

β) Wirkungen des Geistes des Absoluten.

Die Wirkungen des Geistes des Absoluten führen mehr und mehr zur Concentrirung aller Gebiete und Elemente der Kunst nach einem einheitlichen Plan. Durch die neu gegründeten königlichen französischen Akademien in Paris und in Rom werden alle Quellen von Frankreich und Italien concentrirt, methodisch studirt und geregelt nach einer Richtung geleitet. Sie gipfeln endlich unter *Lebrun* und *Ludwig XIV.* in einer Einheit zusammen, wie sie die Geschichte vielleicht weder vorher, noch seitdem gesehen hat und deren Wirkungen mit größter Aufmerksamkeit verfolgt zu werden verdienen. Spanischer Despotismus, der Geist der Gegenreformation, der Päpste und der Jesuiten, jede dieser Quellen des Absoluten hat einen gewissen Antheil an dieser hoch interessanten Erscheinung und spiegelt sich theilweise und wenn auch in verschiedenem Grade in der Kunst *Ludwig XIV.* wieder.

Von dem Schickal des Geistes der Verföhnung *Heinrich IV.* und seiner Fusionspolitik wird später an geeigneter Stelle die Rede sein.

g) Einfluß fremder Völker auf die Kunst des XVII. Jahrhunderts.

Das regelmässige, ununterbrochene Zunehmen der italienischen Elemente in der französischen Architektur des XVI. Jahrhunderts hatte zur Folge, daß bereits unter *Ludwig XIII.* der Stil des Kirchen- und Palaßbaues in Frankreich und Italien kaum mehr zu unterscheiden sind. Dem gegenüber hatte man Anfangs Mühe, zwei Erscheinungen im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts, von denen die Franzosen berichten, zu begreifen. Die erste ist eine Art Unentschiedenheit der Richtung in der französischen Kunst; die zweite besteht in den Einflüssen verschiedener anderer fremder Völker, vor Allem einem bedeutenden vlämischen Einfluß, der etwa bis 1660 anhält. Die französischen Schriftsteller selbst schienen wenig nach dem Grund dieser Erscheinungen gefragt zu haben. Längere Zeit war ich nicht ganz von der Richtigkeit dieser Ansichten überzeugt und glaubte in diesen Erscheinungen, falls sie nicht übertrieben worden sind, einfach nationale Eigenthümlichkeiten vor Augen zu haben, die zu ihrer Erklärung keiner Annahme fremder Einflüsse bedürften. Erst allmählich konnte ich mich von der Richtigkeit dieser Angaben oder, genauer gesagt, von ihrer theilweisen Richtigkeit überzeugen, indem diese Erscheinungen eigentlich nur in einer der zwei Strömungen der französischen Architektur an das Licht treten. Im Grunde scheinen sie das regelmässige *Crescendo* des italienischen Einflusses nirgends aufgehalten zu haben, eben so wenig, wie es den Hugenotten gelang, für die Gefühle einer gallo-fränkischen Denkweise, die Frankreich im Mittelalter groß gemacht hatte, neben den neu erwachten gallo-römischen Anschauungen das Recht der Weiterexistenz zu erkämpfen.

Indem ich schrittweise das wirkliche Vorhandensein dieser Erscheinungen feststellen konnte, gelang es mir gleichzeitig, ihre Erklärung zu finden. Sie liegt in ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Chaos und der Anarchie während der Hugenottenkriege und der *Ligue*, auf die ich deshalb besonders die Aufmerksamkeit gelenkt habe (siehe Art. 213, S. 199). Diese Unentschlossenheit und das Hin- und Herschwanken zwischen verschiedenen fremden Einflüssen sind die Folge der Verschiedenartigkeit der Interessen und Wünsche, welche in den damaligen Geistern herrschten und um die mehr als dreißig Jahre lang gekämpft wurde.

Der Einfluß fremder Völker, mit Ausnahme des bereits vorhandenen italieni-

253.
Einheitliche
Leitung
aller Künfte.

254.
Unentschiedene
Richtung
in der
Architektur
um 1610.

fchen, ist wiederum einerseits die Folge ihrer Machtstellung und andererseits der Sympathien der Katholiken und der Hugenotten für diejenigen Nachbarvölker, welche am lebhaftesten für und gegen Rom und die Reformation auftraten und deren Künfte und Wefen Elemente aufwiesen, die den Geistes- und Gemüthsrichtungen beider Parteien entsprachen.

^{255.}
Angaben
Lemonnier's.

Zur Bestätigung dieser Angaben führen wir einige Stellen von *Lemonnier* und *Henri Martin* hier an.

»Betrachtet man die Kunst um 1610,« schreibt ersterer⁴⁴⁹⁾, »so ist es kaum möglich, zu wissen, wohin sie führen wird; so groß ist die Zahl der Elemente, die in ihr wirken: Alterthum, Renaissance, Italien, Flandern, die beginnende Kunst der Jesuiten, nationale Ueberlieferungen; Alles dieses mischt sich oder, richtiger, stellt sich neben einander. Stehen wir da vor Trümmern oder vor neuem Material? Es ist schwer zu sagen . . .« Sind diese Worte nicht der genaue Reflex des Zustandes der Anarchie, den wir in Art. 213 (S. 199) geschildert haben?

»Es gab so viele Widersprüche,« fährt *Lemonnier* fort, »zwischen den Theorien und dem Temperament, zwischen den künstlerischen und literarischen Lehren und den alten Wurzeln der Seelen, daß man kaum wußte, wohin sich wenden, und daher entgegengesetzte Reactionen unvermeidlich waren . . . Im Jahr 1622, als *Rubens* seine *Galerie du Luxembourg* begonnen hatte, weilte unsere Kunst noch in jenem Zustande der Unentschlossenheit, welche sich besonders dazu eignet, sie einem fremden Einflusse zu unterwerfen. Dennoch ging *Rubens*, so zu sagen, unbemerkt vorüber . . . Am Hofe mischten sich, ohne zu verschmelzen, italienische Verfeinerung (*raffinement*), spanischer Ernst und französische Lebhaftigkeit (*vivacité*); die Sitten hatten öfters mehr von der Ausschweifung (*débauche*), als von der Galanterie; man empfand etwas wie einen Rest von Brutalität unter dem Bestreben nach Courtoisie, der Ernst des Königs und seines Ministers ging nicht auf seine Umgebung über, und unter *Anna* und *Mazarin* blieb wenig mehr davon übrig.«

Im ersten Theile des XVII. Jahrhunderts endlich, giebt *Lemonnier* zu, hat die französische Kunst mehr empfangen, als gegeben. In seiner intellectuellen Entwicklung war Frankreich noch nicht in der Lage, sich selbst vollständig zu genügen. Seine Geschichte und geographische Lage führten zu mehr oder weniger engen Beziehungen mit den Nachbarvölkern.

