Bibliothek-Ordnung.

Die Bibliothek befindet sich im Verbands-Bureau, Engel-Ufer No. 15 III, Zimmer 29.

Geöffnet von 8—1 Uhr Vormittags und von 3—7 Uhr Nachmittags.

§ 1. Die Ausgabe der Bücher erfolgt täglich während der Bureaustunden, jedoch nur an solche Mitglieder, welche dem Verbande mindestens zwei Monate angehören. Als Legitimation gilt das Mitgliedsbuch.

§ 2. Mitglieder, welche mit ihren Beiträgen länger als 4 Wochen im Rückstande sind, erhalten keine Bücher.

§ 3. Es wird stets nur „ein" Buch und zwar auf die Dauer von „14 Tagen" ausgeliehen. Wünscht der Entleiher eine Verlängerung der Leihzeit, so geschieht dieses auf Antrag und zwar auf weitere 14 Tage. Eine Weitergabe der Bücher an dritte Personen ist dem Entleiher nicht gestattet.

§ 4. Jeder Entleiher ist verpflichtet, bei der Entnahme der Bücher seine Wohnung genau anzugeben. Findet während der Leihzeit Wohnungswechsel statt, so ist derselbe dem Bibliothekar sofort mitzutheilen.

§ 5. Der Entleiher ist für das von ihm entliehene Buch verantwortlich und hat für etwaige Beschädigungen oder dessen Verlust vollständigen Ersatz zu leisten.

§ 6. Im Juli jeden Jahres wird über den Stand der Bibliothek eine Inventur aufgenommen. Zu diesem Zweck müssen sämmtliche Bücher eingefordert werden. Die Bekanntgabe der Einziehung der Bücher erfolgt öffentlich.

§ 7. Mitglieder, die sich den vorstehenden Bestimmungen nicht fügen, können von der Benutzung der Bibliothek ausgeschlossen werden.

Der Vorstand.

Eigenthum
des
Verbandes der Maurer
Zweigverein Berlin, Engel-Ufer 15.

Gesammtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichniss der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schlusse des vorliegenden Heftes zu finden.

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

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von Fachgenoffen

herausgegeben von

Oberbaudirector
Professor Dr. **Josef Durm**
in Karlsruhe,

Geheimer Regierungsrath
Professor **Hermann Ende**
in Berlin,

und

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

Geheimer Baurath
Professor † Dr. **Heinrich Wagner**
in Darmstadt.

Zweiter Theil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

6. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.

Erstes Heft:

Historische Darstellung der Entwickelung des Baustils.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER) STUTTGART.
1898.

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER THEIL.

6. Band:

Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich.

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

Erſtes Heft:

Hiſtoriſche Darſtellung der Entwickelung des Bauſtils.

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

STUTTGART 1898.
ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG
A. KRÖNER.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Handbuch der Architektur.

II. Theil.

BAUSTILE.

Hiſtoriſche und techniſche Entwickelung.

6. Band, Heft 1.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Die Baukunſt der Renaiſſance.

2. Abſchnitt:

Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich.

Hiſtoriſche Darſtellung der Entwickelung des Bauſtils.

Farbendruck-Tafel bei S. 28:

Graphiſche Darſtellung der Entwickelung des Renaiſſance-Stils in Frankreich.

2. Abſchnitt.

Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich.

Von Dr. Heinrich Baron v. Geymüller.

A. Hiſtoriſche Darſtellung der Entwickelung des Bauſtils.

... auf daſs wir der Wahrheit Gehilfen werden.
3 Epiſt. Johannis 8.

Einleitung.

Drei Momente einzig in ihrer Art weist die Geſchichte der chriſtlichen Architektur in Europa auf: 1. Ueberſicht.

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

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

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

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

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

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

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

2. Grenzen und Ziel der Unterſuchungen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1) In erſter Reihe war es die Feſtſetzung desjenigen Zeitpunktes in der Architektur Frankreichs, welchen man als Abſchluſs der dortigen Renaiſſance- 3. Schwierigkeiten.

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

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

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

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

5) Für die fehlenden Gesammtuntersuchungen über die französische Architektur seit dem Beginn des XVI. Jahrhundertes konnte ich auch in dem verdienstvollen Werke *Lübke*'s »Geschichte der Renaissance in Frankreich« (Stuttgart 1868[1]) keinen genügenden Ersatz finden. Obgleich er die Renaissance bis zum Abschluss des Zeitalters *Ludwig XIII.* führt, somit weiter geht, als die Franzosen zu thun pflegen, so blieb er doch, nach den Anschauungen, zu denen ich geführt worden bin, auf halbem Wege, mitten in der zweiten Entwickelungsperiode der französischen Renaissance, stehen.

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

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

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

[1]) 2. Aufl., ebendas. 1885.

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

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

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

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

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

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

---

1. Kapitel.

Dauer und Weſen der Baukunſt der franzöſiſchen Renaiſſance.

a) Widerſprüche der Auffaſſungen.

4. Verſchiedenheit der Auffaſſungen.

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

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

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

hundertes überhaupt als durchaus im Geifte der Renaiffance gelegen bezeichnen, ja eine gewiffe erneute Zunahme deffelben in gewiffen Fragen fchildern. Meine Auffaffung über Wefen und Dauer der französifchen Renaiffance fand ich nachträglich auch in der unten genannten Studie *Céfar Daly*'s [2]), worin diefer gleichfalls auf die vielen Widerfprüche auf dem fraglichen Gebiete hinweist und zu denfelben Schlufsfolgerungen gelangt, zu denen ich, unabhängig von *Daly*, vor Kenntnifs jener Studie gekommen war.

5. Auffaffungen französifcher Autoren.

Wenn wir nunmehr zur Vorführung der Anfchauungen verfchiedener französifcher Autoren übergehen, fo begegnen wir als erften Anfichten auf dem in Rede ftehenden Gebiete folchen, die geneigt find, den Beginn der Renaiffance in Frankreich früher, als üblich, zu verlegen, in manchen Fällen fie fogar als etwas hinzuftellen, was entweder die Gothik abfchliefst oder gar als ein vaterlofes Kind einer gothifchen Mutter allein die Welt betreten hat.

Batiffier bemerkt [3]) nur in aller Kürze über den Bauftil, der im XVI. Jahrhundert herrfchte, dafs man diefe Epoche »Renaiffance« genannt habe und dafs fie gefchichtlich das Mittelalter abfchliefse.

In *Martin*'s Gefchichte Frankreichs [4]) heifst es:

Sobald man nach dem Sturme der Bürgerkriege von Neuem begann, Kunft zu treiben, fo erfchien ein ganz neuer Stil. Eine fchwere, maffive Architektur, deren Kraft und Feftigkeit nicht mit Reinheit des Gefchmacks verbunden waren, felten die wahre Majeftät erreichten, kennzeichnet die erfte Periode des Zeitalters des Verfalls und des Ueberganges, das auf drei glorreiche Zeitalter folgte: die romanifche Epoche, die des Spitzbogens, die man mit Recht die französifche nennen kann, und die der Renaiffance.

Für *Lucien Magne* beginnt [5]) die Renaiffance der Architektur in Frankreich um die Mitte des XV. Jahrhundertes, z. B. mit Gebäuden, wie das Hôtel von *Jacques Coeur* in Bourges. Man begegnet hier Beftrebungen, die nicht ganz diejenigen der vorhergehenden Periode find, z. B. nach einer gewiffen Symmetrie. In der Malerei, fügte er hinzu, find die Anfänge noch früher; unter *Carl VII.*, z. B. in der Glasmalerei, in welcher *Magne* befonders bewandert ift, begegnet man dem Beftreben, die perfönliche Aehnlichkeit zu treffen.

Mein verehrter Freund *Louis Courajod* lehrt feit einer Reihe von Jahren die Theorie, dafs die Renaiffance im XV. Jahrhundert in Flandern, Nordfrankreich und Burgund, aus dem Naturftudium und Realismus hervorgehend, entftanden fei. Es darf dabei nicht vergeffen werden, dafs er vornehmlich an die Sculptur denkt. Wir halten den Realismus in jenen Gegenden für abfolut unfähig, etwas Anderes, als den Abfchlufs der gothifchen Kunft gefchaffen zu haben. Der nordifche Realismus, die tiefinnige Empfindung, die wunderbarfte Wiedergabe der Charaktere wäre auch noch in 2000 Jahren unfähig gewefen, in jenen Gegenden mit den Modellen, die ihnen die dortige Natur bietet, die Renaiffance hervorzubringen und, fich felbft überlaffen, etwas Anderes als eine »gothifche Kunft« zu fchaffen.

Eine zweite Anfchauungsweife betrachtete die Renaiffance eigentlich als den Uebergangsftil vom Gothifchen zur Hoch-Renaiffance, die fie in Frankreich als *Style Henri II.* bezeichnet; *Anthyme-Saint-Paul* nennt [6]) den Stil *Franz I.* die Renaiffance »*par excellence*«.

---

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

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

4) Martin, H. *Hiftoire de France.* Bd. X, S. 474.

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

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

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

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

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

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

Eine vierte Auffaſſung dehnt die franzöſiſche Renaiſſance ſo ziemlich auf das ganze XVI. Jahrhundert aus; ſie verſteht darunter dasjenige, was im vorliegenden Bande ſpäter als »erſte Entwickelungsperiode« bezeichnet werden wird. *Léonce Reynaud* unterſcheidet[10]) folgende Bauſtile:

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

Henri Lemonnier, Verfaſſer des unten genannten Buches über die Urſprünge der franzöſiſchen Kunſt des XVII. Jahrhundertes[11]), ſagte mir: »Die Renaiſſance in Frankreich iſt das XVI. Jahrhundert. Niemand wird *Heinrich IV.* zur Renaiſſance zählen, eben ſo wenig in den Künſten als in der Litteratur. *Germain Pilon* endigt ſie, *Prieur* gehört ihr nicht mehr an[12]).«

Für meinen verehrten Collegen *Anatole de Montaiglon* beginnt die Architektur der Renaiſſance mit *Carl VIII.*, reicht bis zu *Carl IX.* und in der Provinz beinahe bis zu *Heinrich III.* Mit *Heinrich IV.* beginnt eine neue Architektur[13]). In der Sculptur und Malerei beginnt die Renaiſſance mit *Carl VII.*

Nach *Léon Paluſtre* beginnt die franzöſiſche Renaiſſance mit *Carl VIII.* und reicht bis zu den Anfängen *Heinrich IV.*, bis zum Auftreten des Backſteins mit verzahnten Quadereinfaſſungen. Allerdings giebt es ein früheres Beiſpiel, das Grabmal in Mans (1473), und wir finden ſie in den Malereien von *Jean Fouquet*. Das Wort »Renaiſſance« iſt nicht richtig, ſetzt er hinzu: es war eine Transformation, wie ich irgend wo erklärt habe[14]).

Viollet-le-Duc braucht das Wort »Renaiſſance« in beiderlei Sinn. Er ſchreibt z. B.: »Die Architektur ſeit dem XII. Jahrhundert bis zur Renaiſſance«[15]) oder:

---

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

8) In: Planat, a. a. O., S. 568.

9) Ebendaſ., S. 349.

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

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

12) Mündliches Geſpräch am 1. Juni 1893.

13) Mündliches Geſpräch am 24. Mai 1893.

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

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

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

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

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

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

Littré ſchreibt in ſeinem *Dictionnaire* [17]):

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

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

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

Ehe wir unſere eigenen Anſichten über die verſchiedenen Auffaſſungsweiſen ausſprechen, ſeien noch einige Stellen aus der ſchon erwähnten Studie *Céſar Daly*'s angeführt. 6. *Daly*'s Auffaſſung.

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

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

1) Es iſt der antike Geiſt, der in den Künſten den gothiſchen Geiſt erſetzt. Dieſe Auffaſſung widerſpricht dem Weſen der Dinge; es war ein Entlehnen, kein Erſetzen.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) Würdigung der franzöſiſchen Auffaſſungen.

7. Urſache der Widerſprüche.

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

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

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

8. Zuſammenfaſſung und Folgerung.

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

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

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

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

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

Wefentlichen wurden in den Jahren 1150—1250 die meiften Typen und Combinationen des gothifchen Stils gefchaffen, während er in der darauf folgenden zweiten Periode nur eine andere Interpretation erfuhr; man fetzte gleichfam feine Motive nur in einen anderen Ton um. Eben fo gab die dritte Periode, das Spätgothifche, der ganzen Bauweife abermals nur eine andere Stimmung.

Die mehrfach angedeutete Eintheilung der französifchen Architektur feit dem Erlöfchen der Gothik in *Renaiffance* und in *Architecture moderne* befriedigt aber auch in anderer Beziehung nicht und giebt zu unrichtigen Vorftellungen Anlafs, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Es beftand der Bauftil, den man in folcher Weife als »modern« bezeichnen will, bereits viel früher in Italien, wo er in derjenigen Periode entftanden ift, die man als die goldene Zeit der Renaiffance bezeichnet; hiernach würde alfo die »moderne« Architektur in Italien zur Renaiffance gehören, in Frankreich aber nicht.

