

Das Theatralische in Art und Kunst der Franzosen.

(Fortsetzung aus dem ersten Bande d. 3.)

III. Die französische Kunst vor Poussin.

Wir haben unlängst in diesen Blättern einige Erscheinungen aus dem öffentlichen Leben der französischen Nation skizzirt, die den Stempel unserer Ueberschrift zu tragen schienen, sodann versucht, in einem kurzen historischen Ueberblick die Ursachen des Bemerkten aufzufinden. Wir glaubten als solche den ausländischen, nämlich italiischen Einfluß, das Hofleben und Maitressenthum, endlich die Centralisation ansprechen zu dürfen. Derselben Reihe von Ursachen werden wir in mancherlei Abwechslung und Versetzung wieder begegnen, wenn wir diesmal, unserm Versprechen gemäß, das „Theatralische der Franzosen“ auf dem Felde der bildenden Künste, insbesondere der Malerei, in Betracht ziehen.

Es scheint dienlich zu sein, von dem historischen Moment ab, wo unter König Franz I. die italiische Kunst ihren ersten großen Einzug in Frankreich hält, zuerst noch einen Blick rückwärts auf die vorangehenden Epochen zu werfen, ob vielleicht in den mancherlei Nesten, die uns — nach mittelalterlicher Weise meist unbenannt und unendlich mehr Gesamtcharakter als Individualität tragend — in Sculpturen und Glasgemälden, in Miniaturen, wie in spärlich erhaltenen größeren Bildern entgegengetreten, sich bereits der Keim jener späteren, nicht eben erfreulichen Blüthe nachweisen lasse. Wir bekennen, daß wir, so weit der Kreis unserer eigenen Anschauungen reicht, nichts der Art; aber auch bei französischen und deutschen Kunstforschern und Berichterstattern, soviel uns deren zugänglich geworden, nur vereinzelt und unsichere Andeutungen gefunden haben, die sich noch mehr verflüchtigen, wenn wir uns (und unsere Leser) erinnern, daß das „Theatralische“ in unserem Sinne keineswegs mit dem Affectirten, Preciös-Bierlichen, wohl gar Koketten im Ganzen

identisch, sondern gleichsam nur eine specielle Nuance desselben ist. Sene über schlanken, blumenhaft gebogenen Heiligengestalten der späteren Gothik (wir führen als bekanntestes Beispiel oder vielmehr Analogon die Apostel des Kölner Domes an), auf die uns ein kunst- und scharfsinniger Freund, W. Lübke, bei Gelegenheit unserer früheren Betrachtung hinwies, sind allerdings häufig nicht ohne das etwas allzu deutliche Bestreben, zu gefallen. Aber dies Bestreben hat noch etwas Kindliches, seiner Mittel Ungewisses, etwa (nur vorgerückter) wie die ältere griechische Kunst Leben und Ausdruck durch ein stereotypes Lächeln selbst der Sterbenden (Megineten) hervorzubringen versuchte. Vergewärtigen wir uns des Vergleichs halber, welche Art von Darstellungen dem damaligen Mittelalter die Stelle des modernen Drama's vertrat. Es waren geistliche „Mysterien“: Geistliche ihre Autoren und Regisseurs; Geistliche sicher wenigstens zum Theil die Darsteller. Sündenfall und Erlösung waren die Lieblingsgegenstände; der Heiland ward gezeißelt und gekreuzigt, oder Gott Vater und der Fürst der Finsterniß, Erzengel und Erzwäter, die sieben christlichen Cardinaltugenden und die sieben Todsünden alternirten, prächtig gekleidet und geschmückt, in langen und erbaulichen theologischen Disputationen, die nur zuweilen von den Pritschenschlägen und derben Späßen der „Diablerie“ erfrischend unterbrochen wurden. Ob ein Ensemble dieser Art wohl den Eindruck des Theatralischen im modernen Sinne hervorzubringen vermochte? Sicher so wenig, als es heute noch sein verspäteter Nach- und Abglanz, das Tyroler- und Ober-Ammergauer Passionspiel, die spanische Processionsmascherade selbst auf die moderne Empfindung vermögen, — gesetzt auch, daß damals irgend ein besonders hübscher junger Klosterbruder im Tugend- oder Magdalenengewande mehr als billig zu gefallen bestrebt gewesen wäre. Und wenn Kugler mit dem geistreichen Gedanken Recht hat, daß ein anderes Abbild jener frommen Dramen in den figurenreichen, sachweise neben einander geordneten Darstellungen unserer mittelalterlichen Holzschnittpaltäre erhalten sei, so zeigt sich uns, das eben Gesagte bestätigend, auch hier wohl neben maßvoll statuariischer Würde nicht selten eine lebhaft bewegte, ein energischer, ja übertrie-

bener Ausdruck, — sei es des Schmerzes in den Frommen, sei es der Wuth und Schadenfreude in den Schergen und Pharisäern — wie er sehr wohl an den Glauben und guten Willen gottseliger Darsteller, mit ihrer Mimik ein christlich Werk zu thun, erinnern könnte; dagegen erinnern wir uns nicht des kleinsten Beispiels von dem, was an den Heiligen und Engeln der späteren Rococo-Capellen und Epitaphien so frivol und unangenehm sich aufdrängt.

Selbst da werden wir (um auf unser specielles Thema, die französische Kunst insbesondere, zurückzukommen) das Theatralische in ihr noch schwerlich zu suchen haben, wo sie in den Miniaturen des Jean Fouquet (Hofmalers Ludwigs XI.), in den einzelten Werken des Nicolas Pion und Anderer von flandrischem Vorbild, von einem dem Brüderpaar van Eyck, dem Rogier und Memling verwandten Geiste beherrscht wird. Ja sogar transalpinischer Einfluß, von Waagen schon vor Franz I. in den Arbeiten des Godfroy (1519), ja selbst in denen des eben genannten Fouquet nachgewiesen, scheint jenes bedenkliche Element noch nicht mit sich zu führen. Sehr natürlich. Die welsche Kunst konnte nicht mittheilen, was sie (wie wir im Folgenden zu zeigen haben werden) zur Zeit selber nicht hatte.

Noch in ihrer höchsten Blüthe — wir sagten es schon — wie die strahlende Fee eines Märchens war diese italiische Meisterschaft, von König Franz gerufen, an die Wiege der jungen französischen Kunst getreten, und hätte sie, sollte man meinen, für immer zum höchsten und edelsten Streben und Ziele weihen müssen. Aber es war ein Unstern in der Constellation, oder irgend eine böse „Tanfreluche“*) hatte sich neidisch und feindselig zur Seite gestellt. Vor allem vielleicht war die Kleine zu jung, das hohe Vorbild zu würdigen; noch geraume Zeit hin genügt ihr die alte flandrische Amme. Und als sie endlich erwachsen, als sie mit Nicolas Poussin den Wanderstab ergreift, um die Herrscherin in ihrem eigenen Reich, in der ewigen Roma aufzusuchen, — da ist mit dieser ein unheilvoller Wechsel vor-

*) Name einer bösen Fee in den Contes der Gräfin d'Aulnoy, eigentlich = Flitterstaat.

gegangen; ihren sinkenden Reiz beginnt der Schminkepf zu unterstützen, und die junge Schülerin athmet schon mit den Anfaßgründen die gefährlichen Künste der Kosmetik ein.

Es lohnt der Mühe, einen Augenblick bei diesem Wechsel, einem der denkwürdigsten in der Geschichte der Malerei, zu verweilen, wenn wir auch an dieser Stelle nur andeutungsweise seine Ursachen und Folgen zu skizziren vermögen.

Zur höchsten Schönheit hatte Raphael, zur höchsten Macht und Energie Michelangelo nach einer Reihe glänzender Vorgänger die Kunst geführt; nun aber ward unter ihren zahlreichen Schülern und Nachahmern Keiner gefunden, der nach ihnen Größeres, oder auch nur Neues zu schaffen vermochte. Und doch war ein mächtiger Bedarf gerade dieses Neuen vorhanden. Die bisherige große Pflegerin der Kunst, die katholische Kirche, noch vor Kurzem in ungestörter Bequemlichkeit des Herrschens, mit dem wiederbelebten Heidenthum behaglich sich einrichtend und es gewähren lassend, ihre Andachtsstätten als *templa*, ihre Heiligen als „*Divos*“ sogar inschriftlich bezeichnend, war durch die beginnende Geisterkämpfe der Reformation unjanft aufgerüttelt worden, und ihr Triumphwagen hatte sich, wenn wir ein kühnes Bild dem größten katholischen Dichter entlehnen dürfen*), in das gewaltige Thier mit den sieben streitbaren Häuptern verwandelt. Der rostige Bannstrahl, das weltliche Schwert sammt Fackelbrand reichten nicht aus: mit geistigen Waffen mußten die andringenden Geister bekämpft, mit geistigen Kräften der erschütterte Sitz der alten Geisterbeherrscherin gestützt werden. Wie hätte nicht auch die Kunst zu solchem Dienst berufen werden sollen! — aber gerade diese bedurfte vor allem anderer Rüstung, als der antiken, mit der sie sich bisher so leuchtend und wohlgefällig geschmückt hatte. Und unmöglich war's von vornherein, etwa die fromme und doch so machtvolle Einfalt der Giotto, Duccio, Taddeo Gaddi, die kindliche Süßigkeit der Fra Angelico und Filippo Lippi, oder auch nur den ehrbaren Ernst Meister Pietro Perugino's wieder zu gewinnen.

