

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100224226





8°58'70"
II 6a

Die folgenden vier Zeilen sind der Archidiakon Coenrad. Vermischte
Bemerkungen und die aufschlussreichen Bemerkungen eines Bruders
der Archidiakon Coenrad. Bildet ein Absatz aus dem Leben des
Archidiakon Coenrad.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von Fachgenoffen

herausgegeben von

Oberbaudirector

Professor Dr. Josef Durm
in Karlsruhe,

Geheimer Regierungsath
Professor Hermann Ende
in Berlin,

Geheimer Baurath
Professor Dr. Eduard Schmitt
in Darmstadt

Geheimer Baurath
Professor † Dr. Heinrich Wagner
in Darmstadt.

Zweiter Theil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

6. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Erstes Heft:

Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils.



ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER) STUTTGART.

1898.

DIE

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER THEIL.

6. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Von Dr. Heinrich Baron von Geymüller,
Architekt, corresp. Mitglied des *Institut de France* und des *R. I. B. A.* etc.

Erstes Heft:

Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils.

Mit 66 in den Text eingedruckten Abbildungen, so wie 1 in den Text eingehefsteten Farbendruck-Tafel.

◆◆◆◆◆

STUTTGART 1898.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG
A. KRÖNER.



~~BIBLIOTEKA INSTYTUTU
HISTORII ARCHITEKTURY SZTUKI
I TECHNIKI~~

~~1082/2~~

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

L.29.



253145/1

Zink-Hochätzungen aus den Reproductions-Anstalten von CH. G. PETIT & CIE. in Paris, von VERDOUX, DUCOURTOUX & HUILLARD in Paris und von C. ANGERER & GÖSCHL in Wien.

Farbendruck-Tafel aus der Reproductions-Anstalt von WEINWURM & HAFNER in Stuttgart.

Druck der UNION DEUTSCHE VERLÄGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

Akk. 32510187

Handbuch der Architektur.

II. Theil.

B A U S T I L E.

Historische und technische Entwicklung.

6. Band, Heft 1.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Die Baukunst der Renaissance.

2. Abschnitt:

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils.

	Seite
Einleitung	1
1. Kap. Dauer und Wesen der Baukunst der französischen Renaissance	6
a) Widersprüche der Auffassungen	6
b) Würdigung der französischen Auffassungen	10
c) Begriffsbestimmung der Renaissance	16
2. Kap. Die französische Renaissance ein französisch-italienischer Compromiss	28
a) Französisches Bedürfniss nach der Renaissance	28
b) Nationaler Anteil	30
c) Compromiss	31
3. Kap. Verschiedenartigkeit des italienischen Einflusses auf die französische Renaissance	33
4. Kap. Entstehung der Formen der Früh-Renaissance in Frankreich (etwa 1495—1540)	59
a) Notwendigkeit einer Periode mit gemischten Formen	59
b) Italienische Vorbilder der französischen Compromissformen	61
c) Notwendigkeit der italienischen Mitwirkung im Anfang der französischen Renaissance	62
d) Schule der Loire oder von Amboise und von Gaillon	64
1) <i>Fra Giovanni Giocondo aus Verona</i>	66
2) <i>Domenico da Cortona</i> , eigentlich <i>Bernabei</i> , genannt <i>Boccadoro</i>	74

	Seite
3) Sonstige Italiener von Amboise	76
4) Die <i>Giusti</i> aus Florenz in Tours	77
5) Verschiedene Herde italo-französischen Zusammenwirkens	79
6) Gestalt des italo-französischen Zusammenwirkens	81
5. Kap. Entwickelungsperioden und -Phasen der französischen Architektur seit dem Beginn der Renaissance	85
a) Uebergangsstil vom Gothicischen zur Renaissance (Stile <i>Carl VIII.</i> und <i>Ludwig XII.</i> ; etwa 1495—1515)	93
1) Uebergangsstufen in der Composition	94
2) Detail	98
3) Princip der Composition	99
4) Meister und Denkmäler	101
b) Eigentliche Früh-Renaissance (Stil <i>Franz I.</i> ; etwa 1515—1535 oder 1540)	103
1) Princip der Formenbildung und ihre Richtungen	106
2) Composition und Gliederung des Aufbaues	110
α) Fassaden-Composition auf Grund von gothischen Principien	111
β) Fassaden-Composition auf Grund von halb gothischen, halb italienischen Principien	111
γ) Fassaden-Composition auf Grund von italienischen Systemen	113
3) Königliche Schlösser an der Loire, ihre Zugehörigkeit und ihre Erbauer	114
4) Meister	123
c) Augenblick der reizvollsten Blüthe (Stil <i>Marguerite de Valois</i> ; etwa 1535—1545)	125
d) Hoch-Renaissance (Stil <i>Heinrich II.</i> ; etwa 1540[oder 1545]—1570)	127
1) Gruppe der fünf hervorragendsten Architekten	128
α) <i>Jean Goujon</i>	130
β) <i>Pierre Lescot</i>	135
γ) <i>Jean Bullant</i>	137
δ) <i>Philibert de l'Orme</i>	142
ε) <i>Jacques I. Androuet Du Cerceau</i>	151
2) Gruppe der Italiener und die Schule von Fontainebleau	157
ζ) <i>Il Rosso (Giovambattista)</i>	159
η) <i>Francesco Primaticcio (Le Primatice)</i>	160
θ) <i>Sebastiano Serlio</i>	165
ι) Andere italienische Meister	168
κ) Einige französische Meister	169
3) Entwickelungsgang und Charakter der Hoch-Renaissance	170
4) Einfluß der Hoch-Renaissance auf die spätere Architektur Frankreichs	184
e) Spät-Renaissance (Stile <i>Carl IX.</i> und <i>Heinrich III.</i> ; etwa 1570—1595)	185
1) Gefchichtlicher Ueberblick	186
2) Verschiedenheit der Stilrichtung	187
3) Meister	192
α) <i>Bernard Palissy</i>	193
β) <i>Baptiste Androuet Du Cerceau</i>	195
γ) Andere Meister	196
f) Zeitalter <i>Heinrich IV.</i> und sein Einfluß auf das XVII. Jahrhundert	197
1) Zeitalter <i>Heinrich IV.</i> ; die Hugenottenkriege, die <i>Ligue</i> und die Fusionspolitik des Königs (1562—1628)	198
α) Regierung <i>Heinrich IV.</i> und <i>Sully's</i>	200
β) Fusionspolitik <i>Heinrich IV.</i> und sein vermittelnder Geist	202
γ) <i>Heinrich's</i> Maßregeln für die Hebung der Künste	203
2) Beispiele für die Architektur des Zeitalters <i>Heinrich IV.</i>	204
α) Fordauer älterer Richtungen und Elemente	204
β) Mischung verschiedener Phasen	206
γ) Reaction im Sinne der strengen Richtung	207
δ) Richtung von <i>Salomon de Brosse</i>	209

	Seite
3) Charakter des Zeitalters <i>Heinrich IV.</i>	209
4) Einfluß der Zeit <i>Heinrich IV.</i> auf die geistigen Triebkräfte des XVII. und XVIII. Jahrhundertes	211
a) Triebkräfte im XVII. Jahrhundert	212
b) Triebkräfte im XVIII. Jahrhundert	213
5) Wirkungen der Geistesrichtungen der Zeit <i>Heinrich IV.</i> auf die Kunst von 1610—1750	214
a) Wirkungen der freien Geistesrichtung	215
b) Wirkungen des Geistes des Absoluten	217
g) Einfluß fremder Völker auf die Kunst des XVII. Jahrhundertes	217
1) Einfluß Spaniens	218
2) Spanisch-vlämischer Einfluß	220
3) Vlämischer Einfluß	220
4) Holländischer Einfluß	222
5) Einfluß des Antiken im XVII. Jahrhundert	223
6) Italienischer Einfluß (1600—1750)	225
h) Entwicklung der Stilströmungen der zweiten Periode der französischen Renaissance-Architektur (ca. 1610—1735)	228
1) Freie Stilströmungen (1594—1660)	230
a) Ursprung des Details der freien Strömung	230
b) Einfluß der Formen Michelangelo's auf den Stil <i>Ludwig XIII.</i>	231
c) Entstehung der Backsteinrichtung im Stil <i>Ludwig XIII.</i>	233
d) Baroccoartige Stilrichtung (<i>Genre Barocco</i> ; etwa 1600—1660)	234
e) Hôtel- und Palastbau	239
2) Strenge Stilrichtung (1594—1774)	241
a) Fortdauer des Geistes der Hoch-Renaissance	241
b) Decoration	244
3) Gemischte oder vermittelnde Stilrichtung (1594—1774)	246
a) Bauten des Jesuitenordens	248
b) Gemischter Charakter der Architektur <i>Ludwig XIV.</i>	249
4) Realistisch-rationalistische Stilrichtung (1594—1774)	252
5) Schicksal der freien Stilströmungen unter <i>Ludwig XIV.</i> (1660—1715)	254
a) Spuren der bizarren Stilrichtung (1660—1715)	255
b) Spuren der barocken Stilrichtung (1660—1715)	257
6) Wiedererwachen der freien Stilströmung und die Uebergangsphase der »Régence«	258
a) Elemente und Entwicklung des neuen Decorationsstils	259
b) Freiere Entwicklung in den Privathôtels	259
c) Decorative Richtung der Gruppe <i>Gillot-Watteau</i>	260
7) Entstehung der Formen des Stils <i>Ludwig XV.</i>	263
Betonung der aufsteigenden Richtung der Decoration	263
8) Verschiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit <i>Ludwig XV.</i>	265
a) Mode der königlichen Schule oder des Schlosses zu Versailles	266
b) Palmbaum-Mode	267
c) Affen- und Chinesen-Mode	268
d) Rocaille-Mode	269
e) Rococo-Mode	275
i) Meister von 1590 bis etwa 1750	279
1) Meister des Zeitalters <i>Heinrich IV.</i>	279
a) Am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien unter <i>Heinrich IV.</i> angeblich betheiligte Architekten	280
b) Zweite Gruppe der Architekten	286
c) <i>Salomon de Brosse</i>	288

	Seite
2) Meister des Zeitalters <i>Ludwig XIII.</i>	300
α) Weniger bedeutende Meister	300
β) Hauptmeister	302
γ) Architekten des Jesuitenordens	307
δ) Sonstige Meister	310
3) Meister des Zeitalters <i>Ludwig XIV.</i>	311
α) Bedeutendere Meister	311
β) Sonstige Meister	318
4) Meister der letzten Zeit <i>Ludwig XIV.</i> , der <i>Régence</i> und <i>Ludwig XV.</i>	322
α) Berühmtere Meister	322
β) Zweite Gruppe der Meister	327
γ) Architekten in Lothringen	329
5) In den Provinzen thätige Meister	330
6) Französische Meister im Ausland	331

Farbendruck-Tafel bei S. 28:

Graphische Darstellung der Entwicklung des Renaissance-Stils in Frankreich.

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

2. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Von Dr. HEINRICH Baron v. GEYMÜLLER.

A. Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils.

... auf dass wir der Wahrheit Gehilfen werden.

3. Epist. Johannis 8.

Einleitung.

Drei Momente einzig in ihrer Art weist die Geschichte der christlichen Architektur in Europa auf:

1.
Uebersicht.

- 1) die Entstehung des gothischen Stils in Frankreich seit 1150;
- 2) das endgiltige Auferstehen der Renaissance in Italien, bald nach 1400, und
- 3) das Eindringen der Renaissance in das Heimathland der Gotik, nach Frankreich, kurz vor 1500.

Das erstgedachte Ereigniss vollzog sich, als die nordischen Völker nach 700-jährigem Streben sich so weit entwickelt hatten, um sich den architektonischen Ausdruck für ihr religiöses Ideal und die ihnen eigenartige Gemüthsweise zu schaffen, und die in der »Franco-Gallia« entstandene gothische Bauweise bereit war, im ganzen christlichen Abendlande überall dort Wurzel zu fassen, wo Völker von germanischer Abstammung in beträchtlicher Zahl sich niedergelassen hatten.

Das in zweiter Reihe angeführte Ereigniss zeigt den nicht minder ergreifenden Augenblick, in welchem nach tausendjährigem Ringen gegen die Folgen des moralischen Verfalls des Römerreiches und gegen den Theil der in Italien nicht assimilirbaren nordischen Elemente Toscana beschloss, zu den römischen Bauformen zurückzukehren und diese als Ausdrucksform für ihre inzwischen vielfach veränderten geistigen und materiellen Bedürfnisse zu wählen. Es war das erste Mal in der Weltgeschichte, dass man zu einer seit 1000 Jahren so gut wie untergegangenen Culturform zurückkehrte, sie wieder erweckte und dass sie unter neuen Verhältnissen so zu sagen neu geboren wurde. Ein solches Ereigniss, einzig in seiner Art, verdient wohl eine *Rinascita*, eine Wiedergeburt, eine »Renaissance« genannt zu werden.

Das dritte Moment, mindestens eben so feierlich, wie die beiden eben geschilderten, bezieht sich auf den Augenblick, wo der neo-italische Stil, nachdem er während dreier Generationen in seiner Heimath erstarkt und zur vollen Reife gelangt war, nunmehr in einer Richtung, welche der von der Gotik 300 Jahre früher eingeschlagenen entgegengesetzt war, seinen friedlichen Triumphzug durch Europa

anzutreten begann. In diesem Gegenbesuche giebt es indes einen Augenblick, eine Erscheinung, welche die anderen an Feierlichkeit übertrifft; es ist dies das Eindringen der Renaissance in das Geburts- und Heimathland der Gothik selbst: nach Frankreich.

Gegenüber der Unmöglichkeit, für dieses einzig stehende Ereignis von solcher welthistorischer Tragweite eine bessere Bezeichnung zu finden, ist es als eine Art von Profanation, zum mindesten als ein Mangel von objectivem Verständniss anzusehen, wenn in neuerer Zeit namentlich französische Schriftsteller diesen Namen nur auf das augenblickliche Wiederaufblühen irgend einer Kunstperiode, bloß im Sinne des englischen *Revival* oder statt des Wortes *Reveil*, anwenden. Keine Profanation, hingegen grundfalsch ist es ferner, wenn jene Autoren die Entstehung des gothischen Baustils in Frankreich als die »Renaissance des XIII. Jahrhundertes« bezeichnen; denn es war dies die Erstgeburt der nordischen Kunst und keine Wiedergeburt, ein Ereignis von hinreichender Gröfse und Selbständigkeit, um sich nicht auf Vorhergegangenes beziehen zu müssen.

Für alle Diejenigen, welche in der Lage sind, die hohe Bedeutung der gothischen Architektur und ihrer herrlichen Formen in ganzer Tragweite zu erfassen und nicht bloß von einem beschränkten, technisch-rationalistischen Standpunkte aus, wie dies *Viollet-le-Duc* gethan, für diese liegt im Eindringen der italienischen Architektur nach Frankreich etwas, wie eine tief eingreifende Stimme des göttlichen Leiters der Welten, deren volle Bedeutung und Folgen zu ergründen sich wohl lohnt. Die Schicksale der aus dem Bündniß der französischen Gotik und der italienischen Renaissance hervorgegangenen »französischen Renaissance« und ihrer verschiedenen Stilphasen zu untersuchen, ist die Aufgabe des vorliegenden Bandes.

2.
Grenzen
und Ziel der
Unter-
suchungen.

Jede Architekturgeschichte, welche es sich als Ziel setzen würde, die vollständige Schilderung eines Baustils nicht nach dem vielfach trügerischen Bilde, welches wir uns oft bloß aus den noch erhaltenen Bauwerken zu entfalten genötigt find, sondern nach dem wirklichen Hergange der Entwicklung zu liefern, müßte, um zu einem gerechten Urtheile über den absoluten oder nur relativen Werth dieses Stils im Vergleich zu denjenigen Bauweisen, die früher oder gleichzeitig in Nachbarländern blühten, vier Gebiete, die heutzutage so zu sagen getrennt find, erforschen und berücksichtigen, nämlich:

- 1) die noch erhaltenen Baudenkmäler,
- 2) die untergegangenen Baudenkmäler,
- 3) die epochemachenden, unausgeführten Projecte, und
- 4) die historischen Nachrichten über die Denkmäler und ihre Erbauer.

Nur auf diese Weise könnte man hoffen, zu einer wirklich treuen Darstellung des betreffenden Baustils als Ganzes zu gelangen, den Zusammenhang seiner Hauptelemente zu erfassen, das Auftreten der Einzelheiten zu erklären und der Empfindungsweise jener Culturepoche, der Gedankenwelt, in welcher ihre Ideale schwelten und die sie zu verwirklichen trachtete, näher zu treten.

Es darf angenommen werden, daß der praktische Nutzen einer in solcher Weise erfaßten Geschichte der Baustile ein sehr großer wäre, weil sich dann hoffen liefse, mehr auf den Grund der lebendigen Gesetze zu gelangen, die jedem Baustil — figurlich gesprochen als eine Art organisches und ideales Wesen betrachtet — innewohnen und seine Entwicklung mitbedingen helfen. Die lebendigen Gesetze der Baustile sind aber gerade dasjenige, was im Studium der Architektur jederzeit belebend und segensreich wirken würde, wenn sie besser bekannt wären.

Leider, so kann man behaupten, genügt es schon, die genannten vier Quellen oder Gebiete anzuführen, um zu zeigen, dass diese ideale, allein richtige Art, die Geschichte eines Baustils zu schreiben, in ihrem vollen Umfange mit einer einzigen Ausnahme eine Unmöglichkeit ist, und zwar bloß aus dem Grunde, weil sämmtliche gezeichnete Documente, aus denen das zweite und dritte der bezeichneten Gebiete bestehen können, für alle der Renaissance vorausgegangenen Cultureepochen so gut wie nicht mehr vorhanden sind und niemals in geeigneter Form und ausreichender Menge entdeckt werden können.

Im vorliegenden Bande können selbstredend nicht einmal alle wichtigsten Bauwerke der Renaissance in Frankreich, selbst nur dem Namen nach, erwähnt werden. Eben so wenig war daran zu denken, vollständige Monographien über einige beschriebene Baudenkmäler oder über die angeführten Meister zu geben. Auch konnte keine gleichmässige Behandlung des vorhandenen Materials erstrebt werden, nicht nur weil der Rahmen der vorliegenden Arbeit, sondern auch der gegenwärtige Stand der geschichtlichen Forschung über die Kunstdenkmäler Frankreichs eine solche noch gar nicht gestatten. Mehrfach konnte bei den vorgeführten Bauwerken weder der Name des betreffenden Meisters, noch die Erbauungszeit derselben angegeben werden. In einigen anderen, wenn auch seltenen Fällen wurde versucht, eine nach Art der Monographien verfasste, vollständigere Darstellung gewisser Bauwerke oder hervorragender Meister mitzutheilen. Letzteres geschah entweder aus dem Grunde, um hierdurch für die Feststellung wichtiger, allgemeiner Thatsachen eine möglichst sichere Grundlage zu schaffen, oder weil dabei mancherlei in ein besseres Licht gestellt werden konnte, was für den Charakter des Stils, der Meister und ihrer Art, zu schaffen, als Beispiel und Beleg dienen konnte.

Sollte es mir gelungen sein, wenigstens die Hauptströmungen und die wesentlichsten Typen derselben in ihrer Entwicklung darzulegen, die Ziele, welche diese Strömungen verfolgten, klar zu schildern, das lebendige Streben und den Charakter der verschiedenen Phasen der französischen Architektur in der Zeit von 1500 bis 1750 in das richtige Licht zu stellen, endlich Anderen, welche eingehende Studien auf diesem Gebiete vorzunehmen wünschen, eine klare und sichere Grundlage zu bieten und manche hierzu geeignete Hilfsquellen angedeutet zu haben — so würde ich alle Ursache haben, mit diesen Ergebnissen, als den einzigen, die zu erstreben die Verhältnisse mir gestatteten, zufrieden zu sein.

Den Maßstab für mein Urtheil über den Werth des hier zu behandelnden Stils, seiner Bauwerke und seiner Meister habe ich im Wesentlichen in meiner innersten Bewunderung und Liebe für die französische Gotik und die italienische Renaissance, so wie in der Verkörperung der Ideale, welche diesen beiden Baustilen innewohnen, gefunden. Und da letztere gerade diejenigen zwei Bauweisen sind, aus deren Vereinigung im Wesentlichen die Baukunst der französischen Renaissance und auch noch der gegenwärtigen Architektur Frankreichs entsprossen sind, so werde ich wohl kaum dem Verdachte ausgesetzt sein, dass ich nicht in der Lage sei, dem eigensten Wesen der französischen Architektur gerecht zu werden.

Es sei mir nunmehr gestattet, einige Punkte zu erwähnen, die bei der Abfassung des vorliegenden Bandes mir naturgemäß einige Schwierigkeiten verursachen müssten.

1) In erster Reihe war es die Festsetzung desjenigen Zeitpunktes in der Architektur Frankreichs, welchen man als Abschluss der dortigen Renaissance-

Periode betrachten kann. Diese Frage wird später in besonderen Artikeln behandelt werden, und ihre Beantwortung hat mehr Mühe verursacht, als ein großer Theil der übrigen Arbeit.

2) Nicht minder war es die Thatsache, dass gegenüber den in Frankreich herrschenden, sich vielfach widersprechenden älteren Ansichten über die Dauer der Renaissance in neuerer Zeit dort Ansichten über den Beginn derselben und ihres wirklichen Heimathlandes aufgetaucht sind, welche nicht unerwidert bleiben dürfen.

3) Die zwei vorhergehenden Thatsachen, so wie die in Frankreich immer häufiger werdende Neigung, die Bezeichnung »Renaissance« auf Kunstperioden anzuwenden, deren Charakter dem Wesen dieses Weltereignisses keineswegs entspricht — kurz, die hieraus und aus manchen anderen Gründen entstammende Begriffsverwirrung führte zur Nothwendigkeit, genauer fest zu legen, was man unter Renaissance verstehen sollte.

4) Als besondere Schwierigkeit sei ferner erwähnt, dass die Ausdehnung der Periode, die ich auf Grund wissenschaftlicher Untersuchungen als zur Architektur der Renaissance gehörig bezeichne, nicht etwa zu dem, was gründliche Forscher mehrfach geahnt haben, wohl aber zu demjenigen in völligem Widerspruch steht, was in Frankreich unter Künstlern sowohl, als auch unter den Laien gebräuchlich ist. Der Grund letzterer Anschauungen ist in dem fast gänzlichen Mangel an eingehenden französischen Studien über die Entwicklung der gesammten französischen Architektur seit dem Erlöschen der Gotik zu suchen.

5) Für die fehlenden Gesammtuntersuchungen über die französische Architektur seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts konnte ich auch in dem verdienstvollen Werke *Lübbe's Geschichte der Renaissance in Frankreich* (Stuttgart 1868¹⁾) keinen genügenden Ersatz finden. Obgleich er die Renaissance bis zum Abschluss des Zeitalters *Ludwig XIII.* führt, somit weiter geht, als die Franzosen zu thun pflegen, so blieb er doch, nach den Anschauungen, zu denen ich geführt worden bin, auf halbem Wege, mitten in der zweiten Entwickelungsperiode der französischen Renaissance, stehen.

6) Obgleich die mir gestellte Aufgabe es nicht gerade verlangte, betrachte ich als eine Lücke in meiner Arbeit die Thatsache, dass ich nicht in der Lage war, die von *Leon Palustre* benutzten Quellen selbst nochmals zu prüfen. In Folge dessen durfte ich mir nicht gestatten, von seinem großen Werke »*La Renaissance en France*« (Paris, seit 1884) denjenigen Gebrauch zu machen, den ich gewünscht hätte, und den man — nach dem Rufe, den dieser eifrige Forscher in manchen Kreisen genießt — erwarten dürfte. Der Grund hierfür liegt in dem Umstande, dass ich mit wenigen Ausnahmsfällen nicht im Stande war, zu beurtheilen, wie oft und wo er das Richtige getroffen hatte und wie oft er, der Lebhaftigkeit seiner Empfindungen folgend, über das Ziel hinausgerathen ist.

Ich bedauere dies um so mehr, als während einer Reihe von Jahren, in welchen unser persönlicher Verkehr sich immer freundlicher gestaltete, ich mich von der Aufrichtigkeit und Lebhaftigkeit seines Wunsches, die Wahrheit zu fördern, überzeugen konnte.

Es sind zwei Tendenzen in seinem Streben, die besonders zur Vorsicht nötigen. Erstens sein Urtheil über den Anteil des italienischen Elementes in der französischen Renaissance, welches er, weil dasselbe sich nicht gerade in der Weise,

¹⁾ 2. Aufl., ebenda. 1885.

wie man früher vielfach naiv und irrthümlich glaubte, geltend gemacht hatte, zu fehr zu schmälern geneigt war. Dieser Frage wird ein besonderer Artikel gewidmet werden. Die zweite Tendenz theilt *Palustre* mit vielen Jüngern der sog. »modernen Kritik«. Sie besteht in einer übereilten Interpretation neuer Actenstücke, über welche ich hier noch ein Wort zu sagen habe. Vorher aber sei es mir gestattet, mein lebhaftes Bedauern über den vor wenigen Monaten erfolgten unerwarteten Tod *Leon Palustre's* auszusprechen. Es steht nun zu befürchten, dass seine grosse Arbeit unvollendet bleiben werde. Ich gedenke mit aufrichtiger Dankbarkeit der freundschaftlichen Bereitwilligkeit, mit welcher er mir gestattet hatte, so viele von den Abbildungen aus seinem Werke wiederzugeben, als mir erwünscht schien. Ich habe mich auf 6 beschränkt, Gebäude darstellend, deren Photographien noch nicht im Handel sind.

7) Eine fernere Schwierigkeit, die sich mir darbot, lag in der bereits angedeuteten, in neuerer Zeit zur Mode gewordenen übereilten Interpretation der Documente, in dem Misstrauen, welches ich gegenüber der Ueberfluthung mit übereilten Schlussfolgerungen, die von der modernen Kritik aus dem vorhandenen Actenmaterial oder aus den *Documents inédits* gezogen werden, hege. In meiner Geschichte von St. Peter in Rom habe ich selbst von letzteren einen hinreichend kritischen Gebrauch gemacht, um wohl in dieser Richtung gegen jeden Verdacht gesichert zu sein. Dasjenige, was auf dem bezeichneten Gebiete am meisten zu befürchten ist, ist die Auslegung der Documente durch sonst wohlmeinende Forscher, denen es aber entweder an der erforderlichen bautechnischen Ausbildung mangelt oder denen es an der nöthigen Zeit fehlt, welche auf die Lösung derartiger Fragen aufgewendet werden muss. Meine persönlichen Erfahrungen haben mich gelehrt, dass man zur genauen Feststellung des wahren Sinnes einer Rechnung, eines auf den Bau bezüglichen Documentes, einer Originalzeichnung etc. oft zehnmal mehr Zeit braucht, als solche Forscher zu vermuten scheinen oder ihnen zur Verfügung steht. So lange man nicht die völlige Gewissheit hat, sämmtliche auf einen Gegenstand bezügliche Actenstücke vor sich zu haben, können derartige Documente zu um so bedauerlicheren Irrthümern führen, als sie fast immer als das Ergebniss sicherer Quellenforschungen ausgegeben oder doch angesehen werden. Häufig wird es auch verabsäumt, an Ort und Stelle zu prüfen, ob die Actenstücke mit dem Bestand und der Analyse des Denkmals übereinstimmen.

Endlich begeht namentlich die neuere Geschichtsforschung nur zu oft den kaum verzeihlichen Fehler, dass sie das Fehlen eines Namens oder einer Nachricht in Acten, deren Unvollständigkeit fest steht, schon als eine negative Thatfache hinstellt, als den Beweis, dass eine bisher überlieferte Nachricht wissenschaftlich widerlegt sei, also einen von der »modernen Kritik« überwundenen Standpunkt bilde. So fehr ich einerseits das Auffinden und Ausnutzen solcher und ähnlicher Quellen begrüfse, so fehr muss ich mich gegen die vorhin angedeutete Benutzung derselben, die mit der Würde der Wissenschaft nicht im Einklang steht, verwahren.

Ich befürchte, dass seit längerer Zeit schon, und bereits zu *Deville's* Zeit, nicht immer die als nöthig betonte Sorgfalt in der Benutzung der Acten befolgt worden ist, dass folglich viele Schlüsse voreilig in der Geschichte der französischen Denkmäler aufgenommen worden sind, und namentlich dass vielfach einfache Unternehmer, von der modernen Kritik entdeckt, uns nun als die eigentlichen Erfinder des Baues vorgestellt werden. Es scheint mir überhaupt beim gegenwärtigen Stande der

Quellenforschung sehr gewagt, jetzt schon viele der neu aufgekommenen Ansichten als endgültige Errungenchaften zu betrachten. Da ich in den allerwenigsten Fällen daran denken konnte, die Acten selbst zu prüfen, so war ich leider nicht im Stande, auf diese sehr wichtige Seite der Geschichte der Baudenkmäler nicht das gleiche Gewicht zu legen, wie in meinen bisherigen Arbeiten.

Ich bin jedoch geneigt, mich hierüber etwas zu trösten, seitdem ich gesehen, auf welche Abwege man geräth, wenn man die Methode der *Haute nouveauté* auch auf das Gebiet der Baugeschichte zu verpflanzen sucht. Vielfach habe ich gefunden, dass Anschauungen, die vor 30 oder 40 Jahren für wahr galten, viel richtiger sind, als Manches, was man unter obiger Marke uns aufzudrängen sucht.

1. Kapitel.

Dauer und Wesen der Baukunst der französischen Renaissance.

a) Widersprüche der Auffassungen.

4.
Ver-
schie-
denheit
der
Auffassungen.

Der Unterschied, welcher zwischen dem Wesen der Baukunst der Renaissance als italienischer Nationalstil und jenem der Baukunst der Renaissance als Weltstil besteht, führt zu der Nothwendigkeit, am Beginn der vorliegenden Studie über die Architektur der französischen Renaissance für die Bauweise der Renaissance überhaupt eine richtige und genügend scharfe Definition zu suchen und aufzustellen. Es könnte dies anscheinend für unnütz gehalten werden, weil dieser Baustil in Frankreich viel später auftrat, als in Italien, somit die im vorhergehenden Bande dieses *Handbuches* für die italienische Renaissance gegebene Begriffserklärung für alle Fälle ausreichend erscheinen müsste. Dessen ungeachtet wurde ich zu einer solchen Definition genöthigt, weil die in dieser Richtung in Frankreich herrschenden Auffassungen vielfach in grossem Widerspruche zu einander stehen und weil sie zum grossen Theile ungenügend sind, um dasjenige thatsfächlich zu umfassen, was als zur Architektur der französischen Renaissance gehörig angesehen werden muss.

Will man nach italienischen Verhältnissen urtheilen, so muss man die gesammte Baukunst der Renaissance als denjenigen Architekturstil bezeichnen, der mit *Brunellesco* beginnt und in welchem die Werke *Borromini's* und seiner Nachfolger für die Renaissance die gleiche Bedeutung haben, wie der *Style flamboyant*, das Spätgotische, für die Gotik. Auf Grund dieser Anschauung möchte ich die Baukunst der französischen Renaissance bis zum Ende des nach *Ludwig XV.* benannten Baustils reichen lassen, und im Verlaufe meiner Studien bin ich in dieser Ansicht immer mehr bestärkt worden.

In Frankreich selbst ist man vielfach anderer Anschauung; es wird die Renaissance von der einen Seite als Stil *Heinrich II.*, von anderer Seite als diejenige Bauweise bezeichnet, die bis zu *Heinrich II.* reicht, u. dergl. mehr. Angesichts dieser Verschiedenheiten wird es nicht überflüssig sein, im Folgenden die Auffassungen mehrerer maßgebender französischer Künstler und Gelehrten wiederzugeben und an der Hand derselben darzuthun, dass die oben angenommene Begrenzung als richtig und zutreffend angesehen werden kann. Sie entspricht auch den Erörterungen in der Geschichte *Henri Martin's* und in den Werken einiger anderer Autoren, welche manche Erscheinungen auf geistigem Gebiete zur Zeit *Ludwig XIII.* und während des XVII. Jahr-

hundertes überhaupt als durchaus im Geiste der Renaissance gelegen bezeichnen, ja eine gewisse erneute Zunahme desselben in gewissen Fragen schildern. Meine Auffassung über Wesen und Dauer der französischen Renaissance fand ich nachträglich auch in der unten genannten Studie *César Daly's*²⁾, worin dieser gleichfalls auf die vielen Widersprüche auf dem fraglichen Gebiete hinweist und zu denselben Schlussfolgerungen gelangt, zu denen ich, unabhängig von *Daly*, vor Kenntnis jener Studie gekommen war.

Wenn wir nunmehr zur Vorführung der Anschauungen verschiedener französischer Autoren übergehen, so begegnen wir als ersten Ansichten auf dem in Rede stehenden Gebiete solchen, die geneigt sind, den Beginn der Renaissance in Frankreich früher, als üblich, zu verlegen, in manchen Fällen sie sogar als etwas hinzustellen, was entweder die Gotik abschließt oder gar als ein vaterloses Kind einer gothischen Mutter allein die Welt betreten hat.

5.
Auffassungen
französischer
Autoren.

Batiffier bemerkt³⁾ nur in aller Kürze über den Baustil, der im XVI. Jahrhundert herrschte, dass man diese Epoche »Renaissance« genannt habe und dass sie geschichtlich das Mittelalter abschließe.

In *Martin's* Geschichte Frankreichs⁴⁾ heißt es:

Sobald man nach dem Sturme der Bürgerkriege von Neuem begann, Kunst zu treiben, so erschien ein ganz neuer Stil. Eine schwere, massive Architektur, deren Kraft und Festigkeit nicht mit Reinheit des Geschmacks verbunden waren, selten die wahre Majestät erreichten, kennzeichnet die erste Periode des Zeitalters des Verfalls und des Ueberganges, das auf drei glorreiche Zeitalter folgte: die romanische Epoche, die des Spitzbogens, die man mit Recht die französische nennen kann, und die der Renaissance.

Für *Lucien Magne* beginnt⁵⁾ die Renaissance der Architektur in Frankreich um die Mitte des XV. Jahrhundertes, z. B. mit Gebäuden, wie das Hôtel von *Jacques Coeur* in Bourges. Man begegnet hier Bestrebungen, die nicht ganz diejenigen der vorhergehenden Periode sind, z. B. nach einer gewissen Symmetrie. In der Malerei, fügte er hinzu, sind die Anfänge noch früher; unter *Carl VII.*, z. B. in der Glasmalerei, in welcher *Magne* besonders bewandert ist, begegnet man dem Bestreben, die persönliche Aehnlichkeit zu treffen.

Mein verehrter Freund *Louis Courajod* lehrt seit einer Reihe von Jahren die Theorie, dass die Renaissance im XV. Jahrhundert in Flandern, Nordfrankreich und Burgund, aus dem Naturstudium und Realismus hervorgehend, entstanden sei. Es darf dabei nicht vergessen werden, dass er vornehmlich an die Sculptur denkt. Wir halten den Realismus in jenen Gegenden für absolut unfähig, etwas Anderes, als den Abschluss der gothischen Kunst geschaffen zu haben. Der nordische Realismus, die tiefinnige Empfindung, die wunderbarste Wiedergabe der Charaktere wäre auch noch in 2000 Jahren unfähig gewesen, in jenen Gegenden mit den Modellen, die ihnen die dortige Natur bietet, die Renaissance hervorzubringen und, sich selbst überlassen, etwas Anderes als eine »gothische Kunst« zu schaffen.

Eine zweite Anschauungsweise betrachtete die Renaissance eigentlich als den Uebergangsstil vom Gotischen zur Hoch-Renaissance, die sie in Frankreich als *Style Henri II.* bezeichnet; *Anthyme-Saint-Paul* nennt⁶⁾ den Stil *Franz I.* die Renaissance »par excellence«.

²⁾ *Théorie de l'architecture de l'avenir à propos de la renaissance française*. *Revue gén. de l'arch.* 1869, S. 10.

³⁾ BATIFFIER, L. *Éléments d'archéologie nationale*, précédée d'une histoire de l'art monumental chez les anciens. Paris 1843. S. 16.

⁴⁾ MARTIN, H. *Histoire de France*. Bd. X, S. 474.

⁵⁾ Nach einem mündlichen Gespräch am 20. Mai 1893.

⁶⁾ In: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*. Paris 1893. Bd. 6, S. 373.

In den dreissiger Jahren, sagt *César Daly*⁷⁾, verstand man unter den Künstlern und in den Ateliers gewöhnlich unter der Bezeichnung »Renaissance« die Epoche *Franz I.*, ohne übrigens irgend welchen philosophischen Sinn damit zu verbinden.

Nach *Rivoalen*⁸⁾ wurde »die französische Renaissance vollständig und endgültig nach dem Aufgeben der gothischen Formen und Combinationen«.

Für eine dritte Gruppe scheint die Renaissance aus den zwei ersten Phasen der ersten Entwickelungsperiode zu bestehen, d. h. aus der Früh-Renaissance und der Hoch-Renaissance. Gelegentlich der Besprechung der englischen Renaissance bezeichnet *Rivoalen*⁹⁾ die französische Renaissance in folgender Weise:

»Uebergangsstil oder erste Renaissance (*Style d'architecture dit de transition, ou première renaissance*), d. h. Ornamentation im italienischen Stil auf gothischer Structur, die sich gleich mit den italienischen Feldzügen zeigt, um mit *Franz I.* zu erlöschen und der endgültigen Renaissance (*Renaissance définitive*) der *Lescot*, der *Bullant* und der *Jean Goujon* Platz zu machen.«

Eine vierte Auffassung dehnt die französische Renaissance so ziemlich auf das ganze XVI. Jahrhundert aus; sie versteht darunter dasjenige, was im vorliegenden Bande später als »erste Entwickelungsperiode« bezeichnet werden wird. *Léonce Reynaud* unterscheidet¹⁰⁾ folgende Baustile:

Stil der Renaissance in Italien im XIV. und XV. Jahrhundert,
 Stil der Renaissance in Italien im XVI. Jahrhundert,
 Stil der Renaissance in Frankreich im XVI. Jahrhundert,
 Stil des XVII. Jahrhundertes,
 Stil des XVIII. Jahrhundertes und
 moderner Stil.

Henri Lemonnier, Verfasser des unten genannten Buches über die Ursprünge der französischen Kunst des XVII. Jahrhundertes¹¹⁾, fagte mir: »Die Renaissance in Frankreich ist das XVI. Jahrhundert. Niemand wird *Heinrich IV.* zur Renaissance zählen, eben so wenig in den Künsten als in der Litteratur. *Germain Pilon* endigt sie, *Prieur* gehört ihr nicht mehr an¹²⁾.«

Für meinen verehrten Collegen *Anatole de Montaiglon* beginnt die Architektur der Renaissance mit *Carl VIII.*, reicht bis zu *Carl IX.* und in der Provinz beinahe bis zu *Heinrich III.* Mit *Heinrich IV.* beginnt eine neue Architektur¹³⁾. In der Sculptur und Malerei beginnt die Renaissance mit *Carl VII.*

Nach *Léon Palustre* beginnt die französische Renaissance mit *Carl VIII.* und reicht bis zu den Anfängen *Heinrich IV.*, bis zum Auftreten des Backsteins mit verzahnten Quadereinfassungen. Allerdings gibt es ein früheres Beispiel, das Grabmal in Mans (1473), und wir finden sie in den Malereien von *Jean Fouquet*. Das Wort »Renaissance« ist nicht richtig, setzt er hinzu: es war eine Transformation, wie ich irgend wo erklärt habe¹⁴⁾.

Viollet-le-Duc braucht das Wort »Renaissance« in beiderlei Sinn. Er schreibt z. B.: »Die Architektur seit dem XII. Jahrhundert bis zur Renaissance¹⁵⁾ oder:

7) In: *Revue gén. de l'arch.* 1869, S. 10.

8) In: *PLANAT*, a. a. O., S. 568.

9) Ebenda, S. 349.

10) In: *Traité d'architecture*. Paris 1850—58. — 4. Aufl. 1875.

11) *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893.

12) Mündliches Gespräch am 1. Juni 1893.

13) Mündliches Gespräch am 24. Mai 1893.

14) Mündliches Gespräch am 24. Mai 1893. — Siehe auch a. a. O., die Einleitung seiner: *Architecture de la renaissance* (Paris 1892).

15) In: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Paris 1858—68. Préface, S. XIV, V — ferner Artikel: »Chapiteau« — endlich: Préface, S. XII u. X.

»Von der Zeit des römischen Verfalls bis zur Renaissance des XVI. Jahrhundertes« oder: »Die Renaissance des XVI. Jahrhundertes« und wiederum »Frankreich seit der Renaissance hat umsonst sich bestrebt, sich italienisch, deutsch u. f. w. zu machen«; er scheint sie also als historischen Stil auf das XVI. Jahrhundert in Frankreich zu beschränken. Im anderen Sinne schreibt er: »Von der gegenwärtigen (wohl seine eigene Gotik!) und zukünftigen Renaissance der französischen Architektur . . .«

Wir lassen nunmehr einige Stellen folgen, die über die in Frankreich herrschenden Anschauungen weiteren Aufschluß geben, und zwar mehr darüber, was das Wesen und den Geist der französischen Renaissance ausmacht, als über ihre Dauer.

Nach *Adeline*¹⁶⁾ bezeichnet man mit »Renaissance« die große Bewegung, die in den Künsten das XV. und XVI. Jahrhundert ausgefüllt hat. Was besonders den Baustil der Renaissance anbelangt, so kennzeichnet er ihn als die Rückkehr zu den antiken Säulenordnungen.

Für das *Dictionnaire de l'Académie* (7. Ausg. 1878) geht die Renaissance von der Einnahme von Constantinopel bis zur Mitte des XVI. Jahrhundertes. Im Artikel »Architecture« wird kein Stil »Renaissance« bezeichnet.

Littré schreibt in seinem *Dictionnaire*¹⁷⁾:

»Die Renaissance als Stil erinnert für die Freunde des Schönen an das Emporkommen einer neuen Kunst und eines freien Aufschwungs der Phantasie. Für den Gelehrten bedeutet das Wort die Erneuerung des Studiums des Alterthums; für den Rechtsgelehrten den Tag, wo das Licht in dem Chaos unserer alten Gewohnheitsrechte zu leuchten beginnt . . .«

*Duchenne*¹⁸⁾ bemerkt, man solle sich davor hüten, den Stil der Renaissance mit dem Rococo-Stil zu verwechseln, wie dies oft geschieht!

Die unerwartetste Auffassung findet man aber wohl bei *Du Cleuziou*¹⁹⁾. Nach ihm kommt alles Gute und Edle auf allen Gebieten in Frankreich vom »Génie gaulois«, vom »Rire gaulois«, und zwar auch die erste »Renaissance« der Antoninen. Nach der Unterjochung des Landes durch die abscheuliche Horde der Franken vergleicht er St. Germain-des-Prés mit der *Porte rouge* von Nôtre-Dame und schreibt von letzterer: »C'est la Gaule qui revit.« So aufgefasst, ist er allerdings berechtigt, schon den gotischen Stil als die große französische Renaissance des XIII. Jahrhundertes zu betrachten; immerhin schreibt er von *Rabelais*: »Voici le Gaulois, le vrai Gaulois . . .« und mit ihm die Renaissance, »la vraie cette fois . . . Quel souffle dans toute cette Renaissance! quel art superbe, cet art français du XVI. siècle. Et qu'on ne vienne plus nous dire qu'il est italien et nous vanter encore, à ce propos Rome et toujours Rome.«

Ehe wir unsere eigenen Ansichten über die verschiedenen Auffassungsweisen aussprechen, seien noch einige Stellen aus der schon erwähnten Studie *César Daly's* angeführt.

6.
Daly's
Auffassung.

»Was versteht man gewöhnlich unter dem Ausdruck: der Baustil der Renaissance?«

Es gibt drei Arten, das Wesen und die Dauer der Renaissance zu verstehen:

1) Es ist der antike Geist, der in den Künsten den gotischen Geist ersetzt. Diese Auffassung wider spricht dem Wesen der Dinge; es war ein Entleben, kein Erfüllen.

2) Es ist der Stil, der während der Regierung *Franz I.* geherrscht hat. Diese Theorie entspricht nur einem unbestimmten allgemeinen ästhetischen Gefühl; sie läßt die historischen Formen, die auf den

¹⁶⁾ Siehe: *ADELINE*, J. *Lexique des termes d'art*. (Theil von: *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*.) Paris 1884.

¹⁷⁾ *LITTRE*. *Dictionnaire de la langue française*. Paris 1863—72.

¹⁸⁾ In: *Dictionnaire de la conversation et de la lecture etc. par une société de savants et de gens de lettres. Sous la direction de W. Duckett*. 2. Ausg. Paris 1851—58.

¹⁹⁾ *CLEUZIU*, H. *DU*. *Étude sur l'histoire de l'art en France*. Paris 1881—83.

Stil *Franz I.* gefolgt sind, ohne Namen und ohne Begründung. Der Mangel wissenschaftlicher Genaugigkeit in der Terminologie, welche die Umwandlungen der Baukunst bezeichnet, beweist den Mangel eines philosophischen Verständnisses der Kunstgeschichte.

3) Der Renaissance-Stil entspricht der Regierung der Valois; mit den Bourbonen beginnt ein neuer Stil. Diese Theorie beruht auf einem unvollständigen Begriff der nothwendigen organischen Bedingungen eines Architektur-Stils; ein Unterschied im Geschmack schafft noch keinen Unterschied im Stil.

Von den übrigens seltenen Schriftstellern, die über die Architektur seit dem XV. Jahrhundert geschrieben haben, scheinen die einen gar nicht zu ahnen, dass es nützlich sei, die Grenzen des Renaissance-Stils zu bezeichnen. Die Anderen, unter denen wirkliche Gelehrte sich befinden, sind der Ansicht, dass die Renaissance vor der Thronbesteigung *Ludwig XIII.* aufhöre und dass mit diesem Monarchen die französische Architektur einen neuen Stil annehme.

Welche Antwort geben Diejenigen, für welche die Renaissance nur der Stil der Regierung *Franz I.* ist, auf die Frage: Welcher Stil folgt auf die Renaissance? Sie sagen der Reihe nach: der Stil *Heinrich II.*, *Carl IX.*, *Heinrich III.*, *Heinrich IV.*, *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* Nun folgt der Rococo-Stil, und nach diesem geht man wieder zur Bezeichnung nach Fürsten oder Regierungsform zurück: Stil *Ludwig XVI.* und Empire. Es ist aber billig, daran zu erinnern, dass für Rococo Manche die Ausdrücke *Style Régence* und dann *Louis XV.* anwenden.

Es ist nicht zu leugnen, dass es für den täglichen Verkehr und den Geschäftsgebrauch schwer fallen dürfte, eine bequemere, praktischere Bezeichnung der auf einander folgenden Entwickelungsphasen eines Architektur-Stils zu finden. Und da die Gesellschaft sowohl, als die Geschäftswelt sich wenig um das kümmert, was sie nicht gebraucht, so liegt in dieser überaus bequemen Benennungsweise, in der Allgemeinheit ihrer Verbreitung gleichsam ein Beweis dafür, dass man in diesen verschiedenen Phasen auch jetzt noch die Befriedigung seiner sämmtlichen Bedürfnisse findet, und somit, dass man sich noch in einer der Entwickelungsphasen der Cultur der Renaissance befindet, der eine besondere, einer der Phasen des Architektur-Stils der Renaissance eigene Färbung entspricht.

Es giebt aber wohl noch einen ferneren Grund für die Beliebtheit dieser Bezeichnungsweise, der vielleicht noch nicht hervorgehoben worden ist und ihr auch fernerhin den Sieg über jede andere verleihen wird. Sie beginnt genau mit dem Einsickern des italienischen Elements in die französische Architektur und bezeichnet die verschiedenen Phasen dieser Befruchtung. Indem man nun den aus dieser ununterbrochenen Reihenfolge von internationalen Ehen hervorgegangenen Bauweisen die Namen der eigenen Könige gab, verlieh man diesen Compromissen mit dem fremden Elemente eine das nationale Bewusstsein schmeichelnde Naturalisation; man glaubte, dadurch sich das Fremde mehr zu eigen zu machen.

Daly schreibt, dass in Frankreich weder Geschichtsschreiber, noch Theoretiker, noch die Verfasser von Wörterbüchern vom philosophischen, noch wissenschaftlichen Standpunkte aus die Frage behandelt haben, worin das Wesen eines Architektur-Stils bestehe. Die von uns mitgetheilten Auszüge werden beweisen, dass er hierin nur zu sehr Recht hatte!

b) Würdigung der französischen Auffassungen.

7.
Ursache
der
Widersprüche.

Die grosse Verwirrung und die bedeutenden Widersprüche in einem Theile der vorgeführten Begriffserklärungen röhren wohl daher, dass man auf der einen Seite die Thatsache der Renaissance überhaupt, so zu sagen, auf denjenigen Augenblick concentrirt, wo sie als grosartiges, Neues erweckendes Ereignis erscheint und auftritt, also dass man sie auf ihr Hervorbrechen und ihren Beginn concentrirt. Auf der anderen Seite hingegen ist man geneigt, das Ereigniss gewissermassen auf die

Kampfesperiode zu beschränken, auf die Zeit, in der die Renaissance noch mit vielfachen Elementen der vorhergehenden Cultur zu rechnen hatte, wo sie sich mit letzteren verbinden musste, um überhaupt Aufnahme zu finden. Man ist somit geneigt, diese erste Periode von derjenigen zu unterscheiden, in welcher ihre Principien bereits die Oberhand gewonnen haben und nunmehr ihre naturgemäßen Entwickelungsphasen durchmachen.

Auf dem Gebiete der Architektur beruht die angedeutete Verwirrung auf der Thatsache, dass viele Franzosen einen Unterschied machen zwischen der Baukunst jener ersten streitenden Periode, die sie als »Renaissance« bezeichnen, und dem architektonischen Gesammtstil, welcher durch die Renaissance hervorgerufen wurde, der nach jener ersten Periode sich zu entwickeln fortfuhr und von dem jene Periode nur die erste Entwickelungsstufe bildet.

Will man mit dem Worte »Renaissance« einen ganzen Baustil bezeichnen oder blos den Augenblick des Erwachens dieses Stils, verbunden mit der Erwägung, dass es sich nicht um die Geburt eines ganz neuen Stils, sondern um das Wiedererwachen, das Wiederbeleben von zum Theile schon seit Jahrtausenden dagewesenen Elementen?

8.
Zusammen-
fassung
und
Folgerung.

Entscheidet man sich für die erste Auffassung, dann muss man die Bezeichnung »Renaissance« auf die ganze Dauer ihres Stils, auf ihre sämmtlichen Entwickelungsperioden und -Phasen ausdehnen, also zum mindesten von der Zeit *Brunellesco's* bis zum Ende der Rococo-Bauweise oder des Stils *Ludwig XV.* Entschliesst man sich hingegen zur zweiten Auffassung, so steht man blos vor der Bezeichnung der ersten Entwickelungsphase eines Stils, den man, als Ganzes zusammengefasst, als »modernen« oder auch »namenlosen Baustil« bezeichnen könnte.

Mit diesem letzteren Grundgedanken scheinen die Franzosen sagen zu wollen, dass die Renaissance nur so lange dauerte, als der französische Geist im nationalen, d. h. hier im gothischen Geiste schöpferisch und selbstständig mitwirkend an der Entwicklung sich betheiligt hat. Man muss zugeben, dass eine solche Auffassung von einem bestimmten Gesichtspunkte aus nicht ohne Berechtigung ist, vorausgesetzt, dass man zugesteht, dass die Bezeichnung »Renaissance« auf einer conventionellen Annahme beruht. So wichtig aber für den lebendigen Charakter des Stils die Betheiligung des gothischen Geistes auch war, so hat dennoch der durch diese Betheiligung neu geschaffene Baustil nach dem scheinbaren Ende des gothischen Einflusses nicht aufgehört, in Frankreich heimisch zu sein und sich daselbst weiter organisch zu entwickeln, eben so wenig wie der nationale Geist aufgehört hat, der ausführende Hauptträger dieser Entwicklung zu sein und an derselben theilzunehmen.

Obwohl demnach der neu geschaffene Baustil weiter lebt und sich nach den gleichen Principien, die zum Theile auch der Entwicklung des gothischen Stils zu Grunde liegen, weiter entwickelt, will man ihn doch entweder als *Architecture moderne* oder als den Baustil des XVII. Jahrhundertes bezeichnen! Wir stehen da vor etwas ganz Willkürlichem und Unreifem, ja vor etwas Unlogischem. Ein Vergleich mit der gothischen Bauweise zeigt dies am deutlichsten.

Will man nämlich den von der französischen Renaissance geschaffenen Baustil nur auf das XVI. Jahrhundert beschränken, so müsste man folgerichtig in Frankreich auch nur diejenige Architektur als »gothisch« bezeichnen, die in die Zeit von 1150 bis 1250 fällt; die beiden darauf folgenden Entwickelungsperioden dieser Bauweise müsste man alsdann gleichfalls dem »namenlosen« Schicksal preisgeben. Denn im

Wesentlichen wurden in den Jahren 1150—1250 die meisten Typen und Combinationen des gothischen Stils geschaffen, während er in der darauf folgenden zweiten Periode nur eine andere Interpretation erfuhr; man setzte gleichsam seine Motive nur in einen anderen Ton um. Eben so gab die dritte Periode, das Spätgothische, der ganzen Bauweise abermals nur eine andere Stimmung.

Die mehrfach angedeutete Eintheilung der französischen Architektur seit dem Erlöschen der Gotik in *Renaissance* und in *Architecture moderne* befriedigt aber auch in anderer Beziehung nicht und giebt zu unrichtigen Vorstellungen Anlaß, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Es bestand der Baustil, den man in solcher Weise als »modern« bezeichnen will, bereits viel früher in Italien, wo er in derjenigen Periode entstanden ist, die man als die goldene Zeit der Renaissance bezeichnet; hiernach würde also die »moderne« Architektur in Italien zur Renaissance gehören, in Frankreich aber nicht.

2) Die »moderne« Architektur hat bis zur Einführung des Eifens in die Baukunst keinen Stil angewendet, den man als zu einer der Entwickelungsperioden der Renaissance nicht gehörig bezeichnen könnte.

Sonach ist eine solche Definition der französischen Renaissance, welche, so zu sagen, nur auf der Intensität der Beteiligung des nationalen Geistes beruht, näher betrachtet, unbefriedigend und unwissenschaftlich, den Lehren der Geschichte und der Aesthetik nicht entsprechend.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob denn die nationale Beteiligung in den späteren Entwickelungsperioden der französischen Renaissance wirklich so gering wurde, als man anzunehmen scheint? Nahm sie nicht vielmehr nur eine andere Form an? Wirkt sie nicht auf anderen Gebieten, welche ihren Gegensatz zum italienischen Element minder schroff und folglich nicht so klar ersichtlich erscheinen lassen? Gerade weil das Ergebnis der ersten Entwickelungsperiode der französischen Renaissance — also derjenigen Periode, welche die Franzosen allein als solche zu bezeichnen pflegen — darin bestand, dass Frankreich die Formensprache der italienischen Renaissance sich ziemlich vollständig angeeignet und anzuwenden erlernt hatte, so ergiebt sich als Folge dieser Sachlage, dass im Wesentlichen ein stilistischer Widerspruch in der Auffassung der Kunst zwischen Italien und Frankreich fortan nicht mehr bestand, dass deshalb Frankreich die Renaissance oder die neo-lateinische Kunst in anderer Weise auffassen und sich ihr gegenüber stellen konnte, als bisher. Es wurde den Franzosen möglich, mit jüngerer Kraft in die Schranke zu treten, an der Auslegung der zweiten, vielleicht mehr kosmopolitischen Form der Renaissance sich zu betheiligen, sie nicht nur zu Hause zu verwirklichen, sondern sie, Dank der Macht ihres monarchischen Einheitsstaates, zu einigen Zielen zu führen, die sie in Italien nicht hat erreichen können. Frankreich war in die Lage gekommen, einem Theile von Europa gegenüber als Vertreterin der neuen Entwickelungsperiode aufzutreten. Thatsächlich trat Frankreich für das westliche Europa, oder mindestens für einen Theil desselben, in dieser führenden Eigenschaft um so mehr auf, je mehr subjective Lebhaftigkeit, je mehr der Esprit und die Caprice der Gallier gerade in diesem Zeitpunkte mit der subjectiven Willkür zusammenstimmten, welche den Charakter der nunmehrigen Phase der Renaissance überhaupt, der letzten ihrer zweiten Entwickelungsperiode, bildete. Der *Stil Ludwig XV.* gestattete Frankreich, sich lebhaft und natürlich, mit nationalem Temperament in der neu entstandenen Kunstweise auszudrücken. Ja man darf sagen, dass erst, als die

Renaissance in ihrer folgerichtigen Entwicklung zu dieser Auffassung der Kunst gelangt war, es den Franzosen — oder richtiger gesagt, den damaligen Franzosen — möglich geworden war, ihre nationalen Eigenschaften in der neuen Kunst zu verkörpern und diese neue Periode der Architekturentwicklung völlig zu einer ihnen nationalen Kunst zu machen. Ihre Expansionskraft nach außen wurde hierdurch von da an noch viel grösser.

Nachdem im Vorhergehenden die wichtigsten französischen Begriffserklärungen über die Baukunst der Renaissance in Frankreich vorgeführt worden sind, sollen nunmehr, um zu einem besseren Verständniss des Wesens dieses Architektur-Stils zu gelangen, die Gesichtspunkte erörtert werden, auf denen diese verschiedenen Auffassungen beruhen.

Nach *Courajod* soll die wahre Quelle der Renaissance in der intensiven Entwicklung des Realismus in der flämischen Kunst, wie sie sich auch im nördlichen Frankreich und in Burgund während des XV. Jahrhundertes entwickelt hat, zu finden sein; denn ohne diesen durch Naturstudien erstarkten Realismus hätten das Verständniss der Antike und die Behandlung ihrer Formen unmöglich lebendig und künstlerisch-schöpferisch sein können. Dieser Anschauung liegt unleugbar eine grosse Wahrheit zu Grunde; allein sie ist noch nicht zur richtigen Ausdrucksform gebracht, und man zieht daraus überdies einen völlig irrgen Schluss. Die richtige Seite dieser Anschauung besteht vielmehr darin, dass ohne das Entstehen der gothischen Kunst in ihrer Gesamtheit wahrscheinlich auch keine Renaissance möglich gewesen wäre, d. h. keine Neubelebung eines grossen Theiles der griechisch-römischen Gedanken und Kunstformen, keine Anwendungen ihrer Principien auf die neuen Culturbedürfnisse. Seit dem Falle Roms, vielleicht sogar jenem Athens, war unter allen Kunstepochen diejenige der Gotik die erste und einzige, welche durch und durch, vom Erdboden bis zur höchsten Kreuzblume, wahres Leben besaß, die einzige Kunst, welche es, zum mindesten in der Architektur, zu einer vollständig durchgebildeten lebendigen, einheitlich ästhetischen Auffassung und Durchbildung gebracht hat.

Das Eindringen der gotischen Architektur und des mit ihr verbundenen Studiums der nordisch-einheimischen Natur in Italien war der befruchtende Funken, der neues Leben in die Auffassung der antiken Formen bringen sollte. Ihre Aufnahme und sofortige Umbildung durch die Meister des Florentiner Doms, von *Arnolfo di Lapo* bis zu *Orcagna*, *Giovanni di Lapo Ghini* und *Brunellesco*, bildeten das erste lebendige Bündniß zwischen Antike und Gotik, bereits zum Geiste der Renaissance gehörig. Der Florentiner Dom, sein Campanile, der Dom in Mailand sind einer antiken Denkweise entsprungen, in gothisches Gewand gehüllte Bauten. Der Vorbereitungsstil der Renaissance am Florentiner Dom allein ermöglichte *Brunellesco* später, Florenz öffentlich zur Vaterstadt der Renaissance selbst zu machen, wobei nicht zu vergessen ist, dass Rom die Rolle der Mutterstadt spielte.

Dies ist die wahre Form, in welcher Gotik und nordischer Realismus an der Schöpfung der Renaissance bereits im XIII. Jahrhundert theilgenommen haben. Während die Kunst *Van Eyck's*, jene *Claux Sluyter's* und anderer verwandter Meister das letzte Vermögen, die intensivste Entwicklung des nordisch-gotischen Realismus oder die edelste Blüthe seiner Seeleninnigkeit darstellen, hätte es der aus dem Naturstudium hervorgegangene Realismus, sich selbst überlassen, mit den gothischen Kunstprincipien und mit den durch Brügge, Dijon oder Nürnberg gebotenen Vor-

bildern niemals aus sich selbst heraus vermocht, durch eine organische, natürliche, nationale Entwickelung oder durch irgend welche subjective Evolution derselben die Renaissance hervorzubringen, weil er Alles, was diese Kunst ohne Hinzutreten eines fremden Geistes sagen konnte, bereits gesagt hatte. Dieser fremde Geist war der neu-italienische oder moderne Geist von Europa in der heute noch lebenden Form, der allerdings auch eine Anzahl nordischer Elemente, welche die Völkerwanderung und später die Gotik dort ausgesäet hatten, enthält.

10.
Ansicht
Magne's.

In den Anschauungen, wie die von *Lucien Magne* (siehe Art. '5, S. 7), fragt es sich, ob die Modificationen, die er an einzelnen Gebäuden, so am *Hôtel Jacques Coeur* zu Bourges, wahrnimmt, bloß einer gewissen Müdigkeit der spät-gothischen Meister, einer Sehnsucht nach etwas Anderem entspringen, oder ob sie, wenn auch ganz im gothischen Gewande, Einflüsse der objectiven, d. h. der antiken Aesthetik sind. Trifft letzteres zu, dann können sie als Renaissance-Gedanken im latenten Zustande aufgefasst werden. Im ersten Falle wäre dies nicht statthaft; denn, wie bereits im vorhergehenden Artikel gezeigt wurde, konnte die Sehnsucht nach etwas Anderem aus der Gotik allein, ohne Befruchtung durch einen fremden Geist, eine neue Kunst nicht hervorbringen, äußerstens den Platz dafür vorbereiten.

11.
Andere
Ansichten.

Die Auffassung, dass die Renaissance das Mittelalter abschliesst, ist wahrscheinlich von allen die befremdendste. Sie kann wohl nur so verstanden sein, dass, da die gothische Construction und Composition im Stil *Louis XII.* und *Franz I.* fortdauern, das Hinzukommen des antiken Details bezeichnend für den Abschluss der Gotik sein soll. Dann wäre die Renaissance eigentlich als ein Todten- und nicht als ein Geburtschein anzusehen — eine Auffassung, die dem Sinne des Wortes vollständig widerspricht, es sei denn, dass wir einfach vor der Auffassung Derjenigen stehen, welche den sog. Stil *Franz I.* als die »Renaissance« ansehen. Sie denken nur an den eigentlichen Proces des Ueberganges vom gotischen Stil zu demjenigen, in welchem die antiken Formen nicht nur an einer gothischen Composition angeheftet sind, sondern Theile einer mehr im antiken Geiste gehaltenen Composition bilden, wie dies in der französischen Hoch-Renaissance *Heinrich II.* und im Hof des Louvre der Fall war.

Diejenigen, welche im Stil *Heinrich II.* die wahre Renaissance sehen, denken offenbar, das Charakteristische des Renaissance-Stils sei das Anwenden wiederbelebter antiker Formen und das vollständige Auschliessen aus der gotischen Haut.

Die meisten Franzosen, welche die Renaissance bis zu *Heinrich III.* oder *IV.* gehen lassen, thun dies aus dem Grunde, weil dieser Zeitraum thathächlich eine ganze Stilentwickelung mit drei Perioden umfasst: das Entstehen, das Blühen und das Entarten. Die zu dieser Auffassung sich Neigenden dürfen den genannten Zeitraum auch als Abschluss einer Stilentwickelung betrachten, weil die nationale Betheiligung an der Architektur von da an einen anderen Geist annimmt, einen Geist, der weniger in das Auge fällt. Das Erscheinen des Backsteines unter *Heinrich IV.* mit systematisch durchgebildeten und verzahnten Quadereinfassungen bietet wohl eine an die »Mode« streifende oder vielleicht sogar eine psychologische Erscheinung, aber weder eine ganz neue, noch den Stil aufhaltende oder abschließende, wie Viele anzunehmen scheinen. Dieser Backstein-Rohbau bildet nur die eine Seite des Stils, während einer oder zweier seiner Phasen; die andere Seite desselben entwickelt sich durchaus als die Fortsetzung der Baukunst des XVI. Jahrhundertes.

Wir stehen endlich vor der Auffassung, dass die Renaissance mit der Wiederaufnahme des Antiken in unser Leben und dessen Folgen zu identificiren sei. *Palustre*²⁰⁾ spielt hierauf in nachstehender Weise an: »Während eines Zeitraumes von über zwei Jahrhunderten war es bei uns Mode, als eine Zeit der Ohnmacht und der Barbarei die mehr als tausendjährige Periode zu betrachten, die den Fall der griechisch-römischen Kunst nach den Völkerwanderungen von ihrer fortschreitenden Wiederherstellung unter *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* trennt. Um nicht den Ruf eines Mannes von Geschmack zu verlieren, musste man kühn behaupten, dass das civilisirte, künstlerische und literarische Frankreich erst seit den italienischen Kriegen datire, dass die Renaissance der Lichtstrahl war, welcher die Finsterniss verscheuchte, in welcher unsere Vorfahren seit *Chlodwig* gelebt hatten.«

Den vorstehend vorgeführten Anschauungen folgt nunmehr die Ansicht Derjenigen, welche der Antike nicht jenen hohen Einfluss auf die Renaissance zuerkennen möchten, den sie tatsächlich gehabt hat, welche nicht zugeben wollen, dass zu einer gewissen Zeit die Regeln und der Geschmack der Gotik durch diejenigen der Antike ersetzt worden sind.

C. Daly gehört hierher. Er bekennt sich zu dieser Anschauung; denn:

1) habe die Welt niemals das Phänomen einer solchen identischen Wiedergeburt erblickt;

2) die völlige Verschiedenheit der Mittel, mit denen sich die beiden Kunstepochen entwickelt haben, mache dies unmöglich, und

3) die Behauptung, es habe die antike Kunst, welche durch die von ihr hervorgebrachte Cultur seit Jahrhunderten begraben worden war, allein den ästhetischen Glanz einer neuen, also auf neuen Grundsätzen gegründeten, durch neue Racen verwirklichten Civilisation gebildet, komme der Negirung des Zusammenhangs der Kunst mit der Cultur gleich und verweigere der Kunst ihren Grundcharakter, der doch darin bestehen müsse, den Gefühlen und Gedanken ihrer Zeit Ausdruck zu verleihen.

Daly spricht seine eigene Auffassung hierüber in folgenden Worten aus. »War auch die Renaissance kein Ersetzten des gothischen Geistes durch den der Antike, so hat die Renaissance in ihrer Wiege sich von antiker Milch genährt, und der moderne Geist hat damals beim Alterthume ein groses Darlehen aufgenommen.«

Das eigentliche Wesen der Renaissance, im absoluten Sinne, schreibt *Eugen Müntz*²¹⁾, hat nicht in der Nachbildung des Alterthums bestanden; sonst müsste man in ihr die Bestrebungen der Künstler aus der Zeit *Carl's des Grossen* oder die der romanischen Zeit, eben so wie die *Louis David's*, *Ingré's*, *Canova's* und *Thorwaldsen's* aufnehmen.

Die letzten Streiter der Renaissance, schreibt *Müntz*²²⁾, die *Sangallo's*, die *Vignola's*, die *Serlio's*, die *Palladio's* hielten sich an die bereits ausgebeuteten (antiken) Gebäude; aber sie analysirten sie mit einer noch grösseren Strenge, als ihre Vorgänger, und schworen nur noch beim Alterthume ... Er führt dann das Beispiel *Falconetto's* an, der nach einer Discussion von Verona nach Rom reist, nur um etwas an einem antiken Gebälke zu prüfen, und schreibt dann weiter: »Mit welchem Eifer überbietet nicht ein Geschlecht das andere in feiner Arbeit: *Palladio* berichtet

²⁰⁾ In: *L'architecture de la renaissance*. Paris 1892. S. 135.

²¹⁾ Siehe: *Histoire de l'art pendant la renaissance*. Paris 1888—94. Bd. III, S. 3.

²²⁾ Siehe ebendas, S. 108.

Serlio, Desgodets berichtigt *Palladio* und *Serlio*, das XIX. Jahrhundert berichtigt das XVIII., und so gelangt man zu einer mathematisch genauen Wiedergabe, welche sich an Stelle einer mehr oder weniger unabhängigen Interpretation setzt. Hier bricht der Unterschied hervor zwischen der Gabe der Nachahmung und dem Assimilationsvermögen. Copiren ist die sclavische Wiederholung eines fremden Werkes; dasselbe assimiliren, heißt es umbilden, es sich zu eigen machen.

Statt als ein Feind oder ein Hindernis zu scheinen, hielt man die Antike für einen werthvollen Helfer, den man nur zu humanisiren und discipliniren brauchte; der Nimbus von Jugend, den sie der langen Vergessenheit, so wie den Erfolgen der italienischen Architekten zu verdanken hatte, machte sie bald aus einem Gehilfen und Genossen zu einem Meister und Herrn; sobald sie aber als Herrin sprach, war die Renaissance zu Ende²³⁾.

In der neuesten Pariser *Grande encyclopédie* schreibt *H. Saladin* 1888: »Man kann sogar unter den Regierungen *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* einen Theil der Gebäude an die zweite Epoche der Renaissance anknüpfen. Aber seit dem Beginne des XVII. Jahrhundertes verliert die Architektur mehr und mehr ihre eigene Originalität, um sich mehr und mehr von der Antike inspiriren zu lassen und sich derselben zu nähern, und um endlich unter *Ludwig XIV.* das Große und eine gewisse Einheit auf Kosten der Grazie und Verschiedenheit zu erlangen.«

c) Begriffsbestimmung der Renaissance.

13.
Frühester
Gebrauch
des Wortes
„Renaissance“.

Es ist mir weder auf dem Wege literarischer Forschung, noch durch Umfragen bei den mafsgebendsten Fachgenossen gelungen, ausfindig zu machen, wann und wo die Bezeichnung »Renaissance« zuerst gebraucht worden ist. Diejenige Stelle, wo ich dieses Wort zuerst fand, war in *de Caumont's* unten genannter Schrift²⁴⁾ enthalten; derselbe fügt der zweiten Epoche des *Gothique tertiaire* in einer Klammer »*Époque de la renaissance*« bei. (Siehe den Nachtrag am Schluss des vorliegenden Bandes.)

Quatremère de Quincy spricht²⁵⁾ stets (auch bei *Brunellesco*) von der Wiederherstellung des guten Geschmacks; nur an einer Stelle schreibt er, dass *L. B. Alberti* eine der ersten Stellen in der Geschichte derjenigen Männer einnehmen müsse, die zur »Renaissance« der Künste und zur Erneuerung des guten Geschmacks, besonders in der Architektur beigetragen haben.

Manche glauben den erstmaligen Ausdruck »Renaissance« auf *Vasari* zurückführen zu sollen, und im Italienischen trifft dies auch theilweise zu. Dass dieser mit dem Worte »*Rinascita*«, d. i. Wiedergeburt, nicht bloß einen einmaligen Act der Auferstehung in Folge eines neuen Princips versteht, sondern alle die von ihr hervorgebrachten Wirkungen im Auge hat, geht daraus hervor, dass er von den Fortschritten der Wiedergeburt »*il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri*« spricht. Er will damit auch nicht ein bloßes Uebergangsstadium bezeichnen, sondern die aus der Wiedergeburt entstandene und forschreitende, zu seiner Zeit nach seinem Urtheile bereits zu einer gewissen Vollkommenheit gelangte Kunst. Er nennt somit die nach dem wichtigen Ereigniss der Wiedergeburt aus letzterer hervorgegangene Kunst gleichfalls Renaissance. (Siehe auch Art. 24.)

²³⁾ Siehe: *PLANAT*, a. a. O., S. 317.

²⁴⁾ Siehe: *Effai sur l'architecture religieuse du moyen-âge*. Vol. I. de la Société des antiquaires de Normandie. 2me partie. Caen 1824. S. 654.

²⁵⁾ Siehe: *Histoire de la vie des plus célèbres architectes du XIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris 1830.

Ein der Wiederauferstehung und der Wiedergeburt der Kunst verwandter Gedanke tritt auch bereits klar in den Worten *Lorenzo's Ghiberti* in seinem zweiten Commentar²⁶⁾ hervor, und zwar schon auf *Giotto* angewandt, »der Erfinder und Finder einer so grossen Lehre, die während etwa 600 Jahren begraben worden war«. Und durch was bewirkte er dieses aus dem Grabe Steigen? Durch das, was die Anderen nicht erreichten, durch das Wiederbringen der natürlichen Kunst, verbunden mit der Gentilezza und unzertrennlich von dem Masshalten, d. h. der Harmonie der Verhältnisse. Dies sind aber gerade die Principien, welche im Süden, in Italien oder Griechenland angewandt, die antike Kunst hervorgebracht haben.

Das Wesen der Renaissance als eine Art Bündniß aufzufassen, wie *Ghiberti* dies schon that, wird auch von einer Reihe neuerer Schriftsteller vertreten.

Burckhardt's Bezeichnung der Architektur der Renaissance als einen abgeleiteten Stil beruht auf denselben Gedanken eines Bündnißes zwischen der antiken Quelle und dem neuen Geiste.

*Philarète Chasles*²⁷⁾ . . . schreibt: »Die Kunstwerke der Alten erzeugten neue, und das moderne Rom ward die stolze Rivalin der griechischen Städte. . . . Die italienischen Künstler schufen bewunderungswürdige Werke, die noch unseren berühmtesten Meistern als Vorbilder dienen. . . . Die als »Renaissance« bezeichnete Epoche ist schliesslich und hauptsächlich gekennzeichnet als die Verschmelzung, die sich in den Künsten zwischen dem modernen christlichen Geiste und dem wieder auferstandenen Geiste des Alterthums vollzog. — Sie selbst war nur eine Periode des Uebergangs.« —

Auch *Müntz* betrachtet die Renaissance nach ihrem inneren Wesen als ein Bündniß, eine Uebereinkunft, und zwar zwischen der Ueberlieferung (*Tradition*) und dem Unternehmungsgeiste (*Initiative*) oder Empfindung (*Emotion*), mit anderen Worten, zwischen der Antike und dem Realismus²⁸⁾.

Von den ersten Jahren des XVI. Jahrhundertes schrieb *Paul Mantz*: »Dieser historische Moment ist eigenthümlich interessant; es ist die zaubervolle, fruchtbare Stunde, wo etwas von der italienischen Seele sich mit der französischen Seele mischt.« Er nennt die ersten Jahre dieses Jahrhundertes die franko-italienischen²⁹⁾.

Wie verschieden die Ansichten über das Wesen der Architektur der Renaissance in Frankreich auch sein mögen, Eines ist sicher, dass dasjenige Element, welches zum Spät-Gothischen hinzutrat und die Baukunst derart modifizierte, dass eine neue Bezeichnung für dieselbe zu finden nöthig ward, der antik-römischen Architektur auf Grund italienischer Interpretation entnommen ist, dass diese Elemente immer zahlreicher werden, dass man sich mehr und mehr bemühte, sie im ursprünglichen Geiste zu grösseren Gruppen und Baukörpern zu vereinigen, und schliesslich gewisse Gebäudegattungen ganz im antiken Geiste erfinden konnte.

Wenn zur Zeit *Carls des Grossen*, dann in Pisa und Südfrankreich das Bestreben, die antiken Formen wieder etwas besser als vorher zu behandeln, zu keiner Renaissance führte, so ist dies noch kein Beweis für ihre ewige Ohnmacht und dafür, dass nicht sie, sondern der flämische Realismus die Renaissance hervorgebracht hat.

Dies Alles beweist im Gegentheil, dass sofort mit dem ersten Pulschlag der Renaissance und mit ihrem ersten Athemzuge das, was sie Neues einathmete, antik

14.
Renaissance
als
Bündniß.

15.
Die
Antike,
das neue
Element.

²⁶⁾ Vafari. *Edizione Le Monnier*. Florenz 1846. I. S. XVIII.

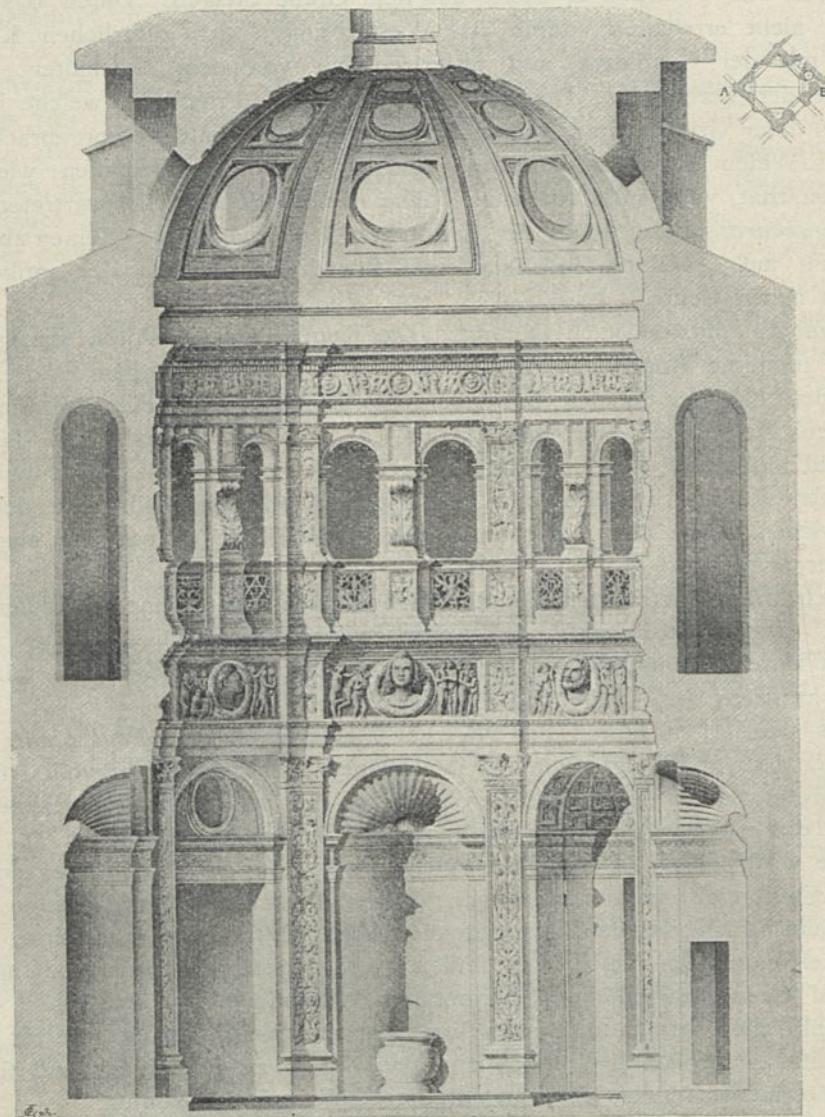
²⁷⁾ Siehe: *Encyclopédie du XIXe siècle*. 3. Ausg. Paris 1872. Bd. XXX.

²⁸⁾ A. a. O., Bd. 3, S. 3.

²⁹⁾ Siehe dessen Studien über Mantegna in: *Gazette des beaux-arts* 1886, Aug.

war. Nicht das Gotische, was in ihr fortlebt, ist das Neue — da es schon da war — es ist das Hinzutreten der Antike, welche das neue Element ist, wie aus dem Vergleich von Fig. 1³⁰⁾ mit Fig. 2³¹⁾ zu ersehen ist.

Fig. 1.

Bramante's Sacrifex von Sta. Maria presso San Satiro zu Mailand³⁰⁾.

Gegenüber der Thatsfache, dass es unstreitig das Auftreten der Antike, ihr Eindringen in die Spät-Gothik, ihr immer stärker werdender Anteil in der Architektur des XVI. Jahrhundertes ist, die das neue Element bildet, welches die als »Renaissance« benannten Erscheinungen hervorruft; gegenüber der Thatsfache ferner, dass eine möglichst vollständige Behandlung der Aufgaben im Geiste der antiken

³⁰⁾ Facs.-Repr. nach: *Revue gén. d'arch.*, Bd. 44, Bl. 34.

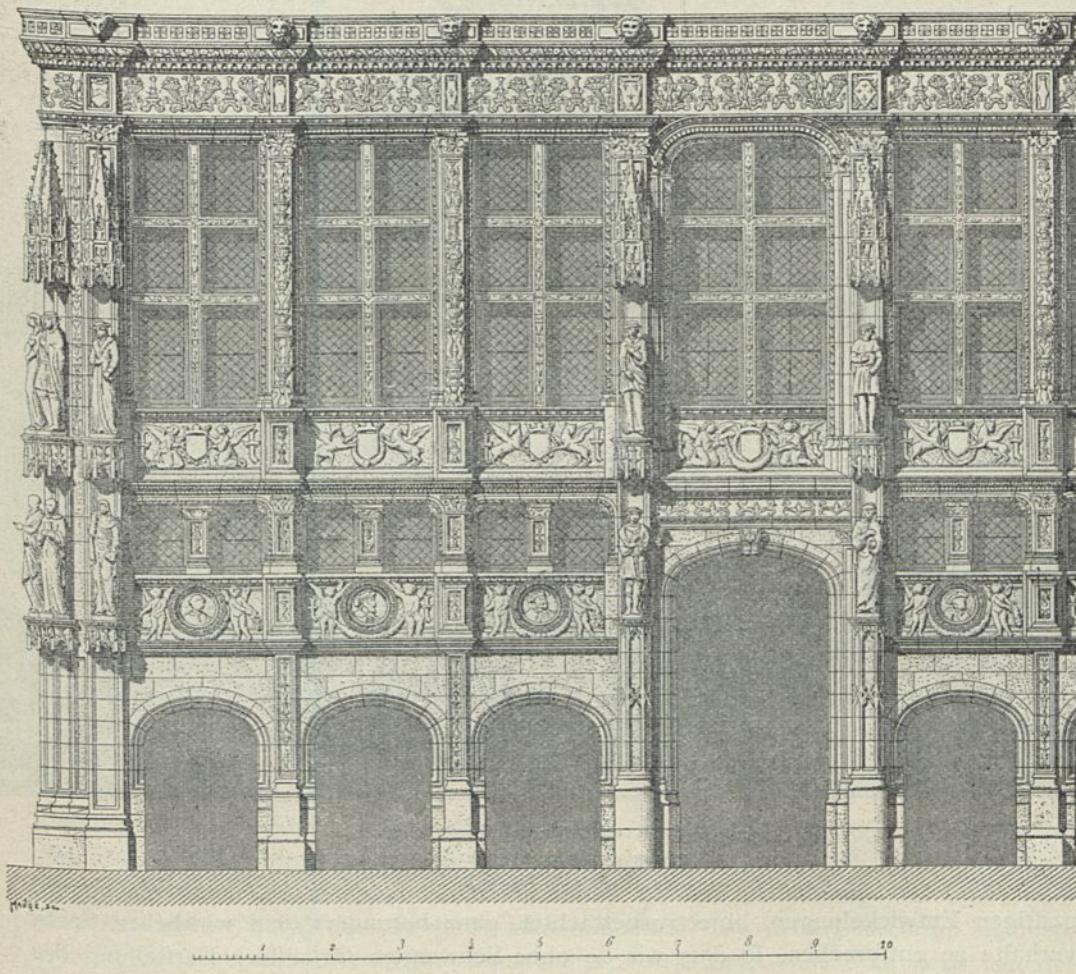
³¹⁾ Facs.-Repr. nach: SAUVAGEOT, C. *Palais, Châteaux, hôtels et maisons de France etc.* Bd. 4, Paris 1867. Pl. 9.

Architektur in Italien von vornherein das ersehnte Ziel der Renaissance war — diesen beiden Thatfachen gegenüber erscheint es geradezu unbegreiflich, daß man den unter solchen Verhältnissen hervorgerufenen Baustil gerade vor dem Ziele endigen lassen will, welches von vornherein den Augen vorgeschwobt hatte, statt dasselbe recht eigentlich zur Blüthe und Frucht der ganzen Renaissancebewegung zu machen, als historisch nachgewiesenes Ergebniss derselben.

Bezüglich des Verhältnisses der Renaissance zu einem intensiveren und strengeren Auftreten der antiken Formen im classischen Geiste stehen wir vor drei verschiedenen Auffassungen, welche sämmtlich die Renaissance mit einem Erscheinen

16.
Ansichten
über die
Wirkungen
der
Antike.

Fig. 2.

Früheres Bureau des finances, Place de la cathédrale, zu Rouen³¹⁾.

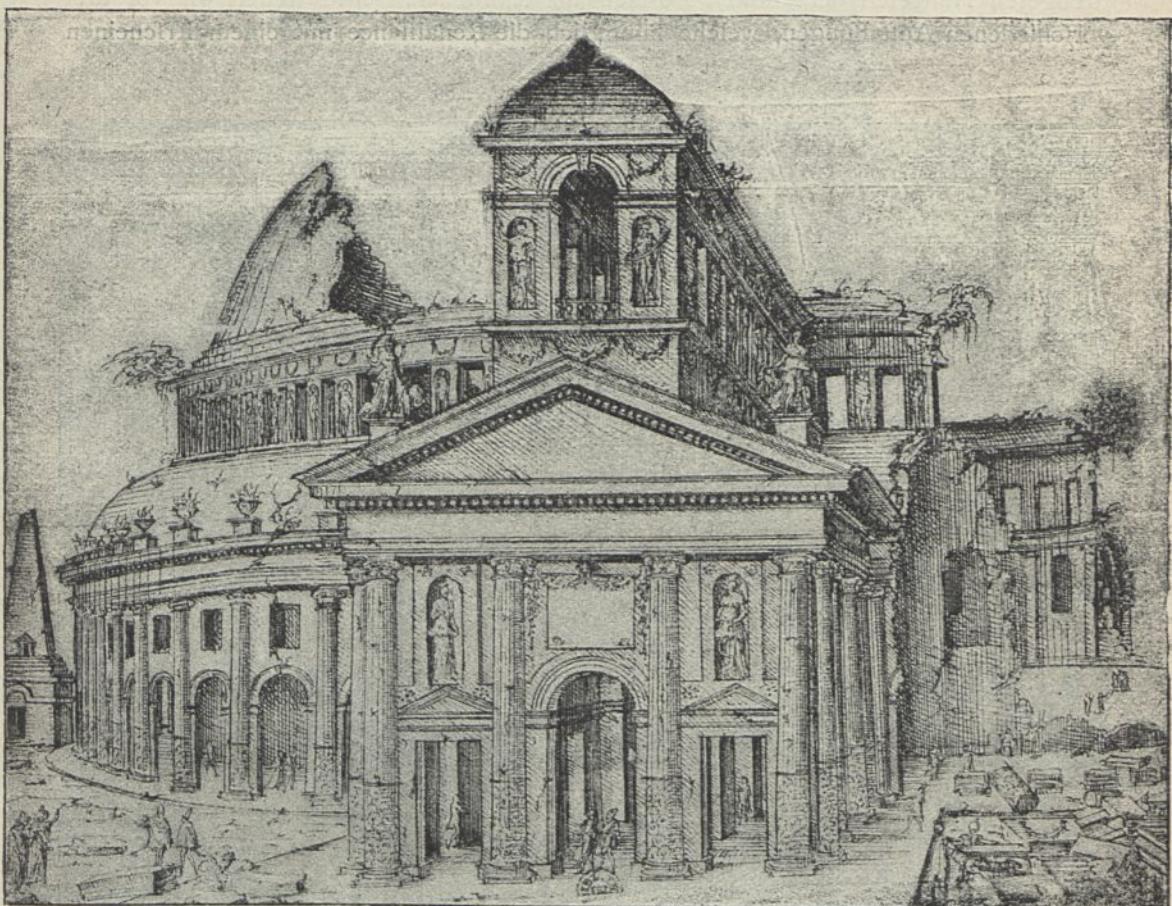
der classischen Architektur aufhören lassen. Merkwürdiger Weise aber läßt jede dieser Auffassungen dies vor einer verschiedenen Periode des Classischen geschehen:

- 1) die Hoch-Renaissance Heinrich II.;
- 2) die classische Periode, die nach der Ansicht Vieler mit den Bourbonen um 1600 beginnen soll, und endlich

3) der echte Classicismus zwischen 1730 und 1750. Wir verweisen hierbei auf Fig. 3³²⁾), deren Urheber ein Franzose ist, der bereits um 1535 bestrebt war, mit classischen Formen umzugehen.

Diese letztere Auffassung, die sich als diejenige ergiebt, die *Burckhardt* in seinem »Cicerone« von der italienischen Renaissance aufstellt, scheint mir sowohl vom geschichtlichen Standpunkte der Architektur, als auch von dem der übrigen

Fig. 3.



Inspiration nach den Ruinen Roms.
Zeichnung eines Franzosen um 1535³²⁾.
(Siehe auch Fig. 11.)

geistigen Entwickelungen, objectiv betrachtet, ganz besonders dem wirklichen Sachverhalte zu entsprechen, so dass wir sie ohne Schwanken für unsere Darstellung des Stils der Architektur der Renaissance in Frankreich annehmen, ohne damit sagen zu wollen, dass sie damit wirklich ihr Ende erreichte und dass die heutige Architektur Frankreichs nicht mehr zu diesem Stil gehöre.

Vom Standpunkte eines derartigen Bündnisses wollen wir nun den Charakter der französischen Architektur seit dem Stillstand der Gotik untersuchen, um die Dauer der Renaissance feststellen zu können.

³²⁾ Im *Cabinet des estampes* zu Paris. Vol. B, 2. réf.

So nothwendig es war, im Vorstehenden die verschiedenen Auffassungen der Franzosen selbst über die in Rede stehende Epoche ihrer eigenen Architektur in das vollste Licht zu stellen und daraus thunlichstes Verständniß für das Wesen des betreffenden Baustils zu gewinnen, so ist es nicht minder erforderlich, das Erscheinen eines Baustils, der außerhalb Frankreichs entstanden war und im ganzen Abendland geherrscht hat, auch vom europäischen Standpunkte aus zu betrachten, namentlich seine Entwicklung mit derjenigen in seinem Heimathlande Italien zu vergleichen.

Ueber die Dauer der Renaissance in Italien, über die Perioden, in welche man sie theilen kann, spricht sich *Burckhardt* wie folgt aus. Er unterscheidet zwei Perioden der eigentlichen Renaissance: die erste etwa von 1420—1500, die Zeit des Suchens, die Früh-Renaissance; die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; sie ist die goldene Zeit der modernen Architektur, die Hoch-Renaissance. Von 1540 an beginnen schon die ersten Anzeichen des Barockstils³³⁾; doch dauert daneben die Hoch-Renaissance noch von 1540—80 fort, wenn auch mehr unter dem Einfluß des rechnenden und combinirenden Verstandes weiter³⁴⁾. Die Barock-Kunst, sagt *Burckhardt* treffend, spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialect davon³⁵⁾. Den Barocco und den für Italien kaum in Betracht kommenden eigentlichen Rococo führt *Burckhardt* bis zu dem zwischen den Jahren 1730—50 erfolgten Wiedererwachen des echten Classicismus³⁶⁾. Hieraus, so wie aus der Anschauung *Burckhardt's*, dass es die Ursprünge der modernen Baukunst und Decoration sind, die man Renaissance heift, geht klar hervor, dass er alle Erscheinungen der Architektur in Italien von 1420 bis 1730 als die verschiedenen Phasen eines einzigen Stils betrachtet. Dies ist auch seit vielen Jahren meine eigene innerste Ueberzeugung.

Untersuchen wir nun, wie es sich in der französischen Architektur mit den verschiedenen Stilphasen verhält, die den eben genannten italienischen entsprechen, und wie lange in der französischen Architektur dieses Bündniß zwischen der antiken Baukunst und einer bestimmt ausgesprochenen einheimischen Geistesrichtung währt?

Man kann wohl sagen, dass die Erscheinung, als einerseits die italienischen und zum Theile auch die antiken Formen aufgenommen wurden, als sie aber auch andererseits durch die eigene lebhafte Empfindungsweise belebt oder mindestens lebendig interpretirt wurden, vielleicht das charakteristische Wesen der französischen Renaissance im XVI. Jahrhundert bildet, also während derjenigen Periode, welche die meisten Franzosen gegenwärtig als die Zeit ihrer Renaissance bezeichnen. Will man sonach die Erklärung dessen, was die Epoche und die Dauer der französischen Renaissance ausmacht, auf die Menge und die Intensität der lebendigen Begeisterung und der freien Empfindungsweise gründen, mit welcher die Franzosen die aus Italien entnommenen Formen behandelten, so ist ihre Auffassung der Dauer der Renaissance berechtigt, oder sie dürfte zum mindesten für's erste berechtigt scheinen. Wir sagen: scheinbar berechtigt; denn näher betrachtet, sieht man auch von der Zeit *Ludwig XIII.* an bis zum Tode *Ludwig XIV.* eine gewisse nationale Auffassung in der ganzen Interpretation von Formen, die im Wesentlichen keineswegs andere sind, als diejenigen, die sich bereits 1540—70 eingebürgert hatten und als

³³⁾ Siehe: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone etc.* 5. Aufl. Bearb. von BODE. Leipzig 1884. S. 84.

³⁴⁾ Ebendas., S. 253.

³⁵⁾ Ebendas., S. 277.

³⁶⁾ Ebendas., S. 855.

Style Henri II. bezeichnet werden, mit anderen Worten: als die Formen der Hoch-Renaissance (vergl. Fig. 4³⁷) u. 5³⁸).

Man kann somit nicht sagen, dass einzig das Vorhandensein oder Fehlen eines nationalen Anteiles in der französischen Architektur den Unterschied zwischen der Bauweise des XVI. und des XVII. Jahrhundertes in Frankreich ausmache; denn in diesen beiden Jahrhunderten ist dieser französische Anteil vorhanden; nur der nationale Geist ist ein anderer geworden.

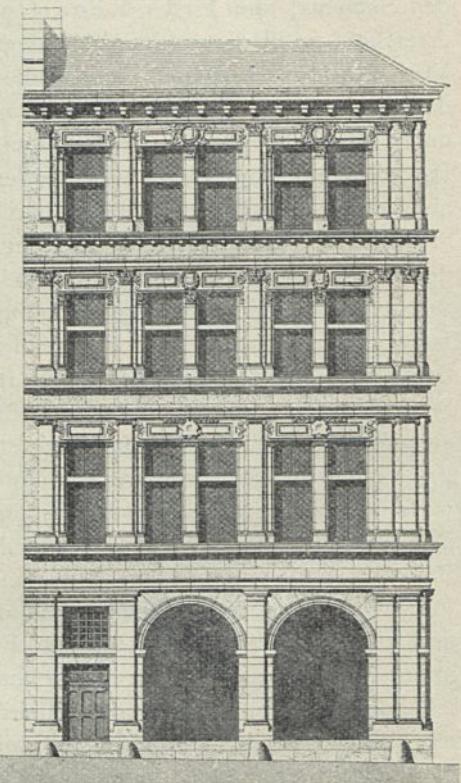
18.
Zeit
Ludwig XIII.
und XIV.

Hat dieser Geist des XVII. Jahrhundertes irgend etwas an der Anzahl der Elemente, welche man als die den Renaissance-Stil konstruierenden betrachten muss, zur Zeit der Päpste *Julius II.* und *Clemens VII.* in Italien, so wie der Zeit *Heinrich II.* in Frankreich geändert? Keineswegs! Man könnte vielleicht das Erscheinen der Backsteinmode unter *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* als Beweis des Gegentheiles anführen. Allein diese Richtung bildet ja nur die eine Hälfte des betreffenden Baustils und seiner Strömung; sie ist auch keine so entschiedene Neuerung, wie Viele glauben; die andere Hälfte jener Bauweise entwickelt sich logisch weiter. Nur im Geiste der gesammten Interpretation, welche die decorative Ergänzung des eigentlichen, durch die Säulenordnungen gebildeten architektonischen Rahmens erfährt, ist eine Modification eingetreten. Die Gesetze der Composition im Grundriss, wie im Aufriss sind durchaus dieselben, nämlich diejenigen, die von *Bramante* zwischen 1500 und 1514 endgültig fest gestellt worden waren, wenn auch heutzutage diese Wahrheit noch nicht hinlänglich erkannt und verbreitet ist.

Es tritt die Vernunft, jene »Raifon«, auf die seitdem die Franzosen so viel Gewicht legen, der Gedanke, die Berechnung, welche auf strenge Gesetzmässigkeit und strenges Innehalten der Formeln gerichtet ist, in den Vordergrund an Stelle der fröhlichen, heiteren Lust und Phantasie des gallo-fränkischen Temperaments im XVI. Jahrhundert. In der Würde und der steifen Majestät darf man wohl die Wirkung des damals in Frankreich so wichtigen spanischen Einflusses mit seiner kalten Würde, Grandezza und Etiquette erblicken, den der an die eine Seite des nationalen Temperamentes anknüpfende, hugenottisch-holländische Einfluss scheinbar nicht völlig zu beleben vermochte.

Wenn der eigentliche architektonische Rahmen bei den betreffenden Meistern sehr streng war, so gefielen sie sich doch darin, in der inneren Stuck- und Fresken-

Fig. 4.



Haus zu Orléans, Rue des Hôtelleries³⁷.
(XVI. Jahrh.)

³⁷) Nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Ed. III.

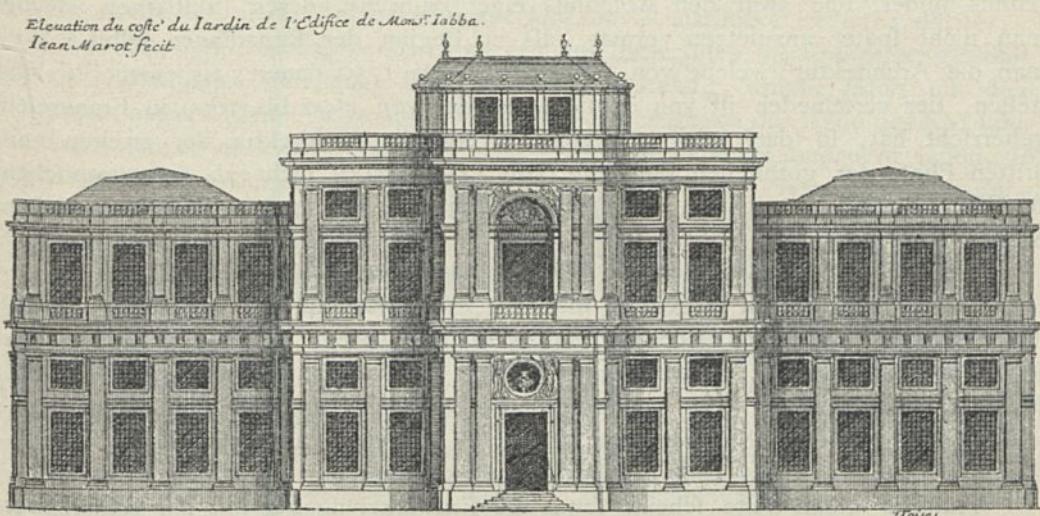
³⁸) Nach: MAROT, JEAN. *Oeuvre de.* I. 30.

Decoration eine viel freiere barockisirende Kunst walten zu lassen, genau wie diejenige von *Pietro Berettini da Cortona*, durch welche die freiere Decorationsweise zur Zeit *Ludwig XIV.* bedingt wurde.

Von der Stellung des Zeitalters *Richelieu's* zur Antike schreibt *Henri Martin*³⁹⁾: »Es war eine intensivere Wiederkehr (*recrudescence*) der Renaissance, viel radicaler, als die Periode des XVI. Jahrhundertes, und ein viel systematischeres Auslöschen des Mittelalters.«

»Die letzten Streiter der Renaissance«, schreibt *Müntz*⁴⁰⁾ , »die *San Gallo's*, die *Vignola's*, die *Serlio's*, die *Palladio's* hielten sich an die bereits ausgebeuteten Gebäude⁴¹⁾; aber sie analysirten sie mit einer noch grösseren Strenge, als ihre Vorgänger und schworen nur noch beim Alterthum . . .« Wenn man nun diese Meister, wie hier geschehen, mit vollem Rechte noch zur italienischen Renaissance

Fig. 5.



Ehemaliges Hôtel des Banquiers und Kunstsammlers *Zabach* zu Paris. — Gartenfront³⁸⁾.
(XVII. Jahrh.)

zählt, so verlangt doch die einfachste Logik, dass man den Stil *Ludwig XIV.*, der stellenweise bloß die französische Ausgabe derselben Kunst ist, ebenfalls noch zur französischen Renaissance rechnet.

Mit der *Régence* und der ersten Hälfte der Regierung *Ludwig XV.* tritt das lebhafte Bedürfniss ein, sich von der kalten, steifen Gesetzmässigkeit *Ludwig XIV.* zu befreien, und man giebt sich bald allen Eingebungen der freien, leicht-coquetten und gallisch-geistreichen Phantasie hin. Dies Alles vollzieht sich indes, wie in der vorhergehenden Epoche, innerhalb des sich gleich bleibenden Rahmens der Säulenordnungen und ihrer Ergänzungen und erstreckt sich insbesondere auf die decorativen Theile des Baustils, und zwar geschieht dies mit einer so eminenten Entfaltung des nationalen Temperaments, dass durch diesen nationalen geistigen Antheil der Stil *Louis XV.* zu einer der brillantesten Aeußerungen der speciell französischen Kunstrichtung geworden ist.

19.
Zeit
Ludwig XV.

³⁹⁾ A. a. O. — Siehe auch Art. 4, S. 6.

⁴⁰⁾ A. a. O., Bd. III, S. 108.

⁴¹⁾ Siehe ebendas., Bd. II, S. 103.

Ganz wie der spät-gothische *Style flamboyant* sich innerhalb der eigentlichen structiven Glieder der beiden vorhergehenden Epochen bewegt und sich außerdem mit der Schweifung gewisser bekönnder Glieder begnügt, eben so verfahren, nur in einem viel rascheren Tempo, *Borromini* und das Rococo und dehnen die geschwungenen Linien auch auf gewisse Grundrisslinien aus und in bestimmten, an die Natur sich anschliessenden Phantasiegebilden sogar auf sämmtliche Linien der Composition. — Der freie, willkürliche Geist des Rococo-Stils, der Zusammenhang gemeinsamer Elemente, der seit dem Beginn der Renaissance zwischen den vorhergehenden Zeitabschnitten besteht, bringt eine solche Zusammengehörigkeit dieser Stilerscheinungen, dass man stets von Neuem zu einem Vergleiche mit der einheitlichen Entwicklung des gothischen Stils, der seinen Abschluss in der Spät-Gothik gefunden hatte, aufgefordert wird.

So erscheint es immer klarer, dass das Rococo ebenfalls einen geistigen Abschluss bildet, und zwar den Abschluss einer Bauweise, deren stilistischen Anfang man nicht später anzusetzen vermag, als zu Beginn der Renaissance selbst. Will man die Architektur, welche von *Heinrich IV.* bis 1750 dauert, als einen Stil hinstellen, der verschieden ist von demjenigen, der von 1500 bis 1600 in Frankreich geherrscht hat, so darf man in gleicher Weise die Architektur der zweiten und dritten Phase der gothischen Bauweise (von 1250—1500) nicht als zum gothischen Baustil gehörend betrachten, sobald man diejenige von 1150—1250 mit diesem Namen bezeichnet hat.

20.
Zeit
1750—1862.

Dennoch bildet das Rococo keinen endgültigen Abschluss der Renaissance-Architektur, wie dies im Gegensatz mit dem *Flamboyant* für den gothischen Baustil der Fall war. Auf das Rococo folgt kein eigentlicher Stilbruch; sondern der Stil *Louis XVI.* beginnt dieselbe Entwicklung von Neuem, indem er auf den Stil *Julius II.* zurückgreift. Und wiederum hatte in Italien das XVI. Jahrhundert bereits sein Rococo gehabt, das man seinem Wesen nach als *capriccioso, bizzarro, fantastico* oder *capriccioso-fantastico* bezeichnen könnte.

Auf der einen Seite scheint somit die Entwicklung der mit der Renaissance beginnenden Architektur stilistisch bis zum Ende des Rococo zu reichen. Auf der anderen Seite hingegen scheint sowohl die frühere Existenz jenes *Bizzarro* oder ersten Roccoco, als auch das Erscheinen des auf das Rococo folgenden Stils *Ludwig XVI.* und des *Empire* fest zu stellen, dass der Charakter, das Gesetz der entwickelnden Bewegung der Architektur von 1500—1750 zum Theile verschieden seien von denjenigen der Entwicklung in der gothischen Architektur. Es scheint ebenfalls fest zu stehen, dass die Architekturgestaltung nach dem Rococo sowohl dem Geiste, wie den Formen nach alle constituirenden Elemente der Renaissance enthält und somit gleichfalls noch zum Stil der Renaissance-Architektur gehört.

Indem die Architekturperiode *Ludwig XVI.*, abermals dem Vorhergehenden gegenüber reagirend, auf die strenge Geistesrichtung zurückkommt, und zwar in einer Weise, die als eine Art der Wiederauferstehung der Bauweise *Bramante's* und der Loggien *Raffael's*, nur in etwas weichlicherer Fassung, bezeichnet werden kann, ist sie hiernach erst recht im Stil der Renaissance geblieben. Mit Recht spricht *Rivoalen*⁴²⁾ deshalb von der *Néo-Renaissance sous Louis XVI.*

Wir können ferner die Ansicht Derjenigen nicht unbedingt theilen, welche annehmen, es sei in der französischen Kunst durch die Revolution ein förmlicher Riſs

⁴²⁾ In: PLANAT, a. a. O., S. 582.

mit ihrer Vergangenheit und in ihren Traditionen entstanden. Vielmehr scheint der Zusammenhang der Bauweise des *Empire* mit dem Stil *Ludwig XVI.* immer noch ein durchaus intimer und logischer zu sein, und nach der objectiven, kalten und classischen Strenge des ersten kommen mit der Epoche des Romantischen verschiedene Strömungen zum Vorschein, welche die Freiheit, die Phantasie, ja oft die Willkür zeigen, die stets die dritte Periode einer stilistischen Entwicklung zu kennzeichnen pflegen und die im Pariser Opernhaus *Charles Garnier's* ihren Höhepunkt erreicht haben dürften.

Auf den *Style Empire* folgen und entwickeln sich zum Theile wiederum — nach der üblichen französischen Ausdrucksweise — keine Baustile, sondern »Schulen«: die classische, die neo-gothische, die des allgemeinen Eklekticismus und des Realismus⁴³⁾. Dieser Reichthum verschiedener Strömungen bezeichnet vielleicht eine Periode der Gährung, derjenigen unter *Heinrich IV.* entsprechend, aus der sich möglicherweise die vierte Entwickelungsperiode der Renaissance entfalten dürfte.

21.
Feststellung
des Begriffs
Renaissance».

Wie aus dem Vorhergehenden sich ergiebt, bezeichnen die Franzosen gewöhnlich als »Renaissance« diejenige Epoche ihrer Architektur, welche sofort mit dem Eindringen antiker Elemente in die gothischen Formen gegen das Ende des XV. Jahrhundertes sich zu entwickeln beginnt. Sie wollen sie so lange andauern lassen, so lange eine fühlbare Menge von freiem nationalem Geiste eine lebendige Auffassung der antiken Formen ermöglicht und ihre Anwendung auf die Aufgaben der augenblicklich herrschenden Zeit gestattet. Da jedoch bei einem mindestens aus drei großen Räcen zusammengesetzten Mischvolk, wie es die Franzosen sind, auf dem Gebiete des Geistes und des Temperaments, von dem allein wir hier reden, die Begriffe von dem, was »national« ist, ungemein verschieden sein müssen, verschiedener (auch heute noch), als man gewöhnlich anzunehmen scheint, so kann man mehrfach beobachten, namentlich während der subjectiven Welle der künstlerischen Entwicklung, in welcher wir uns gerade befinden, dass Viele glauben, das Französisch-Nationale beruhe hauptsächlich auf dem Gothischen. In Folge dessen hat man geglaubt, dass eine national-lebendige Auffassung der antiken Formen nur während des XVI. Jahrhundertes stattgefunden habe und hat auf letzteres die Dauer der Renaissance beschränkt.

Eine solche Auffassung ist bei einem künstlerisch so reich begabten Volke, wie die Franzosen, sehr begreiflich, und zwar um so mehr, als die lebhafte, originelle, zum Theile sehr subjective Auffassung, die Beweglichkeit ihres Geistes, des *Esprit mercuriel*, wie *Philippe de l'Orme* sagt, nicht nur eine der hervorragendsten Seiten des Nationalcharakters der Franzosen bilden — sondern gewiss auch als ein Element im Dienste einer jener speciellen Missionen zu betrachten sind, die unter die verschiedenen Völker vertheilt worden sind.

Diese Beschränkung scheint mir jedoch, weder vom französischen, noch vom europäischen Standpunkte aus, richtig zu sein, auch nicht in Harmonie mit dem Inbegriff dessen, was die Renaissance ist und allein als solche aufgefasst werden soll, mit dem Inbegriff, an welchem wir mit aller Energie fest zu halten rathen. Diese Beschränkung endlich ist eben so unrichtig auf dem Gebiete der allgemeinen Geschichte, wie auf denjenigen der Architektur und der Aesthetik.

Die Architektur der Renaissance ist auch heute noch in Frankreich die einzige wirklich lebendige. Die edelsten oder berühmtesten Werke — wie *Brune's Ministère*

⁴³⁾ Siehe: DALY, a. a. O., S. 13.

de l'agriculture, *Daumet's* Neubau von Chantilly, *Duc's Salle des pas-perdus* im Justizpalaſt, der Lesesaal *Labrouſte's* in der *Bibliothèque nationale* und das Parifer Opernhaus von *Charles Garnier* — sie haben sämmtlich ihren Platz auf dem lebendigen Stammbaum der Renaissance in Frankreich.

22.
Des Verfassers
Definition
der
Renaissance.

Will man eine Definition der Renaissance finden, die sowohl ihrem ursprünglichen Auftreten in Italien, als ihrem Erscheinen in den übrigen Ländern der alten und neuen Welt entspricht und zugleich die ersten Werke umfasst, als diejenigen, die entstanden sind, so lange die constituirenden Elemente der Renaissance gedauert haben, so muß man diese Definition, glauben wir, in folgender Weise geben: Die Renaissance ist die Anwendung der Architekturformen des classischen Alterthums und ihrer Principien in einem neuen Geiste und ihre Anwendung auf die Lösung der Aufgaben der späteren »jeweilig modernen«, auf das Zeitalter des Gothischen folgenden Zeiten; ein geistiges, wie künstlerisches Bündniſs der antiken Cultur mit derjenigen eines späteren, auf das Gothische folgenden Zeitalters.

Die Architektur der Renaissance in ihrem umfassendsten Wesen betrachtet, ist die Versöhnung des Geistes und der Principien der antiken griechisch-römischen Architektur und derjenigen der gallo-germanischen Völker, wie sie im gothischen Stile ihren höchsten und lebendigsten Ausdruck gefunden haben.

Sie besteht aus der Summe aller nur denkbaren Lösungen, die auf den verschiedenen Stufen, Etappen, Stadien, welche nach einander oder gleichzeitig diese architektonische Ehe in allen Ländern Europas durchlaufen hat, aus derselben hervorgegangen sind.

Hieraus geht hervor, daß die Renaissance die Versöhnung und der lebendige Bund ist zwischen den zwei Architekturstilen, welche die höchste denkbare Verkörperung der größten architektonischen Gegensätze sind: des horizontalen und des verticalen Princips, der subjectiven und der objectiven Empfindungsweise, des vom Einzelnen zum Ganzen Strebenden und des vom allgemeinen Ganzen zum Einzelnen Durchbildenden, des von innen nach außen und des von außen nach innen Wirkenden.

Wie die Gotik der höchste Ausdruck der auf die Spitze getriebenen Verticalen ist, die überall wie eine Architekturkraft aus der Erde heraustreibt und in ihrer Compositionsweise, vom Maßstab des Menschen und der kleinsten architektonischen Einheit ausgehend, durch Addition oder Multiplication zu componiren pflegt; eben so stellt die griechisch-römische Architektur das höchste Princip des auf die Erde gesetzten, von außen hergebrachten Baues dar. Indem sie überall einen horizontalen Aufbau und Abschlüsse erstrebt, will sie den Charakter lebendiger, aber fester Ruhe, der ewigen Dauer des objectiv Wahren betonen. Stets von der Einheit des Ganzen ausgehend und diese als Maßstab nehmend, beruht ihre Gliederbildung auf dem Grundgedanken der Subtraction und der Theilung.

Eine derartige Auffassung und Begriffserklärung der »Architektur der Renaissance« entspricht nicht nur allein der historischen Wahrheit, sondern ist allein vereinbar mit dem Glauben, daß die Welt im Fortschreiten zum Guten begriffen ist. Sie allein gestattet, mit diesem Glauben zu erkennen, daß die Renaissance — die kirchliche, wie die profane — das größte Ereignis der Weltgeschichte seit der Entstehung des Christenthums, tatsächlich auch architektonisch ein Ereignis von gleicher Bedeutung sei. Hierzu war es nötig, daß sie das ganze Ideal der modernen Welt auszusprechen vermöge und alles Gute und ewig Wahre der vorher-

gehenden Architekturstile in sich aufzunehmen und zu verwerthen im Stande sei. Dies zu thun, ist sie aber allein durch eine Definition, wie die hier versuchte, fähig.

Wir können uns unmöglich mit denjenigen Definitionen begnügen, die annehmen, dass eine geschichtliche Bewegung von solcher welthistorischer Bedeutung stets nur das Gegentheil hervorgebracht haben sollte von dem, was Alles in ihr erstrebte: die Wiedereinführung in der Kunst der objectiven Vollkommenheit und ihre Harmonie mit der subjectiven individuellen Freiheit, wie sie alle wirklichen classischen Kunstepochen erstrebten. Man beurtheile sie auch etwas nach ihrem Streben und dem, was sie geleistet, nicht bloß nach dem, was sie noch nicht erreicht hat. Die classischen Epochen sind die Blüthezeiten der Renaissance. Sie waren vom ersten Tage an ihr Ziel; sie von der Renaissance auszuschliessen, ist geradezu unlogisch.

Eben so wenig ist die Ansicht berechtigt, es sei diese Architektur nothwendigerweise ein weniger christlicher Stil, als die vorhergehenden. Eine solche Ansicht ist allerdings scheinbar sehr oft berechtigt, beruht aber stets auf einer Verwechselfung dessen, was uns ein Stil in unwürdigen Händen oft geworden ist, mit demjenigen, was er, seinem innersten Wesen entsprechend, zu leisten fähig ist und berufen war.

Der gründliche und gewaltige Unterschied zwischen der Renaissance und allen ihr einigermaßen ähnelnden Bestrebungen nach einer reineren oder intensiveren Anwendung antiker Architektur-Fragmente oder -Elemente, wie wir sie zu Zeit *Carl des Grossen* oder in Pisa im XI. oder in Toscana im XII. Jahrhundert sehen, befehlt darin, dass zur Zeit der letzteren kein gänzlicher, grundfätzlicher, ästhetischer Bruch mit den Formen Roms stattgefunden hatte. Immer ungeschickter, roher und unverständener wurden sie von den lateinischen, wie von den germanischen Barbaren in Italien angewendet, meistens auch dann noch, als sie in den verschiedenen romanischen Schulen des Abendlandes als Gedankenrahmen oder Formensprache für die eigenen Ideen gebraucht wurden — für Ideen, welche die nordischen Völkerschaften, die sich in den Gebieten des ehemaligen Römerreiches niedergelassen hatten, von einem inneren Drange erfüllt, immer mehr auszusprechen sich bemühten.

Mit der Gotik aber war endlich eine neue, eine ganze, eine herrliche Kunst entstanden, die auf allen Gebieten, auf den ästhetischen, wie auf den structiven, zur Antike in einem Gegenfatz stand, wie er grösser nie erdacht werden konnte. Und als nach 350 Jahren eine solche Kunst den ganzen Schatz ihres Ideals erschöpft hatte, als man es für nöthig fand, mit der seit tausend Jahren todt geglaubten antiken Kunst einen neuen Bund zu schliessen, da war dies ein Ereignis, wie es die Welt noch nie gesehen und welches wohl das schöne Wort »Renaissance« zu tragen verdient, und der aus diesem Bunde hervorgegangene Architektur gebührt für alle Zeiten der Name *Architecture de la renaissance par excellence*.

Vasari macht die Künstler darauf aufmerksam, wie die Kunst von einem kleinen Anfange sich zur höchsten Blüthe erhaben und wie sie von einer so erhabenen, edlen Stufe in die äusserste Ruine stürzte; er sagt, dass den Künsten, wie den menschlichen Körpern, das Geborenwerden, das Wachsen, das Altwerden und das Sterben eigen seien⁴⁴⁾. In Folge dessen, so fährt er fort, könne man jetzt leicht den Fortschritt ihrer Wiedergeburt erkennen und jene Vollkommenheit selbst, bis zu welcher sie in seinen Tagen wieder gestiegen sei. Der Ausdruck *progresso della sua rinascita* enthält also schon in seiner ganzen Form das bildliche Wort »Renaissance«.

23.
Unterschied
zwischen
Renaissance,
Revival
und
Reveil.

24.
Graphische
Darstellung
der
Entwicklung
der
französischen
Architektur
seit 1500.

⁴⁴⁾ *Proemio delle vite.* No. XVIII. Ediz. Le Monnier. I. 214.

Versucht man nun eine graphische Darstellung der Wandelungen der Architektur in Frankreich nach der Intensität des antiken Geistes und der Menge antiker Elemente, die jeweilig in den verschiedenen Stilphasen auftreten, so entsteht das Bild, welches wir auf der neben stehenden Tafel geben. Die durch rothen Farbton angedeutete antike Strömung bildet vom Zuge *Carl VIII.* nach Italien bis zum Bau beginn des neuen Pariser Opernhauses (1862) drei Wellen von genau gleicher Länge, welche mit Gegenströmungen abwechseln, in denen ein freierer Geist waltet, ein Geist, der als Fortsetzung des einheimischen gothischen betrachtet werden kann, unterstützt und stark beeinflusst vom Geiste der Freiheit und oft von der Willkür der Schule *Michelangelo's* und *Borromini's* einerseits und vom Geiste der Hugenotten und der Holländer andererseits.

Auf der Seite der roth angedeuteten Strömung haben wir graphische Darstellungen der Dauer des Lebens und der Thätigkeit der italienischen Architekten, welche auf die Entwicklung der italienischen und später der französischen Renaissance den größten Einfluss ausgeübt haben, beigefügt, und zwar derjenigen, deren Wirken zur gesetzmäßigen oder objectiven Stilrichtung gehört. Auf der Seite der durch einen blauen Farbton gekennzeichneten Strömung haben wir das Gleiche für diejenigen italienischen Meister gethan, welche die überwiegend subjective Kunst darstellen.

Die erste Strömung gipfelt in *Bramante*, in dessen »vier Manieren« die gesammte italienische Architektur vor ihm einmündet und Alles nach ihm ausgeht. Die zweite Strömung gipfelt in *Michelangelo*. Durch die Anschwellungen in den »Cartouchen« einzelner Meister haben wir daran erinnern wollen, daß sie verschiedene Manieren gehabt haben, wobei wir nicht in der Lage waren, diese Anschwellungen genau im Verhältnis zu ihrer chronologischen Dauer wiederzugeben. In der Dicke der Cartouchen haben wir auf die Wichtigkeit der Meister aufmerksam machen wollen; auch dabei ist ein mathematischer Maßstab nicht angenommen worden.

Von den beiden schmalen Seitencanälen, welche den Hauptstrom zu beiden Seiten begleiten, stellt der roth markirte die directe Studienquelle der antiken Denkmäler dar, der grün gekennzeichnete die Quelle des unmittelbaren Naturstudiums, vorwiegend im Sinne gothischer und flämischer naturalistischer Richtung.

Auf die neben stehende Tafel werden wir im Nachfolgenden an verschiedenen Stellen hinzuweisen haben.

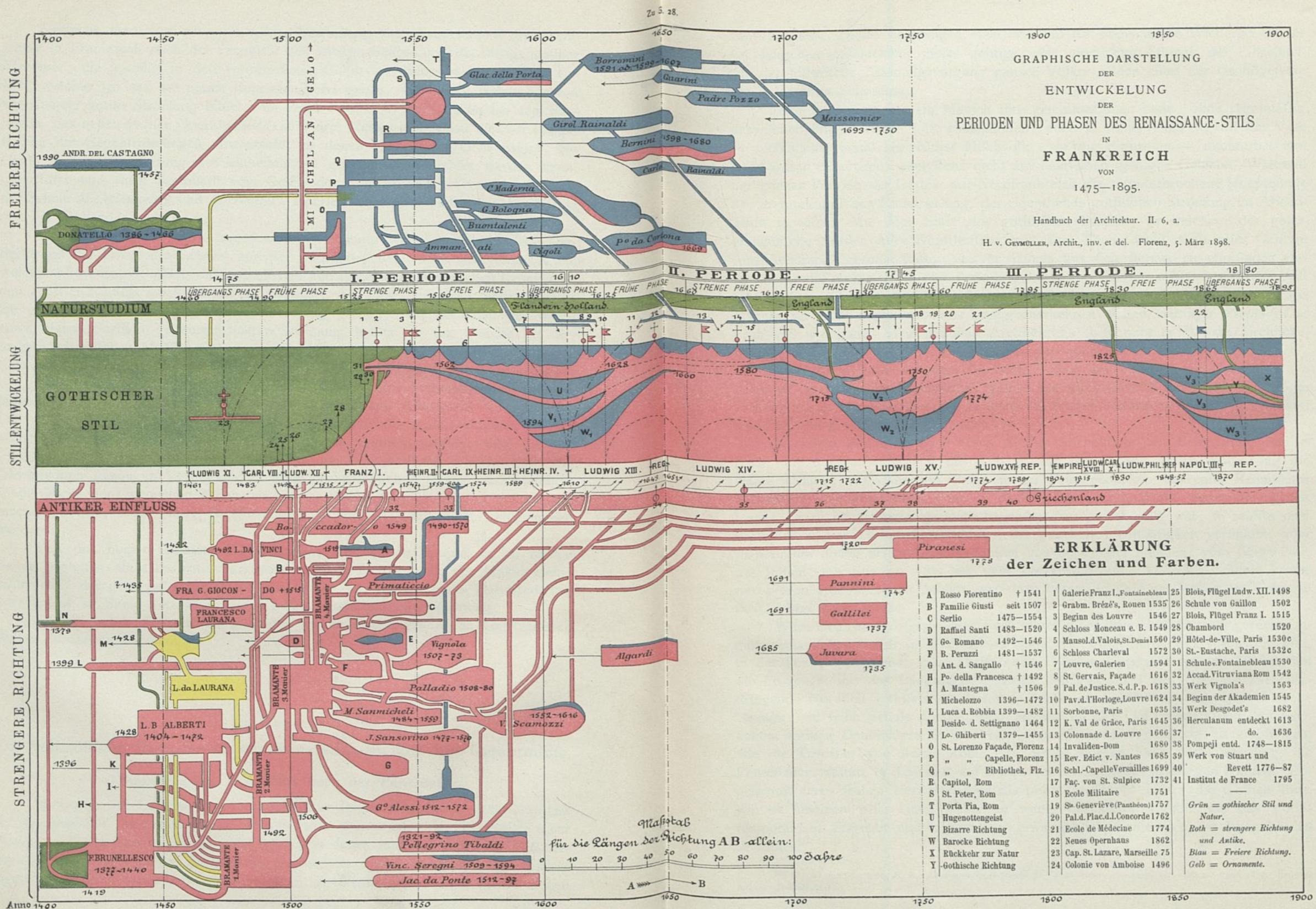
2. Kapitel.

Die französische Renaissance ein französisch-italienischer Compromis.

a) Französisches Bedürfnis nach der Renaissance.

25.
Bedürfnis
nach der
Renaissance.

Im Leben der Einzelwesen, wie der Völker folgen einander — wahrscheinlich in regelmäßiger Abwechselung — Perioden, in denen man das Bedürfnis einer Anregung von außen empfindet, und solche, in denen man ein nicht minderes Bedürfnis fühlt, die Früchte, die aus der Verbindung dieser Anregungen mit unserer eigenen Auffassungsweise hervorgegangen sind, zu offenbaren und unter den Menschen



zu verbreiten. Dieses Empfangen einerseits und das abgeänderte Wiedergeben des Empfangenen andererseits, dieses geistige oder moralische Athmen der Einzelnen, wie der historische Athmungsvorgang ganzer Völker bilden eines der Grundgesetze der gesammten Schöpfung.

Eben so wenig, wie ein Mensch stets nur ausathmen kann, ohne regelmässig dazwischen immer frische Luft einzuathmen, eben so wenig kann irgend ein Volk — auch nicht einmal ein reiches Mischvolk, wie die Franzosen — ununterbrochen nach außen exportiren, wenigstens nicht auf demselben geistigen Gebiete. Während der ganzen Periode der Gotik war Nordfrankreich die ununterbrochene Hauptquelle der architektonischen Entwicklung, der eigentlichen gothischen Strömung im Abendlande gewesen. Mit dem Ende des gothischen Baustils, in welchem der gallo-germanische Norden alles Künstlerische und zum Theile wohl auch alles Geistige zum Ausdruck gebracht hatte, was er damals aus sich heraus zu empfinden vermochte, war Frankreich an eine Periode gelangt, wo es von außen her frische Luft einathmen musste. Diese für die Architektur fundamentale Wahrheit, die heutzutage Manche als nicht mehr »modern« genug anerkennen wollen, würdigte *Viollet-le-Duc* noch voll und ganz. »Die nationale Architektur,« so schreibt er⁴⁵⁾, »die kirchliche, wie die klösterliche, erlosch im XV. Jahrhundert glanzlos, im Dunkeln (*obscurément*). Die Profan-Architektur mit der Feodalität, aber mit einem hellen Leuchten (*en jetant un vif éclat*), die Renaissance, welche der kirchlichen Kunst nichts hinzufügte und ihren Fall nur beschleunigte, brachte der Profan-Architektur ein neues Element, lebendig genug, um sie zu verjüngen.«

In diesem Bedürfniss nach etwas Nichtgothischem, in dem Bewusstsein, dass es noch eine andere Auffassung des Lebens und der Künste geben müsse, lag die wahre Ursache, dass die auf einem neuen Grundgedanken basirende Renaissance nothwendig geworden war. Und da dieser neue Grundgedanke weder im eigenen Lande, noch im sonstigen gothisch bauenden Europa lebendig war, so musste man entweder in eine Periode des Schlafes, der gänzlichen Unthätigkeit versinken, oder man musste diesen neuen Grundgedanken von außen her nehmen, vom Süden her, aus Italien, aus Spanien oder aus dem provençalischen Frankreich. Allein keines der beiden letztgenannten Gebiete war dazu bereit, so dass nur Italien als Trägerin des Lichtes übrig blieb!

Wäre nicht im provençalischen Südfrankreich der erste Versuch einer germanisch-gallo-romanischen Cultur im Abendlande durch die Albigenser-Kriege vernichtet, und, in der Poesie wenigstens, zum Theile nach Toscana verpflanzt worden, so würden die Provence und das Langued'oc vielleicht fähig gewesen sein, das zu ihnen eindringende Nordisch-Gothische in derselben Weise zu modifiziren, wie es in Florenz *Arnolfo* und seine Schule thaten, und hierauf im XV. Jahrhundert von den herrlichen antiken Denkmälern Südfrankreichs eine ähnliche Anregung zu empfangen, wie die Toscaner von denen Roms. In einem solchen Falle hätte allerdings die Renaissance, anstatt in Toscana, auf französischem Gebiete, entspringen können. Ungeachtet ihres frühen Verschwindens als politische Macht haben die Gothen dort, wie es scheinen will, einen bisher zu wenig beachteten Einfluss auf das Volks-temperament ausgeübt und hinterlassen, etwa ähnlich demjenigen der Longobarden in Italien.

26.
Untergang
der
Cultur
des
Langued'oc.

⁴⁵⁾ In: *VIOLLET-LE-DUC, E. E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Bd. 1. Paris 1858. (S. 325: Artikel »Architectures«.)

Die Nothwendigkeit, Italien die Hand zu reichen, erkennt auch *Anthyme-Saint-Paul* an, indem er sagt⁴⁶⁾: »Eine Bewegung nach der Richtung italienischer Ideen konnte nicht in das Unendliche hinausgezogen werden, auch unabhängig von den Feldzügen *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*, ohne welche es schliesslich möglich wäre, Alles zu erklären. Wenn hier, entgegen der sonstigen Gepflogenheit, der Krieg die Kunst in Bewegung brachte, so geschah dies, weil üppige Geistliche, Freunde des Prunkes und frei von allen künstlerischen Vorurtheilen ihn mitmachten.«

Hiermit im Widerspruch steht allerdings, wenn derselbe Autor an einer anderen Stelle⁴⁷⁾ schreibt: »Die Schule von Dijon, *Michel Colombe* ausgenommen, ändert nichts an der Thatfache, dass die Blicke der Franzosen eher nach Norden gelenkt wurden, als nach Süden.« Dieser Widerspruch dürfte daher röhren, dass *Anthyme-Saint-Paul* zur *Courajod'schen* Auffassung (siehe Art. 5 u. 9, S. 7 u. 13) hinneigt, wonach schon dasjenige Renaissance genannt wird, was noch durch und durch gothisch ist, d. h. hier nordisch-realisch war und die allerletzte Blüthezeit dieser Kunst bildet, die ohne Hinzutreten der Neo-Antike noch Taufende von Jahren die gleiche gothische geblieben wäre, weil sie eben der Ausdruck der nationalen autochthonen Kunst des Nordens war.

b) Nationaler Antheil.

27.
Nationale
Elemente.

Ist es unter solchen Verhältnissen wirklich ganz richtig, zu sagen: »Der hervorstechendste Charakterzug und der bis in die jüngste Zeit am meisten verkannte ist der der Nationalität,« wenn Alles, was zum schon Vorhandenen, zum Gothischen neu hinzutrat, aus Italien gebracht oder dort geholt wird? »Unsere Architekten,« fährt *Anthyme* fort, »find nicht einen Augenblick des Plagiats zu beschuldigen, und keinen Augenblick haben sie die Thätigkeit italienischer Architekten an die Stelle der ihrigen treten lassen.« Vielleicht nicht. Und doch stammt der Grundgedanke der Formenbildung und Uebersetzung — da wo es sich nicht um, so zu sagen, rein italienische, von Italienern geschaffene Werke, wie z. B. das Grabmal *Ludwig XII.*, handelt — aus dem Mailändischen, und wenn seine Anwendung zum Theile andere Erscheinungen als in Italien hervorbringt, so kommt dies daher, weil Aufgaben und Geschmack noch sehr verschieden waren.

28.
Antike
Denkmäler
Frankreichs.

Allein gerade der Umstand, dass die römischen Denkmäler Südfrankreichs in Folge der Unterbrechung der provencalischen Cultur so gut wie gar keinen Einfluss auf den grossen Strom der französischen Renaissance ausgeübt zu haben scheinen, beweist, wie bedeutend um 1500 noch der Abstand zwischen dem gothischen und dem antiken Geiste war, wie es nöthig war, um letzterem in die Culturgebiete der gothischen Bauweise Eingang zu verschaffen, dass er zuerst dem nordischen Geschmack mundgerecht gemacht wurde, und zwar durch die Mailänder Form, in welcher die gothische Fiale mit der Antike bloß wie mit Goldstaub oder Zucker bestreut erschien.

Angeichts solcher Thatfachen und Verhältnisse behaupten zu wollen, es sei die Renaissance in Frankreich entstanden oder auch nur das Eindringen des italienischen Einflusses zu bedauern, weil dieser angeblich damals schon wieder das autochthone Aufblühen einer einheimisch-nationalen Kunstentwickelung verhindert habe; das heisst, sich verschliessen nicht nur gegen eines der grossartigsten Ereig-

⁴⁶⁾ Siehe: PLANAT, a. a. O., S. 359, Artikel: *Renaissance française*.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 359.

nisse der Weltgeschichte, gegen eine fest stehende geschichtliche Thatsache, sondern auch gegen das Gesetz der regelmässigen Abwechselung entgegengesetzter Principien, welches, wie das Ein- und Ausathmen, allem organischen, geistigen und religiösen Leben zu Grunde liegt.

Auf Grund der vorstehenden Erörterungen erscheint es ziemlich leicht — zum mindesten auf dem Gebiete der französischen Renaissance-Architektur — das heimisch-nationale und das italienisch-antike Element zu unterscheiden. Der nationale Anteil an der Bauweise der Renaissance ist das Gothicische in Geist und Form; es war schon vorhanden; es ist das Alte, welches weiter lebt; es ist die Mutter. Das Neue ist dasjenige, was noch nicht da war, das Italienische, das Fremde; dies ist der Vater!

29.
Das
Gothische
als
nationaler
Anteil.

Das Gothicische war die erste wahre nordische Kunst; das Neue war die Antike, die zum zweiten Male auf die Bühne der Weltgeschichte trat. Sie war die Wiedergeborene; an ihr haftet — bis auf Weiteres — die Bezeichnung »Renaissance«.

Die Völker begehen häufig den Irrthum, zu glauben, sie seien nur um ihrer selbst willen vorhanden und um das nationale Element bei sich zu entwickeln. Man kann aber in letzterer Hinsicht leicht zu weit gehen. Es hat wohl jede Nation die Mission, dann und wann auf andere Nationen einzuwirken; allein nach einem höheren Weltgesetze hat sie auch ab und zu durch fremden Einfluss eine Wiederbelebung und neue Entwicklung der eigenen Elemente zu erfahren, und zwar auf friedlichem Wege oder, wenn dieser nicht angenommen wird, auf gewaltsamem, ja selbst auf demjenigen der Eroberung.

Nicht mit den Waffen in der Hand, wie einst *Cäsar*, sondern von den Franzosen selbst eingeladen, kommt nunmehr die italienische Renaissance nach Frankreich und verbindet sich meistens — zum wenigsten im Anfang — mit der Spät-Gothik zu einem friedlichen Compromiss.

c) Compromifs.

Ihrem Ursprung nach war seit 1500 die Architektur in Frankreich eine franco-italienische und eine italienisch-französische Kunst; sie ist ein Bündniß italienischer und französischer Elemente⁴⁸⁾. Die verschiedenen Entwickelungsperioden und -Phasen dieses Compromissstils haben eine Reihe von Bauarten hervorgebracht, welche meistens nach den betreffenden Königen benannt werden, wie z. B.: *Style François I.*, *Style Henri II.* etc. Sie entspringen im Wesentlichen aus zwei Hauptquellen:

30.
Elemente
des
Compromisses.

1) aus dem verschiedenen Verhältniss der Mischung und aus der Eigenart der italienischen und der französischen Mischungselemente, und

2) aus der organischen Entwicklung des nationalen Geistes in Italien und Frankreich, aus dem das ästhetische Gefühl und das Temperament hervorgeht und welcher diese Elemente jeweilig in Frankreich verarbeitet.

Der in Rede stehende Compromiss zwischen italienischen und französischen Anordnungen liegt durchaus in der Natur der Dinge. Er liefert einen handgreiflichen Beweis mehr gegen eine Anschauungsweise, welche in neuerer Zeit in Frankreich sehr beliebt ist und darin besteht, den unmittelbaren Einfluss eines Italieners

⁴⁸⁾ Henri Martin sagt in seiner *Histoire de France* (4. Ausg. Paris 1855—60) ganz richtig: »Le Louvre achevé sur le plan de Pierre Lescot eut été le chef-d'œuvre de l'école franco-italienne« — und an einer anderen Stelle: »Katharina, der man vorwarf, Frankreich an ihre italienischen Minister preiszugeben, ließ hingegen italienische Denkmäler von französischen Künstlern ausführen.«

seiner Theilnahme am Entwurf eines Gebäudes ohne Weiteres auszuschliessen, sobald letzteres einige französische Anordnungen aufweist.

Vom gerechten Wunsche ausgehend, den nationalen Meistern der französischen Renaissance den ihnen gebührenden Anteil im richtigen Verhältniss darzustellen, hat sich *Palustre*, als theilweise natürliche Reaction gegen einige eingefleischte absurde Ueberlieferungen, hinreissen lassen, das Auscheiden des italienischen Anteiles aus der französischen Renaissance zu einem System auszubilden. Seine Theorien, das Wohlgefallen, mit welchem sie vielfach aufgenommen wurden, haben uns veranlaßt, mehr Gewicht, als wir vielleicht sonst gethan hätten, auf diese Frage zu legen und das Verhältniss vom Nationalen zum Italienischen in ein möglichst richtiges Licht zu setzen.

31.
Palustre's
Theorie.

Palustre hat irgend wo den Gedanken ausgesprochen, daß, wenn man italienische Architekten nach Frankreich kommen ließ, dies doch nur den Zweck haben konnte, daß sie dort Bauwerke auszuführen hatten, welche denjenigen gleichen sollten, die in ihrer Heimath Italien vorhanden waren. Da nun solche Bauwerke, streng genommen, in Frankreich sehr selten vorkommen, so bleiben *Palustre* und die moderne Schule unter dem Eindrucke, daß ein unmittelbarer italienischer Einfluß in sehr seltenen Fällen stattgefunden habe und auch dort auszuschliessen sei, wo er dennoch vorhanden war. Wenn daher *Palustre* den Auspruch thut, es können Gebäude, welche einen namhaften Theil von französischen Anordnungen und gothischen Einzelheiten aufweisen, nicht aus den Entwürfen oder unter der Theilnahme italienischer Meister entstanden sein, so ist man zwar im ersten Augenblick geneigt, diese Ansicht für unanfechtbar zu halten. Betrachtet man sie indess näher, so stellt sich ihre gänzliche Unhaltbarkeit nicht minder klar heraus.

32.
Widerlegung
derselben.

Als glänzende Widerlegung der Theorie *Palustre's* und Anderer verweisen wir auf die zahlreichen Skizzen *Leonardo da Vinci's* für sein Modell zu einer Vierungskuppel für den Mailänder Dom⁴⁹⁾, die sämmtlich Compromisse antiker und gothischer Formen sind, wie diejenigen, welche die Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.* bilden. Wir lenken ferner die Aufmerksamkeit auf das Gutachten *Bramante's* über die Modelle zu jener Bekrönung der Vierung des Mailänder Doms⁵⁰⁾, worin er nicht nur einen gothisirenden Bau als selbstverständlich ansieht, sondern sich mit einigen Principien der gothischen Raumcomposition vertrauter zeigt, als mancher neuere Gothiker. Wir verweisen weiters auf *Bramante's* Fenster an einem Theile des *Ospedale grande* zu Mailand.

Ferner können auch noch als Beweise für die Unrichtigkeit der Annahme *Palustre's* und Anderer, dahin gehend, daß nur da von einem italienischen Eingreifen die Rede sein könne, wo das in Frankreich entstandene Bauwerk denjenigen ähnlich sei, die man in Italien errichtet sehe, die Thätigkeit von *Andrea Sansovino* in Portugal und der Entwurf von *Leonardo da Vinci* dienen, welche beide zeigen, in welchem Grade die Italiener ihre Vorschläge nach dem Geschmacke der Bauherren abzuändern verstanden. Nachdem *Vasari* von verschiedenen Ausführungen auf dem Gebiete der Architektur und der Sculptur des *Andrea Sansovino* in Portugal erzählt hat, fährt er fort: »*Andrea*, während er mit jenem Könige war, beflüs sich auch mit einigen extravaganten und schwierigen Architekturwerken nach dem Ge-

⁴⁹⁾ Abgebildet in: GEYMÜLLER, H. v. *Leonardo da Vinci as architect*. In: *Richter's Literary works of Leonardo da Vinci*. London 1883.

⁵⁰⁾ Abgedruckt in: GEYMÜLLER, H. v. *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom etc.* Paris und Wien 1875. S. 116 u. ff.

brauche jenes Landes und leitete sie, um dem Könige zu gefallen, von welchen Arbeiten ich einst ein Buch in Monte Sansovino bei seinen Erben sah . . .⁵¹⁾). Unter den Skizzen *Leonardo da Vinci's* befindet sich der Grundriss eines Schlosses an der Straße nach Amboise (siehe Fig. 16), welches in der allgemeinen Anlage, in der Anordnung der Rundthürme an den Ecken und neben den in der Hauptaxe gelegenen Thoren mit der französischen Anordnung am Schloss Le Verger (siehe Fig. 17) sehr nahe verwandt ist. Aus den Worten *Stia* und *Stieno*, die sich in den Notizen *Leonardo's* vorfinden, geht hervor, dass es sich um einen Entwurf handelt. Da die Hauptabmessungen des Hofes in runden Zahlen von 80 und 120 *Braccia* und in italienischem Maß angegeben sind, so darf angenommen werden, dass *Leonardo* selbst der Verfasser des Entwurfes war. Wir sehen somit, wie sogar der grösste italienische Meister in Frankreich genöthigt war, in verschiedenen Punkten sich den daselbst üblichen Anordnungen anzuschliessen, während er z. B. für die Treppen die italienische Lage vorschlug und sie nicht etwa als Wendeltreppen in Thürme hineinlegte, welche zu jener Zeit fast überall an den inneren Ecken der Höfe in letztere vorspringen. Da die Anlage des Hauptschlosses von *Leonardo* ganz symmetrisch ist, so ist schwer zu sagen, ob der Hof mit den Stallungen, ähnlich wie im Schloss Le Verger und in anderen französischen Schlössern, vorn oder rückwärts liegen sollte; die darauf folgende Anlage, ebenfalls zum Theile von Gräben umschlossen, sollte wohl einen von Portiken umgebenen Garten bilden. Bemerkenswerth ist das grosse Becken, welches mittels Sitzen an drei Seiten mindestens zu einer Art Naumachia für nautischen Sport angeordnet ist⁵²⁾.

Endlich mag als weiterer Beweis dafür, dass bei jedem Eindringen eines neuen Baustils in ein fremdes Land Compromisse nothwendig sind, an die bekannten Werke des berühmten *Aristotele Fioravante* in Moskau erinnert werden; der einzige Unterschied zwischen diesen und einem Werke der Stile *Ludwig XII.* oder *Franz I.* besteht darin, dass dort das einheimische Element der Mischung das Byzantinisch-perzische war. In der Schweiz, in Deutschland, in England etc. begegnet man ebenfalls dem gleichen Princip der Compromisse; sie liegen eben in der Natur der Dinge.

3. Kapitel.

Verschiedenartigkeit des italienischen Einflusses auf die französische Renaissance.

Ueberall ist es das Bestreben unseres Jahrhundertes gewesen, für den Antheil, den das nordische Temperament an der Entwicklung der west-europäischen Architektur seit der Völkerwanderung gehabt hat, die gebührende Anerkennung zu

33.
Uebersicht.

⁵¹⁾ Siehe: *Vita di Andrea Sansovino*, IV, S. 514. *Atteſe anco Andrea . . . ad alcune cose ſtravaganti e diſſicili d'architettura, ſecondo l'uſo di quel paſſe, per compiacere al re . . .*

⁵²⁾ Facc. abgebildet in: GEYMÜLLER, H. v. *Leonardo da Vinci as architect* in: *J. P. Richter's Literary works of Leonardo da Vinci*, Bd. II, Bl. 81. London 1883. — Die Anmerkungen *Leonardo's* sind, wie üblich, von rechts nach links geschrieben. Bei A steht: *Gioſſre colle navi cioè li gioſſranti ſtieno ſopra le navi. ſoſſi braccia 40*; gegenüber den rückwärtigen Eckthürmen steht bei a: *in a angolo ſtia la guardia della ſtalla*, bei b im Graben: *ſoſſa 40* und daneben längs des Grabens: *Strada da Amboiſe*.

erringen. Hingerissen vom Kampfe für diese gerechte Sache, haben bereits mehrere ausgezeichnete französische Forscher und Schriftsteller da, wo es sich um den Anteil, den die italienische Renaissance an der französischen hatte, handelte, nicht der Gefahr entgehen können, ihrerseits nach einer eben so ungerechten Würdigung dieses italienischen Anteiles hinzuneigen, als dies während der letzten zwei Jahrhunderte Seitens ihrer Gegner bezüglich des Anteiles des einheimischen Elements der Fall war.

Nach einer *Viollet-le-Duc* zugeschriebenen Auseinandersetzung sei in derartigen Fragen Uebertriebung nothwendig. Da indes einem solchen Auspruch wohl kaum beigetreten werden kann, so soll es im Nachstehenden versucht werden, das, was als richtig und wahr angesehen werden darf, fest zu stellen. Namentlich wird es nöthig sein, nachzuweisen, dass zwar der italienische Einfluss oft nicht in derjenigen Form stattgefunden hat, unter der man sich ihn etwa vorstellte, dass er aber ein viel grösserer war, als man in letzter Zeit vielfach, namentlich unter Nichtkünstlern, glaubte annehmen zu dürfen.

Um die Art und Weise, wie diese Umwandlung der nationalen gothischen Architektur vor sich ging, darzulegen, werden im Folgenden 15 verschiedene Wege vorgeführt werden, auf denen die Formensprache der italienischen Architektur allmählich nach Frankreich drang, ohne damit behaupten zu wollen, dass damit die Aufzählung solcher Wege erschöpft sei. Für solche Leser, die nie in dem Falle waren, selbst als Künstler schöpferisch zu wirken und die daher sehr geneigt sein dürften, die eine oder die andere der zu nennenden Quellen für unbedeutend zu erachten, sei bemerkt, dass oft eine flüchtige Skizze oder Darstellung genügt, um auf das ganze Leben eines Architekten einzuwirken, um für ihn ein neues schöpferisches Gebiet zu erschließen und, wie durch eine ideale Befruchtung, die Quelle seiner besten Werke zu werden.

Die angedeuteten 15 Gebiete sind:

- 1) italienische Originalzeichnungen;
- 2) italienische, niederländische und französische Kupferstiche;
- 3) italienische Bronze-Plaquetten;
- 4) italienische Relief-Modelle von Gebäuden;
- 5) aus Italien nach Frankreich geschickte Marmorbrunnen;
- 6) aus Italien nach Frankreich geschickte Intarsien;
- 7) aus Italien nach Frankreich geschickte Grabmäler;
- 8) aus Italien nach Frankreich geschickte Abgüsse;
- 9) Einfluss italienischer Gemälde;
- 10) Einfluss italienischer illustrierter Bücher, Werke und Uebersetzungen;
- 11) italienischer Unterricht oder italienische Vorlesungen über *Vitruv*;
- 12) Einfluss von Franzosen, die in Italien waren, und zwar:
 - α) Laien,
 - β) Künstlern;
- 13) Einfluss einzelner italienischer Denkmäler;
- 14) Einfluss einzelner italienischer Meister, und
- 15) Einfluss und Werke von Italienern in Frankreich, und zwar:
 - α) Colonie von Amboise und Schule von der Loire,
 - β) Schule von Fontainebleau und
 - γ) an anderen Orten wirkende Italiener.

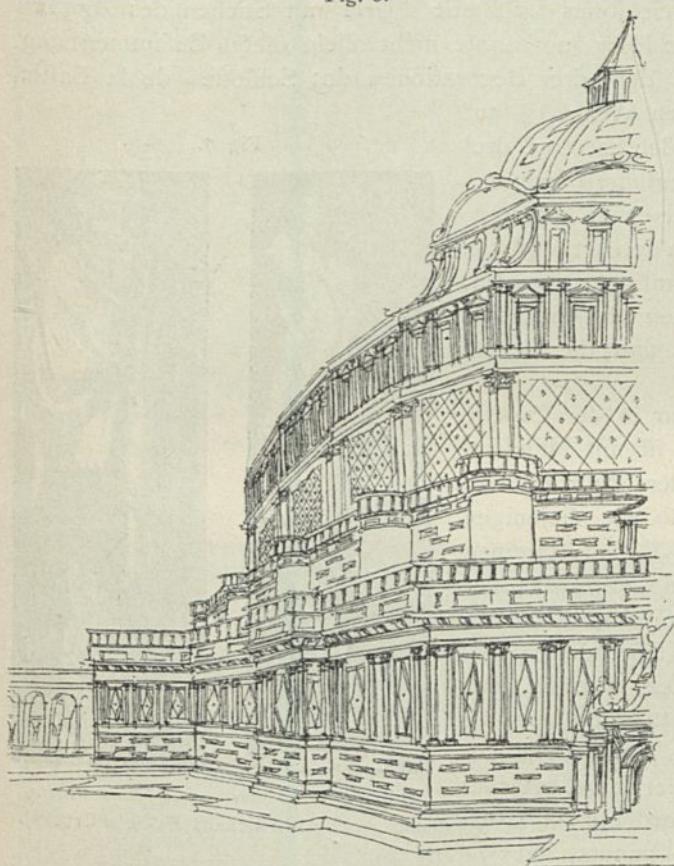
Für den Einfluß italienischer Originalzeichnungen seien einige Beispiele vorgeführt:

34.
Italien.
Original-
zeichnungen.

α) Von der in Fig. 6⁵³⁾ wiedergegebenen Zeichnung des älteren *Du Cerceau* sind mir mindestens zwei ältere italienische Exemplare bekannt, davon die eine unter den Zeichnungen des Sohnes von *Lorenzo Ghiberti* in der Magliabecchiana zu Florenz.

β) Die von mir im unten näher benannten Werke⁵⁴⁾ als Fig. 69 aufgenommene Zeichnung *Du Cerceau's* ist von einer italienischen Zeichnung copirt, von der mir gleichfalls wenigstens zwei Exemplare bekannt sind, das eine in den Uffizien zu Florenz, in einer *Cronaca* zugeschriebenen Folge No. 163^r als *Palazzo maiore* bezeichnet.

Fig. 6.



Zeichnung von *Du Cerceau* nach einem italienischen Original⁵³⁾.

an den Ecken jeder Stufe, ähnlich denen, wie sie *Du Cerceau* (Sammlungen des Louvre, Zeichnungen No. 1598 und No. 1576.)

ε) Im Champfleury von *Geoffroy Tory* befinden sich unter den Buchstaben, deren Form durch diejenige des menschlichen Körpers bedingt ist, ein I und ein K nach der Zeichnung *Jehan Perréal's*⁵⁵⁾; auf den ersten Blick sieht man, daß er italienischen Vorbildern für die *Quadratura del corpo umano* gefolgt ist.

⁵³⁾ Aus dem von mir als *Recueil* *J* bezeichneten Bande der ehemaligen Sammlung *Lesoufaché*, jetzt in der *École des Beaux-Arts*. — Beschrieben in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches*. Paris 1887. S. 121.

⁵⁴⁾ Siehe: GEYMÜLLER, ebenda.

⁵⁵⁾ Abgebildet in: CHARVET, E. L. G. *Biographies d'architectes. Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*. Lyon 1875. S. 115.

Den Einfluss, den italienische Kupferstiche auf die Compositionen *Jacques I. Du Cerceau* ausgeübt haben, habe ich an anderer Stelle⁵⁶⁾ hinreichend nachgewiesen. Die *Vues d'optique* von *Du Cerceau* sind nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, nach dem Lucchesen *Michele Crecchi*, sondern nach Stichen oder Zeichnungen eines älteren Italieners gestochen.

Einige andere Nachweise für den Einfluss italienischer Kupferstiche sind u. A. die folgenden.

a) Ich machte *Thiollier* auf den Zusammenhang aufmerksam, den zwei Hermen aus der *Grotte en rocaille* des Schlosses La Bastie d'Urfé mit Stichen des *Agostino Veneto* aufweisen. Der genannte Herr anerkannte nicht allein diesen Zusammenhang, sondern wies auch noch nach, dass drei Decorationen des Schlosses de la Bastie, welche er in seinem bezüglichen Werke⁵⁷⁾ auf den Blättern 29 u. 57 abgebildet hat, auf drei andere Stiche *Agostino's* zurückzuführen sind; des Vergleiches wegen veröffentlichte er die letzteren. Es sind dies Grotesken-Motive, in der Art *Raffael's* und seiner Schule, für Wanddecorationen, Figuren, unter laubenartigen Baldachinen stehend, mit Vasen, Thieren, Masken etc., und die Herme der Diana von Ephesus.

β) Die Stufe vor dem Altar in der Capelle des Schlosses La Bastie d'Urfé ist mit Majolica-Platten belegt, die nach der Ansicht von *Lebreton* und *Thiollier*, eben so wie diejenigen des Schlosses von Anet, aus Rouen stammen und auf Motive aus der Schule *Raffael's* oder von *G. da Udine* zurückzuführen seien. *Thiollier* äusert sich in dieser Hinsicht folgendermassen: »Ein Punkt scheint fest zu stehen, nämlich, dass für jene Sculpturen der Grotte und für die grossen gemalten Figuren des Fußbodens der Altarstufe *Claude d'Urfé* oder derjenige, welcher diesen Theil des Bauwerkes anordnete, unmittelbar Stiche von *Agostino Veneto* benutzt hat⁵⁸⁾.«

γ) Dass ein Majolica-Gemälde mit dem Datum 1542, jetzt im Schloss zu Chantilly, nach einer italienischen Composition, die sich schon unter den Zeichnungen *Fra Giocondo's* befindet, ausgeführt ist, hat Verfasser schon an anderer Stelle⁵⁹⁾ mitgetheilt.

Aber nicht allein durch italienische, sondern auch durch niederländische Stiche wurde die Kenntniß des Alterthums und italienischer Werke in Frankreich verbreitet. Wir erinnern an die Folge *Fragments antiques*, die *J. A. Du Cerceau*, wie er selbst angiebt, nach *Léonard Thiry* (*Leonardo Theodorico*, auch *Léon Daven*)

Fig. 7.



Hermen, gestochen von *Agostino Veneto*, nachgebildet im Schloss Bastie d'Urfé⁵⁸⁾.

56) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Kap. IV u. Fig. 10, 11, 12.

57) Siehe: *Bulletin de la Diana*, Bd. V, No. 4. Montbrison 1890.

58) Vergl. die Mosaik-Copien dieser beiden Stiche in: SOULTRAIT, G. DE & F. THIOLIER. *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs etc. Ouvrage publié sous les auspices de la Société de la Diana*. St.-Etienne 1886.

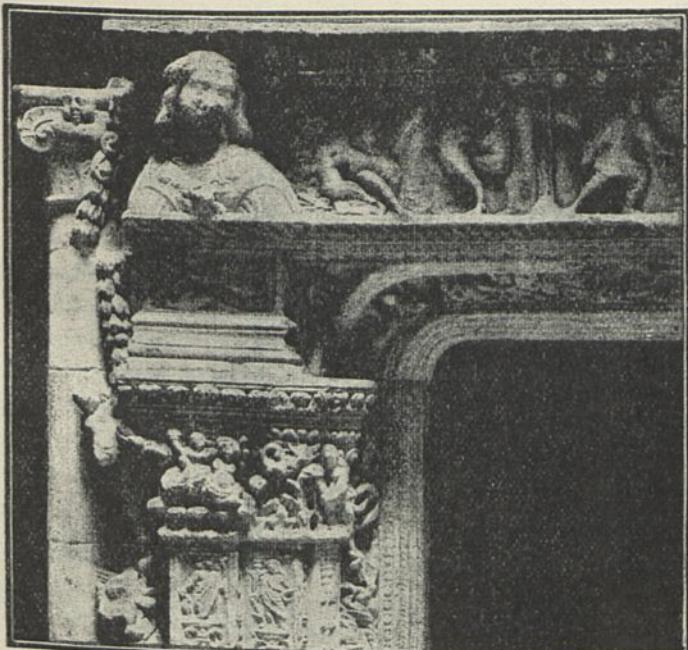
59) Siehe ebenda, S. 156.

60) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 70 u. S. 176.

Fig. 8.

Vergoldete Plaquette von *Fra Antonio da Brescia*⁶¹⁾.

Fig. 9.

Von der Treppenthür im Hof des Hauses *Dupré-Latour*,
Rue *Pérollerie* zu Valence⁶²⁾.

gestochen und 1550 in Orleans herausgegeben hat. Ferner sei der gleichfalls von *Du Cerceau* herührenden *Petites vues* gedacht, die nach den 47 Stichen von *Vredeman Vriese* gestochen wurden und in Antwerpen erschienen sind.

Stiche von antiken oder italienischen Werken wurden in großer Zahl durch die Handlungen von *Ant. Lafreri*, von *van Aelst* und von *Salamanca* über ganz Europa verbreitet. Ueber von französischen Architekten herührende Stiche wird in Art. 50 die Rede sein.

Auf der durch Fig. 9⁶²⁾ wiedergegebenen Thür im Hofe des Hauses *Dupré-Latour* zu Valence ist am linksseitigen Ende des Frieses eine Scene zu sehen, welche sich auf einer italienischen Plaquette befindet, die Verfasser zufällig besitzt und welche *Molinier* dem *Fra Antonio da Brescia* zuschreibt: eine schlafende Bacchantin, zwei Kinder und zwei Satyrn darstellend, begleitet von dem Worte VIRTUS (Fig. 8⁶¹⁾).

Courajod, Molinier u. A. haben das Vorkommen von Darstellungen nach italienischen Plaquetten an verschiedenen französischen Denkmälern erwähnt.

⁶¹⁾ Siehe: *Molinier, E. Les bronzes, les plaquettes*, Paris 1886, Bd. I, 122.

⁶²⁾ Nach einer Photographie von *Mieusement*.

37.
Holz-
modelle.

J. A. Du Cerceau studirte nicht allein Zeichnungen, die wir nicht mehr kennen, sondern auch Holzmodelle, nach denen Bauwerke nicht ausgeführt worden und die seitdem zu Grunde gegangen sind. Dies beweisen seine Aufnahmen eines Holzmodells von Bramante für die Peters-Kirche in Rom, welche sich jetzt in München befinden⁶³⁾. Sollte daran gezweifelt werden, dass diese Aufnahmen von Du Cerceau herrühren, so weisen die begleitenden französischen Notizen des Zeichners unwiderleglich nach, dass sie von einem französischen Architekten herstammen, und dies ist es ja hauptsächlich, worauf es an dieser Stelle ankommt.

Welcher Einfluss von einer nicht einmal ausgeführten italienischen Composition ausgegangen ist, dafür dürfte es kaum ein schlagenderes Beispiel geben, als der Einfluss, den die verschiedenen Entwürfe für Thürme an der St. Peters-Kirche in Rom auf die Thorthürme von mehreren französischen Schlössern — wie Ecouen, Anet, Louvre etc. — ausgeübt haben; die in Fig. 314 bis 317 noch folgende Zusammenstellung solcher Thorthürme oder Thorbauten wird dies in auffälliger Weise zeigen.

Der Stich Du Cerceau's, unter dem Namen *La Grande Chartreuse*⁶⁴⁾ bekannt, lässt ungeachtet mancher subjectiven Umgestaltung annehmen, dass ihm Modelle oder Zeichnungen für die vollendete Façade der Certosa zu Pavia bekannt waren, da er im Stiche die nicht ausgeführten Rundgiebel angibt, wie sie z. B. in einer Zeichnung von Cristoforo Scolari (im *Archivio municipale* zu Mailand) zu sehen sind.

38.
Italien.
Marmor-
brunnen.

Unter den Kunstwerken, welche dazu beigetragen haben, italienische Formen in Frankreich bekannt zu machen, sind vor Allem die Marmorbrunnen zu nennen. Montaiglon⁶⁵⁾ citirt jene des Schlosses zu Gaillon, ein Geschenk der Republik von Venedig⁶⁶⁾, ferner diejenige des Schlosses Nantouillet, welche der Cardinal du Prat nach 1530 in Genua, d. h. wohl in Carrara, bestellt hatte⁶⁷⁾, endlich die Fragmente eines Brunnens, der jetzt in einer Capelle als Weihbecken dient und früher im Schloßhof zu Oiron aufgestellt war.

39.
Intarsien.

Dass zuweilen gewisse Holzarbeiten in Italien bestellt wurden, beweisen die in Verona angefertigten Täfelungen der Capelle im Schloss de la Bastie d'Urfé, von denen später noch die Rede sein wird.

Für das Schloss zu Gaillon wurden 1509 Stickereien auf Sammt in Mailand nach der Zeichnung des Malers *Pierre Boute* (*Bonte* oder *Bonté*) hergestellt⁶⁸⁾.

40.
Grabmäler,
in
Italien
bestellt.

Dafür, dass aufzustellende Grabmäler in Italien bestellt wurden, seien zwei Beispiele mitgetheilt.

Als Ludwig XII. seinem Grofsvater *Louis d'Orléans* und *Valentina* von Mailand ein Denkmal, welches aus den üblichen Formen heraustreten sollte und solcher Ahnen würdig sein würde, errichten wollte, wandte er sich an Mailänder und Florentiner Künstler, welche das Werk in Genua ausführten. Dieses Denkmal, ein Bruchstück aus den *Célestins* zu Paris, jetzt in St.-Denis, weist keinerlei gothische Elemente mehr auf.

Antonio Rossellino fertigte ein Grabmal, das nach Lyon geschickt wurde, an⁶⁹⁾.

⁶³⁾ Siehe: GEYMÜLLER, *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 15—23.

⁶⁴⁾ Siehe ebenda, Fig. 28.

⁶⁵⁾ *Les fontaines de ce genre étaient alors fréquemment italiennes*, sagt A. de Montaiglon in: *La famille des Juifs en Italie et en France*. Paris 1877. S. 39.

⁶⁶⁾ Siehe: DEVILLE, A. *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon etc.* Paris 1850. LXIII, LXVI, S. 317, 356, 363 — und: BARBET DE JOUY, H. *Musée national du Louvre. Description des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes*. Paris 1873. No. 17.

⁶⁷⁾ Siehe: *Anciennes archives de l'art français*. Paris 1854. Bd. III. S. 184 u. ff.

⁶⁸⁾ Siehe: DEVILLE, a. a. O., S. 342.

⁶⁹⁾ Siehe: VASARI. *Leben A. Rossellinos*. Ediz. Milanesi. Bd. III. S. 94.

41.
Abgüsse
aus
Italien.

Palustre spricht vom Einfluß der Kleopatra oder der Ariadne des Vaticans auf *Germain Pilon* als Ergebniß der von *Primaticcio* 1543 nach Paris gebrachten Abgüsse nach Statuen im Vatican⁷⁰⁾.

Dafs auch Abgüsse von architektonischen Einzelheiten zuweilen von Italien nach Frankreich geschickt wurden, zeigt die unten stehende Originalnotiz⁷¹⁾, welche auch in Rücksicht auf Orthographie und Stil beweist, dafs selbst Franzosen von bescheidenerer Stellung und geringer literarischer Bildung nach Italien gingen. Diese Notiz befindet sich auf einer Zeichnung im Kupferstich-Cabinet zu Paris und zeigt, dafs auch in dieser Classe *Palladio* als Regel galt; sie lehrt ferner, dafs *Ludwig XIII.* ein Kapitell des Pantheon in Rom abformen und nach Paris bringen ließ.

Der bedeutende Einfluß, den aus Italien herrührende Bildwerke und Gemälde ausgeübt haben, geht aus folgenden Beispielen hervor.

In einem Alabaster-Relief in der Kirche *St.-Jean* zu Troyes, welches das heil. Abendmahl darstellt, ist die Apollo-Figur in der Nische aus *Raffael's* Schule von Athen dargestellt.

Derfelbe Apollo, so wie derjenige des Belvedere in Rom (vor seiner Ergänzung) und eine Venus, einen Dorn sich ausziehend, nach *Raffael*, nebst verschiedenen kleinen Abbildungen nach Plaketten oder nach Stichen aus der Schule *Mantegna's* befinden sich an der linksseitigen Thür in der Façade der Kirche *St.-Michel* zu Dijon.

Vasari berichtet im unten genannten Buche⁷²⁾ von vielen Gemälden, die durch Florentinische Händler nach Paris geschickt worden sind.

Als Beweis, wie oft an ganz unerwarteter Stelle in der Ornamentation die Erinnerung an ein italienisches Vorbild vorkommen kann, sei auf die in Fig. 15 abgebildete Console hingewiesen, welche einen der Gurtbogen der *Grosse Horloge* zu Rouen aufnimmt. Auf den ersten Blick erkennt man in den Reiterfiguren, in ihrer Art zu sitzen, in den Bewegungen der Pferde etc. charakteristische Einzelheiten, welche auf Vorbilder *Leonardo da Vinci's* zurückzuführen sind.

Einigen anderen Beispielen des Einflusses, den *Leonardo da Vinci* auf die decorative Kunst genommen hat, ist Verfasser zufällig begegnet. So zwei ovalen Compositionen im Schloß Arnay-le-Duc⁷³⁾, die eine Löwenjagd und einen Reiterkampf darstellen. Ferner kommen in den Fresken der Galerie *Henry II.* im Schloß Oiron (in der zweiten und dritten Travée) Scenen aus dem Trojanischen Kriege vor, die Reminiscenzen an *Leonardo's* Schlacht von Anghiari oder andere seiner Reiterfiguren wach rufen⁷⁴⁾.

Eine Reiterschlacht unter dem Einfluß *Leonardo's* oder *Bramante's* sieht man auf einer Emailkanne aus Limoges⁷⁵⁾, und dafs die von *Du Cerceau* gestochenen sechs Reitergefechte nach *Bramante's* Compositionen ausgeführt sind, hat Verfasser

⁷⁰⁾ Siehe: BARBET DE JOUY, H. *Études sur les fontes du Primatice*. Paris 1859 — und: *Gaz. des beaux-arts* 1894, April, S. 275.

⁷¹⁾ *Cabinet des Estampes à Paris, Topographie de Rome*, Vol. V b, 89: «Ce sy Est le palme Surquoy Est reduy lorde Corinte dude dans du panteon dict larotonde fort exalteuant mesurez avecque les Instruments Yometrique Et Etchafaux. Elle se peut Reduire par module Comme paladiu (Palladio). Et le paralel (pareillement) Elle ce peut mesurer Et reduire par nostre pies de France quelonnapelle pies de roy parceque les deſins son fors correque Et cefy Est digne de garde Ce sy aitē mesuré force que le roy Louis XIIIIme fict mouler le chapitau quy ly (oder hy?) cy a Paris Et lon ceſſervy de lechauſaux Et aytē mesuré avecque le palme Romain.» (Siehe hierüber auch weiter unten, Fußnote 103.)

⁷²⁾ Leben Bacchiaccas. Bd. IV, S. 450 u. 455.

⁷³⁾ Siehe: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. 4, Pl. 1.

⁷⁴⁾ Siehe die Aufnahmen von H. Lameire, Salon von 1887, No. 4769.

⁷⁵⁾ Im South-Kensington-Museum. (Abgebildet in: LÜBKE, F. W. *Geschichte der Renaissance in Frankreich*. 2. Aufl. Stuttgart 1884. S. 413.)

42.
Gemälde.

in seinem schon mehrfach genannten Werke über die Architekten der Familie *Du Cerceau* nachgewiesen.

Unter den Meistern, welche in der Lage waren, Formen *Leonardo's* zu verbreiten, sei es durch den Reflex in ihren eigenen Werken, sei es durch den Besitz von Zeichnungen *Leonardo's*, seien genannt: *Andrea Solario* in Gaillon, der dort die Capelle ausmalte, und *Rustici* in Fontainebleau (Rechnungen vom 1. October 1531 bis 31. December 1532⁷⁶).

Martin, der erste französische Uebersetzer *Vitruv's*, citirt in seiner Widmung die Uebersetzung von *Cesariano* (unter dem Namen des *Gallo*, von 1521); von den Illustrationen, die *Jean Goujon* für die Uebersetzung *Martin's* zeichnete, sind mindestens zehn unmittelbar von denjenigen *Cesariano's* inspirirt. *Martin* citirt auch das Werk von *L. B. Alberti*, die Arbeit von *Fra Giocondo*, »des Architekten«, und jene von *Serlio*⁷⁷.

In Frankreich wurden mehrfach italienische Bücher veröffentlicht, namentlich in Lyon⁷⁸.

»Der Traum des *Polifilo*⁷⁹ übte einen grossen Einfluss auf die Künste der Renaissance aus,« sagt *Audiat*⁸⁰). Die schöne französische Ausgabe dieses Werkes ist eben so ein Beispiel für den italienischen Einfluss, wie für die französische Freiheit.

Benjamin Fillon bringt Stellen aus dem »Traum des *Polifilo*« mit dem decorativen System der Arbeiten *Palissy's* in Zusammenhang, und *Audiat*⁸¹), der diese Stellen wiedergiebt, sagt, dass sie deutlich beweisen, dass *Palissy* von der Beschreibung *Francesco Colonna's* sich habe inspiriren lassen; seinen »Traum« nennt *Palissy* auch gelegentlich seines *Jardin delectable*⁸²). Es mag hierbei daran erinnert werden, dass *Palissy* als der Erfinder der *Rustiques figurines* anzusehen ist.

Fra Giocondo las in Frankreich einem gewissen *Seigneur Philibert*⁸³), dessen Secretär er eine Zeit lang war, den *Vitruv* vor, und bekanntlich beglückwünschte sich der berühmte *Budaeus*, für die Erklärung des *Vitruv* einen solchen Meister, wie *Fra Giocondo*, gehabt zu haben.

Mit der dem Ende sich zuneigenden Gotik wurde in Frankreich das Bedürfniss nach einer anderen Auffassung des Lebens und der Kunst immer stärker, und durch die italienischen Feldzüge entwickelte sich das klare Bewusstsein, dass Italien diese neue Auffassung darbot. Hierin haben wir bereits die erste Vorbedingung für die Aufnahme der Renaissance in Frankreich gefunden. Der Einfluss, den Italien auf die Laien und die Bauherren sowohl, als auch auf die Architekten und andere Künstler ausühte, war von ungemein grosser Wichtigkeit, scheint aber von manchen Schriftstellern geradezu vergessen worden zu sein.

⁷⁶) Siehe: *MONTAIGLON, A. DE & G. MILANESI*. *La famille des Juste en Italie et en France*. Paris 1877. S. 17, 35.

⁷⁷) In der *Franz I.* gewidmeten Ausgabe des *Vitruv* von *Philandrier*, gedruckt in Straßburg 1550, sind die Illustrationen ebenfalls meistens schwache Nachbildungen derjenigen von *Cesariano*; desgl. im Straßburger *Vitruv* von 1543.

⁷⁸) Z. B.: *SIMEONI, G. Illustration degli epitafi e medaglie antiche*. Lyon 1558.

Die französische Uebersetzung des *Primo libro d'architettura* von *Serlio*. Paris 1545.

Desgl. diejenige des 2. Buches und sein *Extraordinario libro d'architettura*. Lyon 1551.

⁷⁹) 1. Aufl. Venedig 1499; 2. Aufl. 1545. — Die erste französische Uebersetzung 1546, die zweite (mit einigen Veränderungen) 1561.

⁸⁰) Siehe: *AUDIAT, L. Bernard Palissy. Étude sur sa vie et ses travaux*. Neue Aufl. Paris 1868. S. 128.

⁸¹) Siehe ebendas., S. 129 u. 130. — Die betreffenden Stellen befinden sich auf Fol. 25, 30 u. 71 der französischen Ausgabe des *Polifilo* von 1561.

⁸²) Siehe: *PALISSY, B. Le recepte véritable*. In der Ausgabe seiner *Oeuvres* von *A. France* (Paris 1880), S. 12: »Ich weiß, dass einige unwillige Feinde der Tugend und Verleumder sagen werden, dass der Entwurf (*deffein*) dieses Gartens nur ein Traum sei, und ihn vielleicht mit dem »Traum« des *Polyphilo* verglichen wollen.«

⁸³) Siehe: *BASCHET, A. Les archives de la sérénissime république de Venise. Souvenirs d'une mission*. Paris und Venedig 1870. (Depesche *Francesco Morosini's* vom 18. Nov. 1504 an den Rath der Zehn.)

Ueber den Eindruck, den Neapel auf *Carl VIII.* hervorbrachte, theilt *Benjamin Fillon*⁸⁴⁾ folgendes Fragment eines Briefes mit: »Ehe der König in die Stadt (Capua) einzog, hatte er eine Nacht in Poggio Reale (Poge-Royal) zugebracht, welches ein Lusthaus ist, das der König *Ferrand* und seine Vorgänger errichtet haben und welches derart ist, dass weder die schönen Reden von *Alain chartier*, die Scharfsinnigkeit Meisters *Hans von Meun* und die Hand von *Fouquet* es zu sagen, zu schreiben, noch zu malen vermöchten.«

Der Cardinal *Briçonnet* schreibt der Königin *Anna von Bretagne*: »Madame, ich möchte, dass Sie diese Stadt und die schönen Dinge, die drinnen sind, gesehen hätten; denn es ist ein irdisches Paradies. Der König, in seiner Gnade, hat mir, als ich aus Florenz kam, Alles in und außerhalb der Stadt zeigen wollen, und ich versichere Sie, dass es ein unglaublich Ding ist mit der Schönheit dieser Orte, wohl ausgestattet mit allerlei weltlichen Lustbarkeiten. Sie sind daselbst vom König gewünscht gewesen. Zur jetzigen Stunde schätzt er weder Amboise, noch Städte, die er jenseits (der Berge) hat.«

Den Eindruck, den der König selbst erfuhr, kann man aus folgenden Zeilen ersehen.

Carl VIII. schreibt an *Pierre de Bourbon* aus Neapel am 28. März 1495: »Uebrigens könnten Sie nicht glauben, welche schönen Gärten ich in dieser Stadt habe; denn auf mein Wort, es scheint, dass blos Adam und Eva fehlen, um daraus ein irdisches Paradies zu machen, so schön sind sie, und voll von allen guten und seltenen Dingen . . . Außerdem habe ich in diesem Lande bessere Maler, und von solchen werde ich schicken, um so schöne Tafeln? (*planchiers*, eigentlich Fußböden, hier wohl Malereien auf Holz) als möglich machen zu lassen, und es sind die Malereien von der Beauce, von Lyon und von anderen Orten Frankreichs in nichts zu vergleichen mit der Schönheit und dem Reichthum der hiesigen; daher werde ich mich damit (d. h. mit Malern) versehen und werde sie mit mir führen, um welche in Amboise machen zu lassen⁸⁵⁾.«

Einen Begriff von den Ansichten, die eine andere Classe damaliger Franzosen hatte, kann man aus einem Gedicht von *J. Lemaire* (1503) entnehmen, worin die Malerei den Tod von *Louis von Luxemburg*, Fürsten von Altemore betrauern soll:

»Besoignez donc, mes alumpnes modernes,
Mes blancs (beaux!) enfants nourris de ma mamelle;
Toy, Leonard (de Vinci!) qui a grâces supernes,
Gentil Bellin (Bellini) dont les los sont éternes,
Et Perrusin (Perugino) qui si bien couleurs mesle.
Et toy, Jehan Hay (Jay!), ta noble main chome elle.
Vien voir nature avec Jehan de Paris
Pour lui donner ombrage et esperitz . . . «⁸⁶⁾.

Wer im Stande ist, sich auch nur einigermaßen eine Vorstellung davon zu machen, Welch ungeheuere Summe von Anstrengung dazu gehört, um einen neuen Kunststil in ein so grosses Land, wie Frankreich, wenn auch nur langsam, einzuführen, wird zugeben müssen, dass eine solche Umwandlung blos dadurch möglich wurde, dass einerseits eine grosse Anzahl von Franzosen nach Italien gingen, um dort die neuen Kunstformen kennen zu lernen, und dass andererseits eine gleichfalls beträcht-

46.
Einfluss
auf
Bauherren
und
Laien.

47.
Einfluss
auf
Architekten
und
Künstler.

⁸⁴⁾ *Archives de l'Art français, publiées sous la direction de Ph. de Chennevières.* Paris. Bd. 1, S. 275.

⁸⁵⁾ Siehe ebenda, S. 274.

⁸⁶⁾ Siehe: *CHARVET, E. L. G. Jehan Perréal*, a. a. O., S. 90.

liche Zahl von Italienern aller Kunststufen diese Formen in Frankreich verbreiten halfen. Die moderne Schule, welche sich einbildet, dass dies nicht nöthig gewesen sei, lebt in füßen Illusionen.

