

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



15146

L. inw.

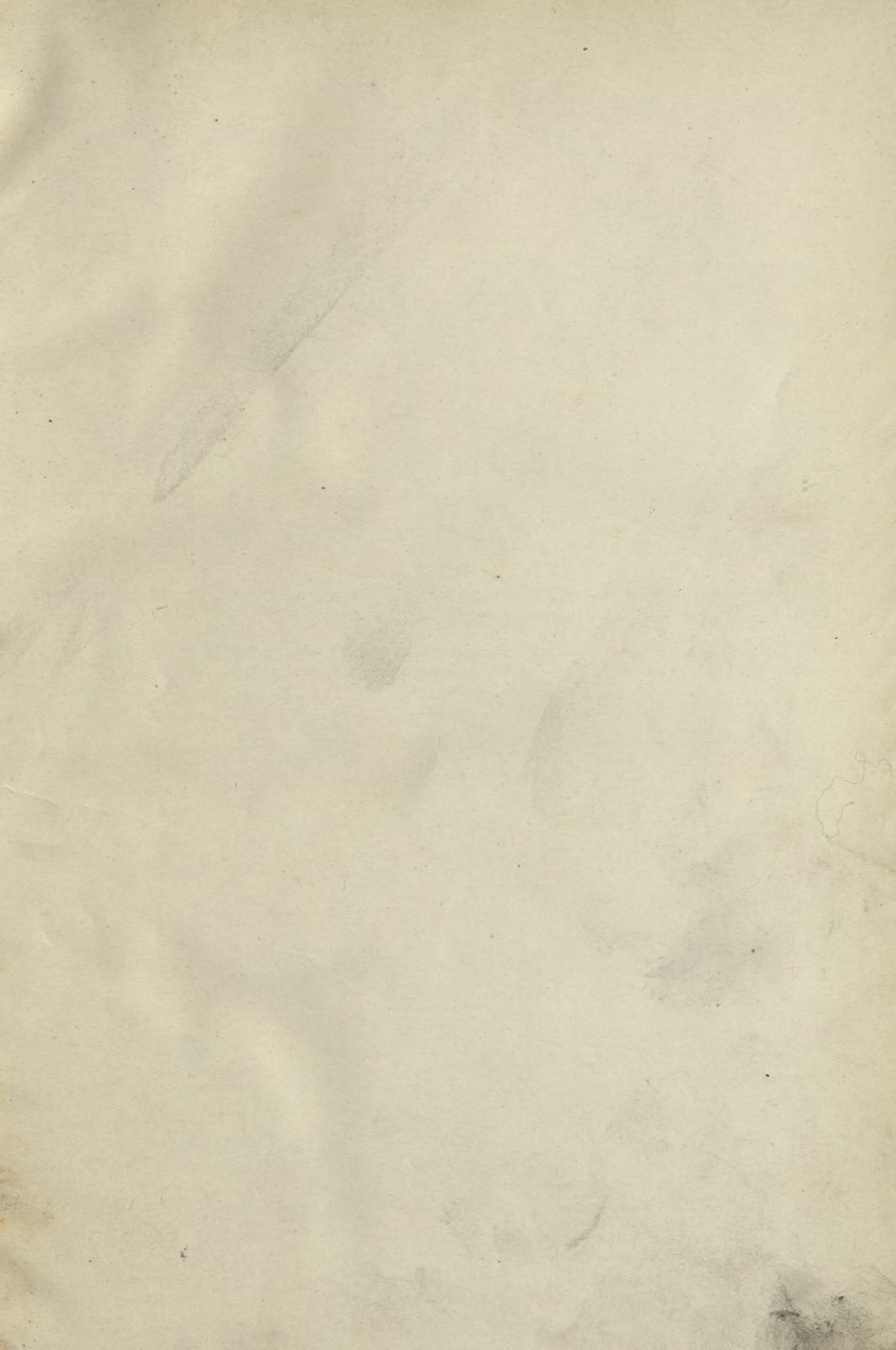
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298744









# HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR

DES

1911

Gefamntanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichniß der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Heftes zu finden.

Jeder Band, bezw. jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für sich abgechloffenes Buch und ist einzeln käuflich.

## DIE BAUSTYLE

UND ARCHITECTUR

DES

1911

# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

Unter Mitwirkung von

Oberbaudirektor  
Professor Dr. **Jofef Durm**  
in Karlsruhe

und

Geh. Regierungs- und Baurath  
Professor **Hermann Ende**  
in Berlin

herausgegeben von

Geheimer Baurath  
Professor Dr. **Eduard Schmitt**  
in Darmstadt.

---

Zweiter Theil.

## DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

6. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Zweites Heft:

Struktive und ästhetische Stilrichtungen.  
Kirchliche Baukunst.



ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER).  
STUTT GART 1901.

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.

Zweites Heft:

**Struktive und ästhetische Stilrichtungen.  
Kirchliche Baukunst.**

---

Mit 155 in den Text eingedruckten Abbildungen.

—♦♦♦—

STUTTGART 1901.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG  
A. KRÖNER.



III - 306436

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Infolge beiderseitigen Einverständnisses, des Autors Dr. H. BARON VON GEYMÜLLER, sowie des Redakteurs und Herausgebers Geh. Baurath Prof. Dr. ED. SCHMITT, ist das vorliegende Heft ohne redaktionelle Mitwirkung des letzteren hergestellt und ausgegeben worden.

*Die Verlagshandlung.*

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

III - 15.116

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

Akc. Nr.

306436

PPK-12-306436

# Handbuch der Architektur.

II. Theil.

## BAUSTILE.

Historische und technische Entwicklung.

6. Band, Heft 2.

### INHALTS-VERZEICHNISS.

#### Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

##### Structive und ästhetische Stilrichtungen.

	Seite
6. Kap. Verhältniß der Architektur der französischen Renaissance zur Structur und Technik . . . . .	333
a) Structive Aufgabe der Renaissance . . . . .	333
1) Befreiende Mission der Renaissance auf dem Gebiete des Structiven . . . . .	334
2) Verhältniß der Structur zum Raum . . . . .	335
3) Structive Grundsätze . . . . .	336
b) Umwandlung und Einflüsse des structiven Geistes der Franzosen . . . . .	337
c) Beispiele verschiedener Structurweisen . . . . .	339
1) Steinplatten-Decken auf Rippen . . . . .	339
2) Arcaden, Kuppelbau und Gewölbetechnik . . . . .	341
3) Fachwerkbau . . . . .	343
4) Beispiele von Dach-Constructions . . . . .	344
d) Technische Verfahren . . . . .	347
1) Mauerwerk . . . . .	347
2) Ausmeißeln der Verzierungen nach dem Verätzen ( <i>Ravalement sur le tas</i> ) . . . . .	348
3) Wichtigkeit des Steinschnitts . . . . .	349
4) Trompen . . . . .	350
e) Verfeinerung der Technik . . . . .	355
f) Verschiedene Arten von Bausteinen . . . . .	356
g) Marmor als Edelftoff . . . . .	357
7. Kap. Einige Entwicklungsformen des Pfeilerbaues und feiner Gliederungen . . . . .	358
a) Composition mit vertical durchgehenden Pfeilern . . . . .	358
b) Sonstige Verbindungsformen von Pfeilern und Bogen . . . . .	363
8. Kap. Idealbau als Stilrichtung . . . . .	366
a) Idealbau der Renaissance im Gegensatz zum gothischen Ideal . . . . .	367
b) Idealbau im XVI. Jahrhundert . . . . .	371
1) Eigentlicher Idealbau . . . . .	371
2) Andere Quellen des Idealbaues . . . . .	376
c) Idealbau im XVII. Jahrhundert . . . . .	376
9. Kap. Princip der Alternirung und rhythmischen Travée . . . . .	378
a) Bedeutung dieser Stilrichtung . . . . .	378
b) Alternirung . . . . .	381
c) Rhythmische oder Bramante'sche Travée . . . . .	384
10. Kap. Giebelreihen als Façadenabchluß . . . . .	394
11. Kap. Grofs-Pilaster- und Säulenordnungen . . . . .	396
a) Vergleich der grofsen Ordnung in Frankreich und Italien . . . . .	397
1) Früheste Beispiele in Frankreich . . . . .	397
2) Früheste Beispiele in Italien . . . . .	398
b) Schloß Monceaux-en-Brie und sein Einfluß auf die grofse Ordnung . . . . .	399
c) Beispiele der Hoch-Renaissance . . . . .	410

	Seite
d) Beispiele der Spät-Renaissance und des Zeitalters <i>Heinrich IV.</i> . . . . .	413
e) Beispiele aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert . . . . .	414
12. Kap. Rustica . . . . .	415
a) Stellung der Franzosen zur Rustica . . . . .	415
b) Rustica der Früh-Renaissance . . . . .	418
c) Rustica der Hoch-Renaissance . . . . .	418
1) Rustica an Privathäusern . . . . .	418
2) Neo-Rustica . . . . .	419
α) Rustica in Fontainebleau und Gaillon . . . . .	419
β) Rustica bei <i>Pierre Lescot</i> . . . . .	421
γ) Rustica bei <i>Ph. de l'Orme</i> . . . . .	421
δ) Verschiedene Decorationsformen der Boffenflächen . . . . .	423
ε) Verschiedene Verwendungen der Rustica in der Façaden-Composition . . . . .	425
d) Rustica in der Spät-Renaissance des XVI. Jahrhunderts . . . . .	429
e) Rustica im Zeitalter <i>Heinrich IV.</i> und in der zweiten Periode der Renaissance (1595—1745) . . . . .	430
1) Weitere Beispiele der Decoration der Boffenflächen . . . . .	430
2) Neo-Rustica bei <i>Salomon de Brosse</i> . . . . .	432
3) Spätere Beispiele . . . . .	438
13. Kap. Backstein-Architektur . . . . .	439
a) Backstein-Architektur in der Früh-Renaissance . . . . .	439
b) Backstein-Architektur in der Hoch-Renaissance . . . . .	445
c) Backstein-Architektur in der Spät-Renaissance, im Zeitalter <i>Heinrich IV.</i> und <i>Ludwig XIII.</i> . . . . .	446
1) Strenge Richtung . . . . .	447
2) Strenge Richtung im Stil <i>Heinrich IV.</i> (fog. <i>Style Louis XIII.</i> ) . . . . .	448
3) Freiere Richtung . . . . .	450
Kirchliche Baukunst. (Kirchen, Grabmäler, Klöster und Spitäler.)	
Einleitendes . . . . .	452
14. Kap. Das Aeußere der Kirchen . . . . .	454
a) Uebergangszeit und Früh-Renaissance . . . . .	454
1) Verschiedene Methoden der Formen-Verbindung während der Uebergangszeit . . . . .	454
2) Chor-Anlagen . . . . .	458
3) Façaden-Compositionen . . . . .	460
α) Façaden mit großem Arcaden-Motiv . . . . .	460
β) Typus der Certosa bei Pavia . . . . .	461
γ) Façaden mit kleinen Thürmen . . . . .	461
δ) Thurmbau im Allgemeinen . . . . .	462
ε) Façaden mit zwei Thürmen . . . . .	462
ζ) Façaden mit einem Mittelthurm . . . . .	468
b) Stil <i>Marguerite de Valois</i> . . . . .	468
1) Beispiele der Formenentwicklung . . . . .	469
2) Façaden mit drei Geschossen . . . . .	469
3) Façaden mit zwei Geschossen . . . . .	470
4) Zweigeschoßige Portal-Motive . . . . .	472
c) Hoch-Renaissance . . . . .	474
1) Richtung der römischen Schule . . . . .	475
2) Anfänge des Typus der römischen Basilika-Façade . . . . .	478
3) Kirchen-Façaden mit drei Ordnungen . . . . .	478
4) Sonstige Kirchen-Façaden . . . . .	480
5) Kirchen der Bretagne . . . . .	485
d) Zeitalter <i>Heinrich IV.</i> , Uebergangsphase und Beginn der neuen Periode (1595—1624) . . . . .	486
1) Charakter der neuen Periode . . . . .	486
2) Formen des Ueberganges . . . . .	487
α) Zunehmen des Maßstabs der Ordnungen . . . . .	487
β) Weiterentwicklung der römischen Basilika-Façade . . . . .	488
3) <i>Salomon de Brosse</i> und seine Schule . . . . .	490
e) Zeit <i>Ludwig XIII.</i> Frühe Phase der zweiten Periode der Renaissance . . . . .	496
1) Verschiedene Façadenbildungen . . . . .	496
2) Abteikirche zu St.-Amand . . . . .	497
3) Façaden mit einer großen Ordnung . . . . .	498
4) Die Bauten der Jesuiten . . . . .	499
α) Gibt es einen Jesuiten-Stil? . . . . .	499
β) Verschiedene Kirchen in Paris . . . . .	501
γ) Jesuiten-Decoration . . . . .	503
f) Zeit <i>Ludwig XIV.</i> und <i>Ludwig XV.</i> . . . . .	504
1) Römische Basilika-Façaden . . . . .	504
2) Façaden mit Thürmen . . . . .	512

	Seite
15. Kap. Inneres der Kirchen . . . . .	517
a) Pfeiler- und Travéebildung . . . . .	517
1) Pfeilerbildung der Früh-Renaissance . . . . .	517
2) Pfeilerbildung der Hoch-Renaissance und späteren Phafen bis 1745 . . . . .	524
3) Triforien und Balustraden . . . . .	526
b) Innere Anlagen der Früh-Renaissance . . . . .	526
1) <i>St. Eustache</i> in Paris und <i>St. Maclou</i> in Pontoise . . . . .	526
2) Sonstige Kirchen . . . . .	535
c) Innerer Aufbau des Stils <i>Marguerite de Valois</i> . . . . .	536
d) Innerer Aufbau der Hoch-Renaissance . . . . .	537
1) Stilrichtung der zwei Renaissance-Capellen zu Toul . . . . .	538
2) Stilrichtung des Altars <i>J. Goujon's</i> zu Chantilly . . . . .	542
3) Stilrichtung <i>De l'Orme's</i> . . . . .	544
e) Innerer Aufbau zur Zeit <i>Heinrich IV.</i> und <i>Ludwig XIII.</i> . . . . .	544
f) Innerer Aufbau zur Zeit <i>Ludwig XIV.</i> . . . . .	545
g) Innerer Aufbau zur Zeit <i>Ludwig XV.</i> . . . . .	548
h) Gewölbe . . . . .	549
1) Gewölbe der Früh-Renaissance . . . . .	550
2) Gewölbe der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts . . . . .	551
16. Kap. Der Kuppelbau . . . . .	552
a) Der Kuppelbau während der ersten Periode der Renaissance . . . . .	554
1) Die <i>Chapelle de la Touffaint</i> in der Kathedrale zu Toul . . . . .	554
2) Die Schloßcapelle zu Anet . . . . .	556
3) Weitere Kuppelbauten . . . . .	558
4) Die ehemalige Grabcapelle der <i>Valois</i> zu Saint-Denis ( <i>La sépulture des Valois</i> oder <i>Notre-Dame-la-Rotonde</i> ) . . . . .	560
b) Der Kuppelbau während der zweiten Periode der Renaissance (1610—1745) . . . . .	566
1) Annähernde Centralbauten . . . . .	566
2) Kirche des <i>Val-de-Grâce</i> und die ehemalige Kirche der <i>Minimes</i> zu Paris . . . . .	568
3) Der Invalidendom zu Paris . . . . .	573
α) Das Außere der Kuppel selbst . . . . .	573
β) Der Unterbau der Kuppel . . . . .	577
γ) Das Innere . . . . .	578
17. Kap. Einzelne Theile des Außeren der Kirchen . . . . .	579
a) Vorplätze, Vorhöfe und Vorhallen . . . . .	579
b) Die Thürme . . . . .	580
1) Die Form des oberen Abschlusses . . . . .	580
2) Die Thürme der Früh-Renaissance . . . . .	581
3) Thürme der Hoch-Renaissance . . . . .	583
c) Die Formen der Strebepfeiler . . . . .	584
1) Die Strebepfeiler der Früh-Renaissance . . . . .	584
2) Strebepfeiler der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts . . . . .	586
d) Die Portale oder Thüren . . . . .	587
1) Portale der Uebergangshafe . . . . .	587
2) Portale der Früh-Renaissance . . . . .	588
3) Portale der Hoch- und Spät-Renaissance . . . . .	590
e) Fensterformen . . . . .	590
1) Fenster der Früh-Renaissance . . . . .	590
2) Fenster des Stils <i>Marguerite de Valois</i> . . . . .	592
3) Fenster der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts . . . . .	592
4) Das Stichbogenfenster im Monumentalbau . . . . .	593
f) Arcaturen, Bekrönungen und Balustraden . . . . .	593
18. Kap. Einzelne Theile des Innern der Kirchen . . . . .	594
a) Altäre . . . . .	594
b) Chor- und Capellenschränken . . . . .	595
c) Lettner . . . . .	597
d) Die hölzernen Thürflügel und andere Arbeiten aus Holz . . . . .	598
1) Thüren der Früh-Renaissance . . . . .	599
2) Thüren der Hoch-Renaissance . . . . .	600
3) Verschiedene andere Arbeiten in Holz . . . . .	601
19. Kap. Blick auf die Intensität der Bauthätigkeit in den verschiedenen Provinzen . . . . .	601
20. Kap. Die Bauten der Hugenotten . . . . .	603
1) Die » <i>Temples</i> « der Hugenotten . . . . .	604
2) Der Hugenottenstil und sein Einfluß . . . . .	609

	Seite
21. Kap. Die Grabmäler . . . . .	611
a) Grabmäler der Früh-Renaissance . . . . .	612
1) Typus der freistehenden Tumba . . . . .	612
2) Aedicula und Sacellum-Typus . . . . .	616
3) Typus der Tumba als Familien-Paradebett . . . . .	621
4) Typus der Wand-Arcade oder Wand-Nische . . . . .	621
5) Andere Typen . . . . .	622
b) Grabmäler der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts . . . . .	623
1) Das Grabmal <i>Loys de Brézé</i> in Rouen . . . . .	623
2) Das Grabmal <i>Franz I.</i> . . . . .	626
3) Das Maufoleum genannt » <i>Sépulture des Valois</i> « zu St.-Denis und das Grabmal <i>Heinrich II.</i>	627
α) Die Gefammtcomposition des Maufoleums . . . . .	627
β) Das eigentliche Grabmal <i>Heinrich II.</i> und der <i>Katharina von Medici</i> . . . . .	628
4) Andere Typen . . . . .	638
c) Ideal- oder Christus-Gräber . . . . .	639
Die Denkmäler zu Solesmes . . . . .	639
1) Das <i>Sépulcre du Christ</i> . . . . .	640
2) Die <i>Chapelle de la Vierge</i> . . . . .	643
22. Kap. Blick auf die Innendecoration der Kirchen . . . . .	645
a) Die Glasmalerei . . . . .	646
b) Andere Zweige der Decoration . . . . .	648
23. Kap. Klosteranlagen und Klosterhöfe . . . . .	649
24. Kap. Spitäler . . . . .	651
25. Kap. Gefammtüberblick. Würdigung der Fähigkeiten, Absichten und Leistungen der kirchlichen Baukunst . . . . .	656
a) Hindernisse für die Entwicklung der Kirchenbaukunst der Renaissance in Frankreich . . . . .	656
b) Uebersicht der nicht ausgeführten oder blofs fragmentarisch vorhandenen Typen . . . . .	658
1) Typen der Früh-Renaissance . . . . .	659
2) Typen des <i>Style Marguerite de Valois</i> . . . . .	659
3) Typen der Hoch-Renaissance . . . . .	661
4) Typen aus der Zeit von <i>Heinrich IV.</i> bis <i>Ludwig XV.</i> . . . . .	662
c) Vergleich der französischen Kirchen-Typen der Renaissance mit denen im Ausland . . . . .	662
1) Haupttypen der Kirchen der Renaissance auferhalb Frankreich . . . . .	662
Erste Gruppe. Renaissance-Kirchen in gothisirendem Gewande . . . . .	663
Zweite Gruppe. Gothische Kirchen in antikisirendem Gewande . . . . .	664
Dritte Gruppe. Früh-Renaissance-Compositionen in Hoch-Renaissance-Detail . . . . .	664
Vierte Gruppe. Kirchen mit einem Minimum von gothischen Einflüssen . . . . .	665
Fünfte Gruppe. Antike Compositionen in antiken Formen, mit gothischer Betonung der verticalen Zusammengehörigkeit . . . . .	666
Sechste Gruppe. Typen mit byzantinischen Elementen . . . . .	666
2) Haupttypen der Kirchen der Renaissance in Frankreich und ihr Verhältniß zu den ausländischen Typen . . . . .	667
d) Einwände und Vorwürfe gegen den Kirchenbau der Renaissance in Frankreich . . . . .	669
e) Schlußwort . . . . .	671

## B. Structive und ästhetische Stilrichtungen der Baukunst der französischen Renaissance.

Oft ist die Art, wie ein Baustil sich zu einer Anzahl Stilelemente, Constructionsglieder und Compositions Mittel stellt, die zum Theil auch anderen Bauweisen gemein sind, besonders geeignet, den Geist dieses Stils unserem Verständniß näher zu bringen. Beispiele wichtiger Compositions methoden, die wie Zufälligkeiten erscheinen, werfen, sobald man sie gruppirt, ein ganz neues Licht auf die Absichten und Fähigkeiten des Stils, treten uns viel klarer und mächtiger entgegen. Diese Thatfachen sind es, die uns bewegen, eine Reihe solcher Stilercheinungen, sowie das Verhältniß der französischen Renaissance zur Construction und Technik in der hier befolgten Weise zu behandeln <sup>740</sup>).

### 6. Kapitel.

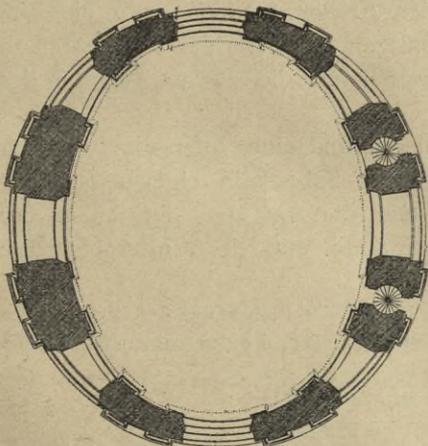
#### Verhältniß der Architektur der französischen Renaissance zur Structur und Technik.

##### a) Structive Aufgabe der Renaissance.

BWOHL man gewöhnlich annimmt, es habe die Architektur der französischen Renaissance und die Renaissance überhaupt, im Gegensatz zum gothischen Stil, weder ein neues Structurfystem erfunden, noch ein schon vorhandenes als durchgehende, bindende Grundlage des Stils oder eines feiner Gebiete, wie z. B. der kirch-

445.  
Einleitendes.

Fig. 67.



Tambour der Kuppel des *Institut de France* zu Paris <sup>739</sup>).

<sup>739</sup>) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. F. *Architecturè françoise* etc. Paris 1752—56. Bd. II, Bl. 155.

<sup>740</sup>) Auf diese Stilrichtungen wurde bereits in Art. 137 (S. 134) hingewiesen; wir behandeln sie aber nun in einer etwas verschiedenen Reihenfolge.

lichen Architektur, angenommen, so ist es doch geboten, über die Rolle, welche Structur oder Structurssysteme auf dem Gebiete der Renaissance, und speciell der französischen, gespielt haben, eine möglichst richtige Vorstellung zu erlangen. Bei dieser führt der Wunsch, rationell zu construiren, zuweilen sogar zu ungewöhnlichen Anordnungen, wie sie die verschiedene Dicke der Mauern des Tambours unter der Kuppel des *Institut de France* (Fig. 67<sup>739</sup>) zeigt. Missverständnisse sind hier nicht nur eine historische Ungerechtigkeit, sondern oft eine Lähmung der Kräfte und Ideale, welche die Renaissance in unsere Hände gelegt und der Nachwelt anvertraut hat.

Die Renaissance vollbrachte in der That, obwohl sie kein neues Structurssystem erfunden hat, dennoch auf dem Gebiete der Structur eine Aufgabe von allergrößter Wichtigkeit. Sie hat dem heutigen Princip, allen Structurssystemen, je nach dem Bedürfnisse, gerecht zu werden, die Thore geöffnet. Sie hat allmählich den modernen und bleibenden Grundgedanken structiver Gewissensfreiheit, verbunden mit der Bedingung ästhetischer Harmonie, in die Welt eingeführt.

446.  
Grenzen  
dieser  
Studie.

Die Constructionsysteme und technischen Verfahren, die man allmählich aufkommen und mit der ästhetischen Umwandlung Schritt halten sieht, sind, abgesehen von dem in unseren Tagen hinzugetretenen »Eisen«, diejenigen Verfahren der heutigen Construction, welche in allen Culturstaaten mehr oder weniger geläufig, somit jedem Architekten bekannt sind. Es bedarf daher an dieser Stelle keiner eingehenden Besprechung und wissenschaftlichen Auseinandersetzung derselben. Wir können uns darauf beschränken, nur insofern von der Construction und Technik zu sprechen, als sie architektonische Lösungen, Motive und Stileigenthümlichkeiten veranlaßt haben und an der künstlerischen Erscheinung der Theile in bemerkenswerther Weise mitwirken.

Hieraus werden sich werthvolle Elemente für die Beurtheilung der Stilrichtung ergeben, ebenso für die Anschauungsweisen und Ideale der französischen Architekten.

### 1) Befreiende Mission der Renaissance auf dem Gebiete des Structiven.

Der bloße Umstand, daß die Renaissance unmittelbar auf die Gothik folgte, nöthigte sie, zum Vollbringen ihrer Mission des Fortschrittes andere Wege zu betreten. Um die Architektur zu befähigen, das Feld ihrer Leistungen zu erweitern, war die erste Aufgabe, welche sich ihr darbot, die einer zweifachen Befreiung. Die Renaissance mußte gerade zuerst die Architektur von der Ausschließlichkeit des Bundes mit einem einzigen Structurssystem erlösen. Diese Einseitigkeit hatte zur Folge gehabt, daß das ganze Auffassungsvermögen der Architekten innerhalb ziemlich enger Grenzen beschränkt worden war. Den geistigen Horizont der Baumeister zu erweitern und in mancher Richtung zu heben, war somit die zweite Aufgabe der Befreiung.

447.  
Emancipation  
aus den  
Fesseln eines  
einseitigen  
Structurystems.

Wenn man der Renaissance als vermeintlichen Grund einer Inferiorität im Vergleich zum Griechischen und Gothischen vorwirft, sie habe kein eigenes Structurssystem erfunden, so vergiftet man diese Mission und die Aufgabe, die ihr in der planmäßigen Entwicklung der göttlichen Weltordnung und der Culturgeschichte anvertraut wurde.

Solche Vorwürfe zeigen, wie wenig wir noch gewohnt sind, in der Reihenfolge der Bauteile jeden einzelnen nach seinen Leistungen auf den vier Grundgebieten zu beurtheilen, die den wahren Werth jedes einzelnen ausmachen:

- die Leistungen als Ausdruck religiöser Gefühle oder eines geistigen Ideals;
- die Leistungen auf dem Gebiete reiner Aesthetik;
- die Leistungen rein structiver Art, die als Mittel zum Ausdruck der beiden ersten Gebiete dienen;
- die Fähigkeit, die verschiedenartigsten Bedürfnisse einer nach allen Richtungen entwickelten Cultur-epoche zu befriedigen.

Ohne einen Blick auf die stilistische Sachlage, zu welcher die Gothik geführt hatte, sind Verständniß und Beurtheilung dieser Fragen ganz unmöglich. Ich lasse hier *Choisy* reden, da seine gründliche Kenntniß der constructiven Fragen überall anerkannt wird:

»Die Geschichte der gothischen Architektur ist die des staunenswertheften, unaufhaltbaren Ringens (*du plus étonnant effort*) der Logik in der Kunst.

Von ihren Anfängen bis zum letzten Augenblick hatte sie nur ein Ziel, die Massen zu vermindern.

Sie begann damit, daß sie aus dem unthätigen Körper (*du corps inerte*) der Gewölbe ein wirkendes Gerippe (*ossature*) absonderte (*en dégageant*).

Als sie am Ende ihrer Entwicklung anlangt, bleiben vom Gebäude nur noch eine Art Gerippe und durchbrochene Oeffnungen (*claires-voies*) übrig.«

Die Art, wie die Verschmelzung und Identificirung der Kunst- und der Structurformen durch sie erreicht wurde, war ohne Zweifel eine Leistung, auf welche nicht nur die gothischen Meister, sondern die Menschheit überhaupt stolz sein darf. Sie hat zu Errungenschaften geführt, die für alle Zeiten dem Architekten eine werthvolle, unentbehrliche Lehre sind und ihm einen kostbaren Maßstab in die Hände legen, um bei der Anwendung freierer Bauweisen stets genau zu erkennen, in welchem Verhältniß seine Decorationsformen zur angewandten Structur stehen, wie weit sie sich davon entfernen.

Aber trotz dieser eminenten Leistungen gab es dennoch in der gothischen Architektur verschiedene Seiten, die ihr eine Rolle anweisen, die man nicht anders als ein System einseitiger Beschränkung und als eine Tyrannei bezeichnen kann.

Die Steine waren zum Tyrannen der Architektur geworden; man nannte die Architekten nur noch Maurer oder Steinschneider, die Architektur selbst *l'art de la Maçonnerie*, ja Gott als Schöpfer der Welt *le Souverain Maçon*.

Es bedarf aber keiner besonderen Einsicht, um zu erkennen, wie einseitig eine solche Auffassung der architektonischen Formenentwicklung ist und wie wenig das Gliedersystem, zu welchem sie geführt hat, geeignet war, die verschiedenartigen Aufgaben der Baukunst, welche die Cultur der Renaissance, d. h. diejenige der Zukunft, eingeführt hat, erfüllen zu können.

Nach 350 Jahren eines so einseitigen Bundes wäre ein neues, ebenso ausschließliches enges Bündniß, mit welchem Structursystem man es auch erdenken könnte, das letzte gewesen, was die Architektur bedurft und ertragen hätte. Es wäre eine neue Fessel gewesen, welche die Renaissance verhindert hätte, jedes neue structive Mittel aufzunehmen, jeder neuen Aufforderung zu genügen, sich stets zu verjüngen und die Architektur der Zukunft zu bleiben. Mit der Neubelebung der italienischen Auffassungsweise der Architektur, mit ihrer Renaissance, wurde dieser Bann gebrochen.

Das Mittel, dessen sich nun die Renaissance für diese befreiende Mission bediente, war die Rückkehr zum altrömischen Princip der Construction und der Decoration, die Wiederherstellung ihrer Unabhängigkeit von einander <sup>741</sup>).

Zur einseitigen Verknüpfung mit einem einzigen Structursystem kam die totale Rücksichtslosigkeit der Architektur gegen die Schwesterkünste hinzu. Diefen blieb nur noch übrig, die Rolle decorativer Künste zu spielen. Man hatte sie, so zu sagen, zu Kunsthandwerken herabgedrückt.

448.  
Folgen der  
gothischen  
Einseitigkeit.

## 2) Verhältniß der Structur zum Raum.

Eine andere Aufgabe für die Renaissance war das Zurückkehren zu älteren Structurformen oder das Entwickeln neuerer für die Ausbildung derjenigen Gebiete,

449.  
Schaffung  
eines  
Raumteils.

<sup>741</sup>) Mit der ihm eigenen Klarheit und feinem Sachverständniß hob *Choisy* hervor, wie dieses römische Princip im Grunde nie von den Italienern, auch nicht während ihrer sog. gothischen Periode aufgegeben wurde. »*Cette indépendance de l'ornement et du corps de l'édifice*,« sagt *Choisy*, »rendait le gothique italien essentiellement transformable . . . Lorsqu'au 14<sup>e</sup> siècle l'antiquité revient en honneur . . . l'architecture n'a rien à changer quant au fond: elle se fait romaine comme auparavant elle avait été gothique, le vêtement seul est modifié.« (*Histoire de l'architecture*. Paris 1899. Bd. II, S. 603.)

welche die Gothik sehr vernachlässigt hatte. Es war die Ergänzung von einem Formen- und Structursystem, welches sich ausschliesslich am Baue der Kirchen und Kathedralen entwickelt hatte.

Ein Baustil, dessen Ideal nur noch aus möglichst dünnen, schlanken Stützen und möglichst grossen Oeffnungen besteht, ist mit solchen Mitteln von vornherein wenig geeignet, der Aufgabe der eigentlichen Raumbildung zu entsprechen.

Von einer Cultur und einer Kunst der Lebensweise hatte die Gothik kaum eine Ahnung.

Hier war die Aufgabe, deren die moderne Welt bedurfte, vorgezeichnet, und die Renaissance hat diesem Programm in treffender Weise entsprochen.

Ausserhalb des Kirchenbaues und einiger Palaßsäle hatte die Gothik die Ausbildung der Räumlichkeiten, die zum Wohnen oder zu weltlichen festlichen Empfängen nöthig sind, in auffallender Weise vernachlässigt.

Der feine Künstlerblick *Burckhardt's* hatte auch hier bis in das innerste Wesen der Renaissance geschaut, als er für sie die Bezeichnung eines »Raumstils« einführte, und dies zu einer Zeit, wo die Wenigsten eine klare Vorstellung der Tragweite dieser Bezeichnung kannten.

Man darf sagen, dass die Bedingungen, welche die Schönheit des Raumes und seiner Gliederung, ebenso wie die Harmonie zusammengruppirter Raum Schönheiten schaffen, zu einem wirklichen und idealen Structurgefetz der italienischen Renaissance geworden sind.

Indem die Renaissance die Architektur von einem möglichst dünnen »Stützenstil« zu einem »Raumstil« erhoben hat, stellt sie ein für alle Mal die Architektur vor ihre wahre Mission: in möglichst vollkommener Weise »raumbildend« zu sein. Ihrer vierhundertjährigen Existenz und Entwicklung ist es zu verdanken, dass wir zu diesem Zwecke, in der heutigen Phase der Renaissance, so zu sagen alle bisher entstandenen Structursysteme unter einander concurriren und unsere Wahl auf den für die gegebene Aufgabe geeignetsten fallen lassen können.

Dies ist für einen Baustil, sowie für die Zeit, in der er sich entwickelt, ein Zeichen höchster Cultur, Freiheit, Toleranz und Intelligenz.

### 3) Structive Grundfätze.

Statt kein Structursystem zu haben, ist die Renaissance, dank der Architekturprincipien, die sie verbindet, fähig, die vergangenen Structursysteme, sowie jedes neue structive Element und Mittel aufzunehmen, sich zu assimiliren und harmonisch auszubilden.

Dank der Coexistenz der beiden verschiedensten geistigen Auffassungsweisen und des Bündnisses der verticalen und der horizontalen Compositionsweise, aus der sie hervorgegangen, gewährt sie beiden, so zu sagen, ihre constitutionellen Rechte und ermöglicht eine gesunde Collaboration.

Dieses Bündnisses sicherte der Renaissance stets die Mitwirkung und Betheiligung aller gesunder künstlerischer Kräfte. Durch die Dualität ihrer Quellen und Principien entsteht eine Art »architektonischen Ehepaares«. Durch die gegenseitige geistige Befruchtung der griechisch-römischen-italienischen und der gallo-germanischen Gefühlsweisen und Culturformen ist, soweit Menschenkraft reicht, die Grundlage und Bedingung für die ewige Frische und gesunde Lebenskraft ihres Stils und seiner Verfassung gelegt.

Wie einmal *Burckhardt* zu mir sagte: »Die Welt ist noch lange nicht ausgemalt«, so kann man ebenfalls sagen: Die Renaissance ist noch lange nicht ausgebaut!

Durch diese Elasticität und Ausdehnbarkeit ihrer Structurprincipien, durch diese unerfchöpflichen Quellen ihrer Gedanken und Gefühle ist daher die Architektur der Renaissance nicht nur jetzt im eminentesten Sinne des Wortes vollkommen »modern«, sondern sie hat Alles, um stets »modern« zu bleiben.

Die Renaissance hat somit, kann man sagen, das Princip der Gewissensfreiheit in die Architektur eingeführt, ebenso wie bald darauf die Reformation auf religiösem Gebiete ihr den Weg bahnen sollte.

Indem aber die Renaissance dem Architekten Mittel einer noch nie da gewesenen Freiheit der Gedanken, des Gefühles und der Construction zur Verfügung stellt, begleitet sie dies mit einer ernstlichen Mahnung. Durch die Beispiele der vor ihr blühenden Stile, aus denen sie hervorgegangen ist, macht die Renaissance den Architekten fähig, jederzeit zu bemessen, wie weit er gehen darf, ohne in gefährlicher Weise die Gesetze der begleitenden Structur zu vergeffen und in gefetz- und schrankenlose, verderbenbringende Willkür zu verfallen.

451.  
Fähigkeit,  
modern  
zu bleiben.

## b) Umwandlung und Einflüsse des structiven Geistes der Franzosen.

In welcher Weise hat sich der Uebergang von der gothischen Anschauungsweise zu derjenigen der Renaissance vollzogen? Zu welchen Erscheinungen hat die allmähliche Entwicklung und Verbreitung dieser Principien geführt?

Es lohnt sich schon deshalb, diesen Fragen nachzugehen, weil es interessant ist, zu erkennen, ob das eminente, kühne, structive und technische Talent der französisch-gothischen Meister auf einmal verschwunden ist, oder ob es sich in einer anderen Weise auszupprechen sucht.

Wie im Gebiete des Geistes und aller Formen, sehen wir auch auf demjenigen der Construction eine Zeit des Ueberganges zu den neuen Gewohnheiten. Dann muß ferner auf die folgenden drei Erscheinungen hingewiesen werden.

Erfstens ist hier, wie *Choisy*<sup>742)</sup> es sehr richtig gethan hat, auf den Widerstand der einheimischen, nationalen, gothischen Structurprincipien hinzuweisen. Man kann hinzufügen, daß bis auf den heutigen Tag Erinnerungen an die Denk-, Fühl- und Structurweise, welche die Gothik hervorbrachten, fortleben. Einmal ist es in der Wahl einer Form, das andere Mal in der Wahl einer Technik.

Meistens wurden die gothischen Structur- und technischen Methoden der Ausführung beibehalten, so lange sie irgend wie mit der immer mehr von den italienischen Formen durchdrungenen Composition und Detaillirung vereinbar waren.

Die Gewohnheit der französischen Gothik, die Form als einen Ausdruck der Construction anzusehen — oder richtiger gesagt, ein System von Structurformen anzuwenden, welches ihrem Verstandes- und Gefühlsideal entsprach und mit der Ausbildung der Gliederungen und Details auf das glücklichste verschmolzen und unzertrennbar geworden war, — wirkte in mehrfacher Weise auf die französische Renaissance weiter.

Auf ihr beruht jene Stilrichtung, welche die Franzosen als *le principe d'accuser la construction* bezeichnen. Sie besteht im Wesentlichen darin, die verschiedenen Elemente der Construction, das Material, die Verbindungen und Verzahnungen auf richtig zu zeigen, ihnen eine gewisse Eleganz der Formen, Details oder Verhältnisse zu geben. Bei bescheidenen Mitteln ist dies oft der richtige Weg, um wenigstens die Gediegenheit der Gefinnungen des Bauherrn zu zeigen. Sie verleiht öfters dem

452.  
Uebergang  
der  
Anschauungs-  
weise.

453.  
Festhalten  
an  
gothischen  
Structur-  
principien.

454.  
Zeigen  
der  
Construction.

<sup>742)</sup> Siehe seine *Histoire de l'Architecture*, Bd. II, S. 601 u. 603. — Er schreibt: »La renaissance en Italie n'implique qu'une réforme dans le système d'ornement, chez nous elle rencontrera comme obstacle le système même de la bâtisse traditionnelle.« — Etwas früher hatte er gesagt: »Les traditions de la construction gênent en France l'adoption des proportions classiques.«

Bau einen gewissen Reiz, kann aber auch zu einem *testimonium paupertatis* werden und je nach den Fällen einen Mangel an höherem feinen monumentalen Sinn verkünden.

Diese Richtung ist, so viel mir bekannt, den Italienern fremd. Nie fällt es ihnen ein, mit der Construction um ihrer selbst willen zu liebäugeln und zu kokettiren. Sie ist und bleibt ihnen ein Mittel, um die erwünschte Kunstform zu erreichen und weiter nichts.

Die Franzosen dagegen haben oft eine wahre Freude, witzig, geistreich, erfinderisch in der Construction zu sein, zeigen gern eine structurelle Wahrheit, die Anwendung einer stereotomischen Regel, eine *disposition ingénieuse*, eine überwundene Schwierigkeit oder Geschicklichkeit irgend welcher Art um ihrer selbst willen.

Wir begegneten dieser Erscheinung schon mehrfach: in der Reaction im Sinne der strengen Richtung unter *Heinrich IV.* (Art. 229, S. 208); im Backsteinbau des Stils *Louis XIII.* (Art. 290—293, S. 233 bis 234), und in der realistisch-rationalistischen Stilrichtung von 1594—1774 (S. 252—254).

In Frankreich werden die Umrahmungen der Thüren und Fenster stets an einer Reihe von Quadern ausgemeißelt, die im Verband mit dem anstossenden Mauerwerk oder durch Verzahnungen mit demselben verbunden werden. Es stört die französischen Architekten nicht, wenn der nicht zur Umrahmung gehörige Theil der Verzahnung die Farbe der eigentlichen Umrahmung als oft unregelmäßigen Flecken weiter in das Mauerwerk hineinträgt.

In Italien trifft man nie solche Verzahnungen, welche auf die reine Form der Umrahmung störend einwirken. Die Gewände werden meistens nach dem Aufführen der Mauern in für sie frei gelassene Vertiefungen eingesetzt. Ebenso wird an Façaden, namentlich bei Kirchen, die verkleidende Kunstform oft viel später als das Kernmauerwerk durch Verblendung vorgefetzt.

Drittens muß auf den Unterschied in der Mission der Renaissance-Architektur hingewiesen werden, die, im Gegensatz zum XII. und XIII. Jahrhundert, keine Periode structureller Fortentwicklung mittels phantasievoller und geistreicher oder sinniger, aber complicirterer Lösungen des statischen Gleichgewichtes der Bauwerke war. Sie sollte im Gegentheil eine Zeit entschiedener structureller Vereinfachung sein. Dies ist eine Folge des Eindringens des antiken und italienischen Geistes, der mehr die Gesamtheit der Werke und ihre schöne Ausbildung im Auge behält, als das Ziel, möglichst vielerlei Elemente zu ihrer Verwirklichung zu vereinigen.

Die Constructionsweise wird von dieser ästhetischen Empfindungs- und Compositionsweise mehr und mehr beeinflusst.

Diese Thatfache ist mit folgender historischen Erscheinung zusammen zu bringen. Wir sehen in der Geschichte mehrfach auf einen Stil, der, so zu sagen, streng mit einem Structurssystem verkörpert und verwachsen war, einen Stil mit freieren Structurprincipien folgen. Auf den hellenischen, an die Länge der Steinbalken gefesselten Tempelstil sehen wir die Baukunst Roms treten, welche große Räume für große Gedanken hat und die Rechte des Geschmackes und der Decoration von der ausschließlichen Nothwendigkeit, nur structurelle Functionen auszudrücken, befreit. Ebenso sehen wir nach dem mit dem Structurssystem seiner Kirchen und Cathedralen eng gefesselten gothischen Stil die Architektur zur Freiheit, die ihr die Renaissance brachte, zurückkehren.

Im Allgemeinen muß leider zugegeben werden, daß die französische Renaissance es nicht verstand oder wenig Gelegenheit fand, von der durch die Italiener errungenen structurellen Freiheit Nutzen zu ziehen. In Italien selbst wurde die Entwicklung in ihrer schönsten Entfaltung zur Zeit *Julius II.* durch die politischen Schickale des Landes und die Richtung der Jesuitenkunst abgebrochen. Als Frankreich allmählich die wenigstens oft geistvolle und interessante Richtung der Früh-Renaissance *Franz I.* aufgab, war das Unheil in Italien schon geschehen, und es folgte dann nur noch den dort gestatteten beschränkten Anordnungen des Kirchenbaues.

Die geringeren Stockwerkshöhen der Wohnungen, das Hängen an der von der französischen Gothik geschaffenen allgemeinen Anordnung der Cathedralen, der Umstand, daß so gut wie keine neuen zu errichten waren, gefellten sich hinzu, um die

455.  
Folgen einer  
verschiedenen  
Mission.

456.  
Unterschiede  
der  
Verhältnisse  
in  
Italien und  
Frankreich.

Renaissance zu verhindern, fowohl im Privatbau als in der kirchlichen Architektur, die ideale Entwicklung zu erreichen, zu der sie die Mittel hatte. Erst mit den grofsartigen Unternehmungen des XIX. Jahrhunderts scheinen wieder günstigere Gelegenheiten für ihre Weiterentwicklung zu beginnen.

Die Folge hiervon ist, dafs die französische Renaissance in viel geringerem Mafse als die italienische ein Stil grofsartiger schöner Räume im Inneren, sowie imponanter Verhältnisse der Gebäude und ihrer Stockwerke im Aeußeren geworden ist.

Das Noble, das Majestätische, die *Grandezza* in der Architektur, und wiederum das bezaubernde Entzücken wirklich harmonischer Raumverhältnisse findet man hier sehr selten. Man begegnet ihr dann in denjenigen Gebäuden, welche am wenigsten an nationalen Eigenschaften festhielten.

Der reicheren Entwicklung der französischen Gothik, sowie dem zäheren Festhalten an ihren Errungenschaften verdankt aber Frankreich auch wiederum manche Vorzüge.

Dieser Verbindung zwischen dem gothischen Structurssystem und den antiken Details verdanken wir Innenräume wie den von *St.-Eustache* zu Paris und Theile von Außencompositionen wie das Kreuzschiff von *Ste.-Clothilde aux Andelys* (Fig. 163); ferner eine Reihe von Kirchenfragmenten, denen Italien in dieser Richtung nichts Gleichwerthiges an die Seite zu setzen hat.

Für manche Aufgaben der Renaissance auch in der Zukunft bieten daher diese Gebiete der französischen Renaissance lehrreichere Vorbilder und Anregungen als die italienische, die Mailändische ausgenommen.

Im Folgenden werden wir, fowohl gelegentlich der kirchlichen Architektur als des Palaftbaues, diese Unterschiede weiter zu betonen haben.

### c) Beispiele verschiedener Structurweisen.

#### 1) Steinplatten-Decken auf Rippen.

Das erste Structurmotiv, welches sich zu einer charakteristischen Stileigenthümlichkeit entwickelte, ist das hier erwähnte. Fig. 68 <sup>743)</sup> zeigt eines der brillantesten Beispiele dieser Anordnung und verdient hervorgehoben zu werden.

Die Elemente des Motivs haben sich innerhalb des gothischen Stils entwickelt; der Gedanke ist wesentlich noch ein gothischer. Allerdings ist es die Früh-Renaissance, in der dieses Motiv wenigstens zu einer Art beschränkten, hauptsächlich decorativen Structursystems erhoben worden ist.

Der Gedanke, den Rundbogen und wagrecht deckende Elemente zusammenwirken zu lassen, ist viel älter und stellt sich namentlich da ein, wo über dem Rundbogen ein wagrechter Fußboden herzustellen ist oder der Anschluß an eine horizontale Abschlußlinie wie ein Gesims geboten wird.

Diese Idee tritt wohl schon in der spät-griechischen, häufig aber in der alt-römischen Architektur und ihrer Arcadengliederung an das Licht; man findet Beispiele davon in den altchristlichen Kirchen, Häusern und Gräbern Syriens <sup>744)</sup>, und Fig. 85 zeigt ein Beispiel aus der edelsten und reinsten Zeit des Gothischen in der Fensterbildung der Schlofs-Capelle zu St. Germain-en-Laye <sup>745)</sup>.

*Anthyme St.-Paul* <sup>746)</sup>, der wie manche feiner Landsleute sich nicht von dem Gedanken trennen kann, es hätte die französische Architektur ohne das Eindringen der italienischen Kunst eine höhere, edlere, unabhängige Entwicklungsform erleben können, fragt sich — allerdings schüchtern — ob etwa in diesem structiven Gedanken

457.  
Ursprung  
dieser  
Construction.

458.  
Grenzen  
dieses  
Systems.

<sup>743)</sup> Facf.-Repr. nach: ROUYER, E. & A. DARCEL. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. II, Bl. 1.

<sup>744)</sup> Siehe: VOGÜÉ, M. DE. *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VII<sup>e</sup> siècle.* Paris 1865—77. Bd. I, Bl. 8—17.

<sup>745)</sup> Etwa gleichzeitig mit diesem Beispiele wurde bei den Verstärkungsarbeiten des herrlichen, überkühnen Chorbaues zu Beauvais nach dem Einsturze der Gewölbe die Scheitellinie der Querhälfte der Kreuzgewölbe mittels einer wagrechten Steinunterlage verstärkt, die durch den Scheitel eines Gurtbogens und durch durchbrochene Füllungen, wie in Fig. 85, getragen wird und die auf den zwischen den alten Pfeilern eingestellten neuen Pfeilern ruht.

<sup>746)</sup> In: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture et de la construction.* Paris 1893. Bd. VI, S. 358.

der Ausgangspunkt zu einer solchen selbständigen Erneuerung liege, die aber dann, durch die Entwicklung des Stils nach der Antike zu, von letzterer im Keime erfickt worden sei. Wir glauben, diese Frage kann schon in Bezug auf die Mittel der damaligen Technik entschieden verneint werden.

Die Entfernung zwischen den Rippen kann keine sehr große sein, da sie durch die Länge der Steinplatten bedingt ist. Die constructive Verspannung zwischen den Rippen ist keine so vollständige und unmittlere als bei den Kappen; die Folgen von Setzungen müssen bedenklicher sein. Die beträchtliche Zahl der Rippen wird eher als ein großer Aufwand von tragenden Gliedern im Verhältnis zum Raume erscheinen<sup>747)</sup>.

Auch vom künstlerischen Standpunkt ist zu bemerken, daß der Abschluß des Raumes und seine Form nicht so natürlich harmonisch erscheinen als mit Kappen, die den Rippen folgen und ohne Vermittelung eines tragenden Füllungswerkes auf diesen ruhen.

Es ist offenbar mehr der Wunsch, eine phantasiereiche, decorativ-brillante und pikante Wirkung zu erzielen, als die Hoffnung, ein Structursystem zu haben, welches gefalteten könnte, wirklich neue bauliche Anordnungen zu treffen, die zur Anwendung dieses Motivs geführt hat. In Fällen von nicht zu großen Abmessungen, wo es dennoch gilt, unsere Phantasie zu erwecken, die Blicke in eine etwas mysteriöse Region sich vertiefen zu lassen, kann diese Disposition sehr glückliche Dienste leisten.

459.  
Beispiele.

Nach *Palustre* dürfte die Vorhalle an der Nordseite von *St.-Etienne-le-Vieux* in Caen aus den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts das älteste Beispiel einer durch Rippen getragenen Steinplattendecke zeigen.

Gleichzeitig, wenn nicht älter (vor 1509), ist mit dieser Deckenbildung die noch erhaltene untere Schloß-Capelle von Gaillon. Die Felder der Decke sind durch vier rechtwinkelige und vier Diagonalrippen getheilt. Die lichte Weite zwischen den Strebepfeilern ist 3,60 m und ihre Dicke 0,50 m. Im polygonen Chorschluss geht eine Rippe von jeder Ecke des halben Zwölfeckes aus.

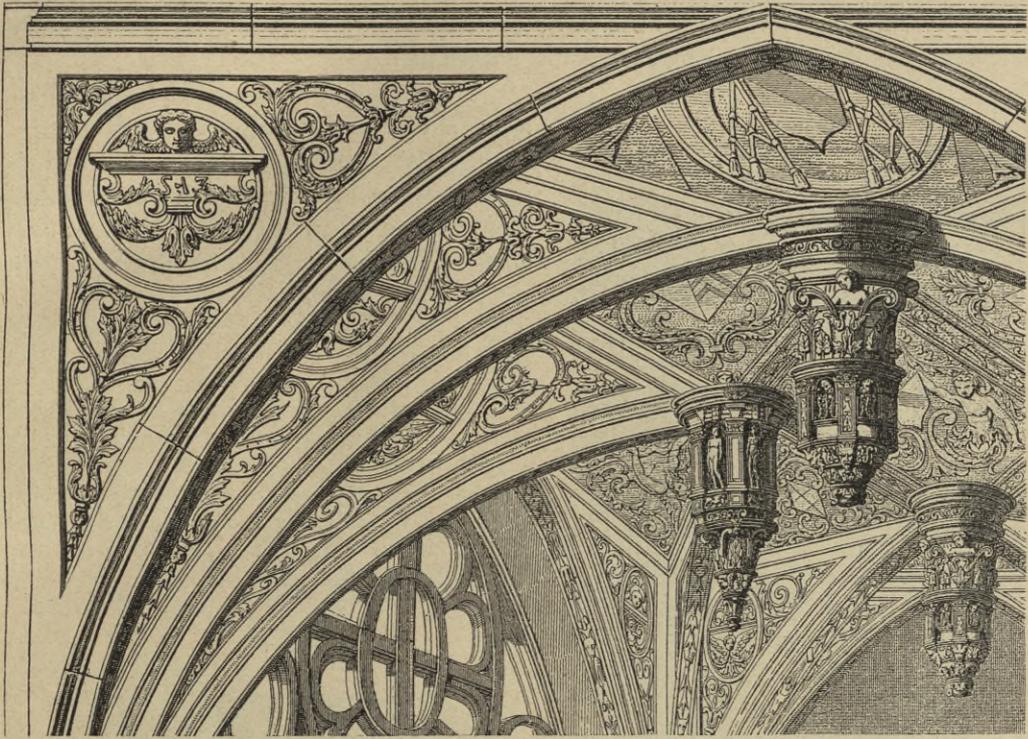
Die Capellen von 1518—45, die *Hector Sohier* an *St.-Pierre* zu Caen baute, zeigen dieselbe Anordnung mit großer Phantasie und reichster Formenbildung durchgeführt.

Der Chor von Tillières (Eure), 1543—46 auf Kosten des Cardinals *Jean Le Veneur* aus der Familie der Grafen von Tillières erbaut, ist von außerordentlichem Reichthum. Er besteht aus zwei Jochen und einer dreiseitigen Apsis. Längs der Südseite des Chors erhebt sich die Tauf-Capelle mit zwei Jochen. Die Decke eines dieser letzteren mit dem sichtbaren Datum 1543 ist in Fig. 68 dargestellt. Statt eines einzigen Schlusssteines im Scheitel der Joche werden diese von einem Quadrat oder einer Raute zwischen vier Schlusssteinen gebildet, so daß von jeder Stütze zwei Diagonalrippen ausgehen. Hier sind die Bogendreiecke nicht durchbrochen, sondern mit reichem Arabeskenwerk sculpiert. Ebenso sind die Steinplatten der Decken mit Grottesken, Cartouchenwerk, Wappen, Satyren, Thieren, nackten Männern und Frauen in wenig kirchlichem Stil unter dem Einflusse der Italiener von Fontainebleau in reichem Relief verziert.

In der reizenden Marien-Capelle der Kirche von La Ferté-Bernard sind es Säulchen mit Rundbogen, die eine hübsche, vermittelnde, durchbrochene Arcatur zwischen den Rippen und der Steindecke bilden.

<sup>747)</sup> Schon die ganze Conception eignet sich im Grunde wenig für die Eigenschaften des Steines. Erst mit dem Hinzutreten des Eisens, kann man sagen, und mit dem Aufkommen des Eifel-Systems für Brücken ist sie in geeigneterer Verhältnisse getreten. Mit der Brücke über den Duro zu Oporto und derjenigen von Garabit war ein Gebiet gefunden, auf welchem die Anwendung dieser Verbindung eine logische Lösung gefunden hat.

Fig. 68.

Chorgewölbe der Kirche zu Tillières <sup>743</sup>).

Die Rippen convergiren auf riesige, sehr reiche hängende Schlusssteine, umgeben von schlanken Hängesäulchen.

Auch in den drei auf Kosten des berühmten Rheders *Jean Anjo* erbauten Capellen in *St.-Jacques* zu *Dieppe* ist die Aufmauerung über den Rippen durchbrochen. Nach *Palustré* sollen sie in der Art *Hector Sohier's* sein.

Die Kirchen zu *Vetheuil* und *Magny*, die *Palustré* in den Wirkungskreis der Familie *Grappin* in *Gifors* versetzt, zeigen auch Beispiele dieser Deckenbildung.

## 2) Arcaden, Kuppelbau und Gewölbetechnik.

Die Arcaden werden durch Rundbogen gebildet, meistens begleitet von Pilastern oder Halbsäulen mit Gebälke. Auch hier war das Festhalten an den geringen Axenweiten der gothischen Joche in den Kirchen ein Hinderniß für die Entfaltung der Renaissance-Weiträumigkeit.

Als eine Folge dieses Strebens nach einfacheren, aber grösseren, weiträumigeren Baueinheiten, sowie des Wunsches, emporzutreiben, darf die Entwicklung imposanter Kuppelbauten betrachtet werden.

Sie ist so sehr eine der Ausdrucksformen der lateinisch-italienischen Empfindungsweise im Gegensatz zur nordischen, daß wir sie in Italien mit *Arnolfo* am Florentiner Dome 1298 schon auf einem neuen Wege antreffen. Wenn auch in halb gothisirendem Gewande, ist schon seine Kuppel, obschon etwas kleiner als die jetzige, ein vollständiger Renaissance-Gedanke. In Frankreich dagegen hält das XVI. Jahrhundert im Wesentlichen an der gothischen Disposition der Kirchen fest. Erst mit der zweiten Periode der Renaissance kommt der italienische Kuppelbau ganz zum Durchbruch. Aber auch dann noch wird er mit Abmessungen angewandt, die ungenügend sind, um das Wesen der Hochkuppel

460.  
Arcaden.

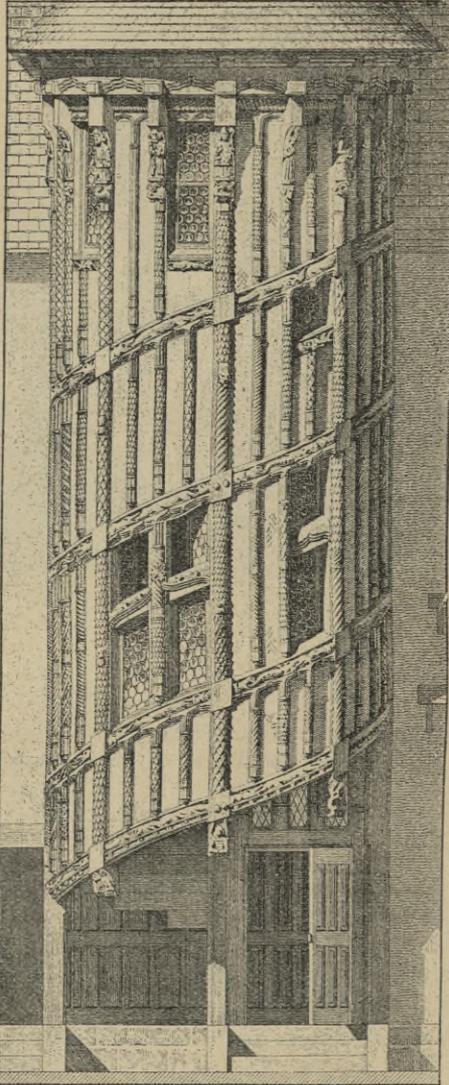
461.  
Kuppelbau.

in fein vorteilhaftestes Licht zu stellen. Unter C (Kirchliche Baukunst) wird vom Kuppelbau eingehender die Rede sein.

462.  
Gewölbe-  
Construction.

Bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts, zuweilen noch später, wird übrigens meistens am Princip der Rippengewölbe festgehalten.

Fig. 69.



Haus der Reine Berthe zu Chartres. —  
Treppenhaus 748).

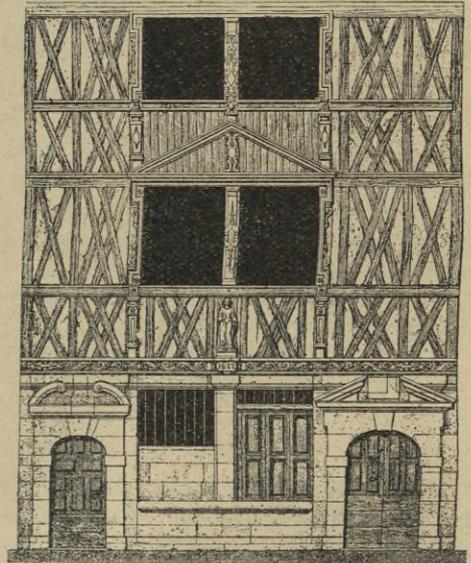
Die Gewölbe werden selten aus Backstein, fast immer aus Haustein gebaut.

Bezüglich der Neuerungen, die sich damals im Gewölbebau einbürgerten, hat Choisy vollkommen Recht, wenn er von ihnen sagt, sie seien entfernt davon, Fortschritte zu sein.

Die *Feux de la stéréotomie moderne*, die Choisy erwähnt und mit *Ph. de l'Orme* beginnen läßt, verlieren bald den Reiz phantasievoller Lösungen, um nur noch kahle, kalte, schwere Flächen zu bilden.

Im Steinschnitt der Rundbogen werden die Keilsteine (*voussoirs*) des Verbandes den Schichten zu Liebe mit Haken versehen, die beim leifesten Setzen bersten. Ähnliches geschieht beim Steinschnitt der Durchdringungen der Lunetten in die Tonnengewölbe, Anordnungen, die aus einer falschen Auffassung des Monumentalen hervorgehen.

Fig. 70.



Haus in der Rue du Bon-Espoir zu  
Rouen 750).

Der Ausspruch Choisy's 749): »les Français, formés à l'école des maîtres du moyen-âge, ne conçoivent pas une décoration indépendante de la structure«, ist wohl als Ausdruck ihrer innersten Sinnesweise richtig. Man begegnet jedoch Ausnahmen und

748) Facf.-Repr. nach: CALLIAT, V. *Encyclopédie d'architecture* etc. Paris 1877. 2. Serie, Bd. VI, S. 460.

749) CHOISY, a. a. O., Bd. II, S. 703.

750) Facf.-Repr. nach: BERTV, A. *La Renaissance monumentale en France.* Paris 1864. Bd. II.

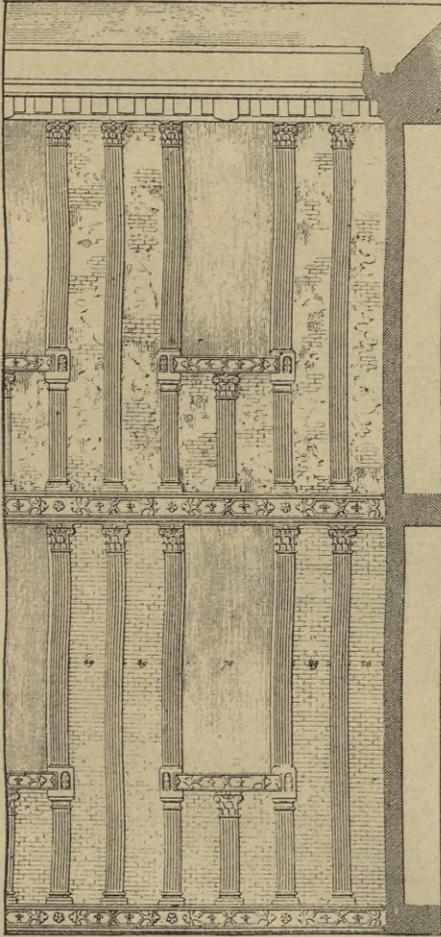
Inconsequenzen. Die sculptirte Relief-Decoration des steigenden Tonnengewölbes über der Treppe *Heinrich II.* im Louvre ist z. B. keineswegs mit Rücksicht auf die Keilsteinquader des Gewölbes gedacht.

### 3) Fachwerkbau.

Eine der ersten hier zu besprechenden Fachwerksbauten ist das sog. Haus der *Reine Berthe* zu Chartres (Fig. 69<sup>748</sup>), in der Zeit *Ludwig XII.* in noch halb-gothischen Formen errichtet. Es zeigt den seltenen Fall eines ziemlich

463.  
Beispiel  
zu  
Chartres.

Fig. 71.



Ehemaliges Haus von 1607, *Rue St.-Antoine*  
Nr. 22, zu Paris<sup>751</sup>).

weit im Halbkreis hervorspringenden Treppenhauses: Der Vorsprung beginnt erst etwa 1,50 m über der Erde. Das Ganze wird von einem Mittel- und zwei Seitenpfosten getragen, ferner von drei frei schwebenden, die durch die eingezapften Schwellen und Brüstungen verstrebt sind. Alles ist aus Eichenholz gezimmert. Alle Pfosten, Stäbe, Schwellen und Riegel sind mit feinen, geschnitzten Ornamenten bedeckt. Dieses Treppenhaus ist noch sehr gut erhalten, wenn auch nach links überhängend; die Senkung in der Mitte ist, nach etwa 400 Jahren, eine ganz unbedeutende. Ueber dem Dach des Hauptgebäudes tritt es als Thurm mit steilem Kegeldach hervor.

In Rouen, wo der Fachwerkbau früher sehr gebräuchlich war, zeichnete sich derselbe durch die große Zahl nahe aneinander stehender Pfosten mit stellenweiser Verstrebung aus. In dem ebenfalls in Rouen befindlichen, in Fig. 70<sup>750</sup>) dargestellten Beispiel eines Hauses in der *Rue du Bon-Esperoir* ist es dagegen die ausschließliche Ausfüllung der Fache mittels zum Theil fogar verdoppelter, sich schneidender Andreaskreuze, die auffällt.

464.  
Beispiele  
in der  
Normandie.

Auch andere Städte der Normandie, wie Bayeux, Caen, Lisieux, sind reich an Fachwerkhäusern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Zuweilen springen das I. Obergeschoß und die darüber befindlichen Stockwerke etwa um 0,60 m vor. In anderen Fällen krägt jedes der drei oberen Geschoße in der Fußbodenhöhe um eine Balkenbreite vor. Das oberste Stockwerk ist im steilen Giebel angeordnet, innerhalb dessen meistens

ein 0,40 bis 0,50 m vorspringender Bogen in der ganzen Breite des Hauses angebracht ist.

Zwei hübsche Beispiele letzterer Art sieht man in der *Rue St.-Pierre* Nr. 52 und 54 zu Caen. Der Mittel- und die Eckpfosten sind breit und reich mit Candelaber-Motiven, Figuren und Baldachinen verziert. Die Zwischenpfosten sind schmaler, oben strebepfeilerartig abgedacht und mit schlanken Pfosten und Fialenformen geschnitzt. Am Hause Nr. 54 sind keinerlei Diagonaltreben sichtbar. Am Hause Nr. 52 sind nur in den vier Brüstungsfüllungen des zweitobersten, d. h. mittleren Stockwerkes Andreaskreuze angebracht und durch Concentrirung an dieser Stelle nicht störend.

465.  
Beispiel  
aus Paris.

Ein viel späteres Beispiel dieser Richtung, aus der nüchternen Zeit *Heinrich IV.* stammend, zeigt Fig. 71<sup>751)</sup>.

Alle sichtbaren Streben und Kreuze sind vermieden. Die Pfoften sind sämmtlich als cannelirte Pilaster in gleichen Abständen gebildet. Dieses Haus mit dem Datum 1607, ehemals in der *Rue St.-Antoine* zu Paris, ist nicht mehr erhalten, zum Glück aber vorher aufgenommen und von *Calliat* publicirt worden.

Andere Beispiele von Fachwerk-Façaden werden später folgen.

#### 4) Beispiele von Dach-Constructions.

466.  
Verschiedene  
Systeme.

Man kann sagen, daß man seit dem Beginn der Renaissance vier verschiedenen Systemen der Dach-Construction begegnet.

In den ersten Zeiten des Stils wurde noch das mittelalterliche Dach-Constructions-system, in welchem alle Sparren als Binder wirken (*fermettes* oder *chevrons portant fermes*), gebraucht. Man sieht dies am Nordflügel des Schlosses zu Blois. *Choisy* führt eine Stelle *Le Muet's* an, welcher dieses System, als auch noch zu feiner Zeit gebräuchlich, erwähnt.

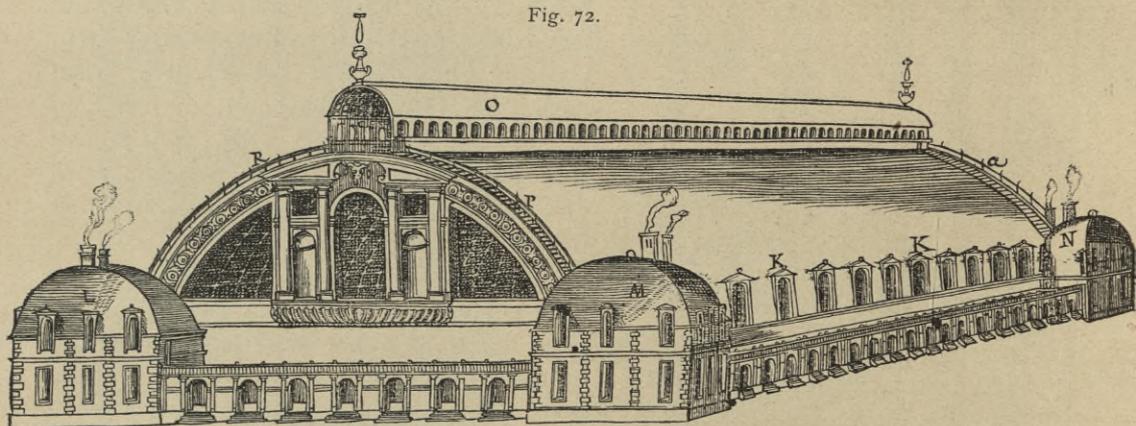


Fig. 72.

Composition *Ph. de l'Orme's* für einen Saal von 48<sup>m</sup> Spannweite<sup>753)</sup>.

(Siehe Fig. 73 u. 74.)

Der Dachstuhl über der Grab-Capelle zu Anet ist von *Du Cerceau* noch nach diesem System errichtet dargestellt. Es ist jedoch anzunehmen, daß bereits *De l'Orme* auch das italienische System von Bindern, die ca. 4<sup>m</sup> auseinander stehen und mittels Dach- und Firftpetten die zwischen den Bindern liegenden Sparren tragen, zuweilen anwandte.

Um 1680 brachte *J. Hardouin-Mansard* die nach ihm benannten Mansardendächer auf. (Siehe Art. 429, S. 317).

Kuppeldächer von quadratischem Grundrifs, welche die äußere Form eines Klostergewölbes haben, werden oft als Abschluß von Pavillons angewendet. Unter späteren Leistungen auf diesem Gebiete ist noch die 1782 errichtete Holzkuppel der Kornhalle in Paris (Arch.: *Legrand & Molinos*) zu erwähnen.

467.  
System  
*Ph. de l'Orme's*.

Wir wollen etwas eingehender über das nach *Ph. de l'Orme* genannte System sprechen.

Wie eben gesagt, wurde von diesem Meister ein nach ihm benanntes System

<sup>751)</sup> Facf.-Repr. nach: CALLIAT, a. a. O., Bd. VII, Bl. 79.

Fig. 73.

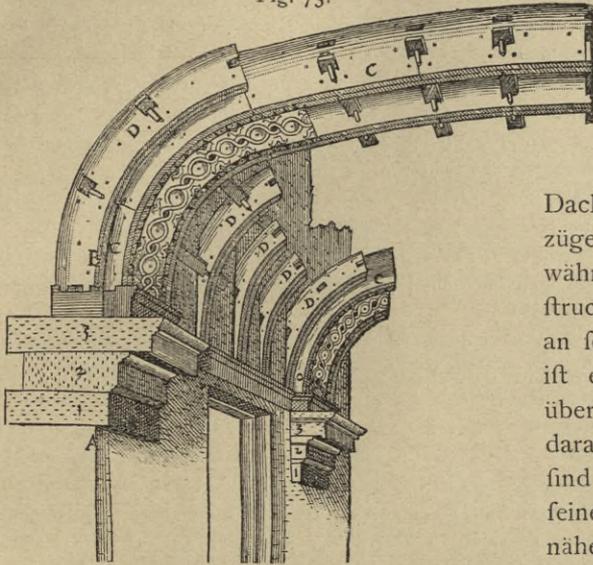
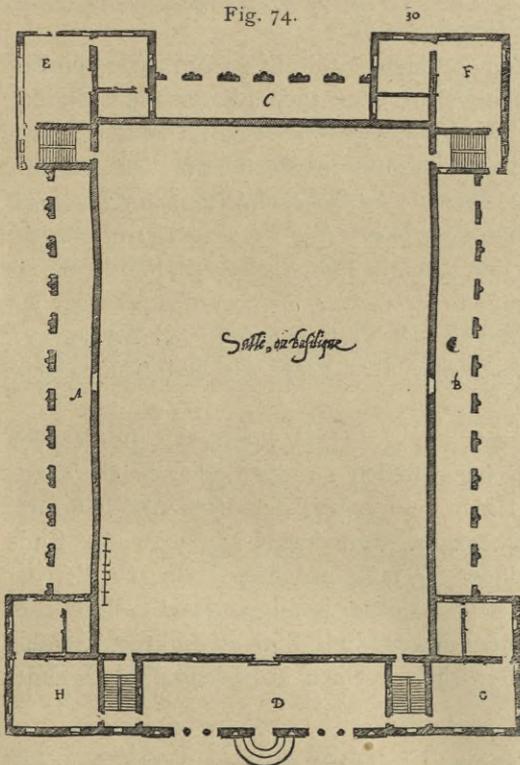
Detail der Dach-Construction Ph. de l'Orme's <sup>753)</sup>.

Fig. 74.

Grundriss des Saales von 48m Spannweite <sup>753)</sup>.

(Siehe Fig. 72.)

dafs die zwei späteren Beispiele in unabhängiger Weise voneinander und mit am frühesten entstanden seien. (Siehe: *Histoire de l'Architecture*, a. a. O., Bd. I, S. 155; Bd. II, S. 619 u. 705.)

<sup>753)</sup> Facf. Repr. nach: DE L'ORME, PH. *Nouvelles Inventions pour bien bastir*. Paris 1561. S. 31, 47<sup>vo</sup> u. 30.

der Dach-Construction erfunden, welches noch im XIX. Jahrhundert stellenweise angewandt worden ist <sup>752)</sup>).

Da in jedem Constructions-Unterricht des *De l'Orme'schen* Dach-Constructionssysteme seiner Vorzüge und Schwächen hinreichende Erwähnung geschieht, genügt es in constructiver Hinsicht, durch Fig. 72 bis 74 an seine Existenz zu erinnern. Dagegen ist es angezeigt, einige Bemerkungen über stilistische Wahrnehmungen, die sich daran knüpfen, zu machen. Ebenso sind die Umstände, in welchen *De l'Orme* seine Erfindung machte, wo möglich näher festzustellen, weil sie Licht über die Entstehungsgeschichte einiger wichtigerer Denkmäler werfen.

Aus Fig. 72 bis 74 <sup>753)</sup> ersieht man eines der Beispiele der Anwendungen, die *De l'Orme* mit seinem Dachsystem zu machen vorschlägt. Es ist ein »Saal oder eine Basilika«, wie er den Raum nennt, von 25 *Toises* = 48,60 m lichter Breite. Interessant ist es hier, in der Mitte des XVI. Jahrhunderts, eine Gebäudeform zu treffen, welche 300 Jahre früher diejenige zeigt, die man erst im XIX. Jahrhundert für große Eisenbahn- oder Ausstellungshallen anzuwenden begonnen hat; man glaubt in Fig. 72 den Keim des *Palais de l'Industrie* der Weltausstellung von 1855 in Paris oder des neuen Frankfurter Centralbahnhofes zu sehen. Man sieht *De l'Orme* mit den Schwierigkeiten der Gliederung der Giebelmauern kämpfen, wie sie die Ingenieure und Architekten der *Halle des Machines* der Pariser Ausstellung von 1889 zu überwinden versuchten.

468.  
Gliederung  
bei  
kühner  
Spannweite.

<sup>752)</sup> *Choisy* erinnert, dafs das System *Ph. de l'Orme's* daselbe sei, welches ältere Bauten in Vicenza und Padua schon im XV. Jahrhundert zeigen und das auch in den ältesten Bauten Indiens gebräuchlich war. Er nimmt an,

Es sind die Schwierigkeiten, für Räume mit sehr großer Spannung die Motive und den Maßstab von Gliederungen zu finden, die in Harmonie mit Formen gebracht werden müssen, die gelegentlich der Oeffnungen von viel geringerer Weite entstanden sind und die auch an den anderen Gebäudetheilen, welche sich an die großen Räume anschließen, vorkommen. Dies fällt in Fig. 72 hauptsächlich in der Anwendung einer großen Ordnung im Mittelmotiv des großen Bogens der Stirnseiten der Halle auf.

*De l'Orme* hat den Dachstuhl benutzt, um auf seinem Scheitel eine bedeckte Ausichts-Loggia anzubringen im Sinne der »*Allée*«, die er auf demjenigen des Schlosses *La Muette* anbrachte<sup>754</sup>).

Außer den Dächern in *La Muette* erwähnt *De l'Orme* weitere Anwendungen dieses Systems im Schloß Limours und in Anet<sup>755</sup>), beide für die Herzogin von *Valentinois* (*Diana von Poitiers*).

Mit Hilfe des *De l'Orme'schen* Systems wollte *Heinrich II.* von *Philibert* am Pecq, am Fusse von St.-Germain, eine Brücke von einem einzigen Bogen über die Seine bauen lassen, welche das schönste je gefehene Werk gewesen wäre, sagt *De l'Orme* selbst<sup>756</sup>).

Suchen wir nun über die Veranlassung, welche zu dieser Erfindung führte, in das Klare zu kommen.

469.  
Veranlassung  
der  
Erfindung.

Nach seiner Aussage im Kapitel 23 seiner »*Nouvelles Inventions*«, die 1561 erschienen, hätte *De l'Orme* seine Erfindung fünf oder sechs Jahre früher, also um 1555 gemacht. Ueber die Veranlassung derselben scheint in den Worten *De l'Orme's* ein Widerspruch zu liegen. Im *Mémoire*<sup>757</sup>) finden wir die Worte: *la Roynne mère, qui est cause que je trouway l'invention de charpenterye pour le jeu de paille maille qu'elle vouloyt faire couvrir etc.* Nach der Erzählung in der *épître au lecteurs* in seinen *Nouvelles Inventions* dagegen wäre seine Erfindung älter, und *De l'Orme* scheint sie gelegentlich der ihm anvertrauten Vollendung des Schlosses *La Muette* bei St.-Germain-en-Laye gemacht zu haben. Da sie aber, als der Meister dem König, der bei Tische saß, davon zu sprechen begann, von der Umgebung des Königs verpöthet wurde und dieser selbst nichts antwortete, so entschloß sich *De l'Orme*, den Bau nach üblicher Weise weiter zu führen. Damals wird er wohl die zwei Pavillons mit Steinen eingedeckt haben, von denen er in seinem *Mémoire* sagt: »*jen ay fait couvrir deux de pierre de taille*, da man doch alles hätte aus Zimmerwerk machen können.«

Erst als einige Zeit darauf die Königin in ihrem Schlosse zu Monceaux-en-Brie einen Saal für das Ballspiel überdecken lassen wollte, aber auch hierfür die Erfindung nicht angenommen wurde, scheint es *De l'Orme* gelungen zu sein, sie an der *Muette*, über dem Mittelbaue allein, wie man glauben sollte, in Ausführung zu bringen. Was ist nun der Sinn des etwas unklaren Satzes: »*et fut ladite Dame seule cause que je la voulus éprouver: défrant grandement pour lors, luy faire très-humble service?*« Will er sagen, daß der Einfluß der Königin ihm dazu verhalf oder bloß, daß der Wunsch, in ihre Gunst zu gelangen, so groß war, daß er den Versuch auf seine Verantwortung hin wagte? Eines steht fest, der Versuch gefiel, und *Heinrich II.* befahl *De l'Orme*, hierüber sein Werk »*Nouvelles Inventions*« zu verfassen. (Siehe Art. 149, S. 142.)

Die Worte *Du Cerceau's* werden uns hier zu Hilfe kommen. In der Beschreibung des in Rede stehenden Schloßschens stellen sie die Sache in ein etwas anderes Licht. Der Bau hatte schon den seiner Bestimmung gemäßen Abschluß mit Gewölben erhalten, welche Stein-Terrassen trugen, von denen aus man das Ende der Jagden beobachten konnte. Ueber dieser Terrasse errichtete nun *De l'Orme*, wie *Du Cerceau* berichtet, im Mittelbau sein halbkreisförmiges Dach, deckte es mit Schiefer und schloß es noch mit einer kleinen, mit Blei bedeckten Terrasse, die *Du Cerceau* »*Allée*« nennt und deren Gewicht das Dach in Beforgniß erregender Weise eingesenkt hatte<sup>758</sup>).

<sup>754</sup>) *De l'Orme* schreibt von dieser Composition, daß der große Saal, begleitet von einigen Pavillons, den er zuerst beabsichtigte, von solch außerordentlicher Spannung sein sollte, daß er im ersten Stock zuerst eine Längsmauer anbringen wollte, welche zwei Galerien gebildet hätte, die eine nach ihrer Lage kühl für den Sommer, die andere warm für den Winter und die obere von so großer Breite, als man nur wollte. (Siehe ebendaf., Ausgabe von 1626, Kap. XXIII, S. 304.)

<sup>755</sup>) Siehe ebendaf., a. a. O., Ausgabe von 1626, S. 291, 292, 296—97 u. 300.

<sup>756</sup>) Siehe: *Mémoire*, a. a. O., S. 57.

<sup>757</sup>) Siehe ebendaf., S. 56.

<sup>758</sup>) Wie kommt *De l'Orme* zur Aussage, man hätte schwerlich Holz von hinreichender Länge gefunden, um den Bau

Das Dach mit Bretterbogen erscheint somit wirklich als eine ursprünglich nicht beabsichtigte Zuthat. Die Wahl eines schon hinreichend eingedeckten Gebäudes, um darüber ein neues Dachsystem zu probiren und eine höhere Plattform für die Aussicht zu gewinnen, war ein geschickter Griff und mochte dazu beigetragen haben, um für *De l'Orme* die Erlaubniß des Versuches zu erhalten <sup>759</sup>).

Die Gründe, aus welchen *Katharina* sich für die Erbauung ihres Privat Schlosses zu Monceaux nicht an den Architekten der *Diane de Poitiers* wendete, werden sie auch bewogen haben, nicht zu Gunsten einer Erfindung, die sie selbst nicht probiren wollte, beim König einzutreten. Als *De l'Orme* sein Buch schrieb, war inzwischen *Katharina* die mächtige Regentin geworden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der zukünftige Architekt ihres Tuilerien-Palastes, um ihr zu schmeicheln und um ihre Antipathie gegen ihn zu überwinden, nun ihr Ballspielhaus in Monceaux und *Katharina* selbst als die Ursache seiner Erfindung hinstellt. Er konnte dies mit einer gewissen Berechtigung thun, selbst wenn *Katharina* keinen Schritt zu Gunsten *Philibert's* gethan hätte.

Wenn *De l'Orme* auf der anderen Seite schreibt, seine Erfindung sei gelegentlich des Schlosses *La Muette* entstanden, so ist dies so zu verstehen, daß er hier die erste Anwendung davon machen konnte.

Gelegentlich des Schlosses zu Monceaux und seiner Urhebererschaft wird diese Angelegenheit nochmals berührt werden.

#### d) Technische Verfahren.

##### 1) Mauerwerk.

Die Mauern wurden fast nie, wie es heute in Frankreich oft geschieht, in ihrer ganzen Dicke aus Quadern hergestellt. Letztere bilden eine Verkleidung der äußeren und zuweilen auch der inneren Flächen, in hinreichender Stärke und im Verband mit dem dahinter oder dazwischen liegenden Bruchsteinmauerwerk aufgeführt. Es ist jedoch anzunehmen, daß mit der Renaissance die Größe der Quadern ziemlich allgemein zunimmt.

An dem noch erhaltenen achteckigen Thürmchen in der Ecke des Hofes des Schlosses zu Gaillon ist das Mauerwerk der etwas älteren unteren Hälfte aus kleineren graueren Steinen gemauert als dasjenige der aus gelblicheren größeren Quadern bestehenden oberen Hälfte.

Das jetzt in Paris übliche Verfahren, die Façaden in ihrer ganzen Dicke mit möglichst großen Steinblöcken aufzuführen, so gut wie ohne Rücksicht auf die architektonische und decorative Gliederung und ohne zu fragen, ob eine breite, gelblichweiße Fuge das Gesicht einer Figur oder ihre Brüste durchschneiden wird, dürfte nicht viel weiter als in die Mitte des XIX. Jahrhunderts hinaufreichen.

Wie ohne Zweifel im Mittelalter schon, wird das Mauerwerk in Paris heute noch meistens von nomadirenden Maurern gemacht, die im Frühjahr erscheinen und beim ersten Frost in ihre Heimath in Central-Frankreich ziehen. Sie werden nach diesen Heimathen bezeichnet und haben ihre Specialitäten:

Die *Limousins* fertigen das *limousinage* an, d. h. Bruchstein-Mauerwerk mit Gyps vermauert, oder aus *meulères* mit Mörtel von hydraulischem Kalk verfezt;

die *Creusois* und die *Marchois* (von *Marche limousine*) machen jede Gattung von Mauerwerk und auch Cementarbeit;

das Backsteinmauerwerk wird von Maurern aus Französisch-Flandern und aus Belgien gemacht.

nach gewöhnlicher Art zu bedecken, und in diesem Falle hätten die Mauern sein Gewicht nicht tragen können, da sie doch Gewölbe und Stein-Terrassen trugen? Die Dicke der Mauern, die Disposition der Räume und der Strebepfeiler, namentlich im Vergleich mit Fig. 263, erweckt sofort die Idee eines für Rippengewölbe berechneten Baues.

<sup>759</sup>) In der Widmung seiner *Nouvelles Inventions* an Carl IX. sagt *De l'Orme*, von des Königs Vater sprechend: »Il me commanda en faire l'expérience à son chasteau, et le Votre, de la Muette.«

Die verzahnten Quaderpfeiler, welche statt Pilaster oder Lifenen die Façaden oft gliedern, waren ursprünglich bestimmt, durch besseres Material den Druck der Hauptbalken oder Unterzüge der Decken aufzunehmen, wie dies aus den Verträgen für den Umbau des Schlosses zu Fontainebleau vom 28. April 1528 klar hervorgeht<sup>760</sup>).

Man findet Beispiele, wo die Renaissance-Decoration als spätere Zuthat und Umbildung eines älteren Bauwerkes in fein Mauerwerk eingesetzt ist. Beim Umbau des Schlosses zu Fontainebleau seit 1528, z. B. am *Pavillon de St.-Louis*, wurden die Pilaster und andere Ornamente der Renaissance in das alte harte Quaderwerk des XIII. Jahrhunderts einfach eingebunden.

*Choisy* nimmt an, die häufige Verbindung der einzelnen Fenster übereinander zu einem lothrechten Rahmenstreifen sei vielleicht aus der Art entstanden, wie Fenster im neuen Stil in die Rundthürme der alten Schlösser eingesetzt wurden. Man machte in diese von oben bis unten eine Bresche, in welcher in zusammenhängendem Aufbau die neuen Fenster aufgemauert wurden<sup>761</sup>).

Bei meinem Besuch der Reste des Schlosses in Gaillon selbst, im Jahre 1884, sah ich auf das deutlichste, daß z. B. die ganze Renaissance-Decoration des Thorpavillons in ein etwas älteres Mauerwerk eingesetzt worden ist<sup>762</sup>).

Viele interessante Angaben über technische Verfahren und Gewohnheiten findet man in einzelnen Verträgen in den *Archives de l'Art français* und in den *Comptes des Bâtimens du Roi*, Werken, die wir schon oft angeführt haben. Namentlich verweisen wir auf die verschiedenen Verträge von 1527 und 1528 für den Umbau und die Vergrößerung des Schlosses zu Fontainebleau.

Ferner sei eine interessante Discussion erwähnt, die zwischen Maurermeistern, Steinhauern und Zimmermeistern über die Fundirungsmethoden mit und ohne Pfahlrost am 26. April 1499 gelegentlich des Neubaus des *Pont Notre-Dame* zu Paris stattfand, ebenso am 8. April<sup>763</sup>) und 6. Juli 1500.

Viel Interessantes über den Bau des *Pont-Neuf* findet man in *R. de Lasteyrie's »Documents inédits sur la construction du Pont-Neuf«*, im Bd. VI der *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 1882 (S. 1—94). Manche der von *Lasteyrie* gezogenen Schlüsse haben wir in unserem *»Les Du Cerceau«* (S. 250 ff.) berichtigt.

## 2) Ausmeißeln der Verzierungen nach dem Verfetzen.

(*Ravalement sur le tas.*)

471.  
Beispiele.

*Choisy*<sup>764</sup>) giebt an, daß seit Beginn der romanischen Zeit, noch mehr aber während der Gothik, sämtliche Steine vollständig fertig behauen und ausgemeißelt verfetzt wurden. Der Gebrauch, das Gebäude aus Quadern aufzumauern, deren Gliederung bloß aus dem Rauhen boffiert ist, die Flächen und Ornamente erst nach dem Verfetzen fertig zu richten oder auszumeißeln (*ravalement sur le tas* oder *après la pose*), wie er zum Theil bei den Griechen üblich war und jetzt in Frankreich fast überall zur Regel geworden ist, kommt stellenweise mit der Renaissance in Frankreich wieder auf.

Im Inneren der Kirche *St.-Maclou* zu Pontoise, um 1540, sieht man Arcaden-Pfeiler, an denen die Kapitelle nur mit den in Boffen angegebenen Blattformen verfetzt sind. Ebenso sind die Füllungen am Schafte und diejenige des Gebälkes noch nicht ausgemeißelt.

Am oberen Stockwerk der Kreuzschiff-Façade von *Ste.-Clothilde aux Andelys*, um 1550 oder 1560, beweisen die glatt gelassenen Boffen an den Piedestalen, Sockeln und Bogendreiecken, daß die nicht zur Ausführung gelangte Ausmeißelung der Ornamente erst auf den verfetzten Quadern des fertig aufgerichteten

<sup>760</sup>) Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. I, S. 25—45.

<sup>761</sup>) A. a. O., Bd. II, S. 713.

<sup>762</sup>) Ich weiß nicht, ob *Courajod's* Bemerkung, daß das Einsetzen von Ornamenten in älteres Mauerwerk, wie man es mit *Fayence* macht, ein italienisches structurives Verfahren sei, und daß dies nie zur gothischen Zeit in Frankreich vorkam, als absolute Regel angesehen werden soll.

<sup>763</sup>) LE ROUX DE LINCY. *Recherches historiques sur la chute et la reconstruction du pont Notre-Dame 1499—1510.* (In der *Bibliothèque de l'École des Chartes*). II. Serie, Bd. II, S. 32 ff.

<sup>764</sup>) Siehe: CHOISY, A. *Histoire de l'architecture*. Paris 1899. Bd. II, S. 143, 259 u. 260.

Baues gefchehen folte. Ebenfo ift im Innern an mehreren Stellen mit der Ausmeißelung nur begonnen worden. In Tours, in St.-Germain-en-Laye und in Monceaux-en-Brie fieht man jetzt noch ftellenweife ähnliche Beifpiele.

An dem etwa gleichzeitigen Thurme der Kirche von Gifors, der nicht ausgebaut ift, find dagegen alle Sculpturen bis hinauf ausgemeißelt und daher ohne Zweifel fertig verfertigt worden <sup>765</sup>).

An den dorifchen Säulen im Erdgefchofs des Baues von *Gaston d'Orléans* zu Blois (1635) find bis auf den heutigen Tag an einigen Säulen die Cannelirungen nicht vollständig ausgemeißelt, ebenfo die Gliederung an Architrav und Fries.

### 3) Wichtigkeit des Steinfchnittes.

Wohl für kein anderes Volk fcheint die Technik des Steinfchnittes als Kunft oder Wiffenfchaft für fich eine fo groſe Anziehungskraft zu befitzen, als für die Franzofen. Sie wird nicht bloß als Mittel betrachtet, um die Formen in beſter conſtructiver Weiſe herzuſtellen, ſondern die Methoden der Stereotomie in ſich werden eine Quelle der Anregung, um auf neue Combinationen zu kommen und neue Löfungen zu erfinden. Bis auf den heutigen Tag begegnet man öfters an franzöſiſchen Gebäuden Beweiſen des Fortlebens dieſer Geiſtesrichtung, die ſich an den Meiſterwerken der Gothik während 350 Jahren ausgebildet hatte.

Die Steinmetzen ſtammen vielfach, wie die Maurer, aus beſtimmten Gegenden. Die meiſten kommen aus der Normandie und der Bretagne; auch das Limouſin liefert ſehr gute; andere kommen aus der Marche und aus Poitou.

*Berty* nimmt an, daß das Gebiet des Steinfchnittes bis zur Veröffentlichung *De l'Orme's* nicht Gegenſtand eines öffentlichen Unterrichtes war, ſondern eine Art Privilegium einer kleinen Anzahl von *Constructeurs* bildete, welche ihre Lehrlinge darin unterrichteten. Er vermuthet, daß die gebrauchten Verfahren etwas von dem Geheimniſsvollen bewahrten, womit man ſie lange umgab.

Aus dem Wortlaut der Titel einiger ſpäterer Werke allein ſchon ſieht man, daß die Wiffenfchaft des Steinfchnittes ſo zu ſagen mit der Geometrie ſelbſt identificirt wurde. Dies iſt die Fortſetzung der Anſicht der gothiſchen Architekten, die, wenigſtens im XIV. Jahrhundert, die Geometrie als Hauptgrundlage der Architektur betrachteten.

Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts erſchienen faſt gleichzeitig drei Werke über den Steinfchnitt: diejenigen von *Déjargues*, von *Mathurin Jouſſe* und von *Pater Derand*.

In feiner Vorrede tadelt *Derand* <sup>766</sup>) manches in dem ſechs Monate früher erſchienenen Werke von *Mathurin Jouſſe* <sup>767</sup>) und hebt hervor, daß dieſe beiden Werke, mit demjenigen von *De l'Orme*, die einzigen ſeien, welche die Kunſt des Steinfchnittes behandeln.

*Girard Déjargues* hat ebenfalls ein Werk über den Steinfchnitt veröffentlicht <sup>768</sup>).

Die Freude der Franzofen am Steinfchnitt und an techniſchen Löfungen an und für ſich erkennt man bei *Ph. de l'Orme* in den verſchiedenen Methoden, die er in den Kapiteln XI—XIV ſeines vierten Buches vorſchlägt, um den Steinfchnitt einer ſphäriſchen Kuppel nach verſchiedenen nichtgewöhnlichen Methoden ein-

<sup>765</sup>) Siehe die Abbildung in: ROUYER & DARCEL, a. a. O., Bd. I, Bl. 28.

<sup>766</sup>) *L'architecture des voutes ou l'art des traits et coupe des voutes, traité très-util, voire à tous architectes, maîtres maçons, appareilleurs, tailleurs de pierre, et généralement à tous ceux qui se meslent de l'architecture, meſme militaire, par le R. P. François Derand de la Compagnie de Jeſus. A Paris, chez Sébaſtien Cramoiſy, imprimeur ordinaire du Roy, rue Saint-Jacques, aux cicognes. MDCXLIII. Avec privilège de ſa Majeſté.* — Aus der Widmung dieſes Werkes an *M. de Noyers, baron de Dangu*, geht hervor, daß einige der Erfindungen von *Martellange* herrühren. (Siehe: CHARVET, *Martellange*, a. a. O., S. 211—213.)

<sup>767</sup>) *Le ſecret d'architecture découvrant fidèlement les traits géométriques, coupes et desrobemens néceſſaires dans les bâtimens, enrichi d'un grand nombre de figures adiointes ſur chaque diſcours pour l'explication d'iceux, par Mathurin Jouſſe, de la ville de La Flèche. A La Flèche, George Griveau, imprimeur ordinaire du Roy et du College Royal. MDCLXII. Avec privilège de ſa Majeſté.*

<sup>768</sup>) *Brouillon project d'exemple d'une manière univerſelle du S. G. D. L. touchant la pratique du trait à preuves pour la coupe de pierres en l'architecture; et de l'eclairciſſement d'une manière de réduire au petit pied en perspective comme en géométral et de traces tous cadrans plats d'heures égales au ſoleil. Paris, en août 1640, avec privilège.*

zuthellen mit Zuhilfenahme eines mittleren Hauptfeldes von quadratischer, dreieckiger oder rechteckiger Grundriffsform.

In Fontainebleau, in der fog. *Basse Cour*, liefs *Ph. de l'Orme* eine nicht mehr vorhandene Freitreppe bauen, in welcher der Steinschnitt drei verschiedenen Formen vereint folgen mußte: der unteren Fläche der Wendeltreppe nach dem System der fog. *Vis Saint-Gilles*<sup>769)</sup>, vereinigt mit den steigenden Bogen von runder Grundriffsform von einem Pfeiler zum anderen und endlich einer dritten Bogenform, deren Gestalt nicht sofort sicher erkennbar ist.

In Anet führte er die Freitreppe zum Kryptoportikus nach einem Grundrifs aus, der die Form der Mondichel der *Diana von Poitiers* wiedergab.

In der aus grofsen Quadern gewölbten Kuppel der Schlofs-Capelle von Anet liefs *De l'Orme* die Extradoffirung selbst die äufsere Kuppellinie bilden. Der Steinschnitt ist ein so vortrefflicher, dafs keinerlei Schaden entstanden zu sein scheint.

*De l'Orme* stand so unter dem Zauber dessen, was man mit den Riffen der Geometrie (*Traits de géométrie*) erreichen kann, dafs er die Ansicht ausspricht, es hätte *Bramante*, wenn er diese gekannt hätte, in seiner Wendeltreppe im Belvedere zu Rom auch die Basen und Kapitelle mit steigenden statt mit horizontalen Linien bilden sollen, ferner steigende Bogen von Säule zu Säule statt der Architrave. Und selbst wenn er Backsteine statt Quader für das Gewölbe brauchen wollte, so hätte er alle zwölf Fufs einen feineren Gurtbogen anbringen sollen<sup>770)</sup>.

*De l'Orme* erzählt, dafs die Architrave, die er über der Hauptthür des Schlosses Saint-Maur und dem Portikus vor der Capelle in Anet anwandte, als scheinrechte Bogen construiert waren, in deren convergirenden Fugen je ein diagonal gerichtetes Loch von quadratischer Form quer durchgearbeitet und mit einem Steinprisma dollenartig ausgefüllt war<sup>771)</sup>.

474.  
Hängende  
Schlusssteine.

Man begegnet öfters scheinrechten Bogen, deren Schlussstein als Hängefäule verlängert zwei hängende Bogen trägt.

Fig. 24 (S. 70) zeigt bereits ein solches Beispiel aus Gaillon. Es ist jetzt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris aufgestellt und führt vom zweiten Hof in den Garten rechts.

Construction und Steinschnitt dieses Fragments sind in folgender Weise angeordnet. Das ziemlich hohe Gurtgefims ist über den Arcaden von einem Pfeiler zum anderen geführt, in der Form eines wagrechten Bogens aus drei Steinen construiert. Der mittlere, den Schlussstein bildend, ist als Hängefäule verlängert. An ihm sind seitwärts die Ansätze und radialen Lager des hängenden Bogens ausgehauen. Zwischen diesem Lager und dem symmetrischen am Arcadenpfeiler ist der ganze Bogen aus einem Stein gebildet, dessen oberes Lager sich genau an die Unterfläche des wagrechten Bogens anschliesst.

In Lyon giebt es mehrere Beispiele derartiger Anordnung, u. a. in der *Rue Treize-Cantons*, in der *Montée St. Barthélémy* und die bereits erwähnte im Hofe des Hauses der *Croquet de Variffan*. In letzterem sind eiserne Stangen in die Seitenpfosten verankert und bilden eine Entlastung über den schwebenden Theilen, die zum Theil an diesen Stangen aufgehängt sind<sup>772)</sup>.

#### 4) Trompen.

475.  
Franzöfische  
Liebhaberei.

Ein Constructions mittel, welches in Frankreich häufiger vorkommt, als in anderen Ländern, ist die Trompe<sup>773)</sup>.

769) Diese Bezeichnung rührt von einem im Priorat dieses Namens im Languedoc befindlichen Beispiele.

770) Siehe seine: *Architecture*, a. a. O., Buch IV, Kap. XIX, S. 125.

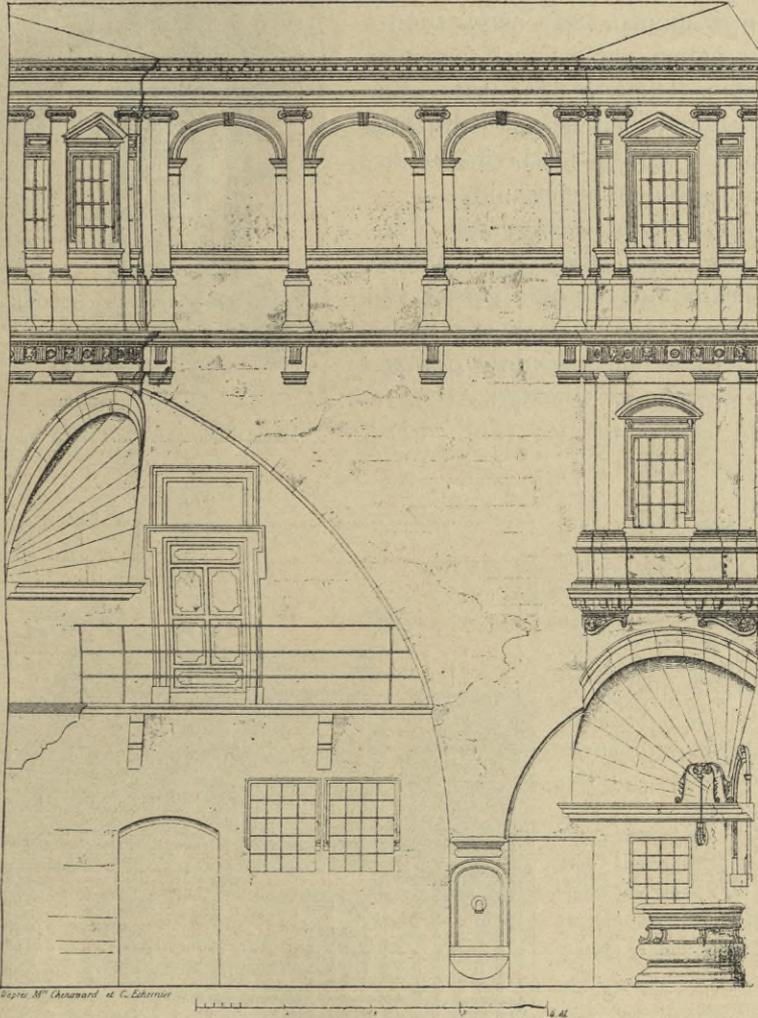
771) Siehe ebendaf., a. a. O., Buch VII, Kap. 15, S. 226 u. 237.

772) Siehe für diese Beispiele: MARTIN, P. *Recherches sur l'Architecture à Lyon*. Paris 1854.

773) Aus Italien ist mir kein Beispiel erinnerlich. Das *Dizionario tecnico dell'Architetto e dell'Ingegnere ... compilato dal collegio degli architetti ed ingegneri di Firenze* (1887) begnügt sich, von der *Volta a tromba* zu sagen, es sei eine Art trichterförmiges Gewölbe. Hieraus ist das geringe Interesse der Italiener für diese Form ersichtlich. Der Mangel eines deutschen Wortes für diese Bauform dürfte aus einem ähnlichen Grunde zu erklären sein.

Man kann die Trompen an sich nicht ohne weiteres als ein Element ästhetischer Schönheit oder vollkommener architektonischer Befriedigung bezeichnen. Sie sind structurelle Mittel, um aus einer Verlegenheit zu kommen, wenn die Form des das Erdgeschoss umgebenden Terrains nicht gestattet, die vollständige Entwicklung eines höher gelegenen Raumes zu erreichen, ohne letzteren schwebend über das

Fig. 75.

Trompen im ehemaligen *Hôtel Builloud* zu Lyon <sup>1775</sup>).

untere Geschoß heraustreten zu lassen. Hier muß das Interessante, das Kühne, das Pikante, die Präcision des Steinschnittes oft für die vollständige Harmonie entschädigen. Hier ganz besonders hängt die befriedigende Lösung vom guten Geschmack des Architekten ab und vom Verhältniß der Trompe zur Laft und zu den Formen der angrenzenden Theile des Baues.

Diese Umstände und Verhältnisse scheinen sie zu einem Mittel zu machen, welches dem Esprit der Franzosen besser als dem Geist anderer Völker entspricht. Sie unterscheiden drei Hauptarten von Trompen: Die *Trompe dans la coin*, in einer einspringenden Ecke, wie beim Uebergang eines Viereckes in das

Achteck; die *Trompe sur l'angle*, um eine vorspringende Ecke eines Gebäudes über einer unten abgechnittenen Seite herauszuwölben, und die *Trompe en tour ronde*, welche von einer geraden Mauerflucht aus einen darüber heraustretenden halbrunden Vorbau trägt. Die *Pendentifs* (Zwickel) und die *Trompes en niche*, d. h. die Halbkuppeln in einer Halbkreisnische schliessen sich an diese Gewölbekategorien an.

476.  
Trompen  
von  
De l'Orme.

Man trifft stellenweise, so bei *Ph. de l'Orme*, Combinationen und Complicationen einiger dieser Typen, wie die noch folgenden Beispiele zeigen. Dieser Meister hatte offenbar die grösste Freude an dieser Construction. Mit aller Ausführlichkeit beschreibt er ihre Anordnung, sowie den Steinschnitt.

477.  
Trompen  
in  
Lyon.

In der *Rue de la Savaterie* in Paris hatte *De l'Orme* am Hotel des Bankiers *Patoillet* ebenfalls eine Trompe gebaut und früher, im Jahre 1536, als er aus Italien heimkam, in Lyon für »*Monsieur Builloud (Billau)*, General der Bretagne«<sup>774</sup>), 8, *Rue Juiverie*, zwei Trompen (Fig. 75<sup>775</sup>).

*De l'Orme* mußte hier seinen Neubau an einen älteren anlehnen und mehrere Thüren, Fenster und eine auf Consolen ruhende Galerie im I. Obergeschoß beibehalten. In den spitzen Winkel über letzterer baute er eine grössere, weiter vorspringende Trompe mit bloß einem Stockwerke, während er in den stumpfen Winkel rechts über der Cisterne eine zweigeschoßige aufführte, die wie in Anet ein Fenster schonen mußte. Die Galerie aber, welche die beiden Eckbauten verbindet, ruht auf der Mauer, welche *De l'Orme* auf zwei Strebebogen setzte, die von einem gemeinsamen Pfeiler unten getragen werden.

Abgesehen von den Korbogen ist die ganze Composition der Gliederung so italienisch als nur möglich und die strengste in diesem Sinne, die wir von *De l'Orme* haben. Ebenso das Detail der dorischen und jonischen Pilafterordnungen; an letzterer springen

<sup>774</sup>) Siehe seine: *Architecture*, a. a. O., S. 91 v.

<sup>775</sup>) Facf.-Repr. nach: MARTIN, a. a. O.

Fig. 76.

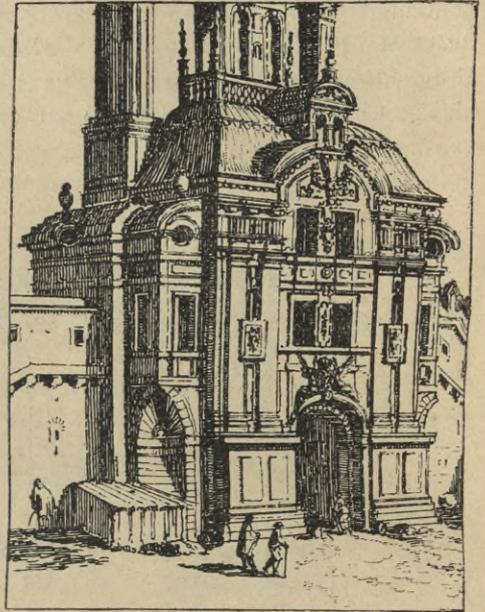
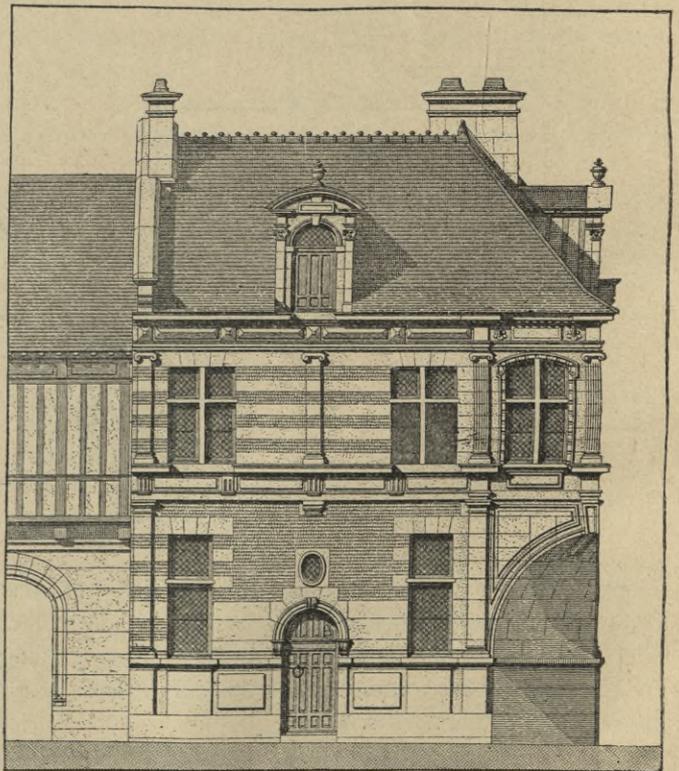
Ehemalige *Porte du Bac* zu Rouen<sup>777</sup>).

Fig. 77.

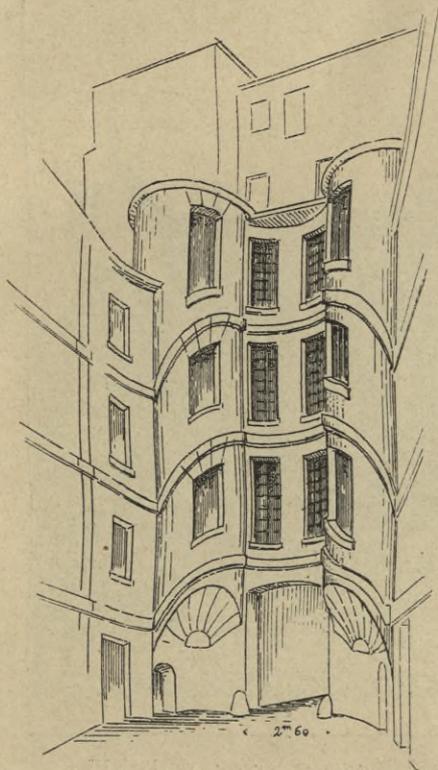
Haus mit Trompe zu Beauvais<sup>778</sup>).

die Schneckens tramm feitwärts vor; die Profilirung zeigt bereits die *De l'Orme* eigene feſte Zusammengehörigkeit der Glieder (*Moulures*).

Als *De l'Orme* im Schloß Anet das Zimmer des Königs mit einem Cabinet verfehen follte, für welches nirgends Raum geſchaffen werden konnte, ohne andere nothwendige Räumlichkeiten zu verſtummeln, baute er daſſelbe in runder Geſtalt faſt ſchwebend auf einer Trompe von einer einſpringenden Ecke aus, an der einen Seite auf einen Gurt anſetzend, auf der anderen aber auf einen ſchildbogenartigen Viertelkreis ſteigend, um das Fenſter einer Nebentreppe nicht ſchließen zu müſſen. Nicht zufrieden mit dieſer Schwierigkeit, ließ er aus dem Kreiſe die drei Fenſter erkerartig vortreten, und zwar das mittlere verſchieden von denjenigen ſeitwärts, wodurch die Unterkante des Cabinets eine höchſt unſchön gewundene Linie erhielt, die man aber dem oberen Theile zu Liebe in den Kauf nehmen mußte<sup>776</sup>).

In dem in Fig. 76<sup>777</sup>) abgebildeten Beiſpiele der ehemaligen *Porte du Bac* zu Rouen ſind die beiden *Trompes ſur l'angle* offenbar nur aus dem Wunſche entſtanden, eine pikantere Wirkung zu erreichen und durch die aufſteigenden Bogen beſſer auf die liegenden Bogen der Halbgiebel vorzubereiten. Sie wölben ſich nicht über einer gerade abgeſchnittenen Schräge, wie ſie Fig. 77 zeigt, ſondern über niſchenförmig geſtalteten Ausſchnitten.

Fig. 78.



Trompen im *Passage du Dragon* zu Paris.

In Beauvais ſoll das Haus vom Jahr 1562 mit einer Trompe an der Ecke (*ſur l'angle*, Fig. 77<sup>778</sup>), das Werk eines Meiſters, Namens *Petit*, ſein. Es liegt an der Ecke der *Rue de la Frette* und der *Rue Beau regard* und heißt *la Maiſon du Pont-d'Amour*. Die Wirkung iſt eine gute. Die Archivolten ſtemmen ſich gegen den Schlußſtein, über den ſich der Eckpilaster erhebt, in befriedigender Weiſe feſt. Der Steinſchnitt iſt in der Abbildung nach Aufnahmen von *M. Naples* nicht richtig angegeben; die Keilſteine ſetzen um einen runden *Trompillon*, wie in Fig. 76 u. 78, an.

Im folgenden Beiſpiele einer *Trompe ſur l'angle* iſt die künſtleriſche Löſung unbedeutend, dagegen das constructive Problem ſchwieriger. An der Ecke der *Rue Briſe Miche* und der *Rue Taille-Pain* zu Paris befindet ſich eine Rundbogenthür in der 2<sup>m</sup> langen abgeſchnittenen Ecke; über dieſer wölbt ſich die Trompe, um darüber die rechtwinkelige Kante beider Straſſenfluchten wieder herzuſtellen.

Wir laſſen nun zwei Beiſpiele von Trompen in einſpringenden Ecken folgen. An der jetzigen Kirche *Ste. Marie* in der *Rue St. Antoine* zu Paris hat *François Manſard* in eigenthümlichen Umſtänden eine kleine Trompe errichtet. Längs des Tambours der Kuppel, zwiſchen zwei Strebepfeilern, erhebt ſich das runde Gehäuſe einer Wendeltreppe. In zwei Drittel der Höhe mußte, aus irgend einem Grunde, die Axe derſelben ſeitwärts nach links etwa um die Länge des Radius verlegt werden. Die Hälfte des neuen runden, in der Luft ſchwebenden Gehäuſes erhebt ſich über einer Trompe zwiſchen dem Tambour und dem erſten runden Treppenbau.

Das zweite Beiſpiel ſtammt aus dem XVIII. Jahrhundert und befindet ſich an der Innenſeite eines Durchganges, dem *Passage du Dragon* (Fig. 78). Wie man ſieht, ſind es Wendeltreppen zu beiden Seiten der Durchfahrt, deren Rundungen im Viertelkreiſe heraustreten und die durch eine concav gebogene Mittelpartie, in ſtützigerer Weiſe als durch eine gerade Fläche, miteinander verbunden werden.

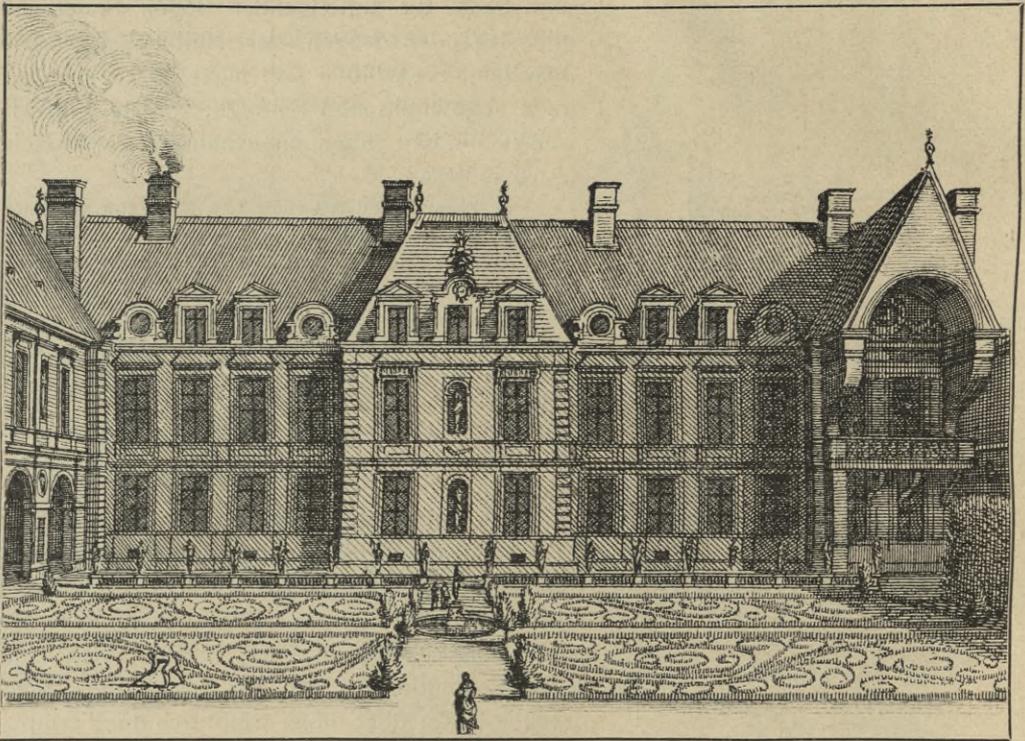
<sup>776</sup>) Siehe ebendaſ., S. 89.

<sup>777</sup>) Facf.-Repr. nach: *Iſrael Silveſtre*, a. a. O., Bd. I, Bl. 28.

<sup>778</sup>) Facf.-Repr. aus CALLIAT, a. a. O., 2. Serie, Bd. I, Bl. 22.

Zu den interessantesten Beispielen von *Trompes en tour ronde* gehören die beiden winkelrecht zu einander liegenden Trompen am Hause in Paris, welches die spitze Ecke der *Rue de la Vrillière* links und der *Rue Croix des Petits-Champs* rechts bildet. Im Erdgeschoß laufen die Straßensfluchten gerade durch, mit einer bloß 1 m breiten abgechnittenen Ecke. In der *Rue de la Vrillière*, 2 m von der Kante dieser Ecke, beginnt die erste Trompe, die einen 5 bis 6 m breiten, thurm-artigen, ovalen Vorbau hat, dessen Vorsprung etwa 1,8 bis 2,0 m betragen kann. Im Obergeschoß beginnt die abgechnittene Ecke zwischen beiden Façaden schon etwa 0,5 m rechts von der Ecke dieser Trompe. Und an dieser abgechnittenen Seite, etwa 0,70 m von der Ecke, beginnt der zweite, fast halbrunde Vorbau, der etwa

Fig. 79.



Ehemaliges *Hôtel de la Vrillière*, später *de Toulouse* und *Banque de France*, zu Paris <sup>779)</sup>.

6 m Breite hat. Ein Drittel etwa ruht auf der Terrasse, die über dem Erdgeschoß dadurch entsteht, daß hier die abgechnittene Ecke nur 1 m Breite hat. Die anderen zwei Drittel des Rundbaues aber in einer Breite von 4,5 m etwa ragen in der anderen StraÙe über und werden von der zweiten Trompe getragen. Die Wölbung beider Trompen steigt fast halbkreisförmig empor und nimmt die Höhe des *Entre-sol*-Geschoßes ein. Sie trägt zwei vorspringende Stockwerke, und da außerdem die Mauern, auf welchen sie ruhen, einerseits von zwei, andererseits von einer Oeffnung durchbrochen sind, so bietet diese ganze Anlage, die oben durch die runden Vorbauten stattlich wirkt, eine eigenthümliche Erscheinung.

<sup>779)</sup> Fac.-Repr. nach einem alten Stich (von Merian?), im *Cabinet des Estampes* zu Paris, *Topographie de Paris*, Bd. V, a, 232.

Im Anschluß an die schöne Trompe im *Hôtel de la Vrillière*, jetzt die *Banque de France*, erwähnen wir, an der Gartenfront, das Beispiel einer anderen Lösung der Aufgabe, einen vortretenden Theil eines Gebäudes zu stützen. Es bestand bis in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Fig. 79<sup>779)</sup> zeigt, wie rechts das Dach als Giebel auf zwei Consolen, welche die ganze Höhe eines Geschosses haben, kräftig vortritt und mittels eines Tonnengewölbes den Balcon beschützt.

Es braucht kaum gefagt zu werden, dafs es in Frankreich gleichfalls Beispiele giebt, in welchen durch die auch anderswo üblichen Ueberkragungen kleine erkerartige Vorbauten oder Eckthürmchen hervortreten und getragen werden.

### e) Verfeinerung der Technik.

Da auf vielen Gebieten die Renaissance sich als ein Fortschritt und eine höhere Culturstufe erwiesen hat, so ist nicht zu verwundern, dafs mit ihr sich ein höherer Begriff der Vollendung der Formen entwickelte. Dieser hatte zur Folge, dafs man mehr Gewicht auf die Vollkommenheit der Ausführung legte und eine Verfeinerung der technischen Verfahren auf allen Gebieten des Bauwesens erstrebte und vielfach erreichte. Die Verfeinerung der Technik war eine Folge der Verfeinerung des Geschmacks.

Obgleich die Behandlung der Profile und des Ornaments zur gothischen Zeit in Frankreich, mehr als in anderen Ländern, oft eine geradezu edle, schöne und lebendige war und eine meisterhafte Sicherheit in der Handhabung und Vertheilung der Gliederungen und ihrer Verhältnisse offenbart, so kann man dennoch sagen, dafs sogar in Frankreich der Begriff der Vollkommenheit in der Form und Technik »um ihrer selbst willen« ein unbekanntes Element war.

Dieser Begriff »der Vollendung«, der seit dem Untergange von Athen und Rom nur stellenweise in der Kunst des Islam zu treffen war, trat mit der Renaissance in Italien zum ersten Male wieder im christlichen Europa auf.

Nach Italien war in keinem Lande der Fortschritt nach dieser Richtung bedeutender als in Frankreich gegen Ende der Regierung *Franz I.* und unter *Heinrich II.* Man kann sagen, dafs bis auf den heutigen Tag da, wo die Zweige der französischen Kunst sich denjenigen anderer Länder überlegen zeigen, sie es, neben dem Reiche des Geschmacks, dieser durch die Renaissance entwickelten Liebe der Vollkommenheit in der Form und Ausführung verdanken.

In der Kunst des frei herausgearbeiteten Blattwerkes, welches, leicht und kühn durchbrochen, sich vor den tief ausgehöhlten Hohlkehlen der Gesimse und Portale rankt, wurden die gothischen Steinmetzen nicht von denjenigen der Renaissance übertroffen. Sie gaben diese Motive überhaupt zu Gunsten des Basrelief-Ornaments auf. Man kann den Gegensatz beider Richtungen an den Resten des Schlosses zu Gaillon selbst und an den Resten, die nach der *École des Beaux-Arts* zu Paris übergeführt wurden, beobachten.

Die *Scarpellini* suchten nicht mit frischer lebendiger Kraft die Natürlichkeit eines bestimmten einheimischen Blattwerkes wiederzugeben. Ihr Ideal ist der Zauber der Gebilde einer phantasiervollen Eleganz, der Reiz der mit Vollkommenheit wiedergegebenen Harmonie einer Formen- und Liniencomposition.

Die Folge hiervon war das Bedürfnis vollkommenerer Mittel für die technische Behandlung der Steinflächen und stellenweise die Zuhilfenahme eines edleren Materials, des Marmors, den die nordische Gothik am Aeufseren nie und innen höchst selten anwandte.

Wenn kein Marmor oder edleres Material zur Verfügung stand, wie dies in Chambord der Fall war, wurden Schieferplatten aus den vortrefflichen Brüchen von Angers eingesetzt. Fig. 80<sup>780)</sup> zeigt die Wirkung derselben an einer der Schornsteinröhren des genannten Schlosses.

479-  
Aus-  
kragungen.

480.  
Einfluss  
der  
Renaissance.

481.  
Feinere  
Technik  
für  
Steinflächen.

482.  
Incrustationen.

Etwas später treten emailirte Terracotten der *Della Robbia* auf und öfters die Incrustation umrahmter Marmortafeln, welche durch ihre stellenweise Vertheilung an den Façaden beitrugen, dem Werke den Charakter einer größeren Kostbarkeit im Sinne der Qualität des Stoffes zu verleihen.

In der Behandlung der Steinflächen treten feinere Behandlungsweisen auf. Nicht nur wird die Scharrirung der Flächen (*la taille layée*) und der Meißelfaum (*la ciselure du pourtour*) feiner, sondern vor allem tritt jetzt auch das Schleifen der Flächen und Profile nach italienischem Muster auf.

Im Hofe des Schlosses von *Ancy-le-Franc* ist die Ausführung eine wahrhaft gleichmäfsig vollkommene; die schönen Quader, weifs wie Marmor, haben vollkommene, feine Fugen.

Die Behandlung der glatten Quaderflächen und der Profile in *Lescot's* Louvre-Hof reiht sich jener des Baues *Primaticcio's* würdig an.

An den Ornamenten der Ringbänder an den Säulen *Ph. de l'Orme's* an den Tuileries tragen geschliffene sowohl als fein gemeißelte, ferner punktirte Theile und Bohrlöcher zur Wirkung bei.

Wie am Lettner der Kathedrale zu Limoges und anderen Beispielen erhält die Ornamentik, durch die unglaubliche Feinheit der Behandlung, beinahe den Charakter einer Juwelierarbeit.

#### f) Verschiedene Arten von Bausteinen.

Trotz des bekannten Reichthums Frankreichs, namentlich der Becken von Lyon, Paris und demjenigen der Loire, an mannigfaltigen und vorzüglichen Bausteinen, scheute man sich nicht, je nach den besonderen Bedürfnissen, die Steine verschiedener Qualität von weitem herbeizuschaffen. Wir führen etliche Beispiele hierfür an, welche Gelegenheit bieten, auch einige Namen berühmter Qualitäten zu nennen.

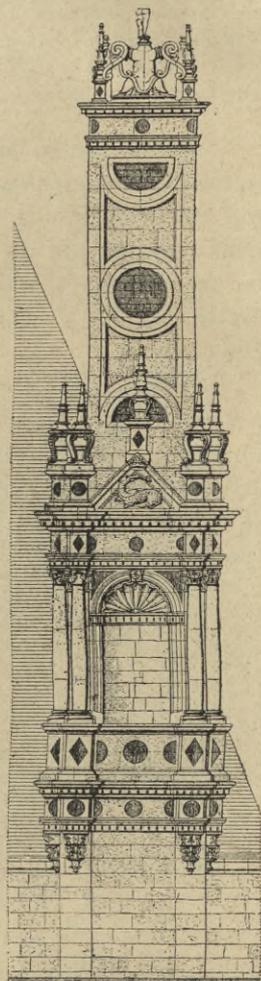
Im Schlosse zu Gaillon brauchte man für die sculptirten Thüren den grauen Stein von Caen, ferner auch den Stein von Vernon, um in die Theile, an welchen sowohl die *Décoration à l'antique* als à *la mode française* ausgemeißelt war, die Marmor-Medaillons *Paganino's* aufzunehmen und zu umrahmen<sup>781</sup>). Letzterer Stein wurde auch 1543 für die Schranken der Marien-Capelle von *St.-Pierre* zu Chartres verwendet, ebenso für das Aufsenportal des Schlosses zu Anet.

Für die Statuen der Tabernakel in letzterer Kirche wurde die *Pierre fine de Raiaffe*<sup>782</sup>) genommen, für die schönen, fein sculptirten Chorschranken der Kathedrale zu Chartres um 1510 dagegen die *Pierre de Tonnerre*<sup>782</sup>).

Aus demselben Steine wurde um 1660 im Schlosse zu Vaux eine liegende Ruhmesgöttin für das Giebelfeld von *Thibaut Poissant* angefertigt, während gleichzeitig dafelbst *Michel Angier* für 10 bis 11 Fuß hohe Figuren die *Pierre de Vernon* wählte. Für die grossen herrlichen monolithen Karyatiden *Goujon's* in feiner Tribune im Louvre wurde, wie *Sauval* berichtet, die prächtige, feinkörnig homogene *Pierre de Troissy* von gelblich-weissem Tone verwendet.

Auch ausserhalb Frankreichs waren dessen Steine gefucht. *Franz I.* gestattete, 2000 Tonnen Steine von *St.-Leu* und anderswo ohne Ausgangszoll für den König von England auszuführen<sup>783</sup>).

Fig. 80.



Schornstein vom Schlosse zu Chambord<sup>780</sup>).

<sup>780</sup>) Facf.-Repr. nach: BERTY. *La Renaissance monumentale etc.*, a. a. O., Bd. II.

<sup>781</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *La part de l'Art italien etc.* Paris 1885. S. 12.

<sup>782</sup>) Siehe: *Archives de l'Art français*, a. a. O., Bd. IV, S. 196.

<sup>783</sup>) Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, Bd. II, S. 271.

Die Eigenschaften dieser Steine sind oft derart, daß sie förmlich zur Entfaltung einer reichen und feinen Sculptur einladen, die ohne dieses Material nicht zu denken wäre.

An der Loire findet man einen porösen Stein, der sich mit dem Messer schneiden läßt und so weich ist, daß das zarteste und freieste Gefühl sich mit dem Meißel, wie mit der Feder, spielend wiedergeben läßt; leider ist er nicht sehr dauerhaft.

*A. de Montaiglon*<sup>784)</sup> erwähnt als unvergleichliches Material den Stein, aus welchem die Ornamente des Schlosses Bonnavet (jetzt im Museum zu Poitiers) gemeißelt sind, fester als Marmor, und welcher, ohne dem Ornament den Charakter des Einfachen zu nehmen, ihm die Vollendung der allerfeinsten Ausführung gestattet.

Wir verweisen auf den sehr interessanten Bericht des Jahres 1678, den die *Académie Royale d'Architecture* auf Verlangen von *Colbert* über die verschiedenen Steinarten verfaßte<sup>785)</sup>. Acht der bedeutendsten Architekten berichten über die Art, wie sich bestimmte Steine an einer großen Anzahl von Gebäuden, die sie zu diesem Zwecke untersuchten, bewährt hatten.

### g) Marmor als Edelftoff.

An das damals wieder erwachende, bereits erwähnte Verlangen nach dem Marmor, als einem reicheren, für die Vollkommenheit des Ornaments geeigneteren Stoffe, knüpft *Courajod* eine interessante Betrachtung, die erwähnt zu werden verdient.

Das überall in Europa erwachende Bedürfnis nach einem Rohstoff, als dessen alleinige Besitzerin Italien angesehen wurde, des weißen Marmors, betrachtet *Courajod* als ein noch nicht beachtetes, sehr wichtiges Element der Verbreitung der Formen der italienischen Renaissance. Die kunstgewerbliche Strömung, welche in Folge dessen aus den Werkstätten von Genua, Mailand, Como, Carrara, Neapel und Venedig hervorging, sagt *Courajod*, bildete die geheimen Kräfte einer mächtigen national-ökonomischen Strömung, welche auf einmal das muthige, ausschließlich geistige Streben der großen italienischen Gründer der klassischen Periode der Renaissance ver Hundertfache<sup>786)</sup>.

Die Hauptquelle des Marmors für Frankreich war in der That zuerst und vor Allem Italien, für einige Arten Flandern. Später waren es auch noch die Pyrenäen.

Der weiße Marmor, lehrt *Jean Perréal* 1511, wurde aus Genua bezogen, wohl als Lagerplatz für Carrara, der schwarze von Lüttich<sup>787)</sup>. Den Alabafter schätzt *Perréal* wegen seiner geringen Dauer wenig.

Der Marmor für das Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes wurde 1502 von *Jean Perréal* in Genua ausgesucht, zu Wasser bis Lyon geschafft, dann auf Fuhrwerken nach Roanne, wo er auf der Loire bis Tours verschifft wurde<sup>788)</sup>.

Schwarzer und rother Marmor, angeblich für das Grabmal *Franz II.*, welches die Königin *Anne de Bretagne* ihrem Vater zu Nantes errichten wollte, sowie für das Grab ihrer und *Carl VIII.* zwei Söhnchen in Tours wurde am 15. Januar 1500 (n. Stil) von der *Opera del Duomo* in Florenz bezogen und vom Dombaumeister *Cronaca* dem Agenten der Königin vorgemessen<sup>789)</sup>.

Ueber die Marmorbrüche der Pyrenäen berichtet *H. Martin*<sup>790)</sup> Folgendes: »*Heinrich IV.* befahl zuerst, die Marmorbrüche der Pyrenäen zu öffnen. Nach ihm wurden sie aufgegeben und erst in der Gegenwart wieder aufgenommen.«

Diese Angabe dürfte nicht sehr genau sein; denn *Ludwig XIV.* wendete in Versailles Campan-Marmor an. Ebenso läßt folgende Notiz annehmen, daß man schon vor *Heinrich IV.* Marmor aus den Pyrenäen bezog: »1561 werden auf Befehl

485.  
[Einfluß  
der  
Verwendung  
des  
Marmors.

486.  
Italienischer  
Marmor.

487.  
Marmor-  
brüche  
der  
Pyrenäen.

<sup>784)</sup> In: *La famille des Juste en Italie et en France.* Paris 1877. S. 15 u. 45.

<sup>785)</sup> Abgedruckt in: *Revue générale d'Architecture* 1852, S. 194 ff.

<sup>786)</sup> Siehe: COURAJOD, L. *La sculpture française avant la Renaissance classique.* Paris 1891. S. 27.

<sup>787)</sup> Die flandrischen Marmorbrüche des Maasthales werden in Frankreich schon im XIV. u. XV. Jahrhundert erwähnt.

<sup>788)</sup> Siehe: CHARVET, L. *Jehan Perréal.* Paris 1874. S. 58, 64, 66.

<sup>789)</sup> Siehe: MILANESI, G. in: A. DE MONTAIGLON, a. a. O., S. 66 ff.

<sup>790)</sup> A. a. O., Bd. X, S. 475.

*Primaticcio's 7912 Livres für mehrere Blöcke und Stücke Marmor für den König bezahlt an Etienne Troisrieux und Maistre Dominique Berthin, architecte du Roy, capitaine de Luchon*<sup>791)</sup>«.

1597 folte *Pierre Biard* zu einem Grabmal bei Bordeaux weißen Marmor für die Figuren nehmen und für das Uebrige farbigen (*tout le reste de marbre de couleur, le tout tel et plus beau qu'y se pourra trouver au mont Pyrené*<sup>792)</sup>).

Im *Hôtel-de-Ville* zu Lyon ist in der Marmor-Galerie aus der Zeit *Ludwig XIV.* »*Rouge de Languedoc*« verwendet; ebenso im Palais zu Versailles. Man findet ihn fogar als *Rosso di Francia* in den Säulen mehrerer Altäre der *Cerlosa* bei Pavia (um 1695).

## 7. Kapitel.

### Einige Entwicklungsformen des Pfeilerbaues und feiner Gliederungen.

#### a) Composition mit vertical durchgehenden Pfeilern.

488.  
Ursprung  
dieses  
Stilprincips.

Wir hatten bereits Gelegenheit, hervorzuheben, wie, im Gegensatz zum Uebergangsstil *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*, bei der eigentlichen Früh-Renaissance *Franz I.* von einem durchgeführten bestimmten ästhetischen Princip die Rede sein könne (siehe Art. 113, S. 106). Dasselbe besteht in einer vollständigen und harmonischen Uebersetzung einer ganz gothisch gedachten Composition in die italo-antiken Einzelheiten Norditaliens (siehe Art. 114, S. 110).

Mit den Mitteln dieses ästhetisch-constructiven Stilprincips ausgerüstet, haben nun die Architekten der Zeit *Franz I.*, und zwar meistens seine eigenen königlichen Meister, eine Anzahl Werke geschaffen, in welchen, obgleich der Gedanke des structiven Kernes und der technischen Mittel ein gothischer bleibt, neue Anlagen und Formen von Bautheilen entstanden, die durchaus originale Neuerungen der französischen Früh-Renaissance bilden. Man darf vielleicht fogar von neuen Gedanken und Errungenschaften auf dem Gebiete der architektonischen Gliederung sprechen, die für unsere Gegenwart und auch für die Zukunft lehrreich sein können.

Der Ausgangspunkt für diese Werke ist gothisch und beruht auf jener fundamentalen Wichtigkeit des Pfeilers, der Stütze im gothischen Stil, die uns veranlaßt hat, ihn als »Stützenstil«, im Gegensatz zur Renaissance als »Raumstil« zu bezeichnen (siehe Art. 449, S. 335).

Im gothischen Bündelpfeiler sind vom Fußboden der Kirche bis zum Schlußstein der Kreuzgewölbe sämtliche tragende Functionen des Innenraumes individualisirt und in der Continuität der Dienste und Rippen in »durchgehender« Weise ausgesprochen. Zwischen diesem durchgehenden Pfeilergerüst werden die Mauern, was von ihnen übrig bleibt oder sie ersetzt, einfach wie eingesetzt und dazwischen gespannt.

Indem die Renaissance vielfach Formen wieder einfuhrte, die, wie die Gebälke, dem antiken Principe horizontaler Decken entnommen sind, konnte in solchen Fällen nicht mehr wie bei einem gothischen Pfeilerorganismus ein allmähliches contraftloses Herauswachsen der Rippen aus den Diensten erfolgen. Daher wird ein zweites Stützensystem zwischen die durchgehenden Glieder eingefchoben und an sie seitlich angerückt, welches nicht mehr seinen Ursprung dem Princip des Aufwachfens,

<sup>791)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, Bd. II, S. 55.

<sup>792)</sup> Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3. Serie, Bd. II, S. 180.

fondern des Aufbaues verdankt und somit befähigt ist, die Enden der horizontalen oder schrägen Formen der Quergliederungen aufzunehmen.

Die Uebersetzung der Bündelpfeiler und ihr Verhältniß zu dem zwischen ihnen eingesetzten Rahmen oder Füllungswerk ist es, in welcher die Originalität und das Interesse der hier zu besprechenden Werke besteht. Wir haben zum besseren Verständniß in Fig. 81 bis 84 vier der sprechendsten Beispiele dieser Compositionsrichtung in vergleichender Form zusammengestellt.

Fig. 84 zeigt einen Bündelpfeiler des Inneren von *St.-Eustache* zu Paris; Fig. 81 bis 83 stellen verschiedene Stadien der Entwicklung dieses Gedankens an Treppenhäusern der Schlösser zu Blois und Chambord dar.

Das älteste dieser Beispiele ist das Treppenhaus des Flügels *Franz I.* im Schlosse zu Blois (Fig. 82). Hier ist die durchgehende Stütze als Strebpfeiler gebildet, der unten und oben die Gliederung eines Pilasters erhalten hat. Zwischen diesen Pfeilern, an ihrem inneren Ende, ist das System kleiner Pilaster mit steigenden Bogen eingespannt, welches die vier Oeffnungen umrahmt, die durch die drei Windungen der Treppe entstehen, und die freien Theile der letzteren trägt.

Von den drei oberen Oeffnungen springen Balcone vor, welche vorn auf steigenden Flachbogen oder richtiger, steigenden scheinrechten Bogen ruhen (*Plattebandes rampantes*), die zwischen den Seiten der Strebpfeiler eingeprenzt sind und eine mechanische Verspannung zwischen dem durchgehend aufsteigenden Pfeilergestüt bilden. Gerade diese Balcone bilden das klarste Beispiel dieses Gedankens, sich durchgehender verticaler Pfeiler zu bedienen, um zwischen denselben die tragenden Elemente für andere Gliederungen wie verspreizend, ohne irgend welche organische Vorbereitung an den Pfeilern, einzuspannen.

Das berühmte Treppenhaus, auf der Kreuzung der Gänge inmitten des Donjons des Schlosses Chambord errichtet, zeigt die Weiterentwicklung der Gliederung dieses Structurprinzips (Fig. 81<sup>793</sup>).

Im äusseren Umkreis des im Gebäude selbst liegenden Theiles der Treppe sind die durchgehenden Pfeiler, jedem Stockwerk entsprechend, mit einer grossen Pilasterordnung gegliedert. In ähnlicher Anordnung wie in Blois entspricht eine kleine Pilasterordnung jeder der Windungen der zwei Treppenläufe, die an den beiden Enden eines Durchmesser beginnen und als Doppelstiege übereinander aufsteigen, ohne sich je zu kreuzen.

Auch an der oberen Hälfte des Treppenhauses, das sich über der Dach-Terrasse als Aussichtsturm mit Laterne erhebt, ist das Princip durchgehender Hauptpfeiler in verschiedenen Formen durchgeführt. Nur ist der Gegensatz zwischen den Pfeilern und den eingespannten Theilen weniger auffallend, weil die Horizontalgliederungen an diesen durchgeführt sind.

Die zweite, etwas spätere Treppe des Schlosses zu Chambord, welche Fig. 83 zeigt, befindet sich in der äusseren Ecke des hinteren Theiles vom Hofe, der, vom Thor kommend, sich rechts vom Donjon bis zur rückwärtigen Hof-Façade ausdehnt. Sie zeigt genau denselben Structurgedanken in einer grösseren Auswahl von Formen ausgedrückt.

Die durchgehenden Pfeiler werden mit Ordnungen gegliedert, die jedem Stockwerk entsprechen und breitere Pilaster mit schmaleren vorgesetzten Säulen bilden. Am obersten Geschoß werden letztere durch Hermen ersetzt. Den zwischen diesem Pfeilersystem gespannten Windungen der Treppe entsprechen die kleineren Pilasterordnungen. Im Erdgeschoß ist um das Treppenhaus eine concentrische Vorhalle geführt.

Der Entwurf des Treppenhauses zu Blois entstand 1515 wohl kurz vor Beginn des Baues (siehe Art. 121, S. 117). Der Entwurf für Chambord wurde spätestens 1519 aufgestellt (siehe Art. 122, S. 117); unsicher ist dagegen, ob damals schon die italienische Treppe des Modells in die französische Wendeltreppe der Ausführung umgewandelt wurde oder ob dies um Einiges später geschah. Wenn auch das Detail der Treppe in Fig. 83 erst 1544 festgestellt wurde (siehe Art. 122, S. 118), so rührt der allgemeine Entwurf von der Zeit der Haupttreppe des Schlosses her.

489.  
Umbildung  
des  
Bündelpfeilers.

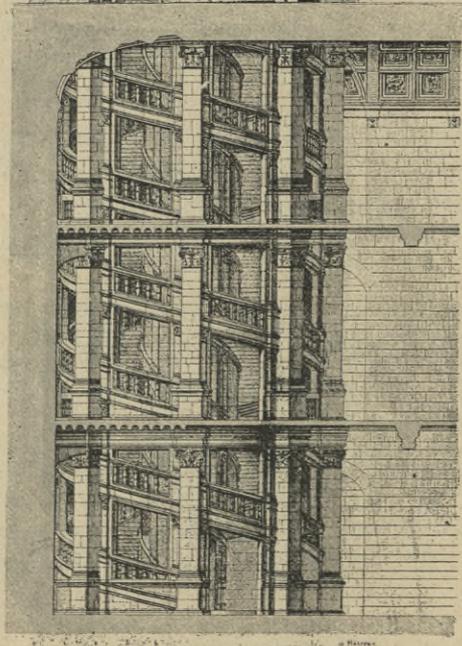
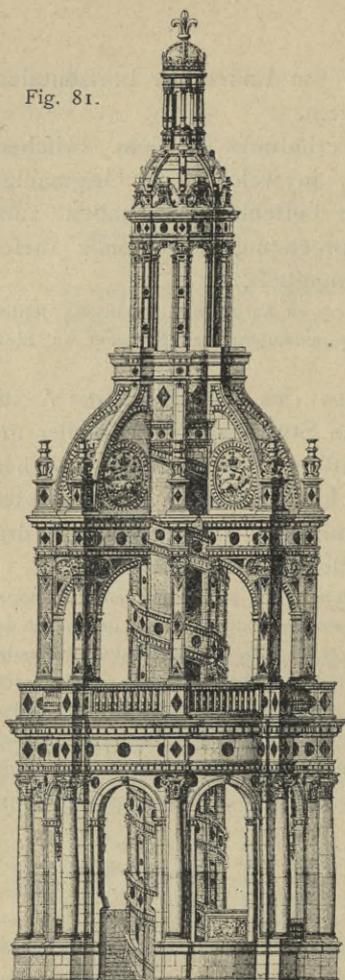
490.  
Treppe  
im Schlosse  
zu Blois.

491.  
Haupttreppe  
zu  
Chambord.

492.  
Seitentreppe  
zu  
Chambord.

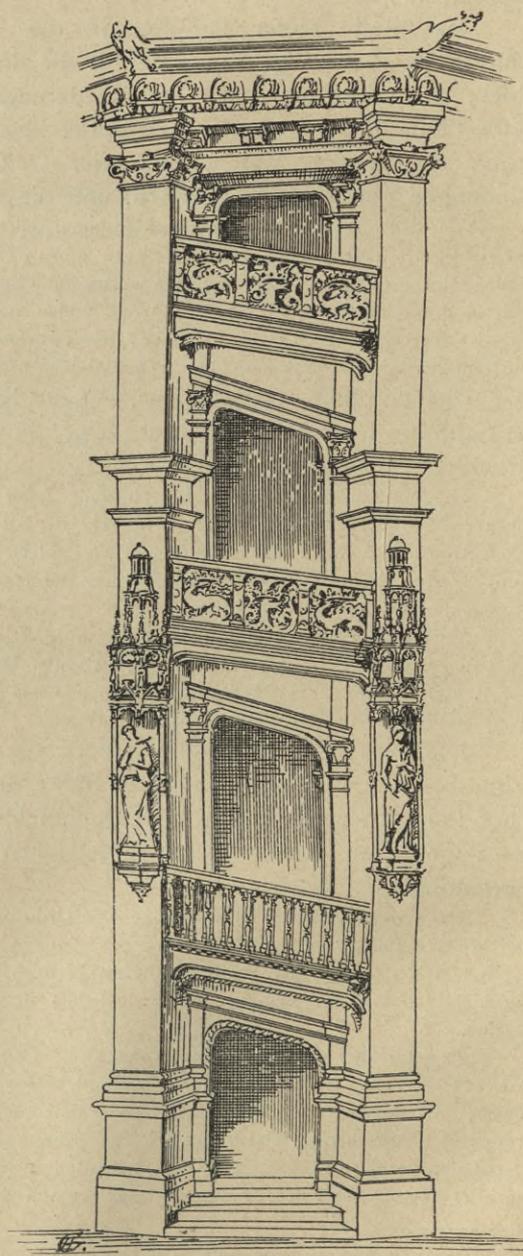
493.  
Stilzusammen-  
hang dieser  
Werke.

Fig. 81.



Schloß zu Chambord.  
Haupttreppe 793).

Fig. 82.



Schloß zu Blois.  
Treppe Franz I.

Fig. 84.

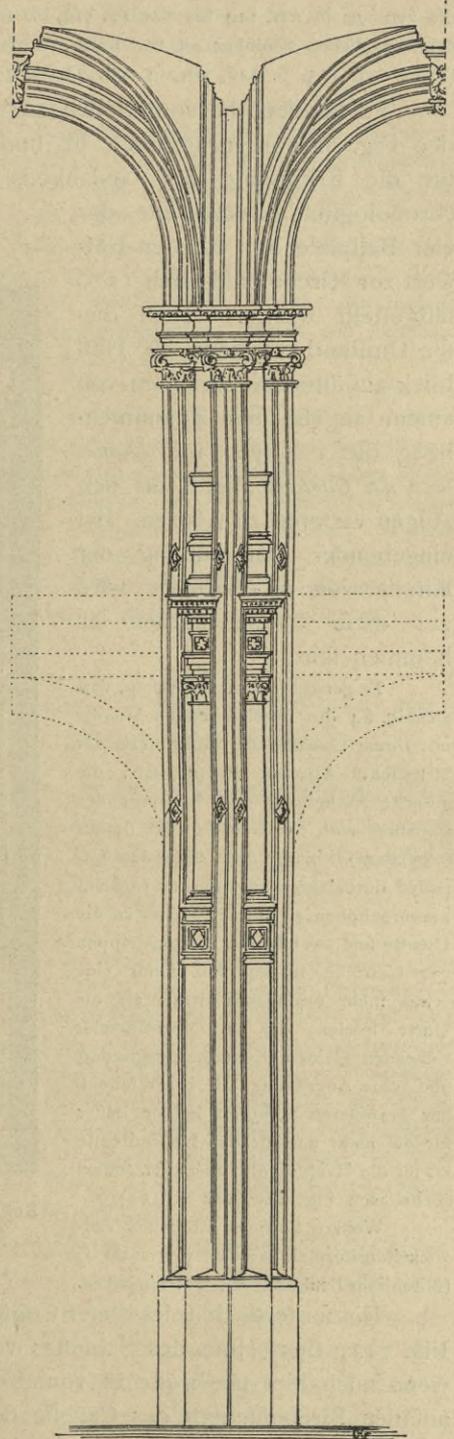
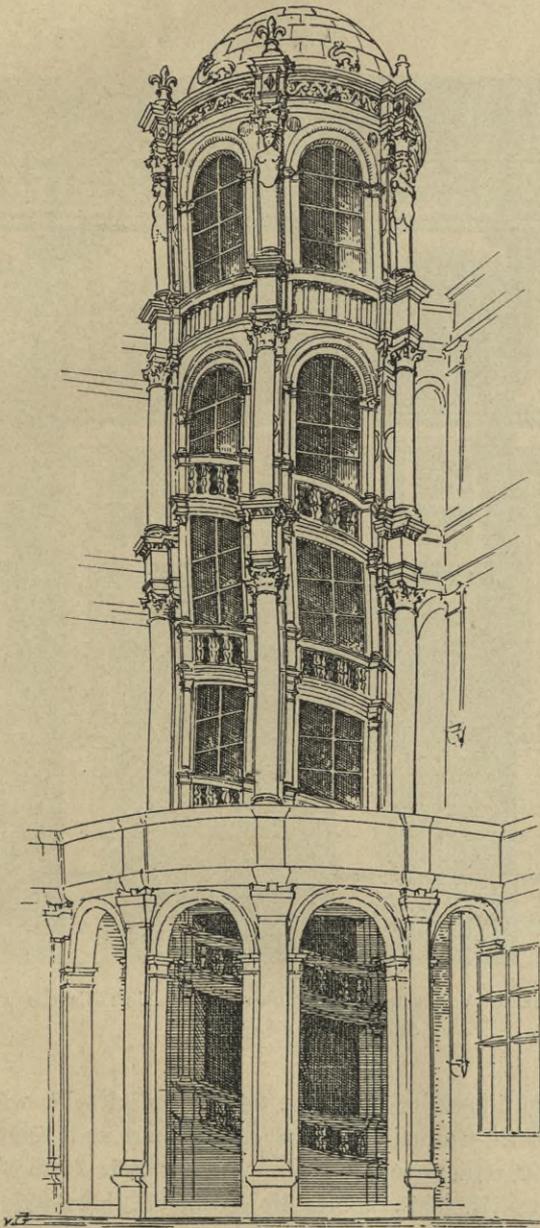


Fig. 83.



Schlofs zu Chambord.  
Treppe im Flügel *Franz I.*

*St.-Eustache* zu Paris.  
Pfeiler in den Seitenschiffen <sup>794</sup>.

Es dürfte schwer fein, nicht in der Stilverwandtschaft dieser drei Treppenhäuser verschiedene Entwicklungsstufen von Gedanken zu erblicken, die einer einzigen Quelle entsprangen. Dies stärkt die von uns in Art. 119 bis 125 (S. 114 bis 122) entwickelte Idee der Zusammengehörigkeit der Erbauer der königlichen Schlösser an der Loire, sowie des Einflusses *Boccador's* und des Hofbauamtes zu Blois. (Siehe Art. 125, S. 122, ebenfo Art. 73 bis 75, S. 74 bis 76.)

494-  
Pfeiler  
aus  
*St.-Eustache.*

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Kirche *St.-Eustache* zu Paris, der Fig. 84<sup>794</sup>) entnommen ist und die wir als Ausgangspunkt und Hilfsmittel für die Erklärung des Gedankens dieser Compositionsweise genommen haben, chronologisch das späteste der vier Beispiele ist, da der Entwurf zur Kirche bald nach 1530 festgestellt wurde. Auch dieser Umstand verdient im Hinblick auf ältere Nachrichten von einem angeblichen Zusammenhang dieser Kirche mit *Domenico da Cortona* nicht aus den Augen verloren zu werden. Bei eingehender Besprechung der Kirche von *St.-Eustache* wird auf diese Frage zurück zu kommen fein.

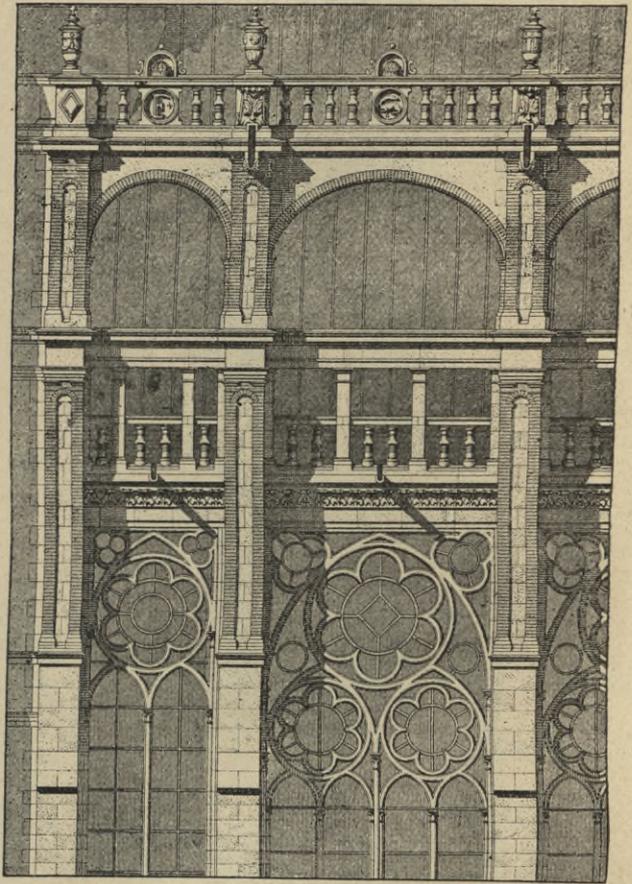
Es genügt hier zu bemerken, daß an Fig. 84 die durchgehenden Dienste mit ihrem Gebälke den Kämpfern der Mittelschiff-Arcaden entsprechen, die unterste Abtheilung dem Kämpfer der Capellen und das Gebälke der darauf folgenden Ordnung dem über den Capellen durchlaufenden. Ferner verdient hervorgehoben zu werden, daß es die Dienste sind, welche die Diagonalrippen der Gewölbe tragen und somit eine etwas mehr ausfüllende Rolle als die Gurte spielen, die mit übereinander stehenden kleinen Ordnungen gegliedert sind, eine Anordnung, die ihrer scheinbar geringeren Stabilität halber besser für die mehr ausfüllenden Nebendienste als für die Hauptdienste zu passen schien (siehe auch Fig. 180, 182 u. 184).

Weitere Beispiele ähnlicher Entwicklungsformen werden wir unter C (Kirchliche Baukunst) zu erwähnen haben.

495-  
Beispiele  
in  
St.-Germain  
und  
Lyon.

Ein ferneres Beispiel dieser Compositionsweise weist Fig. 85<sup>795</sup>) auf. Es ist, wie Fig. 142, dem Hofe des Schlosses von *St.-Germain-en-Laye* entnommen und zeigt, wenn auch hier theilweise in von *Millet* restaurirten Formen, wie zur Zeit *Franz I.* auf den Strebepfeilern der Capelle des XIII. Jahrhunderts ein schmaler, jetzt freier Verbindungsgang zwischen den zwei anstossenden Flügeln geschaffen wurde.

Fig. 85.



Restaurirte Verbindungsgalerie über der Schloß-Capelle zu *St.-Germain-en-Laye*<sup>795</sup>).

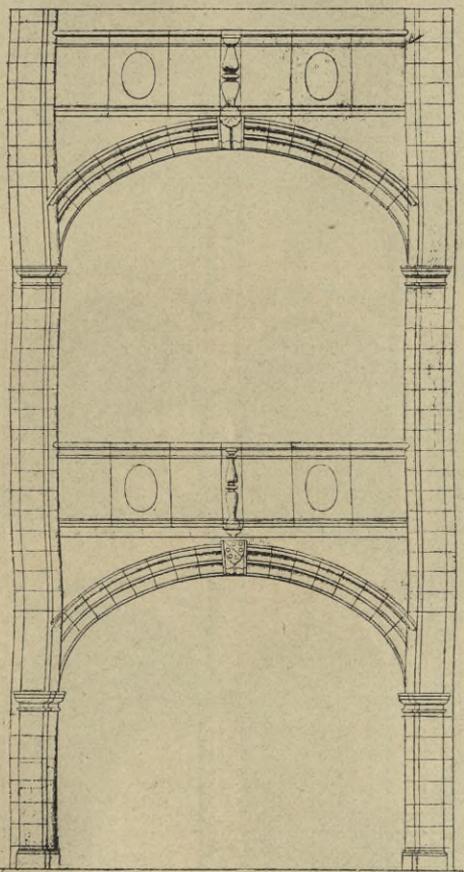
794) Nach: LENOIR, A. *Statistique monumentale de Paris*. Paris, seit 1867. *St.-Eustache*, Bl. 9.

795) Facf.-Repr. nach: MILLET in: CALLIAT, a. a. O., 2. Serie, Bd. VI, Bl. 444.

Für den Façaden-Aufbau scheint in Lyon das System von Pfeilern, welche durch alle Stockwerke hindurch gehen und zwischen welchen die Bogen für die einzelnen Stöcke eingespant werden, ziemlich beliebt gewesen zu sein, wie man dies im Hofe des Hauses *Builloud*, *Rue du Boeuf Nr. 12*, an der Hof-Façade mit Loggien im *Hôtel Paterin*, *Rue Juiverie, Nr. 4*, an der Ruslica-Façade des Hauses *Quai Peyrollerie, Nr. 136* sehen kann und wie es in Fig. 86 u. 87<sup>796)</sup> dargestellt ist.

In Fig. 86 gehen Pilaster mit viermal übereinander wiederholten toscanischen Kapitellen und schmalen Seitenpilastern, an welchen die Laibung bildend, Halbsäulen gelehnt sind, durch alle Stockwerke hindurch. Zwischen den Halbsäulen spannen sich Korbbogen von schöner Form mit Archivolten, über diesen hübsche Brüstungen, an welchen je nur eine Docke über den Schlusssteinen angeordnet ist mit je einer ovalen Tafel rechts und links.

Fig. 86.



System des Hofes in der *Maison Builloud* zu Lyon<sup>796)</sup>.

Ehrenhof zwei schöne, charaktervolle Loggien übereinander. Obgleich aus der Zeit *Heinrich II.*, zeigt es noch die Formen der Früh-Renaissance *Franz I.* Die Pfeiler bestehen aus sehr kräftigen Säulen, deren Schäfte weniger als 4 Durchmesser haben. Durch Verkröpfung des unteren Gebälkes bilden sie durchgehende, strebepfeilerartige Stützen. Etwa im Drittel ihrer Höhe treten aus den Schäften

Schwerfälliger ist der zweite Bau (Fig. 87). Rundpfeiler gehen durch drei Stockwerke. Zwischen diesen tragen Rundbogen die Brüstung der Loggien und der Treppenausmündung. Basen und Kapitelle, Kämpfer bildend, machen diese Pfeiler in den freien Theilen zu Säulen, während zwischen Bogen und Brüstungen der frei gebliebene Theil der runden Pfeiler wenig glückliche, lifenenartige Verbindungen zwischen den übereinander stehenden Säulen bildet.

In den Ruinen der Abtei Valmont bei Dieppe (Fig. 88<sup>797)</sup> beginnt die durchgehende verticale Gliederung erst über den Arcaden. Pfeiler treten vor und setzen sich über dem Triforium fort. Letzteres ist zwischen diesen Pfeilern eingespant.

#### b) Sonstige Verbindungsformen von Pfeiler und Bogen.

Wir führen im Anschlusse an diese Beispiele einige weitere an, welche verschiedene Formen zeigen, um eine Gliederung mit Säule oder Pfeiler zu verbinden.

Fig. 89 zeigt den originellen Abschluss eines Rundpfeilers mittels eines Gebälkes mit Friesconfolen. Ueber demselben treten die verschiedenen Gurte und Diagonalrippen einfach aus der Verlängerung des runden Pfeilers heraus ohne andere Uebergänge als die Durchschneidungslinien der Glieder. Dieses Beispiel haben wir dem Thurmpfeiler des Inneren der Kirche *St. Jean* zu Elbeuf entnommen; die Wirkung des sehr gut profilirten Abchlusses des Pfeilers ist eine sehr glückliche.

Im Schlosse *Dampierre-sur-Boutonne*, im Poitou, zeigt die Façade nach dem

496.  
Pfeiler  
in  
Evreux.

497.  
Beispiel  
aus  
Dampierre f. B.

<sup>796)</sup> Sämmtlich in: MARTIN, a. a. O. abgebildet. — Diefem Werke sind Fig. 86 u. 87 in Facf.-Repr. entnommen.

<sup>797)</sup> Facf.-Repr. nach: PALUSTRE. *La Renaissance en France*, Bd. II, *Maison Quantin*, Edit.

ganz unvermittelt die consoleartigen Kämpfer der Korb-bogen, welche zwischen diesen Säulen eingespannt sind.

In Fig. 90<sup>798)</sup> sieht man die Innenseite der Säulen der oberen Loggia in dieser Anordnung. Im Erdgeschofs läßt die Decke dieser eingespannten Mauern mehr als die Hälfte der Säulen frei.

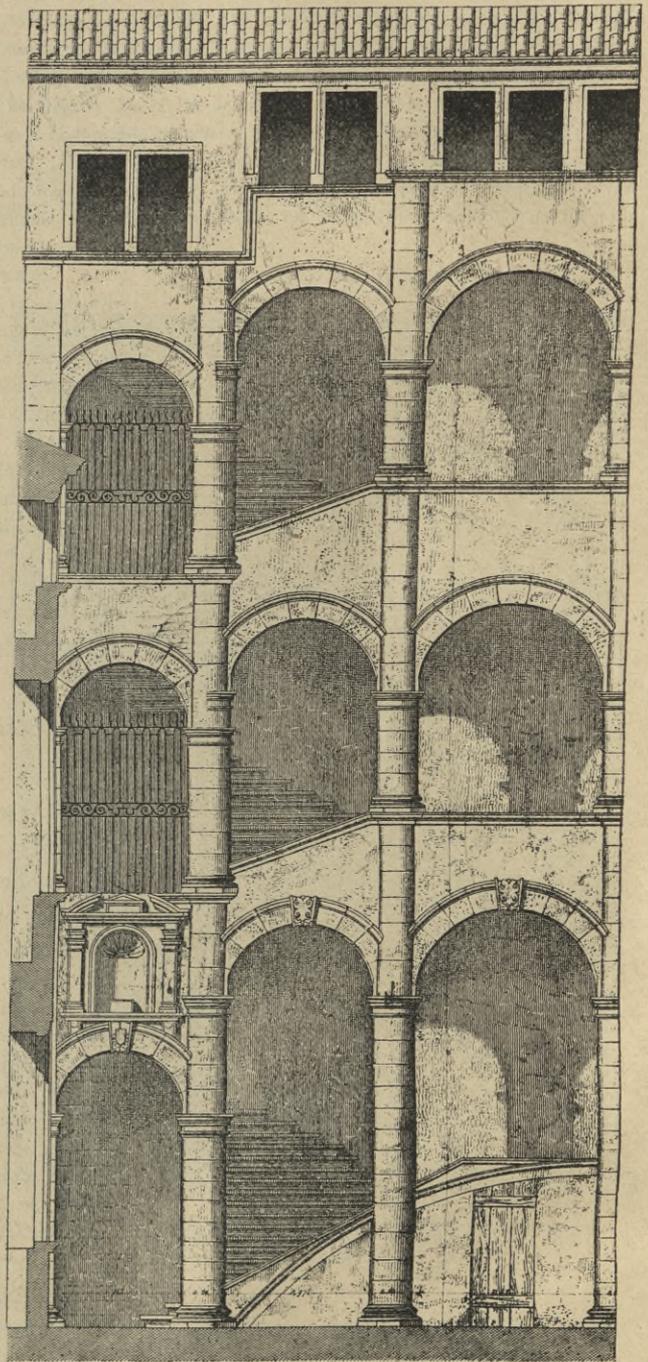
Im Obergeschofs tritt etwas über den Bogen eine zweite concentrische Archivolte nach außen vor, verspannt die Stützen ein zweites Mal und hilft das Gebälke der oberen Ordnung, welches nicht verkröpft ist, tragen.

Eine der Façaden des zum Theil ruinirten Schlosses *Ufson* zu Echebrune (Fig. 91<sup>799)</sup> zeigt in der Gliederung einen verwandten Gedanken. Durch Verkröpfung des unteren Gebälkes bilden die auffallend verschiedenen Pilaster eine durchgehende verticale Stützenlinie. Die nach außen als kräftiger Viertelkreis profilirten Korb-bogen spannen sich zwischen den überaus stämmigen, kurzen Pilastern und verschwinden in der Mitte fast ganz hinter dem Architrav.

Dies zeigt, in welche Verlegenheiten man gerieth, wenn man bei sehr geringen Stockwerkshöhen dennoch die Gliederungen der italienischen Arcaden anwenden wollte. In den Zinnen sind Schiefslöcher angebracht und in den mittleren Scharten je ein Postament für Statuen.

An einem anderen Flügel desselben Schlosses zu Echebrune, welcher erst durch Einbinden der neuen Decoration in eine ältere glatte Quaderfaçade feinen Renaissance-Charakter erhalten zu haben scheint, griff man zu anderen Mitteln, um einige emporsteigende durchgehende Elemente zu bilden. Sei es, daß das Erdgeschofs keinerlei Reliefgliederung aufwies, oder aber daß hier ein anderer, nicht sehr erfahrener Architekt den Bau leitete, immerhin bediente sich letzterer hier ziemlich befremdender

Fig. 87.

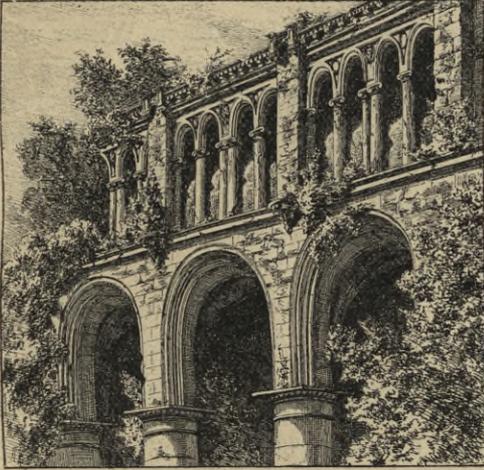
Loggien und Treppe des Hôtel Paterin zu Lyon<sup>796)</sup>.

<sup>798)</sup> Nach: RABUCHON, J. *Payages et Monuments du Poitou*. Paris 1883. Liefg. 107.

<sup>799)</sup> Nach einer Photographie von *Musement* in Paris.

Formen. Die zwei übereinander liegenden Nischen des Erdgeschosses und des I. Obergeschosses werden zu einem durchgehenden reichen Motiv von zwei zusammenhängenden Tabernakeln verbunden, die den

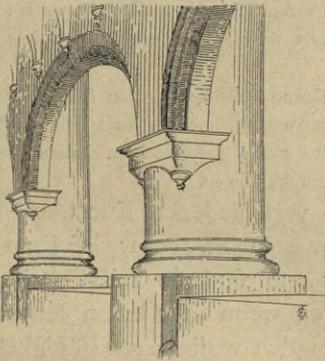
Fig. 88.



Von der Ruine der Abtei zu Valmont <sup>797</sup>).

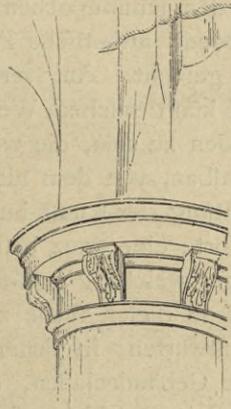
Gurt über dem Erdgeschofs einfach in ihrer ganzen Breite beseitigen. Sie hören dagegen unter dem durchgeführten Hauptgesims auf, und die schlanken fialenartigen Bekrönungen, welche die oberen Baldachine abschließen sollten, werden ohne näheren

Fig. 90.



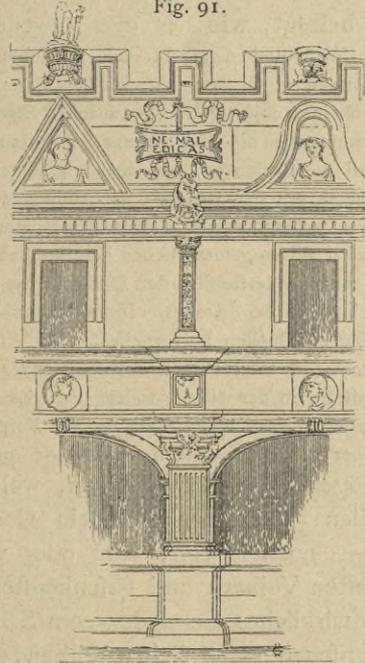
Säulen des Schlosses *Dampierre-sur-Boutonne* <sup>798</sup>).

Fig. 89.



Pfeiler aus *St.-Jean* zu Elbeuf.

Fig. 91.



Vom Hofen im Schloß *Usson* zu Echebrune <sup>799</sup>).

Zusammenhang mit diesen über dem Hauptgesims einfach auf letzteres aufgesetzt. Die schon südlichere Lage von Echebrune, in der Charente-Inférieure, mag es vielleicht mit sich gebracht haben, daß durch die stärkere Betonung der Gurt- und Kranzgesimse dieser ungeschickt gelöste Konflikt zwischen dem horizontalen Princip und dem verticalen entstanden ist.

## 8. Kapitel.

## Idealbau als Stilrichtung.

499.  
Definition  
der  
Richtung.

Je nach den Kunstepochen und Stilen hat man auf verschiedenen Wegen und durch verschiedene ästhetische Principien die jeweiligen architektonischen Ideale zu verwirklichen gefucht. Auf verschiedenen Wegen sind Werke von höchst idealem Charakter und künstlerischem Werth hervorgegangen, ohne deshalb durch diejenigen Mittel entstanden zu sein, die wir hier als die Stilrichtung des Idealbaues bezeichnen.

Der Idealbau, von dem hier in erster Reihe die Rede ist, darf also nicht mit einer Idealrichtung der Kunst im Allgemeinen verwechselt werden. Wir bezeichnen mit diesem Worte eine ganz bestimmte Auffassung der architektonischen Composition. Es ist diejenige, welche *Bartolommeo Ammanati* bewog, seine »*Città Ideale*«<sup>800)</sup> zu entwerfen und in dieser Weise zu bezeichnen. Diese *Città Ideale* besteht aus einer Reihe von Entwürfen, in denen er die beste Form einer ganz neuen Stadt und für sämtliche Gebäudeclassen, die in derselben vorkommen mochten, festzustellen suchte. Sie sind in der Voraussetzung angefertigt, daß keinerlei Terrainverhältnisse oder andere Ursachen den Architekten verhindern, den Gebäuden diejenige Form zu geben, die nach ihrer Natur denselben die denkbar vollkommenste Form verleihen kann. Und doch hat *Ammanati* in den Einzelentwürfen nicht einmal die Richtung so sehr befolgt, wie wir dies zuweilen bei anderen Italienern und Franzosen sehen.

500.  
Mittel.

Im Wesentlichen glaubt diese Stilrichtung ihrem Ziel zu nahen, wenn sie der Composition ihrer Werke Formen zu Grunde legt, wie den Kreis, das Quadrat und regelmäßige Figuren, die in sich schon den Begriff einer objectiven vollkommenen Eigenschaft enthalten und folglich auch zu erwecken vermögen.

Ebenso wie die Materie nur im Zustande der Reinheit die höchste Erscheinung in der Form, die KrySTALLISATION, annehmen kann, ebenso glaubten die Meister dieser Richtung, es müsse der höchste Grad der Schönheit mit der Reinheit der vollkommensten Formen in einem directen Zusammenhange stehen. Daher ihre Verbindung mit einigen der regelmäßigen geometrischen Figuren.

Außer diesen geometrischen Figuren giebt es auch in der Natur, in der Landschaft Elemente, Formen, Orte, welche unwiderstehlich den Eindruck des »Ideals eines höheren Seins« in unserem Innersten erwecken. Im Anschluß an den strengen Idealbau des XVI. Jahrhunderts werden wir einige Beispiele anführen, die aus solchen Quellen hervorgehen.

Nichts ist interessanter und spannender als *Pallissy's* eigene Schilderung von seinem Suchen nach einer Idealform in der Natur, welche ihm das Vorbild für seine uneinnehmbare Stadt liefern könnte, und wie er dasselbe endlich im Gehäuse der Purpurfchnecke (*Marx L.*) gefunden zu haben glaubte. Im Kapitel über die Städteanlagen werden wir auf seinen Plan zurückkommen.

501.  
Idealbau  
in der  
Religion  
begründet.

Mögen diese Bestrebungen, welche in sehr verschiedenen Epochen, Ländern und Stilen — in den Tempeln Cochinchinas wie in St. Peter in Rom wiederkehren — noch so roh, wild oder verkehrt sein, so sind sie selbst bei den vollkommensten Völkern und gefunkensten Menschen ein wenn auch kaum vernehmbares, so doch wirkliches Echo der vom Schöpfer ursprünglich verliehenen Fähigkeiten, die dem Menschen ermöglichen sollten, die ihm von Gott verliehene Mission und Bestimmung zu erfüllen, nach der Vollkommenheit zu ringen.

Demnach ist es selbstverständlich, daß der Idealbau und seine Quelle im engsten Zusammenhang mit der Religion steht, ja in ihr begründet ist. Keine Religion aber rechtfertigt ihn so sehr in allen Theilen wie das Christenthum, das als Ziel die »objective« Vollkommenheit und nicht diejenige der menschlichen Einbildungen setzt.

<sup>800)</sup> Sie besteht in einem Bande Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Dieses Exemplar ist jedoch ein Duplicat. Wir sahen 1882 bei einem Antiquar in Florenz ein Exemplar älter war.

Die Thatsache, das diese Richtung in gewissen Phasen zu akademischer Correctheit und Leblofigkeit einschläft, ist kein Grund, um am Princip und am Werth der Idealströmung zu zweifeln.

Es ist auch nicht zu leugnen, das diese ideale Auffassung in architektonische Phantasterei und Träumerei und in eine Vernachlässigung der billigen Bedürfnisse des realen Lebens, sowie der praktischen Aufgaben des täglichen Daseins ausarten kann.

Eine Vernachlässigung dagegen der idealen Richtung hat zur Folge, das die großen Aufgaben der Baukunst oft der idealen Auffassung entbehren und sie blofs als große oder reiche Nutzbauten erscheinen. Ihnen fehlt der Schein, in einer über der Prosa des täglichen Bedürfnisses erhabenen Höhe entsprungen zu sein, wo jene ideale Vollkommenheit herrscht, die allein den Charakter wahrer Monumentalität verleiht. Diese ideale Auffassung wird stets die Seele der monumentalen Aufgaben bleiben.

### a) Idealbau der Renaissance im Gegensatz zum gothischen Ideal.

Nicht alle Völker und alle Culturepochen haben in gleichem Mafse das Verändnifs für die Richtung des objectiven Idealbaues gehabt. Der gothische Kathedralenstil ist die höchste denkbare Entwicklung des subjectiven Ideals und hat doch den Idealbau so gut wie nicht gekannt.

Der Idealbau beruht auf der Ueberzeugung der Völker mit klassischer Kunstmiffion, das es eine Ideal-Architektur giebt, die als Kunst total unabhängig ist von den, so zu sagen, profaischen, gemeinen Anwendungen auf die menschlichen Bedürfnisse. So weit es möglich ist, eine Vorahnung von dieser Ideal-Architektur zu erlangen, kann man sagen, das sie in der Harmonie vollkommen schöner Räume und Formen besteht, in der logischen, organischen Entwicklung dieser Räume und ihrer geometrischen und ästhetischen Beziehungen zu einander; ferner in der Durchbildung ihrer Formen auf Grund ihres ästhetischen Inhaltes, ganz wie die Musik die Kunst der Töne ist und eine Reihe von Schöpfungen hervorbringen kann, die unabhängig von jedem anderen Gedanken eine eigene Schönheit besitzen.

Im Glauben an die Wirklichkeit einer solchen Ideal-Architektur sucht man die Aufgaben des praktischen Lebens in einer Weise aufzufassen, welche die Verwirklichung einer solchen Ideallösung theilweise gestattet oder möglichst nahe rückt.

Die klassische, antike und italienische Kunst steht im Dienste der Vollkommenheit. Die nordische denkt mehr an ihre eigenen subjectiven Empfindungen, an Comfort und an das Sichgehenlassen der Gemüthlichkeit.

Die Richtung des Idealbaues ist nicht nur die Leuchte aller klassischen Kunstphasen, sondern der Grundpfeiler aller Kunst, ihr Adelsbrief und ihre Ehrenkrone. Er ist *la raison d'être de l'art même*<sup>801</sup>). Er ist die Quelle aller Herrlichkeiten der italienischen Renaissance und seit vier Jahrhunderten das Ideal der französischen Architektur in ihrer Hauptströmung, so wie heute noch dasjenige der *Académie des Beaux-Arts* und der unter ihrer Oberleitung stehenden *École des Beaux-Arts*.

Dieser Glaube rief jene *Trattati* hervor, die *Alberti*, *Francesco di Giorgio*, *Bramante*, *Leonardo da Vinci* geschrieben oder begonnen hatten. Er brachte Werke hervor, wie die *Divina Proportione* des *Fra Luca Paccioli*, und leitete *Philibert de l'Orme*, als er seinen II. Band der Architektur auf Grund gewisser in der Bibel enthaltener Elemente zu schreiben begann.

Selbst im Mittelalter, wo regelmäfsige Schlösser eine seltene Ausnahme waren, findet man einige Beispiele, die als Ideal-Schlösser bezeichnet werden dürfen.

Die Schlofsanlage des *Vieil Harcourt* zu Lillebonne bei Havre aus romanischer Zeit zeigt eine ganz regelmäfsige, fymmetrische Form. Die Umwallung ist kreis-

502.  
Gefahren  
dieser  
Richtung.

503.  
Objective  
und  
subjective  
Ideale.

504.  
Erläuternde  
Beispiele:  
Mittelalterliche  
Vorbilder.

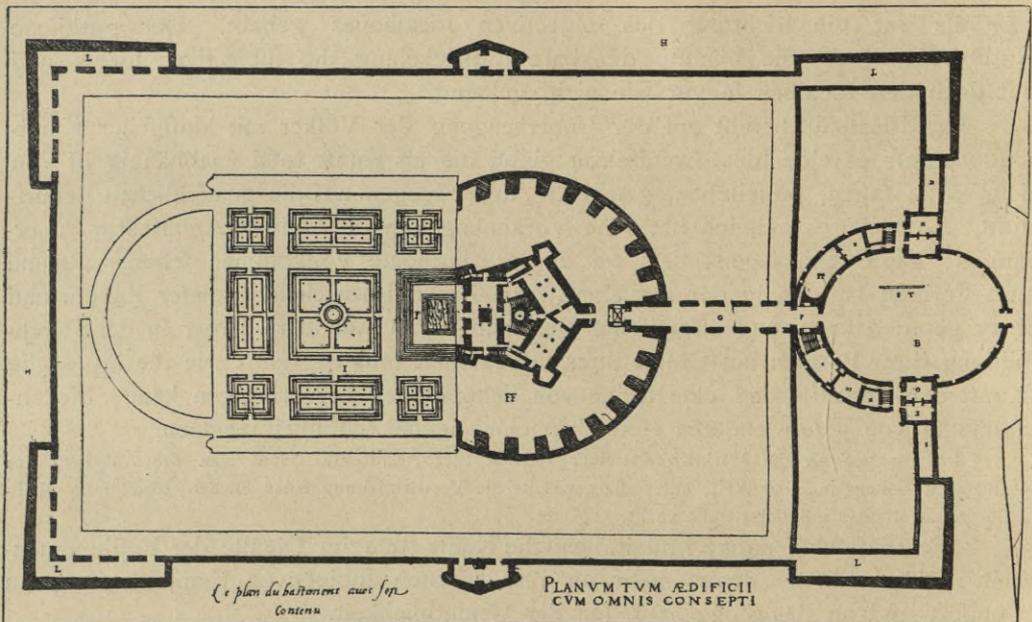
<sup>801</sup>) Diese Auffassung ist verwandt mit der modernen Richtung, deren Motto *l'art pour l'art* ist, unter welchem reine Seelen den Accorden himmlischer Harmonien nachstreben, andere aber eine Berechtigung suchen, in gewissenlofter Weise die Neigungen des Menschen zu reizen und ihrer eigenen sündigen Phantasie die Zügel schiefsen zu lassen.

förmig, mit Rundthürmen bewehrt. An den beiden Enden des einen Durchmessers befinden sich Thore, von zwei Rundthürmen flankirt; an dem einen Ende des anderen, winkelrecht zu jenem stehenden, befindet sich das eigentliche Schloß mit feinem besonderen Graben, am gegenüber liegenden Ende dieses Durchmessers ein größerer Thurmbau <sup>802</sup>).

Das laut *Berteaux* von einem französischen Architekten, *Philippe Chinard*, für Kaiser *Friedrich II.* erbaute berühmte Schloß *Castel del Monte*, als regelmäßiges Achteck mit Eckthürmen, ist ein Idealbau <sup>803</sup>).

Die Gesamtanlage des großen königlichen Schlosses zu Vincennes bei Paris kann als eine im Geiste des Idealbaues erfundene Composition gelten <sup>804</sup>). Es wurde begonnen von *Carl Graf von Valois*, Bruder von *Philippe le Bel*, und von *Carl V.* vollendet. Die Umwallung bildet ein vollkommen regelmäßiges Rechteck, nicht ganz doppelt so lang als breit. Jeder der vier Eckthürme und die Thorthürme in der Mitte von drei Fronten bilden, so zu sagen, einen selbständigen Donjon. An der einen Langfront wird die

Fig. 92.

Ehemaliges Schloß Maune (Maunles <sup>805</sup>).

Courtine zwischen Thor- und Eckthürmen nochmals mittelst eines Thurms in der Mitte bestrichen. Auf der anderen Langseite hingegen erhebt sich in der Mitte der eigentliche Donjon. Dieser bildet wiederum einen Idealbau unabhängig für sich. In der Mitte eines quadratischen Grabens, der die Umwallung des Schlosses unterbricht und ebenso weit nach außen wie nach innen vorspringt, ist die quadratische Umwallung des Donjons mit runden, erkerartigen Eckthürmchen aufgebaut. In der Mitte des Hofes ganz frei stehend erhebt sich der eigentliche Donjon-Thurm, alle anderen Thürme überragend, ebenfalls quadratisch mit runden Eckthürmen.

Das Schloß Vuflens aus dem XIV. Jahrhundert, in der französischen Schweiz, ist ein Idealbau, allerdings unter italienischem Einflusse.

Unter den ausgeführten Schlössern der französischen Renaissance giebt es mehrere, deren Grundrißbildung der Gesamtanlage klar zeigt, daß die Erbauer zum Theile wenigstens von der Geistesrichtung des Idealbaues befeelt waren.

<sup>802</sup>) Eine Abbildung befindet sich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, in der *Topographie de France*, Band »Hâvre«, Va. 395.

<sup>803</sup>) In Indien giebt es ein wundervolles, ganz regelmäßiges Schloß von ähnlicher Form.

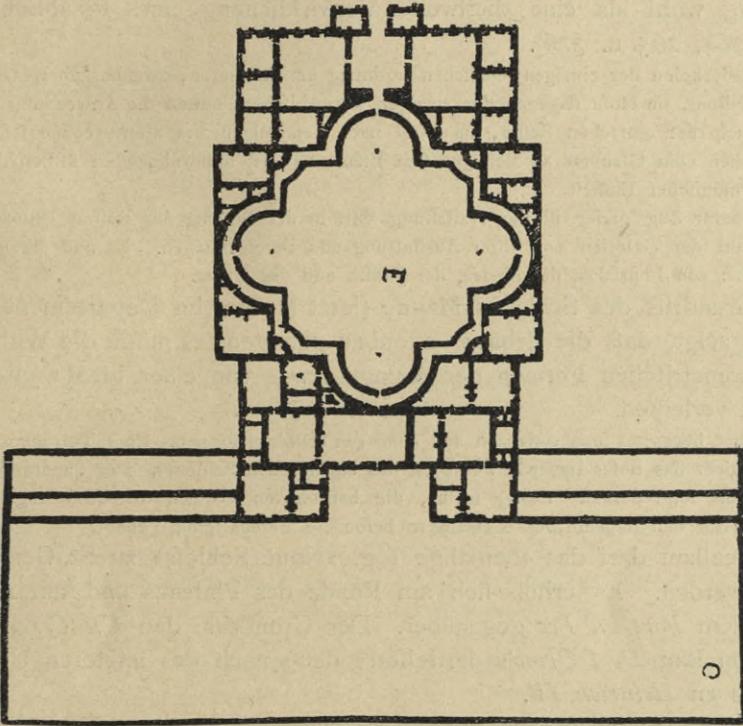
<sup>804</sup>) Abgebildet in: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bastiments etc.* Paris 1576, Bd. I.

<sup>805</sup>) Fac.-Repr. nach ebendaf., Bd. I.

In erster Reihe dürfte vielleicht *Ancy-le-Franc*, von *Primaticcio* erbaut (siehe Art. 167, S. 162), zu nennen sein.

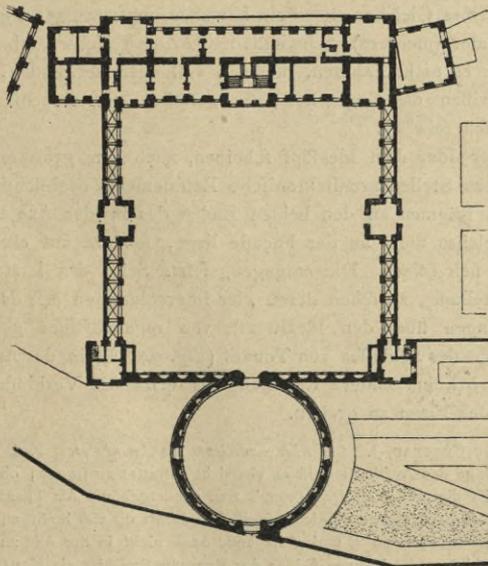
505.  
Ancy-le-Franc.

Fig. 93.



*Ph. de l'Orme's* ehemaliges »Neues Schloß« zu St.-Germain-en-Laye<sup>800</sup>).

Fig. 94.



Schloß Touars<sup>809</sup>).

Die quadratische Anlage mit ihren vier quadratischen, an den Ecken vortretenden Pavillons, inmitten der Wassergräben, über welche vier steinerne Brücken nach den Thüren in den Mitten der vier Seiten führten, mit der 24 Fuß breiten, erhöhten Terrasse, welche nach außen die Gräben umfasste und von den Gärten trennte, mag wohl als eine theilweise Verwirklichung eines Ideal-Schloffes gelten (siehe Fig. 264, 265 u. 326).

Das Wiederholen der einzigen dorischen Ordnung am Aeußeren, zweimal übereinander und dreimal in den Pavillons, im Hofe dagegen der einzigen korinthischen; außen die Anwendung der Ordnungen nach dem Princip der einfachen Reihe, im Hofe nach demjenigen des alternirenden Rhythmus — dies Alles sind Zeichen vom Glauben an den gewissen Elementen fest inwohnenden ästhetischen Werth und den Werth harmonischer Einheit.

Ein fernerer Zug dieser idealen Auffassung darf in der Bildung der Räume gesucht werden, und zwar in der Zahl der Galerien und ihrer Ausstattung und Bezeichnungen. Es sind deren nicht weniger als vier genannt: von Pharfalus, der Medea, der Judith und der Opfer.

Der Grundriß des Schloffes Maune (jetzt Mosne, im Departement der Yonne), Fig. 92<sup>805</sup>), zeigt, daß die Erbauer offenbar glaubten, es müsse die Wahl von regelmässigen geometrischen Formen der Anlage etwas von einer ideal-mysteriösen Vollkommenheit verleihen.

Im Vorhof begegnet man convexen und concaven Halbkreisformen. Eine Terrassen-Mauer im Dreiviertelkreis umgiebt das tiefer liegende Pentagon des eigentlichen Schloffes. Der quadratische Garten mit Halbkreisabfluß folgt darauf. *Choisy* meint, die bastionirten Formen der Umfassungsmauern und des Schloffes hätten für den hugenottischen Bauherrn besondere Berechtigung gehabt.

Als Idealbau darf das ehemalige sog. »Neue Schloß« zu St.-Germain-en-Laye bezeichnet werden. Es erhob sich am Rande des Plateaus und am Abhang nach der Seine, dem *Port du Pec* gegenüber. Der Grundriß, den *Du Cerceau* mittheilt, kann nur den Bau *De l'Orme's* darstellen; denn nach des letzteren Ungnade blieb er liegen bis zu *Heinrich IV.*

Bei dieser Anlage ist, wie Fig. 93<sup>806</sup>) zeigt, besonderes Gewicht auf die Anwendung von geometrischen Idealfiguren gelegt.

Aus *De l'Orme's* eigenem *Mémoire* (S. 55) sieht man, daß dieser Bau eine der Veranlassungen wurde, die zu seiner Ungnade führten. Er sagt: »Hätten sie (seine Feinde) in St.-Germain Geduld gehabt, bis ich das neue Gebäude vollendet hatte, welches ich bei den Logen der Thiere begonnen habe, so bin ich überzeugt, daß man weder seines Gleichen, noch ein bewunderungswürdigeres gefunden hätte, sowohl wegen der Portiken, Vestibule, Theater (mehrere), Schwitzbäder (*Étuves*), Schwimmbassins (*Baignières*), als wegen der Wohnung. Aber da sie es nicht kannten, noch zu vollenden verstanden, sagten sie sofort, es taue nichts. Die Verständigen wissen das Gegentheil; sie gestehen ein, daß die Capelle des Parks, die ich neu gebaut habe, sehr hübsch sei«<sup>807</sup>).

Außer diesem Theater oder dem Idealhof scheinen, nach dem größeren Grundriß bei *Du Cerceau* zu urtheilen, noch an anderen Stellen architektonische Raffinements beabsichtigt worden zu sein.

In den quadratischen Räumen an den beiden Enden des in der Axe liegenden Hauptsalles<sup>808</sup>) ist ein gekuppeltes Fenster, welches nicht an der Fassade liegt, sondern auf einen eintretenden kleinen Hof oder gärtchenartigen Raum sich öffnet. Die entgegengesetzte Seite des letzteren hat in der Flucht der Fassade eine kleine Säulenstellung, zwischen deren vier Intercolumnien erst der Blick in das Freie gelangt.

Verwandte Anschauungen über den Idealwerth von regelmässigen geometrischen Formen erkennt man gleichfalls in der Anlage des Schloffes von Touars (Fig. 94<sup>809</sup>), in der Anordnung eines kreisförmigen Vorhofes an einer Stelle, wo keine andere Rückficht als etwa die Verbindung zweier nicht paralleler Richtungen nöthigte, zu dieser Form zu greifen.

<sup>806</sup>) Facf.-Repr. nach: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bâtimens etc.* Paris 1576. Bd. I.

<sup>807</sup>) Gegenüber dieser Klage des Architekten ist es vielleicht gestattet zu fragen, ob der Grundriß, den *Du Cerceau* giebt, und noch mehr der Aufriß die Absichten *De l'Orme's* treu wiedergeben. Als Theater wird bei ersterem der Hof angegeben. Wenn *De l'Orme* von mehreren Theatern spricht, so dürften damit die vier halbrunden Theile des Hofes gemeint sein.

<sup>808</sup>) In Fig. 93 scheint dieser zwischen E und C liegende Saal nicht in der Axe zu sein, weil die vier Stufen, die nach rechts einen erhöhten Theil bilden, durch einen Fehler der Reproduction hier als Mauer dargestellt sind.

<sup>809</sup>) Facf.-Repr. nach: *Oeuvre de Jean Marot* (siehe Art. 427, S. 315).

506.  
Schloß  
Maune.

507.  
Neues Schloß  
zu  
St.-Germain.

508.  
Schloß  
Touars.

## b) Idealbau im XVI. Jahrhundert.

## 1) Eigentlicher Idealbau.

Mit der Renaissance sind die in Italien ausgebildeten französischen Architekten befreit, auch die Grundsätze des italienischen Idealbaues zu verbreiten. Bei ihrer verschiedenen Geistesanlage und Empfindungsweise war dies jedoch für sie nur noch ein ästhetisches Ideal, welches für ihre religiöse Empfindung vielleicht wenig oder oft keine Bedeutung mehr hat.

Dieser Glaube an die absolute Macht der wahren Principien ist es, der den Heroen der Renaissance Aeusserungen von einer Zuversicht eingab, wie wir sie z. B. bei *Palissy* sehen. Trotzdem er uns von der einen Seite etwas naiv erscheinen könnte, und trotzdem etwas Uebertriebenes daran sein mag, ist er eine Ehre für jene Heroen. Er allein erklärt jene ideale Macht, welche das XVI. Jahrhundert, die Früh-Renaissance und die erste Phase der Hoch-Renaissance so hoch über Alles stellt, was seitdem erschienen ist. Dieselbe Ueberzeugung hat das, was sowohl zur Zeit *Ludwig XIV.* als *Napoleon I.* groß ist, hervor gebracht.

Die Begeisterung, die wir bei *Rabelais* oder *Palissy*, bei *De l'Orme* oder *Du Cerceau* finden, rührt ferner daher, daß man glaubte, nun endlich die endgültige Wahrheit gefunden zu haben, und daß diese nun immer lebendig bei den Menschen bleiben und die Welt erneuern werde!

Dem Marschall von *Montmorency* schreibt *Palissy*: »Da Sie ein mächtiger und großmüthiger Herr sind und von gutem Urtheile, habe ich gut gefunden, für Sie die Anlage eines Gartens zu entwerfen, so schön, als je auf der Welt es einen gab, ausgenommen jenen des irdischen Paradieses«<sup>810</sup>. Ferner schreibt er: »In diesem Buche ist der Entwurf und die Anordnung einer Festung (*Ville fortereffe*) enthalten, von solcher Art, daß man bisher noch nie von etwas Aehnlichem hat reden hören«<sup>811</sup>.

Diese Idealrichtung der Renaissance und der Glaube an eine »objective« Vollkommenheit war keineswegs auf das Gebiet der Kunst beschränkt. Der große Rechtsgelehrte *Cujas* aus Toulouze hatte ein sociales Ideal. Auf dem Gebiete des öffentlichen Unterrichtes finden wir sie in der Gründung des *Collège de France*. Um 1530 bewog *Guillaume Budé* Franz I. und erhielt von ihm den Auftrag, dasselbe für 600 Schüler als Seminar des neuen Frankreichs zu gründen. Der Palaß sollte sich an der Stelle der *Tour de Nesle* da erheben, wo jetzt das *Institut de France* steht, und mit einem Einkommen von 50000 *Écus* ausgestattet sein. *Rabelais'* Abtei *Thélème* ist der Ausdruck seines Glaubens an eine Idealerziehung mit geistiger und körperlicher Cultur für die obersten Classen der damals erwachenden Gesellschaft.

Der mächtige Idealdrang, aus welchem *Rabelais'* *Thélème* hervorging, ist keineswegs eine vereinzelte Erscheinung<sup>812</sup>. *Thélème*, meint *Martin*, sei das Gegentheil von Protestantismus, welcher die durch den Sündenfall gänzlich verdorbene Menschheit annimmt, sowie ihre Ohnmacht für das Gute. Dies hinderte jedoch gerade einen der größten Geister Frankreichs, den Hugenotten *Palissy*, nicht (siehe S. 193, unter *α*), einige Ideal-Schöpfungen hervorzubringen, die der Abtei *Rabelais'* ebenbürtig an der Seite stehen und von denen zwei gerade vom »biblischen und christlichen Geiste« im protestantischen Sinne ganz durchdrungen sind. Dies sind die *Ville Fortereffe*, das Ideal einer uneinnehmbaren Stadt, und sein *Jardin délectable*. Auf beide wird in Folgendem zurückzukommen sein. Von einer dritten Ideal-Composition desselben sei noch Folgendes hier gesagt.

In der Nähe seines »*Jardin délectable*« beabsichtigte *Palissy* einen Palaß oder ein Amphitheater als Zufluchtsstätte, um die verbannten Christen in Zeiten der Verfolgung aufzunehmen, »welcher eine heilige

509.  
Großartigkeit  
der Projecte.

510.  
Idealbau  
bei  
*Palissy*.

<sup>810</sup>) Siehe: PALISSY. *La Recepte véritable*, . . . Paris 1563. In *Oeuvres complètes*, Ausgabe von 1880, S. 12.

<sup>811</sup>) Siehe ebendaf., S. 12.

<sup>812</sup>) Neben dem Naturalismus *Rabelais'* hatte die Renaissance in *Guillaume Postel* einen genialen Träumer mit mystischem Idealismus in seinem großen Werke »*L'Unité dans le monde*«. Er glaubte an die Nothwendigkeit auch eines »weiblichen Messias«, der Mutter der Welt, der neuen Eva, consubstantiell mit Christus. — Er zog aus, sie zu suchen und glaubte sie in Venedig in der »Mutter *Jeanne*« gefunden zu haben. Der König von Frankreich, zur christlichen Monarchie gelangt, sollte die »*Concordia* der Welt« verwirklichen, und das Menschengeschlecht sollte die »Mutter Sprache« als Instrument dieser *Concordie* wieder finden. — *Postel* zog nach Syrien, die zerstreuten Elemente derselben zu suchen. Er war eine Art *Pico della Mirandola*, auf schwindeligen Höhen verirrt. (Siehe: MARTIN, a. a. O., Bd. VIII, S. 213 [aus *Dictionnaire de Chauffepié*]).

Freude und eine ehrbare Beschäftigung des Körpers und Geistes« wäre. Später sagt er, er habe feinen Garten errichten wollen, um sich feiner als Zufluchtsstätte (*Cité de Refuge*) zu bedienen und sich dahin in schlechten und gefährvollen Zeiten zurück zu ziehen. Am Schluffe feines Werkes äußert er sich abermals, dafs, falls fein zweites Buch (damit ist wohl *La ville forteresse* gemeint) den Beifall der Sachkundigen empfangt, er in einem dritten Buche den Palaft und die Zufluchtsplattform (*Palais et plateforme de refuge*) behandeln werde. Leider hat er dies nicht gethan<sup>813</sup>).

511.  
Rabelais'  
Abtei  
Thélème.

Bei *Rabelais*, sagt *Henri Martin*, findet man den »Ideal-Schüler«. Er foll alle Wiffenfchaften haben, alle *Lettres*, ferner alle freien Künfte und Handwerke, Gymnastik des Geiftes und des Körpers treiben.

Die Erziehung foll das Menschengeschlecht regeneriren, und den neuen Menschen setzt er in feine »*Abbaye de Thélème*«<sup>814</sup>), den Tempel des Willens oder der Freiheit. »Mache das, was du willst«, ist das Motto, im Gegensatz zur mönchifchen Abdankung des Willens.

Die architektonifche Ideal-Composition *Rabelais'* für feine Abtei Thélème wird vielfach und mit Recht als ein wichtiges Element für die Kenntnifs des Geiftes der franzöfifchen Renaissance angefehen, und mehrere Architekten haben verfucht, nach der Beschreibung eine graphifche Restauration von Thélème zu geben. In Fig. 95<sup>815</sup>) geben wir *Questel's* Verfuch wieder.

Die Wahl der Formen und die Disposition entspricht der Beschreibung *Rabelais'*. Fraglich ist vielleicht, ob *Rabelais*, der in Rom ein Werk über die Alterthümer begonnen hatte, nicht an Formen dachte, die fich mehr denjenigen der Hoch-Renaissance näherten, oder denjenigen *Ph. de l'Orme's*, den er vermuthlich kannte<sup>816</sup>). Fraglich ist vielleicht auch die Form und das Vorpringen der zwei Reittreppen, endlich die Beziehung zur Loire, die in einiger Entfernung nördlich vorbeiflofs<sup>817</sup>). Keine Umfassungsmauern follten fein Kloster von der Welt abschließen. Es bildet ein Sechseck mit Rundthürmen von 60 Schritt Durchmesser an den Ecken und 312 Schritt Entfernung voneinander. Drei Seiten waren für die Damenwohnungen eingerichtet, die anderen für die Wohnungen der Herren. Das Gebäude hatte, die Keller inbegriffen, 6 Gefchoffe, grofse Wendeltreppen in der Mitte jedes Flügels und zwei monumentale Reittreppen für 6 Lanzenreiter in der Front. In dem einen Flügel waren die Bibliotheken, je in einem Gefchofs die griechifche, lateinifche, hebräifche, franzöfifche und toscanifche. Auferhalb des Gebäudes, gegenüber dem Flügel der Damen, gab es die Zwinger (*Lices*), Hippodrom, Theater und Schwimmbassins, die Ballspiele, die Schiefsplätze. In anderen Richtungen waren die *Offices*, Stallungen, die *Fauconnerie* und die *Vénerie*, die Obftgärten, das Labyrinth und der Park vertheilt.

Das Innere enthielt 9332 Zimmer, jedes mit einer *Arrière-chambre*, *Cabinet*, *Garderobe* und Capelle mit Ausgang auf einen grofsen Saal.

512.  
Idealfchlöffler  
Du Cerceau's.

Diefer Drang, ideale Löfungen für Aufgaben zu fuchen, fcheint fich auf die verfchiedenen Gebiete der Baukunft erstreckt zu haben und bildet eine der intereffantesten Seiten des damaligen Zeitgeiftes.

<sup>813</sup>) Siehe: PALISSY, B. *Oeuvres complètes*. Paris 1880. S. 22, 106 u. 155. — Es ist nicht ausgeschlossen, dafs die Ideal-Compositionen *Palissy's* durch diejenige *Rabelais'* angeregt wurden. In dem langen Gedicht über dem Hauptthor von Thélème findet man in fast gleichen Worten den Gedanken einer Zufluchtsstätte gegen religiöse Verfolgungen ausgesprochen:

»Ci entrez, vous, qui le saint Evangile  
»En sens agile annoncez, quoi qu'on gronde,  
»Céans auez un refuge et bastille  
»Contre l'hostile erreur, qui tant pastille  
»Par son fauxx style empoisonner le monde.

*Palissy's* Worte find: »Un palais, ou amphithéâtre de refuge pour recevoir les Chrestiens exiles en temps de persécution« oder auch: »Une cité de refuge, palais et plateforme de refuge«.