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

Sonach ift eine folche Definition der französifchen Renaiffance, welche, fo zu fagen, nur auf der Intenfität der Betheiligung des nationalen Geiftes beruht, näher betrachtet, unbefriedigend und unwiffenfchaftlich, den Lehren der Gefchichte und der Aefthetik nicht entfprechend.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob denn die nationale Betheiligung in den fpäteren Entwickelungsperioden der französifchen Renaiffance wirklich fo gering wurde, als man anzunehmen fcheint? Nahm fie nicht vielmehr nur eine andere Form an? Wirkt fie nicht auf anderen Gebieten, welche ihren Gegenfatz zum italienifchen Element minder fchroff und folglich nicht fo klar erfichtlich erfcheinen laffen? Gerade weil das Ergebnifs der erften Entwickelungsperiode der französifchen Renaiffance — alfo derjenigen Periode, welche die Franzofen allein als folche zu bezeichnen pflegen — darin beftand, dafs Frankreich die Formenfprache der italienifchen Renaiffance fich ziemlich vollftändig angeeignet und anzuwenden erlernt hatte, fo ergiebt fich als Folge diefer Sachlage, dafs im Wefentlichen ein ftiliftifcher Widerfpruch in der Auffaffung der Kunft zwifchen Italien und Frankreich fortan nicht mehr beftand, dafs defshalb Frankreich die Renaiffance oder die neo-lateinifche Kunft in anderer Weife auffaffen und fich ihr gegenüber ftellen konnte, als bisher. Es wurde den Franzofen möglich, mit jüngerer Kraft in die Schranke zu treten, an der Auslegung der zweiten, vielleicht mehr kosmopolitifchen Form der Renaiffance fich zu betheiligen, fie nicht nur zu Haufe zu verwirklichen, fondern fie, Dank der Macht ihres monarchifchen Einheitsftaates, zu einigen Zielen zu führen, die fie in Italien nicht hat erreichen können. Frankreich war in die Lage gekommen, einem Theile von Europa gegenüber als Vertreterin der neuen Entwickelungsperiode aufzutreten. Thatfächlich trat Frankreich für das weftliche Europa, oder mindeftens für einen Theil deffelben, in diefer führenden Eigenfchaft um fo mehr auf, je mehr fubjective Lebhaftigkeit, je mehr der Efprit und die Caprice der Gallier gerade in diefem Zeitpunkte mit der fubjectiven Willkür zufammenftimmten, welche den Charakter der nunmehrigen Phafe der Renaiffance überhaupt, der letzten ihrer zweiten Entwickelungsperiode, bildete. Der *Stil Ludwig XV.* geftattete Frankreich, fich lebhaft und natürlich, mit nationalem Temperament in der neu entftandenen Kunftweife auszudrücken. Ja man darf fagen, dafs erft, als die

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

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

9. Anſicht *Courajod*'s.

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

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

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

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

10. Anſicht *Magne*'s.

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

11. Andere Anſichten.

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

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

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

12. Anſichten über das Verhältniſs zur Antike.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

22) Siehe ebendaſ., S. 108.

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

Statt als ein Feind oder ein Hinderniſs zu ſcheinen, hielt man die Antike für einen werthvollen Helfer, den man nur zu humaniſiren und discipliniren brauchte; der Nimbus von Jugend, den ſie der langen Vergeſſenheit, ſo wie den Erfolgen der italieniſchen Architekten zu verdanken hatte, machte ſie bald aus einem Gehilfen und Genoſſen zu einem Meiſter und Herrn; ſobald ſie aber als Herrin ſprach, war die Renaiſſance zu Ende [23]).

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

c) Begriffsbeſtimmung der Renaiſſance.

13. Frühester Gebrauch des Wortes »Renaiſſance«.

Es iſt mir weder auf dem Wege literariſcher Forſchung, noch durch Umfragen bei den maſsgebendſten Fachgenoſſen gelungen, ausfindig zu machen, wann und wo die Bezeichnung »Renaiſſance« zuerſt gebraucht worden iſt. Diejenige Stelle, wo ich dieſes Wort zuerſt fand, war in *de Caumont*'s unten genannter Schrift [24]) enthalten; derſelbe fügt der zweiten Epoche des *Gothique tertiaire* in einer Klammer »*Époque de la renaiſſance*« bei. (Siehe den Nachtrag am Schluſs des vorliegenden Bandes.)

Quatremère de Quincy ſpricht [25]) ſtets (auch bei *Brunellesco*) von der Wiederherſtellung des guten Geſchmacks; nur an einer Stelle ſchreibt er, daſs *L. B. Alberti* eine der erſten Stellen in der Geſchichte derjenigen Männer einnehmen müſſe, die zur »Renaiſſance« der Künſte und zur Erneuerung des guten Geſchmacks, beſonders in der Architektur beigetragen haben.

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

---

23) Siehe: Planat, a. a. O., S. 317.

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

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

Ein der Wiederauferſtehung und der Wiedergeburt der Kunſt verwandter Gedanke tritt auch bereits klar in den Worten *Lorenzo*'s *Ghiberti* in ſeinem zweiten Commentar[26]) hervor, und zwar ſchon auf *Giotto* angewandt, »der Erfinder und Finder einer ſo groſsen Lehre, die während etwa 600 Jahren begraben worden war«. Und durch was bewirkte er dieſes aus dem Grabe Steigen? Durch das, was die Anderen nicht erreichten, durch das Wiederbringen der natürlichen Kunſt, verbunden mit der Gentilezza und unzertrennlich von dem Maſshalten, d. h. der Harmonie der Verhältniſſe. Dies ſind aber gerade die Principien, welche im Süden, in Italien oder Griechenland angewandt, die antike Kunſt hervorgebracht haben.

Das Weſen der Renaiſſance als eine Art Bündniſs aufzufaſſen, wie *Ghiberti* dies ſchon that, wird auch von einer Reihe neuerer Schriftſteller vertreten. 14. Renaiſſance als Bündniſs.

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

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

Auch *Müntz* betrachtet die Renaiſſance nach ihrem inneren Weſen als ein Bündniſs, eine Uebereinkunft, und zwar zwiſchen der Ueberlieferung (*Tradition*) und dem Unternehmungsgeiſte (*Initiative*) oder Empfindung (*Emotion*), mit anderen Worten, zwiſchen der Antike und dem Realismus[28]).

Von den erſten Jahren des XVI. Jahrhundertes ſchrieb *Paul Mantz*: »Dieſer hiſtoriſche Moment iſt eigenthümlich intereſſant; es iſt die zaubervolle, fruchtbare Stunde, wo etwas von der italieniſchen Seele ſich mit der franzöſiſchen Seele miſcht.« Er nennt die erſten Jahre dieſes Jahrhundertes die franko-italieniſchen[29]).

Wie verſchieden die Anſichten über das Weſen der Architektur der Renaiſſance in Frankreich auch ſein mögen, Eines iſt ſicher, daſs dasjenige Element, welches zum Spät-Gothiſchen hinzutrat und die Baukunſt derart modificirte, daſs eine neue Bezeichnung für dieſelbe zu finden nöthig ward, der antik-römiſchen Architektur auf Grund italieniſcher Interpretation entnommen iſt, daſs dieſe Elemente immer zahlreicher werden, daſs man ſich mehr und mehr bemühte, ſie im urſprünglichen Geiſte zu gröſseren Gruppen und Baukörpern zu vereinigen, und ſchlieſslich gewiſſe Gebäudegattungen ganz im antiken Geiſte erfinden konnte. 15. Die Antike, das neue Element.

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

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

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

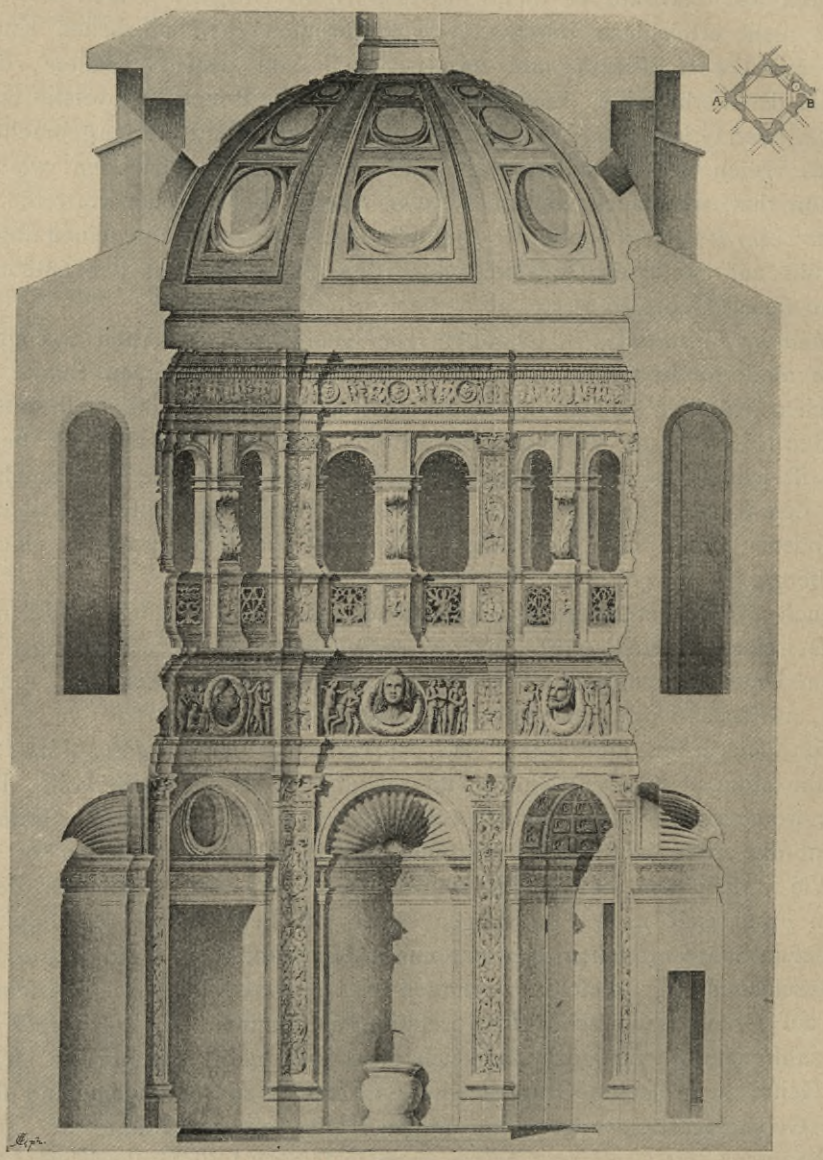
27) Siehe: *Encyclopédie du XIXe ſiècle*. 3. Ausg. Paris 1872. Bd. XXX.

28) A. a. O., Bd. 3, S. 3.

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

war. Nicht das Gothiſche, was in ihr fortlebt, iſt das Neue — da es ſchon da war — es iſt das Hinzutreten der Antike, welche das neue Element iſt, wie aus dem Vergleich von Fig. 1 [30]) mit Fig. 2 [31]) zu erſehen iſt.

Fig. 1.



Bramante's Sacriſtei von *Sta. Maria preſſo San Satiro* zu Mailand [30]).

