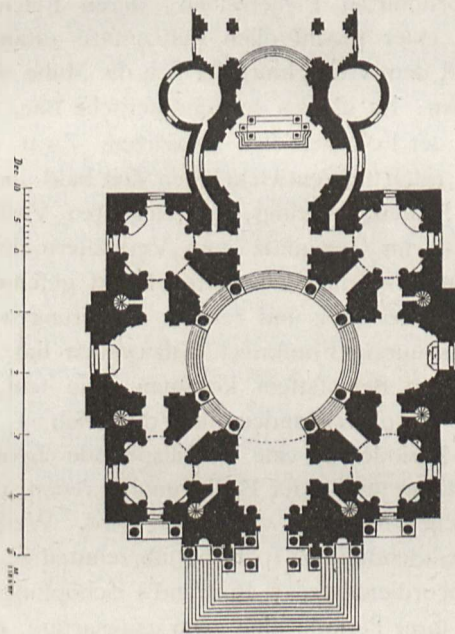
Das Außere der Kapelle zeigt die dreigeschoßige Theilung des Innern. Das mit hohem Dachstuhl gedeckte Mittelschiff steigt über die flachgedeckten balustradenge schmückten Nebenschiffe hinaus. Concav geschwungene Strebepfeiler tragen die Mauern des Obergadens. Reiche Pilasterarchitektur und plastischer Schmuck beleben die Flächen. So viel aber auch Mansart hier an Mitteln angewandt, — reiche Gliederungen, Ornamente, Sculpturen — um seiner Kapellenfassade einen imponirenden Eindruck zu sichern, gerade sie kennzeichnet die Grenzen seiner Begabung: es fehlt ihm der monumentale Sinn, wie ihn Perrault gehabt, die Fähigkeit über die Schönheit des Einzelnen hinaus das Ganze zu einheitlich-großartiger Wirkung zusammenzufassen, wie andererseits seinen architektonischen Details die Frische der älteren Zeit fehlt; sie sind trockener und damit nüchterner.



Zu gleicher Beobachtung geben seine übrigen Fassaden Anlaß; nur einmal erhebt er sich zu voller monumentaler Wirkung: im Invalidendom.

Verfolgt man die Entwicklung der Mansart'schen Fassadenbildung bei Palastranlagen, so sieht man ihn in Clagny von der horizontalen Zweitheilung ausgehen, so daß wenigstens an den betonten Stellen jedem Stockwerk eine besondere Säulenstellung entspricht. In Versailles fügt er noch ein halbes Geschoß hinzu, scheidet aber wieder jedes Stockwerk durch horizontale Theilung. In den späteren Bauten dagegen treten gern durchgehende Pilaster auf: so in Marly, so an den beiden Pariser Plätzen.

Der Grundriß von Marly verdankt einer Laune des Königs sein Entstehen. Vor einem quadraten, neun Fenster breiten Mittelpavillon legen sich in regel-



Grundriß des Invalidendoms.

mäßigen Abständen längs der Mittelaxe sechs Paare von kleineren Pavillons, zwischen denen sich Gartenparterres mit Wasserbecken, Cascaden und Springbrunnen ausbreiten. Wieder fehlt dem Gebäude der Unterbau; unmittelbar aus dem Erdboden steigen die Sockel der kannelirten Composit-Pilaster auf, welche die Fensterpfeiler gliedern; sie nehmen je zwei rechtwinklige Fenster übereinander mit kriegerischen Emblemen auf den Stürzen zwischen sich. Das Ganze schließt eine Balustrade ab, aus der über den drei Mittelfenstern ein reichgeschmückter Giebel aufragt. Auch für diese Fassaden-Anordnung fehlt es namentlich in Deutschland nicht an Nachbildungen, ja sogar der ganze eigenartige Grundriß der Anlage von Marly wurde in der heut verschwundenen Favorite bei Mainz copirt.

Mehr in die Breite aber noch ging der Einfluß, den die Fassadenbildung er beiden von Mansart angelegten Plätze gewann. Der Vendômeplatz ist bekanntlich ein Achteck, der Siegesplatz ein Rund; während aber der letztere durch

eine in der Tangente und drei im Radius ihm zugeführte Strafsen zu einem Mittelpunkt des Verkehrs gemacht wird, ist der erstere nur durch eine in der Axe ihn durchschneidende Strafsen zugänglich und verliert damit seine Berechtigung als Platz; ein technisches Ungeschick, welches das 18. Jahrhundert Mansart schwer anrechnet. Beide Plätze sind nach dem Vorbilde älterer Pariser Anlagen in einheitlicher Front ausgebildet; beide Fassaden sind einander so ähnlich, daß man den jüngeren Ludwigs-(Vendôme-)Platz lediglich als eine Verbesserung der älteren Anlage betrachten kann. Rundbogen-Arcaden gliedern das mit starken Horizontalfugen belebte Erdgeschoß, während die Bogenöffnungen selbst wieder durch glattes Mauerwerk verschlossen sind, in welchem die Fenster sitzen. Darüber folgen durch ein und ein halbes Geschoß korinthische (am Siegesplatz jonische) unkannelirte Pilaster, welche ein volles Gesims ihrer Ordnung tragen, über dem das Mansardendach aufsteigt. Alle Fenster waren im Sechstelkreis geschlossen.

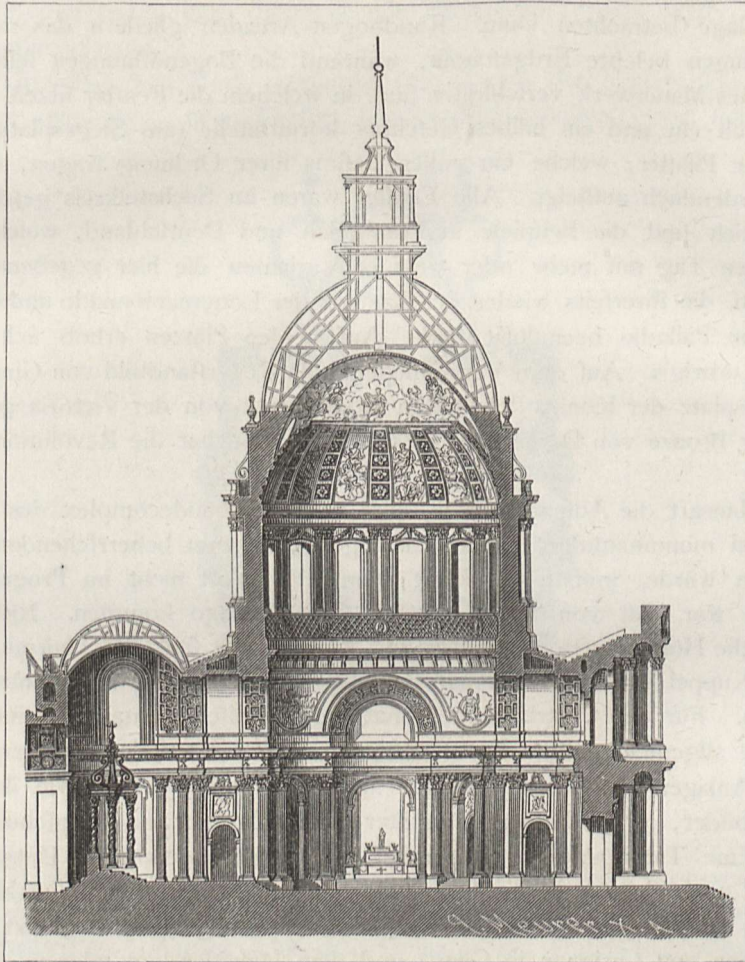
Zahlreich sind die Beispiele in Frankreich und Deutschland, welche bis auf den heutigen Tag mit mehr oder weniger Varianten die hier gegebenen Motive wiederholen, die ihrerseits wieder sichtbar von der Louvrecolonnade und im letzten Grunde von Palladio beeinflusst sind. Auf beiden Plätzen erhob sich einst ein Denkmal Ludwig's. Auf dem Vendômeplatz sein Reiterstandbild von Girardon, auf dem Siegesplatz der König, stehend im Königsornat von der Victoria gekrönt, in vergoldeter Bronze von Desjardins. Beide Monumente hat die Revolution gestürzt.

Als Mansart die Aufgabe wurde, dem weiten Gebäudecomplex des Invalidenhôtels einen monumentalen Anbau beizufügen, der zum beherrschenden Moment des Ganzen würde, mußte er, selbst wenn das Wort nicht im Programm ausgesprochen war, fast von selbst auf die Centralanlage kommen. Nicht in die Breite, in die Höhe mußte er bauen, und weiter, nicht schlanke Thürme, nur eine mächtige Kuppel konnte in ein harmonisches Verhältniß zu der gesammten Anlage treten. Für den Centralbau aber hat die italienische Renaissance im St. Peter so sehr die allgemein gültige Form gefunden, daß bis auf den heutigen Tag alle derartige Anlagen mehr oder weniger auf den römischen Bau, wie ihn Michelangelo gebildet, ohne Maderna's später hinzugekommenes Langschiff, zurückgreifen: Eine Tambourkuppel thronend auf großem quadraten Unterbau, der meist noch vier kleinere in die Diagonale gestellte Kuppelräume einschließt; die Kreuzarme sind entweder von dem umschließenden Quadrat begrenzt, wie bei der Madonna von Carignan in Genua und dem Invalidendom oder sie gehen wie am St. Peter in Absiden darüber hinaus. Das Zeltdach, mit dem Bramante seine Kuppeln für die äußere Ansicht umkleidet, ist constructiv und aesthetisch eine Vorstufe, zu der in späterer Zeit kein Architekt bei einem größeren Bau zurückgegriffen hat. In Paris, wo im Collège des quatre nations, in der Sorbonne, im Val de Grâce u. A. die reine Kuppelform in bedeutenden Bauwerken vorhanden war, wäre dasselbe gar eine Ungeheuerlichkeit gewesen. Mansart fühlte vielmehr, daß im Gegensatz zu den älteren noch etwas schwerfälligen Kuppeln der Fortschritt in der Erzielung möglicher Leichtigkeit der Silhouette liegen müsse. In diesem Sinne zeichnete er seinen schlank und elegant sich aus dem Luftmeer abhebenden Bau; den großen Massen zum Trotz ist es ihm gelungen, demselben den



Eindruck des Zierlichen und Leichten in höherem Maße aufzuprägen als ihn irgend ein anderer Kuppelbau besitzt und das Werk so zu einem monumentalen Specimen der «französischen Grazie» zu machen.

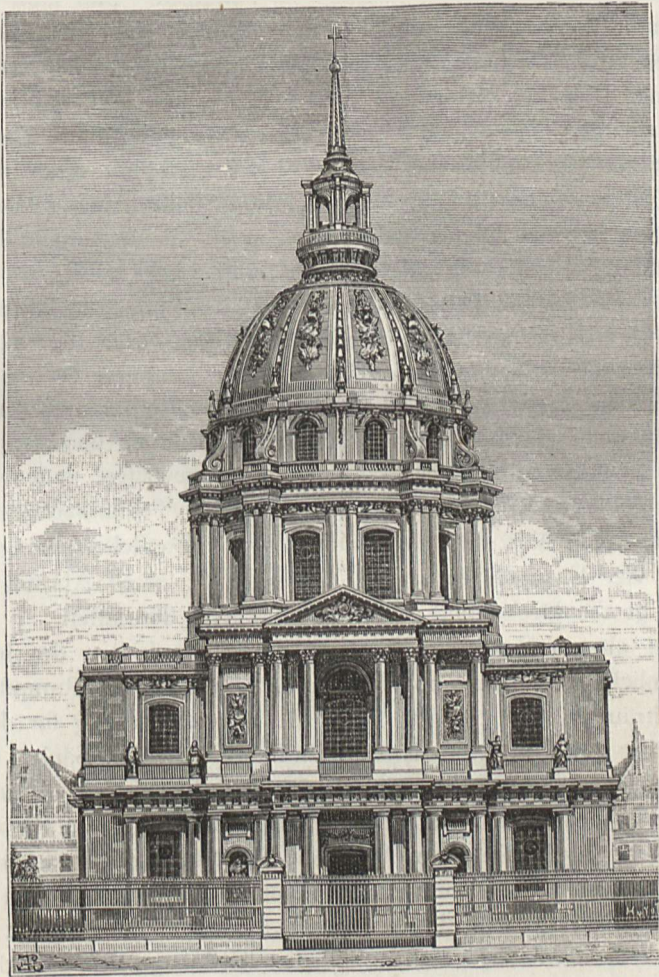
Vier mächtige Pfeiler tragen, wie überall, die Kuppel. Die Masse dieser Mauerkörper aber wird erleichtert durch große Wandnischen, die sich allmählich zu kleineren in die Diagonale der Pfeiler gelegten Durchgänge zusammenziehen. Um



Durchschnitt des Invalidendoms.

einen noch verstärkten Eindruck des Leichttragenden zu machen, versteckt er die acht verbleibenden Pfeilertheile hinter kannelirten Säulen, die nur decorative Bedeutung haben, da vor ihnen das Hauptgesims sich einfach verkröpft. Eine sehr ähnliche Anordnung wiederholt sich in den Kapellen der Diagonalaxen, während in der Lang- und Queraxe sich die Kreuzarme in großen Triumphbögen gegen den Mittelraum öffnen. Die Vermittelung mit der ältern Langkirche übernimmt ein runder Altarbau, welcher in seinem hintern Theile in Bruant's Kirche übergeht; die Trennung bildet der Hochaltar mit seinen sechs gewundenen Säulen,

zwischen denen hindurch man von einer Kirche in die andere sieht. Es ist hierin ein von Palladio im Redentore gegebenes Motiv benutzt, während der Altarbau offenbare Anlehnung an Bernini's Tabernakel in der Peterskirche zeigt. Wie bedeutend gerade dieses Werk den damaligen französischen Architekten erscheinen mußte, beweist der Umstand, das auch im Val de Grâce eine freie Copie desselben vorhanden war. Im Tambour folgt zunächst ein breiter, reich ornamentirter Gurt



Fassade des Invalidendoms.

mit den Reliefsportraits von zwölf französischen Königen, über ihm zwölf mächtige Fenster, durch die eine Fülle von Licht einfällt. Gepaarte Compositpilafter gliedern zwischen ihnen die Wand. Darüber wölbt sich die halbkreisförmige Kuppel mit breiten, den Pilaftern entsprechenden cassetirten Gurtrippen, zwischen denen die einzelnen Felder die Gestalten der zwölf Apostel, Frescogemälde von Jouvenet, tragen. Das ganze obere Drittel der Halbkugel bleibt offen und läßt so den Einblick in eine zweite parabelförmige Kuppel frei, welche durch zwölf für den untenstehenden Besucher verborgen bleibende Fenster hell erleuchtet ist und ein



großes Frescobild von Lafosse, die Aufnahme des heil Ludwig in den Himmel, trägt. Dies Hineinblicken aus einer unteren Kuppel in eine besonders beleuchtete obere ist ein zwar stark barockes, aber doch höchst wirkungsvolles Motiv. Es ist meines Wissens hier zum ersten Male angewendet, um in der Folge ein beliebtes Effectstück für die Architekten des 18. Jahrhunderts zu werden. Freilich war Mansart zu feinsinnig, um feine Neuerung zu einem groben Bravourstück in der Art italienischer Meister, etwa Guarini's zu benutzen. Ihm kam es wesentlich darauf an, den mittleren sonst stets dunkleren Kuppeltheil ebenso hell zu haben wie die unteren zwei Drittheile, und dies ist ihm so vortrefflich gelungen, daß ein unbefangener Besucher erst einige Zeit braucht, um in den in gleichmäßiger Helligkeit in einander fließenden Decken die zwei getrennten Theile zu unterscheiden. Weniger glücklich in der Wirkung hat Christopher Wren dasselbe Kunststück bekanntlich in seiner Paulskirche in London wiederholt. — Weit über diese zweite gemauerte Kuppel hinaus steigt dann noch die äußere in Blei gedeckte hölzerne Schutzkuppel auf (vergl den Durchschnitt).

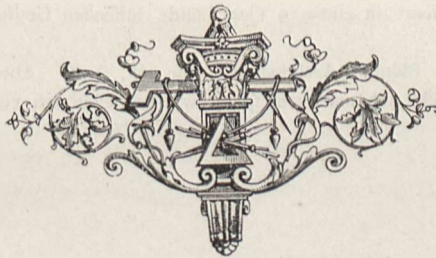
Mit großer Geschicklichkeit sind in diesem Innenraum alle Mittel aufgeboten, um den in den Verhältnissen schon harmonischen Bau durch die Decoration noch freier und leichter erscheinen zu lassen. Die Kannelirung der Säulen und Pilaster, die großen Nischen der Hauptpfeiler, die von allen Seiten einströmende Lichtfülle tragen ebenso dazu bei wie die Art der plastischen und malerischen Ausstattung. Der Sculptur ist nur das Ornamentale zugewiesen, und zwar entspricht die Formbildung desselben genau der an Mansart's Profanbauten; kriegerische Embleme bilden auch hier ein Hauptmoment. Die Darstellung der menschlichen Gestalt — die vier Evangelisten in den Zwickeln, die zwölf Apostel in der Wölbung und das große Deckenbild — sind der Malerei überlassen.

Mit seinen älteren Vorstufen in Paris theilt das Innere des Invalidendoms zwei Eigenthümlichkeiten: die Kuppel ist durch den stark abgestumpften Vierungspfeiler sehr weiträumig, und gewinnt damit die volle Bedeutung für den Gesamteindruck. Ist dies ein Vorzug, so ist der Umstand, daß den Säulen und Pilastern größere Sockel fehlen, wieder ein Mißstand. Sie erheben sich dadurch nicht frei genug vom Boden; ein Theil der monumentalen Wirkung geht verloren.

Das Außere der Kirche, namentlich die Südfassade mit dem großen Hauptportal ist ein Muster architektonischer Gesetzmäßigkeit und dabei in den großen Linien das natürliche Ergebnis des Innenbaues. Zweigeschoßig steigt der quadratische Kern auf, unten in dorischer, oben in jonischer Ordnung, so daß die Höhe der unteren Säulenstellung genau der Höhe der inneren entspricht. Vor das Mittelschiff legt sich, ein wenig ausladend, ein reiches zehnfauliges Portal, welches etwas über die das Ganze abschließende Balustrade emporsteigend in seinem mittleren Theile durch ein Giebfeld gekrönt ist. Darüber hinaus steigt auf einem perspektivisch richtig berechneten Unterbau der Tambour auf, dessen inneren vier und zwanzig Pilastern am Außeren Säulen entsprechen. Um dem Druck der Kuppel zu begegnen, sind über den acht Pfeilerhälften der Vierung ebenso viele an ihren Ecken mit Säulen besetzte Strebepfeiler angebracht, über denen sich das abschließende Hauptgesims verkröpft. Volutenartig geschwungene Consolen vermitteln in dem folgenden Attikageschoß die Ueberführung der Drucklinie der

zweiten Kuppel auf die Streben. Das Hauptgesims des Aeußeren entspricht dem Ansatz der ersten Kuppel; die Fenster des Attikageschoffes führen der zweiten ihr Licht zu. Ueber dem, der inneren Grattheilung entsprechend reich mit vergoldeten Reliefs gefckmückten äusseren Kuppeldach steigt weit hinauf die unten breit ausladende luftige Laterne. Die Fenster der drei unteren Geschoffe sind mit flachen Stichbögen gedeckt, jene bei den cisalpinen Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts so beliebte Form, deren älteste Vorbilder noch nicht nachgewiesen, aber wohl in Italien zu suchen sind. Wenigstens kommt sie bereits beim Palazzo Boadile in der Via de' Cefarini zu Rom, einem Bau Giacomo della Porta's vor. (Letarouilly I, Taf. 56.)

Fasst man das Aeußere als Ganzes zusammen, so muß man es als die höchste classische Abklärung innerhalb der national französischen Schule erklären. Das Ganze ist klar und gut disponirt, die ruhigen Massen der Seitenflächen stehen in wohlthuendem Gegensatz zu dem reich belebten Mitteltheile; leicht und schlank steigt die Kuppel auf, deren schöne Linienführung freilich durch die zu große Laterne und die geschmacklosen Voluten etwas beeinträchtigt wird. Man braucht aber zum Vergleich nur Soufflot's Pantheon heranzuziehen, um das große künstlerische Geschick Mansart's zu bewundern, der innerhalb der altfranzösischen, immerhin etwas kleinlich wirkenden Stockwerkstheilung und trotz aller Zierlichkeit der Verhältnisse und Einzelheiten, ein Werk voll monumentalen Ernstes zu schaffen wußte. Zu seiner vollen Bedeutung wurde dasselbe freilich erst gelangt sein, wenn die, nach Bernini's Vorgang am St. Peter auch von Mansart für seinen Bau geplanten angrenzenden Säulenhallen zur Ausführung gelangt wären.





## Anmerkungen.

---

1) Die hauptfachlichsten derselben sind: Fr. Blondel: Cours d'architecture. Paris 1675. 1 Bd. fol. — Derf.: Notes sur l'architecture de Savot, Paris 1685. 8°. — Derf.: Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture. Paris 1673. 1 Bd. fol. — Chambray: Les quatre livres d'architecture d'André Palladio. Paris 1650. fol. — Derf.: Parallèle de l'architecture ancienne avec la moderne. Paris 1650. 1 Bd. fol.; 2. Aufl. von Érard, Paris 1702. — Daviler: Cours d'architecture. Paris 1691. 2 Bde. 4°; spätere Ausgaben vermehrt von J. P. Mariette. Paris 1738, 1756 u. 1760. — Perrault: Ordonnances des cinq espèces de colonnes, selon la méthode des Anciens, Paris fol. und seine Vitruvüberetzungen: Paris 1673, 1 Bd. fol. und 1684, so wie ein kleiner Auszug davon 12°.

2) Im Journal de Dangeau XII p. 135 erzählt St. Simon die Geschichte vom Einsturz der Brücke zu Moulins, über den der Generalleutnant der Provinz, Charlus, dem Könige in Gegenwart Mansart's berichtet habe, wobei es sich um eine pikante Bloßstellung des Künstlers in Gegenwart des Monarchen handelt. Der Einsturz fand aber erst im November 1710, zwei und ein halbes Jahr nach Mansart's Tod, statt (Dangeau XVI, 81). — Auch die Versicherung, daß der Tod Mansart's dem Könige eine Befreiung gewesen, widerlegt sich aus den außerordentlichen Gunstbezeugungen Ludwig's gegen die Familie Mansart, sowie dem fast intimen Verkehr, in dem der König mit seinem Architekten stand.

3) Dies u. A. von Monicart in einem 9 Quartbände füllenden Gedichte: Versailles immortalisé. Paris 1720.

4) Diese Datirung nach Blondel Architecture franç. II, 141. Die Zahlenangabe von Lance 1685/86 ist ungenau; sie bezieht sich auf einen später wieder beseitigten von Louvois inspirirten Bau.

---

XCIII — XCVI.

NICOLAS POUSSIN.  
CHARLES LEBRUN. — PIERRE MIGNARD.  
CLAUDE LORRAIN. — HYACINTH RIGAUD.

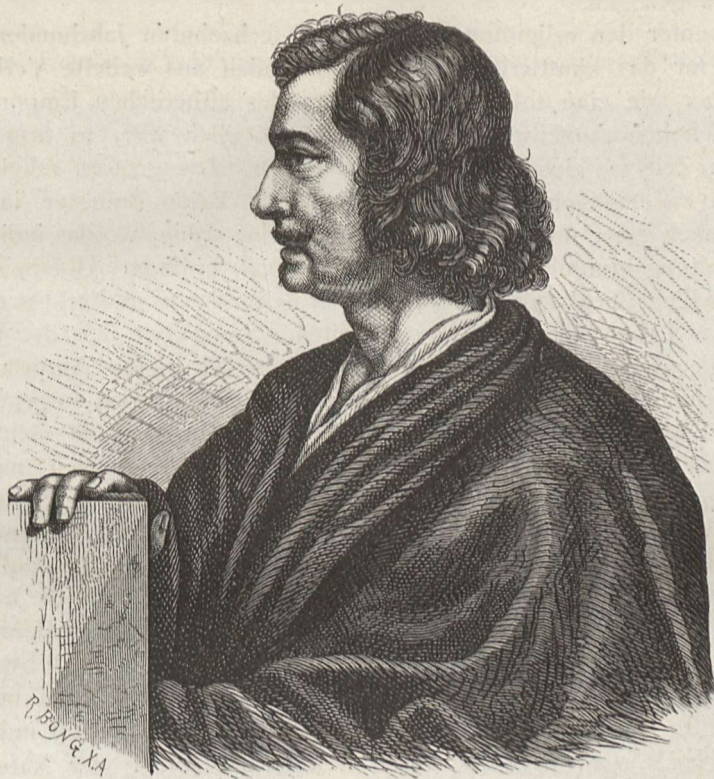
Von

C. A. Regnet.

---







## Nicolas Poussin.

Geb. in Villers bei Gross-Andelys 1594 (?), † in Rom 1665.

Im Jahre 1590 ließ sich Jean Poussin, ein ehemaliger Offizier König Heinrichs IV. zu Andelys in der Normandie nieder. Statt der erhofften glänzenden Carriere hatte der Krieg ihn wie so viele Andere arm gemacht, dafür belohnte bald die Hand der Prokurators-Wittwe, Marie Lemoine geb. Delaisement seinen Entschluß, dem Soldatenleben Valet zu sagen. Aus dieser Ehe entsprang ein Sohn, der auf den Namen Nicolas getauft wurde. Als sein Geburtsort ist der nächst Gross-Andelys gelegene Weiler Villers festgestellt, dagegen sein Geburtsjahr und Tag unbekannt. Einige nennen dafür den Monat Juni des Jahres 1594, Andere verlegen sie in das Jahr 1593. Der Streit wird wohl unentschieden bleiben, denn die Civilstandsregister der Pfarrei vom Jahre 1594 sind nur noch theilweise vorhanden. In denen des vorausgegangenen Jahres aber findet sich ein bezüglicher Eintrag nicht. Sein Todtenschein vom 19. November 1665 gibt ihm ein Alter von 72 Jahren; er selber nennt sich auf einem zu Anfang des Jahres 1649 vollendeten Porträt 55 und auf einem ein Jahr später gemalten 56 Jahre alt.

Der Knabe sollte eine wissenschaftliche Bildung erhalten, und daß er in der That die Schulen nicht ohne Gewinn besuchte, beweist einerseits die Wahl und Auffassung der Stoffe in seinen späteren Gemälden, andererseits seine ziemlich un-



fangreiche Correspondenz. Aber mehr als zu den Wissenschaften fühlte er sich zur Kunst hingezogen.

Mitten unter den religiösen Stürmen des sechzehnten Jahrhunderts hatte der Geschmack für das künstlerisch Schöne von Italien aus weiteste Verbreitung gefunden. Aber wie eine solche Entwicklung des ästhetischen Empfindens nur in Folge eines hohen Aufschwunges der Geister möglich war, so trugen auch die Werke jener Zeit zugleich die Signatur derselben. Die großen religiösen Gegensätze waren zu feindlichen Mächten geworden. Beide drängten in der Kunst gleichwohl nach einer und derselben Richtung hin; dahin, wo das individuelle Element zur Geltung kommen sollte. Einerseits ward die innere Hohlheit des Katholizismus stündlich offener, während der Protestantismus andererseits noch zu jung war, um das Leben äußerlich umzugestalten. So erklärt sich der Widerspruch zwischen unleugbarer Inhaltslosigkeit und ungerechtfertigten Ansprüchen in der äußeren Erscheinung, der uns in den meisten Werken jener Zeit entgegentritt, ohne Schwierigkeit. Doch fehlt es auch in dieser Uebergangsperiode nicht an bedeutenderen künstlerischen Kräften, die sich, von dem allgemeinen manieristischen Streben unbeirrt, unbefangenen Sinnes an das reine Vorbild der Natur hielten.

Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begann im geistigen Leben der Völker Mitteleuropas eine neue gewaltige Bewegung, die alle Leidenschaften entfesselte. Sie traten auch im Kunstleben hervor und auf sie muß die naturalistische Behandlung der Form zurückgeführt werden, während dieselbe Leidenschaftlichkeit der Zeit zugleich in einer geistigeren Auffassung der künstlerischen Stoffe zu Tage tritt. In ihr liegt auch der Hauptgrund, warum nun die Malerei sich über alle anderen Künste erhob, namentlich über die kühlere Plastik. Und indem sich die Künstler zugleich einer unbefangeneren freieren Auffassung der Natur hingaben und mit dem letzten Reste des Typischen brachen, brachten sie auch die bisher der großen Geschichtsmalerei nur untergeordneten Zweige des Genre, des Stilllebens und der Landschaftsmalerei zu höherer, jener bald gleicher Geltung.

In die Zeit der vorzüglichsten Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt die Jugend Nicolas Poussins. Freilich war die französische Kunst der damaligen Zeit keine nationale, trug vielmehr überwiegend den Stempel des Eccekticismus.

Die älteren französischen Maler hatten sich vorwiegend nach florentinischen, römischen und venetianischen Künstlern gebildet und waren wenig mehr gewesen als bloße Nachahmer derselben. Im Großen und Ganzen hatten sie die Stufe der Mittelmäßigkeit nicht überschritten, und es waren Fremde, Italiener gewesen, welche den ersten Grund zu einer nationalen französischen Malerei legten. König Franz I., dem seine Pflege der Künste und Wissenschaften den hochtönenden Namen eines Vaters der Wissenschaften eintrug, wendete, prachtliebend wie er war, namentlich der Baukunst seine Theilnahme zu. Unter seiner von Kriegstürmen erschütterten Regierung erhoben sich der Louvre und die Schlösser zu Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Boulogne und Chambord bei Blois. Er berief Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, den nach Michel Angelo und Parmegianino gebildeten Rosso del Rosso, den die Franzosen Maître Roux de Roux nennen, den Gehilfen Giulio Romano's Francesco Primaticcio aus Bologna, so wie dessen Gehilfen und Nachfolger Nicolo dell' Abbate aus Modena nach Frankreich, damit sie ihm sein Schloß zu Fontainebleau mit Werken ihrer Hand aus-



schmückten. So entstand die Schule von Fontainebleau, die ihrer Zeit sich eines hohen Rufes erfreute und deren Blüthezeit in die Regierungsperiode Heinrichs II. fällt.

Nun aber war die Schule von Fontainebleau verschwunden. Durch das ganze



Das Bild des menschlichen Lebens. Gemälde von Nicolas Poussin.

geistige Leben Frankreichs ging ein Zug nach formeller Correctheit und gut geschulter Methode. Derselbe trat zuerst in der Literatur zu Tage, fand aber rasch feinen Weg auch in die Kunst hinüber, und es gefellte sich hier wie dort zu einer unleugbar würdigen und großen Auffassung eine gewisse prunkhafte Kälte



der Reflexion. Das Merkwürdigste an dieser Thatſache aber muß genannt werden, daß ſich dieſe Umwandlung auf der Grundlage des hauptſächlich von Simon Vouet vertretenen Naturalismus vollzog. Vouet, der ſich Caravaggio und die Venetianer zu Vorbildern gewählt, ſtand vereinzelt unter den Künſtlern ſeines Landes. Gleichwohl iſt er, aus deſſen Werkſtatt mehrere der berühmteſten Maler Frankreichs, wie Euaſtache Leſueur, Pierre Mignard, Charles Lebrun und Andere hervorgingen, als der Begründer der eigentlichen franzöſiſchen Schule zu betrachten. Aber auch an einem verneinenden Geiſte fehlte es nicht. Es war Jacques Callot, der Rabelais der bildenden Kunſt, der die Geſpreiztheit, welche dem leeren Pathos der ganzen Schule anhaftete, in feinen ſatiriſchen Radirungen gebührend geiſelte.

Pouſſin's Eltern wollten nichts davon wiſſen, daß er ſich der Kunſt widme, denn ſie bot keine ſicheren Ausſichten in die Zukunft. Indeſſen fuhr er fort, ſich im Zeichnen zu üben, und ſoll nach Einigen darin von Noël Jouvenet, des Jean Jouvenet's Großvater, der als Lehrer der Malerei in Rouen lebte, die erſte Unterweiſung erhalten haben. Doch dürfte es wahrſcheinlicher ſein, daß er den erſten Kunſtunterricht von Quentin Varin erhielt, der damals für die Kirche von Groß-Andelys ein Paar Bilder malte. Varin vollendete ſeine Arbeit im Jahre 1612 und im ſelben Jahre verließ der achtzehnjährige Pouſſin heimlich Vaterhaus und Vaterſtadt und begab ſich nach Paris; ſei es, daß er der Abmahnungen ſeiner Eltern müde war, ſei es, daß er in Paris eine Fortbildung zu finden hoffte, die er in der Provinz nicht erreichen konnte. In Paris, wohin er ohne Mittel gekommen, fand er an einem Hofcavalier einen Gönner, der ihm Wohnung und Unterhalt verſchaffte: es ſoll ein Chevalier Avice aus Poitou geweſen ſein, der ſich ſo großes Verdienſt um die Kunſt erwarb.

Nun galt es einen Lehrer zu finden. Beim Erſten, deſſen Name nicht mehr zu ermitteln, blieb Pouſſin nur ganz kurze Zeit. Dann kam er zu dem Porträtmaler Ferdinand Elle aus Mecheln. Aber auch den verließ er bald wieder, denn er wollte mehr als bloß Bildniſſe malen. Ebenſo wenig war ſeines Bleibens bei dem Lothringer Lallemand. So ſchienen ſchon die Hoffnungen, die Pouſſin auf Paris geſetzt, ſcheitern zu wollen, als ihm ein neuer Stern aufging. Er ſah im Hauſe des Mathematikers Courtois, eines warmen Kunſtſreundes, der am königlichen Hofe lebte, eine werthvolle Sammlung von Kupferſtichen Marc Antons nach Rafael und Giulio Romano und erhielt von dem Eigenthümer die Erlaubniß ſie zu ſtudiren. Damit erſchloß ſich ihm eine Welt, in die er ſich begeistert verſenkte. „Er ſcheint“, meint ſein Biograph Bellori, „in der Schule Rafael's gebildet, aus dem er gewiß die Milch und das Leben der Kunſt ſog.“

Um dieſe Zeit machten Verhältniſſe die Rückkehr des jungen Cavaljers, der Pouſſin in ſeinen Schutz genommen, nach Poitou nothwendig. Er verließ den königlichen Hof und lud Pouſſin ein, ihm auf ſein Schloß zu folgen, indem er den Wunſch ausſprach, er möge es mit Werken ſeiner Kunſt ſchmücken.

Pouſſin folgte dem Rufe, aber nur um bitter enttäuſcht zu werden. Das Regiment im Hauſe führte die Mutter ſeines Gönners, eine Dame ohne allen Sinn für Kunſt, die in dem Maler nur einen untergeordneten Handwerker ſah. Trotz ſeiner Entblößung von allen Mitteln ging Pouſſin deshalb bald nach Paris zurück, wo es ihm freilich ſchlecht genug erging und er überdies in Folge vielfacher Entbehrungen noch erkrankte. So blieb ihm nichts übrig als ins Vaterhaus

zurückzukehren, wo man ihm, dem nun zwanzigjährigen Junglinge, seine Flucht wohl längst verziehen hatte.

Sein Aufenthalt daheim dauerte etwa ein Jahr. Die Jugendkräfte kehrten unter der Pflege der Mutter und dem Einflusse der Landluft wieder; aber mit ihnen wuchs in dem Künstler die Sehnsucht, Italien zu sehen.

Zunächst freilich ging sein Weg wieder nach Paris, wo er sich auf seine Romfahrt vorbereiten, vor Allem die nöthigen Geldmittel zu erwerben hoffte. Endlich konnte er aufbrechen; es war aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1620. Doch gelangte er nur bis Florenz, wo er aus unbekanntem Gründen wieder umkehren mußte. Ein Paar Jahre später machte er sich von Paris aus noch einmal auf den Weg. Aber sein altes Mißgeschick schien ihn nicht verlassen zu wollen: in Lyon drohte ihm ein Kaufmann, dessen Schuldner er war, mit Haft. Als er ihn befriedigt, war ihm nur noch ein Gulden geblieben. Der wanderte noch denselben Abend in die Tasche des Wirthes, bei dem der leichtlebige Künstler ein Paar Kameraden zu Gaste lud, wie er später lachend zu erzählen liebte.

Nach Paris zurückgekehrt, fand er im Collège von Laon Unterkunft. Dort traf er Philippe de Champagne, seinen Atelierkameraden von Lallemand her. Pouffin zählte damals siebenundzwanzig, somit um acht Jahre mehr als Champagne, aber die beiden jungen Leute schienen förmlich für einander geschaffen und ergänzten sich gegenseitig aufs Glücklichsste. Champagne arbeitete noch im Atelier Lallemands, verließ es aber auf den Rath des Freundes und fand mit diesem einige Zeit hindurch Beschäftigung bei Duchesne, der im Auftrage der Königin Maria von Medici den Luxembourg mit Gemälden schmückte. Champagne ging nach Brüssel zurück, Pouffin aber blieb in Paris, immer sich mit dem Gedanken seiner Romfahrt tragend.

Damals — es war im Jahre 1623 — feierten die Jesuiten die Heiligspredung ihres Ordensgründers Ignatius und des Franciscus Xaverius mit glänzenden Festen. Mehrere Künstler hatten dazu Bilder zu malen; auch bei Pouffin wurden deren sechs bestellt, und er lieferte sie trotz der ihm gesteckten kurzen Frist rechtzeitig ab. Sie fanden allgemeinen Beifall, und damit war der erste Schritt zu seinem Glücke gethan.

Unter den Landsleuten der Königin-Mutter, welche sich in Paris niedergelassen, befand sich auch der Dichter Giovanni Battista Marino, von den Franzosen gewöhnlich Chevalier Marin genannt. Er war in Neapel geboren, hatte es aber in Folge politischer Unruhen, an denen er und seine Familie sich betheiligte, verlassen müssen, war durch seine Satire in verschiedene literarische Händel verwickelt worden und hatte sich längere Zeit an den kleinen italienischen Höfen herumgetrieben, bis ihn Maria von Medici einlud, an den ihren zu kommen. Marino war nicht bloß ein begeisterter Freund sondern auch ein tüchtiger Kenner der Kunst. Er erkannte die ungewöhnliche Begabung Pouffins aus seinen für die Jesuitenkirche gemalten Bildern, suchte ihn auf und nahm ihn zu sich ins Haus, damit er daselbst nach seinen eigenen Wünschen arbeiten könne.

Trotz der ungeheueren Verschiedenheit ihres Wesens verband in kurzer Zeit Beide innige Freundschaft, und der ernste Sinn des Malers gewann einen so tiefgehenden Einfluß auf den empfänglichen Geist des Dichters, daß er in mehreren, auch noch einer späteren Zeit angehörenden Dichtungen desselben nicht wohl verkannt werden kann. Der Maler seinerseits aber fand an dem langweiligen



»Adonis« seines Freundes so viel Wohlgefallen, daß er ihn illustrierte; ob ohne Aufforderung ist freilich ungewiß. Jedenfalls verdankt er Marino seine gesteigerte Vorliebe für historische Stoffe und seine poetische Anschauung.

Indeß war das Zusammenleben der Beiden nur von kurzer Dauer. Der Italiener kehrte schon gegen Ende des Jahres 1623 nach Rom zurück, wofelbst sein Jugendfreund Maffeo Barberini unter dem Namen Urban VIII. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Poussin hätte den Freund gern begleitet; doch mußte er im Auftrage der Pariser Goldschmiedezunft vorher noch einen »Tod der heiligen Maria« für eine Kapelle von Notredame vollenden, und als er endlich im nächsten Jahre nach Rom gehen konnte, fand er die Lage der Dinge daselbst weit weniger günstig, als er hatte hoffen dürfen. Die Freundschaft des neuen Papstes für Marino war erkaltet, sein Neffe, der Cardinal Francesco Barberini, empfing den Künstler zwar gnädig, aber Alles, was Poussin für den ersten Augenblick erreichen konnte, war die Erlaubniß im Museo Barberini Studien zu machen. Dafür verließ Marino die ewige Stadt bald nach Poussins Ankunft, um 1625 in Neapel zu sterben. Als nun endlich noch der Cardinal als Legat nach Paris ging, war Poussin, den Niemand kannte, eine Zeit lang gezwungen für ein Spottgeld zu arbeiten, um nur sein Leben fristen zu können; man weiß, daß er damals Bilder mittlerer Grösse um sieben bis acht Thaler weggab. Dennoch verlor der nun dreißigjährige Künstler darüber den Muth nicht, widmete sich vielmehr im Vereine mit in Rom gewonnenen Freunden, dem Brüsseler Bildhauer François Duquesnoy (von den Italienern kurzweg der Flammänder, Fiamingo, genannt) und dem Bildhauer und Baumeister Alessandro Algardi, der später als der größte Plastikernach Michel Angelo galt, mit doppeltem Eifer dem Studium namentlich der Antike, wobei er sich nicht darauf beschränkte, sie mit Stift und Feder zu copiren, sondern auch in Thon nachbildete. Ja die Freunde modellirten sogar nach einem Bilde Tizians in der Villa Ludovisi eine Gruppe spielender Kinder im Relief. Daneben zeichnete Poussin fleißig nach Rafael, Giulio Romano und anderen großen Meistern. Einer bekannten Tradition nach sollen er und Duquesnoy damals an der Statue des Antinous und anderen Antiken die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers ziffermäßig festgestellt haben.

Auch nach anderen Seiten hin suchte Poussin den Kreis seines Wissens zu erweitern, indem er das schon in Paris bei Nicolas Larcher begonnene Studium der Anatomie eifrig fortsetzte und sich dann dem der Perspective und selbst der Optik widmete, obschon die damalige Kunstrichtung, wie namentlich Passeri versichert, auf solches Wissen weit weniger Werth legte als auf flotte Mache.

Dem Studium der Natur ergab sich Poussin mit unfäglichem Fleiße. Tage lang schweifte er unter den Trümmern der Stadt herum, hielt mit sicherem Stift die großen Linien der Campagna fest und verschmähte es nicht, selbst die unscheinbarsten Blumen und Pflanzen zu zeichnen, so daß er später, befragt, auf welchem Wege er ein so großer Künstler geworden, mit Recht antworten konnte, dadurch »daß er nichts vernachlässigt habe.« Stets trug er sein Skizzenbuch bei sich, um Alles was ihm beachtenswerth schien, mochten es Menschen oder Thiere, Bauwerke oder landschaftliche Elemente sein, sofort festzuhalten.

Das römische Kunstleben jener Tage gipfelte in Guido Reni, Domenichino und in der Schule des Caravaggio. Poussin gab, ohne die Anderen zu unterschätzen, Domenichino den Vorzug, obschon dessen Stern schon im Sinken war; die Ge-



dankentiefe, die Strenge der Zeichnung, die solide Durchbildung, die diesem Künstler eigen, sprachen ihn sympathisch an.

Domenichino hatte gemeinschaftlich mit seinem Rivalen Guido Reni den Auftrag erhalten, in San Gregorio auf dem Monte Celio eine Kapelle mit Fresken



Entzückung des heil. Paulus. Gemälde von Nicolas Poussin.

zu schmücken. Die jungen Künstler drängten sich um Reni's »Kreuzanbetung des heiligen Andreas«, und Poussin war der Einzige der Domenichino's »Geißelung« studirte und copirte. Das verhalf ihm des verehrten Meisters Bekanntschaft und Zutritt zu dessen Atelier, wo er nach dem lebenden Modell zeichnete. Bald



darauf fiel Domenichino in Neapel als ein Opfer der Verfolgungsfucht Ribera's und Lanfranco's. Nach seinem Weggange besuchte Pouffin das Atelier Andrea Sacchi's, der sich durch die außerordentliche Sorgfalt, mit der er in der Wahl seiner Figuren vorging, durch sein Geschick den Faltenwurf zu ordnen, namentlich aber durch die Frische und harmonische Gesamtwirkung seines Colorits großen Ruhm erworben, obwohl er von Natur ängstlich und pedantisch seiner ohnehin etwas matten Phantasie noch unnöthige Fesseln anlegte. Es läßt sich nicht verkennen, daß Pouffin von Sacchi's genannten Vorzügen sich Manches aneignete.

Indeß hatten sich seine Verhältnisse noch immer nicht gebessert. Da kehrte der Cardinal Francesco Barberini nach Rom zurück und bestellte bei Pouffin drei Oelbilder, dem Maler die Wahl des Stoffes überlassend. Mit ihnen, dem »Tod des Germanicus«, den er zweimal auszuführen hatte, und mit der »Einnahme von Jerusaleum« trat Pouffin eigentlich zum ersten Male in die Reihe der hervorragenden Künstler. Es war das nicht allzufrüh, denn er zählte bereits 34 Jahre.

Die Gesundheit Pouffin's liess damals viel zu wünschen übrig. Das blieb nicht ohne Nachwirkung auf seine finanzielle Lage, wie aus einem Briefe an seinen Gönner, den Commendatore Cassiano del Pozzo, hervorgeht. In diesem heisst es: „Ich bin fast immer krank und habe kein anderes Einkommen, wovon ich leben könnte, als das von meiner Hände Arbeit.“

Aber gerade durch die Krankheit, deren Keime er schon aus Frankreich mitgebracht, über deren Natur aber Aufschlüsse fehlen, sollte eine folgenreiche Wendung in seinem Leben herbeigeführt werden. Unter den Bekanntschaften, die Pouffin mit Landsleuten in Rom machte, war auch die mit einem gewissen Jacques Dughet. Als Pouffin erkrankte, pflegten ihn Dughet und seine Frau mit der größten Aufopferung und als er wieder genesen war, glaubte der Künstler seinem Freunde kein sprechenderes Zeichen seiner Dankbarkeit geben zu können, als daß er um die Hand von dessen ältester Tochter Anne-Marie anhielt. Sie ward ihm gerne gewährt. Bouchitté nennt den 18. October des Jahres 1629 als den Tag der Trauung; Gandar dagegen bezieht sich auf einen Auszug aus dem Trauungsregister der Pfarrei San Lorenzo in Lucina, nach welchem die Einfegnung der Ehe am 9. August 1630 erfolgt ist. Die Familie Dughet lebte schon seit langer Zeit in Rom und scheint nicht unbemittelt gewesen zu sein, denn die Mitgift, welche Anne-Marie in die Ehe brachte, ermöglichte Pouffin den Ankauf eines dicht an die Kirche Trinità de' Monti anstossenden Hauses, des ersten an der Via Sistina. In der nächsten Nähe desselben befanden sich auch die Behausungen Claude Lorrains und Salvator Rosa's.

Neben Jacques Dughet war es namentlich Cassiano del Pozzo, der Pouffin sein ganzes Leben hindurch, d. h. bis zu seinem 1657 erfolgten Tode, die werthtigste Freundschaft bewies. Ihm verdankte er unter Anderem auch den Auftrag ein »Martyrium des heil. Erasmus« zu malen, das bestimmt war, für Sanct Peter in Mosaik ausgeführt zu werden. Es war das die einzige Bestellung seitens des päpstlichen Hofes, und auch die blieb unbezahlt, wie Passeri nach des Künstlers eigener Mittheilung versichert. Eigenthümlicher Weise ist es zugleich das einzige Bild, welches er mit seinem Namen versah. Ob, wie M. Graham erzählt, aus dem Grunde, daß seine schwache Arbeit nicht mit den Meisterwerken ringsum zusammen geworfen werde, mag dahin gestellt bleiben.

In die Zeit des ersten Jahrzehnts nach Eingehung seiner Ehe mit Anne-Marie

Dughet, die übrigens kinderlos blieb, fällt eine lange Reihe von Werken, darunter mehrere seiner bedeutendsten; so die »Pest unter den Philistern«, »der Raub der Sabinerinnen«, »der Manna-Regen«, »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«, die erste Abtheilung der »sieben Sakramente« für den Commendatore del Pozzo, ferner sein »Pan und die Nymphe Syrinx«, seine »Entführung Armida's durch Rinaldo« und vier Bacchanalien für den allmächtigen Cardinal Richelieu. Dieser war es auch, der für den Manna-Regen, den Poussin um 60 Thaler verkauft hatte, nachdem er durch mehrere Hände gegangen war 1000 Thaler gab, wie Félibien erzählt, der zwei Jahre nach des Künstlers Tode im Auftrage der Maler-Akademie eine Abhandlung über dieses Bild schrieb, die des überschwänglichsten Lobes voll ist. Das Wunder Moses am Felsen mußte Poussin wiederholt malen, brachte aber jedesmal mehr oder minder eingreifende Aenderungen an. Auch »die Entführung der Dejanira durch Herakles« entstand in dieser Periode.

Damals waren bereits mehrere Werke des Künstlers nach Frankreich gekommen und hatten namentlich die im Besitze Richelieu's befindlichen Bacchanalien und ein »Triumph des Neptun« die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich gelenkt. So war es denn natürlich genug, daß der neuernannte Oberintendant der Hofbauten, Sublet de Noyers seine Amtsthätigkeit damit inaugurierte, daß er Poussin einlud nach Frankreich zurückzukehren. Aber dem Künstler stand seine Kunst höher als Gunst eines Fürsten, und er trug so wenig Verlangen, sich durch höheren Willen in seiner Laufbahn beeinflussen zu lassen, daß erst ein eigenhändiger Brief des Königs, vom 18. Januar 1639, ihn bestimmen konnte, dem ehrenvollen Rufe zu folgen.

Gleichwohl dauerten die Unterhandlungen zwischen dem Spezialbevollmächtigten des Königs Herrn von Chantelou und dem Künstler fast noch zwei Jahre. Poussin wurden 3000 Livres Reiseentschädigung, ebenso viel jährlicher Gehalt und freie Wohnung in den Tuilerien, sowie der Titel »erster Maler des Königs« zugesichert. Ferner ward bedungen, daß der Künstler während der nächsten fünf Jahre nicht genöthigt sein sollte, Decken- oder Wandbilder zu malen, während er sich seinerseits verpflichtete, ohne Erlaubniß der Oberintendantz der Hofbauten keine Privatarbeiten zu übernehmen.

Es wurde Poussin sehr schwer, sich von Rom zu trennen; ja hätte er mit Ehren eine Lösung seines Wortes erlangen können, er wäre zurückgeblieben, um so mehr als er von neuem erkrankte. Endlich aber in der zweiten Hälfte des Dezember 1640 brach er in Gesellschaft der Brüder Paul und Roland Chantelou auf und traf in den ersten Tagen des folgenden Jahres wieder in Paris ein.

Seine Aufnahme dort war ebenso herzlich als ehrenvoll. Wie er selbst schrieb, fand er seine Wohnung in einem mitten im Tuilerien-Garten stehenden kleinen Palais elegant und behaglich eingerichtet; der allmächtige Cardinal umarmte ihn, drückte ihm die Hand und sprach sein Vergnügen aus, ihn zu sehen. Nicht minder gnädig empfing ihn Ludwig XIII.

Trotz seiner noch immer angegriffenen Gesundheit begann Poussin alsbald wieder zu arbeiten; zunächst ein paar Titelblätter für in der königlichen Druckerei erschienene Ausgaben des Virgil und der Bibel, dann Cartons zu Hauteliffes für die königlichen Gemächer, ferner zwei Altarbilder für die Schloßkapellen zu Saint-Germain-en-Laye und Fontainebleau, mehrere Bilder für Richelieu, »die letzte Oelung« für Cassiano del Pozzo und manches Andere. Aber der Künstler,



der sich in Rom bei ruhigem Schaffen so wohl gefühlt, konnte am geräuschvollen Pariser Hofe nicht zur Ruhe kommen. Ein Auftrag folgte dem anderen auf dem Fusse, einer grundverschieden vom andern; bald gab es Büchertitelblätter, bald Büchereinbände, bald Ornamente für Kamine, Decken und Wände und Dutzende ähnlicher Bagatellen zu zeichnen und Alles, so zu sagen, im Fluge, denn die Herren am Hofe hatten bald heraus, ein wie flinker Arbeiter Poussin war. Früh schon lassen seine Briefe ersehen, wie groß seine Unzufriedenheit.

Indefs war Poussin nicht nach Paris berufen worden, um tausend Kleinigkeiten zu zeichnen oder um Altarbilder zu malen. Es galt ein größeres, ein wirklich bedeutendes Werk. Heinrich IV. hatte es unternommen, die Tuilerien und den Louvre durch eine Galerie mit einander zu verbinden. Nach des Königs Tode war der Bau eingestellt worden, dann hatte ihn Lemercier, dem der Auftrag geworden, den Louvre auszubauen und zugleich zu erweitern, wieder aufgenommen. Aber seine Decoration der Galerie fand maßgebenden Orts wenig Beifall, und man hatte darauf Poussin eine ähnliche Rolle zgedacht, wie sie vordem Rosso Rosfi und Primaticcio in Fontainebleau gespielt.

Diese Galerie nun (die einzige, welche damals stand) sollte Poussin mit eigenen Compositionen schmücken, und zu diesem Ende ward Alles, was andere Künstler vor ihm dort geschaffen hatten, heruntergeschlagen. Wenn Poussin oben die Thaten des Herakles darstellte, um sie als Folie für die weiter unten sichtbaren Kriegs- und Heldenthaten des Königs zu benutzen, so entsprach das so vollkommen den damaligen Anschauungen über das Königthum einer- und dem herrschenden Zeitgeschmacke andererseits, daß man kaum anzunehmen braucht, dieser Gedanke sei dem Künstler durch Dritte nahe gelegt worden. Namentlich in seinen Compositionen für die von der Strafse und dem großen Hofraume aus beleuchteten Seitenräume ließ er seiner Phantasie den Zügel schießen und gedachte ein Decorationswerk zu schaffen so reich an Gedanken und Formen, daß die Welt ein nie reicheres gesehen. Leider vollendete er kaum den zehnten Theil dieser Arbeit; einmal weil er fort und fort durch neue Aufträge der oben bezeichneten Art unterbrochen und abgezogen und dann, weil ihm diese Arbeit und sein ganzer Aufenthalt am königlichen Hofe auch noch auf andere Weise verleidet wurde; denn vielfach hatte er durch Intriguen solcher Künstler zu leiden, die sich durch seine Berufung verletzt fühlten.

Das ganze Treiben war so wenig nach Poussins Geschmack, daß er schon nach noch nicht zweijährigem Aufenthalt in Paris beschloß, Frankreich von neuem den Rücken zu kehren. Er erbat sich unter verschiedenen Vorwänden Urlaub und ging weg, um nicht wieder zu kommen. Nicht ohne Einfluß auf seinen Entschluß war auch die Thatfache, daß er in Folge seiner Ueberbürdung mit Aufträgen aller Art sich außer Stande sah, Bestellungen mehrerer Freunde auszuführen, welche ihm die Wahl der Stoffe anheimgegeben hatten. Von Charles Lebrun, dem trotz seiner Jugend schon berühmten Künstler, begleitet, traf er am 5. November 1642 wieder in Rom ein.

In seinem Hause auf Trinità de' Monti, von wo sein Blick weit über die ewige Stadt hinschweifte, führte er ein Leben stillster Abgeschlossenheit. Am Morgen machte er einen Spaziergang auf dem Monte Pincio oder durch die Stadt. Den Tag verbrachte er an seiner Staffelei und empfing nur ausnahmsweise einen Besuch, des Abends erging er sich auf den Terrassen im anregenden Gespräche mit

befreundeten Künstlern, Gelehrten und Dichtern, wobei er die Kosten der Unterhaltung zu tragen pflegte und seine Gedanken mit größter Klarheit entwickelte, oder er verweilte im Kreise seiner Familie. Bisweilen aber streifte er allein, sein



*R. Bonn* 1811

Heilige Familie. Gemälde von Nicolas Poussin.

Skizzenbuch unter dem Arme, in der Umgebung Roms umher, reiches Studienmaterial sammelnd. Er lebte einfach und kannte wenig Bedürfnisse, deren Befriedigung um so weniger schwer fiel, als er seine Pension vom französischen Hofe fortbezog und es an Bestellungen nicht fehlte. So erweist sich denn die hie und



da wiederkehrende Angabe unrichtig, Poussin habe in Armuth gelebt und sei arm gestorben.

Leider war sein Leben gleichwohl kein ungetrübtetes: er sowohl wie seine Frau waren vielfach leidend, und dazu kam wenigstens für einige Zeit die Sorge, es möchten seine Entwürfe für die Galerie des Louvre zurückgelegt werden. Aber trotz der angegriffenen Gesundheit widmete er einen grossen Theil seiner Kräfte der Sache seines Vaterlandes, indem er nicht nur die Entwürfe für die Louvre-Galerie fortsetzte, sondern die Ausführung einer Reihe von Copien der ersten Meisterwerke der Kunst in Rom für Frankreich überwachte und den in Rom lebenden jungen französischen Künstlern mit Rath und That zur Hand ging, so daß er gewissermaßen als Vorläufer der Directoren der ein Jahr nach seinem Tode eröffneten französischen Akademie in Rom bezeichnet werden muß. Von weit gehender Bedeutung war namentlich der Einfluß, den er auf Lebrun, Sebastien Bourdon, Pierre Mignard und Andere übte, wie wir später noch des Näheren sehen werden.

Aber auch sein eigenes Talent entwickelte sich von nun an in hohem Mafse; sein Gedanken- und Gemüthsleben gewann mit jedem Jahre an Tiefe und Innigkeit, und nirgends zeigte sich während eines fast zwanzigjährigen Zeitraumes ein Nachlassen seiner geistigen Kräfte, ein Rückschritt in seiner Kunst. Welch seltenes Glück!

Anfangs November 1664 trug er sein geliebtes in allen Lagen des Lebens treu erprobtes Weib zur letzten Ruhestätte in derselben Kirche, in der es ihm angetraut worden, und seine desfallige Mittheilung an Chantelou zeigt, wie tief ihn der Verlust niederbeugte. Im Juni des nächsten Jahres schreibt er dann Félibien, er habe längst seinen Pinsel weggelegt und denke nur noch daran, sich auf seinen Tod vorzubereiten, denn er fühle, daß es um ihn geschehen sei. Schwäche der Hand und des Auges, grofse Empfindlichkeit gegen Witterungswechsel, verbunden mit starken Kopfschmerzen, hatten sich schon seit Jahren bei ihm eingestellt; allmählig war eine Lähmung eingetreten, die endlich so hochgradig wurde, daß er außer Stande war zu gehen. So kam sein am 19. November 1665 mit dem Glockenschlage zwölf Uhr Mittags eingetretenes Abscheiden Niemandem unerwartet: er hatte ein Alter von 71 Jahren und 5 Monaten erreicht und war einer Unterleibs-Entzündung erlegen. Am folgenden Tage ward sein Leichnam in der Pfarrkirche S. Lorenzo in Lucina aufgebahrt und unter Betheiligung aller Mitglieder der Akademie von San Luca feierlich zur Erde bestattet.

Nach Passeri war Poussin ein Mann von stattlicher Erscheinung und ansehnlicher Gestalt, von mehr strenger als freundlicher Miene, dabei aber allzeit gütig; eine Schilderung, mit der des Künstlers von ihm selbst gemaltes Bildniß in allen Theilen übereinstimmt. Félibien schildert ihn mit folgenden Worten: „Il me semble que je le vois encore, il avait la couleur du visage tirant sur l'olivâtre, et ses cheveux noirs commençaient à blanchir quand nous étions à Rome. Ses yeux étaient vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux et la mine resoluë.“

Im gefelligen Umgange zeigte er denselben klaren Verstand, der aus allen seinen Bildern spricht, dabei eine gewisse Vornehmheit, gemildert durch natürliches Wohlwollen. Im Gespräche war er nicht frei von einem sentenziösen Anstrich, der einigermaßen an die Ausdrucksweise Corneille's erinnerte, doch artete

diese Neigung keineswegs in Geschraubtheit aus, sondern erschien lediglich als natürliche Folge seiner tiefen Anlage und seiner Vorliebe für einsame Meditation, so wie seines umfassenden Wissens. In Bezug auf dieses liefs er die meisten Künstler hinter sich: er war mit den Grundfätzen der Anatomie, Perspective und der Baukunst ebenso vertraut wie mit der Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der namhafteren Völker, mit den Erzeugnissen der Poesie aller Zeiten und mit dem classischen Alterthume im Ganzen und Einzelnen.

Und diesem ungewöhnlichen Wissen, so wie der unantastbaren Ehrenhaftigkeit seines Charakters verdankte Poussin neben seiner Kunst die Hochachtung und Werthschätzung Aller, die ihn näher kannten.

Das Leben Poussins spiegelt sich mit seltener Treue in seinen Werken; dort wie hier derselbe Adel des Gedankens und der Empfindung, dieselbe Klarheit und Idealität, und selbst die Spuren der schweren Kämpfe, welche der Künstler mit der Bosheit seiner zahlreichen Gegner und der Unwissenheit seiner Zeit durchzumachen hatte, lassen sich in seinen unsterblichen Schöpfungen verfolgen.

Poussin folgte nicht blos mit eiserner Energie der classischen Richtung der Kunst, sondern er muß auch den durchgreifendsten Reformatoren derselben beigezählt werden. Hervorgegangen aus einer Schule, der das Handwerk mehr galt als das geistige Wesen der Kunst, hatte er den Muth und die Kraft, mit deren Traditionen zu brechen und seiner Kunst neue Bahnen zu eröffnen. Aber Dutzende von Künstlern, die ihm nicht an die Schultern reichen, erfreuten sich bei ihrem Auftreten unverhältnißmäfsig bedeutenderer Erfolge. Wer die Geschichte der Kunst kennt, weiß, dafs Maler, die nichts als die Neuheit ihrer Richtung für sich hatten, Gründer weitverbreiteter Schulen wurden. Grofsen Kulturepochen pflegen Zwischenräume zu folgen, in denen der schlechte Geschmack und die Manierirtheit ans Ruder kommen und, unterstützt von Lässigkeit und Gleichgiltigkeit, eine unbeschränkte Herrschaft ausüben. Das sind die Tage, in denen die Mittelmäfsigkeit ihre Erfolge feiert.

Als Poussin in Mitten einer Schaar von Künstlern auftrat, welche den Fußtapfen der Caracci folgten, stand er vereinzelt unter ihnen. Ja es hat sogar den Anschein, dafs der Einfluß der Künstler dieser Periode des Verfalles seinen eigenen gewissermaßen kreuzte: die nach ihm kommenden französischen Künstler folgen fast Alle ohne Ausnahme der italienischen Richtung. Selbst bei Lebrun tritt, obwohl er Poussin eingehend studirte und sich Manches von dessen strengem Stile aneignete, doch das akademische Element auffällig in den Vordergrund und übte durch ihn den größten Einfluß auf die nachfolgende Generation der französischen Künstler.

Wir haben oben gesehen, dafs Poussin bald nach seinem Eintreffen in Rom sich viel mit dem Studium der Antike beschäftigte und selber fleißig nach derselben und nach Gemälden modellirte, und kommen hier darauf zurück, weil uns scheint, aus dieser weitgehenden Betonung der Form erkläre es sich, wenn manche seiner Figuren nicht ohne Härte erscheinen und den wünschenswerthen Zusammenhang mit anderen vermissen lassen. Namentlich in den Werken seiner ersten Periode begegnen wir dieser Trockenheit und Isolirtheit derselben, diesem Mangel an wohlthuendem Ineinandergreifen. So namentlich in seiner „Pest der Philister“.



Pouffin eignete sich schon früh eine große Fertigkeit in der Ausführung an. Es kam ihm das zu Statten in einer Zeit, in der seine äußeren Verhältnisse nichts weniger als günstig waren, entsprach aber auch seiner eigenen Neigung. Uebrigens paarte sich bei ihm diese Fähigkeit des Schnell-Schaffens mit der größten Gründlichkeit. Man betrachte nur die Sorgfalt und Sauberkeit, mit welcher er die Skizzen zu seinen Bildern entwarf. War er aber einmal über seinen Stoff und die Art und Weise der Behandlung mit sich im Reinen, so entwickelte er in der Ausführung eine staunenswerthe Kühnheit und Freiheit. Und diese Raschheit, diese scheinbare Nachlässigkeit ist es, welche Rafael Mengs zu den bekannten Worten Anlaß gab, Pouffins Bilder seien eigentlich nur Skizzen oder flüchtige Entwürfe.

Bedenkt man nun, daß in der Zeit seines Auftretens gerade auf die Ausführung das größte Gewicht gelegt wurde, so erklärt es sich leicht, daß seine Einfachheit im Ausdruck und die noch größere seiner Mittel nicht eben dazu angethan war, ihm unter seinen Genossen Geltung und im Publikum, das allzeit der Mode huldigt, Freunde zu erwerben. Der modische Maler war damals Guido Reni, und einheimische und fremde Künstler eiferten diesem begabtesten Schüler der Caracci nach, der gerade zu Pouffin den ausgesprochensten Gegenatz bildete. Es war eben das goldene Zeitalter der Kunst vorüber und hatte das silberne begonnen.

Das sechzehnte Jahrhundert hatte alle Talente, alle Kunstweisen zur höchsten Entfaltung kommen sehen. Männer von tiefstem Gefühl hatten, als die Zeit der Kindheit der Kunst überwunden war, dieser neue Gesetze gegeben, und, wenig von Ueberlieferungen beirrt, dabei völlig aus ihrem Inneren geschöpft; und die Zeitgenossen hatten ihnen Beifall geklatscht. Aber es waren andere Zeiten gekommen, hatten andere kommen müssen. Die Welt wird endlich auch des Schönsten müde und verlangt nach Neuem, selbst wenn es weniger schön; und die Zahl der bedeutenden Künstler ward kleiner und kleiner, nicht minder die Zahl derer, die ihnen nacheiferten. Die Kunsttrichter endlich stellten höhere Anforderungen und begnügten sich nicht mehr mit der naiven Grazie und der Lebhaftigkeit der Empfindung. Aber noch war nicht Alles verloren; noch war ein Rest jener geistigen Fruchtbarkeit geblieben, die ein Jahrhundert hindurch die Bewunderung der Welt erregt, und die Caracci hatten, groß geworden in der Pietät für ihre Vorgänger, namentlich für Rafael, in der Kunst manchen Elementen Eingang verschafft, welche man in der That als neu betrachten konnte, wenn sie auch weit davon entfernt waren, das wahre Gebiet der Kunst zu erweitern. Sie glaubten das Höchste, dessen diese fähig wäre zu erreichen, wenn es ihnen gelänge, der Grazie und Schönheit der Erfindung eine erhöhte materielle Nachahmung hinzuzufügen. Sie glaubten die Unrichtigkeiten und Nachlässigkeiten, von denen Werke nicht frei zu sein pflegen, in welchen die Empfindung vorherrscht, könnten vermieden werden, und sahen das Mittel hierzu in einem eingehenderen Studium der Natur. Mit einem Worte sie setzten die Reflexion an die Stelle der Empfindung; sie wurden so die Schöpfer der akademischen Richtung und was nicht ausbleiben konnte, geschah: die lebendige Natur, die uns in ihrer Freiheit und Vielseitigkeit entzückt, verlor unter der zwingenden Hand des Künstlers und im Lichte des Ateliers all' ihre Reize. Rafael hatte sich der Modelle, welche alle Welt vor Augen hatte, nur dazu bedient, um nach ihnen seine erhabensten Typen zu gestalten, die er in der Tiefe seines Geistes

erfunden — nun ward dagegen das Modell der Punkt, von dem die ganze Composition ausging und beherrscht ward.

Diese übertriebene Betonung der Realität mußte schließlicly zu einer Kunstweise führen, in der Freiheit und Gestaltungskraft unterdrückt wurden, und sie fand ihren rückhaltlosesten Ausdruck in den Werken der Caracci, des Caravaggio, des Spagnoletto und des bewundernswerthen Guercino, dieses pathetischsten aller Verächter des Idealismus.

Daneben aber tauchten wieder andere Talente auf, geschmeidig und nicht ohne Grazie. Sie gaben der realistischen Mache einen nicht zu leugnenden Reiz, der ebensowohl in der Weichheit der Pinselführung als in der Wahl zierlicher Vorbilder seinen Grund hat. An ihrer Spitze stehen Albano und namentlich Guido Reni, und ihre Herrschaft dauerte bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts fort. Mehr als hundertsechzig Jahre haben sie nicht zu erschüttern vermocht, und es dürfte noch heute kaum einen jungen Künstler geben, der in Italien nicht ihre Werke zum Gegenstande seines Studiums machte. Nächst ihnen ging aus dieser Richtung ein Genius von der Originalität Domenichino's hervor, in welchem wir die ganze edle Einfachheit der Meister des sechzehnten Jahrhunderts wiederfinden, wenn auch nicht die Leichtigkeit und den Glanz seiner Rivalen.

Um der Bedeutung dieser hervorragenden Künstler auch nur annähernd gerecht zu werden, muß man vor Allem den Einfluß ins Auge fassen, den sie auf den Entwicklungsgang anderer großer Meister, insbesondere Poussins selber übten. Man wird dann sehen, wie viel er dem Rathe Domenichino's verdankte und wie viel er dadurch an Sicherheit und Festigkeit gewann, daß er dessen Vortrag und den der anderen Maler dieser Richtung sich zum Muster nahm.

Man hört nicht selten die Ansicht aussprechen, Poussin sei nicht im Stande gewesen, umfangreiche Gemälde zu componiren und auszuführen. Abgesehen davon, daß nicht der Flächeninhalt den inneren Werth eines Bildes bestimmt, und zugegeben auch, daß seine größten Werke nicht gerade seine besten sind, kann man doch kaum genügende Beweisgründe für jene Behauptung beibringen. Seine Phantasie war lebendig und sein Geschmack gebildet genug, um auch nach dieser Seite hin das Richtige zu treffen, namentlich wenn es galt in seinen Bildern jene reiche Architektur und jenes geschmackvolle Beiwerk anzubringen, die ihm eigen waren. Und gerade in der letzt bezeichneten Richtung hat er eine ganz neue Bahn gebrochen, nicht minder schätzenswerth, als jene, welche hundert Jahre früher Jean Goujon, Germain Pilon und Philibert Delorme eingeschlagen, indem sie die Formen der Renaissance in einer ganz selbständigen Weise behandelten. —

Poussin gehörte nicht zu denen, die kaum die Zeit erwarten können, um auf ihren Lorbeern auszuruhen. „Plus je me sens avancer en âge“, schrieb er, nach Rom zurückgekehrt, »plus je suis enflammé du désir de me surpasser et de me rapprocher le plus possible de la perfection«, und man hörte ihn oft sagen: die Gaben, welche die Natur in ihren Werken ausgieße, seien dort und da zerstreut; sie glänzten in verschiedenen Menschen und an verschiedenen Orten. Auch die Gabe der Unterweisung finde sich nie bei einem einzigen Manne, und die Vereinigung alles dessen müsse der Zweck des Studiums und das Ziel der Vollendung sein.

Es läßt sich nicht daran zweifeln, daß ein oft wiederholter Aufenthalt in den herrlichen Villen um Rom seinen landschaftlichen Compositionen ihre eigenartige



Signatur verliehen hat. Sein empfängliches Gemüth konnte sich unmöglich dem Eindrücke der stattlichen Gebäude, der majestätischen Bäume und der lockenden Fernsichten über die Wellenlinien der Campagna nach den scharf und doch anmuthig gezogenen Formen der Gebirge entziehen, und so entstanden jene großgedachten und von tiefer Melancholie durchwehten Landschaften, in denen er ohne Meister und ohne Rivalen dasteht.

Da verschlingen uralte Stämme ihre Aepte zu einem mächtigen schattenreichen Gewölbe, unter dem zwei arme Sklaven den Leichnam des tugendhaften Phokion zu Grabe tragen, während der Blick über die glücklichen Gefilde Athens hinaus-schweift, des undankbaren Vaterlandes, das ihm den Giftbecher gereicht. Und dort die wunderbare Landschaft, in der der göttliche Sänger Orpheus inmitten von Nymphen und Schäfern die Seiten seiner Leier rührt, während Eurydike, unter dem giftigen Biss einer Schlange tödtlich erbleichend, die Blume aus ihrem Körbchen gleiten läßt. Nie wurden die ewigen Gegensätze der Freude und des Schmerzes in einem Rahmen packender zur Darstellung gebracht. Und im Hintergrunde erheben sich die Thürme einer ansehnlichen Stadt und schwimmen glückliche Menschen in schön geschmückten Barken den ruhig dahin fließenden Strom hinab oder tummeln sich in feinen klaren Wellen.

Die Italiener jener Zeit wollten mehr die Verdienste ihrer glänzenden Technik hervorheben und legten auf die Empfindung weniger Gewicht. Poussin dagegen war es nicht darum zu thun, der Welt zu zeigen, wie geschickt er sei; er brachte der Technik nicht das geringste Opfer, hatte nur Verstand und Phantasie zu Leitsternen, und man könnte fast sagen, daß er trotz seiner ausgesprochenen Vorliebe für Italien doch dessen Kunst weniger zum Muster nahm als irgend ein anderer Maler seiner Zeit.

Wir sehen, daß selbst Künstler wie Tizian dann und wann mehr die malerische Erscheinung als den Gedanken im Auge haben, der ihrem Bilde zu Grunde liegt. Sie tragen nicht das mindeste Bedenken, Dinge neben einander zu stellen, für die sich kein innerer Zusammenhang finden läßt. An Beispielen hierfür fehlt es nicht. Hier mag es genügen, auf Tizians reizende Antiope hinzuweisen, die nackt in einer venetianischen Landschaft liegt, während Landleute und Jäger vorübergehn. Was soll das bedeuten? Offenbar war es dem Meister nur um die Schönheit des nackten Leibes zu thun, und Landschaft und Staffage hatten für ihn nur einen, ich möchte sagen, lediglich optischen Werth.

In dieser Beziehung nun erscheint Poussin als ein Reformator im vollsten Sinne des Wortes. Bei aller Fülle der Phantasie hält er doch streng an der künstlerischen Einheit des Gedankens fest und bleibt bei allem Reichthum an Figuren und ausschmückendem Beiwerk allzeit der klare scharfe Denker. Nirgends wird er banal, nirgends wiederholt er sich, und wie er zur Ausführung seiner Werke nie fremde Hilfe in Anspruch nahm, sondern Alles und Jedes mit eigener Hand machte, so legte er auch keinem Gegenstande mehr Gewicht bei, als ihm nach der Natur der Sache gebührt, namentlich auch der Technik selber nicht, die er stets dem Gedanken unterordnete.

Wir haben gesehen, welche Hochachtung er den großen Meistern der Kunst entgegenbrachte und wissen, mit welcher Ehrerbietung er zu der Antike aufschaute. Aber auch sie ahmte er nicht nach, wenigstens nicht in der Weise der anderen Künstler. Das rein Außersichliche des Costümes, der Bauten, Waffen und Geräte

hatte mit Recht für ihn keinen anderen als einen archäologischen Werth, und er überließ es darum auch den Alterthumsforschern. Für ihn handelte es sich um den Geist des Alterthums und die Art und Weise, in der es die menschliche Gestalt und die menschlichen Leidenschaften auffasste und zur künstlerischen Darstellung brachte.

Damit werden zwar in einer Zeit, wie unsere, Viele nicht einverstanden sein. Glaubt man doch heute das Alterthum wieder zu erwecken, wenn man — es gilt das nicht bloß von der Malerei, sondern auch von den übrigen bildenden Künsten — das Einzelne mit möglichster Genauigkeit wiedergiebt. Und trotzdem hält man sich für berechtigt, über Rafael Mengs die Achsel zu zucken. Es war in der That nicht das Schlimmste, wenn er in seiner Pedanterie eine lydische Weise vor sich hin fang, um sich zu einem Marienbilde zu begeistern.

Man kann ohne Uebertreibung behaupten, ein Blick auf die Züge Pouffins genüge, um zu erkennen, daß er mehr Verstandes- als Gemüthsmensch gewesen. Und als ein solcher erweist er sich vorwiegend auch in Ausübung seiner Kunst. War schon bei der Wahl seiner Stoffe in den meisten Fällen der Verstand mehr betheiligelt als das Gemüth, so trat derselbe nach getroffener Wahl erst recht in Thätigkeit, wendete den Stoff nach allen Seiten, unterzog ihn eingehender kritischer Betrachtung, suchte ihm die am meisten charakteristische und sein Wesen am meisten erschöpfende Seite abzugewinnen und gefiel sich darin, denselben gewissermaßen psychologisch zu zergliedern. Das Alles aber, weil es dem Künstler vor Allem am Herzen lag, seinen Gedanken möglichst klar und allgemein verständlich zum Ausdruck zu bringen. Und darum vermied er auch mit einer an Aengstlichkeit streifenden Sorgfalt Alles, was die Einheit des Gedankens stören, die Harmonie der Gesamtwirkung beeinträchtigen konnte; darum brachte er in seinen Compositionen keinerlei Nebenhandlung an, verschmähte er es, mit brillanten Nebendingen das Auge zu bestechen und zu blenden.

Dieselbe Gewissenhaftigkeit in Sachen der Kunst legte der Meister an den Tag, indem er sich bemühte, sich über deren Wesen in seiner reflectirenden Weise Rechenschaft zu geben, wie dies u. A. besonders klar aus einem Briefe an Chantelou vom 24. Nov. 1647 hervorgeht, wo er eingehend über die musikalischen Weisen der Alten sich ergeht. Auch hat uns Bellori eine Reihe von Betrachtungen des Künstlers über das Wesen der Malerei aufbewahrt, welche das Vorbild guter Meister, die Grenzen der Zeichnung und der Farbe und andere interessante Punkte ins Auge fassen, auf die hier leider nicht näher eingegangen werden kann. Dasselbe gilt von des Künstlers geistvollen Bemerkungen über künstlerisch darstellbare Stoffe, über die Idee der Schönheit, die Composition, den Stil, den Reiz der Farbe u. s. f. Dagegen dürfen wohl ein Paar andere Worte Pouffins über die Malerei, die in ihrer lakonischen Kürze mehr sagen, als eine lange Abhandlung, hier Platz finden. In einem Briefe an de Chambray schreibt er: „Après avoir considéré la division que fait le seigneur François Junius des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il est nécessaire premièrement de savoir ce que c'est que forte d'imitation, et de la définir.

Definition. C'est (la peinture) une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la delectation.

Principes que tout homme capable de raison peut apprendre. Il ne



se donne point de visible sans lumière, sans forme, sans couleur, sans distance, sans instrument.

Choses qui ne s'apprennent point et qui sont parties essentielles à la peinture. Premièrement, pour ce qui est de la matière, elle doit être noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier, et pour donner lieu au peintre de montrer son industrie, il faut la rendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grace, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement par tout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner; c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'a été conduit par le destin. Ces neuf parties contiennent plusieurs choses dignes d'être écrites par de bonnes et savantes mains." —

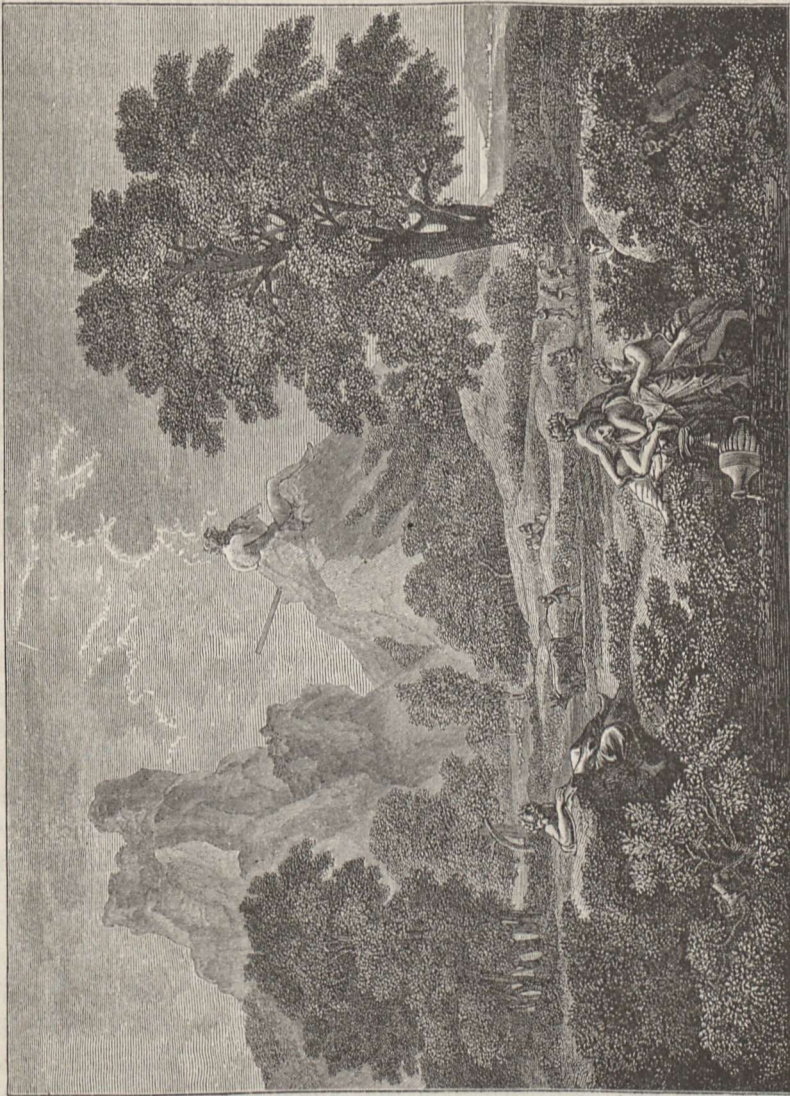
Wir haben in Vorstehendem Poussin vorwiegend als Verstandesmenschen kennen gelernt, in seinen Werken aber sehen wir ihn auch als einen Mann von tiefem Gefühl und lebendigster Vorstellungskraft und würden weit fehlen wenn wir glaubten, er habe auf diese wenig Gewicht gelegt. Gerade weil er die Bedeutung derselben für den Künstler und die Kunst in ihrem vollen Umfange erkannte, lag ihm so viel daran ihren Flug den Gesetzen des Verstandes gemäß zu regeln. Und wenn er es als letztes Ziel der Malerei bezeichnet, den Menschen zu erfreuen und zu ergötzen, so ist das der Ausfluß seines wohlwollenden Herzens, wobei er allerdings nur das Erhabene und Bedeutende überhaupt für geeignet hält, eines Menschen Herz wirklich zu erfreuen. Uebrigens gab es wohl nur wenige Künstler, denen wie Poussin das Glück beschieden war, ausschließlich nur solche Gegenstände darstellen zu können, welche ihrem innersten Wesen zusagten. Seine lebhaftere Phantasie machte es ihm dabei möglich, die ganze Situation mit einem Blicke zu überschauen; sein scharfer Verstand sagte ihm, wo der hüpfende Punkt liege und was charakteristisch und nothwendig, was nebenächlich und deshalb überflüssig.

In der Composition legte er den höchsten Werth auf die Einheit des Gedankens, die in bedeutfamer und gefälliger Weise zum Ausdruck gelangen mußte, dann auf eine glückliche Vertheilung der Gruppen und schönen Fluß der Linien. Darin war ihm von allen Meistern hauptsächlich der große Urbinate Muster und Vorbild. Vor jenem finden sich nur vereinzelte Anläufe nach dieser Seite hin, und in den meisten Werken der sogen. prärafaelischen Meister vermißt man den Ausdruck innerer Beziehungen zwischen Haupt- und Nebenfiguren nicht selten in einer Weise, welche uns den Genuß wesentlich verkümmert. Poussin hatte während seines ersten Aufenthalts in Paris bei Courtois die Werke Rafaels aus den Stichen Marc Antons kennen gelernt und sich von dessen Compositionsweise angeeignet, was seinem eigenen Wesen entsprach, und wenn er ihm auch an Reichthum der Erfindung nicht gleich kommt, so erreicht er ihn wenigstens in manchen Fällen an Tiefe der Gedanken, wobei sich freilich mitunter eine gewisse Absichtlichkeit bemerkbar macht.

Auch im Ausdruck der Leidenschaften und anderer Gemüthsbewegungen folgte er Rafael und der Antike, deren Unübertrefflichkeit er bei mehr als einer Gelegenheit bescheiden anerkannte.

Großen Werth legte der allzeit reflectirende Künstler auf die Maßverhältnisse und in Folge dessen auch auf die der Figuren seiner Bilder. Es war in der Natur der monumentalen Plastik wie Malerei gelegen, daß sie sich auch nach

dieser Seite der Architektur anschmiegen, in der sie ihren Stützpunkt fanden. Die nothwendige Folge davon war, daß sie ihre Maße ins Colossale steigerten oder aber unter Umständen weit unter die Natur herabdrückten. Es mag in dieser Beziehung beispielsweise nur an Michelangelo's Compositionen in der Sixtina und an Rafaels Wandgemälde in der Camera della Segnatura erinnert wer-



Heroische Landschaft. Gemälde von Nicolas Poussin.

den. Dort sehen wir Figuren von zehn bis zu zwanzig, hier von kaum fünf Fuß. Hier nun ging Poussin von dem Erfahrungssatze aus, daß Gemäldegalerien dem Beschauer gewöhnlich einen Abstand von vierundzwanzig bis dreißig Fuß von den Bildern gestatten, und gelangte dann zu dem Schlusse, daß es nicht rätlich sei, einem Bilde mehr als zwölf Fuß Länge oder Höhe zu geben; ein Satz, welchen er denn auch in den meisten Fällen praktisch verwerthete, und



wodurch er, da er seine Figuren den Massen der Leinwand anpaßte, zugleich den Eindruck höchster Naturwahrheit erzielte.

Wie angelegentlich Pouffin sich bereits in Frankreich und später in Rom mit dem Studium der Anatomie beschäftigte, ist schon erwähnt, und es war nichts natürlicher, als daß das Ergebnis davon in seinen Werken überzeugend zu Tage trat. Auch in der Zeichnung strebe er nach höchster Naturwahrheit. Eine ganz besondere Vorliebe zeigt er aber für die Gestalten von Kindern und Frauen, denen er einen weit über das Gewöhnliche hinausgehenden Zauber von Anmuth und Grazie zu verleihen wußte. Damit hängt es wohl auch, theilweise wenigstens, zusammen, daß er so gern antike und mythologische Stoffe behandelte; denn diese gestatteten ihm der Schönheit der menschlichen Gestalt im Allgemeinen und der Frauen und Kinder im Besonderen Rechnung zu tragen. Wie hohen Werth der Künstler auch auf schönen Faltenwurf der Gewänder legen mochte, sie verhüllten doch immer die noch weit schöneren Formen des menschlichen Körpers, und er beseitigte sie deshalb, wo es die Natur des Gegenstandes nur irgend erlaubte. Nirgends aber ist es seine Absicht, die Sinne zu reizen; wo er das Nackte zur Anschauung bringt, geschieht es ohne Nebengedanken und ausschließlich um seiner Schönheit willen, so daß man sagen kann, es gibt kaum einen anderen Künstler, der das Nackte so keusch behandelt wie er. Und was insbesondere seine Frauengestalten anlangt, so zeigen sie die höchste Eleganz und Grazie bei aller Fülle und Weichheit des Fleisches, und sind sie bekleidet, so erkennt man die Wirkung jeder Form im Fall und Wurf der Gewänder. Freilich erreicht er darin sein großes Vorbild, Rafael, nicht, thut vielmehr des Guten zu viel und entbehrt der unvergleichlichen Eleganz, welche den Faltenwurf Rafael's charakterisirt, und der sich unter den Künstlern der neuesten Zeit nur Moriz von Schwind nähert; aber man kann ihm doch Ernst, Größe, Adel und Vornehmheit, in einzelnen Fällen auch eine gewisse Grazie nicht abprechen. Für uns allerdings ist seine Art der Drappirung, weil hundert- und tausendmal nachgeahmt, etwas Banales geworden, aber wir dürfen darüber nicht vergessen, daß sie eben doch das Ergebnis des fleißigsten Studiums der Antike ist. Und auch darin war ihm die Antike Vorbild, daß er seinen Personen, wo es darauf ankam, Kraft und Energie des Körpers und Geistes zur Darstellung zu bringen, eine gewisse Gedrungenheit gab; andererseits aber zeigen seine jugendlichen mythologischen Gestalten, seine Götter und Halbgötter, daß ihm die Grazie vorschwebte, mit der die Kunst des klassischen Alterthums dieselben ausstattete.

Es war die hohe Meinung, welche Pouffin von der Kunst hatte, die ihn hinderte ein bedeutender Colorist zu werden: er sah im Colorit etwas Untergeordnetes, das in unberechtigter Weise die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Hauptsache ablenke. Während seines ersten Aufenthaltes in Rom studirte er die Werke Tizian's und zwar, wie sein Bild »Jupiter verführt unter der Gestalt Dianens die Nymphe Kalisto« zeigt, mit dem besten Erfolge, dann aber wendete er sich prinzipiell von der coloristischen Richtung ab. Doch ist es in unseren Tagen kaum mehr möglich seine Farbe richtig zu würdigen, nachdem seine Bilder durch das Durchwachsen der rothen Untermauerung mehr oder minder stark gelitten haben. Was uns von Urtheilen seiner Zeitgenossen hierüber bekannt geworden, lautet nichts weniger als ungünstig.

Pouffin hat in seinem ganzen langen Leben nur drei Porträts gemalt: sein

eigenes einmal für seinen Freund Chantelou, dann für einen gewissen Pointel und ferner das Bildniß des ihm persönlich befreundeten Cardinals Rospigliosi. Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt sein, daß Pouffin unter allen damals in Rom lebenden Künstlern nur Nicolas Mignard als Meister in diesem Fache gelten liefs.

Unter den Werken des Künstlers, zu denen er seinen Stoff der heiligen Geschichte entnahm, und deren Anzahl die weitaus bedeutendste ist, befinden sich viele, die ihm allein schon einen der ersten Plätze in der Geschichte der Kunst sichern würden. Und dabei ist es in hohem Grade interessant zu sehen, wie tief Pouffin in den Geist des Judenthums so gut wie des Christenthums eingedrungen, wie er den einen und den anderen in der überzeugendsten Weise, im Größten wie im Kleinsten zur Anschauung zu bringen weifs. Sein Gott Vater ist Zoll für Zoll der strenge, unerbittliche und eiferfüchtige Jehovah der Juden, der das Unrecht bis ins zehnte Glied des Sünders straft und Auge um Auge, Zahn um Zahn verlangt. Um die Schläfe seines Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt und mit einem Winke seines Stabes die Wellen des rothen Meeres über Pharaon und seinem Heer zusammenschlagen läfst, weht es wie der Ruhm eines urgewaltigen Volksführers; seine Rebekka am Brunnen ist ein Gebilde von wunderbarer Tiefe der Empfindung und von national typischer Wahrheit und Schönheit, wie sie nur in der Seele eines Künstlers auftauchen konnte, der für das Charakteristische der nationalen Elemente wie der einzelnen Kulturperioden ein so offenes und zugleich so trefflich geschultes Auge besafs. Und wie unendlich erhaben tritt uns hinwiederum Pouffin's Christus in den verschiedenen Situationen seines segensreichen Lebens entgegen: hier auf der Eselin in Jerusalem einziehend, dort zur Ehebrecherin Worte himmlischer Milde und Vergebung sprechend, und wieder beim Abendmahle in Mitten seiner Schüler! Welche Mischung von göttlicher Hoheit und menschlicher Demuth im Christus seiner Passionsbilder; welche hingebende Menschenfreundlichkeit im Christus mit der Samariterin am Brunnen und in dem, der die Blinden sehend macht, und welcher hohe imponirende Ernst in dem Christus, der Petrus die Schlüssel reicht!

Unter den wenig zahlreichen Werken profangeschichtlichen Inhalts nehmen der »Raub der Sabinerinnen«, der »sterbende Germanicus«, die »Sinfluth«, der »Diogenes«, »Coriolan«, »Theseus, seine Abstammung entdeckend«, die »Pest unter den Philistern« und »Romulus und Remus von Hirten gefunden« die hervorragendsten Stellen ein; in keinem von allen diesen Werken aber zeigt sich ein so tiefes Eingehen in den Geist des klassischen Alterthums wie in dem »Testament des Eudamidas«, während ihm die »Einnahme von Jerusalem« Gelegenheit gab, ausserdem auch noch seine weitgehenden anderweitigen Kenntnisse der Archäologie zu verwerthen.

Nächst den Stoffen aus dem neuen Testament waren es namentlich jene aus der Mythologie, welche besondere Anziehungskraft auf Pouffin ausübten. Seine ersten Bilder gehören ausschliesslich dieser Gedankenwelt an, und seine Vorliebe für dieselbe mußte in Italien, wo er sich von den unsterblichen Werken des Alterthums umgeben sah, nothwendig neue Nahrung finden. Dazu kam noch, daß die grössten Meister der wiedererstandenen Kunst, Rafael an der Spitze, den klassischen Sagen Gestalt gegeben hatten, daß die gesammte Bildung jener Zeit in der des Alterthums wurzelte, so daß Niemand Anstofs daran nahm, wenn selbst die Fürsten der Kirche ihre Paläste mit Gemälden schmückten, welche Bacchana-



lien und Liebesabenteuer von Göttern und Göttinnen, Faunen und Nymphen darstellten. Heut ist man freilich, wenn auch nicht keuscher, so doch prüder geworden. Uebrigens überschritt Pouffin in diesen Dingen nie die Grenzen des in seiner Zeit Zulässigen, und dieser Maßstab allein ist es, der an seine derartigen Compositionen, insbesondere an sein Bild »Mars und Venus« so wie an seine Bacchanalien angelegt werden darf.

Andererseits entwickelt Pouffin gerade in diesen mythologischen Compositionen eine Anmuth und Grazie, wie sie bei seinem so ernst und streng angelegten Wesen kaum erwartet werden darf. Als Beispiele mögen hier nur sein »Triumph der Flora«, der des Neptun und die »Geburt des Bacchus« genannt werden, an welche sich zahlreiche kleinere Werke, wie das eben angeführte »Mars und Venus«, »die Nymphen im Bade«, »Apollon und Daphne«, »Venus und Adonis«, »Mars und Rhea Sylvia« u. a. würdig reihen. Namentlich diese und ähnliche Compositionen waren es, welche dem Künstler Gelegenheit gaben eine Menge jener reizenden Kindergestalten zu bringen, in denen er nur von wenigen Andern erreicht, von Keinem aber übertroffen wird, und welche nicht selten den wenigstens nach heutigen Begriffen einigermassen an's gewagte streifenden Charakter seiner Liebes-scenen mildern. Von seinen ernsteren Compositionen dieser Art stehen wohl der »Parnafs« mit seinem überraschenden Reichthum an geistvollen Einzelheiten und seiner Fülle von echter Poesie, sowie seine »Arkadischen Schäfer« obenan: Alles athmet heilige Ruhe; die edle Einfachheit in den Zügen der Männer, deren einer sich an dem Grabmal auf's Knie niedergelassen hat, bemüht die verwitterte Inschrift zu entziffern, und die Eleganz und der Adel der jungen Frau, die sich mit leichter und anmuthiger Bewegung auf ihren Gatten stützt, vereinigen sich mit den ebenso ungefuchten als großen Linien der landschaftlichen Umgebung zu einem durch und durch poetischen Ganzen, das in den Worten der Inschrift „Auch ich war in Arkadien“ seinen nicht mißzuverstehenden Ausdruck der Resignation findet.

Pouffin's Zeit liebte die Allegorie, und es konnte nicht fehlen, daß der Künstler mit seiner Neigung zu philosophischen Meditationen diesem Zuge der Zeit folgte. Doch lag es ebenso in seiner natürlichen Anlage, daß er weniger Lust daran fand, die Allegorie als ein Selbständiges zu cultiviren als sich derselben vielmehr zur Darlegung des Grundgedankens größerer Compositionen zu bedienen. Sie ist ihm nur in seltenen Fällen Zweck, meist Mittel zum Zwecke. Dahin gehört namentlich die geistvolle Composition „das Bild des menschlichen Lebens“, in welchem schöne Frauen nach dem Ton einer von einem Greise (Kronos, die Zeit) geschlagenen Leier tanzen, während der Sonnenwagen am Himmel die Horen mit sich fortreißt und zahlreiche andere Anspielungen auf die Flüchtigkeit und Unaufhaltbarkeit der Zeit und auf die Vergänglichkeit des Lebens den Gedanken noch weiter entwickeln.

Auch die Geschichte des Herakles gab dem Künstler Gelegenheit seinen Gedanken über das Leben mit den Mitteln seiner Kunst tief sinnigen Ausdruck zu geben.

In seinen letzten Lebensjahren pflegte Pouffin fast ausschließlich nur noch die Landschaftsmalerei: hing er doch bis zum letzten Athemzuge an der Natur, die in seiner Umgebung ihre höchsten Reize entfaltete. Er war es, der den heroischen Stil der Landschaft schuf, den Claude Lorrain seinerseits wieder durch das neue Element der »Stimmung« milderte. Es ist schon oben der Einfluß angedeutet

worden, den die grofsartige Umgebung der ewigen Stadt auf die Naturanschauung Pouffin's hatte, und dafs sie ihm zum hauptfächlichften Vorbild wurde. Das gilt nicht nur von dem landschaftlichen Theile feiner historischen und mythologischen Bilder, sondern auch insbesondere von feinen eigentlichen Landschaften, deren Zahl freilich weniger bedeutend ist als man bei ihrem hohen Werthe wünschen möchte. Erreicht er auch feinen Zeitgenossen Claude Lorrain nicht an Transparenz der Farbe, an einschmeichelnder Klarheit und Wahrheit der Licht- und Lufteffecte, so steht er ihm an harmonischer Gesamtwirkung zum Mindesten gleich, und übertrifft ihn unbestreitbar an innerer Gröfse der Conception. Und doch war die Landschaftsmalerei nicht sein eigentliches Gebiet.

Was seine Technik anbelangt, so wechfelt sie in feinen verschiedenen Lebensabschnitten weit weniger als bei vielen anderen Künstlern bemerkbar ist. Sieht man in dieser Beziehung von den Folgen ab, welche sein oben erwähntes Verlassen der coloristischen Richtung nach sich ziehen mußte, so gelangt man schließlich wohl zur Annahme, dafs von eigentlicher Manier bei ihm gar keine Rede sein kann, sondern nur von der Verwerthung einer Summe nach und nach angeeigneter technischer Erfahrungen.

Eine eigentliche Schule hielt Pouffin übrigens nicht; der tägliche, lebhafteste Verkehr mit einer Anzahl von jungen Leuten mußte dem Wesen eines Mannes widerstreben, der von Natur aus zu contemplativer Lebensweise neigte und deshalb die Einsamkeit suchte. Dazu kam in feinen späteren Lebensjahren eine Kränklichkeit, die ihn der Welt noch mehr entfremdete. So erklärt es sich, dafs der gefeierte Künstler nur zwei Schüler im strengen Sinne des Wortes hinterliefs, nämlich seine Schwäger, den Kupferstecher Jean Dughet und den Landschaftsmaler Gaspard Dughet, le Guaspre, noch öfter aber Gaspard Pouffin genannt, da er aus Pietät für feinen Schwager dessen Familiennamen angenommen.

Jean Dughet hatte erkannt, dafs seine Begabung für die Malerei nicht ausreiche, griff deshalb zur Radirnadel und zum Grabstichel, und stach, unter Pouffin's Leitung gebildet, seines Meisters »Sieben Sakramente« die »Geburt des Bacchus« und die »Himmelfahrt Mariä.« Gaspard dagegen schwang sich zu einem der berühmtesten Landschaftsmaler aller Zeiten empor, indem er gleich seinem Lehrer nach bedeutamer Auffassung der Natur in ihrer edelsten und grofsartigsten Erscheinung strebte, und sich namentlich eine feltene Meisterschaft in der Darstellung wild empörter Naturkräfte aneignete. Doch verstand er es auch trefflich die Natur in ihrer Ruhe darzustellen, und es liegt dann über solchen Bildern eine tief ernste, oft selbst tief melancholische Stimmung schöner und wohlthuender, nicht selten erhabenster Art.