Dass die Zahl der Franzosen, die der Studien halber nach Italien gingen, eine bedeutende war, geht aus folgendem Zeugniß hervor.

Im Jahr 1559 schreibt *Du Cerceau* in einer Widmung an den König: »Fortan werden Ihre Unterthanen nicht mehr Veranlassung haben, in fremde Länder zu reisen, um besser componirte Gebäude (als die in seinem Werke enthaltenen) zu sehen . . . und wird Eure Majestät nicht mehr nöthig haben, sich an fremde Arbeiter zu wenden⁸⁷⁾.

Jean Perréal, Maler und Architekt des Königs, machte zahlreiche Reisen nach Italien⁸⁸⁾. Im März 1509 nimmt ihn *Ludwig XII.* auf seinem Zug gegen die Venezianer mit. Zurückgekehrt, schreibt er am 15. November an *Margarethe von Oesterreich*, er habe nun sein Project für sie verändert, wenigstens in Bezug auf die antiken Theile, die er aus Gegenden von Italien empfangen hat.

Ueber den Entwurf zur Kirche du Brou bei Bourg, den *Margarethe von Oesterreich* von ihrem Maler *Jean Perréal* aus Paris verlangte, schreibt letzterer am 4. Januar 1511, er werde sich Alles bedienen, was er von Klötern in Italien, wo es die schönsten der Welt giebt, gesehen habe⁸⁹⁾.

Bisher hat es Niemand zu leugnen versucht, dass *Philippe de l'Orme* und *Jean Bullant* Studien in Italien gemacht haben, weil diese Architekten dies selbst aus sagen. Hingegen hat man, besonders in letzter Zeit, gern angenommen, dass *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* nicht in Italien waren. In des Verfassers Schrift über die beiden *Du Cerceau's* wurde nachgewiesen, dass der älteste Meister dieses Namens zwischen 1530 und 1533 längere Zeit in Italien geweilt hat. Nunmehr ist es mir auch gelungen, aus den Worten *Goujon's* selbst den Nachweis zu führen, dass er sowohl, als auch *Lescot* durch Studien in Italien die Kenntnisse erlangt haben, denen sie zum grossen Theile ihre hervorragende Stellung verdankten⁹⁰⁾.

Einiges über die Art, wie französische Architekten über italienische Verhältnisse dachten, geht aus der folgenden Aeuferung eines ihrer bedeutendsten Meister hervor.

Jean Goujon, als Architekt sprechend, sagt von *Raffael*, *Mantegna*, *Michelangelo*, *Antonio da Sangallo*, *Bramante*, dass, nachdem sie durch Arbeit und fortwährende Uebung die Geometrie und Perspective bemeistert hätten, sie mit solch merkwürdiger Lust diesen edlen Gegenstand (der Architektur) verfolgt hätten, dass ihr unsterblicher Ruhm auf dem ganzen Umkreis der Erde verbreitet sei⁹¹⁾.

Es wäre ein grosser Irrthum, zu glauben, dass die französischen Meister des XVI. Jahrhundertes nur der antiken Ueberreste halber nach Italien gegangen seien, und nicht auch wegen der Werke moderner Meister. Gelegentlich des korinthischen

⁸⁷⁾ *Livre d'architecture . . . contenant les plans et dessais de 50 bastiments tous différents*. Paris 1559.

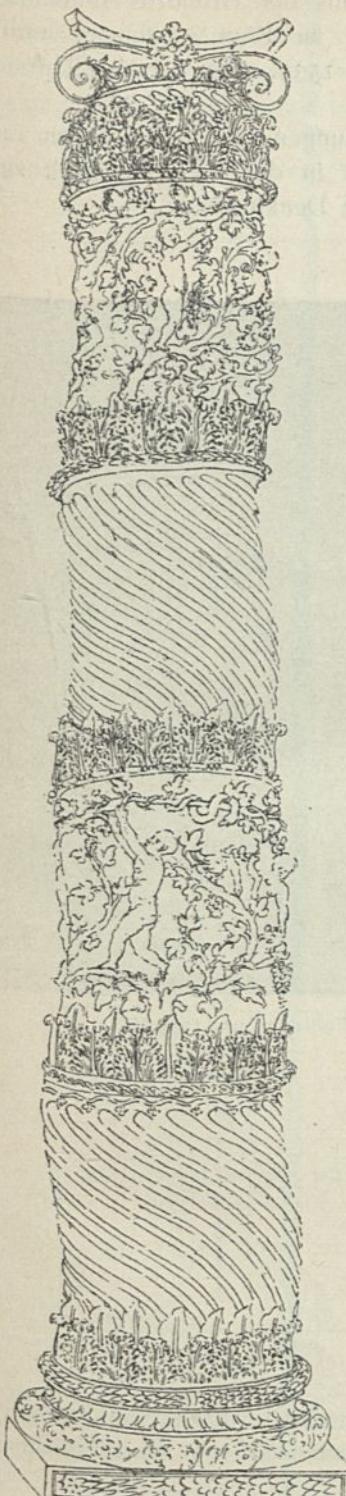
⁸⁸⁾ Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 39, ferner S 51: . . . ay revyré mes pourtraictures, au moins des choses antiques que j'ay eu es parties d'Italie, pour faire de toutes belles fleurs ung tressé bouquet donc j'ay montré le jet . . . et maintenant fais les patrons . . .

⁸⁹⁾ Siehe ebenda, S. 69: »Madame, touchant faire une plate forme pour l'eglise, je suis tres joyeux m'y employer, et me aideray de tout ce que je ay venu en Italie touchant couvens, où sont les plus beaux du monde, . . .»

⁹⁰⁾ Siehe die Notizen über diese Meister in Kap. 5.

⁹¹⁾ *Ils se sont tant curieusement delectez à poursuivre ce noble sujet etc.* Ansprache *Goujon's* in der Martin'schen Uebersetzung Vitruv's 1547. U. A. bei BERTY, A. *Les grands architectes français de la renaissance etc.* Paris 1860, S. 82, wiederholt. — Die Worte *Goujon's* an dieser Stelle lassen an eine ähnliche Ausfage bei Serlio denken.

Fig. 10.



Zeichnung eines Franzosen um 1530, nach den Säulen der ehemal. Confession von St. Peter zu Rom⁹²⁾.

Kapitells sagt *Goujon*: »... in Wirklichkeit liest man im Texte *Vitruv's*, daß man es so beachten solle; jedoch ist dies nicht die Ansicht mehrerer guter moderner Meister.« In feinen Illustrationen trägt er dieser Anschauung Rechnung und findet sie offenbar richtiger und mit den antiken Beispielen mehr übereinstimmend. Nach demjenigen, was *Goujon* vom Ruhme einer Reihe von italienischen Meistern geschrieben hat, ist nicht anzunehmen, daß er bei Erwähnung der »guten modernen Meister« nur an *Lescot* und *De l'Orme* gedacht hat.

Das Gebiet, welches die französischen Architekten damals bei ihren Studien in Italien in Betracht zogen, erstreckte sich auf Alles, was nöthig ist, wenn man eine ganz neue Kunstrichtung auf sämmtliche Gebiete des Lebens und der Kunst auszudehnen hat. Nichts giebt hiervon eine bessere Vorstellung, als die grosse Zahl und die Verschiedenartigkeit der Werke, die *Du Cerceau* herausgegeben hat.

Dass Viele, je nach den Zwecken, die sie verfolgten, ihre Studien hauptsächlich auf bestimmte Gebiete beschränkten, ist begreiflich, eben so, daß sie dabei vielfach in gleicher Weise verfahren sind, wie wir dies heute noch thun, d. h. daß sie Gesamtanlagen in kleinem, einzelne Theile in größerem und Einzelheiten in noch größerem Maßstabe aufnahmen. Fig. 10⁹²⁾ zeigt die Federzeichnung eines Franzosen nach einer der gewundenen Marmorsäulen, welche damals noch um den Altar der alten Peters-Kirche standen und angeblich aus Jerusalem stammen sollen. Eine ganze Reihe ähnlicher Studien, welche sich, wie im vorhergehenden Falle, durch die feine, petersilienartige Behandlung des Laubes erkennen lassen, befinden sich in einem Bande, welcher nach einander *Dufourny*, *Callet* und *Destailleur* gehörte und dann aus der letzteren Sammlung an das Berliner Museum überging. Da im Hof des *Hôtel Carnavalet* und im Karyatiden-Saal des Louvre stellenweise eine ähnliche Behandlung des Akanthus zu sehen ist, müssen diese Studien von einem Zeitgenossen *Goujon's* herstammen, der um 1530 in Italien feinen Studien oblag.

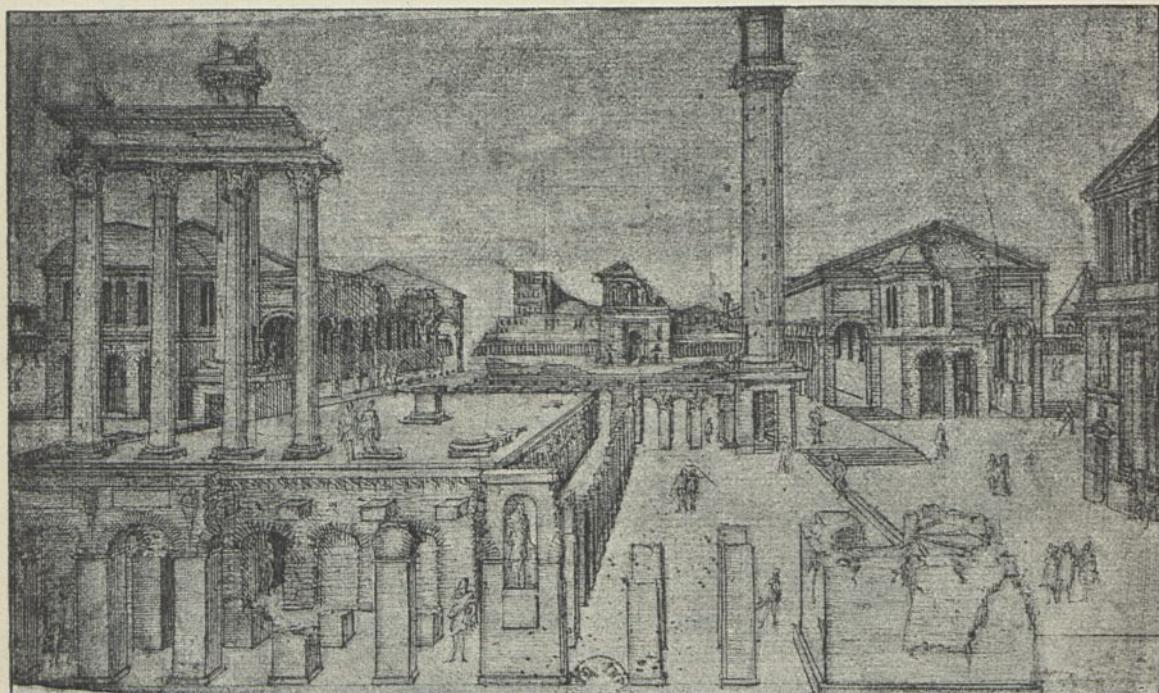
Dass die französischen Architekten, welche in Italien studirten, nicht nur antike Ruinen oder schon fertige, einen gewissen Ruf bereits genießende Bauwerke studirten, sondern auch solche, welche noch in

⁹²⁾ Aus dem *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Hd. 193.

der Ausführung begriffen waren, ergiebt sich u. A. aus der Grundriss-Aufnahme *Du Cerceau's* nach einem Theile des *Palazzo Farnese* zu Rom in seiner zuerst begonnenen Anordnung, wie sie sich zwischen 1530 und 1533, etwa vor der Thronbesteigung *Paul III.* darbot⁹³⁾.

Lehrreich ist die Zusammenstellung der 61 Zeichnungen, die sich auf den 14 von *Du Cerceau* in Italien ausgeführten Blättern (jetzt in der kgl. Bibliothek zu München) befinden⁹⁵⁾. Sie vertheilen sich auf folgende Denkmäler:

Fig. II.

Von den Ruinen Roms inspirirte Originalzeichnung eines Franzosen um 1535⁹⁴⁾.

St. Peter in Rom, verschiedene Entwürfe	11
Palast der Cancelleria von <i>Bramante</i>	29
Palast von <i>Bramante</i> , für <i>Raffael</i> gebaut	1
Palazzo dall' Aquila, von <i>Raffael</i> gebaut	7?
Palazzo Farnese	1
Diocletians-Thermen	6
Casse (Haus) der Tour-Sanguine	1
Antike Gebäude ohne Angabe	2
Moderne Gebäude ohne Angabe	2
Inschriften	1
	61.

H. Lechevallier-Chevignard zu Paris besitzt eine gröfsere Anzahl von Studien, namentlich nach den Denkmälern Roms und verschiedenen Säulen, die möglicher-

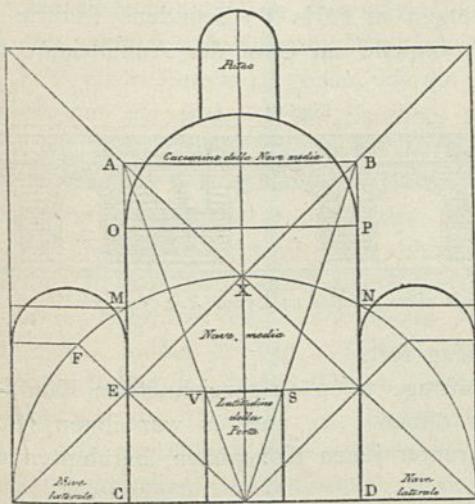
93) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 26

94) Aus dem *Cabinet des Estampes* zu Paris. Vol. B, 2, réf.

95) Das Nähere ist entwickelt ebendas, S. 15 ff.

weise Arbeiten *De l'Orme's* sind⁹⁶), und *Destailleur* besaß drei Bände gründlicher Aufnahmen der Thermen *Diocletian's*, die von einem französisch sprechenden Architekten des XVI. Jahrhundertes herrühren und sich gegenwärtig im Kupferstich-Cabinet zu Berlin befinden.

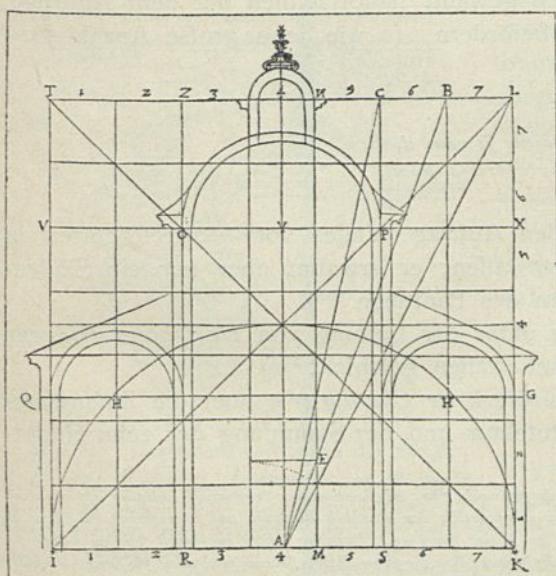
Fig. 12.



Regel von *Francesco di Giorgio* (1438–1502⁹⁸).

Fig. 13.

DE PHILIBERT DE L'ORME.



Regel von Philibert De l'Orme⁹⁷⁾).

Dafs manche französische Architekten sich bemüht haben, die in Rom vorhandenen Ruinen zum Theile zu ergänzen oder für Hintergründe von antiken Darstellungen umzucomponiren, zeigen zwei hübsche Zeichnungen im Kupferstich-Cabinet zu Paris, welche in Fig. 11⁹⁴⁾ u. 3 (S. 20) wiedergegeben sind; sie find etwa um 1535 entstanden und fein mit der Feder in Bister ausgeführt in der Art *Du Cerceau's*, aber eher besser, als die Zeichnungen des letzteren.

Dafs ferner französische Architekten getrachtet haben, mit den Theorien moderner italienischer Meister, wie sie oft nur in Manuscripten über Kunst niedergelegt waren, bekannt zu werden, steht außer Zweifel. Der Zusammenhang zwischen Fig. 13⁹⁷), worin die Anweisung *De l'Orme's* wiedergegeben ist, um gewisse Verhältnisse für eine Kirche zu finden, und Fig. 12⁹⁸), welche sich in dem damals noch nicht gedruckten *Trattato des Francesco di Giorgio* befindet, ist ein offensbarer Beweis hierfür, sei es nun, dafs *De l'Orme* das Original selbst oder eine Abschrift davon in den Händen Anderer gesehen hat, sei es endlich, dafs diese Regel zu seiner Zeit sich unter den italienischen Architekten verbreitet hatte.

Der Pariser Architekt *Etienne Du
Pérac* hielt sich mindestens 18 Jahre
in Rom auf und verfolgte auch ander-
weitige Zwecke. Wahrscheinlich mit
Michelangelo befreundet, fertigte er

⁹⁶⁾ Drei dieser Zeichnungen sind veröffentlicht in: GEYMÜLLER, H. v. *Documents inédits sur les thermes d'Agrippa, le panthéon et les thermes de Dioclétien*. Lausanne 1884. Fig. 5, 6 u. 8.

97) Facf.-Repr. nach: GIORGIO, F. DI. *Trattato d' architettura civile e militare*. Herausg. von C. PROMIS. Turin 1841.

95) Facf.-Repr. nach: DE L'ORME, PH. *Le premier tome de l'architecture.* Paris 1567. Buch VIII, S. 245.

in des letzteren Todesjahr (1564) drei grössere Stiche, sein Modell für die Peterskirche zu Rom darstellend, an und gab 1575 in Rom seine *Vestigi dell' antichità di Roma* heraus. In zwei Manuscripten über die Denkmäler Roms suchte er dieselben mit Hilfe archäologischer Kenntnisse und anderer Mittel wieder herzustellen⁹⁹⁾.

Ein anderer Franzose aus dem Ende des XVI. oder dem Anfang des XVII. Jahrhundertes, von dem sich mehrere Zeichnungen in Paris¹⁰⁰⁾ befinden, studirte die Monumente von Florenz: die Uffizien, die Capelle im Chor der Annunziata, San Michele und Gaetano und sogar das Baptisterium.

Hiermit sind wir zum XVII. Jahrhundert gekommen. Wie die nachfolgenden Stellen zeigen, dauerte die gleiche Strömung weiter, und sie währt unter den französischen Architekten vielfach noch bis auf den heutigen Tag fort.

*De Chambray*¹⁰¹⁾ hatte 1640 den Auftrag, allen ausgezeichnetsten Künstlern aus Italien den Weg nach Frankreich zu öffnen . . ., und es war ihnen leicht, schreibt er, eine grosse Zahl anzuziehen, darunter jenen Koryphäen, berühmten und einzigen *Monsieur le Poussin* . . .

Hierüber, schreibt 1645 der Schreiner und Ingenieur *Adam Philippon*, als er mehrere Jahre im Dienste *Urban VIII.* und anderer Kirchenfürsten gestanden, . . . schickte *Ludwig XIII.* überall in Italien herum, um die berühmtesten Leute in der Malerei, in der Bildhauerei und in anderen für die Decorationen seiner Paläste nöthigen Künften zu suchen; er selbst wurde auch gewählt hauptsächlich mit dem Auftrage, viele Arbeiter von Rom nach Paris zu befördern, so wie jene grosse Anzahl Bas-reliefs und antiker Figuren¹⁰²⁾.

Unter einem Portrait *Philippon's* liest man:

»Amis, de bon coeur je vous donne
Tout ce que j'ay appris à Rome,

Gleichzeitig hatte *de Chambray* den Auftrag, Vieles vom Vortrefflichsten in der Sculptur und Architektur formen zu lassen; er erwähnt aber nur ein Säulen- und ein Pilaster-Kapitell aus dem Inneren des Pantheon¹⁰³⁾.

Eine Colonie französischer Arbeiter unter der Leitung von *De Noyers seigneur de Dangu* wurde zur Zeit *Richelieu's* nach Italien geschickt¹⁰⁴⁾.

In diese Zeit (1650) fällt auch das Werk *de Chambray's* über die Zusammenstellung der antiken und modernen Architektur und der Sammlung der zehn Haupt-

⁹⁹⁾ Bibliothèque Nationale, Paris. Manuscrits, fonds français 382: Illustration des fragments antiques appartenant à la religion et cérémonies des anciens Romains Désignez et recueillis des Marbres antiques qui se trouvent en Rome et autres lieux d'Italie avec leur exposition par Etienne du Perac Parisien. Premier Livre contenant plusieurs figures d'Idoles, Obélisques et lettres hiéroglyphiques des anciens Egyptiens, Fol. 1—31 — Livre second contenant plusieurs temples, Dieux, autels et sacrifices . . . Fol. 32—105.

Ein zweites Exemplar, im Louvre befindlich, No. d'ordre 26, 475 u. ff., mit 106 Zeichnungen, ist bedeutend besser gezeichnet, als das vorhergehende und daher wahrscheinlich das Original.

¹⁰⁰⁾ Im Cabinet des Estampes zu Paris, Bd. V b, 41.

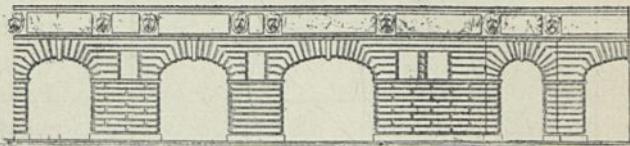
¹⁰¹⁾ Vorrede zu seinem Parallelle de l'architecture antique avec la moderne etc. Paris 1650.

¹⁰²⁾ Siehe: DESTAILLEUR, H. Notices sur quelques artistes français. Paris 1863. S. 68 u. 70.

¹⁰³⁾ Ebenda, S. 67. (Siehe auch Art. 41, S. 39.)

¹⁰⁴⁾ Mündliche Mittheilung des Herrn Destailleur.

Fig. 14.



Erdgeschoss eines Hauses zu Lyon, Rue Juiverie¹⁰⁵⁾.

schriftsteller, die über Architektur geschrieben, mit einer *Dangu* gewidmeten Vorrede¹⁰⁵).

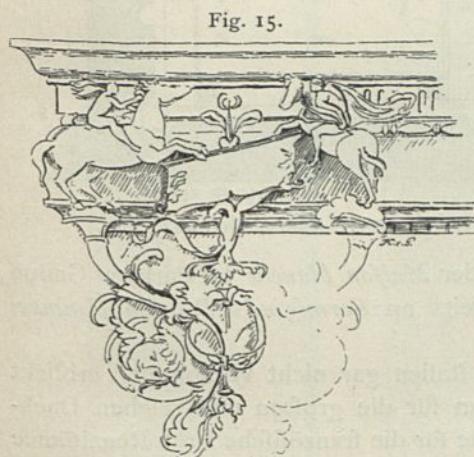
Im Jahre 1666 endlich zieht *Charles Errard* als erster Director der *Académie de France à Rome* zum ersten Male mit zwölf Schülern nach der ewigen Stadt ab: 6 Maler, 4 Bildhauer und 2 Architekten, »sämtlich römisch-katholisch-apostolischer Religion«¹⁰⁶).

Im Jahre 1674 wurde *Desgodets Pensionnaire du Roi* an der *Académie de Rome* und gab 1682 sein berühmtes Werk über die antiken Gebäude Roms heraus¹⁰⁷.

Um einen Beweis zu geben, wie ein italienisches Denkmal einen ganz bestimmten Einfluss auf ein französisches Bauwerk ausgeübt hat, ohne dass deshalb die Erscheinung des letzteren irgend wie derjenigen des Originals ähnlich ist, sei auf das frühere *Bureau des finances* zu Rouen verwiesen, das der Kathedrale gegenüber gelegen und gegenwärtig unter den Aushängeschildern eines Kleiderhändlers zum grossen Theile verdeckt ist. Die untere Hälfte der in Fig. 2 (S. 19) bereits dargestellten Façade ist offenbar eine Uebersetzung des inneren Systems von Bramante's berühmter Sacristei von *Santa Maria presso San Satiro* zu Mailand, welches des Vergleiches halber in Fig. 1 (S. 18) wiedergegeben ist. Letztere Composition ist selbst für Italien so charakteristisch, dass in diesem Falle über ihren unmittelbaren Einfluss auf das Gebäude in Rouen für den Kenner gar kein Zweifel obwalten kann. Die Umbildung ist eine durchaus vollständige, zum Theile durch die niedrigen französischen Geschoßhöhen bedingt, und die obere Hälfte der Façade ist eine selbständige Composition des betreffenden Architekten mit Einzelformen, die so gut als möglich denen der unteren Hälfte angepasst sind. Eben so selbständig ist die Bildung der lothrecht durchgehenden Pfeiler in der Mitte und an den Ecken

des Gebäudes und ihre Gliederung mit vortretenden Statuen und Baldachinen. Nichts desto weniger ist der Einfluss des Mailänder Bauwerkes auf jenes zu Rouen ein unbedingter, und es ist das Ganze eben ein Compromiss zwischen der Compositionsweise und dem Geschmack eines Italieners einerseits und eines Franzosen andererseits.

Von der Art, wie sich manche französischen Composition bildete und herauswuchs, indem sie von einem italienischen Vorbild, sei es ein Gebäude, eine Zeichnung, ein Kupferstich oder ein Modell, ausging, liefern zahlreiche Werke des älteren *Du Cerceau* ein lehrreiches Bild, welches Verfasser in seiner öfter schon genannten Monographie über die Architektenfamilie dieses Namens,



Console unter einem Gurtbogen der *Grosse Horloge* zu Rouen. (Siehe Art. 42, S. 39.)

über »seine (des älteren *Du Cerceau*) Art zu arbeiten« geschildert hat¹⁰⁸).

Das in Fig. 14¹⁰⁹ dargestellte Erdgeschoß eines Hauses in der *Rue Juiverie* zu

49.
Einfluss
einzelner
italienischer
Gebäude.

¹⁰⁵ CHAMBRAY, R. F. DE. *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres*. Paris 1650.

¹⁰⁶ Siehe: MERSON, O. *Académie de France à Rome*, in: *Grande Encyclopédie* von Jos. Baer & Co.

¹⁰⁷ Seine Originalzeichnungen sind noch in der *Bibliothèque Nationale, Dépôt des manuscrits, fonds Colbert*, erhalten.

¹⁰⁸ In: *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 192 u. 335.

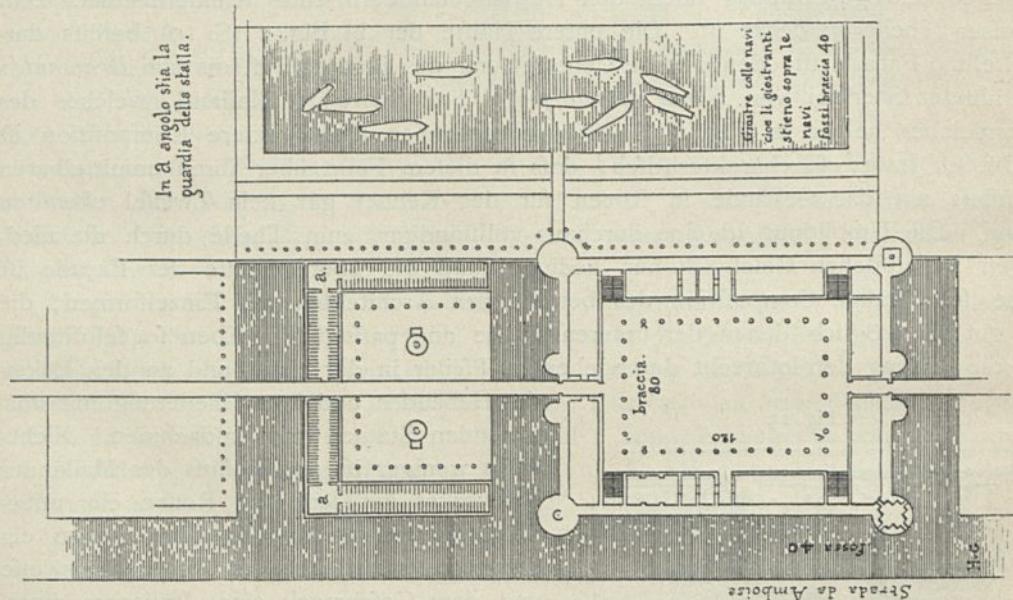
¹⁰⁹ Facs.-Repr. nach. MARTIN, P. *Recherches sur l'architecture etc. à Lyon*. Paris 1854.

Lyon zeigt die Art und Weise, wie das Rustika-Erdgeschoß eines Florentiner Palastes mit seinen grossen Rundbogenthoren und den in Kämpferhöhe beginnenden Fenstern für französische Verhältnisse umgebildet worden ist.

Im Entwurf eines in Art. 32 (S. 33) bereits besprochenen Schlossgrundrisses von *Leonardo da Vinci* (Fig. 16¹¹⁰), so wie in der Regelmässigkeit der Disposition des Schlosses Le Verger in Anjou (Fig. 17¹¹¹) dürfte zum Theile eine Erinnerung an das berühmte Castell zu Mailand, welches damals für die schönste Residenz galt, vorgeschwungen haben.

Den Gedanken, die Säulen statt aus wirklichen Rustika-Trommeln aufzubauen, aus einem Rustika-Material zusammenzustellen, welches kleiner als der Halbmesser

Fig. 16.



Entwurf zu einem Schloss auf der Straße von Amboise von *Leonardo da Vinci*¹¹⁰.

der Säulen ist, diesen Gedanken, der z. B. an der *Maison blanche* im Park zu Gailon (siehe Fig. 245) ausgeführt ist, sieht man bereits an *Formigine's Palazzo Fantuzzi* zu Bologna verwirklicht.

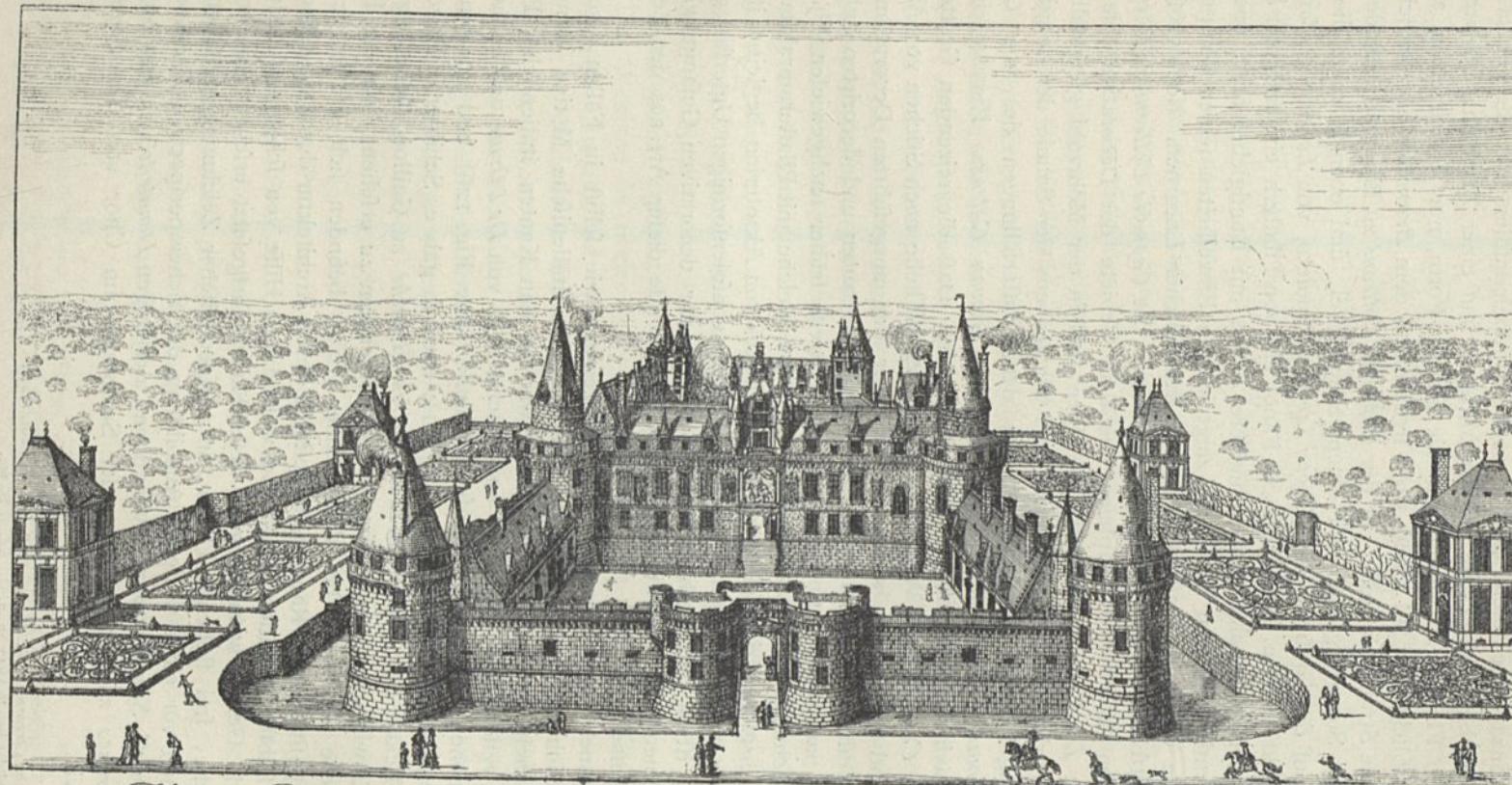
Selbst für Bautheile, deren Gebrauch in Italien gar nicht vorkommt, erblickt man italienische Vorbilder. So z. B. findet man für die grossen und reichen Dachfenster, welche Lucarnen genannt werden und die für die französische Früh-Renaissance so ungemein charakteristisch sind, in Italien eine Anzahl von Thüren oder Fenstern, nach deren Analogie der Grundgedanke des Aufbaues der Lucarnen bei ihrer Uebersetzung in das Mailänder Detail des *Stile Bramantesco* befolgt wurde und reichere Anwendung und Entwicklung erfuhr.

Abgestufte Bekrönungen, deren Uebergänge durch gebogene Halbgiebel gebildet sind, sieht man an der Vorhalle von *Sta. Maria de' Miracoli* zu Brescia. Eine andere Form mit einem Giebel in der Mitte zeigt der zweite Altar links in *Santa*

¹¹⁰) Aus: GEYMÜLLER, H. v. *Leonardo da Vinci as architect*. In: *Richters Literary works of Leonardo da Vinci*. London 1883.

¹¹¹) Facs.-Repr. nach: ISRAEL SILVESTRE. I. 148.

Fig. 17.



Vue et Perspective du Château du Verger en Anjou, demeure ordinaire des Princes de Rohan-Guéméné.

Yves

Ehemaliges Schloss »Le Verger«¹¹¹).

Corona zu Vicenza; eine solche mit liegenden Doppelconsolen statt des Giebels und mit einer candelaberartigen Vase in der Mitte ist auf einer Zeichnung *Peruzzi*'s in den Uffizien zu Florenz zu finden, und die gleiche Form, nur seitlich etwas anders ausgestaltet, erblickt man auf einem wohl irrthümlich dem *Bramante* zugeschriebenen Stiche, der eine Straße darstellt. In der *Cappella Colleoni* zu Bergamo befindet sich ein Auffatz mit Segmentgiebel über einem Spitzgiebel, und eben so muss die Aufmerksamkeit auf das Grabmal des *Filippo Lippi* zu Spoleto, von *Lorenzo il Magnifico* errichtet, gelenkt werden. Das Thor zu Fano, ein von Pilastrern eingerahmter Rundbogen, über dessen Gebälke eine schmalere Attika mit Rundgiebel sitzt, und seitlich von kneienden Figuren begleitet, zeigt in den Einzelheiten seiner Composition eine auffallende Verwandtschaft mit manchen französischen Lucarnen. Noch grösser ist diese Verwandtschaft bei den Fensterumrahmungen der *Cappella Colleoni* zu Bergamo.

Unter den zahlreichen Beispielen aus dem Gebiete der Decoration seien die Trophäen von *Du Cerceau* erwähnt; dieselben sind in der Mehrzahl gleichfalls von italienischen Vorbildern — Zeichnungen und Stichen aus der Schule der Loggien — oder von ausgeführten Arbeiten, ähnlich den Pilafterfüllungen des von *Giovan Cristoforo Romano* herrührenden Grabmals von *Giovan Galeazzo Visconti*, in der Certosa bei Pavia und unzähligen anderen inspirirt. Dass die reizenden Grottesken, von denen *Du Cerceau* zwei Werke herausgab, zum Theile nach Stichen von *Nicoleto da Modena* und *Aenea Vico* radirt wurden oder den ausgeführten Decorationen in Fontainebleau und denjenigen des von *Primiticcio* erbauten und decorirten Schlosses zu Monceaux nachgebildet sind, hat Verfasser bereits früher nachgewiesen¹¹²⁾.

Eine Nische am *Hôtel Lallement* zu Bourges, welche mit Pilafterumrahmungen, einem Halbkreisgiebel, der seitlich und im Scheitel von Akroterien begleitet ist, mit Muscheln, einer piedestalartigen Predella und einem consolenförmigen Untersatz geziert erscheint¹¹³⁾, ist in den Verhältnissen, so wie in der decorativen Gesamtwirkung unmittelbar einem der unzähligen toscanischen Gebilde dieser Art aus der Zeit der *Della Robbia* nachgeahmt.

Die nunmehr folgenden drei Beispiele zeigen, wie selbst in Fällen, wo man bei oberflächlichem Nachdenken am allerwenigsten italienische Motive vermutet, solche doch nachweisbar sind. Aehnlich, wie an den Kanten italienischer Paläste, sieht man zuweilen Wappenschilder angebracht, z. B. von *De l'Orme* an den äusseren Ecken des hohen Frieses im Schloss *St.-Maur* (siehe Fig. 126) und an den Eckpavillons des Schlosses Madrid (siehe Fig. 31); eben so gab es Schilder in Florentiner Art an den Ecken des Frieses an der *Maison Blanche* zu Gaillon (siehe Fig. 248).

Eine Einwirkung anderer Art ist aus Folgendem zu ersehen. An der Façade der Abteikirche *St.-Amand* bei Valenciennes (1633) befinden sich grosse, sculperte Figuren-Compositionen in Räumen dargestellt, deren Architektur durch die Gliederung der Façade selbst geschaffen wird, und welche mit Hilfe von Scheinperspektivischer Behandlung in Gestalt weiträumiger, tiefer Hallen fortgesetzt erscheint; es kommen darin wirkliche, frei stehende Pfeiler, in perspektivischer Zeichnung gebildet, vor. Hier steht man vor einer weiteren Ausbildung der Scheinperspektive *Bramante*'s in *Sta. Maria presso San Satiro* zu Mailand und denjenigen *Donatello*'s in den Ambonen von *San Lorenzo* zu Florenz oder der Sculpturen im Chor von *San Stefano da Sesto* zu Pavia.

¹¹²⁾ *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 29 u. 30; Eine Idealstadt.

¹¹³⁾ Abgebildet in: *PLANAT*, a. a. O., Bd. 6, S. 379.

Als ein Beispiel, unter vielen anderen, von der engen Verwandtschaft in der Entwicklung des *Vignola*-Stils in Frankreich und in Italien sei das von *J. Hardouin Mansart* herrührende Façadensystem der *Place des Victoires* zu Paris erwähnt; das-selbe sieht dem fast 100 Jahre älteren (1577) des *Palazzo Magnani Guidotti* zu Bologna auf der *Piazza Rossini*, von *Dom. Tibaldi*, zum Verwechseln ähnlich.

Vom Einfluß anderer wichtiger italienischer Denkmäler wird im Folgenden gelegentlich des Einflusses, den einzelne Meister ausgeübt haben, die Rede sein.

Wohl kein italienischer Architekt hat auf die französische Architektur einen so mannigfaltigen Einfluß ausgeübt, als *Bramante*, und zwar:

- 1) Während der Perioden *Ludwig XII.* und *Franz I.* durch seine eigenen oder die von ihm beeinflußten Bauwerke in der Lombardei;
- 2) während des *Style Henri II.* und auf die Neo-Rustika des XVI. Jahrhundertes;
- 3) durch seine Schüler: durch *Raffael* und *Giulio Romano*, die, wie *Primaticcio* zuweilen die Träger seiner »letzten Manier« waren, und
- 4) durch die Veröffentlichung des dritten Buches von *Serlio*.

Wie Verfasser bereits an anderer Stelle¹¹⁴⁾ nachgewiesen hat, hatte sich *Du Cerceau* in folchem Maße die Formen und die architektonische Sprache der »letzten Manier« *Bramante's* angeeignet, daß er sie, so zu sagen, aus dem Aermel schüttelte und daß sie selbst in den raschesten Improvisationen stets aus der Spalte seiner Feder floßen. Um sich hiervon die Ueberzeugung zu verschaffen, muß man allerdings die Studien *Bramante's* zu nicht ausgeführten oder unvollendeten Werken kennen und eben so die 15 Bände Original-Zeichnungen *Du Cerceau's*.

Was bei diesem Meister zutrifft, war offenbar, nach verschiedenen Anhaltpunkten zu schließen, bei den Hauptmeistern jener Zeit auch der Fall. Erwähnt seien z. B. die Aufnahme und perspectivische Skizze des *Nicchione* von *Bramante*, noch mit der später von *Michelangelo* besetzten runden Treppe, welche von einem französischen Zeitgenossen *Du Cerceau's* herrühren¹¹⁵⁾.

Des Weiteren sei zweier Bauwerke gedacht, von denen seit *Palustre* mehrfach die Rede gewesen ist, und bei denen man glaubte nachweisen zu können, daß sie selbst, wie der italienische Einfluß überhaupt, eine Ausnahme bilden. Das eine ist die *Capelle du St.-Sacrement* in der Cathédrale zu Vannes, als Rundbau mit zwei Ordnungen an der Nordseite angebaut, auf Kosten des Canonikers *Jean Danielo* aus der Bretagne, der als *Literarum apostolicarum de maiori parco abbreviator* in Rom lebte, erbaut und 1537 vollendet. *Palustre*, der zuerst auf diesen Bau aufmerksam gemacht zu haben scheint, hebt hervor, daß das Bauwerk in dem Stil, den *Sangallo* dem *Palazzo Farnese* verliehen hat, ausgeführt sei¹¹⁶⁾. Nach der von ihm beigefügten Abbildung ist dies indes nicht richtig. Die Architektur der Umgänge *Bramante's* für St. Peter in Rom, wie sie eine Zeit lang am Südkreuz zu sehen war und in vielen Studien von *Antonio da Sangallo* und in seinem Modell vor kommt, hat hier offenbar im Wesentlichen den Ordnungen, Bogenfenstern und Tabernakeln als Vorbild gedient.

Von dem zweiten hier in Frage kommenden Gebäude erzählte mir *Palustre* im Juni 1891, er habe dasselbe in Péeule, etwa 5 Lieues von Vannes entfernt,

50.
Einfluß
einzelner
italienischer
Meister:
Bramante.

¹¹⁴⁾ *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 5, 9, 16 u. 230.

¹¹⁵⁾ Königl. Sammlung in Windfor, Bd. 12, Fol. 139.

¹¹⁶⁾ Siehe: *PALUSTRE*, L. *La renaissance en France*. Paris seit 1879. Lief. 11: Bretagne, S. 17—21 — ferner: *PALUSTRE*, L. *Architecture de la renaissance*. Paris 1892. S. 258.

entdeckt. Seine Architektur sei jener der *Cancelleria* in Rom nachgebildet. Eine Abbildung davon habe ich leider nicht gesehen und kann deshalb nicht beurtheilen, ob diese Aehnlichkeit grösser ist, als die von ihm im vorhergehenden Falle gefundene.

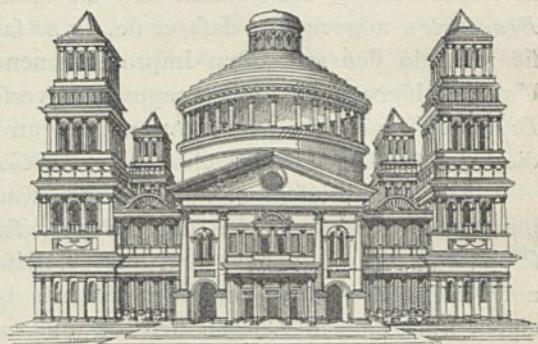
Besonders hervorragend war der Einfluss von Bramante's St. Peter. Aufser der mehr oder weniger erkennbaren, allgemein bekannten Einwirkung dieses Denkmals auf zahlreiche Kuppelkirchen, wie z. B. diejenige des Invalidendomes, auf die Kuppel vom Val-de-Grâce etc., giebt es eine ganze Reihe von Fällen, in denen entweder eine Einzelheit oder eine specielle Anordnung von der vaticanischen Basilika oder von einem der Modelle zu derselben auf ein französisches Denkmal eingewirkt hat. Den betreffenden Einfluss auf den Vater *Du Cerceau* hat Verfasser an anderer Stelle¹¹⁷⁾ zur Genüge nachgewiesen, und wie *Du Cerceau* vorging, sind offenbar seine grossen Zeitgenossen *Goujon*, *Bullant*, *Lescot* und *De l'Orme* auch verfahren; auch sie haben während ihrer Studienzeit in Italien jene interessanten Werke kennen gelernt. Die Vorgänge an der St. Peters-Kirche, die jeweiligen Absichten bezüglich ihrer Vollendung bildeten im XVI. und XVII. Jahrhundert die höchste Spitze des architektonischen Interesses von ganz Europa, mindestens des römisch-katholischen.

In der Composition des Hauptthores am Schlosse La Tour-d'Aigues (Fig. 19¹¹⁸⁾) ist ein Anklang an einen nicht ausgeführten Entwurf für St. Peter¹¹⁹⁾ nicht zu erkennen. Eine grosse Ordnung, welche zwei kleinere in der dort gegebenen Weise, mit dem strengen Giebel darüber, umrahmt, ist an sich schon sowohl in Italien, wie in Frankreich so selten, dass man an die Mittelpartie der Façade mit der Loggia für den Segen zu denken geradezu genötigt wird.

Eine andere Interpretation der Mittelpartie der Façade für St. Peter, nach Bramante'schem Vorbilde, sieht man in einem Stiche *Du Cerceau's* aus der Folge der *Temples*, die in Fig. 18¹²⁰⁾ wiedergegeben ist. Dass dies eine Phantasie nach einem Modell oder einem Entwurfe Bramante's ist, hat Verfasser an anderer Stelle¹²¹⁾ nachgewiesen, und es sei nur noch daran erinnert, dass es unter den allerersten Stichen *Du Cerceau's* im Kupferstich-Cabinet zu Basel eine zweite Variante dieses Modells giebt, eben so zwei Zeichnungen in den Sammlungen *Fouc* und *Destailleur* zu Paris¹²²⁾.

Die berühmte ehemalige Grabcapelle der Valois zu St.-Denis (Fig. 21¹²³⁾), nach dem Tode Heinrich II. von Prematiccio entworfen und begonnen, beruht vollständig auf Erinnerungen an die Entwürfe und Modelle für St. Peter, die entweder gar nicht zur Ausführung gekommen sind, oder an Theile, die wieder abgetragen worden sind.

Fig. 18.



Phantasie *Du Cerceau's* nach einem Modell
Bramante's für St. Peter zu Rom¹²⁰⁾.

117) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Kap. I u. II.

118) Nach einer Zeichnung *Lancelot's* im *Magasin pittoresque*.

119) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, a. a. O.

120) Aus *Du Cerceau's* Folge *»Les Temples«*.

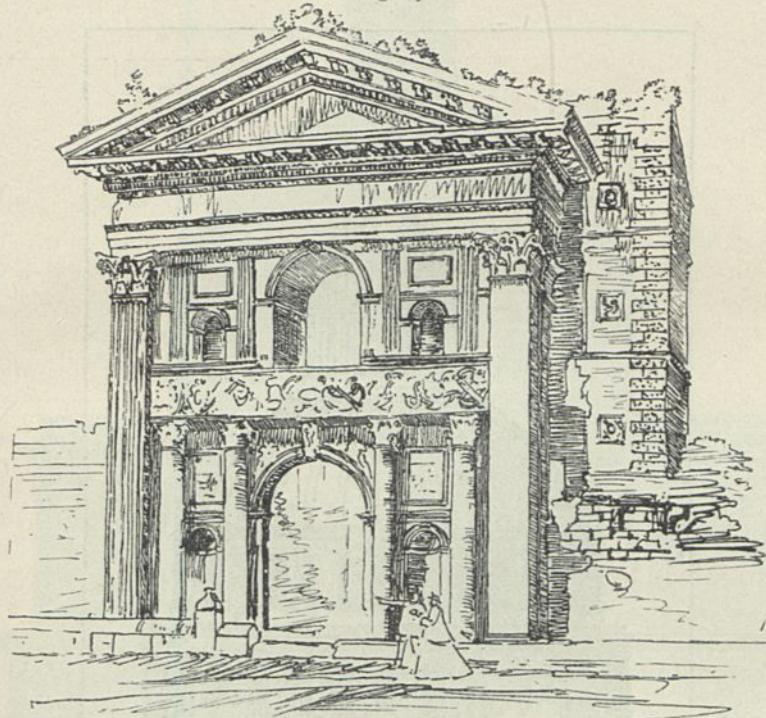
121) Siehe: Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom etc., a. a. O., S. 187.

122) Wiedergegeben in: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 16 u. Fig. 3—5.

123) Facs.-Repr. nach dem *Oeuvre de Jean Marot*, Bd. I, Fol. 105.

Das Aeufsere erinnert einerseits an die Kuppel im Modell Sangallo's (Fig. 20¹²⁴), zum Theile auch an die Gliederung der Umgänge, namentlich solcher, bei denen die den inneren Pfeilern entsprechenden Travéen etwas vorsprangen; die Innen-Architektur der Seitencapellen (siehe Fig. 45 u. 197) beruht vollständig auf derjenigen der gleichen Umgänge für St. Peter¹²⁵). Die Lage dieser Capelle am Ende des linksseitigen Querschiffes der Abteikirche zu St.-Denis, genau so wie diejenige der zwei an St. Peter in Rom sich anschliessenden altchristlichen Rundgräber offenbart noch die Absicht, an dieser Stelle dem berühmtesten Neubau der Christenheit sich anzuschliessen. Eine jener Rundbauten hieß zudem »Capelle des Königs von Frankreich«, und nach dem Abtragen derselben wurde dieser Name auf das neu begonnene

Fig. 19.

Hauptthor vom Schloss La Tour-d'Aigues¹¹⁸).

Südkreuz von St. Peter übertragen. Dieses lag unmittelbar daneben und war der einzige Theil, an welchem man angefangen hatte, jenen Umgang Bramante's auszuführen, von dessen Einfluss auf die *Chapelle des Valois* vorhin die Rede war.

Die grosse dorische Ordnung an der Kirche St.-Aignan zu Chartres ist nach der Behandlung der Kapitelle offenbar der wieder beseitigten Ordnung Bramante's von St. Peter nachgebildet. Eben so hat die Cassetirung der Kuppelbogen Bramante's in der Eintheilung der Gewölbe-Decoration über der Treppe *Henri II.* im Louvre zu Paris ein Echo gefunden, und wie die nicht ausgeführten Entwürfe für die Thürme von St. Peter auf die Thormotive französischer Schlösser eingewirkt haben, zeigen Fig. 314 bis 317.

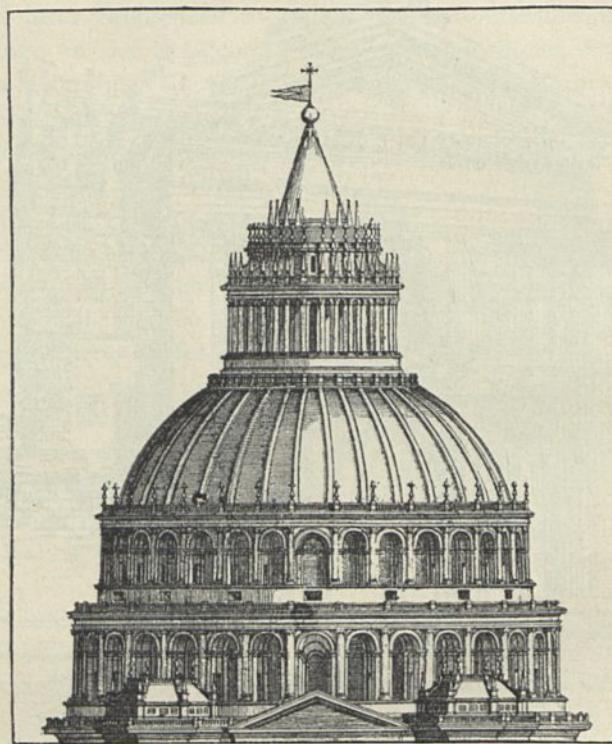
¹²⁴) Facs.-Repr. nach einem Stiche von A. Labacco (XVI. Jahrh.).

¹²⁵) Beziiglich der Vergleiche sei verwiesen auf: GEYMÜLLER, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, a. a. O.

In einem der Medaillons unter der Urne in St.-Denis, welche das Herz *Franz I.* enthält, ist eine, wenn auch nicht getreue, doch augenscheinlich von St. Peter entnommene, fragmentarische Darstellung des Baues zu erblicken, wie er um 1540 ausfah, mit dem Krahn, dem Obelisken etc.: im Vordergrunde Bildhauer, die einen Venustorso betrachten, Maler, welche antike Statuen copiren, Geographen mit einem Globus u. f. w.

Wie bereits *Du Cerceau* die Modelle *Bramante's* und *Raffael's* für St. Peter ausmaß und zeichnete, wie dann später (1564) *Etienne du Pérac* das Modell *Michelangelo's* für St. Peter gestochen hatte, hat ebenfalls *Lemercier*, der Architekt *Richelieu's*, ein Modell für St. Peter mit allen Einzelheiten gestochen¹²⁶⁾. Desgleichen

Fig. 20.

Kuppel von *Ant. da Sangallo's* Modell für St. Peter zu Rom¹²⁴⁾.

ftach *Jean Marot* sämmtliche Aufnahmen der Peters-Kirche, welche von *Jacques Tarade*, *Architecte et Ingénieur du Roy*, 1659 gemacht waren und nach denen in Versailles ein Relief-Modell hergestellt wurde, das *Ludwig XIV.* mehrere Male besichtigte.

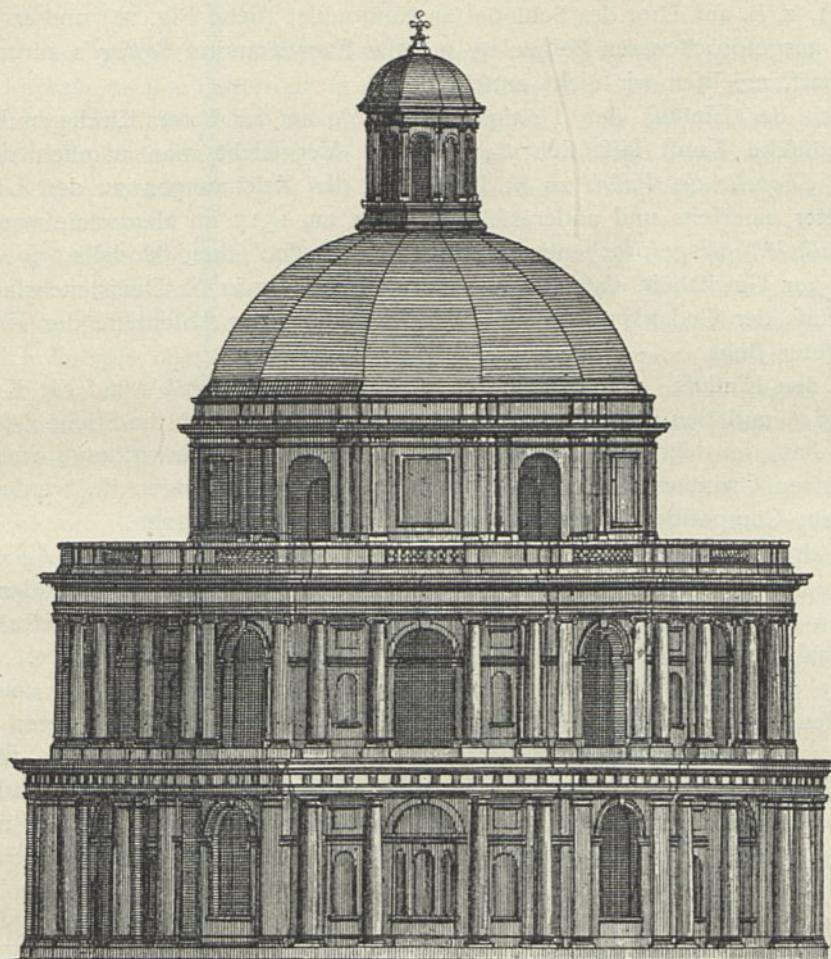
Weitere Zeichen des Einflusses, den St. Peter auf die französische Architektur ausübte, werden wir im nächsten Artikel wieder finden. Vom Einfluß des *Bramante*-schen Architektur-Systems der »rhythmischen Travée« wird später in einem besonderen Kapitel eingehend gesprochen werden, eben so von dem Einfluß, den sein blos begonnener *Palazzo di San Biagio* auf die Neo-Rustika, die in Frankreich viel verbreiteter war, als man lange glaubte annehmen zu sollen, ausgeübt hat.

¹²⁶⁾ Mündliche Mittheilung des Herrn *Destailleur*.

Wie die Decoration der Loggien *Raffael's* eingewirkt hat, wurde bereits in Art. 38 (S. 36) gefragt. Aber abgesehen von dieser, haben auch einige andere architektonische Leistungen desselben Meisters die Aufmerksamkeit französischer Künstler auf sich gezogen und in ihren Werken Spuren hinterlassen.

Dafs von dem von ihm erbauten *Palazzo dall' Aquila* zu Rom nur ein Theil des Grundrisses, Dank einer Aufnahme *Du Cerceau's*, bekannt ist, wurde schon früher

Fig. 21.

Ehemalige Grabkapelle der Valois zu St.-Denis¹²³⁾.

gesagt, eben so von dem Einflusse gesprochen, den die Façade dieses Palastes auf mehrere Compositionen des letztgenannten Meisters ausgeübt hat¹²⁷⁾. Dieser Palast *Raffael's* hat aber auch durch eine Anordnung, die das Charakteristische seiner Façade ausmachte, nämlich Nischen, die im Obergeschoß die Fortsetzung der durch Halbsäulen betonten Stützen des Erdgeschoßes bilden¹²⁸⁾, Nachahmer in Frankreich gefunden. So ist die Anordnung am *Petit cloître des Augustins* zu Toulouse¹²⁹⁾, wo

¹²⁷⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 25 u. Fig. 8, 9.

¹²⁸⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Raffaello studiato come architetto*. Mailand 1884. Fig. 31.

¹²⁹⁾ Abgebildet in: PLANAT, a. a. O., Jahrg. 6, S. 372.

Pilaster die Nischen einschliessen und Büsten in letzteren stehen, ungeachtet der völlig freien Umgestaltung, auf den Palast *Raffael's* zurückzuführen. Diese Anordnung, die an das »Experimentiren mit Extravaganzen« grenzt, scheint auch am *Hôtel-de-ville* zu Paris Anwendung gefunden zu haben, wo die läbliche, aber wenig glückliche Absicht verwirklicht ist, die Nischen gleichfalls durch eine Relief-Umrähmung mit der vorspringenden unteren Stütze zu verbinden.

Ob die Anordnung von Nischen mit gothisirenden Baldachinen, wie sie mehrfach über Pilastryern des Erdgeschosses während der Zeit *Ludwig XII.* und *Franz I.* vorkommt, z. B. am Thor des Schlosses zu Nantouillet (siehe Fig. 28) und an anderen, noch viel ausgesprocheneren Beispielen, auf das Façadenmotiv *Raffael's* zurückgeföhrt werden darf, möchten wir nicht entscheiden.

Auch der Einfluss der Thätigkeit *Raffael's* an der Peters-Kirche in Rom auf die französische Kunst lässt sich nachweisen. Vergleicht man nämlich die schon erwähnte *Chapelle des Valois* zu St.-Denis mit den Zeichnungen zu den Umgängen für St. Peter einerseits und andererseits mit den um 1515 im *Memoriale von Antonio da Sangallo*¹³⁰⁾ ausgesprochenen Kritiken des *Raffael'schen* Modells, so wird es geradezu zur Gewissheit, dass das genannte Mausoleum in St.-Denis mehrfach unter dem Einfluss der Gedanken *Raffael's* für die Bildung der Abschlüsse der Kreuzarme von St. Peter steht.

^{52.}
Michelangelo. An den Einfluss, den die St. Peters-Kuppel *Michelangelo's* auf die Kirche Le Val-de-Grâce und den Invalidendom zu Paris (auf erstere durch die Stiche *Du Pérac's*) ausgeübt hat, sei hier nur vorübergehend erinnert. Der Einwirkung, welche von feiner grossen Ordnung am Aeußersten von St. Peter ausgegangen ist, werden wir in dem diesem Compositions-Element gewidmeten Kapitel begegnen.

Die drei in einander gesetzten Giebel an *Lemercier's* Pavillon *de l'Horloge* im Louvre zu Paris stehen augenfällig unter dem Einfluss ähnlicher Vorbilder *Michelangelo's* in der Laurenziana. Eben so erkennt man die Einwirkung dieses Meisters im Grabmal *Heinrich II.*, namentlich an den Thüren an der Schmalseite.

Von den vielen Italienern, die in Lyon wohnten, hatten die aus Lucca stammenden in der Kirche der Observance eine Capelle errichtet, deren Entwurf angeblich von *Michelangelo* herrührt¹³¹⁾. *Biard*, der Aeltere, sein Schüler, führte das steinerne Bild *Heinrich IV.* über der Thür des *Hôtel-de-ville* zu Paris aus und *Etienne du Pérac*, der bereits erwähnte Pariser Architekt und Archäologe, stach in mehreren Blättern das Modell *Michelangelo's* für die Peters-Kirche zu Rom. *Michel Adam*, *Nic. Bachelier* u. A. werden für seine Schüler ausgegeben.

Von *Antoine Le Pautre* (1621—82) werden nach den fünf Ordnungen *Vignola's* mehrere Erfindungen *Michelangelo's* veröffentlicht, und 1691 giebt *Pierre Le Pautre* das Buch »*L'architecture de Vignole et de Michel-Ange*« mit den Commentaren *Daviler's* heraus.

^{53.}
Vignola
und
Palladio. Der Einfluss, der von diesen beiden Künstlern ausgegangen ist, ist so bekannt, dass an dieser Stelle nur das Folgende erwähnt sein mag.

In seinem Tractat der Ordnungen, »*traduit du Palladio*« (1645) sagt *Le Muet*: »*La haute estime du livre de Palladio, ce fameux architecte d'Italie . . .*« *Mauclerc*

¹³⁰⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, a. a. O., S. 293 u. ff. (besonders § 2 des *Memoriale*).

¹³¹⁾ Siehe: CHARVET, L. *Jehan Perréal*, a. a. O., S. 15. (Charvet erwähnt die Aufnahmen, veröffentlicht von der *Société d'architecture* in Lyon 1846.)

fügt in seinem sehr schön gestochenen *Tractat der Architektur* nach *Vitruv*¹³²⁾ auf dem Titelblat den Zusatz bei: »*Où il a esté adiousté les diverses mesures et proportions de ces fameux architectes Scamozzi, Palladio et Vignole.*«

Von dem Ansehen, welches *Palladio* in Frankreich genoss, zeugt die folgende Stelle. *Sauval* schreibt von *Lemercier*, dem Architekten *Richelieu's*: »... wenn er nicht der *Vitruv* seiner Zeit war, so war er wenigstens deren *Palladio* ... er machte sich in ganz Europa berühmt, besonders in Rom, welches der Sitz der schönen Künste ist. Von Jugend an hat er alle noch erhaltenen Werke der Alten untersucht und gemessen ...«

Von dem geradezu traditionellen Einfluss, den gewisse Werke von *Palladio* und von *Vignola* auf den Unterricht in der Architektur in Frankreich seit *Ludwig XIII.* bis auf unsre Tage ausgeübt haben, soll hier nicht weiter gesprochen werden. Es sei nur bemerkt, dass Verfasser noch im Jahre 1858 während seiner Ingenieurstudien auf der *École centrale* zu Paris die Säulenordnungen hauptsächlich nach *Vignola* zeichnen musste.

54.
Italiener
in
Frankreich.

Wir gelangen nunmehr zur letzten der in Art. 33 (S. 34) erwähnten Quellen, durch welche italienische und antike Formen in Frankreich Verbreitung fanden: zu den italienischen Meistern verschiedenen Grades (vom einfachen *Scarpellino* an), welche sich längere oder kürzere Zeit in Frankreich aufgehalten haben. Eine richtige Würdigung ihrer Thätigkeit ist ziemlich schwierig, nicht allein wegen der überlieferten Nachrichten, bei denen man zuweilen Mühe hat, sie ohne Weiteres als glaubwürdig anzusehen, sondern weil nicht zu bezweifeln ist, dass die neuere Schule von der Richtung *Palustre's* in ihrem Streben, der Wahrheit immer näher zu treten, öfters von unrichtigen Vorstellungen ausgeht und deshalb mehrfach in entgegengesetzter Richtung irre gegangen ist. Ich gestehe gern, dass meine eigenen Ansichten über die Thätigkeit der italienischen Meister in Frankreich mehrfachen Schwankungen unterlegen haben. Indes gelangte ich schliesslich zu der Ansicht, dass ein richtiges Verständniß der Verhältnisse, unter denen sie gewirkt haben, viel schwieriger ist, als man dies gewöhnlich annimmt, und es sei keine Bürgschaft dafür vorhanden, dass bis jetzt überhaupt nach allen Seiten hin eine zutreffende Vorstellung von der verschiedenen Art und Weise, wie diese Meister thätig gewesen sein mochten, erzielt worden ist. Zur Zeit bin ich geneigt, anzunehmen, dass die italienischen Künstler an der Erfindung gewisser Bauwerke möglicherweise theilhaben konnten, und zwar selbst in Fällen, wo mir vor etwa einem Jahre diese Theilnahme zum mindesten als sehr unwahrscheinlich erschien.

In die Behandlung dieser Fragen haben sich leider mehrfach Bestrebungen und Gefühle eingeschlichen, die nicht dahin gehören, das eigene Urtheil trüben und dasjenige der Gegner ebenfalls zu Uebertreibungen verleiten. Dies ist in hohem Masse zu bedauern; denn selbst ohne diese trübenden Beigaben sind diese Fragen schwierig genug.

Um das Gleichgewicht bezüglich der Vertheilung des Stoffes im vorliegenden Bande zu erhalten und vielfache Wiederholungen zu vermeiden, hat es Verfasser aufgegeben, Alles, was über das Wirken italienischer Künstler in Frankreich und ihren Einfluss auf die Architektur daselbst anzutreffen ist, zusammenzustellen; eine

¹³²⁾ *Jean Mauclerc, sieur de Ligneron-Mauclerc, la Brossardière et Remanguis, traité d'architecture suivant Vitruve.* Paris 1648 in Fol. mis en lumière par *Pierre Daret*, graveur ordinaire du Roy. (Bibliothek der *École des Beaux-Arts* — A, I, 5.)

vollständige und überzeugende Schilderung dieser Verhältnisse und der Nachweis des intimen Zusammenhangs der französischen und der italienischen Architektur würde für sich allein eine Monographie von bedeutendem Umfange beanspruchen.

Es sei deshalb hauptsächlich nur auf diejenigen Stellen des vorliegenden Bandes verwiesen, an denen sich die Erörterung des in Rede stehenden Gegenstandes am natürlichsten ergab, und zwar:

- 1) Kap. 4 über die Entstehung der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.*
- 2) Die zwei Hauptherde des italo-französischen Zusammenwirkens in den Schulen von Amboise-Gaillon und von Fontainebleau, ferner die kleineren Herde dieses Zusammenwirkens, die von ersteren ausgingen.
- 3) Die Notizen über *Fra Giocondo, Domenico da Cortona (Boccador)*, die Familie der *Giusti* (genannt *les Juste de Tours*), *Primaticcio* und *Serlio*.
- 4) Die Geschichte des *Hôtel-de-ville* zu Paris und die Einführung der italienischen Gärten in Frankreich.
- 5) Die Schlussbetrachtung des vorliegenden Bandes.

Wenn *Destailleur* die Ernennung *Primaticcio's* zum Superintendenten der königlichen Bauten, die im Jahre 1559 erfolgte, als das wichtige Datum ansieht, durch welches die Italiener, die bereits in Frankreich wohl etabliert waren, einen unmittelbaren Einfluss auf die Künste Frankreichs auszuüben anfingen¹³³⁾, so mag dies in gewisser Hinsicht richtig sein. Doch möchten wir eher glauben, dass quantitativ die Zahl der in Frankreich durch Italiener aller Art eingeführten Architekturformen zwischen 1495 und 1559 grösser war, als nach letzterem Jahre. Zum mindesten erscheint uns die Ankunft der 22 Italiener, an deren Spitze sich *Fra Giocondo* und *Paganino* befanden, im Jahre 1495 zu Amboise eben so wichtig zu sein. Auf diese Colonie in Amboise kann man, so will es scheinen, die Aufmerksamkeit nicht genug lenken. Die Schule, die sich an dieselbe knüpft, dürfte einen kaum minder wichtigen Einfluss ausgeübt haben, als jene in Fontainebleau, wenn auch in anderer Art. Es sei nur daran erinnert, dass am 24. December 1495 der königliche Zeltmacher und Tapezierer *Nicolas Fagot* die Reftzahlung der ihm bewilligten 1593 *Livres tourn.* empfing, und zwar für einen ihm vom König befohlenen Transport von Neapel bis Lyon und zum Schloss von Amboise, auf dem verschiedene Teppiche, Bibliotheken, Gemälde, Gegenstände von Stein, Marmor und Porphy, so wie andere Möbel im Gesammtgewicht von 87000 Pfund befördert wurden, welche für die Decoration und zum Gebrauch des genannten Schlosses bestimmt waren. In der gedachten Summe war auch die Verköstigung von 22 Gewerkleuten (*Hommes de mestier*) während 34 Tagen, zu 40 Sous den Tag, mit inbegriffen¹³⁴⁾.

Lalanne, der dieses Document veröffentlicht hat, fügte hinzu, es bedürfe keiner Commentare. *Marquis de Chenevières* bemerkte dazu: »Es bedarf keiner einzigen Anmerkung, oder es bedarf deren 20 Bogen; denn was der Tapezierer *Nicolas Fagot* in seinen Wagen aus dem untersten Italien in das Herz von Frankreich befördert hat, ist nichts mehr und nichts weniger, als die ganze italienische Kunst, jene Kunst, die in Amboise, in Gaillon und in unserem ganzen Vaterlande zahllose Wunder aufblühen machen wird, die zartesten vielleicht, die Frankreich je aufgebracht hat.« Diesem treffenden Ausdruck für die grosse Wichtigkeit des gedachten Ereignisses kann man sich nur mit ganzer Ueberzeugung anschliessen.

¹³³⁾ Siehe: *DESTAILLEUR, H. Notices sur quelques artistes français etc.* Paris 1863. S. 9.
¹³⁴⁾ Nach: *Archives de l'art français*, Bd. II, 305.

Es will mehr und mehr scheinen, dass diejenige Zeit, in welcher die französischen Schriftsteller im Feldzug *Carl VIII.* ein für die Künste ihres Vaterlandes epochemachendes Ereigniss erblickten, durchaus im Recht war und dass die moderne Kritik dies augenblicklich zu sehr vergisst. Jener Feldzug war der greifbare Ausgangspunkt der gänzlichen Umwandlung in der Richtung der französischen Kunst und Cultur. Frankreich gab die gallo-germanische Kunst, an deren Spitze es seit 350 Jahren gestanden, auf und ging zur gallo-lateinischen Cultur zurück.

Noch eines Umstandes sei an dieser Stelle Erwähnung gethan, der vielfach die Feststellung der Beteiligung italienischer Künstler an Werken der französischen Renaissance erschwert. Es ist dies die Uebersetzung italienischer Künstlernamen in französische oder zuweilen die bis zur Unkenntlichkeit erfolgte Entstellung derselben in den zeitgenössischen Schriften, Acten und Rechnungen.

So wurde z. B.

- aus *Ponzio Trebati: Maître Ponce,*
 » *Isabella di Pace: Isabeau de Pasche,*
 » *Matteo dal Naffaro: d'Alvassac,*
 » *Domenico Fiorentino* { *Recoveri, Ricourre, Ricombre,*
 » *Ricoveri oder Recoveri* }
 » *Battista della Vernia: Baptiste d'Auvergne,*
 » *Domenico da Cortona (Boccadoro): Dominique de Tortemer,*
 » *Primaticcio: Primatiche,*
 » *Francini (Alessandro): Franchine,*
 » *Fra Giovanni Giocondo: Frère Jehan Joyeulx,*
 » *Palladio: Paladieu.*
 » *Dom Pacello da Mercoliano: Dom Paffollo, jardinier.*

4. Kapitel.

Entstehung der Formen der Früh-Renaissance in Frankreich.

(Etwa 1495—1540.)

a) Nothwendigkeit einer Periode mit gemischten Formen.

Die Entstehung der architektonischen Formen in der französischen Früh-Renaissance beruht auf keinem außergewöhnlichen Grundgedanken. Wir stehen einfach vor dem auf dem Gebiete der Architektur sich äußernden italo-französischen Ausdruck einer allgemein menschlichen Geistesrichtung. Sie erscheint überall und zu allen Zeiten, wo es gilt, eine fremde Sprache, eine neue Ausdrucksweise sich anzueignen. Das Erste, was wir alsdann thun, ist, unsere eigenen bisherigen Gedanken und Gefühle in die neue Ausdrucksweise zu kleiden und darin auszusprechen. Viel seltener kommt es vor, dass in der ersten Zeit ein fremder Grundgedanke oder eine fremde Composition in den eigenen alten Formeln und Detailformen ausgesprochen wird oder gar gleichzeitig in den neuen. Wo dies auftritt, ist es wahrscheinlich, dass diese Grundcomposition im fremden Geiste auch tatsächlich von einem Fremden herrührt und dass nur die Ausführung denjenigen überlassen worden ist, die den neuen Stil erlernen und sich aneignen wollen. Denn das Letzte, was man in solchen Fällen lernt, besteht darin, dass man auch im Geiste des Fremden denkt und com-

ponirt und sich dem gemäss ausdrückt. Geschieht dies, so ist man bereits in dem Falle, der uns hier beschäftigt: in der Periode der Hoch-Renaissance angelangt.

Von einer objectiv und richtig verstandenen Auffassung der Formen der antiken, so wie der modernen italienischen Architektur, und zwar sowohl von Seiten der Laien, wie der Architekten, während der ersten Zeit, die auf den Zug *Carl VIII.* folgte, kann demnach wohl kaum die Rede sein¹³⁵⁾. Jeder Franzose nahm aus diesen Quellen auf das Gerathewohl hin, was ihm gerade gefallen mochte, und brachte es dort an, wo es ihm zufällig Freude bereitete. Man hatte, bewusst wie unbewusst, noch viel zu grosse Lust an allerlei gothischen Anordnungen, Gedanken, Gewohnheiten und Anschauungsweisen, um — Grabmäler und Gärten etwa ausgenommen — einen Entwurf von durchaus italienischer Erscheinung anzunehmen. Alles führte daher, wie von selbst, zu einer Verschmelzung oder richtiger, zu einer Vermischung der Formen durch Nebeneinanderstellen derselben.

Wir stehen somit hier vor einer Anzahl von Erscheinungen, die in der Geschichte jedesmal auftreten, sobald sich im eigenen Lande ein neuer Architekturstil entwickelt oder sobald ein bereits entwickelter Stil von einem fremden Lande aufgenommen wird. Am besten lassen sich solche Erscheinungen dort beobachten, wo die gothischen Formen in die romanischen, die arabisch-persischen in diejenigen Hindustans, die italienische Renaissance in das Gothic des Abendlandes und mit *Aristotele Fioravanti* in das Byzantinisch-Persische Moskaus einzudringen anfangen.

In der Behandlung derartiger Fragen begehen eben so die Architekten, wie die Kunsthistoriker zu leicht den Fehler, von dem Geschmack des Volkes, welches einen fremden Stil aufzunehmen beginnt, eine psychologische Unmöglichkeit zu verlangen: das plötzliche Aufgeben aller nationalen Liehabereien und Eigenthümlichkeiten zu Gunsten der Vorschläge eines ausländischen Architekten. Bei rein idealen Aufgaben ist letzteres zuweilen eher möglich und kann auch geradezu gefordert werden. Deshalb konnten Grabmäler, wie diejenigen für die Kinder *Carl VIII.* zu Tours oder jenes für *Ludwig XII.* in St.-Denis, so zu sagen, rein italienische werden; bei Gartenanlagen, ja bei der Capelle *S. Lazare* zu Marfeille werden wir später ein Gleiches finden. Bei Kirchen hingegen ist das Festhalten an den nationalen Gedanken schon viel ausgesprochener; bei Wohngebäuden jedoch verhält es sich ganz anders, wie später bei der Besprechung der Façaden-Composition gezeigt werden wird.

Mochte auch ein französischer Edelmann, begeistert vom Anblick der Paläste Italiens, dort den Entschluss fassen, sich in der Heimath in gleichem Geiste ein Schloss zu errichten, so befand er sich, sobald er an die Ausführung dieses Gedankens kam und er den von einem italienischen Architekten verlangten Entwurf endlich vor sich liegen hatte, plötzlich vor einer Reihe von Bedenken, an die er anfänglich gar nicht gedacht haben mochte. Die Rundthürme, die Zeichen seiner feudalen Rechte, die erst von den gothischen Architekten erfundenen steilen Dächer, die hohen Schornsteine und Dachfenster und die Gesammanordnung, an der er mit Vorliebe hing, wollte er nunmehr nicht aufgeben. Durch Einführen dieser Bedingungen allein musste sich naturgemäss schon die Erscheinung des italienischen Entwurfes wesentlich verändern. Hierzu kam weiters die Herabminderung der bedeutenden Stockwerkshöhe italienischer Paläste auf jene geringere Höhe, in der er sich wohl fühlte. Die Folge davon war nicht allein ein gänzliches Umarbeiten

56.
Compromifs
an Wohn-
gebäuden.

¹³⁵⁾ Eben so wenig, wie man eine fremde Sprache in einer Woche oder einem Monate erlernen kann.

der italienischen Gliederung, wobei der Ersatz der Rundbogen durch Korbogen keineswegs die grösste Neuerung war; sondern es musste eine systematische Amputation der Ordnungen und anderer Formen eintreten und ein gänzlich verschiedenes Verhältniss der Fenster zu den Pilastrynen entstehen. Bis dahin war aber von der Befriedigung etwaiger Wünsche der Edelfrauen, die Italien nie gesehen hatten und um so mehr am Heimischen hielten, gar nicht die Rede, eben so nicht von der Eifersucht und Minirarbeit der einheimischen Architekten, die in solchen Fällen niemals ausbleibt, noch von dem höhnischen Gefühl der Ueberlegenheit, welches die gothischen Architekten überhaupt, in Folge der structiven Complicationen des alten Stils im Vergleich zum neuen, gewiss recht oft den Italienern gegenüber empfinden zu dürfen glaubten und auch zur Schau trugen.

Es darf daher wohl behauptet werden, dass der Entwurf für einen Profanbau, den ein Italiener zwischen 1495 und 1540 für Frankreich ausgearbeitet hatte, nothwendiger Weise ganz anders aussehen musste, als wenn derselbe Meister ihn für Italien angefertigt hätte. Diese Thatsache ist für die Beurtheilung des Antheiles der italienischen Meister an französischen Kunstwerken von großer Wichtigkeit.

b) Italienische Vorbilder der französischen Compromissformen.

In Italien findet man eben so, wie später in Frankreich zur Zeit *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.*, den Compromiss einer Verbindung gothischer und antiker Formen als Uebergang zur Renaissance; nur ist diese Erscheinung in Italien, je nach den betreffenden Gegenden, meistens eine verschiedene, weil der locale gothische Baustil bereits eine Vorstufe zur Renaissance, ein antikisirender Gedanke oder ein eben solches Gefühl in gothisirendem Gewande war.

57.
Halb-
gothische
Compromiss-
formen.

Skizzen im Compromiss-Stil von *Leonardo da Vinci* und anderen italienischen Meistern wurden bereits erwähnt. Von ausgeführten Beispielen dieser Uebergangsphase seien genannt: die Fenster an den älteren Theilen des Palastes von Urbino und am *Ospedale* zu Sulmona; diejenigen im Gange zur Sacristei von *Sta. Croce* zu Florenz; die Giebel an Werken, wie das Grabmal *Brancacci* zu Neapel, die Façade von *Sant' Agostino* zu Montepulciano, die Laterne *Brunellesco's* für den Florentiner Dom etc., von den Beispielen dieser Richtung in der Lombardei nicht zu reden.

58.
Mailänder
Vorbilder.

In letzterem Gebiete, hauptsächlich an der Certosa bei Pavia, an den Fialen des Domes zu Como und im Modell für den Dom zu Pavia, wurde der Grundgedanke der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.* fest gestellt, nämlich das Beibehalten gothischer Bautheile oder Bauglieder und ihre Detaillirung mit antik-römischen Formen nach den Compositionsprincipien der letzteren. Statt aufwachsender oder auffchiesender Fialenthürmchen werden aufgebaute Phantasiegebilde einer Ideal-Architektur errichtet, für den lothrechten Theil eine Reihenfolge von schön abgestuften sockel- und piedestalartigen Untersätzen, eine Art Tabernakel fragend. Statt eines einzigen spitzen, pyramiden- oder obeliskenartigen Daches zeigt sich eine mehrfache Aufeinanderfolge von faulenbesetzten und verschieden gegliederten Tambours, die mit Rundkuppeln abwechseln; letztere sind laternenartig abgestuft und von verschiedenartigen, anmuthigen und bekrönenden Motiven begleitet. Die Phantasie der Gliederungen dieser Reihenfolge von Abstufungen, die Schönheit der sie verbindenden Profile sind oft entzückend. Man glaubt durchwegs Modelle von Phantasiethürmen im Idealstil zu sehen, etwa so, als wenn man geneigt wäre, sich

gewisse »himmlische Architekturen« vorzustellen, die nur einer »Ideal-Architektur« zuliebe und zur Befriedigung der dem Menschen ursprünglich angeborenen »Freude am Schönen« errichtet worden sind. Ungeachtet des unsagbaren Reizes zahlloser ähnlicher Gebilde, die sich in Frankreich vorfinden, ist Verfasser weder in Chambord, noch anderswo solchen begegnet, welche einigen auf dem Dache des Seitenschiffes der Kathedrale zu Como¹³⁶⁾ befindlichen ebenbürtig wären.

Wenn man diesen Grundgedanken antikisirender Durchbildung und Detaillirung gothischer Compositionen auf die französischen spät-gothischen Thüren und Kirchenportale, -Fenster und Dachfenster mit ihren Fialchen, kleinen Strebepfeilern und -Bogen, ihren Wimpergen u. s. w., kurz auf sämmtliche spät-gothische Bauglieder ausdehnt, so hat man das Bildungsprincip und das Programm aller möglicher Formen fest gestellt, die man in der französischen Früh-Renaissance oder im Uebergangsstil der Regierungen *Ludwig XII.* und *Franz I.* bis etwa 1540 antrifft.

Es darf hierbei nicht vergessen werden, dass man die Candelaber von *Sta. Maria delle Grazie*, die Pilaster von *San Satiro* zu Mailand, von der Cancelleria zu Rom, von den Werken *A. Bregno's* daselbst und zu Siena, ferner von anderen Bauten Oberitaliens entlehnt und dass man Nischen und Tabernakel öfters mit spät-gothisch componirten Baldachinen ausgestattet, diese aber wieder antikisirend gestaltet und nach dem geschilderten Grundgedanken detaillirt hat. Durch derartige Combinationen entsteht, man möchte sagen, ein unendliches Gebiet, auf welchem sich Phantasie und Zierlust dieser »ersten Zeit der jungen Liebe« der französischen Renaissance oft wie mit kindlichem Entzücken und reizender Anmuth entfalten konnten¹³⁷⁾.

c) Nothwendigkeit der italienischen Mitwirkung im Anfang der französischen Renaissance.

59.
Epoche
von
1495—1540.

Mit der Generation der französischen Architekten, die zwischen 1530 und 1540 aus Italien zurückkehrten und an deren Spitze *Jacques Androuet Du Cerceau*, *Jean Goujon*, *Pierre Lescot*, *Philibert de l'Orme* und *Jean Bullant* standen, wäre die fernere Entwicklung der französischen Aufsenarchitektur, auch ohne die Gegenwart einer Anzahl Italiener in Frankreich, ausschliesslich durch die Franzosen, die sich zeitweilig in Italien ausbildeten, ganz gut denkbar. Dessen ungeachtet sieht man auch in dieser Epoche einen Italiener, *Primiticcio*, eine bedeutende architektonische Rolle spielen. Hiergegen ist die Entwicklung der französischen Architektur zwischen 1495 bis frühestens 1520 ohne die Mitwirkung einer Anzahl von italienischen Architekten und vieler italienischer *Scarpellini* stilistisch, wie psychologisch geradezu eine Unmöglichkeit, obwohl gerade in dieser Zeit die allgemeine Erscheinung der Denkmäler noch viel mehr alte, d. h. französische Elemente enthält, als etwa seit 1530.

60.
Nothwendigkeit
der
Kenntniss
antiker
Formen.

Es darf dabei nicht vergessen werden, dass es, um die Glieder eines gothischen Entwurfes in eine Mailänder oder Bramanteske Hülle zu kleiden, vor Allem der genauen Kenntniss der antiken Formen bedurfte, so wie aller Combinationen, die man mit ihnen damals vornehmen konnte; in viel geringerem Masse war dazu die Kenntniss der gothischen Formen erforderlich. Diejenigen Meister, wie es die meisten französischen Architekten der ersten Zeit der Renaissance waren, welche ausschliesslich die gothischen Formen kannten, vermochten deshalb an eine solche

¹³⁶⁾ Wahrscheinlich nach Zeichnungen von *Bramante*, im Jahre 1491 fest gestellt und vor 1513 errichtet.

¹³⁷⁾ Ueber den Mailänder Einfluss siehe auch die richtigen Ansichten von *Paul Mantz* in: *Gazette des beaux-arts* 1887, Feb., S. 124.

Uebersetzung, wie sie der Stil *Franz I.* übte, einfach gar nicht zu denken. Eben so wenig wären die französischen Architekten, welche nicht mehrere Jahre lang in Italien studirt hatten, im Stande gewesen, vor ca. 1515 einen italienischen Entwurf im Stil, wie er etwa in Toskana, Mailand oder Venedig um 1490—1520 entstanden sein mochte, in die Formen *Franz I.* mit richtig und systematisch gebildeten Einzelheiten zu übersetzen; hierzu beherrschten sie die neuen Formen und die Gesetze ihrer Anwendung noch nicht hinreichend genug. Der italienische Entwurf hätte auch meistens gar nicht diejenigen Elemente enthalten, mittels deren sie die Baldachine, Fialen und Dachfenster im Stil *Ludwig XII.* oder *Franz I.* hätten umformen können. Sie waren äußerstens im Stande, eine gewisse Art von Werken im Stil *Ludwig XII.* zusammenzustellen, d. h. eine gewisse Anzahl neuer Formen abwechselnd mit gothischen Formen in einen gothischen Entwurf einzuschalten, wobei sie diese neuen Formen, sei es in Italien selbst von verschiedenen Denkmälern, sei es in Frankreich von italienischen Entwürfen entnahmen und mit größerem oder geringerem Geschick das eine Mal mehr oder weniger umzuarbeiten, das andere Mal mit mehr oder weniger Glück blos nachzubilden versuchten.

Man wird daher zu dem wichtigen Schlusse gezwungen, dass bis zu einem gewissen Zeitpunkte die Zeichnungen zu einer Anzahl von Elementen, wie die antikisirenden Baldachine, Fialen etc., von Italienern selbst herühren müssen.

Auf der anderen Seite muss zugegeben werden, dass die toskanischen Meister in der Regel nicht an einem Ueberfluss von Phantasie litten, und man darf sich deshalb fragen, ob sie, wenn sie sich selbst überlassen gewesen wären, fähig gewesen sein würden, mit Glück die Formen des Stils *Franz I.* in Bewegung zu bringen. Die Mailänder und die norditalienischen Architekten waren hierfür viel geeigneter.

61.
Rückwirkung
französischen
Geschmacks
auf
italienische
Meister.

Es waren somit offenbar der gothische Geist und die gothischen Anordnungen, mit denen sich jene Meister fortwährend abzufinden hatten, für sie eine wirkliche Quelle schöpferischer Anregung. Daraus ergab sich wahrscheinlich ziemlich oft eine kaum zu vermeidende Rückwirkung des französischen Geschmacks auf die Werke und den Charakter des Stils der Italiener in Frankreich.

62.
Ansicht
von
Anthyme-Saint-Paul.

Angefangen der Ansichten, die in neuester Zeit hierüber in Frankreich häufig verbreitet worden sind, ist es wohlthuend, diese Nothwendigkeit italienischer Mitwirkung, so wie auch die Rückwirkung des französischen Elementes auf das italienische von *Anthyme-Saint-Paul* unumwunden anerkannt zu sehen. Er stellt sich die Frage¹³⁸⁾, »ob denn die französischen Architekten mit ihrer so kräftigen Individualität so voller Vernunft (*raison*) und Ueberlegung nicht der beständigen und anhaltenden Mitwirkung des Auslandes entbehren könnten? Wir sind gezwungen,« schrieb er, »es anzuerkennen, es hätte keine französische Renaissance gegeben oder sie hätte sich tief von dem, was sie gewesen ist, unterschieden, wenn es nicht vorher eine italienische Renaissance gegeben hätte; es ist sicher, dass italienische Architekten nach Frankreich gekommen sind, dass sie sich daselbst sehr nützlich erwiesen, und dass die unserigen nötig hatten, Italien und italienische Erzeugnisse zu sehen, um sich zu bilden. Aber nachdem der einleitende Impuls empfangen war, wurden die Schritte unserer Künstler rasch genug gestärkt, um fähig zu werden, eine Richtung nach ihrem Sinne zu wählen, sie zu befolgen, ohne beständig bei der Hand geführt zu werden, und um oft ihre Meister selbst mit sich fortzureißen. In den letzten Jahren *Carl VIII.* und während der ersten Zeit *Ludwig XII.* hat Italien an Frankreich

¹³⁸⁾ In: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 368.

manche Einzelheiten unmittelbar überliefern können, welche die florentinische, mai-ländische und venezianische Schulen noch nicht verworfen hatten, und die bei uns ihr Glück gemacht haben: die Arabeske, das Rankenwerk, die Pilaster mit rauten-förmigen Füllungen, Candelaberäulchen, Porträt-Medaillons, Muscheln, die kleinen Giebel mit sculpirter Extradossirung.«

d) Schule der Loire oder von Amboise und von Gaillon.

63.
Italienische
Colonie
in
Amboise.

Der schlagendste Beweis dafür, dass man die Nothwendigkeit jenes Zusammen-arbeitens mit italienischen Meistern und *Scarpellini*, welches als unerlässlich nach-gewiesen worden ist, empfand, liegt in der schon erwähnten Colonie der 22 Italiener, die *Carl VIII.* aus Neapel nach Amboise führte. Durch die Mitwirkung derselben entstand die erste Renaissance-Schule in Frankreich: die Schule der Loire.

Der grosartige Einfluss, den die Italiener in Fontainebleau durch die daselbst an sie sich knüpfende Schule auf die französische Kunst ausgeübt haben, ist allgemein bekannt. Weit weniger scheint man daran gedacht zu haben — wenige Ausnahmen, wie *Marquis de Chenevières*, *A. de Montaiglon*, *Ludovic Lalanne*, *Benjamin Fillon* etc. und in neuester Zeit *Curajod* zugegeben — dass die Menge italienischer Kunst, welche seit 1495, vor der Schule zu Fontainebleau, in die französische Architektur über-gegangen war, nicht minder bedeutend war. Wir glauben sogar, dass sie weit gröfsere Schwierigkeiten zu überwinden hatte, als die Schule von Fontainebleau selbst, und folglich allem Anscheine nach eines ähnlichen Herdes bedurfte, um ihre Kräfte fammeln und zur Geltung bringen zu können.

Dieses Heim fand die erste italienische Schule in Frankreich bis zu einem ge-wissen Grade eben so, wie die zweite, und zwar gleichfalls in einem königlichen Schlosse, in der Burg über der schönen Loire, auf dem Felsen von Amboise. Ihre Hauptwerke bilden die Schule der Loire und jene zu Gaillon. Zur Bestätigung dieser Ansicht seien folgende Worte *Fillon's* angeführt¹³⁹⁾: »... Aus obigen Briefen geht hervor, dass die Colonie italienischer Arbeiter 1495 nach Frankreich kam und sich in Amboise, dem Lieblingsaufenthalte *Carl's*, niederliess. Nahe bei Tours, wurde diese Stadt der künstlerische Herd, wo, mit Hilfe der Mode, *Michel Columb* und seine Schule kamen, um sich zu inspiriren, eben so wie *Jean Perréal*, ... *Martin Cloistre* von Blois, und dieser ganze Schwarm (*nuée*) von Malern und Bild-schnitzern, deren ungeheuerem Talent unsere Zeit anfängt gerecht zu werden ...«

A. de Montaiglon möchte eher glauben, dass diese Italiener vorher in Tours geweilt haben, weil *Jacques Taillandier*, unter dessen Schutz sie standen, dort sich aufhielt¹⁴⁰⁾. Die Liste bedeutender sich in Tours aufhaltender Meister weist hin-gegen meistens Franzosen auf.

Von den 22 Italienern, die zu Ende 1495 in Amboise ankamen, seien im Fol-genden nur 9 angeführt¹⁴¹⁾, und zwar solche, bei denen die Angaben über ihren Beruf sie als mit der Architektur zusammenhängend bezeichnen. Unter A find die Ausdrücke zusammengestellt, welche sich anderwärts auf ihren Beruf und ihre An-stellung beziehen; unter B find die Namen der Meister und ihr jährliches Gehalt (in *Livres tournois*) angegeben, um daraus einen vergleichenden Anhalt für ihr An-sehen gewinnen zu können.

64.
Meister
dieser
Colonie.

¹³⁹⁾ Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. I, S. 276.

¹⁴⁰⁾ Siehe ebenda, S. 124, N. 1.

¹⁴¹⁾ Nach: *Archives de l'art français*. Bd. I, S. 107 ff.

Italiener im Dienste Carl's VIII.:

A. Certains ouvriers

gens de mestier
et autres personnaiges
pour ouvrer de leur mestier à
l'usage et mode d'Italiie.
deviseurs (Entwerfer) [venus du Royaume de Seicille]
pour edifier
et faire ouvraiges à son devis et
plaisir à la mode d'Italiie,

B. Frère Jehan Jocondus, religieux de l'ordre de Saint Franchoys deviseur
de bastiments

Dom Passolo oder Paffello (Pacello da Mercoliano)	jardinier	562. 10.
Guido Paganino, chevalier, peintre et enlumineur		375
Maistre bernardin de Brescia, ouvrier de planchers et menuisier de toutes couleurs		937. 1/2.
Jerome Passerot, maistre ouvrier de Magonnerie		240
Domenico de Courtonne faiseur de chasteaux ¹⁴²⁾ et menuisier de tous ouvrages de menuiserie		240
Alphonse Damasse tourneur dolbafre (mit seinem Meister zusammen)		240
Domino Johanne de granna, prebestre faiseur d'orgues		480
Mess. Luc Bejeame (bei de Croy heißt er Berjame) jollier inventeur subtil à faire couver et naitre poulettes, chevalier, deviseur de bastiments		240
		375

Liv. s.

65.
Antheil
der
Meister
von
Amboise.

Von grösster geschichtlicher Wichtigkeit ist nun die Frage, ob es möglich ist, einen directen Einfluss, eine unmittelbare Beteiligung eines oder mehrerer dieser oder anderer Meister auf die Entstehung der Früh-Renaissance in Frankreich nachzuweisen. Diese Frage hat nicht nur ein allgemeines stilistisches Interesse, das sogar über den Rahmen der französischen Renaissance hinausreicht; sondern sie gehört zu denjenigen, die seit einer Reihe von Jahren die Aufmerksamkeit der Franzosen am meisten auf sich gelenkt haben. Um einen Begriff von der Schwierigkeit der Beantwortung dieser Frage, so wie von den neuesten Anschauungen auf diesem Gebiete zu geben, mögen die Worte eines jüngeren Forschers, J. de Croy, deren ruhige Objectivität, im Vergleich zu den raschen Urtheilen Anderer, wohlthätig wirkt, hier angeführt werden. Er schreibt bezüglich der königlichen Schlösser an der Loire¹⁴³⁾:

»Man kennt weder genau das Datum des Beginns jener Bauwerke, noch das ihrer Vollendung. Man ist ungefähr ohne Kenntniß von der Inspiration und von der Leitung, unter welcher sie entstanden sind. Nachdem man bis in die jüngsten Zeiten das Verdienst dieser ersten Werke unserer Renaissance italienischen Architekten zugeschrieben hat, ist es nun erwiesen (*il est acquis*), dass diese Ehre der französischen Schule gebührt. Aber es ist nur auf Grund indirekter Aus sagen oder zufälliger Erwähnungen, dass man einige Künstlernamen, die an denselben betheiligt waren, erwähnen kann. Der Gegenstand bietet noch so viele Lücken, dass man beinahe verzweifeln muss, sie jemals auszufüllen. Man sieht hieraus, dass man bis vor ganz kurzer Zeit allgemein die Intervention italienischer Meister angenommen hat, und zwar vielleicht in einem grösseren Mafse, als wir es hier für nöthig erachten. Man

¹⁴²⁾ Wohl mit Recht wird bemerkt, dass hier *chasteaux* nicht »Schlösser« bedeutet, sondern *tours de bois employées dans les attaques*, d. h. hölzerne Angriffstürme und andere dergl. Kriegsgerüste.

¹⁴³⁾ Siehe: CROY, J. de. *Nouveaux documents sur l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire*. Paris 1894. S. 1 u. 4. — Die Rechnungen auf Pergament wurden vielfach im Jahr V zur Fertigung von Stückpatronen verwendet.

kann die Schwierigkeit, die wirklichen Meister zu bestimmen, nicht leugnen. Immerhin erscheint es aber glaubhaft, dass, wenn man die Richtigkeit dessen, was wir bisher über die Nothwendigkeit der Compromissformen und eines italo-französischen Zusammenwirkens gesagt haben, zugeben will, man vielleicht anerkennen wird, dass sich schliesslich aus den vorhandenen Nachrichten doch mehr und andere Schlüsse ziehen lassen, als Manche in letzter Zeit zu glauben geneigt waren.

66.
Auffallende
Schul-
zusammen-
gehörigkeit.

Zwei weitere Erscheinungen ermuthigen uns, dieser Frage noch näher zu treten. Zunächst ist es die mehrfache auffallende Zusammengehörigkeit, die sich in ähnlichen Gedanken, in der Composition, in der Durchbildung und Gliederung, so wie in den Details an den königlichen Bauten in Blois, Chambord und Chenonceau oder an denen des Ministers *Robertet* in Bury und an anderen zu dieser Gruppe gehörigen Bauwerken offenbart, und zwar in einer Weise, welche die Vermuthung erweckt, dass zu einer gewissen Zeit ein und derselbe Meister vielfach tonangebend gewirkt hat.

Die Profilirungen an einer ganzen Reihe von Gebäuden aus den ersten 30 Jahren des XVI. Jahrhunderts scheinen auf den Einfluss eines bestimmten Meisters zurückzuführen zu sein, und es wird in dem Kapitel, welches später den Profilirungen gewidmet werden wird, auf diesen Gegenstand zurückzukommen sein. Die Stileigenthümlichkeiten und der Charakter dieser Profile sind keineswegs unvereinbar mit demjenigen, was wir von den beiden bedeutendsten Architekten der Colonie von Amboise wissen, von zwei Meistern, auf welche unsre volle Aufmerksamkeit zu concentriren uns alle Ueberlieferungen und neuere Documente auffordern. Es sind dies *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona*. Beide sind Architekten von ungewöhnlichem Rufe. Die Berühmtheit, die sich der an zweiter Stelle Genannte in Paris erworben hat, beruht allerdings ausschliesslich auf der späteren Erbauung des dortigen *Hôtel-de-ville*; erst seit Kurzem scheint die Aufmerksamkeit auf seinen früheren langjährigen Aufenthalt an der Loire gelenkt worden zu sein. Im Folgenden soll zunächst zur Betrachtung dessen geschritten werden, was wir über die Thätigkeit der zwei in Rede stehenden Meister in Frankreich wissen.

1) *Fra Giovanni Giocondo* aus Verona.

(Geb. 1435 oder früher, gest. 1515.)

67.
Geringe
Beachtung
dieselben.

Man hat es oft bedauert und auch hervorgehoben, dass die Italiener, welche nach Frankreich gekommen sind und auf die Entwicklung der Renaissance in Frankreich einen mehr oder minder schwer wiegenden Einfluss ausgeübt haben — mit Ausnahme *Leonardo's*, der aber zu alt war und zu bald starb —, nur Meister zweiten oder noch geringeren Ranges waren. Allein man hat dabei an *Fra Giocondo* nicht gedacht. Es mag dies wohl daher kommen, dass wir in Italien bis jetzt nur ein Gebäude kennen, dessen Entwurf aus seiner früheren Zeit herührt, nämlich den *Palazzo del Configlio* zu Verona (1476—93); ferner daher, dass von den drei in Frankreich ihm früher zugeschriebenen Werken zwei ganz und das dritte zum Theile untergegangen sind; endlich dass die Abbildungen dieser Gebäude nicht den Stil zeigen, den man anfänglich von einem Italiener zu erwarten geneigt wäre, und dass die Baurechnungen und sonstigen Documente, so weit wir sie über diese Gebäude besitzen, *Fra Giocondo* nicht erwähnen. Hierzu kommt weiter, dass die einzige Zeichnung, die man bis 1882 vom *Frate* besaß, eine Zeit lang so unverständlich schien, dass man beinahe an einen Scherz zu glauben anfing, und dass die ganz sicheren Documente über seine Thätigkeit in Frankreich sich auf Ingenieurbauten

bezogen, so auf einen Aquäduct für die königlichen Gärten in Blois und auf den Bau der ersten steinernen Brücke (*Pont Nôtre-Dame*) zu Paris.

Aus letzterem Umstände glaubte *Palustre*¹⁴⁴⁾ — nach den übereilten Principien der *Critique moderne* und mit der ihm eigenartigen Lebhaftigkeit — »ce pauvre *Fra Giocondo*« hinförst aus der Reihe der Architekten stossen zu müssen und zu behaupten, dass derselbe nie Künstler, sondern ein »practicien habile«, auch nur ein Civil- und Militäringenieur gewesen sei.

Nachdem ich das Glück gehabt habe, *Fra Giocondo* als den Autor von mehr als hundert in den Uffizien zu Florenz befindlichen Originalzeichnungen fest zu stellen, aus denen hervorgeht, dass er, neben *Bramante* und *Leonardo da Vinci*, der grösste Architekt seiner Zeit in Italien war; nachdem es mir ferner gelungen ist, den Schlüssel zu jenem bis dahin unverständlichen Plan für St. Peter in Rom zu finden, und sich dabei ergeben hat, dass sein Entwurf zu einem herrlichen Wunderwerk geführt hätte — wird es zur Pflicht, von Neuem zu prüfen, ob denn ein solcher Meister, der gleichzeitig im Dienste des Königs von Frankreich und der Stadt Paris stand, plötzlich vom Papst *Julius II.* nach Rom berufen wurde, um sich mit *Bramante* an der Concurrenz für St. Peter zu betheiligen, während der 10 Jahre, die er in Frankreich geweilt hat, dort nicht in irgend einer Weise auf die Entwicklung der Renaissance eingewirkt hat.

Hierbei werden vor Allem die Gebäude, die ihm früher zugeschrieben worden sind, von Neuem in das Auge zu fassen sein, weil die Gründe, auf welche man sich in letzter Zeit stützte, um *Fra Giocondo* von jedem Antheil an denselben auszuschliessen, näher betrachtet, gar keinen abschliessenden Werth haben.

Ehe dies indefs geschieht, dürfte es angezeigt sein, auf einen wichtigen Punkt einzugehen, nämlich auf den Titel, mit dem *Fra Giocondo* in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Frankreich angeführt wird; es scheint dies kein für jene Zeit ganz gewöhnlicher gewesen zu sein. Er lautete »*Deviseur de bastiments*«¹⁴⁵⁾, im Gegensatz zu »*Maistre ouvrier de maçonnerie*«, wie ein anderer Italiener der Colonie, *Jerosme Passerot*, genannt wird. Erstere Bezeichnung bedeutet offenbar einen Meister, der mehr dazu bestimmt war, den Gebäuden die entsprechende künstlerische und im Besonderen die architektonische Gestaltung zu verleihen, und sich weniger oder gar nicht um die materielle Ausführung in allen Einzelheiten zu bekümmern hatte. Bringt man diesen Titel mit dem Ausdruck »*Devis et plaisir* des Königs« in Zusammenhang, worunter man hier Gedanken, Absichten und Phantasien verstehen muss, an denen der König seine besondere Freude hatte, so will *Deviseur de bastiments* denjenigen bezeichnen, der nach den meist weit gehenden Ideen des Königs Vorschläge und Zeichnungen für die Neugestaltung der Gebäude auszuarbeiten hatte, selbstredend im Sinne des Königs und danach, was dieser sich unter *Mode d'Ytallie* vorstellte. Die Ausführung solcher Entwürfe, nachdem sie angenommen worden waren, erfolgte vielleicht durch einheimische Meister im Verein mit einigen Italienern.

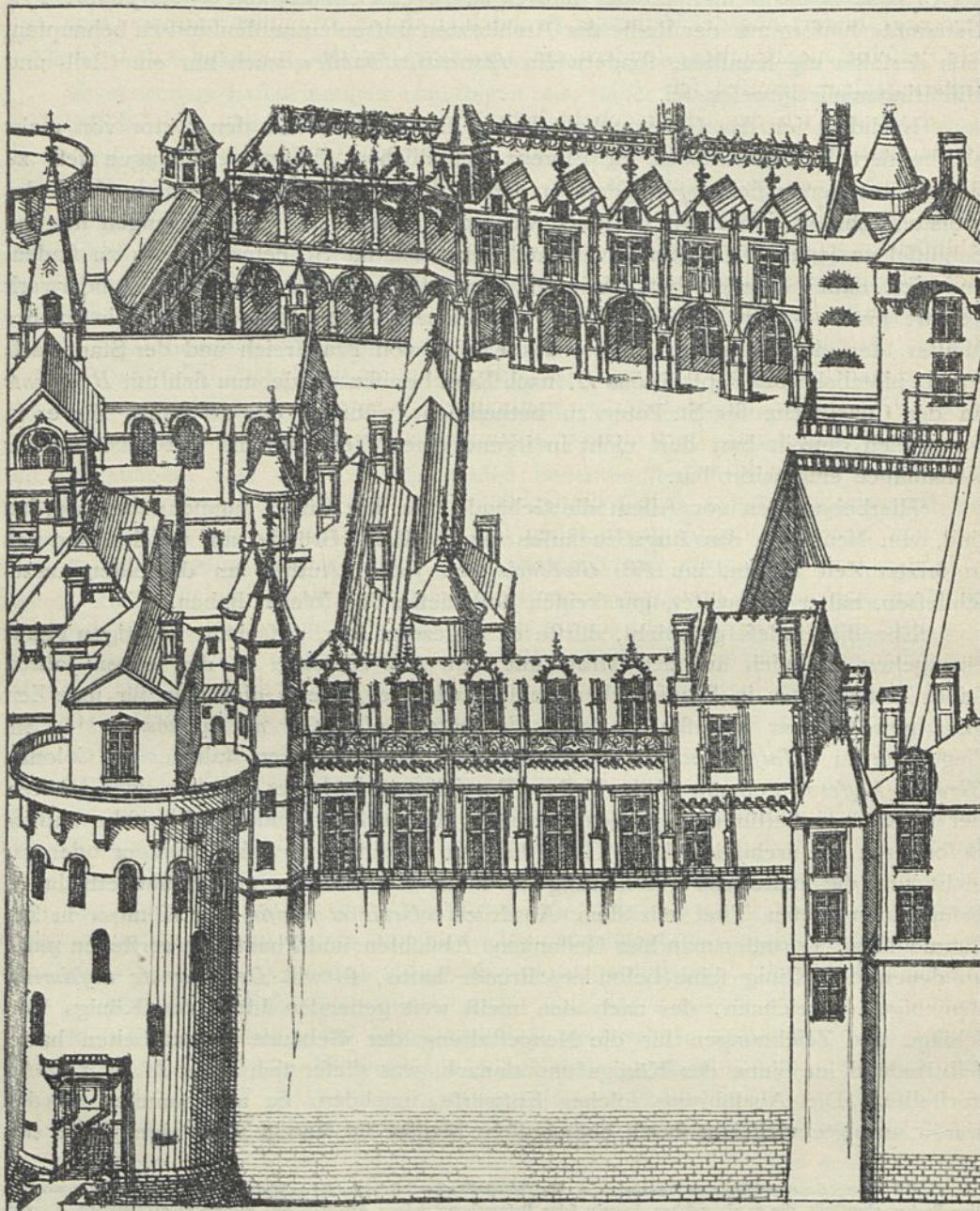
68.
*Deviseur
de
bâtiments.*

144) Siehe: *La renaissance en France*, a. a. O., *Isle-de-France*. S. 75 u. 76. — Wie flüchtig leider *Palustre* zuweilen über Sachen aburtheilt, die er nie gesehen, beweist seine Besprechung unserer Arbeit: *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra G. Giocondo* (Florenz 1882) in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 28. — Einige weitere Notizen geben wir in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 38. — Seitdem haben wir über mehr als tausend weitere Zeichnungen *Giocondo's* in der Sammlung *Deffailleur* berichtet in: *Trois albums de dessins de Fra Giocondo*, in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome*, Band XI (1892). — Einige Bedenken gegen letztere Arbeit, in den Mittheilungen des k. deutschen archäologischen Instituts, Röm. Abtheilg., Bd. VII, Heft 3, 4, beruhen zum Theile auf ungenauem Lesen meiner Arbeit, zum Theile auf Punkten, die noch nicht endgültig fest stehen.

145) Siehe auch im Folgenden das Kapitel über die Architekten der französischen Renaissance.

Die Zeitangaben über die Arbeiten in Amboise, mehrfache entschieden italienische Elemente in den im Compromiss-Stil ausgeführten, bei *Du Cerceau* abgebildeten

Fig. 22.



Theil vom Schloss zu Amboise. — Flusseite und ehem. Höfe¹⁴⁶⁾.

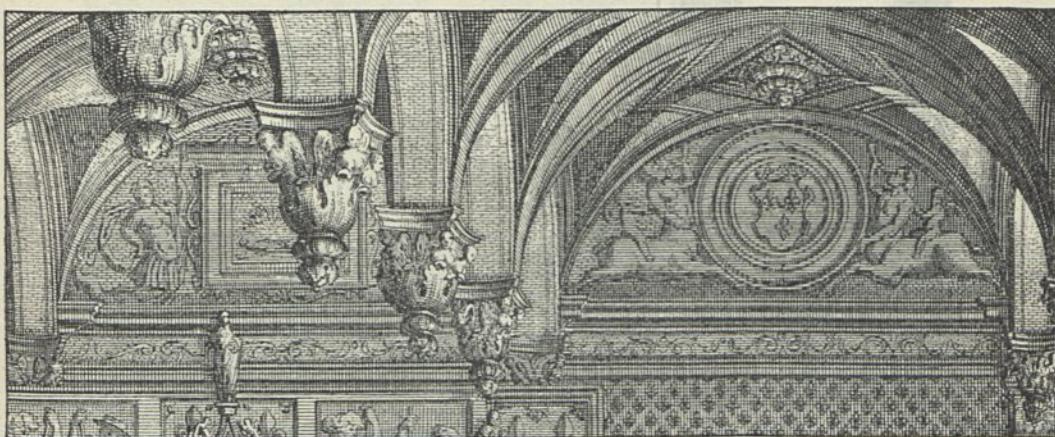
Theilen dieses Schlosses (Fig. 22¹⁴⁶⁾), die positive Angabe von *Commynes*, dass *Carl VIII.* beim Bau desselben seine Italiener verwendet hat, gestatten anzunehmen,

¹⁴⁶⁾ Facs.-Repr. nach: DU CERCEAU. *Les plus excellents bâtiments de France.* Bd. II. Paris 1576.

dass bei dieser wichtigsten der königlichen Bauausführungen, für die er in erster Reihe seine Italiener mitgebracht hatte, auch in erster Reihe *Fra Giocondo*, der an ihrer Spitze stand, einen Einfluss ausgeübt haben möchte.

Wenn die Angabe von *Anthyme-Saint-Paul* richtig ist, dass die regelmässige Anlage der Schlösser le Verger und Bury in damaliger Zeit eine Ausnahme ist — und er scheint mir darin Recht zu haben —, so dürfte gerade diese regelmässige Grundrissanordnung (siehe Fig. 17, S. 49), die etwas an diejenige des Castells zu Mailand und deren Eingang an das Thor des *Castell' nuovo* zu Neapel erinnert, dem Einfluss *Fra Giocondo's* zuzuschreiben sein, da der Bau des Schlosses 1496, also gleich nach dem Feldzug *Carl VIII.*, begonnen worden und bereits im Jahre 1499 fertig war, somit in der Zeit ausgeführt wurde, während deren sich der genannte Meister an der Loire aufhielt. Einzelne italienische Details, der Umstand, dass der Erbauer, Marschall

Fig. 23.



Theil der Decke und der Lunetten der ehem. fog. *Chambre dorée* im Justizpalaft zu Paris¹⁴⁷⁾.

(Siehe auch Fig. 345.)

de Gié, Gouverneur von Amboise war und mehrfach durch den *Maitre maçon Colin Byard* aus Tours, welcher auch Einiges im Schloss le Verger ausführte, die Schlösser zu Amboise und zu Gaillon besichtigen ließ — dies Alles gestattet ebenfalls, einen gewissen Zusammenhang mit der Colonie zu Amboise anzunehmen.

Wir kommen nunmehr zu der Frage: Kann *Fra Giocondo* irgend einen Anteil an Bauwerken gehabt haben, die ihm lange zugeschrieben wurden, deren Erscheinung aber von dem Stil, den er in Italien angewendet haben würde, grundverschieden ist? Ich gestehe gern, dass es eine Zeit gab, in der ich geneigt war, diese Frage entschieden verneinend zu beantworten. Seit einer Reihe von Jahren jedoch haben mich eingehendere Studien über das Wesen jener Zeit und über die Verhältnisse, unter denen *Fra Giocondo* in Frankreich zu arbeiten genötigt war, zu der Ansicht geführt, dass vom rein stilistischen Standpunkt aus zum mindesten ein Einfluss dieses Meisters nicht nur möglich, sondern für das Schloss zu Gaillon und für die *Salle dorée* beinahe wahrscheinlich ist.

Bezüglich der fog. *Chambre dorée*, die zum Justizpalaft in Paris gehörte, ist zu bemerken, dass die Decoration der Lunetten mit dem königlichen Wappen und dem

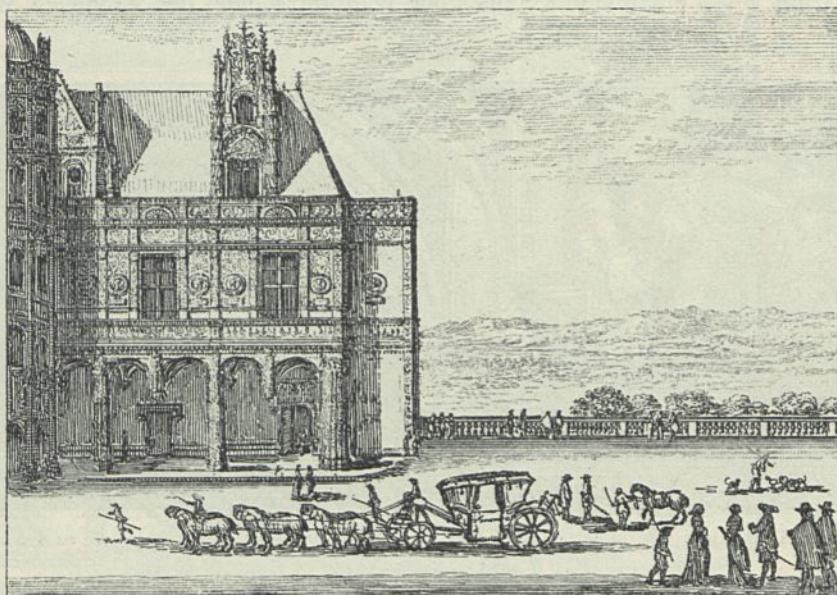
147) Nach einem Stich von Poilly im Cabinet des Estampes zu Paris, Bd. Va, 226.

70.
*Fra
Giocondo*
zugeschriebene
Werke.

Stachelschwein *Ludwig XII.*, den Centauren und Sirenen, die beide halten, selbst auf dem Stiche des vorigen Jahrhundertes (Fig. 23¹⁴⁷ u. 345) den Charakter der Schule Verona-Padua, also der Heimath *Fra Giocondo's* trägt, so dass man sich fragen muss, ob die Autoren, welche diesen Saal als ein Werk des *Frate* bezeichnen, hiernach nicht ganz oder doch theilweise Recht haben¹⁴⁸? Auch wäre hinzuzufügen, dass die hängenden Bogen, die hier als Decorations-System der Decke verwendet sind, auch an der Façade des Schlosses zu Gaillon (Fig. 24 u. 25) vorkommen.

Ein Flügel des letzteren, dessen Bruchstücke jetzt fast insgesammt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris aufbewahrt werden und die Richtigkeit des von *Israël Silvestre* dargestellten Façaden-Systems (Fig. 24¹⁴⁹) bestätigen, zeigt in der Anordnung

Fig. 24.

*Devé du Château de Gaillon.**Israël silvestre delin. et sculp.**Israël ex. cum priuile. Regis.*Theil eines Flügels im ehem. Schloss zu Gaillon¹⁴⁹.

der Medaillons zwischen den Pilastrern mit Arabesken und im Anschluss an sculpirtes Rankenwerk (Fig. 25¹⁵⁰) ein Motiv, welches lebhaft an die gleiche Anordnung an *Fra Giocondo's Palazzo del Consiglio* zu Verona erinnert, an dem das Rankenwerk allerdings nur gemalt ist. Da ferner in der Profilirung und in den Arabesken dieser Façade ebenfalls Einiges Vorbildern in demselben Theile Oberitaliens ähnlich ist, so fragt man sich, ob auch hier der früheren Ansicht, das Schloss zu Gaillon sei ein Werk *Fra Giocondo's*, nicht ein Stück Wahrheit zu Grunde liegt?

Erst seit der Publication *Deville's* über die Baurechnungen des Schlosses zu Gaillon¹⁵¹), welche in Frankreich zum Theile epochemachend war, hat man letztere

¹⁴⁸⁾ *Padre Marchese* erwähnt dieser Zuschreibung in seinem *Memorie degli artisti Domenicani*. — Ueber die *Chambre dorée* siehe auch noch im Folgenden das Kapitel über Innendecoration.

¹⁴⁹⁾ Facs.-Repr. nach einem Stich von *Israël Silvestre*.

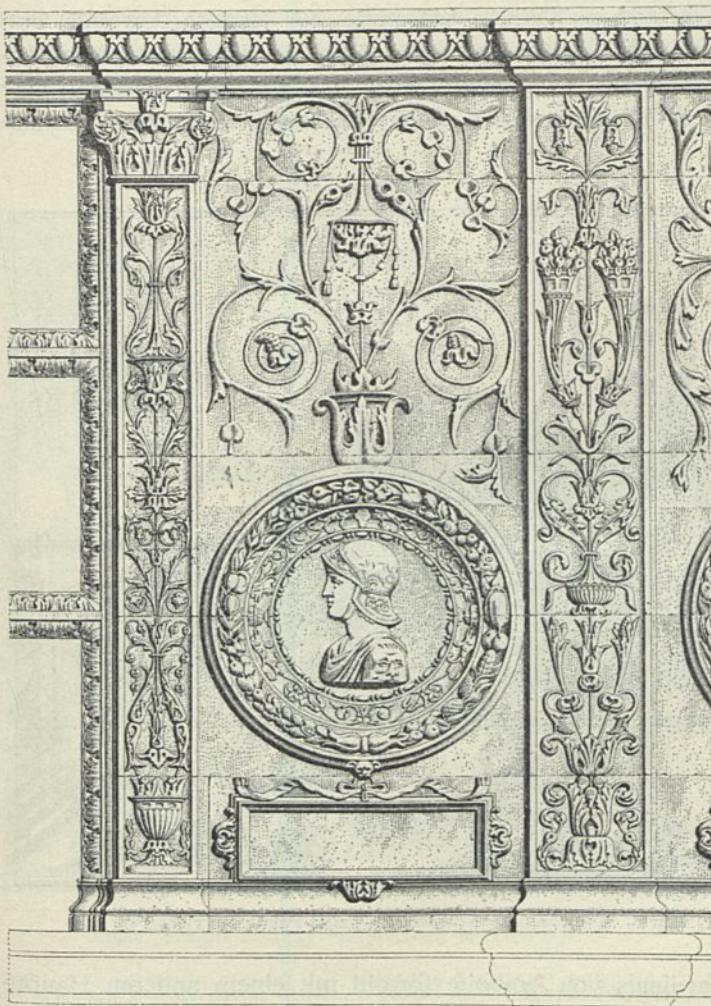
¹⁵⁰⁾ Facs.-Repr. nach: *Revue gén. d'arch.*, Jahrg. 40, Bl. 34.

¹⁵¹⁾ Siehe: *DEVILLE, A. Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon etc.* Paris 1850—51. S. XII. — Ferner erwähnen *Tipaldo* (in: *Elogio di Fra Giocondo*) und *Selvatico* die Zuschreibung an *Fra Giocondo*. (Siehe: *VASARI*, a. a. O., Bd. 5, S. 266, n. 3.)

Ansicht aufzugeben begonnen. *Deville* sagt: »Man hat bis zum Ueberdrus wiederholt, es habe der Cardinal den berühmten Veroneser Architekten *Fra Giocondo* mit dem Bau seines Schlosses zu Gaillon beauftragt. Diese Ansicht, deren Unrichtigkeit bereits von *Eméric David* geahnt worden war, verschwindet vollständig Angesichts der hier veröffentlichten Baurechnungen, in denen der Name *Fra Giocondo* nicht ein einziges Mal vorkommt.

Wenn sich *Georges* einiger italienischer Künstler bediente, so leitete keiner derselben die Bauausführung, die vielmehr durchaus französischen Architekten angehört. Die italienischen Künstler wurden nur für nebenfachliche Arbeiten (*travaux secondaires*) und für die Ornamentik verwendet. Es ist dies eine Thatsache, die von nun an für die Kunstgeschichte und für die französische Schule erungen bleibt.«

Nun kann man aber bei *Montaignon*¹⁵²⁾ eine Bemerkung über die Baurechnungen des Schlosses zu Gaillon finden, welche, als von einem so gediegenen Kenner herührend, volle Beachtung verdient. Gelegentlich der Anwesenheit des *Antonio di Giusto* in Gaillon hebt er hervor, wie *Deville* in seiner Zusammenstellung der an diesen geleisteten Zahlungen blos zu 447 *Livres*



Fensterpfeiler des ehem. Schlosses zu Gaillon.

In der *École des Beaux-Arts* zu Paris¹⁵⁰⁾.

tournois kommt, anstatt zum mindesten auf 536, die sich vielleicht auf 736 steigern sollten, fügt aber hinzu: »Uebrigens hat die Summe wenig zu bedeuten, da wir nicht alle Rechnungen von Gaillon besitzen.«

Letztere Thatsache allein nimmt schon der *Deville'schen* Behauptung, es sei aus dem Schweigen der genannten Baurechnungen darauf zu schliessen, *Fra Giocondo* habe mit dem Schlosse zu Gaillon gar nichts zu thun, jeden Werth. Und selbst

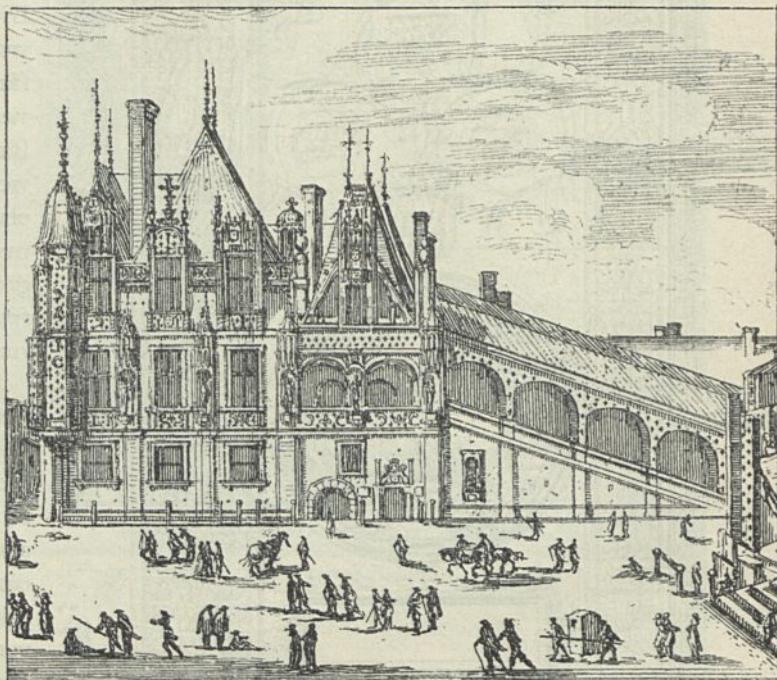
¹⁵²⁾ In: *La famille des Jupe*, a. a. O., S. 18.

wenn diese Rechnungen vollständig wären, so muss man stets der Ansicht, dass das Schweigen von Documenten bereits als Beweis für die Unrichtigkeit einer auf anderem Wege überlieferten Nachricht anzusehen sei, entgegentreten. Auch *Courajod* schreibt¹⁵³⁾ in neuester Zeit: »*Deville* geht nicht hinreichend darauf ein, was am Bau zu Gaillon an Italienischem und an italienischen Keimen enthalten ist«. In dem in Rede stehenden Falle wäre es überdies sehr leicht möglich, dass *Fra Giocondo*, der als Architekt des Königs besoldet war, falls er für den Minister *Georges d'Amboise* allerhand Zeichnungen für das Schloss zu Gaillon anfertigte, für letztere Arbeiten entweder gar keine Gratification erhielt oder dass eine solche in die eigentlichen Bau-rechnungen gar nicht aufgenommen worden ist, wie dies zu jener Zeit, wo die Künstler oft durch Beneficien bezahlt wurden, sehr häufig geschah. Könnte man nicht mit dem gleichen Recht behaupten, *Jean Cousin* habe gar nichts geschafft, weil, wie *L. de Laborde*¹⁵⁴⁾ behauptet, sein Name nirgends in den auf uns gekommenen königlichen Rechnungen vorkommt?

Durch *Pietro da Mercoliano* hängt einerseits auf dem Gebiete der im Schloss zu Gaillon so wichtigen architektonischen Gartenanlagen, andererseits durch *Antonio di Giusto* auf dem Gebiete der Sculptur und demjenigen der »Ara-besken« das Schloss des Cardinals von Amboise sowohl mit einem anderen Haupte der Schule von Amboise, *Pacello da Mercoliano*, als auch mit dem Atelier der *Giusti* in Tours zusammen; deshalb wäre eine Verbindung von Gaillon mit dem künstlerischen Haupte der Schule von Amboise, zu welcher ja das Schloss zu Gaillon gehört, erst recht wahrscheinlich.

Von der ehemaligen *Chambre des Comptes* zu Paris, die ebenfalls *Fra Giocondo* zugeschrieben worden ist und 1737 abbrannte, hat Verf. keine ausreichenden Abbildungen gefunden, aus denen man hätte beurtheilen können, ob etwa eine Einzel-

Fig. 26.

Ehem. *Chambre des Comptes* im Justiz-Palast zu Paris¹⁵⁵⁾.

153) In: *La sculpture française avant la renaissance classique*. Paris 1891. S. 8.

154) In: *La renaissance des arts à la cour de France*. Paris 1850. Bd. 1, S. 307.

155) Facs.-Repr. nach *Israel Silvestre*.

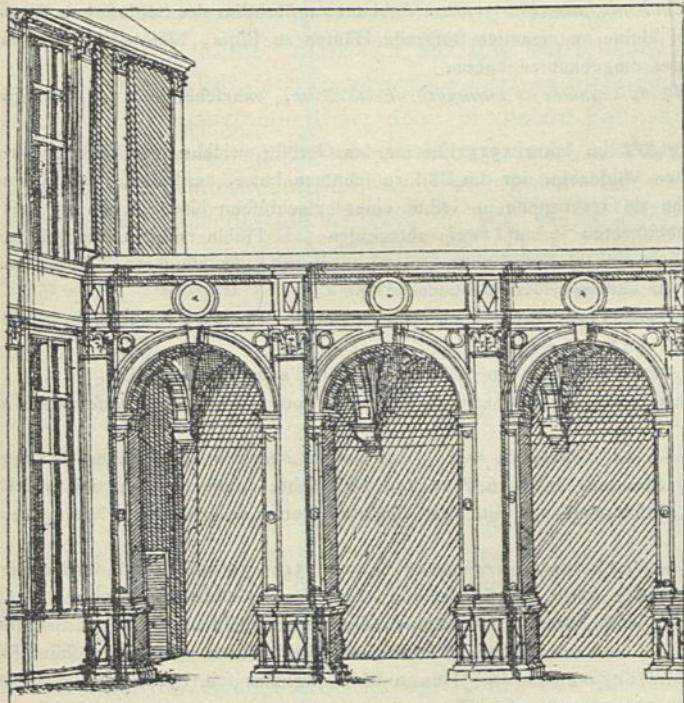
heit oder eine Gesammtanordnung in irgend einer Weise diese Ueberlieferung bekräftige. Wie Fig. 26¹⁵⁵⁾ zeigt, hatte das Aeußere keinerlei italienisches Aussehen¹⁵⁶⁾.

In Fig. 27¹⁵⁷⁾ sind die Arcaden des ehemaligen Schlosses zu Bury wiedergegeben, welches nach einem Inventar der Wittwe *Florimond Robertets* ein Werk *Fra Giocondo's* sein zu müssen schien. Diese Vermuthung hat sich indes nicht bestätigt.

Wenn man sieht, bis zu welchem Grade ein Flamänder, *Gian Bologna*, in seiner Kunst italienisch geworden ist, warum sollte es nicht möglich sein, dass *Fra Giocondo* beim Ausarbeiten von Entwürfen für Frankreich verschiedene französische Eigenthümlichkeiten annahm, und zwar um so mehr, als er (spätestens 1435 in Verona geboren) in seiner Vaterstadt während seiner ersten 15 oder 20 Jahre fast

nur gothisch bauen sah? Man erwäge ferner, dass 20 Jahre, nachdem der *Frate* Frankreich verlassen und die italienischen Formen sich viel mehr verbreitet hatten, *Boccadoro* am Pariser *Hôtel-de-ville* mehrfache französische Eigenthümlichkeiten beibehielt.

In einer Depesche des venetianischen Gesandten *Francesco Morosini* an den Rath der Zehn schreibt dieser u. A. über *Fra Giocondo*: »... er hat auch eine Provision (Gehalt) vom König für die Geschicklichkeit, mit der er ihm einen Aquäduct gemacht hat, um das Waffer bis zu seinen Gärten in Blois zu leiten. Er befindet sich in großer Intimität mit *Mario Romano*, Secretär



Ehem. Schloß zu Bury. — Arcaden im Hof¹⁵⁷⁾.

des Herzogs von *Sora*, und er stand mit Herrn *Philibert* in Beziehung, dem er als Secretär gedient hat. Er las ihm den *Vitruv* vor; denn er liebt es, sich mit mathematischen Wissenschaften, Architektur und Kriegsmaschinen abzugeben¹⁵⁸⁾. Durch *Fra Giocondo* hatte der Gesandte gewisse Artikel eines Vertrages, den man zwischen dem König, dem König der Römer und dem Herzog von Burgund anbahnte, erfahren.

156) Nach *Lance*, der wenig zuverlässig ist, scheinen *Pierre Jouvelin* und *Nicolle Viole* die *Chambre des comptes* im *Palais de justice* erbaut zu haben. Nach einer von ihm mitgetheilten Inschrift dauerte der Bau von 1486 bis 1489. Wenn dies richtig ist, wäre *Fra Giocondo* natürlich ausgeschlossen.

157) Facs.-Repr. nach: DU CERCEAU, *Les plus excellents bâtiments etc.* a. a. O., Bd. II.

158) Siehe: BASCHET, A. *Les archives de Venise. Histoire de la chancellerie secrète.* Paris 1870. S. 512.

2) *Domenico da Cortona*, eigentlich *Bernabei*, genannt *Boccadoro*.

Um über *Domenico da Cortona* ein richtiges Urtheil zu gewinnen, seien zunächst mehrere ihn betreffende Notizen, die sich auf seine Thätigkeit vor dem Bau des *Hôtel-de-ville* in Paris beziehen, hier zusammengestellt.

In den von *Mariette*¹⁵⁹⁾ citirten *Symbolae litterariae* von Gori wird *Domenico* als Schüler des *Giuliano da Sangallo* bezeichnet; ferner wird gesagt, er habe für *Franz I.* zwei prächtige Paläste, wovon einer das *Hôtel-de-ville* zu Paris, gebaut und sei 1549 im Dienste *Heinrich II.* gestorben¹⁶⁰⁾.

Bereits in den Jahren 1495, 1497 und 1498 finden wir *Domenico* unter den 22 Meistern der verschiedensten Art, die *Carl VIII.* 1495 (am 24. Dec.) aus seinem *Royaume de Scille*, d. h. aus Neapel, kommen ließ und in seine Dienste nahm; aus ihnen entstand die italienische Colonie von Tours¹⁶¹⁾. *Domenico* wird als *Menuisier de tous ouvrages et faiseur de chasteaux* bezeichnet, was dem italienischen *Legnajuolo* entspricht; er erhielt ein ziemlich hohes Gehalt, nämlich 240 *Livres tournois*.

Als die alte Brücke von *Notre-Dame* zu Paris 1499 einstürzte, wird *Domenico* unter den Meistern genannt, welche gelegentlich dieses Ereignisses befragt worden sind¹⁶²⁾.

1510, 11. Nov.: *Dominique de Cortonne, menuisier ytalien*. Arbeitet am Mobiliar des Schlosses zu Blois. 1512, 5. Juni erwirbt er zwei kleine an einander stoßende Häuser zu Blois, bleibt 18 Jahre im Besitz derselben und scheint sie in eines umgebaut zu haben.

Domenico wird auch als *Varlet de chambre et menuisier de la Reine*, wahrscheinlich der Königin *Claude*, bezeichnet¹⁶³⁾.

Bei der Begräbnisfeier *Ludwig XII.* im Jahre 1515 ließ er das Gerüst, welches das Bild des verstorbenen Königs tragen sollte, und den Baldachin, der das Bild zu schützen hatte, aufstellen, desgleichen den Katafalk in der *Notre-Dame*-Kirche als Grabcappelle in Gestalt eines griechischen Kreuzes von 15 Fuß Länge, dessen vier Fägenden mit Giebelfronten je auf zwei achteckigen, als Fialen endigenden Pfeilern aufruhten; auf der Kreuzung erhob sich ein 26 Fuß hoher Centralthurm mit vier kleineren Thürmchen an den Ecken, von 13 Kreuzen bekrönt und mit Kerzen bedeckt¹⁶⁴⁾.

Aus einer Rechnung vom 24. April 1518 ersieht man, dass *Domenico* damals in Amboise folgende Arbeiten leitete:

- 1) Im Schloss die Aufstellung der Gerüste in den Galerien für die Taufe des Dauphin.
- 2) Die Herstellung eines Festsaales für die Hochzeit des Herzogs von *Urbino* mit *Madeleine de la Tour d'Auvergne* (im inneren Hofe).
- 3) Den *Bastillon* oder *Grant marché d'Amboise pour le tournoi du baptême*, welcher 8 Tage dauerte; diese Arbeit war sehr eilig; *Domenico* hatte 26 Tage und 10 Nächte damit zu thun und erhielt dafür 60 *Livres*¹⁶⁵⁾. Vielleicht im Zusammenhang mit dem Entwurf von *Leonardo da Vinci* (siehe Art. 32, S. 33 u. Fig. 16, S. 48).

Für Arbeiten, welche *Dominique de Courtonne, architecte*¹⁶⁶⁾, von 1516—31 auf Befehl des Königs ausgeführt und dabei grosse Verluste erlitten hatte, empfing er von *Franz I.* ein Geschenk von 900 *Livres*, welches fast seinem vierjährigen Gehalt gleich kommt. Es scheinen dies Holzmodelle für Stadt und Schloss *Tournay*, für *Ardres* und *Chambord*, für Brücken, Wind-, Pferde- und Handmühlen gewesen zu sein¹⁶⁷⁾.

Am 8. März 1531 erklärt *Michel Coffon*, dass das Haus in Blois, welches seit 1512 *Dominique de Cortonne* gehört hatte, in seinen Besitz übergegangen sei¹⁶⁸⁾.

159) In: *Abecedario*, Bd. I, S. 123.

160) Siehe: *Symbolae litterariae quae exhibent florilegium. Voluminis VI. Noctium corythanarum et opuscula varia: nunc primum in lucem edita, volumen octavum. Florentiae a 1751 etc.* S. 172, n. 308. (Ich verdanke Herrn *Eugen Müntz* die Mittheilung des genauen Titels und Inhaltes dieses Werkes.)

161) Siehe: *Archives de l'art français*, Band I, S. 124, n.

162) Siehe: *Leroux de Lincy. Histoire de l'hôtel de ville de Paris etc.* Paris 1846. Theil I, S. 182.

163) Siehe: *CROY, J. de. Nouveaux documents sur l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire.* Paris 1894. S. 103.

164) Freundliche Mittheilung des Herrn *H. de Champpeaux* aus: *Comptes des obsèques et funérailles du roi Louis XII. Archives nationales.* K. K. 89.

165) Siehe: *CROY, J. de, a. a. O.*, S. 22 u. 105.

166) Und nicht *architecteur*, wie es bei *L. de Laborde* (a. a. O.) heißt. (Siehe: *Archives nationales*, J. 960, No. 3, 26.) — *Vicomte F. Delaborde* hatte die Freundlichkeit, diese Sache zu prüfen, und auch *J. de Croy* hat diesen Irrthum berichtigt.

167) *Patrons, en levée de boys tant de la ville et château de Tournay, Ardres, Chambord, patrons de ponts à passer rivières, moulins à vent, à chevaux et à gens.* (Siehe: *Archives nationales*, J. 960 — so wie: *Comptes des bâtiments du Roy, par le Marquis de Laborde, publiés par M. Guiffrey.* Band II, S. 204.)

168) Siehe: *CROY, J. de, a. a. O.*, S. 105.

1531, 3. Mai: Für die Krönung von *Eleonora von Österreich* errichtete der Meister auf Befehl des Königs* in der Abteikirche von St.-Denis die Gerüste und Tribunen für die Feierlichkeiten und führte die Arbeiten in der *Salle du pallays de la ville de Paris* für das Festmahl beim Einzug der Königin aus. Für Beides (den Werth des Holzes in der Abteikirche mit inbegriffen) erhielt er 200 *Livres*¹⁶⁹⁾.

September 1532 bis März 1533: Während der prunkvollen Zusammenkunft zwischen *Franz I.* und *Heinrich VIII.* im *Camp du drap d'or* ist *Domenico* wieder thätig zu finden. Erwähnt wird die Vollendung eines großen Buffets in Schreinerarbeit und ferner, dass der Grofsmeister von Montmorency ihn besonders habe aus Paris nach Boulogne kommen lassen, damit er in der Abtei verschiedene Arbeiten anordne, ausföhre und beschleunige¹⁷⁰⁾. *H. de Champeaux* sieht hierin die Einrichtung der königlichen Wohnungen in der Abtei.

Hieraus scheint klar hervorzugehen:

- 1) dass sich *Boccadoro* schon mehr als 8 Monate in Paris befand, als die erste Nachricht über sein Modell für das Stadthaus in Paris bekannt wurde;
- 2) der Umstand, dass man ihn besonders von Paris nach Boulogne kommen ließ bei einer Veranlassung, bei der sich die Höfe von Frankreich und England an Glanz zu überbieten suchten, liefert den Beweis, dass man von ihm etwas erwartete, was die sonstigen Meister zu leisten nicht im Stande waren.

Welche Schlüsse lassen sich aus den vorstehenden Angaben ziehen?

Der Gedanke, dass *Domenico da Cortona* bloß ein technisch geschickter Zimmermann war, ist ganz unhaltbar; denn in diesem Falle hätte man ihn sicher nicht nach Frankreich geholt, wo damals die Zimmerleute, der vorliegenden verwickelteren Aufgaben wegen, durchschnittlich wohl viel gewandter waren, als in Italien. Man muss sich ihn ohne Zweifel als *Legnajuolo*, wie es die beiden *Sangallo's* waren, denken, die zugleich Architekten und Militär-Ingenieure waren und welche, vom Zimmerfach ausgehend, zu allen Zweigen der Architektur übergegangen waren.

72.
Schluss-
folgerungen.

Offenbar hat *J. de Croy* Recht, wenn er von den Eigenschaften *Domenico's* als *Metteur en scène* und *Improviseur* spricht. Die wichtige Rolle, die er bei der Auschmückung für so bedeutende Feierlichkeiten spielte, wie bei der Trauerfeier für *Ludwig XII.* (1515), bei der Taufe und Hochzeit in Amboise (1518), bei der Krönung der *Eleonora von Österreich* (1531) und auf dem *Camp du drap d'or* (1531–32), jedesmal an Orten, die von seiner Wohnstätte in Blois entfernt lagen, beweist, dass ihn der König für den geeigneten Künstler ansah, um bei solchen Gelegenheiten den Glanz des Hofes zum ehrenvollen Ausdruck zu bringen.

Die bedeutende Entschädigung, welche ihm *Franz I.* 1531, laut der Rechnung seiner *Dépenses secrètes*, für verschiedene Arbeiten, die er in den letzten 15 Jahren auf königlichen Befehl ausgeführt hatte, gewährte, lässt ihn vielfach als Hof- und Leibarchitekten erscheinen, den der König bei der Hand haben wollte, um die Verarbeitung seiner eigenen Ideen vorzubereiten.

Wenn man *Domenico* neben einer derartigen Stellung seit 1512 und während 18 Jahren als Hausbesitzer in Blois sieht, d. h. bis zu jenem Augenblicke etwa, wo *Franz I.* auf den Neubau des *Hôtel-de-ville* zu Paris und des Louvre zu finnen anfing, so geschah dies wohl, weil er sich in Blois dem König am nützlichsten erweisen konnte. Es muss ferner in höchstem Masse die Aufmerksamkeit erregen, wenn der Meister in dieser Stellung auch ein Modell für das Schloss zu Chambord anfertigt, wenn man ferner an die Verwandtschaft des Princips in der Pfeilergliederung an den Treppen in den Schlössern zu Blois und zu Chambord (siehe Fig. 81 bis 83) und an manche andere Elemente der Stilverwandtschaft, so wie der Profilirung denkt, welche auf den gemeinschaftlichen schöpferischen Einfluss hindeuten. (Siehe auch Fig. 84.)

¹⁶⁹⁾ Siehe ebenda, S. 104.

¹⁷⁰⁾ Siehe: DE LABORDE, L. *La renaissance des arts etc.*, a. a. O., Bd. I, S. 290.

73.
Modell
für das Schloss
zu
Chambord.

Es ist gut zu verstehen, wenn *J. de Croy* es für wahrscheinlich hält, dass das Holzmodell für das Schloss zu Chambord, welches *Félibien* noch in einem Hause zu Blois gesehen und beschrieben hat, von *Domenico da Cortona* angefertigt worden ist. Schon die Anordnung der Treppe mit geraden Läufen lässt, wie *de Croy* richtig bemerkt, in damaliger Zeit eine italienische Composition oder Durchbildung des Modells als wahrscheinlich erscheinen¹⁷¹⁾. Der Unterschied zwischen diesem Modell und der Ausführung, obgleich in einigen Punkten beträchtlich, ist in der Schilderung und in den Worten *Félibien's* nicht so groß, als man nach *de Croy* glauben sollte. *Félibien* sagt¹⁷²⁾: »Die Anzahl der Räume und ihre Anordnung nähern sich dem, was ausgeführt wurde, ungemein, mit Ausnahme der Treppe.« Hieraus macht *de Croy*: »Das Werk hatte nur eine sehr geringe Aehnlichkeit mit dem verwirklichten Gebäude.«

Gerade im Gegentheil, der am meisten charakteristische Grundgedanke im Modell *Domenico's*: das Quadrat mit vier Eckthürmen und durch ein griechisches Kreuz, so zu sagen, in vier verschiedene Schlösser getheilt, ist in der Ausführung beibehalten worden. Die Schlussfolgerung *de Croy's*, dass, wenn auch *Domenico* der Erfinder und nicht bloß der Ausführende jenes Modells war, man ihm doch nicht das Verdienst der ursprünglichen Conception des Denkmals zugestehen könne, da seine Pläne nicht befolgt worden sind, ist jedenfalls übertrieben. Man kann im Gegensatz dazu ganz gut verstehen, dass *Bournon*¹⁷³⁾ *Domenico* als den wirklichen Architekten des Schlosses zu Chambord angesehen und dass man demselben Meister auch den Flügel *Franz I.* am Schloss zu Blois zugeschrieben hat. Auch findet *de Croy* sein richtiges Gefühl wieder, wenn er sagt: »Die Gegenwart dieses italienischen Künstlers an den Ufern der Loire, als man diese Denkmäler der Renaissance errichtete, scheint zu allen Vermuthungen über den Anteil, den er an denselben habe nehmen können, zu ermuthigen.«

Große Wahrscheinlichkeit hat der Gedanke *de Croy's*, *Domenico da Cortona* habe die hölzernen Laubengalerien und den Mittelpavillon der königlichen Gärten zu Blois errichtet; sie waren mit vorzüglicher Schreinerarbeit ausgestattet. Diese Gärten rührten von *Pacello da Mercoliano* und zeigten durchweg italienische Anlage; *Boccador* war der Meister der italienischen Holzkunst, der sich an Ort und Stelle befand.

Wir werden im Nachstehenden noch öfters auf *Domenico* zurückzukommen haben. (Siehe die Beschreibungen der Schlösser zu Blois und Chambord, des *Hôtel-de-ville* zu Paris und der Kirche *St.-Eustache* daselbst.)

3) Sonstige Italiener von Amboise.

74.
Pacherot.

Ausser den beiden genannten mögen noch drei andere Meister der Colonie von Amboise erwähnt werden.

Zunächst *Jérôme Pacherot*, den *Carl VIII.* aus Italien mitbrachte¹⁷⁴⁾. Er hatte sich in Tours niedergelassen, war verheirathet und ist in verschiedenen Actenstücken als *Tailleur de marbre du roi* bezeichnet. Im Jahre 1507 führte er in Gaillon einen Marmorbrunnen aus, der mit demjenigen zu Blois große Analogie zeigte. Die Be-

¹⁷¹⁾ Noch im Jahre 1548 wird am Louvre diese Treppenform als italienisch bezeichnet.

¹⁷²⁾ In: *FÉLIBIEN, A. Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France.* Paris 1874, S. 28.

¹⁷³⁾ Siehe die neueste Pariser *Grande encyclopédie*, Artikel: Chambord.

¹⁷⁴⁾ Siehe: *CROY, J. DE*, a. a. O., S. 115.

zeichnung *Maistre ouvrier de maçonnerie* lässt darauf schließen, dass er, weniger als die *Deviseurs de bâtiments*, Ideen für die Gestaltung der Gebäude geben, vielmehr hauptsächlich an der Ausführung derselben sich betheiligen sollte. Sein Einfluss kann daher in anderer Beziehung nicht unbedeutend gewesen sein.

Bei der Vielseitigkeit, welche bekanntlich eine der interessantesten Eigenarten der italienischen Meister in der Renaissance-Zeit bildet, muss eines Mannes gedacht werden, der zwar hauptsächlich als Bildhauer wirkte, aber von *Carl VIII.* in seltener Weise ausgezeichnet wurde und deshalb wohl in der Lage war, mehr als einmal einen Einfluss auf Fragen auszuüben, die mit der Architektur zusammenhingen. Es ist dies *Guido Mazzoni* aus Modena, auch *Paganino* oder *Modanino* genannt. Wir beschränken uns darauf, die Worte *de Montaiglon's*¹⁷⁵⁾, wie folgt, wiederzugeben: »Frankreich, undankbar und vergeßlich, hat keine Erinnerung an einen Mann behalten, der zu lange daselbst gewohnt, zu nahe bei dessen Könige, um nicht viele Werke von seiner Hand, viele Beispiele und auch viele Schüler zu hinterlassen, und der, in verschiedenster Weise, nicht ermangeln könnte, einen grossen Einfluss auszuüben. Es sind italienische Autoren, die die Erinnerung an sein Können aufbewahrt haben . . . Er arbeitete besonders in Terracotta und bemalte seine Werke. *Carl VIII.* nahm *Guido*, so bald als er ihn kannte, in seinen Dienst, und er befand sich unter denen, die der König am Tage seines Einzugs in Neapel (12. Mai 1495) zu Rittern schlug. (Die Thore wurden ihm am 21. Februar geöffnet.) Seine Frau *Pellegrina Discalzi* kam mit ihm und arbeitete auch; sie starb in Frankreich. *Mazzoni* verließ Frankreich ein Jahr nach dem Regierungsantritt *Franz I.*, mit Ehren und Geld beladen, und siedelte sich am 19. Juni 1516 wieder in seiner Vaterstadt Modena an, wo er zwei Jahre später starb. Wenn er, wie es wahrscheinlich ist, 1495 mit *Carl VIII.* nach Frankreich kam, so weilte er daselbst 21 Jahre lang.«

Vom zweiten *Deviseur de bâtiments* der Colonie von Amboise, *Luc Béjame*,¹⁷⁶⁾ wissen wir blos, dass die von ihm dort errichteten Ofen zum künstlichen Ausbrüten der Eier vortrefflich gelangen, und dass *Franz I.* im Jahre 1533 im Schloss zu Montrichard die seit 1496 zu Amboise in Thätigkeit befindlichen italienischen Brüttmaschinen reorganisirte.

4) Die *Giusti* aus Florenz in Tours.

Obgleich nicht zur ursprünglichen Colonie der 22 Italiener von Amboise gehörig, muss doch an dieser Stelle von der Künstlerfamilie der *Giusti* gesprochen werden. Diese Meister, deren Name in das Französische übertragen worden ist (*Juste*), wurden vielfach als Franzosen (aus Tours) angesehen. *De Montaiglon* und *Milanesi* haben diesen Irrthum beseitigt und die Abstammung der *Giusti* aus Florenz¹⁷⁷⁾ nachgewiesen. Wir werden diese Meister im Folgenden, im Kapitel über die Grabmäler, wiederfinden.

Man nimmt häufig an, dass die *Giusti* die Pilaster mit Arabeskenfüllung in Frankreich eingeführt hätten. Allein sie können sie nur verbreitet haben, wenn das Grab in Dol (1507) nachgewiesenermassen ihre erste Arbeit sein sollte. Die

75.
Mazzoni.

76.
Béjame.

77.
Familie
der
Giusti.

¹⁷⁵⁾ Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. I, S. 125.

¹⁷⁶⁾ Siehe: *MONTAIGLON, A. DE & G. MILANESI. La famille des Juste en Italie et en France.* Paris 1877 — ferner: *Société de l'histoire de l'art français.* Paris 1876. S. 2. — Dasselbe heißt es: »Les Juste ont été longtemps établis à Tours — mais c'est l'école de la Loire qui leur est redéuable et les initie, alors qu'ils ne lui doivent rien. Les Juste sont Italiens et leurs œuvres Italiennes au premier chef.«

Arabesken-Pilaster, vielen italienischen Schulen eigen, finden sich schon in den Werken von *Laurana* in Tarascon und Marfeille, 1476 und 1481, in schönster Gestalt 1496 in Solesmes. Die Annahme, dass das Grabmal der Kinder *Carl VIII.* zu Tours, welches 1506 fertig geworden, von ihnen herührt, ist nicht endgültig erwiesen, wohl aber ihre Autorschaft am Grabmal *Ludwig XII.* Letzteres thut dar, dass sie noch mehr, als *Paganino*, in der Lage waren, zum mindesten zu Verbreitung italienischer Motive und Formen vielfach beizutragen.

Der wirkliche Familienname der *Giusti* ist *Betti*; sie stammen aus San Martino a Mensola bei Florenz. Nach Frankreich überfielen die drei Brüder *Antonio di Giusto*, *Giovanni di Giusto* und *Andrea*, eben so der Sohn des ältesten Bruders, der *Juste de Antoine Juste* genannt wird. Sehr wahrscheinlich war derjenige *Giovanni*, den man 1559 und 1560 in Oiron und beim Einzug von *Maria Stuart* in Tours sieht, ein *Giovanni II.*

Da die Arbeiten und Werkstätten der *Giusti* zu denjenigen Herden gehören, von wo aus die italienischen Formen sich verbreitet haben dürften, mögen im Folgenden einige sie betreffende Angaben zusammengestellt werden.

Antonio di Giusto; 1479—1519. Erste Erwähnung 1508 u. 1509 in Gaillon arbeitend. Große Alabaster-Apostelfiguren in der Capelle; Relief der Schlacht von Genua; ein großer Windhund; ein großer Hirschkopf; *Pourtainture de Monseigneur* (der Cardinal) und eines Kindes — beide als Medaillons.

1510: Eine Hirschkuh aus Wachs für *Ludwig XII.* in Blois; war Eigentümer von Reben in Orchaise im Gebiete von Blois.

1508, 1514, 1516: Erwähnung seines Hauses in Carrara und bezeichnet als *Sculptor Majestatis Regis Franciae*; 20. Aug.: Lieferung von Marmorstücken nach von ihm angegebenen Maßen.

Giovanni di Giusto (Jehan de Juste), geb. 1485; der bedeutendste Künstler der Familie.

1507: Vollendet sein Grabmal für *Thomas James* in Dol (Bretagne).

1518: Grabmal von *Jean de Rieux*, Marschall der Bretagne, ehemals in Nantes.

1517—1531: Grabmal *Ludwig XII.* und *Anna von der Bretagne*.

1521: Kauft ein Haus mit feiner Frau *Agnes*.

1521: Vermiethet feine Meierei La Bodinière im Kreis von Tours.

1521: Er und sein Neffe *Juste de Antoine Juste* trennen ihr Geschäft.

1522: In Tours bezeichnet als *Ymagier du Roy*.

1548: Noch erwähnt.

Juste de Antoine Juste; 1505—1558 (?).

1521, 1. Juli: trennt sich von seinem Onkel *Giovanni*, in dessen Dienst er gestanden.

1522: Er und seine Mutter *J'abeau de Pace* kaufen ein Haus in Tours.

1529: Bezeichnet *Imagier en marbre*, wohnhaft in Tours.

1530: Als *Tailleur de marbre* eine Statue des Herkules und der Leda für den König.

1530—31: Siedelt nach Fontainebleau über in den Dienst des Königs.

1535—36: Arbeitet an den Stuckdecorationen der großen Galerie in Fontainebleau.

1538, 31. Dec.: Seit 4 Jahren *Sculpteur en marbre du Roy*.

1548: Seine Frau lebt in Tours weiter.

An den zwei gleichen Gräbern zu Oiron, wovon das eine 1539 datirt ist, zeigen die Pilaster dorifirende Kapitelle mit langem, cannelirtem Hals. Das eigentliche Kapitell besteht aus einem Eierstab ohne Abakus, statt des letzteren ein breites Plättchen über einem anderen feineren, das unter dem Eierstab sitzt. Eine so magere Ausbildung ist nicht häufig, kommt aber gerade an dem Palaste, den *Giuliano da Sangallo* für *Giuliano della Rovere* (Julius II.) in Savona errichtete, vor. Nun lieferte gerade *Giusto di Antonio di Michele*, der Vater der drei *Giusti*, die nach Frankreich gegangen sind, 1486 für die Kirche *la Madonna delle Carceri* in Prato eine Reihe von cannelirten Pilastryen und 16 Basen, und *Giuliano da Sangallo* war

der Architekt dieser Kirche — sollten hierdurch später zwischen *Giuliano* und den Söhnen *Giusti* Beziehungen entstanden sein?

Andere in Frankreich arbeitende Italiener werden noch im weiteren Verlaufe des vorliegenden Bandes zu erwähnen sein.

5) Verschiedene Herde italo-französischen Zusammenwirkens.

Nachdem im Vorhergehenden durch einige Beispiele ein Einblick in die Thätigkeit und die Betheiligung der italienischen Meister gegeben wurde, müssen einige Worte über das Wirken einer bescheideneren Classe von Italienern, der einfachen *Scarpellini* — Steinmetzen oder Arabeskenschitzern — gesagt werden. Die Bezeichnung »*Ciseleurs*«, die *Rivoalen* für sie braucht, ist ziemlich zutreffend. Die Anzahl derselben, welche sich im Zeitraum von etwa 1495—1540, namentlich in der ersten Hälfte dieser Periode, in Frankreich aufgehalten haben, ist wahrscheinlich viel größer, als man Anfangs anzunehmen geneigt ist. Eben so wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass der Thätigkeit eines einzigen oder zweier solcher *Scarpellini* während einiger Wochen oder Monate allein das Vorhandensein und sporadische Auftreten einer Anzahl von italienischen Ornamenten an sonst spätgothischen Bauwerken zuzuschreiben ist. *Rivoalen* dürfte hiernach ganz Recht haben, wenn er sagt¹⁷⁷⁾: »... Zu dieser Bereicherung der verscheidenden Gotik verwendete man gleichzeitig den *Tailleur français*, den französischen Steinmetzen und den italienischen *Ciseleur* ... Denn allmählich wird in Frankreich der Italiener Künstler oder Ausführender, weniger nothwendig für die Erneuerung einer Kunst, deren Altmeister, die *Lescot*, die *Bullant*, die *De l'Orme*, gegangen waren, die Quellen und Gesetze an Ort und Stelle aufzufinden ... Die französischen *Tailleurs* haben sich allmählich des Handgriffs, der Leichtigkeit des Meissels, des Verständnisses für fein abgestufte Nuancirung bemächtigt, das den Italienern eigen war.«

Jedes Bauwerk, an welchem auch nur zwei oder drei *Tailleurs de maffonnerie antiques italiens* angestellt waren, wurde, je nach den vorliegenden Verhältnissen und dem Talente dieser meist oberitalienischen *Scarpellini*, ein mehr oder minder intensiver Herd für die allmähliche Ausbreitung der neuen Decorationsweise. Die Bauten zu Amboise, die Schlösser zu Gaillon, Chambord und Blois, die Priorei zu Solesmes und das Schloss zu Bonnivet gehören zu den bedeutenderen Herden dieser Art. *Courajod* ist in dieser Richtung zur gleichen Ansicht gelangt¹⁷⁸⁾.

Das Gesagte gilt auch dort, wo sich der Schmuck auf Arabesken in Pilafter- und Wandfüllungen, auf Kapitelle, auf einige Medaillons und Profile beschränkte. Es genügte dies, um von da aus die neue Decorationsweise wiederum an irgend einem benachbarten Bau, in den tieferen Flächen, in den Diensten und an ähnlichen Bautheilen eines sonst gothischen Bauwerkes in französischer Nachahmung oder Interpretation in Anwendung zu bringen.

Es wird ausreichen, an dieser Stelle einen einzigen solchen Herd zu nennen. Es ist dies das Grabmal *Franz II.*, des letzten Herzogs der Bretagne, zu Nantes. An diesem sieht man gleichfalls das von 1502—06 stattgehabte italo-französische Zusammenwirken. Die Zeichnung der Gesammtcomposition röhrt von *Jehan Perréal* her. An den Statuen arbeitete fünf Jahre lang, für 20 Thaler monatlich, *Michel Coulombe* mit zwei *Compagnons tailleurs d'images*, letztere für je 8 Thaler monat-

78.
Scarpellini
in
Frankreich.

79.
Grabmal
des Herzogs
Franz II.
zu Nantes.

¹⁷⁷⁾ In: *Les origines de la renaissance en France*. Paris 1888. S. 41.

¹⁷⁸⁾ In: *PLANAT, P. Encyclopédie de l'architecture et de la construction*. Paris 1893. Bd. 6, S. 568.

lich, ferner mit zwei *Tailleurs de maçonnerie entiques italiens*, die einen gleichen Lohn erhielten. Die Ausführung wurde wiederum mehrfach von *Perréal* beaufsichtigt, und auch die Aufstellung leitete dieser. Die italienische Gliederung, wahrscheinlich von *Jeronimo da Fiesole* herrührend, dürfte eine ganz selbständige Leistung des letzteren sein¹⁷⁹).

80.
Ausbreitung
der Schule
der Loire.

Es kann im Vorliegenden keine eingehende Darstellung von der Art und Weise gegeben werden, wie durch solche Herde die Schule der Loire, die man als die erste »königliche italo-französische« bezeichnen könnte, sich verbreitete. Immerhin dürfte es erwünscht sein, einzelne Nachrichten über einige Meister und Werke derselben anzuführen, die geeignet sind, zum besseren Verständniß der ganzen Frage beizutragen. Sie lassen auch vielfach die Zusammengehörigkeit mit entfernteren Werken erkennen.

α) Die im Jahre 1503 bezahlten Marmorbrunnen der Gärten zu Blois wurden in Tours angefertigt¹⁸⁰), wahrscheinlich, wie *de Croy* vermutet, vom Italiener *Jérôme Pacherot*, der 1507 einen ähnlichen Brunnen zu Gaillon ausgeführt hat¹⁸¹.

β) Ein mehrfacher Zusammenhang der Arbeiten zu Gaillon mit denjenigen an der Loire geht aus den folgenden Thatsachen hervor.

Pierre Valence, Maître maçon aus Tours, wurde 1503 öfters nach Gaillon berufen, um den Schloßbau zu besichtigen; er hielt sich dort auch längere Zeit auf, arbeitete zugleich am erzbischöflichen Palais in Rouen, wurde bezüglich der dortigen Kathedrale gleichfalls befragt und stellte 1508 zu Gaillon den Venetianischen Brunnen auf.

γ) Die Gärten zu Gaillon, 1506 begonnen, hatten durchwegs italienischen Charakter und waren eine Schöpfung von *Pietro da Mercoliano*¹⁸²); schon hierdurch allein ist die Verwandtschaft mit denjenigen zu Blois auf das klarste, documentarisch wie stilistisch, nachgewiesen. Von dem Brunnen, den der Italiener *Jérôme Pacherot* 1507 für Gaillon anfertigte, war unter α die Rede.

δ) Der Marschall von *Gié*, unter *Ludwig XII.* Gouverneur von Amboise, berief *Colin Byard*, um einige Arbeiten in seinem Schloß du Verger zu Anjou, dann im Schloß zu Amboise und später in Blois zu besichtigen und zu untersuchen (*voir et visiter*); er wird als *Maître maçon en la ville de Blois* bezeichnet.

Georges d'Amboise sandte ihn zwischen 1504—1506 dreimal ab, um die Arbeiten zu besichtigen und zu untersuchen (*voir et visiter*), die er zu Gaillon und zu Rouen ausführen ließ. Einmal wird er als *Maître maçon de Gaillon* bezeichnet¹⁸³); doch will ihn *De Croy* nicht als leitenden Meister der Arbeiten zu Blois und Amboise ansehen; nach des letzteren Ansicht handelt es sich um vorübergehende Consultationen.

ε) Als es sich im Jahre 1516 darum handelte, das Prachtgrab des Cardinals von Amboise zu errichten, fragte man zuerst bei *Pierre Valence* in Tours an, ob er diese Arbeit übernehmen wolle.

ζ) Obgleich sich auf Kunstgärten beziehend, ist die folgende Nachricht für das Verständniß der Art und Weise, wie sich Kunstformen von einem Bau zum anderen fortgepflanzt haben mögen, von Nutzen. Das von *Franz I.* 1520 errichtete Schloß »La Bourdaisière«, am Cher gegenüber von Azay gelegen¹⁸⁴) und der Familie *Babou* gehörig, hatte aus den königlichen Gärten zu Blois die Maulbeer-bäume empfangen und versah wiederum 1554 *Diane de Poitiers* in Chenonceaux mit solchen¹⁸⁵).

η) Für die Ausdehnung, welche die Thätigkeit der *Giusti* hatte, zeugt wohl die Mittheilung, daß *Antonio di Giusto* (*Antoine Juste*) Eigenthümer der Reben war, die *Closerie du Roy* genannt wurden, auf dem Gebiete von Blois lagen und von seiner Witwe im Jahre 1519 an *Bernard Salviaty* verkauft wurden¹⁸⁶). Im Jahre 1510 hatte er für Blois die bemalte Hirschkuh aus Wachs angefertigt¹⁸⁷).

¹⁷⁹) Siehe in: *CHARVET. Jehan Perréal etc.*, a. a. O. (S. 67) den bereits von *Fillon* veröffentlichten Brief *Perréal's.*

¹⁸⁰) Siehe: *CROY, J. DE*, a. a. O., S. 115.

¹⁸¹) Er wurde während eines Orkans durch den Einsturz des Pavillons zerstört. Bruchstücke davon befinden sich im Schloß. (Siehe ebenda, S. 115.)

¹⁸²) Siehe hierüber Näheres im Kapitel über die Gärten.

¹⁸³) Siehe: *DEVILLE, a. a. O.*, S. 126, 133, 166.

¹⁸⁴) Siehe: *Le château d'Amboise et ses environs. Guide Guiland-Verger.* Tours. S. 45.

¹⁸⁵) Siehe: *CROY, J. DE*, a. a. O., S. 127.

¹⁸⁶) Siehe ebenda, S. 119.

¹⁸⁷) Siehe ebenda, S. 118.

8) Falls die *Fra Giocondo* zugeschriebenen Bauwerke tatsächlich von ihm beeinflusst worden sind, so würden auch sie, wie dies später beim *Hôtel-de-ville* zu Paris der Fall war, aus der Schule der Loire stammen.

9) Endlich ist die von *Ludwig XII.* erfolgte Versetzung der von *Carl VIII.* nach Amboise berufenen italienischen Künstler-Colonie nach Paris und ihre endgültige Installation im *Hôtel de Nesle*¹⁸⁸⁾ ein für die Verbreitung der Schule der Loire nach Norden wichtiges Ereignis.

Vorstehende Beispiele werden den grossen Einfluss der Schule an der Loire, so wie ihre Priorität in genügendem Masse errathen lassen.

6) Gestalt des italo-französischen Zusammenwirkens.

Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie in der Periode bis etwa 1530 die Zeichnungen und Modelle für ausgeführte Bauwerke zu Stande gekommen sind. Vorher sei als Beweis, dass damals Einige das richtige Gefühl des »doppelten Wesens« jener Zeit hatten, an verschiedene Bezeichnungen, die gebraucht wurden, erinnert, wie z. B. *Franco-Gallia* bei *Hotman, la Franc' Italie*¹⁸⁹⁾ oder *ces furieuses et enragees bestes Medici-Valoyes . . .*¹⁹⁰⁾ etc., wenn dieselben auch einer etwas späteren Zeit entstammen.

Um die auszuführenden Zeichnungen zu erhalten, ging es in manchen Fällen wohl ähnlich zu, wie etwa 100 Jahre früher in der Bauhütte des Mailänder Doms¹⁹¹⁾. Dort ließ man die deutschen und die französischen Architekten ihre Entwürfe ausarbeiten, um ihre Gedanken und Motive zur Verfügung zu haben. Die *Ingegneri* nahmen alsdann aus jedem derselben so viel, als schön befunden wurde, und gestalteten das Entnommene in Rücksicht auf die vorliegenden Verhältnisse und den italienischen Geschmack um, wobei einige Fremde mitwirkten. In Frankreich war das Verhältnis umgekehrt: die italienischen Entwürfe wurden auf Grund der französischen Dispositionen umgebildet und nach einheimischem Geschmack zugerichtet. Hierbei ist nicht zu vergessen, dass am Mailänder Dom nicht bloß die Nordländer gothische Architekten waren, sondern bis zu einem gewissen Grade auch die Mailänder, dass also die Umgestaltung im italienischen Geschmack dort viel leichter vorgenommen werden konnte, als in Frankreich, wo man zur Zeit *Ludwig XII.* die Handhabung antiker Architektur noch nicht beherrschte.

Um an derartigen Bauwerken Alles zu erklären, was etwa *Fra Giocondo* oder ein anderer Italiener in der allgemeinen Erscheinung, so wie in der Durchbildung des betreffenden Baues in Italien selbst nicht gethan haben würde, giebt es viererlei Möglichkeiten:

a) Entweder hat *Fra Giocondo* selbst diese Werke in einer aus französischen und italienischen Elementen zusammengesetzten Weise ersonnen, und zwar einfach aus dem Grunde, weil (wie in Art. 55 u. 56, S. 59 u. 60 gezeigt worden ist) die damalige Entwickelungsstufe des französischen Geschmackes nichts Anderes zuließ; oder

b) wir stehen vor einer französischen Umgestaltung eines italienischen Entwurfes; oder

c) *Fra Giocondo* hat einen ihm unterbreiteten französischen Entwurf, so weit es die Umstände und der französische Geschmack zuließen, stellenweise italienisiert,

8.
Entstehung
der
Entwürfe.

¹⁸⁸⁾ Siehe: COURAJOD, L. *Les origines de la renaissance etc.* Paris 1888. S. 40.

¹⁸⁹⁾ Siehe: *Mémoires de l'état de France sous Charles Neufchâtel par H. Wolf. 1570 à Meidelbourg.* Vol. I, S. 366.

¹⁹⁰⁾ Siehe: *Le reveille-matin des François et de leurs voisins . . .* Von Nicolas Barnaud. Edimbo (Genève) 1574, S. 113.

¹⁹¹⁾ Verfasser hat dieses Verfahren geschildert in seiner Studie: *Le passé, le présent, l'avenir de la cathédrale de Milan. Gaz. des beaux arts* 1890.

worauf der Entwurf durch französische Meister unter Mitwirkung italienischer *Scarpellini* zur Ausführung kam;

δ) endlich ist es nicht ausgeschlossen, dass von vornherein ein Zusammenarbeiten von französischen und italienischen Künstlern stattfand, und dass während der verschiedenen Phasen dieses gemeinsamen Wirkens eine oder die andere der drei ersten Möglichkeiten sich verwirklichte.

In den umgearbeiteten Entwürfen mochte es vier verschiedene Gruppen von Elementen geben, und zwar:

- α) rein gothische Elemente;
- β) gothische Elemente, in italienischem Sinne umgestaltet;
- γ) italienische Elemente, in gothischem Sinne umgestaltet, und
- δ) italienische Motive und Einzelheiten, die eine Umgestaltung nicht erfahren haben.

Bei der Fertigstellung der endgültigen Entwürfe brauchte der betreffende einheimische Meister für die Gruppen β, γ und δ — je nach den vorliegenden Verhältnissen, je nach seiner Befähigung, je nachdem er Italien kannte oder nicht — abermals das Eingreifen eines italienischen Elementes, sei es in der Person des italienischen Architekten, der schon einen Vorentwurf angefertigt hatte oder unter dessen Mitwirkung der erste Entwurf zu Stande gekommen war, sei es in der Person eines mehr untergeordneten Zeichners, der sich auch an der Herstellung der Werkzeichnungen betheiligte. Für die Gruppe δ wurden Anfangs ausschließlich italienische *Scarpellini* benutzt.

82.
Zusammenarbeiten
der
Tailleurs
de pierre
mit den
Scarpellini.

So befremdend es erscheinen mag, so ist das Bild, welches *Rivoalen*¹⁹²⁾ von der Art des Zusammenwirkens der italienischen mit den französischen Steinmetzen entwirft, in vielen Punkten richtig. In Gaillon kann stellenweise nur auf solche Art verfahren worden sein. »Im Norden wie im Süden,« schreibt er, »im Osten wie im Westen, an den Ufern der Loire, wie an der *Place de Grève* (Rathausplatz in Paris) steht der Italiener auf den Gerüsten, Ellbogen an Ellbogen mit den Franzosen — gleichzeitig greifen sie das einem jeden vom Meister zugetheilte Stück (*épannelage*) Bosse. Die eine bestimmt für die Finesse einer durchaus ideal-conventionellen Arabeske, flach ciselirt, unendlich fein abgestuft, von einem Mailänder oder Florentiner — die andere bestimmt für das auf tief dunkel ausgehöhltem Grund sich abhebende kräftige Relief einer markigen Ornamentation, von Elementen einheimischer Flora entnommen, üppig quellend unter dem gallisch sprudelnden Esprit des Meissels des *Tailleur* aus der Touraine oder Normandie, Burgund oder Paris. Der an die auffschwellende Ueppigkeit des gekräuselten Kohls oder der Cichorie gewöhnte Meissel des französischen Steinmetzen giebt sich, seit dem Aufgehen der französischen Renaissance, in Gaillon wie zu Azay, in der Auvergne wie in der Bretagne, zu erkennen.« Bereits früher spricht sich *Courajod* über das Zusammenarbeiten von Italienern und Franzosen ganz wie *Rivoalen* aus.

Abgesehen von der Geschmacksrichtung, welche das Beibehalten vieler einheimischer Elemente verlangte, gab es noch andere Gründe, welche bei der Bauausführung die Beteiligung französischer Meister unentbehrlich machten; so die gründliche Kenntniß des Baumaterials, die Verschiedenheit der technischen Verfahren, das Vertrautsein mit mancher einheimischen Gewohnheit etc. Schon die Unkenntniß der französischen Sprache, die man bei den meisten italienischen Meistern voraus-

¹⁹²⁾ In: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 567: Artikel: *Styles français*.

setzen muß, machte die hierbei nothwendige Vermittelung zu einem wahren Zusammenarbeiten, wobei es, ähnlich wie dies wohl auch heutzutage geschehen mag, den Einheimischen scheinen mochte, daß sie und ihre Landsleute die Hauptrolle spielten, um so mehr als dies, materiell genommen, in vielen Fällen thatsfächlich zutraf.

Fasst man die im Vorstehenden näher beleuchtete Sachlage zusammen, so ergiebt sich für viele Fälle das Folgende. Der Entwurf war ein Compromiß und das Ergebniß italo-französischen Zusammenwirkens oder einer Verwirklichung des vom Bauherrn aufgestellten Programms, welches bis zur Feststellung des auszuführenden Entwurfs abwechselnd von Italienern und Franzosen umgestaltet worden war. Die Ausführung wurde für jedes Fach einem einheimischen Meister im Accord oder nach einem anderen Verfahren anvertraut. An der Anfertigung der Werkzeichnungen, so wie an der Herstellung der Ornamente und des Schmuckes betheiligt sich neben den Franzosen je nach Umständen ein oder mehrere Italiener als Zeichner oder als *Scarpellini*. Ihr Anteil und das Ornamentale waren stets das neue Element im Stil.

83.
Zusammen-
fassung.

Beim *Hôtel-de-ville* zu Paris allerdings, wo man einen Italiener zur Hand hatte, der bereits seit 35 Jahren im Lande thätig war und den Geschmack und die Bedürfnisse der Franzosen kennen gelernt hatte, war es möglich, daß der Entwurf von *Domenico da Cortona* allein herrührte und daß ihm auch die oberste Leitung über die Ausführung anvertraut wurde.

Ein greifbares Bild von der Art und Weise, wie bei manchen Bauwerken verfahren wurde, giebt uns die Errichtung der ersten steinernen Brücke zu Paris, des *Pont Notre-Dame*, bei dem, ungeachtet vielfacher Versuche, seinen Anteil zu verkürzen, *Fra Giocondo* die mafsgebende Rolle spielte.