Da erschloß sich in der frischen Ursprünglichkeit eines Künst-

*) Dante im 32. Gesange des „Hegeseuers“.

lers, der Rom niemals betreten, in ein paar kleinen Städten Ober-Italiens seine wunderbaren Werke, gekannt von Wenigen, und wie es heißt, in hartem Kampfe um das Nothwendige des Lebens geschaffen hatte — erschloß sich in Antonio Allegri, genannt Correggio, ein Quell neuer Anschauungen, veränderter Gefühls- und Darstellungsweisen, der auf den Durst der verwaisten, schwachtenden Kunst geradehin heraufschend wirken mußte. Es war, als hätte der Venusberg der deutschen Sagen sich klingend und funkelnd aufgethan, und kein „getreuer Eckart“ war da, vor seinen Zaubern zu warnen. Diese sorglose Freudigkeit, diese lächelnde Sonne des Daseins, die Menschen wie Engel und die höchsten Gestalten des Himmels in Einen Reigen der Lust fortzureißen scheint — war sie antik? Und diese schwärmende Gluth der Verehrung, diese über sich geworfene, gleichsam bis zum Schwindel gesteigerte Ekstase der Andacht — war sie christlich? Nicht das Eine, will uns bedünken, noch das Andere. Es war — und das ist vielleicht das ganze Geheimniß des ungeheuren Erfolges, der noch immer seine Wogen fortwälzt, es war moderne Kunst, die Kunst des modernen Katholicismus. Mit richtigem Instinct, wenn auch historisch ungenau, hat man die entsprechende Weise kirchlicher Architektur als den „Jesuitenstyl“ bezeichnet.

Im Vollbesitz einer künstlerischen Erbschaft von Jahrhunderten, eines mächtigen Capitals von Technik und ausführender Kraft werfen sich die Carracci und ihre Nachfolger, die Guido Reni, Dominichino, Guercino, weiterhin die Pietro von Cortona und tutti quanti auf den neuentdeckten Schacht des großen Modenesen. Der unerreichbaren Höhe Sanzio's und Buonarrotti's gegenüber von Hause aus auf ein gewisses täuschendes Sichselbstüberbieten angewiesen (wie es namentlich auch schon den größeren Werken Giulio Romano's den Stempel des Epigonenthums aufdrückt), suchten sie das Arcanum des echten Producirens in einem eklektischen Recept, wonach sie die Zeichnung von Michel Angelo, die Farbe von Tizian, das Hell Dunkel — und so ziemlich alles Uebrige nebst einem guten Theil von Zeichnung und Farbe dazu — von Correggio entlehnten. Niemals ist eine mächtige Originalität auch in dem, was nur durch sie

selber geboten und erlaubt war, rücksichtsloser und umfassender nachgeahmt worden.

Und so gewährt es denn den frappantesten Contrast, psychologisch nicht weniger als ästhetisch bedeutend, die Vorgänger Raphaels von Cimabue zu Perugino (und ihn selber noch einbegriffen) mit den in Rede stehenden Nachfahrern, besonders in geistlichen Bildern zu vergleichen*). Trotz so mancher Kindlichkeit, ja wohl nicht selten Unbehülflichkeit dort, der vollendeten Virtuosität hier (oder vielmehr nicht trotz, sondern wegen beider Elemente) sind die Späteren für jeden gesunden Sinn entschieden im Nachtheil. Statt Empfindung Sentimentalität, statt Würde Repräsentation, statt herzlicher Liebe — wir möchten sagen, Verbindlichkeit. Es ist als könnten diese neueren Heiligen, wenn sie z. B. beten, dem Himmel nicht mehr gerade ins Angesicht sehen; sie neigen sich schmeichlerisch mit dem Haupt, ja mit dem ganzen Körper auf die Seite, gleichsam als wollten sie ihm einen Vortheil abgewinnen. Handelt es sich aber gar um eine directe persönliche Annäherung an die Gottheit oder ihre Vertreter, so fühlen sie sich anscheinend zu schwach, das Uebermaaß des Entzückens zu ertragen; sie winden sich förmlich in nervösen Zuckungen der Wonne, ja sie fallen geradezu in Ohnmacht. Es ist wahr: sie thun das alles häufig mit großer Meisterschaft; es gibt Beispiele, wo uns das Seelische nicht sowohl als das Physische solcher Situation mit überzeugender Stärke bewältigt. Aber die Mönche Fra Angelico's darf man nicht kennen, oder muß sie zu vergessen suchen, wenn man jene für etwas Besseres, als für künstlich überreizte Schwärmer, gleichsam christliche Fakirs halten soll.

Doch es ist Zeit, daß wir unsere Leser für diese scheinbare Abschweifung von französischer Kunst auf italiische um Nachsicht bitten, die uns gleichwohl durch den Gang unserer Betrachtungen mit zwingender Nothwendigkeit geboten schien. Wie fern aber selbst zu einer Zeit, wo welsche Hof-Sitte und Unsitte im Gefolge italiischer Fürstentöchter schon mannichfach in Frankreich

*) Das italiänische Kupferstechwerk, Etruria pittrice, bürzte die bequemste Gelegenheit dazu bieten.

eingedrungen waren, wenigstens der französischen Malerei die eben beschriebenen Elemente lagen, davon gibt uns der eigene Hofmaler der Katharina von Medici, François Clouet, allein oder doch vorzugsweise namhaft unter den Malern des damaligen Frankreichs, ein bezeichnendes Beispiel. Denn in einer, man möchte sagen, hugenottisch ehrbaren Weise sind seine fürstlichen Porträts gemalt, und frühere Cataloge haben sie (z. B. auch, wenn wir nicht irren, seine Bildnisse der königlichen Brüder Franz II. und Heinrich III. im Berliner Museum) für Werke Holbeins ansehen können.

Anderß freilich ist es, soweit uns eigene Anschauung und fremde Mittheilung ein Urtheil gestatten, bei der gleichzeitigen französischen Sculptur, und bei gewissen im Ganzen reproductiv sich verhaltenden Kunstzweigen, den Majoliken und Email-Malereien. Hier herrscht allerdings ein mächtiger italiänischer Einfluß; hier ist die ganze heitere Eleganz und phantastische Zierlichkeit, hier die schlanke, oft überschlankte Formenbildung der Renaissance, sammt ihrer üppigen Arabeskenwelt von Masken, Putten, Meerwundern und Chimären; hier sogar ihre Vorliebe für allerlei wunderliches, aus dem Römischen ins Fabelhafte übersehtes Helm- und Rüstungswesen. Aber es ist eben überall noch Renaissance. Wir vernehmen die künstlerische Aussprache jener berühmten Florentiner, die Franz I. nach seinem Fontainebleau berief; ja um manche Werke weht noch, wenn ein dunkles Gefühl uns nicht täuscht (z. B. um die berühmte Diana auf dem ruhenden Hirsch*) des Jean Goujon), wie Waldesrauschen ein Hauch von mittelalterlicher Romantik.

IV. Nicolas Poussin und S. Callot.

Waren auch die Stifter der effektischen Schule, die Carracci selber, schon aus dem Leben geschieden, ihre Werke und die Schule selbst leuchteten im vollen Mittagsglanz, als (1624) Nicolas Poussin — der erste große Maler Frankreichs der Zeit und vielleicht noch heute dem Range nach — Italien und die ewige Stadt betrat.

*) So dünkt uns schon das Motiv im Allgemeinen weder antik noch welsch, und kehrt bei Krausach — und Schinkel wieder.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die älteren und unübertroffenen Muster, daß Michelangelo und Raphael für ihn nicht umsonst gelebt haben; seine Werke legen, wenn man es sonst nicht wüßte, die mannichfachsten und frappantesten Zeugnisse dafür ab, mit welchem Ernst und Eifer er beide studirt, wie er ihnen nachgestrebt und sie nicht selten direct reproducirt hat. Nicht minder hat jene andere uner schöpfliche Quelle edelster Kunststoffenbarungen, hat der Born der Antike ihn reichlich getränkt — mehr erkältend allerdings als berauschend. Ja man darf behaupten, daß, wo es der Stoff gab oder forderte, des Poussin strenger, männlicher Geist dem der alten Römer namentlich (nicht der Griechen) bei weitem näher steht, als der ihrer von den Schlüsseln Petri beherrschten Enkel. Effektiver vielleicht nicht weniger durch Natur und Anlage, als durch Beispiel und Zeitströmung, hat er eben alles studirt, was Studirens würdig schien, — und wer, wenn es sich bloß um Studium, nicht um Schaffen handelt, möchte ihn darum tadeln?

Nun übt aber die Anschauung einer lebenden, rüstig producirenden, Ruhm und Reichthümer erntenden Kunst eine merkwürdig fortspülende Kraft an jedem strebsamen Jünger, selbst wenn ihn Neigung und Lehre noch so entschieden auf ältere, längst in Vollendung abgeschlossene Vorbilder hinweisen. Sucht er Geist, Styl, Composition vorzugsweise bei diesen, so nimmt er Technik, Farbenbehandlung, mit Einem Wort das Körperliche der Malerei nur zu leicht und unwillkürlich von den (oft völlig entgegengesetzt strebenden) Zeitgenossen an, ja er muß, wenn er unter ihnen zur Geltung kommen will, bis zu einem gewissen Grade das Studium der Alten unter der modernen Hülle verbergen. Es ist dies zu natürlich, als daß man es tadeln dürfte, so wenig als jenen studirenden Eklekticismus, so lange es die Selbstständigkeit des Schaffens nicht beeinträchtigt. So hat einst Rubens sich der blendenden Künste der Carracci befleißigt, aber seine übermächtige Eigenthümlichkeit hat sie gleichsam verschlungen und zu Theilen seines Ichs gemacht, und nur mehr Rubens, als da er hinging, ist er aus ihrer Schule zurückgekehrt.

Poussin hat Aehnliches nicht in gleichem Grade vermocht.

Man wird nicht sagen können, daß es ihm an einer bestimmten Physiognomie fehlte, oder daß das Werk seiner Hand schwerer, als das eines anderen Meisters von denen der respectiven Vorbilder oder Nachahmer zu unterscheiden wäre. Aber die Mischung der verschiedenen künstlerischen Metalle ist nicht durch eine gewaltige Gluth in Eins geschmolzen, sondern wie an jenem vielberufenen Bild des Propheten Daniel erscheint Gold, Silber und Erz, erscheinen Raphael und Guido, Antikes, Michelangelleskes und Correggeskes noch immerhin unterscheidbar.