<sup>814</sup>) Von *Θέλημα*, Willen. — Siehe: MARTIN, a. a. O., Bd. XII, S. 210.

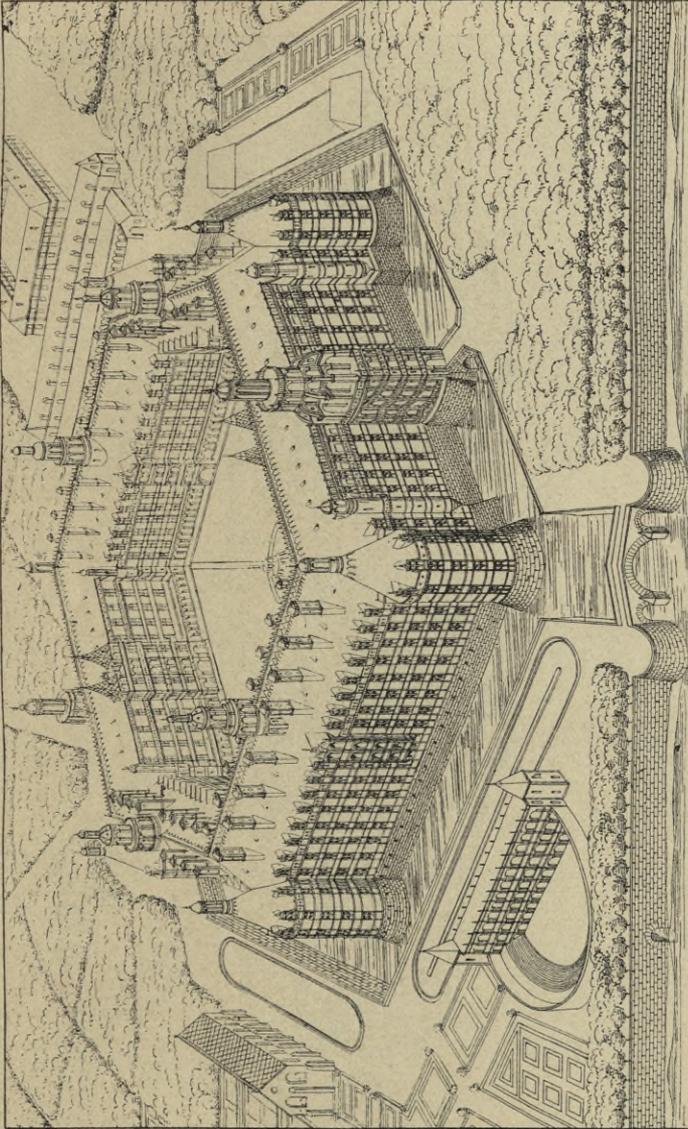
<sup>815</sup>) Facf.-Repr. nach: LENORMANT, CH. *Rabelais et l'Architecture de la Renaissance, avec 2 planches de Ch. Questel*. Paris 1840.

<sup>816</sup>) Dreimal in feinem Leben, wie *Destailleur* bemerkt, traf es fich, dafs *Rabelais* und *Ph. de l'Orme* gleichzeitig im selben Orte wohnten. Zuerst in Rom 1534, als *Rabelais* feine »*Topographia antiquae Romae*« vorbereitete mit *Monseigneur du Bellay*, für den *De l'Orme* das Schlofs St.-Maur baute, wo dann *Rabelais* bis 1550 Kanoniker war; endlich in Meudon, wo *Rabelais* Pfarrer wurde und um 1553 *De l'Orme* das Schlofs für den Cardinal *Carl von Lothringen* zu bauen begann.

<sup>817</sup>) *Découlait sur l'aspect de Septentrion*. *Questel* hat den Thurm »*Arctrice*« gegen die Loire gerichtet. Vielleicht wäre es richtiger, die Seite zwischen den Thürmen »*Arctrice*« und »*Calaer*« parallel mit dem Strom zu legen.

Im Sinne dieser Richtung entwarf *Du Cerceau* eine Reihe von Ideal-Schlössern<sup>818</sup>). Eines derselben, im Geiste von Chambord und Thélème componirt, umgiebt einen aus vier Halbkreisen gebildeten Hof, an dessen Ecken vier schlanke, der *Trajans-Säule* ähnliche Thürme, von Obelisken bekrönt, sich erheben. Außen ist es ebenfalls von gleicher Form, mit Rundpavillons in den vier einpringenden Ecken und

Fig. 95.

Rabelais' »Abbaye de Thélème« nach *Questel's* Restaurationsverfuch<sup>819</sup>).

Doppelpavillons an den Scheiteln der Halbkreise, auf welche die vier Brücken münden. Statt der Dächer ist eine einzige mächtige Terrasse angeordnet, auf welche loggienartig je das oberste Gefchofs der acht Pavillons mündet.

Wir haben als Ideal-Schloß folgende Composition *Du Cerceau's* bezeichnet, welche ebenso gut oder besser als Ideal-Brunnen, Ideal-Loggia oder Ideal-Infel hätte bezeichnet werden können<sup>819</sup>). Gerade

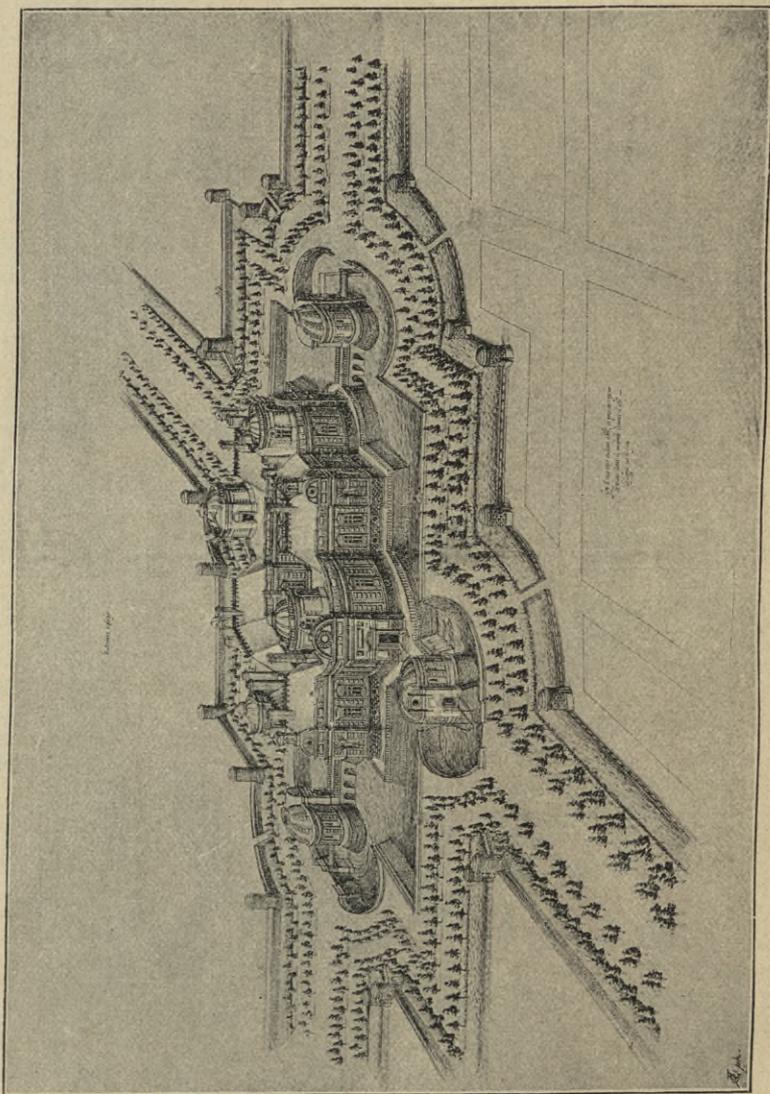
<sup>818</sup>) Namentlich in einem der Bände auf dem Kupferstich-Cabinet in Paris. (Siehe den *Recueil N.* meiner Arbeit über *Les Du Cerceau*.)

<sup>819</sup>) Beide abgebildet in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 65.

diese nicht genau definirte Bestimmung läßt klarer erkennen, daß er auf den objectiven Werth der Formen und ihre harmonische Verbindung hier das künstlerische Interesse seiner Composition concentrirt hatte.

Um einen vierfach abgestuften, als Tempietto endigenden, runden, von Arcaden gegliederten Brunnen ist eine erste runde Bogenhalle angeordnet, um welche in angemessener Entfernung eine zweite führt, welche diese mittlere Insel umschließt. In ihren vier Axen befinden sich Pavillons mit Fallbrücken. Jen-

Fig. 96.



Entwurf *Du Cerceau's* für ein Luftschloß, von ihm als »*Baßtiment à plaisir*« bezeichnet 1820.

feits dieser erhebt sich auf einem Damme ein dritter runder Portikus mit vier ähnlichen Pavillons; Fallbrücken führen über den breiten äußersten Graben.

In Fig. 96 u. 97 haben wir zwei solche Ideal-Schlösser *Du Cerceau's* abgebildet. Die Originale sind in großem Maßstab sorgfältig auf Pergament gezeichnet und befinden sich unter den Originalzeichnungen für »*Les Plus Excellents Baßtiments de France*« im British-Museum zu London. Sie dürften zwischen 1560 und 1575 entstanden sein, und ihr Stil bietet im Einzelnen manche Analogie mit den Entwürfen desselben Meisters für die Schlösser zu Verneuil-sur-Oise und zu Charleval.

Auf Fig. 96<sup>820</sup>) steht: »Ici et aux trois autres costez se pourront faire de toutes sortes de jardins comme il est designé sur le plan.« Auf Fig. 97<sup>821</sup>) ist zu lesen: »Es quatre angles du lieu se pourront faire quatre grandz jardins outre les quatre enclos dans les galleries.«

In Art. 515 werden wir auf ein anderes Ideal-Schloß *Du Cerceau's* zurückkommen.

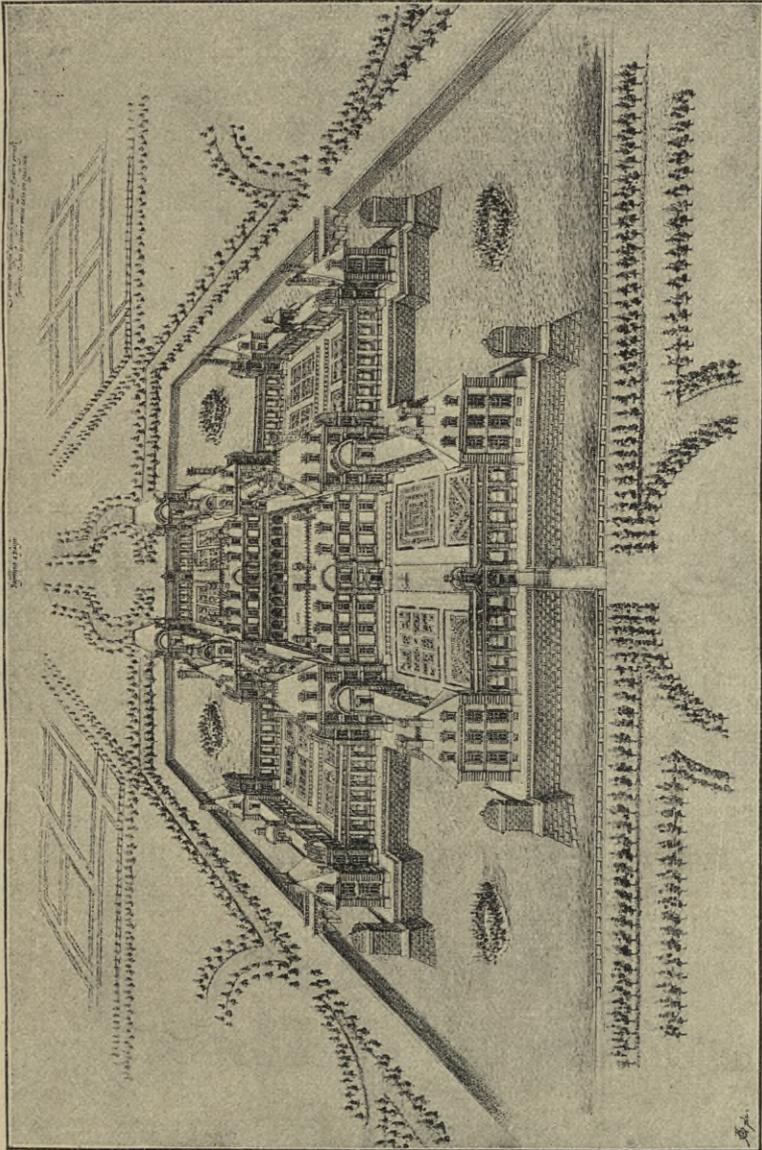


Fig. 97.

Entwurf *Du Cerceau's* für ein anderes Luftschloß von gleicher Bezeichnung<sup>821</sup>).

Auch unter den Entwürfen, welche *De l'Orme* für *Heinrich II.* und *Katharina* gemacht hatte, und die für die Ausführung bestimmt waren, aber nicht verwirklicht wurden, giebt es einige, die zu dieser Richtung gehören.

Als Idealbau kann das »*Dortoir et Cellules*« bezeichnet werden, welches *Heinrich II.* für die Nonnen von *Montmartre* nach dem Entwürfe von *De l'Orme* errichten wollte. Nach dem Grundriß und Durchchnitt, den *Philibert* abbildet, wäre es ein runder Kuppelbau gewesen, dessen Umfang durch zwei

513.  
Entwürfe  
*De l'Orme's.*

<sup>821</sup>) Facf.-Repr. nach der Original-Zeichnung *Du Cerceau's* im British Museum zu London. Bd. VIII, Bl. 118.

Stockwerke von Zellen übereinander gebildet war, die, nach innen auf zwei runde Säulengänge um einen großen, hofartigen, runden Mittelraum mündend, sich erhoben. Eine hohe, schlanke Kuppel nach dem System *De l'Orme's* mit großer Laterne bedeckte den ganzen Bau und gab »mehr Licht als am Pantheon in Rom«, wie *De l'Orme* schreibt<sup>822)</sup>.

Der Entwurf eines anderen Gebäudes von *De l'Orme*, in Gestalt eines gleichseitigen Dreieckes ebendasselbe, gehört auch in die Kategorie des Idealbaues.

## 2) Andere Quellen des Idealbaues.

Neben den bisher besprochenen Formen des Idealbaues, die auf dem ästhetischen Inhalt der vollkommensten, regelmässigen Figuren der Geometrie und auf dem geheimnisvollen Zauber der Harmonien, der Einklänge, der wirkungsvollen Gegenätze bei Compositionen mit solchen Formen beruhen, giebt es noch andere Quellen, aus denen ein Idealbau hervorgehen kann. Dies sind die Phantasie und die Sehnsucht<sup>823)</sup>, in Verbindung mit der Gestalt der Composition allein oder im Bunde mit der natürlichen Lage und Beschaffenheit des Bauplatzes.

Die Sorgen der »constructiven Richtung« bringen vielfach in Vergessenheit, das es im Grunde oft solche Mittel sind, die den Gebäuden ihre mächtigsten Wirkungen verleihen, diejenigen der Architektur selbst verdoppeln oder ihre Mängel in Vergessenheit bringen.

Eine großartige Auffassung der architektonischen Aufgabe, die aus den Schwierigkeiten der natürlichen Gestaltung des Baugeländes ein solches Bündnis zwischen Architektur und Situation geschaffen hat, erlaubt wohl den in Fig. 98<sup>824)</sup> abgebildeten Theil des Schlosses zu Fère-en-Tardenois als Idealbau zu bezeichnen. Das Ungewöhnliche, eine Galerie mit sorgfältiger Architektur so hoch emporgetragen zu sehen, um zwei auf verschiedenen Anhöhen gelegene Theile des Schlosses zu verbinden, verleiht der ganzen Anlage einen außergewöhnlichen idealen Charakter.

Aehnlich verhält es sich mit dem auf einer Brücke inmitten des sanft fließenden Wassers des Cher gelegenen Schlosse Chenonceaux oder mit dem von den ruhigen Fluthen des Indre bespülten Schlosse Azay-le-Rideau.

Ein anderes der Ideal-Schlösser *Du Cerceau's* ist ganz im Wasser erbaut gedacht und besteht aus drei getrennten Schlössern, durch zwei Brücken mit Bogenhallen verbunden, zu welchen man auf rechtwinkelig auf ihre Mitten führenden Dämmen gelangt. Die Gesammtgruppierung ist eine sehr monumentale<sup>825)</sup>. Der Ideal-Charakter beruht hier auf der Trennung der drei Schlossteile, auf den schöneren Verhältnissen eines jeden, ferner auf ihrer Verbindung durch Brücken und ihrer Lage in Mitten des Wassers.

Die Lage in Mitten großer Wälder ist es, die mächtig dazu beiträgt, Chambord etwas vom Charakter eines Zauberschlosses zu verleihen. Durch Verlegung eines Armes der Loire sollte es auch zu einem Wasserfchlosse umgewandelt werden (siehe Art. 122, S. 118).

## c) Idealbau im XVII. Jahrhundert.

Von der Natur und Höhe des Ideals hängt auch der Charakter, das Leben, die Seele des Stils, sowie die Stilrichtung überhaupt ab.

Das XV. und XVI. Jahrhundert, *Heinrich IV.*, *Ludwig XIV.* und *Napoleon I.*, hatten im Grunde dasselbe Ziel vor Augen, verfolgten es mit ähnlichen Mitteln; der lebendige Geist ihres Ideals war aber sehr verschieden.

Der Kultus der *Raison*, der bei den Franzosen, wenigstens zeitweise, zum Theile und auf gewissen Gebieten, eine so große Rolle spielt, scheint sie unempfänglich für einige Ideen und Gefühle der Italiener zu machen. Gerade weil der Hauptzug der

<sup>822)</sup> Siehe seine »*Nouvelles Inventiones*«, Ausgabe von 1620, S. 304—305.

<sup>823)</sup> Der ganze Kirchenstil der Gothik erhebt sich und ist auf der christlichen Sehnsucht der nordischen Völker aufgebaut und ist ihre idealste Verwirklichung in Stein.

<sup>824)</sup> Fac.-Repr. nach gefälligst mitgetheilten Original-Aufnahmen und Ergänzungen von Herrn Architekt *Boitte* zu Paris.

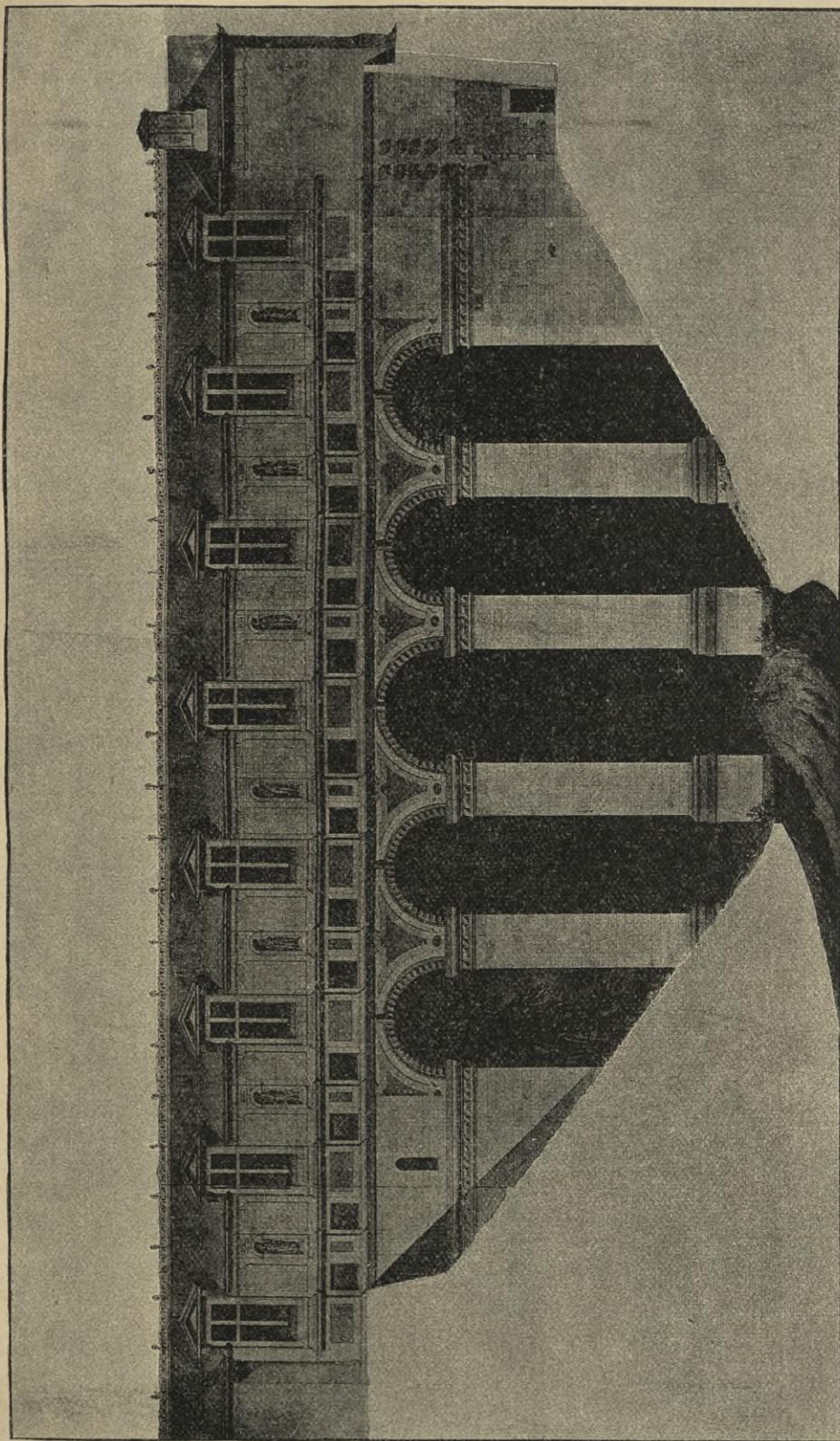
<sup>825)</sup> Abgebildet in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 115, S. 233.

514.  
Phantasie  
der  
Lage.

515.  
Schlösser  
auf  
Viaducten  
und  
Brücken.

516.  
Einfluß  
der  
Richtung  
des  
Ideals.

Fig. 98.



Schloß Fère-en-Tardenois, — *Jean Bullant's* Verbindungsgalerie mit dem alten Schloß <sup>824</sup>.

italienischen Kunst uns über die tägliche Prosa erhebt und der Reflex eines höheren, vollkommeneren Lebens ist, erfüllt sie die ihr anvertraute göttliche Mission. Sie soll stets mit der Religion in uns die Ueberzeugung von der höheren Bestimmung des Menschen wach halten und nähren und die Sehnsucht nach Gott stärken.

Von gewissen Theilen des Palastes zu Versailles sprechend, sagt *Choisy*: »*cette architecture qui semble n'être point faite pour des mortels, plaisait au roi*«.

Nach der italienischen Auffassung des Ideals der Kunst wäre dies nichts weniger als ein Fehler. Man könnte im Gegentheil der französischen Renaissance den Vorwurf machen, daß sie die ideale Mission der Kunst, ihre Poesie, zu wenig verstanden und sie zu sehr nur als einen Luxus oder eine Befriedigung materieller Bedürfnisse angesehen hat.

Streng symmetrische Grundrißbildung und Aufbau einer Composition, sobald man in ihren Formen fühlt, daß man in der Lage war, sich über die praktischen Bedürfnisse und Gewohnheiten des täglichen bürgerlichen Lebens zu erheben, wie dies z. B. in *Palladio's Villa La Rotonda* bei Vicenza der Fall war, verleiht der Schöpfung etwas Ungewöhnliches, welches mitwirkt, um den Charakter der Idealbestimmung hervor zu bringen.

Im Bunde mit den rein rechtwinkeligen Formen des Rechteckes und der Quadrate und mit einer Steigerung der Formen und der Concentration der Composition nach dem Mittelpunkte zu vermag diese Symmetrie einen Idealbau zu schaffen. Wenn sich so bedeutende Abmessungen hinzugesellen, wie dies in dem Schlosse der Fall war, das der Cardinal *Richelieu* durch *Lemercier* in Poitou errichten ließ, so erhält die Composition den Charakter eines idealen Königsbaues oder eines majestätischen Ideal-Schlosses. Es ist nicht zu leugnen, daß hier, wie Fig. 99<sup>826</sup>) zeigt, die einheitliche Kunst wahrer architektonischer Composition durch die Steigerung der Mittel diesem Schlosse eine Majestät verleiht, die dem großen Schlosse *Ludwig XIV.* in Versailles, an der Stadtseite, gerade aus Mangel dieser Eigenschaften fehlt.

In solchen Fällen ist es aber vor Allem wichtig, daß der Architekt es verstehe, durch die Gliederung und das Detail der großen Gefahr zu entgehen, kalt oder arm zu scheinen, oder in die kaum bessere, rohe, derbe Rücksichtslosigkeit und Inhaltslosigkeit des Barock-Details zu verfallen.

## 9. Kapitel.

### Princip der Alternirung und rhythmische Travée.

#### a) Bedeutung desselben.

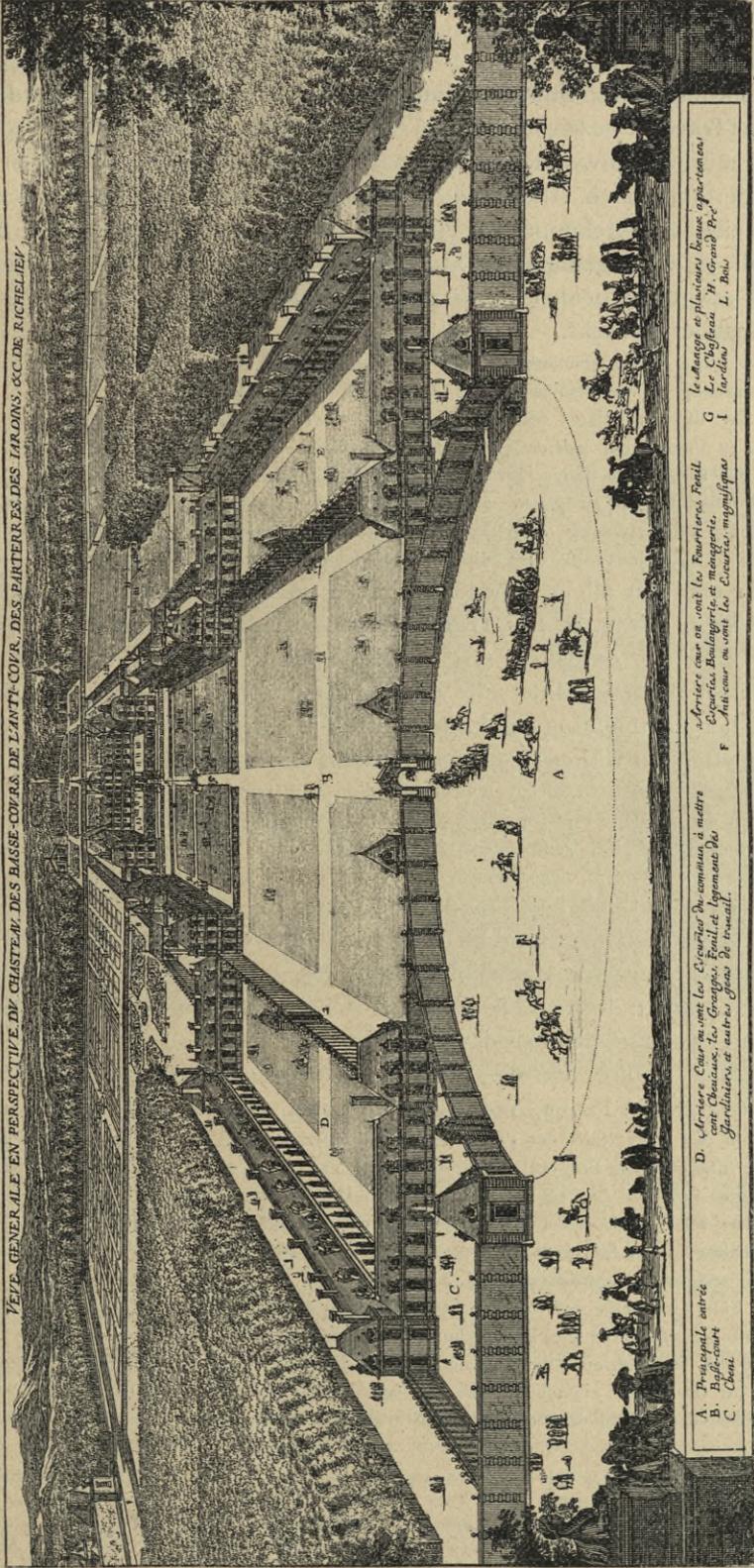
Das Princip der Alternirung ist eines der wichtigsten Mittel, die dem Architekten zur Verfügung stehen, um Leben in eine Composition zu bringen. Die »rhythmische Travée« ist eine Anwendung der Alternirung auf besondere Verhältnisse.

Wenn hier diese architektonische Anordnung und dieses Compositionsprincip besonders besprochen wird, so geschieht dies, weil, so weit uns bekannt ist, in Lehrbüchern wenigstens, derselben noch lange nicht die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde, die Wichtigkeit und das Wesen derselben, so wie die Dienste, die sie dem Architekten leisten kann, noch nicht klar genug in das Licht gestellt worden sind.

Irren wir nicht, so hat man die Beispiele dieser Axeneintheilung mehr wie schöne Einzelerrscheinungen oder im besten Falle als Eigenthümlichkeiten eines einzelnen Meisters, wie *Bramante*, und feines Geschmacks, angesehen, nicht aber als den Ausdruck wichtiger Principien, die fähig sind, dem Architekten

<sup>826</sup>) Facs.-Repr. nach: MAROT, J. *Le magnifique chateau de Richelieu*. (Ohne Ort und Datum.)

Fig. 99.



VEUE GENERALE EN PERSPECTIVE DU CHATEAU DES BASSES-COURS DE L'ANTI-COUR DES PARTIES DES JARDINS, &c. DE RICHELIEU

- A. Principale entrée
- B. Balcon
- C. Cour
- D. Arrière Cour au vent les Ecuries du comte, à mettre avec Chaises, les Granges, Étable et logement des Gardiens, et autres gens de service.
- E. Arrière Cour au vent les Fourrières, Faill
- F. Cour de Bouillottes et mangrois.
- G. Arrière Cour au vent les Ecuries magnifiques
- H. Grand Pré
- I. Jardin
- J. Le Jardin à plusieurs beaux appartemens
- K. Jardin
- L. Jardin

Les Architectes

Ehemaliges Schloß Richelieu zu Poitou 826).

die größten Dienste zu leisten, so oft seine Composition der Eigenschaften bedarf, die dem Princip der Alternirung innewohnen. Einige haben beinahe das Gefühl gehabt, man müsse *Bramante* entschuldigen, dasselbe an zwei Gebäuden, wie die Paläste der *Cancellaria* und *Giraud (Torlonia)*, angewandt zu haben.

Die Anordnung der Stützenstellung, die wir zum ersten Male mit dem Namen »rhythmische Travée« bezeichnet haben<sup>827</sup>), beruht auf einer Stellung von Stützen, die in regelmässiger Abwechslung schmale und breite Intervalle bilden, z. B. in der aufeinander folgenden Alternirung schmaler und breiter Intercolumnien.

Eine Reihe von gekuppelten Pilastrern oder Säulen bildet keine rhythmische Travéeen, weil je zwei gekuppelte Stützen nur zusammengesetzte Einheiten bilden. Das Intervall zwischen beiden ist so gut wie Null; nicht um feinetwillen sind die Stützen aneinander gerückt.

519.  
Ursprung  
des  
Princips.

*Bramante* war, streng genommen, nicht der Erfinder des Motivs. Im Keime lag es in einigen römischen Triumphbogen, wie demjenigen des *Titus* in Rom oder des *Trajan* zu Ancona.

*Alberti* hat die Grundlage des Systems in *St. Andrea* zu Mantua, vielleicht auch im jetzigen *Palazzo Newton* zu Pienza, der jedenfalls von *Bernardo Rossellino* ausgeführt wurde, gelegt<sup>828</sup>). Dennoch war *Bramante* der Erste, der den vollen Werth der rhythmischen Travée erkannte, der derselben eine Ausbildung und festen Gehalt zu geben wußte, durch den sie einerseits neben die classischen Säulenordnungen und als Weiterbildung derselben zu stehen kommt und andererseits die Grundlage einer architektonischen Compositionsweise wird, die noch lange nicht ihre vollen Früchte getragen hat.

520.  
Künstlerische  
Eigenschaften  
dieses  
Motivs.

In einer einzigen allein stehenden Travée nach dem System der rhythmischen Travée gegliedert, wie z. B. des *Trajan*-Bogens zu Ancona, sind die Elemente des Systems nur im Keim enthalten. Es entsteht noch keinerlei rhythmische Abwechslung; die beiden schmalen Intervalle rahmen das mittlere einfach ein und steigern den Aufbau der Composition nach der Mitte zu. Erst mit drei breiten Intervallen beginnt das System zu wirken; von fünf Travéeen an ist die Wirkung eine vollständige.

Die Reihenfolge von abwechselnd schmalen und breiten Travéeen, verbunden mit der Steigerung der Intervalle von der Pfeiler-Travée zu derjenigen der Oeffnungen, wirkt belebend und ergreift in ganz eigenthümlich lebendiger Weise, ganz anders als die »Bogenreihe« mit gleichen Intervallen. Wenn die breiten Felder durch Rundbogen eingenommen sind, tritt die elastische Spannung hinzu.

Durch die rhythmische Travée mit ihrer horizontalen Verlängerung der Kämpferlinie über den schmalen Pfeilern erhält erst der Rundbogen seinen wahren Werth mit dem Charakter des lebhaften Aufsteigens und schwungvollen Ueber spannens der breiteren Joche. Die Arcaden-Reihe erhält einen lebendig pulsirenden Rhythmus und, wenn es sich um das Innere von Kirchen handelt, etwas triumphirend Erhabenes. Man studire nur die mit *San Marco* in Venedig zusammenhängende Gruppe *Sta. Giustina* in Padua, *San Niccolò* in Carpi, *San Salvatore* in Venedig u. s. w.

Je nachdem das Verhältniß der Pfeiler zu den Jochen 1 : 2 ist oder in demjenigen des goldenen Schnittes, ist die Intensität der Progression und Steigerung und somit des Schwunges verschieden. Fig. 332 giebt im ehemaligen Pavillon *Le Veau's*, am Louvre, ein Beispiel, wie die eigentliche Wirkung des Motivs dadurch vernichtet wird, daß der Unterschied zwischen dem schmalen und dem breiten Joch weder pulsirenden Gegensatz, noch Steigerung hervorruft, außerdem aber durch den dritten Abstand der gekuppelten Säulen vollends beeinträchtigt wird.

Es giebt Fälle, wo beide Systeme der Stützenstellung zusammenwirken und wo der Uebergang der einfachen Reihenstellung zu derjenigen mit rhythmisch abwechselnden Intervallen keineswegs stört, namentlich wenn der Grund des veränderten Rhythmus der Stützen sofort zu erkennen ist und die Breite der rhythmischen Travée zur Breite der einfachen Reihe in einem glücklichen Verhältnisse steht, das wie die rhythmische Travée selbst das Gefühl des Schwungvollen erweckt.

<sup>827</sup>) Siehe: GEYMÜLLER, H. VON. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom etc. Paris u. Wien 1875. Text, S. 23, 59, 71. — Wir verweisen ferner auf unsere Studie »The School of Bramante« und die darin enthaltenen Abbildungen, erschienen 1891 in den *Transactions of the Royal Institute of British Architects, New Serie*, Vol. VII, S. 93—142.

<sup>828</sup>) Das Nähere hierüber wird entwickelt werden in unserer Schlussbetrachtung im Werke: Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1900.

## b) Alternirung.

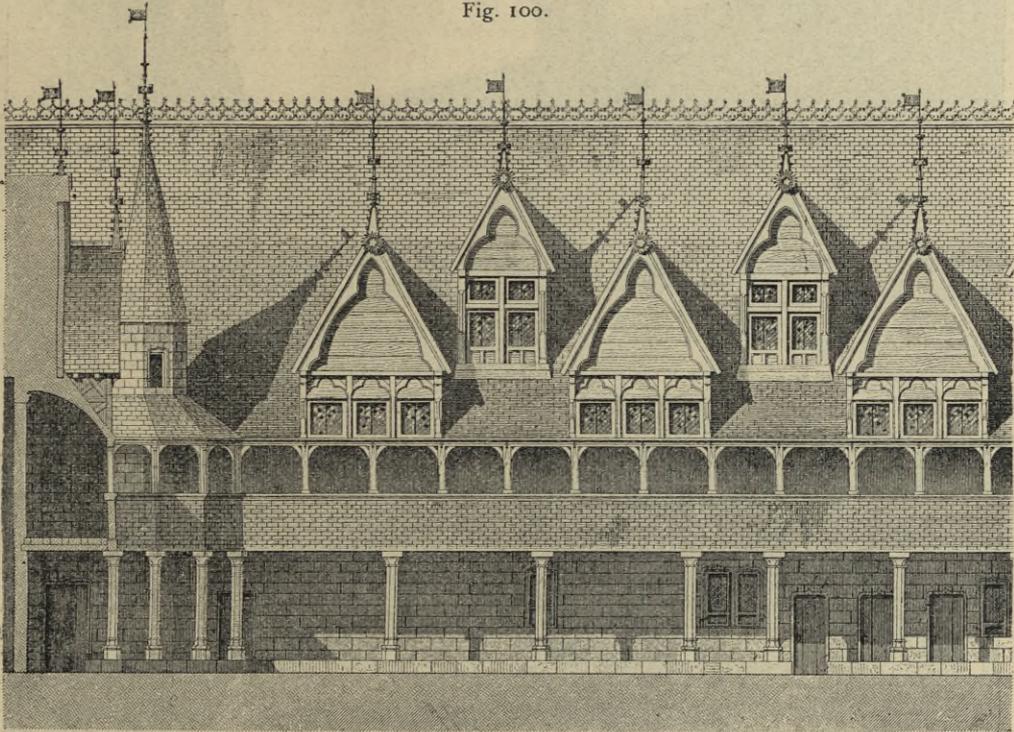
Wir beginnen mit einigen Beispielen einfacher Alternirung.

Im Spital zu Beaune entsteht eine Alternirung erst in der Höhe der Dachfenster, indem ein breites Fenster mit einem schmaleren, weiter zurück liegenden abwechselt, wie Fig. 100<sup>829)</sup> zeigt.

Eine Alternirung zweier Motive ohne jegliche Zuhilfenahme von Säulenordnungen sieht man (Fig. 109) an der ehemaligen mittleren Hoffseite des Schlosses zu Anet. Hier wechseln bei gleichen Mauerpfeilern schmale und breite Fenster mit-

521.  
Einfache  
Alternirung.

Fig. 100.

Hof des Spitals zu Beaune<sup>829)</sup>.

einander regelmäÙig ab. Die Terrasse, die vor ihnen sich erstreckt, wurde im ErdgeschoÙs von Säulen getragen, deren Aufstellung rhythmische Travéen bildete.

Eine Reihe interessanter Lösungen ergibt sich aus der Alternirung bei gleichen Intercolumnnien oder Axenweiten. Sie läÙt sich auf verschiedene Weisen erreichen. Erstens durch Alternirung in der Höhe der Travéen, zweitens durch Alternirung ihres Vorsprunges und Reliefs, drittens durch Alternirung zweier verschieden behandelte Intercolumnnien.

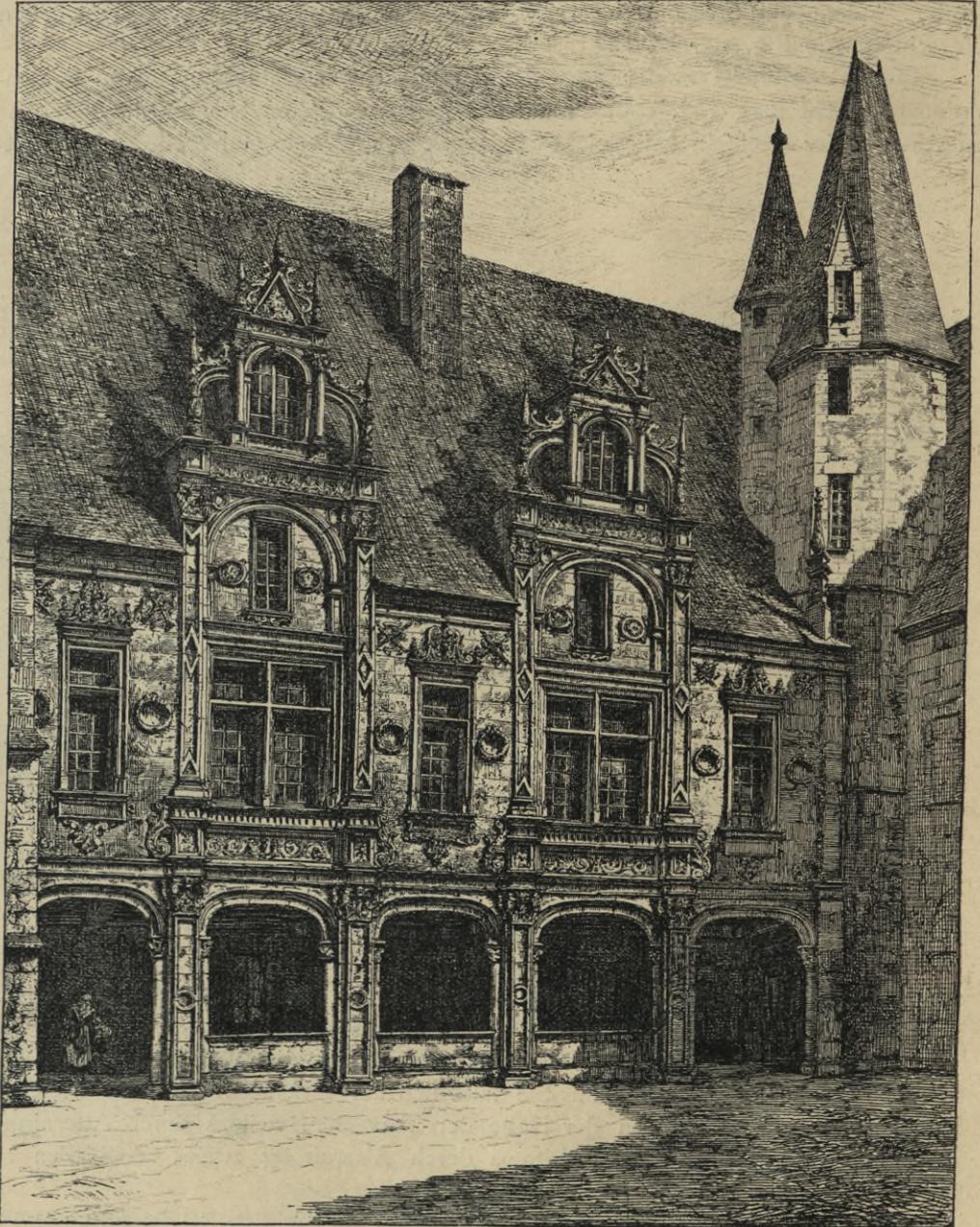
Um die Wirkung dieser Compositionsweise zu erzielen, sind mindestens fünf Travéen erforderlich. Mit vier wird zwar die Bewegung hervorgerufen; der Rhythmus findet aber keinen Abschluss und wirkt daher wie etwas Unvollständiges.

522.  
Alternirung  
bei  
gleichen  
Axenweiten.

<sup>829)</sup> Facf.-Repr. nach: VERDIER u. CATTOIS. *Architecture civile et domestique au Moyen-Age et à la Renaissance.* Paris 1852—58. Bd. I.

Mit blofs drei Travéen ist zwar der Gegenfatz markirt; seine Wirkung beschränkt sich aber darauf, die Aufmerksamkeit einfach auf die mittlere Travée oder auf die beiden seitlichen zu lenken. Dies wird durch folgende zwei Beispiele klarer werden.

Fig. 101.



Schloß Le Rocher-Mezangers.  
Hof-Façade 830).

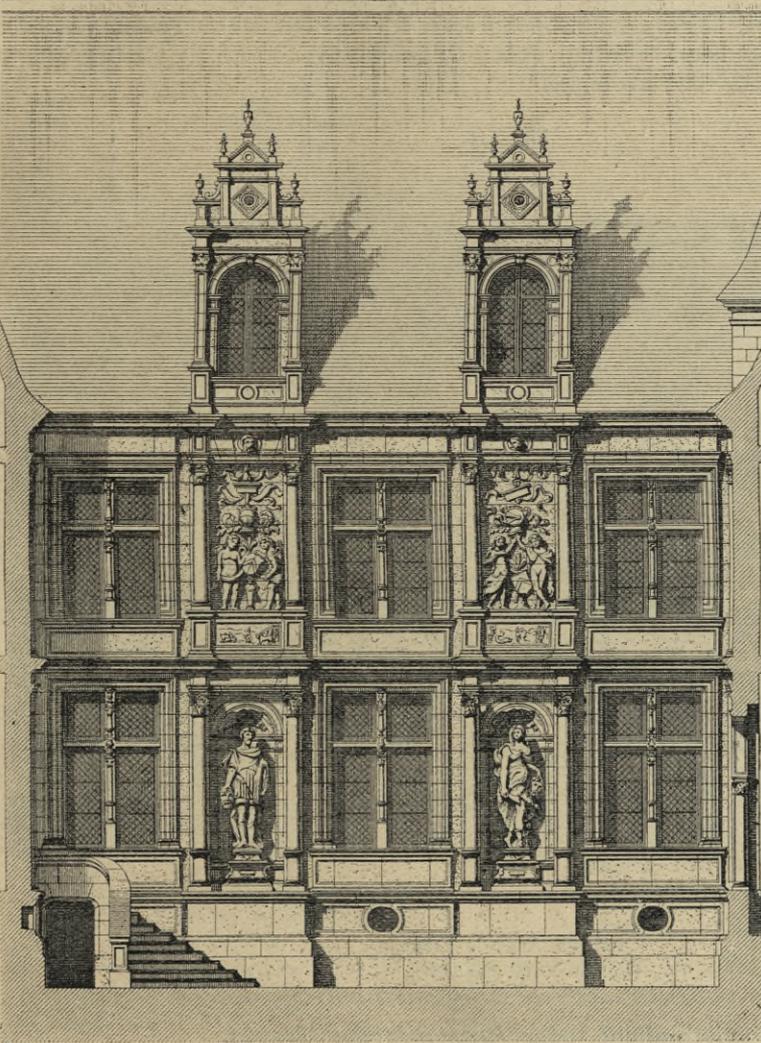
Die glücklich componirte hintere Hofseite im Schloß Marchais bei Laon hat drei Travéen zwischen Eckthürmen mit schlanken Dächern. Sie ist zweigeschoßig, unten drei Korboggen, darüber gerade Fenster

und Pilafter. Ueber dem Mittelbogen beginnt eine etwas vorspringende Travée und darüber mit derselben zusammencomponirt ein hohes, reiches Dachfenster, von Consolen und Fialen begleitet, mit Rundgiebel bekrönt. Diese Travée markirt dadurch blofs wirkungsvoll die Mitte der ganzen Hofseite.

In der im verwandten Stile gehaltenen Façade des Schlosses Le Rocher-Mezangers mit fünf Arcaden ist statt durch ein Mittelmotiv eine Belebung der Composition durch die rhythmische Alternirung der Travéebildung in horizontaler wie in verticaler Richtung erfolgt.

Die Hauptfenster, die mit den schmalen abwechseln, sind nicht nur breiter, sondern bilden in Verbindung mit darüber liegenden Dachfenstern je ein großes Motiv, welches in der Höhenrichtung eine

Fig. 102.



Hôtel d'Ecoville zu Caen.  
Rechter Flügel des Hofes<sup>832)</sup>.

zweite Alternirung herstellt, wie Fig. 101<sup>830)</sup> zeigt. Nodier<sup>831)</sup> giebt in seiner Ansicht dieses Schlosses über den beiden Endtravées kleine Dachfenster mit Spitzgiebeln an, die den oberen Rhythmus vervollständigen. Da es nur zwei Haupttravées giebt, wird die Aufmerksamkeit auf die vorletzte an beiden Enden gerichtet; die Mittelaxe bleibt unentwickelt und untergeordnet. Aehnlich verhält es sich in letzterer Beziehung mit folgendem Beispiel.

Im Seitenflügel des Hôtel d'Ecoville zu Caen, das Fig. 102<sup>832)</sup> darstellt, ist in der üblichen Abwechslung von Fenstern und Mauerpfeilern das System der Alternirung durch eine besondere Ausbildung der letzteren eingeführt worden. Die Tabernakel mit ihren Säulen, vorspringendem Gebälke, Flachnischen mit Statuen und reichen Gruppen, sind mit den

reichen Dachfenstern, die sich über den Pfeilern anstatt in den Axen der Fenster

<sup>830)</sup> Facf.-Repr. nach: PALUSTRE, L. *La Renaissance en France etc.* Paris 1880-94. Bd. III.

<sup>831)</sup> NODIER, CH. u. J. TAYLOR, a. a. O., Band *Bretagne*.

<sup>832)</sup> Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT. *Palais, châteaux, hôtels etc.*, a. a. O., Bd. IV.

befinden, zu so reichen, durchgehenden, dreigeschossigen Hochmotiven ausgebildet, daß ein lebendiger Rhythmus entsteht<sup>833</sup>).

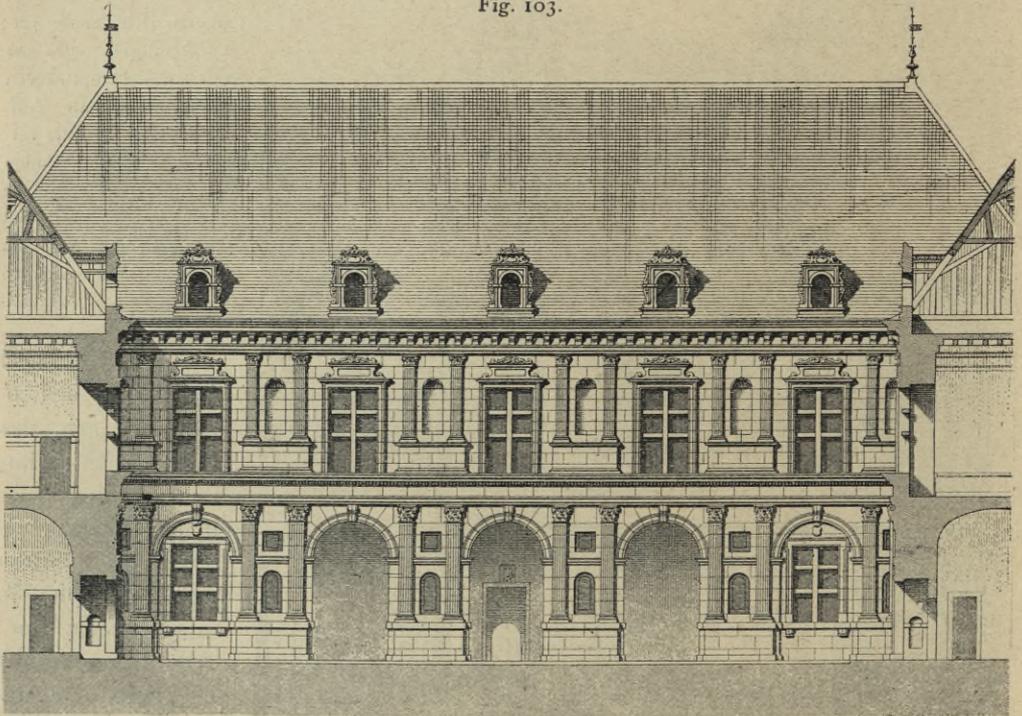
Ein hübsches Beispiel der Alternirung mittels verschiedenen Vorsprunges, bei gleicher Höhe der Travéen, bot die Galerie des kleinen Schlosses Beauregard bei Blois, vermuthlich um 1550 entstanden. Es hatte sieben Rundbogenarcaden im Erdgeschofs, von kräftigen Pilastern oder Halbsäulen begleitet.

Ogleich alle Pilaster, die sie gliederten, gleichen Vorsprung hatten, entstand eine Alternirung der Travéen, indem über jeder zweiten Arcade das Gebälke durchlief und die Travée des oberen Geschosses mit den Pilastern, die das Fenster begleiteten, ebenfalls vorsprang, während in den dazwischen liegenden Travéen das Gebälke auf die Mauerflucht verkröpft zurücktrat.

Das folgende Beispiel zeigt bei gleicher Travéenhöhe eine Alternirung in der Composition der Felder der Intercolumnien.

Im Schloß Veauce bei Ebreuil (*Dep. del'Allier*) findet sich ein Flügel mit fünf Fenstern vor, dessen Erdgeschofs eine Pilasterreihe zeigt, in welcher bloß jedes zweite Intercolumnium als Arcade ausgebildet ist, wodurch ein alternirender Rhythmus entsteht<sup>834</sup>).

Fig. 103.



Schloß Ancy-le-Franc.  
Hintere Hof-Façade<sup>835</sup>.

### c) Rhythmische oder *Bramanté'sche* Travée.

Eines der frühesten Beispiele der rhythmischen Travée hat ein Bewunderer *Bramanté's* in den Façaden des alten *Hôtel-de-Ville* zu Orléans geschaffen. Statt Pilaster sind es durch zwei Stockwerke gehende Lifenen, welche die fünf schmalen und vier breiten Travéen begleiten. In letzteren ist die ganze Breite durch Fenster ein-

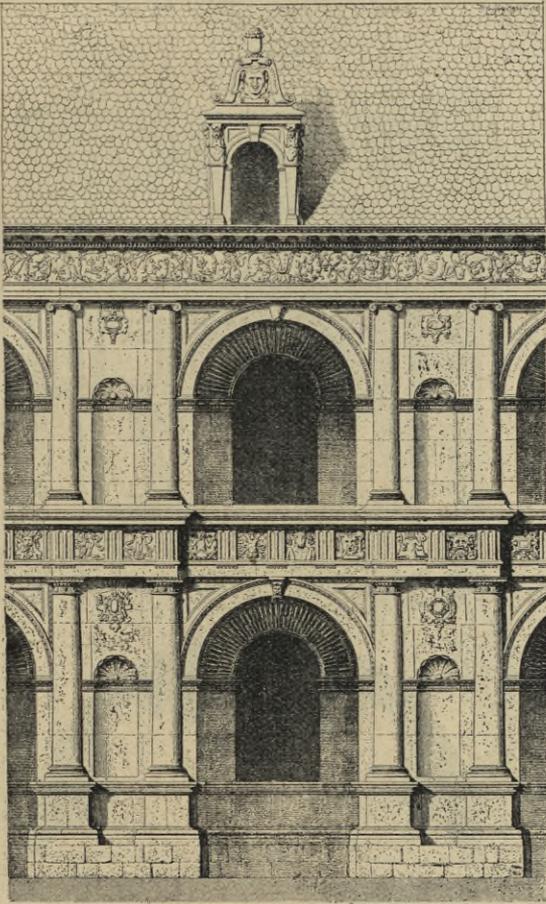
<sup>833</sup>) *Sauvagesot* bildet zwei Stockwerke mit Fenstern ab; gegenwärtig zeigt der Bau nur je ein großes Fenster in jeder Travée, welches etwa bis in die Mitte der oberen Tabernakel reicht; darüber bis zum Architrav eine Kreisfüllung.

<sup>834</sup>) Beschrieben nach einer Aufnahme ausgestellt im Pariser Salon von 1884. Nr. 2645.

genommen. In den schmalen Travéen sind Nischen mit Consolen und Baldachinen für Figuren angebracht. Ein Theil der Formen ist noch spät-gothisch, der andere mit Arabesken und Muschelfries, gehört der Früh-Renaissance an. Die Lifenen selbst zeigen, wenigstens im Erdgeschoß, den Versuch einer pilasterartigen Ausbildung.

Im Schloßhofs von Ancy-le-Franc hat, wie Fig. 103<sup>835</sup>) zeigt, *Primaticcio* die rhythmische Travée *Bramante's* in zwei Geschossen durchgeführt, wie dieser sie im

Fig. 104.



Hof des Schloßes zu Bourzazel.  
Galerie des Ostflügels<sup>836</sup>).

Breite der Pfeilerschrägen, sowie bei den achteckigen Kuppeln im Allgemeinen fehlt.

*Philibert de l'Orme* hat diese Disposition in der Schloß-Capelle zu Anet (siehe Fig. 192 u. 193) angewandt.

Gerade darin, daß *Bramante* die elastische Steigerung erkannt hatte, die der rhythmischen Travée innewohnt, und sie in logische Verbindung mit dem Rundbogen brachte, scheint die größte architektonische Stilleistung der ganzen Renaissance zu liegen. Die Peters-Kirche, nach seinem Entwürfe hergestellt, sowie eine Reihe feiner Studien für dieselbe hätten eine Gruppe von Gewölbecompositionen geschaffen, die in Bezug auf ästhetische Raumlagerung ebenso hoch über den Thermen der Römer gestanden hätten, als die Ordnungen der Griechen diejenigen der Aegypter überragen.

*Giardino della Pigna* im Vatican angeordnet hatte. Dabei hielt er den Gegensatz eines unteren Geschosses mit Arcaden und eines oberen mit Fenstern fest. Der französische, in Italien gebildete Architekt des schönen Ostflügels des Schloßes zu Bourzazel (Fig. 104<sup>836</sup>), führte dagegen die rhythmische Travée mit Arcaden in zwei Stockwerken dieses Flügels durch. Mittels Verkröpfung des dorischen Gebälkes wird die Architektur der Pfeiler zu einem durchgehend aufsteigenden Motiv ausgebildet, welches sich mit den stark betonten Horizontalen glücklich verbindet.

Die rhythmische Travée ist nicht immer an einer einzigen Mauerflucht aufgerichtet. In den Kuppelkirchen, die sich an den *Bramante's*chen Kuppelraum von St. Peter anschließen, gliedert das schmale Joch der Travée die schrägen Flächen der Kuppelpfeiler, und das breite Joch wird durch die Kuppelbogen gebildet, die auf dem Gebälke des schmalen Joches wie auf einem Kämpfer aufsetzen. Durch dieses Verhältniß erhalten sie den unvergleichlichen *Bramante's*chen Schwung, der im Florentiner Dom, wegen zu großer

524.  
Beispiele  
an  
Kuppelpfeilern.

<sup>835</sup>) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. IV.

<sup>836</sup>) Facf.-Repr. nach: BERTV. *La Renaissance monumentale en France etc.*, a. a. O., Bd. I.

*Du Cerceau* hat uns die Anordnung des ehemaligen Schwitzbades des Schlosses Dampierre überliefert. Fig. 105<sup>837)</sup> zeigt diese Anordnung, die sich an jene des *Tempietto Bramante's* in *San Pietro in Montorio* zu Rom anlehnt. Der Axenunterschied der schmalen und breiten Intercolumnnien ist ein sehr geringer; es geschieht hauptsächlich durch die Verschiedenheit in der Gliederung der Travéen und durch das Vorfpringen des Gebälkes über den schmalen Intercolumnnien, daß die Alternirung betont wird.

Auch im Kuppelraum des ehemaligen Maufoleums der *Valois* zu St.-Denis war das schmale Motiv durch Säulen zu einem vorspringenden gemacht, und zwar in zwei Geschossen wiederholt. In Folge der besseren Breitenverhältnisse und weil das vortretende, aufsteigende Motiv sich in den Rippen der Kuppel fortsetzte, war das Vortreten der Säulen gerechtfertigt.

Fig. 106<sup>838)</sup> zeigt den Grundriß des Erdgeschosses dieses schönen Baues. Fig. 21, 44, 45 u. 197 zeigen andere Theile desselben.

Dadurch, daß im Invalidendome zu Paris die Stützen der schmalen Gruppe frei vortretende Säulen sind, deren Gebälke in gar keiner statischen Function zu den Kuppelbogen, noch zum Kuppelraume selbst steht, in welchen es nur als raumstörend sich vordrängt, wird hier die schöne Wirkung des Motivs zerstört, auch abgesehen davon, daß das Verhältniß des schmalen zum breiten Joche nichts Elastisch-spannendes hat (siehe Fig. 201 u. 203).

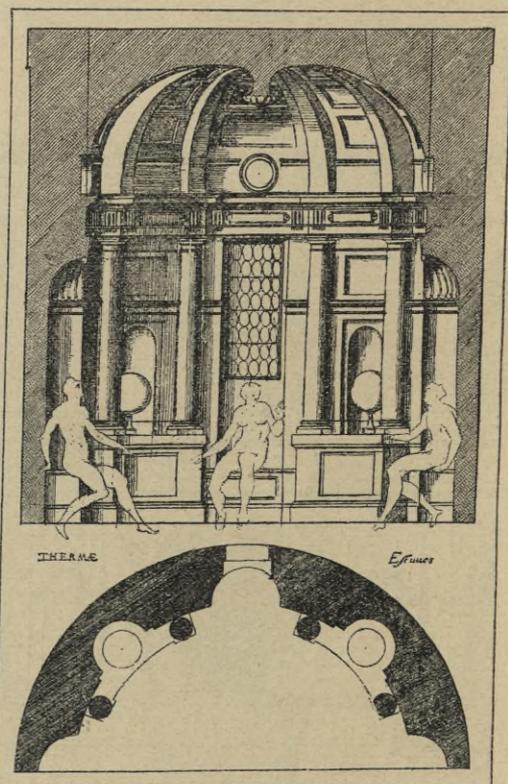
In gewissen Fällen jedoch geht das Stützensystem bis zum Gebälke über den Kuppelbogen, wie dies in der Kuppel des jetzigen *Palais de l'Institut de France* zu Paris der Fall ist (siehe Fig. 198).

Wenn auch diese Compositionsweise erst dann die Eigenschaften des pulsirenden Lebens vollständig entwickelt, wenn mehrere Travéen als Reihe auftreten, so eignet sie sich dennoch auch als einzelnes Element, um eine bestimmte Axe der Façade hervor zu heben. In diesem Sinne ist sie häufig als Eingangsmotiv gebraucht worden. Die Steigerung vom Seiten-Intercolumnium zum mittleren, verbunden mit der größeren Breite des letzteren, dient, so zu sagen, als Wegweiser, um auf die stets so wichtige Stelle des Einganges hinzuleiten.

In diesem Sinne hat sie *Jean Bullant* als Thor-Motiv zum Eingang der Galerie verwendet, die auf einer Art von Viaduct sich erhebt, um zwei von einem Thal getrennte Theile des Schlosses zu Fère-en-Tardenois zu verbinden. Fig. 107<sup>839)</sup> stellt diese Stirnseite der Galerie dar, von welcher Fig. 98 die Seitenansicht zeigt.

Ein zweites Beispiel der Verwendung der rhythmischen Travée als Thor-Motiv zeigt das Schloß

Fig. 105.



Schloß zu Dampierre.  
Schwitzbad (*Étuve*<sup>837)</sup>.

837) Fac.-Repr. nach: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bâtimens etc.*, a. a. O., Bd. II.

838) Fac.-Repr. nach: MAROT, J., a. a. O., Bd. I., Bl. 104.

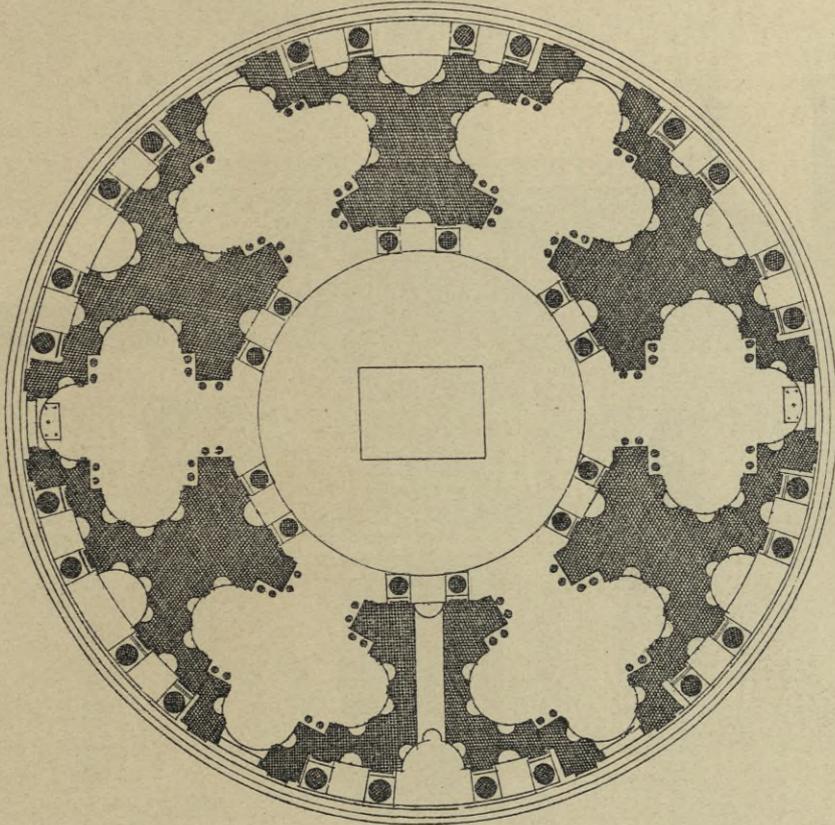
839) Mir ist keine Publication über dieses interessante Werk bekannt. Ich spreche um so mehr Herrn *Boitte* in Paris, der bereitwilligst gestattet hat, zwei Zeichnungen seiner sorgfältigen Aufnahmen für diese Arbeit wiederzugeben, hierfür meine Dankbarkeit aus.

zu Anet. Und zwar hat es *Ph. de l'Orme* in drei Stockwerken übereinander angewendet, wie Fig. 108<sup>840</sup>) zeigt. Wir werden gelegentlich der »Thor-Thürme« auf dieses Beispiel zurückkommen und verweisen hier schon auf ähnliche Ausführungen in Fig. 315 u. 316.

Wir hatten bereits in Fig. 101 u. 102 Beispiele, in welchen eine Alternirung in der horizontalen Richtung und eine in verticaler zusammen wirkten. Wir gelangen jetzt zu Fällen, in welchen in noch ausgesprochenerer Weise verschiedene Elemente der Alternirung und des Rhythmus zu einer Composition vereinigt sind.

526.  
Combinirte  
Beispiele.

Fig. 106.



Ehemalige Grab-Capelle der Valois zu St.-Denis.  
Erdgeschoss<sup>838)</sup>.

Im nämlichen Schlosse zu Anet hat *De l'Orme* noch in anderer Form Beispiele dieses Systems geschaffen. Wir verweisen dafür auf Fig. 109<sup>841)</sup>. Sie ist nach einer Originalzeichnung *Du Cerceau's* hergestellt, welche auch eine Ansicht der Orangerie enthält, von der er in seinen *Plus excellents Bâtimens de France* nur den Grundriß gestochen hat.

Man sieht daraus, wie *De l'Orme* in der Mittelpartie derselben sieben gleich breite Intercolumnien angebracht und dadurch eine rhythmische Alternirung geschaffen hat, indem drei Travées große Arcadenfenster und eine Attika über dem Gebälke haben, die vier anderen Travées aber bloß kleine Fenster unter der Kämpferhöhe der ersteren und eine Füllung darüber.

<sup>840)</sup> Facs.-Repr. nach einer Aufnahme von *Lesoufaché* in: DALY, C. *Motifs historiques d'Architecture*, Bd. I. Paris 1869, Morel éditeur.

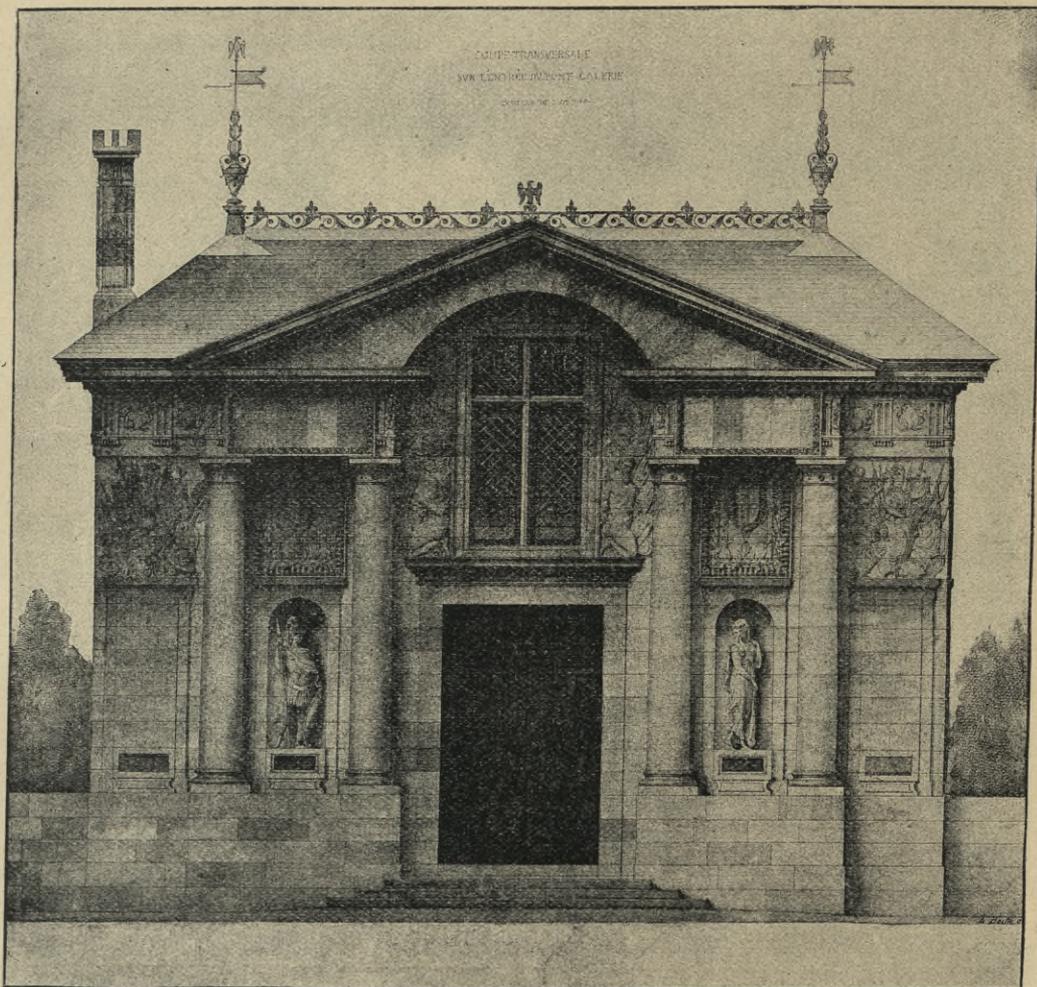
<sup>841)</sup> Facs.-Repr. nach der Zeichnung *Du Cerceau's* im British-Museum zu London, Bd. VII, Bl. 100. Auf derselben hat *Du Cerceau* geschrieben: »*Le dessein de l'elevation du logis d'Anet sur la venue du costé. Avec sa closture et partie des parcs*«.

Auch in den Arcaden der Galerien um den Garten sind mittels Abwechslung von wagrechten und Bogenformen, von Travées mit und ohne Giebel u. s. w. verschiedene Beispiele von Alternirung gebildet worden.

527.  
Rhythmus  
zwischen  
Baukörpern.

Aehnliche Anordnungen hat *De l'Orme* in der ursprünglichen Gestalt der ehemaligen Tuileries entwickelt, wie Fig. 110<sup>842)</sup> zeigt. Auch hier ist bei gleich breiten Intercolumnnien die Alternirung zwischen höheren Dachfenstern und niedrigeren,

Fig. 107.



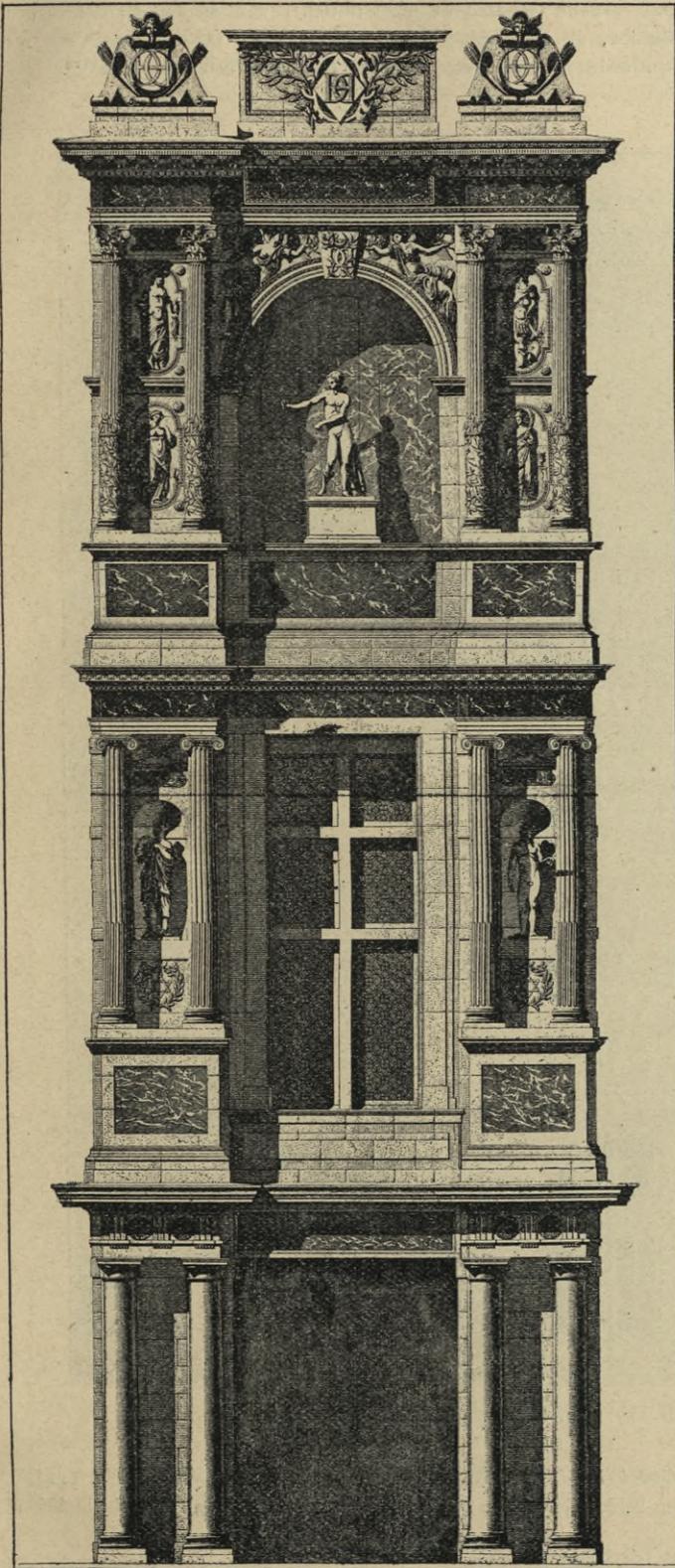
Schloß zu Fère-en-Tardenois.  
Eingang der Viaduct-Galerie<sup>839)</sup>.

ebenfalls giebelgekrönten Attikafeldern geschaffen, während am Thor-Pavillon der Eingang auch mittels der rhythmischen Travée betont wird. Die bereits abgebildete Hofseite der Tuileries (Fig. 46) zeigte Varianten derselben Gedanken.

Unsere Abbildungen beweisen, daß schon *Du Cerceau*, der öfters auch bloß projectirte Theile eines Gebäudes gezeichnet oder gestochen hat, nicht wußte, wie *De l'Orme* die Pavillons oberhalb des Erdgefchoßes gestalten wollte. Die Kuppel, die man gewöhnlich ihm zuschreibt, ist eine spätere Arbeit, wohl

<sup>842)</sup> Facf.-Repr. nach der Originalzeichnung *Du Cerceau's* im British-Museum zu London, Bd. I, Bl. 22.

Fig. 108.



Schloß zu Anet.

Haupt-Thor, im Hof. (Jetzt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris<sup>840</sup>).

aus der Zeit *Heinrich IV.* Zum mindesten muß noch ein Stockwerk mit rhythmischer Travée angenommen werden, so daß, wie im Louvre-Hof *Lescot's*, ein Gegensatz zwischen den rhythmischen Travée-Reihen an den vorspringenden Bautheilen einerseits und den Travée-Reihen mit gleichen Axenweiten andererseits, zum Theil auch hier beabsichtigt war. *Du Cerceau* schrieb auf diesem Blatt: »Le dessein du portail avec partie de l'ordre de la face des thuileries *Deuers le jardin*«.

Wir finden mittels folgender Anordnung Beispiele einer Weiterentwicklung dieser Richtung im Großen.

Zuweilen wird an längeren Façaden, durch Zerlegung in Baukörper, eine Art Eintheilung nach dem Vorbilde der rhythmischen Travée durchgeführt. Vorbauten stellen die schmalen Gruppen des Motivs vor und die zurückliegenden die breiten Joche (siehe Fig. 221 u. 222).

Wir verweisen ferner auf das Vorkommen dieses Motivs in manchen nicht ausgeführten Entwürfen.

Das *Bramante'sche* System zweier durch eine Nische verbundener Pilaster als durchgeführte Gliederung aller Mauerpfeiler findet man, mit Spitzgiebelfenstern abwechselnd, in einem der Entwürfe *Du Cerceau's Livre des cinquante bâtiments*<sup>843</sup>).

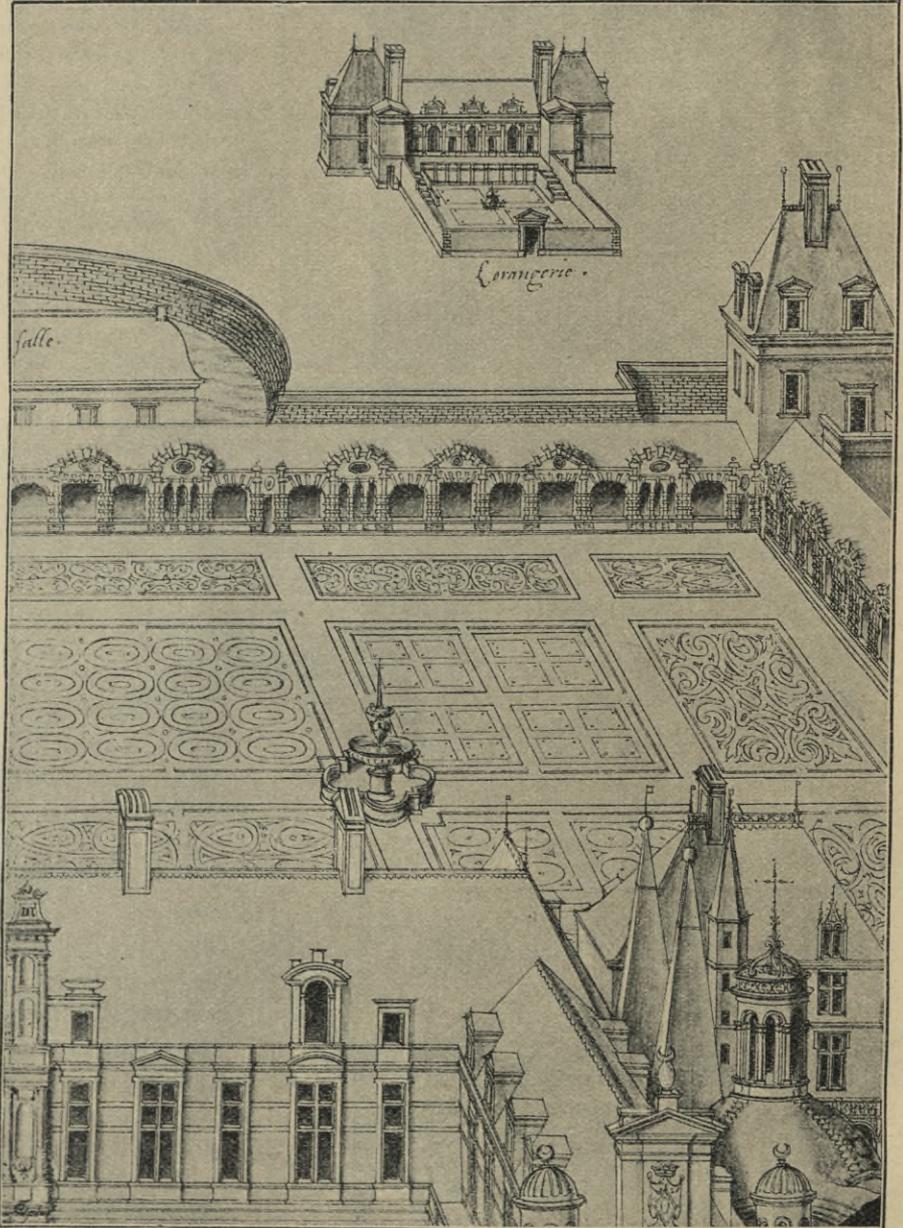
Eine sehr schöne Thoranlage finden wir in einer Zeichnung *Du Cerceau's* mit drei gleich hohen Bogen in den Verhältnissen *Bramante's* und der *Rustica-Thore San Michel's*<sup>844</sup>).

<sup>843</sup>) Wir haben es abgebildet in: *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 55.

<sup>844</sup>) Siehe ebendaf., Fig. 133.

als rhythmische Travée gestaltet. Das dorische Gebälke ist nicht rusticirt, und an den Halbsäulen geht nur um jede zweite Trommel die Rustica, als Fortsetzung der Schichten, rund herum. *De l'Orme* verwandte sie 1559, in Gestalt der Innentravéeen von *St. Peter* zu Rom, für einen Triumphbogen<sup>845</sup>).

Fig. 109.

Theil des Schlosses zu Anet, der Gärten und die Orangerie<sup>841</sup>).

529.  
Hôtel-de-Ville  
zu  
La Rochelle.

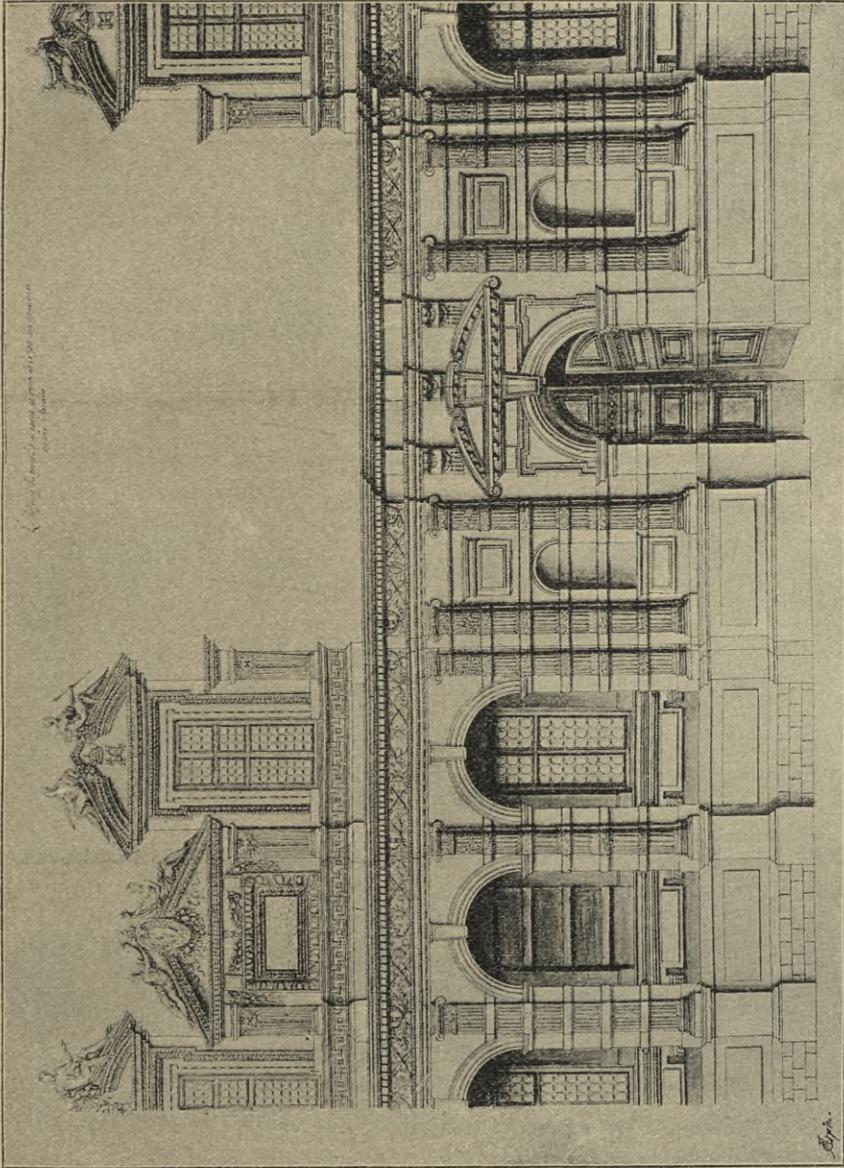
Die interessante Façade des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle aus dem Jahre 1605, von der Fig. 111<sup>846</sup>) einen Theil darstellt, zeigt uns in den beiden Gefchoffen zwei verschiedene Gestaltungen der rhythmischen

<sup>845</sup>) Abgebildet in: DE L'ORME, PH. *Architecture*, a. a. O., S. 247.

<sup>846</sup>) Facf.-Repr. nach: ROUYER u. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 12.

Travée, während darüber eine Alternirung zwischen den Dachfenstern und den Attika-Motiven wie in den Tuileries hergestellt ist. Bei letzterer jedoch besteht der Unterschied, daß noch niedrigere Partien über den schmalen Travées eine klarere Betonung und bewegteren Rhythmus entwickeln und zu gleicher Zeit eine intimere Verbindung zwischen der oberen Alternirung bei gleichen Axen und der unteren mit abwechselnd schmalen und breiten herstellen.

Fig. 110.



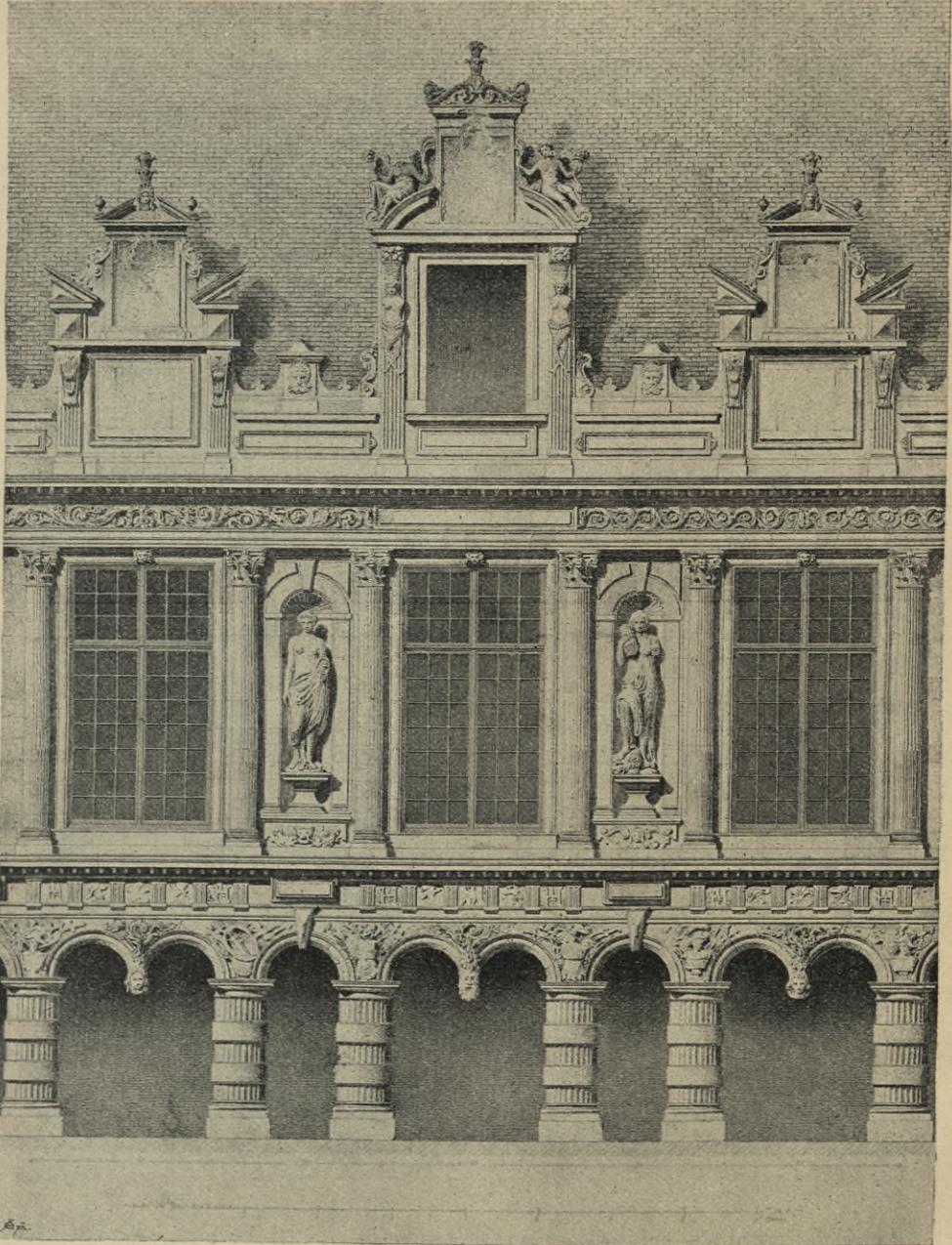
Ehemaliger Tuileries-Palast. — Ursprüngliche Anlage De l'Orme's.  
Gartenfront 842).

Im Zusammenhang mit der rhythmischen Travée steht auch das Motiv der spätromischen Kunst, welches die Franzosen *Motif à la Palladio* nennen und schon Bramante verwerthete<sup>847)</sup>. Eine Erinnerung an dasselbe zeigt das frühere Hôtel von Etienne Duval zu Caen (Fig. 296).

<sup>847)</sup> Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *The School of Bramante* in: *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, Bd. VII, *New Serie*, S. 93—142 u. Fig. 43 u. 55.

Das durch eine ununterbrochen fortlaufende Wiederholung dieses sog. *Palladio*-Motivs entstehende System von regelmässig abwechselnden wagrechten schmaleren und breiteren, mit Rundbogen überdeckten Travéen —

Fig. 111.



*Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle <sup>846</sup>).

namentlich zur Zeit *Galeazzo Alessi*'s in Genua und Mailand beliebt — scheint mir nicht häufig vorzukommen. Man findet eine Variante davon in der *Maison de Henri II.* zu La Rochelle (siehe Fig. 293). Als bloße Gliederung des Erdgeschosses sah man es im berühmten Schloß Liancourt-fous-Clermont (Oise). Merk-

würdiger Weise waren die Fenster mit Sturz in den schmalen Travées angebracht und darüber, in den Bogenzwickeln, Rundmedaillons, während im I. Obergeschoß in diesen Axen Nischen, die Fenster dafür über den bloß die Mauer gliedernden Bogen des Erdgeschoßes angeordnet waren.

Man begnügte sich somit nicht, die gleiche Abwechslung zweier Motive in zwei Geschoßen anzuwenden, sondern hatte von einem Stockwerk zum andern das Alterniren von einem offenen und geschlossenen Motiv erreicht, wohl ein sicherer Beweis für das Bewußtsein, mit welchem der alternirende Rhythmus hier verwendet wurde<sup>848)</sup>.

Die Anordnung, der wir den Namen concentrische Doppelarcade gegeben haben, ist ein anderer, zu einer fructiven Einheit erhobener Typus oder ein combinirtes Motiv, welches sich in Italien entwickelt hat und im Zusammenhange mit der »rhythmischen Travée« steht<sup>849)</sup>. Mir ist kein Beispiel in Frankreich bekannt, wo sie als Motiv der Travéebildung einer Façade gebraucht worden wäre.

Der einzige Fall, welcher einigermaßen sich diesem Typus nähert, ist die Gliederung des Chorbogens in der Grab-Capelle zu Anet<sup>850)</sup>. Hier hat *De l'Orme* die breite Bogenfläche, die zwischen der Archivolte der Apsisöffnung und dem concentrischen Tonnengewölbe des Schiffs liegt, mit drei Relieftafeln gegliedert und eine an jedem Pfeiler darunter angebracht. Die Archivolte der Apsis ist allein betont und in Stein, der Rest in Backstein ausgeführt. Die äußere Archivolte längs dem Intraos des Gewölbes und auch die verbindenden Kreise fehlen somit, um den fixen Typus der concentrischen Doppelarcade zu bilden.

Die üblichen Stützengruppen des schmalen Joches der rhythmischen Travée können auch den Charakter von componirten Gliederungs-Einheiten annehmen und Façadentheile trennen, die zu einander in einem steigenden Breitenverhältniß stehen (siehe Fig. 164). Letzteres ist auch der Fall bei den beiden Kirchen-Façaden in Fig. 166 u. 167, nur daß hier gekuppelte Säulen die Stützengruppe der schmalen Felder der rhythmischen Travée ersetzen.

Eintheilungen nach dem System der rhythmischen Travée kommen auch in der Composition von Werken kleineren Maßstabes oder im Detail vor.

In der Balustrade der Orgeltribüne in der Schloß-Capelle von Ecouen giebt es sechs breite Travées, ausgefüllt von einem Schrankenmotiv, bestehend aus jonischen Säulchen, auf einer hohen Brüstung stehend. Diese breiten Travées werden getrennt und an beiden Enden eingerahmt von schmalen Travées, die aus jonischen Säulen von der ganzen Höhe der Balustrade, verbunden durch eine Nische, bestehen. Die schönen Verhältnisse und die vorzügliche Behandlung des Details und der zwei Ordnungen jonischer, cannelirter Säulen machen diese Balustrade zu einem der schönsten Beispiele der rhythmischen Travée. Wir schwanken nicht, sie als ein Werk *Jean Goujon's* selbst anzuerkennen.

Man trifft auch eine rhythmische Eintheilung der Cassetten an denjenigen Gewölben und Decken, die sich an das Muster der *Bramante'schen* Cassettirung der Peters-Kirche in Rom anlehnen. Solche Beispiele sieht man an den Gewölben der Treppe *Heinrich II.* im Louvre und einer Capelle in *St. Aignan* zu Chartres.

Beispiele der rhythmischen Travée wird man noch in folgenden Figuren finden: 21, 44, 154, 161 bis 164, 173, 187, 190, 193, 197, 198, 201, 203 (213, 222), 223, 225, 226, 227, 231, 264, 265, 268, 272, 280, 282, 318 bis 321, 324, 325, 328, 346.

Man kann hieraus ersehen, wie viele Architekten die Schönheit und das Leben, welche dieser *Bramante'schen* Compositionsweise innewohnten, zu würdigen wußten, wenn auch bei vielen die Anwendung auf einem feinen Geschmack und einem richtigen Gefühl, nicht aber auf einem völligen Verständniß des ganzen Stilprincips beruhen mochte.

<sup>848)</sup> Abgebildet in: NODIER u. TAYLOR, a. a. O., *Picardie*, Bd. III, Bl. 1.

<sup>849)</sup> Ueber ihren Beginn in der Sacristei *Brunellesco's* in *San Lorenzo* zu Florenz und ihre Weiterentwicklung durch *Michelozzo*, *Bramante*, *Raffaël*, *Giulio Romano*, *Sanfovino* und *Antonio da Sangallo d. J.* siehe unsere Monographie über *Brunellesco* in: *Architektur der Renaissance in Toscana etc.* München 1885—1900. S. 13 — ferner: *The School of Bramante*, a. a. O., Fig. 44—47 u. 51.

<sup>850)</sup> Siehe ihren Grundriß in Fig. 160.

## 10. Kapitel.

## Giebelreihen als Façadenabschluss.

532.  
Eigen-  
thümlichkeit  
dieser  
Anordnung.

Eine Stileigenthümlichkeit, die man, wie mir scheint, während der Renaissance-Periode nur in Frankreich antrifft, besteht darin, daß die Façade eines Gebäudes mittels einer Reihe aufeinander folgender, fast aneinander stoßender Giebel abschließend bekrönt wird. Diese Anordnung dürfte um so befremdender erscheinen, als hinter dieser Reihe flacher Giebel, die keine Oeffnungen haben, sich ein hohes Dach erhebt, mit welchem sie in keinerlei künstlerischem Zusammenhange stehen.

Unsere Aufmerksamkeit wurde zuerst auf diese Ordnung geleitet durch den unbefriedigenden Eindruck, den sie stets auf uns in der berühmten *Façade du Bord de l'eau* am Louvre zu Paris machte. Wir hielten sie lange für eine vereinzelte unglückliche Phantasie des Architekten. Erst allmählich wurde uns eine Anzahl anderer Beispiele, und zwar älterer, bekannt, so daß es uns der Mühe werth schien, die Aufmerksamkeit einen Augenblick auf diese Anordnung zu lenken und nach dem Ursprung dieser Eigenthümlichkeit zu forschen.

533.  
Gothische  
Vorbilder.

Wir stehen hier wohl vor den Resten gothischer Gewohnheiten und Anschauungsweisen, die von der französischen Renaissance herüber genommen worden sind.

Die gothische Façade des *Hôtel-de-Ville* von Saint-Quentin wird durch eine Reihe von drei gleich hohen Giebeln abgeschlossen, die nur durch eine ganz kurze Strecke wagrechten Gesimses getrennt werden. Die Façade des ehemaligen *Collège de Navarre* zu Paris, von *Philippe le Bel* errichtet, war ebenfalls von vier aneinander stoßenden Giebeln gekrönt. Nach den Eintheilungen der Façade scheint diese wie die Zusammenstellung von vier aneinander gerückten Häusern zu sein.

Es ist möglich, daß der Gedanke einer solchen Addirung von Einzelhäusern, die damals sämmtlich Giebelfronten hatten, um eine einzige große Façade zu schaffen, der Ursprung war, dem das Motiv der Giebelreihe seine Entstehung verdankt (siehe Fig. 251). Der Gedanke konnte auch von den Wimperngereihen oder von der Giebelreihe der Capellen gewisser Kathedralen entnommen sein, nachdem die Mode aufgekommen war, jede Seitenschiff-Capelle mit ihrem eigenen Satteldach zu versehen.

534.  
Beispiele  
aus der  
Renaissance.

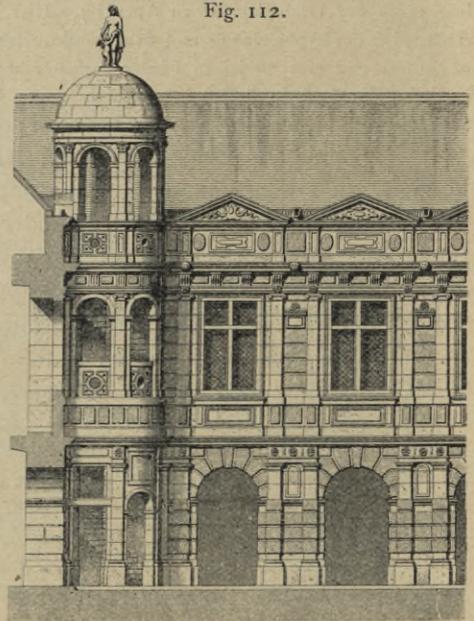
Möglich wäre es auch, daß eine Disposition des Schlosses *Madrid* bei Paris das directe Vorbild gegeben hätte (siehe Fig. 31 u. 221). Das oberste Geschoss des Pavillons zeigt eine Reihe von Tabernakelfenstern, deren Spitzgiebel dieses Motiv im Kleinen bilden. Nach der Gliederung dieses Stockwerkes könnte man glauben, eine Reihe von Dachfenstern mit Giebeln sei zu einem attikaartigen Geschoss zusammengezogen worden, und wegen der Analogie mit den Dachfenstern habe man diese auch mit Giebeln abgeschlossen. — Siehe ferner das Fig. 288 abgebildete Haus zu Chartres.

*Pierre Lescot* hatte übrigens in der ehemaligen Gestalt der *Fontaine des Innocents* zu Paris, wie Fig. 40 zeigt, ebenfalls das Princip solcher Bekrönungen angewandt.

535.  
Schloß  
Le Pailly.

Eines der früheren Beispiele in größerem Maßstabe aus der Renaissance-Zeit dürfte sich im Schlosse Le Pailly bei Chalindrey befinden. Man sieht sie an der

Fig. 112.

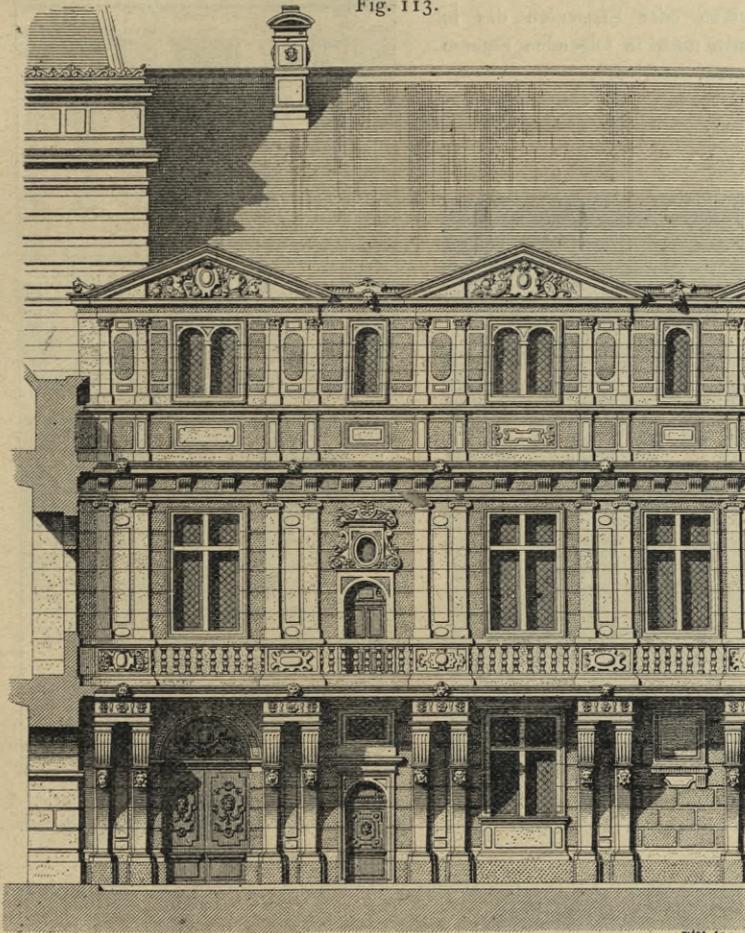


Schloß Le Pailly.  
Südseite des Hofes<sup>531)</sup>.

Südseite sowohl wie an der Westseite des Hofes. Fig. 112 u. 113<sup>851)</sup> zeigen diese beiden Fronten und machen eine längere Erklärung überflüssig.

Wenn man bedenkt, daß die verticale Compositionsweise den französischen Architekten lange im Blute steckte, und daß der Meister dieses Schlosses zur Gliederung der Façaden rhythmische Travées gewählt, sie aber durch Zwischentravées getrennt hatte, so begreift man den Gedanken, die verticalen Abtheilungen, die jeweils durch das breite Joch der Travée gebildet wurden, in dieser Weise abzuschließen und den alternirenden Rhythmus der Façade in ihrer Bekrönung nochmals zu wiederholen.

Fig. 113.



Schloß Le Pailly.  
Westseite des Hofes<sup>851)</sup>.

vollendet wurde. Fig. 114 giebt die ehemalige Gestalt der westlichen späteren Hälfte und Fig. 115 eine Travée der östlichen; Fig. 135 zeigt ein anderes Stück derselben. Letztere Hälfte ist die ältere und zeigt jetzt eine gewisse Aehnlichkeit der Composition mit jener des Schlosses Le Pailly. Diese rührt aber erst aus der Zeit *Heinrich IV.* her, und ursprünglich bestand bloß das Erdgeschoß mit einer Terrasse abgeschlossen. Die Disposition des Schlosses Le Pailly könnte somit dem Architekten *Heinrich IV.* vorgeschwebt haben. Gelegentlich des Louvre-Baues werden wir auf diese Galerie zurückkommen.

Dieses berühmte und schöne Schloß soll 1563 begonnen worden sein. Der Bauherr war der bekannte *Maréchal de Saulx-Tavannes*. Wenn *Palustre* nicht etwa einen Maurermeister, der als Unternehmer wirkte, für den Architekten selber genommen hat, so hieß dieser *Nicolas Ribonnier*.

Vergleicht man Fig. 221, 222 und den Louvre-Hof *Lescol's* (Fig. 224), so wird der Gedankengang, der zu dieser Disposition führte, erklärlicher. Sie wird noch verständlicher, wenn man die Giebelreihen der Dachfenster und Attika-Motive in *De l'Orme's* Tuileries (Fig. 46, 110 u. 229) oder diejenige des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle (Fig. 111) in Erinnerung behält.

Die beiden anderen Beispiele, die wir hier noch anführen wollen, in Fig. 114 u. 115<sup>852)</sup> dargestellt, befanden sich an der Galerie des Louvre, längs der Seine, wie sie unter *Heinrich IV.*

536.  
Beispiele  
am Louvre.

<sup>851)</sup> Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. I.

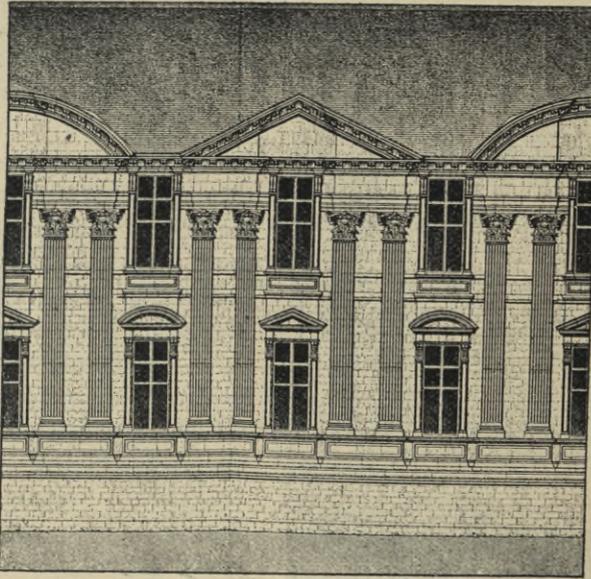
<sup>852)</sup> Facf.-Repr. nach: BERTY, A. *Topographie historique du Vieux Paris*. Paris 1866. Bd. I.

537.  
Andere  
Beispiele.

Ganz in classischen Formen sehr schön durchgeführt, zeigt *Du Cerceau* den alternirenden Rhythmus dreier getrennter Giebel, welche das Gebälke einer Vorhalle über drei Rivaliten derselben bilden mit den tiefer liegenden Giebeln zweier Thüren. Dieser Rhythmus verbindet sich mit dem gesteigerten Contraste der Giebel der drei Schiffe der hinter der Vorhalle aufsteigenden Kirche. Das höhere Mittelschiff allein hat einen Segmentgiebel; die beiden Seitenschiffe besitzen Spitzgiebel, denjenigen der Vorhalle gleich, welche den Intervallen mit den Thüren der letzteren entsprechen<sup>853</sup>).

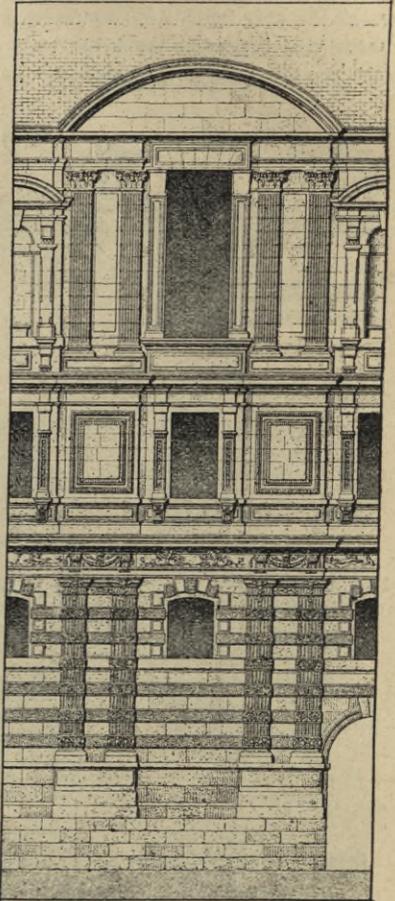
Beispiele von Giebelreihen oder Elementen des in Rede stehenden Motivs wird man noch in folgenden Figuren finden: 307, 315, 316, 318, 328, 336, 337.

Fig. 114.



Louvre und Tuileries-Palast zu Paris.  
Ehemaliges System der *Grande Galerie*. — Westliche Hälfte<sup>852</sup>).

Fig. 115.



Louvre und Tuileries-Palast zu Paris.  
*Grande Galerie*. — System der östlichen Hälfte<sup>852</sup>).

Anordnungen, an welchen die oberen Fenster das Gesims durchbrechen, wie in Fig. 336 u. 337, zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den Giebelreihen.

## II. Kapitel.

### Groß-Pilaster- und Säulenordnungen.

Wenn wir hier der Anwendung der »großen Ordnung«, welche die Franzosen meistens als »*Ordre colossal*« bezeichnen, eine besondere Besprechung widmen, so geschieht dies, weil dieses Gliederungselement, dessen Anwendung nicht immer

538.  
Erläuterndes.

<sup>853</sup>) *Du Cerceau* hat dieses Blatt nach *Vredeman de Vries* gestochen, der vielleicht die Zeichnung eines großen Italiensers gesehen hatte und hier wiedergab. Wir haben die Ansicht abgebildet in *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 105.

bequem ist, auf eine besondere Auffassung der architektonischen Composition hinweist und für eine der Strömungen der Stilrichtung interessant ist.

Bei der Behandlung dieses Gliederungssystems wurden wir allmählich genöthigt, anzuerkennen, daß das Auftreten desselben für die Entwicklungsgeschichte der Hoch-Renaissance nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Italien wichtiger ist, als es zuerst scheinen mochte, und ferner daß man über diese Frage weniger unterrichtet ist, als zu erwarten war. Ja, sie ist so sehr mit der Entstehung einer der wichtigsten früheren Residenzen Frankreichs, Monceaux-en-Brie verknüpft, daß wir deren Beschreibung und Geschichte eingehender behandeln und in das vorliegende Kapitel herüber nehmen mußten. Und diese wiederum nöthigte zu einem vergleichenden Blick auf das früheste Auftreten dieser Anordnung in Italien und Frankreich.

### a) Vergleich der großen Ordnung in Frankreich und Italien.

#### 1) Früheste Beispiele in Frankreich.

Ueber die Zeit der Einführung dieser Gliederungsweise herrschen in Frankreich selbst verschiedene Ansichten. *Anthyme-Saint-Paul*<sup>854</sup>) z. B. schreibt hierüber Folgendes:

539.  
Französische  
Ansichten.

*Jean Bullant*, den *Ecouen*, das *Petit Château* zu Chantilly, Fère-en-Tardenois und vielleicht *Monceaux* unsterblich gemacht, führt die große Ordnung ein, aber in einer ihm ganz eigenthümlichen Weise, die man wenig zu befolgen geneigt ist, die aber seiner Unterschrift gleich kommen dürfte. Etwas früher (S. 367) hatte derselbe Autor Folgendes geschrieben: »Um Gelegenheit zu finden, in *Ecouen* die Säulen des Tempels vom *Jupiter Stator*, die er in Rom gezeichnet hatte, in ihrer ganzen Majestät anzuwenden, führt er die große Ordnung ein; aber diese Combination bleibt so zu sagen ihm eigen, und man findet sie in voller Blüte erst unter *Ludwig XIV.* Und übrigens durch eine eigenthümliche Fügung, im Augenblick, wo *Bullant* diesen verfrühten Schritt zur modernen Kunst machte, componirte *Ph. de l'Orme* seine französische Ordnung mit der Absicht, Säulen aus kleineren Trommeln zusammenzusetzen, und statt es zu verheimlichen, dies künstlerisch zu verwerthen. *Anthyme-Saint-Paul* vergißt hier wichtige Beispiele der großen Ordnung in *Monceaux-en-Brie*, das er vorübergehend genannt, in *Charleval*, sowie den Westtheil der *Grande Galerie du Louvre*.

*Germain Brice* wiederum hielt das Hôtel der *Diana* von Frankreich, später *Lamoignon* (Fig. 118) für das früheste Beispiel in Paris.

*Palustre* hält die große Ordnung als etwas Charakteristisches für den Stil *Jacques II. Du Cerceau*. Diese Ansicht beruht auf der Thatfache, daß man den ehemaligen Theil der Tuilerien, der diese zeigte, dem zweiten Sohne des alten *Du Cerceau* zuschreibt.

Man erfährt hieraus, daß diese Anordnung in Frankreich die Aufmerksamkeit auf sich lenkte und als etwas Ungewöhnliches angesehen ward. Ebenso erkennt man, daß nicht nur die Ansichten über denjenigen, der sie zuerst eingeführt hat, verschieden sind, sondern daß sie auch in Bezug auf die Zeit der Entstehung ziemlich voneinander abweichen.

Das Basrelief vom Jahre 1481, aus dem Atelier *Francesco's da Lovrana* am Altarschrein in *St.-Didier* zu Avignon, zeigt an zweien der interessanten Gebäude des Hintergrundes eine große Ordnung.

540.  
Früheste  
Beispiele  
in  
Frankreich.

Das früheste Beispiel einer großen Ordnung bei einem Franzosen zeigt vielleicht unsere Fig. 3, aus der Zeit um 1535. Allerdings handelt es sich hier um eine Phantasie-Architektur im Geschmacke antiker Denkmäler und unter dem Einflusse gewisser Projecte für *St.-Peter* in Rom (siehe Fig. 18 u. 19, S. 53 u. 55).

Als eine um wenige Jahre spätere Anwendung ist eine, wenigstens scheinbar durch zwei Stockwerke gehende Ordnung, zu erwähnen um 1541 oder 1543, am Aeußeren der Sakristei von *St. Aignan* in

<sup>854</sup>) Siehe seinen Artikel über die französische Renaissance in: PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 367 u. 373.  
Handbuch der Architektur. II. 6, b. 26

Chartres ausgeführt. Dorische cannelirte Pilaster gliedern die Ecken und die Mitte des Baues und begleiten die vordere untere Thüre und darüber ein weites Rundbogenfenster. An der Seitenfäçade ist unter letzterem blofs ein Fensterchlitz.

## 2) Frühefte Beispiele in Italien.

541.  
Beispiele  
an  
Kirchen.

Man mufs zwischen dem Auftreten der grofsen Ordnung an einer Kirche oder an einem Profanbau unterscheiden. Im Innern von Kirchen kann sie als eine Fortsetzung der Hauptdienste des gothischen Bündelpfeilers angesehen werden.

In diesem Sinne kommen schlanke Pilaster an den Kuppelpfeilern der Basiliken *Brunellesco's* in Florenz vor. Um 1470 entsteht der Entwurf *Alberti's* für *St.-Andrea* in Mantua, welcher sie im ganzen Innern und an der Fäçade durchführt, und *Giuliano da Majano*, obgleich mit weniger Betonung, thut dasselbe in seinem 1474 begonnenen Dom zu Faenza. Mit den Entwürfen *Bramante's* für *St.-Peter* tritt die Anwendung der grofsen Ordnung in neue Bahnen und gelangt zur reichsten Ausbildung. Im Kapitel über kirchliche Architektur werden wir darauf zurückkommen.

Auch in einzelnen Kirchenstudien *Leonardo da Vinci's* ist man berechtigt, von einer Anwendung einer grofsen Ordnung zu sprechen<sup>855</sup>).

An Profanbauten sieht man diese Form der Gliederung früher auftreten, als gewöhnlich angenommen wird.

542.  
Beispiele  
an  
Profanbauten.

In Florenz, an *Brunellesco's* angefangenem *Palazzo di Parte Guelfa* ist die Ecke durch einen Pilaster grofsen Ordnung gebildet, dessen oberer Theil nicht vollendet wurde.

Im *Codice Atlantico*<sup>856</sup>) befindet sich eine Skizze *Leonardo da Vinci's* zu einer Palastrfäçade, in welcher auf hohem Erdgeschofs drei breite Pilaster grofsen Ordnung sich erheben und die zwei folgenden Geschoffe einrahmend gliedern; ihr Gebälk ist verkröpft. In der einen Travée sind im ersten Stock drei Rundbogenfenster, im zweiten Stock deren fünf angebracht.

Bei *Raffael* findet man sie in zweien seiner Entwürfe für die Villa Madama. In dem frühesten Entwurf, den wir kennen, nimmt die Ordnung 1½ Stockwerke des Hauptgebäudes ein und entspricht der Höhe der zwei Stockwerke des vorderen Flügels.

Im zweiten Entwurf<sup>857</sup>) nimmt sie die Höhe des Erdgeschoffes und des Mezzanin ein, ähnlich, wie *Giulio Romano* sie auch an dem ausgeführten Bruchstück angebracht hatte.

Hier sei nun schon darauf hingewiesen, dafs *Giulio Romano* die rechte Hand *Raffael's* und dafs *Primaticcio* der Schüler *Giulio's* war, bei dem er einen grofsen Theil des architektonischen Nachlasses von *Bramante* und *Raffael* vielleicht zu studiren Gelegenheit hatte.

Viel ausgesprochenere Versuche, eine grofse Ordnung anzuwenden, sehen wir bei *Antonio da Sangallo* dem Jüngeren. Auch er war Schüler *Bramante's* und Hilfsarchitekt bei *Raffael* am Baue der Villa Madama. In einer seiner Studien für die Fäçade des *Palazzo Farnese* ist über dem Erdgeschofs an den Ecken ein korinthischer Pilaster von der Höhe der zwei oberen Stockwerke angebracht, und dessen Gebälk wird als Abschluß der Fäçade ohne Verkröpfung durchgeführt<sup>858</sup>).

Die Zeichnungen *Antonio's* und seines Bruders *il Gobbo* in den Uffizien zeigen Beispiele anderer Fäçaden in derselben Weise behandelt.

Zur Zeit, als die ursprünglichen Entwürfe für *St.-Peter* und die wahre Geschichte des Baues so gut wie nicht bekannt waren, glaubte man, das Verdienst der Einführung der grofsen Ordnung, durch deren einfache, majestätische Grofsartigkeit alle älteren Meister, namentlich *Bramante*, in den Schatten gestellt worden seien, gebühre *Michelangelo*. In Wirklichkeit hat dieser sich nur in sehr unvollkommener Form

<sup>855</sup>) Siehe: GEYMÜLLER, H. v. *Die ursprünglichen Entwürfe für St.-Peter etc.*, a. a. O., Bl. 43, Fig. 1 u. 2.

<sup>856</sup>) In Mailand, auf der *Ambrosiana*. Fol. 214 v, Fig. 6.

<sup>857</sup>) Siehe: GEYMÜLLER, E. DI. *Raffaello studiato come Architetto*. Milano 1884. Bl. IV u. Fig. 64; siehe daselbst ferner die Fig. 62 u. 63. Am Erdgeschofs der Villa Farnesina in Rom hatte *Raffael* ein Mezzanin mit dem Erdgeschofs durch eine Pilasterordnung vereint. Eine ähnliche Disposition zeigt das obere Geschofs der Cancelleria in Rom. In diesen beiden letzteren Fällen kann man jedoch nicht von diesen Pilastern sagen, dafs sie eine grofse Ordnung bilden; denn sie wirken zugleich als die Ordnung eines einzigen Geschoffes.

Im Hof seines Palazzo Caffarelli, jetzt Vidoni in Rom, hatte *Raffael* den Pilastern ein Verhältnifs zu der Höhe der Fenster gegeben, welches ihnen den Anschein einer grofsen Ordnung verleiht und beinahe eine zweite Fensterreihe zwischen denselben gefaltet hätte. Siehe ebendaf., Fig. 61.

<sup>858</sup>) Abgebildet in: LETAROUILLY, P. *Edifices de Rome moderne*. Paris 1873. Text, Bd. II, S. 289.

die Typen angeeignet, die in denjenigen Studien *Bramante's* vorgefunden sind, in welchen keine abgestuften Chorumgänge vorkamen. Viele dieser Studien waren nicht nur italienischen, sondern auch französischen Architekten lange vor der Ernennung *Michelangelo's* zum Architekten der Peterskirche (1547) bekannt.

Sollte auch *Michelangelo* keine eigentliche Vorliebe für diese Auffassung der Façadengliederung gehabt haben, so genügt ein Beispiel bei ihm, um das Auftreten derselben in anderen Ländern in einzelnen Fällen wenigstens zu motivieren.

Für den eher wahrscheinlichen Fall, daß *Michelangelo* sofort einen Gesamtentwurf für die Ausbildung des Kapitols aufstellte, wäre das Datum des Modells der beiden Paläste mit großer Ordnung 1546 zu setzen. Die Ausführung des ersten begann jedoch erst 1564. Im Jahre 1547 wurde *Michelangelo* Architekt der Peterskirche und stellte den Typus der Außenarchitektur fest.

Da es nun festzuziehen scheint, daß *Katharina von Medici* ihr Privatshloß 1547 beginnen ließ, so ist es im höchsten Grade interessant, gleichzeitig mit Rom auch hier die große Ordnung in einem so bedeutenden Maßstabe auftreten zu sehen. Es könnte sogar dem Schlosse der Königin von Frankreich eine Art von Priorität gebühren, indem es bereits 1555 bewohnt, der ältere kapitolinische Palaß aber erst 1564 begonnen wurde. Man sieht, es liegt für die Architektur, in der richtigen Feststellung dieser Erscheinung, eine Thatfache von wirklich historischer Bedeutung.

In den Büchern *Serlio's* findet man keinerlei Composition, welche irgendwie zur Anwendung der großen Ordnung in Monceaux hätte anregen können. Verwandte Anordnungen kommen erst in seinem 1575 veröffentlichten *Liber Septimus* vor.

Für *Palladio* fallen die berühmten Hauptbeispiele von einer großen Ordnung zwischen die Jahre 1552 und 1570, und er hat somit auf Monceaux keinen Einfluß ausüben können.

Bei *Bernini* tritt sie wieder auf.

## b) Schloß Monceaux-en-Brie und sein Einfluß auf die große Ordnung.

Am Eingange dieses Abschnitts befinden wir uns vor dem ehemaligen berühmten Schlosse der *Katharina von Medici* in Monceaux-en-Brie und stehen zugleich, in Folge eines ganz unerwarteten Ereignisses, vor einer großen Schwierigkeit, mit welcher eine Reihe der wichtigsten Fragen bezüglich der Geschichte der Renaissance zwischen 1547 bis 1620 unzertrennbar verknüpft ist.

543.  
Unerwartete  
Schwierigkeiten.

Dies unerwartete Ereignis berührt nicht bloß den folgenden Theil dieser Arbeit, sondern würde in trübender Weise auf eine Reihe bereits behandelter Fragen zurückwirken, wenn die Schwierigkeiten keine befriedigende Lösung fänden, weil unsere Schilderung des ganzen Aufbaues der Entwicklung der Hoch-Renaissance und der Spät-Renaissance mit der Frage der Autorchaft dieses Schlosses und seiner Erbauungszeit zusammenhängt.

In Folge der Angaben *Lhuillier's* und der Stellen, an denen sie 1884 veröffentlicht wurden, hielten wir uns berechtigt, die Urheberchaft dieses Schlosses zu Gunsten *Primaticcio's* als nachgewiesen zu betrachten<sup>859</sup>) und sie als Grundlage einer neuen Auffassung der ganzen Stellung *Primaticcio's* als Architekt anzunehmen<sup>860</sup>).

<sup>859</sup>) Siehe dessen Biographie S. 160—165.

<sup>860</sup>) *Lhuillier* behauptete in den *Comptes des bâtiments*, zwischen 1540 und 1550 die Erwähnung einer Zahlung angetroffen zu haben, *fait à Francesque Primaticcio peintre et architecte pour les travaux du Roi à Fontainebleau et pour ceux de la Reine à . . . en Brie*. Der Name des Orts war leer geblieben. Ferner besitzt *Lhuillier* den Originalvertrag auf Pergament vom 9. März 1560 zwischen dem italienischen Schreiner *Francisque Scibet, menuisier du Roi à Paris*, und *Robert de Beauvais, procureur genl. de la Reine mère du Roi . . . stipulant en l'absence de M. l'abbé de Saint-Martin (Primaticcio) de fournir des portes, des fenêtres de 12 pieds de haut, des châssis, des boiseries, le tout pour le château de Monceaux, selon le devis arrêté par le sieur de Beauvais et l'abbé de Saint-Martin*. Der Vertrag nimmt Bezug auf einen früheren provisorischen Vertrag, unterschrieben *Francisque Scibet de Beauvais et Bologna abbat. de Sancte-Martino*.

Hieraus zog *Lhuillier* folgende Schlüsse: Da 1560 *Primaticcio* noch Architekt von Monceaux war, ist es sehr wahrscheinlich, daß die ersterwähnte Zahlung für Arbeiten an einen Ort in der Brie sich ebenfalls auf Monceaux beziehen und daß *Primaticcio* somit der erste Architekt des Schlosses gewesen sein muß. (Siehe S. 162, Note 378.)

Der von *Lhuillier* angeführte Wortlaut war so sehr im Charakter der Rechnungen und schien durch den Umstand bestätigt, daß in mindestens zwei anderen Akten dieselbe Lücke vor den Worten »en Brie« zu finden ist, daß an eine Unrichtigkeit seiner Angaben gar nicht zu denken war.

Wir hoben ferner die eigenthümliche Erscheinung hervor, daß im selben Jahre 1547, in welchem *Michelangelo* für das Aeußere seiner Peterskirche in Rom zur großen Ordnung zurück ging, *Primaticcio* ebenfalls dieselbe für das Aeußere des großen Schlosses der *Katharina von Medici* zu Monceaux annahm<sup>861</sup>).

Als wir jedoch an die Behandlung des Schlosses Monceaux gelangt waren, wäre uns etwas mehr Licht nicht unerwünscht gewesen. Wir schrieben daher an Herrn *Lhuillier*, um ihn zu fragen, ob er inzwischen neue Beweise über diese Sache gefunden habe. Unsere Frage blieb jedoch unbeantwortet.

Wir traten ebenfalls mit Herrn *L. Dimier* in Verbindung, der an der Vollendung einer ausgedehnten Monographie *Primaticcio's* begriffen war, und erhielten von ihm die höchst befremdende Mittheilung, daß die erste Angabe *Lhuillier's* aus den *Comptes des Bâtimens du Roi* in letzteren gar nicht vorhanden sei, und wir überzeugten uns von der Richtigkeit dieser Behauptung.

*Dimier*, der ein Kritiker von großer Gewissenhaftigkeit und Strenge ist, hatte sich in Folge dessen nicht berechtigt geglaubt, das Schloß Monceaux unter die Werke *Primaticcio's* aufzunehmen, und wir stimmten vollkommen mit ihm überein, daß der handgreifliche, zwingende Beweis für dessen Autorschaft hiemit geschwunden zu sein schien, indem die späteren Akten aus den *Comptes*, sowie das zweite Document *Lhuillier's*, falls letzteres nicht ebenfalls ein Mythos sein sollte, *Primaticcio* erst seit 1560 in Berührung mit Monceaux bringen.

Eine andere nicht mindere Schwierigkeit gefellte sich hinzu, daß nämlich *Dimier* es nicht wagte, den Bau des Schlosses Monceaux, das wir Fig. 116 abbilden, überhaupt als das ursprüngliche Schloß der *Katharina* anzusehen. Er möchte an seine Entstehung in Folge eines Neubaus unter *Maria von Medici* nach 1610 glauben, wie man es vor *Palustre* zu thun pflegte.

Man sieht, überall begann der Boden unter den Füßen zu schwanken, und nöthigte zur größten Vorsicht.

Nach monatelanger, gründlicher Untersuchung aller vorhandenen Elemente, und nachdem wir fast ein Jahr vergehen ließen, um die Fragen mit frischen Augen zu prüfen, sind wir zu einer Reihe von feststehenden Thatfachen gelangt, die für die Autorschaft *Primaticcio's* noch viel überzeugender sind als die Beweise *Lhuillier's*, falls sie bestehen geblieben wären. Immerhin ist es eine eigenthümliche Fügung der Dinge, daß diese schwer zu erklärende »Phantasie« *Lhuillier's* dazu verholfen hat, zur Wahrheit zu gelangen, indem sie die Aufmerksamkeit auf *Primaticcio* gelenkt hat. Wir gehen nun zur Beschreibung des Schlosses über.

Das erste bedeutende Denkmal, in welchem wir eine durchgeführte große Ordnung finden, dürfte allem Anschein nach das große Schloß der *Katharina von Medici* in Monceaux sein, indem eine Reihe von Gründen es schwierig erscheinen läßt, dessen Gestalt, wie sie Fig. 116<sup>862</sup>) zeigt, erst in die Zeit *Heinrich IV.* zu setzen, wie man es bis auf *Palustre* geglaubt hatte. Dieser war nicht abgeneigt, darin ein Werk *Ph. de l'Orme's* zu erblicken.

Wie man aus Fig. 116 sieht, waren die Außenfassaden, sowie die des Hofes mit einer jonischen Pilasterordnung versehen, die durch zwei Geschoße ging und deren Fenster trennte. Vielleicht wurde hier die jonische Ordnung gewählt, weil der Bauherr eine Frau, d. h. *Katharina* war. *De l'Orme* berichtet, daß er aus diesem Grunde für ihren Tuilerienpalast auch die jonische Ordnung wählte.

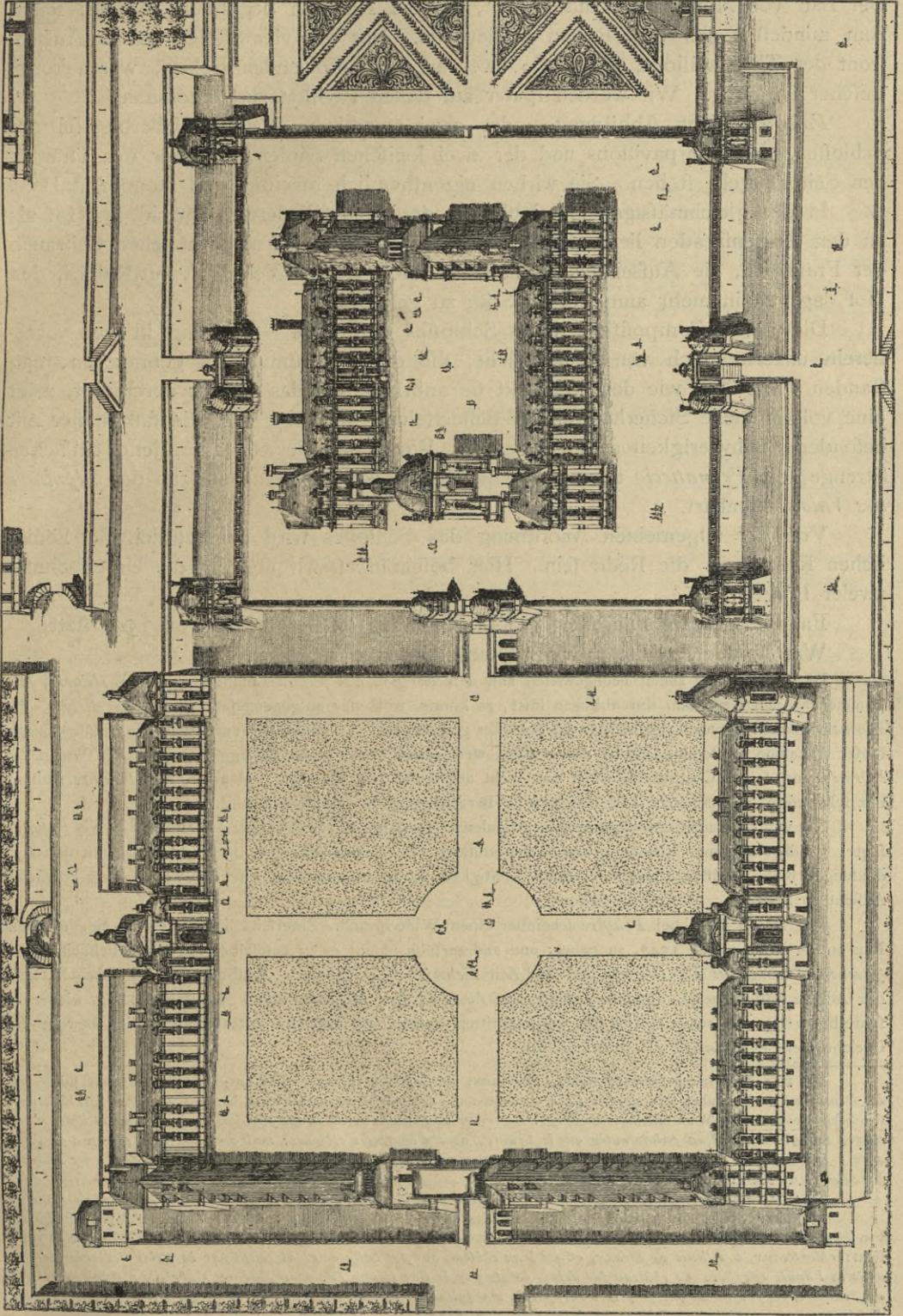
In der Mitte der Seitenflügel des Hofes befanden sich Thüren und zu jeder Seite derselben, den Pilastern vorausgesetzt, zwei jonische Säulen und in der Mitte der hinteren Hofseite, dem Thorpavillon entsprechend vier Säulen. Sie sind in regelmäßiger Abwechslung mit hohen und niedrigen Trommeln aufgemauert. Erstere sind cannelirt, letztere wie Bänder mit einer Art von Kettenmuster verziert. *Palustre*<sup>863</sup>)

<sup>861</sup>) Siehe Art. 167, S. 163. Wir hatten dort das Jahr 1549 für den Beginn des Schlosses Monceaux angenommen. Das Jahr 1547 scheint richtiger zu sein, wie auch Note 865 zeigt.

<sup>862</sup>) Facf.-Repr. nach: ISRAEL SILVESTRE, a. a. O., Bd. II, Fol. 55.

<sup>863</sup>) Siehe: *La Renaissance en France*. Paris 1879. Bd. I, S. 166.

Fig. 116.



Ehemaliges Schloß zu Monceaux-en-Brie,  
von Primaticcio für Katharina von Medici erbaut.

bemerkte nicht ganz mit Unrecht, daß dies an die Erfindung *De l'Orme's* erinnere. Der Bau von Monceaux stand jedoch, als die Tuilerien begonnen wurden, schon zum mindesten aus dem Rohen blickt da. Nur die vier Säulen an der Außenfront des Thorpavillons, sowie die zwei an den ansteigenden Ecken, waren korinthischer Ordnung. Wir werden später auf diesen Pavillon zurückkommen.

*Palustre* giebt Abbildungen der zwei angeblich einzigen Ueberbleibsel des Schlosses, des Thorpavillons und der zwei jonischen Säulen, die vor der Thür in den Seitenflügeln stehen. Sie wirken eigenthümlich mächtig und monumental<sup>864</sup>).

In der gleichmäßigen Durchführung derselben Gliederung sowohl im Hof als an den Außenfassaden liegt ein Gegensatz zu dem damals meist üblichen Gebrauch der Franzosen, die Außenfassaden in einfacherer, ernster Weise, oft mit Rustica, den Hof dagegen in mehr anmuthigem Stile zu gestalten.

Die ganze Composition dieses Schlosses und seine Gliederung ist von vorneherein unzertrennlich von der Absicht, die große Ordnung zu gebrauchen, entstanden. Die Art, wie der Architekt sie anbringt und das Gebälk durchführt, zeigt eine vollkommene Sicherheit in der Beherrschung solcher Form, die fast immer mit besonderen Schwierigkeiten verbunden ist. Wir finden hier etwas von jener einfachen Strenge, die *Primaticcio* auch am Schlosse von Ancy-le-Franc und an der *Sépulture des Valois* offenbart.

Von der allgemeinen Anordnung des Schlosses wird gelegentlich der königlichen Residenzen die Rede sein. Hier beschränken wir uns auf die Unterfuchung zweier Fragen:

Fand die Anwendung der großen Ordnung schon im Bau von 1547 statt?

Wer ist der Architekt dieses Baues von 1547 gewesen?

545-  
Erbaunungszeit  
des  
Schlosses:  
Ansicht  
Palustre's.

Da *Palustre*, der zuerst nachgewiesen hat, daß der Bau des Schlosses nicht aus der Zeit *Heinrich IV.* stamme<sup>865</sup>), den Gedanken durchblicken läßt, es könne, trotz der entgegengesetzten Ansicht *Berty's*, *De l'Orme* vielleicht dennoch der Meister des Schlosses gewesen sein, so müssen wir vor Allem die Unmöglichkeit dieser Annahme feststellen. Es ist dies nöthig, weil gerade eine bloß flüchtige Kenntniß der Worte *De l'Orme's* und seines Charakters, wenn man nicht auf seiner Hut ist, dem Gedanken, den *Palustre* freilich nur schüchtern durchblicken läßt, eine gewisse Berechtigung zu verleihen scheint.

Die von Ornamentbändern umzogenen Säulen in der Mitte der Seitenflügel des Hofes, die, wie *Palustre* sagte, an die berühmte Erfindung der Säulenordnung *De l'Orme's* erinnern, in Verbindung mit den Andeutungen dieses Meisters bezüglich einer Thätigkeit in Monceaux, scheinen die Veranlassung zu dieser Ansicht zu bilden.

Wir finden somit bei *Palustre* scheinbar einen Widerspruch. Einerseits hält er es für möglich, den Bau an *De l'Orme*, also 1547, zu geben, und andererseits glaubt er in denselben Eigenthümlichkeiten von *Jacques II. Androuet Du Cerceau* und der Zeit *Heinrich IV.* zu sehen. Endlich würde die Aehnlichkeit der Anlage mit Verneuil, die ihm auffällt, auf die Zeit *Karl IX.* hinweisen. Im Jahre 1892 wiederum schreibt er<sup>866</sup>), Monceaux war 1561 vorgefchritten genug, um den Hof aufzunehmen; dies beweist die Unrichtigkeit, es *Heinrich IV.* zuzuschreiben.

<sup>864</sup>) Eine Bestätigung dieses gewaltigen Eindrucks der großen Ordnung geht aus den Worten eines Briefs von *H. Douen* vom 6. November 1860 an *Ch. Read*, den dieser mir freundlichst mitgetheilt hat, hervor. Zu seiner Zeit hielt man das Schloß noch für ein Werk *Salomons de Brosse*: *Les restes de l'oeuvre de de Brosse sont imposants et donnent l'idée d'une oeuvre magistrale; c'est un palais autre que le Louvre, avec d'immenses colonnes; malheureusement il n'y en a plus que 4 ou 5 je crois, qui servent de support au toit d'une grange... Il y a encore un autre pan de mur avec deux colonnes pareilles — à l'autre extrémité...*

*Ce qu'il y a de mieux conservé, ce sont les souterrains ou bains et les fossés immenses qui dit-on servaient de chenil.* —

<sup>865</sup>) Diese irthümliche Ansicht dürfte sich aus folgender Angabe gebildet haben, die ich der gefälligen Mittheilung von *H. Charles Read* verdanke. In den *Mémoires de la Généralité de Paris, dressées par l'Intendant Phéliepeaux en 1699* steht: *»Montceaux, à 2 lieues de Meaux, est un beau château qui fut basty originaiement par la Reine Catherine de Medicis en l'année 1547... Ce château fut depuis rebaty par le Roy Henry IV. pour Madame Gabrielle d'Estree, Duchesse de Beaufort, en faveur de qui ce prince l'erigea en marquisat... après sa mort il fut réuni au Domaine.«* — Château de Montceaux etc. Bibl. imp. L21 x. gr. infol. obl. (*Ch. Read*.)

<sup>866</sup>) Siehe in: *L'Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 197.

L. Dimier, der die Ruinen des Schlosses unterfuchte, theilt mir freundlich mit, daß die Details sämmtlicher Reste eine zusammenhängende Ornamentirung aufweisen, die ihm unzertrennbar von dem Monogramme der *Maria von Medici* scheinen, welches über den Nischen zwischen den Säulen sich befindet. In Folge dessen hat er in seiner inzwischen erschienenen Monographie *Primaticcio's Monceaux* nicht unter dessen Werken angeführt.

Wir waren damals noch nicht in der Lage, die Ruinen des Schlosses zu untersuchen, waren aber überzeugt, daß die Richtigkeit obiger Thatfache noch keineswegs ein Grund gegen die Erbauung des Schlosses durch *Katharina* wäre. Es konnte dasselbe geschehen sein, was wir an der östlichen Hälfte der *Grande Galerie du Louvre* kennen, dessen Erdgeschoß von *Karl IX.* erbaut wurde, aber dessen ganze Gliederung und Ornamentation nur aus dem Rohen boffirt war und erst unter *Heinrich IV.* ausgemeißelt wurde, daher lauter Embleme erhielt, die auf letzteren Bezug nahmen. Und da selbst am Louvre damals nur ein Theil dieser Ornamentation von *Heinrich IV.* ausgemeißelt, der Rest aber erst um 1850 vollendet wurde, ist es um so denkbarer, daß auf dem Lande selbst ein Theil oder die ganze Ornamentation in *Monceaux* nicht unter *Katharina* und *Heinrich IV.*, sondern erst unter *Maria von Medici* vollendet wurde und daher Steine ihr Monogramm erhielten, die der Zeit *Katharina's* angehören. Unsere Vermuthung ist seitdem durchaus bestätigt worden.

Vor Allem steht fest, daß das von *Katharina* 1547 begonnene Schloß eine Residenz war, in welcher bald darauf der Hof oft weilte<sup>867</sup>.

Und zwar war die Innendecoration gewiß sehr vorzüglich, so daß von hier und der *Galerie d'Ulysse* zu *Fontainebleau Du Cerceau* die Compositionen entnahm, die er in seinem Werke *Livre des Grottesques (Grandes Grottesques)*, 1566 der *Renée de France* widmete.

Ferner darf aus dem Wortlaut des Ernennungspatentes des Nachfolgers *Jehan Bullant's* in der *Surintendance* der Gebäude der Königin angenommen werden, daß es keiner wesentlichen Arbeiten mehr in *Monceaux* bedurfte, da nur von dem Bau und der Vollendung von *St.-Maur* und der Pariser Bauten die Rede ist, obgleich *Monceaux* in derselben *Surintendance* genannt wird<sup>868</sup>.

Ist es nun denkbar, daß ein solches königliches Residenzschloß 1593<sup>869</sup>) abgeriffen worden sei, um sofort ein neues für *Gabrielle d'Estrees*, die spätere *Marquise de Monceaux*, zu errichten, welches lange nicht so groß zu sein brauchte? In einem ganz ähnlichen Falle sehen wir, daß das Schloß zu *Verneuil-sur-Oise*<sup>870</sup>), welches als Privatshloß des *Philippe de Boulainvilliers* und des *Herzogs von Nemours* errichtet worden war, von *Heinrich IV.* verschönert wurde, für *Mademoiselle d'Entragues*, die neue *Marquise de Verneuil* genügte, der er das Schloß schenkte, wie er *Monceaux* an *Gabrielle d'Estrees* gegeben hatte.

Eine solche Annahme ist so unwahrscheinlich, daß sie gar nicht ernstlich in Betracht kommen kann, um so weniger, als bereits 1594 *Heinrich* das Schloß für *Gabrielle* einrichten ließ, 1595 am 17. März mit ihr dort jagte, sich hier im Januar 1596 mit *Mayenne* verlobte, und im April 1599 nach dem Tode der *Gabrielle* das Inventar von *Monceaux* gemacht wurde. Man sieht hieraus, daß es fortwährend in dieser Zeit bewohnt war und daß folglich an einen Neubau des Schlosses gar nicht zu denken ist, währenddem bedeutende Verschönerungsarbeiten oder Ausbesserungen nach den Religionskriegen sehr nothwendig sein mochten.

Auch ein bloßes Einbinden der großen Pilasterordnung zur Zeit der *Maria von Medici* durch *Salomon de Brosse* scheint grade keine für ein Landschloß geeignete nachträgliche Verschönerung zu sein, würde mit der Angabe *Dimier's*, daß Ornamentirung und Monogramm der *Maria* mit dem ursprünglichen

<sup>867</sup>) Wir sehen aus der Angelegenheit des Ballspielhauses, daß bereits um 1555 der Hof im Schloß wohnen konnte. — 1561 verläßt der Hof *Monceaux*, um sich von da zur Krönung *Karl IX.* (15. Mai) nach Reims zu begeben. — Anfangs 1562 ist der Hof mit dem König von Navarra dort und empfängt *Th. de Bèze*. — 1567 weilte der Hof seit Mitte September dort, als er vor den Hugenotten flüchten und die *retraite de Meaux* (27. bis 29. September) antreten mußte. Am 14. September 1570 war der Hof dort und der König unterschreibt daselbst ein Patent bezüglich der *Visitation* der Gebäude zu *Fontainebleau*.

<sup>868</sup>) Am 24. October 1578 bestimmt die Königin durch einen Patent-Brief den Gehalt von *Jehan Potier* für die *surintendance, maîtrise et oeil sur les bastimens de Saint-Maur, Monceaux et maison de Paris*. Er soll dieses Amt unter denselben Bedingungen inne haben wie der selige Meister *Jehan Bullant*, der mit Meister *Jehan Baptiste de Bennevenny*, Abt von Bellebranche, das Amt hatte »d'ordonner de tous... les deniers qu'elle a destinez... à la construction et perfection des bastimens du dit Saint-Maur et maison de Paris«. (LA BORDE, Marquis LÉON DE. *Les Comptes des Bâtimens du Roi etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 355—356.)

<sup>869</sup>) Im Register des verlorenen gegangenen Bandes der *Comptes des Bâtimens du Roi* steht im Jahr 1593 »autre despence pour le chasteau de Monceaux«. Siehe: *Les Comptes des Bâtimens etc.*, a. a. O., Bd. I, S. XLIV.

<sup>870</sup>) Siehe: Art. 160, S. 151.

Quader-Verband zusammenhängen, kaum vereinbar fein und hat sich seitdem als ganz ausgefloffen erwiesen.

Das Fig. 116 dargestellte Hauptchloß ist somit der von Katharina 1547 begonnene und 1555 schon bewohnte Bau.

Nachdem diese Studie bereits in die Druckerei geschickt worden war, wurde es mir möglich, am 27. Juli 1900 in Begleitung von H. Dimier die Ruinen von Monceaux zu untersuchen. An Ort und Stelle fanden wir eine vollständige Bestätigung aller hier ausgeführten Annahmen und Dimier gab die erwähnten Bedenken auf. Bis auf den heutigen Tag ist die Ausmeißelung des Ornaments keine ganz vollständige. An den zwei erhaltenen Thüren im Hof, sogar an der Hauptthür desselben und an der Seitenthür sind eine Reihe von Quadern noch in Boffen versetzt und ohne »Ravalement«.

Der Thorpavillon stand lange auf seinen vier Seiten frei. Erst später wurde er durch die Galerien im Erdgeschoß, welche Terrassen trugen, mit den Seitenflügeln verbunden, und gleichzeitig mit diesen Zuthaten, wie man genau erkennt, wurde das *Ravalement* des Thorpavillons und das Monogramm der *Maria von Medici* ausgemeißelt. Nichts könnte die frühere Erbauung des Schloffes der *Katharina* deutlicher beweisen.

Es ist nicht zu leugnen, daß, wenn die Namen *De l'Orme's* und *Du Cerceau's* so zu fagen unter die Feder *Palustre's* kamen, hierfür eine scheinbare Berechtigung vorlag, und daß unter den französischen Architekten das Gebäude und andere Umstände zuerst die Aufmerksamkeit auf diese beiden lenken mußten.

Wären alle Schriften *De l'Orme's* verloren gegangen bis auf die wenigen Stellen, in welchen er von Monceaux spricht, und hätte man folglich gar keine Anhaltspunkte für seine Art zu schreiben und zu denken, so könnte man wirklich in den Fall kommen, sich zu fragen, ob er hier nicht unvollständige Anspielungen auf ein architektonisches Unternehmen mache, dessen Schöpfer er gewesen sei. Wer aber mit feinem Charakter und feiner Art zu schreiben vertraut ist, wird bald zur entgegengesetzten Ueberzeugung gelangen.

Wir haben bereits die Frage untersucht, ob das Ballspielhaus in Monceaux für *De l'Orme* die Veranlassung von Arbeiten für die Königin in diesem Schlosse gewesen sei<sup>871)</sup>, und gelangten zu einer entschiedenen Verneinung dieser Annahme. Wir müssen nun untersuchen, ob die Worte *De l'Orme's* auf die Erbauung des Schloffes durch ihn selbst hindeuten oder schliessen lassen.

Die Worte *De l'Orme's* in der ohnehin oft in schwer verständlicher Sprache verfaßten Denkschrift (*Mémoire*) sind gerade in Bezug auf Monceaux in einer Weise verdreht, daß der wahre Sinn nicht sofort hervortritt.

Gegen das Ende der langen Aufzählung von Reparaturen, Vollendungs- und Neubauten, mit denen *De l'Orme* an verschiedenen Orten während einer langjährigen Thätigkeit und bis zu seiner Ungnade beschäftigt war, weist er nun auch auf eine mit Monceaux zusammenhängende Thätigkeit hin, und um zu bezeichnen, worin sie bestanden, schreibt er Folgendes.

»In Mousseau, für die Königin-Mutter, welche die Ursache ist, daß ich die Erfindung auf dem Gebiete der Zimmerkunst fand für das Ballspielhaus, welches sie decken lassen wollte, dort, wo ich so viele schöne Erfindungen aufgestellt hatte; aber *Monseigneur von Nevers* und Andere zogen mich von mehreren schönen Unternehmungen ab und waren ganz verdrießlich, daß meine genannte Dame bauen wollte«<sup>872)</sup>.

Wägt man den Wortlaut dieser Stelle genau ab und vergleicht ihn mit der Ausdrucksweise, die *De l'Orme* gelegentlich der anderen Orte, an denen er thätig gewesen, gebraucht, namentlich mit der Stelle unmittelbar vorher, die auf St.-Leger Bezug nimmt, in der er sorgfältig zwischen dem, was er an Neubauten und an schon vorhandenen Werken gemacht hatte, unterscheidet; vergleicht man den Wortlaut ferner mit der auf Anet bezüglichen Stelle, die unmittelbar auf diejenige über Monceaux folgt, so darf man namentlich

<sup>871)</sup> Siehe den Abschnitt über die Erfindung seines Dachconstruction-Systems.

<sup>872)</sup> Siehe das *Mémoire* abgedruckt bei: BERTY, A. *Les Grands architectes français etc.*, a. a. O., S. 56.

548.  
Architekt  
des  
Schloffes.

549.  
Gründe  
gegen  
*Ph. de l'Orme*.

beim Wohlgefallen, mit dem gerade *De l'Orme* von seinen Leistungen zu sprechen pflegt, schon hier mit abfoluter Sicherheit schliesen, das er, *De l'Orme*, nicht der Meister und Erbauer des Schlosses Monceaux war. Nirgends sagt er hier, wie anderswo »je fis« oder »jai fait«, oder »n'ay-je pas fait«.

Wollte man auch die Stelle »là où j'avoys dressé de tant belles inventions« auf Projecte beziehen, die *De l'Orme* vor dem hier in Betracht kommenden Augenblicke angefertigt hätte, wo die Königin das Ballspielhaus zu überdecken wünschte, so bleiben es immerhin diese *belles inventions*, die (wie *De l'Orme* selbst sagt) durch die Dazwischenkunft des *M. de Nevers* und Anderer ihm entgingen. Diese Entwürfe für Monceaux wurden somit weder von *De l'Orme* noch von Anderen in Monceaux ausgeführt. Aber selbst die verdrehte Satzbildung dieser Stelle widerspricht einer solchen Ausdehnung seines Sinnes, in dem das »là où j'avoys dressé de tant belles inventions« sich auf das gleich davorstehende *jeu de paille-maille* und die Erfindung seines Dachconstructions-Systems bezieht und nicht auf *Monceaux* im Allgemeinen, welches am Anfang der Stelle steht.

Also selbst aus dem *Mémoire De l'Orme's* ergibt sich, das die ganze Berührung, die er mit dem Privatschloß der Königin in Monceaux hatte, darin bestand, geistreiche Erfindungen für den Dachstuhl eines schon vorhandenen, nicht von ihm herrührenden Ballspielhauses vorzuschlagen, — Entwürfe, die nicht einmal angenommen wurden.

Man kann sich also *Palustre* nicht anschließen, wenn er vorgiebt, das *Berty's* Behauptung, *De l'Orme* habe nichts mit dem Schloßbau zu Monceaux zu thun gehabt, eine irrthümliche sei.

Die zweite Stelle aber, wo *De l'Orme* von der Erfindung seines Bindersystems und von Monceaux spricht, läßt über die Richtigkeit unserer Auffassung und der *Berty's* gar keinen Zweifel aufkommen<sup>873</sup>).

Hätte jemals *De l'Orme*, wenn er der Architekt der Königin und ihres Schlosses zu Monceaux gewesen wäre, sich wie folgt ausgedrückt: »Und sehend, das man von ihr eine so große Summe für die Ueberdeckung des Ballspielhauses verlangte«. Hätte er je das Wort »man« gebraucht, wenn er selber Architekt der Königin gewesen wäre? Warum wünschte er damals so gewaltig, ihr einen sehr demüthigen Dienst leisten zu können, wenn er bereits in ihrem Dienst und ihr Architekt gewesen wäre? Warum wäre diese Königin die einzige Urfache, weshalb er seine Erfindung probiren wollte, und warum machte er deshalb den ersten Versuch dazu am Schloß *La Muette* und nicht am Ballspielhaus der Königin zu Monceaux, wenn er ihr Architekt und der ihres Privatschlosses gewesen wäre? Und, nachdem er diesen Versuch in der *Muette* glücklich vollbracht hatte, warum wurde sein System nie von ihm an diesem *paille-maille* der Königin in Monceaux angewandt, die doch so sehr gewünscht hatte, daselbe einzudecken, wenn er deren Architekt gewesen wäre? Warum ist es der König *Heinrich II.*, der, als Antwort auf den Erfolg seines Systems, *De l'Orme* befiehlt, ein Buch darüber zu schreiben: seine *Nouvelles Inventions*? Warum endlich weifs der geschwätzig *De l'Orme* über seine angebliche Bauthätigkeit am Schloße Monceaux sonst gar nichts zu erzählen, als von seinem Wunsche, dort etwas zu machen? Dieses Schweigen ist um so auffallender, da *Philibert* später, als er endlich Architekt der Tuilerien wurde, deren Autorchaft so zu fagen der Königin zuschreibt und erzählt, das er beinahe kein Glied, kein Ornament entwerfe, ohne die genaue Angabe für daselbe von der Königin erhalten zu haben.

Die Antwort auf alle diese »Warum« ist einfach die, das *De l'Orme* eben nicht der Architekt von *Katharina* war, als sie ihr Privatschloß in Monceaux erbaute. Und warum war es der königliche Architekt *De l'Orme* in diesem Falle nicht? Ohne Zweifel, weil die gekränkte italienische Gattin des Königs in diesem Falle um so lieber ihren berühmten Landsmann *Primaticcio* wählte, als *De l'Orme* auf Befehl des Königs der Leibarchitekt der Nebenbuhlerin von *Katharina*, der *Diane de Poitiers*, zu Anet und Limours war<sup>874</sup>).

Der zweite Meister, an den vielleicht gedacht werden könnte, ist *Du Cerceau* der Vater. Die Gründe, welche an diese Möglichkeit denken lassen, sind gewisse Stilverwandtschaften und ferner die Thatfache, das dessen Sohn *Jacques II.* als der Architekt *Heinrich IV.* gilt, der das Schloß vollendete (oder fogar neu gebaut hätte) und nach dessen Tode 1614 *Salomon de Brosse* die Arbeiten leitete. Dieser war

550.  
Scheinbare  
Gründe  
für  
*Du Cerceau.*

<sup>873</sup>) Die Stelle ist aus *De l'Orme's Nouvelles Inventions* entnommen und ist in *Berty's Grands architectes français*, a. a. O., S. 37 abgedruckt. Sie lautet: *Quelques temps après, la Roynne mère* (sie war es damals noch nicht) *délibéra faire couvrir un jeu de palmaille à son château de Monceaux, pour donner plaisir et contentement au Roy. Et voyant qu'on luy en demandait si grande somme d'argent, cela me fit reparler de ceste invention: et fut la dicte Dame seule cause que je la voulus éprouver: désirant grandement pour lors, luy faire très-humble service. Doncque j'en fis l'esprouve au château de la Muette etc.*

<sup>874</sup>) *Lhuillier*, dessen Namen wir jetzt nur noch ungern brauchen, schrieb, auch er habe zuerst an die Autorchaft *De l'Orme's* geglaubt, fügt aber dann hinzu: *il nous détrompe lui-même.* In keinem der königlichen Patente, welche die Gebäude anzählen, welche *De l'Orme* unterstellt werden, befindet sich der Name von Monceaux, freilich weil es ein Bau der Königin war.

nun Neffe *Jacques II.* und zugleich ein Enkel *Jacques I.* Dieses Aufeinanderfolgen zweier Nachkommen des letzteren könnte bei den damaligen Gewohnheiten der Vermuthung, es sei *Jacques I.* der Schöpfer des Schlosses gewesen, einige Berechtigung verleihen.

Es wird schwer, nicht an eine gewisse Verwandtschaft zu glauben zwischen dem Thorpavillon von Monceaux mit demjenigen *Du Cerceau's* in seinem zweiten Project für das Schloß Verneuil-sur-Oise einerseits und dem Projecte desselben Meisters für den Thorpavillon von Charleval, welchen wir in Paris entdeckt haben, andererseits<sup>875</sup>). Man möchte fast an drei Werke eines einzigen Meisters denken.

Auch *Palustre* schreibt (1879), daß die Gesamtanlage an die von Verneuil-sur-Oise erinnere; er glaubt, daß der große Thorpavillon aus der Zeit *Heinrich IV.* sei und an die Art des *Jacques II. Androuet Du Cerceau* erinnere, der »1602 mit der Fortsetzung des Tuilerienbaues betraut wurde«. Die große Ordnung, die wir überall in Monceaux durchgeführt sehen, sei charakteristisch für diesen Meister<sup>876</sup>).

Von der anderen Seite verwirft *Palustre* die Ansicht *Poirson's*, das Schloß rühre von *Salomon de Brosse* her, dessen Namen erst 1614 hier vorkomme, als er berufen wurde, seinem Onkel *Jacques (II.) Du Cerceau* nachzufolgen. *Palustre* hebt den Widerspruch von *Lance* hervor, der in seinem *Dictionnaire des Architectes* ebenfalls *De Brosse* die Autorschaft des Schlosses verleiht, nachdem er gelegentlich des *Baptiste Du Cerceau* geschrieben hatte, es habe *Heinrich IV.* diesem die Erbauung dieses Schlosses für *Gabrielle d'Étrées* anvertraut<sup>877</sup>).

Die Gründe, welche *Du Cerceau* von der Autorschaft dieses Schlosses ausschließen, ergeben sich aus folgenden Verhältnissen.

551.  
Gründe  
gegen  
*Du Cerceau.*

Nehmen wir für einen Augenblick an, es sei *Du Cerceau* der Meister des Schlosses von Monceaux gewesen. Er mußte es dann 1547 oder 1549 begonnen haben und hätte schwerlich Zeit gefunden, gleichzeitig sein Kupferstichatelier (*Officina*) 1550 in Orléans zu unterhalten und seine sog. »*Petites Arabesques*« in diesem Jahre daselbst zu stechen und herauszugeben. Bei den damaligen Gewohnheiten der Künstler hätte er noch weniger damals diese Arabesken einfach »dem Leser gewidmet«, sondern der Königin, in deren Diensten er gestanden, ebenso wie er 1566 der Herzogin von Ferrara, *Renée de France*, in deren Dienste er damals aufgenommen worden war, sein *Livre de Grottesques* widmete. *Du Cerceau* gab aber noch 1549 seine *Arcs*, 1550 seine *Temples* und die *XII Fragmenta Structurae veteris*, ferner 1551 die *Venusifissimae Optices*, sämmtlich in Orléans und »dem Leser« gewidmet heraus.

Man kann hierauf erwidern, daß weder in der Widmung der *Plus excellents Bâtimens de France* an die Königin, noch im Text zu Charleval darin irgend eine Anspielung auf die Thatfache zu finden ist, daß *Du Cerceau* und jedenfalls sein Sohn *Baptiste* die Architekten dieses königlichen Schlosses waren. Dagegen ist zu bemerken, daß wenigstens das Werk der Königin gewidmet ist, während das erste Werk *Du Cerceau's*, das einem Mitgliede des königlichen Hauses gewidmet wurde, von 1559 stammt. Es ist *Le Livre d'Architecture contenant 50 bâtimens*, *Heinrich II.* gewidmet. Er beruft sich darin auf die ihm vor mehreren Jahren widerfahrne Ehre, daß der König, scheinbar mit Befriedigung, einige andere Pläne und Abbildungen von Gebäuden, die *Du Cerceau* herausgegeben hatte, betrachtet habe. Hieraus ist mit Sicherheit zu schließen, daß, wenn *Du Cerceau* der Architekt und Erbauer eines so wichtigen Schlosses wie das der Königin zu Monceaux gewesen wäre, er sich anders ausgesprochen und nicht auf eine so unbedeutende Thatfache berufen hätte.

Wir sehen aber gerade in den ersten Jahren des Schloßbaues von Monceaux *Du Cerceau* als Stecher und Verleger in Orléans dermaßen beschäftigt, daß dieses allein verhindert, an ihn als Architekt von Monceaux zu denken. Ferner zeigen seine *Compositions d'Architecture*, ebenfalls 1551 in Orléans gestochen, daß damals sein architektonisches Ideal nicht den Stil von Monceaux befolgte.

Nun findet man allerdings bei *Du Cerceau* eine Erwähnung des Schlosses Monceaux, auf die wir hier noch zurückkommen wollen, um jeder Mißdeutung derselben vorzubeugen.

Aus den Worten *Du Cerceau's* in der Widmung seines *Livre de Grottesques* an *Renée de France* vom Jahre 1566 erfahren wir, daß die darin enthaltenen Compositionen aus drei Quellen entstammen. Er schreibt: »*parties desquelles jay tiré de Monceaux, lieu fort notable aucunes de Fontenebleau autres sont de mon invention*«<sup>878</sup>).

875) Wir haben es abgebildet in: *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., Fig. 47, S. 93.

876) PALUSTRE, L. *La Renaissance en France*, a. a. O., Bd I, S. 166.

877) Als *Lance* dies schrieb, wußte man noch nicht, daß *Baptiste* bereits 1590 starb.

878) Den nur in zwei Exemplaren erhaltenen Wortlaut dieser Widmung haben wir abgedruckt in: *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., S. 335.

Wären nun die Grottesken in Monceaux auch *Du Cerceau's* Erfindung gewesen, so hätte er nicht jene in Monceaux von den feinen in dieser Weise unterschieden.

Allerdings hätte *Du Cerceau* der Architekt des Schlosses und die Innendecoration von *Primiticcio* fein können. Man müßte aber dann zugeben, daß er 1560 durch die Ernennung *Primiticcio's* aus seinem Amte entbunden worden sei. Warum hätte in dem Falle *Du Cerceau* für sein *Livre de Grottesques* Beispiele aus einem Bau und von einem Meister geholt, die für ihn mit den schmerzlichsten Erinnerungen verbunden gewesen wären?

Alle diese Thatfachen werden es wohl berechtigt erscheinen lassen, *Jacques I. Du Cerceau* als möglichen Architekten von Monceaux in ebenso entschiedener Weise als *De l'Orme* auszuschließen.

An *Jean Bullant*<sup>879)</sup> zu denken, verbietet eine Reihe entscheidender Thatfachen. Im Jahre 1547 wäre er erst etwa 22 Jahre alt gewesen. Ferner war er der Leibarchitekt des *Connétable's* von Montmorency, von dem *H. Martin* schreibt, daß er der Königin noch mehr als die *Diane de Poitiers* verhasst war, weil er so sehr dazu beigetragen, den König von ihr zu entfernen.

Hätte er seine zwei Werke über Architektur den *Montmorencys*, Vater und Sohn, gewidmet (siehe Art. 146, S. 138), wenn er seit 1547 Architekt der Königin gewesen wäre?

Ist es wahrscheinlich, daß die Königin bis nach dem Tode *Ph. de l'Orme's* und *Primiticcio's*<sup>880)</sup> gewartet hätte, um *Jean Bullant* zu ihrem Architekten zu wählen und ihm das durch *De l'Orme* verloren gegangene Controleur-Amt zurückzugeben, wenn er bereits 1547 ihr großes Schloß Monceaux gebaut und bis 1560 geleitet hätte?

Bei dem ganzen Geiste, der in den Schriften *Serlios* weht, ist aus seinem Schweigen über Monceaux und bei seiner Klage über die Unthätigkeit, in welcher man ihn liefs, seine Urheberchaft ebenfalls gänzlich ausgeschlossen.

Endlich ist aus allem, was in den Notizen über *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* hier gesagt wurde, ebenfowenig an diese Meister zu denken. Bei *Goujon* schon wegen seiner hugenottischen Antecedenzen vom Jahre 1542 (siehe S. 132) nicht.

Bei *Lescot* wäre es geradezu unverständlich, weshalb er 1560 von der Thätigkeit an der Direction dieses Schlosses entfernt oder unter die Direction *Primiticcio's* gestellt worden wäre. Seine Stelle seit 1546 war eine zu hohe und zudem eine Ausnahmstellung, denn bei den Ernennungen von *De l'Orme* und *Primiticcio* zur *Superintendance* wird stets gesagt, daß der Louvrebau und *Lescot* nicht bei diesen Ernennungen in Betracht kämen.

Nachdem wir Herrn *Dimier* unsere Ansicht mitgeteilt hatten, daß durch diese Elimination der fünf großen französischen Architekten die Wahrscheinlichkeit, daß *Primiticcio* der Autor des Schlosses, wieder sehr gestiegen sei, machte uns dieser vorsichtige Forscher auf die Möglichkeit aufmerksam, daß *Katharina* für dies entlegene Landchloß schließlich vielleicht einen ganz obskuren Baumeister genommen haben könnte, wie dies mit *Gilles le Breton* am Schloß zu Fontainebleau der Fall zu sein scheint.

So sehr wir uns der Vorsicht *Dimier's* freuen, so ist hier ein solches Bedenken unbegründet, sobald es feststeht, — und wir haben dies nachgewiesen — daß das Schloß mit der großen Pilafterordnung schon der Bau *Katharina's* von 1547 war.

Eine ganze Reihe von architektonischen wie moralischen Gründen schließt die Annahme des Herrn *Dimier* aus. Der Architekt und Schöpfer von Monceaux war kein französischer Stümper à la *Gilles le Breton*, sondern ein Architekt, der in Monceaux mit den allerneuesten Schöpfungen des größten lebenden Meisters Italiens, *Michelangelo's*, so zu sagen in einen Wettstreit trat!

Das Auftreten einer großen Ordnung im Jahre 1547 an einem Profanbau, ist ein ebenso großes Ereigniß für Italien selbst als für Frankreich und verdient daher volle Aufmerksamkeit.

Zur richtigeren Beurtheilung der Verhältnisse ist auch Folgendes nicht zu vergessen.

Monceaux war ein Wettstreit, ein Gegensatz und ein Protest!

Im Jahre selbst, wo *Katharina* Königin wurde, begann sie Monceaux im Gegen-

552.  
Gründe  
gegen andere  
Meister.

553.  
Bau eines  
bedeutenden  
Meisters.

554.  
Natur und  
Wichtigkeit  
der  
Aufgabe.

<sup>879)</sup> Anthyme-Saint-Paul, in PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 373, gelegentlich der Gebäude, an welchen *Bullant* eine große Ordnung anwendet, fügt hinzu: vielleicht Monceaux.

<sup>880)</sup> Siehe: Art. 145, S. 137—138.

fatz zu Anet<sup>881</sup>), das Schloß der Königin im Gegensatz zu dem der *Maitresse*, ein Protekt der *Katharina* gegen *Diane de Poitiers*. Es war zugleich ein Wettkampf zwischen der italienischen Kunst und ihrer aufblühenden französischen Tochter.

*Heinrich II.* hatte durch *Ph. de l'Orme* für *Diana*, deren Motto er schon als Dauphin trug<sup>882</sup>), das prächtige Schloß Anet erbauen lassen.

Niemals konnten die Gedanken der beleidigten Gattin jetzt als Königin zu ihrem Zwecke auf *Philibert de l'Orme*, den Architekten ihrer Nebenbuhlerin und ihres treulosen Gatten, fallen. Die Blicke der Italienerin richteten sich auf einen ihrer gefeierten Landsleute, der an der Spitze der italienischen Meister in Fontainebleau stand. Die Tochter der *Medici* richtete aber zugleich ihre Blicke noch weiter und höher. Von Rom begann eben damals der Ruf *Michelangelo's* als der des größten Architekten der Gegenwart durch die Welt zu dringen, nachdem er bereits seit vierzig Jahren als der erste Maler und Bildhauer gefeiert war.

Das Jahr vorher stellte er den Entwurf der Paläste auf dem Capitele fest, im folgenden wurde ihm die Vollendung der ersten Kirche der Christenheit anvertraut. In beiden Werken war *Michelangelo* zur Anwendung einer großen Pilasterordnung zurückgekehrt; alle mußten fogar glauben, er habe diese neue Richtung aufgebracht.

Liegt nicht in dieser Thatfache allein die Erklärung, warum im selben Jahre *Katharina* an ihrem Monceaux zum ersten Male in Frankreich an einem Profanbau eine große Pilasterordnung anordnen liefs?

Wir sind bei einem Zeitpunkt der Hoch-Renaissance angelangt, in welchem man am Hofe wie unter den großen Architekten Frankreichs genau auf dem Laufenden mit den großen Ereignissen auf dem Gebiete der Kunst in Italien war. Hatte schon *Franz I.* gern *Michelangelo* in Frankreich gehabt und fogar einmal direct an ihn geschrieben, so ist es natürlich, daß jetzt eine *Medici* auf dem französischen Throne die Laufbahn ihres großen Landsmannes in Rom, dessen Leben und Werke so eng mit ihrer Familie verknüpft waren, nicht aus den Augen verlor, von feinen neuen Ehren, feinen neuen Werken, seiner neuen Richtung, die sich in der großen Ordnung so zu fagen zu verkörpern schien, nicht unberührt blieb.

Sie wollte in ihrem Schlosse, im Gegensatz zum eben begonnenen Louvre und Anet, zeigen, was ihre Landsleute in Frankreich zu leisten vermochten.

Fassen wir nun die bis jetzt festgestellten Thatfachen zusammen:

1) Für jeden der fünf großen französischen Architekten sind ein oder mehrere Gründe vorhanden, um ihn von der Autorschaft des Schloffes endgiltig auszuschließen.

2) Die Annahme, daß der Architekt bloß ein unbekannter, obscurer Meister sein konnte, ist durch die für die damalige Zeit neue, epochemachende Gliederung des Schloffes ausgeschlossen. Man kann nur an einen Meister denken, der es wagte, auf der allerneuesten Bahn *Michelangelo's*, so zu fagen im Wettstreit mit ihm, aufzutreten. Das für Frankreich gänzlich Neue dieser Gliederung fordert besonders auf, an einen Italiener zu denken.

Diesen Thatfachen stellen wir nun einige Fragen gegenüber.

Wie kommt es, daß zwei Tage — sage schon zwei Tage —, am 12. Juli 1559, nach dem Tode *Heinrich II.* *Philibert de l'Orme*, der Leibarchitekt des Königs und

<sup>881</sup>) Um die Lage noch besser zu erfassen, verweisen wir auf die Worte *Henri Martin's*: *Diane était montée au trône avec son amant, et l'épouse légitime, Catherine de Medicis... reine de vingt-six ans suivait en silence le char triomphal d'une favorite de quarante-huit ans.*

<sup>882</sup>) Die Mondfichel der *Diana* mit dem Motto: »*Donec totum impleat orbem.*«

der *Diane de Poitiers*, in der *Surintendance* aller königlichen Bauten durch *Primaticcio* ersetzt wurde?

Wie kommt es ferner, daß am 21. Januar 1559 (1560, neuen Stils), sechs Monate später<sup>883</sup>), *Katharina* ebenfalls die *Surintendance* ihrer Privatbauten<sup>884</sup>) diesem selben *Primaticcio* anvertraut, in welcher die über Monceaux inbegriffen war?

Zu dieser letzten Ernennung des *Mr. Francisque de Primadicis, abbé de Saint Martin de Troyes*, zum selben Amt der *Superintendance* über ihre eigenen Schlösser, Gebäude und Bauunternehmungen, der Königin muß Folgendes bemerkt werden.

Es wäre ein großer Irrthum, anzunehmen, daß hierdurch erst *Primaticcio* berufen wurde, eine architektonische Thätigkeit im Schlosse Monceaux auszuüben, und daß er somit nicht seit 1547 der Architekt desselben sein konnte. Sein jetziges neues Amt war bloß das einer architektonischen Verwaltungscontrole, Oberaufsicht mit der Befugniß, die Zahlungsanweisungen auszufüllen. Dieses Amt der *Superintendance* an und für sich war nicht dasjenige eines Architekten und wurde meistens an Nichttechniker verliehen. Es lag darin ein Zeichen des Vertrauens, welches zum ersten Male den Architekten *Pierre Lescot* am Louvrebau und dann *Philibert de l'Orme* erwiesen wurde; *Primaticcio* ist der dritte, dem es nun in doppeltem Maße, d. h. für die Bauten des Königs und der Königin, zu Theil wurde.

Ist nun in dieser Haft, den Architekten ihrer verhassten Nebenbuhlerin zu befeitigen, nicht die klare Folge der jahrelangen Demüthigungen der gekränkten Königin zu erblicken?

Ist nicht in der Wahl *Primaticcio's*, des Hauptes der Schule von Fontainebleau, zum Nachfolger *De l'Orme's* der Sieg des Architekten des Schlosses der legitimen Königin über den Architekten der Schlösser der Maitresse zu erblicken?

Wir unfererseits sind überzeugt, daß dieses der Fall war und daß der Zusammenhang dieser Thatfachen ein ebenso sicherer Beweis ist, daß *Primaticcio* der Architekt des Schlosses von Monceaux war und kein anderer als er es bei den gegebenen Verhältnissen sein konnte.

Durch diesen Nachweis und diese Feststellung treten manche andere damalige Erscheinungen in ein klares Licht.

Vor Allem werden die Worte des Königs im Ernennungspatent *Primaticcio's* erklärlich, die am 12. Juli 1559, zwei Tage nach dem Tode *Heinrich II*, auf dessen *grande experience en l'art d'architecture, dont il a fait plusieurs fois grandes preuves en divers bastimens*<sup>885</sup>) Bezug genommen wird, um ihm das Amt anzuvertrauen, »d'avoir le regard et entière superintendance à la conduite de ses bastimens«.

Ferner wird die Verwandtschaft des Stils von Monceaux mit dem *Du Cerceau's* erklärlich. Der gelieferte Beweis, daß die Anlage und Gliederung des Fig. 116 abgebildeten Schlosses diejenige von 1547 ist, hat die wichtige Thatfache zur Folge, daß der bedeutende Einfluß, den dieser Bau auf die *Du Cerceau's* und *De Broffe's* ausgeübt hat, erklärlich wird. Ein solcher Einfluß pflegt nicht von dem Werke eines Stümpers auszugehen. Die Theile von Fontainebleau, die das Werk eines *Gilles le Breton* sind, haben auf Niemanden einen Einfluß ausgeübt.

Anstatt daß die Entwürfe *Du Cerceau's* für Verneuil-sur-Oise auf Monceaux eingewirkt haben, ist es umgekehrt das Schloß der *Katharina* und *Primaticcio's*, welches auf *Du Cerceau, De Broffe* und Verneuil eingewirkt hat, ebenso ohne Zweifel auf das großartige Project eines Schlosses für den Sohn der *Katharina, Karl IX.*, zu Charleval (siehe Fig. 119, 120, 132, 232).

*Du Cerceau* kannte jedenfalls das Schloß der Königin, da er dort eine Reihe Grotesken für sein Buch genommen zu haben angiebt. Und wenn er sie gerade von dort und von Fontainebleau entnahm, so wird er dies gethan haben, weil er sie für die besten hielt. Sie sind im gleichen Stil und man darf

<sup>883</sup>) Dadurch, daß S. 162 verfäut wurde, zu bemerken, daß der 21. Januar 1559 in Wirklichkeit 1560 neuen Stils ist, scheint die Reihenfolge dort irrtümlicher Weise eine umgekehrte.

<sup>884</sup>) Siehe den Text, veröffentlicht von BOISLISLE, ARTH. DE, in: *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris etc.*, Bd. III (1876), S. 243 ff. *Boislisle* schreibt ferner: *Catherine avait autour d'elle une administration à peu près équivalente à celle du roi lui-même*, S. 253. *Le service des bâtimens n'était pas organisé moins grandement*, S. 254. Er verweist ferner auf: CHEVALIER, C., L'ABBÉ. *Dettes et créanciers de la royne-mère Catherine de Médicis* 1862 und auf die *Histoire de Chenoueau* desselben Verfassers 1868.

<sup>885</sup>) Siehe das von uns Art. 168, S. 164 Angeführte, so wie die in Note 381 angeführten Quellen.

556.  
Folgen  
der  
Autorchaft  
*Primaticcio's*.

557.  
Einfluß  
von Monceaux  
auf  
*Du Cerceau*.

daher um so mehr die von Monceaux auch als unter *Primaticcio's* Leitung entstanden ansehen, als seit 1560 die *Surintendance* aller Bauten der Königin an ihn übergang.

Es wäre somit gar nicht befremdend, daß ebenso, wie das Innere ihm gefiel, auch das Außere des Schlosses der Königin einen bedeutenden Einfluß auf die Stilrichtung *Du Cerceau's* ausgeübt hätte, selbst dann, wenn die Ornamente noch nicht aus den Boffen herausgemeißelt waren. Denn hier wie anderswo hat *Du Cerceau* öfters von nicht ausgeführten Theilen aus den Originalzeichnungen Kenntniß gehabt und dieselben für seine Werke gestochen.

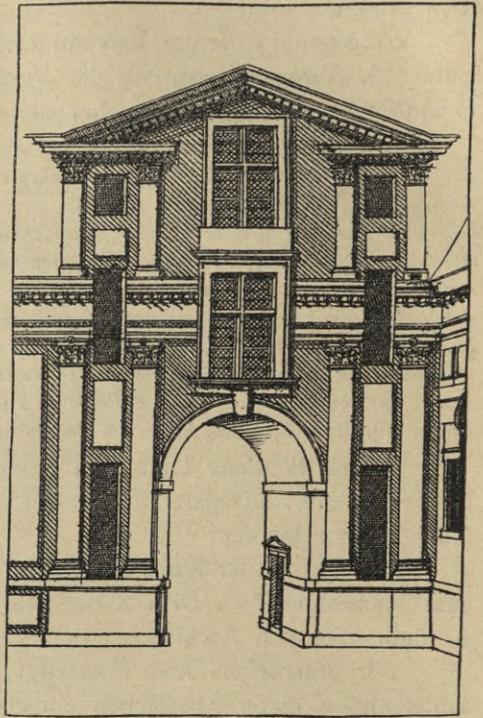
Die Meisterschaft, die *Primaticcio* in diesem Schlosse entwickelt, erklärt noch besser die vielleicht noch größere, die wir ihn im Kuppelbau der *Sépulture des Valois* zu St.-Denis entwickeln sehen werden. Die eine hilft die andere erklären.

### c) Beispiele der Hoch-Renaissance.

558.  
Beispiel  
in  
Chantilly.

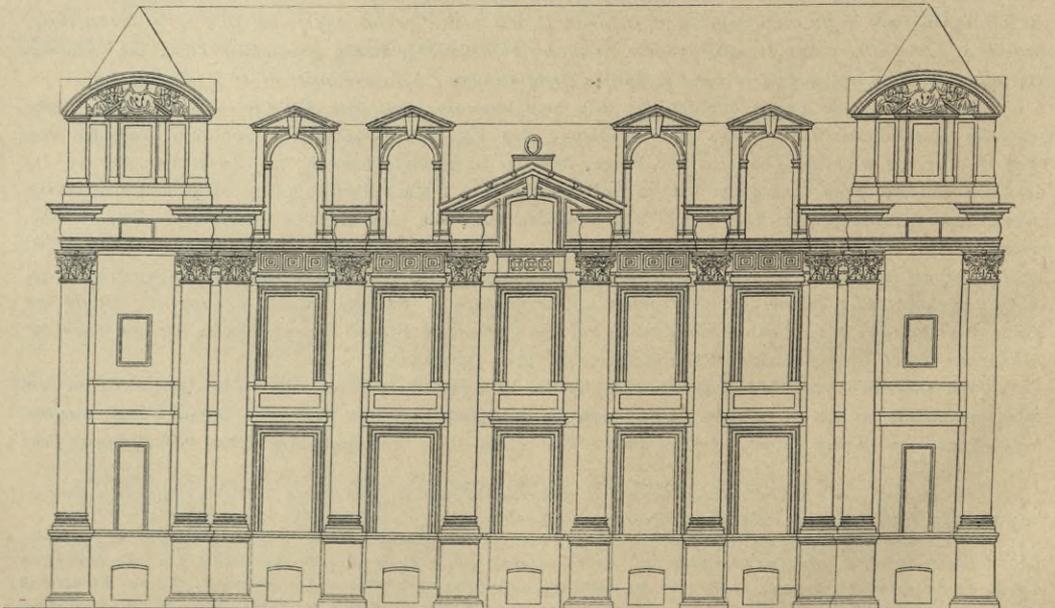
Man sieht, wie zur Zeit *Bramante's* und *Raffael's* in Italien, auch in Frankreich eine Anzahl von Beispielen, in welchen die Ordnung eine Art Zwischenstellung zwischen der großen und der gewöhnlichen Anord-

Fig. 117.



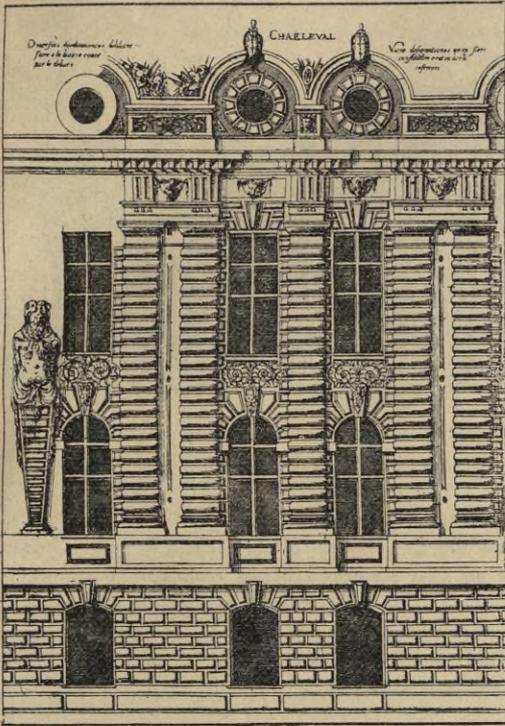
Chantilly. Kleines Schloß, Innenseite des ehemaligen Thores<sup>886</sup>).

Fig. 118.



Hôtel Lamoignon zu Paris<sup>888</sup>).

Fig. 119.



Schloß Charleval. Entwurf *Du Cerceau's* für das Aeußere der »Basse-Cour«<sup>888</sup>).

Wir wissen noch nicht genau, in welches Jahr der Beginn des Baues fällt. Dem Stil nach dürfte es zwischen 1555 bis 1570 sein, also zur Zeit, als *Diana* mit *François de Montmorency* verheirathet war. Es ließe dies vielleicht an einen Einfluß *Jean Bullant's* denken, der Architekt des letzteren, sowie früher des *Connétable* war. Die Behandlung des Details ist eine noch vorwiegend strenge. Die Verhältnisse der zwei Fenster übereinander zu den Pilastern lassen vielleicht an einen Einfluß des Schloßes *Monceaux* auf diesen Bau denken.

Um der Verlegenheit, welche das hohe Gebälk einer großen Ordnung oft verurfacht, zu entgehen, hat man, statt den Architrav und Fries durch Fenster zu unterbrechen, wie dies die Fig. 119 bis 123 zeigen, diese von oben herab in das Gebälk bis auf den Architrav eingesetzt.

Der Architekt von *Monceaux* hatte sich dadurch geholfen, daß er das Gebälke nur aus Architrav und Gesims bildete und es dadurch ununterbrochen durchführen konnte.

Die Gliederung dieser Fassade zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit derjenigen *Ph. de l'Orme's*, die er S. 252 v. feiner »*Architecture*« abbildet.

*De l'Orme* giebt uns hier ein Gebäude mit großer Ordnung, das mit seinem Piedestal zwei Stockwerke und die im Keller gelegenen Küchen u. s. w. umfaßt, während das Gebälke die Brüstung eines als Attika gestalteten Dachgeschosses bildet<sup>889</sup>). Er vermeidet dabei sorgfältig die abscheuliche Anordnung von Fenstern, welche hoch in das Gebälk einschneiden.

Die Worte *De l'Orme's* gelegentlich dieser Fassade verdienen hervorgehoben zu werden, weil sie seine Ansicht über diese Anordnung zeigen und zugleich beweisen, daß diese zu seiner Zeit nicht gewöhnlich war.

nung einnimmt. (Siehe Fig. 5, 11, 152, 159, 161, 163, 309, 318, 324 bis 325 und die hinteren Theile der Fig. 329 u. 336.)

Im kleinen Schloße zu *Chantilly*, in den Fig. 117<sup>886</sup>), 318 u. 336 hier abgebildet, hat *Jean Bullant* seine Ordnung bis in halber Höhe der Dachfenster geführt, welche das Gebälke in einer nichts weniger als empfehlenswerthen Weise durchschneiden. Wenn dieses Gebäude trotzdem noch einen theilweise angenehmen Eindruck macht, so liegt es nur an der guten Detailbildung.

Auch an einigen Kirchen begegnet man Ordnungen, die eine ähnliche Art Zwischengröße haben. Wir verweisen auf die Faccaden der Kirche zu *St.-Florentin*, Fig. 162; *St.-Clothilde* aux *Andelys*, Fig. 163; *St.-Calais*, Fig. 152; der Grabcapelle zu *Anet*, Fig. 159, und der Kirche *St.-Nizier* zu *Lyon*, Fig. 161.

Eines der wichtigsten Beispiele dieser Zeit ist das *Hôtel de Lamoignon*, im *Marais* zu *Paris*. Es wurde von *Diane de France*, Herzogin von *Angoulême*, einer natürlichen Tochter *Heinrich II.* und *Diana's von Poitiers* begonnen<sup>887</sup>). Vollendet wurde es durch ihren Neffen *Charles de Valois*, dem sie es vermachte. Wir geben dessen Abbildung Fig. 118<sup>888</sup>).

559.  
Beispiele  
an  
Kirchen.

560.  
*Hôtel de*  
*Lamoignon*.

561.  
Beispiele  
bei  
*De l'Orme*.

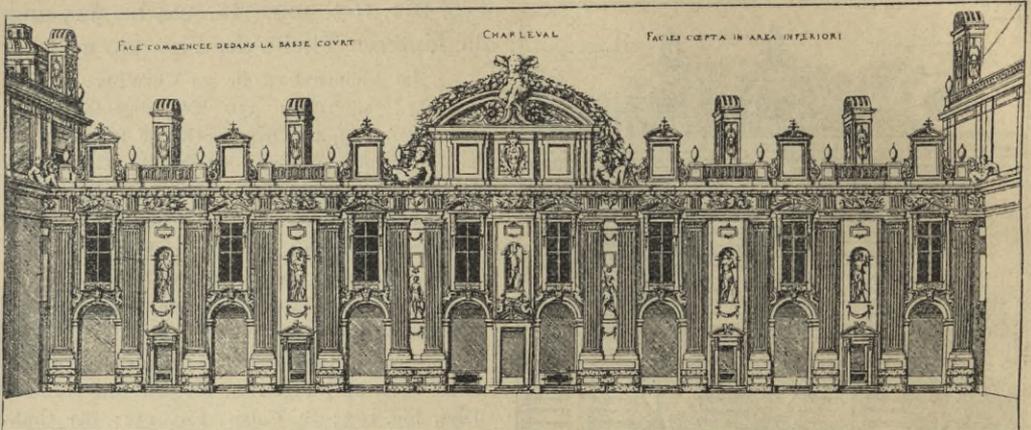
<sup>886</sup>) Facs.-Repr. nach: *Du CERCEAU, J. Les Plus excellents bâtimens de France etc.*, a. a. O., Bd. II.

<sup>887</sup>) Sie wurde 1537 geboren (gest. 1619), heirathete 1553 *Horatio Farnese*, der im gleichen Jahre starb, und später *François de Montmorency* (1530—1579). Sie galt auch als Tochter von *Philippe des Duc*, einer Piemontesin aus *Coni*.

<sup>888</sup>) Facs.-Repr. nach: *CALLIAT, V. Encyclopédie d'Architecture*, a. a. O., Bd. VI, Fol. 55.

<sup>889</sup>) *Architecture*, Liv. VIII, Chap. 16, S. 252 v.

Fig. 120.

Schloß Charleval. *Du Cerceau's* Entwurf zur Innenseite des vorderen Flügels der »Basse Cour«<sup>899</sup>).

*De l'Orme* sagt S. 251<sup>v</sup>, daß er diese Façade componirt habe, um das Gegentheil von dem zu zeigen, was gewöhnlich gemacht wird. Er will nicht die Gewohnheit tadeln, jedem Stockwerk feine Ordnung zu geben, fügt aber ferner hinzu: *les faces du logis auraient beaucoup plus de majesté, et plus d'apparence et beauté, si au lieu de deux estages, ou lon fait deux ordres, comme le Dorique, et le Ionique, vous n'en faisiez qu'un, voir de tel ordre de colonne que vous voudriez.*

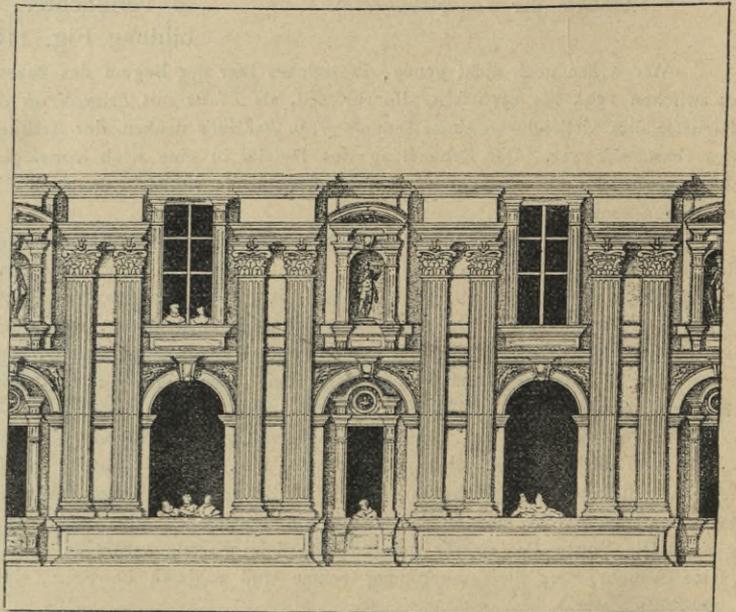
*De l'Orme* brachte ferner eine große korinthische Ordnung an einem triumphbogenartigen Thorbau an, den er im Jahre 1559 für einen Triumphsaal (Festdecoration?) anordnete, ein Triumph, der, wie er schreibt, bald darauf in Jammer und Unglück umgewandelt wurde<sup>890</sup>). Dessen Motiv war im Wesentlichen das der *Bramante'schen* Arcadentravée im Innern von *St.-Peter* zu Rom.

Es wurde bereits auf den Einfluß von *Monceaux* auf *Du Cerceau* hingewiesen; wir fügen hier noch Folgendes hinzu.

In dem umgearbeiteten Projecte für das Schloß Verneuil-sur-Oise, welches *Du Cerceau* für den zweiten Besitzer dieses Schloßes, den Herzog von *Nemours*, anfertigte, hat der runde Thorpavillon allein am ganzen Schloße eine große Ordnung cannelirter, korinthischer Halbsäulen. Sie sind nach dem System der rhythmischen Travée in vier breite und vier schmale Intervalle geordnet<sup>891</sup>).

562.  
Beispiel  
bei  
*Du Cerceau*.

Fig. 121.

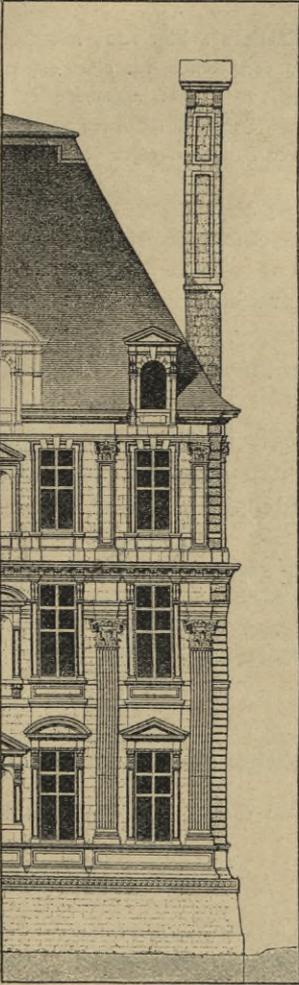
Project für die Hofseite der westlichen Hälfte der »Grande Galerie« des Louvre zu Paris<sup>900</sup>).

<sup>890</sup>) Es ist wohl das Turnier gemeint, wo *Heinrich II.* tödtlich verwundet wurde (?) — Siehe seine *Architecture*, a. a. O., Buch VIII, Cap. XI, S. 247.

<sup>891</sup>) Abgebildet in unserer Monographie: *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., Fig. 47, S. 84.

Bei *Du Cerceau* sieht man u. a. den Entwurf zu einem Idealschloß, in welchem die Ecken jedes Baukörpers durch korinthische Pilaster gebildet sind, die durch drei Stockwerke gehen<sup>892</sup>). Sie rechtfertigen geradezu den französischen Namen einer »*ordre colossal*« und erinnern darin an die erwähnte Studie *Antonio da Sangallo's* für die *Façade* des *Palazzo Farnese*. Nun haben wir aber nachgewiesen, daß *Du Cerceau* sich gerade in Rom befand, wie die Vergrößerung des *Palazzo Farnese* beschloffen wurde, oder kurz vorher, und ferner daß er den früheren Grundriß dieses Palastes aufgenommen hatte<sup>893</sup>). Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß er die Studien *Antonio's* mit einer großen Ordnung gesehen hatte und von diesem Gedanken auch später vielfach beeinflusst wurde.

Fig. 122.



Tuileries zu Paris. Ehemaliger  
*Pavillon de Flore*<sup>901</sup>).

Es verdient unsere Beachtung, daß an dem einzigen neuen Schloße, welches von *Karl IX.* begonnen wurde, nämlich an dem zu *Charleval*, die große Ordnung in einer geradezu hervorragenden Weise Anwendung finden sollte. Fig. 119<sup>898</sup>) zeigt die Anordnung, die ihr *Du Cerceau* am Aeußeren der *Basse-Cour* gegeben hatte. Die Fig. 120<sup>899</sup>) giebt die Composition einer der Hoffseiten der *Basse-Cour*, ohne daß

Unter den Anbauten *J. Bullant's* am Schloße zu *Ecouen*<sup>894</sup>), von denen bereits die Rede war, zeigt derjenige im Hof am linken Flügel, dessen Abbildung man in Fig. 320 finden wird, die strengste Behandlung einer cannelirten, korinthischen, großen Säulenordnung. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sie viel früher als 1560 fallen, vielleicht erst um 1564.

Vielleicht dürfen die Säulen am *Hofannaire* in *Moëze* bei *Roche-fort* (siehe Fig. 311) auch als eine große Ordnung betrachtet werden.

Es muß hier nochmals auf die bereits früher erwähnte *Façade* des Schloßes zu *La Tour d'Aigues* (Fig. 19) hingewiesen werden. Vergleicht man diese Figur einerseits mit der Gruppe von Studien für die *Façade* von *St.-Peter*, von welchen die Fig. 18, sowie die Fig. 3, 4 u. 5 unserer *Du Cerceau*-Monographie ein Echo sind, und andererseits mit Studien für jene *Façade*, wie sie in meinem *St.-Peter*-Werke<sup>895</sup>) zu sehen sind, so wird es offenbar, daß der Architekt des Schloßes *La Tour d'Aigues* ebenfalls diese Entwürfe selbst oder Copien derselben kannte.

So viel wir wissen, ist nichts über den Architekten dieses Schloßes bekannt. Nach den Photographien zu urtheilen, muß es von einem Zeitgenossen der fünf großen französischen Architekten<sup>896</sup>) herrühren, und wenn es bei *Paris* läge, wäre die Erbauungszeit zwischen 1545 bis 1570 zu setzen. Es kann daher der Meister ebensowohl ein Franzose als ein Italiener gewesen sein. Gebälk und Giebel sind von classischer Schönheit, und die Profile und Skulpturen zeigen ein gründliches Studium der Antike. In den Trophäen ist vielleicht der Einfluß von *Orange* zu sehen.

Abgesehen von der Möglichkeit, daß der Architekt die Einflüsse der Entwürfe zu *St.-Peter* unmittelbar in *Italien* in sich aufgenommen hätte, könnten solche auch von *Giovambatista Mariano Pelori* herrühren, der 1483 in *Siena* geboren und Schüler *Peruzzi's* war, nach *Frankreich* ging und in *Avignon* starb<sup>897</sup>).

Nach dem *Guide Joanne* wäre dieses Schloß der Barone von *Cental* aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts.

#### d) Beispiele der Spät-Renaissance und des Zeitalters Heinrich IV.

Es verdient unsere Beachtung, daß an dem einzigen neuen Schloße, welches von *Karl IX.* begonnen wurde, nämlich an dem zu *Charleval*, die große Ordnung in einer geradezu hervorragenden Weise Anwendung finden sollte. Fig. 119<sup>898</sup>) zeigt die Anordnung, die ihr *Du Cerceau* am Aeußeren der *Basse-Cour* gegeben hatte. Die Fig. 120<sup>899</sup>) giebt die Composition einer der Hoffseiten der *Basse-Cour*, ohne daß

563.  
Beispiel  
bei  
*Jean Bullant.*

564.  
Schloß  
zu *La Tour*  
*d'Aigues.*

565.  
*Charleval.*

<sup>892</sup>) Abgebildet in: *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., Fig. 115, S. 233.

<sup>893</sup>) Ebendaf., S. 15 u. 26.

<sup>894</sup>) Siehe: Art. 146, S. 138—140.

<sup>895</sup>) Siehe: Bl. 20, Fig. 1 u. 3, und Bl. 42, Fig. 3.

<sup>896</sup>) Siehe: S. 128 ff.

<sup>897</sup>) Siehe: *VASARI, G.*, a. a. O., *Vita di B. Peruzzi*, Bd. IV, S. 608—609.

<sup>898</sup>) Facf.-Repr. nach: *Du CERCEAU, J.* *Les Plus excellents Bâtimens de France*, a. a. O., Bd. II.

<sup>899</sup>) Facf.-Repr. nach: Ebendaf.

es mir möglich wäre, anzugeben, an welcher Stelle diese Anordnung sich befinden sollte.

Wenn man an den großen Einfluss denkt, den *Katharina von Medici* auf ihre Söhne ausübte, fragt man sich, ob *Du Cerceau* von selbst die große Ordnung für das Schloss *Karl IX.* vorschlug, weil sie sich auch am Schlosse der Königin-Mutter zu Monceaux befand, oder aber ob der König oder dessen Mutter hierüber dem Architekten einen Befehl erteilt hatten, welcher dann allerdings auf eine persönliche Vorliebe für die Anwendung der großen Ordnung bei *Katharina* sprechen würde. Es wäre dann möglich, daß diese Vorliebe auf eine Anwendung derselben durch *Michelangelo* am Aeusseren von *St.-Peter* und an den beiden Palästen auf dem Kapitol zurückgeführt werden könnte.

Es genügt, die eben besprochene Architektur des Aufsenhofes für Charleval, Fig. 120, mit derjenigen der westlichen Hälfte der Louvregalerie, Fig. 52, 121<sup>900</sup>) und 122 zu vergleichen, um einen engen Zusammenhang zwischen beiden Palästen zu erkennen. Wenn man die Fig. 120 u. 121 zusammenstellt, wird es schwer, nicht an zwei Werke aus gleicher Quelle zu denken. Diese Theile des Louvre werden auch vielfach *Jacques II. Du Cerceau* zugeschrieben, dessen Vater und älterer Bruder *Baptiste* die Meister von Charleval waren.

Diese Aehnlichkeit mit Charleval war nicht minder groß in dem Flügel der Tuileries, der nördlich an den *Pavillon de Flore*, Fig. 122<sup>901</sup>), sich anschloß. Gelegentlich der Geschichte des Louvrebaues werden wir auf diese Frage zurückkommen.

Wenn man Fig. 119 bis 122 im Zusammenhang betrachtet, wird es zum Mindesten begreiflich, daß einzelne Autoren, wie *Palustre*, geneigt waren zu glauben, es sei die große Ordnung so zu sagen eine stilistische Eigenthümlichkeit, die sich an den Namen *Du Cerceau* knüpfte.

Die Façade des *Hôtel- oder Maison de Pierre* zu Touloufe ist eine Composition von vielem Charakter und zeigt die Verbindung von Compositafäulen im Erdgeschoß als Einrahmung des Doppelthores mit der großen Pilasterordnung, welche 2 1/2 Geschosse umfaßt.

Nach einer gefälligen Mittheilung von *Anthyme Saint-Paul* stammt die Façade der *Maison de Pierre* aus der zweiten Hälfte der Regierung *Heinrich IV.* Ihr Name kommt daher, daß es bis vor Kurzem die einzige Steinfassade in Touloufe war<sup>902</sup>). Als Architekt derselben gilt *Dominique Bachelier*.

Ueber dem Erdgeschoße der *Tour de Cordouan*, bei Bordeaux (siehe Fig. 314), wird man auch eine große Pilasterordnung finden.

### e) Beispiele aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert.

Im Hof des Schlosses Monpipaux hat *François Levau* eine durch den ersten und zweiten Stock gehende große Ordnung angebracht<sup>903</sup>).

Eine große Ordnung, nur theilweise durchgeführt und in Verbindung mit einer kleinen Ordnung, sieht man am Schlosse Vaux-le-Vicomte, Fig. 241.

Eine andere Disposition zeigt das Schloss Le Rincy, vom selben Architekten *Levau*, Fig. 242.

In Fig. 58 sieht man ein Beispiel der großen Ordnung an einzelnen Theilen des Hofes des alten Schlosses zu Versailles, wo dieselbe nur als Ausbildung der Ecken zur Anwendung gelangt.

Im Project für das *Hôtel Fabach* zu Paris, Fig. 5 und 309, entsprechen die zwei Pilasterordnungen einem Geschoße, verbunden mit einem *Mesannin* darüber.