^{256.}
Anschauungen
von
Henri Martin.

Diese Situation des französischen Geistes offenbart sich noch auf einem anderen Gebiete. »In der Literatur,« sagt *Henri Martin*, »ist das erste Drittel des XVII. Jahrhunderts eine Epoche des Ueberganges, mehr der Vorbereitung als der Schöpfung. Man säte mehr, als man erntete.«

Man sieht hieraus, wie sehr es von Wichtigkeit ist, die Natur und Ausdehnung des Einflusses dieser Völker auf die Entwicklung der französischen Architektur seit *Heinrich IV.* möglichst klar zu erkennen.

1) Einfluß Spaniens.

^{257.}
Gründe
des spanischen
Einflusses.

Der wahre Mittelpunkt der katholischen Handlung war nicht mehr Rom, sondern Spanien. In der Bulle vom 15. Februar 1559 beugen sich *Paul IV.* und das Papstthum selbst vor der von ihm geschaffenen Inquisition, und dieser hatte *Philipp II.* persönlich den Eid geleistet. Spanien war es, das ununterbrochen den französischen Hof gegen die Reformirten und zu ihrer Vertilgung mit allen Mitteln

⁴⁴⁹⁾ A. a. O., S. 59.

trieb. Längs der Pyrenäen, in den Niederlanden und in der Picardie, in der Freigrafenschaft und in Burgund drangen spanische Besitzungen in Frankreich ein; hierzu kam noch die Stellung, die Spanien in Italien hatte, hinzu. Die Ankunft der spanischen Armee unter dem Herzog von Parma hatte 1590 allein den Fall von Paris verhindert. Von 1591—94 hatte Paris eine spanische Garnison.

»Der politische Einfluß Spaniens in Frankreich während der *Ligue*,« schreibt *Henri Martin*, »war ein überwiegender; aber sein literarischer Einfluß dauert im XVII. Jahrhundert fort. Während dreißig Jahren herrschte die Nachahmung des Spanischen. Diese Invasion des Spanischen hatte den Geist der Renaissance in Frankreich etwas irre gemacht (*déconcerté*). Als *Richelieu* die anti-spanische Politik durchsetzte, nahm die Renaissance von Neuem die Offensive, im Namen des *Aristoteles* und *Horaz*, gegen die unregelmäßigen Stücke, die aus Spanien importirt waren.«

Wir sehen ferner durch die Vermittelung des Hofes und durch seinen jetzt immer größer werdenden Einfluß das spanische Element auf die französische Kunst einwirken. »Die von *Heinrich III.* 1574 eingeführte neue Hofetiquette,« sagt *Henri Martin*, »strebt an, die Großen, den Adel, die Unterthanen fern zu halten. Sie soll die Zurückhaltung und erhabene Steife des spanischen und englischen Ceremoniells an Stelle der den Franzosen so lieben Familiarität und des leichten Zutrittes bei dem König setzen.«

»Mochten unsere Franzosen,« sagt *Lemonnier*⁴⁵⁰), »noch so sehr über Einzelnes am Hofe von Madrid sich lustig machen, so brachten sie von einer Gesandtschaft jenseits der Pyrenäen eine ‚gewisse Luft mit sich zurück‘, die sie dort eingeathmet hatten. Niemals waren die Botschaften so zahlreich, als zwischen 1600 und 1630. Unter der Regentschaft der *Maria von Medici* ging man truppenweise: unsere *diplomates de parade* hatten zuweilen ein Gefolge von 100 bis 200 Edelleuten, begierig ihren Luxus zu zeigen und die schönen Spanierinnen zu sehen.«

Hierzu kommt nun der Einfluß der beiden spanischen Königstöchter, die nunmehr nach einander auf den Thron Frankreichs steigen: *Ludwig XIII.* heirathet 1615 *Anna von Oesterreich*, Tochter *Philipp III.*, und 1659 *Ludwig XIV.* *Maria Theresia*, Tochter *Philipp IV.* »*Ludwig XIV.*,« sagt *Henri Martin*, »bildet 1661—72 die edle und ernste Galanterie, deren Geschmack und Gewohnheiten er von seiner spanischen Mutter, *Anne d'Autriche*, empfangen hatte, zu einem System aus«⁴⁵¹).

Bedenkt man, daß der Stil *Louis XV.* eine wirkliche Reaction des echt frankogallischen Geistes gegen das ganze System *Ludwig XIV.* bedeutet, so wird es immer wahrscheinlicher, daß in der Geistesrichtung des *Grand Roi* und seiner Zeit mehr erzwungene spanische Würde, spanisches Ceremoniell und *gravité castillane* verbunden waren, als sonst dem französischen Geiste eigen ist. Die Folge hiervon ist ohne Zweifel ein fühlbarer Einfluß auf den Charakter des Hofes. Durch die maßgebende Rolle des letzteren wurde er auf die Kunst übertragen und brachte mindestens zwei wichtige Erscheinungen hervor: er half den Charakter des Schweren, wie wir sehen werden, betonen und brachte die sog. Pose hervor⁴⁵²).

⁴⁵⁰) A. a. O., S. 63.

⁴⁵¹) Die Etiquette, ohne die extravaganten Hindernisse anzunehmen, welche am spanischen Hofe herrschen und die der französische Geist nicht geduldet hätte, nimmt im Verhältniß der Zunahme der königlichen Pracht eine unbekannte Ausdehnung. . . . Sie ist berechnet, der Monarchie auf Kosten der Aristokratie zu dienen. Die Unterschiede zwischen den Classen werden vermindert; die Unterschiede aber zwischen allen diesen und dem König werden vermehrt.

⁴⁵²) Die »Pose« ist wie ein fremder Geist und Gast, der sich neben dem natürlichen Menschen einstellt, und in welche dieser hineinschlüpft, um sich in den Augen der Welt (*de la cour, du monde*) den Schein zu geben, er sei geistig und materiell

2) Spanisch-vlämischer Einfluss.

259.
Spanisch-
vlämischer
Einfluss.

Vom rein spanischen, eben so vom rein vlämischen Einflusse ist die Wirkung der Mischung beider in den spanischen Besitzungen in Belgien zu unterscheiden. Das katholische Frankreich hatte seine Blicke fortwährend nach den Niederlanden gerichtet. Seit *Carl V.* und *Philipp II.* war dort die Hauptbasis der spanischen Unternehmungen gegen Frankreich. Von dort waren *Farnese* und *Mansfeld* der *Ligue* zu Hilfe gekommen. In dieser Weise mochten selbst die Spanier ein Mittel werden, um auch dem rein niederländisch-vlämischen Element Einfluss zu verleihen.