Aber trotz seiner im Allgemeinen höchst eingezogenen Lebensweise konnte es sich Pouffin doch nicht verlagern, mit Männern wie Charles Lebrun, Pierre Le Tellier, Jean Baptiste de Champagne und Antoine Bonzonnet, der sich später nach seinem Oheim Jacques Stella nannte, intim zu verkehren, ja Antoine Bonzonnet sogar in sein Haus aufzunehmen. Und das mag auch dazu Anlaß gegeben haben, dafs Einige Pouffin als das Haupt der französischen Schule in Rom betrachten, was freilich nur in dem Sinne zugegeben werden dürfte, dafs Pouffin, der seiner ganzen künstlerischen Entwicklung nach der römischen Schule angehört, doch seine nationale Eigenart nicht aufgab und durch sie der geistige Mittelpunkt seiner in Rom sich der Kunst widmenden Landsleute ward.





## Charles Lebrun.

Geb. 1619, † 1690.

Lebrun's Vater stammte nach Dezallier aus einer angesehenen schottischen Familie, die freilich ziemlich heruntergekommen sein mußte, denn er trieb das Geschäft eines Bildhauers, ohne es darin weiter als bis zur Mittelmäßigkeit zu bringen. Die Mutter scheint der im Jahre 1619 geborene Charles schon früh verloren zu haben, denn der Vater pflegte ihn mit sich zu nehmen, wenn er außerhalb des Hauses beschäftigt war. Während jener nun arbeitete, unterhielt sich der Knabe nach seiner Weise, indem er nachzeichnete, was ihm von Kunstgegenständen zu Gesicht kam. Der Sage nach soll er schon als dreijähriges Kind mit aus dem Kamin genommener Kohle die Wände bekritzelt haben. Das jedenfalls sehr früh sich zeigende Talent fand einen theilnehmenden Gönner an einem der Auftraggeber des alten Lebrun, dem Kanzler Séguier, der sich von Zeit zu Zeit Arbeiten des Knaben vorlegen ließ und ihn zum Zwecke weiterer Ausbildung unterstützte. Charles machte so überraschende Fortschritte, daß der Kanzler ihn an Vouet, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand und eben im Hôtel Séguier eine Anzahl von Wandgemälden ausführte, empfahl. Auch dieser ward von der vielversprechenden Begabung überrascht und nahm den Knaben, der damals wenig über zwölf Jahre alt gewesen zu sein scheint, gern unter seine Schüler auf; genau läßt sich der Zeitpunkt, wann dies geschah, leider nicht mehr be-

stimmen, da aber de Piles erzählt, Lebrun habe schon als fünfzehnjähriger Knabe das Porträt seines Großvaters und einen die Rosse des Diomedes raubenden Herkules gemalt, welche Aufsehen erregten, so haben wir wenigstens einigen Anhalt. Und de Piles bemerkt hinzu: Il n'amusa point le public par des commencements louables, qui firent seulement présumer ce qu'il devait être un jour. Il fit comme le figuier qui, au contraire des autres arbres, commence par produire des fruits, sans les faire précéder des fleurs qui en font les espérances.

Fontainebleau hatte in jenen Tagen für die französischen Künstler eine Bedeutung, welche an die von Rom fast heranreichte, und wieder war es Séguier, der es dem jungen Künstler möglich machte dorthin zu gehen. Lebrun nützte die Zeit seines Aufenthaltes in Fontainebleau durch fleißiges Copiren alter Meisterwerke tüchtig aus. Damals entstand u. A. die jetzt in der Galerie des Louvre befindliche Copie der h. Familie nach Rafael, welche durch den trefflichen Stich Edelinck's in weitesten Kreisen bekannt wurde. Für die fernere Entwicklung seines Schützlings sorgend, bewilligte ihm Séguier darauf ein Stipendium zur Reise nach Rom, wohin er bereits 1642, und nicht wie Dezallier sagt erst 1643, abging, da er in letzterem Falle nicht, wie das wirklich geschah, auf der Durchreise durch Lyon mit Nicolas Poussin hätte zusammen treffen können, der in diesem Jahre von Paris nach Rom zurückkehrte. Diese Begegnung war für Lebrun von den günstigsten Folgen. Poussin theilte nicht nur willig dem Jüngeren von seinen reichen Erfahrungen und Kenntnissen mit, sondern er schenkte ihm auch aufrichtige Freundschaft, die nur mit seinem Tode endete.

So konnte Lebrun seine römischen Studien unter der Leitung des älteren und erfahrenen Künstlers beginnen. Alles fesselte seine Aufmerksamkeit: nicht bloß das engere Gebiet seiner Kunst, Sitten und Gebräuche der verschiedensten Völker, plastische Werke aller Art und aller Zeiten, und überall stand ihm Poussin mit Rath und That zur Seite. Desportes entwirft in seinen »Vies des premiers peintres du roi« ein anziehendes Bild vom Verkehr der beiden Freunde, und bemerkt in Hinsicht auf Lebrun: il s'attachait sur l'avis du Poussin à bien observer dans les monuments de l'antiquité les différents usages et les habillements des anciens, leurs exercices de paix et de guerre, leurs spectacles, leurs combats, leurs triomphes, sans oublier leurs édifices et les règles de leur architecture. Enfin, il étudiait d'après le Poussin lui-même, et il fit des morceaux qui, dans une exposition publique, furent attribués à ce fameux peintre, par exemple le tableau d'Horatius Cocles, celui de Mutius Scaevola et un crucifix destiné au grand-maitre de Malta. Il en envoya aussi plusieurs au chancelier (Séguier) pour lui montrer en même temps et sa reconnaissance et l'usage qu'il faisait de ses bienfaits.

Lebrun suchte sich eben zum Historienmaler nicht bloß künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich zu bilden. Ja, ein neuerlich in der Pariser Bibliothek aufgefundenener und in den Archives de l'art français veröffentlichter Brief des Künstlers an seinen Gönner, den Kanzler Séguier, womit er diesem eine Anzahl nach der Antike gezeichneter Studien übersandte, läßt an sich und im Zusammenhalte mit diesen Studien selbst der Vermuthung Raum geben, daß der Künstler die archäologische Bedeutung der Meisterwerke antiker Plastik tiefer erfaßte als deren ideale Schönheit. Allerdings zeichnete er die berühmtesten Antiken der römischen Museen, aber es läßt sich nicht verkennen, daß er sich zum Mindesten ebenso für



das reiche culturhistorische Material interessirte, ja begeisterte, das ihm dort geboten ward. Dafür spricht die außerordentliche Menge von Waffen, Geräthen und Costumen, die er mit seltenem Verständniß zeichnete.

Sechs Jahre verlebte er in Rom; dann kehrte er, reich an Erfahrungen, mit vollen Mappen und auch seines eigenen Werthes vollbewußt, in die Heimath zurück.

Von all den tüchtigen Künstlern, welche Rom damals beherbergte, stellte er wohl nur Wenige neben, Keinen über sich, den einzigen Nicolas Poussin ausgenommen. In Paris fand er Eustache Lefueur als den gefeiertsten Maler: dieser, nur um zwei Jahre älter als Lebrun, hatte sich gleichfalls in Vouet's Schule, dann aber namentlich an Rafael's Werken nach den Stichen des Marc Anton gebildet, und seinen Ruhm durch den zweiundzwanzig Gemälde umfassenden Bildercyclus für das Karthäuserkloster in Paris, in denen er die Hauptscenen aus dem Leben des h. Bruno dargestellt, begründet. Trotz seiner Vorliebe für Rafael hatte er sich gleichwohl seine Eigenartigkeit unverkümmert zu bewahren gewußt, und zwar nicht bloß in Aeußerlichkeiten, sondern auch im allgemeinen Charakter der Composition.

Kaum in Paris eingetroffen, brachte Lebrun eine Anzahl von Bildern zur Ausstellung, darunter einen Kreuzestod des h. Andreas, der für Notre Dame erworben ward, einen Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, und die Skizze der ehernen Schlange, die er später (1650) für das Refectorium im Kloster der Barfüßer Mönche ausführte, so wie mehrere Bilder für Séguier. Sie scheinen ihrer Mehrzahl nach, wenn nicht in Rom gemalt, so doch vorbereitet gewesen zu sein; wenigstens ist es in hohem Grade wahrscheinlich, daß Lebrun diese Ausstellung als vorbereitenden Schritt zu einer Unternehmung benützte, welche er mit Hilfe seines Gönners noch im Jahre seiner Ankunft in's Werk setzte. Es war das die Gründung einer Akademie der Malerei, an der wie an der bekannten Akademie von San Luca zwölf Maler und Bildhauer, deren Anzahl später noch vermehrt wurde, Act stellten und im Zeichnen nach der Natur Anleitung gaben. Außer Pierre Mignard, der seinerseits an der Spitze der Pariser Filiale der Akademie von San Luca stand, befanden sich so ziemlich die bedeutendsten damaligen französischen Künstler, auch Lefueur, unter den Mitgliedern der Anstalt. Lebrun, der unter allen unbestritten den ersten Platz einnahm, erwirkte im Jahre 1649 die königliche Genehmigung dieser Akademie. Durch das Loos berufen, eröffnete er am 7. Mai 1667 die Reihe der von ihm angeregten Unterrichtsstunden an der Akademie, und überwies ihr gleichzeitig eine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen nach Arbeiten berühmter alter Meister und mehrere werthvolle plastische Werke. Von diesem Tage an datirt der bestimmende Einfluß des Künstlers auf die Anstalt, die bald zur ausschließenden Herrschaft ward.

Sein Ehrgeiz fand bald neue Nahrung. Der Präsident Lambert de Thorigny beauftragte ihn und gleichzeitig Lefueur sein noch heut stehendes Hôtel mit Bildern zu schmücken. Lebrun malte die Geschichte des Herkules, Lefueur die des Amor. Kurze Zeit nach Vollendung dieser Arbeiten im Mai 1655, starb Lefueur. Sein Nebenbuhler hatte keine Gelegenheit unbenutzt gelassen, ihn zu kränken. Als sie im Hôtel Lambert arbeiteten, kam der päpstliche Nuntius dahin, um sich die Bilder anzusehen. Lebrun machte die Honneurs und verdoppelte, als sie zu den Arbeiten Lefueur's kamen, seine Schritte, bis ihn der Nuntius mit den Worten aufhielt: Ah, welch' schöne Bilder! Man weiß ferner, daß manches





Die Alexanderfchlacht (Bruchstück). Gemälde von Charles Lebrun.



der Gemälde Lefueur's in der Karthause von neidischer Hand beschädigt ward, so daß man sich schließlich genöthigt sah, sie durch verschließbare Läden zu schützen. Nach Lefueur's Tode aber schien Lebrun seine künstlerische Thätigkeit nur noch steigern zu wollen.

Fouquet, der Oberintendant der Finanzen, ließ sein Schloß Vaux-le-Vicomte von ihm mit allegorischen Wandgemälden schmücken und gab ihm außer dem reichen Honorar noch eine Jahrespension von zwölftausend Thalern. Während der Künstler im Schlosse arbeitete, wurde er Mazarin vorgestellt, der ihn Angeichts seines Cartons zum Triumphe des Constantin aufforderte, auch noch die Constantins-Schlacht zu malen. Fouquet nahm diesen Gedanken auf und bestellte das Bild bei dem Künstler, der sich lange weigerte mit Rafael in die Schranken zu treten, ob aus Ueberzeugung oder nur zum Schein mag dahingestellt bleiben. Doch kam nur der Carton zur Ausführung, da Fouquet inzwischen infolge des bekannten Gartenfestes, welches er dem König und der Lavallière in Vaux-le-Vicomte gab, für dessen Arrangement Lebrun mit Molière, Torelly, Lutry und Benferade gewirkt, gestürzt wurde.

Zwischen die monumentalen Arbeiten im Hôtel Lambert und jene im Schlosse Vaux-le-Vicomte fallen zahlreiche andere Werke, so der Märtyrertod des h. Stefan für die Pariser Goldschmiedezunft, bekannt durch den Stich von Gérard Audran; eine Darstellung im Tempel für den Kanzler Séguier; die von Edelinck so meisterhaft gestochene, unter dem Namen »Benedicite« bekannte h. Familie für St. Paul; der h. Jacobus Major für St. Germain-l'Auxerrois; der die Offenbarung schreibende h. Johannes für die Klosterkirche in Beauvais; die Krönung Christi mit Rosen für die Karmeliterkirche in der Strafe Saint Jacques nach einem Traume der Königin Anna von Oesterreich; eine h. Magdalena bei dem Pharisaer, für dieselbe Kirche und gleichfalls im Auftrage der Königin ausgeführt, ein bethlehemitischer Kindermord für einen gewissen Dumetz u. A.

Fouquet's Nachfolger Colbert schätzte Lebrun nicht weniger hoch als jener: ihm hatte der Künstler seine Ernennung zum ersten Maler des Königs und (1662) seine Erhebung in den Adelsstand zu verdanken. Auch der Gunst des Königs durfte er sich im höchsten Grade erfreuen. Er wurde nach Fontainebleau berufen, um dort unter den Augen Ludwig's eines seiner bedeutendsten Werke, die Familie des Darius zu malen, zu welchem Zwecke ihm neben den königlichen Gemächern ein Atelier eingerichtet wurde.

Ludwig brachte Tag für Tag ein Paar Stunden bei ihm zu. Das genügte, um den Künstler zum Gegenstande der Schmeicheleien aller Höflinge zu machen; und er selber war zu sehr Hofmann, als daß er sich die Gelegenheit hätte entgehen lassen, in seinem Alexander auf Ludwig anzuspielen. Die Anspielung aber blieb nicht unverstanden, das bewies ihm die Gunst des Königs, der ihm außer den bereits erwähnten Auszeichnungen einen Jahresgehalt von 12,000 Livres bewilligte, ihm den Orden vom h. Michael und ein höchst schmeichelhaftes Wappen verlieh, ihm sein in Brillanten gefasstes Porträt schenkte, ihn ferner zum Vorstand seiner Gemälde-, Handzeichnungen- und Kupferstich-Sammlung, zum Director der Gobelinmanufactur ernannte und verfügte, daß alle auf die bildende Kunst bezüglichen Arbeiten seiner Leitung unterstellt würden. — Edelinck hat den »Darius« meisterhaft gestochen, und durch seinen geistreichen Stichel die koloristischen Schwächen des Originals verdeckt.

Von dieser Zeit an entwickelte Lebrun eine geradezu unerhörte Thätigkeit. Während er selber eine Reihe mehr oder minder umfangreicher Bilder ausführte, inspirirte er noch Noël Coypel und Nicolas Loir zu ihren Gemälden in den Tuilerien, zeichnete die Entwürfe zu den Werken, mit denen die Bildhauer Balthasar und Gaspard de Marsy die königlichen Schlösser und Gärten schmückten, modellirte eigenhändig in Thon und Wachs und drückte Allem und Jedem, was im Gebiete der Kunst geschaffen wurde, seinen Stempel auf. Während er durch seine Compositionen Stecher ersten Ranges, wie die Audrans, de Poilly, Sébastien Leclerc, Edelinck und Picart beschäftigte, griff er selber zum Stichel und stach in der Manier G. Audran's eine Anzahl Platten ebenso effect- als geistvoll. Und neben allem diesem fand er noch Muße, gelegentlich für Feste, wie die zur Feier der Vermählung des Königs veranstalteten, Triumphbögen und andere Decorationen und für Zwecke der Stadtverschönerung monumentale Brunnen zu entwerfen; ganz zu schweigen von den hundert und hundert Zeichnungen zu Gobelins, Möbeln, Mosaiken, Girandolen und Stickereien.

Auf Lebrun's Anregung hin wurden die Fonds der Akademie um ein Bedeutendes erhöht und deren Satzungen in zweckmäßiger Weise umgearbeitet; auf Grund einer von ihm ausgearbeiteten Denkschrift wurde ferner im Jahre 1666 zu Rom eine französische Akademie gegründet und an ihre Spitze ein Director gestellt, der darüber zu wachen hatte, daß sich die vom König nach Rom geschickten jungen Leute für seinen Dienst in Sachen der Malerei, Plastik und Architektur entsprechend ausbildeten.

Die kunstwissenschaftlichen Vorträge an der Akademie, an denen sich Lebrun, Philippe de Champagne, Sébastien Bourdon, Nicolas Mignard, van Obstal und Nocret lebhaft beteiligten, führten Lebrun auf das Gebiet der Literatur hinüber, freilich nicht gerade zu seinem Ruhm. Als er eines Tages über die Art und Weise die verschiedenen Leidenschaften künstlerisch auszudrücken, gelesenen, beauftragte ihn Colbert, seine Gedanken in einem Buche niederzulegen, zu dem Bernard Picard die Illustrationen stach. Auch über die Aehnlichkeit zwischen Menschen- und Thierphysiognomien schrieb er, aber das Manuscript ging verloren, und nur die Hauptzüge desselben sind uns durch Nivelon, einen seiner Schüler, erhalten worden. In dem ersten Werk lieferte er indeß den Beweis, daß man ein großer Künstler aber zugleich ein schlechter Philosoph sein könne.

Das einmal mit der Familie des Darius betretene Stoffgebiet behielt der Künstler auch in weiteren Gemälden bei. Die Schlachten am Granicus und bei Arbela und die Niederlage des Inder-Königs Porus am Hydaspes boten ihm ein reiches Material seine auf die Darstellung des Ernsten, Reichbewegten gerichtete Begabung im hellsten Lichte leuchten zu lassen. Zu gleicher Zeit gaben sie ihm Gelegenheit seine umfassenden archäologischen Kenntnisse zu verwerthen und dem Drange nach realistischer Darstellung, der durch seine Studien der Caracci noch genährt worden, nachzugeben. Wie reich auch die Ausbeute seiner Mappen sein mochte, er begnügte sich nicht damit, dehnte vielmehr seine Studien bis auf die kleinsten Nebensachen aus und ging darin selbst so weit, daß er in Aleppo persische Pferde nach der Natur zeichnen liefs, weil sie anders gezäumt und gefättelt sind als europäische.

In seiner Schlacht am Granicus zeigt er Alexander, der, als einer der Ersten über den Fluß gefetzt, mitten im Gewühle wie ein gemeiner Reiter um sein



Leben und den Sieg kämpft. In feiner Schlacht bei Arbela verbindet er das Wunderbare mit dem Realistischen und läßt über des jugendlichen Welteroberers Haupte einen Adler schweben. Und am Hydaspes sehen wir, von allen Schrecken der Männer mordenden Schlacht umgeben, während wuthentbrannte Elephanten die Reihen seiner Makedonier durchbrechen, den König hoch zu Ross mit der Ruhe eines Halbgottes seinem vom Glück verlassenen Feinde gegenüber. Die Bilder haben im alten Saale des Staatsrathes zu Paris einen ihrer würdigen Platz und durch Gérard Audran's treffliche Stiche Verbreitung gefunden.

Das Jahr 1672 raubte Lebrun seinen alten Freund und Gönner, den Kanzler und Protektor der Akademie Séguier. Der Künstler erwies ihm die letzte Ehre, indem er zu dessen von der Akademie veranstalteten Todtenfeier in der Kirche der StraÙe Saint Honoré diese auf das Reichste ausschmückte, wie wir aus Sébastien Leclerc's Stich und einem Briefe der Frau von Sévigné wissen.

Es ist nicht möglich, die Werke des fruchtbaren Künstlers hier auch nur annähernd aufzuzählen; nur ein Theil der bekannteren und zugänglicheren mag deshalb erwähnt sein: Zu Paris sieht man am Hochalter der Kirche der Sorbonne einen Gott Vater von Engeln umgeben; in Notre Dame die bereits erwähnten Martyrien des h. Stefan und des h. Andreas; bei den Karmelitern im Faubourg Saint Jacques die ebenfalls schon erwähnte Magdalena zu den Füßen Christi im Hause des Pharifäers, ferner Christus in der Wüste, von Engeln bedient, eine büßende Magdalena und eine h. Genovefa; in Saint Paul das bekannte Benedicite; in der h. Grabkirche ein Votivaltarbild Colbert's, die Auferstehung Christi mit des Donators Porträt; in der Kapuzinerkirche im Faubourg Saint Jacques eine Darstellung im Tempel, eine Verkündigung und eine Himmelfahrt Mariä; in der Kapelle des Seminars Saint Sulpice ein Deckengemälde, die Himmelfahrt Mariä mit den Kirchenvätern und einer Anzahl von Engeln; ebenda ein Altarbild, das Herabsteigen des h. Geistes; in Saint Germain l'Auxerrois ein h. Jakob; in der Kapelle des Collège de Beauvais den oben angeführten h. Johannes auf Pathmos; in der Kirche der BaarfüÙer die gleichfalls schon erwähnte cherne Schlange u. a.

Zu den Hauptwerken Lebrun's in Paris aber müssen ganz besonders seine Deckenbilder in der Apollo-Galerie des alten Louvre gerechnet werden: der Triumph des Neptun und der Thetis, Apollo auf dem Sonnenwagen, die vier Tageszeiten und das Erwachen der Erde. Außerdem sind noch seine in Colbert's Schlosse Sceaux ausgeführten Fresken besonders hervorzuheben.

Selbstverständlich wurde Lebrun für die Dekoration des neu erbauten Schlosses Versailles herangezogen. WuÙte er doch dem hohlen Pathos, das jene Zeit charakterisirte, in einer für den König schmeichelhaftesten Weise künstlerischen Ausdruck zu geben, wobei freilich der Künstler mehr gewann als die Kunst. Er verstand es übrigens nicht nur, selbst zu arbeiten, sondern auch, wenn er tüchtiger Kräfte zu seiner Unterstützung bedurfte, solche mit richtigem Blicke aus der Menge herauszufinden. Er, der damals die ganze französische Kunst beherrschte, hatte eben etwas von einem begabten Regenten. Claude Audran (ein NeÙe Gérard Audran's), der Lebrun schon in der Gobelins-Manufactur thätig zur Seite gestanden, Noël Coypel, René Antoine Houasse, Jouvenet, Lafosse, François Verdier u. A. arbeiteten unter seiner energischen Leitung in den weiten Räumen des Schlosses, während er selbst sich die große Galerie, die Salons des Krieges und des Friedens und die Gefändtentreppe vorbehielt.



Für die auf Leinwand in Oel gemalten Deckenbilder der Galerie wählte er die allegorische Darstellung der Geschichte des Königs vom Pyrenäen-Frieden (1659) bis zu dem von Nimwegen (1678) in neun großen Bildern und achtzehn kleineren. Von diesen sind einige grau in grau gemalt in der Weise von Stein-



Apotheose Ludwig's XIV. Gemälde von Charles Lebrun.  
F. B. G. X. /

reliefs, andere von ovaler Form und zwischen fingerter Architektur und Felderabschlüssen von vergoldeter Bronze eingesetzt. Neben den vier Eingängen zu den Gemächern des Königs, die mit den eben bezeichneten Salons abschlossen, stellte der Künstler eben so viele offene Galerien dar, über deren Balustraden reiche Teppiche geworfen schienen, und durch welche sich Bewohner der damals bekannten vier Welttheile drängten, sichtlich verblüfft von der Pracht des Schloßes; eine



handgreifliche Schmeichelei im Geschmacke der damaligen Zeit. Diese Bilder waren in Fresko ausgeführt und existiren nicht mehr; doch sind noch Stiche nach ihnen vorhanden. Die Gefandtentreppe endlich decorirte er, indem er in einem Deckenfresko die Mufen zeigte, wie sie dem Könige huldigen, und die Wände mit meisterhaft gemalten, reichgemusterten Goldtapeten bedeckte, an denen vier große Gemälde von der Meulen's die Belagerung von Valenciennes, Cambrai, Saint-Omer und die Schlacht bei Caffel darstellten. Vierzehn volle Jahre arbeitete Lebrun im Verfailler Schlosse.

Damals stand er auf dem Gipfel seines Glückes und seines Ansehens. Zu seinen oben bezeichneten Aemtern war noch das des ersten Präsidenten der königlichen Akademie gekommen; die Akademie von San Luca in Rom hatte ihn allem Herkommen entgegen zu ihrem ersten Vorstand gewählt, und er diese Stelle zwei Jahre nacheinander bekleidet. Die Zwistigkeiten mit der Akademie wegen Charles Errard's, des ersten Directors der französischen Akademie in Rom, waren in Lebrun zufriedentellender Weise beigelegt und (sein Einkommen von 50,000 Livres jährlich) erlaubte ihm einen fürstlichen Haushalt zu führen.

Aber auch er sollte erfahren, daß kein Glück der Welt von Dauer.

Colbert's Nachfolger, Louvois, war Colbert und seinen Günstlingen feindselig gefinnt und ergriff deshalb in dem Streite Lebrun's und Pierre Mignard's (siehe das Leben Mignard's) für den Letzteren Partei und wurde dabei von den Damen am Hofe unterstützt. Nur der König bewahrte Lebrun seine unveränderte Gunst. Unter dem Drucke dieser Verhältnisse aber wagte es der Künstler nur noch religiöse Bilder zu malen, auf welche ihn gerade Naturell und Neigung am wenigsten hinwiesen. Gleichwohl verschaffte ihm eines derselben (1685), seine Kreuz-Erhöhung, noch einen unerwarteten Triumph. Es zu sehen, verließ der König mit Ostentation den Ministerrath und forderte seine Nichte, die daran vorübereilen wollte, auf, ihr Lob mit dem seinigen zu vereinen. Und als er bemerkt hatte, man pflege gegen Künstler erst nach ihrem Tode gerecht zu werden, fügte er, gegen Lebrun gewendet, lächelnd bei: Aber beeilen Sie sich nicht zu sterben!

Lebrun starb am 12. Februar 1690 in seiner Dienstwohnung in der Gobelinmanufactur. Seine Ueberreste wurden in einer Kapelle der Kirche Saint Nicolas du Chardonnet bestattet, welche er schon lange angekauft, und für deren Altar er seinen Schutzpatron den h. Carl und an deren Decke er einen Schutzengel gemalt hatte. Seine Wittve ließ ihm dort ein prächtiges Grabmal errichten.

Unter seinen zahlreichen Schülern finden wir seinen Bruder Gabriel, Claude Audran, François Verdier, Houasse, Vernanfal, Lefèvre und Viviani, zwar lauter tüchtig geschulte Künstler aber Keinen ersten Rangs.

Lebrun zeichnete viel mit dem Bleistift und dem Röthel, wobei er die Schatten durch leichte Schraffirung von der Rechten zur Linken anlegte und hie und da Lichter mit weißer Kreide aufsetzte. Bisweilen unternahm er auch mit chinesischer Tusche oder Bister und ging dann mit kräftigem Bleistift darüber, um die Wirkung zu erhöhen. Dabei ist sein Strich außerordentlich leicht und zugleich sicher, so daß Zeichnungen von seiner Hand nicht leicht mit denen eines anderen Künstlers verwechselt werden können.

Um Lebrun, der an der Grenzscheide zwischen dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ein thatenreiches Leben schloß — thatenreich, denn die Werke

eines Künstlers sind seine Thaten — richtig zu beurtheilen, muß man bis zum Anfange des Jahrhunderts zurückkehren, in welchem er schuf und wirkte.

Die religiösen Wirren, welche der kirchlichen Reformation folgten, wurden bald auch auf das Gebiet der Politik hinübergetragen und häuften eine bedenkliche Fülle von Zündstoff an, der im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts explodirte. Die Leidenschaften, die ein dreißigjähriger und strenge genommen doch unentchiedener blutiger Krieg entfesselt und genährt, spiegelten sich in dem, was die Kunst dieser und der nächstfolgenden Zeit hervorbrachte. Sie machten sich in einer Behandlungsweise Luft, welche möglichste Naturwahrheit anstrebte. Zugleich aber trieb die religiöse Begeisterung, welche während der Kämpfe den politischen Interessen fast überall hatte weichen müssen, jetzt, wenigstens in den katholisch gebliebenen Ländern, zur Rückkehr in die Zeit vor diesen Kämpfen, und die Künstler fanden sie in dem Studium der großen Meister, welche Italien im 16. Jahrhundert befaß.

So entstanden in Italien selber, welches in Sachen der Kunst den Ton angab, die Schulen der Eklektiker und der Naturalisten. Im Grunde kamen beide nicht über die bloße Nachahmung hinaus, wobei sich jene allerdings an die Vorbilder großer Meister, diese an die der gemeinen Natur hielten; wobei es natürlich nicht an vielfachen Uebergängen und Verschmelzungen der beiderseitigen Elemente fehlt. Der Bedeutung Lodovico Caracci's für die neue Kunstrichtung ist schon oben gedacht worden. Noch weiter geht die seines Neffen Annibale, der eine staunenswerthe Rührigkeit entfaltete und dabei von einer überaus glücklichen Auffassungsgabe unterstützt wurde, die ihn die Natur mit derselben Leichtigkeit unmittelbar in sich aufnehmen ließ wie die Werke der älteren Meister und die Antike. Eine seiner wichtigsten Arbeiten, die berühmten Fresken im Palazzo Farnese zu Rom, hatte Lebrun sechs Jahre lang vor Augen, und sie mußten bei ihrer hohen in der Zeichnung und Farbenharmonie begründeten Bedeutung, die selbst durch ihren allzu akademischen Charakter nicht abgeschwächt wird, einen tiefen Eindruck auf den ähnlich angelegten französischen Künstler machen.

Kurz vor Lebrun hatten seine Zeitgenossen Nicolas Poussin und Eustache Lesueur ihre Studien in Italien begonnen. Jener hatte sich vorzugsweise die Antike, dieser Rafael's von edelstem Schönheitsfinne durchdrungene Compositionen zu Vorbildern gewählt, wie das ihrer innersten Naturanlage entsprach. Denn jener war mehr ein Mann des berechnenden Verstandes, dieser des warmen hingebenden Gefühles. So wirkten die Bilder Poussin's mehr durch den Geist, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und aus seinen inneren Bedingungen heraus darzustellen bemüht war, die Bilder Lesueur's durch den Ausdruck einer milden und wahrhaft liebenswürdigen Stimmung des Gemüthes, die sich mit keiner hervortretenden Energie der Behandlung paarte, wohl aber mit einem ungekünstelten Adel der Form. Gerade darin lag auch der Grund, warum Lesueur von seiner Umgebung weniger verstanden und geschätzt wurde als sein glücklicherer Rivale Lebrun, der in Anlage und Streben als der vollkommenste Repräsentant seiner Zeit, wie der leichten, charakteristisch verständnisch-nüchternen Kunstauffassung derselben erscheint, die ihn zum unumschränkten Herrscher im Reiche der Kunst unter dem prachtliebenden aber innerlich unbedeutenden Ludwig XIV. machte.

Die Nachwelt hat Lebrun richtiger beurtheilen gelernt. Sie ist weit entfernt



zu verkennen, daß er ein bedeutendes an sich höchst achtbares Talent besaß; sie verschloß sich aber auch der Einsicht keineswegs, daß er es, dem allgemeinen Zuge seiner Zeit folgend, vielleicht auch vom Ehrgeiz getrieben, nicht ganz ohne Nebenabsicht dazu verwendete, jener theatralischen Scheingröße, jenem hohlen Pathos, welche den Grundzug der Zeit Ludwig's XIV. bilden, künstlerischen Ausdruck zu geben und so namhafte Förderung zu verleihen.

Lebrun besaß eine hervorragende schöpferische Produktionskraft, welche es ihm möglich machte, mit ungewöhnlicher Leichtigkeit den Gebilden einer lebhaften und beweglichen Phantasie Gestalt zu geben. Dazu kam eine unleugbare Vornehmheit der Anschauung und ein für die Größe der Anordnung empfindlicher Sinn, die feinen Compositionen einen imponirenden Charakter verleihen. Von Natur aus energisch und seine Ziele fest im Auge haltend, mehr überlegend und erwägend als selber von seinen Stoffen innerlich ergriffen und in ihnen aufgehend, verstand er es auch seine Gedanken mit einer Energie auszusprechen, welche nicht verfehlen konnte, auf seine für die Erscheinung so überaus empfänglichen Landsleute einen tiefen Eindruck zu machen, und welche seine Erfolge über seine Rivalen Lefueur und Pierre Mignard leicht begreiflich macht.

Er gebot über eine größere Masse des Wissens als Künstler gewöhnlich zu beherrschen pflegen, und darin stand ihm von seinen Zeitgenossen nur Nicolas Poussin gleich. Aber er war weniger tief als dieser, haftete mehr an der Außenseite und trug sein Wissen mit Bewußtsein und Absicht zur Schau, während Poussin es mehr innerlich verarbeitete. Man ist versucht zu sagen, Poussin habe seine archäologischen und culturhistorischen Studien zur Befriedigung des eigenen Wissensdurstes getrieben und sie nur unbewußt verwerthet, Lebrun hingegen, um damit vor den Augen der Welt zu glänzen, sie zu verblüffen. Man denke nur an seine Alexander-Schlachten.

Lebrun gehörte zu den reflectirenden Naturen. Hieraus erklärt sich auch seine Stellung zur Allegorie. Diese ist heutzutage stark in Mißcredit gekommen; mit Unrecht, denn der Künstler kann sie unter Umständen gar nicht entbehren. Ja, es erscheint in gewisser Beziehung das innerste Wesen aller und jeder Kunst allegorisch, indem sie etwas durch eine reale Vorstellung ausspricht, was auf ideelle Weise gemeint ist. Die Kunst vermag nämlich ihren allgemeinen Gedankeninhalt nicht als solchen, sondern nur mit Hilfe einer individualisirten Vorstellung zur Erscheinung zu bringen und ist darin dem Symbolischen verwandt. Aber während das Symbolische als ein Geheimnißvolles und Unerforschbares und darum tief Ergreifendes von außen an uns herantritt, entsteht das Allegorische nicht nur in, sondern geradezu durch uns selber; es ist das Product unserer eigenen Reflexion. Das Symbolische hat seinen Ursprung in den Anfängen der Cultur-entwicklung und bildet bei allen Völkern den ersten Inhalt der Kunst, das Allegorische tritt in dieser erst dann auf, wenn die Culturentwicklung ihren Höhepunkt erreicht, wenn nicht schon überschritten hat. Sie bildet den contradictorischen Gegenatz der Naivetät, welche das Kindesalter der Menschheit kennzeichnet.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist es, daß gerade die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts trotz ihres Dranges nach realistischer Darstellung sich mit großer Vorliebe der Allegorie bediente. Die Dichter machten damit den Anfang. Ihre ganze Bildung wurzelte im classischen Alterthum, und durch das Studium der



Dichter desselben hatten sie sich allmählig so in deren Anschauungs- und Empfindungsweise hineingelebt, daß sie sich dieselbe schließlich selber aneigneten, soweit dies überhaupt bei den veränderten Zeitverhältnissen möglich war. Andererseits aber



Die heilige Magdalena. Gemälde von Charles Lebrun.

standen sie doch inmitten ihres Volkes und machten es in Folge ihres natürlichen Einflusses auf dasselbe für die gleiche Art und Weise der Anschauung und Empfindung empfänglich. Wie nachhaltig dieser Einfluss war, lehrt uns, daß es eines so gewaltigen Genius wie Goethe bedurfte, um eine erfolgreiche Reaction gegen



die inzwischen eingetretene Ausartung herbei- und durchzuführen. Goethe erwarb sich das hohe und noch lange nicht genug gewürdigte Verdienst, schon zu einer Zeit, in der nicht bloß die französischen, sondern auch die deutschen Dichter um eines Liebesliedchens halber den ganzen Olymp in Bewegung setzten, allen mythologisch-allegorischen Apparat bei Seite geschoben und so dem besseren Geschmack Bahn gebrochen zu haben. Dafür tritt auch die innere und äußere Realität und Wahrheit des Gedankens nirgend prägnanter und bewältigender zu Tage als gerade bei ihm.

Den Dichtern der neuen Zeit folgten die bildenden Künstler, denen sich die Schönheit der Antike erschlossen. Und so mächtig wirkte dieselbe, daß sich selbst die strenge Kirche derselben nicht länger verschließen konnte und keine Einsprache dagegen erhob, wenn ihrem Ideenkreise angehörige Stoffe in einer dem classischen Alterthume entlehnten Form zur Darstellung gebracht wurden. Um so leichter geschah es, daß die weltliche Kunst nicht bloß die alte Form, sondern auch die alten Gedanken herübernahm und die Paläste der Großen ihrer Zeit mit allen Göttern des Olymps bevölkerte und ihre Tugenden personifizierte.

Das 17. Jahrhundert war noch ganz von diesen Traditionen in Wort und Bild beherrscht, wie dessen Literatur und Kunst bekundet. Es wäre also ungerrecht, Lebrun darüber einen Vorwurf zu machen, daß er gleich den Anderen diesen fest eingewurzelten Traditionen folgte. Ging doch Rubens in seinem Cyklus, das Leben der Königin Maria von Medici, in der Allegorisation mindestens ebenso weit als Lebrun in seinen Bildern aus dem Leben Ludwig's XIV. Wodurch Lebrun wirklich Grund zum Tadel gab, das ist, daß er sich in seinem Verlangen, Neues, Ueberraschendes zu bringen, nicht mit dem reichen Apparat von Symbolen begnügte, welche gang und gäbe geworden und gewissermaßen längst das Bürgerrecht erworben hatten, daß er vielmehr eine Menge neuer Symbole erfand, so daß die Bilder, in denen er sie benutzte, nicht selten unverständlich wurden. Es lag darin ein auffallendes Verkennen des wahren Wesens der Kunst, welche am allerwenigsten die Aufgabe hat, mit einem kalt-verständigem Gedankeninhalte Verstecken zu spielen und denselben hinter der bloßen Maske realer Vorstellungen zu verbergen.

Eine andere Eigenthümlichkeit Lebrun's liegt darin, daß er bei allem Realismus der Darstellung gleichwohl in Folge seiner Neigung zur Reflexion seine Stoffe nicht selten zu ideal gestaltete und darum unwahr wurde, weil eben der Idealismus des inneren Einklanges mit dem Stoffe entbehrte.

Es fehlte ihm so wenig wie seinem ihm geistig verwandten Zeitgenossen Pietro da Cortona, an Ernst und geistiger Tiefe, seinen Werken nicht an gedankenvoller Auffassung des Gegenstandes. Aber es läßt sich nicht wohl leugnen, daß er wenigstens in seinen größeren Werken zu viel Werth darauf legte, durch überraschenden Reichthum der Composition, durch ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Stellungen und Gruppen und durch wirksame Massencontraste einen mehr blendenden Gesamteffect hervorzurufen.

Seine Zeichnung erweist sich im Allgemeinen breit, frei und sicher, dagegen leiden seine Charaktere bei aller Erregtheit der Affecte an einer gewissen Einförmigkeit. Unter gleichen Umständen wiederholen sich die gleichen Gesichter und geben den Bildern einen banalen Ausdruck, wenn auch jedes für sich genommen dem gegebenen Momente und Gemüthsausdrucke entspricht. Man fühlt, daß

sich der Künstler, vielleicht mit in Folge seiner Ueberhäufung mit Aufträgen, mehr und mehr von der Natur entfernt und in einen Manierismus hineingearbeitet hat, der die unendliche Verschiedenheit der menschlichen Züge aufser Acht läßt, weil er sich durch Reflexion ein gewisses Schema gebildet hat. Und namentlich hierdurch steht Lebrun viel weniger hoch als Nicolas Poussin, den selbst seine Eleganz nicht monoton werden läßt. Elegant aber kann Lebrun am wenigsten genannt werden; dazu ist seine Zeichnung zu kühn und sind seine Figuren zu gedrungen. — Was von den Gesichtszügen gesagt worden, gilt ebenfalls von den Gebärden. Auch hier vermiffen wir vielfach die der Natur abgelaufchte Abwechslung und sehen an ihrer Stelle eine Einförmigkeit, innere Leere und Emphase, eine hohle Deklamation und theatralische Uebertreibung, deren Vorbilder der Künstler dem Hofe seines eitlen Königs entnommen hat.

Was den Faltenwurf seiner Gewänder anbelangt, so erscheint derselbe im Allgemeinen gut gelegt und läßt die Formen des Nackten gut durchblicken; auch hat Lebrun dabei die Natur des Stoffes, gewissenhaft wie er in allen Dingen, namentlich in Nebensachen war, fleißig in Betracht gezogen. Aber er reicht auch hierin nicht an Nicolas Poussin hinan, weder in Bezug auf den Adel noch hinsichtlich der Abwechslung der Formen.

Seine schwächste Seite ist die Farbe. Vor seinen Bildern gedenken wir unwillkürlich der Worte de Piles': »Les jeunes peintres qui reviennent de Rome, passent ordinairement à Venise pour prendre au moins quelque teinture du bon colorit: mais Lebrun n'eût pas cette curiosité.« Er mußte die Folgen davon tragen, daß er das nicht in sich verspürte, was de Piles eine »curiosité« nennen zu müssen glaubte. Dennoch konnte ein so klar denkender Künstler wie Lebrun unmöglich über die Bedeutung der Farbe im Zweifel sein; er mußte wissen, daß sie neben Composition und Zeichnung ein wesentlicher Bestandtheil seiner Kunst ist. Er hatte auch Annibale Caracci zu eingehend studirt, als daß ihm hätte entgehen können, welche Erfolge derselbe der Harmonie seiner Farbengebung zu verdanken hatte. So bleibt es denn räthselhaft genug, daß er, als ihm die Gelegenheit so nahe lag, kein Verlangen danach trug, die farbenprächtigen Meister der venetianischen Schule da kennen zu lernen, wo ihre bedeutendsten Werke zu finden waren. In Folge dieses Verfaumnisses blieben ihm auch die Geheimnisse des Helldunkels verschlossen, ohne dessen Zauber auch der begabteste Künstler sich vergebens damit abmüht, seiner Darstellung im Einzelnen Rundung und Freiheit, und im Ganzen Deutlichkeit, Ordnung und Zusammenhang zu geben.

Richtig ist, daß Lebrun seinen Lehrer Vouet in Bezug auf das Colorit weit überflügelte, indem er dasselbe mäßigte und der Natur näher brachte; aber gleichwohl werden auch seine wärmsten Verehrer zugeben müssen, daß er seine Hauptfarben ohne Wahl und Feinheit unvermittelt neben einander zu stellen kein Bedenken trug; daß selbst seine Lokalfarben, sowohl was das Stoffliche als was die Carnation betrifft, im Allgemeinen unschön und unwahr sind, daß er sie frischweg, wie er sie auf die Palette gesetzt, auf seine Bilder übertrug, daß er zu wenig Sorge trug, seine Gegenstände mit der gehörigen Kraft abzurunden, die im Beschauer den Eindruck von Naturwahrheit hervorruft.

Aber das Alles gilt doch zumeist nur von seinen früheren Arbeiten; in seinen Gemälden aus dem Leben Alexander's des Großen zeigt sich ein entschiedener Fortschritt nach dieser Seite. Namentlich war es ihm in dieser Periode seines



Wirkens bereits klar geworden, daß ohne tüchtige Handhabung des Helldunkels eine bedeutendere malerische Wirkung absolut unerreichbar ist. Aber er war schon weit an Jahren vorgeschritten, als er zu dieser Erkenntniß gelangte, und nicht mehr im Stande alles nachzuholen, was er in früherer Zeit versäumt hatte. So kam es denn, daß seine Werke unter dem geistvollen Stichel eines Gérard Audran entschieden gewannen, da dieser zahlreiche Härten beseitigte und allzuschärfe Gegensätze ausglich.

Die Vielseitigkeit seiner Begabung und künstlerischen Bildung machten es Lebrun möglich alle Zweige der Malerei mit Ausnahme der Landschaftsmalerei zu cultiviren, und die unbefangene Kritik muß zugeben, daß er bei allen seinen Mängeln gleichwohl ein bedeutender Künstler war, auf den Frankreich mit Recht stolz sein darf, wenn er auch gar viel zu dem nach ihm eintretenden Verfall der Kunst seines Vaterlandes beigetragen.



Aus der Petite Galerie zu Versailles. Von Pierre Mignard.

## Pierre Mignard.

Geboren im November 1610, † 6. Mai 1695.

Frankreich hat grössere Künstler geboren als Pierre Mignard, aber keinen der durch seine Beziehungen zu hervorragenden Zeitgenossen so wie er zu einem Stück verkörperter Culturgeschichte ward. Poussin war ihm ein aufrichtiger Freund; Lebrun sah in ihm mit Recht einen gefährlichen Nebenbuhler; dem reichbegabten Dichter Dufresnoy war er ein unzertrennlicher Gefährte in Freud und Leid, und die grössten Männer und schönsten Frauen seiner Zeit schmeichelten dem glücklichen Künstler, weil es zum guten Ton gehörte sich von ihm malen zu lassen. Er war es, dem wir das geistvolle Bildniss des Cardinal von Retz verdanken, eines der gewandtesten aber auch unruhigsten Köpfe seiner Zeit, des aristokratischen Demagogen, der mit dem Prinzen von Condé die Seele der Fronde war und nach fünfzehn Monaten Haft in der Bastille fast ebenso viele Jahre ganz Europa durchirrte, um nach Mazarin's Tode in Paris als einfacher Abbé von St. Denis den Wissenschaften zu leben. Dieselbe Hand malte das Porträt Mazarin's, der sich vom kleinen sizilianischen Edelmann zum Beherrscher Frankreichs und seiner Königin aufschwang, und der die Befestigung des Despotismus, die sein grosser Vorgänger Richelieu begonnen, durch Schlaueit vollendete. Da waren Bossuet, der Begründer der Freiheit der gallikanischen Kirche; Boileau, der Frankreich ein Jahrhundert lang in Sachen des Geschmackes Gesetzgeber war und durch seine Satiren die geschmacklosen Verfekünstler seiner Zeit vom Parnasse vertrieb, ein sanfter edler Mann und, wie die Sevigné sagte, nur in seinen Versen grausam; Lafontaine, Frankreichs grösster Fabeldichter; Racine, sein grösster Tragiker und feinsten Kenner des weiblichen Herzens, und Molière, der nacheinander Candidat um die Advokatur, Kammerdiener des Königs und Mitglied einer wandernden Schauspielertruppe war, um als seines Vaterlandes erster Lustspieldichter über die Gebrechen der Zeit seine scharfe Geißel zu schwingen. Da war Chapelles, der geistvolle Kritiker, und Scarron »von Gottes Gnaden, Kranker der Königin«, der selbst im Siechthum seines Körpers die heitere Laune zu bewahren verstand. Da waren endlich schöne galante Frauen, wie die nie alternde witzige und scharfsinnige Ninon, die sentimentale Lavallière, die, dreissig Jahre alt, den Schleier nahm, um ihre Sünden abzubüßen, die beschränkte und hochmüthig-eitle Fontanges, die annuthige und



ehrgeizige Montefpan und die frömmelnde Maintenon — mit ihnen Allen stand der gefeierte Künstler in mehr oder minder engem Verkehr.

Mignard war ganz der Mann dazu sich mit Leichtigkeit und Anstand in solcher Gesellschaft zu bewegen. War er doch nach mehr als einer Seite hochbegabt, von beweglichem und strebendem Geiste, von lebendiger Phantasie, von scharfer und rascher Urtheilskraft, von sicherem Blicke und voll von Pietät für die Kunst; ein Künstler, der nicht bloß unser Auge erfreuen, sondern auch unsere Seele erheben will und in der That mit sich emporhebt, dem das Erhabene nicht fremd, wenn auch zunächst das Anmuthige sein Hauptelement ist. —

In Troyes, der thürmereichen Hauptstadt der Champagne, lebte zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Pierre Mignard, ein ehemaliger Offizier, der einer englischen Familie entstammte, welche zwei Menschenalter früher nach Frankreich herübergewandert war und sich in der Champagne niedergelassen hatte. Ihm wurden zwei Söhne geboren, Nicolas und Pierre. Letzterer um 5 Jahre jünger als sein Bruder, kam im Monate November des Jahres 1610 in Troyes zur Welt. Beide wendeten sich der Malerei zu, in der sich Nicolas früh einen gewissen Ruf erwarb. Er ward später nach seinem Wohnorte Avignon zu benannt. Am stärksten war er im Porträtsfach, doch galt er auch als Historienmaler für tüchtig, und starb 1668 in Paris als Rector der königlichen Maler- und Bildhauer-Akademie daselbst. Aus dem jüngeren Pierre hätte der Vater gern einen Arzt gemacht; doch legte derselbe früh eine solche Vorliebe und so viel Begabung für den Beruf seines Bruders an den Tag, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Porträt für seinen Vater aus dem Gedächtniß zeichnete. Angesichts dessen gab dieser gern seinen Plan auf, und schickte ihn mit zwölf Jahren nach Bourges zu einem gewissen Jean Boucher, der sich in Italien gebildet hatte, gleichwohl aber die französische Manier beibehielt und in der Provinz als trefflicher Maler galt. Pierre's Aufenthalt in Bourges dauerte indess nur ein Jahr, worauf er nach Troyes zurückkehrte, um hier unter der Leitung des tüchtigen Bildhauers François Gentil zu zeichnen.

Die Bedeutung Fontainebleau's für die damalige Entwicklung der französischen Kunst fand bereits an einem anderen Orte ihre Würdigung. Auch Nicolas Mignard setzte seine daheim begonnenen Studien in Fontainebleau fort, wo er Freminet's und Primaticcio's, Rosso Rosfi's und Nicola's da Modena Werke studirte. Pierre folgte seinem Bruder. Mußte doch vielen Kunstjüngern, denen es an den nöthigen Mitteln fehlte, Fontainebleau die ewige Stadt ersetzen. Auf daß es an geeigneten Studienmaterial nicht fehlte, hatte König Franz I. durch Primaticcio 1540 nicht weniger als 124 Statuen, darunter die medicäische Venus, den Laocön u. A., sowie eine beträchtliche Anzahl von Büsten in guten Gypsabgüssen nach seiner Residenz bringen lassen. Nach zweijährigem fleißigem Studium kehrte Pierre nach Troyes zurück.

Bald darauf kam der Maréchal de Vitry durch Troyes und hatte Gelegenheit, Arbeiten des erst fünfzehnjährigen Pierre zu sehen. Sie überraschten ihn dermaßen, daß er mit dessen Vater, den er vom Kriege her kannte, sprach und Pierre den Auftrag gab, er solle ihm die Kapelle seines wenige Meilen von Paris gelegenen Schlosses Coubert en Brie mit Wandgemälden schmücken.

Hiernach ist es mit großer Vorsicht aufzunehmen, wenn Perrault erzählt, Pierre habe als Student der Medizin die ärztlichen Visiten seines Meisters dazu benutzt, die Kranken und ihre Angehörigen zu zeichnen, und außerdem auf einem Bilde

die Frau und Kinder des Arztes mit größter Aehnlichkeit porträtirt, obwohl er erst zwölf Jahre alt gewesen. In diesem Alter dürfte man selbst damals kaum Medizin praktisch studirt haben.

Des Marschalls Auftrag erledigte sich Pierre zu dessen vollster Zufriedenheit; ja derselbe fand an dem lebhaften jungen Menschen so viel Wohlgefallen, daß er ihn mit sich nach Paris nahm und Vouet, den ersten Maler des Königs, dazu bestimmte, ihn unter die Zahl seiner Schüler aufzunehmen. Dank seinem Feuer-eifer that es der Schüler seinem Lehrer bald so gleich, daß man die Arbeiten Beider nicht selten miteinander verwechselte. Eine Folge dieser eminenten Fortschritte war, daß er zum Zeichenlehrer Mademoiselle's (Anna Maria Louise von Orléans) der Tochter Gaston's, des einzigen Bruders Ludwig's XIII und Maria's von Bourbon, Herzogin von Montpensier, bestellt ward.

Der stolze Vouet dachte ihm seinerseits eine von seinem Standpunkte nicht geringer anzuschlagende Auszeichnung zu: er bot ihm die Hand seiner Tochter an. Da er aber zugleich bestimmte, Pierre sollte in Paris seinen bleibenden Aufenthalt nehmen, schlug dieser, der immer Italien im Auge hatte, das ehrende Anerbieten aus, weil ihm dessen Annahme mit den Interessen seiner Kunst unvereinbar schien. Uebrigens dürfte das, nach einer Andeutung Monville's, denn doch nicht allein bestimmend gewesen sein, vielmehr der junge Künstler eine andere Dame im Herzen getragen haben. Möglicher Weise war es Mademoiselle selbst, denn Monville spricht ausdrücklich von einer Schülerin Mignard's. War das wirklich der Fall, so mochte es dem Künstler doppelt rätlich erscheinen ein so gefährliches Terrain möglichst bald zu verlassen. Ueberdies war sein Wunsch, nach Italien zu gehen, noch durch den Anblick einer Anzahl von Bildern italienischer Meister gesteigert, die der Marschall de Crequy 1634 von Rom mitgebracht. So machte er sich denn im März des Jahres 1635 auf den Weg nach der ewigen Stadt und traf zu Anfang April dort ein, wo damals zahlreiche französische Künstler thätig waren, darunter Pouffin, Gaspard Dughet, Claude Lorraine, Sébastien Leclerc, Chapron, Gabriel Naudé u. A.

Der erste Landsmann, dem Mignard nach seinem Eintreffen in Rom begegnete, war Charles Alphonse Dufresnoy, sein Mitschüler bei Vouet und ihm schon damals ein lieber Freund. Der hatte Arzt werden sollen und deshalb eine dahin zielende Vorbildung erhalten. Aber mehr als die Arzneiwissenschaft lag ihm die Poesie am Herzen und endlich warf er sich gar auf die Malerei. Darüber mit seinem Vater zerfallen, kam er 1633 nach Rom und befand sich dort in sehr bedenklicher Lage, als er mit Mignard zusammentraf, der ihm ein Retter in der Noth ward. Von nun an wohnten die Freunde beisammen, studirten miteinander und führten eine gemeinsame Kasse, so daß sie nur die Unzertrennlichen hießen, wie Félibien, der sie in Rom kennen lernte, berichtet. Ihre Freundschaft kam auch ihrer Kunst zu Statten. Dufresnoy besaß wenig technische Erfahrung, dagegen eine respectable Summe theoretischer Kenntnisse und schöner Gedanken; Mignard seinerseits hatte sich eine tüchtige praktische Fertigkeit angeeignet und konnte durch den Umgang des wohlunterrichteten Freundes nur gewinnen.

Wir haben gesehen, daß sich Mignard in der Schule Vouet's gebildet, der gemeinhin als derjenige Künstler gilt, von welchem die große Bewegung ausging, die im 17. Jahrhundert in der französischen Kunst Epoche machte. Als Vouet nach Italien kam, war die dortige Kunst bereits von der Scholastik angekränkt,



standen sich die Naturalisten und Idealisten feindlich einander gegenüber. Und doch durften sie einander kaum etwas vorwerfen; denn sie hatten sich beide gleichweit von der Natur entfernt, waren beide dahin gelangt, über Nebenfachen das wahre Wesen der Kunst aus den Augen zu verlieren. Vouet fehlte es an Originalität; aber er war beweglich und äußeren Eindrücken leicht zugänglich. So konnte es nicht ausbleiben, daß in Rom Caravaggio auf ihn denselben bestimmenden Einfluß hatte, den in Venedig Paul Veronese auf ihn gewonnen. Bald danach sah er das Heil der Kunst in dem Wege, den Guido Reni eingeschlagen und kam so schließlich zu einem für sein Naturell überaus charakteristischen Eklektizismus, der bei allen dreien Anlehen machte. Was er aber so nach Frankreich heimbrachte war strenge genommen nur das Ergebnis des unverkennbaren Verfalls der italienischen Kunst.

Kaum hatte sich Mignard in Rom einigermaßen umgesehen, als ihm klar wurde, er müsse Vouet's Fußstapfen verlassen. Dagegen boten sich ihm in den Antiken und in den Werken Rafael's, Michelangelo's, der Carracci und Tizian's erhabenerer Vorbilder, deren Studium er die ersten neun Jahre seines Aufenthaltes daselbst fast ausschließlich widmete. Bald erhielt er ehrenvolle Aufträge im Gebiete der Bildnißmalerei, welche er so glücklich löste, daß er unter den ersten Porträtmalern Roms genannt wurde, während sein Freund Dufresnoy neben seinen Kunststudien sein berühmtes lateinisches Gedicht »De arte graphica« schrieb, Mignard in die Poesien Anakreon's, Horaz', Virgil's und Homer's einführte und ihn mit den Schönheiten Ariost's und Tasso's bekannt machte.

Im Jahre 1644 traf der Cardinal Alphons Louis du Pleffis von Lyon, der ältere Bruder des allmächtigen Richelieu, in Rom ein. In seinem Gefolge befand sich auch Nicolas Mignard. Er sollte im Auftrage des ihm wohlgeneigten Cardinals sämtliche Wandbilder der Galerie Farnese copiren; aber eine heftige Leidenschaft trieb ihn nach kurzer Zeit nach Avignon zurück, und der Auftrag ging nun auf seinen Bruder Pierre über, der alsbald dasselbe Gemach im Palazzo Farnese bezog, welches einst Annibale Carracci bewohnt hatte. Pierre machte sich mit solchem Feuereifer an's Werk, daß er in weniger als acht Monaten damit zu Ende war, obwohl er gleichzeitig für den Cardinal fogar noch mehrere Originalwerke ausführte.

Unter den Porträts, die Mignard um diese Zeit malte, verdient namentlich das Heinrich's II. von Lothringen, Herzogs von Guise, erwähnt zu werden. Derselbe betrieb eben in Rom die Trennung seiner Ehe mit der Wittve des Grafen von Boffut, als dort die Nachricht von dem Aufstande Masaniello's in Neapel eintraf. Abenteuerlichen Sinnes, wie er war, unternahm es der Herzog, die Rechte des Hauses Anjou, dem er entstammte, auf Neapel geltend zu machen, und setzte sich auch in der That rasch in den Besitz des Landes, fiel aber bald danach, von seinen Anhängern verlassen, in die Hände der Spanier. Seinem von Mignard gemalten Porträt widmete man in Neapel einen förmlichen Cultus; die Frauen lagen vor demselben auf den Knien und manche von ihnen berührten es mit ihren Rosenkränzen, wie man es bei Heiligenbildern zu thun pflegt. Auch die Signora Olimpia, die den Papst und durch ihn Rom beherrschte, malte Mignard, ebenso Innocenz X. selber.

Aber Mignard begnügte sich nicht damit Bildnisse zu malen. Aus jener Zeit stammt die von Poilly und von Nic. Bazie gestochene Madonna mit dem Christus-

kinde und Johannes, die später wiederholt für ein Werk Rafael's gehalten wurde. Doch blieb es nicht bei diesem einen Bilde. Als man für den Hochaltar der Kirche San Carlo de' Catenari ein neues Altarbild wünschte, und zwar um so mehr von der Hand eines bedeutenden Künstlers, als Domenichino, Lanfranco und Guido dieselbe Kirche mit Meisterwerken geschmückt, wurde eine



Mignard's Tochter. Gemälde von Pierre Mignard.

Concurrenz dafür ausgeschrieben. Niemand zweifelte, Mignard werde mit seinem prächtigen Bilde: »der h. Carl Borromaeus ertheilt Pestkranken die Communion« daraus als Sieger hervorgehen. Gleichwohl gaben die Preisrichter dem Pietro da Cortona den Vorzug. Mignard's Werk ist seither spurlos verschwunden und nur noch durch den schönen Stich von Fr. Poillet bekannt. Auch von der Verkündigung Mariä in Fresko, sowie von der Dreifaltigkeit und einigen Heiligen, welche er nach des Abbé de Monville Bericht mit Oelfarben auf die Mauer der Kirche San Carlino gemalt, ist heute nichts mehr zu sehen.

Dieses Altarbild gab auch Anlaß zu dem Abenteuer, das Mignard im an-



stossenden Franciskanerkloster erlebte. Um möglichste Naturtreue zu erzielen, fertigte er Nachts in der Kirche eine Studie nach einem eben verstorbenen Mönche. Während er allein beim Todten saß, kam der Schragen, worauf dieser lag, in's Gleiten und der Leichnam mit ihm. Zu gleicher Zeit erlosch das einzige Licht. Im ersten Schrecken suchte der Künstler sein Heil in der Flucht, setzte aber seine Arbeit fort, nachdem es ihm gelungen war wieder Licht zu machen.

Im August des Jahres 1653 sah sich Dufresnoy Familienangelegenheiten halber genöthigt nach Frankreich zurückzukehren. Er brach allein auf, und wählte den Umweg über Venedig, wo er anderthalb Jahr lang verweilte um coloristische Studien zu machen. Kaum war er dort eingetroffen, als er Mignard schrieb, er müsse nothwendig nachkommen, denn nur in Venedig lerne man, was Colorit sei. In der That folgte ihm der Freund gegen Ende des nächsten Frühlings und zwar in Begleitung eines seiner Schüler, der auf der Reise die besten Bilder für ihn copiren mußte. Die Fahrt ging über Loreto die Küste des adriatischen Meeres entlang. Ueberall fand der berühmte Künstler die ehrendste Aufnahme. In Rimini wohnte er beim Cardinal Sforza; in Bologna suchte er den damals bereits 75jährigen Albani auf und blieb sechs Wochen bei ihm, während welcher Zeit sein Schüler sämtliche Werke der Carracci daselbst copirte. Dann ging es über Modena und Parma nach Mantua, wo Mignard vier Wochen blieb um Giulio Romano zu studiren: eröffnete ihm dieser Meister doch einen ganz neuen Gesichtskreis.

Unterdessen hatte ihn Dufresnoy mit täglich wachsender Ungeduld erwartet. Als er endlich eingetroffen, widmeten sich Beide mit Feuereifer dem Studium Tizian's und Paul Veronese's, dieser Meister des Colorits. Nur einmal ging Mignard auf zehn Tage nach Modena zurück, um dort des Herzogs schöne Tochter Isabella und seine Schwester Maria zu malen. Welchen Gewinn er aus den venezianischen Studien zog, dafür sprechen alle seine von dieser Zeit an entstandenen Bilder. Zugleich aber sah er sich von der ganzen kunstliebenden Aristokratie der noch immer mächtigen Republik mit Ehren überhäuft. In Venedig malte er auch die ersten jener Madonnen, die man später nach seinem Namen »Mignards« zu nennen pflegte.

Nach acht Monaten Zusammenseins machten sich die Freunde wieder auf den Weg: Dufresnoy nach Frankreich, Mignard über Bologna und Florenz nach Rom. So groß war in jener Zeit schon sein Ruhm, daß er, kaum angelangt, in den Vatikan berufen ward, um den inzwischen neu erwählten Papst Alexander VII. aus dem Hause Chigi zu malen. Unser Künstler mußte sich dabei bequemen, auf den Knien zu liegen während er seine Heiligkeit malte. Als er dies später auf Befragen dem Kardinal Mazarin, dessen Porträt er eben malte, erzählte, meinte dieser: *Questo fa tirar la quintessenza del suo mestiere!* (Der versteht sich auf sein Handwerk!)

So kam das Jahr 1656, welches in unsres Künstlers Leben nach zwei Seiten hin eine aufsergewöhnliche Bedeutung gewinnen sollte. Zwei Jahrzehnte waren verflossen seit Mignard zum ersten Male die ewige Stadt betreten. Aus dem armen jungen und unbekanntem Menschen, der mit seinem Freunde Dufresnoy manchen Tag gedarbt, war ein berühmter Künstler und reicher Mann geworden, ein gern gefeher Gaft im Vatikan und in den Palästen der geistlichen und weltlichen Großen Roms. Gleichwohl hatte er, nur der Kunst und Freundschaft lebend, es

bisher verſchmäht, ſich einen eigenen Herd zu gründen. Nun führte er die ebenſo liebenswürdige als jugendlich ſchöne Anna, des Baumeiſters Juan Carlos Avolara Tochter, als Gattin heim, deren Züge von nun an alle ſeine Madonnen tragen. Der von zärtlicher Liebe befangene Künſtler überſah dabei, daß ein ſchönes, jugendfrüſches und anmuthiges Weib noch keine Madonna iſt. Ein ſolcher Irrthum konnte nicht ohne Einfluß auf ſeine Kunſt bleiben, und wir werden ſpäter ſehen, welche Folgen er hatte.

In demſelben Jahre erhielt er in ſchmeichelhafter Weiſe von ſeinem Könige die Einladung nach Paris zurückzukommen. Die Nachricht davon hatte in Rom eine gewiſſe Aufregung zur Folge, da man dort währte, der Künſtler ſei durch ſeinen langjährigen Aufenthalt daſelbſt förmlich naturalifirt worden; wurde er doch in ſeinem eigentlichen Vaterlande zum Unterſchiede von ſeinem Bruder der »Römer« genannt.

Mignard folgte zwar dem Rufe und ſchiffte ſich am 10. Oktober 1657 ein, dachte aber damals noch ſo wenig an ein längeres Verbleiben in Paris, daß er ſogar ſeine geliebte Gattin, welche ihn demnächſt mit einem Kinde — es ward ein Knabe — beſchenken ſollte, in Rom zurückließ. Für alle Fälle konnte er das als Vorwand zur Rückkehr benutzen. Acht Tage nachher ward er von Lazare de Vento de la Baume im Hafen von Marſeille mit einer eigenen Felucke eingeholt und darauf während ſeines vierwöchentlichen Aufenthalts in deſſen Hauſe von der Ariſtokratie Marſeilles mit der größten Aufmerkſamkeit behandelt. Von Marſeille ging die Reiſe über Aix nach Avignon, von wo ihm ſein Bruder entgegen kam. »Tous«, ſchreibt der Abbé de Monville, »semblerent vouloir aider Mignard d'Avignon à faire les honneurs du Comtat à Mignard le Romain.

Schon im Begriffe ſeine Reiſe nach Paris fortzuſetzen, wo er ſich mit Ungeduld erwartet wußte, ward er von einer ſchweren Krankheit befallen, welche ihn über ein Jahr in Avignon zurückhielt. Sobald er einigermaßen wieder bei Kräften war, griff er zu Stift und Pinſel und machte nicht bloß in der an landſchaftlichen Schönheiten reichen Umgebung der Stadt, inſondere in Vacluſe und Orange Studien, ſondern malte auch für die Kirche von Cavaillon ein großes Altarbild mit dem Ortsheiligen, dem Biſchof Veran mit dem Drachen, und mehrere andere hiſtoriſche Gemälde für Avignon, Lyon u. A.

In Avignon traf Mignard auch mit Molière zuſammen, der damals noch nicht vom Könige engagirt war und mit ſeiner Truppe in Süd-Frankreich von Stadt zu Stadt herumzog. Die beiden großen Künſtler ſchloſſen damals einen Bund innigſter Freundschaft, der durch nichts mehr geſtört ward. In Lyon angekommen, ward Mignard wiederum mit Aufträgen beſtürmt und malte unter Anderem das reizende Bildniß der Madame de Pernou und ihres kleinen Töchterchens, welches von einem Tiſche nebenan Blumen wegnimmt.

Endlich erhielt er Weiſung ſeine Reiſe nach Fontainebleau, wo der König eben Hof hielt, zu beſchleunigen. Er fand dort bei Mazarin, der ihn als halben Landsmann betrachtete, die entgegenkommendſte Aufnahme; nicht weniger gnädig geſinnt erwieſen ſich ihm der junge König und deſſen Mutter; ja dieſe ging ſoweit, ihm die ſchönſten Frauen an ihrem Hofe vorzuſtellen und ihm die allerdings etwas heikle Frage vorzulegen, ob er in Italien ſchönere geſehen (September. 1658).

Ludwig XIV. zählte damals erſt zwanzig Jahre. Ohne höhere geiſtige Begabung, ohne Gemüth und Phantaſie beſaß er doch ein imponirendes Außere,



natürliche Würde und bestechende Anmuth. So war des Königs Porträt zu malen für Mignard eine auch in künstlerischer Beziehung höchst dankbare Aufgabe, die er mit gewohnter Meisterchaft löste. Wenn aber der Abbé de Monville und nach ihm Charles Blanc dem Eindrücke, den das in drei Stunden gemalte und nach Spanien gefendete Bildniß auf die Infantin Maria Theresia gemacht, den sofortigen Abschluß des Pyrenäenfriedens zuschreiben, so ist das eben eitel Chauvinismus und zugleich eine grobe Ungerechtigkeit gegen den Prinzen von Condé, der an der Spitze der französischen Armee gegen Spanien namhafte Erfolge errungen, so wie gegen Pimentel, der die Friedens-Unterhandlungen in diesem Zeitpunkte bereits dem Abschlusse nahe geführt hatte. Immerhin aber mag es zugegeben werden, daß die Infantin von dem Anblicke des Bildnisses ihres königlichen Bräutigams hingerissen wurde. Derselben Zeit gehört auch das Porträt der Königin Mutter Anna von Oesterreich mit der Krone im Haar an, das Nanteuil in Kupfer stach, und in welchem Mignard die Schönheit der Hand der Königin ganz besonders betonte; desgleichen auch das Porträt des Cardinals Mazarin.

Mignard war in hohem Grade ehrgeizig, und sein Ehrgeiz galt nicht blos der Kunst, sondern auch seiner Stellung in der Gesellschaft. Er befaß alle Eigenschaften eines Mannes, der am Hofe sein Glück machen will. Von nobler Erscheinung und selbst in seinen vorgerückten Jahren noch von schönen Zügen, fein und distinguiert in Haltung und Benehmen, liebenswürdig, geistvoll, unterrichtet, Meister in der Conversation, hatte er sich in den Salons der geistlichen und weltlichen Aristokratie Roms zum vollendeten Weltmanne gebildet und bewegte sich nun mit der gleichen Sicherheit im Louvre, durch und durch Hofmann, und doch den Anschein eines solchen vermeidend.

Dufresnoy hatte sich, wie oben erwähnt worden, schon ein Paar Jahre vor Mignard nach Frankreich zurückbegeben und theilte von der Zeit, da dieser wieder auch in Paris lebte, mit ihm wieder die Wohnung. Erst der Tod trennte die Freunde.

In Paris erhielt Mignard auch Gelegenheit, sich in der Technik des Freskomalens zu üben und damit das große Werk vorzubereiten, zu dem er bald nachher berufen werden sollte. Der Herzog von Espernon ertheilte ihm nämlich den Auftrag, in seinem Hôtel ein Zimmer und ein Cabinet mit Fresken zu schmücken. Der Künstler wählte für das Deckenbild des Schlafzimmers die Mythe von Aurora und Kephalos und führte sie in einer durch Anmuth und Grazie an die Arbeiten Albani's erinnernden Weise aus. Das Honorar dafür betrug nicht weniger als vierzigtausend Livres.

Mignard wurde nunmehr geradezu Mode; es gehörte zum guten Ton, sich von ihm malen zu lassen. So war es denn natürlich genug, daß ihn seine Collegen, die Pariser Porträtmaler, in demselben Grade anfeindeten, in welchem ihn der Hof erhob. Sie beschuldigten das Publicum, es habe einen schlechten Geschmack und schenke Mignard seine Gunst nur deshalb, weil er aus Italien komme. Andere aber meinten, mit der Zeit werde man seiner schon überdrüssig werden, und die Historienmaler endlich fügten bei, er sei ja im Grunde genommen doch nur ein Porträtmaler.

Die Königin Mutter, welche Mignard zu ihrem Hofmaler ernannt, hatte für die von ihr erbaute Kirche von Val-de-Grâce in der StraÙe Saint Jacques eine ausgesprochene Vorliebe. Nur eines, meinte sie, fehle noch, nämlich daß Mignard die Kuppel derselben mit Gemälden schmücke. Diesen Wunsch zu verwirklichen

führte er ein Fresko aus, dem kein anderes in Frankreich an Umfang gleichkommt, und das damals von aller Welt als ein Meisterwerk bewundert ward, während es jetzt fast ganz vergessen ist, wozu allerdings der Umstand nicht wenig beitrug, daß in Folge ungenügender Kenntniß dieser Technik Seitens des Künstlers die Farbe bald verblich und auch von der Nachhilfe mit Pastellstift, welche er nachträglich seiner Arbeit gegeben, jetzt nichts mehr zu sehen ist.



Madonna mit Kind. Gemälde von Pierre Mignard.

Mignard wählte, kühn genug, als Gegenstand seiner aus mehr als zweihundert Figuren bestehenden Composition das Paradies. Den Mittelpunkt derselben nimmt die heilige Dreieinigkeit ein, auf einem Wolkenthron sitzend, von einer leuchtenden Aureole und Tausenden von Cherubims umgeben, an die sich Gruppen von Seraphims anschließen. Weiter unten tragen Engel das Kreuz im Triumphe herbei und ganz unten öffnet ein Engel das Buch mit den sieben Siegeln. Nächst dem Kreuze sieht man die heilige Jungfrau auf einer Wolke knieend, hinter ihr Maria Magdalena und andere heilige Frauen, während von der anderen Seite Johannes der Täufer herantritt. Oben zeigt sich das Osterlamm und der siebenarmige Leuchter, und zu beiden Seiten des ersteren gewahrt man die vier



lateinischen Kirchenväter, linker Hand vom heiligen Papst Gregor und dem heiligen Augustin den heiligen Ludwig und die Königin Mutter Anna von Oesterreich, welche dem Könige der Könige ihre Krone und das Modell der ihm zu Ehren erbauten Kirche zu Füßen legt. Auch die Apostel und die Bekenner fehlen nicht, so wenig als die Martyrer und Ordensstifter. Weiterhin erscheinen Moses und Aaron, David, Abraham, Josua, Jonas und andere Personen des alten Testaments, desgleichen Engel mit der Bundeslade, und den Schluß machen die Schaaren der heiligen Jungfrauen und unzählige himmlische Geister mit Palmen und Rauchfäusern.

Im Allgemeinen fehlt es der glücklich angelegten Composition nicht an manchen Reminiscenzen an Michel Angelo's jüngstes Gericht in der Sixtina; doch erscheint das Gewaltige des Florentiners überall gemildert und zum Lieblichen und Anmuthigen umgestaltet, wie es der Natur des Künstlers entsprach, den der Auftrag unleugbar zwang aus seiner eigensten Sphäre herauszugehen. Auch bei Rafael, Dominichino, Tintoretto, Guido Reni und den Carracci's machte Mignard zu Gunsten seiner Composition Anlehen, was ihm aber wohl nachgesehen werden mag, wenn man den räumlichen Umfang seiner Aufgabe bedenkt und sich daran erinnert, daß er Jahrzehnte hindurch die Meisterwerke jener Künstler vor Augen gehabt. Und wenn dem Bilde vorgeworfen wird, es fehle ihm an kräftigen Licht- und Schattenmassen, so scheint man dabei zu übersehen, daß die Voraussetzungen hier ganz andere sind als bei einem Wand- oder Staffeleibild, und daß ein geschlossenes Licht hier ein Fehler wäre. An der Ausführung des Werkes half ihm sein Freund Dufresnoy.

Mignard vollendete seine Arbeiten im Jahre 1663; er hatte dazu nicht mehr als ein Jahr, ja wie Andere wollen, nicht mehr als acht Monate nöthig gehabt, und sein Lob war in Aller Mund. Sein Freund Molière ward dadurch zu einem Gedichte: *La Gloire du Val-du-Grâce* begeistert, das freilich nicht dazu angethan ist, ihn unsterblich zu machen, aber den Dichter gleichwohl als tüchtigen Kunsttheoretiker erscheinen läßt. —

Schon in Avignon war er wieder mit seiner Gattin zusammengetroffen, die er, als er weiter nach Paris ging, dort zurückließ. Jetzt eilte er dahin um die ganze Familie, die sich unterdeß um ein Töchterchen vermehrt hatte, nach Paris überzufiedeln.

Dort aber hatten sich die Verhältnisse während seiner Abwesenheit namhaft verändert. Nachdem Colbert die Finanzen Frankreichs geordnet, war er vom Könige u. A. zum Oberintendanten der Bauten gemacht worden. In dieser Stellung hatte er auch alle Kunstangelegenheiten unter sich, obwohl er darin nur höchst mangelhafte Kenntnisse besaß. Um so mehr war er auf Lebrun's Rath angewiesen und dankte ihm dafür, indem er ihn dem Könige zum ersten Hofmaler vorschlug und ihm, der bereits seit fast einem Jahrzehnt Rector und Kanzler der Kunstakademie war, nun auch noch die Leitung aller Arbeiten im Gebiete der Malerei und der Plastik übertrug, nicht minder auch die Direktion der Gobelinfabrik und die Intendanz aller Kunstzweige.

Mignard aber war nicht der Mann sich mit dem zweiten Platze zu begnügen, und sehr bald entstanden ernste, den Hof und die Künstlerwelt in Mitleidenschaft ziehende Konflikte zwischen den beiden großen Malern. Als Mignard Mitglied der Lebrun'schen Akademie werden sollte, lehnte er ab. Auf seine Seite traten außer anderen Künstlern auch sein alter Freund Dufresnoy und François Anguier,

einer der tüchtigsten Plastiker, die Frankreich im siebzehnten Jahrhundert aufzuweisen hatte. In dem heißen Kampfe standen sich die Akademie und ihre Gegner mit Erbitterung gegenüber: auf Seite jener der König und Colbert, auf der Seite Mignard's die Königin Mutter, die Königin Maria Theresia, die Pfalzgräfin, von der ein Zeitgenosse sagt, sie habe Mannesmuth und Frauenliebreiz, die Gräfin von Brissac, die schöne Lavallière, die Marquise von Sevigné sammt ihrer Tochter und ihrem ganzen Anhang, und alle die schönen Frauen und schönen Geister, welche unter dem Namen der *oiseaux des Tournelles* bekannt waren; an ihrer Spitze Ninon de Lenclos und die Scarron (nachmals Maintenon), Molière, Chapelle, Charlevat, Despréaux u. A.

Colbert ließ sich die gütliche Beilegung der Sache, in welche man auch die Akademie von San Luca in Rom hereinzuziehen gewußt, auf's Wärmste angelegen sein, und bot nicht bloß Mignard, sondern auch dessen Freund Dufresnoy, die ehrenvollsten Bedingungen an, wenn sie nur in die Akademie einträten. Umsonst. Als Colbert seine Bemühung scheitern sah, ließ er Mignard endlich durch Perrault, den Generalcontroleur der öffentlichen Bauten, erklären, falls er in seinem Ungehorsam beharrte, würde er ihn über die Grenze bringen lassen. Obgleich sich Perrault seines unangenehmen Auftrages mit möglichster Schonung entledigte, unterbrach ihn der stolze Künstler doch alsbald mit den Worten: *Monsieur, le roi est le maître, et s'il m'ordonne de quitter le royaume, je suis prêt à partir. Mais sachez bien qu'avec ces cinq doigts il n'y a point de pays en Europe où je ne sois plus considéré et où je ne puisse faire une plus grande fortune qu'en France!* Da war denn nichts weiter zu versuchen.

Unter den zahlreichen Gönnern Mignard's befand sich auch der Herzog von Espernon, der gleichfalls Grund hatte sich über den Hof zu beklagen und dem Künstler gegenüber wiederholt den Wunsch ausdrückte, er möge mit ihm Paris verlassen und nur mehr für sich und ihn arbeiten. Leider starb er bald. Sein Hôtel in der Rue Plâtrière, heut Rue Jean Jacques Rousseau, ging in die Hand des Finanzcontroleurs d' Hervart über, der es wesentlich verschönerte und durch Mignard und Dufresnoy mit Fresken schmücken ließ. Jener malte den Tod der Kinder der Niobe, die Strafe des Marsyas, das Urtheil des Midas und die aus dem Tempel Apoll's vertriebenen Laster, ferner Minerva, von Schwänen gefolgt, und Mercur mit den in Elstern verwandelten Töchtern des Pierus; Dufresnoy dagegen vier von seinem Freunde stoffirte Landschaften. Gegen Ende des Jahres 1665 starb dieser treue Genosse, ein Verlust, der Mignard auf's Schmerzlichste berührte. Ein Act seiner aufrichtigen Pietät war es, daß er kurze Zeit nachher Dufresnoy's lateinisches Lehrgedicht über die Malerei in Druck herausgab.

Der Streit mit der Akademie schien seine Popularität noch erhöht zu haben, und es gingen ihm rasch hintereinander umfangreiche Aufträge zu, in Folge deren er in der Kirche St. Eustache, im Hôtel de Longueville, in St. Jean in Troyes und im Kloster der Filles Sainte Marie zu Orléans Fresken ausführte, und nebenbei noch zahlreiche Staffeleibilder malte, darunter eine Andromeda, welcher auch sein Gegner Lebrun die vollste Anerkennung nicht verweigern konnte.

In jene Zeit fällt ein Streich, den Mignard diesem spielte. Ein damals sehr bekannter Kunsthändler, Namens Garrique, bot eine Magdalena aus, die er aus Italien hatte kommen lassen, und über deren Schönheit Künstler und Kunstfreunde nicht genug Worte des Lobes finden konnten. Sie galt allgemein für ein Werk



von der Hand Guido Reni's, und auch Lebrun sprach sich dahin aus. Bald nachdem der Chevalier de Clairville das Bild um zweitausend Livres erstanden, verlautete gerüchtweise, es sei eine Arbeit Mignard's. Dagegen bestand unter Anderen auch Lebrun mit aller Energie auf seiner Ansicht, und erklärte bei einem Diner im Hauté des Chevalier, an dem auch Mignard Theil nahm, das Bild sei vielmehr aus Guido's bester Zeit. Mignard bestritt das und bot Lebrun eine hohe Wette an, erklärte aber, als Lebrun bereit war sie anzunehmen, zur allgemeinen Ueberraschung, er selber habe das Bild gemalt und zwar auf eine Leinwand, auf der vordem das Porträt eines Cardinals gewesen sei. Und er blieb auch den Beweis nicht schuldig, denn kaum hatte er mit einem in Weingeist getauchten Pinsel das Haar der Heiligen bearbeitet, als das rothe Baret des Cardinals darunter zum Vorschein kam. De Clairville aber schätzte das Bild so hoch, daß er sich nicht dazu verstand den Kaufpreis zurückzunehmen, den ihm der Künstler wiedererstatteten wollte.

Von den überaus zahlreichen Porträts, welche Mignard in jener Zeit malte, mag wenigstens das des Marschalls Turenne hervorgehoben werden. Er hatte den Kopf 1675 entworfen und vollendete das Werk im nächsten Jahre aus dem Gedächtniß, als die Nachricht von dem Tode des Marschalls eingetroffen. Es zeigt diesen auf freiem Felde Befestigungsarbeiten besichtigend, auf demselben Pferde sitzend, auf dem ihn bei Sasbach eine Kugel traf.

Nach seiner Rückkehr aus dem Feldzuge in den Niederlanden 1677 übertrug Monsieur, der Bruder des Königs, Mignard die Ausführung zahlreicher Wand-Gemälde in seinem Schlosse Saint Cloud. Mignard wählte für die Galerie die Geschichte Apollo's mit allegorischen Nebenbildern, unter denen die Jahreszeiten eine hervorragende Stelle einnehmen, für das Cabinet die Sage von der Diana und für den Salon den Olymp. Und als vollendeter Hofmann gab er dem Sonnengotte die Züge des Königs und verschiedenen Göttinnen die schöner Damen am Hofe, und verfehlte auch nicht, namentlich in seinem Deckengemälde im Salon, dem lüfternen Zuge zu folgen, der durch jene Zeit ging.

Die Ungeduld, mit der Monsieur der Vollendung des Olymps entgegenfah, und deshalb einen Theil der Gerüste wegnehmen liefs, zog dem Künstler einen schweren Sturz aus bedeutender Höhe zu, in Folge dessen er sechs Wochen lang die Arbeit unterbrechen mußte. Aber bald darauf war er so glücklich, den König nach Besichtigung der Bilder sagen zu hören, er wüßte sehr, daß die Bilder, welche gleichzeitig Lebrun in der Verfailler Galerie malte, denen Mignard's an Schönheit gleichkämen. Auch Colbert löhnte sich Angesichts derselben mit dem Künstler aus. Seine Thätigkeit in Saint Cloud aber schloß dieser mit seiner schönen Kreuzabnahme in der Schlosscapelle.

Bald nachher, im Sommer 1683, starb Colbert, und an seine Stelle trat der unferm Künstler aufrichtig gewogene vormalige Kriegsminister Louvois. In seinem Auftrage begann Mignard schon im Frühling des nächstfolgenden Jahres mit seinen Fresken in der kleinen Galerie und dann im Cabinet Monseigneur's zu Verfailles, welche letztere uns durch die trefflichen Stiche Gérard Audran's erhalten sind, nachdem die Originale bei dem aus baulichen Gründen nothwendig gewordenen Abbruche der Galerie verschwanden.

Das Jahr 1687 brachte dem ehrgeizigen Künstler, über den die Sonne königlicher Huld nunmehr ungetrübt ihre Strahlen ergoß, eine neue Auszeichnung: er



ward in den Adelsstand erhoben. Und ehe drei weitere Jahre um waren, schied im Februar 1690 sein alter Rivale Lebrun aus dem Leben, und Mignard's heifsester Wunsch ging in Erfüllung: er ward nicht nur zum ersten Maler des Königs, son-



Die heilige Cäcilie. Gemälde von Pierre Mignard.

dern auch zum Director und Generalconservator des königlichen Gemälde- und Zeichnungscabinets, zum Director und Kanzler der königlichen Malerakademie und zum Director der Gobelinmanufactur ernannt. Indes erlaubten ihm seine vielen anderweitigen Arbeiten nicht, die letztgenannte Stelle anders als bloß dem Namen nach zu bekleiden.



Bald nach Antritt seiner neuen Stellung erwarb sich Mignard das große Verdienst um die Kunst, für den Stich der Hauptwerke in den Gemäldefammlungen zu Versailles, Saint Cloud u. s. w. zu sorgen. Dann zeichnete er im Auftrage Louvois' im großen Maßstabe gehaltene Entwürfe für Fresken, mit denen die Kuppel des Invalidendomes geschmückt werden sollte, deren Ausführung aber der Tod des Meisters verhinderte.

Zu seinen letzten bedeutenden Werken zählen außer den Porträts des Königs und der Maintenon mehrere größere historische und religiöse Bilder: eine Kreuztragung, heut im Louvre; ein h. Johannes in der Wüste, für den König von Spanien gemalt; das Wunder des h. Dionys; ein Christus mit dem Schilfrohr, der Santeuil zu einem lateinischen Gedicht begeisterte; die Familie des Königs Darius vor Alexander dem Großen und eine figurenreiche Pest in Epirus.

Obwohl seine Kräfte allmählig sehr nachgelassen, führte er doch den Pinsel, so lange er ihn zu halten vermochte. Als er aber ernstlich erkrankt war, schickte der König jeden Tag zweimal einen Kurier, sich nach seinem Befinden zu erkundigen. Seine Lage genau erkennend, hauchte der Künstler am 31. Mai 1695 zwischen 6 und 7 Uhr Morgens seine Seele aus. Der König aber erklärte öffentlich, eine Stelle, die Männer wie Lebrun und Mignard so rühmlich ausgefüllt, solle nicht wieder besetzt werden: er wolle keinen ersten Hofmaler mehr.

Mignard hinterließ drei Söhne und eine Tochter, Katherine, in deren Armen er starb. Sie blieb nach ihres Vaters Ableben am Hofe und vermählte sich 1696 mit dem Grafen Jules de Feuquières, Oberst und General-Lieutenant der Provinz Toul. Er hat sie als Fama, sein Porträt haltend, gemalt (s. die Abbildung Seite 45), und bediente sich ihrer in gleicher Weise wie in früheren Tagen ihrer Mutter vielfach als Modell; ein Umstand, der Lebrun zu den Worten veranlaßte: *Cet homme est bien heureux de trouver dans sa maison des modèles plus beaux que les statues antiques.*

Mignard entwickelte eine staunenswerthe Vielseitigkeit, indem er nicht bloß Porträts und historische Bilder, sondern auch Thiere, Landschaften und Architektur malte. Seine Cabinetsstücke sind von nicht geringerem Werthe als seine Wand- und Deckengemälde. Am größten aber erwies er sich im Porträt, in welchem er den besten Meistern aller Zeiten gleichgestellt werden darf. Er hielt viel auf Correctheit der Zeichnung und war in Bezug auf diese gegen sich selber nicht minder streng als gegen Andere, liefs sich aber gleichwohl nach dieser Seite hin manchen Verstoß zu Schulden kommen.

Bei seiner Rückkehr nach Frankreich zählte er bereits achtundvierzig Jahre; was er nach dieser Zeit schuf, fällt somit in eine Zeit, in welcher der Künstler seine Entwicklungszeit längst hinter sich hatte, und das muß bei deren Beurtheilung ohne Zweifel mit in Betracht gezogen werden.

Seine Begabung war weniger bedeutend, als man nach der ihm durch seine Landsleute zu Theil gewordenen Vergötterung anzunehmen versucht sein könnte, aber immerhin bedeutend genug, um ihn zu einem der berühmtesten französischen Künstler zu machen. Dazu trug nicht wenig bei, daß er, in jeder Beziehung ein

Kind seiner Zeit, klug genug war, der allgemeinen Geschmacksrichtung zu huldigen, die weniger Tiefe als Anmuth verlangte. Diese Anmuth aber wird nicht selten zur Süßlichkeit, namentlich in seinen Madonnen, welche sich lediglich als schöne, liebenswerthe Frauen erweisen, aber keine Spur von jener Göttlichkeit an sich tragen, welche denen des großen Urbinaten innewohnt. Es geht ein weiblicher Zug durch seine Bilder, sowohl was die Composition, als was das Colorit betrifft, und darin hat er eine gewisse Aehnlichkeit einerseits mit Sassoferrato, andererseits mit Carlo Dolci und Albani. Diese Anmuth war es, die ihn zum Liebling der Frauen machte. Die Frauen aber gaben damals am französischen Hofe auch in der Kunst den Ton an; und wenn seine Anmuth oft genug zur Geziertheit ward, so gereichte das dem Künstler am wenigsten in einer Zeit zum Nachtheil, der alle Natur abhanden gekommen war, und die am Theatralischen nur zu viel Gefallen fand. Sein Colorit läßt im Allgemeinen durch seine Wärme, Klarheit, seinen Glanz und Schmelz erkennen, daß er sich das Studium guter alter Meister hat angelegen sein lassen, doch es streift nicht selten an's Bunte.

Mängel aber, wie die angedeuteten, können auch durch Vorzüge, wie sie Mignard unverkennbar befaß, nicht ganz aufgewogen werden, selbst wenn zu diesen Vorzügen die feine Auffassung und liebevolle, höchst sorgfältige und theilweise sogar sehr kräftige Ausführung hinzukommen, welche namentlich seine Porträts kennzeichnen. Sehr glücklich war unser Künstler übrigens in der Behandlung des Nackten, das er außerordentlich schön, weich und kräftig zugleich, darzustellen wußte.

Nach seinem Tode ward Mignard allmählig weniger begeistert gerühmt, als es von Seite seiner Zeitgenossen und namentlich durch Molière, Scarron, La Bruyère, Madame de Sevigné und andere ihm befreundete Männer und Frauen geschehen war, welche zugleich unter dem Einflusse der herrschenden Geschmacksrichtung standen. Aber wenn auch die Gegenwart keine Luft hat, in den von jenen angestimmten Lobgesang einzufallen, so ist sie doch gerecht genug, des Künstlers wirkliche Verdienste ohne Rückhalt anzuerkennen. Freilich weiß sie auch, daß er nicht frei war von Habsucht, Eifersucht und Eitelkeit, wie er denn nach seiner Ernennung zum Akademiedirector dem Herkommen zuwider als sogenanntes *tableau de réception* nicht den Stich nach einem Werke eines anderen großen Meisters, sondern nach seinem Fresko im Val-de-Grâce vertheilen liefs.

Daß die besten Stecher seiner Zeit es sich zur Ehre rechneten, nach des bei Hofe so angesehenen Künstlers Werken zu stechen, bedarf keiner Erläuterung. Wir finden unter ihnen Gérard und Benoit Audran, François, J. B. und Nicolas de Poilly, Gérard Edelinck, Daullé, Claude Duflos, François Chéreau u. A.

Seine Handzeichnungen bieten für einen Künstler, der sich mit dem Pinsel so viel Ruhm erwarb, verhältnißmäßig wenig Interesse. Die Mehrzahl derselben besteht aus einfachen Contouren, mit dem Bleistift gezogen; nur hier und da sind Schattentheile angedeutet. Andere sind mit der Feder umrissen und mit chinesischer Tusche oder auch mit Bister kräftig schraffirt; in anderen endlich sind die höchsten Lichte mit Weiß aufgesetzt. Sehr beliebt waren einst seine mit drei Kreidestiften ausgeführten Porträts.





## Claude Lorrain

(Claude Gellée).

Geb. im Schlosse Chamagne 1600, † in Rom 1682.

Noch sind nicht volle zwei Jahrhunderte verflossen seit Claude Gellée's lichttrunkenes Auge sich für immer geschlossen, und schon umwebt die Sage das Bild seines Lebens.

Auch sein Weg ging durch Nacht zum Licht.

„Wann jemalen einer von einem schlechten Anfang oder geringen Wissenschaft zu so großer Kunst in der Malerei geflogen, daß sein Lob durch die ganze Welt ausgebreitet worden, so ist es gewiß unser Claudius Gilli gewesen, der insgemein nach seinem Vaterland Loraines genannt worden. Von ihm fallen verwunderliche Begebenheiten zu erzählen, für, als daß, da er erstlich in die Schreib-Schul gestellt, und darinnen wenig und schier nichts zugenommen, seine Eltern ihn zu einem Pasteten-Becken gedinget, nachdem er nun in dieser Arbeit etwas erfahren, zog er seinem Beruf nach mit vielen andern dergleichen seinen Landsleuten, nach Rom, weilen daselbst immerdar in die etlich hundert Lothringische Köch und Pasteten-Becken sind, alldie weil er aber der Italiänischen Sprach und aller Complementen unerfahren, keinen rechten Dienst haben konnte, nahm ihn ein geistreicher, zwar podagrifcher, doch wegen seines lustigen Humors beliebter Mahler, genannt Augustin

Tafel zu sich, welcher viele Architecturen, Friesen und anders in der Cardinal-Zimmer, zu Zierrathen oberhalb der Tapetzereyen, auch perspective und anderes machen, derenthalben und anderer Geschäften wegen auch zum öftern ausreiten, und an unterschiedlichen Orten sich aufhalten mußte: Da dann indeffen Claudi Gilli ihm die Kuchen und das ganze Hauswesen sehr willig verfahe, alles säuberte, die Farben zum Mahlen riebe, Palet und Penfel putzte.“ So Sandrart in der Deutschen Akademie. Nürnberg 1675.

Claude Gelée lebte nach dem Erscheinen dieses Buches, das seiner Zeit ungewöhnliches Aufsehen machte, noch sieben Jahre, und war zudem ein intimer Freund des Verfassers, mit welchem er in Rom lange zusammen gewohnt. Unter diesen Umständen dürfen wir wohl mit Grund annehmen, daß Gelée nicht unbekannt blieb, was sein Freund über ihn geschrieben, sowie andererseits hohe Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß Sandrart sein Wissen von der Jugendzeit Gelée's aus den eigenen Mittheilungen des Letzteren schöpfte, denn „sie liebten einander sehr“ und Gelée war „kein großer Hofmann, jedoch gutherzig und fromm“.

Wir werden hiernach gut daran thun, wenn wir uns in den Fällen, in denen die Angaben anderer Biographen Gelée's von denen Sandrart's über diese Periode abweichen, dieser Thatfachen erinnern.

Claude Gelée oder Gille ward im Jahre 1600 auf dem Schlosse Chamagne — Andere nennen es Champagne — geboren, das an den Ausläufen der Vogesen und am Ufer der Mosel liegt, nicht ferne von Mirécourt und Epinal. Lothringen wurde damals vom Herzoge Carl II., dem Großen, beherrscht, der wie sein Sohn und Nachfolger Heinrich II., der Gute, zu den deutschen Reichsfürsten zählte. Auch Herzog Carl III gehörte noch dem Reichsverbande an, bis er zwölf Jahre vor dem Ableben unfres Künstlers sein schönes Land an Frankreich verlor. Aber auch dann noch dauerten die alten Beziehungen Lothringens zum Reiche fort; erst 1766 ward es dem französischen Königreiche völlig einverleibt.

Hiernach hätten wir den Anspruch Frankreichs auf Claude Gelée als einen französischen Künstler zu beurtheilen.

Claude's Vater hieß Johannes Gelée und hatte außer Claude noch vier Söhne, von denen dieser der Drittgeborene. Seine Mutter war Anna Padoße. Als der Vater starb, zählte unser Held erst zwölf Jahre. Um dieselbe Zeit verlor er auch die Mutter, und es blieb dem armen Jungen nichts übrig, als bei seinem ältesten Bruder Johannes Unterkunft zu suchen, der ein geschickter Formschneider war und zu Freiburg im Breisgau lebte; er erhielt von diesem alsbald praktische Anweisung im Zeichnen von Ornamenten. So erzählt Baldinucci die Jugend unfres Künstlers und fügt dann bei: — „Unter solchen Umständen hielt er sich, weil er gute Anlage zum Zeichnen besaß, bei seinem ältesten Bruder Johannes auf, der in der Stadt Freiburg im Elßas sich zu einem tüchtigen Formschneider ausgebildet hatte, und beschäftigte sich unter dessen Leitung ein Jahr etwa damit allerlei Blatt- und Ornamentwerk zu zeichnen. Da wollte es sein Glück, daß einer seiner Verwandten, ein Spitzenhändler, gerade damals nach Rom zu reisen hatte, der den Knaben mit sich nahm. Als er daselbst angelangt war, nahm er nicht weit vom Pantheon Wohnung und begann lediglich mit den von seinem Bruder mitgebrachten ersten Anfangsgründen des Zeichnens und mit der kleinen Baarschaft, die ihm von Daheim geblieben, zu studiren, so weit es ohne Anweisung gehen wollte.“ Pascoli und Andere erzählen den Hergang einfach Baldinucci nach.



Da ist also keine Rede davon, daß Claude ein ungelehriger Junge gewesen, den man, weil er zu nichts anderm getaugt, zu einem Pastetenbäcker in die Lehre geschickt, und der dann mit Andern seines gleichen auf der Wandererschaft nach Rom kam.

Auf welcher Seite liegt nun die Wahrheit? Es kommt darauf an, die Glaubwürdigkeit der Quellen zu prüfen.

Baldinucci nennt als die, aus welcher er seine Mittheilungen über unfres Künstlers Jugendzeit geschöpft, einen Neffen desselben, Josef Gelée, der damals in Rom Theologie studirte, später aber sich dort verheirathete. Mit dem Künstler selbst scheint er nicht in Berührung gekommen zu sein. Ob dieser Josef Gelée zu seinem Oheim in näheren Beziehungen stand, darüber wissen wir nichts. Es unbedingt anzunehmen, müssen wir Anstand nehmen, da erfahrungsgemäß solche Beziehungen zwischen Verwandten in ungleichen Alters- und Lebensverhältnissen, wie sie auch hier vorlagen, selten genug zu sein pflegen: unser Künstler stand damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes und seines Glückes, und es spricht wenig Wahrscheinlichkeit dafür, daß er sich mit seinem Neffen über sein Vorleben unterhielt. Dagegen erscheint es natürlich genug, daß er darüber mit einem Altersgenossen sprach, der zu gleicher Zeit sein Freund und Standesgenosse war, wie Sandrart. War Gelée ferner nach Sandrart's Worten kein großer Hofmann, so heißt das wohl so viel als ein offener, gerader Charakter, dem die Wahrheit mehr galt als die gefellige Form; war er endlich gutherzig und fromm, so dürfen wir wohl auch annehmen, daß er dem langjährigen Freunde gegenüber aus seinem bescheidenen Vorleben kein Hehl machte, und langjähriges Beisammen-Wohnen und gemeinschaftliche Studienausflüge, wie Sandrart sie erwähnt, boten sicher Gelegenheit genug zu gegenseitigen Mittheilungen. So darf man Sandrart über seines Freundes Jugenderlebnisse wohl besser unterrichtet halten als die Söhne seiner Brüder, die, in weiter Ferne lebend, wohl wenig Verkehr mit dem als großer Herr lebenden Oheim hatten, bis einer von ihnen zu seinem Haushofmeister bestellt ward und nach Gelée's Ableben ein zweiter nach Rom ging, um sich mit diesem in die Erbschaft zu theilen.