Eine Eigenschaft ist es indessen, die ihn trotz alledem zu einem Ganzen macht, und als solches gleichzeitig zu einem wichtigen Mittelgliede in der Entwicklung der französischen und der bildenden Kunst überhaupt, sowie unseres Gegenstandes insbesondere. Es ist das *Pathos*, im modernen, im bühnengerechten Sinne des Worts, nicht der naive Ausdruck der Natur, sondern der mit Bewußtsein gesteigerte, auf den Beschauer (oder Hörer) und seine Theilnahme berechnete Ausdruck, sei es der Leidenschaften, sei es der ruhigeren Seelenzustände. Sicher fehlt es auch den Carraccisten nicht daran, ja es fehlt bei ihnen nicht an Beispielen höchster Uebertreibung. Aber ein gewisses Feuer, vielleicht mehr der Ausführung, als der Conception, eine gewisse — wo nicht Wärme, doch Lebendigkeit der Empfindung reißt uns mit sich fort. In dem kälteren, ruhigen, verstandesklaren Geiste des französischen Altmeisters spiegelt sich das, wovon wir reden, mit weit schärferen Umrissen. Was bei den Anderen Manier, Mode, ja Gewohnheit, ist bei ihm Grundsat, was dort Zufall scheint, ist hier Resultat. Das Raphaelleske seiner Composition, die antike Strenge seiner Formen, seine wohlüberlegte und sorgfältig angeordnete Gewandung — obwohl eben so viel Vorzüge gegen die planlosen Figurenhaufen, die manierirten Köpfe und Gliedmaßen, die liederlich flatternde Wäsche seiner italiänischen Zeitgenossen — können den Eindruck des Abfichtlichen nicht anders als verstärken. Selbst seine künstlerische Mäßigung, ihrem ausschweifenden Mienen- und Bewegungsspiel gegenüber, wirkt zuletzt in demselben Sinne, und glauben wir dort nicht selten Seiltänzer ihre losen Künste treiben zu sehen, so schreitet uns hier auf hohem Cothurn, maß-

voll bewegt und in kunstvoller Drappirung — der Tragöde vorüber.

Es ist der gleiche Eindruck, wie wir ihn so eben wiederzugeben versuchten, der uns überall in den Werken Poussin's entgegentritt, mögen wir nun den Meister in den „Sieben Sacramenten“ (London, Nationalgalerie) auf den Höhepunkten der christlichen Offenbarung — und seinem eigenen — reiche, feierlich geordnete Gruppen schaffen sehen, mag er in dem „Leben der Maria“ auf einer weniger hohen Stufe kleine, lebhafter bewegte Compositionen liefern, oder mag er, auf einem ganz anderen Felde, antike Götter und Heroen, berühmte Römer und friedliche arkadische Hirten, nebst den ebenfalls antikisirten Paladinen und Heldinnen der Gerasusalem liberata (Berlin und Petersburg, Eremitage) in Scene setzen. Aber zu wichtig ist er uns immerhin als Vermittler zwischen Italien und Frankreich, Cinque-cento und Zopf, zwischen großen Vorbildern und reich begabten Nachahmern, als daß wir nicht wenigstens andeutungsweise auf einige Einzelheiten, besonders jener beiden bedeutenden Bildercomplexe eingehen sollten.

So finden wir ihn in der „Taufe“ (es ist die des Herrn selber durch Johannes vorgestellt) noch am meisten und ausschließlichsen von den großen Mustern der italienischen Blüthezeit geleitet. Wir erkennen den greisen Krieger, der sich auf Michelangelo's weltberühmtem Carton*) so hastig die engen Niederkleider über die nassen Beine zwängt — nur daß es sich hier, mit minderem Grund zur Eile, um ein Ausziehen handelt; wir werden an Andrea del Sarto's Jordanstaufe in der „Scalza“ (Florenz) und Anderes erinnert; dafür ist aber auch das theatrale Element in einem bei Poussin seltenen Grade zurückgetreten.

Das „Abendmahl“ hingegen, Christus und die Sünner in römischer Weise auf Volksther gelagert, und somit scharf gegen das gepriesene Werk Leonardo's und ähnliche der Florentiner und Umbri'schen Schule contrastirend, — und das Mahl beim Pharisäer (die „Buße“ versinnlichend), trotz aller Pracht der

*) Zwar im Original leider verloren, aber durch Copieen und Kupferstiche wenigstens theilweise erhalten.

Anordnung kaum weniger von den heiteren Festgelagen P. Veronese's unterschieden, sind beide ihrerseits für zahlreiche verwandte Gebilde der französischen Kunst, von Subleyras (Christus und die Sünderin, in Dresden) bis Couture (Les Romains en decadence) typisches Vorbild geblieben. Bis über den Canal haben sich die reichgewandeten Gestalten der „Firmung“ in die geistlichen Compositionen des Benjamin West und seiner Zeit- und Landesgenossen fortgepflanzt, während die feierlich arrangirte Sterbescene der „letzten Delung“ unverkennbar den Ausgangspunkt des gemalten Familiendramen Greuze's (s. unten Cap. V.) bildet. Im „Leben der Maria“ müssen wir leider (neben einzelnen schönen und würdigen Darstellungen, wie der funfzehnjährige Jesus im Tempel, der Tod Mariä u. a.) auf die „Verkündigung“, die „Ausgiehung des heil. Geistes“, die „Assumption“ als eben so viel Beispiele von Gespreiztheit, Ziererei und bühnenhaftem, ja theilweise equilibristischem Gebahren hinweisen. Von Correggio, oder vielmehr von seiner Caricatur, dem vielberufenen Ritter Bernini ausgehend, erinnern sie gleichwohl durch eine gewisse frostige Ehrbarkeit — um nicht Philisterhaftigkeit zu sagen — sogar an die bekanntlich nicht allzu glücklichen geistlichen Stücke unseres wackern Chodowiecky.

Noch in einer anderen Hinsicht möchten wir auf die eben erwähnte „Himmelfahrt Mariä“, sowie besonders auf die darauf folgende „Krönung“ aufmerksam machen, in Bezug auf eine eigenthümliche locale Anordnung nämlich, die zwar von den Visionen des Dante'schen Paradieses, sowie von den concentrischen Engelfreisen älterer Deckengemälde, ja von dem Heiligenglanz der Raphaelischen Disputa ihr Vorbild entlehnen konnte, aber in der hier angewandten perspectivischen Verschiebung des Standpunktes ihre feierliche Symmetrie einbüßt und somit lebhafter, als der Würde des Gegenstandes zuträglich, an die wimmelnden Sitzreihen eines Amphitheaters erinnert. Sie darf wohl im höchsten Sinne des Wortes theatralisch genannt werden, und hat wiederum ihrerseits zahlreiche mehr oder minder vernehmliche Nachklänge gefunden, von einer gewissen Vorliebe für große (Zuschauer-) Massen als solche überhaupt, bis zu wirklichen Circus- und Arena-Bildern, wo dann christliche Märtyrer und

grimmige wilde Thiere, oder auch paradirende, fechtende und verendende Gladiatoren den Vordergrund einnehmen.

Es sei uns ferner, ehe wir Pouffin verlassen, noch ein Wort über sein Verhältniß zu einem scheinbaren Nebenpunkte, zur Frage des Costüms, gestattet. Wenn die Renaissance bei einer unbezwinglichen Vorliebe für antike Kleidung, Rüstung, Schmuck und Geräth sich volle Freiheit zu phantastischer Umbildung zu bewahren weiß, wenn sie, was von orientalischer Tracht und Wehr ihr zugänglich wird, bei heiligen wie bei profanen Sujets mehr in rein malerischem, als in irgendwie geschichtlichem oder ethnographischem Sinn mit jenen antiken Elementen — man kann wohl sagen, durcheinander wirft*), so glauben wir unsern französischen Altmeister, bewußt und reflectirend wie immer, auf dem Wege eines bedeutenden Fortschritts zu finden, der fortan, trotz mancher Unterbrechungen, in Kunst und Art seines Volkes, ja in der ganzen modernen Kunst von steigender Wichtigkeit geblieben ist. Die Römer (und Assyrer) des Sandro Botticelli und Genossen, ja noch des Raphael und Giulio gleichen gewissermaßen den Römern Shakespeare's — „mit Pardelkopf am Knie“, wie Boyet in der „Verlorenen Liebesmüh“ sich ausdrückt; sie sind gleichsam frei, wenngleich genial aus der wirklichen Antike übersezt: Die Römer Pouffins sind ungleich echter, wie wir Maler es zu nennen pflegen, ja sie sind echter als die Römer oder gar die Macedonier, die der spätere Le Brun gemalt hat; — nicht Römer zwar der alten Republik, aber noch ganz tüchtige Repräsentanten des Cäsarenreichs, das ja überhaupt mit dem modernen Frankreich — und nicht erst seit dem neuesten Regime des letzteren — vielfältige Analogieen bietet. Nicht minder beginnt das orientalische Element aus einer willkürlichen pittoresken Zuthat zu einem beachteten Mittel des Contrastes zu werden, und so sehen wir Beides (Antike und Orient) fortan durch Kunst und Leben der Franzosen wechselvoll sich verschlingen, bis (wie wir früher erwähnt) in die successive Umwandlung der Dragoner- und sonstigen Uniformen hinunter.

*) Wir brauchen nur auf die Krieger Attila's in Raphael's berühmtem Stanzensilde hinzuweisen.

Und endlich, wenn wir bisher von Poussins Kunst in ihrer fertigen Erscheinung sprachen, müssen wir auch noch einer Notiz über das Werden seiner Productionen gedenken, die sein Zeit- und Studiengenoss Joachim von Sandrart mittheilt; daß er nämlich nicht in frei schaffendem Geiste, sondern auf einem geschachten Brett mit kleinen Wachspuppen seine Gruppen aufgebaut habe, ohne Zweifel, um sie probeweise verschiedenartig wenden und beleuchten zu können. Charakterisirt dieser Zug vollständig seine kühle berechnende Art der Composition, so charakterisirt die ganze französische Kunstentwicklung noch stärker der Umstand, daß der erwähnte Apparat, durch einen Kasten mit einfallendem Licht zu einem vollständigen kleinen — Marionettentheater verbessert, in ihren Traditionen einen bedeutamen Platz einnimmt, ja, daß noch, wie man uns in Paris mit dem Accent der Bewunderung erzählte, ein Meister wie Paul Delaroche sich seiner bedient hat. Dafür war's aber auch, was uns Deutsche angeht, dieselbe, ohne Zweifel recht praktische, aber höchlich akademische Methode, welche gegen einen sie preisenden Kunstjünger unser Bahnbrecher Adam Jakob Carstens durch die freie Composition seiner Centaurenschlacht zurückwies*).