84.
Greifbares
Beispiel.

Am 25. October 1499 war die alte Holzbrücke eingestürzt¹⁹³⁾. Für die Wiedererrichtung einer Brücke wurden aus allen Theilen Frankreichs Baukundige berufen, darunter auch *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona*.

Am 12. März 1499 (1500 n. St.) wurde ein Maler, *Gautier de Campes*, beauftragt, eine »Figure ou Portraite der neu projectirten Brücke anzufertigen. Dieses Modell sollte in allgemeinen Zügen die verschiedenen Wünsche in sich vereinigen, welche aus den Berathungen einer Reihe von Schiffern, Brückenbaumeistern und anderen Technikern hervorgegangen waren. Unter letzteren befand sich *Fra Giocondo*.

Am 6. Juli 1500 findet zwischen *Fra Giocondo* und den Werkmeistern (*Maîtres des œuvres*) eine Berathung über die Höhe und die Gestalt der künftigen Brückenbogen statt. Ersterer sowohl, als auch *Didier de Félin* sollen dem Rathe der Stadt je einen Entwurf vorlegen. Es wird beschlossen, die Form der Bogen erst dann zu bestimmen, wenn die Pfeiler bis über den Wassertiegel aufgebaut sein werden¹⁹⁴⁾.

In drei Sitzungen, vom 10.—26. August 1500, denen *Fra Giocondo* beiwohnte, entschieden die Werkmeister über die Arbeiten, welche für jeden Brückenpfeiler nothwendig sind.

Am 25. November 1502 wird die Höhe der Brückenbogen endgültig bestimmt; *Fra Giocondo* und *Jean d'Esculant* waren in der Sitzung zugegen.

*Le Roux de Lincy*¹⁹⁵⁾ glaubt aus den Registern der Stadt und des Parlaments den Schluss ziehen zu müssen, daß *Giocondo* eher die Entwürfe für den *Pont Notre-Dame* fest gestellt, als daß er die Ausführung desselben geleitet hat. Da indefs ihm und *Jean d'Esculant* am 25. November 1502 auch *le contrôle de la pierre de taille* anvertraut wurde, so ist dies wohl eine Thätigkeit, die einen wichtigen Theil der Bauausführung in sich schließt.

Hierfür spricht auch, daß *Fra Giocondo*, nachdem er mehrere Male in die Commission, der die obere Leitung (*Administration*) des Brückenbaues übertragen war, berufen worden war, am 20. Juli 1504

¹⁹³⁾ Siehe: *Histoire générale de Paris etc.* Paris 1876—85. Bd. 1: BONNARDOT, F. *Registre des délibérations du bureau de la ville de Paris etc.* I: 1499—1526.

¹⁹⁴⁾ *Jean d'Esculant*, *Jean Gioconde* und *Jean de Doyac*, welche sämmtlich der Berathung vom 11. Juli 1500 beiwohnten, sind keineswegs dieselbe Person, wie *Sauval* glaubte; der Erstgenannte war gleichfalls ein Mönch.

¹⁹⁵⁾ Siehe: *Le ROUX DE LINCY. Recherches historiques sur la chute de la construction du pont Notre-Dame à Paris 1499—1510.* Paris 1845—46. (In der Bibliothèque de l'École des Chartes.)

in Gemeinschaft mit dem Hauptwerkmeister (*Maître des œuvres*) *Jean de Félin* mit dem Nivellement der Brücke beschäftigt war¹⁹⁶). Man vergesse hierbei nicht, dass die speciellen Register über den fraglichen Brückenbau verloren gegangen sind. Die Bedeutung dieses Unternehmens für die damalige Zeit, verlieh demselben, wie *Le Roux de Lincy* bemerkt, eine gewisse Feierlichkeit, die erst in das richtige Licht tritt, wenn man sieht, wie während des fast 100 Jahre später stattfindenden Baues des *Pont neuf* fortwährend die Verhältnisse beim *Pont Notre-Dame* studirt wurden¹⁹⁷.

Für die Beurtheilung der Sachlage ist ferner das Folgende von Wichtigkeit. Am 18. Nov. 1504 schreibt der venetianische Gesandte *Francesco Morosini* seiner Regierung aus Paris: »... Hier giebt es einen Mönch, *Fra Giocondo* aus Verona, im Dienste dieser erlauchten Gemeinde von Paris. Die Stadt hat ihn für den Bau einer Brücke belohnt, die er über der Seine errichtet hat und welche ein sehr schönes Werk ist ...«¹⁹⁸.

Das wahre Verhältnis *Fra Giocondo's* zum Bau der Pariser *Notre-Dame*-Brücke dürfte endlich daraus hervorgehen, dass die Stadt Paris an einem Bogen ihrer neuen und ersten Steinbrücke folgendes Distichon als Inschrift anbringen ließ:

Jucundus geminos posuit tibi, Sequana, pontes;
*Hunc tu jure potes dicere Pontificem*¹⁹⁹.

Sicherlich wäre dies einem fremden Meister gegenüber, der noch dazu vor der völligen Vollendung der Brücke Frankreich verlassen hatte, eine unerklärliche, ja undenkbare Schmeichelei gewesen. Dessen ungeachtet schreibt *Le Roux de Lincy*: »Giocondo kann hiernach nicht als der Architekt der *Notre-Dame*-Brücke angesehen werden. Die Einheitlichkeit der geistigen Erfindung (*Conception*), die eine solche Bezeichnung voraussetzt, lag nicht in den Gedanken der damaligen Zeit; aber es ist gewiss, dass der Anteil, den er an jenem Bauwerk genommen hat, groß ist. Er wurde deshalb durch den Ruhm belohnt, der sich an seinen Namen knüpft. Die Pariser wollten bereits im XVI. Jahrhundert das dauernde Gedächtnis seines Namens durch jenes Distichon verewigen ...«

85.
Schluss-
ergebnisse.

Die vorstehenden Erörterungen und Schilderungen dürften zu folgenden Schlussergebnissen geführt haben:

a) Durch das Zusammenwirken der italienischen Colonie zu Amboise mit den einheimischen Meistern ist die erste französische Renaissance-Schule, diejenige der Loire und zu Gaillon, entstanden.

b) Bei diesem Zusammenwirken ist der italienische Anteil weit größer, als man seit *Emeric David*, *Deville*, *Palustre* und anderen Schriftstellern dieser Richtung angenommen hat und als es der Stil dieser Gebäude, verglichen mit den gleichzeitigen Ausführungen in Italien, anfänglich annehmen lässt.

c) Es ist keineswegs unmöglich, dass *Fra Giocondo* an den ihm in Paris und in Gaillon zugeschriebenen Werken wirklich einen bedeutenden schöpferischen Anteil gehabt hat.

d) Er hat wahrscheinlich auch auf andere Bauwerke, wie z. B. auf die Schlösser zu Amboise und Le Verger, stellenweise eingewirkt.

e) Er kann, als erstes Haupt der Schule an der Loire, an ihrer Ausbreitung nach Paris und Gaillon beigetragen haben und kann sich zum Theile vielleicht auch durch den Unterricht, den er über *Vitrue* und andere Architekturfragen (Profilirung?) gegeben hat, an der Einführung der Renaissance betheiligt haben.

f) Nachdem *Fra Giocondo* 1505 durch *Julius II.* plötzlich berufen worden war, um an der Concurrenz für St. Peter zu Rom sich zu betheiligen, scheint *Domenico da Cortona*, vielleicht schon gleichzeitig mit ersterem, eine sehr wichtige Stellung eingenommen zu haben, von der man bisher verhältnismässig wenig gewusst hat.

¹⁹⁶ Siehe ebenda, S. 39.

¹⁹⁷ Siehe des Verfassers: *Les Du Cerceau*, a. a. O., Abschnitt über den *Pont neuf*.

¹⁹⁸ Siehe: *BASCHET*, A. *Les archives de Venise. Histoire de la chancellerie secrète*. Paris 1870. S. 562.

¹⁹⁹ Gelegentlich dieser unzähligen Male abgedruckten Inschrift verweist *Le Roux de Lincy* auf: *Les antiquités de Paris 1561. F. 150.*

Seine Thätigkeit an der Loire, namentlich seine Beteiligung an jener Gruppe von Gebäuden, zu denen die Schlösser zu Blois, Chambord, Bury etc. gehören, ist möglicher Weise eine noch bedeutungsvollere gewesen, als seine spätere am *Hôtel-de-ville* zu Paris.

Diese hier angedeutete, ungemein einflussreiche Rolle, die wir nach dem Ge sagten für *Fra Giocondo* und *Boccador* glauben in Anspruch nehmen zu sollen, ließe sich vielleicht am einfachsten aus der in Frankreich beinahe unerhörten, aber endgültig fest stehenden Thatsache ableiten, dass die Behörden von Paris die Namen zweier Architekten inschriftlich verewigten, die beide Italiener waren, nämlich denjenigen *Fra Giocondo's* durch das angeführte Distichon am *Pont Notre-Dame* und denjenigen von *Domenico da Cortona* oder *Boccador* über dem *Hôtel-de-ville*.

Nachdem ich mich veranlaßt gefsehen habe, in Art. 5 (S. 7) eine *Courajod* so entschieden entgegengesetzte Ansicht über den Ort des Ursprungs der Renaissance auszusprechen, halte ich es für meine Pflicht, hervorzuheben, dass dieser Gelehrte bezüglich des Anteiles der Italiener in drei Schriften²⁰⁰⁾, die mir erst nach der Drucklegung der vorstehenden Erörterungen zugänglich waren, die gleichen That fachen angeführt hat und zu denselben Ergebnissen gelangt ist, zu denen ich ganz unabhängig von ihm gekommen bin.

5. Kapitel.

Entwickelungsperioden und -Phasen der französischen Architektur seit dem Beginn der Renaissance.

Es ist von grosser Wichtigkeit, einen klaren Ueberblick und das richtige Verständniß der stilistischen Zusammengehörigkeit der französischen Baukunst seit dem Beginn der Renaissance und des eigentlichen architektonischen Wesens ihrer auf einander folgenden Entwickelungsphasen zu ermöglichen. Deshalb haben wir die Formänderungen und den Charakter dieser Phasen, so wie ihr Verhältniss zu den grösseren Entwickelungsperioden des in Rede stehenden Baustils als Grundlage für die Untertheilung desselben gewählt, anstatt die Reihenfolge der nach den verschiedenen Königen benannten Baustile beizubehalten. Denn wir glauben, dass der letztere Brauch nicht selten das wissenschaftlich richtige Verständniß der französischen Architektur, etwa seit dem Jahre 1495, erschwert. Da indes dieser Brauch, obwohl die Dauer der Regierungen der betreffenden Regenten nur selten mit derjenigen der nach denselben benannten Stilrichtungen zusammenfällt, in hohem Masse eingewurzelt und auch bequem ist, haben wir diese Bezeichnungen gleichfalls, jedoch erst in zweiter Reihe beigefügt.

86.
Stilistische
Eintheilung.

Bereits in Art. 17 bis 21 (S. 21 bis 25) wurde der stilistische Zusammenhang der verschiedenen Phasen der mit der Renaissance in Frankreich beginnenden Architektur dargelegt. In Art. 24 (S. 27) und der zugehörigen graphischen Darstellung

²⁰⁰⁾ Diese Schriften sind:

La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française. Paris 1885.
Les origines de la renaissance en France etc. au XIVe & au XVe siècle etc. Paris 1888.
La sculpture française avant la renaissance classique etc. Paris 1891.

(Tafel bei S. 28) wurde gezeigt, wie diese Stilphasen bis auf die Gegenwart drei grosse Entwickelungsperioden von nahezu gleicher Zeitdauer bilden, die im Folgenden als die erste, zweite und dritte benannt werden mögen. In jeder dieser drei Entwickelungsperioden sind wieder drei verschiedene Phasen zu finden, die man als die frühe, die reife und die späte oder freie bezeichnen kann. Naturgemäß besteht zwischen je zwei auf einander folgenden Phasen eine Zeit des Ueberganges, so wie auch zwischen den grösseren Abschnitten der Entwicklung, die wir Perioden geheissen haben, eine solche Uebergangszeit vorhanden ist²⁰¹⁾. Wir werden sehen, dass seit dem Jahre 1500 in diesen Uebergangsformen von einer Phase zur nächsten die französische Architektur dreimal, in Bezug auf Feinheit, Reife und frisches Leben, ihre reizendsten Formen erreicht hat. Es ist dies:

- 1) am Schluss der Früh-Renaissance und am Beginn der reifen Periode (*Franz I.* und *Heinrich II.*);
- 2) am Ende des Stils *Ludwig XIV.* und am Beginn des Stils *Ludwig XV.*, so wie
- 3) während des Ueberganges von letzterem zum Stil *Ludwig XVI.*

87.
Zwei Hauptströmungen.

Die erste, zugleich eine der interessantesten und wie es uns scheint, bis jetzt zu wenig beachteten Erscheinungen in der Architektur Frankreichs seit etwa 1500 ist das Vorhandensein zweier neben einander fliesender Strömungen — eine Erscheinung, welche sogar die Grundlage für die richtige Auffassung der nachfolgenden Darlegungen bilden dürfte. Die erste derselben kann man als die italienisch-antike, als die neue bezeichnen; die zweite ist die Fortsetzung und Erbin der einheimischen, gothischen oder gallo-germanischen Bauweise und neigt zu einer freieren, mehr subjectiven franco-flämischen Auffassung hin. Bisweilen glaubt man, die letztere Strömung höre vollkommen auf; indes zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass sie nur, je nach den Zeiten, verschiedene Formen angenommen hat, und gerade diese Thatfache hat wohl vielfach dazu beigetragen, das Verständniß für die Stilzusammengehörigkeit zu trüben.

Das Verhalten dieser zwei Strömungen zu einander, die veränderten Gebiete, auf denen sie zeitweise wirken, die Einflüsse, die sie auf einander ausüben, die Art, wie sie sich mit den von außen herkommenden Einwirkungen verbinden, das abwechselnde Ueberwiegen der einen oder anderen derselben, das zeitweise beinahe gänzliche Verschwinden der einen Strömung — alle diese Erscheinungen dürften zu den wichtigsten Elementen in der Entwicklung der französischen Architektur gehören; sie tragen zum richtigen Verständniß der verschiedenen Stilphasen und ihres wirklichen Charakters wesentlich bei. Es wird deshalb unsere Aufgabe sein, in den verschiedenen Entwickelungsstufen die wahrnehmbaren Anhaltspunkte fest zu stellen, aus denen die Continuität der beiden lebendigen Quellen der französischen Architektur seit Beginn der Renaissance zu erkennen ist, selbst dann, wenn die eine, nur unter dem Boden weiter rieselnd, gänzlich verloren gegangen zu sein scheint.

88.
Italo-antike Strömung.

Die rein italienisch-antike Richtung in dieser Strömung ist die erste, welche auf französischem Boden wirkliche architektonische Denkmäler hervorbrachte, wenn auch in kleinem Maßstabe und bis etwa 1540 in spärlicher Weise fliesend. Sie beginnt mit den rein italienischen Werken der Meister im Dienste des Hauses Anjou,

²⁰¹⁾ Obwohl man stets vor einer allmählichen Umwandlung steht, schien mir dies keineswegs ein Grund zu sein, um mit *Viollet-le-Duc* das System getrennter Stilperioden mit bestimmter Benennung, wie *A. de Caumont* dies für die Gotik eingeführt hatte, zu verwerfen. Denn eben so sicher, wie die allmähliche Umwandlung eines Bauteils, ist die Thatfache, dass er der Reihe nach klar zu unterscheidende Entwickelungsstufen mit bestimmtem Stilcharakter annimmt, die jeweilig vom Wesen der vorhergehenden, wie der nachfolgenden Phase in sprechendster Form sich unterscheiden.

Francesco da Lovrana und *Pietro da Milano*, setzt sich in den Grabmälern der Kinder *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* in den Gartenanlagen zu Amboise, Blois und Gaillon, in einigen Grabmälern, die von der Familie *Giusti* ausgeführt worden sind, und in denjenigen der Schloss-Capelle zu Oiron (das eine 1539) fort. Mit dem von *Goujon* herrührenden Grabmal *Bréze's* zu Rouen (1535—44) treten die Franzosen mit dem Stil *Heinrich II.* in die Hoch-Renaissance ein. *Lescot's* Louvre-Hof und *Primiticcio's* Grab-Capelle der Valois gehören zu den ausgesprochensten Werken dieser Richtung, welche von 1540 bis 1570 die herrschende Strömung bildet.

Erst einige Jahre später, seit der 1495 erfolgten Rückkehr *Carl VIII.* aus Neapel, beginnt die andere oder nationale mächtige Strömung an der Renaissance theilzunehmen, und zwar in der anziehenden Gestalt des französisch-italienischen Compromiss-Stils, der die Stile *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* hervorbrachte. In diesen nimmt die Menge der Anfangs ganz überwiegenden gothischen Einzelheiten immer mehr ab; dagegen nimmt die Zahl der italienisch-antiken Elemente immer mehr zu, bis letztere schließlich allein herrschen. In den letzten 8 bis 10 Jahren der Regierung *Franz I.* bildet sich die Architektur zur Hoch-Renaissance oder zum Stil *Heinrich II.* um und fliesst mit der italo-antiken Richtung zu einem einzigen Strom zusammen.

89.
Gallo-
germanische
oder
franco-flämische
Strömung.

Indes war nicht der ganze nationale Strom im Stil *Heinrich II.*, eben so nicht im italo-französischen Compromiss-Stil der Früh-Renaissance aufgegangen. Ein erster, wenn auch kleiner Theil der einheimischen, franco-flämischen Strömung setzte sich vielmehr im Festhalten an manchen gothischen Anordnungen des Kirchenbaues fort. Ein zweiter Theil dieser Strömung, an der freieren Formenbehandlung hängend, verband sich mit den Elementen Michel-Angelesker Willkür, die sowohl unmittelbar, als auch durch den Zug des Capriccio und des Bizarren, den sie in die Schule *Raffael's* gelegt hatten, mit den Decorationen von *Rosso* und *Primiticcio* nach Frankreich gebracht wurde. Im Verein mit den Religionskriegen verkürzten sie die edlere Entwicklung der Hoch-Renaissance durch ein Uebermaß von Willkür und oft ungünstiger Phantasie, welche im Wirrwarr der Zeiten *Heinrich III.* ihren Gipelpunkt erreichte und in den Wirrnissen der Ligue ohnmächtig erlosch.

Ein dritter Theil der nordisch-nationalen Sinnesweise, der sich bei den Hugenotten offenbart, spricht sich zuerst in den Werken von *B. Palissy* aus, und später bildet er, verbunden mit den flämisch-holländischen Einflüssen²⁰²⁾ und gegen die Stilaufschweifungen der Zeit *Heinrich III.* reagirend, die nüchterne und eckige Backstein- und Haufstein-Architektur *Sully's* unter *Heinrich IV.* und die Backsteinrichtung aus, welche eine der beiden Stilrichtungen unter *Ludwig XIII.* darstellt. Noch später verband sich diese Auffassungsweise mit der freien, oft willkürlichen Phantasie in den Decorationen von *Pietro da Cortona*, *Bernini*, *Borromini* und deren Nachfolger und brachte die freie Decorationsweise, die unter *Ludwig XIV.* zuerst sich im strengerem Rahmen bewegte, dann aber unter *Ludwig XV.* das ganze Gebiet beherrschte, in den brillanten Launen des Rococco zu harmonischer Ausbildung. Allein neben der Decoration spiegelt sich der einheimische Geist während des XVII. Jahrhundertes in einzelnen Denkmälern, wie in *F. Mansart's* Kirche *Ste.-Marie* zu Paris und in den Triumphthoren von *St.-Martin* und *St.-Denis* daselbst, so wie in vielen Typen von Hotels und Häusern, wieder.

²⁰²⁾ Bezuglich der Erklärung dieses flämischen Einflusses siehe im Folgenden die Vorführung der Stile *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.*

Viele scheinen zu glauben, dass die italienisch-antike Strömung durch die Backsteinrichtung *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* unterdrückt und besiegt wurde. An vielen Bauten, sogar in den Werken hugenottischer Meister, wie der drei jüngeren *Du Cerceau* und *Salomon de Brosse*, lebt sie weiter, eben so am Louvre, am Luxemburg-Palast, im Schloss zu Coulommier, an der Façade der Kirche *St.-Gervais* zu Paris; sie bildete zu jener Zeit die eine der zwei Richtungen des damals herrschenden Baustils und verband sich in ununterbrochener Weise unter *Richelieu* mit der verstärkten Rückkehr zu Italien, der 1466 erfolgten Gründung der *Académie d'Architecture de France* zu Rom, und mit den bis auf die heutigen Tage fortdauernden, bedeutenderen der beiden hier geschilderten, neben einander fortlebenden Stilrichtungen.

In der Zeit des Stils *Ludwig XVI.* äussert sich die nordisch-nationale Sinnesweise in der Umkehr zur Natur. Und da wir nunmehr so weit gelangt sind, ist es nicht mehr schwer, das Fortleben dieser Sinnesart im erwachenden Romantismus unseres Jahrhundertes wieder zu erkennen, sogar in mehr als einem Zuge in der Revolutions- und ersten Kaiserzeit, um in folcher Form den Zusammenhang mit dem Wiedererwachen des Verständnisses für die Gotik und das Mittelalter in ununterbrochen stetiger Weise herzustellen.

90.
Ältere
italienische
Bauwerke
in
Frankreich
vor 1495.

Ehe zur Schilderung der Entwicklung der eigentlichen franco-italienischen Renaissance übergegangen wird, soll auf einige Denkmäler aufmerksam gemacht werden, die zwar auf französischem Boden errichtet worden sind, in Wirklichkeit aber von Italienern in Frankreich ausgeführte Werke italienischer Renaissance darstellen. Die Möglichkeit, dass dieselben überhaupt in Frankreich entstehen konnten, widerspricht in keiner Weise den Principien, die im vorhergehenden Kapitel aufgestellt worden sind; denn selbst das bedeutendste dieser Werke, die Capelle zu Marseille, kann zur Gruppe jener Idealwerke gezählt werden, unter denen wir das Entstehen von Denkmälern rein italienischen Stils allein für möglich erachtet haben. Außerdem hängen diese Werke, so zu sagen, sämmtlich entweder mit den Fürsten des Hauses Anjou zusammen, deren italienische Ansprüche bekannt sind, oder mit zwei italienischen Meistern, die im Dienste des Königs *René* standen und selbst vom Standpunkte der italienischen Renaissance aus interessante Erscheinungen sind; es sind dies *Pietro da Milano* und *Francesco Laurana*, in dem man einen Bruder des Erbauers des Palastes von Urbino, *Luciano da Lovrana*²⁰³⁾, vermutet; letzterer war mit *L. B. Alberti* der bedeutendste Meister der zweiten Generation der Architekten in der italienischen Renaissance. Da sich *Francesco* in seinem Hauptwerke, der Lazarus-Capelle zu Marseille, als zu den besseren italienischen Architekten seiner Zeit gehörig erweist, so dürfte es von Interesse sein, die Anhaltspunkte, die über seinen Aufenthalt in Frankreich vorliegen, kurz mitzutheilen.

Nach den von *Franciscus Laurana* unterzeichneten Denkmünzen war dieser 1461—66 und 1478—90 im Dienst des Königs *René* und des Hauses Anjou. *Heiß* glaubt, er habe 1468—71 Verschiedenes in Palermo gearbeitet. Die Notare schreiben seinen Namen *Laurana*, *Loreano* und *Loreana*. Am 11. November 1477 ist er mit seinem Schwiegervater, *Gentile der Aeltere* aus Neapel, als Zeuge in Marseille angeführt. Am 7. Mai 1479 giebt ein Notar für ihn als *talhitor ymaginum (sic)* eine Quittung über 600 Thaler für die Arbeit in der Kirche *des Célestins* zu Avignon. Am 2. September 1482 giebt *Laurana, artifex ymaginum* seinem Schwiegersohn, dem Maler *Jean de la Barre* zu Avignon, eine Vollmacht.

Quittungen vom 4. und 27. Mai 1483 sind die letzten Nachrichten, die wir vom genannten Meister haben.

²⁰³⁾ Bisher wurde er, dem lateinischen Namen seiner Heimath folgend, *Luciano da Laurano* geschrieben. Von *Michele Caffi* erfuhr Verf., dass dieser Ort in Dalmatien »Lovrana« heißt.

An der Lazarus-Capelle in der alten Cathedrale zu Marseille (*La Major*), einem weissen Marmorbau, sind Composition, Zeichnung und jeder Meisselschlag italienische Arbeit. *L. Barthélemy* hat den Meister und die Geschichte dieses wichtigen Denkmals ermittelt ²⁰⁴⁾.

Das Kapitel hatte bereits 1475 den Neubau des Altars oder Schreins des heil. Lazarus beschlossen. Am 4. Januar 1479 wird *Thomas de Como* als *Sculptor lapidum operis beati Lazari* angeführt. Auf dem Fries des Schreins und auf demjenigen der Capelle selbst gibt die Jahreszahl 1481 ohne Zweifel das Datum der Vollendung. Ein Meister Namens *Thomas de Somoelvico* hat als Bildhauer mitgearbeitet. Eine Acte vom 3. Mai 1483 lehrt, daß *Loreana* die Leitung der ganzen Arbeit unter sich hatte und daß er für die Arbeiter verantwortlich war, die unter ihm thätig waren; als Lohn für seine Arbeit erhielt er 800 *Florins*.

Zwei Rundbogen, in der Mitte von einer Säule und seitlich von Pilastrern getragen, öffnen auf zwei kurze Tonnengewölbe; sie tragen mit den Lisenen, die von diesen Stützen aufsteigen, ein Gebälke, über welchem wiederum zwei nahezu halbe Rundgiebel die Composition abschliessen. Die Gesammtanordnung und die Einzelheiten beweisen, daß die Meister zwar Florenz kannten, aber keine Toscaner waren. Sie zeigen einigermaßen die edle Behandlung von Formen, wie man sie bei *Luciano da Laurana* am Palast von Urbino und einzelnen lombardischen Künstlern (wie *Andrea Bregno*) sieht; sie weisen auf einen Meister hin, der eine ähnliche Entwicklung durchgemacht hat, wie *Luciano*, und verleihen daher der Annahme, daß *Francesco Laurana* ein Bruder *Luciano's* sei, einige Wahrscheinlichkeit.

Unter der linksseitigen Arcade befindet sich der Altar, auf dessen mit Relief-Scenen geschmückter Predella zwischen der heil. *Martha* und *Maria Magdalena* der heil. *Lazarus* auf einem verzierten Postament sitzt. Unter der zweiten Arcade steht als Tabernakel ein Marmorschrein mit Pilastrern und Spitzgiebel, hinter dem sich eine Kuppel mit Tambour erhebt. Neben dem Schrein ist eine Thür mit Rundgiebel angeordnet.

Auf das angeblich älteste Denkmal der Renaissance in Frankreich, das allerdings nur der Sculptur angehört, glaubt *Palustre* aufmerksam gemacht zu haben, und bezeichnet es als ein Werk von *Laurana*. Es ist dies das Grabmal von *Charles d'Anjou*, Grafen von Maine (gest. 1472), in der Kathedrale zu Mans, das von seinem Sohne *Carl* 1475 errichtet wurde. Dasselbe besteht aus einem italienischen Sarkophag nach antikem Vorbilde in der Art derjenigen, welche die Gräber des Cardinals von Portugal in *San Miniato al Monte* bei Florenz oder des *Pietro da Noceto* in Lucca aufweisen; auf diesem Sarkophag liegt in edler Ruhe der Verbliebene in seiner Rüstung.

Müntz schreibt dem Künstler *Laurana* ferner die sog. Nische des *Roi René* im kleinen Hof des Schlosses zu Tarascon zu, eine in die Mauer vertiefte Loggia zwischen zwei gebälktragenden, cannelirten Pilastrern; an diese sind kleinere Halbfäulen angelehnt, welche entweder einen Korbbogen oder, wahrscheinlicher, zwei Rundbogen trugen, welch letztere entweder in der Mitte auf einer Säule ruhten oder, wie in Fig. 24 (S. 70), von einem hängenden Schlussstein aufgenommen wurden. Das Ganze ist ²⁰⁵⁾ ein rein italienisches Werk von urbinatisch-lombardischer Richtung.

Zu nennen ist ferner das Grabmal des Seneschalls *Johann de Cossa* in der Unterkirche von *Ste.-Marthe* zu Tarascon, 1476 auf Kosten des Königs *René* errichtet,

²⁰⁴⁾ Siehe: BARTHÉLEMY, L. *François Laurana auteur du monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille*. Marseille 1885. — Abbildungen des in Rede stehenden Denkmals sind auch zu finden in: PALUSTRE, L. *L'architecture de la renaissance*. Paris 1892, S. 145.

²⁰⁵⁾ Nach den dem Verf. von Herrn *Müntz* freundlichst vorgelegten Photographien.

mit Arabesken-Pilastrern, reichem Gebälke und Fruchtgehängen, an der Wand hinter der auf der Tumba liegenden Statue befindlich, gleichfalls ein Werk aus derselben Schule.

Sehr interessant, selbst für Italien, ist der architektonische Hintergrund des Altars in der Kirche *des Célestins* zu Avignon, der 1481 vollendet wurde und sich gegenwärtig in der Kirche *St.-Didier* daselbst befindet; er stellt verschiedene Kuppelbauten italienischer Erfindung dar²⁰⁶).

Schließlich sei noch der Denkmünze des Herzogs *Johann von Calabrien*, Sohn des Königs *René*, gedacht; auf derselben hat *Laurana* gleichfalls einen korinthischen Rundtempel mit Kuppeldach dargestellt²⁰⁷).

91.
Italienische
Architektur
und die
Häupter der
französischen
Kunst:
Jean Fouquet.

Ehe zur Schilderung der während der Zeit der Renaissance ausgeführten Bauwerke übergegangen wird, soll des Einflusses gedacht werden, den die italienische Architektur auf die damaligen Meister der französischen Kunst, namentlich auf drei Häupter derselben: *Jean Fouquet*, *Jehan Perréal* und *Michel Colombe*, ausgeübt hat.

Jean Fouquet, geb. um 1420 in Tours, gest. um 1485, malte in Rom ein berühmt gewordenes Bildnis von *Eugen IV.* zwischen 1443 und 1447. *Vasari* nennt ihn hierbei *Giovanni Focchetta* und *Foccora*; *Filarete* heißt ihn *Giachetto Franzioso*, und bei *Francesco Florio*²⁰⁸) wird er als *Johannes Fochetus* angeführt.

Fouquet war der erste Franzose, der auf dem Gebiete der Decoration einen ernsten Einfluss der italienischen Renaissance empfunden hat.

Wenn auch hauptsächlich auf dem Gebiete der Miniaturen, der Elfenbeinschnitzereien, der Goldschmiedekunst und gewisser Möbel beschränkt, constatirt *Courajod*²⁰⁹) seit dem XIV. Jahrhundert ein ganz leises Einfließen italienischer Elemente; unter den Regierungen *Carl VII.*, *Ludwig XI.*, *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nimmt dieser Einfluss immer mehr zu. — *Johann, Herzog von Berry* (gest. 1416) hatte in seinen Diensten italienische Miniaturmaler oder solche, die unter deren Einfluss standen²¹⁰); es ist nicht unwahrscheinlich, dass er überdies Maler aus Italien hatte.

Für *Fouquet* ist die auch von *Lübbke*²¹¹) bemerkte Thatsache von Bedeutung, dass seine Renaissanceformen nicht aus den decorativ überschwänglichen Schulen Oberitaliens, aus denen die deutschen Meister (und die meisten französischen Meister der Renaissance, hätte *Lübbke* hinzufügen können) ihre Anschauungen schöpften, sondern aus der strengeren Florentinischen Schule herstammen.

Drei Gründe verleihen den Werken *Fouquet's* eine besondere Wichtigkeit. Erstlich liefern in den architektonischen Hintergründen seiner berühmten Miniaturen die darin aufgenommenen italienischen Elemente die ältesten Beispiele des Einflusses der italienischen Renaissance auf die französische Kunst. Fürs zweite geben sie, wie kein

²⁰⁶) Siehe die betr. Abbildung in: *COURAJOD, L. La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891. S. 17.

²⁰⁷) Abbildungen hiervon finden sich in: *HEISS, A. Les médailleurs de la renaissance. Band 2: Francesco Laurana, Pietro da Milano.* Paris seit 1881 — und: *Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsammlungen, Jahrg. 3, Heft 3 u. 4.*

²⁰⁸) In: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1855) *Documents*, S. 168.

²⁰⁹) Siehe die in Fußnote 206 angeführte Schrift. S. 12.

²¹⁰) Die Richtigkeit dieser Ansicht und des tatsächlich vorhandenen italienischen Einflusses vermöchte ich nachstehenden Beispielen zu entnehmen.

In den Miniaturen des Manuscripts 919 im *Fonds français* in der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, in demjenigen Theile, der älter als 1416 ist, trifft man in einer gotischen Architektur (Fol. 31) bereits einen Korbbogen und einen Rundbogen. Auf Fol. 4 sieht man den Einfluss der italienischen Malerei. Fol. 96 erinnert an die Florentinische Weise, das Innere von gewölbten Kirchen so darzustellen, als ob man sie aus einer gewissen Entfernung außerhalb der Kirche fähe und dabei die Fassade und die eine Langseite der Kirche sich wegdächte.

Das Manuscript des *Josephus* (*Fonds français*, No. 247, Fol. 49) zeigt die Darstellung eines Tabernakels als offene Kuppel auf Rundbogen und schlanken Säulen mit Laterne, in den Formen des Florentiner Domes zwischen *Orgagna* und *Brunellesco*.

²¹¹⁾ Siehe: *LÜBBKE, W. Geschichte der Renaissance in Frankreich.* 2. Aufl. Stuttgart 1886. S. 14.

anderes Document, ein Zeugnis für die verschiedenen Arten, wie die Franzosen die in Italien gemachten Studien verwertheten. Endlich enthält eine dieser Miniaturen die erste und älteste eigentliche Composition eines Franzosen, die in Renaissanceformen gehalten ist.

In denjenigen Miniaturen im Pariser Exemplar des »*Josephus*«, die von *Fouquet* herrühren, sieht man auf Bl. 70 Kapitelle im Stil *Brunellesco's*; auf Fol. 89 eine Truhe mit cannelirten Pilafern und Segmentgiebeln, so wie mit gothischen Krabben; auf Fol. 213 inmitten gothischer Gebäude einen kleinen Säulenbau mit einem Gebälke, dessen kräftige Hängeplatte über den Zahnschnitten auf ein Vorbild *Michelozzo's* schliesen lässt; auf Fol. 230 einen Triumphbogen und Säulen, deren Composit-Kapitelle denjenigen im Hofe des *Palazzo Medici* zu Florenz verwandt sind; auf einem anderen Blatte die gewundenen Säulen um den Altar der alten Peters-Kirche zu Rom, welch letztere wir auch in den nach *Lübbe* später entstandenen, reiferen *Heures de Maistre Étienne Chevalier* dargestellt sehen werden²¹²⁾.

Dieses schöne und reife Gebetbuch haben wir in Chantilly öfters untersucht²¹³⁾. Auf den Miniaturen desselben sieht man u. A. in der Darstellung der Verehrung der Madonna innerhalb des gothischen Kirchenportals eine Nische mit Muschel, von einem spiralförmig cannelirten Rundstab umgeben, allem Anscheine nach dem Inneren des Tabernakels von *Donatello* an der Kirche *Or San Michele* zu Florenz entnommen²¹⁴⁾. Weiter rückwärts befindet sich eine Mauer, mit Pilafern, Gebälke und Füllungen verziert, so wie mit Guirlanden und Schilde tragenden Engeln bekrönt, offenbar von der ähnlichen Darstellung in der Sacristei des Domes zu Florenz inspirirt; die Kapitelle zeigen vollständig die Zeichnung von *Brunellesco*. In der Kreuzabnahme und Grablegung ist das Vorkommen einer Kirche mit vier Thürmen und kuppelartigen Bekrönungen, deren Chor als Kuppelbau gestaltet ist, auffallend; man ist ver sucht, an die 1446 begonnene Tribune der *Annunziata* zu Florenz und an diejenige von *San Francesco* zu Rimini, welche 1445 projectirt wurde, zu denken.

Die sehr reichen und interessanten architektonischen Hintergründe *Fouquet's* im gedachten Gebetbuch lassen eine Reihe von Thatsachen erkennen, welche für die Geistesrichtung derjenigen französischen Meister, die zuerst mit der italienischen Renaissance in Berührung gekommen sind, für ihre italienischen Studien und die Rückwirkung der letzteren auf ihre Compositionsweise ziemlich lehrreich sind. Man findet:

1) Gebäudegruppen, in denen ein völlig Florentinisches Gebäude unvermittelt unter nordischen, spät-gothischen Bauten auftritt.

2) Ein gothisches Gebäude, woran eine italienische Renaissance-Composition unvermittelt in die gothische Architektur eingeschaltet ist, z. B. die schon gedachte Nische des *Donatello'schen* Tabernakels als Mittelpartie der Kathedralenpforte.

3) Einen Hintergrund, auschliesslich im antiken Stil, z. B. auf der die Vermählung *Maria's* mit *Joseph* darstellenden Miniatur. Nur ein Gebäude mit der Bezeichnung *Templum Salomonis* bildet den Hintergrund; dasselbe ist wie die dreithorigen römischen Triumphbogen gestaltet mit reichen Friesen, Schlusssteinen, geflügelten Victorien etc. Befremdend fallen aber sofort die gewundenen Composit-Säulen auf, welche das Hauptgebälke stützen. *Lübbe* fragt nach der Bedeutung dieser Säulenform, die hier zuerst angetroffen wird, später bei *Raffael* und schliesslich in *Bernini's* Tabernakel der Peters-Kirche zu Rom. Die Antwort ist leicht. Es sind dies durchwegs Nachbildungen jener weissen Marmorsäulen, welche den Altar der alten Peters-Kirche umgaben²¹⁵⁾. Da dieselben nach der Ueberlieferung aus

²¹²⁾ *Lübbe* erwähnt im Münchener Bocaccio unter den Renaissance-Motiven Rundtempel mit Kuppeln, antike Portale, korinthische Pilafer, römische Triumphbogentore, Umrahmungen mit cannelirten korinthischen oder römischen Pilafern. Sie sind wohl unmittelbar nach der am 24. November 1458 vom Schreiber vollendeten Handschrift entstanden.

²¹³⁾ 40 Miniaturen desselben befanden sich lange im Besitz von *L. Brentano la Roche* zu Frankfurt a. M., wurden vor Kurzem Eigenthum des *Herzogs von Aumale* und befinden sich im *Musée Condé* zu Chantilly. — In Farbendruck veröffentlicht von *DELAUNAY* in: *Heures de Maistre Étienne Chevalier, par Jehan Fouquet*. Paris 1867.

²¹⁴⁾ *Fouquet* hat die spiralförmigen Canneluren an den Säulen fortgelassen und ihre Fortsetzung auf den Bogen übertragen.

²¹⁵⁾ *Fouquet* hat dieselben ein zweites Mal geradezu in dieser Stellung gezeichnet, und auf der die Plünderung des Tempels zu Jerusalem darstellenden Miniatur sind diese Säulen ebenfalls angebracht.

dem Tempel zu Jerusalem stammen sollen, so beweist hier *Fouquet*, indem er sie für den Tempel *Salomonis* anwendet, das selbständige Streben, ein antikes Gebäude mit einiger archäologischer Treue zu componiren, und zwar hier ausschlieslich im antiken Stil.

4) Zwei weitere Miniaturen sind aber in gewisser Beziehung die wichtigsten von allen, weil sie vermutlich die ältesten wirklichen »Compositionen« eines Franzosen im Renaissance-Stil enthalten. In beiden Fällen handelt es sich um das Innere eines Saales, einmal in der Ausgiebung des heiligen Geistes und das andere Mal im Gastmahl des *Simon*; letzteres zeigt ein Tonnengewölbe mit grossen Cassetten.

Der eritere Saal ist mit einer Apsis abgeschlossen, und die Wände sind durch eine korinthische Pilafterstellung gegliedert; die letztere enthält hoch liegende, rechteckige Fenster, und in der Apsis befinden sich Marmorfüllungen; am Eingang des Triumphbogens stehen statt der Pilafter spiralförmig cannelirte Säulen. Ueber dem Architrav beginnt die französische Composition: ein Holzgewölbe, dessen Querschnitt die Form eines niedrigen Eifelsrückenbogens hat; über jedem Pilafter ein Gurtbogen, blau mit goldenen Arabesken; auf den Gurtbogen bilden der Länge nach gleich breite Bretter die Verschalung; in der flachen Halbkuppel der Apsis sitzt eine einzige grosse Muschel.

5) Aus dem Umstände, dass einige Formen auf Stileigenthümlichkeiten von *Michelozzo* hinweisen, die wir gegenwärtig an gewissen Gebäuden wahrnehmen, die er aber, als *Fouquet* 1443 das Bildniß des Papstes gemalt haben soll, nicht gesehen haben kann, weil diese Bauwerke damals noch nicht ganz vollendet waren, geht hervor, dass *Fouquet*, wie auch später *Du Cerceau* u. A., in Italien nicht bloß die Antike studirten, sondern auch die allerneuesten, im Bau begriffenen Werke der italienischen Meister.

6) Die Thatsache, dass ungeachtet des kleinen Massstabes der Miniaturen doch der Charakter gewisser Formen von *Michelozzo* und *Brunellesco* beobachtet werden kann, beweist endlich, wie eingehend oft die Nordländer und mit ihnen *Fouquet* die neuesten italienischen Kunstwerke studirt haben. Immerhin darf nicht vergessen werden, dass die *Heures* des *Estienne Chevalier* bedeutend später, als das Bildniß des Papstes, und jedenfalls nach 1458 entstanden sind und dass somit *Fouquet* viel Zeit hatte, die im Wesentlichen schon 1448 vollendeten beiden Tabernakel *Michelozzo's* und andere spätere Werke dieses Meisters kennen zu lernen.

7) Auch in einem Werke grösseren Massstabes, in der vergoldeten Täfelung auf dem Hintergrunde seines Bildnisses von *Juvenal des Ursins* im Louvre, kann man im Rankenwerk, so wie in den Kapitellen der Pilafter, welche Bären als Sinnbild der *Ursins* aufweisen, die Absicht, frei in italienischer Weise zu componiren, wahrnehmen. Im Gebälke sieht man wieder den Einfluss der reichen Bildung dieser Glieder, wie sie *Michelozzo*, etwa nach 1445, mehrfach in Anwendung gebracht hat.

Eine der interessantesten Gestalten seiner Zeit ist *Jehan Perréal*, auch *Jean de Paris*²¹⁶⁾ genannt. Er war abwechselnd als Maler, Modelleur, Architekt, Ingenieur, auch als Dichter, an den Höfen der Könige *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* angestellt, so wie auch an demjenigen der Herzogin von Savoyen, *Margaretha von Österreich*, deren Maler und *Valet de chambre* er gleichfalls war. *Perréal's* Stellung zur italienischen Architektur geht aus Art. 47 (S. 42) in hinreichender Weise hervor.

Courajod nennt *Perréal* den Künstler, der damals den grössten Einfluss auf die Kunst in Frankreich hatte²¹⁷⁾. Von ihm röhrt der Entwurf des von *Coulobme*

²¹⁶⁾ Siehe: CHARVET, E. L. G. *Biographies d'architectes. Jehan Perréal etc.* Lyon 1875. — Der Verfasser hat in diesem Buche die zahlreichen Notizen Anderer über den genannten Künstler zusammengefasst und durch neue bereichert; darin sind vielfache wertvolle Notizen über das künstlerische Wesen jener Zeit enthalten. — Seit 1472 findet man in Paris mehrere *Jean de Paris*, deren Identität mit *Perréal* nicht hinreichend fest steht; dies ist erst seit 1483 der Fall. *Perréal* starb spätestens 1529, vielleicht schon 1528.

²¹⁷⁾ Siehe: COURAJOD, L. *La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891. S. 16.

und *Fieronimo da Fiesole* ausgeführten Grabmals des Herzogs *Franz II.* zu Nantes her. *Charvet* hält es nicht für ausgeschlossen, dass bei der Ausführung der Kirche *du Brou* bei Bourg und des Grabmals in derselben durch *Van Boghen* und *Meyt* dennoch Einiges von den Entwürfen *Perréal's* und *Coulocombe's* benutzt wurde²¹⁸).

Michel Colombe oder *Coulomb*²¹⁹), obgleich vor Allem Bildhauer, muss doch an dieser Stelle auch genannt werden, weil die Sculptur und das Ornament diejenigen Elemente sind, mit denen die italienische Renaissance in die französische Architektur eindringt und weil die Einwirkung der neuen Kunst auf einen so bedeutenden Meister einiges Licht auf die viel weniger klare Weise, in der die italienische Architektur viele französische Baumeister beeinflusste, werfen dürfte.

Courajod bezeichnet²²⁰ das Loire-Thal als ganz von italienischen Elementen durchdrungen für diejenige Zeit, während deren *Michel Colombe* aus der flämisch-burgundischen Schule von Dijon hervorgegangen war und unter italienischem Einfluss die Sculptur der französischen Renaissance schuf. Er glaubt, dass zu einer Zeit, in der man anfing, sich vom italienischen Geschmack fortreissen zu lassen, *Colombe* gerade wegen der italienischen Seiten seines Talentes einen solchen Erfolg erzielen musste. Es ist nicht möglich, mit mehr Energie und Ehrlichkeit, als *Courajod* dies thut, für die damalige Epoche schon den italienischen Einfluss anzuerkennen²²¹.

Auch *Anthyme Saint-Paul*²²² hat das Richtige gesehen, wenn er sagt: »Im Atelier von *Michel Colombe* wurden die neuen Ideen mit Begeisterung aufgenommen und die italienischen Künstler nicht abgewiesen. Es entstand ein wahrer Herd der Renaissance, in welchem *Anna von Bretagne* für das Mausoleum ihres Vaters, des Herzogs *Franz II.*, und ihrer Mutter einen Entwurf und einen ausführenden Künstler gefunden hatte.«

a) Uebergangsstil vom Gotischen zur Renaissance.

(Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*)

Etwa 1495—1515.

Die durch die vorstehende Ueberschrift bezeichnete Uebergangsphase, die als die erste Uebergangsperiode der neueren französischen Architektur anzusehen ist, beginnt mit dem Einsickern der ersten italienisch-antiken Einzelheiten in das Spät-Gothische und dauert bis zur völligen Uebersetzung des gotischen Details in die Ausdrucksweise der ersten, d. h. bis zum Stil *Franz I.* oder bis zur Früh-Renaissance²²³).

Angesichts des Reichthums der spät-gotischen Formen und Ornamentanordnungen einerseits und der kaum minder zahlreichen, hauptsächlich Mailändischen (Bramantesken) Motive, die man unter einander mengte oder durch einfache Nebeneinanderstellung vereinigte, ist es naturgemäß unmöglich, sämmtliche Versuche, noch

93.
Michel Colombe.

94.
Uebersicht.

218) Siehe: *CHARVET*, a. a. O., S. 106.

219) Meistens hieß man die Bretagne für die Heimath von *Colombe*. *A. de Champpeaux* hat (in: *Chronique des Arts* 1895, 20. April) Gründe angegeben, wonach der Meister aus dem Berry stammen dürfte.

220) Siehe das in Fußnote 217 genannte Werk (S. 22): »Vous constaterez qu'il y eut une école franco-italienne dès le XV^e siècle, contrairement aux affirmations gratuites et malgré les savantes plaianteries d'une certaine ligue de patriotes mal informés».

221) *Courajod* hat sicher Recht, wenn er an anderer Stelle sagt, auch *Palusire* habe den Einfluss gänzlich verschwiegen, den *Michel Colombe* durch Berührung mit der italienischen Renaissance empfunden hat. (Siehe dessen: *La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891. S. 8.)

222) In: *PLANAT*, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

223) Wohl haben wir eine Zeit lang geschwankt, ob wir die Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nicht auch zur Früh-Renaissance rechnen sollten. Es schien uns jedoch mehr dem Charakter der Erscheinungen, so wie den Entwicklungsgesetzen der Architekturstile zu entsprechen, wenn wir die hier befolgte Gruppierung wählen.

viel weniger alle denkbaren Combinationen an dieser Stelle zu schildern. Es muss daher genügen, die wesentlichen und die typischen Stufen des Entwicklungsganges, die wir zu unterscheiden glaubten, hier anzugeben.

1) Uebergangsstufen in der Composition.

95.
Erste
Uebergangs-
stufe.

Das Auftreten vereinzelter Renaissance-Elemente, noch in gothischem Detail ausgesprochen, bezeichnen wir als erste Uebergangsstufe.

Am Aeußeren des schönen, pavillonartigen Loggiengbaues des Treppenhauses im Schlos zu Chateaudun äussert sich der neue Geist fast ausschliesslich in der Gesammt-Composition durch die Einführung des Korrbogens und des Sturzes, indefs bloß von reichen gothischen, nicht antiken Einzelheiten begleitet. Nur an den oberen Seitenthürmchen kommen kleine italienische Fenster und an der inneren Brüstung Renaissance-Docken vor.

Stellenweise tritt diese Richtung auch in einzelnen Theilen des *Hôtel de Cluny* zu Paris und am Justizpalast zu Rouen hervor, eben so am Schlos zu Blois im Flügel *Ludwig XII.*

96.
Zweite
Uebergangs-
stufe.

In der zweiten Uebergangsstufe treten die neuen Elemente, meistens oberitalienische Interpretationen der antiken Formen, in Gestalt einzelner Details sporadisch auf, ohne jede zwingende Veranlassung oder Nothwendigkeit, inmitten einer spätgothischen Architektur.

In der unter *Ludwig XII.* begonnenen Mittelpartie an der Façade der Kathedrale zu Rouen, die im reichsten und wundervollsten spätgothischen Stil gehalten ist, zeigt sich ein Renaissance-Hauch in den Arabesken von vier gewundenen Postament-Säulchen und im ausgehöhlten Blattwerk der Hohlkehlen, letzteres, wie auch stellenweise in Gaillon, nur bei näherer Betrachtung bemerkbar.

Im höchsten Grade wichtig für die Kenntniß dieser interessanten Periode wären die Bauten gewesen, welche hauptsächlich *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* zu Amboise, im Schlos auf der dreieckig gestalteten Terrasse zwischen der Loire und der Amasse errichten ließen. Leider sind die meisten Theile dieses Schlosses, so wie auch die Gärten des *Château Gaillard* zu Amboise, wo *Passello da Mercoliano* seine Gartenkunst entwickelte, untergegangen. So interessant auch die vorhandenen Reste sind, so eignen sie sich doch wenig, um an dieser Stelle als charakteristische Beispiele angeführt zu werden. Auch die Abbildungen bei *Du Cerceau*, von denen Fig. 22 (S. 68) einen Theil wiedergiebt, reichen hierfür nicht aus. (Vergl. Art. 69, S. 68.)

An den meisten Ueberresten des *Hôtel de la Trémouille* zu Paris²²⁴⁾ beschränkt sich z. B. die Renaissance auf einige Schlusssteine in den Kreuzgewölben. Der eine derselben ist mit einem Kranz und einer Muschel verziert, ein anderer mit zwei Vögeln neben einer Vase und mit Rosetten; anscheinend waren in dem Maßwerk, welches stellenweise die Mauerdecoration bildet, einige Medaillons an Stelle von Rosetten angebracht. Das Hauptthor jedoch, mit feinen grossen, aus zwei Delphinen gebildeten Bekrönungen, mit feinen Medaillons und Pilastern, geht schon einen Schritt weiter; es zeigt die Composition eines Motivs in den Compromissformen des neuen Geistes und gehört schon zur folgenden Stufe.

97.
Dritte
Uebergangs-
stufe.

Die dritte Uebergangsstufe kennzeichnet sich durch vereinzeltes und unvermitteltes Auftreten grösserer italo-antiker Motive inmitten einer spätgothischen

²²⁴⁾ Jetzt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris.

Composition. Die neuen, antikisirenden Elemente, etwas zahlreicher geworden, verbinden sich zuweilen zu einem Motiv oder Architekturglied inmitten gothischer Formen.

Als Beispiele dieses Entwickelungs-Stadiums können mehrere Façaden des Schlosses *le Verger* angeführt werden; die Grundrissgestaltung des letzteren indes bekundet bereits einen anderweitigen, auf die Gesamtcomposition sich erstreckenden Einfluss.

An diesem 1496 begonnenen Schlosse (siehe Fig. 17, S. 49 u. Art. 69, S. 69) gesellen sich zum Gotischen Renaissance-Motive, die um so zahlreicher werden, je weiter der Bau vorrückt. Das vordere Rundbogenthor mit Pilastern und Giebel, zwischen zwei Rundthürrn gelegen, zeigt vollständig italienische Zeichnung; eben so das nach dem zweiten Hofe führende Thor, welches unten einen breiten und einen schmalen Durchgang besitzt, über dem sich das Relief einer Reiterfigur befindet — Alles von Pilastern umrahmt. Gleichfalls italienisch sind die reichen Nischen mit Pilastern und Gebälke, welche in regelmässiger Anordnung mit den Fenstern abwechseln. Im zweiten Hofe ist der rechtsseitige Flügel bereits als Terrasse ausgebildet.

Eines der sprechendsten Beispiele von geradezu unvermischter Nebeneinanderstellung bietet das berühmte heilige Grab der Priorei zu Solesmes, das 1496 vollendet worden ist²²⁵⁾.

Die ganze Architektur ist spät-gothisch; nur wird die untere Hälfte zu beiden Seiten durch einen Pilaster abgeschlossen, dessen Füllung zu den allerbesten und ächtesten Florentinischen Arbeiten dieser Art in Frankreich gehört. Sie zeigt in der Mitte je einen candelaberartigen, aus Vasen aufgebauten, festeren Theil und an beiden Seiten leichteres Arabeskenwerk. Neben diesen Pilastern sind die Statuen der beiden Krieger ebenfalls ächt italienische Werke, während die Mehrzahl der übrigen Figuren Werke nordischer Meister sind, die aber, wie *Colombe*, durch Berührung mit Italienern die Uebertreibungen des flämischen Realismus abgestreift haben. Die Pilaster besitzen weder Basen, noch Kapitelle; die drei wagrechten Ornamentstreifen, welche die untere Hälfte abschliessen, dürften eine Art gothische Interpretation des Gebälkes sein.

In der vierten Uebergangsstufe zeigt sich das Bestreben nach einer regelmässigen Grundrissanordnung und Gesamtcomposition. Wenn es nämlich die Verhältnisse gestatteten, so suchte man sowohl der Grundrissanlage, als auch den Aufrisse oder einzelnen Theilen des Bauwerkes eine grössere Regelmässigkeit zu verleihen. Die Einzeldurchbildung dieser Theile erfuhr hierbei entweder eine vorwiegend oder fast ausschliesslich gothische oder aber eine mehr oder minder starke Umwandlung nach der italienisch-antiken Richtung mit einer Beimischung von eigentlich italienischen Details.

98.
Vierte
Uebergangs-
stufe.

Der Flügel *Ludwig XII.* am Schlos zu Blois, den man gewöhnlich 1498 datirt²²⁶⁾, zeigt mehrfach eine mit dem Schlos zu Gaillon verwandte Stilrichtung, namentlich in den flachen Korbbogen der Halle im Hofe und in den Ornamenten der Säulen und Bündelpfeiler. In der allgemeinen Erscheinung dürfte der gothische Charakter ausgesprochener, als in Gaillon sein.

Dennoch sei bezüglich des Architekten dieses Flügels auf die Worte *Planat's*²²⁷⁾ aufmerksam gemacht: »Il est cependant admissible, que ce soit Jean Gioconde, l'architecte habituel de ce roi.« Da nachgewiesen ist, dass *Fra Giocondo* für den Schlossgarten zu Blois eine Wafferleitung ausführte (siehe Art. 70, S. 73), so ist ein gewisser Einfluss auf den Schlosbau um so wahrscheinlicher²²⁸⁾.

Aufser dem Einflusse, den dieser Meister wahrscheinlich auf den Bau der beiden genannten Schlösser

²²⁵⁾ Siehe: LA TREMBLAYE, R. P. DOM M. DE. *Solesmes, les sculptures de l'église abbatiale.* Solesmes 1892. Pl. IV—VIII.

²²⁶⁾ *Jean d'Auton* sagt, dass der König am 25. December 1502 sein Schlos ganz neu herstellen ließ. 1503 waren die Arbeiten noch nicht ganz fertig; jedoch ist schon 1502 von Gold für die Bleiverzierungen die Rede. (Siehe: DE CROY, a. a. O., S. 36.)

²²⁷⁾ A. a. O., Band 2, Artikel: *Blois*.

²²⁸⁾ Unter den ausführenden Meistern findet man *Simon Guichart*, der seit längerer Zeit die Stelle des *Maitre des ouvrages du comté de Blois* für *Cadot* vertrat und 1500 oder bald nachher auch Titular dieser Stelle wurde.

ausgetübt hat, außer demjenigen, der durch die beiden Gärtner *da Mercoliano* (siehe Art. 80, S. 80) klar gelegt ist, wird der Zusammenhang zwischen den Schlössern zu Blois und zu Gaillon noch durch die folgenden Thatsachen erhärtet.

1504 geht *Nicolas Biard* von Blois nach Gaillon, um die Arbeiten an letzterem Orte zu besichtigen, und empfängt hierfür 70 *Sous*, die Reisekosten mit inbegriffen.

1505 begiebt sich derselbe zweimal nach Gaillon, bekommt das erste Mal 18 *Livres 5 Sous* und das zweite Mal 17 *Sous 6 d.*

1506 nimmt er an der Decoration der Capelle zu Gaillon Theil.

Lance möchte *Biard* als einen General-Inspector ansehen, der mit einer gewissen oberen Controle betraut war. Von ihm lautet ein Bericht: »... a toujours hanté et fréquenté plusieurs maîtres expérimentés au dict mestier (du facit de maçonnerie²²⁹).«

Die Neigungen *Ludwig XII.*, des »Vaters des Volkes«, waren nicht auf das Neue gerichtet. Dies geht aus dem nach ihm benannten Flügel des Schlosses zu Blois hervor, wo er sich schüchtern in der gothischen Ueberlieferung bewegt. Um so energischer ergriff sein Minister, Cardinal *Georges d'Amboise*, die Fahne des Fortschrittes und errichtete in seinem Schloss zu Gaillon das größte und schönste Denkmal des neuen Stils, welches lange Zeit, wie mir *Albert Lenoir* mittheilte, sprichwörtlich als das Vorbild einer prächtigen Residenz galt. *C'est un petit Gaillon*, sagte man damals, wie später: *C'est un petit Versailles*.

Schon vor ziemlich langer Zeit hatte *Albert Lenoir* das Wesen der in Rede stehenden Kunstepoche viel richtiger als, zehn Jahre später, *Deville* in seinem schon oft angezogenen Werke²³⁰) mit all seinen Documenten, erkannt, als er — wie auch wir gefunden haben — das Schloss zu Gaillon, ein Gebäude im Uebergangsstil, als ein befremdendes »Bündnis« zweier durchaus verschiedener Architekturen bezeichnet. Aus diesem Bündnis, so meint er, müsse man vielleicht schließen, daß am Bau von Gaillon sich zwei Architekten betheiligt haben: *Jean Giocondo*, der in die italienische Bahn leitete, und ein unbekannter französischer Meister, der noch von den Grundsätzen der einheimischen Schule durchdrungen war. Ueber den möglichen Anteil *Fra Giocondo's* und die Thätigkeit anderer Italiener an Gaillon war bereits in Art. 70 (S. 70) die Rede; über den französischen Meister ist an dieser Stelle ein Wort zu sagen. Nach *Deville* waren unter den am Bau betheiligten französischen Meistern die hauptsächlichsten: *Pierre Fain*, *Pierre Delorme*, *Guillaume Senault*, *Pierre Valence* und in letzter Zeit auch *Martin Arrault*. Was jedoch *Lance* in seinen Notizen über diese Meister mittheilt, läßt, sei es auf Grund der Natur der Arbeiten oder auf Grund ihrer Gehälter, niemals an einen obersten Architekten denken. Die Genannten erscheinen als Meister, die einzelne Theile des Schlosses auszuführen übernehmen; ja man sieht sogar mehrere derselben an denselben Gebäudetheilen, wie z. B. an der Capelle, an der Galerie etc., thätig! Bei *Senault* und *Fain* könnte man am ehesten an einen erfinderischen Anteil denken. (Siehe auch Art. 106.)

Noch seien über das Schloss zu Gaillon folgende Worte *A. de Montaiglon's* angeführt: »Das Hauptstructurwerk (*gros oeuvre*) und die Architektur sind durchaus (*absolument*) französisch. Allein der Cardinal von Rouen hatte Italien oft besucht, und dieses hatte bei ihm einen hinreichend tiefen Eindruck der Bewunderung zurückgelassen, um ihn zu bewegen, italienische Künstler für die Decoration seiner wunderbaren Wohnung zu verwenden, welche reiner, seltener und vollständiger war, als die nach dem herrschenden Geschmack umgewandelten Königschlösser. Während er *Michel Colombe* verwendet und seine Architekten aus der Normandie und der Touraine findet, läßt er seine Capelle von *Andrea Solaro* ausmalen, die Statue *Ludwig XII.* durch *Lorenzo da Mugiano* meisseln und beschäftigt während zweier Jahre den Meissel des *Antonio di Giusto* (*Antoine Juste*²³¹).«

Nur war am Schloss zu Gaillon die »Decoration« innen wie außen das einzige zur Renaissance Gehörige und Neue, ausgenommen eine Anzahl von Compromisformen; das Spät-Gothische daran hat hier kein Interesse.

Courajod trat noch energischer für den italienischen Charakter ein, der die Decoration von Gaillon so vielfach, wenn auch in verschiedener Weise, durchdringt. Er sagt: »Personne ne peut douter du caractère absolument italien de la décoration d'ensemble du château de Gaillon... en exceptant le parti pris exclusivement français de la toiture et des combles, c'est l'influence italienne qui, dans l'ornementation, dominait presque partout.«

²²⁹) Siehe: *LANCE, A. Dictionnaire des architectes français*. Paris 1873. Bd. I, S. 71.

²³⁰) Siehe Fußnote 151 (S. 70).

²³¹) Siehe: *MONTAIGLON, A. DE & G. MILANESI*, a. a. O., S. 18.

Le courant presque exclusivement italien de la décoration du château . . . saute aux yeux, pour ainsi dire, quand on compare, dans la cour de l'École des Beaux-Arts, cette décoration à l'ornementation de l'hôtel de la Trémouille, reflée, au contraire, entièrement françaïse²²²).

Die fünfte Uebergangsstufe kennzeichnet sich dadurch, dass schon der Composition eines ganzen Architekturkörpers der franco-italienische Compromiss anhaftet.

Als solche franco-italienische oder, zuweilen richtiger, italo-französische Compromiss-Compositionen — also nicht blos Decorationen — sind am Schloss zu Gaillon zu bezeichnen:

- 1) Die äußere Bogenhalle, die sich an die Capelle anschliesst;
- 2) die Rundbogenhalle, von der gegenwärtig ein Theil links im Hofe der *École des Beaux-Arts* zu Paris steht;
- 3) der Eingangsbogen in der Mitte des Hofes;
- 4) die in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargestellte Façade;
- 5) der in Gaillon noch stehende Thor-Pavillon, welcher zwar 20 Jahre früher als die *Porte dorée* im königlichen Schlosse zu Fontainebleau ausgeführt wurde, aber eine ausgesprochenere, reichere und besser verstandene italienische Formen-Composition zeigt, als jene;
- 6) der thurmartige Dachreiter über der Capelle;
- 7) der Eckthurm im Hofe neben letzterer;
- 8) der äußere runde Eckthurm, an den Flügel der Capelle anstoßend.

Es ließen sich leicht noch weitere Bautheile anführen; indes genügen wohl die genannten. Dass die zum Schlosse gehörigen Gärten ein rein italienisches Werk waren, wird im Folgenden nachgewiesen werden.

Bezüglich der vorerwähnten Façade (Fig. 24, S. 70) ist zu bemerken, dass der Portikus und die zwei schönen Galerien des Hofes 1802 von *Alexandre Lenoir* Stein für Stein abgetragen und in Paris im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgestellt wurden. Nach *Deville* wäre diese Façade an der Südseite des Hofes gelegen gewesen²²³). Demnach wird die Darstellung *Silvestre's*, in welcher dieselbe als Vorbau auf einer Terrasse aufgefasst ist, schwerlich richtig und nur als Theil einer Hoffseite aufzufassen sein. Weder an Ort und Stelle, noch aus den Stichen von *Du Cerceau* vermag Verf. die Lage dieser Façade genau zu entnehmen.

Die links im Hofe der *École des Beaux-Arts* befindliche Bogenstellung der Loggia von einer der anderen Hoffäden zu Gaillon ist eine Fusion italo-französischer Formen: Rundbogen auf stimmigen, von einem spiralförmigen Netzwerk umspannten Säulen, mit den Hermelin-Emblemen der Bretagne; die Delphinen-Kapitelle sind nach Mailändischen Mustern, indes hier diagonal zur Front gestellt.

In der sechsten Uebergangsstufe findet man Werke, welche auf Grund einer Gesammt-Composition im italienischen Stil entstanden sind. In dieser Zeit ist viel seltener an einem architektonischen Werke eine italienische Gesammt-Composition zu treffen. Ein besonderes Interesse verdient daher der Abschluss des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours — nicht etwa ein gotisches Gesammtbild mit mehr oder weniger Renaissance-Einzelheiten, sondern eine Renaissance-Schöpfung in Gestalt eines achteckigen italienischen Kuppelbaues mit Laterne. Die Gliederungen und Details, allerdings etwas roh, gehören zumeist der Renaissance an; doch sind einige derselben, wie die Krabben, einzelne Fialen und der Kranz um die Laternenkuppel der Gotik entnommen.

²²²) Siehe: *COURAJOD, L. La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance françaïse*. Auszug aus: *Gaz. des Beaux-Arts* 1884. Paris 1885. S. 4 u. 6.

²²³) *Deville* giebt, wie es scheint, eine richtige Wiederherstellung dieser Façade auf Grund des Stiches von *J. Silvestre* und unter Zuhilfenahme der vorhandenen Ueberreste, während *L. Courajod* (in: *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments françaïs*. Paris 1878—79) und *E. Müntz* (in: *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*. Paris 1889) eine irrthümliche Darstellung *Lenoir's* wiedergeben, in der das charakteristische Motiv der hängenden Bogen durch Pfeiler ersetzt ist; eben so ist die Attika oder brüstungsartige Bekrönung fortgelassen.

99.
Fünfte
Uebergangs-
stufe.

100.
Sechste
Uebergangs-
stufe.

Wir haben hier ein Werk vor uns, welches etwas im Geiste der Studien von *Leonardo da Vinci* für den Entwurf einer Kuppel ausgeführt ist, den er um 1488 für den Dom zu Mailand angefertigt hat. Dasselbe soll von den Neffen *Michel Colombe's*: *Baftien* und *Martin François*, herrühren und 1507 vollendet worden sein. Diese Thatache sowohl, als auch das Datum sind um so merkwürdiger, als die beiden genannten Künstler ihrem Onkel am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes geholfen haben; letzteres wurde gleichfalls 1507 fertig, und bekanntlich ist die ganze Architektur daran ein Werk zweier Italiener. Wenn nun der Onkel während fünf Jahren die Hilfe feiner Neffen notwendig hatte, so dürfte wohl die Frage aufzuwerfen sein, wie die letzteren eine im Grunde viel complicirtere Composition anzufertigen im Stande waren? Nur zwei Lösungen dieser Frage sind möglich: entweder röhrt die Composition von einem Italiener her, oder es hat zum mindesten einer der Neffen selbst längere Zeit in Italien studirt.

Um das Gesammtbild der in Rede stehenden Bewegung nicht aus dem Auge zu verlieren, sei nochmals an die bereits erwähnten rein italienischen Werke dieser Periode erinnert, so wie auch auf die rein italienischen Gärten zu Amboise, Blois, Gaillon etc. hingewiesen.

2) Detail.

101.
Princip
der
Detail-
bildung.

Für die Ausbildung des Details während der sog. Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* ist der nächst liegende Gedanke wohl der, die Formen einzelner Glieder, die Motive oder die Einzelheiten der gothischen Kunst durch solche zu ersetzen, die in der italienischen Architektur die gleichen oder doch einigermaßen ähnliche Functionen erfüllen. Dieser Umtausch, dieses Ersetzen zeigt sich in verschiedener Weise und in verschiedenen Stadien; unzählige Nuancen entstehen in den Mischungen. Man findet:

- 1) rein gothische Details neben rein italienischen;
- 2) in der antiken Richtung modifizirte gothische Einzelheiten;
- 3) in die gothische Richtung abgeänderte italienische Details, und
- 4) findet man, je nach den Umständen, das eine oder das andere dieser Verfahren angewendet, bisweilen alle zusammen.

102.
Einzelheiten
zu
Gaillon.

Nach letzterer Richtung hin ist für das gegenseitige Durchdringen des italienischen und des französischen Kunstgeistes, so wie für das gleichzeitige Nebeneinanderauftreten der beiden Stile das Chorgestühl zu Gaillon, jetzt in der Kirche zu St. Denis befindlich, besonders lehrreich.

Rein spät-gothisch, also französisch, sind die Pfosten der oberen Rücklehne. Halb gothisch gedacht sind die Seitenlehnen der vorderen Sitzreihe, die mit Delphinen von italienischer Hand in italienisches Laub und in gothische Bündelpfeiler auslaufen und scheinbar französische Figürchen auf dem Rücken tragen; die Figürchen an den Stehsitzchen (*Misericordes*), die sich an der Unterseite der aufgeschlagenen Sitze befinden, sind wahrscheinlich italienisch mit nordischen Stellungen. Die Vordersitze und der Himmel der Rückwand zeigen die feinsten, rein italienischen Arabeskenfüllungen; in der unteren Hälfte der Rückwand sind Intarsien nach Zeichnungen eines Franzosen, der, etwa wie *Jehan Perréal*, sich bemüht, italienisch zu componiren. In der oberen Hälfte umgeben Mailänder Architekturen als Reliefrahmen, für französische Verhältnisse etwas herabgemindert, Scenen, die man wohl als im franco-italienischen Stil *Colombe's* bezeichnet bezeichnen darf.

Beim Schloß zu Gaillon geht die bewußte Anwendung der beiden Stilrichtungen aus den gleichzeitigen Rechnungen wiederholt hervor. So z. B. werden 1509 die *Entrepies*, welche die Medaillons von *Paganino* tragen sollten, »à l'antique et à la mode française« gemeiselt. Unter *Napoleon I.*, im Jahre X, wurden *Alexandre Lenoir* 42 Medaillonköpfe römischer Kaiser aus weißem Marmor, die aus dem Hofe des Schlosses zu Gaillon herstammten und welche den in der Renaissance-Architektur so häufig vorkommenden ganz ähnlich sind, übergeben; sie waren von *Guido Mazzone* ausgeführt und, wenigstens zum Theile, an der in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargestellten Façade angebracht.

Ein Theil der aufsteigenden Arabesken an diesen Arcadenpfeilern wurde zweifelsohne von Italienern ausgeführt; einzelne der Füllungen sind von eben so großer Feinheit, wie das Beste dieser Art in Florenz, Venedig oder Mailand. Ein anderer Theil wurde von Einheimischen nach einer ober-italienischen Zeichnung, deren Charakter mit der Manier *Fra Giocondo's* übereinstimmt, angefertigt.

Die Arabesken und das Rankenwerk des I. Obergeschoßes an der Mauer über den Medaillons und in den Pilastrern (siehe Fig. 24 u. 25, S. 70 u. 71) sind viel derber, eben so in den Fensterpilastrern. Die Ausführung zeigt, wie ungeschickt noch die französischen *Tailleurs de pierre* waren, sobald sie italienisches Ornament und Blattwerk behandeln sollten, während sie unmittelbar daneben in den mit Disteln und Rosen umwundenen Blattstäben und gothischen Blättern eine vorzügliche Technik, ja am Hauptthor der Kathedrale zu Rouen, welches dieser Schule angehört, wahre Wunder von Virtuosität entfalteten.

Bei einigen Decorationsstücken ist es schwer, zu bestimmen, ob sie von Franzosen herrühren, die bereits eine viel größere Kenntnis der neuen Formen sich erworben hatten, oder von Italienern, die in gewissen Dingen etwas von der französischen Auffassungsweise angenommen hatten. So z. B. beim Rankenwerk in der Fensterbrüstung, worin hockende Satyre, ein Meerweib mit Kindern, Schwäne mit Männerköpfen und Rehbeinen, Centauren, die drei Grazien u. a. m. vorkommen.

Am Thorbogen, welcher in der Mitte des Hofes der *École des Beaux-Arts* Auffstellung gefunden und welcher nach *Deville* am Eingang in den zweiten Hof des Schlosses zu Gaillon geführt hat, sind an der Fassade nach der *Rue Bonaparte*, die allein alt ist²³⁴⁾, bloß an der Mittelpartie 46 Ornamente von Italienern componirt und ausgemeisselt; 4 Stück erinnern an die Kirche *Sta. Maria presso San Satiro* und eines an die Thür von *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand. Zwei weitere Ornamente zeigen beonders ober-italienischen Charakter und fünf andere venezianischen. Die unteren Kapitelle sind italienisch, die oberen dagegen vielleicht französische Interpretationen italienischer Vorbilder.

Im Louvre ist eine Anzahl von Bruchstücken des Schlosses zu Gaillon mit Recht als »*École franco-italienne*« bezeichnet, darunter einige von italienischem Meifsel, wenn auch nur von Meistern dritten Ranges, herrührend. Der italienische Rahmen um *Colombe's* St. Georg ist vorzüglich.

Wo antike Ordnungen auftreten, trifft man meist sehr flache, Bramanteske Pilafter, die nur wenig in das Auge fallen. An den Arcaden, Fensteröffnungen und Basen durchschneiden sich die Profile. Die Decoration der Fensteröffnungen ist in den Laibungen frei herausgehauen als Relief auf ausgehöhltem Grund; die Umräumungen und Rippen behalten in den Profilen die eckigen Formen des XV. Jahrhundertes bei; die Fenster weisen Stäbe, etwas gesuchtes Maßwerk und steinerne Kreuze auf. Für die Kapitelle wird in der Regel das korinthisirende nach Bramanteskem Schema, als dem gothischen am meisten verwandt, vorgezogen. Die Nische mit Baldachin, die Fiale, die durchbrochenen Geländer kommen so häufig vor, denn je.

3) Princip der Composition.

Es kann die Frage aufgeworfen werden, ob man in diesem Bündniss beider Stilrichtungen irgend einen Gedanken, eine Regel oder etwas Grundsätzliches bei den Mischungen oder Nebeneinanderstellungen als Leitfaden befolgte? Es hat den Anschein, als wenn die Fälle, in denen man diese Frage mit »Nein« zu beantworten hätte, die zahlreicher seien. Das Princip der Uebersetzung der gothischen Detailformen, dessen konsequente Durchführung zuletzt den Stil *Franz I.* bildet, war jedoch offenbar schon frühe der leitende Gedanke, der stellenweise die Formen der Uebergangsperiode bedingte.

103.
Grund-
fältliches.

Bei dieser Umbildung der Formen treten uns, näher betrachtet, mindestens zwei leitende Gedanken klar entgegen. Den ersten derselben könnte man das Princip der Horizontalität nennen: es werden möglichst viele wagrecht abgeschlossene Elemente innerhalb der im Allgemeinen noch gothischen Composition und in den noch gothi-

104.
Princip
der
Horizontalität.

234) Abgebildet bei: *DEVILLE*, a. a. O., Bl. VII.

235) *Lübbe* hat (a. a. O., Fig. 28) bloß die ganz moderne Hintermauerung dieses Bogens abgebildet.

schen Verhältnissen eingeführt. An wenigen Beispielen ist dieser Grundgedanke so deutlich sichtbar, wie am Fialenaufbau des Portals am herzoglichen Schloss zu Nancy, angeblich ein Werk von *Mansuy-Gauvain*, welches dem Stil *Ludwig XII.* angehört.

105.
Rollen
der
gothischen
und der
italienischen
Einzelheiten.

Der zweite Gedanke der in Rede stehenden Umbildung folgt dem Grundsatz, die tragenden Bautheile gothisch und die ausfüllenden Theile italienisch zu bilden, so dass, wenigstens in manchen Fällen, eine ziemlich klare Ordnung befolgt worden ist, was auch von *Anthyme Saint-Paul* beobachtet oder doch geahnt worden ist. Seiner Ansicht nach »weichen die Architekten in der Vertheidigung der nationalen Ueberlieferungen nur langsam, Schritt für Schritt, zurück. Die gothischen Verfahren bedingen das Constructive, die allgemeine Anordnung, die Verhältnisse, die Rippen gewölbe, die Korb- und Spitzbogen . . .«²³⁶⁾. Eine derartige Beobachtung dürfte nicht allein zutreffend sein; sondern ein solches Verfahren beruht auch auf dem natürlichen, ziemlich nahe liegenden Gefühl, für Alles, was die Festigkeit der Gebäude betrifft oder in ästhetischer Weise dieselbe symbolisirt, die bekannten gothischen Formen beizubehalten. Die ausfüllenden Flächen hingegen, bisweilen vielleicht auch die getragenen Theile, sind mit italienischer Ornamentik und hauptsächlich mit italienischem Arabeskenwerk geziert. Es scheint fast, als ob die konsequente Durchführung der Rollen, die den beiden Stilrichtungen zugeschrieben werden ist, und eine richtige Vereinigung ihrer Elemente den Architekten nicht selten unmittelbar vorgeschwebt haben. Als Beispiel hierfür können die Bündelpfeiler der unteren Halle an der in Fig. 24 (S. 70) dargestellten Façade des Schlosses zu Gaillon dienen.

An den fünf Ecken der mit der Spitze nach außen gestellten Pfeiler der Arcaden befindet sich ein gothisches Säulchen, welches etwas unter der Kämpferhöhe kantig wird. Die drei vorderen, als Fiale mit geschweiftem Giebel endigend, verlaufen mit ihren Spitzen im Gesimse. Die gothisch profilierten Archivolten entwickeln sich aus diesen Pfeilern heraus. Die Renaissance-Decoration vertheilt sich über sämmtliche Flächen zwischen den Eckäulen in Form von aufsteigenden »Montants« von symmetrischer Zeichnung: aus Vasen steigend mit Trophäen, Masken, Vasen u. s. w.

In ähnlicher Weise sieht man an der durch Fig. 153 veranschaulichten Kirche in Montréal zu beiden Seiten des Thores zwei Bündelpfeiler, deren Flächen zwischen den Diensten mit Arabesken bekleidet sind²³⁷⁾. Nach gleichem Grundgedanken ist der Kernpfeiler der Wendeltreppe im Schloss zu Chateaudun gegliedert.

In grösserem Massstabe ausgesprochen findet sich dieser Grundgedanke an der Façade der Capelle zu Les Roches-Tranchelin, jetzt eine Ruine, wieder.

Durch vier durchweg gothische Strebepfeiler ist die Front in drei Felder getheilt. Die gesammte Mauerbreite der zwei äusseren Felder ist, in zwei Reihen über einander, durch flache italienische Pilaster gegliedert, die durch Bogen und Medaillons mit einander verbunden und als eine ausfüllende Architektur gedacht sind.

Eine etwas ähnliche Vertheilung der Rollen zeigt sich am Südturm der Kathedrale zu Tours. Auch in Fig. 2 (S. 19) sind die Hauptpfeiler in weiter gehendem Massse gothisch gegliedert, als die Zwischenpfeiler.

Das in Rede stehende Princip liegt auch noch verschiedenen Gebäuden zu Grunde, welche bereits mehr oder weniger zum Stil *Franz I.* zu zählen wären.

So sind an der Façade der Schloss-Capelle zu Uffé die Thür und das darüber liegende Fenster durch eine schlanken Arcade umrahmt und zu einem gemeinsamen Motiv vereinigt. Die äusseren Theile,

236) Siehe: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

237) In diesem Augenblicke ist mir noch kein Beispiel in Frankreich bekannt, wo an den inneren Freistützen einer Kirche dieses System durchgeführt worden ist. Dagegen zeigen in Portugal die schlanken und hohen Pfeiler in der *Capella Mor da Egreja dos Jerónimos* zu Belem genau das gleiche Vertheilungsprincip, wie bei den Pfeilern am Schloss zu Gaillon. An drei Pfeilern des rechten Seitenschiffes in der Kirche zu Gifors hat man einigermaßen diesen Versuch gemacht.

wenn auch schon im Geiste des Stils *Franz I.* überfetzt, haben dennoch mehr die Umriffe der gothischen Fialengliederung beibehalten, als die tiefer liegenden, namentlich die Laibung der in Rede stehenden Arcade.

Die Gewölbe-Construction des Chors in der Kirche zu Tillières (siehe Fig. 68) lässt denselben Gedanken ebenfalls wahrnehmen.

Etwas von der gleichen Rollenvertheilung scheint dazu geführt zu haben, im Treppenhaus des Schlosses zu Blois (siehe Fig. 82) die Hauptpfeiler mehr nach Art der Strebepfeiler zu gliedern, und in den Bündelpfeilern der Kirche *St.-Eustache* zu Paris die Dienste, welche den Hauptgurten entsprechen, bis zu den Gurtbögen als im gothischen Geiste durchgehende Säulen zu behandeln, während den leichteren, mehr ausfüllenden Diagonalgurten drei über einander stehende, antikisirende Ordnungen entsprechen (siehe Fig. 84 u. 184).

In einigen Fällen werden jedoch auch andere Principien in der Vertheilung der Rollen der beiden Stilrichtungen befolgt. So hat im Altaraufsatze der Capelle des Schlosses zu Gaillon die Renaissance die umrahmende Rolle erhalten.

Die Pilaster mit Gebälke, mit reizenden Arabesken bedeckt, welche offenbar italienische Arbeit²³⁸⁾ sind und *Colombe's* Relief des heil. Georg umgeben, sind nach *Courajod* vermutlich das Werk von *Bertrand de Meynal*, *Jérôme Pacherot* und *Jean Chersalle* (oder *Chairfelle*); die italienischen Namen dieser Meister sind nicht bekannt.

Anders verhält es sich am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes, das nach *Perréal's* Zeichnung ausgeführt worden ist und dessen sämmtliche Hauptfiguren von *Colombe* herrühren, während alles Architektonische, die Tumba bildend, zwei Italienern zuzuschreiben ist.

Man hat öfters nicht mit Unrecht gesagt, wenn man das Detail der Gliederungen in das Auge fasst, dass mit dem Stil *Ludwig XII.* das Mittelalter aufhört; auch in der darauf folgenden Entwickelungsphase bleibt der Gesammtgedanke noch gothisch. Ueber die Dauer der letzteren sagt *Anthyme Saint-Paul*²³⁹⁾: »Der sog. Stil *Ludwig XII.* reicht vier bis fünf Jahre über den Tod des Königs hinaus, und das Schloss zu Gaillon ist das vollständigste und am meisten charakteristische Beispiel desselben.« Ueber die Verbreitung derselben äusserst sich der gleiche Autor: »In Gegenden, wie das Beauvaisis, le Valois, le Vermandois, jene um Amiens, um so mehr das Artois, Flandern und die Freigrafschaft, letztere drei damals fremde Provinzen — hat die Uebergangsperiode *Ludwig XII.* so gut, wie keine Wirkung hervorgebracht.«

106.
Altaraufsatze
zu
Gaillon.

107.
Dauer
des Stils
Ludwig XII.

4) Meister und Denkmäler.

Zu vollständigem Verständniß der in Rede stehenden Uebergangsperiode seien noch einige Notizen über mehrere der Meister angefügt, deren Namen als die der bekannteren Architekten jener Zeit angesehen werden.

In dieser im Wesentlichen noch gothischen Periode sind die Notizen über *Martin Chambiges*²⁴⁰⁾ besonders werthvoll.

Martin Chambiges liefert das Beispiel eines Falles, wo man sicher sein kann, dass die Bezeichnung »*Maitre maçon*« einen wirklichen Architekten bedeutet. Man kann annehmen, dass er noch ein gothischer Meister war. Wir sehen ihn:

1489 als *Maitre maçon*, wohnhaft zu Paris, geht nach Sens und baut das Kreuzschiff und die beiden Portale der dortigen Kathedrale.

1495 kehrt er nach Paris zurück.

1497 und 1499 in Sens als *Maitre de l'entreprise et conducteur de la croisée*, führt dann den Bau von Paris aus weiter aus, wahrscheinlich mehr als *Architecte consultant*.

1500, 8. und 26. April in den Berathungen für den Neubau der Notre-Dame-Brücke zu Paris.

1506 leitet er den berühmten Chorbau zu Beauvais.

108.
Meister
des
Uebergangs-
stils.

²³⁸⁾ Im Louvre (gegenüber den Karyatiden *Goujon's*) lange Zeit als Kamin verwendet.

²³⁹⁾ In: *PLANAT*, a. a. O., Bd. 6, S. 314.

²⁴⁰⁾ Siehe: *BERTY*, L. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 138—142.

1506 auf dem Weg nach Sens, um seine Arbeiten zu inspiciren, wird dabei in Troyes consultirt und kehrt nach Beauvais zurück.

1512 wird er von *Jean de Soiffons*, dem Meister der Kathedrale zu Troyes, aus Beauvais zu einer Consultation nach letzterer Stadt abgeholt, mit Ehren empfangen und beschenkt; nachdem er dort zwei Wochen gearbeitet hat, kehrt er nach Beauvais zurück. Nach diesem Hergang hält ihn *Berty* für einen der bedeutendsten Meister seiner Zeit.

1532 ist er noch *Maitre maçon de Beauvais*.

Wir gelangen nunmehr zu den Meistern des Schlosbaues zu Gaillon (siehe Art. 70, S. 70 u. Art. 98, S. 96).

1) *Pierre Fain*:

1507, 4. December, Vertrag über den Bau der Capelle und der Haupttreppe dazu.

1508 Bau der Küchen, zweier Halbfenster und eines Dachfensters des *Grand corps d'ostel* und des Portals, welches den Durchgang aus dem Vorhof (*Avant cour*) bildet. Nach *Lance*²⁴¹) wäre dies das Portal, welches gegenwärtig im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgestellt ist. Die Ausführung dauerte von Ende 1508 bis September 1509.

2) *Guillaume Senault* hatte nach *Deville* die Pläne zum Hauptgebäude (*principal corps de logis*) ausgearbeitet und den Bau geleitet.

1502 arbeitet er am Thurm der *Grant maison*.

1503, 21. Januar bringt er die Pläne (*Pourtrairs*) nach Rouen.

1506 wird er mit anderen Meistern wegen je eines Thurmes an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges zu Rathe gezogen.

1507, 14. December schliesst er gemeinschaftlich mit *Pierre Fain* und *Jean Fouques* den Vertrag für den Bau der Küchen. Für die Aufsicht über die Arbeiten erhält er täglich 7 *Sous 6 d.* Da er ferner 1503 für eine Reise, für einen achttägigen Aufenthalt in Rouen (samt Pferd) und für einen Besuch in Steinbrüchen 37 *Sous 3 d* bekam, so ergiebt sich eine Besoldung, die schwerlich an einen höheren Architekten zu denken gestattet²⁴²).

3) *Pierre Delorme* leitete den Bau der Marmorpfeiler und der Brüstungen in der grossen Galerie und im *Préau du jardin*. 1506–8 führte er eine der vier Seiten des Mittelhofes aus, welche deshalb lange Zeit als *Maison Pierre Delorme* bezeichnet wurde. Er besserte den *Vieil corps d'ostel* des Cardinals *Eflouteville* aus und errichtete den viereckigen, zum grossen Hof führenden Pavillon *Portail-neuf*. Ferner führte er die Böschung der Gräben und das Ballspielhaus aus, arbeitete am *Acoutouer* (Brüstung?), an den Becken der *Volière* und an den Fenstern des Garten-Pavillons²⁴³).

4) Am 20. April 1509 verhandeln *Martin Arrault* und *Neauldet* über den Schnitt und die Polirung von 60 Toisen Pflasterung im grossen Schlosshof.

5) *Jean Gaudras* arbeitete 1507 am Bau der grossen Galerie, an den Thüren des *Pavillon* und an den *Cabinets* des Gartens²⁴⁴.

6) Genannt wird ferner 1503 und 1508 *Jean Fouquet*, der auch für die Arbeiten des Cardinals nach Rouen geschickt wurde²⁴⁵.

7) *Pierre de Valence* aus Tours ist zwischen 1503 und 1508 mehrfach in Gaillon beschäftigt, hauptsächlich mit Wasserleitungen, und sculptirt auch an den Vertäfelungen der grossen Garten-Galerie und der Capelle.

Von anderen einschlägigen Meistern sei noch das Folgende angeführt.

1) *Bastien François* arbeitete 1502–7 mit *Guillaume Regnault*, einem anderen Neffen *Colombe's* und mit einem Onkel am Grabmal *Franz II. von der Bretagne* zu Nantes. Mit seinem Bruder *Martin François* soll er die als Kuppelbau gestaltete Bekrönung des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours gebaut und 1507 vollendet haben, »d'un aspect un peu rude bien que très-avancé du style«, wie *Palustre* sagt. Eben so soll von den beiden Brüdern die sog. *Fontaine de Beaune* zu Tours (1510–11) herrühren. Dem *Bastien* wird endlich der Klosterhof von *Saint-Martin* (1508–19) zugeschrieben, dessen Ostflügel noch erhalten ist. Nach *Palustre* soll *Bastien* zugleich Architekt und Bildhauer gewesen sein²⁴⁶.

Wenn die beiden zuletzt genannten Arbeiten wirklich Erfindungen von *Bastien François* sind, so dürfte er als einer der ersten französischen Architekten anzusehen sein, die aus einem der Herde italo-

²⁴¹) Siehe: *LANCE*, a. a. O., Bd. I, S. 258.

²⁴²) Siehe ebenda, Bd. II, S. 268.

²⁴³) Siehe ebenda, Bd. I, S. 211.

²⁴⁴) Siehe ebenda, Bd. I, S. 302.

²⁴⁵) Siehe ebenda, Bd. I, S. 271.

²⁴⁶) Siehe: *PALUSTRE*, L. *L'architecture de la renaissance*, Paris 1892. S. 243, 247, 260, 272, 284.

französischen Zusammenwirkens hervorgegangen sind, und es wäre von Interesse, seine künstlerische Entwicklung zu verfolgen, namentlich zu wissen, ob er den Grad von Beherrschung italienischer Formen, die man sieht, nur von den Italienern an der Loire erlernt oder ob er selbst längere Zeit in Italien geweilt hat. Der nicht gewöhnliche und eigenartige Charakter der Decoration an den Archivolten, Friesen und Bogendreiecken des Klosterhofes *St.-Martin* macht es nicht leicht, auf den Photographien zu unterscheiden, ob gerade die am meisten charakteristischen und interessanten Ornamente eine italienische oder eine französische Arbeit sind. Sicherlich dürften die antiken, ziemlich primitiven Medaillon-Profile zwischen Archivolte und Fries französisch sein. (Siehe auch Art. 98, S. 98.)

2) *Jacques Leroux* (gestorben 1516) legte 1507 dem Capitel der Kathedrale zu Rouen einen auf Papier ausgearbeiteten Entwurf für die Façade zwischen den Thürmen vor; er zog sich aber wegen seines hohen Alters bald zurück. Auf seinen Vorschlag hin wurde sein Neffe *Roulland Leroux* zu seinem Nachfolger ernannt. Am 24. April 1510 unterbreitete letzterer einen neuen Entwurf, und es wurden von ihm detaillierte Zeichnungen verlangt.

3) In Rouen wird 1514 *Roger Nollet* als »Architector« bezeichnet.

4) In Lothringen findet man *Jacquot de Voucouleurs* oder *Jacquot Wauthier*. 1508 ist er *Maître maçon des œuvres du marquisat de Pont-à-Mousson* und *Maître des œuvres des Herzogthums Lothringen*. 1510 wird *Jacquot* vom Herzog *Anton* geadelt und 1511 zum *Concierge des herzoglichen Palastes* zu Nancy ernannt wegen der »peines, qu'il a eues et à tous les jours s'entendre à l'édifice et ouvrage de notre maison.« 1511 und 1512 wird unter ihm »au parachevement du portal du corps de maison de la grant rue«, ferner an einer Wendeltreppe gearbeitet, 1519 »pour l'achèvement des galeries de Madame, pour le jardin de Monseigneur« und für einen Brunnen.

5) Nach *Palusstre* arbeitet *Manfuy-Gauvain*, ein berühmter Architekt und Bildhauer, 1501—12 am herzoglichen Palast zu Nancy.

6) *Hugues Cuvelier* baut 1516 als *Maître de l'œuvre* der Kathedrale zu Sens die *Librairie du chapitre*.

7) Um 1507 soll *Jacques Corbel* Architekt am *Pont Notre-Dame* zu Paris gewesen sein.

8) Nach *Palusstre* arbeitet *Charles Viart* an den Stadthäusern zu Orléans und Beaugency, *Besnouard (Guillaume)* 1507—18 am *Hôtel Beaune-Semblançay* zu Tours, *Chahureau* und *André Amy* 1503—15 an der Capelle des Schlosses zu Thouars und *Jean de Beauce* 1511—29 an der Kathedrale zu Chartres.

Ausser den schon angeführten Bauwerken, die dem Uebergangsstil angehören, seien noch die folgenden hier genannt:

Fig. 24 (S. 70): Dachfenster am Schloss zu Gaillon;

Fig. 26 (S. 72): Ehemalige Façade der *Cour* oder *Chambre des comptes* zu Paris;

Fig. 69: Sog. Treppe der *Reine Berthe* zu Chartres;

Fig. 141: Taubenhaus zu Boos;

Fig. 143: Erzbischöflicher Palast zu Sens, Flügel *Ludwig XII.*;

Fig. 150: Façade der Capelle zu *Tilloloy*;

Fig. 291: Stadthaus zu Beaugency;

Fig. 345: Inneres der ehemaligen *Chambre dorée* im Justizpalast zu Paris.

Ferner:

Hôtel d'Alluye zu Blois;

Maison des Gendarmes oder *Manoir de Nollent* zu Caen;

Theile der Schlösser zu Chemazé und zu La Rochefoucault (am Aeuferen);

die älteren Theile des *Hôtel Bourgtheroulde* und des *Palais de justice* zu Rouen;

Gewölbe der *Chapelle du Saint-Esprit* zu Rue, und

Façade der Schloss-Capelle zu Uffé.

b) Eigentliche Früh-Renaissance.

(Stil *Franz I.*)

Etwa 1515—1535 oder 1540.

Die zwanzigjährige Lehrzeit franco-italienischen Zusammenarbeitens, die erste Uebergangsphase, welche sie bildete, ist vorüber. Nunmehr entsteht gleichzeitig die eigentliche französische Früh-Renaissance; das Zeitalter *Franz I.* beginnt. In der

109.
Denkmäler.

110.
Allgemeiner
Charakter
der Zeit.

Architektur erscheint diese Epoche fast wie ein Zeitalter unbegrenzter Hoffnungen, grenzenloser Träume.

Auf den ersten Blick möchten die architektonischen Erscheinungen gerade dieser Zeit etwas Räthselhaftes an sich zu tragen. War die Bauthätigkeit *Franz I.*, so fragt man sich unwillkürlich, eine Art frevelhaften Leichtsinnes oder liegt darin etwas so Befremdendes, dass es für die gewöhnliche Sinnesweise geradezu unerklärlich erscheint? Erst wenn man sich die charakteristischen Hauptzüge der geschichtlichen Seite dieser Epoche Frankreichs und ihre Verbindung mit den italienischen Verhältnissen vergegenwärtigt, treten auch viele architektonische Erscheinungen, wie z. B. das Schloss zu Chambord, in ein verständliches Licht. Es dürfte daher nicht überflüssig sein, diesen geschichtlichen Rahmen hier kurz zu skizzieren.

Mit Recht können die Franzosen ihr großes XVI. Jahrhundert das *Siecle de Francois I.* nennen. Noch hörte man damals von jenseits der Meere neu entdeckten Welten; aber auch im alten Europa schien Alles wieder jung zu werden. Cultur und Künste feierten das Bündnis zweier geistiger Welten: der mittelalterlichen mit der neo-antiken, der gallo-germanischen mit der griechisch-lateinischen. In der Religion dagegen begann bereits zwischen der germanischen und der lateinischen Gefühlswelt eine schwere und verhängnisvolle Trennung.

Auch für die Baukunst Frankreichs, ja ganz Europas, bietet das Zeitalter *Franz I.* ein Bild, wie es wenig andere giebt. Die damalige Architektur Frankreichs ist das Ergebnis des innigsten Bundes, der zwischen den zwei reifsten und edelsten Stilen der Christenheit, der französischen Gotik und der italienischen Renaissance, je geschlossen wurde. War auch die Gotik der Nationalstil aller Germanen, so war doch diese Bauweise in Frankreich am frühesten gereift. Hier waren stets ihre reinsten Formen aufgegangen; hier musste daher das Bündnis der Gotik mit dem lebensfrohen, neugeborenen italo-antiken Stil am lehrreichsten zu beobachten sein. Aus diesem Bündnis ging nicht allein eine Unzahl von Werken hervor, die durch Gröfse, Phantasie, Feinheit und Verschiedenheit der Richtungen stets von Neuem überraschen; sondern *Franz I.* erlebte in den letzten zehn Jahren seiner Regierung noch eine zweite Umwandlung in der Architektur: die Hoch-Renaissance. Diese reifste Periode der französischen Baukunst treibt noch vor dem Tode des Königs und auf seinen Befehl ihre edelste Blüthe: der Hof des Louvre zu Paris wird von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* begonnen!

Dem reich emporstrebenden Geiste, der stets auf hohen Spitzen schwelbenden Phantasie der gothischen Meister war plötzlich eine neue Sonne erstrahlt. In den Gefilden Italiens war in blühender Jugendfrische die Antike wieder erstanden, in den Künsten das unvergleichliche Symbol des klaren Leuchtens einfacher und ewiger Wahrheiten. Das Bündnis dieser beiden höchsten Quellen der Kunst, der Sehnsucht und der Offenbarung, einem Bunde zwischen Jugend und Weisheit gleich, berückte alle Herzen; es entstand eine Zeit unbegrenzter, ja unendlicher Hoffnung.

Nicht die Phantasie der gothischen Meister war, wie man leicht glaubt, damals erschöpft; der Stil war es selbst, die Gotik, die in ihren Händen versagte, die ihnen keine neuen Motive mehr bieten konnte. Der Geist der Meister war wohl so frisch, ihr Können so kräftig, wie zur Zeit der Früh-Gothik. Als ihnen deshalb Italien einen neuen Stoff gereicht hatte, wurden sie auch wie mit einem neuen Feuer erfüllt. Das Schloss zu Chambord und *Rabelais' Thélème*, die Kirche *St.-Eustache* zu Paris, die Fassaden der Kirche zu Tonnerre und *St.-Michel* zu Dijon, ja der ganze Stil *Franz I.* beweisen dies. Allerdings gehört dazu auch ein Fürst, wie es *Franz I.* war.

Er war einer der seltenen Herrscher, welche die Kunst beschützten, nicht nur um ihrem Thron Glanz zu verleihen, sondern auch weil er sie von ganzem Herzen liebte. Mit *Franz I.* schien nicht bloß ein neuer König, jugendlicher Heldenmuth und Kriegesruhm den Thron zu besteigen; sondern die Künste selbst und eine Zeit unbegrenzter Träume betraten denselben. Alles, was Italien und Frankreich an großen Meistern besaß: *Leonardo da Vinci*, *Raffael*, *Michelangelo*, wollte dieser König ehren und, wenn möglich, für seinen Hof und sein Land gewinnen. Nicht umsonst wurden damals die Könige Frankreichs zeitweise auch italienische Fürsten. Und welche Fürsten! Die Beherrscher über das stolze Mailand, welchem *Bramante* das Scepter der Architektur verliehen hatte, bevor er es auch nach Rom versetzte. Hatten hier gestern erst *Julius* und *Bramante* einen neuen Peters-Dom begonnen, der Alles, was die Römer und die Welt überhaupt bis dahin gebaut hatten, übertraffen, so blieb König *Franz* auch von einer solchen That sicherlich nicht unberührt.

Der jugendliche Ritter, der, 21 Jahre alt, mit dem Sieg von Marignano seine Thronbesteigung feierte und bald darauf seine Blicke nach der Kaiserkrone warf, musste wohl vom Bau der schönsten Paläste träumen. Wie sich damals die ganze Welt zu erneuern schien, so musste ihm ein Gleichtes mit seinen Schlössern vorschweben. Marignano hatte ihm die besten *Scarpellini*, die in Mailand von *Bramante* ausgebildeten, gegeben und dazu einen Mann, in dem Alles vereint war, was Kunst, Wissenschaft und praktisches Können sich je träumen ließen: *Leonardo da Vinci*. Es entstand eine Zeit, von der wir uns kaum eine Vorstellung zu machen vermögen. Was durfte wohl ein junger König, wie er, nicht davon erhoffen!

Wie könnte man sonst begreifen, dass ein einzelner Mann — wenn auch ein König — der Jagd zu Liebe den Muth hatte, auf sumpfigen Auen, inmitten großer Wälder einen wahren Traum, ein Luftschlöss, ein Chambord zu errichten! Kein Schlöss, eine Riesenphantasie ist es, ein Märchenbau, von dessen hohen Dachterrassen aus die Damen seines Hofes die Heimkehr von der Jagd bequem übersehen konnten! Absurd, architektonisch oft unschön, aber doch voll von feenhaftem Reiz; architektonisch beinahe unverzeihlich, wenn nicht jedes Kapitell, jedes Rankenwerk, sogar jedes Schornsteinrohr von Träumen einer neuen Welt erzählte, deren Wiedergeburt vor Aller Augen leuchtete!

In einer Zeit, in der König *Franz I.* einen Phantasietraum, wie das Schlöss zu Chambord, schuf; in der *Heinrich VIII.* in England sein nicht minder unglaubliches *Nunsuch palace*²⁴⁷⁾ errichtete; in der *Du Cerceau* zahlreiche Idealschlösser componirte, die einen inselartig gruppirt, die anderen pyramidenartig aufgebaut, mit Terrassen über Terrassen; in der der König mit dem *Collège de France* zu Paris den Grund zu einer neuen Hochschule legte — wer weifs da wohl, ob *Rabelais* nicht halb im Ernst an den Bau seiner »nichtabteilichen« Abtei Thélème glauben mochte, wo die Geistescultur jede Befriedigung finden sollte, im Wahne, es könne sie allein die Welt erneuern!

Die Grofsmuth und die Begeisterung der Valois, die Verdienste einiger derselben um die Architektur, wie wir sie bei *Carl V.* und seinem Bruder *Jean de Berry*, ferner beim Neffen Beider, *Louis d'Orléans*, und bei *Charles d'Orléans*, dem Sohn von *Louis* und dem Vater von *Ludwig XII.*, sehen; der Prunk und die Kunstliebe der Valois, der Herzoge von Burgund — dies Alles, sagt *Anthyme Saint-*

²⁴⁷⁾ Eine Abbildung desselben, nach einem Restaurationsversuch von *H. W. Brewer*, ist zu finden in: *Builder*, Band 66 (1894), Nr. 2660.

Paul²⁴⁸⁾ vereinigte der König zu gleicher Zeit in sich. *Amateur* im wahren Sinne des Wortes und *Seigneur italien*, verstand es *Franz I.*, etwa zehn gute Architekten gleichzeitig und ununterbrochen zu beschäftigen. Er unternahm den Bau von fünf königlichen Residenzen ersten Ranges: den Louvre, die Schlösser zu Fontainebleau, Saint-Germain, Villers Cotterets und Chambord; davon hinterliess er die vier letzten genannten Bauwerke in sehr vorgerücktem Zustande. In Blois errichtete er ein Meisterwerk: den Hauptflügel des Schlosses, der seinen Namen trägt. An Schlössern zweiten Ranges baute er jene zu Madrid bei Paris, Challuau, Folembay und La Muette im Walde von Saint-Germain — eine Reihe von Typen, die kaum verschiedenartiger zu denken sind.

Unter *Franz I.* entstand in Paris das *Hôtel-de-ville* und die Kirche *St.-Eustache*. Letztere ist allerdings nicht dem Datum, wohl aber dem Wesen nach das früheste nordische Beispiel jener typischen Monumentalbauten, welche ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit den stilistischen Uebergang von der gothischen Kathedrale bis zur Peters-Kirche *Bramante's* bilden; sie ist zugleich mit der im XVI. Jahrhundert erbauten Kathedrale zu Granada die schönste Kirche der Renaissance außerhalb Italiens. Auch war König *Franz* der Gründer der nur zum Theile mit Recht verschrieenen Schule von Fontainebleau. Ihr Einfluss wurde auf allen Gebieten der Innendecoration für lange Zeit maßgebend. In ihr ist keine organische Weiterentwicklung der ersten franco-italienischen Schule der Loire zu erblicken, sondern ein zweiter italienischer Strom, der in die bereits franco-italienisch gewordene Kunst sich ergiesst und diese nun von Neuem stark beeinflusst.

Durch eine derartige, kaum glaubhafte Thätigkeit hat *Franz I.* auf dem italienischen Grundstein, den *Carl VIII.* gesetzt hatte, den Tempel oder, viel richtiger, den Palast der königlichen franco-italienischen Kunst errichtet, dem Frankreich noch heute seine eigenartige Stellung in den Künsten verdankt.

Das Schicksal der Kunst im XVI. Jahrhundert bliebe unverständlich, wenn nicht schon an dieser Stelle derjenigen zwei Elemente gedacht würde, welche ihre Entwicklung hemmten und ihre schönsten Blüthen erstickten. Die Schule von Fontainebleau offenbart uns zuerst, dass es sich leider auch um eine Zeit handelt, in der nur zu viele nicht edle Keime lagen, die wie ein Gift die Seelen und mit ihnen die Kunst untergraben sollten: die Unsitthlichkeit und das maßlose Sichhingeben an die Phantasie. Es war leider auch die Zeit, in der am 17. Mai 1542 der grösste Künstler Frankreichs, *Jean Goujon*, wegen lutherischer Sympathien im Büsserhemd mit *Geoffroy le Blanc* nach der *Place Maubert* fahren musste, um des letzteren Feuertode beizuwohnen, und 20 Jahre später seines Glaubens halber landesflüchtig in Bologna sein Leben beschließen sollte. Hierin zeigten sich schon die Vorboten der bald darauf folgenden furchtbaren Religionskriege. Diese und die immer wachsende Sittenverderbnis sollten hier, wie in Italien, nur zu frühe der goldenen Epoche der Kunst, den unermesslichen Hoffnungen auf andere Zeiten ein Ende bereiten.

1) Princip der Formenbildung und ihre Richtungen.

Die in Art. 92 (S. 92) u. 94 (S. 93) geschilderte Strömung, alle gothischen Einzelheiten mehr und mehr durch italo-antike nach Mailändischem Vorbilde zu ersetzen, musste zu dem Augenblicke führen, wo sämmtliche Theile der Gebäude, unter Bei-

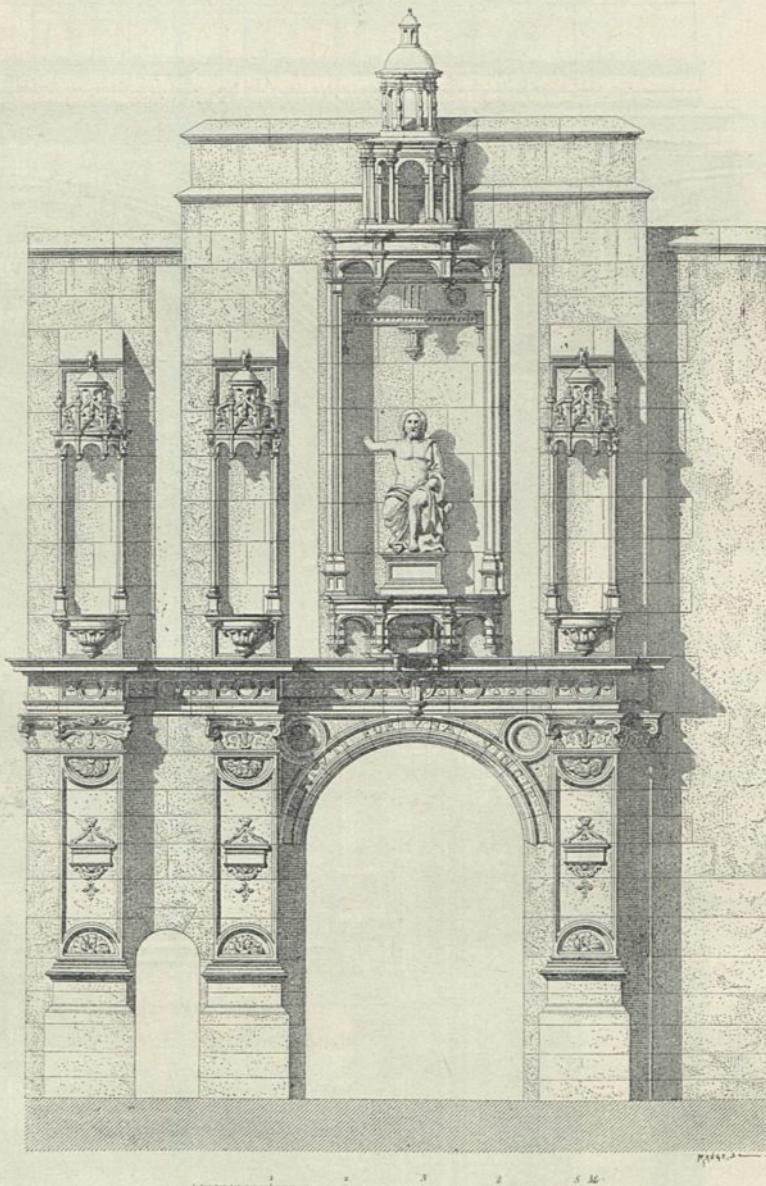
112.
Keime
des
Verfalls.

113.
Grundfältliches
dieser
Stilphase.

²⁴⁸⁾ In: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 374.

behaltung der seitherigen Gedanken, der Compositionsweise und der allgemeinen Anordnung ihrer Glieder, in consequenter Weise in die Details der neuen Bauweise gekleidet und übersetzt waren. Diese folgerichtige Vertheilung der Rollen beider

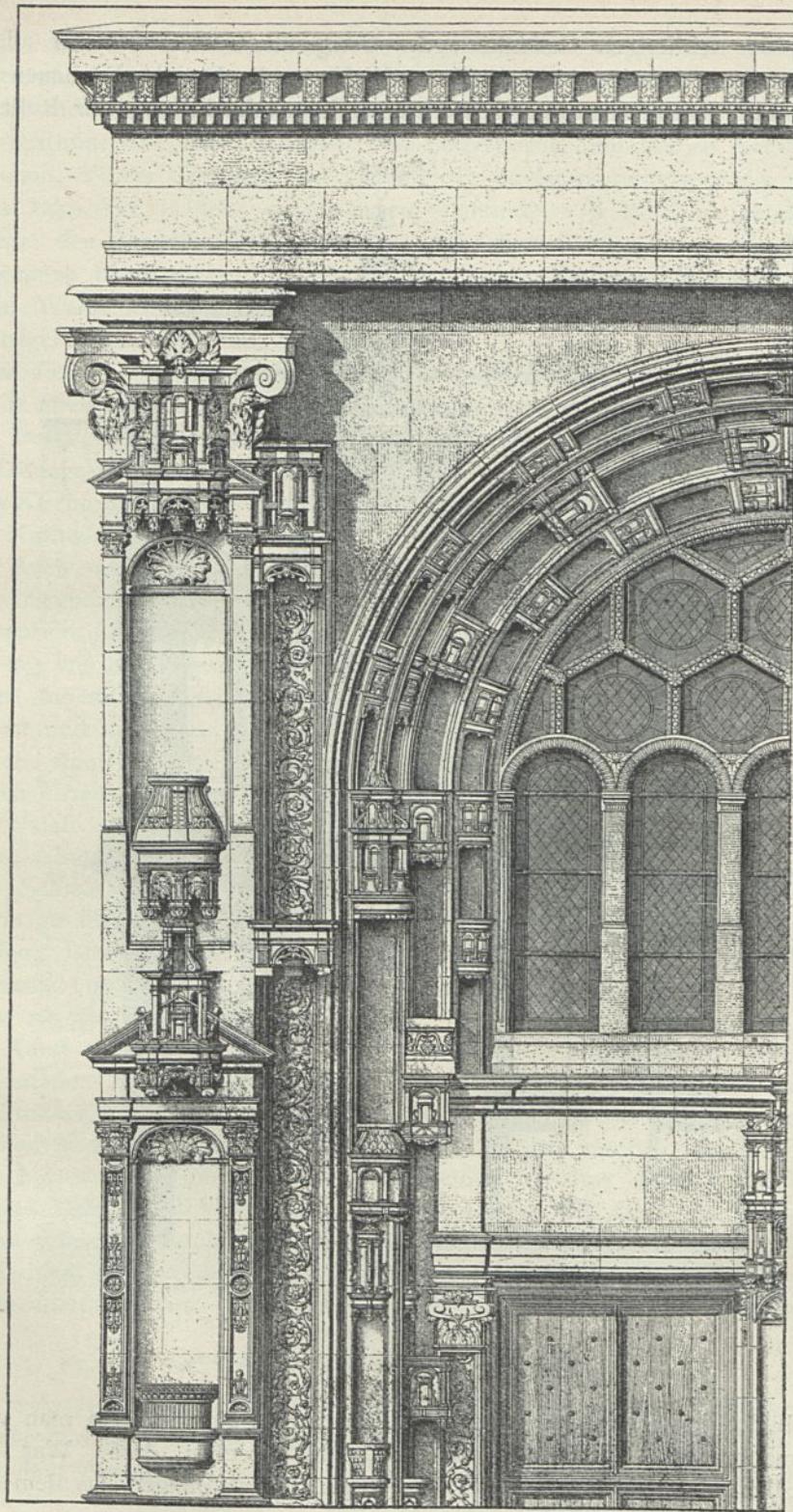
Fig. 28.

Aufsenthör des Schlosses zu Nantouillet²⁴⁹⁾.

Quellen bildet ein bestimmtes ästhetisches Princip, in Folge dessen man von einem eigenthümlichen und bestimmten Architekturstil sprechen darf. War auch das Grundsätzliche der Mischungen selbst kein neues, so entsprangen aus dem Charakter

²⁴⁹⁾ Facs.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. 3.

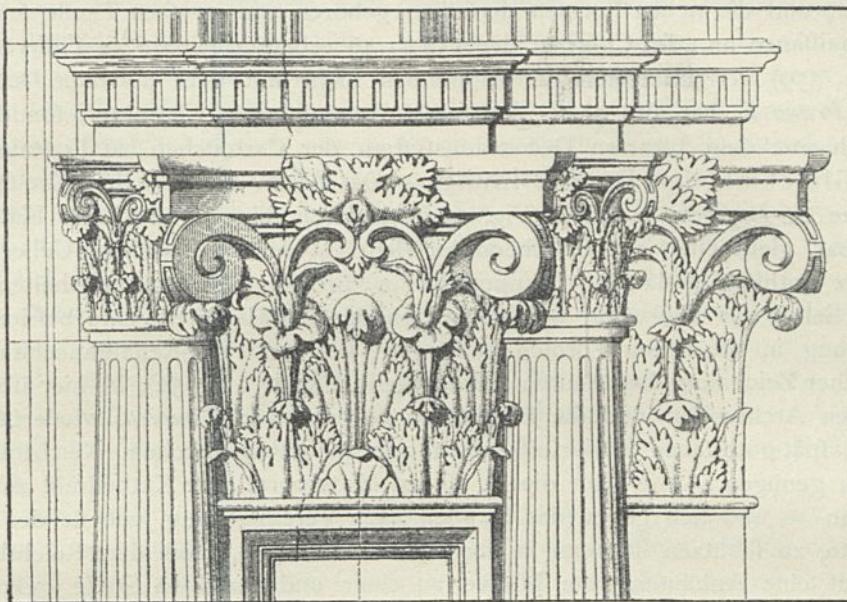
Fig. 29.



Thor des Südkreuzes der Kirche *St.-Eustache* zu Paris²⁵⁰).

der sich vereinigenden Quellen Werke voll von Originalität, welche in ihrer Gesamterscheinung keiner Gattung der italienischen Renaissance entsprachen, obwohl

Fig. 30.



Kapitellgruppe eines Vierungspfeilers in der Kirche *St. Eustache* zu Paris²⁵⁰⁾.

fämmtliche Einzelelemente ihr entnommen waren. Wir haben es mit einer Periode zu thun, welche dem Einzelmotiv jede nur denkbare Entwicklung gestattet, ohne dass es auf die Gesammtcomposition bindend einwirken würde.

Innerhalb dieses Princips oder neben demselben giebt es Raum für das reichste Spiel der Phantasie. Scheinbar entstehen unzählige Variationen; dennoch lassen sich zwei bestimmte Richtungen erkennen.

1) Gleichzeitige Detaillirung mittels Formen aus verschiedenen Stufen der Entwicklung der Renaissance. — In gleicher Weise, wie während der vorhergehenden Periode, z. B. am ehemaligen Gebäude des *Bureau des finances* zu Rouen (siehe Fig. 2, S. 19), neben einander Formen zweier verschiedener Epochen, die einen rein italienischen Ursprunges in französischer Uebersetzung, die anderen, so zu sagen, rein gothisch vorhanden sind; findet man auch in der in Rede stehenden Phase Mischungen durch Nebeneinanderstellen von Formen, die verschiedenen Entwickelungs-Stadien der franco-italienischen Renaissance entnommen sind.

So zeigt z. B. das Eingangsthür des Schlosses zu Nantouillet (Fig. 28²⁴⁹) im unteren Geschofs ausschliesslich Gesammt- und Einzelformen, welche der nord-italienischen Renaissance etwa zwischen 1480 und 1510 angehören, während der obere Theil der Composition gothische Gedanken in Mailänder Detailformen aufweist, und zwar in einem Charakter, den man den Stil *Franz I.* nennt. Eben so findet man bis zu einem gewissen Grade in der 1534 gezeichneten Hausfaçade *Du Cerceau's* (siehe Fig. 289) Säulen und eine Thür, deren Formen vorgesetzter sind, als diejenigen der Fenster.

²⁵⁰⁾ Facs.-Repr. nach: LENOIR, A. *Statistique monumentale de Paris*. Paris 1861—75. (Theil von: *Collection des documents inédits sur l'histoire de France etc.* Paris. Erscheint seit 1836.)

Dem Princip nach müssten die Renaissance-Theile der Kirchen zu Magny (siehe Fig. 151) und zu St.-Calais (siehe Fig. 152) zum Uebergangsstil, und zwar zum Typus der Zeit *Ludwig XII.*, gerechnet werden; dem Datum nach sind sie indefs wesentlich später, und die neuen Formen derselben gehören zum großen Theile schon der Hoch-Renaissance an. Im Chorbau der 1543—46 erbauten Kirche zu Tillières (siehe Fig. 86 u. 359) verbindet sich der Rippenbau nicht mit dem üblichen Detail aus der Zeit *Franz I.*, hat also nicht Mailändisch-Bramantesken Charakter, sondern vereinigt sich mit dem bizarren Decorationsystem der Cartouchen zu Fontainebleau.

2) Gleichmäßige Durchbildung. — Das Portal des südlichen Kreuzschiffes der Kirche *St.-Eustache* zu Paris (Fig. 29²⁵⁰), durch seine Gröfse einer Kathedrale vergleichbar, giebt eines der sprechendsten Beispiele der vollständigen Uebersetzung einer ganz gothisch gedachten Composition in die italo-antiken Einzelheiten Norditaliens. Selbst das Mafwerk, welches wegen der Schwierigkeit, eine befriedigende Uebersetzung in die neuen Formen zu finden, bei den Früh-Renaissancebauten oft in gothischer Zeichnung beibehalten wurde (siehe Fig. 151 u. 152), ist hier übersetzt, und in den Archivolten sind die Baldachine als reizende *Tempietti* wiedergegeben. Um dem spät-gothischen Bedürfniss nach nahezu unermesslichem Reichthum des Details zu genügen — wie man dies z. B. am Mittelportal der Kathedrale zu Rouen sehen kann — und sich gegen das Streben nach Vereinfachung, wie sie der Antike innenwohnte, zu schützen, ist man in der Epoche *Franz I.*, bloß dem Reichthum zu Liebe, auf eine Anhäufung der Motive an einer und derselben Stelle gekommen, wie sie Fig. 29 zeigt. Hier ragt nicht allein der strenge Spitzgiebel vor einer Nische empor, welche dem Pilafter vorgeklebt zu sein scheint, sondern ein reicher tempietto- oder laternenartiger Baldachin dringt aus diesem Giebel in das korinthische Kapitell des Pilasters hinein.

In ähnlichem Sinne findet man oft Pilafter, an deren Schaft Halb-Candelaber-säulen vorstehen; ihre Kapitelle verbinden sich mit dem breiteren Pilafter-Kapitell so gut sie können.

Eine Läuterung des Details und eine Anordnung der Glieder, wie sie ihren Functionen entspricht, sieht man an den Bündelpfeilern im Inneren der Kirche *St.-Eustache* seit 1530 (siehe Fig. 84) und in der Anordnung der Kapitelle eines Vierungspfeilers daselbst (Fig. 30²⁵⁰).

Als weitere klare Beispiele dieser Richtung der Früh-Renaissance sei auf die durch Fig. 29, 30, 84, 180, 182 u. 184 veranschaulichte Kirche *St.-Eustache* zu Paris, auf die für dieselbe von *Du Cerceau* entworfene Façade (siehe Fig. 156), auf die Treppen in den Schlössern zu Blois und zu Chambord (siehe Fig. 81 u. 82), auf die Kirche zu Montréal (siehe Fig. 153) und auf die verschiedenen Formen von Pfeilerbildungen in Fig. 176 bis 179 verwiesen.

2) Composition und Gliederung des Aufbaues.

In der französischen Früh-Renaissance kann man in der Gestaltung der Façaden zwei einander entgegengesetzte Richtungen beobachten. Die eine bestrebt sich, verschiedene Systeme von italienischen Façaden auf französische Verhältnisse anzuwenden und in das Französische zu übersetzen. Die andere geht von den französischen Façaden-Systemen aus und übersetzt sie in italienische Detailformen oder schaltet italienische Motive in den gothischen Rahmen ein.

a) Façaden-Composition auf Grund von gothischen Principien. — Das Streben der Gotik, in allen Compositionen lothrechte Elemente zu betonen und solche zu schaffen, spricht sich in verschiedenen Richtungen aus.

a) Zunächst in der Bildung lothrechter Einheiten durch Vereinigung der über einander liegenden Fenster zu einem einzigen Façadenstreifen. Hierbei kann der ganze Bau in eine Anzahl lothrecht durchgehender, gegliederter Stützen nach der Art der Bündel- oder der Strebepfeiler zerlegt werden, zwischen denen ausfüllende Partien wie eingeschoben sind. So z. B. die berühmte Wendeltreppe des Schlosses zu Chambord (Fig. 81), der in Fig. 83 angegebene Treppenturm desselben Schlosses, die Treppe *Franz I.* im Schloss zu Blois (Fig. 82), der Hof des Schlosses zu Saint-Germain-en-Laye (Fig. 85 u. 142), die zwei Höfe zu Lyon (Fig. 86 u. 87), der Thurm zu Bressuire (Fig. 312) und der kuppelartige Thurm im Hintergrund von Fig. 39.

In anderen Fällen werden durch Verkröpfung der Gebälke die über einander stehenden Ordnungen zu lothrecht durchgehenden Elementen ausgebildet. Dahin gehören der Entwurf zu einer Hausfaçade von *Du Cerceau* in Fig. 289, das Haus zu Dijon in Fig. 290, die Thor-Pavillons des Schlosses zu Écouen, im Louvre und am Schloss zu Anet (Fig. 315 bis 317), der Hof des Schlosses zu Bussy-Rabutin (Fig. 333) etc.

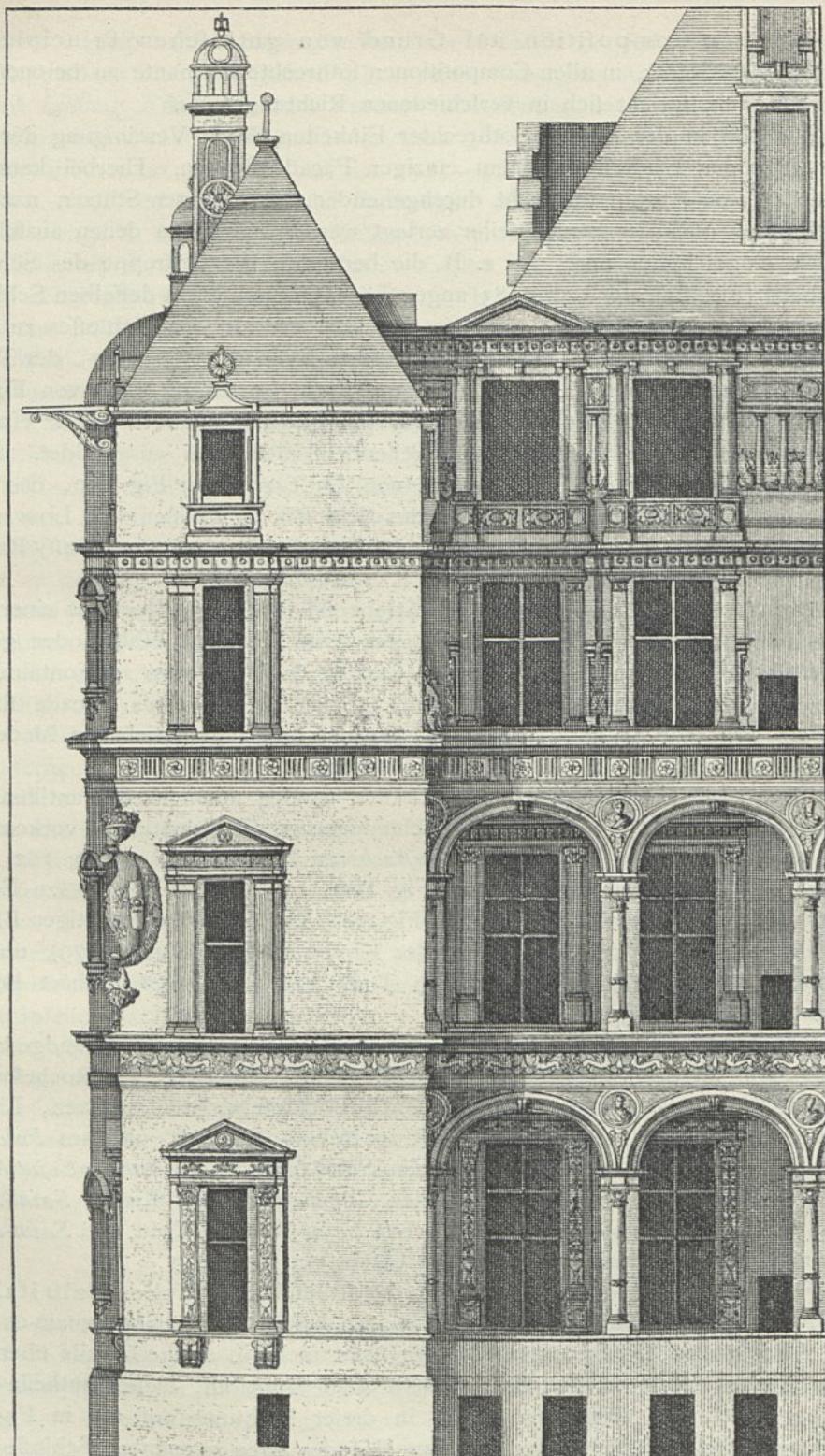
In noch anderen Fällen werden die Strebepfeiler der Kirchen mit einer oder mehreren über einander stehenden Ordnungen von Pilastrern, Halb- oder ganzen Säulen gegliedert, wie z. B. am Chor der Capelle *Saint-Saturnin* zu Fontainebleau (Fig. 220), an der Kirche zu Magny (Fig. 151), an *Du Cerceau's* Façade für die Kirche *Saint-Eustache* zu Paris (Fig. 156), an der ihm zugeschriebenen Madeleine-Kirche zu Montargis, an der Kirche *Saint-Pierre* zu Tonnerre etc.

Die Bündelpfeiler im Inneren der Kirchen werden nunmehr aus antiken Ordnungen zusammengesetzt, wobei sehr verschiedenartige Combinationen vorkommen; so z. B. ein Pfeiler in der Kirche *Saint-Eustache* zu Paris (Fig. 84, 180, 182, 184), die Pfeiler der Kirchen zu Goussainville (Fig. 176), zu Epiais (Fig. 177), zu Ennery (Fig. 178) und *Sainte-Clotilde* zu Andelys (Fig. 181) etc. Einen eigenartigen Bündelpfeiler sieht man außen am Seitenportal der Kirche zu Falaise (Fig. 179), und der Bündelpfeiler der Capelle *des Evêques* zu Toul (Fig. 185 u. 186) gehört beinahe schon zur Hoch-Renaissance.

b) Ferner werden ganze Façadentheile auf Grund gothischer Grundgedanken componirt, wie an den Schlössern zu Fontaine-Henri, Chemazé, La Rocheoucault und Azay-le-Rideau, ferner an manchen Fachwerkhäusern, wie zu Caen, Lifieux, Rouen etc., weiters am herzoglichen Palast zu Nevers (Südfront) und am *Palais de justice* zu Grenoble, endlich an den Kirchen *Saint-Eustache* zu Paris, *Saint-Michel* zu Dijon, *Notre-Dame* zu Tonnerre, an den Chorcapellen der Kirche *Saint-Pierre* zu Caen, an den Vierungstürmen der Kirchen *Saint-Jean* zu Caen und *Saint-Pierre* zu Coutances, an den älteren Thürmen zu Gisors und zu Cergy.

β) Façaden-Composition auf Grund von halb gothischen halb italienischen Principien — wozu vor Allem das alte Schloss zu Saint-Germain-en-Laye gehört. Als einzelne Bauformen treten hier nicht mehr in antike Details übersetzte gotische Thüren oder Fenster auf, sondern man fängt an, diese Bautheile nach italo-antiker Weise zu zeichnen; es sei in dieser Richtung auf die in Fig. 142 ersichtlichen Giebelfenster und die Thür im Hof des eben genannten Schlosses verwiesen.

Fig. 31.



Ehem. Schloß Madrid im Bois de Boulogne bei Paris²⁵¹).
(Siehe Fig. 221.)

Einen Schritt weiter macht die Façaden-Composition im ehemaligen Schloß Madrid bei Paris (Fig. 31²⁵¹) u. 221). Loggien, Thüren und Fenster sind sämmtlich nach italienischen, nicht nach gothischen Vorbildern entworfen; dagegen sind ihre Verhältnisse öfters unsicher, und die Verbindung der reichen Geschoße mit den glatten, thurmartigen Vorbauten ist noch keine harmonische. Die Studie *Du Cerceau's* in Fig. 222 scheint unter dem Eindruck dieses Mangels, der in *Lescot's* Louvre-Hof gelöst wurde, entstanden zu sein.

7) Façaden-Composition auf Grund von italienischen Systemen.

a) Die Façaden werden nach italienischen Vorbildern entworfen, mit Pilastrern oder Arcaden, aber in Folge der geringeren Geschofshöhen in gedrückteren Verhältnissen und mit Fenstern, die so hoch sind, wie die Ordnungen. Hier sind einzureihen: vom ehemaligen (um 1515 begonnenen) Schloß zu Bury die drei Hauptfaçaden des Hofes (Fig. 237), die Hofseite des Flügels *Franz I.* im Schloß zu Blois (1515—19), das *Hôtel-de-ville* zu Baugency (Fig. 291), das sog. Haus der *Agnes Sorel* zu Orléans (Fig. 335), der Hof des Palastes *Granvelle* zu Besançon (Fig. 334, damals noch nicht französisch), das ehemalige Haus in der *Rue Saint-Paul* zu Paris (Fig. 294), (nach Abbildungen zu urtheilen) das spätere *Hôtel de Luynes* zu Paris (Fig. 299), das Schloß *Usson* zu Echebrune (Fig. 91), der Hof des Schlosses zu La Rochefoucault und, in reiferen Formen, der Hof des *Hôtel d'Écouville* zu Caen.

Auf Grundlage derselben Formen bewegt sich der Architekt des Schlosses Le Rocher-Mezangers, aber etwas freier; er führt in die Axenbildung Gegensätze ein, um die Dachfenster mit der Façade in einen ununterbrochenen Zusammenhang zu bringen (Fig. 101).

b) Nicht selten beruht die Gliederung der Façade auf Arcaden-Motiven; doch ist die Durchbildung derselben eine sehr verschiedene. So findet man Arcaden mit Pilastrern oder Halbsäulen, wie z. B. im Schloß zu Blois an den Loggien der Außenseite des Flügels *Franz I.* und an den zwei Galerien am Vierungsturm der Kirche *Saint-Pierre* zu Coutance (Fig. 258). Einen Zwischentypus zeigen die beiden Galerien des Schlosses zu Dampierre-sur-Boutonne, wo in jedem Geschoß kurze, stämmige Säulen zu erblicken sind, aus denen, etwa in ein Drittel der Höhe, auf Consolen die Arcadenbögen der zurückliegenden Mauer, die zwischen die Säulen gespannt ist, ansetzen (Fig. 90). Einigermaßen ähnlich sind die Arcaden der *Maison des consuls* zu Riom gestaltet. Des Weiteren hat man Korbogenhallen auf Säulen gesetzt, wie z. B. im Hof des *Hôtel d'Alluye* zu Blois, wo zwei Galerien über einander angeordnet und die Säulen kurz und stämmig sind. In den Loggien des ehemaligen Schlosses Madrid bei Paris setzten die Bogen auf dem Gebälke an, wurden aber von zu beiden Seiten der Halbsäulen stehenden Pfeilern getragen, welch letztere selbst mit den Archivolten in unbefriedigender Weise verbunden waren. Aehnlich, aber noch unbefriedigender und unbeholfener ist die Stellung der Pilaster an den äusseren Fensterpfeilern der Galerie *Henri II.* des Schlosses zu Fontainebleau, nämlich gerade an derjenigen Zwischenstelle, an der keine Last zu tragen ist. Eine weitere Stufe der Entwicklung zeigen die gekuppelten Pilaster unter dem Kämpfergebälke der Rundbogen am Haupteingang des Hofes im Schloß zu Vallery.

Etwas günstiger ist die Verbindung der Säulen und Pfeiler mit den Bogen am sog. *Peristyle* der *Cour ovale* im Schloß zu Fontainebleau. Derselbe Meister war

251) Facf.-Repr. nach einem Stich von *J. Marotte*. Paris 1677. (Calcographie des Louvre.)

in der Gliederung der Chorpfeiler an der Capelle *Saint-Saturnin* daselbst viel glücklicher; das Studium der schön profilirten Abstufungen *Bramante's* an der Sacristei des Domes zu Pavia war ihm dabei offenbar sehr behilflich. Gut verstanden, wahrscheinlich unter dem durch das *Hôtel-de-ville* zu Paris ausgeübten Einfluss *Boccador's*, sind die Halbsäulen und Arcaden im ehemaligen Schloßhof zu Chantilly.

116.
Werke
auf Grund
italienischer
Gesamt-
formen.

Man findet Compositionen, deren Gesammtgedanke auf italo-antiken Vorbildern beruht; wir sahen bereits eine solche an der Thurmbekrönung der Kathedrale zu Tours. Aehnlich sind die Kuppelbauten, welche die Thürme zu Argentan (Fig. 211) und jene zu Bressuire (Fig. 312) bilden. An der Kirche *St.-Patrice* zu Bayeux (Fig. 313) ist der ganze Thurm eine italo-antike Composition, eben so der kuppelartige Bau zwischen den beiden Thürmen der Kathedrale zu Angers.

117.
Streben
nach besseren
Verhältnissen.

Es zeigt sich aber auch das Bestreben, in die italienischen Motive auch italienisch schöne Verhältnisse einzuführen. So z. B. in Orléans, wo das Haus in der *Rue du Tabourg* etwa in den Formen des Palastes *Vendramin Calergi* zu Venedig erbaut ist und das Haus in der *Rue neuve* (Fig. 295, jetzt Museum) sehr gute korinthische, cannellirte Halbsäulen aufweisen. Annähernd im Stil des Cancelleria-Hofes von *Bramante*, und zwar eben so in der Composition, wie in den Einzelheiten, sind in Orléans die untere Loggia des sog. Hauses der *Agnes Sorel* (Fig. 335) und die zwei Loggien der sog. *Maison de François I.* (Fig. 292) erfunden; bei letzteren erinnern einzelne Formen an diejenigen von *Bramante's* Kirche *Santa Maria di Campanuova* zu Pavia.

Ganz italienisch, sowohl in der Composition, als auch in den Verhältnissen, sind erstlich im Schloß zu Bury die Arcaden der vorderen Hofseite (Fig. 27), an den Mailändisch-venetianischen Stil von etwa 1480—1500 erinnernd; ferner an der Treppe zu Azay-le-Rideau die Doppel-Arcade im I. Obergeschoß; weiters in seinen Haupttheilen der durch Fig. 296 veranschaulichte Theil des Hôtels von *Étienne Duval* zu Caen und der Hof des Schlosses zu Mesnières etc.

An dem schon genannten Hause in der *Rue neuve* zu Orléans (Fig. 295, jetzt Museum) zeigt sich auch das Bestreben, die Halbsäulen- und Säulenordnungen der Façaden edlen antiken Verhältnissen entsprechend auszubilden.

118.
Augenblick
der
reizvollsten
Blüte;
Idealbau.

Im weiteren Verlaufe der Stilentwickelung kam ein Augenblick, wo in den den Compositionen zu Grunde liegenden gothischen und in italienischen Formen ausgedrückten Gedanken die edelste Harmonie der Verhältnisse erreicht wird. In der Uebergangsphase zur Hoch-Renaissance wird auf denselben zurückzukommen sein.

Die letzte Richtung des in Rede stehenden Baustils, die hier bloß genannt sein soll, möchten wir als Idealbau bezeichnen. Es wird später auf denselben besonders zurückgekommen und soll an dieser Stelle nur bemerkt werden, dass das Schloß zu Chambord der sprechendste Ausdruck dieser Entwickelungsphase ist.

3) Königliche Schlösser an der Loire, ihre Zugehörigkeit und ihre Erbauer.

119.
Schlösser
an der
Loire.

Während der eben so glänzenden, wie reizvollen Periode der eigentlichen Früh-Renaissance bilden die königlichen Schlösser im Loire-Gebiet die wichtigste Erscheinung des damaligen Profanbaues. Die geringe Zahl der auf uns gekommenen Documente über die Entstehungsgeschichte derselben, die widersprechenden Ansichten, die über die letztere an den Tag getreten sind, das zugleich Anziehende und doch

wieder Befremdende in der Erscheinung eines so gewaltigen, vielleicht einzig da stehenden Baues, wie das Schloß zu Chambord, machen es zur Pflicht, so viel Licht, als möglich, darüber zu verbreiten und wenigstens nach Kräften zur Lösung dieser Probleme beizutragen. Der stilistische Zusammenhang, der zwischen mehreren dieser Schlösser besteht, rechtfertigt es wohl, wenn wir dieselben einigermaßen zusammenfassend besprechen und die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf das wichtigste darunter, jenes zu Chambord, etwas mehr lenken, als es sonst das Gleichgewicht des vorliegenden Bandes gestatten dürfte.

Sowohl das Schloß zu Blois, als auch die Schlösser zu Chambord, Bury, Chenonceau und Azay-le-Rideau gingen in künstlerischer, wie in stilistischer, die beiden erstgenannten auch in administrativer Hinsicht, aus den Verhältnissen hervor, die sich am Schloßbau zu Amboise während der Uebergangsperiode *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* entwickelt hatten. Deshalb wurde es, zum besseren Verständniß der Zeit *Franz I.*, dieser Stelle vorbehalten, einige Nachrichten über das letztere Schloß zu geben, obwohl es noch in die vorhergehende Periode gehört. Es darf auch angenommen werden, daß die Art und Weise, in welcher an den Bauten zu Amboise die Italiener *Carl VIII.* die Compromis-Entwürfe ausarbeiteten und gemeinschaftlich an der Ausführung zusammenwirkten, eine gewisse feste Form erhielt und daß das dort eingehaltene Verfahren für manche spätere Bauten maßgebend wurde und als Vorbild diente.

120.
Schloß
zu
Amboise.

Ueber die Zeiten, in denen zu Amboise die Schloßbauten entworfen und ausgeführt worden sind, liegen im Wesentlichen die nachstehenden Notizen vor.

Unter *Ludwig XI.* war schon mit der Umwandlung des Schlosses begonnen worden. *Carl VIII.* wurde 1470 darin geboren. Von letzterem wurden 1488—98 Arbeiten von ungemein großem Umfange ausgeführt; das Schloß wurde zum großen Theile erneuert und als Plattform, namentlich nach Süden, erweitert. Im Jahre 1494 waren die Capelle und mehrere wichtige Gebäude vollendet.

Bereits in den Jahren 1493—96 ist von Gebäuden die Rede, deren innere Einrichtung damals vollendet worden ist.

Zu den seit 1496 in Angriff genommenen Gebäuden gehören die nach der Loire zu gelegenen, gegenwärtig die Hauptpartie des Schlosses bildenden Theile. Die Memoiren von *Philippe de Commynes*, die aus den letzten Lebensjahren *Carl's VIII.* datirt sind, erwähnen die prächtigen Gebäude, welche der König kurz vor seinem Tode begonnen hatte, darunter auch die Thürme, in denen man hinaufreiten kann. Er verwendete damals, so heißt es weiter, »die in verschiedenen Arbeiten vortrefflichen Arbeiter, die er aus Neapel mitgebracht hatte«. Nach den 1496 erlassenen königlichen Verordnungen für Beschaffung von Geldern »für die Gebäude, Ausbesserungen und Befestigung des Schlosses und des Platzes Amboise« muß es sich um bedeutende Arbeiten gehandelt haben.

Die Oeven des *Meſſire Luc Berjame*, wie er im unten genannten Werke²⁵²⁾ heißt, die für das künstliche Brüten der Eier dienen sollten, waren zwischen dem Nordthurm und der Loire errichtet, und das Unternehmen »reuffit à merveille«.

Der Tod *Carl's VIII.* (1489) brachte in den Arbeiten keine Unterbrechung hervor. *Ludwig XII.* bestätigte den *Commissaire Raymond de Deseſt*, der beauftragt war, die *Édifices* und *Bastimens* des Schlosses ausführen zu lassen, in seinem Amt. Am 17. December 1500 erhielten *F. de Pontbriant* und *R. de Plorec* den Auftrag, »den Bau mehrerer prächtiger Gebäude zu führen und zu leiten«, die der König in seinem Schloß Amboise errichten wollte.

Von 1499 an zeigen die vierjährigen Rechnungen, daß die Arbeiten im vollen Gange waren²⁵³⁾. In den drei ersten Monaten des Jahres 1501 wurde am großen Thurm nach der *Porte Hurtault* (Südthurm), desgleichen am Garten gearbeitet. Vom October bis December 1502 wurden die Steine geliefert, um die Gewölbe der großen *Tour du château* zu schließen, eben so Kragsteine für die *Machicoulis* des großen Thurmes²⁵³⁾; am 14. Januar 1503 (n. Stils) wurde der Schlussstein bezahlt.

252) CROY, J. DE, a. a. O., S. 19.

253) Siehe ebendas., S. 12, 13, 15 u. 190.

Sofort nach feiner Thronbesteigung entwickelte *Franz I.* gleichfalls zu Amboise eine neue und rege Bauthätigkeit.

So weit es sich um die erhaltenen Reste des Schlosses zu Amboise handelt, so beschränken wir uns, die zwei gewaltigen Rundthürme zu erwähnen, welche statt einer Treppe eine ansteigende Fahr- und Reitbahn enthalten, die in vier Umdrehungen spiralförmig um einen hohlen, außen vielkantig gestalteten und innen runden Kern auf die hohe Plattform des Schlosses führen. Im Inneren der Thürme befinden sich spitzbogige Kreuzgewölbe; die Erhellung geschieht durch hohe und schlanke Rundbogenfenster, welche in regelmäßigen Abständen, der Steigung im Inneren folgend, nebst den Thüren die einzige äußere Decoration der Thürme bilden²⁵⁴⁾. Die einfache Grossartigkeit dieser zwei Thürme, deren Maßstab gegen die kleinen Formen des Schlosses absticht, scheint mit dem gewaltigen Terrassenbau, welcher die Plattform vergrößert und der am westlichen Theil der Nordseite ebenfalls durch Rundbogenfenster belebt wird, einem einzigen Gedanken, der bereits unter italienischem Eindruck und Einfluss steht, entsprungen zu sein. Die Worte von *Commynes* fordern zu dieser Deutung auf, da er sie mit den grosartigen Arbeiten erwähnt, die *Carl* kurz vor seinem Tode begonnen hat und an denen Italiener beschäftigt waren²⁵⁵⁾.

Ueber die Meister, welche die Bauten zu Amboise erfunden haben, wissen wir zur Zeit so gut, wie nichts. Es wäre fehr auffällig, wenn *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona* nicht einen bestimmten Anteil daran gehabt haben sollten²⁵⁶⁾.

Palustre hätte schwerlich die Documente zeigen können, auf Grund deren er annimmt, dass *Giocondo*, *Domenico da Cortona*, *Alfonso Damasso* und *Bernardo da Brescia* aller Wahrscheinlichkeit nach niemals nach Amboise gekommen seien und dass *Jerome Passerot*, der tatsächlich dort war, am Schlosse selbst nicht gearbeitet habe²⁵⁷⁾. Er schränkt auf das willkürliche die Mitwirkung der Italiener am Schlosbau zu Amboise auf den Gärtner *Dom Paffello* und vielleicht auch auf *Guido Paganino* ein. Die einfache Ueberlegung hingegen nötigt dazu, auf Grund dessen, was wir über die Berufung der Colonie nach Amboise und über die spätere Thätigkeit einiger ihrer Meister wissen, mit Sicherheit anzunehmen, dass, wie *Commynes* berichtet, diese Italiener, die man *ad hoc* aus Neapel nach Amboise berufen hatte, auch wirklich einen gewissen Anteil an den dortigen Arbeiten haben mussten, etwa in dem Sinne, wie dies in Art. 60 (S. 68) angedeutet worden ist.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass in Amboise auch nach dem Eintreffen der italienischen Künstler-Colonie eine lange Bauthätigkeit herrschte, an der sich die Italiener beteiligten, und dass seit 1500 *François de Pontbriant* Superintendant der Arbeiten war, derselbe, der bereits 1503 in Blois die gleiche Aufgabe zu erfüllen hatte und eben so während der ersten zwei Jahre der Arbeiten zu Chambord, also in der Zeit, in der die Entwürfe dieses Schlosbaues fest gestellt worden sind, obwohl er sich in Chambord durch zwei andere Personen vertreten ließ.

254) Der unsympathische doppelte Zinnenkranz des nördlichen Thurmes ist eine moderne Restauration.

255) Nach *Bruneau* (1814) wäre der Südthurm 1495 erbaut worden, also während des italienischen Feldzuges; während des letzteren sollen indes nach *J. de Croy* die Arbeiten unterbrochen worden sein.

256) *J. de Croy* (a. a. O., S. 16—17 u. 191) glaubt, dass der *Maitre maçon Gatien Fordebras* derjenige gewesen sein dürfte, der unter *Ludwig XII.* die Leitung der Arbeiten in Amboise unter sich hatte; indes erhielt er 1499 und 1501 bloß 4 *Sous à d* täglich, ein Lohn, welcher, mit demjenigen verglichen, der am *Hôtel-de-ville* zu Paris und am Schlos zu Chambord gezahlt wurde, viel zu gering erscheint, um dabei an einen erfindenden Hauptmeister zu denken.

257) Siehe: *PALUSTRE* in: *HAVARD, H. La France artistique et monumentale.* Paris. Lief. 42—44, S. 137.

Am Schloß zu Blois verdankt der Flügel, der den Namen *Franz I.* führt, hauptsächlich seiner Frau *Claude*, Gräfin von Blois, seine Entstehung. Nach *J. de Croy* lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass *Jacques Sourdeau* diesen Bau als *Maitre maçon* leitete. Derselbe dehnt sich von der *Salle des états* bis zum Thurm von Châteaurenault aus, wurde 1515 begonnen und scheint 1519 vollendet worden zu sein. Früher erhob sich an der gleichen Stelle ein dreigeschossiger Bau, der eine Galerie enthielt und nach außen von drei Rundthürmen flankirt wurde. Die alte, mehr als 2^m dicke Mauer wurde beibehalten und bildet jetzt die Rückwand der Loggien; auch alle alten Fundamente wurden wieder benutzt.

121.
Schloß
zu
Blois.

Ueber *Jacques Sourdeau*, *Maitre maçon des ouvrages et reparations du chasteau de Blois*, liegen folgende wesentlichere Notizen vor.

Er erhielt von der Königin den Platz, um für sich und seine Erben in Blois ein Haus zu bauen. 1518 als *Maitre maçon de l'œuvre du chasteau de Blois* bezeichnet, bekommt er 250 *Livres* für verschiedene Maurer-, Zimmermanns-, Dachdecker-, Schreiner- und Schlosserarbeiten, eben so für verschiedene Stoffe, um einen Theil des Schlosses für die Ankunft des Dauphins herzurichten. Am 8. August 1519 wurde er an Stelle des zurücktretenden *Simonnet Guichart* zum *Maitre des ouvrages du comté de Blois* ernannt²⁵⁸).

Nach *J. de Croy* erhielt der äußere Loggiensbau am Nordflügel des Schlosses zu Blois erst allmählich seine gegenwärtige Form.

Ursprünglich war er bis zum I. Obergeschoß eine einfache Terrasse. Etwa 10 Jahre später, noch zu *Claude's* Zeiten, wurde die untere Loggia ausgeführt; über dieser wurde 1559 oder 1560 eine hölzerne Galerie errichtet, welche 1563 auf Befehl *Katharina's* aus Stein hergestellt wurde. Die Ausführung der obersten, offenen Galerie wurde 1570 beschlossen.

Die ganze äußere Façade ist eine Art Loggiensbau, mittels deren der Architekt den unregelmäßigen älteren Theilen eine neue und regelmäßige Front im neuen Geschmack verleihen wollte, in demselben Sinne und zu gleichem Zweck, wie der *Bramante'sche* Flügel mit den Loggien *Raffael's* im Vatican. Dass die damals einzige Seite des Hofes von San Damaso als Vorbild diente, ist offenbar. Es ist die gleiche Geschoszahl zu finden und dieselbe Durchbildung: zwei Arcadenreihen, von einer offenen Säulenhalle gekrönt; nur sind die Axen, statt in einfacher Reihe wie an einem anderen *Bramante'schen* Theile des Vaticans, dem *Giardino della Pigna*, nach *fog. rhythmischem* Traveen angeordnet.

In den Profilirungen ist am Schloß zu Blois die Absicht oft die gleiche, wie an jenem zu Bury, aber niemals so fein, weder in der Zeichnung, noch in der Ausführung.

Ueber die Baugeschichte des Schlosses zu Chambord liegen die nachstehenden wesentlicheren Nachrichten vor.

Schon die Grafen von Blois hatten im östlich von Blois gelegenen »Wald von Boulogne« wegen seines Wildreichthums die beiden *Manoirs* oder kleinen, festen Schlösschen zu Chambord und Montfraud errichtet. Vom letzteren aus befuchte *Franz I.* die Bauarbeiten des neuen Schlosses. In der Urkunde, in welcher *François de Pontbriant* zum *Superintendant* der Arbeiten ernannt wird, spricht der König am 6. September 1519 vom »schönen und kostbaren (*somptueux*) Bau, den er in Chambord zu errichten befohlen habe«, und *J. de Croy* hat nachgewiesen²⁵⁹), dass die betreffenden Arbeiten nicht erst 1524 oder 1526 begonnen worden sind, sondern bereits 1522 im Gange waren. Wenn es sich damals auch zunächst nur um die Fundamente handelte, die sehr schwierig und kostspielig waren — der Ueberlieferung nach 300 000 *Livres*²⁶⁰) und nach Anderen eben so theuer, wie der Aufbau —, so geht doch daraus hervor, dass der Entwurf für das Schloß zu Chambord jedenfalls schon 1522, wahrscheinlich schon 1519 fertig war.

122.
Schloß
zu
Chambord.

258) Ueber die anderen *Sourdeau's* siehe: *J. de Croy*, a. a. O., S. 94 u. ff.

259) A. a. O., S. 66.

260) Siehe ebenda, S. 78 (nach dem venetianischen Gesandten *Lippomano*).

Zu Ende des Jahres 1523 beteiligte sich der König an der Begrenzung des Parks, und schon 1524 werden die *Maîtres maçons Pierre Neveu*, genannt *Tringueau* und *N. Coqueau*, von Chambord nach Amboise berufen, um dort ein Gutachten abzugeben²⁶¹⁾. Die Frage *H. de la Vallière's*, ob es sich damals um das Abtragen der alten Festung oder schon um den Neubau handelte, ist durch Obiges beantwortet.

In Folge des Krieges und der Gefangenschaft des Königes wurden die Arbeiten etwa 27 Monate lang unterbrochen, jedoch am 1. October 1526 wieder in Angriff genommen. Die Leitung des ganzen Unternehmens wurde nunmehr einer neuen Commission anvertraut, die 15 Jahre lang unverändert bestand. 1800 Arbeiter sollen ständig am Bau beschäftigt gewesen sein. In der Zeit von 1526—36 soll ungefähr der wesentliche Aufbau des Schlosses erfolgt sein²⁶²⁾. Lange noch nachher wurde an An- und Umbauten, allerdings in kleinerem Maßstabe, weiter gearbeitet; von 1531—35 verwendete der König jährlich 60 000 *Livres* für den Bau.

Um 1534 erhoben sich die Dächer unter der Leitung von *Maugyn Bonneau*, *Maître charpentier du bastiment de Chambord*, und das für die Eindeckung derselben erforderliche Blei wurde zur Stelle geschafft. 1537—38 arbeitete *Antoine de Troyes* an der Vollendung und Ausstattung der Terrassen²⁶³⁾, und zu Ende December 1539, als Kaiser *Carl V.* das Schloss zu Chambord besuchte, war der als Donjon bezeichnete Theil des Schlosses bereits vollendet²⁶⁴⁾. Im Jahre 1543 wurde nach mehrfachem Wechsel die »Superintendenz« an eine Frau, *Anne Gedoyen*, übergeben, und im darauf folgenden Jahre wurde der Vertrag über den Bau einer Treppe oberhalb der fertig gemeisselten Theile (*des ravallements de l'édifice*) abgeschlossen, die aufsen mit Säulen geziert sein und in einer Laterne endigen sollte, welch letztere mit einer Lilie zu krönen und an den Karyatiden anzubringen waren. Da es jedoch an der Centraltreppe 8 und nicht 6 Fenster giebt, da ferner Karyatiden an derselben fehlen, so kann diese Beschreibung vielleicht besser auf die Treppe passen, welche in Fig. 83 abgebildet ist und die, nach Spuren zu urtheilen, früher einen obersten Auffatz (die grosse Lilie) trug; ihr Stil würde sich der Zeit von 1544 besser anschmiegen, als derjenige der Laterne. Dieser Vertrag wurde mit *Coqueau* abgeschlossen und lautet dahin, dass die Treppe nach seinem *Devis* und feiner *Ordonnance* sei — die erstmalige Bezeichnung in der Baugeschichte des Schlosses zu Chambord, die auf einen erfindenden Meister hinweist. Der Stil derselben ist auch schon ein vorgefertigter; er gehört fast schon der Hoch-Renaissance an.

Kapitelle der Pilaster der ersten Terrasse der Laterne über der Gesammtterrasse des Donjons tragen das Datum 1533; es hinderte sonach nichts, schon 1534 oder 1535 die Laterne zu vollenden. Einige dieser Kapitelle zeigen in so ausgesprochener Weise eine gewisse Eigenart, dass man beinahe gezwungen ist, sie einem *Scarpellino* zuzuschreiben, der in Mailand unter *Bramante* und *Caradoffo* gearbeitet hatte. Auf der nach der Straße von Blois gelegenen Seite der Laterne ist an einem Kapitell des Pfeilers rechts vom Mittelpfeiler, nach Blois gerichtet, statt der sonst üblichen Rosette ein charakteristischer Kopf angebracht, mit magerer Halsbehandlung *alla Caradoffo*, in dem ich das Bildnis *Bramante's* zu erblicken versucht bin. An einer Stelle der Laterne ist der Name »AVISTO (?) MILANESE« und das Datum »15. 3« zu lesen; die vorletzte, undeutliche Ziffer scheint am ehesten eine 3 zu sein. An anderer Stelle findet sich die Inschrift »MALLETESTE 1540«.

Im Jahre 1550 bereits musste man eine Anzahl Balken und verfaulter Fußböden auswechseln.

Da für das Schloss ein Bauplatz im sumpfigen Thale des Coffon gewählt worden war, war man genötigt, von vornherein Entwässerungsarbeiten vorzunehmen, den Fluss zu canalisiren, auf Pfählen zu bauen, die Sümpfe trocken zu legen und die Schlossgräben mit fliessendem Wasser zu füllen.

Ueber den Beginn dieser Arbeiten wissen wir nichts. Im Jahre 1527 oder 1528 ließ der König den Ingenieur *Pietro Caccia* (*Pierre Caſte*) aus Novara kommen²⁶⁵⁾, der das grosartige Project studiren sollte, ob man nicht — wie Einige behauptet haben, die ganze Loire — sondern nur einen Theil derselben am Schloss zu Chambord vorüberführen könne. Indes begnügte man sich damit, den Coffon in der

261) Siehe: *CHEVALIER. Les archives d'Amboise.*

262) Es ist unverständlich, wie diese Ansicht mit der Angabe vereinbar ist, dass *Antoine de Troyes* 1537 den Bau der Thürme und des viereckigen Pavillons des Donjons übernommen habe, es sei denn, dass damit die Theile oberhalb des Gesimses, also die Attika, die Dächer, die reichen Dachfenster und Schornsteine, gemeint seien.

263) »pour le parfait agrément des terrasses et autres édifices de Chambord« (J. DE CROY, a. a. O., S. 80).

264) J. de Croy glaubt in Rücksicht auf den Vertrag von 1544, dass damals die Laterne noch nicht fertig gestellt gewesen sei; allein dieser Vertrag bezieht sich offenbar auf die andere in Fig. 83 dargestellte Treppe und nicht auf diejenige in Fig. 81.

265) Schon 1496 hatte *Louis II. d'Orléans* zwei Mitglieder dieser Familie nach Frankreich kommen lassen (J. DE CROY, a. a. O., S. 177).

Länge des Parks zu corrigiren, schiffbar zu machen und am Schloß vorbeizuführen, ferner die Umgebung mittels eines Canals nach Chauffée-le-Comte zu entwässern. Auch diese Arbeiten wurden von der Schloß-Baucommision geleitet (etwa 1530—40); es mussten aber, weil bei Hochwasser das Schloß überschwemmt wurde, Änderungen an den ausgeführten Bauten vorgenommen werden.

Seit 1544 wurden diese Wasserbauarbeiten von einem anderen Italiener, von *Paul de Breignan*, genannt *Paul l'Italien* oder *Paoul*²⁶⁶), geleitet, der nach italienischer Art auch das Vieh und die Käsebereitung zu überwachen hatte. Er starb 1551, ohne die Canalisation zu Ende geführt zu haben. Dieselbe wurde auch später niemals ganz vollendet, und die Folge davon war, dass das Wasser in den Gräben stehen blieb und letztere unter *Stanislas* zugeschüttet wurden. Dadurch ist die Erscheinung des Schlosses schwerfälliger geworden.

Bezüglich der das Schloß ausführenden Meister und des sonstigen Baupersonals liegen nachstehende wichtigere Notizen vor.

1524 werden *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, und *Denis Sourdeau* als *Maistres maçons ayant la charge du bastiment de Chambord* bezeichnet. Der Erstgenannte hatte 1508 in Amboise in untergeordneter Stelle gearbeitet, und *Denis Sourdeau* war der Sohn von *Jacques Sourdeau*, der zum mindesten der ausführende Meister des Flügels *Franz I.* am Schloß zu Blois war.

1526 wird in einer Expertise zu Orléans *Denis Sourdeau* als *Maistre maçon et tailleur de pierre, demourant en la ville de Blois, et ayant la charge des ouvrages de maçonnerie pour le Roy notre sire à Chambord* angeführt. Vor dem Jahre 1533 hatte er seinen Vater als *Maître des ouvrages du Comté de Blois* ersetzt und starb am 15. Mai 1534.

Am 12. December 1536 hatte *Pierre Nepveu* in Amboise als Lehen einen im Felsen gehauenen Keller unter dem Schloß und besaß am 17. Januar 1537 ein Grundstück von 4 *Arpents* in der Meierei de la Rodiere, gleichfalls zur Baronie von Amboise gehörig. 1538, am 25. April, ersetzt *Pierre Nepveu* den *Antoine de Troyes* als *Contrôleur*.

Von *Jacques Coqueau* ist bekannt, dass er 1527 mit *Gonnyn Collombet* an der Spitze der am besten bezahlten Maurer stand. Es scheint, dass er *Denis Sourdeau* nach dessen Tode ersetzt hat. Am 27. August 1538, nach dem Ableben *Trinqueau's*, wurde er erster *Maistre maçon* an der Werkstatt zu Chambord. Im Jahre 1544 wurde ein Vertrag über den äusseren Bekrönungsbau der Centraltreppe (oder der Ecktreppe [?], siehe S. 118 u. Fig. 183) mit *Jacques Coqueau, maistre maçon diceulx bastimens, selon le devis et ordonnance faits par ledit maistre maçon* abgeschlossen. 1549 wurde er als Experte berufen und als *Maistre maçon de Chambord* bezeichnet, und am 7. November desselben Jahres wird er *Contrôleur et maistre des ouvrages du Comté* genannt.

Im Jahre 1556 wurde *Coqueau* nach Chenonceau gerufen, um die dortige Brücke auszumessen und den Preis der betreffenden Arbeiten zu bestimmen. Im gleichen Jahre arbeitete er den Entwurf und den Kostenanschlag (*Devis*) für die Gärtnerwohnung zu Blois aus; er wurde als *Contrôleur pour le roi en sa ville de Blois et maistre maszon en son château de Chambord* genannt und bezog als *Maistre maçon du Roi, pour avoir la conduite, faire les dessins et devis de la maçonnerie et de la charpenterie* ein Gehalt von 400 *Livres*. Ende 1569 starb *Coqueau*. Am 26. Januar 1570 wurde sein Neffe *Claude Sourdeau* zum *Maître des ouvrages du Comté de Blois* ernannt, und in der betreffenden Urkunde heißt es, dass er seinen Onkel während dessen Krankheit und Gebrechlichkeit 8 oder 9 Jahre vertreten habe.

Über die Bauorganisation ist das Folgende bekannt.

François de Pontbriant, Seigneur de la Villate, der 1476 nach Ferrara gesandt wurde, war während mehr als 20 Jahren *Superintendent* der Bauten zu Blois und Amboise, seit September 1519 auch derjenigen zu Chambord. Er war zugleich *Capitaine du château, Bailli und Gouverneur* von Blois und verkehrte ständig mit der königlichen Familie. Gleich nach seiner Ernennung für Chambord ließ er sich durch *Mathurin Viart* und *Pierre du Douet* vertreten und starb am 11. September 1521. Auch die *Superintendance* über die Gärten des Schlosses zu Blois war ihm anvertraut worden²⁶⁷.

Antoine de Troyes war 1522 *Contrôleur* der Arbeiten am Schloß zu Chambord. Bereits im Jahre 1517 bekleidete er die gleiche Stellung am Schloß zu Amboise. 1520—21 wurde er *commis à tenir le compte et faire le paiement des réparations des turcies et levées de la Loire et du Cher*. Am 29. März 1537 übernahm er durch Vertrag den Bau der Thürme und viereckigen Pavillons des Donjons

123.
Ausführende
Meister
des Schlosses
zu
Chambord.

²⁶⁶) Nicht zu verwechseln mit *Pierre Paul, dit l'Italien*, der 1535 in Fontainebleau gestorben ist und in St.-Germain thätig war.

²⁶⁷) Siehe: CROV, J. DE, a. a. O., S. 20—21, 32—34, 37, 42—45, 61, 66, 99, 116.

und 1537—38 den *parfait agrément des terrasses et autres édifices de Chambord*, und zwei Tage nach dem Abschluß dieses Vertrages legte er sein früheres Amt eines *Contrôleur* nieder.

Im Jahre 1534 wird *Maugyn Bonneau* als *Maitre charpentier du bastiment de Chambord* bezeichnet. Sechs Jahre später war *Jacques Coqueau* »*Maitre maçon, employé au fait et conduite de la maçonnerie des dits édifices*. *Guilleaume de Heurteux* war *premier appareilleur* (Meister des Steinschnitts), und *Raymond Soret* führte die Rechnung der Maurer und Handlanger (*maçons et monœuvres*).

Im Jahre 1550 gab der *Maitre charpentier* (Zimmermeister) *Pierre de Sourfières*, wohnhaft zu Blois, den *devis et pourtraict de la chapenterye qu'il faut mettre sur la chapelle que le Roy fait de présent parachever au château de Chambord*; hiernach scheint er Zeichnung und Entwurf für den Dachstuhl angefertigt zu haben.

Der Maurer *Gonnyn Collombet* war ein Veteran der königlichen Werkstatt. Um 1498 wurde er von einem *Maitre maçon*, Namens *Bonnet*, aus Mitleid aufgenommen und von ihm in seinem Fache ausgebildet; er kam 1519 im Alter von 22 bis 23 Jahren nach Blois und arbeitete ohne Unterbrechung während 30 Jahren in Chambord²⁶⁸⁾. 1527 befand er sich mit *Jacques Coqueau* unter den bestbezahlten *Maçons*.

Von *Denis Sourdeau* (1519?), *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau* (1524—38), *Jean Gobereau* und *Jacques Coqueau*, Meister, die auch *Palustre* nennt²⁶⁹⁾), scheint nach allen bis jetzt bekannt gewordenen Nachrichten meines Erachtens keiner die Bezeichnung des erfindenden Hauptmeisters zu verdienen. Diese meine Ansicht gründet sich auf folgende Thatsachen:

1) *Jacques Coqueau*, als *Maitre maçon* bezeichnet, erhielt täglich 27 *Sols 6 d.*, von 1556 aber, als *Maitre maçon du Roy, pour avoir la conduite, faire les dessins et les devis de la maçonnerie et de la charpente*, ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*²⁷⁰⁾. Aus diesem Gehalt und aus seiner Thätigkeit geht hervor, dass es eine höhere Stellung, als diejenige des *Maitre maçon* mit 27 *Sols 6 d.* Taglohn gegeben haben muss. Da nun *Pierre Trinqueau* nur letzteren Lohn bezog, so ist anzunehmen, dass auch dieser nicht die Stelle des erfindenden, des mit der obersten Leitung betrauten Meisters inne hatte, sondern dass dieselbe einer Persönlichkeit übertragen war, welche wahrscheinlich auch 400 *Livres* Gehalt empfing und die bis jetzt — oder doch mindestens in letzter Zeit — nicht deutlich zu erkennen war.

2) Gegen die Annahme, dass *Pierre Trinqueau* der erfindende Schöpfer des Schlosses zu Chambord ist, scheint auch der Umstand zu sprechen, dass er in seinem letzten Lebensjahre *Contrôleur* der Arbeiten zu Chambord wurde, und zwar an Stelle des *Antoine de Troyes*, der nicht mehr geeignet war, ein solches Amt auszuüben, nachdem er im Jahre vorher (1537) eine thätige Rolle bei der Ausführung des Donjons übernommen hatte. Die Stellung eines *Contrôleur* lässt sich selbst als Altersversorgung schwerlich als eine des erfindenden und lange Zeit bauleitenden Architekten des Schlosses zu Chambord würdige ansehen²⁷¹⁾.

3) Beziiglich dieser Frage scheint ein Vergleich mit demjenigen, was über die Stellung und Entlohnung der beim nahezu gleichzeitigen Bau des *Hôtel-de-ville* zu Paris thätig gewesenen leitenden Persönlichkeiten bekannt ist, angezeigt zu sein. Die nachstehende Uebersicht giebt hierfür die erforderlichen Anhaltspunkte.

Am *Hôtel-de-ville* zu Paris, also seit 1532, bezog *Bocrador* (*qui en fit le dessin et conduisit l'édifice*), außer den ihm vom König zukommenden 240 *Livres*, weitere 250 *Livres*; *Chambiges, Tailleur de pierre, maçon et conducteur des ouvriers*, empfing täglich 25 *Sols*, und *Affelin, Maitre des œuvres de la ville et commis à la sur-intendance de la charpenterie*, erhielt 75 *Livres*.

268) Siehe ebenda, S. 74.

269) In: *L'architecture de la renaissance*. Paris 1892. S. 205.

270) Siehe: FÉLIBIEN, a. a. O., S. 35.

271) Siehe: CROY, J. DE, a. a. O., S. 79 u. 80.

Beim Schloßbau zu Chambord (zwischen 1527 und 1530) wurde *Pierre Trinqueau, Maître maçon et qui avoit la charge et la conduite des bastimens*, täglich mit 27 *Sous 6 d.* bezahlt, *Denis Gourdeau (Sourdeau) qui avoit la conduite de maçonnerie des dits édifices* mit 20 *Sous* und *Jean Gobreau, Maître maçon ayant aussi la conduite d'une autre partie des dits édifices*, gleichfalls mit 20 *Sous*.

Der Umstand, dass die angeführten Meister zu Chambord sämmtlich im Taglohn standen und kein jährliches Gehalt bezogen, eben so ihre Bezeichnungen sprechen gegen die Annahme, dass *Trinqueau* der erfindende Meister gewesen ist. Vergleicht man den Lohn von 27 *Sous 6 d.*, den *Trinqueau* und eine Zeit lang auch *Coqueau* bezogen, mit den 25 *Sous*, die *Chambiges* täglich erhielt, so wird es wahrscheinlich, dass *Trinqueau's* Stellung in Chambord eben so wenig diejenige eines Oberarchitekten war, als dies für *Chambiges*, der unter der Leitung von *Domenico da Cortona* stand, beim *Hôtel-de-ville* zutrifft. Es ist ferner ganz genau bekannt, dass *Boccador* nicht allein für das *Hôtel de-ville* zu Paris, sondern mindestens 12 Jahre früher für das Schloß zu Chambord gleichfalls einen Entwurf ausgearbeitet hat, dessen wesentliche Theile, mit Ausnahme der Treppe, auch thatsfächlich ausgeführt worden sind. So liegt es fehr nahe, *Boccador* in der Erfindung des genannten Schloßbaues eine bedeutende, vielleicht die leitende Rolle zuzugestehen.

Ueber die Art und Weise, wie die in Rede stehenden Denkmäler entstanden sind, geben auch die verschiedenen Profilirungen Aufschluss. Die Profilirungen an den Schlössern zu Blois, Bury, Chambord und Chenonceau, auch zu Amboise und Tours, zeigen vielfach einen so gemeinschaftlichen Charakter, als rührten sie von demselben Meister her, von einem Meister, dessen eine Thätigkeit und Besonderheit gerade darin bestanden haben mag, den genannten Werken den italienischen Charakter des neuen Stils zu verleihen. Vielleicht, so könnte man sagen, haben wir es auch mit den Schülern eines und desselben Meisters zu thun, die im Sinne des letzteren an den verschiedenen Schlössern in übereinstimmender Weise thätig waren.

124.
Erfindende
Meister
der
Schlösser
an der
Loire.

Wenn man einerseits an den schönen Schwung und an die lebendige Fülle vieler dieser Profile denkt, an die tadellose Sicherheit, mit welcher Kraft der Linien, äußerste Feinheit und Anmuth im Vortreten der sich folgenden Glieder verbunden sind und eine charakteristische Seite der fraglichen Denkmäler bildet, und andererseits diese Erscheinungen mit denjenigen der späteren Profile *Lescot's* im berühmten Louvre-Hof vergleicht, wo man ungeachtet alles Edeln und ungeachtet aller technischen Vollendung eine gewisse Unsicherheit in den Ausladungen der Hängeplatten und ein öfters weniger festes Zusammenfügen der Glieder in den Profilen herausfühlt; so scheint hieraus der Schluss folgen zu müssen, dass die Profile an den Schlössern an der Loire, welche der König oder sein Minister (*Robertet* in Bury) errichteten, von einer Centralstelle aus entworfen und gegliedert worden sind und dass in den Jahren 1515—30 der betreffende Meister ein Italiener gewesen sein muss. Denkt man sich diese Centralstelle Anfangs in Amboise, später in Blois, an welchen beiden Orten *Domenico da Cortona* nach einander gewohnt hat, so würde dies zu den vielfachen Beziehungen ganz gut passen, die zwischen den Meistern zu Chambord, Blois und Amboise documentarisch nachgewiesen sind. Dies würde auch auf einen Meister, wie *Domenico* passen, welcher ein Meister der Holzbaukunst im Großen, wie im Kleinen (*Faiseur de chasteaux* und *Menuisier*) war, eben so der Anfertiger von Modellen und, bei besonderen Festlichkeiten, auch Improvisor von Fest-decorationn (vergl. Art. 71, S. 74). Eine solche Thätigkeit mindestens theilweise centraler Oberleitung würde ferner dem Titel eines *Varlet de chambre* und *Menuisier*

de la Reine (vergl. ebendas.) entsprechen, den der genannte Meister bereits am 5. Juni 1512 als Hauseigenthümer in Blois besafs²⁷²⁾.

125.
Boccador
und das
Hofbauamt
zu Blois.

Ein in Blois festhaftes Centralamt, von dem aus die Gestaltung der verschiedenen Profile geleitet wurde, würde auch zur centralen Thätigkeit des *François de Pontbriant* passen, der 20 Jahre lang von Blois aus die *Superintendance* der königlichen Bauten daselbst, so wie auch in Amboise und in Chambord ausübte und als *Capitaine du château* und *Gouverneur* von Blois im ständigen Verkehr mit der königlichen Familie stand und deren Wünsche kennen lernte. Dies führt folgerichtig zu dem Schlufs, dass die Zeichnungen für die an den mehrfach genannten Schlössern verwendeten Gliederungen, ja selbst die Ausarbeitung der gesammten Entwürfe in einer Art von centralem königlichen Hofbauamt erfolgten.

Man kann aber auch annehmen — und dies scheint mir vor Allem wahrscheinlich — dass auf diesem Hofbauamt mit *Domenico da Cortona* noch ein französischer Meister mitarbeitete oder dass Beide damit begonnen haben, jeder für sich einen selbständigen Entwurf aufzustellen, und dass dann beide Pläne mit einander verschmolzen worden sind. Als solcher Mitarbeiter *Domenico's* dürfte sich gerade *Jacques Sourdeau* geeignet haben, nicht allein wegen der von ihm bekleideten Aemter, sondern weil man seinem Sohn *Denis* im Verein mit *Trinqueau* als den ältesten Meistern von Chambord begegnet und noch 1570 *Claude Sourdeau* seinem Onkel *Jacques Coqueau* nach langjähriger Stellvertretung in Chambord in der Bauleitung folgte.

Ein solches in Blois bestehendes Hofbauamt als »Bureau« des *Domenico* würde auch dem Wesen eines Leibarchitekten des Königs entsprechen, von dem schon in Art. 72 (S. 75) die Rede war. Dasselbe würde schlieslich die Erscheinung erklären, dass bis jetzt nur zwei Nachrichten über Modelle für das Schloss zu Chambord vorliegen: das eine von *Domenico*, der damals in Blois wohnte, zwischen 1516—31 angefertigt, und dasjenige, das *Félibien* in Blois gesehen hat. Die in letzterem völlig italienische Treppenanordnung mit den eben erwähnten Thatsachen in Zusammenhang gebracht, lassen es nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass es sich auch bei diesem um das Modell *Domenico's* handelt. Es ist nun ausdrücklich bekannt, dass letzteres auf Befehl des Königs angefertigt worden ist und dass dieser *Domenico* aus seinen *Dépenses secrètes* für diese und andere Arbeiten eine hohe Entschädigung gewährt hat. Deshalb ist es gleichfalls wahrscheinlich, dass der Leibarchitekt des Königs in diesem Modell die von *Franz I.* unmittelbar oder durch *François de Pontbriant* vermittelten Gedanken verwirklichte. Diese directe Antheilnahme des Königs würde entschieden dazu beitragen, das Aufsergewöhnliche im gesammten Vorgehen beim Schlosbau zu Chambord, so wie Manches in seiner Erscheinung zu erklären.