Aber auch vom Einflusse der spanisch-vlämischen Mischung glauben wir Beispiele anführen zu können.

Die Kirchen-Façade von *Ste.-Marie* zu Nevers, mit dem kräftigen Relief ihrer vorgeetzten Säulen, den schweren, gefuchten Verdachungen der Fenster, Thüren und Nischen, dem vereinfachten, aber um so breiter und kräftiger behandelten Detail der Consolen und Hermen u. f. w., zeigt viel mehr den Charakter der vlämisch-spanischen Kunst, als der ängstlicheren, mässigeren französischen Architektur.

An der eigenthümlichen Façade der Klosterruine von *St.-Amand* bei Valenciennes (am Thurm 1633 datirt) scheint mir in der Decoration, in den riesigen verschlungenen Bändern und am eigenthümlichen Ornamente eine spanische oder beinahe spanisch-mexikanische Beeinflussung des Vlämischen zu liegen.

Es würde sich ferner lohnen, nachzuforschen, ob dasjenige, was man nördlich von den Alpen als Jesuitenstil zu bezeichnen pflegt, nicht ebenfalls die spanisch-vlämische Entwicklung des italienischen Typus ist, den *Vignola* am *Gesù* in Rom aufgestellt hat. In Frankreich scheint man sich eher an die italienischen Vorbilder gehalten und den speciell jesuitischen spanisch-vlämischen Schwulst vermieden zu haben.

3) Vlämischer Einfluss.

260.
Befremdendes
in feinem
Auftreten.

Gedenkt man einerseits der wunderbaren Leistungen der französischen Gothik und der unglaublichen Meisterchaft in der Composition, so wie in der Entwicklung der Gliederungen, die sie bis an das Ende bewahrte; gedenkt man andererseits des unerfchöpflichen Zaubers der italienischen Renaissance und der Meisterwerke jedes Ranges, den sie auf allen Gebieten entwickelte — so hat das Auftreten eines vlämischen Einflusses auf die französische Kunst zwischen 1600 und 1660 zuerst etwas auferordentlich Befremdendes.

261.
Erklärung
hierfür.

Man fragt sich, wie diese Erscheinung möglich geworden sei, nachdem Frankreich bereits während hundert Jahren sich immer mehr mit der italienischen Kunst verbunden hatte. Die Thatfache wird von allen Franzosen zugegeben; Wenige aber scheinen die Gründe dieser Erscheinung zu verstehen. *Destailleur* sagte mir mehrmals, er habe keine Erklärung hierfür finden können. *Lemonnier* führt einige Punkte an, die richtig sind. Eine vollständige Aufklärung fand ich jedoch erst in einer der zahlreichen Einzelstudien von *Courajod*. Zum besseren Verständniss führen wir einige

mehr, gröfser und besser, als er wirklich ist. In keinem der Länder, in denen ich gelebt habe, ist sie mir so aufgefallen, wie in Frankreich. Dem gothischen Frankreich, so wie dem des XVI. Jahrhunderts, dem großen Urmenfchen *Heinrich IV.*, war die Pose gänzlich unbekannt. Sie beginnt unter *Ludwig XIII.*, thront unter dem *Grand Roi* von der Fußstellung bis zum Perrückenscheitel, nimmt vielleicht unter *Ludwig XV.* etwas ab, blüht, unter dem Schein des Antiken, mit der ersten Republik und dem Empire wieder gewaltig auf, um erst im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts, hoffentlich auf immer, aus der französischen Kunst zu schwinden.

der Angaben aus dieser Arbeit *Courajod's* hier an⁴⁵³). Schon am Beginn des XIV. Jahrhunderts sieht man in Paris mehrere vlämische Bildhauer von Ruf arbeiten. Um 1350 hatte der Naturalismus der vlämischen Schule sich in Paris eingebürgert und war von Nord-Frankreich adoptirt worden. Als Flandern unter das burgundische Scepter gelangte und letzteres Land eine lange Zeit friedlicher Blüthe bewahrte, während seit 1407 die königlichen Provinzen in Folge des Krieges künstlerisch unthätig wurden, verbindet sich der vlämische Einfluss mit dem burgundischen und beherrscht als nationale Kunst das ganze XV. Jahrhundert in Frankreich. Die vlämisch-burgundische Kunst beginnt mit ihren Meisterwerken in Dijon von 1390—1410. Die burgundische (d. h. vlämische Kunst) blieb in Frankreich die nationale Kunst bis zum Augenblick, wo *Michel Colombe*, aus dieser Schule hervorgegangen, den Adel und die Eleganz des italienischen Stils entlehnte und in dem von italienischen Elementen ganz durchtränkten Loire-Thal den endgiltigen Stil der französischen Renaissance gründete, indem er die französischen Eigenschaften hinzubachte.

Nachdem *Courajod* diese Stellung der vlämischen Kunst auf das deutlichste nachgewiesen hat, wird das Wiederauftauchen derselben unter *Heinrich IV.* sonnenklar, besonders wenn man sich erinnert, das während des größten Theiles des XVI. Jahrhunderts die Franzosen durch die *Clouet's* u. a. mit der vlämischen Schule, namentlich mit ihrer Porträt-Malerei, in Verbindung bleiben.

Die übrigens keineswegs allgemeine, sondern bloß theilweise Aufnahme vlämischer Elemente war also damals einfach eine der Formen der Rückkehr zur nationalen Kunstrichtung, die wir als eine der Folgen der Hugenottenbewegung nachgewiesen haben (siehe Art. 264, S. 222).

Folgende hier einschlägige Ereignisse seien erwähnt.

Im Jahre 1583, noch als König von Navarra, liefs *Heinrich* die Gründung einer vlämischen Colonie im Bearn studiren, um die Teppichweberei dort einzuführen⁴⁵⁴). Später (1602) beförderte er auch in Frankreich die Fabrikation der Teppiche nach flandrischer Art⁴⁵⁵).

Später berief *Heinrich IV.* bedeutende vlämische Meister, wie *Franz Pourbus*, *Paul Bril* und *Francheville*, an seinen Hof. Sie hatten sämmtlich in Italien geweilt, und der zuletzt Genannte war, wie sein Lehrer *Jean Bologne*, so zu sagen zu einem Italiener geworden. Der Ruf eines Meisters wie dieser, noch mehr derjenige von *Rubens*, des einzigen Künstlers nördlich von den Alpen, den man neben die sechs Heroen der italienischen Kunst stellen kann, mußte nothwendiger Weise auf die ganze vlämische Schule einen außerordentlichen Glanz werfen.