Haben wir es nun — diese Frage drängt sich unwillkürlich auf, wo wir nach so vielen Richtungen hin Züge von Poussins künstlerischer Physiognomie sich wieder spiegeln sahen — haben wir es hier in der That, trotz des anscheinenden Mangels an eigentlicher Originalität, mit einer der mächtigen Individualitäten zu thun, die aus selbsteigner Kraft einer großen Strömung ihr Bett graben, einer nationalen Entwicklung ein für allemal den Stempel ihres Wesens aufdrücken? Schwerlich. Aber gewiß haben wir eine Persönlichkeit vor uns, die (wie gerade die Franzosen deren auch sonst mehr als andere Völker besitzen) in Stärke und Schwäche gleichsam ein Mikrokosmos ihrer Nationalität, und darum auch abgesehen von Thaten und Verdienst ihr natürlicher Repräsentant ist. Dieses Vorherrschende des scharfen Verstandes über Phantasie und Gefühl, die eigentlichen erzeu-

*) Vergl. „Zeichnungen von A. J. Carstens u. s. w.“, herausgegeben von W. Müller in Weimar, mit Text von Chr. Schuchardt (Heft 8).

genden Kräfte des Geistes, — dieses energische Losgehen auf den Zweck (und Effect), dieses unbekümmerte Entlehnen des Fremden*), wo der eigene Besitz nicht ausreicht, und dieses Geschick zum Nachahmen dazu, — es sind dies alles eben so sehr Eigenschaften der Franzosen überhaupt, als des ersten unter ihren großen Malern.

Auf diese Weise scheint sich auch zu gutem Theil die merkwürdige Verwandtschaft zu erklären, die — wohl nicht für unsere Empfindung allein — zwischen den Gestalten Poussins und denen der classischen Bühne Frankreichs, den Schöpfungen Corneille's und Racine's obwaltet, ohne daß wir einen directen Einfluß, von der einen oder der anderen Seite ausgehend, zu erweisen oder mit Bestimmtheit anzunehmen hätten — nicht von den (zum Theil ja ohnehin späteren) Poeten auf den Maler, der einmal in Rom heimisch geworden, bekanntlich nur auf kurze Zwischenzeit (1640—42) wieder in Frankreich aushielt; auch kaum umgekehrt, vom Maler auf die Poeten, wenn wir uns erinnern, daß im scharfen Gegensatz zu seiner vorhin gerühmten Costümtreue und „couleur locale“ die antiken Könige und Heroïnen der französischen Tragödie statt in Chlamys und Peplos, in reichen goldbetreften Hoffleibern, in Allongen und Reifröcken sich bewegten, sich „Sire“ und „Madame“ betiteln mußten. Längst haben seitdem Talma (und der Maler David) sie reformirt; in classischem Faltenwurf haben wir die Rachel, selbst wo sie nicht Phädra unmittelbar, sondern nur ihre historische Darstellerin Lecoupreur war, die Uerbittlichkeit des keuschen Hippolyt beklagen hören, und so mögen wir uns, vielleicht noch schwerer, als von den früher erwähnten „Mysterien“ des Mittelalters, von jenen älteren Darstellungen ein Bild machen. Beim Lesen aber ist freilich die Verwandtschaft in Rede, eben weil sie eine geistige ist, um so frappanter; derart, daß man nachher schier den classischen Alexandriner aus dem Munde der Poussinschen Figuren zu vernehmen meint, und selbst in der Welt der beiderseitigen Stoffe entrollt sich eine seltsame Analogie, wenn wir

*) „Je prends mon bien, ou je le trouve“ hat einer der originellsten Geister Frankreichs, Moliere, von seinen Lustspielen gesagt.

(bei Corneille) neben „Cinna“ und den „Horatiern“ den christlichen Märtyrer Polyeuct, (bei Racine) neben der Tochter des Minos die jüdische Königin Athalia erblicken.

Wir wenden uns zu einer andern französischen Kunstnotabilität des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, Jacques Callot. Gründlich verschieden von Poussin, ja in vieler Beziehung sein directer Gegensatz, ist doch auch er (wiewohl Lothringer von Geburt) auf seine Weise ein echt französischer Typus, und zwar einer der liebenswürdigsten; — gleichsam neben dem schweren dunkelpurpurnen Bordeauxwein der moussirende rosige Champagner. Mit einem gewissen Mangel an Ernst und Tiefe verfährt der Reichthum, die sorglose Leichtigkeit seiner Production, die Frische, Deutlichkeit und Mannichfaltigkeit seiner Stellungen und Situationen; ist er weniger bei großen Mustern in die Lehre gegangen, so hat er's oft nicht unglücklich der ältesten und besten Lehrerin, der Mutter Natur, abgesehen. Und scheint er seinen Landsleuten (mit Recht) weniger als der „Meister der sieben Sacramente“ zum schulgerechten Vorbild geeignet, so hat es ihm darum nicht an freien, vielleicht mitunter unbewußten, aber nur um so glücklicheren Nachahmern gefehlt, bis auf den genialen Autor einer (durch die Photographie auch in Deutschland bekannten) faustischen Blocksbefahrung und Geisterbataille, unsern ci-devant Pariser Mitschüler Chiffard, herunter.

Fanden wir uns bei Poussin fast unwillkürlich zu einem Vergleich mit den Coryphäen der Tragödie hingelenkt, so werden wir, besonders von der Frage nach Art und Stärke italienischer Einflüsse aus, bei Callot an den großen Meister des französischen Lustspiels, an Moliere, erinnert. Wie dieser noch überall auf seinen Wegen italienische Comödianten antraf, wie er sich im Wettstreit mit ihnen als Dichter und Acteur heranzubildete, wie er nicht bloß in seinen älteren Stücken, sondern auch bis ans Ende in seinen Comédie-Ballets, in den possenhafteu Episoden seines Bourgeois - Gentilhomme und Malade imaginaire ihrer typisch-grotesken Weise folgt, ihre stehenden Figuren, den betrogenen Alten, den spißbüßischen Diener, den pedantischen Arzt benutzt und weiterbildet, — wie er sich aber auch im Misanthrope, Tartufe, Avare glänzend über sie zum

allgemein Menschlichen aufschwingt, in der *Critique de l'école des femmes* und im *Impromptu de Versailles* das wirkliche Leben seiner Zeit in unmittelbarer Frische und Wahrheit auf die Bühne bringt, — so vermag unsere Betrachtung der Werke Callots einen ganz ähnlichen Weg zu gehen. Da begegnen uns z. B. in einer reichen Folge, *ballo di Sfessania* betitelt, jene Typen der italischen Posse in eigner Person, mehr freilich durch seltsam verrenkte Stellung der halb übertrieben knapp, halb in schlaffe Faltenmassen gekleideten Körper, als durch Physiognomie und selbst durch Tracht unterscheidbar, im Ganzen mit den überlangen Nasen, Rinnen und Zwickelbärten, den großen Schaufelhüten und mephistophelischen Hahnenfedern weniger Menschen als irgend einer unerhörten Insectengattung ähnlich, zuweilen ins Diabolische schillernd, nicht selten auch in antiker Ungenirt-heit mit mächtig ragendem Phallus gerüstet. Hier können wir den Scapin der Moliere'schen „*Fourberies*“, den Coviello des „*Bürger-Edelmannes*“, von Angesicht zu Angesicht kennen lernen. In einer anderen Folge, den *Varie Figure Gobbi*, sehen wir die Neigung zur Caricatur eine andere Richtung nehmen; es sind mannichfache körperliche Mißbildungen theils lächerlicher, theils kläglich-er Art, von einer toll-phantastisch verarbeiteten, wie man ähnliche Blätter dem großen Leonardo da Vinci zuschreibt, in ein paar Fällen selbst an den alten Teufelsmaler Bosch erinnernd. Bettler und Krüppel, Gefindel aller Art, mit den prächtigsten Lumpen malerisch ajustirt, schließt sich an; Zigeuner (die bekanntlich auch bei Moliere eine Rolle spielen) ziehen vorüber mit Kleppern und Karren, mit gestohlenem Federvieh und allerlei nomadischem Geräth, und ihrer Eine wird unter freiem Himmel im Beisein der ganzen einen Halt improvisirenden Horde, — entbunden. Es sind Leistungen, wie man sie, mit Salvator Rosa etwa nur durch schriftliche Berichte vertraut, ohne Scrupel diesem berühmten Neapolitaner zuschreiben würde, während in der That seine halb geharnischten, halb zerlumpten Krieger und Strolche meist etwas Phantastisch-Unwahres haben. Hiergegen erscheint Callot in entschiedenem Vortheil; seine Bettler und Gauner sind völlig erlebt, und selbst seine ausgelassensten Caricaturen haben noch etwas Naturwüchsiges: sie führen

ihre Farcen auf, aber sie wollen nicht Illusion machen, sondern nur sich und andere amüsiren.

Weiterhin führt er uns auch in noblere Gesellschaft. Den fein gebildeten Chevaliers und stugerhaften Marquis, den echten und nachgeäfften „Précieuses“ des Moliere entsprechend, zeigen sich zierliche Costumfiguren in Mantel und Federhut, in Krause und Schleppeleid, alte Herren in stattlichem Pelz, junge Edelleute und Offiziere mit Ueberfluß an Puffen und Bandschleifen; — allerdings durch nichts eben vorzugsweise als Franzosen charakterisirt, wohl aber fast durchweg erfreulich durch elegant-natürliche Haltung. Man muß hier wiederum gestehen, daß z. B. die oft sehr geistreichen Staffagefiguren des Italiäners Pannini, geistliche wie weltliche, sich um ein gut Theil manie-rirter und comödienhafter geberden.