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

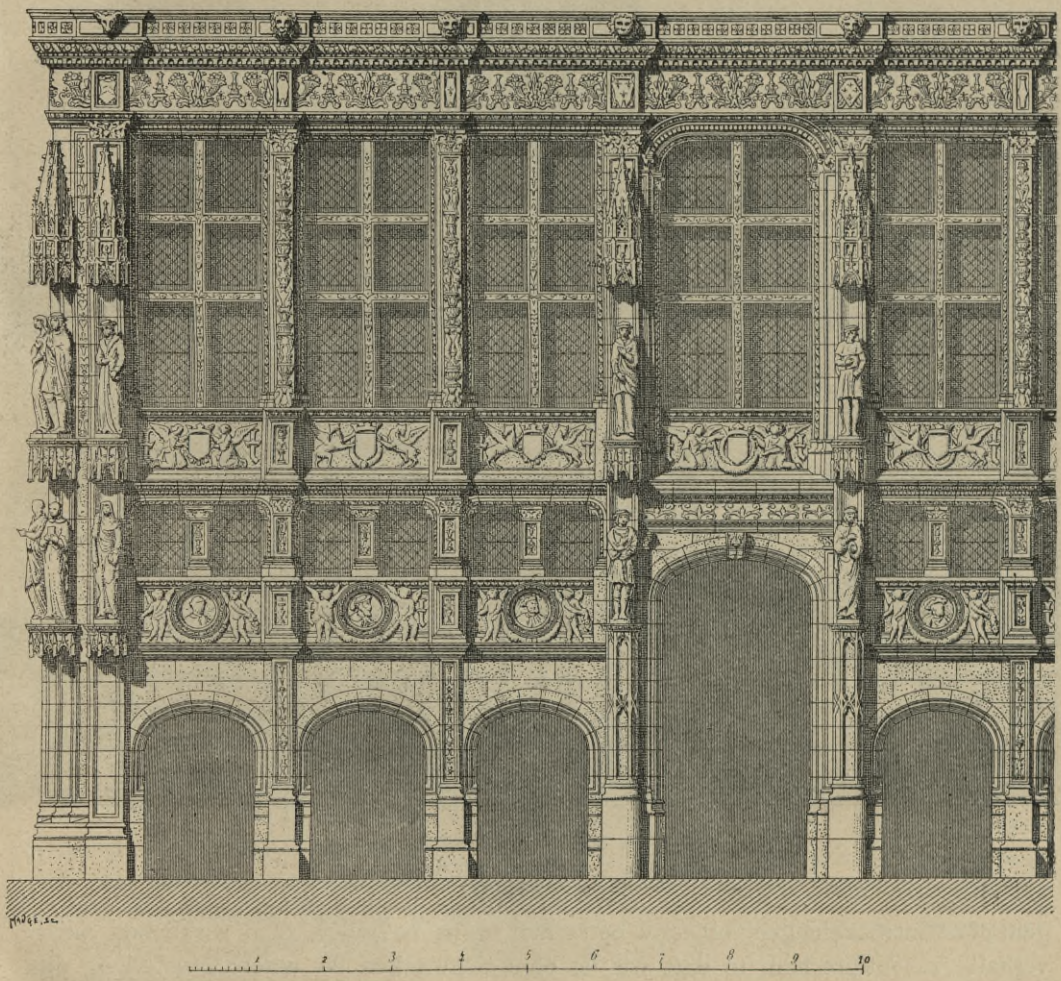
30) Facſ.-Repr. nach: *Revue gén. d'arch.*, Bd. 44, Bl. 34.

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

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

Bezüglich des Verhältniſſes der Renaiſſance zu einem intenſiveren und ſtrengeren Auftreten der antiken Formen im claſſiſchen Geiſte ſtehen wir vor drei verſchiedenen Auffaſſungen, welche ſämmtlich die Renaiſſance mit einem Erſcheinen 16. Anſichten über die Wirkungen der Antike.

Fig. 2.



Früheres *Bureau des finances, Place de la cathédrale*, zu Rouen[31]).

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

1) die Hoch-Renaiſſance *Heinrich II.*;

2) die claſſiſche Periode, die nach der Anſicht Vieler mit den Bourbonen um 1600 beginnen ſoll, und endlich

3) der echte Claſſicismus zwiſchen 1730 und 1750. Wir verweiſen hierbei auf Fig. 3 [32]), deren Urheber ein Franzoſe iſt, der bereits um 1535 beſtrebt war, mit claſſiſchen Formen umzugehen.

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

Fig. 3.

Inſpiration nach den Ruinen Roms.
Zeichnung eines Franzoſen um 1535 [32]).
(Siehe auch Fig. 11.)

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

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

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

17. Fortleben der Renaiſſance in Frankreich bis auf die Gegenwart.

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

Ueber die Dauer der Renaiſſance in Italien, über die Perioden, in welche man ſie theilen kann, ſpricht ſich *Burckhardt* wie folgt aus. Er unterſcheidet zwei Perioden der eigentlichen Renaiſſance: die erſte etwa von 1420—1500, die Zeit des Suchens, die Früh-Renaiſſance; die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; ſie iſt die goldene Zeit der modernen Architektur, die Hoch-Renaiſſance. Von 1540 an beginnen ſchon die erſten Anzeichen des Barockſtils[33]); doch dauert daneben die Hoch-Renaiſſance noch von 1540—80 fort, wenn auch mehr unter dem Einfluſs des rechnenden und combinirenden Verſtandes weiter[34]). Die Barock-Kunſt, ſagt *Burckhardt* treffend, ſpricht dieſelbe Sprache, wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialect davon[35]). Den Barocco und den für Italien kaum in Betracht kommenden eigentlichen Rococo führt *Burckhardt* bis zu dem zwiſchen den Jahren 1730—50 erfolgten Wiedererwachen des echten Claſſicismus[36]). Hieraus, ſo wie aus der Anſchauung *Burckhardt*'s, daſs es die Urſprünge der modernen Baukunſt und Decoration ſind, die man Renaiſſance heiſst, geht klar hervor, daſs er alle Erſcheinungen der Architektur in Italien von 1420 bis 1730 als die verſchiedenen Phaſen eines einzigen Stils betrachtet. Dies iſt auch ſeit vielen Jahren meine eigene innerſte Ueberzeugung.

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

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

33) Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. 5. Aufl. Bearb. von Bode. Leipzig 1884. S. 84.
34) Ebendaſ., S. 253.
35) Ebendaſ., S. 277.
36) Ebendaſ., S. 855.

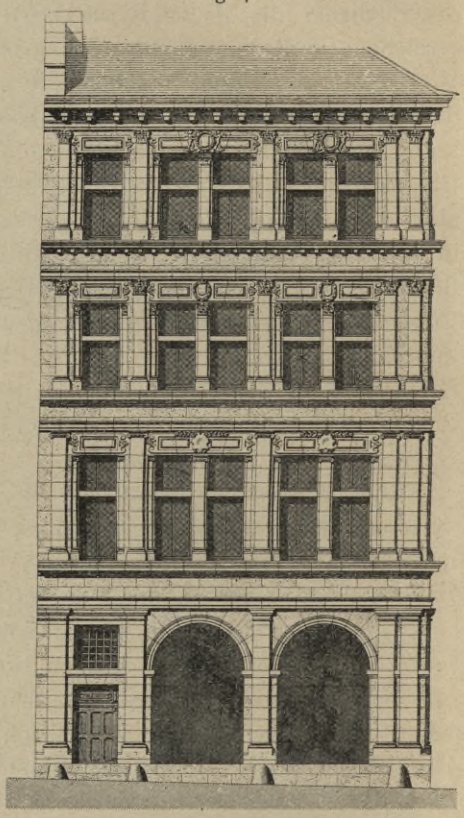
Style Henri II. bezeichnet werden, mit anderen Worten: als die Formen der Hoch-Renaiſſance (vergl. Fig. 4 [37]) u. 5 [38]).

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

18. Zeit *Ludwig XIII.* und *XIV.*

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

Fig. 4.



Haus zu Orléans, *Rue des Hôtelleries* [37]).
(XVI. Jahrh.)

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

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

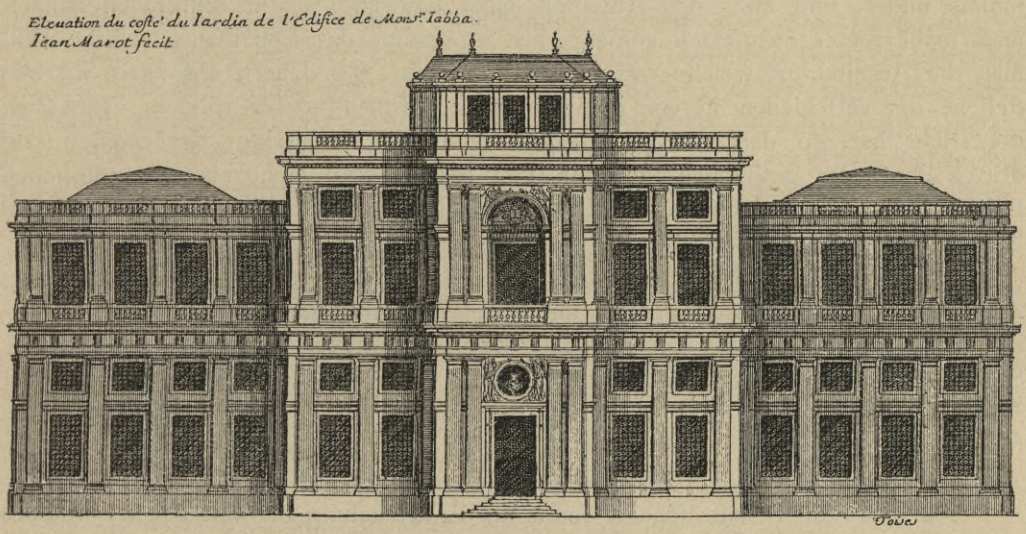
37) Nach: Sauvageot, a. a. O., Bd. III.
38) Nach: Marot, Jean. *Oeuvre de.* I. 30.

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

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

»Die letzten Streiter der Renaiſſance«, ſchreibt *Müntz*[40], »die *San Gallo*'s, die *Vignola*'s, die *Serlio*'s, die *Palladio*'s hielten ſich an die bereits ausgebeuteten Gebäude[41]; aber ſie analyſirten ſie mit einer noch gröſseren Strenge, als ihre Vorgänger und ſchworen nur noch beim Alterthum . . .« Wenn man nun dieſe Meiſter, wie hier geſchehen, mit vollem Rechte noch zur italieniſchen Renaiſſance

Fig. 5.



Ehemaliges Hôtel des Banquiers und Kunſtſammlers *Jabach* zu Paris. — Gartenfront[38].
(XVII. Jahrh.)

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

Mit der *Régence* und der erſten Hälfte der Regierung *Ludwig XV.* tritt das lebhafte Bedürfniſs ein, ſich von der kalten, ſteifen Geſetzmäſsigkeit *Ludwig XIV.* zu befreien, und man giebt ſich bald allen Eingebungen der freien, leicht-coquetten und galliſch-geiſtreichen Phantaſie hin. Dies Alles vollzieht ſich indeſs, wie in der vorhergehenden Epoche, innerhalb des ſich gleich bleibenden Rahmens der Säulenordnungen und ihrer Ergänzungen und erſtreckt ſich insbeſondere auf die decorativen Theile des Bauſtils, und zwar geſchieht dies mit einer ſo eminenten Entfaltung des nationalen Temperaments, daſs durch dieſen nationalen geiſtigen Antheil der Stil *Louis XV.* zu einer der brillanteſten Aeuſserungen der ſpeciell franzöſiſchen Kunſtrichtung geworden iſt. 19. Zeit *Ludwig XV.*

39) A. a. O. — Siehe auch Art. 4, S. 6.
40) A. a. O., Bd. III, S. 108.
41) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 103.

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

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

20. Zeit 1750—1862.

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

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

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

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

42) In: Planat, a. a. O., S. 582.

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

Auf den *Style Empire* folgen und entwickeln ſich zum Theile wiederum — nach der üblichen franzöſiſchen Ausdrucksweiſe — keine Bauſtile, ſondern »Schulen«: die claſſiſche, die neo-gothiſche, die des allgemeinen Eklekticismus und des Realismus[43]). Dieſer Reichthum verſchiedener Strömungen bezeichnet vielleicht eine Periode der Gährung, derjenigen unter *Heinrich IV.* entſprechend, aus der ſich möglicherweiſe die vierte Entwickelungsperiode der Renaiſſance entfalten dürfte.

21. Feſtſtellung des Begriffs »Renaiſſance«.

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

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

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

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

43) Siehe: Daly, a. a. O., S. 13.

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

22. Des Verfaſſers Definition der Renaiſſance.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23. Unterſchied zwiſchen Renaiſſance, *Revival* und *Reveil.*

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

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

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

Vaſari macht die Künſtler darauf aufmerkſam, wie die Kunſt von einem kleinen Anfange ſich zur höchſten Blüthe erhob und wie ſie von einer ſo erhabenen, edlen Stufe in die äuſserſte Ruine ſtürzte; er ſagt, daſs den Künſten, wie den menſchlichen Körpern, das Geborenwerden, das Wachſen, das Altwerden und das Sterben eigen ſeien[44]). In Folge deſſen, ſo fährt er fort, könne man jetzt leicht den Fortſchritt ihrer Wiedergeburt erkennen und jene Vollkommenheit ſelbſt, bis zu welcher ſie in ſeinen Tagen wieder geſtiegen ſei. Der Ausdruck *progreſſo della ſua rinaſcita* enthält alſo ſchon in ſeiner ganzen Form das bildliche Wort »Renaiſſance«.