In den Jahren 1622—25 weilte *Rubens* mindestens zweimal in Paris, um seine berühmten Compositionen aus dem Leben der *Maria von Medici* für die eine Galerie des Luxembourg-Palastes zu malen. Die zweite Galerie mit demjenigen *Heinrich's IV.* wurde leider nicht ausgeführt. Man nimmt gewöhnlich an, das *Rubens* so gut wie keinen Einfluss auf die Franzosen ausgeübt hat. Auf einzelne Spuren werden wir immerhin bei der barocco-artigen Stilrichtung unter *Ludwig XIII.* hinzuweisen haben.

In Paris gab es 1626—91 eine Zunft (*confrérie*) der vlämischen Nation. Sie war gebildet aus der *catholique assemblée des illustres Nations Flamande, Allemande,*

262.
Beispiele
des
vlämischen
Einflusses.

263.
Vlämische
Zunft
in Paris.

⁴⁵³) COURAJOD, L. *Les origines de la Renaissance en France au XIVe et au XVe siècle. Leçon d'ouverture du 2 Février 1887, à l'École du Louvre.* Paris 1888.

⁴⁵⁴) Siehe: *Nouvelles archives de l'art français* 1879, S. 237.

⁴⁵⁵) Siehe: MARTIN, H. *Histoire de France.* 4. Ausg. Paris 1855—60. Bd. X, S. 459.

Suisse et autres und wurde 1626 auf Wunsch der Erzherzogin *Claire Eugénie* gegründet, damit ihre Landsleute in Frankreich nicht »*sous le titre spécieux de droit des gens*« zum Protestantismus übergangen. Neben den berühmten Kupferstechern *Gerard* und *Jean Edelinck* aus Antwerpen, später naturalisirt, findet *A. de Montaignon*⁴⁵⁶⁾ mehrere vlämische Kleiderhändler (*marchands-tailleurs d'habits*) und meint, sie könnten auf den Geschmack der Männerkleidung in Frankreich eingewirkt haben.

Als hierauf bezügliche Thatsache verdient hervorgehoben zu werden, das zur Zeit *Richelieu's* und der Gesellschaft des *Hôtel de Rambouillet* (ca. 1630) die allgemeine Form des Costüms nicht aus Spanien, sondern aus Flandern und Holland nach Frankreich gelangt war; hier wurde sie nur um Einiges verfeinert⁴⁵⁷⁾.

Noch im XVIII. Jahrhundert können wir mit *Watteau* und den *Vanloo's* Vlamänder unter den ersten Meistern Frankreichs sehen.

Man fühlt sich geneigt, diese franko-vlämische Phase wie eine Art stärkender Früh-Renaissance des XVII. Jahrhunderts anzusehen. Sie mochte bestimmt sein, Frankreich wenigstens so weit mit nördlichem Individualismus zu stärken, als nöthig war, damit seine Kunst unter dem furchtbaren Anstürmen der entgegengesetzten Richtung, in der die Jesuiten, *Richelieu* und *Ludwig XIV.* den Ton angeben sollten, wenigstens am Leben blieb.

Dieser vlämische Einfluss erscheint mir übrigens in der Architektur weniger auffallend, als in den anderen Künsten. Die wichtigste Erscheinung dürfte das Auftreten des Backsteinbaues selbst da sein, wo der ausschließliche Quaderbau üblich und wohl billiger war. Diese Thatsache dürfte jedoch, wie wir sehen werden, eher dem holländischen, als dem rein vlämischen Einflusse zuzuschreiben sein. Gelegentlich des Backsteinbaues und des Stils *Ludwig's XIII.* wird noch von anderen vlämischen Elementen die Rede sein.

4) Holländischer Einfluss.

264.
Rein geschicht-
licher
Nachweis.

Die Gründe, welche mich vermuthen lassen, das Auftreten des Backsteinbaues unter *Heinrich IV.* eher einem holländischen Einflusse zuzuschreiben sei, als einem vlämischen, beruhen einerseits auf der Wahrscheinlichkeit, das diese Backsteinrichtung vom Hugenotten-Minister *Sully* ausging, andererseits auf der besonderen Stellung Hollands zu *Heinrich IV.*

Wir erwähnen zuerst das eigenthümliche Bündniß des Herzogs von Anjou, Bruder *Heinrich's III.*, mit fünf der sieben niederländischen Provinzen, in Folge dessen der Herzog 1579—83 ihr wenn auch wenig befriedigendes Oberhaupt war. Durch den Kampf gegen den gemeinsamen Feind Spanien wurde ein enges Band zwischen den Hugenotten, der Partei des Königs und Holland geknüpft. Der Uebertritt des Königs änderte hieran nichts. Die Heirath der Tochter *Coligny's* mit *Wilhelm von Nassau* trug hierzu Einiges bei⁴⁵⁸⁾.

Die Holländer waren 1597 die einzigen unter den Verbündeten des Königs, die treu und liebevoll zu ihm hielten. Im Juni hatten sie zwei Regimenter neben den 2000 Engländern in der königlichen Armee vor Amiens. *Moritz von Nassau* suchte 1598 den König zur Fortsetzung des Krieges zu bewegen. 1599 begünstigte *Heinrich IV.*

⁴⁵⁶⁾ In: *Nouvelles archives de l'art français* 1877, S. 158.

⁴⁵⁷⁾ Siehe: *MARTIN*, a. a. O., Bd. XII, S. 124.

⁴⁵⁸⁾ Für manche Beziehungen Hollands und *Heinrich IV.* in dieser Zeit weise ich auf nachstehendes Werk hin: *DELABORDE, J. Louise de Coligny, Princesse d'Orange.* Paris 1890.

Holland und forderte die protestantischen Fürsten Deutschlands auf, es nicht im Stich zu lassen. Er ließ die Holländer im Geheimen Truppen in Frankreich werben. Ganze Regimenter gingen in den Dienst der vereinigten Provinzen über.

Für den holländischen Einfluß auf Frankreich spricht aber ein viel wichtigerer Grund, nämlich das mächtige Emporblühen der jungen protestantischen Republik unter der Führung des Hauses Nassau inmitten seines heldenmüthigen Kampfes mit dem mächtigen Spanien. *Henri Martin* hebt hervor, wie sehr die Holländer 1600 in der Kriegskunst Frankreich voran waren. Man schlug sich in Frankreich, sagt er; in Holland aber führte man Krieg.