Stärker tritt uns ein theatralisches Element, wiewohl ganz anderer Art, da entgegen, wo Freund Callot von der Einzel-figur (jene Zigeuner-scenen ausgenommen) zu fast immer räumlich kleinen, aber figurenreichen, nicht selten überladenen Compositionen übergeht, — sei es, daß er phantastische Prachtaufzüge und Regatten, allegorisch verzierte Wagen und Gondeln mit thronenden Göttern, sammt zahlreicher mythologischer Cortège und unzähligen Zuschauern vorüberführt, sei es, daß er in den Misères de la Guerre das Soldatenleben seiner Zeit in Exercitien, Kampf-, Raub- und Plünderungsscenen, Füllladen und sonstigen militärischen Executionen schildert — oder sei es, daß er sich aufs religiöse Gebiet wagt, und uns bald die Geschichte des verlorenen Sohnes, bald den Heiland selbst, hier auf dem Schiffe Petri predigend, dort die Ehebrecherin los-sprechend, oder in der erschütternden Situation des „Ecco homo“ darstellt. Es liegt vielleicht zum Theil an der prächtig conventionellen Barock-Architektur, die mit ihren Säulengängen, Balkonen, Freitreppen diese Compositionen, besonders die biblischen, einzurahmen pflegt, ja es liegt sicher schon an dem Größenverhältniß derselben (oder der, ebenfalls durch allerlei Terrainabschnitte variirten Landschaften) zu den fast mikroskopischen, weitläufig vertheilten Figuren, daß das Ganze (auch da, wo es nicht Absicht sein durfte) entschieden den Eindruck

einer großen Bühne mit zahlreichen, opernhast geschulten und disponirten Comparsentrupps hervorzubringen pfllegt, unter denen sich denn die Träger der Solopartieen häufig nicht ohne Mühe zur Geltung bringen können.

Vergessen wir nicht, daß gerade in dieser Epoche in Welschland die Baukunst des Rococo und die Decorationsmalerei in gleichzeitiger Blüthe, und in einem, man kann fast sagen, unerlaubten Wechselverhältniß standen. Rechnen wir jene schon bei Poussin erwähnte Neigung der französischen Kunst zu Darstellung der Massen, sei es handelnder oder zuschauender, — rechnen wir die nationale Schaulust, den leicht erklärlichen Wunsch, den flüchtig vorbeirauschenden Eindruck festzuhalten, hinzu, so wird es nicht allzu kühn erscheinen, wenn wir in dieser Hinsicht auch Jacques Callot als den Ausgangspunkt einer noch heute vielfach eingeschlagenen Richtung bezeichnen.

Wir gestatten uns nicht, an dieser Stelle sein (unseres Wissens) umfangreichstes und in gewisser Beziehung Hauptwerk, die berühmte „Versuchung des h. Antonius“ zu übergehen, die dem oft behandelten und mißhandelten Stoff zum Troß mit einer sprühenden Fülle geistreicher Erfindungen wie ein Feuerwerk blendet. Denn auch hier könnte man nach Weitzläufigkeit und Höhe der Grottenscenerie, der überstarken Anzahl infernalischer Acteurs glauben, dem Schlußtableau eines unvergleichlichen Ballets beizuwohnen, womit, bei allem tollen Humor der besagten Acteurs, ein gewisses grotesk-komödienhaftes Gebahren derselben in vollem Einklange steht. In der That, blickt bei den vorher erwähnten Pulcinella's und Scaramuccia's zuweilen etwas Dämonisches durch die Maske, so ist hier die ganze Hölle in eine einzige große Harlekinaade verwandelt. Und so haben wir hier endlich noch ein Hauptfeld gefunden, wo Callot unbefrirtenes Muster seiner Nation geblieben ist, von den fragehaften Späßen der ihrer Zeit (1830—1840) beliebten Diableries hinauf zu den geistvoll-bizarren Schöpfungen Grandville's.

V. Von Poussin zu Greuze.

Auf italischem Einfluß — er sei nun, seit Franz I. bis auf Mazarin durch einwandernde Gäste mitgebracht, oder, wie von

Poussin, am Duell geschöpft, haben wir bisher die hierher gehörigen Elemente der französischen Kunst zurückführen können, und was wir an zwei großen Chorführern erörtert, wird sich mit einiger Abwechslung auch auf die Sterne zweiten und tieferen Ranges, Zeitgenossen und Nachfahrer, die Philipp de Champagne und Laurent de la Hire, die Subleyras und Vaireffe anwenden lassen. Dieser Einfluß hört auch so bald noch nicht auf, direct und indirect nachzuwirken, ja er wird vorhanden sein, so lange die französische Kunst noch ihre zweite Hochschule in Rom besitz, — trotzdem daß die italiänische Malerei längst, wenn nicht ihr Leben, doch ihre Selbstständigkeit eingebüßt und sich ihrerseits zur Nachahmung gallischer Vorbilder bequemt hat. Wohl aber tritt nunmehr, unter dem Scepter des vierzehnten Ludwig, eine Reihe anderer Gewalten in den Vordergrund, die, wie wir schon früher angedeutet, die ganze Physiognomie nicht bloß der französischen Kunst, sondern Frankreichs durchgreifend umgestalten. Es ist der großartige Egoismus des „l'état c'est Moi“, die colossale Eitelkeit eines Herrschers, der sich selber, einem Nero gleich, von Malern und Bildhauern als hoheit- und anmuthstrahlenden Sonnengott verherrlichen läßt. Es ist der glänzende, hochverfeinerte und verderbte Hof, der sich zum Richterstuhl aller geistigen Bestrebungen, und doch gleichzeitig zum sammtnen und vergoldeten Fußschemel seines angebeteten Despoten macht. Es ist die Willkür Hand in Hand mit der Großmuth, der Pomp neben der Trivolität, der Ehrgeiz zwischen der Schmeichelei und der Intrigue. Es ist vor allem die Centralisation, trefflich mitcharacterisirt durch jene königliche Devise, das Sonnenbild; denn fortan soll alles, was geschieht, nur Ausfluß und Wirkung der (im Sinne der Etiquette) Allerhöchsten Macht und Gnade sein. Wie hätte die Kunst, liebe- und schutzbedürftig, wie sie ihrem weiblichen Namen gemäß war und ist, mit jungfräulichem Schmolzen von fern stehen dürfen! Aber nur allzu willig neigte sie sich unter das schimmernde Foch, fortan mehr eine kokette Montespan, als eine liebende La Valliere, und ihr Wahlspruch war nicht mehr „Rom“, sondern „Versailles“.

Eine hochachtbare Künstlergestalt müssen wir allerdings von dieser Periode aus- und vorwegnehmen, jenen Gustache

Le Sueur, den die Ernsteren unter den Franzosen mit einem Urtheil, das ihnen nicht minder als dem Beurtheilten Ehre macht, unter allen ihren Landsleuten am nächsten an Raphael zu stellen pflegen. „Nicht unbewußt“, scheinen sie damit einzugestehen, „ist uns der Vorwurf der Absichtlichkeit, wo nicht Affectation, der unjeren Coryphäen der Malerei anhaftet, und, wir wissen es recht wohl zu schätzen, wenn Einer mehr als der Andere davon frei ist.“ Und sie haben Recht: Le Sueur ist es von allen Aelteren am meisten. Wohl bleibt immer noch eine Kluft zu dem unerreichten Urbinaten; jene naive Majestät, jene göttliche unbefangene Schönheit Seiner Gestalten hat der Franzose nicht, — aber wer hat sie? Und vielleicht steht ihm der Letztere dennoch in einer gewissen sanften Würde näher, als selbst der eigene Lieblingschüler, der trotzige, ausschweifende Giulio Romano, — ja sicher steht jene ihm näher, als die absichtliche Grazie der meisten Schöpfungen Guido Reni's. So möchten wir ihn, immer noch im Verhältniß zu Raphael betrachtet, am liebsten neben Dominichino stellen, an den überdies eben so sehr als an jenen die Blüthe seiner Arbeiten erinnert.

Hat der „betende h. Bruno“ (Le Sueur's Lieblingsheiliger) im Berliner Museum vielleicht doch mehr priesterlichen Anstand, als wahre, selbstvergeffene Inbrunst, so wären in der Bilderfolge aus dem Leben desselben Ordensstifters (vormals im Karthäuserkloster, jetzt im Louvre zu Paris, des Künstlers Hauptwerke) manche der zahlreichen weißgrauen Mönche in Simplizität der Haltung und großartigem Styl ihrer Kutten des größten Meisters in diesem Fach, des frommen Spaniers Zurbaran, nicht unwerth. Allerdings erhöhen sie durch ihre (unvermeidliche) Gegenwart nicht unerheblich einen gewissen Eindruck von Monotonie, der trotz mancherlei klösterlicher Wunderepisoden schon im Gegenstand liegt; aber bei näherer Betrachtung wird man nur um so mehr die Mannichfaltigkeit in so eng umschriebenem Kreise, den Reichthum an neuen und fast immer ungesuchten, ebenso wahren als ansprechenden Motiven bewundern müssen. Vergessen wir dabei nicht, daß er für eine Carthause, nicht für den heutigen Prachtfaal des Louvre malte. Wo der jugendliche Heilige sein Gut an die Armen vertheilt, wo er das Ordenskleid



nimmt, wo das Cardinalcollegium seine Regel befehlige, ein Schreiben des Papstes ihn nach Rom beruft, — wo er ein Bildniß mit den Seinen emsig schaufelt, und wo er endlich in ihrer Mitte selig vertheidet, — überall weiß sein Darsteller die eigenthümlichen Vortheile des Sujets zu erfassen, die Schwierigkeit glücklich und sonder erkältenden Zwang zu überwinden. Und, damit wir auch einmal ein Beispiel des Dramatischen, als berechtigten Gegensatz vom Theatralischen anführen, sei endlich noch insbesondere auf die „Befehlung St. Bruno's“, das dritte und vielleicht wichtigste Bild der ganzen Folge (aus deren zweiundzwanzig bestehend) hingewiesen. Ein Todter, der im Geruch des frömmsten Wandels gestorben, erhebt im Sarge sein Haupt und verkündet dem entsetzten Leichengefolge, daß er vor dem gerechten Gericht Gottes angeklagt, gerichtet und verdammt sei. Eine wunderliche, vielleicht ästhetisch verwerfliche Aufgabe, aber sie konnte nicht wahrer, nicht erschütternder gelöst werden. — Und wie nahe lag nicht ringsum die Gefahr der widerwärtigsten Abwege!