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

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

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

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

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

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

---

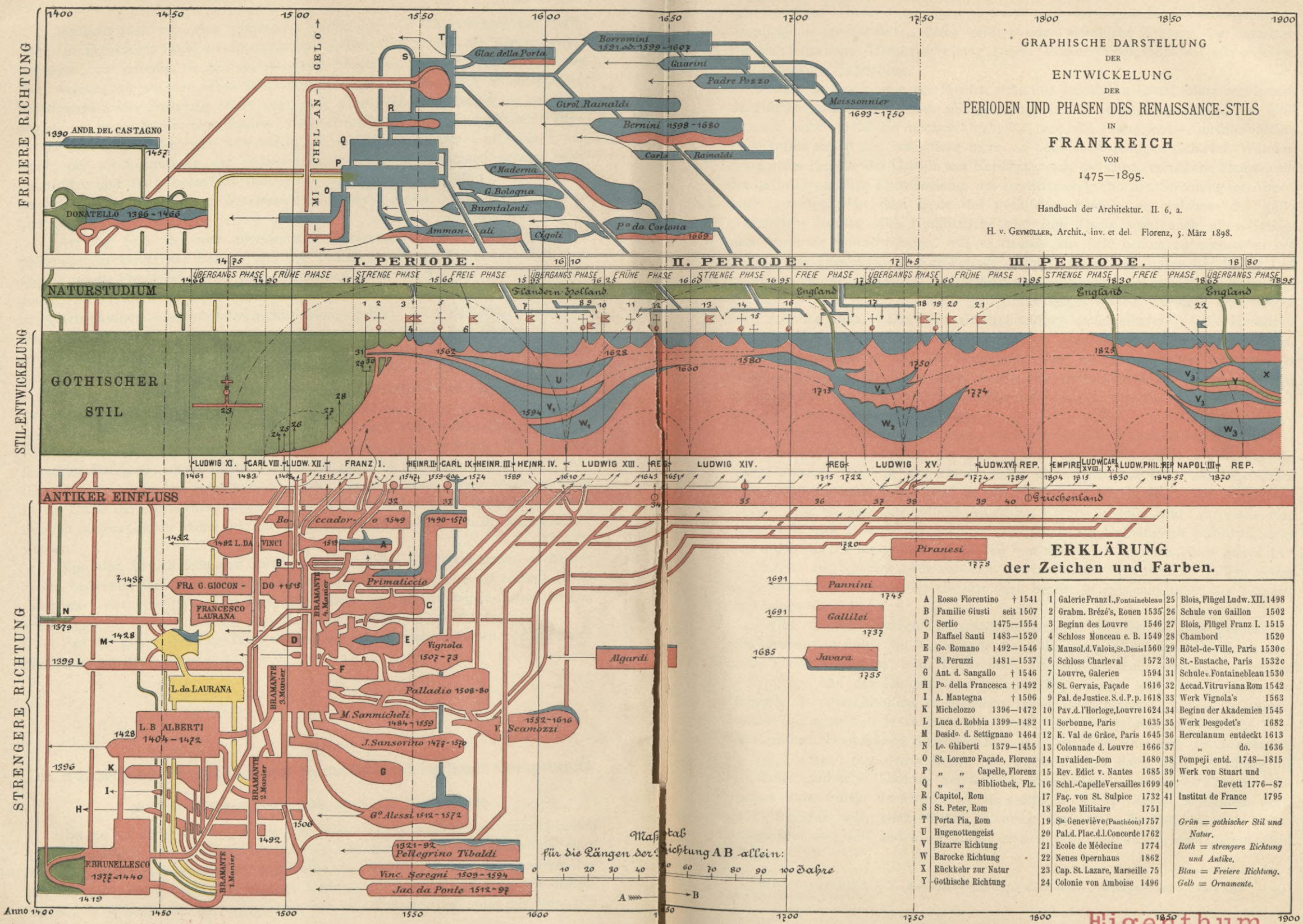
2. Kapitel.

Die franzöſiſche Renaiſſance ein franzöſiſch-italieniſcher Compromiſs.

a) Franzöſiſches Bedürfniſs nach der Renaiſſance.

25. Bedürfniſs nach der Renaiſſance.

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



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

Eben ſo wenig, wie ein Menſch ſtets nur ausathmen kann, ohne regelmäſsig dazwiſchen immer friſche Luft einzuathmen, eben ſo wenig kann irgend ein Volk — auch nicht einmal ein reiches Miſchvolk, wie die Franzoſen — ununterbrochen nach auſsen exportiren, wenigſtens nicht auf demſelben geiſtigen Gebiete. Während der ganzen Periode der Gothik war Nordfrankreich die ununterbrochene Hauptquelle der architektoniſchen Entwickelung, der eigentlichen gothiſchen Strömung im Abendlande geweſen. Mit dem Ende des gothiſchen Bauſtils, in welchem der gallo-germaniſche Norden alles Künſtleriſche und zum Theile wohl auch alles Geiſtige zum Ausdruck gebracht hatte, was er damals aus ſich heraus zu empfinden vermochte, war Frankreich an eine Periode gelangt, wo es von auſsen her friſche Luft einathmen muſſte. Dieſe für die Architektur fundamentale Wahrheit, die heutzutage Manche als nicht mehr »modern« genug anerkennen wollen, würdigte *Viollet-le-Duc* noch voll und ganz. »Die nationale Architektur,« ſo ſchreibt er[45]), »die kirchliche, wie die klöſterliche, erloſch im XV. Jahrhundert glanzlos, im Dunkeln (*obſcurément*). Die Profan-Architektur mit der Feodalität, aber mit einem hellen Leuchten (*en jetant un vif éclat*), die Renaiſſance, welche der kirchlichen Kunſt nichts hinzufügte und ihren Fall nur beſchleunigte, brachte der Profan-Architektur ein neues Element, lebendig genug, um ſie zu verjüngen.«

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

26. Untergang der Cultur des Langued'oc.

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

---

45) In: Viollet-le-Duc, E. E. *Dictionnaire raiſonné de l'architecture françaiſe etc.* Bd. 1. Paris 1858. (S. 325: Artikel »*Architecture*«.)

Die Nothwendigkeit, Italien die Hand zu reichen, erkennt auch *Anthyme-Saint-Paul* an, indem er ſagt[46]): »Eine Bewegung nach der Richtung italieniſcher Ideen konnte nicht in das Unendliche hinausgezogen werden, auch unabhängig von den Feldzügen *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*, ohne welche es ſchlieſslich möglich wäre, Alles zu erklären. Wenn hier, entgegen der ſonſtigen Gepflogenheit, der Krieg die Kunſt in Bewegung brachte, ſo geſchah dies, weil üppige Geiſtliche, Freunde des Prunkes und frei von allen künſtleriſchen Vorurtheilen ihn mitmachten.«

Hiermit im Widerſpruch ſteht allerdings, wenn derſelbe Autor an einer anderen Stelle[47]) ſchreibt: »Die Schule von Dijon, *Michel Colombe* ausgenommen, ändert nichts an der Thatſache, daſs die Blicke der Franzoſen eher nach Norden gelenkt wurden, als nach Süden.« Dieſer Widerſpruch dürfte daher rühren, daſs *Anthyme-Saint-Paul* zur *Courajod*'ſchen Auffaſſung (ſiehe Art. 5 u. 9, S. 7 u. 13) hinneigt, wonach ſchon dasjenige Renaiſſance genannt wird, was noch durch und durch gothiſch iſt, d. h. hier nordiſch-realiſtiſch war und die allerletzte Blüthezeit dieſer Kunſt bildet, die ohne Hinzutreten der Neo-Antike noch Tauſende von Jahren die gleiche gothiſche geblieben wäre, weil ſie eben der Ausdruck der nationalen autochthonen Kunſt des Nordens war.

b) Nationaler Antheil.

27. Nationale Elemente.

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

28. Antike Denkmäler Frankreichs.

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

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

---

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

47) Ebendaſ., S. 359.

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

29. Das Gothiſche als nationaler Antheil.

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

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

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

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

c) Compromiſs.

30. Elemente des Compromiſſes.

Ihrem Urſprung nach war ſeit 1500 die Architektur in Frankreich eine franco-italieniſche und eine italieniſch-franzöſiſche Kunſt; ſie iſt ein Bündniſs italieniſcher und franzöſiſcher Elemente [48]). Die verſchiedenen Entwickelungsperioden und -Phaſen dieſes Compromiſsſtils haben eine Reihe von Bauſtilen hervorgebracht, welche meiſtens nach den betreffenden Königen benannt werden, wie z. B.: *Style François I.*, *Style Henri II.* etc. Sie entſpringen im Weſentlichen aus zwei Hauptquellen:

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

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

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

---

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

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

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

31. *Paluſtre*'s Theorie.

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

32. Widerlegung derſelben.

Als glänzende Widerlegung der Theorie *Paluſtre*'s und Anderer verweiſen wir auf die zahlreichen Skizzen *Leonardo da Vinci*'s für ſein Modell zu einer Vierungskuppel für den Mailänder Dom [49]), die ſämmtlich Compromiſſe antiker und gothiſcher Formen ſind, wie diejenigen, welche die Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.* bilden. Wir lenken ferner die Aufmerkſamkeit auf das Gutachten *Bramante*'s über die Modelle zu jener Bekrönung der Vierung des Mailänder Doms [50]), worin er nicht nur einen gothiſirenden Bau als ſelbſtverſtändlich anſieht, ſondern ſich mit einigen Principien der gothiſchen Raumcompoſition vertrauter zeigt, als mancher neuere Gothiker. Wir verweiſen weiters auf *Bramante*'s Fenſter an einem Theile des *Oſpedale grande* zu Mailand.

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

---

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

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

brauche jenes Landes und leitete ſie, um dem Könige zu gefallen, von welchen Arbeiten ich einſt ein Buch in Monte Sanſovino bei ſeinen Erben ſah . . .« [51]). Unter den Skizzen *Leonardo da Vinci*'s befindet ſich der Grundriſs eines Schloſſes an der Straſse nach Amboiſe (ſiehe Fig. 16), welches in der allgemeinen Anlage, in der Anordnung der Rundthürme an den Ecken und neben den in der Hauptaxe gelegenen Thoren mit der franzöſiſchen Anordnung am Schloſs Le Verger (ſiehe Fig. 17) ſehr nahe verwandt iſt. Aus den Worten *Stia* und *Stieno*, die ſich in den Notizen *Leonardo*'s vorfinden, geht hervor, daſs es ſich um einen Entwurf handelt. Da die Hauptabmeſſungen des Hofes in runden Zahlen von 80 und 120 *Braccia* und in italieniſchem Maſs angegeben ſind, ſo darf angenommen werden, daſs *Leonardo* ſelbſt der Verfaſſer des Entwurfes war. Wir ſehen ſomit, wie ſogar der gröſste italieniſche Meiſter in Frankreich genöthigt war, in verſchiedenen Punkten ſich den daſelbſt üblichen Anordnungen anzuſchlieſsen, während er z. B. für die Treppen die italieniſche Lage vorſchlug und ſie nicht etwa als Wendeltreppen in Thürme hineinlegte, welche zu jener Zeit faſt überall an den inneren Ecken der Höfe in letztere vorſpringen. Da die Anlage des Hauptſchloſſes von *Leonardo* ganz ſymmetriſch iſt, ſo iſt ſchwer zu ſagen, ob der Hof mit den Stallungen, ähnlich wie im Schloſs Le Verger und in anderen franzöſiſchen Schlöſſern, vorn oder rückwärts liegen ſollte; die darauf folgende Anlage, ebenfalls zum Theile von Gräben umſchloſſen, ſollte wohl einen von Portiken umgebenen Garten bilden. Bemerkenswerth iſt das groſse Becken, welches mittels Sitzen an drei Seiten mindeſtens zu einer Art Naumachia für nautiſchen Sport angeordnet iſt [52]).

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

---

3. Kapitel.

Verſchiedenartigkeit des italieniſchen Einfluſſes auf die franzöſiſche Renaiſſance.

Ueberall iſt es das Beſtreben unſeres Jahrhundertes geweſen, für den Antheil, den das nordiſche Temperament an der Entwickelung der weſt-europäiſchen Architektur ſeit der Völkerwanderung gehabt hat, die gebührende Anerkennung zu 33. Ueberſicht.