Gelegentlich der militärischen Reorganisation Frankreichs, die *Heinrich IV.* und *Sully* 1601 unternahmen, schreibt er ferner: »... Alles wurde gethan, um ein Corps unterrichteter Offiziere zu bilden und die französischen Ingenieure auf die Höhe des alten Rufes der italienischen und des neuen Rufes der holländischen zu bringen.«

In den Häfen des Oceans waren die Seekräfte Hollands zu *Heinrich IV.* Verfügung. Er dachte nach dem Vorbilde der Holländer und Engländer eine Schiffahrtsgesellschaft für Indien zu bilden. Der König beschützte 1603 die Entwicklung der Teppichfabrikation nach dem Muster derjenigen von Flandern und die der feinen Leinwand nach holländischem Vorbilde. Eben so, wie das französische Befestigungssystem *Vauban's* aus einer Verbindung des neu-italienischen Systems mit dem holländischen Systeme entstanden ist, welches wieder eine Umwandlung des letzteren war — eben so nahm die französische Kunst neben den italienischen Vorbildern Einiges von der holländischen an.

5) Einfluß des Antiken im XVII. Jahrhundert.

Das »Credo« der antiken Kunst, der Glaube an ein Ideal und eine Vollkommenheit, deren Quelle unvergänglich ist und höher liegt als die wechselnden, subjectiven, zuweilen willkürlichen Ansichten der auf einander folgenden Geschlechter es oft zugeben wollen, ist seit dem Beginn der Renaissance bis auf den heutigen Tag im Wesentlichen das herrschende Motto und die Ehre der französischen Kunst geblieben. Die Antike wird man sich wohl, mehr oder weniger, als ein stets gegenwärtiges ideales Ziel vorstellen müssen. Sie blieb es für die Künstler der einen Strömung, selbst in der Zeit zwischen 1600 und 1660, als die vlämisch-holländische Kunst vielfach die herrschende Mode zu sein schien. Sie blieb es noch dann, namentlich in Künstlerkreisen, als man während der *Querelle des Anciens et des Modernes*, gegen Ende des XVII. Jahrhunderts, im Namen der letzteren, die Fahne gegen die Antike erhob.

Schwerer ist es, zu entscheiden, in wie fern die Künstler in ihren Blicken nach der Antike mit Bewußtsein frei mit derselben umgingen oder aber sich selbst über den Grad ihrer Annäherung an den Stil der antiken Vorbilder naiv täuschten. Der Ausspruch eines Zeitgenossen *Meissonnier's*, des *Abbé de Fontenai*, der selbst in den Werken dieses Fürsten des allerfreiesten Rococo »*la noble simplicité de l'antique*« findet, berechtigt wenigstens anzunehmen, daß Selbsttäuschungen auch vorkamen. Gewiß dachten die Meister oft im Geiste der Antike zu wirken, da wo wir jetzt hauptsächlich die Aeufserung des damals modernen Zeitgeistes sehen werden.

Wenn man unter Einfluß der Antike ein enges Anschließen der Formen an diejenigen der Ruinen des alten Roms versteht, so muß man, glaube ich, zugeben,

265.
Holländische
Vorbilder.

266.
Dauernder
Einfluß
des Antiken.

267.
Freie
Auffassung
des
Antiken.

dafs dieser Einflufs auf die Architektur Frankreichs zwischen 1600 und 1730 etwa, nach heutigen Begriffen, weniger fühlbar ist, als man es nach den Worten gewisser Schriftsteller denken sollte.

Mit Ausnahme der Colonnade des Louvre, in welcher wenigstens der grofsartige Geist des kaiserlichen Roms weht und eine sehr edle Behandlung der korinthischen Ordnung an die Schönheit antiker Vorbilder erinnert, scheinen mir alle Gebäude, an welchen die Ordnungen eine bedeutende Rolle spielen, so sehr mit der italienischen Architektur und italienischer Interpretation der antiken Formen verschwifert, dafs man nirgends an einen unmittelbaren Einflufs der Antike zu denken versucht wird, sondern stets Vorbilder von *Vignola*, *Palladio* und *Scamozzi* vor sich sieht. Allerdings zeigt die schöne Bildung des Laubes an den korinthischen Kapitellen am *Val-de-Grâce* oder am *Palais de l'Institut*, dafs die Meister der strengen Richtung mehr die antiken Kapitelle, als die zeitgenössischen Werke in Rom studirt hatten, oder aber, dafs sie in der Architektur ähnlich verfahren, wie *Poussin* in der Malerei. Unter seinen Zeitgenossen in Italien achtete er nur *Domenichino*, studirte aber neben der Natur und der Antike die grofsen Italiener der Zeit *Julius II.* und *Raffael's*.

268.
Italienische
Interpretationen
des
Antiken.

Die damaligen Architekten waren doch auch Männer ihrer eigenen Zeit und erkannten deren Bedürfnifs und Rechte an. Sie begriffen gewifs, dafs die Anwendungen der Antike auf moderne Bedürfnisse nur wenig verschieden sein konnten von denjenigen, welche die italienischen Meister in das Leben gerufen hatten. Daher mochte es sein, dafs auch noch in dieser Zeit die Architekten und Bauherren in den Werken der modernen Italiener die treueste Wiederauferstehung der Antike zu sehen glaubten, wie wir es für die Zeit *Heinrich II.* nachgewiesen haben⁴⁵⁹), und zwar um so mehr, als man gerade in der damaligen Poesie von der vermeintlichen Nachbildung der Griechen und Römer zu derjenigen der Italiener überging.

269.
Französische
Studien
des
Antiken.

Diese Verwandtschaft mit der italienischen Architektur, welche unvergleichlich gröfser ist, als diejenige mit der antiken, mufs um so mehr betont werden, als heut zu Tage manche Franzosen, auf Grund der herrlichen antiken Reste in Frankreich selbst, so wie auf Grund ihrer einstigen gallo-römischen Cultur, sich gern für unabhängiger von der italienischen Kunst halten möchten, als dies in Wirklichkeit der Fall ist⁴⁶⁰). Man hat in *Poussin* nicht einen modernen Italiener, wohl aber einen *Latin de la France* sehen wollen. Ein kleiner Unterschied ist allerdings vorhanden⁴⁶¹). Hätte es aber wohl je wieder *Latins* in Frankreich gegeben, wenn sie es nicht durch die modernen Italiener geworden wären? Bis jetzt darf man danach fragen.

270.
Studien
französischer
Architekten
in Rom.

Immerhin dürfte seit den Tagen der fünf grofsen französischen Meister, die um 1530 in Rom studirten (siehe Art. 137, S. 128), bis zu den berühmten Arbeiten *Desgodet's* und von diesem bis auf den heutigen Tag das unmittelbare eingehende

⁴⁵⁹) Wir haben (in unserer Monographie über die beiden *Du Cerceau*, insbesondere in Kap. III daselbst) gezeigt, wie *Du Cerceau* das *Templum Cereris* in einem Entwurfe *Bramante's* für St. Peter, die *Domus Tarquinii* durch *Raffael's Palazzo dall' Aquila*, die *Regia Numa* durch eine den Entwürfen *Bramante's* für den Vatican entnommene Composition darstellt. Wir haben hervorgehoben, dafs der antikste Stil, den man sich zur Zeit *Heinrich II.* vorstellen konnte, der Stil *Bramante's* und *Raffael's* sei, namentlich die jetzt so wenig gekannte *ultima maniera* *Bramante's*.