Die vorstehenden Auseinandersetzungen bestärken in hohem Grade die bereits in Art. 73 (S. 76) ausgesprochenen Vermuthungen. Es wird schwer, den Leibarchitekten *Ludwig XII.* und *Franz I.* nicht als den alleinigen oder zum mindesten doch als den Haupterfinder und vielfach eingreifenden Meister des Schlosses zu Chambord und des Flügels *Franz I.* am Schloss zu Blois anzusehen. Vielleicht ist im Hofbauamt zu Blois auch der Entwurf für das *Hôtel-de-ville* zu Paris entstanden, der von *Domenico* herrührt und den auszuführen der König 1532 befahl.

²⁷²⁾ 1528 übertrug *Franz I.* seinen beiden *Valets de chambre ordinaires* *Pierre Paul* (dit l'Italian) und *Pierre Deshostels*, die Verträge abzuschliessen, nach ihren *opinions, avis, controles, commis à résider sur nos dits bastiments, hafler et poursuivre le parachevement, les conduire et déviser, pour voir et entendre les frais, mises et dépenses qu'il conviendra et icelles certifier et controller*, Alles für die Schlösser zu Fontainebleau, Madrid, Livry und St.-Germain, den Louvre und Villers-Cotterets.

4) Meister.

Ausser den im Vorhergehenden, gelegentlich der Besprechung der königlichen Schlösser zu Amboise, Blois und Chambord, bereits angeführten Meistern seien im Folgenden noch weitere Architekten aufgezählt, die entweder zu den bedeutenderen Meistern des Stils *Franz I.* gehören oder welche wenigstens die Forscher der neuen Schule als solche aufzustellen sich bemühen.

126.
Chambiges.

a) *Pierre I. Chambiges*, wahrscheinlich *Martin*'s Sohn, gest. am 15. oder 19. Juni 1544. Man hat vergeblich versucht, nachzuweisen, dass er der Meister des *Hôtel-de-ville* zu Paris sei.

1509 arbeitet er an der Kathedrale zu Troyes, deren Ober-Architekt *Martin* war, und welche unter der Leitung von *Jean de Soiffons*, des Schwagers von *Pierre* stand.

1519 inspiciert er an Stelle seines Vaters die Bauten der Kathedrale zu Troyes, eben so später 1531—32.

1533 arbeitet er unter *Domenico da Cortona* am Stadthaus zu Paris, mit 25 Sols täglich²⁷³⁾.

1536 inspiciert er als *Maître des œuvres de maçonnerie et pavement de la ville de Paris* die Befestigungen.

1538—39 hatte er als *Maître des œuvres du Roy au baillage de Sens* vom König den Befehl, Modelle und Pläne für Gebäude anzufertigen, die er beim *Hôtel-de-Nesle* zu Paris für Gründung des *Collège des trois longues* beabsichtigte.

1539 schliesst er als *Maître des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris* Verträge für Bauten am Schloss zu St.-Germain-en-Laye über alles Mauerwerk ab.

1541, 22. Sept. schliesst er Verträge für Arbeiten an den Schlössern la Muette (bei St.-Germain) und wohl nicht für jenes bei Passy, wie *Lance* schreibt, Fontainebleau und St.-Germain über das Mauerwerk.

b) *Hugues Sambin* geniesst in Dijon eines besonderen Rufes, weil ihm dort die eben so mächtige, wie interessante Façade der Kirche *St.-Michel* zugeschrieben wird.

127.
Sambin.

Palustre glaubt nicht, dass *Sambin* im Stande war, diese Façade, deren Seitenportale bereits 1537 fertig waren, zu zeichnen; vielmehr habe er sich erst seit 1564 am Weiterbau derselben betheiligen können, und zwar mit der Decoration des Tympanon und der tiefen Wölbung der Mittelthür. Dem gegenüber ist zu bemerken, dass ein Zeitgenosse *Sambin*'s, der ältere *Du Cerceau*, dessen Werke zum mindesten von 1533—84 reichen — nach seiner stilistischen Entwicklung, welche zu Vergleichen mit derjenigen *Sambin*'s herausfordert, — wohl fähig gewesen wäre, eine Façade, wie diejenige von *St.-Michel* zu Dijon, zu zeichnen; sein Entwurf für die Kirche *St.-Eustache* zu Paris (siehe Fig. 156) beweist dies, und man sollte daher bloß aus stilistischen Gründen und wegen des Charakters seiner späteren Arbeiten *Sambin*'s Autorschaft an der Façade nicht zu schnell ausschliessen.

Unser Meister ist ferner wegen der von ihm componirten, radirten und veröffentlichten Folge von Hermen bekannt²⁷⁴⁾. Sie zeigen bereits alle Uebertreibungen einer auswuchernden Phantasie in der Art des *Wendel Dietterlein* oder gewisser geschmackloser Möbel von *Du Cerceau*.

γ) *Nicolas Bachelier*²⁷⁵⁾, geb. 17. Juni 1485, gest. um 1572, war der Sohn eines Italieners, Namens *Bacheliere* aus Lucca, der ein Schüler *Brunellesco*'s war und sich um 1480 in Toulouse niederliess. Man scheint *Nicolas* jung nach Italien geschickt zu haben, wo er unter *Michelangelo* studirte und um 1510 nach Toulouse zurückkehrte. So wenig sein thatfächlicher Anteil an den zahlreichen, ihm zugeschriebenen Werken fest steht, so scheint doch sicher zu sein, dass er der thätige und finnreiche Promotor der künstlerischen Entwicklung von Toulouse im XVI. Jahrhundert gewesen ist. Unterm 24. August 1555 wird er in einer Anweisung für Arbeiten am Capitol zu Toulouse als *Maître maçon* oder *Maître tailleur d'images* bezeichnet.

128.
Bachelier.

²⁷³⁾ *Serlio* bezog 1542, wenn er auswärts arbeitete, 20 Sols Diäten, außer seinem jährlichen Gehalt von 400 *Livres*.

²⁷⁴⁾ *Oeuvre de la diversité des termes dont on use en architecture, reduict en ordre par maistre Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon*. Lyon 1572.

²⁷⁵⁾ Wir folgen hier dem einschlägigen Artikel von *Maurice du Seigneur* bei *Planat* (a. a. O., Bd. 2, S. 208), ohne im Stande zu sein, die Richtigkeit der Angaben zu prüfen.

Die einzigen beiden Arbeiten, die sicher von *Bachelier* herrühren, sind:

- a) das Thor des *Seminaire de l'Esguille*, rue du Taur zu Toulouse, und
- b) die *Porte de la commutation* dafelbst, welche bis 1671 das ehemalige Thor des Capitols bildete und nun zum zweiten Male den Ort wechselte, indem sie nach dem *Jardin des plantes* zu Toulouse versetzt wurde²⁷⁶.

In der nachfolgenden, ziemlich umfangreichen Liste der ferner *Bachelier* zugeschriebenen Werke sind neuere Forscher geneigt, fast keines derselben als von ihm herrührend anzusehen, und zwar hauptsächlich wegen der Verschiedenheit des Stils. Wir möchten jedoch auch hier, ähnlich wie im vorhergehenden Artikel, vor übereilten Schritten warnen, da bei einem Meister, der so alt wurde, ganz ähnliche Stilwandelungen eintreten müssten, wie bei *Du Cerceau*.

Als von *Bachelier* herrührend werden bezeichnet:

- a) das Schloß Assier im Quercy;
- b) die Kirche zu Assier (1545 begonnen), mit dem Mausoleum von *Galliot de Genouilhac*;
- c) das Schloß Montal bei Sant-Céré (1534 begonnen);
- d) das Schloß Castelnau de Bretenoux,
- e) zwei Basreliefs in der Kirche der *Grande observance* zu Toulouse;
- f) Basreliefs in der Kirche der *Cordeliers* dafelbst;
- g) die Figuren des inneren Portals des *Hôtel-de-ville* dafelbst;
- h) die Figuren des *Hôtel de Castellan* dafelbst;
- i) die Sculpturen der Façade des *Palais du Maynier* (auch *Hôtel de Lasbordes* genannt) dafelbst;
- j) die Karyatiden des *Palais Saint-Jaury* dafelbst;
- l) der Altar im Schiff der Kirche *St.-Etienne* dafelbst, angeblich sein Meisterwerk;
- m) der Altar in der Kirche der *Pères de la Trinité* dafelbst;
- m) der Hauptaltar und der mit Hochreliefs verzierte Portikus in der Kirche *Notre-Dame de la Dalbade* dafelbst, und
- n) die Brücke *Saint-Subra* dafelbst, 1543 begonnen und von seinem Sohne *Dominique* fortgesetzt und 1601 von *P. Souffron* vollendet.

Nach Einigen wäre *Bachelier* am Hofe *Philip II.* gestorben.

129.
De l'Espine.

δ) *Jean de l'Espine* oder *de Lespine*, geb. 1505 zu Angers, gest. 1576 dafelbst, wurde nach *Palustre* 1533 mit der Fortsetzung der Façade des *Hôtel de Pincé* zu Angers beauftragt und bekleidete in dieser Stadt nach *Lance* das Amt eines *Commissaire des réparations*. *Palustre* nennt ihn den *celèbre Jean de Lespine* und hält ihn, so zu sagen, für die Personification der Renaissance in Anjou.

Hauptsächlich findet es Glockentürme (*La Trinité* zu Angers, Beaufort-en-Valée, Les Rosiers), die von diesem Meister herrühren; doch soll er auch das Schloß »de Verger« in der Gemeinde de Seiches, am linken Ufer des Loir, erbaut haben.

1540 und 1554 war *de l'Espine* am kuppelartigen Bau zwischen den Thürmen der Kathedrale zu Angers beschäftigt, an der er seit 1533 arbeitete.

Nach *R. Dom de la Tremblay*²⁷⁷) baute derselbe Meister 1536 die Klosterhöfe und den *Chartrier* des *Hôtel-de-ville* zu Angers und 1543 das zugehörige Portal, ferner 1558 den Hörsaal und den großen Saal des *Présidial* dafelbst und leitete 1551 und 1565 die Festlichkeiten für den Empfang der Könige Heinrich II. und Karl IX.

130.
Sohier.

In Caen wird *Hector Sohier* als Meister der schönen und interessanten radianten Capellen am Chor der Kirche *St.-Pierre* angesehen.

131.
Sondige
Meister.

Von *Lance* werden²⁷⁸⁾ noch die nachstehenden Meister, die unter *Franz I.* gewirkt haben, angeführt:

Louis Caqueton; arbeitet 1529–33 am *Hôtel-de-ville* zu Paris, gleichzeitig mit *Boccador*.

Andrée Colombeau; leitet 1518 den Bau der Kirche *du Brou* bei Bourg; *Philippe de Chartes* arbeitete unter diesem Meister.

Jacques Coqueau (siehe Art. 123, S. 120).

Antoine Fontant zu La Rochefoucault.

276) Siehe: *La construction moderne*, Jahrg. 3, S. 182.

277) Siehe: *Solesmes. Les sculptures de l'église abbatiale*. Solesmes 1892. S. 181.

278) In: *LANCE, A. Dictionnaire des architectes français*. Paris 1873.

In Tours werden verschiedene Meister der Familie *François* genannt: *Bastien*, *Gatien*, *Jean I.* und *Martin*; *Bastien François* soll den Klosterhof der Kirche *St.-Martin* dafelbst gebaut haben.

Guillaume Lifforges, genannt *le Sourd de Bournazel*; baut 1533 das Portal, die Galerie und die Pilafer des Hofes im Schlos zu Graves; er war vielleicht Schüler und Nachfolger von *Baduel*.

Pierre Palangier; führt 1514—24 die Kirche und den Thurm zu Belmont-en-Vabrais aus.

Jean Paris, genannt *Thouvenin*; ist 1541 und 1547 *Maitre des oeuvres* im Herzogthum Lothringen und 1541 am Bau des Palastes zu Nancy beschäftigt.

Nach *Palustre's* unten genanntem Werk²⁷⁹⁾ sei die folgende Liste von Architekten zusammengestellt, ohne für die Richtigkeit von *Palustre's* Ansicht eintreten zu wollen.

Blaise le Prestre.

Antoine Jovillon — Schlos La Bastie (1535—55).

Nicolas Godinet — Flügel *Franz I.* am erzbischöflichen Palast zu Sens (1535).

Mathurin Berthomé — Stadthaus zu Niort (1532—35).

Jehan Beauvois — Stadthaus zu Loches (1534—43).

Gilles le Breton — thätig in Fontainebleau (1528—47).

Jacques und Guillaume Le Breton — *Logis du Roi* zu Villers-Cotterets (seit 1532).

Vaultier und *Gilles Agasse* — Vorhof zu Villers-Cotterets (1559).

Etienne Rouffieu — angeblich in Azay-le-Rideau (1516—24).

Charles Billard, wohl richtiger *Villart* — angeblich thätig am Schlos zu Écouen (1532 bis ca. 1550).

Guillaume Pellevoisin — nachmaliges *Hôtel Cujas* zu Bourges (1555).

Pierre Lemercier — angeblich Kirche *St.-Eustache* zu Paris (seit 1532) und *St.-Maclou* zu Pontoise.

Mathurin Delaborde — Chorcapellen der Kirche *Notre-Dame-des-Marais* zu Ferté-Bernard (1535—44).

Jean Gendre und *Jean Odonné* — Vollendung des Kirchthirms zu Bressuire (1538).

Gerard Faulchot — Beginn des Kirchenbaues *St.-Nicolas* zu Troyes (1518).

Jehan Faulchot, Sohn des vorigen — Fortsetzung dieses Kirchenbaues (1535).

Pierre Hamon — Klosterhof der Kirche *des Célestins* zu Paris (1539—49).

François Marchand — Kathedrale zu Chartres (seit 1532); mit *Jehan Benardeau* den Lettner in der Kirche *St.-Père* dafelbst (1540—43).

Jean Benardeau — siehe den eben genannten Architekten.

Martin Claufstre — Grabmal der *Charlotte d'Albret* zu la Mothe-Feuilly (ca. 1520).

Ligier-Richier — Grabmal der *Philippine von Gueldres*, Gemahlin des Herzogs *Renatus II.* von Lothringen, zu Nancy (1548).

Grapin — siehe die Meister der Hoch-Renaissance (unter d).

c) Augenblick der reizvollsten Blüthe.

(Stil *Marguerite de Valois*.)

Etwa 1535—45.

Bevor in die Vorführung derjenigen Entwickelungsstufe der französischen Architektur, die man die Hoch-Renaissance nennt, eingetreten wird, soll noch im Besonderen der Zwischenphase gedacht werden, welche den Uebergang aus der Früh- in die Hoch-Renaissance bildet. Dieselbe besonders hervorzuheben, dürfte durch künstlerische Gründe gerechtfertigt sein, obwohl diese Epoche in den in Frankreich üblichen Stilzeichnungen (wie *Style Régence*, *Style Pompadour* etc.) einen besonderen Namen bis jetzt nicht erhalten hat. Es mag dies wohl deshalb unterlassen worden sein, weil solche Perioden, in denen die Kunst die größte Blüthe entfaltet, in der Regel nur von kurzer Dauer sind, vielleicht auch aus dem Grunde, weil in der in Rede stehenden Uebergangszeit in der Hauptstadt kein einziges Bauwerk ersten Ranges ausgeführt wurde, die kleineren Werke derselben untergegangen sind und von den übrigen Denkmälern nur Bruchstücke, in den Provinzen verstreut, vorhanden sind.

132.
Uebergang
zur Hoch-
Renaissance.

²⁷⁹⁾ *L'architecture de la renaissance*. Paris 1892.

Und doch kennzeichnet sich diese Uebergangszeit durch Elemente, die der französischen Renaissance-Architektur den höchsten Zauber verleihen: der Bund individueller, frischer, schöpferischer Phantasie mit lebendiger und überzeugter Handhabung der allgemeinen Grundgesetze. Wir möchten daher für dieselbe die Bezeichnung »Stil Marguerite de Valois« vorschlagen, zur Erinnerung an die Schwester Franz I., welche letzterer die Marguerite des Marguerites zu nennen pflegte, weil die Zeit ihres Wirkens eben so mit derselben Phase zusammenfällt, wie die feine Richtung ihres Geistes mit dem Höhepunkt der Blüthe im Einklang steht.

Diese Zeit hat zwei verschiedene Gruppen von Bauwerken hervorgebracht. In der ersten lehnt sich die Composition noch an diejenige der Früh-Renaissance an, ist aber von allen unklaren und überhäuften Elementen geläutert; die Einzelheiten gehören zwar noch der Früh-Renaissance an, sind indes im edlen Geiste der Hoch-Renaissance behandelt. In der zweiten Gruppe sind die Bauwerke bereits im Geiste und in den Formen der Hoch-Renaissance (des Stils *Henri II.*) gestaltet; in den Details jedoch zeigen sich durchwegs die jugendliche Frische und die Zierlust der Früh-Renaissance in der ihr eigenthümlichen lebendigen Weise.

133.
Beispiele
der ersten
Richtung.

Von den der ersten Gruppe angehörigen Denkmälern seien hier genannt: der Klosterhof der Kirche des *Célestins* zu Paris, 1539—49 erbaut und 1847 abgebrochen, angeblich das Werk von *Pierre Hamon*; die Capelle der Kirche *St.-Jacques* zu Rheims²⁸⁰⁾; Theile der Kirchen *St.-Pierre* zu Loudun, zu Sarcelles und zu Belloy; bis zu einem gewissen Grade die Façade der Kirche zu Luzarches; der Hof des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes und des *Hôtel d'Écouville* zu Caen; Theile der Façade von der *Notre-Dame*-Kirche zu Tonnerre, besonders aber ein Theil der Kirche *St.-Pierre* daselbst; die in Fig. 157 u. 158 dargestellten Portale zu Neuvy-Sautour und zu Epernay; ferner, nach Abbildungen zu urtheilen, die Abtei-Ruine Valmont bei Fécamp (Fig. 88); endlich das sog. Haus *Franz I.* zu Orléans (Fig. 292).

Unter den zahlreichen Zeichnungen aus jener Zeit, so wie unter den Stichen *Du Cerceau's* zeigen viele, namentlich diejenigen, die 1540—60 entstanden sind, dass thatsfächlich der bereits erwähnte Höhepunkt in der Blüthe der französischen Architektur vorhanden war²⁸¹⁾.

Auf decorativem Gebiete zeigt uns die in Rede stehende Phase der französischen Architektur, wie sich die herrliche Verzierungsweise *Raffael's* und des *Giovanni da Udine*, so wie die Mailändisch-Bramante'sche Manier, wie sie sich an einigen Theilen der Kirche *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand und der Kathedrale zu Como zeigt, völlig harmonisch mit dem *Esprit français* verbinden, wie sie von letzterem mit sprudelnder Lebendigkeit aufgefasst werden, ohne dass er aber die Oberhand gewinnt und durch übertriebene, capriöse Einfälle auf Abwege geräth.

Zu dieser überaus reizvollen Epoche gehört auch noch *Du Cerceau's* kleineres »*Livre de grotesques*« (Orléans 1550 u. 1562), wo er von *Bramante*, *Nicoleto da Modena* und von Meistern feiner Zeit inspirirt erscheint.

Die Stilrichtung der fraglichen ersten Gruppe von Bauwerken entspricht in mehrfacher Beziehung ziemlich genau derjenigen in der zweiten Manier Bramante's, wie sie in der *Canonica di San Ambrogio* zu Mailand und im Hof der Cancelleria

²⁸⁰⁾ Abgebildet in: LÜBKE, a. a. O., Fig. 126.

²⁸¹⁾ Unter denjenigen Stichen, welche Verfasser gerade vor Augen hat und die auch in seiner Schrift »*Les Du Cerceau's*« (Paris 1887) wiedergegeben sind, seien (Fig. 78), eine *Lucarne*, die gewöhnlich in der Folge der *Du Cerceau'schen* Möbel vorkommt, und (Fig. 84), die Zeichnung für einen Brunnen, bei dem vier Kannen um eine größere mittlere gestellt sind, hervorgehoben.

zu Rom zu finden ist. Für die zweite Gruppe hingegen stellen Gebäude, wie das Innere des Chorbaues der Kathedrale zu Como, der Vorhof der Kirche *Sta. Maria presso San Celso* zu Mailand, die kleine von *Guglielmo Bergamasco* herrührende Façade im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, der Vorraum zur Sacristei der Kirche *San Spirito* zu Florenz, die Façade der Kirche zu Abbiate Graffo und die Kirche *Madonna di Piazza* zu Busto Arsizio die entsprechende italienische Phase dar.

Unter den ausgeführten Bauwerken dieser zweiten Gruppe wird es nicht leicht, ein grösseres dieser Art zu nennen. Wären die beiden Capellen der Kathedrale zu Toul (Fig. 186 u. 191) nur etwas feiner in den Verhältnissen und in den Einzelheiten, so würde ihnen wohl die erste Stelle einzuräumen sein. Sonst sind, bis zu einem gewissen Grade, die *Chapelle de St.-Romain* zu Rouen (Fig. 34) und die beiden Säulen von *Jean Goujon* zu St. Maclou in derselben Stadt zu nennen. An der *Fontaine des innocents* zu Paris und im Louvre-Hof daselbst ist die in Rede stehende Phase bereits überschritten.

134.
Beispiele
der zweiten
Richtung.

Auf dem Gebiete decorativer Ausführungen kann in der Capelle zu Écouen auf das hohe Geländer der Orgelbühne und die Schranke mit der Thür in der Holztäfelung, jetzt in die Capelle zu Chantilly übertragen, hingewiesen werden; beide sind Werke von *Jean Goujon*. Auch des letzteren Karyatiden-Tribune im Louvre, die ältere seiner Thüren in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen und in der Kathedrale daselbst, so wie der obere Fries des Grabmals *Brezé* wären zu nennen.

Auch diese Phase der französischen Architektur ist in den Zeichnungen und Stichen von *Du Cerceau* vertreten. Kein ausgeführtes Bauwerk zeigt wohl eine mehr classische, edlere und lebendigere Profilirung, deren Glieder mit Rankenwerk und Ornamenten von überaus feinem Schwunge belebt sind, wie solches in einigen Blättern seines Werkes »*Détails d'ordres d'architecture*« zu finden ist²⁸²⁾.

d) Hoch-Renaissance.

(Stil *Heinrich II.*)

Etwa 1540 (oder 1545)—1570.

Vergleicht man die Bauwerke der französischen Hoch-Renaissance, die man auch die classische Epoche des XVI. Jahrhundertes nennen sollte, mit denjenigen der vorhergehenden Entwicklungstufe, so erscheinen sie wie die natürliche Folge des beständigen logischen Wirkens, welches von dem neuen Geiste ausging, der gegen Ende des XV. Jahrhundertes aus Italien in die französische Architektur einzudringen begann. Das stete Anwachsen der italienisch-antiken Elemente und das ununterbrochene Verschwinden der gothischen mussten dazu führen.

135.
Kenn-
zeichnung.

Nachdem man zuerst die Einzelheiten, später allmählich auch die grösseren Formen, wie Thüren, Fenster und Säulenordnungen, der italo-antiken Kunst eingeführt hatte, kam man nach und nach zu dem Augenblicke, in dem man die Gesammtcomposition und selbst auch die Grundrisse, so weit es die einheimischen Anschauungen gestatteten, möglichst im Sinne der *Bramante'schen* Hoch-Renaissance, welche durch die Schüler dieses Meisters während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes Italien beherrschte, zu gestalten suchte. Die Anwendung dieses Programms auf die französischen Verhältnisse, seine Durchbildung mit französischem Geiste — dies sind die kennzeichnenden Momente der Hoch-Renaissance Frankreichs.

²⁸²⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 82 u. 83, so wie S. 314.

Es verdient, hervorgehoben zu werden, daß dasjenige, was sich auf dem Gebiete der Architektur vollzieht, sich auf anderen geistigen Gebieten wiederholt. Worte, wie die folgenden von *Henri Martin*²⁸³⁾ könnten sich fast eben so auf die Entwicklung der Architektur beziehen.

Mit der Regierung *Heinrich's II.*, so schreibt er, steigt der Glanz der schönen Wissenschaften (*Lettres*) noch mehr. Frankreich hatte keinen Rivalen in der Kenntnis des Alterthums; das *Collège de France* und die Schule von Bourges für das römische Recht beherrschten die Wissenschaft von ganz Europa. *Robert* und *Henri Étienne* veröffentlichten von Genf aus ihren *Thesaurus* in lateinischer und griechischer Sprache.

Nach *Alciati*, dem Schöpfer der historischen und archäologischen Methode, kommt *Cujas*, der große Rechtsgelehrte der Renaissance, der ein *sociales Ideal*: Die Ueberzeugung von der Ueberlegenheit der römischen und der antiken Prinzipien über die feudalen — hatte; die Nachwelt hat ihm Recht gegeben. Das römische Recht, nach den Bedürfnissen der modernen Gesellschaft abgeändert und mit den besten Elementen der *Coutumes* vereinigt, ist das Hauptelement der französischen Gesetzgebung.

Durch den Lombarden *Cardan* hatte die Algebra bedeutende Fortschritte gemacht. *Franz Viète* aus dem Poitou führte die Buchstaben als allgemeine Symbole der Größen ein.

Am Hofe *Franz I.*, sagt ferner *Henri Martin*, war das Italienische Allen gelaufig, und unter dem Einfluß dieser Sprache begann sogar die Aussprache des Französischen am Hofe eine andere zu werden. Es entstand das *Français italianisé*, so wie es zu Ende des XVI. Jahrhundertes das *Français espagnolisé* gab.

In der Umgebung der *Katharina von Medici*, der Gemahlin des späteren Königs *Heinrich II.*, befanden sich in großer Zahl Italiener, die am Hofe sehr einflußreich waren und in die Hoffsprache eine Menge italienischer Worte einführten. Die Soldaten, die lange in Piemont und Toscana gestanden hatten, thaten ein Gleiches in ihren Kreisen. Auf dem Gebiete der Fortification spielten die italienischen *Ingengnieri* eine durchaus führende Rolle. Der langjährige Einfluß *Katharina's* selbst, namentlich in der zweiten Hälfte der Hoch-Renaissance, war so bedeutend, daß *Anthyme Saint-Paul* die Bezeichnung *Style Catherine* den Namen *Style Henri II.* und *Charles IX.* vorziehen würde, nicht nur weil sie der Zeit nach mit der Dauer dieser Stilrichtung fast genau übereinstimmt, sondern wegen des persönlichen Einflusses der Königin und ihres Antheils, die viel größer waren, als die ihres Gatten und ihrer drei Söhne. Es wäre dies, so sagt *Saint-Paul* weiter, außerdem eine Anerkennung für die Rolle gewesen, die eine Reihe überlegener Frauen in der Kunst, so wie in der Entwicklung und Anwendung der Architektur gespielt haben, wie *Palustre* klar nachgewiesen hat.

Welcher dieser Bezeichnungen man sich auch bedienen mag, Eines darf dabei niemals vergessen werden: die Umwandlung der Früh-Renaissance und die Entstehung der Hoch-Renaissance vollzogen sich durchaus unter *Franz I.* in den 5 bis 10 letzten Jahren seiner Regierung. Unter ihm schon wurde der Entwurf für den Louvre fest gestellt und der Bau in seinem Todesjahr begonnen.

1) Gruppe der fünf hervorragendsten Architekten.

Die französische Hoch-Renaissance wird einerseits durch den Bau des Louvre-Hofes und die Schule zu Fontainebleau verkörpert und andererseits durch die Gruppe ihrer hervorragendsten fünf Architekten, nämlich: *Jean Goujon*, bis jetzt hauptsächlich als Frankreichs größter Bildhauer bekannt, *Pierre Lescot*, *Jean Bullant* und *Philibert de l'Orme*. Ebenbürtig reiht sich an diese der bisher fast ausschließlich als Maler angeführte *Primaticcio* an, während *Serlio's* Einfluß, der zwar sehr be-

136.
Zunahme
des
italienischen
Einflusses.

137.
Hervor-
ragendste
Architekten.

²⁸³⁾ In: *Histoire de France depuis les temps le plus reculés jusqu'en 1789*. Paris 1833—36. — 4. Ausg. Paris 1856—60. Bd. IX, S. 2.

deutend war, doch hauptsächlich von seinen Schriften herrührt. Eine ganz besondere Stelle gebührt *Jacques I. Androuet Du Cerceau*, unermüdlich in seinen zahllosen Stichen und Werken, in denen er die Formen der neuen Kunst in Frankreich verbreitete, allem Anscheine nach der Schöpfer zweier berühmter Schlösser und zugleich der Vater zweier Generationen bedeutender Architekten.

Obwohl wir vor fünf grossen französischen Architekten stehen, so ist, ungeachtet ihrer Nationalität, die Thatache, dass sie sämmtlich ihre Ausbildung in Italien vollendet haben, ein weiterer Beweis für das Fortschreiten der italienischen Baukunst in Frankreich. Wer mit den Leistungen der italienischen Architekten in den Jahren 1480—1550 näher vertraut ist, wird fast überall erkennen, dass die genannten fünf Architekten mit den Schülern der *Ultima maniera* von *Bramante*: mit *Antonio da Sangallo*, *Peruzzi*, *Giulio Romano*, *Sanmicheli* und *Alessi*, welche bis 1547 die Baukunst in Italien unstreitig beherrscht haben, in innigem geistigen Verkehr und Zusammenhang gestanden haben. Eben so, wie diese sechs Italiener, müssen auch jene fünf Franzosen im Wesentlichen als Schüler der zur Zeit so wenig bekannten »letzten Manier« *Bramante's* bezeichnet werden.

Erging es auch dieser goldenen Zeit der französischen Renaissance nicht so schlimm, wie ihrer älteren und edleren Schwester in Italien, so wurde doch auch sie in ihrem schönsten Aufblühen durch die Religionskriege und die Sittenverderbnis geknickt. Eine Vorstellung von der Herrlichkeit und Mannigfaltigkeit des Bildes zu gewinnen, welches die Architektur der Hoch-Renaissance in beiden Ländern darbot, ist nur jenen wenigen Architekten vergönnt, welche die Zeit haben, die einzelnen, zerstreuten Bruchstücke aufzusuchen und sie durch Vergleiche, so wie mit Hilfe der Originalentwürfe, so weit solche noch vorhanden sind, einigermassen zu ergänzen. Das Urtheil von *Henri Martin* in seiner »*Histoire de France*« trifft deshalb völlig zu, wenn er sagt: »Die elegante Architektur des zweiten Alters der Renaissance — des rein italienischen — überlebte kaum die Generation der *De l'Orme*, der *Lescot*, der *Bullant*; die von *Franz I.* gegründete Schule starb mit *Katharina von Medici*.« Letztere kam 1533 nach Frankreich und verschied daselbst 1589.

Eigenthümlicher Weise fallen in die gleichen Jahre 1530—36, innerhalb deren hauptsächlich die fünf grossen französischen Meister aus Italien zurückkehrten, auch auf religiösem und geistigem Gebiete weit tragende Erscheinungen und Ereignisse, welche tief in den Charakter jener Epoche eingriffen und ihr Schicksal mitbestimmen sollten. Wir meinen das Erscheinen der Werke von *Rabelais*²⁸⁴⁾, das Gelübde *Ignaz Loyola's* auf dem Montmartre 1534 und das Erscheinen von *Calvin's* »*Christianae religionis institutio*« (Basel 1535). Wir haben in diesen an der Schwelle der Hoch-Renaissance zusammen treffenden Erscheinungen nicht allein die Fahnen zu erblicken, um welche sich die höchsten geistigen Interessen jener Zeit scharten; sondern die beiden zuletzt genannten Ereignisse sind zugleich die Quellen, aus denen später Ströme von Blut sich über ganz Frankreich ergossen und nach einem mehr als dreissigjährigen Kriege die Einheit des Staates in Frage stellten. Diese Kämpfe bereiteten nicht allein der Hoch-Renaissance ein zu jahes Ende, sondern sie werfen auch ihre Schatten auf das folgende Jahrhundert und vielfach auch noch bis auf die gegenwärtigen Tage.

Es ist ein eigenartiger Zufall, dass die fünf berühmten französischen Architekten,

138.
Zunahme
des
italienischen
Einflusses.

²⁸⁴⁾ *Les grandes et inestimables croniques du grant et enorme geant Gargantua etc.* Lyon 1532. — Zweite Ausg. o. J. — Dritte Ausg. 1535.

deren Thätigkeit nunmehr kurz besprochen werden soll, sämmtlich zwischen 1510 und 1515 geboren zu sein scheinen, also nahezu gleichen Alters waren. Da es ferner den Anschein hat, als seien einige von ihnen gleichzeitig in Italien gewesen, so dürften sich dort schon Bande der Kameradschaft zwischen ihnen ausgebildet haben, welche die Veranlassung zu ihrem späteren mehrfachen Zusammenwirken gegeben haben mögen. Der Verlust des Herzogthums Mailand mag dazu beigetragen haben, hinfort die Schritte der französischen Architekten nach Rom zu lenken.

a) *Jean Goujon.*

139.
Studien
Goujon's
und *Lescot's*
in
Italien.

Die nunmehr zu schildernden Thatsachen veranlassen mich, *Jean Goujon* als den frühesten Meister der Hoch-Renaissance hinzustellen und deshalb mit der Vorführung gerade seiner Thätigkeit zu beginnen.

Jean Goujon, der wahrscheinlich in der Normandie geboren und, wie es den Anschein hat, zwischen 1564 und 1568 in Bologna gestorben ist, wird als grösster Bildhauer Frankreichs angesehen; er war aber auch Architekt.

In der Uebersetzung des »*Vitruv*« von *J. Martin*²⁸⁵⁾ bezeichnet er sich als *Studieux d'architecture*. *Martin* nennt ihn darin, indem er an den König schreibt, den ehemaligen Architekten des Connétable und nunmehr einen der seinigen (d. h. des Königs). *J. Gardet* und *Dominique Bertin* bezeichnen ihn in ihrem »*Epitome ... de Vitruv*« (Paris 1565) als Bildhauer und Architekten von grossem Ruf (*de grand bruit*).

Berty wirft die Frage auf, wer wohl der Lehrer *Goujon's* gewesen sei, und ist über *Quatremère de Quincy* entrüstet, weil dieser annimmt, er müsse in Italien die Antike studirt haben. Wenn dies der Fall gewesen wäre, so meint *Berty*, so hätte *Goujon* gewiss nicht verabsäumt, diese Thatsache selbst in derjenigen Epistel anzuführen, die sich in *Martin's* »*Vitruv*« vorfindet. Allerdings that dies *Goujon* nicht; aber nicht minder richtig ist es, dass anderweitige, in dieser Epistel hervorgehobene Umstände nachweisen, dass er zu Beginn seiner Laufbahn nothwendiger Weise in Italien studirt haben muss. Da aber die gleiche Stelle auch dafür den Nachweis liefert, dass *Lescot* gleichfalls seine Studien in Italien vollzogen hat, so soll im Folgenden die Begründung für beide Meister zugleich geliefert werden.

Dass *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* ihren ersten Studien auch in Italien obgelegen haben, ist vorübergehend von verschiedenen Schriftstellern, gleichsam als selbstverständlich, indefs ohne Beweisführung, angenommen worden; Andere haben mit Genugthuung hervor, dass dies nicht der Fall gewesen sei. Hätten allerdings die beiden edelsten Meister der französischen Renaissance ihren Baustil ausgebildet, ohne mit den Denkmälern Italiens in Berührung gekommen zu sein, so könnte daraus geschlossen werden, dass die Hoch-Renaissance gewissermassen als eine autochthone, selbständige und nationale Entwicklung aus der Früh-Renaissance in Frankreich hervorgegangen sei. Indefs stehen dieser Ansicht so viele Anzeichen in den Werken dieser Meister und eben so dasjenige entgegen, was uns über die Entwickelungsverhältnisse anderer Baustile bekannt ist.

Hauptfächlich sind es zwei Quellen, auf denen man bei der in Rede stehenden Beweisführung fußen kann: erstlich eine Stelle seines Commentars zu *Martin's* »*Vitruv*« und zweitens eine Reihe durchaus charakteristischer Beispiele, aus denen der unmittelbare Einfluss der in Italien befindlichen Kunstwerke von *Ghiberti*, *Sanforino*, *Raffael* und *Michelangelo* hervorgeht.

Die erwähnte Stelle in *Martin's* »*Vitruv*« lautet: »Und noch heute haben wir in diesem Königreich Frankreich einen *Messire Sébastien Serlio*, der, sehr fleissig, Vieles nach den Regeln *Vitruv's* geschrieben und abgebildet hat und welcher der erste war, der solche Lehren im Königreich an das Licht gebracht hat.« Wenn es Jemand in Frankreich gab, der genau wissen musste, was derartige Worte bedeuten, so war es *Goujon*, der Architekt des Connétable, fast der erste Commentator *Vitruv's* in Frankreich und dessen grösster Bildhauer. Aus der angeführten Stelle können daher nachfolgende Schlüsse gezogen werden:

285) *Architecture ou art de bien bastir, de M. Vitruve, mis de latin en françois, par Jean Martin ... Paris 1547.*
Jean Goujon *Studieux d'architecture aux lecteurs.*

1) Da *Serlio* der erste war, der Frankreich mit den Lehren *Vitruv's* bekannt machte, so war man früher in Frankreich nicht in der Lage, die klassischen Formen der antiken Baukunst nach den Regeln *Vitruv's* zu erlernen; wohl aber war dies in der Heimath *Serlio's*, in Italien, möglich.

2) Wenn *Goujon* dennoch zu verstehen giebt, dass er in Frankreich Einige kenne, die im Stande seien, diese Regeln zu erläutern, so konnten sich dieselben diese Fähigkeit nur in Italien erworben haben.

3) Da nun *Goujon* unter letzteren nur *Pierre Lescot* und *Philippe de l'Orme* nennt, so ist dies der klare Beweis, dass diese beiden Meister sicher in Italien studirt haben.

4) Die Thatsache, dass *Jean Goujon* den gedachten Commentar zum *Vitruv* verfasst hat und der nach und fast gleichzeitig mit *Philander* der erste Franzose war, der sich dem unterzog, ist wohl Beweis genug, dass er auch die Fähigkeit hierzu durch Studien in Italien sich erworben haben muss.

5) Der Umstand, dass das Grabmal *Brézé* zu Rouen schon 1535 in demjenigen klassischen Stil errichtet wurde, den man nur in Italien durch die Lehren *Vitruv's* sich aneignen konnte, also in einem Zeitpunkt, der 6 Jahre vor *Serlio's* Ankunft in Frankreich fällt, und einige Jahre früher, bevor *Philippe de l'Orme* das Schloß zu St.-Maur begann, welches er selbst als das erste Gebäude der neuen Richtung in Frankreich bezeichnet — dieser Umstand spricht in hohem Mafse zu Gunsten der Autorschaft von *Goujon*, der ja der erste war, der *Vitruv* in Frankreich commentirte und illustrirte. Man könnte den Nachweis für *Goujon's* Aufenthalt in Italien vielleicht auch aus feinen eigenen Worten am Schlusse der Besprechung des korinthischen Kapitells entnehmen: »*De ma part je suis bien assuré, que ces chapiteaux sont mesurés comme il faut.*«

Uebergehen wir nunmehr zur zweiten Quelle, welche den Aufenthalt *Goujon's* in Italien darthun soll: auf den Einfluss, welchen die dortigen Kunstwerke auf ihn ausgeübt haben, so sind zunächst die Mitteltüren der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen zu nennen, welche sichere Merkmale für die Anwesenheit *Goujon's* im Heimathlande der Renaissance aufweisen. In dem Medaillon, welches die Taufe Christi darstellt, ist nicht nur die Composition, sondern auch die Haltung des Täufers und Christi ohne allen Zweifel unmittelbar von der Gruppe *Sansovino's* am Baptisterium zu Florenz entlehnt. Ja noch mehr. Die Körperförmung des Erlöfers, namentlich der Beine, selbst die Textur des Fleisches, die bei diesem Werke von *Sansovino* so überaus eigenartig und charakteristisch ist, ist im gedachten Medaillon in so unvergleichlicher Weise in Holz wiedergegeben, dass dies durch keine Zeichnung, höchstens nur durch eine Photographie, in gleichem Mafse hätte geschehen können. Es ist nicht anzunehmen, dass damals Abgüsse solcher Werke nach Frankreich gebracht worden sind, so dass man in diesem Kunstwerk einen zuverlässigen Beweis erblicken muss, dass *Goujon* in Florenz war und den *Christus* von *Sansovino* auf das genaueste studirt hat. Die Behandlung der Bäume hingegen und des in den Lüften schwebenden Engels in demselben Medaillon, das Motiv der Nischen mit Figuren in den Rahmstücken der Thürflügel, die kleinen Engelsköpfchen in den Wolken weisen unmittelbar auf die berühmte *Porta del paradiso* von *Ghiberti* hin; vielleicht dürfte sogar die Eigenthümlichkeit, dass in der die Rahmstücke umgebenden Profilirung der Zahnschnitt die dominirende Rolle spielt, auf *Ghiberti's* Gesims an der Urne von *San Zanobi* im Dom zu Florenz deuten.

Allein auch *Raffael's* Einwirkung ist nicht zu verkennen. Am linksseitigen Flügel der genannten Thüren sind die unter dem Medaillon links neben einander stehenden Doctorenfiguren von den Figuren des *Plato* und des *Aristoteles* in der Schule von Athen stark beeinflusst; eben so die obere, sitzende, die Gesetzestafel haltende Frau, die an *Raffael's* Sibyllen in der *Pace* zu Rom erinnert. Bei einer der Figuren, die sich in der Grablegung am ehemaligen Lettner der Kirche zu St.-Germain-l'Auxerrois befindet, scheint die Grablegung *Raffael's* vorgeschwungen zu haben.

An der mittleren Thür der Kirche zu St.-Maclou ist der Kopf des *Moses* augenscheinlich von demjenigen inspirirt, den *Michelangelo* für das Grabmal *Julius II.* geschaffen hat. Desgleichen zeigt sich der Einflus des genannten italienischen Meisters, wenn auch in ganz anderer Interpretation, in unzweideutigster Weise in der Figur des Evangelisten *Lucas*, in so fern es sich um die scharfe Biegung der rechten Hand, die *Michelangelo* selbst von *Donatello* entlehnt hat, handelt, und am Handgelenk seines *David* in Florenz angewendet hat. Diese scheinbar ganz unbedeutende Einzelheit ist ein Beweis dafür, dass *Jean Goujon* selbst in Florenz gewesen sein muss.

Bei eingehenderen Vergleichen dürften sich noch andere Erinnerungen an Figuren *Michelangelo's* und an sonstige Meister ergeben, welche, wie die angeführten, nachweisen, dass *Goujon* thatsfächlich sich längere Zeit in Italien aufgehalten haben muss.

Das früheste Werk *Goujon's* ist das 1535 begonnene Grabmal für *Louis de Brézé* zu Rouen. Zwar ist dafür seine Autorschaft bis jetzt urkundlich nicht nachgewiesen;

allein eine Anzahl von Gründen nöthigt dazu, diese in Rouen herrschende Ansicht anzuerkennen.

Im Jahre 1540 arbeitete *Goujon* den Entwurf für einen Brunnen und denjenigen für ein Portal zur Kathedrale in Rouen aus²⁸⁶). 1541 wird er als *Tailleur de pierre et maçon* bezeichnet und führte damals den Kopf des Cardinals *Georg II. von Amboise*, so wie die zwei Säulen unter dem Orgellettner in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen aus. *Darcel* schreibt ferner, man habe die Aehnlichkeit dieser Säulen mit denjenigen des genannten Grabmals betont, und meint, daß derjenige, der die Nymphen an der *Fontaine des innocents* gesehen hat, zugeben wird, daß gewisse Theile der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* offenbar von *Goujon* herrühren müssen. Aus dem gleichen Jahre stammen auch zwei Entwürfe eines Ciboriums (*une custode*) für diese Kirche.

Goujon arbeitete mit *Pierre Lescot* als *Tailleur d'ymages* am untergegangenen, 1541 begonnenen Lettner in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris²⁸⁷), und am 17. Mai 1542 wurde er wegen Anhörens der Lutherischen Reden des *Geoffroy le Blonc* verurtheilt, im Hemde öffentlich barfuß Busse zu thun und der Verbrennung des letzteren auf der *Place Maubert* zu Paris beizuwohnen²⁸⁸). Vor 1547 führte er die Arbeiten für das für den Connétable *Anne de Montmorency* erbaute Schloß zu Écouen aus und war in Paris an dem 1544 begonnenen Hôtel, jetzt *Carnavalet* genannt, beschäftigt. 1547 wurde, wie schon mitgetheilt, *Goujon* in *Martin's Vitruv* als ehemaliger Architekt des Connétable und nunmehriger Architekt des Königs (in dessen Dienst er Ende März trat) bezeichnet und verfaßte einen illustrirten Commentar zu diesem *Vitruv*.

1547—49 war *Goujon* mit den Sculpturen an der *Fontaine des nymphes*, jetzt *Fontaine des innocents*, zu Paris beschäftigt und schloß am 5. September 1550 den Vertrag für die vier Karyatiden im Louvre ab. In das Jahr 1553 fallen seine Arbeiten am Schloß zu Anet, und am 17. Mai 1561 erhielt auf Anordnung von *Pierre Lescot* der Stellvertreter *Goujon's* 23 Livres für Sculpturarbeiten am Louvre. 1562 entfloß *Goujon* seines religiösen Glaubens halber nach Italien²⁸⁹). Jedenfalls brachte er das Jahr 1564 noch in Bologna zu; im Inquisitions-Proces des Franzosen *Penis* (9. December 1568) wird er bereits als todt bezeichnet²⁹⁰). Aus den Rechnungen des Louvre verschwindet der Name von *Jean Goujon* unmittelbar nach dem Zahlungsbefehl vom 6. September 1562, ohne daß der Grund dafür bekannt wäre²⁹¹). Bis zum Jahre 1884, wo bekannt wurde, daß er 1564 in Bologna lebte, nahm man an, er sei in der Bartholomäusnacht (1572) umgekommen.

Am Altar in der Schloß-Capelle zu Écouen (Fig. 187), jetzt in derjenigen zu Chantilly befindlich, bilden Sculptur, Ornament und Architektur eine so untrennbare

²⁸⁶) Siehe *Darcel* in: *Rouyer's L'art architectural en France*. Paris 1866. Bd. 1, S. 24.

²⁸⁷) *Goujon's* Name kommt zuerst in seinem Vertrag vom 18. Mai 1544 vor; die letzte Eintragung röhrt vom 9. Januar 1545 her. Vor ihm arbeiteten hier zwei Bildhauer der Schule von Fontainebleau: *Symon le Roy* und *Lorenzo Naldini* (*Laurent Regnaultin*; siehe: *LABORDE*, L. de: *Comptes des bâtiments du Roi*. Bd. II. Paris 1877. S. 282).

²⁸⁸) Siehe: *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* 1893, S. 27.

²⁸⁹) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30 (1884), S. 377 u. Bd. 31 (1885), S. 5 — ferner: *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* 1886, S. 376.

²⁹⁰) *Berty* hebt das eigenthümliche Zusammentreffen dieses Verschwindens mit dem Umstände hervor, daß im gleichen Jahre ein Wollenarbeiter *Jean Goujon* in Troyes seines häretischen Glaubens wegen hingerichtet wurde. — *A. de Montaignon* wirft (in: *Archives de l'art français*, II. Serie, Bd. II, S. 392) gelegentlich gewisser 1566 in Anet ausgeführter Arbeiten die Frage auf, ob es nicht einen zweiten Bildhauer dieses Namens gegeben habe, und erwähnt (ebendasf., I. Serie, Bd. VI, S. 311), daß in den Kirchenregistern von Écouen *Goujon's* vorkommen, die mit dem berühmten Meister nichts gemein haben.

²⁹¹) Die Glasfenster der Capelle stammen aus dem Jahre 1544 und die Holztafelung aus 1548 — beide gegenwärtig in der Capelle zu Chantilly.

Composition, das es unmöglich ist, an das Zusammenarbeiten zweier Geister, eines Architekten und eines Bildhauers, zu glauben; vielmehr muß man das Schaffen eines einzigen Meisters, der Bildhauer und Architekt zugleich war, annehmen. Da nun dieser Bildhauer mit aller Gewissheit *Jean Goujon* war, so stehen wir auch mit voller Sicherheit vor einer architektonischen Schöpfung desselben Meisters. An der unteren Altarhälfte sind die Formen freier, und die Kapitelle daselbst sind wohl für die damalige Zeit ein Unicum in Frankreich; auch sie sind von den bizarren Profilirungen *Michelangelo's* beeinflußt. An der oberen Hälfte des Altars entwickelte *Goujon* die dorische Ordnung wieder in reicher, aber strenger Form, und die Umrahmung an seiner Opferung des *Izaak* ist eines der denkbar schönsten Beispiele von strengster und zugleich reichster Decoration aus der Zeit der Hoch-Renaissance.

Anfangs könnte man wohl zu dem Glauben veranlaßt sein, die obere Altarhälfte röhre von *Jean Bullant*, dem vermeintlichen Hauptarchitekten von Écouen, her; doch wurde ich durch wiederholte eingehende Untersuchungen an Ort und Stelle von der Unhaltbarkeit dieses ersten Eindruckes überzeugt. Insbesondere führt der erwähnte reiche Rahmen, dessen Decorationsstil mit den prächtigen Fenstern in *Lescot's Louvre-Hof* (Fig. 316), an denen bekanntlich *Goujon* gleichfalls, und zwar ohne *Bullant*, mitgearbeitet hat, verwandt ist, dazu, die gedachten Theile als Beispiele der Stilrichtung von *Jean Goujon* anzusehen.

Der in Rede stehende Altar wurde vor 1547 fertig, also vor dem Beginn des Louvre-Hofes; denn es kommt daran nur die Baronenkrone des Connétable vor²⁹¹⁾. Die Sculpturreste des Lettners von St.-Germain-l'Auxerrois (1541), jetzt im Louvre, zeigen vollständig den Stil der Figuren am Altar zu Écouen.

Der wiederholt angeführte Umstand, daß *Jean Goujon* zuerst Architekt des Connétable von Montmorency, also auch von Écouen war und um 1547 Architekt des Königs wurde, so wie der Stil veranlassen mich auch, denselben Meister als den Schöpfer der prächtigen Orgelbühne in der gleichen Schloß-Capelle zu Écouen zu bezeichnen, eben so eines triforiumartigen Einbaues im Rundbogen einer Empore in dieser Capelle. Der Charakter dieser Holzarbeiten ist vom Stil *Bullant's* ziemlich verschieden, ist etwas leichter und noch eleganter und lebendiger. Die Torusbänder und andere Ornamente an den Rahmen der Lettnerbrüstungen weisen auf den Autor der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* und an denjenigen des Schlosses zu Anet, des Altars und der Fenster im Louvre-Hof hin, während die fein lebendige Behandlung der klar abwechselnden zwei Friesmotive an den Schöpfer des Grabsmals *Brézé* zu Rouen erinnern.

Unbedingt röhrt vom Meister des Altars und vom Schöpfer des Orgellettners, also von *Goujon*, wenn nicht die ganze Täfelung der Capelle zu Écouen (jetzt gleichfalls in der Capelle zu Chantilly befindlich), so doch zum mindesten derjenige Theil derselben her, welcher eine Schranke bildet und eine wundervolle Thür enthält. Mit ihren zwei dorischen Ordnungen in drei Travéen, mit den consolienartig gebildeten Piedestalen, mit der herrlichen Formenbildung und dem schönen Relief der Ornamentfüllungen, mit den meisterhaften Profilirungen, verbunden mit der warmen Farbe des Holzes (hauptsächlich *Bois de Courbary*), gehört diese Thür-Schranke zu den schönsten Schöpfungen dieser Art.

Vom gleichen Meister, der diese Schranke gezeichnet hat, stammen auch sämmtliche Dachfenster am linken Flügel des Hofes im Schloß zu Écouen, vielleicht auch, allerdings etwas später, die fünf ersten Dachfenster des rechten Flügels daselbst.

Die Eigenschaften, welche *Goujon* anscheinend als Architekten kennzeichnen, dürften sein: auffallende Klarheit und Verständlichkeit der Composition und ihrer Motive; edles und reizvolles Verhältniß in den letzteren und wahrer Zauber in der

Durchbildung des Ornamentes und seiner technischen Vollendung; in den Friesen eine Vorliebe für das Abwechseln zweier klar zu unterscheidender, aber schön verbundener Motive; Meisterschaft in der Composition von Ornamenten, sowohl im Charakter einfacher nordischer Naturelemente, als auch im reicherem Stil der antiken Ornamente, Torusbänder, Mäander etc. Auffällig ist, dass einzelne seiner Frauengestalten in der Durchbildung und Gewandung an spätere Figuren des Empire-Stils erinnern.

In den früheren Werken *Goujon's* ist der Einfluss des Raffaelisch-Ghiberti'schen Ideals, verbunden mit einer edlen und einfachen nordischen Natürlichkeit im Geiste *Colombe's*, vorherrschend. Später ist auch in seinen Frauengestalten die Mode der langen Körperbildung, wie bei *Salviati*, *Vasari*, *Bronzino*, *Prematiccio* und *Cellini*, erkennbar. Bei mehreren seiner architektonischen Werke, die im Ganzen in strengen Formen gezeichnet sind, kommen einige Details vor, welche auf Elemente von Bizarrie zurückzuführen sind, die in gewissen Schöpfungen *Michelangelo's* anzutreffen sind. Wie schon angedeutet, sind dieselben am frühesten Werke *Goujon's*, am Grabmal *Brézé* zu Rouen, bereits zu finden, indes auch an der zweiten Thür der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen, besonders aber in den Kapitellen des Mittelthores im Schloßhof zu Écouen und an den Pilafter-Kapitellchen des Altartisches in der Capelle dafelbst.

Geradezu staunenswerth und scheinbar früher sind die vier gewaltigen und schlanken Karyatiden der Tribune in der ehemaligen unteren *Salle des gardes* im Louvre, hauptsächlich wegen der Verbindung antiker Würde mit moderner Weiblichkeit und monumentalen Ernstes mit französischer Anmuth. Der Stil in den Figuren an der schon genannten *Fontaine des nymphes* ist viel raffinirter, persönlich mehr charakteristisch und auch mehr französisch, dagegen minder italienisch und weniger an *Raffael* und *Michelangelo* erinnernd, als im Lettner von St.-Germain-l'Auxerrois²⁹²⁾.

Die von *Goujon* hauptsächlich angewendeten Profilirungen sind im Stil der letzten Manier *Bramante's* entworfen, so z. B. derjenigen der Marmorfenster in den Loggien *Raffael's*. Sie sind auch durch die feine und feste Verbindung der Glieder unter einander auffallend. Dadurch ist in den Profilen stellenweise der Charakter eines Bronzegusses oder eines fest zusammengepressten Materials erzielt, eine Eigenthümlichkeit, die am Piedestal der Säulen in der Kirche *St.-Maclou* ebenfalls zu finden ist, desgleichen stellenweise an der *Fontaine des nymphes*, im Louvre-Hof und im *Hôtel Carnavalet*, drei Werken, an denen *Goujon* mit *Pierre Lescot* gemeinschaftlich thätig war.

Vergleicht man den Aufriss des Grabmals *Brézé* zu Rouen mit dem Hauptportal des Schlosses zu Anet (Fig. 317), welches mit Sculpturen von *Goujon* geschmückt ist und das *Heinrich II.* durch *Philippe de l'Orme* für die Wittwe *Brézé's* errichten ließ, so wird man sofort finden, dass zwischen den beiden oberen Geschoßen des Portals und dem Grabmal in der Composition grosse Verwandtschaft besteht, und die gleiche Aehnlichkeit kehrt an den zwei unteren Geschoßen des Schloßportals zu Écouen (Fig. 315) wieder. Beide Portale sind später, als das Grabmal zu Rouen, entstanden, und an beiden Schlössern sehen wir wiederum *Jean Goujon* mit den Architekten derselben (*de l'Orme* und *Bullant*) gemeinsam thätig. Wenn erstere Analogie auf einem Wunsch der *Diana von Pottiers* beruht, welche in dieser Weise die Erinnerungen an ihren Gatten, die sich in Anet ohnedies in

292) Die Sculpturen befinden sich gegenwärtig im Louvre-Museum zu Paris.

farkophagartigen Bildungen zu erkennen geben, betonen wollte, oder wenn das Portal zu Anet als eine Art von Nachbildung desjenigen zu Écouen, ein Werk von *Goujon* sein sollte, so steht man hier allem Anschein nach vor einem unmittelbaren Einfluss dieses Meisters auf *Philibert de l'Orme*, der wohl noch nicht hervorgehoben worden sein dürfte²⁹³⁾. Gelegentlich der vier anderen großen Meister wird noch auf *Goujon* zurückzukommen sein.

Für die wiederholt erwähnte *Martin'sche* Uebersetzung des *Vitruv* zeichnete *Goujon* die Figuren und erklärte sie in einer Anrede an den Leser.

Unter diesen Illustrationen seien hervorgehoben:

1) Die *Colonnes caryatides* (2^{vo}) und die *Colonnes persannes*, deren weibliche und männliche Figuren Verwandtschaft zeigen mit den Karyatiden *Goujon's* im Louvre und mit einzelnen seiner männlichen Figuren an der älteren Thür der Kirche *St.-Maclo* zu Rouen.

2) Die Gebälke 2^{vo}, 40^{vo} und 45^{vo} zeigen den Meister als vorzüglichen *Profilatore*.

3) Die schönen Greife im Fries 45^{vo} zeigen denselben Geist, wie diejenigen im oberen Fries des Denkmals *Brézé* zu Rouen.

4) Im dorischen Gebälke und im Giebel Fol. 52 ist viele Verwandtschaft mit dem Altar in der Kirche zu Écouen zu finden.

5) Die weite Ausladung und das Aufsteigen der attischen Basis der dorischen Ordnung in Fol. 35 sind genau die gleichen, wie am Altar zu Écouen.

6) Die Bildung der Voluten des korinthischen Kapitells (35^{vo}, 44^{vo}, 49^{vo} und 51^{vo}), die nach unten zu sehr schmal und blos aufsen mit einem sehr feinen Rundstäbchen gerändert sind, gleicht denen am Grabmal *Brézé* und in der Capelle *St.-Romain* zu Rouen.

Mindestens 45 Abbildungen sind aus den *Vitruv*-Ausgaben von *Fra Giocondo* und *Cesariano* entnommen, und die perspectivischen Scenen Fol. 77 und 78 sind nach *Serlio* gegeben.

142.
Figuren
zu
Vitruv.

3) Pierre Lescot.

Pierre Lescot, Sieur de Clagny, 1510(?)–78, wahrscheinlich in Paris geboren²⁹⁴⁾, ist eine eigenartige und nicht leicht zu erklärende Erscheinung. Man wünscht sich, mehr von seinen Vorstufen und Werken zu kennen, um zu ersehen, wie sein Stil sich groß gebildet und entwickelt hat. Ungeachtet seines Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris und des *Hôtel de Ligneris* daselbst steht man vor einer Art fertigen Pallas Athene, sobald er uns unvermittelt mit seinem Louvrebau großartig und reich und doch edel, klar und vornehm entgegentritt. Seine *Fontaine des innocents* stammt aus späterer Zeit. Wie *Berty* bemerkt, scheint *Lescot* wenig gebaut und wenig die Gelegenheit, zu bauen, gesucht zu haben, sei es, weil er sich wohlhabend genug fühlte, sei es, dass seine hohen Aemter ihn daran hinderten.

143.
*Pierre
Lescot.*

Das Meiste, was wir aus seinem Leben wissen, beruht auf einem Gedichte von *Ronsard*. Danach lernte er, seiner frühen Neigung zum Zeichnen folgend, zuerst die Malerei und seit seinem zwanzigsten Jahre auch Geometrie, Mathematik und Architektur; er wuchs im Wohlstand auf. *Franz I.* liebte ihn vor allen Anderen, und auch *Heinrich II.* wollte nur auf ihn hören, selbst beim Mittag- und Abendessen. *Heinrich* soll gesagt haben, dass *Lescot* nur aus sich selbst gelernt habe und über alle Anderen den Preis davon trage; deshalb ertheilte er ihm den Auftrag,

293) Beziiglich genauerer Angaben über die Zahlungen für *Goujon's* Arbeiten im Louvre-Hof siehe: LABORDE, L. DE. *Les comptes des bâtiments du Roi 1528–1571*. Bd. I u. II. Paris 1877 u. 1880. — Beziiglich der Abbildungen seiner Werke siehe: POTTIER, A. *L'œuvre de J. Goujon*. Paris 1844.

294) *Lescot* gehörte einer Familie aus der *Noblesse de Robe* an und war Inhaber der Lehen von La Grange de Marteroy und Clagny, unweit Paris. Da er auch Abt war, wurde er öfters irrthümlich *Abbé de Clagny* genannt. Sein Vater war *Pierre Lescot* (von *L'Ecossais*, alte Pariser Familie), Herr von Lissy in der Brie; seine Mutter war *Anne Dauvet*, die ein *Hôtel* in Paris und das Lehen von Clagny bei Paris besaß. (Siehe: BERTY, a. a. O., S. 64 u. ff.)

seinen Louvre durch ein umfangreicheres (*plus large*) Gebäude zu bereichern²⁹⁵⁾. Dafs aber *Lescot* gleichfalls in Italien studirt hat, wurde im Vorliegenden zum ersten Male, und zwar an der Stelle (Art. 139, S. 130), wo der gleiche Nachweis für *Goujon* geführt wurde, dargethan.

doon *A. de Montaiglon* nimmt an, *Lescot* habe *Jean Goujon* zum Bau des Louvre zugezogen und wirft die Frage auf, wann und wo die Beiden sich kennen gelernt haben? Etwa seit ihrem Lettner? Die *Fontaine des innocents* zu Paris ist der Beweis ihres völligen und vertrauten Zusammenarbeitens, welches offenbar auf ihrer tiefen Gemeinfamkeit des Gefühls und des Geschmacks fußte. Hier, wie im Louvre, sind Architektur und Sculptur so unlösbar verbunden, dass sie zugleich erfunden und hervorgebracht worden sein müssen. Selbst die nach *Goujon's* Abreise ausgeführten Sculpturen am Louvre scheinen, wie *Montaiglon* meint, nach seinen Entwürfen geschaffen worden zu sein²⁹⁶⁾.

²⁹⁴⁾
Verhältnis
zu *Goujon*
und zum
Louvrebau.

Es kann die weitere Frage aufgeworfen werden, wie wohl *Martin* in der Widmung zu seinem mehrfach erwähnten *Vitruv*, der gleich nach dem Regierungsantritt *Heinrich II.* erschienen ist, *Goujon* als einen der Architekten des Königs bezeichnen konnte und aus welchem Grunde in den den Bau des Louvre betreffenden, allerdings unvollständigen Zahlungen *Goujon* als *Sculpteur en pierre pour le Roy* angeführt und bei allen an letzteren geleisteten Zahlungen stets »*ordonnée par le Sieur de Clagny (Lescot) pour ouvrages de sculptures par lui faits*« beigefügt worden ist? Ent sprechen diese Angaben thatsfächlich dem Verhältnis der beiden Meister zu einander und der Thätigkeit, die jeder derselben entfaltete, oder war diese Stellung nur ein officieller Schein, hinter welchem ein anderes Verhältnis zu dem früher als Lutheraner verurtheilten *Goujon* verborgen wurde? War etwa *Lescot* nicht allein ein trefflicher Freund *Goujon's*, sondern sein Schüler auf dem Gebiete der Architektur? Wenn *Ronsard's* Angabe richtig ist, dass *Lescot* erst mit 20 Jahren das Studium der Architektur begann, so fällt dieser Anfang — falls *Lescot* erst 1515 geboren wäre — in das Jahr 1535, also in eine Zeit, zu der *Goujon* bereits als fertiger Meister das Grabmal *Brézé's* zu Rouen entworfen hatte. Sollte etwa *Lescot* zum Theile von *Goujon* jene gründliche Kenntniß des *Vitruv* erhalten haben, welche *Goujon* hervorhebt und die man, wie er sagt, vor *Serlio's* Werk in Frankreich nicht erlangen konnte und nicht selbst in Italien? Letzterer Umstand hat mich ja veranlaßt, anzunehmen, dass *Goujon* und *Lescot* selbst in Italien studirt haben.

Falls *Lescot* nicht selbst in Italien gewesen wäre, so müßte nothwendiger Weise angenommen werden, dass beim Bau des Louvre *Goujon* nicht bloß die Figuren geschaffen, sondern an sämmtlichen Ornamenten, an den Profilirungen und an der technischen Ausführung mitgewirkt hätte; denn hier setzt alles dies nothwendiger Weise voraus, dass der tonangebende Meister die italienischen Werke selbst an Ort und Stelle studirt hat. Manche halten *Goujon* für den eigentlichen Architekten des Louvre-Hofes; nach langem Schwanken fühle ich mich nicht berechtigt, diesen Schritt zu thun.

Wenn *Goujon* selbst an der wichtigsten Stelle seiner Einleitung zu *Martin's Vitruv* nur die Namen zweier französischer Architekten nennt, und zwar *Pierre Lescot* vor *Philibert de l'Orme*, so ist damit hinreichend bewiesen, dass *Lescot* im vollsten Sinne des Wortes Architekt war, sogar dann noch, wenn seine Stellung am Hofe ihm nicht gestattet hätte, die Bauausführung immer persönlich zu leiten. In diesem

²⁹⁵⁾ Siehe: *Les œuvres de P. Ronsard etc.* Wiederabdruck. Paris 1609. S. 985. (Nach: BERTY, a. a. O., S. 68.)

²⁹⁶⁾ Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31, S. 6.

Sinne dürften auch die Profilirungen im Louvre-Hof selbst sprechen. Ungeachtet mancher Verwandtschaft mit denjenigen *Goujon's* scheinen sie, namentlich im Erdgeschoß, in den Verhältnissen stellenweise weniger sicher, auch weniger warm und lebendig empfunden zu sein, als diejenigen, die bei *Goujon* hervorgehoben worden sind.

Alles Gesagte soll indes die Verdienste *Lescot's* in keiner Weise schmälern. Denn überall zeigt das Detail, wenn auch unmittelbar von italienischen Werken inspirirt, die individuelle Empfindungsweise seines französischen Autors. Die Charakteristik seiner Stilrichtung soll später, gelegentlich der Schilderung des Louvre-Hofes, entwickelt werden. Der Louvre ist nicht allein das edelste Bauwerk der Renaissance in Frankreich, sondern auch eines der schönsten der neueren Baukunst überhaupt.

In den drei Abschriften von *Lescot's* Grabschrift ist bei gleichem Todesjahr sein Alter dreimal verschieden angegeben; daher ist es unsicher, ob er 1500, 1510 oder 1515 geboren wurde; am wahrscheinlichsten dürfte 1510 sein. In den Jahren 1541—45 leitete er den Bau des 1745 untergegangenen Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris, an dem *Goujon's* Theilnahme, wie zu wenig beachtet worden ist, erst 1544 begann. (Siehe die von *L. de Laborde* aufgefundene Beschreibung dieses Lettners²⁹⁷).

Am 3. August 1546 wurde *Lescot* zum Architekten des Louvre-Neubaues ernannt. 1547—49 arbeitete er an der Ausführung der *Fontaine des nymphes* oder *des innocents* zu Paris, die als Loggia ausgebildet ist und gleichfalls Sculpturen von *Goujon* erhielt. In das Jahr 1544 fällt angeblich der Beginn des *Hôtel de Ligneris*, jetzt *Carnavalet*, zu Paris²⁹⁸.

Am 7. August 1556 zeigte *Lescot* dem Kapitel der Kanoniker von *Notre-Dame* an, dass er demnächst, eines öffentlichen Dienstes halber, nach Rom geschickt werden solle und dass er durch sein Amt täglich mit dem Könige verkehre²⁹⁹.

v) Jean Bullant.

Jean Bullant, um 1525 (?) geboren, scheint aus Écouen zu stammen und war mit einem anderen *Jean Bullant*, der 1532 Maçon der Kathedrale zu Amiens und 1565, 1568 und 1574 Stadt-Architekt daselbst war, wahrscheinlich verwandt, indes schwerlich identisch. Nach seiner eigenen Angabe war er in Italien, um dort die antiken Denkmäler zu studiren. In der an den Herzog von Montmorency 1564 gerichteten Widmung seines zweiten Werkes sagt er, dass der Connétable ihn immer beschäftigt und ihn mit den Arbeiten an seinem Schloss zu Écouen befasst habe. Letzterer Ort war sein gewöhnlicher Wohnsitz, und das dortige, ihm zugeschriebene Schloss hat seinen Ruf begründet.

145.
Lebens-
lauf.

Im Jahre 1557 bekleidete er das wichtige Amt eines *Contrôleur* der Gebäude der Krone, wurde aber durch *Philippe de l'Orme* genöthigt, die Hälfte seines Gehaltes zu Gunsten seines Bruders *Jean* aufzugeben. Nach dem Tode Heinrich II. verloren *Bullant* und *de l'Orme* gleichzeitig ihre Stellen; doch erhielt der erstere 1570, nach dem Tode *Primaticcio's*, sein Amt wieder zurück und hatte dasselbe 1575 noch inne. Ueber seine Thätigkeit zwischen 1559 und 1570 ist wenig bekannt.

²⁹⁷ Siehe: BERTY, a. a. O., S. 71 — weiters: *Mémoires et dissertations*. Paris 1852. S. 302 — ferner: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 387 — endlich: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi*. Paris 1877—80. Bd. I, S. XXV u. Bd. II, S. 282.

²⁹⁸ Nach Anderen wäre das *Hôtel des Jacques de Ligneris*, Parlamentspräsidenten, von *Jean Goujon* und *Jean Bullant*, nach Zeichnungen von *Lescot*, errichtet worden. (Siehe: PROTH, M. *Jean Goujon*. Paris 1883.)

²⁹⁹ Nach: *Registres capitulaires de Notre-Dame*. *Archives nationales*, II, 252, S. 222 u. 223. (Siehe: BERTY a. a. O., S. 70.)

In diese Zeit fällt die Herausgabe seiner beiden literarischen Werke³⁰⁰⁾; auf dem ersten derselben führt er den Titel des Architekten des Herzogs von Montmorency. Im Gegensatze zu *De l'Orme* spricht *Bullant* in seinen Werken von sich selbst leider nur wenig und bloß mit großer Bescheidenheit.

In den letzten 8 Jahren seines Lebens war er stark beschäftigt. Nach dem Tode *De l'Orme's* wurde er am 7. Januar 1571 Architekt der Königin-Mutter in den Tuilerien und im Schlos zu Saint-Maur. Bald darauf musste er für *Katharina* in Paris das *Hôtel de Soissons* errichten. Als 1570 auch *Primaticcio* starb, wurde *Bullant* wieder *Contrôleur* der königlichen Bauten und mit der Leitung der Arbeiten in Fontainebleau³⁰¹⁾ und am Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis betraut. Er starb, noch in Écouen wohnhaft, am 10. October 1578, einen Monat nach *Pierre Lescot*. Bei Besprechung der Säulenordnungen wird später nochmals von *Bullant* die Rede sein³⁰²⁾.

146.
Schloß
zu
Écouen.

Dass man bisher allgemein *Jean Bullant* als den Erbauer und alleinigen Architekten des Schlosses zu Écouen angesehen hat, beruht auf dem Titel »*Architecte de Monseigneur de Montmorency, connétable de France*«, den er sich auf dem Titelblatt seines Werkes von 1561 beigelegt hat, und auf einer Stelle in der schon gedachten Widmung, die seinem Werke von 1564 vorangeht³⁰³⁾. Erst *Palusatre* kam auf den Gedanken, die älteren Theile des Schlosses einem *Maitre Billard* zuzuschreiben. Thatsächlich scheinen die unten angeführten Worte in der eben erwähnten Widmung keineswegs dahin auszulegen zu sein, dass *Bullant* das Schloss von Anfang an ausgeführt habe, ja nicht einmal dahin, dass er beim Beginn des Baues schon dabei war; vielmehr dürfte daraus nur hervorgehen, dass er hier zu arbeiten begonnen habe und seit dieser Zeit dabei thätig blieb. Auch der angeführte Titel, den er 1561 führte, berechtigt nicht zu der Annahme, dass er 1542 oder gar schon 1538 das betreffende Amt bekleidete. Vielmehr muss daran erinnert werden, dass, wie schon in Art. 139 (S. 130) gesagt worden ist, *Jean Martin* bereits im Jahre 1547 *Jean Goujon* als »*naguères architecte de Monseigneur le connétable*«, bezeichnet hat und an der Richtigkeit dieser Angabe kaum gezweifelt werden kann.

Der Gedanke, ein einziger Meister habe zwischen 1531 und etwa 1564 das Schloss gebaut und dabei sämmtliche Entwickelungsphasen des betreffenden Stils durchgemacht, wäre wohl annehmbar, wenn gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten des letzten Meisters — *Jean Bullant* — sich auch in den früheren Perioden vorsänden. Dies scheint indes bei der ältesten Periode nicht zuzutreffen; die Profilirungen derselben zeigen ein ganz anderes künstlerisches Empfinden; diese würden eher auf *Jean Goujon* hinweisen³⁰⁴⁾.

³⁰⁰⁾ *Recueil d'Horologiographie etc.* Paris 1561; der zweite Theil bildet die Einleitung und heißt: *Petit traité de Géométrie et d'Horologiographie pratique* 1562. — Sein Hauptwerk führt den Titel: *Regle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes ... enrichi de plusieurs autres, à l'exemple de l'antique: vnu, recorrigé et augmenté par l'auteur de cinq autres ordres de colonnes suivant les reigles et doctrines de Vitruve ... à Ecouen par Jean Bullant.* Paris 1564 u. 1568.

³⁰¹⁾ Nach der Ähnlichkeit, welche die dorische Ordnung im I. Obergeschoss mit der doppelten Freitreppe in der *Cour des fontaines* zu Fontainebleau einerseits und diejenige am Schlos zu Écouen, rechts und links von der Loggia, nach der Terrasse zu, aufweisen, dürfte *Bullant* den Umbau dieses Stockwerkes in Fontainebleau vorgenommen haben.

³⁰²⁾ Es sei auch noch verwiesen auf die Arbeiten von *A. de Montaiglon* in den *Archives de l'art français*, Serie 1, Bd. V (*Jean Bullant et les Tuilleries*) und Bd. VI (S. 305: *J. Bullant und Jean Goujon*), so wie Serie 2, Bd. II (*Les deux Bullant*).

³⁰³⁾ *Monseigneur, après si peu de sollicitude requise aux ouvrages à moy commandez par Monseigneur le Connétable, lequel m'a tousjours occupé et entretenu aux oeuvres de son chasteau d'Écouen, afin de ne me confommer en oyseauté, d'autant que la plus part du temps me restoit sans autre occupation, ie me suis employé à reduire ... cinq manières de colonnes, selon la doctrine de Vitruve ...*

³⁰⁴⁾ Auf die Vermuthung *Palusatre's* (siehe dessen »*La renaissance en France*« [Paris 1886—90], Bd. I, S. 211, 225, 232 u. Bd. II, S. 50, 294, 305), es habe ein *Billard* oder *Baillard*, *Maitre maçon de Monseigneur le connétable*, die älteren Theile

Die einzelnen Theile des Schlosses zerfallen in vier Bauzeiten, bzw. -Gruppen:

1) die drei Flügel um den Hof ohne die vier späteren Thor- und Loggiengebauten und ohne die Dachfenster, um 1530;

2) die Dachfenster;

3) die verschiedenen Arbeiten, die im vorhergehenden Artikel als von *Jean Goujon* herrührend beschrieben worden sind — stilistisch etwa 1535—45;

4) die zwei Thorbauten, der Loggiengang nach der Terrasse (Fig. 319 bis 321) und die anstoßende Verkleidung der Façade zwischen den Rundthürmchen, Alles von *Jean Bullant* entworfen und ausgeführt.

Am leichtesten lässt sich die Entwicklung des Baustils an den Dachfenstern verfolgen. Die ältesten derselben befinden sich an der Außenfront des Mittelflügels, und aus nahezu gleicher Zeit stammen die äusseren Dachfenster des linksseitigen Flügels (der Capelle). Hierauf folgen im Hofe der Reihe nach die Dachfenster der Mittelflügel und eines am rechtsseitigen Flügel, dann diejenigen des linksseitigen Flügels und zuletzt die fünf Fenster des rechtsseitigen Flügels. Viel später und von *Jean Bullant* herrührend sind die äusseren Dachfenster des rechtsseitigen Flügels (nach der Terrasse zu).

In manchen Einzelheiten, z. B. in der Behandlung der dorischen Ordnung an den Thorbauten *Bullant's* und am Altar *Goujon's*, zeigen sich Analogien zwischen diesen beiden Meistern, die sich durch den Einfluss erklären lassen, den *Goujon* unzweifelhaft auf *Bullant* ausgeübt hat. Dieser Einfluss ist um so begreiflicher, wenn, wie Einige annehmen, *Bullant* wirklich in Écouen der Schüler *Goujon's* auf dem Gebiete der Sculptur gewesen ist. *Bullant's* wichtigstes bildnerisches Werk wäre alsdann das prächtige Mausoleum in der Kirche zu Montmorency³⁰⁵⁾, welches die Wittwe nach dem Tode des Connétable am 10. November 1567 bei *Bullant* bestellte³⁰⁶⁾ und das 1792 zerstört worden ist. Die »Topographie de France« im Kupferstich-Cabinet zu Paris enthält leider keine Ansichten desselben.

Für die erwähnten drei Portal-Anbauten möchte *Magne* die Zeit um 1564 oder die letzten Jahre der Regierung Heinrich II. annehmen, letzteres mit Rücksicht auf die daran angebrachten Embleme (Fig. 321), die allerdings *Palustre* eher auf *Katharina* deutet. Vielleicht wurden sie durch die Vorbauten im Louvre-Hof hervorgerufen, um dem sonst etwas kahlen Hof Einiges von der Erscheinung des nunmehr erreichten, mehr classisch-antiken Stils zu verleihen.

Gut verständlich ist der Gedanke, der *Magne*³⁰⁷⁾ dazu veranlaßt hat, zu glauben, *Bullant* sei erst später von der *Regle et doctrine de Vitruve* erfaßt worden. In den gedachten Portalbauten habe er dem Connétable einen Beweis seiner classischen Kenntnisse geben wollen, indem er die Façaden des Schlosses mittels dieser Zuthaten im italienischen Geschmack vervollständigte. Thatfächlich möchte man glauben, dass der Einfluss der italienischen Kunst auf *Bullant* erst verhältnismäsig spät erfolgt sei, d. h. dass er nicht vor Beginn des Schlossbaues aus Italien zurückgekehrt ist, sondern dass er vielleicht erst Anfangs der vierziger Jahre, möglicher Weise während *Jean Goujon* den Bau leitete, nach Italien gegangen ist.

Zwei Punkte scheinen dafür zu sprechen, dass *Bullant* nicht schon, wie die vier anderen Meister der in Rede stehenden Gruppen, zwischen 1510 und 1515 das Licht der Welt erblickt hat, sondern später:

des Schlosses zu Écouen erbaut, bemerkt *L. Magne*, dass der Connétable damals noch andere Werke im Bau hatte: das Schloß zu Chantilly, ein Haus zu Compiegne, das neue Hôtel zu Paris, Rue Sainte-Avoye; an diesen könne vielleicht *Billard* beschäftigt gewesen sein, ohne dass er deshalb auch zu Écouen thätig war. Dass *Goujon* letzteres war, ist nachgewiesen. In den »Comptes des bâtiments du Roi« heißt er oft und vielleicht richtiger *Villart*. Wir sehen ihn daselbst 1548—50, also nach der Thätigkeit *Goujon's* in Écouen. Da er 1550 noch denselben Titel trägt, ist es fraglich, ob er auch vor *Goujon* daselbst eine wichtige Rolle spielen konnte.

305) Siehe: PROTH, M. *Jean Goujon*. Paris 1883. S. 14.

306) Siehe: MAGNE, L. *Les vitraux de Montmorency et d'Écouen etc.* Paris 1888. S. 17.

307) Siehe ebenda, S. 13.

1) Der Charakter seiner Säulenordnungen und ihre Ornamente. Sie sind etwas antiker gehalten, als diejenigen seiner Zeitgenossen, vielleicht weil er später als diese nach Italien gegangen ist, vielleicht auch weil die weiter entwickelte Hoch-Renaissance ihn für eine mehr objective Auffassung der antiken Werke mehr befähigte.

2) *Bullant's Frau, Frangoise Richault*, hatte ihm zwischen dem 25. Juni 1556 und 20. September 1575 neun Kinder geboren, und er selbst starb schon 3 Jahre später (1578³⁰⁸). Hieraus dürfte zu schließen sein, dass *Bullant* im Jahre 1556 noch nicht 41 Jahre alt war. Die Annahme, dass er 1515 geboren sei, scheint auf dem ohnedies irrthümlichen Glauben zu beruhen, dass der Schlossbau zu Écouen erst 1541 angefangen worden sei und dass *Bullant* seit Beginn der Arbeiten der Meister des Baues war; letzteres wird indes immer unwahrscheinlicher. Sein Geburtstag dürfte vielmehr um 1525 liegen; denn sonst hätte *Goujon* im Jahre 1547 neben *Lescot* und *de l'Orme* wohl auch *Bullant* genannt, wenn letzterer damals einen so wichtigen Bau, wie denjenigen des Schlosses zu Écouen, an dem ja *Goujon* selbst thätig war, geleitet hätte.

Magne nimmt an³⁰⁹), dass der Bau des Schlosses zu Écouen, die drei späteren Portalbauten ausgenommen, jedoch die zur Kirche im Dorf führende Galerie mit inbegriffen, gleich nach Beendigung des Krieges begonnen und von 1538—45 ausgeführt worden ist. Er ist der Ansicht, dass *Palusstre* irre, wenn er die Dauer des Baues mit 25 Jahren beziffere; die Glasfenster tragen das Datum 1542 und 1544, die Ausführung habe kaum mehr als 5 bis 6 Jahre in Anspruch genommen, und es sei schwer, den Anfang der Arbeiten vor 1538 und vor den Feldzügen in der Provence, in der Picardie und in Italien anzusetzen. Der Chor der Kirche wurde gleichzeitig errichtet.

Stilistisch möchten wir den Bau dem Jahre 1530 möglichst nahe setzen. In diesem Jahre hatte *Guillaume de Montmorency* die Bauten in Chantilly vollendet; er starb 1531, und sein Sohn *Anne* erbte das ungeheuere Vermögen, so dass letzterer den Bau unmittelbar darauf oder bald nachher begonnen haben dürfte.

In *Bullant's* »*Regle générale d'architecture*« zeigen einige Abbildungen, obwohl nur im Holzschnitt eingefügt³¹⁰), eine sehr feine, zugleich feste und elastische Zeichnung und Profilirung, so z. B. das ionische Kapitell »*selon la doctrine de Vitruve*«. In gleicher Weise hat die Zeichnung der drei korinthischen Säulen beim Palatin zu Rom besonders schöne Voluten und Stengel, ferner schön geschwungene Consolen und Ornamente am Architrav. *Bullant* war hiernach ein Zeichner, befähigt, in die Linien des Ornamentes eine eigenartige Schönheit zu legen. In den Profilirungen am kleinen Schloss zu Chantilly ist *Bullant* mit keinem seiner Zeitgenossen zu verwechseln. Sie zeigen den ganz eigenartigen Reiz einer kräftigeren und festeren Gestaltung gewisser Glieder und zugleich einer aufserordentlichen Feinheit in der Art und Weise, wie einzelne Glieder vor den anderen vorspringen. Das besonders scharfe Hervorheben der Kanten und der ebenen Flächen lässt die gekrümmten wie von schön anschwellender Fülle belebt erscheinen. Die mit Ornamenten sculpirten Glieder der Gesimse sind mit glatten derart gruppiert, dass die Zeichnung der ersten klarer und wirkungsvoller, diejenige der glatten Glieder noch glatter und fester erscheint. Hierzu kommt noch, dass mehr, als bei irgend einem Zeitgenossen, *Bullant's* Ornamente und das Blattwerk der Kapitelle etwas von der unpersönlichen und doch lebendigen Schönheit der Antike besitzen.

147.
Charakter
der
Bauwerke.

³⁰⁸) Siehe: *Archives de l'art français* 1860, S. 305.

³⁰⁹) A. a. O., S. 12.

³¹⁰) *Bullant* klagt über ihre geringe Qualität und hat später eine Anzahl von Blättern selbst in Kupfer gestochen, darunter zwei Kapitelle, mit seinem Namen und dem Datum 1566 versehen. (Abdrücke davon befinden sich in der *Bibliothèque de l'Arsenal* zu Paris.) Die Beschreibung derselben giebt er zum Theile selbst. (Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. VI, S. 324.)

Am Schloß zu Écouen allerdings zeigen die korinthischen Kapitelle der großen Ordnung (Fig. 320) eine nicht ganz flüssige Behandlung der Blätter. Die dorischen Kapitelle daselbst sind nach denjenigen des Hofs der Cancelleria zu Rom und jenen des antiken, von *A. Labacco* gestochenen Gebäudes, welches *Bramante* so gut gefallen hat, gebildet und auf Pilaſter übertragen; zum Theile scheinen sie von der Behandlung *Goujon's* berührt zu sein.

Weniger glücklich dagegen ist *Bullant* oft in der Gesammtgliederung seiner Bauwerke. Am kleinen Schloß zu Chantilly (Fig. 117, 318 u. 336) sind zwar die Verhältnisse der Ordnung, die Feinheit ihrer Zeichnung und ihres Reliefs einzig schön, eben so die Zeichnung und die Verhältnisse der Fenster, wenn man sie über Ecke ansieht. Hingegen sind letztere für die Ordnung zu groß, und die Gesamtwirkung ist ganz unbefriedigend; sie bilden weder ein zweites Geschoß, noch eigentliche Dachfenster und durchschneiden das Gebälk in häflicher Weise. Sehr schön, namentlich bei guter Beleuchtung, ist der Thorbogen (wegen der Baronenkrone nicht später als 1547 oder 1550), stilistisch gleichzeitig oder etwas später als der Louvre-Hof.

148.
Compositions-
weise.

Der Eingang in die Viaduct-Galerie zu Fère-en-Tardenois (Fig. 107) und der Seitenaufriss der letzteren (Fig. 337) lassen die gleiche Compositionsrichtung erkennen. Dennoch ist dieses Werk *Bullant's*, besonders in seiner einfachen, aber kräftigen Behandlung der Pfeiler und Bogen, im höchsten Grade interessant und wirkungsvoll³¹¹⁾.

Es lässt sich auch nicht leugnen, dass die beiden Portalbauten und die Loggia am Schloß zu Écouen (Fig. 319 bis 321) in der Composition von Gesuchtem und Erzwungenem nicht ganz frei sind; sie zeigen eine etwas störende Vereinigung von Öffnungen, deren sehr verschiedene Grösse trotz ihres Zusammenhangs mit den dahinter befindlichen Treppenanlagen nicht immer hinreichend verständlich ist. Ungeachtet dieser unbefriedigenden Seite erwecken auch diese Compositionen das Interesse des Architekten lebhaft; denn Banalität ist ihnen fern.

Röhrt das Gesuchte an den Portalen zu Écouen und das Unlogische der Composition am kleinen Schloß zu Chantilly von einem Mangel an Sinn für Gesamtharmonie oder von *Bullant's* Bewunderung für die antiken Säulenordnungen her, so wie von dem Wunsche, letztere möglichst oft zu benutzen, selbst dort, wo sie mit der gewählten Disposition nicht ganz in Einklang zu bringen war? Dies mag unentschieden bleiben. Jedenfalls spricht *Bullant* die Ueberzeugung aus, dass keine der neu erfundenen Säulenordnungen an Majestät, an Ordnung der Glieder, an Harmonie und Einklang so viele Beachtung verdient, wie die fünf Säulenordnungen der Alten, und scheint auf diesem Gebiete Stellung gegen die französische Ordnung von *Philibert de l'Orme* zu nehmen³¹²⁾.

Die erwähnten Mängel treten weder am Altar zu Écouen (Fig. 187), noch am ehemaligen Eingangsportal daselbst (Fig. 315) hervor; eben so wenig in der überaus glücklichen Gruppierung der Massen am Schloß zu Écouen — ein Grund mehr, um die Möglichkeit, dass letztere von einem anderen Meister herrührt, nicht ganz von der Hand zu weisen.

³¹¹⁾ *Anne de Montmorency* erhielt gelegentlich seiner am 10. Januar 1527 vollzogenen Heirath mit *Madeleine von Savoyen*, Nichte der Mutter des Königs, die Herrschaft von Fère-en-Tardenois als Hochzeitsgeschenk des Königs; der Galeriebau *Bullant's* stammt aus späterer Zeit.

³¹²⁾ Siehe im nächstfolgenden Artikel und später bei der Besprechung der Säulenordnungen.

d) *Philippe de l'Orme*.

149.
Schriften
und
Erfindungen.

Ein weiterer der fünf hervorragendsten Architekten der französischen Hoch-Renaissance ist der schon mehrfach genannte *Philippe de l'Orme*, der zwischen 1510 und 1515³¹³⁾ das Licht der Welt erblickt hat und am 8. Januar 1570 gestorben ist. Obwohl er von den meisten Fachgenossen mit *Lescot* an die Spitze der Architekten der Hoch-Renaissance gestellt wird, zeigt sich doch zwischen diesem und *De l'Orme* in zwei Punkten der größte Gegensatz. In der Gruppe der fünf Meister ist er derjenige, der anscheinend die größte Bauthätigkeit entwickelt hat und über den wir die zahlreichsten Nachrichten besitzen. Wie *Lescot's* Namen mit dem Louvre ist derjenige *De l'Orme's* mit dem Tuilerien-Palast unzertrennlich verbunden. Die zweite Quelle seines Ruhmes bilden seine literarischen Arbeiten, zugleich auch die Hauptquelle der Nachrichten über sein Wirken.

Die beiden wesentlichsten von *De l'Orme* verfassten Bücher führen die Titel: »*Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz etc.*« (Paris 1561) und: »*Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme*« (Paris 1567³¹⁴⁾). Die erst genannte Schrift wurde durch die Erfahrung *De l'Orme's*, Dächer von großer Spannweite mittels zusammengefügter Bohlen herzustellen, veranlaßt und auf Befehl Heinrich II. verfasst. Das zweite Buch, in seiner Art einzig in Frankreich, sollte mit dem leider nicht erschienenen zweiten Bande ein Gesamtwerk über die Architektur bilden, in der Art, wie die bezüglichen Schriften von *Vitruv* und von *Alberti*. Am verdienstvollsten sind darin die zwei Bücher über Steinschnitt, welche ein Jahrhundert lang die beste und fast einzige Abhandlung über diesen Gegenstand bildeten.

Ein drittes von *De l'Orme* verfasstes Schriftstück ist die von *Delisle* 1861 entdeckte Denkschrift, in welcher er sich gegen die Beschuldigungen vertheidigt, welche die ihm 1559 widerfahrene Ungnade hervorriefen, und die vielfache interessante Aufschlüsse über seine Werke und seinen Lebenslauf giebt. Sie wurde von *Berty*³¹⁵⁾ veröffentlicht.

150.
Aufenthalt
in
Italien.

Philippe de l'Orme erzählt selbst, wie überaus jung er nach Rom kam und dort die antiken Bauwerke aufnahm, unter Zuhilfenahme von Leitern, Seilen, Ausgrabungen und Taglöhner, welch letzteren er täglich 2 *Giuli* gab. Bei diesen Arbeiten lernte er den späteren Papst *Marcellus*, damals noch Bischof, kennen, eben so *Messer Vincenzo Rotolano*. Beide forderten ihn auf, die Ruinen nicht mehr mit dem französischen *Pied de Roy* auszumessen, sondern mit dem *Palmo antico romano* oder mit dem antiken Fuß, nach dem jene Werke ausgeführt worden waren. Hauptfächlich waren es antike Vorbilder im Capitol und viele Architektur-Ueberreste im Garten des verstorbenen Cardinals *Gaddi*, die *De l'Orme* aufnahm.

In Rom gefiel es ihm so gut, daß er in den Dienst des Papstes *Paul III.* trat und ein Amt an der Kirche, die er *St. Martin dello Bosco*, à la *Calabre* nennt, bekleidete. Durch das Drängen von *Monseigneur de Langis*, *Guillaume du Bellay*

³¹³⁾ Laut seines 1567 in Paris erschienenen Buches »*Architecture*« (Buch IV, S. 90v) kehrte *De l'Orme* 1536 aus Italien zurück; schon 1533 war er in Rom (siehe ebenda, S. 197). An anderen Stellen desselben Werkes (Buch V, Kap. 17; dann S. 162, 162v u. 147v), an dem er ca. 6 Jahre lang schrieb, spricht er vom Aufenthalt in Italien als von einem solchen, der vor 30 Jahren stattgefunden habe. Wenn er auch, nach eigener Aussage, in seinem 15. Lebensjahr bereits 300 Arbeiter unter sich hatte, so ist dies wohl mehr als eine auffichtführende, denn als eine technische Beschäftigung im höheren Sinne des Wortes aufzufassen. Er wird schwerlich vor seinem 18. bis 20. Jahre nach Italien gegangen sein, so daß sein Geburtsjahr nicht später als 1515, vielleicht aber schon 1512 ist. Er wäre demnach 24 Jahre alt gewesen, als er aus dem Dienste *Paul III.* trat und in Lyon zu bauen begann; man wird kaum annehmen dürfen, daß er damals wesentlich jünger war.

³¹⁴⁾ Eine neue Ausgabe dieses Buches mit facsimilierten Abbildungen ist kürzlich (1894) durch *C. Nizet* bewirkt worden.

³¹⁵⁾ In: *Les grands architectes français de la renaissance etc.* Paris 1860. S. 47—59. — Im Folgenden wird diese Denkschrift als »*Mémoire de Ph. de l'Orme*« angezogen werden.

und seines Bruders, des Cardinals, wurde er verlockt, nach Frankreich zurückzukehren, wo, wie er sagt³¹⁶⁾, »mir als Lohn für meine guten Dienste, so viel Elend verursacht wurde und ich mehrerer Infamien gezielen worden bin, an denen ich später als unschuldig befunden wurde; man hat mich Alles entgelten lassen, was ich je verdient hatte.«

Die Rückkehr *De l'Orme's* nach Frankreich erfolgte 1536, und er baute noch im gleichen Jahre zu Lyon das Haus mit den beiden Trompen (Fig. 75). Nach *Destailleur* wurde er bereits 1537 nach Paris berufen, um die Bauthätigkeit in Saint-Maur-les-Fossés, die er selbst als für die Renaissance epochemachend bezeichnet, in Angriff zu nehmen.

151.
Rückkehr
nach
Frankreich.

Unter *Franz I.* musste *De l'Orme* jährlich zweimal sämmtliche Festungen an der Küste der Bretagne inspiciren. Ein anderes Mal hatte er die Schiffe an der Küste der Normandie in Augenschein zu nehmen und die Verproviantirung derselben zu besorgen. Später musste er in Hâvre-de-Grâce den Bau von Gallionen beaufsichtigen, während des Krieges in den Befestigungsanlagen Dienst thun und in belagerten Städten mehrere Male als *Capitaine en chef* die Stelle eines Befehlshabers ausüben³¹⁷⁾.

Am 31. März 1547 starb *Franz I.*, und mit dem Regierungsantritt *Heinrich II.* beginnt die Zeit von *De l'Orme's* größter Bauthätigkeit und höchster königlicher Gunst. Schon 1549 scheint er an der Spitze sämmtlicher königlicher Bauten gestanden zu haben, ausgenommen den Louvre und das Schloß zu Monceau-en-Brie, mit dessen Bau im gleichen Jahre *Primaticcio* auf Befehl der Königin begann.

Es sei besonders auf die Mission aufmerksam gemacht, die *De l'Orme* 1548 erhielt: »zu prüfen, wie der verstorbenen König bei seinen Bauten bedient worden sei«; denn dieser Wortlaut ist demjenigen, durch den *De l'Orme* zwei Tage nach dem Tode *Heinrich II.* von der Superintendenz über die Bauten enthoben und *Primaticcio* an seine Stelle berufen wurde³¹⁸⁾, so sehr ähnlich, daß man fast annehmen könnte, es sei ein solches Vorgehen bei jedem Regierungsantritt administrativer Gebrauch gewesen; allerdings hat man im damaligen Wechsel der Person erblicken wollen, daß *De l'Orme* in Ungnade gefallen sei; er selbst äußert sich auch in diesem Sinne. Da zum Nachfolger *Philippe de Lorme* — des »am meisten Technischen« unter den fünf großen Architekten — ein Italiener, der bis dahin nur als Maler bekannt worden war, ernannt wurde, so ist es begreiflich, daß Manche an Ungerechtigkeit und an willkürliche Begünstigung, die *Katharina von Medici* einem ihrer Landsleute zu Theil werden ließ, gedacht haben. Da indefs im Folgenden gezeigt werden wird, daß *Primaticcio* nicht allein Maler und bedeutender Decorateur, sondern auch vorzüglicher Architekt, daß er also ein würdiger Nachfolger *De l'Orme's*

316) In: *Mémoire*, S. 58.

317) Siehe ebenda, S. 51 u. 58.

318) Die beiden bezüglichen Wortlaute seien hier mitgetheilt:

1) 1548, 3. April: »... le roi *Henri II.*, commet & députe maître *Philippe de Lorme*, son architecte ordinaire de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villiers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne, afin de savoir comme le feu roi a été servi en ses bâtiments. A cette cause, dit-il, pour la bonne & entière confiance que nous avons de vostre personne, de vos sens suffisants, loyauté & grande expérience en l'art d'architecture, etc.

2) 1559, 12. Juli. *François II.* (zwei Tage nach seiner Thronbesteigung) nomma *François Primaticcio* de Boulogne à la superintendance des bâtiments & en déchargea *Philippe de Lorme*, abbé d'Ivry, & *Jean de Lorme* son frère: »Primaticcio est nommé pour la visitation des bâtiments commencés sous *François I.* et *Henri II.* & à se savoir comment ils ont été conduits & maniez & de quel soin, diligence & légalité notre dit Seigneur & père y a été servi.« (Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français*. Paris 1863. S. 4 u. 9 — nach: LABORDE, L. DE. *La renaissance des arts à la cour de France etc.* Bd. I. Paris 1850. S. 558.)

war, so tritt die ganze Angelegenheit in ein anderes Licht. Wenn *Bernard Palissy* sich über *De l'Orme* in der Weise äussert, wie dies bei Besprechung des Schlosses zu Meudon noch gezeigt werden wird; wenn man ferner der Selbstgefälligkeit gedenkt, mit der *Philibert* stets von sich selbst spricht, und wenn man endlich sieht, dass *Jean Bullant* die Hälfte seines Gehaltes opfern musste, um dem Bruder *Philibert's*, *Jean*³¹⁹), eine bessere Stellung zu schaffen — dann wird es leicht denkbar, dass im Wesen *De l'Orme's* Einiges liegen möchte, was seine damalige Absetzung in den Augen seiner Landsleute durchaus rechtfertigte. Die Gründe, die er selbst durchblicken lässt, u. A. die aus Mangel an Verständniß für seine neue Dach-Construction entstandene abfällige Kritik und das neue Schloß zu St.-Germain-en-Laye, dürften schwerlich die einzigen sein. Immerhin war, wie aus dem Nachstehenden hervorgeht, die Verminderung seiner nahezu allmächtigen Stellung keine eigentliche Ungnade, jedenfalls keine dauernde.

Obgleich *De l'Orme* der Architekt der *Diana*, der Rivalin der Königin war, so entzog ihm *Katharina von Medici* ihre Gunst nicht. Sie übertrug ihm den Bau der Tuilerien, deren Fundamente im Mai 1564 gelegt wurden. Im gleichen Jahre hatte *Katharina* das Schloß zu St.-Maur-les-Fossés gekauft, und *De l'Orme* musste den von ihm früher aufgeführten Bau nunmehr vergrößern. Die Königin-Mutter ließ verschiedene Pläne und Modelle, welche sich, als *Philibert* starb, bei ihm befanden, für sich reserviren.

Die Ungnade des Königs scheint auch das Vermögen *De l'Orme's* nicht in der Weise geschädigt zu haben, wie man aus seinen eigenen Worten schließen möchte. Er besaß in Paris zwei Häuser, ferner Besitzungen in Plaisance bei Fontenay und starb, wie sein Testament³²⁰ aufweist, als wohlhabender oder gar reicher Mann.

De l'Orme war nach einander mit mehreren Abteien belehnt worden, deren Einkünfte den größten Theil seines Architekten-Honorars ausmachten. Dies waren die Abteien Jéveton in der Bretagne, St.-Barthélémy-lès-Noyon, Vvry und St.-Sierge d'Angiers. Auf dem Titelblatt seiner »Architecture« bezeichnet er sich als *Conseiller et aumônier ordinaire du Roy et abbé de S. Serge lez Angiers*; die Einkünfte dieser Abtei waren für 2700 Livres verpachtet. In seinen »Nouvelles inventions« hingegen nennt er sich *Abbé de St.-Eloy-lez-Noyon*. Als Canoniker hatte er ein Haus im Kreuzgang von *Notre-Dame* zu Paris.

152.
Lebenslauf.

Ueber den Lebenslauf und das Wirken von *Philibert de l'Orme* dürften die folgenden Daten von Interesse sein.

1533 war er bereits in Rom.

1536 kehrte er aus Rom nach Lyon zurück. Dasselbst baute er die zwei Trompen in der Rue de la Juiverie (Fig. 75). Das Portal der Kirche St.-Nizier (?), angeblich um 1542, wird ihm anscheinend aber erst seit 1711 zugeschrieben. Gleichzeitig führte er in Paris das kleine Hôtel des Banquiers *Patoillet* in der Rue Saint-Eloy (Cité) aus.

1537 nach *Destailleur*, 1542 nach *d'Argenson* begann er mit dem Bau des Schlosses zu Saint-Maur-les-Fossés bei Paris.

³¹⁹) *Philibert's* Bruder *Jean De l'Orme*, war gleichfalls Architekt und musste ersten, bei der großen Bauthätigkeit desselben, öfters vertreten, so z. B. bei der Inspection der Bauten in der Bretagne (siehe S. 143). Im Jahre 1558 wird er während der Abwesenheit seines Bruders als »*Maitre Jean de l'Orme, escuyer, sieur de Saint-Germain, commissaire député par le roy sur le fait de ses édifices et bastiments*« bezeichnet und erhielt ein Gehalt von 600 *Livres*, welches von demjenigen *Bullant's* in Abzug gebracht wurde. 1552 war *Jean* als *Maitre général des œuvres de maçonnerie du roi* mit den französischen Truppen in Italien (in Parma, Mirandola, Siena und auf Corsica), um dort »*faire le service du fait des fortifications des places fortes*«. (Siehe: *FILLON, B. & A. DE MONTAIGLON* in: *Archives de l'art français*. Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 314 u. ff.) *Philibert* vermachte seinem Bruder seine Architekturbücher, Entwürfe, Stiche und Zeichnungen, eben so seine Landwohnung.

³²⁰) Siehe: *Archives de l'art français*, Serie II, Bd. II (1862), S. 318 u. ff.

1538 verhinderte *De l'Orme* die Einnahme von Brest durch die Engländer³²¹⁾. Von 1547 an arbeitete er am Grabmal *Franz I.*

Am 3. April 1548 wurde er zum gewöhnlichen Architekten *Heinrich II.* für die Schlösser zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne (Madrid) und im Januar 1549 auch für das Schloss La Muette ernannt, mit dem schon erwähnten Auftrage, zu prüfen, wie *Franz I.* bei diesen Bauten bedient worden war.

Am 3. April 1548 wurde ihm der Wiederaufbau des Schlosses zu Saint-Léger im Wald von Montfort-l'Amaury übertragen, und von diesem Zeitpunkte an wurden alle auf den Bau der genannten Schlösser bezüglichen Verträge von ihm abgeschlossen. Alles geht nunmehr durch seine Hände, von den Täfelungen im Cabinet des Königs zu Fontainebleau angefangen bis zu den feinen Sculpturen am Grabmal *Franz I.*, und Nichts wird ohne seine Oberleitung ausgeführt.

Auf den 31. December 1550 fällt der Abschluß der Verträge über die Erbauung der Capelle der Goldschmiedezunft zu Paris, *Chapelle des orfèvres* oder *de St.-Eloy (Germain Brice³²²⁾*, *Rue de deux portes*, welche 1566 vollendet worden ist.

Nach *Berty* wurde 1552 mit dem Bau des Schlosses zu Anet begonnen, während nach *Destailleur* im Jahre 1554 dieser Bau bereits seiner Vollendung entgegenging. Der Beginn des Schloßbaues zu Meudon hingegen fällt in das Jahr 1553.

Am 3. Februar 1554 wurde *Philibert de l'Orme* zum *Maistre architecte et conducteur général des bastiments et édifices, ouvrages et fortifications du Roi dans ses pays et duché de Bretagne* ernannt und erhielt ein jährliches Gehalt von 500 *Livres*. Am 12. Juni desselben Jahres wurde ihm gestattet, sich als *Visiteur des places fortes, places et châteaux, portz et havres de Bretagne* durch seinen Bruder *Jean* vertreten zu lassen, jedoch ohne Vermehrung seines Gehaltes³²³⁾.

In das Jahr 1558 oder 1559 fällt der Bau des Refectoriums für die Abtei auf dem Montmartre, und im letztgenannten Jahre verminderte er als *Superintendant* der Königlichen Bauten das Gehalt von 1200 *Livres*, welches *Jean Bullant* als *Contrôleur des bâtiments de la couronne* bezog, um 600 *Livres*, welchen Betrag er seinem Bruder *Jean de l'Orme* zuwendete.

Am 12. Juli 1559 wurde *Philibert de l'Orme*, wie bereits gesagt, in der Superintendance der Königlichen Bauten durch *Primaticcio* ersetzt, und im Jahre 1564 wurde der Bau der Tuilerien begonnen.

Nach *De l'Orme's* eigenen Angaben ist seine baukünstlerische Thätigkeit eine viel umfangreichere gewesen, als aus den vorstehenden Daten hervorgeht. Danach würde dieselbe das Nachstehende umfassen.

Im Schloß zu Fontainebleau röhrt von ihm zunächst der grosse Ballsaal her, »der dem Zusammensturz nahe war. Habe ich ihn nicht gut ausstaffirt (*bien accoustrée*) sowohl durch die Täfelungen, als auch durch den Kamin, das Mauerwerk und das Anbringen der Malereien? Ich spreche nicht davon: Herr von *St.-Martin (Primaticcio)* kennt seinen Beruf³²⁴⁾.« Weiter schuf *De l'Orme* in diesem Schloße die

153.
Bau-
künstlerische
Thätigkeit.

321) Siehe: *Mémoire*, S. 52.

322) *Félibien* sagt, diese Capelle röhre von *François de la Flasche* und *Jean Marchand* her.

323) Siehe: *Archives de l'art français*. Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 315—317.

324) Siehe: *Mémoire*, S. 54: . . . et entrée des peintures. Je n'en parle point. Monsieur St. Martin sait son état. — *Berty* wirft die Frage auf, ob hiermit nicht ein gelinder Hohn *Primaticcio* gegenüber, der ihn ja ersetzt hat, beabsichtigt war? Uns scheint dies nicht nothwendig zu sein; es kann das gerade Gegentheil zutreffen, wenn *De l'Orme* sagen will, er sei die Veranlassung gewesen, daß *Primaticcio's* Malerei in diesem Saale angebracht worden ist.

Kanzel und die Marmorsäule in der Capelle, das Cabinet der Königin-Mutter, das Cabinet und das Zimmer des Königs im Pavillon beim Teich, die grosse Freitreppe im unteren Hof und das zum Saal des Königs führende Vestibule³²⁵⁾.

De l'Orme begann den neuen Schlossbau zu St.-Germain; allein auch im alten Schloss daselbst hatte er Verschiedenes auszuführen: die Verzierungen an der Kanzel in der Capelle und ihre Schranken, den Brunnen und die Brücke der Königin »in Folge meines Wunsches, ihr einen allerdemüthigsten Dienst zu leisten«.

De l'Orme erwähnt ferner die Arbeiten am Schloss zu la Muette bei St.-Germain, eben so diejenigen zu St.-Léger im Wald von Montfort, wo er eine alte Wohnung in Stand gesetzt, eine neue Galerie mit der Capelle und mit Pavillons gebaut hat, »welche man so schön als möglich findet und die sich als sehr schönes ‚Haus‘ vollenden ließe«.

Von sonstigen Ausführungen nennt *De l'Orme*³²⁶⁾ das Grabmal *Franz I.*, das Schloss zu St.-Léger, das Zeughaus und das Magazin zu Paris (*l'archenac et magasin de l'artillerie*), die Stallungen des Palastes der *Tournelles* zu Paris, den Bau der Gewölbe und die Vollendung der Capelle im *Bois de Vincennes* (im Schloss selbst, kurz vor 1550³²⁷⁾), verschiedene Arbeiten (*corvées*) zu Foulembrey und Couissy, den Beginn des *Hôtel-Dieu de St.-Jacques du Hault-Pas*, einen Tempel im Park zu Villers-Cotterets, auf Befehl des Königs viele schöne Werke im Schloss zu Anet und verschiedene, nicht ausgeführte Entwürfe für die Ueberdeckung des Ballspielhauses zu Monceau (*Mousseau-en-Brie*).

In seinen »*Nouvelles inventions*« spricht *De l'Orme* noch von folgenden durch ihn im Schloss zu La Muette ausgeführten Arbeiten: die gebogenen Dächer über dem Treppen-Pavillon und über der Capelle, das Dach von grosser Spannweite in der Mitte, die zwei letzten Pavillons daselbst an der Straße von St.-Germain nach La Muette (die Dächer?), für *Diana von Poitiers* das Dach des Schlosses zu Limours, letzteres Schloss selbst³²⁸⁾ und die Blei-Ornamente über der Capelle des Königs zu Fontainebleau.

Unter *Heinrich II.* führte *De l'Orme* am Schloss zu Madrid die oberen Stockwerke an denjenigen Seiten aus, an denen keine Terracotten vorhanden waren; die Verwendung der letzteren im Aeuferen und in Verbindung mit Mauerwerk gefiel ihm, wie er schreibt³²⁹⁾, nicht besonders.

Der Herzog *de la Tremouille* hat vor Kurzem³³⁰⁾ in den Archiven des Schlosses zu Uzès zwei Entwürfe (Varianten) für die Façade desselben aufgefunden, die von *Philippe de l'Orme* unterzeichnet sind.

Von den Hauptwerken *De l'Orme's* wird im Folgenden noch eingehend die Rede sein. Indes sei von zweien der von ihm erbauten Schlösser schon an dieser Stelle Einiges gesagt: vom Schloss zu St.-Maur-les-Fossés, wegen der Wichtigkeit,

³²⁵⁾ *Le vestibule en la salle du Roy.* — »... wie ich es machen wollte und wo ich die Balken aus 300 oder 400 Stücken zusammensetzte, welche beinahe fertig waren, und die Dächer über mehreren Räumen. Da aber die Leute, diese Art auszuführen (das aus Böhlen zusammengesetzte Zimmerwerk) nicht kannten, so sagten sie sofort, sie tauge nichts, worin sie sich in grossem Irrthum befinden. Sie hätten nicht so reden sollen, weil sie damit nicht umzugehen wissen und nichts davon verstehen.«

³²⁶⁾ In: *Mémoire*, S. 59.

³²⁷⁾ Siehe: BERTY, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860, S. 30.

³²⁸⁾ *Nouvelle invention etc.*, Ausgabe von 1626, S. 296: »La charpente pour Madame la Duchesse de Valentinois à son château de Limours, qu'il a fait faire.«

³²⁹⁾ In: *Architecture*, Buch IX, Kap. 7, S. 268.

³³⁰⁾ Wie mir Herr *Lucien Magne* kürzlich mittheilte.

die *De l'Orme* selbst diesem Bau zuschreibt, und von dem künstlerisch noch bedeutenderen Schloss zu Meudon, über welches er vollständig schweigt.

In seiner »Architecture«³³¹⁾ sagt *De l'Orme* gelegentlich der Besprechung des Schlosses zu St.-Maur, »der Verfasser habe die Art, gut zu bauen, nach Frankreich gebracht«. Hiernach sollte man glauben, dass er sich auf diesem Gebiete kein geringes Verdienst zuschreibt, obwohl es sich an der betreffenden Stelle nur um ein neues Verfahren zu handeln scheint, die Verhältnisse der attischen Basis, die er beim genannten Schlossbau eingeführt hatte, zu zeichnen³³²⁾. Allein in der mehrfach angezogenen Denkschrift (S. 54) nimmt er jenes Verdienst unumwunden für sich in Anspruch.

Das Schloss zu Meudon (Fig. 239 u. 344) baute *Philibert de l'Orme* im Auftrag des Cardinals *Charles de Lorraine*; das dazu nothwendige Gelände nahm er 1553 in Besitz³³³⁾. Eben so röhrt die Grotte (Fig. 127, 243 u. 246), die sich seitwärts vom Schlosse erhob und deren Schönheit berühmt war, wie eine Reihe von Schriftstellern berichten, von ihm her; dennoch erwähnt er derselben in seinen Schriften nicht. *Berty*³³⁴⁾ erklärt dieses Schweigen durch das Misgeschick, welches nach *Paliffy's* Ausfrage der »Gott der Maurer« hier hatte.

Paliffy schreibt: »Ich weiss, dass es in unserer Zeit einen französischen Architekten gegeben hat, der sich beinahe den Gott der Maurer oder der Architekten nennen ließ; er konnte dies um so mehr thun, als er 20 000 *Livres* an Beneficien bezog und sich bei Hof wohl angegeschrieben wusste. Es kam bisweilen vor, dass er sich röhmt, das Wasser mittels Pumpen oder anderer Maschinen so hoch heben zu können, als er wollte. Solche Prahlereien gaben einem grossen Herrn den Anlaß, das Wasser von einem Flusse nach einem hoch gelegenen Garten, den er in der Nähe hatte, heben zu wollen. Die Ausgaben hierfür waren so gross, dass man in den Aufzeichnungen der Controleure gefunden hat, dass sie sich auf 40 000 *Frances* beliefen, obgleich die ganze Sache niemals etwas wert war«³³⁵⁾.

Dass *Paliffy* hierbei *De l'Orme* und den Schlossbau zu Meudon im Auge hatte, wird an einer späteren Stelle bestätigt. Er sagt³³⁶⁾: »Wenn der Herr Architekt der Königin, der sich in Italien aufgehalten und dieses Land durchstöbert hatte (*avait hanté l'Italie*), dem auch die Autorität und der Oberbefehl über alle Werkleute der genannten Dame übertragen worden war, nur etwas natürliche Philosophie besessen hätte, ohne alle Bildung, so hätte er irgend eine Mauer oder Arcaden im Thal von St.-Cloud errichten lassen und von der Brücke dafelbst das Wasser ganz fachte bis zu den Mauern des Parks kommen lassen . . .«

Pater *Rapin* spricht in seinem Gedicht³³⁷⁾ über die Gärten zu Meudon ebenfalls von dem vergeblichen Graben der Architekten nach Wasser und von der Verzweiflung des Besitzers.

Im künstlerischen Wirken von *De l'Orme* lassen sich mehrere Richtungen verfolgen:

754.
Stilrichtungen.

- 1) eine mehr italienische, im Sinne der Schüler der letzten Manier *Bramante's*;
- 2) eine freiere Richtung, mehr im französischen Geiste, und
- 3) das Bestreben, nach bestimmten Gesetzen zu componiren.

In einer Reihe seiner Schöpfungen, etwa in denjenigen, welche vor 1560 entstanden sind, zeigt sich oft eine Strenge ganz im Sinne *Peruzzi's*, *A. da Sangallo's*, *Sanzovino's* oder *Sanmicheli's*. In den Tuilerien hingegen kommen stellenweise ganz

³³¹⁾ Randnotiz auf S. 142.

³³²⁾ »... Mais telle façon barbare est abolie entre les ouvriers pour auoir trouué meilleure celle que je leur ay montré & apporté en France il y a plus de trente ans, sans en prendre aucune gloire ne iactance.«

³³³⁾ Siehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 7.

³³⁴⁾ Siehe: *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 25.

³³⁵⁾ Die bleiernen Röhren barsten unter dem Wasserdruck, und die aus Erz hergestellten füllten sich so stark mit Sand, dass man sie aufreißen musste, um sie reinigen zu können. (Siehe: *Les œuvres de Bernard Paliffy, publiées . . . par Anatole France.* Paris 1880. *Discours admirables.* S. 171 — ferner: AUDIAT, L. *Bernard Paliffy etc.* Paris 1868. S. 271.)

³³⁶⁾ *Discours admirables*, S. 181.

³³⁷⁾ Siehe: AUDIAT, a. a. O., Buch III, S. 272: *Poème des jardins.*

willkürliche Formen vor, ähnlich wie bei *Alessi* am *Palazzo Marino* zu Mailand, so z. B. in den Fensterbrüstungen der Hoffaçade, die wie »eingehängt« erscheinen (Fig. 46), und in der Bildung der Attika, die sich gleichsam als Symptome des Ueberganges zur dritten Phase der Renaissance im XVI. Jahrhundert zu erkennen geben.

155.
Italienische
Richtung.

De l'Orme gibt selbst an einzelnen Stellen zu, daß er italienischen Vorbildern gefolgt sei.

Z. B.: »Ueber der Thür habe ich eine kleine Terrasse oder einen Balcon angeordnet, nach italienischer Art, wie man sie an mehreren Palästen in Rom, Venedig und anderen Städten angeordnet; man schreitet aus der Wohnung geradeaus durch das Fenster auf eine solche Terrasse oder einen solchen Balcon, um besser an der Luft zu sein und Vergnügen an der Umgebung zu haben«³³⁸⁾.

Von den italienischen Architekten seiner Zeit spricht *De l'Orme* gleichfalls. Er findet z. B., daß ihr Gebrauch, dem Piedestal der toscanischen Ordnung ein Drittel der Säulenhöhe zu geben, übertrieben sei; ein Viertel gefällt ihm besser.

Zu den Schöpfungen der italienischen Richtung gehören u. A.: das Haus zu Lyon (Fig. 75), das Schloß zu St.-Maur in seiner ersten Gestalt (Fig. 126), das Grabmal *Franz I.*, das Portal des Schlosses zu Anet (Fig. 317) und der Tempel im Park zu Villers-Cotterets (Fig. 195).

Oefters lassen die Schöpfungen *De l'Orme's* das Studium der Werke *Bramante's* erkennen.

Im Krypto-Portikus des Schlosses zu Anet ist die Grundrissgliederung vom Studium gewisser Anordnungen in den Entwürfen von *Bramante* und *Raffael* für St. Peter, den Vatican, die Villa Madama etc. durchdrungen. Die Treppenanlage in den Exedren an beiden Enden wiederholt die ehemalige Treppe *Bramante's* am Nicchione zu Rom: unten halbrund convex, oben halbrund concav. Auch im Garten zu Anet, rechts vom Eingang, ist diese Treppenform *Bramante's* wieder verwendet. Am Außenportal erinnert die Behandlung des Dorischen an die von *Tempietto* an der Kirche San Pietro in Montorio angewendete.

Die Rundcapelle zu Anet, als griechisches Kreuz erweitert, schließt sich unmittelbar an die unzähligen Entwürfe an, die in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes unter den Schülern *Bramante's*, auf Grund seiner Entwürfe für St. Peter, für die Capelle im Palazzo San Biagio etc., entstanden sind.

In einem Falle kann man sogar sagen, es sei *De l'Orme* vergönnt gewesen, seiner Schöpfung jene höchste Anmuth zu verleihen, die *Bramante* in seinen letzten Mailänder Werken, im Hof der Cancelleria zu Rom und in den Pfeilern der Kirche *San Lorenzo in Damaso*, offenbart. Es war dies in den drei vor Kurzem beseitigten Arcaden neben der Treppe im Schloßhof zu Blois.

An diesen entwickelt *De l'Orme* in den Verhältnissen der Bogenöffnungen, des Gebälkes, der Schaftbildung, der Dreiviertelfäulen, im Relief ihrer vier Trommelbänder, im reizvollen dorisirenden Kapitell mit zierlicher Blattreihe am Säulenhals, in der bezaubernden Schärfe des Abakus von vollendetem Stärke, Ausladung und feiner Verbindung mit dem Gebälke jene eben so geheimnisvolle, wie entzückende Schönheit, welche lebendige Jugendfrische und vollkommen reife Fülle vereint³³⁹⁾.

So schön auch die Arcaden an der Gartenfront der Tuilerien in ihren Verhältnissen waren, so fehlte ihnen etwas von jener vollendeten Bramantesken Harmonie, wie sie die Arcaden zu Blois zeigten und wie sie seitdem in Frankreich vielleicht nur noch einmal erreicht worden ist, nämlich von *Duban* im Hof des *Hôtel Pourtales* zu Paris.

156.
Freiere
französische
Richtung.

Daß *De l'Orme*, ungeachtet seiner Verehrung für die Antike und die strengere

³³⁸⁾ Siehe: *Architecture*, Buch VIII, Kap. VI, S. 239 und Illustration auf S. 239v.

³³⁹⁾ Im Jahre 1551 hatte Heinrich II. beschlossen, in Blois »de faire certaines réparations au corps de logis neuf du château de Blois«. Sie bestanden darin, im Flügel *Franz I.* sämmtliche Scheidewände neu herzustellen. Es ist möglich, daß diese Arbeit im Zusammenhang mit der Erbauung der Arcaden *Philibert de l'Orme's* stand. (Siehe: DE CROY, a. a. O., S. 57.)

italienische Richtung, sich in seinen Schöpfungen auch in einer vorwiegend freien Richtung zu bewegen verstand, beweist zunächst seine Auffassung des Geistes, in welchem man das Studium der antiken Werke zu verwerthen habe.

Er schreibt: »... Kurz, ich habe niemals weder Säulen, noch Ornamente gefunden, welche die gleichen Verhältnisse zeigten, auch nicht in der selben (Säulen-)Ordnung. Dies sage ich offen und bekräftige es durch verschiedene Beispiele an Alterthümern, damit diejenigen, welche die Architektur ausüben wollen, sich durchaus nicht auf die Menge der antiken Gebäude, die sie gemessen haben, verlassen, sondern vielmehr die Verhältnisse und Abmessungen der Gebäude, die sie auszuführen haben, kennen lernen, je nach deren Gattung und nach der Ordnung (Anordnung?) eines jeden Gebäudes³⁴⁰⁾.«

Jene freiere Richtung zeigt sich aber auch in der »französischen Ordnung« (Fig. 46) und in der noch freieren Bildung gekuppelter Säulen, bezüglich deren auf das Kapitel über die Ordnungen verwiesen werden mag; auch im Kapitel über das Haus ist das eigene Haus *de l'Orme's* ein weiterer Beleg für diese Richtung.

Der echt französische Trieb, auf gewissen Gebieten vor Allem originell zu sein, äussert sich bei *De l'Orme*, wie beim älteren *Du Cerceau*, zuweilen in der Erfindung höchst unharmonischer Bildungen, so z. B. in einer seiner Thürumrahmungen³⁴¹⁾. In einer Lucarne³⁴²⁾, die seitlich umgekehrte Strebebogen mit ionischen Kapitellen hat, that er den ersten Schritt zu den später geradezu berüchtigten »sitzenden Säulen«. Vom bewegt aufgebauten, nicht überall glücklichen Aufsenportal zu Anet wird später (im Kapitel über die Thore) die Rede sein. In der Schloss-Capelle ebendaselbst (Fig. 193) ist die Art und Weise, wie der Sturz unter dem Gebälke und letzteres selbst in halber Höhe des arcadenförmig gestalteten Fensters brutal unterbrochen und wie abgesagt erscheinen, gleichsam ein Hohn auf das Wesen der antiken Architekturformen³⁴³⁾, obwohl man gerade die Einführung dieser antiken Formen damals auf das kräftigste befürwortete. Eigenthümlich, fast abenteuerlich erscheint in derselben Capelle die Art, wie bei den eben erwähnten Fenstern nach außen zu, innerhalb der äusseren Fensterumrahmung, eine zweite, weiter zurückliegende angeordnet und in den Fensterbänken profiliert ist. Besser ist die Thür im Inneren der Capelle³⁴⁴⁾ ausgebildet; die Pilaster sind seitlich durch Consolen ersetzt, welche ein frei gestaltetes Gebälke mit Consolenvries und einer reich sculpirte Holzbrüstung tragen.

Ganz im Gegensatz zu den vorgeführten Willkürlichkeiten steht eine andere Kunstrichtung, von der *De l'Orme* selbst angiebt, dass er sie in späterer Zeit verfolgt habe: nämlich sein Streben, auf Grund von »biblischen Gesetzen und heiligen Zahlen« zu componiren. Im Nachstehenden (im Kapitel über die Verhältnisse) wird hiervon noch näher gesprochen werden.

In den *De l'Orme'schen* Profilen sind die Glieder oft mit Ornamenten tief und scharf eingeschnitten, wobei die erhabenen Theile die glatte Fläche des ursprünglichen Gliedes, fast ohne jede Modellirung, beibehalten und deshalb des Eindruckes edler Vollendung entbehren. Aufser der Anwendung des Blattwerkes im Sinne der classischen Vorbilder verwendet *De l'Orme* oft Blätter, deren Auschnitte sich von einem zweiten, dahinter gestellten, gleichsam angeklebten glatten Blatt abheben. (Vergl. die Laterne der Schloss-Capelle zu Anet.) Um die Ecken einzelner Sarko-

157.
Detail.

³⁴⁰⁾ In: *Architecture*, Buch VI, S. 197v.

³⁴¹⁾ Siehe: *Architecture*, S. 257.

³⁴²⁾ Siehe ebendasf., S. 256.

³⁴³⁾ Es hätte dies vermieden werden können, wenn das Gebälke an den Kreuzabschlüssen nicht durchgeführt worden wäre.

³⁴⁴⁾ Abbildung derselben in: ROUYER, E. *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. etc.* Text von A. DARCEL. Paris 1859—66. Bd. 1, Bl. 26.

phage der Kaminbekrönungen zu verstärken, sind nicht selten sogar drei verschiedenartige Blätter auf einander gelegt. In der Composition von Ornamenten und Emblemen bekundet *De l'Orme*, wie an den Trommeln der Ordnungen an den Tuilerien, grosse Sicherheit und viel Geschmack. In seinen Profilirungen sind zuweilen einzelne Glieder in sehr feiner Weise unter einander verbunden. In den Tuilerien waren sie zum Theil lebendiger, als diejenigen *Lescot's* im Louvre-Hof; wenn auch nicht edler, so war doch oft das Verhältnis der einzelnen Glieder zu einander und bezüglich der Gesamtbewegung richtiger getroffen.

Angefangen der Freude, welche *De l'Orme* in seiner Schrift über die Kunst des Steinschnittes offenbart, muss an dieser Stelle noch der vortrefflichen Ausführung der Schloss-Capelle zu Anet gedacht werden, von der später nochmals die Rede sein wird.

158.
Künstlerisches
Wesen.

Wenden wir uns schliesslich dem künstlerischen Wesen *De l'Orme's* zu, so erscheint er fast in jeder Beziehung als das Vorbild des wahren Architekten. Durch die von Kindheit an ihm bekannte bauleitende Praxis war er voll Erfahrung, besaß ein bedeutendes Maß von technischen Kenntnissen, war für die Kunst des Steinschnittes (*l'art du trait*) begeistert und dem Structiven gegenüber von genialer schöpferischer Thätigkeit. Zugleich war ihm in künstlerischer Beziehung die Gabe verliehen, schön zu erfinden und Formen voll lebendigen Gefühls und feinen Geschmacks zu bilden. Endlich begnügte sich *De l'Orme* nicht mit demjenigen, was man durch Fleiss und gute Schulung, also als »Schüler«, erlernen kann; vielmehr wollte er es in seinem Berufe zum »Meister« bringen, in das innerste Wesen der Architektur eindringen und das Warum der Form, so wie die Gesetze ihrer Schönheit ergründen.

Man staunt häufig mit Recht, dass es *De l'Orme* neben seiner umfangreichen Bauthätigkeit und den häufigen und längeren Inspectionsreisen, die er unter eigenartigen Verhältnissen unternommen musste, möglich wurde, zwei grössere Werke zu verfassen; das Staunen wird aber noch grösser, wenn man erfährt, welcher literarischen Studien er sich befasste und welche Schriften er noch in Vorbereitung hatte³⁴⁵⁾.

Berty glaubt, hierin ein tadelnswerthes Streben nach »rationeller«, statt auf dem Gefühle beruhender Schönheit zu erblicken. Wir sind der Ansicht, dass gewisse Ungefechlichkeitkeiten, von denen *Berty* mit Recht spricht, keineswegs hierin ihre Ursache haben, vielmehr daraus zu erklären sind, dass *De l'Orme* u. A. nicht mit hinreichender Klarheit die thatsächlichen ästhetischen Seiten, die einzelnen der von ihm benutzten biblischen Vorschriften innewohnen mögen, erkannt hatte. Aus diesem Grunde fand er keinen Halt in denselben, wenn er sich von einer gewissen Waghalsigkeit im Componiren und von der gallischen Freude am Neuen, auf Kosten der Gesetze, hinreissen ließ. Wie wenig sclavisch »rationell« — im Sinne *Viollette-Duc's* und seiner Schüler — *De l'Orme* zuweilen sein zu dürfen glaubte, sobald es galt, das Hauptgewicht mehr auf das Ganze, als auf das Einzelne zu legen, zeigt die Thatsache, dass er am Schloss zu Anet, an der grossen Galerie, welche sich vor der Capelle erstreckt, den Schornsteinen der Verzierung wegen — wie er selbst schreibt³⁴⁶⁾ — die Gestalt von Dachfenstern gegeben hat.

In verschiedenen der nächstfolgenden Kapitel wird noch mehrfach auf *Philibert De l'Orme* zurückzukommen sein.

345) Siehe im Folgenden das Kapitel über die Architekten.

346) In: *Architecture*, Buch VIII, Kap. 20, S. 258v.

e) *Jacques I. Androuet Du Cerceau.*

Die Geburt *Jacques I.*, der im Folgenden stets gemeint ist, sobald von *Du Cerceau* gesprochen werden wird, kann nicht später, als 1510 oder 1512 erfolgt sein. Seit 1584 ist jede Spur von ihm verloren.³⁴⁷⁾

159.
Stellung
Du Cerceau's.

Die Stellung, welche *Jacques I.*, der Vater von allen *Androuet Du Cerceau's*, in der Gruppe der fünf großen Architekten einnimmt, ist von derjenigen seiner vier Gefährten gänzlich verschieden. Nachdem man noch in der Mitte dieses Jahrhundertes vielfach die Existenz der drei jüngeren *Du Cerceau's* übersehen und ihre Werke dem Vater *Jacques I.* zugeschrieben hatte, ging man später zum anderen Extrem über. Manche, die nicht im Stande waren, den Beweis zu führen, dass *Jacques Androuet*, der Vater, jemals gebaut habe, gelangten zu der Ansicht, dass er vermutlich nur Kupferstecher gewesen und dass der Titel »*Architecte du roi*«, den er trug, wohl nur ein Ehrentitel gewesen sei. Wenn es mir seitdem gelückt war, nachzuweisen, dass *Du Cerceau* durch und durch Architekt gewesen ist und dass man genöthigt ist, ihm die Urheberschaft zweier der wichtigsten Schlösser des XVI. Jahrhundertes — derjenigen zu Verneuil-sur-Oise und zu Charleval — zuzuerkennen, so ist dennoch nicht zu leugnen, dass wir selbst heute noch in unserm Urtheil mehr unter dem Eindruck der Schriften von *Du Cerceau* stehen, als unter dem seiner Bauwerke. Der Umstand, dass von den beiden genannten Schlössern nichts mehr vorhanden, überdies aber jenes zu Charleval nur zum kleinsten Theile zur Ausführung gelangt ist, trägt hierzu nicht wenig bei.

Jacques I. ist nicht allein als der Erfinder und Architekt des Schlosses zu Verneuil-sur-Oise in seiner ersten, für *Philippe de Boulainvilliers* entworfenen Gestalt, anzusehen, sondern (1575 oder bald darauf) auch als Schöpfer des für den zweiten Besitzer, den Herzog von Nemours, abgeänderten Entwurfes; eben so röhrt das königliche Schloss zu Charleval von ihm her. Ausführende Meister des erstgedachten Schlosses waren *Jacques Androuet's* Schwiegersohn, *Jehan Broffé* (Vater des berühmten *Salomon de Broffé*), und *Androuet's* eigener Sohn *Baptiste*³⁴⁸⁾.

160.
Bauwerke.

Durch die Ausbildung seiner Anlage und der schönen, in Terrassen angeordneten Gärten gehört der Bau zu Verneuil zu den bedeutendsten, damals begonnenen nicht königlichen Schlössern. Die Gestaltung der Ecken mittels zweier Pavillons, wie sie sich im ersten Entwurfe *Du Cerceau's* (Fig. 271) vorfinden, wurde zwar im zweiten Entwurf aufgegeben; jedoch sein Grosneffe *Salomon de Broffé* nahm sie in seinen Schlossbauten wieder auf. Der Bau scheint erst unter *Heinrich IV.* ganz fertig geworden zu sein; dieser ließ ihn durch einen der Söhne von *Jacques I. Du Cerceau* für die von ihm begünstigte *Mademoiselle d'Entragues, marquise de Verneuil*, herstellen. Noch schlimmer ging es mit dem anderen Schlossentwurf *Du Cerceau's*, jenem für Charleval; derselbe kann wohl in Frankreich als der schönste Schlossgrundriss des XVI. Jahrhundertes (Fig. 232) bezeichnet werden.

Die Gründe, welche dazu nöthigen, den Vater *Du Cerceau* als den Erfinder des Entwurfes für das Schloss zu Charleval anzusehen, beruhen einerseits auf der

³⁴⁷⁾ Wir verweisen auf die kritiklose Arbeit: CALLET PÈRE. *Notice historique sur quelques architectes français du XVIe siècle.* Paris 1842 — ferner auf: BERTY, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860 — weiters auf: DESTAILLEUR, H. *Notice sur quelques artistes français etc.* Paris 1863. — Die Ergebnisse dieser Schriften, so wie derjenigen von JAL, CHARLES READ u. a. m. nebst vielem neuen Material sind in des Verfassers Monographie: *Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre etc.* (Paris 1887) zusammengefasst.

³⁴⁸⁾ Die verschiedenen Gründe, welche zu diesen Ergebnissen führen, sind in des Verfassers eben genannter Schrift über die *Du Cerceau's* enthalten und können dafelbst nachgelesen werden.

von mir entdeckten Zeichnung *Jacques I.* für dieses Schloss und auf folgender Actenstelle: »*Jacques Androuet dict Cerceau, architecte, 200 l. — Baptiste Androuet dit Cerceau, architecte à Charleval, la même pension qu'il souloit avoir: 400 l.*«³⁴⁹⁾. Aus dieser von *Jal* gefundenen Angabe in einer Liste der Pensionäre *Heinrich III.* aus dem Jahre 1577 geht mit aller Bestimmtheit hervor, dass es 5 Jahre nach den Geländeankäufen bereits üblich war, dass *Baptiste Du Cerceau*, der Sohn von *Jacques I.* dort 400 *Livres* jährliches Gehalt bezog. Die Höhe dieses Gehaltes ist aber ein sicherer Beweis, dass *Baptiste* in jenem Dorfe nur der königliche Schlossbaumeister sein konnte.

Diese Thatsache, verbunden mit der bereits erwähnten, sorgfältig ausgeführten Zeichnung des Vaters von *Baptiste — Jacques I. Du Cerceau* —, welche den Entwurf zu einem Mittel- oder Seitenpavillon an der Eingangsseite des Schlosses zu Charleval darstellt³⁵⁰⁾ und der von demjenigen, den er in seinen »*Les plus excellents bastiments de France*« (Paris 1576) selbst gestochen hat, gänzlich verschieden ist, ist ein nicht minder sicherer Beweis dafür, dass der Vater *Du Cerceau* vor Beginn des Baues Entwürfe für denselben angefertigt hatte, die zwar von seinen gestochenen Plänen verschieden sind, aber dennoch damit zusammenhängen. Wir stehen somit vor der Nothwendigkeit, anzunehmen, dass der prächtige Entwurf für das in Rede stehende Schloss entweder vom Vater *Du Cerceau* allein herrührt oder von ihm im Verein mit seinem Sohne *Baptiste* ausgearbeitet worden ist. Letzterer besorgte die Ausführung allein oder vielleicht mit dem betreffenden *Jacques Du Cerceau*, dessen Namen unmittelbar vor dem seinigen steht. Es ist schwer zu entscheiden, ob der selbe in der vorerwähnten Liste mit dem Schloss zu Charleval in Beziehung gebracht werden muss und ob darunter *Jacques I.* oder dessen Sohn *Jacques II.* gemeint ist. Im ersten Falle würde es den Anschein haben, dass der Vater *Du Cerceau* damals wenig mit Arbeiten für den königlichen Hof beschäftigt war, dass er vielleicht für die Herausgabe seiner Werke pensionirt wurde oder dass seine Thätigkeit bei der Ausführung seines Entwurfes geringer war, als diejenige seines Sohnes *Baptiste*.

Du Cerceau sagt selbst³⁵¹⁾, dass ihm die Arbeiten zur Unterhaltung des Schlosses zu Montargis von *Renée de France* übertragen worden waren. Von ihm röhren wohl alle Arbeiten her, um »das verwahrloste, baufällige Schloss auszubessern, zu verschönern und durch einige neue Gebäude zu bereichern, die Gärten und andere Bequemlichkeiten herzustellen« — Alles nach dem Jahre 1560³⁵²⁾.

Ob der Chorbau der *Madeleine*-Kirche zu Montargis, welcher gleichfalls *Du Cerceau* zugeschrieben wird, tatsächlich — theilweise oder vielleicht auch ganz — von ihm herrührt, konnte ich mit Sicherheit nicht fest stellen³⁵³⁾.

Du Cerceau veröffentlichte seine ersten wichtigeren Schriften in Orléans von 1549 bis 1551; er hatte dort seine *Officina*, d. h. sein Atelier. Ein Haus, *Place de la vollaile*, No. 6 daselbst, zeigt die Art, wie er — nach seinen Zeichnungen zu

³⁴⁹⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 99.

³⁵⁰⁾ Wiedergegeben in: GEYMÜLLER, a. a. O., Fig. 47; siehe hierüber ferner ebenda, S. 83, 95, 96, 100, 103, 135, 216.

³⁵¹⁾ In: *Les plus excellents bastiments de France*. Bd. 2. Paris 1579 (gelegentlich der Beschreibung des Schlosses zu Villers-Cotterets. — *Jacques Beffon*, dessen Platten *Du Cerceau* radire, bezeichnet letzteren im 1. Buch seiner »*Instrumenta mathematica*« (Orléans 1569) als »*Architecte du Roy et de Madame la Duchesse de Ferrare*«.

³⁵²⁾ Herr *Jules Bonnet*, der Biograph von *Renée*, schrieb mir freundlichst am 29. Februar 1892: »*J'ai dernièrement retrouvé dans mes papiers une pièce qui prouve que les principales dépenses pour la restauration du château de Montargis par Du Cerceau, eurent lieu en 1569, six ans avant la mort de la duchesse de Ferrare.*« Der drei Wochen später erfolgte Tod meines Freundes verhinderte ihn, mir Weiteres hierüber mitzuteilen, und Frau *Bonnet* konnte bis jetzt in seinen Papieren diese Notiz nicht finden.

³⁵³⁾ Siehe: GEYMÜLLER, a. a. O., S. 73.

urtheilen — zwischen 1540—50, ein anderes, *Rue Bretonnière No. 17*, wie er um 1535—40 gebaut haben dürfte. Doch wird meine Beobachtung durch keinerlei Tradition oder durch ein Document bekräftigt.

Nach *Lance*³⁵⁴⁾ soll *Du Cerceau* an den Arbeiten für den Einzug *Heinrich II.* und der *Diana von Poitiers* in Orléans am 1. August 1551 mitgewirkt haben. Ferner liegt, dem Stil nach, die Möglichkeit vor, dass die im Park zu Gaillon errichtete Grotte, *Maison blanche* genannt (Fig. 248), von ihm herrührt. Endlich könnten, einer mündlichen Mittheilung des Herrn *A. de Montaiglon* zufolge, der ehemalige Ballsaal und die Capelle zu Villers-Cotterets, jetzt *Dépôt de mendicité*, Werke von *Du Cerceau* sein, eben so vielleicht eine schmale, gerade und dunkle Treppe im Hofe rechts daselbst.

Mit der 1584 erfolgten Veröffentlichung des seinem Gönner, dem Prinzen *Jacques von Savoyen*, Herzog von Genevois und Nemours, gewidmeten Buches »*Livre des édifices antiques Romains*« verlieren wir jede Spur von unserem alten Meister. Man hat geglaubt, dass er sich, seines hugenottischen Glaubens wegen, mit seinem Beschützer, dem zweiten Besitzer des Schlosses zu Verneuil, nach Savoyen zurückgezogen habe und dort gestorben sei. Andere haben von einer Flucht seines Sohnes *Baptiste* gesprochen, welcher 1585 als Hugenotte sein Haus in Paris aufgab und zu *Heinrich IV.* flüchtete. Da indes die königlichen Rechnungen das Gehalt *Baptiste's* bis zu dessen 1590 erfolgten Tod verzeichnen, so erscheint diese Flucht keineswegs nachgewiesen. Wenn eine solche überhaupt stattgefunden hat, so könnte es sich schliesslich doch um die Flucht des Vaters handeln, und sein spurloses Verschwinden wäre auf diese Weise eher zu erklären.

Von den Söhnen *Jacques I.*: *Baptiste* und *Jacques II.*, so wie von seinem Enkel *Jean*, Sohn des *Baptiste*, die sämmtlich als königliche Architekten zu den höchsten Stellen gelangten, wird im Folgenden noch die Rede sein.

Man hat ganz richtig erkannt, dass der auf dem Gebiete der Architektur, der Decoration und des Kunstgewerbes von *J. A. Du Cerceau* gesammelte und ausgebildete Schatz reichlich verwerthet worden ist. Hieraus lässt sich denn auch zum Theile das später immer wieder sichtbare Auftreten einiger seiner Motive und Gedanken erklären.

161.
Späterer
Einfluss
und
Stileigenthüm-
lichkeiten.

In einzelnen Compositionen *Du Cerceau's* ist die Thatsache von ganz besonderem Interesse, dass er Formen anwendet oder erfindet, die gleichsam Prophezeiungen sind für Formen, die erst in den späteren Zeiten *Ludwig XIV.* und *XV.*, ja sogar des Empire auftreten werden. Dieser Sachverhalt lässt sich in keiner Weise allein daraus erklären, dass gewisse Folgen von Stichen *Du Cerceau's* noch lange nach ihm einen Einfluss ausgeübt hatten und beachtet wurden. Vielmehr scheint mir hierin eine Bestätigung meiner Auffassung von der Entwicklung der französischen Kunst zu liegen, wonach letztere, bis auf den heutigen Tag, seit 1500 drei zwar modifizierte, aber dennoch sich wiederholende Entwickelungsperioden einer und derselben Stilrichtung: derjenigen der Renaissance, bildet. Man begreift alsdann leicht, dass in den einander entsprechenden Phasen dieser drei Perioden ähnliche Gefühlsweisen, Gedanken und Formen, wenn auch in einem anderen »Stilton«, wiederkehren müssen und dem zufolge zum Theile auch ähnliche Kunstformen hervorbringen konnten.

Den Einfluss, den *Du Cerceau* auf spätere Meister ausgeübt hat, sieht man u. A. im Schloss zu Blois, am Bau des *Gaston d'Orléans*, an der Anordnung der Trophäen

³⁵⁴⁾ A. a. O., Bd. 2, S. 121.

an der Lucarne der Mitteltravée, wo sie, wie ein Durcheinander unordentlich zusammengeworfener Regenschirme, sich an den Rundgiebel anlehnen, und zwar in einer Weise, die an zahlreichen Stichen und Zeichnungen *Du Cerceau's* in überaus charakteristischer Art und auch diese nur bei ihm allein vorkommt.

Noch in einer anderen Form, so könnte man sagen, hat der Vater *Du Cerceau* auf die französische Architektur eingewirkt: nämlich durch seine Söhne *Baptiste* und *Jacques II.*, so wie durch seinen Enkel *Jean* einerseits und durch seinen Schwiegersohn *Jean Brosse* andererseits, insbesondere durch den Sohn des letzteren, *Salomon de Brosse*, und seinen Enkel *Paul*.

Durch die Vermählung *Jean Brosse's* mit *Julienne*, der Tochter *Jacques Androuet's*, und durch die Berufung des ersten zur Leitung des von seinem Schwiegervater entworfenen Schlosses zu Verneuil-sur-Oise entstanden während der drei Generationen nicht allein enge Beziehungen zwischen den Architektenvettern beider Familien, welche dazu beitrugen, die Stellung von königlichen Architekten stets von Neuem an sie zu verleihen; sondern man darf auch voraussetzen, dass mehrfach Stilelemente und architektonische Gedanken des älteren *Du Cerceau* in seinen Söhnen und Neffen weiter lebten und auf diese Weise dazu beitrugen, spätere Denkmäler zu beeinflussen. So darf man z. B. annehmen, dass die Anordnung zweier Pavillons, wie sie an jeder Ecke im ersten, nicht ausgeführten Entwurf *Du Cerceau's* für das Schloss zu Verneuil vorkommen, den von *Salomon de Brosse* herrührenden Schlossbau zu Coulommiers beeinflusste.

Dem Bau des Schlosses zu Verneuil kann es ferner allein zuzuschreiben sein, dass dieser Ort — wie sich *Read* ausdrückt³⁵⁵⁾ — ein wahres Nest von Architektenfamilien, sämmtlich Hugenotten, wurde. Denn außer den *Du Cerceau's* und den *Brosse's* findet man in den Gemeinde-Registern die *Mestivier's* und die *Du Ry's*. Unsicher ist dabei, ob letztere des Schlossbaues wegen von außen her nach Verneuil gezogen sind oder ob es Einheimische waren, welche gerade durch den Schlossbau von *Du Cerceau* und *Brosse* im Baufach ausgebildet worden sind.

Auf die von *Du Cerceau* veröffentlichten Werke muss an dieser Stelle aus verschiedenen Gründen etwas näher eingegangen werden. Zusammengefasst, bilden sie ein wahres Denkmal, welches schwerlich anderswo seines Gleichen finden dürfte. Sie geben, in den Werken eines einzelnen Meisters vereint, so zu sagen, ein vollständig klares Bild der drei Stilphasen der Renaissance in Frankreich während des XVI. Jahrhundertes, die *Du Cerceau* mitgemacht hat, der Quellen, aus denen sie hervorgegangen sind, ihrer Entwicklung, der allmählichen Uebergänge und zum Theile der Einflüsse, die unterwegs darauf eingewirkt haben. Sie liefern auch ein Spiegelbild der Bestrebungen der damaligen Künstlerwelt, so wie der Wünsche, Verlangen und Anschauungen des Publicums.

Die in Rede stehenden Veröffentlichungen bezwecken vor Allem, den Formen der Renaissance, die *Du Cerceau* in Italien gründlich kennen gelernt hatte, in Frankreich die größte Verbreitung zu verschaffen und sein Vaterland von der theilweisen Abhängigkeit von italienischen Arbeitern zu befreien. Zu diesem Ende benutzte er nicht bloß die eigenen Studien oder Compositionen; öfters begnügte er sich damit, nur französische Ausgaben von italienischen, flämischen und auch einer deutschen Stichfolge zu geben, die er von Orléans und Paris aus, wo er hinter einander seine

³⁵⁵⁾ Im Artikel »*Salomon de Brosse*« in: *La France protestante*. 2. Ausg. Paris 1881. Bd. III, Lief. 5.

Officina hatte, verbreitete. *Bramante, Fra Giocondo, Roffo, Primaticcio, Caraglio, Salviati, Leonard Thiry (Léon Daven), Nicolo da Modena, Virgil Solis* aus Nürnberg, *Vredeman von Vries* lieferten zuweilen die Vorbilder oder die Gegenstände zu seinen Stichen.

Die Thätigkeit, die *Androuet* auf solche Weise entwickelte, die grosse Zahl seiner Werke, die Verschiedenheit der Gebiete, die sie umfassen, erscheinen nahezu unglaublich. Er war ein Architekturzeichner ersten Ranges: sei es, dass er mit der Feder und dem Pinsel auf Papier oder Pergament die feinste Linie oder Modellirung wiedergab; sei es, dass er die Radirnadel auf der Kupferplatte führte!

Die frühesten Stiche röhren aus dem Jahre 1534 her und sein letztes Werk von 1584. In diesen 50 Jahren hat der Meister in Bänden, Folgen oder einzelnen Nummern meiner Berechnung nach mindestens 1930 Blatt mit 2843 Darstellungen selbst radirt oder in seiner *Officina* radiren lassen. Aus derselben Zeit sind 15 Bände Originalzeichnungen mit 845 Blättern, auf Papier oder Pergament gezeichnet, bekannt. Unter allen diesen Blättern befinden sich von den gewiss zahllosen Studien, welche *Du Cerceau* während seines etwa dreijährigen Aufenthaltes in Italien sicherlich angefertigt hat, nur 14 Blatt, die im Besitz der Königl. Bibliothek zu München sind.

Die Veröffentlichungen *Du Cerceau's* wenden sich nicht nur an den Architekten oder an diejenigen Kunstzweige, welche mit der Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange stehen, sondern haben die gesammte damalige Kunsthätigkeit umfasst. Sie liefern architektonische Formen, Hintergründe, Umrahmungen und Architekturgruppierungen für Gemälde, Glasgemälde, Teppiche (Arazzi), Reliefs in Stein und edeln Metallen, für Bücher-Illustrationen, Goldschmiedearbeiten etc., welche seit dem Eindringen der Renaissance in alle Gebiete der Kunsthätigkeit nothwendig geworden waren. Sie liefern auch die Elemente für die Darstellung der so beliebt gewordenen Scenen aus dem classischen Alterthum in Formen, die man nunmehr gleichfalls antik zu gestalten wünschte. In den zwei Bänden seines wiederholt genannten Werkes »Les plus excellents bastiments de France« hat *Du Cerceau* dadurch, dass er darin eine Reihe von — so zu sagen — mafsgebenden, zum Theile untergegangenen, zum Theile nicht ausgeführten Schlössern und Palästen der Früh- und Hoch-Renaissance zur Darstellung brachte, ein architektonisches und geschichtliches Document, ein wahres Denkmal von grösster Wichtigkeit geschaffen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass er durch seine Schriften und sonstigen Veröffentlichungen auf die französische Kunst in mancher Beziehung einen weiter greifenderen und anhaltenderen Einfluss ausgeübt hat, als seine vier grossen französischen Zeitgenossen durch ihre Bauausführungen.

Den allgemeinen Charakter, so wie die einzelnen Richtungen der Veröffentlichungen *Du Cerceau's* habe ich in Kap. VIII meiner schon mehrfach erwähnten Monographie eingehend besprochen, daselbst zum ersten Male das Verzeichniß aller bis jetzt bekannten *Gravures au trait* und auf Grund der Vorarbeiten *Destailleur's* u. A. die bislang vollständigste bibliographische Aufzählung, begleitet von kritischen Notizen, gegeben. Es mag deshalb an dieser Stelle im Wesentlichen nur auf die genannte Schrift verwiesen werden, und zwar dies um so mehr, als es der Rahmen des vorliegenden Bandes nicht gestatten würde, einen grossen Theil der Schriften von *Du Cerceau* eingehend zu beleuchten.

Sehr viele von den Stichen *Du Cerceau's* und auch mehrere seiner Folgen oder Bände haben von ihm thattäglich weder eine Bezeichnung, noch ein Titelblatt erhalten; andere weisen nur eine Ansprache an den Lefer auf. Einzelne Stiche haben oft, wahrscheinlich von *Du Cerceau* selbst oder in seiner *Officina* mit der Feder geschriebene, kurze Angaben erhalten, wie man solche damals auf Originalzeichnungen zu setzen pflegte. In Folge dessen ist in Paris allmählich eine conventionelle Bezeichnung für

manche dieser Blätter oder Folgen entstanden, die zwar bequem ist, aber leicht zu Irrthümern Anlaß giebt. Endlich hat in der wahrscheinlich vollständigsten Sammlung der Stiche von *Du Cerceau*, in derjenigen des Kupferstich-Cabinets zu Paris, der frühere Besitzer derselben, der völlig kritiklose Architekt *Callet*, auf die Stiche ganz willkürliche, von ihm erfundene Titel und Jahreszahlen gesetzt, welche den Uneingeweihten täuschen und irre führen.

Bezüglich der Ausführungsweise lassen sich *Du Cerceau's* Stiche in *Gravures au trait*, d. h. in solche in kräftiger Linienmanier, also ohne durch Schraffirungen hervorgebrachte Modellirung, und in die viel zahlreicheren, welche eine solche Schraffirung aufweisen, unterscheiden. Die in den *Gravures au trait* dargestellten Bauwerke tragen vielfach den Charakter der Früh-Renaissance (*Style François I.*); man trifft manche Exemplare davon an, die leicht getuscht sind, offenbar, um ihnen noch mehr den Schein von Originalzeichnungen zu verleihen und so der Nachfrage nach letzteren zu genügen. Mit der Radirnadel eben so frei und rasch in den Firniß der Kupferplatten eingeritzt, zeigen sie tatsächlich die Frische einer Federzeichnung oder der raschen Darstellung einer architektonischen Composition durch den Architekten selbst; so z. B. in meiner Monographie die *Grands cartouches de Fontainebleau* (Fig. 20), das *Palais des tutelles à Bordeaux* (Fig. 80). Mehrere, wie das 1534 datirte Thor (Fig. 19), zeigen den Uebergang von der Früh- zur Hoch-Renaissance.

Im Hinblick auf ihre Bestimmung habe ich die Werke *Du Cerceau's* in drei Gruppen gebracht:

- a) folche, in denen die menschliche Figur die Hauptrolle spielt;
- b) folche, welche Gegenstände aus dem Gebiet des Kunstgewerbes enthalten, und
- c) folche von rein architektonischem Charakter.

Aus der zweiten Gruppe seien, als für den Architekten fehler interessant, hervorgehoben:

- a) Die *Fragments antiques* nach *Leonard Thiry* (*Léon Daven* aus Antwerpen).
- b) *Les vues d'optique*, *Aureliae* (Orléans 1551), irrthümlich als Copien nach *Michele Crecchi* angesehen.
- c) *Les petites vues*, copiert nach den *Variae architecturae formae* des *Veredmann Vries* aus Antwerpen.

b) *Modèles pour orfèvrerie*, besonders die *Orfèvrerie au trait* (S. 182 u. 285, Fig. 75, 77, 96).

Die Werke von ausschließlich architektonischem Charakter zeigen, bei der Antike beginnend, zuerst die antiken Ruinen:

e) *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum*, eine verkleinerte Copie des 1561 in Venedig veröffentlichten Werkes des Vicentiners *Battista Pitoni*.

f) Das *Livre des édifices romains*. (1584, zeigt die Hauptgebäude der Stadt Rom in ihrer Blüthezeit, wie man sich dieselben damals vorstellte.)

g) Die *Monuments antiques*, meistens mit den *Arcs* aus dem Jahre 1560 in einem Bande vereinigt. (*Defailleur* glaubte, sie seien nach *Hans Blumen* aus Frankfurt a. M. [Zürich 1558] copiert; ich habe nachgewiesen, daß die Stiche *Du Cerceau's* die älteren sind.)

h) Die Thore mit den Inschriften »Quondam fvit Ingens Ilion 1534* und »MVLTA Renascentur que nunc cecidere».

i) Die Triumphbogen — *Arcs ... 25 exempla Arcuum* (Orléans 1549).

f) Die *Arcs et monuments antiques*. *Jacobi Androuetti Du Cerceau liber novus ... MDLX*.

Andere Werke behandeln die architektonischen Ordnungen.

Die religiöse Architektur ist nicht zahlreich vertreten. Aufser einzelnen Blättern sind zu erwähnen:

i) Die Folge *Les temples* (auch *Les moyens temples* genannt, *Jacobus Androuetius Du Cerceau ... Tempa ... Aureliae 1550*), interessant, besonders als theilweises Echo viel älterer italienischer Compositionen.

m) Die *Temples et habitations fortifiées*, auch *Petits temples* genannt.

Für die Profan-Architektur sind in erster Linie fünf Werke zu erwähnen, die wir mit ihren laufenden Bezeichnungen anführen:

n) *Petites habitations ou logis domestiques*, ohne Titel, dem Stil nach zwischen 1540 u. 1545.

o) *Cinquante bâtiments tous différents*, eigentlich *Livre d'Architecture de Jacques Androuet Du*

Cerceau, contenant les plans et dessayings de cinquante bastiments etc. (Paris 1559) oder mit dem lateinischen Titel: *De Architectura Jacobi Androvetti Du Cerceau opus. Lutetiae Parisiorum 1559.*

p) Le «Second livre d'architecture», par Jacques Androuet Du Cerceau, contenant plusieurs ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puits et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices; . . . dix sepultures differens. (Paris 1561.) — Die lateinische Ausgabe hat den Titel: *De Architectura Jacobi Androvetti Du Cerceau opus Alterum. Parisis . . 1561.*

q) Livre d'architecture pour bâtir aux champs — eigentlich: *Livre d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau*, auquel sont contenues diverses ordonnances de plans et élévations de bastiments pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudraient bastir aux champs. (Paris 1572).

r) Schliesslich das feinen Hauptruhmestiel ausmachende, auf drei Bände beabsichtigte Werk über die Baudenkmäler Frankreichs. Davon sind erschienen:

A) *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, 1576. Enthält:

- 1) *Maisons royales: Le Louvre, Vincennes, Chambord, Boulogne (dit Madrid), Creil, Couffy, Folembrai dit le Pavillon, Montargis, Saint-Germain, La Muette.*
- 2) *Maisons particulières: Vallery, Verneuil, Anfay-le-Franc, Gaillon, Maune.*

B) *Le deuxième volume des plus beaux bastiments de France . . . Paris 1579.* Enthält:

- 1) *Maisons royales: Blois, Amboise, Fontainebleau, Villiers-Cotterets, Charleval, Les Tuilleries, Saint-Maur, Chenonceaux.*
- 2) *Maisons particulières: Chantilly, Anet, Escouan, Dampierre, Chalauau, Beau-Regard, Bury.*

C) Für den beabsichtigten dritten Band: *Volume des monuments de Paris*, der nicht ausgeführt worden ist, sind fünf Blätter vorhanden, nämlich: *Die Fontaine des Saints-Innocens*; *die Bastille*; *das Bâtiment construit recemment entre le Petit-Pont et l'Hôtel-Dieu*; *Le Pont Notre-Dame* und *Perspective de l'intérieur de la Grande Salle du Palais, à Paris.*

Ferner seien hier zwei Fägenden von Giebelhäusern im Stil *Franz I.* erwähnt, oft als *Les maisons d'Orléans* bezeichnet; die eine trägt die Inschrift: »Post Tenebras sper oduc em «³⁵⁶⁾. Sie stammen offenbar aus der Zeit des mit 1534 datirten Thores. Die grosse Originalzeichnung *Du Cerceau's* zu einer dritten Fäade in ähnlichen Stil, gleichfalls 1534 datirt, habe ich in London entdeckt und im Folgenden (als Fig. 289) wiedergegeben.

Des Weiteren sei auf die *Compositions d'architecture* aufmerksam gemacht, fünf einzelne, seltene Blätter, ohne sichtbaren Zusammenhang, zwei davon datirt *Aureliae 1551*.

Endlich seien aus dem Gebiete der *Decoration* die nachfolgenden Werke angeführt:

Livre des grotesques (Grandes grotesques). Paris 1566 — nur zwei Exemplare desselben mit Titelblatt sind bekannt.

Grotesques (Petites grotesques). 1. Ausg. Orléans 1550; 2. Ausg. Paris 1562.

Grands cartouches de Fontainebleau und *Petites cartouches* — ohne Titelblatt.

2) Gruppe der Italiener und die Schule von Fontainebleau.

Es wurde bereits im Vorhergehenden angedeutet, dass einerseits das Emporkommen der französischen Architektur während der Zeit der Renaissance und die Entwicklung ihrer Jugendperiode bis zum Jahre 1530 oder 1535 ohne ein unmittelbares Mitwirken von Italienern auf französischem Boden als eine psychologische und künstlerische Unmöglichkeit erscheint, und dass andererseits für den Standpunkt, den sie um das Jahr 1535 innehatte, die Entwicklungsbahn, welche die französische Renaissance-Architektur durchlaufen hat, psychologisch und architektonisch ohne weitere Colonien von Architekten auf französischem Boden ganz gut denkbar wäre. Es ist dies deshalb denkbar, weil die französischen Architekten und der nationale Geschmack nunmehr weit genug entwickelt waren und einen so ausreichenden Keim des neuen Geistes in sich aufgenommen hatten, um fortan in Italien selbst dasjenige zu holen, was ihnen bis dahin durch italienische Meister und *Scarpellini* gebracht worden war. Denn gerade letzteres ist es, was die im Vorhergehenden geschilderten

163.
Schule
von
Fontainebleau.

³⁵⁶⁾ Abgebildet in: LÜBKE, a. a. O., 2. Aufl., S. 237.

fünf grossen Meister gethan haben, indem sie sich durch Studien in Italien selbst in so weit gehendem Masse ausgebildet hatten.

Die Geschichte zeigt jedoch, dass dieser Gedankengang sich nicht verwirklichte. Denn in der *École de Fontainebleau* haben wir auch für die zweite Phase der französischen Renaissance eine eben so wichtige italienische Colonie mitten im Herzen von Frankreich, wie eine solche in den ersten Phasen an der Loire vorhanden war und die den Namen *École d'Amboise* zu führen verdiente.

Dieser scheinbare Widerspruch zwischen demjenigen, was als denkbar möglich angesehen werden konnte, und demjenigen, was tatsächlich geschehen ist, lässt sich wohl daraus erklären, dass die erstere Annahme wohl zulässig gewesen wäre, wenn es sich nur um die äusserste, steinerne Architektur gehandelt hätte, dass aber für die Innen-Architektur und die Decoration, selbst im weniger nordischen Frankenlande, dieser zweite intensive Herd italienischer Cultur eine dringende Nothwendigkeit war. Ohne letzteren wäre die erste Grundlage, auf welche der Fortschritt in der Architektur fussen wollte, nicht gelegt worden. Diese neue Basis der modernen, d. h. italienischen Kunstauffassung, im Gegensatz zur mittelalterlich-gothischen, besteht aber gerade in der Wiederherstellung jener Harmonie zwischen den Wirkungskreisen der drei Schwesternkünste, ohne welche der den Gothikern fremde Begriff objectiver Vollkommenheit nicht erstrebt werden kann. Es galt, denjenigen Kunstgefühlen, denen Sculptur und Malerei entsprechen, wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, sie — so zu sagen — der sich allzu sehr germanisch-männlich, ja derb gebärdenden Architektur in Erinnerung zu bringen. Es galt, zu zeigen, dass die »Gentilezza« im Kreise der drei Grazien oder der Schwesternkünste eben so unentbehrlich ist, wie im Familienkreise. Aus diesem Grunde spielen in der Schule von Fontainebleau Maler und Bildhauer die erste Rolle; deshalb müssen auch in diesem Theile der Architekturgeschichte einige Meister der Schwesternkünste erwähnt werden.

Von einem höheren historischen Standpunkt aus betrachtet, dürfte — ungeachtet aller ihrer Mängel — die Schule von Fontainebleau keineswegs so unfruchtbar oder gar so vergiftend gewirkt haben, wie dies gegenwärtig von mancher französischen Seite geglaubt wird. Wer kann wohl behaupten, dass in dem Samen, den damals *Franz I.* und seine italienischen Meister ausstreuten, nicht auch jene guten Samenkörner vorhanden waren, die bei langsamem, aber sicherem Keimen erst im XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert in der Kunst diejenigen Früchte getragen haben und zum Theile noch tragen, auf welche kein Franzose verzichten möchte?

Die italienischen Meister, welche *Franz I.* nach Fontainebleau berief, entwickelten dafelbst eine äusserst rege Thätigkeit, aus welcher die sog. »Schule von Fontainebleau« hervorging. Mit Recht hält man ihren Einfluss auf die Entwicklung der französischen Kunst während der Zeit der Renaissance für sehr bedeutend; doch find gerade hieraus mehrfache Irrthümer hervorgegangen. Indem man nicht immer die richtige Natur dieses Einflusses begriffen hat, hat man ihn öfters auf Fälle ausgedehnt, wo derselbe gar nicht vorhanden war. Die Folge davon ist, dass in neuerer Zeit Schriftsteller von der Richtung *Palustre's* diesen Einfluss wieder unterschätzt haben oder denselben als nicht vorhanden glaubten und ihn deshalb leugneten³⁵⁷⁾.

357) *Bonnaffé* schreibt (in: *Gazette des Beaux-Arts* 1875, S. 394): »Dass die Italiener seit der Schule von Fontainebleau in Frankreich eine beträchtliche Rolle gespielt haben, fällt Niemand ein, zu bestreiten; soll man sie aber, aus Götzendienerei (*idolâtrie*) bereits am eigentlichen Beginne unserer Renaissance in Scène treten lassen und ihnen deren Initiative zuschreiben? ... ich gestehe, so leidenschaftlich auch meine Bewunderung für die unvergleichlichen Meister der italienischen Renaissance ist, so

Insbesondere meinte man, die Schule von Fontainebleau habe auf die Erbauung des Schlosses daselbst viel stärker eingewirkt, als dies tatsächlich der Fall war.

Ich glaubte lange Zeit hindurch, dass der thatfächliche Einfluss hauptsächlich auf dem Gebiete der Innen-Architektur und der Decoration stattgefunden habe. Nur allmählich konnte ich fest stellen, dass *Primaticcio* Gebäude von höchstem Werthe errichtet hatte und dass *Serlio*, obwohl er nur wenig gebaut zu haben scheint, einen sehr grossen Einfluss ausgeübt hat. Es muss deshalb auf das Wirken dieser beiden Meister hier näher eingegangen werden, während von der Thätigkeit anderer hier einschlägiger Künstler im Kapitel über »Innere Decoration« gesprochen werden wird. Da es indes nicht ausgeschlossen ist, dass *Rosso Fiorentino* gleichfalls eine architektonische Wirksamkeit entfaltet hat, so möge auch auf diesen hier in Kürze hingewiesen werden.

ζ) *Il Rosso (Giovambattista).*

Rosso, geboren am 8. März 1494 in Florenz, wird in den französischen Rechnungen als *Roux de Rouffe* oder *de Roux* bezeichnet. Er kam um 1530 nach Fontainebleau und war das Haupt der italienischen Colonie daselbst bis zu seinem im Jahre 1541 erfolgten Tode. Hauptsächlich ist er als Maler und Stuccateur bekannt. Er darf indes auch als Architekt nicht aus dem Auge gelassen werden; denn *Vasari* sagt von ihm³⁵⁸⁾: »nell' architettura fu eccellentissimo e straordinario«. Nach den von *Vasari* gebrauchten Worten hätte *Rosso* zuerst in Fontainebleau eine Galerie über oder an der *Basse court* begonnen, und zwar, wie man schliesen darf, auch als Architekt den Bau derselben unternommen; denn es wird von ihm gesagt: »indem er darüber nicht ein Gewölbe, sondern eine Decke mit sehr schöner Eintheilung ausführte«. Hierbei kann es sich nur um die *Galerie François I.* handeln, was auch mit demjenigen übereinstimmt, was *Vasari* mit richtiger Bezeichnung von der Bizarrie der Stuck-Decoration an den Wänden sagt. Demnach wäre es nicht unmöglich, dass die heute noch mit Pilastrern geschmückte Außen-Architektur am Obergeschoß der *Galerie François I.* und die Attika mit Dachfenstern von *Rosso* herrühren, falls letztere aus der Bauzeit des östlichen Flügels stammen³⁵⁹⁾.

164.
Rosso
als
Architekt.

Boitte, der jetzige Architekt des Schlosses zu Fontainebleau, schreibt dem *Rosso* die *Grotte des pins* und die Ausführung derselben dem *Fantuzzi* zu. Auch mir scheint diese Grotte unter allen Umständen auf einem italienischen Entwurfe, von *Rosso* oder von *Primaticcio*³⁶⁰⁾ herrührend, zu beruhen.

Beim Empfange Kaiser *Carl V.* in Fontainebleau (Ende 1539 oder Anfang 1540) hätte *Rosso* die eine Hälfte der Fest-Decorationen und *Primaticcio* die andere be-

geht sie doch nicht so weit, um die Geschichte zu ihren Gunsten zu entstellen. . . . Man zeige uns den italienischen Stempel an den ersten Werken der Renaissance.

In einem Artikel des »*Temps*« (9. Febr. 1891), wird gelegentlich der »*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*« gesagt: »... pour ce qui est de la peinture, il montre clairement que nos artistes attachés à la tradition réaliste de l'école flamande ne pouvoient rien prendre des Italiens parvenus au dernier période de raffinement. C'est pourquoi l'école de Fontainebleau reste stérile chez nous, et ses maîtres, comme les oiseaux des tropiques dans les climats tempérés, s'éteignirent dans l'oisiveté.« (Angeführt in: COURAJOD, L. *La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891, S. 5.)

³⁵⁸⁾ In: *Le vite de più eccellenti architetti etc.* Ausgabe von 1880, Bd. V, S. 156. — *Vasari* nennt einen Triumphbogen für den Einzug *Leo X.* in Florenz, ein Modell des Thrones von *Salomo*, verschiedene Entwürfe für Arezzo und Umgegend, darunter zu einer Capelle der *Fraternità*. In Fontainebleau hätte ihn der König zum *Capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture, ed altri ornamenti* gemacht . . . nel quale primieramente diede il *Rosso principio a una galleria sopra la bassa corte, facendo di sopra non volta, ma un palco ovvero soffitta di legname, con bellissimo spartimento. Le facciate dalle bande fece lavorare di stucchi, con partimenti bizzarri e stravaganti etc.*

³⁵⁹⁾ Im Folgenden wird, gelegentlich des Schlossbaues zu Fontainebleau, hierauf zurückgekommen werden.

³⁶⁰⁾ Siehe im Folgenden unter η die Notizen über diesen, so wie im Kapitel über die »Gärten« das über Grotten Gefagte.

forgt. Die Bogen, Kolosse etc. *Roffo's* seien das Schönste gewesen, was man auf diesem Gebiete bis dahin gesehen habe.

Die architektonische Begabung von *Roffo* und von *Primaticcio* klar hervorzuheben, ist aus dem Grunde wichtig, weil es dann etwas ganz Natürliches ist, dass Werke von ganz italienischem Charakter (wie die *Grotte des pins*) vor der Ankunft *Serlio's* in Fontainebleau (1541) entstanden sind; *Palustre* hingegen möchte aus diesem Umstände solche Werke als von Franzosen herrührend hinstellen³⁶¹⁾.

Roffo schmückte viele Räume des Schlosses zu Fontainebleau mit Malereien und Stuckarbeiten, deren mehrere von *Primaticcio* zerstört und durch gröfsere ersetzt wurden³⁶²⁾.

7) *Francesco Primaticcio.*

(*Le Primatice.*)

165.
Primaticcio
als
Architekt.

Im Vorliegenden dürfte wohl zum ersten Male der Versuch gemacht werden, die Thätigkeit des berühmten Malers *Primaticcio* als Architekt zu beleuchten und im Zusammenhang zu würdigen. Meines Wissens ist diese Seite seines Wirkens fast nur vorübergehend erwähnt worden, etwa wie eine sporadische Erscheinung, von welcher man nicht recht weiß, ob sie ernst aufzufassen ist. Daher ist es nicht zu verwundern, dass seine Ernennung zum höchsten architektonischen Amte in Frankreich, zur *Superintendance des bâtiments Royaux*, Manchen befremdend und Anderen als eine schreiende Ungerechtigkeit erschien. Allerdings fehlte bis vor Kurzem zur Erfassung der eigentlichen Persönlichkeit *Primaticcio's* als Architekt das verbindende Hauptglied, welches zugleich das bestätigende Element ist. Dieses herbeigebracht zu haben, ist das Verdienst *Théophile Lhuillier's*.

Diese Vernachlässigung mag wohl auch ferner daran liegen, dass von seinen drei baukünstlerischen Hauptwerken zwei seit längerer Zeit untergegangen sind. Das eine davon, das Schloss zu Monceau-en-Brie, wurde einem anderen Meister zugeschrieben, so dass man sich nicht recht traute, ihm die Autorschaft des Schlosses zu Ancy-le-Franc zuzuerkennen. Auch ein vierter von ihm herrührendes Werk, allerdings auf dem Gebiete der Decoration gelegen, die *Galerie d'Ulysse* zu Fontainebleau, ist nicht mehr vorhanden.

166.
Aus seinem
Lebenslauf.

Francesco Primaticcio ist 1490 zu Bologna geboren und starb 1570 zu Paris. Er arbeitete seit 1525 als Maler und Stuccateur unter *Giulio Romano* zu Mantua und wurde, damit er ähnliche Arbeiten in Fontainebleau ausföhre, 1531 nach Frankreich berufen. Durch diese Thätigkeit und seine Geschicklichkeit im Anordnen von Festlichkeiten erwarb er sich mit *Roffo* und nach dessen Tode als eigentliches Haupt der berühmten Schule zu Fontainebleau einen grossen Ruf. In den französischen Acten und in den *Comptes des bâtiments du Roi* wird er abwechselnd genannt: *Maistre Francisque de Primaticio dit de Boullongne*, oder: *l'abbé de Saint-Martin*, oder: *Saint-Martin, Francisque Primadicy*, oder auch nur: *le dit de Boullongne* und *Sieur de Boullongne*.

Durch seinen Lehrer *Giulio Romano* wurde *Primaticcio* in alle Geheimnisse des Zaubers der Farben- und Stucco-Decoration, die *Bramante* und *Raffael* in den Loggien

³⁶¹⁾ In den unvollständigen Acten findet *Roffo* zuerst in den *Lettres patentes* von Franz I. (Mai 1532) Erwähnung. (Siehe: *Archives de l'art français, Doc., Bd. III. 1853—55.*) Der Umstand, dass er bloß als zum *Paintre ordinaire pour l'excellente et grande industrie qu'il a en cet art* ernannt wird, hat hier nichts zu bedeuten, da *Primaticcio* in den Urkunden vor 1559 auch nicht als Architekt angeführt wird.

³⁶²⁾ *Molte camere, stufe e altre stanze.* (Siehe: *VASARI, a. a. O., Bd. V, S. 169 u. 170.*)

und in der Villa *Madama* zu Rom wieder aufgebracht hatten, eingeweiht. Leider nahm er auch viele Elemente der Willkür an, wie sie sich an den Werken von *Giulio*, *Perins del Vaga* und anderen Schülern *Raffael's* gleich nach dessen Tode zu entwickeln begann, Elemente, die einen Hauptcharakterzug in den sog. Cartouchen zu Fontainebleau und in der Decoration daselbst (z. B. in der *Galerie de François I.*) bilden. Allerdings ist letztere ein Werk von *Roffo*, der als Schüler *Michelangelo's* noch gefährlichere Elemente mitgebracht hatte³⁶³). Immerhin blieb *Primaticcio* von Manierismus nicht frei, und in der Uebertreibung der Länge seiner Figuren folgt er der gleichen Richtung, wie *Vasari*, *Salviati*, *Bronzino* und *Benvenuto Cellini*, *Du Cerceau* und andere Franzosen. Ja, bei den heutigen Anschauungen vieler Künstler und Kunstgelehrten wird *Primaticcio* wohl als der Vertreter der verfallenen italienischen Kunst angesehen, durch welche Frankreichs Genie für Jahrhunderte vergiftet worden sei. *Lübbe* konnte sich nicht zu der Annahme entschließen, dass die klare Anlage des Schlosses Ancy-le-Franc von einem solchen Meister herführen könne, und wir sehen *Palustre* zu abenteuerlichen Voraussetzungen von märchenwürdiger Phantasie greifen, nur um nicht *Primaticcio's* Autorität an der *Sépulture des Valois*, die er *Lescot's* würdig findet, zugeben zu müssen³⁶⁴).