---

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

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

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

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

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

Die angedeuteten 15 Gebiete ſind:

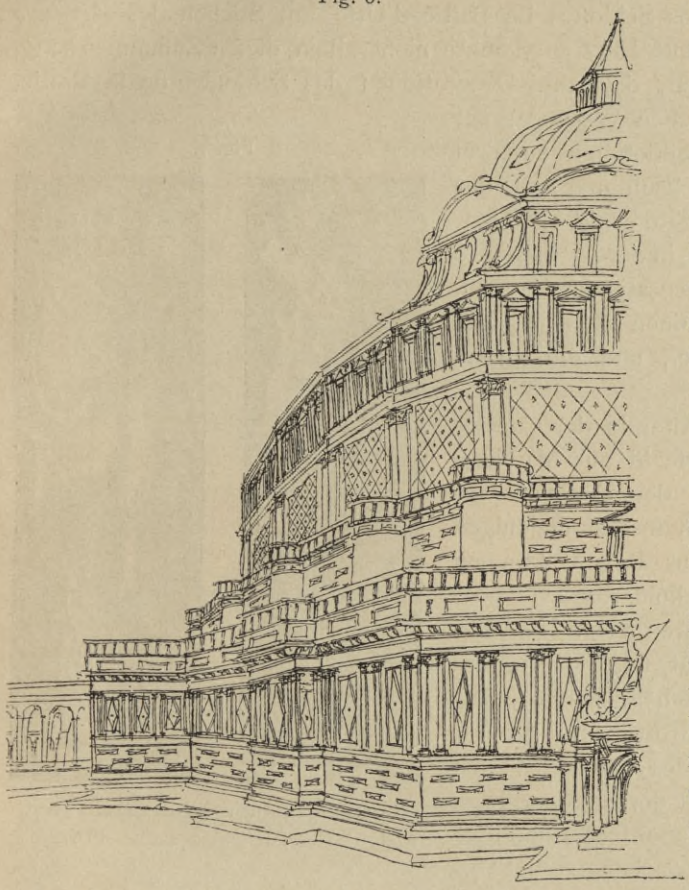
1) italieniſche Originalzeichnungen;
2) italieniſche, niederländiſche und franzöſiſche Kupferſtiche;
3) italieniſche Bronze-Plaquetten;
4) italieniſche Relief-Modelle von Gebäuden;
5) aus Italien nach Frankreich geſchickte Marmorbrunnen;
6) aus Italien nach Frankreich geſchickte Intarſien;
7) aus Italien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

Für den Einflufs italienifcher Originalzeichnungen feien einige Beifpiele vorgeführt: 34. Italien. Original-zeichnungen.

α) Von der in Fig. 6 [53]) wiedergegebenen Zeichnung des älteren *Du Cerceau* find mir mindeftens zwei ältere italienifche Exemplare bekannt, davon die eine unter den Zeichnungen des Sohnes von *Lorenzo Ghiberti* in der Magliabecchiana zu Florenz.

β) Die von mir im unten näher benannten Werke [54]) als Fig. 69 aufgenommene Zeichnung *Du Cerceau*'s ift von einer italienifchen Zeichnung copirt, von der mir gleichfalls wenigftens zwei Exemplare bekannt find, das eine in den Uffizien zu Florenz, in einer *Cronaca* zugefchriebenen Folge No. 163[r] als *Palazo maiore* bezeichnet.

Fig. 6.



Zeichnung von *Du Cerceau* nach einem italienifchen Original [53]).

γ) Eben fo ift Fig. 70 im gleichen Buche von einer italienifchen Zeichnung copirt, die in einer Folge *Fra Giocondo*'s vorkommt; dafelbft ift die Zeichnung *Du Cerceau*'s für eine Idealftadt (fiehe Fig. 29) nach einer italienifchen Zeichnung gezeichnet, von der fich ein Exemplar (fiehe Fig. 30) in derfelben Folge *Giocondo*'s vorfindet.

δ) Manche Bizarrerien in den Compofitionen des älteren *Du Cerceau* beruhen wohl auf italienifchen Vorbildern; fo z. B. eine Zeichnung *Roffo*'s, einen Elephanten mit wunderlichem Gefchirr darftellend, welches Lilien und das gekrönte »F« zeigt, oder die Zeichnung eines Stufenbaues mit Löwen an den Ecken jeder Stufe, ähnlich denen, wie fie *Du Cerceau* zu zeichnen pflegte. (Sammlungen des Louvre, Zeichnungen No. 1598 und No. 1576.)

ε) Im Champfleury von *Geoffroy Tory* befinden fich unter den Buchftaben, deren Form durch diejenige des menfchlichen Körpers bedingt ift, ein I und ein K nach der Zeichnung *Jehan Perréal*'s [55]); auf den erften Blick fieht man, dafs er italienifchen Vorbildern für die *Quadratura del corpo umano* gefolgt ift.

---

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

54) Siehe: GEYMÜLLER, ebendaf.

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

35. Kupferſtiche.

Den Einfluſs, den italieniſche Kupferſtiche auf die Compoſitionen *Jacques I. Du Cerceau* ausgeübt haben, habe ich an anderer Stelle [56]) hinreichend nachgewieſen. Die *Vues d'optique* von *Du Cerceau* ſind nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, nach dem Luccheſen *Michele Crecchi*, ſondern nach Stichen oder Zeichnungen eines älteren Italieners geſtochen.

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

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

Fig. 7.

Hermen, geſtochen von *Agoſtino Veneto*, nachgebildet im Schloſs Baſtie d'Urfé [58]).

β) Die Stufe vor dem Altar in der Capelle des Schloſſes La Baſtie d'Urfé iſt mit Majolica-Platten belegt, die nach der Anſicht von *Lebreton* und *Thiollier*, eben ſo wie diejenigen des Schloſſes von Anet, aus Rouen ſtammen und auf Motive aus der Schule *Raffael*'s oder von *G. da Udine* zurückzuführen ſeien. *Thiollier* äuſsert ſich in dieſer Hinſicht folgendermaſsen: »Ein Punkt ſcheint feſt zu ſtehen, nämlich, daſs für jene Sculpturen der Grotte und für die groſsen gemalten Figuren des Fuſsbodens der Altarſtufe *Claude d'Urfé* oder derjenige, welcher dieſen Theil des Bauwerkes anordnete, unmittelbar Stiche von *Agoſtino Veneto* benutzt hat [59]).«

γ) Daſs ein Majolica-Gemälde mit dem Datum 1542, jetzt im Schloſs zu Chantilly, nach einer italieniſchen Compoſition, die ſich ſchon unter den Zeichnungen *Fra Giocondo*'s befindet, ausgeführt iſt, hat Verfaſſer ſchon an anderer Stelle [60]) mitgetheilt.

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

---

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

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

58) Vergl. die Moſaik-Copien dieſer beiden Stiche in: Soultrait, G. de & F. Thiollier. *Le château de la Baſtie d'Urfé et ſes ſeigneurs etc. Ouvrage publié ſous les auſpice de la ſociété de la Diana.* St.-Étienne 1886.

59) Siehe ebendaſ., S. 156.

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

Fig. 8.

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

Fig. 9.

Von der Treppenthür im Hof des Hauſes *Dupré-Latour, Rue Pérollerie* zu Valence [62]).

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

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

36. Bronze-Plaquetten.

Auf der durch Fig. 9 [62]) wiedergegebenen Thür im Hofe des Hauſes *Dupré-Latour* zu Valence iſt am linksſeitigen Ende des Frieſes eine Scene zu ſehen, welche ſich auf einer italieniſchen Plaquette befindet, die Verfaſſer zufällig beſitzt und welche *Molinier* dem *Fra Antonio da Brescia* zuſchreibt: eine ſchlafende Bacchantin, zwei Kinder und zwei Satyrn darſtellend, begleitet von dem Worte VIRTUS (Fig. 8 [61]).

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

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

[62]) Nach einer Photographie von *Mieuſemant*.

37. Holzmodelle.

J. A. Du Cerceau ſtudirte nicht allein Zeichnungen, die wir nicht mehr kennen, ſondern auch Holzmodelle, nach denen Bauwerke nicht ausgeführt worden und die ſeitdem zu Grunde gegangen ſind. Dies beweiſen ſeine Aufnahmen eines Holzmodells von *Bramante* für die Peters-Kirche in Rom, welche ſich jetzt in München befinden [63]). Sollte daran gezweifelt werden, daſs dieſe Aufnahmen von *Du Cerceau* herrühren, ſo weiſen die begleitenden franzöſiſchen Notizen des Zeichners unwiderleglich nach, daſs ſie von einem franzöſiſchen Architekten herſtammen, und dies iſt es ja hauptſächlich, worauf es an dieſer Stelle ankommt.

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

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

38. Italien. Marmorbrunnen.

Unter den Kunſtwerken, welche dazu beigetragen haben, italieniſche Formen in Frankreich bekannt zu machen, ſind vor Allem die Marmorbrunnen zu nennen. *Montaiglon* [65]) citirt jene des Schloſſes zu Gaillon, ein Geſchenk der Republik von Venedig [66]), ferner diejenige des Schloſſes Nantouillet, welche der Cardinal *du Prat* nach 1530 in Genua, d. h. wohl in Carrara, beſtellt hatte [67]), endlich die Fragmente eines Brunnens, der jetzt in einer Capelle als Weihbecken dient und früher im Schloſshof zu Oiron aufgeſtellt war.

39. Intarſien.

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

Für das Schloſs zu Gaillon wurden 1509 Stickereien auf Sammt in Mailand nach der Zeichnung des Malers *Pierre Boute* (*Bonte* oder *Bonté*) hergeſtellt [68]).

40. Grabmäler, in Italien beſtellt.

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

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

Antonio Roſſellino fertigte ein Grabmal, das nach Lyon geſchickt wurde, an [69]).

---

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

64) Siehe ebendaſ., Fig. 28.

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

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

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

68) Siehe: Deville, a. a. O., S. 342.

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

Paluſtre ſpricht vom Einfluſs der Kleopatra oder der Ariadne des Vaticans auf *Germain Pilon* als Ergebniſs der von *Primaticcio* 1543 nach Paris gebrachten Abgüſſe nach Statuen im Vatican [70]). 41. Abgüſſe aus Italien.

Daſs auch Abgüſſe von architektoniſchen Einzelheiten zuweilen von Italien nach Frankreich geſchickt wurden, zeigt die unten ſtehende Originalnotiz [71]), welche auch in Rückſicht auf Orthographie und Stil beweist, daſs ſelbſt Franzoſen von beſcheidenerer Stellung und geringer literariſcher Bildung nach Italien gingen. Dieſe Notiz befindet ſich auf einer Zeichnung im Kupferſtich-Cabinet zu Paris und zeigt, daſs auch in dieſer Claſſe *Palladio* als Regel galt; ſie lehrt ferner, daſs *Ludwig XIII.* ein Kapitell des Pantheon in Rom abformen und nach Paris bringen lieſs.

Der bedeutende Einfluſs, den aus Italien herrührende Bildwerke und Gemälde ausgeübt haben, geht aus folgenden Beiſpielen hervor. 42. Gemälde.

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

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

Vaſari berichtet im unten genannten Buche [72]) von vielen Gemälden, die durch Florentiniſche Händler nach Paris geſchickt worden ſind.

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

Einigen anderen Beiſpielen des Einfluſſes, den *Leonardo da Vinci* auf die decorative Kunſt genommen hat, iſt Verfaſſer zufällig begegnet. So zwei ovalen Compoſitionen im Schloſs Arnay-le-Duc [73]), die eine Löwenjagd und einen Reiterkampf darſtellen. Ferner kommen in den Fresken der Galerie *Henry II.* im Schloſs Oiron (in der zweiten und dritten Travée) Scenen aus dem Trojaniſchen Kriege vor, die Reminiscenzen an *Leonardo*'s Schlacht von Anghiari oder andere ſeiner Reiterfiguren wach rufen [74]).

Eine Reiterſchlacht unter dem Einfluſſe *Leonardo*'s oder *Bramante*'s ſieht man auf einer Emailkanne aus Limoges [75]), und daſs die von *Du Cerceau* geſtochenen ſechs Reitergefechte nach *Bramante*'s Compoſitionen ausgeführt ſind, hat Verfaſſer

---

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

71) *Cabinet des Eſtampes à Paris, Topographie de Rome,* Vol. V b, 89: »*Ce ſy Eſt le palme Surquoy Eſt reduy lordre Corinte dude dans du panteon dict larotonde fort exaltemant meſurez avecque les Inſtruments Jometrique Et Etchafaux. Elle ſe peut Reduire par module Comme paladiau (Palladio). Et le paralel (pareillement) Elle ce peut meſurer Et reduire par noſtre pies de France quelonnapelle pies de roy parceque les deſins ſon fors correque Et ceſy Eſt digne de garde Ce ſy aité meſuré lorce que le roy Louis XIIIme ſict mouler le chapitiau quy ly* (oder *hy?*) *cy a Paris Et lon ceſſervy de lechaufaux Et ayté meſuré avecque le pallme Romain.*« (Siehe hierüber auch weiter unten, Fuſsnote 103.)

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

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

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

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

43. Bücher und andere Veröffentlichungen.

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

Unter den Meiſtern, welche in der Lage waren, Formen *Leonardo*'s zu verbreiten, ſei es durch den Reflex in ihren eigenen Werken, ſei es durch den Beſitz von Zeichnungen *Leonardo*'s, ſeien genannt: *Andrea Solario* in Gaillon, der dort die Capelle ausmalte, und *Ruſtici* in Fontainebleau (Rechnungen vom 1. October 1531 bis 31. December 1532 [76]).

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

In Frankreich wurden mehrfach italieniſche Bücher veröffentlicht, namentlich in Lyon [78]).

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

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

44. Vorleſungen über *Vitruv*.

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

45. Reiſen und Studien in Italien.

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

---

76) Siehe: Montaiglon, A. de & G. Milanesi. *La famille des Juſte en Italie et en France.* Paris 1877. S. 17, 35.

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

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

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

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

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

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

81) Siehe ebendaſ., S. 129 u. 130. — Die betreffenden Stellen befinden ſich auf Fol. 26, 30 u. 71 der franzöſiſchen Ausgabe des *Polifilo* von 1561.