Mag man es nun aber für die Kunst, wie für den Künstler beklagen: erstaunen wird man nicht darüber dürfen, daß den Maler des Carthäuserheiligen, maßvoll und anspruchlos wie seine Bilder, bei Hof und Stadt ein so prunkhaft gleißender Nebenbuhler, wie Charles Le Brun, verdunkelte. Und wenn es immerhin nicht bloß ein Glück, sondern auch ein Verdienst für einen Künstler ist, dem Charakter und Bedürfnis seiner Epoche vollständigst zu entsprechen, so wird man dem Letzteren trotz bedenklicher Schwächen eine gewisse Achtung, ja Bewunderung nicht versagen dürfen. Es ist fast bis aufs Profil und Allongenperücke der ganze Louis XIV. in die Malerei übersezt — wir brauchen wohl nicht zu sagen oder zu wiederholen, daß wir uns somit dem höchsten Triumph des Theatralischen in der Kunst gegenüber befinden.

Es wird dem Deutschen, wie wir schon bei unserem früheren historischen Ueberblick (Cap. II.) bemerkten, allezeit schwer bleiben, für den „großen Monarchen“ par excellence sich irgendwie zu begeistern; ja es sind der Züge in seinem Bilde genug, die uns ein für allemal unvereinbar scheinen mit wahrer

Größe. Aber es wäre ungerecht, zu läugnen, daß die Totalität seines Regiments, wie sie sich in den geistigen Richtungen, der Wissenschaft, Kunst, Poesie, aber auch ganz besonders in der äußerlichen Erscheinung darstellt, trotz alledem etwas Impo- nirendes hat, und, ist sie in der That nicht wahre Größe, ihr doch zuweilen ähnlich genug sieht. Man kann in den stolzen Avenuen seiner Schlösser, zwischen den steigenden Wassermassen, gleichsam flüssigen Säulenhallen seiner Fontainen, unter den goldblinkenden, götterwimmelnden Plafonds seiner Prachtsäle nicht wandeln, ohne zeitweise, wenn nicht ein wenig Franzose zu werden, doch das französische Gefühl für all diese irdisch- nichtige und doch selbst im theilweisen Verfall noch blendende Herrlichkeit zu begreifen.

So glauben wir denn nicht zu irren, wenn wir als das, was an Le Brun und der ganzen Kunst seiner Zeit unbedingte Anerkennung fordert, vorzugsweise das decorative Element betrachten. Es soll eben nichts, auch die Heiligen und die Götter sollen nicht um ihrer selbst willen da sein, es soll alles nur den funkelnden Barockrahmen um das königliche Tableau bilden. In ganzen Schaaren werden reich gewandete und üppig enthüllte Nymphen aufgeboten, die zahllosen Tugenden des Herrschers zu personificiren, und robuste Faunen, hagere Furiengestalten winden sich als die entsprechenden Laster unter ihren ro- sigen Füßen. Selbst bei den berühmten Alexanderschlachten mit ihrem machtvollen Gemüth von Reitern und Rossen, von Streit- wagen und Elephanten, handelt sich nicht eigentlich um Alexan- der: sie sind eine riesige Metapher oder vielmehr Hyperbel, die in der Wirklichkeit etwas mageren Heldenthaten König Ludwigs in das Ideale zu spiegeln. Und von diesem Gesichtspunkte aus werden wir das großartige hieran verschwendete Talent Le Bruns heinahe beklagen, aber gleichzeitig ohne Rückhalt bewundern müssen.

Indessen, wo von solchem Gebieter so viel gefordert wurde, konnte es auch ohne mancherlei — Anleihen nicht abgehen. Seine königliche Centralisation, die jeden Strahl fremder Größe in die eigene Sonnenkrone zu fügen weiß, daß es scheine, als sei er erst von ihr ausgegangen, war auch dem Hofmaler nicht fremd;

nur daß er — Effektiver noch in ganz anderem Grade als Poussin — nicht bei lebenden Unterthanen, sondern bei todten Königen (der Malerei nämlich) borgte. Da war vor allen Rubens, der, anderer Werke zu geschweigen, in der Gallerie der Königin Maria von Medici den unübertrefflichsten Typus fürstlicher Prachttapeten im höchsten Sinne des Wortes geschaffen hatte. Da war für Schlachten und Triumphe neben ihm und seinem Amazonenkampfe auch noch sein stylvolleres Vorbild, der Sieg Constantins, sammt Attila und Heliodor in Raphaels Stauzen, der Triumph Davids in dessen Loggien. Da war für Plafonds voll feiernder Heiligen und Engel (Capelle von Sceaux) der unvergleichlich bewegte und anmuthsströmende Correggio, für geschichtliche Scenen, wie jene im „Selt des Darius“, der elegante, farbenprächtige Veronese.

Aber natürlich kann bei solcher Mosaik aus jeglicher Augenlust ein gewisses Ueberbieten, eine Häufung und dadurch theilweise Parodirung des Entlehnten nicht ausbleiben. So hatte schon Mantegna (wie Göthe rühmt) im Triumph Cäsars die Stärke der besiegten Gegner durch die Wucht bezeichnet, mit der ihre Spolien auf den Schultern und Stangen der Träger lasten; im Triumph Constantins von Le Brun finden wir die gleiche Intention geradehin ins Lächerliche gesteigert. Da hat Rubens im Gemengel jener Amazonenschlacht den starken Trumpf eines abgeschlagenen blutigen Hauptes ausgespielt, stracks sieht man in der Constantinschlacht seines Nachahmers das bedenkliche Motiv verdoppelt und verdreifacht, ja ein Krieger hält, im Begriff einen feindlichen Kopf abzuschlagen, schon einen zweiten, bereits executirten beim Haarschopf zwischen den Zähnen. Und wenn dort die fliehenden Mannweiber in wildem Gewühl mit ihren Rossen vom Brückenrand herabstürzen, so muß hier die Brücke selber einfallen und den besiegten Maxentius und die Seinen kopfüber ins Wasser befördern.

Immerhin gelingt es bei gewaltfamen Darstellungen dieser Art dem Künstler am besten, das frostige höfische Element seiner Zeit und seiner Anlage zu überwinden; wie ein mittelmäßiger Schauspieler reißt er im Sturm der Rolle, wenn nicht Andere, doch sich selber fort. Auch ist er sich solches Vortheils nicht

unbewußt. Auf einer seiner hervorstechendsten Compositionen, dem „Kindermord“, jagt Herodes auf brausendem Biergespann über wehklagende Mütter und verröthelnde Säuglinge hinweg; von einem Krieger zu Roß (später durch Delacroix im „Massacre de Scio“, ja man könnte sagen, auch durch Raulbach in der Zerstörung Jerusalems reproducirt) wird ein verzweifelnbes Weib am Arm geschleppt; auf prachtvolle Sarkophage und Mausoleen verschiedener Form flüchten sich Andere, und in dem reichen, an die Engelsburg erinnernden Hintergrunde wälzt sich das Mordgetümmel über eine mächtige Brücke.

Schlimmer dagegen ist, wo Le Brun ruhigere Situationen, einfach menschliche Zustände (wie in gewissen Bildern aus der Geschichte Moses, stark an Poussin selbst durch die zum Theil trefflichen Hintergründe erinnernd), oder gar religiöse Gegenstände darstellen soll. Er kann nun einmal den Pomp und das Gepränge, die höfische Eleganz und Ceremonie nicht lassen, auch wo sie am wenigsten hingehören, und so muß sich die Tochter des Hirten Sethro mit allem Apparat einer Balletprinzessin vermählen, müssen sogar die Engel, nach der Versuchung dem sitzenden Heiland nahestehend, ein zierlich Gezelt über ihm aufschlagen, ihm Räucherwerk, Früchte, sowie ein riesiges Prachtgefäß nebst Serviette — zu Trunk oder Abwaschung darbringen. Etwas glücklicher ist eine „Speisung der Fünftausend“, in weiter Landschaft kunstvoll gruppiert, und beiläufig gesagt, das unverkennbare Mittelglied zwischen jenen opernhafte Miniaturcompositionen Callot's, und gewissen nicht minder figurenreichen späteren Darstellungen, von denen uns ein „Untergang der Rote Korah's“ (von der Erde verschlungen), früher im Musée du Luxembourg, trotz des vergessenen Autornamens in ergößlichster Erinnerung geblieben.

Ganz und gar unleidlich aber wird unser berühmter Hofmaler, wenn er sich aufs Gebiet des (religiösen und des allgemein-menschlichen) Gefühls begibt; — mit alleiniger Ausnahme vielleicht eines seiner berühmtesten Bilder, des „Christ aux anges“, eines Gekreuzigten nämlich, den zahlreiche schwebende und knieende Sänglingsengel verehren und beweinen. Es ist viel Schönes und selbst Rührendes darin, und fast möchten

wir nichts als die — geschlossene französische Lilienkrone auf blauem, goldgesticktem Sammetkissen wegwünschen, die am Fuße des Kreuzes niedergelegt die Veranlassung des Bildes — und das Ganze angeblich als Traumgesicht der königlichen Auftraggeberin, Anna von Oestreich, bezeichnen soll. Man sieht an diesem scheinbar geringfügigen und doch so charakteristischen Umstande, welche Fesseln mitunter dem Gedankengang des Künstlers mögen angelegt worden sein, und gern mag man ihn darauf hin von so mancher Geschmacklosigkeit stillschweigend absolviren. Und was die mimische Sprache betrifft, in der sich allerdings oft mit unerträglicher Unwahrheit und Ziererei die Empfindungen bei ihm aussprechen, so ist er, wie wir schon früher angedeutet, weit entfernt, sie erfunden zu haben. Aber freilich hat er die zweideutige Ehre, ihr gleichsam eine Grammatik gegeben zu haben.