Hatte Gelée, wie Baldinucci des Künstlers Neffen nacherzählt, wirklich bereits bei seinem Bruder zu Freiburg im Breisgau sich im Zeichnen von Ornamenten (*rubeschi e fogliami*) geübt, so muß es in hohem Grade auffallen, daß Sandrart erzählt, Gelée habe, nachdem er sich in der Perspective informirt, sich auf's Zeichnen verlegt »so ihm aber gar nicht anständig war, dann er keine einige Manier noch Zierlichkeit annehmen konnte.« Im Malen war Gelée, wenn wir Sandrart recht verstehen, sein eigener Lehrer. Nur so erklärt es sich nämlich, daß er gar keine Ahnung davon hatte, daß man unmittelbar nach der Natur malen könne, bis er eines Tages Sandrart bei dem Wasserfall in Tivoli Studien nach der Natur machen sah. Bis dahin war er viele Jahre »täglich in das Feld hinaus und den weiten Weg wieder heim gelaufen,« um die draußen gesehenen Farben auf das Werk, welches ihn beschäftigte, anzuwenden. Er hatte freilich in eines Malers Haus gelebt, aber nur Farben gerieben, Palette und Pinsel geputzt und die Küche bestellt.

Als die Neffen Gelée's durch seinen Nachlaß zu reichen Leuten geworden, mag es ihnen vielleicht, wie manchem anderen Emporkömmling auch, angemessen erschienen sein, dem Italiener, der sie über ihres verstorbenen Oheims Jugendzeit ausfragte, eine Geschichte zu erzählen, die der vieler anderer Künstler ähnlich

genug war. Ob übrigens der ältere Bruder des Künstlers, der obengenannte Johann Gelée, diesen während der ersten Zeit seines Aufenthaltes in der ewigen Stadt wirklich unterstützte, oder ob das die Neffen nur erzählten um zu zeigen, daß Claude von der Familie wenigstens Einiges genossen, kann füglich dahingestellt bleiben.

Wofs ihm aber eine solche Unterstützung in der That zu, so erklärt es sich doch leicht genug, daß diese Quelle nach dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges versiechte; denn da wurde nicht nur der Verkehr, nanentlich für Geldsendungen, in bedenklichster Weise erschwert, sondern auch das Geld selber gewaltig rar. Gelée konnte sich in Rom nicht länger halten, und so versuchte er sein Glück in Neapel.

Daß er diesen Versuch unternahm und sich ein Paar Jahre lang in Neapel aufhielt, daselbst auch bei einem Landsmanne, dem Maler Gottfried Wals aus Köln, Unterricht in der Perspective, Architektur und Landschaftsmalerei erhielt, darin sind alle seine Biographen einig; nur Sandrart erwähnt dieses Umstandes mit keiner Silbe. Selbst über den Namen des befragten deutschen Künstlers gehen ihre Meinungen nicht auseinander, denn wenn ihn Baldinucci und d'Argenville auch Goffredi nennen, so steckt eben nur der deutsche »Gottfried« dahinter, dessen Familienname den Wälſchen weniger geläufig war. Pflegen doch auch heute noch Fremde bei längerem Aufenthalte in Italien von ihren näheren Bekannten mit ihren Vornamen angedredet zu werden.

Eine weitere Streitfrage ist die, ob Gelée die Reise nach Neapel unternommen vor oder nachdem er bei Tassi in Dienst gestanden. Sandrart nennt wie bemerkt den Namen seines Landsmannes Wals gar nicht, erzählt vielmehr nur von Tassi, der Gelée in sein Haus aufgenommen und zwar in einer Weise, die uns glauben läßt, es sei dies bald nach Gelée's Ankunft in Rom geschehen. Damit stimmt auch d'Argenville überein. Dagegen erzählt Pascoli, Gelée sei zuerst bei Wals in Neapel und darauf in der Schule des Tassi zu Rom gewesen. Diese Ansicht hat auch unter den Neuern mehrere Vertreter gefunden, so A. Wolfg. Becker, Hyazinth Holland u. A. Alle aber nennen Wals als denjenigen, der Gelée in der Perspective unterwies. Hierzu macht indess d'Argenville die nicht ganz grundlose Bemerkung, es sei darunter die Luftperspective zu verstehen, denn mit den Gesetzen der Linearperspective sei er, seinen Gemälden nach zu urtheilen, nicht so ganz vertraut gewesen.

Die erwähnte Streitfrage wird wohl vor der Hand, d. h. so lange nicht weitere Quellen für die Jugendgeschichte des Künstlers zugänglich werden, ungelöst bleiben.

Augustin Tassi, geboren um 1565, gestorben 1642 war seinerseits ein Schüler des berühmten Landschafters Paul Bril. Während eines mehr als vierzigjährigen Aufenthaltes in Rom, wohin die Erfolge seines Bruders Matthäus ihn gezogen, hatte dieser dort einen auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei für alle Zeiten entscheidenden Einfluß gewonnen. Er bildete sich einerseits an den Schönheiten der italienischen Natur, andererseits an den landschaftlichen Werken Tizian's und Annibale Caracci's. In den Bildern aus seiner späteren Zeit begegnen wir einer feierlichen, nicht selten wehmüthigen Ruhe, einer glücklichen Wiedergabe der Gesammtercheinung der Natur in Luft und Licht, einer hohen Schönheit der Beleuchtung, einer tief ergreifenden Wahrheit, einer scharfen Charakteristik der Jahres- und Tageszeiten und einer bewundernswerthen Abstufung der Töne; lauter Ele-



mente die später in Gelée's Werken nur noch reiner und gesteigelter zum Ausdruck kommen.

Ueber Taffi selber erfahren wir aus gleichzeitigen Schriftstellern wenig mehr,

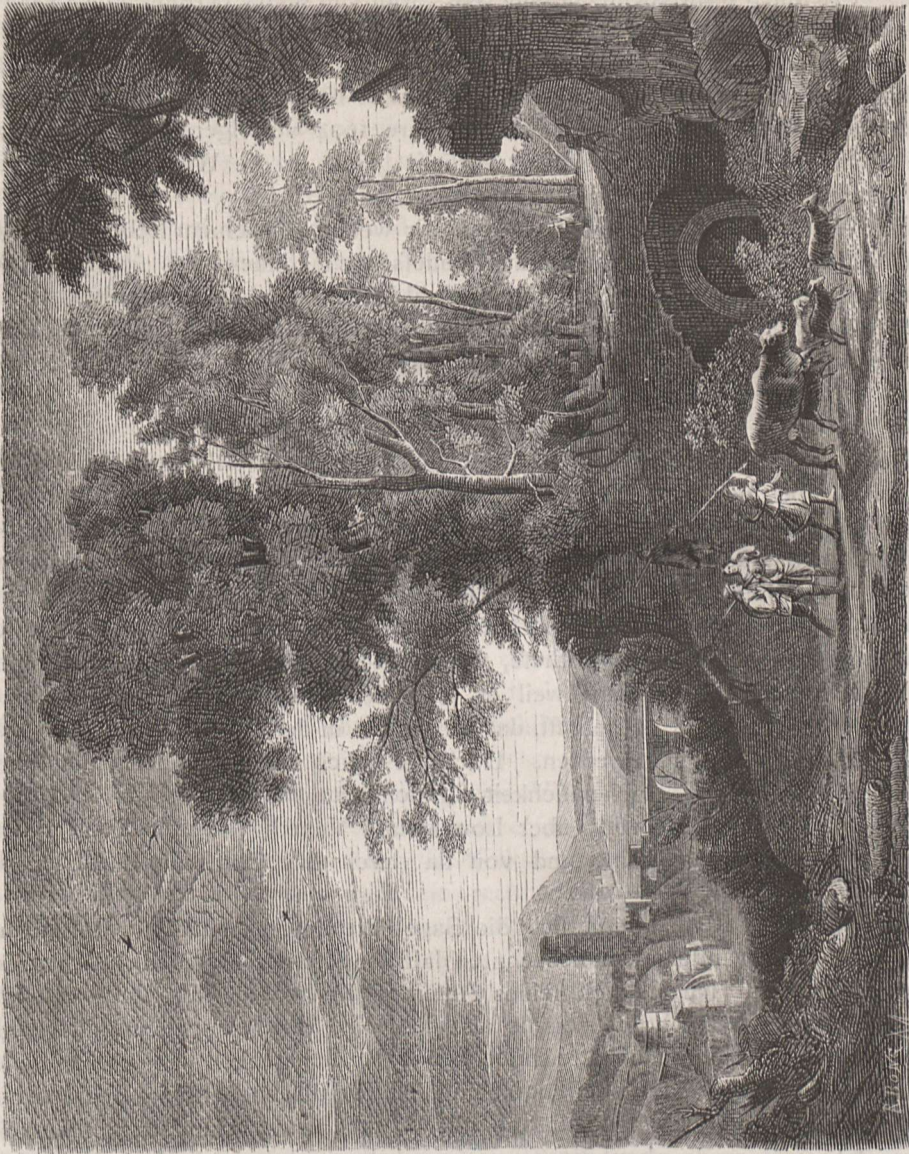


Die Mühle. Gemälde von Claude Lorraine.

als wir bereits durch Sandrart wissen: dafs er trotz seiner Gicht allezeit fröhlicher Laune und ein Mann gewesen, der als geistreicher Gesellschafter überall beliebt und gesucht war; dafs er mit den hervorragendsten Persönlichkeiten Roms lebhaften Verkehr unterhielt und namentlich von den Cardinälen, für deren Conclave



im Quirinal er architektonische Decorationen, Marine- und Landschaftsbilder malte, vielfach in Anspruch genommen war. Ein Aufenthalt im Hause eines so begabten Mannes, ein täglicher Verkehr mit ihm mußte das für das Schöne empfängliche Gemüth Gelée's nothwendig fördern, nicht minder auch vieles dazu beitragen,



Flucht nach Egypten. Gemälde von Claude Lorrain.

daß er an seiner vernachlässigten geistigen Bildung manches nachholte. Wie weit Tassi den jungen Gelée beeinflusst, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Wenn übrigens Baldinucci erzählt, Gelée sei, als er mit 25 Jahren zu Tassi gekommen, im Malen von Landschaften, Architekturen und kleinen Figuren ziemlich unterrichtet gewesen, so daß es ihm nicht schwer geworden bei Tassi



Aufnahme zu finden, so irrt er sich wohl im Alter, da Gelée damals nicht über 23 Jahre gezählt haben kann. Denn er war zwei Jahre bei Tassi und ging schon 1625 in die Heimat zurück. Aber gerade die künstlerische Vorbildung, von der Baldinucci spricht, macht es wahrscheinlich, daß Gelée damals schon aus Neapel kam.

Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß Gelée während dieser Periode seines Lebens auch unmittelbar mit Paul Bril in Berührung kam, denn Bril und Tassi setzten ohne Zweifel ihren Verkehr miteinander auch dann noch fort, als dieser längst aufgehört hatte, Jenes Schüler zu sein. Es kommt hierzu, daß des Ersteren künstlerische Thätigkeit in Rom sich bis zum Jahre 1624 verfolgen läßt, Gelée die ewige Stadt aber erst ein Jahr später verließ. Daß er die Werke Bril's studirt, lehrt ein einziger Blick auf seine eigenen.

Was Gottfried Wals anlangt, so wissen wir weder von seinem Leben noch von seinen Werken Zureichendes, um daraus schließen zu können, was sich Gelée von ihm angeeignet. Jedenfalls läßt sich nicht wohl bestreiten, daß die architektonische Scenerie der Bilder Gelée's die Höhe seiner eigentlichen landschaftlichen Compositionen nicht erreicht. Darüber war der Künstler selbst vollständig im Klaren, wie der Umstand beweist, daß er seine perspectivischen Linien vielfach durch Bäume, Moos etc. zu decken suchte.

Diejenigen Schriftsteller, welche annehmen, Gelée sei erst nach seiner Rückkehr von Neapel bei Tassi eingetreten, lassen ihn diese Stellung im Frühling des Jahres 1625 aufgeben, bezeichnen aber seine Gründe hierfür nicht. Auf denselben Zeitpunkt wird auch seine Abreise in die Heimat angesetzt, ohne daß wir erfahren, was ihn zur Rückkehr bewogen. Namentlich lassen unsere Quellen es unentschieden, ob Gelée damals seine Kunst bereits selbständig übte. Es erscheint hiernach freilich als Hypothese, wenn einige seiner Biographen annehmen, er habe Rom deshalb verlassen, weil es ihm nicht gelungen eine entsprechende Stellung zu erringen und er gehofft, das werde ihm in der Hauptstadt seines Vaterlandes Lothringen möglich werden. Doch läßt sich nicht leugnen, daß diese Annahme die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Gelée reiste im April 1625 über Loreto und Venedig, durch Tirol, Baiern und Schwaben an den Rhein, und von da durch das Elsaß an die Ufer der Mosel.

Auch an diese Reise knüpft sich die Sage, die unseres Künstlers Leben umspinnt, als habe er anstatt dem siebzehnten Jahrhundert der vorgehichtlichen Zeit angehört. Zunächst hat sie sich seines Aufenthaltes in der Hauptstadt der kurbaierischen Lande bemächtigt, den sie als die Folge einer Krankheit erklärt, die ihn dort befallen. Hiernach hätte Gelée bei dieser Gelegenheit dem kurfürstlichen Kanzler Freiherrn von Mayer bei Harlaching, oberhalb Münchens am rechten Isar-Ufer gelegen, eine Villa aufgebaut und mit Werken seiner Hand ausgeschmückt. An zwei Jahre sei er da oben gesessen, sei auch hie und da nach Maria Einsiedeln, einem lustigen Jagdschloßlein auf dem anderen Isarufer, hinüber gekommen und habe von der Villa aus die Wolkenzüge gern studirt, die in dieser mit Unrecht verrufenen Gegend schöner, großartiger und wechselreicher sich erweisen, als anderswo, wie unsere Künstler recht wohl wissen.

Der wackere Georg Nagler ist aber damit nicht zufrieden; er macht, auf einer anderen Sage fußend, die neben der ersten herläuft, die Villa bei Harlaching

zum Eigenthum unseres Künstlers und meint, dieselbe und die Anhöhe mit einer Gartenanlage, die sich den Hügel hinaufzog, hätte vielleicht das Miniaturbild jener Villa sein sollen, die er an einem der sanftesten Abhänge des Janiculus in Rom sich erbauen ließ, da, wo dieser dem südlichen Abfall des trümmerreichen Aventin gegenüber den gelben Tiberstrom durch ein enges Bette zwingt. Charles Blanc seinerseits weiß von zwei Bildern aus der Umgebung Münchens zu erzählen, die Gelée während seines Aufenthalts daselbst gemalt haben soll. Möglicher Weise sind es zwei von den Dreien, von denen Sandrart schreibt: „und ich bekenne, daß meine Feder zu schwach ist, sein (Gelée's) Lob nach Meriten vorzutragen, weßwegen ich die Liebhabere selbst zu seinen Werken, theils in Rom, theils bei anderen Königen und Potentaten der ganzen Welt zurück gewiesen haben will, absonderlich bei uns Teutichen, zu den wahren Kunstverständigen und liebhabenden Freiherrn von Mayer und dessen Kunst-Cabinet zu Mönchen und Regensburg, allda er die von Ihro Churfl. Durchl. in Bayern aufgetragene hochwichtigsten Canzeley und schwäreste Reichs-Geschäfte, mit einem curiosen Kunstcabinet von den allerraresten Gemälden lindert und seinen Geist damit ergötzt; darin seine Gnaden von Claudii Gilli Hand, eine Morgenröthe haben, wie bei aufgehender Sonnen augenscheinlich der Thau sich verzehret, daß Land und Bäume bescheinet werden, alles in natürlicher Vertieffung, wie es in der Natur selbst zu geschehen pflegt; Also auch in einem anderen Stück die Abendstund, vor der Sonnen Untergang, welche über die Berge röthlich hinabziehet, worbei die hitzige rothe Trückene am Himmel und die Wärme, wie in heißen Sommertagen geschieht, an dem Gebürg, Bäumen und Thälern, ganz verwunderlich und natürlich zu sehen. Nach diesem ließ ermeldter Freiherr von Mayer noch ein drittes von dem ermeldtem Claudio Gilli mahlen, da er vernünftig die zweite Nachmittags-Stund ausgebildet, wie das Vieh wieder durch einen Bach ausgetrieben wird, in eine schöne Landschaft mit Bäumen, Ruinen und vielfältiger Erweiterung im Feld und Gebürg, alles der wahren Natur zum ähnlichsten, so genugsam des Meisters Lob bezeuget“ u. s. w.

Befahs Gelée im nahen Harlaching eine Villa, in der er den Sommer über wohnte, so war nichts natürlicher, als daß er auch in München selber ein Winterquartier hatte. So legte ihm denn die Volksfage auch ein Haus in der Kaufingergasse zu München bei, und zwar ein recht stattliches, das bis in unser Jahrhundert herein an seiner ganzen Fronte mit schmucken Fresken geziert war und in der That einem Landsmann Gelée's, dem Handelsmann Claude Cler eigenthümlich zugehörte, dessen fremd klingender Vorname mit zu der Sage Veranlassung gegeben haben mag.

So hat diese den Aufenthalt des großen Meisters in München nach ihrer Weise gestaltet, und die Gegenwart es sich nicht nehmen lassen sie in dauernder Weise festzuhalten.

König Ludwig I. hatte nämlich schon längst beschloffen, Gelée als Zeichen seiner Verehrung ein Denkmal zu setzen und dazu die Stelle der ehemaligen Villa zu Harlaching ausersehen. Die Villa selber ist freilich im Jahre 1796 von den Franzosen niedergebrannt worden und in dem Gestrüpp an dem Hügelabhang von den zierlichen Anlagen keine Spur mehr zu finden, in denen vordem schöne Frauen und galante Herren luftwandelten; es möchte nur sein, daß ein der Botanik Kundiger dort und da auf einen Strauch stieße, der sich sonst am Ufer der grünen



Isar nicht zu finden pflegt. Georg Dillis aber, der tüchtige Landschaftler und Centralgalerie-Director in München, hat uns in einer 1789 angefertigten, ziemlich trockenen Zeichnung ein Bild der Villa hinterlassen und Eugen Neureuther dasselbe mit feiner geistreichen Nadel nachgebildet. An dieser Stelle also ward dem unsterblichen Meister ein überaus schlichtes Denkmal errichtet und am 3. Juni 1865 unter lebhafter Theilnahme der Münchener Künstler feierlich enthüllt.

Wie hat sich nun aber diesen Sagen gegenüber die Kritik zu verhalten?

An der Anwesenheit Gelée's in München zu zweifeln besteht kein zureichender Grund, ebenso wenig daran, daß er die erwähnte Villa bei Harlaching wenigstens vorübergehend bewohnt habe; denn es ist wahrscheinlich genug, daß der kunstliebende Freiherr von Mayer mit dem aus Italien kommenden Künstler in Verkehr trat, wenn dieser damals auch noch nicht zu den berühmten Meistern zählte.

Als sicher darf dagegen angenommen werden, daß Gelée nicht Eigenthümer jener Villa gewesen. Seine Vermögensverhältnisse konnten in jener Zeit nicht wohl so günstig sich gestaltet haben, daß er sich den Luxus eines solchen Baues erlauben durfte, zudem in einem Lande, wo für ihn und sein Kunststreben auf die Dauer nichts zu suchen war. Am allerwenigsten aber konnte sein angebliches Harlachinger Besitzthum ein Miniaturbild seiner Villa am Janiculus sein; denn diese stammt erst aus späterer Zeit, als er, der Günstling Urban's VIII. und der römischen Aristokratie, in Folge der außerordentlich hohen Preise, welche er für seine Bilder verlangte, ein sehr reicher Mann geworden war.

Die Sage von seinen Besuchen in Maria Einsiedeln mag wohl mit der Thatfache zusammenhängen, daß der Münchener Maler Cosmas Adam daselbst später ein Schloßchen besaß und mit nun halb erloschenen Fresken schmückte. Freilich ward dieser erst vier Jahre nach Gelée's Hingang geboren. Aber um solche Zeitunterschiede pflegt sich das Volk, in dessen Kreisen Sagen entstehen, nicht zu kümmern.

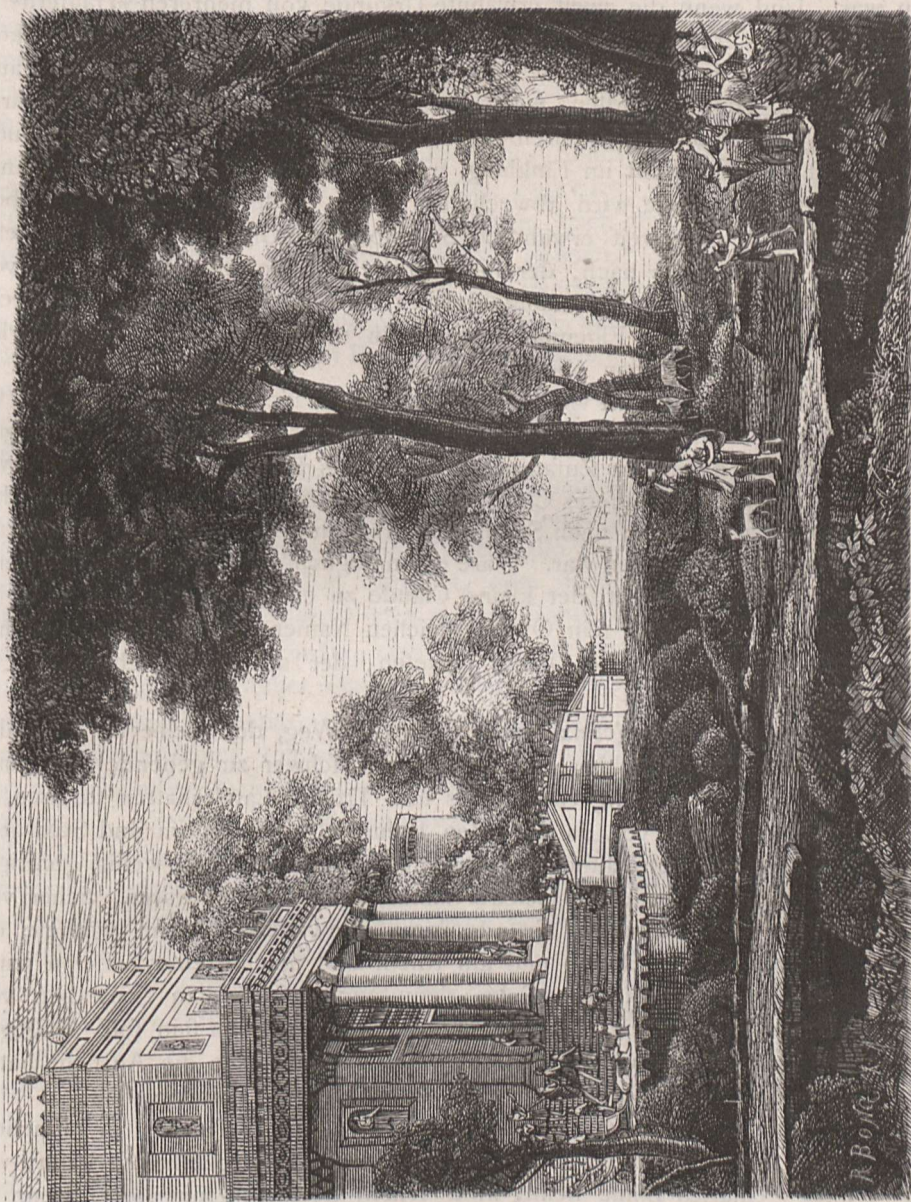
An der Erzählung von der Anwesenheit Gelée's in München hat die Kritik schon vor längerer Zeit ihren Scharfsinn geübt, und es hat nicht an Solchen gefehlt, welche sie kurzweg in Abrede stellten und sich zur Begründung ihrer Ansicht darauf beriefen, daß im siebzehnten Jahrhundert am kurfürstlichen Hofe zu München ein Mundkoch gleichen Namens mit unserem Künstler gelebt, was zu dieser Verwechslung Anlaß gegeben habe. Freilich blieb dieser Mann in geheimnißvolles Dunkel gehüllt, und schließlich durfte man fast glauben, es sei damit nichts weiter gewonnen als eine zweite Sage, die sich an jene von Gelée's Jugendbeschäftigung anzulehnen schien. Noch in der letzten Zeit fand diese Annahme eine Art von Bestätigung, denn im königl. bayerischen Hausarchive zu München jüngst angestellte Nachforschungen nach diesem Mundkoch waren ohne Erfolg geblieben.

Nun knüpfte ich meine eigenen Nachforschungen an die Sage, Gelée habe in München ein Wohnhaus besessen, und wirklich fand sich in der Grundbuchs-Commission des kgl. Stadtgerichts München links der Isar Material, das über die bezüglichen Verhältnisse interessanten Aufschluß gab.

Nach einem gerichtlichen Vertrag im Grundbuche der Stadt München vom 11. November 1610 brachte nämlich ein „Claudius Gilet, Ihro kurfürstl. Durchleucht Mundkoch alhier“ ein „am Anger auf'm alten Roßmarkt“ belegenes Haus sammt Hof und Stadel käuflich an sich. Eine zweite Urkunde vom 23. September



1613 bildet die gerichtliche Verlautbarung eines Hauskaufes Seitens des »Kreitlers« (Kräutlers, Gärtners) Egid Eckhardt und bezeichnet das in Frage stehende Haus als zwischen Balthasar, Erdmann und Claudius Gilet's Häusern am Anger gelegen.



Der Venusstempel. Gemälde von Claude Lorrain.

Eine dritte Urkunde endlich bezieht sich auf die am 31. August 1615 bethätigte Vorfchreibung eines Ewiggeldes (ewige Gilt) an erstgenannten kurfürstlichen Mundkoch Claudius Gilet.

Diese Urkunden geben nun Manches zu denken. Zunächst ist jener Gilet unzweifelhaft kein Münchener; sein Geschlechtsname weist vielmehr, wenn nicht



auf Frankreich selber, so doch auf ein Grenzland Frankreichs hin. Ebenso fremdartig klingen für München die Taufnamen Claudius und Erdmann; beide sind in Süddeutschland früher ebensowenig üblich gewesen, als sie es heute sind. Das Vorkommen dreier Gilet's beweist, daß diese Familie in München mehrfach vertreten war. Und wenn die zweit erwähnte Urkunde von mehreren »Häusern« im Besitze der Gilet's spricht, so ersehen wir daraus, daß nicht bloß der Mundkoch des Kurfürsten sich in so günstigen Vermögensverhältnissen befand, sondern auch seine gleichnamigen Verwandten, welche gleich ihm Hausbesitzer dafelbst waren.

Allerdings steht die Rechtschreibung der Einträge im Münchener Grundbuche mit der sonst üblichen nicht im Einklang, wenigstens was die Buchstaben anlangt; denn des Künstlers Name wird abwechselnd Gelée, Gille und Gilli geschrieben; dagegen trifft mit der zweit erwähnten Schreibweise „Gille“ die des Münchener Grundbuches dem Klange nach, der hier maßgebend gewesen sein dürfte, vollkommen überein. Zudem ist bekannt, daß es bei Amtsbehörden mit der Rechtschreibung fremdländischer Eigennamen selbst in unseren Tagen nicht sonderlich strenge genommen zu werden pflegt.

Angeichts alles dessen ist vielleicht die Annahme nicht unberechtigt, daß wir in den Münchener Gilet's Verwandte unseres Künstlers zu sehen haben. Eigenthümlich erscheint dabei das Zusammentreffen, daß Einer von diesen und zwar gerade der Namensvetter unseres Claude ein Berufsgeschäft ausübte, das mit dem nahe verwandt war, zu dem nach Sandrart's Erzählung der Künstler selbst in seiner Jugend angehalten worden war. Wäre es unmöglich, daß, wie dies in anderen Familien auch öfter geschieht, der kleine Claude zu einem Pasteten-Bäcker in die Lehre geschickt ward, weil sein Oheim gleichen Namens ein ähnliches Geschäft betrieb, und daß es derselbe Oheim gewesen, der am herzoglichen Hofe zu München eine Stellung fand?

Diese Annahme vorausgesetzt fände auch der Weg, den Gelée im Frühjahr 1625 nach Lothringen einschlug, seine sonst nur schwer zu gebende Erklärung. Wollte Gelée auch in Venedig Giorgione's und Tizian's Landschaften studiren, so war gleichwohl die Reise von da über den Brenner, durch Baiern und Schwaben an die Mosel ein sehr beträchtlicher Umweg, den Jemand in so wenig günstigen Vermögensverhältnissen, wie die Gelée's damals ohne Zweifel waren, sicher vermied, wenn ihn nicht besondere Gründe darauf hinwiesen. Zudem wüthete die Kriegsfurie bereits an der Donau und am Rhein und machte eine Reise in jenen Gegenden höchst gefahrvoll, wie Gelée denn auch wirklich in Schwaben von Straßenräubern überfallen und all seiner Habe beraubt worden sein soll. Dagegen erscheint die Reise über Baiern natürlich genug, wenn Gelée die Aussicht hatte, in München wohlhabende Verwandte und Unterstützung zu finden.

Nicht minder natürlich erklärt sich dann auch sein Aufenthalt in München, der sich freilich nicht auf die Dauer von zwei Jahren erstreckt haben kann, wie Einige wollen. Charles Blanc nennt zwar seinen Gewährsmann nicht, wenn er Gelée in München zwei Bilder malen läßt. Dauerte aber des jungen Künstlers Anwesenheit dafelbst auch nur einige Zeit, so ist es immerhin wahrscheinlich, daß er nicht müßig blieb, namentlich an einem Orte, der Fernblicke von seltener Schönheit bietet. Nach zuverlässiger Mittheilung sollen übrigens zwei seiner in London befindlichen Gemälde auffallende Aehnlichkeit mit dem Ifarifer bei München zeigen. —

Die Dauer von Gelée's Aufenthalt in der Heimat läßt sich nicht näher bestimmen, da, wie wir gesehen haben, die Zeit seines Eintreffens daselbst nicht bekannt ist. Ersterer entsprach übrigens den Hoffnungen keineswegs, die er in Bezug darauf gehegt haben mochte. Denn anstatt selbständiger Aufträge fand er dort nur Beschäftigung bei dem herzoglichen Hofmaler de Ruet, der namentlich bei seinen Arbeiten in der Karmeliterkirche einige italienische Maler als Gehilfen verwendete und sich von Gelée Perspektiven und zwischen diese Landschaften malen ließ, während des Letzteren Sinn auf die Historienmalerei gerichtet war. So ward ihm die Heimat bald verleidet, und als nun gar in der bezeichneten Kirche ein neben ihm arbeitender Maler in Folge eines Fehltritts von dem hohen Gerüst herabstürzte und nur durch sein rasches Zugreifen vom Tode gerettet ward, entschloß er sich zur Rückreise nach Italien, nach dessen blauem Himmel und üppiger Vegetation er sich längst im Stillen gesehnt.

Er nahm den Rückweg über Lyon und Marseille, wo er längere Zeit krank lag und landete nach einer stürmischen Seefahrt, auf der Ludwig's XIII. Hofmaler Charles Erard von Nantes sein Reisegefährte gewesen, im Hafen von Civitavecchia. Von da ritt er am 18. October 1627, dem Tage des h. Lucas, wieder in Rom ein. Das war ein gutes Vorzeichen, denn der h. Lucas ist ja der Schutzpatron der Maler!

Während der ersten Zeit nach seiner Rückkehr dürften des Künstlers Lebensverhältnisse noch nicht allzu günstig gewesen sein. Sie gestalteten sich aber bald besser, als der hochgebildete Cardinal Bentivoglio ein Paar Bilder von ihm erwarb und sie, von deren Schönheit entzückt, dem nicht minder kunstsinigen Papst Urban VIII. zeigte, der sofort vier weitere Gemälde bei ihm bestellte. Es sind diese der Hafen von Marinella, eine Marine mit päpstlichen Galeeren und zwei Landschaften mit idyllischer Staffage. Beide nahmen ihn in ihren hohen Schutz, und es dauerte nicht lange, so war Gelée nicht bloß der ausgesprochene Liebling der Aristokratie Roms, sondern ganz Europa's. Urban's Nachfolger, Innocenz X., war dem Künstler nicht minder gewogen. Daselbe gilt von Alexander VII., Clemens IX., Clemens X. und Innocenz XI.; der Künstler aber war gegen seine bessere Ueberzeugung gezwungen, dem weltlichen Sinne seiner hohen Gönner entsprechend, seinen Bildern in ihren Augen durch Staffagen, die er dem alten Dichter der Liebe, Ovidius entnahm, noch erhöhten Reiz zu geben.

Wir ersehen daraus, daß Gelée an seiner mangelhaften geistigen Bildung in zwischen Manches nachgeholt hatte, und können danach das Urtheil d'Argensville's auf das richtige Maß zurückführen, welcher sich zu den Worten berechtigt glaubt: *Ce peintre sachant à peine écrire son nom, pouvoit disputer d'ignorance avec Rembrandt; tout deux n'ont consulté que la nature sans s'embarasser des règles, et sans se soucier de lire aucun livre.*

Es kann keine Rede davon sein, hier auch nur einen größeren Theil der von dem Meister ausgeführten Werke aufzuführen und muß man sich darauf beschränken, einige derselben, die er für gekrönte Häupter und sonstige hervorragende Personen gemalt, kurz zu bezeichnen. Der erste weltliche Fürst, für den Gelée arbeitete, war der König Philipp IV. von Spanien. Er malte für denselben sieben Bilder mit Staffagen aus dem alten und neuen Testament und eines mit der Einschiffung der heil. Helena, worauf die Figuren einen Fuß hoch waren. Ludwig XIV. erwarb vierzehn Werke unseres Künstlers: die Belagerung von La Rochelle, die



Einnahme des Passes von Sufa, eine Marine, eine Landschaft mit Thierstaffage, einen Seehafen bei Sonnenuntergang, ein ländliches Fest, die Landung der Cleopatra, einen Palaß mit der Salbung David's zum Könige durch Samuel, einen Palaß am Meer, eine Landschaft mit Schafen und Rindern, die durch einen Bach gehen, ein Architekturbild mit einem Seehafen in der Ferne, eine Wüstenlandschaft mit der Verführung Christi, eine andere mit einer Frau, Kühen und Schafen und einen Sonnenuntergang mit Soldaten im Vordergrund. Ferner erwarb der Herzog von Bouillon zwei große Bilder Gelée's, der Connetable von Frankreich acht, darunter das berühmte mit der Psyche am Meeresufer. Andere gingen nach Deutschland, Flandern und Holland; von denen ganz zu schweigen, die der Künstler für italienische Fürsten, Edelleute und Prälaten malte. Uebrigens arbeitete er nicht bloß an der Staffelei, sondern führte auch mehrere Bilder in Fresko aus, mit welcher Technik er sich zu Nanzig vertraut gemacht. So im Palazzo des Cardinals Crescenzi nächst dem Pantheon, im Palazzo de' Mutian an der Piazza S. S. Apostoli und in der Villa Medici auf Trinità de' monti.

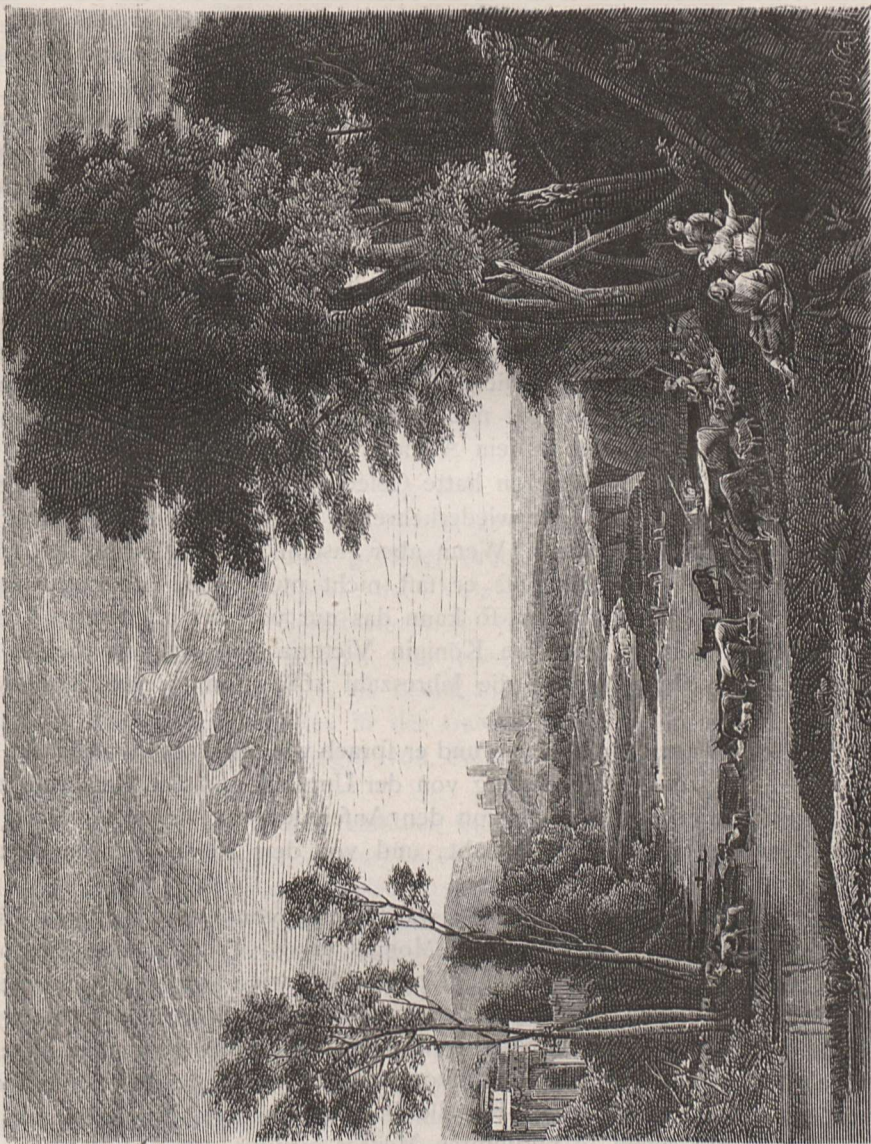
Gelée hatte sein dreißigstes Jahr noch kaum erreicht, als alle Welt von ihm Bilder wollte und er so ungeheure Preise dafür fordern konnte, wie sie vorher noch nie bezahlt worden. Der treffliche Nagler irrte somit, wenn er meinte, Gelée habe mit 36 Jahren noch Cotelets gebraten und Farben gerieben und sei mit 46 der Freund des geistreichen Cardinals Bentivoglio gewesen. Die glückliche Wendung seines Schicksals fällt vielmehr in des Künstlers 27. bis 30. Lebensjahr, wie uns auch Pascoli bestätigt.

Unter Meister ward förmlich Mode, und Landschaftsmaler aller Nationen begannen ihn nachzuahmen. Leider nicht bloß, weil sie in ihm ein hervorragendes Genie erkannten. Während er eben für den König Philipp beschäftigt war, mußte er erfahren, daß mittelmäßige Leistungen unter seinem Namen verkauft wurden. Es handelte sich um doppelten Nachtheil; nicht bloß daß er pecuniär geschädigt ward, auch seinen Künstlerruf sah er gefährdet. Zudem lag dem wackeren Manne daran, daß Niemand durch eine solche Fälschung geschädigt werde. Zur Verhinderung dessen kam er auf den Gedanken ein Buch anzulegen, in welchem er genaue Skizzen all seiner Bilder sammelte, ehe er diese aus der Hand gab, und bei denen er den Namen des Erwerbers und — Baldinucci meint wenigstens, dies von des Künstlers Neffen Josef Gelée gehört zu haben — auch die dafür empfangenen Preise eintrug. Er nannte dieses Buch »das Buch der Erfindungen« oder »das Buch der Wahrheit« (Echtheit). Wurden ihm später Bilder vorgelegt damit er sich darüber ausspräche, ob sie von seiner Hand oder nicht, so holte er einfach sein »Buch der Wahrheit« hervor und gab so den dabei Interessirten die Möglichkeit, sich von der Echtheit oder Unechtheit der in Frage stehenden Bilder persönlich zu überzeugen. Das Liber veritatis ging nach Gelée's Tode auf seine Erben über, die es mit Recht hoch in Ehren hielten. Zur Zeit befindet es sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und wurde in den Jahren 1774 bis 1777 unter dem Titel herausgegeben: »Liber veritatis. Or a Collection of 200 Paintings after the originals designs of Claude le Lorrain. In the collection of His grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London 1774—1777.«

Das erste Blatt des Liber veritatis trägt auf seiner Rückseite nachstehende Zeilen von des Künstlers eigener Hand:



Audi 10 dagosto 1677.  
 Ce présent livre appartient a moi que j'ai fait durant  
 ma vie Claudio Gillee, dit le Lorains.  
 à Roma, le 23. aos 1680.



Die Furth. Gemälde von Claude Lorrain.

Nach der Natur der Sache konnte Gellée in dieses Buch meist nur Skizzen zeichnen; aber so flüchtig sie oft sind, so wirken sie doch gleich den fein und sorgfältigst ausgeführten Blättern wie vollendete Gemälde. Wie aus der vorstehenden Notiz des Künstlers ersichtlich, umfaßt das Liber veritatis übrigens nicht blos Skizzen der nach 1677 ausgeführten Bilder, sondern auch früher gemalter.



Indefs konnte der wackere Claude in dieser Weise dem Betrüge nie ganz steuern. Vielbeschäftigt wie er war, entging es ihm nach wie vor, wenn in seinem Atelier auf Besuch anwesende Künstler insgeheim die eine oder andere seiner Compositionen copirten, um sie hinterher in feiner Manier auszuführen und nicht selten noch früher zu verkaufen, als er selber mit dem Original fertig geworden. Auf diese Weise erklärt sich auch die Menge von Nachahmungen und Copien welche noch heute des Künstlers Namen tragen. Unter denen, welche also sein Vertrauen täuschten, befand sich auch sein eigener Schüler Giovanni Domenico aus Rom. Gelée hatte den armen Menschen, der am halben Leibe gelähmt war, auf seine Kosten verschiedene Musikinstrumente lernen lassen, ihn mit großer Liebe im Malen unterrichtet, fünfundzwanzig Jahre in seinem Hause gleich einem Sohne behandelt. Die Erbärmlichkeit Domenico's ging so weit, daß er, nachdem er seinen Wohlthäter verlassen, ihn um den für diese ganze Zeit berechneten Lohn gerichtlich belangen wollte. Gelée zahlte ihm die ganze Summe freiwillig aus, hatte aber, als Domenico bald danach starb, keine Lust mehr noch einen andern Schüler aufzunehmen. Auch Hermann Swanevelt kann genau genommen nicht als solcher bezeichnet werden; er durfte sich gleich anderen Künstlern nur Gelée's Rathes erfreuen, denn in Folge dieser Enttäuschung gestattete dieser in wohlbegründetem Mißtrauen fortan nur noch seinen intimsten Freunden und höchststehenden Personen den Zutritt in sein Atelier.

Von seinem vierzigsten Jahre an hatte Gelée an der Gicht gelitten. Mit zunehmendem Alter stellte sich öfter wiederkehrende Unpäßlichkeit ein, und wuchs die Heftigkeit seines alten Leidens. Wenn aber Pascoli sagt, er sei mit den Jahren davon so heimgefuht worden, daß er fast nicht mehr habe arbeiten und nur noch seine Zunge brauchen können, so kann das nur von der allerletzten Lebenszeit des Künstlers gelten; denn die Königin Victoria von England besitzt eine Handzeichnung von ihm, welche die Jahreszahl 1682, somit seines Todesjahrs, trägt.

In seinen alten Tagen sprach er — und er sprach wie uns Pascoli versichert ganz vortrefflich — mit großer Befriedigung von der Ungunst und den Gefahren seiner Jugendzeit, nicht minder aber auch von den Anfeindungen, die er als Mann von feinen Kunstgenossen zu erdulden gehabt, und von dem Neide, der ihn jetzt im Alter verfolge.

Um die Mitte des November 1682 ward Gelée von einem heftigen Fieber befallen, dem er am 23. des genannten Monats erlag. Pascoli seinerseits nennt den 21. November als seinen Todestag. Unvermählt, wie er gewesen, hinterließ er sein Erbe zwei Neffen, einer Nichte und mehreren andern Verwandten; doch war sein Nachlaß (10,000 römische Thaler) in Folge seiner Freigebigkeit weniger bedeutend, als man bei seinem großen Einkommen gehofft. Seine sterblichen Ueberreste wurden in der Verkündigungs-Kapelle in Sta. Trinità de' Monti mit all dem Pompe bestattet, der einem so berühmten Meister gebührte.

Im Juli 1840 ließ des Bürgerkönigs Minister Thiers Gelée's Gebeine nach der französischen National-Kirche übertragen, und über denselben ein von Professor Lemoine ausgeführtes Denkmal (eine allegorische Figur der Malerei) errichten, auf dessen Sockel zu lesen ist:

La Nation française n'oublie pas ses enfants célèbres,  
Même lorsqu' ils sont morts à l'étranger.

Baldinucci entwirft in wenigen aber charakteristischen Worten ein schönes Bild des liebenswürdigen Künstlers: „Dieser Künstler war von eben so guten Sitten als in seiner Kunst bedeutend. Nie befudelte er seinen Pinsel durch eine lascive oder sonst unanständige Darstellung, und hatte er bisweilen mythologische Stoffe zu malen, in denen solche Figuren vorkommen mußten, so bedeckte er sie so gut es möglich war. Er war gegen Jedermann gut gesinnt und wollte mit Jedem in Frieden leben, und wo dieser sein Wunsch gefährdet erschien, opferte er ihm selbst seine wichtigsten Interessen.“

Gelée war von mittlerer Größe, etwas mager aber gut und kräftig gebaut, runden Gesichtes, dunkler Hautfarbe; Augen, Haar und Schnurrbart schwarz, Stirne und Nase stark entwickelt, der Ausdruck seiner Züge herber als seiner Herzengüte entsprach, wohl eine Folge seines langjährigen schmerzhaften Gichtleidens.

Bei seinen Compositionen verfuhr er in eigenthümlicher Weise. Er pflegte nemlich seinen Entwurf unter Anwendung eines von Baldinucci näher beschriebenen Verfahrens in fünf übereinander stehenden Abtheilungen zu theilen, über das Ganze dann einen Kreis zu construiren, an den Durchschneidungspunkten seinen Horizont zu ziehen u. s. w. Aehnlich verfuhr er beim Zeichnen nach der Natur. Mit dem Figurenzeichnen kam er nicht nach Wunsch zurecht, weshalb er auch später mit Recht seine Staffage von anderen Künstlern, wie von Filippo Lauri, Jacques Courtois, Jan Miel und Francesco Allegrini malen ließ. Scherzweise pflegte er deshalb auch von seinen eigenhändig staffirten Bildern zu sagen: er lasse sich nur die Landschaften bezahlen, die Figuren gebe er drein. Er selber hielt für seine besten Werke das mit dem Prospect der Villa Madama auf dem Monte Mario, das er selbst für so viele Goldstücke nicht verkaufen mochte, als nöthig waren, dessen ganze Oberfläche zu decken, und jenes mit der Königin Esther, die für ihr Volk fleht. Die heutige Kritik ist damit indess nicht einverstanden und erklärt ziemlich einmüthig die »Mühle« in der Galerie Doria zu Rom und seine Marine mit der Einschiffung der Königin von Saba in der Nationalgalerie zu London für seine besten Arbeiten.

In Gelée findet die durch Annibale Caracci vorgebildete und durch Nicolas Poussin und Caspar Dughet weiter entwickelte Verbindung des heroischen und idyllischen Typus in der Landschaftsmalerei ihren höchsten vollendetsten Abschluß. Seine Linien sind weniger plastisch streng als die seines Freundes Nicolas Poussin, aber sie sind weicher und rhythmischer, und die Lichterscheinungen der Natur belaufchte er so genau, daß man nicht bloß die Jahres- und Tageszeiten, sondern selbst die Tagesstunden seiner Bilder bestimmen kann. Als er zum zweiten Male nach Rom kam, schloß er sich jenen französischen, deutschen und niederländischen Künstlern an, welche, Poussin an der Spitze, mit Wiederbelebung des classischen Studiums dem herrschenden Manierismus entgegen traten. Sein fein organisirtes Auge schöpfte aus der wunderbaren Atmosphäre Roms täglich neue Schönheiten, und das ihm selber zugeschriebene Wort, er habe nur die Sonne zur Lehrerin gehabt, trifft so ganz das Richtige. Aber es waren nicht die Lüfte allein, die er zu allen Stunden studirte; nicht weniger galten ihm mächtige Baumgruppen, zierliches Gesträuch, glänzende Wasserpiegel und vor Allem duftige Fernen, während er es zugleich liebte, durch stattliche Gebäude anmuthigen und bedeutamen Wechsel in seine Landschaften zu bringen, wobei er es freilich mit der



historischen Treue nicht allzugenu nahm. Es mag hier nur an feinen »Mittag« in der Münchener Pinakothek erinnert sein, worauf Abraham die Hagar aus einem säulengeföhmückten Palaſt verſtößt.

Gelée's Landſchaften ſind Poeſien, in denen das Gleichgewicht der Maſſen und Gründe dem Rhythmus und Metrum der Gedichte entſpricht, und das Spiel des Lichtes die bald feierliche und erhabene, bald ſtill beglückende, weil innerlich befriedigende Stimmung gibt.

Die Landſchaftsmalerei der Neuzeit iſt aus der Historienmalerei herausgewachſen. Daran muß man ſich erinnern, wenn man bei der Beurtheilung der Staffage von Bildern aus jener Zeit nicht ungerecht werden will. Gelée darf nicht zu den gebildeteren Künſtlern gerechnet werden; es war ſein Genie, durch das er zur Geltung kam. Und dieſes Genie liefs ihn auch in ſeinen Staffagen inſofern das Rechte treffen, als er ſie mit wenigen Ausnahmen mehr der landſchaftlichen Scenerie unterordnete, als ſeine gleichzeitigen Mitftrebenden.

Den wunderſamen, von keinem anderen Künſtler erreichten Schmelz und Duft, die Wärme und Abſtufung der Töne, die Sättigung und Tiefe der Farbe, die einſchmeichelnde Harmonie des Ganzen brachte Gelée durch wiederholtes Uebermalen und Laſiren hervor. Man kann das an ungeſchickt gereinigten Bildern des Meiſters ſehen, an denen die Laſuren weggewaſchen ſind. Da treten uns die Formen feſt, ja faſt hart, die Farben kalt entgegen.

Außer feinen Gemälden beſitzen wir von Claude noch zahlreiche Zeichnungen, meiſt mit der Feder entworfen und mit Tuſche oder Sepia oder Biſter untertüſcht und mit Weiſs aufgehöht, die an Bedeutung und Harmonie der Gefammtwirkung hinter jenen nicht zurückſtehen, von denen viele von tüchtigen Meiſtern geſtochen wurden. Des Künſtlers eigene Radirungen, deren Robert Dumesnil in ſeinem *Peintre-Graveur français* 42 Blätter anführt und beſchreibt, zeigen wohl eine leichte und geiſtreiche Nadel, aber auch eine etwas trockene und im Baumſchlag ſchwere Ausführung.

Des Künſtlers Porträt findet ſich in Sandrart's deutſcher Akademie, von dieſem ſelber in ſeiner bekannten harten Weiſe aber ohne Zweifel auf Grund ſeiner eigenen Zeichnung nach dem Leben geſtochen. Daſſelbe hat auch Cornelius ſeinem Entwurfe für das bezügliche Bild in den Loggien der Münchener Pinakothek zu Grunde gelegt, wo der Künſtler der ſinkenden Sonne nachſchaut, während Amor ihm die Saiten ſeiner Leyer rührt, Psyche ihm mit der Doppelflöte naht und Zephyr ihm Kühlung zuweht.



### Hyacinth Rigaud.

Geb. in Perpignan 1659, † in Paris 1743.

Seit die Maintenon in Versailles eingezogen war und seit König Ludwig XIV., um seine Seele zu retten, 1685 das Edict von Nantes aufgehoben, schlichen durch die Vorzimmer, in denen vordem elegante Kammerherren stolzirt und mit schönen Frauen intrigirt, nur mönchische Kopfhänger und privilegirte Heuchler. Der König war alt geworden und erschöpft, und der Hof mußte dasselbe wenigstens scheinen. Die endlosen Kriege hatten das Reich entkräftet und den permanent gewordenen Geldverlegenheiten folgten zuerst eine unverantwortliche Verschlechterung der Münzen und eine Käuflichkeit aller Stellen im Staate, wie sie noch nirgends gesehen worden, und zogen eine Corruption nach sich, die alle Verhältnisse unterwühlte. Es gab noch Gelehrte und Dichter, es gab noch Künstler, und die Anstalten, welche Colbert zur Förderung der geistigen Interessen seines Vaterlandes geschaffen, waren noch in Wirkksamkeit, wenn dieselben auch durch die allgemeinen Calamitäten litten; aber es war gefährlich geworden Geist zu haben, und die Pfaffen und ihre Helfershelfer hatten »die destructiven Tendenzen« erfunden,



und ein ebenso strenges als complizirtes Controlsystem eingerichtet, dem selbst ein Fénelon und Racine zum Opfer fielen.

Charles de Lafosse blendete noch durch seine brillante Farbengebung und machte so übersehen, wie arm seine Phantasie, wie schwach seine Zeichnung war. Jean Baptiste Santerre durfte noch durch seine nackten Frauengestalten die Sinne kitzeln, denn er war klug genug, sie Eva oder Sufanna zu nennen, und Noël Coypel führte die Traditionen Charles Lebrun's auf das achtzehnte Jahrhundert hinüber, indem er de Troy, Lemoine, Vanloo u. A. zu ihren Trägern machte. Es war viel Heuchelei in der Kunst dieser Zeit, wie in der Zeit selber, und es ward viel Unheiliges unter heiligem Gewande eingeschmuggelt. Nur Philipp von Orléans, Herzog von Chartres, der nachmalige Regent, war ehrlich genug, kein Hehl daraus zu machen, daß ihm Venus und die Nymphen sympathischer wären als die Madonna und alle Heiligen der allein seligmachenden Kirche.

Und so war es denn kein Wunder, wenn Paris beim Tode des »großen Königs« neu aufathmete. Der Hof erwartete mit gutem Grunde die Wiederkehr der alten luftigen Tage; das Volk, sanguinisch wie immer, heilsame Reformen in den Gebieten der Rechtspflege, der Finanzen, des Handels und Verkehrs.

Zudem war Philipp von Orléans ein Mann von vielseitigen Anlagen, ein tüchtiger Chemiker und Mathematiker und ein Freund und Kenner der schönen Künste. Obwohl in hohem Grade ausschweifend, ließ er sich doch nie von den Weibern beherrschen. Die affectirte Würde Ludwig's XIV. fand in ihm einen entschiedenen Gegner und, selber von gewinnendem Aeußeren, liebte er auch an Anderen und in den Künsten die gewinnende Grazie. Er schrieb Operntexte, führte als Schüler Jean Baptiste Santerre's, der gleich ihm weibliche Schönheit zu würdigen wußte und nur weibliche Zöglinge hielt, nicht ohne Geschick den Pinsel und gab seiner Kunstliebe in der Anlage einer umfangreichen Gemäldefammlung Ausdruck.

Ludwig XIV. hatte in seinem despotischen Sinne auch der Kunst die Fesseln der Convenienz angelegt; Philipp von Orléans löste sie wieder, und es war nicht seine Schuld, sondern die Folge der nothwendigen Reaction, wenn sie ihre Freiheit mißbrauchte, indem sie der Welt falsche Ideale vorspiegelte, Ideale, in denen eine zügellose Sinnlichkeit den Grundton angab.

Diese Wandelungen alle erlebte Hyacinth Rigaud und zwar fast ohne Ausnahme als hervorragendes Mitglied des Hofstaates jenes Herrschers, der sich die stolzen Worte: »Nec pluribus impar« zur Devise erwählt, und es mußte sonderbar zugegangen sein, kämen sie nicht auch in des Künstlers Werken, der als der erste Porträtmaler seiner Zeit galt, zum Ausdruck.

Hyacinth's Vater und Oheim waren Maler in Perpignan gewesen, scheinen es aber in ihrer Kunst nicht sonderlich weit gebracht zu haben. Jener starb, als sein ihm am 26. Juli 1659 geborener Sohn acht oder neun Jahre zählte, und der Familientradition folgend ward dieser, als er vierzehn Jahre alt geworden, von der Mutter nach Montpellier geschickt um sich dort unter der Leitung Peget's und Verdier's, von denen die Kunstgeschichte im Uebrigen nicht viel zu erzählen weiß, ebenfalls zum Maler auszubilden. Auch der ältere Ranc soll sich des Knaben angenommen haben, was, wenn es so ist, diesem nur Gewinn gebracht haben kann; denn die Porträts dieses Künstlers sollen fast so bedeutend gewesen sein, als die van Dyck's. Nach einem vierjährigen Aufenthalte in Montpellier siedelte Rigaud nach Lyon über, wo sein Talent zum ersten Male

zum Durchbruch gekommen zu sein scheint, und ging endlich 1681 von dort nach Paris auf die Akademie, welche damals Lebrun absolut beherrschte. Im Besitze des römischen Preises, den er nach Argenville schon im folgenden Jahre, nach Charles Blanc aber erst nach fünf Jahren erhielt, stand er eben im Begriffe nach Rom abzureisen, als ihm Lebrun rieth, davon abzustehen, weil er in dem jungen Künstler eine ausgesprochene Begabung für das Porträtfach gefunden hatte und eigenthümlicher Weise der Ansicht war, ein Porträtmaler habe in der ewigen Stadt nichts zu suchen, ja ein Aufenthalt daselbst könnte ihm sogar nachtheilig werden. Rigaud blieb; denn ein Rath Lebrun's glich unter den gegebenen Umständen auf's Haar einem Befehle.

Aus dieser Zeit stammt jenes Porträt eines Pariser Juweliers Namens Materon, welches, nachdem es sich auf Sohn und Enkel vererbt, von diesem zu Rigaud gebracht wurde, damit er selbst sich darüber ausspreche, ob es ein Werk seiner Hand sei. Da habe, wie Argenville erzählt, der Meister selbst es nicht mehr erkannt und es für eine Arbeit van Dyck's gehalten, endlich aber, eines Besseren belehrt, dem Besitzer gesagt, der Kopf allerdings könnte von van Dyck sein, aber die Draperie sei Rigaud's unwürdig und er wolle sie deshalb unentgeltlich besser malen. Man sieht, es fehlte Rigaud nicht an Selbstachtung.

Als Lebrun den jungen Künstler von Rom zurückhielt, hatte er den Hof im Auge als das Terrain, auf dem sein Schützling sein Glück machen sollte. Da gab es höchste und hohe Personen, schöne Damen, berühmte Soldaten und Gelehrte zu malen, und da er selber keine Porträts malte, konnte ihm Rigaud nicht unbequem werden. Gleichwohl dauerte es geraume Zeit bis dieser dazu kam, seine Kunst bei Hofe zu üben. Zunächst gab sein Pinsel nur die Züge von Personen aus dem angefeheneren Bürgerstande und Beamten aller Kategorien wieder, darunter die des Präsidenten des Parlaments der Provence, Jean Baptiste Boyer d'Aquilles. Dann kam die Reihe an die Bischöfe und Prälaten, welche in ihren kleidsamen Gewändern eine gar stattliche Figur machten. So unter Anderen auch der treffliche Bossuet, dessen Bildniß noch heut eine wahre Zierde des Louvre bildet und durch Pierre Drevet's schönen Stich in aller Welt bekannt ward. Den Reigen der weltlichen Fürsten aber, die Rigaud's Kunst in Anspruch nahmen, eröffnete der Prinz von Conti, als ihn 1697 die Polen zu ihrem Könige wählten, und bald gab es keine hervorragende Persönlichkeit mehr am Hofe, deren Porträt Rigaud nicht zu malen hatte.

Seinen Hauptruhm aber hatte der Künstler dem Porträt Monseigneurs, des Bruders des Königs zu verdanken, welches er während der Belagerung von Philippsburg gemalt. Es gefiel dem Könige in so hohem Grade, daß er Rigaud 1700 beauftragte, seinen Enkel, den König Philipp V. von Spanien zu malen, ehe dieser über die Pyrenäen ging, sein Reich in Besitz zu nehmen. Und König Philipp seinerseits bat seinen Großvater bei Rigaud für ihn zu sitzen. Der König that es im nächsten Jahre; konnte sich aber von dem Meisterwerke nicht trennen und liefs es deshalb vom Künstler wiederholen, um seinem Enkel die Copie zu schicken.

Von auswärtigen Fürsten malte Rigaud den Fürsten und die Fürstin von Mantua, Jacob III. von England, desgleichen den nachmaligen König von Dänemark und den König August I. von Polen.

Dazwischen entstanden die Bildnisse fast aller bedeutenden Künstler seiner



Zeit: der Maler Sebastian Bourdon, Claude Hallé, Louis de Boullogne, Charles Lafosse, Joseph Parrocel, der Bildhauer Coysevox, Desjardins, Girardon, Nicolas Coustou, der Architekten Mansart und Robert de Cotte und auch sein eigenes zu verschiedenen Malen. Es liegt eine ganz außerordentliche Frische in diesen Künstlerporträts, für die er eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint. Sie erklärt sich aus dem Umstande, daß er es in ihnen mit der Toilette leichter nehmen durfte und die Künstler selbst kein Verlangen darnach trugen, mit solch steifer Grandezza vor die Nachwelt zu treten, wie die Herren und Damen vom Hofe Ludwig's, an dem die Etiquette ihr unerbittliches Scepter schwang. Die Meisten von ihnen malte Rigaud aus eigenem Antriebe, das Porträt Lebrun's aber für den Saal der Akademie führte er im Auftrage von dessen Nachfolger im Directorium, Pierre Mignard, aus, und es fand dort seinen Platz neben den ebenfalls von seiner Hand gemalten Bildnissen Desjardins', Despréaux', Lafontaine's, Santeuil's und Boileau's.

Seit dem Jahre 1449 hatte die Stadt Perpignan Kraft ihr von den Königen und Königinnen von Castilien und Aragon verliehener Privilegien das Recht, alljährlich einen ihrer Mitbürger in den Adelstand zu erheben. Im Jahre 1709 gedachten die Väter der Stadt auch Hyacinth Rigaud's und ließen ihm diese Standeserhöhung zu Theil werden. Indefs hatte es mit diesem Adel eine besondere Bewandnis: er galt nichts außerhalb der Mauern der guten Stadt, die ihn verlieh, sofern der König ihn nicht ausdrücklich bestätigte. Wie es kam, daß diese Bestätigung bei Lebzeiten Ludwig's XIV. (gest. 1715) nicht mehr erfolgte, obwohl der König dem Künstler so wohl wollte, ist unbekannt. Auch sein Nachfolger vollzog diesen Act erst am 3. November 1723 durch einen Erlaß, worin es hieß: *Maintenu dans la noblesse à lui confirmée tant en considération de la réputation qu' il l'étoit acquise dans son art, que pour avoir eu l'honneur de peindre la maison Royale jusqu' à la quatrième generation.* Und vier Jahre später gab das letzte Porträt des Königs, das Rigaud ausführte, diesem Veranlassung jenen Bestätigungsact zu wiederholen, ihn zum Ritter vom heiligen Michael zu ernennen, und ihm eine Pension von jährlich 1000 Livres zu verleihen. Letztere kamen dem Künstler keineswegs ungelegen. Zählte er doch zu den Millionen, die auf den Finanzkünstler Law ihr Vertrauen gesetzt und in Folge dessen Alles, was sie besaßen, verloren hatten.

Der Meister klagte dem jungen Könige, während dieser ihm faß, discret seine Noth, und er stand so hoch bei seinem Monarchen in Gunst und Gnaden, daß dieser ihm ausnahmsweise sein früheres Einkommen unge schmälert sichern ließ, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß seine, vordem eine sog. ewige Rente nun in eine solche auf seine und seiner Gattin Lebensdauer umgewandelt wurde.

Einem so viel gesuchten Maler konnte es nicht an Auszeichnungen fehlen. Zu den bereits erwähnten kam noch seine Ernennung erst zum Professor (1700), dann zum Rector und Director der Akademie, als welcher er Gelegenheit fand sich durch Ausarbeitung der Statuten derselben ein mehr als gewöhnliches Verdienst zu erwerben.

Aber Rigaud war nicht blos Künstler, sondern auch ein feiner Kunstkenner und mit den Eigenthümlichkeiten aller Schulen und Meister wohl vertraut. So kam es, daß sich viele fürstliche Personen seiner umfangreichen Kenntnisse bedienten, wenn sie Gemäldefammlungen anlegen oder erweitern wollten. Und das um so mehr, als seine strenge Rechtlichkeit allgemein bekannt war.



Malte er auch zumeist Porträts, so konnte er es sich doch nicht verlagern gelegentlich seiner alten Neigung für die historische Kunst nachzugeben; so entstanden ein überlebensgroßer heiliger Andreas in halber Figur, den er der Akademie ver-



Bildniß des Samuel Bernard. Gemälde von Hyacinth Rigaud.

ehrte, eine in der Weise Rembrandt's gemalte Vorstellung im Tempel, die nach seinem Ableben in den Besitz des Königs überging, eine Kreuzigung, welche unvollendet blieb und eine kleine, von Drevet gestochene Geburt Christi. Indefs haben sich davon nur die beiden Ersteren erhalten und befinden sich in der Galerie des Louvre zu Paris.



Von hübschem Aeufseren, liebenswürdig und nicht ohne Geist, schlagfertig in seinen Antworten, obschon er schwer sprach, war Rigaud als angenehmer Gesellschafter überall gern gesehen und das um so mehr, als seine Pflichttreue, Großherzigkeit und Anhänglichkeit allgemein als musterhaft bezeichnet wurden.

Dafs er den Damen gegenüber sich der höchsten Galanterie befliefs, versteht sich in einer Zeit von selbst, in der Galanterie als erste gesellige Tugend galt. Indefs liefs er sich auch durch sie nicht dazu verleiten, dem schönen Geschlecht durch seine Porträts zu schmeicheln. Ja es war ihm gar nicht einmal angenehm Damen zu malen, weil sie sich, wie er sagte, wenn er sie malte wie sie waren, nicht schön genug fanden und nicht mehr ähnlich waren, wenn er ihnen schmeichelte. Und bei aller Galanterie liefs er sich doch, wenn er gereizt wurde, bisweilen zu einem scharfen Wort hinreißen. Als er eine stark geschminkte Dame malte, und diese seine Farbe unschön fand und fragte wo er sie kaufe, mußte sie sich gefallen lassen, dafs ihr der Künstler antwortete: Ich glaube bei demselben Kaufmann, Madame, bei dem Sie die Ihrige kaufen.

Uebrigens war unser Künstler ein Mann von Humor, und diesem verdankte er auch seine wackere und liebenswürdige Frau. Eine Dame, Elisabeth de Gouy, schickte nämlich eines Tages ihren Bedienten um einen Maler, der ihr den Stubenboden anstreichen sollte, zu holen. Der Burfsche gerieth, Gott weiß durch welchen Zufall, in Rigaud's Atelier und entledigte sich pflichtschuldigst seines Auftrags. Rigaud aber ging auf das Mißverständnis ein und begab sich in das Haus der Dame um sie zu fragen, was er zu malen habe, cultivirte die in so komischer Weise gemachte Bekanntschaft und heirathete die Dame, nachdem sie bald darauf Wittwe geworden.

Als sie im Jahre 1742 nach langem Leiden starb, war der liebende Gatte untröstlich und liefs es auch nach ihrem Ableben nicht an Sorgfalt für ihre zahlreichen Verwandten — er hatte nicht weniger als vierzehn Neffen — fehlen. Tief erschüttert, erkrankte er selbst kurze Zeit darauf an einem von heftigen Kopfschmerzen begleiteten Fieber. Dasselbe steigerte sich noch in bedenklichster Weise, als er neun Monate nach der Gattin Ableben ihr Sterbezimmer betreten mußte, wobei er mit zum Himmel erhobenen Armen in die Worte ausbrach: „Ach, dürft' ich Dir doch folgen!“ In der That schied er sieben Tage später, am 29. Dezember 1743, aus dem Leben, vierundachtzig Jahre alt und ohne Kinder zu hinterlassen.

Rigaud war ein musterhafter Gatte, wie er ein musterhafter Sohn gewesen. Er reiste im Jahre 1695 eigens zu dem Zwecke nach Rouffillon um seine dort lebende Mutter zu malen. Nach mehreren von verschiedenen Seiten aufgenommenen Porträts liefs er dann von dem berühmten Bildhauer Coyzevox ihre Büste in Marmor ausführen, welche bis zu seinem Tode einen Hauptschmuck seines Arbeitszimmers bildete. Drevet aber mußte ihr Porträt hiernach in Kupfer stechen.

Unser Künstler strebte vor Allem nach höchster Naturwahrheit, und in der That erreichten seine Porträts\* auch einen so hohen Grad von Aehnlichkeit, dafs er darin von Keinem seiner Zeitgenossen erreicht wurde. Aber er gab mehr als bloß äußere Aehnlichkeit; er verstand es, seine Porträts geistig zu beleben, ihnen das Charakteristische der Originale einzuhauchen und ihnen dadurch gewissermaßen die Bedeutung historischer Gemälde zu verleihen. So bei den Bildnissen der Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV., sowie Philipp's V. von Spanien, des Herzogs von

Antin, der Cardinale Bouillon, Rohan und Polignac, des Bischofs von Meaux, des Trappisten-Abtes de Rancé, Desjardins', Mignard's u. A.

Rigaud war im höchsten Grade was man in unseren Tagen einen Realisten zu nennen pflegt; er malte Alles und Jedes nach der Natur, Stoffe aller Art, Degen und Schuhfchnallen, Pelze und Spitzen, Perrücken und Blumenkörbchen, und war stolz darauf eines jeden Gegenstandes Eigenart in überraschendster Weise wiederzugeben. Die Damen erkannten auf seinen Bildern Sammet und Satin, Taffet und Brokat und wie die Seidenstoffe ihrer Zeit alle heißen mochten, auf den ersten Blick, und das trug dem Künstler manches Lob ein, über das er im Stillen gelächelt haben mag. Nicht mindere Sorgfalt aber verwendete er auf die Fleischpartien, und es giebt wohl nur wenige Porträtmaler, die Hände besser zu malen verstanden als er.

Uebrigens tritt das Pomphaffe, das seine Zeit charakterisirt, auch in den meisten Porträts von Rigaud's Hand zu Tage. Wo ein ganzes Volk, man möchte fast sagen, die ganze civilisirte Welt den Sinn für schmucklose Einfachheit verloren hatte, wo man Fürsten zu Göttern und Damen zu Göttinnen und Nymphen erhob, da konnte auch der Einzelne sich der allgemeinen Anschauungs- und Denkweise unmöglich entziehen. Und darin ist der Grund zu suchen, warum seine Porträts nicht ganz frei sind von einem gewissen theatralischen Pathos, das uns bisweilen unangenehm berührt, das aber zur Zeit des Künstlers ganz am Platze war, weil damals alle Welt wie auf dem Theater agirte. Andererseits ist es eine Pflicht der Gerechtigkeit, zu constatiren, daß er sich in seinen wenigen historischen Werken von einer solchen Gefreiztheit vollkommen frei zu halten verstand.

Er hielt viel auf sorgfältigste Durchbildung seiner Gemälde und verwendete viel Zeit darauf. Wenn es aber galt, dann malte er auch ein prächtiges Porträt in ein Paar Stunden. Und so sehr er gewohnt war, jeden auf seinen Bildern vorkommenden Gegenstand mit der größten Sorgfalt nach der Natur zu malen, so machte es ihm doch sein ausgezeichnetes Formengedächtniß möglich, sogar ein Porträt unter Umständen lediglich aus dem Gedächtniß zu malen, so z. B. das Obenerwähnte des Abtes de Rancé von La Trappe, der nicht dazu gebracht werden konnte, einem Maler zu sitzen, und dem unser Künstler deshalb bei einem kurzen Besuche im Kloster als Edelmann vorgestellt wurde, der ihn hoch verehere.

In den Uffizien zu Florenz sieht man Rigaud's Selbstporträt, im Belvedere zu Wien das Bildniß der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans und im Louvre zu Paris außer den beiden vorerwähnten historischen Gemälden die Porträts Ludwig's XIV. im Königsornate, Ludwig's XV. als Kind, ferner die Bildnisse Bosfuet's, Pierre Mignard's, Lebrun's, Mansart's, Desjardins', seiner Mutter u. A.

Seine Studien pflegte er mit Bleistift oder schwarzer Kreide auf blaues Papier zu zeichnen und Lichter mit weißer Kreide aufzusetzen. Ausgeführte Zeichnungen von seiner Hand zeigen eine leichte Untertuschung und darüber einen festen und energischen Bleistiftstrich und mit dem Pinsel in Weiß sicher aufgesetzte Lichter. Auch hier begegnen wir wieder jener sorgfältigen realistischen Durchbildung, welche alle Eigenarten des Stofflichen zur Anschauung bringt, und welche darauf hinweist, daß Rigaud für den Stecher zu arbeiten gewohnt war. Andere Blätter hinwiederum erscheinen leichter und kühner behandelt und sind von überraschender malerischer Wirkung.

Viele von Rigaud's Bildern wurden von seinen Schülern Nicolas Desportes,



dem Neffen des gleichnamigen Malers, Penay, Prieur, Bayeul, de Launay und Descourt unter seiner persönlichen Aufsicht copirt, während die ersten Kupferstecher seiner Zeit nach ihm stachen. So Edelinck, Drevet der Vater, Drevet der



Die Gattin Rigaud's. Gemälde von Hyacinth Rigaud.

Sohn und Drevet der Neffe, Chereau, Daullé, Wille, Duflos, Cars, Petit, J. Audran, Lépicie, Simonneau, S. Valée, Ravenet, Preihler und Schmidt nebst Anderen. Die nach ihm gestochenen Blätter sind fast ausschließlich Porträts, ihre Anzahl beläuft sich auf zweihundertfünfzig. Als das Bedeutendste darunter aber gilt das Blatt, welches G. Edelinck nach des Künstlers von ihm selbst gemalten Porträt gestochen hat.

XCVII.

ANTOINE WATTEAU.

XCVIII.

FRANÇOIS BOUCHER.

Von

Robert Dohme.

---





## Antoine Watteau.

Geb. in Valenciennes 1684, † in Nogent 1721.



egen die Mitte des 17. Jahrhunderts entstand in Frankreich das, was wir, viel Sinn in ein einzelnes Wort legend, die moderne Gesellschaft nennen: jener engerer Kreis bevorzugter Menschen, welcher der mehr von materiellen Interessen und Sorgen praecoccupirten großen Menge als Entwickler und Pfleger des sog. guten Geschmackes und der verfeinerten Lebensgenüsse gegenüber steht. In Italien war mit der humanistischen Bewegung schon seit dem 15. Jahrhundert dazu der Anstoß gegeben, doch hatte das dortige Treiben durch seine antiquarisch-gelehrte Färbung von vorn herein eine einseitige Richtung eingeschlagen; und im weiteren Verlauf führte die einreißende geistige und sittliche Zügellosigkeit seiner Jünger bald genug den Unter-

gang des Humanismus herbei. Was in Italien Ausflus gelehrter Studien gewesen, entstand in Frankreich aus den mehr ästhetischen Bedürfnissen fein disponirter Frauen. Die Marquise von Rambouillet ist es — wenn man etwas allmählig Gewordenes an einen bestimmten Namen knüpfen darf —, die es in den Zusammenkünften in ihrem Hôtel zuerst verstand, eine Aenderung in dem bisherigen conversationellen Verkehrsleben anzubahnen. Dort zuerst in der Welt bildete sich die Unterhaltung zu einem ästhetischen Goutiren der Blüthen von Wissenschaft, Literatur und Kunst aus. Dort entwickelte sich allmählig jenes nicht geistestiefe aber geistreiche, schmetterlingshafte Nippen »von allem Schönen, was die Menschenbrust befehlt«, welches ohne Härten und Untiefen über die Dinge hinauf, auf alles blitzende Schlaglichter und Geistesfunken wirft, aber nichts bis zu seinen letzten Urfachen hinauf verfolgt; mit einem Worte die »Causerie«, der Stolz des Frankreichs vor 1789. Damit knüpfen sich neue Verbindungsglieder zwischen beiden Geschlechtern; nunmehr wurden gerade die Frauen die Vermittlerinnen zwischen den heterogenen Berufsklassen der Männer, die Trägerinnen eines allgemeinen geistigen Verkehrs.



Im Princip Aehnliches hatte schon das Mittelalter in seinen Liebeshöfen angebahnt, bei dem ungleich geringeren intellectuellen Gesichtskreis der damaligen Welt aber blieb man naturgemäß einseitig in der Galanterie und Liebeständelei stecken.

Während nun die frische Lebensluft am Hofe des alternden Ludwigs XIV. mehr und mehr in der Zwangsjacke eines spanischen Etiquettewesens, verbunden mit einer auf jesuitischen Einflüssen aufgebauten Frömmerei, erstickt wurde, machte sich die den Franzosen eigene Leichtlebigkeit in den gesellschaftlichen Bestrebungen um so mehr Luft. Der italienische Schäferroman, welcher seinerseits nur die Auffrischung einer antiken Dichtungsart ist, hatte auch in Frankreich Eingang gefunden; und es war bald ein beliebtes Modevergnügen geworden, die Ideenwelt, in der sich jener bewegte, im Spiele wenigstens zu kurzer Wirklichkeit zu machen. In jüngeren Jahren hatte selbst Ludwig nicht ungern an derartigen »galanten Festen« Antheilgenommen. Der später vom Hofe ausgehende Zwang, den alle Welt lästig empfand, trug wohl ein gut Theil dazu bei, diese Belustigungen gerade wegen ihrer Verbannung vom Hofe nicht außer Mode kommen zu lassen: Denn gerade der Gegensatz zu dem dortigen Treiben liefs Verhältnisse, welche ohne alle Voraussetzung allein auf der Grundlage aufgebaut schienen, die der gute Geschmack von damals bedingte, um so reizvoller erscheinen. Oper und Ballet, die nachgerade zu den Bedürfnissen der vornehmen Welt gehörten, nahmen ihre Sujets mit Vorliebe aus dem gleichen Stoffgebiet; und die Bühnengestalten wieder wirkten zurück auf die Spiele der vornehmen Welt. —

Dieser kurze Hinweis muß vorausgeschickt werden, wenn man von Antoine Watteau und seiner Kunst reden will. Er war es, der zuerst und in, bis auf den heutigen Tag unübertroffener, künstlerischer Durchbildung das damals moderne gesellschaftliche Treiben Frankreichs, die »fêtes galantes« in die Malerei einführte. Denn hinter seinen meist der Bühne entlehnten Gestalten, wie hinter seinen Hirten und Schäferinnen steckt das elegante Frankreich. Das fühlten die Zeitgenossen sofort heraus, und darauf mit baute sich sein außerordentlicher Ruf auf; deshalb war er von so zündendem Einfluß auf seine ganze Zeit. Im Gegensatz zu den damals beliebten Verzückungen in der religiösen Malerei und der Erhebung des Individuums auf den Kothurn im Porträtfache, giebt er eine Apotheose der schönen Sinnlichkeit. Der Genuß des Erdendaseins war auch ein beliebtes Thema der Venezianischen Maler gewesen, man denke nur an Tizian's ruhende Frauengestalten; allein sie schildern das behagliche Glück eines ruhig genossenen Existenzgefühles ohne sonderliche Lebensäußerungen, Watteau dagegen führt uns das Leben in den Wechselbeziehungen beider Geschlechter vor. Er schildert in Farben, was die Schäferromane erdichteten, und sprach damit im Bilde aus, was man in Wirklichkeit so gern befehlen hätte: ein Dasein dessen einziger Zweck die Liebe, oder vielleicht besser gesagt, ein idealisirter Verkehr zwischen Mann und Weib ist; denn die Höhe des Lebens war jenem Zeitalter erst in der Gemeinschaft beider einander ergänzender Geschlechter erreicht. Roh und gemein verkörpert sich diese Sinnesweise in dem Gebahren des Regenten und seiner Clique; von seiner schönsten Seite und über das grob sinnliche Getriebe zur Idealität

erhoben, finden wir es in Watteau's Bildern. Beide Richtungen aber erwachsen auf derselben Grundlage.

Paradiesisch schöne Gegenden, balsamisch angehauchte Lüfte, glückselige Gefilde, in denen keine Sorge um das tägliche Leben existirt, in denen das Dasein



Studienkopf. Handzeichnung von Watteau; gestochen von Fr. Boucher. (Facimile.)

in Frohsinn und ewiger Jugend dahinfließt, sind die Hintergründe seiner Gemälde. Das Leben, was sich auf ihnen abspielt, ist ziemlich jedesmal das gleiche: Gesellschaften in manigfachster Beziehung der Individuen zu einander. Es sind beständige Variationen des einen Themas: Liebe und Lebensfreude; es ist die Vergöttlichung — ich finde kein besseres deutsches Wort — des schönen Sinnenlebens. Und noch heut weht den realistischen Sohn des 19. Jahrhunderts, wenn er



sich mit Liebe in die Bilder, welche von der Insel Cythere's erzählen, verfenkt, ein eigenthümliches Gemisch von zarter Sinnlichkeit und idealer Poesie an. Wer möchte nicht mitziehen, wenn er diese schlanken, edlen Gestalten sich einschiffen sieht, hinweg von dieser lastenden Welt der Schmerzen zu jenen fernen in Licht getauchten Gestaden des Glückes, wo nur Sonnenschein ist, wo ewiger Frühling, ewige Jugend und Schönheit herrschen, wo alle Gebrechen schwinden und der Himmel auf Erden zur Wirklichkeit wird!

Watteau's Genre, neu wie es war, ist doch nicht ohne Verbindungsglieder in der vorhergehenden Kunst. Schon das XV. Jahrhundert hatte seinen »Meister der Liebesgärten« unter den Kupferstechern. Auch die »Jugendbrunnen« der Renaissance sind mit humoristischer Beimischung ein Ausfluss derselben Geistesrichtung. Darüber hinaus aber bildete dieselbe Periode mit ihrer Freude an der schönen Form und ihrem Cultus der schönen Sinnlichkeit dies Thema in ihrer Art, durch Uebersetzung in die mythologische Welt, noch mannigfach aus. Damals entstanden die zahlreichen Bacchanale und Göttermahle der Italiener, die Hendrick van Balen dann in die Niederlande verpflanzte. Seinen glänzendsten Vorgänger aber findet Watteau in dem Meister, dessen Studium eine Grundlage seiner eigenen Kunst wurde, in Rubens, dessen Liebesgärten eigentlich schon »fêtes galantes« sind. Nur trennt in unserem Empfinden Beide ein Grundunterschied in der Auffassung. Rubens steht mit seiner lebens- und formfrohen Realität noch mehr auf dem Boden der Renaissance, während Watteau durch einen leisen Anflug von Sentimentalität dem modernen Empfinden homogener ist. Vor Rubens' Bildern haben wir den Eindruck, das Leben könne für seine Menschen gar nicht anders sein, als er es im Augenblick schildert; sie sind eben voll und absolut bei der Sache, ohne jeden Nebengedanken, sie verkörpern nur einen Affekt ohne Mischfarben; aber deshalb gerade stehen sie unserem eigenen Empfinden etwas ferner, so daß wir uns nicht sofort mit ihnen in Verbindung setzen können. Vor Watteau's Bildern wird mehr der sehnfüchtige Seufzer laut: »O daß es so wäre!« Das ist die geheimnißvolle incommensurable Größe der Kunst, daß der Künstler, der sich mit voller Seele in sein Werk vertieft, unwillkürlich die eigenen Seelenempfindungen in seinem Werke abspiegelt. Wir können sie ihm im Einzelnen vor dem Bilde unmöglich nachrechnen, sie liegen aber in demselben verborgen, und wir ahnen sie; es ist der geistige und gemüthliche Duft derselben. Rubens gehörte zu den seltenen mit allen irdischen Gütern gefegneten, in möglichst vollkommenem Glück lebenden Menschen, und aus diesem gleichmäßig heiteren Empfinden heraus schuf er seine Werke. Watteau dichtete sich von seiner Staffelei auf kurze Momente in eine erträumte Welt des Glückes hinein, die in Wahrheit zu genießen, frühe Sorgen, ein siecher Körper und, dadurch erzeugt, eine die Dinge und das Leben von der düstern Seite erfassende Gemüthsstimmung ihm verfat hatte.

Weil er aber für die beiden Producte des französischen Geistes, die Causerie und die Galanterie, soweit es möglich, den malerischen Ausdruck gefunden, der im Gegensatz zu dem Magot-Realismus der Holländer das Leben und Treiben der eleganten französischen Gesellschaft in einem idealisirenden Nimbus auffasst, und weil er dies Alles mit einer unübertrefflichen Sicherheit des Handwerks,

voller Manier nach klassischen Begriffen, aber voll jener liebenswürdigen zierlichen Manier, wie sie schon ein Goujon und Genossen geübt, vorgetragen, deshalb nennen die Franzosen ihn, den Flamländer, nicht mit Unrecht den französischen aller Maler; gerade wie sie das Rococo (Régence und Louis XV) als die eigentliche französische Kunst ansehen.

Vor Allem haben sich die Frauen bei Watteau zu bedanken. Weder vor ihm noch nach ihm hat je ein Maler es auch nur annähernd so verstanden, den holden Reiz lieblicher Sinnigkeit und Sinnlichkeit, den Jugend und Schönheit über sie ausbreitet, in immer neuen Versionen zu feiern. Seine Gemälde führen uns allerdings in das 18. Jahrhundert, d. h. in die Zeit des unverholenen Lebensgenusses, der offen bekannten Freude am Dasein, aber sie zeigen, wie gesagt, den galanten Verkehr beider Geschlechter in poetisch verklärter Auffassung. Gewiss sind seine Frauen coquett; all die kleinen Verführungskünste spielen: hier sitzt eins jener zierlichen schlanken Geschöpfe »ganz hingegossen« und offenbart dabei eine Fülle schöner Linien, dort sehen wir eine Andere in unnachahmlich graziöser Stellung, dort begegnet uns eine ebenfolche Bewegung oder Geberde, ein Gesichtchen mit reizendem Stumpfnäschen, bald harmlos naïv, bald etwas verschämt, bald nachdenklich sinnend, wie ein süßes, bisher verborgenes Geheimnis leise ahnend. Das Alles aber geschieht nicht aus Berechnung, sondern ist seinen Frauen als Kindern ihrer Zeit angeboren, und geschieht naïv und absichtslos. Und welche Grazie entfaltet er in der Kleidung! Man kann auf diesem Felde deutlich die Entwicklung seines Geschmackes von den früheren zu den späteren Bildern verfolgen. Von der anfänglichen Befangenheit, die ein strenges Beobachten nicht immer schöner Originale bedingte, arbeitete er sich zu schönheitsvolleren Formen durch, mit denen er dann selbst gelegentlich die Mode schuf (*Figures de modes, dess. et grav. par Watteau, terminées par Thomassin fils*), wie ja auch noch heut die *costumes* und *coiffures à la Watteau*, die Watteau-Häubchen, die Watteau-Falte des weiblichen *Négligées* etc. etc. seinen Namen mit der Modenwelt in Verbindung setzen.

Zu diesen Frauen passen seine männlichen Gestalten, da wo er den Mann in Jugendfrische und -kraft zeigt — von den täppischen Arlequins und Gilles, von Mezzetin »ce gros brun au riant visage«, den komischen Personen der Bühne, muß man natürlich absehen. Es ist jener schlanke nervige Typus, welcher der eigentliche Träger der Formschönheit in unserem Geschlechte ist; wie denn Watteau's Personen überhaupt jene in dem realen Leben so seltene Grazie eigen ist, daß jede ihrer Attitüden, ob sie stehen, gehen, sitzen, liegen, plaudern, scherzen oder weinen, immer schön und formvollendet erscheint. Dazu oft ein leiser melancholischer Flor in den Augen und über dem ganzen Wesen seiner Männer, der jenen zarten, aber nicht unmännlichen Schmelz giebt, wie er auf das weibliche Gemüth eine fast magnetische, undefinirbare Anziehungskraft ausübt. In ihrem Blicke scheint das *ὕψος* der Griechen, jener mild feuchte sympathische Glanz zu blitzen.

Trotz alledem aber kommt uns nirgends das Gefühl, daß hier von verbotener Frucht genascht werde. Seine Paare sind für einander geschaffen; daß sie sich zusammen gefunden, erscheint nur natürlich, wir erfreuen uns an ihren



Tändeleien, in denen sie sich mit der liebenswürdigen Vertrautheit junger Neuvermählter behandeln. Nirgends verletzt uns wilde Sinnengluth oder, was schlimmer wäre, raffinirte Zweideutigkeiten. (Dafs Harlequin oder ein anderer täppischer Gefelle gelegentlich recht zudringlich eine Umarmung versucht, wofür ihm dann in der Regel mit dem Fächer gebührend auf die Finger geklopft wird, ist im Grunde nichts Böses.) Es ist ein fröhliches, unbekümmertes Geniefen des Glückes beisammen zu sein, bei dem sich jedes Geschlecht von seiner liebenswürdigsten Seite präsentirt, ein echtes Decameronleben. Wollte man diese Scenen dichterischen Ahnens ins wirkliche Leben überetzen, sie liefsen sich nur mit den Honigwochen einer jungen glücklichen Ehe vergleichen. —

Dem Betrachter Watteau'scher Gemälde fällt es bald auf, dafs er in ihnen immer denselben der Bühne entlehnten Typen begegnet. Es liegt in dieser steten Wiederholung, wie in jeder Einseitigkeit, gewifs ein Mangel; zugleich aber bietet sich in der Verwendung dieser conventionellen Gestalten dem Maler doch auch wieder ein Vortheil. In der alten Komödie — der französischen so gut wie der italienischen, die beide damals in Paris vertreten waren — kehren stereotype Charakterfiguren wieder, welche der Zuschauer, sobald er das Costüm erblickt, in ihrer ganzen geistigen Bedeutung erkennt. Deshalb wirkten Watteau's Bilder, die diesem Kreise angehörten, viel schlagender auf die Zeitgenossen als auf uns, die wir heut kaum noch die Scapin's und Tartaglia's, die Colombine's, Gilles' und Mezzetin's kennen. Wie wenig aber das Theater seine eigene Erfindungskraft lahm legte, zeigt die Art seines Verhaltens dem Gesehenen gegenüber. Vielleicht ist das untergeordnete Bild »Comédiens français« Liotard sc. (im Berliner Schlofs) die Reproduction einer dramatischen Scene; es wäre der einzige mir bekannte Fall, wo ein solches directes Copiren vorkäme. Freilich entlehnte er einer damals viel gegebenen Oper, der »l'Isle de Cythère«, wenigstens die Grundmotive zu einer Anzahl von Bildern, darunter sein berühmtestes »L'embarquement pour l'isle de Cythère«. Aber wenn auch der Stoff so von aussen an ihn herantrat, so bildete er ihn doch in seiner Eigenart zu einem neuen selbständigen Kunstwerk um, welches, nachdem die Musik längst veraltet, in jugendlicher Frische noch heut den Betrachter entzückt. Ja so sehr machte er sich den fremden Gedanken zu eigen, dafs man gerade dieses Thema als die glänzendste Verkörperung des Watteau'schen Ideales ansehen kann. Was uns aus Claude Lorrain's lichtschimmernden Gefilden spricht, was eigenartig Defoe in seinem Robinson Crusoe ausgesprochen, was selbst durch die Märchen von der Insel Felsenburg hindurchklingt und was noch am Ende des Jahrhunderts in Georg Forster's poetisch-phantaftischen Schilderungen von den Südfce-Inseln wiedertönt, jene uralte Sehnsucht nach einem Lande paradiesischer Unschuld und paradiesischen Glückes, das gestaltet sich unter Watteau's Pinsel zu der anmuthigsten Durchführung, die dies Thema je im Laufe der Zeiten erfahren — freilich in echt französischer Auffassung.

---

Natürliche Begabung und unermüdliche Uebung hatten Watteau eine Sicherheit in der Führung des Bleistiftes und des Pinsels gegeben, wie sie nur wenigen



Künstlern eigen. Das oft gebrauchte Wort von den Leben in den Fingerspitzen gilt für ihn mehr als für jeden Andern, so sicher, so vielfagend weifs er die



„I.a leçon d'amour.“ Dupuis sc. 1734. (Original, K. Schlofs in Berlin.)

Druckerchen aufzufetzen, so leicht und mit so unnachahmlicher Sicherheit gleitet bei ihm der Stift oder Pinsel über die Fläche. Auch fand er eine solche Luft



am Zeichnen, daß er, einmal bei der Arbeit, sich nur ungern von dieser Lieblingsbeschäftigung trennte. Er muß außerordentlich schnell und leicht producirt haben, wie dies schon die Menge seiner Gemälde und noch erhaltenen Skizzen und Zeichnungen beweist. Naturen aber, denen es so leicht von der Hand geht, lieben nicht das langsame, mühselige Durcharbeiten ihrer Werke, und wo sie es doch gelegentlich thun, da mißrath nicht selten die Arbeit. So auch bei Watteau. Wenn man etwa die vier Hauptgemälde, »l'Embarquement pour Cythère«, Tardieu sc. (Berliner Schloß), die »Plaisirs du bal«, Scotin sc. (England, aber wo?), die »Mariée de village«, Cochin sc. (Sanssouci) und die »Accordée de village«, Larmessin sc. (Gal. Soave (?), England) ausnimmt, so haben die rasch und aus einem Guß gemalten, oft nur skizzenhaft behandelten Arbeiten am meisten von seinen glänzenden Eigenschaften. Wo er recht sorgfältig ausführt, wird er mitunter ein wenig hart, so an den sonst so schönen zwei Stücken »l'amour au théâtre français« und »l'amour au théâtre italien«, beide von Cochin gestochen, im Berliner Museum. Gar Vieles hat er nie gleichmäßig fertig gemalt, und oft sind an solchen Gemälden die vollendeten Partien schwerer im Ton, weniger geistreich in der Pinselführung als die Unfertigen.

Beim Componiren seiner Bilder ging er ziemlich flüchtig zu Werke. Er ähnelt darin, wenn man will, etwas dem Jean Paul; Beide trugen den gelegentlich aufgespeicherten Vorrath zuzugender Gedanken beim Arbeiten zusammen. Jedes ihm fesselnde Bild in den Erscheinungen des täglichen Lebens pflegte Watteau in sein Skizzenbuch aufzunehmen, welches ihm stets zur Hand war. Seine eigenen Ideen prüfte er gern erst darauf hin, ob sie in der Natur auch möglich und zwanglos ausführbar seien, und da er sich selbst bei bloßen Gewandstudien nie der Gliedergruppe bediente oder gar sich auf seine eigene Kenntniß des menschlichen Körpers verließ, so sind alle Bewegungen seiner Figuren so durchaus lebenswahr. Er besaß eine reiche Gardérobe von Theaterkostümen, theils komischer, theils eleganter Figuren (habits galants), in die er gern diejenigen Besucher seines Ateliers steckte, welche sich dazu hergaben, um dann ihm zuzugende Posen derselben zu skizziren. Aus diesen Vorräthen entlehnte er, wenn er ein Bild malen wollte, diese oder jene Gruppe, oder reihte mehrere mit Hinzunahme einiger dazwischen geschobener Hilfsfiguren an einander — und die Composition war fertig. So kommt es, daß sich viele seiner Gemälde so ähnlich sehen, ja oft in einzelnen Figuren oder selbst Gruppen völlig übereinstimmen. Es ist dies ein Mangel, der freilich am einzelnen Bilde nicht fühlbar wird, der aber bei einer Charakteristik des gesammten Kunstcharakters Watteau's erheblich ins Gewicht fällt. Es engt sich dadurch die Welt, in der er zu Haus ist, auf einen sehr beschränkten Kreis ein, und wenn er sich auch hier mit glänzender Sicherheit ergeht, so darf doch nicht vergessen werden, daß er größeren Anforderungen überall sorgfältig aus dem Wege geht. Wenn freilich Caylus behauptet, Watteau habe im Bewußtsein seiner mangelhaften anatomischen Kenntnisse jede aufsergewöhnliche Bewegung seiner Gestalten vermieden und nur Personen in Ruhe gezeichnet, so ist dies eines der vielen ungerechten Urtheile des kunstliebenden Grafen über den Künstler, dem er im Leben nahe gestanden. Anatomische Detailstudien mag Watteau nicht gemacht haben, und ob er einen

correcten Akt hätte zeichnen können, muß zweifelhaft erscheinen, aber sein fein entwickeltes Gefühl für das Schöne in der Natur und die meist kleinen Formate seiner Bilder ließen ihn diesen Mangel selbst in den complicirtesten Stellungen seiner Figuren verdecken.

Im Einzelnen betrachtet ist seine Zeichnung voller Manier. Er ist eben ein Kind des 18. Jahrhunderts, dem die würdevolle Schönheit der Antike fremd war. Er sieht auch die Natur durch eine stark gefärbte Brille. Vor Allem ist sein Baumschlag stark willkürlich. Er wird nach dem Vorbilde der Italiener stilirt, bleibt aber in der Zeichnung oft flach und unwahr, in der Farbe trüb. Manier herrscht auch in seiner Auffassung der menschlichen Gestalt. Zu kleine Köpfe oder Füße, ein zu schwaches Gelenk, ein auffallend langer Hals machen ihm keine Sorgen; so niedlich auch seine Frauenköpfe sind, in ihren hochgezogenen etwas schräg nach innen gestellten Brauen, dem muthwilligen Stumpfnäschen und spitzen Kinn herrscht eine gewisse Manier. Läßt man freilich neben der griechischen Grazie, wie sie uns Winckelmann geschildert, jenes geschminkte und gepuderte, leichtlebige und leichtsinnige, coquette, tändelnde Persönchen, von dem die französischen Schriftsteller so gern als der »Grâce im eigentlichen Sinne« reden, überhaupt gelten, so ist Watteau ihr Vertreter, zu dem Niemand anders auch nur von fern heranreicht. Er ist nur ein Rococomaler, aber er ist der Größte, den Frankreich und die Welt gesehen!