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

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

Ueber den Eindruck, den Neapel auf *Carl VIII.* hervorbrachte, theilt *Benjamin Fillon* [84]) folgendes Fragment eines Briefes mit: »Ehe der König in die Stadt (Capua) einzog, hatte er eine Nacht in Poggio Reale (Poge-Royal) zugebracht, welches ein Lufthaus ist, das der König *Ferrand* und seine Vorgänger errichtet haben und welches derart ist, dass weder die schönen Reden von *Alain chartier*, die Scharfsinnigkeit Meisters *Hans von Meun* und die Hand von *Fouquet* es zu sagen, zu schreiben, noch zu malen vermöchten.« 46. Einfluss auf Bauherren und Laien.

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

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

Carl VIII. schreibt an *Pierre de Bourbon* aus Neapel am 28. März 1495: »Uebrigens könnten Sie nicht glauben, welche schöne Gärten ich in dieser Stadt habe; denn auf mein Wort, es scheint, dass bloss Adam und Eva fehlen, um daraus ein irdisches Paradies zu machen, so schön sind sie, und voll von allen guten und seltenen Dingen . . . Ausserdem habe ich in diesem Lande bessere Maler, und von solchen werde ich schicken, um so schöne Tafeln? (*planchiers*, eigentlich Fussböden, hier wohl Malereien auf Holz) als möglich machen zu lassen, und es sind die Malereien von der Beauce, von Lyon und von anderen Orten Frankreichs in nichts zu vergleichen mit der Schönheit und dem Reichthum der hiesigen; daher werde ich mich damit (d. h. mit Malern) versehen und werde sie mit mir führen, um welche in Amboise machen zu lassen [85]).«

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

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

Wer im Stande ist, sich auch nur einigermassen eine Vorstellung davon zu machen, welch ungeheuere Summe von Anstrengung dazu gehört, um einen neuen Kunststil in ein so grosses Land, wie Frankreich, wenn auch nur langsam, einzuführen, wird zugeben müssen, dass eine solche Umwandelung bloss dadurch möglich wurde, dass einerseits eine grosse Anzahl von Franzosen nach Italien gingen, um dort die neuen Kunstformen kennen zu lernen, und dass andererseits eine gleichfalls beträcht- 47. Einfluss auf Architekten und Künstler.

84) *Archives de l'Art français, publiées sous la direction de Ph. de Chennevières.* Paris. Bd. 1, S. 275.
85) Siehe ebendas., S. 274.
86) Siehe: CHARVET, E. L. G. *Jehan Perréal*, a. a. O., S. 90.

liche Zahl von Italienern aller Kunftftufen diefe Formen in Frankreich verbreiten halfen. Die moderne Schule, welche fich einbildet, dafs dies nicht nöthig gewefen fei, lebt in füfsen Illufionen.

Dafs die Zahl der Franzofen, die der Studien halber nach Italien gingen, eine bedeutende war, geht aus folgendem Zeugnifs hervor.

Im Jahr 1559 fchreibt *Du Cerceau* in einer Widmung an den König: »Fortan werden Ihre Unterthanen nicht mehr Veranlaffung haben, in fremde Länder zu reifen, um beffer componirte Gebäude (als die in feinem Werke enthaltenen) zu fehen . . . und wird Eure Majeftät nicht mehr nöthig haben, fich an fremde Arbeiter zu wenden [87]).

Jean Perréal, Maler und Architekt des Königs, machte zahlreiche Reifen nach Italien [88]). Im März 1509 nimmt ihn *Ludwig XII.* auf feinem Zug gegen die Venezianer mit. Zurückgekehrt, fchreibt er am 15. November an *Margarethe von Oefterreich*, er habe nun fein Project für fie verändert, wenigftens in Bezug auf die antiken Theile, die er aus Gegenden von Italien empfangen hat.

Ueber den Entwurf zur Kirche du Brou bei Bourg, den *Margarethe von Oefterreich* von ihrem Maler *Jean Perréal* aus Paris verlangte, fchreibt letzterer am 4. Januar 1511, er werde fich Alles bedienen, was er von Klöftern in Italien, wo es die fchönften der Welt giebt, gefehen habe [89]).

Bisher hat es Niemand zu leugnen verfucht, dafs *Philibert de l'Orme* und *Jean Bullant* Studien in Italien gemacht haben, weil diefe Architekten dies felbft ausfagen. Hingegen hat man, befonders in letzter Zeit, gern angenommen, dafs *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* nicht in Italien waren. In des Verfaffers Schrift über die beiden *Du Cerceau*'s wurde nachgewiefen, dafs der älteftе Meifter diefes Namens zwifchen 1530 und 1533 längere Zeit in Italien geweilt hat. Nunmehr ift es mir auch gelungen, aus den Worten *Goujon*'s felbft den Nachweis zu führen, dafs er fowohl, als auch *Lescot* durch Studien in Italien die Kenntniffe erlangt haben, denen fie zum grofsen Theile ihre hervorragende Stellung verdankten [90]).

Einiges über die Art, wie franzöfifche Architekten über italienifche Verhältniffe dachten, geht aus der folgenden Aeufserung eines ihrer bedeutendften Meifter hervor.

Jean Goujon, als Architekt fprechend, fagt von *Raffael*, *Mantegna*, *Michelangelo*, *Antonio da Sangallo*, *Bramante*, dafs, nachdem fie durch Arbeit und fortwährende Uebung die Geometrie und Perfpective bemeiftert hätten, fie mit folch merkwürdiger Luft diefen edlen Gegenftand (der Architektur) verfolgt hätten, dafs ihr unfterblicher Ruhm auf dem ganzen Umkreis der Erde verbreitet fei [91]).

Es wäre ein grofser Irrthum, zu glauben, dafs die französifchen Meifter des XVI. Jahrhundertes nur der antiken Ueberrefte halber nach Italien gegangen feien, und nicht auch wegen der Werke moderner Meifter. Gelegentlich des korinthifchen

---

87) *Livre d'architecture . . . contenant les plans et deffaings de 50 baftiments tous differents.* Paris 1559.

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

89) Siehe ebendaf., S. 69: »*Madame, touchant faire une plate forme pour l'esglife, je fuis tres joyeux m'y employer, et me aideray de tout ce que je ay veu en Italie touchent couvens, où font les plus beaux du monde, . . .*«

90) Siehe die Notizen über diefe Meifter in Kap. 5.

91) *Ils fe font tant curieufement delectez à pourfuivre ce noble fujet etc.* Anfprache *Goujon*'s in der *Martin*'fchen Ueberfetzung *Vitruv*'s 1547. U. A. bei BERTY, A. *Les grands architectes français de la renaiffance etc.* Paris 1860, S. 82, wiederholt. — Die Worte *Goujon*'s an diefer Stelle laffen an eine ähnliche Ausfage bei *Serlio* denken.

Fig. 10.

Zeichnung eines Franzofen um 1530, nach den Säulen der ehemal. Confeffion von St. Peter zu Rom[92]).

Kapitells fagt *Goujon*: ». . . in Wirklichkeit liest man im Texte *Vitruv*'s, dafs man es fo beachten folle; jedoch ift dies nicht die Anficht mehrerer guter moderner Meifter.« In feinen Illuftrationen trägt er diefer Anfchauung Rechnung und findet fie offenbar richtiger und mit den antiken Beifpielen mehr übereinftimmend. Nach demjenigen, was *Goujon* vom Ruhme einer Reihe von italienifchen Meiftern gefchrieben hat, ift nicht anzunehmen, dafs er bei Erwähnung der »guten modernen Meifter« nur an *Lescot* und *De l'Orme* gedacht hat.

Das Gebiet, welches die französifchen Architekten damals bei ihren Studien in Italien in Betracht zogen, erftreckte fich auf Alles, was nöthig ift, wenn man eine ganz neue Kunftrichtung auf fämmtliche Gebiete des Lebens und der Kunft auszudehnen hat. Nichts giebt hiervon eine beffere Vorftellung, als die grofse Zahl und die Verfchiedenartigkeit der Werke, die *Du Cerceau* herausgegeben hat.

Dafs Viele, je nach den Zwecken, die fie verfolgten, ihre Studien hauptfächlich auf beftimmte Gebiete befchränkten, ift begreiflich, eben fo, dafs fie dabei vielfach in gleicher Weife verfahren find, wie wir dies heute noch thun, d. h. dafs fie Gefammtanlagen in kleinem, einzelne Theile in gröfserem und Einzelheiten in noch gröfserem Mafsftabe aufnahmen. Fig. 10[92]) zeigt die Federzeichnung eines Franzofen nach einer der gewundenen Marmorfäulen, welche damals noch um den Altar der alten Peters-Kirche ftanden und angeblich aus Jerufalem ftammen follen. Eine ganze Reihe ähnlicher Studien, welche fich, wie im vorhergehenden Falle, durch die feine, peterfilienartige Behandlung des Laubes erkennen laffen, befinden fich in einem Bande, welcher nach einander *Dufourny*, *Callet* und *Deftailleur* gehörte und dann aus der letzteren Sammlung an das Berliner Mufeum überging. Da im Hof des *Hôtel Carnavalet* und im Karyatiden-Saal des Louvre ftellenweife eine ähnliche Behandlung des Akanthus zu fehen ift, müffen diefe Studien von einem Zeitgenoffen *Goujon*'s herftammen, der um 1530 in Italien feinen Studien oblag.

Dafs die französifchen Architekten, welche in Italien ftudirten, nicht nur antike Ruinen oder fchon fertige, einen gewiffen Ruf bereits geniefsende Bauwerke ftudirten, fondern auch folche, welche noch in

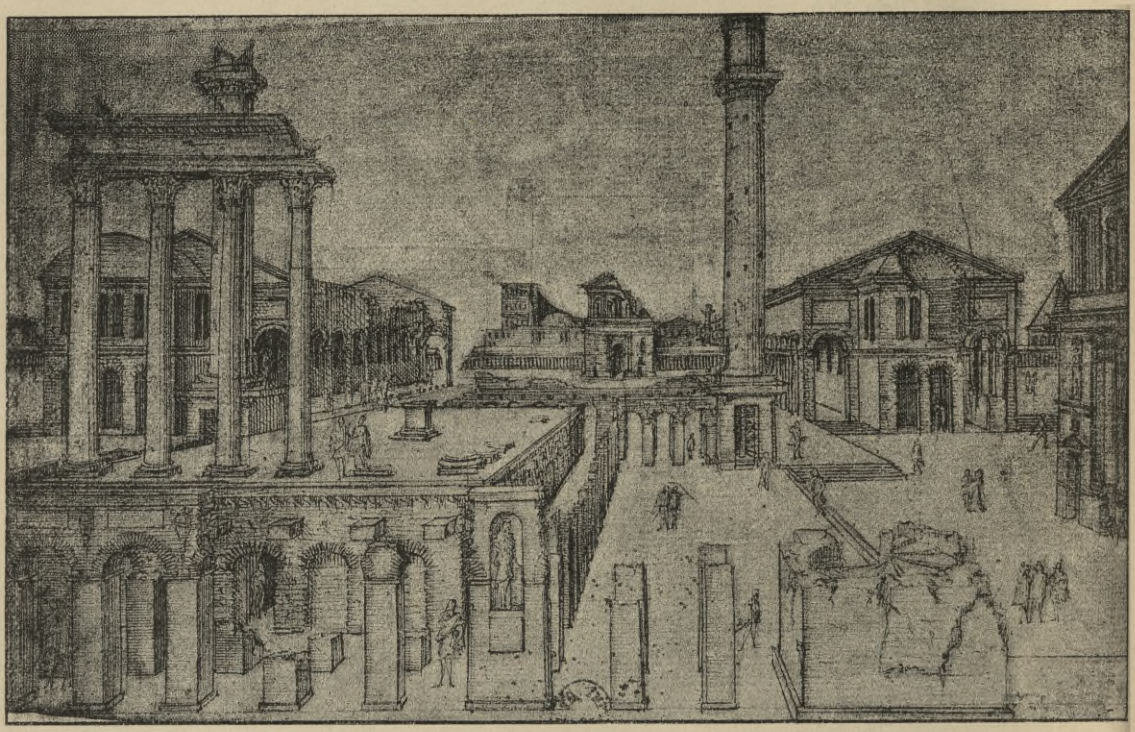
92) Aus dem *Cabinet des Eftampes* zu Paris. Bd. Hd, 193.

der Ausführung begriffen waren, ergiebt ſich u. A. aus der Grundriſs-Aufnahme *Du Cerceau*'s nach einem Theile des *Palazzo Farneſe* zu Rom in ſeiner zuerſt begonnenen Anordnung, wie ſie ſich zwiſchen 1530 und 1533, etwa vor der Thronbeſteigung *Paul III.* darbot [93]).