Es ist *Levau*, der mit seinem ehemaligen Pavillon nach der Seine zu die große Ordnung am Aeusseren des Louvre einführt. Sie umfaßte das Erdgeschoße und das erste Obergeschoße (siehe Fig. 320). *Bernini* in seinem Modell für die Hauptfaçade setzte dieselbe über das Erdgeschoße, wie sie auch in der jetzigen Colonnade

<sup>900</sup>) Facf.-Repr. nach einer Zeichnung im *South Kensington Museum* zu London, bei BERTY, A. *Topographie historique du Vieux-Paris, Région du Louvre et des Tuileries*, a. a. O.

<sup>901</sup>) Facf.-Repr. nach: BERTY, A. Ebendaf.

<sup>902</sup>) Einige Guirlanden waren in Boffen geblieben und wurden erst bei der vor kurzer Zeit vorgenommenen Restauration ausgemeißelt.

<sup>903</sup>) Beschrieben nach einer Abbildung im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Hd, 205.

*Perrault's* steht (siehe Fig. 223). Ich vermag nicht zu sagen, ob *Perrault* dies von *Bernini* entnahm oder ob die Studien, die er früher gemacht hatte, bereits diese Anordnung zeigten. Letztere wurde im XVIII. Jahrhundert für die Paläste an der *Place de la Concorde* beibehalten.

Im gemeinfamen Typus für die Häuser der runden *Place des Victoires* zu Paris erhebt sich eine jonische Pilasterordnung, durch zwei Geschosse gehend, über dem Erdgeschoss, welches Arcaden ohne Archivolten zeigt und glatte Boffenschichten ohne Stofsfugen hat. Ueber dem Gebälk sind große Dachfenster, abwechselnd mit Rund- und mit Stichbogen angegeschlossen.

Die *Place des Victoires* wurde nach der Zeichnung *J. Harduin Mansard's* von *Prédot* laut Vertrag vom 12. September 1685 errichtet. Als am 18. März 1686 die Statue *Ludwig XIV.* eingeweiht wurde, waren die Gebäude noch nicht fertig<sup>904</sup>).

Die *Place Vendôme* zu Paris (früher *Louis-le-Grand*), die *J. Harduin Mansard* 1685 begann, zeigt dieselben Elemente und bildet eine der vornehmsten und correctesten Anwendungen der großen, hier korinthischen Ordnung (siehe Fig. 310). Trotz einer richtig gedachten Unterbrechung der Pilasterreihen durch Partien mit Halbsäulen und Giebeln ist es jedoch dem Architekten nicht geglückt, einen gewissen Eindruck der Kälte und Langenweile zu vermeiden.

Da die Wirkung auf der Reihe gleicher Travéen beruht, hätten die Dachfenster entweder nur einen Typus haben sollen oder aber durch die Alternirung zweier Formen von größerer Verschiedenheit als die ausgeführten sich unterscheiden müssen. So stören sie die Ruhe, bringen auch kein Leben und sind zu groß, um unbemerkt zu bleiben. Es ist eines der häufigen Beispiele, in welchen der *Esprit bourgeois et économe* des Franzosen die echt monumentale Wirkung seiner Bauten da stört, wo vor Allem der Geist des Monarchen, der nationalen Macht oder des *Grand Seigneur* hervortreten sollte.

Das *Hôtel-de-Ville* zu Nancy, an der *Place Stanislas*, von *Hérès de Corny* (1752—1757), folgt demselben Gedanken, dürfte aber in den Verhältnissen glücklicher und vornehmer wirken, wenn auch im *Détail* stellenweise etwas derber sein. Es bildet eine glückliche Zwischenstufe zwischen der *Place Vendôme* und den Palästen *Gabriel's* an der *Place de la Concorde* zu Paris.

An einem schlofsartigen Gebäude der Abtei *Prémontré*, um 1720, reicht eine einzige jonische Pilasterordnung durch drei hohe Stockwerke durch. Da ihr Vorsprung gering ist, und die Breite der Mauer zwischen den Fensteröffnungen und den Pilastern beinahe der Breite der letzteren gleichkommt, ist die Wirkung nicht so ungünstig und erdrückend, als zu erwarten wäre. Der glatte Architrav und das Gefims sind höchstens so hoch als die Pilaster breit.

## 12. Kapitel.

### Rustica.

#### a) Stellung der Franzosen zur Rustica.

Bei denen, die nur in Paris leben und das moderne Frankreich kennen, entsteht sehr leicht die Ansicht, es habe die Rustica in Frankreich so gut wie keine Rolle gespielt. Während der Herrschaft der Gothik war dies thatfächlich der Fall, beinahe ebenso während der der Früh-Renaissance. Lernt man aber allmählich die verschollenen Denkmale der französischen Renaissance kennen, so wird man finden, daß die Rustica eine sehr bedeutende und interessante Rolle gespielt hat. Gerade die Behandlung

568.  
Beispiele  
an  
Plätzen.

569.  
Irrthümliche  
Ansicht.

<sup>904</sup>) Siehe: LANCE, A. *Dictionnaire etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 226.

der Rustica dürfte eine der Erscheinungen sein, in welchen sich gewisse Seiten des Charakters der französischen Kunst der Renaissance am besten erkennen lassen.

570.  
Gegenatz  
von  
Rustica  
und  
Gothik.

Der Grundzug des Unerfchütterlichen, weil horizontal festgelagert, welcher der Rustica innewohnt, ebenso der Charakter des durch Menschenhand in horizontalen Schichten »mechanisch Aufgebauten« bildet den größten denkbaren Gegensatz zum gothischen Begriff aller Formenbildung. Diefes ist wie die Folge einer fenkrech »aus der Erde wachsenden«, d. h. organisch-vegetabilen Kraft. Ein Rusticaunterbau hätte das Emporfchießen gelähmt, die Quelle des Lebens an der Wurzel abgefchnitten<sup>905</sup>).

*Semper*, dem eine Neubelebung der Rustica in Mitteleuropa zu verdanken ist, hat dies fein und treffend ausgedrückt: »Im gothischen Stile«, schreibt er<sup>906</sup>), »verliert der Quader seine decorativ-formale Bedeutung fogar am Unterbau.«

571.  
Verhältniß  
zur  
Rustica in  
Italien.

Es mag zum Theil mit der gänzlichen Vernachlässigung der Rustica während der Gothik zusammenhängen, daß sich die Renaissance in Frankreich ziemlich eng an ihre Anwendung in Italien angeschlossen. Zur Klärung der auf diesem Gebiete häufigen Mißverständnisse ist es nöthig, einige Thatfachen festzustellen. Man wird erkennen, daß dieser Anschluß an Italien nirgends die Franzosen hinderte, ihren Werken ihre eigene Gefühls- und Geschmacksrichtung aufzuprägen.

Man darf nicht vergessen, daß es in Italien zwei Hauptrichtungen der Rustica: die toscanische und die römische oder Neo-Rustica giebt. Erstere beruht auf dem ausschließlichen Gebrauch bossirter Quadern, die zweite auf deren Verbindung mit Pilafter- oder Halbsäulenordnungen.

Die toscanische Richtung, die schon an mittelalterlichen Palästen auftritt, hört gegen Ende des XV. Jahrhunderts auf. Die Paläste Pitti, Medici-Riccardi und Strozzi sind die majestätischen und edelsten Beispiele derselben.

Die römische Richtung scheint an den Entwürfen *L. B. Alberti's* und *Rossellino's* für den Neubau des Vaticanus 1445 entstanden zu sein und zeigt zwei Perioden. Die erste ist in Florenz durch *Alberti's Palazzo Rucellai* und *Rossellino's* Palaß in Pienza vertreten; *Bramante's* Paläste der *Cancellaria* und *Giraud* in Rom sind der letzte Ausdruck derselben.

Die zweite, für die wir die Bezeichnung Neo-Rustica einführen, begann mit *Bramante's Palazzo di San Biagio* in der *Via Giulia*, von dem *Vafari* schrieb, es sei die schönste *opera di ordine Rustico*, die man je gesehen habe. Von diesem Baue geht im Grunde die französische Rustica aus.

Leider wurde nicht einmal das Erdgeschloß vollendet, aber in ganz Europa findet man die Echos dieses Werkes, das epochemachend wirkte. Während in der ersten Periode nur die Flachrustica mit ebenem Spiegel und winkelrecht vertieften Fugen (*Refends*) mit flachen Pilaftern sich verbanden, vereinte die zweite Periode die mächtigsten Rohbossen mit entsprechend kräftigen Ordnungen. Der eigene Palaß *Raffael's* an der Ecke des *Borgo* und der *Piazza Scoffa Cavalli* gehörte auch zu dieser Gattung.

Die ganze Rusticarichtung *Sanfovino's*, *Giulio Romano's*, *Peruzzi's*, *Serlio's*, *Sanmichelì's*, *Primaticcio's*, *Vignola's*, *Palladio's* schließt sich der genannten Gattung an. Der enge Zusammenhang zwischen der Entwicklung dieser in Italien und in Frankreich macht es nothwendig, an einige der italienischen Beispiele zu erinnern<sup>907</sup>).

<sup>905</sup>) Aus dem Mittelalter findet man Beispiele von Rustica an der Umwallung von Carcassonne. Die zwei Rundthürme der *Porte St. Jean* zu Provins mit Diamantbossen, falls sie, wie die des Stadthors zu Montreuil-Bellay, nicht später hinzugefügt sind, wären zu erwähnen. Man pflegt anzunehmen, die Rustica verschwinde in Frankreich im XIV. und XV. Jahrhundert, um mit dem italienischen Einflusse im XVI. wieder aufzutreten.

<sup>906</sup>) SEMPER, G. *Der Stil* etc., a. a. O., S. 346 n.

<sup>907</sup>) Von *Peruzzi* (gest. 1536) zwei Compositionen mit Säulen, an welchen runde und energische quadratische Trommeln abwechseln (siehe sein Gemälde in der Kirche *la Pace* zu Rom und sein Skizzenbuch zu Siena).

Von *Sanmichelì* in Verona: die *Porta Nuova* (1533—1540), die *Porta S. Zeno* (1541), *Porta Stuppa* (1557), *Pal. Canossa* (beg. n. 1527?).

Von *Sanfovino* in Venedig: *Pal. Corner della Cà Grande*, beg. 1532, und die *Zecca*, 1535; letztere mit Rusticabossien an den Ordnungen selbst, ähnlich denen am Luxembourg-Palaß zu Paris.

Von *Vignola*: das Thor der *Villa di Papa Giulio* zu Rom, 1550—1555.

In Frankreich ist die derbe Form der toscanischen Richtung so gut wie nicht vertreten. Nur in einigen Beispielen von Militärarchitektur findet man sie wieder. Dagegen begegnet man sofort bei der Hoch-Renaissance interessanten Ablegern der Neo-Rustica. Wenige Jahre später als *Sansovino* und *Sannicelli* (seit 1537 oder 1542), sehen wir *Ph. de l'Orme* eine ganz gleiche Behandlung der Rustica anwenden. Als er 1536 nach langem Aufenthalte in Italien heimkehrte, war er mit derselben vollständig vertraut, ebenso wie *Roffo Fiorentino* und *Primaticcio*, die um 1530 nach Fontainebleau berufen wurden. Letzterer war bei *Giulio Romano* hiefür an besonders guter Quelle gewesen.

Die Rustica ist unter den architektonischen Mitteln eines derjenigen, welches wegen seiner Einfachheit Allen am leichtesten verständlich ist. Von der anderen Seite ist es eines der Mittel, welches vielleicht seitens der Architekten am meisten ein feines Gefühl und sicheren künstlerischen Tact verlangt, um nicht roh und zu derb zu wirken.

Die Rustica enthält Elemente, die im Grunde das Gegentheil von der Vollendung der Form, Technik und Ausführung sind, die Hauptbedingungen künstlerischer Vollkommenheit bilden.

Letztere Bedingungen bilden eine der Seiten der Kunst, auf welche die Franzosen seit lange Gewicht legen. Und hiermit hängt ohne Zweifel der eigenthümliche Charakter zusammen, den die Rustica in Frankreich angenommen hat. Trotz des Geistes des »Absoluten«, der den Franzosen so eigen, hat sich eine andere ihrer Seiten geltend gemacht: eine gewisse vielleicht anerzogene Furcht vor dem Natürlichen und der zu scharfen Betonung eines extremen Charakters.

Man darf daher sagen, dafs, heutzutage wenigstens, es kein Gebäude mehr giebt, an dem die Rustica eigentlich das ausspricht, was sie auszudrücken bestimmt ist: das Bündniß urwüchsiger Kraft und natürlicher Frische mit der Kunst und dem ordnend schöpferischen Geiste des Menschen.

Überall hat sich derselben jener den Franzosen eigenthümliche Geist bemächtigt, der alles civilisirt und für die gute, salonfähige Gesellschaft mit Geschmack, Phantasie und berechnendem Verstand abkühlt und geschickt zurichtet.

Die Hauptanwendungen der Rustica dienen zur Betonung des Kräftig-Stabilen in horizontaler Lage an einem Unterbau, Grabenböschung oder Erdgeschofs, an Terrassen, Treppenwangen u. s. w.

Weiter zur Betonung des Kräftigen an verticalen Stützgliederungen wie Pfeilern, Kanten der Ecken und Oeffnungen, sowie an Thor- und Fensterbögen, später sogar an Pilaster- und Säulenordnungen.

Ferner als eine Art Färbung oder Belebung einzelner Glieder oder Flächen eines Gebäudes. *Semper* hat vollkommen recht, wenn er den weichen Kalkstein von Paris als »außerordentlich bildsam, dabei an sich selbst etwas todt« bezeichnet. So erklärt sich, sagt er ferner, die gerügte Schmuckfucht im Bauen aus localen und gewissermaßen fructiven Gründen.

Die Gebäude, an denen man die Rustica am häufigsten antrifft, sind die großen Schlösser und Paläste, ferner Stadttore. An städtischen Privathäusern trifft man sie wenig.

An Kirchen kommt die Rustica so selten vor, dafs es gut ist, die wenigen Beispiele hier im Zusammenhang zu nennen. Im Kapitel über die Kirchenbaukunst werden an den Façaden von *St. Etienne-du-Mont* zu Paris und an *Notre-Dame* in Havre zwei Beispiele von Säulen mit abwechselnd cannelirten und Rustica-Ringtrommeln näher besprochen werden.

Die Reihen von abgefaßten Blossenquadern kommen als Unterbau an den Seitenschiffen von *St. Clothilde* aux Andelys unter den Fenstern vor (siehe Fig. 163). Das interessanteste Beispiel findet sich aber an der unter den Spaniern erbauten Façade der Abteikirche zu St.-Amand bei Valenciennes. Das ganze Erdgeschofs ist

572.  
Französische  
Richtung.

573.  
Rustica  
an  
Kirchen.

Die *Prigioni* zu Venedig, beg. 1589.

Von *Ammanati*: Hof des *Pal. Pitti* (1558—1570).

Von *Pellegrino Tibaldi*: der Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand (1570).

Von *Ant. da Sangallo d. J.* in Florenz: der Mittelbalken der *Fortezza da basso*, 1534 beg., abwechselnd mit Diamantspitzen und glatten Rundblossen als Symbol der *Palle* der *Medici*.

mit diamantartigen Boffen, welche nicht die ganze Breite der Pilafter, Archivolte und Rahmen einnehmen, gegliedert. Im ersten Ober-Geschofs bildet die Rustica gleichsam eiserne Bänder an den Halbfäulen; im zweiten Stock ist sie nur noch am unteren Drittel der Halbfäulen angebracht.

### b) Rustica der Früh-Renaissance.

Mit der Aversion des Gothischen gegen die Rustica, die wir hervorgehoben haben, hängt es wohl zusammen, daß zur Zeit der Früh-Renaissance so gut wie keine Rustica auftritt. Die einzigen Beispiele, die man vielleicht hier nennen kann, gehören ausserdem beide der Militärarchitektur an.

Der gewaltige runde Thurm am Eingang des Hafens in Havre, von *Franz I.* angeblich 1516 erbaut, zeigte eine eigenartige Vertheilung der Boffen. An den zwei oberen Dritteln hatte nur jede zweite Schicht Boffen und in diesen Schichten zeigte nicht jeder Quader eine Bosse, sondern sie waren in gleichen Abständen angebracht und von einem etwa gleich langen glatten Quader getrennt.

Die Boffen wiederum waren abwechselnd als Halbkugeln und als diagonal gestellte Diamantspitzen behandelt. Am unteren Drittel des Thurms waren alle Schichten der Rustica, zum Theil als Felsstücke mit mehreren Höckern, wie am Pal. Pitti roh abgespitzt<sup>908</sup>).

Das zweite Beispiel zeigen die zu beiden Seiten eines spätgothischen Stadthors zu Montreuil-Bellay, südlich von Saumur, errichteten zwei kräftigen Rundthürme mit Rusticaquadern, die vermuthlich später angebaut worden sind. Die Mitte jedes Quaders hat eine halbkugelförmige Bosse, so daß die Thürme schichtenweise wie mit Steinkugeln und roh abgespitzt wie am Pal. Pitti, gepanzert scheinen. Die Wirkung ist eine schöne, derb-trotzige.

### c) Rustica der Hoch-Renaissance.

#### 1) Rustica an Privathäusern.

An Privathäusern scheint der Gebrauch der Rustica im italienischen Sinne, abgesehen etwa von Eckverzahnungen, die gegen Ende des XVI. Jahrhunderts mehr Mode wurden, ein feltener gewesen zu sein. Doch findet man in Lyon, vielleicht in Folge seiner vielen Beziehungen zu Italien, einige Beispiele von solchen Wohnhäusern.

Fig. 123.

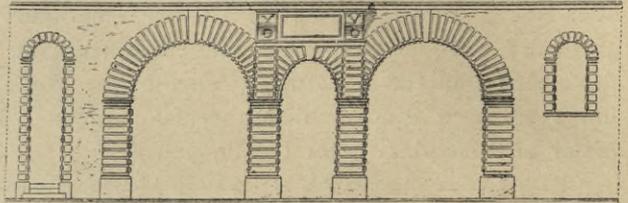
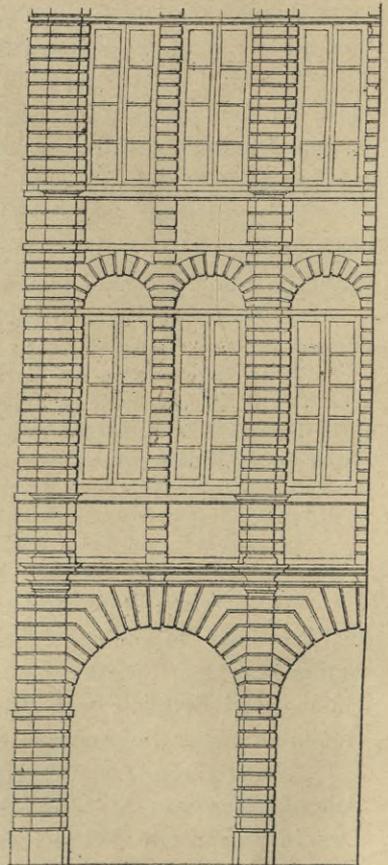
Erdgeschofs eines Hauses zu Lyon<sup>909</sup>).

Fig. 124.

Haus zu Lyon. *Quai Peyrollerie*  
Nr. 136<sup>910</sup>).

574.  
Rustica  
an Festungs-  
bauten.

<sup>908</sup>) Der Thurm wurde 1861 abgetragen und viele der Boffen sind als Pflasterung eines *brise lames* am rechten Ufer der Seine angewandt, wo ihre Höcker in eigenthümlicher Form aus der schrägen Ebene hervorstehen.

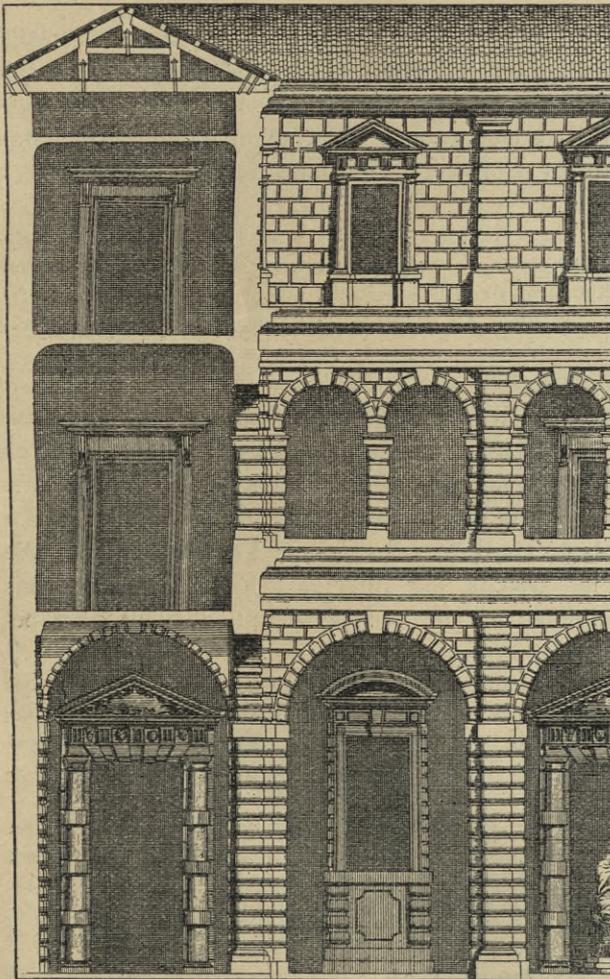
Fig. 123<sup>909)</sup> zeigt das Erdgeschofs eines Lyoner Haufes, an welchem die Rustica der breiten Arcaden etwas wie florentinische Erinnerungen zeigt.

Dann sehen wir bereits in Fig. 14 (siehe S. 46) ein anderes Beispiel eines Erdgeschosses Nr. 23, *Rue Juiverie*, wo die Disposition der Rustica mit den hochgelegenen Fenstern über den Pfeilern noch mehr an die der florentinischen Paläste erinnert.

Viel auffallender, wenn auch vielleicht nicht glücklicher, ist die Anwendung der Rustica, wie sie das Haus Nr. 136, *Quai Peyrollerie*, in Lyon zeigt (siehe Fig. 124)<sup>910)</sup>. Unten ist eine Rundbogenthür; rechts und links je zwei Arcaden gleicher Form, an deren sämtlichen Pfeilern pilasterartige Streifen ein verkröpftes Gesims mit Astragal tragen und sich durch zwei Stockwerke ununterbrochen fortsetzen, abwechselnd Piedestale und Schäfte ohne Kapitelle bildend. Die beiden mittleren Pfeiler des Haufes, sowie die beiden Eckpfeiler sind etwas breiter. — Alle hier angeführten Theile sind mit einer geglätteten Rustica überzogen, an welcher nur die horizontalen Fugen und die der Keilsteine kräftig eingeschnitten sind.

Wenn man die schlanken Pilaster der Arcadenpfeiler dieser Façade, sowie die

Fig. 125.



Fr. *Terribilia's* Klosterhof von *S. Giovanni in Monte* zu Bologna<sup>911)</sup>.

Reihenfolge ihrer Motive mit der Gliederung des Klosterhofs von *S. Giovanni in Monte* zu Bologna vergleicht, wie sie in Fig. 125<sup>911)</sup> hier wiedergegeben ist, so wird es schwer, nicht anzunehmen, daß die bolognesische Composition *Terribilia's*, die nach *Gurlitt* vom Jahre 1548 wäre, nicht als Vorbild für die Lyoner Façade, wenn auch mit ganz anderen Verhältnissen, gedient habe.

Rusticatafeln von gleicher GröÙe beleben die PfoÙten eines Bogenthors des *Hôtel* in der *Rue Fermat* zu ToulouÙe (siehe Fig. 49).

## 2) Neo-Rustica.

### a) Rustica in Fontainebleau und Gaillon.

Nicht wegen eines directen Stilzusammenhanges, sondern wegen der Bequemlichkeit der Gruppierung vereinigen wir die Besprechung der Rusticawerke an diesen beiden Orten. An jedes der im Schlosse zu Fontainebleau zu erwähnenden Beispiele knüpfen sich für die Geschichte desselben wichtige Fragen. Es war dies ebenfalls ein Grund, um sie hier zu vereinen.

<sup>909)</sup> Facf.-Repr. nach: MARTIN. *Recherches sur l'Architecture etc. à Lyon*, a. a. O.

<sup>910)</sup> Facf.-Repr. nach: Ebendaf.

<sup>911)</sup> Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Hd, 195.

575.  
Grotte  
du Jardin  
des Pins.

Das früheste dieser Werke ist wohl die *Grotte du jardin des Pins* im Schlosse zu Fontainebleau. Ihre Façade, die hier besprochen wird, bildet das Erdgeschos des Pavillons am Ende der ehemaligen *Galerie d'Ulysse*, nach dem Garten zu.

Die Ecken werden in der ganzen Höhe durch zwei Hermen gefasst, von denen die rechts durch die Verbreiterung der Galerie unsichtbar wurde. Der größte Theil der Front wird durch drei Rundbogenstellungen gebildet, deren Pfeiler und Bögen aus mächtigen Rusticafchichten und Keilsteinen bestehen. Vor den Pfeilern stehen auf der unter ihnen vorspringenden untersten Schicht vier Atlanten, die etwa in der Höhe der Bogenstichel zwei kapitellartige Blöcke tragen. Auf diesen ruhen giebelartig schräg gegeneinander gestemmte Steinblöcke, welche als Giebel über den Keilsteinen zum Theil über den Gurt in die Brüstung des oberen Geschosses einschneiden und die Rusticafront abschließen. Die Atlanten sind in ihrer Höhe nicht, wie scheinbar, aus ebenso viel Schichten als Hauptkörpereinteilungen, sondern bloß aus zwei Blöcken gebildet. Die Keilsteine haben die ganze Dicke der Mauer und die Grotte ist gleichzeitig mit dem Pavillon erbaut. Im Innern waren 1895 an den Gewölben von der ursprünglichen Decoration Stuckreste von Störchen, Schwänen u. f. w., Stalaktiten und Bergkrystalle sichtbar. Der Kämpfer der Bogen ist in Schulterhöhe der Atlanten durch eine curiose Form wie eine herabhängende Ohrlappe oder ein Kissen gebildet.

Vor diesen Felsblöcken und Atlanten, die wie Felsgeister oder noch unentwickelte Gestalten *Michelangelo's* sich ihrer steinernen Hülle noch nicht völlig entledigt haben, fühlt man sich so sehr in die Zeit der 1532—34 von *Giulio Romano* gemalten *Sala de' Giganti* in Mantua<sup>912</sup>) versetzt, dafs, selbst wenn diese Façade, was nicht der Fall ist, von einem Franzosen componirt wäre, man sie doch als ein Werk im italienischen Geist bezeichnen müßte.

Diese Grotte wurde lange dem *Serlio* zugeschrieben. *Palustre* hat wohl recht, wenn er die Unrichtigkeit dieser Ansicht hervorhebt, fällt aber dafür in andere Irrthümer<sup>913</sup>). Geradezu unglaublich ist es, dafs er auf Grund dieser Grotte den Rusticastil als eine französische Erfindung aufstellen möchte<sup>914</sup>), bloß weil sie nicht von *Serlio* sein könne! Auf ihren Autor werden wir gelegentlich der Besprechung des Schlosses zurückkommen.

576.  
Hôtel  
de Ferrare.

In Fontainebleau ist das Eingangsthor des ehemaligen *Hôtel du Cardinal de Ferrare*<sup>915</sup>), das einzige dort erhaltene sichere Werk von *Serlio*. Es besteht aus einem Rundbogen von schönen italienischen Verhältnissen mit Halbsäulen, deren Gebälk ein Spitzgiebel krönt. Die Profilirung ist die der letzten Manier *Bramante's*. Die Pfeiler und Keilsteine bestehen aus kräftigen, nur abgespitzten Rohboffen, deren jede dritte Schicht die Halbsäulenschäfte als Rustica-Ringtrommel durchschneidet. Die fünf mittleren Keilsteine dringen ins Gebälk bis unter den Fries und unter das Gefims. Die übrigen Theile der Halbsäulen und des Gebälks sind theils glatt gearbeitet, theils profilirt.

Dieselbe Richtung sieht man in Fontainebleau an den schönen kräftigen Rustica-Halbsäulen des Erdgeschosses am sog. *Baptistère de Louis XIII.*, das früher von *Primaticcio* als Grabenthor in der *Basse-Cour* errichtet und später hierher versetzt und mit einem Obergeschos versehen wurde. Das untere Drittel der Schäfte ist eine einzige Rusticatrommel. Darüber folgen abwechselnd eine glatte und eine Rusticatrommel.

577.  
Rustica  
in der Cour  
de la Fontaine.

In Fontainebleau in der *Cour de la Fontaine*, im Flügel zwischen der *Galerie Franz I.* und dem *Pavillon des Poëles*, giebt *Du Cerceau* Pilaster an, die mit glatt facettirten Rusticaquadern besetzt sind,

<sup>912</sup>) Es giebt einen Stich von *Antonio Fantuzzi*, der in Fontainebleau arbeitete, mit dem Datum 1545 und der Inschrift: *ANT. FANTVZI D. BOLOGN.* Sie stellt eine Grotte mit niedrigem Obergeschos dar, die offenbar mit dieser in Zusammenhang steht.

<sup>913</sup>) Siehe: L. DIMIER in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1898, S. 318.

<sup>914</sup>) PALUSTRE, L. *La Renaissance en France*, Vol. I, S. 180. *Elle ne laisse plus en outre aucun doute sur l'origine du style rustique qui, loin d'avoir été introduit chez nous par les Italiens, se serait, grâce aux matériaux dont on pouvait disposer, accusé pour la première fois à Fontainebleau. Dans les compositions de Serlio l'infériorité est manifeste . . .*

<sup>915</sup>) *Charvet* in seinem *Sébastien Serlio*, a. a. O., S. 72, hebt mit Recht die quasi Identität dieser Thür mit der Thür Nr. 1 der Folge von Thüren im Buch VI der Werke *Serlio's* hervor. In letzterer reichen die fünf statt drei mittleren Keilsteine bis unter das Gefims.

abwechfelnd zwei und drei in jeder Schicht, ähnlich denen des *Pal. Fantuzzi* in Bologna und der *Maison Blanche* zu Gaillon. Sie müffen vom gegen 1565 unternommenen Umbau herrühren.

Am gegenüber liegenden, oft *Serlio* zugeschriebenen Flügel (fog. ehemaliges Theater) haben die toscanischen Pilaster des Erdgeschosses ebenfalls glatte facetirte Rustica-Schichten. Beide dürften Werke *Primaticcio's* fein.

An den Halbfäulen der fog. *Maison Blanche* im Garten von Gaillon (siehe Fig. 248) soll die Rustica den Schein geben, als sei jede Schicht ganz niedrig aus mehreren regelmässigen Steinen, kaum gröfser als Backsteine, aufgemauert. Die Fugenkanten sind profilirt. Der Höhe nach werden die Säulen von drei palmettenartig verzierten Bändern zwischen Astragalen umgürtet.

Als Vorbild hierfür kann der *Pal. Fantuzzi* in Bologna gelten oder in Lucca der *Pal. Bernardini* auf *Piazza Bernardini* von *Francesco Marti*.

Am Schlosse zu Gaillon selbst zeigen die Abbildungen *Du Cerceau's* die Rustica blofs bei den Mauern der Grabenböschungen, der Courtinen und Thürme, nicht aber bei der Kapelle angewandt.

### β) Rustica bei *Pierre Lescot*.

An *P. Lescot's* ehemaligem *Pavillon du Roi* am Louvre ging eine prächtige Rustica-Eckverzahnung von der Grabenfohle bis zum Kranzgefims. *Le Vau* wiederholte dieselbe im Graben und am obersten Geschofs seines Mittelpavillons nach der Seine zu (siehe Fig. 332) und *C. Perrault*, ohne Verzahnung, unter seiner *Colonnade du Louvre* (siehe Fig. 223).

Ihre glatt geschliffenen Flächen heben sich von einer glatt geschliffenen Mauer ab. Es geschieht blofs durch die Höhe der Schichten und die Länge der Boffe, die oft durch mehr als einen Quader gebildet wird, und durch ihre kräftige Wölbung, die in der Mitte eben ist, dafs die schöne Verstärkung der Ecken erzielt wird. Jede Boffe ist durch ein geschliffenes Stäbchen umrändert, durch welches die Kante der Grabenböschung als besonders scharfer Grat hervorgehoben wird.

Eine Verzahnung der Keilsteine an Archivolten findet man in dem Entwurfe *Du Cerceau's* für einen Luftpavillon (siehe Fig. 252).

### γ) Rustica bei *Ph. de l'Orme*.

In den leider meistens untergegangenen Werken *Ph. de l'Orme's* und auch in seinem Tractat findet man eine Reihe wichtiger Beispiele von Rustica-Architektur, die hier vereint besprochen zu werden verdienen.

Den Unterbau von der Höhe der Piedestale einer korinthischen grossen Pilasterordnung, die durch zwei Stockwerke geht, möchte *De l'Orme* »en façon rustique et ainsi que rochers« behandeln. In der Abbildung dieser Façade, die er giebt<sup>916)</sup>, sind die Schichten jedoch angegeben und zwar alternirend mit gröfserem und geringerem Vorsprung. Die Worte *De l'Orme's* bezeichnen daher keine realistische Nachahmung eines Felsenunterbaues, wie man ihn bei Bernini findet; sondern mit *rochers* will er ohne Zweifel blofs die raue Bruchfläche der Boffen bezeichnen.

Dagegen ist es fraglich, ob die fein decorirten Ringtrommeln an der fog. französischen Ordnung *Ph. de l'Orme's* an den ehemaligen Tuilerien, sowie die Schichten an den Pilastern und deren verlängerte Wandstreifen noch als ein Beispiel der Rustica angesehen werden können (siehe Fig. 46 u. 110).

Da *De l'Orme* öfters betont, dafs dieser Bau für eine Frau, und von dieser, der Königin, errichtet und geleitet sei, ist es offenbar, dafs er hier den grössten Ausdruck der *gentillesza* an einer Rustica-Anordnung erfteht hat.

Zwischen diesen beiden Extremen finden wir zwei andere wichtige Werke des berühmten Meisters.

578.

*Maison Blanche*  
in  
Gaillon.

579.

Aufsenfronten  
des  
Louvre.

580.

Unausgeführtes  
Hôtel-Project.

581.

Tuilerien-  
Palast.

<sup>916)</sup> Siehe: *Architecture etc.*, a. a. O., Livre VIII, Chap. 16, S. 252 u. 252 v.

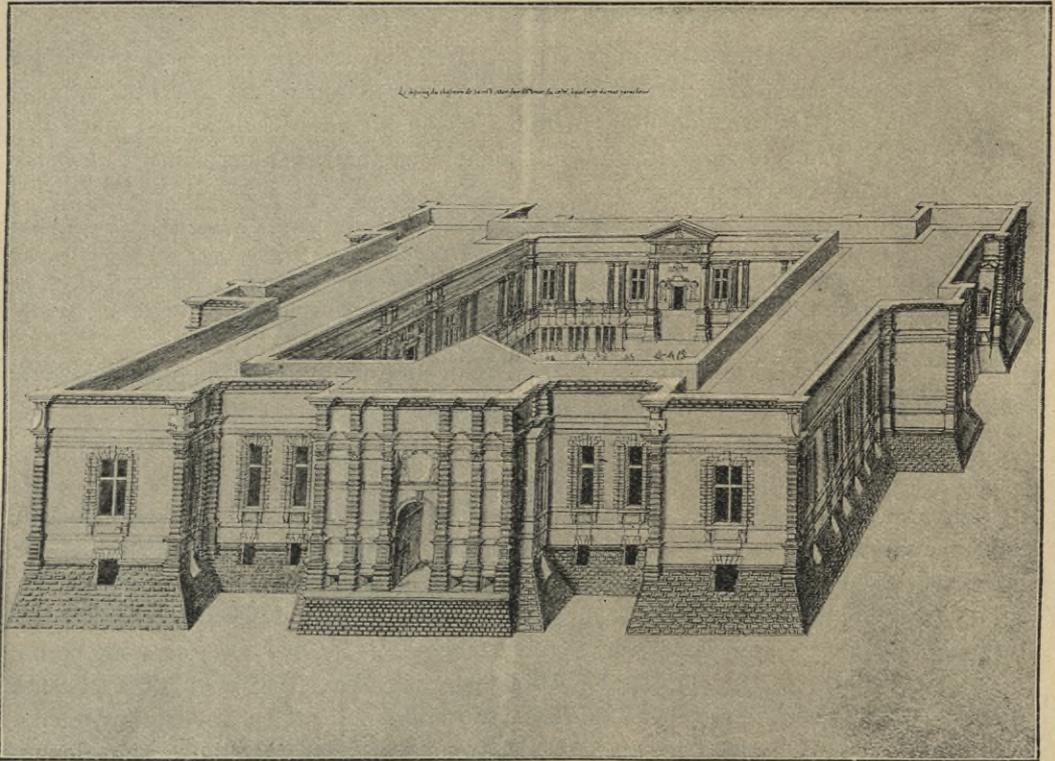
582.  
Schloß  
St.-Maur.

Das erste dieser Gebäude ist das ehemalige Schloß zu St.-Maur-les-Fossés bei Paris, von dem schon öfters die Rede war. Nach den Einen 1537, nach Anderen 1542 begonnen, zeigt es eine Verbindung der Rustica mit einer Pilasterordnung in der strengen Weise, die wir bei *Peruzzi*, *Sanniceli*, *Sanfovino* und anderen Italienern sehen.

*De l'Orme* ist ferner in diesem frühesten seiner Hauptwerke dem Princip gefolgt, nur die Außenfronten, nicht die des Hofes, mit Rustica zu behandeln.

Unfere Fig. 126<sup>917)</sup> zeigt die noch nicht veröffentlichte Ansicht des ersten Projectes, wie es *De l'Orme* für den Kardinal *Du Bellay* auszuführen begann. Sie ist der Sammlung von Originalzeichnungen *Du Cerceau's* für seine *Plus Excellents bâtimens de France* entnommen, während er in letzterem Werke

Fig. 126.



Ehemaliges Schloß St.-Maur-les-Fossés. Erster Entwurf *Ph. de l'Orme's* für Cardinal *Du Bellay*<sup>917)</sup>.

bloß den ganz umgearbeiteten Entwurf gestochen hat, den *De l'Orme* anfertigte, als *Katharina von Medici* dies Schloß kaufte.

*De l'Orme* begnügte sich bei diesem Umbau nicht, die Ecken des Pavillons und die Fenster mit verzahnten Quadern einzurahmen; selbst die Bogen seiner dreigeschoßigen Loggia sind aus verzahnten Keilsteinen gewölbt<sup>918)</sup>. (Siehe Art. 151 u. 152, S. 143, 144; Art. 153, S. 146—147.)

583.  
Schloß Anet.

In Anet ging er noch weiter in dieser Richtung. Wenn wir der Zeichnung *Du Cerceau's* trauen dürfen (siehe Fig. 109), so waren am großen Portikus, der den Garten zwischen dem Schloß und der »Salle« umgab, auch noch die Spitz- und Segmentgiebel mit Verzahnungen rusticirt.

<sup>917)</sup> Facs.-Repr. nach der Originalzeichnung *Du Cerceau's* im *British Museum*, *Print room*, Bd. VI, Bl. 88. *Du Cerceau* schrieb darauf: »Le dessin du chateau de Saint Mor sur la veue du coste, lequel n'est du tout paracheue.«

<sup>918)</sup> Siehe: *Les Plus excellents Bâtimens de France*, a. a. O., Bd. II, und GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, Fig. 100.

Unsere Figur 127<sup>919)</sup> zeigt die Vorderfaçade der sog. *Grotte de Meudon*. An den untersten Theilen mit Pfeilern und Nischen ist die Rustica überall durchgeführt. In der mittleren Höhe mit den zwei vorspringenden Flügeln (siehe Fig. 243) ist sie an den Arcadenpfeilern und Archivolten angewandt, in den Seitenpavillons der oberen Anlage an den Halbfäulen, und am Mittelpavillon an den Mauern und Rampen.

Die Geschichte dieser Grotte ist nicht ganz klar<sup>920)</sup>, wir werden sie gelegentlich des Schlosses unterfuchen. Hier genügt es zu sagen, dafs die Anlage, angeblich 1553 oder 1556 begonnen, längere Zeit unvollendet blieb, und dafs es daher nicht ganz sicher ist, ob die Stiche *J. Marot's*, um 1640 gemacht, in Allem den ursprünglichen Entwurf darstellen. Die Dächer der Seitenpavillons scheinen Terrassendächer zu haben. Im Stiche *Israel Silvestres's* (siehe Fig. 244) sind sie mit Mansardendächern dargestellt.

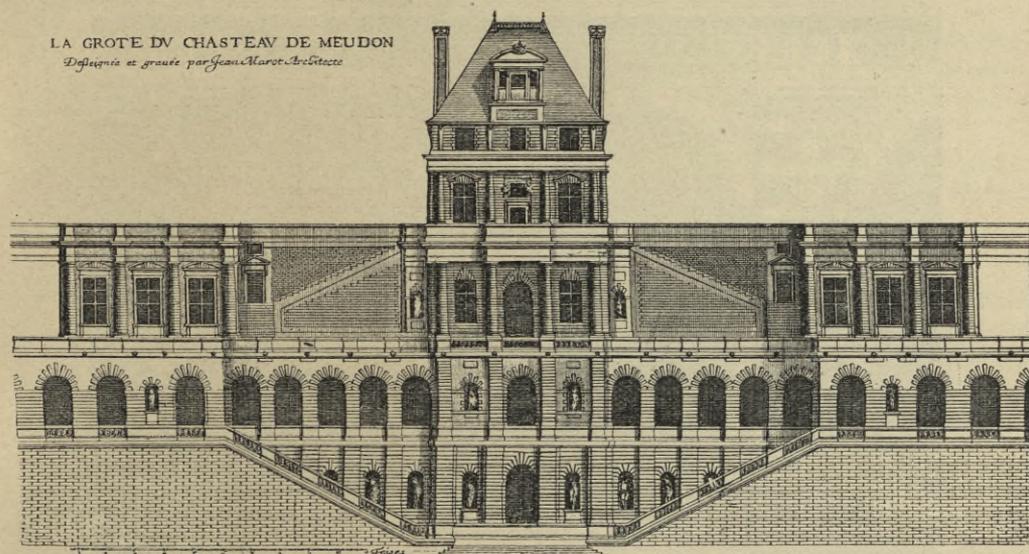
### 2) Verschiedene Decorationsformen der Boffenflächen.

In dem Erdgeschofs der »*Petite Galerie*« des Louvre sind, wie Fig. 128<sup>921)</sup> zeigt, die Pilaster, Pfeiler und Archivolten abwechselnd in glatten und in Rustica-

584.  
Grotte  
des Schlosses  
zu  
Meudon.

585.  
Rustica  
mit  
abgeschliffenem  
Spiegel  
und profilirtem  
Rahmen.

Fig. 127.



Ehemalige »Grotte« des Schlosses zu Meudon.

quadern ausgeführt. Letztere sind als sorgfältig mit Wellenprofil vorspringende, glattgeschliffene Quadertafeln behandelt, die von dem schwarzen Marmor der Pilasterfächte abstechen. Stellenweise sind diese blofs schwarz bemalt oder gefärbt. Diese Galerie war früher offen und bildete eine Gartenloggia am Ende des *Jardin de l'Infante*, und dies mag die Anwendung der Rustica hier zum Theil erklären.

An dem *Hôtel de la Subdivision* (ca. 1540—60?) in der *Rue St. Pantaléon* zu Beauvais ist jede Boffe sorgfältig ringsum profilirt und mit Herzblättern verziert.

An der *Porte Notre-Dame* zu Cambrai heben sich die Halbfäulen von einer Mauer ab, deren ganze Fläche mit regelmäfsigen Schichten eng aneinander gereihter Diamantspitzboffen besetzt ist. Dies Festungsthor sieht dadurch wie mit eingetriebenen Riefennägeln gepanzert aus.

586.  
Diamant-  
spitzen.

<sup>919)</sup> Facs.-Repr. nach: MAROT, J. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. I, Fol. 42.

<sup>920)</sup> Siehe: Art. 152, S. 145 u. Art. 153, S. 147.

<sup>921)</sup> Facs.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance monumentale en France*, a. a. O., Bd. I.

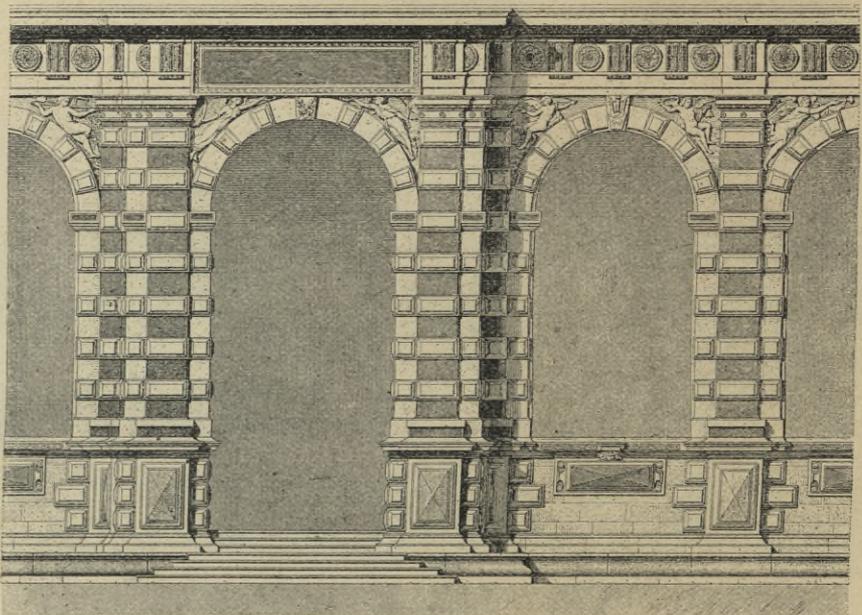
An der schönen Viaductgalerie des Schlosses Fère-en-Tardenois (Fig. 337) hat *Jean Bullant* den Kapitellhals der Pfeiler und die Archivolten der Bogen diamantenspitzenartig behandelt.

Am Thor des Schlosses zu Chambons im Languedoc sind die gekuppelten Pilaster mit quadratischen Diamantquadern von der Breite der Schäfte besetzt.

Zuweilen findet man die Diamantspitzen mit anderen Formen von Rusticagegestaltungen verbunden.

Am *Hôtel d'Affezat* zu Touloufe sehen wir die Alternirung zweier Stufen von Rustica einen Theil einer Gesammtcomposition bilden, in welcher von unten nach oben zu das kräftige Relief zum feineren und letzteres zur glatten Farbe übergeht. Die Pilaster des Thors an der Strafe haben, wie Fig. 129<sup>922</sup>) zeigt, Schichten, in welchen abwechselnd zwei Quader mit Diamantspitzen und ein Quader mit feinen Mustern belebt, vorkommen. Am Bogen wechseln mit Mustern verzierte Keilsteine mit glatten ab, und im Geschofs darüber alterniren glatte Schichten mit Backsteinen.

Fig. 128.



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mètres.

Erdgeschofs der »Petite Galerie« des Louvre zu Paris<sup>921</sup>).

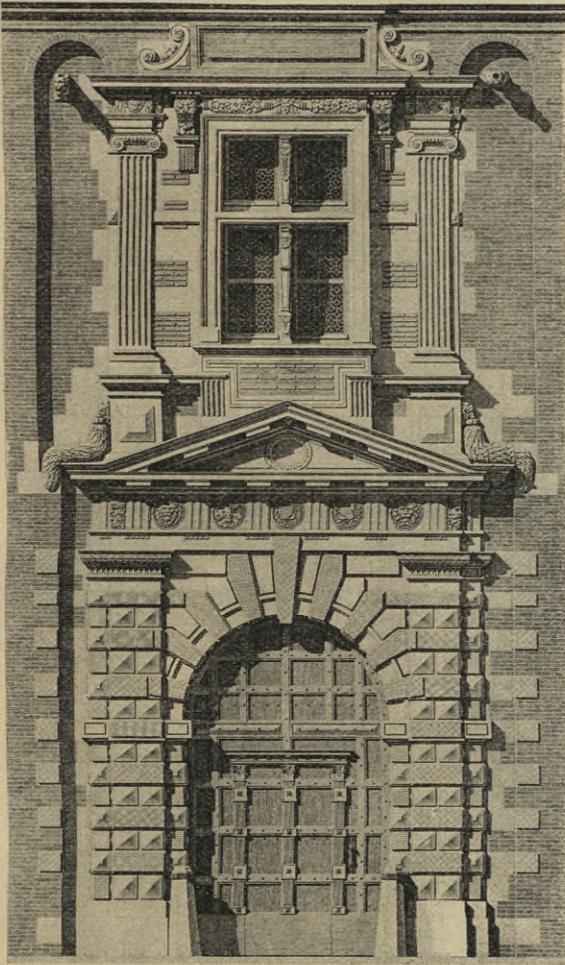
Am Thor des *Hôtel de Felsin* oder *Felsins* zu Touloufe sind am Fries der korinthischen Halbfäulen und in der attikaartigen Bekrönung Boffen angebracht, die ganz glatte Flächen haben und als Riefenedelsteine (*cabochons*) Diamantspitzen, Perlen u. f. w. behandelt und angeordnet sind, deren jede ihre kleine ciselirte Montur hat. Hier bilden ihre sehr glatt geschliffenen Flächen einen Gegensatz zu den reich sculpirten Ornamenten der anderen Theile.

An der sog. *Maison des Oves* zu Orléans, Fig. 300, sind die Quaderfassungen der Fenster, zum Hohn auf alles Feste, wie große Eier aufeinander geschichtet, behandelt. Vielleicht hat man auch hier, wie im vorigen Beispiel, eher an rundgeschliffene Edelsteine als an Eier zu denken, die außerdem in zwei verschiedenen Gröfsen abwechseln.

<sup>922</sup>) Facf.-Repr. nach: DALY, C. *Motifs Historiques d'Architecture*. Paris 1869. Morel éditeur, Bd. I.

An dem Entwurfe zu einem Thorpavillon, von *Du Cerceau*, wechseln an quadratischen toscanischen Pilastern und an dem Thorbogen glatte Schichten mit ovalen Boffen mit Schichten von derbfter Rustica-bruchfläche ab<sup>923</sup>).

Fig. 129.



Hôtel d'Afferat zu Touloufe.  
Thor an der Strafe<sup>923</sup>.

Am Schlofs zu Pailly, von dem später die Rede fein wird, ist die Fläche der wenig vorspringenden Rustica wie mit Bohrlöchern ganz bedeckt (siehe Fig. 130)<sup>924</sup>). In ähnlichem Sinne sind dieselben an einem Haufe zu Arcueil, welches Fig. 37 zeigt, verwendet. Auch am Louvre, an der *Galerie du Bord de l'eau*, kommen sie vor.

Man begegnet einer Reihe von Rusticaformen, bei denen es offenbar mehr darauf ankam, den betreffenden Stellen eine Art Färbung zu geben, als die Kraft oder Güte des Materials besonders zu betonen. Das einfachste, nie sehr befriedigende Mittel hierzu sind die Bohrlöcher, in regelmässigen Reihen disponirt.

589.  
Rustica  
mit  
Bohrlöchern.

Ein in Frankreich sehr häufiges Mittel, um die Fläche der Rustica zu beleben, sind die *vermiculures* oder *bossages vermiculés*, d. h. mit eingegrabenen Regenwurmgingen überzogen. Dieses Mittel hat für den monumentalen Sinn und das Schönheitsgefühl etwas geradezu Verletzendes (vergl. *Semper*).

590.  
Rustica  
mit  
*Vermiculures*.

Eine Zwischenstellung nehmen die Boffen am Portal des jetzigen *Hôtel Carnavalet* zu Paris ein. Auf der künstlich rauhen Oberfläche sind eingespitzte Spitzlöcher ohne Manierismus eingehauen, so dafs sie wie ein Netz von Schnüren oder die Arbeit von Madreporen erscheinen.

Am den Ruinen des Schlofses zu La Tour d'Aigues sind Boffen der Eckverzahnungen durch ein eingehauenes Muster von Sternreihen belebt.

Befonders originellen Rusticadetails werden wir noch in der Façade des kleinen Schlofses von Tanlay begegnen, von der nun die Rede fein wird.

### ε) Verschiedene Verwendungen der Rustica in der Façaden-Composition.

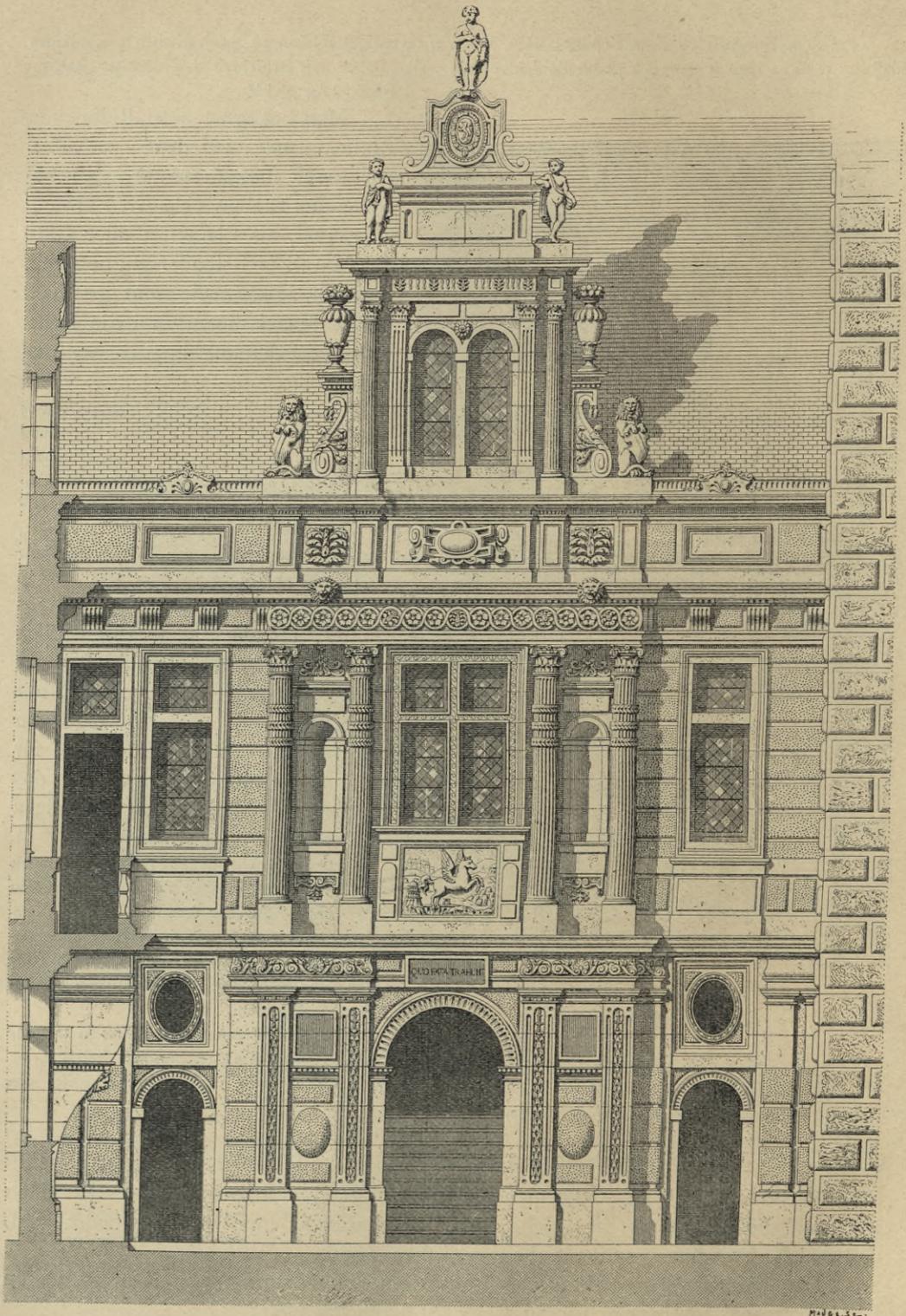
Nachdem wir die Détailformen der Rustica gesehen haben, müssen wir einen Blick auf die Art werfen, in welcher sie in der Façadencomposition verwendet wird, und welche Absichten man mit ihr ausdrücken wollte.

Die einfachste Anwendung der Rustica als Eckverzahnung, am Louvre, wurde bereits erwähnt und gehen wir zu weiteren Beispielen über:

<sup>923</sup>) Im Bande Originalzeichnungen, den wir als *Recueil N.* bezeichnet haben, im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Fol. 18. Siehe: *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 131.

<sup>924</sup>) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. II.

Fig. 130.



Schloß Le Pailly. Nordseite des Hofes <sup>924</sup>).

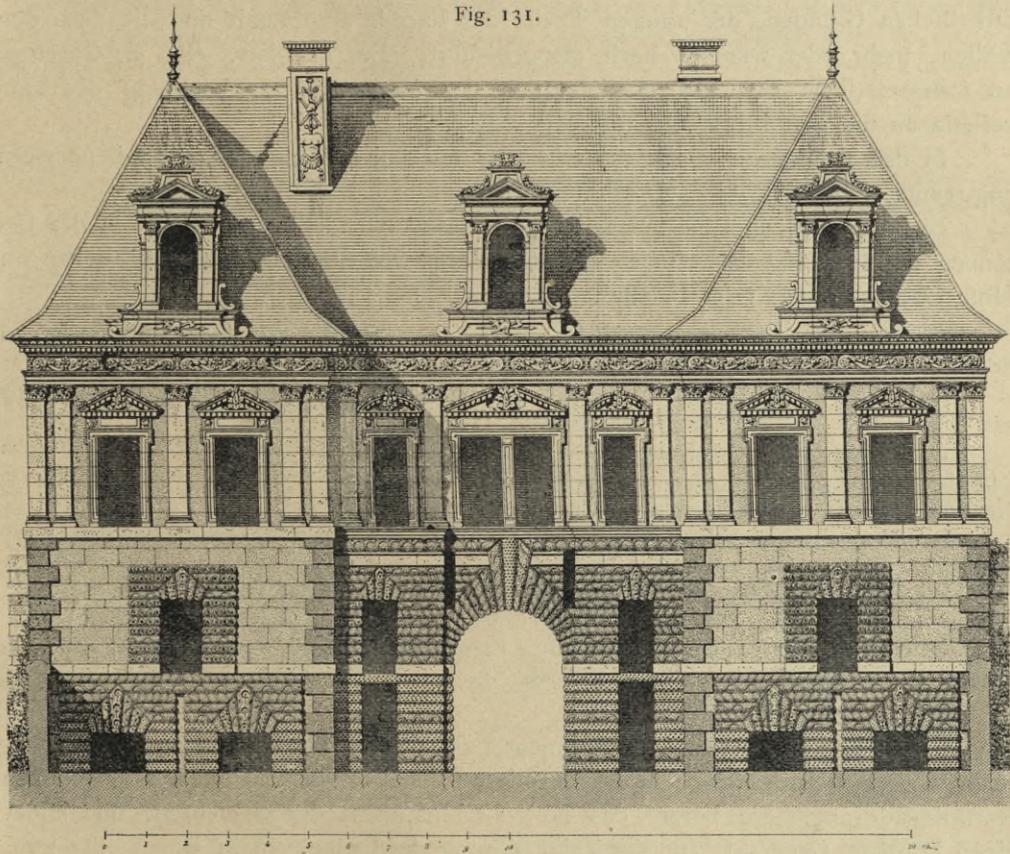
Eines der originellsten Beispiele von Rusticadecoration bietet das Schloß Tanlay und zwar daselbst das fog. kleine Schloß, welches in den Baurechnungen als »*le Portail*« genannt wird. Es wurde vom berühmten Admiral *Coligny* 1568 bis 1571 erbaut und ist Fig. 131<sup>925)</sup> dargestellt.

591.  
Rustica  
des Schloffes  
Tanlay.

Sowohl durch die Lage auferhalb des Hofes, und rechtwinkelig zu dessen Hauptaxe, als durch seine Composition bietet es eine originelle Erscheinung. Ohne besonders fein zu sein, ist auch das *Détail* der Decoration eigenthümlich anziehend.

In Folge des gemischten Charakters eines Thorpavillons und eines Wohngebäudes hat man am Mittelbau die Rustica in der ganzen Höhe des Erdgeschosses durchgeführt, an den Flügeln aber als besonders kräftigen Schutz um die Oeffnungen wie um Schiefscharten angebracht und sie auch demgemäß detaillirt.

Fig. 131.

Schloß zu Tanlay. Admiral *Coligny's* Bau »*Le Portail*«<sup>925)</sup>.

Durch die Unterschiede in den Rusticaflächen und das starke Zurücktreten des Mittelbaues im ersten Stock wirkt die gleiche Breite der drei Theile der Fassade nicht störend. Das Relief des tief eingeschnittenen Laubes an Kapitellen, Fries und Fenstergiebeln verbindet das obere Geschloß mit der unteren Rustica. Wohlthuend ist die an französischen Bauten so feltene Unterordnung der Fensterhöhe zu der Höhe der außerdem noch sehr gedungenen korinthischen Pilasterordnung.

Befonders eigenthümlich an diesem Baue ist, wie die Rustica mit einer großen Anzahl verschiedener Muster bearbeitet worden ist, die auf die Stellung des Admirals anspielen. Die einen Schichten zeigen Reihen von vierblättrigen Blumen in verschiedener Anordnung; andere Reihen von Voluten, vielleicht Wellen bedeutend. Mehrfach wechseln Schichten, die wie starke Schiffstau gedreht sind mit anderen, an welchen eine wellenförmige Linie läuft. Ferner macht auch die Anordnung der Rustica um die Oeff-

<sup>925)</sup> Facs.-Repr. nach: SAUVAGEOT etc., a. a. O., Bd. I.

nungen den Eindruck, als habe man an Mittel zur Deckung gegen feindliche Kugeln erinnern wollen. Die Rusticaverzahnungen der Kanten sind flach und in der Art des fog. *Vermiculé* bearbeitet, die anderen Schichten treten kräftig gebogen vor. Der Stich zeigt eine Bearbeitung der glatten Quadern, wie um dieselben mit der Rustica zu verbinden. Auf den Photographien ist dies *Détail* nicht zu sehen und meine Notizen erwähnen es nicht.

Nach *Sauvageot* wäre das kleine Schloß vom Schwiegerohn *d'Andelot's*, dem Bruder des Admirals *Jacques Chabot* — Marquis von *Mirebeau* 1610 erbaut worden. Das *Anunaire de l'Yonne* schreibt es ihm ebenfalls zu. Mein *College H. Ernest Petit* hat jedoch aus den im Schloß vorhandenen Baurechnungen die Erbauung in der Zeit von 1568—1571 festgestellt<sup>926</sup>). Er theilt mir gefälligst mit, daß *M. de Montgriveau maître des oeuvres*, d. h. hier Architekt des Schloffes war. *Jean Venereaux, maître maçon* wurde mit der Leitung der Arbeiten beauftragt.

592.  
Rustica  
als Kräftigung  
des  
Unterbaues.

In vielen Fällen wird die Rustica vor Allem als eine Verstärkung, mehr aus ästhetischen Gründen, der unteren Theile der *Façade* angewandt und, je nach den Fällen, mehr oder weniger hoch emporgeführt. Der Pavillon, *Rue du Tabourg*, zu Orléans (siehe Fig. 327) schließt sich der *Bramante'schen* Richtung der *Cancellaria* an und hat bloß einen doppelten Rusticafockel.

In den Tuilerien wird die echte Rustica nur bei den geböschten Grabenmauern angewandt (siehe Art. 579, S. 421).

593.  
Rustica  
an den  
Aufsflächen  
im  
Gegenfatz zum  
Hofe.

Einer der Zwecke, zu welchen die Rustica verwendet wird, besteht in der Betonung des Gegensatzes zwischen dem Charakter der Aufsflächen und denen im Hofe eines Schloffes oder Palaftes.

Im Louvre von *P. Lescot* kommt sie im Hofe gar nicht vor und an den Aufsflächen nur an den Eckpavillons, wo sie in einer Eckquaderkette von der Grabensohle bis zum Kranzgefims bestand.

Im Schloße St.-Maur-les-Fossés war die korinthische Ordnung an den äußeren Fronten des Baues mit Boffen rusticirt, im Hofe dagegen canelirt (Fig. 126).

Im Schloße Coulommier hatte *Salomon de Brosse* die äußeren Fronten, ähnlich wie in seinem Luxembourg-Palaft (*Palais d'Orléans*), ganz rusticirt, während sie an den Hoffronten mit ihrer reichen, an den Louvrehof erinnernden Pilafter- und Nischenarchitektur gänzlich zu fehlen scheint (Fig. 136).

Die Betonung dieses Unterschiedes scheint beinahe eine Regel zu sein, von welcher der Luxembourg-Palaft eine Ausnahme macht.

Die Architektur in Charleval war aus Rustica und Backsteinen an den Aufsflächen (Fig. 119 und 132), im Hofe dagegen war alles feiner und die Pilafter waren canelirt, wie Fig. 120 zeigt.

An der zum Theil von *Bramante* inspirirten *Façadencomposition Du Cerceau's*, bezeichnet *«Regia Numax»*<sup>927</sup>), mit drei Halbfäulenordnungen, kommt die Rustica nirgends anders als an den Trommeln der dorischen Ordnung des Erdgeschoffes vor.

594.  
Als Gegenfatz  
zu den  
Ordnungen.

Die Richtung von *Raffael's* eigenem Palaft zu Rom kommt auch in Frankreich vor. Am Erdgeschofs ist keine andere Gliederung als die ganz durchgeführte Rusticaquadrirung. Sie betont das horizontale Lagern der Schichten, und bildet einen kräftigen Gegenfatz zur Verticalgliederung der Ordnungen in einem oder zwei oberen Geschossen ohne Rustica. Es entsteht gleichsam eine Harmonie der Gegenfätze von Kraft zur *Gentilezza*, von Natur zur Kunst, vom Horizontalen zum Verticalen.

Der Pavillon des Schloffes Le Pailly, mit dem Haupteingang (siehe Fig. 330) zeigt den Gegenfatz eines Rustica-Erdgeschoffes mit zwei oberen Ordnungen. Der Spiegel ist jedoch eben und mit einem kleinen Muster belebt und durch scharf markirte vertiefte Canäle getheilt (*Refends*). Am kleinen Schloße zu Tanlay war diese Richtung im Mittelbau ganz, in den Flügeln zum Theil ausgesprochen (siehe Fig. 131).

In einer mehr vermittelnden Richtung wird sie in denselben Stockwerken an den Arcaden- und Nischenpfeilern und Bögen angewandt, die Pilafter- und Halb-

<sup>926</sup>) Siehe das *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Jahrg. 1886, S. 208—212 und 1887, S. 160—163.

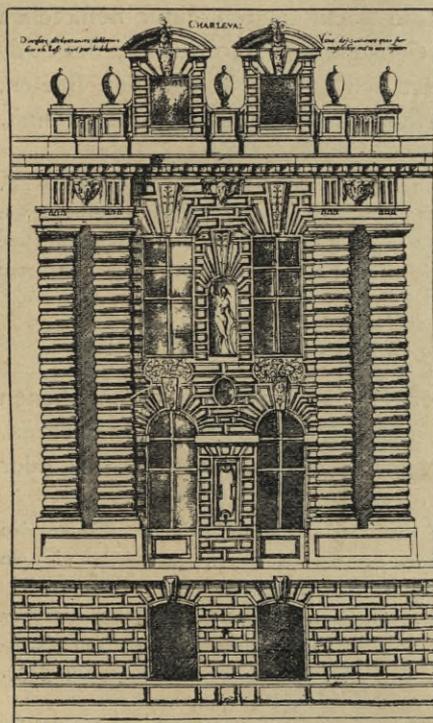
<sup>927</sup>) Abgebildet bei: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., S. 20.

fäulenordnungen aber, die mit ihnen auftreten, erhalten sie nicht. So in einer Composition *Léonard Thiry's* von 1550<sup>928)</sup> und im zweiten Entwurfe *Du Cerceau's* für das Schloß Verneuil-sur-Oise<sup>929)</sup>.

Eine eigenthümliche und seltene Disposition der Rustica besteht darin, daß die Boffen, statt in einer Schicht ununterbrochen vorzutreten, nur in gewissen regelmässigen Abständen vorkommen, die von einer Schicht zur anderen so geordnet sind, daß die Boffen oder Diamantspitzen eine regelmässige gemusterte Zeichnung an der Mauer bilden. Letztere Form tritt an einer Composition *Du Cerceau's*, die Fig. 6 abgebildet ist, auf. Erstere Anordnung von Rohboffen sah man am ehemaligen Hafenthurm *Franz I.* in Havre. (Siehe Art. 574, S. 418.)

Ein gutes Beispiel dieser Richtung, mit rauher, kräftiger neben eleganter Rustica, bietet das *Hôtel Dubreuil* zu Langres, 1580. Sie kommt nur am hohen Unterbau vor, am hübschen Erker, der die Ecke des Baues ziert, und zwischen den Consolen des Hauptgesimses. — In den Schichten wechselt immer ein

Fig. 132.



Schloß Charleval. *Du Cerceau's* projectirte Außenfront der »Basse-Cour«<sup>930)</sup>.

glatten Rusticaboffen bildet; ebenso am Sturz die Keilsteine des scheinrechten Bogens.

An einem Hause zu Rouen (Fig. 302) vom Jahr 1601, sollen diejenigen Boffen, die als Diamantfacetten behandelt sind, offenbar eine Art Nägel darstellen, die die glatten Rustica-Lifenen an die Mauer befestigen.

Ein Beispiel von durchgehenden kräftigen Rusticapfeilern sieht man an den Gebäuden im Hintergrunde des Holzschnitts mit der Geschichte der *Esther* (Fig. 253), wohl aus der Zeit *Karl XI.* stammend. Dieses System kommt im folgenden Beispiel nicht mehr zur Geltung.

595-  
Rustica  
als decorativer  
Rhythmus.

Quader mit scharfer glatter Diamantspitze mit einem Boffenquader ab, dessen Fläche mit unregelmässigen Vertiefungen belebt ist, ohne ins Langweilige der Bohrlöcher und in das unangenehme Gewirr des *Vermiculé* zu fallen. Die Eintheilung der Quadern ist der Art, daß die Diamantspitzen auch in schräg aufsteigender Richtung gerade Linien bilden.

*Du Cerceau* machte zu solchen Zwecken in seinen Compositionen einen häufigen, aber oft nur auf die kleineren Gliederungen vertheilten Gebrauch der Rustica, wie uns sein Gartenpavillon in Fig. 252 zeigt.

#### d) Rustica in der Spät-Renaissance des XVI. Jahrhunderts.

In den zahlreichen Compositionen *Du Cerceau's* beobachtet man den Uebergang zur späten Phase der Hoch-Renaissance.

596.  
Verschiedene  
Beispiele.

In einem neben dem Art. 588, S. 425 beschriebenen Thorpavillon hat *Du Cerceau* einen anderen mit kräftiger Rustica gezeichnet. Weitgekuppelte Dreiviertel Säulen bilden die Ecken. Ihre Schichten sind abwechselnd canelirt und aus mächtigen derben Rusticaquadern gebildet, die, wie Binder durchgehend, beiden Schäften gemein sind. In jeder glatten Vertiefung, zwischen den Schäften und diesen Quadern ist schartenartig ein kleines Fenster angebracht.

An der Façade des *Hôtel-de-Ville* zu Reims haben die Fenster des Erdgeschosses zwischen den Halbfäulen Umrahmungen, an welchen jede zweite Schicht einen

<sup>928)</sup> Aus seiner Folge von *Fragments antiques*, abgebildet bei GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 149.

<sup>929)</sup> Abgebildet ebendaf., Bl. IV.

597.  
Rustica  
und  
Backsteine.

In Fig. 119 haben wir bereits eines der Motive der äusseren Façaden der *Basse-Cour* des Schlosses Charleval gezeigt. Unsere Fig. 132<sup>930)</sup> giebt die linke Hälfte des Blattes *Du Cerceau's* mit dem Motiv eines anderen Theils desselben Aeusseren.

Es dürfte schwer fallen, ein Gebäude zu erwähnen, an welchem der Rustica eine so bedeutende Rolle zugetheilt wird als die, welche ihr *Du Cerceau* hier in Folge ihres mächtigen Emporsteigens an dieser kolossalen dorischen Pilasterordnung verlieh.

Die Rustica der Fensterumrahmungen mit ihren Hakenkeilsteinen, die Consolen des Kranzgesimses, die wie Balkenköpfe gebildet sind, vervollständigen diesen gewaltigen Eindruck. Wo von der Mauer etwas übrig blieb, war sie aus Backsteinen hergestellt.

### e) Rustica im Zeitalter Heinrich IV. und in der zweiten Periode der Renaissance (1595—1745).

598.  
Ueberficht.

Im Zeitalter *Heinrich IV.* spielt die Rustica eine noch bedeutendere Rolle, einerseits als Quaderverzahnung in Verbindung mit dem Backstein im sog. *Style Louis XIII.*, den wir im nächsten Kapitel über die Backsteinarchitektur besprechen werden, und andererseits in zwei der wichtigsten Gebäude der Neo-Rustica, des *Salomon de Brosse*. Eine vermittelnde Richtung findet sich an den königlichen Bauten, die zum Theil ebenfalls gelegentlich der Backsteinausführungen zu besprechen sind. Eines der Beispiele sei hier gleich angeführt.

599.  
Neues Schloß  
zu  
St.-Germain.

Beim Ausbau des ehemaligen »Neuen Schlosses« von St.-Germain-en-Laye durch *Heinrich IV.* wurde der Rustica an den Arcaden der Rampen, Terrassen und Grotten eine große Rolle zugetheilt, wie Fig. 133<sup>931)</sup> zeigt. An den bewohnten Theilen des Schlosses war die Rustica glatter und deren bewegtere Bekrönungen waren mit Backsteinen verbunden. Fig. 234 giebt in der Vogelperspective einen besseren Ueberblick der Gesamtanlage.

#### 1) Weitere Beispiele der Decoration der Boffenflächen.

Als Ergänzung der schon gelegentlich der Hoch-Renaissance beschriebenen Behandlungsweisen des Boffenspiegels sind hier noch einige Beispiele anzuführen. Vorher seien jedoch zwei Fälle erwähnt, in welchen die Boffen aus Holz oder Blei waren.

600.  
Boffen  
aus Holz und  
Blei.

Sogar an den Pfosten von Fachwerkfaçaden, welche die Fensterrahmen begleiten, und an den jonischen Pilasterchen des Dachfensters wurden Rusticaquadern aus dem Holzwerk gemischt, wie ein Haus vom Jahre 1602 an der *Place du Marché aux Balais* Nr. 6 in Rouen zeigt.

*Lemercier* wiederum gliedert die Grate der klostergewölbeförmigen Kuppel des Schlosses Richelieu mit Quaderverzahnungen aus Blei (siehe Fig. 240), scheinbar als Fortsetzung derjenigen an den Mauerecken. Er thut ein Gleiches an der Kuppel des *Pavillon de l'Horloge* am Louvre (siehe Fig. 253). *Le Vau* ahmte dies an dem ehemaligen Pavillon des Louvre an der Seine, Fig. 332, nach.

601.  
Rustica  
mit Tropfstein-  
form.

Eine Behandlung der Rusticaquadern, in der Form von Tropfsteinen, passte gut für Grotten- oder Brunnenanlagen. Die ehemaligen Grotten des neuen Schlosses zu St.-Germain und zu Versailles, Fig. 249 und 250, zeigen Beispiele dieser Art, ebenso die Grottencomposition *Meiffonnier's*, Fig. 66. An der Grotte im *Luxembourg-Garten* zu Paris sind die Säulenschäfte und Füllungen über dem Bogengang mit Tropfsteinen bekleidet. An den Mauern des *Bassin de Neptune* zu Versailles erinnert die Rustica eher an die Form von Eiszapfen.

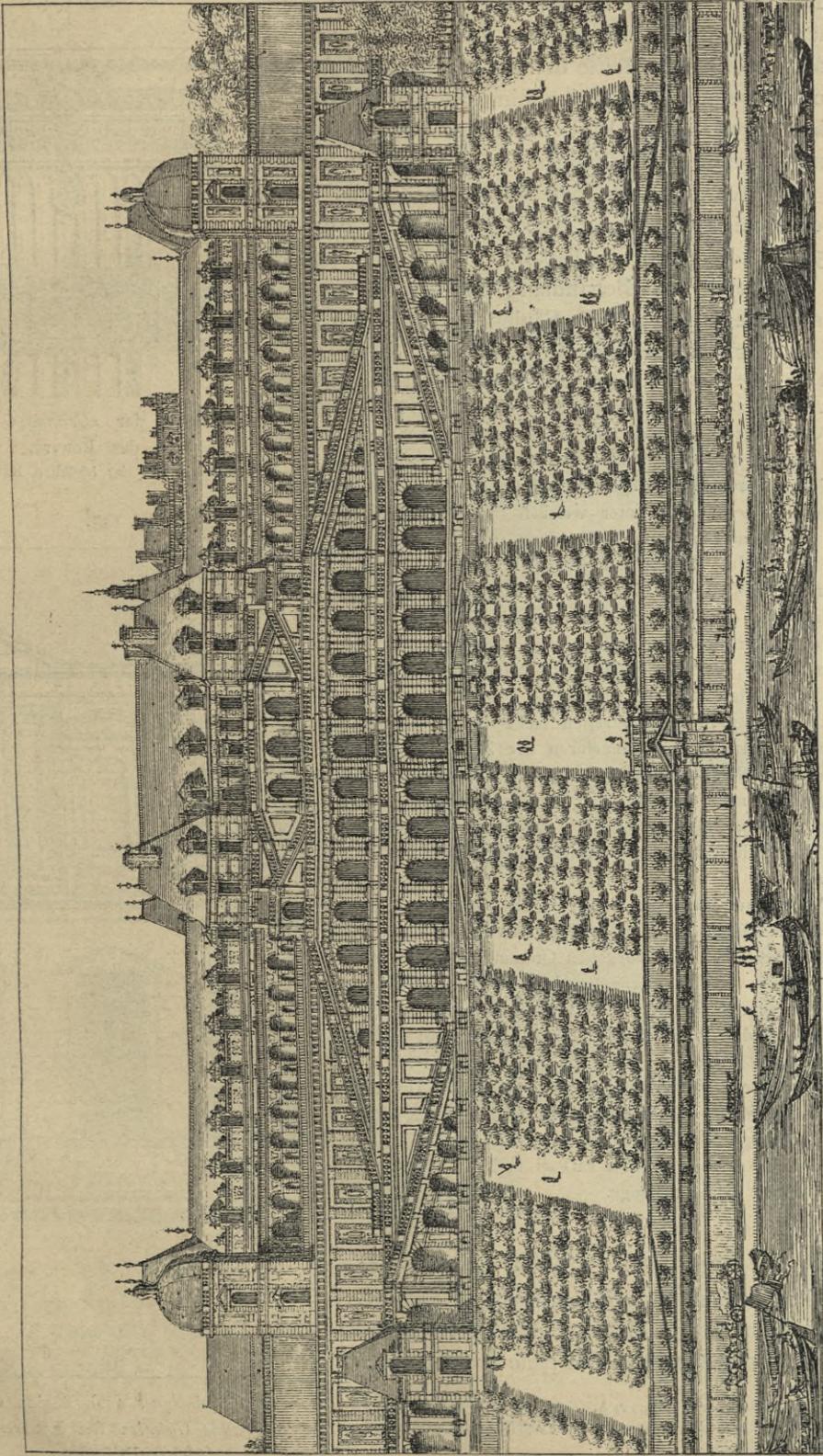
In Rouen an der Brunnenfaçade, neben der *Tour de la grosse Horloge*, sind die Schichten des Erdgeschosses abwechselnd glatt und als vorspringende Quadern behandelt, an denen schuppenartig kleine Tropfsteine angeordnet sind. Letztere Quadern wirken hier gut, weil das Motiv nicht realistisch behandelt ist und sie ausserdem oben und unten durch ein Stäbchen mit den glatten Schichten verbunden sind.

Rusticaboffen, die als Tropfsteinstreifen behandelt sind, kommen zu Paris in der *Rue St.-Honoré* an einem Brunnen aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, der eine Strafsenecke bildet, vor.

<sup>930)</sup> Facf.-Repr. nach: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bâtimens de France etc.*, a. a. O., Bd. II.

<sup>931)</sup> Facf.-Repr. nach *Israel Silvestre's* Stich von 1666. Siehe über dasselbe Art. 616, S. 443.

Fig. 133.



Das ehemalige »Neue Schloß« zu St. Germain-en-Laye <sup>931</sup>).

602.  
Rustica  
an der Grande  
Galerie  
du Louvre.

Das letzte Wort in der künstlichen sowohl als künst-  
lerischen Behandlung der Rustica dürfte wohl am Erd-  
geschofs der östlichen Hälfte der *Galerie du Bord de l'eau*  
des Louvre gesprochen worden sein. An der Mauerfläche  
alterniren durchgehende Rusticafschichten ohne Stoffsugen  
als durchgehende *Vermiculé*-Streifen, von einem kleinen  
Profil begleitet und von den glatten Schichten durch  
eine rechteckige Canalfuge (*refend*) getrennt. Fig. 115  
u. 135<sup>932</sup>) zeigen diese Disposition und Fig. 134<sup>933</sup>)  
giebt das *Détail* der Behandlung der Streifen, wo sie  
an den Pilastern und um die Säulen der mittleren Pforte  
(*Guichet*) durchgeführt find.

Hier zeigt ihre Behandlung eine Weiterentwicklung derjenigen  
*Ph. de l'Orme's* an feinen Ordnungen des ehemaligen Tuilerienpalastes.  
Auf einem feineren punktirten oder madreporenartig bearbeiteten Grund  
sind in symmetrischer Ordnung feine Ornamente gemeißelt, die in  
der gleichen Vorderfläche liegen. Sie bestehen aus den verschiedenen  
Emblemen *Heinrich IV.*, unter welchen das seit *Karl IX.*  
nur in Bossen aufgemauerte Erdgeschofs zum Theil sculptirt  
wurde<sup>934</sup>). Es sind Reihen von gekrönten H, mit Muscheln,  
Bändern und Lilien verschlungen, der Merkurstab mit den  
Lorbeerzweigen, der Bogen und Köcher, die Fackeln, das H  
mit dem Schwert und dem Motto: *Duo protegit unus*, oder  
mit den Palmen, die Waage u. f. w. Nach diesen Anhalts-  
punkten wurde die Front erst um 1850 von *Duban* fertig sculptirt.

Um die so reichen Streifen nicht isolirt erscheinen  
zu lassen, steigen in den Canneluren der Zwischenschichten  
reiche ornamentale Blattstäbe auf, die die unterste Trommel  
ganz ausfüllen, nach oben zu aber abnehmen und über dem  
obersten Streifen, wie Fig. 134 zeigt, auslaufen. Das Kapitell  
ist ebenfalls reich sculptirt und mit dem Zeichen des *St.-Michel-*  
*ordens* verziert.

603.  
Rustica  
in Nancy  
und  
La Rochelle.

An der aus mehreren hintereinander liegenden Thoren  
verschiedenen Datums bestehenden *Porte Notre-Dame* zu Nancy  
sind die Rusticabossen der dorischen Ordnung am Aufsenthor  
von 1596 mit Reihen wellenförmiger Ornamente, deren  
Spitzen volutenartig sich rollen und vertiefen, verziert. An  
der Innenseite des Thors haben die Bossen je drei Reihen  
vierblättriger Rosetten.

Die kurzen, stämmigen, cannelierten Säulen im Erd-  
geschofs des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle haben auch zwei  
glatte Rusticaringe. — Die Säulen in den Erdgeschofsen der  
Façaden von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris und von *Notre-Dame*  
in Havre haben ähnliche Ringe.

## 2) Neo-Rustica bei *Salomon de Brosse*.

604.  
Schloß  
Coulommiers-  
en-Brie.

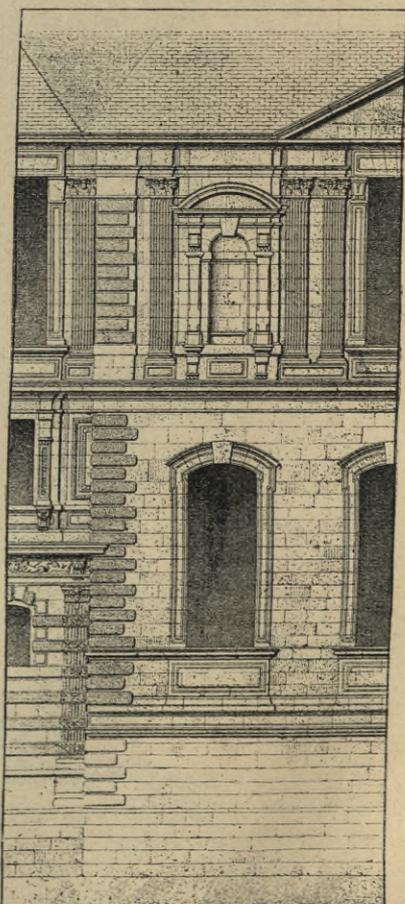
Alles scheint darauf hinzuweisen, daß die  
Außenfronten des Schloßes *Coulommiers-en-Brie*  
eines der bedeutendsten Beispiele von Rustica-

Fig. 134.



Pilaster der »Grande Galerie«  
des Louvre.  
Erdgeschofs der östlichen Hälfte<sup>933</sup>).

Fig. 135.



Salle des Antiques und Beginn der  
»Grande Galerie« des Louvre.  
Oestliche Hälfte<sup>932</sup>).

<sup>932</sup>) Repr. nach: BERTY, A. *Topographie Historique*, a. a. O.

<sup>933</sup>) Fac.-Repr. nach: CALLIAT, V. *Encyclopédie d'Architecture*,  
a. a. O., Bd. IV, Bl. 104.

architektur dieser Zeit lieferten. Das Schloß war, wie wir schon sahen, ein Werk des *Salomon de Brosse*, und die Stiche *J. Marot's* und *Israël Silvestre's* lassen diese Außenfronten wie eine Vorstufe für seinen *Luxembourg-Palast* erkennen. Fig. 136<sup>934</sup>) zeigt die Gesamtercheinung dieses prächtigen Schloßes, und wenn man es mit

Fig. 136.

Ehemaliges Schloß zu Coulommiers-en-Brie<sup>934</sup>).

Fig. 138 vergleicht, welches den *Luxembourg* darstellt, wird man diese enge Verwandtschaft zwischen zwei Werken desselben Meisters sofort erkennen.

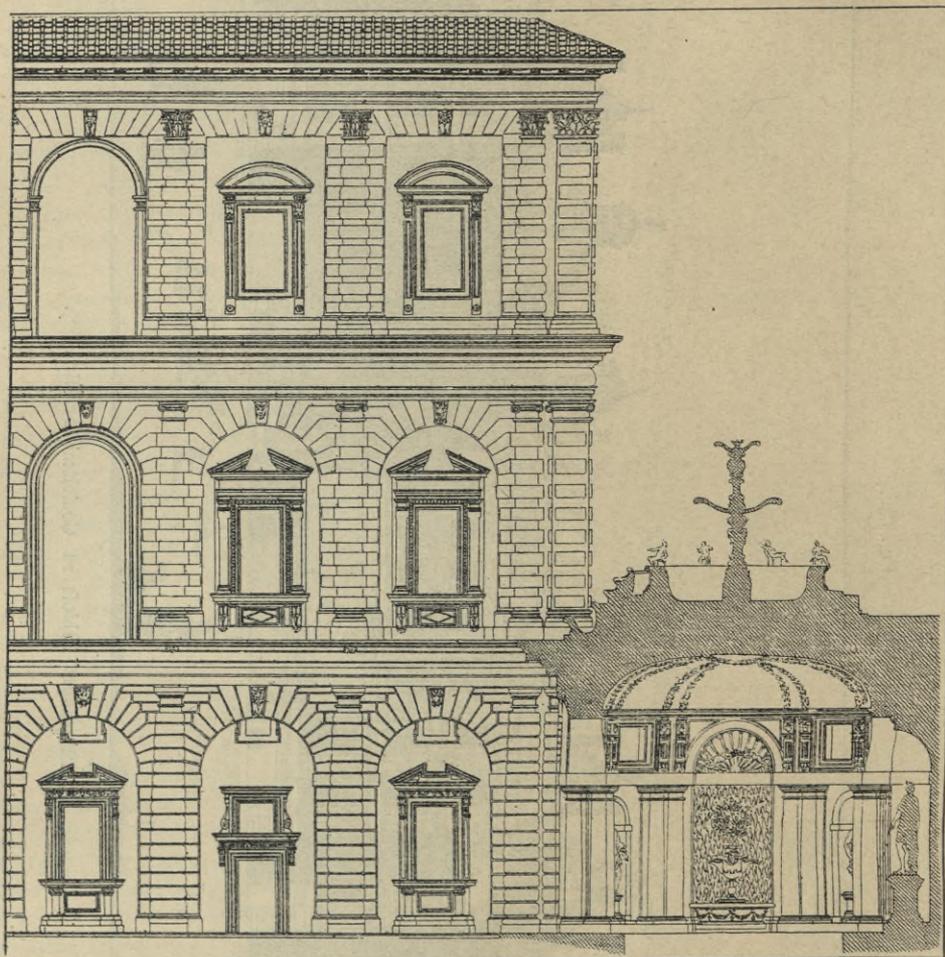
Es war schon öfters von diesem großartigen Schloße die Rede<sup>935</sup>). Obgleich wir später ausführlicher über dessen Erbauung sprechen werden, ist doch hier der beste Moment, um auf eine Schwierigkeit bezüglich seiner Rusticafronten zu sprechen. *Charles Read* sowohl als *Minister Lardy*, der sich mit der

<sup>934</sup>) Facf.-Repr. nach: ISRAËL SILVESTRE. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. I, Fol. 164.

<sup>935</sup>) Siehe namentlich S. 154, 292—293, 295, 304—305.

Gefchichte des Bauherrn desselben viel beschäftigt hat, bestätigten mir, daß eine der Hauptquellen für die Kenntnifs des Schickfals dieses Schloffes eine Studie von *Dauvergne* sei. Dieser spricht<sup>936)</sup> von sechs schön getuschten, 1712 von *P. Nic. Hébert* gemachten Aufnahmen des Schloffes und von der Copie einer alten Originalzeichnung im Archiv der Familie *de Luynes*, im Besitze der Erben des letzten *Baillis* von *Coulommiers* *H. Hurvier*. Nach diesen Aufnahmen ist wohl die Abbildung eines Pavillons, den *Dauvergne* in feiner Schrift mittheilt, angefertigt. Nicht nur ist der Charakter der Architektur ziemlich verschieden

Fig. 137.

Palazzo Pitti zu Florenz. — System des Hofes<sup>940)</sup>.

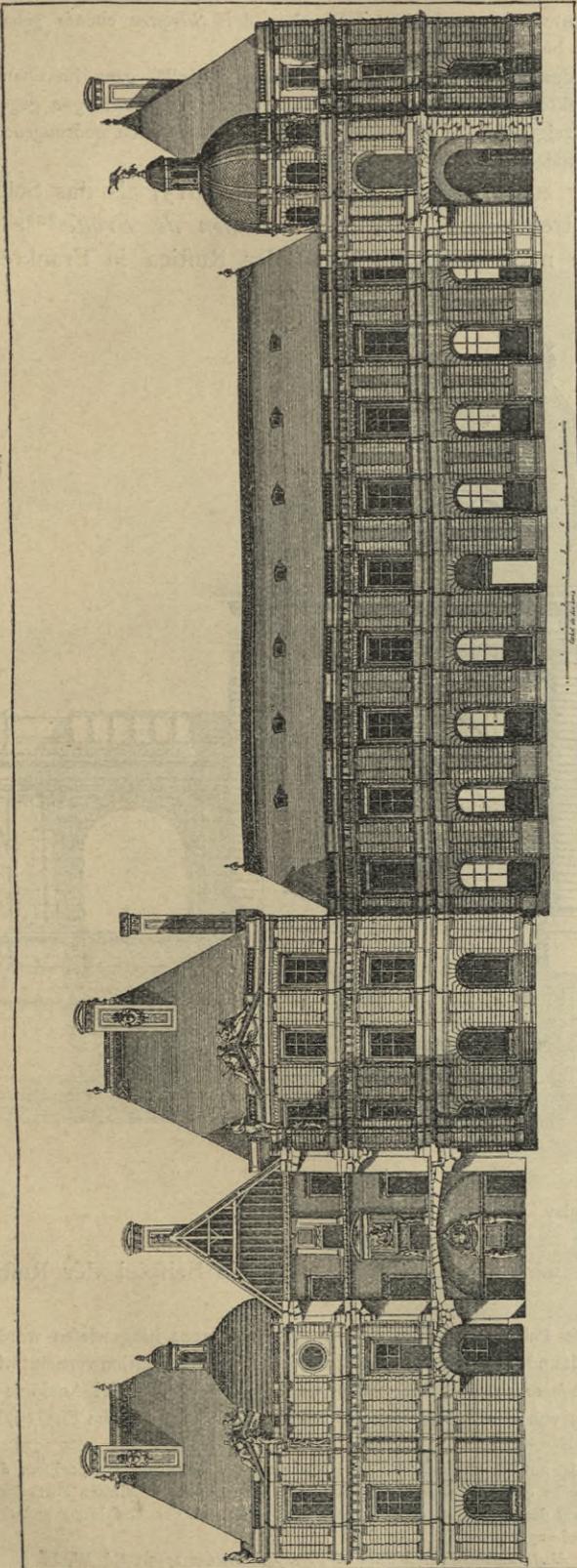
von dem des Stiches von *Silvestre*, sondern weder hier noch im Grundriß von *Marot* sieht man, wie bei *Dauvergne*, einen Pavillon mit drei Fenstern.

An den Mauerpfeilern zu beiden Seiten des Mittelfensters sind unten gekuppelte Pilaster angegeben, im ersten Stock Nischen mit geschweiften Giebeln und im zweiten Stock wieder gekuppelte Hermen. An den Ecken je nur ein Pilaster. Zwischen diesen und den Fenstern sind überall schmale Steintafeln, etwa von der Höhe der Fenster, oben und unten abgerundet, welche, wie die Pilaster und Fensterumrahmungen, sich rusticirt von dem Backsteingrund abheben. Ueber dem Gesims sind runde Dachfenster mit Halbkreisgiebeln durch convexe C-Consolen mit den Piedestalen über den Pilastern geschickt verbunden.

Der einzige Punkt, in welchem diese Darstellung mit derjenigen *Silvestre's* zusammenstimmt, ist die Form der Fenster des Erdgeschosses und des ersten Stocks. Diejenigen des zweiten sind dagegen ver-

<sup>936)</sup> Siehe: DAUVERGNE, A. *Notice sur le château neuf et l'église des Capucins de Coulommiers*. Paris und Caen 1853. S. 12. Abgebildet auch bei CAUMONT, A. DE. *Abécédaire d'Archéologie*. 2. Aufl. Caen 1858. S. 293.

Fig. 138.

Palais du Luxembourg zu Paris. — Ursprünglicher Zustand. Längenschnitt<sup>937)</sup>.

schieden. Bei *Dauvergne* sind sie genau wie diejenigen des Erdgeschosses und mit einem Stichbogen gebildet; bei *Silvestre* sind sie wagrecht abgegeschlossen.

Das Erdgeschoss, sagt *de Fleigny*, aus dem *Dauvergne* geschöpft hat, sei jonischer Ordnung gewesen, darüber eine korinthische Ordnung<sup>937)</sup>. *Dauvergne's* Beschreibung der Hofarchitektur stimmt auch mit der von *Silvestre* hier in Fig. 136 abgebildeten überein.

Der von *Dauvergne* abgebildete Pavillon zeigt dagegen unten eine dorische oder toscanische Ordnung, darüber an den Ecken eine korinthische und im obersten Geschoß eine korinthisrende, währenddem wir bei *Silvestre* aufsen die toscanischen, dorischen und jonischen Ordnungen übereinander unterscheiden können.

Wie soll man nun einen so großen Widerspruch erklären, und welcher Angabe soll man mehr Glauben schenken? Die Perspektive *Silvestre's* stimmt in allen Theilen der Massen und in der Zahl der Fenster mit dem Grundriß *J. Marot's*, der ein Architekt war. Bei beiden ist nirgends Platz, weder für einen Pavillon noch für eine Flucht von drei Fenstern. Es scheint uns daher richtiger, mehr Gewicht auf die Angaben der beiden Letzteren zu legen, als auf die Zeichnung bei *Dauvergne*, über deren Herkunft er keine vollkommen klare Auskunft giebt. Es ist zwar möglich, daß *Marot*

<sup>937)</sup> *Read* weist auf folgende Stelle in SAUVAL, a. a. O., hin, Bd. III, S. 50 bis 51, Bd. IV, S. 50; ferner Bd. II, Buch 14, S. 50, wo er sagt: »Coulommiers est enrichi de 2 ou 3 ordonnances de colonnes, rangées deux à deux, et de deux ou trois rangs de statues«. Siehe: *France Protestante*, 2. Aufl., Bd. III, Fasc. V (1881), S. 19.

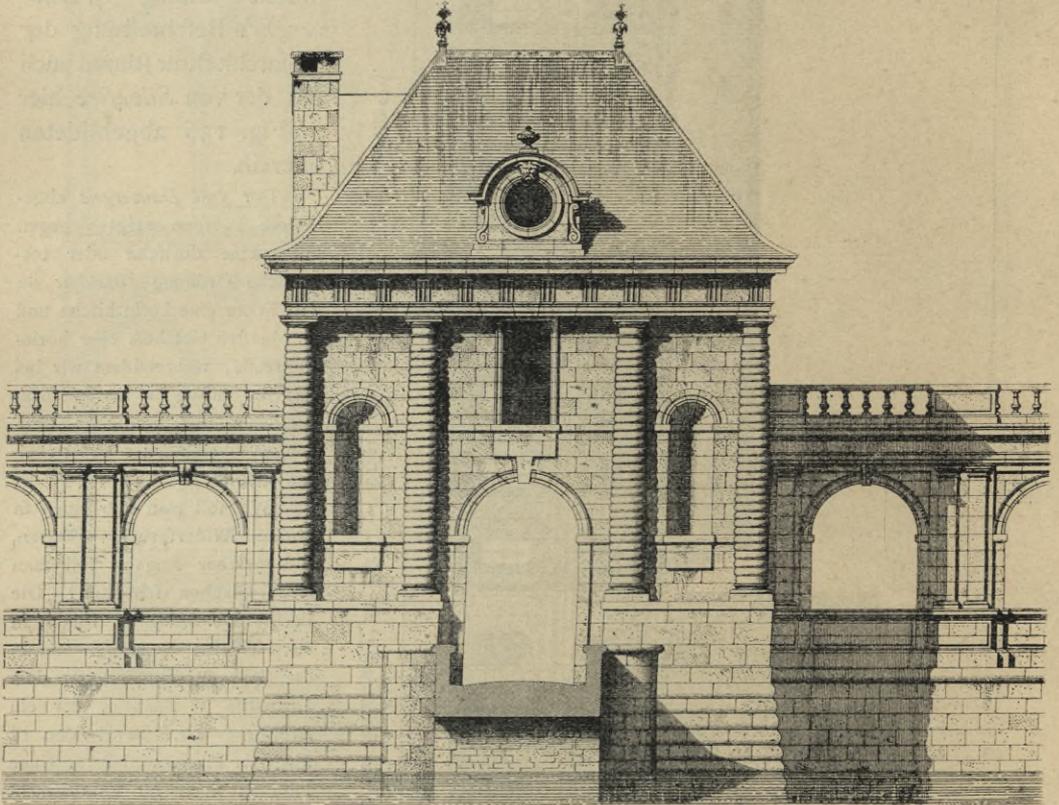
den Stich nach einem ursprünglichen Entwurf gemacht hätte<sup>938</sup>); aber das *Silvestre* ebenso gehandelt haben sollte, wäre in diesem Falle etwas befremdend.

Endlich ist die Außenarchitektur des Schlosses, wie sie *Jean Marot* darstellt, ganz im Charakter des anderen großen Werkes des Architekten von Coulommiers, während die von *Dauvergne* gegebene Front diesen Charakter so gut wie nicht zeigt und für ein so berühmtes Schloß ziemlich gedrungene Verhältnisse und eine banale Auffassung bekundet.

605.  
Palais  
du  
Luxembourg.

Das *Palais du Luxembourg* zu Paris, zwei Jahre später (1615) als das Schloß Coulommiers begonnen, ist unftreitig ein Werk von *Salomon de Brosse*<sup>939</sup>) und vielleicht jetzt das bedeutendste noch erhaltene Werk der Rustica in Frankreich.

Fig. 139.



Schloß Tanlay. — Thor des Ehrenhofes<sup>940</sup>).

Schon öfters angezogen, wollen wir an dieser Stelle nur als Beispiel der Rustica von ihm sprechen.

Oft ist auf die Verwandtschaft dieses Palaftes mit dem *Palazzo Pitti* in Florenz hingewiesen worden, währenddem von Anderen diese Aehnlichkeit und jeder Zusammenhang mit jenem mit Indignation verneint wird.

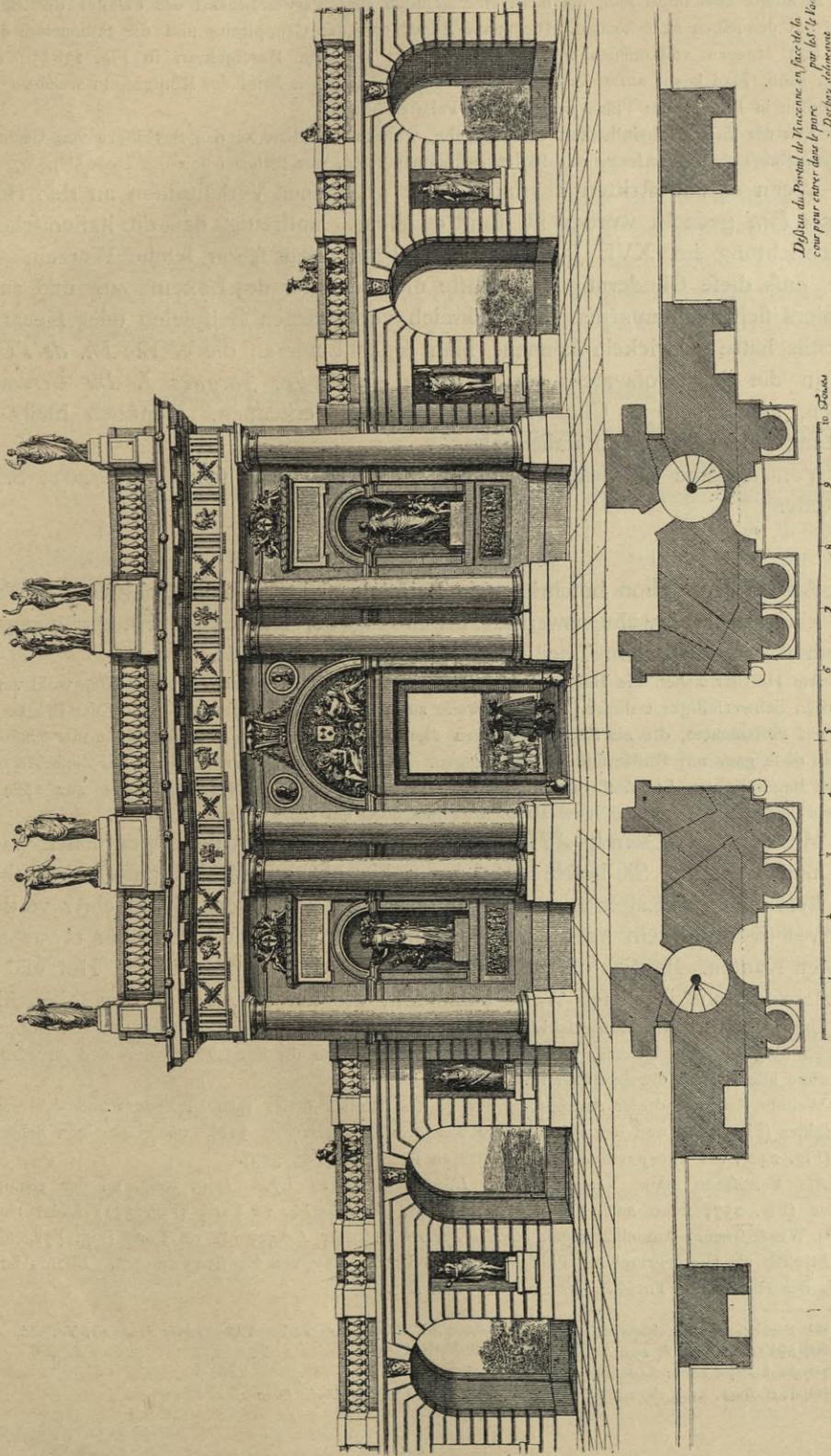
Wenn man an die Façade des *Palazzo Pitti* denkt, ist es wohl gestattet, keinerlei Analogie zu finden. Nimmt man dagegen den Hof des von den *Medici* ausgebauten Palaftes, dessen System Fig. 137<sup>940</sup>)

<sup>938</sup>) Der Grundriß *Marot's* (Fig. 272) zeigt auf der Eingangsseite des Hofes eine Halle und einen Thorpavillon, demjenigen des *Luxembourg-Palaftes* ähnlich. Statt dessen gab es in der Ausführung die zwei heute noch erhaltenen Portierlogen. *Dauvergne* (S. 11) vermuthet daher, es habe *Marot* den Stich nach dem Entwurfe und nicht nach der Ausführung gestochen.

<sup>939</sup>) Siehe: S. 237, 241, 289, 292—294, 296—297, 303—304.

<sup>940</sup>) Facf.-Repr. nach: RUGGIERI. *Scelta di Architetture della Città di Firenze*. Firenze 1755. Bd. III, Bl. 5.

Fig. 140.



*Dessin du Portal de Vincennes en face de la  
cour pour entrer dans le parc  
par les 4 bas  
de l'avenue*

*Benjamin Sauter*

Schloß zu Vincennes. — Portal zwischen Hof und Park 944.

zeigt, so müßte man blind sein, um nicht eine ziemlich enge Verwandtschaft des Palastes der *Maria von Medici* mit demselben zu erkennen. Die ganze Anordnung der Gruppierung und die Silhouetten des Aufbaues sind dagegen vollkommen französisch, wie man aus dem Durchschnitt in Fig. 138<sup>941)</sup> deutlich ersehen kann. Man kennt außerdem, wie wir sehen werden, einen Brief der Königin, in welchem sie ihre Verwandten in Florenz um Pläne des dortigen Palastes bittet.

Von der Unwahrscheinlichkeit einer Angabe, wonach die Pläne zu den Schlössern von Coulommiers und zum *Palais du Luxembourg* aus Italien gekommen seien, war früher schon die Rede<sup>942)</sup>.

Wenn es unbestritten ist, daß in den gegebenen Verhältnissen an den Hof des *Palazzo Pitti* gedacht worden ist, so ist es eben so unstreitig, daß die italienische Neorusticarichtung im XVI. Jahrhundert in Frankreich schon solche Wurzeln gefaßt hatte, daß diese Gliederung der Paläste und Schlösser des Luxembourg und zu Coulommiers sich auch aus den in Frankreich vorhandenen Beispielen oder Kenntnissen des Stils hätte entwickeln können. Man braucht nur an die Werke *Ph. de l'Orme's* und an die des Großvaters von *Salomon de Brosse, Jacques I. Du Cerceau* zu denken, namentlich an Charleval, um dieses zu erkennen. Dennoch bleibt diese Richtung eine vorwiegend italienische.

Von anderen Rusticaportalen von *De Brosse* war schon Art. 401, S. 295, die Rede.

### 3) Spätere Beispiele.

Außer dem schon beschriebenen Beispiele sieht man im Schlosse von Tanlay noch eine andere erwähnenswerthe Anwendung der Rustica am Haupteingange des Ehrenhofes. Sie ist zum Theil auf Fig. 139<sup>943)</sup> dargestellt.

Am Hofthor haben die Halbfäulen mit Rusticatrommeln sehr schlanke Verhältnisse, wohl um einer zu großen Schwerfälligkeit dieser Decorationsweise zu entgehen. Am äußeren Eingang der Brücke stehen ferner auf Postamenten, die als Schilderhäuschen dienen, zwei Obelisken von der Höhe der Säulen und sind wie diese ganz mit Rusticafschichten überzogen. Obgleich scheinbar eher älter, soll diese Anlage zur dortigen Bauthätigkeit *Le Muel's* gehörig sein. Die Fig. 139 abgebildete Bogenhalle war 1884 nicht mehr vorhanden und das abgebildete Dachfenster nur noch auf der Hofseite am Platze.

Mit der Zeit *Ludwig XIV.* nimmt die Verwendung der eigentlichen Rustica mehr und mehr ab. Sie beschränkt sich von hier ab hauptsächlich auf eine ausschließliche Betonung der Lagerfugen und der Keilsteine der Bogen mittels einer vertieften Fuge von rechteckigem oder quadratischem Schnitt, mit scharfen oder etwas abgerundeten Kanten. Im Schlosse zu Vincennes zeigte das Portal zwischen Hof und Park eine Arcadenreihe in dieser Weise behandelt, wie auf Fig. 140<sup>944)</sup> zu sehen ist.

Durchgehende glatte Rusticafschichten ohne Markirung der Stoffsugen findet man im Erdgeschoß des *Palais de Justice* zu Rennes, währenddem im ersten Stocke die dorische Pilafter- und Arcadenarchitektur ohne alle Rustica durchgeführt ist.

Weitere Beispiele dieser Anwendung der glatten Rustica findet man im Erdgeschoß des Schloßes zu Versailles (Fig. 235), und der *Hôtels Place Vendôme* zu Paris (Fig. 310), am ehemaligen Schlosse zu Rincy (Fig. 242), am Thorpavillon des Schloßes zu Richelieu (Fig. 323).

Als Ecklisenen ohne Verzahnung am *Hôtel-de-Ville* zu Lyon (Fig. 306), an der ehemaligen Sorbonne (Fig. 257, siehe auch Fig. 60). Am *Hôtel des Invalides* zu Paris (Fig. 331) findet man sie auch als Wandlisenen. Am ehemaligen *Hôtel d'Espèrnon*, später *Longueville* zu Paris (Fig. 57), dienten solche Streifen als Hintergrund für Pilafter, oder als Umrahmung von Fenstergewänden. Ebenso im Erdgeschoß des Hauses der Tuchhändler zu Paris (Fig. 61).

<sup>941)</sup> Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris. *Topographie de Paris*, Va. 266.

<sup>942)</sup> Siehe: Art. 399, S. 293.

<sup>943)</sup> Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. I.

<sup>944)</sup> Facf.-Repr. nach einem Stiche *J. Marot's* in der *Calcographie du Louvre*.

606.  
Thorpavillon  
des  
Schloßes von  
Tanlay.

607.  
Rusticafschichten  
ohne  
Stoffsugen.

## 13. Kapitel.

## Backstein-Architektur.

Frankreich hatte keine Veranlassung, weder im Mittelalter noch zur Zeit der Renaissance, einen eigentlichen Backsteintil, wie man ihn im Norden von Italien und Deutschland findet, auszubilden. Es war zu reichlich mit vortrefflichen Steinforten versehen. Immerhin findet man aber einerseits eine Reihe von Denkmälern, in welchen der Backstein eine bestimmte Rolle spielt, und andererseits so etwas wie einen wirklichen Backsteintil, der jedoch vielleicht mehr der Ausdruck einer moralischen Gefinnung als einer künstlerischen Auffassung des Problems sein dürfte.

## a) Backstein-Architektur in der Früh-Renaissance.

*Choisy* schreibt, daß in Frankreich der Backsteinbau fast überall während des Mittelalters aufgegeben worden sei<sup>945</sup>). Bei der ersten Berührung mit Italien, sagt er ferner, kommt der Backstein wieder in Gebrauch, und als Beweise führt *Choisy* die Theile des Schlosses zu Blois aus der Zeit *Ludwig XII.* an, die, wie die meisten Paläste Italiens, aus Backsteinen mit Quaderverzierungen gebaut sind. Diese Verbindung hält er für das wichtigste italienische Element in der französischen Construction<sup>946</sup>). In St.-Germain und *La Muette*, sagt er ferner, waren die Mauern aus Bruchsteinen (*moëllons*) mit decorativen Linien aus Backsteinen errichtet.

Wir gestehen, daß wir nicht von selbst auf den Gedanken gekommen wären, in der Anwesenheit des Backsteins zur Zeit *Ludwig XII.* einen italienischen Einfluß zu erblicken. Wir wußten, daß er im gothischen Stil keinerlei Rolle gespielt hatte, glaubten aber, der Backstein hätte für ökonomische Zwecke in Gegenden, wo die Steine feltener waren, ununterbrochen eine gewisse Verwendung gefunden. Als nun die Renaissance eine weitere Auffassung der Kunst mit sich brachte, glaubten wir, daß der Backstein ohne fremden Einfluß stellenweise wieder seine Anwendung gefunden habe. Es mag jedoch sein, daß die eben angeführte Ansicht unseres verehrten Freundes *Choisy* die richtigere ist.

Eine Bestätigung des italienischen Einflusses dürfte in der Thatfache liegen, daß die zwei einzigen Nachrichten, die wir über das Vorkommen wirklicher Terracotten besitzen, beide auf italienische Fabriken in Frankreich zurückgeführt werden.

*A. de Montaignon*<sup>947</sup>) erwähnt Hermen aus *Terracotta* und von vorzüglichster italienischer Arbeit am linken Flügel des Schlosses von Oiron, an Nischen mit umgekehrten Confolen, mit denjenigen *Boccardoro's* am *Hôtel-de-Ville* zu Paris an Eleganz verwandt, aber noch bewegter.

In der Sitzung der *Société nationale des Antiquaires de France* vom 14. März 1900 legte Herr *Vitry* Photographien von Pilasterfragmenten aus *Terracotta* mit italienischer Decoration vor, die kürzlich in der Nähe des Schlosses zu Amboise gefunden worden sind. Er vermuthet, sie stammen aus einem italienischen Atelier, welches Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts in Amboise bestand.

Von 1494—1502 findet man in Amboise den Italiener *Jérôme Solobrin* als Gründer einer Werkstätte für emailirte gebrannte Erde<sup>948</sup>).

Zu erwähnen ist ferner, daß, um die Majolicaplaten und -Werke in Frankreich verwenden zu können, *Jérôme della Robbia* aus Florenz berufen wurde.

In seinen Bauvorschriften für das Jesuitencollegium zu Moulins (1605) verlangt der Architekt *Martellange*<sup>949</sup>), daß die Backsteine für öffentliche Gebäude größer

608.  
Anficht  
*Choisy's*.

609.  
Italienische  
Terracotten.

<sup>945</sup>) Im Süden von Frankreich war dies weniger der Fall. Die Kathedralen von Albi und Toulouse sind Backsteinbauten.

<sup>946</sup>) *Ce qu'il y a de plus italien peut-être dans la construction française de la Renaissance, c'est l'association de la brique à la pierre.* Siehe: CHOISY, A. *Histoire de l'Architecture.* Paris 1899. Bd. II, S. 703.

<sup>947</sup>) Siehe: *La Famille des Juffe*, a. a. O., S. 45.

<sup>948</sup>) Siehe: GRANDMAISON, CH. L. in *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Bd. XX, S. XIX. Tours 1870, gestützt auf: JACQUEMART. *Les merveilles de la Céramique.*

<sup>949</sup>) CHARVET, L. *Etienne Martellange.* Lyon 1874. S. 59.

feien, als an denen für private; es würde dadurch eine Ersparnis und mehr Sicherheit bei der Ausführung herbeigeführt.

610.  
Charakter  
feiner  
Verwendung.

Im Allgemeinen wird man nicht irren, wenn man behauptet, daß der Backstein nur als farbiges Element zur Belebung der glatten Mauerflächen in Anwendung kommt, dies aber in sehr verschiedener Weise geschieht.

In Bourges zeigt das spätgothische *Hôtel de Cujas*, aus Quadern und Backsteinen erbaut, mit feinen Muscheln, Thüren und anderen Détails, um 1515 das Eindringen der Renaissance-Elemente. Es soll von *Guillaume Pellevoisin*, dem Architekten des Nordthurms der Kathedrale, herrühren. Das spätgothische Schloß zu Martainville-sur-Ry in der *Seine inférieure*<sup>950</sup>) zeigt ebenfalls eine Mischung beider Materialien.

An der äußeren Hauptfaçade des Schloßes zu Blois (Theil *Ludwig XII.*) bildet der Backstein zwischen den Sockeln, dem Gurt, dem Gesims und den Lisenen oder pilasterartigen Vorsprüngen, die aus Quadern sind, ein ruhiges, regelmäßiges Teppichmuster auf der ganzen Mauerfläche und ein rautenförmiges, dunkles Muster, durch schmälere helle Streifen hervorgebracht. An anderen Theilen desselben Baues bilden die Backsteine eine ruhige Fläche ohne Muster. Die Verzahnungen der Fenster- und Pilasterquadern sind unregelmäßig und mit den Backsteinen bündig.

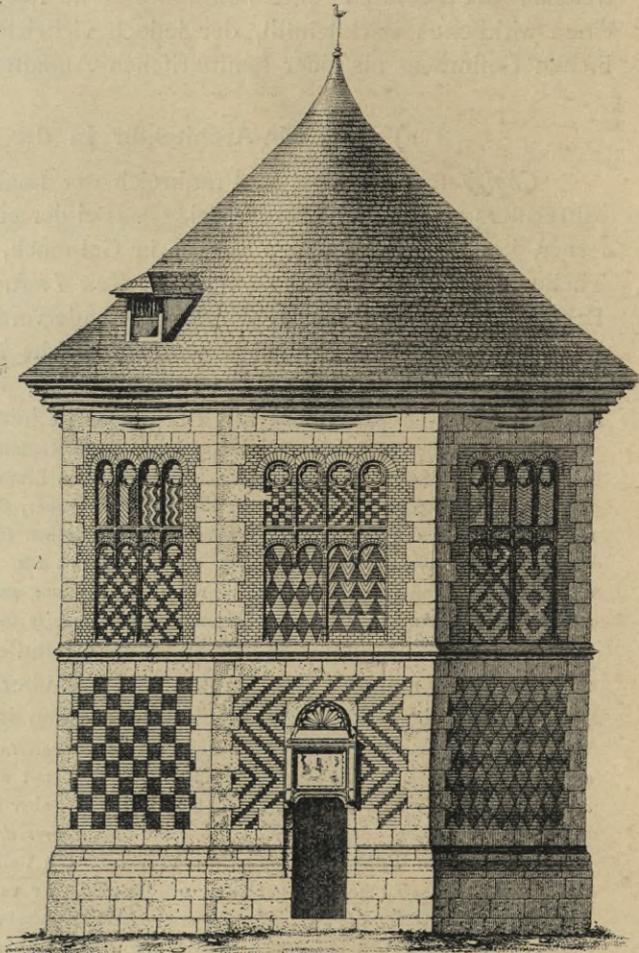
Das Taubenhaus zu Boos bei Rouen ist, wie Fig. 141<sup>951</sup>) zeigt, ein Beispiel, wo man bestrebt war, möglichst viele dieser Muster von teppichartigem oder auch mosaikartigem Charakter anzubringen. Es dürfte aus der Zeit *Ludwig XII.* oder aus der ersten des *Franz I.* stammen.

Backsteinverzierungen von verschiedener Farbe, meistens gelb, roth oder schwärzlich, denen von Boos verwandt, zeigt Schloß Louey (um 1540) bei Dreux<sup>952</sup>). Aehnliche gleichzeitig am *Hôtel-de-Ville* von Lorris<sup>953</sup>) (Loiret).

Am schönen Schloße zu Réaux, aus der Zeit *Franz I.*, sind die Flächen der Mauern und Rundthürme vollständig als Schachbrettfelder decorirt<sup>954</sup>), von welchen sich die reichen Pilasterfenster scharf und fauber, ohne andere Verzahnungen ab-

611.  
Backstein  
mit  
Teppichmustern.

Fig. 141.



Taubenhaus zu Boos<sup>951</sup>).

612.  
Beispiele  
mit  
Schachbrett-  
und  
ähnlichen  
Mustern.

950) Abgebildet bei: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. IV.

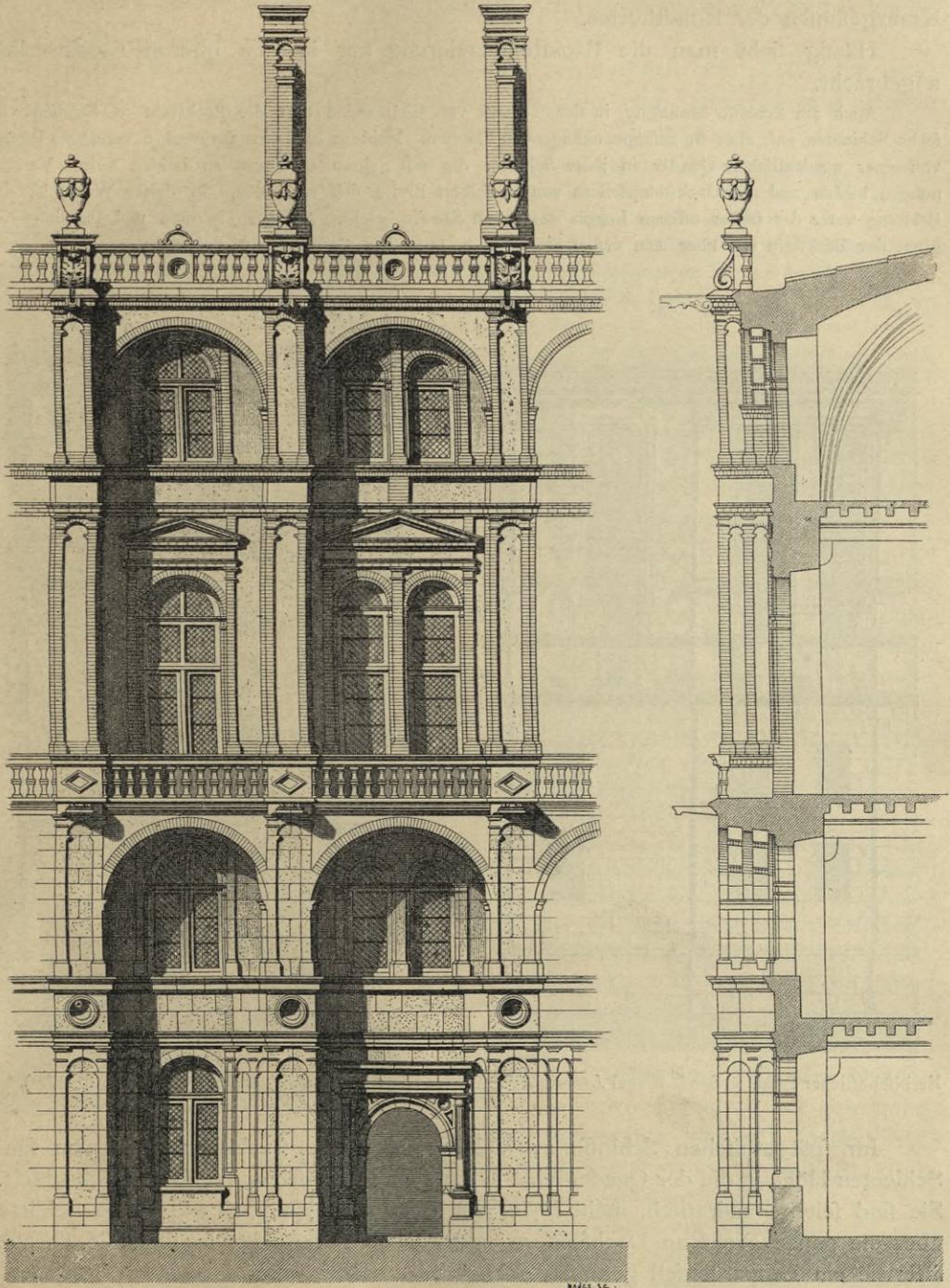
951) Facf.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance monumentale en France*, a. a. O., Bd. II.

952) Abgebildet bei: ROUYER, a. a. O., Bd. II, Bl. 4.

953) Aufnahmen davon im Pariser Salon von 1884, Nr. 4064.

954) Aehnlich denen in Fig. 141, unten links.

Fig. 142.



Schlofs zu St.-Germain-en-Laye. System der Hof-Façaden <sup>957</sup>.

heben. Die Felder sind vier Backsteinschichten hoch und etwas breiter als hoch, was günstig ist. Die Gesamtwirkung stimmt gut zu den kräftigen machicouliartigen Kranzgesimsen der Rundthürme.

Häufig sieht man die Backsteinverzierung nur in den oberen Stockwerken angebracht.

Auch am Schlosse Montigny in der Gegend von Châteaudun tritt der Backstein in Streifen von sechs Schichten auf, aber in zusammenhängenden Flächen. Meistens entstehen senkrechte verzahnte Pfeiler von einer quadratischen Quader in jeder Schicht, die mit gekreuzten Fugen zu beiden Seiten Verzahnungen bilden und mit Backsteinpfeilern von derselben Breite sich verbinden. In dieser Weise ist die Brüstung unter der früher offenen Loggia des ersten Stocks belebt. An den Thürmen und Pavillons beginnt der Backstein erst über dem ersten Stock, d. h. über dem Gesims der Mittelpartie.

Fig. 143.

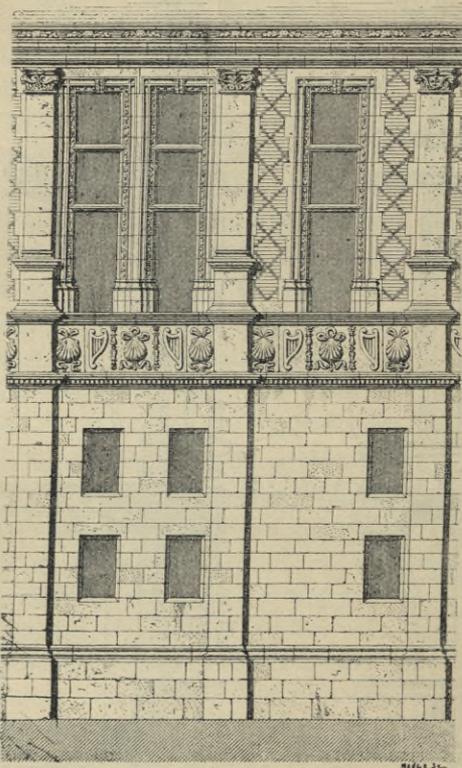
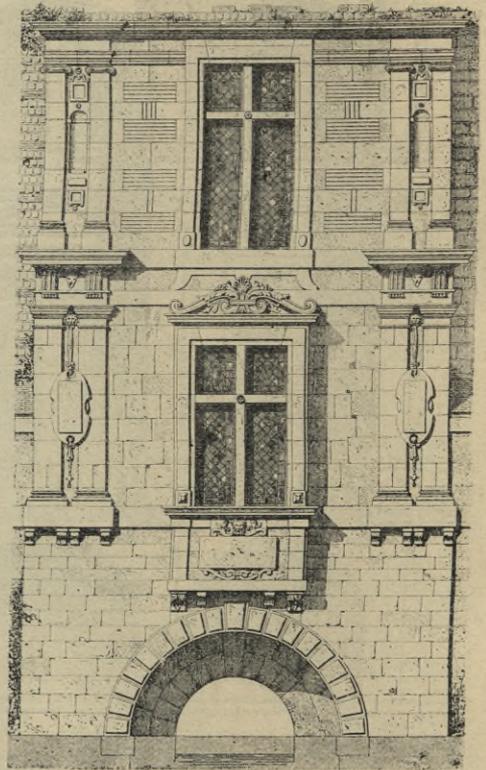


Fig. 144.

Erzbischoflicher Palaß zu Sens. Flügel Ludwig XII.<sup>960</sup>.Haus in Arcueil, zunächst dem Aquädukt <sup>961</sup>.

613.  
Backstein  
in  
vereinzelt  
Flecken.

Im spätgothischen Schlosse zu Velors sind kleine Backsteinflächen von fünf Schichten Höhe in die der Quadersteine in ganz unregelmäßiger Weise eingeschachtelt. Sie sind selten quadratisch, meist höher als breit, zuweilen bloß wie kleine Schlitzlöcher über die ganze Front an Dachfenstern und Kaminen vertheilt, so daß die Façade fast wie ein Leopardenfell getüpfelt erscheint.

Bei dem Mangel an Reliefprofilen ist in Folge des starken Ueberwiegens der hellen Quaderfarbe und des ziemlich bewegten Umrisses durch Flügel, Dachfenster und Thurm diese eigenthümliche Belebung der Flächen weniger unangenehm, als zu erwarten wäre.

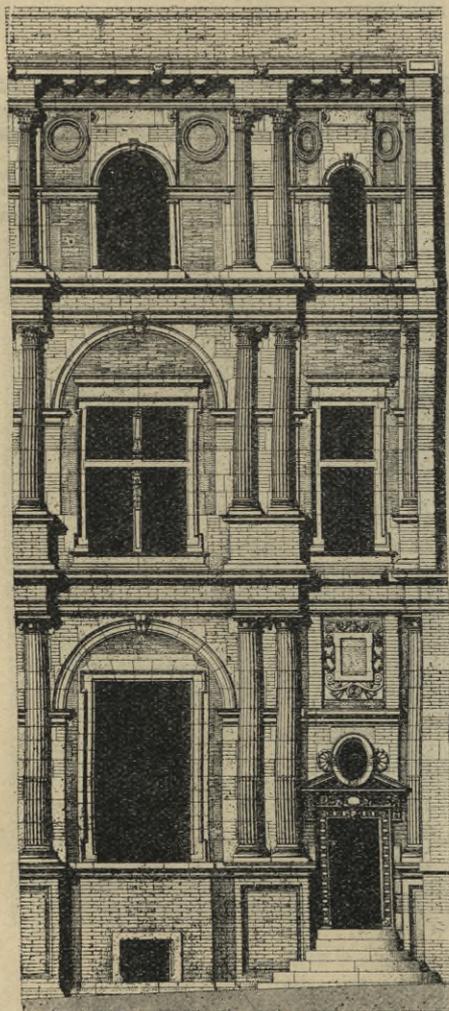
In ähnlicher Weise tritt der Backstein im *Château d'O*, im Departement der Orne auf, aber nur an einzelnen Stellen des Thorbaues und in der Höhe des ersten Stockes. Erdgeschoss und obere Partien

find aus Quadern. Die Formen sind zum Theil gothisch, zum Theil Renaissance unter dem Einflusse der Schule von Gaillon.

In folgenden Beispielen ist das Verhältniß des Backsteins zum Stein vollständig überwiegend.

An der Façade der Kapelle zu Tilloloy, vermuthlich um 1510 oder 1520 erbaut, bilden sämtliche Gliederungen aus Quadern eher feine kleinere Motive (siehe Fig. 150, S. 454).

Fig. 145.



Hôtel d'Affezat zu Toulouse.  
System der Hoffaçade<sup>962</sup>.

Wie Fig. 142<sup>957</sup> zeigt, sind an den Verbindungsbögen zwischen den Strebepfeilern die Archivolten, Gurtbögen, Umrahmungen und deren Cassetten aus Backsteinen, der Grund aber verputzt. An den zwei obersten Gefchoßen sind nicht nur die Umrahmungen der Fenster mit ihren Pilastern und Giebeln von Backsteinen, sondern die Gliederung an den Strebepfeilern ist ebenfalls aus diesem Material.

<sup>955</sup>) Bloß die Grabenböschung der Mauern, die Fenster und Machicoulconfolen scheinen aus Stein zu sein.

<sup>956</sup>) Siehe den Stich von Jean Marot mit der Decoration von 1660. LE ROUX DE LINCY, in der *Bibliothèque de l'École des Chartes*, II. Serie, Bd. II, S. 49, auf Grund von CORROZET, *Antiquités de Paris*, 1562, in 8<sup>o</sup>, f. 150, giebt auch 68 Häuser an.

<sup>957</sup>) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT. *Palais, châteaux etc.*, a. a. O., Bd. II.

614.  
Beispiele  
mit  
überwiegenden  
Backstein-  
flächen.

Das große Schloß Villebon bei Chartres, angeblich im XV. Jahrhundert schon von den *Seigneurs d'Estouteville* begonnen, in welchem *Sully* starb, ist so gut wie ganz aus Backsteinen errichtet<sup>955</sup>). Die Mauern sind vollständig mit rautenförmigen Mustern belebt.

Es bildet ein Rechteck mit Rundthürmen an drei Ecken. An der vierten ist der Thurm etwas seitwärts angebracht. Zu beiden Seiten des Thors in der Mitte der Langfront stehen zwei weitere Rundthürme. Zwei kleinere Thürme befinden sich in der Mitte der hinteren und der rechten Seitenfronten. Ein Kranz von Machicoulis umgiebt das ganze Schloß. Die Zinnen sind abwechselnd mit Segment- und mit Spitzgiebeln bekrönt.

Man trifft auch den Backstein in Verbindung mit dem Fachwerkbau. Nach einer freundlichen Mittheilung von *H. Albert Naef* giebt es zu Neufchâtel-en-Bray in der Normandie Renaissancehäuser des XVI. Jahrhunderts, deren Façaden ganz aus Holz und *Terracotta*, die zum Theil emallirt ist, hergestellt sind.

615.  
Andere  
Beispiele.

Die zwei Häuserreihen von je 34 Häusern auf dem *Pont Notre-Dame* in Paris, errichtet von 1500 bis 1512, waren aus Backsteinen mit verzahnten Quaderlisenen. Unten war je eine Arcade, im ersten Stock ein rechteckiges Fenster, darüber ein quadratisches, und im Giebel ein letztes von ungefähr gleicher Form und Größe<sup>956</sup>).

Der Glockenthurm von St.-Paterne zu Orléans ist aus Backsteinen mit Quadereinfassungen und Eckverzahnungen der Strebepfeiler gebaut.

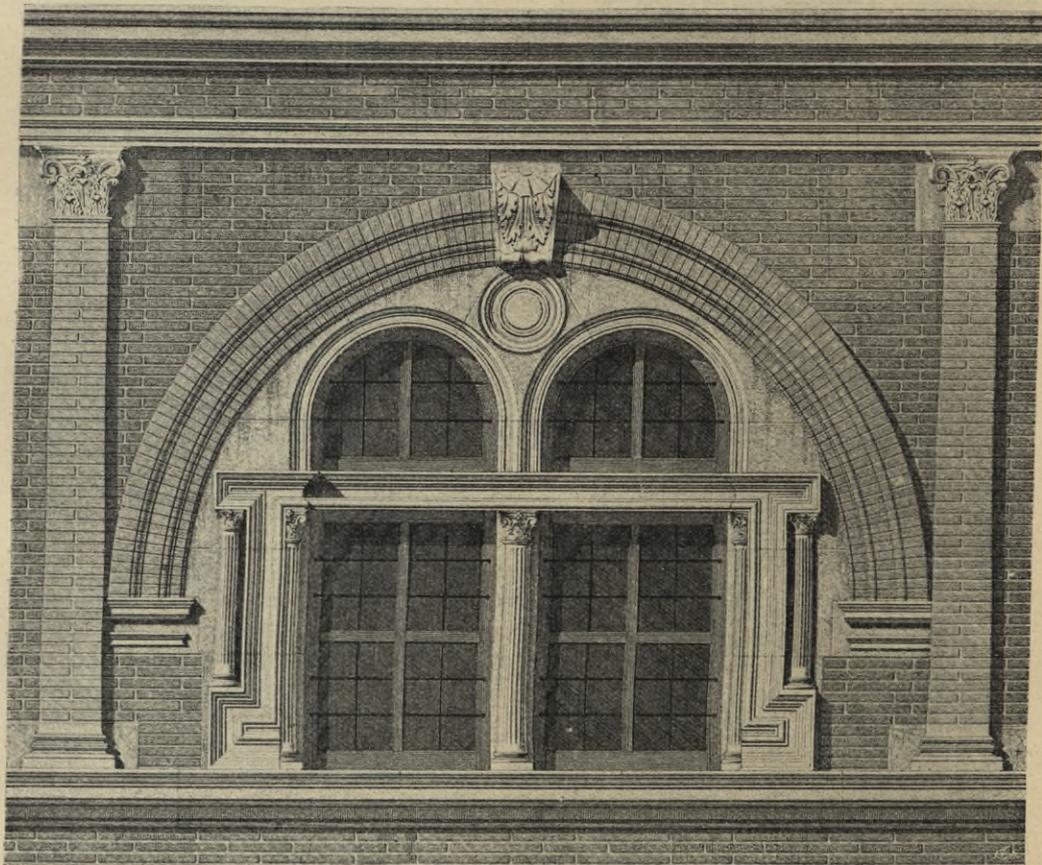
Die Eigenthümlichkeit der Verwendung des Backsteins im Schlosse zu St.-Germain-en-Laye besteht darin, daß er nicht nur anstatt der zur Verfügung stehenden Quadern zu Zwecken verwendet wurde, die gewöhnlich letzteren zugewiesen werden, sondern daß sogar an steinernem Mauerwerk Backsteingliederungen eingesetzt wurden.

616.  
Backstein  
als Element  
der  
Gliederung.

An der Hofseite längs des großen Saales ist diese Backsteingliederung auch an den beiden unteren Stockwerken bis zur Schicht über den Basen durchgeführt. An anderen Stellen war hier die Backsteingliederung nur durch Malerei auf den Quadern angegeben. Diese Gliederung besteht aus schlanken, gekuppelten, durch kleine Bögen verbundenen Pilastern mit Putzflächen dazwischen. Die Schornsteinröhren, welche die Terrassen überragen, sind ganz aus Backsteinen, aber mit derselben Gliederung ohne Putz versehen.

An den Außenfassaden des Schlosses, wo die Strebepfeiler nach innen verlegt sind, war die gleiche Backsteingliederung wie an den Strebepfeilern des Hofes, aber bloß flach, lifenenartig wiederholt und die grauen Putzflächen unterbrechend. Erst

Fig. 146.

Fenster des *Hôtel Caminade* zu Toulouse<sup>953</sup>).

durch die Restauration *Millet's*, der auch hier äußere Strebepfeiler, aber ganz aus Quadern vorsetzte, sind die ursprüngliche Erscheinung und die Gliederung ganz verändert worden<sup>958</sup>).

Das Schloß *Saint-Ange* in der *Drôme* hatte nach einer Zeichnung von 1703 durchgehende Backsteineinfassungen der Fensterumrahmungen, welche die Fenster und Dachfenster verbunden und durch Rundbogen über den Fenstern zwischen den Streifen verbunden waren, ähnlich wie im Schloße von *St.-Germain-en-Laye*<sup>959</sup>). Im Erdgeschloß sind die Streifen bis zum Gurtgesims verlängert.

In der *Basse-Cour* (jetzt *du Cheval-Blanc*) des Schloßes zu *Fontainebleau* wurde im Kleinen eine ähnliche Verwendung des Backsteins angenommen.

<sup>958</sup>) Siehe im Abschnitt über den Schloßbau das Weitere hierüber.

<sup>959</sup>) Im *Cabinet des Estampes* zu Paris aufbewahrt. Siehe: *Topographie de France (Drôme)*.

Am Ballspielhaus in Fontainebleau (*jeu de Paume*) sind die Gurtgesimse an den Ecken aus Kalksteinen, dann zwischen diesen in Backsteinen weitergeführt (*Franz I.*).

Das in Fig. 143<sup>960</sup>) abgebildete System des Flügels *Ludwig XII.* am erzbischöflichen Palaste zu Sens zeigt ein Beispiel dieser Art: Backsteinflächen, mit einem teppichartigen Muster verziert, zwischen den Verzahnungen der aus Quadern ausgeführten Architekturtheile anzubringen, doch quantitativ nur in geringer Ausdehnung und im ersten Stock.

## b) Backstein-Architektur in der Hoch-Renaissance.

Während der Hoch-Renaissance sehen wir den Backstein in derselben Weise als Element der farbigen Belebung angewandt, jedoch fast nur als einfachen Ton ohne

jedes Muster. In der Disposition und der Form der Flächen sind verschiedene Mittel im Gebrauch.

Das in Fig. 144<sup>961</sup>) abgebildete Haus zu Arcueil bei Paris, am Fusse des Aquäducs gelegen, zeigt die Backsteine hier in Schichten, die mit den Quadern alterniren.

In dem Fig. 77, S. 352 abgebildeten Haus zu Beauvais fahen wir unten grössere Flächen von Backsteinen, oben dieselben wie in Arcueil in mit Quadern alternirenden Schichten.

Die Mauerflächen des ersten Schlosses von Meudon waren von *Ph. de l'Orme* aus Backsteinen zwischen den

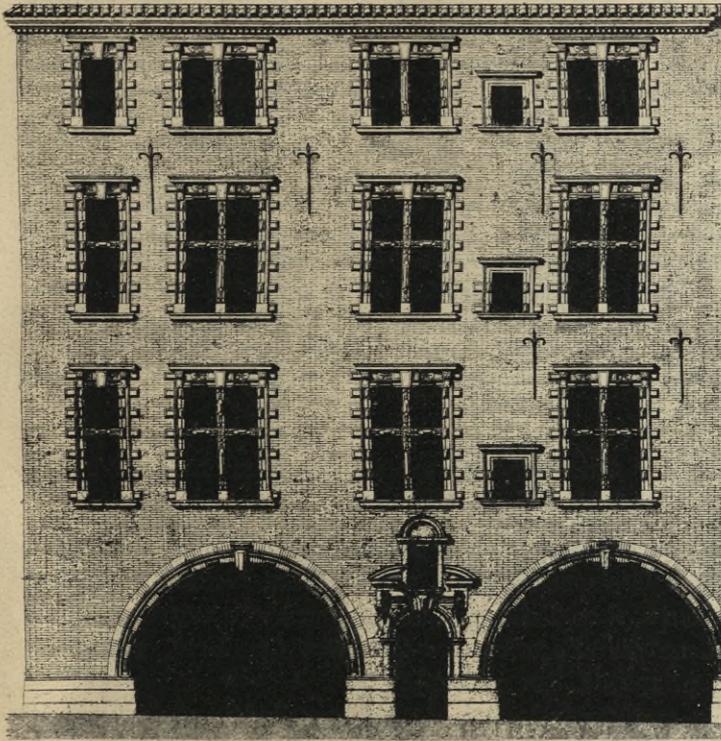
Quadern hergestelt worden. Es geht dies zwar nicht aus den Stichen (siehe Fig. 230), wohl aber aus alten Gemälden in der Galerie von Versailles mit Gewisheit hervor.

Verzahnte Quadern mit Backsteinen sieht man ebenfalls an dem zwischen 1550 bis 1560 erbauten Schlosse zu Vallery, von Einigen *Ph. de l'Orme* zugeschrieben.

Die bei weitem interessanteste Gruppe von Gebäuden, an denen der Backstein mitwirkt, bietet Toulouse. Das Interesse jedoch liegt weit mehr in der Vortrefflichkeit der Steinpartien, für welche der Backstein den Hintergrund bildet, als in irgend einer Tugend des letzteren an sich.

In der *Cour du Lycée* mit feiner reizenden Früh-Renaissance sind nur die Laibungen und der hintere Grund der Arcaden aus Backsteinen. Die Stirnseiten sind ganz aus Quadern.

Fig. 147.



Haus in der *Rue St.-Rome* zu Toulouse<sup>964</sup>).

617.  
Charaktere.

618.  
Backsteinbau  
in  
Toulouse.

<sup>960</sup>) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT. *Palais, châteaux etc.*, a. a. O., Bd. I.

<sup>961</sup>) Facf.-Repr. nach: ebendaf.

In anderen Fällen dienen die Backsteine als ruhige Mauerfläche und Hintergrund für die Quaderformen. Wir sehen sie so in Verbindung mit den allerbesten Formen der Hoch-Renaissance im Hof des *Hôtel de Felzins* und im Hof der *Maison de Pierre*. Die Verzahnungen der Quaderpartien spielen hier keine Rolle.

In dem prächtigen Hof des *Hôtel d'Affezet* (siehe Fig. 145) hat man es nicht gefcheut, die nicht für die Kunstformen, sondern für den Verband nöthigen Theile der Quadern sichtbar zu lassen als belebendes Element des Grundes, und auch an den Arcadenpfeilern stellenweise Schichten aus Backsteinen und natürlichen Steinen abwechseln zu lassen.

Die Hoffseite des Flügels längs der Strafe am gleichen Hôtel hat, wie Fig. 145<sup>962)</sup> zeigt, ebenfalls Backsteinflächen und eine decorative Abwechslung mit Haupteinen an Pfeilern und Archivolten. In Fig. 129 ist das schöne Hofthor dieses Hôtels an der Strafsenfront abgebildet. Es zeigt, wie die feinsten Hoch-Renaissanceformen an Kapitellen, Consolen und Friesen vorkommen und wie an den Tafeln und Diamantspitzen der Rusticabossen durch allerlei feine Muster der Charakter des Rohrden vermieden wurde.

Auch der Hof der *Maison de Pierre* zu Toulouse, aus der Zeit *Karl's IX.*, ist aus Hau- und Backsteinen gebaut.

Im *Hôtel Caminade* zu Toulouse beruht die Verbindung beider Materialien auf anderen Verhältnissen und Ideen. Wie Fig. 146<sup>963)</sup> zeigt, sind sogar die Pilasterfächer und Archivolte aus Backsteinen gemauert. Basen, Kapitelle, Kämpfer und Schlusssteine sind allein aus Quadern. Dafür ist die ganze reiche Quader-Gliederung der Fenster wie ein eingefetztes Füllwerk unter den Backsteinbogen eingefetzt.

Im schönen Hof des Capitols, genannt *Cour Henri IV.*, hat man eine ziemlich regelmässige Abwechslung von etwa acht Backsteinschichten mit ebenso hohen Quaderfächern an den Mauern, Arcaden und Archivolten durchgeführt. Letzteres findet man auch oben in dem älteren Theil des *Hôtels Lasbordes* oder *du Vieux Raisin*, während der Backstein unten die Kunstformen der Fenster scharf abhebt. In den späteren Theilen des Hofes, von dem Fig. 47 ein Fenster zeigt, sind die oft grossen Verzahnungen sichtbar.

An der Façade eines Hauses der *Rue St.-Rome* zu Toulouse, welches Fig. 147<sup>964)</sup> abgebildet ist, hat man die Verzahnungen der Quadern in anderer Weise als üblich, zu decorativen Zwecken verworther, indem man sie in kleinen Dimensionen, aber dafür in ganz gleicher Form, profilirte und in gleichen Abständen anwandte.

### c) Backstein-Architektur in der Spät-Renaissance, im Zeitalter Heinrich's IV. und Ludwig's XIII.

Man findet das Formensystem des sog. *Style Henri IV.*, bestehend aus Boffen, Backsteinflächen und einzelnen Ornamentmotiven, wie Masken, Helme, Trophäen, Widderchädel oder Blattreifer u. f. w. stellenweise und vereinzelt angebracht, bereits vollständig ausgebildet an den Façaden des Schlosses Charleval, 1572 von *Du Cerceau* (siehe Fig. 119 u. 132, S. 411 u. 429).

Der berühmte Architekt und Kupferstecher hat hier nur die Elemente kräftiger betont, die wir in einer Reihe feiner Compositionen finden, die in seinem 1559 veröffentlichten Werke *Livre d'Architecture . . . contenant les plans de cinquante bastiments* oft vereinzelt enthalten sind (siehe Art. 162, v, S. 156<sup>965)</sup>).

Im Schlofs Fresnes, acht *Lieues* von Paris, vermuthlich zwischen 1570 und 1585 von *Marquis François d'O* († 1594) erbaut, über welches ich sonst keinerlei Auskunft erhalten konnte, findet man eine Verbindung von Backsteinen mit Rustica, die sich an die Formen *Du Cerceau's* für das Schlofs zu Charleval anzuschliessen scheint. Wie Fig. 148<sup>966)</sup> zeigt, hat die bewegtere Composition und Phantase noch nicht der trockenen »Raifon« der Zeit *Heinrich's IV.* und *Ludwig's XIII.* Platz gemacht.

Man darf annehmen, dafs das berühmte Neue Schlofs zu St.-Germain-en-Laye, dessen Bau *Heinrich IV.* nach neuen Plänen wieder aufnahm und vollenden liess, sich in der reicheren Behandlung der Bekrönungen dieser Richtung anschlofs (siehe Fig. 133 u. 234).

<sup>962)</sup> Facf.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance en France etc.*, a. a. O., Bd. I.

<sup>963)</sup> Facf.-Repr. nach: DALY, C. *Motifs historiques d'Architecture, Style Henri III.*, Bd. I. Morel, édit. 1869.

<sup>964)</sup> Facf.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance monumentale en France*, a. a. O., Bd. I.

<sup>965)</sup> Siehe: Bl. 3, 5, 6, 9, 12, 14, 17, 18, 19, 20 (aufsen), 21, 26, 28, 45. Bl. 22 nähert sich den schweren Arcaden der *Place Royale*.

<sup>966)</sup> Facf.-Repr. nach: ISRAEL SILVESTRE. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. I, Fol. 114.

Mit dem Zeitalter *Heinrich's IV.* gelangen wir zur Ausbildung des in Frankreich so berühmten Stils *Louis XIII.*, der aus einer Verbindung des Backsteins mit der *Rustica* hervorgegangen ist.

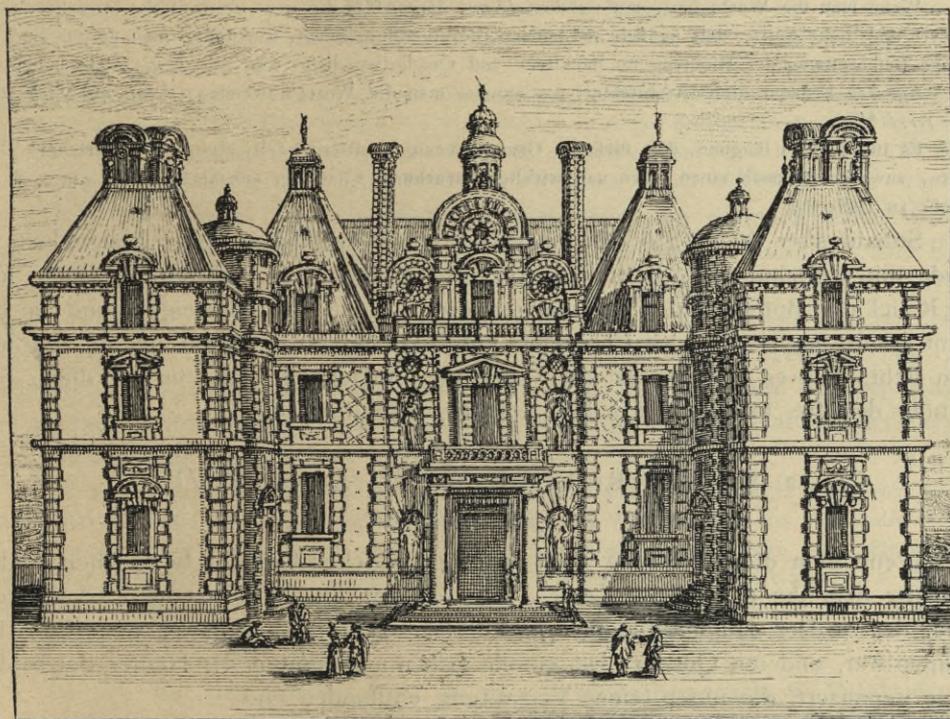
621.  
Zeitalter  
*Heinrich IV.*

Wir haben uns bemüht zu betonen, daß dieser sog. *Louis XIII.*-Backsteinstil keineswegs der alleinige Ausdruck der Architektur jener Zeit gewesen sei (siehe Art. 225—230, S. 204—209). Weit mehr, er war nicht einmal der alleinige Charakter der damaligen Richtung im Backsteinbau. Er stellt nur die strenge Strömung derselben dar. Wir werden neben ihr eine etwas freiere zu erwähnen haben.

### 1) Strenge Richtung.

Man sieht aus dem Vorhergehenden, wie sehr *César Daly* Recht hat, wenn er den Mißbrauch hervorhebt, alles Backstein- und Quaderwerk als *Style Louis XIII.*

Fig. 148.



Schloß Fresnes<sup>966)</sup>.

zu bezeichnen. Dennoch hat der Typus, dem wir nun begegnen, etwas so schroff Ausgeprägtes, daß dieser Mißbrauch in der üblichen Redeweise etwas Erklärliches hat<sup>967)</sup>.

Im XVI. Jahrhundert tritt der Backstein einfach als ein künstlerisches, maleirisches, belebendes Element auf. Mit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* nimmt er durch seine ausschließliche Verbindung mit kalten, eckigen Verzahnungen plötzlich einen vielleicht noch nie dagewesenen Charakter an. Hierdurch erhält er auch wirklich etwas Nationalfranzösisches, was Viele gern in ihm zu sehen pflegen.

622.  
Nationale  
Elemente.

<sup>967)</sup> *Des constructeurs peu instruits appellent Style Louis XIII, toute architecture en brique et pierre postérieure au commencement de la Renaissance, qui ne porte pas son origine très-nettement marquée dans sa décoration et supposent naïvement que les constructions de brique et pierre ne datent que de Louis XIII.* Siehe: *Revue générale d'Architecture*, a. a. O., Bd. 28, S. 150.

Bei vielen Franzosen herrscht heute noch eine mir lange unverstündlich gebliebene Vorliebe und Eingenommenheit für diese Stilrichtung. Man findet sie echt französisch, anti-italienisch, vernünftiger, gediegen. Es wird mir in der That schwer, darin nicht etwas vom Charakter einer politischen Mode, von der Fahne einer Partei und dem Motto eines Theils der christlichen Kirche zu sehen.

Ich hatte bereits Gelegenheit, auf den eigenthümlichen Charakter dieser Stilrichtung sowie auf den Zusammenhang mit einem mächtigen geistigen Zug der damaligen Zeit hinzuweisen (siehe Art. II, S. 14 u. Art. 18, S. 22).

623.  
Charakter  
der  
Stilrichtung.

Es ist, als ob man nur darauf bedacht gewesen wäre, den Charakter des »Hart-eckigen« überall und sogar an jeder Quader so oft und so viel als möglich hervorzuheben und jede Anmuth, jede Phantasie principiell zu vermeiden, dafür überall echt und solid zu sein. Ist das nicht ein Stück *Calvin's* und echt hugenottisch?

Der architektonische Charakter gediegenen Ernstes und phantasielofer Nüchternheit entspricht ebenso wohl der hugenottischen Geistesrichtung als derjenigen des mehr gallischen Zweiges der Gegenreformation in der Zeit von 1600 bis 1628 etwa<sup>968</sup>).

Wenn man die Worte liest, mit welchen *Henri Martin*<sup>969</sup>) die neue französische Sprache *Calvin's* schildert und nicht weiß, daß sie sich auf einen Litteraturstil beziehen, so könnte man sie für eine sehr richtige Beschreibung der Richtung im Backstein- und Quaderbau dieses sog. Stil *Louis XIII.* halten.

Auf den Erfinder dieses Architekturtypus möchte man die Worte anwenden: *c'était un esprit et un coeur ferrés*<sup>970</sup>).

Es ist nicht zu leugnen, daß diese im Grunde wenig künstlerische Richtung, weil derb und phantasielos, zuweilen dennoch einen edlen und wirklich vornehmen Charakter annehmen kann, wie z. B. am Schlosse zu Dalleroy.

Sobald aber dieser Stil den Charakter edler Einfachheit und Gediegenheit, im Bunde mit vornehmen Verhältnissen, verläßt, ist sein Reiz verloren. Je mehr man das Relief der Boffen und Verzahnungen durch reiche Profile steigert und sie umrahmt, desto mehr tritt der Charakter künstlerischer Armseligkeit hervor, da man dann sieht, daß es nicht mehr die vornehme Einfachheit war, die zu dieser Stilrichtung drängte, sondern ein kalter, eckiger, gefühlloser Geist.

## 2) Strenge Richtung im Stil *Heinrich's IV.*

(sog. *Style Louis XIII.*)

624.  
*Sully*,  
Vater des  
Hugenotten-  
stils.

Wenn man diese Richtung nach ihrem moralischen Urheber bezeichnen wollte, so müßte man ihn nicht *Style Louis XIII.*, sondern *Style Sully* nennen. Auch vom Geiste des großen Hugenottenministers konnte man sagen, daß er mit Eisen beschlagen war, und mit Quadern hat er alle Ecken und Kanten der Häuser der beiden Plätze gepanzert, die unter seiner Verwaltung entstanden sind.

Vor diesen beiden Plätzen muß man sich stets von Neuem fragen, ob man wirklich in Frankreich und Paris sei, im Lande, welches die schlanke Gothik und die Eleganz der Zeit *Franz I.* und *Heinrich's II.* hervorgebracht hat? Hier ist alles einfach, ernst, zum Theil bäurisch-schwer. Man glaubt sich nach Holland versetzt. *Sully* ist hier auf dem Gebiete der Profanarchitektur der Vater des Hugenottenstils, wie wir es von *Salomon de Brosse* auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst sehen werden.

<sup>968</sup>) Es rechtfertigt dies die Ansicht *Lemonnier's*, daß damals zwischen Katholiken und Hugenotten der dogmatische Unterschied unberührt blieb, die ernste christliche Empfindungsweise aber in beiden Confessionen ungefähr dieselbe war.

<sup>969</sup>) Siehe: *Histoire de France*, a. a. O., Bd. XII, S. 186. Er nennt sie fest, klar, nüchtern, beredt ohne Schwulst, ausdrucksvoll mit Einfachheit, lebhaft ohne Ueberflürzung, vor allem logisch in der präcisen Strenge der Construction. Durch zu viel Logik hat sie eines der Elemente der Poesie, die freie Bewegung der »*Imagination*« geopfert. *Lanient* hat im »*Style réfugiés*« die fortwährende Spannung hervorgehoben, sowie daß ihr »*les grâces du sol natal*« fehlten.

<sup>970</sup>) Worte des *Maréchal de Charbonnières* auf *Agrippa d'Aubigné*. Siehe: LINTILLAC, E. *Littérature française*. Paris 1894. S. 291.

Der erste dieser beiden Plätze war die im Jahr 1599 oder 1600 begonnene *Place Royale* in Paris, auf der Stelle des *Palais des Tournelles*<sup>971)</sup> errichtet, die jetzige *Place des Vosges*.

625.  
Plätze  
in Paris.

Das zweite wichtige Beispiel dieser Richtung ist die *Place Dauphine* zu Paris. Den 28. März 1609 erhält *De Harlay*, erster Präsident des Parlaments, die Concession des Platzes zwischen dem *Pont-Neuf* und dem *Palais de Justice* unter der Bedingung, denselben nach den Plänen zu bebauen, die er vom *Grand Voyer de France (Sully)* erhalten werde. *François Petit* führte dieselben aus<sup>972)</sup>.

Das System der Gliederung dieses Platzes wurde bereits durch Fig. 53, S. 208, veranschaulicht.

Auf die Bauten *Heinrich IV.* zu Fontainebleau, die *Galerie des Cerfs* und *la Cour des Cuifines* wurde bereits hingewiesen (siehe Art. 228, S. 208). Die Backsteineinfassungen der Fenster im Hofe des letzteren Gebäudes kann man auf Fig. 322 durch die Oeffnung des Hauptthors ersehen.

626.  
Andere  
Beispiele.

An der *Galerie des Cerfs* kommen keine sichtbaren Verzahnungen vor. Durch die dorischen Kapitelle der unteren Pilaster und die Volutenconsolen der oberen Lifenen wird das Geißtlose der bloßen Verzahnungen vermieden.

Oft sind die Schornsteinröhren selbst an Quaderbauten aus Backsteinen mit Quaderverzahnungen an den Kanten aufgebaut. Das *Hôtel de Sully* zu Paris, Fig. 304, ist ein Beispiel hierfür.

Hautstein- und Backsteinfagaden sieht man ferner an einem Hôtel aus der Zeit *Heinrich IV.*, Nr. 30 *Rue des Francs-Bourgeois* zu Paris. In La Ferté-fous-Jouarre, das Schloß inschriftlich 1615 erbaut<sup>973)</sup>.

Dafs, wie bereits erwähnt, diese Richtung zuweilen dennoch einen wirklich vornehmen Charakter annehmen kann, zeigt das Schloß zu Dalleroy. Die Front besteht aus zwei Seitenpartien von drei Fenster Breite, zwei Gefchoffen und einem ebenso breiten, etwas vorspringenden Mittelbau mit einem dritten, etwas niedrigeren Gefchofs. An den vorderen Ecken der breiten Terrasse sind zwei freiliegende quadratische Pavillons von einem Gefchofs. Diese fünf Baukörper haben ihre eigenen hohen Walmdächer und bilden einen gesteigerten Aufbau, der die einfache Behandlung der Flächen belebt.

627.  
Schloß  
Dalleroy.

Bei diesem Architekturssystem ist es vor Allem wichtig, Folgendes nicht zu vergessen: das Verhältniß der Länge der Quadern zu ihrer Höhe, die Länge der Verzahnungen, das Verhältniß der Eckquadern zu denen der Fenster, und das der Backsteinflächen zu denen der Quadern, lauter Elemente, die sorgfältig abgewogen sein müssen. Gerade wegen ihrer Einfachheit verlangen sie ein größeres Talent des Architekten, um nicht bloß kalt, eckig, gefühl- und gedankenlos zu wirken. Hier sind es ganz ebene, wenig vorspringende, gleich regelmässige Verzahnungen, ein glattes Gurtgesims von Quaderhöhe über dem Erdgeschofs, ein zweites unter dem Fries und ein Consolengesims, die nebst den Dachfenstern die Mittel bieten.

Der stille Reiz dieses Schloffes scheint auf einer wirklichen Harmonie in den Verhältnissen aller dieser Theile unter sich zu beruhen, im Bunde mit »wirklicher, edler, vornehmer Einfachheit«.

Im Schloß Beaumesnil bei Bernay ist letzteres nicht mehr der Fall. Man hat einen solchen Aufwand mit Elementen gemacht, die an sich weder edel noch schön, sondern vor Allem eckig, kalt und gefühllos sind, dafs man sofort denkt: mit diesem Gelde hätte man Edleres schaffen können. Der allgemeine Aufbau erinnert an den des Schloffes Dalleroy; nur sind die kleinen freien Pavillons des letzteren feilich als Verlängerung des Hauptbaues an diesen angegeschlossen.

628.  
Schloß  
Beaumesnil.

Das Schloß Beaumesnil<sup>974)</sup> ist eines der bekannteren Beispiele dieser Quader- und Backsteinrichtung.

Verzahnnte Quadern an den Ecken, breite steinerne Fenstergewänder, von Rusticaquadern unterbrochen, tragen kräftige Consolen, welche die stark vortretenden Giebel der Fenster in drei Stockwerken

971) Siehe: MARTIN, H., a. a. O., Bd. X, S. 458.

972) Siehe: LANCE, A. *Dictionnaire etc.*, a. a. O., Artikel: *François Petit*.

973) Abgebildet bei: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. IV.

974) Abgebildet ebendaf. und bei LÜBKE, W. *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, a. a. O., S. 339.

stützen. Die oberste Fensterreihe hebt sich bereits in Dachfensterformen von den hohen Dächern ab. Einfache Quaderstreifen bilden Füllungen an den Mauerpfeilern; ein kräftiges Confolengefims mit feinerer Balustrade schließt den derb-eckig und vielleicht etwas unruhig wirkenden Bau ab.

629.  
Beispiele  
in  
Paris.

Das ehemalige *Hôtel Tubeuf*, seit 1643 *Mazarin* gehörig, jetzt ein Theil der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, wurde von *Le Muet* erbaut, als 1633 hier die Strafe eröffnet wurde und ist, wie Fig. 149<sup>975)</sup> zeigt, ein Beispiel der strengen, einfachen Mischung von Backsteinflächen mit glatten Rusticaverzahnungen.

Die *Galerie Mazarine*, welche *François Mansard* hinten anbaute und die einen Theil des Kupferstichcabinets bildet, schließt sich dieser Richtung mit besonders vornehmen Verhältnissen an.

Fig. 149.



*Face du Palais Mazarin a Paris*

L. Marot fecit

*Hôtel Tubeuf*, später *Mazarin*, jetzt Theil der *Bibliothèque Nationale* zu Paris<sup>975)</sup>.

### 3) Freiere Richtung.

Neben dieser derberen Richtung, die auf der Verwerthung der Verzahnungen beruht, trifft man eine andere, welche sich bemüht, etwas mehr »*gentilezza*« in die Verbindung von Stein und Backstein zu bringen. Die Verzahnungen werden vermieden oder mit Backsteinen verblendet, Pilaster treten stellenweise auf, und in der Mitte der Backsteinfeldern werden profilirte Quadertafeln eingelassen. Zuweilen haben diese Confolen für Marmorbüsten. Das erste, von *Ludwig XIII.* zu Versailles erbaute Schloß hatte diesen Charakter, wie aus Fig. 58 zu ersehen ist.

Wir stehen ohne Zweifel vor einer Richtung, die sich an die freiere Zeit *Karl IX.* und *Heinrich III.* anschließt.

Das Schloß Sully, bei Autun in Burgund, bereits 1567 begonnen, an dem aber noch unter *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* gebaut wurde, dürfte ein Beispiel der freien Richtung sein, welche diese vom XVI. ins XVII. Jahrhundert hinüberführt. Die dorischen Rusticapilaster des Erdgeschosses nehmen unmittelbar ohne Gebälk die Basen der jonischen Ordnung des ersten Stockes auf, dessen Gebälk abwechselnd mit paarweisen hohen Confolen diese Hofarchitektur abschließt.

<sup>975)</sup> Facf.-Repr. nach: MAROT, J. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. II, Fol. 75.

630.  
Ihre Elemente.

Das *Palais de Justice* zu Lisieux scheint mir eines der besten Gebäude dieser Richtung zu sein. Die Farbenvertheilung und die des Reliefs ist eine glückliche. Es kommen auch Pilaster, Nischen, ein sculpirter Fries, eine Loggia im Erdgeschoß nach dem Hofe, mit hermenartigen, unten schmälern Pfeilern und ein Mittelpavillon daran, vor.

Auch das *Château des Ifs* bei Fécamp hat etwas weniger Trockenes<sup>976)</sup>, und hat noch Teppichmuster auf den Backsteinflächen.

Zuweilen treten die Quadern und Backsteine nicht allein nebeneinander auf, sondern verbunden mit einigen Theilen von Bruchsteinen (Gerölle) in Schichten von verschiedener Größe, und mit kleinen cubischen Feuersteinen, die mosaikartige Felder bilden. Ein Beispiel hiervon zeigt das *Manoir de Maury* zu Touques bei Trouville.

Auch am kleinen Schlosse *d'Agueffeau* bei Trouville, welches unten eine Pilasterordnung, oben Lifenen hat, kommt der Feuerstein in Verbindung mit Quadern und Backsteinen vor.

<sup>976)</sup> Abgebildet bei: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. II.

## C. Kirchliche Baukunst.

### Kirchen, Grabmäler, Klöster und Spitäler.

#### Einleitendes.

632.  
Besonderes  
Interesse  
dieses  
Abchnittes.

Mit der »Kirchlichen Baukunst« der französischen Renaissance, welche nur einen Theil derjenigen der Gesamt-Renaissance bildet, betreten wir sowohl in rein architektonischer Beziehung als vom Standpunkt der Geschichte, von welcher sie nicht getrennt werden kann, eines der für den Architekten anregendsten Gebiete. Es ist zugleich eines der schwierigsten, sobald man sich nicht mit einer bloßen Aufzählung der Gebäude oder ihrer Fragmente begnügt, sondern in die Absichten der Architekten einzudringen sucht und die Leistungen zu erkennen bemüht ist, die der Stil, seinem Wesen und feinen Fähigkeiten gemäß, zu vollbringen im Stande gewesen wäre. Gerade in Frankreich als der engeren Heimath der Gothik — dieses, wie viele glauben, einzigen religiösen Stils — ist es von besonderem Interesse, das Schicksal und die Geschichte der kirchlichen Architektur des neuen Stils zu verfolgen. Dieses Land hatte das Privilegium empfangen, das Sehnen der nordischen Völker nach einem durch die Gothik erreichten Nationalstil zu verwirklichen. Nichts scheint daher lehrreicher, als das Wirken der künstlerischen schöpferischen Gaben und des Geistes der Franzosen in diesem neuen historischen Zeitalter zu verfolgen und zu beobachten.

633.  
Schwierig-  
keiten  
der  
Behandlung.

Leider mußte sich die Kirchenbaukunst der französischen Renaissance während der ersten und interessantesten Periode derselben, 1495—1595, unter Schicksalen entwickeln, die für sie höchst unvorthellhaft waren. Die Zahl der Gebäude, die auch nur annähernd einem einheitlichen Entwurfe entsprungen sind und ein einheitliches Gepräge tragen, ist eine äußerst geringe. Es ist leicht verständlich, daß hieraus allein schon eine Schilderung der Stilentwicklung große Schwierigkeiten bietet. Eine zweite, nicht minder große kommt von den zahlreichen Fragmenten her, die, wenn auch oft nur klein, ein hohes künstlerisches und stilistisches Interesse bieten und den Wunsch erwecken, ein großes Ganzes oder eine Gesamt-Kirche im Stil des gegebenen Fragmentes sich vorzustellen. Es war nicht leicht, eine Methode der Behandlung für ein so zerstückeltes Material zu finden, die eine klare Uebersicht gewährte und die geschichtliche Entwicklung der Stilformen zu verfolgen gestattete.

Die Schwierigkeit, diese zahllosen Fragmente zu sammeln, zu verwerthen und so zu gruppiren, daß die architektonischen Ideale des Stils aus ihnen erkenntlich

werden, hat das Zustandekommen dieser Arbeit nicht nur sehr verzögert, sondern auch genöthigt, das Gebiet der Forschung auszudehnen, nach Hilfsmitteln zu greifen, ohne welche das Ziel kaum zu erreichen war. Dies hat auch ihre Gliederung allmählich ergeben.

Soweit es möglich war, habe ich getrachtet, charakteristische Typen der Entwicklungsstufen zu finden und um dieselben die Fragmente zu gruppieren, die mit ihnen stilverwandt sind. Stellenweise mußte auf italienische oder spanische Denkmäler hingewiesen werden, welche zum besseren Verständniß der in einem einzelnen Fragmente nur theilweise ausgesprochenen Richtung verhalfen. Bei der Schwierigkeit der Behandlung eines solchen zerstückelten Materials bitte ich um besondere Nachsicht in der Beurtheilung dieses Abschnittes, welcher gerade dasjenige ist, für welches ich eine besondere Vorliebe fühlte und das ich womöglich mit Erfolg zu behandeln wünschte.

Der eigentliche Stoff ist in Hauptabtheilungen gegliedert. Die Kapitel 14—16 behandeln das Aeußere, das Innere und die Kuppelbauten. In den Kapiteln 17—18 habe ich die Theile und Fragmente des Aeußeren und die des Inneren besprochen. Die Kapitel 19—21 sind der Bauhätigkeit der Provinzen, den Hugenottenbauten und den Grabmälern gewidmet. Kapitel 22 behandelt die Innen-Decoration. In den zwei folgenden werden einige Klosterbauten und Spitäler angeführt. In jedem Kapitel sind die Werke, soviel als möglich, chronologisch und nach Stil-Phasen gruppiert.

Wer daher sich ein Gesamtbild, soweit dies überhaupt möglich ist, z. B. von der Hoch-Renaissance machen will, muß die in den fünf ersten Kapiteln vertheilten Werke dieser Phase nacheinander betrachten und auch noch die Grabmäler zu Hilfe nehmen.

Bei einer Anzahl für den Stil und die Geschichte besonders wichtiger Werke, habe ich, soweit das Material es gestattete, versucht, die Baugeschichte und den Autor der Entwürfe festzustellen. Bei sehr vielen anderen dagegen wurden diese Fragen ganz außer Betracht gelassen und allein auf die Form Rücksicht genommen. Letztere habe ich nach dem durchschnittlichen Datum ähnlicher Werke bloß annähernd datirt.

Bei einer solchen leider unvermeidlichen Anzahl von Einzelgruppen mußte eine besondere Sorgfalt auf den Gesamtüberblick am Schlusse der kirchlichen Baukunst (Kapitel 25) gelegt werden. Hier erst wurde es möglich, die Typen zusammenzustellen, welche eine Würdigung der Fähigkeiten, Absichten und Leistungen gestatten und andererseits diese gegen die Angriffe zu vertheidigen, welche die Kirchenbaukunst der Renaissance so vielfach zu erleiden hat. Gegen diese Angriffe stelle ich in einer besonderen Arbeit, die aus Mangel an Raum hier keine Aufnahme finden konnte, die architektonischen Mittel zusammen, welche der Renaissance zur Verfügung stehen, um religiös zu wirken. Ich weise in einem anderen Kapitel auf die Hauptkirchentypen der Renaissance hin, einerseits, um den Maßstab für die Leistungen der französischen Kirchenbaukunst zu erlangen und andererseits, um manche ihrer Absichten klar werden zu lassen.

Ich hoffe, daß durch diese Sonderung der Fragen in verschiedene Abschnitte eine klare Uebersicht ermöglicht worden sei, und daß, wenn auch die vorstehende Arbeit etwas an Ausdehnung zugenommen hat, die erzielten Resultate dafür entschädigen werden.

## 14. Kapitel.

## Das Aeußere der Kirchen.

## a) Uebergangszeit und Früh-Renaissance.

## 1) Verschiedene Methoden der Formen-Verbindung während der Uebergangszeit.

635.  
Der  
Rundbogen  
in  
spätgothischen  
Compositionen

Vielleicht ist es gestattet, das Auftreten des Rundbogens in spätgothischen Werken als eine der frühesten Formen zu bezeichnen, unter welchen der neue Geist zu dämmern anfängt. In der reichen spätgothischen Vorhalle der Kathedrale zu Albi sind die Spitzbogen bereits durch Rundbogen ersetzt.

636.  
Aufgeben  
der  
Strebe Pfeiler  
und  
der verticalen  
Compositions-  
weise.

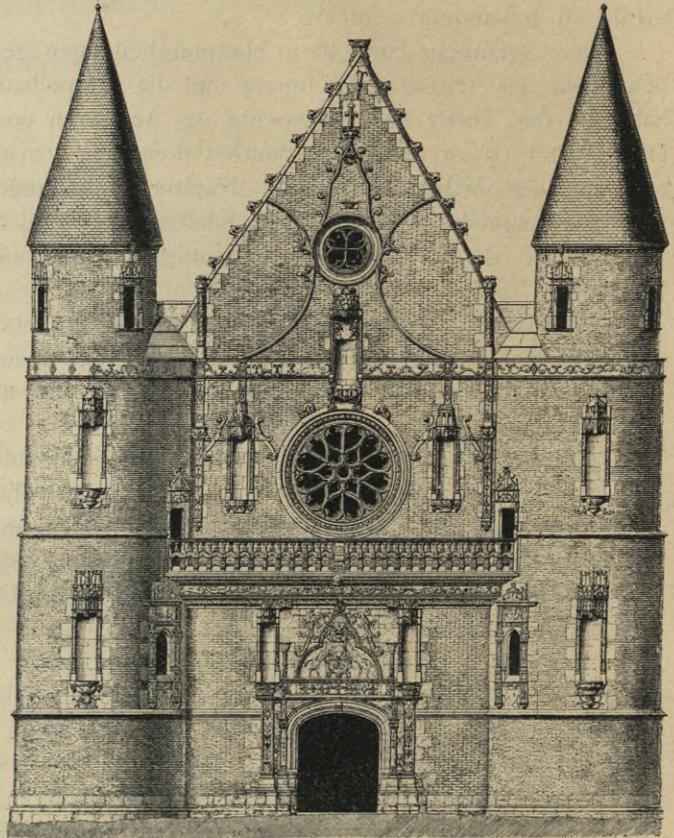
In der Façade der Kapelle von Tilloloy (Fig. 150<sup>977</sup>) ist sozusagen jede Erinnerung an das Princip des Herauswachens der Gliederung in ununterbrochener Weise von unten nach oben verschwunden. Die Glieder sind im antiken Geist in das Backsteinmauerwerk wie in horizontale Stockwerke eingesetzt. Besonders willkürlich, ja geradezu abenteuerlich, ist die Phantasie zu nennen, mit welcher der Hauptgiebel und der über dem Portale behandelt sind. Auf die Anlage mit zwei niedrigen Thürmen werden wir zurückkommen.

Giebel und Consolen mit der Darstellung der Auferstehung am oberen Theil der Façade der Capelle von *St.-Geoire* bei Vienne stammen aus einer ähnlichen Compositionsweise.

637.  
Auftreten  
vereinzelter  
Renaissance-  
Motive ohne  
einheitlichen  
Zusammenhang.

Zuweilen fehlte offenbar noch jedes Verständniss für die Art, mit den neuen Formen eine eigentliche Façade zu componiren. Man begnügte sich, einige Renaissance-Motive sozusagen in die glatte Façaden-Mauer einzulassen. Ein Beispiel hierfür ist die Kirche von Aumale, im Stil von 1535 etwa, an deren Façaden-Mauer einfach ein Triumphbogen-Motiv das Portal bildet; über dem Gebälk sind

Fig. 150.

Kapelle zu Tilloloy. — Hauptfaçade<sup>977</sup>.

feitwärts schlanke Tabernakel, in der Mitte ein breiteres mit Giebel eingemauert, und über diesem, in der ganzen Breite unvermittelt und ganz isolirt, ein dorisches Gebälk mit Triglyphen<sup>978)</sup>.

In *St.-Martin-aux-Jumeaux*, zu Amiens, scheint die Gliederungscomposition frei an eine grössere glatte Mauer geheftet. Rechts und links von der Thür sind zwei Säulen durch eine Nische verbunden, in zwei Stockwerken wiederholt. Das untere System stützt ein durchgehendes dorisches Gebälk; auf dem oberen erhebt sich eine Archivolte, welche, die Rose umrahmend, hier wie eine Arcade das Hauptmotiv der Façade bildet. Tempettoartige Abschläffe der Seiten und ein Tabernakel mit Giebel über der Archivolte in der Mitte vollenden diese Composition, die dem Charakter nach etwa in die Zeit von 1540 bis 1550<sup>979)</sup> fallen könnte.

Einige andere Façadenmotive mögen vielleicht an dieser Stelle am besten Erwähnung finden.

Die Schloß-Capelle von Tallard im Dauphiné, mit Muschel im Thor-Tympanon, hat einen Giebel, der, statt spitz auszulaufen, von einem breiten, niedrigen Tabernakel, mit einer Statue als Bekrönung abgeschlossen wird, dessen Ecken als  $\frac{3}{4}$ -Säulen mit spiralförmigem Ornament ausgebildet sind.

In der Kirche von Rosnay in der Champagne ist die untere Hälfte noch spätgothischer Anordnung. Daraus entwickelt sich eine Renaissance-Architektur mit Pilastern an den Ecken, auf deren Gebälk ein antiker Giebel ruht.

Während in Frankreich diese Uebergangshase sich entwickelte, in welcher meistens die oberitalienischen Formen des fog. *Stile Bramantesco* mit den gothischen vermischet werden, trifft man ausnahmsweise auch Beispiele an, in welchen, statt ersteren, schon Einzelmotive der *Bramante'schen* Hoch-Renaissance in eine gothische Composition eingeführt werden.

In dem Theil der Kirche von Magny, den unsere Fig. 151<sup>980)</sup> zeigt, ist das Strebepfeiler-System mittels Pilastern und  $\frac{3}{4}$ -Säulen in das Gebiet der Säulen-Ordnungen eingeführt worden. Die Giebel oder Wimperge sind in der Art von abgestuften Attiken behandelt. Der antike Gedanke des Aufeinandersetzens der Theile, statt ihres Herauswachsens, zeigt sich in der Bildung des Mafswerkes.

An der Façade der Kirche zu St.-Calais, die Fig. 152<sup>981)</sup> zeigt, ist das Auftretende der Gliederung in den Hauptlinien festgehalten, das starke Vortreten von Strebepfeilern aber in das mässigere Relief von einfachen kräftigen Pilasterformen überetzt. Die leichteren Fialenformen sind mit letzteren wenig geschickt verbunden. Ebenso willkürlich wie in Fig. 150 ist die Gliederung über der Mittelthür, die an einen zerlegten Giebel erinnern soll. Bemerkenswerth ist hier ferner das Auftreten eines einzigen Giebels für die ganze Breite der Façade.

In Dieppe zeigt eine der Capellen von *St.-Jacques* eine eigenthümliche Mischung von gothischen Formen mit solchen der Früh-Renaissance. Zu *St.-Quentin* scheint das Südende des Kreuzschiffs aus der Zeit *Ludwig XII.* zu sein und die Façade der Kirche zu Laneville in der Picardie aus der der Früh-Renaissance.

An allen bisher angeführten Beispielen ist es im Grunde genommen »Systemlosigkeit«, die vorherrscht. Man erfafst keinen klaren Gedanken der Formenbildung oder der Compositionsweise. Es ist, als ob man aufs Gerathewohl diejenigen neuen Formen anwendete, die man in Italien, bei Italienern oder deren französischen Schülern kennen lernte, oder man hat irgend ein gothisches Princip einfach aufgegeben, ohne recht zu wissen, wie es zu ersetzen. Wir kommen jetzt zu Lösungen, in welchen von einer gewissen Methode in der Formenbildung gesprochen werden kann. Und zwar beruht sie auf demselben Gedanken, auf den wir schon einmal

638.  
Eindringen  
von  
Hoch-  
Renaissance-  
Elementen  
in  
Compositionen  
der  
Uebergangszeit.

639.  
Compositionen  
mit  
gothischem  
Structur-Gerüst  
und  
Renaissance-  
Füllungen.

<sup>978)</sup> Abgebildet bei: NODIER & TAYLOR, a. a. O.: *Picardie*, Vol. I.

<sup>979)</sup> Abgebildet: ebendaf. Fol. I.

<sup>980)</sup> Facf.-Repr. nach: PALUSTRE, L. *La Renaissance en France*. Paris seit 1880. *Maison Quentin*, édit., Bd. III.

<sup>981)</sup> Facf.-Repr. nach dem in voriger Note angeführten Werke.

Fig. 151.

hingewiesen haben (siehe Art. 105, S. 100). Vor Allem die tragenden oder verstärkenden Theile, wie auch die Strebepfeiler an den Ecken bleiben gothisch, während die neuen Renaissanceformen mehr als decorative Füllungen sich dazwischen ausbreiten.

Die Façade der Kirche zu Roches-Tranchelin, jetzt eine Ruine, wird durch gothische Strebepfeiler in drei Travéen getheilt. Die mittlere, etwas breitere, wird in ihrer ganzen Höhe durch eine Spitzbogennische eingenommen, in welcher unten das Portal liegt. Erst in den Seitentravéen tritt die Renaissance-Gliederung auf: unten als Arcatur mit drei Bogen von flachen Pilaftern getragen, darüber schlanke Lifenen, die, wie die Schäfte der Pilafter, Renaissance-Füllungen haben und in  $\frac{2}{3}$  Höhe durch Medaillons mit antikisirenden Köpfen verbunden sind.

Selbst an der Façade der Kirche zu St.-Calais (Fig. 152), die eben beschrieben wurde, findet man etwas von diesem Gedanken. Man hat die mittleren Strebepfeiler aufgegeben und in antike Formen übersetzt, während die an den Ecken als solche ihre gothische Form beibehalten. Zwischen diesen festen Ecken öffnete sich das Feld für die neuen Formen.

Aehnlich verhält es sich noch am folgenden Beispiele, aber die zwischen den gothischen Eckstrebepeilern entwickelten Formen sind schon nach einem einheitlichen Gedanken verbunden, und nach der erwähnten Methode der sozuzufagen fertigen Früh-Renaissance zusammengeschmolzen (siehe Art. 113, S. 106—107).

Die Façade der Kirche von Montréfor in der Touraine (Fig. 153<sup>982</sup>) zeigt, wie man bestrebt war, das Auftrebende

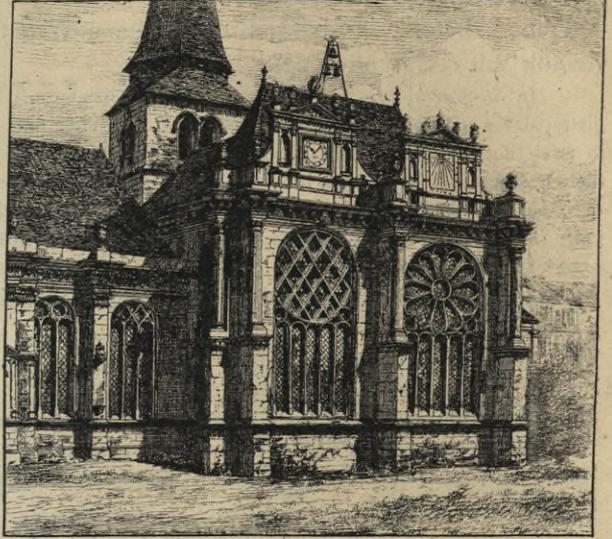
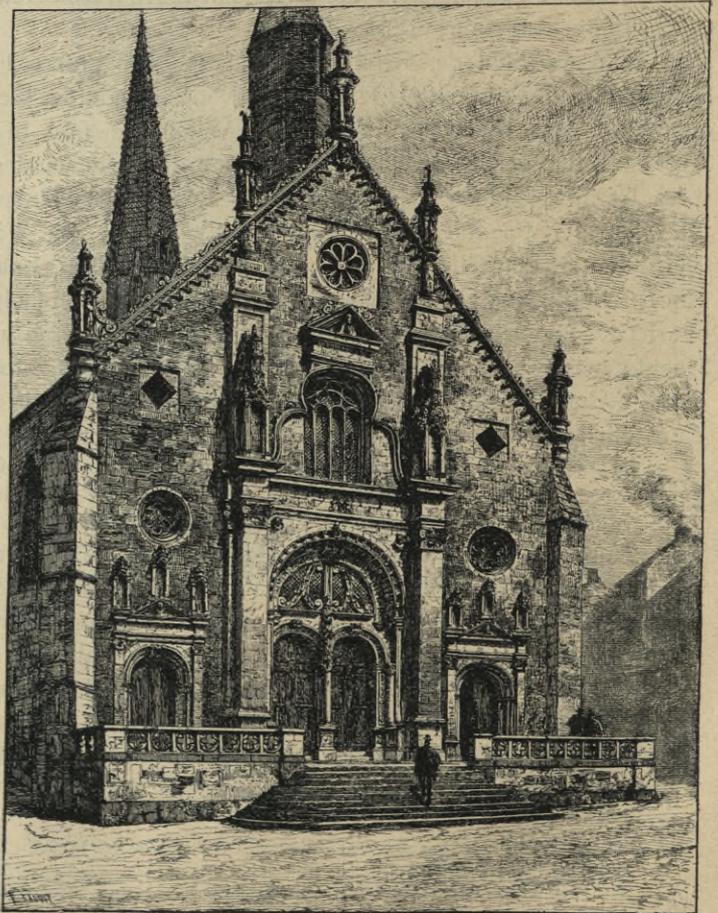
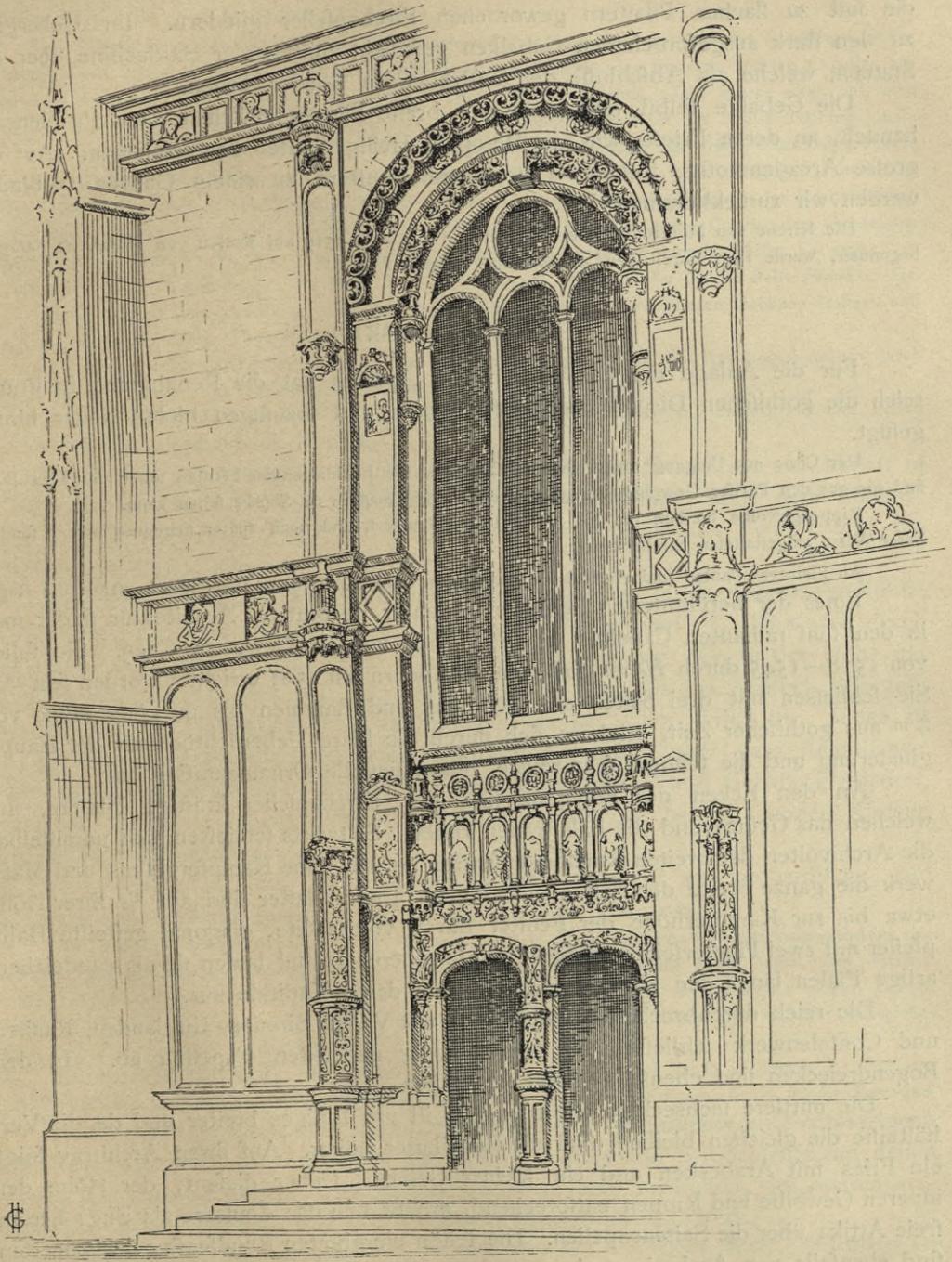
Kirche zu Magny. — Façade des Kreuzschiffs<sup>980</sup>).

Fig. 152.

Kirche zu St.-Calais<sup>981</sup>).

<sup>982</sup>) Nach einer Photographie mit der Bezeichnung: MF 3163.

Fig. 153.



Kirche zu Montréfor<sup>982</sup>).

der verticalen Compositionsweise mit dem stärker werdenden horizontalen Elemente (siehe Art. 104, S. 99) ohne störende Conflictte zu verbinden. Man greift auf romanische Lifenen, durch Rundbogen verbunden, zurück, welche die Mauer wie die faßt zu flachen Pilaftern gewordenen Strebepfeiler gliedern. Ihr Uebergang zu den stark ausgeprochenen Gebälken geschieht mittels der Baldachine über den Statuen, welche als Abschlüsse der auftretenden Glieder dienen.

Die Gebälke selbst sind mehr wie breite Bänder zwischen zwei Profilen behandelt, an deren Frieße, wie aus Metopen, Heiligenbüßen hervorfchauen. Auf das große Arcadenmotiv, welches Thüren und Fenstern zu einem Ganzen verbindet, werden wir zurückkommen.

Die Kirche von Montréfor (zwei Stunden von Loches), 1519 auf Kosten von *Ymbert de Batarnay* begonnen, wurde 1541 durch *René de Batarnay* vollendet<sup>983</sup>.

## 2) Chor-Anlagen.

Für die Anlage der Chorpartien und Apfiden hat die Renaissance in Frankreich die gothischen Dispositionen übernommen und fozufagen nichts Neues hinzugefügt.

Der Chor mit Umgang und radiantem Capellen, die hochliegenden Fenster unter den Gewölben, sind nie aus den Pariser Wohnheiten verschwunden, wie man in *St.-Sulpice* sehen kann.

Rippengewölbe bleiben oft bis ins XVII. Jahrhundert, und noch später begegnet man in fonderbarer Weise umgestalteten Strebebogen.

An kleineren Bauten sind ebenfalls die polygonen Chorschlüsse ohne Umgänge fozufagen die Regel.

Eines der berühmtesten Beispiele brillanter decorativer Architektur findet man in den fünf radiantem Capellen um den Chor von *St.-Pierre zu Caen*. Sie sollen von 1518—1545 durch *Hector Sokier*, nach Andern seit 1521 errichtet worden sein<sup>984</sup>. Sie schliessen mit drei Seiten des Achtecks und stammen bis zu einer Höhe von 3 m aus gothischer Zeit, zeichnen sich durch die klare Uebersichtlichkeit der Hauptgliederung und die schöne, sehr reiche, phantastische Ornamentation aus.

An den Ecken der Polygone sind statt Strebepfeiler kräftige Pilafter, auf welchen das Gesims und die Balustraden ruhen. Seitwärts schliessen sich unmittelbar die Archivolten der breiten Rundbogenfenster an, die ohne Kämpfergesims und Mauerwerk die ganze Breite der Seiten einnehmen. Diese Pilafter sind auf  $\frac{2}{3}$  ihrer Höhe etwa bis zur Kämpferhöhe der Fenster durch vorgefetzte, diagonal gestellte Halbpfeiler mit zwei Pilafterseiten verstärkt und im oberen Drittel laufen sie als candelaberartige Fialen längs den Hinter-Pilaftern bis in deren Kapitäl aus.

Die reich durchbrochenen Balustraden mit Vasen, Sirenen, Guirlanden, Ranken und Consolenwerk schliessen die terrassenartig gedeckten Capellen ab. In den Bogendreiecken sind ebenfalls reiche Arabesken.

Die mittlere sechseckige Mariencapelle ist um Einiges breiter und da die Verhältnisse die gleichen bleiben, sind die Eckpilafter höher. Auf ihren Architrav folgt ein Fries mit Arabesken und ein kleines Gesims. Ueber diesem, der Höhe der inneren Gewölbe und Rippen entsprechend, erhebt sich das Außere als rings herum freie Attika über die Seitencapellen. Die schön umrahmten Rundfenster der Lünetten sind ebenfalls von Arabesken, einem Gesims und durchbrochener Balustrade bekrönt.

<sup>983</sup>) Siehe: MANDROT, B. DE. *Ymbert de Batarnay, seigneur du Bouchage, conseiller des rois Louis XI., Charles VIII. et Louis XII.* Paris 1886. S. 396 ff.

<sup>984</sup>) *Hector Sokier* aus Caen nahm 1521 an der Vollendung von *St.-Pierre* daselbst Theil — baute die Apfis, die Gewölbe des Chors und des südlichen Seitenschiffs, wenn nicht beides. — (LANCÉ, A. *Dictionnaire*, a. a. O.)

Auch hinter dieser bildet die Steindecke eine Terrasse. An der Attika sind die Eckpilaster etwas flacher. Ihre untere Hälfte ist als Flachnische gebogen, über welcher die reizendsten Baldachine mit Tempietti und Candelaberhelmen bis in die schönen Kapitelle hinein laufen.

Zum Charakter der Details ist noch zu bemerken, daß die Umrahmungen der Rundbogenfenster der Mittelcapelle unten, ferner der zwei linken und des ersten Fensters der hinteren rechten Capelle, von außen gesehen, aus zwei aneinander stoßenden Gewändpfeifen bestehen. Der innere liegt um eine Kleinigkeit zurück und geht bis zur schrägen Sohlbank, der äußere bis unter die Fensterbrüstung hinab. Die vielen glatten Glieder der Profilierung mit wenigen Platten erinnern an frühe Rundbogen-Profile *Brunellesco's*; ebenso das Gesims mit kaum vorspringender Platte. Andere Profile dagegen, sowie die übrigen Fenster der zwei rechten Capellen und die der Attika, zeigen mehr das Studium der lombardischen Werke *Bramante's*chen Stils, der Seitenthür von 1491 an der Kathedrale zu Como, der Candelaber *Bramante's* an *S. Maria delle Grazie* zu Mailand, der Medaillon-Köpfe mit langen Hälften *Caradoffo's* in der Sakristei von *S. Maria presso San Satiro* in derselben Stadt. Einer dieser Köpfe stellt *Franz I.* dar.

Jedenfalls muß man annehmen, daß der Meister dieses Baues die erwähnten Gebäude Italiens und auch die Certosa bei Pavia selbst gesehen und studirt hatte.

Im Inneren werden die Rundfenster in den Länetten wie außen von den Rundbogenfenstern durch einen Fries mit Sirenen und Rankenwerk zwischen zwei Gesimsen getrennt.

Von der Gewölbbildung wird im Abschnitt über diese die Rede sein, ebenso von den Fialen und Strebebeylern gelegentlich der letzteren.

Nach *Palustre* stehen die schönen Chorcapellen von *Notre Dame-dès-Marais* in la Ferté-Bernard, 1335—1544 von *Mathurin Delaborde* erbaut, unter dem Einflusse derer von *St.-Pierre* zu Caen<sup>985</sup>). Wir werden gelegentlich der Fenster und Balustraden auf diesen Bau zurückkommen.

Eine etwas freiere Composition zeigt dieser Chorbau in der *Madeleine*-Kirche in Montargis, die dem älteren *Du Cerceau* zugeschrieben wird<sup>986</sup>). Um den durch fünf Seiten des Achtecks gebildeten Chor führt ein Umgang, der, in der Höhe der Capellen rechtwinklig gebildet, über den Capellen ebenfalls ins Achteck übergeht und wie in den Hallenkirchen etwa so hoch als der Chor selbst ist. Innen ist der Charakter im Wesentlichen noch spätgothisch, außen aber ganz Renaissance. Das Strebebogensystem mit Pilastern, vorgestellten Säulen und Gebälk gegliedert, von Vasen gekrönt, ist im Charakter des Details mit den beiden schönen Kirchen zu Tonnerre verwandt.

Der Uebergang vom Viereck ins Achteck erinnert an lombardische, auf *St.-Lorenzo* in Mailand fuhende Bauten aus der Zeit *Bramante's*.

Die ehemalige hintere Fassade von *St.-Sauveur* zu Paris zeigte zwischen fünf Rundbogenfenstern mit Maßwerk, korinthisirende Pilaster auf hohem Unterbau, vor welchen Statuen unter Baldachinen standen. Letztere waren in der Kämpferhöhe angebracht. Die Figuren standen auf vorgekragten runden kleinen Piedestalen, welche die Basis der Pilaster ersetzten. Ueber dem Gebälk waren vier schlanke Spitzgiebel und in der Mittelaxe war der Giebel flach.

Zu erwähnen sind ferner: das Äußere der Apfis von *St.-Sauveur* zu Caen (*Franz I.*) und der Apfis der Kirche zu Gnezou und die Aufgliederung der Kirche zu Folgoet, beide in der Bretagne.

Der dreiflügelige Chor der älteren Schloßcapelle *St.-Saturnin* zu Fontainebleau (zwischen 1528 und 1545 errichtet) hat kräftig vortretende Strebebeyler, an denen Pilaster der unteren Capelle und, je eine Säule an den Stirnseiten, der oberen entsprechen. Diese hat Rundbogenfenster mit dreitheiligem Maßwerk.

Diese Capelle und das fog. *Peristyle* in der *Cour Ovale* sind vom selben Meister. In letzterer hat

<sup>985</sup>) Nach: LANCE, *Dictionnaire etc.*, a. a. O., war *Jean Texier* (nicht zu verwechseln mit *Jean Le Texier*, gen. *de Beauce*, der gleichzeitig in Chartres arbeitet) Architekt der Kirche bis 1529. Auf ihn folgt *Mathurin Grignon*, gest. 1532. *Lance*, Bd. II, S. 322, verweist ferner auf die vier Brüder *Viet*.

<sup>986</sup>) Abgebildet in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, Fig. 36. Am Baue lieft man verschiedene Daten zwischen 1545 und 1586.

man lange, absurder Weise, eine Arbeit *Serlio's* sehen wollen. Es sind die einzigen Theile des Schlosses aus der Zeit der Früh-Renaissance, die eines Architekten würdig sind, der offenbar nicht *Gilles le Breton* war, wenn er auch der Ausführende sein konnte. Er hatte ein sorgfältiges Studium der Profile des Chors und der Sakristei der Kathedrale von Pavia mitgebracht, und schließt sich sonst an die Schule von Chambord an.

### 3) Façaden-Compositionen.

#### a) Façaden mit großem Arcaden-Motiv.

Es giebt Façaden, an welchen der Architekt ein großes nischenartiges Hauptmotiv geschaffen hat, das wie eine Andeutung der Höhe des Innenraums erscheinen soll. Hierher gehören die Ruine der Kirche zu Roches-Tranchelin und die Schloßcapelle zu Uffé, vermuthlich zwischen 1510—1520 entstanden, auf die wir gleich zurückkommen müssen. Man darf annehmen, daß dies Motiv von den Kreuzschifffronten verschiedener gothischer Kathedralen übernommen wurde.

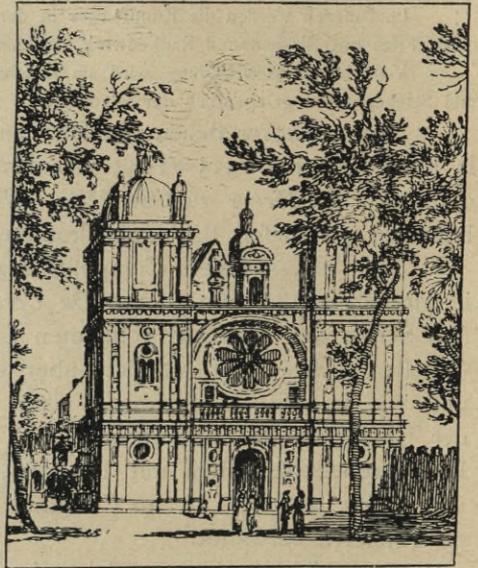
Die Façade der Schloßcapelle zu Uffé in der Touraine, etwa 1510—1520, zeigt eine glatte Mauer mit steilem Giebel, diagonalen Strebepfeilern und im mittleren Drittel einen schlanken Spitzbogen, welcher die Thür und das Fenster zu einem gemeinsamen tieferliegenden Nischenmotiv zusammenfaßt. Dessen Pfoften sind aus mehreren Ordnungen von Pilastern und Candelaberfüßen gebildet. Reiche Fialen überragen den Bogen. Zwischen denselben entwickelt sich als bekrönende Begleitung eines geschweiften Giebels ein unbeschreibliches Gemisch von Pfoften, Candelaber- und Pilasterformen mit strebebogenartigen Consolen. Einzelne Theile sind feiner und edler ausgebildet, wie die Laibung der Nische mit Büsten in Rundmedaillons.