Eigenartig und reizvoll ist auch sein Colorit. Vom Studium des Rubens herkommend, dessen frische Färbung und rosig lebendige Carnation ihm besonders zuzufügen, fügt er diesen an sich wohlthuenden Elementen noch besondere Beleuchtungseffecte hinzu. Gern läßt er das Licht schräg von hinten ausgehen, so daß ein Theil der Hauptgruppe sich dunkel von dem hellen Hintergrund abhebt, zugleich aber wirft er gern wieder auf die andere Hälfte seiner Figuren seitliche Streiflichter, die sie von dem Waldesdunkel, welches ihren Hintergrund bildet, lösen. Dem Geiste der Zeit folgend, liebt er leichte Farben für das Kostüm; rosa, gelb, blau, weiß, lichtbraun kehren häufig wieder, aber immer doch ab und zu mit kräftigen Gegensätzen gemischt; und in der Carnation folgt er noch ganz dem Vorbilde, welches die vollgefunde Natur ihm bot, während schon seine Schüler blässere Töne lieben, bis dann endlich das kühle, widerliche Weiß der Schminke mit seinen raffinirt sinnlichen rosa Tupfen auf den Höhen des Fleisches das Ideal der Maler, vor Allen eines Boucher, wird. Im Gegensatze zu diesem verfatilen Vielmacher besaß Watteau noch ein hohes Bewußtsein von der Würde und Bedeutung der Kunst, und in diesem Gefühle schlug er seine eigene Thätigkeit außerordentlich gering an. Als ihm einst sein Perrückenmacher eine neue Perrücke gebracht und statt der Bezahlung irgend eine Arbeit des Künstlers erbat, wobei er wohl an eine Zeichnung, höchstens eine Farbenskizze dachte, gab ihm Watteau zwei besonders gute kleine Gemälde (Pendants), die er eben vollendet hatte, und machte sich nachher noch Vorwürfe, daß der Mann doch wohl zu schlecht bei dem Tausche gefahren sei. Freilich entsprach dieser geringen Meinung von sich auch der Grad von Sorgfalt, den er auf das Technische verwandte. Die liebevolle Mühe, mit der ein Dürer seine Materialien auswählte und fünf- bis sechsmal die Farbe über einander lasirte, um sein Werk haltbar für die



Jahrhunderte zu machen, oder Dou's ängstliches Schützen seiner Palette vor Staub, waren ihm unverständlich. Wochenlang blieben bei ihm die Farben auf der verstaubten Palette, und wenn sie eingetrocknet waren, machte er sie durch reichlichen Zusatz von eingedicktem Leinöl wieder schmiegsam und dünnflüssig, wie er sie liebte. Mit demselben Oele rieb er die etwa eingeschlagenen und aufgetrockneten Stellen des Bildes bei der Arbeit an. Schon die Zeitgenossen warnten vor diesem verhängnisvollen, wenn auch momentan bequemen Flussmittel. Leider vergeblich! Denn der Ruin einer großen Anzahl Watteau'scher Gemälde ist allein jenem übermächtig angewandten Zusatz zuzuschreiben. Vermöge seiner eigenen Farbe giebt das »huile grasse« dem Bilde allerdings, so lange es neu, eine wohlthuende goldige Gesamthaltung, allein später dunkelt es stark nach, erzeugt Sprünge und wirkt zuletzt zeretzend auf die einzelnen Farben und selbst den Untergrund ein. Das hat heut schon, nach 150 Jahren, etwa die Hälfte aller Watteau'schen Arbeiten erfahren müssen, darunter eines seiner Hauptstücke, die »mariée de village«.

Im Jahre 1684 gebar Michelle Lardenois, die Frau des Dachdeckermeisters Jean Philippe Watteau zu Valenciennes in Flandern, ihrem Gatten ein Knäblein, welches am 10. October in der Pfarrkirche zu St. Jacob auf die Namen Jean Antoine getauft wurde. Die Eltern lebten in ärmlichen Verhältnissen und die Jugend des Kindes scheint freudlos verfloßen zu sein. Dem Fingerzeig folgend, den das früh sich zeigende Talent seines Sohnes gab, brachte ihn der alte Jean Philippe zu einem Maler der Stadt, Namens Gérin, in die Lehre. Es war dies ein Schmierer, bei dem der junge Antoine nichts lernen konnte. Um so lieber trieb er sich jeden freien Moment auf den Straßen und Plätzen umher, um hier die Scenen des Tagesverkehrs zu beobachten und, so gut oder schlecht er es konnte, zu zeichnen. So bildete er sich schon früh aus sich selbst heraus, allein nach dem Vorbild, welches die Natur ihm bot; und autodidaktisch ist trotz der verschiedenen Lehrmeister, zu denen er im Laufe der Zeit kam, im Grunde sein ganzer Bildungsgang geblieben. Bald wurde es dem Alten zu viel, den Sohn, der, wenn er ein Handwerk erlernt hätte, schon selbst wenigstens etwas erworben haben würde, noch länger zu erhalten. Er erklärte ihm rund heraus, daß er nunmehr für sich selbst zu sorgen habe. Welchen Eindruck dies auf den Sohn gemacht, wissen wir nicht. Frei, wie er so war, und von der Ueberzeugung geleitet, daß er in Valenciennes nie vorwärts kommen werde, faßte er, kaum dem Knabenalter entwachsen und völlig mittellos, den kühnen Entschluß nach Paris zu wandern, um wie so viele aufstrebende Talente im Mittelpunkte des großen Verkehrs sein Glück zu erproben. Lust und Liebe zur Sache und den Drang etwas Tüchtiges zu lernen, brachte er mit; es war dies aber auch fast sein einziges Reisegepäck. Die schmerzlichen Enttäuschungen, welche die Großstadt im Anfang den Meisten der sie hoffnungsvoll Betretenden bereitet, blieben auch ihm nicht erspart. Allein stand er in den weiten menschengefüllten Straßen, ohne Helfer und ohne Mittel, mit einem noch unentwickelten Talente und nur von dem guten Glauben an sich aufrecht erhalten. Bei einem untergeordneten Maler, Metayer, fand er eine erste

Aufnahme; schon bald aber trennten sie sich wieder, da der Lehrer selbst nichts zu thun hatte, geschweige denn einem Schüler Beschäftigung und Verdienst gewähren konnte. So mußte dieser denn schliesslich froh sein, als er bei einem jener Bilderhändler und Bilderfabrikanten des Pont-Notre-Dame ein dürftiges Unterkommen fand, in welchem er wenigstens seinen Hunger stillen konnte. Sein Arbeitgeber war ein Unternehmer im Großen, der seinen Absatz bei den Händlern der Provinz fand. Es kam ihm in seinem Geschäfte nicht so sehr auf den



Selbstportrait des Künstlers.

Kunstwerth der Bilder an, als auf eine möglichst schnelle Massenfabrikation. Deshalb saßen in seinem Hinterzimmer oft bis zu einem Dutzend armer Teufel, die in fast chinesischer Arbeitstheilung alle an demselben Gemälde arbeiteten, so daß der Eine nur Himmel, der Andere nur Gewänder, ein Dritter die Köpfe, wieder ein Anderer die weißen Lichter u. f. w. fertigte. Die Schnellmalerei, zu der er hier gezwungen wurde, und in der er es bald seinen Gefährten zuvorthat, mag mit die Ursache von Watteau's späterem Hang zu flüchtiger Mache gewesen sein; andererseits bildete die gesteigerte Thätigkeit seine technische Geschicklichkeit früher aus, als es sonst möglich gewesen wäre, und zugleich bot sich ihm, durch die ab und zu doch vorkommenden Copien nach besseren holländischen oder



flämischen Meistern Gelegenheit zu einem gründlichen Studium derselben. So kannte er, wie Gerfaint erzählt, eine lesende Alte von Gerhard Dou so genau, daß er zur Noth auch ohne Original ein Paar Stunden daran malen konnte. Seine Specialität aber war der h. Nicolaus, der viel gekauft wurde, und welchen er deshalb unzählige Male copiren mußte. Wenn er so die ganze Woche vom Morgen bis zum Abend gearbeitet hatte, erhielt er einen Lohn von 3 Franken und als eine besondere Renumeration seiner Tüchtigkeit wegen noch freien Mittagstisch bei seinem Meister.

Das waren die Lehr- und Jugendjahre des Malers fröhlicher Lebenslust! Aber Watteau war verständig genug einzusehen, daß nur ein Weg vorwärts führe, nämlich der tüchtigen und unermüden Lernens. So kehrte er, wie schon in Valenciennes, in jedem freien Augenblick, selbst in den Stunden der Nacht, zur gemeinfamen Grundlage aller Kunst, zum Studium der Natur zurück. Nach ihr zeichnete er rastlos, an ihren Formen bildete er sein malerisches Gefühl. Akademische oder wissenschaftliche Studien zu machen, war ihm während seiner Lehrjahre nicht vergönnt. — Da fielen eines Tages einige seiner Zeichnungen dem Maler Gillot in die Hände, und als dieser von den Lebensverhältnissen des jungen Mannes gehört, dessen Talent zu großen Hoffnungen zu berechtigen schien, überredete er ihn, zu ihm zu ziehen, um sich unter seiner Leitung weiter zu bilden. Watteau ließ sich nicht bitten; Gillot war der Mann, den er brauchte, und die Anregung, die er diesem verdankte, wurde für seine ganze Kunfrichtung maßgebend. Claude Gillot, i. J. 1673 zu Langresse geboren, war ein tüchtiger Figuren- und Ornamentzeichner, wenn auch ein mittelmäßiger Maler. Nach letzterer Richtung hin wird Watteau wenig von ihm profitirt haben, um so mehr dagegen von seiner Sinnesweise, namentlich von seiner Vorliebe für Sujets, die der Bühne entlehnt waren. Durch ihn wurde Watteau zuerst mit dem Theater näher bekannt, und Zeit seines Lebens blieb ihm die Freude an jener lustigen Welt. Auch die persönlichen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler waren im Anfang warme. Gleichheit des Charakters und Geschmackes ließ sie sich schnell aneinander schließen, doch trat schon bald darauf eine Entfremdung ein, über deren Ursache sich freilich keiner von Beiden je näher ausgesprochen, die aber endlich eine Lösung der persönlichen Beziehungen wünschenswerth machte. Vielleicht war von Gillot's Seite Eifersucht gegen das sich mehr und mehr offenbarende Talent im Spiele, wenigstens soll er seit jener Zeit die Malerei aufgegeben und sich der schon früher gelegentlich von ihm geübten Kupferstecherei zugewandt haben. In Claude Audran, dem Concierge des Luxembourg, fand Watteau schnell einen neuen Arbeitgeber und Lehrer. Dieser, aus einer Familie stammend, die zahlreiche Künstler geliefert — er selbst war schon der Dritte des Namens Claude —, hatte sich einen gefeierten Namen durch seine decorativen und ornamentalen Malereien gemacht. An Stelle der Gobelins oder Stofftapeten begann man etwa seit den Tagen Berains, des Hofdecoreurs Ludwig's des Vierzehnten, die Wandfelder mit Malereien auf lichtem oder Gold-Grund zu schmücken. Auch Gillot arbeitete gelegentlich in diesem Genre. In der Regel gruppirt sich um eine mittlere Figur oder Figurengruppe ein zierliches Allerlei von Blumen und Arabesken in gefälligen leichten Farben. Die Technik einer solchen zarten Ma-

lerei muß natürlich eine entsprechend leichte und flotte sein; und hier unter Audran's Anleitung gewann wohl Watteau jenen ihm in späterer Zeit eigenen Vorzug einer so elegant coquetten Malweise. Seine eigenen späteren Arbeiten auf diesem Gebiet verschafften den »Panneaux« erst ihren Weltruf, so daß sich noch heut in den meisten Schlössern aus der Zeit bis zu einem Menschenalter und länger über das Leben unseres Künstlers hinaus eines oder das andere Cabinet mit Malereien à la Watteau findet. Erhalten sind von solchen Werken die nach dem Urtheile Goncourt's unzweifelhaft echten, wenn auch von keinem älteren Biographen erwähnten zwei Zimmerdecorationen im Schlosse Chantilly, die große und kleine Singerie, so genannt von der damals so beliebten parodistischen Verwendung der Affen. Die Malereien des ersten Gemaches bestehen aus sechs Panneaux, drei Thüren und einem Deckenstück, das kleinere Cabinet enthält nur sechs Panneaux und ein Deckenstück. Ueber die Beziehungen, in denen die Darstellungen des kleinen Cabinets zur Maitresse des liederlichen Herzogs von Orléans, zur Frau von Prie stehen sollen, sowie für die Beschreibung und Charakteristik der interessanten Schöpfungen, muß hier auf Goncourt's Catalogue raisonné de l'oeuvre de Watteau, Paris 1875 (p. 196 ff.) verwiesen werden.

Im Luxembourg war Watteau zugleich die Gelegenheit geboten, die dortigen großen Gemälde von Rubens in aller Bequemlichkeit zu studiren. Mit welchem Erfolge er es gethan, beweist sein eigener Stil, der namentlich in der früheren Zeit überall Anklänge an den Antwerpener Meister zeigt. Wir sind leider nicht im Stande Watteau's inneren Entwicklungsgang an der Hand datirter Arbeiten mit der Entwicklung, die sein äußeres Leben nahm, in Uebereinstimmung zu bringen. Doch möchte ich glauben, daß Gillot mehr auf seine Geistesrichtung, der Aufenthalt bei Audran mehr auf seine Technik von Einfluß gewesen sei. In jener Zeit wagte er sich auch an die erste selbständige Composition, eine militairische Scene, erlangte mit derselben jedoch nicht den Beifall Audran's, der ihm, wenn anders die Erzählung Gerfaint's richtig, sogar rieth, derartige Dinge in Zukunft zu unterlassen, da sie zu nichts führen könnten. Doch gelang es ihm durch die Vermittelung eines Freundes, seine Arbeit einem Kunsthändler Sirois freilich für den geringen Preis von sechzig Franken zu verkaufen. Mit diesem Reichthum in der Tasche trat er eine Reise in die Heimat an, nachdem Sirois ihm noch ein Pendant zu jenem Bilde bestellt, für welches er beiläufig von Valenciennes aus zweihundert Franken forderte und erhielt. Arm und ohne jede bestimmte Aussicht war er vor Jahren aus der Heimat gegangen, im Vollgefühl eines ersten Auftrages zog es ihn vorübergehend dorthin zurück. Das ist psychologisch so natürlich, daß man nicht anzunehmen braucht, er habe die Reise nur gemacht, um auf gute Art von Audran loszukommen, der den brauchbaren Gehülfen nicht verlieren wollte, dessen Eigennutz Watteau aber in dem abfälligen Urtheile über sein Erstlingswerk kennen gelernt. In Künstlergeschichten spielt traditionell Eifersucht und Eigennutz eine Hauptrolle; oft genug mit Recht, oft genug aber auch, weil es ein bequemes Auskunftsmittel zur Erklärung sonst nicht so leicht zu motivirender Vorgänge ist. — Jene beiden Arbeiten sind heut verschollen, aber nach dem Urtheile des Grafen Caylus, Watteau's Biographen, befassen wenigstens ähnliche in jener



Zeit entstandene Gemälde schon die stilistischen Eigenthümlichkeiten, besonders die elegante pointirende Technik, welche die späteren Arbeiten des Meisters auszeichnen. Caylus geht soweit zu behaupten, daß jene früheren Arbeiten vielleicht den Besten der späteren Zeit gleichkämen. Dies ist der Composition nach, soweit Stiche davon erhalten, vielleicht der Fall, die Zeichnung aber scheint noch nicht so sicher wie später. Caylus kam es eben darauf an, Beweise für seine, wie mir scheint, sehr ungerechte Behauptung zu finden, daß Watteau mit seinem reichen Talente nicht so gewuchert, wie er hätte thun können. Deshalb übertreibt er den Werth der früheren Arbeiten gegen die Späteren. Immerhin aber muß soviel als gesichert gelten, daß Watteau ein frühzeitig entwickeltes Talent war und sehr bald die Höhe erklomm, auf der er bis zu seinem frühen Tode stehen blieb. Daher ist es bei den Meisten seiner Arbeiten so schwer, wo nicht unmöglich, die Entstehungszeit derselben zu bestimmen, und seine Biographen werden sich in den allermeisten Fällen auf die Gruppierung verwandter Stoffgebiete beschränken müssen. Seine Bilder hat er nie, Studien mit Feder und Bleistift nur gelegentlich bezeichnet, datirt noch viel feltener; da wo, wie öfter geschieht, der Stecher das Jahr hinzugefügt, gilt dies nur für die Reproduction, aber nicht für die Entstehung des Gemäldes.

Nach kürzerem Aufenthalt in Valenciennes kehrte Watteau nach Paris zurück; jetzt unter günstigeren Verhältnissen als das erste Mal. Seine beiden Erstlingsarbeiten hatten seinen Namen einigermaßen bekannt gemacht und ihm selbst Zutrauen gegeben. So ging er an die Bewerbung um den großen Preis der Akademie, der in seinem Gefolge den Aufenthalt im französischen Institut in Rom auf Staatskosten hat. Es war das Jahr 1709; die Preisaufgabe für Maler bildete das Thema: »David bewilligt der Abigail die Begnadigung ihres Gatten Nabod.« Das Resultat war eine Enttäuschung; Antoine Grifon wurde prämiirt, und Watteau erhielt nur den zweiten Preis, eine dürftige Entschädigung für ihn, den es mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner krankhaften Natur nach Italien zog. Mehrere Jahre verflossen nun, ohne daß sein Name über einen engen Kreis von Bekannten und Kunsthändlern hinauskam. Unablässig verfolgte ihn in dieser Zeit die Sehnsucht das Land seiner Wünsche zu sehen. Aus eigenen Mitteln die Reise zu bestreiten, war ihm jedoch nicht nur für den Augenblick, sondern, wie die Dinge sich anliesen, voraussichtlich für eine lange Zukunft unmöglich; reiche Beschützer hatte er nicht; und wollte er die Hoffnung nicht ganz aufgeben, so mußte er (da er, vielleicht in der richtigen Erkenntniß, daß die Historienmalerei nicht sein Feld sei, nicht wieder concurriren wollte) einen anderen Versuch machen, die königliche Pension zu erlangen. Das aber war nur durch eine besondere Empfehlung der Akademie möglich, und auf eine solche hatte er bei seiner Unbekanntheit mit den Akademikern kaum Aussicht. Dennoch wagte er einen kühnen Schritt. Er ließ zwei seiner Arbeiten in einen der Durchgangssäle tragen, welche die Mitglieder der Akademie passirten, wenn sie zu ihren Sitzungen gingen. Sie erregten allgemeines Aufsehen, besonders interessirte sich der alte Lafosse (1640—1716), der Urheber der Gemälde in der Kuppel des Invalidendomes, für sie. Er erkundigte sich nach dem Maler, und als er hörte, daß es ein junger Anfänger sei, der auf die Verwendung der Akademie behufs einer

Reise nach Rom hoffe, liefs er ihn kommen, gab ihm in der schmeichelhaftesten Weise seinen Beifall zu erkennen und forderte ihn schliesslich auf, sich statt um ein römisches Stipendium um den Eintritt in die Akademie zu bewerben, der ihm bei solchen Leistungen sicher sei. In der That wurde er, nachdem er die nöthigen Formalitäten erfüllt, sofort zur Akademie zugelassen (1712). Die italienische Reise aber kam wieder nicht zu Stande, und auch in späteren Jahren hat Watteau dies Project nie ausführen können. Behufs der eigentlichen Aufnahme in die Akademie mußte er den Statuten gemäfs noch ein Gemälde prä-



»Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse etc.« Chereau exc.  
(Original, K. Schlofs in Berlin.)

fentiren. War es Bescheidenheit oder Mangel an Ehrgeiz, genug, er machte lange Zeit keine Anstalten hierzu. Erst nach wiederholten Aufforderungen reichte er i. J. 1717 sein Embarquement pour l'île de Cythère ein, worauf hin die Aufnahme am 28. August erfolgte. Heute befindet sich dies Gemälde im Louvre, wo es, bis vor einigen Jahren die für Watteau so wichtige Sammlung Lacaze hinzu kam, das einzige Werk des grossen französischen Malers war.

Der Gegenstand, zu dem ihm, wie oben erwähnt, eine damals oft gespielte Oper den Anstofs gegeben, muß ihm besonders interessirt haben. Nicht nur kommen häufig ähnliche Darstellungen vor, sondern, als er die Arbeit fertig hatte, fühlte er, dafs er in derselben den Gedanken noch nicht so voll zum Ausdruck gebracht, wie er ihm vorschwebte. Noch einmal nahm er deshalb



das Motiv auf und entwickelte es reicher und geistvoller im Einzelnen, harmonischer im Ganzen. Dadurch ist diese Duplik, trotzdem sie weniger geistreich in der eigentlich technischen Mache ist als jene skizzenhaft geniale Schöpfung erster Conception, doch Alles in Allem betrachtet vielleicht das beste Stück, was Watteau hinterlassen. Sein Freund Julienne erwarb es und liefs es von Tardieu für das grofse Kupferwerk, womit er das Andenken des verstorbenen Künstlers ehrte, stechen. Bei der Auktion von Julienne's Sammlung ging es in den Besitz Friedrich's des Grofsen über, und seitdem hat es seinen Platz in den königlichen Schlössern von Berlin gefunden. Am Ufer liegt das goldschimmernde Schiff; ein Schwarm von sich tummelnden und Rosen streuenden Genien umschwebt seine rofa Segel. Ein Theil der Pilger ist bereits am Bord, ein anderer im Begriff jenem zu folgen, nur wenige Paare sind noch zurück; bei dem Letzten ist ein schüchternes Widerstreben der Dame noch nicht ganz besiegt, verlegen senkt sie das Köpfchen und spielt mit dem Fächer; allein, dafs das Flehen des vor ihr knieenden Cavaliers nicht vergeblich ist, verräth ein kleiner sie am Kleide zupfender Amor und dër Umstand, dafs die Scene sich am Fusse einer Statue der sieggewohnten Venus abspielt.

Vorzüglich sind hier die Gegensätze behandelt, der dunkle Parkhintergrund links, und rechts die schimmernde ganz in Licht verschwimmende Ferne des Meeres, von der sich licht im Lichten das Schiff und die es umflatternden Amoretten lösen. Das Colorit ist vielleicht ein wenig bunt, wenigstens für das moderne Auge, ist aber zugleich eins der frühesten und glücklichsten Beispiele der Farbenscala, wie sie das 18. Jahrhundert liebte.

Nur sehr wenige Bilder des Künstlers reichen bis an die Höhe dieser seiner Hauptleistung heran: vor Allem die *Plaisirs du bal* (Scotin sc.), einst im Besitz des Parlamentsrathes Glucq, heute wahrscheinlich in England (Sammlung Dulwich College?). Copien dieses ausgezeichneten Bildes kommen mehrfach vor, so in England zwei Exemplare und eines in St. Petersburg. Dem Deutschen zugänglicher ist die freilich nicht sonderlich gute Wiederholung im Neuen Palais bei Potsdam.

Die Composition ist sorgfamer und reicher als es bei Watteau sonst Sitte ist. In einer weiten Halle, von der man hinausblickt in den Park und die Landschaft, ist eine Gesellschaft von über siebzig Personen versammelt. Rechts im Hintergrunde die Musikanten; vor ihnen in dichten Reihen die eine Hälfte der Versammlung als Zuschauer eines tanzenden Paares. Doch ist die Aufmerksamkeit nicht sehr durch den Tanz in Anspruch genommen; man plaudert, tändelt, nimmt Erfrischungen. In der linken Ecke etwas mehr im Hintergrund und weniger in die Augen fallend bewegt sich die zweite, kleinere Hälfte der Gäste, welche noch weniger von dem Tanze gefeffelt wird, in der vielmehr die gebotenen Erfrischungen schon ihre erheiternde Wirkung zu üben beginnen; wenigstens äufsert sich die Galanterie hier etwas verfänglicher und Harlequin's schlagfertige Hand mufs gelegentlich den Sittenwächter machen. Ueber die malerische Tüchtigkeit ist bei der Unzugänglichkeit des Originales ein Urtheil nicht möglich, doch Scotin's Stich läfst erkennen, dafs das Bild auch nach dieser Richtung an Feinheit der Zeichnung und liebevoller Durchführung zu Watteau's

besten Arbeiten gehörte. Geht man auf die Einzelheiten ein, so sieht man, daß der Künstler hier eine Fülle von Motiven seines Skizzenbuches zusammengetragen hat; zu einer ganzen Reihe von Figuren lassen sich die Studien in Julienne's Werk nachweisen, oder wir kennen sie aus anderen Bildern. Manch Porträt des Freundeskreises und der damaligen Bühnencelebritäten mag sich hier verewigt finden. In der vorderen Reihe der Sitzenden hat sich der Künstler selbst abgebildet, wie er halb liegend einer etwas verlegen mit ihrem Fächer spielenden Dame, wie es scheint, allerlei Liebes geflüstert. (Die Gestalt neben dem in die Augen fallenden, stehenden, auf den Sessel einer Dame gelehnten Herrn.) Es ist im Interesse dieser Biographien zu bedauern, daß gerade bei diesen wichtigsten Gemälden des Meisters, der Reichthum an Figuren eine Reproduktion im Holzschnitt unmöglich macht und die Illustration sich deshalb auf die Wiedergabe einiger kleinerer Bilder und eines Auschnittes beschränken mußte.

Weiter verdienen aus der Menge der vorhandenen Gemälde durch die sorgfame Composition und den Figurenreichthum zwei Scenen eines ländlichen Hochzeitsfestes hervorgehoben zu werden, zunächst der Augenblick der Contractsunterzeichnung, »l'accordée de village« (Larmessin sc.), wenn auch dies Gemälde in der Erfindung nicht die volle Höhe des Vorigen erreicht. Das Original soll sich in England befinden, ohne daß bisher sicher wäre, in welcher Sammlung; ein zweites Exemplar bewahrt das Madrider Museum unter Nr. 971. Gewissermaßen die Fortsetzung der hier vorgetragenen Begebenheit bildet das gleichgroße Pendant zu diesem Gemälde (2:3 par. Fufs) die »mariée de village« (C. N. Cochin sc.), heut in Schloß Sanssouci bei Potsdam. Unter dem Vortritt der Musikanten und rechts und links von den Hochzeitsgästen und neugierigen Zuschauern umgeben, erreicht eben der Hochzeitswagen den waldumfäumten Platz vor der Kirche. Es ist das personenreichste Bild, welches Watteau gemalt; mehr als hundert Gestalten bewegen sich darauf. Von der ursprünglichen Schönheit dieser miniaturartig fein behandelten Figuren geben wenigstens noch eine Anzahl Köpfe und einige Gestalten einen Eindruck. Leider aber hat Dank dem huile grasse das Ganze stark nachgedunkelt und sind einzelne Partien ganz verdorben.

Betrachtet man die weiblichen Gestalten Watteau's, so sieht man, und auch dieses Bild liefert vielfach Belege dafür, daß er ihnen mit Vorliebe eine bestimmte Coiffure giebt. Er streicht das Haar aus dem Nacken und aus dem Gesicht zurück und arrangirt dann das Ganze mit einem Bande, einem Federschmucke oder einem Hute zu einem Nest. Diese Haartracht fand so sehr den Beifall der zeitgenössischen Damenwelt, daß die Coiffure à la Watteau sich über das ganze civilisirte Europa verbreitete. Wie die Frauenwelt die Sache um ihrer selbst willen, so rühmten die Kenner und Fachgenossen die Kunst, mit der er jenen Haaranfatz im Nacken naturwahr darzustellen wußte.

In den Jahren, die zwischen seiner Zulassung zur Akademie und der eigentlichen Aufnahme lagen (1712—1717), floß das Leben Watteau's ruhig dahin. Ohne große sensationelle Erfolge im Publikum, wie man sie nach seinem Debut vor den Akademikern wohl hätte erwarten können, erwarb er sich doch allmählig den Ruf eines tüchtigen Künstlers und kam mehr und mehr in Mode. Mit dem



Bekanntwerden des Namens aber häuften sich die Besuche von allerhand wahren und angeblichen Kunstfreunden in seiner Werkstatt, denn es gehörte zum guten Tone der damaligen Gesellschaft, in den Malerateliers zu Hause zu sein. Die schöngeistige Richtung der Zeit fand bei diesen Besuchen reichlich Gelegenheit, ihrem Hang zum Philosophiren und Aesthetisiren nachzugehen. Schlimmer noch als heute machte sich die Kunstphrase breit und prätendirte gelegentlich selbst Kunst zu sein. Es gab Liebhaber, die sich eine Aufgabe daraus machten, Gegenstände für Bilder auszudenken und diese mit einem oder dem andern Maler durchzusprechen. Entstand in Folge dieser Unterhaltungen wirklich einmal ein gutes Gemälde, so nahm nicht selten der »donneur d'idées« öffentlich das Verdienst für sich in Anspruch, da der Maler nur der ausführende Handwerker seines leitenden Gedankens gewesen sei. Bei Watteau's durch körperliche Leiden reizbarem Gemüthszustande — schon früh scheint sich bei ihm sein späteres Brustleiden entwickelt zu haben — war ihm ein derartiges Treiben besonders zuwider; um so lieber nahm er es an, als ihm Crozat, der Besitzer der grössten Handzeichnungenammlung des damaligen Paris und als Mäcen weit bekannt, ein Quartier in seinem Hotel in der rue Richelieu anbot. Vor Watteau hatte lange Jahre Lafoffe, sein alter Gönner, die Gastlichkeit des Crozat'schen Hauses genossen; als dieser im Jahre 1716 starb, machte er wahrscheinlich Watteau Platz. Weniger war es die grosartige Gastfreundschaft des reichen Mannes, welche den Künstler fesselte, als der ungestörte und schrankenlose Genuss der künstlerischen Schätze des Hauses. Eifrig kopirte er nach den Zeichnungen eines Rubens, van Dyck, Tizian und Bassano, oder vollendete mit ein paar Strichen die von den Freunden für ihn gefertigten Copien. Das war im Anfang ein Leben ganz nach Watteau's Wunsch, und die guten Folgen davon auf seine Gemüthsstimmung machten sich bald geltend. Bei den abendlichen Zusammenkünften einiger gleichgestimmten Genossen, Crozat, Julienne, Henin, Mariette, Caylus u. A., konnte der schwächliche, nicht grosse Mann mit der eingefallenen Brust und dem phthisischen Habitus, der sonst lieber las als sprach und gelegentlich durch beissende Urtheile selbst den Freunden wehe that, ganz aus sich herausgehen; er wurde dann luftig und guter Dinge, blendete durch schlagfertigen Witz und geistreiche Impromptus. Für gewöhnlich war er meist still und nachdenklich, oft selbst den besten Freunden gegenüber verschlossen, so dass der Verkehr mit ihm schwer genug war. Fremde fanden ihn namentlich unzugänglich. Dabei aber war er äusserst bescheiden in seinen Ansprüchen, schüchtern im Auftreten, in Leben und Sitten massvoll.

Die Jahre in Crozat's Hause bilden den Glanzpunkt im Leben unseres Künstlers, die einzige sorgenfreie Zeit, und nur an ihm und seinem krankhaft unruhigen Temperament lag es, dass sie so bald zu Ende gingen. Das geräuschvolle Treiben im Hause des reichen Weltmannes begann ihm nämlich lästig zu werden; allerlei kleine Verpflichtungen, wie er sie natürlich seinem Gastfreunde gegenüber hatte, drückten ihn, und in dem Bedürfniss nach Ruhe und Alleinsein, wie es nur ein Kranker so empfindet, verliess er endlich das Crozat'sche Haus und zog so heimlich zu einem andern Freunde, dem Maler Vleughels, das sein Aufenthalt selbst den Nächststehenden eine Zeitlang verborgen blieb. Doch auch bei Vleughels, dem spätern Director des römischen Instituts, duldete es ihn nicht lange. Schilde-





Pilgergruppen. Ausschnitt aus dem Embarquement pour l'île de Cythère. Tardieu sc. (Original, K. Schlofs in Berlin.)



rungen des englischen Lebens, glänzende Ausichten, die ihm gemacht waren, vielleicht auch der Ruf eines dortigen Arztes, brachten ihn auf den Gedanken einer Reise nach London. Ueber seinen dortigen Aufenthalt ist wenig bekannt geworden, doch legte er wahrscheinlich damals den Grundstein zu dem großen Rufe, dessen er sich noch heute in England erfreut. Die meisten seiner Bilder sind jetzt dort zu suchen! Hatte er voller Hoffnungen die Reise angetreten, so mußte er sie wohl früher, als er erwartet, und schwer enttäuscht beenden. Das englische Klima sagte ihm, wie bei seinem Leiden natürlich, nicht zu; statt Heilung zu finden, kehrte er vielmehr um vieles kränker mitten im Winter des Jahres 1721 nach Paris zurück. Im Hause seines Freundes Gerfaint fand er Aufnahme und liebevolle Pflege. Den Dank des Künstlers stattete ein geistreiches Impromptu — das ist wohl die beste Bezeichnung für die Arbeit — ab. Auf einer Leinwand von 5 par. Fufs Höhe und 9 $\frac{1}{2}$  Fufs Breite stellte er die Vorgänge des Kunsthandels dar, wie sie sich im Gerfaint'schen Laden abspielten. Auf der einen Seite der Verkauf, auf der andern das Verpacken der Gegenstände. Die Personen waren offenbar sämmtlich Portraits, wohl Familienmitglieder und das Ladenpersonal Gerfaints. Watteau hatte sich das Ganze als Aushängeschild für den Freund gedacht: dem entspricht die einfache, man ist versucht zu sagen, chronikartige Auffassung. Auch die Beleuchtung ist dem entsprechend gehalten: es fehlt ein eigentliches Zusammenstimmen zum Bilde. Die einzelnen Personen dagegen sind mit der ganzen Virtuosität der Watteau'schen Mache dargestellt, voll grober Verzeichnungen (die der Stecher P. Aveline gemäfsigt hat) aber glänzend und blendend. Als Prachtstück des Ganzen bewunderten schon die Zeitgenossen mit Recht den Hintergrund, der mit Gemälden von Rubens, van Dyck, Lefueur u. s. w. bedeckt ist, wie man sie bei Gerfaint fand. Es ist technisch einfach ein Meisterstück, voller Naturbeobachtung, mit glänzender Luftperspective, vielleicht das Beste der Art, was Watteau je gemalt. Er selbst pflegte diese an und für sich so anspruchslose Gelegenheitsarbeit die »vielleicht am wenigsten mißrathene seiner Arbeiten« zu nennen. Und doch war das ganze Werk in acht Tagen entstanden! Aus Gerfaint's Besitz kam es in den des liebevollen Watteau-Sammlers Julienne und von da nach unbekanntem Schicksale und nachdem es in zwei Hälften auseinander geschnitten worden, wozu allerdings die Komposition fast herausforderte, in den Besitz Friedrich's des Großen, dessen Vorliebe für unsern Künstler die bedeutendste Sammlung seiner Arbeiten zusammengebracht, die überhaupt existiren dürfte.

Das Schild Gerfaint's war das letzte Werk Watteau's von Bedeutung. Seine Krankheit verschlimmerte sich, und das begleitende Fieber liefs ihm nur noch wenige Stunden täglich zur Arbeit Kraft. Die letzte Hoffnung so vieler Schwindsüchtigen, der Genufs einer gefundenen frischen Landluft, trieb auch ihn hinaus ins Freie. Ein Freund, der Abbé Haranger, verschaffte ihm ein Quartier in Nogent bei Vincennes. Doch fand er auch hier keine Linderung mehr und plante deshalb eine Ueberfiedelung in seine Vaterstadt, als ihn der Tod am 21. Juli 1721 von seinen Leiden erlöste. Seine letzte Arbeit, die ihn bis unmittelbar vor seinem Ende beschäftigte, war ein Christus für den Pfarrer von Nogent. An diesen Mann knüpft sich eine hübsche Anekdote aus den letzten Augenblicken

des sterbenden Künstlers. Als ihn jener Geistliche, zu dem er auch sonst in Beziehungen gestanden, auf den Tod vorbereitete und ihm ein roh gearbeitetes Crucifix zum Küssen entgegenhielt, bat Watteau, dies Bildwerk zu entfernen, er könne es nicht sehen, das sein Heiland in solcher Weise verunstaltet werde. Er starb in den Armen seines Freundes Gerfaint.

Diesen Notizen über das Leben Watteau's gegenüber bleiben noch eine ganze Reihe von Fragen bestehen, auf die uns die Antwort fehlt. In welchem Verhältniß stand vor Allem er selbst im Leben zu den Frauen, der in seinen Bildern sein Leben lang die Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander geschildert und idealisirt hat. Der fehlenden Gewisheit darüber sind geschäftige Fabulisten zu Hülfe gekommen; man hat Watteau's Leben zu einem regelrechten Roman ausgestattet: In seiner Jugend habe er eine Schauspielerin geliebt, deren Untreue ein Hauptgrund seines schwermüthigen Wesens und frühen Todes gewesen sei; in den letzten Monaten endlich habe eine Ausöhnung stattgefunden u. s. f. Kein Wort ist davon verbürgt. Noch viel weniger vermögen wir einen bestimmten Namen mit den zahlreichen weiblichen Studienköpfen seiner Zeichnungen in Verbindung bringen. Sieht man genau zu, so findet man freilich, das dieselben Köpfe sich häufig wiederholen, namentlich kehrt das Portrait der Dame, welche er unter der Comödiengestalt der Silvia auftreten läßt, öfter wieder. Was aber folgt daraus? Wir wissen nicht einmal, ob Watteau's Silvia und die Silvia der gleichzeitigen italienischen Bühne ein und dieselbe Person war. Und im Grunde genommen haben diese Fragen, deren Beantwortung wohl die Neugierde befriedigen kann, keine tiefere Bedeutung. Nicht das Watteau als Mensch in der Gunst der Frauen hoch oder tief gestanden, ist auf sein künstlerisches Wesen von entscheidendem Einfluss, sondern allein seine geistige Auffassung des weiblichen Ideals; und diese haben wir oben charakterisirt.

Ein einziges Mal wird uns sein Name in Verbindung mit dem einer Frau genannt. Es war ein Jahr vor seinem Tode, als Rosalba Carriera, die venezianische Pastellmalerin, in Paris zu Besuch war (seit April 1720) und inmitten ihrer Triumphe in persönliche — rein künstlerische — Beziehungen zu dem von ihr hochgeschätzten Sonderling trat. Das sie ihn mehrmals besuchte und für Crozat sogar portrairte, war eine Auszeichnung, um welche ihn ganz Paris beneidete. Drängte sich doch die elegante Welt so sehr danach, von der Rosalba gemalt zu werden, das selbst Prinzessinnen ihr schon um sechs Uhr früh fassen, und sie förmlich in ihrem Atelier belagert wurde. Sie war damals fünf und vierzig Jahr alt. —

Watteau war nie ein guter Wirth gewesen, seine Werke gab er oft zu Spottpreisen hin oder verschenkte sie gar selbst an Fremde, wenn sie es geschickt anstellten. Mehr als einmal kam er deshalb mit seinen Freunden, die ihn zu einem bessern Haushalter machen wollten, in Conflict. Als einst der Graf Caylus, jener namentlich durch seine archäologischen Studien bekannte Kunstfreund, ihm ernste Vorstellungen machte und auf sein Leiden und die Verpflichtung, für alle kommenden Fälle zu sorgen, hinwies, entgegnete der Künstler: »So lassen Sie mich



doch gehen! das Letzte für mich ist das Hospital; dort weiß man Niemanden in meiner Lage ab.« Es ist das wahrlich ein trüber Einblick in die Gemüthsstimmung eines Malers, dessen Bilder von reinster Lebenslust sprechen, und machte auf Caylus einen so tiefen Eindruck, daß er sich noch 27 Jahre später dieses Vorfalles erinnerte. So schlimm, wie Watteau angedeutet, kam es nun allerdings nicht. Bei seinem Tode fanden sich 9000 Frs. in baarem Gelde vor und ein reicher Schatz an Zeichnungen und Skizzen. Diese hatte er vier Freunden, Gerfaint, dem Abbé Haranger, Julienne und Henin vermacht, auch Caylus soll eine Anzahl erhalten haben.

Unter Allen, die ihm im Leben nahe gestanden, bewahrte Julienne ihm im Tode das treueste Andenken, während der große Sammler und Kunst-Schriftsteller Mariette sich am kältesten über ihn aussprach. Auch Graf Caylus, der ihm (erst im Jahre 1748) in der Malerakademie die Ehrenrede hielt, äußerte sich trotz mannichfacher Anerkennung, die er dem Verstorbenen spendete, im Ganzen recht frostig. Das Urtheil beider Männer, daß das von Watteau vertretene Genre ein zu nebenfächliches sei, um eine ernste Concurrenz mit der »großen Malerei« vertragen zu können, billigt die heutige Zeit nicht mehr. Der Rangstreit zwischen den einzelnen Gattungen der Kunst erscheint uns heut abgeschmackt, wo wir von der Ansicht ausgehen, daß alle Kunst in erster Linie von der Auffassung und Durchführung des Gegenstandes und nur sehr nebenfächlich von diesem selbst und von dem Format der Darstellung abhängt. Julienne dagegen war ein begeisterter Anhänger Watteau's. Es gab eine Zeit, in der die meisten berühmten Bilder des Künstlers in seinem Besitze vereinigt waren; er selbst hatte sich von Detroy malen lassen mit dem Kupferstich von Watteau's Portrait in der Hand. Durch seine Bemühungen und auf seine Kosten entstand im Anfang der 30er Jahre eine in ihrer Art einzige Publication von Gemälden und Zeichnungen Watteau's in drei Folio-Bänden, bei der sich der junge Boucher seine Sporen als Stecher verdiente. Er hat namentlich nach den Skizzen radirt und sich dabei mit seltenem Geschick den flotten, leichten Strich Watteau's angeeignet. Sonst sind es vornehmlich B. Audran, P. Aveline, Cars, Caylus, C. N. Cochin, Crepy, Larmessin, Scotin, Surugue, Thomassin u. A., die nach ihm gestochen. Das gesammte nach Watteau gestochene Oeuvre umfaßt nach Goncourt 795 Nummern. Er selbst hat nur gelegentlich einmal zur Nadel oder zum Grabstichel gegriffen; nur sieben Blätter von seiner Hand sind bekannt und diese zum Theil erst von Thomassin vollendet. Es sind kalkographische Kuriositäten ohne sonderlichen Kunstwerth, da Watteau in dieser Technik Laie war.

Hatte der Umgang mit dem kränkenden und deshalb oft mißgestimmten Künstler schon für die Freunde oft seine Schwierigkeiten, so steigerte sich dies natürlich für die Schüler; mit Lancret (1690—1743) so gut wie mit Pater (1696—1736), die Beide ihm den besten Theil ihrer Kunst verdanken, entzweite er sich; mit dem Ersteren, wie es heißt, aus Eifersucht, als man zwei von dessen Gemälden für seine eigenen Arbeiten hielt. Heut wird es dem Kenner Watteau'scher Gemälde schwer, eine solche Verwechslung mit Lancret zu begreifen, der eine ziemlich eigenartige Manier, richtiger Unmanier, in der Zeichnung der Figuren hat. Seine Gestalten sind bei Weitem nicht so graziös wie die

Watteau's, er liebt gedrungene Proportionen, seine Bewegungen sind oft steif, seine Sujets gern mehr oder weniger lasciv. Im Gegensatz zu Watteau's goldiger Stimmung, haben seine besseren, mir bekannten Arbeiten, einen klaren Silberton, oft aber herrscht eine widerlich süsse Gesamttimmung mit dominierenden, grau-grün-gelblichen Farbentönen. Eher Anlaß zur Verwechslung mit dem Lehrer giebt auch heut noch, wenigstens in seinen besten Stücken, Jean Baptist Pater aus Valenciennes. Er kam nach Paris in das Atelier seines Landsmannes, wurde aber bald durch dessen Launen wieder daraus verjagt. Der im Grunde gutherzige und gern hülfreiche Watteau bereute später sein Betragen dem Schüler gegenüber, beschuldigte sich selbst, eiferfüchtigen Regungen gegen dessen aufkeimendes Talent nachgegeben zu haben, und rief ihn zu sich zurück. Doch machte die letzte Krankheit diesem erneuten Unterricht schon bald wieder ein Ende. Pater aber bewahrte sein Lebelang dem Verstorbenen ein treues Andenken und behauptete von jener Arbeitszeit bei Watteau, daß sie allein ihn wirklich gefördert. In einer Anzahl von Gemälden möchte ich eine gemeinsame Arbeit dieser Beiden sehen, so daß der Schüler das Bild gemalt und der Lehrer, wie er es liebte, einige geistreiche Retouchen als letzte Accente hinzugefügt hat. Im Allgemeinen ist die Farbe bei Pater blasser, die Zeichnung weniger correct, der Gesamteindruck nicht von der Frische und der Naturwahrheit, wie bei Watteau. In Nachahmung der pointirenden Malweise seines Lehrers, wendete er mit Vorliebe ein flüssiges Beinschwarz in Falten und Schatten an; mit spitzen Pinseln setzte er in dieser Farbe eine bisweilen störende Menge von »Druckerchen« auf, wodurch seine Arbeiten oft etwas forcirt-geistreiches bekommen. Ein einigermaßen geübtes Auge erkennt leicht an dieser Manier die Arbeiten Pater's. Bleiben diese beiden Watteau am nächsten stehenden Künstler schon technisch hinter ihm zurück, so ist in der geistigen Auffassung der Unterschied noch ungleich größer. Wir haben mehrfach Gewicht auf die Zurückhaltung gelegt, mit der Watteau im großen Ganzen seine Sujets behandelt, eine Reinheit der Gesinnung, die auch das Leben des Künstlers zeigt, und die im Hinblick auf das gesellschaftliche Treiben im Zeitalter des Regenten erst ihre eigentliche Bedeutung gewinnt. Die Schüler stehen nicht auf der gleichen Höhe, ihnen war die Kunst, trotz allen ernstern Strebens nach technischer Durchbildung doch nur das, was sie dem Rococo überhaupt ist, ein anmuthiges Spiel, eine Lust des Augenblickes, ohne tieferen Ernst und sittliche Bedeutung. Ihre Motive sind denn auch leichter geschürzt, den Neigungen der Besteller schmeichelnd. Zweifelhafte Scherze und bedenkliche Vorkommnisse bilden gar oft den Inhalt ihrer Gemälde, während in der Darstellung immer mehr das Studium der Natur verloren geht, die man verbessern zu müssen glaubt.

Die Wandelbarkeit des Geschmacks im Laufe der anderthalb Jahrhunderte, die seit seinem Tode verflossen, hat Watteau so gut, wie alle Rococokünstler erfahren müssen. Bald nach seinem Tode war der Durchschnittspreis der besseren Gemälde etwa zwei bis dreitausend Franken. Im Anfang unseres Jahrhunderts dagegen



zählten unter dem Einfluß der classicistischen Bestrebungen des Kaiserreiches seine Bilder zu den unverkäuflichsten Stücken der Auktionen. Ihr Durchschnittswerth war etwa hundert Franken. Allmählig kamen sie dann wieder zu Ehren, bis die Laune der Sammler in das andere Extrem umschlug, so daß seit der Mitte des Jahrhunderts der Preis von 50,000 Franken für ein gutes Bild nichts Aufsergewöhnliches mehr ist.

Unter den öffentlichen Galerien lehrt der Louvre Watteau am Besten kennen, und zwar dort die Sammlung Lacaze, aus welcher der »Gilles«, »l'Indifférant« und »la Finette« hervorgehoben seien, letztere Beide einst im Besitz der Pompadour.

Der zweitwichtigste Ort für die Kenntniss des Meisters ist Berlin und Potsdam. Im k. Museum 3 Bilder: L'amour au théâtre français; l'amour au théâtre italien; la colation; und 19 Bilder in den k. Schlössern; siehe deren catalogue raisonné in dem Aufsatz: Dohme, Zur Literatur über Antoine Watteau, bei Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst, XI. Band, S. 86 ff.

#### Anmerkung.

Die Watteau-Literatur ist nicht reich. An ziemlich gleichzeitigen Quellen sind vorhanden: d'Argenville: Histoire des peintres; Julienne in der Vorrede zu seinem großen Kupferwerk; die Ehrenrede von Caylus, neuerdings publicirt in Goncourt: L'Art du dix-huitième siècle. 2. Aufl. Paris 1874. 2 Bde. 8<sup>o</sup> und Gersaint's Katalog der Auction Lorangère, der mir jedoch nur in den Auszügen bei Goncourt zugänglich gewesen. Aus unserem Jahrhundert sind zwei grössere Arbeiten zu nennen: Cellier: Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains, Valenciennes 1867 (im Buchhandel vergriffen und mir leider unzugänglich) und Goncourt: Catalogue raisonné de l'œuvre peint dessiné et gravé d'Antoine Watteau, Paris 1875. 1. Bd. 8<sup>o</sup>. Eine Kritik der sich oft, namentlich für die Jugendgeschichte widersprechenden Quellen führt hier zu weit; ich muß mich darauf beschränken, im Texte meine Ansicht entwickelt zu haben.



Aus dem Bilde: Venus und Vulkan, von Boucher.  
(Original: Louvre.)



### François Boucher.

Geb. 1703 in Paris, † ebenda 1770.

Für keinen Theil der Kunstgeschichte findet sich schwerer ein unparteiischer Standpunkt der Beurtheilung als für die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie sich nach Watteau auf dem Wege weiter entwickelt hat, den schon jener in seinen ersten Anfängen beschritten. Es versteht sich von selbst, daß das damalige Kunstschaffen im Hinblick auf die Ideenwelt, in der es sich bewegt, unter dem Einfluß des in jedem Jahrzehnt schlimmer werdenden politischen und socialen Verfalls steht, und daß namentlich die allgemeine sittliche Zügellosigkeit, von deren Umfang man sich heut kaum eine Vorstellung macht, verhängnißvoll einwirkt. Das einzige Ideal der Zeit scheint die Lust und der Genuß zu sein; das Sittengesetz, wie es die Menschheit seit den ältesten Zeiten sich als Schutzwehr der Gesellschaft construiert, die Bande der Ehe und Familie sind in Begriff sich aufzulösen. Erst der Regent, viel schlimmer noch Ludwig XV. geben die folgenschweren Beispiele. Ihre Weltanschauung aber ist eine so allgemeine, daß etwas von ihr selbst den strengsten Philosophen, den Sittenpredigern und Weherufern im Blut steckt und zum Entsetzen der modernen Menschheit



gelegentlich durch das priesterliche Gewand, mit dem sie sich gern bekleiden, hindurchdringt, einen Diderot und J. J. Rousseau nicht ausgenommen. Auf der anderen Seite wieder bewahrt sich das Leben und mit ihm die Kunst eine Fülle von Grazie und Liebenswürdigkeit, eine blendende Sicherheit des Auftretens, ein befrickendes schöngeistiges Empfinden, welche geeignet sind mit gar manchen Schattenseiten zu verfühnen.

Leicht leuchtet es ein, daß in einer solchen Zeit die Kunst auf ernstere Ideale verzichtet und lediglich Dienerin der Mode wird. Mochte hier und da sehr vereinzelt eine ernstere Natur Widerstand leisten, wie z. B. Chardin, die Mehrzahl der Künstler dient willig und gern einer Geistesrichtung, der sie ja Alle von Herzen huldigen, und Niemand freudiger, Niemand entschiedener, im Guten und im Schlechten so typisch, wie François Boucher, der Vollblut-Pariser des achtzehnten Jahrhunderts.

Bei einer Biographie dieses Künstlers muß sich der deutsche Autor vor der Hand mehr auf eine allgemeine Charakteristik des Mannes und seiner Kunst beschränken und von einer kritischen Würdigung der einzelnen Gemälde absehen, denn von den mehr als tausend Bildern, die seine eilfertige Hand einst geschaffen, sind heute kaum ein Paar Dutzend in öffentlichen Sammlungen oder bekannteren Privatgalerien zu finden, alles Andere verbirgt sich bis jetzt in unzugänglichem Einzelbesitz, oder ist zu Grunde gegangen. So bildet sich für uns das Urtheil über seine Gesamtentwicklung zumeist aus den zahlreichen Kupferstichen nach und von ihm. Baudicourt zählt in seinem »peintre graveur français« 182 eigenhändige Radirungen Bouchers auf, von denen 138 nach anderen Meistern, die meisten (104 Blatt) nach Watteau gearbeitet sind; die übrigen auf eigener Erfindung beruhen. Die Menge der Arbeiten fremder Stecher nach seinen Gemälden ist heut noch nicht zu übersehen, jedenfalls aber sehr groß, und beides vereint gewährt immerhin einen Ueberblick über seine Thätigkeit.

Vielfältig hat das Urtheil über Boucher im Laufe der Entwicklung, welche die allgemeinen Anschauungen genommen, geschwankt. Seine eigene Zeit pries ihn als »den Maler der Grazien, dessen heitere und fruchtbare Phantasie alle Gegenstände mit dem Reiz einer poetischen Verklärung zu erfassen verstände, ohne daß dadurch die Tüchtigkeit in Vortrag und Ausführung leide. In seinen Darstellungen sei immer die Natur sein Vorbild, aber er fähe sie eben in ihrer vollen Schönheit, wie sie, dem profanen Auge unzugänglich, sich nur dem Genius offenbare«. Das ist eben der entscheidende Punkt in der Anschauung der Zeit! Man muß die Natur corrigiren! »Sie ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtet« soll Boucher einst an Lancret geschrieben haben, der ihm dann antwortete: »ich bin ganz Ihrer Ansicht, es fehlt der Natur an Harmonie und verführerischen Reizen«. Das Wort ist bezeichnend, auch wenn es nicht wahr wäre. Boucher dichtete eben in die Natur — man ist versucht zu sagen in die ernste würdevolle Natur, wenn dieser als solcher ein derartiges Beiwort zukäme — hinein, was man von und in ihr haben wollte.

Lautete in obiger Weise begeistert noch im Jahre 1771 das Urtheil von Parteigenossen Boucher's (Restout: *Galérie Françoise*, Paris, 1771; fol.), so hatte schon sechs Jahre früher Diderot der Opposition Ausdruck gegeben, wie sie in der allmählig zur Herrschaft gelangenden Zopfzeit mit ihrer übertriebenen Gefühls- und Naturschwärmerei auf der einen Seite, mit dem praktisch nüchternen Moralisiren und den etwas verschrobenen Begriffen von Klafficität auf der andern Seite sich ausbildete. Diderot, der Erfinder des larmoyanten Luftspiels war bekanntlich einer der Bahnbrecher der neuen Zeit, seine Urtheile über Boucher in seinen berühmten Kritiken haben oft genug bis auf den heutigen Tag andere Schriftsteller sich zu eigen gemacht: »ich bin in Verlegenheit meine Meinung über diesen Künstler auszusprechen«, so heist es ungefähr in den Salonberichten vom Jahre 1765, »die Verwilderung des Geschmackes, der Composition, der Zeichnung und Farbe bei ihm hält gleichen Schritt mit der Sittenverderbnis. Was soll auch ein Mann wie Boucher Anderes produciren, als was seine Phantasie beschäftigt; und was kann den Verstellungskreis eines Menschen ausmachen, der sein Leben mit Geschöpfen der niedersten Sorte verbringt? Die Grazie seiner Hirtinnen ist von der Favart, die seiner Göttinnen von der Deschamps erborgt (ein Paar besonders berühmter Bühnengrößen). Ich behaupte dreist, das dieser Mensch gar nicht weis, was eigentlich Grazie heist, das er niemals die Wahrheit gekannt hat, das ihm die Begriffe von Anstand, Zartgefühl und Unschuld fast abhanden gekommen sind, das er sich niemals die Natur angesehen hat, wenigstens nicht die Natur, die mich, die eine gefühlvolle Frau oder ein wohlerzogenes Kind interessirt, das er ohne jeden Geschmack ist. Er hat viel zu viel Niedliches, Geziertes, Affektirtes für eine ernste Kunst. Von den tausend Beweisen dafür, nur einen: unter der Schaar der männlichen und weiblichen Gestalten, die er gemalt hat, sind nicht vier, die man für ein Basrelief oder gar für eine Statue verwenden könnte«. In diesem letzten Satze verräth sich der Sohn der Zopfzeit. Die Malerei soll sich nach den Gesetzen der Plastik richten! An einem anderen Orte stellt er der Malerei die Bedingung, das sie durch ihre Gegenstände erziehend und moralisirend wirke. Das kann freilich Boucher nicht! Die Kunst als »Sich-Selbst-Zweck« ist eben der damaligen Aesthetik noch ein fremder Begriff. Und doch rief gerade David, der große französische Repräsentant jener von Diderot gewollten klassicistischn Malerei, den Tadlern des Malers der Grazien einst zu: »nicht Jeder hat das Zeug zu einem Boucher in sich!« Dies David'sche Wort wird nicht nur heut, sondern stets bei einer unparteiischen Beurtheilung des übermächtig Gelobten und übermächtig Getadelten als Motto gelten können; denn um gerecht zu sein, muß man anerkennen, das Boucher nicht nur in seinen Fehlern, sondern auch in seinen Vorzügen eine durchaus aufsergewöhnliche Erscheinung ist.

Unübertroffen ist bei ihm die Leichtigkeit der Erfindung und der Reichthum der Phantasie. Freilich ließen sich die Gegenstände seiner sämmtlichen Compositionen, die in die Tausende gehen, unter dem kurzen Titel »die Reize der Sinnenwelt« zusammenfassen; auch Linienführung und Farbe wollen bei ihm nur den Sinnen schmeicheln. Deshalb eben ist ihm die Natur, wie sie einmal ist, nicht genügend, er erfindet sich eine eigene Welt, mit laufchigen Winkelchen, in



eigenartiger Beleuchtung und Färbung, wie sie etwa das Bühnenlicht giebt. Das Ganze soll gar keine Wirklichkeit, sondern nur eine Illusion der Sinne sein. In Wahrheit würden sich keine auf dem Moos und im grünen Laubwerk, an Bächen und Wasserfällen sich tummelnden und dehrenden nackten Gestalten oft genug an Steinen und Aesten verletzen. Dieser Gedanke ist einem Boucher gegenüber keineswegs so unberechtigt, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag. Wo die »göttliche Nacktheit« von der Keuschheit der Empfindung, wie von einem schützenden Gewand umhüllt ist, wo sie nur als der einzige, dem Menschen mögliche Ausdruck für höher organisierte Wesen erscheint, da ist die Phantasie des Betrachters sofort mit in eine ideale Welt versetzt; Bouchers Gestalten aber sind nicht nackt, sondern sie haben sich nur vorübergehend entkleidet. Die Schminke, die Schönheitspflasterchen, die Pasten und alle anderen Toilettengeheimnisse der Marquisen und Opernschönen des achtzehnten Jahrhunderts stecken auch hinter seinen Göttinnen. Gern giebt er ihnen eine wollüstige Fülle und Weichheit des Fleisches mit vielen Hautgrübchen, den Gesichtern einen schelmisch niedlichen oder lockenden Ausdruck. Dieser Zeichnung entspricht das Colorit, welches in seiner früheren Zeit an die lichtglänzenden Farbtöne der späteren Venetianer und des Rubens erinnert und dann bisweilen vorzüglich ist, in den späteren Jahren aber entschieden schlechter wird. Mehr und mehr treten die rothen Reflexe im Fleisch, jene raffinierten rosa Tupfen auf den Höhen der Knochen hervor, die eine größere Sanftheit der Form und Frische der Carnation hervorbringen sollen, ähnlich wie die Schauspielerin ja auch auf das Kinn etwas Roth legt. Die Wirkung der Schminke ist es denn auch, die er allein erreicht. Man darf dabei freilich nicht vergessen, daß man zu seiner Zeit kaum je in der guten Gesellschaft, die natürliche Carnation zu Gesicht bekam, sie auch nicht sehen wollte; in ihr herrschen gelbe und warmbraune Töne, die sich mit dem gepuderten Haar nicht vertragen und deshalb mit Weiß und Rosa verdeckt werden mußten. Diese Farbenscala ist die Boucher's. Damit aber verschwinden naturgemäß all die feinen Uebergänge im Leben der Epidermis, welche nach heutigen Begriffen den Reiz der Modellation ausmachen, mit ihnen die durchsichtige Frische der Haut, das »Blühende« des Körpers, wie der alte Homer sagt. Die Behandlung wird roher, eine conventionelle Rundung greift Platz, die Körper sehen aus wie von Wachs oder wie ausgestopfte Puppenbälge; ein festes anatomisches Gerüst darf man hinter ihnen nicht suchen.

Erscheint Boucher derartig in seinen späteren Arbeiten, als er zu Ruhm und Ansehen gelangt, das Modellstudium nach der Natur aufgab und selbst seine größten Gemälde nur noch aus dem Kopfe malte, ja gerade seinen Ruhm darin suchte, der größte und parateste Improvisator zu sein, so war er ein Anderer in seinen früheren Arbeiten. »Quand Boucher a consulté la nature, quand il a peint des femmes posant devant lui au moment même, il est exquis parce qu'il joint une justesse hardie à l'élégance voluptueuse, dont il a toujours eu l'instinct« so schildert ihn bezeichnend ein Franzose (Goncourt: L'Art du XVIII. siècle).

Auch verdient die Klarheit seiner Farbe, wie sie gelegentlich in seinen besseren Bildern auftritt, hervorgehoben zu werden; seine Gestalten sind oft fast ohne Schatten, ganz licht im Lichten gemalt. Aber auch diese Freude am Licht wird

später zur Manier, so dafs man die Stiche nach ihm oft schon an dem übermäfsigen, über das Ganze zerstreuten Glanzlichtern erkennen kann. Für dies Schlechterwerden der Farbe führt er selbst zu seiner Entschuldigung die bekannte früher oder später bei Jedem eintretende Trübung im Serum des Auges an, unter der ja alle Maler mehr oder weniger zu leiden haben. Allein auch abgesehen von diesem physiologischen Vorgang hat man mit Recht auf seine Thätigkeit für die Gobelfabrik von Beauvais hingewiesen, wo er in Rücksicht auf die zur Disposition stehenden Farben der Wolle zu gewissen Toncombinationen gezwungen war, in die er sich dann so hineingefehen, dafs sie ihm nachher als die allein richtigen erschienen seien. Dafür bleibt ihm aber bis ins Alter seine ganze ursprüngliche Sicherheit der Zeichnung (so manierirt sie auch sein mag), in der ihn nur Watteau vielleicht übertrifft, während Boucher wieder an Leichtigkeit der Production, an Vielseitigkeit der Erfindung, mit der er in seinen Pastoralen immer und immer neue Varianten desselben Sujets auffindet, nicht nur über Watteau hinausgeht, sondern wohl einzig in der ganzen Kunstgeschichte dasteht. Leichtlebig und leichtsinnig, vergnügungsfüchtig, wie nur ein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts es sein konnte, in jedem Augenblicke mit allerlei schnell wechselnden Liebchaften beschäftigt, die nicht so sehr sein Herz füllten, als seine Börse leerten, aber doch seinen Ansprüchen völlig genügten, war er zugleich einer der fleissigsten Menschen. Bis in's Alter hinein, fast er täglich zehn Stunden bei der Arbeit und hat denn so die erstaunliche Summe von mehr als 10,000 Gemälden, Zeichnungen, Skizzen und Studien in seinem Leben geschaffen. Sie zeugen von einer Verfatilität der künstlerischen Production, die in Erstaunen setzt, wenn man auch gerade aus dieser mit erkennt, wie rein äufserlich ihm alles Kunstschaffen blieb. Neben seinen Staffeleibildern lieferte er Entwürfe zu Operndecorationen, malte Wand- und Deckenbilder, Surporten und Wagenthüren, dann wieder die zierlichsten Miniaturen, oder er decorirte Fächer, Uhrgehäuse, Straufseneier und all die tausenderlei Kleinigkeiten, an denen sich die damalige Welt erfreute. Für Sèvres soll er Modelle für Porzellanfiguren gezeichnet haben, den Bilderhändlern lieferte er Adreskarten, den Damen des Hofes kolorirte Gliedermännchen (pantins), als gerade die Mode diese Spielerei aufbrachte (1746), und immer blieb er gleich frisch, gleich lebendig und graziös.

In der Composition seiner Bilder fällt im Gegensatz zu Watteau der fehlende weite Hintergrund in der Landschaft auf. Während der ältere Künstler die freie Ausschau, den Blick in die Ferne liebt, und damit auch der Phantafie des Betrachters gern einen weiten Spielraum läfst (es träumt sich selten so gut, wie vor einzelnen seiner Gemälde!) sucht Boucher sich, wie gefagt, irgend ein eng begrenztes Winkelchen, in dem seine realistisch gefärbte Galanterie sich entwickelt. Auch bei ihm ist die Liebe das ewig wiederkehrende Grundthema seines Schaffens, »mais la Vénus que Boucher rêve et peint n'est que la Vénus physique; et comme il la sait par coeur! Comme il est habile à lui donner toutes les tentations du geste abandonné, du sourire facile, du maintien engageant! Comme il l'entoure d'une mise en scène irritante! Et comme il incarne dans cette figure légère, volante, et sans cesse renaissante, le Désir et le Plaisir!« (Goncourt.)

Den bedingungslofesten Genuss gewährt Boucher offenbar da, wo er sich fest



an die Natur hält und diese einfach abschreibt, ohne von seiner eigenen Gedankenwelt etwas hineinzutragen, wie dies in zahlreichen Handzeichnungen und Radirungen der Fall, dann aber auch in seinen allbekanntesten Kindergruppen. Es ist nicht zu läugnen, auch sie sind von dem Boucher'schen Geiste angekränkt, sind vor allem höchst manierirt gezeichnet, aber die liebenswürdige Munterkeit, mit der sie sich auf den Wolken tummeln und überfliegen, musciren, Bogen schießen, mit Blumen oder allerlei Attributen und Emblemen spielen, ist so anmuthig, das man unwillkürlich all ihre Gebrechen vergißt. Seit den Tagen ihrer Entstehung sind diese Arbeiten denn auch unzählige Male wieder von Decorationsmalern hervorgefucht und neuerdings sogar in einem besonderen Werke publicirt worden. (L'oeuvre de Boucher, reproduit par Émile Wattier. Paris, Morel. 1 Bd. fol.) Ja wo wir heut an Wänden und Decken, auf Tischkarten und Tanzeinladungen derartigen besonders graziös erfundenen Kindergruppen begegnen, ist sehr oft der Schluss berechtigt, das sie durch ein Anlehen bei Boucher entstanden.

Von Geburt wie Gesinnung war François Boucher, wie schon gesagt, ein echtes Pariser Kind. In der rue de la verrerie wurde er am Sonnabend den 19. September 1703 geboren und am folgenden Mittwoch in der Pfarrkirche St. Jean en Grève getauft. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen empfing er vom Vater, einem ziemlich unbedeutenden Maler. Als dieser erkannte, das die Talente des Sohnes seine eigenen Fähigkeiten überflügelten, brachte er ihn in das Atelier von Lemoine. In dieser Schule empfing Boucher die für ihn entscheidende Richtung. François Lemoine (1688—1737) war einer der Ersten gewesen, welche der im siebzehnten Jahrhundert noch mehr unter italienischem Einfluß stehenden französischen Malerei (Poussin, Claude, Mignard, Lebrun) mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert jene Wendung ins »eigentlich Französische«, wie die Franzosen es gern nennen, gab. Im Grunde ist diese Manier des achtzehnten Jahrhunderts nichts als ein geistvoll gehandhabter Eklekticismus, das Resultat von Studien der späteren Venetianer, des Correggio und des Rubens, wozu noch die altfranzösische Vorliebe für eine besonders zierliche Grazie und sinnlichen Reiz in Form und Farbe kommt. Mariette wollte zwar aus Boucher's eigenem Munde die Versicherung haben, das ihm der Unterricht bei Lemoine, der nur kurz gewesen sei, wenig genutzt habe. Aber selbst wenn er wirklich nur drei Monate gedauert, wie jener versichert, so war er dennoch entscheidend; dies zeigt der Vergleich zwischen Boucher's und Lemoine's Arbeiten. Aus dessen Werkstatt mag ihn mit das Streben nach einem größerem Gelderwerb getrieben haben, als er sich dem Schüler, der eine ernste Schule durchmacht, darbietet. Um die Kosten seiner Vergnügungen zu bestreiten, zeichnete er, was immer nur ihm in Auftrag gegeben wurde. Zuerst waren es religiöse Gegenstände, wie sie vor den Kirchthüren verkauft wurden. Eine Zeit lang arbeitete er dann für den Vater des Kupferstechers Cars, der einen Verlag hatte; hier handelte es sich um Embleme, Trophäen, Vignetten aller Art, wie sie das achtzehnte Jahrhundert in Fülle für den Buchdruck forderte. Er erhielt dafür freie Station und sechzig



Francs monatlich. Wahrscheinlich machte er damals seine ersten Versuche mit der Radirnadel. Diese wieder verschafften ihm die Bekanntschaft Julienne's, der einen geschickten Kupferstecher für die von ihm beabsichtigte Herausgabe der



Die Marquise von Pompadour. (Original: Pariser Privatbesitz.)

Studienblätter Watteau's suchte (f. Watteau's Leben). In Boucher fand er seinen Mann, welcher sich im Verlauf der Arbeit so völlig in den Geist der Watteau'schen Manier einlebte, daß seine Radirungen den Originalzeichnungen fast gleichkommen. Eine Probe davon giebt der Facsimileholzschnitt auf S. 5. Er selbst aber mag durch diese Studien viel von Watteau's leichter geistreicher Art in der



Handhabung des Stiftes gewonnen haben, wenn auch der edle Anstand der Watteau'schen Formgebung dem cynischen Boucher in feinen eigenen Productionen stets fern blieb. Schon damals war die Leichtigkeit, mit der er arbeitete, nach Mariette's Versicherung auffallend. Noch nicht zwanzigjährig concurrirte er 1723 um den großen Preis der Malerakademie, und, glücklicher als Watteau, trug er den Sieg davon. Als ihm aber nach dem dreijährigen Alumnat im Louvre, welches eine erste Folge des Sieges war, das römische Stipendium aus unbekanntem Gründen nicht zu Theil wurde, machte er i. J. 1727 diese Reise in Begleitung von Carle Vanloo selbständig. Wie lange er in Italien geblieben, ist bis jetzt nicht ermittelt; jedenfalls war der Aufenthalt fruchtlos für ihn, und wenn man etwa, wie geschehen, Albano und Pietro da Cortona als die Meister anführt, die er zum Vorbild erwählt, so ist dies eine bloße Combination, die nicht einmal viel Berechtigung für sich hat. Boucher's Kunst findet, wie gesagt, ihre Erklärung vollauf in der Entwicklung, welche die französische Schule genommen, in letzter Linie in seinem Lehrer Lemoine.

Aehnlich wie Watteau steht auch er schon in feinen frühen Arbeiten voll entwickelt da. In den ersten Jahren seiner Selbständigkeit malte er für den Bildhauer Dorbay eine Reihe von Gemälden, darunter eine Entführung der Europa, welche zu den besten Stücken gehört, die er überhaupt geschaffen. Der so kühle Mariette ist des Lobes voll: tout y est admirable et surtout un pinceau aussi ferme que gracieux. Jener Frühzeit (1732) gehört auch sein Hauptbild im Louvre an: Venus bittet den Vulkan um Waffen für den Aeneas. Es ist in jeder Weise bezeichnend für die besseren Arbeiten Boucher's, wie sie oben charakterisirt sind, von einem bezaubernden Reiz des Helldunkels. (Der Holzschnitt am Schluss des Aufsatzes über Watteau reproducirt zwei den Helm für Aeneas herbeibringende Amoretten aus diesem Bilde.)

In Bezug auf sein Leben und Treiben in und außer dem Atelier haben die Memoirenschreiber des vorigen Jahrhunderts uns eine Anzahl Anekdoten aufbewahrt, die hier nicht wiederholt zu werden brauchen; auch seine am 21. April 1733 vollzogene Ehe mit der bildschönen, erst siebzehnjährigen Marie Jeanne Buseau änderte in seiner Lebensweise nichts. Wie es damals öfter vorkam, fand die junge Frau in dem steten Verkehr mit der Kunst selbst Geschmack an deren Ausübung und erlangte so viel Geschick, daß sie einzelne Gemälde ihres Mannes in Miniatur wiederholen konnte, Arbeiten, die später Boucher selbst zugeschrieben wurden; auch kennt Goncourt ein Blatt: zwei schlafende Bauern, welches sie nach einer Zeichnung ihres Mannes gestochen. (Nach diesen Angaben ist der Name und Artikel bei Nagler zu verbessern).

Im Jahre 1734 wurde Boucher ordentliches Mitglied der Akademie, nachdem er unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien die Zulassung verlangt hatte. Es war nur natürlich, daß ein Mann mit seinem Talent in seiner Zeit bald in Mode kommen mußte. Viel trugen dazu die seit 1737 nach dreiunddreißigjähriger Pause wieder eröffneten Salons bei. Uns kostet es heut fast eine Ueberwindung, die lange Liste seiner ausgestellten Gemälde durchzulesen: Venus im Bade, Venus bei der Toilette, die Geburt der Venus, Venus und Amor u. s. f. wechseln mit pastoralen Sujets ab. Die damalige elegante Welt aber fühlte sich

von diesen Darstellungen höchst sympathisch berührt. Auch war die Laſcivität ſeiner Sitten in Vieler Augen ein neuer Ruhmeſtitel für den Künſtler, trotzdem, wie natürlich, der Umgang mit den Kreiſen, in denen er ſich am liebſten bewegte auf ſein perſönliches Weſen einen fatalen Einfluß übte. Wenigſtens ſchildert der Dichter Marmontel, der mit ihm an den Montagsdiners der Geoffrin zuſammentraf, ihn als einen Mann von feuriger Phantaſie, aber ohne rechte Aufrichtigkeit und ohne Adel des Betragens: »ihm waren die Grazien nicht zur guten Stunde erſchienen; er malte ſeine Venusgeſtalten und Madonnen nach den Bühnenſchönen; und wie ſeine Bilder, ſo ſchmeckte auch ſeine Unterhaltung nach den Sitten ſeiner Modelle und nach dem Verkehrston, der in ſeinem Atelier herrſchte.« Dieſer Mann aber ohne ſittliche oder äſthetiſche Skrupel, begierig nach Ehren und für Geld zu Allem bereit, dabei von bewunderungswürdiger Arbeitskraft und -Luft, von unerſchöpflicher Phantaſie und erſtaunlicher Leichtigkeit der Production, war das brauchbarſte Subject, wie es ſich die damalige Gebieterin Frankreichs für ihre Zwecke nur wünſchen konnte.

Die Kunſtgeſchichte braucht mit der Marquiſe von Pompadour nicht zu rechten, daß ſie ihre Frauenwürde mit Füßen getreten und ihr Vaterland poliſiſch und finanziell an den Rand des Abgrundes geführt; ſie darf anerkennen, daß ſie ihre Herrſchaft über Ludwig XV. zu einem Mäzenat in den Künſten benutzte, wie es wenigſtens in der Geſchichte der Maitreſſenwirthſchaft einzig daſteht. Sie ſelbſt hatte in ihrer Jugend die Radirnadel geführt und übte dieſe Kunſt auch zur Zeit ihres Glanzes wieder; ihre Gemmenreproductionen nach Leguay's Originalen ſind oft erwähnt; auch hat ſie Einzelnes nach Boucher geſtochen. Es iſt wohl nur gerecht, wenn man ihr aufrichtige Liebe zur Kunſt zuſchreibt; daß ſie dieſelbe zugleich zu einer Stütze für ihre perſönlichen Beziehungen zum König ausnutzte, iſt der Fluch ihrer Stellung. Während eine Reihe von Bauten, die Unterſtützung zahlreicher Maler, die Gründung der Sèvres-Fabrik in der That der Kunſt oder dem Kunſtgewerbe zu Gute kamen; fand ſie an Boucher den bereiten Diener für ihre privaten Bedürfniſſe. Thoré (Bürger) erzählt von den Malereien eines Cabinets, welche die Entwicklung einer Liebesaffaire im vollendetſten Style Crebillon's dargeſtellt haben; rein maleriſch aber betrachtet, was Sicherheit der Mache und Reiz der Farbe anbetreffe, gehören ſie zu den beſten Gemälden des Meiſters, verſichert der franzöſiſche Kenner. Nach Ludwigs XV. Tode lieſſen ſein Nachfolger dieſe »Unanſtändigkeiten« beſeitigen. Zur Zeit der Revolution kamen ſie mit den Emigranten nach Deutſchland, bis ſie ſpäter wieder in Frankreich auftauchten, um in den Beſitz des Lord Hertford (jetzt Sir Richard Wallace) überzugehen. In ihrem Feenſitz Bellevue malte er für die Marquiſe die Gemälde einer Galerie, deren duftig leichte Decoration ſie ſelbſt, wie es heiſt, entworfen haben ſoll; Blumenfeſtons bildeten die Umrahmungen.

Mehrfach hat Boucher ſeine Gönnerin portraittirt; das vorzüglichſte Gemälde dieſer Art, im Pariſer Privatbeſitz, hat zuerſt Charles Blanc bekannt gemacht (vergl. den Holzſchnitt). D'Argenson, der nicht zu ihren Freunden gehörte, ſchildert die äußere Erſcheinung der Favorite folgendermaßen: die Marquiſe von Pompadour hatte blonde Haare, einen weiſſen Teint und Züge ohne



vielen Ausdruck, aber von ungemeiner Lieblichkeit; sie war groß und obgleich etwas stark, befah sie eine majestätische Erscheinung. Vor Allem kannte sie die Kunst ihre Toilette so zu arrangiren, daß ihre Vorzüge in's hellste Licht traten, etwaige Fehler aber versteckt wurden. Unser Gemälde entstand offenbar erst in der späteren Zeit, als mit der Entwicklung ihrer Krankheit die Marquise abmagerte. Es zeigt die vornehme Frau in ihrem vollen Glanz; in der Gesamtaufassung steckt noch ein leiser Anflug von der Idealisirung Rigaud's, zugleich aber lassen eine gewisse Lässigkeit der Haltung, der halb verlangend in's Weite schweifende Blick, das schwellende Pfühl, die geniale Unordnung des Gemaches, die übereinander geschlagenen, unter der prächtigen blauen Robe hervorguckenden Füßchen, die Maitresse erkennen. — In wie weit der Maler auch als Mensch ein bereiter Helfershelfer seiner Gönnerin war, das mag, wer sich dafür interessirt, in den Memoiren von Barbier und d'Argenson nachlesen.

So schuf Boucher nie alternd in seiner Phantasie von Jahr zu Jahr weiter und erntete in den Salons Triumph auf Triumph. Zugleich durchlief er die verschiedenen akademischen Grade und folgte beim Tode seines Freundes Vanloo, 1765, diesem im Directorat der Akademie und in der Würde eines ersten Malers des Königs. Zehn Jahre früher war er bereits Director der Gobelin-Fabrik zu Beauvais geworden. Die Akademie konnte sich zu ihrem neuen Leiter kein Glück wünschen; der alternde und mit seinen vielen Aufträgen beschäftigte Künstler kümmerte sich so wenig um die Verwaltung, daß die Anstalt, welche ihren Unterhalt aus eigenen Fonds zu bestreiten hatte, aus Mangel an Mitteln in Gefahr kam, geschlossen zu werden. Trotzdem war er der Liebling der Studirenden, die ihn, wie Diderot erzählt, bei mehreren der kleinen Akademieevolten, wie sie auf französischen Instituten immer wiederkehren, im Gegensatz zu den anderen Professoren mit Auszeichnung behandelten. Die natürliche Gutmüthigkeit seines Wesens, sein neidloser, gern anderes Verdienst anerkennender Charakter, gelegentliche energische Parteinahme für einen durch Intriguen bei den Concurrenzen geschädigten Schüler waren die Ursache. Tiefer begründete Ansprüche auf die Achtung der Jugend konnte er nicht erheben. —

Alles in Allem betrachtet ist Boucher das charakteristische Seitenstück in der bildenden Kunst zu Crébillon, zu Bernard und Grécourt in der Literatur, zu Ludwig XV., der Pompadour und Dubarry auf dem Throne; und als Mensch sowohl wie als Künstler blieb er im Alter derselbe, der er in der Jugend gewesen. Eine jährliche Einnahme von etwa funfzigtausend Francs bot ihm die Gelegenheit ein glänzendes Haus zu machen, wie er es liebte. Seine Feste und Maskeraden waren berühmt in der Künstler- und Bühnenwelt. Mit zunehmenden Alter freilich machte ihm Kränklichkeit, vor allem Asthma viel zu schaffen. Endlich, nachdem er in den letzten Jahren zu einem Gerippe abgemagert war, starb er am 30. Mai 1770 früh Morgens um fünf Uhr.

Eine eigentliche Schule hat Boucher, der auf seine ganze Zeit von ungemeinem Einfluß gewesen und viele Schüler gehabt, nicht hinterlassen. Seine beiden Töchter hatte er mit zwei talentvollen Malern vermählt, von denen der





Venus. (Original: Parifer Privatbesitz.)



eine, Deshays, in Folge seines ausschweifenden Lebens früh starb. Nach Diderot's Zeugniss war er ein glänzend begabtes Talent, voll poetischen Empfindens, voll »Phantasie und Verve«. Der Andere, Baudouin († 1764), der Liebling des Schwiegervaters, übertraf diesen noch in der Sittenlosigkeit seiner Darstellungen, die er allerdings mit hinreissender Eleganz vorzutragen wufste. Er war der privilegierte Maler der gefälligen Schönen; mehr als eine petite maison hat er ausgemalt. Dies hinderte freilich nicht, daß auch die Kirche gelegentlich seine Dienste in Anspruch nahm; man verlangte damals eben nicht viel von einem Andachtsbilde. Doch steht sein Stil selbständig neben dem Boucher's, als dessen Geistesverwandter er wohl zu betrachten ist, aber nicht unbedingt als dessen Schüler. Indem Baudouin statt der bis dahin beliebten mythologischen und pastoralen Galanterien in das tägliche Leben hineingriff, steht er schon von Hause aus auf anderer Grundlage als der ältere Künstler und gehört im Verein mit Freudeberg, Debucourt, Moreau, Lawrence u. A. zu den Sittenschildern, was streng genommen Boucher, so bezeichnend seine Kunst auch für die ganze Zeit war, doch nie selbst gewesen. Uebrigens ist Baudouin heute fast nur aus den seinen sauberen Kupferstichen nach seinen Entwürfen bekannt. Seine in geistreichster Weise flüchtig hingeworfenen Gouachemalereien gehören, wenn wirklich ächt, zu den größten Seltenheiten; Oelgemälde von ihm sind gar nicht bekannt (Goncourt).

Mit größerem Rechte läßt sich ein anderer Schüler Boucher's als sein eigentlicher Nachfolger ansehen: *Jean Honoré Fragonard*. Am 17. April 1732 zu Grasse in der fröhlichen Provence geboren, kam er früh mit seinen plötzlich verarmten Eltern nach Paris und wurde hier ungefähr fünfzehnjährig als Schreiber zu einem Notar gebracht. Da er aber wenig Lust zu diesem Berufe zeigte, vielmehr die Akten mit allerhand Karikaturen füllte, so rieth sein Chef selbst, ihn zu einem Maler zu thun. Man wählte Boucher; dieser aber erklärte, daß er keine Anfänger unterrichte; so kam der Knabe denn zu Chardin. Hier mußte er nach der damals üblichen Methode des Unterrichts nach Kupferstichen zeichnen und wurde nebenher von seinem Lehrherrn als Ateliardiener benutzt, was gleichfalls keineswegs etwas Außergewöhnliches, sondern das Loos aller damaligen Malerlehrlinge war. Beides aber behagte dem Schüler nicht, und er zeigte sich in Folge dessen so widerwillig und ungeschickt, daß Chardin ihm das ungünstigste Prognostikon für die Zukunft stellte und ihn entliefs. Es war die alte Geschichte von dem jungen Talent, welches von der Routine nicht verstanden wird und sich gegen sie auflehnt. Nur handelte es sich hier mehr um äußerliche Dinge; die Behaglichkeit des Schülers, nicht seine innerste künstlerische Ueberzeugung (wie ein halbes Jahrhundert später z. B. bei Overbeck), fühlte sich verletzt. Von nun an bildete sich Fragonard auf eigne Faust weiter. Er studirte aufmerksam die Gemälde der Kirchen und malte sie zu Haus aus dem Gedächtniss nach. Als er sich so einige technische Uebung verschafft, stellte er eine Anzahl dieser Arbeiten Boucher vor, der, über das sich in ihnen zeigende Talent erstaunt, den Jüngling in sein Atelier aufnahm und ihn an den Arbeiten für die Gobelinfabrik in Beauvais beschäftigte. Hier machte Fragonard seine eigentliche Schule durch und zwar mit solchem Erfolge, daß er i. J. 1752 zwanzigjährig, ohne die Aka-

demie besucht zu haben, allein auf das Ansehen seines Lehrers hin, zu der großen akademischen Preisbewerbung (Prix de Rome) zugelassen wurde und den ersten Preis davontrug. In Italien wollte es wieder im Anfang nicht recht gehen; die Eindrücke, welche Rom auf den bei allem Talent doch wohl nicht recht durchgebildeten Studenten machte, waren so überwältigend und lähmten seine eigene Thätigkeit so sehr, daß er in Verdacht kam, das Konkurrenzbild nicht selbst gemalt zu haben. Doch bald fand er sich zurecht und studirte nun mit Eifer die Bilder von — Baroccio, Cortona, Tiepolo. Seine Fortschritte waren jetzt so gute, daß der Aufenthalt in Italien ihm über das gewöhnliche Maß hinaus verlängert wurde. 1759 lernte er den Abbé Saint-Non kennen, begleitete ihn auf seinen Reisen in das neapolitanische Königreich und wurde so in Gemeinschaft mit seinem Freunde Hubert Robert der Hauptzeichner für dessen großes Reifewerk. Daneben entstand eine Fülle von Radirungen und Zeichnungen während des italienischen Aufenthalts.

Nach Frankreich zurückgekehrt, zog er im Salon (1765) durch seine Callirhoë, ein großes Historienbild, jetzt im Louvre, Aller Augen auf sich und erhielt seine Zulassung zur Akademie. Im nächsten Salon (1767), dem letzten, den er überhaupt besichtigt hat, fühlte sich dagegen das Publikum von ihm ziemlich enttäuscht; und in der That hatte er nur indifferente Sachen gefendet, als wichtigstes Stück, vielleicht als Entwurf zu einem Plafond gedacht, eine kleine Leinwand »une omelette d'enfants« darstellend, wie Didérot sich spitzig ausdrückt.

Erst von dieser Zeit an etwa entwickelt sich das Genre Fragonard's, welches seinen eigentlichen Ruf ausmacht: Kindergruppen, ähnlich wie sie Boucher gegeben und allerlei mehr oder weniger erotische Genrestückchen. Nur daß der Wendung das Zeitgeschmackes entsprechend, statt des pastoralen oder mythologischen Apparates das zeitgenössische Kostüm gewählt ist. Nähert er sich in seinen Sujets bisweilen der Frivolität eines Baudouin und übertrifft bei weitem Boucher, so ist dafür der Geist, aus dem heraus er schafft ein wesentlich anderer als bei diesem. In den decentesten Pastoralen Boucher's weht ein lüfterner Zug, den der Betrachter mit Widerwillen mit in den Kauf nehmen muß, seine reizendsten Schöpfungen gerade zeigen, wie vergiftet seine Phantasie für eine gesunde Empfindung ist; Fragonard dagegen bewegt sich auch auf dem schlüpfrigsten Boden mit einer Unbefangenheit, daß bei ihm das Unanständige — wo es gelegentlich auftritt — fast nur als eine Aeußerung des Natürlichen erscheint. Und — ein zweiter großer Unterschied — seine Bilder erscheinen ungleich anspruchsloser als die Boucher's: die flotte, skizzenhafte Behandlung läßt sie als flüchtige Inspirationen erscheinen, von Geist und Leben sprühend, Meisterwerke des Virtuositätstums, welches schon einmal über die Grenze hinaus schreiten darf; vergessen wir doch heute selbst noch häufig vor seinen Bildern über dem Zauber des Technischen, über den gelegentlich gelösten Farbenproblemen alles andere. Mit einem Worte, seine Bilder erscheinen oft als bloße geniale Ateliercapricc, während Boucher's klare lichte Färbung und eleganter Vortrag unwillkürlich an den Salon erinnert, wo man eben mehr Strenge und Ernst verlangt. Wie Wenige aber kennen heut in Deutschland Bilder Fragonard's oder nur Kupferstiche von und nach ihm! Er ist mit so vielen anderen seiner Zeitgenossen von der Verachtung



getroffen worden, die man über die gefammte Kunst des XVIII. Jahrhunderts ausgesprochen. Die Franzosen haben sich längst von diesem Vorurtheil frei gemacht, ja sind bereits wieder in das andere Extrem, in eine übertriebene Bewunderung jener fast immer virtuosen, oft liebenswürdigen, ab und zu geistreichen, aber selten sittlich ernsten, und nie geistestiefen Meister übergegangen, während wir Deutsche ihnen zu unfrem eigenen Nachtheil noch immer wenig Aufmerksamkeit schenken und dadurch den Franzosen das Aufkaufen der guten in Deutschland noch vorkommenden Kupferstiche jener Zeit nur zu leicht machen.

Fragonard selbst führte die Nadel mit großer Gewandtheit und höchst eigenartig. Vor mir liegt sein letztes und bedeutendstes Blatt, der seltene „*armoire*“ vom J. 1778. Ein älterer Bauer, mit gewaltigem Knüttel bewaffnet, reißt in Gemeinschaft mit seiner gleich ihm auf das höchste erregten Lebensgefährtin mit Gewalt die Thür eines großen Kleiderschranks auf, in welchem man einen jungen, hübschen Burfchen in sichtlichster Verlegenheit ob des Ertapptseins erblickt. Neben dem Schrank steht zur Seite gewendet und voll Befchämung in ihre Schürze weinend ein junges Bauermädchen. Im Hintergrunde eine Schaar neugierig und verwundert zusehender kleiner Geschwister. Das Ganze ein Bild des momentansten Lebens! —

In Fragonard, dem lustigen fröhlichen Kameraden »Frago«, wie er sich gern unterzeichnete, sammelte sich noch einmal all die Lebensluft und Leichtlebigkeit, das glänzende, flotte Talent, die fesselnde Liebenswürdigkeit und geschickte Sicherheit der französischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vielleicht hat nie ein Maler so oft wie er den Kufs zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht! Die persönlichen Verhältnisse des Malers entsprechen dabei harmonisch seiner Kunst. Nach einer fröhlich und voll genoffenen Jugend heirathete er 37 Jahr alt aus reiner Neigung eine arme Malerin, seine Schülerin, Maria Anna Gérard, und lebte mit ihr in glücklichster Ehe. Eine Schwester seiner Frau, gleichfalls eine Malerin, nahm er später zu sich ins Haus. Goncourt hat einen scheinbar sehr nebenfächlichen aber für das Privatleben des Künstlers höchst bezeichnenden Charakterzug gerettet, als er auf einem Kupferstich des Fräuleins Gérard in der Sammlung Walferdin die herzlichen Worte fand »Gravé par Marguërite Gérard à l'âge de seize ans, en 1772. Hommage à mon maître et bon ami Frago. Marguërite Gérard«.

Da kam die Revolution! Wie die meisten Künstler schlofs auch Fragonard sich ihr freudig an; mitten in den Ereignissen stehend, konnte er es nicht so leicht wie wir heut übersehen, wie voll und ganz seine Kunst in das alte Regime gehörte. Bald genug aber zeigten es die ausbleibenden Einnahmen. Für den Versuch des Greifes, sich der neuen Zeit und der nunmehr tonangebenden Kunstrichtung eines jüngeren Schülers von Boucher, David, anzuschließen, hatte das Publikum kein Verständniß. Der Künstler hatte sich überlebt; arm und vergessen, aber ungebrochen in seinem heitern Temperament starb er am 22. August 1806; keine noch so kurze Notiz meldete in den Zeitungen den Tod des einst so gefeierten »Frago«.

XCIX. u. C.

J. B. SIMÉON CHARDIN  
DIE FRANZÖSISCHEN ILLUSTRATOREN  
DES XVIII. JAHRHUNDERTS

von

J. E. Weffely.

---







### J. B. Siméon Chardin.

Geb. in Paris 1699; Gest. ebenda 1779.

Jean Baptiste Siméon Chardin wurde zu Paris am 2. November 1699 geboren. Dies Jahr hat für die französische Kunst dadurch eine besondere Bedeutung, daß in ihm der Salon zum ersten Male eröffnet wurde, jene periodisch wiederkehrende Ausstellung von Werken der Mitglieder der französischen Akademie. In derselben hat auch später Chardin durch vierzig Jahre lang (1737 — 1779) seine Triumphe gefeiert. Sein Vater war ein Tischler, wenschon kein gewöhnlicher Handwerker, sondern etwa das, was man heute einen Kunsttischler nennt; er war im Zeichnen erfahren, trieb zu seinem Vergnügen gelegentlich die Malerei und hatte in seinem Geschäft einen Ruf als Verfertiger monumentaler Billards für den König erlangt.

Was sich so oft im Leben der Künstler wiederholt, finden wir auch hier wieder: Der Sohn sollte den Beruf des Vaters ergreifen; dies aber behagte ihm nicht, da er lieber beim Zeichenbrett als bei der Hobelbank verweilte. Wenn auch mit Widerwillen gab der Vater endlich der Sehnsucht des Sohnes nach, welche ihn zur Malerei trieb und brachte ihn im Atelier des Malers Cazes als Schüler unter. Viel hat Chardin bei Cazes nicht gelernt, denn obgleich dieser



damals Hofmaler war und von mancher Seite protegirt wurde, so ist er doch nur eine untergeordnete Kraft. Man braucht nur seine bekannte Composition «Pyramus und Thisbe», die Lempereur gestochen hat, anzusehen, um die Gedankenarmuth und Unbehilflichkeit im Ausdruck wahrzunehmen. Es wird erzählt, dafs Cazes arm war und deshalb nicht nach dem lebenden Modell malen konnte; seine Werke scheinen es zu bestätigen. Während bei manchen Künstlern das Modell aus allen Ecken ihrer Bilder sich vordrängt, sind die Werke des Cazes wie nach einem abstracten Recept componirt, ohne Blut und Leben. Chardin mußte, wie die damalige Unterrichtsmethode dies mit sich brachte, die Bilder seines Lehrers copiren. Der gute Genius wachte aber über dem jungen Kunsteleven und brachte ihn mit dem Maler Emanuel Nic. Coypel in Berührung, der das verborgene Talent entdeckte und ihm Gelegenheit zum Durchbruch gab, indem er Chardin als Gehilfen in sein Atelier nahm. Dessen erste Arbeit bestand hier darin, ein Gewehr nach der Natur zu malen. Es war dies eine scheinbar unbedeutende Aufgabe, bedingt durch das Bild, das Portrait eines Jägers. Je mehr sich Chardin aber in seine Aufgabe verfenkte, desto reizvoller erschien sie ihm; er fühlte zum ersten Male die Wahrheit, dafs man auch das Einfachste, Geringste durch Auffassung und correcte Wiedergabe mit der Weihe der Kunst umgeben kann. Die Kunst — seine Kunst —, die bis jetzt als dunkle Ahnung in seinem Busen ruhte, wurde ihm mit einem Male erschlossen.

Chardin mag auf diese Weise eine besondere Vorliebe für Malerei des Stilllebens gewonnen haben, seine weitere Kunstthätigkeit verbietet uns aber zu glauben, dafs er sich ausschließlich mit ihr beschäftigt habe. Gewifs wird er bei Coypel, wie früher bei Cazes, auch Figürliches gezeichnet und gemalt haben. Wie hätte er sich sonst an den Aushängeschild des Chirurgen gewagt, von dem uns die Biographen so viel erzählen. Leider weiß keiner der Letzteren uns das Jahr zu nennen, in welches die Herstellung dieses Schildes fällt; wir glauben sie in die Zeit kurz vor 1728, wo Chardin mit eigenen Compositionen zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat, jedenfalls nicht nach 1732 setzen zu müssen. Der Chirurg, dessen Name uns übrigens nicht genannt wird, war ein Freund im Hause Chardin, und so erklärt sich sein Wunsch, beim Sohne seines Freundes für seine Offizin ein Schild (oder einen Plafond, wie man es damals nannte) zu bestellen. Chardin malte ein figurenreiches Genrebild; er stellte den Chirurgus in seiner Offizin mitten in seiner Thätigkeit dar, wie er einem im Duell Verwundeten, der ihm zugebracht worden, Hilfe leistet. Es drängen sich viele Neugierige herbei, welche die Hauptgruppe umstehen, auch die Obrigkeit; der Polizeikommissär kommt mit ernster Amtsmiene, um den Thatbestand zu untersuchen. Chardin malte hier im Rahmen eines Genrebildes ein Stück Pariser Lebens, und die Composition in ihrer reichen Gliederung hatte etwas Dramatisches, wie es etwa bei Greuze hervortritt. Nie mehr in seinem langen thätigen Leben hat er etwas Aehnliches geschaffen. Als das Schild aufgestellt wurde, entstand vor dem Lokal des Chirurgen ein förmlicher Volksauflauf. Chardin wurde nun mit einem Male bekannt, und selbst Künstler von Ruf kamen herbei, um sich das Werk eines bis jetzt namenlosen Malers anzusehen. Nach dem Tode Chardin's tauchte das Bild 1783 noch einmal auf; der Neffe des Künstlers, ein Bildhauer, erwirbt es in der Auction Lebas' für

100 Franken. Nach Angabe des Käufers sollen die Köpfe aller Dargestellten Portraits nach der Natur gewesen sein. Seitdem ist das Bild verschollen. J. de Goncourt hat nach einer Skizze zum Bilde (seit 1867 als Eigenthum der Stadt Paris im Museum Carnavalès, jedoch zur Zeit der Commune verbrannt) eine Radirung für die Studie über Chardin von E. und J. de Goncourt gemacht.

In Paris gab es zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine originelle Einrichtung für angehende Künstler, denen der Salon verschlossen blieb, und die ihre Werke doch gern dem Publikum vorführen wollten. Auf dem Platze Dauphine wurden nämlich alljährlich zur Verherrlichung des Frohnleichnamfestes Tapetenwände aufgestellt, zwischen welchen sich die Prozeffion bewegte. Auf diesen Wänden, natürlich unter freiem Himmel, wurden die Bilder der nicht zur Akademie gehörenden Künstler angebracht, doch war die Ausstellung und öffentliche Besichtigung derselben nur auf wenige Stunden des Vormittags beschränkt. Regnete es am Feste, so wurde diese «Exposition de la Jeunesse» auf die Octave des Festes verlegt; machte sie der Regen auch dann noch unmöglich, so unterblieb sie in dem Jahre ganz. In diesem wunderlichen Ausstellungsraume finden wir 1728 auch Chardin zum ersten Male; er brachte mehrere Bilder mit Stilleben und Fischen; doch scheint dieses erste Auftreten des Künstlers wenig beachtet gewesen zu sein; erst im J. 1732 nennt der «Mercure de France» lobend Chardin's Namen und hebt insbesondere ein Bild hervor, welches eine Kindergruppe, ein bronzenes Basrelief des Fr. Fiammingo so täufchend nachbildete, dafs selbst Künstler sich versucht fühlten, durch das Gefühl den Irrthum des Auges zu corrigiren.

Die allgemeine Anerkennung, die diesem Bilde gezollt wurde, mag den Künstler bestärkt haben, auf dem mit so viel Glück betretenen Wege des Stillebens muthig vorwärts zu schreiten. Es war inmitten der Schilderung pompöser Aufzüge, wie sie die französische Kunst des 18. Jahrhunderts liebte, gewifs ein Act der Selbstverleugnung, wenn Chardin auf den grofsen und glänzenden Apparat verzichtete und das Kleine, Unansehnliche mit feiner Kunst umwob und salonfähig machte.