Bei solchen und ähnlichen Urtheilen vergisst man zu leicht, dass ein Hof, an welchem die *Duchesse d'Étampes* und *Diana von Poitiers* so mächtig waren, nicht gerade geeignet waren, um Künstlern sittenreine, die Phantasie veredelnde Inspirationen zu verleihen. Deshalb ist es gut, von anderer Seite daran zu erinnern, dass der strenge *Poussin* zu sagen pflegte, er kenne nichts Geeigneteres, einen Maler heranzubilden und sein Genie anzufeuern, als die *Galerie d'Ulysse*³⁶⁵). Auch ist dessen zu gedenken, dass in den genannten drei hauptsächlichsten Architekturwerken *Primaticcio* eine systematische Strenge entwickelt hat, die im Aeuferen des Schlosses zu Ancy-le-Franc fast schon an hugenottische Nüchternheit oder an spanische Kälte grenzt.

Aus dem sonstigen Lebenslauf *Primaticcio's* dürfen die nachstehenden Daten von Interesse sein.

1532 wurde er wegen der Cartons der Tapisserie von *Scipio Africanus* nach Brüssel geschickt³⁶⁶).

Am 2. Juli 1533 begann er (mit *Nicolas Bellin, dit Modesne*) die Malereien in der *Chambre de la grosse tour* zu Fontainebleau³⁶⁷).

Im April 1536 wird er als *Conducteur et diviseur des dits ouvrages de stuc et peinture* im Zimmer der Königin bezeichnet und bezog monatlich 25 *Livres*³⁶⁸).

Zwischen 1537 und 1540 (im October) reinigte er die vier Gemälde *Raffael's*, welche dem Könige gehörten.

Im Jahre 1539 wird er als *Paintre et valet de chambre du Roy* bezeichnet und erhielt ein Jahresgehalt von 600 *Livres*³⁶⁹).

Zu Anfang des Jahres 1540 wurde *Primaticcio* von *Franz I.* nach Rom geschickt, »afin de pourtraire plusieurs medailles, tableaux, arcs triomphaux et autres antiquailles exquises y esfans, que nous desirons veoir aussi choisir et adviser celles que nous y pourrons recouvrer et accepter«³⁷⁰). Der König befahl am 13. Februar 1539 (n. St. 1540), ihm hierfür als Reisekostenentschädigung 675 *Livres* zu bezahlen³⁷¹).

³⁶³) Sollte dieser nach Frankreich versetzte Gegensatz der Richtungen *Raffael's* und *Michelangelo's* unter ihren Schülern in Fontainebleau nicht dazu beigetragen haben, die geringe Sympathie, die *Primaticcio* für die Werke *Roffo's* hatte, zu veranlassen?

³⁶⁴) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, Nummern von Jan., Apr. u. Oct.

³⁶⁵) Siehe: *Mariette's Abecedarario* in: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 212.

³⁶⁶) Siehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi*. Paris 1877—80. Bd. II, S. 366.

³⁶⁷) Siehe ebenda, Bd. I, S. 94—95.

³⁶⁸) Siehe ebenda, Bd. I, S. 98.

³⁶⁹) Siehe ebenda, Bd. II, S. 366.

³⁷⁰) Siehe: *Nouv. archives de l'art français*, 3. Serie, Bd. IV (1888).

³⁷¹) Siehe: LABORDE, a. a. O., Bd. I, S. 193.

Im Jahre 1541 starb *Roffo*. *Primaticcio* wurde zurückberufen und trat an seine Stelle. Er brachte *Vignola* mit nach Fontainebleau, ferner mindestens 133 Kisten³⁷²⁾ mit Marmorfiguren und Formen, darunter diejenigen des *Laokoon*, des *Tiberius*, des Apollo vom Belvedere, der Ariadne etc.³⁷³⁾. Ferner werden im genannten Jahre seine Malerei- und Stuckarbeiten im Saale des Königs, nahe bei seinem Zimmer, erwähnt, ferner diejenigen im Saal, in den Zimmern und in der *Étuve* (Dampfbad?) unter der grossen Galerie (*Franz I.*), endlich diejenigen im Ballsaal (*Galerie Henri II.*).

Falls der Brief vom 8. Februar 1545 (n. St. 1546), den *Franz I.* an den *Sr. Michelangelo* geschrieben haben und den der *Abbé de St.-Martin de Troyes* dem Künstler überbringen sollte, echt ist, so wurde *Primaticcio* noch ein zweites Mal nach Rom geschickt. Da dieser Brief³⁷⁴⁾ indes aus dem Besitz *Wicar's* stammt, so ist nicht ausgeschlossen, dass letzterer den Brief völlig erfunden und selbst geschrieben hat.

Am 21. Januar 1559 wurde *Primaticcio* an die Spitze aller Bauausführungen und sonstigen Unternehmungen der *Katharina von Medici* gestellt³⁷⁵⁾. Vom 12. und 17. Juli desselben Jahres sind Patente datirt, in denen der König seine Ernennung zum *Superintendant* der königlichen Bauten bestätigt.

Den 20. Januar 1563 (n. St.) verfasste *Primaticcio*, kurz vor einer neuen Reise nach Italien, in St.-Germain-en-Laye sein Testament³⁷⁶⁾.

In *Mariette's* »*Abecedario*«³⁷⁷⁾ werden noch folgende Werke als Arbeiten *Primaticcio's* angeführt: die Malereien in der ehemaligen Capelle des *Hôtel de Guise* zu Paris und in der Capelle des Schlosses de Fleury bei Fontainebleau, ein offenes Garten-Cabinet mit der Geschichte der Pomona und des Vertumnus im *Jardin des pins* zu Fontainebleau und die Zeichnung zur *Grotte des pins* ebendaselbst, zu der 1545 von *Fantuzzi* eine Variante gestochen wurde.

167.
Bauwerke.

Erst durch *Lhuillier's* urkundlich beglaubigte Entdeckung³⁷⁸⁾, dass *Primaticcio* der Architekt und ausführende Meister des grossen königlichen Schlosses zu Monceau-en-Brie (Fig. 116) war, trat die Thatsache wieder in das Licht, dass *Primaticcio* auch eine bedeutende baukünstlerische Thätigkeit entwickelt hat. Sobald dies fest steht, kann man wohl keinen Augenblick schwanken, dass man den Meister des Schlosses zu Ancy-le-Franc (Fig. 103, 264, 265 u. 326), der unbedingt ein Italiener war, auch in *Primaticcio* zu erblicken hat. Hierdurch wird der Umstand, dass er in den Baurechnungen als erster Architekt der Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis (Fig. 21, 106, 197 u. 213) genannt wird und bis an sein Ende diese Stelle innehatte, erst recht begreiflich, und zugleich wird er endgültig als der Erfinder dieses sehr interessanten Mausoleums fest gestellt.

Das Schloss zu Ancy-le-Franc galt stets als eines der interessantesten Werke der französischen Renaissance und nimmt durch die Strenge seiner Architektur unter den gleichzeitigen Denkmälern eine besondere Stellung ein. Es wurde bereits 1546 im Aeußersten vollendet, also zur Zeit, da mit dem Bau des Louvre-Hofes begonnen wurde; es entstand gleichzeitig mit *De l'Orme's* Schloss zu St.-Maur-les-Fossés und vielleicht auch mit der *Galerie François I.* zu Fontainebleau. Das genannte Schloss ist eines der frühesten, vielleicht sogar das früheste völlig im Stil der Hoch-Renaissance durchgeführte grössere Gebäude; in der Grundrissbildung steht es viel höher, als alle gleichzeitigen Werke französischer Meister.

³⁷²⁾ Siehe ebenda, Bd. I, S. 193.

³⁷³⁾ *Münz* lässt in seiner »*Allocution prononcée lors de la 14e réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*« *Primaticcio* 1543 zurückkehren, wohl auf Grund der Angabe von *Benvenuto Cellini*.

³⁷⁴⁾ Veröffentlicht in: *Archives de l'art français*, Bd. 9 (1857—58), S. 37.

³⁷⁵⁾ Siehe: *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, Bd. III, S. 250.

³⁷⁶⁾ Das Original befindet sich in Bologna und ist in *Gaye's* »*Carteggio*« veröffentlicht. *Tommaso Sandonini* vermutet (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31 [1885], S. 20), dass *Primaticcio* diese Reise vielleicht mit *Jean Goujon* gemeinschaftlich oder bald nach letzterem gemacht hat.

³⁷⁷⁾ Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 209.

³⁷⁸⁾ Siehe: *Journal officiel de la République Française* vom 19. April 1884, S. 2135 (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne en 1884) — ferner: *L'ancien château Royal de Monceau-en-Brie* in: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*. Paris 1884. S. 246.

Fast gleichzeitig (1549) mit dem Louvre-Hof und kaum in geringeren Abmessungen, fast gleichzeitig mit Michelangelo's Wiederaufnahme einer grossen Ordnung am Aeußeren der Peterskirche zu Rom (1547) führte Primaticcio dieselbe auch nach Frankreich ein, indem er sie im Aeußeren an Katharina's berühmtem Schlosse zu Monceau-en-Brie anwendete. Durch ein so grosartiges Beispiel und durch die Betonung dieser anderen Richtung in der architektonischen Auffassung machte er sicherlich einen gewaltigen Eindruck.

Auf dem Gebiete des Kuppelbaues war die *Sépulture des Valois* eine architektonische Composition, die in ihrer Art eben so hervorragt, wie diejenige von Lescot's Louvre-Hof. Wenn in den Stichen von Marot und Anderen nicht Alles trügt, so hatte Primaticcio hier einen Kuppelbau entworfen und auszuführen begonnen, dem weder Frankreich, noch Italien in dieser Art hätten etwas an die Seite stellen können. In der Kunst der Durchbildung des Grundrisses erweist sich Primaticcio als wahrer Architekt. Grundriss und Durchschnitt dieser Capelle lehren, dass er bei Giulio Romano noch eine ganz andere Anleitung, als in der bloßen Stuck- und Fresco-Decoration, empfangen hatte. (Siehe Art. 50, S. 52 u. Art. 51, S. 56.)

Um von der Bedeutung der Thätigkeit, die Primaticcio als *Superintendant* der königlichen Bauten entfaltet hat, einen Begriff zu geben, seien hier die Worte eines der ruhigsten und urtheilsfähigsten Franzosen angeführt. *Destailleur* schreibt nämlich ³⁷⁹⁾: »Die 1559 erfolgte Ernennung Primaticcio's zum *Superintendant* der königlichen Bauten bezeichnet ein wichtiges Datum: den Zeitpunkt, wo die Italiener, welche in Frankreich festen Fuß gefasst hatten, einen unmittelbaren Einfluss auszuüben begannen.« Er fügt hinzu: »1559 hatte die Renaissance ihre Meisterwerke hervorgebracht; sie sollte nunmehr den Weg ihrer Entartung antreten.«

168.
Thätigkeit
als
Super-
intendant.

Diese Worte, welche die Anschauungen, die man etwa um das Jahr 1860 hatte, wiedergeben, bedürfen in zweifacher Beziehung einer Ergänzung. Erstlich waren die Italiener schon seit 1495 nicht minder thätig, als zur Zeit der Hoch-Renaissance; nur waren die Früchte ihrer Beteiligung den Werken ihrer Heimath weniger ähnlich, als später. Fürs zweite dürfte die Thätigkeit Primaticcio's selbst als Architekt kaum oder gar nicht zur Entartung der Hoch-Renaissance beigetragen haben.

Hätte Primaticcio auch nur seine beiden Schlösser erbaut, so wäre dies schon hinreichend gewesen, um zu überzeugen, dass seine Ernennung zum *Superintendant* keine wirklich ungerechte Bevorzugung war. Indes kommt noch ein anderer Umstand hinzu, um sie noch erklärlicher erscheinen zu lassen. Bedenkt man, dass, mit Ausnahme von *Jean Goujon*, die fünf grossen französischen Meister nur Architekten in dem etwas ausschliesslichen, fast tyrannischen Sinne der Gotik waren und nicht, wie die Italiener (*Palladio* etwa ausgenommen) Künstler im weiteren Sinne des Wortes, so ist es leicht begreiflich, dass in einer Gesellschaft, wie die damalige, die sich noch nicht nach den Verhältnissen zur Zeit der Gotik zurückzusehnen brauchte, sondern vor Allem das Bedürfniss nach harmonischer Anmuth empfand, die vielseitigere und wärmere Empfindungsweise des Italieners ihn für die höchste Stellung, die Primaticcio bis an sein Lebensende bekleidete, und zwar ohne dass von Klagen der Einheimischen etwas bekannt geworden ist, durchaus und ohne Ungerechtigkeit gegen Andere noch besonders geeignet erscheinen ließ.

³⁷⁹⁾ In: *Notices sur quelques artistes français etc.* Paris 1863. S. 9.

Es wäre allenfalls die Frage aufzuwerfen, warum dieses höchste Amt nicht *Lescot* übertragen wurde? Hierauf lässt sich nur ziemlich unvollkommen antworten, indem man auf die allgemeinere Kunsthätigkeit *Primaticcio's* hinweist. Dieser war durch und durch Künstler, jederzeit bereit, auf der Bresche zu sein, während vielleicht *Lescot*, von adeliger Geburt und Stellung, kein Begehr nach der Unruhe, dem vielen Umherreisen und den sonstigen Mühen, die mit dem Amt des *Superintendant* verbunden waren, empfand³⁸⁰⁾.

Um ein besseres Verständniß von der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendant* der königlichen Bauten zu entfalten hatte, zu gewähren, um mehr Licht auf seine Befähigung zu diesem Amte zu werfen und um ein richtiges Urtheil über seinen schöpferischen Anteil an mehreren Bauten, die er unter sich hatte, zu ermöglichen, seien im Nachstehenden einige Auszüge aus den Rechnungen der königlichen Bauten wiedergegeben.

a) In seinem Anstellungspatent vom 12. Juli 1559 wird er als *Maistre François Primadici conseiller et ausmonier ordinaire* des Königs, als Abt von St.-Martin de Troyes bezeichnet. In Folge seiner großen Erfahrung in der Kunst der Architektur — heißt es weiter — von der er an verschiedenen Gebäuden mehrere Male große Beweise geliefert hat, beauftragt ihn der König mit der Inspection und der Unterhaltung aller seiner Baulichkeiten, ferner mit der Vollendung der bereits begonnenen Bauausführungen, so wie mit der Leitung und Direction aller derjenigen, welche er hiernach unternehmen könnte — mit Ausnahme des Louvre. Desgleichen soll er das Grabdenkmal des Königs Franz vollenden, alle Verträge abschließen, sämtliche Controle-Messungen vornehmen lassen — dies Alles an Stelle von *Philibert de l'Orme* und dessen Bruder *Jean de l'Orme*, mit dem gleichen Gehalt, welches diese Beiden zusammen bezogen, also 1200 *Livres* jährlich³⁸¹⁾.

b) Im Zahlungsbefehl vom 14. November 1559 wird gesagt, dass die Gebäude in Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, La Muette im Walde von Saint-Germain u. a. noch »sous la charge et conduite« (diese beiden Worte schließen den technischen Theil der Bauleitung in sich ein) von *Primaticcio* standen³⁸²⁾.

c) Durch das Patent *Franz II.* vom 17. Juli 1559 wird dem *Primaticcio* die »Charge et superintendance« aller königlichen Bauten, der begonnenen, wie der neu auszuführenden, übertragen, mit Ausnahme des Louvrebaues; ferner hat er im Verein mit *François Sannat* das Amt des *Controleur* zu übernehmen³⁸³⁾. Die Aufzählung dessen, was der *Controleur* zu thun hat, zeigt, dass die Aufgabe desselben u. A. völlig derjenigen der heutigen *Vérificateurs* in Frankreich entspricht; denn er hatte die Kostenanschläge und die Baurechnungen zu revidieren und an der Hand der Bauausführung zu controliren. Wenn somit für diese controlirende Thätigkeit ein besonderer hoher Beamter im Verein mit *Primaticcio* angestellt war, so geht daraus um so mehr hervor, dass des letzteren übrige und umfangreichere Wirksamkeit eine künstlerisch erfindende und bauleitende war; dies ist ja ohnedies in den Worten *Ordonnance, Conduite, Direction* und *Superintendance* enthalten. Allerdings muss hierbei zugegeben werden, dass die Worte *Ordonnance* und *Superintendance* auch fortwährend in einem ganz anderen Sinne, in demjenigen der Verwaltung, gebraucht werden, so dass man bei manchen Persönlichkeiten, denen ein folches Amt übertragen war, nicht weiss, ob man es mit thatfächlichen Baumeistern zu thun hat, sobald nicht andere, entscheidende Einzelheiten erwähnt werden.

d) Als Beispiel für den Doppelsinn, in dem das Wort *Ordonnance* gebraucht wird, sei folgende Stelle aus dem Jahre 1569 angeführt: »Autre dépense faite par le présent trésorier, de l'ordonnance de maistre François Primadicis de Boulongne, abbé de Saint Martin de Troye, aulmoisnier et superintendant des bastimens de Sa Majesté, pour la construction d'une grande galerie et pavillon édifiés de neuf en son château de Saint Liger, et iceux ouvrages de maçonnerie faits de l'ordonnance de maistre Philibert de Lorme, abbé d'Jevry«³⁸⁴⁾. Im ersten Falle bedeutet es einen Zahlungsbefehl *Primaticcio's*, im zweiten einen architektonischen Entwurf und eine Anordnung *De l'Orme's*.

³⁸⁰⁾ Vielleicht war auch die Stellung des Architekten des Louvre, d. h. desjenigen Schlosses, von dessen Donjon alle Lehen von Frankreich abhingen, eine derartige, dass ihm dadurch ein besonderer Rang verliehen wurde. Wurde doch diese Stelle, wenigstens zu *Lescot's* Lebzeiten, dem *Superintendant* nicht unterstellt; allerdings kann man letzteren Umstand auch durch *Lescot's* besondere Verdienste erklären.

³⁸¹⁾ Siehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi*. Paris 1877—80. Bd. I, S. 334, 398, 401; Bd. II, S. 14.

³⁸²⁾ Siehe ebenda, Bd. I, S. 397.

³⁸³⁾ Siehe ebenda, Bd. I, S. 401 ff.

³⁸⁴⁾ Siehe ebenda, Bd. II, S. 173.

Eine andere Bezeichnung, die zu Irrthümern führen kann, ist diejenige eines *Commissaire général*. In einer Rechnung vom 12. August 1568 bis 15. April 1570 wird *Primaticcio* als *Messire Francisque de Primadicis de Bollongne, abbé de Saint-Martin, commissaire général, sur le fait de sesdits bastimens*³⁸⁵⁾ bezeichnet, eben so in der letzten Rechnung vom Jahre 1576³⁸⁶⁾. *Commissaire* scheint demnach hier so viel wie *Surintendant de tous les bâtimens Royaux* zu bedeuten; doch wird unmittelbar darauf ein *Seigneur de Rosting* auch *Commissaire des bâtimens du Roy* genannt, und zwar mit dem gleichen Jahresgehalt, wie *Primaticcio*, nämlich 1200 *Livres*³⁸⁵⁾.

Prüft man nun die vorerwähnten Rechnungen in Bezug auf die Thätigkeit *Primaticcio's* als Architekt, so ergeben sich mit vollster Bestimmtheit als Werke, deren Entwurf von ihm herrührt und deren Ausführung er geleitet hat, zum mindesten die folgenden:

- a) die Grabcapelle (*Sépulture des Valois*) zu St.-Denis, in den Rechnungen als *Sépulture des Rois et Reynes de France* bezeichnet;
- b) das Grabmal *Heinrich II.* daselbst;
- c) das Denkmal zur Aufnahme des Herzens von *Heinrich II.*;
- d) dasjenige für das Herz *Franz II.*;
- e) der Gartenfaal im *Jardin de la Reine* zu Fontainebleau, und
- f) vermutlich noch manches Andere in Fontainebleau, das bei der Besprechung dieses Schlosses wird vielleicht bezeichnet werden können.

Bei dem unvollständigen und bloß fragmentarischen Charakter der in Rede stehenden Rechnungen, die wir noch besitzen, ist sicherlich manche Arbeit *Primaticcio's* gar nicht erwähnt oder mit Worten, die an die Autorschaft von bloß ausführenden Meistern glauben lässt. Zu den nicht angeführten Werken zählt jedenfalls das schöne Rustika-Thor, welches 1562 außen am Graben errichtet wurde, der damals die *Cour du cheval blanc* durchschnitt; dasselbe wurde später versetzt und bildet jetzt das Erdgeschoß des sog. *Baptistère de Louis XIII.*, welches als Eingang in die *Cour ovale* dient. Für den zweitgedachten Fall können die Apostel in der Capelle zu Anet als Beleg dienen, die zu Limoges in Email gemalt wurden und die man nach den Rechnungen für Erfindungen von *Michel Rochetel* gehalten hat.

Von der großen Thätigkeit *Primaticcio's* auf dem Gebiete der Innendecoration wird noch im einschlägigen Kapitel gesprochen werden.

3) *Sebastiano Serlio.*

Sebastiano Serlio stammt aus Bologna und lebte von 1475 bis 1554. Er war bereits 66 Jahre alt, als er nach Frankreich übersiedelte, und beschloß 13 Jahre später sein Leben daselbst. *Serlio* war der erste, der die Denkmäler des alten Roms und darunter einige Werke von *Bramante* veröffentlichte. In einer Zeit, wie diejenige von 1537 und 1540, in der die Blicke aller Architekten Europas sich immer mehr nach Rom zu richten begannen, genügte diese Thatsfache, um das Epochemachende der genannten Publicationen zu erklären. Sie fielen mit der Ankunft *Serlio's* in Frankreich und mit der daselbst beginnenden Hoch-Renaissance zusammen. Dies allein reicht aus, um den wichtigen Eindruck, den *Serlio* auf viele Franzosen ausübt, zu erklären; allein es muss auch Veranlassung sein, über seine Thätigkeit in Frankreich zu einiger Klarheit zu gelangen.

Nach der eingehenden Biographie, die *Charvet*³⁸⁷⁾ dem Bologneser Architekten und Schriftsteller gewidmet hat, wird es genügen, an dieser Stelle die Frage zu

169.
Aus seinem
Lebenslauf.

³⁸⁵⁾ Siehe ebenda, Bd. II, S. 177, 197, 198.

³⁸⁶⁾ Siehe: *Chronique des arts.* Paris 1895. Nr. vom 20. April.

³⁸⁷⁾ CHARVET, L. *Sebastien Serlio.* Lyon 1869.

erörtern, ob, wie *Palusstre* behauptet, *Serlio* eine Nullität, bloß ein »*Géneur*« war oder ob er, wie man lange glaubte, einen wirklichen Einfluss auf seine Zeitgenossen in Frankreich ausgeübt hat.

Serlio kam zu Ende 1541 nach Frankreich. Mit Frau und Kindern erhielt er zunächst eine Wohnung im Palast des *Tournelles* zu Paris³⁸⁸⁾ und wurde nahezu sofort am Palast zu Fontainebleau angestellt. Diese Ernennung erfolgte durch den König am 27. December 1541 mit der Bezeichnung »*Bastiannet Serlio, peintre et architecteur du pays de Bollongne la Grace . . .*« Sein Amt führte den Titel »*Paintre et architecteur ordinaire au fait de ses dits édifices et bastimens au dit lieu de Fontainebleau, auquel le dit Seigneur l'a pour ce retenu.*« Sein Jahresgehalt sollte 400 *Livres* betragen, und er hatte 20 *Sols* Diäten zu beziehen, wenn er sich auf Inspectionsreisen befand.

Auf Grund des Amtes, das *Serlio* in Fontainebleau bekleidete, hat man sich vielfach bemüht, ihm möglichst viele Theile des dortigen Schlosses zuzuschreiben³⁸⁹⁾. Von den heute noch erhaltenen Theilen desselben könnte man, sobald man bloß vom stilistischen Standpunkt aus urtheilt, nur die *Grotte des Pins* und diejenigen Theile der *Galerie François I.*, so wie der *Cour des fontaines*, die noch alt sind, als von ihm herrührend bezeichnen. Die *Comptes des bâtiments du Roi* lehren indefs, dass diese Theile meistens vor der Ankunft *Serlio*'s in Fontainebleau ausgeführt worden sind und somit von *Rosso* oder von *Primaticcio* herstammen. Eben so wenig gestattet der Stil des Peristyls in der *Cour ovale*, daran zu denken, dass sich *Serlio* an französische Verhältnisse angeschmiegt habe. Das architektonische Glaubensbekenntniß eines italienischen Künstlers von 1540, namentlich eines solchen, der, wie *Serlio*, theilweise Theoretiker war, lässt es nicht zu, Compromisse vorauszusetzen, wie sie bei den Meistern der früheren Generationen, der Uebergangs- und Früh-Renaissance-Periode, möglich waren. In diesem Augenblicke hätten etwaige Compromisse *Serlio*'s einen anderen Charakter gezeigt, als er am gedachten Peristyl zum Ausdruck kommt.

Die bekannte wehmüthige und ergebene Klage *Serlio*'s darüber, dass man ihn, der doch fortwährend in Fontainebleau wohnhaft war, auch nicht um den kleinsten Rath gefragt habe³⁹⁰⁾, bezieht sich auf die *Galerie Henri II.* und auf die Abänderung, welche die beabsichtigte Anordnung derselben 1547 erfuhr, als *De l'Orme* zum *Superintendant* ernannt wurde. Sie schliesst demnach die Möglichkeit nicht völlig aus, dass man zwischen 1541 und 1547, zu *Franz I.* Lebzeiten, ihn in Fontainebleau dennoch mit einigen Arbeiten betraut habe. Wären diese von einiger Bedeutung gewesen, so würde sie *Serlio*, ungeachtet seiner Bescheidenheit, schwerlich verschwiegen haben; denn er erzählt sogar von dem, was er an Stelle der *Galerie Heinrich II.* gethan hätte, wenn er um Rath befragt worden wäre.

Die Angaben, die in den *Comptes des bâtiments du Roi* über *Serlio* zu finden sind, sind von unglaublicher Armuth. Diese werthvolle Sammlung ist indefs, wie schon früher angedeutet wurde, in einem so ungemein fragmentarischen Zustande auf uns gekommen, dass man aus denselben zwar ganz bestimmte positive Schlüsse

³⁸⁸⁾ Siehe: *Sebastiani Serlio Bononiensis architectura liber septimus*. Frankfurt 1575. S. 98.

³⁸⁹⁾ Aus den Taufregistern der Gemeinde d'Avon Fontainebleau hat *Charvet* die Anwesenheit *Serlio*'s in Fontainebleau an folgenden Daten fest gestellt: 2. Nov. 1542, 18. Juli 1544 u. 22. Feb. 1553 (1554 n. St.?). Im ersten und letzten Datum war seine Frau *Pathe*, im zweiten war es *Serlio*. 1557, 14. Nov. war es seine Frau wieder; sie ist als *Veuve de dessunct maistre Sébastiano* bezeichnet, und 1560 bei einer ähnlichen Gelegenheit als *Francoise Pallaude l'estaliane*.

³⁹⁰⁾ Siehe sein Buch VII, S. 96 u. 97: » . . . Ma io che era in quel luogo e' habitava di continuo, nè mi fu dimandato un minimo configlio . . . «

ziehen kann, aber sich niemals gestatten sollte, negative Schlüsse zu ziehen, sobald jene Rechnungen schweigen, es sei denn, daß dieselben durch bestimmte Thatsachen aus anderen Quellen begründet sind. Das Wenige, was in den *Comptes* über *Serlio* gesagt wird, ist das Folgende.

Er erhielt an einem nicht näher angeführten Tage (zwischen 1541 und 1550) 96 *Livres 12 Sols* und 6 *d* für Lederhäute des Orients, die er für Fontainebleau gekauft hatte.

An einem gleichfalls nicht näher bezeichneten Datum werden die Maler *François* und *Jean Potier*, *Germain Musnier*, *Michel Rogetel*, *Barthelemy Dyminiato* (*da Miniato*) und *Battista Bagnacavallo* für die Malerei von Figuren an acht kleinen Thüren, wie es scheint, eines kleinen Schrankes im Cabinet des Königs bezahlt, »sous la conduite et charge de maître *Serlio*, architecte du Roy^e³⁹¹).

Bei der später noch folgenden eingehenderen Besprechung der Schlösser zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye und Ancy-le-Franc wird auf den Einfluß, den *Serlio* auf diese Bauten, wie manchmal behauptet wurde, ausgeübt hat, noch zurückzukommen sein.

Von den Bauwerken, welche sicher von *Serlio* herrühren, weiß man gegenwärtig nur das Thor des von ihm erbauten *Hôtel de Ferrare* in Fontainebleau anzugeben, eine Rundbogen-Arcade mit mächtiger Rustika und von zwei toskanischen Halbsäulen mit Gebälke und Giebel begleitet; die glatten Säulenschäfte sind durch vier Rustikabinder getheilt und mit der Boffenmauer verbunden; das Gebälke, ebenfalls glatt, wird von den fünf obersten Wölbsteinen unterbrochen; die drei mittleren davon, blockartig ausgebildet, reichen bis unter das Gefims. Die Verhältnisse und die frische Behandlung der Rustika erinnern an die letzte Manier *Bramante's*. Die drei grossen Gewölbeblöcke waren wohl Veranlassung, die drei Rustika-Arcaden der *Grotte des pins* — eines der wenigen Theile des Schlosses zu Fontainebleau, die thatfächlich italienischen Charakter haben — ebenfalls *Serlio* zuzuschreiben; indess beruht dies entschieden auf einem Irrthum, da dieselben vor dem Eintreffen *Serlio's* entstanden sind und, wie bereits gesagt wurde, entweder von *Rosso* oder *Primaticcio* herrühren.

170.
Bauwerke.

Nach dem 1547 erfolgten Tode *Franz I.* und in Folge der Anstellung *De l'Orme's* verlor *Serlio* sein Amt, verweilte indes noch einige Zeit zu Fontainebleau im Hause des Cardinals von Ferrara und ging dann — wie man glaubt, 1548 mit dem Cardinal *Ippolito d'Este* (von Ferrara) — nach Lyon. Während seines sechsjährigen Aufenthaltes daselbst fertigte er u. A. Entwürfe für ein Schloß Romarino mit vier Eckthürmen für Süd-Frankreich und für die *Loge du Change* zu Lyon an. Jedenfalls wurde letzterer, vielleicht wurden auch beide Entwürfe nicht ausgeführt.

Im Jahre 1552 betheiligte sich *Serlio* an den Decorations-Arbeiten für den Einzug des Cardinals von Tournon in Lyon, wobei er als »*Messire Sebastiano Bolonyesi ytallien ingénieurx*³⁹²) bezeichnet wird. Er starb 1554 in Fontainebleau, wohin er kurz vorher zurückgekehrt war.

Gleichgiltig, ob die früheren Anschauungen über *Serlio's* Bauthätigkeit richtig sind oder nicht, in einem Punkte war der Einfluß dieses Meisters auf die französische Architektur ein sehr bedeutender, nämlich durch seine Schriften. *Jean Goujon* hebt, wie schon in Art. 139 (S. 130) gesagt worden ist, 1547 in der *Martin'schen* Uebersetzung des *Vitruv* ausdrücklich hervor, daß *Serlio* in Frankreich der erste gewesen sei, der die Lehren *Vitruv's* in das richtige Licht gesetzt hat. *Bernard Palissy* spricht in

171.
Einfluß
der
Bücher
von
Serlio.

³⁹¹) Siehe: *LABORDE*, a. a. O., Bd. I, S. 172—174, 190, 203—204: «... aux ouvrages des deux petits huissets de menuiserie d'une petite aulmoire, au cabinet du Roy.»

³⁹²) Siehe: *CHARVET*, a. a. O., S. 91.

seinen überaus interessanten Schriften (1563) nur dreimal von Schriftstellern, die über Architektur geschrieben haben, und nennt dabei bloß *Serlio* und *Vitruv*, ersteren einmal neben *Du Cerceau*. Noch wichtiger ist das Zeugniß von *Philibert de l'Orme*, der bekanntlich vor allem Anderen gern von sich selbst spricht. Er unterläßt es im Jahre 1567, die Abbildungen des Colosseums zu Rom, das er ausgemessen hatte, zu geben, weil »*Messire Sebastian Serlio* es in seinem Buche hat drucken lassen, wie es ein Jeder sehen kann, mit mehreren anderen schönen Alterthümern, indem Alles in sehr guter Ordnung ist. Er ist der erste gewesen, der den Franzosen durch seine Bücher und Zeichnungen die Kenntniß der antiken Gebäude und mehrerer sehr schöner Erfindungen gegeben hat, indem er ein rechtschaffener Mann war (*homme de bien*), wie ich ihn gekannt habe und von sehr guter Seele, um, was er gemessen, gesehen und aus den Alterthümern entnommen hatte, veröffentlicht und guten Willens (*de bon coeur*) gegeben zu haben; und für die Frage, ob die Massen überall genau sind und legitim, verweise ich auf diejenigen, die ein gutes Urtheil haben, indem sie sie an Ort und Stelle gesehen haben³⁹³⁾«.

172.
Angeblicher
Einfluß
auf den
Louvrebau.

Neben diesem allgemeineren Einfluß, den *Serlio* durch seine Schriften ausgeübt hat, ist noch derjenige hervorzuheben, der von ihm auf den Bau des Louvre ausgingen sein soll. *Claude Perrault*, der Erbauer der Colonnade dafelbst, sagt³⁹⁴⁾, daß der Einfluß *Serlio's*, seine Anweisungen den Franzosen so nützlich waren, daß sie es *Lescot* möglich machten, einen Entwurf zu liefern, der demjenigen *Serlio's* vorgezogen wurde. Hieraus geht hervor, daß *Serlio* wahrscheinlich einen Entwurf für den Louvre angefertigt hat, und der Umstand, daß dem König der Entwurf *Lescot's* besser gefiel, als jener von *Serlio*, ist noch kein Beweis dafür, daß letzterer nicht auch eine gute Leistung war, oder gar Anlaß dazu, *Serlio* als schaffenden Architekten verächtlich zu behandeln, wie dies von mancher Seite geschieht. Was *Rivoalen* unlängst³⁹⁵⁾ vom Einfluß der Abbildungen im Buche *Serlio's* auf die Architektur von Flandern und England geäusserzt hat, gilt in gleicher Weise über seinen Einfluß auf viele französische Meister gerade in der Zeit der beginnenden Hoch-Renaissance, wo man endlich so weit gelangt war, die Formen der Antike und der *Bramante'schen* Architektur Italiens nicht mehr nach phantasiereichen Gedanken zu übersetzen, sondern sie um ihrer objectiven Schönheit willen zu schätzen anfing. Auch durch Beantwortung von Fragen, wie die von *Goujon* gestellten (siehe im Folgenden: Säulenordnungen, dorisches Kapitell) und durch directen Unterricht, wie der an *Philander* ertheilte, hatte *Serlio* gleichfalls Gelegenheit, seinen Einfluß auszuüben.

i) Andere italienische Meister.

173.
Della Robbia.

Aufser den hervorragenden, im Vorhergehenden vorgeführten drei Architekten sind noch einige andere aus Italien stammende Meister hervorzuheben.

• 1) *Girolamo della Robbia*, Mitglied der berühmten Florentiner Terracotta-Künstlerfamilie, kam um 1527 nach Frankreich und verdient wegen seiner mindestens 35-jährigen Thätigkeit in diesem Lande und der verschiedenen Formen, in denen dieselbe auftritt, Erwähnung. Vom König als Bildhauer mit 240 *Livres* Gehalt angestellt, führte er zuerst im Verein mit *Pierre Gadier* aus Tours und nach des letzteren Tode

³⁹³⁾ Siehe: *DE L'ORME, PH. Le premier tome de l'architecture.* Buch VII, Kap. 1. S. 202v.

³⁹⁴⁾ In: *PERRAULT, CL. Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé.* Paris 1674. — Im Vorwort schreibt er (siehe: *Revue gén. de l'arch.* 1887, S. 135), que lorsque le Roy François I. fit venir d'Italie Seb. *Serlio*, à qui il donna la conduite des bastiments de Fontainebleau, nos architectes profitèrent si bien de ses instructions que, pour le projet du Louvre, le dessin d'un Français, l'abbé de Clagny^e fut préféré au dessin de *Serlio* —*. Als Marginal-Anmerkung schreibt hier *Perrault*: *Jean Goujon, Parisien et M. Ponce*.

³⁹⁵⁾ Siehe: *PLANAT*, a. a. O., Bd. 6, S. 357 (Artikel: Englische Renaissance.)

mit *Gratian Francois* als *Maistres maçons* und Unternehmer das Mauerwerk und die Steinhauerarbeit des Schlosses Madrid im *Bois de Boulogne* aus. Er entwarf als *Sculpeur et emailleur du Roi* die emaillierte Terracotta-Decoration im gleichen Schlosse und führte sie auch aus; er übernahm die Ausführung einzelner Figuren für die von *Primaticcio* entworfenen Denkmäler *Heinrich II.* und für das Herz *Franz II.* In wie fern dieser Meister als der Architekt des Schlosses Madrid angesehen werden darf, davon wird noch später die Rede sein; auch sei auf die unten genannte Monographie³⁹⁶⁾ verwiesen.

2) *Maistre Francisque Scibecq*, *dict de Carpy*, bezeichnet als *Menuisier ordinaire du Roy*, 1548 wohnhaft zu Paris, hatte als Holzkünstler bereits 1532 ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*, hat somit eine sehr bedeutende Stellung bekleidet. Er war oft gleichzeitig in Fontainebleau, in Saint-Germain, in Vincennes und am Louvre thätig, und von ihm röhrt auch die Holztafelung in der *Galerie François I.* zu Fontainebleau her. Interessant ist sein 1548 mit *Philibert de l'Orme* abgeschlossener Vertrag, betreffend eine Kanzel und die Schranke zwischen Chor und Schiff in der Schloss-Capelle zu Saint-Germain, worin es heißt, dass die Kapitelle nicht, wie in der beigelegten Zeichnung, dorisch, sondern korinthisch sein sollen.

174.
Scibecq.

3) *Domenico del Barbiere* oder *Domenico Fiorentino*³⁹⁷⁾, auch unter dem Namen *Ricoveri* bekannt, wird von *Vasari* als der bestiegteste unter den Gehilfen *Roffo's* bezeichnet; er war ein vortrefflicher Zeichner und in sehr verschiedenartiger Weise zu Fontainebleau, Meudon und Joinville, vor Allem aber zu Troyes beschäftigt. Gerade bei diesem Meister zeigt es sich, wie die Schule von Fontainebleau sich über andere Theile von Frankreich verbreitete. 1549 vereinigte er sich mit seinem Schwiegersohn *Gabriel le Tavereau*, um den Lettner in der Kirche *St.-Etienne* zu Troyes, der als sein Meisterwerk gilt, aber in der Revolutionszeit zerstört worden ist, auszuführen. Im darauf folgenden Jahre übernahm er mit *Jean le Roux, dit Picard*, für Joinville das Mausoleum des Gründers des Hauses *Guise*, *Claude de Lorraine*, wovon nur noch zwei Karyatiden in der *Mairie* zu Joinville erhalten sind.

175.
Domenico
Fiorentino.

*) Einige französische Meister.

Für die in Rede stehende Periode der Architektur Frankreichs sind auch einige aus diesem Lande stammende Meister zu erwähnen.

176.
Philander.

1) *Guillaume Philander* oder *Philandrier*, geb. 1505 zu Chatillon-sur-Seine, Schöpfer *Serlio's*, wurde 1533 Kanoniker der Kathedrale zu Rodez und arbeitete an der Vollendung der letzteren, namentlich an der Bekrönung derselben und an verschiedenen Theilen im Inneren; ihm werden die besten Häuser zu Rodez zugeschrieben. 1545 gab er in Paris und 1552 in Lyon die Uebersetzung des *Vitruv* heraus und starb 1563.

177.
Chambiges.

2) *Pierre Chambiges II.*, wahrscheinlich der Sohn von *Peter Chambiges I.* und Enkel von *Martin Chambiges*; es ist nicht zu entscheiden, ob er mehr als Architekt oder mehr als Unternehmer anzusehen ist. 1575 wird er in Bezug auf die Besitzungen seiner Frau zu Saint-Quentin als *Charpentier* bezeichnet; hingegen war er 1599 und 1602 *Juré du Roy en l'office de maçonnerie* zu Paris. Er wird im Jahre 1613 noch erwähnt und starb 1615 in hohem Alter. Man nimmt an, dass nur er derjenige »*Chambiges*« sein könne, der nach der Angabe *Sauval's* die kleine Galerie des Louvre (1566 oder 1567) begonnen hätte.

178.
Meister
der Familie
Grappin
u. A.

3) Nach *Palusatre* sollen die so überaus interessanten Theile der Façade der Kirche zu Gisors von *Robert Grappin*, seinen Söhnen *Michel, Jacques* und *Jean I.* und seinem Enkel *Jean II.* herrühren. Nach derselben Quelle wären der Familie *Grappin* auch Theile der Kirchen zu Vetheuil, Magny, Saint-Gervais und Montjavoult zuzuschreiben.

4) Als Erbauer des Vierungsturmes der Kirche *St. Pierre* zu Coutances (Fig. 183) nennt *Palusatre* *Richard Vatin, Guillaume le Roussel* und *Nicolas Saurel*. Eben so bezeichnet er *Nicolas Ribonnier* als den Architekten des Schlosses zu Sully und desjenigen zu Pailly.

5) Auch müssten hier wieder von den Meistern der Früh-Renaissance *Hugues Sambin* (siehe Art. 127, S. 123) und *Nicolas Bachelier* (siehe Art. 128, S. 123) genannt werden, da nicht anzunehmen ist, dass sie zum bizarren Stil ihrer letzten Lebensjahre gelangt sind, ohne eine strenge Phase durchgemacht zu haben; in dieser hat wohl *Bachelier* (1555) das prächtige *Hôtel d'Azezat* zu Toulouse hervorgebracht.

6) Nach einer Inschrift vom Jahre 1560 scheint *Jean de Beaujeu* Architekt der Façade der Kathedrale zu Auch zu sein.

7) Schliesslich müsste — der Zeit nach — an dieser Stelle von den Werken von *Bernard Palissy* die Rede sein; indessen wird, ihres Charakters wegen, erst im Folgenden davon gesprochen werden.

396) CAVALUCCI, J. & E. MOLINIER. *Les Della Robbia et leur œuvres*. Paris 1884.

397) Siehe: BABEU, A. *Dominique Fiorentin. Mémoire lu à la Sorbonne*. Paris 1877 — und: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 28, S. 333.

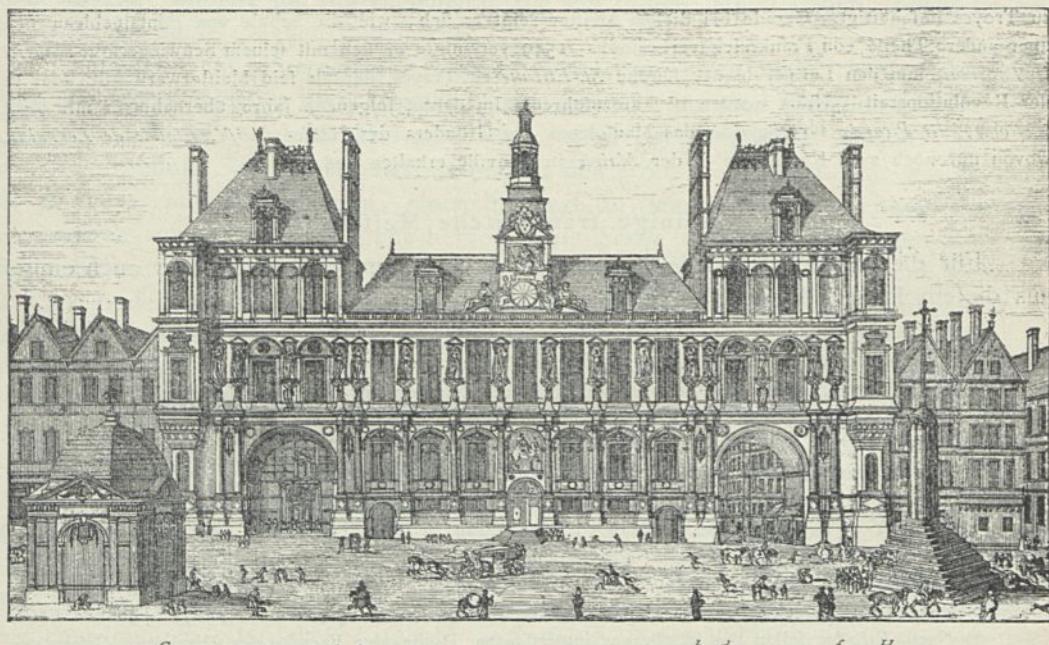
3) Entwicklungsgang und Charakter der Hoch-Renaissance.

179.
Strömungen.

Die allgemeine Kennzeichnung der Hoch-Renaissance erfolgte bereits in Art. 135 (S. 127). Es erübrigt nun noch, Einiges über den Entwicklungsgang derselben zu sagen, ferner über die Erscheinungen, welche als Mittel zu ihrer Entwicklung dienten, und die Bahnen, die sie durchlaufen hat, endlich über die Einwirkung der Hoch-Renaissance auf die spätere Architektur Frankreichs.

In jeder geschichtlichen Darstellung und künstlerischen Würdigung eines Stils bietet die Schilderung der Zeit seiner höchsten Blüthe besondere Schwierigkeiten. Hier steht man stets den grössten Meistern und den vollkommensten Werken gegenüber. Um beide richtig zu würdigen, in so fern dies überhaupt möglich ist, um in Worten dasjenige zu fassen, was vor Allem Aufgabe der bildenden Künste ist —

Fig. 32.

Ursprüngliche Gestalt des ehem. *Hôtel-de-Ville* zu Paris ³⁹⁸⁾.

dazu würde in erster Reihe gehören, daß man selbst ein grosser Meister oder ein demselben ebenbürtiger, selbst schöpferischer Geist sei. Wie selten dies zutrifft, vielleicht sogar niemals, braucht nicht gesagt zu werden. Gegenwärtig sind die Schwierigkeiten noch grösser, weil wir in einer Phase von überwiegend subjectiver Auffassung der Kunst stehen und weil diese Geistesrichtung in der Regel mehr Mühe hat, den Meistern und Werken jeder höchsten Blüthezeit gerecht zu werden. Beide erblühen nur dann, wenn das freie schöpferische Feuer des Künstlers mit innerster Ueberzeugung und Begeisterung völlig harmonisch und innig mit den ewigen objectiven Gesetzen sich verbindet und somit freiwillig einer gewissen Art und Weise der Freiheit mit vollster Ueberzeugung entsagt und in eine Beschränkung der eigenen Einfälle und Phantasien zu Gunsten des höchsten Ziels einwilligt.

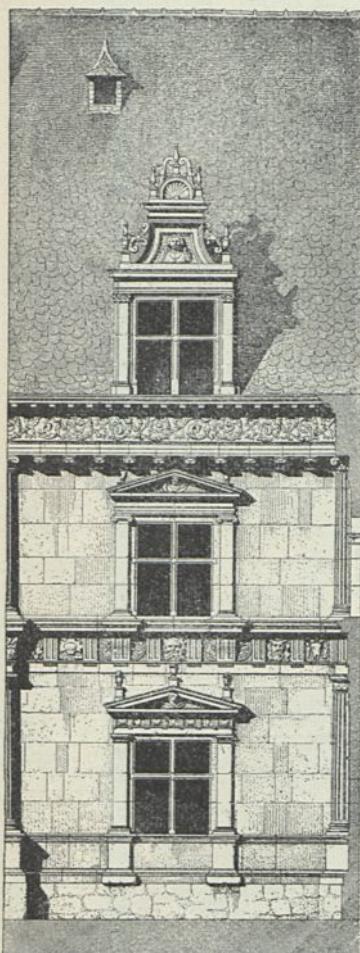
³⁹⁸⁾ Facs.-Repr. nach: ISRAEL SILVESTRE, a. a. O., Bd. 1, S. 159.

Die Schilderung des Höchsten, was die französische Architektur der Renaissance geleistet hat, wird sich naturgemäß nur aus dem gesammten vorliegenden Bande ergeben. Deshalb können hier nur die Hauptzüge und -Charaktere angeführt werden, die zur jeweiligen besseren Orientirung nöthig sind.

Unter den Erscheinungen, welche als Mittel oder Werkzeuge zur Entwicklung der Hoch-Renaissance dienten, sind hervorzuheben:

a) die mehr einheimische, aus der Früh-Renaissance selbst sich heraus entwickelnde Strömung;

Fig. 33.



Schloss zu Bournazel. — System des Hofes (Nordflügel³⁹⁹).

b) die durch Franzosen, wie es die Gruppe der fünf großen Architekten waren, aus Italien fertig mitgebrachte Richtung;

c) die Schule von Fontainebleau, in der zwei genau zu unterscheidende Richtungen hervorzuheben sind, nämlich:

a) die ganz freie, willkürliche, manche Zeichen des Verfalles in sich tragende Richtung der Innendecoration und

b) die strenge Richtung *Prismaticcio's* in der eigentlichen Architektur und der Ausbildung derselben; die Schriften *Serlio's* u. A. trugen hierzu wesentlich bei.

Diese drei Hauptrichtungen wirken gleichzeitig neben einander. Chronologisch, insbesondere bezüglich der Innendecoration, steht die Schule von Fontainebleau zuerst fertig da. Als moralischer oder psychologischer Hebel hat sie sicherlich in weit größerem Mafse gewirkt, als heutzutage vielfach geglaubt wird.

Indes muss noch eine weitere Erscheinung angeführt werden, nämlich:

d) die Richtung von *Bernard Palissy*, welche auch Elemente einer hugenottischen Aesthetik aufweist. Sie ist so einzig in ihrer Art, dass es sogar schwer wird, für sie eine ganz zutreffende Bezeichnung zu finden. Diese Richtung hat nicht etwa an der Entstehung dessen, was man gewöhnlich unter dem Worte Hoch-Renaissance versteht, mitgewirkt; aber sie gehört zu einer vollständigen Schilderung des Gesammtbildes und der künstlerischen Geistesrichtung jener Zeit. Denn es ist von besonderer Wichtigkeit, klar darzulegen, dass selbst in der in Rede stehenden

Phase reinsten und intensivsten italienisch-lateinischen Einflusses eine entgegengesetzte Strömung herrschte, deren Vorhandensein für das bessere Verständniß späterer Phasen der französischen Architektur sehr werthvoll ist. Selbst dann, wenn dieselbe nur noch äußerst schwach gewesen sein sollte, wäre es um so beachtenswerther, dass sie in diesem Augenblicke durch eine so bedeutende und in der französischen Kunst einzig da stehende Persönlichkeit, wie *Bernard Palissy*, vertreten wurde. Die Kunstrichtung,

³⁹⁹ Facs.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance monumentale en France etc.* Bd. I. Paris 1864.

die letzterer in seinen leider untergegangenen Werken, zum Theile noch mehr in seinen Schriften, vertrat, ist so eigenartig, dass sie allein dem Programm einer ganzen Schule gleich kommt. Ja noch mehr, seine Ideale bilden eine der überaus seltenen Aeußerungen über eine Aesthetik, die ihrem inneren Wesen nach als protestantisch-hugenottisch bezeichnet werden muss.

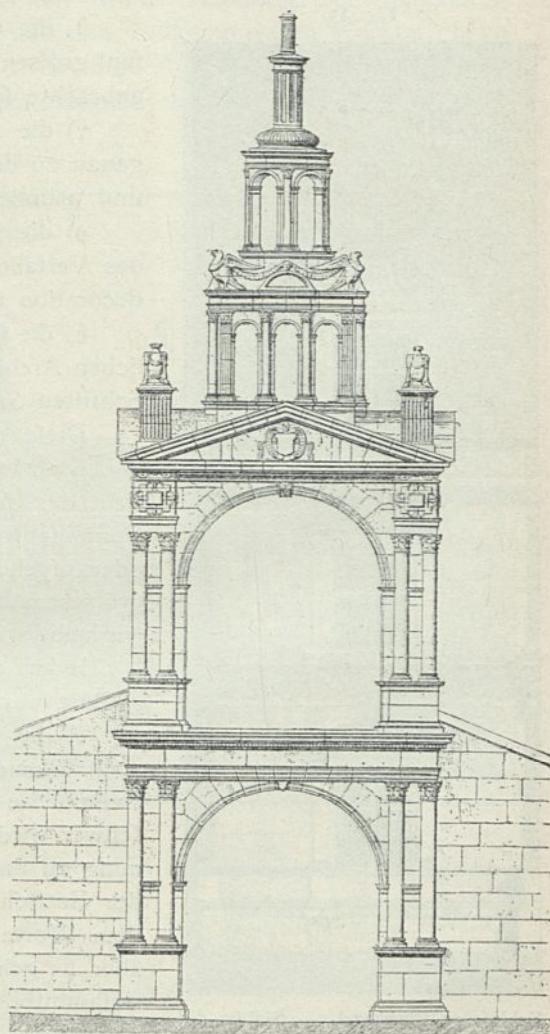
180.
Einheimische
Weiter-
entwicklung
der Früh-
Renaissance.

In der einheimischen Kunstrichtung erblickt man, so zu sagen, wie auf französischem Boden die Früh-Renaissance zur Hoch-Renaissance umgebildet, letztere aus ersterer gleichsam herausgezogen wird. Vor Allem handelt es sich hierbei darum, das Verhältniss der tragenden Bautheile zu den getragenen immer strenger und im Sinne der antiken Säulenordnungen darzustellen. Die Meister, welche in diesem Sinne thätig waren, hat man sich wohl als Künstler vorzustellen, die in Frankreich mit den Formen des Stils *Franz I.* vollkommen vertraut waren und sich nun auch die Antike und die italienische Hoch-Renaissance — sei es in Italien selbst oder durch nach Frankreich gekommene Italiener — zu eignen machten.

Als Beispiel dieser Strömung sei das Erdgeschoß des *Hôtel-de-ville* zu Paris (Fig. 32³⁹⁸) vorgeführt. Mir ist nicht bekannt, ob in Frankreich ein noch früheres Beispiel von so reiner Säulenordnung mit besonders schön geschwellten, canelirten Schäften besteht, wie diejenige, die *Boccadoro* von 1532 an hier ausgebildet hat. Die Säulen, welche *Lescot* 15 Jahre später im Louvre-Hof zu schaffen begonnen hat, sind wohl classischer in den Kapitellen, aber kaum schöner durchgebildet. Auch die Arcaden *Boccadoro's* haben schöne Verhältnisse, und an den Profilen sieht man, dass der Meister diese Architektur nicht in Frankreich gelernt hat⁴⁰⁰.

Hieraus darf man wohl schliessen, dass, wenn *Domenico da Cortona* an seinen Fenstergiebeln weniger reife Formen und Profilirungen angewendet hat, dies nicht daher kam, dass er sie nicht kannte,

Fig. 34.

Capelle St.-Romain zu Rouen⁴⁰¹).

⁴⁰⁰ *Patuſtre* fragt sich (in: *L'architecture de la renaissance*, Paris 1892, S. 223) — um sich darüber zu tröſten, dass am *Hôtel-de-ville* die Autorſchaft *Boccadoro's* die Angriffe seiner Geſinnungsgenoffen überſtanden hat, und der durch seine Theorie nicht im Stande ist, diese Formen bei einem Italiener zu erklären — ob denn *Boccador* erst in Frankreich die Architektur ſtudirt habe?

⁴⁰¹ Facs.-Repr. nach: *BERTY*, a. a. O., Bd. II.

fondern weil der allgemeine Geschmack noch die phantasievolleren Formen aus der Zeit *Franz I.* verlangte.

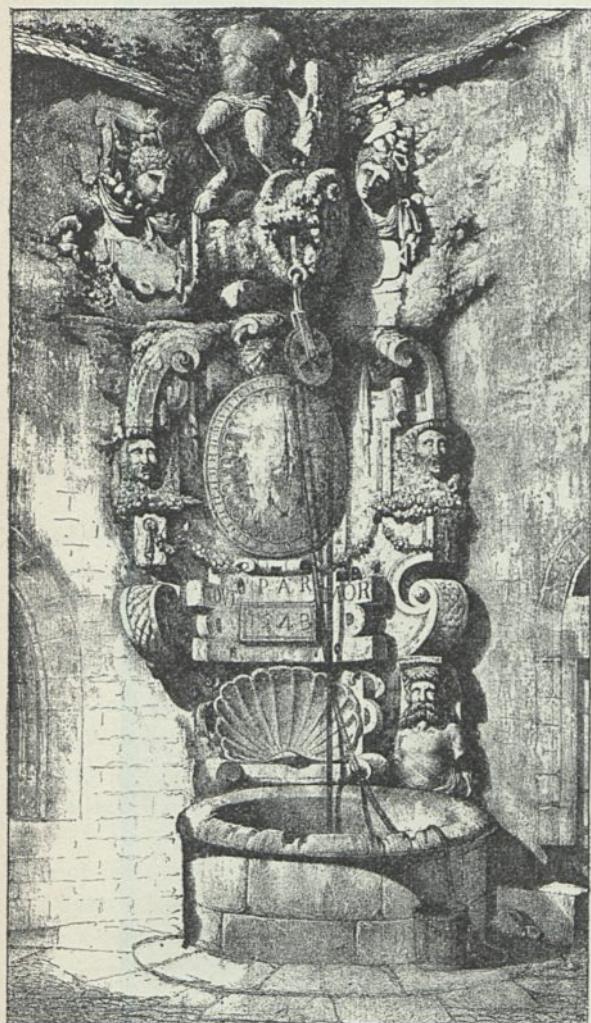
Eine ganz ähnliche Façadenbildung mit vorgestellten Säulen zeigte eine gleichzeitig (zwischen 1527 und 1532) errichtete, kurze Façade im ehemaligen Schloss zu Chantilly⁴⁰²⁾, eben so der schöne Hof im Schloss zu Mesnières (in der Normandie).

Einen weiter gehenden Schritt hat das Schloss zu Bournazel (Fig. 33³⁹⁹) aufzuweisen.

Wenn man die verschiedenen Theile desselben mit einander vergleicht (siehe Fig. 33, 104 u. 287), so sieht man, dass auch hier ein Herausbilden der Hoch-Renaissance aus Früh-Renaissance-Gedanken stattgefunden hat. In der durch Fig. 33 veranschaulichten Nordseite des Hofs sind die Formen schon insgesamt diejenigen der Hoch-Renaissance, hingegen die Verhältnisse noch gedrückt und schwerfällig.

Aehnliche Erscheinungen kann man an den Façaden des ehemaligen Schlosses Madrid bei Paris (siehe Fig. 31, S. 112) beobachten, namentlich in den nach oben zu immer reiner werdenden Fensterformen, desgleichen an den Hoffronten des alten Schlosses zu St.-Germain-en-Laye (Fig. 85), obwohl in ganz anderem Geiste, und an einem Portal des Schlosses zu Assier.

Auf dem Gebiete des Kirchenbaues lassen sich ähnliche Tendenzen verfolgen. In dieser Richtung sei auf Fig. 151, 152, 158, 177, 178, 181 u. 183 verwiesen, insbesondere wenn man das darin dargestellte Innere mit dem in seiner allgemeinen Erscheinung vielmehr gothifirenden Aeuferen vergleicht. Endlich sei in diesem



Brunnen von 1543 im Hof *Des Prisons* zu Dijon⁴⁰³⁾.

Sinne noch des Thurmes zu Bressuire (Fig. 312), der mittleren und oberen Theile von der Façade der Kirche *St.-Michel* zu Dijon und der Kirche zu Luzarches gedacht.

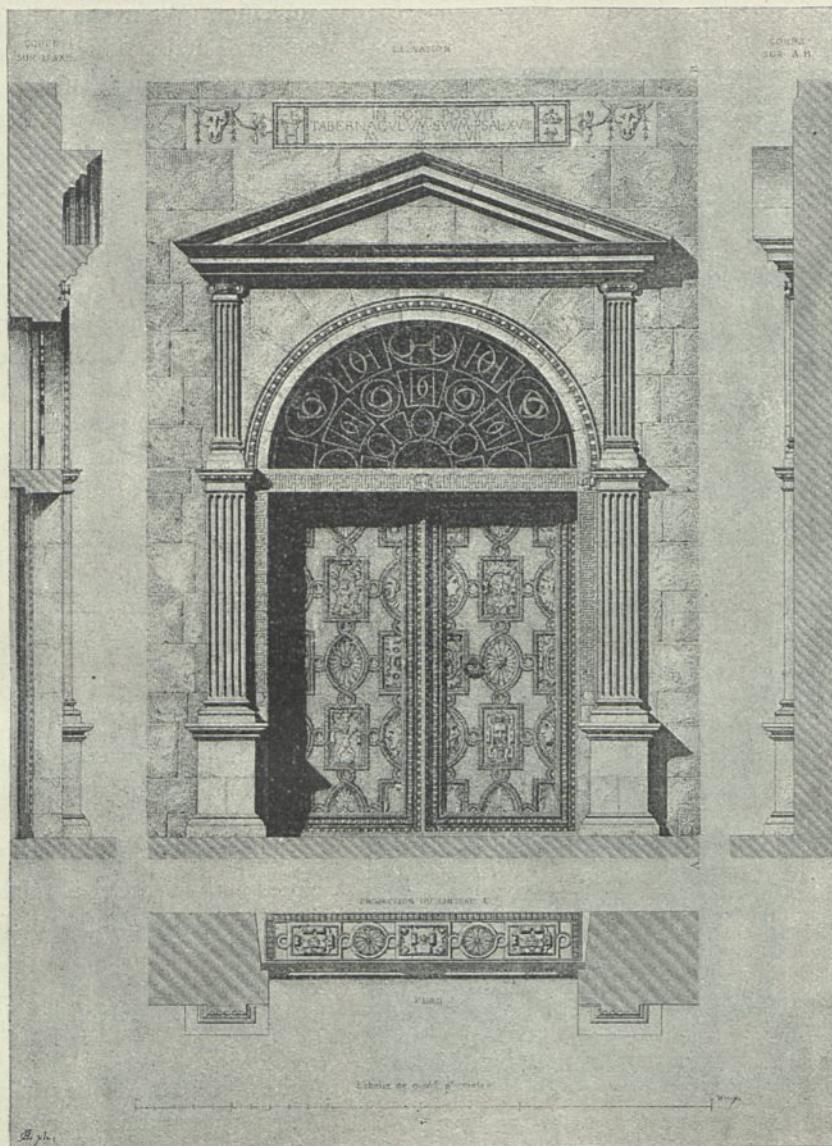
Es liegt selbst im Wesen dieser Strömung der auf französischem Boden »werden-

⁴⁰²⁾ Abgebildet in: DU CERCEAU, J. *Les plus excellents bastiments de France*. Band II. Paris 1579 — und in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* S. 223.

⁴⁰³⁾ Facs.-Repr. nach: NODIER, CH., J. TAYLOR, A. DE CAILLEUX (DE CESENA, DE COURCELLES u. A.). *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Paris 1820—63. Band Dijon.

den« Hoch-Renaissance, dass sie eigentlich vielfach den Charakter eines Uebergangsstadiums trägt, welches — zum mindesten in seiner feinsten Blüthe — bereits unter der Bezeichnung *Stile Marguerite de Valois* besprochen wurde. Wenn an dieser Stelle auch noch auf andere Stufen solcher Uebergänge zurückgekommen wird, so

Fig. 36.

Thür zu Clermont-Ferrand (1557⁴⁰⁴).

geschieht dies, um die verschiedenen Quellen, welche bei der Ausbildung der Hoch-Renaissance mitgewirkt haben, noch deutlicher zu betonen und auf die Ungleichartigkeiten ihrer Charaktere die volle Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken.

⁴⁰⁴ Facs.-Repr. nach: DALY, C. *Motifs historiques d'architecture etc.* Bd. I. Paris 1869.

Um noch besser darzuthun, wie die aufwärts strebende Richtung gleichzeitig mit der durch Willkür schon dem Verfall entgegengehenden Strömung der Schule von Fontainebleau, derjenigen der Innendecoration, wirkte, wurden für diese Stelle die Abbildungen der *Chapelle St.-Romain* (Fig. 34⁴⁰¹) vorbehalten, deren bereits in Art. 134 (S. 127) erwähnt wurde. Die Nebeneinanderstellung von Fig. 34 u. 35⁴⁰³) zeigt, wie gross der Abstand zwischen den beiden gleichzeitigen Stilrichtungen war. Es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz denken, als derjenige zwischen dem edlen Aufbau und der frischen Begeisterung des nun — so zu sagen — ganz in die Hoch-Renaissance eingetretenen Früh-Renaissance-Meisters der *Chapelle St.-Romain* einerseits und den bizarren Formen des fischerlich gleichzeitigen Brunnens (von 1543) zu Dijon andererseits, der zu der nunmehr vorzuführenden Strömung gehört.

Ungeachtet des Einflusses der Schule von Fontainebleau, der keineswegs geschmälert werden soll, kann man doch annehmen, dass die Hauptschlacht, welche in dieser Zeit den Sieg der Hoch-Renaissance in Frankreich sicherte, von denjenigen Franzosen geschlagen wurde, welche, wie die fünf grossen Meister, selbst nach Italien gegangen sind und dort lange genug geweilt haben, um als italienisch (hauptsächlich in der letzten Manier Bramante's) geschulte Architekten in ihre Heimath zurückzukehren. Die Hauptwerke dieser fünf bedeutenden Künstler wurden bereits erwähnt; deshalb genügt es an dieser Stelle, nur durch einige Beispiele verschiedene Charaktere ihres Wirkens hervorzuheben. In dieser Richtung sei nur an die Wichtigkeit der beiden Schlösser *De l'Orme's* und *Prematiccio's*, jenes zu Saint-Maur-les-Fossés und das zu Ancy-le-Franc, erinnert.

181.
Fertig
eingeführte
italienische
Richtung.

Unter den Franzosen, die seit 1530 in grösserer Zahl nach Italien und insbesondere nach Rom wanderten, gab es auch solche, welche nicht nur für die uns so wenig bekannte letzte Manier Bramante's ein offenes Auge hatten, sondern sich auch für frühere Werke dieses Meisters interessirten, wie z. B. für die Cancelleria zu Rom⁴⁰⁵). Fig. 37⁴⁰⁶) zeigt im oberen Geschoß des kleinen Hauses zu Arcueil unbedingt den Einfluss, den der Stil jenes römischen Bauwerkes ausgeübt hat. Gleicher lässt sich von den flachen Pilastrern des I. Obergeschoßes in Fig. 38⁴⁰⁷), welche denjenigen Flügel im Hof des *Hôtel d'Affezat* zu Toulouse darstellen, der sich längs der Strasse erstreckt, behaupten, während im Erdgeschoß der Architekt zum kräftigeren Relief der letzten Manier Bramante's gegriffen hat.

Fig. 144 u. 327 veranschaulichen andere Beispiele derselben Richtung, zu der auch Theile der Kirche *St.-Pierre* zu Tonnerre gehören, wenn auch letztere späteren Datums sein mag. Das neben dem *Pavillon de la rue du Tabourg* gelegene Haus zu Orléans dagegen lässt in seiner Fensterbildung eher auf ein Vorbild, wie der *Palazzo Vendramin-Calergi* zu Venedig schliessen. In Fig. 39⁴⁰⁸) zeigen die beiden ersten Gebäude auf der rechten Seite reife Compositionen der Hoch-Renaissance, deren reiner Stil inmitten anderer Gebäude klar abtlicht, weil sie entweder noch der Früh-Renaissance angehören oder aber weniger glückliche Versuche, selbständig »antike« Gebäude zu erfinden, darstellen. In dem am meisten rechts gelegenen Gebäude sieht man an der oberen Loggia Reminiscenzen an Vorhallenbildungen in einigen Entwürfen für St. Peter zu Rom.

⁴⁰⁵) In jüngster Zeit hat man in ganz irrtümlicher Weise die Cancelleria der Autorschaft Bramante's zu entziehen ver sucht.

⁴⁰⁶) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. I.

⁴⁰⁷) Facf.-Repr. nach: BERTY, a. a. O., Bd. I.

⁴⁰⁸) Facf. Repr. nach dem Band, bezeichnet: Ed. 5. g.-rés. im Cabinet des Estampes zu Paris.

Das früheste mir bekannte Werk der eigentlichen Hoch-Renaissance, das von einem französischen Meister herstammt, ist das Grabmal *Brézé's*, das von *Jean Goujon* entworfen, zum Theile unter seiner Leitung ausgeführt und im Jahre 1535 begonnen wurde. Aus etwas früherer Zeit röhren einige der von *Rosso* und von *Primaticcio* geleiteten Innendecorationen zu Fontainebleau her; einzelne derselben wurden bereits 1534 vergoldet. Dem Jahre 1536 gehört das Haus zu Lyon (Fig. 75) an, welches

Fig. 37.

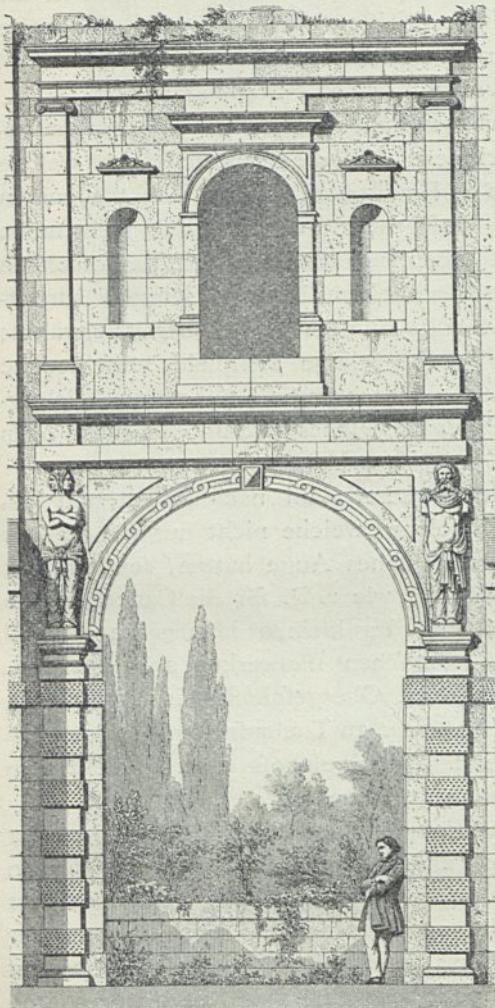
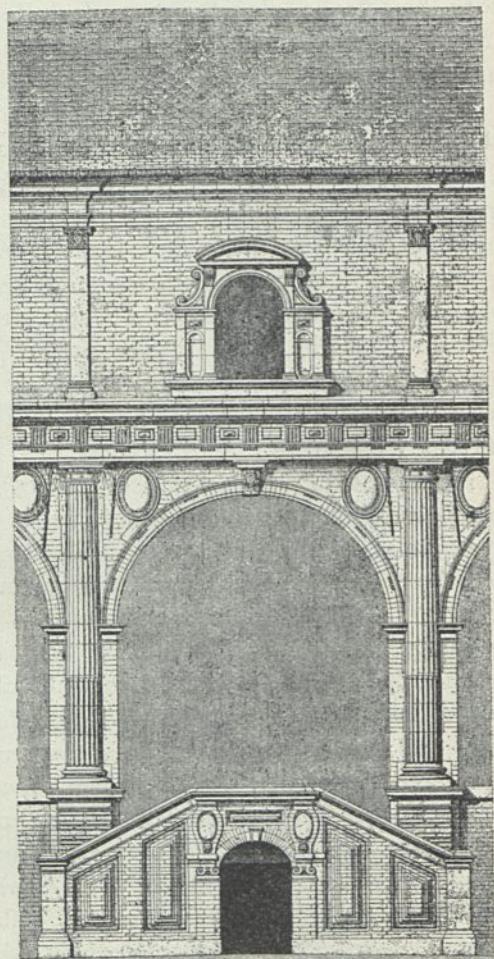
Haus A zu Arcueil (neben dem Aquädukt⁴⁰⁶).

Fig. 38.

Hôtel d'Affezat zu Toulouse.
Hofseite des Flügels längs der Straße⁴⁰⁷.

Philippe de l'Orme im Jahre seiner Rückkehr aus Italien baute. Die von *Palufré* zuerst erwähnte Capelle an der Nordseite der Cathédrale zu Vannes (siehe Art. 50, S. 51) soll schon 1537 vollendet worden sein. Die *Fontaine St.-Lazare* zu Autun wurde 1540—43 ausgeführt.

Sucht man unter sämtlichen Werken der französischen Hoch-Renaissance nach jenen Schöpfungen, welche im höchsten Grade diejenigen Eigenschaften besitzen, die, so zu sagen, das Ziel der Renaissance selbst bilden, d. h. Vollkommenheit sowohl

Fig. 39.

Les Iuisz mis en toute liberté, triument de tous leurs ennemis, & est loué Dieu vniuersellement.



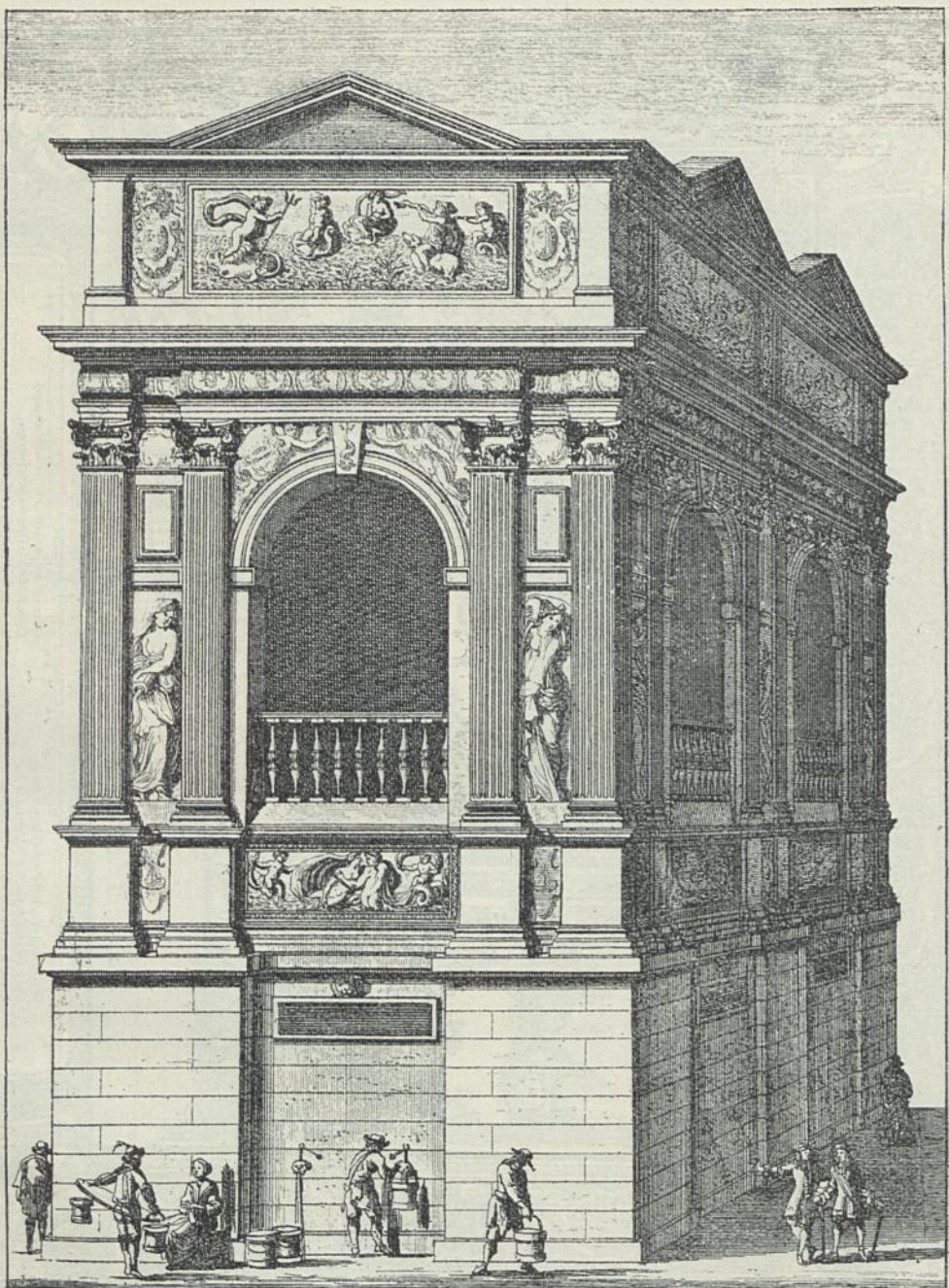
¶ Tous les Iuisz par le Roy en liberté sont mis,
Tuent dix fils d'Amans, & tous leurs ennemis,
Et sont après leur mort ces dix frères pendus.

Lors chascun (admirant celle merveille estrange)
Louer & adorer le Dieu des Iuisz le rendez.
Les ayant de ferunge en liberté renduz.

A Paris, par deonc le Marchandier, Rue Mouffetard, à la Corne de l'Islande.

Tod der Söhne Amans⁴⁰⁸).

Fig. 40.

Ehem. Gestalt der *Fontaine des Innocents* zu Paris⁴⁰⁹⁾.

in der Harmonie, als auch in der Schönheit der Verhältnisse, der Glieder und des Details, so wird man sich — so will es mir scheinen — schliesslich immer nach dem Louvre-Hof *Lescot's* hingezogen fühlen. Dies vor Allem wegen der Gesammt-composition und wegen der Harmonie, die darin zwischen der Architektur und der von *Goujon* herrührenden Sculptur, sowohl der ornamentalen, wie auch der figurlichen, herrscht. In bescheidenerem Mafse, aber vielleicht mit noch feinerer Harmonie haben dieselben beiden Meister an der *Fontaine des innocents* zu Paris zusammen-gewirkt; Fig. 40⁴⁰⁹⁾ zeigt die ursprüngliche Anordnung dieses Brunnens, wobei die Loggia, für festliche Einzüge bestimmt, eigentlich die Hauptrolle spielt. Einen höheren Grad der Entwicklung bezeichnen die in Art. 140 (S. 133) bereits erwähnten Werke *Goujon's*, die sich früher in *Écouen* befanden und nunmehr in der Schloss-capelle zu Chantilly untergebracht sind: der Altar und in noch weiter gehendem Mafse das Capellengitter mit Thür.

Hie und da trifft man auf Werke, auf welche besonders hingewiesen werden muss, weil sie Zeugen sind, dass einige Meister sich gern noch enger an die Antike angeschlossen hätten. Dies zeigt sich vor Allem in der Anwendung des sog. Thermen-motivs, bestehend in zwei Säulen, welche ein Gebälke in drei Intercolumnien tragen, über denen ein einziger Rundbogen, zum Theil als Entlastung, zum Theil als architektonisches Motiv, sich wölbt.

182.
Strenge
antike
Strömung.

Ein sehr hübsches Beispiel für die Anwendung dieses Motivs bieten die Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes dar (Fig. 41⁴¹⁰⁾). Sein Auftreten ist hier um so auffälliger, als es hier in so kleinem Mafstabe eingeführt ist, wohl dem ästhetischen Princip zu liebe, das in seinem Formenzusammenhang gefunden wurde. Dies ist ein Versuch, die so schwierige Aufgabe zu lösen, mit antiken Elementen innerhalb einer Arcade einen Aufbau fester Eintheilungen zu erhalten, wie dies im gothischen Stil durch das Mafwerk oft in so schöner Weise erreicht worden ist.

An einer der Hofseiten des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes wird der Versuch einer Dreitheilung der Fenster mittels Säulen, über denen sich Arcaden erheben, in ähnlichem Geiste ziemlich glücklich gemacht. In der Kirche *St.-Martin* zu Laon, besonders aber in der Kathedrale daselbst, zeigen mehrere Capellengitter, darunter dasjenige der Taufcapelle (1555), verschiedene, zum Theile sehr hübsche Varianten dieser Anwendung von Säulenstellungen in kleinem Mafstab.

Ein weiteres, allerdings späteres Beispiel des Thermenmotivs, das noch der Zeit *Heinrich IV.* angehört, ist aus Fig. 42⁴¹¹⁾), dem Grundriss einer Capelle für den Louvre, zu ersehen; derselbe kommt auf einem Entwurf für die Verbindung der Tuilerien mit dem Louvre vor und röhrt von demjenigen Verfasser her, nach dessen Zeichnung der ehemalige *Pavillon de Flore* ausgeführt wurde.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass die in Rede stehende antike Strömung, die auch schon in Art. 148 (S. 141) für *Bullant* berührt wurde, sich in verschiedenartigem Charakter an dem in Fig. 19 (S. 53) dargestellten Eingangsthor des Schlosses zu La Tour-d'Aigues und in dem durch Fig. 311 veranschaulichten *Hosannaire* auspricht. Fig. 43⁴¹²⁾ zeigt dieselbe antike Richtung im Detail, und es wird weiter unten noch hierauf zurückgekommen werden.

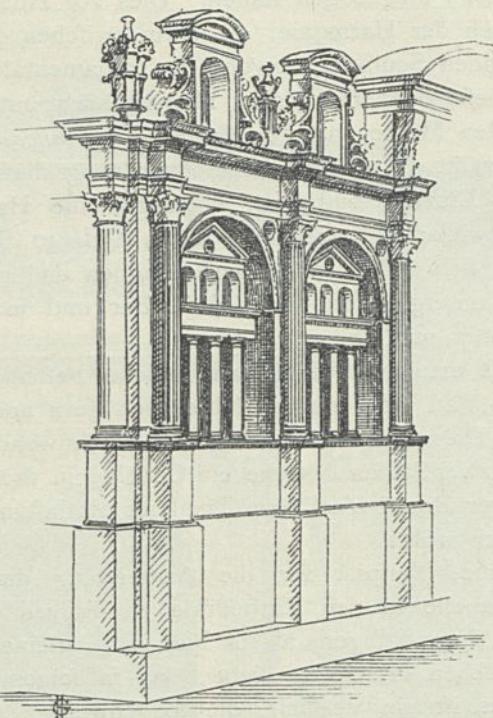
409) Facs.-Repr. nach: BLONDEL, J. F. *Architecture françoise*. Paris 1752—56. Bd. III, S. 308.

410) Nach einer Photographie von *Lancelot* zu Troyes.

411) Nach einem Entwurf der Sammlung *Deffailleur*, jetzt im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Ve, 53h, Fol. 147-148.

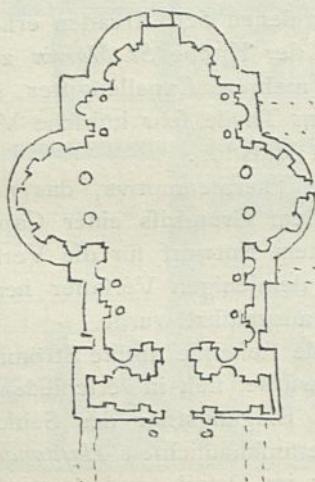
412) Nach einer Photographie ohne Namen.

Fig. 41.



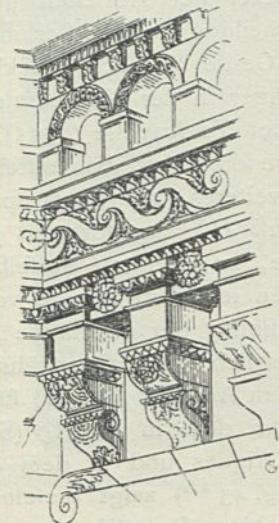
Schranken der Taufkapelle in der Kathedrale zu Troyes⁴¹⁰).

Fig. 42.



Skizze für die Capelle des Louvre⁴¹¹).
(1595).

Fig. 43.



Schloss La Courtinière.
Gefims⁴¹²).

Um einen besseren Ueberblick über die in Rede stehende Phase der Hoch-Renaissance zu ermöglichen, mögen noch die nachstehenden Schlösser genannt werden.

Vallery, für den Marschall *Saint-André* erbaut, von *Du Cerceau* mit dem *Louvre* verglichen.

Mesnières; der rückwärtige Flügel des Hofes 1540—46.

In *Oiron* die Fortsetzung aus der Zeit 1542—50 durch *Claude Gouffier*, genannt *le Grand-Ecuyer*.
Bournazel, um 1545, eines der vollkommensten Schlösser des XVI. Jahrhundertes.

Aus der Zeit *Heinrich II.* nennt *Palusstre* noch die folgenden Schlösser:

Landifer.

Graves, durch *Guillaume Lissorgues*, Schüler von *Baduel*, erbaut.

Pibrac, um 1540 im Stil der Schule von *Toulouse* errichtet.

Uzès, mit einer *Ph. de l'Orme* zugeschriebenen Façade; wäre eher das Werk eines Provençalen.
Rouffillon, vom Cardinal von *Bourbon* erbaut.

In der spanischen Freigrafschaft das *Palais Granvelle* zu *Besançon*, 1532—40, bereits mit drei Ordnungen über einander.

Schliefslich die interessante Gruppe von *Hôtels* zu *Toulouse*, vor Allem das *Hôtel d'Assézat*.

Für die Kirchenbaukunst waren in Frankreich zur Zeit der Hoch-Renaissance die Verhältnisse so ungünstig, als nur möglich. Die Religionskriege warfen bereits ihre dunkeln Schatten vor sich hin. Die Begeisterung der gothischen Baukunst hatte auch schon für alle Bedürfnisse gesorgt, und es ist begreiflich, dass man hier, im Vaterlande der Gotik, mehr als irgend wo anders, an den Anordnungen der letzteren fest hielt. Somit fehlten, weit mehr noch als in Italien, die Bedingungen, welche es der Hoch-Renaissance ermöglicht hätten, dasjenige zu leisten, was sie im Dienste der Religion — unter Anderem als Raumstil — zu verwirklichen fähig gewesen wäre.

183.
Kirchenbau.

Wir sehen keinen einzigen Bau, der auch nur im entferntesten mit der herrlichen, aus der Früh-Renaissance stammenden Kirche *St.-Eustache* zu Paris sich vergleichen ließe. Das Vorhandene ist meist nur für den Architekten interessant und dann nur als allgemein künstlerische Leistung, nicht als eigentliches Werk religiöser Baukunst. Meist sind es Capellen, die, wenn sie Kuppelbauten sind, in der Regel die Nebenkuppelräume in einem der *Bramante'schen* Entwürfe für die Peters-Kirche in Rom wiederholt, sei es unmittelbar von diesen, sei es von anderen italienischen Bauwerken entnommen, welche selbst Theilen jener Entwürfe nachgebildet sind. Immerhin wird im Nachstehenden auch auf diesem Gebiete manche interessante Erscheinung hervorzuheben sein; hier mag nur als Kirchen-Façade auf diejenige der Kathedrale zu Auch mit zwei Thürmen über einer Vorhalle hingewiesen werden.

Bei weitem die schönste dieser Kuppelbauten war das Mausoleum, welches *Primaticcio* in St.-Denis, unter dem Namen *Sépulture des Valois* bekannt, von 1560 an errichtete; dasselbe wurde bereits in Art. 50 (S. 52) erwähnt und wird im Nachstehenden noch eingehend besprochen werden. An dieser Stelle seien in Fig. 44⁴¹³⁾ der Grundriss des oberen Geschoffes und in Fig. 45⁴¹³⁾ der Querschnitt durch das Bauwerk wiedergegeben. (Siehe auch Fig. 213.)

Auf dem Gebiete des Details bestrebt sich die strengere Richtung, dasselbe nach solchen Formen zu bilden, welche mit den Säulen- und Arcadenordnungen der römischen Architektur und der italienischen Hoch-Renaissance in Verbindung stehen. Indes fehlt es nicht an Beispielen, die für die Phantasie des Architekten anregender sind und in denen danach getrachtet wird, eine der Gotik oder der Früh-Renaissance eigene Anordnung in die in der Hoch-Renaissance vorkommenden Formen zu über-

184.
Detail.

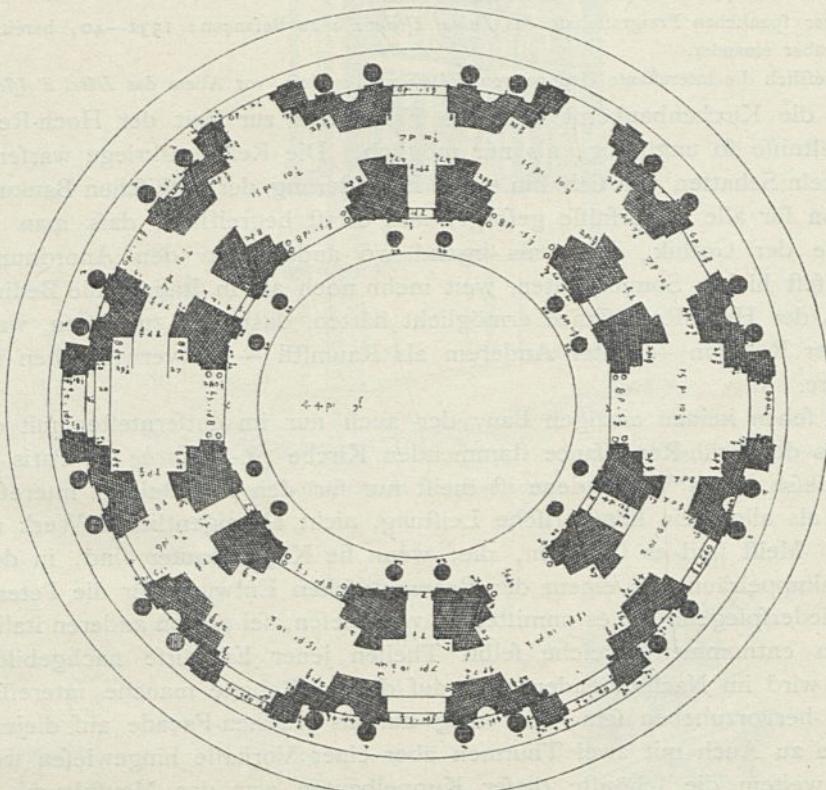
⁴¹³⁾ Facf.-Repr. nach der *Oeuvre* des JEAN MAROT. Bd. I. 104 u. 105.

setzen. So haben z. B. die Machicoulis und ein Geländer im Schlosse zu La Courtière die interessante Bildung hervorgebracht, welche Fig. 43 darstellt.

185.
Freie
Richtung
der Schule
von
Fontainebleau.

Der in Fig. 35 (S. 173) abgebildete, aus dem Jahre 1543 stammende Brunnen im Gefängnishofe zu Dijon beweist, dass die Schule von Fontainebleau keineswegs so ohne jeglichen Einfluss geblieben ist, wie dies von mancher Seite geglaubt wird. Er zeigt die ganze Sammlung bewegter und bizarrer Formen, die willkürliche Phantasie und überreiche Zierlust, welche den Charakter der Cartouchen und Umrahmungen an der Galerie *Franz I.* und denjenigen der Innendecorationen, die aus der genannten

Fig. 44.

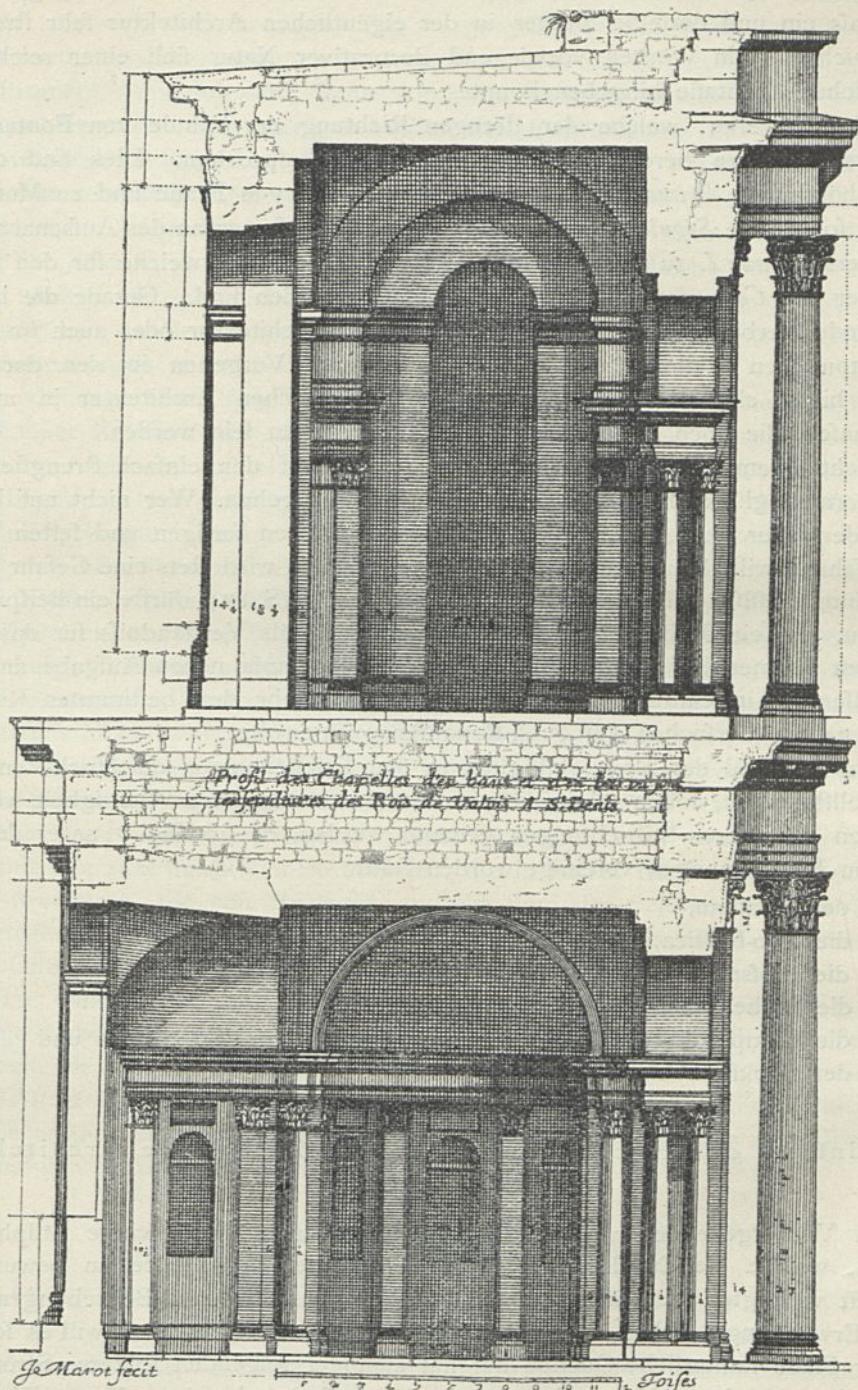
Ehem. Grabkapelle der *Valois* zu St.-Denis.II. Obergeschoß⁴¹³). — (*Primaticcio*).

Schule stammen, bilden. Eben so ist aus Fig. 68, besonders aber aus Fig. 359 zu ersehen, wie in der Kirche zu Tillières zwischen 1543 und 1546 derselbe Cartouchenstil inmitten einer noch halb gothisch gedachten Gewölbe-Decoration auftritt.

Ein anderes, früheres Beispiel (1540) des genau gleichen, willkürlichen italienischen Cartouchenstils ist an dem sehr verwitterten Brunnen zu finden, den *Jean Goujon* an der Fassadenecke der Kirche *St.-Maclo* zu Rouen ausgeführt hat⁴¹⁴).

⁴¹⁴⁾ *A. de Montaiglon* (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 382) glaubt, die Ausführung sei von allem Anfang an so roh gewesen, dass man ungeachtet der sehr genau abgefassten Urkunde diesen Brunnen *Goujon* kaum zuschreiben könne. Indes hat nur die Verwitterung zu diesem Glauben Anlass gegeben. Ich habe daran noch ein Stückchen Rahmenprofil gesehen, welches genügt, um *Goujon* Ehre zu machen.

Fig. 45.



Ehem. Grabcapelle der Valois zu St.-Denis.

Schnitt durch die Seitencapellen. (Primiticcio)

Dieser Brunnen, verglichen mit Fig. 187, dem Altar in der Kirche zu Écouen, zeigt für *Goujon* die gleiche Erscheinung, der man auch bei *Primaticcio* begegnet, nämlich, daß ein und derselbe Meister in der eigentlichen Architektur sehr streng sein und gleichzeitig in Werken vorwiegend *decorativer* Natur sich einer reichen und willkürlichen Phantasie hingeben konnte.

186.
Strenge
Richtung
der Schule
von
Fontainebleau.

Die Bauwerke, welche der strengen Richtung der Schule von Fontainebleau angehören, wurden bereits in Art. 166 (S. 161) besprochen. Dies sind die drei Hauptschöpfungen *Primaticcio*'s: die Schlösser zu Ancy-le Franc und zu Montceaux-en-Brie, so wie die *Sépulture des Valois* zu St.-Denis, ferner an der Außenarchitektur der Galerie *Franz I.* zu Fontainebleau diejenigen Elemente, welche für den späteren Charakter der *Cour des fontaines* maßgebend geworden sind. Gerade die hier sich vorfindende Verbindung von Strenge in der Außenarchitektur oder auch im inneren architektonischen Rahmen mit einem viel freieren Vorgehen in den *decorativen* Theilen bildet eines der Merkmale in der französischen Architektur in mehreren ihrer Phasen, die noch der Betrachtung zu unterziehen sein werden.

Nicht einem jeden Meister war es gegeben, mit den einfach strengsten classischen Formen glücklich und zugleich lebendig umzugehen. Wer nicht auf den Sinn achtet, der jeder Form innewohnt, sondern mit solchen fertigen und festen Formen frei verfahren will, kann nur halb befriedigen; hierin wird stets eine Gefahr bei der Anwendung classischer Formen zu suchen sein. Fig. 36 (S. 174) dürfte ein Beispiel dafür darbieten, wie ein Meister, der mehr Bewunderung als Verständniß für das Wesen der neuen Formen besaß, dieselben auf die Lösung einer neuen Aufgabe anwandte. Unbeholfenheit in classischen Zeiten besitzt nicht mehr den bestimmten Reiz, der oft den naiven Versuchen der Früh-Renaissance innewohnt.

187.
Weitere
Stilrichtungen.

Um das Bild der Mannigfaltigkeit in den Erscheinungen der Hoch-Renaissance zu vervollständigen, sollen schließlich — ihrer hervorragenden Wichtigkeit wegen — diejenigen besonderen Stilrichtungen genannt werden, die in Kap. 7 unter den nachstehenden Bezeichnungen vereinigt worden sind:

- α) der Idealbau,
- β) die Neo-Ruſtica,
- γ) die groſſe Ordnung (*Ordre colossal*),
- δ) die Giebelreihen als Façadenabschluß,
- ε) die Composition mit der »rhythmischen Travée« *Bramante*'s und
- ζ) der Backsteinbau.

4) Einfluß der Hoch-Renaissance auf die spätere Architektur Frankreichs.

188.
Hoch-
Renaissance
als Ziel
der
Renaissance.

Im Vorhergehenden wurde die Hoch-Renaissance als diejenige Stilphase bezeichnet, welche die Erfüllung der vom Beginn der Renaissance an bewußt oder unbewußt verfolgten Ziele ist. In ihr münden die verschiedenen Bestrebungen, deren bereits Erwähnung geschah, aus. Andererseits liegen wiederum, so will es scheinen, in dieser Phase sämmtliche Quellen der auf einander folgenden späteren Strömungen und Phasen der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag. Die Hoch-Renaissance gleicht der Schatzkammer aller Errungenschaften der so fröhlichen, an nichts zweifelnden, voll Lebens übersprudelnden Phase des Strebens: der Früh- oder Jung-Renaissance.

Mit der Hoch-Renaissance und seit dem Jahre 1550 — vielleicht auch erst seit dem Jahre 1560 — steht, so kann man wohl sagen, das Instrument der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag — gewisse Anwendungen auf die Eisen-Constructionen etwa ausgenommen — fertig da. Nur durch den Geist, in welchem dieses Instrument behandelt wird, ferner durch die Betonung einzelner seiner Elemente oder durch die mehr oder weniger vollständige Entwicklung der einen oder der anderen der drei Hauptgeistesrichtungen, endlich durch die Verhältnisse, in denen die Verbindungen dieser Elemente unter einander stehen, entspringen die auf die Hoch-Renaissance folgenden späteren Architekturepochen und unterscheiden sich von einander⁴¹⁵⁾. Dies ist wohl eine wichtige Thatsache, die vielleicht nicht hinreichend, vielleicht auch noch gar nicht hervorgehoben worden ist. Sie trägt in hohem Grade dazu bei, in den späteren Architekturepochen Frankreichs das Verständnis des Zusammenhangs zu erleichtern.

189.
Hoch-
Renaissance
als Quelle
der
späteren
Entwicklung.

Eine derartige Auffassung kann nicht allzu sehr befremden. Die Fähigkeit, es in irgend einer Kunstrichtung überhaupt zu einer wirklichen »Blütheepoch«, d. h. bis zu einem relativen Maximum zu bringen, setzt eine so bedeutende Menge künstlerischer Begabung und geistiger Kraft voraus, dass es nur logisch ist, wenn man die zur Reife gelangten Kunstprincipien auch auf die nachfolgenden Perioden während einer längeren oder kürzeren Zeit lebendig einwirken sieht, sei es in derselben Form, sei es als Kräfte, welche bestimmte Gegensätze hervorrufen.

Die späteren, nunmehr folgenden Phasen gehen, wenn man sie näher betrachtet, aus dem Aufeinanderwirken der zwei großen Hauptströmungen in der Architektur der Hoch-Renaissance hervor, deren Andauern in Art. 87 (S. 86) als eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Baukunst hervorgehoben worden ist. Mit einer Art regelmässigen Alternirens herrscht einmal die strengere und dann wieder die freiere Richtung vor. Die beiden Strömungen, die schon in der Schule von Fontainebleau vorhanden waren, stehen aber auch wiederum in engster Verbindung mit den zwei mächtigen Strömungen, die in Italien selbst deutlich erkennbar sind: der strengeren, die von *Bramante* ausgeht, und der freieren, die von *Michelangelo* herrührt. Beide Strompaare können, so zu sagen, als die Arme eines und desselben culturhistorischen Stromes angesehen werden.

190.
Aufeinander-
wirken
der beiden
Haupt-
strömungen.

Ausser diesen beiden Hauptströmungen der eigentlichen Architektur giebt es noch einige Nebenströmungen, welche ähnlich den Seitenarmen oder Canälen von Flüssen zugleich und in derselben Richtung fliessen. Ihre Wirkung erstreckt sich zwar vor Allem auf die Sculptur und Malerei; aber hierdurch wirken sie nicht nur auf die Decoration, sondern auch auf den gesammten Geist in der Auffassung und Behandlung der Architektur selbst ein.

191.
Neben-
strömungen.

e) Spät-Renaissance.

(Stile *Carl IX.* und *Heinrich III.*)

Etwa 1570—95.

Eben so, wie Entwicklung und Reife der französischen Hoch-Renaissance dadurch herbeigeführt worden sind, dass die Früh-Renaissance immer vollständiger von den klaren, schönen und gesetzmässigen Formen und Principien der *Bramante*'schen

192.
Entstehung.

⁴¹⁵⁾ Dies erklärt die Schwierigkeit, auf die mich *Deftaileur* einmal aufmerksam machte, zuweilen gewisse Elemente und Motive, welche zeitlich verschiedenen Phasen gemein sind, von einander zu unterscheiden.

italo-antiken Architektur durchdrungen wurde, eben so entstand die »Spät-Renaissance des XVI. Jahrhundertes«, die freiere und zum Theile willkürlichere Phase der Renaissance oder auch die Periode des theilweisen und zeitweisen Verfalles. Alle diese Bezeichnungen sind richtig; denn nunmehr wurde die Hoch-Renaissance von einer überwiegend »freien Auffassung der Kunst«, wie sie an der Schule von Fontainebleau zu beobachten war und welche im Vorstehenden die freie oder diejenige der Innendecoration genannt worden ist, immer mehr und mehr durchdrungen. Mehrfach wird man an den Charakter der Mailänder Werke von *Galeazzo Alessi* erinnert.

193.
Beurtheilung.

Bei der Beurtheilung der freieren späten Phase einer Kunstepoché steht man einer doppelten Gefahr gegenüber: zunächst derjenigen, dass man im Namen der Gesetzmässigkeit Aeußerungen der künstlerischen Freiheit verdammt, die nicht nur vollkommen berechtigt sind, sondern auch tatsächlich schöne Kunstwerke geschaffen haben; für's zweite der Gefahr, dass man vom Standpunkt der kostbarsten Gabe der künstlerischen Freiheit aus Gedanken, Gefühle, Lösungen und Formen zu rechtfertigen versucht, die nur von künstlerischer Ohnmacht, von Unvermögen, schlechtem Geschmack, moralischer und künstlerischer Verirrung zeugen. Mit einem Worte, man verwechselt nur zu leicht Freiheit und Verfall; man bricht leicht zu schnell den Stab über neue Elemente, welche das Pfand und die Vorboten einer neuen, wenn auch verschiedenartigen Blüthe der Kunst sein können.

Auch in dieser neuen Phase ist die französische Architektur, zum mindesten in einzelnen ihrer Erscheinungen, ein getreuer Spiegel des politischen und Sittenlebens der damaligen Zeit. Ein kurzer Blick auf die Geschichte der letzteren sei deshalb gestattet.

1) Geschichtlicher Ueberblick.

194.
Religions-
kriege.

Die Spät-Renaissance oder die letzte Phase der ersten Entwickelungsperiode in der französischen Kunst ist die Zeit der Religionskriege. Letztere begannen im Jahre 1562 mit dem *Massacre de Vassy* und waren 1594 mit der Einnahme von Paris kaum zu Ende. Auch mit dem Vorbilde eines mehr als dreißigjährigen Krieges ging nunmehr Frankreich Deutschland voran. Ueber den Verlauf derselben sollen einige kurze Mittheilungen nach französischen Schriftstellefn, vor Allem nach *Henri Martin*⁴¹⁶), gegeben werden.

»Der Charakter der letzten *Valois* und ihrer Mutter,« schreibt *Martin*, »war der einer regen Thätigkeit des Geistes und der Einbildungskraft inmitten der Ruine eines jeden Princips und aller Moralität, wie in Italien zu Zeiten des Verfalles . . . *Katharina* hatte alle Eigenschaften des Geistes, verbunden mit allen Lastern des Herzens.« *Katharina*, fast siebenzigjährig, starb am 5. Januar 1589 zu Blois, wenige Tage nach dem Mord der Guisen.

So lange *Katharina* lebte, blieb die Kunst der Renaissance auf einer gewissen Höhe, und von ihrem Antheil am Bau der Tuilerien wird später noch die Rede sein. Ihr Sohn *Carl IX.* besaß von Geburt aus die glänzendsten Gaben des Geistes und der Phantasie und war zum Laster weniger geneigt, als die Meisten seiner Familie. Er hatte eine lebhafte Vorliebe für die bildenden Künste, eben so für Musik und Poesie; seine eigenen Gedichte zeigen mehr Geschmack und Natürlichkeit, als diejenigen *Ronsard's*. Die geradezu entsetzliche Erziehung hatte sein ganzes Sittlichkeitsgefühl zu Grunde gerichtet, und »er erlag den höllischen Einflüssen seiner Mutter«.

^{416) MARTIN, H. *Histoire de France etc.* 4. Ausg. Bd. IX u. X. Paris 1856—60.}

Martin sagt weiter: »Der Geschmack, Kunst und Literatur blieben auf der Oberfläche dieses obscönen Chaos . . . Heinrich ehrte die Dichter *Ronsard* und *Desportes* und förderte, wie seine Mutter, die Künste, vorausgesetzt, dass sie sich vor seinen Lastern profitorierten. Sein Hof war ein Gemisch von Bigotterie und abscheulicher Sittenlosigkeit, verbunden mit einem Rest von Ritterlichkeit, lasterhaft verdorben, aber kühn, nach Abenteuern dürfend bis zum Wahnsinn . . . Bei Heinrich III. war Alles Lüge: der Geist, das Herz, das Urtheil; seine Gewohnheiten waren kindisch und phantastisch bis zur Extravaganz; sie ließen ungeheuerliche Neigungen errathen; die Phantasien einer zügellosen und verderbten Einbildungskraft hinderten ihn, bei irgend einem Plane Ausdauer zu entwickeln . . . Nichts bietet in der Geschichte Frankreichs die geringste Analogie mit dem Hofe Heinrich III. Man muss bis zu den am meisten entstitteten Zeiten des römischen Alterthums zurückgreifen, um eine solche Mischung von Auschweifung und Wildheit, Wahnsinn und blutdürstigem Leichtsinn zu finden . . . Der Hof war ein Herd der Prostitution und zugleich eine Mördergrube geworden . . . Auch im königlichen Heer bestand eine entsetzliche Anarchie. Der Sold wurde demselben nicht bezahlt; dafür verwüstete es das Land in noch unbarmherzigerer Weise, als die fremden Truppen der Hugenotten . . . Die Finanzen der *Valois* waren in solchem Masse erschöpft, dass sie weder die unfertigen Paläste zu unterhalten, noch die Künstler zu unterstützen, noch die Künste zu ermuthigen vermochten.« — Heinrich III. schenkte einem Günstling die Bistümer Grenoble und Amiens, »damit dieser seinen Gewinn daraus zöge«. Er verkaufte erstes um 30000 Francs, und das letztere wurde für 40000 Francs von einem Hoffräulein gekauft, um es mit Gewinn weiter zu verkaufen.

2) Verschiedenheit der Stilrichtung.

Die Behauptung *Destailleur's*, dass mit der 1559 erfolgten Ernennung *Prematiccio's* zum Superintendenten (siehe Art. 168, S. 163) die Entartung in der Kunst begonnen habe, scheint nicht ganz richtig zu sein. Diese Anschauung röhrt aus der Zeit her, in der man glaubte, *Prematiccio* habe nur im übertrieben phantastischen Stil der Cartouchen zu Fontainebleau gearbeitet, und man nicht wusste, dass er auch eine strenge Richtung, und namentlich auf dem Gebiete der Architektur, verfolgt hat. Viel richtiger wäre es, zu sagen, dass eine Strömung der Entartung viel früher, nämlich mit dem Auftreten der Schule von Fontainebleau (gleich nach 1531), angefangen habe. In Italien begann diese Bewegung nahezu mit dem Todestage *Raffael's*, und zwar mit der Uebertreibung einzelner, bereits in den Loggien des Vaticans zu Rom vorkommenden Formen. In der eigentlichen Architektur dagegen enthalten die 1564 begonnenen Tuilerien *De l'Orme's* bereits viele Elemente der Willkür, während das 1560 in Angriff genommene, von *Prematiccio* herrührende Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis eines der stilistisch strengsten Gebäude der gesamten Renaissance in Frankreich ist.

Einer der ersten Wege, welche zur Trübung des reinen Stils beitragen, war die Ueberladung mit willkürlichen Formen. Wieder ist es *Philippe de l'Orme*, der in den Tuilerien hierfür ein Beispiel liefert. Hier (Fig. 46⁴¹⁷) treten zwei oder drei in einander geschobene Giebel, wie sie *Michelangelo* an der Thür der *Laurenziana* zu Florenz anbrachte, in der ursprünglichen Anlage des attikaartigen Halbgeschosses auf.

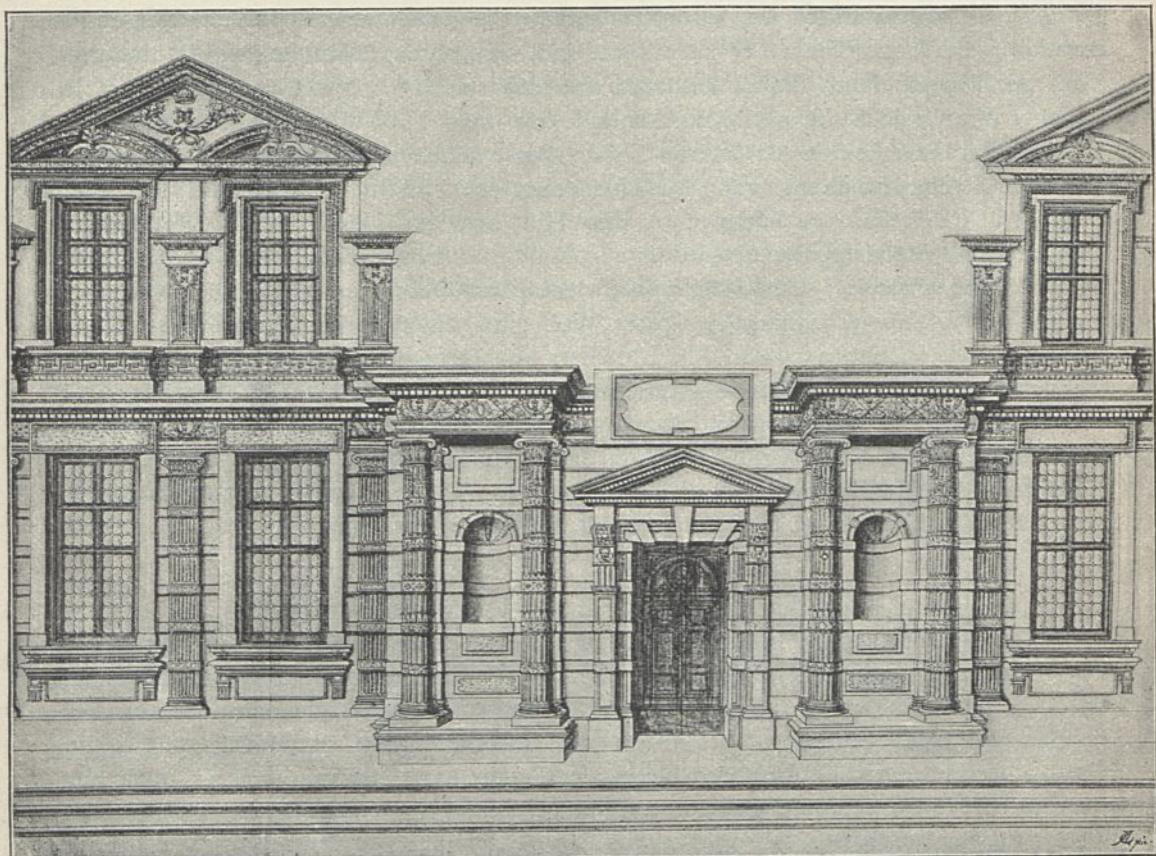
195.
Beginn
des
Verfalles.

196.
Ueberladung
der
Formen.

⁴¹⁷⁾ Nach einer Originalzeichnung *J. Du Cerceau's* im *British Museum* zu London.

An dieser Hoffseite erscheinen ferner die Fensterbrüstungen seitlich mit eisernen, ohrenartigen Haken versehen und wie eingehängt. Der Fenstersturz, der doppelt so hoch wie der Architravbalken ist, durchschneidet letzteren sammt dem Fries. Das Gebälke über der Thür wird in seiner ganzen Höhe von einer Inschrifttafel, die außer allem Maßstab steht, scheinbar verdeckt, in Wirklichkeit aber durchschnitten.

Fig. 46.

Ehem. Tuilerien-Palast zu Paris. — Ursprüngliche Anordnung *De l'Orme's*⁴¹⁷.

197.
Ausartungen
der
Phantasie.

Ein zweiter Grund der Ausartung in der Kunst ist in der Uebertreibung und im Ueberwuchern der Phantasie zu suchen. Die rege Thätigkeit des Geistes und der Einbildungskraft der letzten *Valois* und ihrer Mutter mag an dieser Erscheinung mitgewirkt oder sie doch gefördert haben. Der Geschmack am Schönen vermag sich inmitten einer außerordentlichen Sittenverderbniss, welche schließlich die Geister wie die Herzen irreführt und verfälscht, kaum zu erhalten.

Unter den Stichen des Vaters *Du Cerceau* bieten verschiedene Compositionen und Folgen eine besonders günstige Gelegenheit, um das immer stärkere Eindringen dieses Zuges der Spät Renaissance in die Hoch-Renaissance zu beobachten. Das Ueberwuchern der Phantasie offenbart sich in manchen seiner Zeichnungen und Stiche durch das Uebermaß in der Zahl der Glieder, durch die überreiche oder unruhige, öfters geschmacklose Durchbildung derselben, durch das Missachten des Maßstabes

in den einzelnen Gliedern unter einander in Bezug auf ihre ursprüngliche Bestimmung, oft auch durch die große Zahl von Thier- und Menschengestalten, die in mehr oder minder gezwungener Haltung bauliche oder decorative Functionen ausüben, durch das Ueberhandnehmen phantastischer Thierfiguren und durch die unnatürlichen Stellungen der letzteren und der Menschengestalten. Geradezu widerwärtig wirken die Verirrungen der Phantasie in einer Reihe von Entwürfen zu Bettstellen, welche aus der letzten Zeit des älteren *Du Cerceau* herühren. Die ursprünglichen und normalen Formen, welche von einem »constructiven« Bett abgeleitet werden können, sind zu Gunsten von Formen, welche animalische Geschöpfe in unnatürlichen Stellungen darstellen, zu sehr preisgegeben.

Eine unerfreuliche, übertriebene Bizarrie ist auch in einem Entwurfe zu sehen, den der ältere *Du Cerceau* für das halbrunde Gebäude, welches auf der Terrasse unter dem Schlosse zu Verneuil-sur-Oise zwischen zwei kleinen Pavillons errichtet werden sollte, ausgearbeitet hat.

Eines der Gebiete, in welchem sich das Ausarten der Phantasie zuerst zeigte, ist dasjenige der Cartouchen. Ihr Maßstab wird übertrieben; die Zahl ihrer vorstehenden, eckigen oder aufgerollten Zacken wird größer und verwickelter; oft werden zwei, ja drei Cartouchen um einander oder auch auf einander gehetzt u. s. w.

Selbst beim großen, streng sittlichen und für das reformirte Christenthum begeisterten *Palissy* ist der Zug des Phantastischen ausgesprochen, und zwar bei ihm mehr, als bei irgend einem Anderen. Doch sollen feine phantastischen Gebilde möglichst den Charakter von »Naturwundern« an sich tragen, eben so wie seine Verehrung für die Natur, als der Schöpfung Gottes, ihn in seinen decorativen Werken unmittelbar nach der Natur geformte Gegenstände, wie Fische, Pflanzen, Muscheln u. s. w., in realistischer Weise anwenden lässt.

Bereits im Jahre 1563 schreibt *Palissy*⁴¹⁸⁾: »Ich weiß, daß jede zur Gewohnheit gewordene Thorheit, jeder Wahn und jede Narrheit (*Folie*) als Gesetz und Tugend gehalten wird; aber davon will ich mich nicht beeinflussen lassen, und ich will keineswegs ein Nachahmer meiner Vorgänger sein, außer in demjenigen, was sie nach der Anordnung Gottes gethan haben. Ich sehe folch große Misbräuche und Unwissenheit in allen Künsten, daß es den Anschein hat, als ob alle Ordnung zum größten Theile entartet (*perverti*) sei.«

In mehreren Fällen tritt das Bizarre schon in ziemlich früher Zeit in Werken der Hoch-Renaissance, deren sonstige Detailausbildung scharf und gut ist, auf. Dies scheint eine der Eigenthümlichkeiten zu sein, welche eine Gebäudegruppe zu Toulouse, die angeblich den Charakter des *Nicolas Bachelier* trägt, aufweist: bizarre, reich bewegte decorative Anordnungen sind in scharfem, schön gebildetem Detail ausgeführt.

Die mit bewegten, phantastisch-bizarren Hermen überladenen Fenster des *Hôtel Lasbordes* zu Toulouse könnten zum Theile in das Zeitalter *Puget's* verlegt werden, wenn nicht das Detail und der Charakter der Durchbildung auf die Mitte des XVI. Jahrhundertes hinweisen würden. Fig. 47⁴¹⁹⁾ zeigt, wie an diesem Gebäude die bizarren Umrahmungen der Schule von Fontainebleau auf die äußersten Formen, wie z. B. auf die Fenster angewendet worden sind, wo sie ein ganz willkürliches Gemisch ornamentalier Formen und Figuren bilden.

In anderen Fällen ist es die Bizarrie gewisser Bauglieder und decorative Anordnungen, die sich in eine der Hauptsache nach streng componirte Façade

198.
Frühes
Auftreten
des
Bizarren.

⁴¹⁸⁾ In: *La recepte véritable*. La Rochelle 1564 u. Paris 1880. S. 24.

⁴¹⁹⁾ Nach einer Photographie von *Musement* in Paris.

drängt, wie z. B. die Hermen und Bogen der ehemaligen *Maison-blanche* zu Gaillon (Fig. 248).

199.
Weniger
streng
Verhältnisse.

In sehr vielen Compositionen von *Du Cerceau*, eben so in den gezeichneten, wie in den gestochenen, erkennt man an den langen Frauengestalten⁴²⁰⁾, an der entartet manierirten Behandlung der im Geiste von *Giovanni da Udine* angewendeten Obstgehänge den Einfluss der Italiener in Fontainebleau und eine Neigung zum Aufgeben strenger Verhältnisse. Der Entwurf des Vaters *Du Cerceau* für die Galerie des Schlosses zu Verneuil-sur-Oise (Fig. 48⁴²¹⁾) zeigt in den gekuppelten Karyatiden die entsetzliche Uebertreibung der menschlichen Figuren bis zu 10 Kopflängen, die damals sehr beliebt war, ferner im Rundgiebel darüber einen gewaltigen Löwen, der zu ersteren in keinem sympathischen Maßstabe steht. Auch feien noch die Façaden *Du Cerceau's* am Schloss zu Charleval (Fig. 119) mit ihren neben der grossen Ordnung durch anderthalb Geschoße reichenden Hermen erwähnt.

200.
Schärfere
Betonung
der
Gegenfätze.

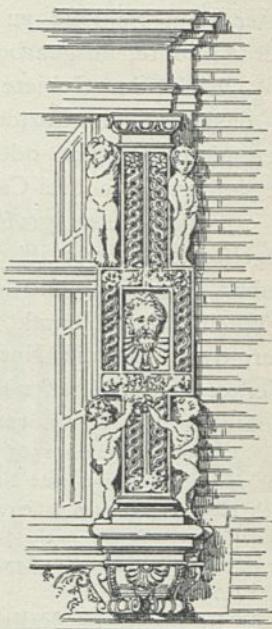
In dieser Spätzeit der Renaissance zeigt sich des Weiteren das Bestreben, Gegensätze schärfter zu betonen. Als erstes einschlägiges Beispiel sei die Innenseite von *Du Cerceau's* vorderem Flügel in der *Basse-cour* im Schloss zu Charleval (Fig. 120) vorgeführt, wo die Anordnung der Thüren, Arcaden, Fenster und Nischen in dem abwechselnden System von zwei verschiedenen, durch eine grosse Pilafterordnung verbundenen Travéen jeder horizontalen Zusammengehörigkeit spottet. Ferner sei die bewegte Gegensätze bezweckende Anordnung der Rustika-Keilsteine in den Stürzen und Rundbogen der Fenster und Nischen in *Du Cerceau's* Entwurf für das Schloss zu Charleval (Fig. 132) erwähnt. Endlich sei an das reiche *Hôtel-de-ville* zu Arras (1572) erinnert, welches im II. Obergeschoß gewundene Säulen, überreiche Dachfenster und im Mittelbau dreitheilige Fenster besitzt, welche höher hinaufreichen, als das Gesims des Gebäckes an den Zwischenpfeilern.

201.
Fordauer
guter
Eigenschaften.

Neben solchen Erscheinungen übertriebener Willkür, die den Verfall einzuleiten geeignet waren, ist es nur billig, auch auf das Vorhandensein von Zeichen eines Fortschrittes hinzuweisen. So ist z. B. die Composition des Grundrisses und die Gesamtanlage des von *Du Cerceau* herrührenden Schlosses zu Charleval das bei Weitem Vollkommenste, das bis dahin erreicht war, und es ist geradezu auffallend, dass das Letzte, was wir vom Vater *Du Cerceau* wissen, das Festhalten an der strengsten Kunstrichtung kundgibt, nämlich das 1584 erfolgte Erscheinen seines »*Livre des édifices antiques romains*« (siehe Art. 162, S. 156).

Zuweilen ist ein ganzer Theil der Composition durchaus in strengen Formen und gutem Detail gehalten, während andere Theile mit freieren Elementen componirt sind. Ein Beispiel solcher Mischung ist in Toulouse an der Thür der Gartenfront eines Hôtels in der Rue Fermat (Fig. 49⁴²²⁾) zu finden; trotz der zwar ziemlich bizarren

Fig. 47.



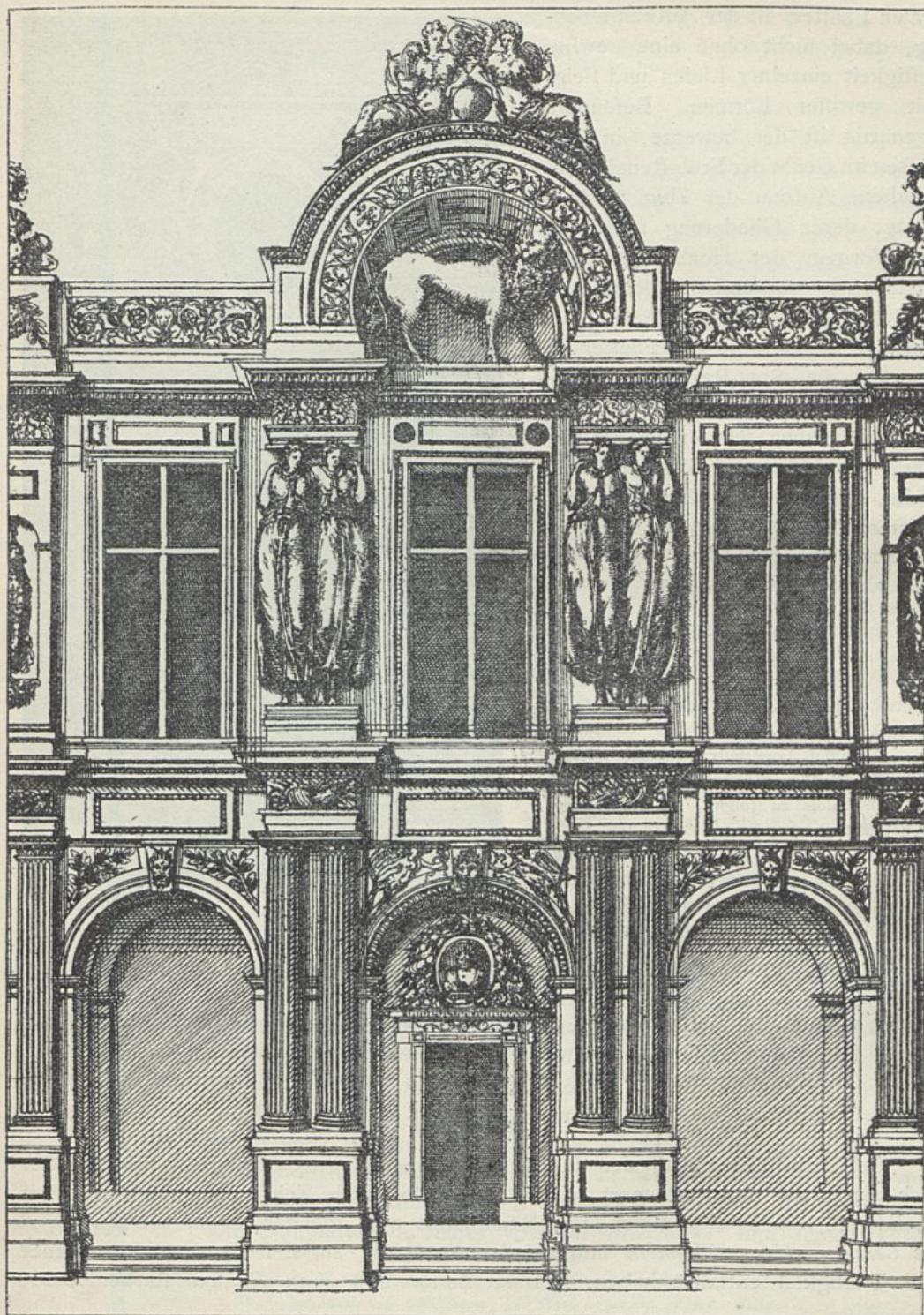
Fenstergewände am
Hôtel Lasbordes zu Toulouse
(auch *Hôtel du Vieux Raisin*⁴¹⁹⁾.

⁴²⁰⁾ Die eben so steif-langbeinige, wie langweilige Nymphe *Benvenuto Cellini's* zu Fontainebleau wurde 1544 fertig.

⁴²¹⁾ Aus: *DU CERCEAU, J. Les plus excellents bastiments de France etc.* Paris 1576. Bd. I.

⁴²²⁾ Nach: *DALY, C. Motifs historiques d'architecture etc.* Paris 1869. Morel éditeur.

Fig. 48.



Ehem. Schloß zu Verneuil-sur-Oise. — Entwurf *Du Cerceau's* für die Galerie ⁴²¹⁾.

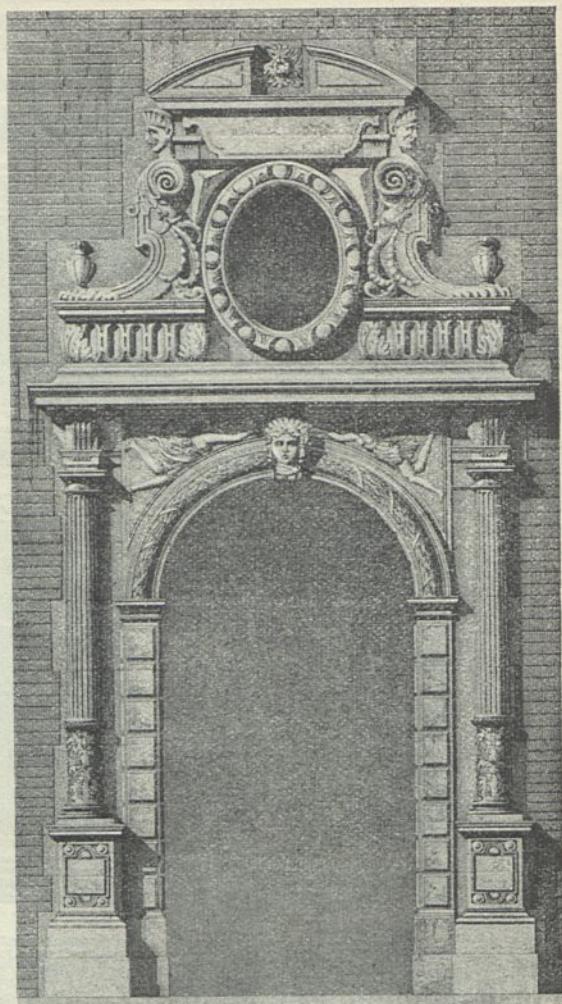
und willkürlichen Umrahmung des ovalen Fensters ist der Aufbau lebendig, dabei nicht ohne eine gewisse Festigkeit einzelner Linien und Feinheit gewisser Formen. Besonders eigenartig ist der bewegte, in den Massen im Geiste der Früh-Renaissance gehaltene Aufbau der *Tour de Cordouan*, deren Gliederung indes in den Formen der Hoch-Renaissance gedacht ist, während im Detail hier die Ueberladung, dort die Willkür einzelner Verhältnisse der Pilaster zu einander die Spät-Renaissance verrathen (Fig. 314).

202.
Sonstige
Beispiele.

Schliesslich seien noch die folgenden Schlösser und sonstigen Bauwerke, die der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* entstammen, als Beispiele angeführt.

- a) Schloss zu Kerjean, zugleich ein befestigtes Schloss.
- b) Schloss zu Lanquais, ein prächtiges Beispiel aus der Zeit *Carl IX.* (nach *Palustre*).
- c) Schloss zu Lauzun, 1570 in grossem Massstab begonnen, aber unvollendet (nach *Palustre*).
- d) Schloss zu Sully, angeblich 1567 durch *Nicolas Ribonnier* begonnen.
- e) Schloss zu Joigny, 1569 begonnen; nur der Mittelbau und ein Pavillon sind fertig geworden.
- f) Schloss zu Louppy, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhundertes in grossem Massstab (laut *Palustre*) von einem Architekten aus Deutschland erbaut.
- g) Ehemaliges Stadthaus, jetzt *Palais de justice* zu Besançon, 1582–85 von *Hugues Sambin* erbaut.
- h) Der lange Flügel des Stadthauses zu La Rochelle, 1607 vollendet, Meister unbekannt.
- i) Im Justizpalast zu Dijon die 1582 bei *Sambin* bestellte, prächtige Schranke in der Capelle.
- j) Die aus der Zeit *Carl IX.* stammende Vorhalle am *Palais de justice* zu Dijon, vermutlich (nach *Palustre*) von *Nicolas Ribonnier* herrührend.

Fig. 49.



Hôtel in der Rue Fermat zu Toulouse.
Thür der Gartenfront⁴²²⁾.

3) Meister.

203.
Geringe
Zahl
derselben.

Bei der Besprechung der in der Spät-Renaissance thätig gewesenen Meister muss zuvörderst daran erinnert werden, dass in diese Zeitperiode noch Künstler hineinragen, die bereits in der Hoch-Renaissance oder die gar schon, wie *Jacques I. Du Cerceau*, *Hugues Sambin* und *Nicolas Bachelier*, zur Zeit der Früh-Renaissance ihre Thätigkeit entfaltet haben. *Pierre Lescot* und *Jean Bullant* starben beide

⁴²³⁾ *Figulines* (vom lateinischen *Figulus*, derjenige, der den Thon bearbeitet, oder von *Figulinus*, d. i. aus Erde) nennt *Palustre* feine emaillierte Thonfiguren, nicht zu verwechseln mit *Figurines*, kleinen Figürchen oder Statuetten.

erst im Jahre 1578. Vom Vater *Du Cerceau* ist nicht bekannt, wann er gestorben ist; wie bereits in Art. 160 (S. 153) gesagt wurde, erschien sein Band über die Denkmäler des alten Rom 1584. *Bernard Palissy*, der annähernd sein Altersgenosse war, starb erst im Jahre 1590.

Die Zahl der Meister, deren Namen in den mehrfach genannten Werken von *Lance* und von *Palusatre* angeführt werden, ist auffallend gering; nur zwei derselben verdienen eine eingehendere Betrachtung: *Palissy* und *Baptiste Du Cerceau*. Der Zeit nach hätte *Palissy* mit den fünf grossen Architekten der Hoch-Renaissance, als sechster Meister derselben, besprochen werden können. Wenn dies erst an dieser Stelle geschieht, so liegt der Grund darin, dass die freiere Richtung seines Geistes besser in die freiere Strömung während der Phase der Spät-Renaissance passt, und auch noch in dem Umstande, dass diese reine und edle Gestalt auf dem Hintergrunde von Verworfenheit während der Zeit *Heinrich III.* desto greller absticht, einem leuchtenden Stern gleichend, der hoffnungsvoll auf bessere Zeiten hinweist.

a) *Bernard Palissy*.

Dieser Meister war gleichzeitig Architekt, Glasmaler, Töpfer, Geometer, Feldmesser, Physiker, Chemiker, Geologe, Landwirth, Gärtner und Schriftsteller ersten Ranges. In dieser genialen Vielseitigkeit seiner Thätigkeit steht er einzig da und ist darin mit *Leonardo da Vinci*, in der Originalität seiner Auffassung hingegen mit *Rembrandt* zu vergleichen. In der einzigen Unterschrift, die von ihm bekannt ist, bezeichnet sich *Palissy* als »Architecteur et ynvanteur des grotes figulines⁴²³⁾ de Monseigneur le Connestable (1. Februar 1564⁴²⁴⁾«.

204.
Vielseitigkeit
und
Ausdauer.

Sechzehn Jahre setzte *Palissy* mit heroischer Ausdauer seine Töpferversuche, bei denen einmal Gartenzaun, Fußböden und Tische mit in den Ofen flogen, um die nöthige Gluth hervorzubringen, fort, und dieselben haben ihn zur volksthümlichsten Künstlergestalt Frankreichs gemacht. Indes, wenn *Palissy* nur seine berühmten emaillierten Thonwaaren geschaffen hätte, so würde er im vorliegenden Bande wohl keinerlei Erwähnung gefunden haben. Compositionsweise, Stil und Farbenscala dieser Werke lassen ziemlich kalt; allein seine Seelengröße und Energie, seine männliche Unabhängigkeit und die Tiefe seines christlichen Glaubens andererseits machen ihn zu einer der interessantesten und bewunderungswertesten Künstlernaturen. In diesem wahrhaft genialen Forscher, originellen Denker, Entdecker, selbst Propheten auf den Gebieten der Naturwissenschaften und der Landwirthschaft drängt sich, wie erwähnt, unwillkürlich der Vergleich mit *Leonardo da Vinci* auf. Wie bei diesem staunt man auch bei *Palissy* über alles das, was gleichzeitig seinen Geist bewegte.

Wohl einzig unter allen französischen Meistern steht *Palissy* bezüglich der Originalität seiner Aesthetik da; in seinen zwei Büchern finden sich an verschiedenen Stellen Angaben darüber, welche gleichfalls den Vergleich mit *Leonardo* herausfordern, da bei Beiden Kunst, Wissenschaft und Praxis in einer Person vereinigt waren.

Als Schriftsteller endlich ist *Palissy* geradezu ein Meister ersten Ranges, und das herrliche Lob, welches ihm *Lamartine* auf diesem Gebiete zollt, ist keineswegs übertrieben⁴²⁵⁾. Die Schilderungen seines »Jardin delectable« und seiner »Ville

⁴²⁴⁾ Siehe: FRANCE, A. *Les œuvres de Bernard Palissy etc.* Paris 1880. S. XXVII.

⁴²⁵⁾ Bei Audiat (a. a. O., S. 220 [nach dem *Civilisateur*, Juli 1852]) findet sich folgende Stelle: »Il est impossible, il est impossible, après avoir lu ses écrits, de ne pas proclamer ce pauvre ouvrier d'argile un des plus grands écrivains de la langue française. Montaigne ne le dépasse pas en liberté, J.-J. Rousseau en sève, la Fontaine en grâces, Boffuet en énergie lyrique. Il rêve, il médite, il pleure, il décrit et il chante comme eux.«

fortereffe« dürften in der Kunstgeschichte eben so einzig da stehen, wie diese Compositionen selbst. Vielleicht sollte man *Paliffy* auch als prophetischen Schöpfer der englischen Garten- und Parkanlagen betrachten.

Die heutige Physik, Chemie und Geologie haben ihm Vieles zu danken. Er gründete in Frankreich die *Conférence publique*, und sein Naturalien-Cabinet — *ma petite académie*, wie er es nannte — war für jeden Wissbegierigen und Liebhaber offen; es war somit das erste naturhistorische Museum. Als eifriger Hugenotte wurde er zuletzt, seines Glaubens wegen, in die Bastille gesperrt und starb daselbst 1590 vor Elend, Därben und Misshandlungen.

205.
Aus seinem
Lebenslauf.

Paliffy scheint allmählich unter dem Namen »*Maitre Bernard des Tuilleries*« bekannt worden zu sein, vielleicht weil die Beaufsichtigung seines dort errichteten Ofens seine fortwährende Gegenwart erforderte und er daher von Zeit zu Zeit dort wohnte. *S. Geraud Langrois* nannte ihn 1592 in seinem Buche »*Le globe du monde*«: »*Maitre Bernard Paliffy, ci-devant gouverneur des Tuilleries*«.

Paliffy wurde nach der zuverlässigsten unter vielen verschiedenen Angaben im Jahre 1510 in der Diöcese von Agen geboren und scheint noch ganz jung in die Saintonge geführt worden zu sein. Er erlernte zuerst die Glasfabrikation und die Glasmalerkunst, durchwanderte fast ganz Frankreich, wobei er die verschiedenartigsten Beobachtungen machte, und ließ sich dann in Saintes nieder.

1539 oder 1540 entstand in ihm beim Anblick einer emaillirten Schale der Wunsch, die Erzeugung des »weißen Schmelzes« zu entdecken, dessen Herstellung von *Luca della Robbia* herrührte und welche das Geheimniß der *Della Robbia* geblieben war. Indes war er abwechselnd Glaserzeuger und Glasmaler (*Peintre-verrier*), Geometer und Feldmesser (*Art de la pour traiture*).

1544 wurde *Paliffy* mit der Katasteraufnahme der Salzteiche (*Marais salants*) in der Saintonge beauftragt.

1546 trat er zum Protestantismus über.

1548 entstand in der Saintonge ein Aufstand, der vom *Connétable de Montmorency* unterdrückt wurde. Hierbei wurde letzterer der Beschützer *Paliffy's* und stellte ihm einen Theil der Gelder zur Verfügung, die er zum Bau seines Ateliers benötigte; auch bestellte der *Connétable* bei *Paliffy* die emaillirte Grotte für Écouen.

1562 wurde er als eifriger Hugenotte vom Parlament in Bordeaux in das Gefängniß geschickt. Der *Connétable* verschaffte ihm indes das Patent als »*Inventeur des rustiques figurines du Roi*« und befreite ihn, der nunmehr Angehöriger des Königs war, so von der Gerichtsbarkeit des Parlamentes.

1563 arbeitete *Paliffy* noch an der Grotte für Écouen und veröffentlichte im gleichen Jahre sein Buch »*La recepte véritable*«.

1565 wurde er zu Saintes vom *Connétable* dem König und *Katharina von Medici* vorgestellt.

1566 oder 1567 übersiedelte *Paliffy* nach Paris, um für *Katharina* die berühmte emaillirte Grotte der Tuilleries zu beginnen.

1570 waren die vier emaillirten Brücken, die nach der Insel in der Grotte führen sollten, noch nicht vollendet.

1575—84 hielt *Paliffy* in Paris öffentliche Vorlesungen (*Conférences*) über wissenschaftliche Gegenstände.

1580 veröffentlichte er sein Buch »*Les discours admirables*«.

1590 wurde er während der *Ligue* als Hugenotte in die Bastille geworfen, durch *Mayenne* dem Märtyrertode entrissen, und starb, wie bereits erwähnt, 1590, nachdem er das achtzigste Lebensjahr erreicht hatte, im Kerker vor Hunger und Elend.

3) *Baptiste Androuet Du Cerceau.*

Baptiste, der ältere Sohn des berühmten *Jacques I. Androuet Du Cerceau* (siehe unter d, 1, 5 [S. 151]) wurde spätestens zwischen 1544 und 1547 geboren und starb im Jahre 1590. Er gelangte schon frühe zu hohen Auszeichnungen und wurde zweifelsohne für den besten Architekten zur Zeit Heinrich III. gehalten; denn nach dem im Jahre 1578 erfolgten Tode *Lescot's* und *Bullant's* wurde *Baptiste* Nachfolger des ersten am Louvrebau und Nachfolger des zweitgenannten Meisters am Bau des Mausoleums der *Valois* zu St.-Denis. Von seinem Anteil am Entwurf seines Vaters für das prächtige Schloss *Carl IX.* zu Charleval, dessen Bauausführung er schon von Anfang an geleitet haben muss, war bereits in Art. 160 (S. 151) die Rede.

206.
Stellung.

Am 28. December 1576 hatte der König den Bau seines Schlosses zu Ollainville bei Arpajon einem *Sieur de Nyvellon* anvertraut. Die Worte »charge et conduite de son bastiment« können sich eben sowohl auf eine verwaltende, wie auf eine architektonische Tätigkeit beziehen⁴²⁶⁾; wenn aber am 17. October 1578 *Baptiste* mit den gleichen Worten an die Spitze dieses Baues gestellt wird, so kann es sich bei ihm nur um die eigentlich architektonische Leitung handeln, und es ist wohl auch anzunehmen, dass er der Schöpfer dieses Bauwerkes ist. Leider ist von dieser ausgedehnten Bauthätigkeit *Baptiste's* — mit Ausnahme des von ihm entworfenen und begonnenen *Pont-neuf* zu Paris⁴²⁷⁾ — nichts mehr vorhanden, woraus man über seine künstlerische Begabung und seinen Stil sich eine Vorstellung machen könnte. Dass er einen Theil seiner Ausbildung bei seinem Vater genossen hat, ist so gut, wie sicher; ob er aber selbst in Italien war, ist nicht bekannt.

Aus *Baptiste's* Lebenslauf seien hier einige wichtigere Daten angeführt.

207.
Aus seinem
Lebenslauf.

1575 wurde er in die Garde der »45 Gentils-hommes ordinaires« Heinrich III., als einziger Hugenotte, aufgenommen. Nach den vom Herzog von Nevers gebrauchten Worten »hatte er dennoch mehr Entwürfe für Klöster, Kirchen, Capellen, Bethäuser und Altare ausgearbeitet, als irgend ein Anderer in 50 Jahren«.

1577 empfing er im Schloss zu Charleval das gleiche Jahresgehalt von 400 *Livres*, welches er dort zu erhalten pflegte (seit 1572?).

1578, am 25. September, wurde er, wie bereits erwähnt, der Nachfolger *Lescot's* am Louvrebau und am 17. October desselben Jahres Nachfolger *Bullant's* am Bau des Mausoleums der *Valois* zu St.-Denis, so wie Architekt des königlichen Schlosses zu Ollainville. Im gleichen Jahre begann er mit dem Bau des *Pont-neuf* zu Paris.

1584 wird er als Architekt des Königs bezeichnet, und im November desselben Jahres kaufte er den Bauplatz für sein Haus in Paris.

1585 war er *Vallet de chambre du roi* und *Ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté*, angeblich mit 6000 *Livres* Gehalt.

⁴²⁶⁾ In den »*Comptes des bâtiments du Roi*« (Bd. I, S. XXXVI) kommt im königlichen Brief vom 13. November 1577 folgende Stelle vor: »... par lesquelles le roi a commis messieurs Aymard Nicolay, Benoît Milon et François de Nyvelon à la charge et à la conduite de sa maison du Château d'Ollainville.« Diese Worte lassen wohl keinen Zweifel darüber aufkommen, dass dem Letztgenannten damit nur die verwaltende Leitung des Baues übertragen worden war.

⁴²⁷⁾ Ueber die interessante Ausführung dieser Brücke und manches Andere, das *Baptiste* betrifft, verweise ich auf meine schon oft angeführte Monographie: *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887.

1586, am 21. April, ordnete er Vermessungen am Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis an.

1586 wird er als »*noble homme Baptiste Androuet, sieur du Serceau, conseiller du Roy, son architecte ordinaire, et commis par sa Majesté pour ordonner de tous les ouvrages des bastimens et édifices de Sa Majesté, et despence que y convient faire*« bezeichnet.

1590, am 18. September, wird *Pierre Biard* nach *Baptiste's* Tod als Nachfolger an dessen »*office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la despence des Bastimens du Roy, que naguères souloit tenir et exercer Baptiste Androet de Cerceau, vacant à présent par son trespas*« mit 600 *Écus* Gehalt ernannt.

Auf dem 1584 erworbenen Bauplatz beim *Pré-aux-Clercs* zu Paris errichtete *Baptiste* für sich ein schönes Haus, welches während der *Ligue* verwüstet worden sein soll. Angeblich soll er nämlich im Jahre 1585 um seines protestantischen Glaubens willen alle seine Stellen niedergelegt haben. Eben so wird in nicht genügend verbürgter Weise von einer Flucht *Baptiste's* gesprochen, die 1585 stattgefunden haben soll⁴²⁸⁾; doch scheint dies mit der Thatsache nicht vereinbar zu sein, dass *Mayenne*, das Haupt der *Ligue* in Paris, erst am 18. September 1590 einen Nachfolger für das von *Baptiste* bekleidete Amt ernannt hat, »*vaccant à présent par son trépas*«.

Die Gemahlin *Baptiste's* hieß *Marie Raguidier* oder *Rueguidort*. Sie verkaufte das Haus ihres Gatten 1602 an seinen Bruder *Jacques II.*, den wir, eben so wie *Jean I.*, den Sohn von *Baptiste*, als königliche Architekten von *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* finden werden.

v) Andere Meister.

205.
Andere
Meister.

Aus der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* find in dem bereits mehrfach erwähnten »*Dictionnaire des architectes français etc.*« von *Lance* noch die folgenden Meister angeführt.

- a) *Arnaud Dabit* bezog 1565 als Architekt des Königs von Navarra ein Jahresgehalt von 32 *Écus*.
- b) *Hervé Boulard*, Architekt des Königs von Navarra, war 1563 Architekt des Schlosses zu Pau und errichtete 1580 einen Brunnen im Garten des Schlosses zu Nérac.
- c) *Jean Waft*, soll für *Carl IX.* die Haupttreppe des Louvre im I. Obergeschofs gebaut haben; die Nachricht, dass er beim Steinschnitt der ovalen Treppe in den Tuilerien zu Paris dem gerade auf diesem Gebiete sehr erfahrenen *Philibert de l'Orme* aus der Verlegenheit geholfen und ihn nachher im Stich gelassen habe, muss mit Vorsicht aufgenommen werden.
- d) *Guillaume de Chaponnay*, war um 1570 »*Contrôleur général des bastiments des Tuilleries*« mit einem Jahresgehalt von 360 *Livres*.
- e) *Matthias Teffon*, erbaute 1572 das Thor des *Hôtel-de-Ville* zu Arras, nahe an der *Rue Vinocq*.
- f) *Charles Bullant*, ein Neffe von *Jean Bullant*, arbeitete 1573 unter letzterem an den Gräbern zu St.-Denis und stellte sich 1582 mit anderen Architekten auf die Reihe, um Arbeiten an der *Sépulture des Valois* daselbst zu übernehmen.
- g) *Nicolas Duchemin*, begann 1574 in Hâvre den Bau der dortigen *Notre-Dame*-Kirche; der Chor wurde 1585 und das Schiff 1597 vollendet.
- h) *Jean Bonnard*, Architekt des Königs, erhielt im November 1572 »wegen seiner täglichen Verdienste 100 *Livres*.
- i) *Florent Drouin*, wird 1581 als »*Maitre maçon*« des Herzogthums Lothringen bezeichnet, wurde nach Rom geschickt, um von dort den Plan der Kirche *degli Incurabili* zu holen, da man die 1626 in Nancy begonnene Benedictiner-Kirche nach diesem Vorbild ausführen wollte.

⁴²⁸⁾ Nach *Palusstre* hätte sie 1587 stattgefunden, auf Grund welcher Angabe, weiss ich nicht. Der Umstand, dass am 12. November 1587 der König die *Surintendance* der *chapelle que le Roy fait edifier en l'église St. Denis pour la sépulture du feu Roy Henry*, dem *Jean Nicolai* anvertraut hat, könnte vielleicht schliefen lassen, dass *Baptiste* den Bau nicht mehr leitete. Andererseits kann das Amt *Nicolais* hier ein bloß verwaltetes bedeuten. (Siehe: *Comptes des bâtiments du Roi etc.* Bd. I, S. XLII.)

j) *Cl. P. Leroy*, begann 1581 mit dem Bau des Schlosses zu Eu, welches *Heinrich von Guise* (der *Balafré*) auf den Ruinen eines älteren Schlosses errichten ließ; nur der rechte Flügel und die Hälfte des rückwärtigen Flügels wurden damals fertig; *Leroy* starb am 10. November 1582.

k) *Louis de Foix*, geboren um 1550 (?) zu Paris, soll von *Philippe II.* berufen worden sein, um am Escorial bei Madrid zu bauen; 1579 war er nach Paris zurückgekehrt, führte den neuen Hafen zu Bayonne aus und begann 1585 mit der Errichtung der *Tour de Corduan* (Fig. 314).

l) *Alexandre Carnot*, lieferte 1585 das Modell »en ronde-boffe« für die 1604 vollendete Bekrönung des Glockenturmes der Kirche zu Villefranche-de-Rouergue.

m) *Palusstre* nennt in seiner »Architecture de la renaissance« aus der fraglichen Zeit neben den sonst bekannten Meistern nur zwei: *Guillaume Crété* und *Thomas Olivier*; beide erbauten von 1580—98 die Seitenschiffe der Kirche zu Argentan.

f) Zeitalter Heinrich IV. und sein Einfluss auf das XVII. Jahrhundert.

Mit *Heinrich IV.* sind wir an den Zeitabschnitt der französischen Architektur gelangt, den, wie wir in Art. 5 (S. 8) sahen, die meisten französischen Schriftsteller als nicht mehr zum Renaissance-Stil gehörig betrachten. Wir zeigten jedoch, daß diese Anschauungsweise wissenschaftlich unrichtig sei, und daß alle Erscheinungen auf dem Gebiete der Hauptströmung der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag bloß verschiedene Phasen verschiedener Entwickelungsperioden des Renaissance-Stils sind. Mit *Heinrich IV.* sind wir am Ende der ersten und am Beginn der zweiten Entwickelungsperiode angelangt.

Die zweite Entwickelungsperiode der Renaissance bietet immerhin greifbare, wichtige Unterschiede gegenüber dem Charakter der ersten. Ihr Gesammtbild ist einheitlicher. Die Unterschiede zwischen dem Charakter ihrer drei Hauptphasen, d. h. der Stile *Ludwig XIII.*, *Ludwig XIV.* und *Ludwig XV.*, sind zum Theile nicht so in das Auge fallend, als zwischen denjenigen *Franz I.*, *Heinrich II.* und *Heinrich III.* der ersten Entwickelungsperiode. Dies gestattet, den Ueberblick der geschichtlichen Ereignisse, welche auf die Architektur eingewirkt haben — statt, wie bisher, für jede einzelne Phase getrennt — im Zusammenhang am Eingang der zweiten Periode zu geben. Der Ueberblick wird hierdurch kürzer und überzeugender.

Die Zeit *Heinrich IV.* ist jener Theil der Geschichte der französischen Architektur, deren richtige Beurtheilung am schwierigsten zu sein scheint. »Die Geschichte der französischen Kunst am Ende des XVI. Jahrhundertes und am Beginn des XVII.«, schreibt *Lemonnier* ⁴²⁹⁾ «, ist eine noch dunkle. Nicht bloß, weil die Geschichtschreiber sich kaum damit befaßt haben, sondern wegen der Unbestimmtheit der Epoche und weil es schwer ist, die Werke zu erfassen und ihren Charakter zu bestimmen.« Der Hinweis eines so bewanderten Sachkundigen, wie *Lemonnier*, auf die Unkenntnis des Zeitalters *Heinrich IV.* ist besonders werthvoll, weil er die irrthümlichen Urtheile über die Stellung jener Zeit und der folgenden Phasen zum Renaissance-Stil erklären hilft. Denn gerade sie ist die wichtigste für das Verständniß der folgenden 150 Jahre, so wie für die Erkenntniß des Verhältnisses dieser zweiten Entwickelungsperiode der Renaissance-Architektur zur ersten. Für letztere Frage scheint geradezu der Schlüssel bei ihr zu liegen.

209.
Nothwendigkeit
der zusammen-
hängenden
Schilderung
des geschicht-
lichen Ueber-
blickes.

210.
Mangelhafte
Kenntniß
dieser Zeit.

429) In: LEMONNIER, H. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris 1893, S. 41. — Dieses Zeugnis *Lemonnier's*, Professor der Geschichte an der *École des Beaux-Arts*, ist besonders werthvoll. Sein Werk kann wegen seiner Gediegenheit und dem Bestreben, alle Elemente unparteiisch zu würdigen, für das Studium der Zeit von 1600—60 nicht genug empfohlen werden.

Eine Reihe von Gründen erklären wenigstens theilweise diese scheinbare Gleichgültigkeit für die Künste des Zeitalters *Heinrich IV.*, so wie die aus ihrer mangelhaften Kenntniß herrührenden unrichtigen Ansichten, von denen in Art. 5 (S. 7 bis 9), 18 (S. 22) u. 19 (S. 24) bereits die Rede war.

Erstens der vermeintliche Mangel an Meistern, die wirklich grofs waren oder wenigstens Gelegenheit hatten, der Nachwelt ihre Bedeutung nachzuweisen, indem ihre Thätigkeit oft darin bestand, von anderen Architekten begonnene Werke fortzuführen.

Zweitens die französische Gewohnheit, die verschiedenen Phasen als nach ihren Königen benannte Stile zu bezeichnen. Hierdurch werden einerseits die Unterschiede zu fehr betont, das Zufammengehörige zu fehr abgeschwächt und zu kurze Zeiträume in das Auge gefaßt. Andererseits entstehen durch diese Verschiebungen verzerrte Bilder. Wichtige Theile der Phasen werden in falsche Rahmen und in unrichtige Umgebung gesetzt. Das architektonische Bild wird getrübt.

Die historische Schilderung der Stilentwicklung und ihre wissenschaftliche Würdigung werden irregeleitet, im vorliegenden Falle wohl deshalb, weil man bloß die ungetrübte Regierungszeit *Heinrich's* als König beachtet hat, nicht das ganze Zeitalter der Hugenottenkämpfe, dessen Verkörperung, so zu sagen, der König von Navarra war. Gerade die Zeit *Heinrich IV.* hat hierdurch besonders gelitten, indem die bedeutende, interessante und für sie so charaktervolle Erscheinung *Salomon's de Broffé* durch den Mord des großen Königs in die vermeintliche Sphäre seiner Wittwe und seines jungen Sohnes versetzt wurde, wo sie wenig verständlich war, ja für Viele etwas Räthselhaftes angenommen hat.

Ein dritter Grund dürfte darin liegen, daß *Heinrich* zuerst Protestant war und nachher Katholik wurde. Ernste Hugenotten erfüllt heute noch die zweite Periode des Königs mit Wehmuth. Vielen Katholiken ist seine große Rolle als Haupt der Hugenotten unsympathisch. Seine Bekehrung, weil von der Politik eingegeben, scheint ihnen wenig ernst.

Viertens röhrt das mangelhafte Verständnis dieser Zeit von dem unbeschreiblichen Chaos, in welches Frankreich während dieser Zeit verfiel. Seit der Bartholomäus-Nacht, welche mit der Hochzeit zwischen *Heinrich* und der Tochter der *Katharina von Medici* zusammenfällt, bis zum Einzug des Königs in Paris (1594) wird das Chaos immer schrecklicher und wirkt auf den Geschichtsforscher geradezu abschreckend.

Sollte endlich, wie ich glaube, die Behauptung *Henri Martin's*⁴³⁰⁾, daß es unter der alten Monarchie unmöglich war, »die Geschichte« Frankreichs zu schreiben, wahr sein, so würde der Mangel einer unparteiischen Geschichte, über den sich Manche auch heute noch in Frankreich beklagen, zur Erklärung des mangelhaften Verständnisses des Zeitalters *Heinrich IV.* beitragen.

1) Zeitalter *Heinrich IV.*; die Hugenottenkriege, die *Ligue* und die Fusionspolitik des Königs.

(1562—1628.)

211.
Zeitalter
Heinrich IV.

Das Zeitalter *Heinrich IV.* ist eines der wichtigsten, vielleicht das wichtigste der Geschichte Frankreichs seit dem Falle des alten Rom und der Zeit *Carl's des*

⁴³⁰⁾ In: *Histoire de France*. 4. Ausg. Paris 1855—60. Bd. XII, S. 140 u. Bd. XV, S. 353.

Großen. Damals hatte Frankreich zu entscheiden, welche Stellung es der Reformation gegenüber einnehmen wolle.

Wenn ich als Zeitalter *Heinrich IV.* die ganze Dauer der Hugenottenkämpfe bezeichne, so hoffe ich durch diese Eintheilung ein besseres Verständniß jener Zeit zu ermöglichen. Ich hoffe ebenfalls ihren Einfluß auf die zweite Entwickelungsperiode der Renaissance und deren Entwicklung und Zusammenhang besser nachweisen zu können.

Eine solche Eintheilung und Gruppierung scheint berechtigt, weil sie als Basis die Gesamtheit einer geistigen Bewegung erhält, die für die Geschicke und die Künste Frankreichs bis auf die Gegenwart von fundamentaler Bedeutung gewesen ist. Sie gestattet auf dem religiösen Gebiete, auf welchem stets alle Gefühle zum höchsten Ausdruck gelangen, das Spiegelbild anderer damaliger Bestrebungen zu erhalten, die ebenfalls dazu beitrugen, den Charakter der Architektur zu bestimmen.

Eben so berechtigt scheint es, die Bezeichnung »Zeitalter *Heinrich IV.*« auf die ganze Periode der Hugenottenkämpfe von 1562—1628 vor und nach seiner eigentlichen Regierung auszudehnen. Als Freund und Schüler *Coligny's* ist er, so zu sagen, mit dem Beginn der Bewegung in Verbindung; seit 1568 nahm er persönlich daran Theil; von 1589—1610 war er das Haupt und der Mittelpunkt von Allem. Ferner hat er selbst beiden Confessionen nach einander angehört. Hugenottischer Katholik oder katholischer Hugenotte, war *Heinrich* der nationalste aller Könige Frankreichs. Eine Fusionspolitik erfasst und bis an sein zu frühes Ende durchgeführt zu haben, bleibt die edelste Krone seines Ruhmes.

Als auf dem religiösen Gebiete der Sturm der Leidenschaften sich entfesselte, mischten sich dem Kampf der Hugenotten für Gewissensfreiheit, der Reihe nach, eine Menge anderer Elemente, Fragen und Prinzipien bei. Es stehen sich somit allmählich folgende Erscheinungen gegenüber:

212.
Verchieden-
artigkeit
der
Streitfragen.

- a) die protestantische Reaction gegen Rom mit dem Kampf von Hugenotten gegen Katholiken;
- b) die Reaction des großen Adels gegen die absolute Monarchie;
- c) die Reaction municipaler Freiheiten gegen die absolute Monarchie;
- d) die Reaction des Landvolkes gegen den Adel;
- e) die dynastische Erbfrage; hier streiten oft Katholiken und Hugenotten vereint gegen Katholiken und Spanier verbündet; es kämpfen unter einander: das rein monarchische Prinzip der Erbfolge, das katholische Prinzip eines katholischen Königs und das republikanische Prinzip;
- f) die Frage nationaler Einheit oder Theilung Frankreichs in größere unabhängige Fürstenthümer.

Diesen Streiten reiht sich ein Erwachen nördlich nationaler Gefühle gegen die immer stärkere italienische Kunstrichtung an.

Aus diesen Kämpfen entsteht die entsetzlichste Anarchie. Der Ausbruch der *Ligue* 1585 war das Gegenstück der großen Hugenottenbewegung von 1562. Ihr Losungswort war die Enterbung des Königs von Navarra, als Schutz gegen einen Hugenottenkönig, und der Sturz der *Mignons*. Sie liefert das Innere an die Ultramontanen, die Grenzen und das Aeussere an Spanien aus; in ihr wird die demokratische Partei sogar antinational. Die Großen der Liga, so wie jene der Hugenotten wiederum wünschen die große Einheit des französischen Staates aufzulösen, um ihre Gouvernements zu unabhängigen Fürstenthümern erheben zu

213.
Anarchie.

können. Im Auslande glaubte man ebenfalls an die Auflösung der französischen Einheit⁴³¹⁾.

Die Jesuiten eröffnen den Kampf gegen die beginnende Lehre des »göttlichen Rechtes der Könige«.

Um 1592 sind nicht weniger als 8 Prätendenten auf den französischen Thron vorhanden, darunter der König von Spanien und seine Tochter, zu deren Gunsten er die Abschaffung des faalischen Gesetzes versucht. In der protestantischen Partei zeigen sich stets republikanische Tendenzen und versuchen, sich bald in Form einer Föderation von Städten, bald nach theokratischen, bald nach schweizer Vorbildern oder auch als *république des protestants et catholiques unis* zu organisieren. Ihre Plebäer verachten den Adel, überwachen misstrauisch ihre Pfarrer oder regeln deren Besuche in den Schlössern.

Paris, das zehn Jahre lang keine Thore gegen *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* schliesst, wird von drei oder vier Parteien regiert: *Mayenne*, dem Rath der Sechzehn, dem Legaten des Papstes und den Spaniern mit ihrer Garnison. Es verlangt republikanische Institutionen unter dem Patronate des Papstes, des Königs von Spanien, dem incarnirten Despotismus! Von Zeit zu Zeit belagert durch seinen rechtmässigen König, wird es durch den Herzog von Parma entsetzt, der die Niederlande für Spanien hält. Dorthin blickt Paris nach spanischer Hilfe, während der König keine andere Residenz hat, als seine Lager und Schlachtfelder. Um den Fanatismus der belagerten Pariser zu beschwichtigen, musste die Regierung sogar angeblich erbeutete Trophäen und Kampfberichte fabriciren.

»Von einem Ende Frankreichs zum anderen,« sagt *H. Martin*, »war jeder beschäftigt, in seiner Provinz Krieg zu führen, und jeder *Canton* war das Schauspiel eines unaufhörlichen Streites.«

Eine Schilderung dieser Verschiedenartigkeit von Interessen war nöthig, um die Mannigfaltigkeit der Richtungen und fremder Einflüsse, denen wir begegnen werden, besser zu erklären.

a) Regierung *Heinrich IV.* und *Sully's.*

^{214.}
Befiegung
der
Anarchie.

So lagen die Verhältnisse, inmitten deren *Heinrich IV.* nach fünfundzwanzigjährigem Kampfe die Monarchie wieder herstellte. Auch nach seinem Einzug in Paris waren die Schwierigkeiten ungeheuer. *Heinrich* musste im Einzelnen, wie *H. Martin* sagt, Frankreich von den tausend kleinen Königen zurückkaufen, welche die Hydra der Bürgerkriege hervorgebracht hatte. Der König selbst hatte keine Hemden, während Financiers, wie die *Zama*, die *Cenami*, *Jérôme de Gondi*, die Intendanten oder *fermiers* des Königs, ihre Koffer füllten. Seit *Heinrich III.* war die Verwaltung der Finanzen eine organisierte Plünderung.

^{215.}
Heinrich IV.

Heinrich IV., als Persönlichkeit, ist der bedeutendste König, der von *Carl dem Grossen* bis auf *Napoleon* auf dem Throne Frankreichs gesessen hat. Der junge Schüler *Coligny's*, heldenmüthig, tollkühn und voller Streitlust im Handgemenge, war eben so genial als Feldherr, wie scharf blickend in der Politik und Verwaltung seines Landes. »*Heinrich von Navarra*«, sagt *Martin*, »hatte eine jener seltenen und

⁴³¹⁾ Bereits 1573 schrieb *Wilhelm von Oranien* dem Könige: »Ihr grenzt an den Ruin; Euer Staat ist nach allen Seiten offen, gerissen wie ein altes Haus . . . Dieser Thron gehört, wer ihn nehmen will.« Spanien glaubte an die Auflösung Frankreichs nach dem Tode *Heinrich III.*, Venedig an die Bildung städtischer Republiken; der Großherzog von Toscana bietet dem Könige an, im Falle der Auflösung Marseille zu kaufen.

wunderbar organisierten NATUREN, stark und elastisch wie Stahl, die nichts erdrückt, nichts überrascht. Unter dem Drucke der Nothwendigkeit, stets auf der Höhe der Situation, entfalten sie stets steigende und unerschöpfliche Hilfsmittel».

Den *Valois* und den *Guisen* in allem Wesentlichen unendlich überlegen, steht er in Bezug auf Eleganz und äusserer Würde hinter ihnen zurück. Mit den beiden anderen Heinrichen verglichen, sieht er beinahe wie ein militärischer Abenteurer unter Fürsten aus.

Dennoch war *Heinrich* nichts weniger, als unempfänglich für die Freuden des Lebens. Voll Leutseligkeit, Wohlwollen und sprudelndem Geist waren für ihn, wie *Martin* sagt, die Vergnügen eine wahre Angelegenheit von Wichtigkeit, und zwar von zu grosser. Der König hatte leider neben seinem Genie alle Leidenschaften, welche einen Privatmann ruiniren und selbst einen Monarchen belasten: die Frauen, das Spiel, die Gebäude. Dies macht die finanziellen Leistungen *Sully's* nur noch bewunderungswürdiger. Der Minister seufzte über die 1200000 *Écus*, die *Heinrich* jährlich für seine Vergnügen ausgab, womit *Sully* 15000 Mann Infanterie hätte unterhalten können. Er gab ferner 1800000 *Écus* für Möbel und Juwelen aus.

Mit *Heinrich IV.* gehen die Religionskriege zu Ende, die politischen beginnen; sie geben Frankreich die Initiative und die europäische Stellung zurück, die ihm die ersten genommen hatten. Reorganisator im Inneren, Begründer der auswärtigen Politik war *Heinrich* der französischste aller Könige Frankreichs; er hatte immer den nationalen Gedanken vor Augen. Der Charakter der Regierung *Heinrich's* und *Sully's* war derjenige der Folge, der Stetigkeit und Regelmässigkeit.

Das Emporblühen Frankreichs in den 12 Jahren der Regierung *Heinrich's* und *Sully's* war ein ungeheures. 1609 verlangte der König von letzterem einen Generalbericht über die Zustände Frankreichs, über das, was es sein follte und was noch zu leisten sei, über die Bedürfnisse und die Mittel des Landes. Der Plan dieses Berichtes zeugt von dem weiten Blicke dieses grossen Fürsten.

Das Frankreich des XVII. Jahrhundertes ruht auf *Heinrich von Bourbon's* Schultern. Wie *Malherbe*, *Corneille* und *Racine* durch ihn vorbereitet, eben so stützen sich *Richelieu* und *Ludwig XIV.* auf *Heinrich IV.*, mit dem Unterschiede jedoch, dass dieser nicht durch seine Nachfolger verdunkelt wird. Sie waren mächtiger, aber nicht grösser als er.

Mit dem Hugenotten *Sully* beginnt die Reihe der vier grossen Minister, denen Frankreich im XVII. Jahrhundert einen bedeutenden Theil der Stellung verdankt, die es heute noch inne hat.

Maximilien de Béthune, Baron von Rosni, später Herzog von *Sully*, von Charakter rauh, hartnäckig, hochmuthig und interessirt, besaß ein unerschütterliches Selbsttrauen, Raschheit der Entschlüsse, Ungestüm der That. Zu seinem berechnenden Geiste, den der Hof »Geiz« nannte, gesellte sich der Geist der Ordnung, der Sparsamkeit, der guten Verwaltung. Interessirt, aber unbestechlich zugleich, war seine *rudeſſe mal gracieuse* eine Tugend für die ihm angewiesene Arbeit des Aufräumens in dem Wald von Mifsbräuchen. Bis zuletzt Hugenotte, war er *Heinrich* ganz zugethan.

Seit 1597 hatte *Rosni* die Oberhand gewonnen und wurde nach einander: 1599 Superintendent der Finanzen und Grossstrassenmeister von Frankreich, 1600 Grossmeister der Artillerie, dann Superintendent der Gebäude und Festungen, 1606 Herzog von *Sully* und Pair von Frankreich.

Premierminister in Wirklichkeit, wenn auch nicht dem Namen nach, leitete er ausschließlich die Finanzen und die innere Verwaltung, und indem er im Kriegs- und Marinewesen auschlaggebend war, konnte er seinen, seit 1593 vorgeschlagenen, Reformplan verwirklichen.

8) Fusionspolitik *Heinrich IV.* und sein vermittelnder Geist.

217.
Heinrich's
vermittelnder
Geist.

Bei *Heinrich IV.* hat man zwei Phasen zu unterscheiden. Man darf die eine nicht unterdrücken, weil die andere auch vorhanden ist. Wir haben zuerst die hugenottische Phase, dann die katholische oder richtiger, die vermittelnde des katholischen Hugenotten.

Heinrich von Navarra und *Elisabeth von England* waren durch ihr politisches Genie, wie durch ihre energische Ausdauer die beiden Hauptgegner des Katholizismus⁴³²⁾. Sie waren in erster Reihe die Mächte, welche den Sieg der römisch-spanischen Geistesrichtung und der Inquisition über ganz Europa verhinderten. Die mit der Messe vom 25. Juli 1593 erfolgte Bekehrung *Heinrich IV.* knüpfte von Neuem das Band zwischen Kirche und Staat auf Kosten der civilen Macht. Ein Mann vom Schlage *Heinrich's* gehört nicht zur Classe bigotter Convertiten. Nach feiner »Bekehrung« wurde er nicht blind für Alles, was er vorher war. Er blieb der Träger eines Theiles des protestantischen Geistes.

Heinrich IV. stand zwischen einer intoleranten Mehrheit und einer unbezähmbaren Minderheit. Nichts hatte seit fünf Jahren ihm mehr schlaflose Nächte verursacht, als die Hugenotten-Angelegenheiten. Am 12. April 1598 gab er endlich das Edict von Nantes, welches die grosse Periode der Religionskriege in Frankreich abschliesst.

218.
Heinrich's
Geist der
Toleranz.

Henri Martin hebt hervor, wie sehr der König das hatte, was in Rom eben so unbekannt war, wie in Genf: den Geist edler, humaner Toleranz. Ueber die Punkte, welche beide Confessionen trennten, mochte er vielleicht nie zu einer persönlichen Ueberzeugung gelangt sein. Das aber mochte er fühlen, dass beide Lager für gewisse Principien kämpften, ohne welche der Einzelne eben so wenig, als der Staat, auf die Länge gesund bleiben kann. Daher seine Fusionspolitik. Sie war die Quelle mancher Compromisse. Ihre Form war leider nicht immer so edel, wie ihr Zweck, meint *Martin*. Das Aufblühen Frankreichs in der kurzen ungetrübten Regierungszeit des Königs, die Trauer um seinen Tod lassen die Hoffnung auf ein Gelingen als keine unberechtigte erscheinen.

219.
Compromisse
zwischen
König und
Minister.

Bezüglich der eben erwähnten Compromisse hebt *Henri Martin* u. A. den Widerspruch hervor, der zwischen der Gründung von Luxus-Manufacturen einerseits und den *édits somptuaires* andererseits bestand. Von 1594—1606 folgten vier solcher Edicte auf einander, welche das Anbringen von Silber und Gold auf den Kleidern unterfragten. Er glaubt an eine Art Transaction zwischen dem König einerseits, *Sully* und dem Parlament von der anderen Seite. Der Gebrauch der Seide wurde gestattet, und der gewöhnliche Gebrauch von Silber- und Goldstoffen, der unter *Heinrich III.* unendlich gestiegen war, wurde verboten. In der That sieht es auch öfters aus, als ob eine solche Transaction ein Element seiner Fusionspolitik bildete, als ob der

432) *La nécessité, qui est la loi du temps, me fait ores dire «une chose, ores l'autre!»* Diese Worte des Königs erklären Manches! Dem Landgrafen von Hessen sagte der König 1602, er gedenke vor seinem Tode wieder das öffentliche Bekenntnis der Reformation abzulegen. Die Katholiken versicherte er fortwährend seines katholischen Eifers. (Siehe: MARTIN a. a. O., Bd. X, S. 521.)

König scheinbar dem Sinne der katholischen Mehrheit entsprechen wolle, während seinem Freund und grossen Minister *Sully*, als strenger Hugenotte, die Vertretung des Geistes seiner früheren Glaubens- und Kampfgenossen anvertraut war.

Nachdem der König 1603 die Rückkehr der Jesuiten gestattet und Pater *Cotton* zum Beichtvater nahm, glaubte er ebenfalls etwas Namhaftes für die Hugenotten thun zu müssen. Entgegen dem Edict von Nantes und dem mit den Parisern 1594 abgeschlossenen Vertrag gestattete er ihnen die Predigt in *St.-Maurice* bei Charenton, 2 *Lieues* von Paris entfernt. Der *Temple* von Charenton wurde einer der Mittelpunkte des Protestantismus.

Von der Einwirkung der Fusionspolitik und ihres Geistes auf die Architektur wird weiter unten die Rede sein.