⁴⁶⁰) Es kam eben nicht blofs darauf an, antike Denkmäler und Ruinen zu sehen. Weit wichtiger dürfte es gewesen sein, vor den Werken eines lebendigen, durchaus modern denkenden Volkes zu stehen, welches, wie die Italiener, verstanden hatte, aus den antiken Ruinen dasjenige zu nehmen und wieder zu beleben, was auf die neuen Bedürfnisse und im neuen Geiste anwendbar war.

⁴⁶¹) *Poussin* hatte die Gewohnheit, statt unvollkommener lebendiger Modelle vielfach antike Sculpturen zum Vorbilde zu nehmen. Mit dem vlämischen Bildhauer *Duquesnoy* mafs er alle antiken Statuen, den *Antinoos* mit *Algardi*, und beobachtete alle ihre Verhältnisse (siehe: *Archives de l'art français, 2e Série*, Bd. II, S. 272). Diese Gewohnheit *Poussin's* wurde in der *Académie Royale* zu Paris 1668 von *Ph. de Champaigne* lebhaft getadelt und von *Le Brun* vertheidigt.

Studium der antiken Reste Roms nie mehr aufgehört haben. Diesem Umfande allein verdanken französische Architekten, wie *Salomon de Brosse*, *Lemercier*, *François Mansart*, *Claude Perrault*, *Gabriel* und *Louis*, das sie eine so schöne Behandlung der Säulen erlernt haben. Ohne die besten Vorbilder der Italiener von 1500—50 zu übertreffen oder auch vielleicht zu erreichen, treten die Ordnungen in der *Colonnade* des Louvre und in den Palästen an der *Place de la Concorde* in einem Maßstabe, einer Ausdehnung und einer Fülle reicher Durchbildung uns entgegen, auf welche die Franzosen mit Recht stolz sein dürfen. Diesem Umfande ist es zum Theil zu verdanken, das die Hoch-Renaissance, so zu sagen, nie mehr ganz von der Bühne oder aus dem Bewusstsein der französischen Architekten geschwunden ist.

Verbunden mit der neuen Steigerung in der Begeisterung für das Alterthum zur Zeit *Richelieu's* hat dieses Studium der Antike und der italienischen Vorbilder der Zeit *Julius II.*, so wie der Peters-Kuppel *Michelangelo's* auch in der Architektur des XVII. Jahrhunderts in Frankreich eine Phase der Blüthezeit hervorgebracht, die man als eine classische oder als eine zweite Auflage der Hoch-Renaissance zu bezeichnen berechtigt ist.

Von dieser neuen Begeisterung zur Zeit *Richelieu's* schreibt *Henri Martin*: »Nicht das Theater allein ging zum Alterthum zurück. Mit Ausnahme der Philosophie und der Naturwissenschaften, welche eben sich emancipirten, ging Alles zugleich zum Alterthum zurück, auf allen guten, wie schlechten Wegen.

Es war eine intensivere Wiederkehr (*recrudescence*) der Renaissance, viel radicaler, als die Periode des XVI. Jahrhunderts, und ein viel systematischeres Auslöschten des Mittelalters. Ein eben solcher Impuls treibt unsere Poeten fort nach Rom und Athen — unsere Theologen in die Arme der Kirchenväter, die Scholastik unter die Füße tretend — unsere Künstler überall zur mehr oder minder glücklichen Wiedergabe der antiken Costüme und Sitten — und treibt unsere Monarchie zu den Formen und zum Geist des römischen Kaiserreiches — bis das unsere gebildete (*lettrée*) Demokratie zu den antiken Republiken zurückkehrt — die Verachtung für die Zeiten, welche das Alterthum von der neueren Zeit trennen, steigert sich. — Die monarchische Aera bricht mit der Vergangenheit Frankreichs ab, um an eine ferne Vergangenheit anzuknüpfen, welche diejenige unserer Herren, unserer Erzieher und nicht unserer Ahnen war.«

Im XVIII. Jahrhundert dagegen sollte die Begeisterung für die antiken Republiken den antiken Vorbildern eine noch größere Macht verleihen. Die Entdeckung von Herculaneum, von Pompeji und die Bekanntschaft mit den Ruinen von Athen trägt hierzu das Ihrige bei und sollte auch ihre Spuren in der französischen Architektur seit 1750 hinterlassen.

6) Italienischer Einfluss.

(1600—1750.)

Der italienische Einfluss während der zweiten Entwicklungsperiode der Renaissance ist fortgesetzt so bedeutend und anhaltend, das, wenn wir hier alles darauf Bezügliche zusammenfassen wollten, ein ganzes Buch entstehen würde. Wir müssen uns daher begnügen, in den in Betracht kommenden Fällen jeweilig das Nöthige hervorzuheben. Immerhin muß hier auf einige Seiten dieser Frage hingewiesen werden, die einen allgemeineren Charakter haben und zu einer richtigeren Auffassung der Verhältnisse beitragen mögen. Wir erinnern dabei daran, das bereits

271.
Wirkungen
des Studiums
der Antike.

272.
Seine große
Bedeutung.

gelegentlich des Einflusses der Antike das italienische Gewand erwähnt wurde, unter welchem jener nicht selten sich darstellt.

Man begegnet öfters bei Franzosen über das Verhältniß ihrer Architektur zu der italienischen während dieser Periode einigen Ansichten, die, näher betrachtet, nur theilweise richtig sind und daher mehrfach zu Schlüssen führen, die das Verständniß der Architektur in beiden Ländern stören. Die erste dieser Ansichten, welche das Abnehmen des italienischen Einflusses während der Zeit von 1595—1635 annimmt, werden wir gelegentlich des sog. Stils *Ludwig XIII.* beleuchten.

273.
Irrthümliche
Vergleiche
zwischen
Frankreich
und
Italien.

Eine zweite Ansicht vieler Franzosen geht dahin, es habe ihre Architektur im XVII. und XVIII. Jahrhundert die Excesse, Extravaganzen und Verstöße gegen einen edlen Geschmack, welche die gleichzeitige italienische Architektur kennzeichnen, vermieden und einen würdigeren, maßvolleren Charakter zu bewahren gewußt. Es liegt offenbar viel Wahres in dieser Ansicht, namentlich wenn man die strengeren Gebäude, die von der Kirche des Val-de-Grâce bis zum Invaliden-Dom, der Schloß-Capelle zu Versailles und dem Pantheon in Frankreich entstanden, bloß mit den schlechten Beispielen des italienischen *Barocco* vergleicht.