Man ist gewöhnlich der Meinung, dafs Chardin in der ersten Zeit seiner Kunstthätigkeit nur leblose Natur oder Thierstücke malte, um sich erst bedeutend später auch zum Sittenbilde aufzuschwingen. Aber ein Blick in die Verzeichnisse der Pariser Ausstellungen belehrt uns, dafs Chardin, der gewifs bei Cazes schon Figürliches gezeichnet hatte und auch bei Coypel nicht beim Copiren von Gewehren stehen blieb, nicht minder das Leben der Menschen mit Kennerblick aufzufassen und mit Künstlerhand darzustellen verstand. Freilich gehört die Mehrzahl seiner auf dem Platz Dauphine 1732 und 1734 ausgestellten Bilder dem Thier- oder Stilleben an, aber in letzterer Ausstellung figurirt auch schon ein Genrebild, das allgemein auffiel, so einfach auch sein Vorwurf ist: ein Mädchen wartet mit Ungeduld auf den Diener, der das brennende Licht bringt, da sie eben einen Brief zu versiegeln sich beeilt. Es war als Kniestück in Lebensgröfse gemalt. Dieser erste glückliche Versuch, seinen Stoff dem bürgerlichen Alltagsleben zu entlehnen, dürfte den Künstler bestimmt haben, auch auf dem Gebiete der Sittenbilder sich zur herrschenden Mode, wie sie durch Boucher, Lancret, Pater, Watteau und viele andere



cultivirt wurde, in Opposition zu stellen und den Versuch zu wagen, durch einfache naturgetreue und lebensvolle Charakterisirung des bürgerlichen Familienlebens um die Gunst des Publicums zu ringen.

Doch nicht das Sittenbild war es, das ihm die Ehrenpforte zum Salon öffnete, sondern das bescheidene Genre der leblosen Natur, des toden Thieres. Er hatte das Innere einer Küche gemalt; in der Mitte des Bildes hängt ein Rochen, der geöffnet ist und dessen Eingeweide hervortreten. Zu beiden Seiten desselben sind allerlei Küchengeräthe, Fische und dergleichen zu einer geschmackvollen Gruppe angeordnet. Alles ist mit der naivsten Einfachheit nach der Natur getreu gegeben, das Auge wird von dem Gegenstande unwillkürlich gefesselt. So etwas war den Parisern und selbst den Künstlern ganz neu, sie staunten das Werk dieses bisher nur wenig bekannten Meisters an; die Laien, weil das Bild keine besonderen Kenntnisse für das Verständniß desselben voraussetzte, die Künstler, weil ihnen die geniale Durchführung, die Behandlung der Farben imponirte.

Der Ruf dieses Gemäldes drang auch in die Reihen der Akademiker, und als einzelne das Gemälde aufrichtig bewunderten, suchten sie den Maler auf und luden ihn ein, sich um einen Platz an der Akademie zu bewerben — eine Ehre, die Chardin bis dahin nicht erträumt hatte.

Ueber seine Aufnahme in die Akademie sind uns einige Einzelheiten bekannt, die zur Charakteristik des Künstlers beitragen. Chardin stellte in einem kleinen Vorfaale der Akademie einige seiner Bilder so auf, als ob sie zufällig hingerathen wären und wartete im Nebenzimmer auf die Commission. Es kam Largillière, und als er die Bilder sah, fesselten sie ihn so, daß er sich eingehend mit ihrer Betrachtung beschäftigte. Als er in das zweite Zimmer trat, meinte er, zu Chardin gewendet, daß er da treffliche Bilder irgend eines vlämischen Künstlers besitze. Nun verlangte er Chardin's Arbeiten zu sehen. — «Mein Herr», erwidert freudig der Künstler, «Sie haben sie soeben gesehen!» — «Wie, diese Bilder haben Sie gemalt? oh, Sie müssen sich der Akademie vorstellen.» Auch Cazes, sein erster Lehrer, obwohl ein wenig beleidigt, daß er sich, wie Largillière, durch die Kriegslist seines einstigen Zöglings täuschen liefs, stand bei der Wahl auf seiner Seite, und so wurde denn Chardin am 25. September 1728 als Maler von Blumen, Früchten und Stilleben in die Akademie aufgenommen, welche zwei der ausgestellten Gemälde, das oben erwähnte Innere der Küche mit dem Rochen und ein Fruchtstück als Geschenk oder Receptionsstücke des Künstlers auswählte. Beide befinden sich jetzt im Louvre. Das Fruchtstück ist ein großes Bild, das seine glänzende Gesamtwirkung, seine Farbe und Haltung bis auf den heutigen Tag bewahrt hat und die volle Künstlerschaft Chardin's auf diesem Gebiete dokumentirt. Auf einem Marmortisch, den ein Basrelief ziert, steht eine große Schüssel mit Fischen und Früchten, die pyramidenförmig sich aufbauen; vorn laden Austern auf dem Teller, Flaschen mit Wein und Wasser zum Frühstück ein, auch die Citrone fehlt nicht. Ein Papagei im Hintergrunde und ein spanischer Hund im Vordergrund beleben die todte Natur. Das Bild trägt das Datum 1728.

Bevor wir auf die Kunstthätigkeit Chardin's näher eingehen, sei es uns gestattet, die wenigen biographischen Notizen, die uns erhalten sind, hier voranzustellen. Es ist nichts Seltenes in der Kunstgeschichte, daß man vom Privatleben

eines Künstlers nur Weniges mittheilen kann, während fein künstlerisches Schaffen wie ein aufgeschlagenes Tagebuch vor uns liegt und fast jede Stunde der Thätigkeit in der Werkstätte sich berechnen läßt.

Die Geschichte seiner ersten Verlobung läßt uns Chardin als einen ehrenwerthen, gewissenhaften jungen Mann erkennen. Sein Vater wünschte ihn mit der Tochter eines seiner Freunde, des Kaufmanns Saintar, vermählt zu sehen. Bei Gelegenheit eines Balles lernt unser Künstler Margarethe, die ihm bestimmte Braut, kennen, und beider Herzen finden sich. Die Braut galt als vermögend, aber dem Brautvater schien des Malers bürgerliche Stellung und Existenz zu unsicher, und es wurde darum von ihm die Hochzeit verschoben. Nun aber starb der Kaufmann, und es zeigte sich, daß er kein Vermögen hinterließ. Bei so veränderten Verhältnissen wollte jetzt der alte Chardin nichts mehr von dieser Verbindung wissen, während der Sohn in treuer Liebe an der Erwählten festhaltend sie am 1. Januar 1731 heimführte. Margarethe schenkte ihm einen Sohn, starb aber bald darauf (15. April 1735) an einer Brustkrankheit. Chardin vermählte sich zum zweiten Male am 26. November 1744 mit Franzisca Margaretha Pouget, einer Wittwe, die ihm etwas Vermögen mitbrachte, so daß der Künstler von den bis dahin ihn verfolgenden Nahrungsforgen einigermaßen befreit wurde, denn bei aller Berühmtheit wurden seine Bilder nie hoch bezahlt. N. Cochin hat uns die Büste dieser Frau gezeichnet (gestochen von L. Cars), die uns ein freundliches, verständig und aufmerksam vor sich sehendes Gesicht zeigt; das Spitzenhäubchen, die weiße Halskrause, alles sitzt so sauber und nett, Chardin konnte sich kein besseres Modell für seine Genrebilder wünschen. Sie ist denn auch auf mehreren derselben verewigt, so wie er sie endlich noch als altes Mütterchen, 1775, in Pastell malte (im Louvre). Die Liebenswürdigkeit des Wefens spricht auch noch aus diesem Bilde der Matrone.

Von Ehrenbezeugungen, die dem Künstler widerfahren, seien folgende erwähnt: am 28. September 1743 wurde er zum Rath und am 22. März 1752 zum Schatzmeister der Akademie ernannt. Als letzterer fungirte er bis zum Jahre 1774, und erwarb sich in dieser keineswegs leichten Stellung, die mit großer Verantwortlichkeit verbunden war, allgemeine Anerkennung. Gleich anfangs mußte er viel Arbeit verwenden, um die vor ihm eingeriffene Unordnung in der Verwaltung zu beseitigen. Im Jahre 1757 erhielt er in den Galerien des Louvre eine Wohnung und am 30. Januar 1765 wurde er zum Offizier der Akademie zu Rouen ernannt. Außerdem war er viele Jahre Ordner des Salons, eine mit vielen Unannehmlichkeiten verbundene Funktion, da man es nie allen Künstlern recht machen kann; er wußte aber Unzufriedene damit am besten zu beschwichtigen, daß er seinen eigenen Bildern den am wenigsten günstigen Platz anwies. Uebrigens war er ein großer Freund der Künstler und nahm sich in väterlicher Milde selbst der schwächeren Talente an. Wenn er ein schlechtes Bild bemerkte, pflegte er zu sagen: «Warum kam doch der Maler mit diesem Bilde nicht in mein Atelier, ich hätte es ihm gern übermalt.» Man könnte in diesem Ausrufe den Ausdruck einer eiteln Selbstüberhebung finden, aber der einfache, naive Charakter, die ungefehmte Liebenswürdigkeit seines ganzen Lebens lassen eine solche Deutung nicht zu.



Im Rahmen dieses kurzen biographischen Abrisses läßt sich die lange Reihe von Chardin's Kunstwerken ohne Zwang zu einem Gesamtbilde zusammenfassen und zwar, da genaue Kataloge der Ausstellungen vorliegen, viele seiner Bilder auch das Jahr ihrer Entstehung tragen, in chronologischer Ordnung. Eine Ausnahme machen die Bilder, die nicht im Salon ausgestellt waren, die aus dem Atelier des Künstlers gleich in den Besitz des Bestellers oder Käufers übergingen.

Die todte Natur war nicht allein in seiner frühesten Epoche sein eigenthümliches, mit sichtbarem Wohlgefallen cultivirtes Gebiet, sie blieb es auch, als er dem Genrebild einen breiteren Raum in seinem Schaffen zugestand. Hat er doch Letzteres mit dem Stilleben zu einem eng verbundenen Ganzen zu vereinen verstanden und dem Genre eben durch die verständnisvolle Beherrschung des Nebenfächlichen einen besonderen Reiz verliehen. Man nennt das Stilleben eine Spezialität des Künstlers, das er zu einem besonderen Kunstzweige in Frankreich entwickelt hatte. In allen besonderen Fächern des reichen Gebietes dieser Kunstart war er zu Hause; zwar ist ihm die holländische Kunst vorgegangen, aber was Kalf in seinen Kücheninterieurs, Abr. Mignon und van Huysum in ihren Blumen, de Heem in seinen Früchten, Weenix in seinen todten Jagdthieren geleistet haben, das vereint Chardin in seiner Kunst. Er malt alles, was er sieht, und er malt es so genau, daß sich Bild und Gegenstand vollkommen decken; dieser naturalistischen Auffassung verleiht er aber durch Anordnung und Farbenharmonie einen eigenthümlichen poetischen Reiz. Oft ist der Stoff, der Inhalt der Erfindung recht ärmlich, aber die Ausführung stempelt das Bild zum echten Kunstwerk. Die jagdbaren Thiere des Feldes und Waldes, Hasen, Kaninchen und Rebhühner, Fische und Fleisch, wie es in irgend eine Küche gebracht wird und das Kennerauge der Hausfrau oder des Kochs entzückt, weiß seine Kunst ebenso lebenswahr darzustellen, wie irgend ein Gefäß der Küche, des ärmlichen wie des reichsten Buffets. Sein Auge sieht sich genau jedes Ding an, und seine Hand bringt ebenso treu das Gesehene auf die Leinwand; das künstlerische Gefühl verleiht dem Ganzen die ästhetische Weihe. Das Auge des Laien bewundert an seinen Bildern dieser Gattung den Sammet der Pfirsiche, die Transparenz der Weintrauben, den blauen Reif der Pflaume, den nassen Purpur der Erdbeeren, das erhabene Netz der Melone, die wunderlichen Erhöhungen der Orange, den safttriefenden Sprung überreifen Obstes; — der Kunstkenner bewundert dies und noch mehr die Harmonie, die so Vielartiges zu einem Gesamtbilde vereint. Chardin muß seine derartigen Gemälde vollständig nach dem Modell ausgeführt haben, denn es finden sich keine Zeichnungen und Entwürfe zu solchen Compositionen vor. Durch die wunderbaren Reflexe, welche die farbigen Gegensätze mildern, ja aufheben, bringt er Abrundung in jeden einzelnen Gegenstand und Ruhe in das Ganze hinein.

Als Beweis für die künstlerische Routine dürfte auch der Umstand gelten, daß Chardin seine todte Natur nicht ängstlich nach der Wirklichkeit miniaturartig nachahmt; wie bei Rembrandt's Bildern seiner besten Periode muß der Betrachter auch bei Chardin einige Schritte zurücktreten; was in nächster Nähe unverständlich erscheint, bekommt in bestimmter Entfernung erst Körper und Leben. Seine Blumen besonders scheinen, in dieser Art betrachtet, wie von der Leinwand sich loszulösen, so daß man sie mit der Hand greifen könnte. Dies besonders auf

einem Bilde mit Nelken, im Besitze von C. Marcille bei Chartres. Es wird uns eine Bemerkung, ein Bonmot des Künstlers mitgetheilt, das einigermaßen das Geheimniß seiner Malweise lüftet. Chardin fragte einen Collegen einmal: Malt man denn mit Farben? — Womit sonst! fragt dieser verwundert. — Womit? Mit Gefühl! lautete die Antwort. Sein Basrelief, mit dem er seine Kunst des Stillebens inaugurierte und das er noch einige Male im Laufe der Zeit wiederholte, fand immer wieder Bewunderer, selbst «die im Salon irrende Muse»; eine Kritik in



Die Toilette. Nach dem Stich von Lebas.

Verfen, die 1771 erschien, weihet dem Bilde eine vierzeilige Strophe, deren Inhalt in der Bemerkung gipfelt: Man glaubt ein Relief zu sehen, und es ist eine Leinwandfläche!

Es würde ermüden, die vielen Bilder dieser Gattung einzeln anzuführen, da fast bei allen die Bemerkungen über Anordnung, Farbe und Ausführung sich wiederholen müßten. Es sei hier nur betont, daß Chardin bei seinem Stilleben als echter Künstler der nahe liegenden Gefahr, ganz dem Realismus zu verfallen, dadurch geschickt auszuweichen verstand, daß er überall durch Anwendung eines ihm eigenthümlichen eigenartigen Farbentones seine Individualität zu wahren wußte.



Es ist eine auffallende Erscheinung, daß Chardin, der doch als Maler des Stillebens in die Akademie aufgenommen wurde, eine ziemliche Reihe von Jahren fast kein Stilleben, sondern nur Genrebilder ausstellte. Erst im J. 1753 werden verschiedene Thierstücke im Salon angeführt. Sie gehören bereits Privatsammlungen an und sind deshalb wohl älteren Datums. Der Salon 1757 enthielt abermals Thier- und Fruchtstücke, dann zwei Gegenstücke, davon das eine Bild verschiedene Speisen auf dem Küchentische, das andere die Reste eines Desserts vorstellte; außerdem einen hängenden Hasen, dabei Jagdtasche und Pulverhorn, in natürlicher Gröfse. Man nannte solche Compositionen in Frankreich «Retours de chasse», wir würden etwa «Nach der Jagd» zu übersetzen haben. Dieses Bild ist jetzt im Louvre; noch zweimal aber malte Chardin dieselbe Composition auf Bestellung von Privaten, mit einzelnen Veränderungen. Auch im J. 1761 kamen Thierstücke zur Ausstellung, während der Salon vom J. 1763 sechs Bilder durchweg mit Blumen oder Früchten aufwies.

Bereits durch längere Zeit machte sich ein Umschwung im Urtheil der Menge bemerkbar; das Publicum, früher enthusiastisch den Künstler verherrlichend, wurde allmählig kühler; auch die Kritik äußerte ihre Bedenken. Man glaubte, es sei bei Chardin ein Rückgang des Talentes eingetreten, man warf ihm Armuth der Imagination vor, da er sich in seinen Compositionen oft wiederholte. Die Welt will eben immer etwas Neues sehen, und andere Maler waren nur zu bereitwillig, dieser Volksleidenschaft reichliche Nahrung entgegen zu bringen. Daß sich Chardin oft wiederholte, ist bekannt, auch bereits oben bemerkt worden; zur Entschuldigung des Künstlers müssen wir aber bemerken, daß er solche Wiederholungen nur auf Bestellung ausführte und wahrscheinlich nicht verhindern konnte, daß die Besitzer derselben sie im Salon gern figuriren sahen, schon deshalb, weil die Nennung ihres Namens als Besitzers ihrer Eitelkeit schmeichelte.

Chardin aber bewies im Salon 1765 und 1767 dem Publicum, daß er noch der alte jugendfrische Künstler sei und daß sich seine Kunst nicht überlebt habe. Mit großem Beifall wurden 1765 drei Gemälde aufgenommen, welche die Attribute der Musik, der Kunst und der Wissenschaft zum Gegenstande hatten. Auf dem erstgenannten Bilde hat der Künstler über einem mit Teppich bedecktem Tische in natürlichem Durcheinander allerlei Musikinstrumente gruppiert; besonders ein Jagdhorn im Grunde, das die sich verengende Oeffnung dem Beschauer zuwendet, ist so täuschend gemalt, daß man mit der Hand die Tiefe der Höhlung zu sondiren versucht wäre. Das Ganze ist mit erstaunlicher Kraft durchgeführt. Ein Kritiker jener Zeit meint: Wäre eine Schlange so wahr gemalt, wie diese Instrumente, man würde vor ihr flüchten. Ebenso sind auch die Attribute der Künste harmonisch zusammengestellt; man sieht Bücher, Zeichnungen, eine antike Vase, eine Marmorbüste, eine Statue von Bouchardon, Pinsel, Paletten und andere Werkzeuge der Künstler. Das dritte Bild, der Wissenschaft gewidmet, fände im Cabinet eines Naturforschers den entsprechendsten Ehrenplatz. Man sieht auf einem Tisch, den ein dunkelrother Teppich deckt, Bücher, einen Globus, ein Vergrößerungsglas, einen Hohlspiegel, Thermometer, geographische Karten und zum Theil ein Teleskop. Die Lichter spielen auf den glänzenden Gegenständen und bringen eine wunderbare Wirkung hervor.

Dieselben Compositionen mußte Chardin für Katharina II. von Rußland wiederholen, so wie er auch die Attribute der Musik oft reproducirte, da reiche Musikfreunde dieselben zu besitzen wünschten.

Dafs unser Künstler noch viele Bilder ausführte, die nicht zur Ausstellung im Salon gelangten, beweisen einzelne reiche öffentliche, wie private Sammlungen. So besitzt der Louvre viele Stilleben von seiner Hand; die meisten davon aus der Sammlung Lacaze. Unter den siebenzehn Bildern derselben gehören allein dreizehn dieser Kunstgattung. Ueberhaupt sind Chardin's Stilleben vielfach in Frankreich geblieben; man findet deren in Angers, Cherbourg, Rouen. Auch französische Privatsammler schätzen den Meister sehr, wie die Galerien Lavalard, Burat, der beiden Marcille und Rothan beweisen. Außerhalb Frankreichs ist hier nur die Galerie in Karlsruhe zu nennen, die wahre Meisterstücke dieser Art besitzt, darunter einen Topf mit blühenden Orangenbäumchen, dabei ein Korb mit Obst; namentlich das Geborstene der überreifen Pflaumen ist mit un-nachahmlicher Virtuosität gegeben. Von todtem Wild ist ein an einem Fuß aufgehängtes Rebhuhn, daneben Obst in Metallschale und Korb und zwei Hasen mit Pulverhorn und Jagdtasche zu erwähnen; letzteres ein Meisterstück transparenten Clairobscur. Wirkungsvoll ist auch das Stilleben, das eine silberne Kanne, ein Glas mit Wein und einen Teller mit Austern zu einer wunderbar effektvollen Gruppe vereint.

Es ist erwähnenswerth, auch leicht zu erklären, dafs man fast keine Nachbildungen durch den Stich nach den Stilleben Chardin's findet. Unter den 51 Vervielfältigungen, die Bocher nach Chardin beschreibt, finden wir nur eine Lithographie und eine Radirung, die als Illustration zu Goncourt's Werk über den Künstler diene. Wir nannten diese Erscheinung erklärlich, denn der Stecher ist gezwungen, von der Farbe des Gemäldes zu abstrahiren. Nun ist aber gerade die Farbe bei den leblosen Gegenständen, Blumen, Früchten und todtten Thieren die Hauptfache, die belebende Seele der Composition. Gestochene Blumenbouquets machen die Wirkung, als ob sie aus Holz geschnitzt wären, und ich weiß keinen Stich zu nennen, der uns einigermaßen die Farbe des Originals ahnen ließe, vielleicht mit alleiniger Ausnahme der beiden Gegenstücke (Frucht- und Blumenstück), die Earlom nach Huysum (Gallerie Houghton) geschabt hat.

Hat sich Chardin in der Darstellung des Stillebens eine ihm zufagende Kunstgattung geschaffen, die er — man kann ihm diesen Ruhm nicht absprechen — glänzend beherrscht und zur möglichst höchsten Vollendung zeitigt, so steht er auch als Genremaler ganz auf eigenen Füßen; und wenn er auch sein Kunstgebiet hier in enge Grenzen bannt, so bleibt er doch immer ein ganzer Mann, ein ganzer Künstler. Es gehörte keine geringe Charakterstärke dazu, mitten in der frivolten, lebenslustigen, von Witz und prickelnder Sinnlichkeit bacchantisch durchglühten Kunst der Zeit Ludwig's XV. Nüchternheit, Einfachheit, Wahrheit und Naivetät zu bewahren und damit muthig vor die Oeffentlichkeit zu treten; es gehörte Glück dazu, mit solchem Auftreten die besseren Saiten der Menschenherzen zu berühren und zur Anekkennung zu zwingen.



Sehr eng waren die Grenzen, die Chardin für sein Genrebild zog. Er schildert uns im Bilde das Heim, die einfache, unschuldige Freude der Bürgerfamilie, in welcher er selbst durch Abstammung und fortgesetzte Gewohnheit wurzelt. Und sein Bürgerhaus, wie er es so oft uns vor Augen führt, ist lebenswahr und mit höchster Naturtreue der Wirklichkeit abgelauscht; er scheint die edlen Stunden des Bürgerlebens in ihrem innersten Wesen überrascht zu haben von den Einrichtungsstücken der Küche und des Wohngemaches — und wie gemüthlich präsentirt sich dieses — bis zu den handelnden Personen des Bildes, und bei diesen vom Kopf bis zur Sohle! Wie ist alles an seinem Platze, wie trefflich individualisirt — gerade wie die Helden seiner Stilleben!

Trotz dieser Sonderstellung in der französischen Kunst seiner Zeit verhielt sich Chardin keineswegs ablehnend gegen die Richtung und Kunst seiner Genossen. Er selbst besaß mehrere Werke von Boucher, darunter, wie sein Nachlaß beweist, zwei Venusbilder, dann badende Türkinnen von J. Vernet, Zeichnungen galanten Inhalts von Boucher, Moreau und Anderen. In der Ausübung der Kunst aber bleibt er sich selbst stets treu, keinen Augenblick irrt er von seinem Wege ab, wenn auch seine Muse einem gewissen Publicum wie ein Aschenbrödel erscheinen mochte. Auch den holländischen Sittenbildmalern des 17. Jahrhunderts steht er selbständig gegenüber, nie steigt er, wie mancher derselben, in die Kneipe hinab, stets hält er sich in der Region des ehrfamen Bürgerstandes, dem er den französischen Stempel seines Jahrhunderts aufzudrücken versteht. Nie wird er trivial oder gar gemein; eine gewisse, wenn auch bürgerliche Noblesse spricht stets aus seinen Bildern. Eine Ausnahme würde allein das Bild sein, nach welchem sich ein anonymer Stich findet, betitelt: «la table renversée». Ein Mann sucht eine Frau zu umarmen, die vom Lehnstuhl herabsinkt, wobei ihre Toilette in Unordnung geräth, während sie, selbst fallend, den Tisch mit seinem Inhalte zugleich umstürzt. Aber die Bezeichnung des Stiches: «Chardin pinx.» ist ohne Berechtigung gegeben, das Bild ist nicht von ihm. Eine Art Concession an die französische Kunst seiner Zeit dürften allein die beiden kleinen Bilder in der Sammlung Quesnoy in Moulins sein «Nymphen und Satyrn spielen mit Kindern und Böcken», vom Jahre 1769. Vielleicht wollte der Künstler mit denselben den Beweis liefern, daß er auch dergleichen componiren könnte — wenn er wollte!

Wenn Chardin im Vergleich mit der Kunstrichtung seiner Zeit nüchtern und hausbacken erscheint, so liegt der Grund nicht in dem Zuwenig von seiner Seite sondern in dem Zuviel der Andren. Aber gerade diese Eigenart steigert seine kulturgeschichtliche Bedeutung, indem er inmitten eines Jahrhunderts, das nach einer Zeit des wahnsinnigsten Ruhmesstrebens Ludwig's XIV. die nicht minder wahnsinnige Ungebundenheit seines Nachfolgers mit vollen Zügen einathmete, doch noch den treffenden Ausdruck für Wahrheit und Natürlichkeit findet, und auch den Zeitgenossen dafür Sinn und Empfänglichkeit genug bleibt, daß sie vor Chardin's Bildern Augenblicke stillen Glückes genießen. Dieser Sieg der gefunden Vernunft und des natürlichen Gefühles hat zur unbedingten Voraussetzung, daß Chardin Alles, was er im Genrebild bot, auch selbst als wahr und edel tief im Innersten empfunden habe. Er gab die Wahrheit mit vollster Ueberzeugung. Man wird das Zutreffende unserer Bemerkung verstehen, wenn man Compositionen

eines Jeaurat neben Chardin's Bilder stellt, die er nachahmen wollte. Er bemüht sich, im gleichen Geleise zu arbeiten, aber der Geist fehlt, weil ihn die Ueberzeugung nicht durchdringt.

Als Uebergang vom Thierstück zum Genrebild könnten die beiden Compositionen gelten, in denen er Affen menschliches Gebahren zumuthet; das eine dieser Bilder stellt eine Meerkatze vor, die im bequemen Schlafrock am Tisch sitzt, auf dem sich eine Medaillensammlung befindet, und mit der Lupe eine



Der Unterricht im Sticken. Galerie des Louvre.

Medaille verständnisvoll betrachtet; das andere führt einen Affen im modischen Rock der Zeit, mit Federhut, vor der Staffelei sitzend und nach der Figur eines nackten Kindes (wohl von Fiammingo) malend, vor; aber nicht die Figur des Kindes, sondern die Gestalt eines Affen ist das Resultat der künstlerischen Bemühung. Beide Bilder befinden sich im Louvre und sind vom jüngeren Surugue gestochen. Chardin wollte ohne Zweifel damit gewisse Gelehrte und Künstler geißeln, die ohne inneren Gehalt dem Affen gleich nur die äußere Form nachahmen und damit sich dem wahren Künstler und Gelehrten gleich dünken.



Mit Ausnahme dieser beiden Compositionen hält sich Chardin an das Reale; er giebt die Wirklichkeit, wie er sie findet, das thätige Leben des Bürgers, die Zufriedenheit, die kleinen Sorgen und Arbeiten, die bescheidenen Freuden des Familienlebens; es sind das allerdings einfache Schilderungen, die er dem täglichen Leben nachschrieb, aber die Wahl des treffendsten Augenblicks und die künstlerische Einkleidung der realen Erscheinung ist dabei das Werk des Malers. Die Besucher des Salons waren erstaunt, in diesen Gemälden sich selbst so treu, in so liebevoller Auffassung und sprechender Aehnlichkeit, wie in einem Spiegel zu erkennen. Chardin's Genrebilder haben darum auch ein culturgeschichtliches Element, sie zeigen uns, wie es in einem französischen Bürgerhause des verflossenen Jahrhunderts in der That ausah und zuing. Einen Beweis für die correcte Auffassung der Wirklichkeit liefert uns der Umstand, daß fast alle bedeutenderen Bilder des Meisters von den besten Stechern der Zeit gestochen wurden, wodurch sie auch über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt wurden. Da er das allgemein Menschliche betonte, so fand er auch in der Ferne Anerkennung, und die französischen Stiche wurden durch deutsche Nachstiche copirt, um der Nachfrage abzuhelfen. Auf diese Weise ist Chardin nicht allein ein französischer sondern zugleich ein internationaler Künstler.

Streng genommen ist auch Greuze ein Maler des bürgerlichen Lebens; wenn wir aber die Compositionen dieses Künstlers neben Chardin's Bilder stellen, so werden wir alsbald den Unterschied zwischen Beiden wahrnehmen. Wenn wir den verschiedenen Standpunkten, die beide Künstler einnehmen, das charakteristische Merkmal ausdrücken wollen, so müssen wir sagen, daß Greuze das bürgerliche Leben dramatisch behandelt mit didactischem Hintergrund — man denke an «l'accordée du village» oder «la malédiction paternelle» — während Chardin sich begnügt, irgend eine gefällige Scene einer Idylle völlig naiv zu fixiren. Die einfachste Familienlegende giebt er so einfach und anspruchslos, wie sie sich vor seinem Auge zeigt; keine Person und kein Beiwerk ist zu viel daran, aber es fehlt auch nichts.

Wir hatten bereits oben des Bildes erwähnt, welches 1734 noch auf dem Platze Dauphine ausgestellt war und eine Dame darstellte, die einen Brief versiegeln will. Daselbe Bild (oder eine Replik) war auch im Salon von 1738. E. Peffard hat es gestochen und der Composition durch die dem Stiche beigegebenen Verfe einen Beigeschmack gegeben, an den der Künstler gewiß nicht gedacht hatte. Das Gemälde befindet sich gegenwärtig und zwar seit mehr als einem Jahrhundert im Stadtschloße zu Potsdam, in der Wohnung Friedrich's des Großen.

1736 waren auf dem Salon zwei Gegenstücke, Kücheninterieurs; das Beiwerk ist mit gewohntem Geschicke gemalt, aber auch die Personen, welche die Räume beleben, sind so hingestellt, so naturwahr aufgefaßt, daß man nicht weiß, ob man den lebenden Wesen oder dem Stillleben den Preis zuerkennen soll. Auf einem der Bilder sieht das Küchenmädchen die Wäsche ein, während ein Junge diese Gelegenheit benutzt, um aus dem Seifenschäum Blasen zu machen. Auf dem anderen Bilde schöpft das Dienstmädchen Wasser aus einem kupfernen großen Behälter. Diese Werke erwarb die Königin von Schweden; heute sollen sie sich in Stockholm in sehr beschädigtem Zustande befinden. Hier ist auch die im folgenden Jahre ausgestellte Scheuerfrau einzufhalten, die beschäftigt ist, ein Küchengefaß zu reinigen. Ein

Pendant dazu ist der Gasthausjunge, der eine Kanne reinigt. C. N. Cochin hat uns alle vier Bilder in Stichen erhalten.

Die Zeit von Chardin's größter Beliebtheit fällt offenbar in die Jahre von 1737 — 1746. Vom Jahre 1737, in welchem der Künstler zum ersten Male im Salon erscheint, bis etwa 1746 erschienen nämlich die meisten Stiche nach seinen Bildern, oft sechs oder fünf nach jeder Ausstellung; ein Beweis, daß der Maler in Mode war. Später sind nur einzelne Stiche noch zu verzeichnen, woran gewiß die immer schärfer auftretende Kritik die Schuld trug. Die Stiche, wenn auch von den besten Künstlern der Zeit ausgeführt, geben uns freilich nicht die volle Schönheit des Originals, dennoch sind sie von Niemand, der die Thätigkeit des Künstlers verstehen will, zu umgehen, um so mehr, als die Originale in alle Welt zerstreut sind.

Neben den genannten beiden Küchenstücken befand sich in der Ausstellung desselben Jahres auch ein lesender Gelehrter — ein Chemiker in seiner Studirstube oder auch ein Philosoph genannt, in Lebensgröße. Eine Wiederholung hiervon finden wir ebenda 1753. Während Grimm und Diderot die erstgenannten Bilder sehr mittelmäßig fanden, glauben sie den Gelehrten ohne Gewissensbisse dem Rembrandt an die Seite stellen zu dürfen. Ein anderer Kritiker (Huguier) stellte Ausführung und Zeichnung dieses Bildes noch über Rembrandt! Das Werk ist unter dem Titel: «Le souffleur» von Lepicié gestochen. Es soll das Porträt des Malers Aved, eines Freundes von Chardin, sein.

Chardin's Küchenstücken stehen seine Schilderungen der bürgerlichen Wohnstube zur Seite. Wir wollen uns gern mit dem Gedanken befreunden, daß der Maler in seinem eigenen Heim die Modelle für die Menschen aus dieser Classe seiner Gemälde gefunden habe. Da ist vorerst die Kinderwelt mit ihren kleinen Sorgen und Spielen, Neigungen und Leidenschaften. Man kann sich vorstellen, welche Augenweide für die Bürgerfrauen und Mütter, wenn sie den Salon besuchten, diese von Gesundheit und Naivetät strotzende Kinderwelt sein mußte; und da sich in der Kinderstube auch oft die Mutter in ihrer anziehenden Einfachheit einfand, so boten diese Familienscenen dem natürlich und gesund denkenden Beschauer die anregendste Unterhaltung. Diese Kinderwelt, wie wahr, wie ganz anders zeigt sie sich bei Chardin als bei Greuze oder N. Coypel! Letzterer stellt Amor als einen jungen Abbé vor, wie er halberwachsenen Mädchen Ovid's Kunst zu lieben salbungsvoll erklärt. Oder man nehme deselben Künstlers «Jeu d'enfans» (beide von Lepicié gestochen), Kinder ahmen die Beschäftigungen der Alten nach: Die Composition mag man sich in irgend einem Kupferstichkabinet ansehen, sie ist die Frucht desselben Gartens, in welchem die Schäferspiele Lancret's, Boucher's, Watteau's ihre lustigen Blüten trugen, als ob das Leben ein ununterbrochenes Maskenfest wäre. Demgegenüber sehe man sich Chardin's kleines Mädchen an, das mit der Puppe spielt (1738, gestochen von Surugue). Das Mädchen soll das Porträt einer Tochter des Kaufmanns Mahon sein. Mag sein, aber das Porträt ist hier zu einem Genrebilde gehoben, das uns den Typus der wahren Kinderwelt vorführt. Ist nicht jedes gute Genrebild ein Porträt, wenn auch nicht der Species, einer einzelnen, bestimmten Person, doch einer ganzen Gattung? Dieses kleine Mädchen, das ihre geliebte Puppe in richtiger Vorahnung ihres künftigen Berufes mit ihrer ganzen Sorge umgibt —



bald werden wir es als eben so sorgfame Mutter wiederfinden, der ihre Kinder noch mehr als Spielpuppen fein werden. Versteht sie es doch, ihren jüngeren Geschwistern gegenüber, sehr wohl, die strenge Matrone und Gouvernante zu spielen, wie uns Chardin auf einem seiner Gemälde zeigt, darauf ein halberwachsendes Mädchen dem jüngeren Bruder das A-B-C beizubringen sucht (1740, gestochen von Lepicié). Chardin hatte auch sonst noch und oft die Kinder bei ihren Spielen belauscht; so brachte er 1739 den kleinen Seifenblasen-Macher (gest. von Filloeu), so auch Kinder, welche Kartenhäuser aufführen (1737, von Filloeu und 1741 von Lepicié gestochen) oder mit dem Kreisel spielen (1738, gestochen von Lepicié).

In dem Jungen, den wir beim Zeichnen überraschen, können wir wohl mit Recht den Sohn des Künstlers vermuthen, der unter den Augen seines Vaters sich gleichfalls der Kunst widmete, im Jahre 1754 den großen Preis für Italien erhielt, aber noch vor dem Vater starb. Einmal copirt er den Mercur von Pigalle (1753), ein andermal zeichnet er einen Kopf (1738, geschnitten von Faber). Originell ist die Auffassung auf einem dritten Bilde; hier sitzt der jugendliche Zeichner, vom Rücken gesehen, in seinem Atelier auf der Erde und hat ein großes Portefeuille vor sich auf den Beinen ausgebreitet, worin er die Copie nach einem akademischen Act ausführt (1759, gest. von Flipart). Dass bei allen solchen Bildern auch die Nebenfachen mit Naturtreue wiedergegeben sind, brauchen wir nicht mehr zu wiederholen.

Gelegentlich führt uns Chardin auch in das Toilettenzimmer, wo wir der Morgentoilette beiwohnen. Wie ganz anders aber behandelt er solchen Vorwurf als etwa Baudouin. Er schildert eine anmuthige junge Mutter, die ihrer kleinen Tochter die Haube auf dem Köpfchen in Ordnung bringt. Und dieser so nichtsbedeutenden Handlung des täglichen Lebens gibt er einen besonderen, psychologischen Reiz dadurch, dass er die kleine Evatochter nach dem Spiegel in einer naiven und doch natürlichen Wendung des Kopfes schielen lässt. Wie lange bleiben die Mädchen dem Spiegel gegenüber Kinder? 1741, gestochen von Lebas (siehe die Abbildung auf Seite 9).

Auch dem Knaben fehlt nicht die mütterliche Sorgfalt. Die Schule hat ihr Anrecht an den künftigen Mann erhoben, die Stunde schlägt, die ihn zur Schulbank ruft; das Spielzeug liegt auf der Erde, der Junge, ordentlich gekämmt und angezogen, die Schulbücher unter den Arm, will eben fort durch die halboffene Thüre. Aber so schnell geht es nicht, die Mutter hat das dreieckige Hüthen mit der Bürste gereinigt und wirft noch einen prüfenden Blick auf ihr Söhnchen, ob alles rein und in Ordnung sei (1739 gest. von Lepicié). Ich begreife nicht, wie man das Bild «die Gouvernante» taufen konnte; das ist nicht der Blick einer gemietheten Pflegerin, sondern der der treu sorgenden liebevollen Mutter, deren Häubchen und Schürze allein uns sagen, wie reinlich alles in ihrem Hause zugeht. — Mit Recht hat man an Chardin die staunenswerthe Behandlung der weißen Wäsche gelobt.

Wenn das Töchterchen auch noch nicht zur Schule geht, an der Seite der Mutter hat es doch schon eine Lehrzeit durchzumachen. Wir finden auf einem Gemälde von Chardin, das sich jetzt im Louvre befindet (1740, gest. von Lepicié), die arbeitfame Mutter, die ihrem Kinde Unterricht im Sticken erteilt (f. Abb. S. 13).

Ein anderes Mal führt er uns die Anfänge des wissenschaftlichen Unterrichts vor. Das Kind muß der examinirenden Mutter seine Lection aufzagen. Die Scene ist wunderbar treu aufgefaßt, man sieht den verlegenen Blicken an, daß die Lection nicht gut memorirt wurde, der sonst im Spiel so lebhaft Mund schweigt. Das Alles ist so selbstverständlich, so natürlich gegeben; ist aber gerade deshalb



In der Küche. Galerie des Louvre.

so sehr echte Kunst, daß man nur die Sache und nicht die Kunst zu sehen glaubt. Chardin malte das Bild 1747 für die Königin von Schweden; eine Wiederholung war 1753 ausgestellt (gest. von Lebas).

Dann wieder ist die sorgsame Familienmutter mit der leiblichen Pflege der Ihren beschäftigt. Wie er uns das Küchenmädchen vorführt, das Rüben reinigt (La ratisseuse, 1739, gest. von Lepicié), so hat er die jugendliche Frau oder die älteste Tochter des Hauses, die der Mutter hilfreich zur Seite steht, mit Brot und



Fleisch beschäftigt dargestellt, (im Louvre, eine Wiederholung bei Lichtenstein in Wien, eine dritte im K. Schloß in Berlin; 1739 gest. von Lepicié, f. Abbild. S. 17). Oder die Mutter hat soeben auf den mit weißem Linnen gedeckten Tisch die dampfende Schüssel gebracht; doch so ohne weiteres dürfen die beiden Kinder nicht zum Löffel greifen, die ältere Tochter betet still für sich, der kleinere Bruder aber muß schön die Hände falten und das Tischgebet laut vortragen; die Mutter hört aufmerksam zu. Die Trommel, mit der wohl genug Lärm im Hause gemacht wurde, hängt an der Lehne seines kleinen Stuhles; so hat alles seine Zeit, das Spiel, das Essen und auch das Beten (1740 gest. von Lepicié; das Bild, «le Benedicite» genannt, ist jetzt im Louvre). Es kommen viele Wiederholungen vor, denn die Composition fand großen Anklang.

Wie uns Chardin das bürgerliche Familienleben in seiner naiven Einfachheit getreu schildert, so erlaubt er uns auch einen Einblick in die Wohnstube der jungen Frau, wenn sie allein ist; der Künstler begeht keine Indiscretion damit in der Art der Baudouin und Freudeberg, denn keine seiner Damen hat Ursache zu erröthen, daß fremde Augen ihre Einsamkeit belauschen. Wir sehen sie auf einem Bilde in einfacher aber eleganter Toilette am Tisch sitzen und Thee trinken — vielleicht auch Kaffee oder Chocolate (1739 gestochen von Filloeu); wir finden sie ein anderes Mal bei der Arbeit beschäftigt. Sitzend hält sie eine Stickerei oder ein Kleidungsstück über den Knien und neigt sich herab, um aus dem Körbchen ein Knäuel zu nehmen. Einige Bücher auf dem kleinen Gestelle fagen uns, daß über der Pflege des Haushaltes das geistige Interesse nicht eingeschlafen ist (1759, jetzt in Stockholm, gest. von Flipart). Auf einem anderen Bilde finden wir die junge Frau nachsinnend; sie sitzt vor dem Kamin, eine spanische Wand bildet um sie herum einen gemüthlichen Winkel, das Buch, halb geschlossen, ruht in ihren Händen, und sie sieht aus dem Bilde sinnend heraus; denkt sie dem Gelesenen nach oder haben kreuzende Gedanken ihr Leben unterbrochen? (1743; gest. von Surugue.) Aehnlich im Stoffe, aber verschieden in der Composition war ein anderes Bild derselben Ausstattung, das Surugue unter dem Titel «Amusements de la vie privée» gestochen hat. Unter gleicher Unterschrift wäre wohl auch ein anderes Bild unterzubringen, welches uns eine Dame vorstellt, die vermittelst einer Vogelorgel den Naturgefang ihres Liebings zu civilisiren sich bemüht (1751, gest. von L. Cars). Zum Schlusse sei endlich die Dame erwähnt, die vor dem Tische sitzt und ihr Ausgabebuch revidirt. Sie scheint soeben die letzten Auslagen eingetragen zu haben. Dieses Bestreben, Ordnung im Buche wie im Hause zu wahren, steht der jungen, netten Frau allerliebste (1755, gest. von Lebas).

Es wird gewiß manchem Leser aufgefallen sein, daß uns Chardin mit diesem Bildercyclus, der allerdings nicht in der von uns beobachteten Reihe entstand, das Leben eines Tages, wie es sich seiner Zeit in wohlgeordneten Bürgerfamilien abwickelte, mit Vorliebe, feinem Gefühl und annüthiger Naivetät schildert. Seine ganze Kunst wurzelt in der That in der Familie, und wir können nur ein Sittenbild anführen, das nicht in diesen Rahmen gehört. Es ist der blinde Bettler, «Quinze-Vingt» in Paris genannt, weil er dem Hospital St. Roch angehörte, das für 15×20 Blinde gestiftet war. Er wird von seinem Hunde geleitet und bettelt an der Pforte einer Kirche. Es soll eine in Paris bekannte Persönlichkeit

gewesen sein; der Mangel des Augenlichts ist vom Künstler trefflich charakterisirt (1753, gest. von Surugue). Das Original besitzt jetzt der Baron Rothschild.

Es wird eine Anekdote mitgetheilt, nach welcher sich unser Künstler einmal bei seinem Freunde Aved befand, als von diesem eine Dame ein Portrait verlangte und dafür den Preis von 400 Livres bot, der von Aved als zu gering zurückgewiesen wurde. Chardin, der an niedrigere Preise für seine Bilder gewöhnt war, suchte den Freund zur Annahme des Auftrags zu überreden und meinte, 400 Livres seien doch immerhin ein schöner Gewinn. — «Ja wohl, erwiederte Aved, wenn ein Portrait so leicht wie eine Wurst zu malen wäre». — Nun, Chardin hat gezeigt, daß er noch etwas mehr als eine Wurst zu malen verstand; Aved's Portrait, das Chardin im Gewande eines alten Philosophen gemalt hatte, welches Bild so viel Aufsehen machte, ist die beste Antwort auf jene spitzige Bemerkung gewesen! Daß Chardin auch das Zeug zu einem Portraitmaler hatte, zeigen alle seine Genrebilder, in welchen die handelnden Personen nach der Natur lebenswahr aufgefaßt, also Portraits sind. Auch von bestimmten Persönlichkeiten hat übrigens Chardin gelegentlich Bildnisse gemalt, drei derselben wurden gestochen, es sind die Chirurgen Lecret und A. Louis und eine Nichte des Künstlers. In seinen letzten Jahren hat er sich fast ausschließlich mit dem Portrait beschäftigt.

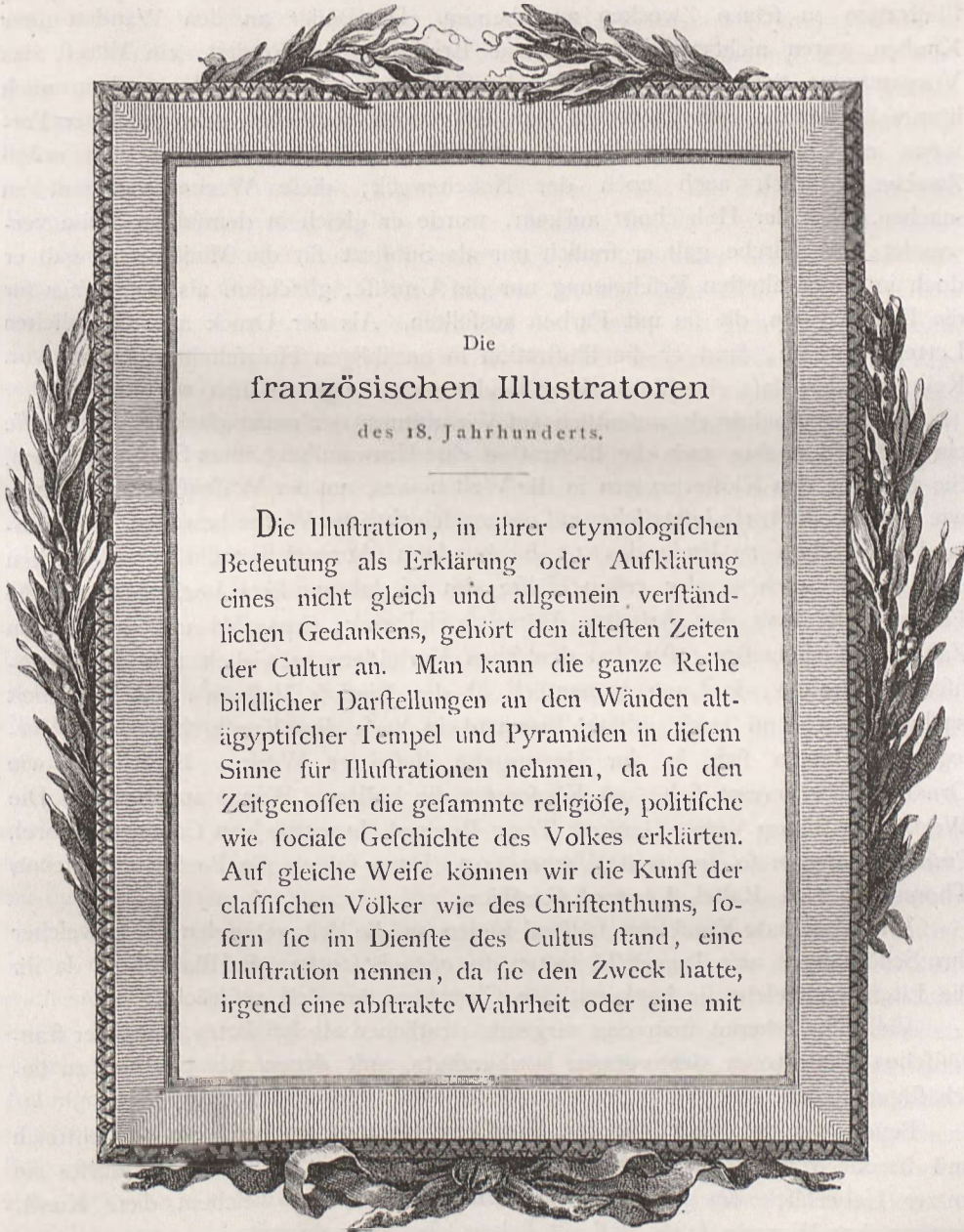
Als er nämlich bemerkte, daß man seine Bilder nicht mehr wie früher suchte, warf er die Pinsel weg und griff zur Pastellkreide. In dieser neuen Weise malte er zweimal sich selbst und dann seine Frau (alle drei im Louvre). Diese Bildnisse sind mit einer solchen Kraft, Kühnheit und Freiheit behandelt, daß das Publicum bei ihrem Anblick ganz erstaunt blieb. Der Künstler, den man für tot, abgewirthschaftet hielt, er stand noch einmal da, um neue Triumphe zu feiern. Aber es war ein kurzes und letztes Aufflackern des Genius. Die Natur forderte ihr Recht. Einige Monate vor Chardin's Tode fand noch im Salon (1779) sein Bild eines jugendlichen Pagen Anerkennung. Es war sein letztes Werk. Chardin litt viele Jahre am Stein; als zu diesen Leiden der Schmerz über den Verlust seines einzigen hoffnungsvollen Sohnes hinzutrat, konnte der achtzigjährige Mann solchen Schicksalschlägen keinen Widerstand mehr leisten. Am 6. Dezember 1779 drückte ihm sein geliebtes Weib die Augen zu, um erst 12 Jahre später (1791) ihm als 84jährige Matrone nachzufolgen.

Chardin theilt das Schicksal so vieler Kunstgenossen; verherrlicht bei seinem Auftreten, wenig geschätzt in seinem Alter, vergessen nach seinem Tode, gelangte er später doch wieder zur Anerkennung seines Werthes. Es war sein Unglück, an dem Tage zu sterben, an welchem die Revolution erwachte. Wer hätte da Zeit und Lust gefunden, sich am Ausdruck unschuldiger, einfacher Lebensfreude zu weiden? Voltaire's Griechen, Cornille's Römer nahmen die Menschheit ein; in der bildenden Kunst trat David auf und segte mit seiner sogenannten Renaissance die ganze französische galante Malerschule hinweg, um Platz für seine theatralischen Helden zu finden. Watteau's berühmtes Bild «Embarquement pour Cythere» wanderte in eine Kammer der Akademie, wo sie David's Kunstjünger zur Zielscheibe für ihre Brodkügelchen wählten. Jetzt würde man für das eine Bild



David mit seiner ganzen Sippschaft geben. Der gute Bürgermaler Chardin wurde natürlich auch vergessen. Schon bei seinen Lebzeiten bekam er kein hohes Honorar für seine Bilder, nun galten sie fast nichts. Die Neuzeit giebt dem Künstler feine Ehrennamen zurück, Frankreich sucht gut zu machen, was die Vergangenheit verbraucht hat. Jedenfalls ist Chardin in der Kette der französischen Kunst im verflochtenen Jahrhundert wenn auch nicht das erste, doch ein der Anerkennung würdiges Glied, das man in der Kunstgeschichte nicht mit Stillschweigen übergehen darf.





Die  
französischen Illustratoren  
des 18. Jahrhunderts.

Die Illustration, in ihrer etymologischen Bedeutung als Erklärung oder Aufklärung eines nicht gleich und allgemein verständlichen Gedankens, gehört den ältesten Zeiten der Cultur an. Man kann die ganze Reihe bildlicher Darstellungen an den Wänden alt-ägyptischer Tempel und Pyramiden in diesem Sinne für Illustrationen nehmen, da sie den Zeitgenossen die gesammte religiöse, politische wie sociale Geschichte des Volkes erklärten. Auf gleiche Weise können wir die Kunst der classischen Völker wie des Christenthums, sofern sie im Dienste des Cultus stand, eine Illustration nennen, da sie den Zweck hatte, irgend eine abstrakte Wahrheit oder eine mit



dem Cultus innig verschlungene Begebenheit zu erklären, zu illustriren. Das Christenthum, welches in seiner Predigt Völkern gegenüberstand, die in der großen Masse des Lesens und Schreibens unkundig waren, wußte frühzeitig die Illustration zu seinen Zwecken auszubeuten. Die Bilder an den Wänden alter Kirchen waren nichts anderes als eine Erklärung der Predigt, ein Mittel, das Vorgetragene tiefer im Gedächtniß der Zuhörer zu fixiren. Wenn dann auch liturgische Bücher oder Horarien zum Gebrauche fürstlicher oder gelehrter Personen mit bildlichen Darstellungen angefüllt wurden, so trat zu dem ersten Zwecke natürlich auch noch der Nebenzweck, diese Werke werthvoll zu machen. Als der Holzschnitt aufkam, wurde er gleich in demselben Sinne verwendet; der Kirche galt er freilich nur als Substrat für die Miniaturen; gab er doch in seiner ältesten Erscheinung nur die Umriffe, gleichsam als Wegweiser für die Illuminatoren, die sie mit Farben ausfüllten. Als der Druck mit beweglichen Lettern aufkam, fand er die Illustration in unzähligen Holzschnitten bereits vor. Kein Wunder, daß eine Verbindung Beider nicht lange auf sich warten ließ.

Wie der Buchdruck wesentlich auf Verbreitung der mannigfachsten Kenntnisse einwirkte, so mußte auch die Illustration eine Umwandlung ihres Stoffes erfahren. Sie trat aus den Klostermauern in die Welt hinaus, um der Wissenschaft zu dienen, wie so viele illustrierte historische und naturgeschichtliche Werke beweisen. Deutschland war schon zu Ende des 15. Jahrhunderts überreich an illustrierten Werken und behielt auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch durchaus die Führerschaft dank den Arbeiten Dürer's, Holbein's, Cranach's und der reichen Zahl der Kleinmeister. An den deutschen Vorbildern entwickelt sich die französische Illustration; in Lyon namentlich ist der Einfluß Holbein's mit Sicherheit nachgewiesen, und reich erblüht hier und in Paris dies Kunstgebiet. Die Verleger überbieten sich in der Herausgabe illustrierter Werke; Figürliches wie Ornamentales vereint sich, um Käufer für die kostbare Waare anzulocken. Die Werke des Simon Vôtre, Geofroy Tory, Bernard (le petit), Jean Cousin, Tortorel, Périssin erlangten so ihre weite Verbreitung. Dann folgen die Porträtwerke eines Thomas de Leu, Rabel, Léonard Gauthier.

Wie aber jede Kunst mit tausend Fäden an die Zeit gebunden ist, in welcher ihre Schöpfungen an's Tageslicht treten, so ganz besonders die Illustration, da ihr die Literatur, welche sie begleitet, den Charakter der Zeit aufdrückt.

Vielleicht erkennt man dies nirgends deutlicher als bei Betrachtung der französischen Illustratoren des vorigen Jahrhunderts, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben.

Bevor wir uns aber mit den Künstlern bekannt machen, die so geistreich und beredt von der Geschichte und den Sitten ihrer Zeit erzählen, dürfte ein kurzer Ueberblick des Feldes voranzuschicken sein, auf welchem diese Kunstgattung ihre Wurzeln faßte und oft sich wuchernd ausbreitete.

Daß in der Zeit des auf seine persönliche Macht so eifersüchtigen Ludwig XIV. die Werke, welche den Ruhm des Königs feierten, ihm die willkommensten, von ihm am bereitwilligsten unterstützten waren, liegt auf der Hand. So entstehen die zahlreichen Illustrationen von Hoffesten, Staatsactionen, Kriegen und Siegen, Belagerungen und Verwüstungen von Städten u. f. w. J. Callot, Séb. Leclerc, Israel

Silvestre waren in diesem Sinne thätig. Daneben blüht die Darstellung der einzelnen Persönlichkeit: Philippe Champagne, Lebrun, Rigaud als Maler, Maffon, Edelinck, Nanteuil, die Drevet als Stecher des Bildnisses feierten damals ihre Triumphe. In ihnen ersteigt die französische Kunst überhaupt ihre Höhe. Als Illustration dieser Zeit französischen Ruhmes müssen deshalb ganz besonders die mannigfachen Werke gelten, welche Porträts der Zeitgenossen mit entsprechendem Text zu ganzen Werken vereinen, so vor allem das Werk «Portraits des hommes illustres» von Perrault. — Ein einziger Künstler macht eine Ausnahme von dem Zuge der Zeit und illustriert in verschiedenen Folgen, nicht ohne Geist, das Familienleben, die Thätigkeit der arbeitenden Classen; es ist Abraham Bosse.

Mit dem Nachfolger Ludwig's ändert sich der Charakter des Hoflebens und somit der ganzen Gesellschaft. Der Hauptaccent liegt jetzt nicht auf dem Glanz des Kriegs- und Staatsruhmes, sondern auf der Kunst, das Leben zu genießen. Und der Hof wie die ganze vornehme Gesellschaft hat diese zweifelhafte Kunstfertigkeit zur höchsten Vollendung gebracht. Dafs man aber beim Vollgenuss des tollsten, raffinirtesten Freudentaumels zugleich zuweilen fromm nach dem Himmel schielte, wird Niemanden befremden, der die menschliche Natur kennt. Ist doch eine königliche Maitresse — freilich erst im Alter — eine fromme Nonne geworden. Für solche heilige Anwandlungen von Seelen, die den Rausch bacchantischer Seligkeit in stiller Klause der Meditation ausschlafen wollten, lieferten gefällige Verleger und Künstler illustrierte Bibeln und andere fromme Werke, wie das Officium der Maria und die Bekenntnisse des heil. Augustin. Freilich verriethen diese religiösen Darstellungen nur zu oft deutlich, dafs ihre Zeichner sich auf andren Gebieten mehr zu Haus fühlten. So lieferte Cochin einst Illustrationen für das Brevier von Chartres, welche die Kanoniker wegen der allzuweltlichen Compositionen nicht annehmen wollten.

Die vielen Hoffeste beschäftigen in zweierlei Richtung jetzt die Illustratoren noch mehr als unter der vorigen Regierung. Theils wurden ganze Werke mit Kunstbeilagen herausgegeben — so über die Festlichkeiten, welche die Stadt Paris bei der Vermählung der Prinzessin Louise Elisabeth 1739 und bei jener des Dauphin 1747 gab. Die Stiche sind vom Architekten J. F. Blondel. Oder einzelne Künstler lieferten die Darstellungen gröfserer Feste und Feierlichkeiten als fliegende Blätter erscheinen. Derartiger durch den Stich veröffentlichten Repräsentationen, Festlichkeiten, Krönungen, Bälle und feierlichen Befattungen fürstlicher Persönlichkeiten giebt es eine reiche Anzahl. Sie leisteten den Dienst unserer heutigen illustrierten Zeitungen; für die Zeitgeschichte sind sie höchst interessant, aber natürlich heutzutage selten genug zu finden. So war Cochin eigens als Zeichner der königlichen Feste angestellt. Wie er die Verlobungen und Hochzeitsfeste am Hofe zeichnete und stach, so haben wir von ihm auch die Darstellung einer Illumination in Versailles, 1739, einer Audienz des türkischen Gefandten, 1740, einer Pompe funèbre für die verstorbene Königin von Sardinien, 1741, und anderes mehr.

Abgesehen von diesen Arbeiten aber erblüht nunmehr die eigentliche Buchillustration durch Stich und Radirung in bisher ungeahnter Weise. So wurden von alten Classikern Homer, Virgil, Vellejus Paterculus, Ovid, Lukrez, Martial, Propertius, Theokrit und Anakreon vom Griffel der Zeichner verherrlicht. Die



Idyllen des Theokrit und Virgil scheinen überhaupt die vornehme Gesellschaft wie die Künstler nachhaltend beeinflusst zu haben; vielleicht fand man in diesen alten Dichtern die erste Anregung zu den tändelnden Hirtenfesten, die uns Watteau und Andere in Bildern und Zeichnungen verewigt haben. Unter dieser Maske harmloser Hirten und Hirtinnen wogte ein Meer stürmischer Leidenschaften, und die Welt war nicht besser als damals, wo Martial's Epigramme sie geißelten.

Auch was die nähere Vergangenheit in Frankreich und in der Fremde Gutes erzeugt, wurde von den Verlegern mit Illustrationen auf den Markt gebracht, wenn es geeignet war, den französischen Geist zu fesseln. So begegnen wir der Lusiade von Camoëns, dem Pastor fido von Guarini, dem Don Quixote von Cervantes, dem Verlorenen Paradies von Milton, den Werken des A. Pope, den Vier Jahreszeiten von Thomson und selbst dem Shakespeare. Freilich den grössten Leserkreis haben Lafontaine's «Contes» gefunden, jene mit echt französischem Geist in die Denk- und Gefühlsweise seiner Landsleute übertragene Bearbeitung des Decamerone, wie auch die Illustrationen der sogenannten «Édition des fermiers généraux» dieses Werkes vielleicht die berühmtesten — und berüchtigsten aller derartigen Arbeiten des 18. Jahrhunderts sind.

Wir wollen nicht leugnen, dass die Verleger auch von ernstern Werken illustrierte Ausgaben beforderten; sie griffen aber dann grösstentheils zu älteren Autoren. Neben den Satyrikern Boileau-Despréaux, Rabelais, Regnier und Scarron waren es in erster Reihe die Dramatiker, die in ein illustriertes Prachtgewand gekleidet wurden: Corneille, Molière, Racine. Auch Lafontaine gehört mit seinen Erzählungen und Fabeln noch dem 17. Jahrhundert an, ist aber mit seinem Talent und Geist offenbar wenigstens fünfzig Jahre zu früh auf die Welt gekommen.

Was nun die zeitgenössische Literatur unserer Illustratoren anbelangt, so ist es nicht möglich, speciell auf dieselbe einzugehen. Viele neu erschienene Werke, denen auf Bestellung der Verleger die Zeichner ihren Griffel liehen, waren ephemere Erscheinungen, denen nur die Illustration ein kurzes Leben fristete. So liess sich der eitle Dichter Dorat (1734—1780) angelegen sein, alle seine Schriften mit grosser Pracht erscheinen zu lassen. Von ernsteren Schriftstellern ist allenfalls Chateaubriand (Atala), Bernardin de St. Pierre (Paul und Virginie), der witzige Graf Saint-Evremond, der Graf Treffan (bearbeitete alte Ritterromane, die er in der Vaticanischen Bibliothek gefunden haben wollte), die kindlich heiteren Idyllendichter Florian, Berquin und die Dramatiker Prosp. Crebillon der Aeltere, Lefage und Belloy zu nennen. Erwähnenswerth ist es überdies, dass auch Montesquieu, der Naturforscher Buffon und der Mathematiker Lagrange ihre Illustratoren gefunden haben.

Da die Illustratoren für Werke arbeiteten, die im Druck erscheinen sollten, so musste sich zur Erreichung dieses Zweckes mit dem Zeichner noch ein zweiter Künstler, der Stecher, vereinen. Oft ist der Zeichner auch zugleich Stecher; in diesem Falle waren die Zeichnungen, die dem Stich zur Unterlage dienten, meist nur skizzenhaft hergestellt. Wo aber der Zeichner für einen Stecher arbeitete, da war er gezwungen, den Gegenstand bis in's Kleinste durchzuarbeiten. Solche ausgeführte Blätter haben sich in grosser Menge erhalten, da sie die Verleger gern einem Prachtexemplare des betreffenden Werkes an Stelle der Stiche beigaben.





H. Gravelot Inv.

Il s'éloigne, il revient, il part désespéré,  
Il part : *Iliade Ch. IX*

C. le Vasseur Sculp.



Derartige Exemplare mit den Originalzeichnungen der Künstler erzielen heutzutage, wenn sie im Handel vorkommen, fabelhafte Preise.

Nach diesen Voraussetzungen wenden wir uns nunmehr den einzelnen Meistern zu.

Auf dem Scheidewege zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert, zwischen der Kunst unter Ludwig XIV. und Ludwig XV., steht Claude Gillot (1673—1722), der Lehrer Watteau's. Er ist der geistreiche Vorläufer der Illustratoren der nächsten Zeit; mit seiner künstlerischen Auffassung gehört er eigentlich bereits dieser an. Die pompösen Repräsentations-Bilder, wie sie in seiner Jugend noch die Kunst beherrschten, liegen ihm zwar noch im Blute, aber der Witz, die Lebendigkeit, selbst die Ungebundenheit, womit er seine Bacchanalien und Satyrgruppen würzt und sie zu köstlichen theatralischen Tableaux vereint, beweist, daß er seiner Zeit voraneilt. Das Theater beeinflusst ihn überhaupt sehr; er componirt komische Szenen des italienischen Theaters, illustriert die Liebschaft des Harlekin und der Colombine und zeichnet Kostüme für das Ballet, die Oper und das Lustspiel.

Sein Zeitgenosse Jean Bapt. Oudry (1686—1755), Zeichner und Stecher, hat in seiner Ausdrucksweise noch etwas Schwerfälliges, was ihn von den leichten, beweglichen und immer eleganten Formen der späteren Illustratoren nicht zu seinem Vortheile unterscheidet. Zu seinen besseren Werken gehören die Bilder zum «Komischen Roman» von Scarron, die er selbst radirte. Er war eigentlich Thiermaler, und dies befähigte ihn vorzugsweise, die Fabeln Lafontaine's zum Gegenstande seines Griffels zu wählen; 276 Zeichnungen führte er zu diesem beliebten classischen Werke aus, wobei er fleißig die einzelnen Thiere nach der Natur studirte. Das Werk selbst gab Monténault in vier Bänden 1755—59 heraus. Für die Originalzeichnungen wurden in neuerer Zeit 30,000 Franken bezahlt!

Nicolas Lancret (1690—1743) dagegen steht schon ganz in der neuen Zeit. Dieser Liebling der Kunstfreunde muß auf die Künstler seiner Epoche einen großen Einfluß ausgeübt haben. Er hat zwar kein eigentliches Buch illustriert, denn seine Compositionen erschienen als Einzelblätter, wenn sie auch alle auf ein Werk, auf Lafontaine's Erzählungen, basirt sind. Er hatte das Glück, einen unternehmenden Kupferstecher zu finden, den Larmessin, der seine, für eine Illustration freilich etwas umfangreichen Compositionen im Stich herausgab. Bekanntlich hatte G. F. Schmidt, der bei Larmessin arbeitete, die schönsten dieser Blätter gestochen, durfte aber nur bei wenigen Exemplaren seinen Namen dazusetzen, so daß Larmessin den Nutzen und den Ruf behielt. Vergleicht man Lancret's Compositionen zu Lafontaine mit jenen anderer Künstler, die sich mit demselben Schriftsteller beschäftigten, so muß sogleich die vornehme Eleganz auffallen, mit welcher er selbst heikle Situationen mit größter Decenz zu geben versteht. Auch im Rahmen von gewöhnlichen und ziemlich verbrauchten Folgen, wie der Elemente, der vier Lebensalter, der vier Tageszeiten im Sommer und Winter weiß er seine Zeit so poetisch und graziös einzuführen, daß man sehr wohl den Enthusiasmus begreift, mit dem seine Publicationen begrüßt wurden. Nehmen wir z. B. die vier Tageszeiten im Sommer. Am Morgen unterhält sich eine reizende junge Frau im Negligé mit dem unvermeidlichen Abbé, dem ersten

Gutenmorgen-Gratulanten, beim Kaffee; zur Mittagszeit plaudert sie mit ihrer Freundin im Schatten des Parks bei einer Kühlung spendenden Fontaine, nach Tisch wird ein Spielchen Trikrak im Garten gemacht und Abends, im Mondschein, kühlen sich einige junge Frauen, wohl ein Besuch unserer Dame, im Bade ab. Irgend eine galante Pointe zur Darstellung giebt jedesmal im unteren Rande des Stiches die Strophe, welche Larmessin durch feinen für solche Zwecke befallten Hofpoeten Roy dichten liefs.

Neben Lancret steht Jean B. Pater (1695—1736), sein Zeitgenosse und gleichfalls Watteau's Schüler. Pater trat ganz in Lancret's Fußstapfen, und bei gleichem Können werden seine Compositionen wahre Gegenstücke zu denen Lancret's. Wie Oudry hat er gleichfalls Scarron's «Komischen Roman» illustriert, der mit sechszehn Bildern seiner Hand 1727—33 bei Surugue erschienen ist. Die Original-Gemälde befinden sich seit den Tagen Friedrich's des Großen im Neuen Palais bei Potsdam. Da seine Zeichnungen von dem Herausgeber und anderen Künstlern gestochen wurden, so hat dabei der Geist der Originale Einbuße gelitten. Glücklicher war der Künstler bei seinen Illustrationen, für die er, dem Lancret nacheifernd, in Lafontaine's Erzählungen den Stoff gewählt hatte. Er componirte acht Scenen aus denselben, die ebenfalls Larmessin (durch Filloeu) stechen liefs und so die Werke Pater's und Lancret's zu einem Ganzen vereinte. Seine Figuren sind gut erfunden; in ihren reizenden Kostümen besitzen sie viel Anmuthiges und sind köstliche Interpreten der Lafontaine'schen Muse.

Zu den Illustratoren des 18. Jahrhunderts, die sich durch eine reiche Thätigkeit wie durch künstlerische Erfolge besonders ausgezeichnet haben, ist Hubert Fr. Gravelot (1699—1773) zu rechnen. Er hiefs eigentlich Bourguignon, nahm aber seinen Künstlernamen von seinem Pathen an. Erst nach einer vielbewegten Jugend fand er das Feld, auf dem seine Kunst Triumphe feiern sollte. Er ging nach St. Domingo, von welcher Insel er eine Karte aufzunehmen hatte, verlor im Schiffbruch sein väterliches Vermögen und kam lebensfatt und krank nach Paris zurück. Mit dreißig Jahren lernt er bei Restout und dann bei Boucher zeichnen und arbeitet als Illustrator für Kinderbücher, unter anderen auch für Lafontaine's Fabeln. 1732 kam er nach London, wo er sich fünfzehn Jahre aufhielt und vieles für englische Werke zeichnete. Doch diese Thätigkeit erhebt ihn nicht über das Maß des Gewöhnlichen. Erst nach seiner Rückkehr nach Paris leuchtet ihm ein freundlicher Stern. Die Verleger nehmen ihn jetzt sehr in Anspruch; kaum kann er allen Aufträgen genügen, da er es gewissenhaft mit der Kunst nimmt und oft eine Composition drei- bis viermal wiederholt, bis er zufrieden ist. Oft zeichnet er alle Figuren seiner Entwürfe zuerst nackt, um sie dann zu bekleiden.

Von feinen Werken sind in erster Linie die Illustrationen zu Boccaccio anzuführen (1757), wobei neben den Textbildern auch viele reizende Vignetten mit Kindergruppen von seiner Hand sind. Das Buch hatte einen durchschlagenden Erfolg. Nicht allein Frankreich, auch Italien und England verlangte die Ausgabe, und Gravelot war ein gemachter Mann. Es folgten sodann die Illustrationen zu Rousseau's Neuer Heloise, die mehr zur Zufriedenheit des Leseren als der des Künstlers ausfielen, da Gravelot sich vom Verfasser allerlei lästige Vorschriften



gefallen lassen mußte. Unter Gravelot's vielen Arbeiten bleibt aber das Hauptwerk immer die Illustration der Werke Voltaire's. Die besten Stecher der Zeit, ein Delaunay, Helman, Flipart, Longueil und Masquelier, bemühen sich hier um die Wette, die Intentionen des Zeichners genau wiederzugeben. Voltaire, der dem Künstler freie Wahl der Gegenstände liefs, war selbst durchaus befriedigt. Die Ausgabe erschien im Verlage der Gebrüder Cramer in Genf, 1768. Wir geben ein Blatt daraus, welches der Henriade entnommen ist (s. die Abbildung S. 25). Zum Besten eines Verwandten des Corneille hatte Voltaire eine Ausgabe der Werke des großen Dichters mit Commentar herausgegeben; auch für diese wurde die Kunst Gravelot's in Anspruch genommen. Sie trug ihr gut Theil bei zu dem unerwarteten Erfolg des Unternehmens. Trotzdem ist der Künstler in den classischen Stücken Corneille's und Racine's, den er auch illustrierte, nicht recht heimisch; die antiken Gewänder legen ihm eine Fessel an, während er zeitgenössische Trachten mit größtem Glück für seine Compositionen zu verwerthen versteht. — Tasso's «Befreites Jerusalem», 1771 herausgegeben, zeigt nicht mehr die Kraft seiner früheren Zeit; sein Augenlicht war in der letzten Zeit seines Lebens schwach geworden.

Wir können hier einen Mann nicht mit Stillschweigen übergehen, der, obgleich der Illustration selbst ferner stehend, doch auf ihre künstlerische Entwicklung einen großen Einfluß dadurch auszuüben berufen war, daß unter seiner Leitung sich gerade die berühmtesten Illustratoren des Jahrhunderts, ein Eisen, Cochin, Moreau und die besten Stecher der von diesen erfundenen Zeichnungen ausgebildet haben. Es ist Jacob Ph. Lebas (1707—1783). Eigentlich ist er als Stecher bekannt; als solcher hat er eine große Anzahl Stiche, insbesondere nach Chardin, Lancret, Rubens, Watteau und Teniers geliefert. Vom letztgenannten Künstler hat er jedes Bild, das ihm zugänglich war, durch den Stich reproducirt; dann gab er auch mit seinem unermüdlichen Grabstichel ganze Galerien heraus. Freilich darf man an seine derartigen Sammelwerke keinen strengen Maßstab anlegen, doch wußte er auch Gediegenes zu schaffen. Uebrigens hat er auch für einzelne Werke, wie für Rollin's alte Geschichte und andere wissenschaftliche Publicationen Vignetten und Tafeln gezeichnet und gestochen. Sein Bestes aber leistete er als Lehrer; so erklärt sich zum Theil die Berühmtheit, die seine Schüler in der Folge als Zeichner sich erkämpft haben.

Unter ihnen ist zuerst Charles Nic. Cochin (1715—1790) zu nennen. Er war ein frühreifes Talent, zeichnete und stach mit zwölf Jahren. Später bildete er sich unter Lebas weiter. Mit fünfzehn Jahren fing er an, gleichsam zum Vergnügen, ganze Compositions-Folgen zu zeichnen, so z. B. die Straßentrachten von Paris und kam damit spielend auf dem Gebiete an, welches seiner Individualität ganz entsprach und auf dem er eine reiche Thätigkeit entwickeln sollte. Seine Zeichnungen zum «Lutrin» (1740), einige Vignetten zu Lafontaine's Erzählungen, die er selbst auch in sehr zarter Ausführung stach, zeigen ihn bereits als vollendeten Künstler. Vom König zum Zeichner der «menus plaisirs» ernannt, fand er ein weiteres Feld der Wirksamkeit; doch hinderte ihn dies nicht, auch für Verleger thätig zu sein, wie seine Illustrationen zu Molière's Lustspielen und anderen Werken beweisen. Er verstand es, in einigen Stunden Zeichnung und Stich für irgend eine Vignette, ein Titelblatt zu einem Almanach, für eine Einlafskarte





L'abondance et les Arts,  
 Refleurissent enfin par  
 Restaurateur des Loix  
 Et sourit à l'aspect de  
 Présente au Roi. Par son très humble



les Talens, la Justice,  
 ses soins généreux,  
 Il foule au pieds le vice,  
 tout un peuple heureux,  
 très obéissant et fidèle. Siret de Lorraine.

C. N. Cochin fils, inv. le 3 Juin 1776. De Longueil, Scul.  
 à Paris chez l'auteur, rue de Seve vis-à-vis les Incurables  
 Et chez Basan, rue Serpente à l'Hotel Serpente.



zum Ball oder die Eigenthumskarte eines Bücherfammlers («Ex libris») zu liefern. Wenn das Tagewerk beendet war, entwarf er des Abends flüchtig, wie zur Erholung, die reizendsten Zeichnungen, welche er bereitwillig verschenkte. Vom königlichen Hofe beschäftigt, fand er Gelegenheit, mit der Marquise von Pompadour in nähere künstlerische Verbindung zu treten. Ihr Name darf nicht übergangen werden, wenn von der französischen Illustration des 18. Jahrhunderts geredet wird. Sie hatte für die Kunst ausgesprochenes Talent und Gefühl; ebenso vorzüglich verstand sie es, ein Talent zu entdecken und zu fördern. Auch zeichnete sie und radirte selbst; Boucher war ihr Lehrer in der Kunst, ebenso aber auch Cochin, Coypel, Lépicié ihre ständigen Rathgeber. Sie dagegen beeinflusst wieder mit ihrem feinen Geschmack die Künstler, und Boucher wie Bouchardon, Cochin wie Eisen, Coustou wie Pigalle haben ihr manchen Wink zu danken. Dafs sie den König bestimmt hatte, die Porzellanfabrik in Sèvres zu gründen, ist bekannt. Gerne zeichnete sie sich selbst im Spiegel ab — sie hätte kein schönes Weib sein müssen. Die ganze Welt sagte von ihr dasselbe, was ihr der Spiegel erzählte; selbst Voltaire, als er sie einmal bei solcher Arbeit überrascht, improvisirt ein artiges Compliment:

Pompadour, ton crayon divin  
 Devait dessiner ton visage;  
 Jamais une plus belle main  
 N'aura fait un plus bel ouvrage.

Der Protection dieser so viel vermögenden Dame hatte Cochin es zu danken, dafs er als Begleiter ihres jüngeren Bruders, den er im Zeichnen unterrichtete, Italien bereisen (1749—51) und seinen künstlerischen Blick schärfen konnte. Mit reich gefüllter Mappe kehrt er heim und wird gleich nach seiner Ankunft in Paris in die Akademie aufgenommen, 1754 aber zum Secretär derselben ernannt. In diese Zeit fällt die grofse Folge von Bildnissen seiner Collegen und Freunde, die als Werk von verschiedenen Stechern herausgegeben wurden. Er hat mit diesen vortrefflichen Medaillonbüsten der Kunst wie der Freundschaft ein feiner und der Dargestellten würdiges Monument gesetzt. Von seinen weiteren illustratorischen Arbeiten können wir nur ganz kurz einige anführen, da seine Thätigkeit auf diesem Gebiet eine aufserordentlich ausgedehnte ist. Erwähnt seien diejenigen zur Geschichte Frankreichs von Hénault (1768), die mit reichen Ornamenteinfassungen versehen sind; wir geben daraus eine Probe, die Apotheose des Königs Ludwig XIV (s. Abbildung). Didérot lobt ihre Zeichnung und Gruppierung, spricht ihnen aber die künstlerische Abrundung ab und vergleicht sie der Pflanze, die ein Botaniker zum Trocknen in ein Buch einschließt. Die Illustrationen sind allegorischer Natur, Didérot aber ein Feind aller Allegorie; so erklärt sich sein herbes Urtheil. Cochin setzte ferner die von Oudry unvollendet gebliebenen Illustrationen zu den Fabeln Lafontaine's fort, lieferte einzelne Zeichnungen für den Decameron, für den «Almanach iconologique», als Mitarbeiter des Gravelot, für die Comödien des Terenz, den «rasenden Roland» Ariosto's, für das «befreite Jerusalem» von T. Tasso und viele Andere. Sein Fleifs, seine unerschöpfliche Phantasie, die auf die kunstübende Mitwelt den höchsten befruchtenden Einflufs übte, waren eben erstaunlich. Seine Einzelblätter, welche Hoffestlichkeiten darstellen, werden immer für den Culturhistoriker ihre hohe Bedeutung haben.

Während er bei Lebas als Schüler weilte, waren daselbst Eisen und Ficquet seine Genossen. Die drei Künstler bildeten ein überaus lustiges Kleeblatt, und der Lehrer nahm gern an ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit Theil. Charles Eisen (1720 bis 1778) hat dasselbe Gebiet wie Cochin, die Illustration, für seine Thätigkeit gewählt und er ist noch fruchtbarer, reizender, pikanter als sein College. Sein Vater, ein Maler aus Brüssel, der in Valenciennes lebte, gab dem talentvollen Sohne den ersten Unterricht. Als dieser die Anfangsgründe des Zeichnens hinter sich hatte, liefs ihn der Vater häufig zu Hause Bilder aus dem Gedächtnifs nachzeichnen, die er sich vorher in den Galerien zu diesem Zwecke genau hatte ansehen müssen. Wo ihn das Gedächtnifs verlies, mußte die Phantasie aushelfen; so wurde er zum Componiren angeleitet. Von dem Augenblick an, wo er für Verleger zu arbeiten beginnt, wird er der Liebling des Publikums. Er versteht es, in die kleinste



Vignette so viel Geist und Grazie zu bannen, daß oft ein Werk, das mit einer solchen von seiner Hand geziert war, ohne Rücksicht auf den Text, seine Abnehmer fand. Nachdem er auf diese Art verschiedene Bücher verziert, vielleicht auch der Vergessenheit entzogen hatte, auch für die Pompadour Zeichnungen geliefert hatte, wurde er beauftragt, für Descamp's Werk «la Vie des Peintres flamands» (1753) die Bildnisse der Künstler zu zeichnen. Einige derselben sind meisterhaft von Ficquet gestochen. So sehr der Künstler mit diesem Werke seine Auftraggeber befriedigte, seinem Charakter entsprach die Arbeit keineswegs. Er fing darum an, Zeichnungen zu Lafontaine's Erzählungen zu entwerfen. Nebenbei entstanden Vignetten für Thomson's Jahreszeiten (1759), Grécourt's Gedichte (1761) und Rousseau's Emile (1762). Die Menge von Vignetten, meist mit Amoretten belebt, die auferdem in dieser Zeit entstanden, ist nicht zu zählen. Wir geben zwei derselben, die für das Gedicht: Die Sinne von Du Rosoy Verwendung fanden (1766), in Abbildung (Seite 20 u. 31). Eines seiner Hauptwerke sind die Illustrationen zu Lafontaine's Erzählungen. Wie er aus ihnen



jedesmal den günstigsten Moment für die Darstellung wählt, so weiß er denselben auch mit dem ganzen Zauber französischer Galanterie der Zeit Ludwig's XV zu umgeben. Longeuil wußte die Zeichnungen mit dem brillantesten Grabstichel wiederzugeben, wie Choffard die Vignetten ganz im eleganten Geiste des Originals mit der Radirnadel copirte.

Leider führte der Künstler ein äußerst ungebundenes Leben und kam deshalb nie aus den Schulden heraus, so viel er bei seinem Fleiß auch verdienen mochte. Die Pompadour suchte ihn in ihrer Nähe zu beschäftigen, aber Eifen's Betragen vereitelte ihre guten Absichten. Zu seinen besseren Werken — im ernstern Stile — gehören die Illustrationen zu Ovid's Verwandlungen (1766—69). Eifen war auch längere Zeit für Dorat thätig gewesen, der es liebte, seine Werke glänzend ausgestattet erscheinen zu lassen. Diese künstlerische Ausstattung — die Zeichnungen von Eifen wurden sehr glücklich von Longeuil im Stich wiedergegeben — hat denn auch Dorat's Werken die Unsterblichkeit gesichert; sonst wären sie längst vergessen. Das Hauptwerk, welches Eifen für Dorat illustrierte und in welchem er in seinem wahren Element war, sind «die Küsse». Es ist das galanteste Werk der Epoche Ludwig's XV, und das will viel sagen. Schon die Zeitgenossen fielen mit wahren Heißhunger darüber her und statteten es in kostbaren Einbänden aus. Heutzutage können es nur reiche Liebhaber erwerben — wenn es überhaupt einmal auf dem Kunstmarkt erscheint. Jeder «baiser» — es sind ihrer zwanzig verschiedener Sorte — ist durch zwei Zeichnungen illustriert. Das Werk war schon beim Erscheinen äußerst kostspielig, so daß Grimm die scherzhafte Bemerkung machen konnte: Kein Fräulein der Oper verkaufe ihre Küsse so theuer, wie Dorat die seinen. Und doch waren sie nicht einmal Original, sondern dem Johannes Secundus, einem lateinischen Dichter des 16. Jahrhunderts nachgebildet. — Ähnlicher Art sind Eifen's Illustrationen zu Montesquieu's Temple de Cnide (1772) und andere mehr. In seinen letzten Arbeiten läßt das Feuer nach. Oder raubten ihm Gläubiger die Elasticität des Schaffens? Er verließ 1777 Paris und rettete sich vor diesen nach Brüssel, wo er am 4. Januar des nächsten Jahres starb, nachdem er fromm gebeichtet hatte. — So sehr ihn Boucher beeinflusst hatte, er bleibt doch stets originell; er bleibt Eifen, der frivole aber geistreiche Interpret einer frivolen Zeit.

Wenn man die Productivität Eifen's betrachtet und die große Anzahl der von seiner Hand illustrierten Werke, die eine vollständige Bibliothek bilden, durchsieht, so wird man kaum glauben, daß es einen Künstler geben könne, der ihm nicht nur gleichkommt, sondern ihn gar übertrifft. Und doch weiß die Geschichte der französischen Illustration des vergangenen Jahrhunderts einen solchen zu nennen. Es ist Jean Michel Moreau (1741—1814). Als Maler, Zeichner und Kupferstecher war Moreau gleich thätig; das Zeichnen übte er seit seiner frühesten Jugend. Mit siebzehn Jahren wurde er als Professor an die Petersburger Akademie berufen, blieb aber nur zwei Jahre daselbst. Was wäre auch fern von Paris aus ihm geworden? Nach seiner Rückkehr lernte er bei Lebas stechen und machte besonders im Aetzen schnelle Fortschritte. Auch hat er nach Zeichnungen anderer Künstler manches gestochen, so nach Greuze, Boucher, Vernet, Teniers, Rembrandt; ferner radierte er mehrere Portraits nach

Bourdon, Vanloo, Denon u. A. Aber diese Einzelblätter liegen auferhalb des Rahmens unserer Aufgabe, die uns nur auf fein illustratorisches Schaffen beschränkt. Ebenso wenig können wir deshalb die Einzeldarstellungen in Betracht ziehen, welche andere Stecher nach feinen Zeichnungen oder Gemälden ausgeführt



Aus dem Molière von Moreau.

haben. An dreitausend Blätter giebt es, die von oder nach ihm gestochen wurden; der grösste Theil gehört der Illustration an. Mahéault hat sein ganzes Werk eingehend beschrieben. Zu seinen ersten Zeichnungen für Bücher gehören die für Ovid's Metamorphosen (1767—71); seine Mitarbeiter für dieses Werk waren Boucher, Eifen, Gravelot. Die weiblichen Körper sind von ihm sehr graziös aufgefasst. Seit 1770 wurde er vom königlichen Hofe an Stelle des Cochin zum Zeichner



der Hoffentlichkeiten ernannt. Seine Arbeiten dieser Art unterscheiden sich wesentlich von denen seines Vorgängers, sie sind leichter, beweglicher, moderner und darum getreuer. Sein Maskenball oder die Hidesleistung Ludwig's XVI. bei seiner Krönung, die er auch selbst radirte, werden immer geschätzte Arbeiten bleiben; sind sie doch schon als culturgeschichtliche Dokumente höchst interessant. In derselben Zeit lieferte er auch Zeichnungen für Ariosto's Rasenden Roland und begann die interessante Folge von Zeichnungen für die Lustspiele Molière's. Jede dieser kleinen Zeichnungen ist eine künstlerisch vollendete Composition. Es ist staunenswerth, wie er die Gedanken des Dichters auf einem so bescheidenen Raume zur vollen Geltung bringen konnte. Man könnte sie ein Lehrbuch der Mimik für angehende Schauspieler nennen. Moreau besuchte gern und oft das Theater; er wählt darum auch für seine Figuren das Kostüm, wie es auf der Bühne erschien, ja er bringt sogar in seinen Darstellungen die gelungenen Portraits der Schauspieler, welche gerade zu seiner Zeit die betreffenden Rollen gaben. Leider hat er nur ein Bild und sechs Fleurons selbst radirt, die anderen 39 sind von verschiedenen Stechern ausgeführt. Das von ihm radirte geben wir in Abbildung; es ist die Scene aus: *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, wo Adraustes die Sklavin Isidora portrairt. Im Maler hat Moreau sein eigenes Portrait gegeben, das einzige, welches von ihm existirt.

Classische Werke zu illustriren mag wohl für den echten Künstler einen besonderen Reiz haben; leider ist er aber auch oft durch Umstände gezwungen, den Arbeiten von Mittelmäßigkeiten nahe zu treten. So hat denn auch Moreau die *Chançons* von Delaborde (1773), einem früheren ersten Kammerdiener des Königs Ludwig XV. illustriert und zwar für dies Werk sowohl die Zeichnungen wie die Stiche geliefert. Jedenfalls hat er die unbedeutende Leistung damit unsterblich gemacht; Sammler suchen ungeduldig nach dem Buche und zahlen hohe Preise dafür, d. h. für die Illustrationen; der Text wäre werthlos. — Moreau liebte Rousseau, den Mann wie den Schriftsteller. Er zeichnete ihn in seinen letzten Augenblicken (gest. von Guttenberg) und bei dessen Ankunft im Elysium, wo Diogenes, als er den Ankömmling erblickt, seine Laterne auslöscht (gest. von Macret). Es wird uns also nicht wundern, wenn der Künstler auch Rousseau's Werke, die zu seiner Lieblingslectüre gehörten, illustrierte. Unter seiner kunstgeübten Hand werden die Gestalten erst recht lebendig, und wenn man Zeichnung und Text nebeneinander stellt, glaubt man, die Illustration hätte nicht anders gegeben werden können, so selbstverständlich erscheint alles. Die Zeichnungen wurden von verschiedenen Stechern ausgeführt.

Alles aber übertrifft an Bedeutung ein Werk des Künstlers, das originell in der Erfindung und Anordnung und von höchstem Interesse ist. Wenn wir nur dieses eine Werk befassen, wir könnten daraus eine vollständige französische Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts construiren. Es führt den Titel «*Monument du costume*» und umfaßt drei Hefte. Der zweite und dritte Theil ist von Moreau, der erste von Freudeberg. Der Verleger Prault giebt in der Vorrede des zweiten Theiles den Zweck des Ganzen: In einer Folge von Darstellungen soll das Privatleben in den vornehmen Kreisen geschildert werden. Kostüm, Zimmereinrichtung, Gebräuche werden getreu nach dem Leben gegeben. Der Text besteht nur aus

einigen Notizen, die der Darstellung angepaßt sind; die Illustration ist demnach hier die Hauptfache. Sigismund Freudeberg (auch Freudberger genannt, 1745—1801), ein geborner Berner, war eigentlich von Prault berufen gewesen, das ganze Werk zu zeichnen. Er lebte seit seinem zwanzigsten Lebensjahre in Paris, wo er ein Schüler Wille's war. Und hier wurde er so sehr in den französischen Geist eingeführt, daß er in seinen Compositionen in der That ganz Franzose ist. Als er den ersten Theil zu dem «Monument» geliefert hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, und der Verleger war froh, in Moreau den geistreichen Fortsetzer zu finden. Wir müssen es uns leider versagen, eingehend den interessanten Inhalt aller drei Theile zu besprechen, die vor uns aufgeschlagen liegen. Einzelne kurze Bemerkungen aber seien wenigstens gestattet. Der erste, von Freudeberg illustrierte Theil zeigt uns das Leben, die Beschäftigungen einer vornehmen Dame. Wir lernen sie am Morgen im Augenblick des Erwachens kennen; zwei Zofen bedienen sie. Es folgt das Bad, die Toilette, bei der der unvermeidliche Abbé mit seinen Neuigkeiten des Stadtklatsches natürlich nicht fehlt. Eine Freundin kommt zum Besuch, gemeinsam wird ein Spaziergang unternommen, einmal des Morgens, dann auch des Abends. Weitere Bilder zeigen uns die Dame bei häuslicher Beschäftigung, d. h. beim Stickrahmen, dann auf dem Sopha während der Romanlectüre eingeschlafen, bei der Soirée, auf dem Ball und endlich beim Entkleiden, um zur Ruhe zu gehen.

Der zweite Theil von Moreau setzt die Schilderung der Lebensweise derselben Dame vom Augenblick ihrer Verheirathung an fort. Die erste Scene führt uns in den Familienkreis ein, in dem ein Doctor die Migräne der jungen Frau für ein sicheres Anzeichen hoffnungsreicher Zukunft erklärt. Es ist erstaunlich, mit welcher zarten Vorsicht der Gatte seine junge Frau die Treppe zum Wagen begleitet. Es folgt die Freude desselben beim Anblick der verschiedenen Häubchen und niedlichen Kindertoiletten für den künftigen Weltbürger, welche die Frau auswählt. Dann das zutrauliche Muthzusprechen: «Haben Sie keine Furcht, liebe Freundin», sagt die Unterschrift in seinem Namen, und der Abbé weiß auch ein Wort des Trostes aus dem Evangelium einzumischen. — «Herr! ein Junge ist's!» ruft das Kammermädchen und bringt dem Vater sein Kind. Es folgen dann «die kleinen Pathen», die «Mutterfreuden» (eine köstliche Composition) und weiter Scenen, wie sie im Leben einer vornehmen Dame gewöhnlich vorkommen, die sich in den höchsten Gesellschaftskreisen bewegt. Der dritte Theil beschäftigt sich in gleicher Weise mit dem Leben eines jungen Modeherrn. Wir sehen ihn beim Lever, bei der kleinen und großen Toilette, mit Pferden, mit der Jagd, mit dem Pächter seiner Güter und dem Whistspiel beschäftigt, als glücklichen Verliebten neben der Erwählten im Park sitzend, die ihn mit dem glückverheißenden: «Sprechen Sie mit meiner Mutter!» mehr erimuthigt als zurückweist. Auch die Oper und ein Souper fehlen nicht in der Folge. Das Schlußblatt mit der Unterschrift «Le vrai bonheur» enthält gleichsam die Moral des ganzen Werkes. Der Künstler hat das Freudenleben der sogenannten glücklichen Reichen mit allen Farben der Eleganz, des Geschmacks, der Vornehmheit geschildert; aber das echte Glück hat er in diesen Kreisen nicht gefunden, und um dieses darzustellen ist er gezwungen, anderswo einzukehren: Ein Pächter, von der Feldarbeit müde,



ist zu seiner Hütte zurückgekehrt und ruht aus; sein Weib bringt die Suppe, er aber greift noch nicht zu, erst muß er sein kleinstes Kind auf den Knien schaukeln, von einem zweiten sich umarmen lassen, während ein Junge den Hund zurückhält, daß er dem Vater mit seiner Begrüßung nicht lästig falle. Auch die glückliche Großmutter fehlt nicht. — Es ist die etwas hausbackene, einseitige und zugleich sentimentale Moral der Zopfzeit, die aus dieser Darstellung zu uns spricht.

Von weiteren Arbeiten unseres Künstlers nennen wir noch die Illustrationen zu Voltaire's Werken (1784—85) und zur «Histoire de France». Die Revolution



Aus Lafontaine's Erzählungen. Rad. von Choffard  
nach Eisen.

änderte gänzlich seinen Kunstgeschmack; wie er selbst dieselbe freudig begrüßte, radikale Reden hielt, und seine Kunst ihrem Dienste weihte (es entstanden als Gegensatz zu den Hoffestlichkeiten der Könige die Feste und Versammlungen der Revolutionsmänner), so entging ihm im Taumel des politischen Treibens die Wahrnehmung, daß er allmählig seine künstlerische Eigenart verliert und die Menge derer vermehrt, die den Triumphkarren David's vorwärtschieben. Die Werke Moreau's aus dieser Zeit interessieren uns hier nicht mehr.

An Eisen und Moreau reiht sich P. Ph. Choffard (1730—1809) als dritter an, da er mit an der Illustration derselben Werke arbeitete, die jenen beiden





*Et de sa Maîtresse à l'instant,  
Il baise la main tendrement.*

Aus dem Decameron, Von Queverdo.



ihren Haupttriumm verschafft haben. Choffard war es nämlich, der die Zeichnungen jener Künstler in ungemein feinen Stichen ausführte und nebenbei Titelblätter und niedliche Vignetten nach eigener Zeichnung stach. Es ist staunenswerth, wie erfunderisch er in diesem Genre war und wie vortrefflich er in demselben Anspielungen auf den Text anzubringen verstand. Vor allen bewundert werden die Vignetten für Lafontaine's Erzählungen (1795), welche Eifen gezeichnet hatte; mehrere von den Illustrationen dieses Letzteren sind von ihm gestochen. Wir geben eine Reproduction zu der Erzählung «la Gageure des trois Commères» (s. die Abbild. S. 36). In der Schlussvignette zu Ovid's Metamorphosen hat Choffard der Gesamtillustration des 18. Jahrhundert eine Apotheose geweiht: Amor über einer Wolke schwebend, slicht Blumengewinde zu Kronen; aus der Wolke fällt zwischen Lorbeerblättern ein Regen von Medaillen, deren jede den Namen eines berühmten Illustrators trägt: Eifen, Cochin, Gravelot, Moreau, Boucher etc.

Auch Augustin de Saint-Aubin (1736—1807) ist als Stecher hier anzuführen. Neben mehreren grösseren Stichen nach Boucher, Tizian, Veronese, die ihn als einen der besten Künstler seiner Zeit erscheinen lassen, hat er eine große Anzahl trefflicher Porträts nach eigener und fremder Zeichnung herausgegeben. Mehrere davon wurden illustrierten Werken beigelegt. Seine Einzeldarstellungen aus dem Alltagsleben sind eine treffende Illustration desselben und geben ein treues Bild besonders der vergnügungslustigen höheren Kreise. Wir nennen die beiden Pendants «le Bal paré» und «le Concert», von Duclos nach seiner Zeichnung gestochen. Letzteres ist sicher unmittelbar nach der Wirklichkeit aufgenommen. Außerdem hat er auch für die Illustration von Büchern gearbeitet, meist Titelblätter und Vignetten. Sein Werk ist sehr reich; Bocher führt in seinem Katalog 1330 Blätter von und nach ihm an, wobei freilich die Abbildungen von geschnittenen Steinen, Medaillen, Cameen etc. die größere Hälfte bilden.

Auch sein älterer Bruder Gabriel de Saint-Aubin (1724—1783) war, nachdem er in seiner Jugend den ersten Preis für Malerei zur Reise nach Rom vergeblich erstrebt hatte, Illustrator geworden und hat Zeichnungen für verschiedene Werke geliefert.

Nicht minder fruchtbar ist Charles Monnet (1732—1816). Er war es gewesen, der Gabriel de Saint-Aubin den ersten Preis mit Glück streitig gemacht und in Folge dessen eine Zeit lang in Rom als Stipendiat der französischen Regierung gelebt hatte. Der Einfluss der italienischen Classiker aber war auf ihn kein grösserer als auf so viele seiner Zeitgenossen; er blieb stets Franzose und Kind des 18. Jahrhunderts, wie die Einzelcompositionen zeigen, die Vidal und Lemire nach ihm gestochen haben. Die religiösen Bilder, die er zu malen den Auftrag erhielt, contrastiren darum sehr scharf mit seinem sonst ausgesprochenen Charakter. In der Illustration ist er in seinem wahren Element, wie die Metamorphosen Ovid's (1765), die Fabeln des Lafontaine (1765) und insbesondere der Telemach (1771) beweisen. Zwei und siebenzig Zeichnungen zu letzterem Werke hat Tilliard nach ihm gestochen. Jede Darstellung, wie auch der Text, sind mit einer Bordure umrahmt, die wir auf Seite 21 reproduciren; unter dem Text sind dann noch köstliche Vignetten angebracht, deren eine dieses Kapitel in

Nachbildung beschließt. Da das Format des Werkes in Quart ist, so konnten die Darstellungen sich freier ausbreiten, und in der That ist jedes Blatt wie ein für sich bestehendes Ganzes. Auch für Voltaire's, Ariost's und anderer Autoren Werke war der Künstler beschäftigt. Zur Zeit der Revolution entnahm er dieser, feine Stoffe und es entstand neben einzelnen Darstellungen, wie Einnahme der Bastille, Hinrichtung Ludwig's XVI. etc. auch die Folge «Journées de la Révolution» in fünfzehn Blättern.