Die vom Großmeister der Artillerie unter *Franz I.*, *Galiot de Genouillac*, errichteten Kirchen von Lonzac (Charente-Inférieure) und des Schlosses Affier (Lot) sollen, laut *Palustre*, dem Stil nach zum Loiregebiet gehören und nicht, wie gewöhnlich für die erstere gesagt wird, dem berühmten *Bachelier* aus Touloufe zugeschrieben werden.

In besonders schöner Weise ist an der Façade der Kirche zu Montréfor (siehe Fig. 153) das Portal mit dem mächtigen Fenster darüber zu einem Ganzen zusammengezogen worden, nämlich zu einem Façadenverschlufs, der in die Joche des Mittelschiffs eingesetzt ist. Diese großen Querjoche selbst sind nach außen charakterisirt in der hohen schlanken Arcade, welche Thor und Fenster gemeinsam umrahmt. Durch ihre geschickte Durchbildung ist die Gefahr vermieden, daß dieses große Motiv der Mittelschiffsöffnung den Maßstab der Façade kleiner erscheinen lasse.

An der Façade der ehemaligen Kirche *St.-Pierre* zu Rheims (Fig. 154<sup>987</sup>), über die ich sonst keine Nachrichten besitze, die aber beinahe schon der Hoch-Renaissance angehört haben muß, ist ebenfalls das Mittelschiff durch einen großen Bogen nach außen angedeutet.

Fig. 154.



Ehemalige Kirche *St.-Pierre des Dames*  
zu Rheims<sup>987</sup>.

<sup>987</sup>) Facf.-Repr. nach: ISRAEL SILVESTRE etc., a. a. O.

In der Kirche von Brie-Comte-Robert zeigt das Mittelschiff über einem gothischen Erdgeschofs eine schlanke, triforiumartige Galerie mit Pilastern und vier Arcaden mit Mafswerk und darüber einen Rundbogen über einer Rose, sehr ähnlich wie an *St.-Pierre* zu Reims. Ueber dem Gebälk eine Balustrade und der steile Giebel, alles zwischen Strebepfeilern, die als Pilaster einer großen Ordnung gebildet sind. Die Details sind denen von *St.-Eustache* zu Paris um 1540 verwandt.

### β) Typus der Certofa bei Pavia.

Es muß hier auf eine andere Kirchenfaçade *Du Cerceau's* hingewiesen werden, die zwar scheinbar einen etwas vorgeschritteneren Stil zeigt, aber doch wohl gleichzeitig mit seiner Façade für *St.-Eustache* (siehe Fig. 156, S. 465) fein wird und die nur in einem als die »*Grande Chartreuse de Pavie*« bekannten Stich vorhanden ist. Trotz des Anlehns an dies Vorbild ist sie als eine selbständige Composition *Du Cerceau's* und als ein Beweis für die verschiedenen Ideen auf diesem Gebiete in jener Zeit aufzufassen.

Sie zeigt die nach einem bestimmten Princip umgearbeitete Façade der Certofa von Pavia, vollendet gedacht mit ihrem fehlenden Mittelaufsatz und drei Rundgiebeln auf dem Mittel- und den äußeren Seitenschiffen. — Dem dreifach abgestuften Bau hat *Du Cerceau* einen festeren, mehr architektonisch-organischen Charakter zu geben gesucht mittels drei korinthischer Ordnungen von Halbfäulen mit gekuppelten Pilastern an den Ecken. Die zwei sehr hohen mittleren Friese und der Sockel des Erdgeschosses sind zwischen den Verkröpfungen mit der Arcatur *Dolcebuono's* gegliedert, welche in drei wohlthuenden horizontalen Streifen, zugleich die Brüstungen der drei Etagen bilden<sup>988</sup>).

Es ist ein Versuch, die römische mehrstöckige Säulenfaçade mit der Vorderfaçade des Hauptbeispiels mailändischer Zierlust zu verbinden und zeigt einmal mehr, wie die Gedanken der französischen Meister sich nach derjenigen Gegend richteten, in welcher sie die ersten Vorbilder ihrer Renaissance gesucht hatten.

Diese Composition zeigt den Moment, wo die Gedanken sich von dort ab nach Rom zu wenden begannen. Es ist eine Vorstufe des späteren Typus der römischen Pilaster und der Halbfäulen-Façade mit basilikaartig abgestuftem Aufbau.

### γ) Façaden mit kleinen Thürmen.

Man begegnet kleinen Façaden, die von einem oder zwei niedrigen Thürmen flankirt sind, welche scheinbar eine Wendeltreppe zum Dach und der Gefimgalerie aufnehmen sollen.

An der Früh-Renaissance-Façade der Kirche von Brie-Comte-Robert (vermuthlich um 1535 oder 1540) tritt nur an der rechten Ecke des Mittelschiffs ein solcher Treppenthurm hervor. Unten gothisch polygonal, oben rund mit zwei Ordnungen, Halbfäulen vor Pilastern. Die Kirchenruine von Roches-Tranchelin hat an der linken Ecke der Façade einen achteckigen Thurm dieser Art.

An der Kirche zu Vetheuil sind die Ecken des Mittelschiffs als kleine quadratische Thürme ausgebildet.

*St.-Saturnin*, die ältere Capelle des Schlosses zu Fontainebleau, hatte aus der Zeit *Franz' I.* (zwischen 1528 und 1545) eine Vorhalle mit zwei kleinen Campanilen, die in die *Cour Ovale* vortraten, welche innerhalb der neuen Front *Heinrich IV.* erkennbar sein foll.

In einigen Fällen wie in der Capelle zu Tilloloy (Fig. 150), der Schloß-Capelle zu Anet (Fig. 192 u. 193) und im »*Temple*« zu Conches (Fig. 206) scheinen diese zwei niedrigen Thürme die Rechte des Besitzers eines Lehens (*fief*) anzudeuten.

644.  
Wichtigkeit  
dieser  
Composition.

<sup>988</sup>) Abgebildet bei: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 28.

## d) Thurmbau im Allgemeinen.

Vor der Behandlung der zweithürmigen Façaden von *St.-Eustache* in Paris und *St.-Michel* zu Dijon sei Einiges über die Entwicklung des Thurmbaues der Renaissance in Frankreich vorausgeschickt.

645.  
Einfluss  
der  
Kathedrale  
zu  
Tours.

Vor Allem kommt hier die Vollendung der Thürme der Kathedrale zu Tours in Betracht, die zwischen 1492 und 1498 in Angriff genommen und 1547 abgeschlossen wurde<sup>989</sup>). Die Formen derselben übten offenbar einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Bildung der Kirchthürme der französischen Renaissance aus.

Ihre oberen Theile zeigen im Anschluss an die untere gothische Gliederung alle möglichen Stufen der Mischungen alter und neuer Formen der Uebergangspphase und der Frührenaissance. Ueber dem Quadrate gehen sie in einen achteckigen Kuppelbau mit großer Laterne, die ebenfalls als kleiner Kuppelbau gestaltet ist, über. Der ältere Nordthurm wurde 1507 fertig. Ob *Bastien François* und *Martin François* wirklich die Erfinder des Entwurfs<sup>990</sup>) oder bloß die Ausführenden waren, vermag ich noch nicht endgiltig zu entscheiden.

Immerhin, indem ich auf das S. 102 bezüglich dieser Meister Gefagte hinweise, füge ich jetzt hinzu, daß die Feststellung der Hauptformen dieser Kuppelabschlüsse nicht vor der Ankunft der Italiener der Colonie von Amboise fallen kann und daß ein bestimmtes Eingreifen ihres Hauptmeisters *Fra Giocondo* mir wahrscheinlicher erscheint als das Gegenteil. Und zwar gerade, weil ein Gegensatz zwischen der Sicherheit aller Gesamtkonstruktionen dieses Kuppelaufbaues besteht, die man nicht von den Meistern erwarten darf, die das ziemlich rohe Detail der Ausführung zu verantworten haben. Die Figuren in den Nischen haben etwas Rohes, Zwergenhaftes, und selbst am erst 1547 vollendeten Südthurm kommen stellenweise Formen vor, die schon unter dem Einflusse von Blois und Chambord stehen und die dennoch weniger reif als die eigentliche Composition der Kuppelbauten sind, deren Form vor 1500 festgestellt wurde.

Die Bekrönung des Südthurms, 1547 vollendet, wird *Pierre Gandier* zugeschrieben<sup>991</sup>).

Man sieht hier, wie die allmähliche Entwicklung des Formenalphabets der Schule von Amboise schrittweise auf diejenigen Glieder angewandt wird, die an einem Thurme vorkommen konnten, ohne sich von den Hauptzügen des ursprünglich festgestellten Vollendungsentwurfs zu entfernen.

Eine weitere Anwendung dieser selben Formen findet man an der Kirche *St.-Germain* zu Argentan (Fig. 155)<sup>992</sup>).

Der Helm des Thurmes an der Façade ist als zweistöckiger Kuppelbau gestaltet mit zweimal abgestuften Theilen als Uebergänge aus dem Quadrat. Der Gedanke ist noch frühgothisch, die vereinfachten Formen nähern sich denen der Hoch-Renaissance.

## e) Façaden mit zwei Thürmen.

646.  
St.-Eustache  
zu Paris.

Ehe von der untergegangenen zweithürmigen Façade der berühmten Kirche *St.-Eustache* zu Paris gesprochen werden kann, muß von dem Aeußeren derselben Einiges berichtet werden. Deren Geschichte wird erst gelegentlich des Innern und der Fig. 182 und 184 im Zusammenhang behandelt werden.

Befonders interessant an dieser ist gegenwärtig die Façade des Kreuzschiffs. Unten sind zwei Thüren, welche mit einem breiten Maßwerkfenster unter einem gemeinschaftlichen Rundbogen zu einem einzigen Motiv zwischen breiten Pilastern verbunden

<sup>989</sup>) Siehe: *Archives de l'Art français*, a. a. O., Bd. II, S. 321.

<sup>990</sup>) Siehe: Art. 105, S. 100, Art. 108, S. 102 u. Art. 116, S. 114.

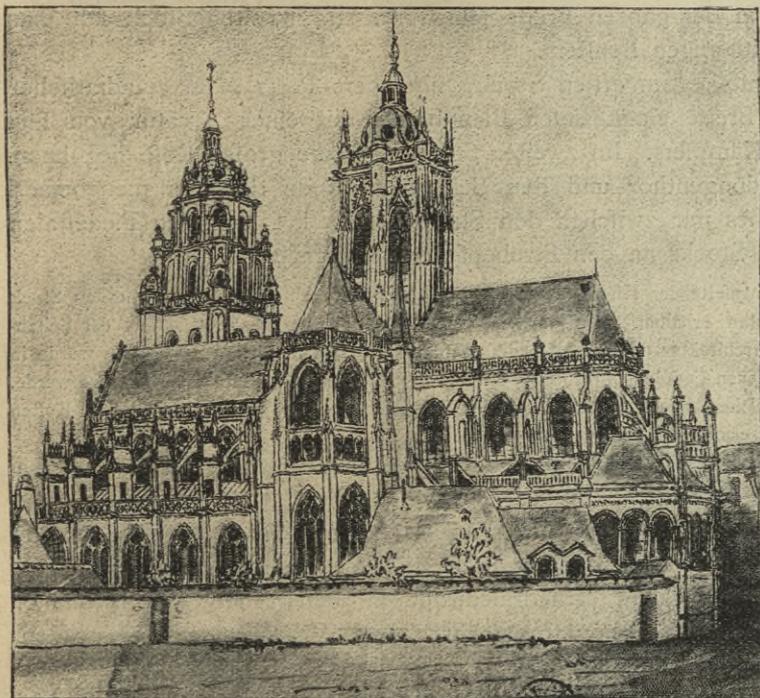
<sup>991</sup>) LANCE, A. *Dictionnaire*, a. a. O., Bd. I, S. 294.

<sup>992</sup>) Fac.-Repr. nach einer älteren Zeichnung im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Band Va. 146.

werden (siehe Fig. 29, S. 108). Ueber dem Gebälk der letzteren zwei breite korinthische Pilaster an den Ecken, und zwischen denselben zwei Triforium-Arcaturen übereinander. Im zweiten Geschoß folgt das große Radfenster. Ueber diesem kommt ein Gebälk, dessen Gesims und Balustrade als Abschluss des Mittelschiffs durchgeführt ist. Dem Dach endlich entspricht ein schlanker Giebel mit kleinerem Radfenster unter einem gothischen Blendbogen. Zu beiden Seiten schliessen Rundthürmchen die Strebepfeiler ab.

Die Composition der Kreuzschiff-Façade von *St.-Eustache* zu Paris geht aus solchen hervor, wie sie das Kreuzschiff der Kathedrale von Beauvais (XV. Jahrhundert) z. B. zeigt.

Fig. 155.

Kirche *St.-Germain* zu Argentan<sup>992</sup>).

Mit dem Aufbau klärt und vereinfacht sich der Stil. Die Consolen des Gebälks über dem Portal nähern sich schon dem Stil der Capelle von *St.-Romain* zu Rouen. An den beiden Triforium-Arcaturen erinnern die dorischen Kapitelle an die von *Ecouen*. Die Pilasterbildung wird ungemein scharf, glatt und stramm.

Mit Ausnahme der eben besprochenen schönen Kreuzschiff-Façade ist das Außere der Seiten-Façaden von *St.-Eustache* weniger sympathisch. Die kaum vorspringenden korinthischen Pilaster zwischen den Capellenfenstern scheinen breit, kurz und nicht im Maßstab des Maßwerks. Ganz flach und kraftlos bilden sie nicht, wie sie sollten,

das Erdgeschoß des Strebepfeiler-Systems, welches kräftig über ihrem Gebälk und dessen Balustrade entspringt. Sie haben ferner kein glückliches Verhältniß zu den beiden oberen Pilaster-Ordnungen der Strebepfeiler.

Das Maßwerk der Fenster der Capellen und der über ihnen zurücktretenden der Seitenschiffe ist nicht mehr richtig spätgothisch und auch nicht in guten Renaissanceformen. Ganz widerwärtig endlich sind die verschiedenartigen steigenden Korbbögen der doppelten Strebebögen, die zweigeschoßig die Obermauern von Mittel- und Querschiff stützen.

Die Façade der Capellen rechts zwischen Kreuzschiff und Façade läuft schräg, so daß die Tiefe der Capellen von ersterem aus abnimmt und vorne nur noch die eines Gurtbogens beträgt.

Die ehemalige Hauptfaçade der fünf Schiffe von *St.-Eustache* hatte zwei Thürme und ein breiteres Mittelschiff zwischen beiden. In der ganzen Breite waren zwei Stockwerke der Front fertig und die Hälfte des dritten, das ungefähr bis zum Gesims des Mittelschiffs reichte. Vier kräftige Strebepfeiler theilten dieselbe. Im Erdgeschoß, welches der Höhe des Hauptportals entsprach, waren

an jedem der zwei breiteren mittleren zwei Tabernakel mit Giebel nebeneinander unter der Höhe des Kämpfers und zwei ähnliche darüber, dem Rundbogen entsprechend. Im ersten Stocke waren zwei dorische gekuppelte Pilafter auf Piedestalen. Im dritten Stockwerk hatten die Pilafter keine solchen. Die Kapitelle, vermuthlich jonischer Ordnung, wurden nicht ausgeführt.

An den äußeren, d. h. von der Mitte entfernteren, etwas schmaleren Strebepfeilern gab es in der Breite nur ein Tabernakel und einen Pilafter. An den Seitenfassaden der Thürme defsgleichen.

An den Thürmen befanden sich im Erdgeschofs dreitheilige Fenster, deren unterer Theil auf den Stichen nicht zu sehen ist, aber vermuthlich mit den Seitenthüren zu einem Motiv verbunden war. Im ersten Stock war ein Rundbogenfenster mit zwei Pfoften und in der ganzen Breite Mafswerk. Im zweiten Stock sah man den Beginn eines zweitheiligen Fensters.

Im Mittelschiff gab es im ersten Stock, über dem Portal, im quadratischen Felde in der ganzen Breite einen tiefen Blendbogen mit einer Arcatur von fünf Bogen unterhalb des Kämpfers. Im zweiten Stock war eine grofse Rose begonnen.

Ueber dem Rundbogenthor und den Seitenfenstern an den Thürmen befand sich ein Gebälk, welches nur zwischen den Strebepfeilern lief und den Piedestalen der Pilafter des ersten Stocks an den Strebepfeilern entsprach.

An der südlichen Längsseite der Kirche ist die Seitenfassade des rechten Thurms im ersten Stock und in der Hälfte des zweiten erhalten. Das dorische Gebälk liegt höher als das Gesims der Seitenschiffe, war somit von der Architektur der Seitenfassade unabhängig. Das Erdgeschofs dagegen wurde in Uebereinstimmung mit der neuen Fassade gebracht, wobei die alte, hier gelegene Capelle aufgegeben wurde. Dies hat wohl die irrthümliche Ansicht verbreitet, es sei die Erbauung der jetzigen Fassade auf Kosten des ersten Jochs der Kirche erfolgt.

Das an das Gesims der Seitenschiffe stofsende dorische Gesims mit Triglyphen erinnert an diejenigen der *Petite Galerie* des Louvre (nach dem *Jardin de l'Infante*).

Die grofse Fassaden-Composition des *Jacques I. Du Cerceau* für St.-Eustache zeigt, wie man in Fig. 156<sup>993</sup>) sieht, schon die stilistisch einheitliche Uebersetzung einer Art grofser französischen Kathedralenfront in den reifen Stil *Franz I.* Ueberall ist die Pilafterarchitektur durchgeführt. Ihre Verbindung mit Arcaden, an den Thürmen viermal übereinander, wirkt aber monoton und schwächlich.

Viel glücklicher ist dagegen die Behandlung der Mittelschiffsfront. Auch hier ist die innere Höhe nach außen zu charakterisirt, jedoch nur durch die prächtige Arcade in den zwei mittleren Stockwerken, statt der üblichen Rose. Es ist hier eine Art Tribüne angeordnet, wie jene, welche *Antonio da Sangallo* zum Spenden des päpstlichen Segens an der Peterskirche projectirte, und hierin liegt ein neuer Beweis für die schon mehrfach erwähnte Thatfache, dafs *Du Cerceau* die Modelle und Entwürfe für St.-Peter studirt hatte. Das Zusammenwirken dieser Arcade mit dem Giebel hat etwas grofsartig Schönes.

Befonders glücklich ist die decorative Gliederung des Giebels, wo *Du Cerceau* das Motiv eines Triumphbogens im Stil der Dachfenster (*Lucarnes*) ausgebildet hat. Im selben Geist ist auch das Hauptportal behandelt.

Indem *Du Cerceau* die Thürme bereits im dritten Stock vom Mittelbau durch einen schmalen Durchgang löste, hat er versucht, der oberen Hälfte der Thürme, die niedrig scheinen, mehr Bedeutung zu geben.

<sup>993</sup>) Facf.-Repr. nach der Originalzeichnung früher bei Herrn *Destailleur*, jetzt im *Cabinet des Estampes* zu Paris.

Fig. 156.



Façade für *St.-Eustache* zu Paris<sup>993</sup>).

Project von *Du Cerceau*.

*Du Cerceau* kann diese Façade nur wenige, höchstens 10 Jahre nach Beginn der Kirche componirt haben. Leider wissen wir nicht, was ihn zu diesem Schritt bewegen mochte, auch nicht, wie sich sein Entwurf zu dem ursprünglich beabsichtigten verhalten hat.

An der mittelalterlichen Façade von *Notre-Dame* zu Rodez ist statt des Giebels zwischen den Thürmen eine solche zweigeschoffige Architektur in Gestalt einer vollständigen, klar componirten Kirchenfront ausgeführt. Das schmälere Obergeschoss ist mit einem Flachgiebel gekrönt. Dieser Westgiebel soll 1562 von *Jean Salvanh* errichtet worden sein und zeigt den reifen Stil der Hoch-Renaissance.

647.  
Kathedrale  
zu  
Angers.

Auch an der Kathedrale zu Angers ist die obere Hälfte des Mittelbaues erst in der Renaissancezeit in eigenthümlicher Weise gebaut worden. Statt des Mittelschiffgiebels beginnt im vierten Stock ein quadratischer Tempietto, der wie im Entwurfe *Du Cerceau's* (Fig. 156) vom obersten Stock der Thürme durch einen sehr schmalen Zwischenraum getrennt ist. Er ist von einem zweiten Stock mit achteckiger Kuppel und großer Laterne bekrönt. Am dritten Stock der Façade gliedern Pilaster eine Art schlanker Arcatur, deren acht enge Intercolumnien mit Statuen auf reichen Consolen ausgefüllt sind. Dieses Stockwerk mit den reichen Pilasterfüllungen und schönen Baldachinen über den Figuren hat den Charakter der Früh-Renaissance. Im Fries unter dem Tempietto steht das Datum 1540, während letzterer, abgesehen vom Guirlandenries, eine glatte, wenn auch reiche Gliederung zeigt, die mehr und mehr nach oben in die Hoch-Renaissance übergeht.

Diese Kuppel oder *Tour Saint-Maurice*, wie sie genannt wird, zwischen den beiden Thürmen der Kathedrale von Angers, sowie der ganz ähnlich gebildete Thurm der *Trinité* wurde, wie *Lance* meldet, 1554 von *Jean de Lépine* erbaut.

648.  
*Notre-Dame*  
zu  
Tonnerre.

Eines der interessantesten Werke der ganzen französischen Renaissance bleibt aber unftreitig die Façade von *Notre-Dame* zu Tonnerre. Sie ist durch den Reichtum und die Fantasie der Composition und zum Theil durch den Reiz des Details ein kaum zu beschreibendes Werk, wohl einzig in feiner Art. Sie ist nicht ganz vollendet und besteht aus einem Thurm links vom Mittelschiff und dem rechten Seitenschiff.

Vor dem Mittelschiff, in der ganzen Breite zwischen den Strebepfeilern und die untere Hälfte etwa einnehmend, ist das Doppelthor unter dem Tympanon eines mächtigen Rundbogenportals. In feiner Laibung ist unten eine Pilasterstellung, darüber eine Arcatur angebracht. Die Archivolte sind dreimal abgestuft, aufs reichste mit Consolen, Cassetten u. f. w. verziert. In den Bogenwickeln unter dem Gebälk sind Medaillons und Figuren.

Ueber diesem Gebälk ragt eine Art Attika mit drei Rundbogen hervor. Der mittlere breiter, trompenartig vorspringend, trägt einen dreieitigen Balkon mit einer Balustrade. Zu beiden Seiten verbindet ein triumphbogenartiges, kleines, schräggestelltes Motiv diese drei Bogen mit den kräftig vorspringenden Strebepfeilern, während ein reicheres, höheres, ähnliches Motiv den Mittelbogen der Attika wie ein nicht verglastes Maßwerk ausfüllt.

Dem Dachgiebel entsprechend, der auf diese Attika folgt, schließt eine zweimal abgestufte Architektur, etwa wie in der Zeichnung *Du Cerceau's* (Fig. 156), die Composition des Mittelschiffs ab.

Am Thurm ist unten, zwischen den Strebepfeilern, ein Rundbogenthor von Säulen und einem Spitzgiebel umrahmt. Darüber eine Rose zwischen Pilastern mit Consolengesims versehen. Längs des Strebepfeilers rechts erhebt sich ein rundes Treppenthürmchen mit mehreren Pilasterordnungen in spiralförmiger Anordnung. Inmitten dieses Reichthums ist es wohlthuend, daß die Strebepfeiler als eckige, zwar

reiche, aber feste Massen behandelt sind, an den Kanten durch Bogen verbundene Pilaftern eingefasst, in vier Ordnungen übereinander.

Nach ihren Stilformen muß die Façade zwischen 1525 und 1535 begonnen worden sein. Am Thurm oben links das Datum 1620<sup>994</sup>). Am Portal schienen mir die äusseren Säulchen eng verwandt mit den jonischen Schranken von 1539 in der Kirche zu St.-Florentin zu sein, vielleicht vom selben Meister.

Im stärksten Gegenatz zu diesem, über die ganze Façade verbreiteten Reichthum steht die der Kirche zu l'Isle-Adam bei Paris. Das Mauerwerk zwischen den Strebepfeilern ist ganz glatt. Im Erdgeschofs befindet sich nur ein sehr schönes Rundbogenthor im Renaissancestil, während die Rose im ersten Stock gothisch bleibt. Vor dem rechten Seitenschiff steht der Thurm. Das linke lehnt sich mit einem Halbgiebel an das Mittelschiff an.

Die schöne imposante Façade von *St.-Michel* zu Dijon ist in den Massen und deren Gliederung ganz nach dem System der französisch-gothischen Kathedralen-Fronten mit zwei Thürmen, erbaut. Die vier Strebepfeiler an den Ecken der Thürme theilen die Front in drei Höhenstreifen von annähernd gleicher Breite. Im hohen Erdgeschofs, welches etwa  $\frac{1}{4}$  der Gesamthöhe hat, springen die Strebepfeiler fast gar nicht vor, so daß es einen durchgehenden einheitlichen Unterbau mit den drei mächtigen, tiefen Rundbogenportalen bildet, welcher von einem Gebälk mit kräftigem Gefims abgeschlossen wird. Ueber diesem beginnen an den Thürmen wie quadratische Felder vier Geschosse übereinander, deren kräftig vorspringende Strebepfeiler an den Stirnseiten mit drei Ordnungen gekuppelter Pilafter gegliedert sind (jonisch, korinthisch und Composita-Ordnung), während im untersten Stockwerk das Gebälk auf glatten Mauerpfeilern ruht. Die zwei oberen sind cannelirt, und sämtliche Ordnungen haben Piedestale. Ueber der jonischen und Composita-Ordnung haben die Strebepfeiler Spitzgiebel und Segmentgiebel. Zwischen den Strebepfeilern an der zurückliegenden Front der Thürme sind in jedem Stockwerk zwei schlanke Rundbogenfenster arcadenartig angebracht, von freistehenden cannelirten Säulen, die vor Pilaftern stehen, begleitet (unten dorisch), deren Piedestale und Gebälke mit Ausnahme des obersten, welches durchgeht, verkröpft sind. Dadurch entstehen durch die vier Geschosse bis zu letzterem Gebälk drei durchgehende, zurückliegende, leichtere, reichgegliederte Strebepfeiler. Ueber der vierten Ordnung erhebt sich auf hohem Unterbau die fünfte Ordnung des Tambours der achteckigen Kuppelbauten, welche die Thürme bekrönen. An den Ecken haben sie leicht verkröpfte Pilafter, aus denen die Rippen der Kuppeln entspringen und daneben Säulen, zwischen welchen wie unten eine Rundbogen-Arcade liegt.

Das Mittelschiff liegt in der Flucht der zurückliegenden Theile der Thürme und zu beiden Seiten bilden die Viertelskreife von runden Treppenthürmchen eine Verbindung mit den vorspringenden Strebepfeilern. Sie haben über dem vierten Geschofs kleine Kuppelbauten als Schluß. Ueber dem Gebälk des Erdgeschosses ist, wie eine Art Bekrönung des Rundbogenportals der Mitte, ein reizender, freiliegender Rundtempel mit Kuppel, dessen Laterne etwa den Piedestalen der jonischen Ordnung entspricht, angeordnet. Sechs Rundbogenarcaden von etwas vorspringenden, gekuppelten Säulchen getrennt, gliedern seinen Tambour. Dieser Kuppelbau dient als Laterne einer runden Oeffnung, die im tonnenartigen Gewölbe des unteren Portals angebracht ist.

Hinter diesem Tempietto wird die ganze Breite der Mittelschiffmauer von zwei gekuppelten Rundbogenfenstern, je mit zweifäbigem Mafswerk, eingenommen, die

<sup>994</sup>) Diese Façade steht in einer so engen Gasse, daß an ein Photographiren des Gesamtaufbaues nicht zu denken ist. Ihr Reichthum hat wohl den Meisten den Muth, eine Aufnahme zu versuchen, genommen. Eine Abbildung ist bei NODIER, TAYLOR etc. *Voyage dans la France pittoresque*, Champagne, Bd. 3, zu sehen.

faßt der Höhe der zwei unteren Gefchoffe der Thürme entsprechen. Ueber denselben läuft das Gebälk der jonischen Ordnung durch. Es trägt eine reizende Loggia, welche durch fünf Arcaden und  $\frac{3}{4}$ -Säulen der korinthischen Ordnung gebildet ist. Die zwei seitlichen Arcaden sind zum Theil durch die Treppenthürmchen verdeckt. Die Loggia hat ein durchgehendes Gebälk, über welchem eine Balustrade mit durchbrochenen Füllungen einen Gang zwischen den Thürmen bildet, hinter welchem die Façade durch den steilen Spitzgiebel des Mittelschiffdaches zwischen zwei Obelisken, und von einem dritten bekrönt, abgeschlossen wird.

Im ganzen Erdgeschoß ist der Charakter der reifen, klaren Früh-Renaissance noch ausgesprochen<sup>995</sup>). Die zahlreichen Archivolte der tiefen Portale, die Baldachine über den Nischen in ihren Laibungen, die zwei Gefchoffe Arabeskenpilaster und Nischen an den Stirnseiten der kaum vortretenden Strebepfeiler, die Medaillonbüsten in Kränzen in den Bogenwickeln, das prächtige Rankenwerk im Fries des abschließenden Gebälks, all diese freudige, wenn auch schon klar geordnete Zierlust gehört der reifen Früh-Renaissance *Franz I.* an. Oberhalb des Erdgeschoßes stammt das Detail von der Hoch-Renaissance her. Die Frage, ob dieser Unterschied auf zwei verschiedene Meister deutet, wurde schon berührt und nicht unbedingt bejaht. Der Umstand, daß, ehe das Erdgeschoß fertig war und als über dem rechten Portal das Datum 1537 angebracht wurde, der linke Thurm bis zum Fries der zweiten (jonischen) Ordnung gelangt war, scheint eher auf einen Meister zu deuten, der mit Bewußtsein feinen Stil vereinfacht. Diese Erscheinung hätte z. B. beim älteren *Du Cerceau* und den unzähligen Zeichnungen und Stichen, die wir von ihm haben, welche gleichzeitig Früh-Renaissance- und Hoch-Renaissance-Compositionen zeigen, durchaus nichts Befremdendes. Die in Dijon herrschende Ansicht, daß diese Façade von *Hugues Sambin* sei, hat somit nichts Unmögliches<sup>996</sup>), um so weniger, als am Theil über dem Erdgeschoß während 130 Jahren am selben Entwurf festgehalten wurde.

Nach *Lance* wäre die Façade von St.-Michel in Dijon 1537 von *Hugues Sambin* vollendet worden! An dem Tympanon der Hauptthür ist sein Name angebracht.

#### ç) Façaden mit einem Mittelthurm.

Diese Façaden-Disposition scheint in Frankreich namentlich an größeren Kirchen sehr wenig beliebt gewesen zu sein. Aus der Renaissancezeit sind immerhin die zwei folgenden hier zu erwähnen.

Die reiche Façade der *Collégiale* in St.-Riquier, Stil *Ludwig XII.*, mit einem quadratischen terrassenartig abgeschlossenen Mittelthurm, dessen vordere Ecken von polygonen Treppenthürmchen mit Spitzhelmen bis zum letzten Drittel etwa begleitet sind.

Nicht uninteressant, obgleich schwerfällig, ist ferner, ebenfalls in der Picardie, die Façade der Kirche zu Pont-Sainte-Maxence, mit einem Mittelthurm, an dessen Ecken die Strebepfeiler unten quadratische, oben runde Eckthürmchen bilden, die oben, wie der Thurm selbst, kuppelförmig abgeschlossen werden. Die Stirnseiten der Strebepfeiler, die an den Thürmchen heraustreten, sind durch Pilaster mit Nischen gegliedert. Die Seitenschiffe lehnen sich mit ihren Halbgiebeln an den Thurm an<sup>997</sup>).

#### b) Stil *Marguerite de Valois*.

Wir gelangen jetzt zu den Beispielen aus jener reizenden kurzen Uebergangshöhe zwischen der Früh-Renaissance (*Style François I.*) und der Hoch-Renaissance (*Style Henri II.*), die wir mit dem Namen der Schwester des Königs, als *Style Marguerite de Valois*, bezeichnet haben<sup>998</sup>).

<sup>995</sup>) Siehe: Art. 42, S. 39 u. Art. 110, S. 104.

<sup>996</sup>) Siehe: Art. 127, S. 123. Zahlreiche Jahreszahlen sind an der Front angebracht: Im Erdgeschoß über dem Scheitel des rechten Portals 1537. Ueber dem des Mittelportals 1551. — Am linken Thurm am rechten Strebepfeiler im jonischen Fries 1537. Im korinthischen Fries des linken Strebepfeilers 1661. — Am rechten Thurm am rechten Strebepfeiler im jonischen Fries 1541 und am korinthischen darüber 1655. Am selben Fries des linken Strebepfeilers dagegen 1570.

<sup>997</sup>) Abgebildet bei: NODIER & TAYLOR, a. a. O., Picardie, Bd. 3, 1.

<sup>998</sup>) Siehe: Art. 132 u. 133, S. 125 bis 126.

## 1) Beispiele der Formenentwicklung.

Das Portal der Kirche von Neuvy-Sautour (Fig. 157)<sup>999)</sup> (nach *Palustre* 1540) zeigt eine Entwicklungsstufe, die schon um einiges klarer und einfacher ist als am Süd-Kreuzschiffportal von *St.-Eustache* zu Paris. In der Arcatur, die dasselbe bekrönt, gelangt die Früh-Renaissance schon an jene Stufe edler und doch frischer Einfachheit, die der Hoch-Renaissance unmittelbar vorausgeht<sup>1000)</sup> (siehe Art. 132 u. 133, S. 125—126).

650.  
Kirche  
zu  
Neuwy-Sautour.

Die *Porte St.-Martin* an der Kirche von Epernay (Fig. 158)<sup>1001)</sup> zeigt diese harmonische Verbindung der Frische der Früh-Renaissance mit der edlen Reinheit der Hoch-Renaissance in noch vollkommenerer Weise und dürfte zu den reizendsten Beispielen dieser Richtung gehören. Nach *Palustre* wäre sie 1540 erbaut. Der Durchschnitt könnte glauben lassen, es bestünde eine gewisse Verwandtschaft zwischen diesem Thor und der Architektur der beiden Renaissance-Capellen der Kathedrale zu Toul (siehe Fig. 185—186 u. 190—191), wenn auch letztere kräftiger und derber behandelt sind.

651.  
*St.-Martin*  
zu  
Epernay.

Die Kirche *St.-Pierre* zu Tonnerre verdient eine besondere Beachtung wegen der vortrefflichen Gliederung und der reizenden Details der südlichen Kreuzschiff-façade und der anstossenden Capellen. Der Stil dieses Denkmals stellt in der französischen Früh-Renaissance etwa die verwandte Phase dar, welche die Cancellaria in Rom und die Kathedrale in Como zur italienischen einnimmt.

652.  
*St.-Pierre*  
zu  
Tonnerre.

Das Kreuzschiff hat zwei Ordnungen übereinander. Unten an den Ecken statt Strebepfeiler die sehr schön gebildeten, cannelierten korinthischen Säulen mit verkröpften Piedestalen und Gebälk, welche auch die Travéen der Chor-Capellen trennen. Im ersten Stock gliedern sehr edel gebildete flache Pilaster derselben Ordnung die ruhigen Mauerflächen.

Im Erdgeschoss ist ein großes Portal, dessen Stilentwicklung etwa zwischen den beiden in Fig. 157 u. 158 dargestellten Portalen von Neuvy-Sautour und Epernay steht. Im ersten Stock folgt ein Rundbogenfenster mit dreitheiligem Maßwerk. Im Fries des oberen Gebälks stützen schöne Confolen wie am Palast der Cancellaria zu Rom das Gefims.

Dies Gebälk, jedoch ohne Confolen, ist am Mittelschiff des Langhauses, das nur aus zwei Jochen besteht, weitergeführt. Hier gehen von den Kapitellen an Stelle von Pilastern die Strebebogen aus, deren äußere Curve die Form von umgekehrten S-Confolen mit derselben stramm-eleganten Linie zeigt, wie sie das Modell zur Kathedrale von Pavia hat. In der Seitenschiffstravée, westlich am Kreuzschiff anstossend, ist ein zweites kleineres Seitenportal mit einem Fenster darüber, zusammen von zwei Ordnungen, die durch Nischen verbunden sind, begleitet. Auch am Portal des Kreuzschiffs sind zwei Ordnungen. Höchst befremdend ist die von *Palustre* angegebene Bauzeit von 1562—90. Man möchte die Zeit des Entwurfs zwischen 1540 und 1550 setzen.

Vielleicht ist am ehesten hier die Capellenreihe mit dorischer Ordnung rechts an der Kirche zu Chatillon-sur-Indre zu erwähnen, die ich nur aus Abbildungen kenne.

## 2) Façaden mit drei Geschossen.

Aus der Zeit des Uebergangs der Früh-Renaissance zur klassischen Phase ist die Façade der Kirche in Vetheuil zu nennen. Sie besteht in der dreigeschossigen

653.  
Kirche  
zu  
Vetheuil.

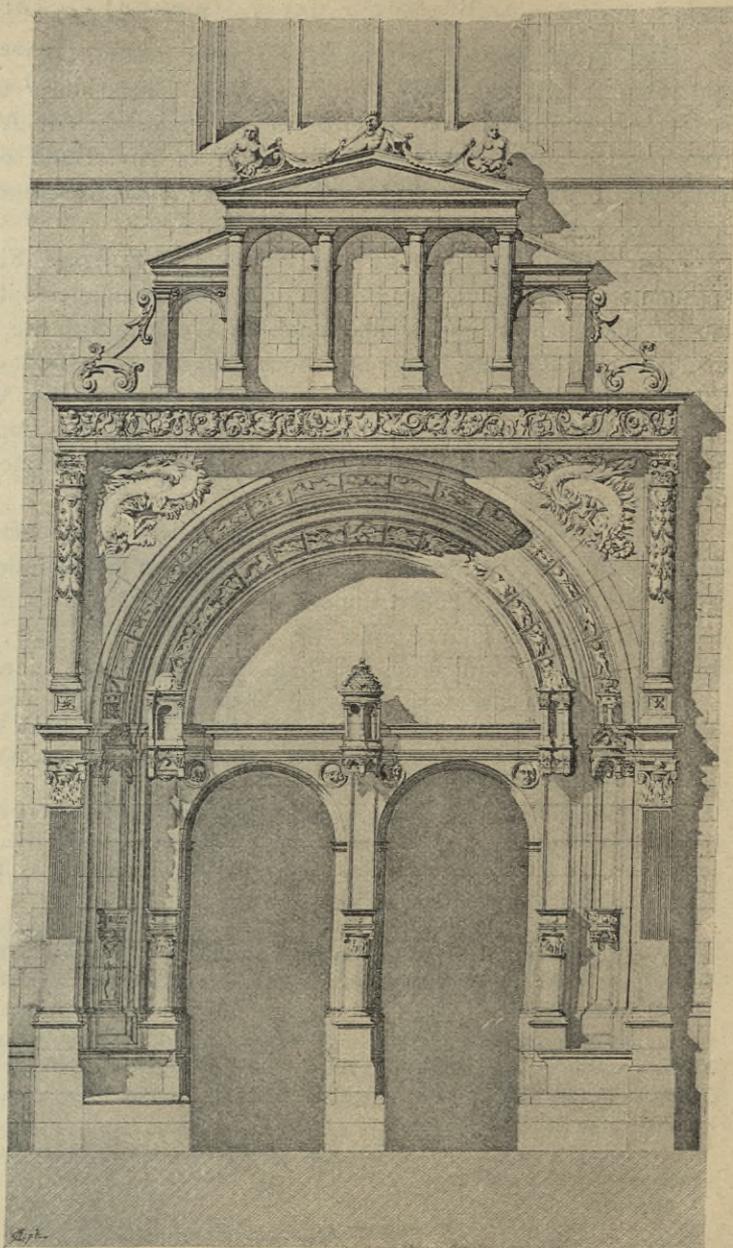
<sup>999)</sup> Facf.-Repr. nach: CALLIAT, V. *Encyclopédie d'Architecture*, a. a. O., 3. Serie, Bd. II, Bl. 38.

<sup>1000)</sup> Die Mittelthür der Façade der Kirche zu Villeneuve-St.-Georges zeigt eine Weiterentwicklung dieses Gedankens im Sinne der vereinfachten Hoch-Renaissance. Ueber dem Gebälk der dorischen Pilaster, welche den Rundbogen einrahmen, erhebt sich in guten Verhältnissen zum Unteren ein Aufbau von drei Nischen, von jonischen Pilastern begleitet. Ueber der mittleren, höheren ist ein Spitzgiebel, über den seitlichen Halbgiebel. Confolen, wie in Fig. 157, verbinden das obere Motiv mit dem Gebälke. Die Pilaster sind cannelirt, in den Nischen sind Muscheln, in der Archivolte des Thürbogens Frucht- und Blumenbouquets.

<sup>1001)</sup> Facf.-Repr. nach: *Moniteur des Architectes*, Paris, Jahrg. 1872. Bl. 32.

Front des Mittelschiffs zwischen zwei kleinen quadratischen Treppenthürmchen, die etwa um die Hälfte ihrer Breite vorne und seitwärts vortreten. Ueber den drei Geflossen werden sie durch schmale Gänge mit Balustraden über den Gesimsen verbunden.

Diese Thürmchen sind ganz glatt und haben nur an den Ecken der zwei oberen Geflosse statt Kanten Eckfäulchen. Das Erdgeflosse, das dieselbe Höhe der Front einnimmt, wird ganz vom Rundbogen-Portal mit zwei Thüren und drei Nischen im Tympanon eingenommen. Ein dorisches Gebälk folgt darauf, geht um die Thürme und hat einen Giebel in der Mittelpartie. Im ersten Stock sind zwei Zwillingsrundbogen-Fenster, im obersten drei Medaillons. Die Thürme werden durch zwei achteckige Tempietti mit Kuppeln abgeschlossen, welche die Höhe des Rundgiebels haben, der den Mittelbau bekrönt. Der Gegensatz zwischen den glatten Quaderflächen und den sculptirten Theilen, ferner das Zurücktreten der Mittelpartie, verleihen dem Ganzen einen angenehm bewegten Aufbau, ohne daß die Verhältnisse von besonderer Güte wären. Da die Satteldächer der Seitenschiffsjoche winkelrecht zum Mittelschiff stehen, schliessen die Fronten derselben durch



Kirche zu Neuville-Sautour. — Nord-Portal <sup>999</sup>).

Balustraden ohne steigende Halbgiebel oder Consolentreiben ab, was zum Ernst der Composition beiträgt. Das Langhaus der Kirche zu Vetheuil wurde 1533 und das Westportal 1540 errichtet.

### 3) Façaden mit zwei Geflossen.

Eine weitere Gruppe von Kirchen-Façaden in kleineren Ortschaften um Paris bilden die Bauten, bei welchen keine Thürme ausgeführt worden sind. Vielleicht stehen sie unter dem Einflusse der Erbauung des Schlosses zu Ecouen. Sie zeigen

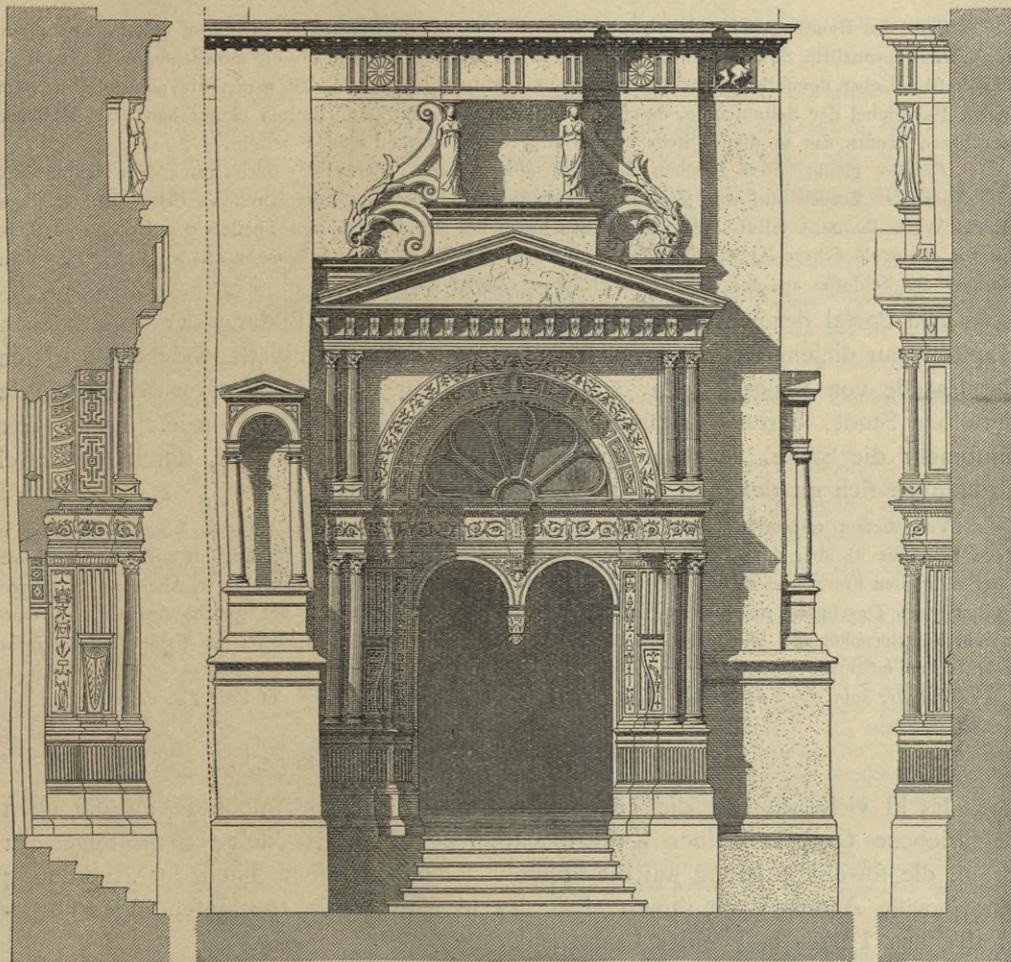
verschiedene, zum Theil reizende Stufen der Entwicklung zwischen der Früh- und Hoch-Renaissance, ziemlich ähnlich wie an den Portalbauten zu Troyes und Umgegend.

In der Kirche der kleinen Ortschaft Luzarches, aus der Zeit der noch jungen Hoch-Renaissance, tritt das Mittelschiff mit einem steilen Giebel, etwa um  $\frac{1}{3}$  seiner Breite vor, Die Seitenschiffe lehnen sich mit Halbgiebeln an dasselbe so an, daß ersteres um die Gebälkhöhe der oberen Ordnung letzteres überragt. An den Ecken des Mittelschiffs sind zwei Ordnungen gekuppelter dorischer und jonischer Halbfäulen.

Unten wird die ganze Breite durch einen tiefen Rundbogen gebildet, an dessen Hinterwand das

654.  
Luzarches.

Fig. 158.



Kirche zu Eprenay. — *Porte St.-Martin*<sup>1001</sup>).

Portal liegt. Im oberen Gefchoß nimmt eine Rose die ganze Breite ein und im glatten Giebel ist nur ein kleines Rundfenster. Das dorische Gebälk läuft auch an den Seitenschiffen, an deren Ecken Strebepfeiler mit Segmentgiebel statt Säulen sind, durch, und über den Thüren mit Stichbogen ist ein Rundfenster und ein kleineres in den Halbgiebeln.

In der Façade der Kirche zu Belloy, mit Mittelschiffsgiebel und zwei Halbgiebeln, beschränkt sich die Renaissancepartie auf die Gliederung der Front zwischen den stark vortretenden Strebepfeilern des Mittelschiffs.

655.  
Belloy.

Das Erdgeschoß besteht aus dem Portalmotiv, einem großen Rundbogenfenster darüber und dem Giebel. Die Rundbogenthür, mit breiter, caffettenartiger Umrahmung zwischen zwei Archivolten, steht unter einem Tabernakel mit Giebel, das von cannelirten Säulen getragen wird, die in den Ecken stehen. Das Rundbogenfenster wird durch vier Pfosten getheilt. Vor ihm steht eine schlanke Fiale, die mit drei Tempietti geschossen ist, als Mittelakroterie des Giebels. Zwei ähnliche füllen die Ecken aus. Als Abschluß der Façade, am Fuß des Giebels, tritt ein Balcon mit Säulenbalustrade über dem Gefims hervor, das auf sieben reichen, kräftigen Confolen vorspringt, ein Motiv, das vielleicht für St.-Florentin als Vorbild gedient hat (siehe Fig. 162).

656.  
Sarcelles.

Die Façade der Kirche zu Sarcelles ist eine einheitliche reifere Durchbildung derjenigen von Belloy. Die Gesamteintheilung ist die gleiche, das Tabernakel über dem Portal entbehrt aber des Giebels.

Statt des Rundbogenfensters darüber ist eine Rose wie in Luzarches, zu deren Seiten, wie unten, korinthische cannelirte Säulen stehen, die ein Gebälk tragen, welches um die Strebepfeiler läuft und sie abschließt. Ueber demselben erhebt sich der steile Mittelschiffgiebel. Er wird, wie auch die weniger steilen Halbgiebel der Seitenschiffe, durch ein antikes Gefims mit Zahnschnitten eingerahmt, flatt des kaum merkbaren Profils, das an dieser Stelle in den vorgehenden zwei Façaden besteht.

*Palustre* glaubt, diese Kirchen und noch eine Anzahl anderer<sup>1002)</sup> seien unter dem Einflusse des Schloßbaues zu Ecouen und von *Jean Bullant* entstanden. Die Façade der Kirche zu Belloy hält er fogar für ein Werk *Bullant's* selbst. Jedenfalls haben sie nichts mit den späteren Theilen von Ecouen zu thun, die wir allein als sichere Arbeiten *Bullant's* anerkennen. Sie lehnen sich mehr an den Stil des zweiten Meisters des Schloßes an, der wahrscheinlich *Jean Goujon* war.

657.  
Capelle  
St.-Romain  
zu  
Rouen.

Am Portal der Kirche zu Sarcelles<sup>1003)</sup> erinnert die Bildung der korinthischen Kapitelle an diejenigen *J. Goujon's* in Rouen und die Tempietti, welche die Fialen der Façade von Belloy bilden, an die Bekrönung der Kapelle von *St.-Romain* in derselben Stadt, deren Verwandtschaft mit *J. Goujon* erwähnt wurde. Es ist hier umfomehr die Stelle, sie etwas eingehender zu erwähnen, als sie durch ihre zwei Ordnungen sich an den hier besprochenen Typus anlehnt.

Von diesem reizenden, bereits Fig. 34, S. 172, abgebildeten Werke war schon mehrfach die Rede<sup>1004)</sup>. Sie ist über dem Durchgang aus einem großen Hofe nach der Straße, auf dem oberen Podest einer doppelten Freitreppe erbaut und bildet eigentlich nur das Tabernakel für einen Altar, dessen untere Ordnung den Durchgang umrahmt. Die Behandlung der Ordnungen und des ganzen Aufbaues ist eine so fein künstlerische, daß wir hier gern einen directen Einfluß, oder noch mehr, ein Werk *Jean Goujon's* selbst, sehen möchten.

*Palustre* lobt die Façade der Kirche zu Othis (Seine et Marne) aus der Zeit *Ph. de l'Orme's*.

#### 4) Zweigeschoffige Portal-Motive.

658.  
Beispiele  
in  
Troyes und  
Auray.

Es ist vielleicht hier die geeignetste Stelle, um, im Anschlusse an die eben beschriebene Gruppe kleiner Kirchenfaçaden, eine andere kleine Serie folgen zu lassen, die sowohl in Bezug auf die Stilentwicklung als einen Theil der Anordnung eine gewisse Analogie mit ihnen zeigt. Es ist eine Anzahl zweigeschoffiger Portal-Motive aus Troyes und seiner Umgegend.

Um den Thüren eine größere Bedeutung zu geben, werden sie öfters in eine Composition von zwei Ordnungen übereinander hineingezogen. Hierbei wird das darüber liegende Fenster mit den Thüren zu einem bedeutenden Gesamtmotiv vereint, welches zuweilen beinahe den Charakter einer kleinen Kirchenfaçade erhält oder wohl auch etwas von einem zweigeschoffigen Triumphthore. Mindestens sechs schöne Portal-Motive dieser Art befinden sich in Troyes.

<sup>1002)</sup> Es sind die Kirchen von Luzarches, l'Isle-Adam, Maffliers, Belloy, Villiers-le-Bel, le Mesnil-Aubry, Sarcelles, Groslay und Gouffainville. (Siehe: PALUSTRE, L. *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 248.)

<sup>1003)</sup> Die Façade der Kirche von Sarcelles bei Ecouen (Mitte des XVI. Jahrh.) hat nichts, was ohne weiteres an *Bullant* erinnern würde, schreibt ebenfalls *A. de Montaiglon*. (Siehe: *Archives de l'Art français, Documents*, Bd. VI, 1858 - 60. S. 317 n. 1.)

<sup>1004)</sup> Siehe S. 127, 135, 175.

Das älteste Beispiel dürfte dasjenige von St.-André-lez-Troyes sein, 1549 von *Domenico del Barbieri* (gen. *Fiorentino*) gebaut; die Theilnahme von *François Gentil*<sup>1005</sup>) am Entwurfe muß dagegen ausgeschlossen werden. Unten sind zwei Rundbogenthore nebeneinander in der Mitte, von einer Säule seitwärts und je zwei vorgestellten begleitet, über deren durchgehendem Gebälk zwei Rundbogenfenster mit Maßwerk sind. An der oberen Mittelsäule ist eine Statue unter einem Baldachin vorgestellt; in den Nischen zwischen den äußeren Säulen stehen andere Statuen. Ueber dem ganzen oberen durchgehenden Gebälk ist ein schöner Giebel angebracht, der auffallender Weise die flache Neigung, wie sie der griechische Tempel aufweist, hat, was fogar in Italien selten ist.

Dieser Bau dürfte nicht ganz ohne Einfluß auf die übrigen Haupteingangsthüren geblieben sein.

Das Portal der Kirche zu Pont-Sainte-Marie bei Troyes, ebenfalls um 1550, gehört zu dieser Richtung. Es zeigt nur eine Travée, unten mit einer Korbbogenthür mit einer inneren und äußeren Umrahmung korinthischer  $\frac{3}{4}$  Säulen und breiter Umrahmung mit Füllungen zwischen beiden. Oben mit einem großen Rundbogenfenster mit doppelten Archivolten. Zwischen jonischen Pilastern, vor welchen, wie am Mittelpfeiler, drei jetzt verschwundene Statuen unter Baldachinen standen und beide Geschosse verbanden. Ueber dem Gebälk als Bekrönung eine Art Dachfenster-Motiv mit Segmentgiebel zwischen Confolen und Blattwerk, deren Charakter an den Meister der Schranken der *Chapelle des Fonts Baptismaux* in der Kathedrale denken läßt. Links davon ist ein zweites ähnliches, etwas früheres Portal desselben Meisters mit Spitzbogenfenster.

An *St.-Nizier* zu Troyes ist der Hauptthorbau als zweigeschoffiger Triumphbogen zwischen den Strebepfeilern eingebaut. Unten sind vier jonische Säulen, die zwei niedrigere und in der Mitte ein höheres Rundbogenthor begleiten. Im oberen Geschosse sind ebenfalls drei solche Arcaden, die als Fenster dienen, mit Pfoften und

<sup>1005</sup>) Es ist *Palustré* (siehe *l'Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 268), der dieses Portal als das Resultat »des talents réunis« beider Meister anführt. Er nennt fogar *Gentil* in erster Reihe. Es genügt aber, die Arbeit von ALB. BABAUEU (*Dominique Florentin, Mémoire à la Sorbonne*, Paris 1877, siehe *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XXVIII, 1884, S. 330) zu lesen, um zu sehen, daß *Domenico* der Hauptmeister war und zu erkennen, welche bedeutende Stellung er einnahm. Wenn man sieht, daß gerade im Jahre 1549, wo dies Portal begonnen wird, *Domenico* sich mit seinem Schwiegerohn *Gabriel le Favereau* associrte, um den Lettner in *St.-Etienne* zu Troyes zu machen, und das Jahr darauf, 1550, mit *Jean le Roux, dit Picard*, um das Maufoleum des *Claude de Lorraine* in Joinville zu unternehmen, so fragt man sich, ob es nicht sein Schwiegerohn war, der mit ihm das Portal von St.-André-lez-Troyes ausführte, oder ob er wirklich so beschäftigt war, daß er hier mit *Gentil* hätte entwerfen müssen. Jedenfalls wird man nicht irren, wenn man die Erfindung im Wesentlichen auf *Domenico* zurückführt.

Obiges war bereits gedruckt, als wir das schöne Werk von KOECHLIN, R. et J. J. MARQUET DE VASSELOT: *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, Paris 1900, erhielten. Wir finden darin eine vollständige Bestätigung der hier hervorgehobenen dominirenden Stellung *Domenico Fiorentino's* gegenüber *Fr. Gentil's*. Zwar fragen sich die Autoren (S. 298), ob *Domenico* trotz der hierüber vorhandenen Ueberlieferungen wirklich auch die Architektur ausgeübt habe. Es muß ihnen hierfür die Wichtigkeit der Stellen des von ihnen (S. 299 ff.) nach *A. Babeau* mitgetheilten Vertrags für den Lettner von *St.-Etienne* zu Troyes entgangen sein. Wir sehen *Domenico* . . . und seinen Schwiegerohn *Favereau* als *maîtres maçons demorans à Troyes* bezeichnet. Ferner: *l'un pour l'autre et chacun d'eux . . . promettent faire et parfaire de leur mestier de maçon . . . un jubé de pierre de Tonnerre . . . et seront tenus lesd. maîtres Dominique et Favereau les mettre en œuvre, tailler et asseoir lesd. pierres, selon la forme esd. pourtrait . . .* Dafs der Entwurf selbst (*pourtrait*) aber ebenfalls von *Domenico* war, geht aus folgenden Stellen hervor: (29 octobre 1549) *de faire deux ou trois pourtraicts pour faire le jubé de ceans par maistre Dominique Florentino . . .* (19 novembre 1549) *le pourtrait pour faire le jubé . . . que maistre Dominique a porté en ce chapitre . . .* (10 décembre 1549) *veoir le pourtrait de M<sup>e</sup> Dominique . . .* und endlich (6 août 1550) . . . *M<sup>e</sup> Dominique, m<sup>e</sup> maçon a fait ung aultre portraict . . . lequel est pour embellir et enrichir le devant du dict jubé . . .*

Wenn nach damaligem Gebrauche das Wort »*Maçons*« einmal einen Maurer, ein anderes Mal einen wirklichen Architekten bezeichnet, so kann man sicher sein, daß wenn es für bedeutende Künstler wie *Jean Goujon* oder *Domenico Fiorentino* gebraucht wird, es sich nur um eine Thätigkeit als Architekt handeln kann. *Domenico* machte also die Entwürfe und führte sie im Accord aus. Ein zweiter Schwiegerohn *Domenico's*, *Nicolas Hurant*, Maler, nahm an anderen Arbeiten Theil. Ueber *Fr. Gentil* siehe ebendaf. S. 347 ff.

Rundbogen als Mafswerk. Das Gebälk der korinthischen Ordnung dient als Kämpfer des Mittelbogens, über dem ein Giebel, wenig mit ihm verbunden, angebracht ist. Von den schönen Ordnungen wird im bezüglichen Kapitel besonders die Rede sein.

Das Seitenportal von *St.-Nizier* aus der Zeit *Heinrich II.* ist ebenfalls sehr schön und vielleicht etwas früher. Eine Rundbogenthür zwischen zwei Nischen wird von zwei korinthischen Säulen eingerahmt. Ueber deren durchgehendem Gebälk bildet ein reiches Rundbogenfenster zwischen zwei jonischen Pilastern mit Giebel als zweites Geschofs ein etwas schmaleres Tabernakel als das erstere. Das Blattwerk der Kapitelle ist sehr fein und fast besser als das im Louvrehof.

Das Seitenportal von *St.-Nicolas* zu Troyes ist eine etwas spätere Variante vom Hauptportal von *St.-Nizier*. Nur sind unten dorische, oben jonische Pilaster und statt der Seitenöffnungen Nischen angebracht. Im oberen Geschofs läuft das Gebälk über dem Bogen durch. In der Mitte entwickelt sich die obere Hälfte des Gesimses zu einem Giebel, ohne daß er durch Verkröpfung des Gebälks vorbereitet wäre. Die Formen sind etwas classischer, im kalten Sinn des Worts, vielleicht aus der Zeit der kleinen Galerie des Louvre.

Das Hauptthor der Kirche zu *Rofnay-l'Hôpital*, vier Stunden von Troyes, ist ebenfalls bemerkenswerth. Das untere Geschofs ist jedoch noch spät-gothisch.

Auch in der Bretagne findet man eine sehr bedeutende strenge, wenn auch spätere Anlage dieser Art. An der Kirche *St.-Gilles* zu Auray hat die Thür der Seitenfäçade durch eine ziemlich strenge Begleitung von gekuppelten Säulen in zwei Stockwerken, bekrönt von einem gebrochenen Giebel mit Attika, eine geschickt abgestufte Umrahmung erhalten, deren Aufbau fast wie ein Querschiff die Seitenfäçade überragt.

### c) Hoch-Renaissance.

Als die italienischen Renaissanceformen in Frankreich allmählich einzudringen begannen, war nicht nur die Früh-Renaissance im Mailändischen zu ihrer edelsten Entfaltung gelangt, sondern es erlebte gleichzeitig mit *Bramante* und *Julius II.* die moderne Architektur in Rom ihre vollkommenste Blüthe. Und wenn auch in den 35 ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts die Renaissanceformen in Frankreich entweder von den Mailändischen inspirirt waren, oder aber eine mit der dortigen Formgebung verwandte Weiterentwicklung durchmachten, so darf es nicht allzu sehr befremden, wenn man einmal stellenweise inmitten einer gothisch gedachten Composition, statt italienischer Früh-Renaissanceformen, bereits solche der Hoch-Renaissance auftreten und sich mit den französischen mischen sieht, wie z. B. an dem folgenden Denkmal.

An der Fäçade der Kirche zu *St.-Calais* (siehe Fig. 152) gehören die Pilaster neben der Mittelthür ihrer Stärke und Einfachheit halber schon zur Hoch-Renaissance-Richtung inmitten einer Früh-Renaissance-Composition.

Die Rundcapelle des *St.-Sacrement* an der Kathedrale zu Vannes ist schon besprochen worden<sup>1006</sup>), und liefert ebenfalls und zwar in vollständiger Weise eine Bestätigung dieser frühen Erscheinung von sporadischen Werken oder Elementen der italienischen Hoch-Renaissance.

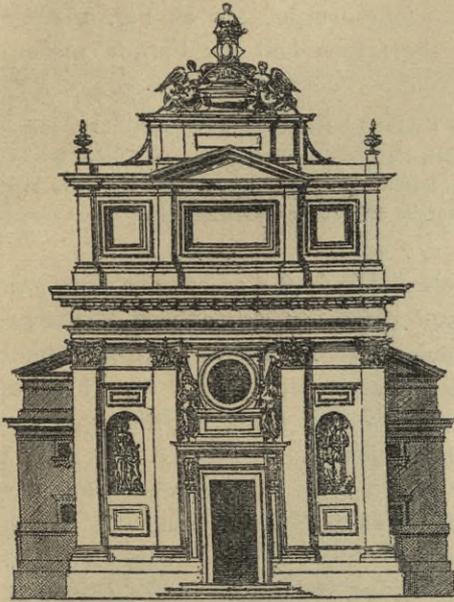
Vielleicht ist hier der Ort, von einem anderen Werke in der Bretagne zu reden, von dem mir leider keine Abbildungen bekannt sind. In Nantes liefs *Thomas Le Roy (a Regis)* von 1514—1524 eine sehr interessante Capelle errichten; die mit der Kollegiatskirche abgebrochen, aber im archäologischen Museum wieder errichtet wurde. Derselbe Bauherr hatte durch *Antonio da Sangallo* den Jüngern vor 1517 in Rom den reizenden kleinen Palaß, bekannt als die Farnesina der *Via de' Baulari*,

<sup>1006</sup>) Si:he: Art. 50, S. 51.

659.  
Sporadisches  
Auftreten  
von Hoch-  
Renaissance-  
Elementen.

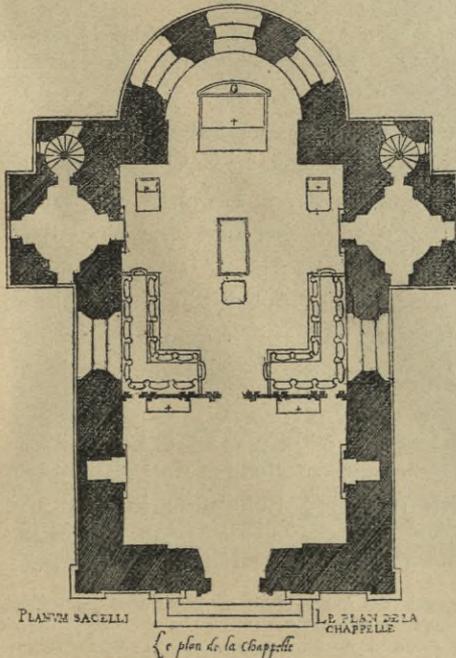
660.  
Beispiele.

Fig. 159.

Schloß zu Anet. Grabcapelle<sup>1008</sup>).

der Grabcapelle der *Diana von Poitiers* neben ihrem Schlosse zu Anet (siehe Fig. 159)<sup>1008</sup>). Der Eindruck dieser Architektur scheint ein etwas verschiedener von dem der Schloßscapelle des *Ph. de l'Orme* daselbst. Der Maßstab der Pilasterordnung

Fig. 160.

Schloß zu Anet.  
Grundriß der Grabcapelle<sup>1010</sup>).

in der Nähe der Cancelleria errichten lassen<sup>1007</sup>). Die Capelle wird oft *Michel Colombe* zugeschrieben.

Auf drei verschiedenen Wegen dürften die Formen der Hoch-Renaissance zum hier geschilderten Auftreten im Kirchenbau gelangt sein.

1) Durch ein theilweises directes Studium der antiken Denkmäler Roms.

2) Durch das Studium der Entwürfe und Modelle *Bramante's* und seiner Nachfolger bis 1547 für die Peterskirche zu Rom und italienischer Hoch-Renaissance-Compositionen.

3) Durch zunehmenden Einfluß italienischer Formen von der *Bramante'schen* Stilrichtung der Cancelleria zu Rom und der Formen seiner letzten Manier auf Dispositionen der französischen Früh-Renaissance.

### 1) Richtung der römischen Schule.

Es dürfte wenige damalige Werke geben, an welchen der Charakter der Hoch-Renaissance ausgesprochener und vollständiger durchgeführt ist, als die Façade der Grabcapelle der *Diana von Poitiers* neben ihrem Schlosse zu Anet (siehe Fig. 159)<sup>1008</sup>. Der Eindruck dieser Architektur scheint ein etwas verschiedener von dem der Schloßscapelle des *Ph. de l'Orme* daselbst. Der Maßstab der Pilasterordnung ist größer, die Behandlung des Details eine andere. Gesimse und Umrahmungen haben weniger Glieder, sind aber mit großer Präcision ausgeführt und mit viel Feinheit abgestuft. *Diana* starb 1566, *De l'Orme* zwei Jahre später. Haben wir überhaupt ein Werk des Letzteren vor uns? Durfte er als Architekt von *Katharina* und nach dem Sturz der *Diana* noch für diese oder deren Erben arbeiten? Oder stehen wir etwa vor einem Werk *F. Bullant's*? Das alles können wir hier nicht entscheiden<sup>1009</sup>).

Der Architekt offenbart eine Vorliebe für Attika-Form. Ueber den vier inneren Thürmotiven sitzt eine erste etwas schmalere Attika von quadratischer Form und darüber eine zweite noch schmalere mit Giebel. Zum besseren Verständniß haben wir in Fig. 160<sup>1010</sup> den Grundriß dieser Capelle hinzugefügt.

<sup>1007</sup>) Siehe: GUILLOTIN, L'ABBÉ, in: *Archivio storico dell'Arte*. Rom, Jahrgang 1889, S. 401.

<sup>1008</sup>) Fac.-Repr. nach: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bâtimens de France*, a. a. O., Bd. II.

<sup>1009</sup>) Im Jahr 1566 war das Mauerwerk der Capelle fertig. Die Beschreibung der fehlenden Holzarbeiten, des Daches und des Grabes der *Diane de Poitiers* ist noch erhalten. Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862–66), S. 379.

<sup>1010</sup>) Fac.-Repr. nach: DU CERCEAU (siehe 1008).

662.  
St.-Nizier  
zu  
Lyon.

Von besonderem Interesse ist die Façade von *St.-Nizier* in Lyon, die *Ph. de l'Orme* zugeschrieben wird und die leider nie weiter geführt wurde, als es Fig. 161<sup>1011)</sup> zeigt. Man hat einen Theil derselben wieder abgetragen und die Façade modern-  
gothisch ausgebaut.

Jetzt ist nur noch die große, apfidenartig gestaltete Nische, in welcher sich die Mittelthür befindet, erhalten. Gegenüber dem kleinen Maßstab dieses gothischen Details der übrigen Façade sieht sie jetzt etwas unbeholfen und nüchtern aus. Der Giebel über der Bogenumrahmung ist mit letzterer nicht mehr vollständig im richtigen Zusammenhange. Geht man aber auf die ursprüngliche Gesamtkomposition zurück, so wird die Absicht ganz klar.

Zwei Punkte sind hier besonders hervorzuheben: Die sonst nirgends vorkommende große Nische als Hauptmotiv der Façade und die sofort erkennbare Thatsache, daß der Meister gewisse Entwürfe für die Façade der Peterskirche in Rom kannte und eine reducirte Erinnerung an dieselben hier geben wollte. Und zwar hatte er an solche Compositionen gedacht, in welchen größere und kleinere Ordnungen vorkamen, die eine mit Piedestalen, die andere ohne solche (siehe Fig. 18, S. 52)<sup>1012)</sup>.

Ferner hat er das Zurücktreten jener den Nebenkuppeln entsprechenden Façaden hier beibehalten, eben so das Vortreten und die kräftigere Behandlung der Ecken. Statt der Thürme an dieser Stelle hat er sich begnügt, die Gliederung eines der Strebepfeiler<sup>1013)</sup> annähernd wiederzugeben, wie es auch um diese Zeit *Ant. da Sangallo* in einem Entwurfe für *S. Giovanni dei Fiorentini* zu Rom gethan hatte, den wir in Fig. 164 wiedergeben. Die dorische Ordnung ist hier wie bei *St.-Peter* in allen Entwürfen vor *Michelangelo* für das Aeußere verwendet. Und wie man in *St.-Peter* bestrebt war, einen mächtigen Bogen in der Mitte der Façade anzuordnen<sup>1014)</sup>, so hat in Lyon der Architekt seine auffallend große Thor-nische angebracht. In der eben erwähnten Fig. 164 ist auch ein großes Bogenmotiv festgehalten.

Das Jahr 1542 als angebliches Datum dieser Façade kann nicht weit von der Wahrheit entfernt sein. Ueber die Autorschaft *De l'Orme's* siehe Art. 152, S. 144. Ohne gerade wahrscheinlich zu sein, darf eine solche Möglichkeit bis jetzt auch nicht absolut verworfen werden.

663.  
Nogent-  
fur-Seine.

Ueber die Absichten des Kirchenbaues der Hoch-Renaissance erhält man Finger-  
zeige in Nogent-fur-Seine an einem capellenartigen Ausbau an *St.-Laurent*. Er hat drei Rundbogenfenster als Arcaden gebildet, mit Maßwerk zwischen quadratisch vorspringenden Pilastern, deren Gebälk einen Consolenfries hat und von einer Balustrade und Fialen von Obeliskengestalt bekrönt wird.

Der Kämpfer ist durch das Gebälk über kleinen korinthischen Pilastern gebildet, und die breiten Archivolte sind mehrfach abgestuft und mit feinen Ornamenten sculpirt. Die Glieder zeigen schon die Einfachheit und die Verhältnisse der klassischen Phase, aber noch frei belebt.

664.  
Troyes.

Ferner an *St.-Jean* zu Troyes, wo die Capelle zunächst dem sogenannten »*minaret*« eine dorisirende Pilasterordnung mit Diamantspitzenfüllungen statt Triglyphen im Geiste der Hoch-Renaissance, gutes Maßwerk und eine Balustrade in dem der Früh-Renaissance zeigt.

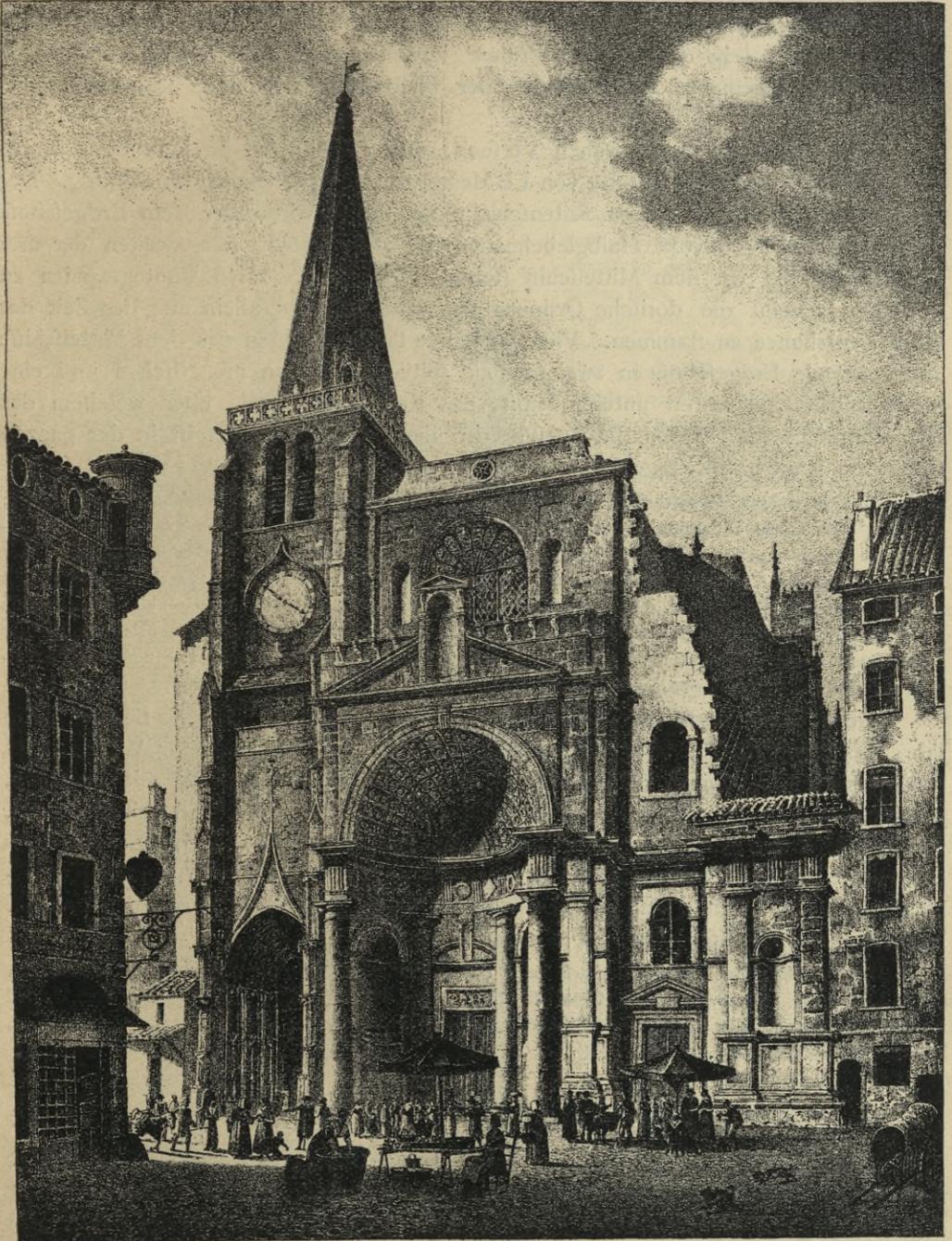
<sup>1011)</sup> Facf.-Repr. nach: CHAPUY. Das Werk giebt keinen Vornamen des Autors, dafür die Bezeichnung: *Ex-officier du génie maritime. Voyage pittoresque dans Lyon ancien et moderne* etc. Paris und Lyon 1824, Bl. 3.

<sup>1012)</sup> Siehe ferner: GEYMÜLLER, H. VON. *Die ursprünglichen Entwürfe für St.-Peter* etc., a. a. O., Bl. 20, Fig. 7; Bl. 42, Fig. 3; Bl. 48, Fig. 1.

<sup>1013)</sup> Siehe ebendaf., Bl. 20, Fig. 7; Bl. 47, Fig. 1 und Bl. 42, Fig. 1.

<sup>1014)</sup> Siehe ebendaf., El. 37, Fig. 1 u. 2; Bl. 35, Fig. 1 u. 2; Bl. 36; Bl. 39, Fig. 4; Bl. 41 u. 42.

Fig. 161.



*St.-Nizier* zu Lyon. Ursprüngliche Façade <sup>1011</sup>).

## 2) Anfänge des Typus der römischen Basilika-Façade.

Man könnte leicht geneigt sein, zu glauben, daß der hier angeführte Typus erst im XVII. Jahrhundert in Frankreich auftritt. Es ist daher von Werth zu zeigen, daß er bereits ein Jahrhundert früher zuweilen den Architekten vorschwebte und sie seine Elemente wie Pilaster- oder Halbfäulen-Ordnungen auszuführen begannen.

665.  
Erdgeschoßs  
der  
Façade zu  
Mesnil-Aubry.

Einen vielleicht noch frühen Versuch, eine Pilasterfront im klassischen Hoch-Renaissancestil, zeigt die Kirche von Le Mesnil-Aubry<sup>1015</sup>). Sie ist dreischiffig. Der Thurm steht vor dem linken Seitenschiff; das rechte wird über dem Erdgeschoßs durch eine leicht convexe Halbgiebelmauer mit dem Gebälk der zweiten der drei Ordnungen, die vor dem Mittelschiff stehen, verbunden. Nach Photographien zu urtheilen, scheint die dorische Ordnung des Erdgeschoßes allein aus der Zeit der Hoch-Renaissance zu stammen. Vier cannelirte Pilaster theilen das dem Mittelschiffe entsprechende Erdgeschoßs in zwei schmale seitliche Travées mit Nischen und eine breite mittlere, in deren unterer Hälfte das Rundbogenportal, über welchem das Kämpfergesims der Nischen durchgeführt ist, liegt. In der oberen ist in der ganzen Breite ein Rundfenster angebracht.

An dem rechten Seitenschiff ist an der äußeren Ecke ein Strebepfeiler als dorischer Pfeiler gebildet; statt der Thür ist ein Tabernakel-Motiv mit Spitzgiebel angebracht und darüber ein Rundfenster mit Vierpaß. Am Mittelbau geht das dorische Gebälk mit Triglyphen- und Metopen ohne Verkröpfungen durch. Die Kapitellbildung hat etwas von der Bizarrie, die wir am Mittelthor im hinteren Flügel des Schloßhofes zu Ecouen sehen werden und schon am Altar desselben Schloßes bei *Jean Goujon* als einen Einfluß *Michelangelo's* erkannten (siehe Art. 140, S. 133). Eine Blattreihe gliedert den Säulenhals; am Echinus sind »*Gaudrons*« statt des Eierstabs, und der sehr hohe Abakus hat eine Mittelrofette und andere Blatt-Motive seitwärts. Hier scheint eher ein Einfluß *J. Goujon's* als *J. Bullant's* vorhanden zu sein.

666.  
Façaden-  
Entwürfe  
für die  
Kirche der  
Sorbonne.

Die zwei Entwürfe für den Neubau der ehemaligen Kirche der Sorbonne, im Jahre 1553 aufgestellt, aber nicht ausgeführt, die *Albert Lenoir* für Werke eines Italieners ausgab, zeigen drei Geschoße unter dem steilen Giebel, mit dorischen, jonischen und korinthischen Halbfäulen mit verkröpftem Gebälk und Seitenpilastern, welche die Front in drei Travées theilen. In dem einen Entwurf schließt sich links eine vierte Travée als Thurm an, der über dem dritten Geschoßs als runder Kuppelbau endigt. Im zweiten Entwurf ist die jonische Ordnung durch Karyatiden und die korinthische durch lifenenartige Füllungen ersetzt.

Der Grundriß des zweiten Entwurfs zeigt eine, der Grab-Capelle der *Diane de Poitiers* zu Anet (siehe Fig. 160) und dem letzten Grundriße *Serlio's* am Schlusse seines fünften Buchs der Tempel verwandte Richtung. Der Einfluß der Nischen, wie sie *Bramante* in den *St.-Peter*-Entwürfen verwendete, ist noch erkenntlich.

## 3) Kirchen-Façaden mit drei Ordnungen.

667.  
Kreuzschiff  
zu  
St.-Florentin.

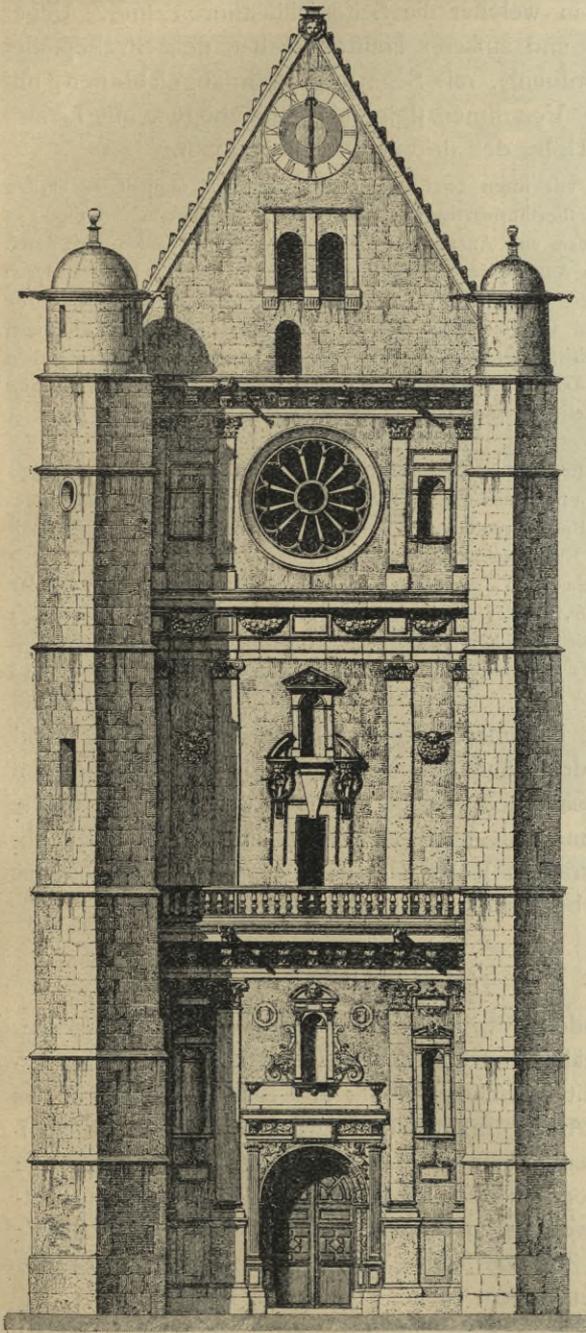
In der Kirche zu St.-Florentin, von der nur Chor und Kreuzschiff ausgeführt sind, bietet die Nordfront des letzteren ein interessantes Beispiel der Gliederung mit drei Ordnungen. Wie Fig. 162<sup>1016</sup>) zeigt, sind es hier Pilaster, und die Front wird von zwei polygonen Treppenthürmchen statt Strebepfeilern eingefasst. Die Gliederung der drei Geschoße und des steilen Giebels ist aus der Figur hinreichend ersicht-

<sup>1015</sup>) Nach *MAGNE, L. (Les Vitraux de Montmorency et d'Ecouen, Paris 1888, S. 64)* wurde die Kirche bis auf das nördliche Seitenschiff 1582 neu gebaut. Das Erdgeschoßs des Mittelschiffs scheint mir unbedingt älter zu sein.

<sup>1016</sup>) Fac.-Repr. nach: *BERTV, A. La Renaissance monumentale en France etc., a. a. O., Bd. I.*

lich. Das Eigenthümliche an dieser Front liegt darin, daß man ihre Composition in die Zeit von 1535—1550 setzen möchte, während sie inschriftlich 1611 begonnen wurde; wenigstens sahen wir im Portal die Worte *Coepitum 8 MaY 1611* und *FIN 1613* <sup>1017)</sup>.

Fig. 162.



Kirche zu St.-Florentin.  
Façade des nördlichen Kreuzschiffs <sup>1010)</sup>.

Von dieser Art Rückkehr zu Formen der Früh-Renaissance am Beginne des XVII. Jahrhunderts war bereits einmal die Rede <sup>1018)</sup>. Da im Inneren der Kirche einzelne Theile 1536 und 1539 ausgeführt wurden, wäre es denkbar, daß damals der Entwurf der Façade aufgestellt worden sei und daß man aus irgend einem Gefühl der Pietät für dessen Autor an derselben festgehalten habe. Eine andere Erklärung könnte richtiger sein. Die Front wurde um 1540 bloß aus dem Rohen borsirt, aufgemauert, und einzelne Ornamente des Erdgeschosses wurden vielleicht 1570—80 ausgemeißelt, während mit der endgiltigen Fertigstellung erst 1611 begonnen wurde.

Aehnliches geschah an vielen damaligen Gebäuden und sogar am Louvre zu Paris.

Man findet folgende Verschiedenheiten:

Das unterste Gebälk mit den Confolen im Fries ist sehr gut, namentlich das Profil letzterer und die Blätter, die sie bekleiden. Die korinthischen Kapitelle sind etwas mager aber gut, und scheinen mir lebendiger als im Louvrehof zu sein. Reizend sind die Inschrifttafeln zwischen den Kapitellen. An den Pfeilern des Portals sind die Ornamente wie in der Zeit von 1540—50 gedacht, aber roh, zum Theil im Charakter der von 1611 ausgeführt <sup>1019)</sup>; ebenso die des Frieses. Viel besser dagegen sind die Maskenköpfe und Rosetten in den Archivolten, und die Basrelief-Figuren der Engel in den Bogenzwickeln.

In der zweiten Ordnung sind die Details dagegen wie von einem französischen *Buontalenti* der Zeit Ludwig XIII. und im dritten Geschoss wird Alles noch schwerer.

Eine besondere Erwähnung verdient die Façade von *St.-Pierre* zu Auxerre <sup>1020)</sup>, die drei Ord-

<sup>1017)</sup> An einem Kapitell des südwestlichen Vierungspfeilers steht das Datum 1616. Die westliche Schranke der Capelle im rechten Querschiff ist von 1629, während die nördliche Seite derselben Capelle von 1539 ist. In der nordöstlichsten Capelle des Querschiffs ist ein Altar in Formen des Früh-Renaissancestils *Franz I.*, aber mit dem Datum 1625.

<sup>1018)</sup> Siehe Art. 226, S. 206.

<sup>1019)</sup> Am Südportal sind sie besser.

<sup>1020)</sup> Siehe Art. 226, S. 207.

nungen (eine jonische und zwei korinthische) vor dem Mittelschiff hat, während vor den Seitenschiffen über dem Erdgeschoß zwei steile Halbgiel bloß von einem kleinen steigenden Gefims begrenzt, zum Gefims der zweiten Ordnung des Mittelbaues führen. Diese Halbgiel sind ganz glatt; nur ein Rundfenster mit quadratischem Rahmen, Segmentgiel und Seitenconsolen stechen davon ab, so zu sagen als Bekrönung der unteren Travée, in welcher die Seitenschiffsthüren sind. Ueber diesen Halbgieln, in deren Flucht und äußerer Hälfte erheben sich Strebepfeiler bis zur halben Höhe der oberen Ordnung, mit Segmentgieln abgeschlossen, mit Nische und Guirlandenries verziert. Von ihnen steigt ein Strebebogen, mit kleiner Arcatur, bekrönt bis zur Mitte der Höhe der dritten Ordnung hinauf.

Durch die Gliederung des Mittelschiffs mit ihren zwei Seiten- und der etwa doppelt so breiten Mitteltravée gehört dasselbe zur Gruppe jener thorthurmartigen Compositionen, die man in den Fig. 315 bis 317 finden wird. Nur das, wie in Ecouen und Anet, in den Seitentravées die Säulenpaare durch ein durchgehendes Gebälk verbunden sind, in Auxerre jede Säule ihr verkröpftes Gebälk hat. Dadurch entstehen vier durchgehende Strebepfeiler, jeder aus drei  $\frac{3}{4}$ -Säulen übereinander, deren Aufbau durch die Ausladungen der Piedestale, Kapitelle und Gebälke reich belebt wird. Eine reich durchbrochene, gerade durchgehende Balustrade schließt das dritte Geschoß ab, und über demselben bekrönt ein giebelartiger Aufbau die Façade und verdeckt das Dach. Er besteht aus einem Rundfenster in einer Attika mit Spitzgiel in der Breite der unteren Mitteltravée und reichen Seitenconsolen, Vasen u. f. w. feitwärts über den schmalen Travées.

Die Ordnungen sind cannelirt und so streng behandelt, das man sie fast in die Zeit von 1550 setzen möchte, statt 1623. In den Seitentravées sieht man drei Nischen mit S-Gieln, Segment- und Spitzgieln. In der Mitteltravée sind: unten das Rundbogensthor, im ersten Stock ein Spitzbogenfenster mit dreitheiligem Maßwerk, im zweiten Stock ein Rundbogenfenster mit ähnlichem Maßwerk.

Die Engel, welche in den Bogenzwickeln sitzen, zeigen dagegen von Stockwerk zu Stockwerk den *Louis XIII.*-Charakter in ausgesprochener Weise, so das das Datum von 1623 den Beginn, das von 1653 den Abschluß des Baues bezeichnen kann. Die jonischen Pilaster der Seitenschiffe gehören einer etwas höheren Ordnung an als die des Mittelschiffs und haben, so wie die Seitenthüren, Fensterischen und Guirlanden, den Charakter der Zeit *Ph. de l'Orme's*.

Diese Façade bietet einen ganz besonderen Reiz. Das glückliche Relief und der stolz durchgehende Aufbau der drei Säulenordnungen verleiht der Composition das Vornehmdecorative der Hoch-Renaissance, belebt einerseits durch halbgothische Reminiscenzen, an passender, wenn auch untergeordneter Stelle, malerisch abgeschlossen andererseits durch das kräftige Relief und die bekrönenden Vasen des gut gegliederten und abgestuften Giebelbaues.

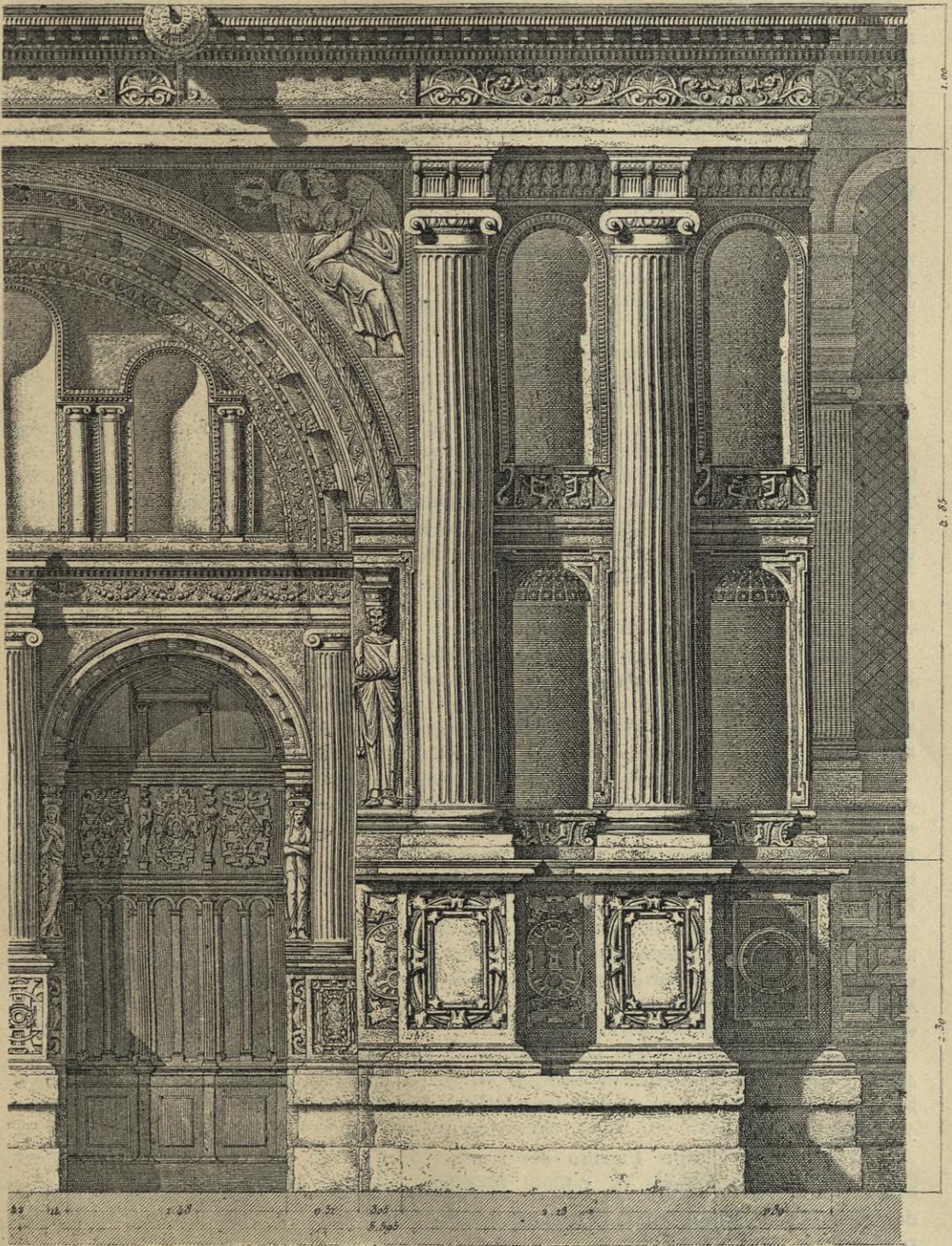
#### 4) Sonstige Kirchen-Façaden.

Hier muß die schöne, gutbehandelte Vorhalle an der rechten nördlichen Seiten-Façade der Kirche von Livilliers erwähnt werden, die wie eine kleine Capelle vorspringt. Zwei Säulen vor Pilastern mit dorischem Gebälk und Blattkapitellen, in der Art jener am Thurm der Winde zu Athen, rahmen das zurückliegende Rundbogensthor zwischen zwei Nischen mit Segmentgieln ein. An den Seitenfaçaden stehen je zwei Strebepfeiler als Pilaster mit verkröpftem Gebälk gebildet, um den Schub des cafferirtten Tonnengewölbes aufzunehmen, welches zu beiden Seiten auf einer Consolenreihe vorspringt. Der Bau scheint aus der Zeit von *Jean Goujon's* Altar der Schloßcapelle zu Ecouen oder des Portals von Anet zu sein (siehe Fig. 187 u. 108).

An der Kreuzschiff-Façade der Kirche *Ste.-Clothilde* im Grand-Andelys (Fig. 163<sup>1021</sup>) im Stile der Hoch-Renaissance bleibt die Composition die der französischen Kirchen

1021) Facf.-Repr. nach: ROUYER, E. u. A. DARCEL, a. a. O., Bd. I, Bl. 28.

Fig. 163.



Kirche *Ste.-Clothilde* im Grand-Andelys.  
Façade des nördlichen Kreuzschiffs<sup>1021</sup>).

seit dem XII. und XIII. Jahrhundert. Im Erdgeschofs zwei Rundbogenthüren unter einem gemeinfamen großen Rundbogen, im oberen Geschofs folgt eine Arcatur, die nach aufsen zu das Triforium wiederholt, mit der großen Rose darüber verbunden ist und einen Rundbogen ausfüllt, welcher der ganzen Breite des Kreuzschiffes entspricht. Die Strebepfeiler zu beiden Seiten werden durch gekuppelte Säulen ersetzt, welche Nischen einrahmen. Das Erdgeschofs ist zugleich eines der reichsten Beispiele der Hoch-Renaissance. Die obere Hälfte erscheint nur deshalb ruhiger und einfacher, weil sie nicht ganz fertig wurde, indem die für Ausmeißelung des Ornaments bestimmten Bösen hier noch glatt gelassen sind.

Diese Fassade ist ein so seltenes Stück in der französischen Architektur, daß Einiges über den Architekten, dessen Name leider nicht bekannt, gesagt werden muß. Jedenfalls war er einer der bedeutendsten Meister, würdig, ebenbürtig neben die fünf großen französischen Meister der Hoch-Renaissance gestellt zu werden. Ebenso wie *Goujon* hatte er die besten Meisterwerke Italiens studirt, und nach der intimen Art zu urtheilen, wie die sechs Karyatiden in die Architektur hineingezogen, und die Kapitelle mit denselben verbunden sind, scheint man hier vor dem Werke eines Meisters zu stehen, der gleichzeitig Architekt und Bildhauer war.

Wie am Altare *Goujon's* in Chantilly, Fig. 187, ist die eigentliche Architektur sehr streng, währenddem er sich in decorativen Theilen, wie dem Cartouchenwerk, der freieren Phantasie der bizarren Richtung hingiebt. Die vier weiblichen Karyatiden, welche an *Ste.-Clothilde*, aux Andelys, die Rundbogen der Thüren, und die zwei männlichen, welche den gemeinfamen Rundbogen über letzterer tragen, verbinden etwas von der ernsten und würdigen Haltung der guten französischen gothischen Statuen mit dem neu belebten antiken Adel, wie er sich in den gemalten Karyatiden *Raffaels* in der *Stanza d'Eliodoro* im Vatican und in denen *Jean Goujon's* wiederfindet. Es ist interessant, wie in den Sculpturen *Goujon's* an den Thüren von *St.-Maclou* zu Rouen, auch an den Sculpturen dieser Kirche der Normandie etwas vom Einflusse gemalter Figuren *Raffaels* anzutreffen.

Von den weiblichen Karyatiden sind zwei so fein, daß man an *Jean Goujon* zu denken versucht wird. Die Profile und die Verhältnisse sind besser als im Louvrehof. Im Erdgeschofs ist die untere Hälfte noch feiner als die obere, bei welcher der Architekt nicht mehr selber die Ausführung geleitet haben wird. Selbst die Nischen haben eine Cassettirung, deren Feinheit an jene der *Villa Madama* bei Rom erinnert. Innen erinnert die Behandlung einiger Kapitelle an die *Sanfovino's*.

*Darcel* spricht gelegentlich dieser Kirche<sup>1022)</sup> von wichtigen Werken der Schule der Normandie, die man an den Kirchen im Gebiete des Vexin Normand findet und nennt unter diesen das westliche Portal der bereits besprochenen Kirche von Vetheuil (Seine et Oise) 1533—50, und die Fassade der Kirche von Gifors. Unfererwärts haben wir nachgewiesen, daß *Jean Goujon* die Hoch-Renaissance in Rouen eingeführt hat (Art. 139, S. 130) und der älteste französische Meister dieser Richtung in Frankreich ist.

Wir wagen es noch nicht, ihm diesen Bau mit Bestimmtheit zuzuschreiben. Jedoch aus allem geht hervor, daß wir uns hier wie in einer *Goujon'schen* Atmosphäre befinden. Les Andelys liegen nicht weit von Rouen, wo er längere Zeit gewirkt hat, nicht weit von Gifors, wo stellenweise ebenfalls Reflexe seiner Art sichtbar sind. Sollte man später Documente finden, die ihm das Project dieses Baues zuschreiben, so würden wir nicht darüber erstaunt sein.

Die Jahreszahlen 1540 und 1560, die sich an den gemalten Glasfenstern dieser Kirche finden, dürften ziemlich genau der Zeit entsprechen, in welcher die Architektur dieser Kirche entstanden und in ihrer unteren Hälfte wenigstens ausgeführt wurde<sup>1023)</sup>. Es würde dies durchaus zu Allem, was wir über *J. Goujon* wissen, passen.

Die sehr wichtige Fassade der Kirche *St.-Gervais* und *St.-Protais* zu Gifors zeigt ebenso interessante als schöne Beispiele von fast allen Entwicklungsphasen der Renaissance seit ihrem Eindringen ins Spät-Gothische, bis zur überreichen Hoch-Renaissance. Der linke Thurm war noch spät-gothisch in der Breite der Capellen

<sup>1022)</sup> Siehe: ROUYER, E. u. A. DARCEL, a. a. O., Bd. I, S. 33.

<sup>1023)</sup> *Darcel* (ebendaf., S. 34) weist auf den Ring um die Säulen des oberen Geschoßes hin als auf ein Zeichen, daß dieser Theil möglicher Weise nach Beginn der Tuilerien 1564 entstanden sein dürfte. Der ganze Charakter dieser oberen Theile ist aber entschieden etwas später als der der unteren Hälfte.

und äußeren Seitenschiffe begonnen. Ihm entsprechend wurde der rechte Thurm<sup>1024)</sup> zur Zeit der reichsten Hoch-Renaissance 1558 in Angriff genommen und 2½ Stockwerke hoch gebaut. Der Raum zwischen beiden Thürmen wird durch kräftige Strebepfeiler in drei Felder getheilt, das mittlere breitere dem Mittelschiff, die anderen den beiden inneren Seitenschiffen entsprechend.

Etwa in halber Höhe der Façade werden diese drei Theile durch Rundbogen überspannt, wodurch hohe nischenartige Vertiefungen, in denen die Portale der Schiffe zurückliegen, entstehen. Ueber dem mittleren Rundbogen wird bis zur Vorderflucht der Strebepfeiler ein Segmentbogen gespannt, der vorn ein Giebelfeld bildet und eine Terrasse trägt. Auf letzterer tritt eine Art Loggia triumphbogenartig wie für das Spenden des Segen, frei zwischen den Strebepfeilern vor. In dieser Höhe ist über dem rechten Seitenjoch einfach eine Arcade angebracht, um das zurückliegende Seitenschiffdach zu verbergen. Ueber dem linken Joch dagegen ist eine glatte Mauer aufgebaut, die in Gurthöhe des Glockenhauses des anstossenden Thurms durch drei Nischen mit Figuren, Pilastern und Medaillons unter einem Giebel abgeschlossen wird.

Alle diese Gliederungen sind mit reichen, zum Theil vortrefflichen, oft den Einfluss *Jean Goujon's* zeigenden Ornamenten sculpirt. Stellenweise sind sie besser als die *Lescol's* im Louvrehof. Pilasterfüllungen, Frieße, Füllungen, Giebelfelder, Archivolten, Cassetten, Confolen u. f. w. zeigen durchweg die reiche Phantasie und Kunstliebe der leitenden Architekten.

Die bereits erwähnten Analogien mit dem Stile *Jean Goujon's* fielen mir bei meinen zwei Besuchen in Gifors 1884 und 1895 dermaßen auf, daß ich jedes Mal die Theile notirte, wo ich sie bemerkte. Meine elf Jahre auseinander liegenden Notizen hierüber stimmten fast fämmtlich zusammen und führe ich folgende Stellen an:

Außen: Am Mittelposten der Hauptthür sind die Figürchen in den Nischen unter der älteren Madonnenstatue in der Art *J. Goujon's*.

Das Rankenwerk auf dem Thürsturz ähnlich der Schule von *Jean Bullant*.

Die Figuren in den Bogenwickeln der Nischen über der Thür sind im *Goujon-Stil*.

Die Greifen im Fries der Tabernakel hängen mit dem Greifen-Fries *Goujon's* am Grabmal *Brézé* in Rouen zusammen.

Die Stellung des träumenden *Jacob* erinnert an die der *Nymphe de la Seine Goujon's* und seiner *Diana* auf dem Brunnen von Anet, auch in der charakteristischen Stellung der Füße.

Das Profil der geflügelten Figur im Rundbogendreieck links erinnert an das Profil von *Goujon's* Karyatiden im Louvre, auch in dem Anzug und in der Figur ist Einiges in feiner Art.

Vielleicht liegt in der einen Figur rechts in der Lunette eine entfernte Erinnerung an eine Prophetenfigur *Goujon's* in Ecouen.

Innen: Am Thurm Pfeiler, der die Ecke in der Kirche bildet, ist die äußere korinthische Ordnung hier als cannelirte Pilaster angebracht in der Gruppierung der rhythmischen Travée. Das Blattwerk dieser Kapitelle ist sehr fein wie im Louvrehof oder an den Kapitellen *J. Goujon's* in *St.-Maclou* zu Rouen. An der Bekrönung der Nischen dieses Pfeilers kommen Palmetten in der Richtung *Bullant's* und *J. Goujon's* vor. Am Gesims dieser Ordnung ist eine doppelte Hängeplatte in der Art *Goujon's* in der Capelle von *St.-Romain* zu Rouen.

An der Basis eines Pfeilers innen, der Uebergang zweier Profile von ungleicher Höhenlage nach demselben Princip wie unter einem Gesims an derselben Capelle von *St.-Romain*.

Die Bögen des Orgellettners (seit 1569) erinnern ebenfalls an letztere Capelle.

Ein Maskenkopf unter dem Gewölbe des neuen Thurmes (seit 1558), dessen Ausdruck an die Karyatiden *Goujon's* erinnert.

Die Bildung der Beine der Figuren am selben Lettner erinnert sehr an die von *Jean Goujon*,

<sup>1024)</sup> Siehe im Folgenden über die Ordnungen an dieser Kirche die Beschreibung derselben.

ebenſo gewiſſe Coſtümtheile an die *Empire*-Moden, wie dies öfters in den »Tailles« bereits bei *Goujon* der Fall iſt. Der Fries erinnert an den *Goujon's* am Grabmal *Brézé* zu Rouen.

Die zwei Engel über dem Spitzbogen, der vom flachen Chor in die Marien-Capelle führt, gehören ebenfalls zu dieſer Richtung.

Von der anderen Seite haben die Forſchungen *Léon de Laborde's* im Archiv der Kirche eine Reihe von Jahreszahlen ergeben, aus welchen hervorgeht, daß dieſe Stilverwandtschaft mit *Goujon* nicht etwa auf Modelle oder Entwürfe dieſes Meisters zurückgeführt werden kann, die bloß von der Familie *Grappin* ausgeführt worden wären. Für den Lettner z. B. wurde erſt 1569 der Stein ausgeſucht, ſomit etwa 7 Jahre nachdem *J. Goujon* Frankreich verlaſſen hatte. Es muß demnach *Jean Grapin*, von dem die Theile herrühren, an welchen dieſe Analogien vorkommen, entweder ein directer Schüler oder ein eifriger Bewunderer *Goujon's* geweſen ſein.

Folgendes ſind die Ergebniſſe der Forſchungen *Léon de Laborde's*:

• *Robert Fumel* erſetzt 1504 ſeinen Schwager *Pierre Goffé*, und leitet den Bau bis 1520.

*Robert Grappin* (auch *Grapin*) arbeitet ſchon 1521 als Bildhauer für die Façade. In 1523 und den folgenden Jahren gelegentlich von ihm geleiteten oder ausgeführten Arbeiten wird er als »*maître maçon de ladite église*« bezeichnet. 1547 beſſert er die vom Sturm am Langhaus verurſachten Schäden.

*Jean Grappin*, *Robert's* Sohn, arbeitet von 1539—80 für dieſe Kirche und zwar:

1539 für das groſſe Portal eine Madonna und Heil. Michael und andere Figuren.

1542 andere Figuren für die Wölbung (*Vouffure*) des Portals. Wir finden noch folgende Angaben:

1558 Vollendung des Schiffs und Grundſtein des groſſen Thurms.

1569 Wahl des Steins von Vernon für den Lettner.

1572—73 wird die Capelle von *Nicol. de Gomachère* erbaut.

1574—75 der Taufſtein und die Thurmterreſte hergeſtellt.

1580 wird *Boguet* zu deſſen Nachfolger ernannt<sup>1025</sup>).

1552—53 findet man auch *Pierre de Montheroult* am Bau der Kirche von Gifors betheiliget. 1555 iſt er bezeichnet als »*maître conducteur de l'oeuvre de l'église*«<sup>1026</sup>).

Nach dieſen Angaben iſt das, was Art. 178, S. 169, über die Familie *Grapin* gefagt wurde, zu beſtätigen und zu erweitern, da die Angaben *Léon de Laborde's*, die ich damals noch nicht kannte, volle Glaubwürdigkeit verdienen.

671.  
Analogien in  
Spanien und  
Italien.

Man ſteht hier vor einer etwas verwandten Entwicklungsstufe des Stils, der Phantafie und Detailbildung mit derjenigen, die man in der ſchönen »*Sacristia mayor*« der Kathedrale von Sevilla ſieht, vor einer Beeinfluffung der Weiterentwicklung der *Bramante's*chen Schule in Mailand und Como. Ebenſo mit dem »*Hospital de Santa Cruz*« in Toledo, wo der Einfluß der *Plinius*-Denkmäler und der *Porta della Rana* der Kathedrale von Como handgreiflich iſt.

In dem Verhältniß der ausgehöhlten Motive oder der tiefen und ſchmalen Ausſchnitte von dennoch weich modellirten Eierfläben u. dgl. möchte man etwas an die Behandlung einzelner Rahmen oder Details im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand denken. Ein Theil dieſes Systems beruht auf Formen, die man am Echinus der Pfeiler-Kapitelle des Hofes der *Cancellaria* ſieht und die einſt am antiken Denkmal bei *St. Adriano* in Rom vorkamen.

672.  
Andere  
Beispiele.

So weit es möglich iſt, nach den Abbildungen und Nachrichten zu urtheilen, müßte die Façade der Kathedrale zu Auch wenigſtens als eine Compoſition der Hoch-Renaiffance betrachtet werden, wenn auch die Thürme dem *Gervais Drouet*, »*maître architecte de la ville de Thole (Toulouse) et sculpteur du Roy*« zugeſchrieben werden, der ſie 1672 vollendet haben ſoll und 1661 den Bau des Lettners begann. Denn von der anderen Seite ſcheint die Inſchrift von 1560 am Sockel den Namen des erfindenden Architekten der Façade zu geben.

Die Façade der Kathedrale von Auch<sup>1027</sup>) hat zwei viereckige Thürme mit je drei Geſchoſſen.

<sup>1025</sup>) Siehe: LANCE, A. aus DE LABORDE, CTE. LÉON. *Documents inédits tirés des archives de Saint-Gervais et Saint Protais de Gifors* — in den *Annales Archéologiques*. Bd. IX.

<sup>1026</sup>) LANCE, A. *Dictionnaire*, a. a. O.; Bd. II, S. 149.

<sup>1027</sup>) Man glaubt, daß die Pläne zur neuen 1489 begonnenen Kirche von *Mathieu Ragnanault*, Architekt aus der Touraine, herrühren. (*Lance* II, 232.)

Nur im Erdgeschoss, welches eine offene Vorhalle von drei Arcaden bildet, sind sie in ihrer Vorderflucht verbunden. Im ersten Stock tritt das Mittelschiff mit Rufe um die halbe Tiefe der Thürme zurück. Erst im dritten Geschoss ragen sie ganz frei empor. Durch diese Unterschiede wird eine bedeutende Wirkung erzielt. Wenn auch in späterem Detail, gehört der Gedanke der Composition mit den Halbsäulen, rhythmischen Travéen, Arcaden und Nischen dem Geiste der Hoch-Renaissance an.

*Lance*<sup>1028)</sup> theilt eine Reihe von Angaben über die aufeinander folgenden Meister mit, die wir hier folgen lassen: *Méric Boldoytre*, von 1536—47 bezeichnet als »*mestre de labro*« (wohl Vater von *Pierre Boldère*). — Zwischen 1530—67 arbeitet *Jean de Beaujeu* an der Kathedrale und wird 1547 Architekt, Nachfolger von *Boldoytre*.

Nach der Inschrift am Sockel. *JO. D. BEAUJEU ARCHITECTE FACJE - EN XPI 1560*. hat man wohl recht anzunehmen, er sei der Erfinder der Façade.

*Pierre Boldère* oder *Boldotra*, *mâtre maçon et architecte*, ist Nachfolger von *Pierre* (?) *de Beaujeu*. Er war im Amt im Jahr 1537. *Jacques Belangé* stirbt 1598. Man glaubt, er sei Nachfolger von *Boldère* gewesen. 1599—1609 baut *Souffron* (*Souffroni*) die neue Apsis und Altäre. 1629 geht *Jean Cailhon* von Paris nach Auch, um die Leitung der Arbeiten zu übernehmen.

Zu erwähnen sind ferner: die 1551 begonnene, 1556 vollendete ehemalige Capelle der Goldschmiede in Paris, *Philibert de l'Orme* zugeschrieben, die von *François de la Flafche* und *Jean Marchand* erbaut worden sein soll<sup>1029)</sup>.

Nach *Palustre* wäre durch die Reinheit der Linien der Chor von *Notre-Dame* in La Ferté-Milon (Aisne) des *Philibert de l'Orme*, dem er zugeschrieben wird, würdig. In Dieppe soll die heutige protestantische Kirche aus der Zeit *Heinrich II.* oder *Heinrich III.* stammen. Das rechte Kreuzschiff von *St.-Pierre* zu Dreux dürfte etwa aus der Zeit von 1570 stammen. Endlich scheint die Façade der Kirche zu Granville sowie die der Barfüßer zu Dôle in der Freigrafschaft interessante Anordnungen zu bieten.

## 5) Kirchen der Bretagne.

Einige Denkmäler der Bretagne, die eine ziemlich unabhängige und eigenthümliche nationale Gruppe bilden, seien hier erwähnt.

In der Bretagne hat, wie *Palustre* richtig bemerkt, die Gewohnheit der Wallfahrten in der Kirchenarchitektur manches Eigenthümliche entwickelt. Man findet vielfach einen geraden Chorabschluss, wenig Seitencapellen, drei etwa gleich breite und gleich hohe Schiffe, durch dünne Säulen getrennt, mit reichen Holzgewölben, unter einem Dache. An der Westseite ist oft ein schlanker Thurm. An der Südseite, häufig vortretend, ein reiches Portal und eine monumentale Sakristei. Im anstoßenden Kirchhofe befindet sich eine Grabcapelle, ein oder mehrere Beinhäuser — die zuweilen »*Reliquaire*« genannt werden und nach dem Vorbilde von Reliquienkasten gebildet sind — ferner ein Calvarienberg und ein großer Brunnen. Zu diesen reichen Gruppen von Gebäuden tritt man häufig durch triumphbogenartige Thore, wie in Saint-Thégonnec und Sizon.

Nicht ohne Geschick componirt und anziehend ist die Façade der Kirche von Guimiliau bei Morlaix.

Hier herrscht nur als einziges Motiv ein antiker Giebel auf korinthischen cannelirten  $\frac{3}{4}$ -Säulen, der das reich abgestufte Rundbogen-Portal mit großer Schlussstein-Console umrahmt. Auf diesen flachen Giebel folgt ein Gebälk und, nicht störend, der steilere Dachgiebel, in dessen Feld ein Tabernakel mit Segmentgiebel und Statue steht. Zu beiden Seiten der Façade sind starke, diagonal stehende Strebepfeiler, mehr im Geiste der Fialen in Como und an der Certosa von Pavia gegliedert, als sonst in Frankreich üblich ist. Offene Tabernakel mit Kuppel und Laterne bekrönen dieselben, während ein dritter kräftiger, mit doppelter Laterne, den Giebel abschließt und dem Ganzen eine wohlthuende Einheit verleiht.

Von anziehender Erscheinung ist die Seitenfront der Capelle auf dem Kirchhof neben der Kirche von Thégonnec, mit zwei Stockwerken von classischer Strenge. Unten stehen Säulen vor den Pfeilern der Fenster, deren Reihe eine Arcatur bildet. Oben sind statt der Fenster Nischen mit Muscheln. In

673.  
Wallfahrts-  
Kirchen.

<sup>1028)</sup> Siehe fein: *Dictionnaire des Architectes français*, a. a. O., unter den Namen der verschiedenen Meister.

<sup>1029)</sup> LANCE, A., a. a. O., Bd. I, S. 4 u. 114.

der Mitte, geschickt verbunden durch beide Stockwerke, liegt das Portal. An den Enden laufen die Gliederungen an den diagonal gestellten kräftigen Strebepfeilern herum und diese sind durch geeignete Fialen-Tabernakel geschickt abgeschlossen. Das Ganze zeigt eine eigenthümliche Verbindung von classischer Ruhe und Reichthum mit etwas wilder und derber Phantasie.

Ferner zu erwähnen ist die Capelle in La Roche<sup>1030</sup>) mit quadratischem, zur Hälfte vorspringendem Mittelthurm, mit zwei niedrigen Geschossen über der gefimsartig wirkenden Balustrade und einer schlanken, von Giebeln und Fialen begleiteten Pyramide, das Ganze von glücklichem Umrisse.

674.  
Stil-  
Charakter.

Zum Theil bedingt durch die bei Verwendung des Granits nothwendig gewordene Vereinfachung der Formen, zum Theil in Folge von Nationaleigenthümlichkeiten der Bretagne haben gewisse Glieder, im Stil *Franz I.* gedacht, ein an Hindu-Architektur erinnerndes Aussehen erhalten, z. B. gewisse fialenartig aufgebaute, an die Kirchenmauer gelehnte Strebepfeiler in Thégonnec, ebenso ein Weihbecken aufsen am Beinhaus, die Fialen an den Giebeln des letzteren. An anderen Stellen dafelbst glaubt man ein römisches Denkmal aus der letzten Zeit des Verfalles vor sich zu haben.

675.  
Calvarien.

Zu den Eigenthümlichkeiten der kirchlichen Architektur kommen hier noch die Calvarien, die sich auf den Kirchhöfen neben der Kirche erheben. Die strenge Einfachheit des blofs kräftig profilirten Unterbaues sticht nur mit dem Reichthum von Figuren, die in Hochrelief oder frei in ein oder zwei Reihen übereinander, den Fuß des Kreuzes umgeben, ab und macht allein deren Gewühl erträglich. Das Kreuz, zuweilen als Baumstamm oder Säule mit abgekippten Aesten gebildet, nicht roh realistisch, sondern wie *Bramante* es in Mailand gethan. Aus dem Stamm wachsen, geschickt profilirt, gebogene Confolen in einer oder zwei Höhen heraus, um die Figuren, welche näher am Crucifix stehen, aufzunehmen. In Thégonnec haben die Kreuze der Schächer je ihre besondere glatte, etwas niedrigere Säule erhalten.

Der Calvarienberg von Guimiliau ist achteckig, von vier durch Bögen mit dem Kern verbundenen Pfeilern begleitet.

*Palustré* giebt für die wichtigeren dieser Gebäude folgende Daten, die wir nicht zu controlliren im Stande sind: Sizon, 1588; Pencran, 1594; La Martyre, 1629; Ploudry, 1635; La Roche Maurice, 1640; Guimiliau, 1648; Lampoul, 1667; das von uns beschriebene schönste, zu Thégonnec, scheint er in die Zeit *Heinrich III.* zu setzen.

#### d) Zeitalter *Heinrich IV.*, Uebergangsphase und Beginn der neuen Periode (1595—1624).

Von dem Zeitalter *Heinrich IV.*, wie wir es definirt haben<sup>1031</sup>), ist es die Uebergangsphase von 1595—1625, die hier in Betracht kommt. Während derselben sehen wir die gothische Gliederungsweise in ihre letzten Formen verlaufen und verschwinden und die neue Periode fertig auftreten.

##### 1) Charakter der neuen Periode.

676.  
Einleitendes.

Am Eingang der zweiten Periode der Renaissance richtet sich die Front von *St.-Gervais* zu Paris vor uns auf. Bereits im Jahre ihrer Vollendung hält man keine andere in Frankreich und Italien mit ihr vergleichbar. Das ganze XVII. Jahrhundert theilt die Bewunderung und im folgenden ist noch *Voltaire* voll derselben Begeisterung.

An der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris nimmt das officielle Frankreich der Renaissance Abschied von der Gothik. Es war der letzte Versuch gewesen,

<sup>1030</sup>) Es giebt drei *La Roche* in der Bretagne. Abbildung bei NODIER u. TAYLOR, a. a. O., Vol. Bretagne II. I.

<sup>1031</sup>) Siehe Art. 211, S. 199.

beide Maßstäbe der Composition, ohne gemeinsame Verschmelzung, nebeneinander zu verwenden. Man sah, daß das Ideal des alten Rom nicht mit der gallo-germanischen Individualisirung jedes Einzelgliedes vereinbar sei.

Die Antwort auf die dort verführten Probleme war die *Façade* von *St.-Gervais*. Hier gab *Salomon de Brosse* das Programm der Stilrichtung des neuen Jahrhunderts: Klarheit, Einheit, Größe.

Nach den Errungenschaften des XVI. Jahrhunderts empfand der französische Geist und die *Raison française* das Bedürfnis, Klarheit in die neu erworbenen Schätze zu bringen, ihren inneren Werth zu kennen und sie nach dem ihnen innewohnenden Gesetze methodisch anzuwenden. Es war dies ein großer Theil des Programms des XVII. Jahrhunderts und der zweiten Periode der Renaissance.

Wer mit Aufmerksamkeit unserer Besprechung der *Façade* von *St.-Gervais* folgen will, wird erkennen, daß wir uns in unserem Urtheile über die Stellung *Salomon's de Brosse* nicht geirrt haben und daß er mit der Architektur zuerst die Bahn betrat, auf welcher in anderen Gebieten *Corneille* und *Poussin* und die großen Franzosen des *Grand Siècle* folgen sollten<sup>1032</sup>). Und daß *Salomon de Brosse* der Schöpfer des »*Grand Style*« war, wird durch die sofortige und Jahrhunderte währende Bewunderung feiner Landsleute bestätigt. Die Begeisterung, die diese *Façade* hervorrief, gleicht jener, welche sofort der »*Cid*« *Corneille's* erregte. Der hugenottische Architekt hatte an einer katholischen Kirchenfront zuerst jene Klarheit und Größe vereint, wonach die *Raison française* verlangte.

Während der zweiten Periode der Architektur der Renaissance in Frankreich (ca. 1610—1745) treffen wir in chronologischer Reihenfolge folgende Typen an:

- 1) *Façaden* mit 1 Ordnung (nur selten).
- 2) *Façaden* mit 3 Ordnungen.
- 3) *Façaden* mit 2 Ordnungen.
- 4) *Façaden* mit Thürmen.

## 2) Formen des Ueberganges.

### a) Zunehmen des Maßstabs der Ordnungen.

Die Bewegung zu Gunsten der Anwendung einer großen Säulenordnung gegen Ende des XVI. Jahrhunderts und zur Zeit *Heinrich IV.*, von der schon die Rede war<sup>1033</sup>), scheint am Kirchenbau, in dieser Form, wenig vertreten. Ich wüßte nur das schöne Seitenportal von 1581, an *St.-Nicolas-des-Champs* zu Paris und das Innere des ehemaligen *Temple* zu Charenton (siehe Fig. 209) zu nennen, an welchem eine große Ordnung, wenn auch in ersterem Falle nicht von sehr großem Maßstabe, vorkäme.

Etwas von dieser Richtung ist immerhin vorhanden und äußert sich in zwei Formen. Man trachtet, den Ordnungen ein großes Relief, einen möglichst bedeutenden Maßstab<sup>1034</sup>) zu geben und sie mit dem einfachen antiken Spitzgiebel in Verbindung zu bringen, wie wir ihn am eben erwähnten Portale sehen, und an der *Façade* von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris antreffen werden. An *St.-Gervais* werden wir die Anwendung dieses Reliefs und Maßstabs an der ganzen *Façade* durchgeführt sehen. Schon bei *De l'Orme* treffen wir einmal den reinen antiken

677.  
Charakter  
dieser  
Richtung.

<sup>1032</sup>) Siehe: Art. 407, S. 298.

<sup>1033</sup>) Siehe: Kapitel 11, S. 396 ff.

<sup>1034</sup>) Siehe Art. 403 bis 409, S. 296 bis 300.

Giebel (siehe Fig. 195) und an der *Grande Galerie du Louvre* (Fig. 114) wird er jetzt fozufagen über jeder Travée angebracht.

678.  
St.-Etienne-  
du-Mont  
zu  
Paris.

Das erste Beispiel dieser Richtung findet man am unteren Theil der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* in Paris, die 1609—1617 errichtet wurde. Der Grundstein des Hauptportals wurde 1610 von der ersten Frau *Heinrich IV.*, *Marguerite de Valois*, gelegt.

Das Hauptmotiv dieser Façade wird durch die Halbfäulen und den strengen Giebel des Erdgeschosses geliefert, die etwas vom ernsten Eindruck einer antiken Tempelfront geben und den monumentalen Maßstab zeigen, der in den damaligen Werken *Salomon's de Brosse* herrscht, verbunden mit dem Einfluß der besseren Durchbildung der Zeit *Ph. de l'Orme's*.

Ferner ist das Mittelschiff viel reicher behandelt als die Seitenpartien. Ersteres ist in drei Stockwerke getheilt: das untere mit antikem Giebel über vier Composita-halbfäulen, das mittlere mit gebrochenem Segmentgiebel über einem Radfenster zwischen zwei Nischen von Lifenen begleitet, das obere als steile gothische Giebel-mauer, vor welcher ein Attikamotiv, seitwärts und oben von Consolen begleitet, ein Rundfenster umrahmt.

Die Seitenpartien haben zwei Geschosse mit sehr einfachen glatten Mauern, in welche die Thüren und Fenster mit ihren Rahmen gestellt sind. Der obere Abschluß wird durch zahlreiche Abstufungen von Attikas und Piedestalbauten, durch drei verschieden geformte Consolen, kleine Giebel, Vasen, Candelaber und Obelisken verbunden, gebildet, und vermittelt ähnlich wie in *Notre-Dame* zu Havre und in Auxerre die Verbindung mit dem Mittelschiff. Es herrscht in dieser Façade kein rechter Zusammenhang zwischen dem Mittelschiff mit seiner Ordnung und feinen großen Motiven und den glatten Seitentheilen und ihren kleinen Abstufungen. Wie zwei verschiedene Maßstäbe und Stile stehen sie nebeneinander, als ob die Gliederung der Mittelpartie in eine ältere Façade eingesetzt worden wäre. Es ist, als ob die Antike verlegen gewesen wäre, eine Composition auf gothische Verhältnisse anzuwenden und sich an diesem Baue entschlossen hätte, von letzterer Abschied zu nehmen. Von der schönen Behandlung des Details der Compositaordnung wird im Abschnitt über letztere die Rede sein. Zum besseren Verständniß der hier auftretenden Composition weisen wir ferner auf die Façaden von *St.-Pierre* zu Auxerre (siehe Art. 668, S. 479) und *Notre-Dame* zu Havre (Art. 685, S. 495).

### β) Weiterentwicklung der römischen Basilika-Façade.

679.  
Zunehmender  
Einfluß  
von  
Italien.

Mit dem Abschied, den die Architektur an der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* von der Gothik nahm, betritt die Behandlung der französischen Kirchenfaçaden mit Entschiedenheit den Weg, den Italien seit hundert Jahren vorbereitet hatte, einer durchgeführten, den antiken Säulenordnungen entnommenen Gliederung.

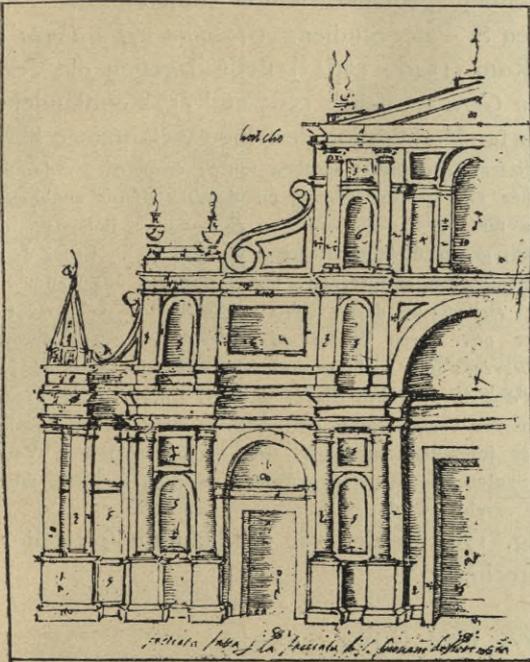
Zu diesem Entschlusse wäre man auch ganz abgesehen vom Concil von Trient und den Jesuiten gelangt. Die Entwicklung der Cultur der Renaissance allein hätte hierzu geführt. Dagegen darf angenommen werden, daß der Triumph der Jesuiten und die Erbauung ihrer Kirche *Il Gesù* in Rom dazu beigetragen haben, für die dort gewählten Formen eine gewisse Vorliebe zu erwecken.

Wir werden diese Bewegung hauptsächlich an drei verschiedenen Typen zu verfolgen haben: 1. den Façaden mit drei Geschossen und Ordnungen; — 2. denen mit zwei; — 3. endlich an den Façaden mit Thürmen, wie bereits auf S. 487 gefagt oder angedeutet wurde.

Einiges über den Ursprung dieser Formen in Italien sei hier gefagt, einerseits um den Zusammenhang der französischen Façaden mit denselben verständlicher zu machen und andererseits auch um die originellen Züge, die sie bewahren, klarer erscheinen zu lassen.

Bei dem fast gänzlichen Mangel an ausgeführten Kirchenfaçaden der Hoch-Renaissance in Italien und besonders in Toscana ist es nöthig, diesen Zusammenhang zu zeigen und daran zu erinnern, dafs, obgleich keine Veranlassung zum Bauen vorhanden war, die Stilentwicklung in den Ideen der Architekten ihren logischen Fortgang nahm. Der Beweis hierfür ist in den unausgeführten Entwürfen vorhanden. Ebenso blieb, trotz des Mangels an Ausführungen, der jeweils herrschende Ideen-

Fig. 164.



San Giovanni dei Fiorentini zu Rom.  
Entwurf für die Façade 1035).

kreis und die Geschmacksrichtung der tonangebenden italienischen Meister den in Italien sich aufhaltenden fremden Architekten nicht unbekannt und galt für sie jeweils als die damalige »Haute Nouveauté«.

Wir haben zum besseren Verständniß in Fig. 164<sup>1035)</sup> eine italienische Composition wiedergegeben, welche helfen wird, den Entwicklungsgang dieser Façaden-Richtung besonders klar zu zeigen. Es ist der Entwurf des jüngeren Antonio da Sangallo für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini in Rom, die allerdings nicht zur Ausführung gelangte. Wenn man diese Composition mit anderen Entwürfen desselben Meisters für St.-Peter in Rom vergleicht, sieht man deutlich, wie die Entwicklung dieses Typus schon an St.-Peter im Wesentlichen um 1520 stattgefunden hatte<sup>1036)</sup>.

Man braucht nur an einer St.-Peter-Façade, wie die aus der Umgebung oder der Schule Raffael's stammenden, die wir Bl. 42, Fig. 1, gegeben haben, die Thürme fortzulassen, so ist die Gliederung und der Aufbau dieses Typus fertig da.

Um alles zusammenzufassen, kann man sagen: es ist die mehr oder weniger glückliche Uebertragung der

kräftigeren Gliederungsformen mittels der rhythmischen Travée, der Halbfäulen, Pilafter und Nischen, die Bramante in seinen St.-Peter-Entwürfen entwickelte, auf das Gesamtmotiv, welches L. B. Alberti an der Façade von S. Maria Novella zu Florenz aufgestellt hatte. Diese Kirche und die Concurrententwürfe des Giuliano da Sangallo und Michelangelo von 1516 für die Façade von San Lorenzo zu Florenz<sup>1037)</sup> sind der erste Wiederhall des gewaltigen Eindrucks, den die Gliederungen Bramante's in seinen Entwürfen und Modellen für St.-Peter in Italien hervorriefen.

Die Gliederung des Erdgeschosses mittels eines durchgehenden Gebälks und eines Giebels in der Mittelpartie, mit Rundbogen um die Thür darunter, zurückliegender Seitenpartie und vortretenden Ecken,

<sup>1035)</sup> Facf.-Repr. nach der Originalzeichnung Antonio da Sangallo's d. J. bereits in unseren „Ursprünglichen Entwürfen für St.-Peter in Rom“ a. a. O. mitgetheilt. Bl. 42, Fig. 2.

<sup>1036)</sup> Siehe ebendaf., Bl. 41, Fig. 1 und Bl. 42, Fig. 1 u. 2.

<sup>1037)</sup> Wir haben sie sämmtlich abgebildet in den Monographien beider Meister in: „Architektur der Renaissance in Toscana etc. a. a. O.“

findet sich genau vorhanden an der schon 1506 von *Antonio da Sangallo d. J.* begonnenen Kirche *S. Maria in Piazza Trajana* zu Rom, die wir ebenfalls auf Bl. 42, Fig. 5, mit der ursprünglich beabsichtigten Form der Kuppel publicirt haben.

Im berühmten Modell, welches *Antonio da Sangallo* im Jahre seines Todes 1547 für St.-Peter vollendet hatte und das noch dafelbst erhalten ist, zeigt die Mittelpartie dieselben Elemente seines Entwurfes für *S. Giovanni dei Fiorentini*, nur auf die Bedingungen von St.-Peter übertragen. Man denke sich in Fig. 164 über der korinthischen Ordnung einen Bogen, wie der über der unteren, und einen Giebel darüber, so erhält man die obere Mittelpartie mit der Loggia für den Segen. Die Seitenpartien, statt Halbgiebel oder Confolen zu haben, erhalten ebenfalls über dem oberen Gebälk ganze Giebel, unter denen Rundbögen, wie im Erdgeschofs, niedrigere seitliche Arcaden der Loggia für den Segen bilden.

Der Umstand, daß *Michelangelo* sofort nach dem Tode *Sangallo's* die für St.-Peter so nothwendigen Umgänge aufgab und eine große Ordnung für das Aeusere annahm, hat vieles in Vergessenheit gebracht. Unter anderem den Zusammenhang der Façade des *Gesù* mit den St.-Peter-Studien. *Giacomo della Porta's* Façade von *S. Caterina dei Fumari* zu Rom (1549—1564?) stellt dagegen die Verbindung mit der Façade *Vignola's* für den *Gesù* (zwischen 1565 und 1572 entstanden) und der vom selben *G. della Porta* ausgeführten Modification derselben vollkommen her.

Bei dem großen Einflusse, den *Palladio* in diesem Jahrhundert ausüben sollte, erinnern wir daran, daß er, obgleich er an seinen Kirchen-Façaden immer eine große Ordnung für das Mittelschiff annimmt, jedoch auch in demjenigen seiner beiden Projecte für die Façade von *San Petronio* zu Bologna, in welchem er die schon vorhandenen Theile beibehielt, genau dieselbe Richtung verfolgt<sup>1038</sup>). Ueber den zwei Abstufungen, die den Capellen und den Seitenschiffen entsprechen, sind Halbgiebel angenommen. Ebenso im zweiten Projecte. Nirgends kommen bei *Palladio* als deren Ersatz große Strebe-Confolen vor.

Auf den Einflusse der großen Norditaliener oder deren Werke auf *Salomon de Brosse* wurde bereits hingewiesen<sup>1039</sup>). Wir erinnern hier an *Pellegrini's* sehr wichtige und schöne Kirche *S. Fedele* in Mailand (1569—70), an die Seitenfaçade von *S. Paolo* in derselben Stadt, die mit *Galleazzo Alessi* zusammen hängen soll, und besonders an deren Façade von *Crespi*. Sollte auch letztere etwas später als die von *St.-Gervais* zu Paris sein, so ist es immerhin interessant zu sehen, daß auch dort mittels Verkröpfungen schlanke, aufsteigende Linien von zwei Säulen übereinander geschaffen werden und eine sehr klare, kräftige, wirkungsvolle Gliederung der Front erreicht wird.

Im Folgenden, gelegentlich der Fig. 170, werden wir die Hauptbeispiele der Weiterentwicklung dieser Richtung besprechen.

### 3) *Salomon de Brosse* und seine Schule.

Vor dem Hauptwerke *Sal. de Brosse's* auf diesem Gebiete müssen wir noch von einer etwas früheren Kirchenfront dieses Meisters sprechen: der Schloßcapelle oder Capuzinerkirche zu Coulommiers-en-Brie. So weit man nach der Abbildung (Fig. 165) urtheilen kann, tritt auch hier eine der Haupteigenschaften *Salomon's*: Klarheit der Composition und des Motivs, ganz besonders hervor.

Der schon mehrfach erwähnte Gedanke<sup>1040</sup>) eines die ganze Höhe der Façade einnehmenden Motivs, welches einerseits etwas zum Eintreten Einladendes ausspricht, andererseits die Form des Innenraums ausen errathen läßt, kommt auch hier wieder vor. Er ist vielleicht nirgends klarer ausgesprochen als an der Façade dieser Capuzinerkirche, wie in Fig. 165<sup>1041</sup>) ersichtlich ist. Hier ist es eine große Nische, die das Motiv bildet.

Die Kirche mit Kloster, südlich neben dem Schlosse gelegen<sup>1042</sup>), wurde ebenfalls von *Catharina*

<sup>1038</sup>) Unter den in der Sacristei von *S. Petronio* erhaltenen Projecten trägt dieses die Nr. 18.

<sup>1039</sup>) Siehe Art. 278, S. 228 u. Art. 399, S. 293.

<sup>1040</sup>) Siehe Art. 643, S. 460.

<sup>1041</sup>) Fac.-Repr. nach einem Stiche *Israel Silvestre's* im *Cabinet des Estampes* zu Paris.

<sup>1042</sup>) Durch den Stich *Silvestre's* wurde die Lage der Kirche umgekehrt, sie liegt links statt rechts. Gefällige Mittheilung des Herrn Ministers *Lardy* in Paris.

von Gonzaga erbaut, und da sie am 19. April 1617 den Grundstein legte, darf man annehmen, daß der Entwurf zu derselben ebenfalls, wie beim Schloß, von *Salomon de Brosse*<sup>1043</sup>) ist, um so mehr, als die Kirche bereits am 13. Juli 1625, wenn auch nicht ganz fertig, eingeweiht wurde; das Kloster wurde erst 1630 vollendet. Sie ist noch erhalten, dient aber ökonomischen Zwecken.

Der Hof wurde 1622 gepflastert. Aus der Rechnung von diesem Jahre sieht man, daß auch hier *Charles Du Ry* und sein Sohn *Matthieu* die Ausführung leiteten.

Aus der Beschreibung *Dauvergne's*<sup>1044</sup>) ist nicht klar zu ersehen, ob die Ausführung dem Stiche *Sylvestre's* entspricht. Im Inneren wäre nichts Bemerkenswerthes, nur die reiche Decoration im Charakter des geschmacklosen italienischen Capuzinerstils der Grotte, welche unter dem erhöhten Altarsraum angebracht ist und als Gräberstätte von *Catharina* bestimmt war. — Die Kirche ist einschiffig (33 m lang und 16 m hoch) und mit einem Scheingewölbe aus Latten und Gyps bedeckt.

Wir gelangen nun zur so lange berühmten *Façade* von *St.-Gervais* (Fig. 166)<sup>1045</sup>) zu Paris, die *Salomon de Brosse* als Abschluß vor dieser spätgotischen Kirche errichtete und die schon vielfach erwähnt wurde<sup>1046</sup>).

Der Grundstein der *Façade* wurde von *Ludwig XIII.* am 14. Juli 1616 gelegt; sie wurde 1621 vollendet<sup>1047</sup>). Man sieht aus der unten mitgetheilten Schrift, daß man sie schon im Jahre ihrer Vollendung für die »vollkommenste und vollendetste unter den antiken und modernen, sowohl von Frankreich als von Italien hielt«.

Der Werth dieser Front selbst beruht auf der einfachen Composition, der klaren, festen und schönen Gliederung, der Harmonie der Verhältnisse und auf dem Maßstab und der ernstlichen, mächtigen Bildung der Säulenordnungen. Ihre Strenge wird dadurch vermehrt, daß außer an den vier oberen korinthischen Kapitellen Laubformen nur in den vier Eckmetopen an Kränzen und Guirlanden um das Monogramm SG. verwendet sind.

Alles sieht sehr fest aus, ohne gerade schwer zu wirken.

<sup>1043</sup>) Siehe Art. 393, S. 289 u. 290; ferner Art. 413, S. 301.

<sup>1044</sup>) DAUVERGNE, ANATOLE. *Notice sur le château Neuf et l'église des Capucins de Coulommiers* in *de Caumont's Bulletin Monumental*. Caen 1853. S. 23 bis 24.

<sup>1045</sup>) Facs.-Repr. nach: BLONDEL, J. Fr. *Architecture française etc.*, a. a. O., Bd. II, Fol. 233.

<sup>1046</sup>) Siehe Art. 401 bis 418, S. 295 bis 305, ferner S. 486 u. 487.

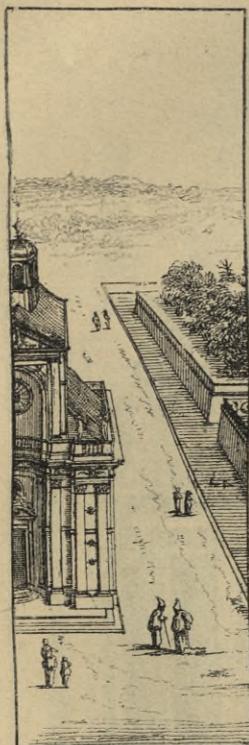
<sup>1047</sup>) *Sauval*, *Le Maine*, *Robert* und andere haben den Beginn 1609 gelegt, *Felibien* dagegen 1617. Das genaue Datum ergibt sich jedoch aus dem Archive der Kirche aus folgender Aufzeichnung, die ich der schon erwähnten Güte von *Ch. Read* (siehe Art. 391, S. 288) verdanke.

»Construction des portail et Grand hostel de la dite-eglise.«

»Le XIII<sup>e</sup> jour de Juillet MVI<sup>e</sup>XXVI (1616), Louis XIII<sup>e</sup>, roy de France et de Navarre, avecques grande allegresse et jeux d'orgues, trompettes et instruments musicaux, mist et posa de sa main la première pierre du grand et superbe portail qui se void, fait de neuf en lad. eglise. Sous laquelle pierre il mist deux médailles, l'une d'argent, et l'autre de Bronze où estoient ses figures et devises. Lors estoient marguilliers Messieurs de Fourcy, Conseiller de sa Majesté, en ses Conseils d'Etat, et Intendant des bastiments de France, et De Dofnon, aussi Conseiller de sa d. Majesté, et controleur général des dictz bastiments: Les Sieurs de St. Genyes? Nicollas bourgeois Marguilliers tenant le compte du revenue et domaine de lad. fabrique. Les d. Srs. de Fourcy et Dofnon ont esté tellement esté tellement (sic) curieux de cet édifice, que ne s'estants contentez de leurs capacitez et longue expérience au fait des bastiments, en ont communiqué divers desseins aux plus grands architectes et meilleurs Mes. Maçons de la France, et enfin l'ont rendue la plus parfaite et accomplie ouvrage, qui se trouve entre les antiques et modernes, tant en France qu'en Italye. Ceux qui entendent les desseins, congnoissent les ordres et reigles de l'architecture, en peuvent juger. Sur le subject de ce grand desseing, l'on continua lesd. Marguilliers adoeque, de leur temps, la conduite en fist meilleure, et l'achèvement plus prompt. Ce que n'ayant sceu la este du (sic) depuis en années MVI<sup>e</sup>XX (1620) et XXI de la Marguillerye de Messieurs de Flécelles aussi conseiller d'estat et l'ung des greffiers du conseil, de Beslin, conseiller de sa Majesté et conseiller général.«

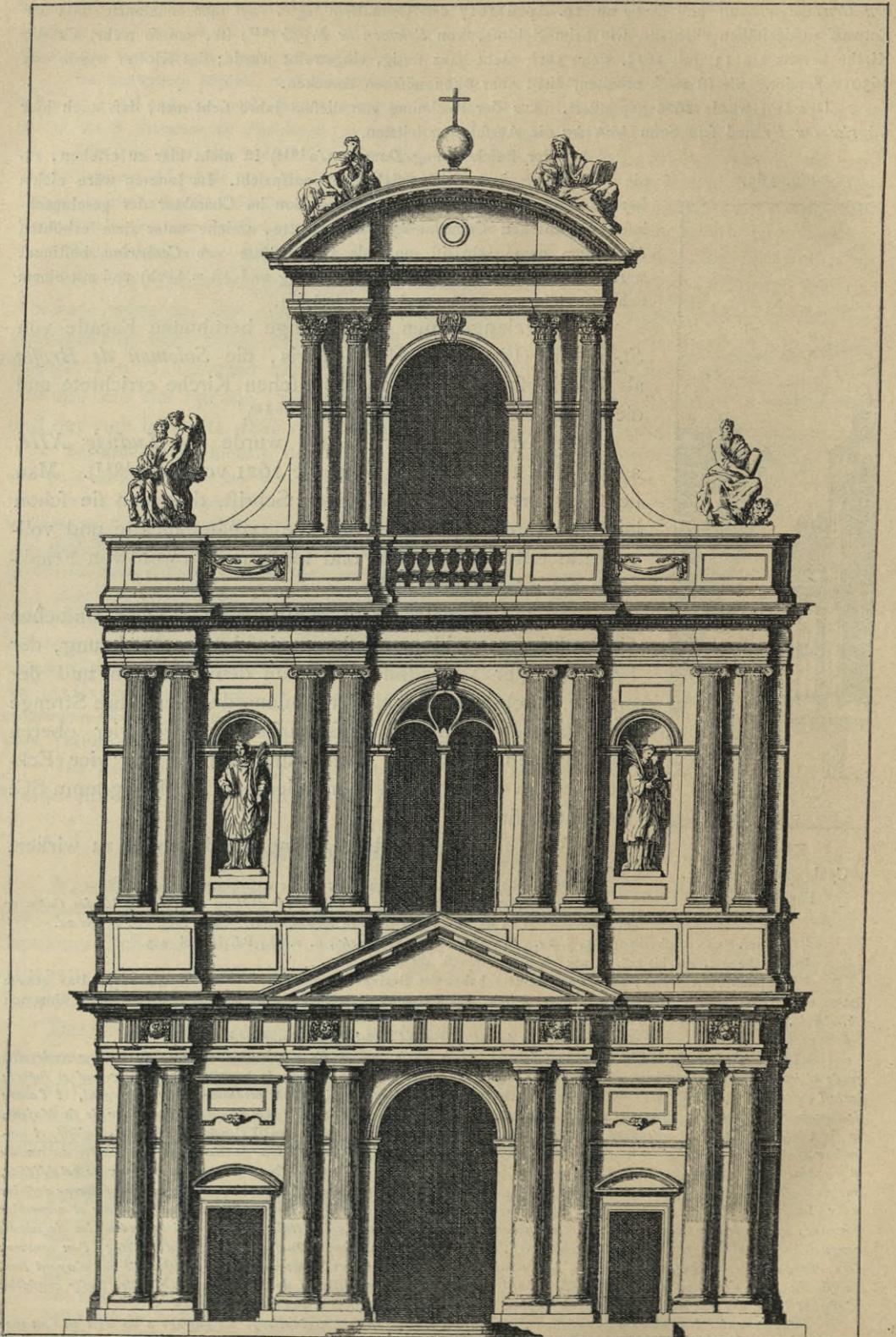
»St. Gervais. Inventaire des fondations. Registre LL 746 (pas de pagination). Ce passage a été écrit en l'an 1621 il est au 3<sup>e</sup> recto de l'introduction.«

682.  
Façade von  
St.-Gervais zu  
Paris.



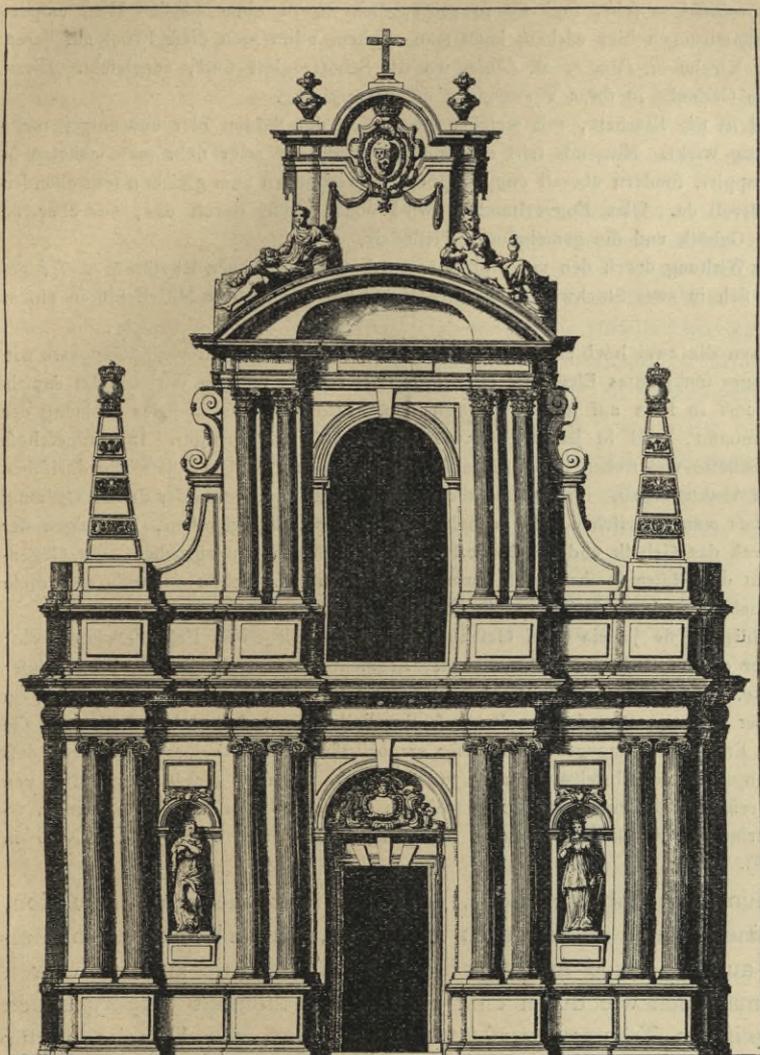
Kirche zu  
Coulommiers-en-Brie.  
Façade<sup>1041</sup>).

Fig. 166.



*St.-Gervais* zu Paris. — Façade des *Salomon de Brosse* <sup>1045</sup>).

Fig. 167.



Échelle de 1 2 3 4 5 6 Toises.

Ehemalige Kirche der *Feuillants* zu Paris. — Façade von *Fr. Mansard*<sup>1050</sup>.

italienischen; es wurde ihr vielmehr hierdurch in zweifacher Weise etwas Nationales verliehen. Dies allein hätte aber nicht genügt, um ihr während zweier Jahrhunderte ein so hohes Ansehen zu erhalten. Es konnte nur aus ganz bestimmten architektonischen Eigenschaften hervorgehen. Es lohnt sich daher, zu zeigen, welcher Art sie waren, und zwar um so mehr, als sie einen Feind in sich selbst zu überwinden haben: die Kälte und Mangel an lebendigem Detail.

Die Façade von *St.-Gervais* und die kleine Gruppe der von ihr abgeleiteten unterscheidet sich von den meisten anderen in Frankreich und Italien dadurch, daß hier das hoch Emporstrebende so stark ausgedrückt ist. Vor der ganzen Breite der Front bildet eine auch seitwärts aufsteigende Freitreppe einen durchgehenden Unterbau. Aber dadurch, daß die Basen der Säulen mehr als anderthalb Mannshöhe über dem Platze und der Straße liegen, wird schon der Beschauer genöthigt, nach dem Beginn der Entwicklung der Front emporzuschauen.

Die Art der Verwendung der Säulen sowie ihre Behandlung wird hier zu einem Element von

Der Umstand, daß dies die erste, klar, entschieden und vollständig im neuen classischen Stile ausgeführte Kirchenfaçade in Paris war, hat gewiss dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit ganz besonders auf sie zu lenken. Aus der

Nothwendigkeit, den hohen gothischen Giebel zu gliedern, ist das dritte Mittelgeschoss entstanden. Hierdurch hat die Mitte der Front etwas von jenen Thurmthoren erhalten, welche den Eingang der Schlösser zu Ecouen und Anet (siehe Fig. 315 u. 317) und eine der Eigenthümlichkeiten der französischen Renaissance bilden. Dies dritte Geschoss unterscheidet nicht nur die

Façade *Salomon's de Brosse* von den

683.  
Ihre  
Berühmtheit.

größter Wichtigkeit. Ohne colossal zu fein, sind sie so groß, daß sie zu einer idealen Höhe emporsteigen. Wie wichtig die Cannelirungen hier wirken, kann man ersehen, wenn man diese Front mit deren Nachbildung an der nahen Kirche *St.-Paul et St.-Louis*, wo die Schäfte glatt sind, vergleicht. Hiezu kommt der klare einheitliche Gedanke in ihrer Verwendung und Gruppierung.

Befonders wohlthuend ist die Klarheit, mit welcher die Mission der Säulen hier uns entgegentritt und daher auch sofort mächtig wirkt. Nirgends tritt eine einzelne Säule auf oder sieht man mehrere in verschiedenen Intervallen gruppiert, sondern überall enggekuppelt, engverbunden zum gleichen feststehenden Säulenpaare, stehen sie kraftvoll da. Dies Engverbundene wird noch erhöht durch das, nur über sie verkröpfte gemeinschaftliche Gebälk und die gemeinsamen Piedestale.

Gesteigert wird diese Wirkung durch den mächtigen, viermal ausgesprochenen Rhythmus dieser gekuppelten Säulenpaare, der sich in zwei Stockwerken wiederholt und vor dem breiten Mittelschiff in einem dritten Stockwerke fortsetzt.

Ungemein schön wirken die zwei hoch emporstrebenden langen Linien der mittleren Säulenpaare wie ein einziges zusammengehöriges fenkrecht Element. Hier mag etwas von der luftigen Wirkung des damals noch vorhandenen Septizoniums in Rom auf uns gekommen sein. Dadurch, daß in jeder Ordnung der Durchmesser der Säulen abnimmt, wird in jedem Stockwerke der Säulenbau luftiger. Im Erdgeschoß berühren sich Pilastrer und Schäfte und stehen die Schäfte so nahe vor den Pilastrern, daß die dorischen Kapitelle einen gemeinsamen Abakus haben. Im zweiten Obergeschoß stehen die Säulen der dritten Ordnung so frei vor den Pilastrern, daß man dazwischen sich aufhalten kann. Das Emporstreben, Aufsteigen der Strebeglieder wird nicht durch das Gebälk und die Piedestale der Ordnungen unterbrochen. Im Gegentheil, sie kräftigen die Macht der Säulen in ihrem fest verbundenen Auftreten. Schon dadurch, daß diese Säulen gekuppelt sind, erscheinen sie in so luftiger Höhe stabiler.

An den Seiten umschließen sie je ein zwei Geschoß hohes zurückliegendes Feld. Dadurch, daß im Mittelbau das Gebälk der dritten Ordnung, nicht aber der Segment-Giebel verkröpft ist, bildet dieser eine abrundende Bogendecke, durch welche dieses Feld zu einer hohen wirkungsvollen Nische wird, in welcher zweimal übereinander mächtige Arcaden-Rundbogenfenster sich öffnen, deren tiefe Laibungen die Reliefwirkung steigern. Im Erdgeschoß dagegen wird dieser emporstrebende Bau dadurch gesichert, daß das Gebälk über den Säulenpaaren des Mittelbaues nicht verkröpft ist, vielmehr gerade und kräftig von einem Paare zum anderen reicht und beide mit seinem ruhigen Giebel überspannt und verbindet. — Mit seinen festen Ecken erinnert die Massengliederung des Erdgeschoßes an *S. Maria di Loreto* in *Piazza Trajana* zu Rom<sup>1048</sup>).

Wie kommt es nun, daß eine so einfache, sofort klar übersichtliche Composition, obendrein noch mit einem zuerst etwas kalten Aeußeren, dennoch eine eigenthümliche Anziehungskraft ausübt, sobald man vor ihr stille hält und sie auf sich wirken läßt? Warum fühlt man sich wie durch eine mysteriöse Schönheit emporgehoben und in ein architektonisches Träumen versetzt? Ich glaube, die Ursache hierfür liegt in der Harmonie und deren unerschöpflichem Zauber, in dem geheimnisvollen Reize des Zusammenstimmens von Theilen, die wirklich in harmonischen Verhältnissen zu einander stehen. Ferner aber in der Zahl und Natur ihrer guten Eigenschaften.

Die Zahl der guten Eigenschaften kommt daher, daß jedes Einzelbild an derselben schön componirt ist und gute Verhältnisse hat.

An dieser Façade lohnt es sich, jedes Stockwerk mit seiner unter sich verschiedenen Ordnung für sich zu betrachten. Es bietet ein schönes architektonisches Einzelbild, schön gruppiert und mit verschiedener, aber stets harmonischer Steigerung nach der Mitte zu. Im Mittelbau wirken dann die drei großen gleichen Bogenöffnungen der Thür und der als Arcaden gebildeten Fenster eigenthümlich mächtig und einheitlich.

In dieser Gesammtcomposition sind ferner wie zwei in sich vollständige architektonische Bilder zu unlösbarer Einheit verschmolzen: Die feste Kraft unzertrennlich gepaart mit dem ideal Emporstrebenden. Hiezu kommt die Wirkung gewisser Zahlenverhältnisse: Die Dreitheilung und die Art, wie sie als horizontales Element und als verticales auftritt.

Im ersten Bilde, der quadratischen Front als Ausdruck schöner fester Kraft, sind zwei horizontale, unter sich verschiedene, aber zusammenstimmende Dreitheilungen innerhalb gemeinsamer Elemente zu einer

<sup>1048</sup>) Das Erdgeschoß der in Fig. 194 dargestellten Capelle von *Notre-Dame des Arçilliers les Saumur*, wie die ganze Capelle überhaupt scheint ebenfalls von dieser Kirche *Antonio da Sangallo's* beeinflusst zu sein.

in sich schon vollkommenen schönen Façade vereint. Im dritten Geschofs vollzieht sich die Entstehung des zweiten Bildes und die Verbindung des ersten mit dem letzten zu einer neuen einheitlichen Gesamtkomposition. Jedes Einzelbild wirkt, wenn auch in verschiedener Weise, als ein Theil der beiden contrastirenden sich ergänzenden Hauptbilder. Durch die Ballustrade und die zwei großen Figuren wiederholt sich hier eine dritte horizontale Dreitheilung, aber anderer Art. Sie wirkt als ideale Bekrönung und Abschluss des unteren quadratischen Baues und zugleich als Verbindung und Uebergang zum anderen hier sich bildenden Gedanken an dieser Façade.

Das zweite ist das Höhenbild. Im Mittelbau ist eine verticale Dreitheilung geschaffen, ebenfalls in sich vollkommen, mit der Verschiedenheit der Giebel-Bekrönungen und immer luftigeren Säulenpaaren und dem mächtigen einheitlichen Trio der drei gleich großen Bogenöffnungen.

Dadurch, dass in jedem Einzelgeschofs eine so klare und starke Steigerung nach der Mitte zu betont ist, ergibt sich fozufagen, das aus ihr ein höherer Mittelbau hervorgehen und emporsteigen muß.

Auf dieser Façade ruht der Segen von mehrfachen architektonischen Tugenden und Wahrheiten, die *Salomon de Brosse* in ihr zu vereinigen verstand. Solches zu verwirklichen, ist die Mission der wahren Composition. Ihr bleibender Werth besteht daher darin, das sie Elemente schafft oder wählt, die durch ihren inneren Gehalt zu einander stimmen, und dieselben so vereint, das ihre harmonischen Affinitäten zu Verbindungen führen, aus denen neue reichere Harmonien hervorgehen.

Wir hatten bereits Gelegenheit, den Einfluss, den die Façade von *St.-Gervais* auf *François Mansard* ausübte, als er die Façade der Kirche *des Feuillants* zu Paris baute<sup>1049)</sup>, die jetzt verschwunden ist, kennen zu lernen. Es genügt, die von uns (Fig. 167)<sup>1050)</sup> gegebene Abbildung derselben mit Fig. 166 zu vergleichen, um zu sehen, wie seine Façade so zu fagen eine genaue Wiederholung der zwei oberen Geschosse derjenigen von *Salomon de Brosse* war.

Die Façade von *Notre-Dame* zu Hâvre steht unter dem Einflusse derer von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris. Sie ist eine Art Adaptirung der beiden oberen Geschosse von *St.-Gervais* auf breitere Verhältnisse. Die Säulenpaare, statt gekuppelt zu sein, sind durch Nischen verbunden. Ueber den Seitenpaaren ist, wie in der oberen Mitte, ein Segmentgiebel. Zwei zurückliegende Aufsentravéen mit Eckpilaster entsprechen den Capellen. Die Verbindung der niedrigen Seitenpartien mit dem Mittelbau ist ähnlich der an der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* in Paris und geschieht mittels je vier Consolen von verschiedener Gröfse in drei abgestuften Höhen in Verbindung mit Balustraden und Piedestalen von Vasen bekrönt. Die Behandlung der unteren jonischen Säulen erinnert ebenfalls an diese Pariser Kirche. Cannelirte und Ringtrommeln von glatter Rustica alterniren. Die Kapitelle sind kräftig in der Art derer auf Fig. 167, darüber cannelirte korinthische Säulen.

Mit diesem Charakter scheint auch die Angabe *Lance's* zu stimmen, das sie seit 1630 bis zu den korinthischen Kapitellen von *Marc Robelin* aus Paris errichtet worden sei.

Die Façade von *St.-Rémy* zu Dieppe dürfte etwa gleichzeitig mit der vorigen sein. Sie zeigt eine dreischiffige Kirche zwischen zwei Thürmen, von denen der rechte drei, der linke blofs ein Geschofs hat. Pilaster gliedern die Ecken und zu beiden Seiten des Mittelschiffs steht ein Säulenpaar: Unten dorisch, oben jonisch. Eine Attika mit kleinen korinthischen Pilastern (vielleicht 1862 hinzugefügt) bildet zu beiden Seiten den Stützpunkt des steilen Giebels des Mittelschiffs.

In letzteren sind unten zwei Thüren unter einem Rundbogen, im ersten Stock eine Rofe und im Giebel ein Tabernakel. Vor den Seitenschiffstravéen sind unten

<sup>1049)</sup> Siehe Art. 409, S. 299 und Art. 418, S. 305. Die Kirche »des Feuillants« zu Paris wurde 1600 von *Jean Creppin* begonnen, 1602–1605 von *Le Tellier* weitergeführt. Die Façade wurde später von *F. Mansard* erbaut. (*LANCE, Dictionnaire, a. a. O., nach Berty.*)

<sup>1050)</sup> Facf.-Repr. nach: *BLONDEL, J. FR. Architecture française, a. a. O., Bd. III, Bl. 382.*

Rundbogenthore mit Segmentgiebeln, darüber drei Nischen, die mittlere höhere, und zuletzt ein Rundbogenfenster, getheilt durch zwei Zwillingsbogen.

Von den zwei Thürmen ist vom nördlichen nur das Erdgeschofs ausgeführt. Nach *Ch. Normand* (*La Côte Normande, Dieppe*, Paris 1900, S. 60) trägt er das Datum 1633, der südliche 1630—86.

### e) Zeit *Ludwig XIII.* Frühe Phase der zweiten Periode der Renaissance.

Ein Theil der Kirchen, die scheinbar zu dieser Zeit gehören, wurde im Zeitalter *Heinrich IV.* bereits besprochen. Ein anderer Theil wird etwas weiter im Abschnitt über die Bauten der Jesuiten und über den Kuppelbau zur Sprache kommen, während die übrigen Erscheinungen hier angeführt werden sollen.

#### 1) Verschiedene Façadenbildungen.

Wir haben früher schon die Aufmerksamkeit auf die Verschiedenartigkeit der Richtungen der Zeit *Ludwig XIII.* gerichtet (siehe S. 228—254). Man darf mit Sicherheit annehmen, daß wenigstens in der Phantasie der Architekten dieser Zeit *Ludwig XIII.* Compositionen für Kirchenfaçaden entstanden, die eine von den schon erwähnten verschiedene Gestaltung des Aufbaus versuchten. Die Architekturen in Gemälden spiegeln oft solche Compositionen wieder, und bei diesen wird der Architekt, der mit der Geschichte der Zeit vertraut ist, nicht allzuschwer die Grenzen ziehen können zwischen dem, was reine Phantasie des Malers ist und was er nicht selbst erfunden, sondern in einem Entwürfe gesehen hat, oder aber dem, was in seiner Zeit unter den Architekten ein häufig vorkommender Typus war. So ist es der Fall mit den in Fig. 168<sup>1051</sup>) und 169<sup>1052</sup>) dargestellten Façaden, deren Gegenstände aus den Schriften, die sie begleiten, sich hinreichend ergeben. Im Abschnitt über die Jesuitenbauten werden wir eine Studie des *Martellange* mit einem Rundgiebel erwähnen, wie ihn die in Fig. 168 dargestellte Façade eines Jesuitenbaues zeigt.

Von der Façade an *François Mansard's* Kirche *Ste.-Marie* zu Paris (siehe Fig. 62) war früher schon die Rede. Sie wurde lange als ein hervorragendes Werk betrachtet. *J. F. Blondel* schreibt: *Le fameux frontispice du Temple de Ste.-Marie situé à Paris, Rue Saint-Antoine, du dessain de Mansard.* Diese Berühmtheit war wohl auf ihrem, für damalige Zeiten neuen, nackten Realismus und dem Fehlen jeder Ordnung begründet. Wie in Fig. 168, kommt auch hier ein Halbkreisgiebel vor.

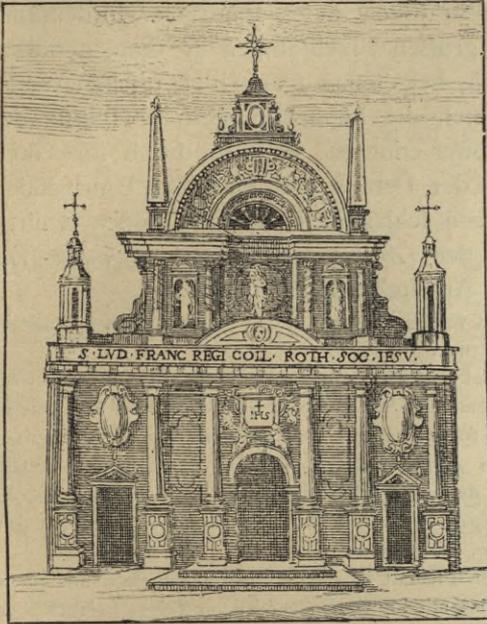
An der unlängst abgetragenen Façade der *Minimes* zu Nevers wurde das Erdgeschofs von einem Rundbogenthor zwischen gekuppelten Säulen gebildet. Ueber diesen im oberen Geschofs zwei Nischen mit kräftigen Segmentgiebeln und Confolen. Zwischen beiden ein höheres Spitzbogenfenster innerhalb breiter Umrahmung mit einem Flachgiebel. Diese drei Motive waren einfach in die glatte Mauer gesetzt, die keine weitere Gliederung hatte und als steile Giebelmauer endigte (siehe Art. 419, S. 309). Auf die Façade von *Ste.-Marie* zu Nevers wird, wegen ihrer großen Ordnung, etwas weiter zurückzukommen sein.

Wir erwähnen noch folgende drei Façaden, ohne sie näher in Classen theilen zu können. Die Kirche der Carmeliter in Troyes, von *François Leveau*. Die von *Jacques Lebaron* inschriftlich 1620—1621 erbaute Kirche *St.-Nicolas* zu Coutances.

1051) Facf.-Repr. nach einem alten Stich von *Abraham Bosse*, im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Ed. 30, S. 11.

1052) Facf.-Repr. nach einem alten Stich desselben, ebendaf., Bd. Ed. 30 a, S. 17.

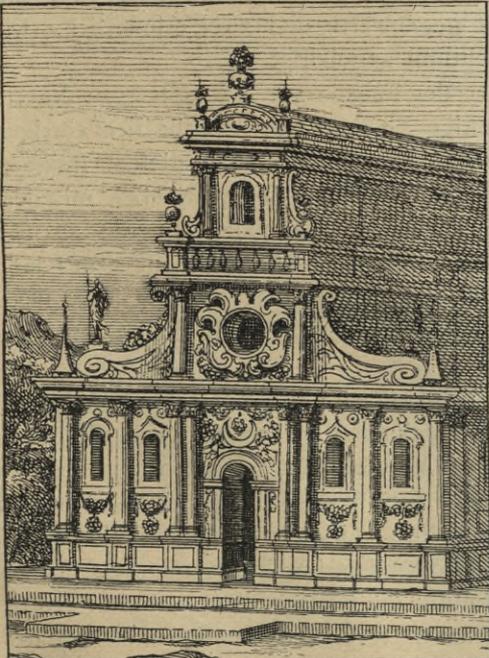
Fig. 168.



Façade im Hintergrund eines alten Stiches mit dem knieenden *Ludwig XIII.* (1651).

ken Aufsatz abgeschlossen. Die Seitenthürme werden mit einstöckigen achteckigen Abschläffen bekrönt, die ebenfalls Kuppeln mit Doppellaternen haben.

Fig. 169.



Der »Tempel von Ephesus« auf einer Composition von *Vignon* (1652).

Ferner noch das Portal der untergegangenen Kirche der *Feuillantines* zu Paris von *Jean Marot*. Sie ist nicht mit der Fig. 167 abgebildeten Kirche der *Feuillants* zu verwechseln.

## 2) Abteikirche zu St.-Amand.

Wohl einzig in ihrer Art ist die Façade der großen Abteikirche zu St.-Amand bei Valenciennes. Der Umstand, daß sie unter der spanischen Herrschaft errichtet wurde — über der Uhr des Thurmes steht das Datum 1633 —, erklärt manches in ihrer Erscheinung. In der unteren Hälfte, die in fünf ziemlich gleich hohe Stockwerke geteilt ist, entsprechen quadratische thurmartige Vorsprünge den Seitenschiffen. In der oberen Hälfte entspricht ein dreistöckiger achteckiger Thurm dem Mittelbau und wird von einer Kuppel mit einem aus zwei Laternen übereinander gekrönten schlanken

687.  
Ihre  
Eigentümlich-  
keit.

Jeder der drei Fronttheile wird in jedem Stockwerk durch zwei Pilaster mit Säulen davor gegliedert. An den Thürmen sind sie  $1\frac{1}{2}$  Durchmesser von den Ecken entfernt angebracht, in der Mittelpartie bilden sie ein breiteres Feld zwischen zwei schmaleren. In Folge der Verkröpfungen der Gebälke entstehen hiedurch strebepfeilerartig durchgehende Gliederungen. In der Mittelpartie befinden sich unten Thüren mit gradem Sturz und Kreisfenster darüber in den Seitenfeldern; in dem mittleren ein breites Rundbogenportal. Im ersten Stock bilden drei Arcaden, in Scheinperspective, eine offene Loggia von drei Jochen Tiefe, in welcher eine heilige Scene in Reliefperspective dargestellt ist. Halb im dritten und halb im vierten oberen Stockwerk, statt einer Rose, eine runde Vertiefung mit Relieffiguren.

Im Hauptfelde der Thürme sind im unteren, mittleren und oberen Stockwerke Nischen, in den beiden anderen Feldern reich umrahmte Füllungen angebracht. An der oberen Hälfte haben die Thürme doppelte Bogenfenster oder kleinere Oeffnungen und Dachfenster, die rund oder kreisähnlich gebildet sind.

Die geringe Zahl der Oeffnungen verleiht diesem breiten, hoch emporstrebenden Bau etwas Befremdendes. Die Rustica, welche die drei unteren Stock-

werke in abnehmender Quantität gliedert, die riesigen, flatternden Reliefbänder, wie man sie an spanischen Denkmälern antrifft, bekräftigen diesen Eindruck. In den zum Theil wilden Formen der ausgechnittenen großen Flachrahmen ist man geradezu berechtigt, an mexikanische Erinnerungen, die bei diesem spanisch-flämischen Werke möglich sind, zu denken<sup>1053</sup>). Und obgleich die kuppelförmigen Abschlüsse der Thürme an ähnliche der Kathedrale von Tours erinnern, entsteht durch ihre dreimalige Wiederholung und die bizarre Form der Details und einzelner Umrisslinien ein Eindruck, der an gewisse Gruppierungen von schlanken Kuppelabschlüssen denken läßt, wie man sie im Königreiche Siam, in der »*Architecture Kmer*« zu *Ankor-Wat* antrifft. Abt *Nicolas Dubois* selbst soll der Architekt gewesen sein.

Die Säulenschäfte der vier Ordnungen werden statt von einem Kreise durch vier aneinander stoßende Halbkreise gebildet und vermehren den exotischen Eindruck.

Trotzdem die Ornamentik nichts weniger als edel ist, wirken hier eine Reihe von Elementen zusammen, um wenigstens unsere Phantasie in eigenthümlicher Weise zu interessieren. Die horizontalen Theilungen durch fünf Gebälke, die senkrechten mittels sechs Strebepfeilern, der Reichthum der sculptirten Ornamente, die Abwechslung derselben mit ruhigeren glatten Flächen einzelner Stockwerke, der einheitliche Gedanke der reich gegliederten Composition, deren Abschluß durch die hohe mittlere Kuppel durch Gruppierung mit den zwei niedrigeren Seitenkuppeln gesteigert ist, alles dies verbunden mit den bedeutenden Abmessungen der etwa 27 m breiten Façade, wirkt gewaltig.

Das Erdgeschoß mit seiner Diamantrüstica an den Pfeilern ist als Unterbau der Façade mit ihren vier Ordnungen gedacht, und das energische Kranzgesims mit kräftigen Consolen im Fries, welches über dem Gebälk der obersten fünften Ordnung angebracht ist, verleiht dieser unteren Hälfte der Façade einen wohlthuenden Abschluß.

Ueber demselben kann nun ungetrübt die obere Hälfte der Composition mit ihren drei bekrönenden Kuppelbauten als Thurmhelme beginnen und einen höchst originellen Abschluß geben.

### 3) Façaden mit einer großen Ordnung.

Von Façaden, an welchen eine große Ordnung oder wenigstens eine entschiedene Hauptordnung vorkäme, sind mir gegenwärtig nur zwei erinnerlich. Die erste der freien, die zweite der strengen Richtung angehörig.

Von dem wenig französischen Charakter der Façade von *Ste.-Marie* zu Nevers war Art. 259, S. 220 die Rede. Das kräftige Gesims und Gebälk der einzigen großen Ordnung trennt scharf die Mauern vom Dachgiebel. Vor diesem steigt in der Mitteltravée eine zweite Ordnung, welche den kräftigen Segmentgiebel, mit dem der Bau abschließt, trägt. Sie bildet gleichzeitig ein Tabernakel für die an sich schon sehr kräftige und überladene Nische, in welcher die Madonna mit dem Kinde steht. Nur über den beiden Seitentravées ist die Schräge der steilen Giebelmauer sichtbar und schließt sich dem Gebälk der Mitteltravée an, gegen dessen kräftiges Relief sie ganz untergeordnet wirkt.

Die 1661—1668 erbaute Façade der Kirche des *Collège des Quatre-Nations*, jetzt *Institut de France* von *Levau*, deren Durchschnitt Fig. 198 zu sehen ist, dürfte eine der wenigen sein, an der nur eine Ordnung vorkommt. Säulen und an den Ecken Pilaster tragen einen wenig vorspringenden Giebel. Sie stehen in einem guten Verhältniß zur Ordnung des Tambour. Ihre Wirkung ist nicht schlecht und wird durch die zwei kleinen Ordnungen der anstoßenden, im Kreissegment gebogenen Flügel der Façade des *Collège*, deren Mittelmotiv die Kirche bildet, erhöht. Kurze, zweimal zurücktretende Seitentravées mit Pilaster verbinden den Portikus mit den

688.  
Ihre  
Seltenheit.

<sup>1053</sup>) Als Bestätigung dieser mexikanischen oder peruanischen Einflüsse kann angeführt werden, daß man im XIX. Jahrhundert noch in Valenciennes zuweilen eine *Fête des Incas* mit großem Umzuge feierte.

in der Mitte zurückliegenden Flügeln. Auch am Pavillon des Louvre, den *Leveau* gegenüber jenseits der Seine baute (siehe Fig. 332), verwendete er eine große Ordnung. Vielleicht war dies für das *Collège des Quatre-Nations* bestimmend.

#### 4) Die Bauten der Jesuiten.

##### a) Gibt es einen Jesuiten-Stil?

Wir hatten bereits Gelegenheit, das Leben und die Thätigkeit der beiden Hauptarchitekten des Jesuitenordens, *Martellange* und *Derand* zu schildern (siehe Art. 419—420, S. 307—310), ferner einiges über die Bauten des Jesuitenordens zu fagen und über die Verbindung und Analogie des Einflusses des Ordens mit dem *Vignola's*, ebenso auf eine Analogie zwischen der Richtung des Stils *Ludwig XIV.* und dem Jesuitenstile hinzuweisen (siehe Art. 319—321, S. 248—249).

689.  
Nothwendigkeit  
dieser Frage.

Die Frage jedoch, ob man, streng genommen, von einem Jesuitenstile, wie so häufig geschieht, sprechen kann, haben wir für diese Stelle aufbewahrt.

Es will uns scheinen, als ob die Vorstellungen über dasjenige, worin der Jesuitenstil bestehen soll, nicht immer ganz präcis begrenzt sind und sich daher widersprechen; ferner als ob zuweilen als Eigenschaften ihres Stils solche angesehen werden, die ihrer Zeit im Allgemeinen angehören.

Die Worte, mit welchen *Henri Martin*<sup>1054</sup>) dasjenige schildert, was er unter Jesuitenstil versteht, sind bezeichnend genug, um hier angeführt zu werden:

Die Jesuiten trachteten, sich eine eigene Architektur zu schaffen, aber sie konnten nur eine Ausartung (*dégénération*) jener Renaissance, die sie verneinten, erreichen. Sie wollten groß und stark sein; sie waren schwerfällig und linkisch. In Rom erreichten sie durch das Uebermaß der Verhältnisse eine gewisse materielle Größe, wo das Schwere sich mit dem Gefuchten verband, mit dem Subtilen (*subtilité*) und dem Gewundenen (*contourné*): es war das ihre heroische Periode, bewundert von Geschlechtern, die mehr und mehr den Sinn für das Schöne in der monumentalen Kunst verloren. Sie blieben nicht dabei, wollten von der Kraft zur Grazie übergehen, strebten nach dem Häßlichen (*joli*), um in Harmonie mit den kleinen koketten, geschminkten, mit falschen Blumen verzierten Decorationen zu stehen, und stürzten sich in jenen letzten Abgrund von Unvernunft und schlechtem Geschmack, den man die »Architektur der Jesuiten« benannt hat.

Die Vorstellung, die sich *Planat* von diesem Stile macht, muß wohl eine andere, vielleicht ziemlich unbestimmte sein; denn der Grund, weshalb er unter den Pariser Kirchen *Notre-Dame-des-Victoires* und *St.-Roch* als Beispiele des Jesuitenstils anführt, und nicht ebensowohl sämtliche von 1610—1745, ist unerklärlich.

Der Umstand, daß die Väter ihre Architekten im Orden selbst hatten, könnte zwar den Glauben an einen eigenen Stil bestätigen; dennoch war die Unabhängigkeit des Ordens auf politisch-religiösem Gebiete viel größer als auf dem künstlerisch-architektonischen.

Gelegentlich des Briefs des *P. Coton*, Beichtvater *Heinrich IV.*, an den Jesuitengeneral *Aquaviva* in Rom bezüglich *Martellange* sagt *Bouchot*<sup>1055</sup>): Der König hatte keine große Macht über die Jesuiten, da der »Provincial« endgiltig die Betheiligung seines Architekten dem König gestatten oder verweigern konnte<sup>1056</sup>).

Ich bin nicht überzeugt, daß man, streng genommen, ganz berechtigt ist, von einem Jesuitenstile zu sprechen. Sie bauten in dem Stil der jeweiligen Entwicklung der römischen Renaissance. Weil im Norden der Moment, wo die

<sup>1054</sup>) Siehe a. a. O., Bd. X, S. 473.

<sup>1055</sup>) BOUCHOT, H. *Notices sur Martellange etc.*, a. a. O., S. 7 u. 22.

<sup>1056</sup>) Die Bauvorschriften des Architekten *Martellange* für Erbauung des Jesuiten-Collegiums zu Moulins, vom 17. Jan. 1605, enthalten manches Detail über Technisches und über die Gewohnheiten bei Jesuitenbauten. Ebenso die für das *Collège* von Vefoul, 1616. Siehe: CHARVET, L. *Etienne Martellange*. Lyon 1874. S. 56 bis 60 u. S. 74 bis 80.

Renaissance in den Kirchenbau überhaupt eindrang, mit dem zusammenfällt, wo die Jesuiten am thätigsten waren und aufzutreten begannen, weil man ferner dort bisher gothische Kirchen gebaut hatte, so glaubte man, der neue Stil sei der der Jesuiten. Die dominirende Stellung, die sie vielfach inne hatten, ihre Mittel und Energie verliehen dieser Ansicht eine Art Berechtigung.

690.  
Verschiedene  
Charaktere.

Und wenn man mit Jesuitenstil oft den Gedanken von Ueberladung und Geschmacklosigkeit verbindet, so ist das wiederum ein bloßer Zufall, aber keine charakteristische Eigenschaft ihrer Architektur und nicht immer richtig. Diese Eigenschaften waren überhaupt die Charakterzüge des damals herrschenden vlämisch-römischen Baroccos. Und weil sich in vielen Gegenden Deutschlands von den Niederlanden aus dieser Stil verbreitete, so glaubte man, es sei der Jesuitenstil. — In Italien gehören Jesuitencollegien, wie die Brera in Mailand und die jetzige Universität in Genua, gerade zu den strengsten, edelsten Gebäuden der damaligen italienischen Architektur.

So haben wir hervorgehoben, daß der Stil des berühmten Jesuiten-Architekten *Martellange* (1569—1641) durch seine Strenge an den des großen Hugenottenmeisters *Salomon de Brosse* erinnere und durch seine Einfachheit auf seine Zeitgenossen einen gesunden Einfluss ausgeübt habe (siehe Art. 419, S. 308).

Endlich werden wir die zwei wichtigsten Bauten der Jesuiten in Paris, die Kirche der *Maison Professe* (jetzt *St.-Paul et St.-Louis*) und das Noviciat, ganz abhängig von zwei anderen Gebäuden sehen: die erstere von der Fassade von *St.-Gervais*, das letztere von der Fassade des *Cesù* zu Rom. Die Abkunft aber dieser Front von Kirchen aus der Zeit, wo der Jesuitenorden noch gar nicht bestand, haben wir nachgewiesen (siehe Art. 680, S. 489).

Aus diesen Gründen scheint die Frage für Frankreich verneint werden zu müssen. Ebenso wie es zur Charakteristik der französischen Renaissance gehört, daß es in Frankreich weder einen wirklichen Barocco- noch einen Rococostil gibt, ebenso wenig, scheint mir, unterscheidet sich der Stil der Jesuiten von den anderen gleichzeitigen Stilrichtungen.

Die Jesuiten, bloß als Orden betrachtet, haben keine Zeit gehabt, einen eigenen Stil zu erfinden. Sie hatten ja andere Fragen, die sie weit mehr interessirten. Dagegen darf man vielleicht von einer Jesuitendecoration reden.

691.  
Decorative  
Bestrebungen.

Man muß sich hierunter die reichste denken, dann die, welche nach dem größten Effecte strebt, zugleich aber die größte Seelenöde bekundet. Ueberall fühlt man eine empörende Verachtung für jedes künstlerische Ideal oder für schöne Vollendung. Nirgends eine scharfe, edle Linie; alles ist schwer aufgeblasen oder wie aus fettem, inhaltlosen Teig.

Und dennoch muß man auch hier wiederum sich fragen, ob es billig ist, auf ihre Schultern allein das Privilegium dieser traurigen Decorationsphase zu legen. War das nicht die allgemeine Geschmacksrichtung einer der damaligen Kunstströmungen? Wir wagen es nicht zu entscheiden. In weiterem Sinne dagegen haben die Jesuiten sicher ihren Antheil von Verantwortung, indem sie auf den religiösen Charakter ihrer Zeit, auf die kirchliche Architektur und durch diese dann auch auf die Profanarchitektur gewirkt. Indem ihre Auffassung der Religion sich vor der Betonung des Individuellen und Subjectiven besonders fürchtete und diese zu zügeln bestrbt war, hat sie offenbar dazu beigetragen, die so häufige Seelenlosigkeit und den Mangel an persönlichem Charakter und künstlerisch-individuell belebten Formen der damaligen Kunstperiode von 1610—1745 zu fördern.

Das Resultat, zu welchem wir hier gelangt sind, scheint mir im Wesentlichen mit den Ansichten übereinzustimmen, zu denen *Lemonnier* in seiner oft erwähnten vortrefflichen Studie über die Kunst dieser Zeit gelangt ist. Er schreibt<sup>1057)</sup> hierüber Folgendes: »Unter *Ludwig XIII.* waren die Jesuiten von Frankreich noch nicht, was sie unter *Ludwig XIV.* durch dessen Schuld wurden. Sie suchten sich besonders des Unterrichts zu bemächtigen. — Aus der intellectuellen Cultur machten sie, was diese für eine

1057) Siehe: *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1893. S. 113.

weltliche Aristokratie fein mußte. — Sie gestatteten der oberflächlichen Einbildung alles, was sie dem Raifonnement verlagten — bedacht vor allem, die Orthodoxie des Dogmas zu retten.

»Sie wirkten in zwei Weisen auf die Künfte. Erstens indem sie eigene Künfte hatten, besonders eine Architektur und Architekten, zweitens indem sie den Künften, die nicht ihnen gehörten, einen gewissen Geist einflößten. Ihnen ist zum Theil die decorative Auffassung der religiösen Malerei, die Physiognomie der Kirchen mit einem gewissen Manierismus zuzuschreiben, obwohl die Neigungen der Hofwelt hierin ihren guten Antheil haben.«

Von der Thätigkeit, welche die Jesuiten in Frankreich zu entwickeln begannen, wird man aus der untenstehenden Angabe über die Zahl der *Collèges*, mit denen stets eine Kirche verbunden war, eine Vorstellung gewinnen.

*Bouchot*<sup>1058</sup>) spricht von einer Zeichnung »*del architetto* (sic) *del duca di Maine*« (Mayenne) vom Jahr 1585 für das Jesuiten-Collegium zu Dijon, die nach Rom zur Begutachtung geschickt wurde, zurückkam, aber nicht befolgt wurde und deren Anordnung *Martellange* 1610 tadelt.

Als *Heinrich IV.* im Jahr 1603 Frankreich wieder den Jesuiten öffnete, ließen sie sich in La Flèche nieder, und dieses Collegium wurde vom König besonders begünstigt, weil seine Eltern hier die erste Zeit ihrer Ehe zubrachten. Das Aeußere des *Collège des Jésuites* zu Dôle bietet verschiedenes Interessante.

### β) Verschiedene Kirchen in Paris.

Zuerst zur Kirche der ehemaligen *Maison Professe* der Jesuiten in Paris, früher *St.-Louis*, jetzt *St.-Paul et St.-Louis*, in der *Rue St.-Antoine* gelegen. Sie zeigt mit *St.-Gervais* die einzige Façade in Paris, die drei Geschosse und Ordnungen hat. Sowohl wegen ihrer Verwandtschaft mit *St.-Gervais*, als wegen ihrer Unterschiede verdient sie etwas eingehend besprochen zu werden<sup>1059</sup>). Der Grundstein wurde am 16. März 1627 gelegt, 1641 ward der Bau fertig. Die Façade der Kirche wurde auf Kosten von *Richelieu* errichtet<sup>1060</sup>).

Durch das kräftige, nicht verkröpfte Vortreten des Gebäcks im Erdgeschofs und das einheitliche Vortreten des Segmentgiebels im Mittelschiff<sup>1061</sup>) wirkt das Erdgeschofs als ein kräftiger Unterbau und eine durchgehende feste Verankerung der ganzen Front. Die emporsteigende Verticalgliederung beginnt erst über diesem festen Erdgeschofs, nicht wie die der Säulenpaare in *St.-Gervais* von unten an. Dieses mittels Verkröpfungen stark ausgeprochene, durch zwei Geschosse geführte Aufsteigen findet man dann

<sup>1058</sup>) BOUCHOT, H. *Notice sur la vie et les travaux d'Et. Martellange*. Paris 1886. (*Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes*. Bd. XLVII. 1886.) S. 18 u. 19.

Aus den Zeichnungen der Bände hat *Bouchot* folgende Liste der Collegien aufgestellt, an deren Errichtung *Martellange* in irgend einer Weise theilhaftig war. Die Zahlen in Klammern zeigen den Beginn seiner Thätigkeit bei denselben. Die Seiten des früher angeführten Werkes von *Charvet* über *Martellange*, wo von diesen die Rede ist, haben wir ebenfalls beigefügt.

*Collège du Puy* (1605). *Charvet* S. 23  
 « *de Vienne* (1605). *Charvet* S. 44  
 « *de Siffertin* (1605)  
 « *de Carpentras* (1607). *Charvet* S. 65  
 « *de la Trinité* in Lyon (1607). *Charvet* S. 131  
 Noviciat von Lyon (1617). *Charvet* S. 201  
*Collège et Noviciat d'Avignon*  
 « *de Dole* (1610). *Charvet* S. 28 u. 188  
 « *de Besançon* (1610)  
 « *de Vesoul* (1610). *Charvet* S. 72  
 « *de Dijon* (1610). *Charvet* S. 81  
 « *de Roanne* (1610). *Charvet* S. 103  
 « *de Bourges* (1611)

*Collège de la Flèche* (1612). *Charvet* S. 88  
 « *de Nevers* (1612)  
 « *de Bézis* (1616)  
 « *de Chambéry* (1618)  
 « *d'Orléans* (1620)  
 « *de Rennes* (1624)  
 « *de Blois* (1624 bis 1625)  
*Maison professe de la rue St.-Antoine* in Paris (1627)  
 Noviciat in Paris (1628)  
*Collège de Sens* (1628)  
 « *de Moulins* (16..)  
 « *d'Embrun*. *Charvet* S. 189  
 « *de Rouen*. *Charvet* S. 186.

<sup>1059</sup>) Es wurde bereits angeführt, unter welchen Umständen der Jesuiten-Pater *François Derand* 1625 den Entwurf machte und 1641 den Bau vollendete. Von den angeblichen Rathschlägen *Lemercier's* für die Orientirung der Kirche war Art. 416, S. 304 die Rede, ebenso von dem Gutachten und dem Entwurfe *Martellange's* Art. 419, S. 307 bis 308 und Art. 420, S. 309.

<sup>1060</sup>) Im Fries der ersten Ordnung war früher in Goldbuchstaben folgende Inschrift: *SANCTO LUDOVICO REGI, LVDOVICVS XIII, REX BASILICAM: ARMANDVS CARDINALIS, DVX DE RICHELIEV, BASILICÆ FRONTEM POSVIT*. *CHARVET, L. Etienne Martellange etc.*, a. a. O. Lyon 1874. S. 209.

<sup>1061</sup>) Es wird dieser Eindruck durch das sehr flach verkröpfte Gebälke des halben Pilasters in der einpringenden Ecke nicht geklärt.

überhaupt nur an den Ecken des Mittelbaues. In den zwei Gefchoffen der Seitenfronten bestehen zwar auch gewisse aufsteigende Beziehungen zwischen den unteren und oberen Dreiviertel-Säulen und Pilastern, aber das einheitlich Durchgehende ist durch das immer noch kräftig vortretende Gebälk unterbrochen und muß darüber von Neuem beginnen. Es geschieht dies ohne die geringste künstliche Störung, nur ist der Gedanke ein anderer als in *St.-Gervais*.

Sehr geschickt hat *Derand* hier seine Gliederung angebracht. Seine Dreiviertel-Säulen werden zu beiden Seiten von flachen Pilastern begleitet und stehen daher einen Durchmesser von den beiden Enden ab. Ueber der Dreiviertel-Säule, welche dem Mittelbau zunächst ist, wird das Gebälk nicht verkröpft, sondern verbindet sich mit feinem ganzen Vorsprung mit dem Mittelbau. Hiedurch wird die Dreiviertel-Säule kräftig mit letzteren verbunden und dient als schöne seitliche Strebe und Verstärkung des Mittelbaues. Als Fortsetzung dieser Strebe, und nicht schwer über die ganze Breite der Seitenschiffs-Front liegend, steigt über der Balustrade die Console empor, welche die zweigeschoßige Seitenfront mit dem dreigeschoßigen Mittelbau verbindet. Die Console erhält hiedurch kleine Dimensionen, durch welche ihr Maßstab den der Façade nicht vermindert, und bringt die im ersten Gefchoß begonnene Bewegung einer seitlichen Strebe geschickt zum Abfluß.

Wir können die verächtliche Verhöhnung, mit welcher zuweilen diese Façade als Jesuitenbau im Gegensatz zur Front von *St.-Gervais* behandelt worden ist, nicht billigen. Sie steht in mehreren Punkten der letzteren nach, hat aber immer noch Eigenschaften genug, um gerade durch den Vergleich mit *St.-Gervais* lehrreich zu sein und als architektonischer Aufbau im Verein mit der Kuppel malerisch und imponant zu wirken.

Dadurch daß die Façade nur mittels Dreiviertel-Säulen gegliedert ist, stuft sich der Aufbau durch das Abnehmen der Durchmesser stockweise zurück, bleibt aber so zu sagen gleich kräftig oben wie unten. In *St.-Gervais*, wo vorgestellte Freisäulen sind, mußte die Axe der unteren bis oben festgehalten werden. Durch das Abnehmen der Durchmesser sind oben die Säulen freistehender als unten und wirken dort luftig-idealer. Durch das Zurücktreten der Front wirkt der oberste Giebel, trotzdem sein steigendes Gefims, wie in *St.-Gervais*, nicht verkröpft vortritt, dennoch nicht für den nischenartig zurücktretenden Theil der Façade des Mittelschiffs schön deckend.

Dadurch daß *Derand* seine Ordnungen nicht cannelirte, sind sie weniger scharf behandelt und betont. Weniger individualisirt hängen sie mehr mit der Mauer als Ganzes zusammen. Umgekehrt endlich von *St.-Gervais* hat *Derand* im Mittelbau unten einen Segmentgiebel und oben als Abschluß einen Spitzgiebel angebracht. Beide Lösungen haben ihre eigenen Schönheiten und Vortheile. In *St.-Gervais* ist der Gesamtabchluß ein sanfter abgerundeter, mehr ruhiger. In *St.-Louis* ist er mehr lebendig zugespitzt und entschlossen emporragend.

Das Motiv zweier Gefchoße mit einem schmalern dritten in der Mitte wird auch an den beiden folgenden Kirchen festgehalten, aber freier behandelt und entwickelt.

Das erste Beispiel soll fogar um einige Jahre älter sein als *St.-Gervais*. Es ist die nicht unangenehme Façade der Carmeliter-Kirche zu Dijon, angeblich 1609 von *Nicolas Tassin* begonnen. Eine breite Mittel- und zwei schmalere Seitentravéen gehen durch zwei Gefchoße. Ueber der Mitteltravée wird über einem Sockel ein drittes Gefchoß, eine quadratische Attika mit Giebel bildend, durch gebrochene Consolen-Streben mit den unteren Seitenpartien verbunden. — Die Travéen sind durch jonische und korinthische Dreiviertel-Säulen in der Weise markirt, daß im Erdgefchoß die mittlere Travée mit einem Segmentgiebel vorspringt, während im ersten Stock die Seitentravéen vortreten. Die zwei Segmentgiebel, welche diese bekrönen, werden erst durch den Spitzgiebel der oberen Attika zu einem Ganzen, während das ganze Mittelfeld im ersten Stock, ähnlich wie in Fig. 168<sup>1062)</sup>, von einer großen ovalen Cartouche um das Rundfenster eingenommen wird. Durch diese Abwechslungen und das Auftretende bietet diese Composition ein gewisses Interesse.

Eine hübsch sich aufbauende, bewegte und doch streng componirte Façade aus der Zeit *Ludwig XIII.* oder *Ludwig XIV.* zeigt *St.-Joseph* zu Châlons-sur-Marne. Die Mittelpartie hat in zwei Gefchoßen dorische und jonische Pilaster, die zwei schmalere und eine breitere Travée in der Mitte bilden; sie wird von einem Giebel bekrönt und darüber nochmals über der mittleren Travée allein von einer dritten korinthischen Ordnung überragt, die zwischen zwei Consolen einen tabernakelartigen Abschluß mit Segment-

<sup>1062)</sup> Abgebildet in: CHABEUF, H. *Monuments et Souvenirs. 140 Photographures.* Dijon 1894.

giebel bildet. An die zwei unteren Ordnungen schließt sich zu beiden Seiten noch eine Travée als concaver Viertelskreis, der die Mittelpartie in lebendiger Weise hervorhebt. Die dorische Ordnung ist derjenigen *Bramante's an San Pietro in Montorio* nachgebildet.

Nicht minder wichtig als die Kirche der *Maison Professe*, war die nun zu erwähnende Kirche des *Noviciat des Jésuites* bei *St.-Germain-des-Prés* zu Paris. Hier trat die strenge Front unverkröpft um eine Pilasterbreite vor den Schmalfseiten vor und hatte unten vier dorische, oben jonische Pilaster mit einem Giebel über der ganzen Front. In den schmaleren Seitentravéen waren Nischen, in den mittleren: unten die Thür mit Giebel, oben ein Fenster mit Segmentgiebel. Die zurückliegenden Seitenpartien zu beiden Seiten des Giebelbaues, den Capellen entsprechend, wiederholten unten die schmalen Travéen der Mittelpartie, und oben begleiteten steile Voluten, die als jonische Pilaster mit Gebälk endigten, strebepfeilerartig den vorspringenden Giebel der Front.

Das Noviciat der Jesuiten zu Paris besteht nicht mehr. Die Façade der Kirche war in der *Rue Pot de Fer* und die Gesamtanlage ging bis zur *Rue Cassette*. Die strenge Façade konnte ebenso gut in Rom als in Paris stehen. Wie in *S. Catarina de' funari*, von *G. della Porta* oder in *S. Maria de' Monti* sind die Gebälke nicht über den einzelnen Pilastern verkröpft, sondern laufen in der ganzen Breite des Mittelschiffs, welches etwas vorspringt, gerade durch<sup>1063</sup>). *J. F. Blondel* lobt sie als einen der regelmässigsten von Paris.

Die Unterschiede der beiden vorgehenden Façaden unter sich und mit den folgenden beweisen, daß die Jesuiten nicht ausschliesslich an einen Typus gebunden waren.

Eine Studie des Jesuiten-Architekten *Et. Martellange* vom Jahr 1627 für die Façade der *Maison professe* der *Rue St.-Antoine* zu Paris zeigt eine im Halbkreis gekrönte Façade<sup>1064</sup>). Unfere Fig. 168 zeigt einen in dieser Art gekrönten Jesuitenbau.

Der Façade der Kirche des Jesuitencollegiums zu Lyon<sup>1065</sup>) gab *Martellange* 1617 zwei ein wenig vorspringende Thürme, den Capellen entsprechend. Sie waren tiefer als breit und dem Charakter des Collegiums entsprechend mehr wie einfache Schloßthürme mit einem Satteldach gestaltet.

Gelegentlich des Inneren der Kirchen werden wir einige der Jesuiten anzuführen haben, ebenso wird gelegentlich der Decoration der Kirchen von ihrer Richtung die Rede sein.

### γ) Jesuiten-Decoration.

Wir fahen Art. 691, S. 500, daß man berechtigt ist, von einer Jesuiten-Decoration zu sprechen. Hierzu sei Folgendes bemerkt:

*Charvet* hebt den Werth der Cartouchen hervor, die die Tafeln des Werks des Pater *Derand* über den Steinschnitt begleiten<sup>1066</sup>), und bildet eines derselben ab<sup>1067</sup>). Er vermuthet auch, sie seien Compositionen von *Derand* und *Martellange*, der in einigem sich an diesem Werke beteiligte. Er hebt auch hier die fortwährende Mischung von Heiligem und Profanem hervor, von angeschwollenen Engeln und mythologischen Figuren, die einen Zug der von den Jesuiten angenommenen Art bildet.

Ueberall an den Gewölben der Kirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris (scharfgratige Kreuzgewölbe und Relief-Gurtbögen) zeigt die Ornamentik des Stils *Ludwig XIII.* die Ledercartouchen und Medaillons mit gekrauten Lederchnörkeln. Im Fries herrscht ein durchgehendes Rankenwerk.

Diese Decoration ist geschickt, jedoch geschäftsmässig, aber mit sicherer Sachkenntniß vertheilt und ausgeführt.

Die böhmischen Kappen der Capellen sind durch *Louis XIII.*-Schnörkel als ein Ganzes decorirt. An den Kapitellen sind die flachen Blätter wie aus Leder ausge schnitten.

<sup>1063</sup>) Abgebildet nach den Werken von *J. Marot* und *J. F. Blondel* bei: *CHARVET, L. Etienne Martellange.* Lyon 1874. Neben dem Titelblatt.

<sup>1064</sup>) *BOUCHOT, H. Notice*, a. a. O. Im Band Hd 4 b (Fol. 218 bis 225), S. 30.

<sup>1065</sup>) Abgebildet bei: *CHARVET, L. Etienne Martellange etc.* Lyon 1874. S. 171.

<sup>1066</sup>) Siehe den Titel in der Fußnote Nr. 766, S. 349.

<sup>1067</sup>) Siehe: *CHARVET, L. Etienne Martellange etc.*, a. a. O. Lyon 1874. S. 215.

695.  
Kirche  
des Noviciats  
zu Paris.

696.  
Beispiele.

In Folge des reichlich vertheilten Ornaments hat man nirgends den kalten Eindruck der Kirchen aus der Zeit *Ludwig XIV.*, wie *St.-Sulpice* und *St.-Roch* zu Paris oder die Kathedrale und *Notre-Dame* zu Verfailles.

Charvet<sup>1068</sup>) giebt die Beschreibung der in Leimfarbe gemalten Grifaille-Decoration der Kreuzgewölbe der Kirche des Jesuiten-Collegiums zu Lyon, deren Anordnung er auf *Martellange* (ca. 1621) zurückführt. Es sind Figuren von Tugenden auf den vom Eingang aus sichtbaren Flächen; und graue Arabesken auf blauem Grund in den anderen Feldern. Die verschiedenen Rippen der Gurt-, Diagonal- und Schildbogen, Profilirungen und Ornamente sind in Grifaille dargestellt.

Der große Hof des Jesuiten-Collegiums zu Lyon wurde 1622 mit Malereien geschmückt. Vier Ordnungen über einander und da, wo der Bau höhere Theile hatte, wurden Compositahermen verwendet. Sieben große Sonnenuhren bildeten einen Theil dieser Decoration<sup>1069</sup>), welche ein Bild der »lettres«, Wissenschaften und Lyoner Geschichte, vor die Augen der Schüler stellte.