Der in dieser Weise angestellte Vergleich ist jedoch nicht unbedingt gerecht und abschließend. Man sollte auch zwei andere Gesichtspunkte berücksichtigen, an die man zu wenig oder gar nicht denkt. Erstens, daß es in Italien neben dem *Barocco* gleichzeitig eine strengere Richtung gegeben hat, und zweitens, daß es billig wäre, die besten Gebäude Frankreichs nicht bloß mit den gleichzeitigen italienischen zu vergleichen, sondern ebenfalls mit denjenigen der gleichen Stilrichtung, d. h. mit den älteren italienischen Denkmälern, welche die Franzosen sich jeweilig als Vorbilder und Muster vor Augen gestellt hatten⁴⁶²⁾. In dieser Weise wird das Urtheil nicht nur gerechter, sondern auch für beide Länder ehrender und auch zum Nutzen des Studiums lehrreicher.

Die Meister des Val-de-Grâce, des Invaliden-Doms und des Pantheon hatten die Peters-Kuppel *Michelangelo's* und die besten Theile des Inneren, die man damals ebenfalls *Michelangelo* statt *Bramante* zutraute, vor Augen. Sie trachteten danach mit hinreichender Freiheit, um sich als Architekten alle Ehre zu machen, im Geiste der besten Italiener in gleicher Richtung neue Kunstwerke zu schaffen. Nach diesem unzweideutigen Streben und den von ihnen selbst angenommenen Mustern muß man dann auch ihre eigenen Leistungen, zum Theile wenigstens, beurtheilen.

274.
Fortsetzung
der Hoch-
Renaissance
im
XVII. Jahrh.

Diese Thatsache des engen Zusammenhanges mit der italienischen Hoch-Renaissance trägt dazu bei, den wirklichen Charakter der Blüthezeit der französischen Architektur im XVII. Jahrhundert besser zu erkennen. Sie erscheint noch klarer als eine classische und als die Fortsetzung der italienischen und französischen Hoch-Renaissance des XVI. Jahrhunderts. Die Richtigkeit der von uns vertretenen Auffassung, daß die classische Zeit des XVII. Jahrhunderts durchaus eine der Phasen des Renaissance-

⁴⁶²⁾ Ein Vergleich mit demjenigen, was wir bei den damaligen Malern sehen, wird diese Thatsache in ein klareres Licht rücken. *Poussin* selbst giebt zu, nicht die zeitgenössischen Italiener zum Vorbilde zu nehmen, sondern die Antike und *Raffaël*. *Le Sueur*, derjenige Franzose, der sich am meisten einige der Eigenschaften *Raffaël's* aneignete, ist selbst nie in Italien gewesen und kannte den Urbinaten nur durch Zeichnungen und Stiche, die ihm *Poussin* zukommen liefs. Genau eben so verfahren die Architekten der strengen Richtung von *Richelieu* bis zu *Napoleon*. Wir machten bereits früher auf den Zusammenhang der Architektur der *Place des Victoires* zu Paris mit dem fast 100 Jahre älteren Palaß *Magnani Guidotti* in Bologna aufmerksam (siehe Art. 49, S. 51). Im Kamin von J. Le Pautre, welchen *Guilmard* (in: *Les Maitres ornemanistes*, Paris 1881) auf Bl. 24 wiedergiebt, sind die Figuren stark von denjenigen in *Raffaël's* Schule von Athen und in der Fontaine von *Ch. Le Brun* (*Guilmard*, a. a. O., Bl. 26) die beiden Flußgottheiten nicht minder von den liegenden Figuren *Michelangelo's* an den Medicäer-Gräbern zu Florenz beeinflusst.

Stils ist, wird hierdurch weiter bekräftigt. Hierbei ist jedoch hervorzuheben, daß dies hauptsächlich für den Kirchen- und Palastbau zutrifft, viel weniger für den Privatbau, wo die französischen Elemente viel zahlreicher sind oder zu fein scheinen.

Ein anderer Irrthum, in den man unwillkürlich verfällt, ist, daß man bei diesen Vergleichen fast nur Rom vor Augen hat, das gesammte Italien und seine Bauwerke aber nicht hinreichend berücksichtigt. In den Vergleichen zwischen den Architekturen beider Länder vergißt man, daß ihre Verhältnisse diametral entgegengesetzt sind. Seit *Heinrich IV.* strömt mehr und mehr das Beste von ganz Frankreich in Paris zusammen; in Italien gab es unzählige Quellen der Kunst; die Meisterwerke sind in hundert Städten vertheilt; ganz Italien ist ein Museum ⁴⁶³). Es ist daher unendlich viel schwieriger, ein Gesamtbild aller Erscheinungen der italienischen Architektur vor Augen zu haben und manchen ihrer Elemente gerecht zu werden.

275.
Ungenügende
Kenntniß
der
italienischen
Architektur.

In der Betrachtung jener Zeit ist man vielleicht zu sehr geneigt, als vlämisch dasjenige anzusehen, was nur eine vlämische Interpretation von Formen ist, die zwar nicht der strengen, aber immerhin einer italienischen Richtung entnommen sind: nämlich der freien *Michelangelo's* und seiner Nachfolger. Mehrere Gründe erklären den sich steigenden Einfluß dieses Meisters. Erstens das ungeheure Ansehen, welches, neben seiner Künstlergröße, das Eigenartige seiner Stellung als Architekt der Peters-Kirche (1547—64) ihm verlieh. Zweitens die schöne Gliederung seiner Peters-Kuppel, durch die er ein Vorbild für die strenge Richtung des Kuppelbaues in Frankreich wurde. Drittens aber die in vielen seiner Werke vorherrschende freie und willkürliche Formenbildung, die ihm wiederum in den freien Phasen und Strömungen des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts die Sympathien der Künstler erwarb. Gelegentlich der freien Strömungen unter *Ludwig XIII.* und *Ludwig XV.* werden wir auf den zuletzt erwähnten Einfluß *Michelangelo's* zurückkommen ⁴⁶⁴) und verweisen andererseits auf das bereits in Art. 52 (S. 56) über denselben Gefagte.

276.
Einfluß
von
Michelangelo.

Eine Reihe weiterer Thatfachen beweist den bedeutenden Einfluß Italiens in verschiedener Weise.