An der Illustration für Voltaire's Werke fand er einen Mitarbeiter an P. Cl. Marillier (1740—1808), einen ebenso feinen wie fruchtbaren Zeichner, der auch mit diesem für verschiedene Werke beschäftigt war. Marillier war reich und betrieb die Kunst als Liebhaberei; seine Bildung erleichterte ihm das Eindringen in den Geist der Arbeiten, den er im Bilde zu interpretiren hatte. Zu seinem Hauptwerke gehören Dorat's Fabeln und der Verfasser lobt seinen Illustrator in einem besonderen Gedichte: «Meine Thiere sind stumm, Dein Zeichenstift macht sie redend.» Die Illustration von Werken wie Voltaire's Pucelle oder der Faublas scheint ihm besonders sympathisch gewesen zu sein. Doch hinderte ihn dies nicht, nebenbei auch an einer illustrierten Bibel zu arbeiten. Dafs die Darstellungen für diese ohne Gefühl sind, wird man leicht einsehen.

Fr. M. Queverdo (1740—1797), von dem wir eine Illustration zum Decameron geben, und A. Borel, geb. 1743, seien nur kurz genannt. Sie waren es hauptsächlich, deren Darstellungen die französische Illustration vom Ende des Jahrhunderts nicht ohne Grund in den Ruf der Sittenlosigkeit brachten, während J. J. Lebarbier (1738—1826) zu diesen Genossen eine rühmlichen Gegensatz bildet. Stark beeinflusst von der David'schen Periode, ist er darum auch bei aller Correctheit der Zeichnung kalt. Der Illustration hat er sich erst in späterer Zeit zugewendet — als diese bereits in ihrem Niedergange war. Er setzte die Chansons des Delaborde, die Moreau unvollendet gelassen hatte, fort; eine gefährliche Nachbarschaft! Auch zu Rousseau's Werken, zum Telemach, zu Scarron's Roman comique, Thomson's Jahreszeiten, Racine's Dramen, Taffo's befreitem Jerusalem, Gefsner's Idyllen und vielen anderen Büchern lieferte er Zeichnungen. Ihr Charakter ist durch Correctheit und Adel der Form und durch Harmonie ausgezeichnet; aber der prickelnde Witz fehlt.

Es wären noch andere Künstler hier zu nennen, die theilweise berühmte Namen tragen. Da sie aber nur wenig oder zufällig für die Illustration thätig waren, so dürfte es genügen, auf sie einfach hinzuweisen. Dahin gehören J. H. Fragonard (1732—1806), der Lafontaine's Erzählungen in freier Weise illustrierte, N. A. Monfiau (1754—1837. Pucelle, Faublas, Milton), A. D. Chaudet (1763—1810. Montesquieu, Thomson), Gaucher, der mit dem zartesten Grabstichel Bildnisse und sittenbildliche Scenen stach, P. L. Debucourt (1755—1832), der feinen Festen und Liebescenen durch den Farbendruck einen besonderen Reiz verlieh. Mehr oder weniger lehnen sich diese Männer alle an die grossen Repräsentanten der Illustration an.

Die Reihe der Illustratoren des 18. Jahrhunderts schließt P. P. Proudhon (1758—1823), der zu der Didot'schen Ausgabe des altgriechischen Romanes



«Daphnis und Chloë», so wie zu G. Bernard's fadem Gedichte «l'Art d'aimer» Zeichnungen lieferte. Der Künstler, ausgezeichnet in seiner Art, und sehr geschätzt von seinen Landsleuten, gehört schon einer ganz andern Zeit an, einer Zeit, die vom Charakter jener, in der Eisen, Cochin, Moreau ihre Triumphe feierten, gänzlich verschieden ist. In ihm vollzieht sich die Wende der neuen Zeit.



CI.

JEAN GREUZE.

Von

Robert Dohme.

---

CII.

JACQUES LOUIS DAVID.

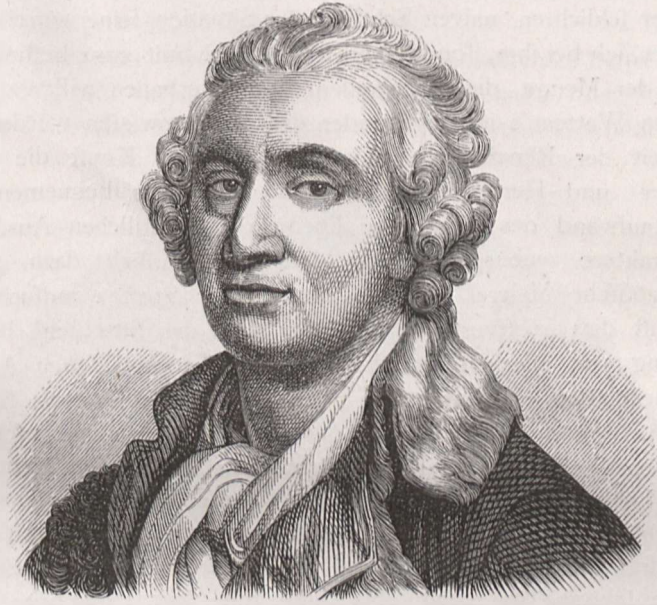
Von

C. A. Regnet.

---







### Jean Greuze.

Geb. in Tournus 1725; Gest. in Paris 1805.

Der Stellung, welche Diderot in der Geschichte der französischen Literatur einnimmt, entspricht etwa die von Greuze im Entwicklungsgange der französischen Malerei. Während aber die Zeitgenossen und mehr noch die unmittelbar folgende Generation in der Beurtheilung beider Männer das Eigenartige, Neue, mit dem sie die Bahnbrecher der Zukunft wurden, betonten, fällt unserm Blick, die wir schon wieder in einer neuen Entwicklungsstufe stehen, viel mehr auf, wie sehr sie doch, trotz ihrer vielgerühmten Neuerungen, Kinder ihres Jahrhunderts sind; selbst noch tief in jener Weltanschauung stecken, die sie gänzlich abgeschüttelt zu haben gemeint sind. Wohl schweben ihnen schon als höchste Ideale die beiden großen Vorbilder des künstlerischen Denkens vor, welche bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus unserer Civilisation die maßgebenden blieben: Natur und Antike; aber Anderes sehen sie in diesen beiden Führern, als es unser Jahrhundert gethan. Was sie als antike Einfachheit preisen, erscheint uns nur nüchtern und oft leer, dabei aber doch theatralisch aufgebauscht und unwahr; und je weniger man ein archäologisch genaues Wissen von den Einzelheiten des Lebens im Alterthum befaßt, um so mehr mußte der Versuch, das antike Leben in seiner Sinnesweise wie im äußeren Apparat wiederzugeben, fehlschlagen.

Freilich spielt die «Antike» bei Greuze, was die äußere Erscheinungsform anbetrifft, eine mehr nebensächliche Rolle; sie spricht aus vielen Einzelheiten der weiblichen Gewandung so wie aus feinen typischen weiblichen Köpfen. Um so mehr überwiegt das Hervorkehren der «Natürlichkeit und Naturwahrheit», wie seine Zeit es nennt, eines «sentimental gesteigerten Empfindungslebens», wie wir



heute fagen müssen. Denn nicht um die ruhige Schilderung des wirklichen Lebens, welches in der schlichten, naiven Echtheit der Situation seine ergreifende Wirkung übt, handelt es sich bei ihm, sondern er wendet sich mit ganz bestimmter Tendenz an das Herz der Menge, die er ergreifen, rühren, erbauen will.

Im Leben Watteau's ist eingehender darauf hingewiesen worden, wie man in Frankreich seit der Renaissancezeit in Literatur und Kunst die Gestalten der antiken Götter- und Heroenwelt mehr und mehr als bequemen, auch ohne eigenen Kraftaufwand des Künstlers allgemein verständlichen Ausdruck für bestimmte Charaktere einbürgerte, und das dies endlich dazu geführt hatte, das die französische Malerei mit Vorliebe «antike Stoffe» aufsuchte. Für das Historienbild ist dies selbstverständlich; aber auch das Sittenbild bewegt sich in der Schilderung von allerhand mythologischen und bucolischen Anekdoten mit ihren ewig lächelnden und ewig liebenden Venus- und Amor-, Nymphen- und Hirtengestalten. Waren doch die Ideale des damaligen Menschengeschlechtes in der That zum guten Theil in dieser leichtlebigen Genuswelt beschlossen. Das freilich das wirkliche Leben grell damit contrastirte, konnte jeder Einzelne täglich an den großen und kleinen Sorgen des Alltagsdaseins abmessen. Gerade deshalb aber forderte die französische Anschauung — im Gegensatz zur holländischen — von der Kunst die schöne Täuschung; bis dann mit dem Umsichgreifen der rationalistischen und naturphilosophischen Ideen mit ihren nüchternen Utilitätsdoctrinen plötzlich das Lofungswort ertönte: Nicht ergötzen; belehren, bessern soll die Kunst; Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung und Begeisterung, zum warnenden Beispiel den Schlechten!

«Moralische Erzählungen in Bildern geben», ist etwa der Kern dessen, was Diderot vom Maler verlangt. Er zuerst hat in der Literatur diese Forderung gestellt, die durch etwa ein Menschenalter ihr Wesen trieb, Greuze zuerst sie verwirklicht. Und so sehr sprachen Beide damit den allgemeinen Gedanken der Zeit aus, so sehr war man überfättigt von dem ewigen Götterfrühling, das das Publikum, welches noch eben einen Boucher und Grécourt gefeiert, sofort den Neueren zufiel, jetzt ihr so entgegengesetztes Streben mit reichstem Beifall lohnend.

Im Wesen des lehrhaften Tones, den Greuze anschlug, schon lag es bedingt, das er bei allem Streben nach Naturwahrheit diese Wahrheit doch möglichst zugespitzt aufsuchte. Das er ihr freilich damit bereits wieder ein gut Theil ihrer Allgemeingültigkeit raubte, kam ihm nicht zum Bewusstsein. So fehlt seinen Bildern jenes erste Kriterium alles objectiven liebevollen Versenkens in die Natur: das Naive, die Unbefangenheit. Nicht deshalb, weil sein Künstlerauge nicht anders kann, sucht er die Wahrheit, sondern als das Resultat moralisch-philosophischer Reflexion strebt er nach der Natürlichkeit. Das liebevolle, möglichst vorurtheilsfreie Versenken in die Schilderung des ruhig dahin fließenden Daseins, wie wir es bei Metsu, Terborch, van der Meer, Dou u. A. finden, genügt jetzt eben so wenig, wie der lebensfrohe Humor eines Brouwer, Teniers, Steen, Ostade. Greuze sucht mit Vorliebe Katastrophen des häuslichen Lebens auf, oder aber dick aufgetragene Schilderungen häuslichen Glückes; und in beiden Fällen soll der mit didaktischem Hintergedanken gewählte Titel die Absicht des Künstlers noch verstärken. So entstanden Bilder wie: «Des Vaters Fluch», «Des Vaters Segen»,

«Des Alters Trost», «Des Sohnes Strafe», «Der undankbare Sohn», «Die geliebte Mutter», «Das verzogene Kind» u. f. f.

Prüft man nun aber diese sich stets ihrer moralischen Bestrebungen selbst rühmende Richtung auf ihren wirklichen sittlichen Gehalt, so findet man in ihr die alte Sinnesweise des 18. Jahrhunderts nur in neuem Gewande. Das Jahr-



Der zerbrochene Krug. Galerie des Louvre.

hundert, welches in seiner ersten Hälfte toller als je ein anderes den «Cancan des Lebens» aufgeführt hatte, wird in seiner zweiten Hälfte thränenfelig, begeistert sich in Literatur und Kunst für den Lohn des Gerechten, für die Strafe des Frevels, für Tugend und für die Naivetät der Unschuld; wohlverstanden unter der einen Bedingung, daß diese sittlichen Forderungen nicht in der nüchternen Wahrheit des täglichen Lebens oder in dem heiteren Humor der niederländischen Kunst, sondern in pikanter Zuspitzung vorgetragen werden.



Schwer nur vermag eine Schilderung die sittliche Atmosphäre, in der die Zeit lebte, so klar zu machen, wie es völlig naïv Diderot in seiner begeisterten Beschreibung des Greuze'schen Bildes: «Ein Mädchen beklagt den Tod ihres Vögelchens» thut, welches im Jahre 1765 auf dem Salon war. Nachdem er das Bild für das beste der Ausstellung erklärt und namentlich die Schönheit der Hände hervorgehoben hat, fährt er fort: Man würde nach dieser Hand greifen, um sie zu küssen, wenn uns dies Kind und sein Schmerz nicht mit Respect erfüllte. Alles ist bezaubernd an ihm bis herunter auf das Kostüm. Wie ist das Halstuch geworfen! wie leicht und geschmeidig legt es sich an. Wenn man das Bild erblickt, ruft man aus «köstlich»; betrachtet man es genauer, kehrt man wieder zu ihm zurück, immer wieder möchte man rufen: «köstlich, köstlich!» Unwillkürlich kommt man dazu, mit diesem Kinde zu plaudern, um es zu trösten. Das ist so gewiß wahr, daß ich hier noch unsere gemeinsamen Unterhaltungen aufführen kann: «Aber liebes Kind, bist Du wirklich so tief und aufrichtig betrübt? Was steckt denn eigentlich hinter dem träumerischen und melancholischen Ausdruck? Was, um ein Vögelchen! — Du weinst ja nicht! Du bist mehr im Allgemeinen betrübt; das Denken hat es Dir angethan! Sei aufrichtig, Kleine; schütte mir Dein Herz aus. Ist dies Schmerz-Verfunktensein wirklich nur durch den Tod Deines Vögelchens verschuldet?.. Du schlägst die Augen nieder, antwortest nicht, das Weinen kommt Dir. Ich bin nicht Dein Vater; bin nicht indiscret und nicht hart... Ich verstehe. Er liebte Dich, hat es Dir geschworen und oft geschworen.» Und nun folgt eine in Diderot's geistreicher Weise geschriebene kleine Liebesgeschichte mit dem alten traurigen Schluss vom treulos verlassenen Mädchen, in der er sein Vorbild Catull an psychologischer Feinheit weit übertrifft. — Die naive Unschuld als solche war weder Greuze's Wille zu malen, noch die der Zeit, sie im Bilde aufzusuchen. «Es wäre geradezu dumm, die Thränen dieses Kindes auf den Tod seines Vogels zu deuten, ebenso wie die Melancholie jenes jungen Mädchens vom vorigen Salon auf den zerbrochenen Spiegel. Sie weinen um Anderes.»

In das gleiche Gebiet gehören die Bilder: «Junges Mädchen am Altar des Liebesgottes betend», die «Fille confuse» und das berühmteste von allen, der stets von Copisten unlagerte «Zerbrochene Krug» im Louvre. Greuze ist der Maler der «Candeur chiffonné», wie es geistvoll ausgedrückt wurde.

Wenn uns Heutigen aber der sittliche Ernst der Greuze'schen Kunst auch oft in zweifelhaftem Lichte erscheint, so dürfen wir darüber doch nicht vergessen, daß es ihm selbst völlig ernst mit seinen didaktischen Bestrebungen war, wie auch die Zeitgenossen die Ueberzeugung von der glänzenden Erreichung des Zieles theilen. Unendlich oft preisen sie gerade das Tugendhafte der Greuze'schen Kunst. Das eben ist das Wesen der Zopfzeit, daß sie von Grundprincipien ausgehend, die bis vor Kurzem auch unserer Zeit noch als die richtigen galten, doch im künstlerischen Ausdruck für dieselben noch zu keiner Klarheit durchgereift ist. Es ist der Beginn der Periode kritisch-historischer Weltanschauung, der aber die Grundlage der Kritik, die Selbstprüfung, noch fehlt. Altes und Neues, verlebtes Greifenthum und unreife Jugendüberschwänglichkeit mischen sich in ihm in wunderlicher Weise.

Ist somit Greuze, wenn wir seine Stellung innerhalb der französischen Kunstgeschichte mit einem Schlagworte bezeichnen wollen, der Vater der Zopfperiode, so überträgt er doch nur auf sein besonderes Gebiet die Gedankenwelt, welche in der Literatur schon früher zum Ausdruck gekommen war. Seit den vierziger Jahren begegnet man ihr in den Schriften Diderot's; als eine entscheidende Wendung nach dieser Richtung hin kann man das Erscheinen der ersten Bände der Encyclopaedie annehmen (1751). Greuze aber tritt uns als der fertige Künstler in der oben geschilderten Weise zuerst auf dem Salon von 1765, demselben, den Diderot besprochen hat, entgegen. Damals brachte er neben einer Anzahl von Bildnissen das oben erwähnte «Mädchen, welches den Tod ihres Vogels beklagt», in offenbarem Anklang an Catull's «Lugete o Veneres Cupidinesque», «Das verzogene Kind» und drei Entwürfe zu später ausgeführten Gemälden: «Die geliebte Mutter», «Der undankbare Sohn», «Des Sohnes Strafe». Von nun an ist er des Weges, den er zu gehen hat, sicher; die Zeit des Schwankens, des Werdens ist vorüber. Ausgegangen war er einst von demselben Boden, wie Chardin, d. h. von der Schilderung häuslicher Szenen mehr idyllischen Charakters, ehrfamer und tüchtiger Bürgerlichkeit, wobei sich freilich von Anfang an bei ihm das Streben der moralischen Belehrung geltend macht. Der Art ist gleich sein erstes Bild: «Die Vorlesung aus der Bibel», ausgestellt im Jahre 1755. Seit dem Ende der fünfziger Jahre tritt dann seine Richtung schärfer hervor. 1759 bringt er das erste Bild mit «Des Mädchens Klage um sein todttes Vögelchen», 1761 die so gefeierte «Dorfhochzeit», welche den Augenblick darstellt, wo der Brautvater vor zahlreich versammelten Zeugen dem Schwiegersohn die Mitgift aushändigt, ein Werk, in dem sich sein theatralisches Pathos, worauf wir unten noch zurückkommen, zuerst in störender Weise vordrängt, neben dem «Zerbrochenen Krug» aber einst das gefeiertste seiner Bilder. Es wurde zu spät fertig und konnte nur noch wenige Tage ausgestellt werden; diese aber genügten, um ihm den begeistertsten Beifall der Salonbesucher zu verschaffen. Für 3000 Livres kaufte es der Marquis von Marigny, jener Bruder der Frau von Pompadour, der als Generalintendant der Bauten ein ehrenvolles Andenken in der französischen Kunstgeschichte hinterlassen hat. Nach seinem Tode im Jahre 1781 erstand es Ludwig XVI. für 16,650 Livres; aus dem Besitz der Krone endlich kam es in den Louvre. Auf demselben Salon war ferner «Der Gelähmte, von den Seinigen gepflegt oder die Folgen der guten Erziehung» und «Ein durch Feuersbrunst verarmter Pächter ist mit den Seinen gezwungen zu betteln», Bildertitel, welche die Tendenz der Darstellung bereits an der Stirn tragen. Gleichzeitig aber hatte er doch noch eine pastorale Liebescene und den Kopf einer Nymphe der Diana ausgestellt. Der Salon von 1763 brachte fast nur Porträts, 1765 dagegen waren in sechszehn Stücken alle Gattungen der Greuze'schen Kunst vertreten: Porträts, ideale Kinderköpfe, Bilder didaktischen und pseudo-naiven Inhaltes. Im nächsten Salon erschien er wieder mit vierzehn Werken, darunter der «Severus und Caracalla». Die an dieses Bild sich knüpfenden Ereignisse ließen ihn sich von nun an grollend aus dem Salon zurückziehen; zehn Jahre lang beschickte er ihn überhaupt nicht mehr und auch dann von 1769 bis 1785 nur noch mit einzelnen Bildern.



Während wir sonst in diesen Lebensbeschreibungen häufig über den Mangel an biographischen Nachrichten zu klagen haben; wissen wir von dem Menschen Greuze mehr, als den Freunden des Künstlers willkommen. Ein Bild maßloser Eigenliebe thut sich vor uns auf, eine Eigenliebe, welche die eine Zeit lang verschwenderisch dargebrachten Huldigungen der Zeitgenossen eben gerade als schuldigen Tribut hinnimmt; gleichzeitig gewinnen wir Einblick in ein Familienleben, dessen Zustände kaum trauriger und widerwärtiger gedacht werden können, und Greuze selbst sorgt in einer culturgeschichtlich allerdings interessanten Rechtfertigungsschrift über sein eheliches Verhältniß dafür, daß wir trotz unserer Verurtheilung des anderen Theiles auch ihm nur geringe Sympathien bewahren können. Für den Ton aber, in welchem Diderot in der Presse von der Gattin und dem ehelichen Glück seines Freundes, als ein solches noch bestand, redet, fehlt uns heute völlig das Verständniß.

Auch Greuze ist dann, wie so vielen seiner Zeitgenossen, das Schickfal nicht erspart geblieben, den Sturz der Welt zu erleben, welcher er trotz aller zur Schau getragenen Feindschaft gegen sie seiner Anschauungsweise nach noch mit angehörte, und hochbetagt in Elend und Dürftigkeit zu sterben.

Als der Sohn eines Dachdeckermeisters wurde er am 21. August 1725 zu Tournus bei Mâcon geboren und erhielt in der Taufe den Namen Jean, nicht wie ältere Quellen angeben: Jean Baptiste. Also der Evangelist, nicht der Täufer war sein Heiliger. Die Kinder- und Knabenzeit bietet das so vielfach wiederkehrende Bild eines sich frühzeitig offenbarenden Talentcs, welches der Vater aus Sorge um die spätere bürgerliche Existenz seines Sohnes zurückzuhalten bestrebt ist. Der Bauhandwerker bestimmte, wie es nahe lag, den talentvollen Knaben zum Architekten. Dieser war jedoch damit nicht zufrieden; in heimlicher Uebung wußte er sich im Zeichnen weiterzubilden, bis endlich eine Federzeichnung, «der Kopf des heiligen Jacobus», die er dem Vater an dessen Geburtstag überreichte, sein Geschick entschied. Die Festtagsstimmung und die Ueberraschung des Alten, der das Blatt anfänglich für einen Kupferstich hielt, sollen zusammengewirkt haben, ihn den Wünschen des Sohnes willfähriger zu machen. Andere Quellen erzählen den Hergang etwas anders. Genug, Jean kam, nachdem der Vater seinen anfänglichen Widerspruch aufgegeben, nach Lyon zu dem namentlich als Porträtmaler geachteten Charles Grandon in die Lehre. Ihm hat er seine Ausbildung so gut wie ganz zu danken, wenn die Versicherung seines Biographen wahr ist, daß er sein Gemälde «Der Familienvater, die Bibel erklärend» bereits mit aus Lyon nach Paris gebracht habe. Der Zeitpunkt der Uebersiedelung in die Hauptstadt, sowie die näheren sie begleitenden Umstände sind bisher nicht ermittelt. Es heißt, er habe sich seinem Lehrer angeschlossen, als dieser seinen Wohnsitz nach Paris verlegte.

Auch in Paris noch folgten für Greuze Jahre stillen Fleißes und mühseligen Broderwerbes, in denen allein der Bildhauer Pigalle das werdende Talent erkannt und den gelegentlich Verzagenden auf die Zukunft verwiesen haben soll. Auf alle diese Einzelheiten aus den Jugendjahren ist jedoch nicht viel Gewicht zu legen. Was wir an derartigen Notizen haben, stammt nie aus ganz zuverlässiger Quelle. Wie sich nun aber auch sein damaliges Leben im Einzelnen gestaltet haben möge, an einem hohen Grad von Selbstbewußtsein hat es ihm schon in dieser Frühzeit

nicht gefehlt. Es wird erzählt, dafs, während er auf dem Actfaal der Akademie hospitierte, der Professor Natoire einst seine Zeichnung eines männlichen Actes getadelt und Greuze geantwortet habe: «Wenn Sie so gut zeichnen könnten, wie ich es hier gethan, würden Sie sehr zufrieden sein.» Ob die Anekdote in dieser Form wahr ist oder nicht, macht wenig aus; wenn das 18. Jahrhundert sie erfinden konnte, so zeigt dies gerade, dafs es bei aller Begeisterung für Greuze Derartiges doch mit feinem Charakter übereinstimmend fand.

Endlich bot sich für die «Bibelvorlesung» ein Käufer, der Ceremonienmeister de la Live de Jully, welcher, in dem verdienten Rufe eines reichen



Die Bibelvorlesung. Galerie Bartholdi-Deleffert in Paris.

Kunstfreundes und Mannes von Geschmack stehend, den Namen des jungen Künstlers durch seine Empfehlungen bald in Mode brachte. Ziemlich gleichzeitig hatte diesem auch die Unterstützung des Malers und damaligen Directors der Akademie, Silvestre, dessen Porträt er mit grossem Glück gemalt, die Zulassung zur Akademie verschafft (28. Juni 1755). Auf dem Salon dieses Jahres, dem ersten, den Greuze beschicken konnte, erregte die «Bibelvorlesung» allgemeinen Beifall.

Die nächste Folge dieser Triumphe war, dafs ein anderer reicher Kunstfreund, der Abbé Goujenot, ihn einlud, mit ihm nach Italien zu reisen. Greuze's künstlerische Eigenart aber empfing in Italien gerade so wenig neue Eindrücke, wie seiner Zeit die Bouchers. Als einziger Erfolg der Reise ist etwa der Umstand zu



erwähnen, daß er in den nächsten Jahren einige Bilder aus dem italienischen Volksleben malte. Später ist er auch auf solche Motive nicht wieder zurückgekommen. Dagegen wurde er in Italien der Held eines Liebesromans, von dem der alternde Künstler nicht ungern erzählte und den so sein Biograph, Frau von Valory, uns überliefert hat. Freilich trägt die Erzählung den Stempel romantischer Umbildung auf der Stirn; sie bietet uns eben die Auffassung, welche Greuze selbst einem Jugenderlebniss gegeben zu sehen wünschte: Mit Empfehlungsbriefen für den Herzog von Orr... versehen, hatte Greuze in dessen Hause freundliches Entgegenkommen gefunden und war zum Zeichenlehrer der Tochter des Herzogs bestellt worden. Bald fanden sich die Herzen der beiden jungen Leute; Greuze aber, erschreckt durch den Abstand, welcher ihn gesellschaftlich von Lätitia trennte, hielt es für seine Pflicht, das Haus seines Gönners nicht mehr zu betreten. Er führte seinen Voratz, sich selbst zur Qual, durch, und auch als ihm die Kunde von einer Erkrankung der Geliebten wurde, vermied er jede persönliche Annäherung, sich allein auf stete Erkundigungen nach der Patientin bei den Dienern und dem Hause sonst nahe Stehenden beschränkend. Da traf er eines Tages zufällig im St. Peter den alten Herzog, der ihn ahnungslos einlud, ein neuervorbenes Gemälde von Tizian bei ihm anzusehen und eine Copie darnach zu fertigen. Greuze's Wiedereintritt in das Haus führte bald die Katastrophe herbei. Durch die Vermittelung einer Dienerin wird eine heimliche Begegnung und gegenseitiges Geständniss möglich. In der Leidenschaft ihrer Liebe will die Prinzessin dem Hause ihres Vaters, der sie mit einem Anderen vermählen will und von dessen Widerstand sie überzeugt ist, entfliehen und mit Greuze nach Frankreich gehen. Das Vermögen ihrer Mutter soll ihnen dort den Unterhalt gewähren. Greuze macht Gegenvorstellungen, von denen die Prinzessin nichts hören will, und als er nicht nachgiebt, beschuldigt sie ihn endlich der Lieblosigkeit. Da sinkt er ihr zu Füßen und schwört Treue und blinden Gehorsam. Kaum aber ist er auf die Straße zurückgekehrt und überfieht bei ruhiger Erwägung das Geschehene, so stürmt das Bewußtsein von dem Unglück, welches der geplante Schritt über die Geliebte und über ihr ganzes Haus herbeiführen muß, auf ihn ein. Er beschließt sich selbst zum Opfer zu bringen und sie nicht wiederzusehen. Unter dem Vorwand einer Krankheit legte er sich ins Bett, und bald fesselte ihn wirklich schweres Fieber während dreier Monate an dasselbe. Als er genesen war, hörte er von der bevorstehenden Hochzeit der Prinzessin mit dem ihr vom Vater bestimmten Bräutigam. Zugleich aber kommt ihm die Kunde, daß sie nur ein Wort von ihm verlange, um Alles abzubrechen, auch jetzt noch bereit, mit ihm nach Frankreich zu fliehen. Greuze sprach dieses Wort nicht, sondern verließ gebrochenen Herzens Rom, eine Copie des Bildes der Geliebten, welches er vordem für deren Vater gemalt, mit sich in die Heimath nehmend. —

Die Gebrüder Goncourt haben in ihrer Studie über Greuze darauf aufmerksam gemacht, daß unter den Stichen nach ihm einer vorkommt von dem Bilde «Das Gebet zum Liebesgott», welcher die Adresse der Prinzessin Pignatelli trägt, und haben dabei die annehmbare Vermuthung ausgesprochen, daß in diesem Namen einer italienischen Fürstin eine Erinnerung an jene römische Episode vorliege; der Name Orr..., den Frau von Valori anführt, ist sicher Pseudonym.

So groß war bereits durch den Erfolg des einen Salons von 1755 der Ruf unseres Künstlers geworden, daß die Akademie noch während der Reife, am 10. Januar 1756, den Abbé Goujenot zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte, um ihm so ihren Dank dafür auszusprechen, daß er Greuze nach Italien geführt habe.

Es folgt nun das Jahrzehnt, in welchem sich Greuze's Ruf auf seine Höhe hebt. 1757 erschienen, neben einer Reihe weniger bedeutender Reifeerinnerungen und mehreren Bildnissen, der Kopf eines kleinen Knaben und eines eben solchen Mädchens, die ersten jener langen Reihe von Kinderköpfen, welche die Kunst des Meisters von ihrer ansprechendsten Seite zeigen und schon bei seinen Lebzeiten eine gefuchte Liebhaberei der Sammler bildeten. Der Salon von 1759 brachte nicht weniger als zwanzig Werke von ihm. Der Salon von 1761 brachte zwölf, der folgende elf, der von 1765 wieder sechzehn Bilder. Noch immer aber hatte der Künstler es hinausgeschoben, die Förmlichkeiten zu erfüllen, welche seiner Aufnahme zum ordentlichen Mitgliede der Akademie voranzugehen hatten. Der zur Akademie oder richtiger zu der akademischen Ausstellung Zugelassene (*agr  e    l'académie*) mußte behufs seiner «Reception» ein von ihm gemaltes Bild der Akademie vorstellen, auf Grund dessen die Wahl stattzufinden hatte. Es galt für schicklich, keinen zu großen Zeitraum zwischen beiden Momenten verfließen zu lassen. Seit Greuze's Zulassung aber waren bereits zehn Jahre vergangen. Deshalb beschloß die Akademie, endlich zwangsweise gegen ihn vorzugehen und verbot ihm deshalb, wie es ihr Recht war, die Beschickung der Ausstellung von 1767. Wohl oder   bel mußte sich Greuze jetzt fügen. Alle Welt sah es als selbstverständlich an, daß er, seiner bisher mit so seltenem Erfolge gepflegten Richtung entsprechend, ein Sittenbild einreichen und seine Aufnahme als Genremaler beantragen werde. Doch jener thörichte Streit der Aesthetiker des 18. Jahrhunderts über die Rangunterschiede der einzelnen Kunstgattungen, von dem schon im Leben Watteau's die Rede war, veranla  ste den ehrgeizigen Mann, ein Historienbild vorzustellen, um auf Grund dessen auch als Geschichtsmaler aufgenommen zu werden. Nur als solcher hatte er Aussicht auf ein Lehramt an der Akademie wie auf eine Anzahl anderer Privilegien. Heute befindet sich das Gemälde, wie alle Aufnahmebilder der französischen Akademiker, im Louvre. Es stellt Septimius Severus dar, der seinem Sohne Caracalla vorwirft, ihm in den Engpässen Schottlands nach dem Leben getrachtet zu haben, indem er ihm zugleich sagt: «Wenn Du meinen Tod willst, so befehl dem Papinian (dem Leibarzt des Kaisers), daß er ihn mir gebe.» Der Vorgang ist, wie schon der Titel zeigt, durchaus unmalerisch, das Bild aber auch abgesehen davon matt in der Erfindung, kalt und lahm in der Durchführung; es besitzt alle Schwächen der Greuze'schen Kunst, kaum einen ihrer Vorzüge. Viel that dazu allerdings die Wahl des Gegenstandes; aber auch abgesehen davon sieht man, wie Greuze völlig das Gebiet der großen Malerei verschlossen war. Das Gefühl für rythmischen Aufbau der Composition, Schönheit der Linienführung, Correkteit der Zeichnung, die Fähigkeit für Erfassung gr  o  erer Charaktere gehen ihm ab. Allerdings strebt er auch hier nach psychologischer Vertiefung, allein der Gegenstand setzte dem unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Bei allem guten Willen vermag Niemand mehr aus dem Bilde herauszulesen, als daß hier ein älterer Mann einem jüngeren Vorwürfe macht. All diese Gestalten sind im



besten Falle Schauspieler eines bürgerlichen Dramas, die in classische Kostüme gesteckt sind; dabei ist Colorit und Farbenvortrag ohne jeden Reiz.

Das Resultat war denn auch niederschmetternd für Greuze; um so peinlicher durch das scheinbar verbindliche Entgegenkommen der Akademie. Das Herkommen erforderte, daß die Akademiker in feierlicher Sitzung über das vorgestellte Bild Befchluß zu fassen hatten, während der Kandidat in einem Nebensaale auf die Entscheidung wartete. So auch Greuze. Endlich wird er gerufen; der Vorsitzende eröffnet ihm, daß die Akademie ihn in ihre Mitgliederzahl aufgenommen habe und vereidigt ihn sogleich. Erst nachdem dies geschehen, wird ihm mitgetheilt, daß er nicht als Historien- sondern als Genremaler Aufnahme gefunden und zwar nur in Rücksicht auf seine älteren vortrefflichen Schöpfungen, denen gegenüber man die Mängel des eingereichten Historienbildes übersehen wolle. Weislich hatte man diese Eröffnung bis nach der Eidesleistung verpart, damit Greuze nicht in verletzter Eitelkeit die Aufnahme ablehnen und so einen öffentlichen Skandal herbeiführen könne. Das Schlimmste aber folgte erst: Greuze hatte in Folge des ihn unerwartet treffenden Schlages den Kopf verloren und suchte sein Bild zu vertheidigen; da soll der ältere Lagrenée, sein Altersgenosse, — nach Diderot's Erzählung — ein Stück Kohle aus der Tasche geholt und auf dem Bilde selbst die Verzeichnungen der Figuren corrigirt haben.

Der Severus erschien auf dem Salon des Jahres, fand aber auch beim Publikum keinen Beifall; gegen eine abfällige Kritik des «Avantcoureur» ergriff Greuze selbst die Feder, um sich mit geringem Erfolg zu vertheidigen. Auch in späteren Jahren hat er — in dieser Hinsicht durchaus modern — wiederholt die Presse benutzt, um in einzelnen kleinen Artikeln geschickt Reclame zu machen.

Mit der Akademie war Greuze seitdem zerfallen. Anfänglich zog er sich grollend in die Provinz nach Anjou zurück und auch, als er dann doch wieder nach Paris zurückkehrte, stellte er durch ein Jahrzehnt seine Bilder nur im eigenen Atelier zur Besichtigung aus. Die Gunst des Publikums, die ihm der vereinzelt Mißerfolg des Caracalla nicht entfremdet hatte, begleitete ihn auch bei diesem Thun; durch eine Reihe von Jahren wurde es Mode, seine Werkstatt zu besuchen. Kein vornehmer Fremder veräuerte dies; wie ihn auch Kaiser Joseph i. J. 1777 dort aufgesucht hat. Für ein Gemälde, welches er bei dieser Gelegenheit erstand, ließ er ihm zugleich mit dem Preise von viertausend Dukaten das deutsche Adelspatent zustellen. Derartige Besuche in Greuze's Atelier werden gelegentlich in den zeitgenössischen Memoiren ausführlich geschildert. Man scheint in ihm ein Original gesehen zu haben, dessen Eigenart und Ungezogenheiten man um seiner Kunst willen ruhig hinzunehmen gewohnt war, so rücksichtslos er sich auch gelegentlich geberdete. «Es steckt etwas von der Grobheit eines Holzhauers (sabotier) in ihm», sagt Mariette und erzählt als Illustration dazu, Greuze habe einst das Bildniß des Dauphins zu dessen Zufriedenheit gemalt, worauf dieser ihn in Gegenwart der Dauphine aufforderte, auch das Bildniß der Letzteren zu fertigen. Des Künstlers Antwort war die Bitte, ihm diesen Auftrag zu ersparen, da er es nicht verstünde, derartige Köpfe zu malen, indem er dabei auf die Schminke hindeutete, welche die Prinzessin aufgelegt hatte. Wahr oder nicht, ist die Anekdote

doch bei Lebzeiten des Künstlers erfunden und von verständigen Männern, die ihn kannten, geglaubt worden.

Der verwöhnte und eitle Mann wufste sich eben in jenen Jahren Herr der Situation, was sich auch in den Preisen ausdrückt, die er für seine Bilder erhielt. Gleichzeitig trieb er einen schwungvollen Handel mit Stichen nach seinen Arbeiten, die er zumeist in Gemeinschaft mit den vier Stechern Massard, Gaillard, Levasseur und Flipart selbst verlegte und in raffinirter Ausnutzung der Liebhaberlaunen



Mädchenkopf. Akademische Galerie in Wien.

in einer Unzahl verschiedener Plattenzustände erscheinen liefs. Dreimallhunderttaufend Francs waren das Erträgniß dieser Spekulation nach seinen eigenen Angaben.

Doch er sollte sich des Segens seiner Arbeit nicht erfreuen.

Bald nach seiner Rückkehr aus Italien hatte Greuze Gabriele Babuty, die Tochter eines Buchhändlers in der Rue St. Jacques, die in dem Laden ihres Vaters als Verkäuferin thätig war, kennen gelernt und mit ihr ein Liebesverhältniß angeknüpft, welches zwei Jahre später zur Heirath führte. Schon über dreißig



Jahre alt, war Gabriele nach den Schilderungen der Zeitgenossen doch eine frische, anmuthige Erscheinung mit nicht sehr geistreichem, aber hübschem Gesicht. Trotzdem Greuze zu dieser Ehe gezwungen sein will, war er in den ersten Jahren doch augenscheinlich glücklich; die Gestalt der Gattin schwebt dem Künstler lange bei seinen Arbeiten vor, und wiederholt hat er sie portrairt. Noch im Jahre 1765 beginnt Diderot die Besprechung eines dieser Bildnisse mit den Worten: der Maler ist offenbar in seine Frau verliebt und er hat Recht. Freilich verachtete derselbe Diderot Frau Greuze ebenso sehr als er den Künstler hochschätzte; mit unerhörtem Cynismus redet er bereits in demselben Jahre 1765 von ihr. Die ersten sieben Jahre der Ehe verliefen ohne Störung, dann aber begannen die Zerwürfnisse, über deren Einzelheiten sich der Künstler in der obenerwähnten, wahrscheinlich für die Erlangung der richterlichen Scheidung aufgesetzten Denkschrift verbreitet. Im Jahre 1784 erfolgte die Trennung, 1791 endlich die gerichtliche Scheidung der Ehegatten. Greuze behielt seine beiden Töchter bei sich.

Die gesteigerten Ausgaben eines von unverständiger Hand, wie es scheint, auf großem Fuße geführten Haushaltes haben zuerst den Vermögensstand des Künstlers erschüttert; auch beschuldigt er die Gattin, größere Summen aus den Erträgen des Kupferstichhandels, den sie leitete, unterschlagen zu haben. Was er etwa noch besessen, hat er dann in den Revolutionsjahren verloren, die ihm andererseits natürlich keinen Ersatz an Bestellungen oder sonstigen Möglichkeiten, seine Bilder zu verwerthen, zuführten. So sah sich der hochbetagte Mann in bitterer Noth: «Ich habe Alles verloren, Vermögen, Talent, Vertrauen, bin 75 Jahre alt und habe gar nichts zu thun; mein Lebtage sah ich keine so traurige Zeit. Sie haben ein mildes Herz und ich hoffe, Sie werden sich meiner Leiden sobald als möglich erbarmen, denn die Noth drängt,» so schreibt er im Jahre 1801 an den Minister des Innern. Seine Lage aber änderte sich nicht mehr wesentlich bis zu seinem am 21. März 1805 erfolgten Tode.

Von Greuze's Charakter hat uns der ihm befreundete Diderot eine interessante Schilderung hinterlassen. Bis zur Ueberhebung gesteigertes Selbstgefühl und völlige Hingabe an seine Kunst sind die beiden hervorstechenden Züge desselben. «Freilich ist er leidlich eitel, aber seine Eitelkeit ist die eines Kindes; es ist das Talent, welches sich selbst berauscht. Wenn man ihm die Naivetät nehmen könnte, die vor dem eigenen Werke ausruft: Das seht Euch an, da könnt Ihr sehen, was schön ist! so würde man ihm zugleich die Begeisterung nehmen, würde das innere Feuer in ihm, den Genius ertöden.» — Das sind im Grunde aber doch nur Redensarten, die der Freund und Parteigänger gebrauchen mag, die aber bei näherer Betrachtung nicht Stich halten. Vergebens forscht man in den Nachrichten der Zeitgenossen über ihn nach irgend einem Anhaltspunkt, der uns den Menschen im Künstler näher bringen möchte; das Gegentheil liefse sich viel eher erweisen. Auch aus den mannigfachen, wenn schon kurzen Notizen über ihn, die uns der ihm nahe befreundete Kupferstecher Wille in seinem Tagebuch aufbewahrt hat, spricht herzerwärmend nur die volle und ganze Hingabe an seine Kunst, die so weit gegangen sein soll, daß er noch am Nachmittag unter dem Nachklang der Seelenstimmung stand, die er gerade Vormittags in seiner Arbeit geschildert hatte.

Wenn man sich das begeisterte Lob, welches gerade die Verständigsten unter den Zeitgenossen Greuze spenden, im Angesicht seiner Compositionen zurückruft, so stößt man in den meisten Fällen auf einen befremdenden Widerspruch zwischen dem Urtheil jener und der künstlerischen Qualität dieser. Auf letztere eben sah man in seinen derartigen Werken nur in bedingter Weise. Dafs er, wenn er wollte, auch Meister in der Behandlung des technischen Theiles war, sich selbst zu coloristischen Reizen emporzuschwingen konnte, das hat er in seinen Bildnissen und Einzelköpfen gezeigt. In den Compositionen war ihm Farbe und Zeichnung lediglich Mittel zum Zweck: Wie weit er dem ihm vorschwebenden Gedanken gerecht geworden, darnach, und nicht nach den eigentlich künstlerischen Qualitäten fragte das Publikum. Sein Ruhm war «der Dichter seiner Bilder» zu sein, wie dies Kaiser Joseph glücklich ausdrückte und Greuze als ein zutreffendes Compliment später weiter erzählte. Je melodramatischer die Zufspitzung, desto willkommener. Die Malerei wird ihm ein Lehrgedicht; man sehe darauf hin seine Gemälde an, z. B. den «Betrunkenen Seifenfieder», im Jahre 1873 im Besitz der Frau Lyne Stephens: Seiner Sinne nur noch halb mächtig, das stiere Lächeln des Trunkenen im Antlitz, hält sich der aus dem Wirthshause heimkehrende Mann mühsam aufrecht, während seine Frau und zwei Kinder, auf Brod wartend, die Arme verlangend gegen ihn ausstrecken. Wie rührend und ergreifend liefse sich ein solches Bild beschreiben; und vortrefflich ist auch der Trunkene in seiner ganzen Widerwärtigkeit charakterisirt. Unmalerisch aber bleibt die Scene im Ganzen durchaus. Was die ziemlich wohlgenährte, hinter einander aufmarschirte Familie mit ihren sechs parallel gegen den Trunkenen ausgestreckten Armen will, das würde ohne die Titelerklärung Niemand so leicht errathen. Nur dafs eine unerquickliche häusliche Scene stattfindet, sieht man. — Aehnlich ist die «Dame de charité», 1873 in der Sammlung Gustave Delahante: Eine vornehme Dame führt ihr Töchterchen an das Bett zweier erkrankten Armen, damit es sich früh in den Werken der Barmherzigkeit übe. Staffage: Eine barmherzige Schwester und ein Sohn des kranken Paares. Im Gegensatz zu dem schönen Bibelwort: «lasse Deine Linke nicht wissen, was Deine Rechte thut», sind, charakteristisch für Greuze, alle sechs Personen hier ungemein ergriffen von der rührenden, lobenswerthen Handlung. Jede hat das Bewußtsein, nicht nur einem überaus moralischen Vorgang beizuwohnen, sondern auch dabei beobachtet zu werden und nimmt dem entsprechend eine würdevolle Miene an.

Der Grundfehler aller derartigen Greuze'schen Werke ist eben, dafs ihm — wie schon oben hervorgehoben — die unmittelbare Naturwahrheit, das Naive fehlt. Sie erscheinen mit dem reflectirenden Verstande ausgeklügelt. Das Pathos, was in ihnen allen steckt, erinnert durchaus an die Bühne; jede einzelne Figur scheint zu fragen: stehe ich nicht vortrefflich in diesem Augenblick? So ist auch die einst so gefeierte «Dorfhochzeit» im Louvre, von der ein vortrefflicher erster Entwurf im Besitz des bekannten Sammlers Dutuit in Rouen ist, durch und durch theatralisch, oder richtiger, um mich eines bezeichnenden Atelierausdrucks zu bedienen, «gestellt». In der Mitte, Arm in Arm, die Neuvermählten; dem jungen Gatten hat soeben der sitzende Schwiegervater den Beutel, welcher die Mitgift enthält, übergeben, und streckt nun mit pathetischer Geberde die Arme aus, indem er zu sagen scheint:



«Da, jetzt habe ich Euch gegeben, was ich kann.» Um die junge Frau sind Mutter und Schwester beschäftigt. Alle Personen im Bilde, einschliesslich der zahlreichen Staffage, machen so rührselige Gesichter, dass ohne die ausdrückliche Versicherung des Titels, es gehe hier ein freudiges Ereignis vor sich, jeder Unbefangene viel eher glauben würde, es hier etwa mit einem Abschied vor der Reise nach Amerika oder dergleichen zu thun zu haben.

Und je leidenschaftlicher der Affect, desto theatralischer das Pathos. Man nehme das gleichfalls im Louvre befindliche Bild «Des Vaters Fluch». Der Vater ist halb von seinem Sitze aufgesprungen, mit beiden vorgestreckten Händen den Sohn zu bedrängen, während eine erwachsene, vor ihm auf den Knien liegende Tochter ihn zurückzuhalten sucht. Rechts gegenüber der davoneilende Sohn, der mit wilder Geberde den Arm gegen den Vater hebt, während die Mutter und zwei andere Geschwister ihn zu besänftigen trachten. Das Ganze muthet an, wie der Schluss des dritten Actes in einem Melodrama; auch dass die Eltern für diese Kinder viel zu jung sind, hat etwas Bühnenmässiges, ebenso das nur halb dem Leben entlehnte, halb frei erfundene Kostüm und der Umstand, dass die vor dem Vater knieende Tochter ihr Busentuch geschickt so zu ordnen gewusst hat, dass die eine Brust in tiefem Ausschnitt frei wird. Es steckt dahinter ein echt Greuze'scher Zug, den man in dieser oder jener Form fast auf jedem Bilde wiederfindet. Wie aber der Schauspieler ungleich mehr als man im gewöhnlichen Leben thut, seine Worte durch Gesten unterstützt, so auch die Greuze'schen Gestalten. Ungemein viel wird auf seinen Bildern mit Händen und Armen gespielt, vielfach begegnen wir in kummervollem Schmerz eingeknickt dastehenden Personen, wobei es dem Künstler nie zum Bewusstsein gekommen ist, dass die Darstellung eines Menschen mit krummen Knien schon an die Karrikatur streift. Greuze's Bilder derart sind eben aus einer ganz bestimmten Stimmung heraus für eine gleiche gemalt und wurden von dieser voll im Sinne des Künstlers verstanden. Während wir heute das Affectirte und Uebertriebene, mit einem Wort das Unwahre in diesen Bildern störend empfinden, sah man einst in ihnen so sehr die volle Lebenswahrheit, dass z. B. vor dem Bilde des «Père dénaturé abandonné par sa famille» einzelne besonders empfindsame Gemüther in Ohnmacht gefallen sein sollen.

Ist nun Greuze auch unserer heutigen Anschauung nach nicht unerheblich hinter seinen Zielen zurückgeblieben, so darf doch daneben seine Bedeutung für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts nicht unterschätzt werden. Am besten vergegenwärtigt man sich dies vor seinem ersten Bilde, der «Vorlesung aus der Bibel», 1873 im Besitz der Baronin Bartholdi-Deleffert. Am Tische sitzt der greise Familienvater vorlesend, um ihn herum die Seinen, sieben theils erwachsene Personen, theils Kinder; im Hintergrunde die alte Mutter am Spinnrocken. Die Composition ist nicht besonders glücklich, auch laufen zahlreiche Verzeichnungen unter. Die Altersunterschiede zwischen den einzelnen Personen machen die Familienbeziehung zu einander fast unmöglich, der Ausdruck der einzelnen Köpfe ist vielfach übertrieben. Aber es ist hier zum ersten Male in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts der Versuch gemacht, feilische Vorgänge zu schildern. Je nach Verständnis und Charakter der Einzelnen spiegelt sich der Eindruck des






Die Dorfhochzeit.

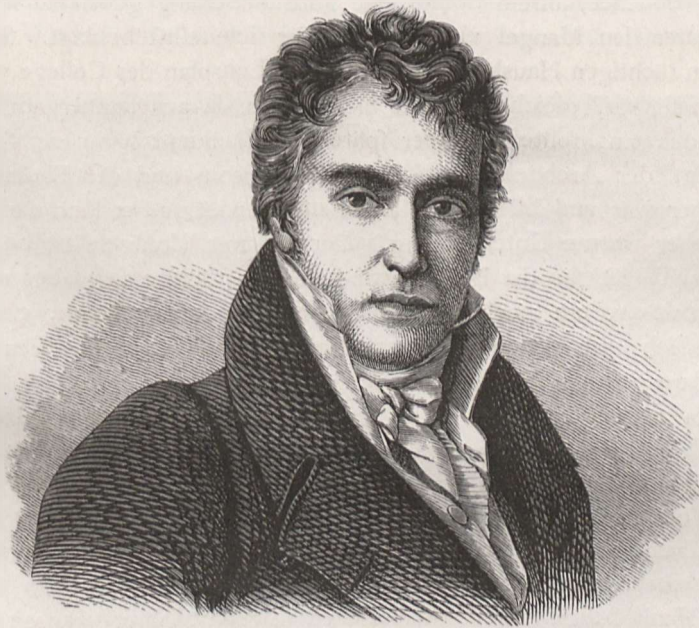
Entwurf in Tusche zu dem Bilde im Louvre. Sammlung Dutuit in Rouen.



Gehörten auf den Gesichtern wieder. Das war etwas ganz Neues, so ganz Anderes, als die ewig lächelnden Götter! Selbst der gemüthlich bürgerliche Chardin hat sich dergleichen psychologische Probleme nie gestellt. Diese Neuerung war es, welche die Zeitgenossen zu Greuze hinzog, um derenwillen sie ihm mit Recht zujuchzten, um derenwillen sie seine technischen Mängel überfahen.

Die Zeichnung ist oft recht schwach, die Composition nicht genug durchdacht, namentlich wirkt störend die häufige Wiederkehr paralleler Linien und gleicher Geberden in demselben Bilde. Die Farbe ist trüb und schwer mit vorherrschend grau-violetter Gesamttimmung. Sein Weiß ist kreidig, sein Blau und Roth schmutzig, die Schatten sind undurchsichtig. Dazu ein dicker, oft zäher Farbevortrag. — Wie viel an diesen Eigenthümlichkeiten etwa bewusstes Widerstreben gegen das rosige Colorit der Zeitgenossen Schuld ist, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls konnte Greuze, wenn er wollte, technisch viel Besseres leisten als in diesen Compositionsbildern. Man muß seine Kinderköpfe betrachten, um zu wissen, daß auch er eines hohen Grades von Liebreiz und malerischen Zaubers fähig ist. Auch sein Lehrmeister ist hierin, wie für das ganze Jahrhundert, Rubens. Wir wissen es aus dem Tagebuche Wille's, daß er, schon ein fertiger Meister, doch immer wieder in ernstem Studium zu den Werken des großen Niederländers in der Galerie des Luxembourg zurückkehrte. In diesen feinen Kinderköpfen haben wir eine merkwürdige Mischung des koketten Geistes des 18. Jahrhunderts mit wirklicher Naturbeobachtung vor uns; die malerischen Mängel der componirten Bilder Greuze's blaffen hier oft so ab, daß man sie fast übersehen, sie nur noch als Eigenarten betrachten kann. Frisch und liebevoll erfaßt, voll Leben in Auge und Antlitz, in etwas gesuchte, aber ansprechende Beleuchtung gestellt, bei fettem, aber doch flüssigem Vortrag sind diese rosig angehauchten Köpfchen Werke unmittelbaren künstlerischen Empfindens und werden, wenn längst die Sittenbilder des Meisters vergessen sind, ihrer malerischen Eigenschaften wegen geschätzt und gesucht sein.





## Jacques Louis David.

Geb. in Paris 1748; Gest. in Brüssel 1825.

Man möchte es eine Ironie des Schicksals nennen, daß der größte Maler der Revolution, die in so blutiger Weise mit Allem in's Gericht ging, was vor ihr eine hervorragende Stellung eingenommen, ein naher Verwandter und zuerst auch der Schüler desjenigen Malers war, in dessen Kunst wie in dessen Leben die ungeheure Frivolität des 18. Jahrhunderts ihren Scheitelpunkt erreichte.

Die Geschichte liebt solche Gegenätze.

David's Vater war seines Zeichens ein Eisenhändler und betrieb sein Geschäft am Quai de la Mégisserie zu Paris. Ebenda ward ihm am 30. August 1748 von seiner zwanzigjährigen Gattin Maria Genovefa, geborenen Buron, ein Sohn geboren, den er, als derselbe das siebente Jahr erreicht, nach Picpus in eine Pension schickte, damit er dort Latein lerne. Aber der Junge machte ihm wenig Freude: die Klagen der Lehrer über die Unaufmerksamkeit desselben wollten kein Ende nehmen. Und wer könnte es den guten Leuten verübeln, daß sie an den mit allerlei Zeichnungen verschmierten Schulheften des unverbesserlichen Jungen wenig Wohlgefallen fanden?

In jenen Tagen äßten die Bürger die Sitten des Adels nach, noch mehr im Schlimmen als in dem wenigen Guten: sie schlugen sich auch wie Cavaliere. Auch der vormalige Eisenhändler am Quai de la Mégisserie, der in Aydes, Département Beaumont, eine Stelle angenommen, verstieg sich zu einer solchen Modethorheit und büßte sie am 2. Dezember 1757 mit seinem Leben.



Seine Wittve entschloß sich auf den Rath ihres Veters, des ersten Malers des Königs, Boucher, ihrem Sohne eine gute Erziehung geben zu lassen. Hatte doch der Vater den Mangel einer solchen für sich selbst beklagt. Sie engagirte deshalb einen tüchtigen Hauslehrer, der mit dem Lehrplan des Collège von Beauvais, das David besuchte, gleichen Schritt hielt. Von da aus trat er am Collège des quatre nations ein, sollte sich aber später der Baukunst widmen; so wollten es seine Oheime: der Architekt des Königs Desmaysons und der Baumeister Buron. Sein Sinn aber war und blieb der Malerei zugewendet und er fand darin bei seinem Oheim Boucher warme Unterstützung. Der sah mit Wohlgefallen bei einem Verwandten das Talent für die Malerei wiederkehren, fühlte sich aber an Jahren zu weit vorgeschritten, um noch selber einen Schüler anzunehmen, empfahl David deshalb brieflich aufs Wärmste seinem Freunde und Collegen Vien und stellte demselben darauf seinen Neffen auch persönlich vor.

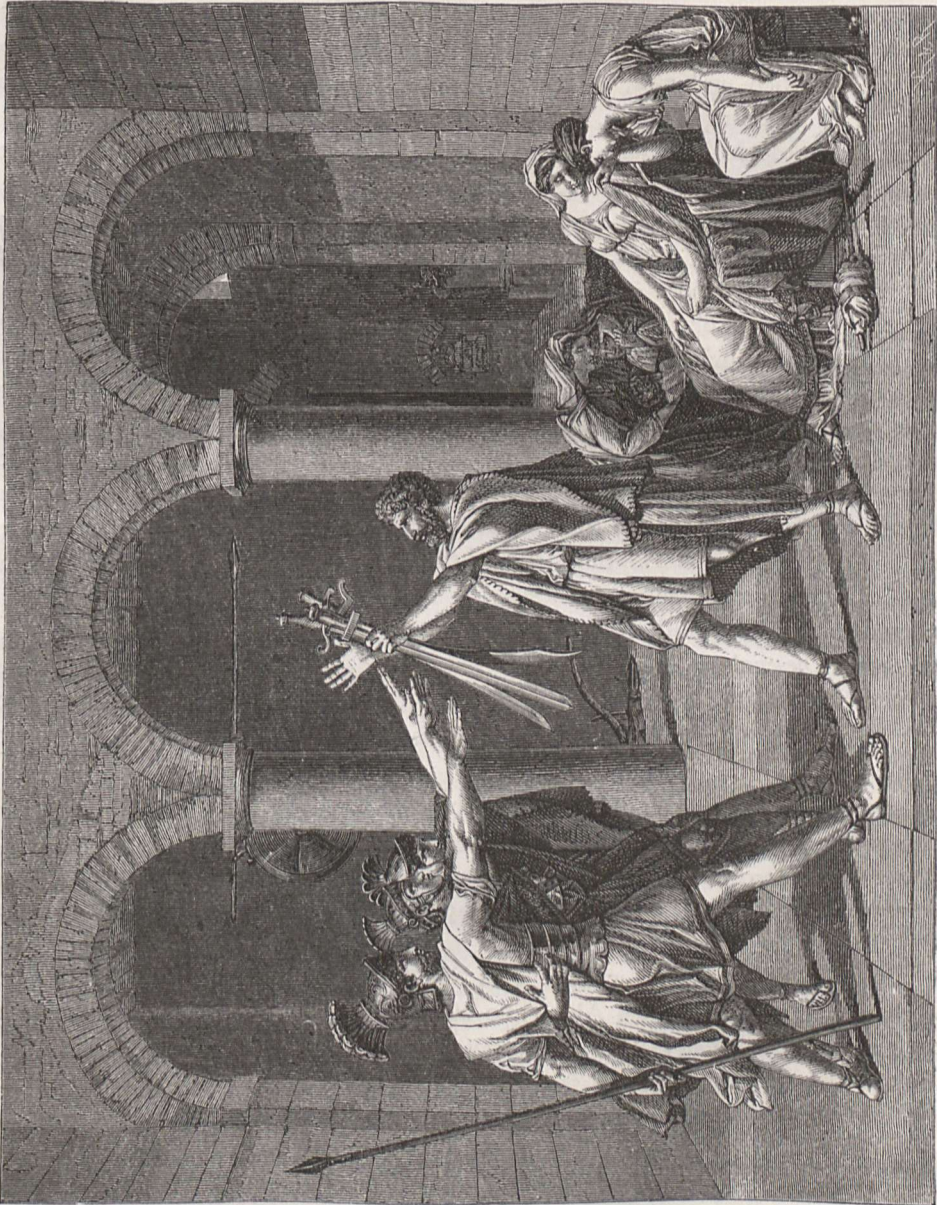
Josef Marie Graf von Vien war am 18. Juni 1716 zu Montpellier zur Welt gekommen. Er war ein Schüler Charles Natoire's gewesen, dessen Bilder denselben Manierismus zur Schau tragen, wie die Tiepolo's, ja die denselben theilweise zum Verwechseln gleichen. Das ist der Fluch des Manierismus, daß er aller Originalität baar ist. So lange die Kunst auf ihrem Entwicklungsgange noch aufwärts schreitet, begegnen wir Künstlern, die durch ihr Genie, ja schon durch die bloße Manifestation ihrer persönlichen Eigenart ihrer ganzen Kunst den Stempel der Originalität aufdrücken. Hat die Kunst aber einmal ihren Höhepunkt überschritten, nimmt sie ihren Weg thalwärts, dann treten in eben demselben Maße, in welchem die schöpferische Kraft erschlafft, an die Stelle der alten strengen Formen laxe, banale, conventionelle, macht die Wahrheit der Manier Platz. Die Züge verwischen, verallgemeinern sich, das Gepräge der Kunst verflacht sich wie das einer abgegriffenen Münze. Dann ist Eines Allen gemein: das in einem bestimmten Kreise Angenommene.

Die Geschichte weiß nicht hervorragend Rühmliches von Natoire zu erzählen; seine Begabung reichte über die Grenzen des Gewöhnlichen nicht hinaus; nur zeichnete er besser als viele seiner Zeitgenossen, was ihm bei seinen Darstellungen nackter Frauen- und Kindergestalten wohl zu Statten kam, und als Maler verstand er sich trefflich auf die Behandlung des Fleisches; die Köpfe dagegen waren in der Regel ohne Tiefe des Ausdruckes, nicht selten geradezu nichtsagend. Seine Ernennung zum Director der französischen Akademie in Rom konnte seinen Ehrgeiz nicht befriedigen: Er kannte kein höheres Ziel als den Cordon des Michaels-Ordens. Auch das erreichte er endlich. Zehn Jahre vor seinem Ableben zog ihm seine Bigotterie einen Proceß und den Spott aller Denkenden zu. Auf Andringen seiner Freunde, der Jesuiten, hatte er einen jungen Architekten, Namens Mouton, von der Akademie weggejagt, weil derselbe die Osterbeichte veräußert. Der stellte eine Klage und setzte Natoire's Verurtheilung zu einer Entschädigung mit 20,000 Livres durch.

Graf Vien war ein klarer Kopf, den die von seinem Lehrer, Boucher und anderen Zeitgenossen repräsentirte Kunstrichtung nicht nur nicht befriedigte, sondern sogar anwiderte. Er begriff, daß eine Umkehr zum Besseren nur auf dem Wege der Verbindung des Studiums der Natur mit dem der Antike möglich war. Wie



er selber diesen Gedanken praktisch verwerthete, zeigen fein «Schlummernder Einsiedler», fein «Daedalos und Ikaros» und fein «Venusopfer». Aber diese wie seine übrigen Werke lassen auch erkennen, daß es ihm weder gelang, mit den



Der Schwur der Horatier. Galerie des Louvre.

Traditionen der herrschenden Schule ganz und erfolgreich zu brechen, noch das System, das er für das richtige halten durfte, vollständig auszubauen. Gleichwohl hat er das hohe Verdienst, der Erste gewesen zu sein, der mit der Mode brach und den Weg wies, auf welchem ein höheres Ziel zu erreichen war.

Während der zwei Jahre (1765—1766), die David in Vien's Atelier zubrachte,



hatte er Gelegenheit, nicht blos sich von der Richtigkeit der Theorie seines Lehrers zu überzeugen, sondern dieselbe auch praktisch anzuwenden. Nach 1766 fand er Aufnahme an der königlichen Akademie. Um so mehr stand sein Sinn nach Rom, wo er sich vom Studium der Antiken an Ort und Stelle weiteste Förderung versprechen durfte. Und so unternahm er es 1771 mit seinem Bilde «Minerva im Kampfe gegen Mars und Venus», sich um den großen römischen Preis zu bewerben und zwar hinter dem Rücken seines Lehrers. Obwohl er mit Künstlern zu concurriren hatte, die sich bereits einen Namen erworben, erkannte die Akademie doch ihm den ersten Preis zu. Vien aber setzte es, durch des Schülers Schweigen und Kühnheit erzürnt, durch, daß der erste in den zweiten Preis verwandelt wurde. Aber selbst diese Härte konnte ihr Verhältniß gegenseitiger Achtung nicht stören; im Gegentheil, sie traten sich sogar noch näher als vordem. Vien meinte öfter, David sei seine beste Leistung. Das Jahr 1772 brachte eine neue Concurrnz; als Stoff war gegeben: «die Kinder der Niobe von Diana's und Apollo's Pfeilen getödtet». David betheiligte sich, diesmal mit Vorwissen seines Lehrers, fiel aber durch und wollte sich, leidenschaftlich angelegt wie er war, durch Hunger tödten. Nur den vereinten Anstrengungen des ihm verwandten Schriftstellers Sedaine, bei dem er im Louvre wohnte, und des Historienmalers Dayen, der ihm als Mitglied der Akademie seine Stimme gegeben, gelang es, den jungen Mann von seinem Vorhaben zurückzuhalten, nachdem er bereits zwei Tage ohne Nahrung geblieben. Ebenso unglücklich fiel 1773 seine dritte Concurrnzbetheiligung aus: Sein «Tod des Seneca» blieb ohne Preis. David aber verlor nun den Muth nicht mehr und trat 1774 wiederum in die Reihe der Bewerber. Diesmal erhielt er endlich für sein Bild: «Die Liebe des Antiochus und der Stratonike» den römischen Preis. Von Freude übermannt, verlor er zuerst das Bewußtsein und gestand dann seinen Freunden, daß er nun nach vier Jahren zum ersten Male wieder aufathme.

Und es waren in der That Jahre schwerer Entbehrungen gewesen, die ihn sogar gezwungen hatten, die Vollendung von Deckengemälden in der Weise Boucher's zu übernehmen, welche Fragonard im Hause der galanten Operntänzerin Guimard in der Chaussée - d'Antin angefangen. Nun aber stand der junge Künstler am heißersehnten Ziele.

Ein glücklicher Zufall wollte, daß im selben Jahre Vien zum Nachfolger Natoire's an der französischen Akademie zu Rom ernannt wurde, an der sich eine Menge Mißbräuche eingeschlichen hatten, die er nun abstellen sollte. Mit ihm machte David im October 1775 seine Romfahrt. Bald gab er sich dem Eindrucke der Antiken vollständig hin und nichts schien ihm wünschenswerther, als so malen zu können, daß man seine Bilder für alte griechische Gemälde hielte. Zu den Traditionen der Akademie aber trat er in so schneidige Opposition, daß ihm die Einziehung seines Stipendiums angedroht worden sein soll. Dann wurden Raffael und Michel Angelo, Domenichino und Guido Reni seine Vorbilder und er zeichnete nach diesen und später auch nach anderen Meistern, wie nach der Antike so fleißig, daß er in den fünf Jahren seines Aufenthaltes in Rom ebenso viel dicke Mappen mit Studien sammelte, von denen er sich fortan nie mehr trennte. Daß freilich sein Geschmack noch der Läuterung bedurfte, erhellt aus der Thatfache, daß er

gleichzeitig Valentin's «Abendmahl» copirte. Dieselbe Unsicherheit spricht sich auch in seinem 1779 im Sinne der Bologneser Schule gemalten «St. Rochus, der die Madonna um Aufhören der Pest bittet», für das Lazareth zu Marseille, aus. In diesem stehen Erinnerungen an das Hergebrachte noch neben entschiedenen Reformversuchen. Vorher schon (1777 und 1778) waren eine «Befattung des Patroklos», ein «Triumph des Aemilius Paulus», eine Farbenskizze, sein «St. Hieronymus» entstanden und fast gleichzeitig damit ein «Kopf des Belifar und seines jugendlichen Führers» und das «Reiterporträt des Grafen Potocki» begonnen worden.

Es war eine Zeit allgemeiner Gährung. In der Philosophie, in der Staatswissenschaft, im Finanzwesen wie in der Volkswirtschaft traten neue Ideen auf. Auch die Kunst blieb hierin nicht zurück: Raffael Mengs, Canova, Lessing und Winckelmann fuchten sie, jeder von seinem Standpunkte aus, zu reformiren und David that es nicht minder.

Er hatte fünf Jahre in der ewigen Stadt verlebt, als er im Juli 1780 nach Paris zurückkehrte und dort seinen «Belifar» vollendete und im Stadthause ausstellte. Es war wohl die Reform-Idee, welche diesem an sich durchaus schwachen, hohl-pathetischen und rein theatralisch wirkenden Bilde in den Augen der Pariser solchen Werth verlieh, das sie ihn, der unerkant das Urtheil des Publikums darüber hören wollte, im Triumphe auf ihren Schultern vor sein Bild trugen. Der Kurfürst von Trier kaufte dasselbe, später gelangte es in die Sammlung des Prinzen Lucian Bonaparte und jetzt befindet es sich in Alton Tower in England.

Nun galt David für den größten Künstler seiner Zeit und Alles drängte sich zu ihm, um seines künstlerischen Rathes theilhaftig zu werden: seine Schüler waren es, welche Jahr für Jahr den römischen Preis davontrugen, und die Regierung sprach ihm ihre Anerkennung dafür aus, indem sie ihm im Louvre eine stattliche Wohnung einräumte.

In Rom hatte David den Sohn des königlichen Hofbaumeisters Pécaul kennen gelernt. Die jungen Männer waren Freunde geworden und als David nach Paris zurückging, hatte ihm Pécaul, der ihn gern als seinen Schwager gesehen hätte, einen Empfehlungsbrief an seinen Vater mitgegeben, in welchem von diesem Project die Rede war. Dieses Briefes gedachte unser Künstler aber erst zwei Jahre nach seiner Ankunft in Paris und übergab ihn nun, als er wegen seiner Wohnung im Louvre mit dem Hofbaumeister zu verkehren hatte. Dieser bot ihm die Hand einer seiner Töchter und David, der sein zweiunddreißigstes Jahr erreicht, nahm sie um so lieber an, als ihm damit zugleich die Aussicht auf einen zweiten Aufenthalt in Rom geboten ward. Die Trauung fand am 16 Mai 1782 statt.

David's Stern war nun im Steigen: die Akademie wählte ihn einstimmig zu ihrem Ehrenmitglied, Ludwig XVI. ernannte ihn zu seinem ersten Hofmaler und der reiche Hofbaumeister machte ihn zu seinem Schwiegersohn!

Ein in dieser Zeit (1783) nur auf dringendes Ansuchen einer Dame vom Hofe, M<sup>me</sup> de Noailles, unternommener Versuch, einen Christus zu malen, fiel so unglücklich aus, das David das ihm ohnehin nicht sympathische Gebiet der religiösen Malerei nie wieder betrat.

Es genügte dem Künstler nicht, Ehrenmitglied der Akademie zu sein; er wollte deren ordentliches Mitglied werden und componirte zu diesem Zwecke



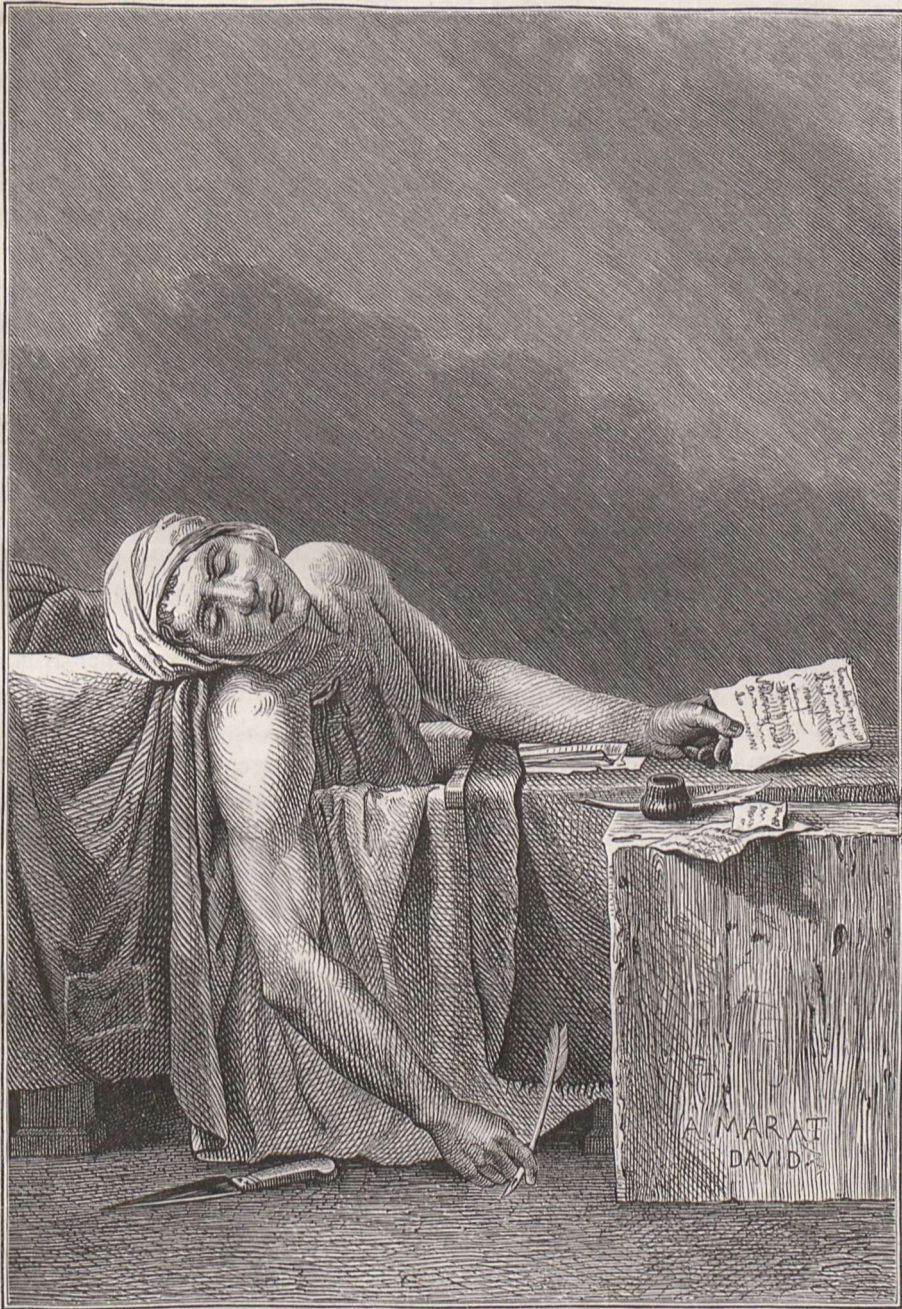
feinen «Tod des Hector». Auch «Hector und Andromache» stellte er aus und die Akademie wählte ihn auf Grund dieses Werkes am 23. August 1783 einstimmig zu ihrem ordentlichen Mitgliede. Zu derselben Zeit (1783—84) entstanden die Porträts seines Oheims Desmaisons, seiner Schwiegermutter M<sup>me</sup> Pécaul, des Arztes Leroy, des Grafen von Clermont d'Amboise und eine Porträtskizze Jaubert's.

Das Jahr 1784 führte David zum zweiten Male nach Rom; diesmal ging er in Begleitung seiner jungen Frau dahin, die ihm inzwischen zwei Söhne geboren. Den nächsten Anlaß dieser Reise gab der Auftrag des Königs, den «Schwur der Horatier» zu malen. Der Künstler begann das Bild in Paris, aber es drängte ihn, es da zu vollenden, wo die von ihm dargestellte Scene gespielt. Als er dasselbe, von seinem Lieblingschüler Drouaix, der leider schon in seinem vierundzwanzigsten Jahre mit Tod abging, unterstützt, in elf Monaten vollendet und zur Ausstellung gebracht, eilte ganz Rom, es zu sehen. Auch der Papst trug Verlangen danach; aber die Etiquette verbot ihm, einen einfachen Privatmann zu besuchen und der Künstler konnte der Einladung, das Bild in den Vatikan zu schaffen, nicht Folge leisten, weil selbes Eigenthum seines Monarchen war und an ihn abgeschickt werden mußte.

Nicht minder enthusiastischen Beifall fand das Werk im Pariser Salon von 1785. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß von dessen Ausstellung dortselbst ein neuer Abschnitt der Culturgeschichte datirt. Nicht allein Maler, Stecher, Plastiker und Architekten erhoben das antike Element auf den Thron. Es ward mit einem Schläge Alles beherrschende Mode: Hausgeräthe aller Art mußte antike Formen tragen, Frauen und Mädchen warfen den bauschigen Reifrock bei Seite und das schlicht abfallende antike Gewand über, schlüpften aus den Stöckelschuhen und banden sich Sandalen an die Füße, schüttelten den Puder aus ihren thurmhoch aufgebauten Locken und schürzten das Haar in einen griechischen Knoten. Etruskische Vasen und griechische Statuen wurden aus der Rumpelkammer hervorgeholt, wo sie staubbedeckt seit der Großväter Tagen gelegen, und wenn fortan die Götter und Helden des classischen Alterthums nicht mehr in Allongeperrücke und feidenen Strümpfen und Schuhen auf der Bühne erschienen, so gebührt das Verdienst nicht Talma allein, sondern zum Theile wenigstens auch David, im Umgange mit welchem jener feinen Geschmack geläutert hatte.

Jeder Tag brachte dem Künstler neue Huldigungen. Aber auch die Kehrseite der Medaille fehlte nicht. Als der «Schwur der Horatier» 1785 auf der Pariser Ausstellung erschien, fand er nur einen Gegner, das freilich war d'Angivilliers, der in Sachen der Kunst allmächtige Generaldirector der Bauten. Wie es mit seinem Kunstverständniß bestellt war, bekundet die Thatfache, daß er keinen Abguss des Borghefischen Fechters in die Kunstschule lies, weil man, wie er sagte, solch schlechtes Zeug nicht copiren dürfe. Dieser Herr beanstandete nun auch David's epochemachendes Bild, weil es das dem Künstler gegebene Maß überschritt, weshalb ihm David sarkastisch erwiderte, der Schaden sei leider unheilbar, sofern der Herr Generaldirector das Bild nicht mit der Scheere beschneiden wolle; das aber rathe er ihm um so mehr an, als er, David, dann auch nicht mehr in der Lage wäre, sein Honorar dafür mit 6000 Livres zu fordern.





Der ermordete Marat. Privatbesitz.

Das nächste Jahr 1787 schon sah man im Salon ein großes im Auftrage eines Grafen von Frudaine ausgeführtes Gemälde: den «Tod des Sokrates». Es war ein Stoff so recht nach dem Herzen des Künstlers, der sich die Aufgabe stellte, den Weisen in dem Augenblicke zu zeigen, in welchem er sich in seinem Gespräche über die Unsterblichkeit der Seele auch durch die Darreichung des



Schierlingsbechers nicht unterbrechen läßt. Es geht ein wahrhaft großer Zug durch die Composition, über die eine feierliche Ruhe ausgegossen ist. Sokrates sitzt auf seinem Lager, den mit dem Gift an ihn herantretenden und sich weinend abwendenden Gefängniswärter kaum beachtend. Charles Blanc erzählt, der Künstler habe Sokrates zuerst den Giftbecher in die Hand gegeben gehabt, da habe ihn André Chenier, der feinfühligste Dichter, der noch wenige Stunden vor seiner Hinrichtung am 25. Juli 1794 einige seiner schönsten, tiefempfundenen Elegien schrieb, darauf aufmerksam gemacht, daß der Weise den Becher nicht ergreifen dürfe, ehe er seinen Satz geendet und David habe seinen Entwurf hiernach abgeändert. Zu Füßen des Sokrates sitzt von Schmerz erstarrt sein Lieblingschüler Platon, während die übrigen Schüler sich um das Kopfende seines Lagers drängen, Schmerz und Verzweiflung in Blick und Miene, Aristoteles, unfähig, den letzten Todeskampf zu schauen, bei Seite getreten ist und sein Haupt an die Steinwand des Gefängnisses preßt und im Hintergrunde eben die Angehörigen des Verurtheilten, nachdem sie ihm das letzte Lebewohl gesagt, die Treppe hinaufsteigen. Mit dem hohen Ernst der Composition steht aber der Vortrag in unlösbarem Widerspruch: in der Ausführung des Details zu weitgehend, gelect und gefucht, stört er den Eindruck des Werkes in bedenklichster Weise, so daß man dasselbe im Stiche von Massard weit mehr genießt.

Von einer kurzen Reise nach Flandern zurückgekehrt, bekam der Künstler 1786 vom Grafen von Artois, dem Bruder des Königs, den Auftrag, «die Liebe des Paris und der Helena» zu malen. Der Graf galt als der galanteste Mann am Hofe, an dem die Traditionen der galanten Zeit des Regenten und Ludwig's XV. noch nicht ganz erloschen waren. David kannte die Vorliebe seines hohen Auftraggebers für weibliche Formen und trug ihr in seinem Werke volle Rechnung. Aber vielleicht liegt gerade darin der Grund, daß er selber auf die sonst verdienstliche Arbeit nie sonderlich gut zu sprechen war. Seitdem hat selbe in der Galerie des Louvre Platz gefunden.

Es ist oben des Widerspruchs zwischen Stoff und Mache gedacht worden, dessen sich David in seinem «Tod des Sokrates» schuldig machte. Fast noch stärker als dort tritt er in seinem «Brutus vor den Leichen seiner von ihm zum Tod verurtheilten Söhne» zu Tage. Dieses von Ludwig XVI. bestellte und nun gleichfalls im Louvre befindliche Bild war im selben Jahre, in dem die Revolution wie ein Orkan über Frankreich hereinbrach, im Salon ausgestellt, und kennzeichnet in charakteristischer Weise das sich damals geltend machende Bestreben, die Nation wieder für Ehre, Vaterland und Mannestugend warm und empfänglich zu machen. Der Auftrag selber darf wohl als eine der Revolution gemachte Concession seitens des Königthums bezeichnet werden, der bald andere weitergehende folgten, bis schließlich Ludwig XVI. sein Haupt auf den Block legte. Auf seinem ersten Entwürfe hatte David die Lictoren die abgeschlagenen Häupter herbeibringen lassen: politische Bedenken aber ließen sie ihm später in der Ausführung verhüllen, eine Aenderung, welche vom ästhetischen Standpunkte aus kaum getadelt werden möchte.

Selbstverständlich waren die Künstler nicht die Letzten, welche von den Freiheitsideen ergriffen wurden. In der That war die Organisation der Akademie eine unzeitgemäße und die Künstler verlangten nun mit Recht durchgreifende

Reformen und stellten David an ihre Spitze. Da die Akademie nichts davon wissen wollte, wendeten sich die Unzufriedenen mit ihren Beschwerden an die Pariser Commune und die Nationalversammlung, welche letztere auf Lebrun's Antrag den Beschluß faßte, es sollten alle Akademien Reformvorschläge vorlegen. David nahm an den Debatten hervorragenden Antheil und sah sich hier seinem vormaligen Lehrer, dem Grafen Vien gegenüber, um den sich die Conservativen scharten. Die Angelegenheit ward übrigens schließlic zu beiderseitiger Zufriedenheit geordnet.

David huldigte mit ganzer Seele den Ideen der Revolution und soll seiner Verehrung für sie und die inzwischen zusammengetretene constituirende Versammlung dadurch Ausdruck gegeben haben, daß er der Letzteren am 25. September 1790 ein Bild verehrte, welches das Erscheinen des Königs in ihrem Sitzungsfaale am 14. Februar desselben Jahres zum Gegenstand hatte. Dem liegt aber eine Verwechslung mit dem Kupferstecher David zu Grunde.

Die Constituante ertheilte übrigens dem Künstler noch im selben Jahre den ehrenvollen und feinen politischen Gefinnungen entsprechenden Auftrag, seine Skizze auszuführen, welche die denkwürdige Scene verewigt, wie die Vertreter des französischen Volkes, aus ihrem gewöhnlichen Sitzungsfaal vertrieben, sich in das Verfailler Ballhaus flüchten und dort schwören, nicht auseinander zu gehen, bevor sie ihrem Lande eine Constitution gegeben. Indefs blieb es bei der mit der Feder gezeichneten und mit Bister untermochten Skizze, der sorgfältigst ausgeführten, welche wir von des Künstlers Hand besitzen.

Von David's edler Gefinnung giebt die Thatfache glänzendes Zeugniß, daß er auch den ihm von der Jury des Salons von 1792 zuerkannten ersten Preis mit 7000 Frs. ablehnte und unter drei andere Künstlern vertheilen ließ.

So wild bewegte Zeiten, wie die, welche das verhängnisvolle Jahr 1789 inaugurierte, konnten der Kunst nur Nachtheil bringen. Der Adel und die Reichen sahen der Zukunft mit gerechter Sorge entgegen und beschränkten ihre Ausgaben auf das Nothwendigste. So war an umfassendere Aufträge für Künstler nicht zu denken. Und hätte es David auch daran nicht gefehlt, seine Gemüthsstimmung entbehrte jener Ruhe und inneren Sammlung, ohne welche höheres künstlerisches Schaffen nicht gedacht werden kann. Leidenschaftlichen Sinnes warf er sich alsbald der Revolution in die Arme und widmete ihr all seine Kräfte. Indefs fand er selbst in dieser Richtung Gelegenheit, als Künstler thätig zu sein; zunächst, indem er sich an die Spitze der Bürger stellte, welche das Fest vom 15. April 1792 zu Ehren der wegen Ungehorsams gegen ihre Offiziere verurtheilten Soldaten vom Regiment Châteaueux veranstalteten, indem sie diese Strafbaren zu Opfern des Despotismus stempelten. Er lieferte dazu insbesondere die Zeichnung des Festwagens und mehrerer Basreliefs, die ihm den Beifall der Clubs eintrugen.

In Folge seiner intimen Beziehungen zu den Häuptern der republikanischen Partei wurde David im nämlichen Monate als Deputirter der Stadt Paris in den Nationalconvent gewählt. Hier nahm er auf den Bänken des Berges Platz und betheiligte sich auf das Lebhafteste an den Berathungen. Und als nach der erfolglosen Beschießung von Lille durch die Oesterreicher der Volksrepräsentant Goffuin am 8. October desselben Jahres den Antrag stellte, der Stadt Lille ein



Ehrenbanner und ihren Bewohnern eine Entschädigung von zwei Millionen zu votiren, erhob sich kurze Zeit danach David, um einen Gegenantrag zu stellen. Derselbe ging dahin, es seien in Lille und Thionville Pyramiden oder Obeliske aus Granit zu errichten, auf ihnen die Namen aller bei der Vertheidigung dieser Städte gefallenen Bewohner in Metall anzubringen und die Denkmäler ferner mit Ornamenten zu schmücken, die aus den Trümmern der Sockel der in Paris zerstörten Statuen der Könige hergestellt worden. Weiter sollten aus dem Metall der fünf Statuen Denkmünzen geprägt werden u. f. w. Sein Antrag ward angenommen und der Commission für den öffentlichen Unterricht zugewiesen. Dabei aber blieb es. Am 11. November 1792 ging der auch von David unterstützte Antrag auf Aufhebung der Akademie an dieselbe Commission. Als zwei französische Künstler von der römischen Polizei eingekerkert worden, ohne dafs eine strafbare That vorlag, veranlafste David durch eine fulminante Rede im Convent die Intervention der Regierung und bald danach brachte er ebenda den Antrag ein, die in der französischen Akademie zu Rom aufgestellten Büsten Ludwig's XIV. und Ludwig's XV. zu vernichten. Ja er stimmte sogar für den Tod Ludwig's XVI.

Die Ermordung des Malers und Volksrepräsentanten Michel Lepelletier durch einen vormaligen Garde-du-corps am Vorabende der Hinrichtung des Königs begeisterte unseren Künstler zu einem die letzten Augenblicke seines Collegen darstellenden Bilde, welches er am 29. März 1793 dem Convent anbot. Lepelletier hatte gleich David für den Tod des Königs votirt und darauf wies die Inschrift eines Blattes hin, das man, von einem Schwert durchbohrt, an einem dünnen Faden über der Todeswunde hängen sah. Die Inschrift lautete: «Je vote la mort du tyran.» Zu einer so schweren künstlerischen Verirrung liefs sich der enragirte Republikaner hinreissen. Als er jedes Honorar für sein Bild ausschlug, votirte ihm der Convent eine Bürgerkrone, und in der Zeit vom 16. Juni bis 15. Juli 1793 sahen wir ihn gar bei den Jakobinern den Vorsitz führen.

David war es auch, der das exaltirte Project zum republikanischen Fest vom 10. August 1793 entwarf und dem Convent und dem Jakobiner-Club in Vorlage brachte. Vom Convent vorgeschlagen ist diese Feier unter dem Namen des Constitutionsfestes bekannt. Der Convent nahm dasselbe an und brachte es mit einem Kostenaufwand von 1,200,000 Livres zur Ausführung. Man sah da die «Quelle der Wiedergeburt», d. h. die Statue eines Weibes, die Wasser aus ihren Brüsten drückte; einen Triumphbogen, gekrönt von einer Gruppe von Frauen, welche eine Kanone zogen, über der ein Kränze spendender Genius schwebte; die Statue der Freiheit, zu deren Füfsen die Attribute des Despotismus verbrannt wurden; das französische Volk, den Föderalismus erwürgend, der halb als Weib, halb als Schlange dargestellt war u. f. w.

Am Tage, nachdem David's Freund Marat, in welchem er einen zweiten Phokion gesehen, unter Charlotte Corday's Messer gefallen, forderte Guirault den Künstler im Convent auf, auch Marat's Ende durch seinen Pinsel zu verewigen. So entstand das Bild, welches vom Standpunkte der Ausführung aus betrachtet, ohne Zweifel sein bestes genannt werden darf. Gelang es ihm doch, selbst das scheufsliche Gesicht des blutdürstigen Tyrannen bis zu einem gewissen Grade zu verklären!





Napoleon auf dem St. Bernhard. Königl. Schloß in Berlin.



Schon seit dem Jahre 1792 führte David in allen Angelegenheiten, welche die Kunst betrafen, das große Wort, wie wir gesehen haben. Und dabei förderte er, von Parteiliebe verblendet, keineswegs allzeit die wahren Interessen der Kunst, am wenigsten durch die Aufhebung der Akademie zu Rom und damit des römischen Preises, an dessen Stelle auf seinen Antrag jährlich fünf Preise zu je 2400 Frs. traten. Wenn er so gegen die Akademie und gegen die Akademiker vorging, so hatte das allerdings einen Beigeschmack von Rache, denn sie waren es gewesen, welche ihm entgegen getreten, als er sich der Kunst zugewendet. Abgesehen davon aber war er seinen zahlreichen Schülern gegenüber nichts weniger als ein Pedant, sondern suchte sie weniger durch Strenge als durch freundlichen Rath auf den Weg zu führen, den er für den rechten hielt. Wenn gleichwohl die Mehrzahl derselben sich nicht blos in ihrem Privatleben durch überspanntesten Patriotismus bemerkbar machten, sondern auch ihren Arbeiten den Stempel desselben aufdrückten, so hatte das seinen Grund einerseits in dem allgemeinen Zuge der Zeit, der bei jüngeren Männern doppelt stark zu Tage trat, andererseits in ihrer Anhänglichkeit an den geliebten Lehrer.

Die Führer der Revolution kannten das Volk zu gut, als daß sie nicht von einem Mittel, dasselbe für deren Ideen zu begeistern und warm zu halten, ergiebigsten Gebrauch gemacht hätten: von dem Mittel pompös ausgestatteter Feste und prunkvoller Aufzüge. Schon bei dem Leichenbegängnisse Voltaire's (1788) waren die Haupttheilnehmer in antiker Tracht erschienen, solchen Einfluß hatte David's Kunstrichtung auf das öffentliche Leben gewonnen, und als nun die Revolution ihn zu ihrem Ceremonienmeister machte, herrschte er auch nach dieser Seite hin als Dictator und inscenirte von da an alle öffentlichen Feste, namentlich auch das zu Ehren «des höchsten Wesens».

David beschränkte seine politische Thätigkeit nicht auf den Nationalconvent; er war, wie wir sahen, auch Mitglied des Jakobiner-Clubs. In jenem aber war es, wo er am 17. Brumaire des Jahres II beantragte, auf dem Platze des Pont-Neuf dem französischen Volke ein colossales Denkmal zu errichten, und wo er für Marat die Ehre des Pantheons verlangte.

Um diese Zeit scheint David's republikanische Exaltation am höchsten gestiegen zu sein, so daß man fast meinen möchte, es hänge das mit seiner Stellung als Mitglied des Sicherheits-Ausschusses zusammen, in welchen er am 13. September 1793 gewählt worden.

In dieser Eigenschaft wohnte er auch dem berüchtigten Verhöre der Tochter und Schwester des unglücklichen Königs bei, in welchem Chaumette diesen die bekannten scheußlichen Fragen vorlegte, denen die dem Dauphin abgepressten und verdrehten Antworten zu Grunde lagen.

Wichtiger und folgenreicher als alle diese und ähnliche Anträge war ein anderer auf die Reorganisation des Nationalmuseums bezüglicher. Das Nationalmuseum war im Sommer des Jahres 1792 dadurch gebildet worden, daß man die bedeutendsten Werke der verschiedenen königlichen Kunstsammlungen in der großen Galerie des Louvre vereinigte. David entwickelte für das Museum, aus welchem die heutige Galerie des Louvre hervorging, eine wahrhaft segensvolle Thätigkeit.

Sein Ansehen im Convent war ein so hohes, daß er am 16. Nivôse des Jahres II zum Präsidenten desselben erwählt ward. Er hatte den Präsidentenstuhl indeß nur vom 17. Nivôse bis 1. Pluviôse (5. bis 20. Januar 1794) inne. Seine politische Laufbahn aber schloß er am 3. Thermidor mit der Vorlage eines Entwurfes der Festlichkeiten für die jugendlichen Freiheitskämpfer Barra und Viala.

Sechs Tage nachher war Robespierre, mit dem zu sterben David sich noch kurz vorher bereit erklärt hatte, von seiner Höhe herabgestürzt und rifs im Sturze auch seine Freunde mit sich. Es war in der stürmischen Sitzung am 13. Thermidor, als André Dumond den abwesenden David als einen Spiessgefellen Robespierre's persönlich angriff und dessen Ausstoßung verlangte und durchsetzte. Am 15. erfolgte seine Verhaftung. Nachdem er vier Monate im Kerker des Luxembourg zugebracht, votirte der Convent am 8. Nivôse seine Freilassung auf Antrag des Volksrepräsentanten Bailleul und seiner Schüler und nahm ihn sogar wieder in seinen Schoofs auf, überzeugt, daß er von Robespierre, in dem er einen zweiten Sokrates gesehen, verführt und mißbraucht worden. Die Haft war eine sehr strenge gewesen und dem Künstler nur in der letzten Zeit zu arbeiten erlaubt worden. Er benützte diese Erlaubniß dazu, seinen «Homer, den Griechen seine Dichtung vortragend» vorzunehmen und eine Composition zu entwerfen: «Junge Mädchen, einem schlafenden Dichter Almosen reichend».

Von diesem Tage an betheiligte sich David an den Verhandlungen des Convents nur, wenn es galt, seinen Einfluß für die Kunst geltend zu machen. Gleichwohl ward er am 9. Prairial wieder eingekerkert und verblieb drei Monate hindurch (bis zum 4. Fructidor, 21. August 1795) im Gefängniß aux quatre Nations. Erst die Amnestie des 4. Brumaire des Jahres IV brachte dem zuletzt mit Hausarrest belegten Künstler völlige Freiheit. Dem Convent folgte das Directorium und die 750 Mitglieder des Convents traten theils in den gesetzgebenden Körper ein, theils in das Privatleben zurück. Unter den Letzteren befand sich auch David, um von nun an nur noch der Kunst zu leben.

Nach dem Mißgeschick der letzten Zeit leuchtete David nun wieder ein freundlicheres Gesicht; die Reorganisation der französischen Akademie brachte ihm seine Aufnahme in selbe. Sie entschädigte ihn für das Erlittene.

Die politischen Anschauungen David's und seiner Frau gingen weit auseinander und es konnte nicht fehlen, daß in Folge dessen zwischen Beiden eine Erkältung eintrat, welche zur Zeit der Hinrichtung des Königs zu einer völligen Trennung führte; seine Frau überlief ihm die beiden Söhne, behielt aber die beiden Töchter bei sich. Gleichwohl unternahm seine Gattin, edel angelegt, wie sie war, die gefährlichsten Schritte zu seiner Befreiung aus dem Kerker. Es drängte ihn, seinem Dankgeföhle dafür mit den Mitteln seiner Kunst Ausdruck zu geben; so entstand noch im Gefängniße der Entwurf seiner «Sabinerinnen». Er hielt von diesem im Laufe der nächstfolgenden Jahre ausgeführten Gemälde ungemein viel und stellte es über seinen «Schwur der Horatier», weil es «griechischer» wäre, wie er sich ausdrückte. Die Kritik war und ist darüber anderer Ansicht, sie stimmt ziemlich darin überein, daß die Composition wohl etwas weniger an das Theater erinnere, dafür aber auch weniger packe. Das sind schön frisirte Elegants aus den Champs Elysées, welche für einen Augenblick den Helm aufs



Haupt gedrückt und Schild, Schwert und Speer zur Hand genommen haben, aber keine Römer und Sabiner und was vollends ihre Weiber anlangt, so sind ihre Bewegungen womöglich noch gefuchter. Für so viel Mangel an innerer Wahrheit vermag der reichste archäologische Apparat nicht zu entschädigen, am wenigsten ein so vielfach mißverständener. Dahin gehören namentlich jene ungezäumten Reitpferde. Uebrigens waren die „Sabinerinnen“ das erste Bild, das (1799) in Frankreich, englischer Sitte folgend, gegen eine Eintrittsgebühr ausgestellt ward. Es trug ihm während fünf Jahren mehr als 65000 Francs ein und wurde erst 1808 in den Salon gegeben, um 1819 von einem Kunstfreunde de la Haye um 100,000 Francs erworben zu werden, später aber in die Louvregalerie zu kommen. Im selben Jahre 1799, in welchem David die „Sabinerinnen“ vollendete, malte er auch eine Variante derselben, welche nur geringe Abänderungen zeigt und „Sappho mit Phaon“ dermal in Rußland befindlich.

In die Zeit seiner Arbeit an den „Sabinerinnen“ fallen zahlreiche Porträts, wie das Danton's, für dessen Tod er gestimmt, nach einer Marmorbüste, des berühmten Arztes Lerog, seiner Schwiegereltern, des berühmten Chemikers und vormaligen General-Steuerpächters Lavoisier und seiner Gattin und vieler anderer mehr oder minder bekannter Persönlichkeiten; ferner eine «Vestalin» (halbe Figur,) eine Studie: «Psyche» und Wiederholungen der «Horatier» und des «Belisar» in verkleinertem Maßstabe.