1) *Heinrich's Mafsregeln für die Hebung der Künste.*

Heinrich's grossartige Reorganisation aller Kräfte wirkte mächtig auf den Charakter der neuen Entwicklungsperiode ein. Nicht genug kann auf die Gründung eines offiziellen Bandes zwischen Künstler und Regierung hingewiesen werden. Er kräftigte hierdurch die engen Beziehungen, die seit Beginn der Renaissance zwischen Königen und Künstlern herrschten, und gab ihnen eine bestimmte Form. Diese übt bis auf den heutigen Tag einen mafsgebenden Einfluss auf die französische Kunst aus.

Heinrich IV. vollendete zum grossen Theile die Louvre-Galerie, um Wohnungen für eine bedeutende Anzahl von Künstlern und Kunsthandwerkern zu schaffen. Hierdurch befreite er sie von den Fesseln der Corporationen, um sie mit dem Hofe in fortwährende Berührung zu stellen, sie in dieser Weise zu ermuntern und ihren Geschmack zu vervollkommen.

Diese Organisation des Zusammenwohnens des Königs, der Gröfsten im Reiche und der Künstler unter einem Dache dürfte einzig da stehen. Sie verdient die grösste Beachtung und erklärt manche Erscheinung bis auf den heutigen Tag. Wir werden später auf deren Folgen zurückzukommen haben und verweisen auf die Art, wie *Ludwig XIV.* noch von dieser Schöpfung spricht.

In der Handels- und Industrie-Versammlung von 1604 wurde dann vom König eine allgemeine Reform der Corporationen selbst (*corps de métiers*) erstrebt. Die Industrie war damals vielfach ungemein gesunken, nicht nur in Folge der Religionskriege, sondern wegen der in Verfall gerathenen Anwendung der Regeln, welche die gute ehrliche Fabrication garantirten.

Zur ferneren Hebung der Künste und Industrien traf der König die folgenden Mafsregeln. Im Louvre wurde ein Conservatorium für Modelle von Maschinen und Erfindungen für alle Künste und Industrien gegründet. Er ruft die berühmten Fabriken der Gobelins und der Savonnerie für Teppiche in das Leben, welche diejenigen von Arras überflügeln sollten. Er förderte 1602 die Fabrication der Goldledertapeten (*cuirs dorés et drapés*); die Unternehmer einer 1603 in Paris gegründeten Fabrik von Goldstoffen wurden geadelt und zu Offizieren des königlichen Hauses mit auschliesslichem Privilegium von 12 Jahren gemacht. Seit 1599 wurden die Gärten seiner Schlösser mit Maulbeeräumen für die Zucht der Seidenwürmer bepflanzt. Die Landwirthschaft blühte unter dem Vorbilde des Hugenotten *Olivier de Serres* und durch den Einfluss seiner Werke mächtig empor. Ueberall wurden neue Quellen der Production und des Reichthums erschlossen.

220.
Band zwischen
Künstler und
Regierung.

221.
Meister
der
Louvre-Galerie.

222.
Hebung
des Kun-
handwerks.

223.
Bauthätigkeit.

Sofort mit der Wiederherstellung seiner Regierung in Paris 1594 ließ der König die Künste an der Restauration des Königreiches theilnehmen. Zwischen 1595 und 1610 wurden eine Reihe ansehnlicher Gebäude errichtet und noch wichtige Entwürfe aufgestellt. Von seiner grossen Bauthätigkeit an den königlichen Schlössern am Louvre, in Fontainebleau, in St.-Germain-en-Laye und anderen wird bei Besprechung dieser die Rede sein.

Heinrich IV. erließ vortreffliche Verordnungen für das Aedil-Amt (*édilité*), für die Sanirung der Städte und für den regelmässigen Dienst der Strafassenreinigung von Paris; zahlreiche Brunnen wurden errichtet. *Sully* war als Grossstrassenmeister des Königreiches an der Spitze von Allem.

Straffsencorrectionen, neue Plätze und Quais, der Aquäduct von Rungis wurden begonnen, der *Pont-Neuf* vollendet, noch grössere Plätze, darunter die *Place de France*, wurden projectirt, desgleichen ein neues *Collège de France* als vollständige Akademie der Wissenschaften. Die Bibliothek wurde dem Publicum geöffnet. Spitäler (die *Charité*) wurden gegründet, andere für Offiziere, Invaliden, arme Edelleute und Krieger entworfen.

Heinrich IV. befahl 1609 seinen Ministern ein grosses Sammelwerk über Alles, was die Kriegskunst betrifft, eine wahre Militär-Encyklopädie herzustellen.

224.
Neuer Geist
des
Unterrichtes.

Bei der Reorganisation der Universität von Paris unter *Heinrich IV.* wurden die ultramontanen Lehren durch gallicanische und monarchische Grundsätze ersetzt, und man förderte erstere bis zu ihren logischen Folgen. Zum ersten Male seit dem Mittelalter wurde eine Reform der Studien ohne den Papst vollbracht, einfach durch die Autorität des Königs und des Parlaments, als eine seculäre, ganz nationale Angelegenheit. Man stützte sich mutig auf den Geist der Renaissance, ersetzte die Grammatiker des Mittelalters durch die Originale Griechenlands und Roms; *Hippocrates* und *Gallian* traten an Stelle der jüdisch-arabischen Commentatoren, die Heilige Schrift und die Kirchenväter an Stelle der Scholastiker. Dies Alles war so gefund, sagt *Martin*, dass wir heute noch davon leben. Es war ein weiterer Bruch mit dem Mittelalter, eine neue Kräftigung des Antiken.

2) Beispiele für die Architektur des Zeitalters *Heinrich IV.*

Um einen besseren Ueberblick zu ermöglichen, theilen wir diese Beispiele je nach den Richtungen in folgende Gruppen:

Beispiele von der Fortdauer älterer Richtungen; Beispiele gemischter Richtungen; Beispiele im Sinne strenger Reaction, und Beispiele der Richtung von *Salomon de Broffé*.

a) Fortdauer älterer Richtungen und Elemente.

225.
Fortdauer
der
Richtung
Heinrich III.

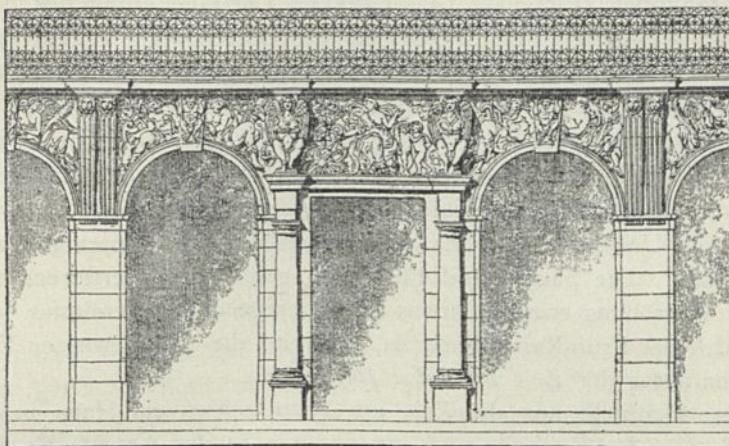
Hier ist vor Allem hervorzuheben, dass die freie und willkürliche Richtung, die wir unter *Carl IX.* und *Heinrich III.* beobachten konnten (siehe Art. 195 bis 199, S. 187 bis 190), keineswegs mit der Regierung *Heinrich IV.* ausstirbt. Neben der Strömung strenger Reaction findet man Beispiele derselben, und diese ist es, die wir theilweise in der freieren Richtung der Zeit *Ludwig XIII.* weiter leben sehen werden.

Als erstes Beispiel nennen wir das ehemalige *Hôtel Torpanne* zu Paris, dessen Arcaden jetzt im Garten der *École des Beaux-Arts* zu Paris ausgestellt sind.

Fig. 50⁴³³⁾ zeigt ihre wenig strenge Gliederung und Ueberladung mit Sculpturen⁴³⁴⁾.

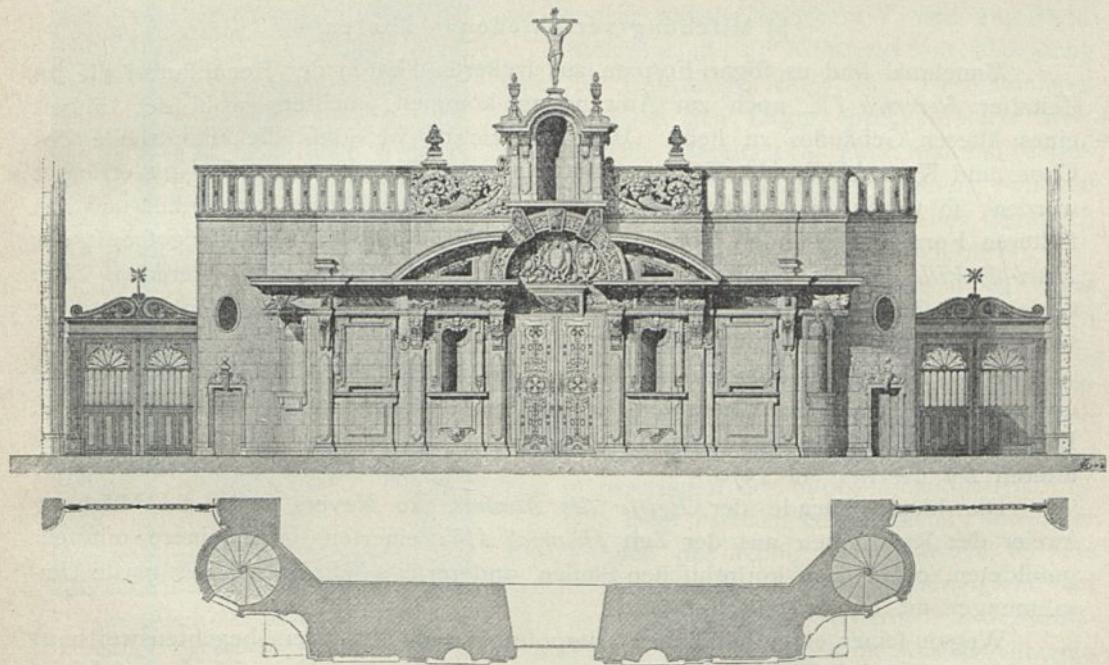
Ein ferneres Beispiel bietet uns der Lettner von *St.-Etienne* zu Toulouse, in

Fig. 50.



Ehemaliges *Hôtel Torpanne* zu Paris. — Theil des Erdgeschosses⁴³³⁾.

Fig. 51.



Lettner in *St.-Etienne* zu Toulouse⁴³⁵⁾.

Fig. 51⁴³⁵⁾ abgebildet. An demselben treten bereits verschiedene schwerfällige Elemente im Charakter der Zeit *Ludwig XIII.* auf.

⁴³³⁾ Facs.-Repr. nach: LENOIR, ALBERT. *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*. Paris seit 1843.

⁴³⁴⁾ F. DE GUILHERMY sagt in seinem »*Itinéraire historique de Paris* (Paris 1855)«, S. 365, dass dieselben aus dem Jahre 1567 herrühren.

⁴³⁵⁾ Facs.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.*, Bd. 38, Pl. 14.

Zu der in Rede stehenden Richtung gehört auch der erste Bau, den *Heinrich IV.* im Jahre seines Einzuges in Paris unternahm, die zwei oberen Geschoße der öftlichen Hälfte der *Grande Galerie du Louvre*. Dieser in Paris sehr bewunderte Theil führt den Namen *Galerie du bord de l'eau* und ist eines der reichsten Beispiele der Renaissance in Frankreich (Fig. 115, 134 u. 135). Die Gliederung des Erdgeschoßes, die zum Theile maßgebend für diejenigen des oberen war, stammt zwar aus der Zeit *Carl IX.*; aber Composition und Herausmeißelung der Ornamentik (*ravalement*), so weit sie überhaupt alt ist, stammen ebenfalls aus der Zeit *Heinrich IV.*

Als fernere Beispiele dieser Richtung nenne ich das Portal des *Hôtel de Vogüé* zu Dijon (1614) und in demselben den Kamin in der *Salle des gardes*.

Das Chorgestühl der Kathedrale von Bayeux (1589) liefert ein Beispiel, an welchem man die Umwandlung des Stils *Heinrich II.* in denjenigen *Heinrich IV.* wahrnehmen kann. Die Säulen und Füllungen gehören fast ersterem an; die freie durchbrochene Bekrönung erinnert etwas an diejenige des Louvrehofes. Ihr Gedanke gehört eigentlich der Früh-Renaissance an, während die sehr bewegten Formen mehr den späten Charakter der Zeit *Heinrich III.* tragen.

Einfachere Beispiele aus der Zeit um 1620 zeigen ein Haus in der *Rue des Grands Merciers* zu La Rochelle und ein anderes in der *Grande Rue* zu Poitiers; letzteres lässt erkennen, wie schwerfällig, ja roh in dieser Zeit die Profilirung zuweilen war⁴³⁶⁾.

3) Mischung verschiedener Phasen.

226.
Frühere
Phasen der
Renaissance.

Manchmal sind es sogar Formen aus früheren Phasen der Renaissance, die im Zeitalter *Heinrich IV.* noch zur Anwendung kommen, meistens wohl der Einheit eines älteren Gebäudes zu lieben. Wenn es richtig ist, dass die Haupttheile des Chors und Kreuzschiffes der Kirche zu St. Florentin (Fig. 162) erst 1611–22 errichtet wurden, so wären hier verschiedene Motive reifer Renaissance verwerthet und mit späteren Formen verbunden worden, ähnlich wie wir dies auch am Erdgeschoß des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle sehen werden. Dies darf nicht befremden. Ein Gleiches geschah im Weiterbau von *St.-Eustache* um 1640 und in der Vollendung von *St.-Laurent* zu Paris unter *Ludwig XIV.*

Am Thor in der *Cour Henri IV.* des *Capitole* zu Toulouse haben dagegen die unteren Theile ganz den Charakter der reinsten Hoch-Renaissance unter *Heinrich II.* Die oberen Theile zeigen zum Theil freiere Formen, etwa wie diejenigen des älteren *Du Cerceau* um 1570.

Die kleine Façade der *Eglise des Minimes* zu Nevers zeigt die Mischung zweier der Richtungen aus der Zeit *Heinrich IV.*: einerseits eine feinere mit fein gebildeten, cannelirten korinthischen Säulen, andererseits sehr breite, fast glatte Ummrahmungen an Thüren und Fenstern.

Wegen seiner eigenthümlichen Compositionsweise besonders beachtenswerth ist das schöne *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle (um 1605). Das Erdgeschoß mit seinen Doppelbögen auf hängenden Schlusssteinen gehört dem Gedanken nach der Früh-Renaissance, das Hauptgeschoß im Wesentlichen der Hoch-Renaissance an; die Attika endlich mit ihren Dachfenstern und Bekrönungen mit verkehrten gebrochenen Giebeln zeigt die capriciöse Bizarrie der Spät-Renaissance des XVI. Jahrhundertes (Fig. 111).

⁴³⁶⁾ Die vier zuletzt angeführten Beispiele sind abgebildet in: ROUYER, E. *L'Art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV.* Paris 1859–66. Bd. I, Bl. 48–50 und Bd. II, Bl. 14 u. 20.

Die Façade von *St.-Pierre* zu Auxerre (nach *Palustre* 1623⁴³⁷) zeigt eine ähnliche Mischung von Formen der Hoch-Renaissance, und zwar in überwiegender Zahl, mit älteren, sogar gothischen Reminiscenzen. Die zum Theile fette Bildung des Rankenwerkes zeigt schon den sog. *Louis XIII.*-Charakter.

An der Façade von *St.-Etienne du Mont* zu Paris (1610) tritt der gemischte Charakter besonders hervor. Die Seiten mit ihren vielen mit Consolen abgestuften Abschlüssen wirken kleinlicher und sind in einem älteren Geist behandelt, als der Mittelbau, dessen Composita-Halbsäulen mit Giebel reich und streng sind. Wie an *Notre-Dame* zu Hâvre haben die Säulen sogar eine Art *Rustica*-Behandlung erfahren. Ihr kräftiger Maßstab erinnert bereits an den Stil von *Salomon de Brosse*, dessen fast gleichzeitige Façade von *St.-Gervais* zu Paris (1616) dagegen von oben bis unten einen besonders einheitlichen Charakter zeigt.

γ) Reaction im Sinne der strengen Richtung.

Man nimmt vielfach an, dass der erste Schritt, den *Heinrich IV.* that, die Rückkehr zu größerer Einfachheit und Strenge war. Es scheint jedoch, dass die

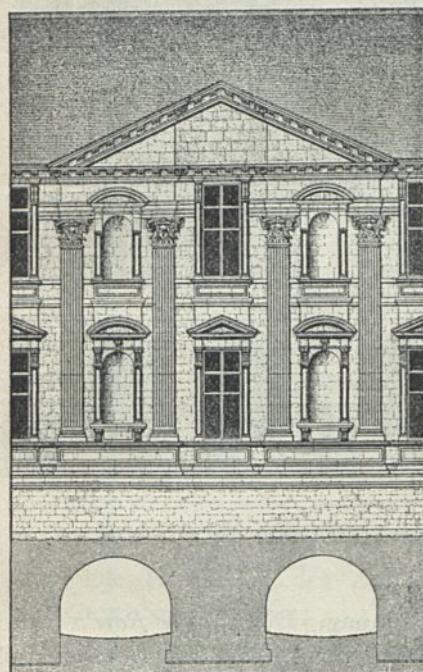
^{227.}
Zwei
Richtungen.

bereits erwähnte Leidenschaft des Königs, zu bauen, ihn hierin eine Ausnahme machen ließ, wenn es sich um Paläste, wie der Louvre und jener in *St. Germain-en-Laye* (Fig. 133) handelte, wo er eine wahre königliche Pracht entfaltete.

Immerhin ist die Rückkehr zur Mäsigung einer der Hauptzüge seiner Zeit. Die damaligen Edicte gegen den Luxus sprechen auch theilweise hierfür. Bereits 1583 hatte man ein solches gegen den Luxus der Kleider erlassen, zwischen 1594 und 1606 vier weitere gegen den Gebrauch von Gold und Silber an den Kleidern⁴³⁸).

In der Architektur fühlt man in der That vielfach das Eingreifen eines streng ordnenden Geistes, der so zu sagen methodisch das anwendet, was »vernünftig« erscheint, und zwar äussert sich dies auf zwei verschiedene Weisen: in der Strenge der franco-italienischen Richtung und in derjenigen der franco-holländischen.

Den zwei Parteien entsprechend, die unter den Fahnen des Königs von Navarra für die Einheit Frankreichs, seine Unabhängigkeit und Ordnung gekämpft hatten, sehen wir in der architektonischen Reaction gegen die Auschweifungen der letzten *Valois* zwei verschiedene Richtungen,



Grosse Galerie des Louvre zu Paris. —
Ehemaliges System der westlichen Hälften,
Mittel-Travée⁴³⁹.

die dem katholischen und dem hugenottischen Charakter entsprechen.

⁴³⁷) Das Datum 1653 im Giebelmotiv könnte sich auf diese Bekrönung allein beziehen.

⁴³⁸) Unter *Heinrich III.* war der Gebrauch des gewöhnlichen Tragens von Gold- und Silberstoffen ein unerhörter gewesen. Durch die *lois somptuaires* von 1602 wollte *Sully* den Abfluss des französischen Goldes nach Italien verhindern; er entwickelte dafür in Frankreich die Seidenkultur und die Fabrikation von Goldfäden nach Mailändischem Muster.

⁴³⁹) Facs.-Repr. nach: *BERTY*, A. *Topographie historique du Vieux Paris. Région du Louvre et des Tuilleries.* Paris 1866. Bd. I.

228.
Franco-
italienische
Reaction.

Wenn man in vielfacher Beziehung sich geneigt sieht, die französische Kunst des XVII. Jahrhundertes als eine Frucht der katholischen Gegenreformation anzusehen, so wäre vielleicht die westliche Hälfte der ehemaligen *Grande Galerie* des Louvre als das erste architektonische Beispiel dieser Richtung zu nennen. Sie beruht hier auf einer strengen, fast düsteren Anwendung der italienischen Formen. Fig. 52⁴³⁹⁾ zeigt den Typus dieser Galerie mit seiner großen Composita-Ordnung, wie sie bis zum Umbau unter *Napoleon III.* bestanden hat. Fig. 114 u. 115 geben andere Theile derselben.

Die zweite Richtung im Sinne strenger Reaction spiegelt sich in verschiedenen Typen der Backstein-Architektur mit verzahnten Quadereinfassungen (*chaines*). Auf dem Lande wurden viele Schlösser nach dieser Bauweise errichtet, die oft eine ländliche Einfachheit zeigt. Die Häufertypen der *Place Royale* (jetzt *des Voges*) und der *Place Dauphine* zu Paris sind sprechende Beispiele dieser Richtung; Fig. 53⁴⁴⁰⁾ zeigt das System des ersten dieser Plätze.

229.
Franco-
holländische
Reaction.

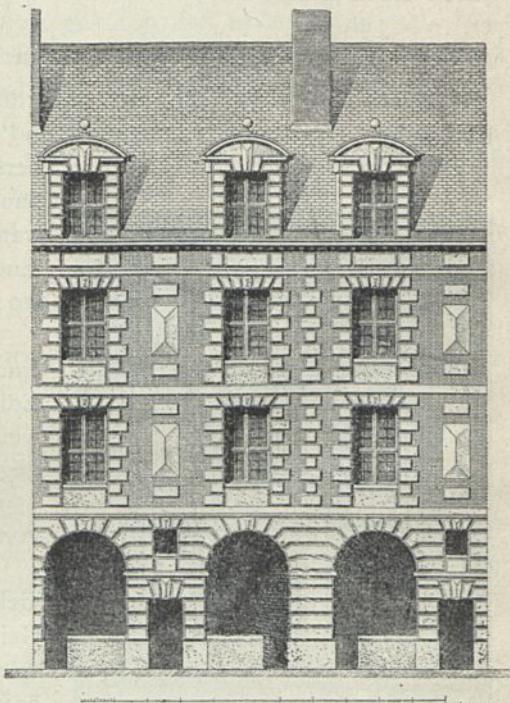
*Lemonnier*⁴⁴¹⁾ und die meisten Schriftsteller schreiben von dieser Richtung, sie sei eine rein französische Architektur. In dieser Ansicht scheint mir nur ein Theil der Wahrheit zu liegen. Gelegentlich der Besprechung des holländischen Einflusses und der Backsteinrichtung werden wir nachweisen, warum wir glauben in ihr auch in diesem Falle ein hugenottisches Element annehmen zu müssen.

Selbst innerhalb dieser Backsteinmode kann man zwei Richtungen wahrnehmen. Die eine will, so zu sagen, wie ein Glaubensbekenntnis den Gebrauch von Quadern nur als verzahnte Einfassungen der Ecken und Öffnungen und als Tafeln an den Mauerpfeilern gestatten; mit diesen Elementen allein sucht sie eine decorative Wirkung zu erzielen.

Die andere gemässigtere dagegen erlaubt gleichzeitig den Gebrauch von Pilastrern als Ordnung. Die *Place Royale* wurde 1599 oder 1600 und die *Place Dauphine* 1609 begonnen. Im Kapitel über die Stileigentümlichkeiten werden wir auf diese Backsteinmode zurückkommen.

Die weitere Ausbildung dieses *Sully'schen* Typus sollte dann zum bekannten Schloss Beaumesnil in der Gegend von Bernay führen, während die *Galerie des Cerfs* und das Gebäude der *Cour des Cuisines* in Fontainebleau noch zu Heinrich's Lebzeiten errichtet wurden.

Fig. 53.



System der Häuser der *Place Dauphine*
zu Paris⁴⁴⁰⁾.

⁴³⁹⁾ Facs.-Repr. nach: BERTY, A. *La renaissance monumentale etc.* Paris 1864.

⁴⁴¹⁾ In: *L'Art français etc.* (S. 52): «Mais il y eut aussi une architecture purement française, qui se forma comme tout d'un coup et paraît bien correspondre à la génération de Henri IV. On l'étudierait facilement dans les très nombreux châteaux qui subsistent. A Paris même . . . la place Dauphine . . . et la place Royale . . . en offrent des spécimens remarquables . . .»

Es ist nicht möglich, hier schon ein vollständiges Bild aller damaligen Erscheinungen zu geben. Wir müssen auf die folgenden Abschnitte des vorliegenden Bandes hinweisen und wollen nur erinnern, dass es Gebäude giebt, die sich in die hier angeführten Richtungen nicht einreihen lassen oder deren Charakter nicht mehr genau fest gestellt werden kann.

Zu den ersten gehört der zwölfeckige *Temple des Huguenots* im *Grand-Quevilly* bei Rouen, erbaut im Jahr 1600 (Fig. 207). Zu den letzteren muss ich vorläufig das bedeutende *Hôtel de la Reine Marguerite* (auch *Reine Margot*) zählen, welches die erste, geschiedene Gattin Heinrich IV. auf dem linken Ufer der Seine, etwa der kleinen *Galerie du Louvre* gegenüber, erbauen ließ. Ein Gleiches lässt sich vom ersten *Temple* bei Charenton sagen.

2) Richtung von *Salomon de Brosse*.

Bei der Schilderung der Regierung Heinrich's IV. haben wir viel Gewicht auf seine Fusionspolitik gelegt, weil sie uns für die eigentliche Geistesrichtung des grossen Königs charakteristisch zu sein schien. Gerade weil das Streben, die besten Elemente der Nation zu verschmelzen, so kurze Zeit dauerte, scheint es wichtig, die Wirkungen dieser Fusion in der Kunst da, wo sie nachweisbar sind, in helleres Licht zu stellen.

230.
Fusion
verschiedener
Elemente.

Wir machen zuerst auf folgende Beobachtung *Lemonnier's* aufmerksam⁴⁴²): »An gewissen Grabmälern zeigen die Figuren trotz der Unerfahrenheit im Ausdrücken der Wirklichkeit eine schwer zu bezeichnende Intensität moralischen Ausdruckes: wie ein Mischen von gemässigtem Katholizismus mit vernünftigem Protestantismus, bürgerlichen Geistes alten Schlages und mit *gentilhommerie*, welche zwanzig Jahre unserer Geschichte vor unsere Augen stellen.« Uns will es ebenfalls erscheinen, als ob gerade die Verbindung von etwas wie grossartige römisch-italienische Auffassung mit hugenottischem Ernst und gleicher Strenge die Charakteristik des Stils des hervorragendsten Meisters dieser Zeit, des Hugenotten *Salomon de Brosse*, ist. Wir machen daher auf die Notiz über ihn im Folgenden besonders aufmerksam. Seine Werke müssen gerade mit Heinrich IV. und nicht mit dem schwachen, unmündigen *Ludwig XIII.* in Zusammenhang gebracht werden, wie man dies, durch die Eintheilung der Architekturphasen nach den Regierungen der Könige irre geleitet, stets zu thun pflegt.

3) Charakter des Zeitalters Heinrich IV.

Die Hauptzüge des Zeitalters Heinrich IV. lassen sich in folgenden Erscheinungen zusammenfassen:

231.
Hauptzüge.

- α) im intensivsten Kampfe entgegengesetzter Prinzipien auf dem religiösen und dem politischen Gebiete und in der entstandenen Anarchie;
- β) in der Mannigfaltigkeit der Bestrebungen, die sich während dieser Kämpfe entwickeln;
- γ) in einer scheinbaren Unsicherheit der Absichten, welche aus dem verschiedenartigen Suchen und Streben hervorgeht, die entgegengesetzten Sympathien zu befriedigen;
- δ) in verschiedenen Verbindungen und Mischungen dieser Richtungen unter einander;

⁴⁴² In: LEMONNIER, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 50.

ε) in der mächtigen Reorganisation aller Kräfte durch den grossen König und in einem neuen Emporblühen auf allen Gebieten;

ζ) in seinem toleranten Bestreben, für beide religiösen Richtungen die Möglichkeit zu finden, neben einander an der Kräftigung aller nationalen Elemente mitzuwirken.

232.
Charakter
des
Abschließenden.

Die Charakterzüge, die uns entgegentreten, sind die folgenden:

α) Der Charakter des Abschließenden. Er zeigt sich:

im Abnehmen und allmählichen Erlöschen der Gabe, frische, naive und neue Detailformen für Compromisse und Verbindungen der italienischen und einheimischen (gothischen) Richtung zu erfinden;

im Abnehmen der Fähigkeit, in der bereits vorhandenen Detailbildung die lebendige, freudige Frische auszudrücken;

mit dem Abnehmen dieser lebendigen Anteile der nationalen Elemente fällt zusammen, dass die Hugenottenkämpfe und die Reaction nationaler Elemente gegen Rom ebenfalls zu Ende gehen;

in einem ferneren kräftigeren Bruch mit dem Mittelalterlichen durch neue Kräftigung und Zuführung antiker Elemente.

233.
Charakter
der
Reaction.

β) Der Charakter der Reaction. Dieser spricht sich in zwei entgegengesetzten Richtungen aus: einerseits im Sinne der Strenge gegen die Auschweifungen der Phantasie der Spät-Renaissance des XVI. Jahrhundertes; andererseits im Sinne der Freiheit gegen das Gebundene, gegen die Entzagungen und Anstrengungen, welche mit dem hohen Ideale der Antike zusammenhängen.

Der Charakter der Reaction des Strengen und Einfacheren gegen die Auschweifungen der Phantasie und Uebertreibung des Reichen in der dritten Phase der Renaissance des XVI. Jahrhundertes zeigt sich:

- α) in einer katholischen Form,
- β) in einer hugenottischen Form und
- γ) in einer gallo-fränkischen Form.

Die katholische Reaction greift mit Vorliebe zu den strengeren Formen der italienischen Gegenreformation in Rom und Mailand. Die hugenottische scheint nach holländischen Formen zu greifen. Die einfach nationale, gallo-fränkische Gesinnung, Erbin der gothischen Richtung, sucht in der stammverwandten vlämischen Kunst die Befriedigung ihrer Gefühle und die Kräftigung der Elemente, aus denen sie einst selbst hervorgegangen war.

Ausdrücklich ist zu bemerken, dass es in den meisten Fällen schwer ist, die Wirkungen der hugenottischen und der nationalen gallo-fränkischen Richtung von einander zu unterscheiden. Eben so ist hervorzuheben, dass von der anderen Seite die Hugenotten keinerlei Bedenken gegen die italienischen Formen zeigen. Sie fahnen wohl in den Formen das Gleichzeitige mit der altchristlichen Form der Religion, zu der sie zurückkehren wollen. Von allen damaligen Architekten hält gerade der Hugenotte *Salomon de Brosse* am strengsten an der Antike fest.

Endlich sehen wir zahlreiche Edicte gegen den Luxus.

Die Reaction eines freieren Geistes gegen das Gebundene in der Renaissance, welches mit dem Gebrauch der antiken Ordnungen zusammenhängt, spricht sich im Aufgeben letzterer und in der Zuflucht zu Backsteinflächen mit verzahnten Quader-einfassungen aus.

- 7) Der Charakter des Festhaltens. Wir sehen diesen: im Festhalten an den Errungenchaften der Hoch-Renaissance, und dies war z. B. bei *Salomon de Brosse* eine der Formen der strengen Reaction; im Festhalten an der freien Richtung und etwas willkürlichen Phantasie der Spät-Renaissance des XVI. Jahrhundertes (Phase *Carl IX.* und *Heinrich III.*); in einzelnen Fällen sogar im Festhalten an älteren Formen der französischen Früh-Renaissance; im Festhalten, in der Entwicklung und Organisation des engen Bündnisses zwischen den Königen und den italienisch gebildeten Künstlern, durch Gründung der Wohnungen und Ateliers der Meister in der grossen Galerie des Louvre (*les maîtres de la galerie du Louvre*).

234.
Charakter
des
Festhaltens.

Wenn man das Gesammtbild der französischen Architektur zwischen 1495 und 1895 vor Augen hält, ferner die verschiedenen Strömungen der Architektur in Italien, Frankreich und den Niederlanden unmittelbar vor *Heinrich IV.* mit denjenigen unmittelbar nach ihm näher vergleicht, so sieht man, dass die Zeit des grossen Königs eine Periode der Heilung war. Man beseitigt üble Gewohnheiten und ihre Folgen und geht auf ein vernünftiges Regime zurück. Niemals aber steht man vor einer Neugeburt oder vor der Geburt eines neuen Stils.

235.
Charakter
einer
Heilung.

Der Charakter des Abschließenden in der Kunst, den die Franzosen hier erblicken wollen, ist weit mehr auf dem politischen Gebiete, als in der Architektur ausgesprochen. Die Dynastie der *Valois* geht unter; die *Bourbons* steigen auf den Thron; den zerstörenden Elementen wird ein Damm gesetzt; die Zeit der grossen Religionskriege geht zu Ende.

Das Zeitalter *Heinrich IV.* hat in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit demjenigen der Revolution und *Napoleon I.* In beiden hat man nur das Abschließende sehen wollen, nicht aber die alten Ströme, die weiter fliessen. In beiden war zuerst die Anarchie eine entsetzliche. In beiden wurde durch Herrscher aus neuen Dynastien von gewaltigem politischen und militärischen Genie die Ordnung wieder hergestellt. Beide Herrscher suchten im Inneren durch eine Fusionspolitik den Streit der alten Parteien zu beschwichtigen und der Nation alle ihre lebendigen Kräfte zu erhalten. Die Politik beider Grossen nimmt ein gewaltsames Ende, bei ersterem durch fremde, bei letzterem durch eigene Schuld.

236.
Aehnlichkeit
mit der Zeit
Napoleon's.

4) Einfluss der Zeit *Heinrich IV.* auf die geistigen Triebkräfte des XVII. und XVIII. Jahrhundertes.

Die geistigen Triebkräfte, welche jede Kunstrichtung bestimmen, hängen mit dem Geiste der geschichtlichen Ereignisse eines Landes eng zusammen. Als Grundlage für das klare Verständniß alles Weiteren muss daher die Entwicklung dieser geschichtlichen Ereignisse und ihrer Geistesrichtungen aus dem Zeitalter *Heinrich IV.* hier im Zusammenhang gegeben werden.

237.
Geistes-
richtungen
unter
Heinrich IV.

Wir stehen offenbar an einem der Hauptwendepunkte der Geschichte Frankreichs. In geheimnisvoller Weise hängen alle Elemente, die mit einander im Streite lagen, mit den Gefühlen und den Temperaturen der beiden grossen Geistesrichtungen zusammen, die aus den Mischungen der drei Hauptvölker hervorgegangen sind und der Reihe nach über das Gebiet des jetzigen Frankreichs geherrscht

haben⁴⁴³⁾: der gallo-römischen und der gallo-germanischen. Alle Begriffe und Gefühle über die ganze Auffassung des Lebens und der Religion in beiden Lagern waren es, die gegen einander rangen.

Neben dem Kampfe der Hugenotten für Gewissensfreiheit gegen den absoluten Geist Roms waren alle damals noch überlebenden Reste von Begriffen germanischer Freiheiten⁴⁴⁴⁾ gegen diejenigen des kaiserlich römischen Despotismus in das Feld gezogen. Ueberall war der Streit für Erhaltung lang besessener Freiheiten und Rechte oder für ihre Rückeroberung entbrannt. Ueberall lässt sich Alles auf den Streit zweier Principien zurückführen: des Geistes der Freiheit und des Geistes des Absoluten. Seit dem Tode Heinrich IV. werden alle Quellen der Freiheit mehr und mehr unterdrückt; Schritt für Schritt mit diesem nimmt die Macht des Absoluten bis zu noch nie da gewesenen Umfange zu.

238.
Wachsen
der absoluten
Macht
der Könige.

Bereits die fränkischen Könige, besonders aber die Capetinger, hatten den Gedanken wieder aufgenommen, nach der Art der römischen Kaiser zu regieren. Stets war es das Ideal der französischen Könige geblieben, die Macht der Krone zu stärken und an Stelle des mit den territorialen Eintheilungen verbundenen Systems einer Theilung der Regierungstätigkeit die mächtige centrale Einheit der römischen Regierung zu setzen. Jedesmal, sobald ein Schritt möglich wurde, schreitet dieses Bestreben von Regierung zu Regierung weiter. *Ludwig der Dicke* (1108—37), Abt *Suger* und *Ludwig IX.* oder *der Heilige* (1226—70) beschränken stufenweise die Gerichtsbarkeit der grossen Vasallen. *Ludwig XI.* hatte ihre Gewalt gebrochen.

a) Triebkräfte im XVII. Jahrhundert.

239.
Zwei
Cardinal-
Minister.

Durch den Uebertritt Heinrich IV. zum Katholizismus ward das Band zwischen dem König und dem Papste von Neuem geknüpft. Der Mord des Königs und der Fall von La Rochelle brachen das Gleichgewicht, welches hoffnungsvoll in der weisen und mächtigen Hand des Königs gesichert schien. Die Gebiete, auf welchen sich ein freierer Geist entfalten konnte, wurden mehr und mehr eingeschränkt.

Der absolute Geist des alten kaiserlichen Roms und derjenige der Päpste treibt nunmehr die französischen Könige unaufhaltsam. Zwei Cardinal-Minister, der letzte selbst ein Römer, sprechende Symbole dieses Bundes zwischen Papst und König, ergreifen für ihre schwachen oder unmündigen Herren das seit tausend Jahren verfolgte Ziel. Der Sieg Roms ist vollständig.

Von 1624—42 beherrscht Richelieu Frankreich so gut, wie allein. Er bricht die letzte Macht des Adels und schleift 1624 die Befestigungen der Schlösser und derjenigen Städte, die nicht zur Vertheidigung des Landes dienen. Er macht die Krone von den Parlamenten unabhängig. Mit La Rochelle (1628) fallen die municipalen Rechte und die Partei der Hugenotten zugleich. Alle Gliederungen des Staates und alle Einrichtungen, welche die Entwicklung der männlichen Freiheit des Individuums schützen, das Gefühl persönlicher Verantwortung, die freie Ueberzeugung des Einzelnen kräftigen, den Unternehmungsgeist und den Muth persönlicher Initiative heben, sind nunmehr vernichtet.

⁴⁴³⁾ Ich bin leider nicht in der Lage, den Einflüssen der Völker Rechnung zu tragen, die vor den Galliern Frankreich bewohnten; sie können beträchtlich gewesen sein; ich fasse sie stets mit den gallischen Elementen zusammen.

⁴⁴⁴⁾ Ueber das Vorhandensein des Bewusstseins ursprünglicher germanischer Freiheiten bis zum Beginn der Revolutionszeit verweise ich auf die vortreffliche Schilderung *Augustin Thierry's* in seinen »*Considérations sur l'histoire de France*«; sie bilden die Einleitung zu seinen »*Récits des temps Mérovingiens*«. 3. Aufl. Paris 1846. Bd. I.

Ein letzter Versuch des Pariser Parlaments und des Adels, dem Hofe bewaffneten Widerstand zu leisten, wird vom zweiten Cardinal-Minister, dem Italiener *Mazarin*, besiegt. Nun wird in Frankreich Alles still. Man hört nur noch das eine Wort des einzigen Franzosen *Louis XIV.*: »*L'Etat c'est Moi.*« Der einzige noch mögliche Widerstand der Hugenotten und der Gewissensfreiheit besteht im Erdulden der schrecklichen Dragonaden und im Verlassen ihres Vaterlandes.

Wir sind nunmehr nach einem tausendjährigen Ringen an einer einzig dastehenden Erscheinung in der Geschichte des Abendlandes angelangt: auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst zur vollkommenen Verwirklichung eines politischen Ideals, der absolutesten Concentration aller Kräfte in einem Einzelnen, in *Ludwig XIV.*! Auch in der Kunst führt dies zu einzig dastehenden Erscheinungen: es ist dies das *Siecle de Louis XIV.*, das fog. *Grand Siecle*!

^{240.}
Ludwig XIV.

§) Triebkräfte im XVIII. Jahrhundert.

Am Ende des Jahrhundertes und zur Zeit der Erniedrigung Frankreichs angelangt, stehen wir wieder an einem wichtigen Ausgangspunkte, am Beginne zweier Richtungen: einer freien und einer strengen. Beide sind Reactionen gegen den absoluten Geist *Ludwig XIV.* und des XVII. Jahrhundertes. Die Früchte der ersten werden sich sofort zeigen; die der zweiten beginnen erst dreissig Jahre später. Die erste Richtung bringt den *Style Louis XV.* hervor, der im Rococo endigt, und die zweite führt zum *Style Louis XVI.* und zum *Empire*.

^{241.}
Beginn
zweier
Richtungen.

Wohl bestand die erste dieser Reactionen gegen den Absolutismus *Ludwig XIV.* im Wehen eines freien Geistes. Er war jedoch nur ein skeptischer und frivoler. Man hatte die Politik *Heinrich IV.* verlassen; der ernste, würdige Geist der Freiheit lag zu Boden oder war ausgewandert, die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685) hatte ihr Werk gethan.

Die alte Monarchie hatte selbst allmählich alle Wurzeln, ohne die sie nicht bestehen konnte, abgehauen oder untergraben. Ihren Adel hatte sie, so zu sagen, nur noch auf die Pflege des Frivolen angewiesen und vergiftet. Die Folgen konnten nicht ausbleiben.

Nachdem der Regent und *Ludwig XV.* selbst zur Incarnation der Frivolität raffinirter und schamloser Auschweifungen geworden, konnte auch der reine *Ludwig XVI.* den Thron nicht mehr retten und der blutigen Abrechnung entgehen. Er fiel als Opfer der anderen, strengen Richtung und der Begeisterung für die Antike, aber diesmal für deren Demokratie.

Der Ursprung dieser neuen, viel tiefer gehenden Begeisterung für das Antike dürfte nicht sofort klar sein und bedarf einer Erklärung. Der Hauptgrund der Begeisterung liegt diesmal in den politischen Leidenschaften und in dem Wege, den sie einschlugen, um ihre Ziele zu verwirklichen.

Die für das allgemeine Wohl so warm fühlende Seele *Fénelon's*⁴⁴⁵⁾, die so Vieles errieth, was die Zukunft verwirklichen sollte, lenkte zuerst die Gedankenräume seiner Zeitgenossen am Ende des XVII. Jahrhundertes auf die antike Welt. Er bot ihnen Aegypten und Griechenland als Vorbilder der Vollkommenheit und socialer Tugenden.

^{242.}
Einfluss
Fénelon's.

⁴⁴⁵⁾ Wir folgen hier der sehr überzeugenden Schilderung *Augustin Thierry's* in seinen »*Considérations sur l'histoire de France*«.

Bald darauf hatte die Geschichte des Alterthums, in welcher *Rollin* dieses so zu sagen wie mit einem Reflex evangelischer Moral verschönerte, einen unglaublichen Erfolg.

Der *Abbé de Mably* folgt auf derselben Bahn. Er erhebt zu socialen Principien das, was diese Dichtungen und Erzählungen beliebt gemacht hatten. Er predigt von der socialen Gleichheit. Er führt die Worte *patrie*, *citoyen*, *volonté générale*, *souveraineté du peuple* ein, welche nachher bei *Jean Jacques Rousseau* zu mächtigem Einflusß gelangten.

243.
Sehnsucht
nach socialer
Erneuerung.

In den Ideen bereitet sich nun die ungeheure Veränderung der staatlichen Einrichtungen (Institutionen), die 1789 ausbrach, vor. Der Instinct einer socialen Erneuerung, einer unbekannten Zukunft, der in der nationalen Vergangenheit nichts entsprach, drängt mächtig die Geister von allen nationalhistorischen Bahnen ab.

Der Begriff vom Volk im politischen Sinne des Wortes, die Ideen der nationalen Einheit, einer freien und homogenen Gesellschaft waren damals nicht vorhanden. Die Geschichte Frankreichs lieferte kein Beispiel hierfür. Diese Begriffe konnten nur durch eine mehr oder weniger erzwungene Aehnlichkeit zwischen den Bedingungen des modernen socialen Zustandes und dem Grundgedanken der freien Staaten des Alterthums vor die Augen gestellt werden.

Man fühlte dunkel, aber mächtig, daß die Geschichte Frankreichs, der Rechte oder Privilegien der verschiedenen Staatskörper und ihrer verschiedenen Classen der öffentlichen Meinung nur vereinzelte oder aus einander gehende Kräfte bieten konnte. Man fühlte, daß, um diese unter einander so lange feindlichen oder rivalisirenden Classen in eine neue Gesellschaft zu verschmelzen, es eines anderen Elementes bedurfte, als die häuslichen Ueberlieferungen.

244.
Vorbild
antiker
Republiken.

Man holte in den antiken Republiken ein Ideal der Gesellschaft, von Einrichtungen und socialer Tugend, demjenigen entsprechend, was die Vernunft (*raison*) und Begeisterung als Bestes, Einfachstes und Erhabenstes sich vorstellen konnte. Dies waren die Demokratien von Sparta und Rom. Ihren Adel und ihre Sclaven beachtete man nicht; man nahm aus der alten Welt nur das den Leidenschaften und dem Verständniß der neuen Welt Entsprechende.

245.
Einfluß
des
Tiers-Etat;
*Style
Empire*.

Die Bewegung geht diesmal von dem nach Anerkennung strebenden *Tiers-Etat* aus. Daher beruht die Aufnahme des Alterthums durch den Bürgerstand und das Volk auf viel breiteren Schichten. Dies erklärt die Ueberzeugung, mit welcher sie durchgeführt wird, oft bis zum Lächerlichen und ohne wirkliche Feinheit. Es war die durchgreifendste, aber geistloseste Auffassung der Antike seit dem Beginne der Renaissance. Dennoch verleiht die aufrichtige Begeisterung des Volkes einen gewissen Zug der Grofsartigkeit, den man den besseren Werken des *Style Empire* nicht versagen kann.

5) Wirkungen der Geistesrichtungen der Zeit *Heinrich IV.* auf die Kunst von 1610—1750.

246.
Drei
Geistes-
richtungen.

Die erbitterten Kämpfe der Hugenotten und der *Ligue* hatten den Geist des Absoluten noch kräftiger ausgeprägt und zu neuen Anstrengungen angespornt. Eben so hatten sie den Geist der Freiheit, individueller Initiative und Verantwortung — der architektonisch nie so klar ausgesprochen worden war, als im gothischen Stil — mit neuer, seit den politischen Schlägen *Ludwig XI.* nicht mehr bekannter Hoffnung erfüllt.

Das mächtige Emporblühen auf allen Gebieten während der zwölf ruhigen Jahre von *Heinrich's* Regierung hatte den Geist der Fusionspolitik des Königs ebenfalls mit reicher Hoffnung belebt.

Im Zeitalter *Heinrich IV.* stehen sich somit drei Hauptgeistesrichtungen gegenüber: der Geist der Freiheit, der Geist des Absoluten und der Geist der Versöhnung *Heinrich IV.* Dies sind Triebkräfte von großer Bedeutung für die weiteren Schicksale der Architektur der französischen Renaissance. Unmittelbar oder durch ihre Folgen sollten sie den Charakter ihrer Phasen bestimmen oder die Elemente herbeirufen, welche Letzteres zu vollbringen geeignet ward. Die zunächst liegende Folge hiervon wird sein, den beiden neben einander fließenden Strömungen der französischen Architektur, auf die wir öfters hingewiesen haben und deren Schicksale wir im Folgenden näher bezeichnen werden, der freien und der strengen, einen intensiveren Charakter zu verleihen.

a) Wirkungen der freien Geistesrichtung.

Sehr wichtig ist es, in dieser Zeit die Schicksale des Geistes freier Individualität, welcher in der gothischen Architektur seinen höchsten Ausdruck gefunden und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes noch schöne Blüthen getragen hatte, zu verfolgen. Ein Gleichniß, den Bewegungen eines Stromes entnommen, dürfte die Intensität, die Wiederkehr und die Dauer seiner verschiedenen Kämpfe deutlicher schildern.

247.
Wiederholte
Kämpfe.

Wie höher fließendes Wasser nicht plötzlich in einem tiefer liegenden Canal still weiterfließen kann, ohne nach dem Sturze zuerst in einer gewaltigen Woge emporzuschießen, dann in stets kleiner werdenden Wellen auszutoben, eben so bäumten sich hier ältere und neuere Begriffe von individueller Freiheit vereint gegen den immer mächtiger werdenden Absolutismus, im Staate wie in der Kunst. Die Hugenottenkriege von 1562—98 waren diese erste mächtigste, wieder emporzuschießende Woge. Es folgten die drei kleineren von 1621—28. Die Unruhen der alten, dann der jungen *Fronde* (1648—53) waren die letzten Aufwallungen vor der Stille der Zeit *Ludwig XIV.*

248.
Reaction
gegen die
antike Kunst
um 1600.

Unter verschiedenen Formen war es immer und überall der Kampf des Geistes individueller Freiheit und individueller Rechte gegen die stets wachsenden Übergriffe des Geistes der römischen Cäsaren in der katholischen Kirche und in der französischen Monarchie. Es kann daher nicht befremden, wenn sich in gewissen Kreisen nun ebenfalls eine Reaction gegen die Kunst des alten Roms einstellt. Denn auch sie legt dem einzelnen Künstler manche Beschränkungen der individuellen Phantasie und eine strenge Schulung aller seiner Fähigkeiten auf. Diese Reaction äußert sich nach zwei verschiedenen Richtungen: erstens im Bestreben, die nationalen Elemente wieder zu beleben, und zweitens im Entlehnern flämischer und holländischer Elemente, um erstere zu stärken.

249.
Rückkehr
zum
Nationalen.

Die erste Richtung äußert sich in der Architektur in einer Art Aufstand gegen die antiken Ordnungen und das Fesselnde, das mit ihrer Anwendung in Verbindung steht⁴⁴⁶⁾. Man glaubt schon hierdurch etwas nationaler zu sein.

446) *Et puis c'est une sorte de satisfaction que de se voir débarrassé pour un moment de l'imitation antique, des ordres prétextus doriques ou corinthiens, des colonnes apposées à l'œuvre avec laquelle elles n'ont que faire, des pilastres colossaux qui rompent la logique de la construction, des reproductions d'arcs de triomphe de thermes ou de temples, dans nos maisons, faites par des hommes, vivant et agissant à la moderne.* (LEMONNIER, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 53.)

»Fast überall,« sagt *Lemonnier*, »sieht man in dieser Zeit eine Wiederaufnahme des realistischen Geistes. Fast überall trachtet man das Gefühl der eigenen Persönlichkeit, seiner Zeit, seines Landes wieder zu erwecken.« Dieses Urtheil ist vollkommen richtig: Auf dem Gebiete der bildenden Künste wird in den nordischen Ländern die Rückkehr zum nationalen Element stets zu einem gewissen Realismus führen.

Auch die folgende Beobachtung ist ein Zeugniß vom Erwachen des nationalen Geistes.

250.
Reaction
gegen den
akademischen
Geist.

Die von einem Franzosen herrührende Bezeichnung der Zeit *Heinrich IV.* als einer Epoche zwischen der Renaissance (nach französischen Begriffen das XVI. Jahrhundert) und dem triumphirenden Akademismus unter *Richelieu* und *Ludwig XIV.* hebt ebenfalls eine andere Seite dieses Charakters hervor⁴⁴⁷⁾. Denn in der Renaissance spielt die Antike, so zu sagen, die befruchtende Rolle, und die Akademien wiederum sind unzertrennlich von der antiken Auffassung der Kunst. Das Verschwinden der Akademien in dieser Zeit war nicht nur die Folge der damaligen Stürme, sondern die Reaction des einheimischen gallo-fränkischen oder gothischen Geistes gegen die immer grössere Zunahme des gallo-römischen in Religion, Kunst und Regierung⁴⁴⁸⁾.

Es ist begreiflich, dass in dieser Zeit der Streit der Zünfte mit ihren gothischen, d. h. nationalen und zugleich volksthümlicheren Begriffen gegen die königlichen Meister und das Wiederaufrichten der Akademien besonders lebhaft wurde. Letztere waren als Anhänger der Antike sowohl eine aristokratischere Elite, als auch die Förderer der ausländischen Kunstrichtung. Aus derselben Quelle entspringt das damalige Hinneigen zur niederländischen Kunst, in welcher die gallo-fränkische Sinnesweise ihre eigene weiter leben fühlte.

251.
Sympathie
für das
Vlämische
und
Holländische.

Die zweite Richtung äusert sich in der Sympathie für Elemente der Künste derjenigen Völker, welche entweder ebenfalls der gallo-fränkischen Kunstrichtung angehören, wie die Vlämänder, oder aber wie die aufblühende mit *Heinrich IV.* verbündete holländische Republik am energischesten gegen den spanisch-römischen Absolutismus kämpften.

Es kann nicht genug hervorgehoben werden, dass diese vlämisch-holländischen Einflüsse unter *Heinrich IV.*, so zu sagen, mit dem Edict von Nantes beginnen und gleichzeitig mit dem letzten Ringen für Freiheit in der *Fronde* zu Ende gehen. Als 1661 *Ludwig XIV.* zu regieren begann, sind sie, wie alle anderen Regungen des freien Geistes, scheinbar ganz verschwunden.

252.
Sympathie
für die
freien Formen
Michelangelo's.

Eine andere Aeuferung des Geistes der Freiheit besteht im Festhalten am Geiste der Willkür und freien Phantasie der späten Phase des XVI. Jahrhundertes; ferner, im Zusammenhang mit diesem, eine Vorliebe für die Detailbildung *Michelangelo's* und seiner Schüler und eine Sympathie für die unregelmässigen Elemente in der spanischen Literatur. Die Wirkungen dieser Elemente werden wir in der freien Strömung der Zeit *Ludwig XIII.* erkennen, eben so ihr Wiedererwachen in einem modifirten Geist in der Kunst *Ludwig XV.*

⁴⁴⁷⁾ In dem halben Jahrhundert zwischen 1584, in welchem die *Académie du Palais* sich auflöste, und dem Jahre 1634—35, in welchem die *Académie française* entstand, gab es in Frankreich keine Akademie. (Siehe im Folgenden das Nähere gelegentlich der Akademien.)

⁴⁴⁸⁾ Um Jedem gerecht zu werden, darf man nicht vergessen, dass es zwei Begriffe des Nationalen in Frankreich gibt: den gallo-römischen und den gallo-fränkischen.

g) Wirkungen des Geistes des Absoluten.

253.
Einheitliche
Leitung
aller Künste.

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 Anteil an dieser hoch interessanten Erscheinung und spiegelt sich theilweise und wenn auch in verschiedenem Grade in der Kunst *Ludwig XIV.* wieder.

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

g) Einfluss fremder Völker auf die Kunst des XVII. Jahrhundertes.

254.
Unentschiedene
Richtung
in der
Architektur
um 1610.

Das regelmässige, ununterbrochene Zunehmen der italienischen Elemente in der französischen Architektur des XVI. Jahrhundertes hatte zur Folge, dass bereits unter *Ludwig XIII.* der Stil des Kirchen- und Palastbaues in Frankreich und Italien kaum mehr zu unterscheiden sind. Dem gegenüber hatte man Anfangs Mühe, zwei Erscheinungen im ersten Drittel des XVII. Jahrhundertes, 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 gefragt, 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-fränkische Denkweise, die Frankreich im Mittelalter gros 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-

schen, 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 aufraten und deren Künste und Wesen 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 unsre Kunst noch in jenem Zustande der Unentschlossenheit, welche sich besonders dazu eignet, sie einem fremden Einfluß 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 Auschweifung (*débauche*), als von der Galanterie; man empfand etwas wie einen Rest von Brutalität unter dem Bemühen 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. Jahrhundertes 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. Jahrhundertes eine Epoche des Ueberganges, mehr der Vorbereitung als der Schöpfung. Man fäte 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 *Philip 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 Freigrafschaft 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 fehr 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 eingehatmet 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, begeirig 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 Österreich*, Tochter *Philipps III.*, und 1659 *Ludwig XIV. Maria Theresia*, Tochter *Philipps 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 aus⁴⁵¹).«

Bedenkt man, dass der Stil *Louis XV.* eine wirkliche Reaction des echt franko-gallischen 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 mafsgebende 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 Graft, 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 vorgesetzten Säulen, den schweren, gesuchten Verdachungen der Fenster, Thüren und Nischen, dem vereinfachten, aber um so breiter und kräftiger behandelten Detail der Consolen und Hermen u. s. w., zeigt viel mehr den Charakter der vlämisch-spanischen Kunst, als der ängstlicheren, mäfsigeren 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 seinem
Auftreten.

Gedenkt man einerseits der wunderbaren Leistungen der französischen Gotik und der unglaublichen Meisterschaft in der Composition, so wie in der Entwicklung der Gliederungen, die sie bis an das Ende bewahrte; gedenkt man andererseits des unerschöpflichen 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 außerordentlich 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 Thatssache 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 Verständnifs führen wir einige

mehr, grösser 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. Jahrhundertes, dem grossen Urmenschen *Heinrich IV.*, war die Pose gänzlich unbekannt. Sie beginnt unter *Ludwig XIII.*, thront unter dem *Grand Roi* von der Fustellung 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. Jahrhundertes, hoffentlich auf immer, aus der französischen Kunst zu schwinden.

der Angaben aus dieser Arbeit *Courajod's* hier an⁴⁵³). Schon am Beginn des XIV. Jahrhundertes sieht man in Paris mehrere flämische Bildhauer von Ruf arbeiten. Um 1350 hatte der Naturalismus der flämischen 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 flämische Einfluss mit dem burgundischen und beherrscht als nationale Kunst das ganze XV. Jahrhundert in Frankreich. Die flämisch-burgundische Kunst beginnt mit ihren Meisterwerken in Dijon von 1390—1410. Die burgundische (d. h. flämische 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 endgültigen Stil der französischen Renaissance gründete, indem er die französischen Eigenschaften hinzubrachte.

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

Die übrigens keineswegs allgemeine, sondern bloss theilweise Aufnahme flämischer 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, ließ *Heinrich* die Gründung einer flämischen 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 flämische 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 flämische 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, dass *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 flämischen Nation. Sie war gebildet aus der *catholique assemblée des illustres Nations Flamande, Allemande*,

^{262.}
Beispiele
des
flämischen
Einflusses.

^{263.}
Flämische
Zunft
in Paris.

⁴⁵³) COURAJOD, L. *Les origines de la Renaissance en France au XIV^e et au XV^e 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 spécioux de droit des gens« zum Protestantismus übergingen. Neben den berühmten Kupferstechern *Gerard* und *Jean Edelinck* aus Antwerpen, später naturalisiert, findet *A. de Montaiglon*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, daß 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. Jahrhundertes anzusehen. Sie möchte bestimmt sein, Frankreich wenigstens so weit mit nördlichem Individualismus zu stärken, als nötig 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 Thatache dürfte jedoch, wie wir sehen werden, eher dem holländischen, als dem rein vlämischen Einfluß 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 vermuten lassen, daß das Auftreten des Backsteinbaues unter *Heinrich IV.* eher einem holländischen Einfluß zuzuschreiben sei, als einem vlämischen, beruhen einerseits auf der Wahrscheinlichkeit, daß 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 heldenmütigen 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.

265.
Holländische
Vorbilder.

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. Jahrhundertes, im Namen der letzteren, die Fahne gegen die Antike erhob.

266.
Dauernder
Einfluss
des Antiken.

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 Auspruch eines Zeitgenossen *Meissonnier's*, des *Abbé de Fontenay*, 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 Aeußerung des damals modernen Zeitgeistes sehen werden.

267.
Freie
Auffassung
des
Antiken.

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,

dass dieser Einfluss 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 grosartige 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 verschwistert, dass man nirgends an einen unmittelbaren Einfluss 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*, dass die Meister der strengen Richtung mehr die antiken Kapitelle, als die zeitgenössischen Werke in Rom studirt hatten, oder aber, dass sie in der Architektur ähnlich verfahren, wie *Poussin* in der Malerei. Unter feinen Zeitgenossen in Italien achtete er nur *Domenichino*, studirte aber neben der Natur und der Antike die grossen 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 Bedürfniss und Rechte an. Sie begriffen gewiss, dass 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, dass 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 grösser ist, als diejenige mit der antiken, muss 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 *Latin's* 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 grossen 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 einen Entwürfe Bramante's für den Vaticin entnommene Composition darstellt. Wir haben hervorgehoben, dass 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 bekannte *ultima maniera* Bramante's.

460) Es kam eben nicht bloß 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 Umstände allein verdanken französische Architekten, wie *Salomon de Brosse*, *Lemercier*, *François Mansart*, *Claude Perrault*, *Gabriel* und *Louis*, dass 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 Umstände ist es zum Theil zu verdanken, dass 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. Jahrhundertes 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 radikaler, als die Periode des XVI. Jahrhundertes, und ein viel systematischeres Auslöschen des Mittelalters. Ein eben solcher Impuls treibt unsre Poeten fort nach Rom und Athen — unsre Theologen in die Arme der Kirchenväter, die Scholastik unter die Füsse tretend — unsre Künstler überall zur mehr oder minder glücklichen Wiedergabe der antiken Costüme und Sitten — und treibt unsre Monarchie zu den Formen und zum Geist des römischen Kaiserreiches — bis dass unsre gebildete (*lettée*) 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 unsrer Herren, unsrer Erzieher und nicht unsrer Ahnen war.«

Im XVIII. Jahrhundert dagegen sollte die Begeisterung für die antiken Republiken den antiken Vorbildern eine noch grösere 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 Entwickelungsperiode der Renaissance ist fortgesetzt so bedeutend und anhaltend, dass, wenn wir hier alles darauf Bezugliche 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, dass 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 Verstöfse 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, blos 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 blos mit den gleichzeitigen italienischen zu vergleichen, sondern ebenfalls mit denjenigen der gleichen Stilrichtung, d. h. mit den älteren italienischen Denkmälern, welche die Franzosen sich jeweils 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 Zusammenhangs 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. Jahrhundertes. Die Richtigkeit der von uns vertretenen Auffassung, daß die classische Zeit des XVII. Jahrhundertes 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 *Raffael*. *Lejeu*, derjenige Franzose, der sich am meisten einige der Eigenschaften *Raffael's* aneignete, ist selbst nie in Italien gewesen und kannte den Urbinaten nur durch Zeichnungen und Stiche, die ihm *Poussin* zukommen ließ. Genau eben so verfuhr 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 Palast *Magnayi Guidotti* in Bologna aufmerksam (siehe Art. 49, S. 51). Im Kabinett von J. *Le Pautre*, welchen *Guilmard* (in: *Les Maîtres ornemanistes*. Paris 1881) auf Bl. 24 wiedergiebt, sind die Figuren stark von denjenigen in *Raffael'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 sein scheinen.

Ein anderer Irrthum, in den man unwillkürlich versäßt, 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 Museum⁴⁶³⁾. 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
Kenntnis
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 steigernden Einfluss dieses Meisters. Erstens das ungeheuere Ansehen, welches, neben seiner Künstlergrössse, 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. Jahrhundertes die Sympathien der Künstler erwarb. Gelegentlich der freien Strömungen unter Ludwig XIII. und Ludwig XV. werden wir auf den zuletzt erwähnten Einfluss Michelangelo's zurückkommen⁴⁶⁴⁾ und verweisen andererseits auf das bereits in Art. 52 (S. 56) über denselben Gesagte.

276.
Einfluss
von
Michelangelo.

Eine Reihe weiterer Thatsachen beweist den bedeutenden Einfluss Italiens in verschiedener Weise.

Erstens Missionen, wie diejenige von *de Chambray* nach Rom (um 1640), um bedeutende italienische Künstler und Kunsthändler oder Franzosen, wie *Poussin*, die sich in der italienischen Kunst ausgebildet hatten, zur Uebersiedelung nach Frankreich einzuladen⁴⁶⁵⁾.

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 Gesamterscheinung und Bestimmung ganz verschieden waren. Daher kommt es, dass Einflüsse und Aehnlichkeiten oft von oberflächlichen Autoren mit erstaunlicher Hartnäckigkeit gelegnet werden, eben so auch, dass viele Architekten und Kunstreisende 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, dass dies die Zeit ist, wo die meisten bedeutenden Franzosen lange Jahre in Italien zu weilen begannen. In ähnlicher Weise, wie bereits früher die grossen Vlämen *G. Bologna, Francheville (P. Francavilla)* und *Duquesnoy*, find es jetzt *Poussin* und *Claude Lorrain*, die sich ganz in Rom niederlassen, und ihre Kunstrichtung gehört weit mehr ihrer neuen Heimath, als der alten an⁴⁶⁶⁾. Nur im Temperament *Poussin's* findet man den Franzosen wieder und, wie bei *Salomon de Broffé*, einen Nachklang des grossen Fusionsgeistes *Heinrich IV.*⁴⁶⁷⁾.

In der eigenthümlichen Erscheinung von *Salomon de Broffé* 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 Broffé* (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 bezeichnen haben (ca. 1610—1735), lässt sich, je nach den Gesichtspunkten, in verschiedene stilistische oder chronologische Abschnitte zerlegen.

Die Zertheilung dieser Periode in *Styles 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 Verständnis wird fast zur Unmöglichkeit.

Viele Franzosen zerlegen diese Zeit in *Siecle de Louis XIV.* und in *Epoque 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 *Siecle de Louis XIV.* allmählich die Geschichte des XVII. Jahrhundertes gefälscht hat⁴⁶⁸⁾.

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.
Zertheilung
des
XVII. Jahrh.

Lemonnier lässt dieses Hervorheben des XVII. Jahrhundertes als eine Art Ganzes, wie man auch vom XVI. Jahrhundert zu sprechen pflegt, gelten. Er nimmt dann im XVII. Jahrhundert zwei Abschnitte an⁴⁶⁹⁾: 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 dafelbst 1632 zurück; *Sarresin* kehrte nach einem langen Aufenthalte 1628 zurück.

⁴⁶⁸⁾ Le nom de *Siecle 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 ebenda, S. 28.

bis zum Einzug *Ludwig XIV.* (1610–60). Diese Eintheilung entspricht allerdings mehreren wichtigen Erscheinungen; doch gerade für die Architektur führt sie zu neuen Missverständnissen und irrthümlichen Auffassungen. Das Jahr 1660 fällt wohl etwa mit dem Aufhören der freien individuelleren Richtung zusammen⁴⁷⁰⁾; aber die Zeit von 1610–60 entspricht anderthalb Stilphasen ziemlich verschiedenen Charakters. Die Zeit von 1660–1770 trennt dagegen die letzte Phase vollständig von derjenigen Periode, zu der sie gehört, indem die ganze Zeit von 1610–1700 überhaupt nur zwei Drittel der wirklichen Periode, in welche sie einzureihen ist, umfasst.

Eine dritte Art der Eintheilung entsteht, wenn man die Schicksale der Architektur in der freien und in der strengen Strömung der zweiten Periode verfolgt und als Grundlage nimmt. So viel uns bekannt, ist diese Methode noch nie versucht worden. Sie gestattet aber den Zusammenhang der einzelnen Phasen und der einzelnen Unterabtheilungen der Strömungen und ihrer Entwicklung mit solcher Klarheit zu verfolgen, dass wir nach längerem Schwanken uns entschlossen, diesen Weg für die Hauptschilderung zu wählen und die Eintheilung nach Phasen als werthvolle Ergänzung erst in der Schluszbetrachtung folgen zu lassen.

281.
Eintheilung
nach den
zwei Stil-
strömungen.

Wenn man nicht auch den Charakter und die Schicksale dieser einzelnen Strömungen selbst verfolgt, ist es unmöglich, jeweils in den einzelnen Phasen, noch weniger in den Eintheilungen der Architektur nach Regierungszeiten die Natur aller Erscheinungen, die in den Phasen uns entgegentreten, richtig zu erfassen; eben so wenig gelingt es, ihren Gesamtcharakter vollständig zu verstehen.

Die Eintheilung der Periode in Phasen, wie wir dies für die erste Periode befolgt haben, hat ihrerseits gewisse Vortheile. Sie erleichtert den Vergleich der Perioden unter einander. Sie gestattet, den Gesamtcharakter der Architektur während jedes wichtigen Stilabschnittes zu erkennen. Da sie endlich auch die Mittel bietet, um die so verbreitete französische Methode der Theilung nach der Regierung ihrer Könige zu berühren und alle ihre Mängel zugleich zu zeigen und zu verbessern, so eignet sich diese Art der Theilung besser, um in der Schluszbetrachtung einen Ueberblick der zweiten Periode zu geben. Die eine Schilderung wird die andere ergänzen, und in dieser Weise wird ein Verständniss jener Periode ermöglicht, welches auf keinem anderen Wege im gleichen Mafse erreichbar gewesen wäre.

282.
Eintheilung
nach
Phasen.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, das Vorhandensein zweier neben einander fließender Hauptströmungen in der französischen Architektur seit 1500 nachzuweisen. Wir hoben hervor, wie wichtig ihr gegenseitiges Verhalten zu einander und zu den Einwirkungen von außen in der Entstehung der verschiedenen Phasen des Stils sei, und gaben einige kurze Umrisse von diesen Verbindungen⁴⁷¹⁾.

Wir legten ein besonderes Gewicht auf das Verhalten dieser freien und strengen Strömungen während und seit der Hoch-Renaissance (siehe Art. 190, S. 185). Eben so machten wir auf die Wichtigkeit letzterer für die späteren Phasen aufmerksam und nannten sie die Schatzkammer aller Errungenschaften und gewissermaßen das Instrument der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag (siehe Art. 188–189, S. 184–185). Sie und der Louvrehof bilden stets eine der Quellen, auf welche die strenge Richtung der französischen Architektur zurückblickt.

283.
Haupt-
strömungen.

⁴⁷⁰⁾ Vor 1660 findet man noch Regungen einer gewissen Individualität, eine gewisse Festigkeit und schärfere Präzisirung der Formen, nebst gewissen vlämischen Einflüssen. In der zweiten Hälfte ist Alles abgerundeter. Selbst die geraden Linien und Flächen scheinen weniger bestimmt und verlieren etwas von der ihnen eigenen Präzision.

⁴⁷¹⁾ Siehe Art. 11 (S. 14), besonders aber Art. 87–89 (S. 86–88) u. 190 (S. 185).

Es ist nun hier der Platz, das Schicksal dieser beiden Hauptströmungen in ihrer ferneren Entwicklung während der verschiedenen Phasen zu verfolgen. Dadurch wird das Auseinanderwachsen der Phasen und ihr Zusammenhang klarer vor Augen treten.

1) Freie Stilströmungen.

(1594—1660.)

284.
Ursprung.

Die freiere Geschmacksrichtung dieser Zeit scheint im Wesentlichen aus drei Quellen hervorzugehen:

- 1) aus einem theilweisen Weiterleben des Geistes der späten Phase der ersten Entwickelungsperiode (*Carl IX.* und *Heinrich III.*);
- 2) aus den durch die Hugenottenkämpfe verschiedenartig gestärkten freiheitlichen Bestrebungen und ihren Folgen, und
- 3) aus einem Einflusse des »Unregelmässigen« in den spanischen Literaturstücken.

Dieser Zeitraum erstreckt sich zwischen zwei berühmten königlichen Einzügen (*entrées*) in Paris: demjenigen *Heinrich IV.* nach langjährigen Kriegen und demjenigen seines Enkels *Ludwig XIV.* nach seiner Heirath, ein Jahr vor Beginn seiner Selbstregierung.

a) Ursprung des Details der freien Strömung.

285.
Wichtigkeit
des
Details.

Seit der Hoch-Renaissance in Frankreich bilden Detailirung und Ornamentirung den wesentlichsten Unterschied zwischen den verschiedenen Phasen und geben ihnen ihre Charakteristik. Es ist daher von besonderer Wichtigkeit, diese Seite der Architektur zu verfolgen.

In den Zeiten, die wir bisher besprochen haben, beruhen Detailbildung, Profilirung und Ornamentik im Wesentlichen auf der Antike und besonders auf ihrer Interpretation in der Schule *Bramante's* und dessen »letzter Manier«. Gegen Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhundertes bemerkt man das immer häufigere Auftreten von Detailbildungen, die einen freieren Charakter und scheinbar anderen Ursprung haben. Die Franzosen pflegen letzteren in Flandern zu suchen. Mir scheint diese Ansicht — wenigstens wenn man sie nicht erklärend ergänzt — unrichtig. Die Vlämen waren vielleicht die Vermittler; der wahre Ursprung liegt aber bei *Michelangelo* und seiner Schule. Es scheint daher geboten, der Sache an dieser Stelle näher zu treten und sie möglichst ins Klare zu stellen.

286.
Bizarre
Richtung.

Innerhalb der Detailbildung der freien Strömung in Italien und Frankreich glaube ich hier deutlicher auf die Existenz zweier Richtungen aufmerksam machen zu müssen, die ich der Klarheit halber als die »bizarre« und die »barocke« bezeichnen will. Die bizarre Richtung geht aus der strengen Schule *Bramante's* und *Raffael's* hervor; die barocke Richtung beginnt mit *Michelangelo* und entwickelt sich in seiner Schule weiter. Erstere ist im Wesentlichen in der dritten Phase der ersten Entwickelungsperiode (*Carl IX.*, *Heinrich III.*) die herrschende; die letztere wird es in der ersten Phase der zweiten Periode (Phase *Ludwig XIII.*).

Die bizarre Richtung (*genre bizarre*) hält an einer schärferen und festeren Behandlung des Details und des Ornamentes fest. Die freieren Anordnungen desselben beschränken sich mehr darauf, den üblichen kleineren Baugliedern, namentlich dem Detail, freiere Formen zu geben, ohne die Erinnerung an ihre Grundform zu ver-

wischen. Ihre Formen erinnern nicht an Stoffe, wie Leder u. f. w., deren bauliche Anwendung im Freien nicht üblich ist.

Man kann die Formenbildung *Alessi's* am *Palazzo Marino* zu Mailand als Typus dieser Richtung anführen⁴⁷²⁾. Sie ist es, die man im Ornament der östlichen Hälften der grossen Galerie des Louvre unter *Heinrich IV.* findet, wo die Gliederung dagegen der barocken Richtung angehört. Man findet sie in Begleitung der Backstein- und Quaderrichtung an seinem Schlosse zu Saint-Germain-en-Laye, desgleichen in den seltenen Blattornamenten des Luxembourg-Palais. An der *Galerie des Cerfs* zu Fontainebleau gehören die Pilastry des Erdgeschoßes und die Giebelbekrönungen der oberen Fenster durch ihr Detail der bizarren, und nicht der barocken Richtung an. Letzterer gehören nur die in Art. 291 (S. 233) erwähnten Voluten an.

Diese Formen der bizarren Richtung sind es, an die *Destailleur* denkt, wenn er vom *goût faux et manière des artistes italiens employés en France par les derniers des Valois* spricht, oder vom *sentiment du style de la Renaissance*, der in der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris um 1610 noch auftritt⁴⁷³⁾. Diese meint er, wenn er vom Aufkommen des Stils *Ludwig XIII.* spricht und schreibt: »Zwischen 1623 und 1630 gab man die letzten Formen der entarteten Renaissance für die etwas schwere Ornamentirung des neuen Stils auf.«

Innerhalb des *Barocco* giebt es Meister, die wenig oder gar nicht von der fetten Detailbildung berührt werden, sondern sich an die bizarre Strömung halten. Die Gewölbedecoration im *Palazzo Pitti* von *Pietro da Cortona* dürfte sich aus den Loggien *Raffael's* stufenweise umwandeln lassen und vermeidet das Detail *Michelangelo's*. Das Gleiche lässt sich von *Lebrun's* Decken sagen. Es ist eher die bizarre, als die barocke Richtung, die sich wieder in die strengeren Arabeskenformen *Vouet's* mischt, um allmählich die freieren von *Berain* und *Daniel Marot* und des eigentlichen *Style Louis XIV.* zu bilden (seit ca. 1680).

In der Schule *Michelangelo's* dagegen werden selbst die Formen structiver Elemente, wie Thüren, Fenster, Bogenöffnungen mit ihren Widerlagern, Consolen, Verdachungen und bekrönende Motive, in den Wirbel phantastischer Formenbildung hineingezogen. Allmählich werden harmonische Gleichgewichte von möglichst unerwarteten Formen in so überraschenden Stellungen als möglich dem Beschauer vorgeführt. Die Maskenköpfe verlieren fast gänzlich ihre menschlichen Züge, nehmen im Ausdruck etwas Geisterhaftes, Leeres und Unreelles an, oder sie verzerren sich zu allen erdenklichen Fratzen.

287.
Barocke
Richtung.

3) Einfluss der Formen *Michelangelo's* auf den Stil *Ludwig XIII.*

(Etwa 1600—60.)

Höchst bezeichnend für die Richtung *Michelangelo's* und seiner Schule ist der Stoff, in welchem gewisse Details, wie Cartouchen, Masken, Schilder, die Polster ionischer Kapitelle u. f. w., ausgeführt zu sein scheinen. Es ist nicht der Stoff der wirklichen, aus der Natur oder der Kunstindustrie entnommenen Vorbilder, sondern ein weiches, oft nur sehr schwer zu bezeichnendes Material. Man denkt an Leder, an Teig oder ungebrannten Thon oder an weiche, abgerundete Formen, wie an einem gekochten Kalbskopf. Einige sehen wie Hundeohren und Flügel von Fledermäusen

288.
Charakter
feines
Details.

⁴⁷²⁾ Man findet sie bei *Giulio Romano*, *Giovanni da Udine*, *Perin del Vaga* u. a. m., und in dem Cartouchenwerk zu Fontainebleau ist sie die vorherrschende.

⁴⁷³⁾ Siehe: *DESTAILLEUR, H. Notices sur quelques artistes français etc.* Paris 1863. S. 58—60.

aus. Ein andermal sind es ausgeschnittene, mehr oder minder lange, an den Enden gerollte oder hängende Lederstreifen.

In den Werken *Michelangelo's* an der Decke der Sixtinischen Capelle zu Rom (1508—12) beginnt schon sehr frühe, wenn auch nur vereinzelt, die Vorliebe für solche Formenbildungen aufzutreten. Die Inschrifttafeln unter den Propheten und Sibyllen sind durch Flügel bekrönt, die wie gebrochene Giebel angeordnet sind und weich abgerundete Formen aus keinem nennbaren Material zeigen.

Ein Gleiches kann man vom Helm und Federbusch seiner Statue des *Pensiero* in Florenz (1519—33) sagen. An *Michelangelo's* Conservatoren-Palast in Rom sind Bart und Haare der Masken an den ionischen Kapitellen als ausgeschnittene, zum Theil aufgerollte Lederstreifen geformt und, wie noch einige andere Einzelheiten, für die Detailbildung dieser Richtung bezeichnend. Das Gleiche gilt von der Cartouche am Thor der sog. *Vigna* des Cardinals *Grimani* in Rom.

289.
Ausbreitung
außerhalb
Italiens.

Der Umstand, dass man in Frankreich die Formen als vlämische bezeichnet, scheint nur zu bedeuten, dass dieselben auf dem Wege über Flandern nach Frankreich gelangten⁴⁷⁴⁾. Sie wurden ferner etwas übertrieben und schwerfälliger gebildet und in zahlreicheren Gruppierungen angewendet. Dadurch kam allerdings auch ein vlämisches Element mehr zum Ausdruck.

Zu Fontainebleau, in der Galerie *Franz I.*, sieht man in den Cartouchen-Umräumungen schon stellenweise diese Schnörkel, Lappen von steif gebogenen oder auch gerollten Lederstreifen auftreten. Eben so kommen einige Masken mit affenartigem oder geisterhaftem Charakter vor, die nicht der Natur, sondern Michelangelo'sen Vorbildern folgen.

Die cartouchenartigen Auffäste der Dachfenster des Schlosses zu Bournazel zeigen auch das Hinneigen zu solchen Formen.

Im Schlosse Ancy-le-Franc sieht man an den Cartouchen des *Cabinet des Fleurs* bereits 1569 oder bald darauf reich ausgeschnittenes Rollwerk in weichen Lederformen. An der Thür der Schloss-Capelle zu Écouen, die *Darcel*⁴⁷⁵⁾ in das Ende des XVI. Jahrhundertes setzt, findet man Ledercartouchen und Palmenformen, die sich ganz denjenigen der Zeit *Ludwig XIII.* nähern. Gewisse Cartouchenformen an der Tribune der Schloss-Capelle zu Anet braucht man sich blos aus weichem Leder, statt aus dünnem Holz zu denken, um sofort zum Charakter der sog. *Louis XIII.*-Formen zu gelangen.

Der Einfluss der Architektur *Michelangelo's* tritt innerhalb der freien Strömung in zwei getrennten Richtungen auf:

a) Auschließlich durch sein System der Detailbildung in der Backstein- und Quaderrichtung der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* Er gibt dem sog. *Louis XIII.*-Stil seinen angeblich vlämischen Detailcharakter.

b) Durch seine Compositionsweise größerer Glieder und Bautheile bildet er die Grundlage der eigentlich freieren baroccoartigen Richtung des *Louis XIII.*-Stils, aus welcher später der *Louis XV.*-Stil und zuletzt das Rococo hervorgehen sollten.

⁴⁷⁴⁾ Schon gegen Ende des XVI. Jahrhundertes breitete sich diese phantastische und barocke Richtung der Formen *Michelangelo's* außerhalb Italiens aus. In Straßburg z. B. kommen die Lederformen an Cartouchen, Masken oder Ornamenten zwischen 1585 und 1676 vor. An dem von *Daniel Speckle* 1585 erbauten Rathause dafelbst sieht man sie stellenweise sich einschleichen. Manche dieser Formen kommen häufig, wenn auch vereinzelt, unter anderen vertheilt in den phantastisch überwuchernden Compositionen der *Architectura des Wendl Dietterlin*, vor (Ausgabe von Nürnberg 1598).

⁴⁷⁵⁾ Im Text zu: ROUVER, E. & A. DARCEL. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 47. — Das vorher angeführte Beispiel ist auf Bl. 42 abgebildet.

7) Entstehung der Backsteinrichtung im Stil *Ludwig XIII.*

290.
Style
Louis XIII.

Die Detailbildung der Schule *Michelangelo's* — in der etwas schwerfälligen und übertriebenen Ausbildung, die sie in den Niederlanden erfahren hatte — vereinigte sich mit der nüchternen Backsteinrichtung des Hugenotten-Ministers *Sully*⁴⁷⁶⁾. Die daraus entstandene Verbindung ist es, die man in erster Linie meint, wenn man in Frankreich im geschäftlichen Verkehr und in der gesellschaftlichen Sprache vom *Style Louis XIII.* spricht.

291.
Beispiele
aus der Zeit
Heinrich IV.
und
Ludwig XIII.

Schon an Gebäuden *Heinrich IV.* sieht man diese Detailbildung stellenweise auftreten. So an der Hirschgalerie zu Fontainebleau; der Seitenansicht der ionischen Kapitelle *Michelangelo's* am Conservatoires-Palaft in Rom nachgebildet, treten hier Voluten als Abschluss von Lisenen aus der Mauer heraus, die ähnlich jenen aus einer weichen, kraftlosen, unelastischen Masse gebildet scheinen. In der im Schloss zu Fontainebleau befindlichen *Chapelle St.-Saturnin* treten schon mit dem Datum 1608 einige Details dieser Richtung auf.

Diese fette, leder- und teigartige Bildung des Details findet man ferner vielfach in Fontainebleau an Thüren des Vestibules, welches zur *Galerie Franz I.* und zur *Chapelle de la Trinité* führt, in letzterer unter und über der Tribune, an den Schranken, im Rankenwerk und an den Engelsköpfen des Hauptfrieses, an Cartouchen, Masken, Consolen, Füllungen der Bogendreiecke und zwischen den Pilastrern, am Gewölbe, und zwar treten diese Michelangelesken Formen inmitten anderer auf, die der strengerer Richtung angehören. *Fr. Mansart* gab in der Galerie des *Palais Mazarin*, die er für die Antiken des Cardinals errichtete (jetzt ein Theil der *Bibliothèque Nationale* zu Paris), eines der besten Beispiele der Backsteinrichtung *Ludwig XIII.* Er schloss sich dem System des Hôtels selbst an, das *Le Muet* 1633—49 für *Tubeuf* erbaut haben soll (Fig. 149) und welches nachher das *Palais Mazarin* wurde.

Auf eines der berühmtesten Beispiele dieser Richtung, das Schloss Beaumesnil, werden wir gelegentlich der Backsteinrichtung im Allgemeinen, im Kapitel über Stileigenthümlichkeiten, zurückkommen.

Wir nennen einige weitere Beispiele, die in *Rouyer's* bekanntem Werke⁴⁷⁷⁾ abgebildet sind:

Das Haus in der *rue du Moulin du Roi* zu Abbeville (um 1625) mit Backstein- und Stein-Façade (Bl. 22—23) zeigt geschweifte Giebel, Teig-Consolen, Cartouchen und schwere Palmen.

Der *Pavillon des Arquebusiers* zu Soiffons (um 1623) (Bl. 19). Nach den Ornamenten der drei unteren Boffenschichten könnte man an die Zeit von 1560 denken.

Die Decke des Saales der Musen im Schloss zu Oiron (um 1625) (Bl. 21), Leder-Cartouchen und schwere Palmen.

Die Capelle im *Hôtel-Dieu* zu Compiègne (um 1630) (Bl. 25), Leder-Cartouchen, schwere Palmen, Engel mit schweren Flügeln, Lederblättern und perlenartigen Samenstengeln.

Schwerfälliges Rankenwerk mit freien Linien und schweren Blattspitzen, fette Rosetten, Deckenrahmen, zum Theile mit Lederformen sieht man an der Decke der *Chambre du Conseil* im Affenhof zu Paris (um 1622) (Bl. 18).

Ziemlich streng in den Hauptformen, aber mit Leder-Cartouchen, schwerfälligen Akanthus-Consolen und gebrochenen Formen sind die Chorsthühle von *St.-Pierre* zu Toulouse (nach 1659) (Bl. 15—16).

Es darf nicht vergessen werden, dass die Verwendung von verzahnten Quader-einfassungen an den Ecken und Oeffnungen ohne Backsteine als auschliesslich

292.
Quader-
verzahnungen
ohne
Backstein.

⁴⁷⁶⁾ Siehe Art. 229, S. 208. Die verzahnten Quadereinfassungen der Ecken und Oeffnungen hat selbstverständlich weder die Zeit *Heinrich IV.* noch diejenige *Ludwig XIII.* erfunden. Sie ist das Ergebnis der structiven Verbindung von Quadern mit einem geringeren Material, wie Bruchsteinen oder Backsteinen. (Siehe Fig. 141, 143 u. 144—147.) Gelegentlich der Backsteinrichtung wird im Folgenden darauf zurückzukommen sein.

⁴⁷⁷⁾ ROUVER, E. & A. DARCEL. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66.

decoratives System einer Façade bedeutend älter, als die Phasen *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* sind.

Wir geben hierfür folgende Beispiele:

Die verzahnten Einfassungen der Ecken und Fenster geben dem schon unter *Franz I.* erfolgten Umbau des *Pavillon de St.-Louis* in Fontainebleau, an dem auch die Mauerflächen aus Stein sind, den-selben trocken-nüchternen Charakter, den wir an der Hugenottenrichtung *Sully's* wahrnehmen.

Im Umbau des Schlosses St.-Maur, den *De l'Orme* für *Katharina von Medici* vornahm, hatten die Doppelpavillons mit ihren verzahnten Einfassungen der Ecken und Fenster sowohl, als auch in allen Verhältnissen durchaus den Charakter des sog. Stils *Louis XIII.* ⁴⁷⁸⁾.

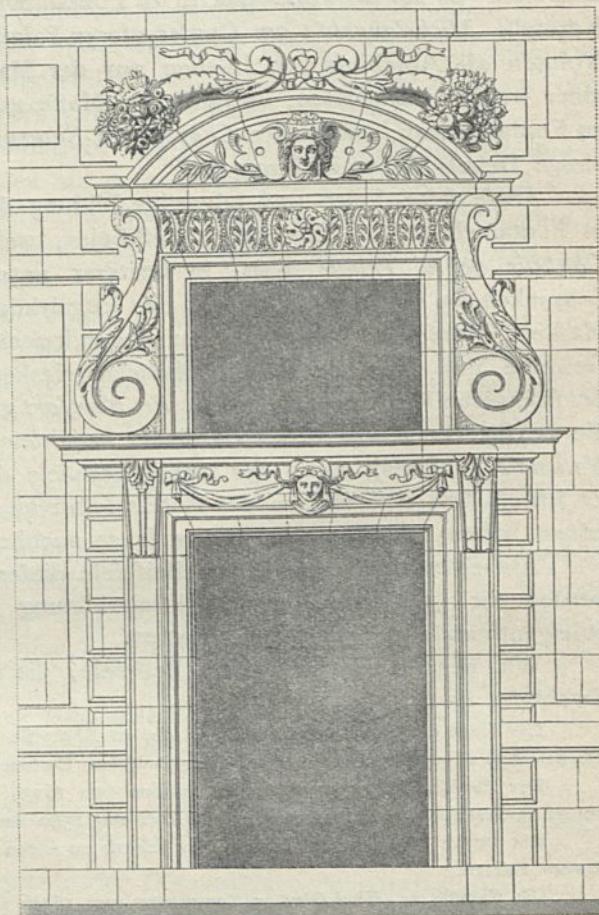
In der Zeit *Ludwig XIII.* gibt es ebenfalls Beispiele hiervon. Das Schloss Angerville-Bailleul, unweit Fécamp ⁴⁷⁹⁾ zeigt an Ecken und Fenstern diese Einrahmungen verzahnter Quader, die sich hier statt von Backsteinmauerflächen ebenfalls von Quadermauern abheben ⁴⁸⁰⁾.

8) Baroccoartige Stilrichtung.
(*Genre Barocco.*)

^{293.}
Einfluss
von
Michelangelo.

Für die hier im Besonderen gemeinte Richtung ist mir keine französische Bezeichnung bekannt. Deshalb habe ich einen französischen Namen als Erklärung (in Klammer) vorgeschlagen. Ich vermuthe, dass Beispiele dieser Richtung gemeint sind, wenn *Rivoalen* ⁴⁸¹⁾ die Worte *tourmentés* und *grottesques*, ferner *Lechevallier Chevignard* das Wort *style macaronique* gebraucht (siehe Art. 297, S. 237).

In der in Rede stehenden Stilrichtung ist der Einfluss *Michelangelo's* und seiner Schule viel bedeutender, als in der Backsteinrichtung, wo sie nur gewisse Details berührte. Hier ist es seine freiere spätere Compositionsweise, die als Grundlage dient. In Frankreich scheinen ganze Gebäude im Stil dieser Richtung selten zu sein. Sie dürfte sich besonders auf Gliederungen des inneren



Thür vom *Hôtel de Sully* zu Paris ⁴⁸⁴⁾.

⁴⁷⁸⁾ Abgebildet in: *DU CERCEAU, J. A. Les Plus Excellents bastiments de France.* Bd. II. Paris 1579. — und in: *GEYMÜLLER, H. DE. Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 100, S. 201.

⁴⁷⁹⁾ Abgebildet in: *LÜBKE, W. Geschichte der Renaissance in Frankreich.* 2. Aufl. Stuttgart 1885, S. 299 (nach *SAUVAGEOT*).

⁴⁸⁰⁾ In Florenz baute um 1625 *Gherardo Silvani* den Hof des *Palazzo Castelli*, später *Fenzi*, jetzt *Banca Nazionale* in der *Via Cavour* mit drei Reihen Fenster, die als Umrahmung bloß Quaderverzahnungen haben, wie beim sog. *Style Henri IV.* und *Louis XIII.*; bloß der Backstein dazwischen und die verzahnten Lisenen fehlen an den Ecken, die er dafür an der Fassade angebracht hat.

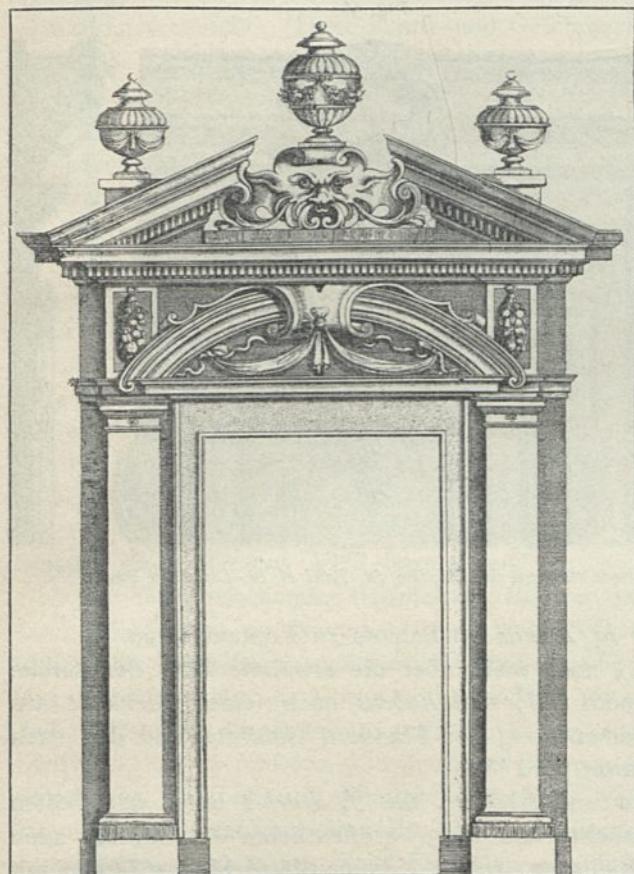
⁴⁸¹⁾ *Rivoalen* deutet auf verschiedene Erscheinungen in der Architektur zur Zeit *Ludwig XIII.* hin. Sie können streng (*aussière*) oder auch unruhig gequält (*tourmentée*) sein. Eben so können sie sich düster (*triste*) und andere Male grotesk zeigen. (Siehe: *PLANAT, E. Encyclopédie de l'architecture.* Paris 1888—93. Bd. VI, S. 570.)

Ausbaues erstrecken. Am Aeuferen trifft man sie meistens an denjenigen baulichen Gliedern an, die innerhalb des Rahmens der Ordnungen angebracht werden können.

Man findet Beispiele dieser Richtung jener Zeit in zwei damals erschienenen Werken: des Florentiners *Alexander Francini*⁴⁸²), Ingenieur des Königs (1631), und in dem *Richelieu* gewidmeten Werke *Barbet's*⁴⁸³) (1633); ferner vereinzelt in sämmtlichen von *Abraham Bosse* gestochenen Werken.

Fig. 54⁴⁸⁴) u. 55⁴⁸⁵) gestatten durch ihren Vergleich die Gleichzeitigkeit beider

Fig. 55.



Eine Thür aus dem Werke *Francini's*⁴⁸⁶).

Gegensätze zu einander bilden. Zu gleicher Zeit sucht man diese grosse Zahl von Elementen enger mit einander, als durch ein bloses Aufeinandersetzen, wie in der Antike, zu verbinden. Man erreicht dies durch Verkröpfungen, verschiedenartige gemeinsame Umrahmungen, seitliche Verbindungen, durch Consoles u. s. w. Hieraus ergiebt sich vielfach eine Betonung des verticalen Princips in der Richtung der Composition und des Aufbaues.

⁴⁸²⁾ *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis christianissimi Ingeniosus hos Architecturae Porticus (sic) Invenit, Ao. 1631. Paris.*

⁴⁸³⁾ *BARBET, J. Livre d'architecture d'autels et de cheminées, ... gravé par A. Bosse. Paris 1633.*

⁴⁸⁴⁾ *Facf.-Repr. nach ebendaf.*

⁴⁸⁵⁾ *Facf.-Repr. nach: CALLIAT, V. & A. LANCE. Encyclopédie d'architecture etc. Paris, seit 1851. Bd. IX, Bl. 46.*

294.
Charakter
dieser
Richtung.

Im Allgemeinen sind es die verschiedenen Bauglieder der Hoch-Renaissance, wie Thüren, Fenster, Tabernakel, Kamine u. s. w., die als Grundlage und Ausgangspunkt dienen. Statt aber ihre ruhigen Formen, die auf construirbaren Motiven beruhen, beizubehalten, benutzt man dieselben zu allen nur denkbaren Variationen. Man gestaltet dieselben um, zerlegt jedes einheitliche Glied in mehrere kleinere Theile und ordnet dieselben derart um, dass sie möglichst viele

295.
Verwandtschaft
mit dem
goût précieux.

Der Charakter dieser Stilrichtung zeigt uns willkürliche Phantasie, gesuchte Combinationen und Gegensätze, Ueberhäufung der Motive, mehrfache Wiederholung der Glieder und Linien, verbunden mit einer breiten, etwas schweren Profilirung einzelner Rahmen.

Durch mehrere dieser Züge besteht eine auffallende Verwandtschaft dieser Richtung mit dem Geiste der damals so einflussreichen Gesellschaft des *Hôtel de Ramboillet*⁴⁸⁶). Man war, sagt *Henri Martin*, vom Habs gegen das derbe und später gegen das einfache Wort dort zu den gesuchten Wendungen des *goût précieux* gelangt. Man kam unmerklich zur Ueberfeinerung (*raffinement*), zum falschen Geschmack und zum Suchen nach Umschreibungen.

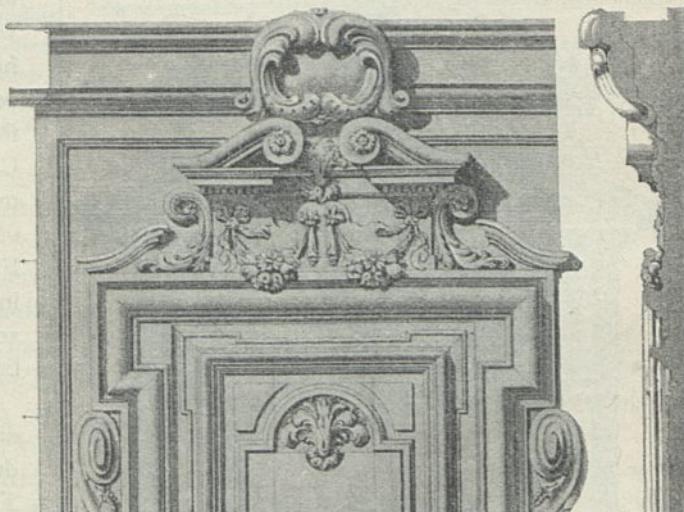
Die in Fig. 56⁴⁸⁷) abgebildete Seitenthür der Kirche *St.-Louis*⁴⁸⁸) zu Paris ist eines der sprechendsten Beispiele dieser Richtung; zahlreiche, zum Theile schwere Rahmenprofile, mehrfach gebrochene und geschwungene Giebelformen, schwerfällige Consolen- und Cartouchenformen sind hier die charakteristischen Elemente. Noch ausgesprocheren findet man sie an der Thür zur Tribune der *Chapelle de la Trinité* im Schloß zu Fontainebleau.

Die Thür *Francini's* (Fig. 55), noch mehr aber die erwähnte Thür der Kirche *St.-Louis* (Fig. 56) gehören zu jenem Stil, den *Rubens* nach feiner Rückkehr aus Italien in die Architektur und Ornamentirung von Flandern einführte und der nach ihm heute noch *Style Rubens* genannt wird⁴⁸⁹).

296.
Beispiele
aus
J. Barbet.

Die Sammlung von Kaminen und Altären, die *J. Barbet* unter den besten damaligen Beispielen in Paris aussuchte und 1633 veröffentlichte⁴⁹⁰), enthält auch eine Reihe von Beispielen dieser Richtung: reiche Kaminauflätze bis zur Decke mit zahlreichen Figuren, Hermen, Consolen, Rollwerk, Vasen, Masken, Engelsköpfen, Palmen u. s. w. Eines derselben zeigt Fig. 348. An einem anderen ist der Hauptrahmen rings herum mit gerollten ausgeschnittenen Lederstreifen, wie von einer einzigen großen Cartouche umzogen. An einem dritten wachsen Engelshermen, so zu sagen, aus einer Lederhülse mit zahlreichen aufgerollten Streifen unten seitwärts und oben heraus⁴⁹¹).

Fig. 56.

Seitenthür von der Kirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶) Vom Einfluss der Damen dieser Gesellschaft auf die Grundrissbildung der Hôtels wird im Folgenden die Rede sein.

⁴⁸⁷) Facs.-Repr. nach: DALV, C. *Motifs historiques d'architecture etc.* 1. Serie. Paris 1869.

⁴⁸⁸) Jetzt *Saint-Paul et Saint-Louis*, in der rue St.-Antoine.

⁴⁸⁹) Siehe: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1883. S. 499.

⁴⁹⁰) BARBET, a. a. O.

⁴⁹¹) Abgebildet in: GUILMARD, a. a. O., Bl. 16.

Oft gesellen sich noch andere Detailformen zu den erwähnten hinzu. Dadurch gelangt, wie *Chevignard*⁴⁹²⁾ richtig bemerkt hat, nun auch die Architektur, wie die Sprache, zu ihrem *style macaronique*.

297.
Style
macaronique.

Die zusammengerollten Ausschnitte der Cartouchen, die sich wie Wellen umstürzen, werden außen mit raupenartigen Wulsten verstärkt⁴⁹³⁾; zuweilen werden letztere noch wie mit einem Rückgrat oder einer Rippe von runden fächerartigen Kugeln versehen.

Die letzte Ausbildung dieser Geschmacksrichtung, die letzte vlämische Uebertriebung der Schule *Michelangelo's* gelangt zum *Style auriculaire* mit oder ohne *coffes de pois* (Knorpelwerk, mehr oder weniger mit Schotenblattwerk und Schweifgrottesken vermischt). Diese Kunst- und Geschmacksrichtung entspricht der damaligen Partei der *beaux-esprits libertins* (ca. 1623) und der *goinfres* (ca. 1615) vortrefflich. Es dürfte schwer sein, genau zu sagen, welchen Grad von Ausdehnung dieser Stil, dessen Beginn *Guilmard* in die Zeit der Rückkehr von *Rubens* aus Italien setzt, in Frankreich erlebte. Jedenfalls giebt er Veranlassung zu folgender für das Temperament der französischen Geschmacksrichtung interessanten Beobachtung, die sich zur Zeit des Rococo wiederholen sollte. Wie ein Jahrhundert später das *genre rocaille* nicht in Frankreich, sondern in Deutschland seinen ausgesprochensten Ausdruck gefunden hat, eben so erlebte das *genre auriculaire* seine volle Entwicklung erst in germanischen Gegenden, wie in Flandern, Holland, Deutschland und der Schweiz. Ich glaube, dass es unmöglich ist, diese Mode in einer vollständigeren, überzeugteren und geschmackloseren Weise auszubilden, als dies in den Werken des Meisters *Simon Cammermayer*, »Burger und Schreiner der Churbayrischen Stadt Wemding im Rifs« geschehen ist⁴⁹⁴⁾; es sei denn, dass man dem »Meister Friderich Unteutsch, Schreiner in Frankfurth« die Palme geben wolle⁴⁹⁵⁾.

298.
Style
auriculaire.

Beide Werke sind das letzte Wort dessen, was die Franzosen als das *élément flamand du style Louis XIII.* bezeichnen.

Ein sehr sprechendes Beispiel des Barocco in Frankreich bietet die Façade der Kirche *Ste.-Marie* zu Nevers. Die kräftige Wirkung der vorgestellten cannelirten Säulen mit ihren stark verkröpften Gebälken, die kräftige Bildung des gebrochenen oberen Giebels, die an Motiven überreichen, im vollen Sinne des Wortes barocken Giebelbildungen der Bekrönungen, der Thür, der Fenster und der grossen Giebelnische, die üppig schwere, ultrabarocke Bildung der Engelshermen als seitliche Begleiter von Rahmen und Pilaster, dies Alles verleiht jener trotz Allem geschickt behandelten Architektur eine Energie des Charakters, die man bei den damaligen französischen Architekten nicht zu finden gewöhnt ist.

299.
Ste.-Marie
zu
Nevers.

Der Stil hat etwas Vlämisch-Römisches, wie dies in der Umgebung von *Rubens* üblich war. An den Thüren erinnert das halbe Achteck (statt des Rundbogens) an die gleiche Form im Garten des *Rubens*, von der sofort die Rede sein wird.

300.
Einfluss
von
Rubens.

Das Wesen der eben angedeuteten Stilrichtung spricht sich auch besonders klar in den Stichen eines Architekten von Amiens, *N. Basset* (1600—59), aus⁴⁹⁶⁾.

492) *LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. Les Styles français.* Paris 1892. S. 304.

493) Ein sprechendes Beispiel dieser Richtung, die auch bei *Wendel Dietterlin* sporadisch auftritt, findet man in einem Fächer von *Abt. Boffe*, abgebildet in: *GUilmard*, a. a. O., Bl. 17 u. 18.

494) Siehe: *CAMMERMAYER*, S. Von den Fünf Ordnungen der Säulen in der Bau-Kunst, herausgegeben von Einem der Architecteur und derer freyen Künste Liebhaber. Wemding den 1. Februarii, 1678.

495) Siehe: *UNTEUTSCH*, F. Neües Ziratenbuch. Anderer Theil. Nürnberg bey *Paulus Fürsten*, Kunsthändler. Ohne Datum. (Nach: *GUilmard*, a. a. O., S. 400 arbeitete *Unteutsch* um 1650.)

496) Siehe: *GUilmard*, a. a. O., Bl. 15. — Ein Blatt dieser Folge trägt den Titel: »*Les Epitaphes inventées par N. Basset d'Amiens.*«

In der Füllung eines Kaminauffatzes des mehrfach erwähnten *Barbet* schen Werkes (Bl. 7) ist in den Figuren gleichfalls der Einfluss von *Rubens* sichtbar. Andere Compositionen zeigen complicirte Verbindungen verschiedenartiger Umrahmungen, wie sie in der Umgebung von *Rubens* beliebt waren.

^{eben} Nr. 33 im Werke *Francini's* über die Thüren⁴⁹⁷⁾ stellt ein mit halbem Achteck (statt mit einem Rundbogen) überdecktes Thor dar, wie es *Rubens* in seinem eigenen Garten zu Antwerpen ausführte; ein ähnliches findet sich in Florenz an *SS. Stefano* und *Cecilia* (1656? von *Tacca*). Diese Bildung hatte ebenfalls schon *Michelangelo* um 1560 an seiner berüchtigten *Porta Pia* in Rom angegeben. Die Zeichnung der Grotte im Luxemburg-Garten wird von Einigen dem *Rubens* zugeschrieben.

Wir heben diese Punkte hervor, weil einerseits die meisten Franzosen sich darüber verwundern, dass der grösste Meister nördlich der Alpen, der 1622—25 zum Theile in Paris für *Maria von Medici* arbeitete, keinen grösseren Einfluss auf ihre damalige Kunst ausgeübt zu haben scheint, und weil andererseits gerade das am vollkommensten ausgeprägte, interessanteste, nun zu erwähnende Beispiel dieser Stilrichtung auf *Rubens* hinweist.

Es besteht in einem Band Originalzeichnungen, meistens Studien zu einem Tractat der Architektur. Sie sind seit dem XVII. Jahrhundert *Rubens* selbst zugeschrieben worden. Sie überfließen von einer solch unendlichen Fülle von Phantasie und genialem Durchbildungsvermögen, dass man sie nur einem Künstler, der Architekt wie er und Maler ersten Ranges war, zuschreiben möchte, wenn auch nur die Composition in Schwarzstift von ihm selbst, das Ausführen mit der Feder aber von einem seiner zahlreichen Gehilfen herühren sollte⁴⁹⁸⁾.

Ein anderer in dieser Zeit oft vorkommender Zug besteht in der mafslosen Steigerung des Mafsstabes von gewissen Detailmotiven, wie Wappenschilder (unter spanischem Einfluss [?]), Cartouchen (Fig. 168 u. 169) oder Masken. So die Riesenmaske, deren offener Mund als Rundbogenthor der *Casa Zuccheri* in Rom dient, die *Federigo Zuccheri* oder *Zuccaro* (1543—1609) für sich erbaute. Fig. 168 u. 169 zeigen, dass auch solche Ideen in Frankreich wenigstens in der Luft schwabten.

301.
Dauer
diefer
Richtung.

Schliesslich muss nun abermals eine merkwürdige Uebereinstimmung in der gleichzeitigen Reaction gegen diesen Geist in der Architektur und in der Literatur erwähnt werden. Gegen die Auschweifungen dieser Richtung mit ihrer Ueberhäufung von Rahmen mit mehrfach verkröpften Ecken, Consolen und gebrochenen Giebeln von jeder Form und Stellung, mit ihren gewundenen Säulen, Guirlanden, Vasen und Engelsköpfen⁴⁹⁹⁾ zieht *Abraham Boffe* zu Felde in demselben Jahre (1659), als *Molière* in seinen »*Précieuses ridicules*« gegen die romanhaften Verkehrtheiten, welche schon in der hohen Gesellschaft ermüdend, bei untergeordneten Nachahmerinnen aber unleidlich wurden, auftritt.

Die Worte von *Boffe* sind auch sonst bezeichnend für das Jahr, mit welchem der »*Grand Règne*« beginnt. Er sagt: »*pour faire connoistre que je suis du sentiment de ceux qui ne gouttent point toutes les compositions mêlées que plusieurs praticiens adjoustent de leur invention aux nobles et agréables proportions de l'Architecture*

⁴⁹⁷⁾ *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis christianissimi Ingeniosus hos Architecturae Porticus (sic) Invenit, Ao. 1631. Paris.*

⁴⁹⁸⁾ Dieses Album, früher in der Sammlung *Defailleur* zu Paris, gehört jetzt Frau *Nadine Polovtsoff* und ist in der *Stieglitz'schen* Zeicheneschule in St. Petersburg ausgestellt.

⁴⁹⁹⁾ Fig. 348 giebt kaum eine entfernte Ahnung und bloß ein fehr ruhiges Bild einer solchen Composition.

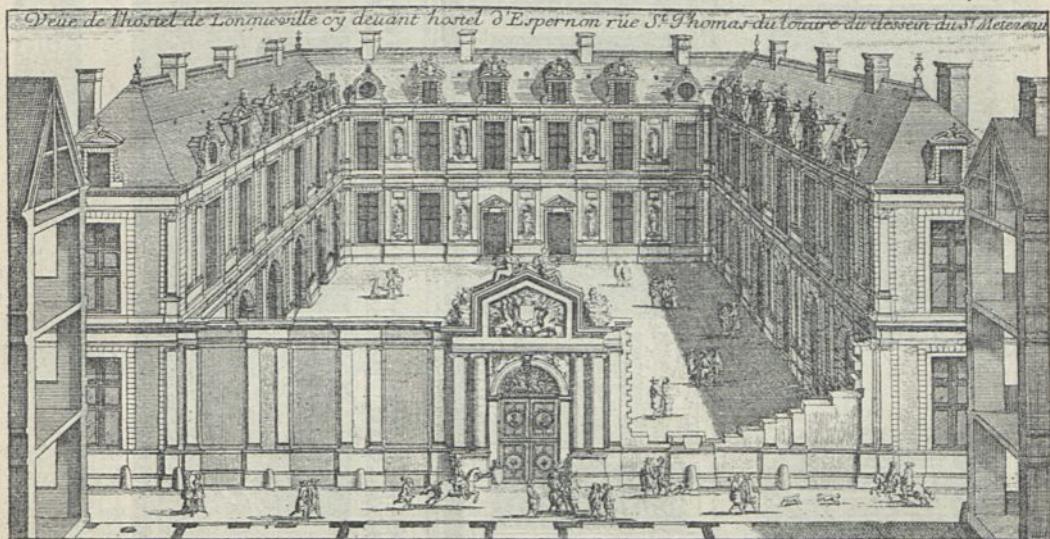
Antique. Non plus que les ressaults ou faulces rencontres et rupture de paralelisme . . . parce que toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plutôt du Gothique que du Grec, d'où nous est venu la bonne manière ⁵⁰⁰).

Wenn wir die Aufmerksamkeit auf die Compositionsweise dieser Richtung lenken, so geschieht dies, weil die späte Phase dieser Periode, diejenige des Stils *Ludwig XV.* wiederum an sie anknüpfen sollte, um seine Formen weiter zu entwickeln.

ε) Hôtel- und Palastbau.

Selbst inmitten der in Rede stehenden Phase, die man als eine überwiegend freie sich vorzustellen pflegt, enthält der Schloss- und Palastbau oft strenge Elemente, die ihm einen gemischten Charakter verleihen. Die beiden folgenden Beispiele könnte man deshalb fast eben so gut zu denjenigen der vermittelnden Richtung zählen. Wir führen sie deshalb hier an, ehe wir zur Schilderung der strengen Richtung übergehen.

Fig. 57.



Ehemaliges *Hôtel de Luynes*, später *d'Epernon* und *Longueville* zu Paris ⁵⁰¹).

Das ehemalige *Hôtel de Longueville* zu Paris (Fig. 57 u. 305 ⁵⁰¹), von *Clement II. Métezeaux* für den 1621 verstorbenen Herzog von *Luynes* ⁵⁰²) errichtet, zeigt die Pilastr- und Nischen-Architektur des XVI. Jahrhundertes, verbunden mit den grossen Fenstern und anderen Elementen der Zeit *Ludwig XIII.* Es ist wie ein Bindeglied zwischen den Façadengliederungen der gleichzeitigen Schlösser von *Salomon de Brosse* einerseits mit den Pilafterfaçaden der beiden *Mansart* in *Blois*, *Maisons* und *Versailles* und den pilaferlosen Façaden mit Bosseneinfassungen andererseits.

Das alte Schloss, welches *Ludwig XIII.* in *Versailles* von *Lemercier* errichten ließ und jetzt noch die Façaden der *Cour de Marbre* bildet, ist ein Beispiel dieser Richtung.

302.
*Hôtel
de
Longueville.*

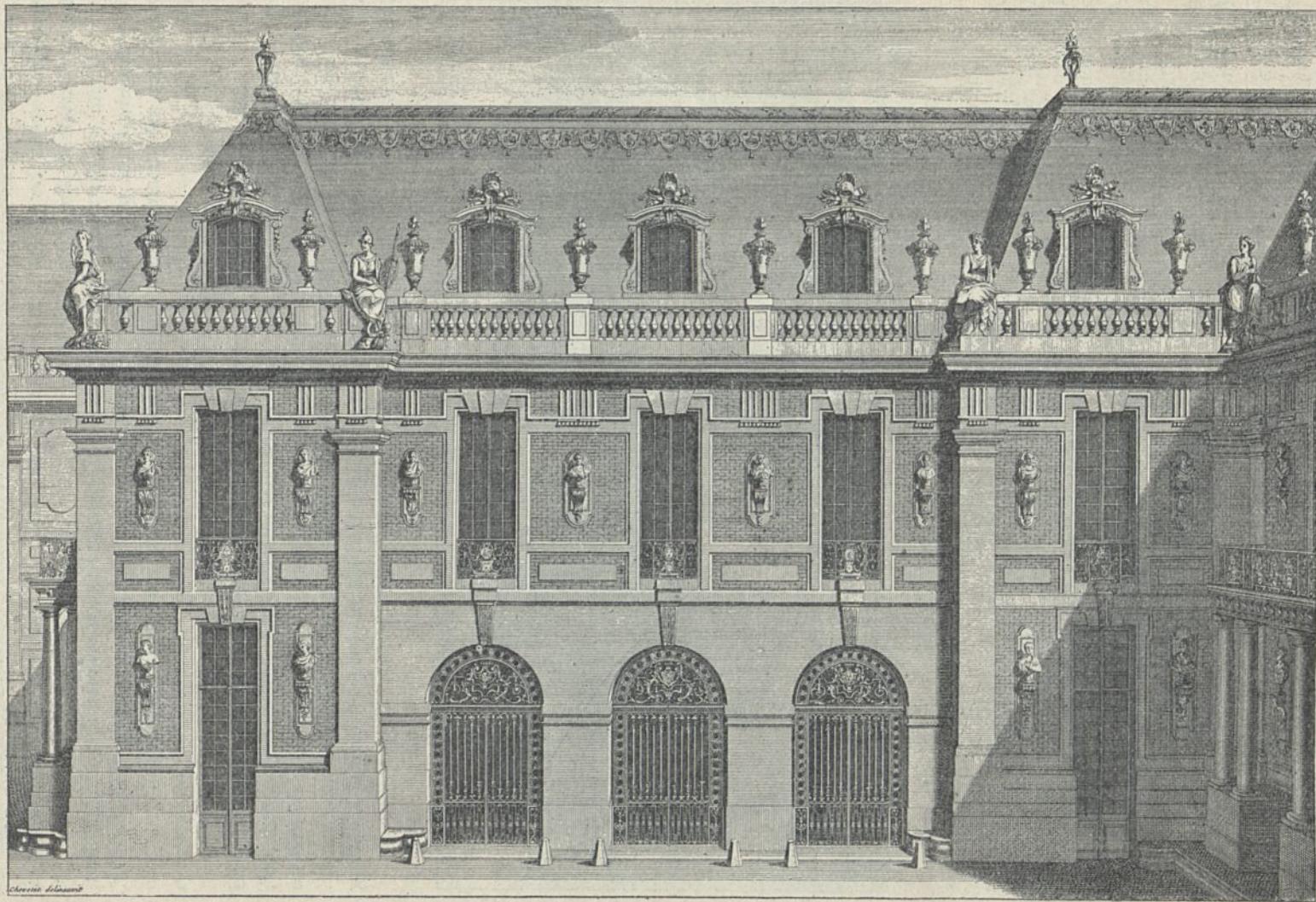
303.
*Altes Schloss
zu
Versailles.*

⁵⁰⁰ BOSSE, A. *Représentation géométrale de plusieurs parties de Bâtiments faites par les Reigles de l'Architecture Antique*. Paris 1659. 10 Bl. Thüren, nicht nummerirt.

⁵⁰¹ Facs.-Repr. nach einem alten Stich von Marot (in: *Oeuvre de Jean Marot*. Paris, ohne Datum, Bd. II, Pl. 65).

⁵⁰² Es gehörte nach einander seinem Sohn, dem Herzog von *Chevreuse* und den Herzögen von *Epernon* und *Longueville*, und spielte eine grosse Rolle während der *Fronde*. Es stand innerhalb des jetzigen Hofs des neuen Louvre.

Fig. 58.



Schloß zu Versailles. — System des alten Schlosses Ludwig XIII. und der ersten Vergrößerung durch Ludwig XIV. ^{503).}

Der in Fig. 58⁵⁰³⁾ abgebildete Theil ist zwar ein von *Ludwig XIV.* hinzugefügter Flügel, der aber das alte System genau fortsetzt⁵⁰⁴⁾. Die Quaderverzahnungen sind aufgegeben und durch Pilaster und gerade Fensterumrahmungen ersetzt. Durch erhabene Füllungstaseln mit Büsten auf Consolen sucht man dem ganzen Backstein- und Quadersystem etwas Vornehmeres zu verleihen.

2) Strenge Stilrichtung.

(1594—1774.)

Die Quellen, aus welchen die Kräftigung der strengen Richtung hervorging, sind:
a) der Geist der Reorganisation und Reaction gegen die Auschweifungen der Zeit *Heinrich III.*;

b) das Erstarken des Geistes der Gegenreformation, des Concils von Trient und des Absoluten.

Die Wirkungen hiervon sind:

- a) das starke Zunehmen des italienischen Einflusses;
- b) das Zurückgehen auf einzelne strenge italienische Vorbilder;
- c) die Gründung französischer Akademien in Paris und Rom;
- d) das neue Aufblühen der Hoch-Renaissance und der classischen Richtung.

a) Fortdauer des Geistes der Hoch-Renaissance.

Die Geschichte der strengen Richtung der Architektur von 1594—1770 (vom Einzug *Heinrich IV.* in Paris bis zum Tode *Ludwig XV.*) könnte man in den Worten zusammenfassen: Seit dem Eindringen der Hoch-Renaissance in Frankreich ist dieser Stil in diesem Lande eigentlich nie mehr ganz außer Gebrauch gekommen. Niemals sind mehr als zwanzig oder dreißig Jahre vergangen, ohne daß ein oder mehrere Gebäude hervorgebracht wurden, die man immerhin als edle oder zum mindesten achtbare und interessante Blüthen dieser Stilrichtung betrachten muß.

Wie führen gewissermaßen als Meilensteine und Wegweiser der strengen Hoch-Renaissancerichtung folgende Gebäude und Jahreszahlen an:

- 1590 Tod von *Baptiste Du Cerceau*.
- 1594 Entwurf der westlichen Hälfte der Louvre-Galerie.
- 1615 Beginn des Luxemburg-Palastes.
- 1616 Grundsteinlegung der Façade von *St.-Gervais*.
- 1618 Neubau der *Grand Salle* des Justizpalastes zu Paris.
- 1624 *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof.
- 1635 Beginn der *Sorbonne*-Kirche.
- 1645 Beginn der *Val-de-Grâce*-Kirche.
- 1665 Beginn der Colonnade des Louvre.
- 1680 Beginn des Invaliden-Doms.
- 1699 Beginn der Schloss-Capelle zu Versailles.
- 1706 Hof und Hoffaçade des *Hôtel de Soubise* zu Paris.
- 1710 Vollendung der Schloss-Capelle zu Versailles.
- 1732 Beginn der Façade von *St.-Sulpice* zu Paris.
- 1738 Beginn der Façade von *St.-Roch* zu Paris.
- 1754 Beginn der Façade von *St.-Eustache* zu Paris.
- 1762—1770 Beginn und Erbauung der Paläste an der *Place de la Concorde* zu Paris.

Die Unterschiede, die hier von einem Jahrhundert zum anderen bemerkbar sind oder zwischen Gebäuden bestehen, die durch ein oder zwei Jahrhunderte ge-

^{504.}
Quellen
und
Wirkungen.

^{505.}
Hoch-
Renaissance.

503) Facs.-Repr. nach einem alten Stich der Calcographie zu Paris.

504) Die Dachfenster, Vasen und Figuren der bekrönenden Balustrade gehören auch als Formen der Zeit *Ludwig XIV.* an.

trennt werden, sind keine wirklichen Stilunterschiede. Sie röhren einfach von der Begabung und dem individuellen Temperament der betreffenden Meister her oder aber von der Seelenstimmung des Zeitalters, in welchem sie entstanden. Letztere vermag allerdings bei zwei Gebäuden das eine zu einem köstlichen Juwel zu gestalten, das andere als das kalte, etwas geistlose Product eines in angelernten Regeln sich bewegenden, doctrinären Geistes hinzustellen, ohne dass deshalb irgend welcher Stilunterschied zwischen beiden Werken bestände. In einem solchen Falle ist zwar ein grosser Unterschied im Kunstwerth, dagegen keiner im Stil vorhanden.

Die Thatsache allein, dass man während mehrerer Jahrhunderte beim Louvrebaue an der strengen Richtung fest hielt oder auf sie zurückkam, und zwar 1624 zwei Jahre nach Beginn der Thätigkeit von *Rubens* in Paris, und 1665 inmitten der Verehrung für *Bernini*, ist an sich schon eine interessante und wichtige Erscheinung und ein Zeichen des Einflusses der Composition *Lescot's*.

Am *Pavillon de l'Horloge* (Fig. 225) im Louvre ist nicht nur die Architektur eine strenge; die grossen, schlanken, paarweise sich haltenden Karyatiden *Sarrafis*' zeigen eine edle und monumentale Würde, verbunden mit natürlicher weiblicher Anmuth, und gehören wohl zum Besten, was je in dieser Richtung geschaffen worden ist.

Das berühmte Schloss *Richelieu*, welches der Cardinal von 1627 an im Poitou durch *Lemercier* errichten ließ (Fig. 233 u. 240), darf wegen der strengen Grundrissbildung der Gesamtanlage und der Durchbildung verschiedener Theile (Fig. 323) hier angeführt werden.

Die anderen massgebenden strengen Schlossbauten, wie der Flügel *Gaston d'Orléans* in Blois, so wie die Schlösser in Maisons und Vaux-le-Vicomte werden wir bei der Besprechung der vermittelnden Richtung erwähnen.

Gelegentlich des italienischen Einflusses in dieser Zeit wurde in Art. 273 (S. 226) hervorgehoben, dass französische Meister weniger auf die zeitgenössischen Italiener blickten, als auf die strengeren des XVI. Jahrhundertes. Nichts beweist besser, dass die französische Hoch-Renaissance nicht mit dem XVI. Jahrhundert zu Grunde ging, als das Zurückgreifen der damaligen französischen Architekten auf die italienische Hoch-Renaissance. Sie hatten das richtige Gefühl, dass ihre Aufgabe noch lange nicht erschöpft sei. Man stand nur vor einer durch das Schicksal hervorgerufenen Unterbrechung oder Pause. Die Bemerkung *Lemonnier's*, dass es nicht bloß in der Literatur unterbrochene »*Franciades*« gebe, ist ganz richtig.

Diese energischere Wiederaufnahme, dieses Festhalten an der Hoch-Renaissance und ihre Weiteranwendung auf eine grössere Zahl von Lösungen dürfen wohl auch als eine Frucht geistigen Frontmachens gegen die Auschwefungen der Phantasie in der weiter geführten Schule *Michelangelo's* betrachtet werden. Eben so, wie die Religionskriege es nicht vermochten, die strengere Richtung der Renaissance zu unterdrücken, eben so wenig vermochten sie und die ordnende Reorganisation *Heinrich IV.* die freie Richtung und ihre Phantasien zu vernichten.

Der Louvre, die Tuilerien, *St.-Eustache* und manche andere Denkmäler beweisen, dass weder die Zeit, noch die Kräfte für die unternommenen Aufgaben ausreichten. Gerade diese Wiederaufnahme der Aufgaben der französischen Architektur des XVI. Jahrhundertes trägt dazu bei, den wahren Charakter der französischen Baukunst im XVII. Jahrhundert besser zu verstehen.

Wichtige Gebiete der italienischen Hoch-Renaissance, z. B. der ganze Kuppel-

bau, sollten in Frankreich erst jetzt Berücksichtigung finden und zum Wettstreit mit den besten italienischen Vorbildern auffordern. Nicht nur die Richtung der Architektur, auch der immer sicherer auftretende Jesuitismus und die römische Kirche lenkten die Blicke auf die Peters-Kirche und die Kirche *del Gesù* in Rom. Sehr bemerkenswerth ist es, dass die französischen Architekten nicht Nachbildungen der ganzen Peters-Kirche mit der grossen Ordnung im Aeuferen erstrebten. Sie nahmen den strengsten Theil des Aeuferen, die Kuppel *Michelangelo's*, als Mittelpunkt ihrer Gedanken und suchten den Unterbau durch mehrere Ordnungen statt einer einzigen in bessere Harmonie mit der Kuppel zu bringen, als dies jetzt bei der amputirten Peters-Kirche der Fall ist.

Von den sechs wichtigeren Kuppelkirchen, die in Paris errichtet werden, gehören drei der strengsten Richtung an: die *Sorbonne* (1635—59), das *Val-de-Grâce* (1645 begonnen) und der *Dôme des Invalides* (1680—92). Selbst in der *Assomption* und im *Collège des Quatre-Nations* (1660) ist die strenge Absicht die überwiegende. Nur an der Jesuitenkirche *St.-Louis*, jetzt *St.-Paul et St.-Louis*, ist eine entschieden gemischte Richtung zum Ausdruck gelangt.

Für die Zeit um 1660 können unter den Bauten *Le Vau's* immerhin einige als dieser Richtung angehörig hier erwähnt werden: der Portalbau im Schloss zu Vincennes (Fig. 140), sein ehemaliger, 1660 begonnener Pavillon am Louvre (Fig. 332), endlich das System der Aufsenarchitektur des Schlosses zu Versailles (Fig. 235). Leider ist mir sein berühmtes Schloss Vaux-le-Vicomte nur aus Abbildungen bekannt; daher möchte ich nicht entscheiden, ob es besser hier oder, wie sein *Collège des Quatre-Nations* (das *Palais de l'Institut*), bei der vermittelnden Richtung zu nennen sei.

307.
Beispiele
von
1660—1700.

Die Bauthätigkeit *Claude Perrault's* bezeichnet in Bezug auf strenge Composition und edle Detailbildung wohl in ausgesprochenster Weise den Höhepunkt der classischen Aufsenarchitektur dieser Periode. Seine *Colonnade du Louvre* (1665—80) mit den zwei Treppenhäusern, den Fassaden längs der *Rue de Rivoli* und der Seine (Fig. 223), so wie das oberste Geschoß des Louvrehofes (Fig. 227), der nach und nach an drei Seiten ausgeführt wurde, weil die Attika *Lescot's* nicht mehr zur Aufsenhöhe passte, endlich sein nie vollendet Triumphbogen (Fig. 324) sind immerhin Leistungen, die zu den besten der vier letzten Jahrhunderte in Europa gehören.

Wegen der strengen Grundrissbildung seiner Gesamtanlage (Fig. 236), wegen der Gliederung des *Pavillon du Roi* (Fig. 353) kann das berühmte Luftschloss Marly ebenfalls als ein Glied der strengen Richtung angesehen werden. Es wurde 1679 begonnen; 1690—1715 wurden dort noch bedeutende Bauausgaben gemacht.

J. H. Mansart's Fassade von *Notre-Dame* zu Versailles sieht man es an, dass sie in bloß zwei Jahren (1684—86) errichtet wurde. Mittelbau und Erdgeschoß sind jedoch streng und sehr gut. Seine Schloss-Capelle zu Versailles 1699—1710, von seinem Schwager *Rob. de Cotte* vollendet, ist durch die edle Behandlung der korinthischen Ordnung und ihren Gegensatz zu ruhigen Flächen nicht nur ein strenger, sondern zum Theile auch sehr schöner Bau (Fig. 171).

308.
Beispiele
von
1700—32.

Aus der Zeit zwischen 1700 und 1730, während welcher die freie Richtung stets zunahm, könnte man den Mittelbau des *Hôtel de Soubise* (1706), des *Hôtel de Noailles*, des *Hôtel d'Evreux* als durchaus dem strengen Geiste entsprungen anführen. Vielleicht ist es jedoch richtiger, sie zur vermittelnden Richtung zu zählen, auf die wir ebenfalls als Trägerin des strengen Geistes während der intensivsten Zeit der Reaction der freien Richtung hinweisen.

Wir gelangen nun zum wichtigen Momente des Auftretens von *Servandony*. Dieser eigenthümliche Architekt lernte vor 1724 die strengen Formen beim bekannten Architekturmaler *F. P. Panini* in Italien kennen, eben so beim Architekten *Giov. Giuseppe Rossi*. Seine Façade der Kirche *St.-Sulpice* in Paris (begonnen 1732) ist das bedeutendste Denkmal dieser Zeit und von strenger, grofsartiger Wirkung. Die Marien-Capelle derselben Kirche röhrt gleichfalls von ihm her.

Robert de Cotte, der die Schlosscapelle seines Schwagers in Versailles in der erwähnten strengen Richtung weiter gebaut und vollendet hatte, bleibt in seinen zwei späteren Kirchenfaçaden dieser Richtung treu. Die Façade der Kirche des *Oratoire* zu Paris mit dorischer und korinthischer Ordnung ist kalt, aber streng. Diejenige von *St.-Roch* (Fig. 170), erst 1738, drei Jahre nach *Robert de Cotte*'s Tode von seinem Sohne ausgeführt, ist in der Composition viel interessanter; die Wirkung des Erdgeschosses mit seiner kräftigen dorischen Gliederung der Pfeiler und den drei gleich hohen Rundbogen ist eine wirklich schöne, im Geiste mit einigen der Entwürfe für St.-Peter von *Antonio da Sangallo* in Rom (um 1520) verwandt.

309.
Beispiele
seit 1750.

Mit der 1754 begonnenen Façade von *St.-Eustache* zu Paris von *Jean Mansart* (Fig. 175), die nicht minder streng, als diejenige von *Servandony* ist, find wir bereits in die Zeit des reinen und strengen *Louis XVI.*-Stils gelangt. *Jacques-Ange Gabriel*, seit 1742 *Premier architecte du roi*, hatte 1751 die *École militaire* zu Paris begonnen und errichtete 1762—70 die beiden berühmten Paläste an der *Place de la Concorde*.

Im Jahre 1757 wurde von *Soufflot* die Kirche *Ste.-Geneviève* (das Pantheon) begonnen, deren Grundstein erst 1764 gelegt wurde. In mehreren Punkten nähert sich das System des Inneren so sehr dem Typus einer unter den Entwürfen *Bramante*'s für St.-Peter vorkommenden Gruppe von Studien, daß es interessant wäre, zu wissen, ob *Soufflot* in Italien oder anderswo von diesen Studien Kenntniß hatte oder, wie *Bramante* selbst, aus dem Studium der antiken Denkmäler zu dieser Anordnung gelangte.

Antoine baute 1768—75 sein bis zur Kälte strenges *Hôtel des Monnaies* zu Paris. *Louis* entwarf 1773 sein berühmtes Theater zu Bordeaux und baute 1781 die Gebäude mit Arcaden um den Garten des *Palais Royal*. Das *Palais de la Légion d'honneur* gehört ebenfalls hierher.

Letztere Gebäude stellen die Verbindung mit unserem Jahrhundert her, wo wir die Hoch-Renaissance im Triumphbogen der *Place du Carrousel* und in der ehemaligen Haupttreppe von *Percier* und *Fontaine* im Louvre wieder erkennen, später im *Palais de la cour des Comptes* am *Quai d'Orsay* und in unseren Tagen in *Brûne*'s *Ministère de l'Agriculture et du Commerce* in der *Rue de Varenne*, beide in Paris.

β) Décoration.

310.
Beispiele
von
1624—80.

In der Wohnung der *Maria von Medici* im Luxemburg-Palast zu Paris erblickt man Beweise, daß neben *Rubens* die Königin sich der Grotesken in den Loggien *Raffael*'s erinnerte.

Mit dem Bau des *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof (seit 1624) war man genöthigt, auf die edelste Ornamentik *Pierre Lescot*'s zurückzugehen. Man hatte das Glück, in *Sarrazin* einen Meister zu finden, der den Figuren der Attika *Lescot*'s Karyatiden anreichte, die jenen nicht nachstehen, ja dieselben zum Theile übertreffen.

In den schönen decorativen Compositionen *Simon Vouet's*⁵⁰⁵⁾ (1590—1649) beruhen die Motive auf den Grotesken in den Loggien *Raffael's* und in den Stichen *Du Cerceau's*; letztere sind nach früher in Fontainebleau und Monceau vorhanden gewesenen Grotesken gestochen; nur sind alle Formen *Vouet's*, die Rahmen der Reliefs, Medaillons, Schilder und das Rankenwerk kräftiger und schwerfälliger gebildet; eben so sind die natürlichen Pflanzen und Blumen, die an Stelle derjenigen von *Giovanni da Udine* treten, in Gehängen und Sträusen mächtiger und schwerer.

Andere einschlägige Beispiele sind in *Rouyer's* bekanntem Werke⁵⁰⁶⁾ abgebildet.

Man findet zwei Beispiele der in Rede stehenden Richtung viel später noch im *Hôtel d'Ormesson* zu Paris (um 1680) und zwischen 1666 und 1694 im *Palais de Justice* zu Rennes. Dieselbe Richtung ist es, die wir im Wesentlichen seit 1745 etwa, wenn nicht früher, als französische Grundlage des sog. Stils *Louis XVI.* sehen werden.

311.
Zeitraum
von
1680—1732.

Als fernereres, wenn auch bloß theilweises Verbindungsglied mit dem Stil *Ludwig XVI.* verweisen wir auf die Gruppe *Gillot-Watteau*, von welcher bei der freien Strömung die Rede sein wird (Art. 341, S. 260). Wir sehen dort die Rückkehr zu den natürlichen Blumen, Weinranken, Früchten, kleinen Cypressen und Pappeln, wie im *Louis XVI.*-Stil, so wie das Auftreten gewisser eckiger Bildungen, wie bei *Choffart* (1729—1809) und *Delafosse* (geb. 1721). Wir sehen ferner darin die eigenthümliche Erscheinung derjenigen Gruppe, welche am frühesten aus der bizarren Richtung, d. h. aus derjenigen freien Strömung hervorgehen sollte, die sich aus der Schule *Raffael's* entwickelt hatte. Zugleich aber finden wir in ihr schon zur Hälfte den Stil *Ludwig XVI.* neu gebildet, der dann wieder zu den strengen Vorbildern der Loggien *Raffael's* zurückkehrte, aus welcher die bizarre Richtung hervorgegangen war.

Es liegt nicht mehr im Rahmen dieses Bandes, den sog. Stil *Ludwig XVI.*, mit dem die dritte Entwickelungsperiode der Renaissance in Frankreich beginnt, zu schildern. Wenn wir dennoch die wichtigsten Denkmäler dieser Phase erwähnt haben, so geschah es wegen der Nothwendigkeit, für den Abschluss unserer Arbeit ein festes Auflager zu gewinnen und sie nicht im unsicheren Lichte der Phantasie-spielereien der freien Strömung sich verlieren zu lassen.

312.
Stil
Ludwig XVI.

Aus demselben Grunde muss wenigstens die Zeit des Beginnes der *Louis XVI.*-Decoration hier angeführt werden, schon deshalb, weil sie während 25 Jahren gleichzeitig mit der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils herrscht, mit der der vorliegende Band abschließt.

Die *Louis XVI.*-Decoration ist die Reaction des strengen Geistes gegen die Uebertreibungen der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils, d. h. der letzten Phase der zweiten Periode der Renaissance. Sie geht auf die strengsten Formen der Stile *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* zurück und stützt sich noch mehr, als jene, auf die Loggien *Raffael's*. Vielfach kann die *Louis XVI.*-Decoration als eine weibliche Ausgabe oder Interpretation der Loggien gelten. Letzteres darf nicht befremden; denn, wie auf den *Louis XV.*-Stil, so haben auch auf den *Louis XVI.*-Stil die Frauen eingewirkt. *Madame de Pompadour* hat zwischen 1745—50 den sog. *Louis XVI.*-Stil eingeführt. *Marie-Antoinette* hat an seiner Weiterentwickelung theilgenommen. Man behauptet gewöhnlich, er habe mit ihr und der Revolution

505) Er weilte 15 Jahre lang in Italien. 1632 war er wieder in Paris.

506) ROUVER, E. & A. DARCEL. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1863—66.

aufgehört. Es wäre vielleicht richtiger, zu sagen, daß sein Uebergehen in den *Style Empire* ein so allmähliches ist, daß man oft den Unterschied zwischen beiden kaum bemerken kann. Man nimmt ferner an, die Ausgrabung von Herculaneum (1713) und Pompei (1755) habe auf die französische Decoration und Architektur einzuwirken begonnen.

313.
Zurückgreifen
auf ältere
Beispiele.

Wenn wir einerseits den Stil *Ludwig XVI.* zuweilen auf den Stil *Ludwig XIII.* zurückgreifen sehen⁵⁰⁷⁾, so findet man andererseits in letzterem schon Vorahnungen oder Prophezeiungen des Stils *Ludwig XVI.* In der Sammlung von Altären und Kaminen, die *Abraham Bosse* 1633 für das Werk von *J. Barbet*⁵⁰⁸⁾ gestochen hat, sind zwei Kamine, die manche Gedanken des Stils *Ludwig XVI.* zeigen, z. B. an dem einen bereits eine Sonne, wie das spätere Symbol *Ludwig XIV.* Das Verhältnis dieses Stils zu den Meistern der Gruppe *Gillot-Watteau* wurde in Art. 311 (S. 245) bereits angedeutet, und wir werden auf dieselbe im Folgenden zurückkommen.

3) Gemischte oder vermittelnde Stilrichtung.

(1594—1774.)

314.
Charakter
der
Vermittelung

Da, wo zwei Richtungen entgegengesetzter Natur gleichzeitig denselben Weg verfolgen, darf es nicht befremden, wenn man Versuche findet, eine zwischen beiden vermittelnde Richtung zu schaffen. In der Periode, die uns beschäftigt, giebt es sogar Phasen, deren Hauptcharakter der einer Verbindung der strengen und der freieren Richtung ist. Da, genau genommen, die ganze französische Architektur seit 1500 ein Compromis zwischen einheimischen und fremden Elementen ist, so könnte jedes Gebäude in diese Classe eingereiht werden. Die Gruppierungen nach Strömungen, die wir hier vornehmen, beruhen jedoch auf greifbaren Elementen, die an den Gebäuden auf französischem Boden selbst wahrnehmbar sind, sobald man sie in ein objectives Licht stellt und auf die hier hervorgehobenen Gesichtspunkte aufmerksam macht.

An dieser Stelle verstehen wir unter Werken einer vermittelnden Richtung nur solche, die entschieden eine strenge Composition und Gliederung zeigen und bei welchen die Decoration innerhalb dieses Rahmens einer freieren Richtung folgt.

315.
Beginn
unter
Heinrich IV.

Es wurde hervorgehoben, daß die Fusionspolitik und der vermittelnde Geist den Grundzug des Charakters *Heinrich IV.* bildeten. Daher darf es nicht befremden, die Quellen der vermittelnden Richtung in seiner Zeit zu finden und sie aus derselben herauswachsen zu sehen. In der *Galerie du bord de l'eau* des Louvre zeigen die Gliederung und das Detail gewisse Anklänge an die italienische Richtung *Alessi's* im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand, während der berühmte Puttenfries Spuren eines flämisch-deutschen Einflusses aufweist⁵⁰⁹⁾.

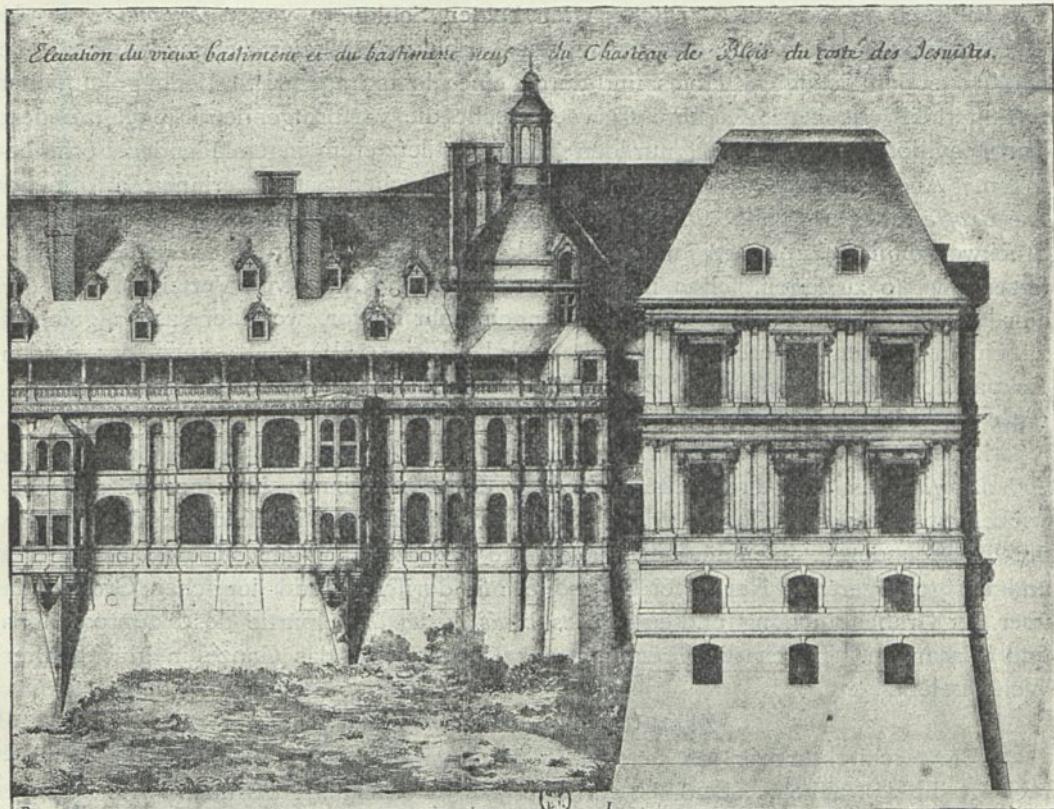
⁵⁰⁷⁾ Mehrfach scheint mir der Einfluß von *Stefano della Bella* wiederzukehren. In den Väfen von *Jac. Salé* (1746) scheint dieser auf *della Bella* zurückzugreifen oder auf solche Stiche von *Le Pautre*, die unter seinem Einfluß stehen. (Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 119.) Eben so in den Werken von *de la Joue*. Bei den Ornamenten *Cauvet's* ist dies in der Behandlung der Thiere und des Laubwerkes ersichtlich; so z. B. in den Widderköpfen der Füllung aus: *Cauvet, G. P. Recueil d'ornements*. Paris 1777. (Abgebildet bei JESSEN, S. 57.)

⁵⁰⁸⁾ BARBET, J. *Livre d'Architecture d'autels et de cheminées etc.* Paris 1633. — Die bezeichneten Blätter befinden sich im Pariser *Cabinet des Estampes*, im Bd. Ed. 30 auf Fol. 152.

⁵⁰⁹⁾ Wir weisen auf ein deutsches Werk hin, welches in demselben Jahr erschien, in welchem der Entwurf zur Vollendung der Louvre-Galerie (1594) aufgestellt wurde. Dies ist ein Medaillon *Flindt's* auf einem Becher, welches einen großen Fisch inmitten von Schilf zeigt, genau im Charakter derjenigen im Fries des Louvre, und der auch schon bei *Jannitzer* zu treffen ist. — Dieses Medaillon befindet sich in: *Flindt's* Buch mit 40 Stücken. Nürnberg 1594. (Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 113.)

An dieser Stelle darf darauf hingewiesen werden, daß der ganze Stil von *Salomon de Brofse* etwas vom Geiste der Fusionspolitik *Heinrich IV.* an sich trägt und somit hier erwähnt werden könnte. Bei ihm liegt die Vermittelung jedoch nicht in der Mischung zweier Formensysteme, sondern besteht in der Verbindung zweier Geistesrichtungen, der römischen und hugenottischen Strenge, mit welcher *De Brofse* die architektonischen Aufgaben auffasst. Somit wird es angebrachter sein, erst im Folgenden auf diesen Charakter seiner Schöpfungen näher einzugehen.

Fig. 59.

Schloß zu Blois⁵¹⁰⁾.

(Links Flügel *Franz I.*; rechts Seitenansicht des Baues von *Gaston d'Orléans*.)

Eben so darf zum besseren Einblick in diese Zeit daran erinnert werden, daß die ganze Kunstrichtung des größten Meisters des XVII. Jahrhundertes, *Rubens*, ein fortwährender Compromiß und ein fortwährend erneutes, auf verschiedene Verhältnisse gegründetes Bündniß der strengen Richtung der großen Italiener mit der freien, übersprudelnden Lebenskraft der Vlamen war.

Etwa zwanzig Jahre später, im Schloß zu Blois, am Baue von *Gaston d'Orléans* (seit 1635) sieht man an den ganz streng gedachten decorativen Sculpturen des Gewölbes und der Kuppel des berühmten Treppenhauses interessante Reflexe der fetten

⁵¹⁰⁾ Facs.-Repr. nach einer alten Zeichnung im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Serie: *Topographie de France*; Band: *Blois*, Va, 82.

Detailbildung. Die Masken, welche die Trophäen halten und die Schilder zieren, die Cartouchen mit den schweren Schnecken ihres Rollwerkes zeigen diesen Charakter in ausgesprochener, wenn auch nicht übertriebener Weise. Wir stehen vor einer im Wesentlichen streng italienischen Composition, deren ebenfalls italienisches Detail eine etwas zu kräftige Behandlungsweise im franco-vlämischen Charakter der Zeit *Heinrich IV.* zeigt.

Der Bau von *Gaston d'Orléans* am Schlosse zu Blois, den *Fr. Mansart* 1635 für den Bruder des Königs begann, wird als eine der wichtigsten Etappen der Schloss-Architektur des XVII. Jahrhundertes angesehen. In der That liegt er zeitlich, wie stilistisch in der Mitte zwischen den beiden Schlössern von *Salomon de Brosse* und *Versailles* und ist eines der wichtigsten Verbindungsglieder zwischen ihnen. Die einspringenden Ecken des Hofs sind durch eine nichts tragende Stellung gekuppelter Säulen theilweise maskirt. Ihre Curve, welche die vorspringenden Flügel mit dem Mittelpavillon verbindet, soll nur den Zutritt zu letzterem in einladender Form betonen. Auch die kräftige Behandlung dieser dorischen Säulen erinnert an die bei *De Brosse* übliche (siehe *St.-Gervais* zu Paris). Der Charakter der zwei oberen Stockwerke mit gekuppelten ionischen und korinthischen Pilastrern und ihre Fenster ver setzen uns, so zu sagen, schon in die Zeit *Ludwig XIV.* und von *Versailles*. An der äusseren Seite tritt diese Verwandtschaft noch mehr hervor, weil hier das Erdgeschoß zu einem glatten Unterbau umgestaltet wird. Fig. 59⁵¹⁰⁾ zeigt einen der beiden Eckpavillons des Aeuferen. Zum Glück konnte das Project, das ganze Schloss nach diesem Plane umzubauen, nicht durchgeführt werden.

318.
Schloss
zu
Maisons.

Das Schloss von Maisons (bei Saint-Germain-en-Laye, 1642), ebenfalls von *Fr. Mansart* für den Präsidenten *Réne de Longueil* erbaut, ist eine weitere Entwicklung seines Schlosses zu Blois. Die Verhältnisse sind glücklicher; der Aufbau der Fassaden durch Giebelmotive in der Mitte der drei Pavillons ist ein lebendigerer und ein gesteigerter. Nur zwei Geschoße mit dorischen und ionischen Ordnungen über der Grabenböschung und ein drittes bloß in der Mittelpartie des Hauptpavillons sind vorhanden. Durch die Trennung der Dächer wird das Ganze in glücklichster Weise belebt.

a) Bauten des Jesuitenordens.

319.
Vermittelnder
Charakter.

Die Architektur der Jesuiten, in so fern man von einer folchen zu reden berechtigt ist⁵¹¹⁾, scheint ebenfalls auf einer Vermittelung zu beruhen. Die strenge Behandlung der Ordnungen nach den Vorschriften *Vignola's*, des Architekten ihrer Ordenskirche *Il Gesù* in Rom, stellt ein Gerüst her, das mit den strengen Vorschriften des Ordens vergleichbar ist. Innerhalb dieser Grenzen wird oft gestattet, durch allerlei Phantasien sich für alles dasjenige zu entschädigen, was der Orden dem Herzen und dem Gewissen an persönlichen Gefühlen und eigener Freiheit entziehen zu müssen glaubt. Die architektonische Seele, wie das Gewissen bei *Montaigne* oder *Heinrich IV.*, theilt sich, so zu sagen, in zwei Gebiete: die eine Hälfte gehört den Ordnungen der Italiener, und man unterwirft sich ihren Gesetzen, ihrer Tyrannie; für die zweite Hälfte behält man sich die Freude an der freieren Decoration vor; man macht einen Compromiss zwischen den italienischen und dem franco-vlämischen Geschmack.

320.
Analogie
mit
Vignola.

Es ist eigenthümlich, dass diese Regeln der Säulenordnungen, die zwar die Architekten verhindern können, grobe Sünden gegen gute Verhältnisse der Gebäude

511) Im Kapitel über Kirchenbau wird diese Frage erörtert werden.

zu begehen, aber vielfach einen kalten, leblosen Schematismus in der Architektur befördert haben, gerade von dem Erbauer des *Gesù* in Rom herrühren, d. h. der Mutterkirche desjenigen Ordens, dem man nachsagt, dass er auf religiösem Gebiete Alles thut, um die lebendigen persönlichen Gefühle des Gewissens und des Individuums zu unterdrücken und durch mehr mechanische Exercitien zu ersetzen. Demnach wäre die Wirkung der Jesuiten auf moralischem Gebiete mit derjenigen ihres ersten Architekten *Vignola* auf dem Gebiete der Baukunst vergleichbar. Der Einfluss, den die Kirche *Il Gesù* in Rom wiederum auf die anderen Kirchen des Ordens ausübte, war ein neuer Grund, um den architektonischen Einfluss *Vignola's* zu verbreiten.

In diesem Sinne scheint eine Art Analogie zwischen dieser Richtung des Stils *Ludwig XIV.* und dem Jesuitenstil zu bestehen. Es ist, als ob in der Ueberfülle von Ideen und Motiven von *Pietro da Cortona*, *Lebrun*, *Bérain*, *Marot* u. a. in den Decorationen der Gewölbe, über den Ordnungen und in den Füllungen zwischen denselben, die Künstler eine Art Entschädigung suchten für die gefühllose Kälte und den Mangel an Individualität in der Architektur selbst, die theilweise Folgen der Regeln *Vignola's* sind. Ferner ist das Verlorengehen des persönlichen und individuellen Charakters gerade eines der auffallendsten Zeichen der Kunst während der ganzen Zeit der eigentlichen Selbstregierung *Ludwig XIV.* (1661—1715).

321.
Analogie
mit dem Stil
Ludwig XIV.

3) Gemischter Charakter der Architektur *Ludwig XIV.*

Der bereits erwähnte gemischte Charakter der Architektur *Ludwig XIV.* lässt sich bei genauerer Betrachtung, trotz seines vielfach einheitlichen Gepräges, mehrfach erkennen.

322.
Verwendung
der
menschlichen
Figur.

Vielleicht vom Louvrehof und seinem *Pavillon de l'Horloge* ausgehend, welcher durch die Karyatiden *Sarrasin's* einen so edlen Schmuck erhalten hatte, sehen wir eine Richtung, welche bestrebt ist, den damaligen architektonischen Compositionen durch Anwendung der menschlichen Figur mehr Leben zu geben.

Dafs der Einfluss *Lebrun's* sich theilweise nach dieser Richtung geltend machen musste, ist begreiflich. Fig. 60⁵¹²⁾ giebt einen der 13 Stiche von Pavillons wieder, die er entworfen hat und in seinem »*Oeuvre*« enthalten sind⁵¹³⁾. Fig. 325 zeigt den Entwurf eines Triumphbogens, den er in Conkurrenz mit *Perrault* und *Le Vau* anfertigte, wobei die Figuren eine bedeutende Rolle spielen.

Wir sind ohnehin hier an die Zeit gelangt, wo der Einfluss *Lebrun's* auf die ganze Kunst *Ludwig XIV.* ein überwiegender wurde. In den Decorationen aus der Zeit zwischen 1660 und 1682, namentlich in denjenigen *Lebrun's* in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* und in den *Grands appartements* zu Versailles, ist die Architektur zwar noch streng, aber mehr durch *Vignola*, als durch Vorbilder aus der Zeit *Raffael's* bedingt, und statt der Loggien ist es der Stil von *Pietro da Cortona*, der maßgebend wird.

Die Façade der *Maison et Bureau des marchands drappiers*, um 1650 von *Jacques I. Bruant* errichtet, jetzt im Garten des *Hôtel Carnavalet* zu Paris wieder aufgebaut, zeigt die gleiche Richtung und dürfte eines der besten Gebäude jener Zeit sein. Fig. 61⁵¹⁴⁾ giebt dieselbe nach einem alten Stich *Marot's*, und zwar mit

512) Facs.-Repr. nach: *LEBRUN*, Ch. *Pavillons du Jardin de Marly*. Nr. 31. Paris XVII. Jahrh. (ohne Datum).

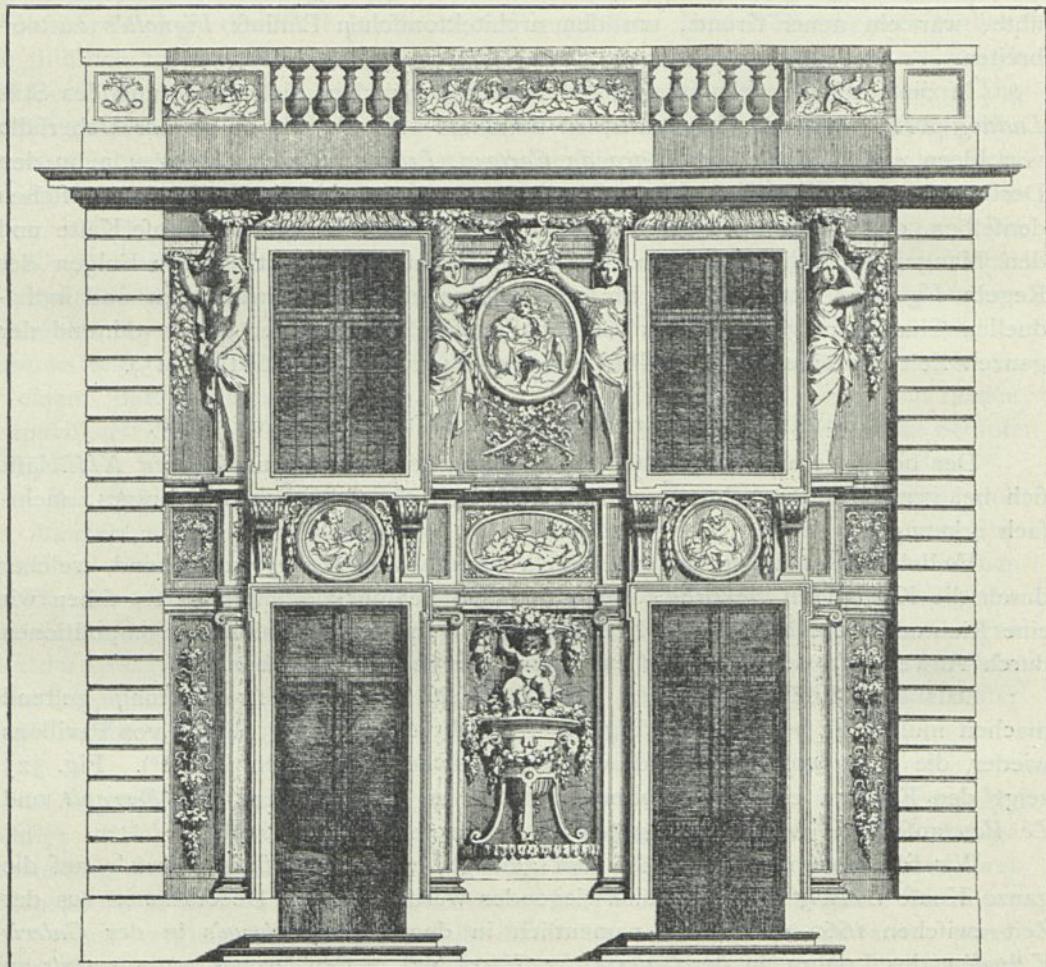
513) *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Da, 39a.

514) Facs.-Repr. nach einem Stiche von *J. Marot* in: *BLONDEL*, J. F. *Architecture française etc.* Paris 1752. Bd. III, Bl. 307.

cannelirten Pilaстern wieder, während der jetzige Bau nur glatte aufweist. Ich vermag nicht zu entscheiden, ob der Stich oder die restaurirte Façade das Richtige giebt; immerhin scheint mir in diesem Falle Letzteres als das Wahrscheinlichere.

323.
Freiere Phase
Ludwig XIV. Die Entwickelung der freieren Phase des Stils *Ludwig XIV.* ist zum Theile die Folge von einem immer stärkeren Einfickern der Strömung des Bizarren in die Ornamentik.

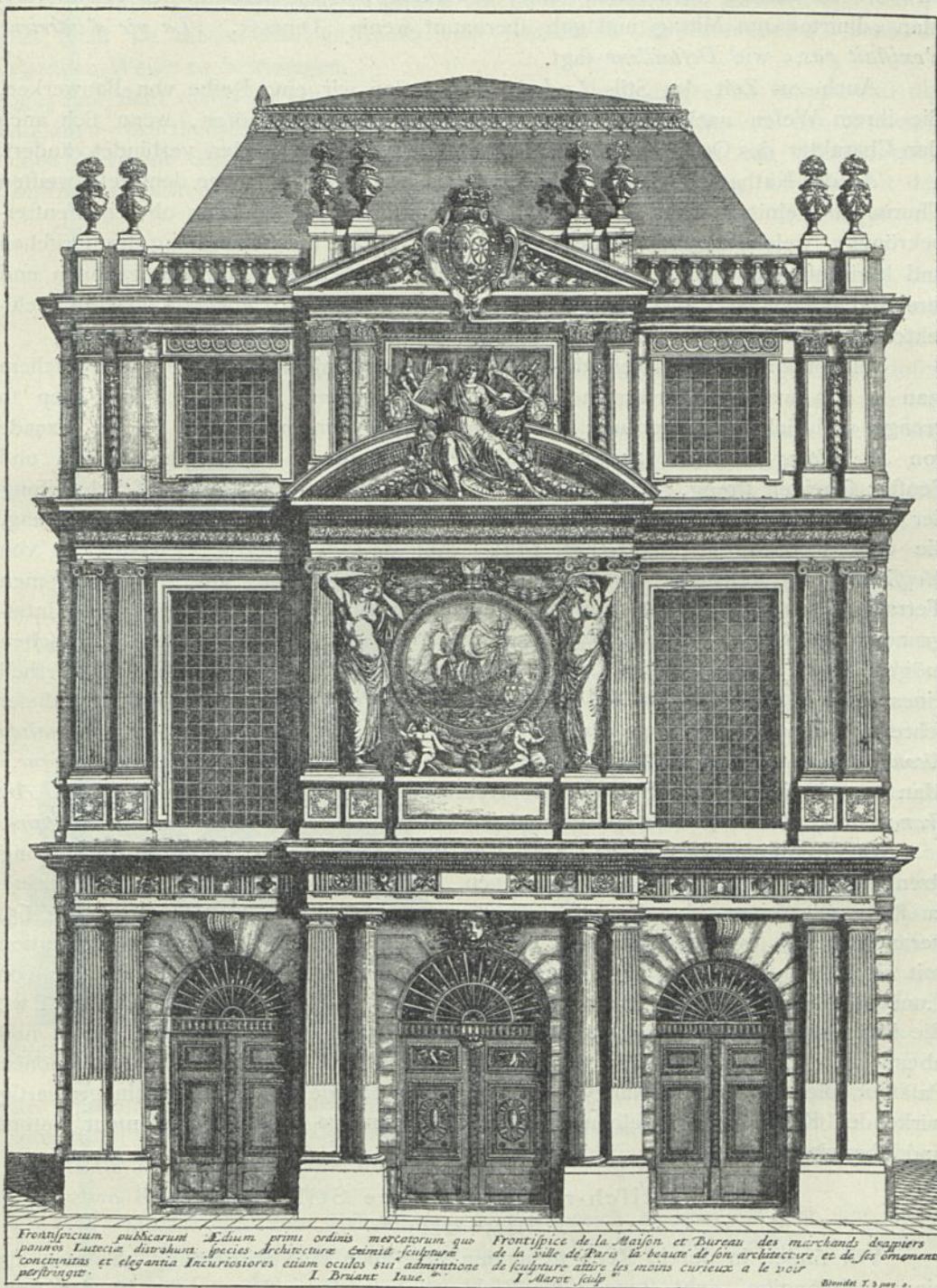
Fig. 60.

Pavillon de Bacchus von Charles Le Brun⁵¹²⁾.

Es entsteht diejenige Stilform, von welcher *Destailleur* schreibt: »Man kann Daniel Marot als den Typus jenes *Style de Louis XIV.* ansehen, que les nations étrangères allaient copier à l'envi⁵¹⁵⁾.« Als Beginn eines Wiederaufblühens der freien Strömung wird diese Stilform eine verständlichere Darstellung gelegentlich des Fortlebens der freien Richtung in der Zeit zwischen 1660 und 1713 finden. (Siehe unter 5, a.)

⁵¹⁵⁾ DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes Français*. Paris 1863. S. 147.

Fig. 61.



Frontispicium publicarum Edum primi ordinis mercatorum quo
pannos Lutecia diversarum species Architecturae Comitit sculpturae
concinatas et elegantia Incuriosiores etiam oculos sui admiratione
perstringit.
I. Bruant Iuue. I. Marot sculp.

Blondet T. 3 pag. 2.

Ehemaliges Haus der Tuchhändler zu Paris⁵¹¹⁾.

Wieder aufgebaut im Musée Carnavalet.

Nur gegen Ende des Stils *Ludwig XIV.* beginnt in Frankreich die Kunst der Grundriss-eintheilung (*distribution*) und entwickeln sich die Begriffe des »Comorts«. Man »dinierte« um Mittag und gab überhaupt wenig »Diners«. »*La vie d'intérieur n'existe pas*,« wie *Destailleur* sagt.

^{324.}
Gemischte
Richtung
unter
Ludwig XV.

Auch zur Zeit des Stils *Ludwig XV.* finden wir eine Reihe von Bauwerken, die ihrem Wesen nach dieser vermittelnden Richtung angehören, wenn sich auch der Charakter des Ornamentes, das sich mit den strengen Säulen verbindet, ändert.

An der Kathedrale *St.-Louis* zu Versailles (1742–54) ist neben dem geschweiften Thurm und einigen Details an den Strebekonsolen und an der oberen Fensterbekrönung, welche die freie Phase kennzeichnen, gerade die Behandlung der dorischen und korinthischen Ordnung durchaus gut. Die Vertheilung der Säulengruppen und ihre durchgehenden Linien zeugen von einem seltenen und lebendig sicheren architektonischen Können des Architekten *Jacques Hardouin Mansard de Sagonne*.

Wir finden sogar Beispiele dieser Richtung bei demjenigen Meister, bei welchem man es am wenigsten erwarten sollte: bei *Meissonnier*. Er scheint eine eben so strenge und sichere Behandlung der Ordnungen in seinem Projecte für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris (1726) beabsichtigt zu haben. Auch seine Thüren und Fenster scheinen streng. Und dennoch ist dieser Entwurf in Bezug auf Schweifung der Curven im Grundriss und Aufbau der höchste Ausdruck der freien Richtung, die dem Rococo entspricht (Fig. 172). Auf dem Titelblatte des Werkes von *Meissonnier*⁵¹⁶⁾ stellt der Vordergrund den Vorsprung einer am Meer gelegenen Terrasse dar, die sich windet und wie eine umstürzende Welle überhängt; im Hintergrunde dagegen wird ein Palast im allerstrengsten Stil errichtet. Diese Thatsachen mögen bis zu einem gewissen Grade vielleicht das sonst gar zu befremdende Urtheil eines Zeitgenossen über den Stil *Meissonnier's* erklären, des *Abbé de Fontenai*; dieser schreibt: »*Tous ces ouvrages portent l'empreinte d'un génie heureux, d'une imagination féconde, d'une exécution facile, d'un goût vrai et formé sur la noble simplicité de l'antique.*« Man begreift jedoch das Staunen des Herausgebers der *Nouvelles archives de l'Art français*⁵¹⁷⁾, der diese Worte citirt und nur hinzufügt: *nous copions sans commentaire*.

Die Fontaine der *Rue de Grenelle* zu Paris (1739 fertig) zeigt die Verbindung strenger Ordnungen mit freien Detailmotiven. Der ehemalige Hochaltar von *St.-Sauveur* zu Paris mit seinen überall auffchiefsenden Palmenstämmen und Blättern (Fig. 65) veranschaulicht, wie sich in dieser Phase oft die freiesten Formen der Decoration mit einer strengen Behandlung von Säulen verbanden. Die Front der Kathedrale von Lunéville hat zwei Thürme, die mit Kuppeln bekrönt sind; die Krabben, Fialen u. s. w., die ihnen einen Umriss im Charakter der französischen Früh-Renaissance geben, sind aber, wie fämmtliche Details, in Formen *Ludwig XV.* gebildet. In den schönen Palästen, die *Boffrand* in Nancy errichtete, eben so wie in der immerhin großartig wirkenden Kathedrale derselben Stadt ist die strengere Richtung viel mehr betont und überwiegend.

4) Realistisch-rationalistische Stilrichtung.

(1594–1774.)

^{325.}
Einfluss
der
»Raijons«.

Wir finden in der in Rede stehenden Zeit auch eine Stilrichtung, die man als eine unabhängige, echt französische Richtung bezeichnen kann. Sie ist der Ausdruck der so mächtigen Triebkraft des XVII. Jahrhundertes in Frankreich: der Ver-

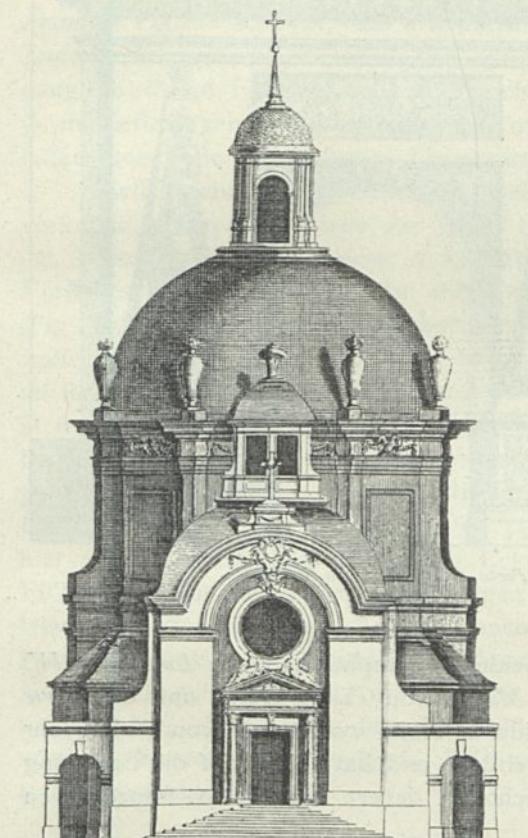
⁵¹⁶⁾ Abgebildet in: *GUILMARD, D. Les Maîtres ornementistes etc.* Paris 1881. Bl. 51.

⁵¹⁷⁾ Jahrg. 1884, S. 127.

nunft, der »*Raison*«, welche so vielen Franzosen, bis auf die Gegenwart, als der Grundzug ihrer Kunst erscheint. Gestützt auf diesen praktischen, räsonierenden Realismus sucht sie die natürlichen materiellen Bedürfnisse in praktischester, zunächst liegender Weise zu befriedigen.

Man sieht dieser Richtung an, dass sie materielle Gediegenheit schätzt und die Aufgaben vorurtheilslos in derjenigen Weise zu lösen sucht, die von der vermeintlichen Vernunft eingegeben zu sein scheint. Sie sucht nicht die erforderlichen Constructionsmittel und ihre Functionen durch eine ideale Fiction, wie die mit der Anwendung der antiken Ordnungen oft verbundene, zu symbolisiren.

Fig. 62.

Kirche Sainte-Marie, rue St.-Antoine zu Paris⁵¹⁸⁾.

den französischen Hôtels des XVII. und XVIII. Jahrhundertes ausgedrückt sein. Namentlich ist sie in der Gesammanlage und Außenarchitektur ersichtlich. Sehr klar ist sie auch im *Hôtel des Invalides* zu Paris, das zur Aufnahme von 6000 bis 7000 alten Kriegern errichtet ist, ausgesprochen.

Dies scheint eine neue Erscheinung in Frankreich zu sein, ein Zug, der weder in feinen herrlichen gothischen Denkmälern, wie Kirchen und Schlössern, noch in den kleinen Häusern der Städte zu finden war.

326.
Prosaïsche
Richtung
dieser Kunst.

In der ganzen Auffassungsweise dieser Richtung liegt etwas Poesieloses, d. h. es fehlt der wirkliche künstlerische Hauch und Schwung. Sie entspricht Anschauungen, die man oft in denjenigen bürgerlichen Kreisen findet, wo der berechnende materielle Geist die Oberhand erreicht hat, und läuft zuweilen Gefahr, in diejenige Frankreich eigene Sinnesweise zu verfallen, die man als *platitude bourgeoise* bezeichnet. Von der anderen Seite liegt in diesem Geiste ein werthvoller Grad von Unabhängigkeit gegenüber allzu großer Routine im Hergestellten und in den stilistischen Ueberlieferungen. Hierdurch, wie durch die Neigung, in jeder Situation die objektiven Elemente zu berücksichtigen, scheint sie geeignet zu sein, die Rechte des Fortschrittes und neuer Bedürfnisse zu wahren. Am deutlichsten dürfte diese Richtung in

327.
Neues
in dieser
Richtung.

518) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 254.

519) Lemonnier (a. a. O., S. 58) lässt in der Malerei mit Varin (1627) eine etwas ähnliche Richtung beginnen: »la peinture raisonnée, sage, et académique, qui sera pendant longtemps la note moyenne de notre école.«

Diese Unvollkommenheiten scheinen mir weniger von den erwähnten Charakterzügen herzurühren, als daher zu kommen, daß der französische Geist etwas vom harmonischen Gleichgewicht und von der höheren Weise verloren haben dürfte.

Trotz dieser Mängel verdient gerade diese Richtung die Aufmerksamkeit der Architekten, weil sie Eigenschaften hat, die wiederum in anderen Schulen nicht immer hinreichend Berücksichtigung finden, woraus wieder Mängel anderer Art entstehen. Auch in wirklichen Denkmälern idealer Richtung spricht sich diese Geistesrichtung aus, und zwar in dem angeblich ersten größeren Werke des berühmten *François Mansart*. Dies ist die jetzige Kirche *Sainte-Marie*, jetzt *de la Visitation des Filles de Sainte-Marie*, auch *Notre-Dame-des-Anges* genannt, die *Mansart* 1632–34 in der *Rue St.-Antoine* zu Paris errichtete. Fig. 62⁵¹⁸⁾ zeigt ihr Äußeres, an welchem, mit Ausnahme der Thür, jede Pilastrar- oder Säulenordnung vermieden ist.

Dieselbe Richtung sehen wir in den beiden Triumphthoren, die *Ludwig XIV.* im Jahr 1674 errichten ließ: die *Porte St.-Martin* von *Pierre Bullet* und die *Porte St.-Denis* vom älteren *François Blondel*, beide in Paris, wo letztere von Vielen sehr bewundert wird. Sie ist in Fig. 63⁵²⁰⁾ abgebildet und hat später auf die Erfindung des *Arc de l'Etoile* eingewirkt. Diese Richtung dauert bei vielen französischen Architekten noch heute fort.

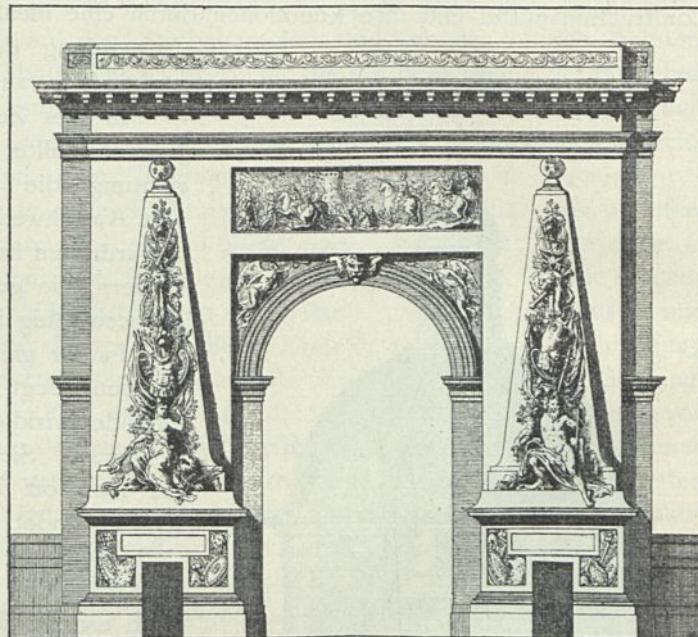
5) Schicksal der freien Stilströmungen unter *Ludwig XIV.*

(1660–1715.)

^{520.}
Verbindung
der Zeiten
Ludwig XIII.
und
Ludwig XV.

Am Schlusse der Schilderung der baroccoartigen Richtung (siehe Art. 301, S. 239) wurde darauf hingewiesen, daß sie es sei, an welche in der späten Phase dieser Periode die Weiterentwicklung, die im eigentlichen Rococo ausartet, anknüpfen sollte. Das Verständniß einer Kunstrichtung wird viel klarer, wenn es gelingt, in ihr Quellengebiet zu gelangen. Daher ist es für die Geschichte der Genesist der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* interessant, fest zu stellen, ob die freie Richtung, die sich im Zeitalter *Heinrich IV.* entwickelt hatte, in der absoluten und akademischen

Fig. 63.



*Porte Saint-Denis zu Paris*⁵²⁰⁾.

(1647.)

⁵²⁰⁾ Facs. Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. III, Bl. 310.