Wir meinen jene berühmte Folge von Charakterköpfen, „*Les passions*“ betitelt (1727 erschienen), die ursprünglich zur Illustration eines akademischen Vortrages bestimmt, und von einer höchst charakteristischen Erklärung begleitet, bis auf den heutigen Tag in Frankreich und anderswo ein gewisses Ansehen behauptet. Unserer bescheidenen Ansicht nach kann es etwas Forcirteres und dabei Falscheres kaum geben. Mit offenem Munde und niedergezogenen Brauen starrt die Attention — sie könnte eben so gut Entsetzen heißen, während dieses, *l'Effroi*, mit weit offenem Munde schreiend der Wuth gleicht. *Douleur corporelle simple* und *Douleur aigue* (dieser etwa dem älteren Sohne Laokoons entsprechend) steigern sich nicht übel, auch *Haine* (ou *Jalousie*) ist unverkennbar, aber *Mépris* reißt die Augen auf und zieht die Mundwinkel herunter, daß wir ihn wiederum für eine Steigerung der Wuth halten sollten. *Joie tranquille* ist wenigstens *tranquille* genug, nämlich vollständig indifferent, die *Tristesse* freilich deutlich genug, aber unendlich banal, das Weinen (*Pleurier*) sieht wie verstellter Schlaf aus, und wenn die Anbetung (*Veneration*) ebenfalls wie schlummernd die Lider senkt, verdreht die Entzückung (*Ravissement*) die Augen himmelwärts und neigt das Haupt (wie der Text ausdrücklich bemerkt) „auf die linke Seite“. Was wollen die Schüler mehr! Das schlechteste Modell kann ihnen diese Grimassen

auf Befehl nachschneiden, — und von dem Uebrigen nicht zu reden, welch unschätzbaren Aufschluß enthält nicht allein das letzte Vorbilderpaar nebst Erläuterung — besonders für geistliche Stoffe! Ueberdies, wohin sie in jener Zeit blickten, mußten ihre Augen dem praktischen Erfolge solcher Lehre begegnen, — und vielleicht nicht in der Kunst allein. Auch im Leben gingen ja heuchlerische Bigotterie und unverhüllte Verderbniß Hand in Hand und aus so mancher galanten „Wittwe Scarron“ mochte gelegentlich eine gottselige Frau von Maintenon werden.

Nicht zur Anklage, vielmehr zur Vertheidigung des Künstlers, doch zur Charakteristik seiner ganzen Zeit sei uns gestattet, eine Inschrift anzuführen, die sich unter einer seiner kokettesten Gestalten, einer „sich entäußernden“ Magdalena (beiläufig prachtvoll von Edelgingl gestochen) vorfindet. In ähnlichem Charakter, ohnmächtig und von Engeln gestützt, hatte zuvor schon Vouet dieselbe Heilige gemalt, und der Spruch darunter klingt sicher befremdlich genug:

Incertum moritur vel Magdala languet amore;
Languet haud refert an moriatur — Amat!

Aber er ist doch nur ein blasser Widerschein neben der raffinierten Frivolität der folgenden Distichen:

Magdala dum gemmas baccisque monile coruscum
Projicit ac formae detrahit arma suae,
Dum vultus lacrimis et lumina turbat, amoris
Mirare insidias! hac capit arte Deum!

Sie stimmen leider mit dem Bilde nur allzu gut, aber dennoch möchten wir gern zweifeln, ob der Maler gewollt, was ihm der Poet (J. B. unterzeichnet er) so dreist in den Mund gelegt.

Wenden wir uns, ehe wir von dem Ersteren scheiden, noch zu einer erfreulicheren Seite seines Talents, wo wir zugleich eine Hauptstärke seiner und, wenn wir ein wenig vorausgreifen dürfen, auch der nächstfolgenden Kunstepoche finden werden, zu den Leistungen im Portraittfach. Was eine ebenso brillante als gediegene Technik, eine je nach Bedürfniß ebenso reizende als imposante Färbung, ein ausgebildetes Verständniß für Hervortreten der Hauptsache, Sichunterordnen und doch erfolgreiches

Secundiren der Nebendinge, kurz was das Decorative im höchsten Sinne des Wortes betrifft, finden wir bei Le Brun sowohl als bei zahlreichen Zeitgenossen und Nachfolgern bis zur Revolution hin, den Rigaud, Mignard, Pesne, Silvestre, eine Reihe der glänzendsten Vorzüge vereinigt. Und wenn die lebenden Originale vielleicht in falscher Gravität und Zierlichkeit der Mode huldigten, so fehlte es ihnen doch auch bei weitem nicht immer an Geist und Scharffinn, an wirklich naturwüchsiger Anmuth und heiterer Bonhommie. Senes wie dieses haben ihre Maler uns aufbewahrt; wir dürfen ihnen das Eine nicht zur Schuld, wohl aber das Andere zum Verdienst anrechnen. Und reichen sie nicht an die großartige Einfachheit der Moro und Morone, der Tizian und Tintoretto, so dürften sich für andere Vorzüge nur wenige Neuere mit ihnen messen. — Doch wir haben noch einen klangvollen Namen aus der Epoche Ludwig XIV. nachzuholen.

Das Theater hatte sich in ihr entschieden zu einer „noblen Passion“ aufgeschwungen; geistreiche Schauspieler, liebenswürdige Actricen waren mit den höchsten Kreisen der Aristokratie (der blasonirten wie der geistigen) in Berührung gekommen; ja die Majestät selbst scheute diese Berührung nicht, und vielleicht nirgends erscheint der „große Monarch“ liebenswürdiger, als wenn er den Scherzen Moliere's zulächelt, und dessen verfolgten Tartuffe vor den beleidigten Heuchlern in Schutz nimmt. Denn nicht die tragische Muse allein durfte seinem Thron nahen, ihm in ihren Königen und Herven sein Spiegelbild zeigen; auch ihre Schwester mit der lachenden Maske war nicht minder willkommen. Blieb doch der gekrönte Halbgott trotz alledem immer noch Mensch und Franzose; er wollte herrschen, aber er mußte auch genießen und sich amüsiren. Fruchtbare Wechselbeziehungen zwischen Hof und Theater, Leben und Kunst blieben nicht aus. Es war für den Schauspieler keine so üble Sitte, als sie uns heute vorkommt, daß die von Spitzen, Federn und Bandschleifen wogenden, zwischen Wig und Albernheit schillernenden Höflinge selbst während der Vorstellung den Raum auf den Brettern beengten, daß der fingirte Marquis sein Original zu Studium und Vergleichung unmittelbar neben sich hatte. Was

Wunder, wenn die Copie ähnlich wurde, wenn bald auch Jener von Diesem unwillkürlich Formen und Farben annahm. Es ist dieses ganz eigenthümliche, in seinen Folgen nicht unbedenkliche, aber in seiner Erscheinung gewiß reizvolle Verhältniß, was in Antoine Watteau's kurzer, aber glänzender Laufbahn seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Mit wahrer Erquickung begrüßen wir in diesem, unstreitig originellsten Maler seiner Zeit wiederum eine jener echt französischen Naturen, die mit alle dem, was an Anderen Koketterie und Ziererei wäre, durch einen Schatz von frischer, innerlicher Wahrheit und Liebenswürdigkeit versöhnen. Er gibt uns Komödianten, er ist vielleicht stellenweise selber einer, aber im Komödianten steckt, wie bei Moliere, unverdorben und unverwüstlich — der Mensch. Er will nicht betrügen, ja nicht einmal täuschen, etwa gar rühren oder erschüttern — er spielt nur. Minaudiren euch diese hübschen gepussten Mädchen und Frauen zu stark, wenn sie ihre feierliche Menuet, ihre muntere Gavotte vor euch aufführen? Ei, das gehört eben dazu, es ist der Charakter des Tanzes! Seht euch nur ihre behaglich im Grase ruhenden Gespielinnen, seht euch ihre männlichen Begleiter beim Jagd-Rendezvous an, ob man natürlicher, unbefangener sein kann! Jener Herr in Rosa-Atlas mit Silber, den schimmernden Röcher an der Seite (Berliner Museum) will kein Apoll sein, sein lächelnder Genöß mit Nebenfranz, Pokal und Pantherfell ebenso wenig ein Bacchus; sie beabsichtigen nur, diesem Costum entsprechende Paß und Dialoge zu exekutiren. Und so sind sie trotz seines Flitterstaates wahr im schönsten Sinne des Wortes. Nicht wahre Schäfer und Schäferinnen, Götter und Nymphen, — das fällt ihnen und auch dem Maler nicht ein. Wohl aber die galanten Cavaliere, die liebes- und lebenslustigen Marquisen seiner Zeit, die sich so gern aus dem Zwange der Etikette in ein fingirtes Arkadien flüchteten; nicht Pilger nach irgend einer heiligen Stätte der Religion, nur (auf einer seiner anmuthigsten Compositionen, *Bon voyage* betitelt, im Louvre) fröhliche Liebespilger, die sich mit bekränzten Stäben gen Cythere einschiffen. Es ist wahr, sie sind diesmal (wenn sonst nur steinerne Cupido's und Faunen sie belauschen) von lebendigen Flügelknaben umflattert

und angeführt, aber das ist auch so ziemlich die einzige Anwendung, die der Künstler von der seiner Zeit so viel mißbrauchten Allegorie gemacht, und wir dürfen sie wohl mit den Ris et Plaisirs der Moliere'schen Zwischenspiele (*l'amour médecin*) entschuldigen und identificiren.

Nicht selten will Watteau aber auch nichts Anderes, als uns wirkliche Komödianten von Fach, italiänische oder französische, geradezu in ihrem Berufe vorführen, wie sie tanzen und musiciren, zanken und liebeln, oder bei Mond- und Fackellicht scherzhafte Serenaden bringen. Ein Couplet unter einer dieser Compositionen sagt uns vielleicht am deutlichsten, was der Maler, wenigstens nach der Meinung seiner Zeitgenossen, beabsichtigt.

Les habits sont Italiens,
 Les airs François, et je parie,
 Que dans ce vray Comédiens
 Gît une aimable tromperie,
 Et qu' Italiens et François
 Riant de l'humaine folie
 Ils se moquent tout à la fois
 De la France et de l'Italie.

Ist der Gedanke nicht beinahe griechisch trotz des gallischen Habits, und dürfen wir, so weit auch das Rococo und die Antike aus einander liegen mögen, nicht an der letzteren wohlbekannte Masken, ihre köstlichen kleinen Bronzefiguren von Gauklern und Histrionen erinnern?