Schon einige Zeit vor dem 18. Fructidor hatte General Bonaparte den Künstler im Interesse von dessen persönlicher Sicherheit eingeladen, sich zur italienischen Armee zu begeben und deren Schlachten zu malen, David aber abgelehnt, weil er Paris nicht verlassen wollte. Nach dem Frieden von Campo Formio zurückgekehrt, traf der General veranstalteter Mafsen bei dem Sekretär des Directoriums Lagarde mit dem Künstler zusammen und sagte ihm schon bei der zweiten Begegnung zu, sich von ihm in ruhiger Haltung auf sich bäumendem Rosse malen zu lassen. David hatte ihn neben seinem Ross und den Friedensvertrag von Campo Formio in der Hand malen wollen. Die Ausführung ward jedoch durch die Zeitverhältnisse hinausgeschoben. Erst nach Bonaparte's Rückkehr von Marengo kam der Gegenstand wieder zur Sprache; aber der erste Consul weigerte sich dem Künstler zu sitzen, weil das die Helden des Alterthums auch nicht gethan, und dieser malte ihn ohne Sitzung, aber mit Benutzung einer früheren Skizze. So entstand das berühmte Bild: «Napoleon auf dem St. Bernhard,» welches die preussische Regierung 1814 aus Saint Cloud nach Berlin bringen liefs, wo es sich im K. Schlosse befindet als alleiniger Ersatz für eine Anzahl von den Franzosen ans Berlin geraubter Gemälde, die im Jahre 1815 in Paris nicht wieder aufgefunden werden konnten. Man kann wohl ohne Uebertreibung sagen, dafs der gewaltige Mann, der durch eigene Kraft aus der Kadettenschule von Brienne sich zum Herrn halb Europa's aufschwang, nie grofsartiger erfaßt und dargestellt wurde. Napoleon ist als commandirender Feldherr dargestellt, ruhig, wie er es gewünscht, auf sich bäumendem Rosse, nur sein Mantel flattert im Winde. Auf einem Felsen zu seinen Füfsen steht sein Name über denen Hannibals und Karls des Grofsen eingemeißelt. So hatte der vormalige Anhänger Marat's und Robespierre's schmeicheln gelernt. Das Bild ward im Jahre 1800 vollendet und später viermal wiederholt,



einmal für den König von Spanien, einmal für das französische Nationalmuseum und das dritte Mal für den Künstler selbst, der diese Wiederholung für die beste hielt. Auch an zwei großartigen Projekten jener Zeit hatte David hervorragenden



Pius VII, und der Cardinal Caprara. Galerie des Louvre.

Antheil; an dem der Vergrößerung des Invalidenhauses und dem der Errichtung von Denkfäulen für Vertheidiger des Vaterlandes und der Freiheit in allen Departements-Hauptstädten, zu denen in Paris noch eine weitere auf dem Eintrachtsplatz kommen sollte.



Napoleon wufste die Kunst Davids, der zu feinen begeistertsten Verehrern zählte, für seine Zwecke auszunutzen und überhäufte ihn mit Auszeichnungen: er ernannte ihn zu Anfang des Jahres 1800 zum „Maler der Regierung“, eine Stelle, die David jedoch ablehnte; der Künstler war ferner unter den ersten, denen er den von ihm gestifteten Orden der Ehrenlegion verlieh, und kaum hatte er sich die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt, als er denselben zu seinem ersten Maler ernannte. Zuvor schon hatte er ihm den Auftrag gegeben, seine Krönung, die Vertheilung der Adler, seine Inthronisation in Notre Dame und seinen Einzug im Stadthause zu malen. An der nun im Verfailler Museum befindlichen Krönung malte David volle vier Jahre; hatte er dabei doch mit tausend Schwierigkeiten zu kämpfen, die theils in ihm selber lagen, theils von aussen an ihn herantraten. David's Palette war für ein solches Werk nicht farbenreich genug, doch ersetzte er diesen Mangel durch eine glückliche Gruppierung so vieler mit grösster Porträtähnlichkeit wiedergegebener mehr oder minder interessanter Personen. Wenn gegen die Auffassung des Momentes der Einwand erhoben wird, der Künstler habe nicht die Krönung Napoleon's gemalt, sondern die seiner Gemahlin, so dürfte dagegen zu bemerken sein, dafs er ohne Zweifel vom Kaiser den bezüglichen Befehl erhalten.

Nachdem der Kaiser das Bild schweigend dreiviertel Stunden betrachtet, wendete er sich zu David mit den Worten: *C'est bien, très bien, David, vous avez deviné toute ma pensée, vous m'avez fait chevalier français. Je vous sais gré d'avoir transmis aux siècles à venir la preuve d'affection que j'ai voulu donner à celle qui partage avec moi les peines du gouvernement.* Und ein paar Schritte zurücktretend, lüpfte der Kaiser seinen Hut vor David, verbeugte sich vor ihm und sprach mit erhobener Stimme: „Je vous salue.“

Das Porträt Pius VII., welches David 1805 malte, zeichnet sich ebenso durch scharfe Charakteristik als energische Behandlung aus. Ausserdem malte er den Papst noch zweimal. Im gleichen Jahre entstand auch das bekannte Bildniss Napoleon's, stehend, mit dem Krönungsornate angethan, das König Hieronymus von Westfalen von ihm verlangte.

Das Jahr 1810 brachte „die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde,“ ein Bild, das durch die verworrene Composition den Ruhm des Künstlers schwer genug schädigte. David mochte selber fühlen, dafs er sich auf ein, seinem Naturell fremdes Gebiet habe drängen lassen und so kam es, dafs die Skizzen zu den beiden anderen vom Kaiser bestellten Bildern unausgeführt blieben.

Von allen Porträts des Kaisers, die David malte, fand keines den Beifall des Herrschers in so hohem Grade, als das 1810 für Lord Douglas ausgeführte, das den Kaiser nach bei der Arbeit durchwachter Nacht am frühen Morgen, dessen Licht mit dem der herabgebrannten Kerzen kämpft, in seinem Arbeitszimmer zeigt. David musste es viermal wiederholen und Napoleon meinte, der Künstler habe ihn ganz richtig verstanden; er arbeite des Nachts für das Wohl seiner Unterthanen und des Tages für seinen Ruhm.

Als Bonaparte 1800 aus Italien zurückgekehrt war, arbeitete David eben an einem Bilde „die Thermopylen“. Der Gegenstand erfreute sich des Beifalls des siegreichen Generals nicht; er meinte der Künstler könne etwas besseres thun als

Befiegte malen. David theilte diese Ansicht zwar nicht, wurde aber im Augenblick doch von der Ausführung des Bildes abgehalten. Nun bot ihm das Jahr 1811 die nöthige Muse; er nahm es wieder vor und vollendete es in ungewöhnlich kurzer Zeit. Es zeigt den Augenblick, in welchem Leonidas sich zum Kampfe rüftet. Melancholie und stolze Geringschätzung des Lebens spiegeln sich in den grosartigen Zügen des Helden, der still sinnend und unbeweglich inmitten des wilden Treibens seiner dem Tode entgegen gehenden Schaar steht. Hat der Künstler, der sich hier mehr als in einem anderen Werke als ächter Dichter bewährte, das Interesse auch in seinem Leonidas concentrirt, so hat er es doch auch nicht an entsprechendem und theilweise sogar tief ergreifenden Epifoden fehlen lassen, wie die des begeisterten blinden Kämpfers, der von einem Sklaven seinem Bogen die rechte Richtung geben läßt, und jene des jungen Spartaners, der beim Abschiede seinem Erzieher schwört, er werde sich seiner und seiner Lehren würdig erweisen. David überliefs indess, so werth ihm das Bild war, die Ausführung zum grössten Theile Rouget, einem seiner begabtesten Schüler, dessen weiche kokette Manier mit dem ernstern und feierlichen Gegenstande in unlösbarem Widerspruche steht.

Während der Occupation des Jahres 1814 verschickte David all seine Bilder zu einem weit im Westen Frankreichs lebenden Freunde, wo sie bis zur Rückkehr Napoleons von Elba blieben. Napoleon, der vor Jahren, ohne das Bild gesehen zu haben, die Wahl des Gegenstandes getadelt, besuchte David nach seiner Rückkehr von Elba, schenkte ihr nun seinen ganzen Beifall und trug sich mit dem Gedanken das Bild stechen und den Stich in allen Militärunterrichts-Anstalten aufhängen zu lassen. Seine zweite Abdankung machte ihm indess die Ausführung dieses Vorhabens unmöglich. Inzwischen hatte er David noch zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt.

In Folge der Rückkehr Ludwigs XVIII. und seiner Proklamation von Cambrai hielt es David für gerathen, Frankreich zu verlassen und sich in die Schweiz zu begeben, wo er bis Ende August 1815 blieb, um dann nach Paris zurückzukehren, wo jetzt am Hof eine weniger gereizte Stimmung gegen die Anhänger Napoleon's die Oberhand gewonnen hatte.

Das Gesetz vom 12 Januar 1816, das die Königsmörder von der allgemeinen Amnestie ausnahm, vertrieb den Künstler aus seinem Vaterlande. Er zählte 67 Jahre, als er ihm ein letztes Lebewohl sagte und nach Brüssel ging, wo er gleiche Sprache, gleiche Sitten und herzliche Gastfreundschaft fand. Vorerst hatte er sich in Rom niederlassen wollen, aber trotz des Wohlwollens Pius' VII. die Erlaubniß hierzu nicht erhalten können. Friedrich Wilhelm III. von Preussen hörte kaum von seinem Eintreffen in Brüssel, als er ihm durch seinen Gefandten in Paris die Direction aller Kunstanstalten seines Reiches anbieten liefs und Alexander von Humboldt unterstützte den Grafen von Goltz durch einen eindringlich geschriebenen Brief. Seine Vaterlandsliebe aber erlaubte es dem Künstler nicht, dem Feinde zu dienen. Er hatte zwei Freunde, die gleich ihm exilirt waren, um ihren Rath gefragt. Cambacérés rieth ihm anzunehmen, Sieyes abzulehnen. Er folgte dem Rathe des Letzteren, der seiner eigenen Ansicht entsprach. Umsonst drangen der preussische Gefandte in Brüssel, Graf Hatzfeld, seine Gemahlin,



und selbst des Königs Bruder, der ihn in seinem eigenen Wagen mit nach Berlin bringen wollte, in David — er blieb in Brüssel, wo er vom Hofe und dem Publikum gleich hoch geehrt ward, und entfaltete trotz seinem hohen Alter eine außerordentliche Thätigkeit. Dem Porträt des Generals Gérard folgten innerhalb der Jahre 1816 bis 1824: «Amor beim Morgenroth Psyche verlassend,» für den Grafen Sommariva; «Telemach und Eucharis,» für den Grafen Schoenborn; eine Wiederholung desselben Bildes für Herrn Didot den Jüngeren; die vierte Wiederholung der «Krönung Napoleon's;» «eine einem jungen Mädchen wahr sagende Zigeunerin» und zahlreiche Porträts.

Und noch im Jahre 1824, als man mit Grund glauben durfte, der greife Künstler habe sich zur Ruhe gesetzt, trat er wieder mit einem großen Gemälde: «Mars, von Venus und den Grazien entwaffnet» vor die Welt. Indefs liefs sich die Abnahme seiner künstlerischen Kräfte in diesem Bilde, wie viel Gutes es auch besitzen mochte, nicht wohl verkennen. Er selbst behauptete, seine Phantasie sei so frisch, wie in seiner Jugend und er componire in Gedanken mit derselben Leichtigkeit wie früher, nur seine Hand verfage ihm ihre Dienste. So blieb ihm denn nichts mehr übrig, als auf die Ausübung seiner geliebten Kunst zu verzichten; doch konnte er nicht umhin, an den Wänden und selbst den Möbeln seines Ateliers mit Kohle mancherlei Croquis zu entwerfen.

Verschiedene Versuche David nahestehender Personen, ihn zu bewegen, er möge Schritte thun, welche zu seiner Rückkehr nach Frankreich führen konnten, scheinerten an der Festigkeit des greisen Künstlers.

Kaum war er im Sommer 1825 von einer kurzen aber gefährlichen Krankheit genesen, als wiederholte Schlaganfälle seine treue Gattin lähmten, die ihm ins Exil gefolgt war. Im Herbst fühlte er sich wie verjüngt und ging noch einmal an die Arbeit, um seinen «Zorn des Achilles» zu malen. Im Dezember aber stellte sich eine Schwäche ein, welche ihn zwang, die Vollendung des Bildes Michel Stapleau zu übertragen, der die Aufgabe unter den Augen seines verehrten Meisters löste.

Ende August ward David noch die Mittheilung der ihm von der «Société des Beaux Arts et de Littérature» in Gent votirten Medaille, welche er durch die Ueberfendung von vier Zeichnungen erwiderte. Seine Schwäche aber nahm in bedenklichster Weise zu.

Es war am 20. Dezember, als Stapleau dem fast schon in den letzten Zügen liegenden Künstler einen Probeabdruck von Langier's Stich nach seinen Thermopylen vorlegte. David liefs sich seine Brille reichen und sprach trotz der heftigen Schmerzen, welche ihn peinigten, den Stich in seinen einzelnen Theilen verfolgend, sich darüber aus. Nur der Kopf des Leonidas fand seinen Beifall. Dann entsank das Glas seiner Hand, sein Haupt fiel auf die Brust herab: er war hinübergegangen. Sein letzter Blick, sein letztes Wort hatten der Kunst gegolten. Seine letzte Arbeit aber war ein Entwurf gewesen: «Die Ueberwältigung Lucretia's durch Tarquin.»

Seine sterblichen Ueberreste wurden am 7. Januar 1826 in der Kirche der hl. Gudula in Brüssel beigesetzt. Die Bitte seiner Familie, seine Asche ins Vaterland zurückführen zu dürfen, wurde auch von der Regierung des Bürger-Königs abschlägig beschieden.

Von seinen Zeitgenossen ward David maßlos bewundert; unsere Zeit begeht den entgegengesetzten Fehler, indem sie seine Verdienste unterschätzt. Um ihm gerecht zu werden, muß man vor Allem festhalten, daß seine kunstgeschichtliche Bedeutung seine künstlerische weit hinter sich läßt.

Ist es auch, wie wir gesehen haben, zu viel gesagt, wenn man behauptet, er sei der erste französische Künstler gewesen, der die in tiefe Entartung versunkene



Porträt der M<sup>me</sup> Pécoul. Galerie des Louvre.

Kunst seiner Tage durch Hinweisung auf die Nothwendigkeit des Studiums der Antike reformirte und selbe zu einer gesunden, naturgemäßen Anschauung, zu einem reineren Stile führte; gebührt das Verdienst nach diesen Richtungen hin zuerst thätig gewesen zu sein, in der That nicht ihm, sondern seinem Lehrer Vien, der mit Recht sagen konnte: «J'ai entr'ouvert la porte; David la poussée» — so war es doch seine mit Leidenschaft gepaarte eiserne Energie, welche schon ein halbes Jahrzehnt vor dem Ausbruche der politischen Revolution eine andere im Reiche der Kunst hervorrief, und die neue Richtung der neuen staatlichen Ordnung dienstbar machte.



Die allgemeine Laxheit in Sachen der Moral und des Rechts, die Kläglichkeit des öffentlichen Lebens trug schon den Keim der Reaction in sich, welche Dank der Gestaltungskraft David's in der Kunst eher eintrat als in der Politik. War David auch viel zu sehr Franzose, um von der Antike mehr zu erfassen als die äußere Form, so verdient doch sein redliches Streben, den Geist des klassischen Alterthums, die schlichte Kraft und den strengen Adel desselben in sich aufzunehmen und seinen eigenen Schöpfungen einzuhauchen, deshalb nicht minder unsere Anerkennung.

Als David auftrat, war das Ansehen der alten Schule bereits gründlich erschüttert, nicht zum geringsten Theile durch die bis zur Verachtung gesteigerte Abneigung gegen sie, welche der sittenstrenge König Ludwig XVI. mit unverkennbarer Abfichtlichkeit zur Schau trug. Ein Fürst wie er und ein Künstler, der wie David in seinen Compositionen durch die Verherrlichung der staatsbürgerlichen Tugenden der alten Römer auf das hinwies, was vor Allem Noth war, zwei solche Männer mußten eigentlich Bundesgenossen sein. Aber die, welche das Sittengesetz verbunden, trennte bald danach die Politik. Uebrigens würde man viel irren, wenn man glaubte, es sei der eigentliche Geist der Antike gewesen, dem David seine colossalen Erfolge bei seinen Landsleuten verdankt. Im Gegentheil: es war das Studirte, das theatralisch Uebertriebene in seinen Werken, was sie am stärksten anzog und anziehen mußte. Denn mochten sie noch so viel vom alten Hellas und Rom schwärmen, mochten sie Feste feiern, die nach griechischen und römischen Vorbildern angeordnet waren, mochten Einzelne von ihnen auch in Chlamys und Toga einher stolziren, mochten sie auch vom redlichsten Bestreben erfüllt sein, ihre neue Republik nach antikem Muster zu construiren — sie waren nach wie vor Franzosen und es blieb ihnen, wie ihm, jene erhabene Stille und Reinheit der Seele fremd, welche die Werke der Hellenen zu Idealen aller Zeiten macht. David's Kunst war ebenso wenig national, wie die neuen Staatseinrichtungen es waren. Es war das energisch auftretende Aeußere, das Pompöse, das Pathetische, dem sie sich nicht zu entziehen vermochten, weil es ihrem eigensten Wesen entsprach. Wäre David der Revolution ferne geblieben, anstatt sich in deren Strudel zu stürzen und mit Marat und Robespierre gemeinfame Sache zu machen, es steht sehr zu bezweifeln, ob er mehr als gewöhnliche Erfolge gehabt hätte.

Als Politiker machte David mehr als Eine Wandelung durch, als Künstler hielt er mit eiserner Energie an dem fest, was er für das Rechte hielt: sein «Schwur der Horatier» und sein «Leonidas» sind durch das Königthum, die Republik, das Kaiserreich und die Restauration von einander getrennt, aber die ganze lange Reihe gewaltigster Thatfachen liefs den Künstler unberührt, der über ihnen stand und sie alle, die Restauration allein ausgenommen, für sich ausnutzte und um so mehr, als ihm zwei Jahrzehnte hindurch die Gunst seiner sonst so wankelmüthigen Landsleute in einem Grade erhalten blieb, wie keinem anderen Künstler vor und nach ihm. David war weniger ein instinktiv-schaffender als ein meditirender Künstler, darum fehlt es auch seinen Werken an wahrhafter innerer Größe. Hätte er mehr eigene geistige Intuition, mehr selbstschöpferische Phantasie besessen als er wirklich befaß, dann wäre er aber möglicher Weise auch nicht der Ausgangspunkt einer ganz neuen Kunst-Richtung geworden. Diesem Uebergewicht des

berechnenden Verstandes über die Gestaltungskraft ist es auch zuzuschreiben, wenn David nicht frei von Manier blieb, die namentlich in theatralisch gespreizten Stellungen zu Tage tritt. Dazu kommt noch eine gewisse Armuth der Erfindung und ein bisweilen in hohem Grade störender Mangel an Gedrungenheit der Composition. Seine Linien haben selten einen schönen rhythmischen Fluß, in den meisten Fällen sind sie scharf und eckig und die einzelnen Gruppen hängen nur mühselig zusammen. Sein Colorit leidet an einem augenfälligen Mangel gründlicher Durchbildung, wie er denn seiner ganzen Natur nach mehr Neigung zum Plastischen als zum Malerischen besitzt. Aber auch nach dieser Seite hin kam er mit sich selbst in Conflict, weil ihn seine angeborene und durch die Zeitverhältnisse noch gesteigerte Leidenschaftlichkeit nicht zur Ruhe kommen liefs. Dieser Conflict war natürlich da geringer, wo es sich nicht um figurenreiche Compositionen handelte sondern um die Darstellung einzelner Gestalten. Aus diesem Grunde stehen auch sein «Napoleon auf dem Sanct Bernhard» und sein Bildniß Pius' VI. so hoch.

Bei einem so reflectirenden Künstler wie David darf man kaum annehmen, daß sein negatives Verhalten gegenüber dem Colorit ein bloß zufälliges gewesen. Die alte Schule war in der Farbe untergegangen, die neue sollte durch die Zeichnung zur Herrschaft emporsteigen, die ihr den Ernst und die Enthaltfamkeit zurückbrachte. Die Kunst war eine kokette geworden, David wollte sie zur ehrwürdigen ernststrengen Matrone machen und darum mußte sie vor Allem der bestechenden Farbe entfagen und ihren Schwerpunkt in der Strenge der Zeichnung suchen, die sich freilich mitunter bis zur Herbheit steigert.

So sehen wir in David bei unleugbaren Schwächen und Mängeln doch einen Reformator des Kunstgeschmackes seiner Zeit, dessen Einfluß, weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausreichend, eine Zeit lang die ganze Welt beherrschte. Dieser Einfluß aber ward durch eine Schule hinausgetragen, in der es jedem Talente unbenommen blieb, sich seiner Individualität nach weiter zu entwickeln, nachdem es einmal zu den vom Meister aufgestellten Principien sich bekannt. Und so kam es, daß, was diesem selbst nicht gelungen, seinen Schülern gelang: die bloß äußerliche Nachahmung der Antike und das Pathos des Theaters zu überwinden und das Wesen der Schönheit freier zu gestalten und zu entwickeln. Delécluze zählt in seinem Buche: *Louis David, son école et son temps* nicht weniger als 297 Schüler, sein Enkel Jules David in seinem Werke «*Le Peintre Louis David*» deren gar 427 auf, unter denen wir einerseits nicht bloß Maler, sondern auch Stecher und Plastiker, andererseits Repräsentanten aller gebildeten Nationen finden. Die Zahl seiner Bilder giebt Jules David auf 131 an.

Von den Künstlern aber, welche eine Ehre darein setzten, nach David zu stehen, wären zu nennen: Morel, (Belisar und Schwur der Horatier,) Mossard, (Tod des Sokrates und Sabinerinnen,) Jazel (Schwur im Ballhause,) und Langier (Leonidas in den Thermopylen.).







CIII—CV.

WILLIAM HOGARTH.  
SIR JOSHUA REYNOLDS.  
THOMAS GAINSBOROUGH.

Von

J. Beavington - Atkinson.

---







## William Hogarth.

Geb. in London 1697; gest. daselbst 1764.

Schon Jahrhunderte vor Hogarth,\*) den man gewöhnlich als den Begründer der nationalen englischen Malerei bezeichnet, hatte in England autochthone Kunstübung bestanden, deren Eigenthümlichkeit von Anfang an im engen Anschluß an die Natur lag; wie denn dort schon früh die Portraitmalerei eine hervorragendere Bedeutung als in andern Ländern gewann. Mehr und mehr aber gerieth diese einheimische Entwicklung durch die Bedeutung ins Stocken, welche fremde, von Deutschland, Holland und Italien her eingewanderte Künstler in der Gunst des Hofes und Adels gewannen. Es sei nur an die hervorragendsten derselben, einen Holbein, Antonis More, Lucas de Heere, Honthorst, van Dyk, Kneller, Lely erinnert. Zugleich führten verspätete Einflüsse der italienischen Renaissance — ähnlich wie dies, nur frühzeitiger, auch in Holland geschah — die englische Kunst dem Manierismus in die Arme. Dem gegenüber besteht Hogarth's Bedeutung darin, daß er in bewusster Opposition gegen die herrschenden Tendenzen daran gearbeitet hat, die Kunst wieder zur Natur als der einzigen Lehrmeisterin zurückzuführen und sie zugleich im höchsten Maße volksthümlich zu machen. Und in der That im guten wie im schlimmen Sinne war seine Kunst eine durchaus populäre.

\*) Werke von Hogarth, Gainsborough und Reynolds finden sich nur sehr vereinzelt auf dem Festlande; und selbst in England kann man wenigstens die beiden letzten Meister weniger in öffentlichen Galerien als vielmehr erst in den dem Fremden schwer zugänglichen Privatsammlungen recht kennen lernen. Es erschien deshalb im Interesse unserer Biographien wünschenswerth, die Bearbeitung dieser Kapitel in die Hände eines mit den Kunstschätzen seines Landes vertrauten Engländers zu legen. Indem Herr J. Beavington-Atkinson sich freundlichst der Arbeit unterzog, glaubte natürlich der Herausgeber ihm die volle Freiheit seines Standpunktes überlassen zu sollen.



Es gilt dies besonders in zwei Richtungen, zunächst in der Art und Weise seiner Compositionen, die er gern episch oder dramatisch fasste, so dass seine Darstellungen das malerische Seitenstück zu Smollet's und Richardson's Romanen bilden; ferner in der technischen Behandlung, in der Art der Zeichnung und des Farbenvortrags, wodurch Hogarth in einfacher Weise und innerhalb enger Grenzen nicht nur malerische Harmonie sondern auch eine Uebereinstimmung zwischen dem innerlichen Gedanken und der äußerlichen Form erzielte, die mitunter von höher begabten Künstlern vernachlässigt worden ist.

Kein Zweifel, dass Hogarth, dank dem aufsergewöhnlichen und originellen Charakter, der sich in seinen Werken spiegelt, auf einen hervorragenden Platz in der allgemeinen Kunstgeschichte Anspruch hat. Indess auch, wenn man ganz von seinen Werken absieht und nur den Mann selbst in seinem nomadengleichen Umherstreifen, seinem oft zigeunerhaften Auftreten, seinen Zänkereien mit Malern und mit Leuten jeglicher Art und jeglichen Standes in Betracht zieht, würde diese seltsam geartete Persönlichkeit, die zu psychologischen Analysen auffordert, genug Interesse erwecken, um sich näher mit ihr zu befassen.

Die Biographien von Künstlern, deren Eigenart in Excentricität ausartet, enthüllen oftmals sonderbare Erscheinungen, nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in ihrem Leben. Das Leben und die Werke Goya's in Spanien, Wiertz' in Belgien, Blake's, Haydon's, Dadd's und Anderer in England, sind, nach gewöhnlichem Masse gemessen, unnatürliche Erscheinungen. Gleichwohl regen sie zum Nachdenken an und dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, die Umrisse des Kulturbildes ihrer Zeit festzustellen. Man hat nicht unpassend behauptet, dass die englische Kunst einen phlegmatischen Charakter habe; aber bei Hogarth trifft diese Behauptung nicht zu, bei ihm überwiegt Humor, Satire und jener burleske Witz, der als ein Ausbruch der Volksseele betrachtet werden kann.

William Hogarth war von niederer Herkunft; sein Vater, der ursprünglich Schulmeister gewesen, wurde nachmals Corrector in einer Druckerei. Obschon sein Sohn auf diese Weise in einige Beziehung zur Literatur seines Vaterlandes trat, hat er doch niemals richtig orthographisch schreiben gelernt, weswegen auch die Inschriften auf einigen seiner berühmtesten Stiche schreiende orthographische Fehler offenbaren. So ist es kein Wunder, wenn wir auch von dem Knaben Hogarth hören, dass er, wie manche andere berühmte Künstler, seine Schulhefte mit allerlei Zeichnungen füllte, die entschieden besser waren als die darin behandelten Aufgaben. In solchen Schulnöthen fand er bald genug heraus, dass mit besserem Gedächtnis behaftete Dummköpfe ihn weit überflügelten, er aber hinsichtlich seiner Zeichnungen sich weit vor ihnen auszeichnete. Ireland, einer der vielen Biographen des Malers, entwirft die nachstehende treffliche Skizze von dessen Einführung in die Kunst. »Unser jugendlicher Satiriker«, so schreibt er, »wurde bei Mr. Ellis Gamble in die Lehre gegeben, der einen Silberschmiedsladen in Crawborn Alley, Leicester-Fields, London, innehatte. Dieser Verkäufer von Präsentirtellern und Sauceeschüsseln hielt in seinem Hause zwei oder drei Kunstbessene, die er mit Eingraviren von Buchstaben und Wappensymbolen nicht nur für seine Verkaufsartikel sondern auch für solche Gegenstände beschäftigte, die ihm übergeben wurden, damit sie



mit den gewünschten Zeichen verfehen würden. In diesem Kunstzweige unterrichtete Mr. Gamble der Uebereinkunft gemäfs William Hogarth, der seit dem Jahre 1712 ungefähr in dieser attischen Akademie seines Meisters praktisch thätig war. Hogarth's erste Versuche in dieser Schule waren muthmafslich



Die Heirath nach der Mode. Oelgemälde-Folge in der Nationalgalerie in London (No. II: Bald nach der Hochzeit).

Initialen auf Theelöffeln. Demnächst sollte er mit dem Geheimnifs des verschlungenen Namenszuges bekannt gemacht werden, wo vier Buchstaben in entgegengesetzter Richtung dergestalt künstlich zu einem Monogramm verbunden sind, dafs es fast eines Studiums bedarf, dieselben zu entziffern. Nachdem er diese Kunst erfaßt, schritt er weiter fort zur Darstellung jener heral-



dischen Ungeheuer, die anfänglich auf den Schilden der heiligen Kreuzfahrer gegrünt hatten, dann aber von dort auf die massiven Trinkkannen und gewichtigen zweihenkligen Becher ihrer stolzen Abkömmlinge übertragen worden waren. Während des Kopirens von Hydren, Gorgonen und chimärischen Scheufalen fand er alsbald Geschmack am Lächerlichen, und zeichnete in das groteske Angesicht eines Pavians oder eines Bären, in das listige Auge eines Fuchses oder auf die kühne Stirn eines schreitenden Löwen die charakteristischen Spielarten der menschlichen Physiognomie. Er fühlte indess bald heraus, daß heraldische Kunstübungen seinem Geschmack oder Talente nicht gemäß waren, und horchte auf die Stimme des Genius, der ihm zuflüsterte, daß er das Wesen der Seele in dem Gesichte lesen und studiren solle, wie man Menschen zu schildern hat.« Ich habe diese Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung citirt, weil sie einen Einblick in des Künstlers eigenthümliche Laufbahn gewährt. Es möge hier bemerkt werden, daß Hogarth, der unter seinen Fachgenossen die Rolle des Kain vertrat, schon frühzeitig sein überaus streitsüchtiges Temperament offenbarte. Eine Narbe auf der Stirn, welche, gleich Michelangelo's gebrochener Nase, der Nachwelt in seinen Portraits überliefert wurde, stammte bereits aus den Tagen seiner Lehrzeit. Indess hat Hogarth keineswegs das eigene Wesen in seinem »faulen Lehrling« geschildert, er war vielmehr angestrengt thätig, weshalb er die Belohnung des »fleissigen Lehrlings« erwarb. Es könnte auffallend sein, daß ein Maler dem außer den bloßen Anfangsgründen der Kunstübung jeder Unterricht mangelte, schliesslich doch jene technische Vortrefflichkeit erreichte, die seine Werke auszeichnet. Das Geheimniß liegt einzig darin, daß Hogarth jene Kraft und Unabhängigkeit besaß, welche ihn befähigte, sich selbst zu erziehen. In der langen Reihe selbstgebildeter Künstler nimmt er einen vornehmen Platz ein.

Die Hauptereignisse in Hogarth's Leben sind bald erzählt. Nachdem er sich von der Plackerei seiner Lehrzeit sobald als möglich frei gemacht hatte, etablirte er sich auf eigene Rechnung als Kupferstecher. Sein frühestes bekannter Stich ist der seines eigenen Aushängeschildes, welches das Datum von 1720 trägt. Er selber berichtet, daß »sein höchster Ehrgeiz in einem Alter von zwanzig Jahren war, in Kupfer zu stechen«. Anfänglich arbeitete er für Buchhändler, wobei er oft wenig mehr für seine Platten erhielt als das Kupfer derselben kostete; aber auch in späterer Zeit noch ernährte er sich mehr durch den Verkauf seiner Stiche als durch seine Malereien. Im Jahre 1724 trat er siebenundzwanzigjährig in die Akademie seines zukünftigen Schwiegervaters, Sir James Thornhill, eines reichen und mit Ehren gekrönten Künstlers, ein. Dort auch mag er zuerst seine thörichte Neigung zur grossen Kunst, einer der vielen Irrthümer seines Lebens, angenommen haben. Daß seine Studien sich in die Länge gezogen hätten oder tiefer Natur gewesen wären, läßt sich gleichwohl nicht voraussetzen; es scheint als ob er viele Zeit in Controversen mit seinen akademischen Genossen vergeudet habe, so z. B. darüber, ob es besser sei nach alten Malereien oder nach der Natur zu studiren u. s. w. Bezüglich des Kopirens von Bildern und Vorlagen war er der Meinung, daß auch der originellste Geist, wenn er einmal an diese Uebungen gewöhnt sei, die Kraft einbüsse, dem Gemälde das Gepräge seiner Eigenart zu geben; dem gegenüber bemerkte einer

feiner Mitschüler, daß es alsdann wohl das Richtige sei, wenn man gut zeichnen lernen wolle, sich gar nicht im Zeichnen zu üben«. Freilich hat Hogarth selbst selten genug gut gezeichnet.

Das nächste und wirklich fast einzig wichtige, zu seiner Kunst in keiner Beziehung stehende Ereigniß, war seine glückliche Ehe. Allem Anschein nach hatte der Maler mit dem Besuche der Akademie Sir James Thornhill's von vorn herein anderweitige Absichten verbunden, und während er selber in seinem Berufe sich vervollkommnete, trachtete er zugleich die Zuneigung der Tochter seines Meisters zu gewinnen. Da Thornhill entschieden gegen eine Verbindung seiner Tochter mit Hogarth war, so verheiratheten sich die jungen Leute, wie dies die englischen Gesetze ermöglichten, heimlich. Schwere Zeiten folgten zwar, doch Hogarth blieb mit rechtschaffenem Sinn tapfer an der Arbeit. Er hielt sich an »kleine Conversationsstücke« und brachte es endlich durch seine Erfolge dahin, das Herz seines in beleidigtem Stolze zürnenden Schwiegervaters zu erweichen. Gern malte Hogarth das Portrait seiner Frau. Diese, eine Dame von einigem Selbstgefühl, scheint indess der Meinung gewesen zu sein, daß ihr Gemahl, der Autor der Schönheitsanalyse, ihren Reizen nicht immer volle Gerechtigkeit habe angedeihen lassen. Es wird erzählt, daß sie einstmals bei Betrachtung ihres Portraits scharf bemerkt habe: »Es ist doch noch etwas anderes, mein Lieber, über Schönheit das Papier voll zu schmieren, als sie zu malen«. David Garrick, der von diesem Ausspruch hörte, machte dazu die beißende Bemerkung: »Hogarth schreibt, wie ich glaube, nach eigenen Ideen und malt nach seiner Frau«.

Wie bereits gesagt, erregt das Leben Hogarth's weit weniger Interesse als seine Kunst und das, was er über Kunst schrieb. Und so wollen wir denn den Künstler nach seinen Werken beurtheilen; zunächst als Portraitmaler; ferner als erfinderischen Komponisten, als malerischen Erzähler oder Dramatiker, und besonders als satirischen Schilderer der Gewohnheiten und Sitten seiner Zeit; schliesslich als Schriftsteller über die Principien und die praktische Ausübung der Malerei.

Hogarth schreibt in seiner gewöhnlichen treffenden Weise: »die Portraitmalerei hat stets und wird immer gröfseren Erfolg in England als in andern Ländern haben; die Nachfrage wird ebenso anhaltend sein als das Entstehen neuer Gesichter, und damit müssen wir zufrieden sein«. Allerdings gelangte eine gehörige Anzahl dieser neuen Gesichter auf seine Staffelei; nicht weniger als 39 Stück befanden sich vor einigen Jahren unter den in South Kensington ausgestellten »Nationalportraits«. Auch brachte Hogarth für diesen Zweig der Kunst ganz besondere Eigenschaften mit; man kann behaupten, daß er der Erste war, der den echten englischen Typus richtig auffasste. Alles Akademische, Historische oder Ideale vermied er systematisch. Werke alter italienischer Maler, künstlerische Anschauungen, welche auf Raffael oder auf die Carracci zurückgehen, wurden von ihm nicht nur ignorirt, sondern auch lächerlich gemacht. Doch erwies er sich in der Praxis gesunder als in der Theorie; er kehrte das Concept um, und es glückte ihm schliesslich, eine tüchtige englische Schule auf der soliden Basis der Naturwahrheit zu gründen. — »Die Natur«, meinte er, »ist einfach, schlicht und wahr in allen ihren Werken; Menschen aber, welche viele



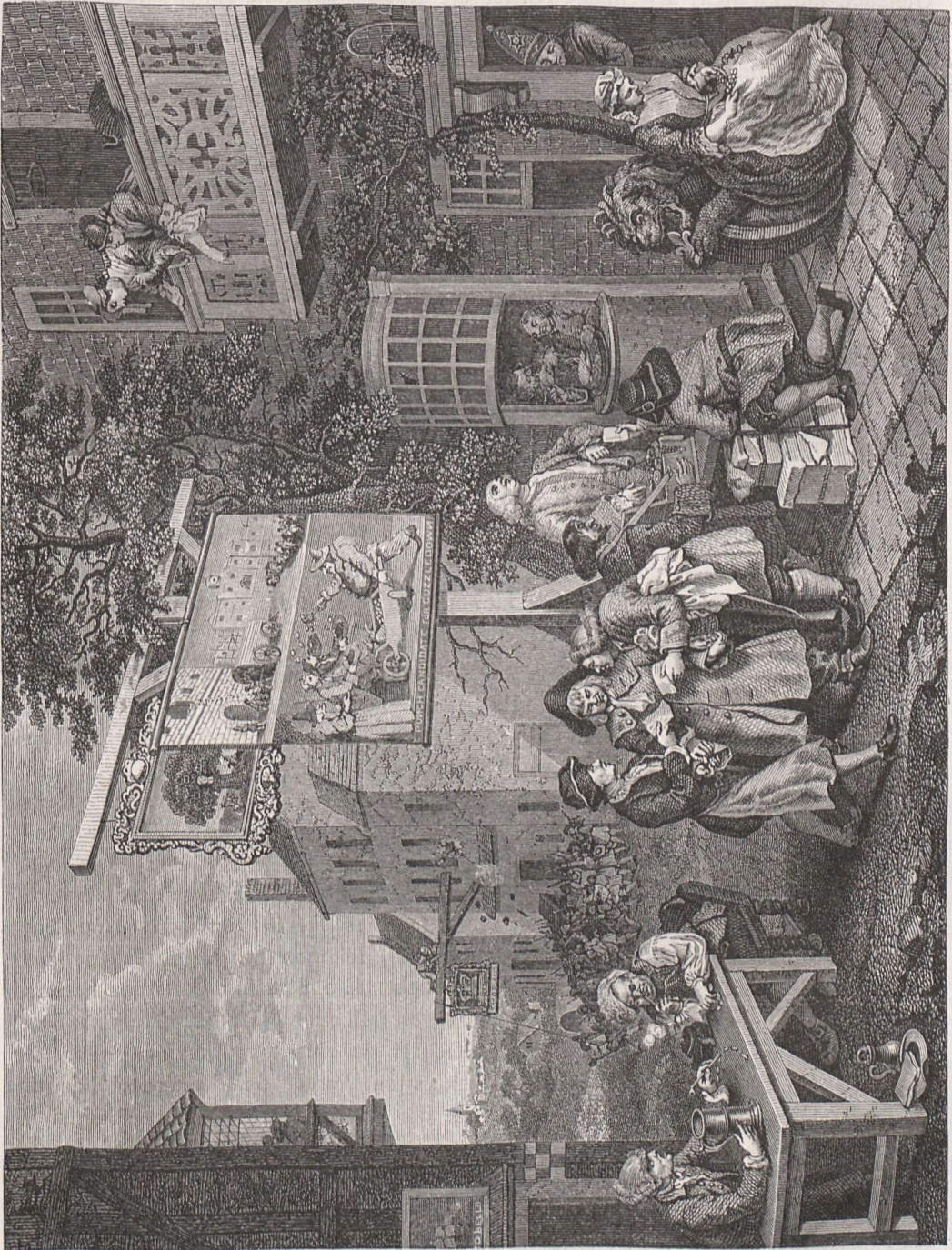
Dinge gesehen, ohne sie recht zu begreifen, und manches Buch gelesen, ohne es recht zu verstehen, sind trotz allen Wissenssprunkes zu Fafeleien geneigt, womit sie sich und ihre Leser verwirren.« Eine solche Auffassung der Dinge spricht in der That aus Hogarth's Portraits.

Einige wenige Beispiele von feinen vielen Bildnissen mögen dazu dienen den Stil des Malers zu charakterisiren. Nehmen wir z. B. eins der besten, das des Kapitäns Coram. Der Dargestellte ist nicht in eleganter Stellung nach der Manier van Dyck's aufgefasst, dessen Stil in England zu einer Tyrannei geworden war; im Gegentheil, nach der Gewohnheit englischer Maler und der ihnen Sitzenden richtet er sich in vierschrötiger eckiger Haltung auf; die Vorzüge des Bildes bestehen darin, dass jede Linie und jeder Pinselstrich auf Portraitähnlichkeit ausgeht und die realistische Nachahmung der Nebendinge nicht mit dem meist trügerischen Schliß der holländischen Bilder überpappt ist. Ein noch drastischeres Beispiel ist die ausdrucksvolle Erscheinung des berühmten Lord Lovat. Hogarth malte den achtzigjährigen, während derselbe nach London zur Hinrichtung transportirt wurde. Das Gesicht ist treu nach dem Leben abgebildet; — es ist überflüssig hinzuzufügen, dass Himmel und Hölle nicht entfernter von einander sein können als dieser durch Hogarth's Pinsel geschaffene teuflische Kopf und das verklärte Antlitz der Cenci, wie es Guido malte; beiden ist nichts als nur das eine gemeinsam, dass sie wenige Stunden vor ihrem Tode gemalt wurden. Von Lord Lovat, — der auf dem Bilde an den Fingern die Hochlandshäuptlinge herhält, die er in's Feld schicken könnte, — ist es bekannt, dass er beim Besteigen des Schaffots in Scherzen sich erging, was ihn allerdings zu einem sehr geeigneten Gegenstand für den Hogarth'schen Pinsel machte. Die beiden Hälften seines Gesichtes passen nicht recht zusammen, wie solches bei leidenschaftlichen, zügellosen Charakteren öfter vorkommt; die Züge sind ganz verzerrt und erinnern an gewisse Beschreibungen, die Charles Lamb von englischen Komödianten entwirft; er sagt, dass es scheine, als ob das eine Auge nach dem andern blinzele, während der Mund halbwegs zwischen beiden trotzige Winkel aufweise. Sogar die Hände sind bezeichnend für den Mann; in den Fingerspitzen äußert sich die Erregung und zuckt der Verrath. Lord Lovat fand den ihm gebührenden Platz unter den Nationalportraits in South Kensington. Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist folgende. Nachdem Lord Lovat des Verraths schuldig erkannt worden, machte er auf seinem Wege zur Hinrichtung wegen vorgegebener oder wirklicher Krankheit Halt bei St. Alban in London. Hogarth begab sich auf die besondere Einladung des Arztes in großer Eile dorthin und wurde von dem Staatsgefangenen mit einem herzlichen Kufs empfangen. Der Maler erhielt die Erlaubniß zu mehreren Sitzungen und sicherte uns mit allzeit bereitem und raschen Pinsel ein ganz vorzügliches Bildniß. Die auf diese Weise hergestellte Skizze wurde schleunigst radirt, und die Nachfrage nach Abzügen war so stark, dass die Druckpresse zehn Tage lang ununterbrochen arbeiten mußte.

Es wird allgemein zugegeben, dass Niemand in so hohem Grade wie Hogarth die Charaktere zu durchschauen verstand. Im Ganzen war er glücklicher und größer im Darstellen der Leidenschaft als im Schildern der sogenannten passiven



Tugenden. Im Kopf Lord Lovat's zeichnete er mit absoluter Richtigkeit den Verräther und feinen Betrüger; und ebenso liest man im Kopfe der Sarah Malcome



Die Stimmenfammler. Oelgemälde im Soane Muſeum zu London.

die berühmte Diebin und Mörderin; wenig Köpfe ſind hiñſichtlich der transparenten Fleiſchtöne oder der breiten und kühnen Modellirung der Maſſen durch



leichte Schattirung und Farbengebung vorzüglicher ausgeführt, und Europa hat, was Colorit, Vortrag und Pinfelführung anbelangt, im 18. Jahrhundert nicht seines Gleichen aufzuweisen; als einzige Ausnahme möchte denn die vollendete Technik eines Watteau, Fragonard und anderer Maler der französischen Schule gelten.

Hogarth's Bildnissen gegenüber vergißt man vollständig, daß man es mit gemalten Nachbildungen zu thun hat, man glaubt die Dargestellten lebhaftig vor sich zu haben. Beispiele dafür sind die Portraits des Rever. J. Hamilton und der berühmten Peg Woffington, desgleichen der Miss Fenton als Polly Peachem in der »Bettler's Oper«. »Das Zwergmädchen«, welches augenscheinlich gleichfalls nach der Natur selbst gemalt wurde, zeigt die skizzenartige, fließende und freie Behandlungsweise eines Meisters, der auf's anmuthigste mit der Natur spielt. Greuze's viel bewunderte Phantasiestücke, perlartig in den Lichtern und in die Farben der Nelke und Rose getaucht, sind in den Fleischtinten dem Zwergmädchen Hogarth's und seiner Miss Rich durchaus nicht überlegen; die Pinfelführung ist fest und doch gefällig, die in ihrer ursprünglichen Reinheit, Durchsichtigkeit und juwelartigen Beschaffenheit verbliebene Farbengebung nicht durch Nach- und Uebermalung zerstört. Viel schwächer ist das Bildniß von David Garrick als Richard III.: es ist zu theatralisch aufgefaßt und steht so bedeutend unter dem berühmten Portrait von Reynolds' Hand. Das Mittelgebiet zwischen einfachen Portraits und Phantasiebildern — eine Grenzlinie, auf welcher Reynolds fast unbewußt sich hin- und herbewegte — beherrschte Hogarth mit gewohnter Leichtigkeit in verschiedenen Compositionen, wie z. B. in der Gruppe des Thomas Western von Ravenhall inmitten seiner Familie.

Wenn von den Portraits Hogarth die Rede ist, so muß vor Allem das unsterbliche Selbstbildniß, auf dem er sich mit seinen Hunde darstellte, erwähnt werden. Die Nachwelt lernt jedesmal viel aus diesen Künstlerbildnissen. Die Selbstportraits eines Holbein, Dürer, Tizian, Rembrandt, Rubens, van Dyck und Reynolds lesen sich wie Autobiographien der verschiedenen Künstler. Kein Charakter aber ist leichter aus dem Selbstbildnisse zu erkennen als der Hogarth's. Sein Gesicht ist der Reflex seiner Seele und seiner Kunst. Die Nebenstände sind gleichfalls charakteristisch; der wohlbekannte mopsnafige Hund bethätigt sich als das wahre Abbild seines Herrn, und des Künstlers berühmtes, die »Schönheitslinie« andeutendes Häkchen wird durch eine auf die Palette gemalte Schlangencurve ausgedrückt. Die Schriften Jonathan Swift's nehmen bezeichnender Weise einen in die Augen fallenden Platz ein. Hogarth und Swift haben in der That nahe Verwandtschaft zu einander; der Eine geißelte die Gesellschaft durch seinen in Galle getauchten Pinsel; der Andere vivificirte die Menschheit mittels einer Feder, welche die Schärfe einer Lanzette befaß.

Hogarth, der gleich Haydon bis zum Uebermaß in Literatur pfuchte, schrieb ein Kapitel über das menschliche Antlitz als Spiegel der Seele (the index of the mind) und behauptet dabei in ebenso abgeschmackter wie großsprecherischer Weise, daß physische Schönheit das äußerliche Kennzeichen der Seelenschönheit sei. Ich würde Hogarth lieber über Häßlichkeit als über Schönheit reden hören; trotzdem verdient die folgende Stelle in Erinnerung gebracht zu

werden, insofern sie zeigt, wie gründlich durchdacht seine Analyse der Gesichter war, die er entweder naturgetreu abbildete oder in drolliger Weise carikirte.

»Wirklich schöne Gesichter von fast jedem Alter werden so lange nichts von einem bestimmten Charakter zur Schau tragen, bis die betreffende Person sich durch ihre Handlungen und ihre Worte verräth. Dennoch sind die häufig linkischen Bewegungen der Muskeln eines Irren mit einem immerhin schönen Gesichte geeignet hier und dort Spuren zurückzulassen, aus denen ein Geistesgebrechen bei genauer Prüfung zu erkennen ist. Der schlechte Mensch jedoch vermag, wenn er ein Heuchler ist, seine Muskeln, dadurch daß er sie zur Verleugnung seiner Empfindungen zwingt, derart zu beherrschen, daß, bezüglich der Kenntniss seiner Seele nur wenig aus seinem Gesichte entnommen werden kann, und demgemäß die Wiedergabe des Charakters eines Heuchlers auferhalb der Macht des Pinsels steht, sofern ihn nicht einige Nebenumstände verrathen, wie etwa ein Lächeln oder Aehnliches.«

Es ist ganz richtig bemerkt worden, daß Jemand der kein gutes Portrait zu malen versteht, auch nicht berechtigt ist, in die höhern Regionen der Kunst einzudringen. Wir haben dargethan, wie Hogarth bei seiner Meisterschaft über das im Wechsel von Form und Ausdruck so mannigfaltige Menschenantlitz, sich als hinreichend tüchtig erwiesen hatte, das Drama des menschlichen Lebens, die tragischen wie die trivialen Phasen der Gesellschaft, zu schildern. Und, um mit den Worten Redgrave's im »Century of Painters of the English School« zu sprechen, bestand die Neuheit der Hogarth'schen Werke darin, daß er sowohl Dichter als Maler war. Der Boden, den er beschrift, hat etwas Bedenkliches und ist hier und da schlüpfrig, seine gemalten Dichtungen wimmeln von Zweideutigkeiten, so »das Leben der Buhlerin«, »das Leben des Wüflings«, »die Heirath nach der Mode.« Indefs ist daran zu erinnern, daß Addison, der »einem Sünder zeigen wollte, wie ein Heiliger zu sterben vermöge«, auch nicht davor zurückschreckte, im »Spectator« eine Abhandlung über »Ehebruch« zu veröffentlichen. Jedenfalls ist das Eine gewiß, daß Addison und Hogarth sittliche Endziele im Auge hatten; wenn sie an die Lachlust der Menge appellirten, so geschah es in sittlich ernst gemeintem Kampfe gegen das Laster.

Eine weitere Eigenthümlichkeit von Hogarth ist es, daß er seine malerischen Erzählungen gern in ähnlicher Weise anordnet, wie etwa die aufeinanderfolgenden Kapitel eines Buches, oder besser die im Zusammenhang stehenden aber doch getrennten Scenen eines Schauspiels. So z. B. ist das Drama »die Heirath nach der Mode«, in sechs Bildern angeordnet, die mit dem Ehecontract anheben und mit dem Selbstmorde der Frau endigen. Der leitende Gedanke ist, das ausschweifende Leben der vornehmen Welt und dessen verderbliche Folgen zu verspotten. Die erste Scene, der Heirathscontract, findet in einem prachtvollen, mit Bildern verzierten Zimmer statt. Die Eltern ordnen das Geschäft. Auf der einen Seite schließt der stolze Besitzer eines geldlosen Adels den Handel für seinen Sohn ab; auf der anderen betreibt der reiche bürgerliche Kaufherr den Verkauf seiner Tochter. Die zweite Scene: »Kurz nach der Hochzeit«, der Gemahl kommt nach durchschwelgter Nacht ins Haus und wirft sich rücksichtslos auf einen Stuhl. Karten liegen auf Spieltischen, und alles im



Zimmer deutet auf wüthes Treiben und Ruin. Dritte Scene: »Der Besuch des Quackfalbers« giebt ein peinliches Zeugniß von der fortgeschrittenen Liederlichkeit des Ehegatten. Vierte Scene: das mit allerlei weiblichen Spielereien ausgestattete Gemach der Frau, die den schlechten Brauch, Besuch im Toilettenzimmer zu empfangen, angenommen hat. Bei dem Lever drängen sich Personen von Rang; ihr Galan flüstert ihr Schmeichelworte in's bereitwillige Ohr. Eine Eintrittskarte zu einem Maskenball und eine Rendezvousbestellung an einen Liebhaber führen rasch zu dem Knotenpunkt und der Schluskkatastrophe. Fünfte Scene: die Frau wird durch ihren Galan in ein übelberüchtigtes Haus gelockt; der Gatte entdeckt ihre Untreue, es folgt ein Duell, er wird erschossen und der schuldige Liebhaber erhängt. Die sechste und letzte Scene schildert den Tod der Gräfin, die sich im Hause ihres Vaters, nun des High Sheriffs von London, vergiftet. So endigt diese einigermaßen alltägliche und doch erschütternde Tragödie. Ueber die malerische Erzählungsweise läßt sich nicht genug Rühmliches sagen; die handelnden Personen kommen stets im wichtigsten Augenblick auf die Bühne, die Scenen sind nirgend überfüllt, und was man die Diction oder den Dialog nennen könnte, ist ebenso scharf und beißend wie die Zeilen Molière's, und ebenso glänzend und farkastisch wie die Sprache Sheridan's. »Die Heirath nach der Mode« wurde im Jahre 1744 vollendet und im Jahre 1750 für die geringe Summe von 110 Guineen verkauft. Die Rahmen allein hatte 24 Guineen gekostet. Dreiunddreißig Jahre nach Hogarth's Tode erzielte der Verkauf der Serie den Betrag von 1381 Pfund, also mehr als das Zehnfache der Summe, welche der Meister selbst dafür bei Lehrzeiten erhalten hatte.

Indem er die ganze Feinheit und Zartheit, deren fein Pinfel fähig war, auf diesen Cyklus verwendete, die sorgfältigste Durchführung sich angelegen fein liefs, rechnete er auf den Beifall der höheren Stände, während er bei den den niederen Volksklassen entnommenen Vorwürfen, wie z. B. bei der Geschichte des faulen und fleißigen Lehrlings, viel geringere Sorgfalt anwandte, da, wie er erklärte, der Zweck der Darstellung die »Belehrung« nicht aber der »Prunk« sei.

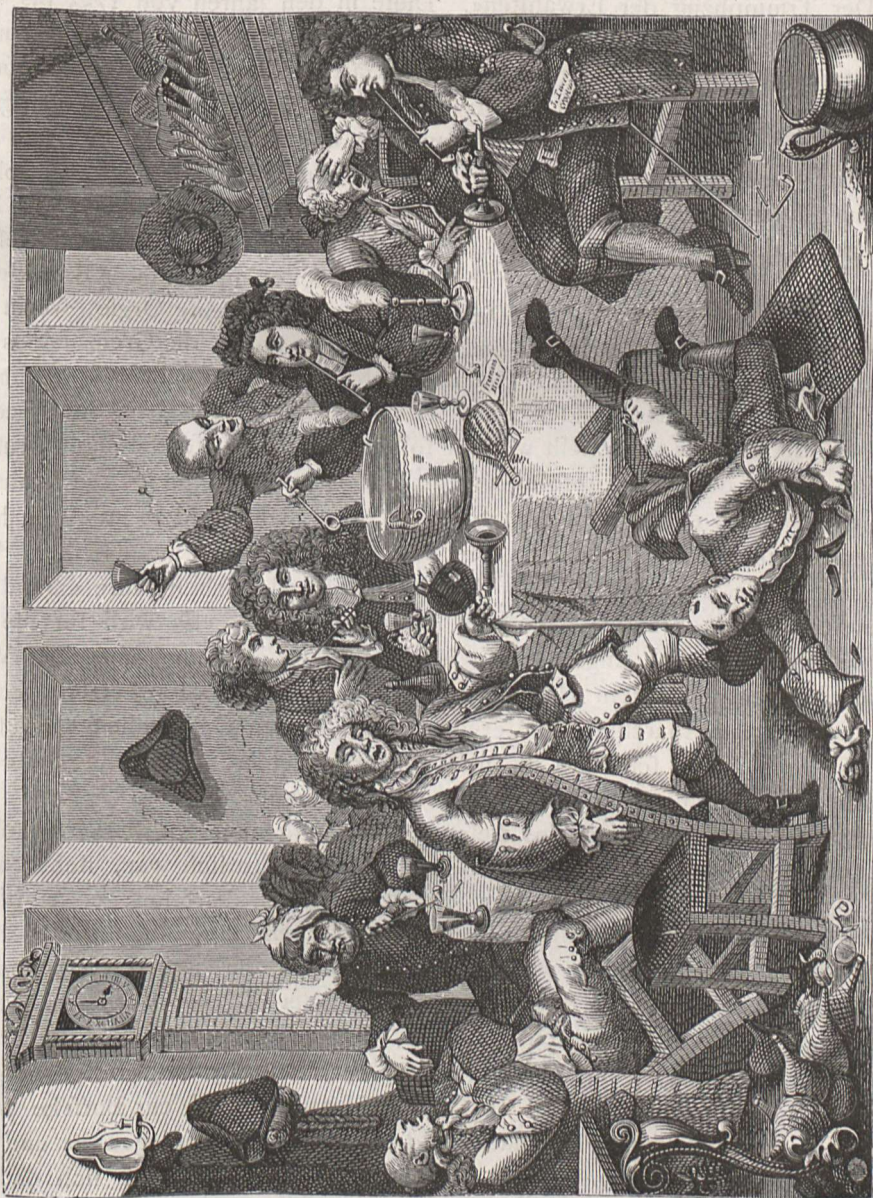
Vier englische öffentliche Institute besitzen Hogarth'sche Werke. In der Nationalgalerie finden sich zehn Bilder von ihm, darunter die Heirath nach der Mode in sechs Scenen; dann kommt das Soane Museum, darauf folgt das Finkelhaus und schließlichs das St. Bartholomaeus' Hospital.

Im Soane Museum ist Hogarth durch eine Serie von acht Gemälden vertreten, das Leben der Buhlerin schildernd, welche um 1734 gemalt und späterhin aus der Sammlung des Alderman Beckford von Sir John Soane für 570 Guineen angekauft wurden. Einige dieser Figuren waren nach dem Leben gemalt, ein Umstand, der den Charakteren Individualität und Frische verlieh; wie gewöhnlich verfällt aber Hogarth auch hier in Rohheiten und huldigt, indem er eine Schaar von Courtisanen vorführt, selbst der laxen Moral seiner Zeit.

Moderne französische Bilder sind sicher weit entfernt von Prüderie, trotzdem tragen sie nicht selten einen Schleier, der das Laster halb verbirgt und halb enthüllt, so dafs wir mitunter an das zum Widerspruch reizende Sophisma Burke's, »dafs das Laster nicht halb so schlimm mehr sei, wenn es seine Scheu verloren habe«, erinnert werden. Hogarth drückt sich unumwunden und ohne Scheu aus,



er schildert stets »die nackte Wahrheit.« In dem »Leben der Buhlerin« ist der Höhenpunkt die Schilderung des Wahnsinns, indem wir das Opfer der Luft in einem Irrenhause, gekettet an Arm und Bein, nackt und verlassen wiederfinden. Doch dem Maler sagte sein Instinkt, daß der Werth einer Tragödie in



Die Punschgesellschaft. Kupferstich von Hogarth.

dem Erregen des Pathos liege, und so sehen wir den verlorenen Sohn, nachdem er sein bescheidenes Liebchen für »manch' einäugige Herzogin« verlassen, hier unter der zärtlichen Fürsorge seiner verschmähten wahren Liebe versterben. Diese Serie enthält auch einen jener sarkastischen Gedanken, an welchen der Maler so fruchtbar war: das Mundloch einer Armenbüchse ist mit Spinnweben überzogen,



ein sicheres Zeichen, daß das Almofengeben im Bereich des Wüflings seit langer Zeit aufgehört hat.

Nicht minder berühmt ist eine andere Serie von vier Bildern im Soane Museum: »Der Wahlschmaus«, »Die Parlamentswahl«, »Das Stimmenfammeln« und »Der Triumphzug der Erwählten«. Diese in den Jahren von 1753 bis 1758 gemalten Bilder wurden damals von David Garrick für 200 Pfund erfunden und späterhin bei der Versteigerung von Mrs. Garricks Nachlaß für 1650 Guineen von Sir John Soane angekauft. Das Colorit ist wie gewöhnlich bei Hogarth trefflich erhalten, da des Künstlers Behandlung und Wahl der Farben rein und gesund ist. Doch fallen diese wüßten Compositionen fast schon über die Sphäre der Kunst hinaus, der Humor, der hier waltet, hat einen gar zu vulgären Beigeschmack. Das im Triumph getragene Parlamentsmitglied geräth in Gefahr, seinem Stuhle entrückt zu werden, während eine dicke Sau mit ihrer Brut kleiner Ferkel den Triumphzug aufhält. »Der Wahlschmaus« ist eine Orgie, worin die derben Späße, das Zechen, Toben und In-Ohnmacht-Fallen die Grenzen des Erlaubten denn doch überschreiten. Hogarth würde zu seiner Rechtfertigung anführen, daß er lediglich das schilderte, was er sah, aber es giebt denn doch Scenen im Leben, die niemals dargestellt werden sollten, da die Ausschreitungen brutaler Gemeinheit ein der Kunst absolut unwürdiger Gegenstand sind. Die Wahrheit dieses Grundsatzes entzog sich dem Satiriker, der nichts anders im Auge hatte als über das parlamentarische Unwesen seinen ganzen Spott auszugießen. Voltaire machte die Bemerkung, daß die Engländer alle sieben Jahre einmal toll würden; und einer derselben schrieb an einen Franzosen: »Es wird für Sie der Mühe werth sein, nach England zu reisen, wäre es auch nur um einer Wahl und den Wetten bei einem Hahnengefecht beizuwohnen. Es herrscht ein so köstlicher Geist der Anarchie und Verwirrung bei beiden Gelegenheiten, daß er durch Worte nicht zu schildern ist, und schwerlich einer Ihrer Landesleute sich auch nur die geringste Vorstellung davon machen kann«.

Sehen wir uns wenigstens eins dieser Spottbilder genauer an. Ein Freholder, eine Classe von Stimmgebern, deren Beftechlichkeit notorisch war, steht gerade aufrecht zwischen den Wahlagenten der kämpfenden Parteien; er empfängt Guineen auf Guineen von jeder Seite, seine habfüchtigen Hände immer noch offenhaltend für das Gold, das sich wie bei einer Göttin der Gerechtigkeit gleichmäÙig in beide Schalen vertheilt. Rechts vom Beschauer ist das Vordertheil eines Schiffs zu sehen mit dem britischen Löwen, der im Begriff ist, die Lilie Frankreichs zu verschlingen, eine Anspielung auf die Raubgier England's bezüglich des französischen Länderbesitzes. In der Entfernung wird ein Burfsche wahrgenommen, der auf das Wirthshauschild »der Krone« gestiegen ist und den die Krone tragenden Balken abfägt, völlig ahnungslos, daß er sich dadurch seiner einzigen Stütze beraubt, und daß er, wenn die Krone fällt, unbedingt mitfallen muß. Ferner erklärt sich ein spottlustiger Sohn der Freiheit, in der Person des »Mr. Punch«, als Kandidaten für die vereinigten Interessen von Scherz und Spafs. Eine alte mit einem Zauberstabe bewehrte Frau ist, der Vermuthung nach, Punch's Weib. Sehr passend ist die Ueberschrift »Punch, ein Kandidat für Guzzledown«.

Andere Vorfälle bei diesen poffenhaften Wahlumtrieben verdienen, als bezeichnend für den Künstler und seine Zeit, nicht außer Acht gelassen zu werden. Auf dem Bilde der »Wahl« ist ein Chelsea-Pensionär der erste, welcher sein Votum einreicht. Als er schwören will, findet es sich, daß seine rechte Hand abgenommen war, statt welcher er einen hölzernen Stumpf auf das Testament legt. Der Beamte bricht darüber in ein unmäßiges Gelächter aus, indeffen zwei Advokaten über die Gefetzmäßigkeit sowohl des Eides wie Votums in heftigen Streit gerathen. Weiter sieht man, wie ein tauber Idiot, um seiner Verpflichtung nachzukommen, zur Abstimmung geführt, ein anderer Wähler auf seinem Todtenbette hereingetragen wird. Wie man vermuthet, bezieht sich diese Scene auf eine bestimmte Thatsache. Das Gerücht erzählt, daß bei einer Wahl ein todter Mensch hereingebracht worden sei, um sein Votum abzugeben. »Wie«, rief einer der Beamten, »ihr bringt uns hier einen Todten?« »Todt!« erwiderte des armen Menschen Freund, so todt, wie ihr ihn glaubt, sollt ihr ihn doch sogleich für Bosworth stimmen hören. Darauf gab man dem Leichnam einen Puff, der, da er, der Erzählung zufolge, mit Luft gefüllt war, einen Laut hören liefs, welcher als ein deutliches hörbares und richtiges Votum angenommen wurde. Andere erzählen, Hogarth habe beabsichtigt, das Verhalten eines Arztes zu brandmarken, der einen sterbenden Patienten in seinem Wagen nach der Stimmhude führte: der Patient gab sein Votum ab und verschied. Im Hintergrunde ist der zerbrochene Wagen der Britannia sichtbar, auf dessen Kutschbock nichts desto weniger Diener und Kutscher sich mit Kartenspiel ergötzen. Es ist einleuchtend, daß derartige Darstellungen, unabhängig von ihrem künstlerischen Werthe, als Spiegelbilder der Zeitverhältnisse dauernd Werth und Bedeutung behalten.

Hogarth's Bilder sind, wie bereits erörtert wurde, nicht so sehr Karicaturen als Poffenspiele, deren Charaktere sich leicht in Worten schildern lassen. Hogarth trug sich mit dem Glauben, daß die von ihm geschilderten Themata für das Gemüth ebenso belehrend als unterhaltend seien und sich dem »Gemeinwohl außerordentlich nützlich erweisen würden«. Er behauptete, daß der Comödie, sei sie geschrieben oder gemalt, der erste Platz unter den Kunstgattungen zuerkannt werden müsse. Was man mit Augen sehe, sei bei weitem mehr überzeugend für den Verstand als alles, was in tausend Bänden gedruckt werden könnte. »Ueberlafst die Entscheidung«, dabei beharrte er, »jedem vorurtheilslofen Auge, lafst die Figuren in jedem meiner Bilder oder Stiche als Schauspieler gelten, die für die feine Komödie oder für die Farce, für die vornehme Welt oder das geringe Volk kostümiert sind. Ich habe mich bemüht, meine Gegenstände wie ein dramatischer Schriftsteller zu behandeln; mein Bild ist meine Bühne, und Männer und Frauen meine Schauspieler, die vermittels gewisser Handlungen und Geberden ein stummes Schauspiel aufführen.«

In Thomas Wright's Geschichte der drei George finden sich treffende Aeußerungen bezüglich Hogarth's. Niemand von allen der Politik Fernstehenden, sagt er u. A., wurde vielleicht je so viel karikirt, als der große Karikaturenzeichner Hogarth selbst. Seine Manie, unablässig Zeitgenossen in seine moralischen Satiren zu verflechten, hatte ihm eine Schar von Feinden in der Hauptstadt verschafft, während auf der andern Seite seine eitle Selbstgefälligkeit und der geringschätzige



Ton, in welchem er über die Künstler seiner Zeit sprach, diese beleidigte und erzürnte.« Die Herausgabe der »Schönheitsanalyse« fährt Th. Wright fort, gab das Signal zu einem allgemeinen Angriff, und was er seine »Schönheitslinie« nannte — eine wie ein S geformte Kurve, wurde ein Gegenstand endlosen Spottes; zahllose Karikaturen wurden gegen ihn losgelassen. Eine derselben stellt Hogarth in seinem Arbeitszimmer dar, wie er nach gemeinen hässlichen Modellen malt, und zieht damit seine Versuche in der historischen Malerei, wie z. B. das Bild des heil. Paulus vor Felix, ins Lächerliche. Im J. 1758 rief Hogarth einen neuen Karikaturensturm hervor. Da er sich der Gründung einer Königlichen Akademie in heftigster Weise widersetzt hatte, schilderten ihn seine Feinde umgeben von haarsträubenden Figuren, wahren Scheufalen von Hässlichkeit und Gemeinheit.

Obschon Hogarth mit besonderer Vorliebe die niedrigen Volksklassen, ihr Thun und Treiben schilderte und seine Bilder in ihrem buchstäblichen Naturalismus einen unaufhörlichen Protest gegen die hohe und akademische Kunst der Alten bildeten, so wurde er doch mitunter von seinem Ehrgeiz angefachtelt, seine Kräfte mit denen der größten Maler früherer Zeiten zu messen. In diesem Kriege gegen die alten Meister, die in jenen Tagen eine unleidliche Tyrannei ausübten, hoffte er vergebens Sieger zu bleiben. Es fehlte ihm an dem nöthigen Talente und der erforderlichen Bildung, und der Sieg schlug in eine Niederlage um. Walpole bemerkt ganz richtig, daß Hogarth zwar den Ehrgeiz befaß, sich als historischer Maler auszuzeichnen, daß aber die burleske Richtung seines Geistes sich stets auch bei den ernsthaftesten Gegenständen eingemischt habe. In seiner »Danaë« probirt die alte Amme eine Geldmünze des Goldregens mit den Zähnen, um zu sehen ob es echtes Gold sei; auf dem den Teich von Bethesda darstellenden Bilde treibt der Diener einer ausfätzigen Dame einen Armen zurück, der dieselbe himmlische Wohlthat für sich beansprucht. Uebrigens ist seine »Danaë« nichts weniger als eine Idealfigur, sondern eine »Nympe von Drury« wenn nichts schlimmeres. Wie er mit seinem »Paulus« sich neben Rembrandt zu stellen meinte, so dachte er mit einer Darstellung der Schauspielerin Siddons als Sigismunde, welche das Herz ihres Gemahls, Guiscard, empfängt, den Coreggio aus dem Felde geschlagen. Es hatte ihn geärgert, daß ein Bild dieses Meisters für 400 Pfund verkauft worden war, während er nur 160 Pfund für die sechs Bilder der »Heirath nach der Mode« und nicht mehr als 428 Pfund für 19 Stücke, darunter »das Leben der Buhlerin«, »das Leben des Wüflings«, die »vier Tageszeiten« und die »wandernden Comödianten«, erhalten hatte. Leider erfuhr Hogarth die Kränkung, daß seine »Sigismunda« von dem Gönner, der das Bild bestellt hatte, zurückgewiesen wurde. Walpole erklärt in seiner gewöhnlichen kaufmännischen Manier: »die Figur hatte so wenig Aehnlichkeit mit der Sigismunda als ich mit Herkules; es war die Darstellung einer berauschten, eben fortgejagten feilen Dirne. Ihre Finger sind blutig von dem Herzen ihres Geliebten, welches, wie das eines Schafes, als Mittagbrod vor ihr liegt«. Als »Sigismunda« vor einigen Jahren unter den Werken älterer Meister und verstorbener britischer Künstler in Burlingtonhouse ausgestellt wurde, machte sie den Eindruck eines kläglichen Versuchs in hoher Kunst und erschien gradezu wie eine Satire auf den Meister selbst. Heut befindet sich das Bild in der Nationalgalerie.

Hogarth's grösster Aufschwung in die Regionen klassischer oder heiliger Kunst fällt ins J. 1736, als er das Treppenhaus des St. Bartholomaeushospitals freiwillig ausmalte. Die Themata waren für den Ort nicht übel gewählt; an der einen Seite des geräumigen Treppenhauses befand sich der »barmherzige Samariter«, an der andern »der Teich von Bethesda«. Das erstere Bild ist ungefähr 15 F. hoch und 14 F. breit; das letztere 20 F. hoch und 14 F. breit. Es ist nicht zu verkennen, daß die Figur des barmherzigen Samariters und des Mannes, der unter die Mörder gefallen ist, eine Kenntniß menschlicher Gestalt und eine Kraft der Zeichnung bekunden, die Hogarth's Streben, sich auch als Meister auf dem Gebiete der sog. grossen Malerei zu zeigen, rechtfertigen. Indes fehlt es auch hier nicht an Elementen, die den Eindruck stören; dazu gehört das wahrhaft monströse Pferd; vor allem widerwärtig aber ist ein kranker Hund, der seine Wunden leckt. Nicht besser steht es mit dem Gegenstück: inmitten des Teiches von Bethesda, der beiläufig seit Verlauf eines Jahrhunderts ausgetrocknet ist, steht Christus in gebietender Haltung vor einem Krüppel, augenscheinlich die Reminiscenz einer Lazarusfigur, sicherlich aber nicht derjenigen in der Auferstehung Lazarus' von Sebastian dal Piombo. Gegen die Mitte zu scheint ein Findling gelegentlich aufgelesen worden zu sein, weiterhin bemerkt man eine lüsterne Magdalena, die gut gezeichnet ist und eine treffliche Malerei des Nackten zeigt. Die Dame ist von orientalischen, prachtvoll kostümirten Figuren umgeben und gehalten. Ein auf eine Krücke sich stützender Krüppel macht den Befluß der Composition. Für die ungemein scharfe Art, mit der Hogarth die Natur beobachtet, liefert hier die 1876 erschienene Monographie über Rhachitis von Dr. Norman Moore einen interessanten Beleg. In Hogarth's Bilde des Teiches von Bethesda, heisst es da, ist ein rhachitisches Kind im Arme seiner Wärterin im Hintergrunde dargestellt. Die Verkrümmungen der Glieder, die Gestalt des Kopfes, die Haltung des Kindes auf dem Arme der Wärterin sind auf das richtigste wiedergegeben. Der Tradition zufolge sollen die Figuren in diesem Bilde nach Patienten des Bartholomaeushospitals gemalt worden sein.

Hogarth war nicht der Mann, der sich durch etwaige Uebereilungen beschämt fühlte oder durch Misserfolge hätte einschüchtern lassen. So schreibt er, er habe einige Berechtigung auf Erfolg auch auf dem Gebiete der Malerei in sich gefühlt, welche die Großthuer in den Büchern den grossen historischen Stil zu nennen liebten, und darauf hin habe er, ohne sich irgend wie näher vorbereitet zu haben, die kleinen Portraits und die Familienconversations aufgegeben und mit einem Lächeln über seine eigene Verwegenheit die Historienmalerei im grossen Treppenhaus des St. Bartholomaeushospitals begonnen, wo er zwei biblische Erzählungen, »den Teich von Bethesda« und den »barmherzigen Samariter« mit Figuren von sieben Fufs Länge gemalt habe. — Geschäftlich glücklicher als bei diesen Arbeiten war der Meister in den Altarstücken, die er in der St. Marien-Radcliffkirche in Bristol ausführte; sie trugen ihm einen Lohn von 500 Pf. St. ein. Da man jedoch diese sonderbaren Bilder unpaffend für ein Gotteshaus crachtete, so wurden sie vor einigen Jahren in die Bristol Fine Arts Academy geschafft, wo sie bis zu dieser Stunde Verwunderung und Kopf-



schütteln erregen, und überdies noch durch ihren ungeheuren, in keinem Verhältniß zu ihren Vorzügen stehenden Umfang aller Welt im Wege sind. Nichtsdestoweniger rief Hogarth Erde und Himmel zu Zeugen an, daß er mit diesen traurigen Monstrositäten die alten Meister auf ihrem eigenen Grund und Boden geschlagen habe. Die schwerste aller Künste, die Kunst der Selbsterkenntniß, ist ihm stets verschlossen geblieben.

Hogarth war unermüdetlich an der Arbeit, und wenn er freilich häufig genug von Geldmangel gedrückt wurde, so war Mangel an Fleiß oder Erfindungsgabe daran sicherlich nicht Schuld. »The Beggars opera« lieferte Hogarth ein treffliches Thema, nicht minder »die Messe von Southwark«, worin der Künstler die Schausstellungen des Jahrmarkts vorführte. Eine andere wohlbekanntere Composition ist die Skizze eines ländlichen Tanzes, welche mit Veränderungen für die »Schönheitsanalyse« gestochen wurde. Die Figuren sind zumest in Bogen- und Wellenlinien aufgestellt, um auf diese Weise des Malers Schönheitstheorie zu erläutern. Das beste, was Hogarth als Satiriker leistete, sind vielleicht die Spottbilder auf das Franzosenthum »The rost-beef of Old England« und »The Gates of Calais«. Der Antagonismus zwischen Franzosen und Engländern stand damals in höchster Blüthe und trieb auf beiden Seiten des Canals seine literarischen Früchte. Wir ersparen uns die nähere Schilderung der durch den Stich allgemein bekannten Compositionen, die vielleicht am wenigsten von allen Scherzen Hogarths ihr vis comica eingebüßt haben. Das »Thor von Calais« hat unbarmherzig durch die Hände der Händler gelitten. Mit dieser Menschenklasse hat Hogarth beständige Fehde geführt, und es scheint fast, daß derartige nimmer ruhende Kriegszustände seiner Stimmung ebenso zugefagt als seinen Stolz befriedigt haben. Wie manche unanfte Zurückweisung er auch erfuhr oder sonst im Kampf zu pariren hatte, immer blieb ihm die süße Genugthuung, seine Gegner lächerlich gemacht zu haben.

Hogarth's Farbengebung ist bei manchen Bildern vollkommen in ihrer Art. Er malte gemeiniglich rasch, mitunter skizzenartig im besten Sinne des Worts; er besaß eine freie und leichte Manier des Extemporirens und spielte mit der Tonleiter seiner Farben, als ob er auf einem Musikinstrumente phantasirte. Seine Technik war gesund, seine Pigmente sind transparent und glänzend geblieben als ob sie erst gestern aufgetragen seien, während die Bilder der Lely, Kneller und Reynolds verblaffen, verdunkeln und rissig werden.

Hogarth hatte, wie gefagt, das Mißgeschick in beständige Zänkereien verwickelt zu werden. Seine Streitlust reizte die Poeten seiner Zeit zur Wuth; sie verfolgten ihn und seine Bilder mit Pasquillen. Gedichte oder vielmehr Knittelverse mit einer Stichelei in jeder Zeile waren eine schlechte Gewohnheit der Gesellschaft geworden, und auch Hogarth fand in seiner Feder Dolch und Schwert, gleich stark zur Abwehr wie zum Angriff. Wegen der Verwerfung seiner »Sigismunda« rächte er sich an Sir Richard Grosvenor durch folgende Zeilen:

Gar rührend ist es, daß der Herr  
Mein Bild zu sehn, verträgt nicht mehr:  
Wer wollte auch für Schmerz und Qualen  
Vierhundert Pfunde heut bezahlen!

Drum faßt die Sach' er praktisch an  
 Und brach sein Wort mir nun der Mann:  
 Ein Handel, kitzlich, wie ich meine,  
 Für zarte Seelen wie die feine.

Der schlimme Politiker Wilkes und der skurrile Poet Churchill leisteten das Aeuserste, um Hogarth mit Kummer unter die Erde zu bringen. Ein Mann mag noch so tapfer sein und seinen geschworenen Feinden gegenüber sich mit Gleichgültigkeit und Verachtung waffnen, der Wurm frisst sich trotzdem nicht nur in den Körper sondern auch in die zarten Gewebe des Gehirns ein. Die Feinde Hogarth's durften Churchill und Wilkes wegen des Erfolges ihrer Bosheit beglückwünschen; die Gefundheit des Künstlers nahm sichtlich ab. Hogarth beklagt sich bitter über die Schmach, welche die Anhänger der alten Meister auf seine Sigismunde gehäuft hätten. »Die Gehässigkeit, sagte er, griff so schnell um sich, daß es jedem kleinen Kläffer in der Partei angezeigt schien, sein Gebelle hören zu lassen«. Eine ernstliche Krankheit war die Folge dieses Zwistes; und da der Krieg Hogarth's satirische Stiche aus dem Handel vertrieben hatte, so suchte er den Verlust seines Einkommens durch eine Satire auf die »Times« wieder wett zu machen. Dieser Stich reizte Wilkes zu einem Angriff auf »Hogarth, den Leibmaler des Königs«, in dem »North Britain«. Aber was die Feder dem Politiker, das war der Pinsel dem Künstler, welcher infolge dessen sein Meisterstück physiognomischer Karicatur schuf, in welchem er seinen Gegner mit unverkennbarer Treue aber in lächerlicher Uebertreibung des Charakteristischen darstellt. Hören wir, wie Hogarth sich selbst über den Erfolg dieses Stückes äußert: »Meine Freunde riethen mir, über den Unfinn der Parteischriften zu lachen; niemand würde darauf Acht geben. Aber ich hatte keine Ruhe, denn

Wer meines guten Namens mich beraubt,  
 Nimmt mir, was selber ihm nicht nützen kann,  
 Mich aber macht er wahrhaft arm.

Von solchen Empfindungen befeelt, wünschte ich das Kompliment zu erwidern, und es zu eigenem Vortheil zu wenden. Das Portrait dieses berühmten Patrioten, das ich bezüglich der Gesichtszüge so ähnlich, wie mir nur möglich, entwarf und mit einigen Andeutungen seines Charakters verfah, entsprach vollständig meinem Zwecke. Das Lächerliche sprang Jedem ins Auge. Ein Brutus — ein Heiland seines Vaterlandes — mit solchem Aussehn war eine so heillose Farce, daß, während es die Beschauer zum Spott und Lachen reizte, er selbst und seine Anhänger dadurch vor Zorn aufser sich geriethen. Das bewiesen jeden Tag die mit Invectiven gegen den Urheber vollgepfropften Zeitungen, bis schließlich die Hauptstadt es überdrüssig ward, mich stets in ganzer Länge vor sich zu sehen. Churchill, der Fuchschwänzer von Wilkes, brachte dann im North Britain seine »Epistel an Hogarth«. Da ich eine alte Platte besaß, so stoppelte ich darauf eine Darstellung Meister Churchill's in der Gestalt eines Bären zusammen. Das Vergnügen und der pecuniäre Vortheil, den mir diese beiden Stiche in Verbindung mit einem gelegentlichen Spazierritt einbrachten, stellten meine Gefundheit so weit wieder her, als es meine Jahre zulassen wollten.



Hogarth verließ sich größtentheils auf sein Gedächtniß, und malte, der Erinnerung vertrauend, meist ohne Hülfe eines Modells; er hatte die Gewohnheit, sein Auge so lange auf einer Figur unverrückt weilen zu lassen, bis sich diese seiner Seele fest eingepägt hatte. Die Erzählung Allan Cuninghams, daß er gern jede ihn in irgend einer Weise fesselnde Erscheinung skizzirt habe, steht damit in keinem Widerspruch, denn es kam ihm dabei nicht sowohl auf den bleibenden Besitz der Zeichnung, als auf ein Memoriren der Gesichtszüge an, die er sich ins Gedächtniß zurückzurufen wünschte.

So sah man ihn in Badfordhouse einft auf den Daumennagel seiner linken Hand zeichnen. Die fertige Skizze ließ er dann den ihn begleitenden Freund sehen — er hatte das sehr eigenthümliche Gesicht einer im Zimmer anwesenden Person vollkommen ähnlich wiedergegeben. Ein anderes Mal, als er einen Freund in tiefem Schlaf verfunken fand, der eine höchst lächerliche Physiognomie darbot, bat er eiligst um Tinte und Feder und brachte, ohne sich dabei zu setzen, ein sauberes treffliches Bildniß zu Stande, das noch existirt. Hogarths Naturstudien entstanden häufig auf ähnliche Weise wie die von Charles Dickens. Er streifte in den verschiedensten Theilen der Hauptstadt umher, um Stoff für seine Kunst und zwar in Gesellschaften aufzufammeln, die nicht immer zu den auserlesensten gehörten. Aus diesem Grunde haben auch seine Phantasiebilder das Ansehen, als ob die Figuren auf der StraÙe aufgelesen seien, und es läßt sich nicht leugnen, daß seine Charakterköpfe nach dem Bierhaufe duften und an Taback und Gerstenfaft erinnern. Und wie es ihm verfaßt war, das Wesen der höheren Stände von der vortheilhaften Seite zu schildern, so blieben natürlich auch all die vornehmen Damen und Herren, welche die Ateliers seiner Kunstgenossen frequentirten, um sich malen zu lassen, seiner Staffelei fern; Zeit seines Lebens war er der arme Karikaturmaler, der die Aufgabe hatte, die Thorheiten des Menschengeschlechtes zu geißeln.

Schließlich ist noch Hogarths Antheil an der Kunftliteratur in Kürze zu erwägen. Wie Reynolds, Opie, Barry, Füßli, Flaxman, Haydon, Leslie, Eastlake und Andere, glaubte auch er zum Schriftsteller berufen zu sein und die Welt mit seinen Gedanken in literarischer Form beglücken zu müssen.

Hogarths berühmteste, von ihm selbst illustrierte Abhandlung, »die Analyse der Schönheit«, ist, wie er selbst sagt, in der bestimmten Absicht geschrieben, »die schwankenden Ideen des Geschmacks mittelst einiger physikalischer Regeln in der äußern Welt festzustellen«. Die Anomalie, daß ein Maler, der in seiner Kunst die Rolle eines Schauspielers und Satirikers übernahm und stets hart an die Karikatur streifte, sich anmaßen konnte, die Gesetze der Schönheit zu offenbaren und zu lehren, muß Jedermann ins Auge fallen. Auch ist das Buch mehr eine Curiosität als von wirklicher Bedeutung. Immerhin offenbart es einen scharfsinnigen und vielseitigen Geist, und, wie gewöhnlich, so steht auch hier der Schriftsteller in enger Beziehung zu dem Maler; in der That dürfte schwerlich eine Idee in der »Analyse« vorhanden sein, die nicht in dem einen oder dem andern seiner gemalten Werke wiedergegeben wäre.

Der charakteristische Grundzug in geschriebenen Spekulationen Hogarths läßt sich dahin zusammenfassen, daß Schönheit zwar nicht ausschließlichs aber

doch vornehmlich in Kurven- Wellen- oder Schlangenlinien bestehe. Allerdings kann er schwerlich als der Entdecker oder Erfinder dieser Theorie gelten. Dennoch nahm er sich dieses Axiom so zu Herzen, als ob es eine alles umfassende Wahrheit sei, die in sich alle übrigen minder wichtigen Wahrheiten begreife. Um seiner Theorie gewissermaßen eine bildliche Devise zu geben, zeichnete er eine Malerpalette und auf dieser eine Schlangenlinie mit dem Motto: »die Linie der Schönheit«. Als fernere Illustration dazu stellte er auf dem Titelblatt der »Analyse« eine Pyramide mit einer dieselbe nach ihren drei Seiten umwindenden Schlange dar mit den Worten »Abwechslung« darunter. Demgemäß war er fast gezwungen, bei Besprechung des hochwichtigen und verwickelten Principes der Composition, den Grundsatz zu vertheidigen: »dass Linien, welche die höchste Anmuth darstellen, am wenigsten sich der geraden Linie nähern«. Dies mag streng genommen wahr sein; aber bei der großen Einseitigkeit, die seine ganze Auffassung auszeichnete, fehlte es ihm auf der andern Seite an der nöthigen Einsicht, um zu begreifen, welcher großen Werth eine gerade Linie durch den energischen Gegensatz hat, in den sie zu benachbarten Curven tritt. In der nachfolgenden Generation liebten es Reynolds und Andere, classisch gezeichnete Säulen im Hintergrund ihrer Bildnisse anzubringen, um denselben dadurch eine gewisse architektonische Festigkeit und Würde zu verleihen. Selbstverständlich bemüht sich Hogarth seiner Doctrin, dass Schönheit in Kurven beruhe, durch eine Berufung auf die menschliche Körperbildung Nachdruck zu geben. »Die menschliche Gestalt« schreibt er »ist in ihren Bestandtheilen bei weitem mehr als jeder andere Gegenstand in der Natur aus Schlangenlinien gebildet, was ein Beweis ihrer über alles andere erhabenen Schönheit, zugleich aber auch dafür ist, dass ihre Schönheit aus jenen Kurven hervorgeht«. Wiederum in einem andern »von dem Gesichte« handelnden Kapitel, einer Abhandlung, die wie sich erwarten lässt, seltsame Beobachtungen und Reflexionen aufweist, wird auseinandergesetzt, wie die größten Maler sich mit Emphase über die Wichtigkeit der Schlangenlinie im Gesichte aussprechen. »Das Antlitz« so fährt er fort »ist der Inhalt der Seele«, und scheint er damit auf das Axiom einiger der metaphysischen Richtung wesentlich zugewandten Schriftsteller hinzudeuten, welche die Lehre verkünden, dass physische Schönheit das äußere Kennzeichen geistiger Schönheit sei. Alles in Allem ist dieser literarische Versuch Hogarth's kaum der Mühe werth sich mit ihm zu befassen; es ist das Werk eines Dilettanten, dem bei seiner dürftigen Geistesbildung alle Vorbedingungen zu wissenschaftlicher Bethätigung mangeln.

Hogarth wird von denen, die ihn kannten, als ein Mann von etwas unter mittlerer Statur beschrieben, mit durchdringendem Auge, scharfem und farkastischen Verstand. Sein Wesen war unruhig, sein Temperament heiter und gefellig, seine Unterhaltung leicht, launig und zu rascher Gegenrede bereit; er liebte geniale Gesellschaft und war dem Freunde ein warmer Freund. Ireland sagt von ihm, dass er in seiner Eigenschaft als Gatte, Bruder, Freund und Meister gütig, edel denkend, aufrichtig und nachsichtig gewesen. Selbst mäsig lebend, übte er Gastfreundschaft auf freigebige, großherzige und doch einfache Weise. Auch



Allan Cunnigham spricht sich mit begeistertem Lobe über seinen Charakter als Mensch aus. Als Künstler war Hogarth vollkommener Autodidakt und muß als der erste national-englische Maler bezeichnet werden, der unabhängig von der Fremde wie von der Vergangenheit, seinen eignen Weg ging. Seine Kunst fußte auf der Wirklichkeit des ihn umgebenden Lebens, sie war ohne alle Idealität, hausbacken und nüchtern und ist aus diesem Grunde ein vereinzelt Phänomen ohne geistige Nachfolge geblieben. —

Hogarth starb in seiner städtischen Behausung in Leicester Square ziemlich plötzlich an einer Blutergießung der Herzgefäße. Er hatte in Chiswick ein kleines Haus angekauft, wohin er sich während der Sommermonate zurückzog, und auf dem dortigen Kirchhof wurde er auch beerdigt. Sein Monument trägt die Inschrift »Hier liegt der Körper William Hogarth's Esq., der am 26. Oct. 1764, 67 Jahr alt, starb«. Auf dem Grabstein liest man die folgenden, von David Garrick gedichteten Zeilen:

Farewell, great painter of mankind!  
Who reached the noblest point of art,  
Whose pictured morals charm the mind,  
And through the eye correct the heart.  
If Genius fire thee, reader stay  
If nature touch thee, drop a tear.  
If neither move thee — turn away —  
For Hogarth's honoured dust lies here.

Dr. Johnson lieferte das folgende Epitaph:

The band of him here torpid lies  
That drew the essential form of grace;  
Here closed in death the attentive eyes  
That saw the manners in the face.

Daß Hogarth noch im Tode das Opfer solch abgedroschener Poesie wurde, ist schlimm genug, daß aber des Lebens Wechselfälle schließlich seine Wittve in solche Dürftigkeit herabsinken ließen, daß sie auf Staatskosten unterstützt werden mußte, das war eine tiefe Demüthigung für einen so stolzen und unabhängigen Geist. Hogarth hinterließ seiner Gattin alles, was er besaß, mitfammt dem verworfenen Bilde der Sigismunda und, was den werthvollsten Theil der Erbschaft ausmachte, 72 Kupferplatten, deren ausschließliches Verlagsrecht der Wittve auf 20 Jahre durch besondere Parlamentsakte gesichert wurde. Die Abzüge dieser Platten waren eine Zeitlang sehr beliebt beim Publikum und brachten eine ganz anständige Rente auf. Indes der Wechsel des Geschmacks schmälerte allmählig den Verkauf der Stiche dergestalt, daß Frau Hogarth in der Folge mit Mangel und Entbehrung zu kämpfen hatte. In solcher Noth nahm sich die Königliche Kunstakademie, ein Institut, welches von Hogarth stets leidenschaftlich bekämpft worden war, der Wittve an, und verließ dieser — ob schon selber nicht über reiche Mittel verfügend — ein Jahrgehalt von 40 Pf. St. Schon nach zwei Jahren starb die Wittve, und mit ihr endete auch das Haus William Hogarth's.



## Sir Joshua Reynolds.

Geb. in Plymton 1723; gest. in London 1792.

Wie Hogarth und Reynolds sich im Leben wenig freundlich gegenüber standen, so besteht auch ein scharfer Gegensatz in ihrer Kunst; beide aber haben den Ruhm, die Väter der heutigen englischen Malerschule zu sein. Hogarth war eine kühne originelle, Reynolds eine vorsichtige und schmiegsame Natur. Der Eine verfuhr schöpferisch, während der Andere Vorhandenes sich anzupassen suchte; jener hielt sich in abgeschlossener Einsamkeit weit ab von seinen Collegen; dieser, von Natur gefellig, sah sich wesentlich gefördert durch die Verbindung mit Kunstgenossen, die sich auf dem gemeinsamen Boden des Eklekticismus zusammenfanden. Nur ein einziges Mal findet sich der Name Hogarth's in Reynolds' Schriften erwähnt; doch auch da nur in geringschätziger Weise. Sie waren Nachbarn; aber es war bekannt, daß, was auf der einen Seite von Leicester Square geäußert, auf der andern scharf getadelt wurde. Hogarth behauptete, »es giebt nur eine Schule, die der Natur«, worauf Reynolds entgegnete, »es giebt nur eine Eingangspforte zur Schule der Natur, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister.« Glück und Geschick beider Künstler waren allerdings sehr verschieden von einander; zu einer Zeit, wo Hogarth die Bildnißmalerei, am Erfolg verzweifelnd, aufgab, ließen sich ungefähr 150 Personen von Reynolds im Verlauf eines Jahres malen, wodurch ihm eine Einnahme von 120,000 Mark entstand. Hogarth, ein eingefleischter Karikaturist, verfeuchte die Gönner von



feiner Thür; Reynolds dagegen verachtete das Lächerliche und Burleske und zwar ausdrücklich deswegen, weil er es für die erste Pflicht des Portraitmalers hielt, die guten Eigenschaften der ihm Sitzenden hervorzuheben. Beide waren schriftstellerisch thätig; die Lehrsätze Hogarth's aber waren verletzend und destructiv, während Reynolds' Unterweisungen durch Verföhnung der Gegenätze die Kunst wieder zu beleben und ein nationales Wachsthum derselben zu fördern suchten.

Joshua Reynolds wurde zu Plymton in Devonshire am 16. Juli 1723 geboren, und war unter den elf Kindern seiner Eltern das zehnte. Sein Vater, ein Geistlicher und unterrichteter Mann, hielt eine lateinische Schule um seinem dürftigen Einkommen aufzuhelfen. In seinem Hause blieb Joshua bis zu seinem neunzehnten Jahre, so dafs er eine systematische künstlerische Ausbildung nicht genofs, ein Nachtheil, den er sein Lebelang empfand. Der Vater bestimmte den Sohn für die medizinische Laufbahn und unterrichtete ihn selbst. Aber die mit zwingender Macht sich äufsernde Kraft des künstlerischen Genius entschied auch bei ihm wie so oft gegen den ursprünglichen Willen der Eltern zu Gunsten der Malerei. Fast unglaublich klingt die doch sicher verbürgte Nachricht, dafs der zehnjährige Joshua schon theoretische Studien der Perspective trieb und in der Schule seines Vaters in der Zeichnung eines Arkadenhofes die eben erlernten Regeln in die Praxis zu übersetzen vermochte. Auch wird erzählt, dafs er kopirte, was ihm an Zeichnungen und Holzschnitten in die Hände fiel, häufig Bildnisse seiner Freunde und Verwandten malte und Richardsons berühmte »Abhandlung über Malerei« schon frühzeitig sich zu eigen machte.

Nachdem Reynolds die Hülfsmittel heimischer Bildung erschöpft hatte, wurde er neunzehnjährig nach London geschickt und dort gegen eine Zahlung von 2400 Mark unter die Obhut Hudson's, des damals für den besten geltenden Portraitmalers gestellt. Schlecht genug war freilich dieser »beste«. Nach dem wohlwogenen Urtheile der Redgraves, hatte Hudson nur den Bodensatz der Traditionen Lely's und Kneller's geerbt, die ihm durch seinen Meister Richardson überliefert worden waren. Noch existirt ein Portrait, das der junge Reynolds, ungefähr 21 Jahr alt, ausführte; es ist trocken, dürftig und kümmerlich, wie überhaupt die Werke der Maler jener Zeit. Glücklicherweise konnten sich Hudson und sein Schüler nicht recht zu einander stellen, weshalb sie sich schon nach zwei Jahren wieder von einander trennten. Reynolds verlies seinen Meister, ohne irgend wesentliches bei ihm gelernt zu haben, wohl aber hatte er eine kostbare Zeit verloren, um Hand und Geist zu bilden. Er war fast ganz auf sich allein angewiesen; die Akademie bestand noch nicht und die unbedeutende Schule in St. Martins Lane besuchte er nicht.

Nach Beendigung der ziemlich fruchtlosen Lehrjahre kehrte Reynolds im Jahre 1743 nach seinem Geburtsorte zurück; doch erschien er schon im folgenden Jahre wieder in London, wo er sogar wagte, eine grössere Wohnung zu miethen, in der Hoffnung, dadurch auch mehr Kundschaft anzulocken. Als aber sein Vater im Jahre 1746 starb, wandte er sich abermals der Heimath zu, und wohnte drei Jahre lang in Plymouth Dock. Ueber diesen Zeitabschnitt ist wenig Bemerkenswerthes zu berichten; er malte eben Bildnisse in der herkömmlichen Schablone

provinziellen Kunstbetriebes. Northcote behauptet, daß die aus dieser Periode stammenden Portraits nachlässig in der Zeichnung und trivial in der Auffassung gewesen seien, daß er um der schwierigen Aufgabe Hände zu malen zu entgehen, bei seinen männlichen Portraits die eine Hand gern in der Weste verbarg, während er unter den andern, herunter hängenden Arm den Hut gesteckt habe. Man erzählte, daß ein Herr, der mit dem Hute auf dem Kopfe gemalt



Die junge Wittve (Mrs. Seyforth). London. Galerie Wilson.

zu werden wünschte, beim Empfang des Bildes staunend gesehen habe, daß ihm zwar der Hut auf dem Kopfe saß, ein anderer aber unter seinem Arm zum Vorschein kam. Der Maler war eben noch unsicher, er mühte sich ab und rang mit dem Mängeln seiner künstlerischen Erziehung.