48. Fragmente.

Lehrreich iſt die Zuſammenſtellung der 61 Zeichnungen, die ſich auf den 14 von *Du Cerceau* in Italien ausgeführten Blättern (jetzt in der kgl. Bibliothek zu München) befinden [95]). Sie vertheilen ſich auf folgende Denkmäler:

Fig. 11.



Von den Ruinen Roms inſpirirte Originalzeichnung eines Franzoſen um 1535 [94]).

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

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

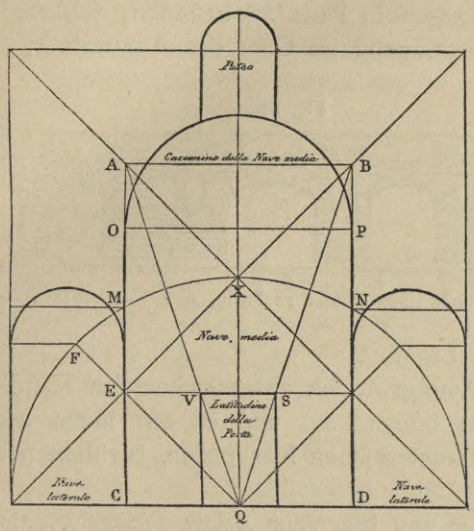
93) Siehe: Geymüller, H. v. *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 26

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

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

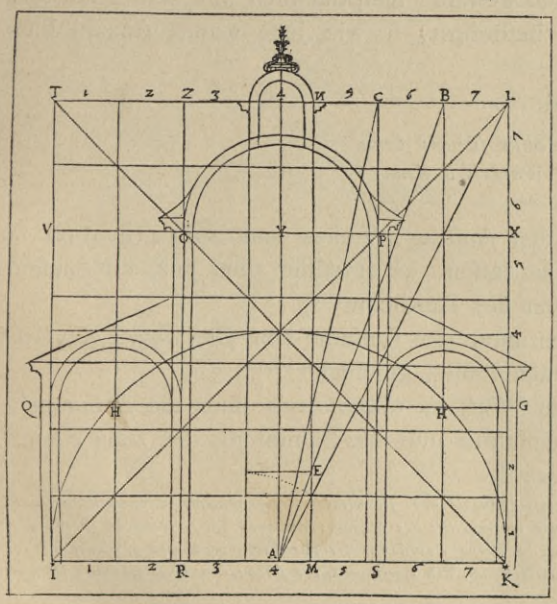
weiſe Arbeiten *De l'Orme*'s ſind[96]), und *Deſtailleur* beſaſs drei Bände gründlicher Aufnahmen der Thermen *Diocletian*'s, die von einem franzöſiſch ſprechenden Architekten des XVI. Jahrhundertes herrühren und ſich gegenwärtig im Kupferſtich-Cabinet zu Berlin befinden.

Fig. 12.



Regel von *Francesco di Giorgio* (1438—1502[98]).

Fig. 13.



Regel von *Philibert De l'Orme*[97]).

Daſs manche franzöſiſche Architekten ſich bemüht haben, die in Rom vorhandenen Ruinen zum Theile zu ergänzen oder für Hintergründe von antiken Darſtellungen umzucomponiren, zeigen zwei hübſche Zeichnungen im Kupferſtich-Cabinet zu Paris, welche in Fig. 11[94]) u. 3 (S. 20) wiedergegeben ſind; ſie ſind etwa um 1535 entſtanden und fein mit der Feder in Biſter ausgeführt in der Art *Du Cerceau*'s, aber eher beſſer, als die Zeichnungen des letzteren.

Daſs ferner franzöſiſche Architekten getrachtet haben, mit den Theorien moderner italieniſcher Meiſter, wie ſie oft nur in Manuſcripten über Kunſt niedergelegt waren, bekannt zu werden, ſteht auſser Zweifel. Der Zuſammenhang zwiſchen Fig. 13[97]), worin die Anweiſung *De l'Orme*'s wiedergegeben iſt, um gewiſſe Verhältniſſe für eine Kirche zu finden, und Fig. 12[98]), welche ſich in dem damals noch nicht gedruckten *Trattato des Francesco di Giorgio* befindet, iſt ein offenbarer Beweis hierfür, ſei es nun, daſs *De l'Orme* das Original ſelbſt oder eine Abſchrift davon in den Händen Anderer geſehen hat, ſei es endlich, daſs dieſe Regel zu ſeiner Zeit ſich unter den italieniſchen Architekten verbreitet hatte.

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

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

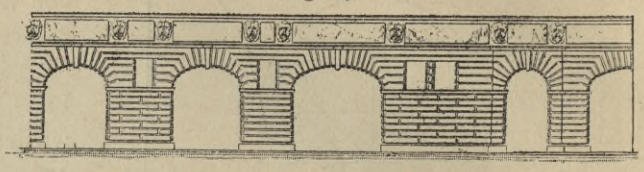
97) Facſ.-Repr. nach: Giorgio, F. di. *Trattato d'architettura civile e militare.* Herausg. von C. Promis. Turin 1841.

98) Facſ.-Repr. nach: De l'Orme, Ph. *Le premier tome de l'architecture.* Paris 1567. Buch VIII, S, 245.

in des letzteren Todesjahr (1564) drei gröſsere Stiche, ſein Modell für die Peters-Kirche zu Rom darſtellend, an und gab 1575 in Rom ſeine *Veſtigi dell' antichità di Roma* heraus. In zwei Manuſcripten über die Denkmäler Roms ſuchte er dieſelben mit Hilfe archäologiſcher Kenntniſſe und anderer Mittel wieder herzuſtellen [99]).

Ein anderer Franzoſe aus dem Ende des XVI. oder dem Anfang des XVII. Jahrhundertes, von dem ſich mehrere Zeichnungen in Paris [100]) befinden, ſtudirte die Monumente von Florenz: die Uffizien, die Capelle im Chor der Annunziata, San Michele und Gaetano und ſogar das Baptiſterium.

Fig. 14.



Erdgeſchoſs eines Hauſes zu Lyon, *Rue Juiverie* [109]).

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

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

Hierüber, ſchreibt 1645 der Schreiner und Ingenieur *Adam Philippon*, als er mehrere Jahre im Dienſte *Urban VIII.* und anderer Kirchenfürſten geſtanden, . . . ſchickte *Ludwig XIII.* überall in Italien herum, um die berühmteſten Leute in der Malerei, in der Bildhauerei und in anderen für die Decorationen ſeiner Paläſte nöthigen Künſten zu ſuchen; er ſelbſt wurde auch gewählt hauptſächlich mit dem Auftrage, viele Arbeiter von Rom nach Paris zu befördern, ſo wie jene groſse Anzahl Basreliefs und antiker Figuren [102]).

Unter einem Portrait *Philippon*'s liest man:

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

Gleichzeitig hatte *de Chambray* den Auftrag, Vieles vom Vortrefflichſten in der Sculptur und Architektur formen zu laſſen; er erwähnt aber nur ein Säulen- und ein Pilaſter-Kapitell aus dem Inneren des Pantheon [103]).

Eine Colonie franzöſiſcher Arbeiter unter der Leitung von *De Noyers ſeigneur de Dangu* wurde zur Zeit *Richelieu*'s nach Italien geſchickt [104]).

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

---

99) *Bibliothèque Nationale, Paris. Manuſcrits, fonds français 382: Illuſtration des fragments antiques appartenant à la religion et ceremonies des antiens Romains Deſignez et recueillis des Marbres antiques qui ſe trouvent en Rome et aultres lieux d'Italie avec leur expoxition par Eſtienne du Perac Pariſien. Premier Livre contenant pluſieurs figures d'Idolles, Obelisques et lectres hieroglíphiques des antiques Egiptiens*, Fol. 1—31 — *Livre ſecond contenant pluſieurs temples, Dieux, autels et ſacrefices* . . . Fol. 32—105.

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

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

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

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

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

104) Mündliche Mittheilung des Herrn *Deſtailleur.*

ſchriftſteller, die über Architektur geſchrieben, mit einer *Dangu* gewidmeten Vorrede [105]).

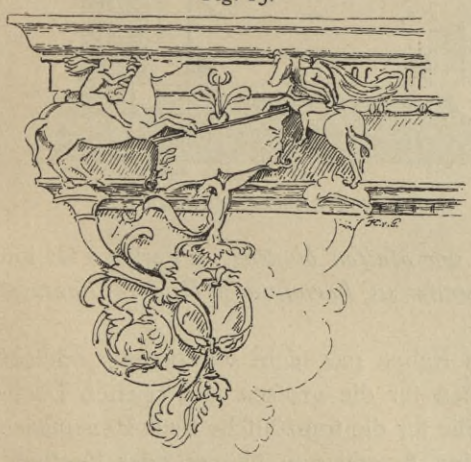
Im Jahre 1666 endlich zieht *Charles Errard* als erſter Director der *Académie de France à Rome* zum erſten Male mit zwölf Schülern nach der ewigen Stadt ab: 6 Maler, 4 Bildhauer und 2 Architekten, »ſämmtlich römiſch-katholiſch-apoſtoliſcher Religion« [106]).

Im Jahre 1674 wurde *Desgodetz Penſionnaire du Roi* an der *Académie de Rome* und gab 1682 ſein berühmtes Werk über die antiken Gebäude Roms heraus [107]).

49. Einfluſs einzelner italieniſcher Gebäude.

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

Fig. 15.



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

Von der Art, wie ſich manche franzöſiſche Compoſition bildete und herauswuchs, indem ſie von einem italieniſchen Vorbild, ſei es ein Gebäude, eine Zeichnung, ein Kupferſtich oder ein Modell, ausging, liefern zahlreiche Werke des älteren *Du Cerceau* ein lehrreiches Bild, welches Verfaſſer in ſeiner öfter ſchon genannten Monographie über die Architektenfamilie dieſes Namens, über »ſeine (des älteren *Du Cerceau*) Art zu arbeiten« geſchildert hat [108]).

Das in Fig. 14 [109]) dargeſtellte Erdgeſchoſs eines Hauſes in der *Rue Juiverie* zu

---

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

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

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

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

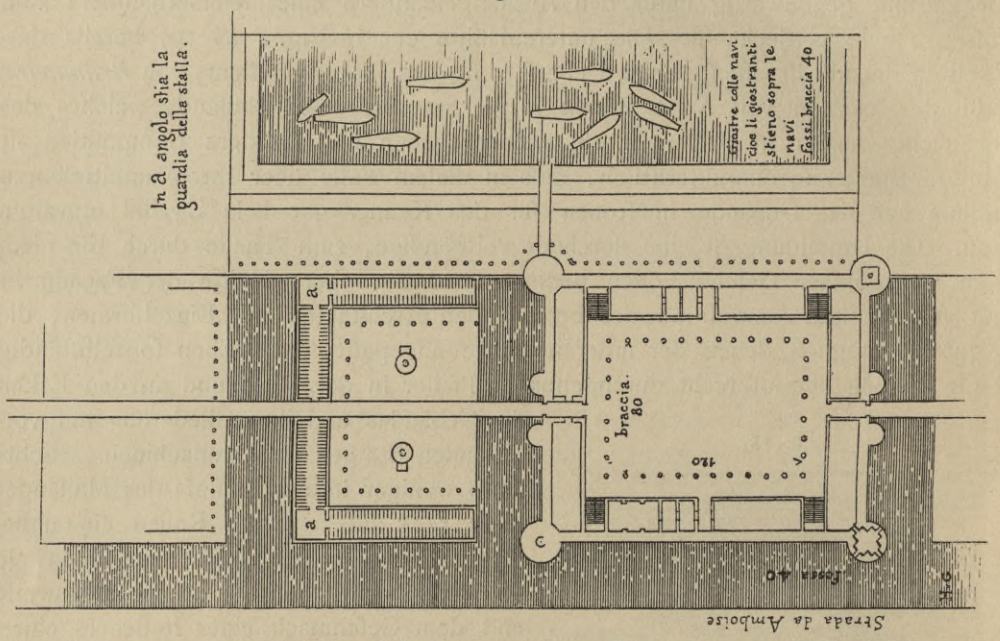
109) Facſ.-Repr. nach. Martin, P. *Recherches ſur l'architecture etc. à Lyon.* Paris 1854.

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

Im Entwurf eines in Art. 32 (S. 33) bereits beſprochenen Schloſsgrundriſſes von *Leonardo da Vinci* (Fig. 16 [110]), ſo wie in der Regelmäſsigkeit der Dispoſition des Schloſſes Le Verger in Anjou (Fig. 17 [111]) dürfte zum Theile eine Erinnerung an das berühmte Caſtell zu Mailand, welches damals für die ſchönſte Reſidenz galt, vorgeſchwebt haben.

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

Fig. 16.



Entwurf zu einem Schloſs auf der Straſse von Amboiſe von *Leonardo da Vinci* [110]).