Es gibt in seiner Art nichts Anmuthigeres, als eine Reihe von Studien, die Watteau nach dem Leben gezeichnet, und die man in zwei großen Folioebänden durch den Kupferstich vervielfältigt hat. Wir haben viele Gestalten davon in seinen Bildern (und deren Nachbildern) wiedergefunden, und kein Zweifel ist uns geblieben, daß wir es hier und dort fast überall mit unmittelbaren Portraits zu thun haben. Das erforderliche historische und literarische Material liegt uns (örtlich) zu fern, sie genauer zu durchforschen, aber in Paris, meinen wir, müßt' es eine leichte und lohnende Mühe sein, nicht nur unter diesen grotesken Costumen die Pantalons und Pulcinelle der italiänischen, die Lelie und Clitandre (Liebhaber), die Agnes und Selimene

(naive und kokette Liebhaberin), sammt den Gorgibus und Geronte (den komischen Vätern), den Scapin und Sganarelle (den spitzbübischen Bedienten) der französischen Komödie — sondern auch unter diesen gescheuten Männer- und reizenden Frauengefichtern die La Grange und Du Croisy, die (Damen) de Brie und Bejart, die berühmten und beliebten Darsteller jener Figuren herauszulesen. Möchten wir doch ohnehin darauf schwören, in einem jener Blätter (Nr. 198) die blitzenden Augen, die scharf gezeichneten, geistvoll beweglichen Brauen des großen Moliere selber, vielleicht gar in seiner eigenen vollendetsten Schöpfung, der Rolle des Harpagon (L'Avare), erkannt zu haben. Aber auch außerhalb der Bühnenwelt lernen wir in diesen, oft ziemlich flüchtigen Studien den Lieblingsmaler der Perrückenzeit wider Erwarten als einen treuen, ungetrübten Spiegel der Natur kennen. Bettler in Lumpen oder Noblesse in Galla, Mönche oder Soldaten, normännische Bauernweiber mit der Spindel, oder Polen, Armenier, Griechen in ihrer Nationaltracht, kleine Savoyarden mit Puschemel und Murmelthier, oder Mohrenpagen in phantastischer Livree — wir wüßten sie allzumal nicht frischer und unmittelbarer zu denken. Am meisten entzücken uns die Kinder (bäurische wie adlige, Köpfe oder ganze Figuren) — aber vielleicht haben wir hier gerade am wenigsten Ursache zu erstaunen. Ihnen gegenüber mußte der lebenswürdige Künstler am meisten er selber sein. Pfllegt doch jene angeborne unverwüßliche Grazie der Menschlichkeit auch in ihnen siegreich jeglichem Flitter der Convention zu trotzen; sind doch selbst dem kühlen, strengen Poussin, dem pomphaft aufgebauschten Le Brun zuweilen reizende Kindergestalten und Gruppen gelungen.

So sind denn auch bei François Boucher, den man als den (ziemlich unverdienten) Erben seines Meisters Watteau auf dem Felde der Anmuth und der seiner Zeit allgemeinen Beliebtheit bezeichnen darf, die hübschen nackten Kinder, hier freilich fast immer als Amoretten verwendet, das Beste — wir hätten fast gesagt, das Leidlichste. Denn nichts mißt schärfer den Abstand zwischen der eben besprochenen Kunstepoche von der nächstfolgenden unter der Regierung Ludwig XV., und zwar zu Gunsten der ersteren, als wenn man von Watteau sich wendet zu

jenem „Maler der Grazien“ oder vielmehr der Frau von Pompadour, der allerdings seine Grazien ähnlich genug sind.

Es ist unter diesem Scepter bald nur für Weiber von Gewicht, das Auge des Monarchen auf sich zu ziehen; für Männer genügt es, seinen Maitressen zu gefallen. So tritt die Gravität, der echte oder erkünstelte Anstand der leztvergangenen Periode zurück gegen die unverhüllte männliche oder weibliche Koketterie; das Laster selbst entkleidet sich nach und nach jeglichem Zwanges der Verstellung. Die edlen Formen, die man in Kunst und Leben bisher wenigstens erstrebt, tauschen sich aus gegen eine immer noch verführerische, aber mehr und mehr seelenlose — Gemeinheit. Das hübsche kleine Stumpfnäschen der Koxelane*) Frankreichs wird der Typus der Epoche; von der Würde — nicht sowohl der Frau, als wenigstens der Dame steigt man herab zu den Reizen einer gefälligen Soubrette. Göttin oder Schächerin, Muse oder Bauerdirne — all diese ewig lächelnden Geschöpfe sind weiter zu nichts mehr gut, als dem Kitzel einer wollüstigen Viertelstunde Genüge zu thun, und was schlimmer ist, sie scheinen mit diesem elend-lustigen Loos zufrieden. Von Wahrheit und Natur ist nur noch, wie wir vorher bemerkten, in Portraits die Rede, und jeder Zug dieser süßlich-faden, gefallsüchtig tänzelnden oder lüstern sich preisgebenden Kunst erzählt der Nachwelt von einem Zeitalter unerhörter Verderbniß.

Mitten aus dem abwärts rollenden Strom indeß, der immer reißender, aber mit lustig glitzernder Oberfläche dem Abgrunde der Revolution zueilt, tauchen noch vor dem Sturz zwei Künstlernamen, wie grüne Inseln, auf und fordern von uns einen kurzen Hinblick. Der eine ist Chardin, der erste und auf lange Zeit der einzige Maler Frankreichs, der frischen Herzens auf den Wegen der alten Niederländer die Natur sucht und findet, mit anspruchloser Wahrheit, ohne Prätension, noch Biererei seine kleinen bürgerlichen Köchinnen und ähnliche Gegenstände darstellt. Nicht mit Unrecht hat ihn einer der feinsten Geister Frankreichs, zugleich der, welcher am meisten und günstigsten

*) Favorit-Sultanin Solimans II. und Heldin eines Romans von Mar-montel.

auf deutsche Bildung und ihre Träger, auf Lessing wie auf Göthe, eingewirkt, — hat ihn, sagen wir, Diderot gegen die Stimmen der Mode und des Ungeschmacks als einen Bevorzugten gekennzeichnet.

Aber auch der zweite jenes Künstlerpaars, Grenze, erinnert an denselben berühmten Namen, wenn wir uns erinnern, daß Diderot mitten im fortschreitenden Zeretzungsproceß der französischen Familie durch seinen „Hausvater“ das Familiendrama als eine neue poetische Gattung begründete. Grenze malt Familiendramen; aus den einfachen Verhältnissen von Eltern zu Kindern, Schwiegerkindern, Enkeln entlehnt er seine Stoffe; — leider aber reicht der löbliche Vorsatz nicht immer aus, oder vielmehr er weiß in seiner Ausführung nicht die rechte Grenze zu halten. Statt sich mit dem Idyllischen zu begnügen, sucht er das Dramatische. Das Wochen- oder auch das Sterbebett, Familienunglück und Familienzwist, ja der väterliche Fluch und die Verstosung (allerdings auch die Wiederaufnahme) des widerspenstigen Kindes tragen den alten Fluch der französischen Kunst, das declamirende, augenrollende und händefechtende Element auch in die friedliche bürgerliche oder ländliche Häuslichkeit, und machen nicht selten statt des erschütternden einen schlechtthin fatalen Eindruck. Dazu contrastirt in der Ausführung eine gewisse forcirte Einfachheit, ja Lieberlichkeit der Kleidung und sonstigen Faltenwerks (ungefähr was die französische Sprache unübersetzbar *debraillé* nennt) nicht eben glücklich mit einem Streben nach Größe und Styl in den Verhältnissen wie in der Composition, die (vergl. S. 187) an Poussin sich anlehnt. So bleibt denn von Natur und Wahrheit, wenigstens nach deutscher Empfindungsweise, oft nur der gute Wille übrig. Seine Mädchen *minaudiren*, sein Familienvater (denn er ist stets derselbe) geberdet sich wie ein tragischer Lear und Oedipus in lockerer Kniehose und ungestärkter, vielfach zerfetzter Wäsche; — sogar seine Kinder bewahren in diesen Zusammenstellungen nicht immer jenen unverwüstlichen Reiz, der sie selbst bei Boucher zu retten im Stande war. Desto vortrefflicher sind sie allerdings mitunter in Einzelfiguren (wie *Petite Nanette*, *le petit boudeur*, und besonders ein gewisses etwas mürrisches, kleines

Mädel ohne Unterschrift, mit einer Mönchspuppe) gerathen, nicht minder gewisse üppig-sinnliche, aber kernhaft naturwahre Frauen-gestalten (wie die Paresseuse und ihr Pendant, die Wäscherin), die dem Meister eigenthümlich sind. Denn wir dürfen nicht verschweigen, daß er, noch so sehr portirt für ehrbare Häuslichkeit, doch gelegentlich den Geschmack seiner Zeit für „freie“ Darstellungen keineswegs verleugnet.

Doch hier machen wir, von Zeit, Stoff und Raum gleichmäßig genöthigt, noch einmal Halt, um uns eine eingehende Betrachtung, wie sich die französische Kunst durch die Revolution und ihre Bändiger bis zu unseren Tagen gestaltet, zum demnächst folgenden Schlusse zu versparen.

(Schluß folgt.)

H. v. Blomberg.

Ueber die dichterische Behandlung der Thiere.

Daß die Thiere Gegenstand dichterischer Behandlung werden können und vielfach geworden sind, kann nicht befremden; denn die Kunst ist ja überhaupt die Wiedergeburt der gesammten Natur aus dem menschlichen Geiste als Mikrokosmos; sie gründet sich auf ursprüngliche Wesensverwandtschaft des Menschen mit den übrigen Geschöpfen und schließt von diesen keines aus, dem irgend ein Anflug an menschliche Empfindung entlockt werden mag. Weil nun von allen Geschöpfen die Thiere dem Menschen am nächsten stehen, sollte man meinen, sie eigneten sich sogar ganz besonders zu poetischer Behandlung. Da aber neben theilweiser Ähnlichkeit ein wenigstens ebenso großer Abstand des thierischen Wesens vom menschlichen nicht minder jedem Gefühle sich aufdrängt, und sonst zum Wesen des Menschen gerechnet wird, daß er sich über das Thier erheben solle, so wird die Bestim-