Zeit *Ludwig XIV.* um 1660 ganz unterging oder in irgend einer Form weiter sickerte und fortbestand. Gelegentlich der *Galerie Dorée* im Hôtel des Grafen von Toulouse zu Paris begegnet man öfters Ansichten, die auf dem Glauben zu beruhen scheinen, es habe *Robert de Cotte*, so zu sagen, plötzlich diesen Typus des *Style de la Régence* geschaffen. Wir möchten hier auf eine vorbereitende Arbeit in der freien Geistesrichtung hinweisen. In der Zeit zwischen 1660 und dem Jahr 1713, in welchem die *Galerie Dorée* begonnen wurde, findet man bei näherer Betrachtung manche Spuren einer freieren Kunstrichtung. Sie find, wie mir scheint, hauptsächlich im Gebiete der Innendecoration und öfters innerhalb strenger Rahmen zu treffen. Betrachtet man einerseits die Decoration dieser Galerie des *Hôtel de Toulouse* (jetzt *Banque de France*, Fig. 62 u. 355), die *Destailleur* als Auftreten des Ueberganges zum Stil *Ludwig XV.* ansieht, so wird man annehmen dürfen, dass ein allmählicher Uebergang zu diesen Formen sich an manchen Einzelformen der vorhergehenden Jahre — mindestens seit 1680 — vorbereiten musste. Die *Galerie Dorée* ist das Zusammenfassen einer schon vollzogenen Uebergangsbewegung.

Dieser vorbereitende Uebergang lässt sich in der That innerhalb der Decoration verfolgen. Vor Allem kann der ganze innere decorative Stil der Gewölbe *Lebrun's* (ca. 1662—80) in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* zu Versailles (Fig. 361) und in der untergegangenen Treppe *des Ambassadeurs* daselbst (Fig. 362) als ein Gebiet angesehen werden, in welchem eine freiere Compositionsweise in Uebung bleibt. Letztere hat ihre fernen Wurzeln im Gewölbe der Sixtina zu Rom, ihre näheren in den Gewölben *Annibale Carracci's* und *Pietro da Cortona's* in den Palästen *Pitti* in Florenz, *Farnese* und *Barberini* zu Rom. An der ehemaligen Decke der Treppe *des Ambassadeurs* sehen wir in den Ecktrophäen über den Muscheln, giebelartig an einander gelehnt, die geschwungenen S-Console, die, wie in der *Galerie Dorée* (Fig. 355, eben so Fig. 358), einen weichen Abschluss der Füllungen, hier eine weiche Ueberdachung der Ecken des Raumes darstellen⁵²¹⁾. An anderen Füllungen sieht man Viertelkreisrahmen, volutenförmig endigend, an einander gelehnt. In Fig. 361 zeigen die Cartouchen-Motive über dem Gesims manche freie Form und freie Zusammenstellung. Aber es sind nicht bloß die Spuren einer freieren Kunstauffassung überhaupt, die sich fest stellen lassen; innerhalb der strengen Richtung *Ludwig XIV.* lassen sich der Geist des Bizarren und der Geist des Barocken wieder erkennen und verfolgen. Wir werden das Schicksal beider Richtungen getrennt betrachten.

a) Spuren der bizarren Richtung.

(1660—1715.)

Wir haben in Art. 286 (S. 230) die Definition dieser Richtung gegeben. Wir folgen ihr nun während der Regierung *Ludwig XIV.*

Neben den freien Elementen bei *Lebrun* sehen wir, vielleicht als Folge derselben, seit 1680 etwa in gewissen Gebieten des Ornamentes das allmähliche Einfließen eines Geistes der Willkür. Als Beginn dieser freieren Richtung kann man das Auftreten solcher Elemente in der Decoration bezeichnen, welche das Brechen der einfachen naturgemäßen Richtung in den Linien der Composition bezeichnen.

329.
Gewölbe-
Decorationen
von
Lebrun.

330.
Wieder-
erwachen
des
Bizarren.

⁵²¹⁾ Am Bildnis des *Pierre Mignard* († 1695), von *Rigaut* gemalt, also zwischen 1690 und 1695, endigt der Lehnsstuhl oben in zwei steigenden S-Rahmen, durch eine Muschel verbunden, ähnlich, wenn auch einfacher, wie die Wandfüllungen der *Galerie Dorée* (Fig. 355).

In einer Groteskenfüllung (*panneau d'ornement*) vom Architekturmaler *Georges Charmeton* (1619—74) kommen Rankenvoluten heraus, die aus Schmiedeeisen zu sein scheinen. Auch andere Elemente, wie gerade Linien und Winkel, die plötzlich in Bogen- oder Schneckenknöpfe übergehen, gewisse Ringe scheinen von damaligen schmiedeeisernen Geländern entlehnt. Sie sind ein Element der Willkür, sobald man sie organisch aus Rankenwerken entwickelt, statt sie bloß mit demselben zu verschlingen oder nur ästhetisch zu verbinden.

^{331.}
Gruppe
Bérain.
Daniel Marot.

Jean Bérain (1674—1711), *Sébastien Leclerc* (1637—1714), *Pierre Le Pautre* († 1716, Sohn des *Jean*), *Jean Le Moyne* (1645—1718) und bis zur Revocation des Edicts von Nantes (1685) *Daniel Marot*, ferner *Boule* sind die Künstler, welche diesen allmählich veränderten Charakter der Decoration ausbilden helfen. Das Einschalten geradliniger, einen oder mehrere Winkel bildender Elemente inmitten einer einfachen Bogenlinie oder inmitten rankenartiger Formen, deren Charakter einen ununterbrochenen Fluss der Linie bedeutet, kann kaum als naturgemäß bezeichnet werden. Es ist eine willkürliche, gefuchte Weise, um den Gegenfatz von gerader Linie und Curve zu betonen und etwas pikante feste Punkte zu erhalten⁵²²⁾. Bereits in Werken des XVI. Jahrhundertes findet man Beispiele dieser Richtung, z. B. in den Grotesken des *Etienne de Laune (Stephanus)*, bei *Du Cerceau* und ihren italienischen Vorbildern⁵²³⁾.

In der sonst sehr edlen, im Geiste der Loggien *Raffael's* gehaltenen Decoration des Saales im *Hôtel d'Ormeçon* zu Paris (um 1680) kann man um so besser das Einfickern der neuen Richtung fühlen, weil es auf zwei Stellen sich beschränkt: die Füllung des Kaminauffatzes und das laufende Ornament eines breiten Gurtbandes unter dem Fries⁵²⁴⁾. In den *Oeuvres de Bérain*⁵²⁵⁾ wird man verschieden geformte Umrahmungen einzelner Motive innerhalb grosser Füllungen finden, C-Formen verschiedener Richtung, die durch gerade Theile und Winkelformen verbunden sind, hornartig sich bäumende Voluten, die im *Louis XV.*-Stil am oberen Ende der Rahmen so häufig vorkommen und *bec-de-corbin* genannt werden, sehen — Alles Formen, welche die unmittelbare Verbindung zwischen ihren älteren Vorbildern der Barockzeit und ihren jüngeren Nachkommen der Zeit *Ludwig XV.* bilden.

Eine andere Art des Ueberganges der Formen *Bérain's* zu denjenigen des XVIII. Jahrhundertes sieht man in einem diesem Meister zugeschriebenen Spiegelrahmen⁵²⁶⁾ in dem dem Herzog *de la Trémouille* gehörigen Schloss Serrant. In der Bekrönung sind die gebogenen und geraden Theile wie durch eine Art Flachrahmen-Elemente gebildet, in deren Mitte ein feines Torusband entlang läuft.

^{332.}
Beispiele
in den
Ornament-
stichen.

Man kann in den Ornamentstichen jener Zeit, die einen so grossen Einfluss auf die Decoration ausgeübt haben, das immer stärkere Eindringen des Geistes der freieren Composition mit ihren Capricien und Willkürlichkeiten verfolgen. Man nehme z. B. als Ausgangspunkt eine Grotesken-Füllung (*panneau*) von *Simon Vouet* († 1649); sie ist, wenn auch kräftiger und schwerer, ganz im Stil der Loggien *Raffael's* durch-

⁵²²⁾ In den Phasen wahrer classischer Blüthe werden diese Contraste durch die Verbindung von Formen erzielt, an welchen einerseits die geraden Linien, andererseits die gebogenen naturgemäß erscheinen.

⁵²³⁾ Vielfach findet man diese Muster in den Bucheinbänden der Zeit *Franz I.* und *Heinrich II.*, so wie in *Du Cerceau's* Folge für *Marquefräseries*. Es ist, mit einem Wort, ein Eindringen der »Bandwerkmustere« in die eigentlichen Grotesken.

⁵²⁴⁾ Abgebildet in: *ROUYER, E. & A. DARCEL. L'Art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 93—95.

⁵²⁵⁾ Man sehe die Abbildung in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbemuseums der kgl. Museen zu Berlin.* Leipzig 1894. S. 3.

⁵²⁶⁾ Abgebildet in: *Gazette des Beaux-Arts.* 3. Per. Bd. XIV (1895), S. 177 u. Bd. XV (1896), S. 121.

geführt⁵²⁷). Dann vergleiche man im mehrfach erwähnten Werke von *Guilmard*⁵²⁸ einige Blätter, und man wird sehen, wie allmählich die Einzelformen in diejenigen übergehen, die in der *Galerie Dorée* zu einer neuen fertigen Stilphase gereift sind.

Vor Allem die Füllungen Nr. 33 und 38, erste von *Jean Bérain* (1674—1711), gestochen von *Jean Le Pautre*, die zweite von *Daniel Marot* (1650—1712) componirt und gestochen. Dieselbe Entwicklung der Geschmacksrichtung findet man in einer Decke Nr. 35, gestochen von *Seb. Leclerc* (1637 bis 1714) und in den Stichen von *Pierre Le Pautre* († 1716) von den Tischen der königlichen Wohnungen, ferner in den Rahmen von *Daniel Marot*, Nr. 39, und in den Möbeln von *André-Charles Boule* (1642—1732).

In den Ornamentstichen von *Daniel Marot* giebt es mehrere, in welchen Motive freier Linienführung enthalten sind, die als unmittelbare Vorbilder von *Louis XV.*-Motiven gelten können, z. B. in der Füllung Nr. 4⁵²⁹); eben so unter seinen Motiven für Zimmerausstattung Nr. 7 und für Betten (Bl. 152).

β) Spuren der barocken Stilrichtung.

(1660—1715.)

Ein gewisses Weiterleben der Richtung in der Detailbildung, die auf der Entwicklung der Formen *Michelangelo's* und seiner Schule beruht, lässt sich ebenfalls nachweisen. Wir erinnern zunächst an ein Beispiel der Barocco-Richtung, worin sich schon die Rococo-Compositionsweise auspricht. Noch an *Lebrun's* Gewölbe-Decoration der Treppe des *Ambassadeurs* zu Versailles (Fig. 362) kommen sporadisch Leder-Cartouchen so weich, wie eine Aufer, vor, und am Gewölbe der *Galerie des Glaces* (Fig. 361) ebendaselbst gehören fast sämmtliche Cartouchen dieser Richtung an. Man findet ferner andere, meistens mit Flügeln ausgestattet, als schlusssteinartige Motive in den *Salons de Diane, d'Apollon* und *de la Guerre* (1675—82), und in der *Galerie d'Apollon* des Louvre.

Somit ist das Weiterleben dieser Richtung inmitten des strengen Stils *Ludwig XIV.*, sogar in den Werken seines Hauptes *Lebrun*, klar gestellt und das Bestehen eines verbindenden Elements mit der freieren Richtung des XVIII. Jahrhundertes, die sich seit 1690 zu zeigen beginnt, hinreichend nachgewiesen.

Das Weiterleben dieser Richtung lässt sich besonders auch in den Werken und im Verhältniss der zwei Meister *Pierre Puget* und *Toro* zu einander erkennen. Das 1655—57 erbaute berühmte Thor *Puget's* (1622—94) am *Hôtel-de-Ville* zu Toulon zeigt noch einen Michelangelesken Geist und in der Anordnung und Auswahl der Muscheln an den Hermen, in der Bildung des Schlusssteines und der Kämpfer eine durchaus freie, individuelle, etwas kräftige Richtung, welche nichts vom Stil *Ludwig XIV.* ahnen lässt.

333.
Puget
und
Toro.

Ein Schüler *Puget's*, *J. Bernard Toro* (auch *Tarot* oder *Taureau*, geboren zu Toulon 1672 und gestorben daselbst 1731), der besonders in dieser Stadt, in Marseille und Aix arbeitete, ist ein Träger der freien Richtung seines Meisters *Puget*. Eine seiner Cartouchen⁵³⁰) zeigt die langen, weichlichen, etwas fetten Formen der freien Richtung *Ludwig XIII.*, verbunden mit Formen *Ludwig XIV.*, wie sie sich seit 1680

527) Abgebildet in: *LECHEVALLIER-CHEVIGNARD*. *Les Styles français*. Paris 1892. S. 299.

528) *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881.

529) In: *MAROT*, D. Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Herausg. von *P. Jeffen*. Berlin 1892.

530) *GUILMARD*, D. *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881. Bl. 41.

mehr und mehr ausbildeten. Ein Werk mit Ornamentstichen von ihm, welches 1716 in Paris erschien, bezeichnet das *Journal des Savants* vom 10. August 1716 als »des compositions des plus neuves, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru«⁵³¹⁾.

Uebrigens ist auch hier auf dem literarischen Gebiet stellenweise genau derselbe Zusammenhang zwischen den freieren Richtungen der Zeit *Ludwig XIII.* und des XVIII. Jahrhundertes vorhanden. »Charles Perrault und Fontenelle«, sagt *H. Martin*, »knüpften beide an die literarische Generation der Zeit Richelieu's an, im Gegensatz zur Schule von Racine und Boileau, die für sie an Form zu rein und im Geist zu vorsichtig war. Fontenelle, durch eine der längsten literarischen Thätigkeiten berühmt, die man je gesehen hat, gehörte der Vergangenheit an und zugleich der Zukunft; als nachgebohrtes Kind der Zeit Richelieu's greift er, so zu sagen, über das Jahrhundert *Ludwig XIV.* hinüber, um dem Jahrhundert *Voltaire's* die Hand zu reichen.«

6) Wiedererwachen der freien Stilströmung und die Uebergangsphase der »Régence«.

^{534.}
Urfachen.

Die zunächst liegende und vielleicht an sich schon ganz hinreichende Erklärung für das Wiedererwachen eines freien Geschmackes in der Kunstrichtung liegt in dem Druck und dem Zwang, den die ganze Richtung und das System *Ludwig XIV.* auf den beweglichen Geist der Franzosen ausgeübt hatten. Die Herzogin *Elisabeth Charlotte von Orléans*⁵³²⁾ klagt, dass die Mode, lustig zu sein, abgekommen sei, dass eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die *Ludwig XIV.* in Schulden stürzte, sich über Versailles und den ganzen Hof lagere . . .; »so feindt alle divertissementer so gezwungen undt voller contrainte, das Es nicht auszusprechen ist.« Um *Ludwig XIV.* wird es immer einsamer. Die formelle Etiquette des Hofes *Ludwig XIV.*, der den Franzosen unleidliche Druck der Frömmelei, die sich seit dem Tode der Königin *Maria Theresa* 1683 unter dem Einflusse der *Marquise de Maintenon* entwickelte, erweckten im Herzen der französischen »Gesellschaft« zwei Bedürfnisse: der Rückkehr in die eigenen Hôtels oder Wohnungen und eines daselbst »Sichgehenlaffens«.

^{535.}
Einflus
auf die
Privat-
wohnungen.

Das gesteigerte Bedürfnis nach Bequemlichkeit und Behaglichkeit der Privatwohnungen, der Wunsch, diese ganz nach eigenem Geschmack einzurichten, wirkten auf den Charakter der damaligen Architektur in sichtlicher Weise ein. Es kommen in Betracht:

- a) die Verbesserung der Grundrissbildung (*distribution*) der Privathôtels;
- b) das Entstehen der »Petites maisons«;
- c) die Umwandlung des ganzen Charakters der Innendecoration und ihre Ausbildung als »Salon- und Boudoirstil«;
- d) die Steigerung des »legitimen« und »illegitimen« Einflusses der Frauen in der Architektur und des Charakters — ich will nicht sagen der Weiblichkeit, sondern des »féminin«, der den Stilen *Louis XV.* und *Louis XVI.* eigen ist.

Diese verschiedenen Umwandlungen bilden sich innerhalb der Uebergangsphase, die man als *Style Régence* bezeichnet, und dann in der freien Strömung unter *Ludwig XV.* aus, die man unter dem Namen *Style Louis XV.* versteht.

⁵³¹⁾ Siehe ebenda, S. 115.

⁵³²⁾ Siehe: SPRINGER, A. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867. S. 248.

a) Elemente und Entwicklung des neuen Decorationsstils.

Dieses Verlangen nach mehr Freiheit im Gegenfatz zum Hofleben *Ludwig XIV.* rief Erscheinungen hervor, die aus zwei verschiedenen Gebieten und Quellen stammen: aus einer äusseren und einer inneren.

336.
Zwei Quellen.

Die erste Quelle ist die Anziehungskraft der freien Natur. Sie erweckt das Bedürfnis der Rückkehr zur Natürlichkeit, das Verlangen nach Elementen und Eindrücken, die an die freie Natur erinnern, die Berührung mit Belustigungen von volksthümlichem oder ausländischem Charakter. Die zweite Quelle liegt in der eigenen menschlichen Phantasie. Man scheint förmlich durchdrungen vom unersättlichen Bedürfnis, sich allen ihren Anregungen, Einfällen und Launen hinzugeben und ihnen innerhalb der Rahmen der Decorationen eines neuen »Salon- und Boudoirstils« Ausdruck zu geben.

Diese beiden Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen bringen zuerst eine gemischte Form hervor. Man versucht, die aus den Spielen der Phantasie entsprungenen Elemente mit anderen mehr aus der freien Natur entnommenen zu verbinden. In dieser Weise sind die Werke der Meister entstanden, aus welchen wir die Gruppe *Gillot-Watteau* zusammengestellt haben. In diese mündet die decorative Richtung *Bérain-Daniel Marot* ein, eben so etwas von der feinsten strengen Richtung des Loggienstils, die wir bis zum *Hôtel d'Ormesson* verfolgten (siehe Art. 245, S. 211).

337.
Eigentliche
Entstehung.

In die geistige Atmosphäre und in die Geschmacksrichtung dieser Gruppe drang die freie italienische Richtung *Borromini's*, weiter entwickelt durch *Guarini*, ein. Sie ist zuerst durch *Oppenordt* vertreten und dann viel intensiver noch durch den Turiner *Meissonnier*. Diese Gruppe *Gillot-Watteau* spiegelt den damaligen Drang nach allem dem, was der Druck des Systems *Ludwig XIV.* nicht gewährte, treu wieder. Im Kleinen ist es, wie beim Zeitalter *Heinrich IV.*, in welchem die Bedürfnisse nach verschiedenen Richtungen gährten und sich mischten.

Aus der Weiterentwicklung der Elemente, die in dieser interessanten Stilgruppe enthalten sind, sollte die Weiterentwicklung des decorativen Stils des ganzen XVIII. Jahrhundertes hervorgehen. Die Gruppe *Gillot-Watteau* ist wie ein Klärungsbecken, aus welchem die sog. Stile *Louis XV.* und *Louis XVI.* sich herausbilden sollten. Das überwiegende Verfolgen der Launen der Phantasie führte dann unter *Ludwig XV.* zu den *Rocaille*- und *Rococo*-Moden, die Reaction im Geiste feinerer Natürlichkeit dagegen noch unter *Ludwig XV.* und mit der *Marquise de Pompadour*, zum Stil *Ludwig XVI.*

b) Freiere Entwicklung in den Privathötel.

Dem Beginn eines allmählichen Eindringens eines freieren Geistes in die Decorationsweise des Stils *Ludwig XIV.* um 1680 entspricht das Erwachen eines neueren Geistes in der inneren Anordnung des Hôtels überhaupt.

338.
Beginn.

In der Zeit von 1680—1708 führt *J. Harduin Mansard* im Inneren der Wohnungen eine Reihe von Neuerungen oder Verbesserungen ein. Namentlich setzt er zwischen 1690 und 1708 Spiegel über die Kamine, eine Anordnung, die oft seinem Schwager *R. de Cotte* zugeschrieben wird und bis auf heute eine so grosse Rolle in Frankreich spielt⁵³³⁾. Vor 1691 erwähnt *Daviler*⁵³⁴⁾ als Neuerungen das Ersetzensichtbarer Balkendecken durch Gypsdecken mit abgerundeten Ecken, das allgemeine

533) Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français*. Paris 1863. S. 119 ff.

534) DAVILER, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. S. 162.

Ersetzen der Wandteppiche durch Holztäfelungen (*lambris*), und der einflügeligen, 6 Fuß hohen Thüren durch doppelflügelige, wie dies in den Tuilerien geschah.

339.
Verbesserte
Grundriss-
bildung.

Eine der Folgen der Reaction gegen das Hofleben *Ludwig XIV.*, wo Niemand sein eigenes »Ich« und etwas Natürlichkeit bewahren konnte, war in allen Richtungen eine Rückkehr in das intime und private Leben. Von einer anderen Seite wiederum mehrt sich das äußere Privatleben. Das Bedürfnis, seinen Gesellschaftskreis, den Austausch der Gedanken, Gefühle, Eindrücke auszudehnen, beherrscht Alles. »*La sociabilité qui a toujours signalé le caractère français, prend une extension sans limite*«, sagt *H. Martin*. Diese Verhältnisse wirkten noch mehr auf die Verbesserung der Grundrissbildung (*distribution*) der Hôtels ein, von welcher in dieser Zeit vielfach die Rede ist. Von diesen Veränderungen in den Hôtels schreibt *H. Martin*: »Die Architektur vollzieht eine Revolution im Inneren der Wohnungen, mehrt die Zahl der Räume, vermindert ihre Abmessungen, beseitigt die ungeheuren Fenster, die großen, mit Sculpturen überladenen Kamine, geht verschwenderisch mit den Spiegeln um und ersetzt überall das Große (*grandeur*) durch das Angenehme und das Bequeme. Die Wollust hat den Stolz (*orgueil*) ersetzt . . . Das *Palais Bourbon* ist das erste Gebäude, in welchem man die neue Grundrissvertheilung (*distribution*) angebracht hatte; es wurde um 1722 durch die Herzogin von Bourbon, Mutter von *Monsieur le Duc*, errichtet. *Girardini* und *L'Assurance* werden als Architekten genannt.

340.
Freierer
decorativer
Aufbau.

Als Ergänzung dieser verbesserten Grundrissbildung und ihrer flüssigeren Raumbildung muss eine ähnliche Bewegung im decorativen Aufbau erwähnt werden. Wir haben diese Bewegung bereits hervorgehoben, die unter *Ludwig XIV.* innerhalb der Decorationen der Richtung *Bérain-Daniel Marot* die als *Style Régence* bezeichnete Uebergangsphase zum Stil *Louis XV.* vorbereitet. An dieser sind wir nunmehr angelangt.

Gegen 1713 und 1714 — sagte mir einmal *Destailleur* — gelangt man an eine reizende Epoche, zum sog. *Style Régence*. Die Werke haben etwas Kräftigeres, als im *Louis XV.*-Stil und zugleich weniger Schwerfälliges, als in demjenigen *Ludwig XIV.*

Das berühmteste Beispiel dieses Ueberganges von der strengen Richtung *Ludwig XIV.* zur freiesten *Ludwig XV.* dürfte in der That *Robert de Cotte's* große und prächtige *Galerie Dorée* sein. Sie befindet sich in seinem 1713—19 für den Grafen von Toulouse errichteten Vergrößerungsbau des *Hôtel de la Vrillière*, jetzt ein Theil der *Banque de France* zu Paris. Wie Fig. 64⁵³⁵⁾ u. 355 zeigen, bilden die Glieder noch ein scheinbar struktives Gerüst und haben beiläufig die in den classischen Phasen übliche Stärke beibehalten. Auch die Gedanken der verschiedenen Motive könnten eben so gut classisch sein. Nur bezüglich der Behandlung im Ausdrucke, des Accentes der Details ist Alles anders. Der lebendige Schwung der Umrahmungen wird nur vom harmonischen Gefühl des freien Gutedenkens des Meisters bedingt.

γ) Decorative Richtung der Gruppe *Gillot-Watteau*.

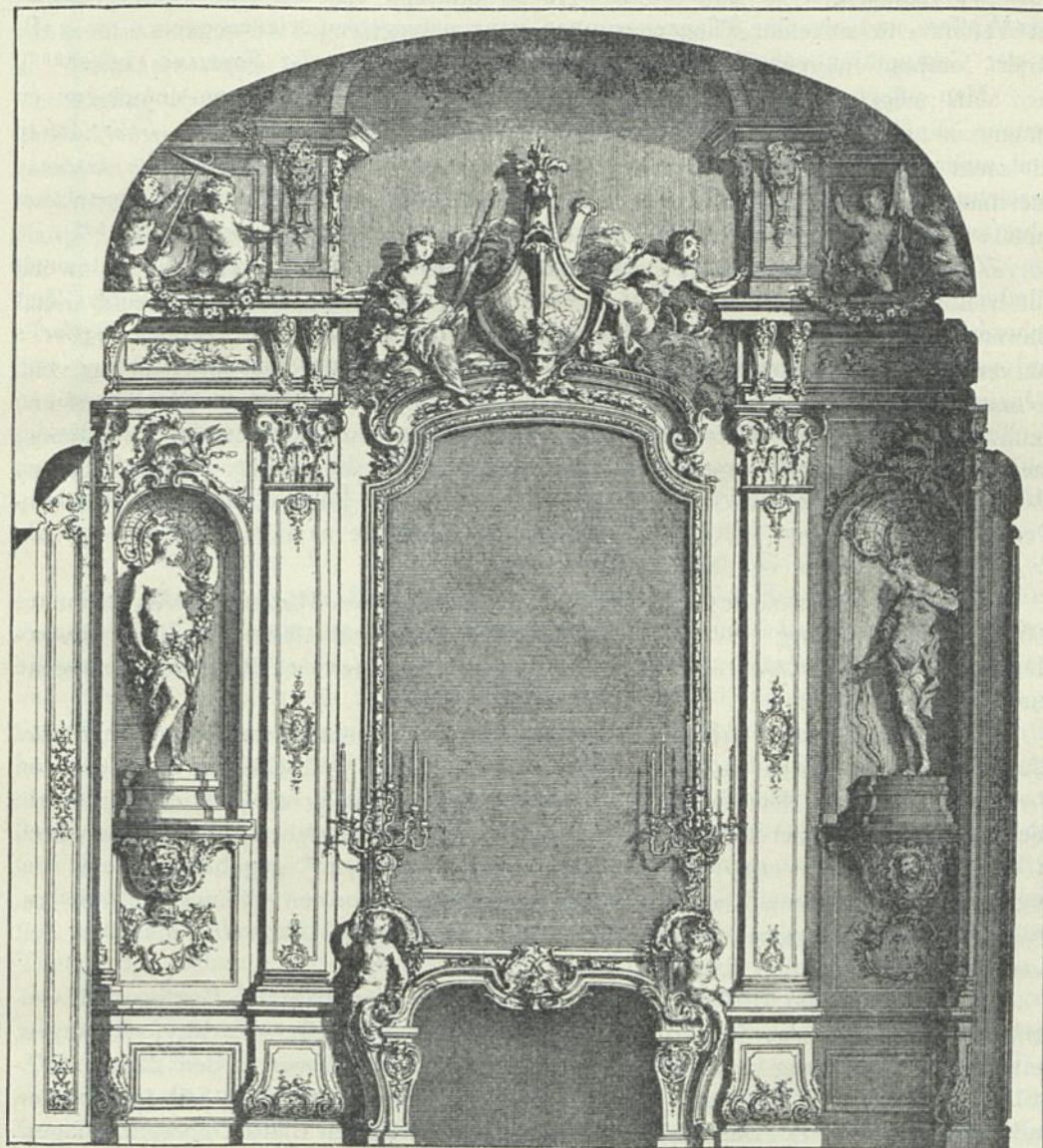
341.
Charakteristik
und
Wichtigkeit.

Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, auf den wichtigen Moment der französischen Decoration hinzuweisen, der durch die Werke einer Anzahl Meister gebildet wird, die wir unter dem Namen der Gruppe »*Gillot-Watteau*« zusammen-

535) Facs.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Va, 232.

fassen. Der Protest gegen den steifen Zwang und das vielfach Unnatürliche der Zeit *Ludwig XIV.* treibt sie einerseits in das Gebiet der launigsten, freien Phantasie; sie nehmen aus der freieren Richtung *Louis XIV.* manche decorativen Motive der Richtung *Bérain-Daniel Marot*. Andererseits treibt es sie in die freie Natur hinaus.

Fig. 64.



Galerie Dorée im ehemaligen *Hôtel de Toulouse* zu Paris.

Schmalseite mit Kamin (535).

Zugleich aber fühlen sie sich wiederum von Neuem zur Rückkehr zum strengen Groteskenstil der Loggien *Raffael's* hingezogen und behandeln diesen im Sinne des bald anbrechenden Stils *Louis XVI.* In den Loggien konnten sie die edelste Strenge des Ornamentes mit der feinsten stilisierten Naturwahrheit der Menschen, Pflanzen und

Thiere verbinden. Diese Rückkehr zur Natur und zur Natürlichkeit erfolgt aber innerhalb eines unnatürlichen Rahmens aus dem Gebiete der Phantasie. Es sind landschaftliche Elemente, Fragmente in ganz naturalistischer Auffassung und Stimmung, die in die Grotesken-Decoration eingeführt werden. Man verbindet sie mit Architektur-Fragmenten, Laubgängen aus Lattenwerk oder großen Brunnen-, Terrassen- oder Grottenanlagen im *Rocaille-Stil*. Auch inmitten letzterer werden das Fallen des Wassers und einzelne Pflanzengruppen ganz naturgetreu wiedergegeben, so z. B. in der Composition von *de la Joue* (1687—1781), welche »*La Fontaine*« heißt⁵³⁶⁾.

342.
Ihre Haupt-
meister.

Man pflegt *Claude Gillot* (1673—1722) als einen der ersten von denjenigen zu nennen, die sich vom steifen Pomp des Stils *Ludwig XIV.* entfernten. *Gillot* füste weit mehr auf der bizarren Richtung, als auf der barocken. In seinem als »*Baccus*« bezeichneten *Modèle de portière pour tapisserie* erscheint die Hälfte seiner Composition schon wieder in der strengen Richtung des kommenden Stils *Ludwig XVI.*⁵³⁷⁾.

Zu dieser Gruppe gehört ferner *Claude Audran* (1658—1734). Er hat zwölf Pilasterfüllungen, bezeichnet *Mois de l'année*, componirt, die zum Besten dieser Zeit gehören. Als feiner Künstler belebt er von Neuem den Stil der Loggien *Raffael's* und verschmilzt in anmuthigster Weise Rahmentheile aus der bizarren Richtung von *Bérain* und *D. Marot*, Laubwerk, Thiere und musicirende Affen in der lebendigen Weise von *della Bella* mit ganzen Partien, die schon dem kommenden, vollständig reifen *Louis XVI.*-Stil angehören. Dies sind wohl die besten Pilasterfüllungen (*Montants*) seit *Raffael* und *G. da Udine*. Sie haben das Pikante, das die Grotesken-Decoration stets haben sollte, und ohne in das Lüsterne zu fallen, ein »*non so che di amorofo*«, welches von besonderer Anmuth ist.

Der dritte Meister dieser Gruppe ist der berühmte *Antoine Watteau* aus Valenciennes (1684—1721). Anfangs von *Gillot* und *Audran* beeinflusst, führte ihn seine franko-vlämische Natur auf *Rubens* zurück, und in dieser Weise entwickelte sich seine eigene feine Originalität.

Die Richtung einer freien Bearbeitung des Ornamentalen im Sinne von *Daniel Marot* findet sich noch in den 1727 componirten und gestochenen Vignetten von *Bernard Picart*⁵³⁷⁾. Ein Beispiel der weiteren Entwicklung dieser Richtung, worin aber die Elemente der Gruppe *Gillot-Watteau* sehr vorherrschen, scheint mir auch in einem *Panneau de tapisserie* von *Oppenordt* (1673—1742) gegeben zu sein; dagegen zeigt das Postament, worauf die Mittelfigur steht, Formen, die aus den freiesten, willkürlichsten Bildungen des Barocco von *Michelangelo*, *Dietterlin* und der Zeit *Ludwig XIII.* abgeleitet sind⁵³⁸⁾.

343.
Quelle
der Stile
Ludwig XV.
und
Louis XVI.

Die Composition *Gillot's* für die als »*Baccus*« bezeichnete »*Portière*« ist vielmehr im Charakter des *Louis XVI.*-, als des *Louis XV.*-Stils. Es ist, so zu sagen, ein direchter Uebergang aus der Richtung *Bérain-Daniel Marot* in den *Louis XVI.*-Stil. Die natürlichen Elemente und ihre Behandlung im natürlichen Stil der Loggien sind vorherrschend⁵³⁹⁾. Das Gleiche lässt sich vom erwähnten Blatte *Oppenordt's* sagen.

Die Weiterentwicklung des *Style Régence* bringt die verschiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils, der letzten Phase der zweiten Periode der französischen Renaissance hervor, für die wir die Bezeichnung »*Moden*« oder »*Genre*« angenommen haben.

536) Abgebildet in: *GUilmard, D. Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881. Bl. 53.

537) Abgebildet ebenda, Bl. 48 u. 42.

538) Siehe ebenda, Bl. 46.

539) Abgebildet ebenda, Bl. 46 u. 48.

7) Entstehung der Formen des Stils *Ludwig XV.*

Für die Weiterentwickelung der freien Geschmacksrichtung einer so vergnügungsfüchtigen, feinen Gesellschaft musste es vor Allem darauf ankommen, der Decoration einen lebendigen, leichten und feinen Charakter zu verleihen. Die Stilphase *Ludwig XV.* ist die Zeit des Triumphs in der Kunst und im Spiel der lebendigsten Linienführung, zugleich der Verbindung verschieden geformter Flächen, inmitten vibrirender Harmonien und pikanter Gegensätze. Leicht und unerwartet verbindet sie in charmanter Weise Formen, deren Collision unvermeidlich schien; andere, deren Verbindung erwartet wurde, drehen sich plötzlich capriciös den Rücken. Hier tritt unerwartet ein neues Motiv hinzu; dort berühren sich leicht zwei Curven entgegen gesetzter Biegung, wie graciöse Tänzer in einem Contretanz. An anderer Stelle ist es wieder ein keckes Andasziel gelangen auf unerwartet sicheren Wegen mit geistreich elastisch gewundener Schwingung. Ueberall fesselt das anmuthige Spiel einer scheinbar unerschöpflichen Phantasie, deren Verschlingungen zuweilen etwas vom mystriösen Reiz arabischer Muster bieten.

344.
Bedürfnis
nach dem
Lebendigen.

Die Mittel, durch die mehr Leben in die Composition gebracht wurde, sind: das Betonen des aufwärts strebenden Charakters der Decoration; das Anwenden von Linien, die den Eindruck des lebendigen Schwunges hervorrufen; das Anwenden gewisser Elemente aus dem Pflanzen- oder Thierreich; das Anwenden von menschlichen Figuren; das Aufgeben der symmetrischen Composition, welches gestattet, den Eindruck der Richtung einer Bewegung schärfer hervorzurufen.

Betonung der aufsteigenden Richtung der Decoration.

Man suchte in jener Zeit nach allen Mitteln, um der Architektur mehr Leben zu geben. Die Betonung des Emporsteigenden ist eines davon. Die Rahmenbildungen wurden das Hauptelement, um dies zu erreichen. In diesem »Salon- und Boudoirstil« spielt die Rahmen-Decoration der Wandfüllungen, der Thüren und Spiegel eine hervorragende, oft eigentlich mafsgebende Rolle; wie *Semper*⁵⁴⁰⁾ richtig bemerkt, ersetzt sie die Pilaster und ihr Gebälke. Die Möglichkeit, den eckigen, rechtwinkelig lastenden Abschluss des Gebälkes durch lebendig geschwungene, aufsteigende Abschlüsse oder durch capriciös abgerundete zu ersetzen, mag einer der Gründe gewesen sein, die zur Beliebtheit und Entwicklung dieses Wandrahmenstils beitragen. Die Phantasie, die früher im Groteskenwerk der ganzen Wandfüllung sich ausbreitete, beschränkt sich vielfach auf die Ausbildung des unteren und oberen Theiles der Rahmen und zuweilen einiger Medaillons⁵⁴¹⁾.

345.
Umbildung
der
Rahmen-
formen.

Die ganze Linienführung der Umrahmungen an Thür-, Wand- und Spiegelrahmen bezweckt das Betonen eines bewegten, oft belebten Aufsteigens. Schwungvolle untere Anfänge und obere Abschlüsse des Rahmens, das Aufheben der scharfen Gegensätze der rechtwinkeligen Ecken zu Gunsten einer inmitten kleiner pikanter Contraste erfolgenden Formengruppirung bringen diesen emporstrebenden Eindruck hervor.

Im Barocco, der den Weg vorbereitet hatte, bilden die Verkröpfungen durch die Unterbrechung der wagrechten Elemente ein Mittel, um die lothrechten Glieder

346.
Vorbereitung
im
Barocco.

540) Siehe: SEMPER, G. *Der Stil etc.* Frankfurt a. M. u. München 1860—63. S. 350. (2. Aufl.: S. 333.)

541) Im *Cabinet de Madame Adélaïde* giebt es in den Füllungen der Thürläbungen (1753) und in denjenigen der 1767 decorirten Wand große hängende Trophäen von Musikinstrumenten u. s. w. Im *Cabinet du Roy* (1735 und 1755) find die hängenden Trophäen mit Medaillons kaum minder bedeutend. Es scheint dies jedoch eher eine Ausnahme zu sein. (Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 52—57 — dort als *Salon des Medailles* bezeichnet.)

enger zu verbinden und das »Emporstrebende« zu betonen. Im Barocco hängen das Brechen der Giebel und das Auflösen derselben in Giebelstücke, Postamente, Attika-Motive, mit dem Wunsche zusammen, die Zahl der auffsteigenden, akroterienartig bekronenden Motive (*les amortissements*) zu vermehren. Es ist ein Brechen des vermeintlich Lastenden zu Gunsten des Emporstrebenden des gothischen Stils.

An Stelle der geschwungenen und gebrochenen Giebel des Barocco (siehe Fig. 56, S. 236) treten die gleichförmig geschwungenen **S**-Rahmen, und die verschiedenartig gegen einander auftretenden *Bec-de-corbin*-Hörner ersetzen die Theile, in welche sich die Barocco-Giebel auflösen, und rufen zahlreiche lebendige Gegensätze der Linienführung hervor.

347-
Bec-de-corbin-
Form.

Der Ursprung des *Bec-de-corbin*-Motivs liegt einerseits in den gebrochenen **S**-Giebeln und tritt noch unmittelbarer bei *Bernini* und *Borromini* in die Erscheinung, wenn sie die Ohren der Thürumrahmungen als im Profil gefehnene **S**-Consoles bilden, deren obere Volute den Scheitel der äusseren Umrahmung überragt.

An der Thür der *Libreria* in der *Sapienza* zu Rom hat *Borromini* diesen Ohren sogar annähernd den geschwungenen Umrifs wirklicher Menschenohren gegeben; desgleichen an der Thür des Casino der *Marchesa del Bufalo* bei *San Andrea delle fratte* zu Rom; an der Thür des Convents der *Padri del Riscatto* drehen sich sehr kräftige Volutengebilde den Rücken, um das Gesims zu flützen (*Borromini*). Bei *Pietro da Cortona* findet man sie als gebrochene **S**-Giebel an den Fenstern des *Palazzo Gambra* und als Bekrönung von Rahmen über der Thür von *Santa Martina* und *San Luca*; bei *Borromini* als Ohren auch noch an der Thür der *Sapienza* nach der *Piazza di Sant'Ennachio*. *Giov. Ant. de Rossi* hat die *Bec-de-corbin*-Form sehr ausgesprochen im **S**-Giebel der unteren Thür zur grossen Treppe und als Ohren der Thür des grossen Saales im *Palazzo Altieri* zu Rom angewandt, genau im Charakter, wie sie in den Rahmen der Zeit *Ludwig XV.* vorkommen.

Consolesformen, sei es durch eine gerade Linie gebrochen, sei es aus zwei **C**-Bogen entgegengesetzter Richtung zusammengesetzt und aus denselben Quellen geschöpft, ergänzen die Zahl der Linienformen, die als Richtschnur der Gestaltungen dieser Phase *Ludwig XV.* dienen.

348.
Umbildung
der
grotesken
Füllung.

Die in Art. 331 (S. 256) hervorgehobene Veränderung des Charakters der Grotesken in der Gruppe *Bérain-Daniel Marot* ist oft eine so vorgeschrittene, dass es keiner weiteren Worte bedarf, um die letzte Umwandlung gewisser Elemente in die Formen der freien Richtung *Ludwig XV.* zu erklären. Man fühlt sie von selbst heraus. Sie tragen dazu bei, die Detailformen der Decoration auszubilden. In manchen Einzelformen der Gruppe *Gillot-Watteau* wird diese Umwandlung der Formen bis zu denjenigen des Stils *Ludwig XV.* weiter geführt. Der Schauplatz für die Entwicklung des »Groteskenspiels« verändert sich. Es verliert meistens den Charakter einer Wandfüllung und tritt in engere Verbindung mit der Rahmen-Decoration und oft als Theile des letzteren. Die runden und halbrunden Füllungen, welche die Pilaster der Früh-Renaissance zieren, und diejenigen, die in den Marmorverkleidungen der Wände unter *Ludwig XIV.* die Mitte und oft die Enden der Wandfüllungen bilden, werden jetzt als Medaillon- oder Rosetten-Motive, als obere und untere Abschlüsse der Rahmen, mit reichen Verschlingungen von Linien, Blättern, Blätterzweigen und *Rocaille*-Motiven, zu Hauptelementen des Salonstils unter *Ludwig XV.* ausgebildet. (Vergl. Fig. 352 u. 353 mit Fig. 355 bis 357.) Vielfach besteht der Charakter dieser Phantasie Spiele mehr in den Verschlingungen bandartiger Ornamente, eine Weiterentwicklung der Mauresquen der Zeit *Du Cerceau's*, als in eigentlichen Grotesken; Combinationen kleiner **C**- und **S**-Bogen, die in capricöser Weise an einander gereiht und verschlungen sind, bilden Kreis-, Rosetten- und Bandmotive. Die Behandlung

der Blumen in Sträusen, Gehängen u. dergl. ist nicht diejenige der Loggien *Raffael's*, sondern mehr in der holländischen Weise der Zeit *Ludwig XIV.*

Man fühlt es den damaligen Franzosen und Französinnen bis in die innerste Seele nach, wie wohl es ihnen zu Muthe war, von den angenommenen Elementen spanischer Grandezza, der castilianischen Würde und Gemessenheit *Ludwig XIV.* befreit zu sein und sich ihrem angeborenen *esprit gaulois* frei hingeben zu können. Das Wirken des letzteren trägt dazu bei, dass in der Weiterentwicklung des Stils der Maßstab der decorativen Elemente immer feiner wird, wie man dies in Fig. 354 bis 358 beobachten kann. Es handelt sich hierbei um die Abstufungen in der Stärke und Dicke der Formen und Linien, in welchen die launigsten Einfälle zierlicher Coquetterie und Phantasie ausgedrückt werden.

349.
Leichterwerden
der
Formen.

Nach den jüngsten Arbeiten von *P. de Nolhac* über die Decorationen in Versailles könnte man glauben, dass die jetzige Architektur des *Cabinet du Roi*, eines der wichtigsten Räume des Schlosses, der Thatache widerspreche, dass der Stil der Wandrahmen stets feiner wird. Wir werden jedoch sehen, dass der Umbau von 1755 einen Theil der alten Decoration beibehielt und ergänzte oder dass diese Decoration sich wenigstens aus den Eigenthümlichkeiten der königl. Schule von Versailles erklären lässt.

8) Verschiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit *Ludwig XV.*

Wir theilen die verschiedenen Stilrichtungen der Innendecoration während der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* in folgende »Genres« oder »Moden«, die wirkliche Stilzweige bilden:

350.
Benennung
der
Moden.

- α) Die königliche Schule oder die Schule von Versailles;
- β) die Palmbaum-Mode;
- γ) die Affen- und Chinesen-Mode (*Singeries et Chinoiseries*);
- δ) die *Rocaille*-Mode, und
- ε) die *Rococo*-Mode.

In der Hervorhebung, Trennung und Bestimmung der verschiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils haben wir uns vom Charakter der verschiedenen Richtungen, die wir zu erkennen glaubten, leiten lassen. Wir haben getrachtet, näher zu bestimmen, welche Eigenschaften einerseits mit den verschiedenen bestehenden Benennungen vom *Style Louis XV.*, *Style rocaille*, *Pompadour*, *rococo* zusammenstimmen und diese Zweige dadurch genauer abgegrenzt; für diejenigen Werke andererseits, die mit den bestehenden Namen nicht richtig bezeichnet waren, zugleich aber Kennzeichen aufweisen, die ihnen einen bestimmten Charakter und eine besondere Richtung verleihen, haben wir zu neuen Namen gegriffen, um in das Gesamtbild mehr Klarheit und Ordnung zu bringen⁵⁴²⁾. In dieser Weise ist der Zweig der »königlichen Schule« des Stils *Louis XV.* und der »Innendecorationen des Schlosses zu Versailles«⁵⁴³⁾ entstanden, und die »Palmbaum-Mode«, die zwar nur eine Unterabtheilung ist, aber dennoch, eben so wie die *Rocaille*-Richtung, einen besonderen Namen zu verdienen schien.

⁵⁴²⁾ Ich habe jedesmal ein besonderes Gewicht auf die Urtheile *Deftailleur's* gelegt, sobald mir ein solches bekannt war, weil ich während eines zwanzigjährigen freundschaftlichen Verkehrs mit diesem Herrn seinen Werth immer mehr schätzen lernte. Selten findet man bei einem Architekten eine solche Fülle von Kenntnissen auf allen Gebieten der französischen Decoration seit der Renaissance. Die objective Auffassung, die Gewissenhaftigkeit, die ruhige Vorsicht, mit welcher er als fein fühlender Künstler und Ehrenmann Alles prüfte, verdienen im Interesse der Sache hervorgehoben zu werden.

⁵⁴³⁾ *Style de l'École royale* oder *le courant des décoration du château de Versailles sous Louis XV.*

Détaillleur pflegte die Bezeichnungen *Style Régence* und *Style Louis XV.* zu gebrauchen . . . Die erste Bezeichnung bezieht sich auf den Uebergang des Stils *Louis XIV.* auf den Stil *Louis XV.*; letzterer hat für ihn etwa seit 1735—36 geherrscht. Den Ausdruck *Style rocaille* oder *rococo* hat er (so weit ich mich erinnere) niemals gebraucht.

a) Mode der königlichen Schule oder des Schlosses zu Versailles.

351.
Charakter.

Das Eigenthümliche der hierher gehörigen Gruppe von Werken ist erstens, dass sie, so zu sagen, am Charakter des Rahmenwerkes der *Galerie Dorée* in Paris fest hält und eine Weiterentwickelung im Sinne einer allmählichen Verfeinerung derselben bildet; fürs zweite geht sie am eigentlichen *Rocaille*-Stil vorüber, nimmt nur sehr wenige Elemente dieses »Genre« auf und ordnet sie dann mässvoll unter; drittens verwendet sie inmitten der Linienführung dieses gemässigten *Louis XV.*-Stils statt vieler *Rocaille*-Motive viele Blumen- und Blattmotive, Girlanden u. f. w. des kommenden oder bereits auftretenden *Louis XVI.*-Stils. Wir haben es mit einem allmählichen Uebergang vom Stil *Bérain-Daniel Marot's* und der *Régence* in den Stil *Ludwig XVI.* zu thun, ohne dass eine eigentliche Durchwandlung der *Rocaille*- und *Rococo*-Moden stattfindet.

Die *Louis XV.*-Decorationen bekommen hierdurch einen weniger capriciösen, weniger coquettischen, aber dafür anmuthigeren Charakter, als es bei den ausgesprochenen Beispielen der *Rocaille*-Richtung der Fall ist. Das *Cabinet de Madame Adélaïde* (bei *Rouyer: Salon des Médailles*) zu Versailles, von *Verberckt* 1753 decorirt⁵⁴⁴⁾, zeigt diesen Charakter recht deutlich, der in der 1767 vom selben Meister decorirten vierten Seite⁵⁴⁵⁾ des Raumes noch deutlicher ausgesprochen ist, namentlich im schönen Spiegelrahmen und im schmalen Wandstreifen. Die Bibliothek des Dauphin (1755) zeigt dieselbe Richtung. Diese Eigenthümlichkeiten mögen zum Theile daher röhren, dass bei den zwischen 1735, 1752 und 1767 öfter vorkommenden Umbauten, welche eine Veränderung der Decoration verursachten, der Befehl des *Marquis de Marigny* und Anderer dahin lautete, *d'employer tout le vieux*. Die Ergänzungen mussten daher genaue Wiederholungen älterer Formen sein und sich ihrem ruhigeren Stil anpassen. Andererseits ist es wahrscheinlich, dass man selbst am Hofe *Ludwig XV.* das Gefühl hatte, dass die Decoration der offiziellen Residenz des Königs eine ruhigere, mässvollere Haltung haben müsse, als von Privatsalons und Boudoirs.

352
Beispiele.

Die ganze Täfelung der *Chambre de la Reine* in Versailles, 1735 entstanden⁵⁴⁶⁾, die 1738 ausgeführte Decoration der *Petite chambre à coucher* des Königs, die ebenfalls 1738 entstandene des *Cabinet de la pendule* mit ihrem Deckenfries von 1760, das *Cabinet intérieur de la reine* (1746), das *Cabinet de Madame Adélaïde* (1753), die *Bibliothèque du Dauphin* und von *Marie Josèphe* von Sachsen (1755) geben eine Reihenfolge von Arbeiten, an denen man die Weiterentwickelung des Stils *Louis XV.* in seinen besten Beispielen verfolgen kann. Die *Rocaille*-Motive sind nie überwiegend und mit grosser Discretion angebracht. Aus diesem Mangel von *Rocaille*-Motiven in zwei Räumen, die *Alfred Darcel*⁵⁴⁷⁾ um das Jahr 1736 datirt, hatte dieser sogar geglaubt, schliessen zu müssen, die Entstehung des *Style rocaille* sei

544) Abgebildet in: *ROUYER, E. & A. DARCEL*, a. a. O., Bd. II, Bl. 52 u. 54. — Bl. 53 zeigt die 1767 decorirte Seite.

545) Abgebildet von *P. de NOLHAC* in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV. (1895), S. 224.

546) Die Decke ist zum Theile später, zum Theile vielleicht auch älter. — Abbildungen dieser Räume gibt *P. de Nolhac* in seinen in den Fußnoten 549—551 (S. 267) angeführten Studien.

547) Siehe: *ROUYER, E. & A. DARCEL*, a. a. O., Bd. II, S. 53 u. 55.

wahrscheinlich später anzusetzen, als man dies meist anzunehmen pflegt. Nach *Nolhac* wären diese Werke sogar noch später, als *Darcel* annahm, und liegt hierin eine Bestätigung unserer Auffassung, dass in den Bauten des Versailler Schlosses die *Rocaille*-Motive überhaupt wenig verwendet wurden⁵⁴⁸⁾.

3) Palmbaum-Mode.

Eine der frühesten Formen, unter welchen man eine Befreiung vom Zwang der Richtung *Ludwig XIV.* sucht und zugleich eine gewisse Neigung für freie Naturformen bekundet, offenbart eine besondere Vorliebe für die Formen des Palmbaumes, sowohl des Stammes, als auch der Krone und der Zweige. Es bildet sich, so zu sagen, ein »Genre palmier« aus, eine Stilrichtung der *Louis XV.*-Zeit, vergleichbar mit dem »Genre rocaille«, in welchem aber die »Rocaille-Motive« durch »Palmbaum-Motive« ersetzt werden. So viel wir wissen, ist auf das Zusammenhängende dieser Erscheinung noch nicht hingewiesen worden. In dieser Richtung wurde die neue Decoration des Schlafzimmers der Königin (*Chambre de la Reine*) im Schloss zu Verfaillles 1735 von *Verberckt* ausgeführt. Die Seitenposten des Spiegels der Hauptfüllungen und Sopraporten sind als Palmenstile gebildet, deren Blätterkronen Medaillons stützen oder den Ausgang des oberen Abschlusses bilden⁵⁴⁹⁾. Oben sich umbiegende Palmbäume bildeten ebenfalls die Umrahmung der Alcoven-Oeffnung im kleinen Schlafzimmer des Königs (*Ludwig XV.*); diese Decoration wurde 1738 ebenfalls von *Verberckt* ausgeführt⁵⁵⁰⁾.

353.
Beispiele
zu
Verfaillles.

Fernere Beispiele in Verfaillles find: der Spiegelrahmen im ehemaligen *Cabinet* des *Grand Dauphin* (1747) von *Verberckt*, welches später des Dauphin Vater von *Ludwig XVI.* wurde; der Spiegelrahmen im *Cabinet d'angle* oder *Salon de musique*, ursprünglich ebenfalls von *Verberckt* 1738 decorirt, mit Umbauten von 1760; *Nolhac* spricht hier von »tiges de palmiers enguirlandées⁵⁵¹⁾.«

Ein sprechendes Beispiel dieser Vorliebe für Palmen war der Hochaltar, den *François Blondel II.* (oder der Jüngere) für die Kirche *St.-Sauveur* zu Paris ausführte (Fig. 65⁵⁵²⁾.

354.
Vorbilder
bei
Borromini.

Diese decorative Anwendung von Palmen in etwas auffallender Grösse kommt schon in Italien vor. Als auschliessliche Umrahmung der *oculi* im Tympanon von Fenstern am *Collegio di Propaganda Fide* zu Rom hat sie *Borromini* angewendet. Eben so benutzt er sie in noch auffallenderer Weise als äussere seitliche Begleitung der Thürgewände und beinahe in ihrer ganzen Höhe am *Oratorio di S. Filippo Neri*; als sehr grosse Palmette durchbricht eine Palme den Giebel derselben Thür. Ferner hat er sie als äussere Begleitung des Rundbogens am Fenster über der Thür der *Sapienza* zu Rom angebracht, die nach der *Piazza di Sant' Eustachio* führt.

Eine ähnliche Verwendung der Palmen an deutschen Bauten findet man im Schloss zu Karlsruhe in der Capelle und als Spiegelrahmen im Empfangssaal, im Rittersaal des königl. Schlosses zu Berlin, im Schloss zu Schleisheim und namentlich in demjenigen zu Bayreuth.

355.
Deutsche
Beispiele.

⁵⁴⁸⁾ Am Kamin des Schlafzimmers des Dauphin (1747), im ehemaligen Cabinet des *Grand Dauphin*, zeigen die Bronzedécorations *Caffieri's* den bewegten *Rocaille*-Charakter *Meiffonniere's*. Am Gesims dieses Raumes, eben so an demjenigen des *Salon de Pendule* (1760) ist der *Rocaille*-Charakter klar ausgesprochen. In letzterem Raume geschieht dies in der Art, wie sie im Folgenden Fig. 358 zeigt.

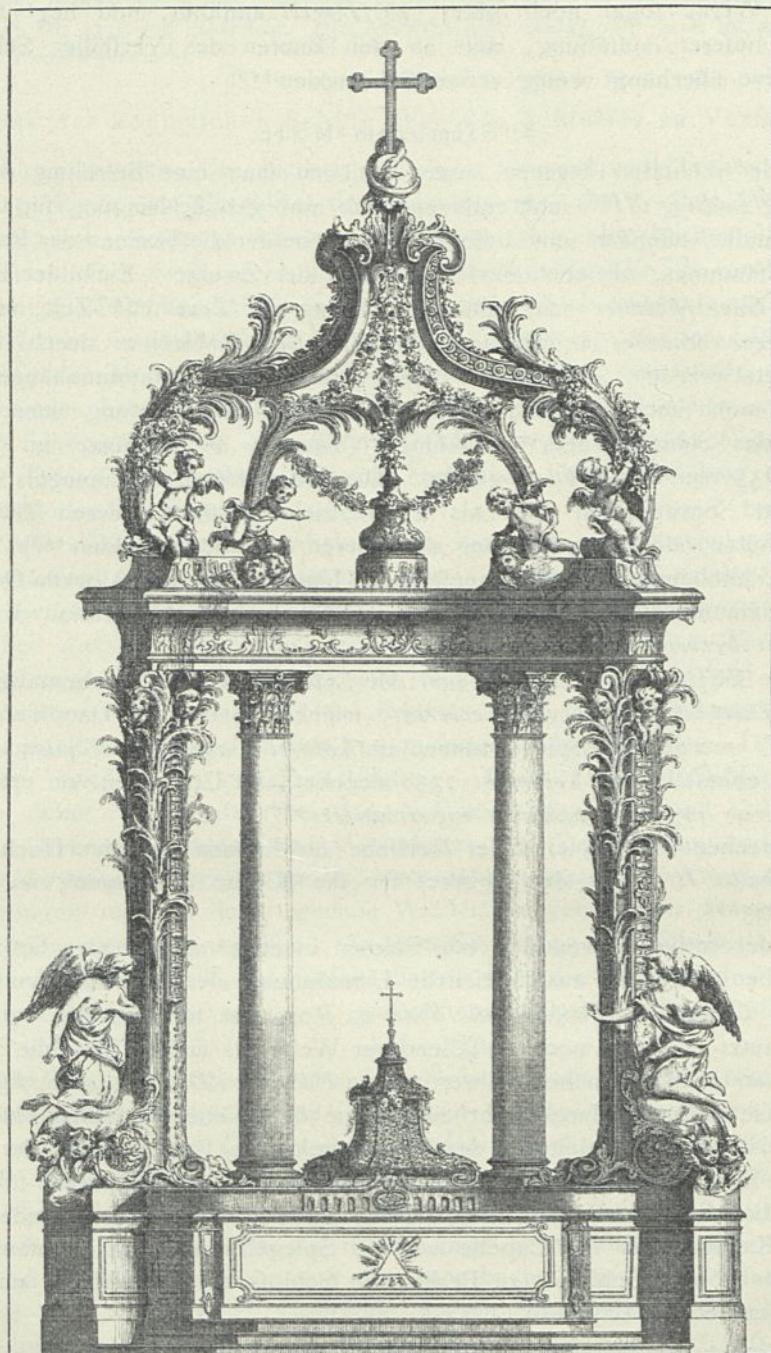
⁵⁴⁹⁾ *Pierre de Nolhac* hat (in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XVI. [1896], S. 39) die Originalzeichnung für diese nur noch theilweise erhaltene Decoration veröffentlicht.

⁵⁵⁰⁾ Derselbe in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIV. (1895) S. 219.

⁵⁵¹⁾ Siehe ebenda, Bd. XIV. (1895), S. 224; Bd. XVII (1897), S. 190.

⁵⁵²⁾ Facs.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Hd. 193.

Fig. 65.

Hochaltar der Marien-Capelle in der Kirche St.-Sauveur zu Paris⁵⁵²⁾.

7) Affen- und Chineisen-Mode.

356.
Ursprung.

Eine andere decorative Richtung bildeten die sog. »Singeries« oder Affenscenen aus. Gegen das Ende der Regierungszeit *Ludwig XIV.* wurden chinesische Gegen-

ftände ein Gegenstand des Luxus und der Mode. In den Compositionen von Gillot und Watteau spielt man europäische Spiele in chinesischen Trachten. »*Dans les idées du temps, des fils du ciel aux singes il n'y avait qu'un pas*«, sagt H. Chevignard⁵⁵³⁾. Hieraus, so wie aus der Geschicklichkeit der damaligen Thiermaler entstand die sonderbarste Mischung decorativer Motive, in welchen den Affen außer ihren natürlichen Handlungen eine Menge »Groteskenstreiche« angedichtet werden. So entstanden im Schlosse zu Chantilly die *grande* und die *petite Singeries* und im *Hôtel de Rohan* (jetzt *Imprimerie nationale*) die berühmte Decoration von *Huet* (1745—1811) im Großen Saal; hier treiben Affen und andere Thiere, Mandarine, Frauen und Kinder durch einander mit den ergötzlichsten Späßen ihr Wesen und ihre Spiele.

Später kommen die Motive aus chinesischen Gärten, abscheulich gebogene Stege, Geländer, Gartenhäuschen, Schaukeln, die eben so entfernt von der Wirklichkeit erscheinen, als die Pompejanischen Phantasien. Es entsteht das Werk von *Peyrotte* (ohne Datum, wohl um 1740), betitelt: *Livre des trophées chinoises, inventées par Peyrotte*.

8) Rocaille-Mode.

357.
Französische
An-
schauungen.

Die Ausdrücke *Style rocaille*, *Genre rocaille* oder *Formes rocaille* gehören zu den häufigsten Bezeichnungen, die man bei gewissen französischen Schriftstellern findet, um den Stil *Louis XV.* oder eine seiner Formen zu benennen. Die Unbestimmtheit dieser Bezeichnungen nöthigt, der Sache näher zu treten. In den französischen Anschauungen über das Wesen und die Dauer des *Genre rocaille* herrscht keine rechte Uebereinstimmung. *Darcel*⁵⁵⁴⁾ schreibt über den Begriff und den Beginn des *Style rocaille* Folgendes: »Gewöhnlich setzt man seinen Beginn in die Zeit der *Régence*;« doch möchte er mit Rücksicht auf die Decke des Schlafzimmers der Königin in Versailles, die um 1734 zum Theile neu decorirt wurde, den Beginn dieser Stilrichtung etwas später setzen. Er schreibt ferner: »*Boffrand*, etwa im zweiten Drittel des XVIII. Jahrhundertes, scheint diesen Stil geschaffen zu haben; er tritt an Stelle desjenigen, der aus den Compositionen *Bérain's* entstanden war«. *Raoul Rosières*⁵⁵⁵⁾ sagt, gelegentlich der Reaction, die sich unmittelbar nach dem Tode *Ludwig XIV.* erhob: »*Robert de Cotte* . . . se révèle du jour au lendemain un maître original en inventant le style rocaille« und etwas weiter: »Bientôt une forme particulière d'architecture se constitue, l'architecture des Petites-Maisons, celle que l'on appellera, à mesure qu'elle se développera, rocaille, Pompadour, rococo.« Hieraus sollte man schließen, dass Rosières mit *Rocaille* den Beginn der Richtung, d. h. den *Style Régence*, die *Galerie Dorée* (1713), bezeichnen will. *Guilmard* braucht folgende Ausdrücke: *Sujets gracieux dans des rocailles* oder *Figures pastorales dans des rocailles*; ferner spricht er von *Rinceaux rocailles* (Rankenwerk *rocaille*) von *Rinceaux et feuillages rocaille*, *Motifs rocailles*, *Vases rocailles*, *Cartouches rocailles*. Ferner erzählt *Nolhac* von einem Fries des Cabinets des Dauphin (*Salle 46*⁵⁵⁶⁾ im Erdgeschoß zu Versailles als gebildet aus *enroulements de rocaille où des oiseaux poursuivent des chiens*; bezüglich des Schlafzimmers des Dauphin (*Salle 49*) spricht er von der *large frise en partie dorée, où des divinités, mêlées à de petits amours*,

553) Siehe: LEACHEVALLIER-CHEVIGNARD. *Les Styles français*. Paris 1892. S. 350.

554) Siehe: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, S. 54 u. 59.

555) Siehe: *L'Evolution de l'Architecture en France* in: *Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie publiée sous la direction de M. Kaempfen, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre*. Paris 1894. S. 203 u. 204.

556) Es handelt sich um den Dauphin, Vater von *Ludwig XV.*, der am 9. Februar 1747 *Marie-Josèphe de Saxe* heirathete.

s'ebattent dans les rocallles. Im gleichen Raum giebt es einen Spiegel mit Palmenstämnen als Rahmen; darin gab es am Kamin *une coquille accostée de rocallles*⁵⁵⁷⁾.

Richtiger scheint es daher, die Bezeichnung *Rocaille* eher auf das decorative Element verschiedenartiger Muschelformen zu beziehen, die sich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration befinden, als streng genommen auf eine Phase des *Louis XV.*-Stils⁵⁵⁸⁾. Strenge Definition und stilistische Abgrenzung erscheinen schwierig, und daher ist es richtiger, von einem *Genre rocaille* zu sprechen und von *Rocaille*-Detail-Elementen oder -Motiven.

358.
Bedeutung
des Wortes
Rocaille.

In Deutschland scheint man geneigt zu sein, die Bezeichnung Rococo von *Rocaille* und *Rocaille* von *Roc*, d. h. Felsen, abzuleiten. Diese Anschauung kann theilweise richtig sein, da sie einer der Bedeutungen des Wortes *Rocaille* entspricht, dürfte jedoch nicht den eigentlichen Sinn wiedergeben. *Rocaille* bezeichnete allerdings in den Kunst-Encyclopädien des XVIII. Jahrhundertes »une sorte d'architecture pour imiter les rochers naturels« in der Grotten-Architektur, wie sie *Palissy* oft beschreibt und im XVII. Jahrhundert vor *Lenôtre* üblich war. *Adeline*⁵⁵⁹⁾ erklärt das Wort *Rocaille*: »Décoration de style rustique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.« Da jedoch in der Entwicklung dieser Stilrichtung nicht Felspartien, sondern Muscheln den Ausgangspunkt bilden, scheinen zwei andere Bedeutungen des Wortes *Rocaille* hier in Betracht zu kommen.

Als *Rocaille* bezeichnet man auch »certains assemblages de coquillages mêlés de pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers« und scheinbar hiervon abgeleitet eine Decoration von Muscheln und Kieselsteinen, die an einer rohen Steinfläche angebracht sind. Die Anwendungen der *Rocaille*-Motive in Frankreich entsprechen viel mehr der Nachahmung stellenweise eingelassener Muscheln, als ganzer Felsblöcke.

Das Wort *Rocaille* kommt schon auf Stichen des XVIII. Jahrhundertes vor, so z. B. in einer Folge von *A. Peyrotte* (1743), bezeichnet als »Vases Rocailles« und ein Blatt mit 6 »Cartouches Rocaille«. Von *F. Boucher* giebt es 6 grosse Füllungen, von denen eine als »Rocaille« bezeichnet ist; Muschelgruppen bildet das Hauptmotiv derselben. Eine Folge von *De la Joue*: »Nouveaux tableaux d'ornements et Rocailles« besteht aus recht eigentlichem Rococo-Ornament: Curvenrahmen aus Muschelwerk, naturalistischen Motiven etc.

Da endlich die Muschelränder auf eine Anwendung der regelmässigen »Nischenmuschel« bei *Michelangelo* zurückzuführen ist, so scheint der Begriff von *Rocaille* als »Muschelwerk« und nicht als »Felspartie« der Ursprung der Bezeichnung dieser Stilrichtung zu sein.

359.
Ursprung
der *Rocaille*-
Motive.

Wir sehen somit die Einen den Beginn der *Rocaille*-Mode in die *Galerie Dorée* (seit 1713) setzen; Andere möchten sie erst um 1735 beginnen lassen. Die Einen, wie *R. Rosières*, wollen die Erfindung des »Genre« dem *Robert de Cotte* zuschreiben, die Anderen, wie *Guilmard*, dem *Meissonnier*, der die zweite Phase des *Louis XV.*-Stils ausgebildet hätte. In Wirklichkeit sehen wir *Rocaille*-Motive schon 1713 in der *Galerie Dorée*; andererseits scheinen in Versailles die wenigen ausgesprochenen Bei-

⁵⁵⁷⁾ Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1897, S. 190.

⁵⁵⁸⁾ Dies scheint auch die Auffassung *Vaudoyer*'s zu sein, einem der wenigen französischen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwicklung der französischen Architektur zu geben versuchten: »Dans les dérangements intérieurs,« schreibt er, »le désir de ramener l'ornementation à un style plus pur avait produit de la sécheresse, et pour vouloir s'éloigner de ce genre dit rocallie qui caractérise l'époque de Louis XV, on était tombé dans une sorte de coquetterie maniérée et mesquine tout à la fois.« (Siehe: *PATRIA, La France ancienne et moderne morale et matérielle etc.* Paris 1847. Bd. II, S. 219.) Von diesem Sinne ausgehend, scheint *Vaudoyer* die Bezeichnung *Rocaille* einigermaßen als Benennung der ganzen freien Phase *Ludwig XV.* aufzufassen.

⁵⁵⁹⁾ In seinem »Lexique de termes d'arts«. Paris 1884.

spiele erst ziemlich spät entstanden zu sein; so ist z. B. die Gesimseinfassung der Decke in der *Salle de la pendule* erst 1760 angebracht worden. Demnach ergiebt sich, dass das *Genre rocaille* keine eigentliche Phase des Stils *Louis XV.* ist, sondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber seit 1735 etwa außerhalb von Versailles die vorherrschende wird.

Was diese Auffassung bestätigt, ist erstens, dass der Ursprung und die Entwicklung der *Rocaille*-Mode, wie schon gesagt wurde, entschieden aus der Anwendung der Muschelformen, nicht aus einer Nachahmung von künstlichen Felsenpartien und Grottenwerk hervorging — erst in der späteren Entwicklung, die man als *Rococo* zu bezeichnen berechtigt ist, wird die Darstellung grottenartiger Gebilde klar erkennbar —; zweitens ist der Umstand maßgebend, dass die Anwendung beider *Rocaille*-Elemente: Muschelränder und Felsenmotive, bedeutend älter ist.

Der Ursprung des schmalen gerippten muschelartigen *Rocaille*-Motivs als fortlaufende oder blos stellenweise Begleitung eines Rahmenprofils kann durch ununterbrochene Ableitung bis auf Details von *Michelangelo* am Aeuferen von St. Peter in Rom zurückgeführt werden; über den Fenstern der Attika im Gesims sind Muscheln von halbrunder Form, die Spitze nach unten, angebracht; in diesen Muscheln ist ein kleines Rundfenster mit seinem Rahmen hineingesetzt, das von den Canneluren des nicht verdeckten Theiles der Muschel wie ein *Rocaille*-Motiv strahlenförmig umgeben wird. An der Attika der Fassade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muscheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenster des I. Obergeschoßes; am Aeuferen von St. Peter in Rom, im Tympanon der oberen Giebelfenster, in der Attika als Mittelmotiv des Fenstergesimses, in den kleinen Nischen als Gewölbe-Decoration und an der *Porta Pia* zu Rom als Giebelfüllung der Seitfenster.

Statt Rundfenster hat *Bernini* öfters Wappenschilder inmitten von Muscheln hineingesetzt, deren Rahmen von letzteren ebenfalls in radianter Weise umgeben werden; er legt diese Muschelränder bereits in eine Cartouche hinein. Beispiele hiervon sieht man am *Palazzo Barberini*, am Thor des Spitals von *Santo Spirito in Saffia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel sichtbarerer Weise gethan, im Wappenschild über der inneren Hauptthür von *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Am Kamin des Saales im *Palazzo Barberini* endlich hat *Bernini* einen von vorn geschenen Kopf inmitten einer Muschel gesetzt, deren Canäle, bereits palmetten- oder blattartig behandelt, den Kopf umgeben.

In der *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris⁵⁶⁰⁾ hat schon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muschel hineingesetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligen scheines umgibt, übernommen und in schlusssteinartigen Bildungen angebracht.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte's Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muschel mehrfach nicht als Hoch-Renaissance-Motiv, sondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schlussstein der Rahmen (Fig. 355), dann viertelkreisförmig die unteren Ecken des Spiegels bildend und als Vorbereitung für die Wandleuchter (Fig. 64, S. 261). Auch die Muscheln, welche die Wölbung der Nischen zu bilden scheinen, sind unregelmässig gebildet und im Centrum noch einmal von einer zweiten kleineren Muschel bedeckt, so zu sagen als Hintergrund für den Kopf der Statuen.

360.
Entwickelung
des
Motivs.

Wir gelangen nun zum eigentlichen *Genre rocaille*. Hier ist gerade in der berühmten Decoration von *Boffrand* im *Hôtel de Soubise* zu Paris dieser weitere Zusammenhang besonders klar zu sehen. Im Schlafzimmer der Fürstin *Rohan*⁵⁶¹⁾ ist in der Wandfüllung zwischen Thür und Spiegel ein Medaillon mit Relief-Darstellung genau inmitten einer Rundmuschel angebracht, deren nicht verdeckter Theil wie

⁵⁶⁰⁾ Abgebildet in: *ROUYER, E. & A. DARCEL*, a. a. O., Bd. II, Bl. 33—34.

⁵⁶¹⁾ Abgebildet ebenda, Bd. II, Bl. 66—67.

eine schmale fortlaufende, wellenförmig geränderte, cannelirte *Rocaille*-Umränderung des Medaillon-Rahmens wirkt. Die Uebertragung dieses Motivs auf das Medaillon im Fries über dem Spiegel ist aus Gründen ästhetischer Analogie ganz natürlich. Und von hier als kammartige Begleitung des oberen Abschlusses des Spiegelrahmens ist der Zusammenhang so offenbar, dass es keines weiteren Beweises bedarf, um die Art der Verbreitung solcher Muschelkämme auf andere Stellen von Rahmenformen sofort verständlich zu machen. Im Salon des Hôtels über der Thür (Fig. 356) sieht man eine ähnliche Uebertragung auf eine Medaillon-Umränderung.

Von diesem schmalen Muschelrande bis zu seiner Behandlung als Blätterrand, wie im Medaillon über dem Spiegel im Saal des ehemaligen *Hôtel de Roquelaure* (um 1740) zu Paris, jetzt Ministerium der öffentlichen Arbeiten, ist eigentlich nicht einmal ein Schritt⁵⁶²⁾; es ist nur die Variante desselben Motivs. In der Sopraporte desselben Saales ist der Rahmen selbst als solche gerippte Muschelform behandelt; im Schlussstein-Motiv des Rahmens sind drei Muscheln zusammengruppirt.

An der Decke des Schlafzimmers der Königin im Schlos zu Versailles sind die vier Medaillons in den Mitten der Deckenwölbung, welche aus der Erneuerung von 1735 stammen, in Muscheln hineingefetzt, die aber cartouchenförmig gerändert sind. Oben ist der schmale *Rocaille*-Rand blattartig gebildet, und der frei gebliebene Rand der Muschel-Cartouche ist mit zwei Reihen langer schmaler Muscheln schuppenartig verkleidet. Das Medaillon über dem Spiegel in der *Petite chambre à coucher du Roi* zu Versailles (1738) ist ebenfalls inmitten einer Muschel angebracht, die hier einen *Rocaille*-Rahmen bildet. An den Fenstern des Palastes des Fürsten *Pio* zu Rom hat *Camillo Arcucci* einen Fries mit **S**-förmigem Profil vortretend ausgeführt, dessen von Sarkophagen entlehnte **S**-Cannelirung sich mit einem gebrochenen **S**-Giebel einer inneren Umrahmung verbindet; sie wirken bereits wie manches derjenigen *Rocaille*-Motive, von denen man nicht recht weiss, ob es Leder, Blätter oder Muschelcanäle sind.

361.
Felsenartige
Motive.

Auch das zweite decorative Element der *Rocaille*-Mode, die Nachbildung von grottenartigen Gebilden aus natürlichen Felsen, beruht auf älteren Vorbildern. Wir finden sie bei *Bernini* und in den Grotten von *Bernard Palissy*. Bei diesen, eben so wie im XVII. Jahrhundert, ist es eine der Formen, worin sich das Bedürfnis nach freieren Formen der Natur auspricht.

Ein wichtiges Vorbild für die Verwendung von Naturgegenständen, von unregelmässiger Form noch mehr als für die Detailform selbst, hat offenbar *Bernini* an der Façade des *Palazzo della gran Curia Innozenziana*, jetzt Palast des Parlaments, zu Rom gegeben; der ganze Palast bedeutet glatt und architektonisch aus einer Felswand herausgemeisselt zu sein. An den Ecken hat man noch Naturfelsen gelassen. Namentlich aber ist der ganze Fries des Fensters einigermaßen als obere Begleitung des Fensterrahmens wie eine Felsenfläche stehen geblieben. Eben so ragt aus der Fensterbank eine grössere Partie noch nicht abgespitzten Felsens hervor. An *Bernini's* Entwurf für den Louvre war die ganze Grabenböschung der Façade als Felswand gedacht. *Bernini's* Brunnen auf der *Piazza Navona* zu Rom muss auch hier angeführt werden; die natürlich und unregelmässig gebildeten Felsen mit ihren natürlich wachsenden Pflanzen, in Stein ausgebauend, die Flussgestalten, das päpstliche Wappen und der Obelisk, der auf diesem Unterbaue sich erhebt, sind eine wahre »combinazione« für die Zeit *Watteau's* und die *Rocaille*-Periode. Auch der Brunnen *Bernini's* auf der *Piazza Barberini* zu Rom mit dem Tritonen hat etwas vom *Rocaille*-Geist an sich.

Diese Beispiele genügen, um jedes andere Auftreten des *Rocaille*-Elementes verständlich zu machen. In Fig. 358 (vom Schloss Rambouillet) sieht man z. B. aus dem Gebiet des *Rocaille* Meerweibchen, Polypenfiguren, ein Füllhorn und eine Stachelmuschel als Blattwerk ausgebildet.

562) Abgebildet ebenda, Bd. II, Bl. 77.

Der damalige Drang, sich mehr und mehr dem freien Linienspiel der Phantasie hinzugeben, verbunden mit der Neigung, Elemente aus der freien Natur anzuwenden, führt zur Entwicklung einer besonderen Decorationsrichtung. Der Wunsch, sich möglichst von den Fesseln des Regelmäßigen zu befreien, die zunehmende Freude am harmonisch geschwungenen Aufbau unsymmetrischer Formen führen dazu, unter den Werken der Schöpfung Vorbilder zu suchen, welche nach ähnlichen Principien geformt zu sein scheinen. Man greift zu den verschrobensten Muschelgebilden mit oder ohne Spitzen. Sie werden meistens in länglicher Form eines Kammes als seitliche Verstärkungen an die rahmenartigen Elemente einer Composition oder als Bekrönung einzelner Theile derselben angebracht. Ein anderes Mal benutzt man sie, um eine Vertiefung an einer Ecke auszufüllen oder den Uebergang zwischen zwei verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Man giebt ihnen jede Form, die die Composition verlangt; zuweilen sind sie festonnirt, mit Oeffnungen durchbrochen, wie eine Porzellanmasse, die wiederum plötzlich die Form und Bewegung einer davon eilenden Welle annimmt. Palmenblätter, die ebenfalls aus Porzellan zu sein scheinen, verschiedene Reiser und Blätter, C-Bogen, Cartouchen und alles nur Denkbare verbinden sich mit diesen Gebilden.

362.
Anwendung
der Rocaille-
Motive.

Es ist übrigens nicht immer leicht zu sagen, was reine *Rocaille* ist; denn diese Formen sind stellenweise mehr blattartig durchgebildet, ein anderes Mal wie ein ausgeschnittener bearbeiteter Stoff.

Zuletzt bekommen diese *Rocaille*-Motive eine Art decorative Unabhängigkeit; man legt den Hauptwerth auf die Textur ihrer Fläche, ihre bewegten Umriffe. Man giebt ihnen daher unter Umständen auch die fein auslaufende Spitze und die Zacken eines Distelblattes. Bei *Oppenordt* findet man Drachenflügel, ja ganze Adler, die man, wenn man den Umrifs nicht sähe, für ein *Rocaille*-Motiv ansehen möchte. Man ist zuletzt durchaus berechtigt, von »enroulements de rocaille«, d. h. *Rocaille*-Rankenwerken zu sprechen. Für Manche gelten die Werke *Meissonnier's* als Typen der *Rocaille*-Mode.

363.
Meister
der
Rocaille-Mode.

Germain war einer der Künstler, die am meisten zur Entwicklung dieses Formensystems beigetragen haben. Oft weiß man nicht, ob es Muschel- oder Wellenformen sein sollen, die dargestellt sind⁵⁶³⁾. Man glaubt in den *Rocaille*-Formen oft die unerfassliche Linie der Wellenspitzen zu sehen, die, vom Winde gerillt und emporgeschnitten, an einem Mauerdamme entlang getrieben werden. *Springer* erinnert an die unerhörte Beliebtheit der Porzellanarbeiten im vorigen Jahrhundert. In der That erinnern manche durchbrochene Formen in Verbindung mit den *Rocaille*-Formen an Gegenstände, die aus diesem Material hergestellt sind.

P. E. Babel war einer der bekanntesten unter den *dessinateurs de rocallies*. Er war ebenfalls Goldschmied, Zeichner und Kupferstecher um die Mitte des XVIII. Jahrhundertes und starb 1770.

François de Cuvilliés, der Vater (1698—1768), der in Deutschland viel gearbeitet hat, scheint einer der Hauptmeister dieser Richtung zu sein.

364.
Französische
Beispiele.

Die überaus leicht bewegten, feinsten Formen, die wie coquett-graciös improvisirt hingezaubert zu sein scheinen, dürften einerseits die Salons des Schlosses zu Rambouillet (Fig. 358) bieten, andererseits die Gewölbe-Decoration des ovalen Saales im *Hôtel de Soubise* zu Paris. Hier sind die Formen, obgleich zum Theile eben so

⁵⁶³⁾ GERMAIN, P. *Éléments d'orfèvrerie*. Paris 1748. (Abbildung in: JESSEN, a. a. O.) S. 121.

leicht und capriös, mehr in Gruppen vereint, die schärfer von den leer gelassenen Zwischenflächen abstechen. In Rambouillet ist die Decoration, ohne irgend wie ein-tönig zu sein, gleichmässiger ausgearbeitet. Der Salon des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten in Paris, ehemaliges *Hôtel de Roquelaure*⁵⁶⁴⁾, scheint um 1740 decorirt worden zu sein. Die Decoration ist weniger frei und fein bewegt, als diejenigen des *Hôtel de Soubise*, ist fester, als die von Rambouillet, aber dennoch mit beiden etwas verwandt.

Gegen 1735 wurde *Boffrand* mit der Innendecoration des nach 1697, wohl um 1706, von *Delamaire* begonnenen *Hôtel de Soubise* beauftragt, das einen Theil der jetzigen *Archives Nationales* zu Paris bildet. Verglichen mit der strengen Formalität des *Grand Roi* konnte es keinen grösseren Gegensatz geben, als diese geschwungenen Ausgüsse freier Phantasie und Caprice, die man hier in den oberen Abschlüssen der Wand-Decoration (Fig. 356) und in der reich verschlungenen Decoration des Gewölbes sieht. Der ganze Gegensatz zwischen dem *Louis XIV.*- und dem *Louis XV.*-Stil ist bereits hier ausgesprochen. Und doch mischen sich mit den willkürlichesten Gebilden des Rococo bereits die naturgetreuen, leichten Blattzweige und Reiser der natürlichen Pflanzen des nahenden *Louis XVI.*-Stils. Wäre die Innendecoration *Boffrand's* für das *Hôtel de Soubise* zu Paris wirklich schon 1706, wie Viele berichten, entstanden, so müßte die Stilentwickelung dieses Meisters um 10 bis 20 Jahre vorgeschrittener sein, als die von *R. de Cotte*. Wir glauben jedoch an die Richtigkeit der Angabe *Darcel's*⁵⁶⁵⁾, der diese Decoration in die Jahre 1735–40 setzt. Sie ist noch erhalten. Die vorzügliche malerische Auschmückung der Füllungen, Sopraporten u. s. w. röhrt von *Natoire*, *Carle Vanloo*, *Boucher* und *Trémolière* her. Werke der beiden letzteren sind von 1737 und 1739 datirt, und dies dürfte für die Richtigkeit der Datirung *Darcel's* entscheidend sein⁵⁶⁶⁾.

In Frankreich beschränkt sich im Wesentlichen die *Rocaille*-Mode auf das Ein-schalten einer meistens geringen, nicht überwiegenden Zahl von *Rocaille*-Elementen, so zu sagen, wie sporadisch auftretender Incrustationen inmitten von *Louis XV.*-Compositionen, deren Charakter in Art. 344 (S. 263) besprochen wurde. Wenn man nur ausgeführte Beispiele in Betracht zieht, begreift man nicht recht, warum man diese mit einem besonderen Namen bezeichnet hat.

Um zu einem eigentlichen Verständniß dieser Bezeichnung und Richtung zu gelangen, ist es nöthig, einerseits den gestochenen Compositionen von Meistern, wie *Babel* und *Cuvilliés*, zu folgen, aus denen der Rococo hervorging, andererseits einen Blick auf die Ausbildung der *Rocaille*-Mode durch französische und andere Meister in Deutschland zu werfen.

Hier sind vor Allem die Arbeiten von *Cuvilliés* in der Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu nennen. Das sog. Silberzimmer daselbst mit seinem blauen Grund zeigt eine Nuance der Stilentwickelung und Decoration, die nach der Ansicht *Destailleur's* in Frankreich selbst ihres Gleichen nicht hat. Besonders bezeichnend ist, dass im Gegensatz zu den meisten Schöpfungen der *Louis XV.*-Zeit wir hier nicht bloß vor einer rahmenartigen Decoration stehen, sondern dass Stuck-

365.
Beispiele
in
Deutschland.

⁵⁶⁴⁾ Abgebildet in: ROUVER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 75–79.

⁵⁶⁵⁾ Siehe ebenda, Bd. II, S. 59 ff.

⁵⁶⁶⁾ Charles Normand bezeichnet (in: *Nouvel itinéraire — Guide artistique et archéologique de Paris*. Paris 1895–96. Bd. I, S. 381) diese Appartements als *décorés par l'architecte Boffrand de 1735 à 1740 avec une magnificence et un goût incroyables. Rivoalen* (in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture etc.* Bd. VI. Paris 1892. S. 575) folgt auch dem irrtümlichen Datum 1706.

Decorationen wie Ledertapeten die ganzen Wandfelder füllen⁵⁶⁷⁾. Wir stehen hier nicht vor *Rocaille*-Motiven, die mehr oder weniger zahlreich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration beinahe schüchtern vertheilt sind; vielmehr bilden die *Rocaille*-Motive in der unteren Hälfte, so wie oben, einen zusammenhängenden Aufbau. Zwei grosse Aeste oder, richtiger, zwei kleine Bäume kreuzen sich in der Füllung; oben bewegen sich Putten inmitten von *Rocaille*-Aesten und -Guirlanden in phantastischen Spielen. Bezeichnend ist ferner, dass im Silberzimmer die Rahmen der kleinen Thüren mit ihren hohen Sopraporten oben und unten besonders hervortretende Ecken haben, die als *Rocaille*-Ohren gebildet sind. Wenn das von *Dohme* angegebene Datum für die Vollendung des Silberzimmers (1734) richtig ist, so hätten wir hier einen französischen Zweig des *Genre Rocaille* auf deutschem Boden, der scheinbar den Charakter dieser Richtung vollständiger ausdrückt, als die französischen gleichzeitigen Beispiele. Jedenfalls würde es bestätigen, dass die *Rocaille*-Mode mit dem eigentlichen *Style Louis XV.* gleichzeitig war und nicht erst eine spätere Entwicklung desselben darstellt.

Der runde Speisesaal in der Amalienburg, angeblich 1734 erbaut, ist ebenfalls ein sehr schönes Werk, welches eine gewisse Verwandtschaft mit dem ovalen Salon des *Hôtel de Soubise* zu Paris zeigt, aber dennoch eine selbständige Entwicklung des Stils bekundet.

Vielleicht ist das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutschland zu suchen. Der Spiegelrahmen⁵⁶⁸⁾ über einem Eckkamin des Schlosses zu Würzburg scheint den reichsten Grad der Entfaltung dieser Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht sich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet ist, die sich oben zu einer grossen Mittelcomposition verbinden, welche sich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze scheint eine Weiterentwicklung des Stils von *Cuvilliés* im Silberzimmer der Amalienburg zu sein. Es zeugt von einer solchen Meisterschaft in der Bewältigung der unerschöpflichen Launen der reichsten Phantasie, dass man es noch nicht bedauert, eigentlich schon im Gebiet des Ueberladenen zu sein. Hier ist die *Maestria* der Technik eben so unbeschreiblich, als das Unbegrenzte der Phantasie. Wie an der Amalienburg und an den Sopraporten im Thronsaal zu Würzburg ist die Zahl der leicht auslaufenden Motive der Decoration unzählig. Die Behandlung der Flächen und Spitzen ist so meisterhaft für die Bildung von glücklichen Glanzpunkten in der Vergoldung und im Silber berechnet, dass man vor diesem wahrhaft »sparkling effect« geblendet stehen bleibt.

Nach solchen Leistungen war die *Rocaille*-Decoration an die Grenzen des menschlichen Könnens gelangt. Sie verzichtet auf weitere Verbindungen des *Rocaille*-Werkes und der Phantasie. Sie begnügt sich, in einzelnen Fällen Muscheln von polypenartiger Verzweigung ohne jede Zuthat als Schlusssteine, Eckgarnituren oder dergl. inmitten einer strengeren Architektur aufzusetzen⁵⁶⁹⁾.

ε) Rococo-Mode.

Mit der Rococo-Mode gelangen wir an das letzte Stadium der Entwicklung der freien Strömung während der zweiten Periode der Renaissance; ja man darf sagen der ganzen französischen Renaissance bis zur damaligen Zeit.

366.
Bestimmung
des Begriffes
»Rococo«.

567) Abgebildet in: DOHME, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

568) Siehe: GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

569) Im Festsaal des Schlosses zu Würzburg. Abgebildet ebenda. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern auf das entschiedenste die zunehmende Gewohnheit gewisser Kunsthistoriker, den Worten Barocco und Rococo einen viel zu ausgedehnten Begriff zu geben. Es ist wohl sehr bequem, Schlagwörter zu haben, um eine ganze Kunstrichtung zu bezeichnen; es wäre aber besser, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu suchen und den alten ihren präzisen Sinn zu lassen, als sie auf Kunstrichtungen ausdehnen zu wollen, die sie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieser Stelle in so beschränkter Weise, als möglich, und auschließlich als eine Mode des *Louis XV.*-Stils, die aus der Uebertreibung der *Rocaille*-Mode hervorgegangen ist. Auf den Ursprung dieser Richtung werden wir gelegentlich der Besprechung der verschiedenen Phasen zurückkommen.

367.
Kennzeichen
des
Rococo.

Als grundlegende Eigenarten, die dem Begriff »Rococo« entsprechen, dürften anzuführen sein:

- a) die Uebertreibung der Charaktere des *Genre Rocaille*;
- b) das Aufgeben der Symmetrie in Fällen, wo sie natürlich und berechtigt erscheint;
- c) gewisse Auschweifungen der Phantasie, die etwas so Unwahrscheinliches und Unnatürliches an sich tragen, dass sie sich einer gewissen ironischen Beurtheilung aussetzen und eine Uebertreibung des Barocken bilden, durch die man sich der Lächerlichkeit preisgibt.

Destailleur giebt einige Auszüge zweier interessanter Artikel des *Mercure de France* von 1754 und 1755, worin der Kupferstecher *Cochin* diese Richtung *Meiffonnier's* vom Standpunkt der strengen Stilanschauung bespricht. Im ersten tadelt er seine Auschweifungen der Phantasie. Im zweiten fingt er eine vertheidigende Antwort der angegriffenen Partei. In letzterer wird gesagt, dass *Oppenordt* anfänglich der fraglichen Richtung viele Dienste geleistet, dass jedoch der grosse *Meiffonnier* erst ihre Wünsche ganz verwirklicht habe.

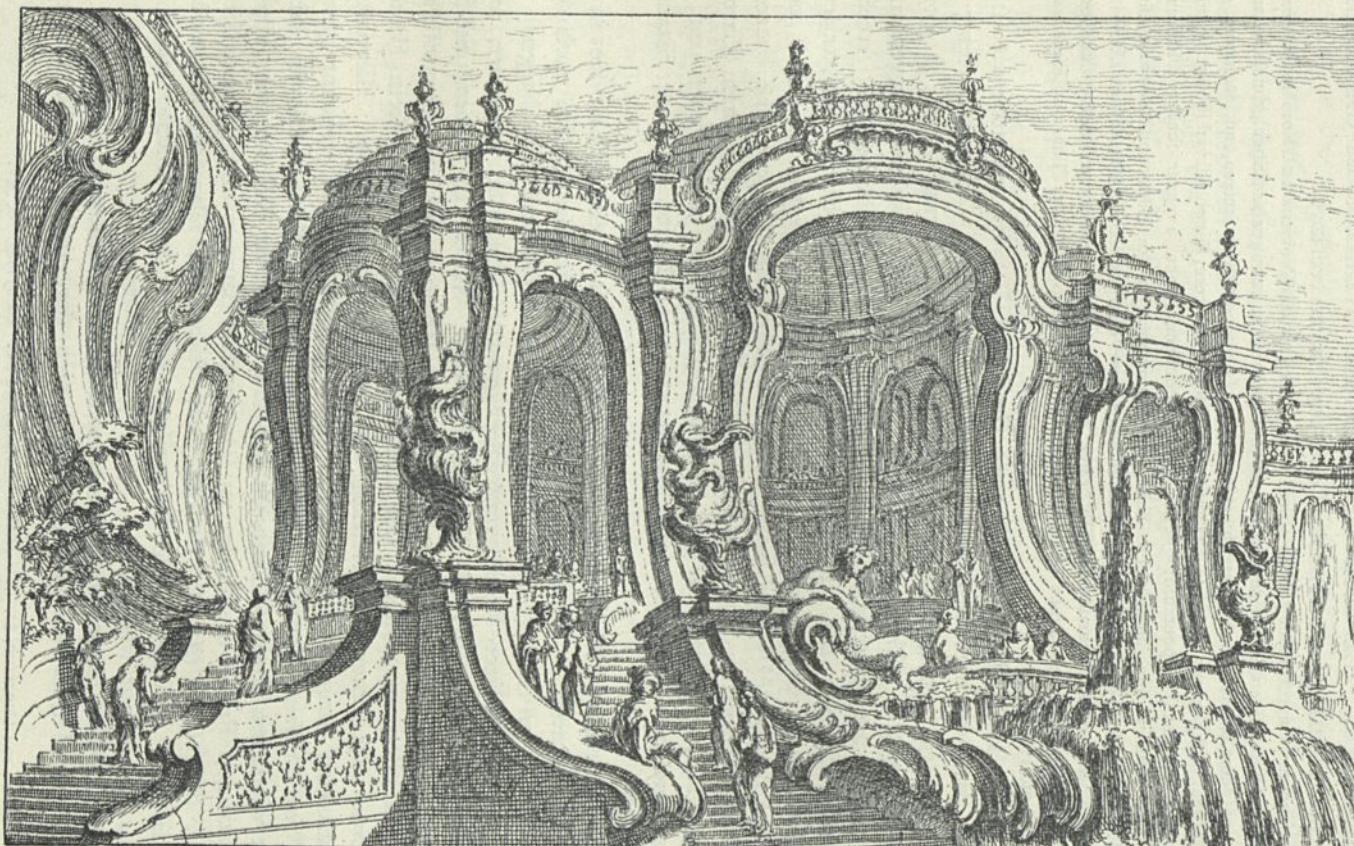
Aus der vorhergehenden *Cochin'schen* Kritik⁵⁷⁰⁾ geht hervor, dass von den Zeitgenossen *Meiffonnier* als derjenige angesehen wurde, der den Geschmack *Borromini's* sich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien. Er habe zuerst den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, habe auf alle Arten die Gesimse gedreht und anschwellen lassen, sie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. Er erfand die Gegensätze, verbannte die Symmetrie, so dass die beiden Seiten einer Füllung zu wetteifern schienen, welche sich von der alten geraden Form am meisten entfernen könne. In wunderbarer Weise verstand er die Gesimse des härtesten Marmors nach den sinnreichen Bizarrien der Cartouchen in gefälliger Weise zu biegen. Er brachte jene charmante **S**-Form der Umrisse in Aufnahme . . . er wandte sie überall an, und seine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Combination dieser Form in allen möglichen Richtungen . . . »mit seinen lieben **S**-Umrissen ersetzte er Alles.«

368.
Aufgehobene
Symmetrie.

Um den Compositionen mehr Leben zu verleihen, gab man die Symmetrie der Bildung, die ihr höchstes Vorbild in der Ansicht der menschlichen Figur, von vorn gesehen, hat, auf und griff zum Princip, das in der Seitenansicht der letzteren ausgedrückt ist. Hier rufen alle Linien und Formen den Begriff einer Bewegung nach einer klar ausgesprochenen Richtung nach vorn hervor. Man steht vor der aufgehobenen Symmetrie und kommt dadurch gleichsam zum höchsten Ideal einer Zeit, die vor Allem sich »frei« fühlen wollte.

⁵⁷⁰⁾ Fragmente davon in: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français*. Paris 1863. S. 222 ff.

Fig. 66.



J.A. Meissonnier ino.

Huquier Sculp. et ex. rue S. Jacque. C.P.R.

Grotten-Composition von Meissonnier⁵⁷³.

Erst die Fähigkeit, hier sicher schaffen zu können und durch »Compensation« zwischen ungleichen Elementen das Gleichgewicht der Harmonie zu erreichen, befriedigt den Meister der freien Richtung. Man gelangt zur Verwirklichung des Ideals des Ungebundenseins. Und doch ist es stets eine »Harmonie des Ungebundenen«, etwas wie ein Festhalten am Anstand, den der Salon verlangt.

369.
Italienische
Vorbilder.

An der inneren Hauptthür der Kirche *Sant' Andrea* des Jesuiten-Noviziats zu Rom hat *Bernini* gegen den Fries, das Gesims und den Giebel der sonst streng gebildeten Thür zwei grosse Engel gleichsam angeklebt. Der eine sitzt auf dem Gesims; der andere fliegt heran, um sich ebenfalls zu setzen, und trompetet während des hierzu nötigen Umkehrens, um seine Ankunft zu melden. Ersterer Engel ist viel höher gestellt, hält in der Rechten ein groses Wappenschild gegen den Giebelscheitel, aber in ganz schräger Richtung; aus seiner linken Hand lässt er eine ungeheuere Schriftrolle fahnentartig in die Höhe und seitwärts flattern.

Carlo Fontana (1683) lässt das Rundmedaillon über der Thür von *San Marcello* am Corso zu Rom an der einen Seite von einem stehenden grossen Engel, an der anderen von einem kleinen sich bückenden halten, nur der Unsymmetrie zu Liebe. Aehnlich ist das Medaillon über der Thür in *Piazza di Maria in Passione* zu Genua gehalten.

370.
Meiffonnier.

Von *Juſte-Aurèle Meiffonnier* schreibt *Davillier*⁵⁷¹⁾: »Er unterscheidet sich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter seiner Compositionen. Sie sind von anmuthiger Frivolität, und die gerade Linie ist fortfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, dass *Meiffonnier* nicht ausschliesslich dieser gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und dass bei ihm Elemente einer strengeren Richtung vorhanden sind. Zimmer-Decorationen *Meiffonnier's*, wie diejenige für den Grafen *Besenval*, oder für ein Cabinet in Portugal⁵⁷²⁾ darf man dagegen wirklich als Rococowerke bezeichnen. Die gewundenen Beine des Spiegeltisches und die Schnörkel der Muscheln, Cartouchen und Rahmen, Alles scheint, wie vom Winde ergriffen, sich zu krümmen und, oben bei den gewundenen Gesimsstücken angelangt, wie Blätter in einer Staubwolke herumzuwirbeln.

Der Gipelpunkt der Formenentwickelung dieser freien Phase des in Rede stehenden Stils scheint — wenn auch nicht chronologisch, da der Stil noch dreissig Jahre fortlebte — in einigen dieser Compositionen *Meiffonnier's* zu liegen. Es ist schwer, eine vollständigere Beseitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geschehen ist, die Fig. 66⁵⁷³⁾ zeigt. Selbst die Pfeiler und Strebe-pfeiler gleichen sich überstürzenden Wellen oder scheinen mit dem herabstürzenden Wasser davon eilen zu wollen. Die Geschmacksverirrungen sind kein Hindernis, bei *Meiffonnier* die sichere Beherrschung der Formen anzuerkennen. Allerdings sind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieser Richtung nicht bekannt geworden.

371.
Andere
Meister.

Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compositionen auf Grund der S-Form, wo Alles, statt in confolenartigen Felsen ausgeführt zu sein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergestellt ist⁵⁷⁴⁾. Er hat viele chinesische Elemente verwendet⁵⁷⁵⁾. Dies ist die Zeit, in welcher die Gärten von *Lenôtre* durch solche »dans le goût anglo-chinois« verdrängt werden.

Bei *P. E. Babel* nimmt diese Richtung andere Eigenthümlichkeiten an. Große Gartenportale werden in den verdrehtesten Linien dargestellt, die für bizarre Um-

⁵⁷¹⁾ Im Vorwort zu: *GUilmard, D., Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881. S. XV.

⁵⁷²⁾ Abgebildet ebenda, Pl. 52.

⁵⁷³⁾ Facs.-Repr. nach: *Oeuvre de Juſte Aurelie Meiffonier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

⁵⁷⁴⁾ Abgebildet in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.* Leipzig 1894. S. 53.

⁵⁷⁵⁾ Siehe das Nähere in: *GUilmard, a. a. O., S. 188.*

rahmungen eines Schlüsselloches oder eines kleinen Porzellanrahmens passen könnten. Gruppen von Amorinen, kosende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben diese Formen. Die Bewegungen dieser Windungen sind jedoch stets zu einem harmonischen Gleichgewicht contrastirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieser Eigenschaft eine bewundernde Meisterschaft.

François de Cuvilliés (der Vater) hat gleichfalls solche Portale geschaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenuntergangs inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen lässt. Hier müssen die Linien der Wolken den verdrehten Windungen eines von Fontänen gekrönten Viaductes aus »Lattenwerk« zum Gleichgewicht verhelfen. Dies heißt denn auch ganz richtig ein »Morceau de caprice«⁵⁷⁶⁾. Man sieht, dass während der strengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantasie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächste Generation anzusammeln, und letztere entschädigt sich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzenslust.

Es ist mir nicht gelungen, irgend ein ausgeführtes französisches Bauwerk zu finden, das wirklich der Bezeichnung und dem Begriffe des Rococo, wie er im Vorstehenden aufgestellt wurde, entspräche.

Anders verhält es sich mit Deutschland. Wie für die *Rocaille*-Mode finden wir hier für den Rococo ausgeführte Beispiele, die den Begriff dieser Stilform besser zu verstehen helfen. Selbst dann, wenn man diesen Begriff Rococo streng auf Werke begrenzt, die aus der Entwicklung einer der Richtungen des französischen *Louis XV.*-Stils hervorgehen, nicht aber, wie der Zwinger in Dresden, aus der directen Entwicklung des italienischen Barocco, lassen sich in Deutschland eine Anzahl echter Rococo-Werke aufzählen.

372.
Deutsche
Beispiele.

Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken (begonnen 1743) ist ganz in den Formen jener phantastischen Gebilde *Babel's* und Anderer gebildet, die große Gartenportale in Gestalt eines riesigen Schlüssellochbleches aufbauen⁵⁷⁷⁾. Hier ist die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des französischen Salontils *Ludwig XV.* auf die Detailbildung einer Außenarchitektur mag ebenfalls als eines der Charaktere eines wirklichen Rococobaus gelten. In Würzburg bietet der Hof »Zum Falken« mit seiner reizenden Façade ein solches Beispiel. In Spanien hat der Palast des Marquis de *Dos Aguas* zu Valencia ebenfalls eine wirkliche Rococo-Façade.

i) Meister von 1590 bis etwa 1750.

1) Meister des Zeitalters Heinrich IV.

Die in Art. 210 (S. 197) hervorgehobene Vernachlässigung des Studiums des Zeitalters Heinrich IV. erstreckt sich auch auf die Kenntnis der Architekten jener Zeit⁵⁷⁸⁾.

373.
Uebericht.

Aus denselben Gründen, welche uns bewogen, gerade diese Phase in das möglichst richtige Licht zu stellen, wollen wir uns bemühen, das Gleiche für die Architekten dieser Zeit zu thun.

Es ist schwer zu sagen, ob der Mangel an guten Architekten, über den der Herzog von *Mayenne* 1590 klagt⁵⁷⁹⁾, in dem Maße vorhanden war, wie aus feinen

576) Abgebildet ebenda, Pl. 63.

577) Abgebildet von R. DOHME in: Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 288.

578) »Die Architekten der Zeit Heinrich IV.,« sagt Lemonnier, »nehmen zwischen ihren Vorgängern und Nachfolgern eine verwischte Stellung ein; keiner gelangte zu einem vollständigen Ruhme.«

579) Am 26. August 1590, bei der Ernennung eines Nachfolgers von *Baptiste Du Cerceau*, sagt *Mayenne*: »... considérant le peu de personnes qui se trouvent à présent capables pour exercer ledict état et office à cause de la misère du temps, et

Worten hervorzugehen scheint. Vielleicht bedeuten sie bloß, daß die guten Architekten meistens außerhalb des belagerten, vom König verlassenen Paris weilten und daher nicht zu *Mayenne's* Verfügung standen.

Zum besseren Verständnis und um Vergleiche zu erleichtern, gruppieren wir unsere Schilderung der Architekten dieser Zeit wie folgt:

a) die angeblich am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien beteiligten Architekten;

β) die anderen Architekten jener Zeit, und

γ) *Salomon de Brosse* und seine Stellung in der französischen Architektur; die besondere Wichtigkeit dieses Meisters nötigt uns, ihn in dieser Weise hervorzuheben, um auch sein Verhältnis zu anderen Meistern der ersten Gruppe richtiger schildern zu können.

a) Am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien unter *Heinrich IV.*
angeblich beteiligte Architekten.

374.
Etienne
du Pérac.

a) *Etienne du Pérac*, Architekt, Maler, Archäolog, Kupferstecher und Gartenkünstler, starb 1601 zu Paris als einer der Architekten *Heinrich IV.* Er wurde in derselben Stadt, jedenfalls vor 1544 geboren, da wir ihn bereits 1564 als Kupferstecher in Rom sehen. Die älteste Nachricht, die wir von ihm haben, entstammt aus den drei Stichen nach dem Modell *Michelangelo's* für die Peters-Kirche, die er in dessen Todesjahr 1564 stach⁵⁸⁰); sie zeigen ihn bereits vollständig als Meister der Formen der italienischen Architektur. Diese intime Kenntnis der Peters-Kirche dürfte für die Beurtheilung seines Antheiles am Louvrebau von Interesse sein.

Im Jahre 1573 stach *Du Pérac* ein großes, *Catharina von Medici* gewidmetes Blatt der Villa d'Este und ihrer Gärten in Tivoli⁵⁸¹.

Nach *Destailleur* hätte er viel für die bekannten *Lafreri* gestochen und veröffentlichte 1575 in Rom eine Folge mit Ansichten der Ruinen antiker Gebäude⁵⁸²). *Du Pérac* studirte aber diese Denkmäler nicht bloß vom malerischen Standpunkt, sondern als Architekt, und zwar als ein für die damalige Zeit sehr strenger Meister, der bei den Wiederherstellungen sich bestrebte, die eigenen Phantasien zu vermeiden und mit archäologischer Gewissenhaftigkeit zu verfahren. Dies geht aus seinen Zeichnungen hervor.

In der *Bibliothèque nationale* zu Paris⁵⁸³) und im Louvre gibt es zwei Exemplare desselben Bandes von Originalzeichnungen *Du Pérac's*. Die Zeichnungen des Letzteren sind viel besser, als diejenigen der Bibliothek; daher dürften diese vielleicht nur alte Copien oder Wiederholungen sein.

élanç devenant certain de la suffisance, capacité et grande expérience que ledict Biart a en l'art de peinture, sculpture et architecture. . . . Es handelte sich um das Amt eines Architekten und Superintendant ordonnateur de la dépense des Bâtiments du Roy . . . (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874—75, S. 173.)

⁵⁸⁰) Grundriss, Durchschnitte und Seitenfaçade. Die Kuppel ist weniger schlank, als beim Holzmodell in Rom und in der Ausführung und nähert sich der Halbkreisform. Sie dürfte daher das erste Modell *Michelangelo's* darstellen und als Vorbild für die Kuppel des *Val-de-Grâce* zu Paris gedient haben. Sie hat einige französische Architekten zum irrthümlichen Glauben geführt, die jetzige Kuppellinie von St. Peter sei nicht von *Michelangelo*, sondern von *Giacomo della Porta*.

⁵⁸¹) Siehe: *Il Sontuoso. Et Ameniss. Palazzo Et Giardini Di Tivoli. Alla . . . Regina Catarina Di Medici . . . Roma . . . MDLXXIII . . . Stefano Duperac . . .* Neudruck der *Calcoografia Camerale* in Rom.

⁵⁸²) Siehe: *I Vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiva, con ogni diligentia da Stephano Du Parc, Parisino. All' ilmo et exellimo Sig. il Sig. Giacomo Buoncompagni, governator generale di Santa Chiesa. In Roma, etc. MDLXXV.*

⁵⁸³) *Département des Manuscrits, Fonds français, No. 382 petit in fo.* Der Titel ist: *Illustration des fragments antiques appartenant à la Religion et ceremonie des Antiens Romains Designez et recuillis des marbres antiques qui se trouvent en Rome et autres lieux d'Italie avec leur exposition par Etienne du Perac Parisien. Premier Livre contenant plusieurs figures d'Idoles, obélisques et lettres hieroglyphiques des antiens Egypciens, Fol. 1—31.*

. . . *Livre second — concentrant plusieurs temples, Dieux, autels et sacrifices Retires des marbres antiques qui se voient en Rome et autres lieux d'Italie, Fol. 32—105.*

Du Pérac begnügte sich jedoch nicht, in Rom bloß theoretische Studien zu verfolgen; wir sehen ihn auch als praktischen Architekten, und zwar bei feierlichen Angelegenheiten, thätig. *Mintz* hat nachgewiesen, daß er am 8. Mai 1572 mit *Bartolomeo Gaitto* als Architekt des Conclave auftrat⁵⁸⁴⁾.

Du Pérac weilte mindestens 18 Jahre in Italien; denn nach der jedenfalls sicheren Aussage des königlichen Hofgärtners *Claude Mollet* kam er erst 1582 aus Italien zurück. *Mollet* bezeichnet ihn als *grand architecte du Roy*. Der Herzog von *Aumale*, zur Partei der *Ligue* gehörig, nahm ihn in seinen Dienst, setzte ihn über alle seine Schlosser, besonders über das Schloß *Anet*, »damals das schönste von Frankreich«. Er lehrte *Claude Mollet*, wie man schöne Gärten machen solle, und 1595 wurden die Gärten des neuen königlichen Schlosses von *St.-Germain* nach den Zeichnungen von *Du Pérac* durch *Claude Mollet* ausgeführt⁵⁸⁵⁾; Fig. 133, 234 u. 245 zeigen letztere.

Die intime, einheitliche Art, wie die prächtigen Terrassenanlagen der Gärten des neuen Schlosses von *St.-Germain* mit diesem und seinen vortretenden Flügeln und einzelnen Pavillons verbunden sind (Fig. 234), lassen keinen Zweifel darüber, daß Schloss und Gärten von demselben Meister erfunden sind. Da die Aussage *Mollet's* über den Erfinder der Gärten nicht den geringsten Zweifel zuläßt, so muß man *Du Pérac* und nicht *Guillaume Marchant* auch für den Architekten des neuen Schlosses halten. Der echt italienische Charakter dieser Terrassenanlagen, die im Geist an jene der von *Du Pérac* gestochenen Gärten der *Villa d'Este* erinnern, ist eine Bestätigung der Aussage *Mollet's*. Dieses veranlaßt, ebenfalls auf die Bezeichnung »*grand architecte du roi*«, die *Mollet* für *Du Pérac* braucht, Gewicht zu legen. Wenn man dies mit demjenigen zusammenhält, was wir von seiner Thätigkeit in Rom und am *Vatican* wissen, von seiner Stellung zu hohen Herrschaften in Italien und Frankreich, so dürfte *Du Pérac* als der gebildetste und angesehenste Architekt der Zeit von *Baptiste Du Cerceau's* Tode (1590) bis zu seinem eigenen (1601) erscheinen. Die schon erwähnten Worte, mit welchen der Herzog von *Mayenne* 1590 nach dem Tode von *Baptiste Du Cerceau* über den Mangel fähiger Architekten klagt, sind eine fernere Bestätigung unserer Annahme über das Ansehen, das *Du Pérac* genoss.

Da schon ein Monat nach dem Einzuge *Heinrich IV.* in Paris (22. März 1594) *Guillaume Marchant* mit dem Bau der Gartenterrassen von *St.-Germain* als Unternehmer begann, so muß *Du Pérac* schon etwas vor dem Einzuge zu seiner angesehenen Stellung beim König gelangt sein und die neuen Entwürfe zum Weiterbau dieses Schlosses ausgearbeitet haben.

Die *Du Pérac* zugeschriebene Thätigkeit am Bau des *Louvre* und der *Tuilerien* wird gelegentlich der Beschreibung dieser Bauwerke betrachtet werden.

b) *Jacques II. Androuet Du Cerceau* (beerdigt am 16. oder 17. September 1614) war ein Sohn des berühmten *Jacques I.* (siehe S. 151—157) und vermutlich der jüngere Bruder von *Baptiste*, der von 1578—90 als hervorragendster Architekt der Könige *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* angesehen werden muß (siehe S. 195).

^{375.}
Jacques II.
Du Cerceau.

1577. Man glaubt ihn im *Jacques Endrouet*, der einer der Secretäre des Herzogs von *Anjou* war, erkennen zu müssen.

1577. Er oder sein Vater erhielten 200 *Livres* jährlich in Verbindung mit dem Schloßbau von *Charleval*. (Siehe Art. 160, S. 152).

⁵⁸⁴⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 143 . . . *Dnis Bartholomeo Gaitto et Stephano Perac, architectis fabricarum conclavis, per nos deputatis . . . Datum Rome, in Cam. ap., die octava Maii 1572 . . .*

⁵⁸⁵⁾ Siehe: *MOLLET (CLAUDE). Théâtre des plants et jardinages etc.* Paris 1652. (In: *LANCE*, a. a. O., Bd. II, S. 144.)

1594, 19. October wird *Du Cerceau* bereits als ein königlicher Architekt angeführt mit 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*) jährlichem Gehalt, wovon 400 *Ecus* für den Louvrebau und 400 für andere Bauten. An diesem Tag erhielt *Louis Métezeau* neben ihm die gleiche Stellung. (Siehe Art. 377, S. 283.)

1597 hat *Jal* ihn erwähnt gefunden.

1597, 23. Mai. In einer Vollmacht bezeichnet er sich als *Noble homme Jacques Androuet architecte du Roy sieur du Cerceau*⁵⁸⁶.

1598 wurde *Du Cerceau* für die im Auftrag des Königs ausgeführten Aufnahmen des Schlosses, der Gärten und der Stadt Pau bezahlt⁵⁸⁷.

1598, 15. bis 17. August, machte er, von Pau kommend, im Auftrag von »Madame« (Catherine de Navarre?), Aufnahmen des Schlosses, Gartens, Parks und der »garenne« von Nérac, und wird bei dieser Gelegenheit als *Monsieur de Cerceau, architecte du Roy*, in der *Chronique d'Isaac de Péres* bezeichnet⁵⁸⁸.

1602, 23. Mai kaufte er das Haus seines Bruders *Baptiste* zu Paris von dessen Wittwe und ist im Kaufact als »contrôleur et architecte des bâtiments du roi« bezeichnet.

1606—9 findet ihn *Jal* unter den *pensionnaires du Roi* mit dem Gehalt von 1200 *Livres* und mit der Bezeichnung *Sr. Du Cerceau, architecte du Roi* —

1608. Aux frs *Du Cerceau* (sic) et *Fournier*, autres architectes de sa Magt pour leurs gaiges à raison de 1200 livres chascun⁵⁸⁹. (Siehe Art. 378.)

1614, 17. September, wurde *Du Cerceau* beerdigt. Auf dem Begräbnisschein mit diesem Datum heißtt er *Jacques Androuet Du Cerceau, architecte des bastiments du Roy, enfant de la vraye religion* . . .

Da beim Mangel an Documenten die kleinste Angabe über diese Meister für die so verworrene Geschichte des Louvrebaus von Interesse ist, lassen wir noch folgende Angaben folgen, da sie über die Stellung des Meisters Auskunft geben.

Gelegentlich der Heirath seiner Tochter *Marie* (18. April 1627) bezeichneten die Register von Charenton diese als *fille de defunct Jacques Androuet, vivant escuier sieur Du Cerceau, architecte et surintendant des bastimens du Roy*.

Bei seiner Heirath (18. Januar 1658) wird sein Sohn *Gaspard* als *fil de Jacques Androuet, vivant escuier sieur du Cerceau, architecte et intendant des bastiments du roy* . . . bezeichnet.

Jacques II. mochte bereits 45 oder 50 Jahre alt sein, als er heirathete. Dies konnte schwerlich vor 1600 stattfinden, da seine Frau, *Marie Malapert*, erst 1583 geboren wurde. Zwei Jahre nach dem Tode von *Jacques* (1616) war sie von Neuem verheirathet. *Salomon de Broffé*, Neffe ihres Mannes und zweiter Vormund ihrer Kinder, war Pathe ihres 1617 geborenen Sohnes. Zweiter Pathe war *Chr. Jusfel*, der Rath und Secretär des *Herzogs von Bouillon*, für den *Salomon* ein Hôtel baute; er billigte also wohl die Heirath.

Aus folgender Angabe ergiebt sich, dass *Salomon de Broffé*, der Neffe *Du Cerceau's*, zum Theil an die Stelle seines Onkels trat, da, nach dessen Tode, ein Theil seines Gehaltes auf ihn überging.

»*A Salomon de Broffé, architecte, tant pour ses gaiges antiens que d'augmentation par le décedz du feu Sr Du Cerceau, son oncle, et sans aucun retranchement, attendu son mérite et le service actuel et ordinaire qu'il rend à Sadite Majesté, la somme de 11m IIIIc. L. (2450 Liv.).*«⁵⁹⁰

Soll man aus dieser noch 10 Jahre nach *Du Cerceau's* Tode beibehaltenen Angabe in den königlichen Rechnungen den Schluss ziehen, dass sein Andenken in besonders hohen Ehren stand? Es scheint mir einstweilen richtiger, darin nur eine sich jährlich wiederholende Abschrift der vorhergehenden Angabe zu sehen, welche bestimmt war, in Erinnerung zu behalten, dass das Gehalt von *Salomon* aus den für verschiedene Bauten vorgeföhnen Geldern floß.

Das *Hôtel de Bellegarde*, früher *Condé*, wurde nach 1612 von *Du Cerceau* erbaut⁵⁹¹.

Von seiner Thätigkeit an den Schlössern von Monceaux-en-Brie und Verneuil-sur-Oise wird gelegentlich der Betrachtung des Louvrebaus und der Stellung *Du Cerceau's* zu derjenigen von *Louis Métezeau* die Rede sein.

Aus Mangel an erhaltenen Werken kann man sich keinen richtigen Begriff über den Werth dieses zu seiner Zeit berühmten Meisters machen.

⁵⁸⁶ Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Barons *Pichon* zu Paris.

⁵⁸⁷ Siehe: *Archives départementales des Basses-Pyrénées, Comptes du Béarn, 1598, Série B*, angeführt in: *LANCE, a. a. O., Bd. I, S. 22.* — *Lance* glaubt, es handle sich um *Baptiste Du Cerceau*, dessen Todesjahr 1590 damals nicht bekannt war.

⁵⁸⁸ Siehe: *LANCE, a. a. O.*, ebenda.

⁵⁸⁹ Siehe: *Etat des officiers de l'année 1608* in: *BERTY, A. Topographie historique du Vieux Paris etc.* Fortgesetzt von *H. LEGRAND*. Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

⁵⁹⁰ Aus der Liste königl. Meister für 1624. (Siehe: *Archives de l'Art français, 2e Série*, Bd. II, S. 339.)

⁵⁹¹ Siehe: *FORCE, PIGANIOL DE LA. Description de Paris et de ses environs*. Paris 1742. Bd. III, S. 248 ff.

376.
Thibaut
Métezeau.

c) *Thibaut oder Théobald Métezeau* (geb. 21. October 1533, im September 1596 bereits todt) scheint bis 1569, wie sein Vater *Clement I.* und sein Bruder *Jean*, in Dreux gelebt zu haben ⁵⁹²⁾.

1557, 13. November, wurde seine erste Verehelichung verkündigt.

1560 war er schon mit einer anderen Frau verheirathet.

Er war zugleich Architekt und Bauspeculant und war einer der Unternehmer des 1578 begonnenen *Pont-Neuf* zu Paris.

1576 gehörte er als Architekt zum Hause des Herzogs von *Alençon*.

1578, 25. März, hatte er den Titel eines *Architecte du roi* und erhielt von Heinrich III. ein Geschenk von 200 *Ecus*.

1582 bewarb er sich, wie *Pierre Chambiges*, als Unternehmer um Arbeiten am Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis.

Laut *Sauval* soll *Thibaut* das Vorthor der *Porte St.-Antoine* zu Paris mit dem Datum 1585 errichtet haben. *Lance* bemerkt jedoch, dass letzteres bereits unter Heinrich II. begonnen wurde und mit Reliefs von *Jean Goujon*, jetzt im *Musée de Cluny* zu Paris, ausgestattet war. Es kann somit nicht von *Thibaut* entworfen sein ⁵⁹³⁾.

Für den angeblichen Antheil *Thibaut's* am Louvrebau siehe daselbst.

d) *Louis Métezeau*, geboren nach 1557, beerdigt 19. August 1615, war ein Sohn von *Thibaut*, vermutlich der älteste.

377.
Louis
Métezeau.

1594, 19. October, wurde *Métezeau* vom König angestellt und mit der Leitung verschiedener königlicher Bauten beauftragt, mit einem Gehalt von 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*); hiervon 400 *Ecus* für seine Thätigkeit am Louvre und 400 für anderweitige Arbeiten. In Allem wird er auf denselben Fuß und Rang gestellt, den *Du Cerceau* (*Jacques II.*) damals inne hatte ⁵⁹⁴⁾.

1596, 27. September, war *Métezeau* Pathe in Dreux und bezeichnete sich als *architecte du roy et contrôleur des bâtiments royaux* ⁵⁹⁵⁾.

1598, 28. August, heirathete er *Isabel de Hanguel*. (Nach Anderen hiefs sie *Isabel de Audigner*.)

1608 hatte *Louis Métezeau* ⁵⁹⁶⁾ als Architekt 2000 *Livres* Gehalt und als *Concierge des Tuilleries* 400.

1609, 23. März, unterzeichnete er sich als Architekt der Gebäude des Königs, *Concierge* und Hüter der Möbel des Tuilerienpalastes.

1610 leitete er mit *Francini* die Vorbereitungen für den Einzug der Königin.

1615. Geburt seines letzten Kindes, getauft 17. Juli.

1615, 19. August, wird er in seinem Begräbnisschein als *noble homme Mons. Métezeau, premier architecte du roy et concierge de son château des Tuilleries* bezeichnet.

1615, 10. September, wurde seiner Wittwe und seinen Kindern eine Pension verliehen ⁵⁹⁷⁾.

1615, 25. September, wurde *Clément II. Métezeau*, Bruder von *Louis*, in den Dienst des Königs mit 800 *Livres* Gehalt aufgenommen ⁵⁹⁸⁾.

592) *Clément I. Métezeau der Ältere*, gestorben zwischen 1537 u. 1556, Maurermeister (*maître maçon*) in Dreux.

1516 unternahm *Clement* mit *Jean de Moulin* die Fortsetzung des 1512 von *Pierre Caron* begonnenen Stadthauses. 1533 wird er mit 7 *Sols*, 6 *den.* für 11½ Taglohn erwähnt; er war wahrscheinlich am reichen Portal der Pfarre, die um 1524 errichtet wurde, betheiligt. *Clément I.* hatte zwei Söhne: *Thibaut* oder *Théobald* und *Jean*, letzterer gestorben in Dreux 1600.

593) Siehe die Notizen über die *Métezeau* in: *BERTY, A. Les grands architectes français*. Paris 1860 — und in: *LANCE, a. a. O.*

594) »*Commis et député pour avoir les charge et conduite de la construction de tous les batimens royaux mentionnés esdites lettres, pour, des dites charges, joiur et user aux mèmes honneurs autorités, état et entretienement de 800 écus par an, savoir 400 écus pour les batimens du Louvre, et 400 écus pour les autres batimens, tout ainsi et en la même forme et maniere qu'en jout le dit Jacques Androuet Du Cerceau*. (Siehe: *LANCE, a. a. O.*, Art.: *Métezeau*.)

595) Siehe: *BERTY, a. a. O.*, S. 125.

596) *A. Métezeau (Loys)*, *architecte du Roy, concierge du palais des Tuilleries, et ayant la garde des meubles d'icelluy, pour ses gages, la somme de 2400 livres, affavoir l'Im pour lad. charge d'architecte, et IIIe. L pour la charge de Concierge et garde desd. meubles. cy IIIm. IIIIe. L.* (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 40.)

597) Für seine Kinder *Louis*, *Elisabeth* und *Wilhelm* (?) wurde zusammen eine lebenslängliche Pension von 400 *Livres* ausgesetzt. *Wilhelm* war 1667 *ingénieur ordinaire* von *Ludwig XIV.* (siehe: *BERTY, a. a. O.*, S. 128. In seiner schon erwähnten *Topographie historique du Vieux Paris* (Bd. II, S. 209) giebt *Berty* eine Pension von 600 *Livres* für Wittwe und Kinder an.

598) Siehe ebenda, S. 208.

Diese zwei letzten rasch nach dem Tod *Métezeau's* erfolgten Maßregeln zu Gunsten seiner Angehörigen scheinen zu beweisen, dass man bis zuletzt mit feinen Leistungen sehr zufrieden war.

Da keines seiner Werke erhalten ist, können wir über sein Talent kein Urtheil fassen. Ueber sein Verhältniss zu *J. Du Cerceau* und seinen Anteil am Louvrebau wird bei letzterem die Rede sein.

378.
Fournier.

e) Unter den königlichen Architekten gab es 1608 einen *Fournier*, der gleichzeitig mit *Du Cerceau* und mit demselben Gehalt angeführt wird. »Aux Srs Du Serceau (sic) et *Fournier*, autres architectes de Sa Mag^{te}, pour leurs gaiges à raison de 1200 livres chascun«⁵⁹⁹⁾.

Berty kennt noch zwei Architekten dieses Namens, den einen mit dem Vornamen *Isaie*, den anderen *Louis*; er meint, dass alle drei wohl dieselbe Person bezeichnen könnten. *Lance*⁶⁰⁰⁾ hat über die *Fournier's* folgende Angaben vereint, ohne die Frage lösen zu können.

Der Kupferstecher und Architekt *Isaie Fournier* ist einer der Meister, die sich 1600 zusammenthatten, um die zweite Hälfte der grossen Galerie des Louvre zu bauen. Man glaubt, er habe mit *Jean Coin* das ehemalige obere Geschoß der kleinen Galerie des Louvre gebaut. Einige haben vermutet, er könne mit *Louis Fournier* identisch sein, der während der Belagerung von Paris ein Haus beim Chatelet abtragen musste, 1607 juré du roi en l'office de Maçonnerie, am 3. Juli mit *Pierre Chambiges* in Paris Schiedsrichter war und 1614 und 1615 daselbst in Expertisen thätig war. (Siehe im Folgenden den Louvrebau, insbesondere den Bau der Grossen Galerie.)

379.
*Pierre I.
Biard.*

f) *Pierre I. Biard* (geboren um 1559, gestorben 17. September 1609) bietet das Eigenthümliche, dass seine erste Erwähnung in die Zeiten der *Ligue* und der Belagerung von Paris durch *Heinrich IV.* fällt und Fragen anregt, die ein eigenthümliches Licht auf jene Zeit werfen. Am 18. September 1590 wurde er an Stelle von *Baptiste Androet de Cerceau* zum *Office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la dépense des Bastimens du Roy . . . vaccant à présent par son trépas . . .* ernannt. Die Ernennung geschah durch *Charles de Lorraine*, *Duc de Mayenne*, dem Haupt der *Ligue* in Paris. Das Gehalt betrug 500 *Ecus* jährlich. Die *Chambre des Comptes* weigerte sich anfänglich, diese Ernennung einzutragen. Sie that es erst am 7. October 1592.

Man fragt sich, wie *Mayenne* dazu kam, einen Nachfolger von *Baptiste Du Cerceau* jetzt erst zu ernennen? (Siehe Art. 207, S. 196). War er in Paris mit der *Ligue* geblieben, obgleich eifriger Hugenotte und erster Architekt des Königs, oder respectierte das Haupt der *Ligue* die früheren Anstellungen, obgleich *Baptiste* vielleicht seit 1585 aus Paris fort war? Wir vermögen hierfür keine Erklärung zu geben.

Am 26. August 1597 verpflichtete sich *Pierre Biard*, *architecte et esculteur* (sic) *habitant la ville de Paris, en la paroisse Saint-Paul, rue de la Sarisaye, près l'Archenac de pouldres*, aber zur Zeit im Schloss Puypaulin bei Bordeaux, das Grabmal des *François de Foix et de Cadillac* für das Augustinerkloster zu Bordeaux und am 3. September 1597 dasjenige von *Marguerite de Foix de Candalle* für die Kirche *St.-Blaise* zu Cadillac auszuführen⁶⁰¹⁾.

Biard kann nicht Schüler *Michelangelo's* gewesen sein. Nach seiner Grabinschrift war er erst fünf Jahre alt, als dieser starb. Er fertigte das Relief *Heinrich IV.* zu Pferd an, welches über der Thür des Pariser Stadthauses sich befand.

⁵⁹⁹⁾ *Etat des officiers de l'année 1608* in: *BERTY, A. Topographie historique du Vieux Paris etc.* Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

⁶⁰⁰⁾ A. a. O.

⁶⁰¹⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français, 3e Série*, Bd. I. (1884—85), S. 177.

Der Lettner von *St.-Etienne du Mont* zu Paris soll nach *Sauval* das Werk von *Pierre I. Biard* sein. Im Juni 1604 wurde er für Sculpturen bezahlt, die er an der Thür der kleinen Galerie des Louvre an der Westseite derselben ausgeführt hatte und die seit *Ludwig XIV.* verbaut ist.

Aus diesen Angaben geht nicht hervor, ob *Biard's* Anstellung nach dem Einzuge des Königs in Paris bestätigt wurde. Es scheint eher, dass dies nicht der Fall war, da in den Verträgen von 1597 keine Bezeichnung eines königlichen Amtes angeführt ist. Auch scheint seine Grabinschrift auf Enttäuschungen hinzuweisen⁶⁰²⁾.

g) *Pierre II. Biard* war Sohn von *Peter I.* In der Liste der *Artistes de la Maison du Roi* wird *Pierre II. Biard* von 1598—1611 unter den Bildhauern angeführt. In den Jahren 1598 und 1599 hatte er nur ein Gehalt von 10 *Livres* und im Jahr 1611: 30 *Livres*.

380.
*Pierre II.
Biard.*

Von *Peter II. Biard* heißt es 1618: *sculpteur, qui a cy devant servy soulz le Sr Franqueville, sculpteur, d'où il a esté en Italie pour continuer ses études et se rendre capable de servir Sa Ma^{te} en sculpture — 500 Livres jährlich.*

1625 erhielt er, wie die Meisten, nur die Hälfte seines Gehaltes (250 *Livres*).

1656 (?) betrug sein Gehalt 400 *Livres*, wovon er indefs bloß 200 *Livres* erhielt⁶⁰³⁾.

h) *Pierre II. Chambiges* oder *Chambiche* (geboren vor 1544 (?), lebte noch 1613) war vermutlich der Sohn von *Pierre I.* (siehe Art. 126, S. 123). Die Angabe *Sauval's*, dass *Chambiche* an der *Petite Galerie* des Louvre um 1566 gearbeitet habe, wird gelegentlich der Besprechung der letzteren untersucht werden.

381.
*Pierre II.
Chambiges.*

1568, 27. Mai war er Pathe eines Kindes von *Jean Bullant* zu Ecouen.

1575 wird er als *Pierre Sambiche charpentier etc.*⁶⁰⁴⁾ bezeichnet.

1582, 14. März bewarb er sich als Unternehmer um die Ausführung von Arbeiten am Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis.

1599 (im Mai) und 1602 (im Februar) findet man ihn als *juré du Roi en l'office de maçonnerie* beauftragt mit seinem Collegen *François Petit*, Arbeiten an der *Porte St.-Germain* zu Paris zu beauftragen.

In den Jahren 1602 sehen wir ihn als Schiedsrichter und 1608 als Experten in Angelegenheiten der Stadt Paris, bezüglich eines Gesimses am *Hôtel-de-Ville*; er nahm am Kostenanschlag für den *Pavillon du Saint-Esprit* an letzterem theil.

1613 war er noch am Leben, aber 1620 nicht mehr. *Berty*⁶⁰⁵⁾ meint, er könne 1615 gestorben sein⁶⁰⁶⁾.

Keine einzige der Angaben und Beschäftigungen des *Chambige* von 1575—1613 gestattet, auch nur einen Augenblick anzunehmen, dass er zehn Jahre früher die Ehre gehabt haben könnte, wirklicher erfindender Architekt der *Petite Galerie* des Louvre zu sein. Wenn letzteres der Fall gewesen wäre, so müsste er nach dem, was damals für die königlichen Architekten üblich war, in Amt und Ehren gestiegen sein und 1594, bei Wiederaufnahme der Arbeiten des Louvre, sich betheiligt und die erste Stelle bekleidet haben.

602) *Cy gift Pierre Biard, en sont vivant maître sculpteur et architecte, lequel âgé de 50 ans est trépassé le 17me jour de Septembre 1609 . . .* Darunter stand ein Gedicht, das in folgender Weise endigt:

. . . Après avoir vu Rome, en France je revins,
Pour faire ma fortune aveque mon ouvrage;
Mais son ingratitude abaisse mon courage
Tout vient aux ignorans, rien aux hommes divins —

(Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874, S. 170.)

603) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 11 u. 68.

604) *BERTY*, a. a. O., S. 145

605) Ebendaf., Art.: *Les Chambiges*.

606) In: *LANCE*, a. a. O. (Bd. 1, S. 138) wird nach *Berty* ein *Louis Chambiges* erwähnt, der am 23. Februar 1615 zu Paris *juré-Maçon*, vielleicht ein Sohn von *Pierre II.* war.

382.
Métivier.

i) *Antoine Métivier*, Architekt der königlichen Bauten unter *Ludwig XIII.*, starb 1617 und hatte *Jean Androuet Du Cerceau* zum Nachfolger. Die Familie *Métivier*, wie die Familien *Du Cerceau* und *Brosse*, wohnten zum Theile in Verneuil-sur-Oise. Durch die Heirath von *Salomon de Brosse* mit *Fleurance Métivier* wurden die *Métiviers* auch mit den *Du Cerceau* näher verbunden.

383.
Familie Francini.

α) Von *Heinrich IV.* bis unter *Ludwig XIV.* gab es mindestens fünf Meister des Namens *Francini* (franz.: *Francine*), welche derselben Florentinischen Familie entspringen. Als Architekten, namentlich als Ingenieure für den Bau der Wasserleitungen und Fontainen, nahmen sie stets hervorragende Stellungen ein. *Guiffrey*⁶⁰⁷⁾ giebt über dieselbe eine Reihe von Nachrichten, aus denen Folgendes entnommen werden möge. Wir vereinigen, der Uebersichtlichkeit halber, alle *Francini* in einer Gruppe (siehe Fig. 247, 249, 250).

αα) *Tommaso Francini* ist der erste in der Reihe. Er schrieb am 2. Februar 1603 aus Paris an den Secretär des Grosherzogs von Toscana, dass er gern nach Toscana gegangen wäre, dass aber der König ihm keinen Urlaub gegeben habe⁶⁰⁸⁾.

Thomas Francine wird seit 1605 in St.-Germain als *Ingenieur et ayant charge des grottes et fontaines de sa Maté* erwähnt. Seit 1618 war er *ingénieur en artifices d'eaux* in allen königlichen Gebäuden; 1625 hatte er 3000 *Livres* Gehalt; 1646 war er in St.-Germain mit nur 900 *Livres* für 9 Monate angestellt. Andererseits finden wir:

ββ) *Antoine Franchine*, seinen Sohn oder jüngeren Bruder, mit 2200 *Livres* Gehalt für 9 Monate als *Ingénieur, intendant de la conduite des eaux et fontaines des maisons de sa Maté*.

γγ) *Aléxandre Franchine fontainier*, seit 1608 *fontainier, pour l'entretienement aller Wasserwerke von Fontainebleau* mit 720 *Livres* Gehalt. 1618 war er *ingenieur en fontaines* in St.-Germain mit 600 *Livres* Gehalt, zugleich mit *Denis Roux* als *fontainier*. 1636 war er *Ingénieur pour le mouvement d'eau et ornement des fontaines* in Fontainebleau, wo man ihn in den Rechnungen von 1646–48 mit 600 *Livres* Gehalt angeführt findet.

Dieser *Francine* hat einen Band unter folgendem Titel veröffentlicht: »*Livre d'architecture contenant plusieurs portiques et différentes inventions dans les cinq ordres de colonnes.*« Paris 1631. Dasselbe auch lateinisch — siehe Fig. 55, S. 235). *Abraham Boffe* hat mehrere feiner Arbeiten gestochen.

Im Jahre 1656 finden wir die beiden Söhne von *Thomas* erwähnt; es sind:

δδ) *François Francine*, »*ingénieur et intendant de la conduite et mouvement des eaux et fontaines des maisons de sa Majesté*«. Er hatte 3000 *Livres* Gehalt, und wir finden ihn noch auf einer besonderen Rechnung für St.-Germain als *François de Francine* mit 400 *Livres* Gehalt angegeben.

εε) *Pierre Francine*, Bruder des Vorigen, »*ingenieur, pour le mouvement des eaux et ornements des fontaines*« mit 400 *Livres* Gehalt jährlich. Im Jahr 1662⁶⁰⁹⁾ wurde ihm die Wasserversorgung von Versailles anvertraut, und er baute dort die berühmte Grotte der *Téthys* (Fig. 250).

C. *Denis* war unter der Oberleitung von *Francine* der erste Architekt der Wasser von Verfailes.

384.
Franqueville.

β) *Pierre de Franqueville* oder *Francheville*, in Italien *Francavilla* genannt, war ein flämischer Architekt, Maler und Bildhauer. Er ist 1553 zu Cambrai geboren, wurde erster Bildhauer *Heinrich IV.* und fertigte das Modell der Reiterstatue des Königs auf dem *Pont-Neuf* an, welches *Giovanni Bologna* und *Tacca* in Florenz ausführten. Es war das erste Reiterbild in Frankreich. *H. Martin* meint, dass *Franqueville*, dessen beste Arbeiten sich in Genua befinden, in Frankreich nicht genug geschätzt werde.

385.
Marchand.

γ) *Guillaume Marchand* oder *Marchant* (geboren um 1531, gestorben 12. October 1605) ist einer der Meister jener Zeit, aus welchen neuere Schriftsteller gern einen grossen Architekten machen möchten. Ueber ihn ist das Folgende zu erwähnen.

⁶⁰⁷⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 22–26.

⁶⁰⁸⁾ Siehe ebenda, 1876, S. 229.

⁶⁰⁹⁾ Siehe: *LANCE*, a. a. O., Bd. I, S. 273.

1590, 15. September, übergab ihm Heinrich IV. das Amt des *maître général des œuvres de maçonnerie et édifices royaux de la ville, prévôté et vicomté de Paris*.

1595, 17. Mai, erhielt er »le droit de justice sur les maçons, tailleurs de pierre, mortelliers etc.« Man hat ihn irrtümlicher Weise statt *Baptiste Du Cerceau* zum erfindenden Architekten des *Pont-Neuf* in Paris machen wollen, den er 1578 als Unternehmer begann und unter Heinrich IV. vollendet haben kann. Nach dem *Devis des ouvrages de maçonnerie de pierre de taille, briques et moillon, à chau et sable etc. . . .*, den er 1594 für das neue Schloß von St.-Germain-en-Laye anfertigte, hält ihn *Lance* irrtümlicher Weise für den Architekten dieses Gebäudes. Nach den anderen Aemtern, die er inne hatte, so wie nach den Worten von *Claude Mollet* muß man ihn für den Unternehmer fämmlichen Mauerwerkes und *Du Pérac* (Art. 374, S. 280) für den Architekten dieses Schlosses halten. Die Grabinschrift *Marchand's*⁶¹⁰⁾ und der Wortlaut jenes *Devis* für St.-Germain enthalten nichts, was zu mehr als dieser Auslegung zwingt.

Louis Marchand, Sohn des Vorigen, hatte 1596 die Zufiicherung der »survivance« der Aemter seines Vaters erhalten, die er seit 1604 ausübt.

Charles Marchand, Bruder von *Guillaume*, einer der Architekten der Stadt Paris, giebt mit *Pierre Guillain* die Form des Daches des *Hôtel-de-Ville* zu Paris und seines Dachthurmtes an. Er führte 1596 das Dach der ersten Hälfte der langen Galerie des Louvre aus.

d) *Joseph Boillot*, 1560 zu Langres geboren, Ingenieur Heinrich IV., verfaßte folgendes Werk, dessen Titel allein einen Einblick in die Gedanken damaliger Zeit gewährt: »Nouveaux portraits de Termes, pour user en l'architecture, composé et enrichi de divinités et d'animaux représentés au vrai selon l'antipathie et contrariété naturelle d'iceulx« (Langres, ohne Datum).

386.
Boillot.

e) *Claude de Chastillon* (1547—1616) war nach seinen Reisen in Frankreich, Italien und in der Schweiz oft als Militär-Ingenieur für Heinrich IV. thätig, verfertigte 1607 die Pläne zum Hospital *Saint-Louis* in Paris, baute das ehemalige *Collège de France*, die *Place Dauphine* (siehe Fig. 53, S. 208) und wird als Architekt der *Place Royale* betrachtet.

Chastillon hat eine werthvolle Sammlung von Ansichten von Frankreich hinterlassen⁶¹¹⁾.

f) *Jean Errard* aus Bar-le-Duc, Ingenieur und Architekt Heinrich IV., baute die Citadelle von Amiens, das Schloß von Sedan und verfertigte verschiedene Schriften.

387.
Chastillon.

Nach *Lance*⁶¹²⁾ führen wir noch die folgenden drei Meister an.

g) *Henri Collin* war 1601 Architekt der königlichen Bauten in Fontainebleau und 1606 »architecte maître juré du roi en son château de Fontainebleau.«

388.
Errard.

h) *Jean La Hire* oder *La Hierre* führte zwischen 1595 und 1627 verschiedene Arbeiten für den Herzog von Lothringen in Nancy aus.

389.
Sonstige Meister.

i) *Gracieux Jamin* baute für Heinrich IV. die 1609 vollendete *Cour des Cuisines* in Fontainebleau.

*Palustre*⁶¹³⁾ nennt noch außerdem die nachstehenden Meister, deren Werke in Klammern beigelegt sind:

Pierre Souffron (Schloß Cadillac, 1598—1603);

Jean Chériaud (Gewölbe von St.-Jean in Joigny, 1596);

Jean Bouillon (Lettner von St.-Florentin im Département der Yonne).

⁶¹⁰⁾ Siehe: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 255 ff. — Wir haben dort nachgewiesen, daß Graf R. de Laisteyrie in seinen *Documents inédits sur la construction du Pont-Neuf* (Paris 1882) sich über die Rolle *Marchand's* getäuscht hat.

⁶¹¹⁾ *Topographie françoise, ou représentation de plusieurs villes, bourgs, châteaux, maisons de plaisir, ruines et vestiges d'antiquités du royaume de France, dessignez par Claude Chastillon et autres, et mise en lumière par J. Boisseau, enluminé par le Roy.* Paris 1641.

⁶¹²⁾ A. a. O.

⁶¹³⁾ Siehe: *L'architecture de la Renaissance.* Paris 1892. S. 222, 469, 470, 270, 277.

γ) *Salomon de Broffé*.

390.
Seine
befondere
Wichtigkeit.

Von allen Architekten des Zeitalters *Heinrich IV.* ist *Salomon*⁶¹⁴⁾ und nicht *Jacques de Broffé*, wie man ihn seit bald 200 Jahren stets irrtümlich nennt, derjenige, der am meisten unser Interesse verdient, und zwar sowohl wegen seiner Werke, deren Charakter und der Aufmerksamkeit, die sie stets auf sich gelenkt haben, als auch wegen der verschiedenartigen, oft unsicherer Beurtheilung, die ihnen zu Theil geworden ist. Wir waren bereits mehrfach in der Lage, auf ihn hinzuweisen (siehe Art. 230, S. 209).

391.
Aus seinem
Lebenslauf.

Den Anstrengungen von *Charles Read* ist es gelungen, allmählich neues Licht über diesen Meister zu verbreiten⁶¹⁵⁾. Leider ist seine grössere Monographie über ihn niemals zu Stande gekommen⁶¹⁶⁾; dagegen hatte *Read* die grosse Freundlichkeit, mir seine sämmtlichen Notizen zu dieser Monographie während sechs Jahren anzuvertrauen und die Benutzung derselben zu gestatten.

Unter solchen Umständen halte ich es für geeignet, alle chronologischen Angaben, die wir über diesen Meister und seinen Vater kennen, der Reihe nach anzuführen. Selbst solche, die sich nur auf Familieneignisse, wie Taufen, Ehen u. s. w., beziehen, gestatten, über das Alter, den Aufenthaltsort der Meister und dadurch über die Entstehung von Gebäuden oft entscheidende Schlüsse zu ziehen. Durch die Verwandtschaft des *Salomon* mit den Architektenfamilien *Du Cerceau* und *Métivier*, durch seine engen Beziehungen mit *Du Ry* (siehe Art. 160, S. 154) können diese Angaben für spätere Forschungen nützlich sein.

392.
Jehan Broffé.

1568, 25. Juni kaufte *Jehan Broffé*, maistre architecteur, demeurant à *Verneuil-sur-Oise*, in letzterer Stadt das Grundstück *Mont-la-Ville*, einerseits an den *rû Macart*, andererseits an die *Grand' rue* grenzend.

1578 war *Jehan de Broffes* (sic) architecte et secrétaire d'icelle dame (Königin *Margot*, erste Frau von *Heinrich IV.*).

1579 bekleidete *Jehan de la Broffé* (sic) gleichfalls diese Stellung bei der Königin *Margot*.

393.
Salomon de Broffé.

Salomon de Broffé ist zwischen 1552 und 1562 geboren und wurde am 26. December 1626 beerdigt.

1582 ist er in den Registern von *Verneuil-sur-Oise* bereits als verheirathet angeführt.

1588, 9. November, waren *Salomon Broffé* und seine Frau Pathen in *Verneuil*.

1593, 3. Mai. Bis zu diesem Datum befand sich *Salomon* in *Verneuil*.

1606. Erbauung des ersten Tempels von *Charenton* (vielleicht durch *Salomon*).

1607 schrieb *Salomon* seinen Namen in ein Album von Zeichnungen, welches später seinem untergebenen Architekten *Du Ry* gehörte.

1611, 6. October, bat *Maria von Medici* die Grofsherzogin von Toscana um die Pläne des *Palazzo Pitti* zu Florenz, als Anhaltspunkt für ihren zu erbauenden Luxemburg-Palaft.

⁶¹⁴⁾ Die offiziellen Rechnungen der königlichen Bauten von 1615—24, ferner der *Abbé de Marolles* (im Catalogue de livres, d'estampes etc. 1666) nennen ihn *Salomon*. Eben so heißt er auf den Stichen von *Marot*. *Mariette* in seinem *Abécédaire* hebt ebenfalls den Irrthum derjenigen hervor, die ihn *Jacques* heißen. *Sauval* nennt ihn zuerst *Jacques* und dann *Salomon*. Die meisten Schriftsteller von 1640 bis auf den heutigen Tag begehen den Irrthum, ihn *Jacques* zu nennen. Selbst durch die nach ihm benannte Straße in Paris wiederholte man den Irrthum, bis er auf *Read's* Verlangen berichtigte wurde. (Siehe: *READ, Ch. Salomon de Broffé, l'architecte de Henri IV. et de Marie de Médicis*. Sonderabdruck aus: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. 41 [1881], S. 13.)

⁶¹⁵⁾ *Read* hat aus den Tauf-, Ehe- und Beerdigungsregistern der alten reformierten Kirche von Paris, die er 1855 entdeckte, eine Menge wertvoller, fester Anhaltspunkte für die Künstler dieser Zeit gewonnen. Leider sind diese Register, ehe *Read*, *Graf Jules Delaborde* und Andere sie vollständig auszutzen konnten, während der Commune 1871 im Justizpalast verbrannt worden.

⁶¹⁶⁾ *Berty, Lance* und die *Archives de l'Art français*, verweisen seit 1860 fortwährend auf die Arbeit, die *Read* über *Salomon de Broffé* vorbereitete. Von ihm sind bloß folgende drei Studien erschienen: a) In der *France Prothstante*, 2. Aufl., Bd. III, Fasc. V (Paris 1881); b) *Salomon de Broffé, l'architecte de Henri IV. et de Marie de Médicis* in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. XLI (1881); c) *Les de Broffé et les Du Cerceau architectes parisiens* in: *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Jahrg. IX. (1882), S. 148.

1612, 27. October, wurde der nach *Salomon's* Entwurf auszuführende Bau des Aquäducts von Arcueil an *Jehan Coing* in Accord gegeben.

1613, 12. Februar bis 28. Juni, stellte *De Broffé* verschiedene Quittungen als Architekt des *Hôtel de Bouillon*, später *de Liancourt* in der *Rue de Seine* zu Paris aus. *De Broffé* wohnte *Rue des »Vicelz-Augustins«* zu Paris⁶¹⁷⁾.

1613. Beginn der Anlage des Luxemburg-Gartens in Paris.

1613, 20. März. Beginn des Schloßbaues zu Coulommiers. *De Broffé* und andere Meister bestimmen die Baufluchten.

1613, 17. Juli. Grundsteinlegung des Aquäducts von Arcueil.

1614. Angeblich Beginn des Schlosses Blérencourt.

1615 wurde mit den Fundamenten des Luxemburg-Palastes begonnen.

1615—17 leitete *De Broffé* verschiedene Arbeiten für *Maria von Medici* im Schloß zu Monceaux-en-Brie⁶¹⁸⁾.

1616 wird er als *noble homme Salomon de Broffé, architecte du Roy*, Besitzer des Lehens von Saint-Quentin zu Verneuil, bezeichnet, am Ort genannt Montlaville.

1616, 14. Juli. Grundsteinlegung der Façade von *St.-Gervais* zu Paris.

1616 war der Luxemburg-Palast im Bau begriffen.

Aus dem Jahre 1616 stammt folgende Notiz: *Salomon Broffé, architecte général des bastimens du Roy et de la Royne, mère de sa Majesté, la somme de 300 livres pour les gaiges attribuez et appartenant à la dite charge.*

1617, 6. Februar, wurde *Salomon* zweiter Vormund der Kinder von *Jacques II. Du Cerceau*, seines Onkels.

1617 war sein Sohn *Paul* bereits mit *Anna Bourrée* (?) verheirathet.

1617, 19. April, Grundsteinlegung der Capuzinerkirche von Coulommiers durch *Catharina von Gonzaga*.

1618 reiste *Salomon* im April nach Rennes, um die Pläne für das *Palais du Parlement de Bretagne* anzufertigen.

1618, 7. März. Brand der *Grand' Salle* des Justizpalastes zu Paris.

1618, 23. August, wurden die Aufenthaltskosten von *De Broffé* im Wirthshaus zur Harfe in Rennes bezahlt.

1619 bezeichnete der *Mercure français* den im Bau begriffenen neuen Saal als: »toute voûtée, les piliers carrés, et plus belle beaucoup qu'elle n'eftoit«.

1619. Neue Ausgabe von *Jean Bullant's* »Reigle générale d'Architecture etc. (siehe Art. 145, S. 138) *revue et corrigée par Monsieur de Broffé architecte du Roy.*«

Schon vor 1619 befand sich *Salomon's* Sohn, *Paul de Broffé*, unter den Architekten des Königs. 1624 hatte er jährlich 800 *Livres* Gehalt.

1619, 11. Januar, reiste der ausführende Architekt des Parlamentsgebäudes zu Rennes nach Paris, um *De Broffé* zu consultiren, und wartete sechs Wochen auf feine Rückkehr.

1619, 18. Juli, wurde *Salomon* im Ehevertrag seiner Tochter *Marthe* als *Sieur du Plessis* bezeichnet, vom Lehen Plessis-Pomeraye bei Verneuil-sur-Oise in der Richtung von Senlis.

1619 oder 1620 fand eine Reise von *De Broffé* nach Orléans statt.

1620, Juni, gab *De Broffé* aus Paris schriftliche Anordnungen für den Palast zu Rennes.

1621 wurde die Façade von *St.-Gervais* zu Paris vollendet.

1621. Brand des Tempels zu Charenton.

1620 oder 1621 war der Luxemburg-Palast so weit vollendet, dass man sich bezüglich der Ausmalung der Galerien an *Rubens* wandte.

1622, 12. November, wurde bereits in der Capelle der *Grand' Salle* des Justizpalastes die Messe gelesen, obgleich 1623 die Arbeiten an derselben noch nicht ganz fertig waren.

1623, 16. Juni, unterzeichneten der Unternehmer *Noretz* und die Deputirten *Marbault* und *Hureau* den auszuführenden Grundriss des neuen *Temple* von Charenton.

1623 fertigte *Salomon* eine Zeichnung des Papstes *Gregor XV.* an.

1624. Vollendung des Aquäducts von Arcueil.

⁶¹⁷⁾ Siehe: *Bulletin de la Société de l'Historie de Paris* 1881, S. 103.

⁶¹⁸⁾ In den Jahren 1615—17 lässt *Salomon de Broffé, architecte général des bastimens du Roy et de la dite dame Royne*, verschiedene Arbeiten im Schloß Monceau-en-Brie ausführen; im Jahr 1615 werden Zahlungsbefehle durch *De Broffé* an Stelle des *trésorier général et comptable M. Florent d'Argouges* gegeben.

1625, 13. Juli. Einweihung der Capuzinerkirche von Coulommiers.

1626, 9. December, wurde *Salomon* auf dem Friedhof des *Saints-Pères* zu Paris beerdigt. Dort ist er als »*Salomon de Brosse, ingenieur et architecte des bastimens du Roy, natif de Verneuil*« und auf dem Duplicate des Scheines als »*architecte de la Royné-mère*« bezeichnet.

1632, 20. Mai, lebte noch seine Frau, *Fleurance Mestivier*; am 17. März 1634 wird sie als gestorben bezeichnet.

394.
Verhältnis
zu anderen
Architekten.

Aus verschiedenen Stellen in den Bruchstücken damaliger Acten und Rechnungen scheint hervorzugehen, dass die Bande der Verwandtschaft und Freundschaft, welche zwischen den Architektenfamilien *De Brosse*, *Du Cerceau*, *Métivier* und *Du Ry* bestanden, oft einen bestimmenden Einfluss auf die Ernennungen der Meister und auf die Entstehung gewisser Gebäude ausgeübt haben. Es ist somit von doppelter Wichtigkeit, diese Beziehungen möglichst richtig fest zu stellen.

395.
Verhältnis
zu den
Du Cerceau's.

Erst um 1880 scheint man die Beziehungen und später die Verwandtschaft zwischen den Familien *Du Cerceau* und *De Brosse* entdeckt zu haben. Längere Zeit blieb man über den genauen Grad derselben im Unklaren. Wir haben bereits in Art. 161 (S. 154) davon gesprochen, müssen aber nunmehr hier die Beweise für unsre Annahme bieten.

Flammermont vermutete, *Jean Brosse* könne ein Schüler des berühmten *Androuet*, dessen Schwester er geheirathet hatte, sein⁶¹⁹⁾. *Read*, indem er schreibt, »que c'est par sa mère, *Julienne Androuet*, que *Salomon de Brosse* était neveu de *Jacques Androuet Du Cerceau*,« nimmt offenbar dieselbe Verwandtschaft an, indem er unter letzterer Bezeichnung ohne Zweifel an *Jacques I.* denkt. Auf Grund dieser Angaben hatten auch wir dieses Verwandtschaftsverhältnis angenommen. Als wir jedoch später in den königlichen Rechnungen *Jacques II. Du Cerceau* als den Onkel von *Salomon de Brosse* bezeichnet fahen, mussten wir uns fragen, ob ihre Angabe wörtlich zu nehmen sei und ob *Jehan Brosse* wirklich die Tochter und nicht die Schwester von *Jacques I. Du Cerceau* geheirathet habe. Dieser Grad von Verwandtschaft ist defthalb von großer Wichtigkeit, weil er auf die Autorschaft des so interessanten Schlosses von *Verneuil-sur-Oise* (siehe Art. 160, S. 151) ein entscheidendes Licht werfen kann. *Palustre* glaubte in *Jehan Brosse* den Meister des Schlosses zu sehen, während wir die Erfindung der Entwürfe *Du Cerceau* zuschreiben. In den von uns geschilderten Verhältnissen⁶²⁰⁾ musste die Frage erst recht zu Gunsten *Du Cerceau's* entschieden werden, wenn *Brosse* sein Schwiegersohn und nicht sein Schwager war.

Weder *Flammermont* und *Guiffrey*, noch *Read* hatten die Texte mitgetheilt, auf welchen ihre Annahme beruhte. Ich wandte mich defthalb an *M. Gustave Macon*, Archivar des *Herzogs von Aumale* in Chantilly, um wo möglich den Text, auf den sich *Flammermont* stützte, zu erhalten. Es stellte sich heraus, dass die betreffende Stelle, die ich hier mittheile, an sich keinerlei Auffschluss über den Verwandtschaftsgrad von *Julienne Androuet* mit *Jacques I. Du Cerceau* giebt⁶²¹⁾.

Zum Glück ward es mir möglich, vermittels eines anderen Actenstückes, das

⁶¹⁹⁾ Siehe: *Bulletin de la Société de l'Historie de Paris et de l'Ile-de-France*, Jahrg. 9, Lief. 5 (1882), S. 145—151. — *L. M. Tifférand* und *Charles Read* berichtigen einige Irrthümer des *H. Guiffrey* ebenda, Lief. 4.

⁶²⁰⁾ Siehe: *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 82.

⁶²¹⁾ *Macon* hat die ganze »Serie Verneuil« durchgesehen und für mich Abschriften von sämmtlichen auf die *Du Cerceau* und *De Brosse* bezüglichen Stellen gemacht. Ich spreche ihm hiermit für diese grosse Gefälligkeit meinen verbindlichsten Dank aus. Die betreffende Stelle heisst: »*Julienne Androuet, veuve de feu Jehan Brosse, luy vivant me architecteur, demeurant à Verneuil-sur-Oise, en son nom et comme tutrice et curatrice des enfants dudit defunct et d'elle, a dict et déclare quelle advoe tenir . . . Une maison, chambres, granches (sic), esables, jardin et lieu comme il se comporte, assis à Verneuil devant la croix d'Amont la ville . . . (et 5 pièces de terre)*«. *Terrier de Verneuil, déclaration du 12 Septembre 1585.*«

mir von *Baron Pichon* in Paris mitgetheilt worden war, über diesen Punkt einen sicheren Schluss ziehen zu können. Dies ist eine Vollmacht, die *Jacques II. Du Cerceau* am 23. Mai 1597 in seinem Namen und dem von vier Frauen⁶²²⁾ als Miterben eines Hauses, das sein Vater *Jacques I.* in Montargis gekauft hatte, unterzeichnet hat. Unter diesen ist in erster Reihe *Julienne Androuet*, Wittwe von Meister *Jehan Brosse* in Verneuil, angeführt. Man versteht nicht, wie *Julienne*, die spätestens schon 1561 in Verneuil verheirathet war und sich dort niedergelassen hatte, wenn sie bloß Schwester von *Jacques I.* gewesen wäre, mit seinen Kindern auf gleichem Fusse Miterbin eines Hauses sein konnte, welches *Jacques I.*, vermutlich erst etwas später, in Montargis gekauft hatte. War dagegen *Julienne* eine Tochter von *Jacques I.*, so erscheint dieses Erbtheil ganz natürlich. Außerdem werden aber die Vollmachtgebenden als Miterben der Nachlassenschaft des seligen Meister *Jacques Androuet*, »ihres Vaters«, bezeichnet. Hieraus ergiebt sich mit Bestimmtheit, dass *Julienne* die Tochter *Jacques I.* und Schwester *Jacques II.* war. Somit ist die Angabe der königlichen Rechnungen, dass letzterer Onkel *Salomon's de Brosse* sei, wörtlich richtig.

Der Wortlaut dieser Angaben ist von *Guiffrey* zuerst mitgetheilt worden⁶²³⁾. Wir lassen ihn hier nach der Abschrift folgen, die einer der Archivare, *Vicomte Delaborde*, die Freundlichkeit hatte, für uns anzufertigen⁶²⁴⁾. Für das Ansehen und die bedeutende Rolle von *De Brosse* sind diese Angaben besonders wichtig.

Guiffrey hob die Thatsache hervor, dass, als 1625, wegen der schlechten Zeiten, das Gehalt aller königlichen Meister um die Hälfte reducirt werden musste, dasjenige von *Salomon de Brosse* voll bezahlt wurde, »ohne irgend welchen Abzug, in Anbetracht seines Verdienstes und des gegenwärtigen und gewöhnlichen Dienstes, den er seiner Majestät leistet«. *Berty* hatte bereits nachgewiesen, dass dieser Abzug des Gehaltes der anderen Künstler schon 1624 stattgefunden hat⁶²⁵⁾.

Da *Salomon de Brosse* bereits 1582 mit *Fleurence Mestivier* in Verneuil verheirathet war, ferner aber selbst hier geboren wurde, so ist sein Vater *Jehan Brosse* nicht erst 1568, wie bisher angenommen wurde, als er ein Haus in Verneuil kaufte, dorthin gezogen, sondern spätestens 1562, falls *Salomon* schon mit 20 Jahren verheirathet hätte. Eben so kann die Heirath des *Jehan Brosse* mit *Julienne Du Cerceau* nicht später als 1561 stattgefunden haben.

396.
Du Cerceau
Architekt
des Schlosses
zu
Verneuil.

622) 1) Noble homme *Jacques Androuet architecte du Roy, s. (ieur) du Cerceau pour luy et comme ayant les droits cédés de honnête femme *Julienne Androuet* Vve de defunt Me *Jehan Brosse* (sic) vivt architecte demt à Verneuil.*

2) Dame Marguerite de Regnidort Vve de defunt noble hon Me *Baptiste Androuet* du Cerceau vivant aussi architecte du Roy ou nom et coe mère et tutrice des enfants mineurs dudit defunt et d'elle.

3) Constance Androuet Vve de defunt Me *Robert Mayouil* vivt prevoſt de Mony demt rue S. Thomas du Louvre.

Donnant procuration à ... pour compaſoir en leurs noms devant le prevoſt de Montargis en la cause en laquelle Me Georges d'Asnières pro ... au baillage de Gien et *Elisabeth Androuet* sa femme sont poursuivis et ajournez a la requete de Erme? *Bailly* et sa femme ... comme detenteurs en partie d'une maison assise en la rue des Juifs en la dite ville de Montargis appartenant aus dits constituant, femme dudit d'Asnières et aux autres leurs cohéritiers de la succession de feu Me *Jacques Androuet* leur père laquelle les dits *Pierre* et *Etienne Strumetz* et *Bailly* prétendent eſtre ſujets de 10 s. T. de rente et plusr années d'arrérages à eux demandes ... la d. procuration ... de ſommer les héritiers de defunt G. de Fert Coe ayant vendu audit defunt Androuet cette maison ſous charge de rente.

623) In: *Nouvelles Archives de l'Art français*, Jahrg. 1872, S. 1 ff.

624) *Archives Nationales*, Registre ancienement coté O 10632, et actuellement O¹⁶ 2387. — Das Register enthält eine Serie von Gehaltslisten der Beamten der Schlösser des Louvre, Tuilleries, Vincennes, Fontainebleau etc. von 1605—56.

Salomon d' Brosse kommt in den Jahren 1618 und 1625 in folgender Form vor:

Fol. 15^r. année 1618. *Officiers qui ont gaiges pour servir en toutes les maisons et bastimens de Sa Majesté.*

A. *Salomon de Brosse*, architecte, tant pour les gaiges anciens que d'augmentation par le decedz du feu Sieur du Cerceau, son oncle, la ſomme de (2400 livr.) IIm IIIIm livres.

Fol. 26^r. année 1625. Wörtlich dieselbe Angabe mit folgendem wichtigem Zufatz: ... son oncle et sans aucun retranchement attendu son mérite et le service actuel et ordinaire qu'il rend à sa dite Majesté la ſomme de IIm IIIIm livres.

625) *BERTY*, A. *Topographie historique du Vieux Paris* etc. Fortgefz. von H. *LEGRAND*. Paris 1866—68. Bd. II. S. 204 u. 218. (Auf Grund eines Registers in der Sorbonne.)

Durch diese Feststellung ist man genöthigt, den Beginn des berühmten Schlosses zu Verneuil, dessen Bau allein den dauernden Aufenthalt von Architekten in einem solchen Dorfe erklären kann, um mehrere Jahre früher und spätestens 1561 zu setzen. Da es ferner ganz unlogisch wäre, anzunehmen, dass *Du Cerceau*, der bereits um 1560 viele Werke veröffentlicht hatte, den Titel eines *Architecte du Roi* führte, vom König und dessen Mutter fernere Bestellungen hatte, einfach als Gehilfe oder Angestellter seines Schwiegersohnes gewirkt hätte, der sogar noch im Jahr 1568 blos *maistre architecteur demeurant à Verneuil* war, so ist es durch diese verschiedenen Verhältnisse zweifellos fest gestellt, dass *Du Cerceau* und nicht sein Schwiegersohn *Jehan Brosse* der Schöpfer des Schlosses Verneuil war.

Diese endgiltige Richtigstellung ist nicht nur für die Beurtheilung der Persönlichkeit des alten *Du Cerceau* und seiner Rolle von besonderer Wichtigkeit; sie gestattet das weitere Verhältniss der beiden Familien *Du Cerceau* und *De Brosse* besser zu würdigen, eben so den Ursprung gewisser Elemente des Schlossbaues genauer zu erkennen.

Read nimmt an, dass die Frau *Salomon's*, *Fleurance Mestivier*, die Schwester des königlichen Architekten *Antoine Mestivier* war, dessen Nachfolger *Jean Androuet Du Cerceau* am 30. September 1617 wurde (siehe Art. 382, S. 286).

Bei den später zu besprechenden Bauten zu Coulommiers und Monceaux werden wir noch einen anderen Architekten und Landsmann aus Verneuil⁶²⁶⁾ für *Salomon de Brosse* thätig sehen, nämlich *Charles Du Ry*, den Vater eines bekannten Architekten Geschlechts. *Read* glaubt in ihm einen Schüler und Freund *Salomon's* zu sehen. Sollte er etwa auch der Schwiegersohn gewesen sein, der ihn 1618 nach Rennes begleitete?

Enge Beziehungen *Du Ry's* zu *De Brosse* scheinen noch aus Folgendem eine Bestätigung zu erfahren.

Durch den Architekten *Henri Labrouste* bekam *Read* einen Band Originalzeichnungen von *De Brosse* zu sehen, in welchem die nachstehenden Notizen standen:

Le présent livre appartient à Charles Du Ry, architecte des bastimens du Roy, travaillant pour Madame la duchesse de Longueville à son château de Coulommiers en Brie, en l'année que ledit château a été commencé, l'an 1613. —

In einer älteren Notiz heißt es: »... *Charles Du Ry demeurant à Verneuil sur Oise*« und eine dasselbst ausdrückliche Notiz lautete: »*Je suis à de Brosse, mil six cent sept*«, und dann: »*Je suis à Du Ry.*«

In dem erwähnten Artikel der Zeitschrift »*France Protestante*« gibt *Read* ein kurzes Verzeichniß der Zeichnungen auf den 49 Blättern dieses Albums. Weder *H. Read*, noch die Familie des früheren Besitzers konnten mir angeben, wo es sich befindet.

Das enge Verhältnis zwischen diesen hugenottischen Architekten, für welche Verneuil-sur-Oise eine zweite Heimath geworden war, werden wir in der dritten Generation zwischen *Jean I. Du Cerceau* und *Paul de Brosse*, Sohn *Salomon's*, weiter geführt sehen. Diese Intimität geht ferner aus der Wahl der Pathen hervor, die ein anderer Architekt für seine Kinder wählte.

Ueber die architektonische Ausbildung *Salomon's* haben wir gar keine Nachrichten. Da jedoch *Read* mit Recht hervorhebt, dass seine beiden großen Schlossbauten, der Luxemburg-Palast und das Schloss zu Coulommiers, etwas an das Schloss von Verneuil erinnern, so wird die schon an sich natürliche Vermuthung, *Salomon* habe von seinem Vater und Großonkel *Du Cerceau* Unterricht empfangen, bekräftigt.

⁶²⁶⁾ Nach einigen wäre *Charles Du Ry* aus Argentan. *Read* sagt, dass der Name *Du Ry* mehrfach in den Registern von Verneuil vorkomme.

Eben so wenig wissen wir, ob *De Brosse* jemals in Italien war. Bei der ausschliesslich italo-antiken Richtung seines Stils in seiner Anwendung auf die französischen Bedürfnisse möchte man einen längeren Aufenthalt in Italien annehmen. Er könnte in die Zeit von 1593—1612, wo wir jede Spur über den Aufenthalt von *De Brosse* verlieren, gefallen sein. Dagegen spricht jedoch, dass er bereits 1582 verheirathet war.

Andererseits ist in damaliger Zeit, und besonders in den Verhältnissen *Salomon's*, ein Aufenthalt in Italien nicht durchaus nothwendig, um den Stil, den er sich aneignete, zu erklären. Er war bereits zwei Jahre verheirathet, als sein Grofsonkel *Du Cerceau* sein letztes Werk veröffentlichte, und somit in der Lage, lange Zeit hindurch dessen Unterricht zu geniesen. Der alte *Du Cerceau* aber wusste über die letzte Manier *Bramante's*, aus welcher er Zeichnungen und Modelle gesehen und gemessen hatte, mehr, als die meisten von uns. Er hatte, wie seine Zeichnungen oft beweisen, zum Theile errathen lassen, einen solchen Schatz italienischer Architekturkenntnisse der goldenen Zeit mitgebracht, dass *Salomon* aus dieser Quelle alles Italienische in seinem Stil hätte schöpfen können, falls er selbst nicht dazu gekommen sein sollte, Italien zu bereisen.

Für einen Aufenthalt in Italien würde, neben der immer gröfseren Anziehungskraft dieses Landes in damaliger Zeit, vielleicht am meisten eine gewisse Verwandtschaft des strengen Stils dieses Hugenotten mit den bereits genannten strengen Meistern der Gegenreformation in Oberitalien sprechen (siehe Art. 278, S. 228).

Zum besseren Verständniß führen wir die Namen dieser Italiener nochmals an und geben bei einigen in Klammern diejenigen ihrer Werke, an welchen sich die Stilverwandtschaft am deutlichsten zeigt: *Palladio*, *Domenico Cortoni* (die *Gran Guardia* zu Verona, 1614), *Pellegrino Tibaldi* (der Hof des *Archivescovado* zu Mailand, 1570—98), *Fabio Mangone* (die Höfe des *Collegio Elveticus* zu Mailand, zwischen 1610 und 1629) und *Francesco Ricchini* (der Hof des *Palazzo di Brera* zu Mailand, erst seit 1651). Diese Stilverwandtschaft ist zum mindesten der Beweis, dass in beiden Ländern in gewissen Kreisen eine gemeinsame Strömung geistigen Ernstes wehte. Auch bei *Ammanati* findet man zuweilen, wie bei obigen Meistern, dieses Festhalten am strengen Stil der letzten Manier *Bramante's*.

Merkwürdigerweise ist sowohl gelegentlich des Luxemburg-Palaestes, als auch des Schlosses zu Coulommiers⁶²⁷⁾ behauptet worden, die Zeichnung zu beiden sei aus Italien gekommen⁶²⁸⁾. Wörtlich aufgefasst ist dies sicher unrichtig. Diese Art der Ueberlieferung könnte aber entweder bedeuten sollen, dass *De Brosse* in Italien war oder, wie beim erstgenannten Palaest, einfach auf die italienischen Elemente hinweisen, die, wie wir sehen werden, unleugbar aus Florenz stammen.

Nicht am wenigsten befremdend ist, dass wir über die Bauthätigkeit eines so berühmten Baumeisters bis mindestens in sein fünfzigstes Jahr gar nichts wissen. *Read* meint, er könne nach 1593 im Schloss Monceaux-en-Brie Arbeiten für *Heinrich IV.* und *Gabrielle d'Estrées* ausgeführt haben. Dies wäre um so eher möglich, als die Leitung dieser Arbeiten seinem Onkel *Jacques II. Du Cerceau* zugeschrieben wird und *De Brosse* dort auch später für *Maria von Medici* arbeitete. Eben so könnte

399.
Verhältnisse
zu den
strengen
Italienern.

400.
Vermuthungen
über seine
frühere
Tätigkeit.

⁶²⁷⁾ *Le palais du Luxembourg et le château de Coulommiers ont même paternité, même âge, ce sont deux frères qui, malgré quelques dissimilarités d'expression, ont même taille, même allure, qui proviennent d'un même type original.* (Siehe: DAUVERGNE, A. *Notice sur le château neuf et l'église des Capucins de Coulommiers*. Paris und Caen 1853. S. 9.)

⁶²⁸⁾ Dauvergne sagt gelegentlich des Schlosses zu Coulommiers von *De Brosse*: «... que l'artiste dont la gloire domine le règne de Louis XIII, ait consenti à se mettre à la suite de quelque élevé du Bernin, de Bernin lui-même, voilà ce qui est impossible! evidemment, MM. de Fleigny et Cordier ont été abusés par quelque tradition.»

er, weil er 1623 den zweiten Tempel zu Charenton baute, vielleicht, wie *Read* meint, schon den ersten, 1606 erbauten errichtet haben. Nicht unmöglich wäre endlich, daß *Salomon* das Hôtel der *Reine Margot* in Paris gebaut hätte, welches angeblich 1606 begonnen wurde, da in den Jahren 1578 und 1579 der Vater von *Salomon* schon ihr Architekt und Secretär war. Da *Maria von Medici* bereits 1611 mit den Vorbereitungen zum Bau ihres Luxemburg-Palaestes sich beschäftigte, ist es eher wahrscheinlich, daß sie schon damals hierüber mit *Salomon* Berathungen hatte. Jedenfalls lässt die Errichtung eines wichtigen Baues, wie der Aquädukt von Arcueil, auf eine nicht unbedeutende vorhergegangene Bauthätigkeit schließen.

Die hervorragende Thätigkeit, die wir bei *De Brosse*, wenigstens in den vierzehn letzten Lebensjahren, verfolgen könnten, führte ihn zu einem gewissen Wohlstand und einer besonders geachteten Stellung unter den königlichen Architekten. Er hatte eine Wohnung im Luxemburg-Palast, den er erbaut hatte; außer dem kleinen noch erhaltenen *Manoir* und Grundstück Mont-la-Ville in Verneuil selbst besaß er in der Nähe das kleine Lehen von Plessis-Pomeraye und führte daher den Titel »*Sieur du Plessis*«, den wir, wie in Art. 393 (S. 289) schon gesagt, im Ehecontract seiner Tochter *Martha* antreffen.

401.
Bauwerke.

Von den wichtigeren Werken *Salomon's* wird im Folgenden eingehender die Rede sein. Hier besprechen wir nur diejenigen, für deren Vorführung sich keine Gelegenheit mehr bieten wird, und erwähnen von ersteren nur so viel, als nötig ist, um uns ein Bild vom Stil des Meisters und der Stellung, die er einnimmt, machen zu können.

Der Aquädukt von Arcueil bei Paris wird als ein an die Arbeiten der Römer erinnerndes Bauwerk gerühmt und wurde unternommen, um die Gärten der Königin, den Luxemburg-Palast und sein Quartier mit Wasser zu versorgen.