Lange schon sehnte sich Reynolds nach Italien wie nach seinem Lande der Verheißung und da die zwar ruhm- aber nicht gewinnlose Thätigkeit in Plymouth Dock ihm einige Ersparnisse ermöglicht hatte, so befand er sich keinen Augenblick auf die Einladung des soeben zum Kommandeur des Mittelmeerge-



schwaders ernannten Augustus Kepple, ihn nach Italien zu begleiten, einzugehen. Am 11. Mai 1749 lüftete man die Segel. Der Aufenthalt in Italien war auf ungefähr drei Jahre bestimmt, zwei derselben sollten Rom gewidmet sein. — Die Ankunft in der ewigen Stadt hat stets in dem Leben großer Geister einen Wendepunkt gebildet: — so gesteht Goethe, daß »seine Wiedergeburt von dem Tage an datire, wo er Rom zum erstenmal betrat«; Thorwaldsen, der ein Jahrzehnt später in Rom anlangte, schreibt, »am 8. März 1797 wurde ich geboren, vor diesem Tage existirte ich nicht«; John Gibson, der Thorwaldsen Englands, hatte einen ähnlichen Grund, seine geistige Geburt von seiner Ankunft in Italien an zu zählen. Doch mehr als einen dieser Kunstpilger traf das Geschick, daß Mangel an Kenntnissen ihre Empfänglichkeit für die Segnungen Roms einigermaßen abschwächte. Thorwaldsen setzte die Personen, bei welchen er sich durch mitgebrachte Empfehlungsbriefe einführte, durch seine gründliche Unwissenheit in Erstaunen und Reynolds gesteht offenherzig die Enttäuschung, welche ihm der erste Besuch des Vaticans bereitete. »Ich befand mich«, so bekennt er, »unter lauter Werken, die nach mir unbekanntem Principien ausgeführt worden waren. Ich erkannte meine Unwissenheit und fühlte mich beschämt. All die schlecht verdauten Begriffe über Malerei, die ich von England mitgebracht hatte, wo die Kunst sich im tiefsten Verfall befand — wurden gänzlich abgethan, und radikal bei mir ausgerottet. Wohl war es nöthig, — sagte er bei einer feierlichen Gelegenheit, daß ich wiederum zum Kinde wurde.«

Die Weise, welche Reynolds bei seinen italienischen Studien beobachtete, war für die von ihm beabsichtigte Laufbahn klüglich ausgedacht. Gefunder Menschenverstand und Weltklugheit sicherten diesem Liebling des Glücks allezeit die ruhige Gleichmäßigkeit seines Lebensweges. Aus seinen während dieser Reife geführten Notizbüchern möge hier Einiges auf jene Studien bezügliche Stelle finden. Die Seiten füllen Noten und Bemerkungen über Gemälde, flüchtige Skizzen nach der Natur, und andere für die künstlerische Komposition unschätzbare Materialien. Obwohl Reynolds mit Eifer die Schätze Roms studirte, so war ihm doch jede archaeologische Hinneigung fremd. Nicht Nachahmen wollte er, sondern aus dem Gesehenen sich seinen eigenen Stil herausbilden. So war es ihm denn auch nicht nach seinem Sinn genaue Kopien älterer Meisterwerke zu fertigen; Aufträgen dieser Art ging er gern aus dem Wege; freilich Tizian's Mönchsportrait im Palazzo Colonna und den heiligen Michael Guido Reni's in der Kapuzinerkirche kopirte er trotzdem des Studiums wegen. Letzterer wurde innerhalb zehn Tagen begonnen und vollendet, während wir sonst von Reynolds wissen, daß er wohl ein fleißiger und beharrlicher, aber kein rascher Arbeiter war. Am liebsten suchte er namentlich reichere Compositionen sich fest ins Gedächtniß zu prägen, und sich gleichzeitig vor dem Werke die geistige Arbeit des Künstlers in Erfindung und Durchbildung desselben zu vergegenwärtigen. In diesen Studien war er so eifrig, daß er sich darüber in den kalten Räumen des Vaticans eine arge Erkältung holte, die ihm dauernde Schwerhörigkeit zuzog. In späteren Jahren hat er sich dann selbst einmal mit dem Hörrohr dargestellt.

Unaufhörlich trieb es ihn durch die Galerien Roms von Rubens zu Tizian,

von Correggio zu Guido und Raffael. Diefem Ernst des Studiums gegenüber staunt man, wenn man in feinen Tagebüchern lieft, dafs er gleichzeitig Luft daran empfand, eine Reihe von Karikaturen zu entwerfen, oft nach Perfonen, die fich von ihm hatten malen laffen wollen. Und mehr noch wächft unfer Staunen, wenn wir fehen, dafs der gröfsere Theil diefer Figuren als eine Parodie auf Raffaels Schule von Athen gedacht ift. Wem kommt dem gegenüber nicht die Erinnerung an eine bekannte philofophifche Definition, dafs die Künfte ein Ausflufs des Spieltriebes im Menschen feien!

Am 5. April 1752 verliefs Reynolds Rom und machte nun noch einige Ausflüge nach Neapel, Perugia, Affifi, Arezzo, Florenz, Bologna, Parma und Venedig; in letzterer Stadt verweilte er längere Zeit. In unfern Tagen, wo die Kunftfchätze Italiens die gründlichften Prüfungen und Unterfuchungen erfahren haben, erfcheint es kaum noch begreiflich, auf welche geringe Summe von einfchlägigen Kenntniffen auch der befte Kenner des vorigen Jahrhunderts feine Kritiken aufbauen mußte. Immerhin hatte Reynolds fich aber doch eine genügende Ueberficht über die älteren italienifchen Schulen verfehafft, fo dafs feine oft flüchtig niedergeschriebenen Reifenotizen felbft heute noch einen gewiffen Werth befitzen. Sie tragen ausschlieslich den Bedürfniffen des Malers Rechnung, haben feine zukünftige Thätigkeit im Auge und laffen fich in diefem Ziele nirgends auf Abwege locken. So find fie denn völlig fachlich, drehen fich faft ausschlieslich um technifche Fragen, während jede subjective Empfindung zurückgedrängt ift. Sein Hauptftudium geht auf die Ergründung der Gefetze der Licht- und Schattenwirkung, namentlich auf die der Geheimniffe des Helldunkels. Er verfuhr dabei folgender Maffen: Ohne irgend welche Berücksichtigung des Gegenftandes dunkelte er ein Blatt feines Taschenbuches in denfelben Abstufungen, wie fie die Licht- und Schattenpartien des Originals boten. Nach einer Reihe von Verfuchen ergab fich dann felbft für die Werke verfchiedenfter Meifter stets das gleiche Refultat, immer wieder zeigten die Papiere ein Viertel volles Licht, ebenfo viel vollen Schatten, das übrige aber als Halbschatten. Aehnliches nahm er fich felbft nun in Zukunft als Gefetz für feine eigenen Arbeiten an. In Bildniffen freilich liebte er es im Gegenfatz zu Rembrandts Auffaffung die dargeftellten Perfonen von dem vollen Tageslichte umfluthen zu laffen. Gern heben fich feine Köpfe vom klaren leuchtenden Himmel ab. Er liebte das Licht; und die Heiterkeit eines zarten, von Farbe blühenden Halbschattens entsprach feiner ruhigen Gemüthsftimmung. Das Andenken an Italien und deffen Meifter hielt er in einzelnen Stücken lebenslänglich feft. So gemahnen feine »Putti« an die elfenartigen Kinder von Correggio, feine nach idealen Schönheitsgefetzen arrangirten Gewandungen an Guido; man vergegenwärtige fich in diefer Beziehung namentlich das liebliche Bildnifs der Mrs. Sheridan als hl. Caecilie. Ebenfo dauernd waren die von den Carracci und Tizian empfangenen Eindrücke. Für letzteren hegte er eine fo schwärmerifche Verehrung, dafs er, einft befragt, ob er glaube, Tizian werde in Zukunft im Bildniffach noch einmal übertroffen werden, antwortete, es fehne ihm das unmöglich; er felbft würde für ein einziges der anerkannten Meifterwerke diefes Mannes gern fein Hab und Gut hingeben und mit Freuden fich ruiniren.



Es darf uns natürlich im Hinblick auf die Zeit, in der Reynolds lebte, nicht Wunder nehmen, daß er trotz aller Bewunderung der italienischen Kunst doch für die ältere Periode derselben von Cimabue an bis herab auf Perugino kein Verständniß hatte. Die Stunde der Praeraffaeliten war noch nicht gekommen. Erst gegen Anfang dieses Jahrhunderts wagte es Overbeck und seine Genossen Guido und Guercino beiseite zu schieben und das Quattrocento als Lehrmeister aufzustellen. Als dann die Bewegung in Deutschland in Folge des gewöhnlichen Reactionsprozesses in den Realismus umschlug, breitete sich dieselbe in England unter der Belehrung und dem Beispiel von Männern wie Pusey in der Kirche und Pugin in der Architektur weiter aus. So erstand ihrer Zeit die »Brüderschaft«, welche als ihr Lofungswort die Bezeichnung »Praeraffaeliten« wählte. Seit jener Zeit an wurden die Unterweisungen Reynolds — wohl zu unterscheiden von seinen Gemälden, deren Popularität unverringert geblieben — vernachlässigt und machten anderen Lehren Platz.

Nach seiner Rückkunft weilte Reynolds zunächst drei Monate lang in seinem Geburtsland, der Graffschaft Devonshire, wo damals das Bildniß seines Freundes, des Dr. Mudge entstand. Ein einflußreicher Gönner aber, Lord Edgcumbe trieb ihn an, wieder nach London zu gehen, wo er seine Wohnung in St. Martins Lane, der jener Zeit fashionabelsten Künstlerresidenz aufschlug. Der Erfolg war ein so rascher, daß er im J. 1755 schon 125 Personen zu portraetiren hatte. Da seine Einkünfte sich hierdurch beträchtlich steigerten, so bezog er im Sommer 1760 ein Haus in Laceister Square, woselbst er bis ans Ende seiner Tage verblieb. Dieses Haus vergrößerte er noch durch eine Galerie und Malfale für sich sowie für die beträchtliche Anzahl seiner Schüler, Kopisten und Drapisten. Die Kosten dieser Einrichtung verschlangen zwar nahezu alle gemachten Ersparnisse, indes sah er sich, wie oben erwähnt, in jenen Jahren im Besitz einer Einnahme von 120,000 Mark jährlich. Sein Malfaal war ungefähr 20 F. lang und 16 F. breit; der für die ihm Sitzenden bestimmte Stuhl befand sich 18 Zoll über dem Fußboden und drehte sich auf Rollen; die Paletten wurden mittels einer Handhabe und nicht am Daumen gehalten, die Pinselstöcke waren lang und massen ungefähr 19 Zoll. Reynolds pflegte bei der Arbeit sich niemals niederzusetzen. Das Atelier war freilich behaglich mit Sofas ausgestattet, die zu demselben führende Galerie mit den wichtigsten in Arbeit befindlichen Gemälden geschmückt. Bei der Eröffnung seiner neuen Wohnung gab Reynolds einen glänzenden Ball. Auch schaffte er eine Kutsche an, deren Getäfel von Catton, einem spätern Mitgliede der Akademie mit den allegorischen Figuren der vier Jahreszeiten bemalt wurde; die Räder waren geschnitzt und vergoldet und die Livreen der Diener mit Silberborten verziert.

In dem fashionablen Atelier von Laceister Square erscheinen die leitenden Charaktere der Politik, Literatur und des Drama, sie setzen sich nieder und plaudern über Parlamentsverhandlungen, Theater oder Hofklatsch. Zur Zeit, da Goldsmith die letzten vollendeten Striche seinem »Reisenden« verlieh, war er hier ein häufiger Gast. Gibbon, der als des Malers »Kumpan« auf Goldsmith folgte, Sterne, dessen »sentimentale Reise« zum Stadtgespräch wurde, und Beattie in den Tagen, wo seine als »Kämpfe der Wahrheit« errungenen Lor-



beern noch grün waren, begehrten inständig, daß Reynolds ihnen Unsterblichkeit im Bilde sichere. Mason gleichfalls, und Burke, der Dissertationen über »das Erhabene und Schöne« mit zur Mittagstafel brachte, beanspruchten einen Platz in der Portraitgalerie, wo »Alle Talente« zusammentrafen. Es war dies eine unvergleichliche Zeit, wo des Witzes Funken sprühten und die Geister aufeinander platzten. Und die Kunst Reynolds' befaß die Fähigkeit durch die äußerlichen Gesichtszüge hindurch ins tiefste Herz zu schauen; der Genius dieser und anderer seiner Genossen lebt fort in seinen Bildnissen, die gleich geschätzt werden wegen der technischen Vollendung und feinen Charakteristik.



Prinzessin Sophia Mathilda. London, Privatbesitz.

Anders erfasste er den Denker und Dichter, anders den Staatsmann, anders die vornehme Dame; jeder Individualität suchte er auch in seiner Gesamtaufassung gerecht zu werden. Bescheidnere Charaktere kleidete er, wie schicklich, in einfache Gewänder und dunkle Farben. Ohne Umstände verfährt er beim Portraitiren eines Hauslehrers des Familie Thrals, Namens Barretti; daß der Mann kurzfristig ist, läßt auch sein Bild erkennen. Als Dr. Johnson entdeckte, daß seinen persönlichen Gebrechen nicht die geringste Beschönigung zu Theil geworden, rief er in Anspielung an das oben erwähnte Selbstportrait des Künstlers mit dem Hörrohr unwillig aus, »Reynolds mag sich selbst so taub malen, als ihm beliebt, ich aber will kein blinzäugiger Sam sein.« Doch haben die Maler in allen Zeiten Einzelzüge und sogar körperliche Gebrechen begierig auf-



griffen, um Mannigfaltigkeit und schärfere Charakteristik zu erzielen, und wohl mochte Reynolds sich erinnern, daß Raffael einen schielenden Kardinal und Michelangelo eine kurzsichtige Sybille gemalt hatten. Wie bereits angedeutet, übte Sir Joshua gern seine leichte Hand und den hurtigen Pinsel an den Gesichtern seiner Freunde; und machte seine Kunst so zur Genossin froher Stunden und zum Widerspiel heiterer Gesellschaft. Freilich hielten sich die so entstandenen Werke nicht immer auf der Höhe seines Könnens, mancher Kopf eines berühmten Zeitgenossen wurde so in flüchtiger Hast mit wenigen Strichen auf die Leinwand geworfen und, sobald die Aehnlichkeit erreicht war, in die Ecke gestellt ohne Rücksicht auf die mangelnde technische Durchbildung. Dr. Johnson's mächtiges Haupt mit buschiger Braue und blödem Auge, wie ihn das Portrait in der Nationalgalerie zeigt, ist nur flüchtig skizzirt. Gibbon's Bildniß könnte zu dem Schluß führen, daß der vertrauliche Verkehr, in dem er zu dem Künstler stand, diesen zur Geringschätzung des Gelehrten führte. Oft glaubt man derartigen Freundesbildnissen Reynolds gegenüber vor Hogarth'schen Satiren zu stehen: So spricht aus Sterne's des Verfassers von »Tristram Shandy« Kopf verkennbar Durchtriebenheit und Verschlagenheit, aus dem von Charles James Fox ebenfowohl hinreißende Beredsamkeit wie stürmische Leidenschaft, während die auffallend gewöhnlichen Züge Sheridan's den funkelnden Witz dieses Schriftstellers nicht ahnen lassen. Wie prächtig aber sind doch wieder gerade durch das rücksichtslos Wahre der Auffassung diese Gelehrtenbildnisse erfasst: so John Hunter, der vergleichende Anatom, ein außerordentlich individualisirter Kopf, und Sir Joseph Banks, aus dessen Bildniß uns »der eifrige Naturforscher, der mit durchdringendem auf Entdeckung gerichteten Geist begabte Mann« anschaut. Kaum weniger individuell, wennschon ruhiger gehalten, spricht uns Sir William Jone's Gelehrtenkopf an. Das Sprüchwort, daß Jeder an seinem Umgang zu erkennen sei, bewährt sich bei Reynolds trefflich. Die geistige Art des Mannes tritt uns aus diesen Bildern des Freundeskreises deutlich entgegen.

Sagte dem Künstler ein Gegenstand zu, so machte er gern Wiederholungen davon. Auf der im South Kensington Museum zusammen gebrachten Ausstellung englischer Bildnisse erscheinen mehrere treffliche Portraits von Johnson. Von David Garrick sind sieben mehr oder weniger veränderte Darstellungen bekannt. Auch sich selbst hat Reynolds wiederholt gemalt, nicht nur im Alltagsgewande, sondern auch gewissermaßen im Staatskostüm, wie dies sein Selbstbildnis in den Uffizien zeigt, welches er bei Gelegenheit seiner Aufnahme in die florentiner Akademie im J. 1776 der berühmten dortigen Sammlung von Künstlerbildnissen überfandte. Man hat das Bild als zu anspruchsvoll getadelt; in Hut und hochrother Robe eines Doctors der Rechte steht Sir Joshua neben der Büste Michelangelo's und hält seine akademischen »Discurse« in der Hand. Als Mitglied und bestallter Maler der Dilettanten Societät fand Reynolds noch eine andere Gelegenheit sein Selbstbildniß in die Gesellschaft der Geistesaristokratie einzuführen. Der Zweck dieses Vereins, so erzählte man sich, bestand darin, seinen Geschmack in geistigen und materiellen Genüssen zu verbinden, und es zeugen die Portraits der vierzehn in zwei Gemälden gruppirten Mitglieder der Gesellschaft in der That von dieser Fähigkeit der Originale. Nie zuvor hatte

Reynolds den Versuch gemacht, so viele Köpfe in einer Komposition zu vereinigen; aber der Maler fühlte sich in seinem Elemente, und mit dem Aufgebot aller in Italien gewonnenen Kenntnisse und Geschicklichkeit wagte er es, sich mit den venezianischen Meistern zu messen; und es haben diese ausgezeichneten Gemälde, was Farbenharmonie, Tiefe in den Halbtönen, gedämpften Glanz in den Schatten und technische Behandlung anbetrifft, in der That etwas an Giorgione, Palma und Tizian erinnerndes. Hier ist, meine ich, die Höhe des von der englischen Bildnismalerei überhaupt Geleisteten erreicht; vielleicht hat die ganze Kunst des 18. Jahrhunderts kein besseres Werk dieses Faches aufzuweisen.

Das Werk Reynolds' umfaßt mehr als zweitausend Gemälde, würde also einen stattlichen Band füllen, wenn man auf jedes Bild eingehen wollte. Hier kam selbstverständlich nur der hervorragendsten darunter flüchtig gedacht werden, so vor Vielen des Bildnisses Thurlow's. Man hat gesagt, daß überhaupt Niemand auf Erden so weise sein könne, wie Thurlow hier ausschauet: Düster Ernst liegt in des Kanzlers Blick, der ganze Kopf nimmt an der geistigen Arbeit Theil, dabei ist die Behandlung individuell, breit und meisterhaft. Wie Reynolds es liebte, ist auf die Erfassung der geistigen Individualität des Dargestellten das Hauptgewicht gelegt, die Nebensachen: Uniform, das goldne Scepter und andere Rangabzeichen nur als untergeordnet behandelt. Ebenso unschätzbar in ihrer Eigenart sind die Bildnisse der Kanzler Mansfield und Camden. Das erstere zeigt in einem hervorragenden Beispiel wie rücksichtslos kühn Reynolds mit den entschiedensten Farben zu operiren verstand. Das Roth der Kleidung zu mäfsigen, übertönt es es mit noch entschiedneren Tonklängen; dabei ist die Ausführung wenn auch skizzenhaft, so doch durch und durch solide. Erscheinen auch die Pinselstriche schnell und leicht hingeworfen, so erkennt man doch in ihnen eine Hand, die sich genau ihres Thums bewußt war. Koloristische Bravourstücke sind dann ferner die lebensgroßen Bildnisse von Charles Townshead im Ornat eines Kanzlers der Schatzkammer und das des in seiner Bibliothek sitzenden Grafen Suffolk. Wie Raffael es bei einigen seiner späteren Gemälde gethan, geht er hier kühn mit seinem Roth in die Schatten der Carnation. Im Vollbesitz aller technischen Fähigkeiten liebte es Reynolds eben bis in sein Alter neue Probleme der malerischen Behandlung aufzusuchen. Ebenso ausgezeichnet durch Meisterschaft der Behandlung und Farbe ist der Kopf des fünften Herzogs von Devonshire. Den höchsten Zauber seiner Kunst aber bewahrte er für die Darstellung vornehmer Damen und für die um das Knie ihrer Mutter spielender Kinder. Wenigstens zwölf solcher durch Schönheit und Anmuth ausgezeichnete Gemälde befanden sich in der in South Kensington ausgestellten Sammlung historischer Bildnisse. Zwei derselben sind vor allem erwähnenswerth — »die Tochter des Grafen Waldegrave«, ein köstliches Werk voll Anmuth, Geschmack, Schönheitsfönn und feiner künstlerischer Behandlung; die »Lady Crewe mit Mrs. Bouverie« unter einem Baume im Garten sitzend, ein reizend erfundenes Werk und gleich vortrefflich in Farbe, Haltung, Licht und Schatten. Sein Grau leuchtet hier wie Perlen, sein Gelb und Braun wie Gold, sein Roth wie Rubinen. All andere Leistungen des Meisters auf diesem Gebiet aber treten zurück gegen das Bild der »Herzogin von Devonshire mit ihrem kleinen Kinde«, ein Bild welches auf



den Ausstellungen im Kensington Museum und zu Manchester alles hinriß. Reynolds hat sich hier mit warmer Hingabe in den Gegenstand vertieft: Die Gruppe ist lebhaft bewegt, kühn gezeichnet und doch in allen Theilen glücklich abgewogen, die Gesamthaltung eine vortreffliche.

Durch fein verständnißvolles Studium der auf der Höhe des Kunstschaffens stehenden Schulen gelang es Reynolds in seinem Vaterlande die Bildnißmalerei aus den Banden des schaaalen Conventionalismus und der gedankenlosen Routine zu befreien. Sein Streben ging darauf das bloße Portrait womöglich jedesmal zu einem Genre oder Historienbilde umzugestalten. Oft ist ihm das überraschend gut geglückt, oft auch griff er freilich fehl und es kam dann etwas gekünsteltes in die Auffassung, wie z. B. in dem Bilde der Viscountess Camden, in dem er der griechischen Grazie in Kleidung und Stellung nachstrebt. Seinen Personifikationen der Hebe und Diana fehlt fast stets jener unwiderstehliche Reiz, welcher seine ihre Kleinen liebkoßenden Mütter, oder die mit ihren Tauben oder Schoßhündchen spielenden Damen auszeichnet. Das Kostüm bereitete ihm nicht selten große Verlegenheiten; die Herzogin von Rutland pflegte zu erzählen, daß er sie elf verschiedene Anzüge habe anprobiren lassen bis er sie schließlich in ihrem Nachtgewande malte. Gleichwohl wollte er niemals eine Entschuldigung für ein schlechtes Bild gelten lassen. Er war der Meinung, daß die Natur Mittel genug an die Hand gäbe, um jeder Schwierigkeit Herr zu werden. — Wie die meisten Künstler so ging auch Reynolds anfänglich mit großer Sorgfalt zu Werke; seine ersten Portraits haben nichts von der hastigen Skizzirung der spätern, unter dem Drucke massenhafter Aufträge ausgeführten Werke, im Gegentheil sind sie bedachtam, liebevoll und fleißig modellirt. So zeigt z. B. der Kopf des im Jahre 1759 gemalten William Augustus, Herzogs von Cumberland, eine Sorgfalt der Ausführung und sogar eine Zartheit der Details, die auffallend von der breiten verallgemeinernden Pinselührung späterer Jahre absteht. Er nahm eben seinen Ausgangspunkt von der, wenn man so sagen darf, buchstäblich treuen Wiedergabe der Persönlichkeit, wie sie die nordischen Schulen charakterisirt, während er in späteren Jahren sich der italienischen Auffassung anschloß. Unbestritten der größte aller englischen Bildnißmaler steht er doch ebenso unbestritten hinter seinen großen Vorbildern zurück, die in sich selbst die Kraft einer eigenartigen und stilvollen Auffassung des Individuums fanden. Reynolds große Eigenart ist die eklektische Häufung von Vorzügen, die bei vielen andern Meistern nur zerstreut angetroffen werden. Einige Beispiele mögen diesen weitgehenden Eklekticismus veranschaulichen: Es wird erzählt, daß die Gestalt des auf sandigem Ufer mit stürmischer See im Hintergrunde stehenden Kapitäns Keppel der alten Statue eines jugendlichen Apollo und der Gestus seines Schlangenzügers Herkules einem deutschen Holzschnitt entnommen sei. Desgleichen sind die vorhin angeführten sitzenden Kanzlerportraits Raffaelischen und Tizianischen Priestern und Kardinalsfiguren entlehnt, wie denn auch das liebevolle Portrait der Mrs. Sheridan, wie erwähnt, durch Guido inspirirt worden ist, und viele Kinder des Malers an die Cherubine Correggio's erinnern. In mehr oder weniger engem Anschluß an venezianische Vorbilder sind die Bildnisse des mit seiner Flinte im Arm an eine Pforte gelehnten Lord Bovingdon und des Herzogs von Devonshire ent-

standen; bei Rubens und Tizian gemeinsam holt sich das Bildniß des Grafen von Morlay Rath. Diefem Verfahren entspricht es denn auch, wenn Reynolds in feinem zwölften Discurse die Ansicht aufstellt, in der Leichtigkeit mit der ein Künstler aus anerkannten Meisterwerken zu lernen verftehe, offenbare fich ein nicht unbeträchtlicher Grad von Talent. Wo er freilich auf direktes Copiren diefer oder jener Figur ftiefs, da verhielt er fich streng ablehnend. Dafs, wenn man fo fagen darf, die Recepte älterer Meister benutzt würden, war feine Lehre, nicht dafs man fie befohl. Dabei wahrte ihm ein ftetes Naturftudium feine Unab-



Engelsköpfe. Nationalgalerie in London.

hängigkeit; fo entnahm er in feinem jugendlichen Herkules den Gedanken des Ganzen zwar einem älteren Kupferftich, die Gestalt felbft aber ift eine Studie nach einem hübschen frifchen Landjungen, dem Sohn eines Bedienteten von Edmund Burke.

Das Gebiet der fog. hiftorifchen und der religiöfen Kunst war Reynolds verfchloffen. Es fehlte ihm die fchöpferifche Kraft, die ftilvolle und veredelnde Behandlung, welche allein die Darftellung über das Mafs des Alltäglichen zu erheben vermag: feine heilige Familie ift eine biedre Bürgerfamilie, fein »heiliger Joseph« ein Bauer, fein »verbannter Lord« einer der vielen Strafsenbettler; ja feine Glasfenfter in der Kapelle des Oxforder New College mit der Geburt Chrifti und vier allegorifchen Figuren find durchaus verfehlt, ebenfo feine Scenen aus



Shakespeare u. f. f. War ihm aber einerseits schöpferische Erfindungskraft verfaßt, so befaß er andererseits alles, was dazu gehörte ein einfaches Motiv, welches nur Gefchmack und Sinn für zarte Anmuth verlangte, glänzend durchzuführen. Deshalb gelingt ihm »der junge Samuel sein Abendgebet fprechend« fo viel better als der jugendliche, Schlangen würgende Herkules. Seine Kunft verfinnlicht fo recht das Wort: »Lafset die Kleinen zu mir kommen.« Oft erscheinen uns feine Kinder wie in der Knospe verborgene reife Menfchen, öfter aber find fie durchaus kindlich, unſchulds- und anmuthsvoll. Reynolds behauptete: die Bewegungen der Kinder feien in ihrer Natürlichkeit anmuthsvoll, und das Gezwungene derfelben beginne erft mit der Unterweifung des Tanzmeifters; feine Werke find ein Beleg für das Dichterwort, daß Gott das Land und der Menfch die Stadt gefchaffen. — Mit dem Ruhm feiner Werke ftiegen natürlich auch die Preife derfelben. Während er anfangs für ein Bruftbild zehn, für ein Knieftück zwanzig, für ein Portrait in ganzer Figur vierzig Guineen empfing, verfünffachten ſich diefe Preife fpäter. Einzelne hervorragende Werke wurden ihm noch ungleich höher bezahlt, fo das Bildniß der Mrs. Siddons als tragifche Muſe mit 700 Guineen, während gerade die heut am meiften gefchätzten einfachen Darftellungen, wie fein »Schäferknabe« oder das »Stachelbeermädchen« ihm nur 50 Guineen brachten. Für den verunglückten jungen Herkules zahlte Katharina II. gar 1500 Guineen (30,000 Mark).

Nach Reynolds' Tode fanden ſich noch viele unvollendete Gemälde und eine Sammlung von Zeichnungen nach alten Meiftern vor. Diefe für ungefähr 340,000 Mark verkaufte Werke zufammt des Meifters fonftigen Befitz ergaben einen Vermögensbeftand von 1,600,000 Mark. Ein folcher Nachlaß, freilich der Lohn unabläßiger Arbeit, erſcheint um fo ſtaunenswerther, wenn man bedenkt, daß Reynolds völlig mittellos ins Leben trat und ſich noch das Geld zu feiner italieniſchen Reife borgen mußte. Da Reynolds nicht verheirathet war, fo ging das Vermögen auf ſeine Nichte, Miß Palmer, über, die bald nach ihres Onkels Tode den Marquis von Thomond heirathete.

Eine groſe Anzahl Kupferſtiche nach den bedeutendſten Gemälden des Meifters bezeugen deſſen Popularität. Im Catalogue raisonné der geſtochenen Werke Sir Joſhua Reynolds conſtatirt Dr. Edw. Hamilton, daß 524 Originalſtiche und ungefähr 151 Kopien, im ganzen alfo 675 Platten, durch nicht weniger als 103 Künftler nach ihm ausgeführt wurden. Da dieſe Berechnung nicht weiter als bis zum Jahre 1820 reicht, fo fehlt alles fpäter entſtandene noch in derſelben, namentlich die trefflichen Mezzotintſtiche von Samuel Couſins. Unter den älteren nach ihm arbeitenden Stechern ſteht William Sharp obenan. Das von dieſem Künftler geſtochene Bildniß John Hunter's ſowie die »Heilige Familie« gehören zu den Meifterwerken engliſcher Linienſtecherkunſt. Reynolds Gemälde ſind wie gefchaffen für den Grabſichel; mag immerhin die Farbe verblichen ſein, die Anmuth der Linie, das Gleichmaß der Kompoſition, die Schönheit der Form und die richtig berechneten Licht- und Schattenwirkungen laſſen ſich treulich und gefällig in den Stich übertragen. Es iſt dies ein um ſo größerer Gewinn als das Verbleichen und Zerreißen feiner Bilder ſprichwörtlich geworden iſt. Schon er ſelbſt ſcherzte gelegentlich über die Unſolidität der Arbeit, er gehe

mit »fliegenden Farben« daran, meinte er. Anders dachten darüber die Besitzer derartiger Bilder, deren Klagen Horaz Walpole scharfen Ausdruck giebt: Wenn Sir Jofhua mit feinen eigenen verblichenen Gemälden zufrieden ift, fo ift er darin glücklicher als die Besitzer oder die Nachwelt fein wird. Meiner Meinung nach müßte er in jährlichen Raten und zwar nur fo lange bezahlt werden als feine Werke dauern. Dagegen vertheidigt ihn dann Sir George Beaumont: Laßt es immerhin darauf ankommen; felbft ein verblaßtes Gemälde von Reynolds wird das Köftlichfte fein, was ihr haben könnt. Er felbft entſchuldigt ſich mit der Nöthigung, in der er ſich angeſichts der Verwilderung der englifchen Schule befand, ohne Unterſtützung durch Erfahrungen autoditactifch und experimentirend vorzugehen.

Während fo ein Theil der Reynolds'schen Gemälde ſchon bei Lebzeiten des Künſtlers verdarben, erhielten andere ſich in ihrer urſprünglichen Schönheit bis auf dieſen Tag. Dieſe Ungleichheit veranlaßte die Gebrüder Redgrave Unterſuchungen über Reynolds technifches Verfahren anzustellen, als deren Reſultat ſich drei zerſtörend wirkende Urfachen in demſelben ergaben: 1) der Gebrauch ungeeigneter Bindemittel im Allgemeinen, 2) die Vermifchung von Oel- und Waſſerfarben an demſelben Werke, 3) der Gebrauch an ſich ungeeigneter oder ſich mit den gewählten Bindemitteln nicht vertragender Farben. — Auch mit dem Malgrunde experimentirte Reynolds vielfach; bald wählte er ihn nach Art der Niederländer weiß, bald überzog er ihn mit einer Farbenmifchung aus weiß, ſchwarz und roth und malte dann auf dieſem Hintergrund mit leuchtenden Laſurfarben, ein Verfahren welches er den Venezianern abgesehen haben wollte. Leslie behauptet, daß Reynolds ſo zuverſichtlich an das »venezianifche Geheimniß« glaubte wie je ein Alchymiſt an den Stein der Philoſophen. Er ſoll Portraits von Tizian und Rubens beſeſſen haben, die er um das Geheimniß zu entdecken, abkratzte oder abrieb, ſo daß die Untermalung bloß gelegt wurde. Auch iſt es bekannt, daß er eine Reihe verſchiedener Seccative und harziger Oele gebraucht und feine Gemälde mit venezianifchem Terpentin überſtrichen hat; durch Wachs und Asphalt glaubte er Tiefe und Impaſto bewirken zu können. In Damenportraits liebte er ein wenig dauerhaftes Gelb und rothen Lack, in der Hoffnung ihnen durch den Firniß Beſtand geben zu können. Die Schilderung aber, welche Reynolds ſelbſt von der im Bildniß der Kitty Fiſher (1766) angewendeten Technik giebt, wird jeden Maler geradezu mit Entſetzen erfüllen. Der ſonſt nicht beſonders heikle Maler Haydon erſchrak, als er von dieſen Streichen hörte, und äußerte ſehr richtig, »Reynolds möchte gern durch Kniffe zu Reſultaten gelangen, welche die alten Meiſter durch die einfachſten Mittel erzielten.« Als Haydon das im Jahre 1772 von Reynolds gemalte Selbſtportrait ſah, rief er aus: »Himmel, das muß ihm ja ſchon unter dem Pinſel geriffen ſein.« Und doch pries derſelbe Reynolds in ſeinen Diſcurſen die Einfachheit der Alten. Apelles war ſchon deshalb ein großer Maler, »weil er nicht mehr als vier Farben gebrauchte.«

Als endlich nach Jahrelangen Verhandlungen 1768 die Königlich Akademie der Künſte gegründet wurde, übernahm Reynolds auf Wunſch ſeiner Fachgenoſſen die Stelle eines erſten Praeſidenten an derſelben. Mit treuer Sorge widmete er ſich der jungen Anſtalt; für ſie entſtanden auch in den 23 Jahren ſeiner



Praefidentschaft jene öfter erwähnten fünfzehn »Discurse« über die Malerei, welche er bei Gelegenheit der Preisvertheilungen der Akademie hielt und die das Hauptwerk seiner literarischen Thätigkeit bilden; aufer ihnen schrieb er



Die heilige Familie. London, Nationalgalerie.

noch kurze Bemerkungen zu Dr. Johnson's Shakespeare, drei Briefe im »Aldler«, Notizen zu Dufresnoy's Gedicht über die Malkunst und die Reise nach Flandern und Holland im Jahre 1781.

Trotz großer und unverkennbarer Schwächen haben sich die fünfzehn »Discurse« ihren dauernden Platz unter den Klassikern der englischen Kunst-



literatur erobert. Reynolds trat in ihnen als ein Pionier auf, der neues Terrain erobert und seinen ihm nachfolgenden akademischen Collegen Fuesli, Flaxman, Barrie, Opie, Leslie u. A. den Weg wies, den doch keiner von allen mit größerem Geschick und mehr Sicherheit beschritt als er. Die Discurse waren das Ereigniß des Tages, an denen sie gehalten wurden, setzten die Welt in Staunen und gingen foviell über das Maß dessen, was man einem Maler zutrauen zu dürfen glaubte, hinaus, daß die Ansicht sich Bahn brach, Dr. Johnson und Edmund Burke seien ganz oder theilweis die Verfasser. In ihrem neunundachtzigsten Jahre noch mußte eine Nichte von Reynolds gegen diesen Mythos einschreiten, was sie durch zahlreiche in ihrem Besitz befindliche Manuscripte, welche das allmälige Entstehen der Arbeit verfolgen ließen, darthat. Johnson selbst hat gleichfalls jede Theilhaberschaft an dem Werke abgelehnt. Auch läßt der Stil der Discurse keinen Zweifel über ihren Autor zu; in sich völlig übereinstimmend, tragen sie gerade so wie seine Gemälde den Stempel des Reynolds'schen Wesens. Längst sind die meisten der in ihnen niedergelegten Kunstanschauungen überholt, anderes behält auch heut noch Gültigkeit. Mehr aber als durch die allgemein gültige Bedeutung ihres Inhaltes haben sie als kunstgeschichtliche That Werth durch ihren Einfluß auf den Geschmack des Publikums und auf die Richtung, welche die eben entstehende nationale Malerschule nahm. Bekannt ist Reynolds' in diesen Vorträgen wiederholt zum Ausdruck kommende Bewunderung für Michelangelo. Sein letzter Discurs schloß mit den Worten: »Nicht ohne Selbstbefriedigung denke ich, daß diese Discurse Zeugnis ablegen werden von meiner Bewunderung für diesen wahrhaft großen Mann; möge mein letztes in dieser Akademie und von diesem Platze aus geredetes Wort der Name Michelangelo's sein.« Und so war es in der That. Reynolds hat später nicht wieder vom akademischen Katheder herab gesprochen. Nach beendetem Vortrag trat Burke auf seinen Freund zu und richtete an ihn die Worte Milton's:

»Der Engel schwieg; zu süß erklang sein Wort  
In Adam's Ohr, so daß er laufchend stand  
Als töne Jenes Rede fort und fort.«

Zum Schluß noch einige Worte über Erscheinung und Wesen des Künstlers. Reynolds wird beschrieben als ein Mann von mittlerer Größe, mit rundem Gesicht, blühendem Aussehen und lebhaft gefälligem Ausdruck. Er hatte feine und höfliche Manieren, und zeigte in öffentlichen wie privaten Verhältnissen eine würdevolle aber ungezwungene Haltung. So thätig er war, so liebte er es doch, die angestrenzte Arbeit durch gefellige Freuden zu verfüßen, und da ihm zu fleißigem Lesen die Muse fehlte, machte er sich's zum Grundfatz, mit den lebenden Vertretern derjenigen Wissenszweige, die er zu kultiviren liebte, in gefelliger Verbindung zu stehen. Gewöhnlich speiste er außer Haus; bei den gelegentlichen Festmahlen aber, die er im eigenen Hause veranstaltete, herrschte die lebenswürdigste Gastfreiheit. Auf seine Anregung war der literarische Club gebildet worden. Er liebte die Tafelfreunden, besonders wenn anmuthiges Ge-



sprach sie würzte. In einer Zeit, welche die Unterhaltung fast wie eine Kunst pflegte, war Reynolds im Stande mit einem Johnson, Burke, Goldsmith, Gibbon, Garrick und deren Genossen im Plaudern über Literatur und Philosophie gleichen Schritt zu halten.

Im Jahre 1782 hatte Reynolds einen leichten Schlaganfall gehabt, von welchem er sich jedoch wieder erholte. Sieben Jahre später liefs die Sehkraft seiner Augen plötzlich in bedenklicher Weise nach, gerade als er damit beschäftigt war, die letzten vollendeten Striche an einem Portrait zu machen, welches freilich keine Verminderung seiner Kräfte zeigt. Da er vollständige Erblindung fürchtete, so entschlofs er sich, nicht mehr zu malen. Traurige Symptome folgten; die Leber war um mehr als die Hälfte ihres natürlichen Umfangs gröfser geworden, seine Lebensgeister und der Appetit wurden schwächer; nichtsdestoweniger trug er mit Seelenstärke und Ergebung seine Leiden. Nach zweimonatlichem Krankenlager starb er endlich am 23. Febr. 1792, 69 Jahr alt. Alle nur denkbaren Ehrenbezeugungen wurden seinem Andenken erwiesen. Im grofsen Saale der Akademie lag er auf dem Paradebette, und wurde mit vielem Pomp in der St. Paul's Kirche neben der Ruhestätte Sir Christoph Wren's beigefetzt. Die Akademiker folgten den Ueberresten ihres berühmten Präsidenten, und mit Genugthuung berichten die Biographen, dafs das Bahrtuch von drei Herzögen, zwei Marquis und fünf andern Edelleuten gehalten wurde, und dafs das Gefolge 42 Trauerkutschen und 49 Privatwagen umfafste. Unter den Leidtragenden ist vor allem des Präsidenten geliebter und geschätzter Freund Edmund Burke zu erwähnen, dessen Feder ihm einen beredten Nachruf widmete. »Sir Joshua Reynolds war in sehr vieler Hinsicht einer der denkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der den Ruhm der schönen Künfte, der Ehre und dem Glanze seines Vaterlandes hinzufügte. Hochberühmt in der Heimath und in der Fremde, von den Kunstverständigen und Gelehrten bewundert, von den Grofsen gesucht, von herrschenden Mächten geschmeichelt und von ausgezeichneten Dichtern gefeiert, verlies ihn doch nie die angeborene Demuth, Bescheidenheit und Offenherzigkeit. Der Verlust keines der Zeitgenossen kann aufrichtiger, allgemeiner und reiner betrauert werden: Heil dir und lebe wohl.«

---



## Thomas Gainsborough.

Geb. in Sudbury 1727; gest. in London 1788.

Während wir heute die beiden Nebenbuhler Gainsborough und Reynolds ziemlich gleichwerthig schätzen, waren für die Zeitgenossen beide Männer in ihren äußeren Verhältnissen, ihrem Charakter und ihrer Kunstrichtung fast entgegengesetzte Erscheinungen. Reynolds genoß schon im Elternhause die Vortheile einer guten Erziehung, während Gainsborough kaum in den Anfangsgründen des Wissens unterrichtet wurde. Ersteren sehen wir denn auch nebenher als Schriftsteller und Lehrer thätig; Gainsborough übte stets nur seine Kunst. Auch diese war ziemlich eng umgrenzt. Außerdem entbehrte Gainsborough den Nutzen europäischer Kunstreisen; zeitlebens blieb es ihm ver sagt, die großen Meister in den Galerien des Continents zu studiren, so daß sich an ihm das Sprichwort erfüllte: Junges Volk, das zu Hause bleibt, hat auch nur heimischen Witz. Freilich hatten diese Uebelstände auch ihre guten Seiten. Nichts drängte sich zwischen ihn und die Natur; kein »schwarzer alter Meister« verdunkelte seine Leinwand. Mit liebendem Blick Himmel, Baum und Flur umfassend, verbindet er mitunter mit feinen Portraitmalereien auf's Innigste die Landschaft. Einfach wie sein Leben war seine Kunst, beide entsprangen der Natur; in allem zeigte sich und sprach sich emphatisch der Engländer aus.

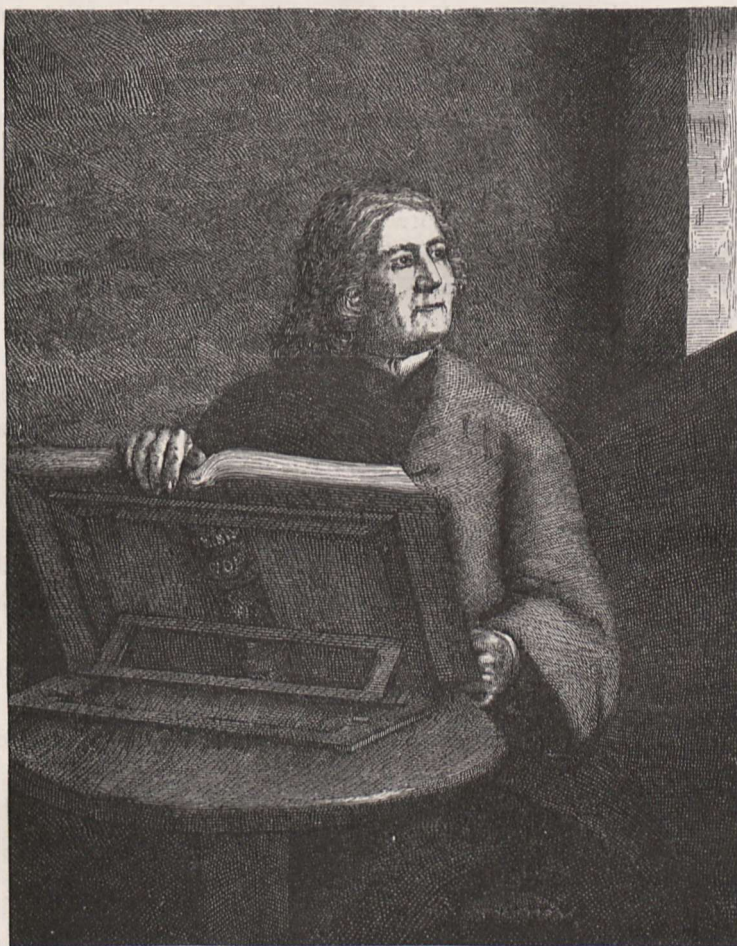
Thomas Gainsborough, der vierte berühmte Name in der Reihe seiner Vorgänger und Zeitgenossen, William Hogarth, Richard Wilton und Sir Joshua



Reynolds, wurde in der kleinen Stadt Sudbury in Suffolk im J. 1727 geboren. Sein Vater, ein Tuchmacher, gehörte zu den Dissenters; seine Mutter, eine wackere Frau, war stolz auf das Talent ihres Sohnes. Die Familie gehörte zu den Leuten nach altem Schnitt; sie galt für »respectabel«. So verlief denn auch das Leben unseres Malers von Anfang bis zu Ende ohne nennenswerthe Ereignisse; gleichwohl bestätigt manche im Lande curfirende Anekdote die Frühreife des nach zukünftigem Ruhme strebenden Kunstjägers. Ländliche Scenen, Wiese und Wald werden noch heute als die Stellen bezeichnet, wo Gainsborough autodidaktisch jene Erstlingsstudien betrieb, welche die Anfänge seiner spätern Landschaften bildeten. Im Alter von zehn Jahren hatte er dadurch bereits unter feinen in künstlerischen Dingen völlig naiven und unerfahrenen Landsleuten den Namen eines Wunderkindes erworben. Die Schule freilich bereitete ihm manche Ungelegenheiten, so dafs sein Vater einst verzweifelnd ausrief: »der Junge kommt noch an den Galgen«; als ihm dann freilich einmal des Sohnes Skizzen vorgelegt wurden, änderte der biedere Tuchmacher sofort den Ton und meinte: »der Junge wird ein Genie!« Dafs Thomas Maler werden müsse, war von nun an eine ausgemachte Sache. Selbstverständlich fanden die Schultunden nunmehr nur noch nebensächliche Beachtung. Der junge Gainsborough brachte seine Morgenstunden in waldiger Natureinsamkeit zu und befreundete sich inmitten der Flüsse, Feldwege und Heimstätten seines Geburtslandes Suffolk mit den stillen ländlichen Scenen, deren Schilderung er späterhin in der »Tränke«, der »Waldlandschaft«, dem »Marktkarren« und den »Bauernkindern«, sämmtlich in der Nationalgalerie befindlich, entwarf. Diese Gemälde berichten von des Malers Entwicklungsgange. Seine Kunst war keinem Gönner verpflichtet und paradierte nicht in Palästen; dagegen wählte sie, ähnlich der Poesie Wordsworth' »Vorfälle und Situationen aus dem Alltagsleben, ohne jedoch eine gewisse Phantasiwärme zu verleugnen, mittels welcher sie die gewöhnlichen Formen in der Natur mit einer Hülle von Anmuth und Schönheit umgab«. Dies in späteren Tagen von dem Naturdichter abgelegte Glaubensbekenntniß war bereits von dem Naturmaler, ihm selber freilich unbewußt, in die Praxis übertragen worden. Der Titel eines Naturmalers gebührt Gainsborough in vollem Mafse, denn der auf der Schule nicht weit gekommene Knabe wurde auch in seinem künstlerischen Bildungsgange weder durch akademische Regeln noch Kunsttheorien viel beeinflusst. Schlichten Sinnes horchte er auf die Stimme der Natur, das Murmeln der Bäche, das Säufeln der Winde. Wie aber die Bäume in friedlichem Schweigen emporwachsen, so stört auch kein Sturm die Heiterkeit eines Gainsborough'schen Bildes; seine Portraits verkünden ein ruhig abgewogenes Dasein; seine Landschaften, ein Tummelplatz der Kinder, ein Ruheort der Herden, schweifen niemals hinüber in die wildbewegte Grofsheit der Pouffins' oder Salvator Rofa's.

Gainsborough's erste Zeichnung — eine Baumgruppe — fand zwar vielen Beifall, aber nur schwer entschloß sich der Vater die Consequenzen seiner Zustimmung zu dem gewählten Beruf des Sohnes zu tragen und diesen nach London zu senden, damit er wenigstens den dürftigen Unterricht, den er dort finden konnte, genösse. Fünfzehn Jahr alt kam er dort hin, wo er bei dem Stecher

Gravelot eingeführt, mit diesem arbeitete, dann aber in die wohlbekannte Zeichenklasse in St. Martin's Lane aufgenommen wurde, und schliesslich in das Atelier des derzeit als grössten Geschichtsmaler Englands geschätzten Frank Hayman eintrat, welcher letzterer in späterer Zeit gleich seinem Schüler als eins der ursprünglichen Mitglieder der Königlichen Akademie angehörte. Hayman, ein Gefährte Hogarth's, bildete in künstlerischer Hinsicht die Verbindung zwischen Gains-



Portrait des Küsters Orpin. Nationalgalerie in London.

borough und der älteren englischen Schule. Nach Abolvirung einer solchen kümmerlichen Lehrzeit etablirte sich Gainsborough auf eigene Faust als Portrait- und Landschaftsmaler in Hatton Gardens zu London. Unähnlich seinem Meister Hayman und seinem Vorgänger Hogarth, misstraute er seiner Kraft zu sehr, um sich an die schwierige Aufgabe hoher Kunst zu wagen, und zog es vor, genügsam in bescheidenen, wenn auch mehr lohnenden Bahnen zu wandeln. Trotzdem sah er sich in seinen mässigen Erwartungen getäuscht, weshalb er nach vierjährigem Aufenthalt in London, seinen Geburtsort wieder aufsuchte,



mit der allerdings nicht tröflichen Ausficht, für die Folgezeit auf die befcheidene Rolle eines Malers in einer kleinen Provinzialftadt angewiefen zu fein.

Gainsborough wird uns in jenen Jugendjahren befchrieben als ein junger Mann von elegantem Wuchs, befcheidenem Betragen, intelligenter Rede, kurz als ein Adonis und Talent in einer Perfon. Diefes Lobpreisung ift allerdings fo fehr der Art der älteren Künftlerbiographen entfprechend, dafs man füglich darüber hinweg gehen könnte, gewönne fie nicht durch ein befonderes Ereignifs an Wahrfcheinlichkeit. Es wird nämlich erzählt, Gainsborough habe einft auf einem Spaziergange eine Baumgruppe mit darunter ruhenden Schafen flizzirt, als eine junge Dame, Mifs Margaret Burr, zufällig hinzukam und mit in die Studie aufgenommen wurde. Sie zählte erft fechzehn Jahre, befafs aber aufser ihren eignen Vorzügen noch ein kleines Einkommen von 200 Pfund Sterling jährlich. Es hiefs, fie fei die natürliche Tochter eines exilirten Prinzen. Die Begegnung war entfcheidend für beide; Mifs Burr ward bald zur Mrs. Gainsborough. Nach ihrem Portrait zu fchließen, mufs fie eine angenehme Erfcheinung gewefen fein, und auch die ihrer Ehe mit dem Künftler entfproffenen Töchter wurden ihrer Schönheit wegen bewundert. Bei Gainsborough und feiner jungen Gattin ging in der That das Dichterwort von der »Liebesfeligkeit in einer Hütte« in Erfüllung. Sie mietheten in Ipswich ein kleines Häuschen für die geringe Rente von fechs Pfund Sterling jährlich. Die Dame wurde eine tüchtige Hausfrau und ihrem Manne eine liebenswürdige Gefährtin; überdem verfchaffte fie diefem, der noch am Beginn feiner Laufbahn ftand, eine Unabhängigkeit, die jegliche Sorge ausschlofs.

Bis zum Jahre 1758 wohnte Gainsborough in Ipswich, dann aber fiedelte er in der Hoffnung auf einen gröfseren Wirkungskreis nach Bath über, einen damals befonders beliebten Modekurort im Weften Englands. Er hatte richtig gerechnet. Als er fein einunddreifsigftes Lebensjahr erreichte, war fein Ruhm feft begründet und fein Glück gefichert; er war ein beliebter Portraitmaler geworden, deffen zahlreiche Portraits gut bezahlt wurden, wie am beften die Nachricht beweift, dafs er ein behagliches Leben führte und feine Freunde gaftlich bewirthete.

Von Bath aus verbreitete fich fein Ruf bald nach London, fo dafs wir ihn bei Gründung der K. Akademie i. J. 1768 unter den fechsendreifsig urfprünglich berufenen Mitgliedern derfelben finden.

Die Verfendung von Gemälden aus dem Weften Englands nach London war aber in jener Zeit keineswegs ein leichtes und gefahrlofes Unternehmen. Glücklicherweise zählte Gainsborough zu feiner Bekanntschaft einen Spediteur, Wiltfhire mit Namen, der den Künftler und feine Werke fchätzte und auf den er fich verlassen konnte. Von dem Verhältnifs, in dem Beide zu einander ftanden, giebt folgende Anekdote ein fchönes Zeugniß. Als einft Gainsborough den Wunfch geäußert hatte, ein fchönes Pferd aus Wiltfhire's Befitz malen und in eins feiner Bilder aufnehmen zu dürfen, liefs diefer das Thier gefattelt und gezäumt dem Maler zum Gefchenke zuführen. Gainsborough aber war nicht gewohnt, fich in Freigebigkeit übertreffen zu laffen; er malte Wiltfhire's Gefpann und Wagen mitfammt dem Eigenthümer und deffen Familie dazu und überreichte das hübfch gerahmte Bild dem Freunde als Gegengabe. Derartige gegen-

seitige Freundlichkeiten bestanden viele Jahre hindurch. Vom Jahre 1769, dem Zeitpunkt an, wo Gainsborough anfang in der Königlichen Akademie auszustellen, bis zu seinem Wegzuge von Bath im Jahre 1774, hatte Wiltshire des Akademikers Bilder nach und von London zu spediren. Große Vorsicht war dabei erforderlich, dennoch verweigerte der Kaufmann jegliche Rechnung, indem er jedesmal erwiderte: »Nein, nein, ich bewundere die Malerkunst zu sehr, als daß ich mich für meine ihr etwa geleisteten Dienste bezahlen lassen könnte.« Unter dieser anscheinenden Grobsmuth versteckte der gute Mann allerdings ein nicht geringes Theil Schlaueit; baares Geld lehnte er ab, willigte aber anstatt dessen gern in die Annahme von Bildern. Nicht weniger als sechs Gemälde Gainsborough's kamen so allmählig in seinen Besitz, so daß er schließlic mehr empfing als seine Forderung betragen haben würde. Diese kostbaren Geschenke verblieben in der Familie bis zu dem im Jahre 1867 erfolgenden Tode von Wiltshire's Enkel. Im folgenden Jahre kam die Sammlung zum Verkauf, wobei das »Portrait Orpin's, des Küsters von Bradford bei Bath« um den Preis von 6500 Mark für die Nationalgalerie erworben wurde. Der alte Mann ist an einem Fenster sitzend, mit gegen das Licht gewendeten Angesicht dargestellt; seine Hände ruhen auf einer großen Folio-Bibel, die auf einem Lesepult aufgeschlagen vor ihm liegt. Nicht häufig betonte Gainsborough wie hier in dem Nebenfächlichen den Charakter eines ihm Sitzenden und die Geschichte seines Lebens noch besonders nachdrucksvoll; seine meist in der gewöhnlichen lokalen Umgebung verbleibenden Portraits tragen selten irgend welche Absichtlichkeit zur Schau, Gestalten und Köpfe heben sich meist von einem schattigen Baum-Hintergrund oder von einer einfachen dunklen Tönung ab. Bei diesem Bilde des Küsters einer Provinzialkirche befand sich der Maler völlig zu Hause und in seinem Behagen; die Schilderung schlichter Leute paßte am besten für den schlichten Mann. So liefert gerade dies Werk ein treffliches Beispiel für die Weise Gainsborough's. Die Zeichnung ist sicher, die Technik sorgfältig und solide, die Schatten sind von zartem Grau, die Farbengebung, obgleich von angenehmer Wärme, geht doch nicht über die Grenzen einer gewissen Nüchternheit hinaus. Das Bild entstand noch in Bath. Der Aufenthalt in dieser Stadt trug dem Künstler die wohlverdienten Früchte; sein Honorar, anfangs nur 100 bis 160 Mark für eine Figur in halber Größe, steigerte sich auf achthundert, ja selbst bis 2000 Mark für die Lebensgröße.

Im Jahre 1774 übersiedelte Gainsborough nach London. Hier bezog er ein in Pall Mall gelegenes, für den Herzog von Schomberg erbautes Haus. Da aber das Quartier groß und die Nebenausgaben eines Hausstandes in London bedeutend waren, während sein künstlerischer Erfolg erst von der Zukunft erhofft wurde, so begnügte sich der Maler wohlweislich mit dem dritten Theile der Wohnung, für den er den nicht unerheblichen Miethsbetrag von 6000 Mark jährlich zahlte. So hatte er denn sein Zelt inmitten der vornehmen Welt aufgeschlagen. Bald erhielt er als Anwartschaft auf ferneres Glück den Auftrag König Georgs III, die Königin und die drei Prinzessinnen zu malen. Die große Lebenswahrheit und Naturtreue seiner Bildnisse vermehrte denn auch bald die Zahl seiner Gönner. Von anderer Seite freilich warf man ihm vor, daß seine Ausführung roh und nachlässig sei, und daß, anstatt den Stil van Dyck's, dem



er nachstrebte, zu treffen, er sich eine Schraffirung von zerrissenen Linien gestatte, auf die er eine Decke von nicht immer durchsichtigen und reinen Farben lege. Diese tadelnswerthe Technik entschuldigt Reynolds mit den oft angeführten Worten: »all dieses wunderliche Gekratze und diese Striche, die bei genauer Prüfung sich in den Gainsborough'schen Bildern so sehr bemerkbar machen und selbst erfahrenen Malern mehr durch Zufall denn durch Absicht bewirkt erscheinen, — dieses Chaos, dieses sonderbare formlose Aeufere — gewinnt in einer gewissen Entfernung, wie durch Zauber, Form und Gestalt, so das wir nicht umhin können, den vollständigen Erfolg emsigen Schaffens, bei scheinbar durch Zufall oder hastiger Uebereilung vernachlässigter Arbeit anzuerkennen.« Nur in den besten Bildern ist Gainsborough frei von dieser eigenartigen Manier, während die schlechteren eher für das Werk eines halbgebildeten Handwerkers, etwa eines Mannes gelten könnten, welcher, der Unterweisung entbehrend, sich, so gut er konnte, zu helfen suchte. Kein Maler ist so wenig gleichmäfsig wie er. Ausgezeichnet sind die Bildnisse der drei Prinzessinnen, heute im Besitz der Königin. Derartige Portraits beweisen, mit welch' hohem Verständniß und feinem Sinn der Maler Charaktere zu deuten wufste, und wie zart seine Pinfelführung fein konnte, wo es ihm der Mühe werth schien. Gleichwohl ist nicht zu verkennen, das, wie die in der Nationalgalerie, dem South Kensington Museum, der Nationalportraitgalerie, der Königlichen Akademie und den verschiedenen nationalen und internationalen Ausstellungen vorgeführten Bildnisse beweisen, Gainsborough dem Reynolds an fliefsender glänzender Farbengebung nachsteht; der eine suchte seine Vorbilder unter den Malern der Niederlande, der andere stellte sich Tizian als den Fürsten der Portraitmaler vor Augen. Gainsborough liebte ein Farbenimpasto, welches sich mit nicht durchsichtigem Schmelz vergleichen läßt, Reynolds hingegen liefs seine Pigmente wie Edelsteine funkeln, die Licht und Farbe in sich aufnehmen und widerstrahlen.

Zur Zeit der höchsten Blüthe Gainsborough's war die Portraitmalerei in England in besonderem Schwunge. In der Geschichte der Malerei gehört die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise dem Bildniß, — alle Nationen, insbesondere England, haben dergleichen wiederkehrende Zeitabschnitte gehabt, deren wesentliche Charakteristik darin beruht, das ein Strahlenkranz berühmter Männer existirte, die es wohl verdienten, auch in ihrem Bilde auf die Nachwelt überzugehen. Keine frühere Aera konnte sich besserer und edler gesinnter Männer oder Frauen von gewinnenderer Anmuth und Schönheit rühmen als gerade die Epoche, welche Gainsborough, Reynolds und Romney beherrschten; andererseits wird versichert, das diese Lieblinge des Glücks und der Mode die Stadt in drei streitende Fraktionen getheilt hätten. Man hat behauptet, das Fehden zwischen gleichstrebenden Künstlern häufiger und tödtlicher seien als Conflict in andern Berufsklassen der Gesellschaft. In der That waren Romney und Reynolds Nebenbuhler, Gainsborough und Reynolds dagegen Freunde, von denen freilich jeder wieder seine besonderen Parteigänger hatte. Der Akademiker Leslie war ein solcher Gainsborough's; er sagt von ihm, das die Kunst dieses die Natur über alles liebenden Meisters einen Reiz besitze, der sogar den Schöpfungen Reynolds' mangle — ein Naturgefühl, das ihn auf gleiche Stufe mit dem Dichter Burns

erhebe. Und Allan Cunnigham schreibt in ähnlicher Stimmung; »die Kinder Sir Joshua's sind in der That herrliche Schöpfungen, frei, ungekünstelt und lieblich«, jedoch scheinen sie alle auf Sammetchöfßen auferzogen und mit silbernen Löffeln gefüttert zu sein. Die Kinder Gainsborough's umweht eine bäuerische Anmuth,



Der blaue Knabe. Im Besitz der Marquise von Westminster.

eine ungezügelte Wildheit, in welcher sich das Landleben mit feiner Rücksichtslosigkeit gegen die Eleganz der äußeren Erscheinung ausdrückt. Sie sind die Sprößlinge der Natur, die fessellos wie das Wild im Walde sich tummeln.

Es schien uns angezeigt, Obiges über die vielfach neben einander gestellten Verdienste der beiden Strebensgenossen voranzuschicken, ehe wir auf Gainsborough's



Arbeiten im Einzelnen eingehen. Es geschieht dies fast ausnahmslos auf Grund autoptischer Studien vor den Bildern.

Die Bewunderung für Gainsborough ist innerhalb der letzten fünf und zwanzig Jahre durch aufeinanderfolgende Ausstellungen bei dem Publikum wach gehalten worden. In den Kunstschatzen der Manchester-Ausstellung des Jahres 1857 war er durch 21 Werke repräsentirt, die ihn in gleiche Linie mit Reynolds stellten und, wenn auch verschieden von van Dyk, doch diesem nicht untergeordnet erscheinen ließen. Das dazumal in geradem Gegensatz zu Reynolds ausgestellte Bildniß der »Mrs. Graham« bleibt der Stolz der Nationalgalerie Edinburgs. Einen tiefen Eindruck machte auch der »Blaue Knabe.« Zwei Bilder existiren unter derselben Benennung, und jedes macht den Anspruch auf Originalität; das eine wird als der »Grüne Blaue Knabe«, das andere als der »Blasse Blaue Knabe« bezeichnet; letzteres gehört der Marquise von Westminster und ist das am meisten bekannte. Diese Bilderdubletten sollen ihren Ursprung einem in Uebereilung ausgesprochenen Lehrsatze Reynolds' verdanken, der behauptet, daß die Hauptfigur einer Komposition niemals blau oder in kühler Farbe gehalten sein dürfe. Gainsborough hat in der That die Schwierigkeit dadurch vermieden, daß er das Blau so glänzend wie Saphir machte; die Farbe hört auf kühl zu sein, weil in ihrer Tiefe verborgenes Feuer liegt; in der blauen Masse sind weiße Tupfen verstreut, welche faktisch nicht weiß, sondern warm sind. Das Gesicht leuchtet in goldigen Fleischtönen, und die das Ganze umgebende Landschaft zeigt in reicher Fülle die braunen Töne des Herbstes. — Im Jahre 1877 erschien in der K. Akademie zu London unter den Werken verstorbener Meister der britischen Schule das hochgepriesene Portrait von Paul Cobb Methuen, ein Bild, das nach denselben Grundätzen wie der »Blaue Knabe« colorirt ist. Uebrigens läßt sich nicht behaupten, daß Gainsborough in diesem Streite unbedingt siegte; das Blau bleibt schließlichs doch sehr gewaltfam. Die mehr in dilettantischer als künstlerischer Weise angewendete Farbe wurde in der That ein Fallstrick für den Meister; sie verlieh dem Bilde einen prahlerischen Glanz auf Kosten der Harmonie.

Die Ausstellung in Leeds brachte Gainsborough abermals unter den günstigsten Auspicien. Unter seinen Gemälden befanden sich acht Landschaften. Besonderer Beachtung werth erschien das Portrait der »Herzogin von Cumberland«, eine schon im Leben selten schöne Erscheinung, deren Reize hier durch die Kunst noch erhöht werden.

Darauf folgten in den Jahren 1866, 1867, 1868 zu South Kensington drei Ausstellungen von »Nationalen Portraits«, die nicht weniger als 78 Bilder von Gainsborough's Hand enthielten. Die Bildnisse dieser in der Geschichte des englischen Volks hervorragenden Persönlichkeiten trugen dazu bei, dem Maler eine womöglich noch bedeutendere Stellung zu geben. Von diesen acht und siebenzig waren wenigstens fünf und zwanzig Werke ersten Ranges. Unter der Menge zogen vornehmlich zwei Portraits die Aufmerksamkeit auf sich; nämlich dasjenige der Mrs. Gainsborough und das Benjamin Franklin's. Gainsborough stellt sein liebes Weibchen reizend dar. Klarheit und Verstand leuchten aus den sanften und ruhig beobachtenden Augen; die Farbengebung ist rein, das ganze Werk athmet natürliche Kraft, Gesundheit und Wärme. Und dennoch ist dem Künstler ein

Fehler untergelaufen. Die Nase ist geradezu verzeichnet, wie denn überhaupt die mangelhafte Durchführung der Zeichnung die Gleichgültigkeit Gainsborough's gegen das Detail offenbart. Dies merkwürdige Portrait ist zugleich ein Moment für die Biographie des Meisters. Kopf und Gesicht bekunden eine gute und kluge Frau, welcher der Maler ungemein viel von dem Frieden und Glücke seines Lebens zu danken hatte, eine Gattin, die ihrem Manne ein behagliches Heim bereitete, während Reynolds rastlos neue Anregungen in der Gesellschaft suchte. Das andere charakteristische Portrait, das des amerikanischen Patrioten B. Franklin, ist gleichermaßen bemerkenswerth in Bezug auf Technik und Charakteristik. Es war diesen Zeiten besonders günstig, daß bedeutende Köpfe mit geistvollen Gesichtszügen, die Träger der Staatskunst und Humanität, der Wissenschaft und Kunst keinen Anstand nahmen, das Atelier eines angesehenen Künstlers zu besuchen. In der That war es nichts Ungewöhnliches, daß hochberühmte Persönlichkeiten, deren Angesicht so zu sagen öffentliches Gemeingut geworden war, von Werkstatt zu Werkstatt gingen, und so sind die Männer des Zeitalters durch einen gewissenhaft zusammengebrachten und gefammelten Commentar über die Art ihres Erscheinens und Wandels in Fleisch und Blut unter ihren Zeitgenossen der Nachwelt überliefert worden. So sind viele öffentliche Charaktere von Reynolds wie auch von Gainsborough auf die Leinwand übertragen. Letzterem fiel der edle Kopf Franklin's, des ersten Präsidenten der amerikanischen Republik, als Aufgabe für seine Kunst zu. Das Bild scheint ihm mehr Mühe als gewöhnlich gemacht zu haben; stellenweise ist freilich auch hier die Technik skizzenhaft und schwach zu nennen, wie ihm denn namentlich bei unbedeutenderen Gegenständen immer wieder vorgeworfen wurde, daß seine groben Pinselstriche nichts anderes als absichtsloses zufälliges Gekratze und Gekritzeln gewesen. In seiner schlimmsten Zeit pflegt Gainsborough in dem Kopfe eines ihm Sitzenden herumzufuchteln, wie etwa ein Zeichner unter den Steinen und Pflanzen des Vordergrundes einer Landschaftsskizze. In der That beeinträchtigte seine Leichtigkeit im Landschaftsmalen ohne Zweifel seine Portraitmalerei, so daß ein alter Mann und ein morscher Baumstumpf ein und dieselbe malerische Behandlung erfuhren. Es ist, als ob Gainsborough sich einem ihm nicht behagenden Gegenstande gegenüber völlig entmuthigt fühlte; ja es gewinnt mitunter den Anschein, als ob er anstatt das möglichst Beste aus dem unerquicklichen Vorwurf zu machen, vielmehr seine Befriedigung darin suchte, den letzten Funken von Intelligenz daraus zu vertilgen, so daß die matten Gesichtszüge zur ausdruckslosen Maske wurden. Nicht wenige der in den letzten Jahren in der Königlichen Akademie ausgestellten Köpfe sind Beweis hierfür. Doch verstand er das »Erhöhen« ebenfogat wie das »Erniedrigen«, und bei wichtigen Anlässen, wenn Männer wie Franklin, Garrick, Siddons, R. B. Sheridan und andere an seine Staffelei traten, entsprach das Werk vollständig dem Gegenstande. Nicht nur die äußerliche Form, sondern auch der sie belebende Geist und jene zarte Schönheit, welche ein weniger gewandter und delikater Pinsel nicht erfaßt haben würde, spiegelt sich dann in ihnen wieder.

Unter den »historischen Portraits« in South Kensington fand sich auch die »Herzogin von Cleveland«, eines der lieblichsten Bilder in England und vielleicht



überhaupt. Es wird mitunter behauptet, daß bei dem Publikum im Großen und Ganzen als erste Bedingung gelte, daß das Portrait dem Original gleichen müsse, während die Künstler weniger die Aehnlichkeit als die Kunst im Auge haben. In der »Herzogin von Cleveland« sind in der That diese widerstreitenden Ansprüche ausgeglichen. Gainsborough gewann von Anfang an die Gunst des Publikums durch seine getreuliche Uebertragung des lebenden Originals. In derselben Sammlung ist noch die »Gräfin von Lincoln« und die »Gräfin von Ligonier« wegen der unübertrefflichen Anmuth in Form und Stil zu erwähnen. Die Umschau über diese umfangliche Sammlung beweist wiederholt, daß Gainsborough wie Reynolds das Beste ihres geistigen Vermögens auch für die geistigen Größen unter den von ihnen Porträtirten aufzuspüren liebten. Den gottbegnadeten Staatsmann William Pitt stellte er dar als einen Mann von kalter Berechnung, dessen Gesichtszüge selten leidenschaftlich erregt waren. Der ganz anders geartete Dichter Goldsmith kehrt sein Innerstes in naivster Weise heraus.

Garrick soll den Maler dadurch in Verlegenheit gebracht haben, daß er im Verlauf der Sitzung seine Mienen seltsam verzog; nichtsdestoweniger existiren drei Bildnisse dieses Schauspielers. Allerdings war Gainsborough Dramatiker genug, um seine Manier den verschiedenen Charakteren der ihm Sitzenden anzupassen. Obgleich ein Provinziale aus sehr einfacher Familie, zeigte er sich doch, wenn der Gegenstand dazu angethan war, völlig vertraut mit den Liebhabereien der vornehmen Welt. So ist das Arrangement in dem Bilde der »Herzogin von Beaufort« geradezu glänzend. Wie gewöhnlich Maler für die Darstellung des einen Geschlechts mehr begabt sind wie für die des andern, so auch Gainsborough. Seine männlichen Portraits ermangeln der Mannheit, streifen fogar mitunter ans Weibliche. Wenn aber eine weibliche Erscheinung ihn besonders ansprach, wie es z. B. bei den Portraits der »Gräfin v. Buckingham«, »Miss Linsey« und »Miss Rich« der Fall war, so liegt ein Hauch seltener Anmuth und Schönheit auf dem Bilde. Als Beispiel eines durch vorgeschrittenes Alter gefestigten weiblichen Charakters möge das Portrait der berühmten Lady Wortley Montague angeführt werden.

Die Nationalgalerie besitzt von Gainsborough elf Werke, theils Bildnisse theils Landschaften. In »Musidora ihre Füße badend« versucht der Künstler, von dem gewohnten Pfade abweichend, ein poetisches Thema, stößt aber in der Darstellung einer Figur in Lebengröße auf Schwierigkeiten. In gleicher Weise überschätzt er seine Kraft bei dem Entwurf einer Familiengruppe des Mr. Baillie, der von seiner Frau und vier Kindern umgeben ist. Die Linien sind steif, unsymmetrisch und die Massen schlecht arrangirt. Das Portrait der Mrs. Siddons in der Nationalgalerie ist kreidig in der Gewandung, wachsartig im Fleisch, und die blauen Töne sind ziemlich roh — alles Fehler, die dem Künstler überhaupt eigen sind. Selbstverständlich hat das Werk nicht die Poesie und Innigkeit des von Reynolds gemalten Bildes der Mrs. Siddons als tragische Muse.

In den acht aufeinander folgenden mit dem Jahre 1870 beginnenden Ausstellungen »Alter Meister« und »Verstorbener britischer Maler« in der Königl. Akademie, überraschte Gainsborough mit nicht weniger als 82 Werken durch die Furchtbarkeit seines Pinsels und die Versatilität seiner heitern und gefälligen Kunst. In der ersten Ausstellung war er mit zehn charakteristischen Stücken ver-

treten, darunter die anmuthvolle und vornehme Gestalt der »Mrs. Beaufoy«. Abermals forderte der »Blaue Knabe« die öffentliche Kritik heraus, indess behauptete dieses Versuchsbild nur mühsam den vor 13 Jahren in Manchester errungenen Erfolg. Die Ausstellung des nächsten Jahres enthielt acht Stücke, unter denen das Bildniß eines Neffen Gainsborough's »Ed. R. Gardiner« sich durch seine feelenvoll blickenden Augen, durch seine Pinfelführung und fließendes Impasto auszeichnete. 1872 kamen sieben neue Arbeiten zur Ausstellung, darunter besonders lobenswerth »Lady Bouilly«, »Herzogin von Montague« und das liebevolle Portraitbild der »Miss Linsey«. Die acht Gainsborough'schen Stücke der Ausstellung von 1873 waren in der gewohnten Manier des Malers und daher weniger bedeutend; das beste war das Bild der »Miss Linsey«, einer Schwester der obengenannten, die aus Liebe zu dem mittelosen R. B. Sheridan eine Grafenkrone verschmäht hatte. Die Dame sitzt im Grünen auf einer von Bäumen umgebenen Grasbank. Noch zwei andere Bilder Gainsborough's derselben Dame sind bekannt. Auf dem einen erscheint sie und ihr Bruder als Kinder in halber Gröfse, auf dem andern ist sie lebensgrofs in landschaftlicher Umgebung dargestellt. Zu Nutz und Frommen unserer heutigen Maler sei auf die Kunst des Zurückschiebens oder Vorrückens der Köpfe und Figuren durch Bäume und Felder, Hügel und schattiges Gewölk, ausdrücklich hingewiesen. Nicht nur Gainsborough und Reynolds, sondern auch Tizian und andere alte Meister pflegten diesen Kunstgriff sich zu Nutze zu machen. Der Vortheil besteht darin, dafs die landschaftliche Scenerie die Möglichkeit des Eindringens von vollem Licht gewährt; das Gesicht wird durch die Tageshelle beleuchtet, und dergestalt das Auge des Beschauers, statt in den vier dunkeln Rahmenecken eingepfercht und eingeengt zu sein, hinausgeführt in den freien Raum; ferner empfängt auch der Sitzende seinen Antheil an der Schönheit der Natur. Man mufs gestehen, dafs es nur der Natur der Dinge entsprach, wenn die Landschaftsmalerei, eine in England hochgefeierte Kunst, mit der Portraitmalerei vereinigt wurde.

Den Winter 1874 widmete die Königl. Akademie ausschliesslich dem Landschaftsmaler Edwin Landseer. In der Ausstellung von 1875 nahm die durch Hogarth, Reynolds und Gainsborough repräsentirte britische Schule einen hervorragenden Platz ein. Der letztere war durch zehn Stücke vertreten, unter diesen besonders hervorleuchtend: »Mrs. Carr« und »Mary, Herzogin von Montague«, eine alte Dame von steifer stattlicher Haltung. In demselben Jahre wurden »die beiden Schwestern« — Lady Day und die Baronesse von Noailles — ein Werk von vorzüglicher Beschaffenheit ausgestellt, welches vor Kurzem für den fast unerhörten Preis von 126,000 Mark verkauft worden ist.

Nicht weniger als 19 Gainsborough'sche Werke kamen im Jahre 1874 zur Ausstellung. Warme Bewunderung erregten die vier im Besitze der Königin befindliche Portraits der Königin Charlotte und ihrer drei Töchter, Bilder, welche Gainsborough von seinen besten Seiten zeigten, von leichter skizzenhafter Behandlung und leuchtender Farbe. Die achte Ausstellung im Winter 1877 brachte wieder 19 Gainsborough'sche Bilder, die um so belehrender waren, als alle Manieren des Malers darunter auftraten. Um auch die Kehrseite der Medaille zu zeigen, seien nach dem vielen Lobe die schlimmsten unter diesen



Werken hervorgehoben: da war zunächst das schmutzige und nachlässig gearbeitete Portrait des »Johann Christian Fisher«, dann das kalte und kreidichte Bild des »Ersten Marquis v. Donegall«, desgleichen dasjenige des »Fünften Herzogs v. Hamilton«, abscheulich in der Farbe, namentlich in dem grellrothen Rock, ferner das Bildniß des »Vierten Grafen Darnley«, das in matter wie ausgewaschener Farbe auf Leinwand gemalt ist. Die Fleischtöne fehlen wie Schminke aus, dem Bilde fehlt überhaupt jedes geistige Leben. Und wieder sah man ähnliche Experimente mit der Farbe wie im blauen Knaben: So zunächst in dem Bildniß der »Anna, Marquise von Donegall«, nur daß hier die Härte des Blau durch weisse Spitzen gedämpft wird. Ebenso spaziert in einer großen Familiengruppe die unvermeidliche »Dame im blauen Gewande«, begleitet von einem Herrn in braunem Rock und Hofen und rother goldgestickter Weste. Und endlich gehört hierher das vortreffliche Portrait des »Paul Cobb Methuen«; auch hier wieder ist, der allgemeinen Regel entgegen, die Grundfarbe ein Blau von metallischem Glanz. Die Technik ist bewunderungswürdig, das Bild vollkommen gut erhalten, gleichwohl siegt hier Manier über die Methode.

Die große Anzahl der eben durchgegangenen Bilder hinterläßt den Eindruck, daß Gainsborough's schwache Seite die Farbe war. Ihm wurde Blau zum Verhängniß; wie dem Garofalo seine Lieblingscarnation, drängte es sich ihm im rechten und unrechten Moment auf; wie der Stein der Weisen dem Alchymisten ist es dem Künstler ein Problem, nach dessen Lösung er strebte, obgleich er im Ganzen viel weniger Farbenproblemen nachging als gar mancher seiner Zeitgenossen. Der Reiz seiner Bilder besteht lediglich darin, daß sie einfach und ehrlich, ohne Sophisterei gemalt sind. Er that sein möglichstes, aber seine Hilfsmittel wie seine Farbenscala waren beschränkt, die sog. reiche Palette lag außerhalb der Grenzen seiner Begabung; weder hatte er durch Reisen die großen Meister der Vergangenheit studiren können noch auch Ateliertraditionen überkommen. Darf man nun auch nicht direct behaupten, daß Gainsborough »farbenblind« gewesen, obschon Bilder, wie das Portrait »David Middleton's«, zu solchem Schluss verleiten könnten, so lassen sich doch gewisse Abnormitäten seines Auges nicht weglegen. Der bekannte Augenarzt Dr. Liebreich in London glaubt in den Gemälden von Turner und Mulready, Zeichen einer bestimmten Erkrankung des Sehvermögens entdeckt zu haben, die dann mit vorrückendem Alter wuchsen; für Gainsborough's Colorit aber findet sich bisher keine physiologische Erklärung. Nur scheint soviel sicher, daß er mit peinlicher Genauigkeit malte, was er sah, und natürlich dasjenige, was er nicht sah, auch nicht malen konnte. Im letzten Grunde wird man gar viele coloristische Eigenthümlichkeiten der Künstler auf die physiologische Beschaffenheit ihres Auges zurückführen müssen.

Unsere flüchtige Skizze von Gainsborough's Verhältniß zu der Natur, seinen Zeitgenossen und Mitstrebern möge in der Schilderung seines Aeußeren, wie die Hand des Künstlers es selbst entwarf, ihren Abschluß finden. Für seine Landsleute war sein Gesicht ebenso anheimelnd wie seine Gemälde; frisch und röthlich angehaucht wie die Wangen seiner Portraits war sein Aussehen, gleichwohl ging ein Zug tiefer Empfindung durch die edel gearteten Gesichtszüge,

welche feinem Kopf etwas Ungewöhnliches gaben. Die Nase war fein gebogen, die Lippen hatten jenen Schwung, der unabhängigen und aufrichtigen Charakteren eigen ist, der Blick feines Auges war voll Feuer und seelenvoller Tiefe. Die Bildnisse Gainsborough's und seiner Frau könnten als Musterbeispiele für die Verkörperung eines friedlichen Daseins gelten, das von Rechtschaffenheit geleitet und von gesundem Sinn behütet wird; selten wohl hat es ein Ehepaar gegeben, das so wie dieses für einander geschaffen war. —

Ein merkwürdiger Zwischenfall in der posthumen Geschichte Gainsborough's ereignete sich im März 1876 beim Verkaufe der dem verstorbenen Mr. Wynn Ellis gehörenden Sammlung »moderner Gemälde«. Es handelte sich um das Portrait der Herzogin von Devonshire, in weißem Gewande mit blaueidenem Unterkleide, in Schärpe und großem schwarzen Federhute.

Georgiana, Herzogin von Devonshire, ist wohl mit Marie Antoinette verglichen worden; schwerlich hatte diese eine lustigere oder mehr gefügigere Hothaltung. Walpole schreibt, daß sie, ohne gerade schön zu sein, alle ihre Nebenbuhlerinnen in den Schatten stellte; »ihre Jugend, Gestalt, herzliche Gutmüthigkeit, Intelligenz, große Sittsamkeit und Liebenswürdigkeit machten sie zu einem Phänomen.« Diese Schiedsrichterin der Mode wurde von den beiden rivalisirenden Portraitmalern — Gainsborough und Reynolds — in Beschlag genommen, und wechselweise erhielt bald der eine bald der andere den Vorzug. Von Gainsborough's Hand existirt eine ganze Reihe von Bildnissen nach ihr. So ist z. B. eine köstliche Skizze bekannt; die Spencer Sammlung enthält ein liebenswürdiges Portrait in Oel der Lady als Kind und ein anderes, das die Herzogin in jugendlichem Alter darstellt, eine graziöse Gestalt, zweifellos echt, obschon es dem zum Verkauf ausgestellten nicht ähnlich ist. Die Echtheit des Ellis'schen Bildes wurde überhaupt von einigen Seiten in Zweifel gezogen; durch Verputzen und Uebermalen hatten mehrere Stellen desselben schwer gelitten. Ferner ist die Herkunft des Bildes keineswegs Vertrauen erweckend. Es soll in einem armseligen Laden aufgefunden und erst nach allerlei Irrfahrten in die Hände von Wynn Ellis gekommen sein. Bei dieser Vorgeschichte sah man ziemlich begierig der Versteigerung entgegen, deren völlig unerwartetes Resultat um so mehr Erstaunen hervorrief. Die Sensation erregende Scene im Versteigerungslokal wird von der Times in folgenden Worten beschrieben:

Das Angebot begann mit tausend Guineen und wurde von Mr. Agnew durch ein Gebot von 3000 Guineen erwidert; inmitten athemloser Stille entwickelte sich nun in rascher Aufeinanderfolge das Kreuzfeuer der Angebote zuerst von 1000 zu 1000 Guineen, nachher in Sätzen von je 500 Guineen springend, bis abermals ein 1000 Pfunder von Mr. Agnew abgefeuert wurde, der die Summe von 7000 Guineen voll machte. Mit einer Ladung von jedesmal 500 Guineen ging das Gefecht munter vorwärts, bis endlich der Satz von 10,000 Guineen mit stürmischem Beifall begrüßt wurde. Darauf entstand eine Erholungspause unter den Kämpfenden, welche Mr. Agnew mit der Aufforderung ihn zu überbieten, durch das Gebot von 10,100 Guineen (202,000 Mark) unterbrach und dergestalt die Schlacht in diesem außerordentlichen Streite gewann. Die ganze Angelegenheit verlief, wie Augenzeugen versichern, unter der größten Aufregung; die dicht



gedrängte Versammlung gestikulirte lebhaft, klatschte und rief Bravo. Nachdem die Erregung etwas nachgelassen, erklärte der Auctionator, daß dies Kaufgeld das höchste sei, welches je in dem Versteigerungslokale für ein Bild gezahlt worden.

Der Käufer nutzte in ausgiebiger Weise seinen Gewinn. Das Bild wurde in der öffentlichen Galerie aufgestellt und eine Subscriptionsliste für den Verkauf einer Radirung eröffnet. Alles war eitel Sonnenschein, als plötzlich das Gemälde vermist wurde; die Leinwand war aus dem jetzt leer an der Wand hängenden Goldrahmen während der Nacht herausgeschnitten und entfernt worden.

Die Bestürzung war allgemein, Telegramme, die von dem muthmaßlichen Diebstahl berichteten, wurden nach den Hauptstädten Europa's und nach Australien befördert. Doch ist das Bild nie wieder zum Vorschein gekommen und das Mysterium seines Verschwindens unaufgeklärt geblieben. Das Publikum bleibt zwischen zwei Vermuthungen getheilt; die eine geht dahin, daß das Bild wirklich gestohlen wurde, während der andern zufolge dasselbe nur der öffentlichen Befichtigung und zwar von dem Augenblick an entzogen wäre, wo seine Authenticität fragwürdig geworden. Der Fall verdient als Merkwürdigkeit in der Geschichte der Kunst verzeichnet zu werden.

Gainsborough liebte gleich Reynolds Landschaften mit einer dem Landleben entnommenen Staffage. Solcher Art sind die Kompositionen »Mädchen, Schweine fütternd«, »Bauernmädchen mit Hund und Krug«, »Bauernkinder«, »der Schäferknabe im Regenschauer«, »die Hüttenthür«, »Schäferknaben mit ihren Hunden kämpfend«, und »der Förster und sein Hund im Sturm«. — Ganz richtig ist von den beiden Redgrave bemerkt worden, daß Gainsborough's Kinder echt und wahr der Natur in ihrer Armuth und ihren Lumpen nachgeschrieben sind, ohne irgend welche idealistische Verklärung. Ebenso wahr ist die Bemerkung, daß diese lautere Naturschilderung nichts gemein hat mit den »Pastoralscenen« Watteau's, Boucher's und der falschen Moralität Greuze's. Die Gainsborough'schen Kinder, unähnlich den gekünstelten Figuren dieser Maler, kommen frisch von den duftigen Wiesen und Mooren ihrer Dörfer. »Ihre ungekämmten Locken, ihre bloßen Füße und der zerlumpte Anzug verletzen uns nicht. Es ist die natürliche Unschuld und Einfachheit, die uns entzückt und erfreut«. Allerdings ist dieses Lob zu stark gefärbt, und muß unparteiisches Urtheil zugeben, daß seine Kunst nicht selten äußerst elementarisch, daß das Schwierige und Komplirte, als über des Malers Kräfte gehend, vermieden, und daß die Ausführung zuweilen fahrlässig ist. Immerhin möge trotzdem die folgende, wenn schon im Ganzen zu günstige Beurtheilung Gainsborough's, von seiten Cunningham's, hier eine Stelle finden:

»Seine schaffende Hand erfüllt uns mit der tiefsten Sympathie, welche keineswegs dadurch geschmälert wird, daß alle seine Werke echt englisches Gepräge tragen. Er gehört keiner Schule an, kein anderer Meister als die Natur hat nachhaltigen Einfluß auf ihn gehabt. Nicht wie Wilson hat er seine Landschaften in die Atmosphäre Italien's getaucht, noch wie Reynolds die Positionen seiner Portraits von den alten Meistern erborgt. Keine Akademie richtete den echt englischen unerschrockenen Geist Gainsborough's auf Gleichförmigkeit und Nachahmung ab«.



Wie wir gesehen, pflegte Gainsborough seine Zeit zwischen Portrait- und Landschaftsmalerei zu theilen, und ist es bekannt, daß Sir Joshua bei einem Festmahl der Königlichen Akademie einen Toast auf »die Gefundtheit Gainsborough's, des grössten Landschaftmalers der Gegenwart« ausbrachte; worauf ihm Wilfon



Die Tränke. Nationalgalerie in London.

mit der Entgegnung diente »Jawohl und des grössten Portraitmalers obendrein.« Gainsborough gewann seinen Unterhalt durch Portraits, wo hingegen ihm seine Landschaften zum Darben verurtheilt haben würden. Benchy berichtet, daß in Gainsborough's Hause in Pall von dem Vorfaale bis zum Atelier die Landschaften zu langen Reihen geordnet standen, und nur in seltenen Fällen Jemand, der sich



malen zu lassen gekommen war, diese im Vorbeigehen eines Blickes würdigte. Nach des Meisters Tode jedoch verfiel die gewöhnlich in Extremen sich bewegende öffentliche Meinung auf die irrige Ansicht, daß er in der Landschaft das Höchste geleistet. Und fogar Reynolds, der nach seines Nebenbuhlers Tode durch übertriebene Lobeserhebungen desselben Busse that, preist — seltsam genug — Gainsborough's Landschaften als portraitähnliche Darstellungen der Natur. Daß aber gerade das Gegentheil richtig war, beweist schon der Umstand, daß Gainsborough's Landschaften nicht angesichts der Natur sondern nach flüchtigen Skizzen oder fogar ganz aus dem Gedächtniß gemalt, gelegentlich endlich selbst vermittels eigenartiger Ateliergeheimnisse componirt wurden. Man erzählte, daß in der Malerstube eine Art Modell oder mechanische Landschaft aufgestellt war, die aus Steinen, Kräutern, Baumstümpfen und trockenem Laube, nebst Spiegelstücken, um den Reflex im Wasser zu fingiren, bestand. Mit Hülfe derartiger Hilfsmittel habe er die Natur ganz entbehren können. Merkwürdig genug war es immerhin, daß bei dieser etwas marktschreierischen Methode solche Compositionen wie »der Marktkarren«, »die Tränke«, »die Waldlandschaft«, in der Nationalgalerie erzielt werden konnten. Jedenfalls theilen Gainsborough's Landschaften eins mit der Natur; beide sind in sich durchaus harmonisch. Dem ungeachtet wird man zugeben müssen, daß der Künstler um eines Motives oder einer Idee willen nur zu häufig die Naturwahrheit opferte.

So bildete er sich allmählig ein phantastisches Gebilde heraus, welches »des Malers Baum« genannt wurde, das aber weder Eiche, Buche noch Ulme, noch überhaupt einem Erzeugniß der Schöpfung ähnlich ist. Ferner ist ihm der Vorwurf gemacht worden, »daß die Kräuter in seinen Vordergründen weder Form haben noch irgend einer Gattung angehören«, daß ihn botanische Einzelheiten nicht gekümmert haben, und seine Felsen geologisch unwahr seien. Sicherlich würde man ähnliche Beschuldigungen auch gegen die Landschaften Poussin's, Salvator Rosa's und Claude's erheben können. Dagegen zeichnet sich die moderne Landschafts-Schule durch complicirtere Compositionen, eine mehr naturalistische Kunst und durch ein genaueres und ausgearbeitetes Detail aus. Gleichwohl darf nicht vergessen werden, daß Gainsborough darauf ausging, sich in unmittelbare Berührung mit der schönen Natur zu bringen, und deshalb seinen Wohnsitz in Richmond aufschlug. Walpole ruft aus »Welch' eine Naturwahrheit liegt in den Gainsborough'schen Landschaften!« Wie man nun auch vom heutigen Standpunkte der Landschaftsmalerei über den Meister urtheilen möge, es muß daran festgehalten werden, daß er und Wilson die beiden bedeutendsten Landschaftsmaler des vorigen Jahrhunderts waren, die sich dadurch von einander unterschieden, daß Wilson während seiner italienischen Reisen die Manier Poussin's und Salvator Rosa's sich aneignete, indess Gainsborough durch sein Zuhausebleiben den ungetrübten englischen Volkstypus bewahrte. Die englische Schule der Landschaftsmalerei, ihrer Natur nach conservativ und an Traditionen haftend wie die politische Konstitution des Königreichs, war wenig geneigt zu Aenderungen oder Revolutionen, aus welchem Grunde die größere Mehrzahl der britischen Maler, beim Wiedererwachen der Kunst sich Poussin und Claude, oder Ruysdael, Hobbema und Cuyp zuwandten. Wie wir wissen, unterschied sich Gainsborough dadurch

von seinen Zeitgenossen, daß er nicht durch die Brille der alten Meister sondern mit unbefangenen vorurtheilslosen Auge die Welt betrachtete, weshalb auch seine Landschaften, trotz des ihnen mangelnden historischen Stammbaums, sich ihrer unmittelbaren Abstammung von der Natur rühmen dürfen.

Von Gainsborough's Zeichnungen sagt sein Freund Jackson »ich habe wenigstens Tausend gesehen, nicht eine einzige derselben ist ohne Verdienst, und verschiedene sind sogar vorzüglich zu nennen.« Diesen Zeichnungen ist sämmtlich eine effectvolle Breite und jene Freiheit der Behandlung eigen, die seine besten Gemälde auszeichnet. Seine Skizzen vornehmer Damen haben allgemeines Lob geerntet. Mehr denn zwanzig derselben sind in verwandtem Geist und in pünktlicher Nachahmung des Originals von des Künstlers berühmten Neffen, dem Akademiker Richard Lane, lithographirt worden.

Einige charakteristische Anekdoten mögen hier noch erwähnt werden. Gainsborough zog es gleich Reynolds vor, lieber im Stehen als im Sitzen zu malen; seine Pinsel waren mit langen Schäften versehen, einige sollen sogar die unglaubliche Länge von zwei Yards gehabt haben, denn es war bei ihm Regel, gleich weit wie von dem ihm Sitzenden auch von seinem Bilde entfernt zu sein, um auf diese Weise eine Uebereinstimmung in den Tönen und Farben beider zu erzielen. Er stand früh auf, fing zwischen neun und zehn Uhr zu malen an und setzte seine Arbeit vier oder fünf Stunden fort. Ueber sein Verfahren beim Malen ist wenig bekannt, seine Ausführung jedoch war allem Anschein nach rasch und leicht. Reynolds hat einmal die Aeußerung gethan, daß obschon Gainsborough die Werke Rembrandt's und anderer großer Meister studirt habe, seine Werke nur zu oft den Eindruck gemacht hätten, als habe er nie ein theoretisches Verständniß für das Wesen der Technik, sondern nur ein instinktartiges Gefühl für das Richtige gehabt und sich so selbst seinen Weg gesucht. Zweifellos ist er, was Gesundheit und Haltbarkeit seines Colorites anbetrifft, Reynolds und andern Meistern der englischen und schottischen Schule überlegen. Sein Impasto ist fest und dauernd und behält die ursprüngliche Frische; so kommt es, daß seine Gemälde uns in vortrefflichem Zustande überkommen, und daß seine Portraits sogar in den dunkeln Partien selten gerissen sind. Seinen Landschaften dagegen ging es nicht so gut; manche derselben sind mit einem dunkelbraunen Firnis überzogen, der ihre früheren Silbertöne beeinträchtigt. Dieser Firnis hat die dunkeln Partien gerissen und sie gänzlich verändert. In solchem Zustande befinden sich die Bilder der Nationalgalerie.

Noch sind einige Züge bezüglich der Neigungen und Gewohnheiten des Künstlers nachzutragen. Gainsborough liebte leidenschaftlich die Musik; es wurde gesagt, daß er »Portraits des Geldes wegen, Landschaften aus Liebhaberei male, aber Musik treibe, weil er nicht anders könne.« Dasselbe sagt auch Jackson, wenn er berichtet, daß Gainsborough's Erwerbszweig die Malerei, seine Erholung aber die Musik gewesen. Auch wird erzählt, daß er einen guten Musiker für den ersten der Sterblichen und ein schönes musikalisches Instrument für das köstlichste Ding der Welt erachtet habe; seine Leidenschaft für dieselben war so groß, daß er mit solchen Instrumenten sein Haus vollstopfte. Ueber die innige Beziehung der Musik zur Malerei ist schon viel geschrieben und gesprochen worden, und werden



Tizian wie die venezianische Schule überhaupt häufig als Beweis dafür angeführt, daß Einheit des Tones und Harmonie der Farbe ihre Verwandtschaft haben in der äußern Natur und innerhalb des menschlichen Gemüths. Dem gegenüber klingt es allerdings sonderbar, daß Gainsborough's Kunst in keiner Weise, weder in Linienführung noch in Noten musikalisch war, die Gemälde Reynolds' dagegen eine Harmonie fünfser Töne durchzog, obschon er selbst an arger Taubheit litt.

Gainsborough ahnte seinen Tod, obgleich er das dem Menschen im allgemeinen zugetheilte Maß an Jahren noch nicht erreicht hatte. Es heißt, daß er gelegentlich der Anklage Warren Hastings in Westminster sich eine Erkältung zugezogen habe, auf die eine Anschwellung im Halse folgte. »Wenn dies ein Krebsgeschwür sein sollte, sagte Gainsborough, so muß ich sterben.« Und so war es in der That. Mit Freudigkeit ging er seiner Auflösung entgegen; er wünschte, neben seinem Freund Kirby in Kew Churchyard begraben zu werden, und bat, daß man nichts weiter als seinen Namen auf den Grabstein setze. In seiner letzten Stunde liefs er Reynolds zu sich bitten, um sich mit ihm zu veröhnen, und starb mit dem Ausruf »Wir alle gehen zum Himmel, wo wir van Dyck finden (we all go to heaven and van Dyck is of the company).« Er verschied am 2. August 1788 im einundsechzigsten Jahre. Das Begräbnis fand seinem Wunsche gemäß ganz im Stillen statt. Der Verfasser dieser Zeilen besuchte kürzlich die friedliche Gräberstätte zu Kew, wo Gainsborough unter der grünen schattigen Rosendecke fern vom Geräusch und Getümmel der Stadt ruhig schlummert. Das Grab ist neuerdings wieder in Ordnung gebracht worden; der platte, daselbe bedeckende Stein trägt folgende Inschrift: »Thomas Gainsborough, gest. am 2. Aug. 1788, 61 Jahre alt, und Margaretha Gainsborough, Ehefrau des genannten Th. Gainsborough, welche am 17. Dezember 1798 im 72. Jahre ihres Alters starb. Hergestellt und eingefriedigt, zum Zeichen seiner Ehrerbietung, durch E. M. Ward R. A. September 1865.«

Im Frühling 1789 veranstaltete die Wittve eine Ausstellung der unverkauften Werke ihres Gatten, die aus 56 Gemälden und 148 Zeichnungen bestanden. Sie waren sämmtlich für den Verkauf ausgesetzt, und einige derselben fanden während der Ausstellung ihre Abnehmer. Der Rest wurde später öffentlich versteigert, wie der Verkaufskatalog, von dem eine Kopie in der Bibliothek des South Kensington Museums erhalten ist, bestätigt.

Gleichmäßig und friedlich, von freundlichen Elementen bewegt, flofs Gainsborough's Leben dahin; Schicklichkeit und Tact wohnte ihm als unveränderliche Bedingung seines Seins inne. Sein gesunder Menschenverstand überschritt nie die ihm gezogenen Grenzen; seine vom Gefühl erzeugte Kunst wurde vor jedwem Uebermaß bewahrt; sie erwärmte sympathisch, rief aber nie Haß hervor, reizte nie zum Spott. Gainsborough war ein geborener Gentleman, hat man mit Recht gesagt; seine Bilder wie seine Manieren sind bescheiden, anspruchslos. An ihm aber ist Sir Joshua's prophetisches Wort in Erfüllung gegangen: Sollte England jemals so reich an Talenten werden, daß man von einer englischen Schule reden darf, so wird Gainsborough's Name als einer der ersten, die dieser entstehenden Schule angehören, der Nachwelt überliefert werden.