Die Kirche des Jesuiten-Collegiums von La Flèche, entworfen 1606 und 1607 begonnen, hat ein Schiff mit dorischen Pilaftern, zwischen welchen unten die Capellen, darüber die Tribünen, beide als Rundbogenarcaden sich öffnen. Die strenge Behandlung und die breiten Verhältnisse sind mit denen des *Salomon de Brosse* verwandt<sup>1070</sup>). Sie wurde vollendet um 1620 und stellt angeblich im Kleinen das vor, was *Martellange's* Kirche des Noviciats in Paris im Großen war. Nach *Charvet* wäre der Einfluß dieses Meisters auf erstere Kirche beträchtlich gewesen.

Nach einer Skizze von *Martellange*<sup>1071</sup>) zu urtheilen, war die Kirche des von ihm erbauten Jesuiten-Collegiums *La Trinité* zu Lyon in ihrem ursprünglichen Zustande im strengen einfachen Stil von *De Brosse* gehalten. Die Stirnseiten der Capellenräume bildeten toscanische Pilafter. Zwischen diesen sind, auf Confolen, die Korbbögen der Capellen, weiter oben, über einem durchgehenden Kämpfergesims, sind die Rundbogen der Tribünen gespannt. Ueber diesem Kämpfer setzen sich die Pilafter bis zum Kapitell fort. Letztere sprangen confolenartig etwas vor, um für die Gurtbogen des Gewölbes über dem verkröpften Gebälk mehr Auflager zu bekommen. Die Archivolte der Tribünenbogen wurden von den Kanten der Pilafter durchschnitten. Die Rundbogenfenster waren in den spitzbogenförmigen Schildbogenmauern angebracht.

Der reiche Altar der Jesuitenkirche von La Flèche<sup>1072</sup>), das Werk des Architekten *Pierre Corbueau* aus Laval, wurde 1633 begonnen für den Preis von 7000 *Livres* und Einiges in Korn und Wein. Er zeigt den reichsten vlämisch-römischen Barocco des Rubensstils. Er bildet einen förmlichen Bau, bestimmt, der Apfis ein reicheres architektonisches Aussehen zu verleihen. — Die Anlage folgt der Rundung des Chores. Der Mittelbau mit dem Altargemälde und die Stirnseiten der Flügel sind mit gebrochenen Segment- und S-Giebeln gekrönt, über korinthischen Halbsäulen und reichen Nischen. — Im oberen Stock drei getrennte tabernakelartige Attikabauten mit reichen Giebelbekrönungen. Im Mittelbau ist diese durch reiche Abstufungen noch gefestigt.

Ueber die Altäre und Ausschmückung des Noviciats der Jesuiten zu Paris hat *Charvet* Verschiedenes gefammelt und mitgetheilt. Ebenso über diejenigen der Kirche des Jesuiten-Collegiums zu Lyon<sup>1073</sup>).

## f) Zeit *Ludwig XIV.* und *Ludwig XV.*

### 1) Römische Basilika-Façaden.

Es wurde bereits in der Uebergangs-Phase die vollständige Durchführung der Säulen- und Pilafterordnungen an den Façaden besprochen und ein Blick auf die Entwicklung dieser Richtung in Italien geworfen (siehe Art. 680, S. 689). Wir erinnern ferner an einzelne Beispiele, die gleichsam Stationen dieser Strömung bilden. Der Entwurf für eine Façade der Sorbonne von 1553 (Art. 666, S. 478). Die Façade der Kirche zu Mesnil-Aubry (Art. 665, S. 478). Die Grabcapelle des Schlosses zu Anet (Fig. 159, Art. 661, S. 475), und die Kirche der *Feuillants* (Fig. 167). In der

1068) Siehe: CHARVET, L. *Etienne Martellange etc.* Lyon 1874. S. 174.

1069) Siehe: Ebendaf. S. 164.

1070) Abgebildet ebendaf. S. 91.

1071) Abgebildet ebendaf. S. 171.

1072) Abgebildet ebendaf. S. 90.

1073) In: *Etienne Martellange etc.* Lyon 1874. S. 100 bis 102 u. 155 bis 163.

als *La grande Chartreuse de Pavie* bezeichneten Composition *Du Cerceau's*<sup>1074</sup>) sehen wir ebenfalls eine Vorstufe des Typus der römischen Pilaster und Halbfaulenfaçade.

Man wird hieraus erkennen, daß diese Lösung schon seit 1520 etwa eines der Typen des Programms der Renaissance bildet. Es ist wie eine Weiterentwicklung derjenigen, die das Romanische in Toscana an der Façade von *S. Miniato al Monte* bei Florenz oder an *S. Pietro* zu Toscanella verfolgt.

Nach dieser Schilderung der Bauten des Jesuitenordens wollen wir zum besseren Verständniß nun die Kirchenfaçaden mit zwei Ordnungen ohne Thürme im Zusammenhang besprechen und auf die besseren Beispiele bis zum Schluß der zweiten Periode (ca. 1745) hinweisen.

Im Abschnitt über den Kuppelbau werden andere wichtige Façaden dieser Periode, wie die der Sorbonne, des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms eingehend beschrieben werden. Die beiden Querschiffaçaden von *St.-Sulpice* werden mit dem Innern dieser Kirche im Zusammenhang erwähnt werden.

Vielleicht die wichtigste Bedingung bei allen Façaden dieses Systems ist die richtige Bestimmung der Intercolumnien. Je geringer die Anzahl der Verschiedenheiten hierin ist, je einheitlicher und mächtiger ist die Wirkung. Geradezu verhängnisvoll ist jeder Unterschied in den Säulenabständen, dessen Zweck nicht sofort dem Auge ersichtlich ist und sich aus der Composition der Massen klar als nothwendig und legitim ergibt.

Das bloße Sündigen hiergegen macht aus der Façade der Peterskirche eine der unglücklichsten und fehlerhaftesten Compositionen der Baukunst, obgleich deren Elemente, anders verwendet, sie zu einer sehr grobsartigen gemacht hätten.

Fehtzustellen, wo eine Wiederholung gleicher Abstände, wo eine regelmässige Alternirung zweier Intercolumnien, oder endlich ein *Crescendo*, eine Steigerung derselben Intercolumnien, aber nach einer »fühlbaren«, klaren Ordnung durch die Composition der Grundidee geboten sind, darin liegt die Mission des Architekten, der zugleich Künstler fein will.

Das erste zu erwähnende Denkmal dieser Richtung dürfte die von *Lemercier* erbaute Kirche der Sorbonne zu Paris bieten.

An ihr (siehe Fig. 202 u. 257) giebt es zwei Façaden: die des Langhauses und die des nördlichen Kreuzschiffs, die den Mittelpunkt der oberen Schmalseite des Hofes bildete. Letztere ist eine Ausnahme unter den französischen Façaden, indem sie unten eine korinthische Tempelfront, sechs Säulen breit und zwei an den Seiten tief, als Vorhalle hat und darüber zurücktretend die Kreuzschiff-Front mit einem großen Fenster, Balustrade und abgewalmten Dach, von der Kuppel bekrönt.

An der Façade des Langhauses der Sorbonne-Kirche (Fig. 257) gehen die Gebälke ohne Verkröpfungen durch, dagegen springt der ganze Theil vor dem Mittelschiff wie am Noviciat der Jesuiten um eine Pilasterbreite vor. Hier stehen sechs korinthische Säulen unmittelbar vor ihren Pilastern und tragen einen Balcon, während die zweite Ordnung von Compositapilastern über den unteren weiter zurückliegt und einen Giebel trägt. An den Ecken sind die Säulen gekuppelt; das zweite Intercolumnium ist breiter und durch eine Nische gefüllt, das dritte mittlere, viel breitere, enthält die Thür und darüber ein Rundbogenfenster.

Die Façade wirkt eher ruhiger als die gleichzeitigen Façaden in Rom. Dadurch daß unten vorge setzte Säulen, oben aber nur Pilaster auftreten, verliert der Bau an Einheit und harmonischer Abstufung der Reliefgliederung. Die ungenügend durchbrochene Balustrade des Balcons wirkt schwer. Die Verbindung der Seitenschiffe mit dem oberen Mittelschiff wiederholt den einfachen convexen Anlaufbogen der Strebemauern und bildet oben und unten nur kleine Voluten.

Die Façade des *Val-de-Grâce*, ebenfalls mit einer kleinen tempelartigen Vorhalle im Erdgeschloß

698.  
Kirche  
der Sorbonne  
zu Paris.

699.  
Andere  
Beispiele.

<sup>1074</sup>) Siehe Art. 644, S. 461.

die hier anzuführen wäre, wird, wie erwähnt, später eingehend behandelt werden. Hier sei nur gesagt, daß bei der Höhe der beiden Säulenordnungen, wie Fig. 203 zeigt, keine Rücksicht auf die Innenarchitektur genommen wurde. Die untere dorische Ordnung ist niedriger als die innere korinthische, und das Gebälk der oberen korinthischen liegt höher als dasjenige über den Kuppelbogen.

Aus dieser Zeit ist die Fassade der Dominikanerkirche zu Lyon, 1674 von *J. le Pautre* erbaut; dann die von *St.-Pierre* zu Saumur (1675) mit zweigeschossigem Triumphbogen-Motiv, unten dorisch mit Spitzgiebel, oben jonisch mit Segmentgiebel. Sie erhebt sich zwischen den gothischen Strebepfeilern, die durch Tempietti bekrönt sind, während ein größerer, höherer in Laternenform den Mittelbau abschließt. Ferner die Fassade der Carmeliterkirche zu Lyon, 1682 von *Dorbay*. Diese hat im Erdgeschoß einen Giebel in ihrer ganzen Breite, das obere Geschoß einen etwas schmaleren Segmentgiebel.

An der Fassade von *Notre-Dame* zu Bordeaux (Ende des XVII. Jahrhunderts oder Beginn des folgenden) springt der Mittelbau mit Giebel vor und wird durch eine Travée, die einen convexen Viertelskreis bildet, mit den rückwärtsliegenden Seiten verbunden.

An der Fassade der *Eglise des Jacobins*, ebenfalls zu Bordeaux (1707), mit zwei korinthischen Ordnungen, springt die Mittelpartie mit Giebel vor.

Die beiden Kreuzschiff-Fassaden von *St.-Sulpice* zu Paris gehören in diese Kategorie; sie sind groß, einfach, ziemlich kräftig, aber nichtsagend.

Die Fassade des jetzigen *Temple Protestant* zu Nancy, früher wohl die Kirche *St.-Jean* auf dem gleichnamigen Platze, ist eine hübsche Composition des XVIII. Jahrhunderts.

Von den Fassaden von *St.-Roch* zu Paris und der Kathedrale *St.-Louis* zu Versailles, die wir gemeinschaftlich besprechen wollen, kann man sagen, daß sie, für Architekten wenigstens, wirklich schöne Elemente enthalten.

Die Fassade von *St.-Roch*, von *Robert de Cotte* entworfen und 1738, drei Jahre nach seinem Tode, von seinem Sohne ausgeführt, wurde bereits erwähnt<sup>1075</sup>). Die perspectivische Wirkung ist eine bessere, als unsere Fig. 170<sup>1076</sup>) erwarten läßt. Die Seiten-Arcaden haben viertelkreisförmige Laibungen, die sie zu Flachnischen gestalten.

Durch das paarweise Verkröpfen des Gebälks wirken die Stützengruppen der vier Ecken klar und einheitlich, trotzdem die zwei mittleren weitgekuppelt sind. Dieses klare Kräftigaufsteigende einerseits, verbunden mit der Betonung des Horizontalen durch den dreimaligen Schwung der gleich großen Arcaden andererseits, das kräftige Relief der Dreiviertel-Säulen und der Pilaster an den Ecken, alles das verbunden ruft einen lebendigen Rhythmus hervor, der trotz der kalten Behandlung der Formen und des geringen Maßstabs in jene bessere Zeit zurückverfetzt, in welcher in den Entwürfen für die Peterskirche in Rom Herrliches beabsichtigt worden war.

Die Kathedrale von Versailles, nicht zu verwechseln mit der *Notre-Dame*-Kirche des *Füles Hardouin Mansard* daselbst, wurde 1742 von dessen Enkel *Jacques-Hardouin Mansard de Sagonne* begonnen und 1754 vollendet<sup>1077</sup>).

Sie ist in der Composition mit *St.-Roch* sehr verwandt, und doch ist in Folge der Durchbildung der Eindruck ein ganz verschiedener. Sowohl im Grundriß als Aufbau ist die Anordnung der Säulen- und Pfeiler-Gruppen, ihr Vortreten, die Verkröpfungen und das Zusammenhängen des unteren und oberen Mittelraums unter den Schrägen dieselbe. Der Hauptunterschied liegt darin, daß in Versailles statt  $\frac{3}{4}$ -Säulen, überall freie Säulen vor Pilastern stehen und daß die Säulen enggekuppelt sind (weniger als ein Durchmesser Zwischenraum), während dieser in *St.-Roch* fast zwei Durchmesser beträgt.

Man denke sich in Fig. 170 im Mittelbaue die zwei Säulen neben den Bogen ebenso nahe zur Mittelsäule gerückt, wie diese zur Aufsensäule steht, und statt eines Pilasters an den Aufsenecken eine zweite Säule, so wird man die Axen-Composition der Fassade von Versailles vor sich haben. Auch an den Seitenschiffen wird durch die freien Säulen vor Pilastern statt Dreiviertel-Säulen das perspectivische Relief viel größer, reicher und phantasievoller.

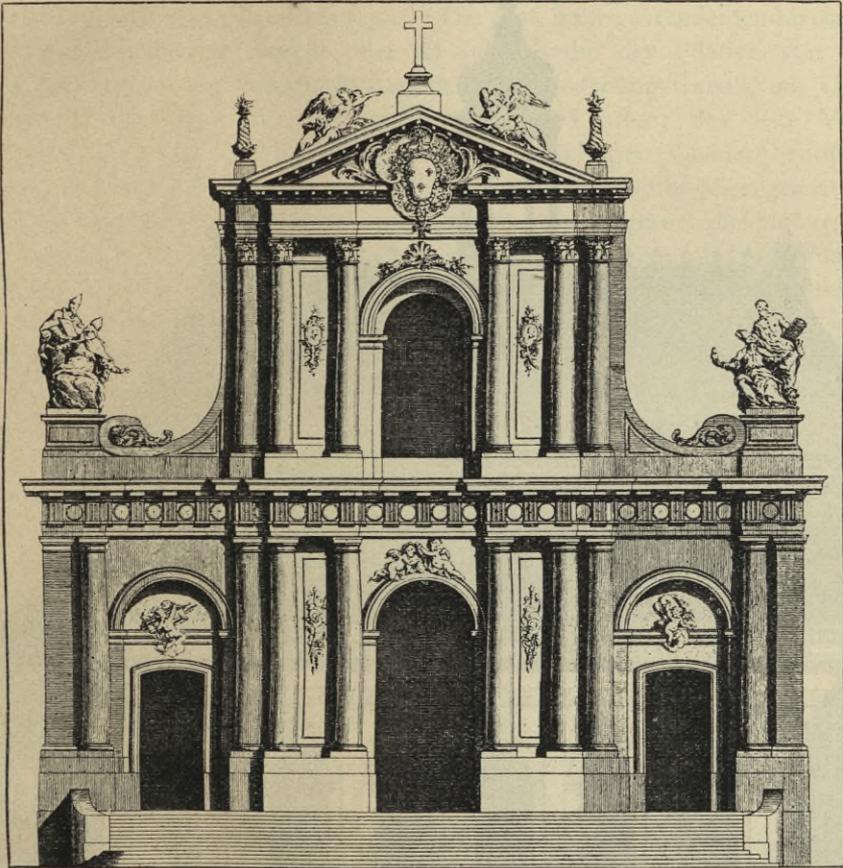
<sup>1075</sup>) Siehe Art. 308, S. 244.

<sup>1076</sup>) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française etc.*, a. a. O., Bd. III, Bl. 410.

<sup>1077</sup>) Siehe Art. 324, S. 252, Art. 447, S. 328 u. 329.

Dadurch daß in Versailles die Säulen enger gekuppelt sind, wirkt die Stützgruppe schlanker emporstrebend und compacter. Die verticale Richtung wird mehr betont, während an *St.-Roch* die breitere Front mit ihren drei gleich hohen Arcaden etwas vom festen Eindruck des griechischen Altdorischen hat. Im Gegensatz zu der eleganteren Festigkeit dieser Stütz-Gruppen scheint das Mittelschiff zwischen beiden deutlicher von unten bis zur Giebelschräge als eine einheitlich zurücktretende,

Fig. 170.

*St.-Roch* zu Paris. — Haupt-Façade <sup>1076</sup>).

hohe, weite, zum Eintritt ladende Art Nische, in welcher die Thür und das Fenster übereinander stehen.

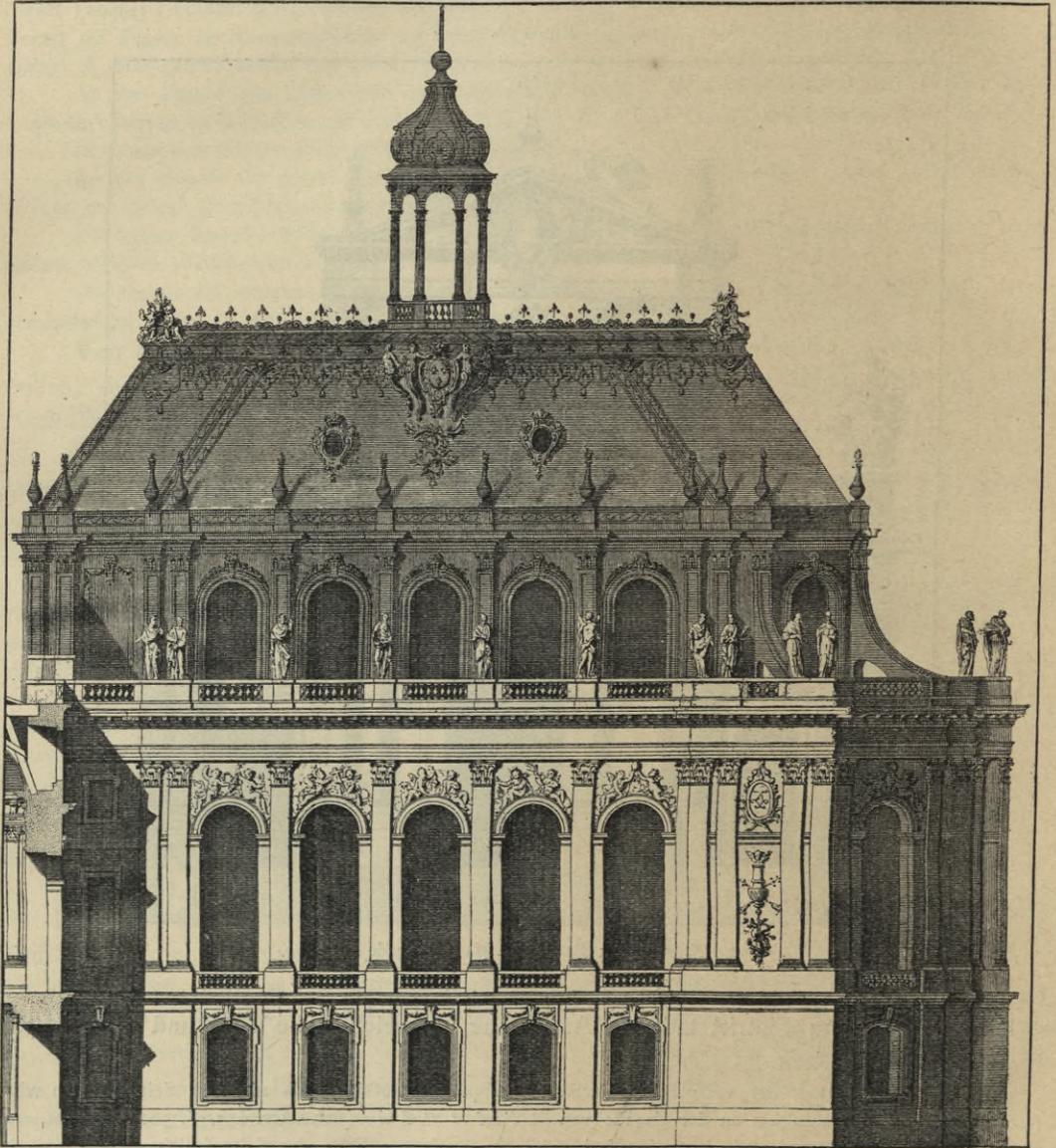
Die Verbindung der vorspringenden Säulengruppen des Mittelschiffs mit den Seitenschiffen wird nach demselben Princip wie an der Façade von *St.-Paul et St.-Louis* (siehe Art. 693, S. 501) gebildet, nur ist statt einer Dreiviertel-Säule hier eine freie Säule in die innere Ecke des Seitenschiffs gestellt, die in der Flucht des Säulenpaars an der äußeren Ecke steht.

Ueber dieser Einzelsäule steht eine zweite obere. Beide, übereinander aufgestellt, bilden eine hochaufsteigende, elegante, freistehende Linie von besonderem Reiz. Durch Gebälk und Piedestal mit dem Baukörper kräftig verbunden, bilden sie zugleich eine schöne seitliche Säulentrebe der beiden Säulengruppen des Mittelbaues und auch einen schönen bereichernden Theil derselben.

An den Pilaster, der ihr entspricht, schließt sich seitlich die Console, welche das Seitenschiff mit dem hohen Mittelbau verknüpft.

Diese Console hat fast alles Widerwärtige verloren, das ihnen meistens in dieser Function und und Gröfse anhaftet. Der *Louis XV.*-Stil vermochte ihr eine straffe, leicht geschwungene Linie zu geben, welche ihr mehr den Charakter einer lebendigen Strebemauer verleiht, die unten durch eine mäfsige Volute von dem horizontalen Fufs sich trennt und oben durch eine kleinere sich mit dem verticalen Ende gut verbindet und sie befähigt, das abschliessende Gebälke zu tragen.

Fig. 171.

Schloss-Capelle zu Versailles. — Seiten-Façade <sup>1078</sup>).

Da wo die concave Curve in die convexe übergeht, bilden sie statt eines eckigen Abfatzes, der den Schwung unterbricht, eine kleine obere Spitze, die hinreicht, um der zweiten Curve einen solchen Anlauf zu geben, daß sie zum Emporragen des Mittelbaues mitwirkt und sich ihm vollkommen natürlich anschliesst.

Die zwei nicht sehr breiten Thürme, die am Ende der Seitenschiffe um etwa

zwei Modul zurückliegen und blofs durch einen ersten Stock jonifcher Ordnung über diefelben ſich erheben, ſind untergeordnet, etwa wie in *S. Filippo Neri* zu Neapel und am Dome von Frascati. Vielleicht auch ſind ſie nicht fertig geworden. Durch ihre geſchweiften Linien erinnern ſie im kleinen und einfachen etwas an jene von St.-Paul zu London.

Eine Ausnahmeftellung unter den damaligen Kirchenbauten gebührt der grofsen Schloſſcapelle zu Verfailles (Fig. 171)<sup>1078)</sup>. Sie hat keine Hauptfront, ſondern nur eine Seiten- und eine Chorfaçade. Im engen, hofartigen Durchgang, wo man das Mittelfchiff und das Dach nicht ſieht und die obere Baluſtrade die Façade abſchließt, iſt die Wirkung eine ganz eigenthümliche. Die fünf hohen Arcadenfenſter mit ihren auf den Bogen ſitzenden Engeln, die ſchlanke Reihe der Pilafter von beinahe cläſſiſcher Schönheit, die Baluſtrade dazwiſchen, das ſchöne Gebälk mit Conſolengeſims und die kräftigen Waſſerſpeiер über jedem Fenſter, das feſte Vortreten der Ecktravée über dem ruhigen Unterbau, die prächtigen Quadern endlich verbunden mit der edlen Zeichnung, ſorgfältigen Ausführung, dies alles grenzt faſt an antikrömifche Grofsartigkeit. Prächtig und einfach grofs iſt ferner die hintere Anſicht mit der Rundung des Chorumgangs, wo die gekuppelten korinthiſchen Pilafter als Strebepfeiler fehr ſchön vortreten. Das wirklich cläſſiſche Gebälk und die Detailbildung nehmen fogar den glatten gleich hohen Quaderſchichten den Hauch der Kälte, der in Frankreich dieſen oft anhaftet.

Hier iſt wohl der Ort, eine nicht mehr vorhandene Kirche von Paris zu erwähnen, über die ich leider nur fehr geringe Angaben beſitze. Es iſt die von dem berühmten Italiener *Padre Guarini* begonnene Kirche der Theatiner am gleichnamigen Quai. Sie wurde 1714 von *Lievain* weitergeführt<sup>1079)</sup> und lag am heutigen *Quai Voltaire*, an der Stelle des jetzigen *Hôtel du Monde Illuſtré*. Durch eine giebelgekrönte Front mit zwei Säulenordnungen am Quai gelangte man zum weiter hinten liegenden, höher emporſteigenden Hauptbau, der parallel mit dem Quai war.

Das letzte Wort der freieren Ausbildung dieſes Façadentypus ſcheint das 1726 entſtandene, nicht ausgeführte Project des Turiners *Meiſſonnier* für die Façade von *St.-Sulpice* in Paris zu ſein, das in Fig. 172<sup>1080)</sup> abgebildet iſt. Abgesehen von den geſchweiften Linien, die unfere Figur zeigt, iſt auch zu bemerken, daſs die Pilafter und Halbfäulen zu geſchloſſenen Gruppen zuſammen gezogen ſind, wodurch ſie faſt zu Bündelpfeilern werden, die im Mittelbau in Folge der Verkröpfungen ſchlang emporkteigende Linien bilden.

Aus der kälteren, ſtrengeren Strömung jener Zeit können folgende Beiſpiele erwähnt werden:

In Paris: Die Façade von *Notre-Dame des Victoires*, 1739 von *Cartaud*, kalt aber ziemlich gut, unten jonifch, oben korinthiſch. Dann die Façade der Kirche des »*Oratoire*«, ſtreng und kalt, 1745 angeblich nach dem Entwurf von *Robert de Cotte*<sup>1081)</sup>, der ſchon 1735 ſtarb, von *Pierre Caqué* errichtet. An ihr ſind keine Verkröpfungen vorhanden; die ganze Breite des Mittelfchiffs tritt etwa um einen Modul vor. Unten dorifche Dreiviertel-Säulen, oben korinthiſche freſtehende mit einem Spitzgiebel.

Ferner die Façade von *St.-Thomas d'Aquin*, von dem Kloſterbruder *Claude* 1740, unten dorifch, oben jonifch, iſt ähnlich behandelt wie die des *Oratoire*. Endlich die Façade von *St.-Etienne* zu Dijon.

Fragt man ſich, ob es unter allen Façaden dieſes Typus ſolche giebt, die einen höheren Kunſtwerth beſitzen und im Stande ſind, einen erfreuenden Eindruck hervorzurufen, ſo muſs man, blofs als Menſch redend, letzteres verneinen. Auch im

1078) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture françoife etc.*, Bd. IV, Bl. 493.

1079) Siehe: LANCE, A. *Dictionnaire des Architectes françois etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 86.

1080) Facf.-Repr. nach einem alten Stich des *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. H d. 188. Siehe ferner Art. 435, S. 325.

1081) LANCE, A. in ſeinem *Dictionnaire des Architectes françois*, a. a. O., führt dieſe Façade unter den Werken beider Meiſter an. S. 244 u. 323 wurde ſie von uns einfach als Werk *de Cotte's* angeführt. Unſere dortigen Angaben ſind demnach zu ergänzen.

701.  
Schloſſ-Capelle  
zu  
Verfailles.

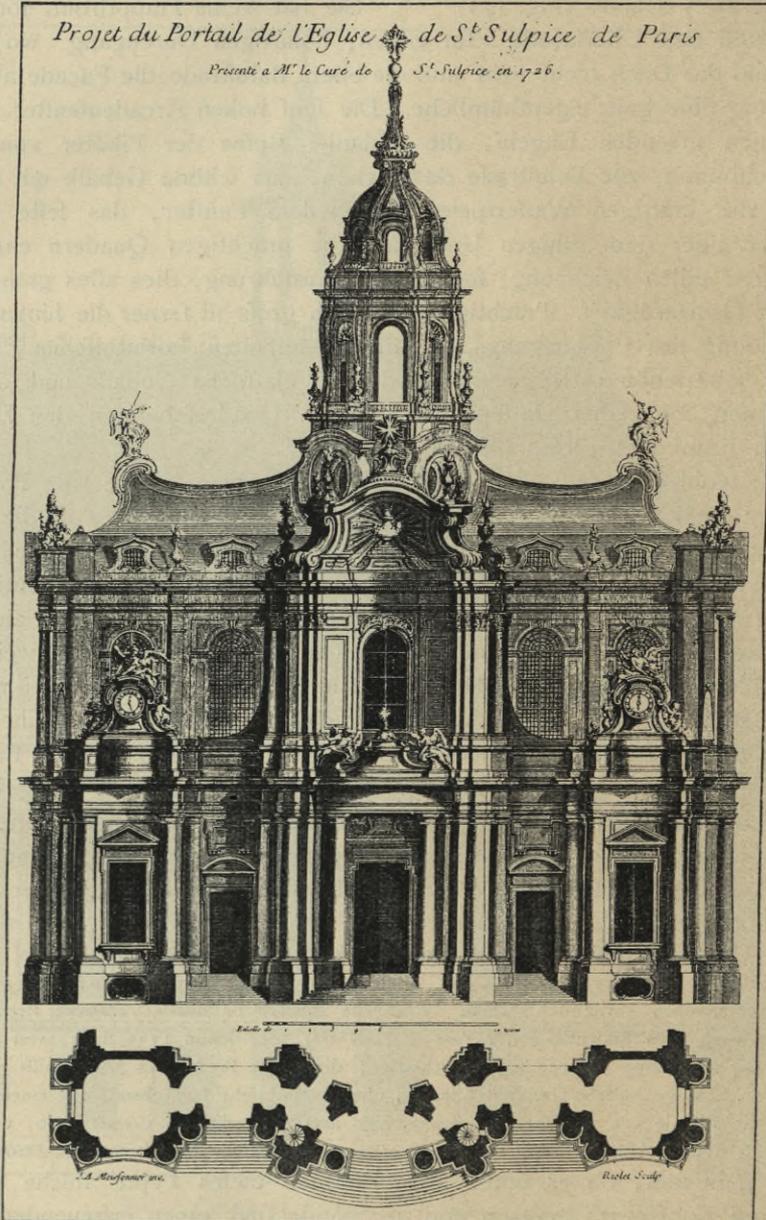
702.  
Façaden  
*Guarini's*  
und  
*Meiſſonnier's*.

703.  
Spätere  
Beiſpiele.

704.  
Werth dieſes  
Typus.

Architekten wird keine höhere Freude geweckt; dagegen muß man bei mehreren als Fachmann anerkennen, daß die Gesetze der Composition und Gliederung mit entschiedenem Talent angewendet und gute Bilder entstanden sind. Wenn die

Fig. 172.



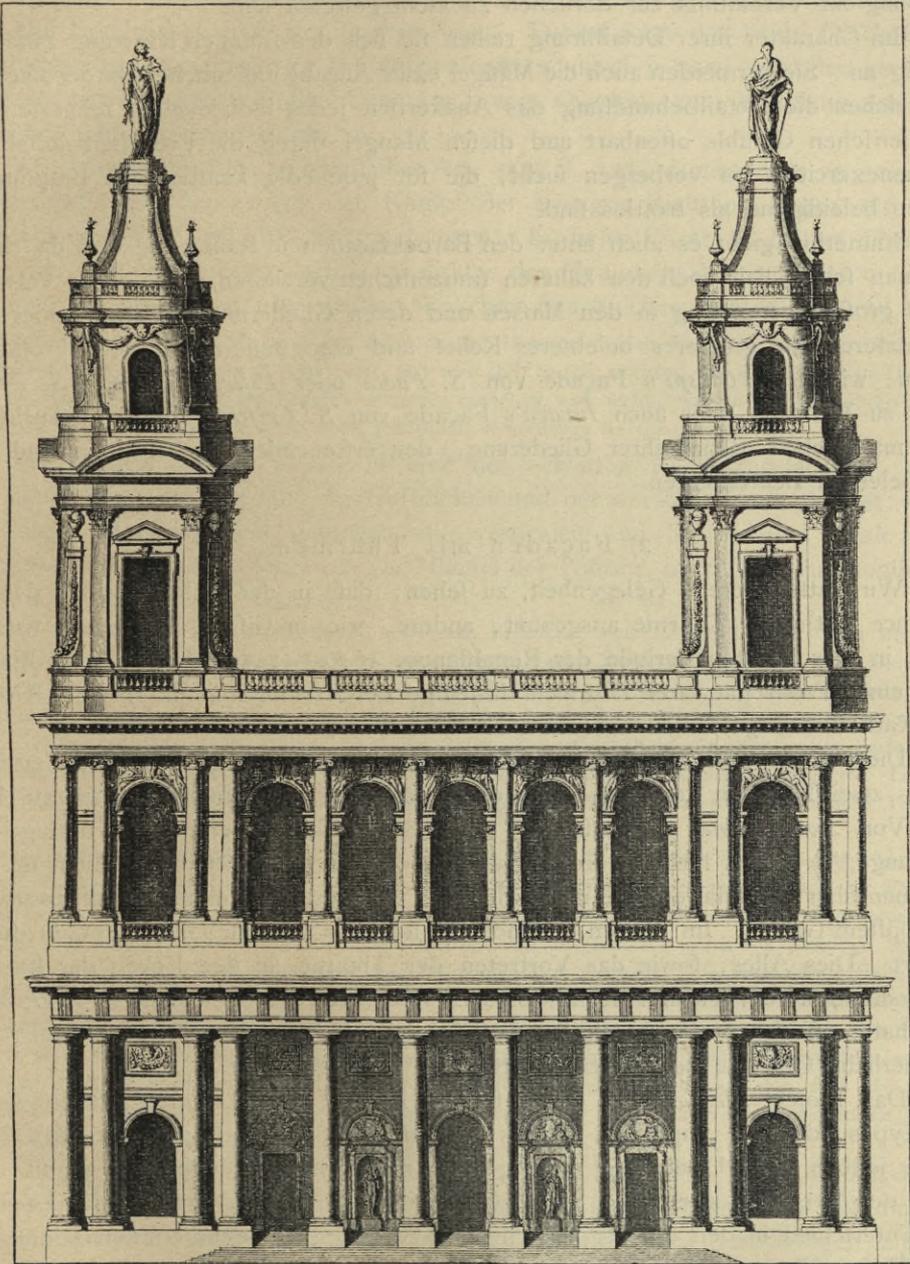
Entwurf *J. A. Meiffonier's* für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris <sup>1680</sup>).

Detailirung derselben um 1540—60 erfolgt wäre, würden es sehr schöne Werke geworden sein.

Dagegen ist an sämtlichen nicht ein guter Gedanke, nicht eine Gruppierung,

nicht eine Gliederung, die nicht in den Entwürfen *Bramante's* für *St.-Peter* und in denen seiner Schüler zu *Raffael's* Lebzeiten, irgendwo edler und besser vorkäme.

Fig. 173.



*St.-Sulpice* zu Paris. — Façade mit den beabsichtigten Thürmen *Servandony's* 1084).

Die drei besten Façaden dieser Gruppe scheinen mir die des *Val-de-Grâce*, besonders im Erdgeschoss, und die von *St.-Roch* und der Kathedrale *St.-Louis* zu *Verailles* zu sein.

Am Noviciat der Jesuiten war der Rhythmus der Gliederung klar, gut und streng gedacht, wenn auch ohne irgend etwas Neues; aber die Verhältnisse, in welchen alles das gegeben wurde, waren eher schwer; besonders die Seitenconsolen, das Mittelfenster und die Cartouche im Giebfeld. Dagegen möchte die jonische Pilaster-Ordnung im Verhältniß zur dorischen zu klein gewesen sein.

Im Charakter ihrer Detaillirung reihen sie sich der strengen Richtung *Palladio's* würdig an. Sie vermeiden auch die Mängel einer Anzahl italienischer Baroccofaçaden, an welchen die Detailbehandlung das Aussterben jedes individuellen religiösen und künstlerischen Gefühls offenbart und diesen Mangel durch die Frechheit inhaltloser Formenexercitien zu verbergen sucht, die für jede edle künstlerische Empfindung ebenso beleidigend als trostlos sind.

Immerhin giebt es auch unter den Barockfaçaden in Italien hie und da einige, die man schliesslich doch den kälteren französischen vorziehen wird, da sie entweder einen großartigeren Zug in den Massen und deren Gliederung entfalten, oder aber in letzterer ein größeres belebteres Relief und eine bessere schärfere Profilirung zeigen, wie z. B. *Crespi's* Façade von *S. Paolo* oder *Pellegrini's* von *S. Fedele*, beide zu Mailand, oder auch *Iuvara's* Façade von *S. Cristina* (1718) in Turin mit dem malerischen Relief ihrer Gliederung, den erfreuenden Verhältnissen und den reichbelebten Bekrönungen.

## 2) Façaden mit Thürmen.

705.  
Einleitendes.

Wir hatten bereits Gelegenheit, zu sehen, daß in der ersten Periode der Renaissance gothische Thürme ausgebaut, andere, wie in Gifors, begonnen wurden. Auch in der zweiten Periode der Renaissance, 1610—1745, scheint das gothische Ideal einer Front mit zwei Thürmen dasjenige der Architekten für größere Kirchen und Kathedralen geblieben zu sein.

Die von *Bernini* begonnene Ausschmückung der Façade von St.-Peter zu Rom mittels zwei Thürmen kam außerdem dieser Richtung in Frankreich noch zu Hilfe.

706.  
*Notre-Dame*  
zu  
Verfailles.

Von *Notre-Dame* zu Verfailles (1684—86) geschah bereits die nöthige Erwähnung<sup>1082)</sup>. Daß hier die freien Säulen bloß vor dem Mittelbau stehen, an den Thürmen aber nur Pilaster sind, macht sich gut. Sie sind weit gekuppelt, mit paarweise verkröpftem Gebälk. Im oberen Geschoß ist letzteres und ihr Giebel gerade durchgeführt. Dies Alles, sowie das Vortreten der Thürme an den Ecken der Façade, das noch stärkere Vortreten des Mittelbaues sind lauter gute Elemente. *J. H. Mansard* hatte offenbar Besseres mit ihr beabsichtigt, als die Mittel gestatteten. Der kümmerliche Oberbau der Thürme stört sehr<sup>1083)</sup>.

707.  
*St.-Sulpice*  
zu  
Paris.

Das Project *Meiffonnier's* (1726) für die Façade von *St.-Sulpice* wurde wegen des Typus, dem sie angehört, bereits beschrieben (siehe Art. 702, S. 509). Wir haben jedoch ihre Darstellung in Fig. 172 neben Fig. 173 gestellt, damit man durch den Vergleich zweier fast gleichzeitig für denselben Bau entstandener Façaden den Unterschied in den damals herrschenden Strömungen besser erfassen könne.

Unfere Fig. 173<sup>1084)</sup> zeigt die in der Concurrrenz von 1732 preisgekrönte Façade für *St.-Sulpice*, wie sie von *Servandony*<sup>1085)</sup> entworfen und bis auf die Thürme aus-

<sup>1082)</sup> Siehe Art. 307, S. 243.

<sup>1083)</sup> Dieser Typus mit kümmerlichen, ungenügenden Thürmen findet sich auch um diese Zeit in Italien an der Kathedrale von Frascati (1700 fertig) und in Neapel an *S. Filippo Neri*.

<sup>1084)</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française*, a. a. O., Bd. II, Fol. 168.

<sup>1085)</sup> Siehe Art. 439, S. 327.

geführt wurde. Der rechte, aber nur aus dem Rauhen bossirte Thurm ist bis auf den helmartigen Aufsatz, der fortblieb, der 1749 von *Maclaurin* ausgeführt. Der linke Thurm ist nach dem Entwurfe von *Chalgrin* umgebaut worden<sup>1086</sup>). Das erste Thurmgeschofs wiederholt in korinthischer Ordnung genau das jonische und hat einen Spitzgiebel über der ganzen Front. Darauf folgt das letzte Geschofs als korinthischer Rundbau mit vier Rundbogenfenstern, durch je zwei  $\frac{3}{4}$ -Säulen getrennt. Sitzende Statuen vermitteln den Uebergang vom Quadrat- zum Rundbau, und eine Balustrade schließt den Bau ab.

Wie bereits erwähnt wurde (siehe Art. 439, S. 327), nimmt man an, es habe mit dieser Façade *Servandony* den Kampf der strengen Richtung gegen die Ausgelassenheiten des *Louis XV.*-Stils begonnen. In dieser Front ist in der That der ernste, strenge, ja sogar grofsartige Charakter des Monumentalen in höherem Grade ausgesprochen, als es an den meisten ähnlichen französischen Bauten der Fall ist.

Von der bedeutenden Wirkung des Mafstabs der Säulen an diesem Gebäude und deren Verwandtschaft mit *Salomon de Broffe* war bereits Art. 403 und 408, S. 296 und 299 die Rede. An den Thürmen treten sie als Halbsäulen, in den Loggien unten als cannelirte und nicht, wie in der Figur, als glatte Säulen auf. Unten sind sie der Tiefe nach gekuppelt, oben stehen sie vor Arcaden.

Die Façade von *St.-Sulpice* ist eine der echten Renaissancefaçaden, wenn man dieses Wort als Bündniß des Gothischen und der antiken Kunst auffafst; denn an wenigen ist es wie hier gelungen, die verticalen und horizontalen Ideale, die Thürme und die Säulenhallen, trotz der Mängel der Thürme, in schöner, harmonischer, idealer Grofsartigkeit zu vereinen.

Um diese Façade ganz zu würdigen, mufs man bedenken, dafs sie ursprünglich, statt an einem Platze, in einer nicht sehr breiten Strafsen stand und nur unter starker Verkürzung zu sehen war. Die glatte Fläche zwischen dem Gesims der unteren Halle und den Piedestalen der oberen, die in Wirklichkeit höher ist, als unsere Figur angiebt, wurde durch den Vorsprung des dorischen Gesimses ganz verdeckt und die jonische Halle dadurch besser sichtbar. Letztere erscheint perspectivisch wie eine zweite Säulenhalle, da die Arcaden über die innere Reihe der nach der Tiefe zu gekuppelten Säulen zurückliegen. Letztere Anordnung trägt sehr dazu bei, der Façade ein prächtiges monumentales Relief und malerische Tiefe zu verleihen.

Diese Façade, wie auch die von *S. Paolo* in Mailand, beweist, dafs Architekten, die zugleich Maler sind, oft glücklichere Werke schaffen können als solche, die vor Allem ihre Aufmerksamkeit mit Vorliebe auf die »technische« Behandlung des »Materials« richten. Ihr künstlerischer Horizont ist ein weiterer. Wir lassen uns den monumentalen architektonischen Genufs, den sie gewährt, durch das einseitige Spötteln gewisser rationalistischer Gothiker um kein Haar breit schmälern, wenn sie diese obere ideale Halle unter dem Vorwande tadeln, dafs sie eine Loggia für den päpstlichen Segen in Rom zu sein scheine, daher ganz unnütz und verdammenswerth sei. Darf man sie fragen, wozu denn die Arcatur mit den Statuen der Könige Juda's an der Façade von *Notre-Dame* in Paris angebracht sei, oder warum denn an den herrlichen französischen Kathedralen, da wo ein Glockenthurm genügt hätte, zwei, drei, fünf oder sieben stolze Thürme zum Himmel emporsteigen als Zeichen des ewigen Bedürfnisses der Menschenseele, ihren Idealen Ausdruck zu verleihen?

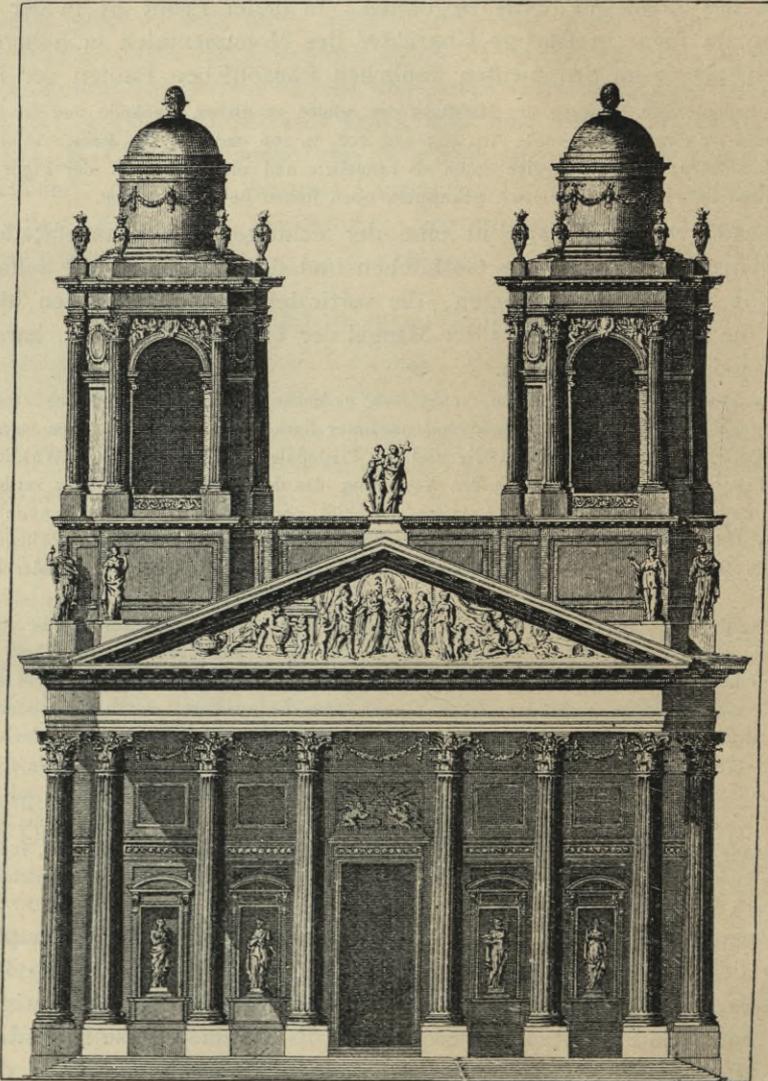
Die Façade eines Cultusgebäudes bedarf, sobald die Kunst überhaupt an dessen Herstellung sich beteiligt, einiger Elemente, die gar keine »praktische« Bestimmung haben, sondern allein die Gedanken zum »Ueberpraktischen« und Ewigen emporheben und nur dadurch trösten und erquickern. Es ist eine grofse Ehre für das Paris des XVIII. Jahrhunderts, dafs es einem Architekten die Möglichkeit gab, dieses Werk zu schaffen.

<sup>1086</sup>) Da die Zeichnung der Thürme *Servandony's* der Baubehörde nicht gefiel, wurden diese nach einem neuen Entwurfe *Maclaurin's* 1749 errichtet. Aber auch diese mißfielen und 1777 wurde *Chalgrin* mit der Errichtung neuer Thürme beauftragt. Der Nordthurm allein wurde ausgeführt und der rechte Thurm *Maclaurin's* ist bis auf heute stehen geblieben. (LANCÉ, A. *Dictionnaire etc.*, a. a. O. Artikel über beide Meister.)

708.  
Andere  
Façaden in den  
Provinzen  
und in Paris.

Die Kathedrale von Nancy scheint außen und innen aus einem Gufs zu fein und wirkt grofsartig im Mafsstab. An der Façade find die zwei gleichen Thürme zwar nicht all zu grofs zum Mittelschiff, wirken jedoch noch hinreichend. Durch den Mafsstab der drei Ordnungen ruft jedes Stockwerk für ſich, ſowie deren Zusammenwirken einen eigenthümlich grofsartigen Eindruck hervor. Der Mittelbau, dem Hauptſchiff entſprechend, kann als eine Wiederholung der Mittelpartie von *St.-Gervais* zu Paris angeſehen werden, unten korinthische und darüber zwei Ordnungen gekuppelter, vorgeſtellter Compoſitaſäulen, bekrönt von einem Segmentgiebel.

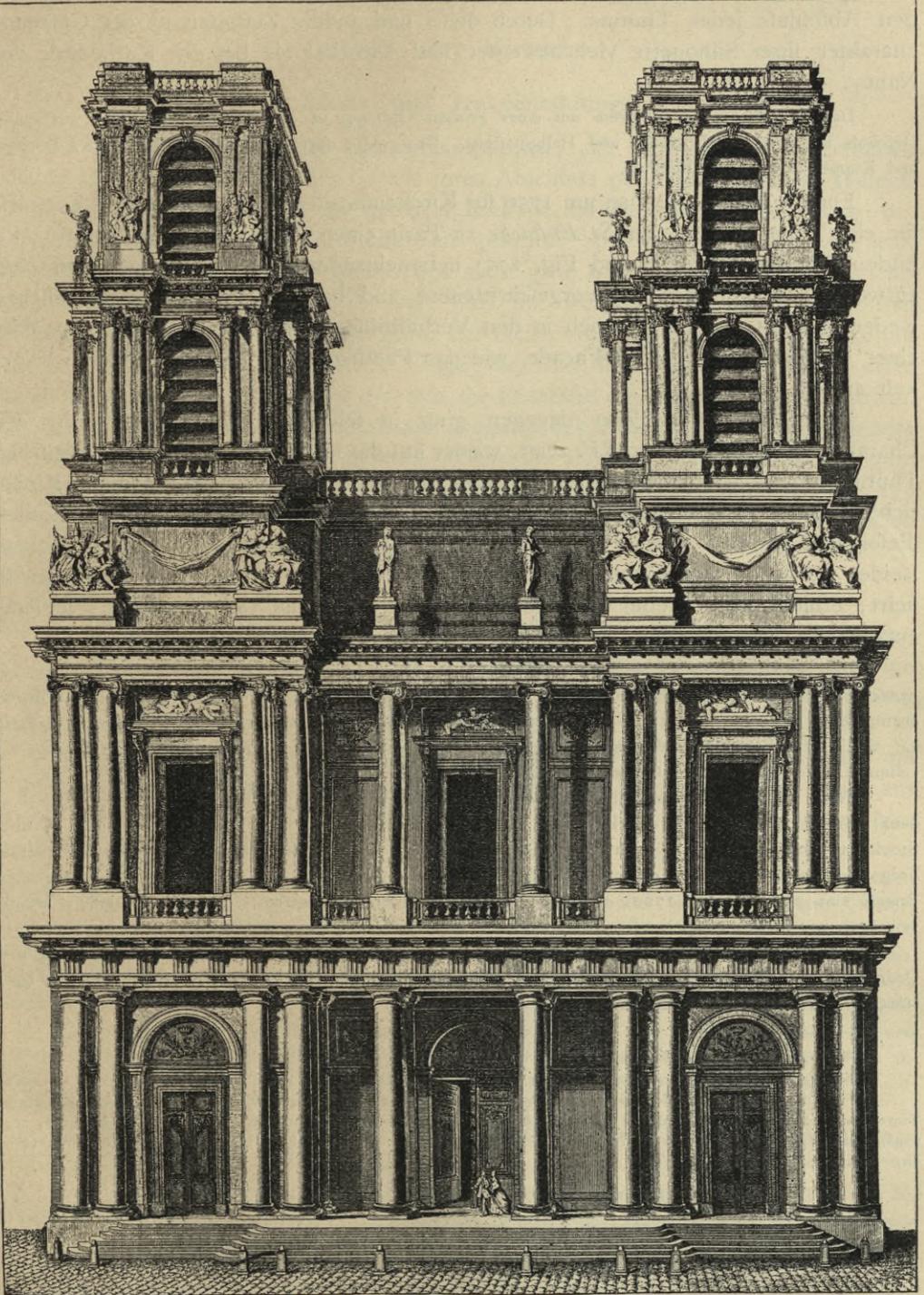
Fig. 174.



Façade für *St.-Eustache* zu Paris. Entwurf von *Patte* <sup>1087</sup>).

Den Seitenschiffen entsprechen blofs zweigeschoßige Partien. Die Thürme springen etwas vor ohne Einzelverkröpfung, haben drei Stockwerke von quadratischem Grundriß, ein viertes als Rundbau gebildet, über welchem ziemlich hohe kuppelförmige Helme den Abſchluss bilden.

Fig. 175.



Façade für *St.-Eustache* zu Paris. Entwurf von *Mansard de Jouy*<sup>1688</sup>).

*St.-Jacques*, die Hauptkirche von Lunéville, hat zwei Thürme, die mit Kuppeln von Spitzbogenform endigen. Krabben gliedern ihre Rippen. Eine Statue bildet den Abschluss jedes Thurms. Durch diese und andere Zuthaten ist der Gesamtkarakter ihrer Silhouette viel bewegter und barocker als bei der Kathedrale von Nancy.

Das Erdgeschoss der Thürme mit einer großen Ordnung ist quadratisch; dann folgt ein rundes Geschoss mit Dreiviertel-Säulen und Halbpilastern. Das zweite obere Geschoss mit Unterbau, Tambour und Kuppel bildet den Abschluss.

Für die Ideen, die man um 1750 für Kirchenfassaden hatte, geben zwei Entwürfe für eine neue Fassade von *St.-Eustache* zu Paris einen interessanten Aufschluss. Wir bilden sie (Fig. 174<sup>1087</sup>) und Fig. 175) nebeneinander ab. Die erstere, von *Patte* entworfen, ist stilistisch die vorgeschrittenere und hat gar nichts Mittelalterliches, weder in der Gliederung, noch in den Verhältnissen. Sie hat ganz den Charakter einer wirklichen *Louis XVI.*-Fassade, wie das Pantheon von *Soufflot*, jedoch weniger kalt aussehend.

*Jean Mansard de Jouy* dagegen ging in seinem Entwürfe, der mehr den Charakter der Zeit *Ludwig XV.* zeigt, wieder auf die Massenverhältnisse der gothischen Thurmfassaden, wie jene von *Notre-Dame* zu Paris, zurück, was für diese Kirche richtiger war. Für sich betrachtet, wäre sie eine der glücklichsten Thurmfassaden dieser Zeit gewesen, wie sie Fig. 175<sup>1088</sup>) zeigt. *Mansard* hatte sie 1754 begonnen. Leider wurde sie von seinem Nachfolger schon im ersten jonischen Geschosse modificirt, erhielt einen Giebel vor dem Mittelschiff und eine viel niedrigere, schlecht entwickelte Thurmbildung, so dass ihr Eindruck ein kalter, ganz verfehlter ist.

Das Modell *Mansard's de Jouy* wurde 1753 am Heilig-Ludwigsfest zu Versailles in der *Salle des gardes de la Reine* ausgestellt, am 1. Mai 1754 der Grundstein gelegt<sup>1089</sup>). Er hatte seinen Entwurf unentgeltlich gemacht. Von 1772—1787 wurde der Bau von *Moreau-Desproux*, Architekt der Stadt Paris, mit wenig glücklichen Veränderungen weitergeführt und blieb mit bloß einem niedrigeren Thurme unvollendet. Er brachte einen Giebel über der Loggia an.

Wenn man sich das vorletzte Stockwerk der Thürme in Fig. 175 fünfmal übereinander wiederholt denkt, so hat man eine Idee der Front der Kathedrale zu Rennes mit ihren zwei Thürmen. Am obersten Stockwerk sind die Ecken abgechnitten. Der Eindruck ist monoton und die Silhouette des Aufbaues in Folge der Art des Absetzens der zwei obersten Stockwerke wenig glücklich. Inwiefern sie vom großen Brande vom 22. December 1720, dem ein großer Theil von Rennes zum Opfer fiel, beeinflusst wurde, vermögen wir nicht zu sagen.

Die Fassade der Kirche *La Toussaint* zu Rennes zeigt ein ziemlich hohes Rechteck mit drei Ordnungen von Pilastern und Halbpilastern in drei Travées getheilt. Ueber den seitlichen sollen achteckige Kuppelbauten einen verfehlten thurmartigen Abschluss geben.

<sup>1087</sup>) Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Hd, 188.

<sup>1088</sup>) Facf.-Repr. nach einem alten Stich von *J. B. de Poilly*, im Besitz des Verfassers.

<sup>1089</sup>) Die auch von *Paluître* wiederholte Angabe, dass durch den Bau der neuen Fassade das Langhaus um eine Travée verkürzt worden sei, scheint mir unrichtig, denn an der südlichen Seitenfassade ist die hintere Ecke der alten, 1753 abgetragenen Fassade mit dorischen Pilastern im I. Geschosse noch erhalten. Beim Neubau können höchstens die Seitencapellen dieser Travée unterdrückt worden sein.

## 15. Kapitel.

## Inneres der Kirchen.

## a) Pfeiler- und Travéebildung.

Die Thatfache, dafs die Grundrifsdisposition, die sich in den romanischen Schulen ausgebildet und mit der Gothik ihren Abschluß gefunden hatte, im Wesentlichen beibehalten wurde, ist von großem Einflusse auf die innere Erscheinung der Kirchen des Renaissancestils in Frankreich gewesen. Die erste Folge hievon war, dafs die Renaissance in diesem Lande sich nicht ganz frei ihrem Wesen gemäß entfalten konnte. Eine zweite Folge war, dafs mit wenigen Ausnahmen die innere Erscheinung der Kirchen durch die Form der Pfeiler und der aus ihnen entwickelten Travées bedingt wird. Eine weitere Folge war, dafs die Bildung der Pfeiler einer der wichtigsten Punkte wurde, auf den sich die Phantasie der Architekten concentrirte.

709.  
Einleitendes.

Es schien uns daher nützlich, am Eingang des Abschnittes über das Innere der Kirchen einige Beispiele zu geben, welche die Formen und Gedanken zeigen, die hier den Meistern vorschwebten. Zur Erläuterung der Frage haben wir Fig. 176 bis 179 nebeneinander gestellt. Man erkennt sofort, dafs die Beibehaltung des mittelalterlichen Bündelpfeilers als Regel gilt.

## 1) Pfeilerbildung der Früh-Renaissance.

Es giebt eine Reihe von Kirchen, in welchen die Stützen als Rundpfeiler, die oft nicht sehr glücklich als Säulen gegliedert sind, ausgebildet wurden. Die Wirkung ist meistens eine ziemlich ärmliche, kalte und nüchterne.

710.  
Säulen,  
sechseckige und  
achteckige  
Pfeiler.

In der Kirche von Jouy-le-Moutier setzen die Gewölbe- und Arcaden-Gurte unmittelbar auf dem Kapitell von Rundsäulen auf. Das Kapitell besteht bloß aus einem riesigen Eierstabe zwischen zwei kleinen Stäbchen, und bietet keinen harmonischen Anblick.

Das Innere der Kirche von Ribemont (ca. 1540?) in der Picardie hat dorische Säulen, über deren Kapitelle die Bogen und zwischen diesen der Dienst für die Gewölbe aufsetzen. Dieser Gedanke wurde noch in *St.-Nicolas-des-Champs* zu Paris, wohl 1576—1581, festgehalten. Von der siebenten Travée an sind die Pfeiler durch cannelirte dorische Säulen von elliptischer Grundrifsform gebildet, auf deren Kapitellen seitwärts Rundbogen-Archivolte mit rechtwinkliger Umrahmung und Gesims, vorne jonische cannelirte Pilafter aufsteigen. Letztere nehmen über ihrem gesimsartigen Architrav die Rippen des Mittelschiffs auf, und die Fenster zwischen diesen gehen bis zum Gesims über den Arcaden herunter. An den glatten Schäften der Dreiviertel-Säulen, an welche sich die Trennungsmauern zwischen den Capellen anschließen, steigen drei sehr flache lifenenartige Streifen empor, um die Rippen der Kreuzgewölbe aufzunehmen.

In folgenden Beispielen werden außerdem zu verschiedenen Zwecken Auskragungen an den Schäften gemacht.

In *St.-Etienne-du-Mont*<sup>1090)</sup> zu Paris gehen glatte Rundsäulen nüchtern durch bis zu den Gewölben des Mittelschiffs empor, wo sie mit häßlichen dorisirenden Kapitellbildungen endigen. In halber Höhe werden sie durch Rundbögen verbunden, die, ohne Kämpfer, in die Säulen einschneiden und einen schmalen Gang zwischen zwei Balustraden tragen, der mittels einer Auskragung nach den Seitenschiffen um die Säulen herumgeführt wird. Nach dem Mittelschiff zu gehen die oberen Glieder des Gesimses dieses Balcons vorn an den Säulen gerade durch; die unteren werden an ihnen herumgeführt.

<sup>1090)</sup> Der Bau wurde 1517 mit der Apis begonnen; die betreffenden Pfeiler dürften aber zwischen 1540—1560 errichtet worden sein.

*St.-Pantaléon* zu Troyes hat sehr schlanke, hohe, doch kräftige korinthische Säulen, in deren halber Höhe auf tellerförmigen Auskragungen ein schmaler Gang herumführt. Ueber dem Gebälk setzt ein Holzgewölbe tonnenförmig mit Rippen an, dessen Höhe im Vergleich zu den hohen Säulen ungenügend erscheint.

Man findet aber auch zuweilen ganz verschiedene und zwar glückliche Ausbildungen der Rundpfeiler.

In *St.-Jean* zu Elbeuf giebt es Halbfäulen oder halbe Rundpfeiler von etwa 1 m Durchmesser, die statt Kapitellen ein Rundgebälk haben, dessen Gefims von Consolen am Fries getragen wird. Oberhalb desselben entspringen die Rippen. Die Wirkung ist dank der guten Profilierung eine sehr glückliche (siehe Fig. 89). An den Pfeilern des Schiffs legen sich vier solche Halbfäulen um einen quadratischen Pfeiler, dessen Kanten so zu fagen allein sichtbar bleiben.

In der Kirche zu L'Isle-Adam werden die Arcaden von Rundpfeilern getragen, an welchen statt Kapitellen ein dorisches Triglyphen-Gebälk ohne Architrav herumgeführt ist. Die Wirkung ist keine schlechte. An einzelnen Stellen wird der Theil des Pfeilers, der an der Obermauer vorspringt, als Dienstemporgeführt, um die Gewölbe des Mittelschiffs aufzunehmen.

Die Seitenschiffpfeiler in *St.-Basilie* zu Etampes haben ebenfalls nur ein Gefims.

In einer Anzahl von Kirchen begegnet man statt der Rundpfeiler solchen von polygoner Form, sechseckig, meist aber achteckig, mit verschiedenartiger Decoration. In der Kirche zu Gisors haben, vom Thurm aus gerechnet, die Pfeiler 1, 3 und 4 zwischen den beiden rechten Seitenschiffen einen ganz besonderen Charakter.

Der erste ist sechseckig und seine Flächen sind wie Pilasterfüllungen in Relief mit Arabeskenwerk, Wappen, Monogrammen u. s. w. verziert. Der zweite ist achteckig, hat einen doppelten Ring in halber Höhe, und stellenweise treten regelmässig aus den Flächen spiralförmige Kanten hervor, wie beim Gewinde einer Schraube, deren Durchmesser gleich der Diagonale des Achtecks ist. Im oberen Viertel werden die Kanten abwechselnd durch einen profilirten Stab und durch Baldachine verziert, die durch Dreipässe mit dem kleinen Kämpferprofil verbunden werden. Der dritte Pfeiler ist rund, und acht dünne Stäbe ziehen spiralförmig an ihm hinauf. In halber Höhe bildet eine Krone einen Ring um den Schaft und Mafswerk verbindet unter ihr die Stäbe. In der oberen Hälfte und unter dem Kämpfering bilden delphinartige Motive zwischen den Stäben drei Ringe um den Schaft. Diese Pfeilerbildungen scheinen selten zu sein und erinnern an gewisse Pfeilmotive im Schlosse zu Gaillon.

In der Note 237, gelegentlich des Art. 105, S. 100, sagten wir, in Frankreich sei uns kein Beispiel bekannt, welches eine Pfeilerbildung im Sinne der Schule von Gaillon zeige, wie sie in Portugal in der Kirche zu Belem zu finden sei. Inzwischen haben wir in unseren Notizen dennoch ein solches gefunden: Die ruinirte Abtei von Aubrac<sup>1091)</sup> zeigt ebenfalls einige Pfeiler mit Arabesken an den zurückliegenden Flächen, in der Art jener aus Gaillon jetzt in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris.

Wir gehen nun zu den Umwandlungen des gothischen Bündelpfeilers über.  
 711.  
 Bündelpfeiler. Man könnte diesen auch einen »Bündnispfeiler« nennen, weil er in der That, meistens schon von unten auf, so viele Einzelglieder zu einem Ganzen verbindet, als nöthig sind, um jede der verschiedenen Functionen, die der Pfeiler während seines Aufsteigens in Verbindung mit den Rippen bis zum Gewölbescheitel zu vollbringen hat, vorzubereiten und zu individualisiren.

Die Thätigkeit der Renaissance-Architekten besteht nun darin, dieses Princip mittels der antiken Säulenordnungen in neue Formen einfach zu überfetzen. Bei der Gesamtbildung wird der gothische Gedanke des Emporwachfens beibehalten, aber für die Entwicklung der Formen wird statt des organischen Principes des »Wachfens« und des Auseinander-sich-Entwickelns das antike Princip des Aufeinander-fetzens des »mechanischen Aufbaues« durch tragende und getragene Structurglieder wieder angenommen.

1091) Abgebildet bei: NODIER & TAYLOR, a. a. O., *Languedoc*, Bd. II, Fol. 84.

Es mag hierin zuerst ein scheinbarer Widerspruch liegen, indem der einheitliche, ununterbrochene »Trieb« des Emporwachsens durch die aufeinander folgende Abwechslung von verticalen und horizontalen Theilen gehemmt wird.

Wenn man jedoch bedenkt, das das gothische Princip der Formgebung die Folge einer subjectiven, idealen, künstlerischen Fiction ist, so wird man vielleicht auch zugeben dürfen, das man berechtigt ist, einem solchen Aufbaue Formen zu geben, die etwas mehr die Abwechslung von tragenden und getragenen Functionen aussprechen. Es ist dies eine Auffassung, die der structiven Wirklichkeit im Grunde mehr entspricht als erstere und die als eine realistischere bezeichnet werden kann.

Vom Standpunkte der künstlerischen Fiction, die jeder Kunst zu Grunde liegt, ist es gestattet, in einem solchen Aufbau der Travée eben so wohl einen harmonischen Rhythmus in der Abwechslung von tragenden und getragenen Gliedern zu erstreben, als ein aus einer einzigen Wurzel emporgechoffenes Gebilde, wie es die Gothik verwirklicht hatte.

In der Kirche zu Goussainville (Fig. 176<sup>1092</sup>) beginnt, wie in vielen frühgothischen Kirchen mit Rundsäulen, ein Theil der Gliederung erst oberhalb des Kämpfers der Arcaden; unterhalb desselben sind vier Halbsäulen um einen quadratischen Pfeiler gestellt. Die Kanten des letzteren werden emporgeführt und nehmen die Schildbogen der Gewölbe auf. An anderen Pfeilern dieser Kirche sind es einfach Rundsäulen, über deren Gebälk die Arcaden entspringen und zwischen welchen jonische Pilaster emporsteigen. Ueber deren Gebälk entwickeln sich die Rippen mit geringerem Vorsprung.

In der Kirche zu Epiais (Fig. 177<sup>1093</sup>) ist bei gleicher unterer Pfeilerform die vordere Halbsäule mit der Pfeilerkante als große Ordnung bis zur Aufnahme der Mittelschiff-Gewölbe emporgeführt.

Aehnlich wie in Epiais ist auch die Pfeilerbildung der Kirche zu Mesnil-Aubry; aber die Verhältnisse der beiden dorischen Halbsäulenordnungen sind schlanker und die Formen flüssiger und classischer, die großen Halbsäulen von keinen Pilasterkanten begleitet. In den Seitenschiffen sind letztere vorhanden. An den Pfeilern des polygonen Chors geht je eine Halbsäule mit ihrem Gebälk bis zu den Gewölben empor. Die Arcaden haben noch Spitzbogen. Von den Seitenschiffen aus wirkt die Gruppe der drei Halbsäulen sehr gut.

In der Kirche zu Mafliers (ca. 1545?) werden die Gewölbe von einer fast identischen großen Ordnung schlanker dorischer Halbsäulen mit Gebälkaufsätzen getragen. Die Bogen der Arcaden steigen von Halbsäulen der gleichen Ordnung ebenfalls mit Gebälk auf. Ihre Behandlung erinnert an jene in der Kirche zu Goussainville. Der Architekt sucht einige Glieder durch sculptirte Ornamente zu beleben. Der Säulenhals hat einen Blattkranz.

Fig. 178<sup>1094</sup>) stellt den Vierungspfeiler und ersten Chorpfeiler der Kirche zu Ennery dar. Eine durchgehende große Pilasterordnung ist für die Gurtbögen geschaffen, während zu dem für die Diagonalrippen, die um einen Grad weniger belastet und als zur Ausfüllung gehörig betrachtet werden, zwei leichtere Säulenordnungen gewählt wurden. Diesen Unterschied findet man an den Pfeilern von *St.-Eustache*, Fig. 180, und an den Pfeilern der Capellen in *St.-Maclou* zu Pontoise wieder.

Wenn auch der Pfeiler, den Fig. 179<sup>1095</sup>) darstellt, nicht im Innern einer Kirche vorkommt, sondern an der Ecke der Vorhalle der Kirche *La Trinité* zu Falaise, so haben wir ihn dennoch hier mit den anderen zusammen gestellt, da er die Vorstellung von den Ideen, die bei der Pfeilergliederung herrschten, vervollständigt.

Im Mittelschiff der Kirche von Villiers-le-Bel steigen die Gewölberippen aus dem verkröpften Gebälk einer großen korinthischen Ordnung, deren Schäfte als Segmente statt als Halbsäulen aus der Wand

<sup>1092</sup>), <sup>1093</sup>), <sup>1094</sup>) Nach Photographieen von F. M. S. im Verlag von *Giraudon* in Paris.

<sup>1095</sup>) Nach einer Photographie ohne Autornamen.

vortreten. Statt cannelirt zu fein, werden durch Kehlen vier rippenartige Dienste gebildet. Die Arcaden, welche etwas über ihre halbe Höhe haben, sind noch spitzbogig.

In den Seitenschiffen tragen korinthische Halbfäulen mit Gebälk die Rippen.

Im Mittelschiff der Kirche *St.-Maclou* zu Pontoise tritt eine wirklich große korinthische Pilasterordnung aus den Rundpfeilern heraus. Die Schäfte haben statt

Fig. 176.

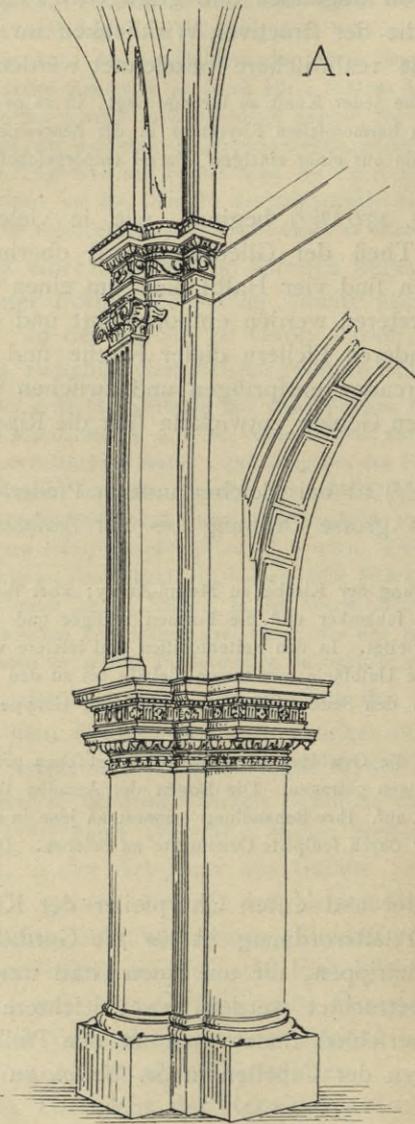
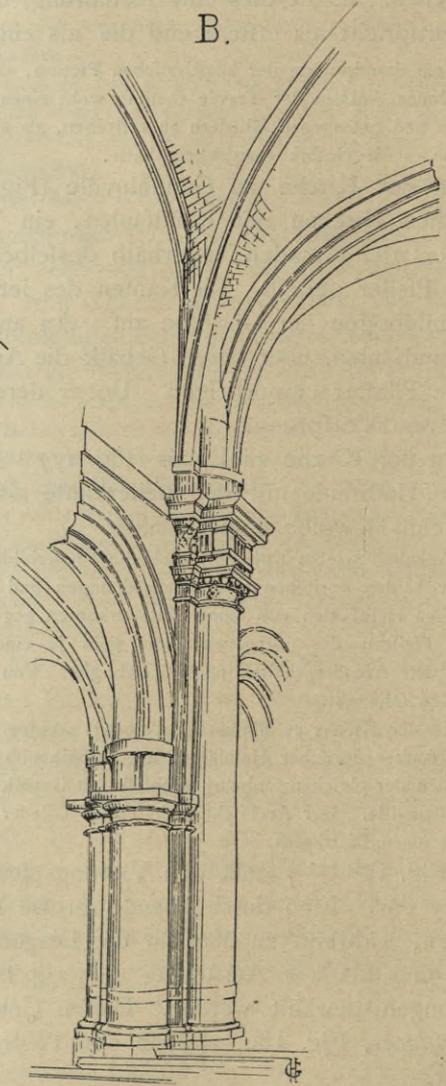
Kirche zu Gouffainville <sup>1092</sup>).

Fig. 177.

Kirche zu Epiais <sup>1093</sup>).

Cannelirungen einen einzigen Profilrahmen. Sie nehmen direct mittels eines kleinen Gebälks, welches nicht an der Mauer weiterläuft, die Gewölbe auf.

Wir gehen nun zur Pfeilerbildung der berühmtesten Kirche dieser ganzen Stilrichtung *St.-Eustache* zu Paris über (siehe Fig. 84 u. 180) <sup>1096</sup>). Bei dem gewählten

Grundprincip der Composition kam es hier darauf an, Formen, welche das durchgehende Aufsteigen der Pfeiler ausprechen, mit solchen zu verbinden, die bestimmt waren, die zwischen diesen vorkommenden Gebälkformen zu stützen. Man mußte daher an gegebenen Stellen des Aufbaues des Pfeilers antikifirende Säulen oder

Fig. 178.

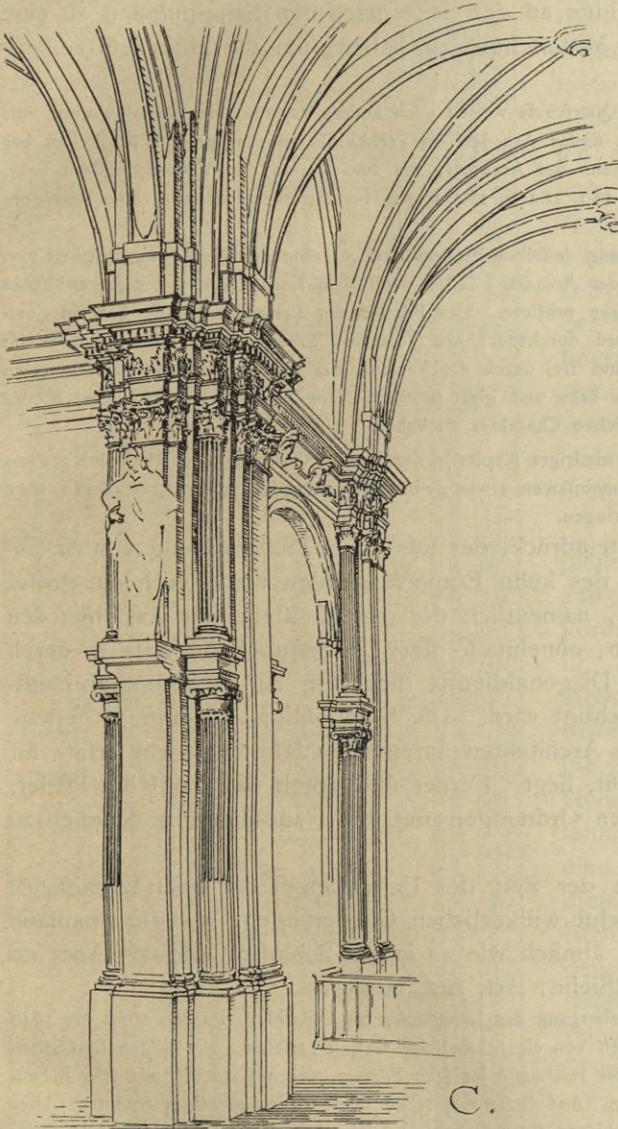
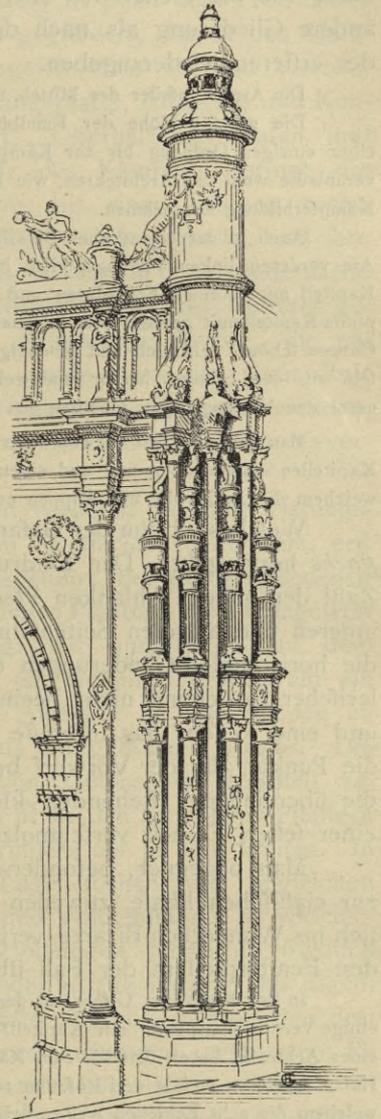
Kirche zu Ennery <sup>1094</sup>).

Fig. 179.

Kirche zu Falaise <sup>1095</sup>).

Pilaster bilden, die fähig waren, sowohl die horizontalen Gebälke aufzunehmen als die Wiederholungen derjenigen, die an den Seitenschiffsmauern vorkamen und die man der einheitlichen Wirkung zu lieb an den freistehenden Pfeilern ebenfalls anzubringen genöthigt war. Unfere Fig. 84, die einen der freistehenden Seitenschiffpfeiler darstellt, zeigt dies sehr deutlich. Die punktirten Linien zeigen das Gebälk über den Capellen,

welches an den freien Pfeilern ebenfalls auftritt. Fig. 180 zeigt den Unterschied in der Gliederung der Vierungspfeiler und der übrigen. Man sieht, wie das Gebälk über den Arcaden des Mittelschiffs mit den Pfeilern verbunden ist. An dem Vierungspfeiler mit feinen drei direct bis zu ihrem Ziele durchgehenden Ordnungen wird es von einer von unten aufsteigenden jonischen Ordnung getragen. An den anderen Pfeilern hat letztere nur die Höhe der Seitenschiffsfenster über den Capellen. In Fig. 184 sieht man, wie die Pfeiler des Mittelschiffs an der Seite nach den Seitenschiffen zu eine andere Gliederung als nach dem Mittelschiffe zu haben, um die Höheneintheilung der ersteren wiederzugeben.

Die Arcadenpfeiler des Mittel- und Querschiffs weisen noch andere Varianten in der Gliederung auf.

Die geringe Höhe der Rundbögen dieser Arcaden im Verhältniß zu den großen Kapitellen bei einer einzigen Ordnung bis zur Kämpferhöhe der Arcaden, wie man sie an den Vierungspfeilern sieht, veranlaßte wohl den Architekten, wie Fig. 180, 182 u. 184 zeigen, für die übrigen Pfeiler eine niedrigere Kämpferbildung anzunehmen.

Auch in der eigentlichen Detailbildung desselben Pfeilers herrscht eine gewisse Mannigfaltigkeit vor. Am vorderen linken Vierungspfeiler hat der Arcaden-Pilaster nach dem Kreuzschiff zu ein korinthisches Kapitell mit enormen Eckvoluten und kleine mittlere. Der Pilaster der Langhaus-Arcade hat ein Composita-Kapitell mit großen wie in Chambord durchbrochenen Voluten. Trotzdem sind die Kapitelle im Ganzen schön, geistreich und lebendig, und frei durch die Varietät der Blattform. Die Voluten treten fein aus dem Stengel hervor und werden breit und glatt profilirt. Die oberen Kapitelle dieser Pfeiler unter den Vierungsbogen scheinen den gleichen Charakter zu haben.

Man sieht, Fig. 30, S. 109, wie die niedrigen Kapitelle der kleinen Ordnungen zwischen den großen Kapitellen eingeschoben sind und einen gemeinsamen etwas geförmig behandelten Architrav tragen, über welchem die Archivolte und Rippen entspringen.

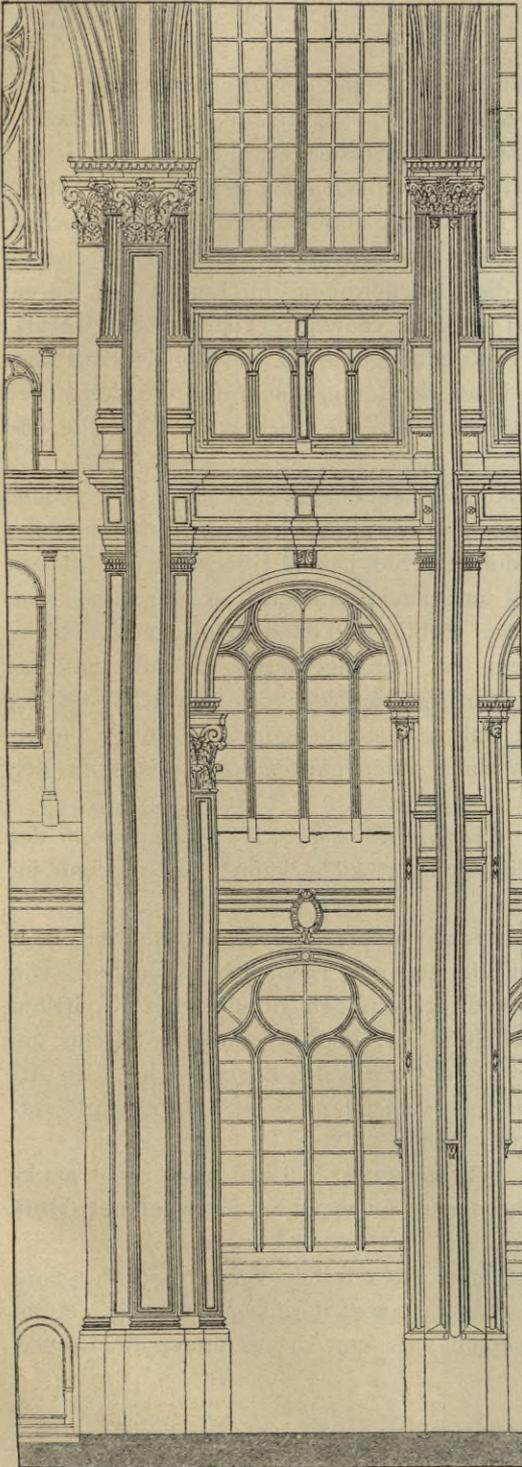
Welches ist nun der Gesamteindruck, der aus dieser Pfeilerbildung von *St.-Eustache* hervorgeht? Der Eindruck des kühn Emporsteigenden wird durch die große Zahl der hohen, schlanken Pfeiler, namentlich der ganz freistehenden zwischen den inneren und äußeren Seitenschiffen, ohnehin so stark ausgesprochen, daß er durch die horizontalen Gliederungen der Diagonaldienste (siehe Fig. 84) in wesentlich künstlerischer Beziehung nicht beeinträchtigt wird. Die Composition ist eine so seltene und eine so sehr das Interesse des Architekten anregende, daß hierin ein Ersatz für die Punkte, die der Vorwurf betrifft, liegt. Ferner sind durch das Profil der Pfeiler, die übereinander stehenden kleinen Ordnungen mit den Hauptdiensten dennoch zu einer festen Einheit verschmolzen.

Man begegnet, besonders in der Zeit des Ueberganges der Früh-Renaissance zur classischen Phase, zuweilen höchst willkürlichen Gliederungen, wo die Phantasie sich ins Wunderlich-Bizarre verirrt, ähnlich wie es in der Schloßcapelle von Anet an den Fensterpfeilern der Fall ist. (Siehe: Art. 742, S. 557.)

In der Kirche zu Gifors, an dem Uebergang des Langhauses ins Querschiff, wurden wohl um 1540 einige Verstärkungspfeiler mit Kapitellformen von eigenthümlicher Gestalt versehen. Sie bilden fünf Seiten eines Achtecks, haben fünf bis zum Kämpfer reichende jonische Pilaster, deren Kapitelle mit sehr hohem Hals Canneluren und je drei Rosetten zeigen. Auf diesen Kapitellen liegt ein geförmiger Architrav, über welchem die acht Eckseiten weiter steigen bis zu ihrer Durchschneidung mit den Gurt- oder Schildbögen. An diesen oberen Seiten sind Tabernakel mit Pilastern und Giebel angebracht, um Kapitelle, Gurte und Rippen zu verbinden. In den Hauptaxen sind zuweilen etwas schmalere korinthische Pilaster vor die jonischen gelegt, die deren Kapitelle etwa dreiviertel verdecken. Im Mittelschiff ist an der Diagonalseite ein schmaler Dienst vorgelegt, der ebenfalls ein Tabernakel trägt, über welchem der Dienst pilasterartig wieder erscheint und über seinem Geförmchen zwei Diagonalrippen aufnimmt.

Höchst wunderlich und schwer zu schildern ist die Bildung der Pfeiler, die man an der Vierung von *Ste.-Clotilde* in Le Grand Andely sieht. Unmittelbar über den korinthischen Basen und unter dem mit schönen Blattreihen versehenen Kämpfer ist

Fig. 180.



St.-Eustache zu Paris.  
Travée des Chors<sup>1096</sup>).

der Pfeiler wie eine kräftige Halbsäule gebildet, die sich an die reiche Profilierung eines spätgotischen Pfeilers anlehnt. Um sich an diese besser als durch eine gewöhnliche Cannelirung anzuschließen, hat man die Halbsäule dann senkrecht nach dem Profil eines Gesimses gegliedert, das in den Halbkreis eingeschrieben ist, und Viertelsstäbe, Hängeplatte, Atragale und Kehlen zeigt. Oberhalb der Basen und unterhalb des Kämpfers springt die Profilierung mit einer Kehrung rechtwinkelig um, wird wagrecht, und ihre Durchschneidung mit der Cylinderfläche der Halbsäule bildet auf letzterer gebogene gesimsartige Profile, die namentlich unten, wo die Gesimslinie verkehrt liegt, einen befremdenden, nicht angenehmen Auschnitt hervorbringen.

Am vorderen, rechten Vierungspfeiler in *St.-Maclou* zu Pontoise, erst 1585 ausgeführt, der aus verschiedenen korinthischen Pilastern zusammengesetzt ist, folgt fast unmittelbar auf dem Abacus ein Gesims, offenbar um ein besseres Auflager für die Rippen zu bieten als der gebogene Abacus. Die Höhe von Gesims und Kapitell zusammen ist an den schmalern Pilastern eine geringere als an den breiten. In dieser Lage suchen die ungleichen Blätter und Volutenfügel in verschiedenen Höhelagen möglichst friedlich miteinander auszukommen. Das Eigentümlichste aber ist, daß an den drei schmalern zusammen gruppirten Pilastern und Halbpilastern, etwa zwei Kapitellhöhen unter diesen, ein jonisches Gebälk mit Kapitellen als Kämpfer der Seitenschiffe die Pilaster umfaßt und zwar so, daß das Gebälk der drei Pilaster durchgeht, aber an den Halbpilastern unter demselben die Höhe der jonischen Kapitelle nur die Hälfte derer an den ganzen Pilastern beträgt.

## 2) Pfeilerbildung der Hoch-Renaissance und der späteren Phasen bis 1745.

714.  
Beispiele  
aus der Hoch-  
Renaissance.

Kirchen, oder auch nur Theile von Kirchen, aus der Blüthezeit der Hoch-Renaissance sind so selten, daß die Besprechung der Pfeilerbildungen sich zuweilen bei der Beschreibung der Bauwerke selber als nützlicher erweist. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert dagegen herrscht so wenig Verschiedenheit in den von Pilastern gegliederten Arcadenpfeilern, daß wir hier nur wenige derselben anzuführen brauchen.

In *St.-Laurent* zu Nogent-sur-Seine zeigt ein Seitenschiff und seine Capellen Renaissanceformen, die vielleicht sich an die Säulenordnung im Innern des Karyatidenfaals des Louvre anschließen. Je drei dorische cannelirte Pilaster ohne Gebälk, von einem Modul Vorsprung, tragen die drei Rundbogengurten, die von jedem Pfeiler zwischen den Capellen ausgehen. Kleinere Pilasterkanten in den einspringenden Ecken entsprechen den Diagonalrippen. Der Säulenhals und die Glieder der Kapitelle sind sculptirt.

Im Innern der ehemaligen Abtei von Autrey findet man eine ganz verschiedene Form der Pfeilerbildung. An den Wänden sind wirkliche halbquadratische Pfeiler angelehnt, um die Kreuzgewölbe aufzunehmen. Sie haben Gliederungen, die an ähnliche in den Cathedralen von Como und Pavia erinnern. Unten sind zwei Piedestale übereinander, der obere mit zwei Füllungen; dann folgt der eigentliche Pfeiler eines Erdgeschosses, über welchem ein herumgeführtes Gebälk und das Piedestal der oberen größeren Hälfte des Pfeilers liegt, der bis zum Kämpfer der Gewölbe geführt ist. Fries und Piedestal haben Querfüllungen, die hohen Pfeilertheile ein einziges vertieftes Feld, welches einen festen glatten Rand rings um den Pfeiler läßt.

Die Pfeiler- und Arcadenbildung der *Chapelle du Collège* zu Chaumont in der Champagne bietet, soweit man aus Abbildungen urtheilen kann, verschiedene interessante Dispositionen.

In *Notre-Dame* zu Havre, deren Façade schon besprochen wurde (siehe Art. 685, S. 495), sind noch einige mittelalterliche Freiheiten und Elemente vorhanden. Die Arcadenbogen und Seitenschiffsgurte ruhen direct auf den dorisirenden Kapitellen von Rundfäulen, an die, nach dem Mittelschiffe zu, kräftige dorische Pilaster gelehnt sind, die höher steigen, mit Kapitell und Gebälk die Bogenzwickel der Arcaden zum Theil ausfüllen und die Rippen der Kreuzgewölbe des Mittelschiffs aufnehmen, in deren Lünetten Rundbogenfenster stehen<sup>1097</sup>).

715.  
Antiker  
Arcaden-  
Pfeiler.

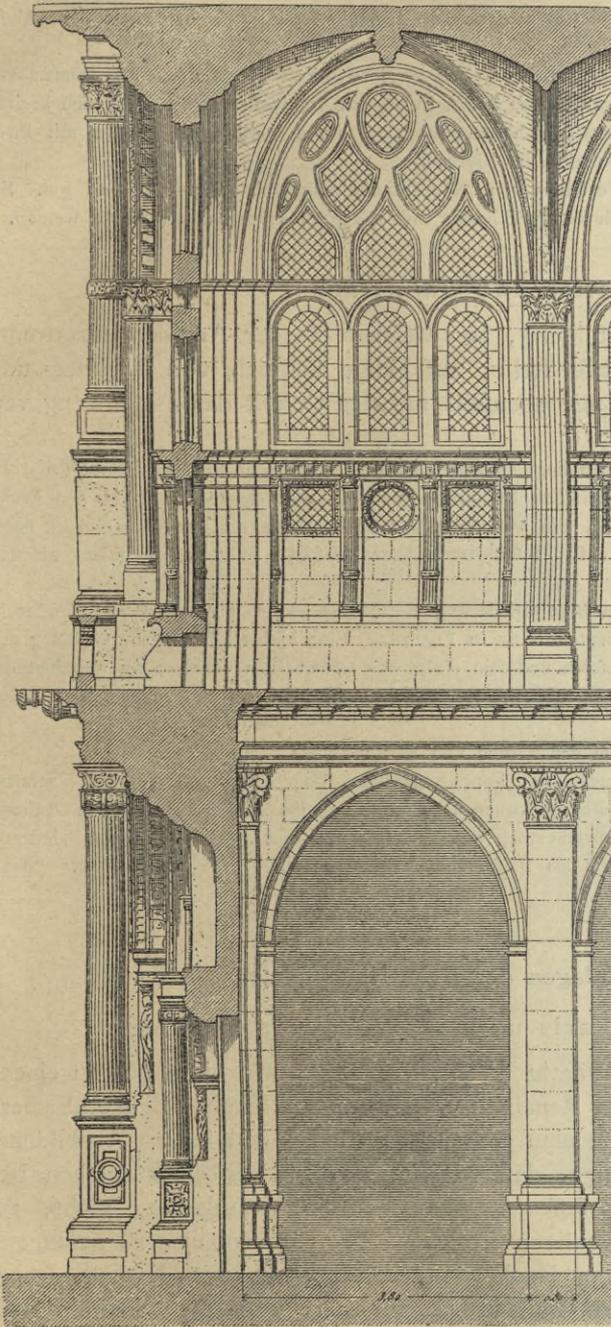
Schon im XVI. Jahrhundert begegnet man einzelnen Versuchen mit dem antikerömischen Arcadenpfeiler, der im XVII. Jahrhundert so zu sagen zur Alleinherrschaft gelangt ist.

In der kleinen Kirche zu Berville sieht man einen frühen Versuch, quadratische Arcadenpfeiler mit Pilastern anzuwenden. Letztere von dorischer Ordnung, etwas über den Scheitel der Arcaden geführt, nehmen mit dem Abacus direct die Rippen der Gewölbe auf.

<sup>1097</sup>) *Nicolas Duchemin* begann 1574 die Kirche *Notre-Dame* in Havre, er starb 1598 (5. Mai). *Pierre Larbitre imagier* und *Etienne Hallinguer* setzten den erst 1827 vollendeten Bau weiter. Siehe: *Archives de l'Art français*. Doc. Bd. VI, S. 32. (1858—60.)

*Pierre Legenevois* aus Rouen wird 1619 durch *Lucas Gueronnel* ersetzt. Dieser wird 1620 nach Paris geschickt zu *Lemercier*, der mit ihm den Bau ausmißt. *Etienne Hallinguer* baut die Seitenschiffe, Capellen und Seitenportale (Seitenfaçaden?). LANCE, A., a. a. O., Bd. I, S. 333 u. 349.

Fig. 181.



Ste.-Clotilde zu Le Grand Andely 1098).

der Seitenschiffsgurte unmittelbar auf den Kapitellen.

Die Beispiele, die noch zu erwähnen sind, zeigen nur Varianten in der Behandlung des römischen Arcadenpfeilers.

Die Fig. 181<sup>1098)</sup> zeigt ein anderes Beispiel im nördlicheren der zwei Joche im linken Kreuzschiff von *Ste.-Clotilde* in Le Grand Andely. Hier ist die Arcade noch als Spitzbogen gebildet, vielleicht weil es sich um den Ausbau einer Kirche des XIII. Jahrhunderts<sup>76)</sup> handelte. Im anstossenden Joche dagegen hat die Arcade die feltene Form einer Ellipse, deren grosse Axe vertical steht. Die Archivolte ist gefimsartig profilirt, mit Consolen versehen, durchbricht den Architrav des Gebälks und hat ihren Scheitel unter dessen Gefims.

Man sieht in unserer Figur, wie der quadratische Pfeiler im antiken Sinne mit einem korinthischen Pilaster gegliedert ist. In Wirklichkeit ist er nicht glatt, wie in der Figur, sondern cannelirt. Es dürfte dieses eines der wenigen Beispiele einer Kirche mit zwei inneren Ordnungen sein. Auch in der oberen ist die Bildung des Pfeilers eine ähnliche.

Vielleicht die einzige originelle Pfeilerform, die wir noch im XVII. Jahrhundert antreffen, ist die in der ehemaligen grossen Abteikirche zu St.-Amand bei Valenciennes um 1633. Die Stützen hatten einen säulenartigen Charakter, aber statt einen kreisförmigen Querschnitt zu zeigen, besteht er, wie an den Schäften der Façade, aus vier aneinander gelehnten Halbkreisen. Die Korbbögen der Arcaden beginnen über dem Gebälk, die

716.  
XVII. Jahr-  
hundert.

<sup>1098)</sup> Facf.-Repr. nach: ROUVER, E. u. A. DARCEL. *L'Art architectural en France*. J. Baudry, Edit. Paris 1866.

An den Arcaden *Lemercier's*, im Innern von *St.-Roch* zu Paris, haben die dorischen Pilaster mit ihren Herzblättern, Eier- und Perlstäben, den Rosetten am Hals der Kapitelle und den ziemlich feinen Rosetten in den Metopen noch etwas vom Reiz der Hoch-Renaissance, zu dem die *Louis XIV.*-Cartouchen der Schlusssteine der Arcaden wenig passen.

In der Kirche *des Petits-Pères (Notre-Dame des Victoires)*, 1656 von *Pierre Lemuet* begonnen, von *Libéral Bruant* und *Gabriel Leduc* weitergeführt, zu Paris, ist an den Archivolten noch ein gleich breiter, glatter, rechtwinkliger Rahmen an drei Seiten herumgeführt. Dadurch werden die Pfeiler mit ihren jonischen Pilastern fast so breit wie die Arcaden im Lichten.

Die Arcaden in *Notre-Dame* zu Versailles von *J. Hardouin Mansard*, 1684—86, sind gut. Sie haben dorische Pilaster, deren Kapitelle durch Perlstäbe und »*Gaudrons*« am Echinus belebt werden.

### 3) Triforien und Balustraden.

Im Anschluß an die Pfeilerbildung, von welcher die der Arcaden unzertrennlich ist, scheint hier die geeignetste Stelle, auf einige Beispiele von Triforien- und Tribünen-Bildungen hinzuweisen, die ebenfalls mit der Gestalt der Pfeiler eng verbunden sind.

In der Kirche *St.-Martin* zu Argentan liegt über den gotischen Arcaden ein Renaissance-Triforium von Rundbogen auf, im Querschnitt quadratischen Pfeilern. In den Bogendreiecken zwischen den Archivolten sind große Flachconsolen angebracht, die mit denen der Schlusssteine ein dorisches Gebälk unter den Fenstern tragen. Die Pfeiler ruhen auf der Balustrade über jonischen Pilastern, zwischen welchen durchbrochene Füllungen angebracht sind.

Besonders hübsch ist die triforiumartige Gliederung der Mauer zwischen Arcaden und Fenster in *Ste.-Clotilde* in Le Grand Andely. Angedeutet ist sie in Fig. 181. Eine kleine korinthische Ordnung mit cannelirten Säulen, deren Gebälk mit Consolen und fein sculptirten Ornamenten versehen ist, umrahmt die in der Hintermauer angebrachten, je nach den Jochen abwechselnd quadratischen und runden oder ovalen Fensterchen.

Zu erwähnen ist auch das Triforium der Kirche von Bar-sur-Seine.

Hier sind ferner die hölzerne Balustrade, die gekuppelten Säulen, Bogenfelder und Wappen zu nennen, welche die Chortribüne in der Schloßcapelle zu Ecouen als Einbau in eine größere Rundbogen-Oeffnung bilden. Die Arbeit ist sehr schön und wahrscheinlich ein Werk *Jean Goujons*. Die prächtige Balustrade der Orgeltribüne zu Ecouen wurde bereits als Beispiel der rhythmischen Travée beschrieben. (Siehe Art. 531, S. 393 und auch Art. 134, S. 127.)

### b) Innere Anlagen der Früh-Renaissance.

#### 1) *St.-Eustache* in Paris und *St.-Maclou* in Pontoise.

Mit dem Inneren von *St.-Eustache* zu Paris gelangen wir nicht nur zu einem der Glanzpunkte der französischen Renaissance, sondern der Kirchen-Baukunst überhaupt. Die Zahl der Kirchen, die eine einheitliche Anlage und innere Ausbildung erhalten haben, ist eine so geringe, daß wir uns da, wo wir einer solchen begegnen, länger mit derselben befassen müssen, weil sie Veranlassung giebt, zu einem bessern Einblick in die damaligen Absichten des Kirchenbaues zu gelangen. Die Autorschaft dieses großartigen Denkmals verdient nicht nur deshalb schon näher erörtert zu werden, sondern weil in neuerer Zeit über sie Theorien aufgestellt worden sind, die einer eingehenden Prüfung bedürfen. Der Klarheit halber behandeln wir daher im Zusammenhange mit der großen Pariser Kirche diejenige von *St.-Maclou* zu Pontoise, mit welcher *Palustre* sie in engen Zusammenhang zu bringen gesucht hat.

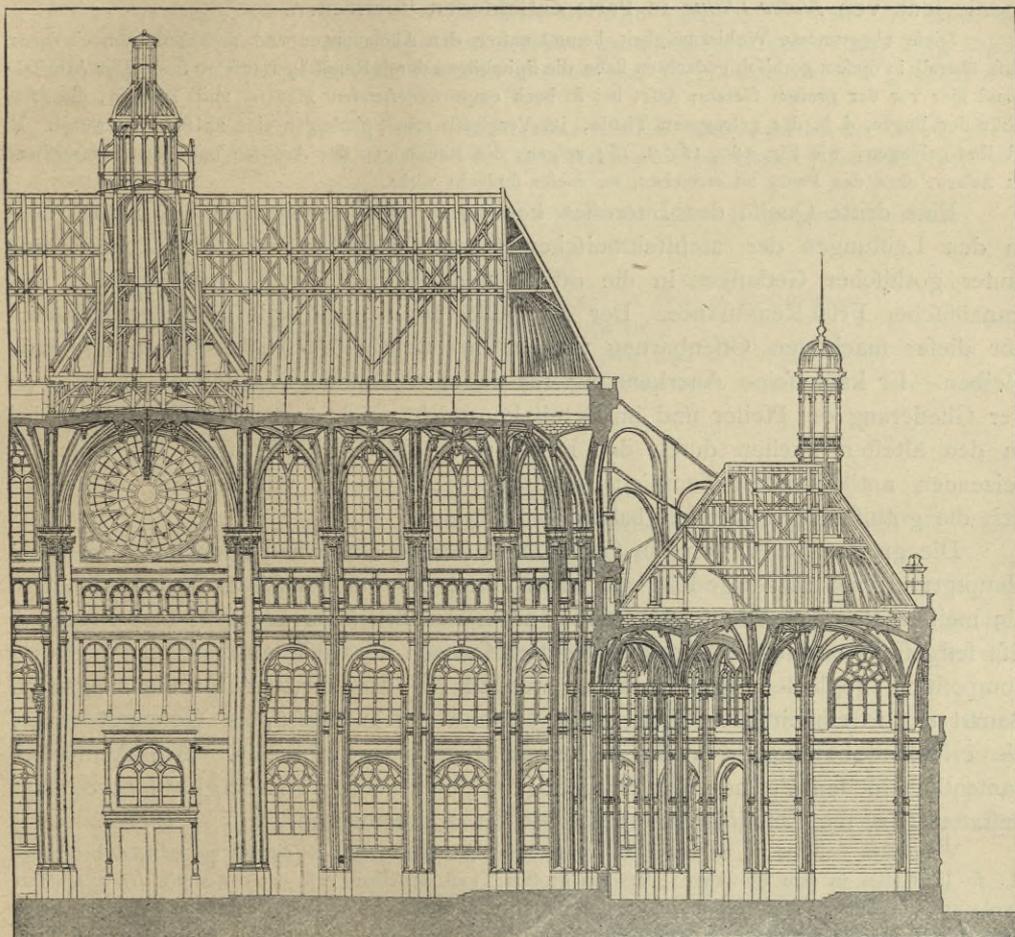
*St.-Eustache*, von welchem schon öfters die Rede war<sup>1099</sup>), wurde als Pfarr-

<sup>1099</sup>) Siehe: Art. 105, S. 101; Art. 111, S. 106; Fig. 29 u. 30, S. 108 u. 109; Art. 114, S. 110; Art. 131, S. 125; Art. 183, S. 181; Art. 423, S. 310; Art. 708, S. 514 u. 515.

Kirche der damals reichsten und bevölkertsten Gemeinde von Paris, derjenigen der Markthallen errichtet. Sie ist, wie *Anthyme Saint-Paul* richtig bemerkt, die einzige große Kirche der Renaissance, die aus einem Guß, oder richtiger gesagt, so weit der Gesamteindruck geht, nach dem ursprünglichen einheitlichen Entwurfe bis zur Vollendung immer weiter gebaut wurde.

Nach *Calliat* beträgt die Länge der Kirche 88,40 m, die Breite 43,74 m. Die Scheitelhöhe des Mittelschiffes ist 33,46 m. Vom Extrados bis zum First sind 15,58 m. Die Axen der Seitenschiffpfeiler messen 6 m.

Fig. 182.



*St.-Eustache* zu Paris. — Schnitt durch Vierung, Chor und Umgänge<sup>1100</sup>).

*St.-Eustache* ist im Grunde eine große fünfschiffige Kathedrale, wie Fig. 182<sup>1100</sup> zeigt, mit doppelten Umgängen und durchgeführten Capellen und zwei Thürmen an der Façade. Structursystem, Verhältnisse und Gliederung sind vollständig gothisch gedacht, aber ganz in Früh-Renaissance-Formen überetzt. (Siehe auch Fig. 184.) Mit Ausnahme der Apsis sind die Bögen überall rund. Die beiden Seitenschiffe und Umgänge haben die gleiche Höhe; die Capellen sind etwa halb so hoch und über ihnen liegen die großen Fenster des äußeren Seitenschiffs.

<sup>1100</sup>) Facf.-Repr. nach: CALLIAT, V. u. LE ROUX DE LINCY. *Église de St. Eustache à Paris, mesurée, dessinée, gravée et publiée par V. Calliat. Bance édit.* Paris 1850.

Der Mittelpunkt der großen halbrunden Mariencapelle liegt auf dem äußeren Umkreis des Capellenkranzes. Ihr Durchmesser wird durch die Radien bestimmt, die durch die zwei mittleren Pfeiler der Apsis gehen. Zwischen diesen Radien ist die Pfeilerreihe der zwei Umgänge unterbrochen, und drei Sterngewölbe bedecken den Raum zwischen der Apsis und der Capelle. Letztere hat die Höhe der Umgänge und ist doppelt so hoch als die übrigen Capellen.

Die unvergleichliche, erhabene Innenwirkung beruht vor Allem auf das Zusammenwirken zweier Quellen: Erstens dem hoch emporstiegsenden Pfeiler- und Rippenwald mit reichen geheimnißvollen Durchblicken voll Phantasie und Lichtzauber; zweitens den herrlichen Raumverhältnissen, die durch ihre abgerundete Harmonie jene von *Notre-Dame* in Paris entschieden übertreffen.

Diese abgerundete Wohlräumigkeit kommt außer den Abmessungen und Verhältnissen noch daher, daß überall in diesem gothisch gedachten Baue die Spitzbögen durch Rundbögen ersetzt sind. Der Architekt stand hier vor der großen Gefahr, daß, bei so hoch emporstiegsenden Mauern und Pfeilern, die Pfeilhöhe der Bogen, d. h. der getragenen Theile, im Vergleich zum Spitzbogen eine zu niedrige werde. Es ist ihm gelungen, wie Fig. 180, 182 u. 184 zeigen, die Rundbögen der Arcaden und Gurte hinreichend zu stützen, ohne den Punkt zu erreichen, wo dieses schlecht wirkt.

Eine dritte Quelle des Interesses kommt für die Architekten hinzu und liegt in den Leistungen der architektonischen Composition und Art der Uebersetzung lauter gothischer Gedanken in die oft reizende Formensprache mailändischer und französischer Früh-Renaissance. Der Architekt kann nicht kalt und unempfindlich vor dieser mächtigen Offenbarung wirklich architektonisch-schöpferischer Phantasie bleiben. Er kann keine Anerkennung für das Durchbildungsvermögen, das sich an der Gliederung der Pfeiler und im Detail kundgibt, nicht zurückhalten, und er wird in den ältesten Theilen durch den Reiz des Details und die feine Phantasie der reizenden antikisirenden Tempietti, Baldachine, Kuppeln und Helme, in welche sich die gothischen verwandelt haben, erfreut.

Die großartige Wirkung in *St.-Eustache* beruht außerdem aber noch in einem Hauptgrund: die mächtige Klarheit und Einheit des künstlerischen Grundgedankens, die meisterhafte Sicherheit, mit welcher er in Grundriss, Durchschnitt und Innenaufriß festgestellt und mit klarer consequenter Methode als Gesamttraum- und Structurcomposition gegliedert und detaillirt worden ist. Es herrscht in dieser ganzen Bauart ein so einheitlicher Geist, daß es schwer sein dürfte, im Gesamtentwurf die erfindende Thätigkeit mehr als eines Meisters zu erblicken. Am Äußeren, namentlich in den Formen der Strebebögen, des Mafswerks u. dergl. dürfte es eher gestattet sein, die Einwirkung anderer Meister zu vermuthen.

Wenn man stellenweise an der Gliederung dieser herrlichen Kirche einiges auszufetzen berechtigt ist, so liegt dies an dem Umstande, daß ein großer Theil derselben erst unter *Ludwig III.* ausgeführt wurde und ein kaltes Detail zeigt, und andererseits, daß die Aufgabe des Architekten beim Entwerfen dieser Kirche eine außerordentlich schwierige war. Die Art, wie er diese Schwierigkeiten im Innern überwunden hat, stempelt den Schöpfer des Baues, wie er nun auch heißen mag, zu einem wirklich bedeutenden Meister.

Eine constructive Eigenthümlichkeit in dieser Kirche verdient hervorgehoben zu werden. Ueber den Gewölben des Mittelschiffs werden die Pfeiler bis zum Auflager des Dachstuhls emporgeführt und über den Kappen durch Bögen verbunden, die concentrisch mit den Schildbögen sind. Dadurch erhalten die Pfeiler eine bessere Längsverspannung über den Fenstern, der Dachstuhl erhält ein festeres und breiteres Auflager und der Schwerpunkt der Mauer wird um Einiges mehr nach innen verlegt.

Der Bau wurde im Allgemeinen gewissenhaft nach dem ursprünglichen Entwurfe ausgeführt. Im Detail einiger Bauglieder, wie die Wasserpeier (von 1629) oder

Kapitelle, spiegelt sich jedoch der Charakter der Zeiten zwischen 1532 und 1640 wieder, wenn auch die alten Anordnungen und Abmessungen beibehalten wurden.

Im Innern scheint der rechte (füdlische) Kreuzschiffsarm, die Vierungspfeiler, dann die füdlischen Pfeiler des Langhauses und vielleicht auch die drei der Südseite des Chors bis zur Apfis, ebenso die vier ersten nördlichen Capellen des Chors, vom Kreuzschiff aus gerechnet, zu den ältesten Theilen der Kirche zu gehören.

An einem Kapitell der dritten nördlichen Chorcapelle, ausen im Hofe der Sacristei steht das Datum 1534. Am Composita-Kapitell des Arcadenkämpfers des vorderen linken Vierungspfeilers ist ein Täfelchen mit der Jahreszahl 1537 gemeißelt. Am füdlischen Querschiffportal die Jahre 1539 und 1540, am nördlichen 1545. Oberhalb des Erdgeschosses wurde dieses erst 1640 weitergebaut. Wann die bereits beschriebene Westfront, auf zwei Thürme berechnet, begonnen wurde (siehe Art. 646, S. 462—466), scheint nicht bekannt zu sein. Sie wurde 1726 vom Blitz getroffen, und 1753, angeblich weil gefahrdrohend, abgetragen.

Die erste Travée der Capellen links vom Südkreuz und der Kämpferpfeiler der Capelle rechts (des Chors), sind noch Früh-Renaissance. Auf diese Theile stimmen die angeführten Jahreszahlen 1539 und 1540<sup>1101)</sup> sehr gut.

*Le Roux de Lincy*<sup>1102)</sup> hat aus den *Archives nationales* noch folgende Jahreszahlen ermittelt.

1536 wurde die Capelle *St.-Venice* eingeweiht.

1541 war die *Chapelle de la Trinité* schon decorirt.

1542 bestanden die Capellen *St.-Jean l'Evangéliste* und *St.-Brice et St.-Guillaume*.

1578 für die drei ersten Pfeiler rechts, von der Façade aus.

1586 war die Capelle *St.-François* auf Kosten vom *Scipion comte de Fiesque* decorirt.

1589 war der Bau auf den ganzen jetzigen Grundrifs ausgedehnt worden. Bald darauf blieb er bis 1624 liegen.

1633 wurde der Chor vollendet.

1637 wurde die Kirche von Neuem geweiht.

1640 Datum der oberen Hälfte der linken Kreuzschifffront.

Mit der Angabe *Sauval's*, daß der Chor erst 1624 begonnen wurde, dürfte nicht zu rechnen sein; sie könnte sich vielleicht auf das Mittelschiff allein beziehen.

Um der Frage, wer der Architekt von *St.-Eustache* war, näher treten zu können, muß vorher *St.-Maclou* beschrieben werden, weil *Palustre*, wie bereits gesagt, geglaubt hat, mittels derselben die Frage des ursprünglichen Schöpfers der berühmten Pariser Kirche lösen zu können.

718.  
Kirche  
*St.-Maclou*  
zu  
Pontoise.

*St.-Maclou* war früher eine einschiffige Kirche mit Querschiff. Die Apfis stammt aus dem XII. und das Langhaus aus dem XV. Jahrhundert. Zwischen 1520—40 etwa<sup>1103)</sup> wurden nördlich zwei Seitenschiffe und eine Reihe Capellen angebaut und hierbei Arcaden und neue Pfeiler des Mittelschiffs errichtet, in letzterem aber die gothischen Gewölbe und Fenster beibehalten.

In den Jahren 1566—85 wurde die füdlische rechte Seite vergrößert, hier aber beim Chor beginnend<sup>1104)</sup> nur ein Seitenschiff mit Capellen angebaut.

Im Mittelschiff wurden Arcadenpfeiler unterfahren, bestehend aus Rundsäulen, in welche die Arcadenprofile einschneiden und die vorne einen angelehnten jonischen Pilaster haben, der als große Ordnung bis zum Kämpfer der Mittelschiffsgewölbe reicht. Diese Säulen- oder Pfeilerbildung, ebenso wenig wie die der Säulen zwischen den beiden nördlichen Seitenschiffen, deren *grâce légère Palustre* erwähnt, haben etwas mit dem System der Pfeilerbildung von *St.-Eustache* gemein.

<sup>1101)</sup> *Le côté droit de l'église et le côté sud, qui faisait face à l'ancienne rue des Prouvaires, fut construit en 1539 et 1540.* TORRÉ, A. F., L'ABBÉ. *Guide de l'église de St.-Eustache de Paris.* Paris 1889. S. 85.

<sup>1102)</sup> Siehe das in Note Nr. 1100 angeführte Werk, S. 5 bis 18.

<sup>1103)</sup> Oder seit etwa 1525, wie *Palustre* glaubt. In Blois könnten diese Formen sogar schon 1515 oder 1520 vorkommen.

<sup>1104)</sup> Die erste Capelle rechts 1578 ist oben nur noch aus dem Rauhen blosirt (*épannelée*). Ausen hat der dritte Pilaster der Capellen, von der Façade aus gerechnet, auch dies Datum. Die dritte Capelle ist 1570 datirt, der Vierungspfeiler an dieser Seite 1585.

Der Ausdruck *grâce légère* ist übrigens hier besonders unrichtig, indem die Säulen gerade einen sehr kräftigen Eindruck machen, und an den schönen Kapitellen und ihrem Gesims ist im Gegentheil hervorzuheben *que la grâce et la délicatesse s'y allient à la sobriété et à la force élégante*.

In den zwischen 1520 und 1585 etwa ausgeführten Theilen lassen sich sieben Phasen der Bauhätigkeit leicht erkennen. Da es nöthig ist, sie genau zu unterscheiden, bezeichnen wir sie und ihre — bis auf einen — anonymen Meister mit den Buchstaben A, B, C, D, E auf der linken, F und G auf der rechten Seite von der Façade aus gerechnet.

Meister A ist Verfasser des Projects für den Umbau des Mittelschiffs und der zwei nördlichen Seitenschiffe mit ihrer Capellenreihe. Unter seiner Leitung wurden gebaut und fertig gemaiselt (*ravalé*): erstens die ganze Capellenreihe, außen und innen, mit Ausnahme des Thors am östlichen Ende; zweitens, von der Façade aus, die vier ersten Säulen zwischen den beiden Seitenschiffen; drittens, im Mittelschiff, die vier entsprechenden ersten Kapitelle der großen Pilasterordnung; viertens die innere Ecke des Kreuzschiffs an obiger Ostthür anstossend.

Meister B ist Autor der fünften (letzten) Säule, schon unter der Westmauer des Kreuzschiffs stehend, ferner der äusseren Thür am östlichen Ende der Capellenreihe, endlich der Kapitellgruppe der großen Ordnung am vorderen linken Vierungspfeiler.

Meister C ist derjenige *Pierre Lemercier*<sup>1105</sup>), dem, laut notariellem Act des *Me. Ledru* vom 25. September 1552, die Vollendung des Thurms mit seinem wunderlichen kuppelförmigen Aufsatz aufgetragen wird.

Meister D, schon zur Hoch-Renaissance gehörend, ist der interessante Künstler, welcher die architektonischen Theile des »Christusgrabes« in der *Chapelle du St.-Sépulcre* erfunden und ausgeführt hat, ferner diese Capelle mit nach innen vorgeetzten Strebepfeilern und einem Innenthor theilweise umgebaut hat.

Meister E hat das jonische Gebälk und Kapitelle in Kämpferhöhe der Seitenschiffe am vorderen linken Vierungspfeiler angebracht.

An der rechten Hälfte der Kirche haben wir:

Meister F, der am rechten vorderen Vierungspfeiler das dem gegenüber liegenden entsprechende untere jonische Gebälk mit seinen Kapitellen ausgeführt hat.

Meister G ist derjenige, dem wir im Wesentlichen die übrigen Theile des rechten Seitenschiffs und seiner Capellen zuschreiben.

Es ist gestattet, in der Bildung der Pfeiler zwischen den nördlichen Capellen eine ziemliche Verwandtschaft mit Theilen der Pfeilerbildung von *St.-Eustache* zu finden. Aus dem glatten Unterbau steigen Pilaster mit rautenförmigen Rahmen in der Mitte und an beiden Enden empor, die über ihrem niedrigen Gebälk die Gurtbögen aufnehmen, während zu beiden Seiten, wie in Fig. 84, Dreiviertel-Säulen, deren Kapitelle und Gebälk unterhalb der Pilasterkapitelle bleibt, die Diagonalrippen aufnehmen.

Auch am Aeusseren der nördlichen Capellen, wo korinthisirende Pilaster mit Rautenfüllungen breite Rundbogenfenster mit spätgothischem Mafswerk trennen, kann von einer gewissen Analogie mit den Capellen von *St.-Eustache* gesprochen werden; nur haben diejenigen von *St.-Maclou* bessere Verhältnisse und einen reineren, etwas vereinfachten Stil als z. B. das südliche Kreuzschiffportal von *St.-Eustache*. Außen ist die *Chapelle du St.-Sépulcre*, neben dem Thurme, ein wahres Juwel im Stil von Chambord.

<sup>1105</sup>) Siehe PALUSTRE, L., *La Renaissance en France*, a. a. O., Bd. II, S. 9, auf Grund von: TROU, L'ABBÉ. *Recherches historiques, archéologiques et biographiques sur la ville de Pontoise*. Pontoise 1841. S. 94.

An den vorgeschritteneren Theilen der Kirche haben wir noch folgende Beobachtungen gemacht: Am vorderen linken Vierungspfeiler erinnert die etwas schwere Behandlung der jonischen Pilafterkapitelle in einigem an jene der Kirche *Ste.-Clotilde* aux Andely.

Die Thür des rechten Seitenschiffs an der Façade erinnert, obwohl weniger gut, an den Meister des neuen Thurms der Kirche zu Gifors; der dritte Pilafter des rechten Seitenschiffs aufsen, 1578, ist ebenfalls eine Nachahmung von Gifors. Im rechten (südlichen) Seitenschiffe, in den Pfeilern zwischen den Capellen, trifft man wieder eine gewisse Verwandtschaft mit *St.-Eustache*. Auch das spätere Blattwerk der Kapitelle hat gewisse Analogien mit dem späteren in *St.-Eustache*.

Ueber den Namen des erfindenden Architekten von *St.-Eustache* sind bis jetzt keine zuverlässigen Nachrichten vorhanden. Man hat versucht, auf anderen Wegen feinen Namen zu ermitteln.

*Le Roux de Lincy*<sup>1106)</sup> schreibt im Jahr 1850: Der Grundstein wurde am 19. August 1532 gelegt, und da das *Hôtel-de-Ville* von Paris 1533 von *Domenico da Cortona* begonnen wurde, nimmt man aus dieser Zusammenstellung auch an, er sei Architekt der Kirche gewesen.

Fünf Jahre später schrieb *Guilhermy*<sup>1107)</sup>: Der Architekt, der die Arbeiten leitete, soll *David* geheißen haben. Er meint hiermit jenen *Charles David, juré du Roy ès oeuvres de maçonnerie . . . Architecte et conducteur de l'église*, der nach 53jähriger Ehe mit *Anne Lemercier* am 4. December 1650, 98 Jahre alt, starb, und die Kirche vollendete<sup>1108)</sup>. *Lance*<sup>1109)</sup> hält ihn dagegen für den zweiten Architekten der Kirche und für den Erbauer der 1637 vollendeten Façade.

*Palustre*<sup>1110)</sup> glaubt, beide Kirchen seien eine »Familienarbeit« der *Lemercier's* aus Pontoise. Er möchte als Architekten *Pierre Lemercier* (siehe Art. 131, S. 125) aufstellen, als dessen Nachfolger *Nicolas Lemercier*. Er glaubt diese Ansichten durch die Thatfache bestätigt, daß *Anna*, die Tochter des letzteren und Schwester des jungen *Jacques Lemercier*, den erwähnten *Charles David* heirathete, und daß die Mehrzahl »de nos édifices étaient à proprement parler des monuments de famille«, da im XVI. Jahrhundert vielfach die Söhne als Architekten Nachfolger ihres Vaters wurden. Weil nun *Jacques Lemercier* zu jung war, als sein Vater *Nicolas Lemercier* starb, um sein Nachfolger in der Leitung des Baues von *St.-Eustache* zu werden, wählte man hierfür dessen Schwager *Charles David*.

Das »*Raisonnement*« von *Palustre* ist hübsch und hat etwas Bestechendes. Die Sachen hätten sich so zutragen können. Leider verbietet mir eine zweimalige Unterfuchung von *St.-Maclou*, dieser Ansicht beizutreten. Auch bin ich nicht der einzige, bei dem die Angaben *Palustre's* das Gefühl der Unsicherheit erweckt haben<sup>1111)</sup>.

Schon 1883 drückte Herr *A. de Champeaux* in einem Briefe vom 11. Januar an *Palustre*, den er mir zur Verfügung stellte, eine andere Ansicht aus. Nachdem er die Gründe aufgezählt, welche *Boccador* mit Gewißheit als den Architekten des Pariser *Hôtel-de-Ville* feststellen, fragt er sich, ob letzterer nicht auch die Pläne zu dieser Kirche geliefert haben könnte, wobei *Lemercier* nur der ausführende Architekt gewesen sei<sup>1112)</sup>.

Auch *Anthyme Saint-Paul* scheint nicht von der Richtigkeit der Schlüsse *Palustre's* ganz überzeugt zu sein. Er schreibt: In *St.-Eustache* zu Paris hat *Pierre Lemercier* — wenn er es wirklich ist — ein Werk ohne Vorgänger und ohne Nachfolger errichtet. Man fragt sich, ob hier die Gothik der Renaissance den Handschuh hingeworfen oder umgekehrt<sup>1113)</sup>.

Sehen wir zuerst die Theorie *Palustre's* näher an. Ihr ganzer Aufbau beruht auf zwei Hauptpunkten: 1) daß *Pierre Lemercier* wirklich der erste Architekt

<sup>1106)</sup> Siehe a. a. O., S. 18.

<sup>1107)</sup> GUILHERMY, M. F. DE. *Itinéraire archéologique de Paris*. Paris 1855. S. 199.

<sup>1108)</sup> Siehe: Art. 423, S. 310 und CALLIAT, V. u. LE ROUX DE LINCY. *L'église de St.-Eustache etc.*, a. a. O., S. 18.

<sup>1109)</sup> Siehe: *Dictionnaire des Architectes français*, a. a. O., Artikel David.

<sup>1110)</sup> Siehe: *La Renaissance en France*, a. a. O. Paris 1879. Bd. I. *Introduction*, S. 6.

<sup>1111)</sup> Im October 1895 sagte mir Herr *Lucien Magne*, es habe ihm einer seiner Freunde, der sehr gut die Archive kennt, welche *Palustre* bezüglich der Künstler der Familie *Lemercier* consultirt hatte, Folgendes berichtet. Da *Palustre* in der Reihenfolge der Mitglieder dieser Familie eine Lücke fand, hätte er einfach einen *Lemercier* erfunden, um sie zu verbinden. *Palustre* übrigens giebt selbst letztere Thatfache als eine »Hypothese« seinerseits zu.

<sup>1112)</sup> *D'après ce que je viens de vous dire, vous devez penser que je serais également disposé à accepter l'affirmation de Lînerol sur le premier architecte de St.-Eustache. Mais là je n'ai aucune preuve à fournir . . . mais ne pourriez vous admettre que si Lînerol avait raison, Dominique n'aurait également contribué à la construction que pour le plan général, qui étonne par sa grandeur et son étrangeté, et que l'exécution aurait été poursuivie par Lemercier?*

<sup>1113)</sup> Siehe: PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 373.

von *St.-Maclou* in Pontoise gewesen sei, 2) das die Stilverwandtschaft zwischen *St.-Maclou* und *St.-Eustache* eine so enge sei, das beide nothwendiger Weise vom gleichen Architekten herrühren »müssen«. Auch dieser Ansicht können wir nicht beitreten.

*Palustre* stützt diese Hauptpunkte auf drei leider von ihm allein zu rasch hingeworfene Vermuthungen, die ihm sofort auch mit Zuversicht als klar bewiesen erscheinen. Die erste lautet: *Et d'abord n'est-on pas porté à croire que l'architecte en question (Pierre Lemercier) loin de faire pour la première fois l'expérience de ces forces* (es handelt sich um die Kuppel des Thurmes 1552) *avait déjà, peu d'années auparavant* (27 nach *Palustre's* Annahme) *présidé à l'aggrandissement du même édifice*. Die zweite lautet: *Quel autre que lui, en effet, a pu élever les deux nefs septentrionales, dont le style se retrouve dans les parties qui lui appartiennent sans contestation* (die Kuppel des Thurmes). *Nous conseillons à ce sujet d'examiner surtout la décoration de la porte qui s'ouvre du côté de l'orient*. Die dritte lautet: *Et puis, s'il en était autrement, nous devrions chercher le complément d'une carrière qui n'a pu se borner à des travaux relativement de peu d'importance. Car on ne saurait admettre que dans l'espace de 30 ans, l'administration de la fabrique aient changé trois fois d'architecte. Mais l'examen le plus superficiel s'oppose à pareille tentative, et si une chose paraît certaine, c'est que Pierre Lemercier ne dut pas prolonger ses jours beaucoup au delà de 1560*.

Gegen die erste Hypothese ist zu erinnern, das unzählige Beispiele dafür vorhanden sind, das ein gewisser Architekt oder Unternehmer einen bestimmten Theil eines Gebäudes ausgeführt hat, ohne das deshalb die vorhergehenden Theile ebenfalls von diesem Meister herrühren müssen.

Gegen die zweite Hypothese ist aufs Bestimmteste zu erklären, das in den nördlichen Seitenschiffen und an deren Ostthür auch nicht ein Quadratcentimeter stilistisch berechtigt oder auch nur einladet zu behaupten, das diese Theile vom Meister des Thurmschlusses, *Pierre Lemercier*, sein könnten.

Gegen die dritte Behauptung, das sogar *l'examen le plus superficiel* anzunehmen verbietet, das die Bauverwaltung innerhalb 30 Jahren drei Mal ihren Architekten gewechselt haben könne, sei erwidert, das für diese 30 Jahre wir uns genöthigt fanden, die fünf Bauphasen A, B, C, D, E festzustellen, welche, auch nach einer eingehenden Beobachtung, auf fünf oder mindestens drei verschiedene Meister hinweisen und *Pierre Lemercier*, der dritte jener Meister, auf keinen Fall den Bau begonnen hat.

Da nun das südliche Seitenschiff eine andere spätere Hand offenbart, greift *Palustre* zur Vermuthung, es müsse dieses diejenige eines Sohnes des *Pierre Lemercier* gewesen sein, weil damals oft die Söhne der Laufbahn ihrer Väter folgten und zuweilen ihre Nachfolger wurden. Er glaubt dies um so mehr, als der berühmte Architekt *Jacques Lemercier* 1585 in Pontoise geboren wurde, und folglich der Sohn dieses unbekanntes Sohnes von *Pierre Lemercier* gewesen sein müsse. Unmöglich ist allerdings eine solche Sachlage nicht. Da man jedoch noch häufiger Architekten sieht, die nicht einen Vater als Vorgänger an einem Baue, und nicht ihre Söhne zu Nachfolgern haben, so muß bis auf Weiteres diese ganze Theorie *Palustre's*, so geistreich und verführerisch sie auch sein mag, nur ein *roman ingénieux* genannt werden. Es ist das eine höchst gefährliche, nicht zu billigende Art, baugeschichtliche Studien zu treiben.

Als Bestätigung unserer Angaben sei Folgendes über den Charakter dieser fünf Manieren gesagt.

Meister A ist feiner, seine Formen und Verhältnisse sind edler als alles an *St.-Eustache*. Seine Kapitelle und Profile beweisen aufs Deutlichste, das er aus der Schule von Blois, Bury, Chambord hervorgegangen ist.

Es herrscht vollständige Harmonie zwischen seinen Formen und seinem Ausführungsvermögen; das Blattwerk der Früh-Renaissance ist mit vollkommener Sicherheit behandelt. Die Profile wirken köstlich, edel und lebendig fein.

Meister B war nicht so feinführend wie Meister A. Sein Blattwerk der unteren Ordnung ist stellenweise, in den Rosetten der Kapitelle und der Bogenzwickel des Ostthors, übertrieben aufgeblasen und groß im Relief.

Das Laub ist verwandt mit dem an den Kapitellen von 1534 an *St.-Eustache* zu Paris. Die Kapitelle der Halbfäulen neben dem östlichen Thor sowie der größeren Pilaster, gegen welche sie angelehnt sind, zeigen ebenfalls jene phantastisch künstliche Verbindung mit Baldachinen, die man am Portal des Südkreuzschiffs von *St.-Eustache* in Fig. 29 (S. 108) sieht.

Die Gruppierung großer und kleiner Kapitelle unter dem Gebälk der großen Ordnung am linken Vierungspfeiler ist derjenigen an gleicher Stelle in *St.-Eustache*, wie sie Fig. 30, S. 109, zeigt, sehr verwandt, nur sind die Säulen durch cannelirte Pilaster ersetzt.

Im Blattwerk dieser Kapitelle zeigt sich dagegen Meister B unbeholfener als unten. Die Gestalt der Blätter ist flach, ihre Anordnung unklar; die Einschnitte der Blattzacken sind unregelmäßig und unentschliffen. Die Kapitelle dieses Meisters haben an den Ecken und unter den Rosetten Volutenftengel, die nach oben zu viel stärker werden, während in den Kapitellen des Meisters A die Ecken des Abacus stets durch verschiedenartige Figuren gestützt werden.

Diese ungeschicktere Bildung des späteren Laubes läßt die Frage aufkommen, ob wir recht haben, diese oberen Kapitelle demselben Meister B wie die unteren zuzuschreiben oder ob nicht an einen Meister B<sup>1</sup> zu denken wäre? Vielleicht läßt sie sich dadurch erklären, daß er die ihm geläufige Bildung der Früh-Renaissanceblätter aufgab und die für ihn und seine *tailleurs de pierre* neue Form des klassischen korinthischen Kapitells einführen wollte.

Die Profilierung in der Architektur ist einer der treuesten Spiegel von der Natur eines Meisters, von seiner Begabung und Art zu fühlen. Oft kommt ein Profil der Unterschrift eines Architekten gleich. Deshalb ist gerade der Umstand, daß Meister B ohne allen Grund in Piedestal und Base der fünften Säule von der lebendigen, fein bewussten Profilierung des Meisters A abgewichen, höchst beachtenswerth und stempelt ihn zu einer künstlerisch weniger begabten Persönlichkeit, der man unmöglich die Schöpfung von *St.-Eustache* zutrauen könnte. Wäre dieser Meister identisch mit *Pierre Lemercier*, so würde seine bizarre Thurbekrönung diesen Schluss nur noch bestärken. Wenn nun dennoch auch bei ihm gewisse Analogien im Detail mit *St.-Eustache* vorkommen, so ist die einzig logische Erklärung hierfür, daß der zweite Meister von *St.-Maclou* von dem Bau der großen Pariser Kirche beeinflusst worden ist und nicht umgekehrt, wie *Palustre* glaubt.

Für Meister C ist weder in der Composition der Thurbekrönung, noch in der Profilierung, noch im spärlichen Blattwerk der Vase, welche das Treppenthürmchen bekrönt, auch nur das geringste Zeichen vorhanden, das zur Annahme berechtigte, daß Meister C, d. h. *Pierre Lemercier*, derselbe sei wie Meister B und noch weniger derselbe als Meister A. Ebenso wenig darf er mit seinem Nachfolger Meister D identificirt werden.

Meister D nimmt eine ganz unabhängige Stellung ein, indem er innerhalb der klassischen Profile und Ornamente stellenweise natürliche Pflanzenformen rankenartig oder sonst stilistisch verwendet und wiederum stellenweise ein Profil einschaltet, das an die Michelangesken Grillen erinnert, die wir in einzelnen strengen Werken *J. Goujon's* sporadisch auftreten sehen.

Dieser Meister hat mit *St.-Eustache* nichts gemein und scheint eher einer parallelen Richtung mit den Werken der Meister von *Ecouen*, von *Ste.-Clotilde aux Andely* und von *Gifors* zu folgen.

Im Gebälk des Meisters E läßt die etwas S-förmig geschwungene Bildung der spitzen Blattzacken einen Künstler erkennen, dem die Blattbildung so geläufig ist, daß er sie schon manierartig mehr rasch »hinschreibt« als hinzeichnet, ähnlich etwa wie in den zahlreichen Zeichnungen und Stichen *Du Cerceau's* aus der Zeit von 1540—60 zu sehen ist.

Hier ist nun der Ort, zu fragen, ob die sieben verschiedenen Phasen der Bauhätigkeit und ihre Stilverschiedenheiten, die wir an *St.-Maclou* erwähnen, wirklich von sieben verschiedenen Meistern herrühren oder aber den Entwicklungsstufen eines einzigen Meisters entsprechen? *Du Cerceau* und *Hugues Sambin* (siehe Art. 162, S. 154 u. Art. 127, S. 123) sieht man z. B. alle hier erwähnten Stufen von der Früh- bis zur Spät-Renaissance von 1530—85 durchmachen. In solchen Fällen findet man aber stets wie bei *Du Cerceau* gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten, welche die einheitliche künstlerische Persönlichkeit festhalten und identificiren. In den verschiedenen Bau-Phasen von *St.-Maclou* zu *Pontoise* ist dieses nun gar nicht der Fall oder darf — falls man sich der Theorie *Palustre's* entgegenkommend stellt — nur als eine entfernte Möglichkeit und mit Vorsicht angenommen werden.

Obleich durchaus nichts hierzu zwingt oder besonders dazu auffordert, wäre es allenfalls möglich, anzunehmen, daß die Phasen E, F und G spätere Stilstufen des Meisters D sein könnten, wenn auch selbst *Palustre* sogar dies für F und G nicht verlangt.

Und wollte man ihm fogar zugeben, dafs Meifter C (*Pierre Lemercier*) und Meifter B nur eine Perfon find, fo wäre für feine Theorie hierdurch nichts gewonnen; denn verfchiedene bestimmte filiftifche Erfcheinungen verbieten durchaus feine Identificirung mit dem Meifter A. Und ohne letztere ift feine ganze Theorie gänzlich unhaltbar.

Durch die nachgewiefene Unmöglichkeit, *Pierre Lemercier* (Meifter C) weder mit Meifter A, noch mit Meifter D zu identificiren, wird aber die Bedeutung *Lemercier's* auf ein Minimum reducirt. Und felbft wenn man ihm den Antheil des Meifters B zufchreiben wollte, fo können die Analogien mit *St.-Eustache* nur beweifen, dafs er von diefem Baue ftark beeinflusst wurde. Die gefuchte, unlogifche, weder Geift noch Auge befriedigende Form feines Thurmauffatzes (1552) verbietet vollends, in ihm einen Künftler zu fehen, der fähig gewesen wäre, *St.-Eustache* zu erfinden.

Mit ebenfo viel oder noch mehr Recht könnte man wegen einer gewissen Analogie der Pfeiler behaupten, der Meifter der Kirche zu Ennery (fiehe Fig. 178) fei der Erfinder von *St.-Eustache* gewesen. Diefte Verwandtfchaft in der Pfeilerbildung kann aber einfach durch die Entwicklung des der ganzen Stilrichtung gemeinfamen Ausgangspunktes (der gothifche Bündelpfeiler) nach dem gleichen Princip feiner Ueberfetzung in die Formen der antiken Ordnungen erklärt werden.

Die Annahme *Palustre's*, dafs *Pierre Lemercier* der erfte Architekt der Kirchen *St.-Maclou* in Pontoife und *St.-Eustache* in Paris gewesen fei, kann fomit als unhaltbar und als beseitigt angefehen werden.

Auch der feinfühlende, kenntnißreiche, gründliche *Albert Lenoir* hatte mir mehrere Jahre vorher nicht von *St.-Maclou* als von einer Kirche vom felben Meifter als *St.-Eustache* gefprochen, fondern von einer kleineren Kirche derfelben Stilrichtung.

Jedenfalls war der erfte Architekt von *St.-Maclou*, wie der von *St.-Eustache* mit den *Bramantesken* Werken der Lombardei aus eigener Anfchauung vertraut und muß ferner als zur Schule von Blois und Chambord gehörig betrachtet werden, inmitten welcher, bis 1531, *Boccador* zu Blois fein Domicil hatte. Er war fomit mit der Manier diefes letzteren Meifters wohl vertraut.

Die beiden nördlichen Seitenschiffe und Capellen des Meifters A gehören durch die fcharfe elaftifche Profilirung mit den hohen Scotien der Bafen ganz zu jenem Ableger der *lombardifch-Bramanteschen* Schule, den wir an der Loire fo häufig finden. Auch die Kapitelle mit ihrem hohen fcharf vortretenden Abakus, von Eckfigürchen getragen, die fich aus den Blättern entwickeln, mit den Köpfen mit langen mageren Hälften *à la Caradoffo*, ftatt der Rofetten, gehören, obwohl meiftens oder ganz von Franzofen gemeifelt, ganz zur *lombardifch-Bramanteschen* Detail-Schule von Chambord. Sie erinnern ebenfalls, wie diesmal *Palustre* richtig bemerkt, an die Gedenk-Säule des *Cardinals von Bourbon* in der Abtei von St.-Denis, bei welcher man fich frägt, ob fie von einem Franzofen oder von einem Lombarden herrührt.

Welches find nun die Gründe, die man zu Gunften *Boccador's* als Schöpfer von *St.-Eustache* anführen kann?

Wir geben zu, dafs, wer nur an das Parifer *Hôtel-de-Ville* denkt, anfangs überrafcht fein muß zu hören, dafs *St.-Eustache* ebenfalls von *Boccador* fein folle. Ueberlegt man aber forgfältig alles, was wir über diefen Meifter schon gefagt haben und noch gelegentlich des *Hôtel-de-Ville* erwähnen werden, fo fcheint es keineswegs ausgefchloffen, dafs er an *St.-Eustache* eine ähnliche Rolle wie an den Schöpfern zu Blois und Chambord gefpielt haben könnte oder eine ganz bestimmte wie am Parifer Stadthaufe<sup>1114</sup>). Vergleicht man die Fig. 81 bis 84 untereinander, fo wird man fehen, dafs die Verwandtfchaft, die zwischen der Pfeilerbildung von *St.-Eustache* und derjenigen der Treppenhäufer zu Chambord und Blois befehzt, vielleicht nicht blofs auf Elemente zurückzuführen ift, die allgemeines Stilgut waren, fondern möglicherweise eine Behandlungsweise aufweifen, die wohl von der Stileigenthümlichkeit einer einzelnen bedeutenden Perfonlichkeit herrühren könnte.

<sup>1114</sup>) Siehe Art. 60, S. 62, ferner Art. 71 u. 72, S. 74 bis 76.

Der Umstand, daß *Boccador* Ende 1530 oder Anfang 1531 sein Haus in Blois an *Michel Casson* verkauft hatte, und sich schon seit mehr als 8 Monaten in Paris aufhielt, ehe wir Nachrichten betreffend des Neubaus des *Hôtel-de-Ville* daſelbſt beſitzen, könnte auch durch die Projectirung der Kirche *St.-Eustache* veranlaßt worden ſein. Wir werden ferner gelegentlich des *Hôtel-de-Ville* hervorzuheben haben, daß die Zahl der Architekten, die damals in Paris eine Meiſterſchaft im neuen Stile befaßen, eine geringe war. *Jean de la Barre*<sup>1115)</sup> endlich, der den Grundſtein legte, war ein langjähriger Jugendfreund des Königs, hatte deſſen Gefangenſchaft in Spanien getheilt und hätte ſomit öfters Gelegenheit haben können, in Berührung mit *Domenico da Cortona* zu kommen, den wir mehrfach als eigentlichen Leibarchitekten des Königs erkennen mußten.

Interessant wäre es zu wiſſen, in Folge welcher Umſtände *Du Cerceau* dazu kam, jenen Entwurf für die Façade dieſer Kirche zu machen, den wir Fig. 156, S. 465 abbildeten. Vor 1533<sup>1116)</sup> kann er ihn nicht gezeichnet haben, da er erſt in dieſem Jahre aus Italien heimkehrte. Leider beſitzt man aber in dieſer Sache nicht die geringſte Angabe.

Die Gründe zu Gunſten von *Domenico da Cortona* ſind ſomit noch nicht endgiltig überzeugend; dagegen haben aber die ſtiliſtiſchen Einwände gegen ſeine Autorschaft keineswegs den Werth, den wir ihnen lange beizulegen geneigt waren. Einiges ſpricht fogar für dieſe Autorschaft. Sie iſt jedenfalls viel möglicher als diejenige *Pierre Lemercier's*.

## 2) Sonſtige Kirchen.

Das nächſte Beiſpiel, an dem wir eine Weiterentwicklung der Formen der Früh-Renaissance finden, bildet nur einen kleinen Theil an einer normanniſchen Kirche.

Der Vierungsthurm von *St.-Pierre* zu Coutances wäre nach *Palustre* 1545—80 errichtet und das Werk von *Richard Vatin*, *Guillaume Le Roussel* und *Nic. Saurel*. Fig. 183<sup>1117)</sup> zeigt den intereſſanten Aufbau des Innern, der geſchickt die zwei Galerien und das Fenſtergeſchoß mit den zwei Halbfäulen-Ordnungen verbindet, die mit den Rippen durchgehende emporſteigende Linien bilden, die durch die Arcaden verſpannt ſind. Nach *Anthyme Saint-Paul* wäre er ein Ableger des Vierungsthurmes der dortigen Kathedrale.

Vergleicht man das Gliederungſyſtem dieſer Pfeiler mit jenen von *St.-Eustache* zu Paris, ſo wird man erkennen, daß die Entwicklung der Formen im Sinne der Vereinfachung der Hoch-Renaissance Fortſchritte gemacht hat. Zum beſſeren Verſtändniß haben wir Fig. 184<sup>1118)</sup> daneben geſtellt, welche in *St.-Eustache* die Vermittelung der Gliederung der Seitſchiffspfeiler mit denen des Mittelschiffs beſſer erkennen läßt, ſowie ihren Gegenſatz zu dem Pilaster der größten Ordnung an dem Vierungspfeiler, der die Höhe der drei Ordnungen an den Seitſchiffspfeilern hat.

Es ſind noch folgende Theile von Kirchen erwähnenswerth:

Das Kreuzſchiff der Kirche zu Chaumont in der Champagne und das der Kathedrale zu Evreux (beide Stile *Louis XII.*), ein Theil des Kreuzſchiffes von *Notre-Dame* zu Beaune (*Franz I.*). Die Schloßs-

720.  
St.-Pierre  
zu  
Coutances.

721.  
Andere  
Beiſpiele.

<sup>1115)</sup> *Jean de la Barre*, Graf von Etampes, war bereits 1513 *Valet de chambre Franz I.* vor deſſen Regierungsantritt. Später wurde er *Lieutenant général au gouvernement de Paris* und dann *Prévot de Paris*. 1531 wurde er ferner Bibliothekar des Königs zu Blois, wo bis um dieſe Zeit, wie wir ſahen, *Domenico da Cortona* ſein eigenes Haus hatte. (Geſällige Mittheilungen des Herrn *A. de Champeaux*.)

<sup>1116)</sup> Siehe: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., S. 13 bis 14.

<sup>1117)</sup> Fac.-Repr. nach: PALUSTRE, L. *La Renaissance en France*, a. a. O. *Maison Quantin* édit. Bd. II. Kap. Normandie. An einem Strebpfeiler lieſt man den Namen *Jehan Lebreton* 1558.

<sup>1118)</sup> Fac.-Repr. nach: CALLIAT, V. etc. Siehe Note 1100.

capelle zu Villers-Cotterets<sup>1118a)</sup> ist ein rechteckiger Raum mit flacher Decke, Halbfäulen mit eigenthümlichem confolenartigem Aufsatz und Zwillingfenster mit Korbbögen und Maßwerk dazwischen, alles in vorgeschrittenen Früh-Renaissanceformen.

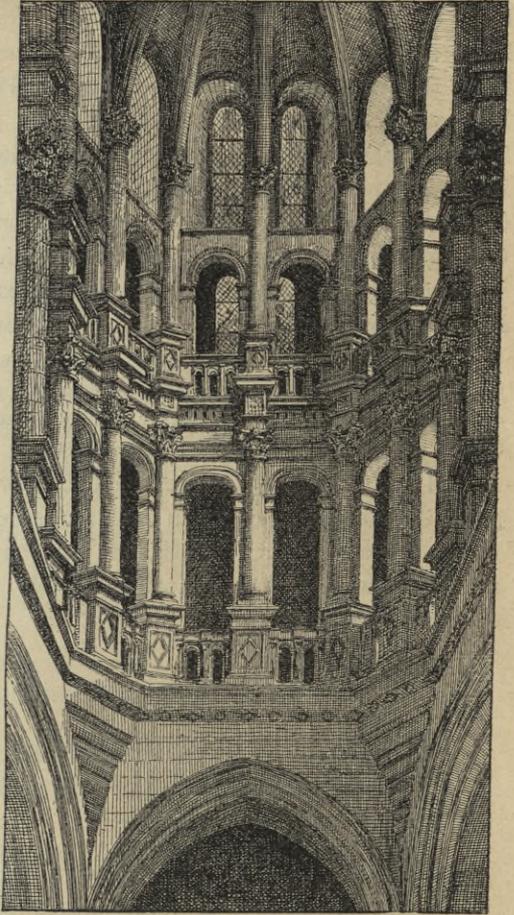
In der Kathedrale zu Sens ist die Capelle rechts von der Marien-Capelle um 1540 zu erwähnen. Sie hat schlanke korinthisirende Pilastrer mit Rautenfüllungen am Schaft, und ein Tonnen-gewölbe aus Quadern, an welchen ohne Rücksicht auf deren Fugen durch wenig vorspringende rippenartige Profile Felder von caffettenartiger Anordnung mit abwechselnden Kreisen und Rechtecken gebildet werden. Die Fenster und ihr Maßwerk sind denen von *St.-Eustache* zu Paris verwandt. Die Kapitelle und Sculpturen des Eingangsbogens sind viel besser, und etwas in der frühen Art *Jean Goujon's*.

Ferner in der Kathedrale zu Noyon die *Chapelle Notre-Dame-de-Bons-Secours*. Zwei Gewölbe, Altar, Baldachine, errichtet von den Bischöfen *Karl* und *Johann Hangeß*, von sehr reicher, etwas schwerer Bildung, etwas im Charakter *Holbein'scher* Früh-Renaissance.

In der Picardie die Kirche von Poix, mit reichem Gewölbe und hängenden Schlusssteinen.

Das Innere der Kirche zu Cravant bei Auxerre enthält verschiedene interessante Theile. Strenge und gute Pfeiler mit Pilastrern bekleidet, die etwas an jene der Kathedrale von Pavia erinnern dürften, Gewölbecaffettirungen u. s. w. In der Frei-Grafschaft ist das Innere der Capelle zu Pesmes<sup>1119)</sup>, scheinbar aus der reiferen Zeit des Stils *François I.*, und in Bordeaux stammt die Capelle links vom Hauptaltar von *St.-Sauvin* auch aus dem XVI. Jahrhundert.

Fig. 183.



*St.-Pierre* zu Coutances. — Inneres des Vierungs-Thurmes<sup>1117)</sup>.

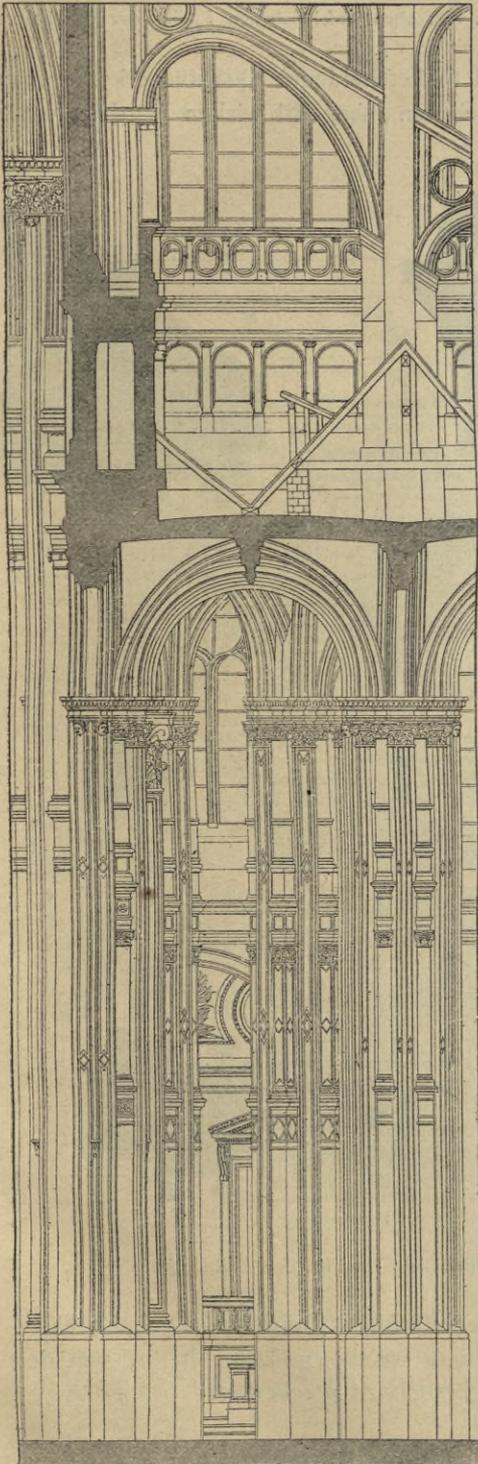
### c) Innerer Aufbau im Stil *Marguerite de Valois*.

Aus dieser reizendsten, so schnell vorübergehenden Phase des XVI. Jahrhunderts, in welcher die Früh-Renaissance oder der Stil *François I.* zur vollsten Reife gelangt, ist leider nur ein größeres Beispiel zu meiner Kenntniss gekommen, während wir eine Anzahl Beispiele in der Außenarchitektur anführen konnten. Es ist dies die Abteikirche von Valmont, nördlich von Fécamp. Sie ist als Ruine bis zum Fenstergurt erhalten. Glatte dorische Säulen mit Blattkranz am Säulenhals tragen reichprofilirte Rundbogen ohne Archivolten. Ueber einem Gurtgesims beginnt das Triforium. In jedem Joche ruhen vier Rundbogen direct auf den Kapitellen der jonischen Säulchen, die in der Mitte der Travée immer gekuppelt sind. Ein glatter trennender Pfeiler entspricht den unteren Säulen, vor welchen auf im Gurt ausgekragten Confolenkapitellen Statuen stehen sollten, deren Baldachine aus dem Gesims über dem Triforium hervortreten.

<sup>1118a)</sup> Abgebildet bei: PALUSTRE, L. - *La Renaissance en France*, a. a. O., Bd. I, S. 133.

<sup>1119)</sup> Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O., *Franche Comté*, Bd. I, Bl. 8.

Fig. 184.



St.-Eustache zu Paris.  
Seitenschiff <sup>1118)</sup>.

Durch die enge Säulenstellung in der Apsis (fünf Seiten eines Zwölfecks) wurde eine zu starke Ueberhöhung der Rundbogen nöthig. Im Triforium sind hier nur zwei Arcaturen.

In diesem Baue hat die Früh-Renaissance alles unnütze willkürliche Ornament beseitigt, war überall bestrebt, die harmonisch edelsten Verhältnisse und Detailbildungen zu erreichen und dennoch frisch zu bleiben. Die Fig. 88 giebt keine Idee dieser Eigenschaften <sup>1120)</sup>. Man glaubt hier etwas von der fast heiligen Formeneinheit und Harmonie des Inneren der Kathedrale von Amiens in Renaissanceformen überetzt zu sehen.

Vom Inneren der reizenden Renaissance-Capelle in *St.-Jacques* zu Reims wird später die Rede sein.

#### d) Innerer Aufbau der Hoch-Renaissance.

Die wenigsten Leute sind in der Lage, sich vorzustellen, was für ein ungeheurer Verlust für die Architektur die Thatsache ist, daß wir nicht ein einziges Beispiel eines Innern aus der herrlichen Zeit der Hoch-Renaissance aufzustellen im Stande sind. Wir sind genöthigt, kleinere Werke oder Fragmente anzuführen, verweisen aber bezüglich der Schlüsse, welche man aus deren Zusammenstellung ziehen darf, im Folgenden auf den Abschnitt über die bloß fragmentarisch ausgeführten Typen. Siehe: 25. Kapitel, b).

Mit Hilfe eines Fragments, welches ein anderes ergänzt und zuweilen eine Analogie mit einem außerhalb Frankreichs liegenden Denkmale bildet, ist man zuweilen im Stande, in unserer Vorstellung eine Lücke des Stils einigermaßen zu ergänzen. Der Augenblick z. B., wo die bereits beschriebenen dorischen Bündelpfeiler von der Kirche zu *Le Mesnil-Aubry* <sup>1121)</sup> entworfen wurden, dürfte dem Momente, wo der Chorumgang von *St.-Germain* zu Argentan entstand <sup>1122)</sup>, entsprechen. Wenn er auch in Wirklichkeit viel später liegt, so entspricht er stilistisch einigermaßen derjenigen Phase der Stilreihe, in welchem das herrliche Innere der Kathedrale von Granada festgestellt wurde.

<sup>1120)</sup> Als mir Herr *Paluſtre* die Reproduction seiner Figur freundlichst gestattete, waren mir die photographischen Naturaufnahmen noch nicht bekannt.

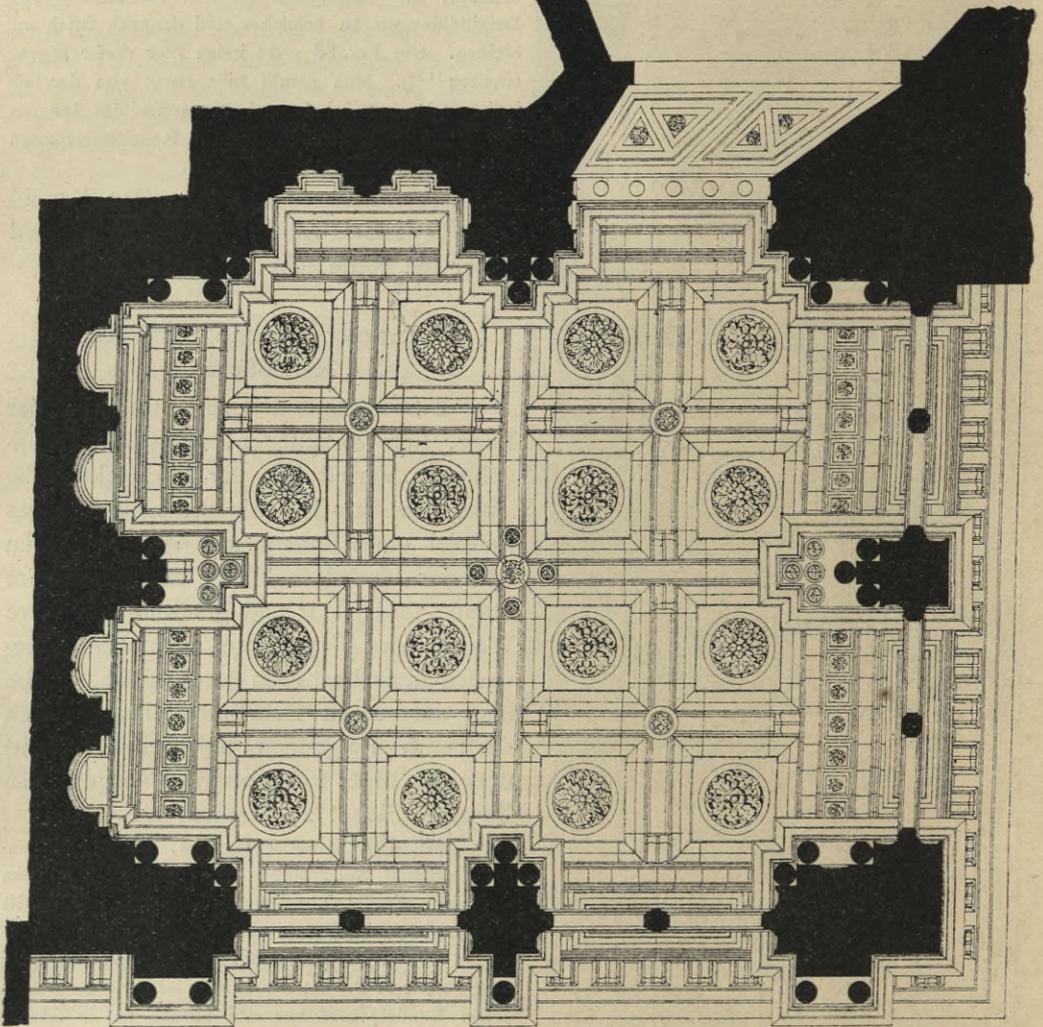
<sup>1121)</sup> Angeblich 1582.

<sup>1122)</sup> Angeblich 1580—1598.

Mir ist jedoch in Frankreich kein Beispiel bekannt, in welchem, wie in Granada, der Bündelpfeiler eine regelmässige Form erhalten und zugleich in das Gewand einer schön behandelten, classisch reinen und dennoch lebendigen korinthischen Ordnung gehüllt worden wäre. Im oben beschriebenen Pfeiler der Kirche zu Ennery schien man auf dieser Bahn zu sein, blieb aber halbwegs stehen.

Selbst bei so kleinen Verhältnissen und so bescheidener Qualität erkennt man doch bereits hier, wie schön Kirchen im Hoch-Renaissancestil wirken würden, wenn

Fig. 185.



*Chapelle des Evêques* in der Kathedrale zu Toul. — Grundriß der Steindecke <sup>1123</sup>).

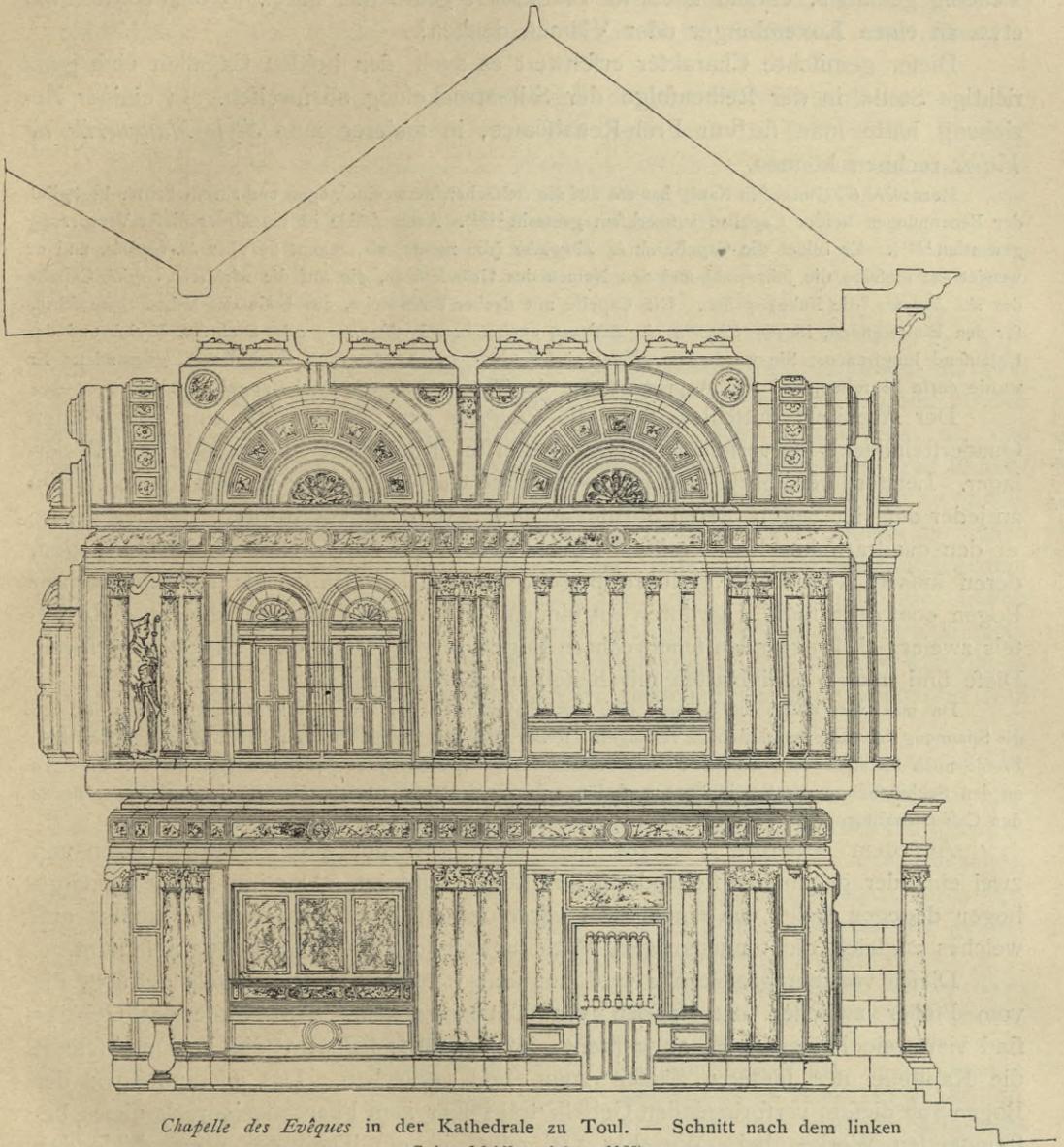
folche zur Ausführung gelangt wären und der Architekt freie Hand gehabt hätte, um die Raumbildung in einer Weise zu gestalten, welche gestattet hätte, von den Fähigkeiten, die diesem Stile innewohnen, Gebrauch zu machen.

1) Stilrichtung der zwei Renaissance-Capellen zu Toul.

Die zwei Renaissance-Capellen (Fig. 185 u. 186 und Fig. 190 u. 191 <sup>1123</sup>), an der Kathedrale von Toul angebaut, zu denen wir nun übergehen, gehören zu den

interessantesten Schöpfungen des ganzen Stils. Durch ihre Formenbildung stehen sie fogar in ganz Europa ziemlich vereinzelt da. Von der einen Seite unterscheiden sie

Fig. 186.



*Chapelle des Evêques* in der Kathedrale zu Toul. — Schnitt nach dem linken Seitenschiff gerichtet <sup>1123)</sup>.

sich durch gewisse Eigenschaften von dem durchschnittlichen Charakter französischer, italienischer und deutscher Arbeiten und von der anderen nähern sie sich durch ihre Phantasie der Construction Frankreich, durch die *Détailbildung* vielfach Italien, endlich durch ein stellenweises Uebermaß von Gedrungenem deutscher Freude am Kräftigen.

<sup>1123)</sup> Herr Paul Boeswillwald hatte die große Liebenswürdigkeit, mir Pausen nach den Aufnahmen, die er für die *Commission des Monuments historiques* anfertigte, zur Verfügung zu stellen, die hier *reducirt* in Fig. 185 u. 186 und Fig. 190 u. 191 wiedergegeben sind. Ich spreche ihm meinen herzlichsten Dank hierfür aus.

Aus diesen Gründen möchten wir annehmen, daß dieser eigenthümliche, hochinteressante Architekt ein Einheimischer aus Lothringen war, der eine gründliche Studie der Denkmäler Oberitaliens, namentlich von Como und Bergamo, bis nach Venedig gemacht, ebenso auch in Frankreich gearbeitet hatte. Oder sollte man etwa an einen Luxemburger oder Vlāmen denken?

Dieser gemischte Charakter erschwert es auch, den beiden Capellen eine ganz richtige Stelle in der Reihenfolge der Stilentwicklung anzuweisen. In einiger Beziehung hätte man sie zur Früh-Renaissance, in anderer zum *Style Marguerite de Valois* rechnen können.

Herr *Abbé G. Clanché* in Nancy hat uns auf die vielfachen Verwechslungen und Streitschriften bezüglich der Benennungen beider Capellen aufmerksam gemacht<sup>1124</sup>). Auch *Lübke* ist ein Opfer dieser Verwirrung geworden<sup>1125</sup>). Er bildet die Capelle *de la Toussaint* (die rechts) ab, nennt sie aber *St.-Ursula*, und er wendet auf dieselbe die Jahreszahl und den Namen des Gründers an, die auf die wirkliche *Ursula*-Capelle der *des Evêques* (die linke) passen. Die Capelle mit flacher Steindecke, am Ende des linken Seitenschiffs für den Eintretenden, ist die *Chapelle des Evêques*, auch *Chapelle d'honneur* oder auch *St.-Ursule* und der Elftausend Jungfrauen. Sie wurde von *Hector d'Ailly*, der von 1525—1532 Bischof war, gegründet. Er wurde darin begraben, und sein Wappen ist über der Thür und an der Decke angebracht<sup>1126</sup>).

Der Architekt entschloß sich, die *Chapelle des Evêques* mit einer wagrechten Quadersteindecke zu versehen. Hierzu bedurfte er kräftiger Stützpunkte und Widerlager. Letztere vermehrte er durch zwei breite Gurtbogen oder kurze Tonnengewölbe an jeder der vier Seiten, deren Stirnseiten dem Schub entgegenwirken. Ferner theilte er den quadratischen Raum mittels zweier sich in der Mitte schneidender Gurtbogen, deren äußere Viertel als Halbkreisbogen, die mittlere Hälfte als ein scheinbarer Bogen construiert sind. Hierdurch entstanden vier kleinere Quadrate, die abermals mittels zweier sich kreuzenden scheinbaren Bogen in vier Zellen oder Cassetten zerfielen. Diese sind mittels Steinplatten mit Rosetten geschlossen.

Da man von unten nicht ahnt, daß der Steinrahmen um die Cassettenfelder so breit ist, um die Spannung der Cassettenplatten zu verringern, ferner aber ausgehöhlt ist, so rufen ihre breiten kräftigen Profile noch besonders den Eindruck einer beinahe für Militärarchitektur passenden Kraft hervor. Consolen an den Schlusssteinen der Schildbögen und längs der zwei Hauptgurtbögen vermitteln den Uebergang zu den Cassettenrahmen.

Auf dem Grundriß Fig. 185 sieht man, daß der eine Hauptgurtbogen von zwei einander gegenüber stehenden Einzelfäulen aufsteigt. Der ihn kreuzende Gurtbogen dagegen steigt von einem weit vorgekragten Theil des oberen Gebälks auf, welches zugleich die tonnenartigen, Widerlager bildenden Schildbogen aufnimmt.

Dieses vorgekragte Gebälk wird nur sehr wenig von einer Console gestützt, die vom Pfeiler zwischen den beiden Wandfäulen ausgeht. Am Ende des Gebälks sind vier freie Hängezapfen angebracht, im Grundriß sichtbar, die im Durchschnitt die Kapitelle der hinteren Säulen zum Theil verdecken. Das Heraufsteigen der Bogen von diesem vorspringenden Gebälk trägt sehr zum Phantasieeindruck dieses befremdenden Werkes bei. Wie Fig. 186 zeigt, ist ein Theil der rahmenbildenden Stücke der Steindecke ausgehöhlt, um das Gewicht zu vermindern.

Die Säulenschäfte, Frieße, Füllungen und der Grund der Nischen sind aus farbigem Marmor.

Die reichen verschiedenartigen Säulengruppen, die Pilaster und Pfeiler in den

<sup>1124</sup>) Zwischen *Abbé Deblaye ancien curé de Dommartin les-Toul* und *Abbé Guillaume*. Letzterer in seiner *Notice sur la Cathédrale de Toul*, Nancy 1863, S. 54, nannte irrtümlicher Weise die Capelle der rechten Seite *St.-Ursule*.

<sup>1125</sup>) Siehe: Geschichte der Renaissance in Frankreich, 1885, S. 375.

<sup>1126</sup>) Nach *Palustre* wäre die ältere Capelle von Bischof *Pierre d'Ailly* um 1530 begonnen und 1540 etwa vollendet. An der neueren mit der Kuppel wurde noch 1549 gearbeitet; sie wurde vom Kanoniker *Forget* gegründet.

zwei Gefchoffen, das bewegte Vor- und Zurücktreten der Wände, ihre tiefen Bogen, der Blick ins Seitenschiff durch die Säulenstellung über der Thür, die Nischen, Profile und Füllungen, die schönen Stein- und Marmorflächen und die überall gleich vorzügliche Ausführung, endlich die reiche weitausgefpannte Steindecke, alles dies vereint bringt einen fesselnden Eindruck eigenartiger Schönheit und Phantafie hervor.

Die Detailformen find fast ausschließlich die der Hoch-Renaissance, einzelne Früh-Renaissance-Reminiscenzen vermehren den Reiz und die Frische der Formen.

Die Profilirung der unteren Ordnung der *Chapelle des Evêques* ist schön, fest und lebendig mit klar getrennten Gliedern. Man wird stellenweise an die Stilrichtung des Chors der Kathedrale von Como und an die Rolle, welche dort Rahmenprofile und Füllungen spielen, erinnert.

Am Aeußeren der Capelle find Pfeiler im Erdgeschofs und eine Säule über jedem derselben im ersten Stock. Die Fenster haben eine ähnliche Behandlung wie im Innern. An der Seite find auch im ersten Stock glatte Pfeiler mit einigen Profilen.

Der Charakter der beiden Capellen zu Toul ist in vieler Beziehung ein so eigenthümlicher, dafs wir sofort nach unserer ersten Besichtigung derselben uns zwei Fragen stellten: Erstens, giebt es in Frankreich Werke, die man als Vorbild für den hier gezeigten Charakter anführen könnte? Zweitens, findet man Werke, die von demselben Meister herrühren oder unter dem Einflusse der Capellen von Toul stehen?

Es ist uns nicht gelungen, in Beantwortung der ersten Frage Beispiele zu finden, deren Zusammenhang mit Toul ein absolut überzeugender ist. Immerhin schien uns, soweit man nach Photographien urtheilen darf, dafs eine Schöpfung in Argentan einige verwandte Züge aufweist und um eine Kleinigkeit älter sein könnte. Auch auf die zweite Frage haben wir nur annähernd mit zwei Werken antworten können.

Ob endlich die Behandlung der Säulenordnungen in der schönen Capelle in *St.-Jacques* zu Reims irgend eine bestimmte Verwandtschaft mit den Capellen in Toul verräth, konnte ich leider nicht untersuchen.

Es dürfte daher hier die beste Gelegenheit sein, von der Architektur des äußeren Chorumganges der Kirche *St.-Germain* zu Argentan zu sprechen, der eine Reihe untereinander verbundener Capellen bildet. Auch in dieser originellen Anlage hat die Behandlung der Säulenordnungen fast etwas Keufches, edel Einfaches, ohne arm zu sein. Die Pfeiler zwischen den beiden Umgängen find nach aufsen gekehrte halbe Achtecke, vor deren fünf Seiten je zwei Säulen übereinander gestellt find, die unteren dorisch, die oberen besonders edel gebildeten jonisch.

Die beiden Gebälke find über jeder Säule bis unter die Hängeplatten verkröpft. Letztere bilden mit den oberen Gliedern kräftige Platten, die den Pfeiler in halber Höhe und am Kämpfer durchschneiden. Der Anblick dieser vielen, etwas gedrungenen, nahe nebeneinander stehenden Schäfte, die sich auch in der oberen Ordnung zwischen den Fenstern der Seitenschiffe wiederholen, erinnert etwas an den Charakter der beiden Renaissance-Capellen der Kathedrale von Toul, namentlich an die Pfeiler in Fig. 186. Sie tragen Rippen mit Steindecken. Der Anblick der vielen einfachen, aber schön detaillirten Säulenbündel und der reichen Rippen mit Steindecken und hängenden Schlusssteinen dürfte zum Phantafievollsten und Edelsten der französischen Renaissance gehören.

Jeder Arcade des Umganges entsprechen an der Außenmauer drei Rundbogenfenster, die wieder eine Arcatur bilden und vor deren Pfeiler, aufsen wie innen, eine freie, schöne dorische Säule aufgestellt ist. Ihr Gebälk liegt scheinbar höher als das der oberen Ordnung der Pfeiler nach dem inneren Umgang, um den Schub der schweren Steindecken auf letztere statt auf die Außenmauer theilweise abzulenken.

Nach *Palustre* wären diese Theile 1580—1598 von den *mâtres-des-œuvres* Guillaume Crété und Thomas Olivier erbaut worden.

Unter den Capellen, die eine entfernte Stilverwandtschaft mit denen von Toul zeigen, kann man allenfalls die *Chapelle des Fonts* der Kathedrale von

725.  
Beispiele  
von annähernd  
verwandter  
Stilrichtung.

Langres nennen. Am Eingang steht zweimal das Datum 1549. Die Aehnlichkeit beruht allein in der etwas breiten kräftigen Behandlung der Formen. Auch hier sind zwei Ordnungen übereinander. Unten jonische, oben korinthische gekuppelte Säulen springen wie innere Strebepfeiler vor und tragen die kräftigen Gurtbögen des caffettirten Tonnengewölbes. Ein Monogramm, scheinbar ADP verbunden, ist fichtbar, ebenso eine Inschrift lautend auf *Maître Jehan . . . De Pie Pape*.

Durch die Gefälligkeit des Herrn *Abbé Clanché* in Nancy bin ich auf einen anderen Bau, den Chor und die zwei anstossenden Capellen der ehemaligen Abtei von Autrey bei Rambervilliers, aufmerksam gemacht worden, der vom Architekten der beiden Capellen von Toul herzurühren scheint. Die mir überfandten kleinen Zeichnungen, die Herr *Clanché* für mich anfertigen liess, scheinen eine ältere Angabe hierüber zu bestätigen<sup>1127</sup>).

Der Bau von Autrey dient jetzt als Seminar des Bisthums St.-Dié. Namentlich ist das Aeufere der Capelle links vom Chor mit feinen Pfeilern, über welchen eine Säule steht, ferner die Fenster und das kräftige Gefims eng verwandt mit der *Chapelle des Evêques* zu Toul. Ueber den Zwillingsarcaden des Mafswerks kommt eine obere Partie von radialen Stäben zwischen zwei concentrischen Bögen, wie Fig. 186 in der Capelle zu Toul zu sehen ist. Auch an den Chorfenstern der Kirche und an der ihrer Seitencapelle rechts ist die Fensterbildung in der Form eines halben Rads.

Im Innern deuten die Pfeiler mit verschiedenen Sockeln, Gebälken, Füllungen auf ein Studium oberitalienischer Werke, wie die Kathedralen von Como und Pavia. Auch hier sind zwischen Capelle und Seitenschiffen Fenster mit Säulenstellungen, wie in der Capelle zu Toul. Ueber das Innere der Capelle selbst gaben mir die Zeichnungen keinen Aufschluss.

## 2) Stilrichtung des Altars *J. Goujon's* zu Chantilly.

726.  
Charakter und  
Wichtigkeit.

Wir gehen nun zu einer weiteren Stufe der Entwicklung über, die man als die »junge Hoch-Renaissance« bezeichnen könnte, und die uns durch den Altar *Jean Goujon's* für die Schlosscapelle des Connetables, *Anne de Montmorency*, zu Ecoeuen dargestellt wird. Er wurde vom *Herzog von Aumale* nach jener zu Chantilly übergeführt und wir haben ihn in Fig. 187<sup>1128</sup>) abgebildet und darüber früher berichtet<sup>1129</sup>).

Wenn wir die Abbildung dieses schönen Kunstwerks gerade an dieser Stelle mittheilen, so geschieht dies weniger wegen seiner Gestalt als Altar, als wegen der besonderen Stufe der Stilentwicklung, die wir an ihm wahrnehmen. Es ist eines der leuchtendsten Beispiele der Stilreife der Hoch-Renaissance, jenes Momentes herrlichster Blüthe, der nicht nur so kurze Zeit währte, sondern sozusagen keine Gelegenheit fand, sich an der Gesammtcomposition irgend einer Kirche oder auch nur ganzen Capelle zu offenbaren.

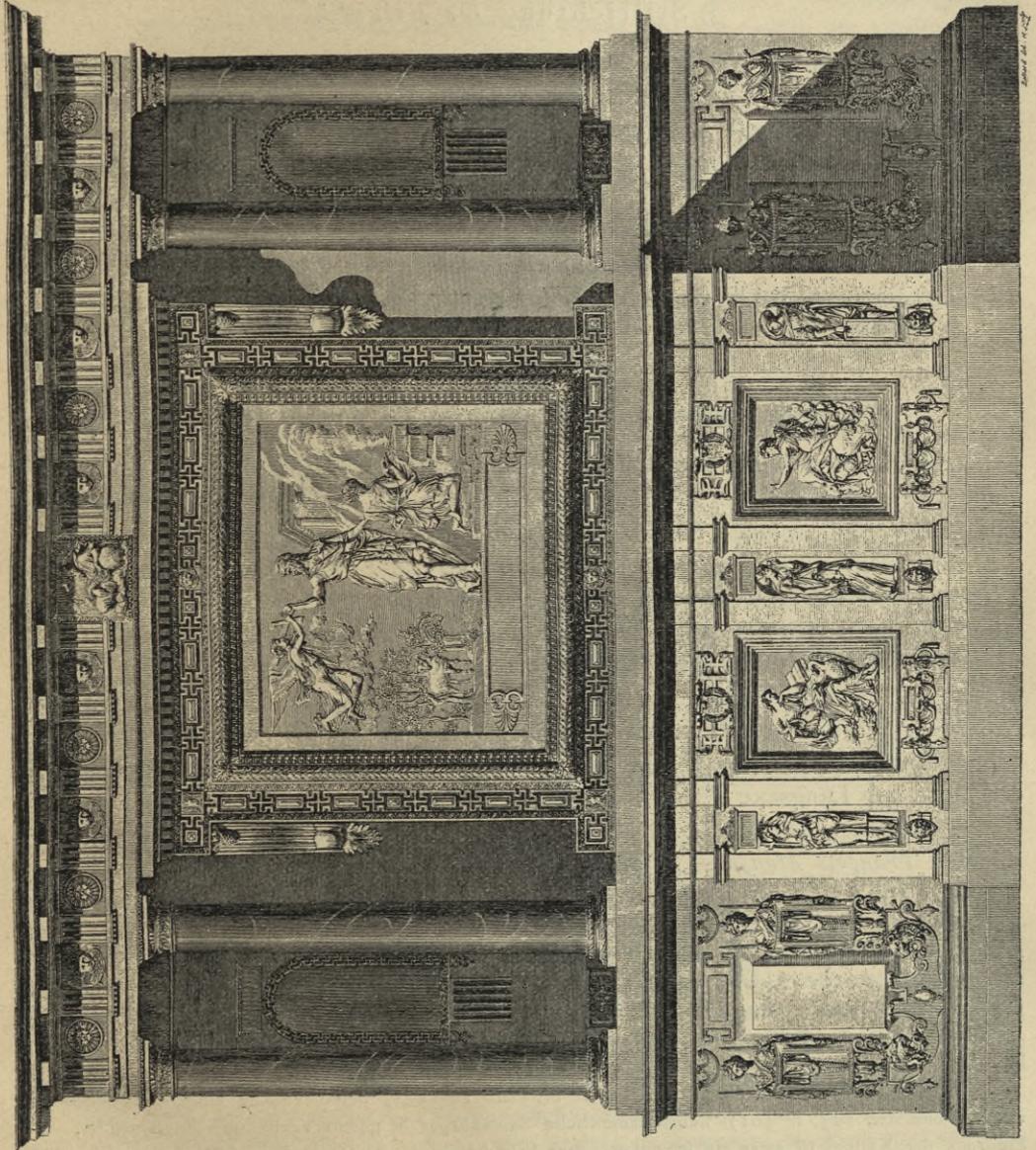
<sup>1127</sup>) In den »*Saintes antiquités de la Vosge*«, S. 409, steht folgendes: »*Embellissement de l'Eglise N.D. d'Autrey. Finalement en l'année 1537, après que tous les troubles des princes furent assoupis, le R. abbé d'Autrey, Claude Stéveney, osa entreprendre l'édifice de cet Eglise, pour ce qui est du choeur, du Maître autel et des chapelles collatérales de St. Hubert et de St. Nicolas, et ce d'un artifice si auguste, quelle ne cède aux mieux construites du pays. Car comme le Rever. abbé Moderne le sieur Nicolas Laurent m'a fait veoir par les actes de convention entre le susdît abbé et les massens, la besogne aurait été modelé sur la chapelle de St. Gérard érigée en la Cathédrale de Toul par le jadis evsque Hector d'Ailly et sur l'église de St. Nicolas.*« Der Irrthum in der Bezeichnung des Namens der Capelle ist unwichtig gegenüber den wirklich vorhandenen ähnlichen Elementen.

<sup>1128</sup>) Facf.-Repr. nach: BALTARD. *Paris et ses monuments*. Paris 1803.

<sup>1129</sup>) Siehe Art. 140, S. 132 und Art. 185, S. 184.

Es ist daher von größter Wichtigkeit, ihn dafür als Zeugen aufzuweisen, daß die damalige Entwicklungsstufe der französischen Renaissance-Architektur wenigstens in den Händen von *Jean Goujon* gestattet hätte, ihren kirchlichen Compositionen einen Grad künstlerischer Formvollendung zu geben, der nachher nie mehr erreicht

Fig. 187.



*Jean Goujon's* Altar aus der Schloßcapelle zu Ecouen. Jetzt in der zu Chantilly 1128).

worden ist und auch in Italien nur im *Bramante'schen* Zeitalter an einer geringen Anzahl zerstreuter, oft nur fragmentarisch ausgeführter Werke zu finden ist.

In Bezug auf die Reinheit und classische Bildung der Formen der Säulenordnung und der vollendet sorgfältigen scharfen und doch nicht harten Technik und Modellirung der Ornamente des großen Rahmens nimmt dieser Altar in der französischen Renaissance eine ähnliche Stelle ein wie in Italien *Bramante's* Marmorhülle um die *Santa Casa* zu Loreto, die Loggien *Raffael's* und die Decoration des Chors von *S. Maria del Popolo* zu Rom.

Um diesen Eindruck wenigstens etwas zu erweitern — vervollständigen wäre zu viel gefagt — muß man noch an einige andere Werke der Decoration denken, wie die Tafelungen *Jean Goujon's* in derselben Schloßscapelle zu Ecouen oder an einige der Portale in Troyes, die unter dem Einflusse des *Domenico Fiorentino (del Barbicere)* entstanden sind. Siehe Art. 658, S. 473.

### 3) Stilrichtung *De l'Orme's*.

Hier müssen wir zweier nicht ausgeführter Werke gedenken. Im Entwurf des Gesammtgrundrisses *De l'Orme's* für die Tuileries (Fig. 228) sind zwei große Capellen und eine reiche Vorhalle angegeben. Sie sind mit Nischen und gekuppelten Säulen gegliedert und bilden Pavillons an der Stadtseite. An der Façade längs der Seine, anstossend an die Eckpavillons, sind ebenfalls zwei Räume angegeben, die wie Capellen aussehen, aber doch wohl eine andere Bestimmung gehabt haben dürften. Sie zeigen sämmtlich eine durchgeführte Gliederung der Hoch-Renaissance.

Ob irgend etwas Wahres an der Angabe ist, daß die Capelle des Schlosses von St.-Germain-en-Laye nach der Zeichnung *Serlio's* neugebaut worden sei<sup>1130)</sup>, vermag ich nicht zu sagen.

#### e) Innerer Aufbau zur Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.*

727.  
Beispiele. Auf die zum Theil fünfschiffige Anlage von *Notre-Dame* in Havre ist bereits hingewiesen worden<sup>1131)</sup>. Ausser den Kirchen, die unter den Kuppelbauten beschrieben werden, können hier folgende Gebäude angeführt werden:

Die ziemlich große zweite Schloßscapelle von Fontainebleau (*Chapelle de la Trinité*), 1608 von *Heinrich IV.* begonnen, aber erst 1633 vollendet, deren Decoration fast mehr den Charakter der Zeit *Ludwig XIII.* zeigt.

Die Kirche *L'Oratoire* zu Paris, die 1621—30 von *Jacques Lemercier* errichtet wurde; die spätere Façade von 1745 ist von *Pierre Caqué*. Sie ist einschiffig mit Arcaden als Seitencapellen, über welchen je eine Tribüne liegt. Eine große Ordnung korinthischer Pilaster trennt die einzelnen Joche. Das Querschiff liegt etwa in der Mitte der Längsaxe<sup>1132)</sup>.

Das Innere der Kirche *Ste.-Marie* zu Paris, angeblich das erste Werk des berühmten *François Mansard*, ist auffallend besser als das Aeußere<sup>1133)</sup>.

Das Pfeiler- und Arcadensystem von St.-Peter zu Rom ist um den runden Kuppelraum geführt. Vier Arcaden in den Axen öffnen sich auf quergestellte ovale Capellen. Die Kuppel ohne Tambour steht in angenehmem Verhältnisse zur großen Pilasterordnung, die sie trägt. Das Licht kommt durch Fenster über dem Kämpfer der Arcaden zwischen den Pilastern und durch die Laternen der Kuppel und der Capellen. Das Detail des Cartouchenwerks und die Engelsköpfe haben den schweren *Louis XIII.*-Charakter; das Blattwerk der Kapitelle ist wie aus flachem Leder ausgeschnitten und an den Guirlanden steif und blechern.

Im Innern der Jesuitenkirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris, deren Façade eingehend besprochen wurde (siehe Art. 693, S. 501), stehen sämmtliche Raumkörper in gutem Verhältnisse untereinander. Der Eindruck der Kuppel ist zwar ein schlanker, aber kein schmaler. Das Langhaus scheint trotz seiner fünf Joche kurz, weil diese nur die geringe Breite der quadratischen Capellen haben. Das Gewölbe wirkt gut, da Kreuzgewölbe statt einer Tonne mit Seitenstichkappen gewählt wurden. Bloß die Gurtbögen sind in Relief, die Kreuzgewölbe sind scharfgratig. Die Bildung der Kuppelpfeiler, nach dem Vorbilde der Nebenkuppeln *Bramante's* in St.-Peter, ist gut. Die korinthischen Pilaster sind nicht cannelirt.

<sup>1130)</sup> Siehe: *Chronique des Arts*. Paris 1884. Nr. 20.

<sup>1131)</sup> Siehe Art. 714, S. 524.

<sup>1132)</sup> GUILHERMY, M. F. DE. *Itinéraire*, a. a. O., S. 220.

<sup>1133)</sup> Siehe Fig. 62, S. 253, ferner Art. 89, S. 87 und 327, S. 254.

Wir führen hier schon die Kirche *St.-Roch* zu Paris an, obgleich sie erst einige Jahre später als *St.-Sulpice*, d. h. 1653 von *Jacques Lemercier* begonnen wurde, weil ihr Detail besser ist. Der Chor und ein Theil des Schiffs wurden von ihm ausgeführt.

Sie ist dreischiffig und zeigt gute Raumverhältnisse. Ueber der Vierung erhebt sich eine Kuppel von mäßiger Höhe. Der Chorumgang, die ovale Mariencapelle mit kleinerer Hintercapelle gewähren einige gute Durchblicke. Die Tonnengewölbe der drei Schiffe über dem Gebälk der Arcaden werden, namentlich im Mittelschiff, von den Lunetten der Rundbogenfenster wie immer unangenehm durchbrochen. Die dorischen Pilasterordnungen der Arcaden haben noch gutes Detail, beinahe als wären sie aus der Zeit der Hoch-Renaissance.

#### f) Innerer Aufbau zur Zeit Ludwig XIV.

Die Kirche *St.-Sulpice* zu Paris ist, wie *Henri Martin* mit Recht sagt, das einzige bedeutende Denkmal dieser Zeit. Sie verdient, daß wir etwas länger bei ihr verweilen, weil sie die Veranlassung bietet, auf verschiedene Charaktere der damaligen Stilrichtung aufmerksam zu machen.

*St.-Sulpice* ist in Wirklichkeit eine Kathedrale im *Louis XIV.*-Stil, wie *St.-Eustache* die von *Franz I.* ist.

*St.-Sulpice*<sup>1134</sup>) in Paris wurde nur durch Privatmittel errichtet, die von den Pfarrern der Gemeinde mittels Collecten allmählich gesammelt wurden. Bereits 1615 machte *Christophe Gamard* Pläne für eine Vergrößerung der alten Kirche. Aber erst am 20. Februar 1646 wurde von *Anne d'Autriche* der Grundstein zum Chor der neuen Kirche nach dem Entwurf des obigen gelegt<sup>1135</sup>).

*Louis Leveau* und dann 1660 *Daniel Gittard* folgten ihm nach. Dieser vollendete den Chor mit Umgang und den größten Theil des linken Kreuzschiffs mit dessen Façade.

Aus Geldmangel ruhte der Bau von 1678—1718. *Gittard's* ältester Sohn soll die Zeichnung der rechten Kreuzschiffaface gegeben haben. Später leiteten *Oppenordt* und *Servandony* den Bau.

Nach *Lance* baute *Oppenordt* ausen die obere Ordnung des Nordkreuzes, dessen Façade etwas besser sein dürfte als die des rechten.

Im Grunde zeigt sie den Stil *Perrault's* oder den Palaststil von *Verfailles*, der hier auf eine Kirche angewandt ist. Der Raum nimmt an Größeneindruck zu, wenn man den Muth hat, eine Zeit lang in diesen kalten Hallen zu verweilen. Sie bieten nichts für Herz und Geist.

Die Kirche ist dreischiffig mit Capellen, die mit dem Seitenschiff um den Chor geführt sind und eine Mariencapelle in der Mitte haben. Der Eindruck des Mittelschiffs ist breit und weiträumig; die Wirkung der thatfächlichen Dimensionen wird jedoch durch den Maßstab der Gliederung gefälscht.

Auch der Eindruck der Seitenschiffe ist groß und würdig, aber zugleich kalt und arm. Obwohl fast so hoch wie in *St.-Eustache*, scheinen sie niedriger und breiter. Die Kirche scheint größer, wenn man durch die Thür am Chorumgang eintritt und das Innere des Mittelschiffs zwischen den Pfeilern desselben erblickt.

Laub kommt nur an den Kapitellen an den Schlussstein-Consolen und denen des Kranzgesimses vor. An den Gewölben des Kreuzschiffes sind es mehr oder weniger die Ornamente des *Louis XIV.*-Stils, die

1134) Nach: TAILLANDIER, A. in *Archives de l'Art français*. Doc. Bd. VI. S. 99. (1858—60)

1135) *Lance* in seinem *Dictionnaire* (siehe a. a. O.) giebt unter den verschiedenen Artikeln folgende etwas andere Angaben: *Gamard* wurde beauftragt, 1615 die Pläne für *St.-Sulpice* in Paris zu machen. — Ein neues Project wurde 1636 von *Leroi* verlangt; jedoch *Gamard* wurde zurückberufen und legte 1643 die Fundamente des Chors der neuen Kirche. (*Lance*, Bd. II, S. 66.) Er wurde bald durch *Leveau* ersetzt, so daß dieser ebenfalls als erster Architekt von *St.-Sulpice* angeführt wird; er habe die Fundamente gelegt und die Marienkirche gebaut. — *Daniel Gittard* führt die Arbeiten fort. An anderer Stelle schreibt *Lance*: Der Bau wurde 1670 von *Gittard* wieder aufgenommen. Er baute bis 1675 angeblich den Chor mit Umgang, das linke Kreuzschiff und dessen Façade; angeblich vollendete er die Mariencapelle, deren Decoration aber erst von *Servandony* herrührt. Der Bau blieb von neuem liegen, bis *Oppenordt* 1718 ihn wieder aufnahm.

auf vermeintliche kirchliche Motive angewandt werden. Ueber der Vierung ist eine Hängekuppel gewölbt, deren Decoration trostlos nichtsagend ist. Ueber dem Scheitel jedes der vier Bögen ist ein Rundmedaillon-Rahmen. Ueber diesem wird durch ein festonirtes Rahmenprofil eine Art Flachkuppel ifolirt mit vier größeren Festons über den Medaillons und vier kleineren den Zwickeln entsprechend. An letzteren ist je eine Art Candelabermotiv angebracht, und die Flachkuppel ist durch steinerne Lichtstrahlen etwa wie eine Sonnenblume ausgefüllt.

Die Fenster haben weißes Glas. In der Apsis zeigen sie gelbe Ränder um Grifaillegemälde auf gelbem Grund. Das viele Licht läßt die öden Formen nur noch ärmer und kälter erscheinen.

Von der Innendecoration der *Chapelle de la Vierge*, die *Servandony* später ausführte, wird in Folgendem die Rede sein.

Das Tonnengewölbe von *St.-Sulpice* ist durch eine Attika über dem Gebälk der großen Ordnung erhöht. Die Gurtbögen sind außerdem Ellipsen, deren große Axe vertical ist, so daß das Gefims etwa in halber Höhe der Kirche liegt. Ueber jeder Arcade schneidet eine Lunette in das Tonnengewölbe über enormen Rundbogenfenstern in den Schildmauern. Der ganze ästhetische Charakter der Einheit eines Tonnengewölbes wird hierdurch wie in *St.-Peter* zerstört, ohne die Eigenschaften von Kreuzgewölben zu verleihen.

Statt Strebebögen sind aufsen langansteigende Strebemauern von doppelter Biegung angeordnet. Sie beginnen als Piedestale über dem Gefims der Capellen und haben in deren Tiefe die Form eines concaven Viertelkreises, der unten an ein zweites Piedestal über den Seitenschiffsmauern sich anschließt. Von diesem steigen sie über den Seitenschiffsdächern wie ein langer Anlauf von convexer Biegung und laufen unter dem Gefims des Mittelschiffs aus.

Das Innere hat die Höhe einer Kathedralkirche, wie *St.-Eustache*, aber in der Wirkung scheint sie niedriger.

Man hat den Fehler begangen, Motive, die für große Axen gedacht sind, auf kleine von etwa 8 m anzuwenden und Formen für kleine Axen zu sehr vergrößert.

Die Seitenschiffe mögen 7,50, das Mittelschiff 14 m im Lichten haben.

Es sind fünf Arcaden im Langhaus, wovon die erste der Orgeltribüne entspricht. Der Chor hat zwei, die Apsis drei Arcaden.

Die Arcaden des Schiffs und die riesigen leeren großen Fenster in den Gewölben, die bei so armer Form fast so groß als die Arcaden sind, lassen alles klein erscheinen.

Die Motive der Gewölbegliederung wären für eine kleine Kirche zulässig. Durch ihre Anwendung auf den großen Maßstab von *St.-Sulpice* wirken sie ganz kahl und kalt. Sie werden nicht einmal durch die vielen Fugen von kleinen Steinen, wie in den gothischen Kappen, belebt, denn sie sind aus großen Quadern construiert. Die einzige Gliederung in diesem öden glatten Gebiet der Stereotomie besteht in einem flachen Gurtbogen, von einem Piedestal über jedem Pfeiler aufsteigend. Sie werden durch ein gleich breites Band am Scheitel untereinander verbunden. Oede Rahmenprofile zwischen fünf profilirten Kreisfeldern an jedem Gurt und in der Mitte der Joche lassen diese flachen Bandgliederungen nur noch armseliger erscheinen.

Dasjenige kirchliche Gebäude aus der Zeit *Ludwig XIV.*, welches die sorgfältigste Ausbildung zeigt, dürfte die Schlosscapelle zu Versailles sein. Sie bildet eine kleine Kirche, ringsum von einer Tribüne als oberes Seitenschiff umgeben. Das Innere ist des bereits beschriebenen Aeußeren durchaus würdig (siehe Art. 701, S. 509).

In diesem 1699 von *J. Hardouin Mansard* begonnenen und 1710 von *Robert de Cotte* vollendeten Baue erinnert die Festigkeit der quadratischen Pfeiler der unteren Arcaden sehr entfernt an jene der Pfeiler *Bramante's* in *S. Lorenzo in Damaso* zu Rom. Darüber erhebt sich eine herrliche cannelirte Säulenreihe korinthischer Ordnung mit Marmor- und Bronzegeländer, die sich an den Ecken und am

729.  
Compositions-  
fehler.

730.  
Andere  
Beispiele.

Beginn der Apsis mit schönen Pilasterpfeilern verbinden. Sie tragen ein Tonnengewölbe, das durch die Stichkappen fast zu einer Art Kreuzgewölbe wird. Zu dieser glücklichen Umbildung trägt die reiche Farbenstimmung der verschiedenen Töne von Goldbraun in den Gewölbemalereien, sowie das Halb- und Basrelief der guten Figuren bei. Durch das reichliche gelbe Glas der Rundbogenfenster, der Lunetten des Mittelschiffs, strömt goldiges Licht herein und erwärmt die Farbe des prächtigen weissen Kalksteins.

In Fig. 171, welche das Aeußere darstellt, entsprechen die unteren Fenster den Arcaden der Seitenschiffe, die schlanken Rundbogenfenster der Säulenstellung der Emporen. Diese bilden hier den *Piano Nobile*, an deren Schmalseite, der Apsis gegenüber, der König saß, wenn er von dem Prachtsaal des ersten Stocks vor der Capelle hereintrat. Die Capelle des bourbonischen Schlosses zu Caferta ist beinahe eine genaue Copie der Capelle zu Versailles.

Unsere Fig. 188<sup>1136)</sup> zeigt den Längenschnitt der Kirche des *Hôtel des Invalides* und Fig. 218 deren Grundriß. Sie ist einfach, hat aber dennoch etwas Großartiges durch die Ausdehnung der als ein einziger Raum behandelten Halle. Sie wurde 1671 nach den Plänen des *Libéral Bruand* begonnen<sup>1137)</sup>. Sie besteht aus neun Doppelarcaden zwischen hohen korinthischen Pilastern. Unten Rund-, oben Korbbögen, die trotzdem nicht zu gedrückt wirken. Diefen entsprechen oben wie unten quer gestellte Tonnengewölbe in den Seitenschiffsjochen. Die Wirkung des weiten Tonnengewölbes wird hier durch die Lunetten nicht so sehr beeinträchtigt wie in anderen Kirchen, z. B. *St.-Sulpice* und *St.-Roch*, weil hier die Grate der hohen Lunetten fast wie Kreuzgewölbe wirken.

Die kräftigen Rahmen der Oberfenster, die Gurtbögen und die Längsrippe am Scheitel des Gewölbes bilden ein hinreichend zusammenhängendes Gliedergerüst, um eine weniger unbefriedigende Wirkung als gewöhnlich in solchen Kirchen hervorzubringen.

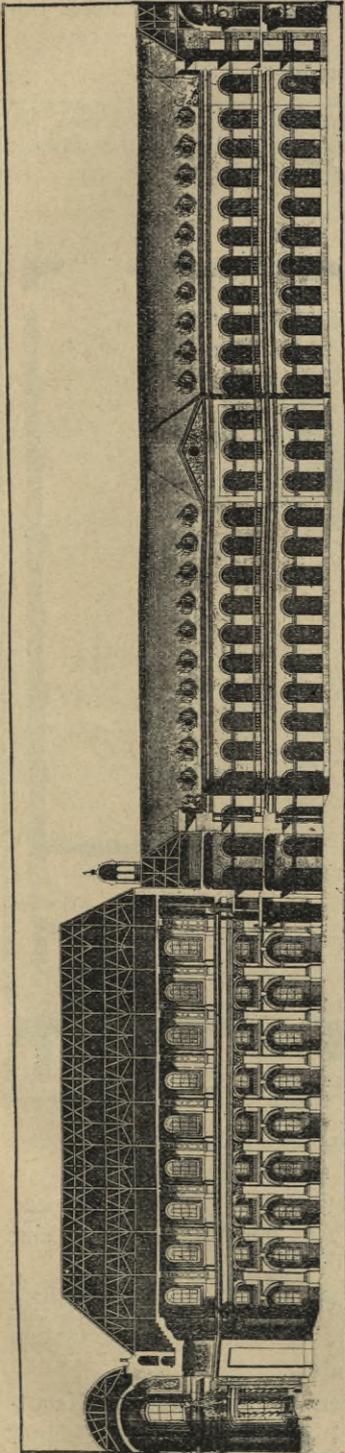
Bei der Innenwirkung dieser Kirche kommt der an deren Ende errichtete Kuppelbau so gut wie nicht in Betracht.

Außen ist die Façade der Kirche des Invalidenhospitals von den übrigen Giebelbauten in den Mitten der Hoffseiten nur dadurch unterschieden, daß unten jonische Säulen mit Widderhörnern statt Voluten, oben gekuppelte korinthische Säulen, drei Travéen bildend, vor die Pfeiler der Arcaden gestellt sind und den Giebel tragen.

<sup>1136)</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. F. *Architecture française* etc., a. a. O., Bd. I, Bl. 7.

<sup>1137)</sup> Siehe Art. 430, S. 318.

Fig. 188.