Erstens Missionen, wie diejenige von *de Chambray* nach Rom (um 1640), um bedeutende italienische Künstler und Kunsthandwerker oder Franzosen, wie *Poussin*, die sich in der italienischen Kunst ausgebildet hatten, zur Ueberfiedelung nach Frankreich einzuladen ⁴⁶⁵).

277.
Italiener
in
Frankreich.

Solchen Einflüssen ist die langjährige Thätigkeit *Romanelli's* (ca. 1640—60) und seiner Gefährten *Grimaldi* und *Borzone*, ferner 1665 die Berufung *Bernini's* nach Paris, wo er während acht Monaten wie ein großer Herr behandelt wird, zuzuschreiben. *Stefano della Bella* (1610—64) aus Florenz, den die Franzosen *La Belle* nennen, war von 1640—50 in Paris.

⁴⁶³) Eine ähnliche Verbreitung der Denkmäler über einen großen Theil des Landes findet man in Frankreich während der romanischen, der gothischen und der ersten Periode der Renaissance. In den Vergleichen zwischen italienischen und französischen Werken darf man ferner nicht vergessen, daß der Hauptwerth eines Gebäudes zuweilen in der Verwerthung eines Motivs liegt, welches von einem italienischen Gebäude oder einem italienischen Entwurf entlehnt wurde, dessen Gesamtercheinung und Bestimmung ganz verschieden waren. Daher kommt es, daß Einflüsse und Aehnlichkeiten oft von oberflächlichen Autoren mit erstaunlicher Hartnäckigkeit gezeugnet werden, eben so auch, daß viele Architekten und Kunstgelehrte sich über den Grad ihrer Kenntniße der italienischen Architektur sehr täuschen. Meistens ist man nur mit einigen Phasen weniger Schulen vertraut.

⁴⁶⁴) An denselben Stellen werden wir auf die zwei Gruppen von Nachfolgern, welche die Richtung *Michelangelo's* weiter entwickelten, zurückkommen.

⁴⁶⁵) Siehe hierüber das bereits in Art. 48 (S. 46) Angeführte.

278.
Franzosen
in
Italien.

Ein zweiter Beweis entspringt der Thatfache, dafs dies die Zeit ist, wo die meisten bedeutenden Franzosen lange Jahre in Italien zu weilen begannen. In ähnlicher Weise, wie bereits früher die großen Vlāmen *G. Bologna, Francheville (P. Francavilla)* und *Duquesnoy*, sind es jetzt *Poussin* und *Claude Lorrain*, die sich ganz in Rom niederlassen, und ihre Kunstichtung gehört weit mehr ihrer neuen Heimath, als der alten an ⁴⁶⁶). Nur im Temperament *Poussin's* findet man den Franzosen wieder und, wie bei *Salomon de Brosse*, einen Nachklang des großen Fusionsgeistes *Heinrich IV.* ⁴⁶⁷).

In der eigenthümlichen Erscheinung von *Salomon de Brosse* ist der Einfluß *Vignola's* noch nicht klar ersichtlich. Wie wir sehen werden, scheint sein strenger Geist mit dem der Werke einiger großer Norditaliener, wie *Palladio, Domenico Cortoni, Pellegrini, Fabio Mangone* und zuweilen *Ammanati* in seiner strengen Richtung mehr verwandt zu sein. Erst nach dem Tode von *Salomon de Brosse* (1626) scheint sich in der strengen Richtung allmählich der Einfluß von *Vignola* und *Scamozzi* einzubürgern.

h) Entwicklung der Stilströmungen der zweiten Periode der französischen Renaissance-Architektur.

(ca. 1610—1735.)

279.
Stil-
eintheilung.

Der Zeitabschnitt der französischen Architektur, den wir als zweite Entwicklungsperiode der Renaissance bezeichnet haben (ca. 1610—1735), läßt sich, je nach den Gesichtspunkten, in verschiedene stilistische oder chronologische Abschnitte zerlegen.

Die Zertheilung dieser Periode in *Stylen Louis XIII., Louis XIV. und Louis XV.* hat die bereits erwähnte große Bequemlichkeit für sich. Begnügt man sich mit demjenigen, was man gewöhnlich unter diesen Stilen versteht, so ist das Bild höchst unvollständig; die Begriffe werden vielfach ganz irregeleitet; ein richtiges Verständniß wird fast zur Unmöglichkeit.

Viele Franzosen zerlegen diese Zeit in *Siècle de Louis XIV.* und in *Époque de Louis XV.* Nach dieser Methode umfaßt das Jahrhundert *Ludwig XIV.* ungefähr die zwei ersten Phasen der zweiten Entwicklungsperiode, die Zeit *Ludwig XV.* die dritte oder letzte Phase. Man verliert dabei den stilistischen Zusammenhang zwischen der dritten und den zwei ersten Phasen. *Lemonnier* hebt mit Recht hervor, wie die Bezeichnung *Siècle de Louis XIV.* allmählich die Geschichte des XVII. Jahrhunderts gefälscht hat ⁴⁶⁸).

Im Zusammenhang mit dieser Anschauungsweise steht die andere vieler Franzosen, welche alle Ereignisse im XVII. Jahrhundert vom berühmten Einzuge (*l'entrée*) *Ludwig XIV.* in Paris nach seiner Verheirathung (1660) an datiren.

280.
Zweitheilung
des
XVII. Jahrh.

Lemonnier läßt dieses Hervorheben des XVII. Jahrhunderts als eine Art Ganzes, wie man auch vom XVI. Jahrhundert zu sprechen pflegt, gelten. Er nimmt dann im XVII. Jahrhundert zwei Abschnitte an ⁴⁶⁹): den ersten vom Tode *Heinrich IV.*

⁴⁶⁶) Siehe hierüber im Folgenden (bei der Vorführung die Architekten) die Stellen, welche die Studien halber nach Italien geschickten jungen Architekten betreffen.

⁴⁶⁷) *Et. Du Pérac* war mindestens von 1564—85 in Italien, *Lemercier* etwa von 1607—13; *Simon Vouet* kam nach 15-jährigem Aufenthalt daselbst 1632 zurück; *Sarrefin* kehrte nach einem langen Aufenthalte 1628 zurück.

⁴⁶⁸) *Le nom de Siècle de Louis XIV a fini par fausser l'histoire du XVIIe siècle. On a tout fait commencer en France non pas même avec le siècle, mais avec le roi, et de plus on a tout attribué, ou peu s'en faut, à notre pays, et presque rien au reste de l'Europe. Voltaire a contribué plus que personne à répandre ces idées.* (In: *L'art français*, a. a. O., S. 23. — Man lese bei *Lemonnier* das ganze Kapitel II.)

⁴⁶⁹) Siehe ebendaf., S. 28.