Am 17. Juli 1613 wurde durch den jungen König der Grundstein dazu gelegt. Am 27. October 1612 war der Bau im Accord für 460000 *Livres* an *Jehan Coing* übergeben worden; er wurde 1624 vollendet. Er ist ca. 390 m lang und 24 m hoch. Mit seinen 24 etwa 8 m weiten Arcaden und etwa halb so breiten, durch Strebepfeiler verstärkten Pfeilern macht er einen sehr monumentalen, dabei etwas massiven Eindruck. Seine Rundbogen, wie die im *Palais de Justice* zu Paris, erscheinen breit und weit gespannt⁶²⁹.

Das von *Primaticcio* erbaute Schloß Monceaux-en-Brie ist nicht allein *Jacques II. Du Cerceau*, sondern auch *Salomon de Brosse* zugeschrieben worden (siehe Art. 167, S. 162 u. Art. 375, S. 282⁶³⁰).

Charles Du Ry, bezeichnet als *maître maçon à Paris*, arbeitete 1615 mit *Sebastien Jacquet, entrepreneur de la maçonnerie du Jeu de Paulme*, und *Pierre Fourrault, maître maçon, tailleur de pierres, demeurant au dict Monceaux*, unter der Oberleitung von *Salomon de Brosse* am Schloß von Monceaux. Die Unternehmer der Dachdecker- und Zimmerarbeiten werden ebenfalls genannt.

Da von diesem Schloß nur noch kleine Fragmente erhalten sind, ist es nicht möglich, sich ein Urtheil über die Ausdehnung der Arbeiten, die *Heinrich IV.* (siehe Art. 400, S. 293) und später *Maria von Medici* hier vornahmen, zu bilden. *Palustre* meint, der Eingangspavillon (Fig. 116) könnte damals entstanden sein; er war jedoch über diesen Bau ungenügend unterrichtet. Die Gründe für diese Ansicht sind keineswegs zwingend. Es könnte sich hauptsächlich um innere Arbeiten und um Vollendung der Gebäude um den äußeren Hof und der Gartenterrassen gehandelt haben⁶³¹.

⁶²⁹) Abgebildet in: *PLANAT, P. Encyclopédie de l'architecture*. Paris 1888—92. Bd. I, S. 224.

⁶³⁰) *De Brosse a construit aussi pour la Belle Gabrielle le Château de Monceaux près de Meaux; ce monument... est un de ceux qui sont le plus d'honneur à cet artiste.* (*Biographie universelle*.)

⁶³¹) Das Register K. K. 193 der *Archives nationales* enthält Rechnungen der Bauten der Königin-Mutter und des Königs von 1614—20 und Zahlungen für Monceaux. *Brosse* als *architecte ordinaire de la reine mère* kommt darin vor.

Das berühmte Schloss Blérencourt, zwischen Noyon und Laon, 1612 oder 1614 begonnen, wird, wie wir sehen werden, als ein Werk von *De Brosse* angeführt. Nicht minder bedeutend war das Schloss zu Coulommiers (Fig. 136 u. 272).

Am 7. März 1613 brannte die berühmte *Grand' Salle* des Justizpalastes zu Paris ab. *De Brosse* wurde mit dem Neubau beauftragt, den er 1622 vollendete.

Im Jahr 1618 wurde *De Brosse* wegen der Arbeiten des *Palais du Parlement* der Bretagne nach Rennes berufen. Er reiste mit seinem Schwiegersohne, dessen Namen unbekannt ist, dahin, kam am 8. August dort an und blieb bis zum 22. August dafelbst. Seine Pläne wurden angenommen. Die Façade wurde erst 1654 fertig, aber nach dem großen Brand (1726) von *Gabriel* umgebaut. *Ad. Ramée*, der 1865 diese Details an *H. Read* mittheilt, war damals *Substitut du Procureur général* in Rennes und sagt, *Gabriel* habe eine noch vorhandene Zeichnung der Façade von *De Brosse* anfertigen lassen.

Die Façade der Kirche *St.-Gervais* (1616–21) war eigentlich die erste nicht gotische Kirchenfaçade, die in Paris zur Ausführung gelangte. Dieser Umstand, neben ihren wirklichen Eigenschaften als unabhängige Composition, mag zu ihrem großen anhaltenden Ruhme beigetragen haben.

Salomon's Façade der kleinen Kapuzinerkirche zu Coulommiers (Fig. 165) ist ebenfalls interessant.

De Brosse errichtete 1623 für die Hugenotten den berühmten Tempel zu Charenton, von dem im Folgenden die Rede sein wird.

Nach einer mündlichen Angabe *Destailleur's* gäbe es einen starken Band Originalzeichnungen von *Salomon de Brosse*, verschieden von dem früher erwähnten, im Schloss Monjeu (Talleyrand⁶³²⁾ bei Autun.

Unter den Werken von *Michel Lasne* gibt es einen großen Kupferstich zur Erinnerung an Papst *Gregor XV.*, mit der Angabe »*Salomon de Brosse inuen. Micael Afinius sculp.*«. Er stellt den Papst, auf einem Thron sitzend, unter einem Triumphbogen, dar.

*Sauval*⁶³³⁾ röhmt das Rustica-Eingangsportal des *Hôtel de Soissons* zu Paris als eines der Meisterwerke von *De Brosse* und fügt hinzu: »bis dahin hatte Niemand in Frankreich daran gedacht, die Paläste mit Portalen von so außerordentlicher und majestätischer Größe zu zieren«. *Brice*⁶³⁴⁾ schreibt ihm ein großes Rustica-Portal hinter der Kirche der *Grands Augustins* in Paris zu.

Die Werke von *Salomon de Brosse* haben gewissermaßen den Charakter einer vereinzelten Erscheinung in der französischen Architektur. Auch Andere scheinen dies gefühlt zu haben, ohne zu einem klaren Urtheil über deren Wesen und zum Verständniß der Rolle ihres Baumeisters gelangt zu sein.

Von der Begeisterung zweier Jahrhunderte für die Façade von *St.-Gervais* ist man in eine Phase gelangt, in welcher man andere Forderungen an die Architektur stellen zu müssen glaubt. Es ist um so interessanter, daß trotzdem, wie folgende Urtheile zeigen, die Werke von *De Brosse* die Aufmerksamkeit auf diesen Meister lenken.

»Der große Saal des *Pas-Perdus* im Justizpalast zu Paris,« schreibt *Henri Martin*, »und namentlich der Aquädukt von Arcueil bei Paris, nach den Römern erneuert, beweisen, daß in einer anderen Epoche *De Brosse* ein großer Architekt hätte sein können.«

402.
Stellung
Salomon's
in der
Architektur.

⁶³²⁾ Für den Präfidenten *Janin* erbaut.

⁶³³⁾ In: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. Paris 1724. Bd. II, S. 216.

⁶³⁴⁾ *BRICE, G. Description de Paris*. Paris 1685. Ausg. von 1752. Bd. IV, S. 109.

Mit vollem Recht nennt *Leon Vaudoyer*, einer der bedeutendsten und auch gebildetsten französischen Architekten dieses Jahrhundertes, *Salomon de Brosse* einen *Architecte éminent, dont les œuvres jettent encore quelque éclat sur l'architecture française au moment où elle était menacée d'une décadence prochaine*⁶³⁵). Zwei Jahre früher hatten ihn derselbe *Vaudoyer* und *Albert Lenoir* an die Seite der grossen französischen Architekten des XVI. Jahrhundertes gestellt⁶³⁶.

Lemonnier fragt sich, warum *Salomon de Brosse*, der doch kenntnisreich, talentvoll und sogar grosser Conceptionen fähig war, nicht einen grösseren Platz in der Geschichte einnimmt? Schliesst er einen Stil ab, oder beginnt er einen? Hat er eher Einflüsse empfangen, als solche ausgeübt? *Lemonnier* neigt zu der Annahme, dass *Salomon's* Talent grösser war, als die Rolle, die er gespielt hat, und dass die französische Schule des XVII. Jahrhundertes sich wenig aus ihm entwickelt hat⁶³⁷.

403.
Charakter
der Werke
von
De Brosse.

Wir wollen nun die charakteristischen Merkmale von *Salomon's* Stil kurz anführen. Der Umstand, dass seine sämmtlichen Werke, auch die von so entgegengesetztem Charakter, wie der Hugenotten-Tempel von Charenton und die Façade von *St.-Gervais* zu Paris, ausschliesslich die entschiedenste antik-italienische Richtung der Hoch-Renaissance zeigen, ist gerade damals besonders auffallend. Er deutet, wenigstens in der Architektur, auf eine überzeugte Sympathie für die antike Richtung, auf das energische Festhalten an einem Stilprincip.

Eine andere Eigenschaft von *De Brosse* ist der eigenthümliche Eindruck von Grösse und Kraft, den er seinen Werken verlieh, ohne zu ganz grossen Abmessungen zu greifen. Die Eigenschaft, die wir dabei im Auge haben, beruht auf der Wahl des Massstabes der Ordnungen und auf den Verhältnissen; er ist sogar in Italien selten. *L. B. Alberti* in der Façade von *San Francesco* zu Rimini und *Raffael* in der Loggia der *Villa Madama* bei Rom haben ihrer Ordnung etwas Ungewöhnliches verliehen, wie *De Brosse* den seinen in den Arcaden der *Salle des Pas-Perdus* im Justiz-Palast und der Façade von *St.-Gervais*. Auch in Rom wäre letztere einzig in ihrer Art. Im Aquäduct von Arcueil fühlt man diese Grösse, und selbst im Luxemburg-Palast ruft die einheitliche Eintheilung und Behandlung der Massen, trotz nicht sehr hoher Stockwerke, diesen Eindruck einigermassen hervor.

Dieser Zug des Grossen in seinen Werken ist in der französischen Architektur seit der Früh-Gothik eine äusserst seltene Erscheinung. Man findet vor *De Brosse* allenfalls eine Spur davon in der Façade der Grab-Capelle zu Anet (Fig. 159), in wenig befriedigender Form in der westlichen Hälfte der grossen Galerie des Louvre und in ihren Vorstufen zu Charleval (Fig. 119 u. 132⁶³⁸). Auch nach *De Brosse* bleibt dieser Zug ein so seltener, dass er sofort als etwas Besonderes auffällt. An allen Werken des »*Grand Roy*« findet man ihn nur in der Colonnade des Louvre 1665, dann 1732 in der Façade von *St.-Sulpice* und etwas davon in den beiden Palästen an der *Place de la Concorde* zu Paris (1762—70).

Die gegen den üblichen Charakter der französischen Architektur abstechende kräftige, fast derbe Formengebung, die *De Brosse* seinen Werken, namentlich in der Façade von *St.-Gervais* verleiht, ist ebenfalls bemerkenswerth. Seine übrigen Werke haben, wenn auch in minderem Grade, etwas vom Charakter des »*rude Cavalier*« des Zeitalters *Heinrich IV.*, der noch an das harte Lagerleben gewöhnt und im Kampfe für eine grosse Sache aufgewachsen war.

⁶³⁵) Siehe: »*Patnia*«, a. a. O., Col. 2171.

⁶³⁶) *Et quant à nous, l'auteur du temple de Charenton, de l'Äqueduc d'Arcueil, du Luxembourg, du Palais de Justice, nous semble avoir sa place marquée auprès de Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant, Du Pérac et Du Cerceau.* (Siehe: *LENOIR, A. & L. VAUDOYER. Études d'architecture en France. Magasin Pittoresque* 1845, S. 77.)

⁶³⁷) Siehe: *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893. S. 234.

⁶³⁸) Ob dieser Zug auch in *Primaticcio's* Schloss Monceaux-en-Brie (Fig. 116) mit seiner grossen Ordnung vorhanden war, kann aus den Abbildungen nicht mit Bestimmtheit erkannt werden.

Auffallend ist endlich der strenge, ernste, etwas kalte Charakter aller *Salomon*-schen Werke, der in der französischen Architektur bei ihm zuerst auftritt. Am Luxemburg-Palast zu Paris fühlt man »*a stern majesty*«, wie sie der Hof des *Palazzo Pitti* nicht zeigt und welche die Begeisterung nicht aufkommen lässt.

Nachdem wir in dieser Weise die Hauptzüge des architektonischen Schaffens von *Salomon de Brosse* hervorgehoben haben, trachten wir zu einem Schluss über seine Stellung, so wie zu einem Urtheil über seine Thätigkeit und seinen Einfluss zu gelangen.

404.
Verwandtschaft
mit *Corneille*
u. *Poussin*.

Der erste Schluss, der sich bietet, ist, dass unser Meister nicht ganz so ver einzelt da steht, wie dies zuerst der Fall zu sein schien. Je näher man *Salomon de Brosse* studirt, je mehr tritt seine Verwandtschaft mit *Poussin* und *Corneille*, von gewissen Seiten wenigstens, in den Vordergrund. Wenn wirklich »*l'autière simplicité et la claire ordonnance*«, wie *Henri Martin* sagt, die Hauptcharakterzüge des *Cinna* und des *Polyeucte* sind, so ist *De Brosse* ein Geistesverwandter *Corneille*'s. Die kalte, correcte, nicht unangenehme Schönheit einzelner Figuren *Poussin*'s, wie die Gestalt der Wahrheit, die im Gemälde des Louvre von der Zeit emporgehoben wird, ferner der moralische, denkende Ernst, die weise, verständige, richtig berechnete Composition, zuweilen eine gewisse Gröfse der Auffassung — alle diese Eigenschaften, die man in den Werken *Poussin*'s findet, sind ebenfalls Kennzeichen der architektonischen Schöpfungen von *Salomon de Brosse*. Der kalte würdige Ernst von *Philippe de Champaigne* (1602—74), zu welchem die vlämische Natur und der Janfismus beitragen, ist ähnlich demjenigen des Hugenotten *De Brosse*.

Das Gemeinschaftliche dieser Erscheinungen muss in denselben Quellen gesucht werden. Unsere Zusammenstellung ist keine willkürliche, wie man aus den Worten *Henri Martin*'s sehen kann⁶³⁹⁾. Er hat bloß vergessen, *De Brosse* unter seinesgleichen anzuführen.

405.
Quellen seines
Charakters
und Stils.

Der grosse Ernst bei edlen Geistern in jener Zeit, sowohl bei den Katholiken, wie bei den Protestanten, darf als eine Frucht der Religionskriege, die Kälte darf als eine Folge der überwiegenden Richtung der Vernunft (*raison*) betrachtet werden.

Der Zug des Grossen bei *De Brosse*, so wie der Glaube an hohe heroische Ideale bei *Corneille* sind einerseits die Frucht der höchsten Güter, um die mit solchem Muth und Ausdauer gekämpft worden war, andererseits eine Folge des Grossartigen in der Persönlichkeit *Heinrich IV.* und seiner Regierung (siehe Art. 215, S. 200). *Henri le Grand*, der Frankreich aus dem Abgrund zu neuer Blüthe emporhob, und seine ganze Regierung waren weit geeigneter, künstlerische Begeisterung und grosse Eindrücke hervorzurufen und überzeugte Individualitäten, wie *De Brosse*, *Poussin*, *Corneille* hervorzubringen, als die Zeiten *Richelieu*'s und *Ludwig XIV.* Der Umstand, dass sie erst unter seinem Nachfolger an das Licht traten, hängt mit dem frühen Tode *Heinrich IV.* zusammen und ändert nichts am Ursprunge dieser Charaktere. Sie sind dem Zeitalter *Heinrich IV.* entsprungen; sie bilden seine Charakteristik. *Salomon de Brosse* ist der wirkliche Architekt *Heinrich IV.* und sein Stil das Symbol der grossen und ernsten Seiten seiner Regierung⁶⁴⁰⁾.

639) »In der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes — der stärkeren, wenn nicht der brillanteren von beiden,« schreibt *Henri Martin*, »erfasst derselbe Geist das geistige Gebiet und dasjenige des irdisch Wirklichen: die Politik, die Philosophie, die Poesie, die schönen Künste verfolgen dasselbe Ideal der Vernunft (*raison*) und ernster Gröfse: *Richelieu*, *Descartes*, *Corneille* und *Poussin* sind Brüder.« (*Histoire de France*, Bd. XII, S. 2.)

640) Diefer Zusammenhang zwischen *De Brosse* und jenen kräftigsten und größten Erscheinungen der französischen Kunst und Literatur dürfte dazu beitragen, die eigentlichen und tiefsten Quellen, aus denen auch sie entsprungen sind, oder wenigstens der Triebkräfte, die mächtig auf sie einwirken, besser als bisher erkennen zu lassen.

Aus denselben Quellen entspringt auch ein entschiedener Zug männlicher Kraft, der das Zeitalter *Heinrich IV.* und die erste Hälfte des XVII. Jahrhundertes, von der Zeit *Ludwig XIV.* und den darauf folgenden Phasen unterscheidet. Es bedurfte der immer gröfseren Siege der Jesuiten in Schule, Haus und neben dem Throne, um ein Zeitalter *Ludwig XIV.* mit seinem Abschwächen und Verschwinden selbständiger Charaktere möglich zu machen.

Wie soll man den Vorrang, den hier die Architektur mit *Salomon de Brosse* vor *Corneille* und *Poussin* nimmt, erklären? Sie geht nicht immer der Entwicklung der Literatur voran.

Zur Zeit *Heinrich IV.* war die Architektur in anderen Verhältnissen, als die Literatur. Sie war eine Kunst, die in Rom unter Papst *Julius II.* und dann in Frankreich in den letzten Jahren *Franz I.* zu einer Blüthe und Reife gelangt war, die seitdem nie wieder erreicht worden ist. Beide Perioden hatten jedoch bei Weitem ihren Schatz nicht erschöpft; denn böse Zeiten hatten die herrlichsten Blüthen oft im Keime erstickt. Dies erweckte bei Manchen, namentlich bei Geistern der strengen Richtung, die Hoffnung, durch Festhalten an den Prinzipien jener Zeit, ihre Blüthe von Neuem in das Leben zu rufen. Für die Architektur der damaligen Zeit lag in Frankreich der Blüthepunkt rückwärts; für die Literatur und Malerei lag er noch in der Zukunft. Diesem Umstände ist es wohl zuzuschreiben, dass *Salomon de Brosse* früher, als *Corneille* und *Poussin*, fähig war, in der Baukunst etwas von jenem Zuge des Grofsen und Ernsten auszudrücken, das den strengen Geistern des Zeitalters *Heinrich IV.* eigen war.

406.
Zur Stellung
von
*Salomon
de Brosse*.

In der Zeit von 1614—26 wurde *Salomon de Brosse* offenbar als der beste lebende Architekt Frankreichs angesehen. Er war der Träger und Hüter des Schatzes der Errungenschaften der Hoch-Renaissance. Er empfing ihn aus den Händen seines Onkels *Baptiste Du Cerceau* und dessen Vater, und übergab ihn an *François Mansart* und *Lemercier*.

407.
De Brosse
Schöpfer des
Grand Style.

Man kann *De Brosse* eben sowohl als den letzten grofsen Architekten des XVI. Jahrhundertes, als auch den ersten Architekten des Zeitalters *Ludwig XIV.* und des *Grand Style* betrachten. *De Brosse* hat, noch mehr als *Jean Bullant*, vielleicht zum ersten Male seit den Römern, den »antiken Massstab des Monumentalen« nördlich von den Alpen wieder in der Architektur eingeführt⁶⁴¹⁾. Wie vielleicht kein zweiter Franzose, hat *De Brosse* auch den Charakter des Männlichen der antik-römischen Architektur (*la virilité de l'architecture romaine*) erfasst.

Vor *Richelieu*, *Poussin* und *Corneille*, 20 Jahre vor des letzteren »*Cid*«, eröffnete der Architekt *Heinrich IV.* und der *Maria von Medici* die Kunstrichtung des *Grand Siècle*. *Salomon de Brosse* ist somit der erste in der Reihe bedeutender Franzosen, die aus der Verbindung zweier grofsen Quellen des Zeitalters *Heinrich IV.* hervorgegangen sind. Man kann sagen, der Hugenotte *Salomon de Brosse inaugure le Grand Style en France*, eben so wie der Hugenotte *Sully* die Reihe der vier grofsen Minister des XVII. Jahrhundertes eröffnete. Beide zusammen haben endlich auch den sog. Hugenottenstil, der sich in Holland, Preussen, Norddeutschland und zum Theil in England vielfach verbreitet hat, geschaffen: *Sully* mit seinem holländischen Backsteinbau, *De Brosse* mit dem Zug des überwiegend bis zur Kälte Verstandes-

641) *Read* sagt fehr richtig: »*L'œuvre de Salomon de Brosse se distingue par une belle unité: il «faisait grand»*. Es ist der Uebergang zwischen *Du Cerceau* und *Mansard*. Er hat den Stil *Ludwig XIII.* eingeführt; er prophezeite den grofsartigen Stil *Ludwig XIV.*« — In allem diesem hat *Read* nichts übertrieben. In der Anerkennung gehen wir sogar noch weiter, als er.

mässigen und Ernstten. Ob *Salomon de Brosse* auf seinen berühmten Zeitgenossen *Salomon de Caus* (siehe Art. 414, S. 302), ebenfalls ein Hugenotte, eingewirkt hat, vermag ich nicht zu sagen.

Aus dem bis jetzt Gesagten sieht man schon, wie die Beantwortung einiger der Fragen *Lemonnier's* zu wichtigen, zum Theile unerwarteten und interessanten Ergebnissen geführt hat. Mit dem Einflusse von *De Brosse* auf französische Architektur sind wir aber noch nicht zu Ende.

Sollte der Zug des Großen in den angeführten Denkmälern einiger seiner Nachfolger auch bloß die Frucht einer grossartigeren Auffassung der Architektur durch diese verschiedenen Meister und bei Jedem eine von den anderen ganz unabhängige Eigenschaft sein, so besteht dennoch eine geistige Verwandtschaft zwischen *De Brosse*, *Perrault*, *Servandony* und *J. Ange Gabriel*. Man kann von den Werken dieser Meister sagen, dass sie die einzigen in der Architektur der letzten vier Jahrhunderte sind, die in Frankreich nicht durch ihre Gröfse, sondern durch das Verdienst der Composition einen wahrhaft »königlichen Massstab« und Charakter zeigen⁶⁴²⁾. Diese Armuth im Vergleich zu Italien ist um so auffallender, als wohl nirgends die Könige so viel für die Architektur gethan haben, als in Frankreich. Es ist interessant, zu sehen, dass auch hierin *De Brosse*, der Architekt *Heinrich IV.*, den Anderen vorangegangen ist oder auf einem von seinem Grofsonkel *Du Cerceau* in Charleval gelegten Grund weiter gebaut hat. Die Werke *Perrault's* und *Gabriel's* zeigen eine viel feinere Durchbildung der Details, als diejenigen von *De Brosse*, was an der ganzen Entwicklung ihrer Zeit liegt. Dagegen fehlt der französischen Architektur seit etwa 1660 durchweg etwas von jenem Zuge kräftiger Männlichkeit, der allen seinen Werken besonders eigen ist. Nach dieser Richtung hin ist das Gefühl *Lemonnier's*, dass die französische Schule sich wenig aus ihm entwickelt habe, berechtigt.

Sehr auffallend dagegen, außer einer grossen Stilverwandtschaft mit *De Brosse*, ist der Zug des männlich Festen in den Compositionen von *Daniel Marot*, dessen Auswanderung bei der Revocation des Edicts von Nantes *Deftailleur* einen grossen Verlust für die Architektur im Allgemeinen bezeichnet. Aber auch er war Hugenotte und hat dazu beigetragen, dem Hugenottenstil in Holland und vielleicht auch in England neues Leben zuzuführen (siehe Art. 407, S. 298).

Wir müssen uns damit begnügen, diese Thatfachen hier fest zu stellen. Sie stehen mit den in Art. 229 (S. 209) angedeuteten religiösen und politischen Erscheinungen im Zusammenhang.

Einige Spuren von einem Einflusse *Salomon's De Brosse* dürften immerhin bei *François Mansard* und bei *Lemercier* zu finden sein, und zwar gerade in der kräftigen Behandlung der Säulen in einigen ihrer früheren Werke. Bei *Mansard* sind es die Hoffaçade des Baues von *Gaston d'Orléans* zu Blois (1635) und die Façade seiner ehemaligen Kirche der *Feuillants* zu Paris, wie der Vergleich von Fig. 167 mit der Front von *St.-Gervais* in Fig. 166 zeigt. Bei *Lemercier* sind es die kräftigen Säulen des dreischiffigen Durchgangs in seinem *Pavillon de l'Horloge* des Louvre (1624), die zum Vergleich anregen; hier war er nicht, wie in der Façade an die Formen *P. Lescot's* gebunden. Der Einfluss endlich der Façade von *St.-Gervais* dürfte, wie wir gelegentlich des Kirchenbaues sehen werden, in Frankreich ein feh

408.
Königlicher
Massstab.

409.
Einflusß
von
De Brosse.

642) Der Eindruck des Louvrehofes von *P. Lescot* ist mehr ein künstlerischer und vornehmer, als ein königlicher und majeftätischer im engeren Sinne des Wortes.

bedeutender gewesen sein. Noch in der Kathedrale von Nancy ist die Mittelpartie ganz auf jene zurückzuführen. Diese Façade war die erste nördlich von den Alpen, die einigermassen im Geiste der italienischen Hoch-Renaissance entstand. Selbst die Jesuiten ahmten sie in ihrer Weise in *St.-Paul* zu Paris nach. Ihrer echt monumentalen Strenge dürfte es zum Theile zu verdanken sein, dass später das *Val-de-Grâce* und der *Dôme des Invalides* nicht ebenfalls im Jesuitenstil entstanden sind.

Man sieht aus dem Vorhergehenden, dass der Einfluss von *De Bresse*, wenigstens durch einige seiner Eigenschaften, ein sehr bedeutender gewesen ist, und zwar eben so in Frankreich, wie im protestantischen Europa. Sein berühmter Hugenottentempel von Charenton hat auf ähnliche Bauten in Genf, Berlin und an anderen Orten entschieden eingewirkt.

2) Meister des Zeitalters *Ludwig XIII.*

a) Weniger bedeutende Meister.

410.
Meister.

Bei Meistern, die während zweier verschiedener Zeitschnitte thätig waren, ist es oft schwer, zu entscheiden, in welche Phase man sie einreihen soll, namentlich, wenn man ungenügende Auskunft über den Charakter ihrer Werke besitzt. Mehrere der hier folgenden Meister hatten ihre Thätigkeit schon im Zeitalter *Heinrich IV.* begonnen.

Zum besseren Verständniss der Stellung, welche einige der bekannteren Architekten dieser Zeit einnahmen, geben wir folgenden Auszug einer Gehaltliste der königlichen Meister vom Jahre 1624⁶⁴³⁾.

<i>Salomon de Brosse</i>	2400	<i>Livres</i>
<i>Clément Métezeau</i>	2400	"
<i>Sr Bourdoni, sculpteur an der Stelle von Pierre Franqueville</i>	2400	"
<i>Sr Francyne ingenieur et intendant de la conduite des eaux et fontaines de sa Majesté</i>	1800	"
<i>Le Sieur de St. Mauris</i> ⁶⁴⁴⁾	1800	"
<i>Jacques Le Mercier</i>	1200	"
<i>Quintin Varin, peintre</i>	1200	"
<i>Claude Mollet, jardinier, pour servir à dessigner en tous jardins de S. M.</i>	1100	"
<i>Paul de Brosse</i>	800	"
<i>Jean Androuet, dict Du Cerceau</i>	800	"

411.
Jean I.
Androuet
Du Cerceau.

a) Jean I. Androuet Du Cerceau ist der vierte und letzte Meister dieser berühmten Architektenfamilie, der es zu einer ansehnlichen Stellung brachte. Er wurde vor 1590 geboren, war 1602 noch minderjährig und lebte noch 1649. Wir sehen ihn 1617 als Sohn von *Baptiste Du Cerceau* (siehe Art. 206, S. 195) bezeichnet, und wegen der von seinem Vater den verstorbenen Königen geleisteten Dienste und wegen seiner eigenen Kenntnisse wurde auch er einer der Architekten des Königs. Wir lassen die wichtigeren Angaben, die wir über diesen Meister besitzen, folgen.

Erst am 30. September 1617 wurde *Jean Du Cerceau* in Folge des Todes von *Antoine Mésstivier* vom Könige angestellt, und von den 800 *Livres* Gehalt, die ersterer hatte, wurden ihm 500 zugethieilt⁶⁴⁵⁾; die anderen 300 erhielt der Bildhauer *Thomas Boudin*. Im Jahr 1625 betrug sein Gehalt 800 *Livres*,

⁶⁴³⁾ *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862), S. 337.

⁶⁴⁴⁾ *Retenu par S. M. pour servir aux inventions de peinture et devises qu'elle voudra faire dans ses maisons et galeries* . . .

⁶⁴⁵⁾ *Androuet (Jehan) dict Du Cerceau, architecte, au lieu et place de feu Anthoine Mésstivier, sur la somme de VIIIe L. (800 liv.) de gaiges ordonnes par Sa Majé austé Mésstivier, la somme de Vc L. (500 liv. t.) par brevet du dernier jour de Septembre XVIe XVII, cy ladite somme de Vc L. (Nouvelles Archives de l'Art français. 1872, S. 15. — Nach der Anstellung Boudin's (S. 13) wäre das Brevet vom 30. September 1618.)*

wurde aber in diesem Jahr, wie für die meisten Künstler, auf die Hälfte reducirt. Bereits 1624 hatte er dieses Gehalt⁶⁴⁶⁾.

1632 besaß er gemeinschaftlich mit seinem Vetter *Paul Broſſe*, Sohn des *Salomon*, Steinbrüche. Beide führten den Titel »architectes ordinaires du Roy« und arbeiteten zusammen an den neuen Festungs-werken von Paris.

1639 unternahm *Jean Du Cerceau* in Gemeinschaft mit *Denis Laud* und *Mathurin Du Ry* den Neubau des *Pont-au-Change* zu Paris.

1647, 6. August, führte er in einem Proces noch den Titel *architecte ordinaire du Roi*⁶⁴⁷⁾.

Jean Du Cerceau erbaute die wichtigen Hôtels de Bretonvilliers⁶⁴⁸⁾ und de Sully. Letzteres, in der *rue St. Antoine*, ist noch erhalten (Fig. 54 [S. 234] u. 304).

Ein anderer *Jean Du Cerceau*, Architekt aus Verneuil-sur-Oise, also verwandt mit *Jean I.*, starb 1644 im Alter von 21 Jahren.

b) Ueber *Paul de Broſſe*, Sohn des *Salomon de Broſſe*, der ebenfalls einer der königlichen Architekten wurde und viel mit seinem Vetter *Jean I. Du Cerceau* wirkte, ist bis jetzt wenig bekannt. Ich verdanke den Mittheilungen von *Ch. Read* folgende Angaben.

^{412.}
*Paul
de Broſſe.*

1617 war er bereits mit *Anne Bourrée* (oder *Bourſe*, *Burée* oder *de Bourrée*) verheirathet.

1618, 26. Mai, fand die Taufe seiner Tochter *Anne* statt.

1619 war er bereits *architecte du Roy*.

1620 wurde einer seiner Neffen getauft.

1624 wurde er auf der Liste der königlichen Meister mit 800 *Livres* Gehalt angeführt.

1634 war er noch *architecte ordinaire du Roy*, wohnhaft zu Verneuil-sur-Oise.

1636. Ein *De Broſſe*, vermutlich *Paul*, mit *Lemercier* als Mitarbeiter, war Architekt der Kathedrale von Troyes.

1636 tauft er als *Meffire Paul de Broſſe*, *architecte et ingénieur du Roi* einen unehelichen Sohn.

1644, 9. März, heiratheten seine beiden Töchter, *Anne* und *Florence*, zwei Brüder *César* und *Anthoine de Montdésir* in der katholischen Kirche zu Verneuil.

^{413.}
*Charles
Du Ry.*

c) Von *Charles Du Ry* (vor 1576 geboren) war bereits in Art. 397 (S. 292) die Rede. Angeblich aus Argentan in der Normandie, aber wie die Familie *De Broſſe* in Verneuil-sur-Oise niedergelassen, scheint er die Rolle eines stellvertretenden Architekten *Salomon's* gespielt zu haben oder die eines mit ihm befreundeten Unternehmers. Bis jetzt scheint die Bezeichnung »célèbre architecte d'Argentan . . .« wenig verständlich; denn in einer Liste des Jahres 1636 ist er blos mit 400 *Livres* Gehalt angeführt, obgleich er damals nicht weniger als 60 Jahre alt sein konnte.

Bereits 1613 begann er mit seinem Sohn *Matthieu* die Ausführung des Schlosses Coulommiers und der dortigen Kapuzinerkirche zu leiten⁶⁴⁹⁾. Schon 1615 sieht man ihn auch am Schloss Monceaux, für die Königin-Mutter, ebenfalls unter *De Broſſe* thätig⁶⁵⁰⁾.

Charles ist der Stammvater der Architektenfamilie *Du Ry*. Wir führen deren Namen der Reihe nach an⁶⁵¹⁾. Jeder war Sohn des vorhergehenden: *Charles*, *Matthieu*, *Paul*, *Charles II.*, *Simon-Louis* und *Jean-Charles-Etienne*. Seit *Paul*, der als Hugenotte nach der Revocation des Edicts von Nantes Frankreich verließ, waren diese Meister stets in Cassel thätig, wo sie alle zu hohen Stellungen gelangten und der letzte 1811 starb.

⁶⁴⁶⁾ Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862–66), S. 340.

⁶⁴⁷⁾ Abgebildet in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 118 u. 119.

⁶⁴⁸⁾ Gef. Mittheilung von *H. Lemonnier*.

⁶⁴⁹⁾ In den Abrechnungen vom 14. November 1622 zwischen *Catharina von Gonzaga* und ihrem Intendanten, dem *Sieur de Beauvillain*, wird er als *Me Charles du Ry, maſſon du chafteau* bezeichnet, ein anderes Mal einfach als *Maſſon* (sic).

⁶⁵⁰⁾ *A Charles du Ry, maſſtre maſon à Paris, la ſomme de 2011 12st à luy ordonnee par le dict eſtat au vray cy devant rendu pour les ouvraiges de maçonnerie qu'il a faitz aux réparations du chafteau de Monceaux, laquelle ſomme . . . payment comptant en a eſté faitz par le dict ſieur de la Broſſe architecte de la dicte dame Royne.*

⁶⁵¹⁾ Nach: LANCE, a. a. O., Bd. II. S. 243. — Lance folgt den Angaben *Duffieu's*.

b) *Salomon de Caus* oder *Caux* wurde um 1576 in Dieppe oder der Umgegend geboren. Er war fast ausschliesslich im Auslande thätig, unter anderem in Heidelberg. Er kam 1619 auf einige Zeit nach Frankreich zurück. Außer der Anfertigung von Entwürfen und Berathungen für eine nicht ausgeführte Brücke in Rouen ist über eine Thätigkeit in seiner Heimath nichts bekannt.

Charles Read hat seinen Begräbnisschein von Februar 1626 veröffentlicht⁶⁵²⁾. Man glaubte, er wäre erst 1641 gestorben.

3) Hauptmeister.

a) *Clément II. Métezeau* (früher *Méthezeau*), geboren zu Dreux am 6. Februar 1581, beerdigt am 29. November 1652, ist der letzte berühmte Meister dieser Familie (siehe Art. 379 u. 380, S. 283). *Clément* war ebenfalls ein Sohn von *Thibaut* und wurde Architekt *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* Er ist besonders wegen des Dammes berühmt, durch welchen er La Rochelle vom Meer und der englischen Hilfe abschloß und dadurch 1628 zum Falle brachte.

1615, 25. September, wurde *Clément* vom König mit einem Gehalt von 800 *Livres* jährlich angestellt.

1624 unterhielt *Ludwig XIII.* *Claude Rouhier* bei *Métezeau*, damit *Rouhier* in der Architektur unterrichtet werde.

1625 betrug sein Gehalt 2400 *Livres*. Dasselbe wurde nicht, wie dasjenige der meisten anderen Meister (siehe Art. 395, S. 291), auf die Hälfte reducirt, »in Anbetracht des Dienstes, welchem er von Neuem unterworfen sein wird, um die Fortsetzung des neuen Gebäudes des Louvre zu bewachen und das Auge darauf zu haben«⁶⁵³⁾.

1626 führte er den Titel »*architecte ordinaire du Roy*«.

1627, 27. November, entwarf er den Plan zum Damm von La Rochelle und verreiste wieder.

1636 war sein Gehalt auf 3000 *Livres* gestiegen »in Anbetracht seines Verdienstes und des gegenwärtigen gewöhnlichen Dienstes, den er dem König leistet.«

Im Folgenden seien die Namen der *Clément* zugeschriebenen Hauptwerke angeführt:

Das Schloß de la Meilleraye im Poitou.

Das Schloß Chilly auf der Straße nach Orleans, für den Marschall *d'Effiat* erbaut; beide von *d'Argenville* ihm zugeschrieben⁶⁵⁴⁾.

Alte Schriftsteller schreiben ihm zu:

Das Hôtel de Longueville zu Paris (Fig. 57, S. 239) zuerst de Luynes, später *d'Espernon*, vor 1621 begonnen.

Die Kirche de l'*Oratoire* zu Paris, und zwar der Entwurf (Grundstein 1621) und der Bau des Schiffes. Der Chor wurde 1630 nach seinem Entwurf von *Lemercier* gebaut. Die Fassade flammt aus späterer Zeit.

Der Klosterhof der *Affomption* zu Dreux 1632.

Das Südkreuz der Kirche zu Dreux.

Métezeau war einer der Meister, die ihre Wohnung in der *Galerie du Louvre* hatten. Er starb daselbst als *architecte ingénieur ordinaire du Roy* und wurde am 29. November 1652 beerdigt.

Merkwürdigerweise wird *Clément II. Métezeau* auch mit zwei der Hauptwerke von *Salomon de Brosse* in Zusammenhang gebracht: die Fassade von *St.-Gervais* in Paris, dessen Werk sie nach *T. Donnant*⁶⁵⁵⁾ sein soll, während *Cathérinot*⁶⁵⁶⁾ sie

⁶⁵²⁾ Siehe: *Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français*, Bd. XI, S. 305.

⁶⁵³⁾ *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 40.

⁶⁵⁴⁾ Siehe: *D'ARGENVILLE*, D. *Abbrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris 1745.

⁶⁵⁵⁾ Nach *Berty* Verfasser eines wenig zuverlässigen Manuscripts (HF 283) der *Bibliothèque de l'Arsenal* zu Paris (S. 262).

⁶⁵⁶⁾ Siehe sein *Traité de l'architecture*. Paris 1688.

als Werk beider Meister ansieht. Derselbe *Donnant* sagt, der Luxemburg-Palast zu Paris sei das Werk *Métezeau's*. Diese Angaben localpatriotisch gesinnter Landsleute *Métezeau's* können an der Autorschaft des *De Brosse* nichts Wesentliches ändern⁶⁵⁷⁾.

b) *Jacques Lemercier* oder *Le Mercier* (geboren zu Pontoise um 1585, gestorben 1654) ist mit *Fr. Mansard* der thätigste Architekt des Zeitalters von *Richelieu*. Weit mehr noch als königlicher Architekt ist er der eigentliche Leibarchitekt des mächtigen Cardinals, für den er eine ungeheuere Bauthätigkeit entfalten musste. Wir geben aus derselben folgende Angaben und Jahreszahlen.

416.
*Jacques
Lemercier.*

1618 war *Lemercier* bereits einer der königlichen Architekten mit 1200 *Livres* Gehalt.

1620 wurde er mit *Salomon de Caus* nach Rouen geschickt, um den Bau einer Brücke zu studiren.

1624 hatte er noch 1200 *Livres* Gehalt, während *De Brosse* und *Clément Métezeau* je 2400 *Livres* erhielten.

Seit 1624 mit der Fortsetzung des Louvrehofes betraut, baute er die nördliche Hälfte der Westseite mit dem berühmten *Pavillon de l'Horloge* und den westlichen Theil der Nordseite.

1627 begann er im Poitou das wahrhaft königliche Schloß *Richelieu* und die gleichnamige Stadt für den Cardinalminister.

1627 soll er (nach anderen *Clément Métezeau*) das Schloß *Silly* oder *Chilly* für den Marschall *Ruzé d'Effiat*, Vaters des unglücklichen *Cing Mars*, erbaut haben.

1629 begann er in Paris für *Richelieu* das *Palais Cardinal*, später *Palais Royal*, und leitete die darauf folgenden Vergrößerungen. Von seinen Bauten soll nur noch das Fragment der sog. *Galerie des Proues* erhalten sein.

Gleichzeitig fing er für *Richelieu* mit dem Bau der Kirche und der Gebäude der Sorbonne zu Paris an. (Siehe Fig. 202 u. 257.)

1632 (?) begann *Lemercier* für *Ludwig XIII.* das alte Schloß zu Versailles (Fig. 58 [S. 240] u. 273), von welchem die *Cour de Marbre* noch erhalten ist.

1633 kaufte *Richelieu* die Besitzung zu *Rueil* bei Paris und ließ am Schloß *Vieles* durch *Lemercier* bauen⁶⁵⁸⁾.

1636 baute er mit *Paul (?) de Brosse* die zwei Laternen des Nordthurmes der Kathedrale von Troyes.

1636 wurde das *Palais Cardinal* zu Paris vollendet⁶⁵⁹⁾.

1636 betrug in Anbetracht »seines Verdienstes und seiner gegenwärtigen Dienste« sein Gehalt 3000 *Livres*⁶⁶⁰⁾.

1639 wurde *Lemercier* erster Architekt des Königs.

1645 stand er an der Spitze der königlichen Meister mit 3000 *Livres* Gehalt.

1646 wurde *Lemercier* in Folge der Weigerung *Fr. Mansard's*, seinen Entwurf für die Kirche des *Val-de-Grâce* zu vereinfachen, mit der Fortsetzung desselben beauftragt und führte sie angeblich bis zum inneren Hauptgesims aus.

1652 baute er als Nachfolger von *Cl. Métezeau* den Chor der *Oratoire*-Kirche zu Paris.

1653 fing er mit dem Bau der Kirche *St.-Roch* zu Paris an und führte den Chor und einen Theil des Schiffes aus.

Als weitere Arbeiten *Lemercier's* führt *Lance* die Kirchen zu *Rueil* und *Bagnole* bei Paris an, ferner die *Hôtels de Liancourt*, *de la Rochefoucault* und *de Longueville*. Letzteres wurde bereits als ein Werk von *Clément Métezeau* erwähnt (Fig. 57).

Lemercier weilte mehrere Jahre (angeblich von 1607—13) in Italien. Nach einer mündlichen Angabe von *Destailleur* hätte er ein Modell der Peters-Kirche in Rom gestochen.

657) *A. de Montaiglon* meint, *Métezeau* könnte der Unternehmer des Baues der Façade von *St.-Gervais* gewesen sein. *Berty*, der diese Ansicht erwähnt, denkt, es sei vielleicht, da es sich um eine katholische Kirche handele, dem protestantischen *De Brosse* ein katholischer Meister beigegeben worden. *Read* endlich weist auf die Möglichkeit eines Druckfehlers bei *Sauval* hin, der einen *Monart* als ausführenden Meister der Façade nennt, womit vielleicht *Métezeau* gemeint sein könnte. (Siehe unsere Notiz über *Fr. Mansard*, S. 304), so wie: *BERTY*, A. *Les grands architectes français*. Paris 1860. S. 129.)

658) Siehe: *BONNAFFÉ*, E. *Recherches sur les collections de Richelieu*. Paris 1883. S. 92.

659) Siehe ebendas, S. 6.

660) *Jacques* hatte einen jüngeren Bruder *François*, der ihn 1636 während seiner Reisen vertrat und 900 *Livres* Gehalt bezog. (*Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 33 u. 34.)

Sein Stil scheint stets ein strenger mit classischer Richtung gewesen zu sein. Viele sehen seinen *Pavillon de l'Horloge* im Louvre als das beste Werk der französischen Architektur an. Bei der Fortsetzung der Architektur *Lescot's* war es schwer, besser, aber leicht, weniger gut zu schaffen. An den inneren Säulen des Durchgangs, unter dem Pavillon, greift *Lemercier* zu einer viel kräftigeren Behandlung, mehr in der Art von *De Brosse* an der Façade von *St.-Gervais*.

*Sauval*⁶⁶¹⁾ schildert *Lemercier* als etwas langsam, aber gediegen, bedächtig, wohlwollend für die Arbeiter und als den besten Architekten seines Jahrhundertes. Wenn er nicht sein *Vitruv*, so sei er der *Palladio* des Jahrhundertes. Trotz der ungeheueren ihm anvertrauten Arbeiten bereicherte er sich nicht, und nach seinem Tode musste seine prächtige Bibliothek für 10000 Thaler (Écus) verkauft werden, um seine Schulden zu bezahlen. Auf seinen Rath wurde *Derand's* Jesuitenkirche *St.-Louis* (der *Maison Professe*) nicht orientirt, um besser zur Geltung zu gelangen; »au jugement duquel (*Lemercier*) se rapporterent tous les *Jésuites du monde*«, fügt *Sauval* hinzu.

Seine beiden Söhne *Jacques* und *François Le Mercier*, »enfants de déffunt le Sr *Jacques Le Mercier*, vivant excellent architecte de Sa Maë«, erhielten jeder jährlich 300 *Livres*, um ihre Architekturstudien machen zu können⁶⁶²⁾.

^{417.}
Pierre
Le Muet.

c) *Pierre Le Muet* oder *Lemuet* (geboren 7. October 1591 zu Dijon, gestorben 1669) ist wohl mit *Mansard* und *Lemercier* der bedeutendste Meister dieser Zeit. Auch er ist von *Salomon De Brosse* beeinflusst worden, wie die Anlage der Pavillonbildung des Schlosses Chauvigny, verglichen mit derjenigen von Coulommiers (Fig. 136 u. 272), zeigt. Dies erklärt sich schon aus folgender Thatfache.

Bereits 1616 führte er den Titel eines *architecte du Roy* und erhielt 300 *Livres* für ein Reliefmodell des seit 1615 von *De Brosse* begonnenen Luxemburg-Palastes. 1618 wurde er angestellt, um für den Intendanten der königlichen Bauten Modelle von Gebäuden anzufertigen.

Nach *F. Mansard's* Rücktritt und nach *Lemercier's* Tod wurde ihm durch königliches Patent vom 5. März 1655 (nicht 1645, wie bei *Lance*⁶⁶³⁾ der Bau der *Val-de-Grâce*-Kirche, den er zu Ende geführt haben soll, anvertraut. Er erhielt dafür jährlich 3000 *Livres* Gehalt.

Von ihm wurden in Paris die *Hôtels d'Avaux*, *de Luynes*, *de l'Aigle* und des Präsidenten *Tubœuf*, später *Mazarin's* (Fig. 149), errichtet.

Nach bedeutender Bauthätigkeit vollendete er das Schloss Tanlay, baute dessen Hofthor (Fig. 139) und errichtete die Schlösser Chauvigny in der Touraine und de Pont in der Champagne, die u. A. durch ihre Pavillonbildung eigenthümlich sind.

Le Muet veröffentlichte einen Tractat über die Säulenordnungen⁶⁶⁴⁾. Interessanter ist seine »*Manière de bien Bastir*«⁶⁶⁵⁾, weil er eine Reihe von Entwürfen für Privathäuser giebt, mit dem denkbar kleinsten anfangend bis zu immer größer werdenden Grundstücken. Ein drittes Werk bezieht sich auf seine ausgeführten Bauten⁶⁶⁶⁾.

^{418.}
François
Mansard.

d) *François Mansard* oder *Mansart* (geboren am 23. Januar 1598 zu Paris, gestorben ebendaselbst am 23. September 1666) ist durch die Eigenschaften seiner Werke, wie durch die Eigenart seiner Persönlichkeit eine der bedeutendsten Erscheinungen unter den französischen Architekten. Mit *De Brosse* dürfte er der

⁶⁶¹⁾ Siehe: *SAUVAL. Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris 1724. Bd. I, S. 330 u. 464.
⁶⁶²⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 33.

⁶⁶³⁾ In: *Dictionnaire des Architectes etc.* Paris 1873. Bd. II, S. 53, n. 2.

⁶⁶⁴⁾ *Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servi les Anciens, traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir, par le Sr Le Muet.* Paris 1623.

⁶⁶⁵⁾ *Manière de bien Bastir pour toutes sortes de personnes, par Pierre le Muet, architecte ordinaire du roy et conducteur des dessins des fortifications en la province de Picardie.* Paris 1647.

⁶⁶⁶⁾ *Augmentations de Nouveaux Bâtiments faits en France, par les ordres et dessins du Sieur le Muet.* Paris 1647.

beste Baumeister im XVII. Jahrhundert gewesen sein. Trotz des Ruhmes seines Zeitgenossen *Lemercier* und seines Grossneffen *J. Hardouin Mansard* erscheint er mir als ein freieres, harmonischeres, schwungvollereres und zugleich kräftigeres Talent, als die übrigen Meister seines Jahrhundertes und die drei anderen seines Namens. *Mansard* scheint so durchdrungen von dem, was der wirkliche Architekt der Architektur schuldig ist, dass er, wie 200 Jahre später *Felix Duban*, es vorzog, dem Ruhme, den Louvre zu vollenden, zu entsagen, um nicht gegen seine architektonische Ueberzeugung zu handeln. *Saint-Simon* nennt ihn *le grand Mansard qui a laissé une si grande réputation parmi les architectes*. *D'Aviler* bezeichnet *Messieurs de Brosse & Mansard* als *deux des plus grands architectes de ce siècle*⁶⁶⁷⁾.

François war Sohn von *Abſalon Mansard*, Zimmermeister des Königs, und hat durch den Bau bedeutender Schlösser, Hôtels und Kirchen wohl am meisten auf die Entwicklung der Architektur zwischen 1630 und 1666 eingewirkt.

Germain Gautier, Schwager seines Vaters und einer der Architekten *Ludwig XIII.*, soll sein Lehrer gewesen sein. Indes hat *Salomon de Brosse*, unmittelbar oder durch seine Werke, einen bedeutenden Einfluss auf ihn ausgeübt, wie aus dem Vergleich zwischen seinem Schlossbau zu Blois mit demjenigen zu Coulommiers und zwischen den in Fig. 166 u. 167 dargestellten Kirchenfassaden sich ergiebt. Die Aehnlichkeit zwischen letzteren ist so gross, dass man ihn für den Schüler oder Bauführer von *Salomon* halten möchte; *Sauval* nämlich nennt als solchen an der Kirche von *St.-Gervais* einen *Monart*, von welchem man sonst nichts weiß⁶⁶⁸⁾. Ein Druckfehler, wie sie bei *Sauval* häufig sein sollen, wäre nicht ausgeschlossen. *Mansard* wäre bei der Grundsteinlegung 19 Jahre alt gewesen.

Aus der Thätigkeit *Mansard's* heben wir folgende chronologische Anhaltspunkte hervor.

1632—34 baute er in Paris die Kirche der *Visitation des Filles de Sainte Marie* (Fig. 62, S. 253).
1634 nahm er die Vergrößerung des *Hôtel Carnavalet* zu Paris vor.

In die Jahre 1635—38 fallen Beginn und Bau des *Hôtel de la Vrillière* zu Paris.

1635 fing er auf Schloss Blois den Bau des *Gaston d'Orléans* an.

1642 (nicht 1657) Bau des Schlosses von Maisons bei *St.-Germain-en-Laye*.

1645. Beginn des Klosters und der Kirche *Val-de-Grâce* zu Paris.

Zur besseren Uebersicht der Thätigkeit *Mansard's* erwähnen wir hier (nach *Lance*) die wichtigsten seiner Bauten, von denen im Folgenden eingehender die Rede sein wird.

Kirchen in Paris: Die Fassaden der *Feuillants* (Fig. 167), diejenige des Klosters der *Dames de Ste.-Marie* (Chaillet) und der *Minimes* bei der *Place Royale* (Fig. 259); die Hauptaltäre der *Filles-Dieu*, des Spitals der *Trinité* und des Klosters *St.-Martin des Champs*. Hôtels: *De Mazarin* (1633—49), die Galerie, *de Conti*, *de Bouillon* et *d'Albret*, *de Jars* oder *Sénozan*; *d'Aumont* (rue de Jouy), *de Coislin* de *Fieubert*, *de Châteauneuf* (seit 1765 *de Laval*), das Thor des *Hôtel Guénigaud*; angeblich das *Hôtel-de-Ville* von Troyes. — Schlösser: zu *Fresnes* (zwischen *Claye* und *Maux*), zu *Berny*, zu *Bercy*, zu *Balleroy* (Calvados, 1626—36), zu *La Ferté-Reuilly* (1659); Theile der Schlösser zu *Choisy-sur-Seine*, zu *La Ferté-Saint-Aubin*, zu *Petit-Bourg* (zwischen Paris und *Corbeil*), zu *Coulommiers*, *Richelieu* und *Gévre* in der Brie.

Ueber das Gehalt *Mansard's* haben wir folgende Angaben⁶⁶⁹⁾: 1636 bezog *François Mansart*, *architecte*, jährlich 1200 *Livres*; 1645 erhielt er für $\frac{3}{4}$ Jahre 2250 *Livres* Gehalt; 1656 hatte er 3000 *Livres*, aber reducirt auf die Hälfte; 1666 empfing der Bildhauer *Jehan Mansart* jährlich 500 und 1618 sein Sohn *Pierre* (Bildhauer) auch 500 *Livres*.

667) Siehe: *D'AVILER*, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. Ausg. von 1750. S. 36.

668) *Lance* (in seinem *Dictionnaire des architectes français*) erwähnt ihn nicht. *Charles Normand* (in: *Nouvel itinéraire-guide artistique et archéologique de Paris*. Paris 1889—92, S. 302) nennt ihn *Claude Monnart*.

669) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 39.

Folgender Zug scheint zu beweisen, dass unser Meister eine grosse Unabhängigkeit des Charakters besaß und von dem sehr durchdrungen war, was er der Ehre seiner Kunst schuldig sei. Bei allen Werken, die er unternahm, behielt sich *François Mansard* stets das Recht vor, alle Veränderungen, die ihm geeignet zu sein schienen, vornehmen zu können. Dieser Gewohnheit allein wird zugeschrieben, dass der Bau der Hauptfaçade des Louvre (die spätere Colonnade) nicht ihm anvertraut und zuerst *Bernini* nach Paris berufen wurde. *Colbert* hatte ihn gebeten, unter mehreren seiner Entwürfe, die sehr schön wären, selbst einen auszufuchen, den er endgültig fest stellen sollte. *Mansard* schlug es ab mit der Bemerkung, er wolle für die Ehre Sr. Majestät sich die Freiheit wahren, immer besser schaffen zu können⁶⁷⁰⁾. Diesem Trieb nach stetem Verbessern wird zugeschrieben, dass er oft beträchtliche Theile seiner Bauten wieder abtragen ließ, um sie besser herzustellen. Am Schloss zu Maisons soll er das ganze Erdgeschoß wieder abgetragen haben.

In Folge der Unbeugsamkeit seines Willens wurde die Fortsetzung seines schönsten Kirchenbaues in andere Hände gelegt. Der *Val-de-Grâce* ist bis zum inneren Hauptgesims (wahrscheinlich bloß das Erdgeschoß) das Werk *Fr. Mansard's*. Nachdem man ihn vergebens gebeten hatte, für die Fortsetzung des Baues einen minder kostspieligen Entwurf aufzustellen, wurde die Weiterführung an *Le Mercier* übertragen⁶⁷¹⁾.

Die Eigenthümlichkeit seines Charakters erhellt noch aus einer anderen, wie es scheint, weniger läblichen Einrichtung, die *Mansard* geplant hatte. Als Nebenquelle der Bereicherung hatte er sich die Organisation eines Privilegiums ausgedacht, wonach alle Kupferstecher Frankreichs einregimentirt werden sollten und nichts ohne sein Gutachten und seine Billigung veröffentlichen dürften. Es gelang der Akademie noch rechtzeitig, die Bewilligung rückgängig zu machen. Am sonderbarsten aber erscheint folgende Idee, die auf eine unglaubliche Eitelkeit zu deuten scheint. *Jules Hardouin Mansard* wurde 1683 von *Ludwig XIV.* geadelt. Sein Grossonkel *François Mansard* hatte sich dagegen eine Genealogie anfertigen lassen, wonach seine Familie während 800 Jahren Architekten hervorgebracht hätte, mit Angabe ihrer Vornamen, Geburts- und Sterbejahre, Kinder, Ehen und Arbeiten unter *Hugues Capet* und *Louis le Gros!* »*Rien n'y manque, c'est la hablerie montant jusqu'à l'heroïsme*« sagt *A. de Montaiglon*⁶⁷²⁾.

Bei einem solchen Charakter musste *Mansard* vielfachen Anstoß erregen, sowohl bei seinen Bauherren, als auch unter seinen Fachgenossen, und man hat auf ihn eine berühmte Satire »*La Mansarade*« verfasst und veröffentlicht⁶⁷³⁾. Wir vermögen nicht zu entscheiden, ob man rein vor der Erfindung eines böswilligen Neides steht, oder ob die Anklagen berechtigt waren.

Darin werden seine Fehler im Gegenfatz zu den Eigenschaften *Bramante's* und anderer Italiener hervorgehoben. Ferner wird vom Einsturz des Vestibules im Schloss Maisons gesprochen und von einer ähnlichen Gefahr bei der *Galerie Mazarine*. Alsdann kommt die Verhöhnung seines Haushaltes: »*ses valets, ses chevaux et son carrosse, qui tient plus de l'antique que ses bâtiments . . . aussi sont-ce de ces corruptions là que les maisons qu'il possède, ont été basties.*« Zuletzt wird noch die Dressur seiner Pferde angeführt: »*faire dresser ses chevaux au manège, ainsi qu'il faisait à Blois, pour se faire trainer en cadence.*«

670) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II. (1862—66), S. 248.

671) Im Schloss Fresnes bei Meaux soll *Fr. Mansard* die Capelle nach seinem Modell des *Val-de-Grâce* errichtet haben. (Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862—66), S. 255.

672) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie (1862—66), S. 244.

673) *La Mansarade, satire contre François Mansart*, abgedruckt in: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 242—260. — Diese Satire erschien in Paris am 1. Mai 1651.

7) Architekten des Jesuiten-Ordens.

419.
Etienne
Martellange.

a) *Etienne Martellange* (1569—1641). Wir stehen hier vor der Thätigkeit eines Architekten und Malers, die von derjenigen der Meister, die wir bisher zu betrachten hatten, sehr verschieden ist. *Charvet* hat ihm eine jener interessanten und gewissenhaften Monographien gewidmet, wie er sie über verschiedene Meister verfaßt hat, und auf die wir für das Weitere hinweisen⁶⁷⁴⁾. Sie gestattet besser als irgend etwas Anderes, sich eine Vorstellung von der ungeheueren Thätigkeit zu machen, die der Jesuitenorden in Frankreich zu entwickeln begann, und von dem Einfluß, den er durch seine Bauten und seine *Collèges* auf die französische Architektur und den französischen Geist auszuüben fähig war.

Durch Auffindung einer Reihe von Originalzeichnungen von *Martellange* hat *Henri Bouchot* viele der Vermuthungen *Charvet's* bestätigen können und dieses Bild der Thätigkeit von *Martellange* beträchtlich erweitert⁶⁷⁵⁾.

Etienne Martellange wurde zu Lyon geboren. Sein Vater hieß ebenfalls *Etienne* und war dort Maler. Wie seine beiden Brüder wurde auch dieser Sohn Jesuit und trat 1590 zu Avignon in den Orden. *Bouchot* vermutet, daß er um diese Zeit nach Italien ging und bis zur Rückkehr der Jesuiten (1603 oder bis 1604) dort weilte. Schon *Charvet* besprach die zwei Bände Originalzeichnungen von *Martellange*, die der Herzog von *Chaulnes* im XVIII. Jahrhundert dem Grafen *Caylus* geliehen hatte und nun verschollen seien. *Henri Bouchot* zeigte mir dieselben im Pariser Kupferstich-Cabinet, wo er dieselben unter dem falschen Namen *Stella's* wieder aufgefunden hatte⁶⁷⁶⁾. Er zeigte mir ferner fünf andere Bände Originalzeichnungen, die er ebenfalls auf dem Kupferstich-Cabinet in Paris entdeckt hatte⁶⁷⁷⁾. Sie enthalten Pläne von Jesuitencollegien in der ganzen Welt oder Entwürfe zu solchen, die dem General in Rom zur Begutachtung zugefandt wurden. Viele der Zeichnungen sind von *Martellange* und enthalten seine lateinischen, französischen oder italienischen Anmerkungen.

Charvet glaubt, *Martellange* könne italienischen Ursprungs und sein wirklicher Name *Martelenchi* sein. *Bouchot* seinerseits hebt die Leichtigkeit hervor, mit welcher er in seinen Notizen sich in italienischer Sprache ausdrückte⁶⁷⁸⁾. Wir bemerken hierzu, daß nicht nur sein Italienisch eben so gut wie sein Französisch ist, sondern, daß die Wendungen, die er gebraucht, durchaus diejenigen der italienischen Architekten sind, so daß er zum mindesten lange in Italien geweilt hat, die Sprache viel besser lernte, als fremde Architekten es zu thun pflegen, und zum mindesten auch eine italienische Architekturausbildung erhielt. Eine stellenweise etwas eigenthümliche Orthographie kommt auch in seinem Französisch vor, hat aber für damalige Gebräuche in beiden Ländern nichts Befremdendes. Später, sagt *Bouchot*, nimmt der Gebrauch des Italienischen in den Anmerkungen mehr und mehr ab⁶⁷⁹⁾. Immerhin schrieb er 1627 die lange strenge Kritik über den Entwurf *Derand's* für die Façade der *Maison Professe* in der *Rue St.-Antoine* zu Paris (jetzt *St.-Paul et St.-Louis*) in italienischer

674) *CHARVET*, L. *Biographies d'architectes. Etienne Martellange*. Lyon 1875.

675) *BOUCHOT*, H. *Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites, suivie du Catalogue de ses dessins etc. Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*. Bd. XLVII. Paris 1886.

676) Ebendaf. — Die Nummer der zwei Bände ist U b 9 und U b 9a.

677) Im *Cabinet des Estampes* zu Paris tragen die fünf Bände die Bezeichnung »*Plante di diverse fabbriche*« Hd 4 bis Hd 4 d.

678) Siehe: *BOUCHOT*, a. a. O., S. 5.

679) Siehe ebendaf., S. 28—29.

Sprache. Hierzu kommt, dass er sich in seinen Massen vielfach der *canne* bedient. *Charvet* glaubt, es komme dies daher, dass er sich viel in Avignon aufhielt, wo dieses Mass gebräuchlich ist. Es ist aber mit dem *palmo romano* dasjenige Mass, dessen sich die meisten Architekten in Rom bedienten, und noch 1627 in seiner erwähnten Kritik schreibt er, die Thür habe 21 *palm. Rom.*

Nach *iganiol de la Force*⁶⁸⁰⁾ hatte sich auch *Martellange* am Bau der erwähnten Kirche zu Paris betheiligt. *Charvet* glaubt, es könne sich höchstens um eine technische Thätigkeit gehandelt haben, die ihm vielleicht die Pflicht des absoluten Gehorfa ms seines Ordens auferlegt hatte. *Piganiol* sagt, *Martellange* hätte vorgeschlagen, einfach *Il Gesù* zu Rom hier zu copiren. Der Stil seines Noviziats zu Paris war durch und durch römisch.

Der Titel von *Martellange* war *coadjuteur temporel*⁶⁸¹⁾. Von der Rolle, die er unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. gespielt hat, schreibt *Bouchot*: »il inonda la France d'églises lourdes et froides, mais non sans puissance«, deren grössere Zahl noch vorhanden ist. *Bouchot* giebt die Liste der Kirchen und *Collèges*, an deren Erbauung *Martellange* theilnahm. Man wird sie im Folgenden im Abschnitt über die Bauten der Jesuiten finden, wo wir einige seiner Hauptbauten besprechen werden.

Seit seiner Anstellung als *coadjuteur temporel* (1603) hatte *Martellange* eine ganze Reihe von Entwürfen für die Gebäude des Ordens aufgestellt. An der grösseren Zahl wurde gleichzeitig gearbeitet. *Charvet* war es gelungen, die Thätigkeit *Martellange's* an acht verschiedenen *Collèges* fest zu stellen. Durch den glücklichen Fund der erwähnten Zeichnungen hat *Bouchot* diese Thätigkeit auf 26 *Collèges* ausgedehnt. *Martellange* wurde, wie *Charvet* schreibt, so zu sagen *l'architecte général* des Ordens in den Provinzen von Lyon, Toulouse und sogar von Paris; er begleitete die *Pères Provinciaux* auf ihren Inspectionen zur Zeit, als sie Verträge mit den Municipalitäten für die Organisation der *Collèges* abschlossen⁶⁸²⁾. Auf Grund des von ihm gefundenen neuen Materials vergleicht *Bouchot* seine Thätigkeit mit der eines *inspecteur directeur des travaux*, dessen Ruf in Folge seiner grossen Erfahrung sich bis nach Rouen und Rennes ausdehnte⁶⁸³⁾.

Schon am 24. Juli 1606 schreibt der berühmte *Père Coton*, Beichtvater Heinrich IV., dem Jesuitengeneral in Rom, der König habe *Martellange* als *insignem architectum et pictorem* bezeichnet und vom *Père Provincial* in Lyon für das *Collège de la Flèche* verlangt. In der That muss *Martellange* eine ungemein thätige und auch tüchtige Persönlichkeit gewesen sein. Seine Pläne für die Gebäude der *Aumone Générale* zu Lyon, jetzt *Hospice de la Charité*, sind für die damalige Zeit eine geradezu hervorragende Leistung, die auch jetzt noch volle Anerkennung verdient (Fig. 216). Wie *Charvet* hervorhebt, waren die decorative Uebertreibung und der Manierismus der Formen, in welche später die Jesuiten verfielen, dem *Martellange* ganz fremd; durch ihre Einfachheit und Strenge hätten seine zahlreichen Werke auf die damalige Architektur einen gefunden Einfluss ausgeübt. Hierin erinnern sie an den Charakter derjenigen des grossen Hugenottenmeisters *Salomon de Brosse*, dessen Freund *Martellange* gewesen sein soll⁶⁸⁴⁾.

680) *Description de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 371 ff.

681) Nach *Charvet* wurde er dies zu Chambery am 29. März 1603. Nach *Bouchot* (a. a. O., S. 5 u. 24) erhielt er diesen Titel 1590 zu Avignon.

682) A. a. O., S. 10.

683) Ebenda, S. 6.

684) Siehe: *CHARVET*, a. a. O., S. 211.

Nach dem Stiche von *J. Marot* zu urtheilen⁶⁸⁵⁾, war seine Thür des Noviziatbaues eben so streng, als ein Werk von *De Brosse*. Die Lorbeerstränge, die neben den Thürpfosten gerade herunter hängen, sind im Maßstab eben so kräftig gebildet, wie das *De Brosse*'sche Blattwerk an der Kirche *St.-Gervais* zu Paris.

Bouchot meint, *E. Martellange* könne die Façade der *Minimes* zu Nevers gebaut haben, da er sie abgebildet hat⁶⁸⁶⁾. Diese Ansicht scheint mir nicht wahrscheinlich, wenn man an seine Façade des Noviziats zu Paris denkt. Im Kapitel über das Technische werden wir im Folgenden sehen, dass *Martellange* einige Beiträge zum Werk des Pater *Derand* über den Steinschnitt lieferte. Nach *Destailleur* hätte *Martellange* auch dem *Mathurin Jouffe* 1626 bei seiner »*Traduction de la perspective de Viator*« geholfen. *A. de Montaiglon* und *Charvet*⁶⁸⁷⁾ finden der Ansicht, es sei diese Ausgabe von 1626, »*augmentée et illustrée par maistre Estienne Martellange*«, vielleicht nicht zu Stande gekommen, weil die Ausgabe von 1635 nichts mehr von *Martellange* erwähnt.

Martellange, der am Stein litt, musste sich 1633 operiren lassen. Nach dieser Zeit bis zu seinem Tode (3. October 1641), sagt *Charvet*, scheint er sich nur noch mit kleineren Werken der Malerei beschäftigt zu haben. *Bouchot* möchte auf Grund datirter Ansichten von Bauten diese Veränderung seiner Beschäftigung erst in das Jahr 1637 setzen. Mit Hilfe dieser zahlreichen datirten Zeichnungen nach Gebäuden in verschiedenen Gegenden hat *Bouchot* eine chronologische Liste der Ortschaften aufgestellt, in welchen *Martellange* von 1605—39 sich aufhielt⁶⁸⁸⁾. Ohne erschöpfend zu sein, giebt diese Zusammenstellung ein interessantes Bild von der außerordentlichen Thätigkeit, die der Jesuiten-Architekt zu entfalten hatte.

b) *François Derand*⁶⁸⁹⁾ (1588—1644) wurde in der Diözese von Metz geboren und trat 1611 in den Jesuitenorden. Dieser Heimath mag es zuzuschreiben sein, dass er, im Gegensatz zum einfachen streng römischen Stil des Lyoner *Martellange*, stark zum römisch-vlämischen Barocco hinneigte.

420.
*François
Derand.*

Derand ist besonders als Erbauer der *Maison Professe* der Jesuiten zu Paris mit ihrer Kirche in der *Rue St.-Antoine* bekannt. Sie hieß ursprünglich *St.-Louis* und jetzt *St.-Paul et St.-Louis*. Der Entwurf *Derand's* wurde demjenigen des *Martellange* vorgezogen. *Derand* schickte 1625 seinen Entwurf zur Kirche der *Maison Professe* nach Rom, wo er angenommen wurde. In einer Ansicht des Baues, die *Martellange* 1627 zeichnete, sieht man bloß die Apsis über der Erde und einen Theil der rechten Seite fundamentirt⁶⁹⁰⁾. Sie wurde 1641 vollendet. Von derselben wird im Kapitel über die religiöse Architektur die Rede sein⁶⁹¹⁾.

H. Destailleur besaß ein interessantes Album mit 67 Originalzeichnungen, die er geneigt war, dem Pater *Derand* zuzuschreiben, weil 18 der Blätter mit einer monogrammartigen Unterschrift versehen waren, in welchem man in 17 Fällen *De* und als dritten Buchstaben ein *r* zu lesen glaubte. Dasselbe ist seit *Destailleur's* Tode unter dem Namen *Derand* verkauft worden⁶⁹²⁾. Bei näherer Betrachtung erkennt man

685) Wiedergegeben ebenda, S. 99.

686) A. a. O., S. 23.

687) Siehe: *CHARVET*, a. a. O., S. 214 ff.

688) A. a. O., S. 35.

689) *Martellange* schreibt seinen Namen wie folgt: *Disegno fatto del (sic) R. P. Francesco de Rand per la chiesa di Parigi, DE MANU PROPRIA. (Cabinet des Estampes zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 225).* — *Derand* unterschreibt sich selbst 1625: *Reverentiae vestrae servus in Christo Franc. Derand.* (Bd. Hd 4b, Fol. 254.)

690) *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 221.

691) Die an die Kirche *St.-Paul et St.-Louis* anstoßenden Gebäude des *Lycée Charlemagne* sind ebenfalls das Werk des Pater *Derand*.

692) *Catalogue de Dessins et tableaux provenant de la Collection de feu M. H. Destailleur*. Paris 1869. S. 22, Nr. 122.

jedoch auf Fol. 3, 64, besonders aber Fol. 16, dass es ein *V* ist. Auch auf dem Titelblatt ist nur ein *D* und ein *V* vorhanden und zusammen verbunden mit dem Datum *1. mars 1603*. Es kann sich also nicht um *Derand* handeln, der 1603 erst 15 Jahre alt war, während die Zeichnungen die eines Meisters sind, dessen Manier schon reif ist. Die meisten Blätter dieses Bandes sind 1615 und 1616 datirt.

^{421.}
Paul Closse,
und
Saint-Bonnet.

c u. d) *Paul Closse, Coadjuteur temporel*, erbaute das 1678 vollendete *Collège* zu Châlons-sur-Marne⁶⁹³⁾, und Pater *Saint-Bonnet* 1701 die Sternwarte des *Collège* zu Lyon.

2) Sonstige Meister.

^{422.}
François II.
de Royers.

a) *François II. de Royers de la Valfenière* (1575—1667) gehört einer aus Piemont stammenden Architekten-Dynastie⁶⁹⁴⁾ an, die während fünf Generationen in dem damals noch päpstlichen Avignon und auch in Lyon und Carpentras wirkten⁶⁹⁵⁾. Wir führen folgende Werke aus seiner Thätigkeit an.

Vor 1612 baute er die Treppe der Capelle *St.-Pierre de Luxembourg* zu Avignon. 1622 und 1623 leitete er für den Rath die Decorationen für die feierlichen Einzüge (*Entrées*) *Ludwig XIII.* und des Cardinals *Barberini* als Legat von Avignon.

1642 war er Architekt des Vice-Legaten und leitete die Ausbesserungen am *Collège du Roure*, jetzt *Hôtel de la réfecture de Vaucluse*.

1636 wurde er Architekt der *Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon*, deren Pläne er 1634 anfertigte. Auf einer späteren Zeichnung zu derselben unterzeichnete er sich als *François des Royers Sr de la Valfenière* (25. August 1644).

1640 begann er den Bau des *Palais épiscopal*, jetzt Justizpalast, zu Carpentras.

1645 lieferte er die Restaurationspläne der Kirche zu Caromb bei Carpentras.

1659, 18. März, wurde der Grundstein zur königlichen Abtei *des Bénédictines de St.-Pierre* zu Lyon nach dem Entwurf, den er geliefert hatte, gelegt; da er bereits 84 Jahr alt war, wurde sein Sohn oder Neffe *Paul* mit der Bauleitung beauftragt.

1667, 22. März, starb er zu Avignon.

^{423.}
Andere
Meister.

Ueber folgende Architekten, die nun in alphabetischer Reihenfolge stehen, geben wir nach *Lance*⁶⁹⁶⁾ die wichtigeren Angaben ihrer Thätigkeit.

b) *Emmanuel Boynet*, Architekt und Bildhauer aus Loudun, baute in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes die bedeutendsten Häuser in Rouen; 1660 trat er zum Katholizismus über.

c) *Jacques Curabel* (geboren 1585) galt für den besten ausführenden Architekt (*praticien*) seiner Zeit, führte unter *Lemercier* den Bau der Sorbonne und gab eine Kritik des Werkes von *Desargues* über den Steinschnitt heraus.

d) *Charles David* war mit dem Weiterbau der Kirche *St.-Eustache* zu Paris, an welchem er sein Leben lang arbeitete, wie verwachsen. Er soll die ehemalige

693) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 188.

694) Siehe: CHARVET, L. *Biographies d'architectes. Les Royers de la Valfenière*. Lyon 1870.

695) Gelegentlich dieses Meisters führen wir hier die vier anderen an und geben ihnen der Klarheit halber Nummern. Wir bedienen uns der Auszüge, die das *Dictionnaire des Architectes* von *Lance* nach *Charvet* giebt.

Nr. 1. *François de Royers de la Valfenière* arbeitete 1536 und 1537 in Lyon für den Marquis de Saluces und stammte aus Piemont.

Nr. 2. *Michel-Antoine-Raimond de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 1 Genannten, war 1584 vom Rath der Stadt Avignon beauftragt, die Häuser der Stadt zu schätzen.

Nr. 3. *François II. de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 2 Angeführten, geboren im August 1575, starb am 22. März 1667 im Alter von 92 Jahren.

Nr. 4. *François III. de Royers de la Valfenière*, Sohn von *François II.*, war der erste Architekt des *Hôtel-de-Ville* zu Arles 1666 — und wurde 1675 durch *Jacques Peytret* ersetzt. 1683 ließ er die Consuln von Arles wegen Auszahlung seines Honorars vor Gericht laden. — Er ist bezeichnet als »gentilhomme d'Avignon«.

Nr. 5. *Paul de Royers de la Valfenière*, Sohn oder Neffe von *François II.*, bezeichnet als »noble Paul de Royers de la Valfenière écuyer qualifié architecte à Lyon«. In den Jahren 1660—64 sieht man ihn in Lyon den Bau der königl. Abtei *des Bénédictines de Saint-Pierre*, dessen Pläne *François II.* im Alter von 84 Jahren geliefert hatte, leiten.

696) a. a. O.

unvollendete Façade errichtet haben und starb 1650 im Alter von 98 Jahren. Auf seiner Grabinschrift war er bezeichnet als: *juré du roy ès œuvres de maçonnerie, doyen des jurés et bourgeois de Paris, architecte et conducteur du bâtiment de l'église de céans (St.-Eustache)*. Er lebte mit seiner Frau *Anne Lemercier* 53 Jahre.

e) *Christophe Gamare* begann 1646 den Bau der grossen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris. Er führte daselbst ferner die Kirchen der *Incurables* und *St.-André-des-Arts*, die Kreuzschiff-Façade von *St.-Germain-des-Prés* (nicht *l'Auxerrois*) und die ehemalige Façade des *Hôtel-Dieu* aus. Er war 1626—43, mit *Guillain* Sohn, *maître des œuvres de la ville de Paris*.

f) *Gilles Hérault* wurde im Jahre 1640 als »*architecte et conducteur des bastimens de Mgr. le Cardinal de Richelieu*« bezeichnet.

3) Meister des Zeitalters *Ludwig XIV.*

Wir theilen der besseren Uebersicht halber diese Meister in zwei Gruppen: die erste enthält die bedeutenderen Architekten und die zweite Gruppe umfasst in alphabetischer Reihenfolge die übrigen bekannteren Namen. Wo keine besonderen Quellen angegeben sind, beruhen die Angaben meistens auf dem oft angeführten »*Dictionnaire des Architectes*« von *Lance*.

a) Bedeutendere Meister.

a) *Louis Levau* oder *Le Vau* (1612—1670). Neben und zwischen *François Mansard* und *G. Hardouin Mansard* in der Mitte des XVII. Jahrhundertes war *Levau* der thätigste Architekt. Von 1653 bis zu seinem Tode (1670) hatte er als *Premier architecte du roi* die Leitung der königlichen Bauten. Er beherrschte die zehn ersten Jahre der Regierung *Ludwig XIV.*

^{424.}
Louis Levau.

Die zwei ersten Gebäude, die ihn bekannt machten, waren das *Hôtel Lambert* zu Paris, in welchem bereits 1648 *Le Sueur* malte⁶⁹⁷⁾, und das berühmte Schloss *Vaux-le-Vicomte* des Intendanten *Fouquet*. Ueber die genaue Erbauungszeit des letzteren herrscht einiges Dunkel. *Fouquet* wollte den Beginn 1640 setzen; *D'Argenville* schreibt, es sei 1653 fertig geworden; Andere setzten die Hauptbauthätigkeit erst kurz vor 1660. *Ludwig XIV.* verließ am 17. August 1661 das berühmte Fest, welches den Untergang *Fouquet's* besiegelte. Es ist daher von Werth, aus anderen Quellen Angaben über *Levau's* Stellung in dieser Zeit zu erhalten.

Sein Todtenschein enthält folgende Bezeichnungen und Titel: *Messire Louys Levau, conseiller du Roy en ses conseils, Intendant et ordonnateur général des bastiments de Sa Majesté, premier architecte de ses bastiments, secrétaire de S. M., maison et couronne de France*. Er starb Samstag, den 11. October, 3 Uhr frith und wurde am selben Tage begraben.

Wir finden noch weitere Angaben⁶⁹⁸⁾.

1656 bezog *Louis Levau*, *architecte du Roy*, 3000 *Livres* Gehalt, die ihm ganz bezahlt wurden.

1656 erhielt *François Levau*, *autre architecte*, 500 *Livres* ohne Verminderung und scheint an der *chambre aux deniers* 600 *Livres* erhalten zu haben.

Levau hatte zwei Söhne, die sich an feinen Bauten betheilgten. *Louis* starb 1661.

Auf *François* bezieht sich die vorhergehende Angabe.

Die königlichen Rechnungsbücher endlich geben über die Thätigkeit, die Stellung und das Gehalt *Levau's* folgende Nachrichten.

697) Siehe: *Archives de l'Art français*, Bd. II, S. 345.

698) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 37.

1666, 9. December. *Nota qu'il a été payé à M. Le Vau, suivant un arrêt, la somme de 6000 liv., pour partie du remboursement de la charge d'intendant quatriennal des Bastimens . . . 6000 Livres⁶⁹⁹.*

1668. *A M. Louis Le Vau, premier architecte de S. M. pour ses appointemens, 6000 liv., dont il sera entièrement payé, attendu le service actuel qu'il renda S. M. dans ses bastimens . . . 6000 Livres⁷⁰⁰.*

1670. *Au Sr Le Vau, Premier Architecte des bastimens du Roy . . . 6000 Livres⁷⁰¹.*

Ueber seine Bauthätigkeit sei das Nachstehende angeführt.

Levau baute das Innere des Schlosses Vincennes (Fig. 140) als königliches Lufthaus um.

1654 wurde er am Bau des Louvre und der Tuilerien zum Nachfolger *Lemercier's* ernannt. Er vollendete den von *Lescot* begonnenen Südflügel des Hofs mit dem Pavillon (Fig. 332), führte den Ostflügel mit Ausnahme der Colonnade und die östliche Hälfte der Nordseite bis zum Mittelpavillon aus. In den Tuilerien baute er den Mittelpavillon und die anstoßenden Flügel bis auf das Erdgeschoß um.

1661 begann *Levau* den Bau des *Collège des Quatre-Nations*, jetzt *Institut de France*, zu Paris (Fig. 198), welches *Dorbay* und *Lambert* nach 1668 vollendeten.

1665 fügte er als erster Architekt des Königs, zur Vergrößerung des Schlosses von *Ludwig XIV.*, zwei Pavillons und eine Orangerie an.

Levau baute in Paris die *Hôtels de Lionne, de Pons, Deshameaux, d'Heffelin* und *Lambert*, letztere zwei auf der Insel St.-Louis; das *Hôtel de Rohan* in der *Rue de l'Université*; die *Schlösser de Livry*, später *du Raincy* (Fig. 242), *de Seignelay* (1662), letzteres für *Colbert*; *du Saint-Sépulcre* bei Troyes, von *Bercy*. Das Schloss von *Bercy* hat *Lance* bereits ebenfalls als ein Werk *François Mansard's* angeführt.

Während des Baues der Colonnade des Louvre durch *Claude Perrault* behielt *Levau* seine Stellung als Architekt des Louvre.

Levau war der erste Architekt der großen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris; wahrscheinlich auch der Kirche *St.-Louis en l'Ile* und der Capelle der Salpêtrière, gewöhnlich *Bruand* zugeschrieben.

Gelegentlich der Hauptwerke *Levau's*, besonders seiner Thätigkeit in Vaux, am Louvre und in Versailles, werden wir auf ihn zurückzukommen haben. Er und nicht *J. Hardouin-Mansard* hat den Façadentypus oder dessen Axensystem in Versailles fest gestellt. Man pflegt ihn öfters als den schwerfälligen *Levau* zu bezeichnen. Vielleicht ist man zu streng gegen ihn im Vergleich zu *J. Hardouin-Mansard*. Mir scheint, dass der Abstand zwischen den Fähigkeiten beider kein so großer gewesen sei. Vielleicht hat er in seinen Lösungen mehr gewagt, als letzterer. In mehreren Werken sieht man das Bestreben, eine große Ordnung und eine kleinere zu verbinden. (Siehe Fig. 198, 241, 242.)

b) *François I. Blondel* (1618—86), der mit zwei späteren Architekten dieses Namens nicht verwechselt werden darf. Er war *seigneur des Croisettes et Gallardon*, und erst nach langem Reisen begann er, etwa vierzigjährig, das Militär-Ingenieurwesen und dann die Architektur zu studiren, in welcher er sich durch verschiedene Bauwerke und Schriften einen bedeutenden Namen erwarb.

Er begann 1665 mit dem Bau der Brücke von Saintes. Unter seinen drei Stadttoren von Paris ist besonders die *Porte Saint-Denis* als Triumphbogen (siehe Fig. 63, S. 254) bekannt. Er führte auch das *Hôtel de Rouillé* zu Paris aus.

Interessant ist der Chorabschluss, den er in die fünf Seiten der spätgotischen Apsis von *St-Laurent* zu Paris einbaute. In dieser eigenthümlich herausgetifelten Anordnung fühlt man, inmitten dieser Reminiscenzen seiner Bewunderung für die St.-Peterskirche und *Palladio*, das Werk eines Mannes, der gewohnt war, auch über das Wesen der Architektur nachzudenken und alle ihre damaligen Regeln kannte.

Ludwig XIV. ernannte *Blondel* zum *maréchal des camps et armées du roi*; 1671 wurde er Mitglied der *Académie d'Architecture* und 1672 deren Director.

⁶⁹⁹ Siehe: *GUIFFREY, J. Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV.* Paris 1881. Bd. I, Col. 157.

⁷⁰⁰ Siehe ebendas., Col. 292. — Er steht an der Spitze der Liste vom 17. Januar 1669 der *Officiers qui ont gages pour servir généralement dans toutes les maisons royales et bastimens de sa Majesté*.

⁷⁰¹ Siehe ebendas., Col. 461. — An der Spitze der Liste vom 21. Januar 1671.

Unter seinen Schriften seien folgende zwei hier erwähnt. Die erste führt den Titel: *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale* (Paris 1675); sie umfasst den Unterricht, den er seinen Schülern ertheilte. Die zweite heisst: *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture* (Paris 1673).

c) *Claude Perrault* (geb. um 1613, gest. 8. October 1688). Der Name *Perrault's* ist durch den Bau der Colonnade des Louvre, nach dem Wettstreit mit *Bernini*, und durch die Thatsache, dass er nicht von Anfang an Architekt war, zu besonderer Berühmtheit gelangt. Letzterer Umstand ist manchen französischen Architekten, wie *Viollet-le-Duc* und *Lance*, die zu den gothischen Begriffen des Architektenberufes zurückgekehrt waren, ein besonderer Dorn im Auge. Sie suchen das Verdienst *Perrault's* möglichst herabzumindern. Wir werden trachten, so viele feste Anhaltspunkte, als möglich zu geben, um zu einem gerechten Urtheile zu gelangen.

426.
*Claude
Perrault.*

Claude Perrault, Gelehrter und Künstler, Arzt und Physiker, Anatom und Architekt, war, wie *Henri Martin* sagt, einer der biegsamen Geister, die auf allen Gebieten Erfolge ernten. Er gehört zu denjenigen, die bei der Gründung der Akademie der Wissenschaften sofort Mitglieder wurden. Ein eigenthümliches Licht auf die Vielseitigkeit von *Perrault* werfen die Angaben einiger an ihn geleisteten Zahlungen in den Rechnungen der königlichen Bauten.

26. März 1671: *au Sr Perrault, médecin, pour le travail qu'il a fait et l'application qu'il a donnée aux bâtimens en 1669 et 1670*⁷⁰²⁾. 4000 Livres.

23. Januar 1678: *au Sr Perrault, en considération des dessins d'architecture qu'il a faits pour le Louvre, l'Arc de triomphe, et autres endroits*⁷⁰³⁾. 4000 Livres.

Die übrigen zwischen 1668 und 1687 an *Perrault* geleisteten Zahlungen lauten: *en considération de son application à la physique* 1500 Livres — oder *au Sr. Perrault, médecin, pour la profonde connaissance qu'il a de la physique*, oder für Arbeiten für die Akademie der Wissenschaften, oder *en considération de la connaissance particulière qu'il a de la chimie*.

In denselben Rechnungen bezieht sich Folgendes auf *Perrault's* Werk über *Vitruv*: 15. Januar 1668 werden dem Kupferstecher *Pitau* 300 Livres abschlägig auf die Platten bezahlt, die er für eine Uebersetzung des *Vitruv* für den König sticht. Das Werk *Perrault's* erschien 1673.

Perrault's erster Entwurf für die Vollendung des Louvre röhrt von 1664 her. Nach der Abreise *Bernini's* wurde *Claude* mit Hilfe seines Bruders *Charles* sein Nachfolger. 1665 wurde der Grundstein zu seiner Colonnade (Fig. 223) gelegt; 1680 war der Bau vollendet. Verschiedene Ideen *Perrault's* für Auffäste auf die Eckpavillons kamen nicht zur Ausführung.

1668—71 baute *Perrault* die Sternwarte (*l'Observatoire*) zu Paris. Von ihm röhren ferner her: die Kirche *St.-Benoit-le-Bétourné*, wo er begraben ward, und der Altar von *Notre-Dame-de-Savonne* in der Kirche *des Petits-Pères* zu Paris. Er fertigte einen Entwurf für eine neue Kirche *Sainte Geneviève* zu Paris an und veröffentlichte zwei Werke: die »*Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé*« (Paris 1674) und die »*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*« (Paris 1683).

Lance fragt sich⁷⁰⁴⁾, was aus den zwei Folio-Bänden mit den Zeichnungen *Perrault's* geworden ist, die sein Bruder *Charles*, der Verfasser der berühmten »*Contes de Perrault*« 1693 gesammelt hatte und die dem *Marquis de Marigny* und später *Carl X.* gehörten. Ich habe dieselben 1867 in der kaiserlichen Bibliothek des Louvre mit sämmtlichen Originalzeichnungen der Entwürfe zum Louvre aus jener Zeit gesehen; sie sind, mit Ausnahme derjenigen von *Bernini*, die anders wo aufbewahrt werden, 1871 mit der ganzen Bibliothek des Louvre im Brände der Commune zu Grunde gegangen. Die wichtigsten Entwürfe zum Louvre sind jedoch gestochen worden.

702) Siehe: *GUIFFREY, Comptes des Bâtiments etc.*, a. a. O., Bd. I, Col. 368.

703) Siehe ebenda, Col. 1012.

704) A. a. O., Bd. II, S. 197.

Von den zwei Gründen, auf welche *Lance* sich stützen möchte⁷⁰⁵), um *Levau* als den Erfinder der Colonnade hinzustellen, ist in der Aussage *Boileau's* auch nicht ein Punkt bewiesen. Sie trägt den Charakter der Gehässigkeit und vergisst, dass *Perrault* mehr, als bloß ein *Médecin de la Faculté* war. Was den zweiten Grund anlangt, so dürfte der Stich von *A. Herrisset* kaum mehr als ein oberflächliches Machwerk sein. Von den fünf Angaben, die er trägt, sind drei notorisch falsch. Die zwei übrigen, auch wenn sie richtig wären, würden an der Autorschaft *Perrault's* nichts ändern. Die Rolle, die *D'Orbay* zugeschrieben wird, ist klar diejenige eines Bauführers. Und selbst wenn *Levau* die technische Ausführung der Colonnade geleitet hätte, so würde dies an der künstlerischen Autorschaft *Perrault's* nichts ändern. Seine verbrannten Zeichnungen, die ich noch gesehen habe und die weder von *Levau*, noch von *D'Orbay* herühren konnten, waren so gut, wie die von Hunderten von wirklichen Architekten der letzten vier Jahrhunderte und zeigten, dass *Perrault* durchaus fähig war, der Louvre-Colonnade im Ganzen, wie in den Einzelheiten genau alles das zu geben, was den architektonischen Charakter dieses Denkmals ausmacht. Ferner hat Niemand behauptet, dass, wie *Lance* sagt, *Perrault* von einem Tag zum anderen vom Arzt zum Architekten geworden sei.

Der »etwas gothische« Begriff von *Lance*, dass nur, wer so zu sagen gleichzeitig »maçon« ist, den Namen eines Architekten verdient, ist übertrieben, und die Renaissance hat damit aufgeräumt. Sie hat erkannt, dass man ein vortrefflicher Maurermeister sein und grosse Gebäude solide ausführen kann, ohne die Spur eines Architekten in sich zu haben. Man merkt es denn auch solchen Gebäuden an. Und selbst zur Zeit der Gotik, wo die constructive Praxis noch viel nöthiger war, als seit der italienischen Renaissance, gab es Architekten, die hauptsächlich als entwerfende Meister sehr gesucht waren, wie man aus den Annalen des Mailänder Doms erfiehlt.

Die Composition bleibt auch noch ein »Etwas« in der Architektur. Hierin hatte *Perrault* offenbar ein feines Gefühl für einfache, edle, schöne Verhältnisse. Die Zeichnung, durch welche er in der Concurrenz für einen Triumphbogen über *Levan* und *Lebrun* siegte (vergl. Fig. 324 u. 325), beweist dies ebenfalls. Wenn auch die Linie des Unterbaues der Statue nicht ganz befriedigt und in der Colonnade die Thorlösung unschön ist, so bleibt diese Säulenfront, nebst der Thurmfront von *Notre-Dame*, das einzige Bauwerk von Paris, welches, wenn man aus Italien kommt, den Eindruck des Monumentalen und des Majestätischen im höheren Sinne des Wortes erweckt. Und dieses hat unstreitig *Claude Perrault* geleistet und er allein. Dieser Ruhm ist fein, und er genügt für die Ehre eines »Architekten«.

Dass *Levau* mit der technischen Ausführung betraut worden sei, ist nicht unmöglich. Man möchte es aus folgender Zahlungsanweisung aus den königlichen Rechnungen entnehmen, es sei denn, dass es sich um ein Modell *Levau's* für andere Theile des Louvre, wie z. B. der Façade längs der *Rue de Rivoli* oder der neuen Façade nach der Seine zu, handelte, mit deren Weiterführung er beauftragt blieb. Sie lautet:

1668, 9. Januar: *A Saint-Yves, pour son parfait paiement des ouvrages de menuiserie qu'il a fait pour le model du bastiment du Louvre, du dessin de M. Le Vau. . . . 819 Livres*⁷⁰⁶.

^{427.}
Jean Marot.

b) *Jean Marot* (geb. um 1619, gest. 1679) aus Paris ist heute hauptsächlich durch die grosse Zahl von Architekturaufnahmen und Compositionen bekannt, die er,

⁷⁰⁵ Siehe a. a. O., Bd. II, S. 197.

⁷⁰⁶ Siehe: GUILFREY, a. a. O., Bd. I, Col. 185.

zum Theile selbst, zum Theile mit seinem Sohne *Daniel* und einem anderen *Marot* (*Jean-Baptiste*) gestochen hat. Diese Stiche, 700 bis 800 Blätter in mindestens 30 Folgen, bilden das »*Oeuvre de Jean Marot*«, aus welchem zahlreiche Abbildungen für den vorliegenden Band entnommen wurden. Viele seiner Folgen haben weder Titel noch Datum.

Durch diese Werke ist *Marot* mit *Du Cerceau*, *A. Boffe*, *Le Pautre* und *Israel Sylvestre* zu einer der bedeutendsten Quellen für das Studium der französischen Architektur geworden. Wir verdanken ihm die Kenntnis vieler untergegangener Bauwerke, von denen er oft genaue Aufnahmen giebt (z. B. das Mausoleum der *Valois*, siehe Fig. 21, 44, 45, 197). Nach einigen seiner Stiche vermutet *Destailleur*, dass *Jean Marot* nach Italien ging, vielleicht mit *Philippon*, der, wie *Marot's* Vater, Schreiner war. Auch *Jean Marot's* Frau war die Tochter eines Schreiners *Galbrand* »*M^e menuisier en ebene*«.

Im Jahr 1669 führte *Jean Marot* den Titel *Architecte du Roi* und wohnte *Rue Guisarde* im Faubourg *Saint-Germain-des-Prés*. In diesem Jahr und 1670 sehen wir ihn im Schloss zu *St.-Germain-en-Laye* verschiedene Grotten ausführen⁷⁰⁷⁾.

In Paris wurden ihm folgende Werke zugeschrieben: Die *Hôtels de Pussort*, *de Mortemart*, des Cölnischen Banquiers und Kunstsammlers *Jabach* (*de Jabba*) in Paris, dessen erster Entwurf in Fig. 5 (S. 23) u. 309 abgebildet ist, *de France Monceaux* (?), ferner die Schlösser *de Turny* in Burgund und *Lavardin* im Maine, die Bäder des Schlosses zu *Maisons*, endlich die ehemalige Façade der Kirche *des Feuillantines* zu Paris.

Marot's Entwurf für die Hauptfaçade des Louvre zeigt im Gegensatz zu den meisten andern Entwürfen, wie im Hofe, auch außen zwei Ordnungen; er war mehr im Sinne französischer Schlösser gedacht und offenbart einen sehr tüchtigen Architekten⁷⁰⁸⁾.

Wir müssen uns hier darauf beschränken, die Titel folgender literarischer Arbeiten anzuführen.

a) Nach *Destailleur* wäre sein ältester datirter Stich von 1640, und zwar die *Représentation de la sépulture du Marquis de Rostaing*.

b) *Recueil de plusieurs portes des principaux hostels et maisons de la Ville de Paris etc.* 1644. 16 Bl.

c) *Desseins de toutes les parties de l'église Saint-Pierre de Rome . . . Levé exactement sur les lieux par Jacques Zarade, architecte et ingénieur du Roy, en l'année 1659.* 13 Bl.

d) *Recueil des plus beaux édifices et frontispices des églises de Paris, dédié à . . . Henri de Harlay etc.* 34 Bl.

e) *Le magnifique Château de Richelieu . . .* 19 Bl.

f) *Architecture Française de Jean Marot*. Ohne Titel. 195 Bl. Auf dem Register steht: *Table du Recueil cy-dessus des planches des sieurs Marot père & fils*.

Eine zweite Auflage erschien bei *P. Mariette* 1727, die letzte Auflage mit sehr abgenutzten Platten bei *Jombert* 1751.

g) *Recueil des Plans, Profils et Élévations de plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes & hostels, bastis dans Paris & aux environs . . . par les meilleurs architectes du royaume . . . dessinés, mesurés, & gravés par Jean Marot, architecte parisien.* 112 Bl.

h) *Marot, Jean. Architecte et Graveur: Petite Oeuvre d'Architecture.* Paris 1764. 50 Bl.

Die meisten der im vorliegenden Bande von *Marot* entlehnten Abbildungen gehören den unter f und g angeführten Werken an. Bei der Unmöglichkeit, ihre Stelle in denselben genau zu bezeichnen, mussten wir uns begnügen, auf die im Pariser *Cabinet des Estampes* als *Oeuvre de Jean Marot* bezeichneten zwei Bände *Ha 7.c* und *Ha 7.d*, welche sie enthalten, hinzuweisen.

707) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 168.

708) Abgebildet in: *BLONDEL, J. F. Cours d'Architecture.* Paris 1771—77. Bd. III, Bl. 67.

Diese Bände enthalten auch eine Anzahl Compositionen *J. Marot's*, wie z. B. der erste, nicht ausgeführte Entwurf für das *Hôtel Jabbach* in Paris (siehe Fig. 5 u. 309), ferner einige Idealbauten⁷⁰⁹), eine Folge von *Nouveaux dessins d'Alcoves inventés et gravés par J. Marot*. Eine Folge von Caminen, mit der Angabe *Invention de Jean Marot*. Diese Folgen sind wie Vorstufen für *Jean Lepautre*, und andererseits enthalten sie noch ferne Erinnerungen an *Du Cerceau*.

In eiger Folge von Grabmälern, die *Marot* componirte, sollte man glauben, dass einzelne Figuren von *Du Cerceau* seien⁷¹⁰). Nebst allgemeineren Gründen kann die Freundschaft, die zwischen dem Vater *Marot's* und dem Enkel von *Jacques Du Cerceau* bestand, hierfür in Betracht kommen. Eine Schwester von *Marot* hatte 1623 einen *Du Cerceau* (*Jean?*) zum Pathen und die Tochter von *Charles Du Ry*⁷¹¹).

Der Zusammenhang mit *Le Pautre* dagegen erklärt sich ebenfalls näher dadurch, dass er eben so, wie *Stefano della Bella*, sich an den Stichen mehrerer der Folgen *Marot's*, namentlich in den figürlichen Elementen, betheiligte. *Destailleur*, der dies angiebt, hebt hervor, dass der Werth der Compositionen *Marot's* für innere Decorationen, wie Decken, Thüren, Vasen, Schlosserarbeiten u. f. w., nicht hinreichend gewürdigt werde und dass dieselben zuweilen besser, als alle gleichzeitigen find.

^{428.}
Daniel Marot. e) *Daniel Marot* (geb. um 1660, gest. nach 1718) war ein Sohn von *Jean Marot* und vermutlich sein Schüler. Im Ornament, von der Richtung *Jean Lepautre's* ausgehend, hat er zur Umwandlung desselben, im Sinne der Meister, die wir als Gruppe *Berain-Daniel Marot* bezeichnen haben, beigetragen (siehe Art. 331, S. 265). In der Architektur selbst war seine Richtung eine viel strengere und mit derjenigen von *Salomon de Brosse* vergleichbar (siehe Art. 409, S. 299). Wir können sie meistens nur nach seinen gestochenen Compositionen beurtheilen⁷¹²).

Nach der Revocation des Edicts von Nantes 1685 verließ er Frankreich und wurde durch seine Werke und Publicationen als Architekt *Wilhelm's III.* in Holland und England berühmt. In England röhren die Gartenanlagen in Hampton-Court von ihm her. In Holland arbeitete er am neuen Palaft von Loo und am groszen Audienzsaal im Haag.

Destailleur gibt das Nähere über seine verschiedenen Werke als Stecher an und betrachtet seine Auswanderung als einen groszen Verlust für die französische Architektur (siehe Art. 409, S. 299).

^{429.}
Jules Hardouin-Mansard. f) *Jules Hardouin*, genannt *Mansard* oder *Mansart* (geb. zu Paris am 16. April 1646, gest. 11. Mai 1708) war Sohn von *Raphaël Hardouin* und von *Marie Gaultier*, einer Nichte von *François Mansard* und Enkel seiner Schwester. Er war Schüler seines Grofsonkels und soll nach dessen Tode (1666) seinen Namen angenommen haben. Er arbeitete unter *Libéral Bruant* am *Hôtel de Vendôme*, als ihm *Ludwig XIV.* 1672 die Anfertigung der Pläne des erst später ausgeführten Schlosses von Clagny für Frau von *Montespan* anvertraute. *Hardouin-Mansard* verstand es mehr und mehr, die Gunst des Königs zu erwerben, stieg zu immer höheren Aemtern, selbst in den Grafenstand, und wurde mit einer solchen Anzahl bedeutender Bauten betraut, dass er, abgesehen vom Louvre und den Anfängen in Versailles, als die Verkörperung der Bauthätigkeit *Ludwig XIV.* angesehen werden kann. Er starb mit blofs 63 Jahren so plötzlich, dass man von Vergiftung sprach.

Nach *Lance* ergiebt sich die folgende Uebersicht seiner Bauthätigkeit.

⁷⁰⁹) Siehe im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Band H a, 7 c, Fol. 127—129.

⁷¹⁰) Ebendas, Bl. 106—117.

⁷¹¹) Mittheilung von *Ch. Read* an *Destailleur*. Siehe des Letzteren *Notices etc.*, S. 131.

⁷¹²) Siehe: *Oeuvres du Sr D. Marot, architecte de Guillaume III., Roy de la Grande Bretagne, contenant plusieurs planches utiles aux Architectes, Peintres, Sculpteurs, Orfèvres et Jardiniers et Autres; le toutes en faveure de ceux qui s'appliqueroient aux Beaux-Arts.* Haag, ohne Datum (um 1712). — Neu in Facsimile herausgegeben durch P. JESSEN: Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Berlin 1892.

1674 unternahm er bedeutende Vergrößerungsarbeiten am Schloß von Saint-Germain.

1675 errichtete er das *Hôtel-de-Ville* zu Arles.

1676 begann er die Arbeiten am Schloße von Clagny bei Versailles, dessen Hauptbau 1679 vollendet war. In diese Zeit fällt auch der Bau des kleinen Schlosses *de la Ménagerie* zu Versailles.

1679—85 führte er die Stallungen zu Versailles aus.

1679 wurde mit den Gebäuden des Luftschlosses Marly angefangen.

1680 war, nach einer Denkmünze dieses Jahres, der Umbau der Hauptfaçade des Schlosses zu Versailles wahrscheinlich vollendet. In diese Zeit fällt auch der Bau des *Grand-Commun* zu Versailles, mit den Küchen im Erdgeschoß und Beamtenwohnungen darüber.

1680 (ungefähr) begann *Hardouin* die zweite Kirche des *Hôtel-des-Invalides*, den eigentlichen »*Dôme*«.

1683 wurde er geadelt.

1684 begann er die in zwei Jahren errichtete Kirche *Notre-Dame* zu Versailles.

1684—86 führte er die *Place des Victoires* zu Paris aus.

1685 fing er mit *Jacques Gabriel* den *Pont-Royal* zu Paris an.

1685—86 errichtete er die Gebäude von Saint-Cyr bei Versailles. Gleichzeitig wurde ihm der Bau der *Place Louis-le-Grand*, jetzt *Vendôme*, anvertraut. Er wurde zum ersten Architekten des Königs ernannt.

1686 baute er für den Herzog von Bouillon das Schloß von Navarre bei Evreux.

1688 begann er das *Grand Trianon* bei Versailles.

1692 vergrößerte er das *Palais-Royal* zu Paris durch die von *Coupel* ausgemalte *Galerie d'Enée*, welche dem jetzigen *Théâtre-Français* gewichen ist.

1690—1707 führte er den Lettner und den Dachreiter der Kathedrale von Orléans aus.

1693, nach Vollendung des *Dôme des Invalides*, wurde er Ritter des Michael-Ordens.

1698 baute er das Schloß zu Vauvres und um dieselbe Zeit das Schloß *de Boufflers*.

1699 führte er in St.-Cloud den unteren Theil des großen Wasserfalles aus und decorirte die Schloßtreppen.

1699, 7. Januar, übertrug ihm der König, um ihn noch mehr zu ehren, das Amt der *Surintendance des bâtimens*, das einst *Colbert* und *Louvois* inne hatten.

1699 begann er die Schloß-Capelle von Versailles, die *Robert de Cotte* vollendete.

1700, im Januar, wurde er nach Nancy berufen, um dem Herzog von Lothringen Rathschläge für die Verschönerungen des Palastes und der Gärten zu geben. Um die gleiche Zeit (1699?) begann er das sog. *Vœu de Louis XIII.*, worunter man die Decoration des Chors von *Notre-Dame* zu Paris versteht. Sie erstreckte sich auf den Fußboden, die Chorstühle und mehrere Statuen um den Altar des Chorraumes und ist zum Theile noch erhalten.

Im Park von Versailles röhren die zwei letzten sog. *Bosquets de la Colonnade* und *des Dômes*, später *Bains d'Apollon* genannt, von *Hardouin-Manfard* her.

1702 baute er die neue Façade des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon an Stelle der durch einen Brand beschädigten. *Robert de Cotte* leitete den Bau.

In Paris baute er das *Hôtel Fieubet* (am *Quai des Célestins*), dasjenige von *Reick de Penautier* und den Hauptaltar des Klosters der *Filles-Dieu*. Er führte in der Provinz die Schlösser von Lunéville für den Herzog, von Chamarande, von Villouet und von Pinon aus; die Angabe, dass er dasjenige von Blérancourt bei Blois gebaut habe, beruht wohl auf einem doppelten Irrthum bei *Lance*. (Siehe Art. 396, S. 289.) Er vollendete das Schloß Monfrin, baute Verschiedenes am Schloß zu Chambord und setzte Dächer über mehrere seiner Terrassen. Im erzbischöflichen Palast von Rouen baute er ein Hofthor und die Haupttreppe und in Castres den bischöflichen Palast, jetzt *Hôtel-de-Ville*.

Manfard stellte für sich ein Haus in der *Rue des Tournelles* zu Paris her, eben so ein Hôtel in der *Rue de la Pompe* (Nr. 35 u. 37) zu Versailles; ferner das Schloß von Sagonne, wo er den Besuch des Königs empfing. Er erhielt von *Ludwig XIV.* folgende Titel: *Conseiller du roi, chevalier de Saint-Michel, comte de Sagonne, Baron de Jeouy, Seigneur de Neuilly, Augy-sur-Bois, Château-sur-Allier, Vende* etc.⁷¹³⁾. Im Kapitel über die Stellung der Architekten wird man die Reihenfolge der Ämter finden, die ihm verliehen wurden.

Hardouin-Manfard führte zuerst, wie es scheint, am Schloße zu Clagny und an den Stallungen zu Versailles die nach ihm benannten Mansarden-Dächer (*combles à la Mansarde*), aus.

⁷¹³⁾ Ueber die Befugnisse, die ihm als Adeliger zukamen, siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 131.

J. Hardouin-Mansard hatte einen Bruder, der sich nur *Michel Hardouin* nannte. 1684 sehen wir ihn als *architecte des bastimens du Roy* bezeichnet. Er hatte *Nicole Genevieve Nanteuil*, Tochter des berühmten *Robert Nanteuil, Désignateur et Graveur ordinaire du Roy* geheirathet⁷¹⁴⁾.

8) Sonstige Meister.

430.
Sonstige
Meister.

g) *Antoine Bergeron, juré des maçonneries du roi*, nahm 1660 an der Bauleitung des Schlosses *Vaux-le-Vicomte* theil.

h) *Austine de Bordeuse* (oder *de Bordeaux*?) soll, wie *Lance* schreibt, nach der Angabe *Stocqueler's* bei Agra den berühmten Tadsch (Tadj, Tadj-Mehal, Tadsch-mahal) errichtet haben. *Schah Dschihan* ließ ihn das Mausoleum seiner Lieblingsfrau *Nour-Dschihan (Moomtaza Mehal?)*, die 1645 starb, angeblich in 22 Jahren erbauen. Sollte diese Autorschaft wahr sein, so wäre sie die glänzendste Widerlegung der *Palustre'schen* Theorie, dass in Frankreich nur dasjenige, welches ganz im italienischen Stil gebaut sei, von Italienern herrühren könne. Der Tadsch ist ganz im indisch-persischen und nicht im französischen Stil ausgeführt⁷¹⁵⁾.

i) *Charles Etienne Briseux* (geb. 1660 zu Beaume-les-Dames, gest. 23. September 1754) baute das *Hôtel d'Augny* zu Paris.

Er veröffentlichte folgende Werke: *Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir* (Paris 1728); ferner: *L'Art de bâtir des maisons de campagne etc.* (Paris 1743), weiter: *Traité du Beau essentiel dans les arts, appliqués plus particulièrement à l'architecture* (Paris 1752).

f) Die Gebrüder *Bruand*. — *Jacques*, der ältere Bruder (Sohn von *Sébastien Bruand, général des bastimens du Roy, ponts et chaussées de France*) war Architekt *des bâtiments du roi et du Duc d'Orléans*⁷¹⁶⁾. Seine Werke sind: das Haus oder Bureau der Tuchhändler zu Paris (Fig. 61, S. 251) und das *Jabach'sche* Haus zu Cöln, ferner das Schloss zu Fayelle. Er starb am 7. September 1664 zu Paris. Sein Sohn *Jacques* (1663—1752) war ebenfalls Architekt.

Libéral, der jüngere Bruder (geb. um 1637), starb am 22. November 1697 als *escuyer, conseiller secrétaire du Roi, maison, couronne de France et de ses finances; architecte ordre des bâtiments de Sa Majesté*. Von ihm röhren her: 1671 die Pläne zum *Hôtel des Invalides* und der ersten Kirche (das Langhaus hinter dem Kuppelbau); die Capelle der *Salpêtrière*, die Hôtels *de Matignon* und *de Belle-Isle*, das Schloss des Herzogs von *York* zu Richmond. Er hatte einen Sohn *François*.

l) *Pierre Bullet* (geb. um 1639, gest. 1716), Schüler von *François I. Blondel*, leitete für diesen den Bau der *Porte Saint-Denis* zu Paris und führte die Thore *Saint-Martin* und *Saint-Bernard* nach eigenem Entwurfe aus.

An Kirchenbauten röhren von ihm *St.-Thomas-d'Aquin* zu Paris und die Kirche der *Dominicains réformés* her; auch der Altar der Sorbonne und zwei Capellen im Kreuzschiff von *St.-Germain-des-Prés* gehören hierher.

An Profanbauten sind zu nennen: das *Hôtel des Banquiers Jabach*, rue Neuve-Saint-Merry zu Paris; das *Hôtel Crozat* (Fig. 284) und dasjenige des Grafen von *Evreux*, *Place Vendôme*, beide ebendaselbst; das Schloss zu *Issy* und der Vorbau des erzbischöflichen Palastes zu *Bourges* u. s. w.

714) Siehe ebenda, 1879, S. 248.

715) Nach *W. Emerson* müsste man hier vermutlich hauptsächlich das Werk eines Italiener sehen. (Siehe: *Transactions of the Royal Institute of British Architects* 1869—70, S. 195; 1883—84, S. 155.)

716) In der Notiz über *Sébastien Bruand* gibt *Lance* letztere Titel ebenfalls dem *Sébastien* und nicht seinem Sohne.

Als Architekt des Königs und der Stadt Paris gab er 1676 den Plan von Paris in 12 Blättern heraus. An Veröffentlichungen sind ferner zu nennen: *L'Architecture pratique* (Paris 1691); *Traité sur l'usage du pantomètre* (Paris 1675); *Observations sur la mauvaise odeur des fosses d'aisance* (Paris 1696). Seit 1685 war er Mitglied der *Académie d'Architecture*.

m) *François Carlier* weilte 1712—15 in Spanien, um Arbeiten nach den Entwürfen von *Robert de Cotte* auszuführen, und zwar: die Gärten von Buen-Retiro und des Palastes von Madrid, in letzterem das große Cabinet der Furien; unter *Ferdinand VI.* baute er in Madrid das Nonnenkloster *Saint-François-de-Salles*.

n) *Jean-Sylvain Cartaud* (geb. 1675 zu Paris, gest. daselbst am 15. Februar 1758) war seit 1742 Mitglied der Akademie und Architekt der Herzöge von *Orléans* und *Berri*. Er führte die Fassade der *Petits-Pères* (1739) und die Kirche der Barnabiten zu Paris, ferner die Hôtels *Duchâtel* und *Crozat* zu Paris (*Rue de Montmorency*), endlich die Schlösser von Montmorency (1708), für *Pierre Crozat*, und von Bourronville, so wie das Lusthaus von *D'Argenson* in Neuilly aus.

o) *Cayart* erbaute 1701—5 die französische Kirche zu Berlin; er benutzte als Vorbild den *Temple* zu Charenton, wandte aber innen zwei Ordnungen statt einer grossen an (Fig. 209).

p) *Roland Fréart, Sieur de Chambray* (geb. zu Cambrai, gest. 1675) wurde 1640 nach Italien geschickt, um italienische Meister für Frankreich zu gewinnen und führte *Poussin* nach Paris zurück (siehe Art. 277, S. 227). Er veröffentlichte 1650 seine: »*Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit sur les cinq ordres*« und übersetzte den Tractat des *Leonardo da Vinci* über die Malerei.

q) *Chamois* arbeitete gegen Ende des XVII. Jahrhundertes. Für *Louvois* baute er das Hôtel in der *Rue Richelieu* und das Schloss zu Chaville bei Paris; ferner die Klöster der *Visitation* im *Faubourg Saint-Germain* zu Paris und der Benedictinerinnen zu La Ville-Lévéque u. s. w.

r) *Cordemoy* veröffentlichte 1714 einen Tractat über theoretische und praktische Architektur.

s) *Cottard* baute in Paris um die Mitte des XVII. Jahrhundertes das *Hôtel de Bizeuil*, bekannt als *Hôtel de Hollande* (*Rue du Temple*), ferner die Capelle und das Spital der *Merci* (*Rue du Chaume*), die *Boffrand* vollendete. Er veröffentlichte 6 Blatt »*Nouveaux dessins de lambris de menuiserie à panneaux de glace*« und war auch *architecte du roi*.

t) *Jean Courtonne* (geb. 1671 zu Paris), seit 1728 an der Akademie, wurde 1730 als Professor Nachfolger von *Bruand* (Sohn) und war Architekt des Königs. Er baute die Hôtels *de Noirmoutiers* (1720) und *Matignon* (1721) zu Paris; ferner für die Karthäuser ebendaselbst (in der *Rue d'Enfer*). Er veröffentlichte 1725 in Paris seinen »*Traité de la perspective pratique, avec des remarques sur l'architecture etc.*«

u) *Charles Augustin Daviler* oder *D'Aviler* (1653—1700) ist Verfasser des bekannten »*Cours d'Architecture*« (Paris 1691), der viele spätere Auflagen erlebte, und bei dem er die Rathschläge *Dorbay's* benutzte. Auf dem Wege nach Rom wurde er 1674 mit *Desgodets* von Seeräubern aus Tunis gefangen, wo er zwei Jahre fest gehalten wurde und eine Moschee baute. 1676 gelangten beide nach Rom, wo *Daviler* fünf Jahre weilte. Anfangs unter *Mansard* thätig, ging er 1691 nach Montpellier, um nach der Zeichnung *Dorbay's* einen Triumphbogen auszuführen, und blieb bis an sein frühes Ende in jener Gegend thätig.

Er baute das bischöfliche Palais zu Béziers und das erzbischöfliche zu Touloufe, ferner Verschiedenes in Carcassonne, Saint-Pons, Touloufe und Nîmes. Er veröffentlichte auch eine Uebersetzung *Scamozzi's* als »*Traité des cinq ordres*«.

v) *Delamaire* (gest. 1745) baute nach 1697 für den *Prince de Soubise* das jetzige *Hôtel des Archives nationales* mit dem schönen Hof; ferner errichtete er das *Hôtel de Pompadour* in der *Rue Grenelle-Saint-Germain* zu Paris.

w) *Girard Desargues* (geb. zu Lyon) baute um 1660 eine grosse Treppe im *Palais-Royal* zu Paris und diejenige des Hauses *Aubry*, welche für die bequemste von Paris galt. Er führte auch die Treppe im *Hôtel des Marquis de l'Hôpital* aus.

x) *Antoine Desgodets* (1653—1728), wurde 1674 mit *D'Aviler* und *Foy-Vaillant* auf dem Weg nach Rom von Seeräubern gefangen. Er ist hauptsächlich bekannt wegen seines Werkes »*Les Edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très-exactement*« (Paris 1682). Dasselbe galt lange Zeit, und bei Einigen jetzt noch, als die beste Quelle für die Kenntniss der alten Denkmäler Roms und wurde im Auftrag von *Colbert* geschaffen. *Desgodets* scheint wenig gebaut zu haben, gab aber noch mehrere Werke heraus, deren Titel bei *Lance* zu finden sind.

y) *Claude Desgots*, ein Neffe von *Le Nôtre*, war, wie dieser, Gartenkünstler. Er zeichnete in England für die königlichen Gärten, entwarf den Garten des *Palais Royal* in Paris und in dessen Nähe die Parke von *Bagnolet* und *Saint-Maur*. Im Jahre 1675 war er als *Pensionnaire* nach Rom gegangen. Später baute er das Schloss *Périgny* in Burgund neu und eine monumentale Treppe im Schlos zu *Anet*.

z) *François Dorbay*, auch *d'Orbay* (gest. 1697), war Schüler und Schwiegersohn von *Levau*. Er leitete des letzteren Bauten im *Louvre*, in den *Tuileries* und im *Collège des Quatre-Nations*. Er baute, außer verschiedenen Kirchen und Klöstern in Paris und Lyon, das *Hôtel des Comédiens français* in Paris und den *Chenil-Neuf* (Hundestall) in *Fontainebleau*. Seit Gründung derselben war er Mitglied der *Académie d'Architecture*.

Sein Sohn (1679—1742), ebenfalls Mitglied der Akademie, war *Contrôleur des bâtiments du roi*. Ein anderer *Dorbay*, Sohn oder Neffe des letzteren, erhielt 1739 den *Grand-Prix d'architecture*.

aa) *Albert Duparc* wurde 1696 mit dem Bildhauer *Fleury* mit der *Decoration* der Façade der Kathedrale von Toulon beauftragt. Im Jahre 1713 hatte er für den Herzog von Savoyen zu arbeiten. Er zeichnete die Gärten des Palastes von *Victor Amadeus* in Turin und soll auch in der Nähe diejenigen des königlichen Luhhauses, *la Veneria*, entworfen haben.

bb) *Charles Errard*, Maler und Architekt (geb. 1606 zu Nantes, gest. 1689 in Rom), war von 1666—73 und von 1676—83 Director der französischen Akademie in Rom; mit 18 Jahren ging er zum ersten Male nach Italien. Von dort her schickte er 1670 die Pläne zur Kirche der *Assomption* in Paris. Er führte folgende Innen-decorationen aus: 1655 im *Louvre* Arbeiten in der Wohnung der Königin-Mutter; 1666 im Palast des Parlaments zu Rennes die *Grande salle d'audience* und die *Grande chambre*; 1657 diejenige des Theaters in den *Tuileries*; 1661 und 1662 Verschiedenes in *Versailles* und früher die Galerie des Schlosses de *Dangu* bei *Gisors*. Er nahm an den Werken *de Chambray's* (siehe S. 319) Theil und führte die Tafeln dazu aus.

cc) *Pierre Francine* (siehe Art. 386, S. 286).

bb) *Daniel Gittard*⁷¹⁷⁾ (geb. 14. März 1625 zu Blandy, gest. 15. Dec. 1686) war Sohn eines Zimmermanns *Jean*, hatte einen Bruder *Pierre*, der als solcher in Vaux arbeitete, und mehrere andere Brüder, die *Maitres maçons* in Paris waren. *Daniel* baute in Paris das schöne *Hôtel de Saint-Simon*, dasjenige von *la Meilleraie* und das noch erhaltene Haus des Componisten *Lulli* mit grossen Composita-Pilastrern und Sculpturen (an der Ecke der Straßen *Ste.-Anne* und *des Petits-Champs*). Er hatte einen bedeutenden Anteil am Bau der Kirche *St.-Sulpice* in Paris und war der vierte der acht Architekten, die bei der Gründung der *Académie d'Architecture* durch *Colbert* am 31. December 1671 in diese berufen wurden.

ee) *Gabriel-Philippe de La Hire* (geb. 1697) fertigte den Entwurf zur Kanzel von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris an und leitete, unter *Vauban*, den Bau des Aquädukt von Maintenon. Er war Sohn von *Jean La Hire* (siehe S. 287).

ff) *Antoine Lepautre* (geb. 15. Januar 1621 zu Paris, gest. 2. Februar 1682) wurde Architekt des Königs und *Contrôleur général des bâtiments* des Herzogs von Orléans. Seine Hauptwerke sind: die Hôtels de *Beauvais* (Fig. 280 u. 281, mit schöner Hofanlage), de *Gesvres*, de *Chamillart*, de *la Seiglière de Boisfranc* in Paris, das Hôtel des *Gardes* in Versailles und das Hôtel de *Lausun* in St.-Germain; in Saint-Cloud zwei Flügel des ehemaligen Schlosses und der obere Theil des Wasserfalles und das Schloss *Saint-Quen* bei Paris. Seine Entwürfe für das Schloss Clagny wurden nicht angenommen, und neue Pläne wurden von *J. H. Mansard* angefertigt. Von Kirchenbauten röhren von ihm die Kirche von Port-Royal und (1657) der Entwurf für die Façade der *Jacobins* zu Lyon her.

gg) *Simon Maupin* war *Architecte et voyer* der Stadt Lyon. Wir werden ihn gelegentlich der Besprechung des 1646 begonnenen *Hôtel-de-Ville* jener Stadt wiederfinden.

hh) *Pierre Mignard*, Neffe des Malers gleichen Namens, wurde 1640 zu Avignon geboren. Sein Hauptwerk ist die Abtei *Montmayours* bei Arles. In Paris baute er das Thor *St.-Michel* und die Façade des *Collège St.-Nicolas*. Er war Professor, so wie Mitglied der Akademie seit ihrer Gründung und starb 1725.

ii) *Armand Claude Mollet* (gest. 1720) war Enkel des berühmten Gartenkünstlers *Claude*⁷¹⁸⁾. Wie sein Vater *Charles* war auch er *Maitre des jardins du Louvre*. Er baute in Paris das Hôtel des Grafen von *Evreux*, später *Palais de l'Elysée*, das Hôtel d'*Humières*, leitete den Umbau des Hôtels von *Mazarin* und errichtete das Schloss *Stains* bei St.-Denis.

ff) *De Noiville*, ein Schüler von *J. H. Mansard*, baute 1688 zu Dijon die *Place Royale* und begann dort die Kirche *St.-Etienne*; 1697 fing er daselbst mit der Façade des grossen Saales im Spital an.

ll) *Prédot* errichtete 1685 für *J. H. Mansard* die Häuser der *Place des Victoires* zu Paris, laut Vertrag vom 12. September 1685 mit den Schöffen (*échevins*) der Stadt. Bei der Einweihung der Statue des Königs (18. März 1686) waren die Häuser noch nicht fertig.

mm) *Pierre Puget* (geb. 1622 zu Séon bei Marseille, gest. ebendaselbst 1694) war zugleich Bildhauer, Maler und Architekt und ging um 1640 nach Italien. Eine Specialität, die ihn berühmt gemacht hat, ist die Schiffsdecoration mit Doppelgalerien,

⁷¹⁷⁾ Siehe: *Archives de l'Art français, Documents*, Bd. VI (1858—60), S. 87.

⁷¹⁸⁾ Siehe über diesen im Kapitel über die Gartenanlagen.

Figuren und Bas-Reliefs, deren Typus er in dem von ihm 1643—46 erbauten Schiffe *la Reine* auffstelle⁷¹⁹⁾.

Nicht minder berühmt ist *Puget* wegen des Thores am *Hôtel-de-Ville* von Toulon, dessen Atlanten mit Michelangelesker Energie einen Balcon tragen (1655—57). Schwer verständlich ist die Angabe von *Lance*, dass *Puget* sieben Jahre (1663—70) brauchte, um den Hauptaltar von *San Siro* in Genua zu bauen.

Die 1668 unternommene Renovirung der Stadt Marseille wurde von ihm beeinflusst. Man besitzt einen von ihm herrührenden Entwurf für die dortige *Place Royale* und für das *Hôtel-de-Ville*. Er baute 1672—74 die *Halle de la Poissonnerie et de la Boucherie*, ferner 1675 die Façade der Karthäuserkirche, beide zu Marseille. In Aix baute er um diese Zeit das *Hôtel d'Aiguilles* und 1679 die Capelle des Spitals der *Charité*. In Toulon führte er 1672 sein eigenes Haus aus.

nn) *Alexandre Richard*, ein Jacobinermönch, leitete 1658—76 nach der Zeichnung von *Le Pautre* die Ausführung der Façade seines Klosters zu Lyon. *Robert Rogier* führte 1657 die Fundamente dazu aus, wurde aber, wegen seiner Langsamkeit, durch *Richard* ersetzt.

oo) *Ferdinand de Saint-Urbain* (geb. am 30. Juni 1658 zu Nancy, gest. daselbst am 11. Januar 1738) lebte 10 Jahre in Bologna und 20 Jahre in Rom, war hauptsächlich als Medailleur thätig. Von 1703—26 errichtete er mit mehrfachen Unterbrechungen die Hauptkirche (*l'église primatiale*) von Pont-à-Mousson.

pp) *Sébastien le Prêtre de Vauban* (1633—1707), der berühmte Ingenieur, Festungsbaumeister und Marschall, verdient ebenfalls hier angeführt zu werden. Man verdankt ihm eine Anleitung für Solche, die bauen wollen, welche, für Landwohnungen namentlich, sehr verständige Rathschläge enthält⁷²⁰⁾. Von ihm röhrt wohl der Entwurf des grossartigen Aquäducts von Maintenon her, den *La Hire* unter seiner Oberleitung ausführte. Die prächtigen Verhältnisse der Bogen verrathen einen fein fühlenden Meister.

qq) Zum Schluss führen wir nach *Lance* folgende Architekten-Namen an, ohne in Einzelheiten über sie einzutreten: *François Auger* (1696), *Barthélémy* (1688), *Jean Beaufrière* († 1743), *Antoine Bergeron* (1660), *Bernard Blanc* (1692), *Jean de Bodt* (1670—1745) und *Nicolas Bourgeois* (1711), ein Augustinermönch.

In Lothringen findet man: *André, premier architecte du Duc* (1707), *Béteau* (1698—1716) und *Pierre Bourdier, premier architecte du duc Léopold* (1700).

4) Meister der letzten Zeit *Ludwig XIV.*, der *Régence* und *Ludwig XV.*

a) Berühmtere Meister.

431.
Robert de Cotte.
a) *Robert de Cotte* (1656—1735) war wohl der bedeutendste Architekt der letzten zehn Jahre der Regierungszeit *Ludwig XIV.* und dann der Regentschaft. Man schreibt ihm sogar die Bildung des *Style Régence* zu (siehe Art. 335, S. 258). Sein Einfluss erstreckte sich auch auf das Ausland. Die Liste der Aemter und Würden, die auf ihn fielen, giebt⁷²¹⁾ einen Begriff von der hohen Stellung, die er sich erwarb.

⁷¹⁹⁾ Wenn letztere Angabe und Jahreszahl, die von *Henri Martin* herrühren, richtig sind, so hätte er dieses Schiff in einem Alter von erst 21 Jahren begonnen.

⁷²⁰⁾ *Plusieurs maximes bonnes à observer pour tous ceux qui font bâtir*. Auszüge davon in: *PLANAT, P. Encyclopédie de l'architecture et de la construction*. Paris 1893. Bd. VI. S. 685 ff. Artikel: *Vauban*.

⁷²¹⁾ *De Cotte* war: »Chevalier de S. Michel, conseiller du roy en ses conseils, Premier architecte, intendant des bâtiments et de la construction, jardins, arts et manufactures de Sa Majesté, directeur de l'Académie royale d'Architecture, Vice-Protecteur des Académies de Peinture et de Sculpture. (Siehe: DESTAILLEUR, H. Notices etc. S. 212.)

Er stand hierin kaum seinem Vorgänger *J. H. Mansard*, dessen Schüler und Schwager er war, nach.

Robert war Enkel von *Fréminal I. de Cotte*, der als Ingenieur an der Belagerung von La Rochelle theilnahm, und Sohn von *Fréminal II.*, der 1644 ein Buch über die fünf Säulenordnungen veröffentlichte und *Architecte ordinaire* des Königs war.

Von seinen architektonischen Schöpfungen seien nach *Lance* die folgenden angeführt.

In Paris: die Hôtels *D'Estrées*; *de Bourbon-Condé* (1716), später dem Herzog *du Maine* gehörig; *de Lude*, in der *Rue du Bac*; *de Meulan*, bei den Kapuzinern; das Haus in der *Rue du Bac*, neben dem *Hôtel de Belle-Ile*. Auch röhrt von ihm die Vergrößerung des Hôtels *de la Vrillière* für den Grafen von *Toulouse*, mit der berühmten *Galerie Dorée*, her (siehe Fig. 64 u. 355, ferner Art. 328, S. 255); eben so die Vergrößerung der *Bibliothèque Royale*, jetzt *Bibliothèque Nationale*, in Paris; ferner die Vollendung von *St.-Roch*, deren Façade (Fig. 170) erst von seinem Sohne ausgeführt wurde; weiter die Façade der Kirche des *Oratoire*; die Hauptaltäre von *Notre-Dame* und des Noviciats der Jesuiten, beide nach der Zeichnung *J. H. Mansard's*; endlich die Vollendung der Schlos-Capelle seines Schwagers zu Versailles, eben so wie des *Grand Trianon*, wo der Porticus von ihm herröhren soll.

Aufserhalb von Paris stammen von *de Cotte*: die erzbischöflichen Paläste zu Verdun und Straßburg und das bischöfliche Lufthaus *Frascati* bei Metz; in Lyon die *Place Louis XIV.*, jetzt *Bellecour* (1728), die Kornmagazine (*Greniers d'abondance*), die Façade eines Concertfaales und die Zeichnung zum Thurm des *Hôtel-de-Ville* (Fig. 306); für Bordeaux lieferte er 1728 die Zeichnung der von *Gabriel* ausgeführten Decoration der *Place Royale*. *Robert de Cotte* arbeitete auch viel für das Ausland; *Lance* gibt nach *d'Argenville* und *Dufieux* die nachstehend genannten Entwürfe oder ausgeführte Werke an (wie viel an diesen Angaben richtig ist, soll hier nicht untersucht werden): die Schlösser für den Churfürst von Bayern, für die Grafen *Zinzendorf* (in Wien?) und von *Hanau*; ferner für den Churfürsten von *Cöln*, Paläste in Bonn, Brühl, Poppelsdorf und Godesberg, dann die Capelle des erzbischöflichen Seminars in Bonn; endlich Entwürfe für die königlichen Paläste zu Madrid und *Buen-Retiro*, eben so für mehrere Schlösser des Herzogs von *Savoyen*, namentlich für dasjenige zu *Rivoli*.

Acht Bände Originalzeichnungen und Studien von *Robert de Cotte* werden auf dem *Cabinet des Estampes* zu Paris aufbewahrt⁷²²⁾.

Jules Robert de Cotte (1683—1767), Sohn *Robert's*, ebenfalls Architekt, vollendete mehrere Arbeiten seines Vaters und wurde sein Nachfolger als Generalintendant der königlichen Gebäude.

b) *Jacques Jules Gabriel* (1667—1742), Sohn von *Jacques II.* gleichen Namens⁷²³⁾, Enkel von *Maurice I.* (1631), Architekt des Thurmes der Kirche zu Argentan und Urenkel von *Jacques I.*, der 1607 das neue *Hôtel-de-Ville* zu Rouen begann, darf nicht gar zu sehr durch den Ruhm seines eigenen Sohnes *Jacques-Ange*, des Erbauers der Paläste an der *Place de la Concorde* in Paris, in den Schatten gestellt werden. Nach dem Tode von *Robert de Cotte* nahm er offenbar die erste Stelle in Paris ein. Schon 1709 wurde er geadelt.

432.
*Jacques Jules
Gabriel.*

Wir sehen ihn der Reihe nach in folgenden Stellungen.

1699 wurde er in die *Académie d'Architecture* aufgenommen.

1709 wurde er *Contrôleur »Des Dedans« du château de Versailles* und

1716 *Premier ingénieur des Ponts et Chauffées du royaume*, dann

1722 Ritter des Michael-Ordens,

1730 *Contrôleur des bâtiments du roi*.

1734 oder 1735 wurde er *Premier architecte du roi* und

1737 *Inspecteur général des bâtiments Royaux*.

Jacques Jules Gabriel werden bedeutende Decorationsarbeiten in den Schlössern von Versailles, Marly, Meudon und Chambord zugeschrieben. Gerade bei einem Architekten wie er, der schon 1709 *Contrôleur »des Dedans« du château de Versailles*

722) Ueber ihren Inhalt siehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 212 ff.

723) Ueber *Jacques II. Gabriel* in den Jahren 1684—88 siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1876, S. 316 — und über die anderen *Gabriels*: *LANCE*, a. a. O.

war, ist schwer anzunehmen, dass er, der schon seit 1735 *Premier architecte* des Königs war, nicht auch dann noch einen bestimmenden Einfluss auf die Innendecoration des Schlosses zu Versailles ausgeübt haben sollte, sondern die Erfindung derselben ganz an *Verberckt* und *Rousseau* überlassen hätte⁷²⁴⁾.

Die Hauptarbeiten *Gabriel's* sind die folgenden.

In Paris: das *Hôtel de la Chambre des Comptes* (1730), neben der *Sainte-Chapelle*; die *Hôtels de Moroy* oder *de Biron* und *de Varengeville*, so wie das *Collège de Navarre*. In Bordeaux: die *Hôtels de la Bourse* und *de la Douane*, die durch seinen Sohn 1749 vollendet wurden. In Rennes: das *Hôtel-de-Ville*, die *Cour du Présidial* und die *Tour de l'Horloge*. In Lyon: die *Salle et la chapelle des Etats*. Für Nantes ein Verschönerungsentwurf der Stadt; ferner die Portale (Façaden?) der Kathedralen von Orléans und La Rochelle; endlich das Schloss Saint-Hubert bei Rambouillet und die neuen Gebäude der Abtei zu Saint-Denis.

Wie sein Vater *Jacques II.* den *Pont Royal* zu Paris erbaut hatte, so errichtete *Jacques Jules* die Brücken von La Guillotière in Lyon, von Poissy, Charenton, Saint-Maur, Pontoise, Ile-Adam, Pont-Sainte-Maxence, Beaumont und Blois (1728). Für letztere erhielt er eine Pension von 2000 *Livres*.

Eine Besprechung der Laufbahn seines berühmten Sohnes *Jacques-Ange Gabriel*, von dessen Palästen am Concordienplatz zu Paris bereits die Rede war (siehe Art. 309, S. 244), gehört nicht mehr in den Bereich des vorliegenden Bandes, da die Richtung des Sohnes schon ganz dem Stil *Ludwig XVI.* angehört.

c) *Germain Boffrand* (geb. zu Nantes 7. Mai 1667, gest. zu Paris 18. März 1754) arbeitete drei Jahre beim Bildhauer *Girardon*, ging 1685 zur Architektur über und wirkte zuerst unter seinem Gönner *Jules Hardouin Mansard* an der Orangerie zu Versailles und an der Leitung der Arbeiten der *Place Vendôme*.

Von heiterer Gemüthsart, Neffe des Dichters *Guinault*, componirte er selbst Theaterstücke, die von der italienischen *Comédie* in Paris aufgeführt wurden.

Von seinen Werken, die er in Frankreich schuf, seien die nachstehenden hier angeführt.

1709 grosse Veränderungen im *Hôtel d'Ormesson*, *Rue de Saint-Antoine* zu Paris.

1710 (?) innere Restauration des *Palais du Petit-Bourbon* (genannt *Petit Luxembourg*) für die Prinzessin von *Condé*; später ein neuer Umbau des Inneren für die Pfalzgräfin *Anna* (Prinzessin *Palatine*).

1711 Verschönerung des *Hôtel de Broglie*.

1728 wurde er Architekt des *Hôpital général* zu Paris und baute für dasselbe 1747 vor *Notre-Dame* das ehemalige Spital der Findlinge.

1733—35 führte er den 171 m tiefen Brunnen in *Bicêtre* aus.

1735 (nicht schon 1706) begann er die berühmte Decoration im *Hôtel de Soubise*, jetzt *Archives Nationales* zu Paris. (Siehe Art. 360, S. 271.)

Von *Boffrand* röhrt ferner die Decoration der *Grande Chambre* im Justizpalast zu Paris her; eben so die Verschönerung des *Hôtel de Mesme*, wo später *Law* seine berühmte *Banque générale* hatte; endlich die Restauration des *Hôtel de la Première Présidence*.

Lance erwähnt für Paris noch folgende Arbeiten: die *Hôtels de Guercy*, *de Seignelay* und *de Brissac* in der *Rue de Grenelle*; *de Montmorency*, *de Durat* und *de Voyer* in der *Rue des Bons-Enfants*; *de Torcy* und *de Seignelay*, beide in der *Rue de Verneuil*; *de Tingry* und *Amelot*; ferner die Häuser des Malers *Lebrun*, *Rue des Fossés-S.-Victor*, *de Matran* und des Prinzen von *Rohan* in *Saint-Ouen* bei Paris.

Als *Premier ingénieur des Ponts et Chaussées* von Frankreich baute er zwei Brücken, die eine aus Stein in *Sens*, die andere aus Holz in *Montereau*.

Merkwürdig ist es, *Boffrand*, einen der Träger des *Louis XV.*-Stils, die grosse gothische Rose am Südkreuz von *Notre-Dame* in Paris erneuern zu sehen; seine Arbeit, die ich noch gesehen habe und die recht gut war, wurde von *Viollet-le-Duc* beseitigt. Er restaurierte ferner 1746 die Capelle der Kirche *St.-Esprit*, die Façade der Kirche *de la Merci* und die Capelle *de Noyelles* in *Notre-Dame*.

Seine Entwürfe für ein Opernhaus und für die *Place Louis XV.*, jetzt *de la Concorde*, wurden nicht ausgeführt. Sein grosses Werk über die Architektur⁷²⁵⁾ gab er 1745 heraus.

724) In Erwiderung auf meine Anfrage hierüber antwortete mir *P. de Nolac*, auch er vermuthe, dass *Gabriel* wenigstens die Hauptdisposition der Decoration aufgezeichnet habe. (Siehe die Fußnoten 549—551 u. Art. 353, S. 267.)

725) *BOFFRAND*, G. *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*. Paris 1745.

Boffrand's Thätigkeit in Lothringen war im Wesentlichen die folgende. Er wurde 1766 *Premier architecte* des Herzogs *Leopold* und führte als solcher nachstehende Bauten aus.

In Nancy das *Palais-Neuf*, die Kathedrale, die *Hôtels de Craon, de Curel, Ferrari, de Vitrimont, de Lupcourt, de Cusines* und *de la Monnaie*. In Lunéville den Palast, den *Pavillon du Trèfle*, den Palast des Prinzen *Carl*, die Abteikirche *St.-Remy*, jetzt Parochialkirche *St.-Jacques* und das *Hôtel de Craon*; in der Nähe wird ihm das Schloss *Saint-Léopold* zugeschrieben. Bei Nancy baute er die Schlösser *Malgrange de Harroué* und *de Croismare* oder *Craon*; *Lance* schreibt ersteres auch *Héré de Corny* zu; bei Ramberviller die Abtei *d'Autrai*. Ferner wird ihm das Schloss Bugnéville in den Vogesen zugeschrieben.

Im Auslande schuf Boffrand für den *Churfürst von Bayern* in Belgien den durch die Schlacht von Ramillies (1706) unterbrochenen Bau des Jagdschlosses Bouchefort. Ferner soll er 1724 berufen worden sein, um die von *Neumann* entworfene und durch *Robert de Cotte* modifizierte Residenz zu Würzburg auszuführen ⁷²⁶⁾.

Er soll auch für den *Churfürst von Bayern*, *Maximilian-Emanuel*, und für andere deutsche Fürsten gearbeitet haben und einen schönen Brunnen in den Gärten der Favorite bei Mainz ausgeführt haben.

d) *Gille Marie Oppenordt* (auch *Oppenord* 1672—1742). Sein Vater war *Cander-Johan Oppen Oordt*, »ébéniste« des Königs, aus Geldern und 1679 naturalisiert. Er war Schüler von *J. H. Mansard*, ging 1692 als Pensionär nach Rom und blieb sechs Jahre in Italien.

⁴³⁴⁻
*Gille Marie
Oppenordt.*

Lance gibt folgende seiner Arbeiten an.

1700 die Kirche des Noviciats der reformirten Dominikaner zu Paris;
1700 das Grabmal der Marquise *de Leuville*;
1704 den Hauptaltar von *St.-Germain-des-Prés* zu Paris und den Hauptaltar von *St.-Sulpice* daselbst;
1706 in *St.-Benoit* das Grabmal von *Marie-Anne des Effars*;
1710 die Capelle *St.-Jean-Baptiste* in der Kathedrale von Amiens;
1721 wurde er mit der Fortsetzung der Arbeiten von *St.-Sulpice* betraut; er führte die zweite Ordnung der Fassade des Nordkreuzes aus.

Ferner röhren von *Oppenordt* her: das kleine Schloss zu Montmorency für *Pierre Crozat* und dessen Orangerie, das Innere des Hôtels des *grand Prieur de France* und die Vergrößerung des Hôtels von *Pierre Crozat* in der *Rue Richelieu*, in welchem auch *Oppenordt* eine bequeme Wohnung hatte und starb.

e) *Jufte-Aurèle Meissonnier* (1693—1750), *Architecte et premier Désinateur des Chambre et Cabinet du Roi*, wurde zu Turin geboren. Er war Architekt, Maler, Zeichner des *Fêtes funèbres* und Goldschmied, zugleich einer der Künstler, die am meisten auf den Geschmack des XVIII. Jahrhundertes eingewirkt haben.

⁴³⁵⁻
*Jufte-Aurèle
Meissonnier.*

Von *Meissonnier's* sehr freier Richtung war bereits in Art. 370 (S. 277) die Rede. Man scheint nicht so viele Nachrichten über ihn zu besitzen, als erwünscht wäre. Die Hauptquelle dürfte das grosse Werk sein, welches als *Oeuvre de Meissonnier* bekannt ist ⁷²⁷⁾. *Destailleur* führt noch eine zweite Arbeit an ⁷²⁸⁾, einen Vergleich zwischen verschiedenen Denkmälern.

Aus den Stichen seines »*Oeuvre*« haben wir sämmtliche Blätter, mit Jahreszahlen versehen, als Anhaltspunkte hier zusammengestellt.

1728 *Chandeliers de sculpture en argent* (Bl. 6);
1733 *Carte chronologique du Roy* (Bl. 10);
1735 *Trainneau de jardin pour la Reine première douairière d'Espagne* (Bl. 16);
1725 *Gardes d'épées d'or pour les présents du Mariage du Roy* (Bl. 18);
1723 *Seau à rafraîchir pour M. le Duc* (Bl. 21);
1727 *Livre d'orfèvrerie d'église* (Bl. 34);
1734 *Cabinet de M. le comte Bielenski grand maréchal de la Couronne de Pologne* (Bl. 43);

⁷²⁶⁾ Siehe: PLANAT, a. a. O. Artikel *Boffrand* (nach: DUSSEUX, L. *Les Artistes français à l'étranger etc.* Paris 1856).

⁷²⁷⁾ *Oeuvre de Jufte-Aurèle Meissonnier, peintre, sculpteur, architecte etc.; dessinateur de la chambre et cabinet du Roy. Première partie exécutée sous la conduite de l'auteur.* Paris 1723—35 (etwa).

⁷²⁸⁾ *Parallèle général des édifices considérables depuis les Egyptiens, les Grecs, jusqu'à nos derniers modernes dessignés sur la même échelle par J.-A. Meissonnier.*

- 1735 Canapé für denselben (Bl. 50);
 1730 Projet de l'angle d'un salon portatif pour le Roy (Bl. 96);
 1724 Cadran à vent de M. le Duc de Mortemart (Bl. 54);
 1733 Projet d'un tombeau fait pour M. le Président de la ... Dijon (Bl. 99);
 1727 Projet fait par M. le Curé de Saint-Sulpice pour la chapelle de la Vierge (Bl. 57);
 1726 Projet du portail de l'église de Saint-Sulpice (Bl. 61);
 1735 Projet d'un grand Surtout de table & de deux terrines qui ont été exécutées pour le millora duc de Kinston (Bl. 70).

Eben so stellen wir die Angaben aus den Stichen zusammen, die Auffschluß über seine Entwürfe oder Ausführungen geben.

Haus des Sieur Brethous in Bayonne (Bl. 3—5 mit Nr. 1—26);
 Projet de fallon de la princesse Satorinski en Pologne (Bl. 40, Nr. 84);
 Cabinet de M. le Comte Bielenski (en Pologne), exécuté en 1734 (Bl. 43, Nr. 87);
 Projet de porte d'appartement pour Mme la baronne de Befenval (Bl. 48, Nr. 91);
 Projet du plafond d'une maison jéte Rue de Rochechouart (Bl. 51, Nr. 95);
 Epitaphe de marbre et bronze de M. le Baron de Befenval, exécuté à St.-Sulpice à Paris (Bl. 56, Nr. 100);
 verschiedene Entwürfe von Altären für St.-Aignan zu Orléans, St.-Leu zu Paris und St.-Sulpice dafelbst.

Meissonier's phantaftische Composition zu einer Grotte (Fig. 66, S. 277) wurde bereits besprochen. Eine andere Composition (Nr. 29 seines »Oeuvre«) ist, wenn möglich noch bizarre, aber durchweg mit großer Geschicklichkeit zusammengestellt.

^{436.} François de Cuvilliés. f) François de Cuvilliés (1698—1768) aus Soissons, war Schüler von Robert de Cotte. Auf des letzteren Empfehlung wurde er 1725 vom Hofe in München als Hilfsarchitekt angestellt, 1738 erster Architekt des Churfürsten und 1745 Architekt des Kaisers Carl VII.

Cuvilliés war ein Künstler von bedeutendem Talent, der nicht nur zur Verbreitung, sondern auch zur Entwicklung des *Louis XV.*-Stils in Deutschland, nach der *Rocaille*- und *Rococo*-Richtung hin, beigetragen zu haben scheint. Auf seine Arbeiten in Nymphenburg wurde schon hingedeutet (siehe Art. 365, S. 274). Er scheint in Bayern in hohem Mafse thätig gewesen zu sein, wo auch später sein Sohn, François der Jüngere (1734—1805), angestellt wurde.

Cuvilliés hat allein und mit seinem Sohn eine Reihe von Werken über die Architektur und besonders über die Decoration herausgegeben. Erstere bezeichnet *Destailleur* als vollendete Beispiele des *Louis XV.*-Stils, letztere als noch wichtiger. Er giebt das Verzeichniss derselben auf Grund der vortrefflichen Arbeit Bérard's⁷²⁹). Diese Werke enthalten mehr als 700 Tafeln.

^{437.} François II. Blondel. g) François II. Blondel (geb. 1683 zu Rouen), nicht verwandt mit François I., baute dafelbst das *Hôtel des Consuls*, dann in Paris u. A. den Baldachin der Marien-Capelle von *Saint-Sauveur* (Fig. 65); in Genf und seiner Umgebung errichtete er drei Hôtels und Lufthäuser. Seine Zeichnungen für die Festlichkeiten bei den zwei Hochzeiten des Dauphin (1743 und 1747) sind im unten genannten Werk⁷³⁰) enthalten.

Einige glauben, François II. und Jean François Blondel, angeblich Vater von Jacques François, könnten die gleiche Persönlichkeit sein⁷³¹).

^{438.} Jacques-François Blondel. h) Jacques François Blondel (1705—74), Neffe des zweiten François, auch zu Rouen geboren, baute nach 1764 Vieles in Metz und später in Cambrai und Straßburg. Er hatte 1739 in Paris eine Architektschule eröffnet und wurde 1756

⁷²⁹) Siehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 239. — Bérard's Arbeit erschien in: *Revue universelle des Arts*, 1859.

⁷³⁰) *Recueil des fêtes données par la ville de Paris au sujet des deux mariages de Mgr. le Dauphin*, exécuté sur les dessins de Fr. Blondel. Paris.

⁷³¹) Siehe: PLANAT, a. a. O., Bd. II, S. 355.

Professor an der Königlichen *Académie d'Architecture*. Von feinen zahlreichen Veröffentlichungen ist besonders seine »*Architecture françoise*« (1752) zu erwähnen, welche mehrere Abbildungen für den vorliegenden Band geliefert hat.

i) *Jean-Nicolas Servandony* (1695 oder 1696—1766) gab sich selbst für einen Florentiner aus, soll sich aber diesen italienisch klingenden Namen⁷³²⁾ selbst beigelegt haben. Sein Vater soll zwischen Lyon und Italien als *Vetturino* Reisende befördert haben.

439.
*Jean-Nicolas
Servandony*

Dieser eigenartige Meister soll in seiner Jugend mehrere Jahre in Italien zugetragen, die Malerei unter dem Architekturmaler *J. Panini* und die Architektur unter *Gio. Giuseppe Rossi* studirt haben. Um 1724 kam er nach Frankreich und leitete während 18 Jahren (seit 1731) die Decorationen der Pariser Oper. In letzterem Jahre wurde er in die *Académie de Peinture* aufgenommen. Im Jahre 1732 erhielt er im Wettbewerb für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris den ersten Preis (Fig. 173). Sie wurde bis auf die zwei jetzt verschiedenen Thürme 1745 fertig. *Destailleur* betrachtete *Servandony* als denjenigen, der durch die letzterwähnte Arbeit, durch die Decoration der *Marien-Capelle* und des Orgellettners derselben Kirche, die strenge Reaction im Sinne des sog. *Louis XVI.*-Stils gegen die freie Richtung des *Louis XV.*-Stils begann. Er reiste viel und leitete die Festlichkeiten an manchen europäischen Höfen. Im Jahre 1755 wurde ihm vom Churfürsten von Sachsen der Titel eines königlichen Architekten und *Decorateurs* verliehen.

Der Triumphbogen, den er, wie *Lance* meldet, 1754 in Paris errichtete, war eine Decoration für die Grundsteinlegung des Platzes vor *St.-Sulpice*. Die als *Palladio*-Motiv gestaltete Öffnung, unter welcher die Statue *Ludwig XV.* stand, ließ eine halbrunde doppelte Säulenhalde sehen; vor dem Bogen standen zwei freie Säulen, von Ruhmesgöttinnen gekrönt. Ein Stich des Architekten *Patte* stellt die ganze Decoration dar; sie ist im fertigen *Louis XVI.*-Stil gehalten.

Servandony hatte zuweilen wenigstens einen heftigen Charakter (1631) und dürfte es gar nicht verstanden haben, mit dem Gelde richtig umzugehen. Trotzdem er grosse Summen verdiente, scheint er im Elend gestorben zu sein⁷³³⁾.

Unter seinen Arbeiten erwähnt *Lance* ferner:

Das Hauptthor des Spitals de l'*Enfant Jésus*, *Rue de Vaugirard*; eine Rundcapelle im *Hôtel de la Live*, beide zu Paris; die Kirche zu *Coulanges-la-Vineuse* in Burgund; die Hauptaltäre der Kathedrale von Sens und der Karthause zu Lyon; einen Brunnen mit Halbkuppel im Kreuzgang von *St.-Croix-de-la-Brettonnerie* zu Paris; in Vaugirard die »maison des champs« der Priester von *St.-Sulpice*, und die Treppe im *Hôtel d'Auvergne* zu Paris.

8) Zweite Gruppe der Meister.

f) *L'Assurance* (*Cailleteau*, genannt *l'Assurance*, gest. 1714) war zuerst Zeichner bei *J. H. Mansard* und *Robert de Cotte*, die, wenn man den Memoiren von *Saint-Simon* trauen darf, ihn ausgebeutet hätten. Seit 1799 gehörte er zur Akademie.

Er baute in Paris die Hôtels: de *Montmorency* (*Rue Montmartre*), de *Rothelin* (*Rue de Varennes*), de *Rivié* (*Rue Saint-Marc-Feydeau*, 1704), d'*Auvergne* (*Rue St. Dominique-St.-Germain*, 1708), de *Béthune* (ebenda selbst), de *Châtillon*, de *Richelieu* (*Rue de Grenelle-St.-Germain*), de *Montbazon* (*Rue Saint-Honoré*) und de *Noailles* (*Rue de Luxembourg*); ferner mit *Girardini* das *Palais Bourbon* und mit *Aubert* das *Hôtel de Laffay*.

440.
Sonstige
Meister
in
Frankreich.

l) *L'Assurance* (*Jean Cailleteau*, genannt *l'Assurance*, gest. 1755), Sohn des vorhergehenden, war 1716 Pensionär in Rom und trat 1723 in die Akademie; im

⁷³²⁾ Er schrieb ihn mit »ys« und nicht, wie oft gefunden wird, mit »ie«.

⁷³³⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art françois* 1888, S. 262 — und: *LANCE*, a. a. O.

gleichen Jahre wurde er *Contrôleur* des Schlosses Marly und 1749 *Architecte ordinaire du roi, contrôleur des bâtiments de Fontainebleau*.

Seine Hauptausführungen sind: das Schloß Bellevue für Frau *von Pompadour* (begonnen 30. Juni 1748, vollendet November 1750); das Hôtel *des Réservoirs* zu Versailles; ferner Arbeiten in den Schlössern von la Celle bei St.-Cloud, von Crécy bei Dreux, von Compiègne und im Hôtel *d'Evreux*, dem späteren *Palais de l'Elysée*; endlich die Hôtels *de Luxembourg* (Rue St.-Marc), *de Sens* (Rue de Grenelle-St.-Germain) und *Môlé* (ebendaselbst).

Pierre l'Assurance war 1755 *Contrôleur* der Schlösser St.-Germain und Monceaux.

441.
Andere
Meister.

m) *Edme Bouchardon* (1698—1762), Bildhauer und Architekt, ging 1722 als Pensionär nach Rom, wo er 10 Jahre weilte. Er entwarf und baute die schöne Brunnenanlage der Rue *Grenelle-Saint-Germain* zu Paris, deren Grundstein 1739 gelegt wurde.

n) *Guillaume Camas*, aus Angers, baute um 1750 die Façade des Capitols in Toulouse.

o) *Delamaire* (gest. 1745) ist hauptsächlich wegen seiner Bauthätigkeit für den *Prince de Soubise* in Paris bekannt. Dieser hatte 1697 die Hôtels *de Laval* und *de Chaume* gekauft, auf welche *Delamaire* den jetzigen Säulenhof der *Archives Nationales* errichtete, und das Gebäude, welches gleichzeitig den anstoßenden Hôtels *de Soubise* und *de Rohan* gehörte. Er führte auch das Hôtel *de Pompadour* in der Rue *de Grenelle-St.-Germain* zu Paris aus.

p) *Garobea* baute 1690 in Rodez das *Grand Séminaire* und das Portal der Karthause, ferner in Vabres den erzbischöflichen Palaft und den Orgellettner.

q) *Jean-Charles Garnier d'Isle* (1697—1755) war *Contrôleur général des bâtiments du roi*. 1730 wurde er *Desseinateur des plants et parterres des jardins du roi*, an Stelle seines Schwiegersvaters *Charles Desgots* (*démissionnaire*). Er zeichnete die Gärten des Schlosses Crécy bei Dreux und zum Theile diejenigen von Bellevue bei Meudon.

r) *Alexandre Le Blond* (1679—1719) baute in Paris 1706 in der Rue *d'Enfer* ein Hôtel für die Karthäuser und seit 1708 das Hôtel *de Clermont* (Rue *de Varenne*). Er schrieb Zufüsse zu *D'Aviler's Cours d'architecture*, ging 1716 als erster Architekt *Peter des Großen* nach Petersburg, wo er nach verschiedenen Arbeiten schon 1719 starb.

s) *Jean Hardouin Mansard de Jouy* (geb. 1700) war Sohn von *Jacques I. Hardouin Mansard* und Enkel von *Jules*, dem berühmten Architekten *Ludwig XIV.* Er begann 1754 die Façade von *St. Eustache* zu Paris. (Siehe Fig. 175.)

t) *Jacques II. Hardouin Mansard de Sagonne* (1703—76) war der jüngere Bruder von *Mansard de Jouy*. Er wurde 1742 *Architecte du roi* und erbaute die 1754 vollendete Kathedrale *Saint-Louis* zu Versailles.

u) *A. M. Lecarpentier* aus Rouen (1709—73) baute zahlreiche Privat-Hôtels in Paris und entwarf grofsartige Pläne für das *Hôtel-de-Ville* von Rouen, das 1757 begonnen, aber nicht weiter geführt wurde.

v) *Julien David Leroy* (1728—1803) ist der Autor des von *Stuart* und *Revett* kritisierten Werkes: *Les Ruines des plus beaux monuments de Grèce* (Paris 1758).

w) *Ferdinand de la Monce* (1678—1753) war in München geboren, wo sein Vater *Paul* Architekt und Maler des Churfürsten von Bayern war, studirte in Frankreich und Italien und ließ sich 1731 in Lyon nieder, wo er Vieles baute. Er zeichnete die Tafeln für das Werk *»Essais sur l'histoire des sciences, des belles-lettres et des arts«* und diejenigen für die *»Description de la chapelle des Invalides à Paris«*.

1) *Dominique Pineau* (geb. 1718, lebte noch 1756) war Architekt und Bildhauer und zu Peterburg geboren, wo sein Vater Bildhauer des Czaren war. In der Ausgabe des »*Cours d'Architecture*« d'Aviler's von 1750 steht, dass er vor »einigen Jahren« nach Frankreich zurückgekehrt sei. Für letzteres Werk entwarf er die Blätter 59c und 59d. Er soll einer der Meister sein, die zur Entwicklung der Rococo-Richtung beitrugen, und trat an die Stelle von *Le Blond*⁷³⁴⁾.

In Paris decorirte er die Hôtels de *Villeroy*, de *Douroy*, de *Mazarin*, de *Troudaine* und in der Nähe von Paris das Schloss des Fürsten *Isanguien* in Suresnes, so wie ein Haus zu Asnières. Er arbeitete an der Marien-Capelle von *Notre-Dame de Nazareth* und mit *Mansard de Sagonne* an der Kathedrale *St.-Louis* zu Versailles. Man hat von ihm ein Werk über Tischbeine und ein anderes, 1756 erschienenes über Kamine, Baldachine u. f. w.

2) *De Ruzé* wurde 1701 *Contrôleur* der königlichen Bauten zu St.-Germain-en-Laye und 1723 auf 10 Jahre Ingenieur und Controleur der Gebäude daselbst, so wie in Marly.

3) *Claude Simon*, Architekt des Königs, führte 1701 den Glockenturm des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon, nach der Zeichnung von *Robert de Cotte*, aus.

4a) *Guillaume de la Tremblaye*, ein Klosterbruder der Abtei *St.-Etienne* zu Caen, errichtete 1702—24 die Gebäude der »*Manse conventuelle*« dieser Abtei und erwies sich hier als guter Architekt. Die Gebäude der Abtei der *Ste.-Trinité* in Caen und diejenige der Abtei *St.-Denis* (jetzt Schule der *Légion d'Honneur*) werden ihm ebenfalls zugeschrieben.

4b) Bei *Lance* findet man noch folgende Architekten dieser Zeit, deren Namen bloß genannt seien: *Jean Carpentier*, *Jean P. de France*, *Simonnet*, *Tanneveau* oder *Tannevot*, *Nicolas d'Ulin*, *De Vigny*, *Vilroys* und *Volard*.

1) Architekten in Lothringen.

In Lothringen, in diesem damals noch von Frankreich getrennten Lande, findet man während der in Rede stehenden Zeit, außer *Boffrand* (siehe Art. 433, S. 324), noch die folgenden Meister thätig,

4c) *Nicolas Pieron* (geb. 1692) war Prämonstratenser-Mönch, leitete den Bau des bischöflichen Palastes zu Toul, vollendete die Prämonstratenser-Kirche in Pont-à-Mousson und führte daselbst die Kirche *Ste.-Marie* aus. Er baute einen Flügel und die Thürme des Klosters Etival, die Kirche von Bougival in Lothringen und die Front mit zwei Thürmen der Kirche von Salival. Er fertigte die Pläne für die Abtei *Jand'heurs* an, die sein Schüler, der Klosterbruder *Arnould*, ausführte und die zu einem Lusthause, welches der Herzog von Lothringen bei Pont-à-Mousson errichten wollte.

442.
*Nicolas
Pieron.*

4d) *Jean Nicolas Jemnesson* aus Nancy, Architekt des Herzogs *Franz III.* von Lothringen, arbeitete 1729 am herzoglichen Palast. Er erbaute und vollendete 1731 die Kirche *St.-Sebastien* zu Nancy und auf seine Kosten die Capelle *St.-Pierre*; ferner verschiedene Privathäuser.

4e) *Emmanuel Héré de Corny* (1705—63) entfaltete von Nancy aus eine sehr grosse Bauthätigkeit im Dienste des Königs *Stanislaus*, dessen Rath und erster Architekt er 1750 wurde. Er veröffentlichte mehrere Werke, darunter 1753 seine *Plans et élévations de la Place Royale de Nancy*. Er wurde 1751 vom König von Polen geehrt und erhielt von *Ludwig XV.* den St. Michael-Orden.

Seine wesentlicheren architektonischen Schöpfungen sind die folgenden:

734) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 14.

In Lunéville die Thürme und die Orgel sammt Lettner von *St.-Remy*; in Nancy die Kirche *de Bon Secours* und das Kloster *des Minimes*, so wie die *Maison de la Charité* in der Rue *Ste.-Catherine*; ferner auf dem Gebiete des Profanbaues in Nancy die acht Gebäude sammt dem Triumphbogen an der *Place Royale*, die Gebäude und Säulenhallen um die *Place Carrière* mit dem Triumphbogen; die Hôtels der *Place St.-Stanislas* und den Brunnen; dann die Hôtels *Consulaire* und *de la Bourse*, so wie einen Theil der *Cour d'Appel*. Er baute fehr Vieles in den Gärten der Schlösser zu Lunéville und Commercy und in letzterem den *Pavillon Royal* am Ende des Canals; ferner das Schloß de la Malgrange und die Galerie des Schlosses d'Einville.

5) In den Provinzen thätige Meister.

443.
Quellen.

Als Anhang zu den hier gebrachten Notizen über verschiedene Meister möchten wir auf einige Quellen hindeuten, aus welchen weitere Auskunft über die aufserhalb von Paris thätigen Meister gefunden werden kann.

Ueber die Zahl der Meister in Lyon siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 53; unter 5000 Namen von *artistes et gens de métiers* fallen mehr als 1200 auf das XV. Jahrhundert und unter letzteren 105 *maîtres maçons* oder *mâcons*. Ueber die Bildhauer jener Stadt im XVI. bis XVIII. Jahrhundert siehe ebenda, 1887, S. 289.

Ueber die Künstler in der Provence (*Artistes provençaux*) in der Zeit von 1670—1722 siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1888, S. 257 u. 1890, S. 152—216; in der Zeit von 1688—1716: 1891, S. 251; in der Zeit von 1606—50: 1892, S. 97, über andere Künstler von 1702—28: 1892, S. 156; über die Meister in der Zeit von 1671—1783: 1892, S. 284; in der Zeit von 1684—1785: 1894, S. 30.

Ueber die Künstler in Toulon siehe das Verzeichnihs derselben in: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1894, S. 193—358; 1887, S. 49; 1888, S. 145; 1889, S. 303.

Ueber die Künstler in Bordeaux in der Zeit von 1341—1637 macht *Guiffrey* in den *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 127 verschiedene Mittheilungen.

Ueber die Kunsthätigkeit zu Bourges in der Zeit von 1230—1792 finden sich viele interessante Einzelheiten an der gleichen Stelle: 1880—81, S. 209—292.

Ueber die Künstler in Troyes im XIV. und XV. Jahrhundert, also in früherer Zeit, enthält die gleiche Quelle viele Mittheilungen: 1884—85, S. 337; 1887, S. 65, 97, 147. Unter den dort im XV. Jahrhundert wirkenden Bildhauern gab es viele Vlämänder und mehrere Deutsche.

6) Französische Meister im Ausland.

444.
Quellen.

Wir haben darauf verzichten müssen, im Zusammenhange über die Thätigkeit französischer Architekten im Auslande zu sprechen. Einerseits hat es sich gezeigt, daß ihre Zahl zu groß ist, andererseits könnten wir die über dieselben erhaltenen Angaben zu wenig prüfen.

Die Franzosen pflegen über diesen Gegenstand auf das schon erwähnte Werk von *Dussieux*⁷³⁵⁾ zu verweisen; auch *Lance*⁷³⁶⁾ enthält manche Notizen. Die Angaben beider Autoren müssen jedoch mit Vorsicht aufgenommen werden.

Guiffrey hebt hervor, wie selbst in der 3. Auflage des Werkes von *Dussieux* die Armuth an authentischen, an den Quellen geschöpften Urkunden eine grosse sei. In letzterer Beziehung sind die von *Guiffrey* gebrachten Documente⁷³⁷⁾, als aus den königlichen Acten stammend, feste Anhaltspunkte und bestätigen, wie er sagt, die Verbreitung und den Einfluß der französischen Kunst in ganz Europa seit der Mitte des XVI. Jahrhundertes bis auf die Gegenwart. Indes befinden sich unter den 85 Künstlern, über die er Nachrichten mittheilt, offenbar viele, die in das Ausland gingen, um sich selbst weiter auszubilden.

⁷³⁵⁾ DUSSEUX, L. *Les artistes français à l'étranger; recherches sur leurs travaux et sur leur influence en Europe*. Paris 1856.

⁷³⁶⁾ LANCE, a. a. O., S. XVIII—XXI.

⁷³⁷⁾ Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 1—67.

Guiffrey's Angaben erstrecken sich von 1693—1792. Die Zwecke der Reisen sind verschieden, eben so die Dauer, für welche den Künstlern erlaubt wird, zu reisen: für die einen 3 Monate, für Andere auf ein und für Viele auf 3 Jahre. Bei den einen heißt es einfach »pour voyager« oder »pour voyager et cultiver son talent«. Belleville wurde 1786 auf 2 Monate nach England und Holland geschickt »pour se développer«. Bellisard wurde 1790 nach Spanien gefandt, »pour dessiner les monuments romains et arabes«. Antoine, architecte du roi et de son académie, wurde 1777 nach Italien geschickt »pour puiser de nouvelles connaissances«.

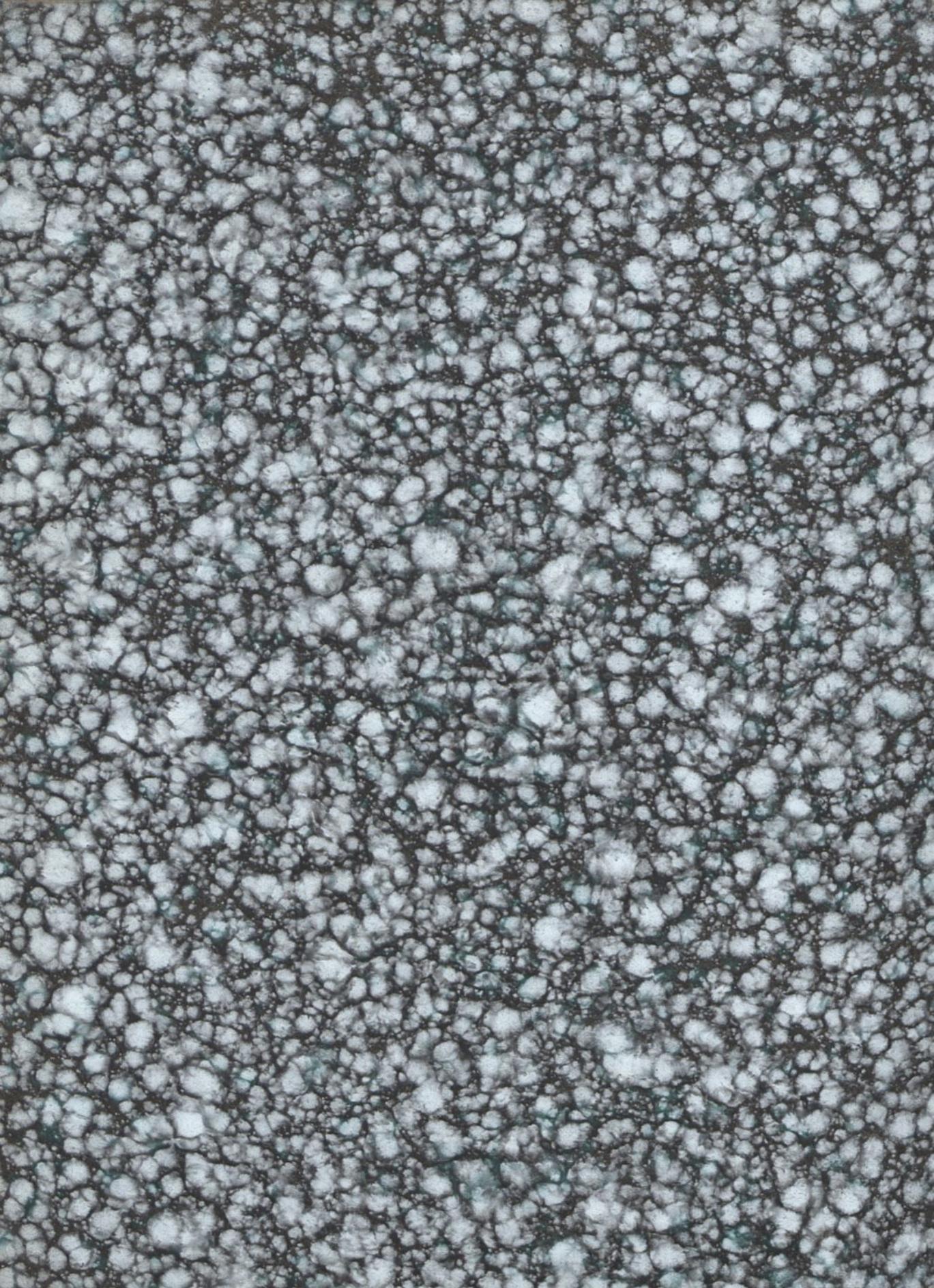
Von Roumier, der nach Italien ging, heißt es 1733: »pour y prendre les lumières qui pourraient lui manquer dans les beaux-arts, et pouvoir s'y perfectionner par la disposition qu'il y a«.

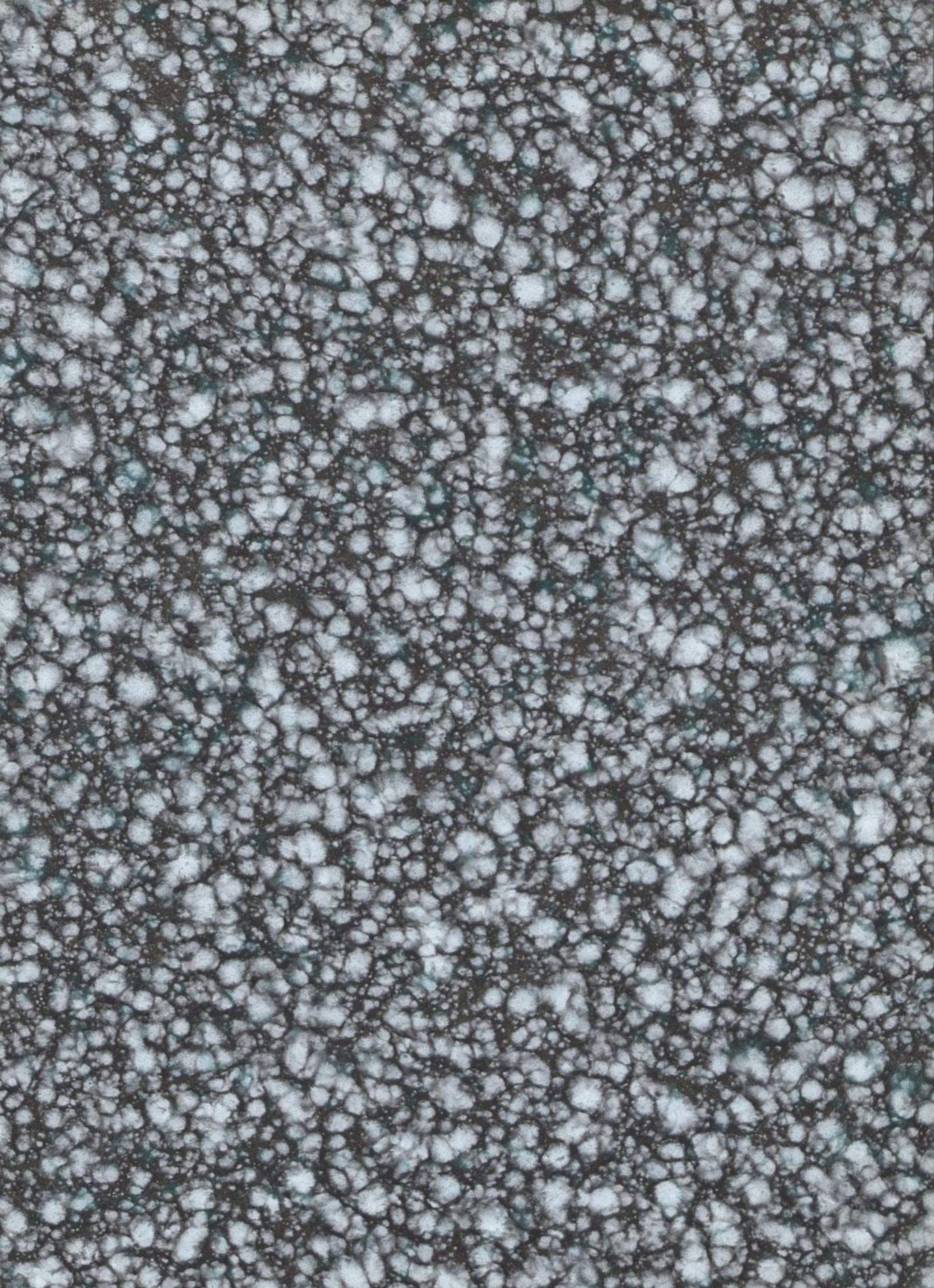
Oppenordt, ebenso du Roi, wurde 1694 nach Notre-Dame de Loreto (Loreto) gefandt. Ganz verschieden verhält es sich mit Le Blond (1716), architecte chez sa Majesté Czarienne; er ging mit seiner Familie und allerlei Arbeitern, 45 Personen im Ganzen, nach Russland.

Schliesslich sei noch auf die unten genannte Schrift⁷³⁸ verwiesen.

⁷³⁸ VALABRÈGUE, A. *L'Art français en Allemagne. Rapport sur une mission etc.* Paris 1895.









BIBLIOTEKA GŁÓWNA

253145/1