Hôtel des Invalides zu Paris. — Längenschnitt der älteren Kirche<sup>1136)</sup>.

g) Innerer Aufbau zur Zeit *Ludwig XV.*

Die Geistesrichtung der Zeit *Ludwig XV.* war nichts weniger als geeignet, um eine echt religiöse Empfindung in den Formen der Architektur auszudrücken. Dennoch scheint auf dem rein architektonischen Gebiete etwas mehr Leben oder wenigstens Bewegung in die Formen zu gelangen oder eine etwas freiere Auffassung der Probleme zu herrschen. Es ist etwas von der Wirkung der freien Reaction, die nach dem Tode *Ludwig XIV.* eintrat, und die sich in den materiellen Elementen der Kirchenarchitektur äußert, von der wir gesprochen haben (siehe Art. 334—340, S. 258 bis 260).

731.  
Kathedralen  
von  
Nancy  
und  
Lunéville.

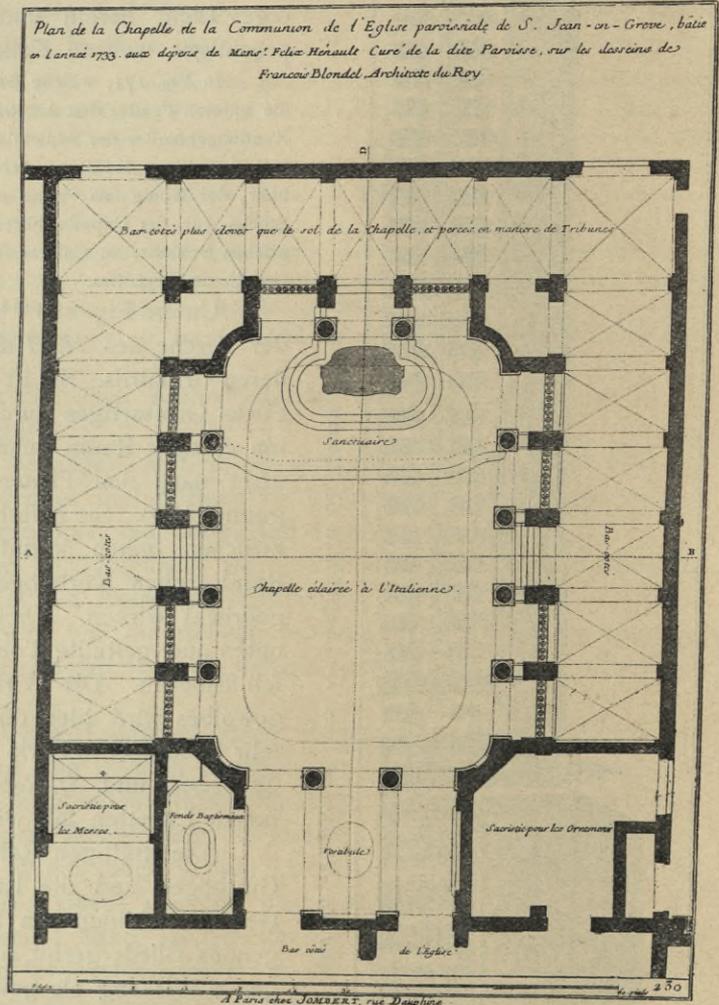
Die Innenwirkung der Kathedrale von Nancy, von *Boffrand* — nach Einigen sollen die Pläne von *J. Hardouin Mansard* und *Boffrand* herrühren — errichtet (siehe Art. 708, S. 514), ist eine weiträumige und der großartigen Fassade entsprechende. Die drei Arcaden des Mittelschiffs und das großartige Kreuzschiff wirken als schöne breite Hallen gewaltiger als das Innere von *St.-Sulpice* zu Paris, trotzdem die Schiffe kürzer sind und nur drei Arcaden haben.

Chor und Kreuzschiff sind als Apfiden gebildet. Auf der Vierung blofs eine dunkle böhmische Kappe.

Korinthische Pilafter mit verkröpften Gebälken trennen die Rundbogen-Arcaden. Die Gurt- und Schildbögen beginnen über Piedestalen, so dafs in den Lunetten große breite Rundbogenfenster von guter Höhe Platz haben.

Ganz verschieden von den vorhergehenden Gebäuden ist das Innere der Hauptkirche *St.-Jacques* zu Lunéville gedacht. Es hat drei fast gleich hohe Schiffe.

Fig. 189.

*St.-Jean-en-Grève* zu Paris.Ehemalige *Chapelle de la Communion* (1188).

Hohe, starkgeschwellte korinthische Säulen nehmen unmittelbar auf ihren Kapitellen die vier Gurtbögen auf, die die Segelgewölbe tragen. In den Seitenschiffen sind sie quadratisch, im Mittelschiff oblong. Sie soll 1730—45 von *Boffrand* errichtet worden sein.

Als Beispiel einer etwas freieren, ungewöhnlichen Anordnung führen wir Fig. 189<sup>1138)</sup>, die *Chapelle de la Communion* an, welche 1733 nach dem Entwürfe von *François II Blondel* als seitlicher Ausbau am Seitenschiffe der Kirche *St.-Jean-en-Grève* gebaut wurde. Die Capelle konnte nur durch Oberlicht erleuchtet werden. Von drei Seiten wird sie von wie Tribünen erhöhten Seitenschiffen umgeben.

732.  
Capellen  
zu  
Paris.

Die Mariencapelle (*Chapelle de la Vierge*) in *St.-Sulpice* ist oval mit der Längsaxe quer zur Hauptaxe der Kirche gelegen. Sie hat ihre eigene Apfis zur Hälfte auf einer Trompe herausgebaut. Im Umgang ist eine caffetirte flache Vorkuppel.

Die Mauern sind durch eine ganz strenge korinthische Pilasterordnung gegliedert mit Marmortheilungen in der Art der *Salle des Gardes de la Reine* zu Versailles. Ueber dem Gebälk führt eine hohe Kehle (*Vouffure*) mit Gurtrippen zum ovalen Rahmen, der den Charakter der Richtung von *Delafoffe* zeigt; die Madonnenstatue den der *Fontaine de Grenelle* zu Paris. Die Kapitelle, Gebälk und Rippen sind verguldet. Die Marmorfarben sind Grau, Weiss und Schwarz. In der *Vouffure* sind Grifaillen, in der Kuppel farbige Compositionen.

Die Pilasterordnung hat vornehm distinguirte, aber etwas kalte Verhältnisse. Ausen ist der Fries der ausgekragten Apfis von besonders trockener Zeichnung.

## h) Gewölbe.

Wir haben den Abschnitt über das Innere der Kirchen mit der Bildung der Pfeilerformen begonnen und schliessen denselben mit der Beschreibung der Gewölbe ab. In einer gewissen Beziehung wäre es logisch gewesen, diese beiden Studien im Zusammenhang zu behandeln und gleich aufeinander folgen zu lassen. Es hätte dies jedoch eine zu grosse Störung in unserer Gesamtschilderung verursacht, und wir nehmen an, dass jeder Leser dieser Arbeit von vornherein hinreichend mit dem Zusammenhange des gothischen Bündelpfeilers mit dem Rippengewölbe vertraut ist, um durch diese Anordnung nicht gestört zu werden.

733.  
Einleitendes.

Bei der grossen Rolle, welche die Rippengewölbe in der Gothik spielten und der etwas tyrannischen Herrschaft, den das geometrische Princip auf einen grossen Theil der gothischen Formenbildung ausgeübt hatte, entstand offenbar das Bedürfniss, den Gewölben eine künstlerische Erscheinung zu geben, welche nicht zufolagen ausschliesslich eine saubere und profilirte Constatur feiner Construction sei. Aus diesen Gefühlen und Ansichten entwickelten sich die zwei verschiedenen Erscheinungen und Richtungen.

Erstens: das schon beschriebene System der Steindecken auf Rippen (siehe Art. 457, S. 339).

Zweitens: eine Gruppierung der Rippen zu Sterngewölben, die eine grössere Entfaltung der Phantasie gestattete und eine reichere und anmuthigere Detaillirung der Rippen und Schlusssteine zuliefs.

<sup>1138)</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. F., *Architecture française* etc., a. a. O., Bd. II, Bl. 230.

## 1) Gewölbe der Früh-Renaissance.

734.  
Rippen  
mit  
Steindecken.

Wie schon erwähnt wurde<sup>1139)</sup>, bietet das Innere von *St.-Pierre* zu Caen eines der reichsten Beispiele von wagrechten Steinplattendecken von Rippen getragen. Auch der Chor und einige Travées des gothischen Schiffes wurden von *Hector Sohier* in ähnlicher Weise gedeckt und decorirt.

Es ist, als ob der Reichthum der Certosa von Pavia auf die Decoration dieser Rippen verwendet worden sei. Von dem oberitalienischen Einflusse aufs Aeusere war bereits die Rede (siehe Art. 641, S. 458). Es sollen 1576 durch Herabfallen von hängenden Theilen (Schlusssteine) Menschen getödtet worden sein.

Das Gewölbe der Schloßcapelle zu Ecouen zeigt eine der originellsten Anordnungen. Es ist sozusagen die Verbindung eines italienischen Spiegelgewölbes und feiner Stichkappen mit dem französischen System der Steindecken.

An den Mauern steigen die Rippen der Stichkappen von korinthifrenden Confolenkapitellen auf. Die Ecken sind durch abgechnittene Seiten ersetzt und wachsen unterhalb der Confolen mittels eines kleinen mit einer Muschel decorirten Bogens zwickelartig aus der Ecke heraus.

Zu beiden Seiten dieser Schrägen steigen parallele Rippen auf, die statt Kappen eine senkrechte Hintermauerung haben und eine horizontale Steindecke tragen. Diese vier rechteckigen wagrechten Flächen schliessen sich an ein fünftes Mittelfeld ebenfalls horizontal in der Längsaxe des Gewölbes, das wie ein italienisches Spiegelgewölbe wirkt. An seinem Rahmen laufen die Rippen der Stichkappen in grossen, mit freigearbeiteten Wappen verzierten Schlusssteinen zusammen. Diese, das Feld des Gewölbespiegels, die Stichkappen sowie die Zwickel sind mit lauter Motiven aus den Wappen und Emblemen der *Montmorency's*, das Schwert mit Bändern, die Adler, verschlungene M, Cartouchen mit Wahlprüchen u. f. w. decorirt und direct auf die Gewölbe ohne Verputz gemalt, so dass der Steinschnitt und Verband der kleinen Steine der Gewölbekappen sichtbar bleibt<sup>1140)</sup>. Vielleicht liegt in diesem System und in dem Quantitativen dieser gemalten Decoration eine sehr freie Erinnerung an die Kränze, Bänder u. f. w. in den oberen Theilen des Kreuzschiffes der Certosa von Pavia.

735.  
Sternengewölbe.

Von geradezu brillanter Wirkung und fast wie von maurischer Phantasie erfüllt sind die reichen Sternengewölbe der *Chapelle du Saint-Esprit* in der Kirche zu Rue bei Abbeville. Die Anordnung der unzähligen Rippen bildet grössere Motive, die sofort verständlich sind. Unter anderem werden diagonalgestellte Quadrate gebildet, deren Ecken von den Scheiteln der Schild- und Gurtbögen ausgehen. Hängende Schlusssteine und Sterne wechseln miteinander ab. Die Rippen selbst sind seitwärts reich sculpirt mit Eierstabmotiven, die aber, wie in Gaillon, in gothische Formen überfetzt sind. An einem der Quadrate überspinnen solche Ornamente auch die Gewölbedreiecke ganz, ohne der Klarheit der Zeichnung zu schaden.

In *St.-Eustache* zu Paris sind die Rippen der letzten Capelle, rechts vor dem Kreuzschiff, reizend mit kleinen Gliedern detaillirt. Die Seitenschiffe haben einfache quadratische Kreuzgewölbe mit Diagonalrippen<sup>1141)</sup>.

An den Gewölben des Mittelschiffes ist am Scheitel eine wagrechte Rippe vorhanden, die wie eine Firstpfette von Gurtbogen zu Gurtbogen sich zieht. In der Vierung bilden die Rippen einen reichen, schönen Stern. Hier und im Centrum der Apfis sind reiche, lange hängende Schlusssteine angebracht, von welchen Rippen kelchartig aufsteigen, um ihn mit denen des Gewölbes harmonisch zu verbinden. Die Vierung der Kirche *St.-Maclou* zu Pontoise zeigt auch ein sehr hübsches einfaches Sternengewölbe.

Eine besonders schöne Eintheilung und glücklichen Anschluss an eine Kreisrippe zeigen die Capellen der *Affomption* und von *St.-Denis* in der Kathedrale zu Senlis. Die Rippen tragen nicht nur hängende Schlusssteine, von welchen neue Bögen ausgehen, sondern sind auch stellenweise von Blattwerk begleitet,

<sup>1139)</sup> Siehe: Beispiele verschiedener Structurweisen S. 339 u. Art. 459, S. 340.

<sup>1140)</sup> Abgebildet in: PLANAT, *Encyclopédie d'Architecture*, a. a. O., Bd. VI, S. 382.

<sup>1141)</sup> Das Mittelschiff hat 33,46<sup>m</sup> Höhe. Die Dicke des Gewölbes neben dem Schlussstein beträgt 0,41<sup>m</sup>.

aus dem sie zu entspringen scheinen. Die Gewölbe des Mittelschiffs der Kirche zu Villiers-le-Bel wirken gut, weil die Rippen zu klar verständlichen Gruppen vereint sind. Jede Diagonalrippe hat zwei Seitenrippen. Die Durchschneidungen der letzteren bilden Quadrate mit hängenden Schlusssteinen um einen größeren in der Mitte. Auch in der Abteikirche zu Saint-Riquier ist die Gewölbeeintheilung durch die reich sculptirten kräftigen Rippen eine glückliche. Wappen und Rosetten an den Durchschneidungen und hängenden Schlusssteinen in den Seitenschiffen vervollständigen den Eindruck.

Ein schönes Gewölbe mit hängendem Schlussstein, der die Rippen aufnimmt, war einst im Brunnenfaal des Klosterhofs von Valmagne (Languedoc), jetzt eine Ruine mit fehlenden Gewölbekappen. Ferner sind zu erwähnen: die Gewölbe einer Capelle in der Kirche zu Bitry bei Compiègne (*Franz I.*) und zu Clermont in der Picardie.

Eine schöne Variante dieses Systems, mit der Raumwirkung der fog. böhmischen Kappen verbunden, zeigt die Kirche zu Auxi-le-Château in Burgund. Ein sehr schönes Gewölbe ist wie eine Segelkuppel emporgehoben, unter welchem, in glücklicher Anordnung, die Rippen vom Schlussstein aus als Stern sich vertheilen, sämmtlich als Taue, stellenweise reiche Knoten bildend, behandelt<sup>1142</sup>).

## 2) Gewölbe der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts.

Außer den gelegentlich der Gebäude selbst bereits angeführten Beispielen giebt es sehr wenige Gewölbe der Hoch-Renaissance, die eine besondere Erwähnung verdienen. Immerhin lohnt es sich, folgende Beispiele anzuführen, weil sie über die Geschmacksrichtung des Stils mehr Auskunft geben.

736.  
Ihr Charakter  
und Beispiele.

Die Eintheilung der Cassettendecoration gewisser Gurtbögen in den Seitenschiffen von *St.-Aignan* zu Chartres (1543) ist derjenigen der Kuppelbögen *Bramante's* in St.-Peter zu Rom entnommen.

In der Kathedrale von Albi haben die Rippen der Kreuzgewölbe eine Profilierung und Behandlung erhalten, welche sie Pilastrern mit Rahmen assimilirt, in deren Füllung Candelaber die Rosette, welche den Kranz des Schlusssteins bildet, stützen. Die Gewölbedreiecke sind mit Rankenwerk verziert, das sich mit Engeln verbindet. Von der italienischen Polychromie dieser Gewölbe wird später die Rede sein (siehe die Innendecoration der Kirchen S. 645).

Noch sind in der Kirche zu Gifors, über der Innenhalle des neuen Thurmes und außen zwischen dem Thurm und dem Strebepfeiler der Façade, zwei cassettirte Tonnengewölbe anzuführen. Sie ruhen auf einem Gesims und Architrav, die innen auf Maskenköpfen, außen auf Consolen vorgekragt sind.

Im XVIII. Jahrhundert findet man so zu sagen nur noch Tonnengewölbe mit Seitenstichkappen. *Lemercier's* Kirche in der Stadt Richelieu hat ein Tonnengewölbe mit Rosetten, also wohl in Cassetten. Das Tonnengewölbe von *Notre-Dame* zu Versailles, von *J. Hardouin Mansard* 1684—86, mit seinen Lunetten ist, wie wir es bei dem von *St.-Sulpice* in Paris sahen und wie es wohl bei den meisten ähnlichen der Fall ist, schwerfällig aus Quadern construiert.

Der Chor der Kirche zu Pierrefonds hat ein vertäfeltes Holzgewölbe mit sichtbaren Bundbalken und Hängesäulen. Auch im Innern von *St.-Aignan* zu Chartres giebt es ein hölzernes Tonnengewölbe mit sichtbaren Bundbalken. Nur im Mittelpunkt der Apsis ist eine Hängesäule angebracht, an deren Bundbalken das Datum 1625 steht.

737.  
Holzgewölbe.

<sup>1142</sup>) Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O., *Picardie*, Bd. III, Fol. 2. *Pierre Daniel* soll 1532 den Bau geleitet haben.

## 16. Kapitel.

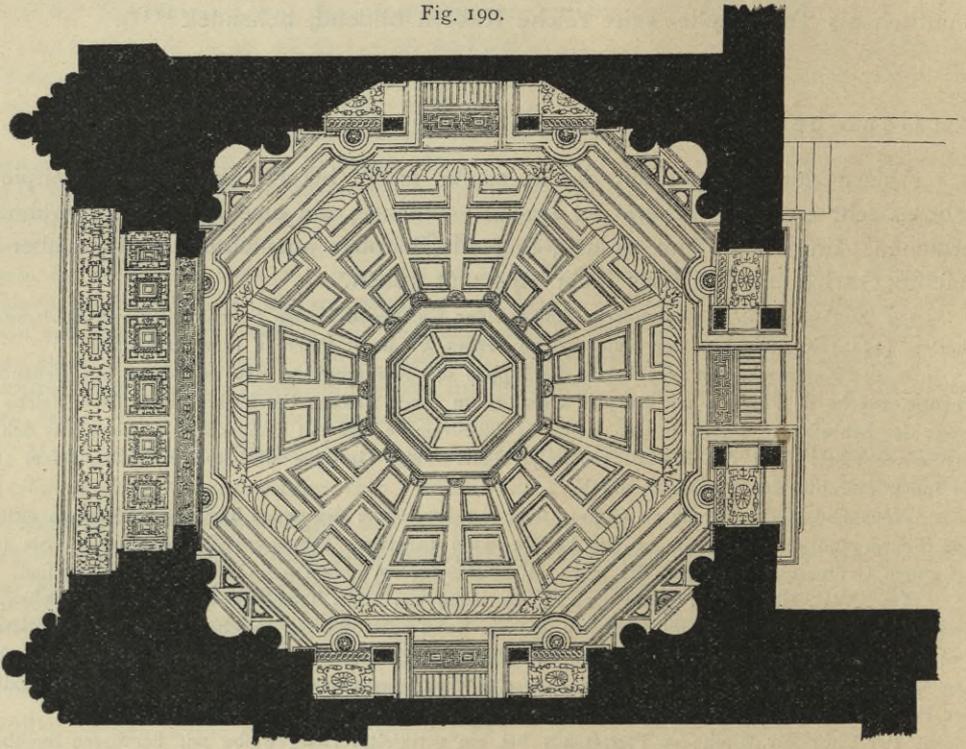
## Der Kuppelbau.

738.  
Einleitendes.

Die größten Leistungen der Kirchenbaukunst in Italien sind mit dem Kuppelbau verbunden. Ebenso nimmt man gewöhnlich an, daß die Einführung dieser Form in Frankreich die bedeutendste Erscheinung der kirchlichen Architektur dieses Landes nach dem Aufhören der Gothik bilde<sup>1143</sup>). Es scheint uns daher angezeigt, die Kuppelbauten in einem besonderen Abschnitt und im Zusammenhange zu besprechen.

Man hat vollkommen Recht, wenn man sagt, daß der Bau eigentlicher Kuppel-

Fig. 190.

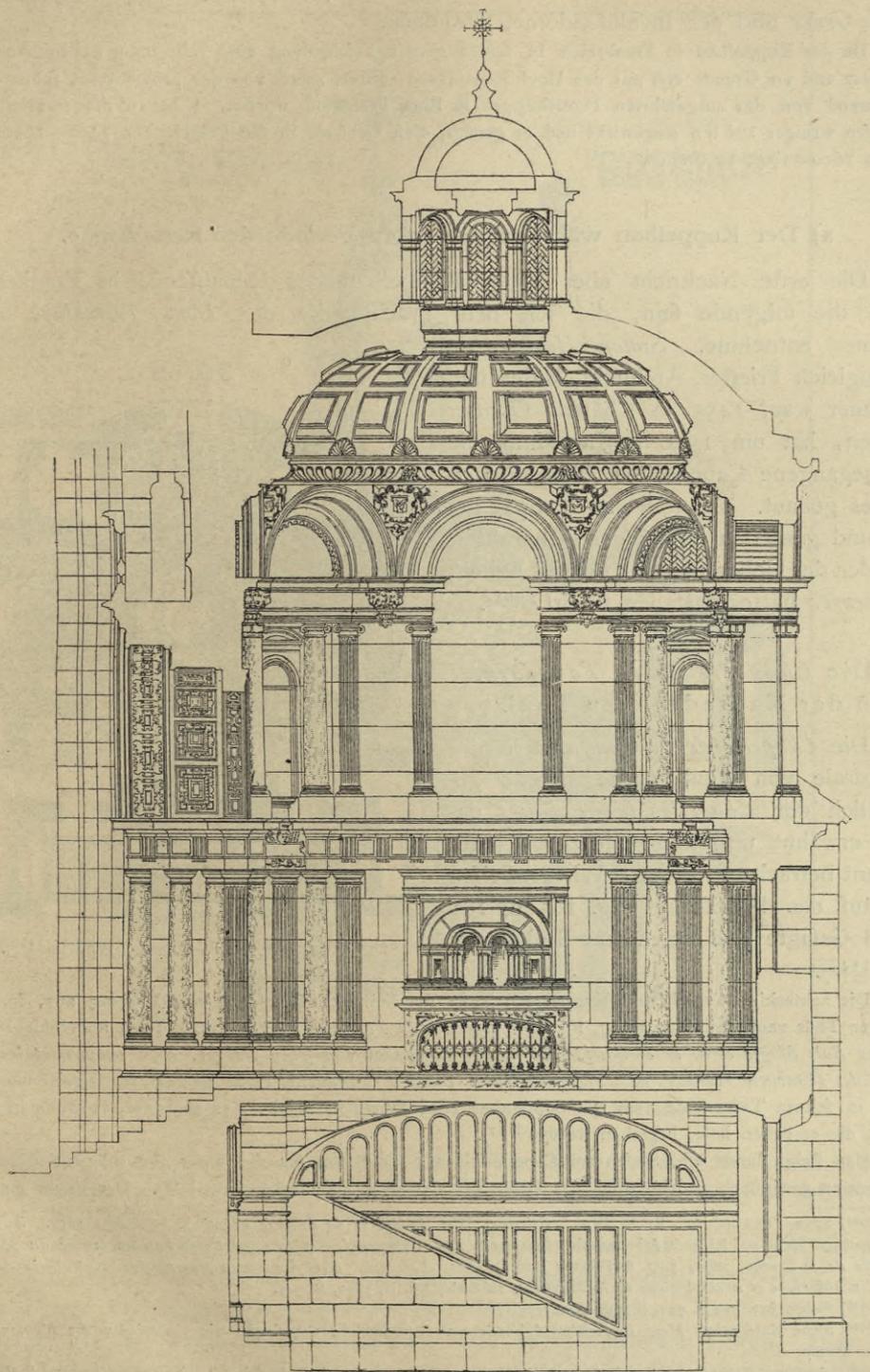


Chapelle de la Toussaint in der Kathedrale zu Toul<sup>1146</sup>).

kirchen in Frankreich erst unter *Ludwig XIII.* beginnt. In Paris sind sie sämtlich zwischen 1613 und 1680 begonnen worden. Wir finden jedoch schon im XVI. Jahrhundert eine Anzahl Kuppelbauten — allerdings mehr als Capellen von mittlerer Größe — die in Bezug auf Originalität, und durch die erfinderischen Eigenschaften, welche die Architekten an ihnen entfaltet haben, vielleicht ein größeres Interesse

<sup>1143</sup>) *Léon Vaudoyer*, einer der bedeutendsten französischen Architekten des XIX. Jahrhunderts, Erbauer der neuen Kathedrale von Marseille, schreibt hierüber in seiner vortrefflichen Studie über die französische Architektur Folgendes: *Ce fut une conquête dont les architectes du 17e siècle enrichirent l'architecture française et dont il faut leur faire honneur, car la forme d'une coupole est certainement la plus propre à caractériser dignement la puissance et la grandeur de la religion catholique; aussi ne craignons-nous pas de le dire, les églises du 17e siècle, quoique composées sous l'influence d'un goût déjà corrompu et d'après des principes qui ne pouvaient engendrer qu'une architecture bâtarde, ne laissent pas cependant que de présenter dans leur ensemble un aspect noble et grandiose tout aussi susceptible d'exalter les sentiments religieux que les plus belles églises gothiques des siècles antérieurs.* Siehe: *Patria, La France ancienne et moderne* a. a. O., Bd. II, S. 2178.

Fig. 191.



Durchschnitt der *Chapelle de la Toussaint* <sup>1146</sup>).

als die zwei berühmten Beispiele des folgenden Jahrhunderts, die Kirchen des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms, verdienen.

Da der Kuppelbau in Frankreich in seiner ganzen Erscheinung eine vollständig italienische Bauweise war und im Grunde erst mit der Hoch-Renaissance auftrat, zuerst von der projectirten, später aber fortwährend von der ausgeführten Peterskuppel in Rom beeinflusst wurde, so haben die französischen Stilphafen weniger auf ihn eingewirkt und es genügt, diese Gebäude in die Periode von 1495—1610 und die von 1610—1745 zu theilen.

### a) Der Kuppelbau während der ersten Periode der Renaissance.

739-  
Erstes Beispiel.

Die erste Nachricht über einen Kuppelbau der Renaissance in Frankreich dürfte die folgende sein, die ich dem Prachtwerke des *Dom Tremblaye* über Solesmes entnehme. *Simon Hayeneufve*, der zugleich Priester, Architekt, Maler und Bildhauer war, 1455 in Château-Gontier geboren, hat um 1510 in Le Mans die untergegangene Capelle des bischöflichen Palastes gebaut. Sie soll eine Kuppel gehabt und ganz den italienischen Charakter, nicht den der Uebergangszeit gezeigt haben; *Hayeneufve* hatte in Italien studirt<sup>1144</sup>).

#### 1) Die *Chapelle de la Toussaint* in der Kathedrale zu Toul.

740-  
Beschreibung  
und  
Geschichte.

Die *Chapelle de la Toussaint* in der Kathedrale von Toul wurde bereits gelegentlich der *Chapelle des Evêques* da selbst erwähnt und kann nicht von jener getrennt betrachtet werden. Wir verweisen also auf das bereits bei Fig. 185 u. 186 S. 538 Gefagte und fügen nun Folgendes hinzu<sup>1145</sup>).

Die achteckige Capelle mit Kuppel am Ende des Seitenschiffs rechts vom Eingang aus, in der Nähe der Thür nach dem Kreuzgang, ist die *Chapelle de la Toussaint* in Fig. 190 und 191 abgebildet<sup>1146</sup>), auch der *Rois Mages et de la Nativité*. Sie wurde gegründet von *Jean Forget*, *abbé commendataire de l'abbaye des chanoines réguliers de St.-Léon de Toul*, *chantre et chanoine de la Cathédrale*, Bezeichnungen, die er in seinem Testamente vom 30. September 1549 führt, in welchem er anordnet, er wolle in der Capelle, die er bauen lasse, begraben werden<sup>1147</sup>).

Man steigt durch acht Stufen zur Capelle hinauf, um Raum für die unter ihr gelegene *Chapelle des Morts* zu gewinnen, welche wohl das Grab des Gründers aufnehmen sollte<sup>1148</sup>). Der Raum mußte

<sup>1144</sup>) Siehe: TREMBLAYE, R. P. DOM. *Solesmes, Les sculptures de l'Église abbatiale*. Solesmes 1892. S. 122. *Dom Tremblaye* weist auf folgende Arbeiten hin: CHARDON. *Simon Hayneufve et la Chapelle de l'ancien évêché du Mans. Nouvelle liste de la Sarthe*, 1890, 7. u. 8. Februar und QUERUAU-LAMERIE. *Note sur Simon Hayeneufve* im *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 2e Série, Bd. II, 1890, S. 314.

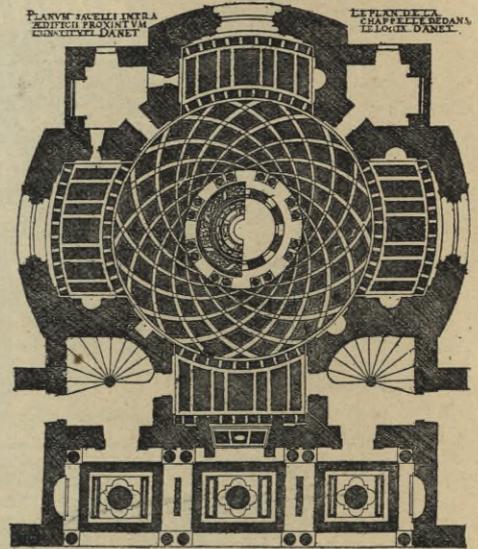
<sup>1145</sup>) Siehe: Art. 723 u. 724, S. 538—541.

<sup>1146</sup>) Siehe Note 1123. Herr *Boeswillwald* bezeichnet diese südliche Capelle für die *Commission des Monuments historiques* ebenso.

<sup>1147</sup>) *Archives Départementales de Nancy (liaffe G. 1336)*: „... Item jestis la sépulture de mon corps quand il plaira à Dieu mappeler davec les vivans, en legise de Toul tout au milieu de la place ou se fera l'arc triomphant de la chapelle que j'ay marchandé à y bastir. Et si la chapelle estoit faite a ceste heure je veulx estre inhumé en la sépulture de celle chapelle.“ Gefällige Mittheilung des Herrn *Abbé G. Clanché* zu Nancy.

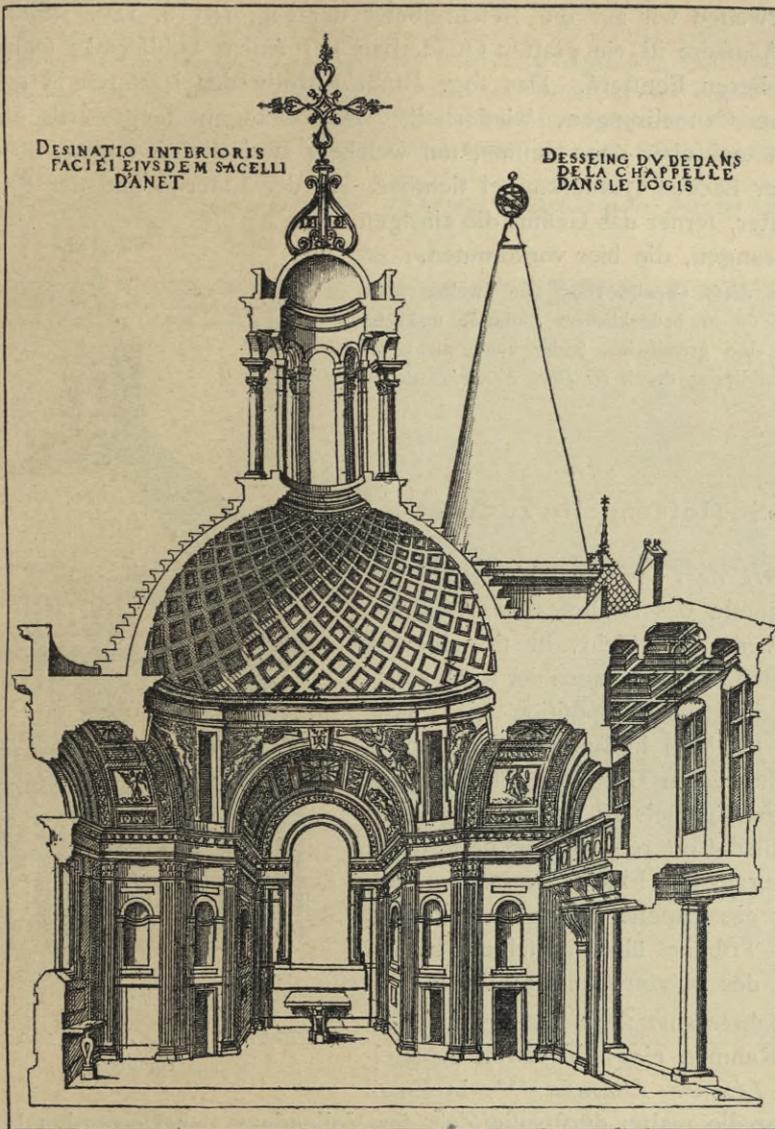
<sup>1148</sup>) *Arthur Benoit* irt in seiner *Description de quelques monuments funéraires d'évêques de Toul* (Toul 1876), wenn er die Wappen des Gründers *Jean Forget* für die des *écolâtre Jean de Barbes* ausgiebt.

Fig. 192.



Schloßcapelle zu Anet. — Grundriß<sup>1150</sup>).

Fig. 193.

Schloßcapelle zu Anet. — Schnitt durch die Vorhalle <sup>1150</sup>.

zum Theil auf Kosten des angrenzenden Strebepfeilersystems geschaffen werden. Nach außen zu ruht die Mauer zum Theil auf einem Stichbogen, der zwischen demselben gespannt ist (siehe Fig. 191) und durch zwei feinere Entlastungstreben noch gesichert werden soll.

Diese Allerheiligencapelle (nicht der *Urfula*, wie bei *Lübke*) ist in Allem der würdige Schwesterbau der *Chapelle des Evêques* oder *Ste.-Urfule* — aber mit einer achteckigen Kuppel von extradossirten Quadern construiert. Im Erdgeschoß ist die Form mehr quadratisch mit abgefnittenen Ecken. Was *Lübke* von Uebergang ins Achteck schreibt, ist ebenfalls irrthümlich; er beginnt erst am Gebälk der oberen Ordnung, wo Consolen aus dem Gebälk des *Palladio*-Motivs heraustreten, um die ins Achteck überführenden Bögen über den Nischen aufzunehmen. Hier sind die Säulenschäfte glatt aus Marmor, die Pilafter dagegen

alle schön cannelirt. Wegen des eigenthümlichen Charakters und Stils der *Ursula-Capelle* verweisen wir auf die Beschreibung der Fig. 185 u. 186. (Siehe S. 538.)

Das Aeußere ist ein glatter Quaderbau mit einem kehlförmig sculpirten Gurt unter den oberen Fenstern. Das sog. *Palladio-Motiv* der letzteren ist auch außen, jedoch ohne Cannelirungen, wiederholt. Das Octogon fängt erst über dessen Kämpfer an und über dem Gesims, auf welchem zwei Stufen folgen, ist die Extradoffirung der flachen Quaderkuppel sichtbar. An der Laterne sind der Kämpfer der Arcadenfenster, ferner das Gesims die einzigen Reliefgliederungen, die hier vorkommen.

Als ich diese Capelle 1895 zum zweiten Male besuchte, war sie in bedenklichem Zustande und eingerüstet, um eine gründliche, leider noch nicht begonnene Consolidirung durch *H. Paul Boeswillwald* zu erfahren.

## 2) Die Schlofscapelle zu Anet.

*Philibert de l'Orme* erzählt selbst<sup>1149)</sup>, das die Capelle des Schlosses zu Anet von ihm sei. Wenn auch klein, ist sie eine der interessantesten Kuppelanlagen der Renaissance in Frankreich. Die Composition wird durch Fig. 192 u. 193<sup>1150)</sup> hinlänglich verständlich. Die Vorhalle, deren Grundriß fast identisch mit jener des Tempels ist, den *De l'Orme* im Park von Villers-Cotterets errichtet hatte (siehe Fig. 195), lag in der Flucht des rechten Hofflügels, der die Capelle fast ganz verdeckte. Die kleine Tribüne über derselben bildete einen Theil des oberen Ganges<sup>1151)</sup>.

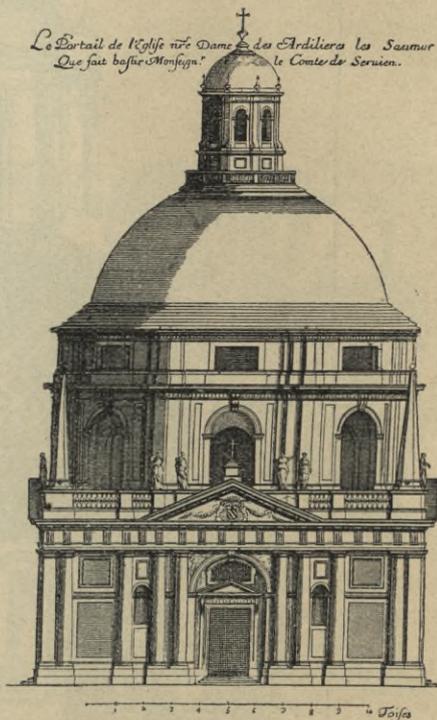
Die Jahreszahl 1547 auf einer Cartouche im Rahmen eines der zwölf Apostelbilder, die *Léonard Limouzin*<sup>1152)</sup> in Email für diese Capelle malte, dürfte die Zeit der Vollendung der Decoration bezeichnen.

Diese Rundcapelle wird durch die vier kurzen Arme zu einem griechischen Kreuz erweitert. Sie gehört durch die Anordnung der Schrägen an den Kuppel Pfeilern und deren Gliederung mit cannelirten Pilastern und Nischen zur Gruppe jener frei reducirten Varianten, die von den Entwürfen *Bramante's* für die Peterskirche in Rom inspirirt worden sind. Man denke an die von *Raffael* erbaute Kirche *S. Eligio degli Orefici* in Rom und an die Capelle des *Palazzo di San Biagio* von *Bramante*.

Die Höhe bis zum Kuppelkämpfer scheint dem Durchmesser des Raums gleich zu sein. Die Verhältnisse sind gut, ohne besonders zu entzücken. Da alle vier Kuppelbögen der Rundung der Grundriß-

Fig. 194.

Le Portail de l'Eglise de Notre-Dame des Artilliers à Saumur  
Que fait bastir Monseigneur le Comte de Sours.



Jean-Marot fecit

Notre-Dame des Artilliers zu Saumur.  
Hauptfäçade.

1149) Siehe seine *Architecture* etc. a. a. O., Buch IV., Kap. 11, S. 112.

1150) Facs.-Repr. nach: DU CERCEAU, J. *Les Plus excellents Bâtimens de France* etc. a. a. O., Bd. II.

1151) Seit dem Abbruche dieses Flügels hat die Capelle eine neue Fäçade vom Architekten *Caristie* erhalten.

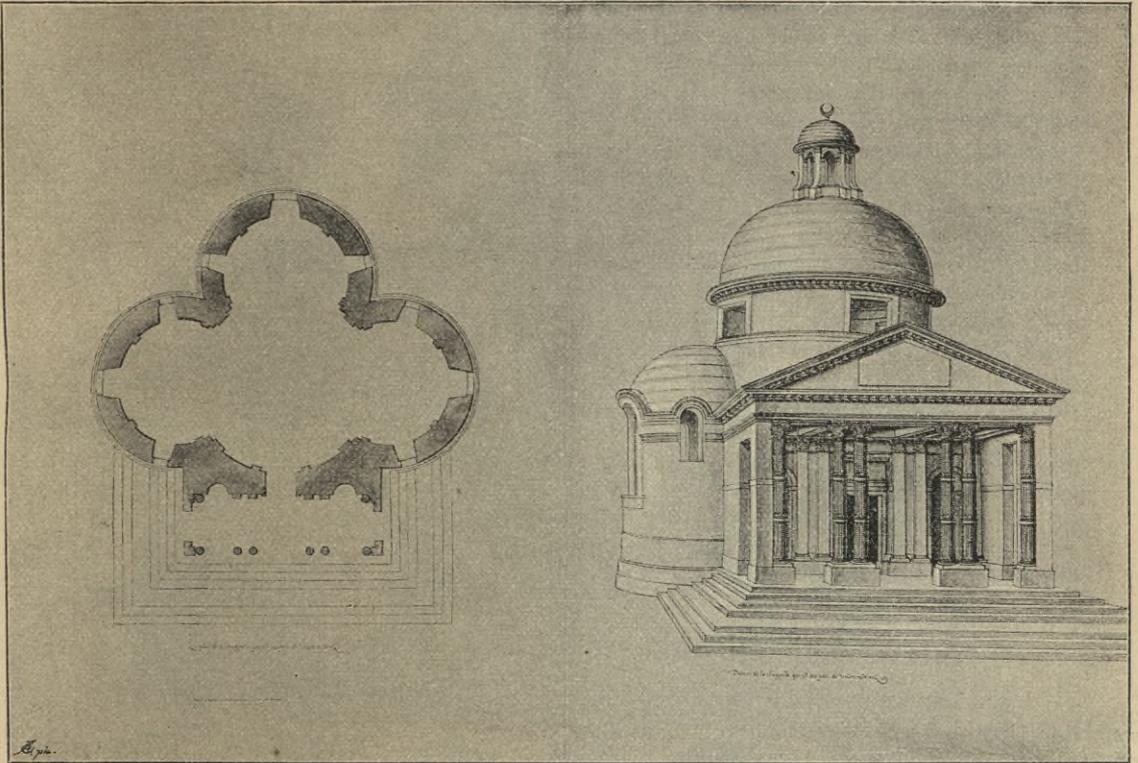
1152) Jetzt im *Musée Carnavalet* zu Paris.

form folgen, ist ihre windschiefe Linie weniger widerwärtig als im Pantheon zu Rom, wo sie an der Apsis allein auftritt.

Die einst vollständig durchgeführte reiche Innendecoration ist in ihren architektonischen Haupttheilen erhalten und verdient, erwähnt zu werden. Die spiralförmig angeordnete Caffettirung der Kuppel wiederholt sich als Projection in der Zeichnung des Fußbodens, ausgeführt aus weissen und schwarzen Marmorplatten und einigen farbigen in der Mitte<sup>1153</sup>). An den Pilaster-Kapitellen kommen zwei Reihen jener Wasserblätter ohne Voluten vor, denen man in Anet öfters begegnet. Die Basen sind jonisch, ohne unteren Torus.

In den Rahmen der fensterartigen Nischen, welche die Zwickel ersetzen, sind die vier Evangelisten

Fig. 195.



Capelle des *Ph. de l'Orme*, ehemals im Park von Villers-Cotterets.

gemalt; das Gefims über diesen Rahmen wird durch die Verkröpfung der Glieder unterhalb der Hängeplatte des Kämpfergefimses der Kuppel gebildet.

Die Engel in Relief in den Bogenzwickeln sind offenbar von *Jean Goujon* componirt und wenn nicht alle, doch wenigstens zum Theil ebenfalls von ihm ausgeführt. Auch hier beobachtet man, was öfters bei *J. Goujon* der Fall ist, dafs einige seiner Figuren und deren Costüme ganz im Charakter des späteren *Empire*-Stils sind.

Geradezu bizarr und capriciös-unlogisch ist die Gliederung der Abschlüsse der Kreuzarme. Das Gebälk der Pilaster-Ordnung wird von der Laibung des Rundbogenfensters glatt durchschnitten und das Intrados des Rundbogens setzt diese Schnittfläche der Laibung fort. Der Architrav allein ist in der Laibung herumprofilirt. Dieser Architrav wird von dem Ueberbleibsel eines Fenstergewänds und Sturzes getragen, der durch die Schnittfläche der Laibung am Pfeiler stehen gelassen wurde. Die Gliederung des Fensterpfeilers mit diesem Rahmenüberbleibsel wirkt höchst sonderbar und befremdend und nicht befriedigend. Man müßte an eine feltene Gedankenarmuth denken, wenn man nicht bizarre Laune annehmen dürfte<sup>1154</sup>).

<sup>1153</sup>) *De l'Orme* spricht von dieser Anordnung in seiner *Architecture* etc. a. a. O., Buch IV, Kap. 11, S. 112.

<sup>1154</sup>) Mir sind nur zwei Beispiele dieser durchschnittenen Rahmenüberbleibsel als Pfeilergliederung begegnet: an den Arcadenpfeilern der *Madonna del Calcinajo* von *Francesco di Giorgio* bei Cortona und an den Pfeilern der Loggia der Villa

742.  
Das Außere.

Auch im Außeren bilden Ueberbleibfel von Fenstergewänden mit hohen Ohren oben und unten mit einem Theile des glatt durchschnittenen Fenstersturzes die Gliederung der Fensterpfosten. Die Behandlung der Fensterlaibung ist noch eigenthümlicher. Am Drittel der Mauerdicke ist in der Laibung ein zweites Fenster in derselben Weise durchschnitten, eingefachlet, und durch dessen Ueberbleibfel wird die Laibung und was oben und unten von Sohlbank und Sturz übrig bleibt, um diese Rahmenbreite enger. Auch ist die Profilirung der beiden übereinander zurücktretenden Sohlbänke wie eine umgekehrte Unterseite einer Hängeplatte gefchwungen mit einer aufwärts gerichteten Wassernase, hinter welcher ein Canal entsteht.

Die außen an der Wölbung der Kuppel entlang zur Laterne hinaufführenden vier Treppen scheinen die alten Stufen zu haben. Sie sind scharfkantig ohne das Profil, das *Du Cerceau* und *Pfnorr* angeben. Die Extradoffirung der Gewölbsteine bildet die Außenlinie der Kuppel. Die Ausführung des Steinschnitts ist eine so präcise, daß auch ohne Schutzkuppel keinerlei Schaden entstanden zu sein scheint.

Die Laterne fällt durch ihre Höhe und Breite im Verhältniß zum Ganzen auf. Ihr Umgang durch gekuppelte korinthische Säulen, die acht Bogen tragen, ist ziemlich hübsch. Die Balustrade über deren Gebälk läßt ihre Calotte wenig zum Vorschein gelangen. Ihre korinthischen Kapitelle erinnern mehrfach an jene *De l'Orme's* an den Tuileries. Die Blattspitzen des Umschlages scheinen von einem unteren glatten Blatte getragen zu sein, von dem die Zacken sich abheben. Sie haben auch einiges Verwandte mit denen am Portal von Anet, jetzt in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris.

Die schlanken glatten Steinpyramiden der niedrigen Thürme, die jetzt kahl erscheinen, mochten früher nur seitwärts und von hinten sichtbar sein und sich mit dem Dach und den Kaminen des Flügels verbinden. Wie jene in Fig. 206 dürften sie ein Zeichen der feudalen Rechte des Schloßherrn sein.

### 3) Weitere Kuppelbauten.

743.  
*Notre-Dame  
des Ardilliers  
zu Saumur.*

Ein interessanter Kuppelbau, über den ich lange keine näheren Angaben besafs als die Stiche des Architekten *Jean Marot*, ist die Kirche *Notre-Dame-des-Ardilliers* zu Saumur (siehe Fig. 194<sup>1155</sup>). Wäre diese Kirche in Italien, so würde man sie, wegen ihrer strengen Gliederung, zwischen 1505 und 1520 setzen<sup>1156</sup>). Die des quadratischen Erdgeschosses mit dem Giebel in der Mitte, den festen Ecken mit Obeliskten bekrönt, erinnert direct an das Erdgeschofs von *S. Maria di Loreto in Piazza Trajana* zu Rom, welche *Antonio da Sangallo d. F.* 1506 begann.

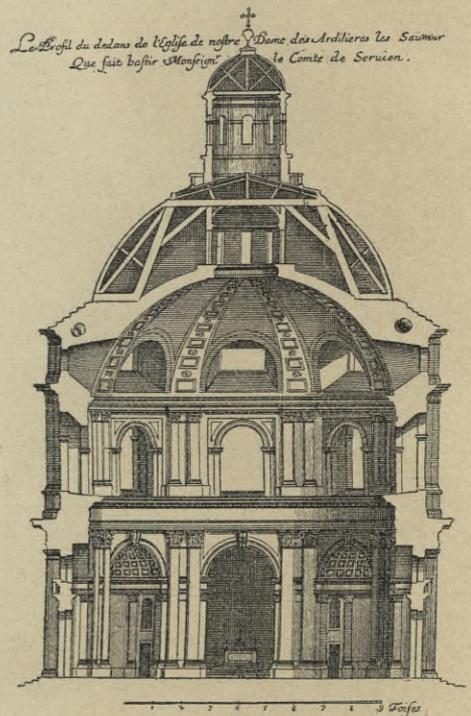
Soweit die Stiche *Marot's* ein Urtheil gestatteten, konnte man sie in die Zeit von 1550—70 oder in die classische Zeit *Ludwig's XIII.* und *Ludwig's XIV.* setzen. Erst bei meinem Besuche im Jahre 1900 konnte ich feststellen, daß sie 1654 begonnen und 1695 vollendet wurde. Statt wie die erwähnte Kirche in Rom ins Achteck überzugehen, ist hier das obere Geschoß rund. *Marot*, vielleicht der Schöpfer des

*alle Volte*, des *Sigismondo Chigi* bei Siena (1505). Siehe: *Architektur der Renaissance in Toscana*. München 1884—1900. Allgemeine, Kapitel Villen. Bl. 9.

<sup>1155</sup>) Facf.-Repr. nach: MAROT, JEAN etc., a. a. O., Bd. I, S. 20.

<sup>1156</sup>) JOANNE, A. *Petit Dictionnaire géographique de la France* (Paris 1880) führt sie mit der Angabe: XVI. und XVII. Jahrhundert an. Genauere Angaben fand ich erst in DESMÈ, L. *Notice sur Notre-Dame des Ardilliers*. Saumur 1883, S. 68, 69 u. 113.

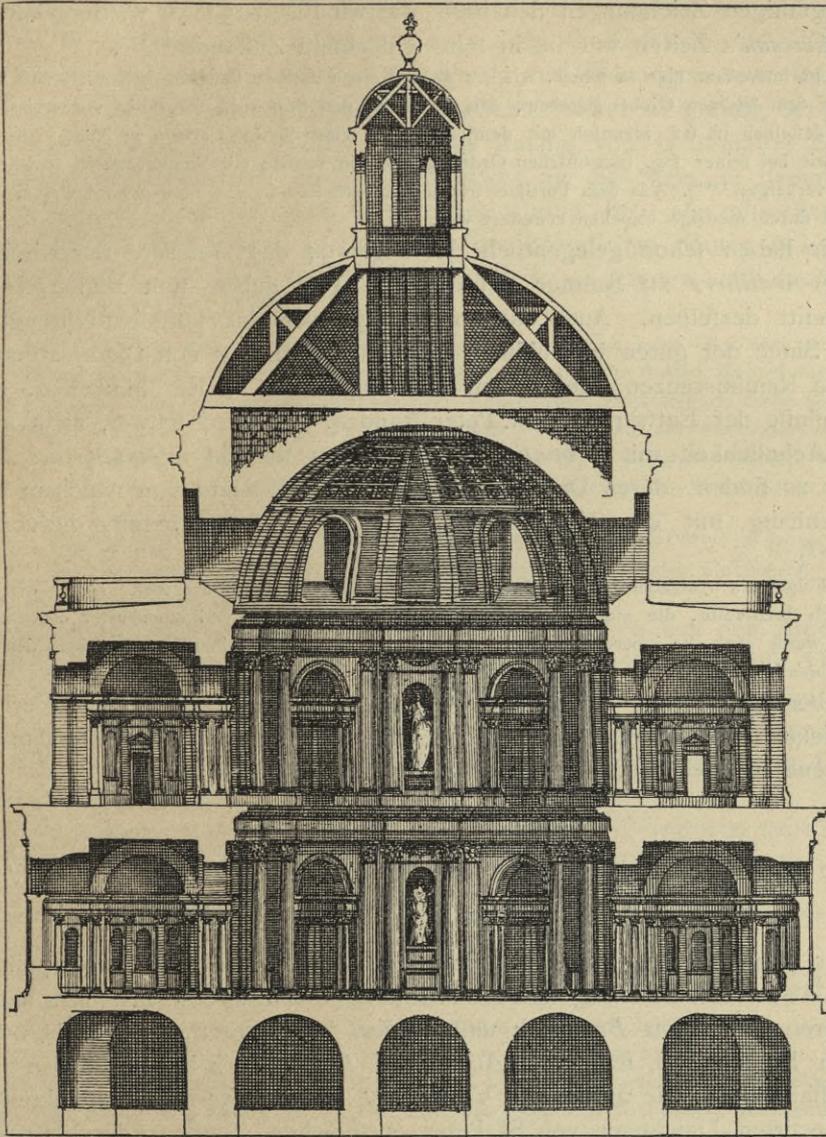
Fig. 196.



Icon. Marot fecit

*Notre-Dame des Ardilliers* zu Saumur.  
Querschnitt.

Fig. 197.

Ehemalige *Sépulture des Valois* zu St.-Denis von *Primaticcio*. — Schnitt.

Baues, hat offenbar den ursprünglichen Entwurf, der bessere Verhältnisse zeigt, gestochen. Das Erdgeschoss entspricht im Wesentlichen unserer Figur und der Zeit 1654. Der Bau blieb dann liegen, bis ihn *Ludwig XIV.* 1695 vollendete. Die Attica wurde aufgegeben, der Tambour mit feinen Fenstern schlanker gestaltet und mit acht Strebepfeilern von quadratischem Querschnitt mit gekuppelten Pilastrern an der Stirnseite gegliedert. Grundriß und Durchschnitt der Kirche werden bei Fig. 196 u. 200 besprochen.

Eine hübsche originelle kleine Kuppelanlage war der Tempel<sup>1157</sup>), den *De l'Orme* nach seiner Ausfage im Schloßspark von Villers-Cotterets für *Heinrich II.* erbauen liefs und der jetzt nicht mehr besteht. *Du Cerceau* hat ihn in den *Plus excellents Bâtimens de France* nicht abgebildet, dagegen unter seinen

744.  
Capelle im  
Park zu  
Villers-Cotterets.

<sup>1157</sup>) . . . a Villiers-Cotteretz, où j'ay fait un temple, dedans le parc, de telle extime que les hommes de bon jugement scavent bien juger . . . Siehe das *Mémoire De l'Orme's* bei BERTY, A. *Les Grands architectes français* etc., a. a. O., S. 55.

Originalzeichnungen zu diesem Werke, in London, befinden sich zum Glück die zwei sorgfältigen Zeichnungen desselben, die wir Fig. 195<sup>1158)</sup> wiedergeben. Schon zu *Du Cerceau's* Zeiten war sie in sehr schlechtem Zustande<sup>1159)</sup>.

Es ist interessant hier zu sehen, wie *De l'Orme* einen antiken Portikus behandelt und welche Verhältnisse er dem schönen Giebel gegeben, den er durch den Stufenbau sorgfältig vorbereitet hat. Der Grundriß desselben ist fast identisch mit demjenigen an seiner Schloß-Capelle zu Anet (siehe Fig. 192). Ähnlich wie bei seiner sog. französischen Ordnung sind die Schäfte mit Bandtrommeln versehen, um die Fugen zu verbergen<sup>1160)</sup>. Aus dem Portikus trat man unmittelbar in den runden Kuppelraum ein, der an drei Seiten durch niedrige Capellen erweitert war.

Wir haben schon gelegentlich der Fig. 194 das Aeufere der Kirche *Notre-Dame-des-Ardilliers* zu Saumur besprochen. Wir geben nun Fig. 196<sup>1161)</sup> den Durchschnitt derselben. Auch das Innere zeigt hier eine auffallend strenge Gliederung im Sinne der guten italienischen classischen Richtung von 1500—20 etwa. Wir finden da Reminiscenzen, welche auf die Gruppe der Meister hinweisen, die unter dem Einflusse der Entwürfe für St.-Peter standen. Es wird schwer, nicht auch eine gewisse Ähnlichkeit mit *Primaticcio's* Kuppelbau für die *Sépulture des Valois* zu St.-Denis zu finden, deren Durchschnitt Fig. 197 zeigt und von welchem der enge Zusammenhang mit den Entwürfen für die Peterskirche bereits hervorgehoben wurde<sup>1162)</sup>.

In Folge des Aufgebens der Attica fiel das Gebälk des Tambours weg. Ueber einen Pilaster spannen sich Archivolte, die ein Gesims tragen und mit denen die Rundbogenfenster concentrisch sind. Hierdurch wurde auch die innere Kuppellinie höher. Die nicht sehr feinen Details zeigen den Charakter der Zeit *Ludwig XIV.*

Ueber der Vierung der Kirche *Ste.-Clotilde* aux Andelys, um 1550, erhebt sich über Zwickeln, ähnlich denen der Peterskirche, eine kleine halbkreisförmige Kuppel, ohne eigene Beleuchtung, mit feinedecorirten bandartigen Rippen.

#### 4) Die ehemalige Grabcapelle der *Valois* zu Saint-Denis (*La sépulture des Valois* oder *Notre-Dame-la-Rotonde*).

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, auf diesen Kuppelbau hinzuweisen<sup>1163)</sup> und einen engen Zusammenhang mit St.-Peter in Rom, namentlich mit mehreren der von *Bramante* und *Raffael* begonnenen, jetzt nicht mehr vorhandenen Theilen<sup>1164)</sup>, ferner die Autorschaft *Primaticcio's* hervorzuheben<sup>1165)</sup>.

Auffallend ist, wie außen die Vorsprünge nicht stärkeren Stützpunkten wie in den projectirten Umgängen von St.-Peter entsprechen, sondern durch Erweiterung der Kleeblattcapellen veranlaßt werden. Durch die Bildung des Inneren als Zwölf-

<sup>1158)</sup> Facf.-Repr. nach den Originalzeichnungen *Du Cerceau's* im *British Museum* zu London, *Printroom*, Bd. IV, S. 74.

<sup>1159)</sup> *Du Cerceau* schreibt: »a main dextre est une chappelle de bonne invention, au devant de laquelle est un Portique à colonnes, avec planchier (Decke) lequel s'en va en ruïne, à faulte d'y estre pourveu.« Siehe: *Les Plus excellents bastiments etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 4.

Die Capelle *De l'Orme's* war, wenn man vom Schlosse kommt, rechts an der Mittelallee, gleich nach dem ersten Kreuzwege, angeordnet, wie aus der Originalzeichnung *Du Cerceau's* im *British Museum* zu sehen ist.

<sup>1160)</sup> Siehe: *DE L'ORME'S Architecture*, a. a. O., Buch V, Kap. 24, S. 156<sup>v</sup> und Buch VII, Kap. 23, S. 218<sup>v</sup>.

<sup>1161)</sup> Facf.-Repr. nach: *MAROT, J.*, a. a. O., Bd. I, S. 20.

<sup>1162)</sup> Siehe: Art. 50, S. 52; Art. 51, S. 56. Ferner Fig. 21, 106 u. 203.

<sup>1163)</sup> Siehe: Art. 50, S. 53; Art. 51, S. 56.

<sup>1164)</sup> In der Beschreibung *Dom Doublet's* zur Zeit von *Katharina*, heißt es: *conçue sur le modèle du Pantheon romain, et véritablement superbe et magnifique, tant pour son bâtiment forme et architecture, que pour sa matiere.* Die runde Form und korinthische Ordnung allein erinnern etwas an das Pantheon. (Siehe: *BOISLISLE, A. DE. La Sépulture des Valois*, in *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, Bd. III [1877], S. 288.)

<sup>1165)</sup> Siehe: Art. 167, S. 162.

745.  
Das Innere  
von Notre-Dame  
des Ardilliers.

746.  
Kuppel von  
Ste.-Clotilde  
aux Andelys.

747.  
Die  
Composition.

eck, das durch die vorspringenden Säulenpaare aus abwechselnd schmalen und breiteren Seiten zu bestehen schien, brachte *Primaticcio* das Leben der »rhythmischen Travée« in feine Composition. Durch die reichen Einblicke in die oberen und unteren Capellen und das vortreffliche Verhältniß der Ordnungen in diesen und im Hauptraume, verlieh er seiner Schöpfung eine Phantasie und Steigerung der Größenswirkung, welche diese Grabcapelle zu einem Raume von traumhafter Schönheit erhob, dem weder Frankreich noch Italien etwas an die Seite zu stellen hatten. *Primaticcio* erweist hierdurch, daß er durchaus würdig war, als mindestens ebenbürtiger Nachfolger *De l'Orme's* an die Spitze der königlichen Bauten in Frankreich (der Louvre blieb unter der Leitung *Lescots*) gestellt zu werden und diesen hohen Posten bis an sein Ende zu bekleiden.

Der einzige Punkt in dieser Composition, über dessen Wirkung ich keine Gewisheit empfinde, ist die Frage, wie die in zwei Geschossen vorspringenden Säulenpaare sich zur runden Kuppel verhielten. In den Stichen sind keine abschließenden Bekrönungen noch rippenartigen Fortsetzungen dieser aufsteigenden Linien angedeutet und ebenso wenig steigt die Kuppel von der Vorderflucht der Säulenpaare auf und die Stüchappen der Lunetten schließen sich nicht an dieselben an. Es sei übrigens bemerkt, daß in den Stichen *Marot's*, Fig. 194, und *Giffart's*, Fig. 210, die Gliederung zwischen den Säulenpaaren verschieden ist. Die *Giffart's* scheint die bessere zu sein.

Ebenso wurden schon verschiedene Abbildungen des Gebäudes gegeben<sup>1166)</sup>, zu denen wir nun in Fig. 197<sup>1167)</sup> den Durchschnitt hinzufügen. Die allgemeine Anordnung ist daher hinreichend verständlich und genügt es, auf eine Reihe anderer Punkte aufmerksam zu machen.

Von allen Kuppelbauten sowohl in Italien als nördlich von den Alpen dürfte es keinen gegeben haben, welcher so sehr wie dieser sich an gewisse Theile der Entwürfe *Bramante's* und *Raffaels* für St.-Peter in Rom anlehnte. Besonders in der Gliederung der zwei Geschosse von Seitencapellen und ihrer Verbindung mit dem Mittelraume, welche vorzüglich ist und an die der Umgänge von St.-Peter und der Apfiden direct erinnert.

Auch am Aeußeren hat *Primaticcio* die lebendige Abwechslung und Steigerung, die in der »rhythmischen Travée« enthalten sind, sogar in zweifacher Weise durchgeführt, erstens indem er eine Alternirung zwischen den schmalen vorspringenden und den breiteren zurückliegenden Travée schuf und zweitens in den letzteren wiederum durch das breitere mittlere Intercolumnium mit dem Arcadenfenster und den schmälern mit Nischen eine andere Form der rhythmischen Travée aufstellte.

In dem Vorhandensein dieser vorspringenden schmälern Travée und deren Gliederung sowohl im Louvrehof *Lescot's*, als am Aeußeren der *Sépulture des Valois*, hat *Palustré* geglaubt, einen hinreichenden Grund von Stilübereinstimmung zu erkennen, um *Lescot* auch zum Autor des Maufoleums der *Valois* zu machen. Die Möglichkeit, hier auch nur auf einen solchen Gedanken zu kommen, erklärt sich nur dadurch, daß man in der Kunstgeschichte bezüglich der rhythmischen Travée noch ganz blind ist. Man ahnt weder den Werth ihres ästhetischen Inhalts noch die ungeheure Wichtigkeit des architektonischen Systems, zu dem sie *Bramante* ausgebildet hat, noch die zahlreichen Anwendungen desselben in der Schule *Bramante's* im ganzen XVI. Jahrhundert und in ganz Europa von Dresden bis Tomar in Portugal und von England bis nach Venedig. Für ihre Wichtigkeit in Frankreich verweisen wir auf das besondere der rhythmischen Travée gewidmete Kapitel<sup>1168)</sup>.

Als Beweis dafür, daß die von *Palustré* als für *Pierre Lescot* charakteristisch geglaubten Formen der rhythmischen Travée ein Gemeingut der Schule *Bramante's* sind, seien zwei nur um ein Jahr der *Sépulture des Valois* vorausgegangene Werke in Italien angeführt. In der Kirche zu Fratta Umbertide in Umbrien (1559—1655), einem Werk *Bino Sozzi's* und *Lapparelli's*, erinnert die Gliederung des runden Inneren an die der bald darauf begonnenen *Sépulture* in St.-Denis. Sie hat zwei Geschosse, je achtmal durch die rhythmische Travée gegliedert. Auch im runden Hof des berühmten Schlosses Caprarola, im selben Jahr 1559 begonnen, hat *Vignola* diese Travée angewandt.

748.  
Irrthum  
*Palustré's*.

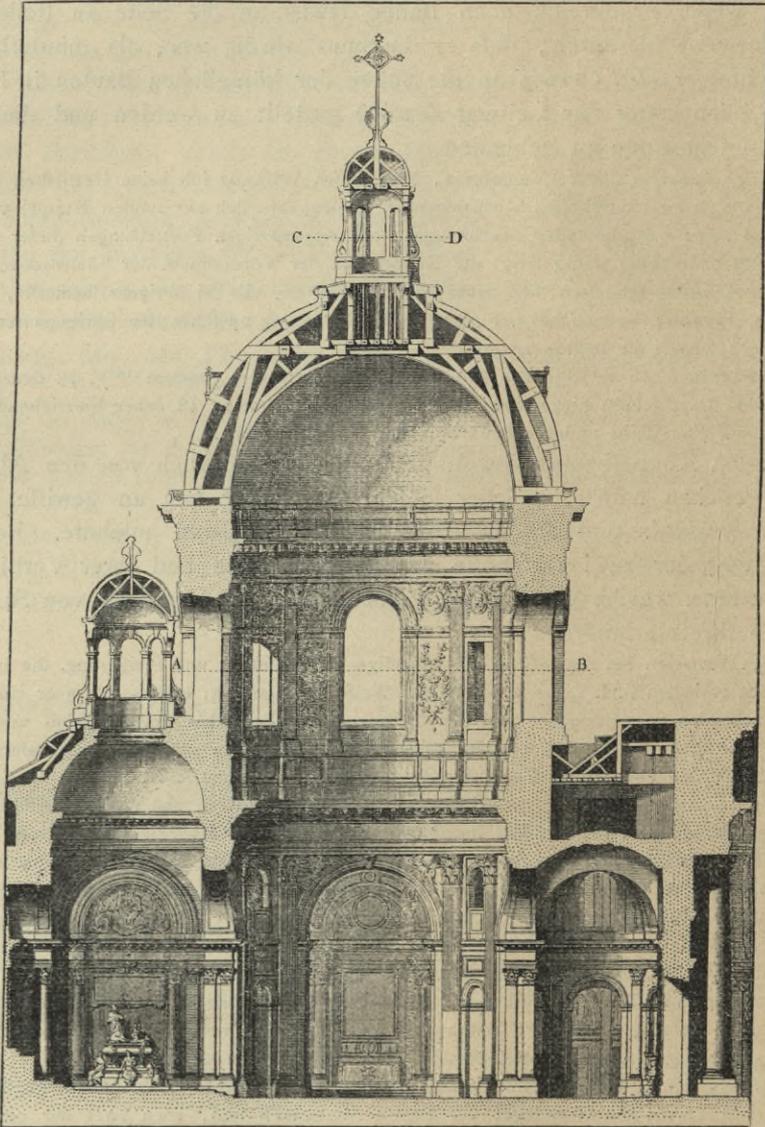
<sup>1166)</sup> Siehe: Das Aeußere in Fig. 21; den oberen Grundriß und den Schnitt der Seitencapellen, Fig. 44—45; den unteren Grundriß, Fig. 106; das Innere, mit dem Grabmal *Heinrich II.*, findet man in Fig. 213.

<sup>1167)</sup> Facf.-Repr. nach: *MAROT, JEAN. Oeuvre*, a. a. O., Bd. I, S. 105.

<sup>1168)</sup> Siehe: Kapitel 9, S. 378 bis 393.

Nach der Beschreibung *Félibien's*<sup>1169)</sup> von 1621, die hierin mit den Aufnahmen *Jean Marot's* (siehe Fig. 21, S. 55 und Fig. 45, S. 183) stimmt, gab es außen eine dorische und darüber eine jonische Ordnung von je zwanzig Säulen ohne die zahlreicheren Pilaster. Innen unten korinthische, oben Composita-Säulen.

Fig. 198.



Ehemalige Kirche des *Collège des Quatre-Nations*, jetzt *Institut de France* zu Paris.

Zwischen ersteren Nischen für über lebensgroße Statuen. Jede Capelle hatte ihren Altar gegenüber dem Eingangsbogen. Demnach ist die zweite von beiden Beschreibungen, die *Boislisle* mittheilt, die richtige<sup>1170)</sup>.

<sup>1169)</sup> *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, S. 565 u. f., bei *BOISLISLE*, A. DE, a. a. O., S. 286.

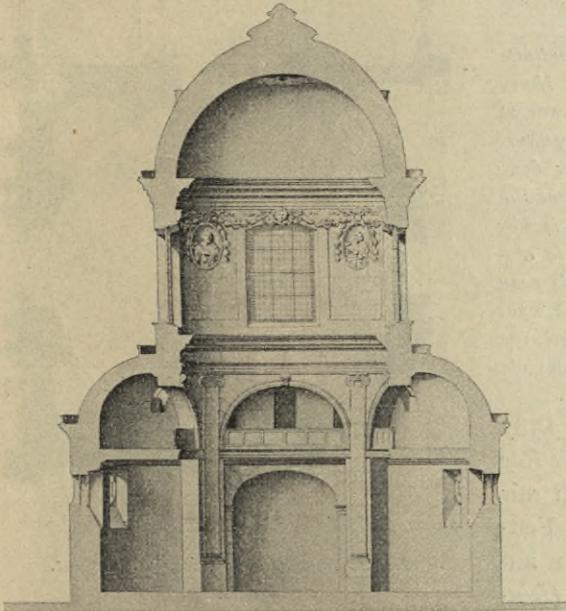
<sup>1170)</sup> In der Beschreibung, die *Boislisle* S. 269 giebt, wohl nach der vom 14. März 1582, sagt er: *L'extérieur du monument comportait un grand nombre de colonnes d'ordre corinthien; l'intérieur, revêtu de marbre, serait d'ordre composite.*

Gelegentlich der Vergebung der Arbeiten zum billigsten Accordpreis (*mise au rabais*) am 14. März 1582 giebt das Actenstück K 102, No. 2<sup>21</sup> in den *Archives Nationales* zu Paris, wie *Boislisle* schreibt, bis ins Kleinste die Details über die Construction des Denkmals (*les détails les plus minutieux sur la construction du monument*)<sup>1171</sup>.

Als Ergänzung zu dem, was schon über die eigentlich architektonische Wirkung des Inneren gesagt wurde, muß bedacht werden, daß letzteres scheinbar ein vollständig durchgeführter polychromer Marmorbau war, dessen Vollendungskosten 1582 von Surintendant *A. Nicolay* noch auf 60—80000 *Écus* geschätzt wurden. Es geht dies aus einigen Angaben aus dem im September 1572 gemachten Inventare des *Controleurs Médéric de Donon* hervor. Auch Marmorgruppen wie die Auferstehung Christi, trugen zur Wirkung bei.

In diesem Inventare werden angeführt: 22 Säulen von schwarzem Marmor von Dinan, 8 Fuß weniger 2 Zoll lang und 13 Zoll Durchmesser (S. 151); 1 Figur des auferstandenen Christus aus weißem Marmor, 7' 2" hoch, 3' breit und zwei Juden<sup>1172</sup>) daneben von gleicher Höhe. 12 Stück rothen Marmors, *en forme de demy-niches (montant 24 pieds)*; *l'évangéliste ébauché en marbre gris*; *colonnes de marbre blanc ou gris, avec leurs base de marbre noir*. 50 Pilasterbasen von weißem oder grauem Marmor.

Fig. 199.



Kloster des Dames Augustines, ehemalige Capelle.

Am Bau der Kirche waren laut des Inventars von 1572 bereits veretzt: *une base de grande colonne, 9 bases de grands pilastres gris et pierre mixte, 7 pièces de marbre noir taillées en angles pour servir à la première assise du pourtour par dedans œuvre, quatre pièces du «thaurus» de marbre gris — au dessus des 4 premières assises; les bases des autels des petites chapelles entre les colonnes; de même dans chacune des six chapelles. Déjà les désagréments produits par la pluie et les intempéries avaient forcé l'entrepreneur d'enlever plusieurs pièces des assises et les remiser dans la chapelle du Trésor.*

Das Maufoleum wurde 1719 auf Befehl des Régents abgetragen<sup>1173</sup>.

*A. de Boislisle*<sup>1174</sup>) war einer der ersten, der die Geschichte der Errichtung des Grabmals *Heinrich II.* und der Grabcapelle der *Valois* studierte. Nach seiner An-

sicht wurden die Arbeiten an *Notre-Dame-la-Rotonde* erst nach dem Tode *Primaticcio's* in Angriff genommen, nach Anstellung von *Fean Bullant*<sup>1175</sup>) mit 600 livres

<sup>1171</sup>) Siehe: BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 268, n. 3.

<sup>1172</sup>) COURAJOD, L. *Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois à St-Denis, aujourd'hui au Louvre*, in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. XXXVIII (1878), hat nachgewiesen, daß es römische Wächter des Grabes Christi sind.

<sup>1173</sup>) Von den Säulen der ehemaligen *Sépulture des Valois* sind eine Anzahl jetzt noch im *Parc Monceaux* zu Paris als künstliche Ruine einer Colonnade am Ende eines Teichs aufgestellt, und zwar 33 mit Gebälk, 2 bloß mit Kapitellen, 7 Schaftfragmente mit Basen, 1 liegender Schaft mit Kapitell, zusammen 43. Die Kapitelle sind korinthischer Ordnung, sehr gut gezeichnet mit Olivenblättern und viel feiner als die *Pierre Lescot's* im Louvrehof, mit sehr frei herausgearbeiteten Volutenstengeln. *Alexandre Lenoir*, im *Musée des monuments français*, Bd. II, S. 31, sagt hierüber Folgendes: *On voit à Monceaux un cirque construit en forme de ruine, avec des colonnes corinthiennes, et un temple rond composé avec des colonnes de marbre blanc provenant de la chapelle des Valois.* (Siehe: BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 290.)

<sup>1174</sup>) Siehe: *La Sépulture des Valois* in *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, Bd. III. Paris 1877. S. 242—292.

<sup>1175</sup>) *Boislisle* (a. a. O. S. 249) fragt sich, ob wirklich *Bullant* 1560 in Ungnade gefallen sei; sollte er nicht das Amt

jährlichem Gehalte. *Thiband Metzau, Claude Guérin, Charles Bullant, Férôme Claudebin et Jacques Champion* waren die Unternehmer.

Die Ansicht, die mich anfangs etwas überraschte, mag richtig sein. Sie stützt sich wohl einerseits auf den geringen Fortschritt der Arbeiten, der aus dem Inventare von 1572 hervorzugehen scheint<sup>1176)</sup>, dann aber auf die Thatsache, daß in den Rechnungen der sieben oder acht ersten Jahre fast nur vom Grabmal die Rede ist<sup>1177)</sup>. Demnach würde die Schuld einer Fundamentierung, die entweder nicht ganz zureichend war oder in Folge des verwahrlosten Zustandes der unfertigen Gewölbe öfters Reparaturen verlangte, auf *Bullant* zu legen sein<sup>1178)</sup>.

Ob dies jedoch mit völliger Bestimmtheit behauptet werden kann, wage ich deshalb nicht zu sagen, weil man in den Bezeichnungen der königlichen Rechnungen nicht in allen Fällen weiß, ob eine Ausgabe für das Grabmal oder etwa für die Grabcapelle gemacht wurde. Die Bezeichnungen unterscheiden nur selten beide voneinander. Da das Grabmal 1570 fertig wurde, sollte man wenigstens glauben, daß die späteren Ausgaben als nur auf die Capelle bezüglich bezeichnet sein würden. Und doch trifft dies nur einmal zu, wie aus folgenden Aufzeichnungen ersichtlich ist.

*Baptiste du Cerceau* wird 1582 mit la *conduite de ses bastimens et de la sépulture du feu roy Henry* beauftragt. Für das Jahr 1585 findet man zweimal allerlei Arbeiten unter der Ueberschrift: *Sépulture St.-Denis en France*<sup>1179)</sup>. Endlich 1587 unter demselben Titel steht: *Transcript des lettres donnés à Paris, le 12e novembre 1587, par lesquelles le Roy a commis Jean Nicolai à la surintendance de la chapelle que le Roy fait édifier en l'église St.-Denis pour la sépulture du feu Roy Henry*. Hieraus sieht man, daß mit den Bezeichnungen *sépulture du feu roy Henry* und *sépulture St.-Denis* das Grabmal und die Capelle zusammen als ein Ganzes gemeint sind.

Aus der Thatsache, daß noch 1587 der Kuppelbau selbst als *sépulture du Roy Henry II* bezeichnet wird, scheint sich mir mit Sicherheit eine andere wichtige Feststellung zu ergeben. Man hatte sich angewöhnt, den Kuppelbau als Grab *Heinrich II.* zu bezeichnen, obgleich die Capelle nicht fertig und das Grabmal nicht darin aufgestellt war. Ist nun diese Benennung nicht ein sicherer Beweis, daß von vornherein das Grabmal in diesem Kuppelbau aufgestellt finden sollte, und daher die Benennung *sépulture de Henry II* dem

eines Controleurs, das er noch 1575 inne hatte, behalten und *conjointement, alternativement* mit *François Sannat* ausgeführt haben?

<sup>1176)</sup> Siehe Art. 749, S. 563.

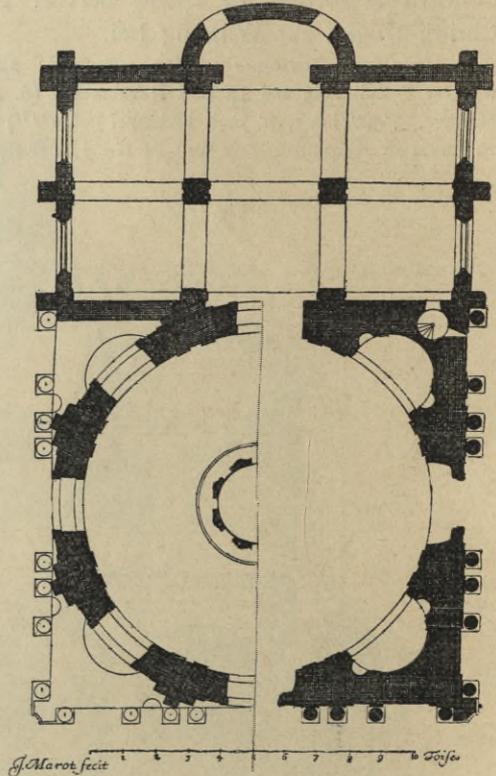
<sup>1177)</sup> *Boisliste* scheint geneigt, hieraus zu folgern, daß der Kuppelbau erst in der letzten Zeit des Lebens *Primaticcio's* beschlossen worden sei: Er schreibt S. 246: *L'attribution au Primaticcio parait plus satisfaisante, bien que les preuves fassent défaut, il est très admissible que le grand artiste italien ait reçu l'ordre de préparer les plans d'un édifice entier dans les derniers temps de sa vie, après l'achèvement presque complet du cénotaphe même, dont il est exclusivement question dans les sept ou huit premiers comptes annuels.* Wir werden bald die Gründe geben, weshalb wir diese Ansicht nicht theilen können.

<sup>1178)</sup> Kaum war der Bau über der Erde, so mußte man zwischen 1572 und 1582 an den Fundamenten (*qui fondaient*) Arbeiten vornehmen. Siehe ebendaf. S. 252. Der Zustand der *oaves estans audict pourtour de la dicte sépulture et sous les dictes chapelles destinées pour mettre cercueils et bières*, am 10. November 1580 wird beschrieben; mehrere Gewölbe hatten noch keine Hintermauerung. Ebendaf. S. 256.

<sup>1179)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. I, S. XXXVIII, S. XLI und S. XLII.

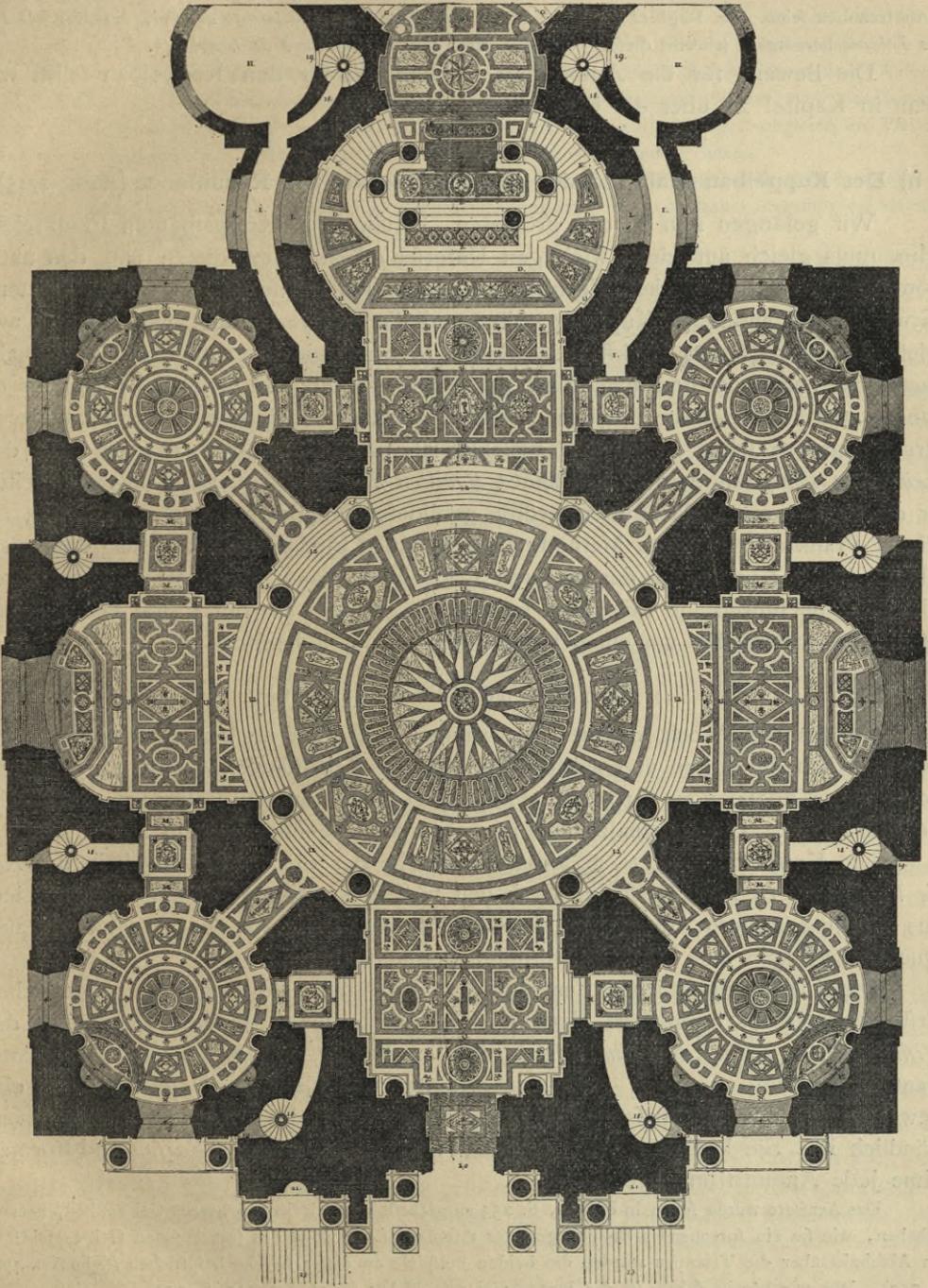
Fig. 200.

*Le Plan de l'église de nostre Dame des Ardilliers les Saumur  
Que fait bastir Monseigneur le Comte de Serruier.*



*Notre-Dame des Ardilliers zu Saumur.  
Grundriß.*

Fig. 201.



Invalidendom zu Paris. — Grundrifs.

Kuppelbaue gegeben wurde, und beide von vornherein unzertrennlich und zusammen entworfen worden sind?

Auch scheinen sämtliche französische Schriftsteller darüber einig, daß das Grabmal und die Capelle unzertrennlich seien. Im Register der zwei Bände der *Comptes des Bâtimens du Roi*, die *Marquis Léon de Laborde* herausgab, schreibt dieser »*Chapelle des Valois ou Sépulture de Henri II.*«

Die Beweise für die Autorschaft *Primaticcio's* für den Kuppelbau selbst wird man in Kapitel 21 über die Grabmäler finden.

## b) Der Kuppelbau während der zweiten Periode der Renaissance (1610—1745).

Wir gelangen nun zu den größeren, berühmteren Kuppelbauten Frankreichs. Hier muß gleich auf einen wichtigen Unterschied zwischen diesen und den antikerömischen und italienischen Vorbildern hingewiesen werden. Die beiden letzteren Gruppen sind wirkliche Kuppelgewölbe und die äußere Schale, wo es deren zwei giebt, ist ebenfalls aus Backstein gewölbt. In Frankreich sind alle äußeren Schalen aus Holz construirt und eigentlich nur Schutzdächer, die sich viel höher als die innere gewölbte Schale erheben. Abgesehen davon, daß bedeutende Holzconstruktionen von jeher im Norden beliebter als im Süden waren, mag es sein, daß *Lemercier* 1624 mit dem Dache seines *Pavillon de l'Horloge*, am Louvre, welchem er die Gestalt einer als Klostergewölbe gebildeten Kuppel gab (siehe Fig. 225), auf die in Frankreich befolgte Methode einen gewissen Einfluß ausübte. Mag diese auch ökonomischer sein und in der äußeren Erscheinung kaum zu einem wahrnehmbaren Unterschiede führen, so steht das französische System in Bezug auf echte Monumentalität entschieden um einen Grad tiefer als das italienische.

### 1) Annähernde Centralbauten.

Die früheste Arbeit, die hier zu erwähnen ist, stammt noch aus der Uebergangszeit zwischen der ersten und zweiten Periode der Renaissance. Es ist in Nancy die achteckige Capelle von 1610, mit gekuppelten Säulen an den Ecken, in der Kirche der *Cordeliers*. Die Originalzeichnung zur Capelle befindet sich im *Musée Lorrain*.

Die Kuppel der 1613—20 erbauten Kirche der *Carmes dechauffés* in der *Rue de Vaugirard* zu Paris dürfte auch zu den frühesten gehören. Sie erhält ihr Licht aus Zwillingsfenstern, die diagonal zwischen den Dächern des Langhauses und Querschiffs liegen und hat keine Reliefgliederung erhalten.

Die Classe eigentlicher Centralbauten wird man wohl mit der angeblichen Erstlingsarbeit des berühmten *François Mansard* beginnen dürfen. Die Kirche der *Visitation des Filles de Sainte-Marie*, in der *Rue St.-Antoine* — jetzt eine protestantische Kirche — wurde 1632—34 errichtet und als *Notre-Dame-des-Anges* eingeweiht. Ich gestehe, daß mir das große Aufsehen, das sie erregte, ganz unverständlich ist. Sie kommt mir vor wie ein Aufbau von Armuth, *Raison* und Formen ohne jede Anmuth und Freude.

Das Außere wurde schon in Fig. 62, S. 253 mitgeteilt und wir hatten bereits Gelegenheit, hervorzuheben, wie sie ein sprechendes Beispiel gewisser rationalistischer Züge des französischen Geistes sei<sup>1180)</sup>. Im Abschnitt über die Trompen wurden die beiden Beispiele an dieser Kirche besprochen (siehe Art. 478, S. 353). Wie wir bereits sahen, ist das Innere viel erfreulicher (siehe Art. 727, S. 544).

In der Kirche des *Collège des Quatre-Nations*, jetzt *Palais de l'Institut*, hatte *Levau* 1661<sup>1181)</sup> die Capelle eines *Collège* zu errichten, die gleichzeitig eine Deco-

<sup>1180)</sup> Siehe: Art. 89, S. 87 und Art. 325—326, S. 252.

<sup>1181)</sup> Siehe: Art. 424, S. 311.

751.  
Wichtiger  
Unterschied  
mit den  
Kuppeln  
Italiens.

752.  
Kuppel  
von *Ste.-Marie*  
zu Paris  
und frühe  
Beispiele.

753.  
Die Kuppel  
des *Institut de*  
*France*.

ration des Ufers der Seine an dieser Stelle gegenüber dem Louvre bilden und auch ein Denkmal für den Stifter *Mazarin* fein sollte.

Wie Fig. 198<sup>1182)</sup> zeigt, ist der Tambour allein massiv und hat eine elliptische Form, die außen sich dem Kreise nähert (siehe Fig. 67). In Wirklichkeit wirkt sie ganz, als ob der Tambour rund wäre und, da die große Axe der Ellipse parallel zur Façade liegt, scheint die Kuppel bedeutender, als sie wirklich ist. Der Tambour ruht ohne Zwickel direct auf dem Cylinder des elliptischen Unterbaues. Außen sind die Pfeiler des Tambours wie im Innern mit einem Paar korinthischer Pilaster und Rundbogenfenstern als rhythmische Travées gegliedert. Die Wirkung ist keine unangenehme, obgleich die Pfeiler breiter als die Arcaden sind, letztere daher keinen rechten elastischen Schwung haben.

Im Innern ist die Gliederung dadurch bemerkenswerth, daß die Pilaster das Gebälk über den Kuppelbogen statt deren Kämpfergebälk tragen. Vier Nebenräume umgeben den Kuppelraum, darunter die hintere Capelle mit dem Grabmal des Cardinal-Ministers.

Wir nennen hier im Vorübergehen wegen ihrer originellen Grundriffsbildung die spätere, jetzt abgetragene Capelle des ehemaligen Klosters *des Dames Augustines* in der *Rue de Navarre*. Die vier Kuppelpfeiler bildeten ein Quadrat inmitten eines kreisförmigen Umgangs. Die Kuppelbogen folgten im Grundriß ebenfalls der Kreisform. Unfere Fig. 199<sup>1183)</sup> zeigt den Aufbau dieser wohl aus dem XVIII. Jahrhundert stammenden Anlage.

Wie Fig. 200<sup>1184)</sup> zeigt, ruht auch in *Notre-Dame-des-Ardilliers* zu Saumur der Tambour der Kuppel unmittelbar auf einem quadratischen Unterbau von gleicher Breite. Das Aeußere und der Durchschnitt dieser Kirche wurden bereits Fig. 194 u. 196 mitgetheilt und besprochen.

Auch der berühmte Invalidendom zu Paris besteht im Wesentlichen, wie Fig. 201<sup>1185)</sup> zeigt, aus einer Rundkuppel auf nicht viel breiterem quadratischen Unterbau, in welchem sehr kurze Arme und in den Ecken kleine Nebencapellen angebracht sind. Gelegentlich der Fig. 203 u. 205 wird von dieser Schöpfung im Zusammenhange die Rede sein.

Die Kirche der *Affomption* zu Paris wurde nach den Plänen errichtet, die *Charles Errard*, der ehemalige Director der *Académie de France* in Rom, 1670 von dort schickte, und gehörte zu einem Kloster der Augustinerinnen. Die Kuppel hat etwas von einem zu stark aufgeblafenen Ballon, der auf einem nicht hinreichend vorspringenden Tambour ruht und dessen quadratischer Unterbau ebenfalls zu schmal ist. Der korinthische Portikus mit Giebel endlich, der das Hauptmotiv der Front bildet, ist auch zu klein im Verhältniß zum Gesamtaufbau, dem es an Leben und Abstufung fehlt.

Im Jahr 1635 ließ *Richelieu* den Bau der Sorbonne durch seinen Architekten *Lemercier*<sup>1186)</sup> beginnen. Fig. 257 zeigt deren Lage inmitten des Gesamtbaues; in Fig. 202 u. 203<sup>1187)</sup> geben wir den Querschnitt, deren Kirche und des besseren Vergleiches halber den Längenschnitt des Invalidendoms. Wir hatten schon mehrfach vorübergehend Gelegenheit, den Bau zu erwähnen<sup>1188)</sup>. Die Kuppel erhebt sich in der Mitte des Langhauses und über dem sehr kurzen Querschiff, welches in Fig. 202 sichtbar ist. Ihr Durchmesser ist kaum größer als die Spannweite des Langhauses.

Die Gliederung des Innern vermeidet die Fehler, die wir im Invalidendome treffen werden, läßt aber etwas kalt. Vielleicht war die Wirkung anders, als ihre angeblich sehr reiche Decoration erhalten war.

1182) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française*, a. a. O., Bd. II, Bl. 157.

1183) Facf.-Repr. nach: DALY, C. *Revue générale d'Architecture*, a. a. O., Bd. 47, Bl. I.

1184) Facf.-Repr. nach: MAROT, J., a. a. O., Bd. I, S. 20.

1185) Facf.-Repr. nach einer Aufnahme von *Delamonce*, gestochen zu Paris 1710.

1186) Siehe: Art. 416, S. 303.

1187) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française*, a. a. O., Bd. II, S. 205.

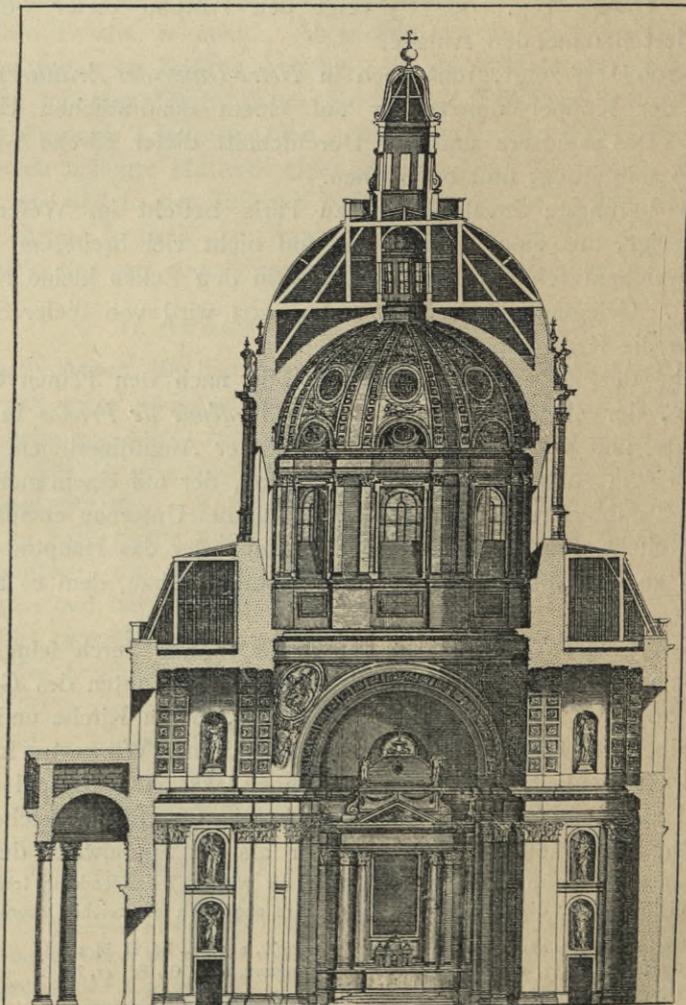
1188) Siehe: S. 241, 303, 310, 318.

Außen, wie man zum Theil aus Fig. 257 ersehen kann, verdient die klare, einfache Bestimmtheit der Formen der Hauptmassen Lob. Die ununterbrochene Horizontale des unteren Gebälks, der einzige ruhige Giebel über der oberen Ordnung wirken klar und fest. Steht man in der Axe, so gestaltet sich der Aufbau der beiden Ordnungen, vom *Boulevard St.-Michel* aus gesehen, sowie der Kuppel in sehr glücklichen Verhältnissen zu einander. Die vollkommene Halbkugel über dem kleinen Sockel rundet die Composition glücklich ab, und die vier kleinen Tempietti auf dem quadratischen Unterbau der Kuppel verbinden diese gut mit der Façade.

## 2) Kirche des *Val-de-Grâce* und die ehemalige Kirche der *Minimes* zu Paris.

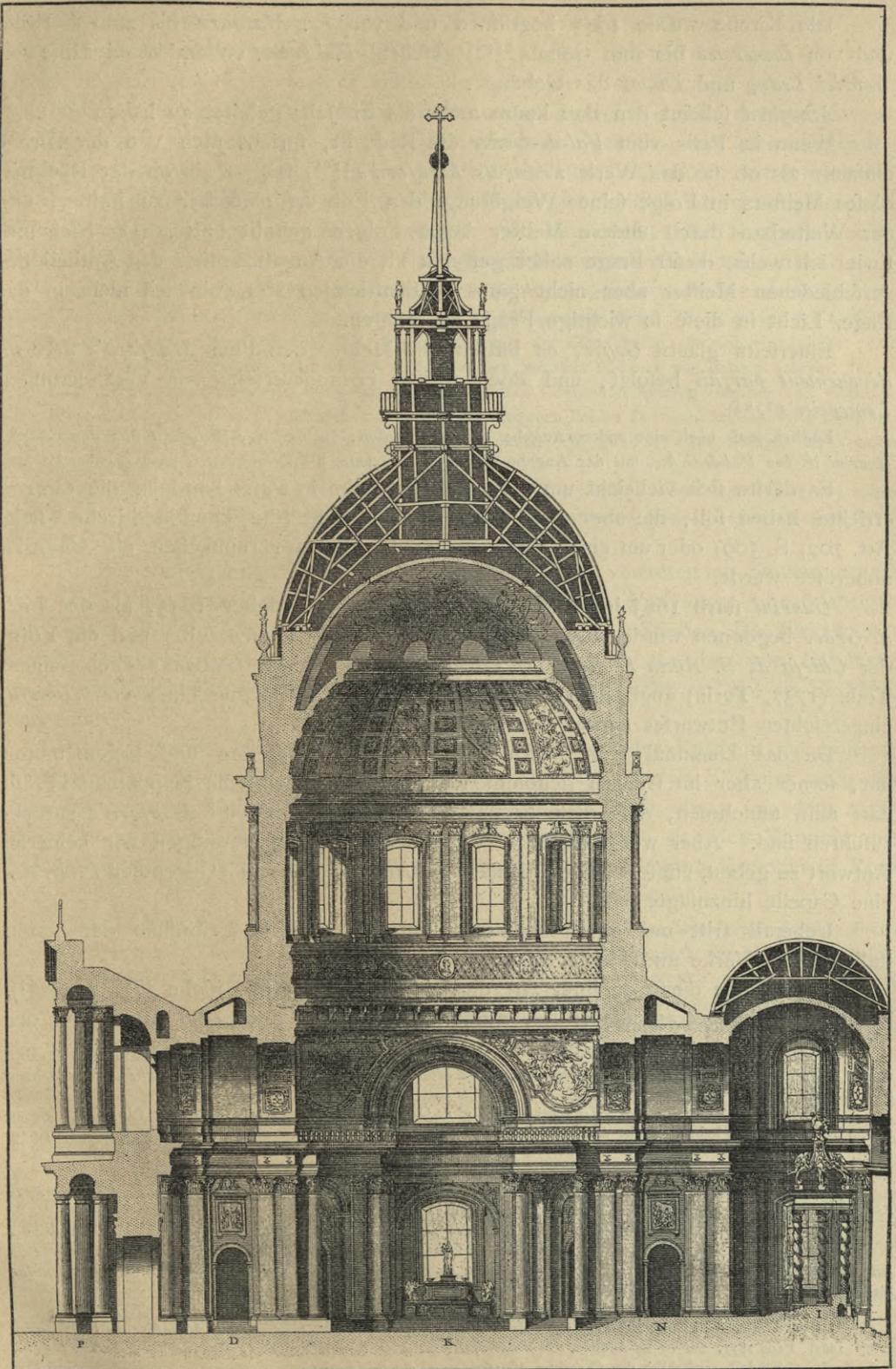
756.  
Der Architekt  
und  
seine Nachfolger.  
Die Kirche und die königliche Abtei des *Val-de-Grâce* wurden von *Anne d'Autriche* aus Dankbarkeit für die Geburt *Ludwig XIV.* gestiftet, und dieser, siebenjährig, legte den Grundstein 1645. Fig. 215 zeigt den Grundriss der Gesamtanlage und Fig. 204<sup>1189)</sup> die Façade der Kirche.

Fig. 202.



Kirche der Sorbonne zu Paris. — Querschnitt.

Fig. 203.



Invalidendom zu Paris. — Längenschnitt.

Die Kirche wurde 1645 begonnen und von *Fr. Mansard* bis zu 8<sup>m</sup> Höhe und von *Lemercier* bis zum Gefims<sup>1190</sup>) geführt. *P. Lemuet* vollendete mit Hilfe von *Gabriel Leduc* und *Duval* das Gebäude.

*Mansard* scheint den Bau kaum mehr als ein Jahr geleitet zu haben<sup>1191</sup>).

Wenn in Paris vom *Val-de-Grâce* die Rede ist, spricht man von der Kirche einfach, als ob sie das Werk *François Mansard's*<sup>1192</sup>) sei, — als ob der Rücktritt dieses Meisters in Folge seiner Weigerung, den Entwurf einfacher zu halten, und der Weiterbau durch andere Meister keine Folgen gehabt hätte. Da Niemand, soviel ich weiß, dieser Frage näher getreten ist, die Angaben über den Antheil der verschiedenen Meister aber nicht ganz übereinstimmen<sup>1193</sup>), bin ich nicht in der Lage, Licht in diese so wichtige Frage zu bringen.

Einerseits glaubt *Goffet*, es hätten alle Meister den Plan *Mansard's avec un dévouement parfait* befolgt, und doch spricht er andererseits von Veränderungen *Lemercier's*<sup>1194</sup>).

Endlich muß noch eine andere Angabe erwähnt werden: In der *Architettura Civile* des *Guarini* ist der *Val-de-Grâce*, mit der Angabe abgebildet, er habe die Zeichnungen dazu gegeben<sup>1195</sup>).

Es dürfte sich vielleicht um eine andere Kirche in Paris handeln, die *Guarini* errichtet haben soll, die aber nicht mehr vorhanden ist (die Theatinerkirche? siehe Art. 702, S. 509) oder um einen Entwurf, um den Bau zu vereinfachen, als *Mansard* abberufen wurde.

*Guarini* starb 1683 im Alter von 59 Jahren, wäre daher 1645, als der *Val-de-Grâce* begonnen wurde, etwa 21 Jahre alt gewesen. Dieses Alter und die Form der *Chiesa di S. Anna la Reale di Parigi*, die im Werke *Guarini's* nach seinem Tode (1737, Turin) angegeben ist, scheinen mit der Annahme eines von *Guarini* eingereichten Entwurfes schwer verträglich.

Da das Denkmal seine bestimmten Eigenthümlichkeiten und Eigenschaften hat, ferner aber im Ganzen genommen der edelste französische Kuppelbau ist, so darf man annehmen, daß diese Eigenschaften auf den Entwurf *Mansard's* zurückzuführen sind. Aber worin wurde er vereinfacht? Hierauf vermögen wir keinerlei Antwort zu geben, um so weniger, als nach der Angabe *Goffet's* im Gegentheil *Lemercier* eine Capelle hinzufügte<sup>1196</sup>).

Ueberall tritt uns ein intelligentes und zugleich freies Studium der besten italienischen Werke und Meister dieser Richtung entgegen.

Die Fassade dürfte in ihrer Art die edelste in Paris sein (siehe Fig. 204<sup>1197</sup>). Zu ihrer Wirkung trägt die ernste, militärisch feste und doch edle Architektur des

<sup>1190</sup> GUILHERNY, M. F. DE (*Itinéraire archéologique de Paris*, a. a. O., S. 237) sagt bis »Hauptgefims« und neben obigen Angaben: *Fr. Mansard donna le plan de tous les édifices et commença les travaux de l'église*, ohne Näheres zu bestimmen.

<sup>1191</sup> Siehe die Anstellung *Lemercier's* bei *Lance*, a. a. O., S. 52, 19. Oct. 1646. *Lemercier* scheint ihn bis zu seinem Tode geführt zu haben. (Siehe die Anstellung *Lemuet's* ebendaf. vom 5. März 1655 und nicht 1645, wie bei *Lance* S. 55, N. 2.)

<sup>1192</sup> CHOISY, A. (*Histoire de l'Architecture*, Paris 1899) thut dies ebenfalls.

<sup>1193</sup> *Henri Martin*, z. B. in seiner *Histoire de France* a. a. O., Bd. XII, S. 144, schreibt 1858: *Le Dôme de la Sorbonne est l'oeuvre de Lemercier; celui du Val-de-Grâce est de Gabriel Leduc.*

<sup>1194</sup> *Lemercier modifia le plan de Mansard, y ajouta la chapelle du St.-Sacrement et éleva les murs de l'édifice jusqu'à la corniche de la nef, en 1651, où ils furent interrompus par les troubles de la Fronde. . . Gabriel le Duc, qui acheva l'église, construisit le portail, et fit le dôme avec ses tourelles et les bâtiments qui entourrent la cour d'honneur* Siehe: GOSSET, ALPH. *Les Coupôles d'orient et d'occident*. Paris 1889. S. 204.

<sup>1195</sup> Siehe: *Archives de l'Art français*, a. a. O., 2. Serie, Bd. II, S. 255.

<sup>1196</sup> Wir erhielten zu spät Kenntnifs von dem Werke RUPRICH ROBERTS: *L'Église et le Monastère du Val-de-Grâce* (1645–1665), Paris 1875, um es zu studieren. *Lemonnier*, H. (a. a. O. S. 227) berichtet, daß nach der Ansicht *Ruprich Robert's* das Gebäude hauptsächlich den Charakter *Mansard's* und *Le Duc's* zeigt.

<sup>1197</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. F., *Architecture française* etc., a. a. O., Bd. II, Bl. 195.

Vorhofs bei. Die Ausbildung der zwei Eckstützen als Halbfäulen in beiden Ordnungen und ihr vortretendes Gebälk bildet eine hohe, kräftig durchgehende Linie an den Ecken, von deren innerer Halbfäule unten der freie Portikus gut vorfringt, während oben über ihm das an der Mauer zurückliegende Gebälk nur auf flachen Pilaftern ruht. Pilafter und eine Nische gliedern ebenfalls die zurückliegenden Seitenflügel unten; darüber verbinden sie nicht zu lastende Consolen mit dem oberen Theil des Mittelschiffs. Das abschließende Hauptgiebelgesims ist nicht gebrochen.

Die Verhältnisse der zwei Ordnungen mit denjenigen des Kuppeltambours stimmen gut zu einander und bilden eine glückliche einheitliche Composition.

An der, wie es scheint, erst von *Leduc* ausgeführten Façade erinnern das Relief der Säulen, ihre Schwellung und Verhältnisse, das kräftig einfache Gebälk, der gebogene Fries, die Consolen des Gesimses im Charakter etwas an den Stil *Palladio's*. Die Ausführung des Steinschnitts ist eine vorzügliche. Die Fugen des scheidrechten Bogens am Architrav und Fries des Portikus sind nur von nahem sichtbar.

Die korinthischen Kapitelle unten und die sehr schöne Composita-Ordnung darüber sind vielleicht die besten von Paris. Ihre nicht übertrieben seitwärts ausgebogenen Polster sind nicht lastend. Die Rippchen der Blätter mit ihren schmalen Nebenblättchen sind ungemein fein gebildet. Die Stengel der Voluten schlank und doch fest.

Die Engel im oberen Giebfeld erinnern an die Zeit *Guido Reni's*, haben sogar etwas von einem holden Ausdruck, sind ebenso edel als die schönsten Bronzefiguren der Zeit *Ludwig XIV.*, aber von einem feineren Gefühl befeelt.

In der Reliefgliederung der Façade mit dem frei vortretenden Säulenportikus und Giebel liegt etwas wie eine Erinnerung an die von *Michelangelo* beabsichtigte Façade für St.-Peter, wie man sie unter anderem aus den Stichen *Du Pérac's*<sup>1198)</sup> von 1569 kennt, wie auch die Kuppelbildung sich ganz an die dort von *Du Pérac* gegebene angebliche des *Michelangelo* anschließt und nicht an die in St.-Peter ausgeführte.

Im Vergleich zum mehr gothischen Emporschiesen der Kuppeln mit höherer Umrisslinie, wie die des Doms zu Florenz, der jetzigen von St.-Peter und des Invalidendoms zu Paris, hat diejenige des *Val-de-Grâce* noch etwas von dem mehr leichteren Ruhen, von dem ruhigen, abrundenden Decken, das den Kuppeln mit halbkreisförmiger Linie eigen ist, wie man es an einigen früheren Kuppeln in Rom und auch an der des *Escurial* sehen kann.

Sehr glücklich wirkt am hohen quadratischen Unterbau der Kuppel das Zurücktreten der vier Ecken in der Breite der vier Nebenkuppeln. Dadurch werden sie mit letzteren verknüpft, der Abstand der Ecken von dem Tambour wird geringer und der Uebergang zu demselben besser vermittelt. Das Gesims, welches den quadratischen Unterbau des Tambours und der vier Nebenthürmchen abschließt, wirkt vorzüglich. Mit einem strammen Echinus und hohen glatten Abakus hat es fast das Profil der griechisch-dorischen Kapitelle des Parthenon.

Am Tambour der Kuppel bilden die regelmässig vertheilten Strebepfeiler wie einen Kranz korinthischer Pfeiler, die durch einen glatten Mauerstreifen mit dem Tambour verbunden sind. Sie haben zwar einen etwas festeren, sogar schwereren Charakter, als die mit Dreiviertel-Säulen ausgestatteten von St.-Peter in Rom und vom Invalidendome zu Paris, aber ihre Wirkung ist eine bessere, als an letzterer Kuppel, weil an dieser die ungleichen Intervalle der Strebepfeiler in Folge eines Mangels am nöthigen Rhythmus ungünstig wirken. Aus der Ferne scheinen sie wie ein Kranz von Halbfäulen. Sie dürften immerhin etwas kräftig für den mässigen Durchmesser der Kuppel wirken. Die etwas flachen Rippen der Kuppel entsprechen nicht ganz der Kraftentfaltung der Strebepfeiler, und es entsteht hierdurch in der Kuppellinie etwas wie ein Mangel an emporstrebendem Schwung. Der Balustradenkranz am Fuß der Laterne verbirgt deren Aufsteigen und läßt sie etwas dunkel erscheinen. Es hieß, das *Génie Militaire* habe während einer Restauration unter *Napoleon III.* hier unglückliche Veränderungen gemacht. Sie scheint jedoch bereits auf dem alten Stiche Fig. 204 vorhanden.

<sup>1198)</sup> Siehe: Art. 374 S. 280.

Die Statuen der Engel, welche vor den Verbindungsconsolen der Attika stehen, die Pfeiler des Tambours bekrönen und Atlanten gleich, Schalen mit Flammen auf dem Haupte tragen, sind ungemein edel in Stellung und Charakter.

Der an St.-Peter unvollendet gebliebene Uebergang vom Tambour zur Kuppel und die Gliederung der Attika mittels Statuen, Consolen und Candelabern sind hier ganz nach dem Holzmodelle *Michelangelo's* in St.-Peter zur Ausführung gelangt. Auch das Fenster der Façade ist ganz denen von St.-Peter nachgebildet.

Diese zahlreichen Anklänge an die Peterskirche sind jedoch sämmtlich in einer Weise umgebildet, daß dem Architekten kein Tadel sondern Lob gespendet werden kann.

Nicht gut macht es sich, daß die Candelaber über den Verbindungsconsolen der Attika nicht Platz haben, um frei zu stehen, sondern hinten in die Kuppel dringen.

Die akroterienartigen Bekrönungen, die Flammen auf den Fenstergiebeln des Tambours und auf den Candelabern, die bekrönenden Statuen und die zwei Reihen kleiner Dachfenster verleihen der Kuppel den Charakter der Vollendung.

Befonders schön wirkt der *Val-de-Grâce* von den hinteren Gärten und Höfen aus gesehen<sup>1199</sup>), weil dort, nicht wie an der Façade, der Giebel den unteren Theil des Tambours verdeckt und der Rhythmus des Tambours nicht gleichzeitig mit dem der Façade wirkt<sup>1200</sup>). Endlich hebt sich der Kuppelbau, begleitet von den vier Tempietti, prächtig auf dem ruhigen quadratischen Unterbau ab. Hier ist die Stelle des Schiffs nur durch mäfsige Vorbauten, je mit einem Rundbogenfenster von der Breite des Schiffs und einem Giebel darüber, angedeutet.

Beim Eintritt in die Kirche, von der Thür aus gesehen, erinnert der Eindruck des Tonnengewölbes und der Kuppel, die man bis über die Kapitelle des Tambours sieht, etwas an den der Peterskirche. Durch die schöne Eintheilung der drei Felder des Tonnengewölbes wird das störende Einschneiden der Lunetten vermindert. Die Ausführung des Steinschnitts an diesem Gewölbe ist außerdem geradezu prächtig, ohne kalt zu lassen.

Es dürfte dies, wie die ganze figürliche Reliefdecoration der Kirche, das Verdienst des Bildhauers *Michel Anguier* fein.

Im Grundriß sind die drei apfidenartigen Kreuzarme scheinbar weniger als einen Halbkreis tief. Diese wirken wie ein Korbogen, dessen Anfangsrichtung fast die Fortsetzung der Schrägen der Kuppelpfeiler bildet, wie in *S. Lorenzo* zu Mailand. Von dem hinteren Kreuzarm aus gelangt man in die Rundcapelle. Zwischen den vier Kuppelpfeilern und den Ecken des quadratischen Unterbaues liegen je eine ovale Kapelle, die nur durch Arcaden in den Schrägen der Kuppelpfeiler zugänglich sind.

Die quadratischen Capellen des Langhauses liegen drei Stufen höher als die Seitenschiffe und sind durch Thüren unter einander verbunden.

Die innere Ordnung gekuppelter, cannelirter korinthischer Pilaster ist prächtig durchgebildet, mehr mit den guten *Bramante's* in St.-Peter als mit den schlechten *Michelangelo's* dafelbst verwandt. Ueberall sind die Reliefs edler Frauenfiguren in den Bogenzwickeln gut im Maßstab und nicht so lastend wie die später in St.-Peter angebrachten.

Wie man aus den stark nach innen abfallenden Decken der Fenster des Tambours, Fig. 204, sehen kann, liegt die Ordnung des inneren Tambours innen viel tiefer als die des äußeren, ähnlich wie an der Kuppel der Sorbonne, Fig. 202, zu sehen ist. Der Tambour wird von gekuppelten korinthischen cannelirten Pilastern gegliedert. Die sechzehn Intercolumnien bilden die Fenster ohne jegliche Umrahmung, wie es bei den Intercolumnien der acht Fenster der Kuppel *Bramante's* für St.-Peter sein sollte. Das Licht ist

<sup>1199</sup>) Die Erlaubniß hierzu giebt nur von 8—10 Uhr der *Médecin-en-Chef*.

<sup>1200</sup>) Abgebildet im *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, Artikel »Eglise« und bei GOSSET, A., *Les Coupoles* etc., a. a. O., S. 205.

reichlich; die Laterne ist innen nicht sichtbar; an der Kuppel selbst ist gar keine Reliefigliederung. Ein einziges Gemälde mit Szenen aus dem Himmel bedeckt die Fläche.

Der Durchmesser der Kuppel, von der Balustrade aus gemessen, die auf dem Gesims über den vier Kuppelbogen läuft<sup>1201)</sup>, ist 19 m und die Höhe die gleiche, wie jetzt im Pantheon. Die Kuppel ist halbkreisförmig, und ihr Mittelpunkt liegt etwa in der Unterfläche des Kämpfergesimses. Die Attika ist aus Quadern bis über den Scheitel des Extradros der Kuppel; auf ihr ruht die halbkreisförmige, äussere, aus Holz construirte Schutzkuppel.

Von einem anderen Kuppelbaue *François Mansard's*, der Kirche der *Minimes* zu Paris, ist leider nichts mehr vorhanden. Nach den Abbildungen (siehe Fig. 250) zu urtheilen, muß die Wirkung eine sehr bedeutende gewesen sein. Sehr glücklich scheint die Gliederung der Façade und deren Gruppierung mit der Hauptkuppel und den beiden kleineren, welche die vorspringenden Seitenflügel der Façade abschlossen.

760.  
Die Kirche  
der  
*Minimes*.

### 3) Der Invalidendom zu Paris.

Der *Dôme des Invalides* ist als letzte in der Reihe dieser Kuppelkirchen und als zweite Kirche des *Hôtel des Invalides* 1670—1692 errichtet worden<sup>1202)</sup>.

Da von den Franzosen, selbst von sehr feinfühlenden, diese Kuppel oft als die schönste von Europa angesehen wird, ist es unsere Pflicht, näher zuzusehen, welche Eigenschaften diese Ansicht hervorrufen mögen und in wiefern sie berechtigt sein könnte. Wir beginnen daher unsere Beobachtung nicht vom Unterbau aus, sondern mit der Kuppel selbst.

761.  
Das Urtheil  
der  
Franzosen.

#### a) Das Aeusere der Kuppel selbst.

Der Umstand, daß bereits eine grössere Kirche in der Hauptaxe der Anlage vorhanden war, und letztere aus hohen, weitausgedehnten Gebäudeflügeln bestand, erschwerte die Aufgabe *J. H. Mansard's*. Er mußte seine neue Kirche nach der Rückseite des Hôtels und hinter der ersten Kirche, mit der Hauptfaçade nach hinten gekehrt, anlegen. Dieses Alles mußte die neue Composition beeinflussen. Der Architekt hat es verstanden, sein Werk dennoch als Mittelpunkt über allem Anderen herrschend, hervortreten zu lassen.

762.  
Vorgeschriebene  
Bedingungen.

Es muß daher unbedingt als ein Verdienst angesehen werden, daß man nicht im Zweifel darüber gelassen wird, was man hier ansehen soll. Der Eindruck des hochthronenden Tambours mit der schlanken Kuppel ist ein entschieden dominirender, zieht vorwiegend die Blicke an, und bildet im Stadtbild von Paris einen der monumentalsten Mittelpunkte. Die Trommel und ihre Kuppel scheinen wie die obere Hälfte einer Kirche ohne Vermittelung über eine quadratische Unterhälfte gesetzt.

763.  
Dominierende  
Eindrücke.

1201) Diese Masse sind nach dem Durchschnitte bei: GOSSET, A. *Les coupôles d'Orient et d'Occident*, a. a. O., Bl. 20.

1202) Siehe: Art. 306, S. 243, 429, S. 317. Wir geben folgende Daten, aus welchen mit Sicherheit sich ergibt, daß 1680 das Modell fertig wurde und 1692 die äussere Decoration vollständig fertig war.

#### *Invalides . . .*

1680, 16. December: à Carel, menuisier, pour avoir rétabli et changé le modèle de lad. église, y compris la sculpture . . . 190 Livres. (*Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV*, a. a. O., Bd. I. Paris 1881. S. 1368.)

1692, 1. Juni: Für Theile des Vergolders der Kuppel erhält Jacques Chevalier, menuisier 126 Livres.  
1692, 18. März, erhält Du Verger, menuisier 300 Livres pour trois modèles de menuiserie des deux grandes voûtes du dôme, une tribune et une des chapelles de lad. église. Es handelt sich hier um die Ornamente der Gewölbe.

1692, 20. April, demselben für Modelle verschiedener Theile des Altars und der Laterne: un profil et ferce de la campane du dessus du dôme de lad. église 35 Livres. (Ebendaf. Bd. III, S. 699.)

1692. Am 29. Juni erhält Jacques Lucas, plombier 618 Livres 8 sous, als Restzahlung der 13618 Livres 8 s., welche die Bleiornamente der Kuppel, der Laterne und des sanctuaire der Kirche gekostet hatten.

1692. Am 24. August bis 11. Januar 1693 erhält Guillaume des Oziers, doreur, 9409 Livres 10 s. 6 d. als Rest der 39609 Livres, 10 s. 6 d., welches der Betrag der Vergoldungen dorure sur le dôme, lanterne, pyramide et ornemens de lad. église war. (Ebendaf. S. 700.)

Es hat sich hier wieder einmal völlig bewährt, daß von allen Bauformen die Kuppel diejenige ist, welche durch ihre Eigenschaft als Centralfigur und durch ihre Masse am geeignetsten ist, einen Mittelpunkt zu bilden und als solcher architektonisch zu wirken. *J. H. Mansard* hat sie mittels einer dritten äußeren Holzcalotte möglichst hoch emporgeführt.

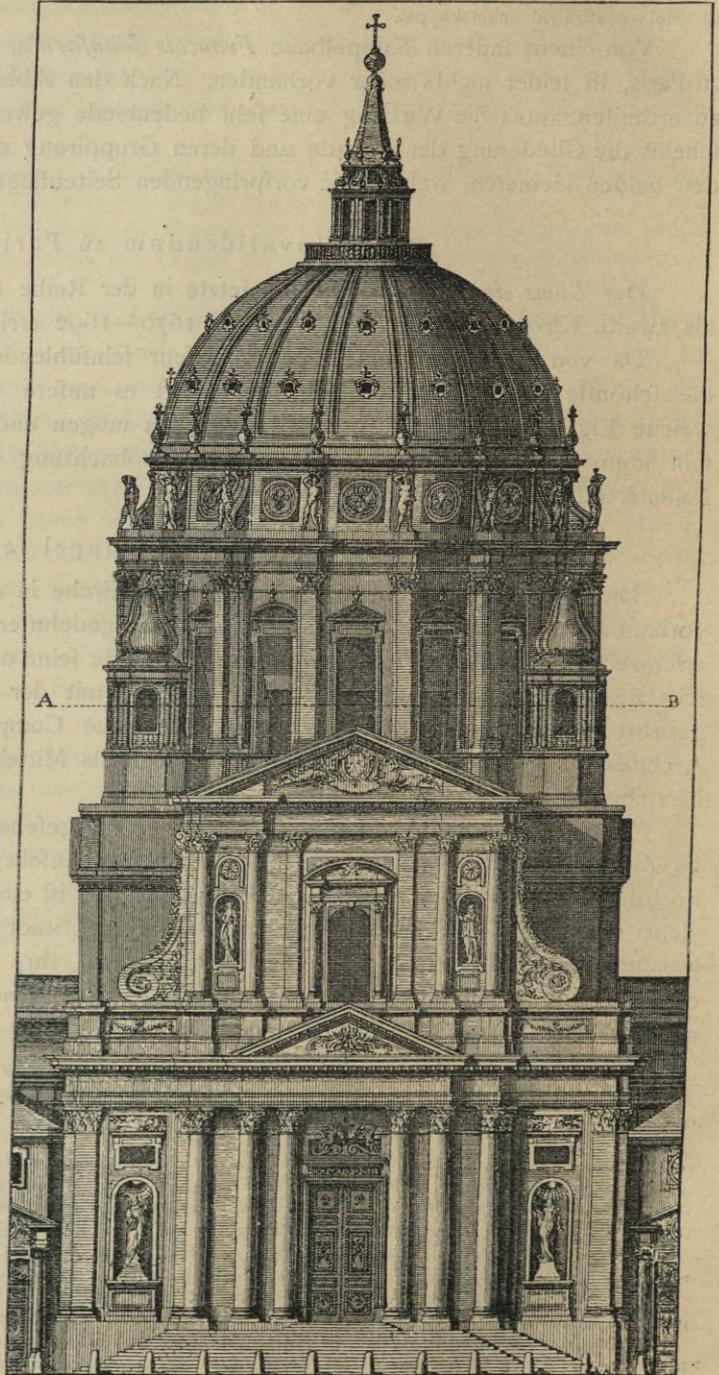
764.  
Charakter  
der  
Eleganz.

Wenn man mit der Erinnerung an die Abmessungen der anderen Kuppelbauten von Paris — das *Panthéon* ausgenommen — und dem Gefühl ihrer durchschnittlichen Maßstäbe an den Invalidendom herantritt, so fällt dieser durch seine Größe, seine Höhe und das lebendig-schlanke Emporsteigen seiner Curve auf. Es ist über diese Kuppel etwas wie ein Schein von »Eleganz« ausgegossen, an den man bei den anderen nicht denkt. Sie macht einen hohen majestätischen Eindruck. Denkt man aber an die Wirkung von St.-Peter in Rom und St.-Paul in London zurück, so ist bei diesen, im Gegensatz zur erwähnten, etwas salonmäßigen Eleganz, der Eindruck ein majestätischerer und monumental mächtigerer. Vor dem Invalidendom denkt man an Eleganz und decorative Verzierung, was man weder in Rom, noch am Aeußeren von St.-Paul thut. Man hat unbedingt ein sehr schönes, aber kein hinreißend entzückendes Bild vor sich.

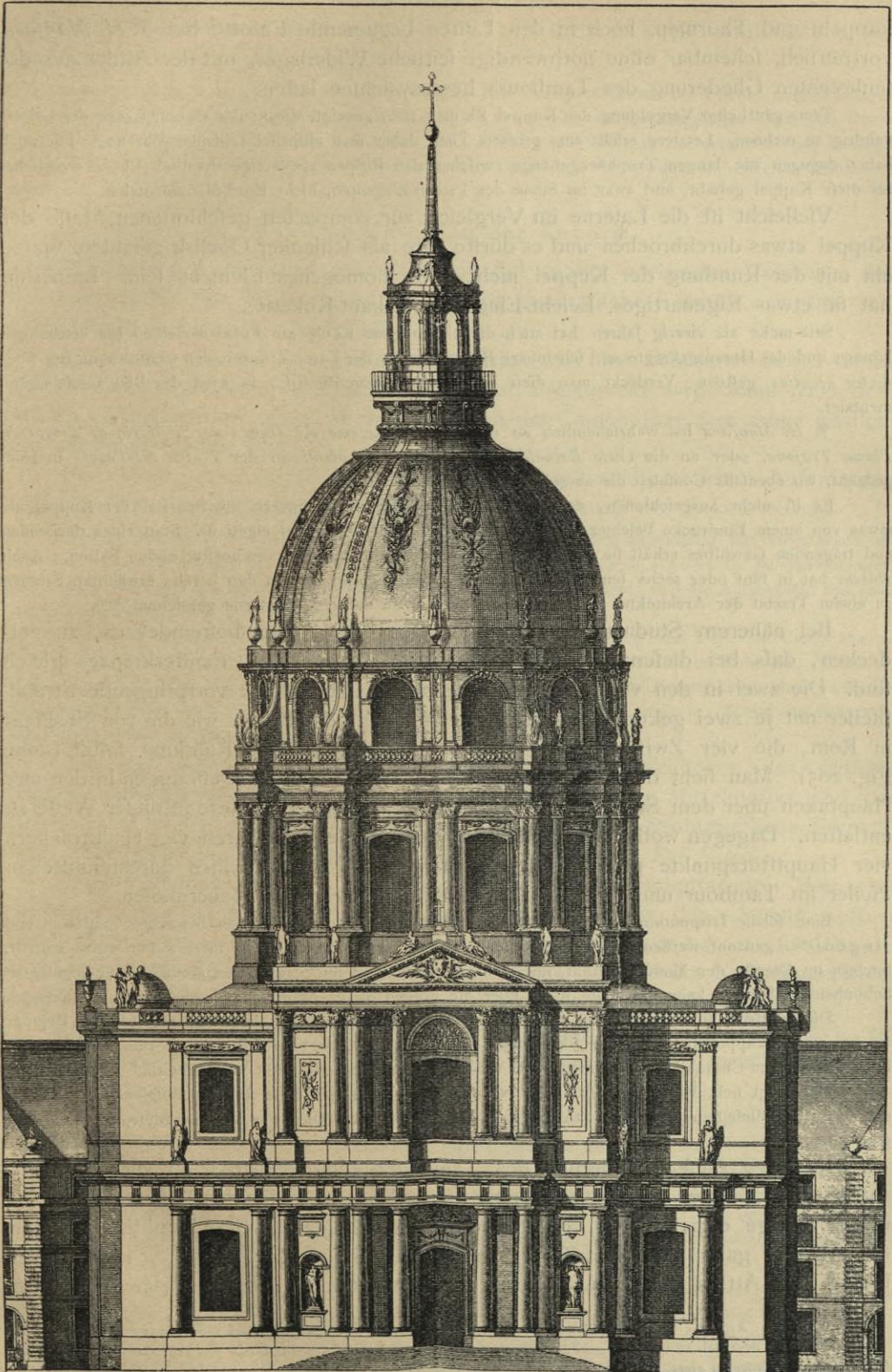
765.  
Die  
Kuppellinie.

Die ganz isolirte, wie Fig. 205<sup>1203)</sup> zeigt, ohne alle Begleitung von Neben-

Fig. 204.

Kirche des *Val-de-Grâce* zu Paris. — Hauptfäçade.

<sup>1203)</sup> Facs.-Repr. nach: BLONDEL, J. Fr. *Architecture française*, a. a. O., Bd. I, Bl. 8.



Invalidendom zu Paris. — Hauptfaçade.

kuppeln und Thürmen, hoch in den Lüften beginnende Calotte hat *J. H. Mansard* vortrefflich, scheinbar ohne nothwendige feitliche Widerlager, mit der Attika aus der senkrechten Gliederung des Tambours herauswachfen lassen.

Trotz gänzlicher Vergoldung der Kuppel ist man stets geneigt, die Attika als zur Curve der Calotte gehörig zu rechnen. Letztere erhält zum großen Theil daher ihre elliptisch-schlank Wirkung. Für mich haben dagegen die langen Trophäenanhänge zwischen den Rippen etwas eigenthümlich Charakteristisches für diese Kuppel gehabt, und zwar im Sinne des Profan-Eleganten, nicht Ernst-Monumentalen.

766.  
Die Laterne.

Vielleicht ist die Laterne im Vergleich zur compacten geschlossenen Masse der Kuppel etwas durchbrochen und es dürfte ihre als schlanker Obelisk gebildete Spitze ein mit der Rundung der Kuppel nicht ganz homogenes Element sein. Immerhin hat sie etwas Eigenartiges, Leicht-Elegantes, Pikant-Kokettes.

Seit mehr als vierzig Jahren hat mich die eingezogene Kehle am Fusse derselben nie befriedigen können und das Herausgekragte und scheinbare Breiterwerden der Laterne durch den Consolenumgang über dieser »Scotia« gestört. Verdeckt man diese Kehle mit einem Bleistift, so wird das Bild sofort monumentaler.

*J. H. Mansard* hat wahrscheinlich an die Kuppel *Giacomo del Duca's* an *S. Maria di Loreto in Piazza Trajana*, oder an die *Carlo Rainaldi's* an *S. Maria in Monti* an der *Piazza del Popolo* in Rom gedacht, wo ebenfalls Consolen die ausgekragten Candelaber tragen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß vielleicht dieses Zusammenknüpfen am Scheitel der Kuppellinie etwas von jenem Eindrucke belebter Eleganz gewährt, der dieser Kuppel eigen ist. Statt eines deckenden und tragenden Gewölbes erhält sie etwas von einem geschwellten, leicht emporstrebenden Ballon. Auch *Rubens* hat in fünf oder sechs seiner interessanten Kuppelcompositionen in den bereits erwähnten Studien zu einem Tractat der Architektur stark eingeschnürte Kehlen unter der Laterne gezeichnet<sup>1204</sup>).

767.  
Unregelmäßiger  
Aufbau des  
Tambours.

Bei näherem Studium des Tambours und der Attika befremdet es, zu entdecken, daß bei diesen Kreisformen nicht alle Pfeiler des Fensterkranzes gleich sind. Die zwei in den vier Diagonalen liegenden haben stark vorspringende Strebepfeiler mit je zwei gekuppelten Dreiviertelsäulen an der Front, wie die von St.-Peter in Rom, die vier Zwischenpfeiler bloß Halbsäulen an der Rundung selbst (siehe Fig. 205). Man sieht dann, daß diese leichteren Pfeiler statt Oeffnungen in den vier Hauptaxen über dem Scheitel der Kuppelbogen liegen, um letztere in dieser Weise zu entlasten. Dagegen wollte *J. H. Mansard* der Kuppel über ihren vier Hauptpfeilern vier Hauptstützpunkte geben. Deshalb zeigt die Fig. 203 einen durchschnittenen Pfeiler im Tambour und eine auffallend geringe Stärke der Mauermassen.

Eine solche Disposition mag vom ökonomisch-structiven Standpunkte aus betrachtet geistreich und »ingeniös« genannt werden. Da aber an Denkmälern die Structur nicht um ihrer selber willen auftritt, sondern im Dienste der Monumentalität, des geistigen Gedankens und des in den Menschen hineingelegten Schönheitsgefühls, so kann das Auge nicht über die Folgen dieser Anordnung befriedigt hinwegkommen.

Die sichtbare äußere Betonung von vier stärkeren und schwächeren Punkten in der hohen Region, wo bei einem Kuppelbaue schon die »Rundung« herrschen sollte, liegt im Widerspruch zum Grundprincip ihres ästhetischen Charakters und Wesens: der Wirkung als runde Continuität und einheitliches Ganzes<sup>1205</sup>).

Man fragt sich, warum an der Attika vor einer Anzahl Pfeilern diese starken Consolenstreben liegen, um doch nur dieselben Candelaber zu tragen, die die flachen Pfeiler der anderen Stützpunkte eben so gut halten.

768.  
Unsymmetrische  
Silhouette.

In Folge dieser Gliederung des Tambours und der Attika ist die Diagonalansicht der Kuppel eine viel breiter ausladende als in den Hauptaxen. Als weitere Folge ergibt sich, von vier dazwischen liegenden Standpunkten aus, ein sonderbarer, ganz unsymmetrischer Aufbau der Silhouette. Links z. B. wird der Umriss der Attika durch die S-Curve der vortretenden Consolenstreben gebildet,

<sup>1204</sup>) Siehe: Art. 300, S. 238 und BURCKHARDT, J. *Erinnerungen aus Rubens*. Basel 1898, S. 35—37.

<sup>1205</sup>) Hier fehlt den verschiedenen gebildeten Stützpunkten, daß sie nicht z. B. durch das fest durchgeführte Princip der Alternirung wieder zu einer, wenn auch rhythmisch belebten, doch kontinuierlichen Einheit verbunden sind, wie dies z. B. an den Kuppeln des *Escorial*, von *S. Maria di Carignano* in Genua und des *Institut de France* der Fall ist.

rechts fällt die Attika einfach fenkrecht ab und sieht dadurch entblößt und geschwächt, wie verletzt und amputirt aus.

Man fragt sich, warum in der wichtigsten Region des Tambours sämmtliche Fenster nur Stichbogen haben, während es an der untergeordneten Attika möglich war, die viel monumentalere Form von Rundbogenfenstern anzubringen. Es drängt sich sofort das Gefühl auf: hier hat der Architekt sich behelfen müssen, die Mittel haben nicht gereicht oder er hat nicht verstanden, sie in einer einheitlichen Absicht zu verkörpern.

769.  
Stichbogen-  
fenster.

### β) Der Unterbau der Kuppel.

Wir gelangen nun zum quadratischen, fast cubisch wirkenden Unterbau, der die untere Hälfte der Kirche bildet; er ist als quadratische Terrasse, ringsum mit einer Balustrade bekrönt, abgeschlossen.

770.  
Seine kubische  
Erscheinung.

Dasjenige, was an den glatten Steinflächen der drei sichtbaren Seiten dieses Würfels durch Gliederung und Säulenarchitektur ausgedrückt wird, kann nicht dem Inneren entsprechen, welches durch die Massen der Composition dem Auge offenbart wird und fühlbar ist.

Ferner entspricht diese Gliederung nicht der ersten ästhetischen Anforderung der cubischen Form, die in einer Sicherung und Betonung der Ecken besteht.

Die in den Axen des Würfels aufgestellten Giebelfronten sind zu augenfällig im Widerspruch mit dem, was im Innern möglich ist. Es sind mehr oder weniger reich entwickelte Fagaden für Basilikabildungen. Man versteht aber zugleich sofort, dass diese nirgends dahinter vorhanden sind, weil die Aufsenflucht des Tambours sich sozufügen über ihnen aufbaut.

Da ferner diese Frontenbildungen in den Axen zu wenig vorspringen, um klar vom Cubus herauszutreten, so verliert dieser die künstlerische Wirkung fester, ebener, scharfkantiger Stabilität, die seinem Wesen eigen ist. Die Mitten der Seiten treten wie ausgebaucht vor, die Ecken glatt, ohne verstärkte Kanten schwächlich und nicht wie im *Val-de-Grâce* klar ausgesprochen, zurück. Schon im Grundriß, Fig. 201, ist diese mangelhafte Ausbildung des Quadrats sofort fühlbar.

An den Seitenfagaden des Unterbaues stört der Stichbogen des großen, breiten, fast quadratischen Fensters im oberen Geschoß des Mittelmotivs und der Seitenfenster in den nackten Quaderflächen. Es sind dies kleinbürgerliche Formen, nicht aber solche für einen königlichen Monumentalbau des *Roi Soleil*.

Viel schlimmer gestalten sich diese Mängel an der Hauptfagade. Hier wird nicht nur durch das Relief der Säulen- und Pilasterarchitektur, der erlogene Aufbau eines nicht vorhandenen dreischiffigen Langhauses noch mehr betont, sondern dadurch verstärkt, dass er über die große quadratische Terrasse des Kuppelunterbaues emportritt und was an dieser noch großartig wirken möchte, unterbricht.

771.  
Die  
Hauptfagade.

Ist nun diese Säulen- und Pilasterfront, wenigstens für sich betrachtet, ein befriedigendes Architekturbild? Nicht ganz! Manches daran ist nicht schlimm, ja möchte gern gut sein, Anderes wirkt aber geradezu unangenehm.

In Dreiviertel-Ansicht wäre die Wirkung als Front irgend einer Langhauskirche sehr schön, wenn auch dadurch, dass die oberen korinthischen Säulen gleich hoch wie die unteren dorischen, erstere zu hoch scheinen und daher nicht angenehm wirken. Je nach dem Standpunkte ist die Wirkung des Säulenpaares am mittleren Tambourpfeiler gerade auf der Spitze des Giebels nicht glücklich. Ungünstig wirkt, dass der Scheitelpunkt der Oeffnungen in der Mittelaxe tiefer liegt als in den Seitenaxen. Die Wirkung des Stichbogens des Hauptfensters mit schwachem Scheitel unmittelbar unter dem Kämpfer der Mittelnische (siehe Fig. 205) ist geradezu jämmerlich, sobald man sie entdeckt hat.

Es ist nur billig zu sagen, dass die hier gerügten Mängel der Massengliederung zum Theil verschwinden würden, wenn die Fig. 260 abgebildete beabsichtigte umrahmende Wirkung des Vorplatzes hinzukäme. Die Kuppelpavillons hätten sich gut mit der Hauptkuppel gruppiert, ihr das Gefühl des Vereinzelten genommen, ohne ihre dominierende Wirkung zu beeinträchtigen. Auch die hinteren seitlichen Hallen hätten im Anschluss an die Seitenfronten wohlthätig gewirkt.

772.  
Die  
beabsichtigten  
Vorhallen.

## γ) Das Innere.

773.  
Die Gesamtwirkung.

Beim Eintreten ist der Eindruck von der Thür aus immerhin derjenige eines größeren Raumes mit schönem Tambour. Der ganze Raum wirkt licht und obgleich wenig Gegenätze von hellen und dunkleren Theilen die Raummassen belebend gliedern, ist die Lichtwirkung keine schlechte. Bei der sehr bedeutenden Höhenwirkung der Kuppel ausen ist man etwas erstaunt, wie aus Fig. 203 ersichtlich ist, daß die innere Höhenwirkung der Kuppel eine viel niedrigere ist<sup>1206</sup>).

774.  
Mängel der Kuppelpfeiler.

Beim Eintreten wirken aber auch sofort eine Anzahl Fehler störend auf uns ein. Die Masse der Kuppelpfeiler ist größer als die der Oeffnungen der Kreuzarme. Daher springen die Kuppelbogen nicht elastisch raumöffnend empor. Störend wirken sofort die freien Säulen, die zu zweien an jedem Kuppelpfeiler vorstehen. Sie stehen im Wege, da sie ganz unnütz erscheinen und nur ihr eigenes Gebälk, welches nichts stützt, tragen. Der weite Vorsprung des letzteren wirkt im Gegensatz zur überall sonst vorkommenden Pilaster-Architektur besonders schwer. Es verengt den Raum, schneidet in der Zone der Kämpfer und Zwickel in denselben ein und zerstört das einheitliche Emporwachsen. Sie bilden weder als Reihe noch als rhythmische Gruppe einen wenigstens für sich schönen Säulenkranz wie die Halbfäulen in den Nebenkuppeln thun, und stehen mit der Thätigkeit der Architekturformen zu offenbar in keinerlei Verbindung.

Sie tragen weder zum structiven Aufbau, noch zur Bildung der Form des Raumes bei und stehen einfach »im Wege«. *Ils sont tout simplement encombrants.*

Ferner stört, daß dies Gebälk vorne im Grundriß kreisförmig, die Mauer dahinter aber, wie in St.-Peter, aus drei geraden Linien gebildet ist. Sehr unangenehm gedankenlos ist die Form der Zwickelfüllungen mit der runden Ausbauchung unten. Gar nicht kirchlich, nicht einmal monumental wirkt das Boudoir- oder Salon-Motiv des rautenförmigen Netzes mit Lilien und Medaillons am durchgehenden Postamente des Tambours.

Die hohen flachnischenförmigen Vertiefungen an den Kuppelpfeilern unterhalb der Zwickeln, welche die kleinen Arcaden nach den Nebenkuppeln enthalten, sind etwas kraftlos gebildet und befriedigen nicht ganz.

775.  
Die Pilaster-Ordnung.

Sehr schön wirkt dieselbe korinthische Ordnung an allen übrigen Stellen in Form cannelirter Pilaster. Ihre schönen Verhältnisse und Kapitelle erinnern an die edle Behandlung bei den Strebepfeilern der Schloßscapelle zu Versailles. Schön componirt sind die Cassettenfelder der Kuppel- und Gurtbogen.

776.  
Die anderen Theile.

Bei den Fenstern über dem Gebälk am Ende der Kreuzarme fühlt man an deren Form, daß sie nicht mit der Innenform des Gesamttraumes harmonisch zusammenstimmend componirt sind. Es ist, als ob sie die ohnedies nur angedeuteten Apfiden abschneiden. An der Innenseite der Façade stört dieselbe Fensterform weit weniger, weil sie in einer geraden Mauer angebracht ist. Es ist dies das Fenster, dessen Außenwirkung dagegen so störend ist.

Die Wirkung der runden Nebenkuppeln ist eher gut. Hier bilden die Halbfäulen einen wirklichen runden Kranz. Hart und unvermittelt wirkt, daß die Kuppeln allein farbig decorirt sind, alles Untere dagegen nur die kalte Steinfarbe zeigt.

<sup>1206</sup>) Der lichte Durchmesser des Tambours ist nach Goffet 25 m, der der unteren Kuppel 27,10 m; die Gesamthöhe von der Spitze des Kreuzes bis zum Außenpflaster 103 m; die Aufsentheile des quadratischen Unterbaues 57,60 m.

## 17. Kapitel.

## Einzelne Theile des Aeufseren der Kirchen.

Weil die Zahl der ganzen Kirchen oder gröfserer zusammenhängender Theile derselben eine allzu geringe ist und man aus diesen allein nicht nur eine unvollständige, sondern eine ganz falsche Vorstellung von dem Stil und seiner Leistungsfähigkeit gewinnt, fegen wir von einer systematischen Darstellung aller Entwicklungsformen ihrer Einzelheiten ab und beschränken uns auf das Nachfolgende:

## a) Vorplätze, Vorhöfe und Vorhallen.

Vor der Façade der Kirche zu St.-Calais (Fig. 152) dehnt sich in der Breite derselben ein mit Balustraden umgebener Vorplatz terrassenartig aus, zu dem in der Mitte etwa neun Stufen hinaufführen. Vor derjenigen zu Pencren, in der Bretagne<sup>1207)</sup>, giebt es eine Freitreppe, in der Mitte und an beiden Seiten von sculpirten Wangen begleitet, die mittels Confolenformen, welche mit senkrechten Theilen abwechseln, die Stufen einfassen. Originell gebildete Pfosten bekrönen sie.

777-  
Vorplätze.

Vor der *Chapelle Ste.-Catherine* zu Maignelay bei Clermont in der Picardie ist ein Vorplatz, mit Brüstungsmauer umgeben. Zu beiden Seiten des Eingangs desselben erheben sich schlanke candelaberartige Pfeiler<sup>1208)</sup>.

*Du Cerceau* hatte in seinem Projecte einer Façade für *St.-Eustache* zu Paris (Fig. 156) einen Vorhof mit Seitenhallen, etwa wie der von *S. Maria presso S. Celso* in Mailand angenommen.

778-  
Vorhöfe oder  
Atrien.

Einen Vorhof oder Atrium gab es vor der Kirche von Nogent-sur-Seine. *Alexandre Lenoir* hielt ihn für ein Werk *Ph. de l'Orme's*. Die Fragmente, einst im *Musée des Augustins*, wurden im Bau des *Mont-Valérien* verwendet<sup>1209)</sup>.

Die Façade des *Val-de-Grâce* liegt jetzt noch in der Mitte der Langseite eines ziemlich grossen Vorhofs im Erdgeschofs, mit ernsten Pilastern und Nischen gegliedert.

Vor der Schlofscapelle zu Anet war einst eine Vorhalle von drei Jochen mit gekuppelten Säulen angebracht, die eine Erweiterung der Loggia bildete, die in diesem Flügel das Erdgeschofs nach dem Hofe zu einnahm. (Siehe: Fig. 192.)

779-  
Vorhallen.

Es mufs auch an den sehr bedeutenden Portikus vor der Capelle *De l'Orme's* im Schlofspark zu Villers-Cotterets (siehe Fig. 195) erinnert werden. An einer Fig. 42 abgebildeten Capelle für den Louvre, aus der Zeit *Heinrich IV.* war eine Vorhalle projectirt.

An der Kathedrale zu Auch ist unter beiden Thürmen und zwischen denselben, vor der ganzen Façade, eine wirkliche Vorhalle geschaffen (siehe Art. 672, S. 484).

Das Portal an der Seitenfront der Kirche zu Vetheuil, durch einen hohen Korbogen gebildet, führt zuerst in eine offene, innen liegende, gewölbte Vorhalle, welche etwa die Tiefe der Capellen haben mag und an deren hinterer Seite

<sup>1207)</sup> Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Bretagne*, Bd. II, S. 1.

<sup>1208)</sup> Ebendaf. *Picardie*, Bd. III, S. 1.

<sup>1209)</sup> Herr *Albert Lenoir* zeigte mir eine Zeichnung dieses reizenden Werks. Ich glaube mich zu erinnern, dafs er mir sagte, ein Theil desselben sei noch an Ort und Stelle.

die Thür liegt. Die Formen scheinen zur vereinfachten Richtung von Gaillon zu gehören.

An der Kirche zu Livilliers springt eine solche feiliche Vorhalle capellenartig vor.

Vor der Sakristieithür an *Notre-Dame* zu Rodez ist eine Vorhalle mit caestirtem Tonnengewölbe, vorne als weite Rundbogenarcade mit quadratischer Umrahmung sich öffnend, und mit einer Arcatur von Nischen mit Pilastern und drei Zinnen gekrönt.

Die Vorhalle von *Notre-Dame-du-Puy* an der Seite nach dem Bischofspalast ist als concentrische Doppellarcade (siehe: Art. 530, S. 393) gebildet. Die innere Archivolte, von Säulen getragen, wölbt sich als ganz frei gearbeiteter Bogen und ist mit der äusseren Archivolte durch drei kleine Pilaster in radialer Stellung verbunden <sup>1210</sup>).

Die drei Portale von *St.-Michel* zu Dijon sind so tief, daß sie fast Vorhallen bilden; sie wurden gelegentlich dieser Façade besprochen. In der Kirche zu Gisors wird durch den Orgelletner eine innere Vorhalle von drei Bogen in der Breite des Mittelschiffs geschaffen. *Du Cerceau* ist im Stich mit feiner Umarbeitung der Façade der *Certosa* von Pavia <sup>1211</sup>) bemüht, ein großartiges Thor-Motiv an Stelle der vertieften Portale der französischen gothischen Kathedralen als Vorbogen oder kleine Vorhalle auszubilden.

## b) Die Thürme.

Aufser den Thurmanlagen, die schon bei Gelegenheit von einer Façade besprochen wurden, giebt es eine Reihe von Thürmen, die für sich eine Erwähnung verdienen. Auch bei neuen Thürmen bleibt der Gedanke der Composition sehr lange noch ein gothischer, nur wird er in den neuen Formen ausgedrückt.

### 1) Die Form des oberen Abschlusses.

Die wichtigste Frage, die hier den Architekten entgegentrat, war wohl die der Form, in welcher der Thurm oben abgeschlossen werden sollte, ob mit einem Helm, einer Kuppel oder als Terrasse.

In die Anschauungen, die Frage des oberen Abschlusses der Thürme betreffend, erhalten wir einen interessanten Einblick aus der Zeit, als die Renaissance in Rouen einzudringen begann. Im Jahre 1504 fragt man sich in einer Conferenz mit *Pierre Valence*, ob der neue Thurm der Kathedrale mit einem Helm (*aiguille*) oder einer Terrasse endigen sollte <sup>1212</sup>). In einer zweiten Conferenz am 14. September 1506 mit *Nicolas Biard* fragt man sich von Neuem, ob er als Helm (*aiguille*) oder *selon le goût moderne, en couronne* endigen sollte <sup>1213</sup>). Mit letzterem Wort ist ohne Zweifel die Kuppelform eines *Tempietto* gemeint.

Wir lassen einige Beispiele folgen, in welchen die Kuppelform angenommen wurde.

*Pierre Lemercier* (siehe; Art. 718 u. 719, S. 530 bis 535) bekrönte 1552 den quadratischen gothischen Thurm von *St.-Maclou* zu Pontoise mit einem achteckigen Kuppelbau. Das Gesims des Tambours, der vier Hauptseiten bildet Segmentgiebel. An den Diagonalseiten des Tambours sind achteckige Piedestale bis zu dessen Gesims gestellt, auf welches dann schlanke, von Säulen und Pilastern umstellte Tempietti mit Kuppeln folgen. Die Laterne der Hauptkuppel wird von einem ähnlichen aber etwas größeren Tempietto gebildet,

<sup>1210</sup>) Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Auvergne*, Bd. II, S. 156.

<sup>1211</sup>) Siehe Art. 644, S. 461. Abgebildet bei: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.*, a. a. O., Fig. 28.

<sup>1212</sup>) »*Scavoir se la neuve tour de la dite esglise seroit amortie ou achevée a esguille ou terrasses* (LANCÉ, A. *Dictionnaire etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 302).

<sup>1213</sup>) Ebendaf. Bd. I, S. 70.

und von den Kuppeln der vier unteren gehen durchbrochene Strebebogen über der Kuppel nach den Pfeilern der Laterne empor. Es ist eine Composition, die ebenso wenig den Geist, als deren Silhouette das Auge erfreut.

Der quadratische Thurm der Kathedrale von Blois wurde um 1540 von einem achteckigen Stockwerk mit Kuppel und ebenfalls als Kuppelbau gestalteter Laterne bekrönt. Von vier diagonal gestellten Strebepfeilern steigen Strebebogen bis zum Gebälk des Achtecks und helfen den Uebergang vermitteln. Der Kirchthurm der *Trinité* in Angers ist ebenfalls als Rundbau mit Kuppel und Laterne abgeschlossen. Der gothische Hauptthurm von *St.-Pierre* zu Coutances erhielt ziemlich unvermittelt einen ähnlichen achteckigen Tempietto wie derjenige des Vierungsthurms.

Der Thurm von *Rocoff*, im unteren Theile hoch, schlank und quadratisch, mit halbrundem Ausbau für die Treppe, hat ein etwas schmäleres quadratisches Obergeschofs und wird bekrönt von einem quadratischen Kuppelbau mit schlanker Doppellaterne, begleitet von kuppelförmigen Fialen an den Ecken. Der Thurm von *Thégonne* (*Finistère*) ist bekrönt durch einen Kuppelbau mit Laterne, umgeben von vier kleineren Kuppelbauten als Fialen. Der quadratische Thurm von *St.-Malo* zu Valognes hat einen Helm, der in sanftgechlungener S-Linie sich zuspitzt mit Krabben an den Kanten, der unten durch die Giebel der Fenster und oben durch vier Dachfenster belebt wird.

Von eigenthümlicher Bildung im Charakter der Zeit *Ludwig XII.* ist ein quadratischer mit schlanker Pyramide verfehener Mittelthurm in *Plonevez Paizay*, unten wie durch zwei Brückenbogen mit einem runden und einem achteckigen Thürmchen verbunden.

Der Kirchthurm von *Landerneau* quadratisch bekrönt von einer Kuppel mit Laterne in Gestalt eines Kuppelbaues, begleitet von vier Kuppelthürmchen.

Der von *St.-Laurent* in *Nogent-sur-Seine* quadratisch mit einem Tempiettoaufsatz etwa wie die Laterne der Peterskuppel in Rom gebildet.

Der 1541—46 erbaute, 1683 zerstörte Helm des SW.-Thurmes von *St.-André* in Rouen von *Robert Frenelles* galt als eines der Wunder der Normandie.

## 2) Die Thürme der Früh-Renaissance.

Wir verweisen zuerst noch auf einige Fälle, bei welchen es sich um die Vollendung von Thürmen handelte, die im gothischen Stile begonnen waren und wo es darauf ankam, in den neuen Formen weiter zu fahren.

An der Kathedrale zu Troyes geschah die Vollendung der oberen Hälfte des freien Theils des linken Thurms im vorgeschrittenen Früh-Renaissancestil und sie zeigt interessante Gebälkformen mit Consolen am Architrav. Die zwei oberen Stockwerke des Thurms der *Madeleine* daselbst haben Säulen von einer jonischen und zwei korinthischen Ordnungen. Sie stehen vor der Mitte der Stirnseite der Strebepfeiler. In Toul, an *St.-Gengoult*, geht der unvollendete Thurm oben in die Renaissance über. Am kleinen kurzen Thurme der *Chapelle du Lycée* zu Vendôme wird das Achteck, welches den quadratischen Thurm abschließt, von vier Fialen begleitet, die einfach als kurze stämmige Früh-Renaissancefäulen gebildet sind.

Wir gehen nun zu solchen Beispielen über, die schon als Renaissance Thürme begonnen wurden, oder in ihrer Gefammterfcheinung als solche wirken.

Der Thurm von *Notre-Dame* zu Mortaigne (in der Orne) wurde im Renaissancestil um etwa 1530 begonnen und bestand bis zu seiner um 1888 erfolgten Restauration aus zwei Stockwerken und einer Attika. Die Strebepfeiler, nach gothischer Anordnung, sind durch sehr schlanke, flache, gekuppelte Pilaster mit feinen Arabeskenfüllungen (*montants*) gegliedert. Auf den Kapitellen ruhen Tabernakel mit Statuen und Baldachinen. Auf dem Gebälk sind in der ganzen Breite des Raumes zwischen den Strebepfeilern Spitzgiebel angebracht; die Strebepfeiler des ersten Stocks dagegen sind glatt mit einem hohen Sockel und haben breite niedrige jonische Kapitelle. Unterhalb dieser sind auf Consölen (*culs de lampe*) Statuen angebracht, die vor Flachnischen stehen und vierstöckige Baldachine haben. Der Fries des Gebälks hat Rankenwerk und über dem Gesims sind zwischen den Strebepfeilern S-Giebel zu beiden Seiten von Candelabern angebracht und eine Balustrade, welche

782.  
Renaissance-  
Vollendungen  
gothischer  
Thürme.

783.  
Beispiele von  
Renaissance-  
Thürmen.

vor der Attika die Strebepfeiler verbindet. Die Attika hatte sehr kurze jonische Pilaster und zwei Arcaden auf cannelirten Pilastern zwischen den Strebepfeilern<sup>1214</sup>).

Die Kirche *St.-Antoine* zu Loches hat einen schönen Thurm (nach *Palustre* 1519—30 erbaut) mit vier quadratischen Geschoffen. Das fünfte ist als achteckiger Tempietto mit Kuppel und Laterne gebildet. An den Ecken sind nicht sehr starke, diagonal gestellte Strebepfeiler, von denen ein kleiner Bogen nach den schrägen Seiten des Achtecks übergeführt ist. Das vierte Geschoß ist als Glockenhaus mit korinthischen Pilastern und zwei hohen Rundbogenarcaden durchbrochen, während das dritte Geschoß geschlossen ist und eine Art Consolenfries hat. In der Mitte desselben ist eine Halbsäule und zu beiden Seiten sind vier Füllungen, die wie durch ein Fensterkreuz mit flachem Rundstab-Profil gebildet werden.

In der Nähe von Creil ein quadratischer Kirchthurm mit zwei ziemlich vortretenden Strebepfeilern an jeder Ecke und einer halbkreisförmigen Kuppel bekrönt; darunter gekuppelte Rundbogenfenster.

Auf den schönen Kirchthurm zu Bressuire (Fig. 312) nach *Palustre* von *Jean Gendre* und *Jean Ordonné*, 1538 vollendet, werden wir später gelegentlich der Profanthürme zurückkommen. Ebenso, bei Fig. 313, den hübschen Thurm von *St.-Patrice* zu Bayeux besprechen.

Weitere Kirchthürme, die ich bloß aus Abbildungen kenne, scheinen Interesse zu bieten. Es sind: ein Thurm zu Landivisiau, ein anderer zu Ploudiry, beide in der Bretagne.

Im Anjou die drei Kirchthürme von *La Trinité*, zu Angers (siehe: Art. 781, S. 581), zu Beaufort-en-Vallée und zu Les Rosiers, die *Palustre* sämmtlich als Werke des *Jean de Lepine* nennt. In Orléans ist der Kirchthurm von *St.-Paterne* aus Backstein mit Quadereinfassungen errichtet.

Wir führen einige Treppenthürmchen an, die an den größeren Façaden eine besondere Ausbildung erhalten haben.

Am Südthurme der Kathedrale zu Sens ein reizendes achteckiges Thürmchen der Früh-Renaissance, am Südthurme durch zwei achteckige Geschoße je mit einer an den Ecken angebrachten Ordnung mit Piedestalen, Gebälk, Geländer ausgebildet. Ein Uebergangsgeschoß vermittelt geschickt mit Hilfe von Bogen das Herauswachsen aus dem gothischen Theile.

In der Kirche zu Gisors die Wendeltreppe des neuen Thurmes um 1550, die innen kreisförmig heraustritt. Ueber dem Erdgeschoß beginnen drei Ordnungen dorischer, jonischer und korinthischer Pilaster, dazwischen Fenster mit candelaberartigem Mittelfälchen. Alle wagrechten Linien sind zu steigenden geworden, mit Ausnahme von zwei Schichten Bossen unter jeder der steigenden Fensterbänke.

*Palustre* erwähnt ferner ein rundes Treppenthürmchen im Innern von *St.-Etienne* zu Beauvais.

Wir gehen nun zu einigen Beispielen von Vierungsthürmen über. Auch hier handelt es sich zuweilen um Vollendung von gothisch begonnenen Arbeiten.

Der Vierungsthurm von *St.-Jean* zu Caen wurde in sehr schönen spätgothischen Formen begonnen und als Quadrat ohne Strebepfeiler bis zum Gesims unter dem Achteck geführt. Von hier aus gehört die Detaillirung der Früh-Renaissance an. Die Achteckseiten haben zuerst einen Unterbau und dann schlanke Fenster, die wie der unfertige Thurm nur bis zu ihrem Kämpfergesims geführt sind. An den Ecken ist immer ein Pilaster mit zwei Seitenpilastern, an welche sich  $1\frac{1}{2}$  Pilaster als Fensterpfeiler abgestuft anschließen. Die diagonalen Seiten des Achtecks werden von kräftigen reichen Fialenthürmchen begleitet, unten quadratisch, dann als diagonal gestellter Pfeiler mit rundem Tempietto abschließend. Von jedem gehen zwei kleine Strebebogen nach den Achteckkanten des Thurmes über. Die Formenbildung der Fialen ist, wenn auch einfacher, engverwandt mit derjenigen der Strebepfeiler am Chor von *St.-Pierre* zu Caen. Wie dort ist auch hier die Kenntniß der oberitalienischen Werke fühlbar.

<sup>1214</sup>) Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Normandie*, Bd. III. Hier beschrieben nach Aufnahmen von *M. Reboul*, ausgestellt im Pariser Salon von 1889, Nr. 5249.

784.  
Treppenthürmchen.  
Beispiele.

785.  
Vierungsthürme.  
Beispiele  
in Caen und  
Coutances.

Der Vierungsthurm von *St.-Pierre* zu Coutances tritt quadratisch über die Dächer hervor und über einem kräftigen Gefims dieses Unterbaues, an welchem durch schmale Einschnitte das Achteck vorbereitet wird, geht er in diese Form über und ist in zwei Geschosse mit Lifenen in der Mitte, den Seiten und an den Ecken getheilt. Unten sind zwei Rundbogenfenster und im zweiten Geschofs ähnliche aber schlankere. Eine Balustrade schließt diesen Theil ab. Dahinter beginnt eine niedrige Attika als Fuß der achteckigen Pyramide. Schuppen bedecken die Seiten, deren Grate Krabben haben. Eine *Lucarne* belebt das Untere der vier Hauptseiten der Pyramide. An den diagonalen Seiten des Achtecks gehen Eckthürme empor, die fast die quadratische Form wieder herstellen. Sie endigen in Fialenform mit durchbrochenen Laternen.

Nach alten Abbildungen<sup>1215)</sup> müssen die 1822 abgebrannten oberen zwei Drittel des Vierungsthurms der Kathedrale zu Rouen eine glückliche Fortsetzung der drei unteren steinernen Geschosse gebildet haben. Wie letztere war er zuerst quadratisch mit ebenfalls quadratischen ganz vorspringenden Ecken, in welchen Treppen lagen. Fünf Geschosse mit Arcaturen gliederten dies zweite Drittel. Das oberste Drittel war durch einen schlanken Helm gebildet, dessen quadratischer Unterbau mit Giebeln bloß halb so breit war wie das zweite Drittel und mit letzterem durch diagonale Streben verbunden war. Seine Composition scheint aus dem XVI. Jahrhundert zu stammen.

Der Vierungsthurm der Kathedrale, 1514 vom Blitz zerstört, wurde von *Rouland Leroux*, Meister der Kathedrale und des Grabmals von *Georges d'Amboise* ausgebeffert<sup>1216)</sup>. Er machte 1521 ein Project für einen neuen aus Stein; dieser wurde aber in Holz von *R. Becquet* 1544, Architekt und Zimmermann der Kathedrale, ausgeführt.

Der Vierungsthurm von *Ste.-Marie-du-Mont* zu Carentan ist quadratisch mit Strebebogen als Uebergang zum Achteck, über welchem eine Kuppel auf niedrigem, rundem Tambour den Abschluß bildet. Er stammt aus der Zeit der Früh-Renaissance.

### 3) Thürme der Hoch-Renaissance.

Leider ist die Zahl der Thürme aus dieser Stilphase eine sehr geringe; auch in dieser Zeit hält man meistens an der Anwendung der Strebepfeiler, wie zur Zeit der Gothik, fest.

In der Kirche zu Epiais (siehe Art. 711, S. 519) (um 1550) erhebt sich zwischen Querschiff und Langhaus ein quadratischer Thurm der guten, noch nicht kalten classischen Zeit. Oberhalb des Dachgefimses sind zwei Geschosse, unten je mit zwei Rundbogenblendnischen, oben mit zwei offenen Arcaden. An den Ecken bilden zwei kräftige Pilaster wie rechtwinklig gestellte Strebepfeiler, unten dorisch, oben korinthisirend. Die Gebälke sind über denselben verkröpft; das obere hat *Bramante'sche* Consolen im Fries. Eine achteckige Steinkuppel, ohne Tambour, von vier Fialen begleitet und einer fünften statt Laterne bekrönt, bildet einen etwas dürftigen Abschluß mit Dachfenstern an den vier Hauptseiten.

Wir gelangen nun zum vielleicht vollkommensten, leider unvollendeten Thurm der Hoch-Renaissance, dem bloß  $2\frac{1}{2}$  Stockwerk hohen rechten Thurm der Kirche zu Gifors (siehe Art. 671, S. 482). Hier liegen an jeder Ecke zwei Strebepfeiler, vor welchen zwei weitgekuppelte Dreiviertel-Säulen durch Nischen verbunden stehen. Die größte Ausladung ihrer Piedestale ist gleich der Breite der Strebepfeiler. Dadurch ist das Gebälk an den Ecken zweimal verkröpft. Ein schmalere Strebepfeiler mit demselben Vorsprung aber bloß einer Dreiviertel-Säule steigt in der Mitte der Seiten empor. Jedes Mauerfeld in jedem Stockwerk ist durch eine Nische mit Giebeln oder tabernakelartig ausgebildet, belebt. An der Seitenfäçade dagegen sind je zwei Fenster und kein mittlerer Strebepfeiler, im zweiten Geschofs ein großes Rundfenster.

786.  
Beispiele in  
Rouen und  
Carentan.

787.  
Ihre Seltenheit.

788.  
Der neue Thurm  
der Kirche zu  
Gifors.

<sup>1215)</sup> Siehe: LANCE, A. *Dictionnaire* etc., a. a. O., Bd. I, S. 5 u. 55 und Bd. II, S. 68.

<sup>1216)</sup> Man findet solche bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Normandie*, Bd. II, Bl. 123—126. Unfere Beschreibung ist nach einem Stiche von *E. H. Langlois (du Pont de L'Arche)* von 1823 gemacht.

Vor diesem Thurme fühlt man, wie vor jenem der Kathedrale zu Malaga, der mehrfach mit diesem verwandt ist, das beide unter einem gewissen Einflusse der Modelle für St.-Peter in Rom stehen.

789.  
Thurm zu  
Pierrefonds.

Die drei oberen Geschosse des gothisch begonnenen Thurms der Kirche zu Pierrefonds wurden 1552 im guten Hoch-Renaissancestil gebaut. Die zwei unteren Geschosse sind quadratisch und haben flache toscanische und dorische Pilaster statt Strebe Pfeiler. Zwei sind rechtwinklig zu einander an jeder Ecke angebracht. Das dorische Gebälk ist nur bis unter die Hängeplatte verkröpft. Das letzte Geschoss ist als runder jonischer Tempietto mit Kegeldach inmitten von vier kleineren Rundtempietti an den Ecken als Uebergang zur Kreisform gebildet. Acht jonische Pilaster liegen in den Hauptaxen und sind durch Zwillings-Rundbogenfenster getrennt. Aehnliche Fenster befinden sich zwischen den dorischen Pilastern. In halber Höhe von diesen ist am Schaft ein kleines Tabernakel mit Nische und Giebel angebracht.

790.  
Andere Beispiele.

In Rethel hat der quadratische Thurm von *St.-Nicolas* drei Pilasterordnungen aus der Zeit *Heinrich II.*

Bemerkenswerthe Kirchthürme giebt es ferner zu Conches und an *Ste.-Marie-du-Mont*, zu Carentan, beide in der Normandie; an *St.-Pierre* zu Dreux um 1570, und in Joinville.

Zum Schlusse seien noch erwähnt ein Thurm der Kathedrale zu *Châlons-sur-Marne*, abgeschlossen durch eine Kuppel, deren Laterne als schlanker Dachreiter gebildet ist (1668—1680), eine Form, die wohl durch den älteren abgebrannten von 1520 beeinflusst worden war und der nördliche Thurm der Kathedrale zu Evreux (*Louis XII.*).

### c) Die Formen der Strebe Pfeiler.

791.  
Das Bestreben  
der Architekten.

Die Strebe Pfeiler bilden in der Erscheinung des Aeußeren der Kirchen beinahe ein ebenso wichtiges Element wie die Arcaden Pfeiler im Innern des Mittelschiffs. In einzelnen Fällen werden wir gerade an ihnen die Früh-Renaissance ihre ganze Phantasie entfalten sehen. Da ihre Grundbestimmung war, seitlichen oder schrägen Kräften entgegen zu wirken, ist von jeher ihre Behandlung mittels antiker Formen, die meistens nur auf eine senkrechte Belastung gerichtet sind, eine äußerst schwierige gewesen.

Mit Ausnahme der Beispiele, wo Confolen-Formen oder schräge Abstufungen vorkommen, scheinen sich die Renaissance-Architekten, vielleicht mit Recht, nicht bemüht zu haben, durch besondere Formen diese Function einer seitlichen Wirkung auszudrücken. Die vorhandene Masse und deren Richtung schienen hinreichend, um die Natur der verstärkenden Rolle des Strebe Pfeilers zu erklären.

#### 1) Die Strebe Pfeiler der Früh-Renaissance.

Die kräftigen Strebe Pfeiler an der achteckigen Treppe im Hofe des Schlosses zu Blois (Fig. 82) sind als hohe durchgehende Stützen gedacht. In Zweidrittel der Höhe etwa werden sie von einer gebälkartigen Gliederung umgeben, so das der obere Theil bis zu den Kapitellen die Verhältnisse einer Pilasterordnung erhält. Die unteren Zweidrittel mittels Piedestalen, Basen, Arabeskenfüllungen, Figurennischen mit Baldachinen eine reiche Decoration und freiere Gliederung, welche besser als eine eigentliche Ordnung sich an die reiche Ornamentation der dazwischen gespannten Balustraden anschließt.

792.  
Beispiele zu  
Gifors und Uffé.

Am alten linken Thurme der Kirche zu Gifors (siehe Art. 671, S. 482) haben die Strebe Pfeiler im Geschoss unterhalb des Daches und der Glockenstube die Gestalt von im Querschnitt quadratischen Pfeilern mit korinthisirendem Kapitell. Die Kanten sind mit sehr schlanken Candelaberschäften besetzt.

In halber Höhe des Pfeilers ist ein Reliefmedaillon mit antikem Kopfe und ein Spitzgiebel darüber angebracht. Ueber dem Kapitell folgt ein sehr schlanker, etwas geschweifeter Giebel mit Seitenfialen als Verbindung mit dem folgenden Geschosse.

Die Strebepfeiler an den Ecken der Façade der Schloßscapelle zu Uffé (etwa 1520) sind ebenfalls bemerkenswerth. Im Erdgeschoß sind sie glatt. Darüber stehen zwei gekuppelte Säulen, die aber in ihrem Umfange nicht frei herausgemeißelt, sondern durch profilirte Rippen verbunden und auch an den äußeren Diagonalen mit solchen besetzt sind.

Die Schäfte sind mit großen ornamentalen Buchstaben, abwechselnd *L* und *C*, und mit einer Inschrifttafel von einem Kranze umgeben decorirt, und tragen über den Kapitellen die Statuen, deren Nischen das zweite, Baldachine das dritte Geschoß der Strebepfeiler bis zum Kranzgesims bilden. Zwischen den Nischen nehmen die profilirten Grate Pilasterformen an und zwischen den Baldachinen die von Candelabern. Fialen bekrönen die Pfeiler und sind nach Vorbildern von Candelaberstämmen gegliedert.

Am Chor derselben Schloßscapelle zeigen die Strebepfeiler desselben Meisters andere Formen. Bis zu der Fensterbank ist ihr Unterbau glatt; dann folgen sehr breite, jonische Pilaster im ersten Stock; darüber gehen sie, mittels kleinerer Pilaster, Halbsäulen, Candelaberformen in ein unregelmäßiges Achteck über. Fialen, deren Helme als glatte Kegel gebildet, aber mit vier bis fünf profilirten Ringen umgeben sind, schließen sie ab.

Zu den schönsten Bildungen dieser Art gehören die Fialen über den Ecken der Chorcapellen und die Pfeiler zweier Strebebogen an *St.-Pierre* zu Caen. Sie sind mittels Pfeilern, Pilastern, Kapitellen, Vasen und Candelabern in reichster Weise ausgebildet.

793.  
Beispiele  
aus Caen und  
Falaife.

An letzteren Pfeilern ist die untere Hälfte kräftig und einfach, wie aus zwei aneinander gestellten quadratischen Pfeilern gebildet. Nur die Kanten sind wie die Strebepfeiler der Kathedrale von Como mit einem Plättchen und Karnies (*talon*) profilirt; in ihrer Mitte ist ein Medaillonprofil; ein Fries und Gesims schließt sie ab. Ueber diesem beginnt die bewegte Partie. In der Mitte, diagonal gestellt, ist ein quadratischer Pilaster, dessen Kanten Candelaber sind und über dessen Kapitell ein reicher Candelaber steht. Die Uebergänge vom Rechteck zum Quadrat sind durch andere fialenartige Candelaber gebildet. Der Unterbau dieses Pfeilers hat ein Gesims und nach außen zu eine Strebeconsole, an deren Ende ein kleiner Strebepfeiler sich wie eine Fiale aufbaut, und von ihm geht ein ganz kurzer Strebebogen in das Medaillon der Stirnseite des Hauptpfeilers über. Alles das ist in Formen ausgesprochen, die, wenn auch etwas kräftiger, ihr Vorbild in den Candelabern der Fenster an der Certosa von Pavia und an den Fialen der Seiten dieses Denkmals, besonders aber jener der Kathedrale von Como, haben. *Hector Sohier* soll sie zwischen 1521 u. 1545 errichtet haben.

An der Kirche der *Trinité* zu Falaife ist außer dem in Fig. 179 abgebildeten Portale an beiden Seiten der Apfis ein interessanter Strebepfeiler und Bogen von 1539 angebracht.

Die Pfeiler derselben sind etwa wie die Seite eines kleinen Thurmes gegliedert: mit kleineren Strebepfeilern an beiden Enden, zwei Rundbogenrahmen durch eine Halbsäule getrennt dazwischen. In der Mitte jedes dieser Rahmen ist eine Nische, fensterartig umrahmt. Ein Firs mit reich durchbrochener Bekrönung schließt den Pfeiler in der Mitte ab. Reiche Baldachine, etwa in der Art derer von *St.-Pierre* zu Caen, gliedern die Seiten der Strebepfeiler und andere bekrönen sie.

Man findet in ähnlichen Fällen, wo Strebeconsolen vorkommen, den Versuch, diese auf eine Größe zu beschränken, in welcher sie nicht mehr als zu einem Uebling gewordene, aus allem Zusammenhang mit den übrigen Theilen herausgewachsene schwächliche Glieder erscheinen. In der Kirche von Ay sieht man eine steile Console von *C*-Form nach zweifach schräger Abstufung am oberen Theile eines Strebepfeilers nicht ungefickt den Anschluß an das Gesims und an eine über demselben gestellte Fiale bilden <sup>1217)</sup>.

794.  
Andere Formen.

Einen interessanten Versuch, die Strebepfeiler antik umzubilden, zeigen die Ruinen des kleinen Klosterhofs von *St.-Jean-des-Vignes* zu Soissons.

Auf Piedestalen stehen schlanke dorische Säulen. Ueber deren Kapitell führen rückwärts gelehnte *S*-Consolen, die von kleinen Giebeln gekrönt sind, zu einer zurückliegenden Flucht des oberen Drittels des Strebepfeilers. Ueber dessen Atragal und kleinerem Gesims bedeckt eine ähnliche aber flachere Console den Pfeiler und verbindet ihn zugleich abschließend mit der Fensterbrüstung.

Inmitten der gothischen Strebepfeiler der Kathedrale zu Bordeaux ist nur ein einziger Renaissance-

<sup>1217)</sup> Siehe: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Champagne*, Bd. I.

Strebpfeiler vorhanden, mit drei Ordnungen Compositapilastern und Medaillons, 1530—1533 vom Erzbischof *de Grammont* sorgfältig neugebaut und nach ihm benannt.

An der Kirche *St.-Pierre* zu Tonnerre, die schon zur classisch-edeln Früh-Renaissance gehört, sind die Strebpfeiler der Seitenschiffe durch freistehende cannelirte korinthische Säulen von sehr schöner Bildung ersetzt, die nur durch Piedestale und Gebälk mit der Mauer verbunden sind.

Die Strebpfeiler der Kirche *La Madeleine* zu Montargis sind zwischen den Capellen nur durch Pilaster markirt. Erst über denselben treten die Pfeiler der Strebebogen hervor. An ihren Enden sind seitwärts Pilaster und an der Stirnseite steht, wie in Tonnerre, eine frei vorgeetzte schöne Säule.

## 2) Strebpfeiler der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts.

Die Formen der Strebpfeiler zur Zeit der Hoch-Renaissance sind theilweise nur reifere Ausbildungen der von der Früh-Renaissance angenommenen Motive.

795.  
Abschlüsse mit  
Giebelformen.

An *St.-Alpin* zu Châlons-sur-Marne (etwa 1530) werden einige Strebpfeiler mit Segmentgiebeln in der Höhe der Fensterscheitel abgeschlossen und dann als Lifenen bis zum Gesims geführt. Diesen Gedanken sehen wir an folgenden drei Beispielen weiter entwickelt.

An den Pfeilern der Strebebogen der Kirche zu St.-Florentin ist der bekrönende Abschluss als reizender kleiner, edel antiker Tempel gebildet, ohne alles Detail als das Gebälk und der antike Giebel. In *St.-Eusèbe* zu Auxerre sind die Strebpfeiler als glatte Mauern bis über ihre Bogen emporgeführt, wo sie facellenartig durch ein dorisches Gebälk mit Giebeldach vorne wie hinten mit Vasen als Akroterien abgeschlossen sind.

An der Kirche zu Gouffainville sind Strebpfeiler, an denen diese Tempel mit gekuppelten Pilastern an den Stirnseiten und einfachen Pilastern an den Längsseiten gegliedert sind. Weiter unten, über der Sohlbank der Seitenschiffenfenster, werden Tabernakel über Flachnischen dadurch gebildet, dass an den Kanten jonische Pilaster sind, über deren Kapitellen Consohlen ein vorspringendes Gebälk mit Spitzgiebel tragen. Es profilirt sich an den Seiten durch, und über dem Giebel führt eine umgekehrte Console zur Fläche des Strebpfeilers zurück. In der Höhe des Seitenschiffgesimses ist ein Gurt mit Mäandern um den Strebpfeiler geführt, der ihn mit dem Gesims verbindet.

Ebenso findet man solche wieder, die als Pfeiler mit einem Kapitell ausgebildet sind.

796.  
Pfeiler- oder  
Pilasterformen.

Die hübschen Strebpfeiler des nördlichen Seitenschiffs von *Ste.-Clotilde* im Grand-Andely (um 1550) sind als quadratische jonische, cannelirte Pilaster oder Pfeiler gebildet, über welchen das Gebälk sich verkröpft. Der durchbrochenen Balustrade entsprechen dann mit Cartouchen verzierte Piedestale, welche von Urnen gekrönt werden, aus deren Spitze Flämmchen kommen (siehe Art. 670, S. 480).

An der antofsenden Kreuzschiffafacade bilden Paare gruppirtter Säulen durch Nischen verbunden, das System, welches die Strebpfeiler ersetzt. Diese Säulenpaare werden im oberen Geschofs je durch einen abschließenden Giebel untereinander verbunden.

Das mit letzterer Disposition verwandte System der Strebpfeiler am neuen Thurne der Kirche zu Gifors wurde gelegentlich dieses beschrieben.

An der Kirche zu *Villiers-le-Bel* sind die Pfeiler einiger Strebebogen über den Seitenschiffsdächern als reiche Composita-Pfeiler ausgebildet, deren Tiefe zwei- bis dreimal größer als die Stirnseite ist<sup>1218</sup>). Letztere ist cannelirt; das Kapitell hat die ganze Tiefe des Pfeilers und das Gebälk reich sculptirte Glieder und Fries. Ueber demselben folgt ein fialenartiger Abschluss. Aus dem Schaft treten Wasserspeier heraus als von Putten getragene Rinnen. Andere Pfeiler sind als dorische Pfeiler und einfacher ausgebildet.

Oft trachtet man diesen Pfeilern mit Kapitellen die Verhältnisse der classischen Säulenordnungen zu geben. Das ist der Fall an den Seitenschiffen oder Neben-

<sup>1218</sup>) *A. de Montaiglon* hält diese zwei Strebpfeiler der Kirche zu *Villiers-le-Bel* bei Ecouen für ein Werk *Jean Bullant's* — vielleicht auch den unfertigen Thurm der Kirche von Ecouen. — *Archives de l'Art français. Documents* Bd. VI, S. 317 n. 1 (1858—60).

räumen von *St.-Laurent* in Nogent-sur-Seine (siehe Art. 664, S. 476), wo die Strebepfeiler als mehr oder weniger stark vortretende Composita-Pilaster behandelt sind. An dem einen wird er zu einer cannelirten Säule.

Um dem Gesims über denselben eine geringere Verkröpfung zu geben, als der Vorsprung der Strebepfeiler beträgt, springt es von der Stirnseite letzterer weniger vor als in den Intercolumnien, wo der größere Vorsprung durch Stützconsolen im Fries ermöglicht wird. Die Pfosten der Balustrade über dem Gesims laufen in obeliskartigen Fialen aus. In der Kirche zu Berville (etwa 1550) haben die Strebepfeiler gekuppelte dorische Pilaster und über deren Gebälk Postamente, von welchen aus rückwärts gelehnte S-Consolen zum Dachgesims führen. In Rugles zeigt die Außenarchitektur der Capellen Strebepfeiler als korinthische Ordnung auf hohen Piedestalen ausgebildet<sup>1219</sup>).

An den zwei oberen Stockwerken des Thurms der Kathedrale von Blois (um 1540?) bilden ganz enggekuppelte, schlanke korinthische Dreiviertel-Säulen die Stirnseite der Strebepfeiler, die als Pilaster gegliedert sind und an welchen die verköpften Gebälke einer kräftigen Vergütung der aufstrebenden Glieder gleichen.

An jeder Seite des Thurmes treten drei solche Strebepfeiler hervor, so daß an den Ecken je zwei rechtwinklig zusammentreffen. Die Wiederholung derselben Ordnung an zwei gleich hohen Geschossen verleiht der ganzen Gliederung etwas Ruhiges, das zur Einfachheit der glatten romanischen Strebepfeiler am unteren Drittel des Thurms gut paßt.

Interessant und ziemlich verschieden ist das Strebepfeilersystem am Chorbau von *St.-Germain* zu Argentan.

An den Stirnseiten sind drei Ordnungen gekuppelter Säulen übereinander abgestuft. Die äußeren und inneren Pfeiler des äußeren Chorumgangs werden gleich hoch emporgeführt und sind in verschiedener Weise untereinander verbunden: durch eine Art Gitter von zwei großen Dockenreihen übereinander, über welche zuweilen ein Rundbogen mit Giebel kommt, oder durch drei kleinere Strebebogen. Diese oberen Theile, die durch Betonung der Lagerfugen ein Rustikaaussehen erlangt haben, dürften einer späteren Zeit entstammen. Von diesen Doppelpfeilern geht dann der Hauptstrebebogen über den inneren Umgang empor.

Vom XVII. Jahrhundert an werden die Strebepfeiler feltener. Da, wo solche oder Strebeconsolen wie an *St.-Sulpice* oder der Invalidendom-Kuppel zu Paris, zu erwähnen waren, geschah dies bereits gelegentlich dieser Denkmäler. (Siehe Art. 728, S. 546 und Art. 767 u. 768, S. 576.)

Am *Val-de-Grâce* zu Paris sind die Stirnseiten und, an sie anschließend, die Seiten der Strebepfeiler des Tambours mit korinthischen Pilastern bekleidet, deren Schäfte nicht scharfkantig zusammenstoßen, sondern mittels eines kleinen einpringenden Winkels getrennt sind, dessen Seiten dem Vorsprunge der Pilaster entsprechen. Hierdurch sehen die Strebepfeiler wie ein fester Kranz quadratischer korinthischer »Pfeiler« aus, deren hintere Seite, als glatter Mauerstreifen verlängert, sie mit dem Tambour verbindet.

#### d) Die Portale oder Thüren.

Die Kirchenthüren oder Portale bilden oft das Hauptprachtstück einer Façade. Die Gesammtcomposition bis in die Anfänge der Hoch-Renaissance, und zuweilen während dieser, bleibt die der gothischen Kathedralen. In ihrer Uebersetzung in die neuen Formen tritt eine sehr große Mannigfaltigkeit von Ideen, eine große Phantasie der Anordnungen und ein oft reizender Geschmack in der Ornamentirung hervor.

##### 1) Portale der Uebergangshäufe.

Vermuthlich von *Roulland Leroux*, seit 1510<sup>1220</sup>), stammt die Decoration des Mittelportals der Façade der Kathedrale von Rouen. Es wurde bereits angedeutet, daß man hier vor einem Wunder der Virtuosität steht. Es ist, als ob hier der

797.  
Beispiele mit  
Säulenformen.

798.  
Beispiele  
aus dem  
XVII. Jahr-  
hundert.

799.  
Kathedrale  
zu Rouen.

<sup>1219</sup>) Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Normandie*, Bd. III.

<sup>1220</sup>) Siehe: Art. 108, S. 103; Art. 114, S. 110.

französische Meister das ganze unglaubliche Können, die fabelhafte Sicherheit der Technik und des Geschmacks in der Entwicklung der Formen, die den französischen spätgothischen Meistern eigen war, zu einem blendenden Prachtstück gefammelt habe. Es ist, als ob er dieses im Hochgefühl der einheimischen Meisterschaft herausfordernd, den Italienern, der Schule von Gaillon, ja dem ganzen Arabeskenzauber der Renaissance gleichsam als Handschuh hingeworfen habe, zu zeigen, wessen die einheimische Kunst fähig sei.

An den schrägen Laibungen sind zu jeder Seite zwischen reichen Profilierungen vier halbkreisförmig ausgehöhlte Kehlen angebracht, vor welchen ebenfalls halbkreisförmig vortretend die feinste Blattreihe, wie die Vorderseite eines Rundstabs bildend, gereiht ist, feiner wie Spitzen und Bronze herausgearbeitet und zwischen deren schönen Durchbrechungen man die tiefen halbkreisförmig hohlen Kehlen sieht.

800. Ebenfalls aus der Zeit *Ludwig XIII.* kann der mit Baldachinen reich verzierte Eingangsbogen der Heiligen Geist-Capelle und die Thür von der *Trésorerie* zu Rue in der Picardie erwähnt werden.  
Andere Thore.

Am Portalbau der Façade der Schloß-Capelle zu Uffé hat man statt der üblichen Archivolten von Heiligenfiguren unter Baldachinen in der ganzen Höhe der Laibung und des Bogens einer hohen Nische, welche Thür und Fenster zu einem Ganzen verbindet, einen schönen aufsteigenden Fries gebildet, in welchem, in gleichen Abständen, Heiligen-Brustbilder in Hochrelief aus Medaillons hervorschauen, die mit flachen, fein abgestuften castettenartigen Motiven alterniren.

Zu erwähnen sind noch: das Portal von *St.-Basile* zu Etampes (Stil *Louis XII.*), das der Kirche zu Bérulles und der Schloß-Capelle zu Fleurigny (1532), beides in der Champagne und mehr im Stil *Franz I.*

## 2) Portale der Früh-Renaissance.

801. Am Hauptthor der Façade der Kirche zu St.-Calais (Fig. 152) sind drei verschiedene Säulen- oder Pflaster-Höhen vereint, ohne zu stören, weil die Function einer jeden klar ersichtlich, gerechtfertigt und dementsprechend gebildet worden ist.  
Verschiedene Beispiele.

Das Portal des rechten Querschiffs von *St.-Eustache* zu Paris (Fig. 29, S. 108) zeigt eine gothische Umrahmung mit feinen Baldachin-Bogen in den Kehlen, Alles in die reichsten Früh-Renaissanceformen von 1535 etwa, überfetzt.

Ziemlich gleichzeitig, in *St.-Maclou* zu Pontoise, das hintere Thor am Ende des linken Seitenschiffs, einfacher in der Anlage, aber mit reichem feinen Arabeskenwerk.

An der Kirche zu Auxon werden Zwillingsthüren statt von einem Korbbogen von zwei Halbkreisen, verbunden durch einen scheinrechten Bogen, umrahmt. Eine kleine Arcatur von elf Bogen mit Büsten darin und eine reiche Bekrönung von Fialen, durch Consolen verbunden, schließt diese von reichem Arabeskenwerk verzierte Thür ab<sup>1221</sup>).

Auch *St.-Malo* zu Valognes hat ein interessantes hohes Portal mit schlanker Mittelsäule.

In *St.-Aignan* zu Chartres eine gute Rundbogenthür von 1541. Zwei Säulen vor Pilastrern an jeder Seite rahmen sie ein; eine jonische Ordnung bis zum Kämpfergebälk, eine korinthische darüber. Diese Säulenpaare werden von einer tempiettoartigen Fiale bekrönt, während über dem Bogen ein dreitheiliges Tabernakelmotiv, in der Mitte höher, den Abchluss bildet.

Wir gelangen zu einer Gruppe von Portalen, die dadurch ein gewisses Familienaussehen erhalten, daß ihre Archivolten, oder ein Theil derselben, in bestimmter Abwechslung einen quadratischen Durchschnitt zeigen, der ihnen durch seine scharfen Kanten auch inmitten der schönsten Verzierungen eine klare, wohlthuende Festigkeit verleiht.

Befonders schön ist das Portal der Kirche *St.-Pierre* zu Loudun, wohl zwischen

<sup>1221</sup>) Abgebildet bei PALUSTRE, L. *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 269. Ihr Datum wäre 1535—40.

1530 und 1540 errichtet. Unten ist eine einzige Thür mit Korbbogen; darüber ein ebenso hohes Rundbogenfenster mit kräftigem Mittelpfeiler, der bis zum Schlussstein geht, und von dem seitwärts als Mafswerk je ein Rundbogen und über diesen zwei wagrechte Stäbe abgehen, zwischen welchen Confolen und Rautenformen das Mafswerk vervollständigen.

Am Fuße des Mittelpfeilers ist eine Nische, über welcher ein  $2\frac{1}{2}$ mal höherer Baldachin als prächtiger Früh-Renaissance-Thurmhelm von sechs Stockwerken bis zum Schlussstein aufsteigt. Das eigentliche Portal hat drei Rundbogenarchivolte, die dadurch besonders kräftig wirken, daß sie ein quadratisches Profil haben, deren Laibungen mit reichen Cassetten ausgehöhlt sind, während die Stirnseiten mit feinstem flachem Arabeskenwerk verziert sind. Vor der äußeren Archivolte ist dagegen das Ornament so frei herausgearbeitet, daß es fast wie ein davor gespanntes venetianisches Spitzenwerk erscheint, bestehend aus zierlichen Confolen, Blattwerkmotiven mit Zwischenfäulchen, Alles in schönster Ordnung abwechselnd. An den Pfeilern unter den Archivolten ist je ein Baldachin über den jetzt fehlenden Statuen angebracht.

Das schöne Thor von *St.-Symphorien* zu Tours (n. *Palustre* 1531), an welchem eine der Statuen das vielleicht später hinzugefügte Datum 1567 trägt, ist offenbar in sehr engem stilistischen Zusammenhang mit dem Portal zu Loudun, vielleicht vom selben Meister und etwas älter. Es hat nur zwei abgestufte Archivolten und unten zu beiden Seiten des Mittelpfeilers eine Thür mit Korbbogen. Die äußere Archivolte wird von einem einzigen Pilasterpfeiler mit feinem Arabeskenwerk getragen. Das Mafswerk des Fensters dagegen ist noch spätgothisch.

Auch am sehr schönen edlen Portal der Kirche zu L'Isle Adam werden die reichen Abstufungen der Archivolten abwechselnd von zwei scharfkantigen mit quadratischem Schnitt und von zweien durch sitzende Figuren unter reichen Baldachinen derart gebildet, daß die ununterbrochene Form der Archivolten gewahrt und gleichmäÙig bewegt wird. Unter dem Kämpfergebälk werden erstere von korinthischen Säulen getragen, die einen spiralförmig, die anderen gerade cannelirt. Feinere Profile und Flachornamente vermitteln die Uebergänge.

Am Portal der Kirche zu Sarcelles sind ebenfalls zwei Archivolten mit ähnlichem scharfem, quadratischem Profil von je einer cannelirten korinthischen Säule mit ihrem Gebälk getragen, aber Alles schon in frischen Hoch-Renaissanceformen ausgeführt.

In Touloufe befindet sich ein schönes feingliedertes Thor, welches triumphbogenartig frei vor dem Seitenportal von *St.-Sernin* steht. Es stammt aus der Zeit der reiferen Früh-Renaissance (1530—40?). Schlanke Halbfäulchen mit Arabeskenkästen, an breite Pilaster gelehnt, begleiten ein Rundbogenthor und tragen über dem Gebälk einen Halbkreisgiebel mit reichem Arabeskenwerk.

Das Portal der Kirche *La Dalbade* zu Touloufe ist reich, interessant und schön. Seitwärts trägt eine Gruppe von Pilastern mit einer Halbfäule einen breiten Rundbogen über ihrem Gebälk und zwei Rundbogennischen im Tabernakel übereinander. Das Gebälk der obersten wird über dem Rundbogen durchgeführt, ein Tabernakel in der Mitte und andere Volutenmotive schließen den Bau bekrönend ab. Das Gebälk der Pilaster wird als Kämpfer des Rundbogens durchgeführt und bildet den Sturz der zwei Thüren, deren Mittel- und Seitenpfeiler je mit einer Statue vor Nischen mit Pilastern decorirt wird.

Die Thür des Kapitelsaals im Kreuzgang der Kirche zu Fontevrault, 1543, mit sehr niedrigen Pfeilern im Verhältniß zum Rundbogen, zeigt in letzterem Schrägen und Kehlen, die mit Rippen abwechseln. Letztere sind als Grate von quadratischem Schnitt diagonal gestellt und als kleine Pilaster mit Kapitell und Gebälk ausgebildet. Drei zu jeder Seite des Mittelstückes, mit glatten Schaften aneinander gereiht, biegen sich zum Bogen. Figürchen mit Baldachinen füllen die Kehle aus, Arabeskenmotive, Masken, Fruchtschnüre, die Symbole der Passion, verziern die Schrägen des Bogens. Das Kämpfergebälk, von drei jonischen Säulchen getragen, folgt nicht genügend der Profilierung des Bogens und unterbricht sie zu hart, da letztere zum Theil an den Pfeilern zwischen den Säulchen hinuntergeführt ist.

Bei diesen Portalen möchten wir auf ein italienisches Werk hinweisen, welches in feiner Anordnung ganz dieselbe Compositionsweise zeigt, die wir in den französischen Portalen sehen. Es ist dasjenige der Kathedrale von Mongiovino am Lago di Trafimeno, an welchem wir eine longobardische oder gothische Anordnung in die feinsten Renaissanceformen übersetzt finden, die etwa der Phase entsprechen, die man an den beiden *Bramante-Sansovino'schen* Grabmälern in *S. Maria del Popolo* zu Rom findet.

803.  
Beispiele  
aus Touloufe  
und  
Fontevrault.

804.  
Vergleich  
mit Italien.

Ein Rundbogen bildet eine Lunette über dem Gebälk der Thür; eine obere und eine untere Ordnung freistehender Säulen mit den feinsten Verzierungen an den Schäften umrahmt die Thür zu beiden Seiten.

### 3) Portale der Hoch- und Spät-Renaissance.

805.  
Thore  
der-Hoch-  
Renaissance.

Am Nordportal der Kirche zu Chaumont-en-Vexin sind die Kehlen und Archivolten sowie die ganze Front gothisch. Nur der Einbau der zwei Thüren, das kräftige Confolen-Gefims über denselben und das Tabernakel und die Medaillons des Tympanons haben hauptsächlich Hoch-Renaissanceformen.

Bedeutend, sehr schön und interessant ist die Mittelthür der Kirche von Gisors. Sie rührt von zwei Meistern her. Die tiefe schräge Laibung mit zwei Pilaster-Ordnungen übereinander und cassettirtem Kegelgewölbe hat noch Elemente der Früh-Renaissance; die obere Hälfte der Hinterwand ist in reichster Hoch-Renaissance vom Meister des neuen Thurmes eingefetzt.

Die beiden Thüren nehmen nur die halbe Höhe ein; über dem Sturz sind zwei Tabernakel und Nischen von prächtigen cannelirten jonischen Säulen gebildet, darüber eine Attika mit zwei reichen Füllungen bis zum Kämpfergesims, über welchem die Lunette mit einer Reliefdarstellung des Traumes Jacobs von der Himmelsleiter, stark von *Jean Goujon* beeinflusst. Das Blattwerk ist oft reizend, zum Theil aus Peterfilienblättern bestehend, besser und lebendiger als in *Lescol's* Louvrehof.

Die Arcade, durch welche in der Kathedrale von Toul die *Chapelle de la Toussaint* in das Seitenschiff mündet, ist ein wirkliches Portal. Es zeigt drei abgestufte, sich erweiternde Bogen. Der innerste auf einem cannelirten Pilaster, der mittlere auf zwei Säulen, der äußerste auf einem Pfeiler und einer Säule ruhend. Letztere Archivolte ist als Gebälk mit Gesims und Triglyphenfries und niedrigem Architrav profilirt.

Auch die Kirche zu Cergy hat ein Portal aus dieser Zeit.

806.  
Beispiele  
der Spät-  
Renaissance.

In den traurigen Zeiten *Heinrich III.* ist es erfreulich, ein Beispiel wie das Portal an der südlichen Seitenfaçade von *St.-Nicolas-des-Champs* zu Paris, 1581 datirt, anführen zu können. Es ist, wie eine der Travées des Inneren von St.-Peter zu Rom, mit einem Spitzgiebel gekrönt.

Zwei cannelirte Composita-Pilaster durch eine Nische verbunden, die als eine große Ordnung wirken, zu beiden Seiten eines Rundbogens tragen ein Gebälk und ungebrochenen Spitzgiebel. Zu beiden Seiten des Schlusssteins und des Rundfensters im Giebfeld sind schöne Engel in mächtigem Hochrelief. Ein sehr reicher, guter Rankenwerkfries, Medaillons und Guirlanden zwischen den Kapitellen, Inschrifttafeln über den Nischen und über dem Schlusssteine, sculptirte Ornamente an den Gliedern des Gebälks bringen eine sehr vollständige Composition hervor, die an Güte fast der Hoch-Renaissance gleichkommt.

Ferner an der Façade von *St.-Maclou* zu Pontoise das Rundbogensportal des rechten Seitenschiffs, wohl um 1570—80. Zu beiden Seiten der Archivolte stehen zwei cannelirte, vor Pilaster gestellte korinthische Säulen durch eine Flachnische mit Baldachin verbunden und mit sculptirtem Gebälk.

Zuweilen zeigen sich, nicht immer vortheilhaft, fremde, nicht italienische Einflüsse.

Das Portal der Seitenfaçade von *St.-Germain-des-Prés* scheint etwas Holländisch-Flämischer zu haben.

Mit der Ueberhandnahme der römischen Façadentypen verlieren die Thüren eine hervorragende Betonung und werden meistens Giebelthüren innerhalb einer Arcade. Zuweilen erhält noch die Mitteltravée der unteren Ordnung einen Giebel, um dieselbe etwas mehr zu betonen.

### e) Fensterformen.

#### 1) Fenster der Früh-Renaissance.

Eine besondere Schwierigkeit für die Renaissance-Architekten lag in der Behandlung des Maßwerks der Fenster. Der »Aufbau« desselben, statt des

»Emporwachsens« im Gothifchen, erfchwerte oft einen harmonifchen Zufammenhang der Füllformen und deren glücklichen Anſchlufs an das Intrados des Fenſterbogens. Bei ungenügender Trennung der Theile entſtanden öfters höchſt widerwärtige, flauere Formen, wie hier und da an *St.-Eustache* zu Paris.

Auch in der Form der Umrahmung bot die Verbindung der alten und neuen Formen ihre Schwierigkeiten und führte zuweilen zu ganz eigenthümlichen Löfungen.

An der Kirchenfaçade zu *St.-Calais* (ſiehe Fig. 152) iſt ein antikes Gebälk mit Giebel über ein Maßwerkfenſter geſetzt und ſehr wenig mit deſſen Bogenform verbunden.

Eines der beſtgebildeten Beiſpiele von guter Umrahmung und Maßwerk zeigt ein Fenſter am Seitſchiff der Kirche von *Bar-fur-Seine* bei Troyes.

807.  
Fenſter zu  
Bar-fur-Seine.

Unterhalb des Kämpfers tragen drei ſchlanke Rundbogenarcaden, von ſehr feinen Dreiviertel-Säulchen und an den Seitenpfeilern von breiteren Pilaftern begleitet, das Gebälk, welches in Kämpferhöhe das Fenſter durchſchneidet und der Ueberhöhung des Bogens entſpricht. Es iſt zwar ziemlich hoch; aber der Fries iſt ebenſo wie die Bogenzwickel durchbrochen, erſterer wie offengelaffene Metopen. Ueber dem Gefims ſteigen die zwei Pfoſten bis zum Bogen. Oben ſind die drei ſo entſtehenden Felder durch Rundbogen mit Nafen abgeſchloſſen, die ſich an die Innenſeite des Fenſterbogens anſchließen, während im unteren Theil der Felder eine Art Wimpergen-Form aus dem Gefims des Gebälks entſpringt. Sie ſind von der Form des Eſelrückens abgeleitet, beginnen halbkreisförmig, ſetzen ſich als zwei fenkrechte Pföfchen fort und endigen in convex gebogenen Spitzen. Einige Krabben, Nafen und abwärts hängende lilienartige Mittelblumen bilden zu den feſt gezeichneten, ſcharf profilirten Linien, die nichts vom faden Charakter ineinander laufender Korbhogen haben, eine angenehme belebende Beigabe.

Die Rundbogenarchivolte des Fenſters iſt gut profilirt und ſeitwärts von Bramantesken Pilaftern begleitet. Ihr Gebälk iſt mit einem S-förmig geſchwungenen Giebel bekrönt, deſſen Mittelmotiv als Tabernakel mit zwei Figürchen behandelt iſt. Candelaber, Baldachine und andere Zierformen beleben das Ganze im Einklang zur reichen Wirkung der durchbrochenen Gliederung des Maßwerks.

An *St.-Nicolas* zu Troyes ſind die breiten Rundbogenfenſter des Mittelschiffs ziemlich befriedigend durch vier Stäbe und fünf Rundbogen getheilt, die den verlängerten Kämpferſtab tragen. Ueber demſelben laufen die Pfoſten fort und ſchließen ſich durch drei Rundbogen an das Intrados des Bogens an und laſſen zu beiden Seiten Bogendreiecke offen. In *La Ferté-Bernard* ſind die Fenſterſtäbe von *Notre-Dame* aus verſchiedenen Architekturmotiven gebildet, deren Formen nach *Paluſtre* ſich an die Richtung derer von *St.-Pierre* zu Caen anſchließen.

808.  
Andere Fenſter.

In *St.-Eustache* zu Paris kommt am Fenſter über den Querſchiffsthüren (um 1535) ein anderes Motiv vor. Die Pfoſten bilden eine hübfche Arcatur, über welcher ein zellenförmiges Netz geſpannt iſt (ſiehe Fig. 29, S. 108).

Man begegnet nicht nur Rosenfenſtern, ſondern auch öfters dem Verſuch, das Maßwerk oberhalb der Bogenkämpfer als Halbrosen zu behandeln.

809.  
Fenſter mit  
Rosen-Formen.

An dem Fenſter der Façade der Capelle im Schloſſe zu *Uffé* hat man als Maßwerk von Rundbogenfenſtern die radianten Rippen von Muſcheln genommen, zwifchen denen der Raum durchbrochen iſt. Ueber dem Portal von *St.-André-les-Troyes* iſt an den Rundbogenfenſtern in der Laibung unten ein Rahmen eingefetzt, deſſen Sturz in Kämpferhöhe durchgeführt und in der Mitte von einem jonifchen Pfeilerchen auf Piedeſtal geſtützt wird. Im Halbkreis darüber ruht ein halbes Radfenſter. Es herrſcht hier ſomit kein Beſtreben, eine Art Entwicklung der Motive nach oben zu erreichen, ſondern bloß einen »Aufbau« von glücklicher Form.

An der Façade der Kathedrale von Blois iſt, wohl um 1540, ein Fenſter von eigenthümlicher Bildung entſtanden. Eine breite Rundbogenform wird rechteckig umrahmt und von einem breiten Fries, zwei Conſolen und einem Giebel gekrönt.

Innerhalb des Rundbogens bildet das Maßwerk ein halbes Radfenſter oder Roſe, deren unterſte Eintheilung ſich in einer Art gebrochenen Gebälks wiederholt. Unter dieſem verbinden vier Rundbogen die Pfoſten, deren Verlängerung eine der concentriſchen Eintheilungen der Halbrosen bildet.

Man begegnet auch Rosenfenſtern, in welchen die radiante Eintheilung natürlich maßgebend bleibt. Die Zeichnung des Stabwerks der Roſe an der Façade der Kirche zu *Brie-Comte-Robert* hat etwas von einer doppelten »*Marguerite*«.

An der Südkreuzfront von *St.-Eustache* zu Paris sind in den beiden Rosen der senkrechte und der horizontale Durchmesser zu einem kräftigen griechischen Kreuz gestaltet. Dem halben Radius entspricht ein innerer Kreisstab, auf welchem die Pfoften der sechzehn radianten Arcaden ruhen, die den äußeren Kreis theilen. In der unteren großen Rose wird der innere Kreis nur noch von Diagonalfäden getheilt. In der oberen ist das Kreuz die einzige Theilung des inneren Kreises.

## 2) Fenster des Stils *Marguerite de Valois*.

810.  
Beispiele.

Aus dieser reizenden Phase sind zum Glück einige Beispiele vorhanden, die man mit einiger Berechtigung zu derselben zählen darf.

Die Zwillingsfenster des Kapitelsaales des Klosters zu Fontevault von 1541 haben eine jonische Mittelsäule mit einer vorspringenden gebälkartigen Platte, welche die Rundbogenarchivolten und auch die fünf Rippen des Gewölbes des Kreuzganges aufnimmt.

Im Kreuzschiff von *St.-Pierre* zu Tonnerre ist ein gutes dreitheiliges Fenstermaßwerk, dessen Mittelfeld mit Segmentgiebel zwischen durchbrochenen Seitenconsolen abschließt.

Wir fahen Troyes und seine Umgebung reich an Portalen aus dieser Zeit; ebenso findet man daselbst einige schöne Fenster.

Gute Fenstereitheilungen findet man in *St.-Nizier* zu Troyes, dreitheilig, unten mit drei gleich hohen Bogen, darüber in Kämpferhöhe je seitwärts ein Rundbogen und in der Mitte ein dritter, höher unter dem Scheitel des Spitzbogens. Eine andere Eintheilung zeigt *St.-Jean Baptiste* in Troyes. Der obere, höhere Mittelbogen schließt mittels eines Spitzgiebels an den Spitzbogen an und statt der unteren drei gleichen Bogen ist eine horizontale Verbindung der Stäbe hergestellt. Im breiten Rundbogenfenster über der Thür der Kirche zu Pont-St.-Marie bei Troyes (um 1550) ist in Kämpferhöhe ein kleines Gebälk über zwei Zwillingsfenster durchgeführt; ein Mittelpfeiler mit Blendnische für eine Statue ist darunter angebracht, während der Baldachin allein als Mittelpfoften das Halbrund über dem Kämpfer theilt.

## 3) Fenster der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts.

Auch während der Hoch-Renaissance wird öfters Maßwerk in den Fenstern beibehalten und zwar als eine leichte Theilung im Gegensatz zur kräftig behandelten Fensterumrahmung.

811.  
Beispiele.

Eine der glücklichsten Dispositionen von Maßwerk als Theilung von Fenstern der Hoch-Renaissance zeigen drei Fenster einer Capelle an *St.-Laurent* zu Nogent-sur-Seine. Die Fenster sind als kräftige Rundbogenarcaden gebildet. Zwei schlanke schmale Pfoften, als feine Pilaster gegliedert in die Laibung gesetzt, tragen die obere Hälfte des Kämpfergesimses, welches durch das Fenster geführt ist. Ueber demselben setzen die Pfoften fort und sind im Mittelfeld durch einen Rundbogen verbunden, von dessen Kämpfer kleinere Bogen in die Krümmung des Intrados des Fensters übergehen. Das Ganze wirkt ruhig, klar, verständlich, ohne flauere, kraftlose Curven, die in solchen Fällen so häufig hier vorkommen. Sie fallen vermuthlich in die Zeit von 1550—60.

Aehnlich wirkt das einfache Maßwerk von *St.-Eusèbe* in Auxerre, weil innerhalb einer breiten Archivolte zwei schmale Stäbe das Fenster in ein breites und zwei schmälere Seitenfelder theilen. In Kämpferhöhe geht aber ein horizontaler Stab durch, über welchem drei Rundbogen im Anschluß an die Archivolte und die Stäbe den Raum theilen.

In derselben Kirche findet man eine schöne Fensterumrahmung. Eine gekuppelte jonische Ordnung begleitet das Fenster bis zur Kämpferhöhe und dann eine cannelirte korinthische den Bogen, den sie überragt. Der Zwischenraum über demselben ist mit umrahmten Füllungen geschickt ausgefüllt.

In anderen Fällen wird das Maßwerk kräftiger gebildet wie ein Aufbau mittels einer kleineren Säulen- oder Pilasterordnung.

Am Seitenschiff von *St.-Clotilde* im *Grand-Andely* sind die Fenster der Capellen fünftheilig. Die Pfoften sind als kräftige jonische Pilaster gebildet, deren Gebälk die zwei äußeren Joche überdeckt, während es als Kämpfergesims der Rundbogen über den drei mittleren Jochen dient. Dies Gebälk springt nur nach außen und innen vor; seitwärts ist der Architrav allein profilirt, das Gesims dagegen glatt abgechnitten. Ein Theil dieses Fensters ist in Fig. 163 sichtbar.

Im Nordkreuz derselben Kirche (um 1550) zeigt das Fenster, welches rechts an dasjenige von Fig. 181 anfließt, eine glücklichere Maßwerkeitheilung. Ueber den vier Säulchen der triforiumartigen

Bildung erheben sich vier schlanke Rundbogen bis zum Kämpfer, dessen oberste Glieder über denselben durchgeführt sind. Ueber ihm beginnt das Maßwerk des Bogenraumes durch vier als Efelrücken gebildete Bogen, den unteren entsprechend. Ueber deren Scheitel beginnt eine zweite Reihe ähnlicher Bogen; dann eine dritte bis zum Anschluß an die Archivolte. Diese Efelrückenform bildet ein Geflecht, das weniger unangenehm und kraftlos wirkt, als wenn es aus Kreisen oder Ovalen bestünde, wie man es an manchen Fenstern von *St.-Eustache* zu Paris sieht.

#### 4) Das Stichbogenfenster im Monumentalbau.

Geradezu beleidigend wirken Stichbogenfenster an einem Kirchenbau von irgend welchem monumentalen Ansprüche. Sie verkünden laut, daß man weder die Mittel hatte, gute Stürze zu haben, noch hinreichenden Raum entfalten wollte, um Rundbogen zu wölben. Namentlich wirken sie verletzend in Verbindung mit den antiken Ordnungen wie am Invalidendome zu Paris (Fig. 205).

*Jacques Lemercier* wendet sie an der Façade der Sorbonne-Kirche (um 1629) vielleicht zuerst an (Fig. 257). Derselbe nach 1652 oder *Mithozzeau* am *Oratoire* zu Paris seit 1621. Die Fenster an *J. Lemercier's Oratoire* 1621—30 haben die Fensterstichbogen und ein Gesims von gleicher Form, welches auf den Ohren des Fensterrahmens ruht. Unter dem Rahmen ein Draperiegehänge mit flatternden Bändern. Das ziemlich glückliche Gleichgewicht in der Vertheilung dieser Formen darf man anerkennen, der Seele aber fagen sie gar nichts.

812.  
Stichbogen-  
Fenster.

#### f) Arcaturen, Bekrönungen und Balustraden.

Ueber dem Hauptportal der Kirche zu Caudebec-en-Caux bilden karyatidenartige Figuren eine Art durchbrochene Arcatur, welche die Thürmchen über den Strebepfeilern verbinden. Sie scheint aus der Zeit vorgeschrittener Früh-Renaissance zu stammen.

813.  
Arcaturen.

Als Arcatur oder Statuenreihe vor Nischen ist diejenige der Façade der Kathedrale zu Angers, etwa 1540, mit acht Travéen und die über dem Portal der Kirche zu Montréfor (siehe Fig. 153) zu nennen.

An der sehr reichen spätgotischen Façade der Kirche zu Caudebec-en-Caux gehen einige der oberen Theile in sehr durchbrochene Früh-Renaissance Bekrönungen des Stils *Franz I.* über, so an den drei thurmartigen Strebepfeilern zu beiden Seiten des Mittelschiffs.

814.  
Bekrönungen  
und  
Balustraden  
der  
Früh-  
Renaissance.

An der nördlichen Seite der Kirche zu Gifors, unter dem Fenster rechts vom Kreuzschiff, ist, scheinbar bloß als Decoration, ein sehr hübsches Balustradenmotiv angebracht. Der untere Theil besteht aus Medaillons mit Köpfen, der obere aus kleinen Candelabern, die Korbbogen tragen.

In den Balustraden der Kirche *Notre-Dame-des-Marais* in La Ferté-Bernard kommen Figuren vor, die nach *Palustre* die sieben Tage der Woche, den König von Frankreich, seine Pairs, sowie die »*tempéraments de la Médecine*« darstellen.

An der Hoch-Renaissance-Capelle an *St.-Laurent* zu Nogent-sur-Seine ist die krönende Balustrade aus Platten gebildet, die mit gitterartigen Mustern durchbrochen sind. Jede Travée hat drei Felder. Ueber dem mittleren ist je ein reicher Aufsatz, und kräftige Piedestale mit Obeliskten trennen die Travéen.

815.  
Beispiele der  
Hoch-  
Renaissance.

An der Kirche *Ste.-Clotilde* im *Grand-Andely* sind die Wasserpeier, um 1550, als reiche Vasen behandelt. Am unteren Gesims werden sie von zwei aus der Mauer hervortretenden, Fig. 163 nicht dargestellten, Händen, am oberen durch eine Console getragen.

An der Kirche von Le Mesnil-Aubry ist aufsen, als Abschluß des Mittelschiffs, ein dorisches Gesims mit Metopenfries durchgeführt.

## 18. Kapitel.

## Einzelne Theile des Inneren der Kirchen.

Der Charakter der Einbauten ist häufig für die Kenntniss des Stils von hoher Wichtigkeit, wesshalb wir das Nachstehende folgen lassen:

## a) Altäre.

816. Uebergangsstil und Früh-Renaissance. Anzuführen ist in erster Reihe in der Kathedrale von Perpignan ein Altar mit Renaissance-malerei von 1504. Ferner der Hauptaltar, etwa im Stil einer Kirchenfront gebildet, aus später Renaissancezeit.

*Palustre* erwähnt den Altar der Kathedrale von Auch, als zum Stil *Ludwig XII.* gehörig.

Die Kirche *St.-Pierre* zu Avignon hat einen Früh-Renaissance-Altar mit drei Nischen zwischen Pilastern, über deren Gebälk Rundgiebel den Aufbau abschliessen. In dem gemeinfamen durchgehenden Piedestal ist das heilige Abendmahl in Relief dargestellt. Die Behandlung ist jedoch nicht so fein wie im Gebiet der Loire. Ferner, ebenfalls im Süden: der Altar von *St.-Bertrand-de-Comminges* im Languedoc, von 1535, mit Sarancolin-Marmor verkleidet.

Weiter im Norden: In *St.-Alpin* zu Châlons-sur-Marne zeigt der erste Altar rechts (ca. 1535—40) eine reiche, hübsche Anordnung. Drei Rundbogen-Nischen, deren mittlere giebelbekrönt mit ihrem Bogen über dem Gebälk der trennenden Pilaster beginnt, bilden die Wanddecoration einer capellenartigen Vertiefung mit caestirtirtem Korbogen darüber, die wiederum von Pilastern, Gebälk und Giebel eingerahmt wird. In den Bogenzwickeln sind Spuren von Malereien.

In der Kirche zu Pierrefonds hat das linke Seitenschiff einen schönen dreitheiligen Wandaltar in zwei Geschossen (ca. 1530—50). Unten sind gekuppelte dorische Säulen, oben drei vortretende Tabernakel mit Nischen. Die seitwärts mit Segmentgiebeln, der mittlere etwas höher mit einem dachfensterartigen Motiv bekrönt. Ein Altar im *Holbein*-Stil in der Abteikirche zu *St.-Claude* in der Freigrafchaft.

*Palustre*<sup>1222</sup>) führt noch folgende Beispiele an: In der Gegend von Troyes Altäre in *St.-André-lez-Troyes*, *Géraudot*, *l'Isle-Aumont* und *La Chapelle-St.-Luc*. In Lothringen Beispiele, ebenso werthvoll durch Architektur als durch ihre Sculptur, in *Saint-Mihiel*, *Hattonchâtel*, *Génicourt* und *Verdun*. In Burgund: In *Notre-Dame* zu *Beaune*, *Septfonds* bei *Joigny*, *Etigny* bei *Sens*. Ferner in anderen Theilen Frankreichs. In der Kathedrale von *Rodez* und in den Kirchen von *Poligny* (*Jura*), *St.-Didier* in *Avignon*, *Oiron* (*Deux-Sèvres*), *De la Bougonnière* (*Maine-et-Loire*).

817. Stil *Marguerite de Valois*. Am sehr schönen Altar der Kirche von *Bouilly* bei *Troyes* (um 1550), der unter einem gewissen Einflusse *Domenico del Barbieri's* (*Fiorentino* genannt, siehe Art. 658 S. 473) stehen dürfte, ist die Menfa, die auf einem sich consolenartig ausbreitenden Fusse ruht, seitlich in einiger Entfernung von zwei Pfeilern mit gekuppelten dorischen Pilastern begleitet. Ueber deren Gebälk und dem hinteren Aufsatz der Menfa erhebt sich die reiche hohe Altarwand, durch vier korinthische Säulen getheilt, zwischen welchen Fensterrahmen wie die der *Cancellaria* zu *Rom* aufgestellt sind. Das Gesims der seitlichen reicht bis zum Kämpfer des mittleren. Guirlanden und Cartouchen begleiten sie. Vertieft innerhalb dieses Rahmens sind reiche Sculpturbilder aus der Passionsgeschichte angebracht. Statuen über dem Gebälk schliessen diese sehr feine vorzügliche Composition ab.

Der Altar von *St.-Urbain* zu *Troyes*, einst berühmt durch die Collaboration *Domenico Fiorentino's* und seines Schwiegersohns ist leider untergegangen. Vielleicht beruht das auf einer Verwechslung. Nach *R. Koehlin* und *J. J. Marquet de Vasselot* (a. a. O. S. 221) wäre dieser Altar ein 1560 begonnenes und geschenktes Werk von *Jacques Juliot* gewesen.

<sup>1222</sup>) Siehe: *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 280.

Das vom Altar *Jean Goujon's* für die Schloßcapelle zu Ecoeu, jetzt in jener zu Chantilly, bereits Gefagte (siehe Art. 140, S. 132) genügt, um mit Fig. 187 den Typus dieses schönen Werks zu beschreiben.

In der Kirche zu Gifors wurden am Ende des Langhauses vom Meister des neuen Thurmes (siehe Art. 788, S. 583) zwei eigenthümliche Altarbauten vor dem Arcadenpfeiler gegen die Querschiffmauer errichtet.

Links steht der Altartisch in einem Tabernakel von sehr schönen Säulen gebildet. Ueber dessen Gebälk erhebt sich, als zweites Geschofs, ein noch schlankerer ähnlicher Tabernakelrahmen, unter dessen Bogen die Himmelfahrt Christi in Hochrelief dargestellt ist. Am rechten Altar ist das obere Tabernakel noch höher, und sein Gebälk bedeckt sogar den Arcadenkämpfer. Hier ist die Kreuzigung in einer Gruppe freistehender Statuen dargestellt. Der Architekt gehört der Schule *Jean Goujon's* an, die Säulen gehören zu den besten der Hoch-Renaissance.

Wir erwähnen nun weiter: In der Kathedrale zu Langres den Altar der Capelle nach der *Chapelle des Fonts*. Es bilden korinthische Pilafter eine schmale mittlere Travée mit der Nische und zwei breitere mit je zwei von Mäandern umrahmten Reliefs übereinander. Sie stehen auf einem hohen Unterbau und tragen das abschließende Gebälk. Der Hochaltar der Kathedrale zu Rheims hat die Gestalt einer dreischiffigen Kirchenfront mit zweigeschossigem giebelgekröntem Mittelbau und einer gekuppelten korinthischen Ordnung an den Strebepfeilern. *St.-Pantaléon* zu Troyes besitzt auch einen Altar im Charakter der Zeit *Heinrich II.*

Mit dem XVII. Jahrhundert sehen wir, unter Anderem, die Anwendung des Marmors häufiger werden.

Der ausführliche Kostenanschlag des noch erhaltenen Altars von Marmor und Bronze in der Capelle *de la Trinité* im Schloß zu Fontainebleau ist veröffentlicht worden<sup>1223</sup>).

Einen interessant aufgebauten Altar, anscheinend aus der Zeit *Ludwig XIII.*, sieht man in *St.-Etienne* zu Touloufe.

Am Altar der Kirche der Stadt Richelieu gab es zwei Marmorfäulen, deren Basen und korinthische Kapitelle aus Holz waren und von einem anderen Monument herstammten.

In dieser Zeit wird auch der Einfluß gewisser in Italien ausgeführter Werke ein sehr großer. Nichts zeigt dies besser als zwei Stellen aus Briefen, die auf uns gelangt sind. Sie lassen die Angabe, daß in den *Carmelites* zu Lyon das Tabernakel eines Altars aus kostbarem Marmor und Bronze, sogar nach einer Zeichnung *Bernini's* in Rom gemacht worden sei, nicht unmöglich erscheinen<sup>1224</sup>).

Das Tabernakel *Hardouin Mansard's* im *Val-de-Grâce*, trotz seiner sechs, statt vier gewundenen Säulen, ist zum Verwechseln dem von St.-Peter ähnlich und keineswegs schlechter als das *Bernini's*.

Man begegnet auch ganz verschiedenen Formen: Der Hochaltar der Kirche zu Gouffainville aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts besteht aus einem sehr kräftigen Rahmen mit einfachem sculptirtem Viertelkreis. Er umrahmt drei Arcaden in Flachrelief mit den Darstellungen der Passion. Zu beiden Seiten des Rahmens eine Nische zwischen je zwei korinthischen cannelirten Säulen, deren unteres Drittel von Rankenwerk umspannen wird, über deren verkröpftem Gebälk ein gebrochener Segmentgiebel.

## b) Chor- und Kapellenschränken.

Unter dieser Classe von Werken finden sich nicht nur reizende Beispiele decorativer Kunst, sondern zuweilen auch architektonische Motive, die man wie Reflexe

<sup>1223</sup>) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 349 ff.

<sup>1224</sup>) Der Bruder des *Surintendant Fouquet* schreibt ihm 1655 aus Rom: »J'ay recherché soigneusement dans Rome toutes les estampes d'architecture, fontaines et palais; je vous les ay envoiés par Saint-Malo et j'en ay fait descrire un mémoire que je vous envoie. Il s'en trouvera encore quelques unes pour les ornements particuliers des maisons . . . » Und ferner: »Si vous vouliez envoyer les plans de vos maisons et de vos jardins pour les faire un peu controller ici par les habilles, peut-estre ne seroit-ce pas chose inutile.« (*Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 290—91, (1862—66)).

von Dispositionen anfehen darf, die in größerem Maßstabe auszuführen sich keine Gelegenheit bot.

820.  
Beispiele  
aus der  
Uebergangszeit  
und  
Früh-  
Renaissance.

Wir beginnen mit zwei Beispielen von Schranken aus Holz: die der Capelle *St.-Germain* in Ribemont, unten mit Füllungen, oben maßwerkartig durchbrochen, anscheinend aus der Zeit *Ludwig XII.*, und Capellenschranken in der Kathedrale zu Evreux, ebenfalls aus Holz<sup>1225</sup>).

Ein schönes Beispiel von Mauer- oder Wanddecoration zeigen die vollen Chorschranken der Kathedrale zu Chartres, mit den mehrfach vorkommenden Jahreszahlen 1521 und 1529.

Sie scheinen eine für das Innere berechnete, daher zum Theil feinere Weiterentwicklung der italo-französischen Schule von Gaillon zu sein. Die Mauerfelder sind wie Thüren oder Fenster oben mit abgerundeten Ecken, von mehreren Rundstäben mit gothischen Basen umrahmt und liegen zwischen reich profilirten schrägen Laibungen zurück, die durch breite Lisenen mit Pilasterfüllungen getrennt werden. An diesen breiten Füllungen sowie an einzelnen schmälern Profigliedern sind die Ornamente nach rein italienischen Vorbildern der veronesisch-venetianischen Schule gebildet, während an den dazwischen liegenden Kehlen und Gliedern mehr gothisirendes Laub sowie Motive bestehend in Mischungen der alten Phantasie und der neuen Formen in verschiedenen Verhältnissen wie geflochtene oder spiralförmig aufsteigende Bänder, Muscheln, Medaillons u. s. w. vorkommen<sup>1226</sup>).

Die Schranken aus der Capelle von Pagny (Côte d'Or) in der Sammlung des Herrn *Edmond Foulc*<sup>1227</sup>) in Paris sind von 1537—38 datirt und von ganz besonderer Schönheit.

An beiden Enden bilden sie je einen Altar mit giebelgekrönter Hinterwand, deren Gebälk durchläuft. In der Mitte ist ein Rundbogenthor zwischen Halbsäulen, von einem dritten Giebel überragt, über welchem sich ein hohes Crucifix erhebt, begleitet von einer Statue über den Halbsäulen. Zwischen diesen und den Altären ist der durchbrochene Theil der Schranke, von je drei Intercolumnien. In der Höhe der Mensa besteht sie aus einer Arcatur von kleinen Rundbogen zwischen cannelirten Pilasterchen und darüber von schlanken Candelaberfüulen, welche das Gebälk mit hohem, reich sculptirtem Fries tragen. Wir sehen hier den Stil *Franz I.* etwa in der edlen Entwicklung, die den *Bramante'schen* Theilen von *S. Maria delle Grazie* in Mailand entspricht. Die Composition ist ebenso reich an naturgemäßen harmonisch gelösten Contrasten als reizend durch das lebendige, saftige und doch sehr feine Detail. Die glückliche Abwechslung von Stein und Marmor vollendet den Eindruck eines Kunstwerks von seltenem Werth und Anmuth.

Zu erwähnen sind auch die Chorschranken in der Kirche zu Notre-Dame-de-l'Epine<sup>1228</sup>) in der Haute-Marne, etwa 1535—40.

In einer Seitencapelle von *Notre-Dame* zu Rodez bestehen die Schranken in einer schönen reichen Arcaden- und Pilasterarchitektur ganz in oberitalienischem Charakter von 1510 etwa. Innerhalb der offenen Bogen statt eines Stab- oder Gitterwerks eine frei durchbrochene Ornamentcomposition von Candelaber, Ranken u. s. w. In derselben Kirche die Chorschranken, 1531 begonnen, von sehr schöner Arbeit.

Sie zeigen Arcaden, in welchen als durchbrochene Arbeit (etwa wie die Choralustraden der Sakristei von *S. Lorenzo* in Florenz) in der Mitte ein Candelaber steht, begleitet von reichem Rankenwerk mit Füllhörnern und Engelchen, Alles von kräftiger Zeichnung, während feines Arabeskenwerk die Brüstungen, Bogenpfeiler, Archivolten und Pilaster bedeckt.

Die Schranken in der Kirche von Fécamp sind französische Interpretationen ähnlicher italienischer Werke, z. B. derer in *S. Petronio* in Bologna. In der Mitte eine von Candelaberhalbsäulen eingefasste Thür, über deren Sturz ein Halbkreisgiebel mit Muschel und zwei ein Emblem haltende Engelchen folgen. Ein steiler wimpergenartiger Giebel mit Krabben sollte diese Lünette abschließen. Die Schranken selbst,

<sup>1225</sup>) Ueber die schönen Schranken zu Nevers und Amiens versäumte ich leider, nähere Notizen zu nehmen

<sup>1226</sup>) *Jean Le Texier*, gen. *Jean de Beauce* — nicht zu verwechseln mit einem Bekannten von obigem, ebenfalls *Jehan de Texier*, *Maçon* in *La Ferté-Bernard* — der von 1507—1513 den Nordthurm der Kathedrale baute, soll nach *Lance* die Chorschranken 1514 begonnen haben, die 1529 noch nicht fertig waren. Sie sollen von *François Marchand*, Bildhauer aus Orléans, in den Jahren 1532 und 1542 weitergeführt worden sein. Auch *Palustre* giebt für die von uns beschriebenen Theile die Daten 1521—1529.

<sup>1227</sup>) Abgebildet bei *PALUSTRE*, L. in *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., Fig. 93.

<sup>1228</sup>) Nach einer Photographie im Trocadero-Museum zu Paris beschrieben.

zu jeder Seite mit zwei Feldern, zeigen auf einer mit Wappen, Guirlanden und Medaillons verzierten Brüstung eine offene Säulenstellung. Ueber dem Gebälk der letzteren attikaartige durchbrochene Füllungen, welche das obere Gesims tragen<sup>1229)</sup>.

Es giebt auch einige Beispiele aus der Zeit jener interessanten strengeren Richtung der Hoch-Renaissance, von der wir Art. 182, S. 179 gesprochen haben.

Die reizenden, bereits Fig. 41 abgebildeten Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes gehören hierher. Besonders schöne Capellenschranken von dieser Stilrichtung trifft man in der Kathedrale von Laon, die eine von 1555.

In der Kirche zu St.-Florentin steht rechts hinter dem Lettner eine Chorschranke, bestehend in einer reizenden cannelirten korinthischen Pfeilerstellung, deren Gebälk einen so hohen Fries hat, daß er mit einer reizenden Arcatur in Relief gegliedert werden konnte, so daß diese Composition an das damals noch erhaltene römische Denkmal der Tutelles zu Bordeaux erinnert.

Wenn mich meine Notizen nicht trügen, wäre sie aus der Zeit des Lettners, d. h. 1600, obgleich deren Charakter derjenige der besten Hoch-Renaissance ist.

Eine sehr reich ausgeschnittene, schon etwas barockisirende Capellenschranke sah ich im Museum zu Langres aufbewahrt.

### c) Lettner.

Unter diesen so häufig dem Untergange geweihten Anlagen giebt es noch einige, die einen hohen Kunstwerth haben, wenn auch gerade die schönsten Beispiele der Blüthezeit so gut wie verschwunden sind.

Am berühmten spätgothischen Lettner der *Madeleine*-Kirche zu Troyes sind an den vier Pfeilern Füllungen, deren Composition sowie die Muscheln in den Ueberkragungen schon der Renaissance angehören; das Blattwerk dagegen hat noch distelartige Einschnitte.

Der Lettner der Kathedrale zu Limoges trägt die Jahreszahl 1533. Er ist eine der reizendsten Compositionen der vollkommen reifen Früh-Renaissance und erinnert durch die goldschmiedartige Feinheit und den Reichthum seiner Details an die Façade der Certosa von Pavia<sup>1230)</sup>. In den zarten figürlichen Theilen, wie Putten, Engelchen, Chimären, Greifen, Satyren, ist jedenfalls eine italienische und zum Theil venetianische Einwirkung oder gar Hand unverkennbar.

Er hat drei Durchgänge mit Halbkreisbogen, von denen die seitlichen überhöht sind. Er soll in zwei Jahren 1535 fertig geworden sein. Leider ist er jetzt an das Innere der Façade angelehnt.

Der Lettner in der Kirche zu Branges, aus der Zeit *Franz I.*, etwas vorgeschrittener als der von Limoges, verdient erwähnt zu werden. Ferner: In der Kirche zu *Notre-Dame-de-l'Epine*<sup>1231)</sup> bei Châlons-sur-Marne der Lettner und Schranken, wohl um 1540. Der schöne Lettner von *St.-Croix* zu Quimperlé, für den das Datum 1536—41 angegeben wird. Die Reste des Renaissance-Lettners der Kathedrale zu Langres, im dortigen Museum aufbewahrt. Ferner zwei Werke aus Holz: Ein reicher Holzlettner im Charakter des Stils *Franz I.* mit vorspringendem, scheinbar von Hängebogen getragenen oberen Gang und runden Treppenhäuschen in der Kirche von Villemaur in der Champagne. Und in der Kirche von Villiers-le-Bel ein hölzerner Orgellettner von vier dorischen Säulen getragen, wohl zwischen 1540—50. An der Brüstung sind Reliefs mit Perspektiven in Rundbogenfüllungen angebracht.

Unter den Lettnern der Hoch-Renaissance dürfte an erster Stelle der schon erwähnte in der Kirche zu Gifors zu nennen sein. Er wurde 1569 begonnen und

<sup>1229)</sup> Abgebildet von *Anthyme Saint-Paul* in *Planat*, a. a. O., Bd. VI, S. 378.

<sup>1230)</sup> Vor der feinsten Ciselirung dieser Ornamente wird man an die schönsten ähnlichen Arbeiten in Italien erinnert, wie an die Reliefs an den Stufen und Wangen der Riefentreppe im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig, an die Candelaber der Fenster in der Certosa bei Pavia und an Aehnliches in Como.

<sup>1231)</sup> 7 km von Châlons-sur-Marne.

821.  
Beispiele  
der  
Hoch-  
Renaissance.

822.  
Lettner der  
Früh-  
Renaissance.

823.  
Andere  
Beispiele.

824.  
Beispiele  
der  
Hoch-  
Renaissance.

zwar von *Jean Grapin*, der noch unter dem Einflusse *Jean Goujon's* stand (siehe Art. 671, S. 484).

Eine schlanke Rundbogenarcade steht zu beiden Seiten einer etwa doppelt so breiten, etwas höheren mittleren. Zwei Dreiviertel-Säulen, auf hohen Piedestalen, stehen vor den zwei Pfeilern. Sie haben einen Blattkranz über der Base und im Drittel ihrer Höhe und sind spiralförmig cannelirt, das untere Drittel anders als die zwei oberen. Um die ohnehin schlanken Schäfte nicht noch mehr zu verlängern, ist zwischen den Composita-Kapitellen und dem Gebälk eine Art quadratischer Abakus eingefügt, mit Engelsköpfen und einem Eierstab gegliedert. Die Schlusssteine sind als hohe Consolen gebildet; der mittlere stützt direct den Architrav; die seitlichen, durch Vermittelung von Kapitellen, auf denen Medaillons stehen, welche auf dem Bogen stehende Engel halten.

In den Bogenzwickeln der mittleren Arcade liegen die Engel und halten Kränze nach dem Schlussstein. Ueber den Säulen ist das Gebälk verkröpft. Im reichen Fries sind geflügelte Figuren, die in Rankenwerk endigen, Inschriftstafeln, Vasen, Guirlanden halten. In den Figuren hat die Bildung der Beine ganz das Charakteristische derer von *Goujon* in seiner Dianafigur und den Nymphen; ebenso herrscht feine Art im Fries.

825. Berühmte, leider untergegangene Lettner aus der Zeit der Hoch-Renaissance gab es in *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris, von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* (1541—44). In *St.-Père* zu Chartres, von *Jehan Benardeau* und *François Marchand* (1540—43); der von der Kathedrale zu Langres (1550—55). Der bereits erwähnte des *Domenico Fiorentino* in *St.-Etienne* zu Troyes, der als fein Meisterwerk galt und 1549 im Verein mit seinem Schwiegersohne *Gabriel le Tavereau* ausgeführt wurde. Endlich soll der ehemalige Lettner der Kathedrale von Toul im selben Stil wie die beiden Capellen *des Evêques* und *de la Toussaint* gewesen sein (siehe Art. 723, S. 538).

826. Aus der Zeit *Heinrich IV.* sind zwei gleichzeitige, aber in Form und Charakter sehr verschiedene Beispiele zu erwähnen.

Der Lettner in der Kirche zu *St.-Florentin* (Yonne) gilt als ein Werk von *Jean Boullon*. Drei Rundbogen, getrennt durch cannelirte korinthische Pilafter tragen über dem Gebälk eine Tribüne, deren Balustrade aus durchbrochenen Feldern besteht, in welchen Lilien und bandartige Cartouchen alterniren. Die flache Steindecke auf Steinbalken soll von 1600 sein.

Der Lettner des *Pierre Biard* in *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris, der einzige hier erhaltene, wurde 1600 begonnen und zeigt noch keinerlei flämischen Einfluss. Er bildet gleichsam eine Brücke mit einem einzigen Korbbogen zwischen den hinteren Vierungspfeilern, um welche Wendeltreppen hinaufführen. Die Seitenschiffe sind ganz geschlossen und eine Thür in deren Mitte angebracht. Die Ornamentation ist reich und als Ganzes genommen decorativ, gewährt aber einzeln genommen auch nicht das geringste Vergnügen. Die Vorderseiten der Ornamente liegen wie in einer Fläche, ohne Modellirung. Sie scheinen wie mit der Säge in einem Brett ausgeschnitten, wie am Louvre im ersten Stock der *Galerie du Bord de l'eau*. Die Consolen der Thüren sind wie lange Triglyphen prismatisch geformt. Die Balustradenfüllungen zeigen in Stein ausgeführte durchbrochene verschiedene Verchlingungen von Bändern. Die Engel in den Bogenzwickeln erinnern etwas an diejenigen am *Guichet de Lesdiguières* des Louvre; die Figuren über den zwei Thüren an den Seiten entfernt an die beiden *Medicæer-Figuren Michelangelo's* in der *Sagrestia Nuova* von *San Lorenzo* in Florenz und an die Draperien feines *Moses*.

Der Lettner in *St.-Etienne* zu Touloufe, aus der Zeit *Ludwig XIII.*, wurde in Fig. 51, S. 205 abgebildet.

Zum Schlusse sei der kleine Orgellettner in *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris, der geschickt angebracht ist, erwähnt.

#### d) Die hölzernen Thürflügel und andere Arbeiten aus Holz.

Unter den hölzernen Thürflügeln giebt es einige Kunstwerke von hohem Werthe. Sie erwecken nicht als Thürflügel allein Interesse, sondern mehr noch, weil sie uns werthvolle Anhaltspunkte für die Auffassung der Decoration in gewissen Kunstphasen geben. Wir werden daher bei solchen Beispielen etwas länger verweilen müssen.

## 1) Thüren der Früh-Renaissance.

Zu diesen und zu den schönsten Thürflügeln der Früh-Renaissance *Franz I.* gehören die der Kathedrale von Beauvais (wohl um 1535). Eine in zwei Stockwerken übereinander durchgeführte Arcatur von drei Bogen stellt eine zugleich reiche und klare Gliederung her, die gleichsam das Stab- und Maßwerk für Abschluss der Thoröffnungen bildet.

827.  
Thüren  
der Kathedrale  
zu Beauvais.

In der unteren Hälfte ist nur diese architektonische Gliederung und Arabeskenwerk verwendet. Erstere besteht in schlanken Arcaden, die auf dem Gebälk einer ersten kürzeren Pilafterordnung sich erheben und durch grössere Pilafter getrennt werden, von deren Schäften reiche Halbcandelaber sich abheben. Ein Gebälk mit hohem Fries trennt die untere Hälfte von der oberen. In letzterer bildet die Arcatur eine Art Rahmenwerk, zwischen welchem uns in Reliefdarstellung Scenen aus der biblischen Geschichte entgegen treten. Sie wird von der reichsten Baldachin-Architektur bekrönt und geschützt, die sich zwischen die Pilafter spannt. In dieser Weise tritt in der unteren Hälfte mehr der eigentliche Charakter der abschließenden Schranke hervor; in den Reliefs der oberen Hälfte dagegen werden Einblicke in die Ereignisse gewährt, von denen im Innern des Gotteshauses die Rede ist.

Für den gewöhnlichen Verkehr dient eine einflügelige Thür, welche vom steinernen Mittelpfosten an die zwei nächsten Arcaden bis zu deren Pfeiler einnimmt und in der Höhe bis unter deren Kämpfergims reicht. Hierdurch wird nur ein Pilafter mit feinem Halbcandelaber an einer Stelle durchschnitten, wo ein Öffnen unnatürlich erscheint.

Für den Gesamteindruck ist vor Allem der Gegensatz zwischen der ruhigeren unteren Hälfte und der reicheren oberen wirkungsvoll. Nicht minder wohlthuend aber ist der feine künstlerische Tact, mit welchem überall der Gegensatz zwischen den tragenden und umrahmenden Arcaturen und den Füllungen und den Reliefs hervorgehoben wird. Zugleich sind bei den vier verschiedenen Tiefen der Gliederung zwischen den Halbcandelabern und den Füllungen die Uebergänge ebenso geschickt beobachtet, wie die Verbindung von der Profilierung der oberen Arcatur mit derjenigen des unmittelbar darüber sich anschließenden des spätgothischen steinernen Korbbogens des Portals.

Nicht minder vorzüglich ist die technische Behandlung des ornamentalen und figürlichen Reliefs.

Das feinste Grotteskenwerk, welches die Salamander *Franz I.* umgiebt, ist wie an die Fläche angehaucht. Es entspricht im Charakter demjenigen *Du Cerceau's* in seinen sog. *Estampes au trait* aus den Jahren 1533 und 1534, wo er eben aus Italien heimkehrte und wie in seiner *Orfèverie d'église* unter dem unmittelbaren Zauber des mailändisch-Bramantesken Stils stand (siehe Art. 162, S. 156). Vor dem köstlichen Aufbau und der reizenden Profilierung dieser Halbcandelaber braucht es keiner Documente, um die Geschichte des Meisters dieser Thüren zu erzählen, denn es giebt nur einen Ort in der Welt, wo man diese edle Behandlung der Candelaber erlernen kann: die *Bramante'schen* Apiden von *S. Maria delle Grazie* in Mailand. Wie mancher andere Franzose aus jener Zeit hatte er sich in jene verliebt, und auch im Arabeskenwerk sind die mailändisch-venezianischen Anklänge leicht sichtbar. Er kannte genau die besten Werke in Mailand, Como und Pavia und dürfte in der Schule *Buzzi's* gewesen sein, als er die Entwürfe zum Grabmal *Gaston's de Foix* fertigte, oder wenigstens von feinem Stil gelernt haben, wie man aus der ruhigen Behandlung des Figürlichen, namentlich am linken Flügel, erkennt. Der Anschluss der architektonischen Hintergründe an die Architektur der Thür ist ebenfalls sehr geschickt.

Die Art, wie dieser Meister so verschiedenartige reiche Elemente zu einem durch und durch so einheitlichen Werke feiner Kunst und Anmuth hingezaubert hat, zeugt von einer Beherrschung des Architektonischen, Decorativen und Figürlichen, die nur bei einem *Du Cerceau* und *Jean Goujon* ebenbürtigen Meister zu finden ist. Wir stehen hier vor einem der vollkommensten Beispiele der glücklichen Verbindung der Meisterschaft französischer spätgothischer Künstler in der organischen Gliederung

mit dem unwiderstehlichen Zauber und der Phantasie des mailändischen *Stile Bramantesco*<sup>1232</sup>).

828.  
Andere  
Beispiele.

Selbstverständlich giebt es auch viel einfachere Beispiele. *Notre-Dame* zu Pontoise hat gute Thüren. In *St.-Maclou* ebenfalls dort, hat die Thür am Ende des linken Seitenschiffs (um 1535) ganz glatte Rahmen und nur je eine einzige Füllung von vier gleich breiten glatten Brettern mit regelmässig disponirten runden Nagelköpfen. Die Schlagleiste dagegen ist als schmaler Pilaster mit reizenden Arabesken-Füllungen gestaltet. Ein sculpirter Fries als Fortsetzung des Kämpfers bildet den Sturz. In der Rundbogen-Linette aber sind ebenfalls Reliefdarstellungen: zwei unter Tabernakeln sitzende Figuren und in der Mitte eine unter einem Baldachin stehende. An *St.-Symphorien* zu Tours haben die Flügel der Korbogenthüren (1531 ca.) im oberen allein erhaltenen Drittel etwa, eine figurliche Darstellung in einfach behandeltem Basrelief mit bloß einer oder zwei Figuren ziemlich großen Maßstabs.

Wir erwähnen ferner: In *St.-Gengoult* zu Toul eine im Renaissancestil gedachte Thür von 1513 mit gothischem Ornament. In Gifors die Flügel der Thüren des rechten Querschiffs an der Kirche, um 1515, mit vier Reihen von je 4 Fuß hohen Füllungen durch schmale Profile getrennt. Medaillons, Arabeskenwerk, Figuren in Nischen mit Baldachinen sind in Flachrelief ausgeführt. In *St.-Alpin* zu Châlons-sur-Marne zwei Thüren aus der Zeit *Franz I.* Die alten Thürflügel von *St.-Eustache* zu Paris sind höchst einfach.

## 2) Thüren der Hoch-Renaissance.

829.  
Thüren von  
*St.-Maclou*  
zu Rouen.

Es wurde bereits eingehend von verschiedenen Einzelheiten der Holzthüren von *St.-Maclou* zu Rouen gesprochen, die man als Compositionen oder Arbeiten *Jean Goujon's* anzusehen genöthigt wird<sup>1233</sup>). Sie liefern auch den sicheren Beweis, daß dieser Meister selbst in Florenz gewesen sein müsse.

Die Mittelthür, deren Darstellungen der Taufe Christi gewidmet sind, hat zwei Flügel. Jeder ist in seiner ganzen Höhe von einem Fries umgeben, in welchem Figuren in Nischen mit Cartouchen und Inschriftstafeln abwechseln, unten in Fruchtgehängen (*châtes*) und oben mit einem Heer von Engelsköpfchen zwischen Wolken endigen. In halber Höhe trennt sich von dem Fries ein Confolengefüß über dem kleinen Thürflügel, der für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmt ist. Ein Torusband umgiebt ihn ganz mit einem glatten profilirten Fries um die einzige Füllung, die durch vier Cartouchenmotive verziert ist. In der oberen Hälfte des großen Flügels stehen vier Figuren in Hochrelief und halten einen quadratischen Rahmen um das Rundmedaillon, in welchem einerseits die Taufe Christi und andererseits die Darstellung im Tempel in Relief dargestellt sind.

Nicht nur durch die Klarheit der Gesammtcomposition und Abwechslung der Motive, sondern auch durch die edle Vortrefflichkeit der Figuren und des Ornaments, sowie durch die sorgfältig abgewogenen Abstufungen vom feinsten bandartigen Flachrelief bis zum fast als freie Figuren wirkenden Hochrelief gehören diese Thüren zu den schönsten und edelsten Holzthüren, die es überhaupt giebt.

Die Thür vor dem linken Seitenschiff ist in derselben Weise componirt, nur ist sie einflügelig, und der umrahmende Gesammtfries ist etwas breiter; man bewundert, wie *J. Goujon* aber im Detail Verschiedenheiten eingeführt hat.

Die Füllung des kleinen Flügels ist durch einen reichen Querriegel mit wunderbarer Bronzemaske in zwei Hälften getheilt, wovon jede in Basrelief mit einem reichen Cartouchenrahmen mit Medaillons, Figuren, Vögeln, Früchten und Satyrn im Stil der Stuckrahmen der Galerie *Franz I.* zu Fontainebleau verziert ist. Zwischen den Figuren im Hochrelief, die den oberen Rahmen halten, ist hier eine zweite Reihe zurückliegender Figuren in Basrelief dargestellt, die reizend wirkt.

Auch die dritte Thür an der Seitenfaçade der Kirche mit Doppelflügeln ist in derselben Weise componirt. Nur hat sie eine Mittelfäule in der unteren Hälfte, die eine freistehende Figur unter einem Baldachin in der oberen Hälfte stützt.

Auch die Composition dieser Thür scheint mir von *J. Goujon* zu sein. Nur dürfte sie etwas

<sup>1232</sup>) Im Folgenden wird im Kapitel über die Säulenordnungen, gelegentlich der Candelaber von dieser Thür die Rede sein.

<sup>1233</sup>) Siehe: Art. 134, S. 127, Art. 139, S. 131, Art. 140, S. 133, Art. 141, S. 134, Art. 142, S. 135.

später als die beiden ersten sein. Die erwähnte Frauenfigur erinnert schon mehr an feinen etwas bewegteren Pariserstil, und er dürfte sich bei der Ausführung weniger beteiligt haben als an den beiden älteren.

An der Mittelthür der Façade der Kirche zu Gifors (um 1550—60) haben die Flügel über einem Sockel drei Ordnungen cannelirter Pilafter übereinander, welche in jeder Reihe drei Flachnischen mit Figuren in Flachrelief haben.

Die im Rundbogen abgeschlossenen Holzthüren von *St.-Clotilde-aux* Andelys (um 1550) sind in Fig. 163 abgebildet und zeigen unten eine schlanke Arcatur mit jonischen Pilaftern verbunden, darüber einen Fries mit Hermen und Cartouchen und im Bogenfeld ein Tabernakelmotiv.

In *St.-Alpin* zu Châlons-sur-Marne haben die Thürflügel des Thors an der Seitenfaçade unten eine jonische Flacharcatur, darüber Hermen und Cartouchen, ein Tabernakel im halbkreisförmigen Abschluss und das Monogramm *H*.

Aus der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* drei gute Thüren an der Façade von *St.-Pierre* zu Auxerre. Ebenso die an *St.-Paul* et *St.-Louis* zu Paris (siehe Fig. 56).

### 3) Verschiedene andere Arbeiten in Holz.

Im Anschluss an die Thüren weisen wir noch auf einige andere Holzarbeiten hin, die wir bemerkt haben, ohne irgendwie damit eine eigentliche Besprechung dieser Classe von Werken antreiben zu wollen.

Wir erwähnen zuerst die Vertäfelung einer Capelle in *St.-Vincent* zu Rouen (um 1515). Trotz der bloßen Anordnung hoher schlanker Füllungen, in zwei Reihen übereinander, bekrönt von einem reichen Rankenfries, ist die Monotonie durch den Gegensatz in den Verhältnissen und in der Vertheilung der reichen Arabesken-Füllungen und der Candelaber zwischen den Füllungen der oberen Reihe geschickt vermieden und eine Ruhe erzielt worden, die am Grabmal von *Georges d'Amboise* vergeblich gesucht wird<sup>1233a</sup>).

Die herrliche Täfelung *Jean Goujon's* für die Schloß-Capelle von Ecouen, jetzt in jener zu Chantilly, wurde schon besprochen (siehe Art. 140, S. 133). Ferner darf eine Holzvertäfelung in *St.-Etienne* zu Beauvais und die Chorstühle der Kathedrale zu Bayeux (*Style Henri II*) erwähnt werden.

Das Chorgestühl von *St.-Pierre* in Touloufe (Stil *Ludwig XIII.*). Aelter ist das sehr reiche in *St.-Saturnin* in derselben Stadt. An dem nicht minder reichen spätgothischen von schlanken thurmartigen Fialen eingefassten Chorgestühl der Kathedrale von Amiens gehören nur die Arabesken der Füllungen der Früh-Renaissance an.

## 19. Kapitel.

### Blick auf die Intensität der Bauthätigkeit in den verschiedenen Provinzen.

Bei der Zusammenstellung der von uns beschriebenen Denkmäler und Fragmente haben wir uns in erster Reihe weder von der geographischen Lage derselben noch durch deren archäologische Filiation beeinflussen lassen. Wir haben eine Reihenfolge und Gruppierung gewählt, welche uns am besten die architektonische Entwicklung und den »stilistischen Fortschritt« der durchschnittlichen Stilströmung, als ein Ganzes betrachtet, zu schildern schien. *Palustre* dagegen hat meistens die Gruppierung nach Provinzen befolgt, was für seine Zwecke das Richtigere war. Es

<sup>1233a</sup>) Abgebildet bei: ROUYER, FR. *L'Art architectural en France*, a. a. O., Bd. I.

wird jedoch von Nutzen sein, auch hier ein Wort über die Vertheilung der Denkmäler nach den Provinzen zu fagen. Die Resultate, die *Palustré*<sup>1234</sup>) angiebt, scheinen meistens im Verhältniß zu der Anzahl von Denkmälern, die wir anders gruppiert anführen, übereinzustimmen.

831. Tourraine. Nach *Palustré* bieten die Kirchen der Tourraine in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts das charakteristische Motiv eines großen Bogens, welches die zwei Thüren und die darüber befindlichen Fenster umrahmt.

Die erste Anwendung dieses Systems wäre in der Capelle von Thouars (Deux-Sèvres) 1503—15, von *Jean Chahureau*, zu finden, und später im gleichen Departement die von Marc-la-Lande, sowie die Collegiatkirche von Oiron. In der Tourraine selbst: Die Capelle von Les Roches-Tranchelin (1527), die Capelle des Schlosses von Uffé (1522—38), die Collegiatkirche von Montréfor (1520—32), die Kirche *St.-Symphorien* in Tours (1531). Die Kirche *St.-Pierre* in Loudun (Vienne) soll an der Südseite das schönste Beispiel dieser Lösung bieten. (Siehe: Art. 802, S. 588.)

832. Isle-de-France. In der Isle-de-France erwähnt *Palustré* die unter dem Einflusssphäre des Schlosses Ecouen stehende Gruppe von Kirchen zu Luzarches, L'Isle-Adam, Maffliers, Belloy, Villiers-le-Bel, Le-Mesnil-Aubry, Sarcelles, Groslay, Gouffainville und Belloy.

Ferner die Kirchen von Vétheuil, Magny, St.-Gervais, Montjavault, in der Isle-de-France, die er in den Wirkungskreis der Familie *Grappin* in Gisors stellt. Ihr Streben geht dahin, das Aeußere in möglichst antike Formen zu hüllen.

833. Normandie. In der Normandie führt *Palustré* die an beiden Enden dieser Provinz sich um die Namen *Hector Sohier* in Caen und die Familie *Grappin* zu Gisors gruppierenden Werke an. An der unteren Seine citirt *Palustré* die Kirchen von Valmont, Notre-Dame-de-la-Touffaint, Le Bourg-Dun, Offranville, Longueville, Auffay, in welchen der neue Stil ausschließlicly auftritt. Wir hatten Gelegenheit, Werke in Rouen und die Capelle in Gaillon zu erwähnen.

834. Bretagne. Von der Gruppe der Bretagne haben wir bereits im Zusammenhang gesprochen (Art. 673, S. 485) und ergänzen das Gefagte durch folgende Angaben *Palustré's*.

Eine eigenthümliche Interpretation der Formen *Franz I.* trifft man in den Côtes-du-Nord: zu Kerfons, Bulat, Guingamp. Im Morbihan: zu Ploërmel, St.-Avoye, St.-Nicodeme. In der Gegend zwischen Landerneau und Morlaix sollen die Gebäude aus der Zeit *Heinrich II.* bis zu *Ludwig XIII.* stammen.

835. Westliche und mittlere Provinzen. Die Provinz Maine, sagt *Palustré*, hat nie eine eigene Richtung gehabt und stand unter dem Einfluß des Anjou oder der Normandie.

Im Berry: Die sog. *Chapelle d'Anjou* zu Mezières-en-Brenne.

Im Périgord: Die Schloßcapelle von Biron.

In der Auvergne: Die *Sainte-Chapelle* zu Vic-le-Comte.

Im Nivernais: Das Portal der *Maifon-Dieu*, den Chor von *Brassy* (1546—49) und den Glockenthurm von *Sully-la-Tour* (1545).

836. Südliche Provinzen. Die Bemerkung *Palustré's*, daß in Touloufe, der großen Hauptstadt Südfrankreichs, zur Zeit der Früh-Renaissance die Schule von Touloufe noch nicht geboren war, scheint richtig zu sein, indem das *Portail de la Dalbade* und das Vorthor von *St.-Sernin* in ihrer zarten Ornamentik noch keinen Lokalcharakter offenbaren.

Die Provinzen Angoumois und Limousin haben nichts Erwähnenswerthes hervorgebracht. Die Gascogne und Provinzen längs der Pyrenäen sind besonders arm. An beiden Ufern der Rhone unterhalb Lyon, in der Provence, im Languedoc, im Comtat und der Dauphiné ist so gut wie nichts zu finden. Ebenso im Süden von Burgund (Ain und Saône-et-Loire).

In Bordeaux erwähnt *Palustré* an der Kathedrale den sog. *Contrefort de Grammont* und eine Capelle in *St.-Michel*.

In Auch: Das Südportal der Kathedrale, ein anderes in Bagnères-de-Bigorre und einige Säulen in Lézat (Ariège).

837. Champagne. In Bezug auf die Entschlossenheit, mit welcher die Renaissance zum Neubau von Kirchen angewandt wird und neue Ideen Aufnahme finden, stellt *Palustré* den Süden der Champagne (Aube), sowie den an Burgund angrenzenden Theil in den Vordergrund. Der Norden und Osten dieser Provinz, schreibt er, ist eben so arm als ihr Centrum und Süden reich sind.

In Troyes selbst sechs Kirchen:

*St.-Nicolas*, 1518 beg. durch *Gérard Faulchot*, seit 1535 durch dessen Sohn *Jean* weitergeführt.

1234) PALUSTRE, L. *L'Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 257—270.

*St.-Pantaléon*, an welcher eine Zeit lang beide *Faulchot* bauten. *St.-Nizier*, 1535. *La Madeleine*, Thurm (1531—59). *St.-Rémy*, Portal 1555. *St.-Martin-ès-Vignes*, 1590—1600 umgebaut.

In der Umgegend von Troyes:

Die schöne untergegangene Abteikirche von Montier-la-Celle, 1517 durch *Gérard Faulchot* begonnen. In *St.-André-lez-Troyes* das schöne Doppelportal, von *François Gentil* (siehe: die berichtende Note 1005, S. 473) und *Domenico del Barbieri* (*Domenico Fiorentino*) erbaut (1549). In *Pont-Sainte-Marie*, 1553 die drei Westthüren. In *Auxon* (1535—40) das Portal. Verschiedenes in *St.-Phal* (1530), *Ervy* (1537—40), *Villemaur* (1540—47), *Creney* (1557), *Laubreffel* (1560).

Nach *Palustre* gäbe es keine Gegend Frankreichs, die auf so engem Raume eine solche Verschiedenheit der Typen aufzuweisen hätte, als die Gegend von Troyes.

Im Departement der Yonne findet *Palustre* die Kirchenbauten weniger originell, weniger frei von traditionellen Lösungen, als die von Troyes und dessen Umgebung. Dafür hatten sie einen durchgeführten ornamentalen Reichthum (*luxé d'ornementation plus soutenu*).

Er führt folgende Ortschaften und Gebäude an:

In *Fleurigny*, die schöne Schloßcapelle (1532). *Tonnerre*, die Façade von *Notre-Dame* (1533). *Neuvy-Sautour*, Chorbau (1540). *Villeneuve-sur-Yonne*, Façade von *Jean Cheriau* (1575). *Joigny*, Gewölbe der Kirche *St.-Jean* vom selben Architekten (1596). Ferner *Brienon-l'Archevêque*, Chor und Capellen (1535). *Molesmes*, die Kirche (1539). *Cravant*, Chor und Thurm (1550). *Seignelay*, die Kirche (1560). *Tonnerre, St.-Pierre* (1562 u. 1590). *St.-Florentin*, Chor und Kreuzschifffronten (1611—22). *Auxerre, St.-Père*, vollendet 1623, zum Theil erst 1653. Die leider unvollendete Façade von *Vouziers* (1535—40). In *Rheims*, den Chor von *St.-Jacques* (1548). In *Epernay* ein Portal (1540).

In *Langres* die große reiche Capelle »des Fonts« oder *St.-Croix* in der Kathedrale (1541—45), an welcher wir zweimal das Datum 1549 sahen und vielleicht einige Verwandtschaft mit den beiden Capellen der Kathedrale von *Toul* zu erkennen glaubten.

In *Lothringen* führt *Palustre* nur die zwei letzteren Capellen an.

Burgund, das im XV. Jahrhundert so glänzende Jahre durchgemacht, nahm früh feinen Antheil an allem Hervorragenden. Vor Allem die Côte-d'or mit *St.-Michel* in *Dijon*, ferner das schöne Portal von *St.-Jean-de-Losne*, die reiche Capelle an der Südseite von *Notre-Dame* in *Beaune* angebaut (1529 bis 1532), die ebenso reiche Capelle inmitten der Ruinen des Schlosses von *Pagny*.

Der Norden von Burgund steht unter dem Einflusse der Champagne.

In der Freigrafschaft nennt *Palustre* nur den für *Ferry Carondelet* erbauten Chor von *Montbenoit* (1520—26).

838.  
Burgund.

## 20. Kapitel.

### Die Bauten der Hugenotten.

Wir hatten bereits öfters — fozufagen als Gegenstück zur Einwirkung der Jesuiten auf die Kunst — Gelegenheit, auf diejenige, welche die Hugenotten ausübten oder doch hätten ausüben können, hinzuweisen<sup>1235</sup>.

839.  
Einleitendes  
und der  
Hugenottenstil.

Der Umstand, daß man in neuerer Zeit einer Stilrichtung, die in den protestantischen Gegenden Deutschlands und in Holland gegen das Barocco Front machte, den Namen »Hugenottenstil« gegeben hat, berechtigt nachzufragen, ob in den Bauten der Hugenotten in ihrer Heimath selbst eine ähnliche Richtung vorhanden war. Ihr bedeutender Einfluß in Holland und von hier aus in England und

<sup>1235</sup>) Wir sahen die Hugenotten als eines der drei Elemente strenger Reaction im Zeitalter *Heinrich IV.* (Art. 233, S. 210), ferner einen Zusammenhang ihrer Geistesrichtung mit einem Wachen der vlämisch-holländischen Einflüsse in derselben Zeit (Art. 251, S. 216), ebenso einen Zusammenhang mit der nüchternen Backsteinrichtung des großen Hugenotten-Ministers *Sully* (Art. 290, S. 233). Wir hoben den hugenottischen Ernst als eines der Elemente des großen Stils *Salomon's de Brosse* hervor (Art. 230, 209) und sahen die Hugenotten unter den Repräsentanten des Geistes der Freiheit und der freien Individualität zur Zeit *Heinrich IV.* (Art. 246—247, S. 214—215). Endlich glaubten wir, in den Schriften *Bernard's de Palissy* auf etwas, das als Element einer hugenottischen Aesthetik bezeichnet werden kann, hinweisen zu müssen. (Siehe: Art. 179, S. 171—172.)

Preußen, das auch direkt beeinflusst wurde, endlich in der französischen Schweiz und der Charakter ihrer Geistesrichtung regt die Frage an, ob sie nicht auf die Kunst ihrer Heimath einen segensreichen Einfluss ausgeübt haben würden, falls man ihnen gestattet hätte, daselbst unter normalen Verhältnissen ihrer Empfindungsweise Ausdruck zu verleihen.

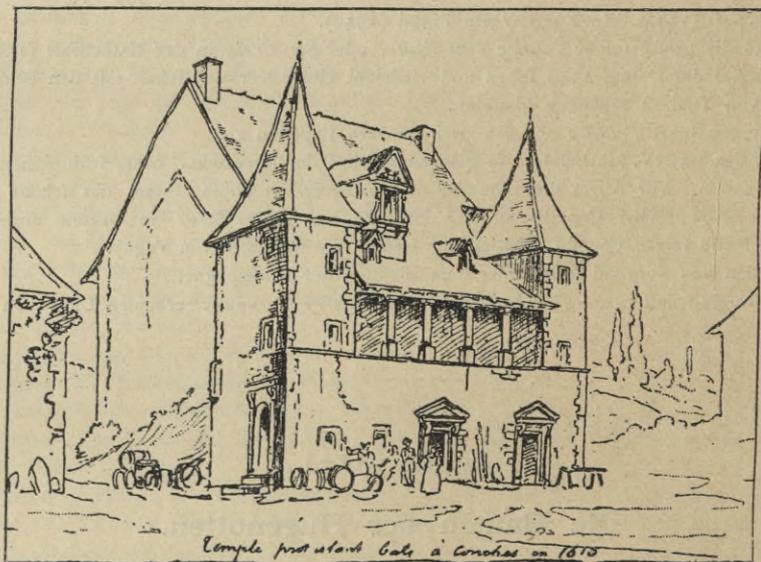
Es genügt, an die Worte zu erinnern, mit welchen der vielleicht weitblickendste Geschichtschreiber Frankreichs, *Henri Martin*, von dem Einflusse eines einzigen Mannes, *Calvin*, auf den Geist der französischen Sprache gesprochen hat, um dieser Frage näher treten zu dürfen<sup>1236</sup>). Nichts eignet sich hierzu besser als ein Blick auf die Gebäude, die sie zu ihren Cultuszwecken errichteten.

### 1) Die »Temples« der Hugenotten.

840.  
Die Temples.

Die Gebäude für den reformirten Cultus werden in Frankreich »Temples« genannt. Eigens zu diesem Zwecke errichtete Gebäude dürften wohl nur in der

Fig. 206.



Ehemaliger Temple zu Conches (Saône et Loire).

kurzen Zeit zwischen dem Edict von Nantes 1598 und dessen Revocation 1685 entstanden sein. — Da der Cultus in den bischöflichen und erzbischoflichen Städten unterfagt war und ebenso 5 Meilen (*Lieues*) um die Hauptstadt, so wurden die *Temples* meistens in kleinen Ortschaften, wie Charenton bei Paris, Quevilly bei Rouen u. s. w. errichtet.

Man besitzt auffallend wenig Darstellungen von Gebäuden dieser Classe. Wir geben daher hier drei Abbildungen solcher *Temples*; zwei davon gehören zu denjenigen, die als die bedeutendsten betrachtet wurden; darunter der berühmte *Temple* zu Charenton. —

Das erste Beispiel ist der *Temple* zu Conches, einer ganz kleinen Ortschaft in

841.  
Temple  
zu  
Conches.

<sup>1236</sup>) Durch *Rabelais* und *Calvin*, sagt *Henri Martin*, war die französische Prosa viel vorgeschrittener, viel gereifter als die Poesie. Ein anderes Mal sagt er, es habe *Calvin* die französische Sprache zum Instrument der Philosophie geschaffen.

der Saône-et-Loire, den ich, durch Herrn *Destailleur* aufmerksam gemacht, in Fig. 206<sup>1237)</sup> abgebildet habe.

Das Edict von Nantes gefattete den Edelleuten mit peinlicher Gerichtsbarkeit (*Seigneurs hauts justiciers*), reformirte Cultusstätten zu haben. Nach den zwei niedrigen Thürmen zu urtheilen, welche hier wahrscheinlich als Zeichen der Rechte eines Lehens aufzufassen sind, dürfte der 1610 errichtete *Temple* von Conches ein solcher einem Adeligen gehöriger Bau sein. Ueber seine innere Einrichtung ist mir nichts bekannt. Anzunehmen ist, daß der Saal entweder eine Tribüne hatte, zu der man durch den Thurm und die Loggia gelangte, während die Giebelthüren in den Hauptraum führten, oder aber, daß der Saal in der Höhe der Loggia lag. Möglich ist endlich, da es sich um eine Art Schloßcapelle handelt, daß die Tribünen oben der für die Herrschaften bestimmte Theil waren.

Das zweite Beispiel ist der untergegangene *Temple* von Quevilly bei Rouen, Fig. 207<sup>1238)</sup> abgebildet. Er hatte die Form eines zwölfeckigen Centralbaues aus Fachwerk mit Umgang, zwei Tribünen und drei Treppen (Fig. 207—208). Kunstformen scheint er keine gehabt zu haben, und ist das Wesentliche ohne weitere Beschreibung aus den Figuren ersichtlich.

842.  
Temple  
von  
Quevilly.

Ueber seine Erbauung weiß man Folgendes:

Am 2. November 1599 gefattet der König durch Brevet von St.-Germain-en-Laye die Errichtung des Tempels vom Grand-Quevilly, nach Zeichnung des *Sieur Nicolas Genevois*, durch den Zimmermeister *Gigondy*. Begonnen und vollendet 1600, wurde er 1685 durch die Jesuiten zerstört<sup>1240)</sup>. Nach *Farin* konnte er 10000, nach *Legendre* 7—8000 Menschen fassen. Er hatte nach *Farin* 90 Fuß Durchmesser<sup>1241)</sup>, 60 Höhe, die Laterne inbegriffen, ringsherum eine Galerie mit drei Stöcken (der untere inbegriffen), 60 Fenster und 3 Thüren. Die Angabe, daß er keine Pfeiler gehabt habe, kann sich nach der Abbildung nur auf den Mittelraum beziehen.

Wir geben endlich in den Fig. 209 u. 210<sup>1241)</sup> den Grundriß und den Schnitt des in der ganzen reformirten Welt berühmten ehemaligen *Temple* zu Charenton bei Paris.

843.  
Temple  
zu  
Charenton  
und seine  
Erbauungszeit.

Es wurde bereits erwähnt, unter welchen Umständen *Heinrich IV.* den Hugenotten als Compensation für die Rückkehr der Jesuiten 1603 gefattete, in *St.-Maurice* bei Charenton den berühmten *Temple*, der zum Mittelpunkte des Protestantismus in Frankreich wurde, zu errichten (siehe Art. 219, S. 203).

Der alte oder erste »*Temple*« von Charenton wurde vom Pariser Volk, welches über den Tod des bei der Belagerung von Montauban gefallenen *Herzogs von Mayenne* wüthend war, 1621 eingeweiht. An Stelle des ruinirten *Temple* wurde ein neuer errichtet, in welchem die Protestanten 1623 ihre National-Synode abhalten konnten. Es ist dies der berühmte von *Salomon de Brosse* errichtete Bau. *Read* glaubt, es sei *De Brosse* vielleicht schon Architekt des ersten 1606 oder 1607 begonnenen *Temple* von Charenton gewesen, eine Ansicht, in der mir nichts Unwahrscheinliches zu liegen scheint. Vielleicht hätte man Bedenken gehabt, sich an *Jacques II. Du Cerceau* als einen der königlichen Architekten zu wenden. Auch die National-Synoden von 1631 und 1644 wurden in demselben abgehalten. Nachdem man ihn schon 1671 anzuzünden versucht hatte, wurde seine Abtragung am Dienstag 23. October 1686 begonnen und in fünf Tagen vollendet.

Nach *Vaudoyer* war seine Länge 32,48 m und 21,44 m Breite<sup>1242)</sup>. Er möchte darin etwas wie eine Nachbildung der von *Vitruv* beschriebenen Basilika von Fano erblicken<sup>1243)</sup>.

<sup>1237)</sup> Facs.-Repr. nach einer Originalzeichnung von *Solimont*, angefertigt zwischen 1818 und 1834, ehemals in der Sammlung *Destailleur* zu Paris. Dieser gefattete mir, dieselbe ebenfalls den Herausgebern des Werks: »*Der Kirchenbau des Protestantismus*« mitzuthellen, wo sie, Fig. 385, abgebildet ist.

<sup>1238)</sup> Facs.-Repr. nach der Abbildung im *Bulletin de la Société de l'histoire de Protestantisme français*. Paris, Jahrgang 1874.

<sup>1239)</sup> FARIN, *Hist. de Rouen*, 1668, Bd. II, S. 406, ferner LEGENDRE, *Hist. de la dernière persécution faite à l'église de Rouen*. Rotterdam 1704. Bei PAUMIER, L. D. *Eloge historique de Samuel Bochart*. Rouen 1840, S. 6 und 26.

<sup>1240)</sup> Nach dem beigefügten Maßstab von 4 toises = 24 Fuß zu 0,324 m hatte der Mittelraum im Lichten zwischen den Tribünen 9½ toises = 18,46 m. Die gesammte lichte breite Breite 14 t. 4 p. = 88 Fuß = 28,51 m.

<sup>1241)</sup> Facs.-Repr. nach: JEAN MAROT. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. II, S. 149—150.

<sup>1242)</sup> LÉON VAUDOYER in seinen *Etudes d'architecture en France*, im *Magasin pittoresque* von 1845, S. 79, hat den ersten und zweiten Tempel für ein und dasselbe Gebäude gehalten und spricht daher von demselben als von einem der ersten Werke von *De Brosse*.

<sup>1243)</sup> In dem einst berühmten Tempel der Protestanten in Charenton, schreibt auch *Henri Martin*, griff *Salomon de Brosse* zu ganz anderen, mehr den römischen Basiliken sich nähernden Formen.

844.  
Beschreibung  
des  
Baues.

Der *Temple* von Charenton hat lange für eine Art Wunderbau gegolten, weil er angeblich 14000 Menschen fassen konnte, eine Angabe, die man in Folge seines Untergangs nicht prüfen konnte<sup>1244</sup>). Auf Grund der Masse des von den Unter-

Fig. 207.

*Elevation et Profil du Temple de l'Eglise Reformée de Rouen  
Située dans le Village de Quevilly*

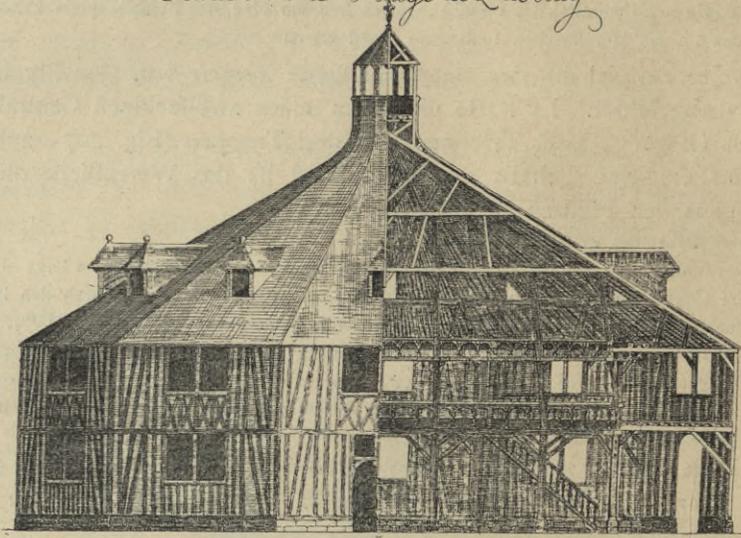
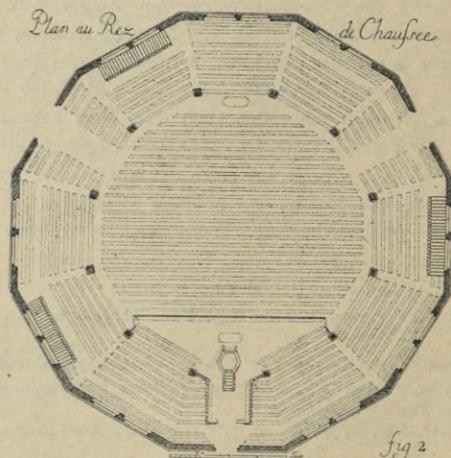
Ehemaliger *Temple* zu Quevilly bei Rouen. — Aufriss und Schnitt<sup>1238</sup>).

Fig. 208.

Grundriss des *Temple* zu Quevilly<sup>1238</sup>).

<sup>1244</sup>) Read schreibt hierüber: *A en croire la presque Unanimité des auteurs, »il pouvait contenir 14000 personnes». C'est ce que dit l'abbé Le Beuf, qui ajoute même: »dans les enâroits seulement garnis de menuiseries.» Ce chiffre est-il exagéré, comme en pourrait le croire? Siehe Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français, Jahrg. 1857, S. 172. Herr Ch. Read hat durch Berechnung diese Angaben prüfen wollen. Er gelangt nach Abzug der Treppen zu einer Gesamtfläche von 11754 Quadr.-Fufs. In Folge eines Rechenfehlers hält er diese = 3918 qm, die zu drei Personen auf 1 qm 11754 Personen ergeben.*

Wie im *Kirchenbau des Protestantismus*, S. 476, n. 6, bemerkt wird, sind es blofs 1100 qm, die bei der unzulässigen Ausnützung von 3 Personen auf 1 qm 3300 Zuhörerplätze gäben. Dasselbst wird ferner bemerkt, daß die Zahl von 14000 Per-

nehmern unterzeichneten Originalgrundrisses muß diese Zahl auf ein Maximum von etwa 3500 Personen herabgesetzt werden, es sei denn, daß die Menschen nicht

Fig. 209.

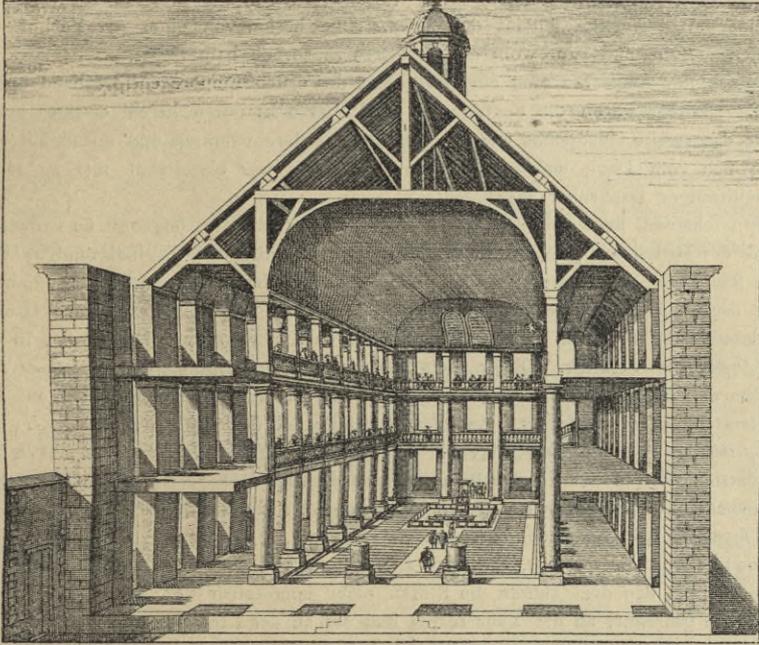
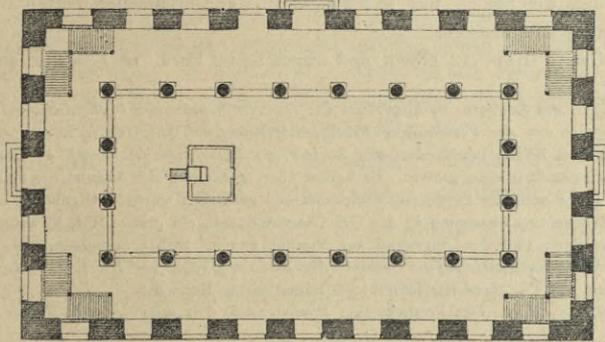
Ehemaliger *Temple* zu Charenton. — Inneres <sup>1241</sup>).

Fig. 210.

*Plan et Profil du Temple de Charenton du dessin de S. de Brasse*Grundriß des *Temple* zu Charenton <sup>1241</sup>).

fonen sich auf die Gesamtzahl der Besucher an einem Festtage beziehen dürfte. Vielleicht wäre sie auf mehrere Gottesdienste an einem Tage zu verteilen.

Unfererseits haben wir diese Rechnung auf Grund der Maße des Originalgrundrisses, die alle etwas stärker als die von *Roß* gebrauchten sind, geprüft. Wir gelangen auf 1181 qm, die 3543 Personen fassen würden. Den Raum zwischen den Säulen haben wir nicht berechnet, dafür aber auch keinen Abzug für Kanzel, Altar und Gänge gemacht, so daß diese Zahl schon ein Maximum bildet.

Der Mittelraum zwischen den Säulen hat . . . . .	2772	Quadr.-Fuß
Totalfläche der 4 Umgänge macht in jedem Stock	3157	Quadr.-Fuß.
In drei Geschossen . . . . .	9471	Quadr.-Fuß
Davon gehen ab für die Treppen im Erdgeschoss: 270 Quadr.-Fuß; im		
ersten Stock: 450 Quadr.-Fuß; im zweiten: 270 Quadr.-Fuß . . . . .	950	Quadr.-Fuß
	bleibt	8481
		8481
		11253

1 Fuß = 0,324, daher 1181 qm.

11253 Quadr.-Fuß

fassen, sondern eng zusammengedrückt standen, eine Annahme, die, trotz des religiösen Eifers, für gewöhnliche Fälle kaum denkbar ist.

Die einzigen zuverlässigen Angaben, die wir überhaupt heute besitzen, erhält man aus den drei Stichen des Architekten *Jean Marot*, von denen wir Grundrisse und Schnitt mittheilen<sup>1245)</sup> und denen wir so gut wie nichts beizufügen haben<sup>1246)</sup>.

Nach einer alten Angabe scheint der *Temple* rings herum von einer Art Vorhof oder Atrium umgeben gewesen zu sein, und zwar wohl der größeren Sicherheit halber<sup>1247)</sup>.

Am schmucklosen Aeusseren ging ein Gurtgesims der ersten Empore entsprechend über den unteren Fenstern durch. Darüber waren die Fenster der zwei oberen Emporen in ein einziges hohes zusammengezogen, welche das zweite Gurtgesims und das Kranzgesims durchschnitten und mit darauf ruhenden Halbkreisarchivolten sich vom Dach unförmig abhoben. Letzteres war abgewalmt und an einem Ende ein niedriger kuppelförmiger Dachreiter angebracht.

Im Innern scheinen, nach den Fig. 209 u. 210 zu urtheilen, die Umgänge im Erdgeschoß um zwei Stufen höher als der Mittelraum gelegen. In dem von uns veröffentlichten Originalgrundrisse<sup>1248)</sup> könnte man auf drei Stufen schließen, da die vorderen und hinteren Kanten der Säulenplinthen verlängert und zwischen denselben eine dritte Linie durchgeführt ist. Dieser getuschte, sorgfältig gezeichnete Grundrisse befindet sich als eingeklebtes Blatt in einem gezeichneten Tractat vom Jahre 1662<sup>1249)</sup>, ehemals in der Sammlung des Herrn *H. Destailleur* zu Paris. Dieser hielt ihn für eine Originalzeichnung *Salomons de Brosse*, und nach der auf ihm enthaltenen Angabe ist dies richtig, oder sie wurde zum mindesten auf seinem Bureau von seinem Unterarchitekten angefertigt. Auf der Rückseite der Grundrisse steht in klarer fester Schrift: »Paraphé, Le seiziesme Jour de Juin 1623 par les pulé (?), Marbault, Hureau et Noretz entrepreneur.«

Da das letzte Wort in der Einzahl steht, ist anzunehmen, daß *Noretz* allein Unternehmer war und daß das mit einem Abkürzungszeichen endende Wort *pulé* . . . die Eigenschaft der zwei anderen Männer als Vertreter, Deputirte der Gemeinde, bezeichnete.

Der Grundrisse von *Jean Marot*, Fig. 210, stimmt ganz mit dem für die Unternehmer angefertigten Original; nur liegen bei den drei Thüren die Stufen nicht unmittelbar vor denselben, sondern sind von diesen durch Podeste getrennt; an der Thür rechts und der an der Langseite sind vier Stufen, an der links bloß drei angegeben, ferner ist die Kanzel und deren Vorraum nicht gezeichnet. Dafür ist, bloß leicht in Bleistift, eine solche in dem Intercolumnium, welches der Thür an der Längsseite zunächst liegt, als halbes vorspringendes Achteck angedeutet. Zum Grundrisse ist ein Maßstab von 6 Toises gezeichnet, wovon der eine in 6 Fufs getheilt ist<sup>1250)</sup>.

Der Umstand, daß die Säulen nur  $1\frac{1}{2}$  Fufs = 0,48 m Durchmesser hatten, zwingt zur Annahme, daß sie aus Holz gewesen sein mußten.

Der *Temple* zu Caen, 1611—12 erbaut und wegen seiner Form »le Pâlé« genannt, war ein Rechteck,

845.  
Andere  
Beispiele.

<sup>1245)</sup> Der dritte Stich, das Aeusere, ist abgebildet in: *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, herausgegeben von der Vereinigung Berliner Architekten. Berlin 1893, S. 475.

<sup>1246)</sup> Ein Stich aus dem XVIII. Jahrhundert von *Leclerc*, als *Démolition du Temple de Charenton* betitelt, zeigt das Innere mit zwei Säulenordnungen statt einer großen. Er besitzt aber, gegenüber der Angabe des Zeitgenossen *Marot*, keinerlei Werth, da er fast hundert Jahre nach der Zerstörung componirt und gestochen wurde. Abgebildet ebendaf. S. 474.

<sup>1247)</sup> Jenfets der Brücke von Charenton ist der Ort Charentonneau, ein großer Hof, in dessen Mitte der Tempel steht, wohin die Reformirten von Paris und der Umgegend zur Predigt gehen. Siehe: *Supplément des antiquités de Paris avec tout ce qui s'est passé de plus remarquable depuis l'année 1610 jusqu'à présent par D. H. F. (avocat au parlement)* in 4<sup>o</sup>. Paris 1639, p. 63. (Aus den von *Ch. Read* mir freundlichst mitgetheilten Notizen.)

<sup>1248)</sup> Siehe: *GEYMÜLLER*, H. v. Den Prospekt zum *Photographic Thesaurus of Architecture and its subsidiary arts*. Basel 1893. Pl. 3.

<sup>1249)</sup> Auf dem als Tabernakel gezeichneten Titelblatt steht: *Reigles des cinq ordres (sic) d'architecture, faicte par Gille Salué 1662.*

<sup>1250)</sup> Mit diesem Maßstab gemessen, ergeben sich folgende, hier in *Toises* und *Pieds* angegebenen Maße:

Länge zwischen den Säulen . . . . .	13 t. $1\frac{1}{2}$ p.
„ außerhalb der Säulen . . . . .	13 t. $4\frac{1}{2}$ p.
2 Umgänge à 1 t. 5 p. . . . .	3 t. 4 p.
Gesamtlänge innen . . . . .	17 t. $2\frac{1}{2}$ p.
„ außen . . . . .	18 t. $3\frac{1}{2}$ p.
Breite zwischen den Säulen . . . . .	6 t. —
„ außerhalb der Säulen . . . . .	6 t. 3 p.
2 Umgänge à 1 t. 5 p. . . . .	3 t. 4 p.
Gesamtbreite innen . . . . .	10 t. 1 p.
„ außen . . . . .	11 t. 2 p.

Die Säulen hatten  $1\frac{1}{2}$  Fufs Durchmesser.

Die Mauerstärke betrug  $3\frac{1}{2}$  Fufs.

an beiden Enden wie eine Apis polygon (halbes Zehneck?) geschlossen<sup>1251</sup>). Der Aufbau war nicht wie in Charenton unter einem Dache, sondern abgestuft. Die steilen Pultdächer des herumgeführten Seitenschiffs (mit Empore?) lehnten sich an die höheren Mauern des Mittelbaues, die mit Zwillings-Rundbogenfenstern durchbrochen waren und ein hohes Dach mit kleinem Dachreiter in der Mitte trugen. Rundbogenfenster, durch Pilaster getrennt, gliederten den Umgang. In der Mitte war das Portal mit Segmentgiebel. Daneben eine kleinere Thür mit einem kleinen Fenster darüber.

Von den 2000 *Temples*, die angeblich 1562 existirten, werden die meisten sehr einfache Einrichtungen in vorhandenen Localen gebildet haben. Vielleicht war der »Paradis« genannte *Temple* zu Lyon schon ein zu diesem Zweck errichteter, sehr einfacher Bau<sup>1252</sup>). Innerhalb eines Rechtecks war ein halbkreisförmig abgegrenzter Mittelraum angeordnet, über welchem eine auf Consolen etwas vortretende Tribüne herumgeführt war, die Rundfenster hatte. Hölzerne Pfeiler, ohne Rücksicht auf die Rundform angebracht, trugen den sichtbar gelassenen Dachstuhl.

## 2) Der Hugenottenstil und sein Einfluß.

Die wichtigste Eigenschaft, die diesen Gebäuden gemein scheint, ist die Freiheit der Auffassung, mit welcher die Aufgabe behandelt wird. Sie ist frei von jeder Anlehnung an die bis dahin üblichen Kirchenformen.

Die Gliederung des Mittelraumes des *Temple* zu Charenton darf wohl als etwas Neues in der französischen Renaissance angesehen werden, ein wahrscheinlich bewusstes Zurückgreifen auf Mittel, die in den altchristlichen und antiken Basiliken und wie man glaubte auch im antiken Tempelbau vorkamen. In mehrfacher Beziehung war die Lösung die einfachste und somit eine wirkungsvolle, und für den Fall, daß das Vorfpringen des Geländers der ersten Empore die Einheit der großen Ordnung nicht zu sehr durchschnitt, so dürfte deren Wirkung nicht ohne eine gewisse Größe gewesen sein. Durch seine Proportionen muß die Raumwirkung des Saales eine gute gewesen sein.

Man ist berechtigt, noch einen weiteren Schluß zu ziehen. Wenn man bedenkt, unter welchen ungünstigen, oft schrecklichen Verhältnissen die Hugenotten meistens lebten und für Errichtung ihrer *Temples* nur auf Privatmittel angewiesen waren, so darf aus dem Aeußeren des *Temples* zu Conches, wie aus dem zu Charenton geschlossen werden, daß, trotz ihres einfachen Ernstes, die Hugenotten einer gewissen architektonischen Ausbildung der Gebäude nicht principiell abgeneigt waren.

Wenn man nun die *Temples* allein betrachtet, soweit dies heute noch möglich ist, so kann man, genau genommen, von keinem vollständigen, förmlichen Hugenottenstil sprechen, wohl aber von einer sehr bestimmten, unabhängigen, ernstesten Geistesrichtung. Diese aber genügte vollkommen, um in anderen Verhältnissen in Holland, Deutschland und der französischen Schweiz den Hugenottenstil hervorzubringen.

Wenn man nun aber in Frankreich etwas weiter greift und den Charakter zweier Werke des Hugenottenmeisters *Salomon de Brosse* betrachtet, wie die Fassade der katholischen Kirche *St.-Gervais* und der *Salle des Pas-Perdus* des *Palais de Justice*, beide in Paris, so wird man in ihnen alle Eigenschaften des Hugenottenstils, dafür aber auch keine anderen finden. Alles ist streng, vollkommen ernst, nichts Ueberflüssiges, großartig, aber ohne liebenswürdige Anmuth. *Salomon de Brosse* war vielleicht der Vater, jedenfalls aber der Großmeister des Hugenottenstils.

846.  
Eigenschaften  
der  
*Temples*.

847.  
Schlüsse  
bezüglich des  
Hugenottenstils.

<sup>1251</sup>) Siehe die Abbildung u. a. in »Der Kirchenbau des Protestantismus«, a. a. O., S. 472.

<sup>1252</sup>) Abgebildet ebendaf., S. 472. Man sieht auf der Abbildung, wie einfach die Bänke waren; sie hatten keine Lehnen und statt Brettern als Sitz lange 0,20—0,25 m breite Balken, an beiden Enden auf einem von Pföcken getragenen Querbalken ruhend. Aehnliche Bänke sieht man noch in abgelegenen Kirchen der Schweiz.

Wir sagen »vielleicht« der Vater, weil dieser Stil identisch ist mit dem Stil der strengen Reaction, an deren Spitze *Heinrich IV.* und der Hugenotten-Minister *Sully* standen, von dem Art. 233—234, S. 210 bis 211 die Rede war, und auch andere Meister, wie die *Du Cerceau's*, hierbei thätig waren. Die westliche Hälfte der *Grande Galerie du Louvre* mit ihrer großen Ordnung kann ebenso sehr als Hugenottenstil gelten als das 1640 errichtete *Mauritshuis* im Haag. Zu derselben gehören auch die Backstein-Architekturen der *Place Royale* und der *Place Dauphine* zu Paris<sup>1253)</sup>, gelegentlich welcher wir *Sully* ebenfalls als Vater des Hugenottenstils auf dem Gebiete der Profanarchitektur erkannt haben. (Siehe: Art. 624, S. 448.)

Der Hugenottenstil ist also auch in Frankreich unter *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* vorhanden. Man darf aber, abgesehen von der originellen Richtung in der Bildung der *Temples*, ebensowenig von einem eigentlichen Hugenottenstil, als, wie wir sahen, von einem eigentlichen Jesuitenstil sprechen. Auch sahen wir, daß der Stil des Jesuitenarchitekten *Martellange* an Strenge dem des Hugenotten *Salomon de Brosse* verwandt war. Beide bedienten sich in der Hauptgliederung der Formen der damaligen Entwicklungsphase der Renaissance.

Dagegen darf, wie von einer Jesuitendecoration, von einer hugenottischen »Richtung« der Decoration gesprochen werden. Durch den Geist der Einfachheit, durch Ernst und Strenge, erstrebt diese allerdings das Gegentheil von dem, was die Jesuiten mit ihrer Decoration erreicht haben, die vielfach ein Fluch für den großartigen Zug des Barocco gewesen ist. Die Jesuitendecoration allein ist es vielfach, die letzteren von der erhabenen Hoch-Renaissance *Julius II.* und des St.-Peter-Stils *Bramante's* unterscheidet.

848. Vernachlässigung dieser Fragen in Frankreich. Da die Hugenotten lange als ein Element der Geschichte Frankreichs, seiner Cultur und Kunst verschwunden waren, ist der Charakter des Hugenottenstils bei *De Brosse* eine Erscheinung, die so manche Franzosen in ihrem Urtheil über diesen Meister befremdet hat, so daß sie, wie wir sahen<sup>1254)</sup>, nicht wußten, welche Stellung er in ihrer Geschichte einnimmt und welches die Natur seiner Kunst ist.

In Frankreich hat man sich daher auch, so viel ich weiß, nie mit der Frage eines Hugenottenstils beschäftigt. Viele Kreise möchten am liebsten die Hugenotten ganz aus der französischen Geschichte auslöschen. Andererseits ist in Frankreich fast allgemein der Gedanke verbreitet, der Protestantismus sei für die Entwicklung der Kunst nicht fördernd und ein Hinderniß. Die französischen Protestanten pflegen, um diesem Vorwurfe zu begegnen, darauf hinzuweisen, daß eine Reihe der bedeutendsten ihrer Künstler im XVI. Jahrhundert zur Reformation übergingen, *Jean Cousin*, *Jean Goujon*, *Bernard Palissy*, die *Du Cerceau's*, *Salomon de Brosse* u. a. m.

Diese Thatfache scheint mir jedoch nichts zu entscheiden; denn mit Ausnahme des letzteren waren alle anderen als römische Katholiken erzogen und zu Künstlern geworden. Außerdem findet man in ihren Werken, mit Ausnahme einer gewissen Geschmacksrichtung in den Schriften *Palissy's*, nicht das geringste Element, das als Ausdruck einer protestantischen Idee gelten könnte. Das Einzige, was man aus ihren Werken zu schließen berechtigt wäre, ist, daß in Folge ihres Uebertritts zum Protestantismus ihr Stil in gar nichts von dem ihrer Zeitgenossen abgewichen ist.

849. Einfluß der Hugenotten auf den Stil. Aber selbst angenommen, daß der Einfluß *Calvin's* auf lange hinaus Sculptur und Malerei von den *Temples* verbannt, und selbst bei deren Errichtung der Architektur die Flügel gestutzt hätte, so ist es immer noch wahrscheinlich, daß in anderer Weise und wenigstens auf dem Gebiete der profanen Kunst eine normale Behandlung der Protestanten der französischen Kunst seit *Heinrich IV.* ein sehr kostbares, unschätzbares Element hinzugefügt hätte, nämlich durch den Einfluß der Erziehung die Ausbildung des individuellen Charakters und des Temperaments.

Die Folgen dieser protestantischen Erziehung sind gerade dasjenige Element, das den Werth der holländischen und englischen Kunst bildet, d. h. der beiden einzigen, die man als protestantische bezeichnen kann. Es ist das intime individuelle Leben, das lebendige persönliche Gefühl, der Ausdruck der eigenen Ueberzeugung und des Gewissens, der Ernst, der das Gefühl der persönlichen Verantwortung erweckt, die männliche Unabhängigkeit des Charakters, also gerade diejenigen Eigenschaften, die sämmtlich der bildenden Kunst im *Grand Siècle Ludwig XIV.* gefehlt haben. Nun sind aber Anhaltspunkte für

<sup>1253)</sup> Siehe: Art. 229 und Fig. 53, S. 208.

<sup>1254)</sup> Siehe: Art. 402, S. 295.

die glücklichen Folgen der Mischung beider Eigenschaften vorhanden. Ein strenger Katholik und Ehrenmann, der feinfühlende Architekt *Hippolyte Destailleur* hat auf sie hingewiesen.

*Destailleur* hebt nun in den decorativen Stichen des *Jean Marot* hervor, daß sie oft allen anderen gleichzeitigen überlegen sind, daß die Compositionen meistens klar und präcis, die Ornamente von gutem Geschmack, und immer *d'un style ferme et nerveux* seien. Man fühlt, schreibt er, daß er selbst ausführender Meister war und es verstanden hat, seine Phantasie im Zaum zu halten, was nicht immer bei *Jean Lepautre* der Fall war. Und später, gelegentlich der Erwähnung von dessen Sohn, zweifelt *Destailleur* nicht, daß *Daniel Marot* der Decorationskunst eine festere bestimmtere Richtung zu geben gewußt, und der schönen und reichen Ornamentation, welche von *Lepautre* und den *Marot's* geschaffen wurde, eine Entwicklung gegeben hätte, die ihr gefehlt hat<sup>1255)</sup>.

Ist es nun ein bloßer Zufall, daß *Destailleur* dieses Feste, Bestimmte bei zwei Hugenotten, *Jean* und *Daniel Marot*, findet, wie wir es beim Hugenotten *Salomon de Brosse* sahen? Es ist, wie mir scheint, gestattet, hier eine directe Folge der Energie, des Ernstes und der kalten Begeisterung der *rudesse mal-gracieuse Sully's* und anderer Hugenotten zu sehen, die gern in gentileren Bahnen geblüht hätte, wenn man ihr die Berechtigung, auf dem Boden der Heimath zu leben und zu wirken, verliehen hätte.

Man denke sich nun unter den Künstlern der Zeit *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* einige solche Meister, die diese hugenottischen Eigenschaften mit denen verbunden hätten, die ihnen die gallo-römische Cultur, die wir im *Siècle de Louis XIV.* ohnehin antreffen, verlieh, so hätte dieses Bündniß geradezu unberechenbare Folgen haben können.

Statt in den bildenden Künften eine Stellung dritten Ranges zu haben, hätte sich die Kunst des *Grand Siècle* in die höchsten Regionen emporgeschwungen und dem goldenen Zeitalter *Julius II.* die Hand gereicht. Die Unterdrückung der Hugenotten hatte somit für Frankreich allem Anscheine nach auf dem Gebiete der Kunst einen noch größeren Verlust zur Folge als auf dem des Handels und der Industrie.

Es muß jedoch auch auf eine andere und zwar weniger günstige Möglichkeit hingewiesen werden. Wenn es richtig ist, daß *Calvin* die französische Sprache zum Instrument der Philosophie gemacht hat, so darf man fragen, ob *Calvin* und ein Theil der Reaction, die er hervorgerufen hat, nicht eine mächtige Quelle waren, um den Einfluß der Vernunft, der *Raison*, zu entwickeln. Diese *Raison* wird gern von den Franzosen als der Grundzug und die Charakteristik ihrer Kunst seit 1600 bis auf die Gegenwart hervorgehoben, die sie vor den Verirrungen des Barocco bewahrt habe. Es ist dies wohl ein Verdienst, aber vielleicht ein zu theuer erkaufter, indem die *Raison* nie schöpferisch wirkt, sondern als mäsigender Freund und Berather, leider aber auch oft als engherziger Egoist die Hauptquellen der Kunst: die Inspiration, die Liebe und die Begeisterung fesselt.

850.  
Stilrichtung  
der  
Hugenotten.

851.  
Entwicklung  
der „Raison“.

## 21. Kapitel.

### Die Grabmäler.

An den Grabmälern, wenigstens an den bedeutenderen, die wir hier besprechen, tritt uns eine interessante Wahrnehmung entgegen: Diejenigen der Herrscherfamilie sind viel italienischer gedacht und durchgebildet als die gleichzeitigen Kirchen und Profangebäude. Auf diesem Gebiete, sozusagen reiner Ideal-Architektur begegnet man viel früher als auf demjenigen der Bedürfnis-Architektur einer Reihe von Compositionen, die in den Formen ihrer Gliederung und Detaillirung

852.  
Einleitendes.

<sup>1255)</sup> Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français.* Paris 1863, S. 133 und 147.

einen fast ausschließlich italienischen Stil zeigen, selbst da, wo Werke entstanden sind, deren Gedanke und Gesamtanordnung in Italien felten oder gar nicht vorkommt, oder nicht in diesem Mafsstabe zum Ausdruck gelangt ist. Das angeblich älteste Grabmal der Renaissance, dasjenige von *Charles d'Anjou*, 1475 errichtet, wurde bereits erwähnt<sup>1256)</sup>. Trotz dieses frühen Datums zeigt es keine einzige jener so charakteristischen Formen für die französische Uebergangszeit und Früh-Renaissance, sondern bereits antike.

Es erklärt sich dies leicht. In solchen Aufgaben hatten die Wünsche des Bauherrn und der Künstler einen freieren, höheren Horizont, den des christlichen Glaubens. Man war etwas weniger beeinflusst durch die Verschiedenheit der Auffassung der Cultur, sowie durch die Gewohnheiten und die Lebensweise, die aus den Bedingungen des Klimas, der Natur, der Geschmackrichtung verschiedener Völker und Racen hervorgehen. Man konnte sich in vollständigerer Weise den Formen einer neuen Kunst hingeben, nach der man sich mit Begeisterung sehnte.

Hieraus ergibt sich, daß die Grabmäler einen Theil der »architektonischen Ideenwelt« und der Wünsche der Architekten offenbaren, den wir an den Profangebäuden und Kirchen selbst nicht herausfinden würden. Sie bilden daher eine werthvolle Ergänzung der letzteren.

Oft wurden, auch in Frankreich, die Grabdenkmäler noch zu Lebzeiten der betreffenden bestellt und zwar so häufig, sagt *De Montaignon*, daß es unnütz sei, ein einziges Beispiel zu nennen<sup>1257)</sup>. In der Kirche der *Célestins* zu Paris gab es zu *Millin's* Zeit (um 1790) eine solche Menge Denkmäler, daß man, wie er sich ausdrückt, in einem Bildhaueratelier zu fein glaubte.

*Anthyme Saint-Paul*<sup>1258)</sup> erwähnt besonders die Grabmäler *Ludwig XII.*, *Franz I.* und *Heinrich II.* in St.-Denis, die der beiden *Cardinäle von Amboise* in Rouen, das *Franz II.* von der Bretagne in Nantes, als eine Gattung, für welche in keiner Zeit die französische Renaissance Rivalen gehabt habe. In dieser Ansicht liegt eine gewisse Richtigkeit, aber man muß zugleich daran erinnern, daß dasselbe von einer noch größeren Anzahl italienischer Grabmäler gesagt werden muß.

*A. de Montaignon* hebt hervor, daß, im Gegensatz zu Italien, die Mehrzahl der Grabmäler in Frankreich in den Kirchen freistehende sind.

### a) Grabmäler der Früh-Renaissance.

#### 1) Typus der freistehenden Tumba.

Zu den frühesten Grabmälern des neuen Stils gehört dasjenige der beiden Kinder *Karl VIII.*<sup>1259)</sup>, jetzt in der Kathedrale zu Tours aufgestellt.

Auf einen freistehenden, postamentartigen Sarkophag folgt eine hohe, rückwärtstretende Kehle, auf deren Platte die kleinen Prinzen in königlichen Gewändern mit dem reizenden Ausdruck kindlicher Unschuld liegen. Zu deren Füßen sind zwei knieende, wappenhaltende Engelchen, zwei andere stützen die Kissen. Die Löwentatzen, mit Flügeln und Akanthusblatt an den Ecken des Sarkophags, die von einem Kranz umgebene Inschriftstafel an der Vorderseite, das Seil mit verschiedenartigen Knoten, welches oberhalb der Kehle rings herum läuft, sind offenbar Reminiscenzen an den Sarkophag *Verrocchio's* in *S. Lorenzo* zu Florenz. An den

<sup>1256)</sup> Siehe: Art. 90, S. 89.

<sup>1257)</sup> MONTAIGNON, A. DE ET G. MILANESI, *La Famille des Justes*, a. a. O., S. 41.

<sup>1258)</sup> Siehe bei *Planat*, a. a. O., S. 380.

<sup>1259)</sup> Der *Dauphin Charles Orleand* gestorben zu Amboise 16. December 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten und der zweite *Dauphin Charles*, gestorben 2. October 1496, 25 Tage alt.

Ecken der Kehle, in den Kränzen um das Wappen, sind die Delphine der Prinzen angebracht. Im Wappen selbst erinnert die Behandlung ihrer Schwänze an die der Bärbeln in dem der *Pazzi* im *Palazzo Quaratesi*. Im Rankenwerk der Kehle, dessen Blattwerk ein Gemisch von Florentiner Formen, etwa aus der Zeit von 1435, mit anderen, um vierzig Jahren späteren, zeigt, sind Szenen aus den Thaten des Herkules abgebildet in der bewegten Manier *Pollajuolo's*.

Das Grabmal, begonnen um Januar 1500 (n. St.), vollendet 1506, wird als das Werk der *Giusti* angesehen. Die Vermuthung *Montaignon's*, es könne nur von *Feronimo da Fiesole* sein, scheint mir eine sehr wahrscheinliche, in Anbetracht der ausdrücklichen Erwähnung dieses Zweckes seines Aufenthalts in Frankreich in den Verhandlungen für Ankauf von Marmor zwischen dem Agenten der Königin und der *Opera del duomo* in Florenz<sup>1260</sup>), sowie der Worte »*pro conficiendo et faciendo*«.

Als wir in der ersten Zeit unseres Studiums der Renaissance in Frankreich das Denkmal sahen und voll Erinnerungen an die besten italienischen Werke unwillkürlich das Grab mit jenen verglichen, mußten wir uns fragen, ob wir hier wirklich die Arbeit von echten Italienern vor uns hätten. Vergleicht man es aber mit Werken von Meistern zweiten oder dritten Ranges in Italien, wie *Buggiano*, oder mit den tanzenden Engeln des Kamins im Palaß von Urbino, oder mit den wappenhaltenden Putten an den Seiten des Sockels, ferner mit den Putten um das *Stemma* der *Arte della Seta* in *Via Capaccio* in Florenz u. f. w., so schwinden diese Zweifel ganz. Man gewinnt dafür die Ueberzeugung, daß die meisten dieser Italiener in Frankreich ebenfalls nur Meister zweiten und dritten Ranges waren.

Dennoch wäre vielleicht an eine andere Möglichkeit zu denken. Wir ständen hier vor dem Resultat einer italo-französischen Collaboration. Die Composition des ganzen Sarkophags mit feiner Decoration wäre von einem Italiener aus der Schule *Verrocchio's*, während dem die beiden Grabfiguren und die Engelchen aus dem Atelier von *Michel Colombe* sein könnten. Wir hätten eine Art Seitenstück zu dem, was wir am fast gleichzeitig entstandenen Grabmal des Herzogs *Franz II.* von der Bretagne nun sehen werden. Der Umstand, daß es sich hier um die Kinder der *Anne de Bretagne*, dort um ihre Eltern handelt, scheint zu Gunsten dieser Lösung zu sprechen. Auch die Engelchen an beiden haben etwas Verwandtes, und von denen zu Tours schrieb mein Freund *Courajod*, sie seien *pas du tout nécessairement italiens par l'exécution*<sup>1261</sup>). Ein zweiter Besuch, nachdem diese Zeilen geschrieben waren, hat letztere Vermuthung befestigt.

Das Grabmal Herzog *Franz II.* von der Bretagne und seiner Frau, *Marguerite de Foix*, früher in der Carmeliterkirche, jetzt im Südkreuz der Kathedrale zu Nantes, wurde von deren Tochter, *Anne de Bretagne*, errichtet, die, als Gattin *Karl VIII.* und *Ludwig XII.*, zweimal Königin von Frankreich war. Ihr Herz wurde in einem Goldgefäß ebenfalls darin beigefetzt. Das Werk wurde von 1502—06 ausgeführt<sup>1262</sup>). Die beiden Figuren ruhen ausgestreckt auf einer Tumba, mit einem prächtigen Windhunde und einem wappenhaltenden Löwen zu ihren Füßen, und die kiffenhaltenden, knieenden Engelchen zu ihren Häuptern. An den Ecken der Tumba, und diese um ein Viertel ihrer Höhe überragend, stehen auf einer vorspringenden Stufe die vier lebensgroßen Statuen der vier Cardinaltugenden.

Alles an diesen, sowohl Composition, Haltung, Ausdruck und Costüm ist von Franzosen componirt. Es sind edle, etwas kurze, irdische Gestalten, mit tief verborgenem innerem Leben. Sie haben zwar noch nicht den ganzen Zauber und die Poesie schöner Idealfiguren, aber auch nicht mehr den, trotz beinahe Leonardesker Meisterschaft, dennoch widerwärtigen, bis zur Vulgarität getriebenen Realismus der kurzen Figuren *Stuyter's* am *Puits de Moïse* zu Dijon. Wie *Courajod* richtig bemerkt, fühlt man bei *Colombe*, fagen wir auch bei *Perréal*, den Einfluß Italiens. Wie eine edle Milde ist dieser über das Ganze ausgebreitet und hält unvorsichtige Uebertreibungen des Naturalismus fern.

Das Architektonische, welches sich auf die Decoration des als erweiterten Sarkophags gestalteten

<sup>1260</sup>) A. DE MONTAIGLON et G. MILANESI, a. a. O., S. 68 . . . »*Feronimo, Scarpellino, de Fesulis, qui manet in-presentatione cum Christianissimo Rege Francorum pro conficiendo et faciendo quamdam sepulturam per Serenissimam Reginam, Regis Francorum uxorem presentem, pro Illustrissimo Domino, Domino Duce Bretagne, patre dicte Regine, premorto, et pro duobus ejus filiis Christianissimi Caroli Regis Francorum, ejus viro dicte Domine* etc.

<sup>1261</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *La Part de l'Art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, a. a. O., S. 25.

<sup>1262</sup>) Siehe: CHARVET, L. *Jehan Perréal etc.*, a. a. O., S. 71 ff.

Unterbaues beschränkt, ist nur italienisch. Am Sockel sind fast aneinander stossende, runde Medaillon-Nischen, sechs an den Langseiten, zwei an den kurzen, über welchen eine Arcatur von eben so vielen Nischen von Pilastern getrennt steht<sup>1263</sup>). Mit dem kleinen Eierstab und Plättchen, welche auf diesen ruhen, hört der italienische Theil der Arbeit auf und es folgt als gefimsartiger Abschluss die für das Untere viel zu schwer und einfach profilirte Deckplatte, auf welcher die liegenden Figuren ruhen. Die Kapitelle, Pilasterfüllungen und Grottesken, welche mit Muscheln in und um die Nischen alle Flächen bedecken, sind von italienischer mittelguter Arbeit. Weißer und schwarzer Marmor, grüner für die Gewänder in den Medaillons, ferner rothbrauner Stucco oder Terracotta, als Grund der Nischen, bringen eine polychromische Wirkung hervor.

Der Umstand, daß die französischen Figuren beinahe wie zur Strafe in unbehaglichen Stellungen in den runden Nischen kauern und die stehenden darüber mit den Köpfen am Scheitel der Nischen anstossen, zeigt, daß *Perréal* oder *Colombe* noch wenig mit den in der antikisirenden Architektur üblichen Verhältnissen zwischen Figuren und Architektur vertraut war.

Dieses Werk bildet eine der bedeutendsten Schöpfungen der Renaissance am Beginne des XVI. Jahrhunderts, und ist in unserer Zeit vielfach besprochen worden, und zwar stets als ein Werk *Michel Colombe's*, während, wie wir sahen, *Charvet* bewiesen hat, daß die Composition und Oberleitung dem Maler *Jehan Perréal* gehören<sup>1264</sup>). Dennoch beruht das Ganze auf einer entschiedenen franco-italienischen Collaboration.

Am 4. Januar 1511 schreibt *Perréal*, daß *Michel Colombe* fünf Jahre am Denkmal arbeitete und ebenso lang zwei *tailleurs de maçonnerie entiques italiens*. *Montaignon* hat wahrscheinlich Recht, wenn er *Feronimo da Fiesole* als einen von diesen vermuthet<sup>1265</sup>). Bis auf Weiteres nöthigen die Worte *pro conficiendo et faciendo* ihn als den Autor der architektonischen Gliederung am Denkmal anzusehen, aus den gleichen Gründen wie am Denkmal der beiden Kindlein von *Anne de Bretagne*.

Im Zusammenhange mit dem vorigen ist ein Grabmal, an das wenigstens im Vorübergehen erinnert werden muß.

Als der Herzog von Savoyen am 10. September 1504 starb, entschloß sich seine Gattin, *Margarethe von Oesterreich*, in Brou zu seinem Gedächtniß ein Haus, eine Kirche mit Grabmälern und ein Kloster zu errichten, welches, obgleich kein eigentlich französisches Denkmal, anfänglich von französischen Meistern entworfen wurde und jetzt innerhalb der Grenzen des Landes liegt. An diesem berühmten Grabmal des Herzogs *Philibert-le-Beau* von Savoyen, welches *Margarethe* von Oesterreich in der Kirche *Du Brou* bei Bourg errichten ließ, herrscht in der Partie oberhalb der Platte mit der liegenden Statue des Herzogs, dem Löwen zu Füßen, umgeben von drei Paaren von nackten Engelchen, so viel antike Einfachheit und klare Ordnung der Disposition im Vergleich zum allerreichsten flämischen spätgothischen Nischen- und Arcaturenwerk, daß man annehmen könnte, es seien im oberen Theil dennoch Arbeiten des *Jehan Perréal* und *Michel Colombe* verwendet oder wenigstens deren Modelle annähernd benutzt worden, wie *Charvet* es vermuthet<sup>1266</sup>).

Weiter ist zu besprechen das Grabmal *Karl VIII.*, früher in der Abtei zu St.-Denis errichtet. Es ist von *Alberto Vignati* 1517 als bereits fertig aufgestellt erwähnt<sup>1267</sup>), und ist das Werk von *Guido Paganino* aus Modena<sup>1268</sup>). Da dasselbe

<sup>1263</sup>) Die Gliederung des Katafalks oder anderer Theile von Grabmälern, mittels einer Reihe von Nischen durch Pilaster getrennt, sehen wir in Italien vielleicht zuerst am Grabmal des Papstes *Johannes XXIII.* in Florenz, später am Katafalk des Dogen *Andrea Vendramin* († 1478) in Venedig. Am Unterbau des Triumphwagens *Sigismondo Malatesta's*, am Sarkophag der *Antenati* und *Discendenti* in *S. Francesco* in Rimini, von *Duccio*. Von letzterem ebenfalls im Basrelief, über seiner Inschrift an der Façade von *S. Bernardino* zu Perugia.

<sup>1264</sup>) *Colombe* beschäftigte dabei zwei Schüler; seinen Neffen *Guillaume Regnault* und *Jehan de Chartres*, den er *son disciple et serviteur* bezeichnet; ferner zwei Italiener, von denen noch die Rede sein wird.

<sup>1265</sup>) Siehe: MONTAIGLON, A. DE und G. MILANESI, a. a. O., *La Famille des Justes*, S. 67. Die Bewilligung des Marmorankaufs ist vom 15. Jannar (n. St.) 1500.

<sup>1266</sup>) Siehe: Art. 47, S. 42, und Art. 92, S. 93.

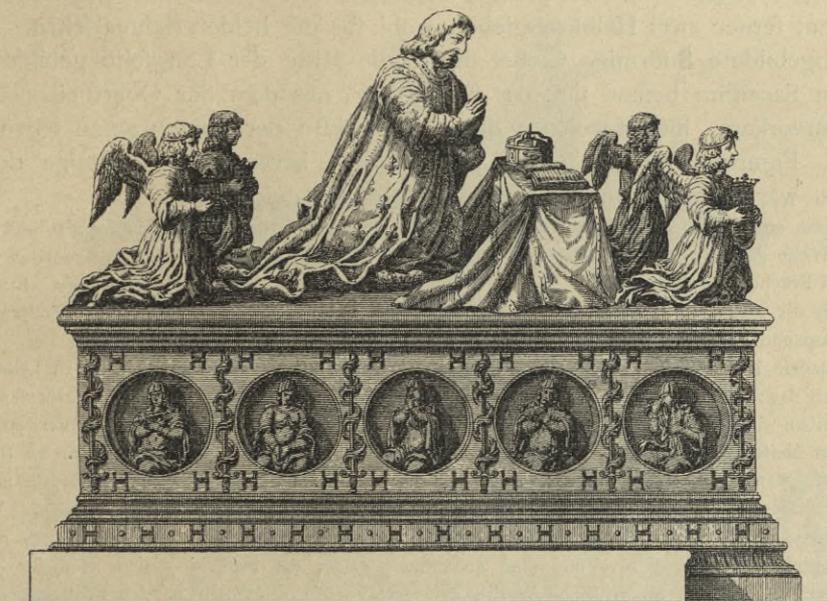
<sup>1267</sup>) Ueber die Arbeiten des letzteren in Frankreich siehe: A. DE MONTAIGLON in: *Anciennes Archives de l'Art Français, Documents*, I. Serie, I, 1851, S. 125—32 und 2. Serie, II, 1862, S. 218—28, ferner das *Bulletin des Antiquaires de France*, 1864, S. 149.

<sup>1268</sup>) Siehe das Grabmal *Ludwigs XII.* S. 617.

untergegangen ist, müssen wir uns begnügen, eine ältere Abbildung in Fig. 211<sup>1269)</sup> und einige von *A. de Montaiglon* über dasselbe gefammelte ältere Nachrichten wiederzugeben. Es muß sich von den meisten damaligen französischen Denkmälern dadurch unterschieden haben, daß die Bronze die Hauptrolle spielte und sich mit schwarzem Marmor und Gold verband.

Pater *Dom Germain Millet*<sup>1270)</sup> nennt dies Grabmal das schönste, welches im Chor von St.-Denis sei. Der König, vor einem Bettstuhl kniend, auf dem ein Buch und eine Krone, war von vier Wappen haltenden Engeln an den Ecken umgeben. Alles war aus vergoldetem Erz, mit Ausnahme des Gesichts und des blauen, mit goldenen Lilien besäten Mantels.

Fig. 211.

Das untergegangene Grabmal *Karl VIII.*, früher in St.-Denis<sup>1269)</sup>.

An den Seiten des Grabes waren runde Nischen, darinnen vergoldete kupferne (bronzene) Becken, und in diesen Becken waren schöne gegoffene vergoldete Figuren. Auf einer vergoldeten bronzenen Inschriftplatte standen die Verse:

»Hic, octave, jaces, etc.

»Opus Paganini Mutinensis<sup>1271)</sup>»

Das Grabmal besteht aus schwarzem Marmor mit Verzierungen und vergoldeten Bronzefiguren,  $8\frac{1}{2}$  Fuß lang und  $4\frac{1}{2}$  breit, in zwölf runden Vertiefungen ebenso viele Tugenden darstellenden Frauen. Zwischen diesen Vertiefungen mit Lorbeerreifern bekrönte Schwerter<sup>1272)</sup>.

Wenn man die lebhaftige Haltung der etwas nach vorne geneigten Engelchen betrachtet, ferner die Medaillonischen hier am Sarkophage, fragt man sich, ob nicht ein gewisser Zusammenhang zwischen ersteren und jenen am Grabmale der Kinder *Karl VIII.* und zwischen letzteren mit dem Grabmal, welches seine Frau in Nantes errichten ließ, vorhanden ist. Wenn man bedenkt, daß *Guido Paganino* von allen Künstlern, die *Karl VIII.* nach Amboise kommen ließ, bei Weitem das höchste

<sup>1269)</sup> Facs.-Repr. nach: MAROT, JEAN, a. a. O., Bd. I, S. 170.

<sup>1270)</sup> Siehe: *Trésor Sacré de Saint-Denis*, Paris, Jean Billaine, 1615, in 12, S. 347—48.

<sup>1271)</sup> DOUBLET, J. FRÈRE. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*. Paris, Michel Joly, 1625, in-4<sup>o</sup>, S. 1292—94.

<sup>1272)</sup> FELBIEN, *Histoire de l'abbaye de St.-Denis*. Paris 1709, in-fol., S. 532—33.

Gehalt bezog<sup>1273</sup>), so fragt man sich, ob er nicht einen gewissen Einfluß direct oder indirect auch auf die anderen beiden Grabmäler ausgeübt hat. Jedenfalls war die Profilierung feines Grabmals in St.-Denis viel besser als jene am Grabmal zu Nantes.

## 2) Aedicula und Sacellum-Typus.

857.  
Grabmal  
Ph. de  
Commynes.

Von der sehr interessanten Grabcapelle, die der berühmte Geschichtschreiber *Ph. de Commynes* in der Abteikirche der *Grands-Augustins* für sich errichten ließ, kann man sich nach den im Louvre und in der *Ecole des Beaux-Arts* zerstreuten Fragmenten selbst mit Hilfe der Abbildungen *Millin's*<sup>1274</sup>) keine ganz vollständige Vorstellung machen<sup>1275</sup>). Ich glaube, die Reste von zwölf Pilasterpfeilern feststellen zu können, ferner zwei Halbkreisgiebel, wohl für die beiden Schmalseiten. Der bei *Millin* abgebildete **S**-förmige Giebel dürfte die Mitte der Langseite gebildet haben. In diesem Sacellum befand sich der Sarkophag, aus dem der Obertheil zweier Betfühle hervorkam, hinter welchen die obere Hälfte der polychromen lebensgroßen Bildnisse, Figuren *Commyne's* und seiner Frau, hervorragten. Einige der Intercolumnien waren unten durch eine Brüstungsplatte geschlossen.

In dem einen Tympanon bilden sehr schöne Kränze einen Halbkreis von Rundmedaillons nach mailändischer Weise (siehe *S. Maria delle Grazie* und *S. Maria presso S. Satiro*). Die Behandlung der feinen Blumen und Früchte ist aber nicht im mailändischen Stile, sondern in dem der *della Robbia*. Ein Wappenschild bildet die Mitte des Tympanons. Ein anderes von zwei Putten und flatternden Bändern füllt das andere Tympanon aus.

Trotzdem ich während vieler Jahre diese Reste öfters anfah, konnte ich lange zu keiner Ansicht gelangen, ob das Architektonische und Decorative das Werk eines Italieners oder eines Franzosen sei. Erst beim Schreiben dieser Zeilen und indem ich die Formen mit denen vergleiche, die unzweifelhaft von französischen Meißeln herrühren, in Gaillon, Nancy, Rouen, Nantes, glaube ich, daß man an Italiener zu denken hat. Man vergleiche nur die Profilierung hier mit jener gleichzeitigen des *Perréal* und *Michel Colombe* am Denkmal *Franz II.* in letzter Stadt, und jeder Zweifel dürfte schwinden. Was mich hinderte, früher zu dieser Ueberzeugung zu gelangen, war der Umstand, daß das Rankenwerk im Gebälk und an dem einen Pilaster Motive und eine Behandlung zeigt, die man in Italien in dieser Zeit nicht häufig findet und die an altchristliche Werke erinnert; ebenso zeigt sich in den Pilasterfüllungen eine Mischung von mythologischen, mittelalterlichen und christlichen Ideen, die mir in Italien in dieser Weise nicht erinnerlich sind. Befremdend sind ebenfalls die Perlschnüre seitwärts an den Pilastern und der »lambrequinartige«, mit Pfeifen cannelirte Unterzug unter dem Architrav. Dennoch ist wiederum die Detaillirung der Motive so fein und voll italienischer Technik und Formenkenntniß, daß man an keinen französischen Meißel denken kann<sup>1276</sup>). Ein von *Courajod* angeführter Punkt bestätigt mich nun ganz in dieser Ueberzeugung, und das Befremdende in der Auswahl der Motive wird durch die offenbar richtige Bemerkung *Courajod's* erklärt, daß die Grabcapelle 1506 zu den Lebzeiten des berühmten Historikers und unter seiner Leitung ausgeführt worden sei. Nur die Wünsche und Angaben eines Gelehrten können eine solche Zusammenstellung von Motiven erklären.

Die Pilaster haben gute Verhältnisse, feine, delikate Kapitelle, das eine mit zwei geflügelten Pferden. Die Arabesken haben keinen sehr lebendigen Schwung trotz richtiger Linienführung, vermuthlich wegen der vielen Motive, die auf Verlangen *Commyne's* angebracht werden mußten. Es kommen auch in den Pilasterfüllungen außer den Medaillons, Marmor- und Porphyrinkrustationen, Kraniche vor, ferner Sphinge, Amor auf dem Seepferd, ein Weib auf einem Seemanne reitend, der Phönix mit seinen Jungen, ein geflügelter Stier, ein geflügelter Löwe mit Schlangenschwanz von italienischer, etwas Leonardesker Zeichnung,

<sup>1273</sup>) Siehe: Art. 64, S. 65 und Art. 75, S. 77. Er bezog 937<sup>1/2</sup> *Lièvres* jährlich; *Fra Giocondo* nur 562.

<sup>1274</sup>) MILLIN, *Antiquités nationales*. Paris 1791, Bd. II, S. 41.

<sup>1275</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *La Part de l'Art italien* etc., a. a. O., S. 26—33.

<sup>1276</sup>) COURAJOD in seiner Studie: *La Part de l'Art italien* etc., a. a. O., S. 26, spricht sich über diesen Punkt nicht bestimmt aus. In den Figuren der Verstorbenen sieht er eine Arbeit *presque exclusivement française*; vom ganzen Werk schreibt er: *le parti pris général et la décoration d'ensemble sont incontestablement suggérés par l'Italie*. Nur gelegentlich eines Schreibfehlers der Inschrift: *SANTVS GRECORIVS, SANTVS IERONIMVS*, schreibt er mit vollem Recht: *l'opus bien naturel à une main italienne*.

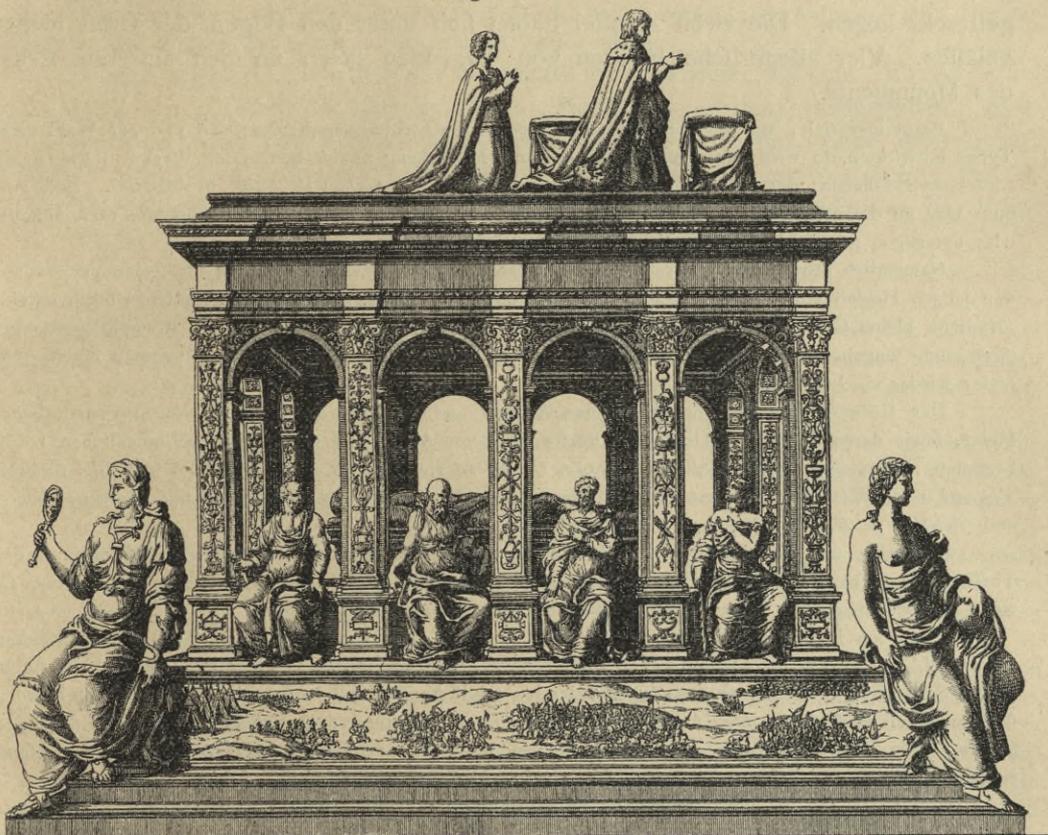
ein Adler mit einer Schlange kämpfend, dann Adam und Eva, Simfon mit den Löwen kämpfend und feine Attribute, wie der Kinnbackenknochen, der Fuchs, die zerbrochene Säule u. f. w.

Man begreift, dafs es bei dieser Unzahl von verschiedenen Motiven und Formen kaum möglich war, überall gleichen Schwung oder elegante Gruppierung zu erreichen. An Stellen, wo das Ornament eine ruhige Entwicklung erhalten durfte, z. B. an dem Candelaber hinter dem *Simfon*, ist die Eleganz und Formengrazie eine reizende und ganz sicher von einem Italiener componirt und ausgeführt.

Also auch an diesem Monumente haben wir eine italo-französische Collaboration. Der Entwurf ist hier italienisch, zum Theil nach französischen Angaben, ebenso die Architektur und Decoration. Die Grabfiguren dagegen sind, scheint es, von einem Franzosen<sup>1277)</sup>.

Ein Bischofsgrabmal in der Kathedrale von Narbonne, wohl 20—30 Jahre später entstanden, zeigt im Detail der Arcatur mehr französische Formen. Es bildet ebenfalls eine facellenartige Capelle, an den

Fig. 212.

Grabmal *Ludwig XII.* zu St.-Denis<sup>1280)</sup>.

vier Ecken von Säulen, in der Mitte der beiden Langseiten von einem Arabeskenpfeiler getragen. Es erhebt sich über einem Unterbau von zwei Piedestalen, der obere mit einer Arcatur von Nischen und Candelabern. Eine steinerne Cassettendecke spannt sich zwischen dem Gebälk über das Ganze. Die figürliche Darstellung des Verstorbenen scheint verschwunden zu sein<sup>1278)</sup>.

Einen ganz verschiedenen Typus der Anordnung zeigt das Grabmal *Ludwig XII.* und von *Anne de Bretagne*, welches *Franz I.* in der Abteikirche von

858.  
Grabmal  
*Ludwig XII.*

<sup>1277)</sup> Siehe ferner drei Studien des *Baron de Guilhermy*, in DALY, C. *Revue générale d'Architecture*, a. a. O., Bd. III, S. 557, mit Abbildungen von *Labrousse*, ferner: *Annales archéologiques*, a. a. O., Bd. XII, S. 93; endlich in *GUILHERMY'S Inscriptions de la France*, Bd. I, S. 405.

<sup>1278)</sup> Siehe den Abgufs im Museum des Trocadero zu Paris und die Abbildung bei LÜBKE, W., *Gesch. d. Ren. in Frankreich*, a. a. O., Fig. 131.

St.-Denis errichten liefs. Es ist das bedeutendste Denkmal, welches bis dahin einem Könige von Frankreich gesetzt worden war, und diente lange als Vergleichungspunkt, um die Idee von der Vortrefflichkeit einer Arbeit zu geben<sup>1279)</sup>. *Jacques Yver* (1598) in seinem »*Printemps*« führt dieses, dasjenige *Franz I.* und des *Mausolus* an.

Die Fig. 212<sup>1280)</sup> erklärt den allgemeinen Aufbau. An den Schmalseiten sind je zwei Arcaden. Alles ist aus weissem Marmor.

Der Gedanke, der hier waltet, ist ein ergreifender. Unten die Todtengruft, oben ein Blick in das Jenseits, wo die Verewigten andächtig beten. Durch die Arcaden blickt man überall in die Marmorgruft, wo, durch den Tod aller Erdengüter beraubt, die nackten Körper<sup>1281)</sup> nebeneinander auf dem Sarkophage ausgestreckt liegen. Die zwölf Apostel haben sich unter den Bogen der Gruft niedergelassen. Vier allegorische Figuren von Tugenden sitzen an den äusseren Ecken des Monuments.

859.  
Vorbilder.

Fragt man sich, was für Umstände diese grosse Prachtentfaltung hervorriefen und zur Wahl dieses Typus mitwirkten, so wird man kaum irren, daß die Entstehung zweier berühmter Werke in Italien hier zurückgewirkt haben: das Grabmal *Julius II.* und dasjenige für *Gaston de Foix* in Mailand. Und zwar muß man an die ursprünglich beabsichtigten Formen beider denken, viel mehr als an die verstümmelten oder unfertigen jetzt vorhandenen, die man meistens im Sinne hat.

Namentlich dürfte das letztere Denkmal, welches der König von Frankreich für seinen Verwandten, den jungen Helden von Ravenna, bei *Bambaja* bestellt hatte, in Betracht kommen. Anfangs sollte es eine förmliche kleine Grabcapelle in der Kirche bilden, später eine von Arcaden mit triumphbogenartiger Anordnung umgebene Grabkammer darstellen. Auch hier war der Leichnam des Verstorbenen unten, oben dieser wieder als Lebender dargestellt<sup>1282)</sup>.

Der Gedanke von der durchbrochenen Arcatur, welche eine Art Capelle um die Verstorbenen bildet, sowie deren Form und Decoration dürfte aber vor Allem von einem dritten italienischen Grabe beeinflusst, nämlich von der Aedicula des *Gio. Cristoforo Romano* für das Mausoleum des *Gio. Galeazzo Visconti* in der Certosa von Pavia entlehnt sein. Es wurde von ihm in Gemeinschaft mit *Benedetto Briosco* und *Jacobino de Boni* von 1494—97 errichtet<sup>1283)</sup>.

860.  
Charakter  
der  
Arbeiten.

Wir lassen nun einige Beobachtungen, die wir am Denkmal über den Charakter seiner verschiedenen Theile gemacht haben, folgen, und brauchen die Bezeichnungen: rechts und links, vorne und hinten, als wenn die zwei liegenden Gestalten selber sprechen und sie gebrauchen würden.

Vorne am Pfeiler rechts steht das Datum M.V.XVIII (1518); am mittleren, SPQF; am hinteren links M.V.XVII (1517); rechts, am ersten Pfeiler nach der Ecke, innen, in einer Inschriftstafel die Buchstaben SGISSON. Die unter den Bogen sitzenden zwölf Apostel sind italienische Werke; in den Händen sieht man den Einfluß des *David* von *Michelangelo*, in den Köpfen den *Raffaell's*, *Peruginos* oder der *Sixtina*. Von den grossen vier Eckfiguren schienen mir die zwei hinteren nicht von italienischer Hand zu sein.

Am Sarcophag ist alles italienische Arbeit und eine Vorstufe zu dem Postament der *Diana* von *J. Goujon*.

<sup>1279)</sup> Siehe MONTAIGLON, A. DE in: *Archives de l'Art français*, a. a. O., Série II, Bd. I, S. 295, giebt die Worte von JEAN BRÈCHE (Rechtsgelahrter aus der Touraine) in seinem *De verborum significatione* (Lyon 1556, S. 410—11 und Genf 1659, S. 439) wieder: »in aede beato Dionysio sacra, ad Luthetiam, ubi, inter alia, videas monumentum marmoreum Ludovico XII. dicatum, miro et eleganti artificio factum in praecclarissimâ civitate nostrâ Turonensi à Joanne Justo statuario elegantissimo.«

<sup>1280)</sup> Facf.-Repr. nach: MAROT, J., a. a. O., Bd. I, S. 173.

<sup>1281)</sup> In der Zeichnung *Jacopo's di Piero Bellini* für das Grab eines Kriegers liegt dieser ebenfalls nackt, blofs mit Lorbeerkranz um das Haupt und ein Tuch um die Hüften, auf einem Paradebett. Siehe: *Musée du Louvre*, Collect.: *His Laffalle*, Nr. 21.

<sup>1282)</sup> Wir waren in der Lage, seiner Zeit den Autor zweier dieser Entwürfe und deren Bestimmung festzustellen, den einen im Louvre, den anderen beim *Herzog von Anmale* in Chantilly. Wir haben beide wiedergegeben im Prospekt des *Photographic Thesaurus of Architecture*, a. a. O.

<sup>1283)</sup> Sein Name mit letzterem Datum ist im Architrav eingemeißelt und stand fertig da, als am 3. Mai 1497 die Kirche eingeweiht wurde. Der Sarkophag und einzelne figurliche Zuthaten kamen erst später hinzu. Siehe: BELTRAMI, L. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1895, S. 103.

Die Grottesken der Pilafter (*montants*) sind sämtlich italienisch, mit Ausnahme vielleicht von denen am ersten Pfeiler von unten an der rechten Seite. — Die besten sind an der linken Seite und florentinisch. Hier erinnern am ersten obersten zwei reizende Sirenen an die *Scala del Giganti* in Venedig.

Die Basreliefs am Sockel rühren von schwachen Italienern her. An dem rechts sind einige Pferdeköpfe Leonardesk. Der Meister des vorderen hat jedenfalls *Leonardo's* Gruppe der Schlacht von Anghiari gekannt, oder andere Reiterkämpfe *Leonardo's* oder *Bramante's*. (*Montaignon* giebt sie *Giovanni di Giusto*, S. 19.)

Die knieenden Figuren des Königs und der Königin schienen mir italienische Arbeiten zu sein.

Unter den Sculpturen sind die beiden nackten Figuren der Todten bei weitem die besten. Prachtvoll, wahr, edel und sittsam, von rührender Hingebung ist das Haupt der Königin; Adel und Würde, ruhige Ergebung im Schmerz sind im Haupt des Königs ausgesprochen, dabei Schönheit der Modellirung des Nackten.

Die Verhältnisse sind gut florentinisch, im Stil von 1470—1500. Die Profilirung aller Theile ist von Italienern gegeben, vielleicht noch mehr lombardisch als florentinisch. Der Aufbau ist gut. Die Haltung der vier sitzenden Eckfiguren ist vielleicht eine etwas zufällige.

Lange war die Geschichte des Denkmals nichts weniger als klar. Es wurde als das Werk von *P. Ponce* in Venedig (*Ponzio Trebati* aus Florenz) ausgegeben. *Dom Félibien* wies später auf *Jean le Jusse* aus Tours als Autor hin, ohne den Antheil *Ponce's* aufzugeben. Andere schrieben es dem *Pierre Bontemps* zu (siehe: *Patria*). Den Bemühungen *A. de Montaignon's* ist es gelungen festzustellen, daß es das Werk der Brüder *Antonio* und *Giovanni di Giusto* war<sup>1284</sup>).

*Montaignon* schließt aus dem Umfande, daß *Giovanni* auch den Auftrag hatte, die Gruft unter dem Denkmal zu bauen, daß er der Architekt und Erfinder des Denkmals sei<sup>1285</sup>), hebt einen ziemlich merkbaren Unterschied im Stil zwischen den vier größeren Eckfiguren der Tugenden und dem der in der Arcatur sitzenden Apostelfiguren einerseits, und andererseits mit den nackten ausgestreckten, lebensgroßen Figuren des Königs und der Königin hervor, welche letztere auf einen besseren Künstler hinweisen. Diese Angaben stimmen mit den von uns gemachten Wahrnehmungen überein<sup>1286</sup>).

Am 13. April 1516 hatte der Agent des Marchese von *Mantua* dasselbe bereits in Amboise in Arbeit gesehen<sup>1287</sup>), bezeichnet es als ziemlich schön, aus Marmor, mit zahlreichen großen Figuren und das Werk von Florentiner Meistern. Am 20. August wird von *Antonio di Giusto* weiterer Marmor in Carrara bestellt.

*Alberto Vignati*, Generalcommissär der Festungen *Franz I.* in Piemont, sagt in seiner Beschreibung von Paris vom Jahre 1517<sup>1288</sup>) ebenfalls, daß es bereits in Arbeit war und *bellissima* sein werde. Am nordwestlichen und am südöstlichen Pilafter sieht man die Jahreszahlen 1517 und 1518. Die Aufstellung erfolgte erst um 1531.

Der Agent *Grossino* des Marchese von *Mantua* hatte es in Amboise in Arbeit gesehen<sup>1289</sup>), am 20. Januar 1520 schreibt *G. Pachaoli* an *Michelangelo*, er habe es in Tours in Arbeit gesehen und es enthalte eine große Anzahl von Figuren<sup>1290</sup>).

1556 schrieb *Jean Brécho de Tours*, es sei in Tours von *Jean Jusse*, *statuaire très élégant*, ausgeführt worden. *Sauval* dagegen schreibt, es sei in einem zum *Hôtel St.-Paul* in Paris gehörigen Schuppen (*grange*) gearbeitet worden, welcher später *Philibert de l'Orme* gehörte und der 1571 bezeichnet wird als *»manière de grange où s'est taillé partie des marbres de la sépulture des Roys«*<sup>1291</sup>).

Wenn *Grossino* nicht Amboise mit Tours verwechselt hat, so muß angenommen werden, daß die *Giusti* zwei Werkstätten an der Loire hatten oder 1520 nach Tours übergedelt waren; 1531 erhielt

<sup>1284</sup>) MONTAIGNON, A. DE, et GAETANO MILANESI. *La famille des Jusse en Italie et en France, Société de l'Histoire de l'Art français*, 1876, S. 22—31 u. 64—69.

<sup>1285</sup>) S. 27. Er citirt die vortreffliche Beschreibung des Grabes durch *De Guilhermy* in seiner *Monographie de Saint-Denis*.

<sup>1286</sup>) Nach *Palustré* wäre, am Grabe *Ludwigs XII.* (errichtet 1516—1532), das Ornamentale von *Antonio Giusto*, die »*Gigants*« und die »*Priants*« von *Giovanni Giusto*, die Apostel in den Arcaden und die Tugenden an den Ecken von *Giusto di Giusto*, Sohn *Antonio's* und Nefte *Giovanni's*. (Siehe: *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., S. 288.)

<sup>1287</sup>) CAMPORI, MARCHESE, C. *Memorie biografiche degli scultori . . . di Carrara*. Modena 1873, S. 269.

<sup>1288</sup>) BELTRAMI, L. *Description de la Ville de Paris à l'époque de François I.* (1517) *d'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale de Milan* (A. G., XI, 42). Milan, Imprimerie A. Colombo & A. Cordani, 1889, in-8<sup>o</sup>, S. 20 u. 35.

<sup>1289</sup>) MONTAIGNON, A. DE, a. a. O., S. 64.

<sup>1290</sup>) AURELIO GOTTI. *Vita di Michelangelo Buonarruotì*, II, S. 58, bei *Montaignon* S. 26.

<sup>1291</sup>) MONTAIGNON, A. DE, a. a. O., S. 27.

*Jean Jusse* 460 écus d'or au soleil als Rest der 1200 der für den Transport von Tours nach Paris stipulirten Summe.

*R. de Maulde la Clavière*<sup>1292)</sup> fragt sich in einer interessanten Studie über *Jehan Perréal*<sup>1293)</sup>, ob dieser Lieblingskünstler *Ludwig XII.* in der Schöpfung dieses bewunderungswürdigen Denkmals eine Rolle gespielt habe. Er wagt jedoch keine Antwort zu geben. Die Behandlung der Architektur und die Profilirung, verglichen mit derjenigen *Perréal's* am Denkmal *Franz II.* zu Nantes, ist so viel besser, daß wir im Denkmal *Ludwig XII.* kein Werk *Perréal's* sehen können, er müßte denn während seiner neuen Reise nach Italien 1509 seine Kenntniß der Renaissance sehr erweitert haben. Er deutet allerdings letzteres selbst in einem Brief gelegentlich der Denkmäler der Kirche *du Brou* bei Bourg an. Was er von den Klöstern Italiens sagt, läßt mit Gewißheit annehmen, er habe die Certosa von Pavia gesehen. Er kannte somit die *Aedicula* des Grabmals des *Giov. Galeazzo Visconti*, an welchem, wie in St.-Denis, ein Pfeiler statt einer Oeffnung in der Mitte steht. Nicht unmöglich wäre es, daß er auf die allgemeine Anordnung der Composition eingewirkt hätte und zur Anordnung der vier Tugenden an den Ecken gerathen habe. Ich habe keine Bestätigung der Ansicht *R. de Maulde's* gefunden, daß vielleicht der in der Kirche *Du Brou* auftretende Gedanke, die Tumba durch Arcaden zu öffnen, von *Perréal* herrühre. Die ganze Durchbildung des Projects, die Profilirung und Detaillirung ist dagegen sicher von Italienern. Also auch hier wäre eine gewisse französisch-italienische Collaboration nicht ganz ausgeschlossen. Vielleicht ist auch auf diese das Vorhandensein so zu sagen zwei verschiedener Maßstäbe, die nicht ganz mit Unrecht *A. de Montaignon* in der ganzen Composition sieht, zurückzuführen.

Vergleicht man die von *R. de Maulde* beschriebene Rolle, die *Jehan Perréal* bei den Leichenfeiern von *Anne de Bretagne* (Januar 1514) und *Ludwig XII.* (Januar 1515) spielte<sup>1294)</sup>, mit den wichtigen Aufgaben, die bei letzterer *Domenico da Cortona* (*Boccador*) zufielen, unter Anderem in *Notre-Dame* den Katafalk in der Gestalt der von uns beschriebenen Grabcapelle zu errichten<sup>1295)</sup>, so ist es sicher, daß einerseits *Perréal* und *Boccador* hierbei miteinander wieder in Berührung waren (*Perréal* wohnte wie *Boccador* in Blois) und andererseits läge der Gedanke sehr nahe, daß *Boccador* in der Frage des Grabmals ebenfalls eine Rolle gespielt haben könnte, falls man die ganze Composition nicht *Giusti* allein zuschreiben will. Die zwei verschiedenen Maßstäbe liegen in der Größe der Sculpturen, nicht in dem der Architektur selbst.

Im Anschluß an das Grabmal *Ludwig XII.* seien noch einige andere Werke der Familie *Giusti* angeführt:

Das Grabmal des Bischofs *Thomas James* in der Kirche zu Dol in der Bretagne ist das früheste bekannte Werk der *Giusti* in Frankreich, datirt 1507 und mit der Inschrift . . . *struxit opus magister istud || Johes cujus cognomè || est Justus et Florentinus*. Unter einem großen, von Pilastern eingerahmtem Bogen, der eine Art Capelle bildet, steht das Grab, von vier Pilastern mit steinerne Decke und Gebälk umgeben wie ein Himmelbett oder Ciborium. Zwischen diesem Gebälk und dem Bogen ist eine reiche Bekrönung und, über dem Hauptgebälk, eine im erhöhten Halbkreis gebildete giebelartige Lunette mit Spuren von Bemalung. An dieser Gesamtordnung, die, wenn auch nur entfernt, dennoch an gewisse toscanische Gräber, wie z. B. das der *Cardini* (1451) in *S. Francesco* in Pescia erinnert, sind die Füllungen, Pilaster und Gebälk mit dem reichsten Arabeskenwerk versehen, dessen Reinheit einen Beweis mehr liefert, daß die Meister erst seit kurzer Zeit ihre Heimath verlassen hatten.

An der Vorderseite des Lagers befindet sich die Inschriftstafel zwischen zwei Nischen mit Statuetten von Tugenden. An den Seiten, wegen Mangel an Raum, die wenig sichtbaren Medaillons des Bischofs und seines stiftenden Neffen. An der Hintermauer, zu Häupten der jetzt verschwundenen liegenden Grabfigur, zwei Engel in Relief, welche das Wappen auf einem Schild von florentinischer Form halten. Die bemalten Bekrönungen sollten wohl die Wirkung von *della Robbia*-Majoliken ersetzen.

Die Capelle des Schlosses Oiron enthielt vier Grabmäler von italienischer Arbeit, wovon drei noch erhalten, für Mitglieder der Familie *Gouffier* errichtet. Da das letzte untergegangene von 1559 dokumentarisch als Arbeit von *Giovanni Giusti* nachgewiesen ist, die Arbeit von zwei anderen unter sich in

<sup>1292)</sup> Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV, S. 34; Bd. XV (1896), S. 58, 240, 367 u. 379.

<sup>1293)</sup> Siehe: Art. 79, S. 79; Art. 92, S. 92; Art. 106, S. 101; Art. 854, S. 613 u. Art. 855, S. 614.

<sup>1294)</sup> Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XV, S. 67.

<sup>1295)</sup> Siehe: Art. 71, S. 74.

der Technik identischen, ganz im Stil der *Giuffi* ist, so darf man ihnen auch dieses geben. Das eine ist von 1539 datirt, und es ist auffallend, daß das gleiche Nischenwerk mit Pilastern so spät noch beibehalten ist <sup>1296</sup>).

Die gute Profilirung des Gebälks, ebenfalls sicher italienisch, ist noch im florentinischen Charakter von 1480—1500.

Das Grab *Guillaume Gouffier's*, bekannt als Admiral *Bonnivet*, dagegen ist einfacher.

### 3) Tumba in Gestalt eines Familien-Paradebets.

Durch Ausdehnung des bisher beschriebenen Typus einer Tumba mit der darauf liegenden Figur des Verstorbenen auf Fälle, wo dieselbe Denkmalanlage für mehrere Verewigte zugleich dienen soll, entsteht ein neuer Typus oder eine Variante des vorigen, die man als Familien-Paradebett bezeichnen könnte.

Das erste Beispiel dieser Art ist ein Grabmal der Prinzen des Hauses von *Orléans*, früher in der Kirche der *Célestins* zu Paris, jetzt in der Abteikirche von St.-Denis. *Ludwig XII.* bestellte in Genua dies Grabmal seines Stammvaters *Louis d'Orléans* (n. 1407 gest.) und der *Valentine de Milan* (1408), sowie von *Philippe Comte de Vertus* (1420) und *Charles d'Orléans* (1465).

Auf einem quadratischen, von 24 Nischen und Halbsäulen umgebenen Lager ruhen zu beiden Seiten die Figuren der Letztgenannten, während in der Mitte, auf einer erhöhten Platte die liegenden Gestalten der Erstgenannten ruhen, auf deren Ehe die Ansprüche des französischen Königshauses auf den Besitz Mailands fußen.

Es ist aus weißem Marmor, in mittelmäßigem toscanischen Stil von 1480—1500; die Pilasterordnung ist cannelirt, in den Bogenpfeilern sind Arabesken, in den Nischen Muscheln. Der Höhe nach ist die Ordnung sammt reducirtem Gebälk aus einem Stück. Die Statuen nehmen die ganze Höhe der Nischen ein und sind mit Ausnahme von zwei oder drei höchst mittelmäßig, zuweilen nicht nur Grottesk im Stil (noch um 1500!), sondern grotesk! Lehrreich als Beleg, womit man damals vorlieb nahm oder sich begnügen mußte!

*Charvet* <sup>1297</sup>) fragt sich, ob nicht *Perréal* etwa auch den Entwurf zu diesem Grabmal gegeben habe. Der Umstand, daß es in Genua ausgeführt wurde, würde dies nicht ausschließen. Da hier sowohl als an seinem Denkmal *Franz II.* in Nantes die Figuren zu groß für die Nischen sind, könnte diese Vermuthung nicht unbegründet sein.

Ein zweites Beispiel dieses Typus ist das Freigrab der *Batarnay* in Montréfor. Die *Tumba* bildet einen freistehenden quadratischen Altar, auf dessen Platte die drei Figuren zwischen an den Ecken knieenden Engeln mit Wappenschildern liegen. Die Platte wird auf jeder Seite des Quadrats von vier Nischen mit Statuetten getragen, zwischen cannelirten und gewundenen Säulen statt Pilastern <sup>1298</sup>).

### 4) Typus der Wand-Arcade oder Wand-Nische.

Auch dem Typus der toscanischen capellenartigen Wandnische begegnet man z. B. in St.-Denis am Grabmal der *Renata von Orléans-Longueville* (gest. 1515).

Auf kurzen Pilastern mit hohen Piedestalen ruht ein Tonnengewölbe in Korbformen, innen caffetirt, dessen Archivolte statt Krabben von Figürchen am Extrados begleitet ist. In dieser capellenartigen Nische steht dem Piedestal entsprechend der Sarkophag mit der liegenden Gestalt der Todten. An der Hintermauer, den Schäften entsprechend, eine Marmortäfelung, die, wie der Sarkophag, mit Nischen und Pilastern gegliedert ist. Darüber, die Höhe des Kapitells und der Lunette einnehmend,

<sup>1296</sup>) Siehe: MONTAIGLON, A. DE, a. a. O., S. 38 ff.

<sup>1297</sup>) Siehe seinen *Jehan Perréal*, a. a. O., S. 208—9.

<sup>1298</sup>) Abgebildet bei MANDROT, B. DE. *Ymbert de Batarnay, seigneur du Bouchage, conseiller des rois Louis XI., Charles VIII. et Louis XII.* Paris 1886, S. 279.

863.  
Grabmal  
der  
Prinzen von  
Orléans.

864.  
Grabmal  
der  
*Batarnay*.

865.  
Grabmal  
der  
*Renata*  
von Orléans.

eine übertrieben große Muschel. — Hier sind Composition, fämmtliches Detail und Pilastergrotesken italienischen Vorbildern entnommen, aber die ganze Ausführung ist von französischen Händen und lehrreich für ihr damaliges einheimisches Können. Die Nischen und ihre Figuren sind aus einem Stück gearbeitet.

*Courajod*<sup>1299</sup>) ist seinerseits zum selben Resultat gelangt. Er betrachtet das Grabmal als von italienischen Künstlern inspirirt, wenn auch nur theilweise ausgeführt . . . *une composition d'inspiration évidemment italienne, mais pas du tout nécessairement italienne par l'exécution.* Es befand sich früher in einer Capelle der Kirche der *Célestins* zu Paris. Mehrere Theile darin sind restaurirt; ein jetzt fehlendes Fragment hat *Courajod* wieder gefunden und abgebildet<sup>1300</sup>).

866.  
Grabmal  
des Cardinals  
*d'Amboise.*

Das Prachtgrab des Cardinals *George d'Amboise* im Chor der Kathedrale von Rouen, 1516 begonnen, ist von oben bis unten mit einem Reichthum von Ornamenten umgeben, der an die Façade der Certosa bei Pavia erinnert und des Erbauers des Schlosses zu Gaillon würdig ist. Der Cardinal kniet in einer länglichen Wandnische, die ganz wie das Innere einer kleinen Capelle decorirt ist, deren vordere Seitenwand weggenommen wäre. Pilaster, Nischen mit Statuen und Reliefs decoriren die Wände; eine reiche Arcatur mit Pilastern, Nischen, Figuren und Figürchen gliedert den Unterbau, auf dessen Gefims die Figuren knieen. Ein reich cassettirtes Gewölbe bildet die Decke, über welcher ein unerfchöpflicher Reichthum von Nischen, Pilastern und Candelabern die äußere Bekrönung bildet. Später wurde die Figur des Cardinals nach vorne gerückt, um noch Platz zu machen für die ebenfalls knieende Figur seines Neffen, des Cardinals *Georges II. d'Amboise.*

An der feinen Behandlung gewisser kleiner Docken am zweiten Candelaber rechts fühlt man, daß der Meister die Feinheit bei *Bramante* oder an seinen Werken gelernt hatte; die reizenden kleinen Engelchen, die den Candelaber umstehen, könnten vielleicht italienische Arbeit sein. Man glaubt, es sei das Werk des *Rouland Leroux*<sup>1301</sup>).

Das Grabmal des Herzogs *René II.* in der *Chapelle des Gordeliers* zu Nancy, von 1508, soll von *Manfuy-Gauvain* sein. Es ist ganz polychrom behandelt. Dem Stil nach entspringt es aus der Schule von *Gaillon*, wie besonders ein Kapitell rechts zeigt. Zwei verschiedene, nicht italienische Steinmetzen, wovon der eine feiner als der andere war, haben daran gearbeitet. Das Motiv ist das einer Wandnische, in welcher der Herzog am Betpult vor der Madonna kniet.

867.  
Grabmal  
de Lannoy.

Das Wandgrabmal der Grafen *de Lannoy* in *St.-Remi* zu Amiens zeigt unter einem Korbogen in einer Gruft die liegenden Figuren der Verstorbenen, auf den vorpringenden Pfeilern darüber knieende Gestalten, und in der Mitte eine Engelsfigur vor einer Wandarchitektur. In der Mitte von letzterer steht ein Tabernakel mit Halbkreisgiebel und an beiden Enden abschließend eine vorpringende Säule mit verköpftem Gebälk<sup>1302</sup>).

## 5) Andere Typen.

868.  
Die  
Gedächtnis-  
säule.

Eine andere Form des Grabmals ist die Gedächtnissäule. In *St.-Denis* ist die des *Cardinals de Bourbon*, im Charakter Mailändisch-französischer Früh-Renaissance, sehr fein profilirt, wahrscheinlich von einem Lombarden. — Dann die viel spätere Säule *Franz II.*, ebenfalls in *St.-Denis*. Sie erhebt sich zwischen Putten auf einem Postament, einem dreiseitigen antiken Altare ähnlich. Aus dem Schaft dringen Flämmchen hervor, regelmäsig geordnet, wie die stilisirten Aststumpen an den Säulen *Bramante's* in Mailand.

In der Kathedrale zu Amiens, an einen der Vierungspfeiler angelehnt, ist das Grabmal des Cardinals *Hernard* († 1540). Drei quadratische Pfeiler tragen ein Gebälk, über welchem als Arcatur vier Nischen mit Figuren angebracht sind. Darüber ist die von zwei Pilastern eingerahmte quadratische Nische

<sup>1299</sup>) Siehe das in Note 1276 angeführte Werk, S. 23—25.

<sup>1300</sup>) Siehe ebendaf. S. 27.

<sup>1301</sup>) Siehe: Art. 80, e), S. 80 und Art. 108, S. 103.

<sup>1302</sup>) Siehe: NODIER u. TAYLOR, a. a. O. *Picardie* I, 1.

oder Kammer, in welcher der Cardinal kniet. Das Ganze erhält dadurch drei Stockwerke von etwa gleicher Höhe.

Das Grabmal des *Sidrach de Lalaing* in der Capelle *St.-Jean* zu Douai, gleicht im Aufbau einer Monfranz. Eine Säule trägt mittels Confolen die tabernakelartige Umrahmung der mit einem Stichbogen geschlossenen Grabsnische. Ueber dem Gebälk folgt als Abschluss ein Medaillon, von Confolen gestützt und mit einer Kuppelform bekrönt. Seitwärts sind Arabeskenpilaster mit einem Halbcandelaber davor. (Etwa 1520—30.)

Das Grabmal der *Galliot de Genouillac* in der Kirche zu Affier hat etwa die Gestalt eines Wandaltars, auf dessen Tisch die liegende Figur, und an deren Wand zwischen Pilastern Kanonen und andere kriegerische Embleme angebracht sind.

Das Grab von *Hugues des Hazards* zu *Blénod-lez-Toul* (1520), im Charakter *Ludwig XII.*, zeigt die Figur des Bischofs wie in einer Kajüte liegend zwischen einer unteren und einer oberen Arcatur, die sich zwischen zwei breiten Pilastern erstrecken<sup>1303</sup>). Ein anderes Denkmal dieser Zeit besitzt die Kirche zu Folleville in der Picardie.

## b) Grabmäler der Hoch-Renaissance und des XVII. Jahrhunderts.

### 1) Das Grabmal *Louis de Brézé* in Rouen.

Vom berühmten Grabmal *Brézé's*, im Chor der Kathedrale zu Rouen, war öfters die Rede<sup>1304</sup>) und wir haben angedeutet, warum wir hierin eine architektonische Composition *Jean Goujon's* zu sehen glauben. Der Umstand, das wir hier sozusagen vor dem frühesten Werke der französischen Hoch-Renaissance stehen und genöthigt sind, darin auch das erste Werk *Jean Goujon's* zu erblicken, der Umstand endlich, das durch dasselbe dieser Meister auf *Ph. de l'Orme* und *Jean Bullant* einen Einfluss ausgeübt zu haben scheint, das alles weist diesem Denkmal in der Geschichte der französischen Renaissancearchitektur eine Wichtigkeit zu, die noch wenig gewürdigt ist. Es ist Fig. 212a<sup>1304a</sup>) abgebildet. Versuchen wir nachzuweisen, welche Gründe für die Autorchaft *Goujon's* sprechen.

869.  
Seine besondere  
Wichtigkeit  
als frühestes  
Werk  
J. Goujon's  
und der Hoch-  
Renaissance.

*Louis de Brézé* starb 1531. Innerhalb der Jahre 1536 und 1544 liefs ihm seine Wittwe, die berühmte *Diana von Poitiers*, dies Denkmal errichten<sup>1305</sup>). Die Geschichtschreiber von Rouen möchten *Jean Goujon* für den Meister halten, da er damals in jener Stadt weilte. Ohne diese Ansicht zu kennen, waren auch wir auf diese Vermuthung gelangt und zwar zuerst in Folge der Verwandtschaft des eigenthümlichen Charakters der Flächen in mehreren Profilen mit jenen der zwei authentischen Säulen *Goujon's* in *St.-Maclou* zu Rouen.

Jedoch erst nach einer Reihe von Jahren wurden uns die Gründe klar, die uns nun zwingen, hier ein Werk *Jean Goujon's* zu erkennen.

Auf einem Sarkophage, kaum von feinem Leichentuche an einer Stelle bedeckt, ruht der Verstorbene nackt ausgestreckt. Zwei Paar gekuppelte und cannelirte korinthische Säulen fassen den Sarkophag ein und springen so weit von ihren Pilastern vor, das sie mit ihnen gleichsam zwei Tabernakel bilden. In demjenigen zu Häupten des Verstorbenen kniet seine Wittwe, die zur Madonna mit dem Kinde betet, die im anderen Tabernakel zu den Füßen steht.

870.  
Die  
Composition.

Ueber dem Gebälk der Säulen stehen in der Gestalt von Tugenden gekuppelte Karyatiden auf Piedestalen. Die Säulen- und Karyatidenpaare bilden mit ihren verkröpften Gebälken zu beiden Seiten des Grabmals einrahmende kräftige Vorbauten. Zwischen diesen sind beide Gebälke an der Hinterwand

<sup>1303</sup>) Abgebildet bei: PALUSTRE, L. *Architecture de la Renaissance*, a. a. O., Fig. 95.

<sup>1304</sup>) Siehe: Art. 88, S. 87 und Art. 142, S. 135.

<sup>1304a</sup>) Facf.-Repr. nach einer Photographie ohne Autornamen.

<sup>1305</sup>) Nach: DEVILLE, A. *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*. Rouen 1837. In: *A. Darcel's Text zu L'Art architectural en France*, a. a. O., S. 18—24.

durchgeführt und theilen sie in zwei Gefchoffe. Im unteren hängen zwei quadratische Inschrifttafeln, von Rollwerkscartouchen und Fruchtschnüren eingerahmt. Das Obergefchoß tritt in seiner ganzen Breite als Rundbogennische zurück, welche von der nach rechts schreitenden Reiterstatue *Brésé's* in voller Rüstung und gepanzertem Roffe eingenommen ist.

Ueber dem zweiten Gebälk sind seitwärts trophäenartig aufgebaute Wappen und Embleme, je von einem Ziegenbock gehalten, als Bekrönung der Vorbauten aufgestellt, während in der Mitte der Hinterwand die Figur der Geduld den Bau abschließt. In prächtiger Haltung sitzt sie vor einer Rundbogenflachnische unter einem von zwei Säulen getragenen Tabernakel, der aufsen seitwärts, über dem Kämpfer der Nische von kleinen Engeln als Karyatiden begleitet und unterhalb desselben durch viertelskreisförmige Consolen mit dem Gebälk verbunden wird.

An dieser auffallend klaren Composition ist abwechselnd schwarzer Marmor mit weißem Alabafter verwendet. Aus letzterem sind Piedestale (ohne die schwarzen Basen und Gefüms), Basen, Kapitelle und die Frieße. Weiß sind ebenfalls die Statuen und der Mauergrund im Untergefchoß.

871.  
Das Détail.  
Das untere Gebälk hat einen Guirlandenfries, dessen Gehänge durch Bänder abwechselnd an die Mauer und an Maskenköpfen über Inschrifttafeln befestigt sind. Je ein Vogel mit offenen Flügeln füllt den Raum über der Guirlande aus. Die Masken, mit ihrem Ausdruck antiker Ruhe, sind von einem sehr schönen Gefühl belebt. Die Guirlanden erinnern an die *Giovanni's da Udine*, und zwar in derjenigen Interpretation, die wir in den Originalzeichnungen *Du Cerceau's* oft sehen.

Der obere Fries, offenbar weil er über Karyatiden statt Säulen führt, vereint lebendigere, feinere Elemente als der untere. Fünf sitzende Victorien mit ausgebreiteten Armen halten Kränze über geflügelten Löwen, die je eine Tatze auf ihre Kniee legen, und bilden reizende Gruppen, in welchen die Linien der Schwänze, Flügel, Arme, mit den Consolen der Victorienitze vereint, von bezaubernder Harmonie sind. Die vier schlanken, zierlichen Blumenvasen oder Urnen trennen diese Gruppen und verschmelzen wieder das Ganze zu einem einzigen Motiv voll des edelsten Reizes.

In den beiden Friesen ist die Zeichnung und Ausführung der Art, daß man sich fragt, ob sie von Italienern ausgeführt sind. Die korinthischen Kapitelle, vielleicht etwas mager, haben noch etwas Eckiges wie die unteren im Louvrehof, und sind schon nach klassischen Vorbildern gebildet. Die allerdings kleineren Compositalkapitelle am oberen Tabernakel sind bedeutend besser und reifer. Etwas störend ist, daß die Karyatidengruppen als Masse zu breit und wohl auch zu hoch im Verhältniß zu den sie tragenden Säulen erscheinen. Letzterer Eindruck ist vielleicht bloß eine Folge des Gitters, welches die unteren Piedestale maskirt und deren Wirkung etwas beeinträchtigt.

Die Gründe, welche uns zwingen, *Jean Goujon* als den Erfinder dieser Composition anzunehmen, sind folgende:

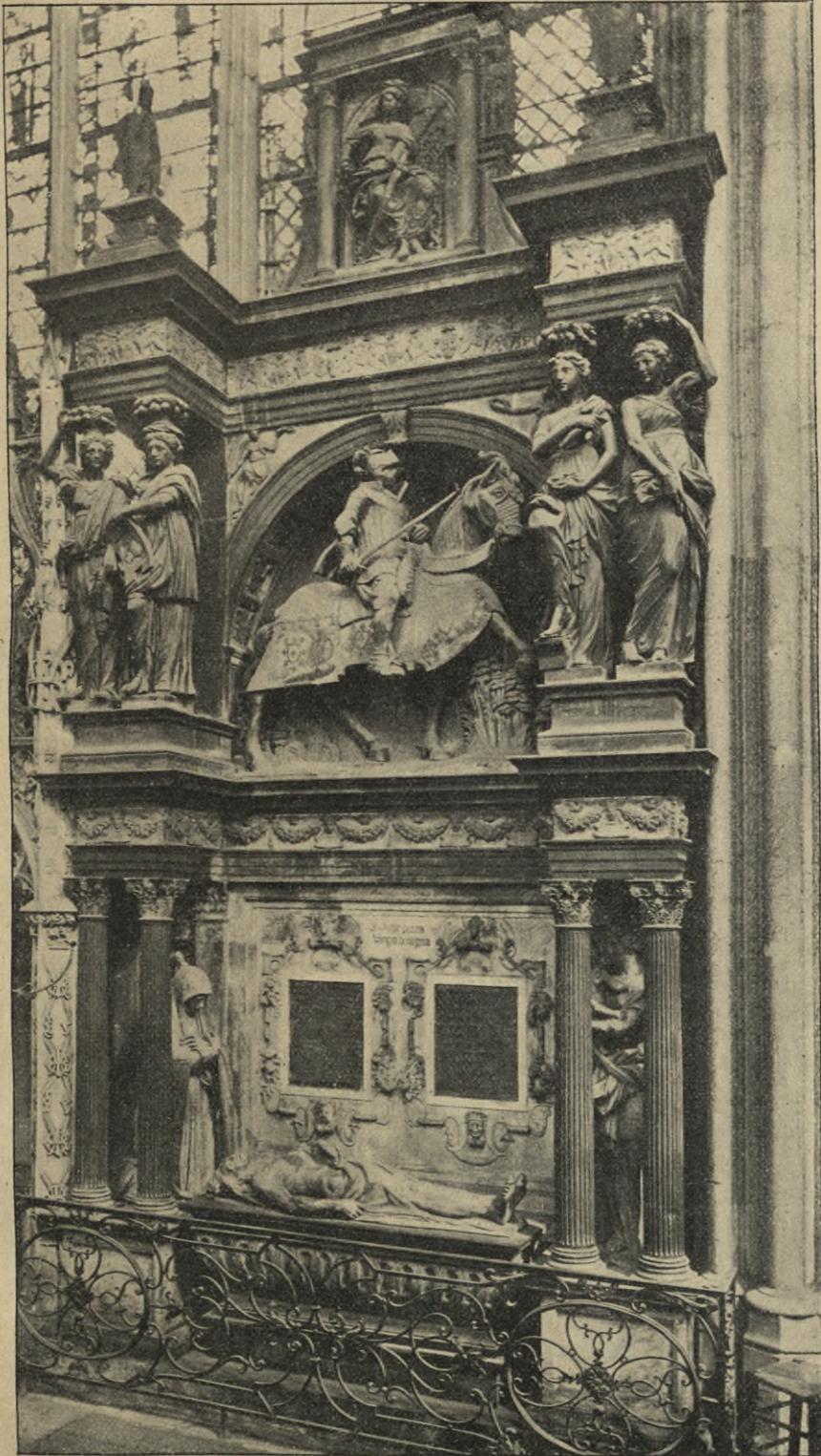
872.  
Gründe  
für die Autor-  
schaft  
*Goujon's*.  
Vor Allem scheint es mir unmöglich, daß in diesem Werke Architektur und Sculptur von zwei verschiedenen Meistern herrühren. Beide Künste sind so intim verschmolzen, daß sie in dieser Weise nur von einem einzigen Meister verbunden werden konnten<sup>1306</sup>). Dieser Umstand allein ist für die Autorschaft *Jean Goujon's* so gut wie entscheidend. Die Ausführung aller Figuren kann dagegen schwerlich ganz von ihm sein.

Befonders schön ist die ausgestreckte Gestalt des Todten. Mit ihrem zurückgebogenen Haupte und der hochgewölbten Brust ist diese Figur unstreitig das Vorbild für diejenige *Heinrich II.* in dessen Grabmal zu St.-Denis geworden. Reizend ist der kleine wappenhaltende Engel auf einer Console hinter der knieenden Wittve stehend. Sehr bemerkenswerth ist dann die Figur der Geduld, von schönster, meisterhafter Körperbewegung, um vor der Flachnische dennoch in Vorderansicht dargestellt werden zu können. Sie ist voll natürlichen Adels, ohne alle Spur von jener speciell französischen Eleganz, die später selbst bei *Goujon* felten frei von etwas Koketterie ist. Diese so lebendige, reizende Figur ist das lehrreiche Zeugniß, wie das Studium der Werke großer Meister — hier der Frauengehalten *Raffaels* in den Stanzen — bildend und adelnd *Goujon* inspirirten, ohne irgendwie auf seine Schöpferkraft und persönliche Empfindung hemmend einzuwirken. In der ganzen französischen Kunst konnte damals *Goujon* allein diese Figur modelliren und sie kommt einer zweiten Unterschrift des Meisters an diesem Werke gleich.

Als eine dritte Unterschrift *Goujon's* müssen wir folgende Eigenthümlichkeit betrachten. Während sowohl die Gesamtcomposition als die Bildung sämmtlicher Profile und Details der strengsten Richtung

<sup>1306</sup>) Gelegentlich der Bestellung der Grabstatue *Georg II. von Amboise* zu Rouen wird *Jean Goujon* 1541—42 bezeichnet als *tailleur de pierre et maçon*. Letzteres Wort war damals noch die häufigste Bezeichnung für den Architekten.

Fig. 212a.

Grabmal *Louis de Brézé's* in der Kathedrale zu Rouen<sup>1304a</sup>).

*Bramante's* und *Raffaels* entspringen, kommt unvermittelt und ohne allen Grund an zwei Stellen im Detail der Einfluß *Michelangelo's* in der Richtung des Bizarren zur Geltung. Es ist das in dem Rollwerk der zwei Inschriftstafeln, besonders in den geflügelten Ziegen- und Bockköpfen, welche diese Cartouchen halten. Sie erinnern an gewisse Bildungen auf *Michelangelo's* Medicäer-Gräbern in S. Lorenzo, namentlich an die Maske auf der Brustplatte des *Giuliano*. Eben so sind an den Ecken der Postamente der Trophäen Löwentatzen angebracht, von Formen begleitet, die von keinem Naturreiche entlehnt sind, sondern der Willkür von *Michelangelo's* nicht immer glücklicher Formenphantasie entstammen. Ein ähnliches plötzliches Auftreten einiger willkürlich barocker, von *Michelangelo* inspirirter Details inmitten einer Composition von klassischer Strenge sehen wir an den Pilasterkapiteln der Mensa im berühmten Altare *Jean Goujon's* zu Chantilly (siehe Fig. 187, S. 543 und Art. 140, S. 133).

Ein vierter, sehr wichtiger Grund, um die Erfindung dieses Denkmals *J. Goujon* zuzuschreiben, liegt in der Verwandtschaft desselben mit dem Portal von Anet, auf welches wir weiter zurückkommen werden<sup>1307</sup>). An *Philibert de l'Orme* aber als Architekten des 1535 begonnenen Grabes in Rouen kann nicht gedacht werden, weil er erst 1536 aus Italien zurückkehrte und noch ganz unbekannt zuerst in Lyon sich niederliefs.

## 2) Das Grabmal *Franz I.*

873.  
Große Rolle  
der  
Architektur.

Dasjenige der Königsdenkmäler, bei welchen die Architektur die bedeutendste Rolle spielt und auch die bedeutendste Masse bildet, ist das berühmte Grabmal *Franz I.*, seiner ersten Gattin und dreier Kinder in der Abteikirche zu St.-Denis. Es wurde nach der Zeichnung und unter der Leitung von *Ph. de l'Orme* errichtet. Als Bildhauer werden genannt *Pierre Bontemps*, *Ambroise Perret* und eine Reihe Anderer.

Das Grabmal ist als freistehender Triumphbogen mit drei Bogen gedacht, dessen Grundrißform eine Art griechisches Kreuz, durch die Lage bedingt, bildet. Die zwei seitlichen schmälern Bogen bilden Durchgänge. Der mittlere, höhere, breitere und längere ist durch die durchgehenden Piedestale geschlossen und auf diesen stehen die zwei, nach antiken Vorbildern geformten Sarkophage, auf welchen die zwei Todten ruhen.

Als oberer Abschluß dienen die knieenden Figuren des Königs und seiner Gattin *Claude de France*, begleitet von drei anderen Statuen, *Dauphin Franz*, *Charles d'Orléans* und *Charlotte*. In der feinen, edlen, hinreichend kräftigen Profilierung, in den schönen Verhältnissen der jonischen cannelirten Ordnung, in den den Architrav durchschneidenden Inschriftstafeln ohne Schrift erkennt man den edlen Meister des Portals von Anet: *Philibert de l'Orme*. Vor 1548 begonnen, wurde es nach 1559<sup>1308</sup>) von *Primaticcio* vollendet. Das Monument ist aus weißem Marmor, die Füllungen des Frieses aus schwarzem, der Sockel unter dem Piedestal mit geschwungenem Profil, aus grauem Marmor.

Es wäre interessant zu wissen, ob *De l'Orme* etwa Kenntniß von den zwei Entwürfen im Triumphbogenstil hatte, die *Agostino Bufti* (*il Bambaja*) für das Denkmal *Gaston's de Foix* gemacht hat<sup>1309</sup>). Derjenige im Louvre und der andere im Besitze des *Herzogs von Aumale* werden wohl zur Begutachtung an den König gesandt und in seiner Sammlung aufbewahrt worden sein.

Es scheinen nicht alle beabsichtigten decorativen figürlichen Sculpturen zur Ausführung gelangt zu sein. Es ist schwer anzunehmen, daß nicht auf den vorspringenden Säulen über deren Gebälk bekrönende Motive wie Engelchen oder Candelaber folgen sollten. Daher mag es kommen, daß gegenwärtig für ein Denkmal dieser Art im Innern einer Kirche das rein Architektonische im Verhältniß zur Sculptur eine zu große Rolle spielt. Es wirkt trotz des Triumphbogenmotivs mehr wie ein massives Stadtthor. An den Denkmälern *Ludwig XII.* und *Heinrich II.* dürfte das Verhältniß von Architektur und Sculptur ein richtigeres sein. Diese Bemerkung soll aber die Vortrefflichkeit der Behandlung des Architektonischen nicht schmälern.

<sup>1307</sup>) Siehe im Folgenden die Thorthürme, Fig. 314—318.

<sup>1308</sup>) Siehe: L. CHARVET. *Ph. de l'Orme à St.-Denis*. *Revue de l'Art français*, 1891.

<sup>1309</sup>) Siehe das gelegentlich des Grabmals *Ludwig XII.*, Art. 859, S. 618 Gefagte.

874.  
Fehlende Theile  
des  
Denkmals.

Wenige Tage, nachdem wir dies geschrieben hatten, fanden wir gelegentlich des Studiums der auf das Grabmal *Heinrich II.* bezüglichen Acten ganz unerwartet eine Bestätigung unseres Gefühls, das das Denkmal nicht den Eindruck einer ganz zu Ende geführten Composition hervorrufe.

Im Inventar des Controleurs *Médéric de Donon* von 1572 finden sich aufgezählt: *seize petits enfants de marbre qui devoient servir à la sépulture du feu roi François I.*; acht waren von *Germain Pillon*, acht von *Ponce Jacquo*, von denen drei durch *Jean Picart* für das Monument des Herzens *Heinrich II.* (sic) in das *Célestin's* genommen wurden<sup>1310</sup>). Die Zahl und Gröfse entspricht genau dem jetzigen Bedürfnis von Bekrönungen über den jonischen Säulen. *Palustre* hat diese Angabe anders auslegen und die Richtigkeit des Inventars des königlichen Controleurs *De Donon* anzweifeln wollen. Er möchte nur an acht Kinder *Germain Pillon's* glauben, ferner aber sie mit *huit figures de Fortune en bossé ronde sur marbre blanc* identificiren, die von *De l'Orme* dem *Germ. Pillon* ebenfalls für das Grabmal *Franz I.* bestellt wurden. Er möchte letztere wiederum in acht Putten in Basrelief (ganz flachem Relief) am Gewölbe des mittleren Bogens wieder erkennen<sup>1311</sup>). *L. Dimier* hat den Irrthum letzterer Identificirung wohl mit Recht hervorgehoben<sup>1312</sup>), woraus er schließt, das das Denkmal *Franz I.* nichts von *G. Pillon* aufzuweisen hat.

Folgende in der Studie *A. de Boislisle*<sup>1313</sup>) vorkommende Nachrichten bestätigen indess die Richtigkeit des Inventars des königlichen Controleurs und somit die ursprüngliche Zahl von 16 Putten.

Am 10. November 1580 behauptet einer, das »*depuis le décès de feu maître Jean Bullant, qui étoit entrepreneur de la construction de la dite sepulture, il vit que un nommé Pillon fit apporter en une maison appelée la Hache, au dit Saint-Denis, neuf petits populos de marbre blanc, lesquels furent mis en une chapelle de la grande eglise dudit St.-Denis*«.

Am 13. Januar 1581 wird unter anderem *Charles Bullant* vor Gericht ausgefragt über die *neuf petits populos ou petits enfants potelés de marbre blanc, de deux pieds et demi de haut (2½) »enlevés avec la connivence de Donon, pour le maréchal de Retz*«.

Vor Gericht weist *Médéric de Donon* am 15. Januar 1581 auf ... *ensemble la quantité de treize petits enfants de marbre blanc, desquels le roy a fait don audiet sieur marechal*. Also wieder 16 weniger drei. Den Grund der Nichtverwendung derselben erfahren wir aus dem Brief *Heinrich III.* vom 22. März 1579 an den *maréchal de Retz*, in welchem er die Schenkung bestätigt; da heist es: *quelques enfans de marbre qui autresfois avoient esté faitz pensant les faire servir à la sépulture du feu roy François, nostre grand père, lesquelles, pour y avoir esté changé de dessein par le feu abbé de Saint-Martin, qui en avoit la charge, estoient demeurez inutiles et de nul service*.

Es geschah somit in Folge der unter der Superintendance *Primaticcio's* erfolgten Vollendung des Grabmals, das die bekrönenden sechzehn Putten (und vielleicht vier Candelaber oder derartige Bekrönungen) fortfielen. Ob dadurch mehr für die Architektur verloren ging als vielleicht für die Wirkung der fünf knieenden Figuren der Bekrönung gewonnen wurde, dürfen wir hier nicht entscheiden.

### 3) Das Mausoleum, genannt »*Sépulture des Valois*« zu St.-Denis und das Grabmal *Heinrich II.*

#### a) Die Gesamttcomposition des Mausoleums.

Wir gelangen nun zum letzten dieser Königsgrabmäler, demjenigen *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici*. Es ist offenbar, das im Vergleich zu den Denkmälern *Ludwig XII.*, besonders aber *Franz I.*, die blofs kleinen Abmessungen desselben in seiner jetzigen Form sich dadurch erklären, das diese nur einen Theil des ursprünglichen Ganzen bildet und das durch seine Lage im Mittelpunkt der grosartigen »*Sépulture*« oder »*Chapelle des Valois*« es mit letzterer ein unzer-

875.  
Ursprüngliche  
Abficht.

<sup>1310</sup>) BOISLISLE, A. DE. *La Sépulture des Valois* in: *Mémoires de la Soc. de l'histoire de Paris*, Bd. III, Jahrgang 1877, S. 251.

<sup>1311</sup>) Siehe: PALUSTRE, L. *Germain Pilon* in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XI. (1894), S. 9-16.

<sup>1312</sup>) Siehe: *Chronique des Arts*. Paris 1899, S. 220.

<sup>1313</sup>) BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 257-259.

trennbares Ganzes bildete, wie es auf unferer Fig. 213 zu fehen ift. Auch *Paluſtre* erkennt dies vollkommen an <sup>1314</sup>).

*Courajod* hat ficherlich den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn er von *Katharina von Medici* ſchreibt: »*Elle rêvait de poſſéder à Saint-Denis un nouveau San Lorenzo*« <sup>1315</sup>). Dieſer Wunſch der Florentinerin iſt nur zu begreiflich. *Primaticcio* ſtellt für die italieniſche Königin Frankreichs einen Entwurf her, der an Genialität die Architektur der beiden Medici-Capellen von Florenz ganz in den Schatten geſtellt hätte. Dieſe Schöpfung iſt architektoniſch von folcher Wichtigkeit, die Frage der Urheberſchaft iſt ſo vielfach verdunkelt worden, und die Entſtandung des Denkmals iſt ſo lehrreich für das Verſtändniß des damaligen Entwicklungsſtadiums der franzöſiſchen Architektur und Decoration, daſs wir auf dieſe verſchiedenen Punkte näher eingehen und volles Licht werfen müſſen.

Die Anordnung der groſen runden Grabcapelle, auch *Notre-Dame-la-Rotonde* genannt, wurde ſchon im Abſchnitt über die Kuppelbauten beſprochen. (Siehe: S. 560, 4.) Die Frage der architektoniſchen Urheberſchaft mußte jedoch für dieſe Stelle aufbewahrt bleiben, weil ſie nur im Zusammenhange mit dem Grabmale richtig behandelt werden konnte.

β) Das eigentliche Grabmal *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici.*

876.  
Die  
architektoniſche  
Compoſition.

Die Compoſition des Grabmals ſelbſt iſt aus Fig. 213 <sup>1316</sup>) erſichtlich. Nach Abtragung der Grabcapelle wurde das Denkmal in der Abteikirche aufgeſtellt. Es wurde in der Revolutionszeit abgebrochen und mit den übrigen unter *Napoleon III.* wieder aufgebaut.

Die Grabkammer iſt weniger als Gruft wie als *Aedicula* ausgebildet, hat an den Schmalfeiten je eine Thür und iſt an den Langſeiten mittels Säulen ganz geöffnet.

Die Verhältniſſe dieſer Ordnung ſind reizend. Ein in der Höhe zweimal getheilter Unterbau hätte noch beſſer gewirkt als die bloſen Piedeſtale.

Die Säulen ſind aus grauem Marmor. In den Füllungen am Piedeſtal iſt er roth. Die ſtehenden Eckfiguren, ſowie die knieenden des Königs und der Königin ſind aus Bronze und fehr ſchön. Noch idealiſch anmuthiger ſind die Baſreliefs in der Mitte der 4 Seiten des Unterbaus, in welchen in reizender Weiſe der Stil *Jean Goujon's* mit demjenigen *Bandinelli's*, feltener mit dem *Michelangelo's*, und zwar oft ohne Manier, verſchmolzen iſt. Die Profilirung iſt lebendig und meiſtens gut. Die Umrahmung und Bekrönungen der Thüren laſſen das Studium der Werke *Michelangelo's* in S. Lorenzo deutlich erkennen. Die fein gezackten korinthiſchen Kapitelle ſind ſteif, ohne Grazie. Die ſtark verkröpften Gebälke ſcheinen einen bekrönenden Abſchluss zu verlangen <sup>1317</sup>).

877.  
Die Statuen.

Die angefangene liegende nackte Figur der Königin, die *Ferôme della Robbia* in Marmor begonnen hatte, wurde von *Courajod* <sup>1318</sup>) in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris identificirt. *Elle eſt d'un grand ſtyle*, ſchreibt er von ihr. Die jetzigen nackten Leichname des Königs und der Königin ſind beide von *G. Pillon*, und von groſer künſtleriſcher Schönheit. Vielleicht fehlt ihnen jedoch etwas vom Heilig-Feierlichen des Todes. Dies gilt beſonders für die Figur der damals noch lebenden *Katharina*. *Paluſtre* dürfte Recht haben, wenn er ſchreibt: *Avec un art quelque peu ſenſuel, il repréſente une femme non morte,*

<sup>1314</sup>) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Serie 3, Bd. XI, S. 280.

<sup>1315</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois* etc. in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*. Paris 1878, Bd. XXXVIII, S. 22 des Separatdruckes.

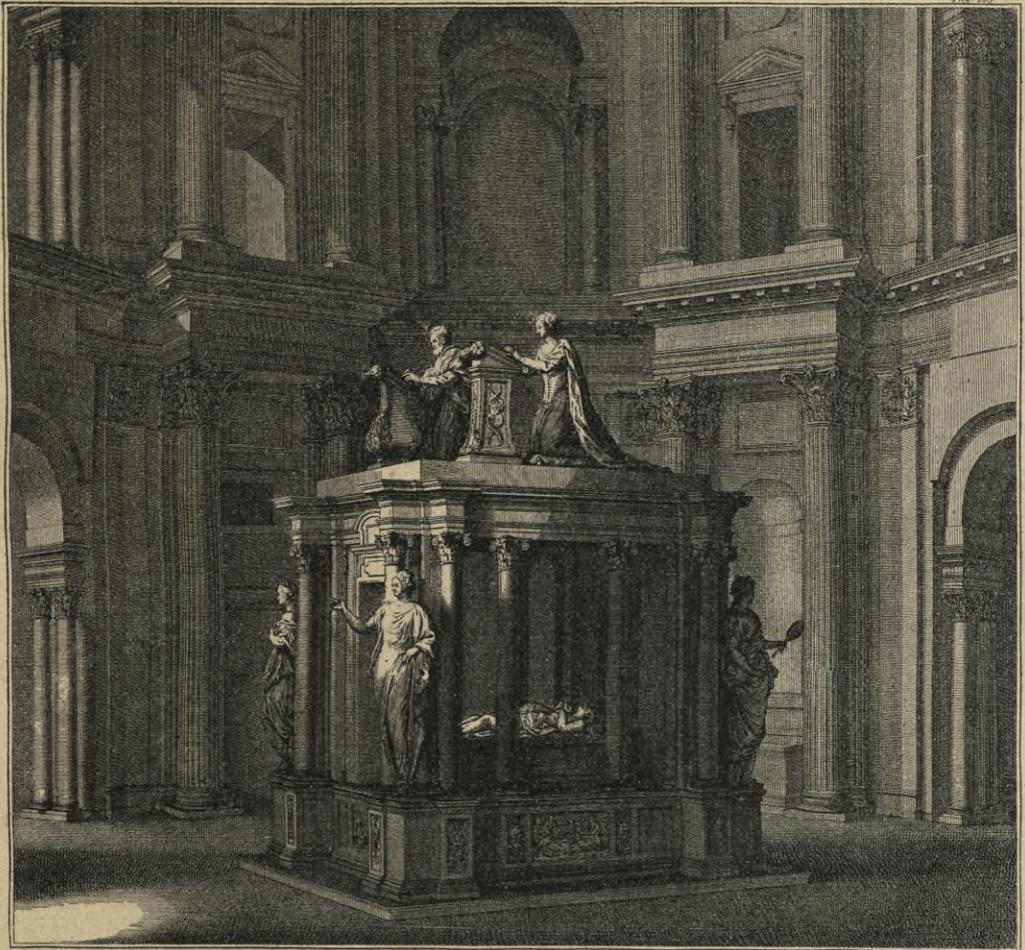
<sup>1316</sup>) Facf.-Repr. nach einem alten Stiche von *Giffart* in der Calcographie des Louvre zu Paris.

<sup>1317</sup>) Das Denkmal wurde unter *Napoleon III.* von *Violet-le-Duc* wieder aufgeſtellt. Einzelnes fehlt, die Eckfiguren haben diagonal geſtellte Piedeſtale erhalten u. ſ. w. Die Bettſtühle ſind verſchwunden, die ungeſchickt wieder aufgeſtellten Statuen an den Ecken haben einen Theil ihrer Attribute verloren. Die 12 Maskenköpfe u. ſ. w. ſind beſchädigt worden. (*Boisſiſte*, a. a. O., S. 292.)

<sup>1318</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois à St-Denis* etc. in: *Mémoires de la Soc. nationale des Antiquaires de France*, Bd. XXXVIII (1878) und *Supplément au Mémoire intitulé Deux épaves* etc. in: *Mémoires* derſelben Geſellſchaft, Bd. XLI (1881).

mais endormie. La jambe gauche se relève légèrement comme dans un rêve, ce qui détruit la symétrie des pieds se présentant de face. Les mains ramenées en sens inverse sont séparées par un assez grand espace, et quant à la tête, à demi voilée et tout entourée de boucles soigneusement arrondies, elle ne surgit pas d'un linceuil, mais repose richement sur un riche couffin<sup>1319</sup>). Das Auffallendste an dieser Figur scheint allen jedoch entgangen zu sein. Wenn ich nicht sehr irre, hat der Künstler den Händen der Katharina von Medici bis auf ganz kleine Abweichungen, sowie der ganzen Stellung, diejenige der Venus von Medici gegeben! Wer hat wohl diesen Gedanken gehabt, Primaticcio oder G. Pillon, oder gar Katharina selbst? Es ist schwer zu sagen. Vielleicht ergibt sich Einiges hieüber aus dem Folgenden.

Fig. 213.



Primaticcio's Grabmal Heinrich II. in der ehemaligen *Sépulture des Valois*, jetzt in der Abteikirche zu St.-Denis<sup>1316</sup>).

Da auf dem Grabmal für das Herz Heinrich II. Primaticcio die von Germain Pillon ausgelegte Gruppe der drei Grazien<sup>1320</sup>) (jetzt im Louvre) entwarf — Palustré meint, die Auswahl dieses Motivs sei von der Königin selbst ausgegangen —, so darf eine von der Venus von Medici ausgegangene Inspiration dieser Figur nicht befremden.

Wann sind diese Figuren entstanden? Courajod glaubt, die von Boisliste gegebene Notiz von 1583 beziehe sich auf den Marmor für diese beiden nackten Figuren, während Boisliste, vielleicht mit Recht, sie nicht auf die *cadavres gifiants*, sondern auf die beiden liegenden Figuren in Prunkgewändern bezog<sup>1321</sup>). Auch die beiden schönen, oben knieenden Bronzestatuen wurden schliesslich von Pillon hergestellt und von Benoît Boucher gegossen.

*Palustre*<sup>1320</sup>) nimmt die Stelle in den *Comptes des Bâtimens du Roi* »Somme de la dépence de sépulture du feu Roy Henry, . . . 8.038 Livres 18 sols« als Beweis dafür, daß 1570 das eigentliche Grabmal mit feinen Statuen fertig wurde. Es geschah dies fomit ganz unter der Oberleitung *Primaticcio's*.

878.  
Der Antheil  
*Primaticcio's*  
an der  
Ausführung

Hat nun *Primaticcio* nur für die äußeren Figuren die Zeichnung der Figuren erfunden und angegeben, wie er es für die drei Grazien *G. Pilon's* that, oder hat er für die liegenden und betenden Figuren den drei Bildhauern *Domenico Fiorentino*, *Girolamo della Robbia* und *Germain Pillon* hier nach allgemeiner Angabe des Gewünschten eine erfindende Initiative gelassen und sich begnügt, deren Modelle zu verbessern, bis sie in feine Gesamtharmonie paßten und feinen Absichten entsprachen? Beide Verfahren können sozusagen gleichzeitig und abwechselnd zur Anwendung gelangt sein. Der Unterschied im Charakter der *Katharina Pillon's* und der von *F. della Robbia* begonnenen läßt schließen, daß man, wenn im Laufe des Studiums sich eine Form fand, die *Katharina* oder aber *Primaticcio* besser gefiel, diese annahm.

Auch die Unruhe der nach allen Richtungen laufenden Falten von *G. Pillon's* Madonnenstatue in der Kirche *de la Couture* in *Le Mans* läßt auf einen läuternden Einfluß *Primaticcio's* schließen, ja der ehemalige Stuccateur *Primaticcio* könnte sehr wohl die Modelle zu den beiden nackten Figuren selbst modellirt haben; es liegt in ihnen eine ideale Einfachheit und Harmonie, eine Flüssigkeit der Gesamtlinien, die keine Spur des so oft kleinlichen nordischen Realismus zeigt.

Wenn man den schönen Faltenwurf der betenden Figur des Königs in feiner großartigen italienischen Einfachheit mit den zahlreichen kleineren, unruhigeren, wie zufällig entstandenen Falten, an der im Prunkgewand liegenden Figur *Heinrich II.* vergleicht, die keine schön geordneten Gesamtgruppen bilden, so erkennt man, daß letztere Gestalt realistischer und französischer als erstere ist. Ebenso liegt viel mehr Poesie und vornehme künstlerische Einfachheit und Anmuth in der knieenden Figur der Königin als in der im Prunkgewande ausgestreckten in älteren Jahren dargestellten *Katharina* mit den unangenehm monotonen, dennoch unruhigen Falten ihres Gewandes.

Jedenfalls muß als sicher und feststehend betrachtet werden, daß am Grabmal *Heinrich II.* nichts vorkam, das *Primaticcio* nicht billigte, und fomit darf das Werk als das seine gelten. Von der anderen Seite ist nicht zu leugnen, daß manche französischen Eigenschaften darin ausgedrückt sind. Jedenfalls ist das Grabmal *Heinrich II.* aus einem Atelier der nach Paris übergesiedelten Schule von Fontainebleau hervorgegangen und bildet eine der interessantesten Früchte italo-französischer Collaboration.

#### a) Phasen der Ausführung und die mitwirkenden Künstler.

Die Geschichte dieses großartigen Denkmals zerfällt in drei Phasen, die sich aus der Thätigkeit der Künstler, die an dessen Errichtung und Leitung betheiligt sind, ergeben.

Die erste von 1559—66, d. h. bis zum Tode *Domenico Fiorentino's* und *Ferôme della Robbia's*. Die zweite bis zum Tode *Primaticcio's*, 1570. Die dritte von 1570 bis zur Aufstellung des Grabmals im Kuppelbau, 1594.

#### Erste Phase.

Zur Ausführung dieser großartigen Aufgabe hatte *Primaticcio* eine Anzahl Künstler zusammengruppirt, die wohl zu den besten ihrer Zeit in Frankreich ge-

879.  
Zusammen-  
setzung  
des Ateliers.

<sup>1319</sup>) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Serie, Bd. XI, S. 290.

<sup>1320</sup>) *Palustre* denkt an die Gruppe von Siena und schreibt von *Pillon*: *Que savait-il du groupe de Siennese? évidemment peu de chose* . . . Auch hier vergißt er an die Oberleitung und Erfindung *Primaticcio's* zu denken. Eine von *Marc Antonio* gestochene Composition *Raffaels* für ein Salzfaß oder Räuchergefäß ist übrigens ein näheres Vorbild für diese drei Figuren *Primaticcio-Pillon's* als die Gruppe von Siena.

<sup>1321</sup>) BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 272—73.

<sup>1322</sup>) Siehe: Ebendaf. vorletzte Note, S. 291.

hörten. Er wußte genau, was sie zu leisten im Stande waren, denn die meisten hatten schon lange unter oder neben ihm gearbeitet.

Dieses italo-französische Atelier bildet eine Art Fortsetzung der Schule von Fontainebleau und ist für die Weiterentwicklung der damaligen französischen Kunst, namentlich derjenigen von *Germain Pillon*, besonders wichtig.

*Domenico Fiorentino* hatte 1565 das Modell für die knieende Figur des Königs gemacht, um in Bronze gegossen zu werden. Schon zwischen 1537—40<sup>1323)</sup> hatte er unter *Primaticcio* in Fontainebleau gearbeitet. Jetzt war er wohl als Meister des Grabmals von *Claude de Lorraine* und *Antoinette de Bourbon* in Joinville (siehe: Art. 888, S. 638), welches als eines der schönsten Frankreichs galt, mit *Jean Goujon*, der bedeutendste lebende Bildhauer dieses Landes.

Dem Florentiner Bildhauer *Ferdme della Robbia* war die Herstellung der liegenden Marmorfigur der Königin aufgetragen<sup>1324)</sup>. *Germain Pillon* hatte es übernommen, die liegende Figur des Königs<sup>1325)</sup> zu machen, ferner zwei der großen Bronzefiguren an den Ecken und einige Basreliefs und Masken.

*Germain Pillon* war 1560 erst 25 Jahre alt. Seine erste sichere Arbeit bestand in den acht kleinen Putten, die ihm von *De l'Orme* für das Grabmal *Franz I.* bestellt worden waren, vermuthlich um 1548, da sie erst unter *Primaticcio* fertig wurden. Wir sehen aber (f. Art. 874, S. 627), daß sie in Folge neuer Beschlüsse keine Verwendung fanden. *Pillon* muß dem neuen Superintendenten gefallen haben; denn wir sehen ihn für diesen gleichzeitig im Gartensaal zu Fontainebleau, am Grabmal *Heinrich II.* und an jenem für dessen Herz in den *Célestins*, wo er die drei Grazien nach *Primaticcio's* Zeichnung in Marmor fertigte, arbeiten.

*Ponce Jacquio* oder *Jacquiau*, den *Dimier*<sup>1326)</sup>, wie mir scheint, mit Recht mit dem Florentiner *Ponzio* identificirt, hat die zwei anderen Bronzefiguren gemacht, auch Marmorarbeiten, ebenso zwei Modelle für die Kapitelle, eines aus Erde, das andere aus Stein (1565), und 1563 muß er ein bedeutendes Modell in Erde oder Gyps *representant partie de la sépulture du corps du feu roy Henry dernier* gemacht haben, da er dafür die große Summe von 450 *Livres* erhält<sup>1327)</sup>. *Jacquiau* wird wohl ein Altersgenosse des jungen *Pillon* gewesen sein, weil auch seine erste Arbeit in acht Putten, gleich jenen *Pillon's* am Grabmal *Franz I.*, bestand. Als *Ponzio* hätte er, laut *Vafari*, seit 1552 an der Grotte zu Meudon gearbeitet.

Unter den Meistern, die jetzt unter *Primaticcio* am Grabmale thätig waren, sehen wir ferner zwei schon 1536 in Fontainebleau arbeiten, *Laurens Regnauldin* und *Louis Lerambert*, die beide damals 15 *Livres* Gehalt monatlich bezogen, als *Primaticcio* 25 *Livres* hatte<sup>1328)</sup>. Auch *Pierre Bontemps*, der Hauptbildhauer des Grabmals *Franz' I.*, arbeitete seit 1536 unter ihm<sup>1329)</sup>, wie die beiden anderen, zu 20 *Livres* monatlich.

*Laurens Regnauldin* macht 1565 und 1566 Wachsmodele für Bronzereliefs um das Grab und auch solche in Marmor<sup>1330)</sup>.

*Fremyn Rouffell* fertigt 1565 und 1566 Basreliefs (*une Charité*) und eine Maske von rothem Marmor<sup>1331)</sup>.

Der Bildhauer *Gaultier* führt 1565 die Ornamentation aus und *Benoît Boucher* gießt in Bronze die von *Pillon* und *Jacquio* modellirten vier Eckfiguren.

Die meisten dieser Künstler findet man außerdem gleichzeitig an anderen Arbeiten unter der Leitung *Primaticcio's* beschäftigt<sup>1332)</sup>.

<sup>1323)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, Bd. I, S. 136, 192; Bd. II, S. 120.

<sup>1324)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, Bd. II, S. 120. Ebendaf. Bd. I, S. 112, 117, 138, 213 u. Bd. II, S. 105. Man findet ihn bereits 1537 als *émailleur* und *sculpteur florentin* in Fontainebleau thätig, besonders aber zugleich als solcher und mit *Gratian François* als Architekt am Schlosse Madrid, wo er 1550 den Titel *Sculpteur du Roy* hatte, und 1563 dafelbst als *maitre maçon* und *ingénieur* bezeichnet wird.

<sup>1325)</sup> Siehe: Ebendaf. Bd. II, S. 119 u. 128.

<sup>1326)</sup> DIMIER, L. *Les Impositions de Lenoir* in: *Chronique des Arts et de la Curiosité*, a. a. O. Paris 1900. S. 119.

<sup>1327)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. II, S. 107. *Boislisle, A. de*, a. a. O., S. 247, giebt aus den von ihm benutzten Papieren der *Nicolas* hierüber folgende Angaben:

*Le premier nom qui se présente en 1562 est celui du «sculpteur et imagier» Ponce Jacquio, l'ancien collaborateur de Germain Pillon pour le tombeau de François I.: il dessine le mausolée, ou du moins prépare, sur l'ordre de l'abbé de Saint-Martin, des «modèles en terre ou plâtre représentant partie de la sépulture de Henri II». Dans le compte suivant (d. h. von 1563), on retrouve Jacquio faisant encore, «entre autres ouvrages de son art,» deux chapiteaux de colonne, deux figures de bronze, etc.»*

<sup>1328)</sup> Ebendaf., Bd. I, S. 98.

<sup>1329)</sup> Ebendaf., Bd. I, S. 101.

<sup>1330)</sup> Ebendaf., Bd. II, S. 119 u. 128.

<sup>1331)</sup> Ebendaf., Bd. II, S. 119 u. 128.

<sup>1332)</sup> BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 248.

## Zweite Phase.

880.  
Ihr Charakter.

Die zweite Phase ist eine Folge des Todes der zwei italienischen Bildhauer und des größeren Antheils, den *Primaticcio* dem nun 30jährigen *Germain Pillon* anvertraut. Man scheint aus dieser Phase sehr wenige Nachrichten zu besitzen. Diese Veränderungen haben auf die Gesamterrscheinung der Composition nicht eingewirkt, wohl aber auf das Detail und den Charakter der zwei liegenden und der zwei betenden Figuren.

Der Tod *Domenico's* 1565 und der *della Robbia's* 1566 hatten zur Folge, daß *Germain Pillon* die von ihnen nicht vollendeten Figuren durch andere, wie *Palustre* glaubt, von *Pillon's* eigener Composition, ersetzte. Der Einfluss *Primaticcio's* auf denselben wurde bereits besprochen. *Palustre* betont ferner die Neuerung an diesem Grabmal, der Bronze eine so bedeutende Rolle zuzuweisen. Doch auch dies stimmt durchaus mit dem bekannten decorativen Talente *Primaticcio's* zusammen, wegen dessen er ursprünglich nach Frankreich berufen worden war, und mit seiner bekannten Thätigkeit, Bronzefiguren nach den Antiken, deren Formen er aus Rom mitgebracht hatte, zu gießen.

Es war wohl vollkommen richtig, daß *Primaticcio* nicht von *Pillon* verlangte, die begonnenen Figuren *della Robbia's* und *Domenico Fiorentino's* weiter zu führen, sondern mit ihm neue zu suchen, die dem Talente *Pillon's* entsprachen.

*Boislisle* hat nachgewiesen, daß zwei Jahre früher als man es in den *Comptes des Bâtimens du Roi* findet, *Lerambert* der Bauführer *Primaticcio's* war<sup>1333</sup>).

Wir fahen bereits, daß das eigentliche Grabmal 1570 zu *Primaticcio's* Lebzeiten fertig geworden war.

Nach dem Bericht vom 10. November 1580 scheint es jedoch noch nicht aufgestellt worden zu sein. Seine Theile waren in einem Local untergebracht *où étaient déposées les effigies, tant couchées que droites, du feu roi et de sa compagne . . .* und wo *lesdictes effigies y estants, tant de marbre que de bronze*, vom Regen viel zu leiden hatten<sup>1334</sup>).

## Dritte Phase.

881.  
Ihr Charakter.

In der dritten Phase, die mit dem Tode *Primaticcio's* beginnt, hat man fast ausschließlich mit der Erbauung des Kuppelbaues der *Chapelle des Valois* oder *Notre-Dame-la-Rotonde* zu thun, ferner mit der Herstellung der zwei liegenden Prunkfiguren des Königs und der Königin, die wohl spätere Zuthaten gewesen sein können.

Gleichzeitig mit den Schreckenstagen der Bartholomäusnacht soll die Bauthätigkeit auf eine Reihe von Jahren ganz eingestellt, das Atelier geschlossen worden sein. Ein Inventar der ausgeführten Stücke wurde aufgenommen<sup>1335</sup>).

Ich vermag nicht zu erklären, wie diese von *Boislisle* angeführte gänzliche Unterbrechung mit der Thatfache zu vereinigen ist, daß im allein erhaltenen Register der verloren gegangenen Bände der *Comptes des Bâtimens du Roi*<sup>1336</sup>) auch von Arbeiten in den Jahren 1573, 1574, 1575 die Rede ist. Vielleicht handelte es sich bloß um Zahlungen für Arbeiten, die vor 1572 ausgeführt worden waren.

Nach dem Tode *J. Bullant's*, 10. October 1578, wurde die *surintendance de la sépulture* dem ersten Präsidenten der *Chambre des Comptes de Paris*, *Antoine Nicolay*, anvertraut, da es nichts zu bauen gab. Immerhin wurde, wie schon gesagt, *Baptiste du Cerceau* am 17. October 1578<sup>1337</sup>) der Nachfolger

<sup>1333</sup>) En 1568, *Lerambert l'aîné*, sans quitter le ciseau du tailleur, devient conducteur des travaux, toujours sous la surveillance du *Primate*, qui fait inventorier le dépôt des marbres l'année suivante, a. a. O., S. 248, nach dem *Inventaire du 6 Mars 1569*, K. 102, n<sup>o</sup>. 3<sup>13</sup> der *Archives Nationales*.

<sup>1334</sup>) Siehe: *BOISLISLE*, A. DE, a. a. O., S. 256.

<sup>1335</sup>) *Vers les derniers jours d'Août 1572, l'atelier fut rompu après qu'on eut régulièrement procédé à un inventaire des matériaux. Le 15 Septembre le contrôleur Médéric de Donon fit le recèlement de tous les marbres, soit à Paris, soit à St.-Denis.* *BOISLISLE*, A. DE, a. a. O., S. 248.

<sup>1336</sup>) Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. I, S. XXI—XXXIV. Siehe ferner bis Seite XLII.

<sup>1337</sup>) Siehe: Ebendaf., Bd. I, S. XXXVIII. Diefes dürfte wohl das von *Boislisle* S. 207 gegebene Datum von 1581 berichtigen.

*Bullant's* an diesem Bau. Dagegen ist der genaue Moment, wo er angeblich dies Amt aufgab, nicht klar ersichtlich<sup>1338)</sup>.

Um 1582 muß eine regere Thätigkeit eingetreten sein; denn im Register der verloren gegangenen Bände findet man die Ueberschrift: *Construction de la sépulture du feu roy Henry en l'église St.-Denis: Devis et marché des ouvrages de maçonnerie et taille. — Achapt de marbres. — Gages et estats.* Es wurden also neue Kostenanschläge aufgestellt, Bauverträge geschlossen und Marmorkäufe gemacht, und für 1583 ist von Mauerwerk, Sculpturen und Gehältern die Rede<sup>1339)</sup>. Um 1583 begann *Germain Pillon* aus weißem Marmor die beiden in Prunkgewändern auf Bronzeplatten liegenden Figuren des Königs und der Königin, die gegenüber dem Grabe aufgestellt werden sollten. *Boislisle* sagt von ihm<sup>1340)</sup> . . . *il était resté seul de cette pleiade d'artistes appelés par Catherine à orner la sépulture de son mari. Il régnait en maître, et régla seul les derniers détails du mausolée avec son voisin du Palais, le premier président Nicolay.*

Die Arbeiten, sagt *Boislisle*, begannen 1586 wegen der Abreise *Baptiste du Cerceau's*, die eine Folge seiner religiösen Ueberzeugungen war, zu leiden. *Pierre des Estoile*<sup>1341)</sup> setzt dieselbe in die letzten Tage des Jahres 1585. Aber am 21. April 1586, bemerkt *Boislisle*, wohnte er dem Ausmarsch (*toisé*) der im letzten Jahre erfolgten Arbeiten bei<sup>1342)</sup>. Die Arbeiten wurden 1587, sei es wegen der Abreise *Du Cerceau's*, sei es wegen des Todes von *Nicolay*, einen Augenblick (*momentanément*) unterbrochen, begannen aber am 23. October 1587 wieder, um nach der Abreise der Königin-Mutter und dem Rückzug *Heinrich III.* nach der *journée des Barricades* ganz stille zu stehen.

*G. Pillon* starb am 3. Februar 1590. Die Aufstellung des Mausoleums erfolgte durch die Architekten *Heinrich IV.* nach seinem Einzuge in Paris 1594<sup>1343)</sup>. Unter der *Régence* wurde 1719 wegen der Baufähigkeit nach längeren Berathungen der Abbruch beschlossen und am 21. August begonnen.

Die Fundamentirung war von vornherein von *Bullant* oder seinem Vorgänger nicht mit genügender Sorgfalt ausgeführt, oder aber in Folge mangelhafter Fürsorge während der Bauunterbrechung untergraben worden. Schon 1597 werden einem *tailleur de pierre* 6 écus 50 sols bezahlt für *etaiments aux sépultures Saint-Denis en France et repris une fondation.*

Erst 1609 und 1610 kamen die Särge *Heinrich III.* und *Katharina's* von Blois nach St.-Denis, und zwar durch die Fürsorge der *Herzogin von Angoulême, Diane, légitimée de France, fille naturelle de Henri II.* (*Boislisle* S. 280.)

#### b) Beweise für die Autorschaft *Primaticcio's*.

So oft wir von der *Chapelle* oder *Sépulture des Valois* zu reden hatten, haben wir von dem Kuppelbau als von einem sicheren Werke *Primaticcio's* gesprochen; ferner sind wir von der Ueberzeugung ausgegangen, daß Capelle und Grabmal als ein Ganzes gleichzeitig und von demselben Künstler entworfen und ausgebildet worden. Es ist nun der Moment gekommen, die Beweise hierfür zu liefern, um so mehr als nach einander sich widersprechende Ansichten geltend gemacht haben und *Palustre*<sup>1344)</sup> in seiner letzten, durch den Tod unterbrochenen Arbeit, *Pierre Lescot* als den Vater des ganzen Werks hinzustellen versucht hat.

Vor Allem ist an einige Thatfachen zu erinnern, welche bestätigen, daß *Primaticcio* wirklich Architekt war und als solcher galt, somit keiner fremden Hilfe bei der Projectirung dieser Composition bedurfte.

Bereits im Patent *Franz II.* vom 17. Juli 1559, wodurch *Primaticcio* zum *superintendant* der königlichen Bauten ernannt wird, *pour avoir la charge et superintendance sur tous et chacuns les bastimens . . . que nous pourrons faire et dresser de nouveau cy après en icelluy (royaume), ensemble de la construction*

382.  
Titel des  
*Primaticcio.*

<sup>1338)</sup> Siehe: Art. 207, S. 195 und 196 und Note 428.

<sup>1339)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi* etc., a. a. O., Bd. I, S. XXXIX.

<sup>1340)</sup> Siehe: a. a. O., S. 273.

<sup>1341)</sup> *Mémoire-Journaux*, Bd. II, S. 220.

<sup>1342)</sup> *BOISLISLE*, a. a. O., S. 274 und 279.

<sup>1343)</sup> *Les travaux de la Sépulture demeurèrent désormais dans l'état où la veuve de Henri II les avait laissés en quittant Paris . . . à peine les architectes royaux s'occupèrent-ils (après 1594) de faire quelques réparations indispensables aux parties inachevées de l'église, ou d'infirmer définitivement le mausolée* etc. *BOISLISLE*, S. 282 und 289.

<sup>1344)</sup> Siehe: *Palustre's* drei Artikel (der letzte blieb in Folge seines Todes ungeschrieben) über *Germain Pilon* in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XI, S. 5—24, S. 273—293 und Bd. XII, S. 282—289, Jahrg. 1894.

de la sepulture du feu notre dit Seigneur et Père ...<sup>1345</sup>) ist, wie man sieht, die Errichtung dieses Grabmals beschlossen und besonders erwähnt, woraus die Wichtigkeit, die man diesem Unternehmen beilegte, hervortritt. Als *De l'Orme* von *Heinrich II.* die *Superintendance* erhielt, ward das zu errichtende Grabmal *Franz I.* nicht besonders angeführt.

Man findet aber auch Stellen, in welchen *Primaticcio* den bestimmten Titel des Architekten des Königs trägt. In den Rechnungen von 1563 steht ein Posten für 11 Monate Gehalt des *Primaticcio*, à cause de son estat de superintendant et architecte du Roy, zu 100 Livres monatlich<sup>1346</sup>). Ferner, im Jahre 1566 findet man in denselben Rechnungen gelegentlich einer Reihe von *Reparaturen* der Schlösser zu Fontainebleau und St. Germain-en-Laye, die auf Befehl *Primaticcio's* bezahlt wurden, diesen bezeichnet als *architecte ordinaire du Roy*<sup>1347</sup>).

In seinem Ernennungspatent zum Surintendant<sup>1348</sup>) kommt folgender Ausdruck betreffend »seine große Erfahrung in der Kunst der Architektur, von der er an verschiedenen Gebäuden mehrere Male große Beweise geliefert habe,« vor. Angenommen auch, man könne den Ausdruck nur als einen Beweis seines kritischen Verständnisses in der Beurtheilung architektonischer Fragen auslegen, der für die im Grunde nur verwaltende Mission der Surintendance vollständig genügt, ihn aber nicht zur Aufstellung schöpferischer architektonischer Entwürfe befähigte — so kann man letzteres unmöglich behaupten, wenn wir ihn als *Architecte du roi* und *architecte ordinaire du roi* bezeichnet sehen.

Trotz aller Gunst der *Katharina* wäre es nicht möglich, ihm einen solchen Titel, wie ihn *De l'Orme* trug, zu geben, wenn er nicht fähig gewesen wäre, als Architekt aufzutreten.

883.  
Modelle  
und  
Zeichnungen  
*Primaticcio's*.

Ferner findet man aber auch Fälle, wo besonders erwähnt wird, daß er während seines Amtes der Superintendance die Zeichnungen und Entwürfe aufstellte. Aus den Rechnungen der königlichen Bauten von 1563 geht mit vollster Sicherheit hervor, daß *Primaticcio* die Zeichnungen und Modelle des Grabmals für das Herz *Franz II.* in Orléans lieferte. *Jean le Roux dit Picart* machte die Modelle der drei Figuren, ferner die Säule »enrichie suivant les devis (Entwürfe) à luy baillée« ... le tout suivant le portrait (Zeichnung) et modèle qui luy a esté baillée (gegeben) par ledit abbé de Saint-Martin (*Primaticcio*)<sup>1349</sup>). *Picart* war zuweilen Associé von *Domenico Fiorentino*; hier sehen wir ihn mit *Fèrme della Robbia* zusammen arbeiten; er macht zwei marmorne Kinder zu den Seiten des Piedestals.

Ebenso sieht man, wie um 1545 in Fontainebleau *Primaticcio* die Zeichnungen in natürlicher Größe (*patrons*) für Piedestal, *coulonnes de Grez en façon de Thermes à mode antique* ... für den Monumental-Brunnen der *Cour de la Fontaine* macht<sup>1350</sup>).

Ist es auch nur einen Augenblick denkbar, daß *Primaticcio*, der nun, zur Stellung eines *superintendant et architecte du Roy* gelangt, die für einen Ausländer besonders schwierig war, und in welcher er seinen Beruf zu derselben stets zu legitimiren wünschen mußte, sich »amüsiren« sollte, Entwurf und Bauzeichnungen für ein verhältnismäßig so unbedeutendes Werk, wie das Denkmal für das Herz *Heinrich II.* in der Provinz zu liefern, die Schöpfung aber des großartigsten Denkmals, das je für einen König von Frankreich erdacht worden war, irgend einem anderen Architekten zu überlassen? Wer auch nur einen Tropfen Künstlerblut und nur einen Funken Künstlerseele in sich hat, wird fühlen, daß ein Gedanke von solcher Abfurdtät sich ganz von selbst widerlegt. Aus Allem geht hervor, daß *Primaticcio*, und er allein, den wir als Erfinder und Architekten des großen Schlosses der Königin zu Monceaux-en-Brie (siehe Art. 555, S. 408) nachgewiesen haben, auch Schöpfer des Mausoleums war und sein mußte.

Die künstlerische Mission in der Stellung *Primaticcio's* als Surintendant war ferner eine derartige, daß wir ihn am Grabmale *Franz I.*, welches *De l'Orme* entworfen und fast vollendet hatte, zu Lebzeiten des letzteren künstlerische Veränderungen vornehmen sehen, wie die Unterdrückung der sechzehn von *Germain Pillon* und *Ponce Jacquio* gearbeiteten Marmorputten<sup>1351</sup>).

<sup>1345</sup>) Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. I, S. 401.

<sup>1346</sup>) *Comptes des Bâtimens du Roi*, a. a. O., Bd. II, S. 108.

<sup>1347</sup>) Siehe: Ebendaf. Bd. II, S. 129.

<sup>1348</sup>) Siehe: Art. 168, S. 164.

<sup>1349</sup>) Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi* etc., a. a. O., Bd. II, S. 107.

<sup>1350</sup>) Siehe: Ebendaf., Bd. I, S. 198.

<sup>1351</sup>) Siehe: Art. 374, S. 626.

Hier muß noch ein eine andere Thatfache in Betracht gezogen werden. Kann nun an einem Grabmale wie dasjenige *Heinrich II.*, an welchem mindestens vier bedeutende Künstler und eine Reihe anderer verschiedene Theile auszuführen übernommen hatten, dies geschehen, ohne daß der einheitliche Entwurf eines einzigen Meisters alle diese Theile genau festgestellt hätte, und ohne daß dieser schöpferische Geist die Ausführung der einzelnen Modelle und des Ganzen genau überwachen sollte?

884.  
Nothwendigkeit  
eines  
einheitlichen  
Entwurfs.

Und wer sollte denn in den vorliegenden Verhältnissen dieser Schöpfer anders als *Primaticcio* gewesen sein? Doch nicht *De l'Orme*, an dessen Grabmal *Franz I.* von *Primaticcio* Veränderungen vorgenommen wurden, wie ihm denn auch dessen Vollendung ausdrücklich anvertraut war?

Und war nicht *Primaticcio* als Künstler für ein Unternehmen wie das vorliegende gerade wie geschaffen? Er, der seit 1533 in Fontainebleau, zur Zeit, wo es noch keine französische Schule der Innendecoration im neuen Stile gab, unabhängig von *Rosso*, erfindender und ausführender Meister<sup>1352</sup>) der Stuckfiguren und Malereien der Decorationen des Zimmers der Königin und des darüber gelegenen war? Er brauchte sich wahrlich von Niemand, auch nicht von *Lescot* oder *Jean Goujon*, die Entwürfe zu einer Arbeit, wie das Grabmal *Heinrich II.*, machen zu lassen, an welchem gerade die Decoration, die Architektur und Sculptur, Marmor und Bronze zusammenwirken sollten.

Es genügt wohl, auf diese Thatfachen hinzuweisen, um die Autorchaft *Primaticcio's* für das Grabmal *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici* endgiltig festzustellen.

Und da der Kuppelbau und das Grabmal ein unzertrennliches Ganzes bilden, wird auch *Primaticcio* nun als architektonischer Schöpfer des letzteren anerkannt werden müssen. Es braucht nur als Ergänzung und Bestätigung auf die Notiz hingewiesen zu werden, die wir seiner Thätigkeit als Architekt gewidmet haben<sup>1353</sup>).

Die neueren bedeutenderen französischen Forscher bis auf *Palustre* gelangen ebenfalls zur Ansicht, daß *Primaticcio* allein der architektonische Erfinder der *Sépulture des Valois* sein könne.

885.  
Französische  
Ansichten.

*Berty* schreibt hierüber: Dies Mausoleum wurde erst nach dem Tode *Heinrich II.* projectirt und 1560 begonnen, fällt somit unmittelbar in die Zeit der Ungnade *De l'Orme's*<sup>1354</sup>). *Berty* hat daher wohl Recht, wenn er vermuthet, daß die Angabe *Félibien's* (*Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, S. 565), *De l'Orme* sei Urheber des Baues, auf einer Verwechslung mit dem Grab *Franz I.* beruhe. Sein Name kommt nirgends in den Rechnungen vor. Diese geben nacheinander die Namen von *Primaticcio*, *Jean Bullant* und seit 1582 *Baptiste du Cerceau* als leitende Architekten an.

Auch *Destailleur* sprach mir mehrmals von der *Sépulture des Valois* als einer Schöpfung *Primaticcio's* und nicht von *De l'Orme*.

*A. de Boislesle*, der bis jetzt bei weitem die beste und ausführlichste Studie und werthvolle Nachrichten über dies Denkmal veröffentlicht hat, untersucht die verschiedenen Möglichkeiten und weist keinen als *Primaticcio* als Schöpfer des Baues anzusehen. Auch bestätigte er mir 1895, daß dies noch ganz feine Ansicht sei<sup>1355</sup>). *L'attribution à Ph. de l'Orme*, schreibt *Boislesle*, *a été longtemps acceptée, mais elle présente peu de vraisemblance, et rien ne semble la confirmer dans la biographie, bien connue aujourd'hui de Ph. de l'Orme*.

Hierzu bemerken wir Folgendes:

Wenn man bedenkt, mit welchen Worten *De l'Orme* seinen vergeblichen Wunsch schildert, der Königin in der Ueberdeckung ihres *jeu de Paume* im Schlosse zu Monceaux-en-Brie zu dienen und ihre

1352) *Conducteur et directeur des arts ouvrages de stucq es peinture*. Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi etc.*, Bd. I, S. 94, 95, 98—108.

1353) Siehe: Art. 165—168, S. 160—165.

1354) Siehe: *BERTY, A. Les grands Architectes français*. S. 29

1355) *BOISLESLE, A. DE. La Sépulture des Valois in: Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, Bd. III, 1877, S. 251. *Boislesle* schöpfte diese Nachrichten aus den zwei Actenbänden in den *Archives Nationales* zu Paris, K. 102, n<sup>o</sup>. 2 et n<sup>o</sup>. 3, welche die zwei *premiers présidents de la Chambre des comptes* zusammengestellt hatten, denen nach dem Tode *Bullant's* nacheinander die *surintendance* des Baues anvertraut wurde. *Boislesle* hat eine Zusammenfassung dieser Arbeit in der *Revue des Documents historiques*, Paris 1873, S. 31—34 gegeben.

Gunst zu erwerben, wenn man ferner bedenkt, wie derselbe später von der Art spricht, wie er beim Tuilerienbau nur schrittweise ihren künstlerischen Anschauungen folge, der wird gern zugeben, daß *De l'Orme* es mit wahrer Wonne besonders betont hätte, wenn er irgendwie etwas mit der *Sépulture des Valois* zu thun gehabt hätte.

886.  
Anficht  
*Palustré's*.

Alle diese Thatfachen standen *Palustré* zur Verfügung und es ist anzunehmen, daß er sie kannte. Dennoch hat er versucht, *Pierre Lescot* als den Autor sowohl des Entwurfs des Grabmals als des Kuppelbaues hinzustellen, da er mit Recht beide als solidarisch erkennt.

Zuerst hebt er lebhaft den Irrthum jener hervor, die eine Autorchaft *De l'Orme's* angenommen hatten<sup>1356</sup>); dann aber baut er sich im Glauben, es habe *Primaticcio* keinerlei architektonische Ausbildung besessen, seine neue Theorie auf, die durch keinerlei Nachrichten die geringste Berechtigung erhält.

Eine nicht ganz klare Stelle bei *Boislisle*<sup>1357</sup>) oder eine von ihm nicht ganz richtig geschilderte Thatfache scheint, zum Theil wenigstens, den Irrthum *Palustré's* veranlaßt zu haben. Das Amt der *Surintendance* ist nicht, wie man aus seinen Worten glauben könnte, 1560 zwischen *Lescot* und *Primaticcio* getheilt worden. Schon zur Zeit der *Surintendance* von *De l'Orme*, nicht erst seit der *Primaticcio's*, war *Lescot* ganz unabhängig von diesen beiden *Surintendants*, wie in deren sämmtlichen Ernennungspatenten ausdrücklich bemerkt wird. *Lescot* war ausschließlicb *Surintendant* des Louvrebaues und zwar schon ungefähr zwei Jahre, ehe *De l'Orme* mit der seinigen betraut wurde, und *Lescot* ist das erste Beispiel von einem Architekten, dem man das Vertrauen erweist, ihm die mit der *Surintendance* verbundene verwaltende Verantwortung anzuvertrauen<sup>1358</sup>).

Als nun 1559 *Primaticcio* an Stelle *De l'Orme's* *Surintendant* wurde, erhielt er genau dieselben Befugnisse wie der Letztere. Er stand somit *Lescot* gegenüber in derselben Stellung wie *De l'Orme*, sie hatten keinerlei Gewalt über *Lescot*. *Primaticcio* hatte ihm somit keinerlei Gefälligkeit hiermit erwiesen<sup>1359</sup>), um dessen Gunst zu gewinnen, wie es sich *Palustré* irrthümlicher Weise vorstellte<sup>1360</sup>).

Man muß, wenn auch ungern, auf die Eile hinweisen, mit welcher nun *Palustré*, aus seiner bloßen Vermuthung, die bestimmtesten Schlüsse zu ziehen sich berechtigt glaubt und diese als ganz bewiesen aufstellt, obgleich es ebenso viele Irrthümer sind<sup>1361</sup>). An anderer Stelle (siehe Art. 745, S. 561) wurde

<sup>1356</sup>) *Faut-il maintenant rappeler l'erreur de ceux qui ont voulu attribuer ce monument à Philibert de l'Orme? Outre que le style employé n'est pas celui du grand architecte, s' imagine-t-on le Primaticcio venant demander à son prédécesseur dans la surintendance des bâtiments royaux de faire un tel acte d'abnégation de lui-même, qu'il consentit à travailler sous ses ordres? Et si, par impossible, le présomptueux Italien se fut hasardé dans cette voie, il n'est besoin que d'avoir un peu pratiqué le fier génie qui a écrit le premier tome de l'Architecture pour savoir quelle réponse lui eût été faite à l'instant.* *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XI, S. 260 (1894).

<sup>1357</sup>) *BOISLISLE*, a. a. O., S. 248 schreibt: *En 1570, le Primaticcio meurt et la surintendance passe tout entière aux mains de Pierre Lescot, qui a partagé avec lui, depuis 1560, les fonctions multiples de cette charge; mais le grand architecte est trop absorbé par le Louvre pour conserver tout le fardeau, et il fait donner la conduite des travaux de Saint-Denis à Jean Bullant, ainsi que le prouve cette pièce inédite, tirée d'un formulaire de secrétaire d'Etat.* *Bibl. nat., ms. fr. 5085, fol. 135 verso*.

<sup>1358</sup>) Wir haben dieses in einer Studie über die Organisation des Bauwesens in Frankreich bewiesen, und werden diese bei einer anderen Gelegenheit veröffentlichen.

<sup>1359</sup>) *Pierre Lescot, au contraire, schreibt Palustré, pouvait sans difficulté accepter les offres du nouveau favori, car nul froissement ne résultait de sa position précédente. Et d'ailleurs, ne savons-nous pas que le Primaticcio, afin de se l'attacher tout à fait et sans doute suppléer de la sorte à sa propre insuffisance, n'avait pas hésité à partager avec lui les multiples fonctions de sa charge.* Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Jahrg. 1894, 1. April, S. 281 (3. Periode, Bd. XI).

<sup>1360</sup>) Ob nach dem Tode *Primaticcio's* die *Surintendance* im selben Umfange wie sie *De l'Orme* und er bekleideten, beibehalten wurde, ist nicht ganz klar. *Boislisle* scheint zu glauben, sie sei dann ganz auf *Lescot* übergegangen und allein diejenige für die *Sépulture des Valois* davon abgelöst und an *J. Bullant* verliehen worden; dies scheint mir nicht sicher festzustellen. Die *Surintendance* war ihrem Wesen nach bloß ein verwaltendes Amt, welches die Interessen des Bauherrn vertrat und seine Wünsche dem Architekten übermittelte, und es bestand eine solche für jedes Bauwerk. *Lescot*, *De l'Orme* und *Primaticcio* waren überhaupt die ersten Architekten, denen ein solches Amt über mehrere Bauwerke zugleich anvertraut wurde. Die *Lescot's* war auf den Louvrebau allein beschränkt, und blieb es wohl. Erst mit *Baptiste du Cerceau* scheint dies Amt in ausgedehnterer Form wieder aufgekommen zu sein.

<sup>1361</sup>) *Mais voici qui tranche définitivement la question. L'ordonnance extérieure principalement, telle que nous la connaissons par les gravures d'Alexandre Leblond, est copiée sur celle du Louvre. C'est le même parti pris d'avant-corps formés de colonnes cannelées entre lesquelles, au rez-de-chaussée, se creuse une niche cintrée. . . Sans hésiter on peut donc affirmer que la chapelle des Valois est une des oeuvres les plus authentiques de Pierre Lescot. Non seulement cet architecte en a dressé tous les plans, mais encore c'est lui-même qui, durant les dix premières années, en a surveillé les travaux.* *Jean Bullant ne le remplaça qu'à partir de 1570. . .* (Siehe: Ebendaf., S. 282)

nachgewiesen, daß die Stilverwandtschaft, die *Palustre* mit *Lescot* in diesem Falle zu sehen glaubt, nicht den geringsten Werth hat.

Die Theorie *Palustre's* zu Gunsten der Autorschaft *Pierre Lescot's* ist somit gänzlich beseitigt.

Da es sich hier um ein Gebäude handelt, das durch die Schönheit seiner Composition in Italien und Frankreich einzig dasteht, ist es angezeigt, auch noch einige andere Punkte anzuführen, welche zur Klarstellung der Autorschaft beitragen.

Der erste Beweis ergibt sich aus der Stellung eines Künstlers, der schon 1536 in Fontainebleau unter *Primaticcio* gearbeitet hatte und jetzt sein Bauführer ist.

Aus dem Jahre 1570 findet man nun diesen *Louis Lerambert, l'aisné*, bezeichnet als *conducteur de la dite sépulture sous ledit commissaire (Primaticcio)*, mit einem monatlichen Gehalt von 20 *Livres*, 16 *sols* 8 *d.* Es folgen in derselben Liste sechs andere bezeichnet als *tailleurs de pierre* mit 15 *Livres* monatlichem Gehalt.

Diese Angabe bedeutet nicht, daß *Lerambert* der erfindende Meister an diesem Baue sei, unter der bloß verwaltenden Leitung vom genannten *Commissaire*, d. h. *Primaticcio*, sondern daß er als Bauführer unter der Leitung *Primaticcio's*, des »Architekten« stehe. Wäre *Lerambert* Erfinder und Leiter des Baues, so hätte er nicht bei einem Baue von solcher Wichtigkeit bloß 5 *Livres* mehr Gehalt bezogen als die Classe der *tailleurs de pierre*, sondern mindestens 50 *Livres* monatlich, wie dies der Fall bei *Roffo* als Meister der Decorationen in Fontainebleau war <sup>1362</sup>).

Da nun aus seinem kleinen Gehalt folgt, daß *Lerambert* nicht erfindender Meister, sondern bloß Bauführer war, so bedeutet in diesem Falle selbstverständlich der Ausdruck *sous ledit commissaire*, daß dieser nämlich *Primaticcio*, der Architekt war, unter dem der Bauführer *Lerambert* stand.

Eine zweite Quelle von Beweisen besteht in einem wichtigen von *Boisliste* zum ersten Male veröffentlichten Documente, dem Formular für das königliche Ernennungspatent *Bullant's* zum Architekten der *Sépulture*. Die Namen *Primaticcio's* und *Pierre Lescot's* sind darin nur mit dem Worte *Tel*, d. h. »der Gewisse« angedeutet <sup>1363</sup>).

Aus diesem Wortlaut lassen sich vier wichtige Schlüsse ziehen.

Erstes Ergebniss: Aus den Worten: *que à icelle sépulture gist grand soing, labour et vigilance, tant en architecture que sépulture* (sic für *sculpture*), *pour l'excellence de l'oeuvre* geht hervor, daß das Amt schon damals wegen der Architektur, die sogar vor der Sculptur genannt wird, viel Sorgfalt, Arbeit und Aufmerksamkeit erheische.

Zweites Ergebniss: Wenn die *grands empeschemens*, die *Lescot* damals am Louvrebau hatte, ihn verhinderten, die Leitung des Baues zu übernehmen, so hatten dieselben ihn auch früher und bis dahin verhindert, den architektonischen Theil zur Zeit der *jurintendance Primaticcio's* zu erfinden und zu leiten.

Drittes Ergebniss: Falls der Kuppelbau von *Ste-Marie-la-Ronde* erst nach *Primaticcio's* Tode entworfen worden wäre, müßte er von *J. Bullant* sein, was bis jetzt von niemand behauptet worden ist, in keinem Falle aber ist er von *Pierre Lescot*.

<sup>1362</sup>) Siehe unter anderem: *Comptes des Bâtimens du Roi* etc., a. a. O., Bd. I, S. 98.

<sup>1363</sup>) Das Original ist in der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, Ms. Fr. 5085, Fol. 135 verso. *Boisliste* S. 248 theilt es mit, und wir geben es ohne den Schluß wieder. *Charles, etc. A nos amez et feaulx les gens de nos comptes à Paris, salut et dilection. Comme, par nos lettres patentes du premier jour d'Octobre M V<sup>o</sup>LXX, après le trépas de Tel, etc. superintendant de nos bastimens, aurions donné la charge et intendance à Tel, pour ordonner de toute la dépence d'iceulx, même de la sépulture du feu roy Henry, nostre très honoré sieur et père, et d'autant que à icelle sépulture gist grand soing, labour et vigilance, tant en architecture que sépulture* (sic), *pour l'excellence de l'oeuvre et que ledict Tel, pour les grands empeschemens, et affaires auxquelles il est empesché pour nous chacun jour, ne pourroit vacquer à icelle, avons adoié de distraire et séparer ladite charge et conduite d'icelle sépulture et la bailler à Jehan Bullant, pour ordonner de toute la dépense qu'il y conviendra faire, tant en devis, pris, marchez, visitations, thoises, journées et vacca-toins d'ouvriers, tout ainsi et en la même forme et manière que faisoit ledict Tel.*

Viertes Ergebniss: Die Reihenfolge der Worte, die die verschiedenen Thätigkeiten *Bullant's* bezeichnen, sind: *devis, pris, marchez, visitations, thoisés* etc. Nun kann in diesem Falle aber aus dem Sinne, der sich aus den übrigen Worten ergibt, das Wort *devis* nur den einen Sinn von Entwürfen und Zeichnungen haben. Da es aber ferner heisst, *Bullant* habe diese Thätigkeiten *tout ainsi et en la même forme et manière que faisait le dict Tel (Primaticcio)* zu erfüllen, so geht hieraus mit Bestimmtheit hervor, dass *Primaticcio* auch die Entwürfe zu machen hatte.

Ein letzter Grund, der für die Autorschaft *Primaticcio's* spricht, ist der von uns hervorgehobene enge Zusammenhang in der Gliederung dieses Rundbaus mit derjenigen verschiedener nicht ausgeführter Entwürfe *Bramante's* und *Raffael's* für die Apfiden und Umgänge der Peterskirche zu Rom (siehe Art. 50 u. 51, S. 52 u. 56).

Dieser wichtige Zusammenhang ist noch von niemand bemerkt worden und konnte auch nicht vermuthet werden, ehe er durch den Vergleich mit den von uns veröffentlichten ursprünglichen Entwürfen für St. Peter aufs Klarste festgestellt wurde. Wenn auch, wie wir sahen, manche andere französische Architekten Kenntniss von einzelnen dieser Entwürfe erlangt hatten, so ist in diesem Falle diese Thatfache dennoch ein Grund mehr für die Autorschaft *Primaticcio's*, der als Schüler *Giulio Romano's*, des Schülers *Raffael's* und des Erben so vieler seiner Papiere, die Möglichkeit hatte, Manches zu sehen, was Anderen nicht so zugänglich war.

Das dürfte genügen; man sieht, von welcher Seite man auch die feststehenden Elemente zur Lösung des Problems betrachtet, so wird man immer darauf zurückgeführt, dass *Primaticcio* allein der erfindende Architekt und Schöpfer der *Sépulture des Valois*, sowohl des Grabmals als auch des von demselben unzertrennlichen Kuppelbaus, gewesen sein muss.

#### 4) Andere Typen.

888.  
Grabmäler  
*Anne de Mont-  
morency's*  
und des  
*Claude  
de Lorraine.*

Das Mausoleum des *Anne de Montmorency*, das *la connétable Madeleine de Savoie* bei *Jean Bullant* bestellt hatte, bestand aus zwei Geschossen von Sculpturen, *gisantes en bas, priantes en haut*<sup>1364</sup>).

Es stand früher in der Kirche zu Ecouen und war von halbrunder Grundriffsform<sup>1365</sup>), gebildet von radial gestellten gekuppelten korinthischen Säulen, die eine Halbkugel trugen<sup>1366</sup>).

Sehr zu bedauern ist die Zerstörung (1792) des Grabmals von *Claude de Lorraine* und *Antoinette de Bourbon* zu Joinville. Die nackten Körper lagen in einer Gruft, die mit einem Stichbogen sich öffnete, neben und vor welcher vier jonische Karyatiden ein Gebälk trugen, auf welchem die Figuren in ihrem Costüm knieend wiederholt waren. Es galt für ein Meisterwerk und eines der schönsten Grabmäler Frankreichs und wurde von *Domenico Fiorentino*<sup>1367</sup>), der sich hierfür mit *Jean le Roux, dit Picart* affocirt hatte, wie *R. Koehlin, J. J. Marquet de Vasselot* und *L. Dimier* jetzt glauben, nach einem Entwurf *Primaticcio's* in *St.-Laurent* errichtet<sup>1368</sup>).

Zwei der Karyatiden sind in der *Mairie* von Joinville erhalten. *Bonnaffé* hat eine derselben abgebildet. Ferner sind vier Basreliefs dieses Grabmals im Museum zu Chaumont, und von *Alph. Roserot* veröffentlicht in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. 21 (Jahrg. 1899), S. 205—214. Zwei andere Basreliefs befinden sich in der Sammlung *Peyre* zu Paris.

<sup>1364</sup>) Siehe: *Mémoires de Michel de Castelnau*, Bd. II, S. 510 bei BOISLISLE, A. de, a. a. O., S. 257.

<sup>1365</sup>) Siehe: BERTY, A. *Les grands Architectes*, a. a. O., S. 168. Fragmente davon sind in der *Ecole des Beaux-Art* zu Paris.

<sup>1366</sup>) *L. Courajod* giebt nach *A. Lenoir* eine Abbildung dieses Theils in den *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. XXXVIII, S. 6, des Separatabdruks. In den *Archives de l'Art français, Documents*, Bd. VI, S. 316 u. 327, wird auf eine Beschreibung des Mausoleums im *Mercur de France*, Juli 1740, S. 154—57 hingewiesen.

<sup>1367</sup>) Siehe: Art. 658, S. 473 und Art. 878, S. 630.

<sup>1368</sup>) Siehe: BONNAFFÉ, E. *Le Mausolée de Claude de Lorraine* in *Gaz. des Beaux-Arts*, 2. Per., Bd. XXX 1884), S. 314—332, mit der Abbildung nach NODIER u. TAILOR etc., a. a. O., *Champagne*, Bd. III.

In der Kathedrale zu Mans befindet sich das Grab eines 1544 verstorbenen Kriegers und Schriftstellers, *Guillaume de Langey*, als Wandnische gebildet zwischen schönen Hermen, deren Gebälk fein Wappenschild, von Löwe und Greif begleitet, trägt. Der Verorbene, auf den Helm gestützt, das Schwert in der Rechten, ein Buch in der Linken, mit Büchern unter sich und auf den Knien, scheint im vollsten Leben auf feinem mit Kampfszenen reich geschmückten Sarkophage auszuruhen. Es wurde irrthümlich dem erst 1535 geborenen *Germain Pilon* zugeschrieben.

889.  
Andere  
Beispiele.

In der Kathedrale zu Bordeaux giebt es einige Gräber der Familie *Noailles* um 1580. Endlich sieht man in der Kirche zu Berthancourt-les-Dames bei Abbeville ein Grabmal im Stile *Heinrich II.*

Hierher gehört die Erwähnung solcher Monumente, welche bestimmt waren, das Herz eines Königs oder Großen aufzunehmen.

890.  
Denkmäler  
für das Herz.

Dasjenige für *Franz I.* in *St.-Denis* besteht in einer mit Figürchen und Ornament decorirten Urne, auf einem mit Medaillons verzierten Postament. Alles nur in profanen Motiven ausgedrückt, meistens Allegorien auf die Künste, u. a. eine wenig getreue Darstellung des Baues der Peterskirche in Rom.

Für das Herz *Heinrich II.* errichtete *Germain Pilon*, unter der Controlle und nach der Zeichnung *Primaticcio's*, die Gruppe der drei Grazien des Louvre, auf deren Häuptern die Urne ruht, einst in der Kirche der *Célestins* zu Paris.

Andere Theile desselben wurden bei *Domenico Fiorentino* und *Jean Picart* bestellt. Ebenso läßt *Primaticcio* das Denkmal für das Herz *Franz II.* in Orléans machen. Die Säule, auf welcher das Herz des *Connétable de Montmorency* in den *Célestins* aufbewahrt wurde, war von *Jean Bullant* und dessen Neffen *Charles Bullant* ausgeführt<sup>1369)</sup>.

Später erbaut *Louis Métezeau* 1609 das Grabmal, welches die Herzen von *Heinrich IV.* und *Maria von Medici* im *Collège de la Flèche* aufnehmen soll<sup>1370)</sup>.

Aus späterer Zeit seien noch einige Beispiele erwähnt.

Das schöne Grabdenkmal *Richelieu's*, in der Kirche der *Sorbonne* im rechten Kreuzschiff frei liegend aufgestellt, wurde 1694 von *Girardon* nach den Zeichnungen *Le Brun's* ausgeführt. In *St.-Eustache* das Grabmal *Colbert's* von *Coysevox* und *Tuby*, ebenfalls nach der Zeichnung *Le Brun's*.

891.  
Spätere  
Grabmäler.

Das Denkmal *Mazarin's* von *Coysevox*, früher in einer Capelle des *Collège des Quatre-Nations* (siehe Fig. 198) aufgestellt, ist jetzt im Louvre. Allegorische Figuren sitzen um den Sarkophag, auf welchem der Cardinal kniet.

Das Grabmal in der Kirche zu Vallery errichtete der große *Condé* seinem 1686 gestorbenen Vater *Heinrich II.* von Bourbon; es bildet zugleich die Schranken der herrschaftlichen Capelle.

Endlich gehört zu den ganz späten Grabmalern dasjenige *Lulli's*, im Stile *Meiffonnier's*, in der Kirche der *Petits-Pères (Notre-Dame-des-Victoires)* zu Paris.

### c) Ideal- oder Christus-Gräber.

#### Die Denkmäler zu Solesmes.

Es ist hier der geeignetste Ort, von zwei Idealarchitekturen zu sprechen, welche im Anschluß an die Grablegung Christi und die der Madonna in reichen Gruppen von Statuen an den beiden Enden des Kreuzschiffes der Abteikirche von Solesmes bei Sablé einander gegenüber stehen. Sie werden bezeichnet als *le Sépulcre du Christ* und *la Chapelle de la Vierge*.

892.  
Ihre besondere  
Wichtigkeit.

Sie dürften ein in ihrer Art einzig dastehendes Ganzes bilden, das um so auffallender wirkt, als es in einer kleinen einfamen Abteikirche des Maine, zwischen Le Mans und Angers, zu finden ist. Ueber den Ursprung und die Meister dieser Werke weiß man so gut wie nichts und nur was aus deren Stil entnommen werden kann. Die Gräber oder Sculpturen von Solesmes sind daher schon Gegenstand vieler Studien und entgegengesetzter Meinungen geworden und zuletzt einer Monographie des *Rev. P. M. de la Tremblaye*, die nicht nur als gediegenes Prachtwerk, sondern auch als ein Beispiel der gewissenhaftesten Forchung und liebevoller

<sup>1369)</sup> Siehe: BOISLISLE, A. DE, a. a. O., S. 258.

<sup>1370)</sup> Siehe ebendaf.: S. 284.

unparteiſcher Beurtheilung aller Anſichten muſtergiltig iſt. (Siehe: Note 1371.) Dank der vorzüglichen Heliogravuren und einer eingehenden Befichtigung im Jahre 1900, ſind wir in der Lage, hier auf dieſe merkwürdigen Arbeiten hinzuweiſen und mehrere Punkte näher zu bezeichnen, als bis jetzt geſchehen iſt.

### 1) Das *Sépulcre du Chriſt*.

893.  
Befchreibung  
des  
franzöſiſchen  
Antheils der  
Compoſition.

Am Ende des rechten Kreuzſchiffes werden die Grablegung und der Calvarienberg zu einer einzigen einheitlichen künſtleriſchen Compoſition vereint, welche als Wandgliederung und Decoration eine Innenfaçade von 5,40 m Breite und 9 m Höhe darſtellt. (Siehe: Fig. 213a<sup>1371</sup>.) Wie *Dom Guéranger* bemerkt, iſt es weniger eine reich verzierte Grabfaçade, die man vor ſich hat, als die Vereinigung der göttlichen Myſterien, die den Menſchen über den Tod zu tröſten beſtimmt ſind.

In der unteren Hälfte blickt man wie durch einen breiten Portalbogen in die Grabkammer. Vier abgeſtufte Korbboſen bilden die Rippen der ſehr breiten Archivolte, deren drei Kehlen mit durchbrochenem Laubwerk und einem hängenden Bogenfries, das Exrados mit Krabben verziert ſind. Vor den Pfoſten dieſer Archivolte ſtehen zwei Krieger als Wächter. Innerhalb der Gruft vollzieht ſich eben der Act der Grablegung, an welchem ſieben Figuren, zum Theil über Lebensgröße, hinter dem Sarkophag und zu beiden Enden ſehend, theilnehmen. Die ſehr edle, einfach behandelte Figur des Heilands, im Leintuch ausgeſtreckt, ſoll eben in den Sarg herabgelaffen werden.

Eine achte Figur, die der ſehr ſchönen Magdalena, iſt allein dieſeits des Sarkophags dargeſtellt und ſitzt zu deſſen Füßen mit gefalteten Händen, die Blicke auf das Haupt Chriſti gerichtet.

Dieſer breite Bogen wird ſeitwärts von den beiden kräftigen, pilafterartig vorſpringenden Pfeilern eingerahmt. Ihre Vorderſeite iſt mit einer herrlichen Pilafterfüllung in Relief von italieniſcher Compoſition und Arbeit ausgeſtattet, die zu den allerbeſten dieſer Art gehört. Ein hoher gebälkarter Abſchluß bekrönt die untere Abtheilung. Seine ganze Profilirung und Gliederung iſt eine noch durchaus gothiſche. Der ganze Fries iſt mit einem Geländermuſter von gruppirten Fiſchblaſen verziert; im Architrav und in der unteren Hälfte des Geſimſes ſind frei durchbrochene, gothiſche, rankenartige Ornamente angebracht. Bei der ſtarken Betonung dieſes unteren und auch des oberen Abſchlusses hätte das Gleichgewicht der ſenkrechten und wagrechten Bewegung der Theile verlangt, daß die Vorſprünge der Geſimſe, wenigſtens ſeitwärts, fühlbarer ſeien.

An der unteren Hälfte werden ſchon die Plätze für die drei Kreuze, welche vor der oberen Hälfte ſtehen, durch die beiden vorſpringenden Eckpfeiler und in der Mitte durch eine conſolenartige Bildung, die auf dem Bogen ruht, vorbereitet.

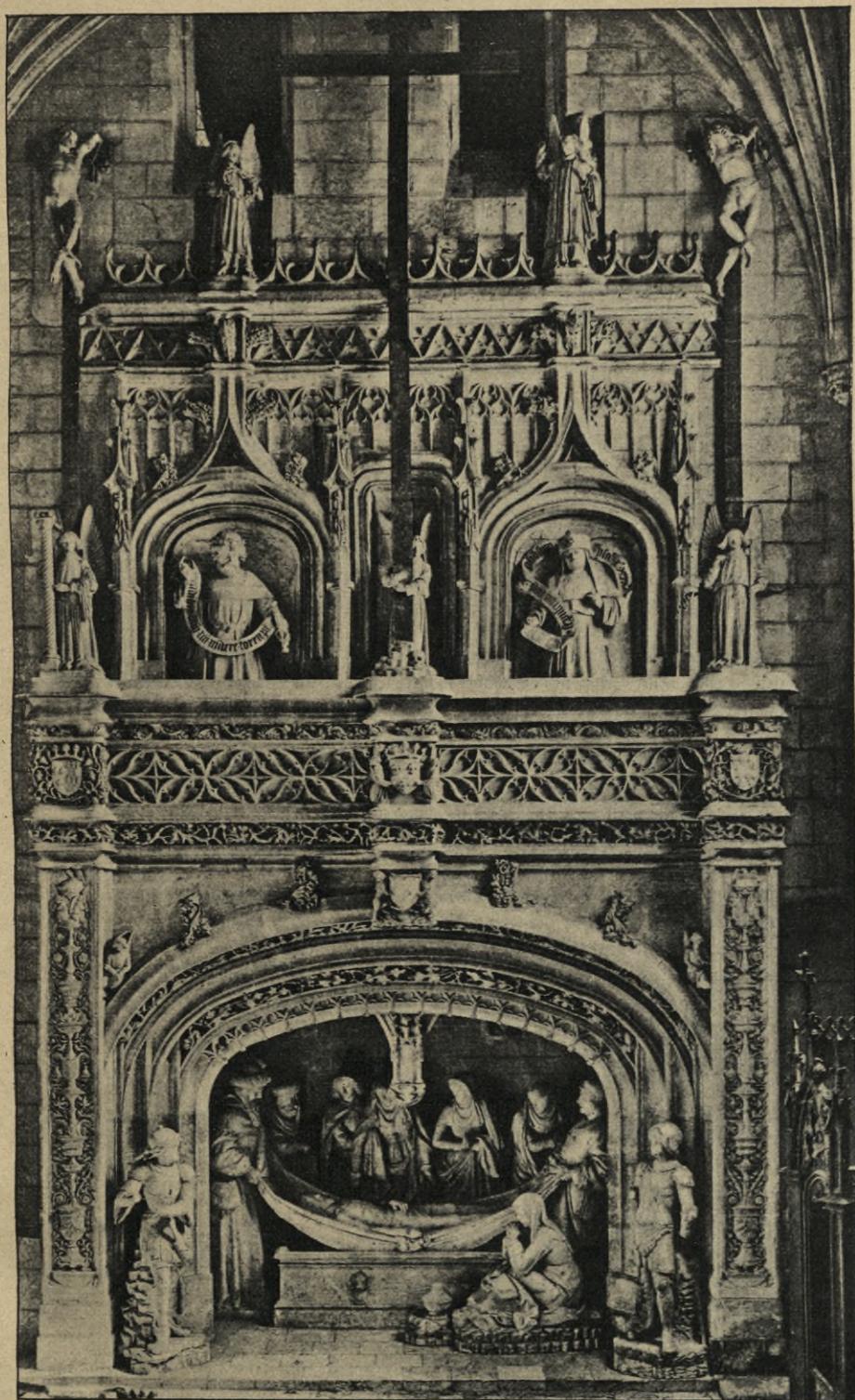
Drei Engel ſtehen als Bekrönungen dieſer Vorſprünge, ſchließen die untere Compoſition ab und bilden den Beginn der oberen. Der mittlere Engel ſteht hinter dem leeren Kreuz, das er umfaßt. Die zwei anderen mit Paſſionswerkzeugen ſtehen vor den Kreuzen, an welchen die beiden Schächer noch hängen.

Die Wanddecoration hinter den Kreuzen iſt ſo zu ſagen als hohe Attika zur unteren Architektur, wie die Rückwand eines Altarauffatzes gebildet. Sie könnte auch als Decoration einer ſculpirten Felswand aufgefaßt werden, in welcher zwei obere Idealgräber angebracht ſind, unter deren breiten Korbboſen König David und Jefaas wie auferſtanden erſcheinen. Mit breiten Spruchbändern in der Hand ſchauen ſie herab, die Worte ſegend, durch die der Geiſt Gottes ſie auch dieſe Epiſode des Erlöſungswerkes vorausſchildern lieſt.

Aus dem äußeren Profil dieſer Bogen entwickeln ſich Wimperge von Efelſrückenform. Ferner auf deren Kreuzblumen in der Höhe der beiden Schächer zwei Engel, die die übrigen Werkzeuge der Paſſion halten. In dieſer Weiſe wird die ganze Compoſition durch dieſe vier Statuen bekrönt und abgeſchloſſen und durch die Verbindung himmliſcher und irdiſcher Weſen abermals ein Symbol des groſen Verſöhnungsactes zwiſchen Himmel und Erde angedeutet.

Indem das künſtleriſche Gleichgewicht in der Vertheilung der Compoſition dieſe oberen, auſerhalb der Grablegung erſcheinenden Figuren in Beziehung zu den zwei unteren, ebenfalls auſerhalb vor dem Grabe wachenden Krieger bringt, werden auch die Prophezeiungen des Alten Testaments, die ſich auf dieſes Weltereigniß beziehen, als triumphirende Wahrzeichen in Verbindung mit den Repräſentanten der welt-

Fig. 213 a.



Das *Sépulcre du Christ* in der Abteikirche von Solesmes <sup>1371</sup>).

<sup>1371</sup>) Facf.-Repr. nach: TREMBLAYE, LE R. P. DOM M. DE LA. *Solesmes. Les Sculptures de l'église abbatiale, 1496—1553. Ouvrage publié avec le patronage de la Société historique et archéologique du Maine. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre 1892, in-fol. Bl. IV.*

lichen Macht gebracht. Es entsteht ein mächtiger Gegensatz, der auf den Beschauer tröstend und stärkend wirkt.

894.  
Der  
italienische  
Antheil.

An den beiden römischen Kriegerern erkennt man sofort die Composition und Ausführung von Italienern. Sie haben entfernt etwas von denen unten an der Thür des *Pal. Medici* zu Mailand, jetzt im *Museo archeologico* dafelbst stehenden. Ihr Costüm und dessen Verzierung erinnert auch an einzelne Kriegergestalten im silbernen Altar-Dossale des *Battistero* zu Florenz im dortigen *Museo dell' Opera del Duomo*. Diese Ornamente geben einige Anhaltspunkte für eine annähernde Bestimmung der Heimath des Künstlers.

Die steife Palme in der Mitte des Brustpanzers weist auf einige Florentiner Werke aus der Umgebung *Desiderio's* und *Giuliano's da Majano*. Die Anordnung gewisser übereinander gelegter Blätter auf den Schulterstücken der Rüstung kommt ebenfalls nur in einigen seltenen Beispielen Florentiner Decoration, wie die Kapitell-Consolen im Refectorium der *Badia Fiesolana*, vor. Wir haben es also wieder mit einem Italiener und zwar aus Florenz oder dessen unmittelbarer Umgegend zu thun. In ganz Frankreich wäre kein Franzose fähig gewesen, sich diese Eigenthümlichkeiten der Behandlung anzueignen.

Mit derselben Sicherheit muß hervorgehoben werden, daß die beiden Pilasterfüllungen von einem Italiener componirt und gemeißelt worden sind. Am Fuß des Candelabers links steht eingemeißelt: M°CCCC°IIII°XVI° (1496). Am Fuß des Candelabers rechts: KAROLO VIII° REGNANTE. In Frankreich sind mir keine anderen Beispiele gerade dieses Charakters von Pilasterfüllungen vorgekommen und selbst in Italien sind sie selten. Ihre hervorragende Schönheit beruht in erster Reihe auf dem wundervollen kräftigen Aufbau des Candelabers in der Axe des Pilasters, der zugleich klar, kräftig und sehr elegant in der ganzen Höhe die Axe des Pilasters einnimmt. Sie endigen in Schalen, unter denen zwei Engelchen sitzen und auf denen ein Phönix inmitten der Flammen steht. Ferner in der besonders schönen Art, wie das Blattwerk in Gestalt von Ranken sich aus den Formen des Candelabers entwickelt, die Bewegung seiner Linien begleitet und den Grund der Pilasterfüllungen ausfüllt. Nach einzelnen Partien dieses Blattwerks ist es wohl möglich, daß diese Pilasterfüllungen vom Meister herühren, der die Krieger ausgeführt hat. Jedoch ist es nicht ganz sicher. Die Behandlung des Palmettenbaues um den Candelaber rechts deutet mit Sicherheit auf einen Meister, dessen Ausbildung ebenfalls in die Zeit der Decoration des Refectoriums der *Badia Fiesolana* (vermuthlich durch *Giuliano da Majano*, um 1460) fällt. Am Candelaber selbst, an seinen Guirlanden und Ornamenten ist das Ornament und Blattwerk fein. An den Ranken des Grundes ist es dagegen kräftig und zeigt Neigung für eine mehr fette Behandlung von Pflanzenmotiven, die eine größere Natürlichkeit zeigen, als am geläufigen Ornament jener Zeit in Florenz üblich ist.

Am ehesten würde man hier an gewisse Formen in der Laibung der Ostthür *Ghiberti's* am *Battistero*, an das Blattwerk der Fenstergewänder des *Pal. Pazzi* (*Quaratesi*) und an die Sgraffito-Ornamente in einzelnen Bogenwickeln des großen Klosterhofes von *S. Croce* in Florenz denken, währenddem von der anderen Seite die etwas fette und kräftigere Behandlung dieser vegetabilischen Ornamente mehr an die Pilasterfüllungen und Kapitelle, die *Sperandio* 1479 in Terracotta für die Thür der Kirche *Corpus Domini* oder *La Santa* in Bologna modellirte, erinnert.

Im Ganzen genommen hängen diese Pilaster mit Candelaberfüllungen viel mehr mit oberitalienischen Beispielen zusammen, wie man sie zwischen Genua und Venedig antreffen kann, als mit Florenz. An *S. Maria de' Miracoli* zu Brescia ist links vom Mittelbau ein etwas ähnlicher Candelaber, wenn auch mit feinerem Blattwerk, der ebenfalls oben mit dem Phönix im Feuer endigt. Es dürfte demnach neben dem Meister aus der Umgegend von Florenz ein zweiter aus Norditalien hier thätig gewesen sein. Sie scheinen mir viel geschicktere Meister als die beiden *Scarpellini*, welche am Grabmal *François II.* in Nantes arbeiteten. (Siehe Art. 854, S. 614.)

895.  
Die  
französischen  
Sculpturen.

Von den anderen sieben stehenden Figuren sind die zwei zu Häupten und die zwei zu Füßen von Christus, dann die beiden links von der Madonna, aufs Engste mit *Michel Colombe* verwandt, während die drei hinteren in der Mitte einen ausgeprägteren einheimischen, französischen und gothischen Charakter haben. Von dem flämischen Einfluß, den einige hier gefucht haben, ist keine Spur zu sehen. In den vier ersten Figuren ist, wie dies bei *Colombe* der Fall war, das gothische und realistische Element durch den italienischen Einfluß sehr gemildert, ohne daß die Figuren ein italienisches Aussehen angenommen hätten. Ob die sehr schöne, edle, ruhige, naturwahre, aber keine Spur von beleidigendem Realismus zeigende Figur Christi eine italienische oder französische Arbeit ist, konnte ich bloß nach den Photographuren im Profil nicht entscheiden. Von vorne betrachtet zeigte mir der Kopf sofort die Arbeit eines Franzosen. Vielleicht ist die Figur der Magdalena und die Figur Davids vom selben Meister. Die Wirkung dieser Figuren in einem sanften Schatten, der sie jedoch gut erkennen läßt, ist eine vortreffliche.

Das Lehrreichste aber an dieser ganzen Composition ist, daß wir hier die Arbeit eines Franzosen haben, der schon Renaissance-Ideen hat, von ihr hat reden hören, in ihrer Art componiren möchte, aber weil er die Formensprache der italantiken Architektur nicht kennt, gezwungen ist, sein Gebälk mit Architrav, Fries und Gefims in gothischen Formen auszuführen, wie auch den oberen Fries mit feinem Gefims.

896.  
Charakter  
der  
Architektur.

Man sieht hier einen sehr lehrreichen Unterschied von allen jenen zahlreichen Werken, die im Aufbau und der Gesammtcomposition ganz gothisch sind, gar nichts Italienisches haben, deren ganze Detailirung aber die Aufeinanderfolge der reizendsten italienischen Formen von Tempietti zeigt. Letztere Ueberfetzung konnte nur von einem Italiener herrühren und beweist, daß wir eine Menge von italienischer Arbeit in Frankreich suchen müssen, deren Gesammterscheinung, mit Ausnahme einzelner mailändischer Glieder, in nichts an die Massen der italienischen Werke erinnert. Letztere Erscheinung ist einer der überzeugendsten Beweise des Irrthums der *Palustre'schen* Theorie, nach welcher man Italiener nur nach Frankreich berufen hätte, um daselbst Werke im Charakter ihrer eigenen Heimath auszuführen.

## 2) Die *Chapelle de la Vierge*.

Die *Chapelle de la Vierge* oder »*Belle Chapelle*« stellt fünf Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau dar und ist als ein »*poème sculpté*« bezeichnet worden. Sie nimmt das linke Kreuzschiff ein und war ursprünglich durch eine Arcaden bildende Schranke von der Vierung getrennt. Das Datum 1553 an einer der Säulen dieser Schranke stellt zugleich die Zeit der Vollendung der ganzen Capelle fest. Die Namen »*Belle Chapelle*«, »*Notre-Dame des Merveilles*« und »*Notre-Dame la Belle*«, die ihr gegeben werden, sind berechtigt. Mit ihren zwei unteren Grotten und zwei oberen Loggien mit reich sculptirter Architektur, belebt von zweiundfünfzig lebensgroßen Statuen, in Gruppen zusammengestellt, und acht anderen in den Nischen stehend, bietet diese Capelle in ihrer Erscheinung etwas ganz Aufserordentliches und Einziges in ihrer Art. (Siehe: Fig. 213b <sup>1372</sup>.)

897.  
Beschreibung  
der  
Composition.

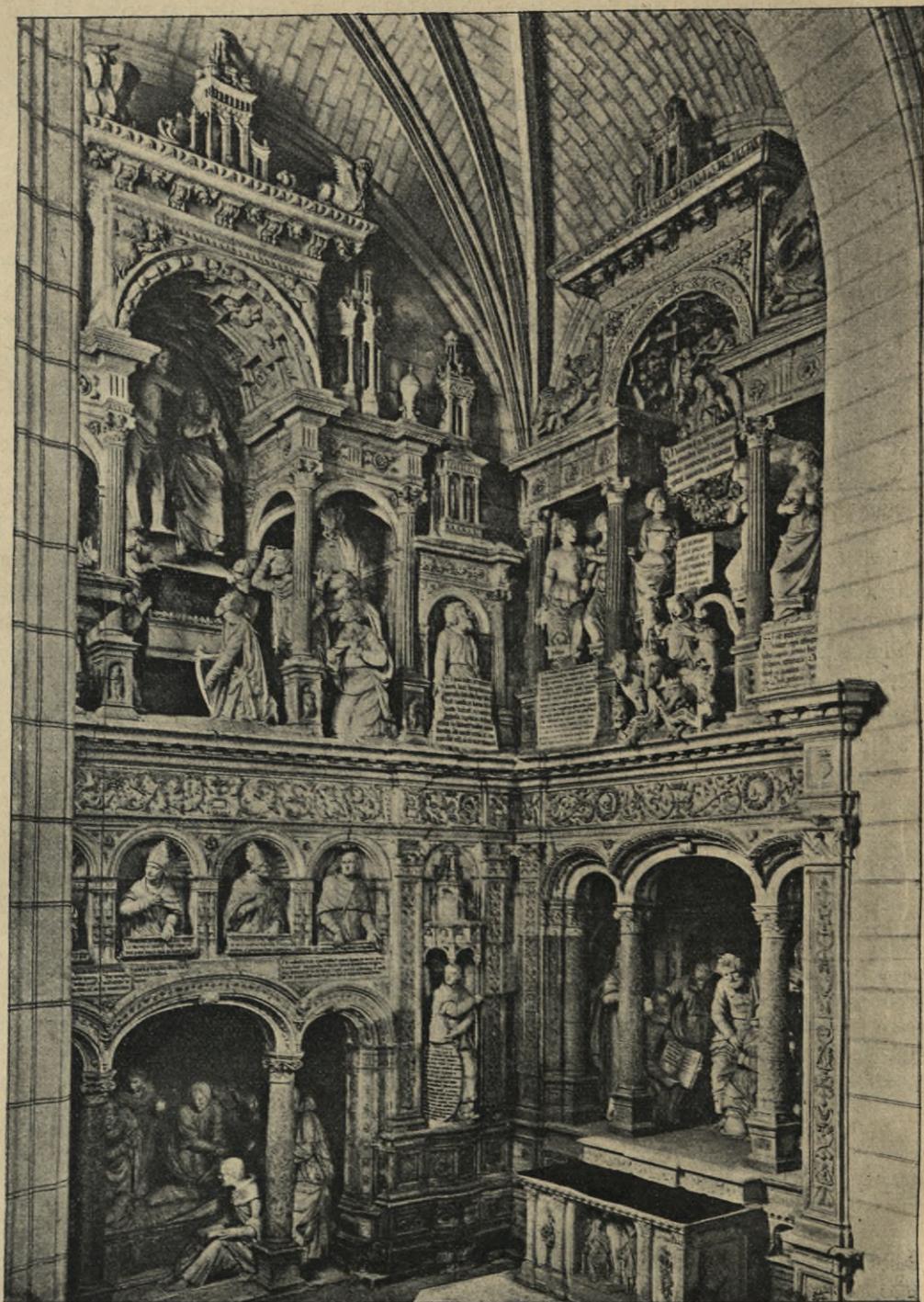
Vor der Nord- und der Ostwand sind, nach einem gemeinsamen Entwurfe, bis zu den Gewölben hinauf Prachtarchitekturen und Sculpturengruppen aufgebaut, deren Gliederungen am ehesten mit denen sehr reicher Altarwände sich vergleichen lassen. Die untere Hälfte bildet eine Art Erdgeschoß und wird von einem Gebälk mit sehr reichem Frieße abgeschlossen, welches von Pilastern getragen wird. An der Ostwand steht einer in jeder Ecke, und zwischen diesen öffnet sich mit drei von Säulen getragenen Korbogen die tiefe Scheincapelle, in welcher die letzte Communion der Jungfrau dargestellt ist. Diese Capelle beginnt über dem Altar, während an der Nordwand die Säulen einer ähnlichen Capelle, mit der Grablegung der Jungfrau, auf dem Fußboden ruhen. Dieser Höhenunterschied ergibt zwischen den Bogen und dem Gebälk Raum für eine Arcatur von vier Nischen, mit Halbfiguren von Päpsten und Bischöfen darin.

Da die Nordwand breiter ist, sind zu jeder Seite statt eines Pilasters zwei, welche je eine Statue unter reichem Baldachin wie in einer schlanken Flachnische begleiten. Im zweiten Geschoß entspricht jeder Capelle eine reiche von Säulen getragene Halle, deren Triumphbogenform, mit höherem Mittelbogen, zu den hier dargestellten Scenen passen. Es sind in figurenreichen Gruppen die Krönung der Maria an der Ostwand und deren Himmelfahrt an der Nordwand. An letzterer sind, über den unteren Seitenfeldern, Nischen mit Prophetenbildern angebracht, so daß an dieser Wand oben ein dreifach abgestufter Aufbau in den fünf Travéen entsteht, über deren Gefimsen reiche Fialen mit mehreren Stockwerken von Tempietti Bekrönungen bilden. Die Säulen sind von Rankenwerk umspinnen.

Die Architektur rührt von einem Franzosen her, der beinahe zum Italiener geworden war. Die untere Hälfte, die man für etwas älter halten könnte, zeigt in den reichen Pilasterfüllungen und dem Rankenfries so scharfe Reminiscenzen an Bergamo,

898.  
Ihr Charakter.

Fig. 213b.

Die *Chapelle de la Vierge* in der Abteikirche zu Solesmes<sup>1372)</sup>.

<sup>1372)</sup> Facf.-Repr. nach: TREMBLAYE, LE R. P. DOM M. DE LA. Solesmes. *Les Sculptures de l'église abbatiale, 1496—1553. Ouvrage publié avec le patronage de la Société historique et archéologique de Maine. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre 1892, in-fol. Bl. XIII.*

Brescia, Venedig, daß man stellenweise an italienische Meißel denkt, ohne es mit Sicherheit behaupten zu können; in den Arcadenpfeilern der Ostwand an gewisse Pfeiler im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, während die Triumphbogenformen, die sich an das sog. *Palladio*-Motiv anlehnen, auf die Grabmäler *Andrea Vendramin* in Venedig und *Ascanio Sforza* in *S. Maria del Popolo* zu Rom, wenn auch frei, dennoch bestimmt hinzuweisen scheinen. Man kann sie bereits zur Hoch-Renaissance rechnen. In den Fialen dagegen sind es die reizenden Franco-Mailändischen Formen, die uns entgegentreten.

Wir stehen hier vielleicht vor einem einzig dastehenden Beispiele der Renaissance in Frankreich, vor einer parallelen Entwicklung mit jener des *Style Marguerite de Valois*, dessen lebendige Frische es trotz aller Feinheit und stellenweisen Vorzüglichkeit des Ornaments nicht erreicht<sup>1373</sup>). Der unaufhörliche Wunsch, gewisse italienische Vorbilder und deren Eigenschaften wiederzugeben, hat die Freiheit, die zur Belebung der Formen unentbehrlich ist, gehemmt.

An der Westwand umfaßt die Wandgliederung nur die untere Hälfte, da die obere Hälfte durch die Fenster eingenommen wird. Sie besteht aus einer jonischen und korinthischen Säulenordnung in drei Travées. Die oben sind durch Nischen vertieft, vor welchen Christus unter den Schriftgelehrten dargestellt ist. In einem derselben will man die Züge Luthers erkennen. Der Stil dieser Gruppe lehnt sich an die flämisch-deutsche Stilrichtung an, obgleich sie vielleicht auch von einem Franzosen aus der Gegend von Troyes sein könnte<sup>1374</sup>). Die anderen Gruppen, ebenfalls das Werk von Franzosen, sind schon mehr als halb italienisch in den Formen.

Die Ansicht *Palustré's*, daß die Sculpturen der Grablegung der Maria ein Werk von *Jean Desmarais* und die Architektur von *Jean de Lespine* herrühre, vermag ich nicht zu controlliren.

Es giebt noch andere Beispiele solcher Idealgräber, jedoch meistens ohne Begleitung von bemerkenswerther Architektur. Eine Grablegung sieht man in *St.-Mihiel* eine andere in der Kirche *Ste.-Clotilde* im Grand Andely u. s. w. Eines der interessantesten wegen seiner Architektur ist das in *St.-Maclou* zu Pontoise, von dem von uns als Meister *D* bezeichnet herrührend. (Siehe Art. 718 u. 719, S. 530 u. 533.)

## 22. Kapitel.

### Blick auf die Innendecoration der Kirchen.

Die ungünstigen Schicksale, welche die Errichtung so weniger Kirchen der Renaissance in vollständiger Form erlaubten, wirkten noch viel nachtheiliger auf die Innendecoration. Wenn man schon in Italien, der Heimath der Renaissancekunst, das ganze Land durchreifen muß, um die Elemente zu sammeln, die nöthig sind, sich die Decoration einer einzigen Kirche oder eines größeren Palastes der Hochblüthe vorstellen zu können, so sind die Umstände in Frankreich, namentlich für die Decoration der Kirchenbaukunst, noch viel ungünstiger. Wir müssen daher darauf verzichten, hier dieselbe in zusammenhängender systematischer Weise zu behandeln und können nur einige kurze Andeutungen geben.

Vom Gesamttcharakter der Decoration darf wohl gesagt werden, daß er sich den verschiedenen Phasen der italienischen Decoration angeschlossen. Diese finden jedoch

<sup>1373</sup>) Besonders schön ist das Ranken- und Arabeskenwerk an den Schäften der Säulen der beiden unteren Grotten. Einzelne Compositakapitelle an der Nordwand gehören zu den allerbesten in Frankreich. Die cannelirten Schäfte und die Kapitelle der oberen Säulen der Ostwand erinnern im Charakter etwas an jene *Boccador's* am *Hôtel-de-Ville* zu Paris.

<sup>1374</sup>) Man glaubt, die *Belle Chapelle* sei auf Kosten von *Claude von Lothringen*, der Herr vom nahen Sablé war, entstanden, oder er habe zum Mindesten mit bedeutenden Mitteln bei deren Herstellung geholfen.

quantitativ nicht alle im gleichen Verhältniß Gelegenheit, zur Anwendung zu gelangen.

In folgendem Beispiel sehen wir drei Gebiete der Decoration ganz von Italien inspirirt:

In der Capelle des Schloffes La Bastie d'Urfé bei St.-Etienne find die reichen Vertäfelungen und das Gefühl mit feinen Intarsien, Alles im italienischen Stil, das Werk der Veroneser *Francesco Orlandini* und *des Frà Damiano* aus Bergamo<sup>1375</sup>).

Die Wandmalereien der Capelle mit ausgesprochenem italienischem Charakter find das Werk eines Italieners oder eines zum Italiener gewordenen Franzosen.

Die Glasgemälde erinnern an diejenigen der *Certosa* bei Florenz, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden<sup>1376</sup>).

Fußbodenplättchen in der Art der *Della Robbia*, aus der Taufcapelle der Kathedrale stammend, sieht man im Museum zu Langres. Die hübsche Capelle im Schloffe Mesnières bei Neufchâtel in der Normandie foll schöne emailirte Platten und Glasgemälde haben.

### a) Die Glasmalerei<sup>1377</sup>.

Von den zwei Blütheepochen der französischen Glasmalerei (Anfang des XII. bis Mitte des XIII. Jahrhunderts und erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts) hält *Lucien Magne* die zweite für die brillianteste der Glasmalerkunst. In der ersten Periode war sie eine reine Kunst der Decoration. In der zweiten ward sie durch das Naturstudium eine Kunst der Nachahmung (*art d'imitation*).

Die Glasfenster der Kirche zu Montmorency, von *St.-Godard* zu Rouen, von *St.-Etienne* zu Beauvais und von *St.-Madeleine* in Troyes find, wie *Magne* schreibt, die schönsten Werke, die man anführen kann, um die herrliche »*Renaissance du Vitrail*« im XVI. Jahrhundert zu würdigen.

Er bezeichnet die Glasfenster der Kirchen zu Ecoeu und Montmorency als den Höhepunkt und den Beginn des Niedergangs der großen französischen Glasmalerkunst.

Schon unter *Heinrich II.*, schreibt er, beginnt die Glasmalerkunst zu sinken. Die Originalcompositionen verschwinden, die Nachahmungen der italienischen und deutschen Kupferstiche, die damals in allen Händen waren, treten an deren Stelle. Mit dem *Email*, sagt *Magne*, begann die Malerei »auf Glas« und wurde die französische Kunst des Glasfensters, »*du Vitrail*«, für lange aufgegeben.

Indem das *Email* das Nebeneinandersetzen von Tönen gestattete, hat es eines der Elemente der Glasmalerei beseitigt, nämlich das Blei, welches bei der durchsichtigen Decoration für die Bestimmung der Zeichnung nöthig ist. (S. 29.)

Das *Vitrail* und seine Gefetze sind heute noch so wenig bekannt und so schlecht angewandt, daß der Gebrauch des *Email* als ein Fortschritt angesehen wird. (S. 29.)

*Magne* hebt hervor, daß *Engrand le Prince* (gestorben 1530), bei dessen Besprechung *Palustre* diesen vermeintlichen Fortschritt rühmt, niemals *Email* gebraucht hat; schüchterne Versuche damit beginnen um 1540. Die Fenster der Kirche zu Ecoeu von 1544 und 1545 zeigen keine Spur davon.

Montmorency glänzt durch die Originalcompositionen der größten französischen Glasmaler; Ecoeu ist ein Reflex der Werke *Raffael's*. Die Kirche von Ecoeu, nicht zu verwechseln mit der Schloßcapelle daselbst, bietet charakteristische Beispiele der sehr raschen Umwandlung dieser decorativen Kunst *par excellence* in eine Kunst der Nachahmung. (S. 42—43.)

<sup>1375</sup>) An diesen Arbeiten in der Sammlung des Herrn *Peyre* zu Paris sah ich 1893 folgende Inschriften: *Francisci Orlandini Veronenfis opus 1547* und *Frater Damianus conuersus Bergomas ordinis praedicatorum faciebat. M. DXLVIII.*

<sup>1376</sup>) Abgebildet bei: SOULTRAIT, Cte. G. DE U. F. THOLLIER. *La Château de la Bastie d'Urfé*. St. Etienne 1886. Bl. 34 und 55.

<sup>1377</sup>) Zum Studium dieses Gebiets dürften folgende drei Werke besonders geeignet sein:

LE VIEIL. *L'Art de la peinture sur verre*. Neuchâtel 1781.

MAGNE, L. *L'Oeuvre des peintres-verriers français*. Paris 1885 — und

*Les Vitraux de Montmorency et d'Ecoeu, conférence faite à Montmorency*. Paris 1888. Die hier in Klammern angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf letzteres Werk.

In der Kirche zu Conches im Fenster mit der Enthauptung von *Ste.-Foy* stammen die Edikeln aus den Stichen des *Hans Sebald Beham*, die *Passavant* unter den Nummern 181 und 187 giebt. Der Abt, vor der Jungfrau knieend, ist nach einem Stich des Meisters mit dem Stern, und der Abschied Christi von seiner Mutter nach dem Stiche *Albrecht Dürer's* behandelt worden. (S. 37.)

In *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris sieht man eine Reihe von Glasfenstern von der Mitte des XVI. Jahrhunderts bis zum Beginn des XVII., die man den bedeutendsten Meistern zuschreibt, ohne sie mit Sicherheit unterscheiden zu können, und zwar: *Jean Cousin*, *Claude Henriot*, *Enguerrand Leprince*, *Pinaigrier*, *Michu*, *François Pévrez*, *Nicolas Desengèves*, *Nicolas Levasseur* und *Jean Mounier*<sup>1378</sup>).

901.  
Weitere  
Beispiele.

Einige Fragmente findet man in einer Südcapelle von *St.-Médard*. Von den einst berühmten Fenstern von *St.-Merry* wurde im XVIII. Jahrhundert, um mehr Licht zu schaffen, stets in der ganzen Höhe das Mittelfeld beseitigt und sonst viel Schaden angerichtet, so daß kein Zusammenhang mehr in den zahlreichen Resten des XVI. Jahrhunderts besteht, die von *Héron Jacques de Paroy*, *Chamu* und *Jean Nogare* fein follen<sup>1379</sup>).

Nach einer mündlichen Mittheilung des Abbé *Chartier* soll die Capelle des Schlosses *Fleurigny* bei *Troyes* ein Glasfenster von *Jean Cousin* enthalten. Besonders berühmt sind die Glasfenster der Schlosscapelle zu *Vincennes*, die auch *Cousin* zugeschrieben sind. Die Glasfenster von *Robert Pinaigrier* in der *Sainte-Chapelle* von *Champigny*, welche der einzige Rest des von *Richelieu* zerstörten prächtigen Schlosses *Montpensier* bildet, gelten für die schönsten der *Renaissance*<sup>1380</sup>).

In den Chorfenstern der Kirche zu *Montmorency* von 1524 stehen die Figuren in drei Reihen *Arcaturen* übereinander, die ohne Anwendung von perspectivischen Ansichten dargestellt sind. (S. 31, 36.)

902.  
Composition.

In den großen Fenstern der Kirche zu *Ecouen* sind es Frieße mit Masken und Cartouchen, welche die drei Felder übereinander trennen. Wappen verzieren den Sockel, auf dem die Donatoren knien und die Tympanonfelder werden durch die *Alerions* der *Montmorency* und die *Silberadler* der *Coligny's* ausgefüllt. (S. 48.)

In den Fenstern der alten Serie (1524) zu *Montmorency* hat jedes Feld zwischen den Fensterpfosten noch seinen eigenen perspectivischen Standpunkt. Im Urtheil des *Salomo* in der Kirche *St.-Gervais* zu *Paris*, nach *Magne* vom selben Meister, befreit er sich und läßt eine einzige Composition hinter den Pfosten durchlaufen. Sie trägt die Jahreszahl 1531. Die Inventare der Stadt *Paris* schreiben letzteres *Robert Pinaigrier* zu, *Le Vieil* dagegen dem *Jean Cousin*. In der Verkündigung in der Kirche zu *Ecouen* sieht man die vollständige Darstellung des Innern einer Stube des XVI. Jahrhunderts (1544).

In der Kathedrale zu *Sens* in der Capelle rechts von der *Mariencapelle* ein Fenster um 1540. Ferner, im linken Kreuzschiff, an der Westwand ein Fenster mit großen Figuren, etwa *à la Rubens*, und ein zweites, wohl zwischen 1550—80 entstandenes, andere unter der *Rose*, etwa 1550.

Die Fenster mit der Legende des heiligen *Eutropius* sollen von *Jean Cousin* sein.

Mit vollem Recht hebt *Magne* den nach dem XIV. Jahrhundert aufkommenden Mißbrauch des Gelb hervor, vor dem schon der Mönch *Theophilus* gewarnt hatte. Er nahm mit der Entdeckung des Silbergelbs gegen Ende dieses Jahrhunderts überhand, indem man ohne *Blei* gelbe *Retouchen* auf *Griffaille*-grund vornehmen konnte. (S. 22.)

903.  
Färbung.

Gelbe oder graue architektonische Umrahmungen und Ornamente spielen im XV. Jahrhundert eine große Rolle. Als *Decoration* füllen sie die ganze Oeffnung und bilden den Grund der farbigen Figuren. (S. 23.)

Ich vermag nicht zu sagen, ob die Reaction gegen diesen Mißbrauch des Gelb von Frankreich und *Guillaume de Marcillat* ausging, oder von *Bramante*. Jedenfalls ist diese Farbgebung in den Fenstern, die *Guillaume de Marcillat* für *Bramante* in *Rom* ausführte, ganz aufgegeben, ebenso wie in seinen späteren Werken im *Dom* zu *Arezzo*. Wir finden diese Reaction nun vollständig in Frankreich wieder. Die Fenster von 1544 in der Dorfkirche von *Ecouen* haben viele weiße Theile wie jene *Guillaume's de Marcillat* in *Italien*. Die Architekturen sind weiß, der Himmel hellblau, ebenso die entferntesten Theile der Landschaft, deren Vordergründe leicht grünlich sind. Die Gesichter sind leicht gefärbt. Die Gewänder einfarbig roth, blau, grün oder in jenem röthlichen Violett, welches den Ton von *Kupferoxyd* hat (*oxydule de cuivre*).

Im Seitenschiff von *St.-Alpin* zu *Châlons-sur-Marne* zeigt das Fenster, welches den Heiligen vor *Attila* darstellt, eine sehr schöne *Griffaille* mit Architektur (1535), in der Art *B. Peruzzi's*. Dasselbst noch andere Fenster zum Theil restaurirt. In der Kathedrale zu *Troyes* schöne *Päpste-* und *Bischofsfiguren* um

<sup>1378</sup>) Siehe: GUILHERMY, F. DE. *Itinéraire de Paris*, 1855, S. 198.

<sup>1379</sup>) Ebendaf., S. 176.

<sup>1380</sup>) AUDIAT, L. *Bernard Palissy*. Paris 1868. S. 201.

1550 im rechten Querschiff, und ein anderes Fenster von 1625 mit den Aposteln und Paulus auf weißem Grund. Die Chorfenster von *St.-Eustache* in Paris 1631, von *Soullignac*, haben über Lebensgröße die Apostel und Kirchenväter farbig inmitten von Perspektiven von korinthischen Hallen in Grisaille.

Großartige Serien im Charakter derer in *Ste.-Gudule* zu Brüssel und der Kirche zu Gouda in Holland sind mir in Frankreich nicht bekannt.

## b) Andere Zweige der Decoration.

904.  
Wandmalereien.

Durch das lange Festhalten am gothischen Structurssystem gab es im Norden wenige Flächen in den Kirchen, die für eine größere Entfaltung der Wandmalereien Veranlassung geboten hätten.

Die von Italienern gemalte Decoration der Gewölbe und Wände der Kathedrale von Alby ist in den Motiven so durchaus im Charakter der römischen Hoch-Renaissance, daß sie nicht als ein französisches Werk gelten kann. Die Kreuzgewölbe zeigen abwechselnd zwei Systeme auf blauem Grunde, das eine Gewölbe stets mit weißem Rankenwerk mit Gold erhöht und einzelnen Figuren, das andere mit Compositionen aus dem Leben Christi. An den Gurtbogen verschiedenes Rankenwerk. An den Diagonalrippen Goldornamente, an den Schlußsteinen Figuren auf blauem Grund. An anderen achteckige gemalte Caffetten. In jedem Dreieck der Gewölbe der Apis hilft ein reicher gemalter Candelaber, von Rankenwerk umgeben, scheinbar den Schlußstein tragen. Die Darstellungen der Passion zwischen Pilastern mit reichen gemalten Candelaberfüllungen norditalienischen Stils an den Wänden könnten ebenso gut in der *Cappella Sistina* in Rom ihre Stelle finden als hier.

Im Jahr 1849 wurden in der siebenten Chorpelle von *St.-Eustache* zu Paris Wandmalereien entdeckt und darauf noch andere in den anstoßenden Capellen<sup>1381)</sup>. Im Kreuzschiff von *St.-Rhémy* zu Troyes sieht man neun Gemälde auf Holz, etwa 1550 gemalt, und eine Verkündigung von 1622. Stellenweise könnte man an einen entfernten Einfluß *Holbein's* glauben.

In *St.-Séverin* zu Paris wurden unter *Heinrich IV.* in den gothischen Bogenzwickeln der Arcaden von *Bunel* die jetzt untergegangenen Propheten und Sibyllen auf Goldgrund gemalt<sup>1382)</sup>. Der Brief *Fréminet's* an den König mit der Beschreibung der von ihm projectirten Gemälde für die Decke der *Chapelle de la Trinité*, im Schloß zu Fontainebleau, ist erhalten<sup>1383)</sup>.

Zu erwähnen sind die Malereien von *Philippe de Champagne* in der Kirche der Sorbonne zu Paris.

*Pierre Mignard*, seit Kurzem von einem langen Aufenthalt in Rom zurückgekehrt, decorirt die Kuppel des *Val-de-Grâce* im italienischen Sinne mit großen Compositionen, aber ohne große Inspiration<sup>1384)</sup>. Die Sculpturen der Gebrüder *Anguier* dafelbst zeigen Anmuth und Würde.

Zu erwähnen sind noch die Gewölbemalereien der Schloßscapelle zu Versailles.

905.  
Polychromie.

Die Malerei trat nicht bloß an den Mauerflächen und Architekturgliedern auf. Zuweilen dehnt sich die Polychromie auch auf Orgeln und Werke der Sculptur aus. Wir erinnern vor Allem an die bekannte Orgel zu Gonesse bei Paris von 1508.

An der Reliefbekrönung des Grabes von *James* zu Dol in der Bretagne kommen unter Anderem grüne Drachen vor. In der Taufcapelle der Kathedrale zu Troyes eine Gruppe von sechs Personen fast in Lebensgröße, bemalt, die Taufe des heiligen Augustin darstellend, um 1550.

Später kommt zur monumentalen Polychromie mit verschiedenen Marmorergattungen die Verwerthung des Metalls hinzu. *Pierre Biard I.*, 1597, braucht für das Grabmal des *François de Foix et de Candalle* schwarzen Marmor mit Messingornamenten, wie Consolen, Weltkugeln, Festons, für die unteren Theile farbigen Marmor.

906.  
Edelmetalle  
und  
Edelsteine.

Neben der Verwerthung der bunten Marmore mit Bronzebeiwerten tritt noch die Verwendung von Edelmetallen mit Edelsteinen auf. In der Capelle *Richelieu's* im *Palais-Cardinal* waren alle Cultusgeräthschaften aus massivem Gold und bildeten die sog. *Chapelle d'or*; das Kreuz, die zwei Leuchter, die Statuette der Jungfrau und das Reliquarium ebenfalls; diese waren mit 224 Rubinen und 9000 Diamanten besetzt. *Bonnaffé*<sup>1385)</sup> bezeichnet diesen Luxus von Edelsteinen an Goldschmiedarbeiten und Schmuckfachen als charakteristisch für die damalige Zeit und als einen spanischen Einfluß.

<sup>1381)</sup> Siehe: GUILHERMY, F. DE, a. a. O., S. 206.

<sup>1382)</sup> Siehe: Ebendaf., S. 159.

<sup>1383)</sup> *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 362. (1862—1866.)

<sup>1384)</sup> Er hatte sie für 35000 Frs. übernommen. Siehe: *Archives de l'Art français*, a. a. O., Bd. V (1857), S. 77.

<sup>1385)</sup> Siehe: A. a. O., S. 16.

Die Sculptur fand meistens an den Grabmälern (siehe diese) und Altären die Hauptgelegenheit, an der Innendecoration Theil zu nehmen. Im XVII. Jahrhundert mehren sich die Beispiele, Figuren an Kanzeln, Altären oder an Theilen von Wandverkleidungen anzubringen.

*Mademoiselle de Montpensier* liefs 1684 die gothischen Arcaden der Apfis von *St.-Séverin* zu Paris durch eine reiche Verkleidung von Marmor mit Reliefs in Rundbogen umwandeln, Alles, sowie der Baldachin des Altars, vom Bildhauer *Tubi* nach der Zeichnung von *Lebrun*. Auch in anderen Beispielen sieht man Maler die Entwürfe für die Sculpturen machen. Die Kanzel von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris ruht auf den Schultern des Atlas, der vom Maler *La Hire* gezeichnet und von *Claude Lefcard* ausgeführt wurde.

907  
Sculpturen.

## 23. Kapitel.

## Klosteranlagen und Klosterhöfe.

Wir beabsichtigen keineswegs, hier eine eigentliche Studie dieser Gebäudeclasse vorzunehmen, und begnügen uns, solche Beispiele anzuführen, an welchen wir Fragmente gefunden haben, die für die Kenntnifs der Renaissanceformen im Allgemeinen einiges Interesse bieten.

Wir beginnen unsere Besprechung mit zwei Beispielen aus der Schule von *Amboise* in Tours.

Im Klosterhof der *Pfalettes* in Tours sieht man, wie die spätgothischen Formen an verschiedenen Stellen in die der Früh-Renaissance übergehen. In einer Ecke tritt ein runder Treppenthurm vor, der im Kleinen zu der Schule desjenigen am Schlosse zu Blois gehört.

Der Klosterhof von *St.-Martin* zu Tours zeigt schon viel vorgeschrittene Renaissanceformen und wird als wahrscheinliches Werk von *Bastien* und *Martin François*, Neffen und Schüler von *Michel Colombe*, angesehen<sup>1386</sup>). Meine genaue Untersuchung ergibt Folgendes: Die Profilirung ist dieselbe wie in Blois, Bury und Chambord und geht aus der italo-französischen Schule von *Amboise* hervor. Die Collaboration eines Italieners ist wahrscheinlich. Mindestens zwei bis drei zum Theil vorzügliche *Scarpellini* aus Oberitalien haben die Ornamente gemeißelt. Das »*à valement*« ist nicht überall vollendet. Rundbogenarcaden spannen sich zwischen kräftig vorspringenden Strebebeylern, die mit Medaillons verziert sind und an denen das Kämpfergesims herumgeführt ist. Die Archivolten sind schön profilirt und mit reichen palmettenartigen Ornamenten, Blattwerk u. s. w. verziert. Ueber den Archivolten läuft zwischen den Strebebeylern ein reicher Fries mit feinem Rankenwerk, über welchem ein Confolengesims folgt. In den Bogenwickeln sind Medaillonköpfe und Rankenwerk oder Kränze.

In Evreux schließt sich der Klosterhof von *St.-Taurus*, aus der Zeit *Ludwig XII.*, der Schule von Gaillon an. Am Kreuzgang von *St.-Gengoult* zu Toul, wo die Charaktere der Zeit *Ludwig XII.* und *Franz I.* sich mischen, tragen Säulen mit korinthischen Kapitellen noch gothisches Maßwerk.

An die Klosterhöfe wollen wir das *Aître Saint-Maclou* in Rouen reihen (1525), einen ehemaligen Kirchhof 32 × 48 m. Auf der einen Seite ist eine breite Säulenhalle und ein Fachwerkbau darüber. An den Gebäuden auf den drei anderen Seiten sind sie jetzt zugemauert. Die feine und stramme Profilirung der Säulen aus Stein zeigt Mailändisch-Bramante'sche Schule. Die Säulen haben in halber Höhe einen Doppelring, über welchem Scenen aus dem Todtentanz mit reizenden Figürchen voll franco-italienischer Grazie sculptirt sind. Die untere Hälfte ist cannelirt, die obere glatt. Die Kapitelle sind im Früh-Renaissancecharakter und korinthisirend. *Palustre* giebt ihm das Datum 1526—33.

Einen kleineren Klosterhof führt *Palustre* an zu Melun, im Priorat von *Saint-Sauveur*, ferner Reste in Orléans und Blois.

Von wundervoller Schönheit mufs, nach der Abbildung zu urtheilen, die wir in Fig. 214<sup>1387</sup>) geben, der untergegangene Klosterhof der *Célestins* zu Paris ge-

<sup>1386</sup>) Siehe: TREMBLAYE, LE R. P. DOM M. DE LA. *Solesmes. Les Sculptures de l'Eglise abbatiale.* Solesmes 1892. S. 128 und Bl. XXX—XXXII.

<sup>1387</sup>) Fac.-Repr. nach Aufnahmen von *J. Bouchet*, in ALBERT LENOIR's *Collection de Documents inédits sur l'Histoire de France.*

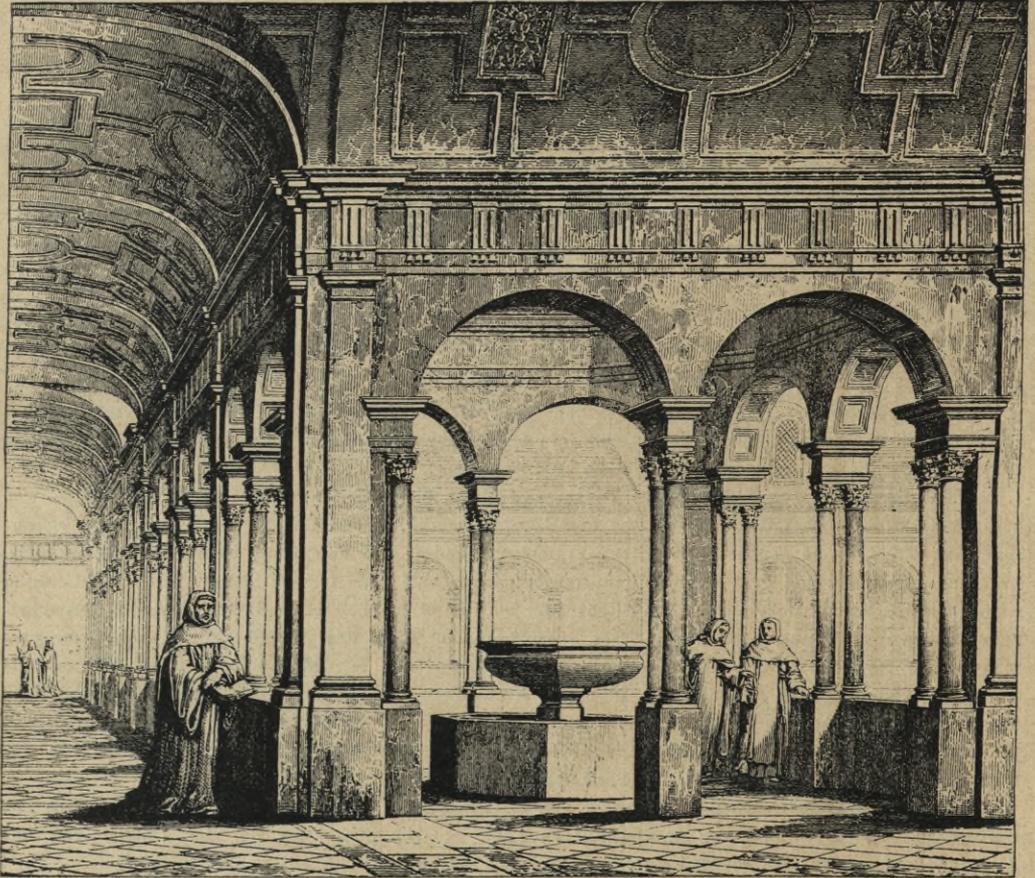
908  
Beispiele  
des Stils  
*Ludwig XII.*  
und  
*Franz I.*

wesen sein. Er wird wohl zur reizenden Phase gehört haben, in welcher die Formen der Hoch-Renaissance noch die ganze Frische derer der Früh-Renaissance zeigen.

Der kleine Klosterhof der *Célestins* in Paris wurde am 8. August 1539 von *maître Pierre Hanon, tailleur de pierre et maçon*, im Accord für 5169 *Livres tournois* begonnen. Nach einigen Unterbrechungen und einer nachträglichen Forderung von 1251 *Livres* waren die Arbeiten 1549 vollendet<sup>1388</sup>).

Am Klosterhof zu Fontevault gehört das Außere schon zur Hoch-Renaissance und hat Rundbogenarcaden von etwa quadratischem Verhältniß, gekuppelte jonische

Fig. 214.



Ehemaliger Klosterhof der *Célestins* zu Paris<sup>1387</sup>).

Säulen auf Piedestalen vor den Pfeilern, deren verkröpftes Gebälk am Seitenflügel gekuppelte korinthische Pilaster im ersten Stock tragen, die Fenster mit Sturz umrahmen und ein durchgehendes Gebälk haben.

Die Detailbildung ist eine gute, strenge und scharfe. In der Mitte der breiten Arcadenlaibungen ist nochmals ein Pfeiler mit Gurtbogen unterspannt, wodurch zwei Archivolten hintereinander entstehen, deren Abstufung kräftig belebend wirkt. An einem Fenster des Kapitelsaals steht das Datum 1541. Die Hallen sind mit Rippengewölben bedeckt; die Spitzbogen der Gurtbogen sind beinahe schon zu Rundbogen geworden.

Von der einst spanischen, mit königlichem Reichthum erbauten Abtei von St.-Amand, 12 km von Valenciennes gelegen, ist nur noch die gewaltige Kirchen-

909.  
Beispiele  
aus dem  
XVII. Jahr-  
hundert.

<sup>1388</sup>) Siehe: A. DE MONTAIGLON in: *Archives de l'Art français* (1857—58). *Documents*, Bd. V, S. 68.

façade erhalten, sowie der ehemalige Portalbau des Klosters, jetzt als Mairie benutzt<sup>1389)</sup>. Die Mittel mußten sozusagen unbeschränkt vorhanden sein. Der Bau scheint wie aus einem Gufs, und die Ornamente sind bis zu den Laternen der drei Thurmspitzen der Façade in gleicher Fülle ausgehauen.

Sie wurde unter dem Abt *Nicolas du Bois* erbaut und wird nach dem an der Mairie und dem Kirchturm neben der Uhr vorhandenen Datum 1633 um diese Zeit fertig geworden sein.

Die Gesamtanlage der unter der spanischen Herrschaft errichteten Abtei war ganz die eines grofsartigen Schlosses und zeigt darin Aehnlichkeit mit dem Escorial. Breite, von Balustraden eingefasste Canäle mit Wasser umgeben den Bau und einzelne Theile der äufseren Gärten. Die Anlage bildete ein ungeheures Quadrat mit vortretenden Eckpavillons, etwa wie an den Tuilerien. Dasjenige rechts vom Eintretenden wurde durch die hohe Façade der mächtigen Kirche gebildet. (Siehe Art. 687, S. 497.) Die monumentale Thoranlage (1632—33) zwischen zwei achteckigen niedrigen Thürmen bildet allein die jetzige Mairie. Sie lag, ganz von Wasser umgeben, zwischen zwei Brücken vor der Mitte der vorderen Seite. Hinter dieser erstreckte sich in halber Tiefe und in der ganzen Breite bis zur Kirche rechts der grofse Hof mit Brunnen und zwei Gartenparterres. In der Mitte der hinteren Seite, etwa ein Drittel der ganzen Breite einnehmend, erhob sich, rechts an das Querschiff der Kirche anstofsend, die Vorderfront des Hauptgebäudes, welches die vier Seiten des inneren Hofes umgab. Es hatte, wie die Eckpavillons, zwei Obergeschosse, die Flügel sonst nur eins. Innere Gärten umgaben die drei Seiten des Hauptgebäudes.

Auch die königliche Abtei des *Val-de-Grâce* zu Paris, dessen Gesamtgrundrifs in Fig. 215<sup>1390)</sup> gegeben ist, hat manches mit einer Schlossanlage gemein. Das Hauptgebäude mit vortretenden Eckpavillons umfaßt den etwa quadratischen Garten. Zwei *Basses-cours* trennen dasselbe von der Strafsse, zu deren beiden Seiten ein einheitlicher Häufertypus zur Anwendung gelangen sollte. Die grofse Kirche, die bereits besprochen wurde (siehe Art. 756, S. 568), hatte ihren besonderen Vorhof.

Zum Schlusse sei auf folgende Beispiele hingewiesen: Interessant dürfte, nach dem Stiche des *Ludovicus Barbaran* von 1673 zu urtheilen, der Saal der Abtei *St.-Jean-des-Vignes* zu Soissons gewesen sein<sup>1391)</sup>. Ferner dürften, nach einer Abbildung des Pariser Kupferstichcabinetes zu urtheilen, die Ruinen der Abtei Faremoutier bei Coulommiers einiges Interesse bieten (Epoche *Ludwig XIII.* f). Den Charakter eines kleinen Kreuzganges hat ebenfalls das sog. Beinhaus (*les Charniers*), 1605—66 mit drei Flügeln an die Apis von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris angebaut, mit dorischen Pilastern und Tonnengewölbe<sup>1392)</sup>. Es umgab den kleinen an dieser Stelle gelegenen Kirchhof.

Aus dem XVIII. Jahrhundert verweisen wir auf die Gebäude, die der Bruder *G. de la Tremblay* bei *St.-Etienne* zu Caen errichtete, das jetzige *Hôtel-Dieu* und Lyceum. Sie zeigen einen grofsen, klaren vornehmen Stil (1702—24).

## 24. Kapitel.

### Spitäler.

Im Anschlufs an die Klostergebäude geben wir einige Beispiele aus dem Gebiete des Spitalbaues, nicht um diese Classe von Gebäuden fachgemäfs zu behandeln, sondern um einige Anordnungen zu zeigen, die zur besseren Kenntnifs der allgemeinen Stilentwicklung beitragen können.

<sup>1389)</sup> Ein Gemälde von *J. F. Neils* im Museum zu Valenciennes und eine Zeichnung von 1696 auf der Mairie zeigen die ursprüngliche Gesamtanlage.

<sup>1390)</sup> Fac.-Repr. nach: MAROT, JEAN. *Oeuvre*, a. a. O., Bd. II, S. 124.

<sup>1391)</sup> Abgebildet bei: NODIER u. TAYLOR. *Picardie*, a. a. O., Bd. II, Theil 1.

<sup>1392)</sup> GUILHERMY, F. DE. *Itinéraire de Paris*, 1855, S. 188—191.

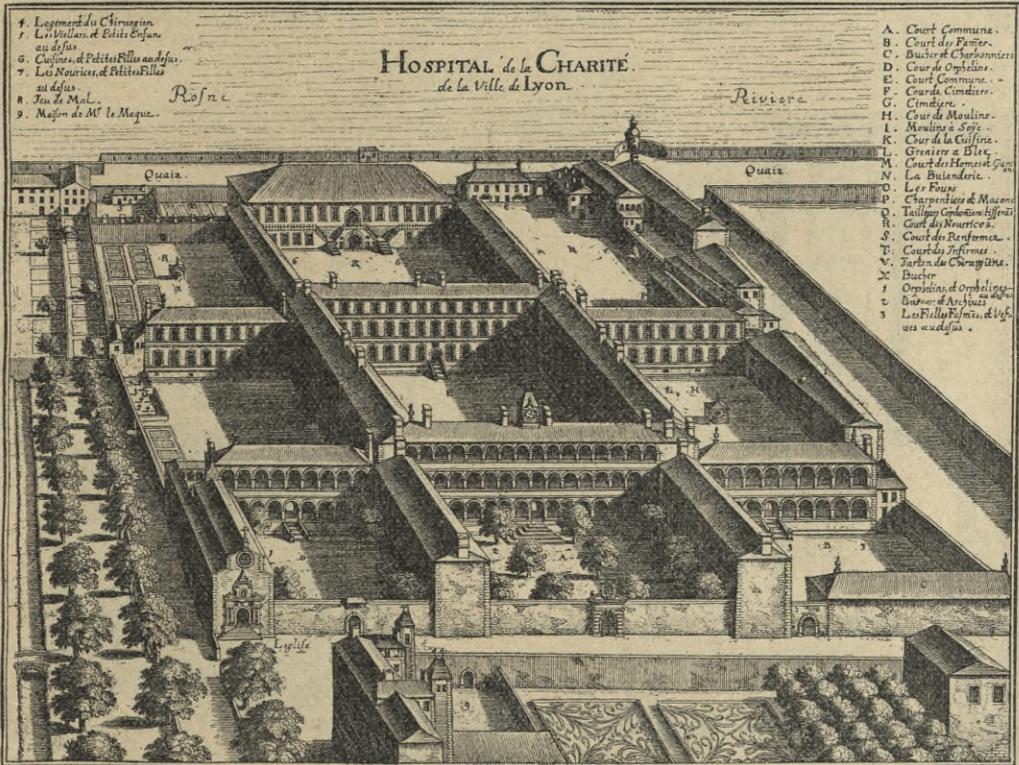


Fig. 216<sup>1393</sup>) zeigt in der Vogelperspektive die Gesamtanlage des *Hôpital* oder *Hospice de la Charité* zu Lyon, welches im XVI. Jahrhundert unter dem Namen *L'Aumône générale* gegründet und seit 1617 die hier gezeigte Gestalt erhielt. Die Richtigkeit dieser Ansicht wird durch den ursprünglichen Grundriss, den *Charvet* veröffentlicht hat, bestätigt. Alle unsere Angaben über diesen Bau find aus dessen gründlichem Bande über *Martellange*<sup>1394</sup>) geschöpft.

Die Klarheit der Anlage und ihre luftigen Bogenhallen haben etwas Großartiges. Nach dem ursprünglichen Entwurf bestand das Gebäude in einer klosterartigen Anlage von neun Höfen, von denen der mittlere<sup>1395</sup>) quadratische allein von

910.  
*Hôpital*  
*de la Charité*  
zu Lyon.

Fig. 216.



Das Spital La Charité zu Lyon<sup>1393</sup>).

vier Seiten umgeben, die anderen sämtlich an einer Seite offen waren, um der Sonne Eingang zu verschaffen und eine Ventilation zu ermöglichen. Jeder Baukörper war an einer Seite in jedem Stockwerk mit offenen Galerien versehen. Die Kirche ist an der nordwestlichen Ecke (vorn links in Fig. 216) gelegen. Die vordere Hälfte ist für das Publicum, die hintere (in zwei Theile getrennt) rechts für die Männer, links für die Frauen bestimmt.

Ueber die Entstehung des Spitals theilt *Charvet* Folgendes mit: Am 2. October 1616 reichte *Martellange* (siehe dessen Biographie Art. 419, S. 307) seinen Entwurf ein und übergab ihn *aux mains du*

<sup>1393</sup>) Facf.-Repr. nach: MERIAN. *Topographie de la France*, a. a. O., vermuthlich eine Reduction des Stiches, den *Charles Audran* 1619 flach.

<sup>1394</sup>) CHARVET, L. *Etienne Martellange etc.*, a. a. O., S. 191—200.

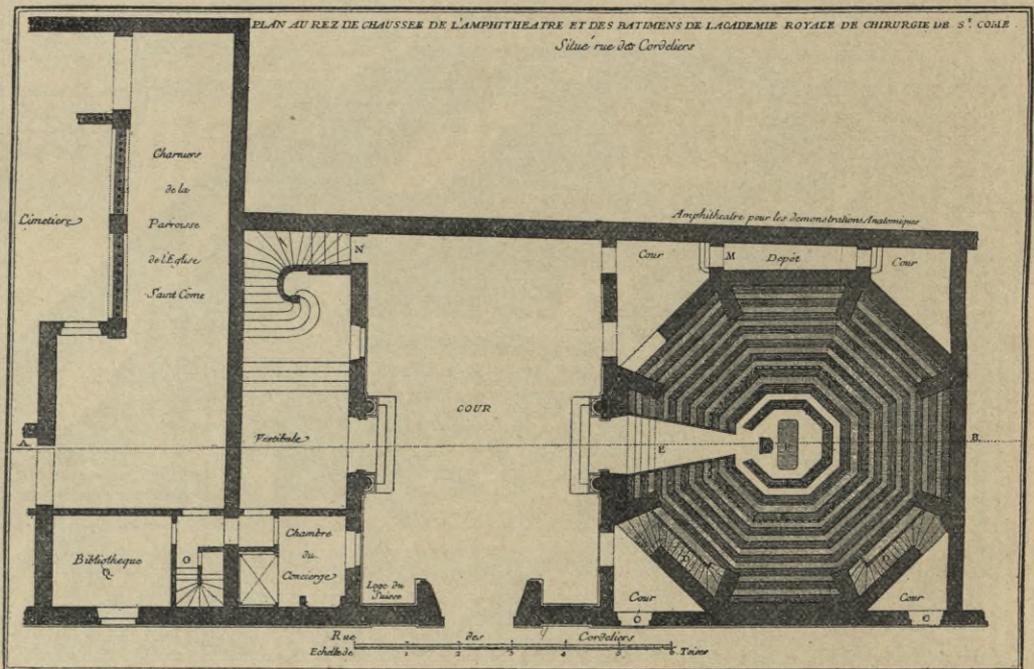
<sup>1395</sup>) Das Gebäude der Küchen, welches den hinteren Hof schließt, ist eine spätere Zuthat.

ſieur Picquet, einem der *recteurs de l'aumône générale*. Bald darauf galt letzterer als der Architekt des Gebäudes. Der Grundſtein der Kirche wurde am 3. December 1617 gelegt. Am 8. Januar 1617 muß ein Flügel ſchon im Bau geweſen ſein. Am 10. März 1622 wurden die Armen in Böten in das neue Gebäude übergeführt.

Wohl mit Recht ſchreibt *Charvet* dem *Martellange* zum großen Theil die fo wohldurchdachten und einfachen Diſpoſitionen des Spitals ſeiner Vaterſtadt zu, für die er ſich ſtets fehr gefällig erwies. Da es ſich nicht um einen Ordensbau der Jeſuiten handelte, wurde *Piquet* ſofort für die Ausführung des Planes von *Martellange* gewählt. Man erkennt in vollſtem Maße, wie *Charvet* ſagt, einen Meiſter, der vollkommen mit der Schöpfung ausgedehnter Anlagen vertraut iſt, nicht aber die Arbeit eines ſonſt gänzlich unbekanntes *Constructeurs*, wie *Piquet*.

Von dieſer Anlage ſchreibt ein anderer Fachmann: »*Martellange* ſcheint mit dieſem Plane ſeinem Jahrhundert in Bezug auf die Hygiene vorausgeſchritten zu ſein. Man findet daſelbſt einige Diſpoſitionen,

Fig. 217.

Grundriß des ehemaligen Amphitheatres der Académie Royale de Chirurgie zu Paris<sup>1397</sup>).

die jüngſt im Hospital von Bordeaux angewandt worden ſind, und allgemein bewundert werden. Einfachheit, Bequemlichkeit, Eleganz, Gefundheit, das ſind die Vortheile, die der Architekt ſeinem Werk zu verleihen verſtand<sup>1390</sup>).

Eine andere mit dem Studium der Gefundheitspflege zuſammenhängende Anlage, die wegen ihrer Diſpoſition ein gewiſſes Intereſſe bietet, iſt das Amphitheater für den anatomischen Unterricht in der ehemaligen *Académie Royale de chirurgie* zu Paris. Es bildet, wie Fig. 217<sup>1397</sup>) zeigt, ein Achteck von 6 Toiſes = 11,66 m im Lichten, mit nach innen vorſpringenden Strebepfeilern.

<sup>1390</sup>) Siehe: POLINIÈRE, DR. BARON DE. *Considérations sur la ſalubrité de l'Hôtel-Dieu et de l'hospice de la Charité de Lyon*. Lyon 1853. S. 122 (bei *Charvet* S. 198).

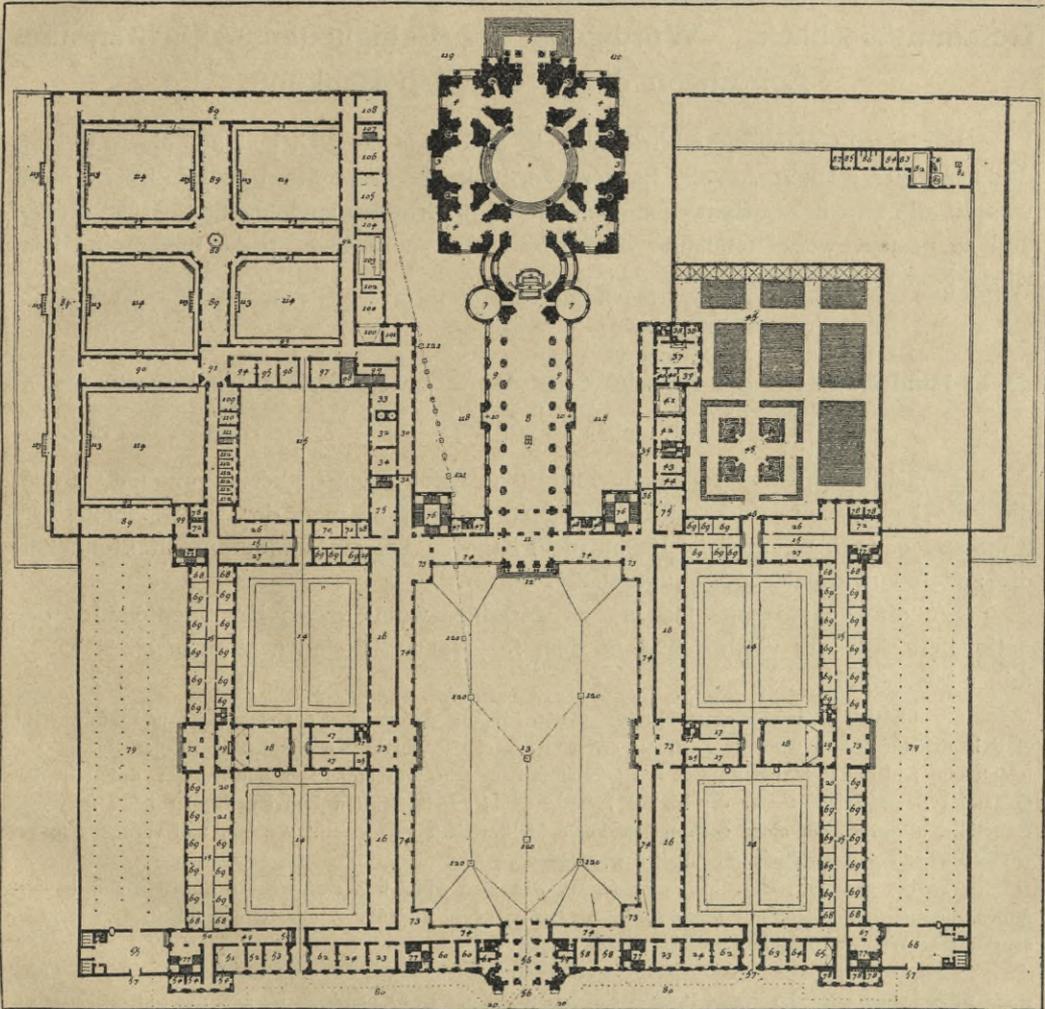
<sup>1397</sup>) Facſ.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française etc.*, a. a. O., Bd. II, S. 209.

Es ist nicht zu verwechseln mit einem anderen Gebäude dieser Art, dem Amphitheater der Anatomie in der *Rue de la Bûcherie*, welches von *Barbier de Blignier*, Architekt der medicinischen Facultät, errichtet und 1744 eingeweiht wurde.

Ein weiteres Gebäude dieser Kategorie, das wegen der Grofsartigkeit seiner Ausdehnung nicht vergessen werden darf, ist das berühmte *Hôtel des Invalides*, welches *Ludwig XIV.* in Paris erbauen liefs. Fig. 218<sup>1398)</sup> zeigt die Gefammtheit

912.  
Das  
Hôtel  
des Invalides  
zu Paris.

Fig. 218.



*Hôtel des Invalides* und Invalidendom zu Paris. — Grundriß der Gefammtanlage<sup>1398)</sup>.

der Gebäude, nicht aber den bedeutenden Garten, der sich vor der Hauptfront ausbreitet, und mit der großen Esplanade, die sich jenseits desselben bis zur Seine erstreckt, zur Grofsartigkeit dieser Schöpfung beiträgt.

Das Außere imponirt durch seine Größe und seine Zweckmäßigkeit, ohne durch seine Architektur selbst zu erfreuen. Der Halbkreisgiebel über dem Mittelpavillon wirkt flau. Besser, wenn auch ernst und kalt, wirkt der große Hof mit zwei Gefchoffen Rundbogenarcaden auf quadratischen Pfeilern und Vorbauten

<sup>1398)</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, J. FR. *Architecture française*, Ed. I, Bl. 2.

in den vier Mitten und Ecken. Die Invalidenkirche, deren Eingang in der hinteren Mitte dieses Hofes ist, wurde bereits beschrieben, ebenso der Invalidendom, dessen Façade an der Rückseite der Anlage liegt<sup>1399</sup>). Es genügt daher, für das System der Gesamtanlage, die allein hier für uns von Interesse ist, auf unsere Figur hinzuweisen.

## 25. Kapitel.

### Gesamtüberblick. Würdigung der Fähigkeiten, Absichten und Leistungen der kirchlichen Baukunst.

Für einen Gesamtüberblick und ein abschließendes Urtheil auf einem Gebiet, das aus einer solchen Anzahl kleiner, zerstückelter Elemente besteht, ist es nothwendig, die kirchlichen Bauwerke noch einmal in Gruppen zusammengefaßt zu ordnen und zu prüfen, wobei scheinbar begründete aber zum Theil doch ungerechte Einwürfe gegen sie zu widerlegen sein werden.

#### a) Hindernisse für die Entwicklung der Kirchenbaukunst der Renaissance in Frankreich.

Zunächst müssen verschiedene historische Erscheinungen hervorgehoben werden, die eine Reihe von Hindernissen bildeten, auf die Formen der Entwicklung bestimmend einwirkten, und die Italien nicht kannte. Die einen waren architektonischer, die anderen nationaler oder persönlicher Natur.

913. Gothische Errungenschaften  
ein Hindernis.  
Ein erstes Hindernis lag in den geradezu wunderbaren Errungenschaften des nationalen Stils der Gothik und in dem sozusagen bleibenden Werthe eines Theils feiner Elemente.

Sie bildeten einerseits eine vollständige Befriedigung des nationalen Geschmacks und andererseits eine künstlerische und fructive Leistung ersten Ranges. In ihrem Kathedralenstil ist das System der leichtesten, schlanksten Stützenformen, der geringsten Zahl scheinbar unthätiger Mauermaffen, des geringsten Quantum Baumaterial, ferner der bis ins kleinste Glied durchgeführten Individualisirung jeder structiven Function, alles dies mit einer noch nie geahnten Meisterschaft verwirklicht worden, und verdiente in gewissen Fällen um jeden Preis festgehalten zu werden.

Von der anderen Seite, man mag sagen, was man will, war eine weitere Entwicklung in derselben Richtung und allein mit denselben Elementen geradezu undenkbar. Es ist unmöglich, dies in überzeugender Weise zu schildern, als es *Choisy* gethan:

»Die Grenzen des Leichten,« schreibt er, »waren erreicht, die Folgerungen sind abgeschlossen, man muß stille halten oder ein neues Princip einwirken lassen. Das Complexe ist auf die Spitze getrieben worden, und zurückkehren zu ‚einfachen Formen‘ ist das einzige Mittel, die Kunst zu verjüngen. Es ist diese Reaction im Sinne einfacher Formen, welche von der Renaissance begonnen wird.«<sup>1400</sup>).

914. Der ausländische Charakter der Renaissance.  
Wir haben bewiesen, wie ungerecht es sei, der Renaissance ihren ausländischen Ursprung vorzuwerfen, da das Land nichts an Stelle der Gothik zu setzen vermocht hätte<sup>1401</sup>). Dies verhindert nicht, daß eine wirkliche Schwierigkeit, die jedoch nicht übertrieben werden darf, in dem ausländischen Charakter der Renaissance lag.

<sup>1399</sup>) Siehe: S. 573—578.

<sup>1400</sup>) CHOISY, A. *Histoire de l'Architecture*. Paris 1899. Bd. II, S. 600.

<sup>1401</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13 u. Art. 26, S. 30.

Hierdurch allein schon befand sich die Renaissance in Frankreich in einer viel ungünstigeren Lage als in Italien, wo dieselbe eine Rückkehr zum nationalen Stil war oder zu sein schien. Die schöpferische, formenerfindende Phantasie konnte keine so unmittelbare und ausgedehnte sein, die Gefühlsweise für fremde Formen keine so harmonische oder objectiv intensive, daher die Belebungskraft der Formen scheinbar keine so energische, vollständige.

Mit der Renaissance war keine neue Quelle religiösen Lebens hinzugekommen. Wäre die epochemachende Bewegung der Reformation in Frankreich statt in Deutschland ausgebrochen, so hätte das Schickfal der kirchlichen Architektur der Renaissance bei der architektonischen Begabung der Franzosen ein ganz anderes und grosartigeres werden können.

Hätte sich ein nationaler Drang der Gewissen nach Vereinfachung und Reinigung der Formen mit der damaligen stilistischen Nothwendigkeit der Vereinfachung verbinden können, so hätte eine mächtige Quelle architektonischer Erfindung für die Renaissance daraus hervorgehen können.

Man wende nicht ein, daß die Triebkraft für eine Erneuerung der Formen der kirchlichen Architektur mehr ästhetischer und intellectueller als wirklich religiöser Natur sein müßte. Warum sollte sich nicht mit dem Begriffe grösster Vollkommenheit, den man in den antiken Formen wie verkörpert glaubte<sup>1402</sup>), der Gedanke verbinden, die grössere Vollkommenheit sei auch ein neues höheres Mittel, um zur Ehre Gottes zu arbeiten!

Das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der römischen Kirche, die, namentlich im Neubau der Peterskirche, zur Antike zurückkehrte, mochte selbst in Frankreich bei Einigen vielleicht diese Ansicht stärken. Aber selbst dann ist nicht zu leugnen, daß die nationale Affinität des Temperaments mit diesen Formen keine so grosse in Frankreich wie in Italien war. Das überwiegend lateinische Südfrankreich hat merkwürdiger Weise an der Entwicklung der Renaissance nur eine untergeordnete, keineswegs bahnbrechende Rolle gespielt.

Nicht nur war keine mächtige religiöse Triebfeder zu Gunsten der Renaissance vorhanden. Ein geradezu entgegengesetzter profaner Geist hatte sich mit ihr entwickelt, auf dessen Folgen wir gelegentlich der Vorwürfe gegen die Renaissance zurückkommen werden.

Gerade auf die kirchliche Architektur wirkten die durch die Reformation hervorgerufene Krisis und die Religionskriege besonders lähmend. Sie brachen los im Moment, wo die Reife des Stils ihre höchste Blüthe entfalten wollte.

Ein anderes Hinderniß bestand im Mangel neuer, bedeutender Kirchenbauten. Die grossen Kathedralen waren während der gothischen Periode religiöser und nationaler Begeisterung neugebaut worden oder zu weit gediehen, um die Entfaltung des neuen Stils im grossen Mafsstabe fördern zu können.

Aus dem vorhin erwähnten ausländischen Charakter der Renaissance gingen neue Hindernisse hervor. Das erste sehr mächtige, erklärt schon alles Andere. Es ist das zähe Festhalten des Volkes, besonders aber der nationalen Geistlichkeit an den Formen, welche Frankreich geschaffen und welche dieses an die Spitze der religiösen Kunst des nichtitalienischen Abendlandes gestellt hatte. *Anthyme Saint-Paul* hat das sehr richtig hervorgehoben.

Die französische Liturgie, schreibt er gelegentlich der Kirche *St.-Eustache* zu Paris, zeigte sich ungeachtet des Nachlassens der geistlichen Sitten, halsstarrig gegen Concessionen, und vielleicht hatte der Architekt von *St.-Eustache* gerade die bestimmte Absicht, seinen Zeitgenossen zu beweisen, daß die Concessionen nicht unvermeidlich waren. Sehr richtig bemerkt er ferner: Der Umstand, daß opulente Geistliche unter den ersten Gönnern der Renaissance in Frankreich vorkommen, bedeutet nicht, daß die Gründe für eine Renaissance, wie in Italien, oder so viel wie dort, religiöser Art seien. Die Liturgie, welche mit solcher Entschiedenheit in Frankreich die griechisch-römischen Traditionen als unvereinbar mit den Bequemlichkeiten des christlichen Cultus bekämpft und sich durch die Schöpfung der gothischen Structur

915.  
Mangel einer  
religiösen  
Triebkraft.

916.  
Die Religions-  
kriege.

917.  
Mangel an  
grossen  
Neubauten.

918.  
Widerstand  
der  
Geistlichkeit  
im  
XVI. Jahr-  
hundert.

<sup>1402</sup>) Für Italien konnte einermassen der Glaube an eine gleichsam überirdische Kraft, Tugend und Vollkommenheit der antiken griechisch-römischen Denkmäler, weil sich hiermit zugleich ein grosses patriotisches Ideal verband, eine wirkliche Triebkraft in dem Streben nach Vollkommenheit bilden.

vollkommen Befriedigung verschafft hatte — konnte nicht aus freien Stücken (*de gaieté de cœur*) die Uebelstände, welche sie mit so vielem Erfolg beseitigt hatte, von Neuem heraufbeschwören<sup>1403</sup>).

Die künstlerische Folge hiervon auf dem Gebiete der Kirchenarchitektur war, daß Geistlichkeit und Volk so gut wie unfähig waren, aus sich heraus andere Formen und Raumgestaltungen der Kirche sich vorzustellen, als gerade diejenigen, die sie allmählich als Ausdruck ihrer eigenen Gefühlsweise ausgebildet hatten, d. h. der gothischen.

Anders verhält es sich mit der Rolle der Geistlichkeit im XVII. Jahrhundert. Nach den Religionskriegen und dem Siege Roms treten andere Rücksichten für sie in den Vordergrund und sie wird eine Quelle anderer Hindernisse.

Es war sozusagen ein religiöses Princip geworden, auch in der Form der Kirchengebäude möglichst klar zu zeigen, daß man an den Satzungen des Papstthums treu festhielt. Hierfür bestand das architektonische Panier darin, daß man sich an das Bild der 1612 bis auf die Thürme fertig gewordenen Peterskirche oder an *Vignola's Kirche Il Gesù* hielt.

Welches auch das meistens architektonische Interesse einiger dieser Werke sein mag, so ist doch im Ganzen das Urtheil *H. Martin's* über den Charakter dieser Zeit wahr. Er schreibt:

»Die kirchliche Baukunst siechte mehr und mehr dahin. Der durch den Fall der gothischen Kunst gelassene leere Raum vergrößerte sich, statt ausgefüllt zu werden.«

Nur zu oft scheint man vor gefühllosen todtten, mechanisch-schematischen Variationen der von Rom als Regel vorgeschriebenen Vorbilder zu stehen.

### b) Ueberzicht der nicht ausgeführten oder bloß fragmentarisch vorhandenen Stiltypen.

Bei der großen Anzahl kleiner Fragmente, aus welchen hauptsächlich die Kirchenbaukunst der französischen Renaissance besteht, war es nicht möglich, dieselben in einer Ordnung zu beschreiben, die eine klare Ueberzicht über die Gattungen dieser Fragmente gewährt und zu gleicher Zeit gestattet hätte, die verschiedenen Typen der Entwicklungsstufen hervorzuheben, zu welchen diese verschiedenartigen so zerstreuten Fragmente sich vereinigen lassen.

Neben den Denkmälern, welche die drei Haupttypen bilden und nach welchen der Werth der Leistungen der Kirchenbaukunst allein beurtheilt zu werden pflegt, bilden diese fragmentarischen Typen ein anderes sehr ausgedehntes Gebiet von der größten Wichtigkeit, welches offenbar so gut wie nie berücksichtigt worden ist. Diese interessante Quelle durfte hier nicht unbenützt bleiben, gerade weil sie nur von einem Architekten überhaupt und nach langer Arbeit zusammengestellt werden konnte. Ist sie aber einmal vorhanden, so wird sie von entscheidender Wichtigkeit für die Beurtheilung des Werthes dieses Stils.

Die Absichten und das hohe Kunstvermögen der damaligen Architekten werden in Ermangelung größerer und vollständiger Bauwerke erst durch diese kleineren Compositionen, die man oft wie köstliche Modelle für größere Motive oder Reflexe nicht ausgeführter Entwürfe ansehen kann, geoffenbart.

Da besonders der Grundriß der Kirchen und auch das System ihres Aufrisses das gothische Thema festhalten und der Charakter der Kirche und ihr Typus im Wesentlichen aus dem Grad von *Gentilezza* und der Formencultur des jeweiligen Moments der Stilentwicklung sowie des Talents des Architekten hervorgehen, so wird es oft möglich, sich mittels eines bloßen Fragments wie Chor- oder Capellenschranks, Altar, Arcatur, Travée oder Capelle, eine ganze Kirche im Charakter dieses Fragments zu ergänzen.

Durch Zusammenstellung von Gruppen aus solchen Theilen von engverwandten Formen läßt sich eine Reihenfolge von Stiltypen feststellen. Diese bilden eine Art Stufenleiter von typischen Stationen der Stilentwicklung. Mit dem Typus jeder dieser Stufen kann sich dann der Architekt eine Gruppe

<sup>1403</sup>) Siehe: *Anthyme Saint-Paul*, bei PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 373 u. 360.

von Kirchen verschiedener Größe zusammenstellen. In dieser Weise erlangt man eine belehrende Vorstellung von den Absichten der Meister in den verschiedenen Phasen und ein sicheres Bild von der Leistungsfähigkeit des Stils auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst.

## 1) Typen der Früh-Renaissance.

Nr. 1. Den ersten Typus finden wir an der Fassade der Kirche zu Montréfor (1520—41, siehe Fig. 153). Er zeigt eine Stufe der Verbindung, die fähig war, eine klare einfache Betonung von Gliederungen, die sich stellenweise an das Romanische anlehnen, mit einer Detaillirung von größter Feinheit zu verbinden.

921.  
Drei frühe  
Typen.

Nr. 2. Der zweite Stiltypus ist der der Holzthüren der Kathedrale zu Beauvais, der Chorfchranken der Kirche zu Pagny (bei *H. Foulc* in Paris) und des Lettners der Kathedrale zu Limoges, ferner einer Reihe von Fragmenten dieses Charakters, wie z. B. der mittleren Partie des Portals der Kirche *St.-Phal* bei Troyes. Er offenbart eine Kunststufe, welche eine Gliederung von fast tadelloser Flüssigkeit und eine Formentwicklung vom feinsten Zauber verband. Sie zeugt von einer Reife des Stils der Früh-Renaissance selbst zur Zeit ihres größten decorativen Reichthums, welche große wie kleine Kirchen von unglaublicher künstlerischer Meisterfchaft zu schaffen fähig war.

Der Typus des Leuchters der Kirche von *St.-Nicolas* zu Troyes von 1549, der identisch ist mit dem Stile mancher gezeichneten oder gestochenen Serie *Du Cerceau's*<sup>1404</sup>), schließt sich dem vorigen an und offenbart einen nach allen Richtungen hin fertig ausgebildeten Charakter der Ornamentik.

Nr. 3. Den dritten Typus treffen wir in der oberen Hälfte des älteren Thurms der Kirche zu Gifors. Er zeigt mit den beschriebenen Strebe Pfeilern zu Gifors und *Uffé*, an *St.-Pierre* zu Caen und in der Kirche zu Falaise verschiedene Stufen einer etwas anderen Auffassung der Formenverbindung, welche ebenfalls eine schöne Gruppe von Kirchen ermöglicht hätte.

Nr. 4. Wäre die großartige Kirche von *St.-Eustache* zu Paris erst 10—15 Jahre später — oder auch von einem anderen gleichzeitigen Meister — entworfen worden, so hätte sie ein ebenso harmonisch durchgeführter Bau sein können wie die *Sainte-Chapelle* zu Paris und die Kathedralen von Amiens und Beauvais. Einige herbe Stellen oder Plumpheiten an den Pfeilern und am Triforium, in der Schwellung der oberen Säulen und die jämmerlichen Fenster-Maßwerke wären vermieden und in brillanter Weise ersetzt worden. Die Verhältnisse der einzelnen Glieder und das Detail hätten etwas vom Leuchten des Edelvollkommenen und vom Zauber der Grazie und Phantasie erhalten, der selbst den frischen Reiz des besten gothischen Details übertroffen hätte. Die Formen des Typus der Thüren der Kathedrale von Beauvais, die Formen der Pfeilerentwicklung bei der Arcatur an derselben, im Charakter etwas früher als die Pfeiler von *St.-Eustache* sowie alle Typen des Stils *Marguerite de Valois*, geben die Versicherung hierfür. Ein Altar mit dem St. Georg (?) zu St.-Florentin zeigt ein gutes Beispiel dieser Richtung. Die Fenster-Maßwerke der Kirchen *St.-Jean* zu Troyes, von *Notre-Dame* zu Tonnerre und der Kirche zu Bar-sur-Seine bei Troyes bürgen ihrerseits für eine vollständige Beseitigung der Mängel von *St.-Eustache* nach dieser Richtung hin.

922.  
Typus  
von  
*St.-Eustache*.

Als Begleiterinnen dieser Kirchen denke man sich die Typen von Thürmen wie die von *St.-Antoine* zu Loches und der Kirche zu Breffuire (siehe Fig. 312), wie den angefangenen Vierungsturm von *St.-Jean* zu Caen, die späteren Thürme von *St.-Patrie* zu Bayeux, von *St.-Michel* zu Dijon, die drei Thürme der Abtei von *St.-Amand* bei Valenciennes, ferner die Zwischenstufen, die sich leicht interpoliren lassen, oder Beispiele, die wir beschrieben haben, so steht man vor einem Reichthum der Thurmbildung, welcher demjenigen der Gothik schwerlich nachsteht und ein weiteres Feld der Entwicklung bieten dürfte.

923.  
Die Thürme.

## 2) Typen des *Style Marguerite de Valois*.

Mit dieser Phase tritt man an Typen heran, die den Zauber zweier Phasen in verschiedenen Verhältnissen aufnehmen: die edle Fülle der vollständig geläuterten Früh-Renaissance und die noch blühende Frische der Hoch-Renaissance.

<sup>1404</sup>) Siehe z. B.: Die Dachbekrönung und Anderes aus dem Album K. (Fig. 54 u. 84) unseres Werks: *Les Du Cerceau*, a. a. O.

924.  
Typen  
Du Cerceau's.

Nr. 5. Vielleicht darf man den ersten Typus dieser Richtung an die von *Du Cerceau* für *St.-Eustache* zu Paris entworfene *Façade* knüpfen (siehe Fig. 156, S. 465). Man denke sich aber einen ganzen Bau durchgeführt in dem auf Kirchen übertragenen Stil der zwei *Lucarnes*, welche der Folge der Möbel *Du Cerceau's* beigelegt sind<sup>1405</sup>). Die edelste elegante Strenge der antikisirenden Architekturformen ist hier mit der frischesten, feinen, eleganten Phantasie der Detailformen verbunden.

Das freistehende Seitenportal an *St.-Sernin* zu Touloufe dürfte ein etwas früheres Beispiel dieser Richtung sein, ebenso die sehr interessante Gesamttgliederung der *Façade* von *Notre-Dame* zu Tonnerre.

Nr. 6. An den Typus, den *Du Cerceau* in seiner »*Grande Chartrreuse de Pavie*« verfolgt, muß hier erinnert werden. Trotz seines reiferen Aussehens dürfte er etwa gleichzeitig mit seiner *Façade* für *St.-Eustache* sein.

925.  
Typus  
des Klosterhofs  
der  
*Célestins*.

Nr. 7. Der wundervolle ehemalige Klosterhof der *Célestins* zu Paris (Fig. 214), die Capelle aus der gleichen Zeit in *St.-Jacques* zu Reims sind Typen, in welchen die Harmonie der Stützen und Gewölbe von solcher Vollkommenheit ist, daß man sagen kann, es hätten sich hier die Gothik und *Bramante* die Hand gereicht. Eine Reihe von Kirchen, in dieser Phase ausgeführt, hätte weder in der französischen Gothik noch in der italienischen Renaissance ihres Gleichen gehabt.

Eine Kirche wie *St.-Eustache* in Paris, in dieser Phase entworfen und gegliedert, hätte die Welt um ein Meisterwerk ersten Ranges bereichert.

Die Abteikirche von Valmont bei Fécamp und die *Chapelle de St.-Romain* zu Rouen sind von diesem Typus nicht weit entfernt.

926.  
Typus  
der Richtung  
des Domenico  
*Fiorentino*.

Nr. 8. Zu den frühesten Beispielen des Typus, in welchem die Hauptformen durch die der Hoch-Renaissance bestimmt werden, gehört die Gruppe von Troyes. Der zweigeschoßige Thorbau des *Domenico Fiorentino* an *St.-André-lez-Troyes* (1549), der untergegangene Lettner in *St.-Etienne* zu Troyes, das Meisterwerk *Domenico's*, dürften auf jene ganze Gegend einen Einfluß ausgeübt haben, der bei näherem Studium vielleicht nachgewiesen werden konnte. *Domenico Fiorentino* war mit den classischen Compositionen<sup>1406</sup>) *Bramante's* und *Raffaels* wohl vertraut und es darf daher nicht befremden, stellenweise sehr edle classische Gliederungen zu sehen<sup>1407</sup>), die mit dem Detailzauber der franco-italienischen Schule verbunden sind. Es ist die Richtung, die wir in der *Lucarne Du Cerceau's* (siehe Art. 924, S. 660) sehen, die im Detail einige Verwandtschaft mit Theilen der *Façade* von *Notre-Dame* in Tonnerre zeigt. An letzterer findet man Analogien mit der Gruppe der Portale, die sich an jenes von *St.-Pierre* zu Loudun anschließen, (siehe Art. 802, S. 588).

Der Reiz von Werken dieser Richtung ist ein ganz eigenthümlicher und bezeugt auch hier, daß das lebendige richtige Streben nach edler Vollkommenheit aller Theile nie umsonst gewesen ist.

Vielleicht ist das Portal der Kirche *La Dalbade* zu Touloufe zu dieser Stilphase zu rechnen.

927.  
Typus einiger  
Temples  
Du Cerceau's.

Nr. 9. Kirchen oder Capellen, wie sie *Du Cerceau* wiedergegeben hat<sup>1408</sup>), sei es im Stile der Gebäude, in seinem »*Livre des Temples*« (1550), sei es in noch classischeren Formen, bilden einen Typus, der deshalb in Frankreich so gut wie nicht vorkommt, weil die Blütheperiode dieser Stilrichtung gerade in die Zeit der Religionskriege fiel. In mehr als einem Relief oder Gemälde wird man dagegen Thurmbildungen und Capellen sehen, die in dieser Weise in verschiedenen kuppelförmigen Bekrönungen abgebildet sind.

Eine Kuppelkirche im Stile eines Baldachins in *St.-Pantaléon* zu Troyes, welche gleichsam die obere Hälfte des Modells zu einer solchen bildet, ist ganz im Stile einiger der Tempel *Du Cerceau's* gedacht. Der Typus des Mittelportals der Kirche zu Villeneuve-St.-Georges ist von dieser Stilrichtung wenig oder gar nicht entfernt. Bei hinreichender Kenntniß der italienischen und französischen Renaissance ließe sich hier manche schöne Raumgruppierung in anregendem Formengewande herstellen.

<sup>1405</sup>) Abgebildet: ebendaf. S. 161.

<sup>1406</sup>) Siehe die Zeichnung *Domenico Fiorentino's* mit dem Palast *Bramante's* und *Raffaels* im Hintergrunde, den wir veröffentlicht haben in: GEYMÜLLER, E. DI. *Raffaello Sanzio studiato come architetto*. Milano 1884. Fig. 54.

<sup>1407</sup>) KORCHLIN, R. und J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *La Sculpture a Troyes*, etc. a. a. O. haben inzwischen in Fig. 85 eine alte Abbildung des Lettners veröffentlicht, die dieses bekräftigt. Sie haben die Richtigkeit obiger Annahme auf dem Gebiete der Sculptur nachgewiesen und mir zugleich ein Element geboten, um den von mir vermutheten Einfluß *Domenico's* auf die Architektur zu bestätigen. Der Einfluß des *Domenico Fiorentino (del Barbüere)* dürfte direct oder indirect auch an folgenden Werken in Troyes zu erkennen sein: am Hof des *Hôtels des Ursins*; an den Schranken der Capelle des *Fonts Baptismaux* in der Kathedrale; vielleicht am Kamin im *Hôtel de Vauluisant*.

<sup>1408</sup>) Siehe, was wir über diese Compositionen in unserem Bande »*Les Du Cerceaux*«, a. a. O., gesagt haben.

## 3) Typen der Hoch-Renaissance.

Nr. 10. Der früheste Typus dieser Stilphase dürfte durch mehrere Werke *Jean Goujon's* vertreten sein, in welchen so gut wie keine Elemente des Gothischen und der Früh-Renaissance mehr zu treffen sind. Die Formen gehören zum Allerdellichsten und Lebendigsten und entsprechen etwa der vaticanischen Phase von 1508—15, als *Bramante* und *Raffaël* zusammenarbeiteten.

928.  
Typus  
der Werke  
*Jean Goujon's.*

Das früheste Beispiel dürften die beiden vorderen Holzthüren *Jean Goujon's* an der Façade von *St.-Maclou* zu Rouen sein und, wenn auch verschieden, der Altar der Kirche zu Bouilly bei Troyes, dann das erste Geschoß über der Mittelpartie von *Notre-Dame* zu Tonnerre.

Der Typus des Altars *Jean Goujon's* aus Ecouen, jetzt in Chantilly (siehe Fig. 187), ferner die wundervolle Balustrade der Orgeltribüne und der Tribüne im Chor der Schloßcapelle zu Ecouen, sowie die Wandvertäfelungen und Schranken derselben, jetzt ebenfalls in Chantilly, gehören gleichfalls hierher, obgleich sie auch etwas später sein können.

Diesem Typus darf man, stilistisch vielleicht die Chorfchranken und die Lettnerstreppe rechts im Chor der Kirche zu *St.-Florentin* mit dem Motive der Ruinen der Tutelles zu Bordeaux anreihen, selbst wenn sie ein etwas späteres Datum haben sollten. Ebenso vielleicht das Tabernakel oben rechts an der Façade von *Notre-Dame* zu Tonnerre mit den cannelirten jonischen Pilastrern und mit auf Delphinen reitenden Putten über dem Giebel.

Als etwas verwandte Beispiele einer ähnlichen Richtung sind anzuführen: die obere Hälfte des Mittelportals der Kirche zu Gifors und die zwei Seitenthore der Kirche zu Pont-Ste.-Marie bei Troyes.

Nr. 11. Wenn man an das Grabmal *Brézé* von *Jean Goujon* zu Rouen (siehe Fig. 212 a) und an dasjenige *Ph. de l'Orme's* von *Franz I.* zu St.-Denis, ferner an den untergegangenen Lettner von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* in *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris denkt, wird es gefattelt sein, sich eine ganze Kirche aus der Phase des Louvrehofes und der *Fontaine des Innocents* zu denken.

929.  
Typus  
*Pierre Lescot's.*

Die Thurmportale der Schlösser zu Ecouen, Anet und im Louvrehof und ihre von den *Bramante'schen* Thurmprojecten für St.-Peter inspirirte Gliederung (siehe Fig. 314—317) bestätigen dies, gleichfalls der Typus des etwas späteren neuen Thurms der Kirche zu Gifors, an welchen vielleicht die Vorhalle der Kathedrale von Auch angeschlossen werden darf. Das zweigeschoßige Triumphbogenthor von *St.-Nizier* zu Troyes reiht sich diesen Formen an.

Nr. 12. Das Aeusere der Kirche *Ste.-Clotilde* im Grand-Andely (siehe Fig. 163) bildet an sich allein schon einen Stiltypus, der sich an die beiden vorgehenden zwar anschließt, aber dennoch seine Selbständigkeit bewahrt. Er enthält zwar alle Elemente der beiden letzten Typen, verbindet sie aber mit Uebersetzungen von romanischen und gothischen Gedanken in die Formen der Hoch-Renaissance.

930.  
Typus  
von  
*Ste.-Clotilde*  
aux Andelys.

Das interessante Princip mehrerer Ordnungen von gesteigertem Mafsstab, wie es *Bramante* in St.-Peter angeordnet hatte, kommt hier zur Geltung.

Nr. 13. Als Kirchenfaçade der besten classischen Zeit kann diejenige gelten, welche, von einem Vorhofe begleitet, in einer der »*Petites Vues*« *Du Cerceau's* dargestellt ist. Wir haben sie wegen des Systems abwechselnder Giebelreihen schon besprochen<sup>1409</sup>). Sie ist durch und durch italienisch und im Geiste des Entwurfs *Frà Giocondo's* für St.-Peter.

931.  
Andere Typen.

Wir erinnern ferner an die Elemente der Façade von *St.-Nizier* zu Lyon und der späteren Façade der Capuzinerkirche zu Coulommiers.

Nr. 14. Die Pfeiler- und Arcadenbildung der Kirche zu Ennery (siehe Fig. 178) ist auf dem Wege, zu einem grofsartigen zur Familie der Kathedrale von Granada gehörigen Langhause zu führen. Ein Gleiches läßt sich von den Pfeilern der Kirche zu Mesnil-Aubry sagen. Die Travées des Kreuzschiffs der Kirche *St.-Clotilde* im Grand-Andely zeigen Anhaltspunkte für andere Ideen der Gliederung.

932.  
Typus  
für  
hohe und weite  
Arcaden.

Nr. 15. Die Capellenschranken der Kathedralen zu Troyes (Fig. 41) und Laon gehören zu einer in Art. 182, S. 179 besprochenen Richtung, die dafür zeugt, dafs man an eine Rolle des Rundbogens, als weiterräumendes Element, wie in den römischen Thermen dachte. Der Entwurf einer Schloßcapelle für den Louvre (1595) (siehe Fig. 42) bestätigt dies, sowie dafs die Meister des XVI. Jahrhunderts auch die Weiträumigkeit in die Hoch-Renaissance einzuführen und letztere zu Kirchenformen anzuwenden wünschten, die mehr im Geiste dieses Stils waren als eine bloße Verkleidung gothischer Pfeilerformen. Die Grabcapelle von Anet zeigt ebenfalls etwas von diesem Wunsche.

933.  
Typus  
der römischen  
Thermen.

<sup>1409</sup>) Abgebildet bei: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 105.

934.  
Typen  
für  
weitgespannte  
Arcaden.

Nr. 16. Wir finden verschiedene etwa 1540—60 entstandene Beispiele von ungleicher Stilreife und verschiedenem Charakter, in welchen aber der Rundbogen mit den Ordnungen in einer Weise verbunden ist, daß ersterer verschiedene Stufen des Charakters des Weitgespannten zeigt. Man hat hier Elemente, deren Verhältnisse im größeren Maßstabe die Erstellung von Langhäusern im echten Geiste der Weiträumigkeit der Renaissance gestatten würden.

Als verschiedene Beispiele nennen wir abermals zuerst die Arcaden und Pfeiler der Kirche zu Epiais, die zu einem Inneren nach dem Typus des Langhauses des Doms zu Florenz führen konnten. Dann die Capelle von *St.-Romain* zu Rouen mit ihren zwei Ordnungen, gekuppelten Säulen und weiten Bogen, die beiden Capellen der Kathedrale zu Toul (siehe Fig. 185—186 u. 190—191), ebenso den Chorumgang der Kirche zu Argentan<sup>1410</sup>). Ferner den Orgelkühler der Kirche zu Gisors mit feinem leichtgespannten Mittelbogen. Die Loggia über dem Mittelportal derselben Kirche ausen vom selben Meister zeigt dieselbe Formenbehandlung auf andere Verhältnisse angewandt.

Einen etwas verschiedenen Charakter zeigt die Capelle an *St.-Laurent* zu *Nogent-sur-Seine*.

935.  
Typen  
des  
Kuppelbaues.

Nr. 17. Die Schloßcapelle zu Anet (Fig. 193), diejenige im Park zu Villers-Cotterets (Fig. 195), und die *Sépulture des Valois* (Fig. 197) gestatten mit Sicherheit zu schließen, daß, wenn *Ph. de l'Orme* und *Primaticcio* mit Kuppelbauten von der Größe derer des XVII. Jahrhunderts betraut worden wären, sie noch Bedeutenderes zu leisten vermocht hätten als die Architekten des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms.

#### 4) Typen aus der Zeit von *Heinrich IV.* bis *Ludwig XV.*

936.  
Ihr Charakter.

Das Seitenportal an *St.-Nicolas-des-Champs* (1481) und dasjenige von *St.-Etienne-du-Mont*, beide zu Paris, zeigen eine Zunahme des monumentalen Maßstabs.

Nr. 18. Im Anschluß an diese würde ein Inneres im Stile der *Façade* von *St.-Gervais* zu Paris, verbunden mit den kühnen Arcaden der *Salle des Pas-Perdus* desselben *Salomon de Brosse*, sehr großartig fein.

Nr. 19. Die Pfeiler der Abteikirche *St.-Amand* bei Valenciennes und später *Boffrand's* Inneres der Kirche *St.-Jacques* zu Lunéville zeigen eine andere Richtung der Arcaden, deren Bogen auf die Kapitelle der Pfeiler aufsitzen: In ersterem Falle darf hierin ein neues Beispiel des dort herrschenden spanischen Einflusses erkannt werden, da sich diese Disposition an die einer Gruppe spanischer Kathedralen anschließt.

Nr. 20. Ein Inneres endlich, das zum Charakter von *Servandony's* *Façade* von *St.-Sulpice* zu Paris stimmen würde, müßte einen großartigen Charakter zeigen.

Das Innere der Schloßcapelle zu Versailles, *Boffrand's* Kathedrale zu Nancy zeigen andere, nicht zu übersehende Ideen.

#### c) Vergleich der französischen Kirchen-Typen der Renaissance mit denen des Auslandes.

Indem die Architektur der Renaissance ihre Heimath Italien verläßt, beginnt für sie der Charakter eines Weltstils. Um ihre Rolle auf dem Gebiete der Kirchenarchitektur in Frankreich richtig zu beurtheilen, ist es nöthig, einen vergleichenden Blick auf die Typen, die sie als Kirchenstil überhaupt geschaffen hat, zu werfen.

##### 1) Haupttypen der Renaissance-Kirchen außerhalb Frankreich.

937.  
Ihre Entstehung.

Aus der stufenweisen Entwicklung des Bündnisses der gothischen und antik-römischen Stile entstehen, je nach den Verhältnissen dieser Verbindungen und der Länder, in welchen sie hervortreten, eine Reihe hervorragender Bauten, die, selbst wo sie unvollständig ausgeführt sind, als Idealtypen des Renaissance-Kirchenstils zu erkennen sind. Wir theilen sie der Klarheit halber in sechs Gruppen ein.

<sup>1410</sup>) Ich weiß nicht, ob es letzterer ist, der nach *Palustrre* 1580—1598 von *Guillaume Creté* und *Thomas Olivier* errichtet worden sein soll. Man würde ihn scheinbar um 1550 setzen.

Diese verschiedenen Typen der Entwicklung bilden fozufagen zwei Stufenleitern, in welchen das Gothifche abnimmt und die Renaissanceelemente zunehmen. Stellenweise fieht man auch die gothifchen Elemente wieder zunehmen. Die hier angeführten Beispiele genügen, um zu beweifen, daß jedes Verhältnifs der Verbindung zwifchen beiden Stilen denkbar ift.

Die erfte Erfcheinung, die uns die vergleichende Nebeneinanderftellung der zwei erften Gruppen zeigt, ift wie derfelbe Ideengang in Italien und Frankreich zu entgegengesetzten Formen führt.

#### Erfte Gruppe. Renaissance-Kirchen in gothifirendem Detail.

Vor der Renaissance war in Italien das antikifrende Element das einheimifche. In Frankreich war es das gothifche. Auf dem Gebiete des Compromiffes und der Verbindungen der einheimifchen mit den fremden Elementen fieht man dieselben psychologischen und ästhetifchen Principien walten; da aber in beiden Ländern die Grundlagen des Einheimifchen diametral entgegengesetzt waren, fo gehen aus den Verbindungen umgekehrte Erfcheinungen hervor.

In Italien von 1296 bis 1420 — denn dieses Zeitalter ift es, das man in Florenz mit dem franzöfifchen Uebergangftil und der Früh-Renaissance *Franz I.* von 1500 bis 1540 vergleichen muß — hüllen fich dem antiken Raumgefühl entsprungene Innenräume in ein reducirtes gothifches Detail. In Frankreich kleiden fich bald nach 1500, fogar bis 1600 etwa, gothifch componirte und gebaute Innenräume und öfters auch das Aeufere in das antike Detail und feine Gliederungsformeln.

Typus A. Der Dom von Florenz (1296 bezw. 1357 vergrößert) und *S. Petronio* zu Bologna (feit 1390) zeigen das antike Princip eines Inneren von altrömifcher Grofsräumigkeit mit weiter Pfeilerftellung und mächtigen Arcaden.

938.  
Unterschiede  
zwifchen  
Italien und  
Frankreich.

939.  
Dom zu Florenz.

Die schönen Travéen des Neuen Doms von Siena gehören zu dieser Richtung, zeigen aber eine mehr auf Harmonie der Formen bedachte vermittelnde Weife.

An dem von *Giotto* begonnenen Campanile zu Florenz find die nichtgothifchen Formen und Compositionsweisen zahlreicher als die gothifchen.

Typus B. Die letzte Stufe dieser Richtung ift vielleicht *B. Peruzzi's* wundervoller Kuppelbau für die Vollendung von *S. Petronio* in Bologna<sup>1411)</sup> (um 1521). Er verbindet Elemente der Domkuppeln von Florenz und Pavia mit Studien *Bramante's* für St.-Peter zu einem herrlichen Renaissancebau mit theilweise gothifirender Gewandung, die auch Renaissanceelemente in fich aufnimmt.

940.  
*Peruzzi's*  
Kuppel für  
*S. Petronio*.

Typus C. Das Innere des Domes von Mailand (feit 1386) dagegen betont eine antike Idee, die vielleicht noch nicht genügend anerkannt oder hervorgehoben worden ift: das Feste, Enggeschlossene, Ergreifende der antiken Säulenftellungen in vier unvergleichlichen Reihen<sup>1412)</sup>, die zugleich das mächtig Emporftiegende ausdrücken und das Majestätifche der weiten Hallen beibehalten, Alles in Verbindung mit gothifchen Gewölben. Trotz des oft jämmerlichen Details ift hier ein grofsartiger Renaissancegedanke verwirklicht und die Acten lehren, daß man 1401 keine gothifche, fondern eine neue Kirche haben wollte.

941.  
Dom zu  
Mailand.

<sup>1411)</sup> Aufbewahrt unter den Zeichnungen in der Sakristei der Kirche.

<sup>1412)</sup> Wir haben vielleicht zum ersten Male dies in der 5. Auflage von BURCKHARDT's Cicerone hervorgehoben, wo ein Druckfehler, der nicht uns zur Laft fällt, das Wort »Reihe« in: Renaissance verwandelt hat.

## Zweite Gruppe. Gothische Kirchen in antikifizierendem Gewande.

Wir finden hier portugiesische und französische Typen, die wir nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern in derjenigen ihrer stilistischen Entwicklung anführen.

942.  
Das  
Convento  
zu  
Belem.

Typus D. Im *Convento* zu Belem zeigt die wundervolle »*Capella Mor da Egreja dos Feronimos*« das System einer Hallenkirche mit schlanken Polygonalfäulen. Wie in einigen Beispielen der Schule von Gaillon sind die tragenden Dienste an den Kanten derselben noch gothifizierend, das reiche Arabeskenwerk, welches in den Füllungen bis zu den Gewölben emporsteigt, ist italienisch<sup>1413</sup>).

Im Profanbau sehen wir dies Princip der Formenbildung in Frankreich vielfach vertreten. Auf dem Gebiete des Kirchenbaues haben wir nur kleine Fragmente im Innern der Kirche zu Gisors und an der Fassade der Kirche zu Montréfor zu verzeichnen gehabt.

943.  
St.-Eustache  
zu  
Paris.

Typus E. Ebenso wie wir die Florentiner, als sich die französische Gothik ihnen vorstellte, an der traditionellen Weiträumigkeit, an den horizontalen Abschlüssen festhalten sehen, ebenso sieht man nun, als die italienische Renaissance ihren Gegenbesuch in Frankreich abtattete, die Franzosen an der gothischen Gestaltung des Innenraumes, welche die Verwirklichung ihres Ideals gewesen war, festhalten und es nur mit dem italienischen Detail bekleiden.

Wir sehen hier in die Mailändischen Früh-Renaissanceformen des Stils *François I.* gekleidet eine französische Kathedrale, in welcher, wie *Anthyme Saint-Paul* sagt, die Travéen von St.-Denis oder Amiens sich auf dem Grundriß von *Notre-Dame* zu Paris erheben.

## Dritte Gruppe. Früh-Renaissance-Compositionen in Hoch-Renaissance, Detail.

944.  
Dom  
von Pavia.

Typus F. Der Dom von Pavia, 1487 begonnen, lange Zeit unvollendet, ist das erste Beispiel der Reihe großer Typen, in welchem ein von der Gothik beeinflusster Bau in antikifizierendem Gewande auftritt. Er ist wie eine Art genialer Verschmelzung der Ideale der Dome von Florenz und Mailand mit *S. Lorenzo* in letzterer Stadt und eine vielfache Verbesserung der beiden ersteren. *Christoforo Rocchi* hat hier mit Hilfe *Bramante's* merkwürdiger Weise eine Vorstufe zweier sehr verschiedener Werke, St.-Peter in Rom und *St.-Eustache* in Paris, 50 Jahre vor letzterem aufgestellt und ausgeführt in den reifen Formen mailändischer Früh-Renaissance.

945.  
Kathedrale  
von  
Granada.

Typus G. Die herrliche Kathedrale von Granada, eines der edelsten Gebäude der Christenheit, mit der Verwendung ihres hochinteressanten Kuppelbaues als Chor, zeigt sozusagen eine gothische Massengliederung in edle Formen der italienischen Hoch-Renaissance überfetzt. Man findet hier eine Weiterentwicklung von Ideen und Formen, die in den Travéen der Kathedrale von Pavia<sup>1414</sup>), am

<sup>1413</sup>) Siehe über diesen Stiltypus Art. 710, S. 518.

<sup>1414</sup>) JUSTI, C., in der *Zeitschrift für christliche Kunst*, IX. Jahrg., Heft 7 und 8 giebt eine interessante Studie über die Kathedrale von Granada, auf Grund der Arbeiten von *Manuel Moreno*. Er sucht den Antheil von *Enrique de Egas*, der den Bau um 1509 begann, und den von *Diego de Siloe*, dem er bis jetzt zugeschrieben war, festzustellen. Letzterer übernahm die Arbeit 1528 und fertigte ein neues Modell. Von ersterem rührt die Gesamtkomposition her. *Justi* nennt ihn einmal einen gothischen Meister.

Da jedoch das *Hospital de Santa Cruz* zu Toledo ebenfalls von ihm ist, und dieses den unleugbaren Beweis liefert, daß er die *Porta della vana* und die Plinius-Denkmäler der Kathedrale von Como, ferner die Thür *Omodeo's* an der Certosa von Pavia kannte, so sind die von uns hier hervorgehobenen Analogien mit der Kathedrale von Granada mit denen von Pavia

Kuppelbau von *S. Maria di Canepanuova* in derselben Stadt, am Chorbau der Kathedrale von Como und später stellenweise in *St.-Eustache* zu Paris hervortreten.

In Frankreich haben wir zwei Beispiele von Pfeilerbildungen angeführt, welche zu dieser Gliederung des Langhauses führen konnten.

Vierte Gruppe. Kirchen mit einem Minimum von gothischen Einflüssen.

Typus H. Mit Ausnahme der Laterne des Florentiner Doms kommen in den Kirchen Toscanas seit *Brunellesco* so gut wie keine gothischen Einflüsse vor. Sie zeigen meistens eine Verbindung der altchristlichen Basilika mit einigen Elementen, die eher oder ebenso gut lombardisch und byzantinisch sein dürften als gothisch.

946.  
Toscanische  
Basiliken.

Typus I. Der ganze Ideenkreis und das ganze Ideal der italienischen Renaissance floß in den *Bramante'schen* Entwürfen für St.-Peter zusammen, welche die toscanische, die mailändische und die römische Renaissance zu vollkommener Harmonie verschmolzen. Und wiederum lassen sich alle späteren Baugedanken der Renaissance im Gebiete der kirchlichen Architektur einerseits auf unausgeführte Entwürfe für jenen Riesenbau zurückführen, leider aber noch viel mehr auf die viel weniger glücklichen Lösungen, welche von 1547 bis zum Tode *Bernini's* zur Ausführung gelangten.

947-  
Die  
Peterskirche  
zu Rom.

Von einer gothischen Beeinflussung antiker Formen kann im Entwurfe *Bramante's* nur in der Bildung der Umgänge und der Gliederung der Conchen die Rede sein. Man kann sie aber ebenso gut aus byzantinischen, altchristlichen und römischen Elementen ableiten, ebenso wie die gute durchgehende Verbindung der Pilastergruppen mit den Kuppelbogen und an den Thürmen.

Nichts giebt ein reicheres Bild von den schönen Kirchen, die man mit der italienischen Hoch-Renaissance bilden kann, als die Skizzen und Studien *Bramante's* für den Neubau von St.-Peter und die Studien der Architekten, die auf seinem Baubureau gearbeitet hatten. Wer als schöpferischer Architekt sich in diese hineinlebt, und nicht bloß als kunstgeschichtlicher Notar blind an ihnen vorbeigeht, wird die Wahrheit dieses Zeugnisses zu Gunsten der italienischen Hoch-Renaissance anerkennen.

948.  
Andere Typen  
*Bramante's*.

Es ist um so mehr Pflicht, dieses hervorzuheben, als in Italien selbst die religiösen und politischen Schicksale ebenfalls so sehr die Entfaltung dieser Herrlichkeiten der Kirchenarchitektur verhindert oder aber sehr beachtenswerthe Einzelelemente durch Ueberfluthung mit den frechen leeren Formen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts fast unkenntlich gemacht haben.

Fast sämtliche französischen Kuppelbauten des XVI. Jahrhunderts stehen unter dem Einflusse der *Bramante'schen* Entwürfe für St.-Peter. Diejenigen seit dem XVII. Jahrhundert stehen unter dem Einflusse des von *Michelangelo* und *Vignola* und deren Nachfolgern umgeänderten Typus.

Typus K. *S. Fedele* zu Mailand zeigt einen dieser Typen. Hier sind die Bogen des Schiffes hinreichend überhöht, weitgespannt und doch schlank und edel-vornehm. Solche Segelgewölbe (böhmische Kappen), auf solchen Gurten und Schildbogen emporgehoben, wirken sehr gut und schließen sich an diese viel besser als die Kreuzgewölbe im Friedenstempel (Basilika des Maxentius) an.

949-  
*San Fedele*  
zu  
Mailand.

und Como keine bloßen Zufälle. Schon *Alberti* an der *Annunziata* zu Florenz und in *S. Francesco* zu Rimini gestaltete den Chor als Kuppelbau.

Fünfte Gruppe. Antike Compositionen in antiken Formen, mit gothischer Betonung der verticalen Zusammengehörigkeit.

950.  
Kuppeln  
Michelangelo's  
und  
Padre Pozzo's.

Typus L. *Michelangelo* ging in der Veränderung der Gliederung des Aeußeren sowie an der Kuppel durch die gute Verbindung der Strebepfeiler und Rippen auf ein früheres Modell *Bramante's* zurück und führte wieder das gothische Princip der verticalen Zusammengehörigkeit in fühlbarer Weise ein.

Die letzte Stufe dieser Richtung, die man sich bei der Ueberfetzung einer gothischen Gliederung in antikisirende Formen denken kann, ist ein Typus, in welchem die senkrecht ununterbrochenen Kräfte und Glieder in einem Gebäude mit antik-römischen Verhältnissen und Gewölben angewandt und mittels Säulengliederungen ebenfalls nach antiken Verhältnissen mit Hülfe des Principes der Verkröpfungen und der Gurtbogen durchgeführt sind. Das Barocco zeigt uns dergleichen, so die Kuppel und den Tambour, welche *Padre Pozzo* als Scheinperspective für *S. Ignazio* zu Rom in schöner strenger Weise componirte. Es ist eine Weiterentwicklung der Aufseugliederung der St. Peter-Kuppel auf ein Inneres übertragen.

Wie eben gesagt, schliessen sich seit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts alle französischen Kuppelbauten diesen Typen an.

Sechste Gruppe. Typen mit byzantinischen Elementen.

951.  
Typen mit  
alternirendem  
Rhythmus.

Die Griechen und Römer, die altchristliche, die romanische und gothische Baukunst kannten nur den Rhythmus der Säulen- oder Pfeilerreihen mit gleichen oder scheinbar gleichen Abständen.

Der alternirende Rhythmus breiter und schmaler Intervalle, welcher das System der »rhythmischen Travéen« bildet, war aber so gut wie unbenutzt geblieben.

Die Architekten der Markuskirche in Venedig und ihrer Tochter, *St. Front* zu Périgueux hatten, allein vielleicht im Abendlande, die gewaltige Macht erkannt, die dieser Disposition innewohnt, und dieselbe mit byzantinischen Elementen verbunden.

Sie scheint geradezu diejenige Anordnung zu sein, welche dem Gewölbebau mit mächtigen Spannungen naturgemäss entspricht. Durch sie erst erhalten die Bogen einen weitspannenden elastischen Schwung.

Die Abwechslung von Tonnen und Kuppeln bringt einen pulsirenden Rhythmus hervor, der je nach den Fällen stets lebendig, aber auch majestätisch oder geradezu triumphirend wirkt und eines kirchlichen Gebäudes besonders würdig ist, wie dies *S. Giustina* in Padua zeigt.

Die von *S. Marco* in Venedig abgeleiteten Typen von Kuppelreihen<sup>1415)</sup> oder von Kuppeln abwechselnd mit Tonnen, wie ihn *S. Sepolcro* in Piacenza, *S. Niccolò* in Carpi, *S. Salvatore* in Venedig, ferner die Kirche gleichen Namens in Bologna und *S. Giustina* in Padua zeigen, gehören zu den interessantesten, wirkungsvollsten Anordnungen, die gerade für eine Behandlung der Weiterentwicklung im Renaissancestil sich besonders eignen. In diesen Typen ist ein directer gothischer Einfluss kaum zu erkennen und beschränkt sich wohl auf die Verbindung von Pilaster und Gurtbogen mittels verkröpften Gebälkes.

Der Typus des Langhauses von *S. Giacomo Maggiore* zu Bologna mit weitgespannten Rundbogen (1493—1518) reiht sich diesen an und war schon in Frankreich in der romanisch-byzantinischen Kathedrale von Angoulême aufgetreten.

<sup>1415)</sup> Für den Typus mit Alternirung von Tonnen und Kuppeln und Kuppelrhythmus in Kreuzesform, d. h. in zwei sich kreuzenden Schiffen verweise ich auf meine Zusätze zur 5. Auflage von BURCKHARDT'S Cicerone (1884) gelegentlich *S. Marco* in Venedig. S. 34. In den neueren Auflagen wurden die Bemerkungen von meinen Nachfolgern beseitigt.

Letzterer Umstand macht es um so auffallender, daß die Richtung dieser Gruppe der Renaissance in Frankreich unberücksichtigt blieb.

## 2) Haupttypen der Kirchen der Renaissance in Frankreich und ihr Verhältniß zu den ausländischen Typen.

Welches sind nun die Typen des Kirchenbaues, die wir in der französischen Renaissance erkannt haben?

952.  
Die drei  
Hauptgruppen.

Betrachtet man nur die effectiv als ganze Kirchen vorhandenen Denkmäler von 1500—1745, so ist die auffallendste Erscheinung die, daß man mit Ausnahme der Kuppeln fast immer vor derselben gothischen Idee des Aufbaues und des wenig veränderten Structurgerüßtes steht.

Trotz dieser Permanenz der gothischen Gesamtanlage kann man in dieser Kirchenbildung drei Haupttypen oder Gruppen erkennen:

1) Die Kirchen des XVI. Jahrhunderts, welche die gothischen Höhenverhältnisse der Schiffe annähernd festhalten.

2) Die Kirchen seit 1633 etwa, deren Innenverhältnisse nicht mehr so schlank sind, sondern sich mehr denen der italienischen Kirchen der Schule *Vignola's* nähern.

Diese beiden Typen unterscheiden sich wiederum äußerlich durch Façaden mit Thürmen und solchen ohne dieselben.

### 3) Die Kuppelbauten.

Während der Früh-Renaissance wurde dieser gothisch gedachte Aufbau in die Formen des mailändischen *Stile Bramantesco* und des *Style François I* gekleidet; dann ging man zum Gewande des *Style Henri II* über, insofern man überhaupt zur Zeit der Hoch-Renaissance dazu gekommen war, Kirchen zu bauen. Endlich werden seit *Ludwig XIII.* die gothischen Axenweiten mit den Arcaden *Vignola's und Consorten* verbunden.

Die grösste Aufmerksamkeit dürfte die erste der drei Haupttypen oder Gruppen verdienen. Ferner ist es von besonderem Interesse, einerseits die Reihenfolge der französischen Entwicklungsstufen dieses Typus zu beachten, in welchen eine gothisch gedachte Kirche nacheinander mit den Detailformen der Früh-Renaissance, des Stils *Marguerite de Valois* und der Hoch-Renaissance bekleidet wird, andererseits dieselben mit den frühen italienischen Typen antik gedachter Räume in gothisirender Gewandung in Zusammenhang zu bringen. Durch eine vergleichende Annäherung werden diese beiden großen italienischen und französischen Stilgruppen viel verständlicher.

953.  
Vergleich  
mit der ersten  
italienischen  
Gruppe.

Am Anfange dieser Arbeit über die französische Renaissance folgten wir noch dem allgemeinen Gebrauche, letztere italienischen Kirchen als gothische Werke zu bezeichnen, und ließen, in Folge dessen, die Renaissance in Italien erst um 1420<sup>1416)</sup> beginnen. Während der Weiterentwicklung dieser Studie sind wir zur Ueberzeugung gelangt, daß es richtiger ist, sie als Renaissancekirchen in gothisirendem Gewande zu bezeichnen. Hierdurch werden nicht nur die Anfänge der Renaissance, der Sculptur und Malerei, sondern auch die der Architektur in die Zeit *Dante's* zurückversetzt.

Die italienische Gruppe von Renaissancekirchen in gothisirendem Gewande (1266—1420) und die französische des XVI. Jahrhunderts von gothischer Composition im Mailändischen Gewande des Stils *Franz I.* sind, trotz mancher Unvollkommenheiten, Schöpfungen und Errungenschaften von der allergrössten Wichtigkeit für alle Zukunft der Baukunst, indem sie die zwei Hauptwege zur Einführung der antiken

1416) Siehe: S. 1.

Empfindungsweise in den Gedanken des gothischen Aufbaues und feine Compositionsweise gezeigt haben.

Erstere Gruppe lehrt die antike Weiträumigkeit, ihre Raummajestät, ihre Harmonie und die Kuppel in die gothische Formen- und Ideenwelt einbürgern. Die französische Gruppe führt die Principien der verticalen Composition, Zusammengehörigkeit der Formen und den Bündelpfeiler<sup>1417)</sup> in die antik-römische Formenwelt ein, oder richtiger gesagt, entwickelt die italienischen Anfänge, namentlich die Mailändische Compositionsweise des *Stile Bramantesco* in brillanter Weise weiter.

954.  
Verschiedene  
Phasen  
des ersten  
französischen  
Typus.

Ohne als Anhaltspunkt das gothische Structurssystem des Aufbaues zu verlassen, hatte die französische Renaissance in der Frühzeit, im Stil *Marguerite de Valois*, und in der Zeit ihres Höhepunktes, drei Stilphasen geschaffen mit allen Formen und Principien, die nöthig sind, um einen ganzen Architekturstil zu erfüllen und zu versehen, indem jede dieser Phasen verschiedene Untertypen von Entwicklungsstufen enthielt.

Und zwar ist bei einigen dieser Typen die Formenschönheit, oder fogar Vollkommenheit, eine solche, daß diese Werke des Bündnisses zwischen der Gothik und der *Bramante'schen* Renaissance in der Lombardei und Rom nicht den gothischen — wie man leicht glauben könnte — an einheitlichem Flusse nachstehen, sondern entschieden überlegen sind. Sie waren dies, weil sie der Architektur wieder neue Elemente zuführten, welche die Gothiker mehr oder weniger vergessen hatten.

Es ist dies ein Resultat, welches bei den Kritiken, die öfters über die Kirche *St.-Eustache* zu Paris ausgesprochen werden, Einige überraschen wird; aber wir weisen auf die Fragmente einer viel feineren Stilentwicklung hin, die unser Urtheil durchaus rechtfertigen.

955.  
Leistungen  
der  
Hoch-  
Renaissance.

Anfangs möchte es scheinen, als ob die Entfaltung der herrlichen Hoch-Renaissance noch weit mehr als in Italien gelitten habe, so gut wie gar nicht zum Blühen gelangt sei, und so gut wie keine Anhaltspunkte biete. Näher betrachtet findet man, wie in unserem Abschnitte von den Fragmenten zu sehen ist, Anhaltspunkte für wahre Schätze und die sicheren Beweise von sieben Entwicklungsstufen (siehe S. 661), denen nur die Gelegenheit fehlte, um sofort Herrliches zu leisten.

956.  
Der  
Kuppelbau.

Wir können die Ansicht nicht unberechtigt finden, daß die Gruppe der französischen Kuppelbauten trotz vieler Verdienste bis jetzt keinen ebenbürtigen Ersatz für das in den großen gothischen Cathedralen Geleistete bieten kann.

Im XVI. Jahrhundert sieht man ihn in Capellen schon mit interessanten Beispielen auftreten, die mehr zu versprechen schienen. Für Kirchen beginnt der Kuppelbau erst mit der Regierung *Richelieu's*.

Es war für Frankreich wie für die ganze Christenheit ein unfähliches Unglück, daß die Peterskirche nicht von *Bramante* und *Julius II.*, mit den beabsichtigten Mosaiken und Sculpturen von Meistern wie *Michelangelo*, *Raffaël* und *Sansovino* im Stile vor 1515 vollendet wurde. Es wäre die herrlichste Schöpfung der Baukunst des Christenthums und der Kunst überhaupt gewesen. Statt dessen wurde der Bau in der Gestalt, die aus den unverzeihlichen Amputationen *Michelangelo's* und der aufgedrungenen Verlängerung unter *Paul V.* hervorging, nebst dem *Gesù Vignola's* zum architektonischen Dogma der römisch-katholischen Kirche.

Wer aus den Studien *Bramante's* für die Peterskirche gelernt hat, welche Unzahl schöner Renaissancekirchen verschiedenster Typen sich entwickeln lassen, wird zugeben müssen, daß es schwer war, sich einen geistloseren, mittelmäßigeren, nichtsagenderen Bau zu denken, als im Grunde diese epochemachende Kirche von *Vignola's Gesù* ist.

Erst mit dem Pantheon *Soufflot's*, in seinen unteren inneren Theilen, gelangte die Anlage von Kuppelkirchen auf einen theilweise gefünderen, vielleicht unbewußt an gewisse Studien *Bramante's* für *St.-Peter* anknüpfenden Weg.

Ein zweiter Nachtheil war es, daß aus religiösen und politischen Rücksichten der französischen Kirchenarchitektur Kuppelbauten zum Vorbilde gesetzt wurden, deren Typen nur in den Riefenspannungen von *S. Maria del Fiore* und der Peterskirche oder am Dome von Pavia ihre volle Herrlichkeit entfalten. Bei kleineren Schöpfungen, wie *St.-Paul* in London, ist der Typus noch zulässig; für die Innenwirkung dagegen ist der Maßstab des Invalidendoms und des Pantheons zu Paris schon nicht mehr ganz ausreichend. Oefters hätte eine Weiterentwicklung der byzantinischen Typen bessere Dienste geleistet. Es mag sein, daß der Wunsch, durch Hochkuppeln die Wirkung der Thürme zu ersetzen und die nordische Liebe für das Emporstiegende hierbei zu Gunsten des Typus der Peterskirche mitgewirkt hat.

<sup>1417)</sup> Der Bündelpfeiler war den Römern nicht ganz fremd, wie das *le Cigognier* benannte Ruinen-Fragment zu Avenches u. a. zeigt.

Von aufsen gesehen, eignet sich ihre Maffe besser als jede andere als monumentale Betonung eines Mittelpunktes. Wenn man sich an das Bild gewöhnt hat, das die Florentiner Kuppel in der Landschaft und als Mittelpunkt der Stadt und ihrer Umgebung gewährt, dann einige Tage später wieder einmal in Wien anlangt, wie fällt es dann auf, das der Stephansthurm als Wahrzeichen des Mittelpunktes der alten Kaiferstadt nicht bedeutender wirkt und so wenig Maffe hat, ja eigentlich mager ausieht.

Oder wenn man in Paris gleichzeitig den Invalidendom und die spitzen gothischen Thürme von *Ste.-Clotilde* sieht, so erscheinen letzere ziemlich klein und dürtig.

Nachdem wir diesen Vorbehalt mit vollem Nachdruck betont haben, um womöglich Alles nach einem richtigen Mafstab zu messen, ist es nur billig anzuerkennen, das im kleinen Mafstabe selbst in Italien *Primaticcio's* untergegangene *Sépulture des Valois* ein Unicum gewesen wäre und das die Kuppeln des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms von aufsen, trotz der angeführten Mängel, einen hohen architektonischen Werth haben und entschieden zu den besten des Abendlandes gezählt werden müssen.

#### d) Einwände und Vorwürfe gegen den Kirchenbau der Renaissance in Frankreich.

Zu allen Zeiten und in allen Stilen hat eine Kunstperiode ihre höchsten und vollkommensten Leistungen stets auf dem Gebiete der religiösen Aufgaben vollbracht.

Aber gerade für die Kirchenarchitektur der Renaissance im Allgemeinen und auch für die der französischen Renaissance will man diese Thatfache nicht gelten lassen.

Sollte sich diese Meinung als richtig erweisen, so müßte man sich fragen, ob denn die ganze Kunstrichtung, die von der modernen Cultur unzertrennlich ist, nicht auf einem bedenklichen Irrthum aufgebaut worden und hiermit der Stab über die Renaissance zu brechen sei.

Man begegnet ziemlich allgemein vier verschiedenen Arten von ungünstigen Urteilen. Erstens hält man ihre Leistungen für weniger hervorragend als die der vorhergegangenen gothischen Baukunst.

Zweitens glaubt man, das sie auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur weniger bedeutend als auf dem Gebiete der Profanbaukunst seien.

Drittens wirft *Viollet-le-Duc* der Renaissance vor, sie habe die nationale Kunst in Frankreich getödet.

Viertens hört man gewöhnlich die Ansicht aussprechen, das dieser Stil weniger christlich wirke als der gothische Stil.

Unsere Arbeit hat zu einem eigenthümlichen Resultate geführt. Wir sind in der Lage, einerseits nicht nur eine ernste Berechtigung der Vorwürfe, die man gegen die Renaissance zu richten pflegt, anzuerkennen; sondern wir sympathisiren sogar mit den Gefühlen, welchen diese Vorwürfe entspringen sind. Und dennoch freuen wir uns von der anderen Seite, sagen zu dürfen, das diese tadelnden Urtheile verstummen müssen, wenn man tiefer in die Absichten des Stils eindringt, mit seiner Leistungsfähigkeit vertraut wird, die Ideale kennen lernt, die er verfolgte und vielfach auszuführen begonnen hatte.

In der Behauptung, die Kirchenbaukunst der Renaissance habe Geringeres geleistet als die der Gothik, liegt einerseits eine nur zu große Wahrheit und andererseits ein gänzlicher Irrthum<sup>1418)</sup>.

Es genügt, einerseits auf unsere Studie<sup>1419)</sup> über die Mittel, die der Renaissance zur Verfügung

957.  
Einleitendes,  
Theilweise  
Berechtigung  
der  
Kritiken.

958.  
Angebliche  
Superiorität  
des  
Gothischen.

<sup>1418)</sup> Der Ausspruch *Choisy's*, das die Renaissancekirchen gothische Kirchen mit kostspieligeren Mitteln ausgeführt seien, bezieht sich wohl nur auf die etwa seit 1635 ausgeführten Kirchen nach dem Typus des *Gesu* in Rom, mit Gewölben aus Quadersteinen errichtet, denn im XVI. Jahrhundert wurden in den Kirchen die gothischen Structurmittel beibehalten und die neue Ornamentik war nicht theurer als die alte.

*Viollet-le-Duc* betont die Inferiorität der Renaissancekirchen gegenüber den gothischen in viel schärferer Weise. Aber wirklich zutreffend ist seine Kritik nur für den eben erwähnten Typus des XVII. Jahrhunderts, und für die nicht immer geglückten Versuche des XVI., die Bündelpfeiler in die antiken Ordnungen zurückzusetzen, die noch nicht zu einem ganz harmonischen Gleichgewicht gelangt waren. Siehe: *Dictionnaire raisonné* etc., a. a. O., Artikel: *Architecture*, Bd. I, S. 240.

<sup>1419)</sup> Wir weisen dort auf die Mittel, welche durch die griechisch-römische Kunst, die altchristliche, die Byzantinische und die gothische geliefert werden. Ferner auf die Kunst der Behandlung des Lichts, auf den Werth des Rundbogens, der Kuppelform und des Bundes mit den Schwerkünsten. Sie erscheint nächstens in Karlsruhe.

standen, um religiös zu wirken, und andererseits hier auf den Abschnitt über die bloß fragmentarisch vorhandenen Typen zu verweisen (siehe S. 658), um zu erkennen, in welchen Punkten diese Anklagen zutreffen und wie sehr in anderen bezüglich der Leistungsfähigkeit des Stils sie unbegründet sind.

Das Bedauern von *Henri Martin* über das Ersetzen der schönen Kreuzgewölbe durch diese Tonnengewölbe ist ganz berechtigt, aber nur für die Kirchen seit *Ludwig XIII.* Man muß bis zum Falle des alten Roms zurückgehen, um einen ebenso tiefen Rückschritt in der Architektur wahrzunehmen. Die ästhetische Wirkung eines Tonnengewölbes ist nur dann schön, wenn es als ungetrübtes Ganzes und in einer Länge auftritt, die nicht zur Anwendung von Seitenflüchtkappen zwingt<sup>1420</sup>).

Und diese jämmerliche Anordnung mit mehr oder weniger Seitenflüchtkappen ist es, die aus religiöser Pietät für den *Gesü* und den Vatican von den genialen Schöpfern der luftigen gothischen Gewölbe für fast sämtliche Kirchen nach 1635 angenommen wurde. In diesem Typus ist allerdings die Inferiorität gegenüber dem gothischen offenbar.

Als letzte Antwort auf diese Behauptung erinnern wir daran, daß während die gothische Baukunst uns streng genommen als Mittel nur stets Varianten von einer und derselben Idee in die Hände legt, die Renaissance heute noch mindestens zwanzig Typen und Compositionsweisen bietet, die alle nur denkbaren architektonischen Mittel, religiös zu wirken, zusammenfassen und zu entwickeln vermögen.

Die Ansicht von der Inferiorität der Kirchenbaukunst der französischen Renaissance gegenüber ihrer Profanarchitektur scheint mehr berechtigt. Bei näherer Bekanntschaft aber ist die Antwort eine andere.

*Henri Martin* schreibt<sup>1421</sup>): In der Kirchenarchitektur weist die Renaissance bei uns nicht jene Periode des Ruhms auf, den die Profanarchitektur aufwies. »Die Kirchen«, schreibt *Anthyme Saint-Paul*<sup>1422</sup>) ferner, »sind die Denkmäler, welche am wenigsten durch die Renaissance gewonnen haben, und durch welche auch die Renaissance am wenigsten gewonnen hat.«

Sollte auch in diesen Ansichten ein Schein von Berechtigung liegen, so darf man sich doch nicht über die wahren Gründe dieser Thatsache täuschen. Sie liegt keineswegs in einer geringeren stilistischen Leistungsfähigkeit auf letzterem Gebiete, sondern darin, daß einerseits quantitativ und qualitativ die gothische Baukunst in der Kirchenarchitektur so Großes geleistet hatte, daß die Nothwendigkeit und Gelegenheit, neue Kirchen zu bauen, an sich schon eine geringe war und andererseits durch die schrecklichen Religionskriege noch weit mehr verringert wurde.

Auf dem Gebiete der Profanarchitektur hatte die Gothik dagegen, in Folge ihres Wesens und der viel niedrigeren Culturzustände zu ihrer Zeit, lange nicht die hohen Erfolge zu verzeichnen, die wir auf dem religiösen Gebiete sehen. Es blieb daher der Renaissance hier eine viel größere Aufgabe zu überwältigen, um verhältnismäßig die Profanarchitektur auf dieselbe Höhe zu bringen, auf welche sie im XVI. Jahrhundert die Kirchenarchitektur zu erheben bereit und fähig war. Es geht dies aus den fragmentarischen Typen, die wir zusammengestellt, mit völliger Sicherheit hervor.

Wer hinreichend mit der italienischen Renaissance vertraut ist, um zu wissen, welche Elemente und nicht ausgeführten Projecte in Italien die Ideale des katholischen Europa waren und wie sie auf *Pierre Lescot's* berühmten Louvrehof eingewirkt haben, wird beinahe mit Indignation die Behauptung zurückweisen, daß die französische Renaissance weniger in der kirchlichen als in der Profanarchitektur zu leisten fähig war. In manchen Fragmenten hat sie andere Schwierigkeiten zu überwinden verstanden und eine Vortrefflichkeit der Gliederung und Detailbildung gezeigt, die diejenige des Louvrehofs noch übertrifft.

Nur die Gelegenheit hat der Renaissance auf dem Kirchengebiete im rechten Momente gefehlt, wie es sich klar aus unserem Abschnitt über die nur fragmentarisch ausgeführten Typen ergibt (siehe S. 658).

Der unbekannte Architekt der Kreuzschiffafade von *Ste.-Clotilde* im Grand-Andely (siehe Fig. 163) ist an schwierigere Probleme der Composition herangetreten als *Lescot* im Louvrehof, und wenn auch

<sup>1420</sup>) In den Kreuzarmen der Peterskirche wirken die Tonnengewölbe wunderbar schön. Die Verlängerung im Langhaufe ist monströs und ein architektonischer Mord. Während 107 Jahren hat sich jeder intelligente Architekt der Peterskirche gegen diese Form geäußert, sobald es sich um ein Langhaus für die Kirche handelte. Selbst *Maderna* that sein Möglichstes, um das Unheil zu mildern

<sup>1421</sup>) A. a. O., Bd. X, S. 476.

<sup>1422</sup>) Siehe seine *Renaissance Française* bei: PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 379.

nicht Alles gleich glücklich ausgefallen ist, so steht man doch vor einem Werke, welches allein schon die ästhetische Richtigkeit der hier besprochenen Ansicht widerlegt.

Unter den Hindernissen, mit welchen die Renaissance in Frankreich zu kämpfen hatte, haben wir die Thatfache hervorgehoben, dafs dieser Stil in Frankreich nicht wie in Italien ein Aufblühen nationaler Elemente sei. Aber zwischen der Anerkennung dieser Thatfache und dem Rechte, hieraus der Renaissance einen Vorwurf zu machen, liegt ein wahrer Abgrund.

Nichts ist ungerechter als der Vorwurf, kein nationaler Stil zu sein; nichts ist thörichter als das Bedauern über das Eindringen der Renaissance; nichts ist unbegründeter als der Glaube, es hätte, nach der Gothik, Frankreich allein aus sich heraus einen nationalen Stil schaffen können.

Wir haben nachgewiesen, dafs auf die Gothik in Frankreich damals überhaupt kein nationaler Stil folgen konnte<sup>1423</sup>), eben weil alle nationalen Elemente gerade im Gothischen ihren Ausdruck gefunden hatten. Der blofse Glaube an solch eine Möglichkeit, dem man heute so häufig begegnet, offenbart einen gänzlichen Mangel an Verständnifs für die grofsen Erscheinungen der Weltgeschichte.

Es mufs hier übrigens an eine Theilung der Ansichten der französischen Architekten und Gelehrten erinnert werden. *Courajod* und seine Schule möchten den Ursprung der Renaissance nicht wie *Viollet-le-Duc* und Andere in Italien finden, sondern in Flandern, Nordfrankreich und Burgund, eine Ansicht, die wir als ganz irrthümlich bezeichnet haben<sup>1424</sup>). *Viollet-le-Duc* klagt darüber, dafs im XIV. und XV. Jahrhundert das Leben aus der Kirchenkunst in Frankreich gewichen sei, eine Anklage, die wir im folgenden Artikel näher unterfuchen werden.

### e) Schlusswort.

Nachdem wir alle Gebiete, welche für die Beurtheilung der Leistungen der Renaissance in der französischen Kirchenbaukunst in Betracht kommen, unterfucht haben, gilt es, das Schlufsresultat dieser Studien zusammenzufassen.

Vor Allem mufs das Fortleben der architektonischen Begabung der Franzosen gerühmt werden. Trotz der uns wenig glaubwürdig erscheinenden Angabe *Viollet-le-Duc's*, dafs im XIV. und XV. Jahrhundert sich schon das Leben aus der gothischen Kirchenbaukunst in Frankreich zurückgezogen hätte und sich der Profanbaukunst zugewendet habe, sehen wir im Gegentheil die Franzosen im Bunde mit den nach Frankreich gekommenen Italienern, bis zu den Religionskriegen noch eine geradezu bewunderungswürdige Frische der Erfindungskraft entwickeln, um einerseits die Errungenschaften ihrer nationalen Gothik mit dem Zauber der neuen Formen zu verbinden und andererseits auch Compositionen im italienischen Geiste mit einer seltenen Vereinigung von Frische, gutem Geschmack und Phantasie zu behandeln.

Diese Leistung war nur durch die eigenthümliche und privilegierte Situation Frankreichs möglich. Durch seine geographische Lage hat es sowohl an der südlichen wie an der nördlicheren Natur Antheil. In Folge der Art der Entstehung seiner Nationalität enthält es Elemente des Nordens und des Südens vermischt. Frankreich wurde daher durch Geographie, Geschichte und Entwicklung der Cultur in die Lage versetzt, sozusagen abwechselnd als südliche und als nordische Nation künstlerisch aufzutreten, oft auch einen etwas vermittelnden Charakter anzunehmen. Die südlichen Elemente befähigen es für die classische Kunstrichtung, die nordischen für eine freiere, mehr naturalistische und realistische.

Dies erklärt zum Theil den Charakter der Renaissance in Frankreich, ihre Richtung, sowie die Hindernisse, welche ihr gewisse Schranken setzten.

960.  
Vorwürfe  
gegen ihren  
ausländischen  
Ursprung.

961.  
Künstlerische  
Frische  
der Franzosen  
im  
XVI. Jahr-  
hundert.

<sup>1423</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13 u. Art. 26, S. 30.

<sup>1424</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13.

962.  
Angeblich  
weniger religiös  
als die  
Gothik.

Ferner wird die so häufige Ansicht, es sei der Renaissancestil weniger für Kirchen geeignet als der gothische, durch unferen Beweis, daß gerade die Renaissance alle Elemente zur Verfügung hat, um der christliche Stil *par excellence* zu sein, hinreichend und glänzend widerlegt. Es genügt hierfür, auf unsere Studie über die Mittel, architektonisch-religiös zu wirken (siehe Note 1419), und auf den Abschnitt über die Typen (siehe: S. 658 bis 662) hinzuweisen.

Andererseits wäre es sehr ungerecht, nicht zuzugeben, daß in vielen Fällen der Vorwurf begründet ist. Bezüglich der Schuld steht man aber meistens vor einem Mißverständniß. Der Vorwurf trifft sozusagen nur einen Theil der nach dem Concil von Trient errichteten oder decorirten Kirchen.

Da in den Ländern, in welchen die Reformation Wurzel faßte, damals so gut wie keine Kirchen gebaut wurden, kann nicht behauptet werden, es habe die Reformation den Charakter der italienischen, französischen und katholischen Kirchen überhaupt hervorgebracht. Dieser geht aus Vorgängen innerhalb der katholischen Welt und Kirche hervor. In den Abschnitten über die Architektur der Jesuiten und die der Hugenotten haben wir versucht, die Gründe näher darzulegen.

Durch die Elemente und Mittel, die ihr zur Verfügung standen, war die Architektur der Renaissance die vollkommenste religiöse Baukunst, die es bis dahin gegeben hatte. Durch die historischen Schickale, die sie trafen, ward sie die unglücklichste von allen. Der Gegensatz zwischen dem Loos der Gothik und der Renaissance ist hierin geradezu ergreifend. Es giebt nicht ein einziges gothisches Ideal, das nicht in diesem Stile klarverständlich zum Ausdruck gebracht worden wäre. Und nicht eine einzige Kirche der Hoch-Renaissance steht da, um uns die hohen Ideale dieser herrlichen Blüthezeit zu offenbaren, und nur ein einziges bedeutendes Innere verkündigt uns eines der Ideale der Früh-Renaissance. Ist es da ein Wunder, daß die herrschende Ansicht meistens die gothische Baukunst für eine höhere, vollkommeneren und christlichere Baukunst hält als die der Renaissance, auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst?

Wir stehen hier vor einer ersten, theilweise irrigen Anschauung, die einer Erklärung und der Berichtigung bedarf.

Wenn der höchste religiöse Architekturstil der Christenheit durch so furchtbare Katastrophen niedergeschmettert wurde, so ist das nicht die Schuld des inneren, ästhetischen Wesens dieses »Stils«.

In Italien war vom XV. zum XVI. Jahrhundert der Skepticismus tief eingedrungen, namentlich bei den höheren und gebildeten Ständen. Wenn dennoch die italienische Kunst bis 1520 einen überwiegend religiösen Charakter hatte, so kam das, wie mir *Villari* einmal mit Recht sagte, wohl daher, daß die meisten Künstler aus den Volksclassen stammten, in welchen der christliche Glaube lebendiger geblieben war. Man nahm es in den höheren Ständen leicht mit der Moral und Sitte. Die Lüftertheit und ein frivoler Geist nahmen nur allzusehr überhand; man gab sich nicht einmal mehr die Mühe, den Schein der Moral zu wahren. Dies hatte die geistige Katastrophe der Renaissance zur Folge. Innerhalb der Kirche selbst entwickelte sich mehr und mehr ein profaner, heidnischer, cynischer Geist. Gegen letzteren erhob sich nun die Reformation, und etwas später, als Reaction gegen diese, das Concil von Trient und die Jesuiten mit ihrem System. Die Folgen beider Richtungen wurden an anderer Stelle von uns hinreichend erörtert <sup>1425</sup>).

963.  
Ein Miß-  
verständniß.

Es ist Zeit, hier ein für allemal einem ungeheuren Mißverständniß ein Ende zu machen und auf den Abgrund hinzuweisen, der zwischen der theilweisen Rückkehr zur Antike auf dem Gebiete der Kunst und der Rückkehr zur antiken Moral und Religion herrscht. Wir haben hervorgehoben, wie sehr ein Theil der antiken

<sup>1425</sup>) Siehe: Art. 689—696, S. 499—504 u. Kapitel 20, S. 603 ff.

Aesthetik mit ihrem Ideale der objektiven Vollkommenheit mit der des Christenthums identisch sei<sup>1426)</sup>. Die ganze Verantwortung für die namenlose Katastrophe der erhabensten Kunst und Architektur, welche die Welt und das Christenthum noch gesehen, fällt auf die antichristliche Richtung der damaligen Gelehrten und Literaten und deren Folgen, keineswegs aber auf die »ästhetischen Prinzipien« der neuen Kunst.

Die bildenden Künste und darunter die Architektur haben das Recht und die Pflicht, mit aller Energie den Vorwurf einer Solidarität der Schuld in jener Richtung zurückzuweisen. Für Kunst und Architektur war die bedingte Rückkehr zum Antiken mit feinem Princip des »objectiv Vollkommenen« ein Segen. Auf dem Gebiete der Religion und Moral, wie es die Philosophen, Skeptiker und Andere wollten, war diese Rückkehr ein Fluch.

Die Architektur der Renaissance hat ihre Pflicht treu erfüllt. Alle Mittel für den vollkommensten Kirchenstil der Christenheit hat sie vereint und fertig hingestellt. Nie kann und wird es eine reichere, vollkommenerere christliche Aesthetik geben als die, welche die Renaissance zu bieten hat.

Im Anschluß an den soeben besprochenen Vorwurf muß jedoch auf eine Seite der Renaissance hingewiesen werden, die sozusagen die Quelle ihres Lebens bildet, und nur in diesem einen Punkte ist sie gegenüber der gothischen im Nachtheil: Sie ist vor Allem eine Kunst der »Grazia«. Sie verlangt eine größere künstlerische Vortrefflichkeit aller Ausführenden, eine noch größere Begabung und Liebe für das Heilig-Schöne, einen noch größeren christlichen Glauben aller Mitwirkenden. Gerade die Steigerung dieser Forderungen zeigt das ästhetische Ideal der Renaissance wiederum in engerer Harmonie mit der christlichen Religion selbst.

In einem gewissen Sinne und in seinen idealsten Höhen und heiligsten Idealen betrachtet, war die Kunst der Renaissance wie eine himmlische Antwort auf die des Mittelalters und der Gothik. *La Renaissance est le style de »la Grâce« en réponse à celui de »l'Aspiration«.* Sie ist die Antwort der »Schönheit von Gottes Gnaden« auf den Stil der »Sehnfucht«, auf treue ehrliche Arbeit und das geheiligte Streben der Menschen. In Italien wurde das kleine Urbino mit *Bramante* und *Raffael* der Träger dieser Antwort auf das kolossale Streben der Florentiner *Leonardo da Vinci* und *Michelangelo*, etwa wie die Botschaft, die vom kleinen Bethlehem an die großen Geister von Griechenland und Rom gerichtet wurde.

Dies ist allerdings ein Gegenstand des ernstesten Nachdenkens, weil der Sinn für Vollkommenheit der Form und die Begabung, diese zu erreichen, bei Nordländern in der Regel geringer als im Süden ist.

Sehr wichtig für das Verständniß der französischen Renaissance ist hier wiederum ein vergleichender Blick auf die Folgen dieser Rolle der »Grazia«. Im Vergleich zu Italien hat Frankreich vor Allem mehr Gewicht auf die menschliche Arbeit und die Vernunft gelegt als Italien, wo die Schönheit von Gottes Gnaden zu Hause ist.

Daher ist die französische Renaissance, als das Werk einer größeren menschlichen Anstrengung, für ein Studium seitens der Architekten oft interessanter und lehrreicher als die italienische. Letztere, weil mehr von Gottes Gnaden, reißt uns mächtiger empor und spricht zu unserer Liebe im Herzen. Abgesehen von den Architekten, ergreift und erfreut sie die Menschen mehr als die französische.

964.  
Die Kunst der  
»Grazia«.

965.  
Der Geist der  
französischen  
und der  
italienischen  
Renaissance.

<sup>1426)</sup> Siehe unsere in Note 1419 erwähnte Arbeit.

Der Italiener sieht mehr auf das »Kunstwerk« als auf das »spezifische Architekturwerk«. Die Italiener hatten das Glück, weniger ausschließlich Architekt zu sein als die Franzosen, bei denen etwas von Exklusivismus des gothischen Steinmetzarchitekten weiter lebt.

Eine andere Folge dieser Unterschiede in der nationalen Begabung tritt uns auf dem Gebiete der Proportionen entgegen. Die französischen Verhältnisse in den Gebäuden verhalten sich meistens zu den italienischen wie eine etwas kalte correcte Zeichnung zur vibrirenden Harmonie eines *Tizian* oder eines *Giorgione*. *Les proportions atteignent rarement l'harmonie »chantante«.*

In den harmonischen Gruppierungen des Raums der Innencompositionen kann Frankreich in keiner Beziehung den Vergleich mit Italien aufnehmen, ebenso wenig in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Ideen als der »Zauberharmonie der Raumverhältnisse«.

Mit Bezug auf den Reichthum der Typen darf es nicht befremden, wenn die Vorliebe, mit welcher die Franzosen bemüht sind, die nationalen Errungenschaften der Gothik festzuhalten, es mit sich bringt, daß sie scheinbar den anderen Typen, welche aus den Mitteln hervorgehen, die der Renaissance zur Verfügung standen, weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben.

Von den 12 Typen bedeutender Renaissancekirchen in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, die wir zusammengestellt, ohne deren Zahl jedoch zu erschöpfen, hat Frankreich nur den einen Typus, *St.-Eustache* in Paris, geschaffen, dann aber seit 1635 *St.-Peter* und *il Gesù* zu Rom als Richtschnur genommen.

Dagegen ist hier auf die große Wichtigkeit unseres Abschnittes über die bloß fragmentarischen Typen der Kirchenbauten Frankreichs in dieser Zeit hinzuweisen. Es wurden, ohne sie zu erschöpfen, 20 Entwicklungsstufen des Stils — jede durch verschiedene Fragmente documentirt — festgestellt, die fähig waren, unter normalen Verhältnissen, Gruppen der herrlichsten Kirchen zu errichten.

Von diesen Typen der Entwicklungsstufe entfallen:

Auf die Früh-Renaissance . . . .	Nr. 1—4
Auf die Phase <i>Marguerite de Valois</i> . . . .	» 5—9
Auf die Hoch-Renaissance . . . .	» 10—17
Auf das XVII. und XVIII. Jahrhundert . . . .	» 18—20

Ferner kann man aus den bloß fragmentarisch vorhandenen Typen nach den gegebenen Anhaltspunkten schließen, daß ohne die politisch-religiösen Katastrophen die Richtung, welche durch die Gruppe der fünf großen französischen Architekten<sup>1427)</sup> des XVI. Jahrhunderts getragen wird, sich bestrebt hätte, die wichtigeren Typen, die wir anderswo sehen, auch in Frankreich zu entwickeln.

Wenn die französische kirchliche Baukunst der Renaissance viel ärmer als die italienische in Bezug auf Typen für Gestaltung des Raumes ist, so hat sie doch dem Gesamtvermögen des Kirchenbaues Schätze ersten Ranges zugeführt. Sie hat mehr als die italienische und im Verein mit der Mailändischen und spanischen gezeigt, wie man die unschätzbaren Errungenschaften der Gothik festhalten und in Verbindung mit den italienischen Errungenschaften erweitern und treu befruchten kann. Hierdurch hat Frankreich am meisten dazu beigetragen, die Renaissance von einem »italienischen Nationalstil« zu einem »Weltstil« zu erweitern.

Diese eine That ist für alle Zeiten von unschätzbare Wichtigkeit. Besser als alles Andere beweist sie, daß die ästhetische Leistung der französischen Renaissance auf dem Gebiete des Kirchenbaues qualitativ eine höhere und edlere war als die auf dem Gebiete des Profanbaues.

Man muß zugeben, daß da, wo eine architektonisch-religiöse Wirkung wirklich erreicht wurde, es fast ausschließlich durch Beibehaltung von Elementen geschah, die die Gothik entwickelt hatte. Es ist dies eine Art von Zeugnis der Armuth, aber auch der glänzendste Beweis, daß die Errungenschaften der Gothik in die Renaissancebaukunst aufgenommen und weiter entwickelt werden können.

Die anderen Elemente der Renaissance um religiös zu wirken, kamen wenig zur Anwendung, weil der structive Aufbau der Gothik, den sie beibehielt, hiefür wenig geeignet war.

Um zum Schlusse die ganze Tragweite der Leistung der französischen Kirchenbaukunst zu erfassen und ihre Stellung in der Weltgeschichte zu erkennen, ist es nöthig, die Rollen der vier großen aufeinander folgenden Baustile, die mit dem griechischen Tempelbau beginnen, in dem engen Zusammenhange ihrer fortschreitenden Entwicklung vor Augen zu behalten.

Die hellenische Kunst hatte das Ideal der einfachsten directesten Lösungen, aber in »vollkommensten Formen ausgesprochen«, entwickelt. Rom übernahm deren Formen und verband sie mit dem weit überspannenden Rundbogen. Mit diesem »Bündnis« in der Geschichte der Baukunst trat zum ersten Male die »Compositions-freiheit« in die Architektur ein. Sie hatte jedoch noch manche Fesseln.

Bei den germanischen Völkern, die sich inmitten der Trümmer des römischen Reiches niedergelassen hatten, sehen wir, sei es als nationale Eigenthümlichkeit, sei es als Folge der Einwirkung des Christenthums, das Bestreben, die »Sehnucht nach oben« auszudrücken und in den romanischen Stilen das senkrecht Emporstrebende mit Elementen der sinkenden römischen Kunst zu verbinden. Einerseits hatte man vergessen, was man gekonnt hatte; andererseits konnte man noch nicht das ausdrücken, was man gern sagen wollte. Mit dem Reifwerden der Nationalität des ersten Gallo-Germanischen Mischvolkes, d. h. der Franzosen, und dank dem bildenden Einflusse der Reste Gallo-Römischer Cultur, reifte alsbald die Gothik. Nun erst wurde das nordisch-christliche Ideal der Kunst in der »verticalen Compositionsweise« im Verein mit dem Studium der nordischen Natur und Flora und dem Ausdruck des Individuellen vollständig erreicht.

Nun konnte auch an ein ebenbürtiges Bündnis zwischen den nordischen Idealen und den ewig wahren Errungenschaften der griechisch-römischen Kunst gedacht werden. Dies Bündnis ist die Renaissance; Alles umfassend, fähig, jeden Fortschritt der Zukunft aufzunehmen, die Harmonie des Vollkommenen und Objectiven mit den Rechten des subjectiven Individuums schön zu verbinden.

Dieser »neue Bund« der Renaissance, weit mehr noch als das altrömische Bündnis, ist die *Magna charta* der architektonischen Compositions-freiheit auf Grund der Gesetze ästhetischer Harmonie geworden. Wie das Christenthum bedeutet die Kirchenbaukunst der Renaissance die Freiheit des Individuums auf Grund der Harmonie mit den ewig wahren Gesetzen Gottes. Ein höheres Architekturprincip als dieses ist nicht denkbar.

967.  
Ihre Mittel  
religiös  
zu wirken.

968.  
Historische  
Stellung der  
Renaissance  
zur Gesammt-  
Baukunst.

Aus der Steigerung der architektonischen Principien in diesem Entwickelungsbilde erkennt man mit Trost und Erhebung, auf welcher herrlichen und sicheren Bahn die Architektur als Ausdruck der großen Ereignisse der Geschichte sich entfaltet hat und zu ihrem Ziel, der »Renaissance« als Ausdruck der allumfassenden christlichen Kunst, geführt worden ist.

Und innerhalb dieser ist vor Allem das Festhalten an den Errungenschaften der Gothik das Ideal der französischen Kirchenbaukunst der Renaissance geblieben. Es war dies zugleich ihr Ruhm und ihre Schwäche. Hierbei hat sie gezeigt, daß das nationale Element keineswegs in ihr erloschen war, wenn auch dieses Ideal andererseits für sie eine temporäre Schranke für die Weiterentwicklung des Stils geworden ist.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW







Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306436

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298744