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

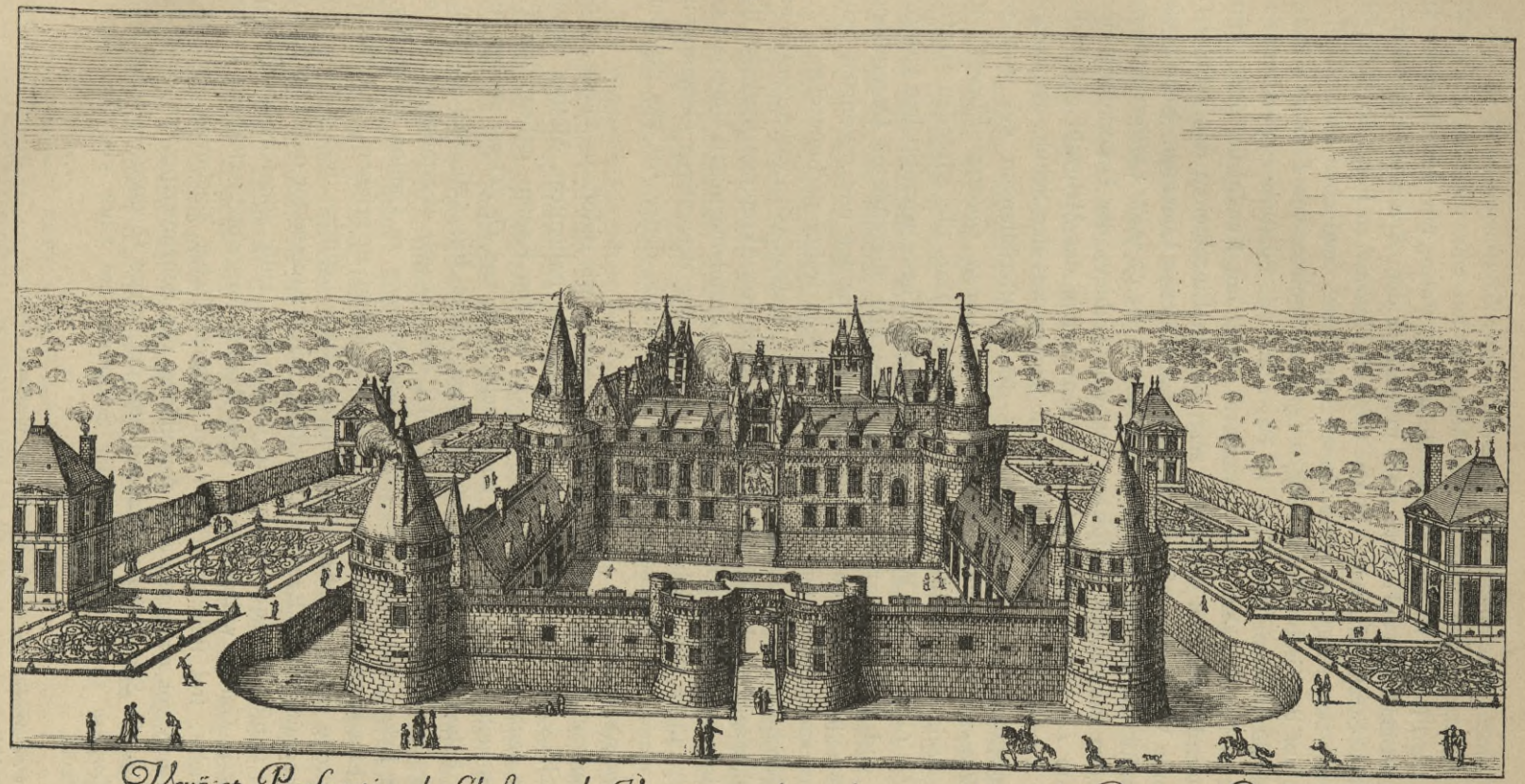
Selbſt für Bautheile, deren Gebrauch in Italien gar nicht vorkommt, erblickt man italieniſche Vorbilder. So z. B. findet man für die groſsen und reichen Dachfenſter, welche Lucarnen genannt werden und die für die franzöſiſche Früh-Renaiſſance ſo ungemein charakteriſtiſch ſind, in Italien eine Anzahl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

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

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

111) Facſ.-Repr. nach: Israil Silvestre. I. 148.

Fig. 17.



Ehemaliges Schloſs »Le Verger« [111]).

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

Unter den zahlreichen Beiſpielen aus dem Gebiete der Decoration ſeien die Trophäen von *Du Cerceau* erwähnt; dieſelben ſind in der Mehrzahl gleichfalls von italieniſchen Vorbildern — Zeichnungen und Stichen aus der Schule der Loggien — oder von ausgeführten Arbeiten, ähnlich den Pilaſterfüllungen des von *Giovan Criſtoforo Romano* herrührenden Grabmals von *Giovan Galeazzo Visconti*, in der Certoſa bei Pavia und unzähligen anderen inſpirirt. Daſs die reizenden Grottesken, von denen *Du Cerceau* zwei Werke herausgab, zum Theile nach Stichen von *Nicoleto da Modena* und *Aenea Vico* radirt wurden oder den ausgeführten Decorationen in Fontainebleau und denjenigen des von *Primaticcio* erbauten und decorirten Schloſſes zu Monceaux nachgebildet ſind, hat Verfaſſer bereits früher nachgewieſen [112]).

Eine Niſche am *Hôtel Lallement* zu Bourges, welche mit Pilaſterumrahmungen, einem Halbkreisgiebel, der ſeitlich und im Scheitel von Akroterien begleitet iſt, mit Muſcheln, einer piedeſtalartigen Predella und einem conſolenförmigen Unterſatz geziert erſcheint [113]), iſt in den Verhältniſſen, ſo wie in der decorativen Geſammtwirkung unmittelbar einem der unzähligen toscaniſchen Gebilde dieſer Art aus der Zeit der *Della Robbia* nachgeahmt.

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

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

---

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

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

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

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

50. Einfluſs einzelner italieniſcher Meiſter: *Bramante.*

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

1) Während der Perioden *Ludwig XII.* und *Franz I.* durch ſeine eigenen oder die von ihm beeinfluſſten Bauwerke in der Lombardei;

2) während des *Style Henri II.* und auf die Neo-Ruſtika des XVI. Jahrhundertes;

3) durch ſeine Schüler: durch *Raffael* und *Giulio Romano*, die, wie *Primaticcio* zuweilen die Träger ſeiner »letzten Manier« waren, und

4) durch die Veröffentlichung des dritten Buches von *Serlio.*

Wie Verfaſſer bereits an anderer Stelle [114]) nachgewieſen hat, hatte ſich *Du Cerceau* in ſolchem Maſse die Formen und die architektoniſche Sprache der »letzten Manier« *Bramante*'s angeeignet, daſs er ſie, ſo zu ſagen, aus dem Aermel ſchüttelte und daſs ſie ſelbſt in den raſcheſten Improviſationen ſtets aus der Spitze ſeiner Feder floſſen. Um ſich hiervon die Ueberzeugung zu verſchaffen, muſs man allerdings die Studien *Bramante*'s zu nicht ausgeführten oder unvollendeten Werken kennen und eben ſo die 15 Bände Original-Zeichnungen *Du Cerceau*'s.

Was bei dieſem Meiſter zutrifft, war offenbar, nach verſchiedenen Anhaltspunkten zu ſchlieſsen, bei den Hauptmeiſtern jener Zeit auch der Fall. Erwähnt ſeien z. B. die Aufnahme und perſpectiviſche Skizze des *Nicchione* von *Bramante*, noch mit der ſpäter von *Michelangelo* beſeitigten runden Treppe, welche von einem franzöſiſchen Zeitgenoſſen *Du Cerceau*'s herrühren [115]).

Des Weiteren ſei zweier Bauwerke gedacht, von denen ſeit *Paluſtre* mehrfach die Rede geweſen iſt, und bei denen man glaubte nachweiſen zu können, daſs ſie ſelbſt, wie der italieniſche Einfluſs überhaupt, eine Ausnahme bilden. Das eine iſt die Capelle *du St.-Sacrement* in der Cathedrale zu Vannes, als Rundbau mit zwei Ordnungen an der Nordſeite angebaut, auf Koſten des Canonikers *Jean Danielo* aus der Bretagne, der als *Literarum apoſtolicarum de maiori parco abbreviator* in Rom lebte, erbaut und 1537 vollendet. *Paluſtre*, der zuerſt auf dieſen Bau aufmerkſam gemacht zu haben ſcheint, hebt hervor, daſs das Bauwerk in dem Stil, den *Sangallo* dem *Palazzo Farneſe* verliehen hat, ausgeführt ſei [116]). Nach der von ihm beigefügten Abbildung iſt dies indeſs nicht richtig. Die Architektur der Umgänge *Bramante*'s für St. Peter in Rom, wie ſie eine Zeit lang am Südkreuz zu ſehen war und in vielen Studien von *Antonio da Sangallo* und in ſeinem Modell vorkommt, hat hier offenbar im Weſentlichen den Ordnungen, Bogenfenſtern und Tabernakeln als Vorbild gedient.

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

---

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

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

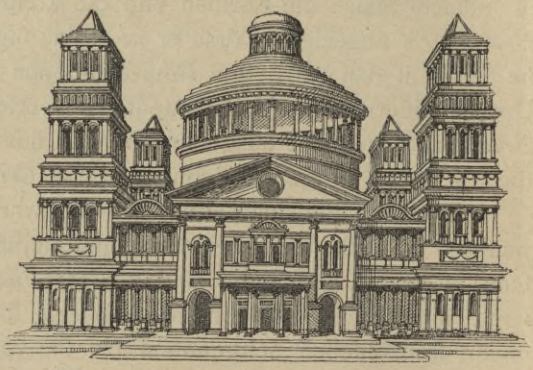
116) Siehe: PALUSTRE, L. *La renaiſſance en France.* Paris ſeit 1879. Lief. 11: Bretagne, S. 17—21 — ferner: PALUSTRE, L. *Architecture de la renaiſſance.* Paris 1892. S. 258.

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

Beſonders hervorragend war der Einfluſs von *Bramante*'s St. Peter. Auſser der mehr oder weniger erkennbaren, allgemein bekannten Einwirkung dieſes Denkmals auf zahlreiche Kuppelkirchen, wie z. B. diejenige des Invalidendomes, auf die Kuppel vom Val-de-Grâce etc., giebt es eine ganze Reihe von Fällen, in denen entweder eine Einzelheit oder eine ſpecielle Anordnung von der vaticaniſchen Baſilika oder von einem der Modelle zu derſelben auf ein franzöſiſches Denkmal eingewirkt hat. Den betreffenden Einfluſs auf den Vater *Du Cerceau* hat Verfaſſer an anderer Stelle [117]) zur Genüge nachgewieſen, und wie *Du Cerceau* vorging, ſind offenbar ſeine groſsen Zeitgenoſſen *Goujon*, *Bullant*, *Lescot* und *De l'Orme* auch verfahren; auch ſie haben während ihrer Studienzeit in Italien jene intereſſanten Werke kennen gelernt. Die Vorgänge an der St. Peters-Kirche, die jeweiligen Abſichten bezüglich ihrer Vollendung bildeten im XVI. und XVII. Jahrhundert die höchſte Spitze des architektoniſchen Intereſſes von ganz Europa, mindeſtens des römiſch-katholiſchen.

In der Compoſition des Haupthores am Schloſſe La Tour-d'Aigues (Fig. 19 [118]) iſt ein Anklang an einen nicht ausgeführten Entwurf für St. Peter [119]) nicht zu verkennen. Eine groſse Ordnung, welche zwei kleinere in der dort gegebenen Weiſe, mit dem ſtrengen Giebel darüber, umrahmt, iſt an ſich ſchon ſowohl in Italien, wie in Frankreich ſo ſelten, daſs man an die Mittelpartie der Façade mit der Loggia für den Segen zu denken geradezu genöthigt wird.

Fig. 18.



Phantaſie *Du Cerceau*'s nach einem Modell *Bramante*'s für St. Peter zu Rom [120]).

Eine andere Interpretation der Mittelpartie der Façade für St. Peter, nach *Bramante*'ſchem Vorbilde, ſieht man in einem Stiche *Du Cerceau*'s aus der Folge der *Temples*, die in Fig. 18 [120]) wiedergegeben iſt. Daſs dies eine Phantaſie nach einem Modell oder einem Entwurfe *Bramante*'s iſt, hat Verfaſſer an anderer Stelle [121]) nachgewieſen, und es ſei nur noch daran erinnert, daſs es unter den allererſten Stichen *Du Cerceau*'s im Kupferſtich-Cabinet zu Baſel eine zweite Variante dieſes Modells giebt, eben ſo zwei Zeichnungen in den Sammlungen *Foulc* und *Deſtailleur* zu Paris [122]).

Die berühmte ehemalige Grabcapelle der Valois zu St.-Denis (Fig. 21 [123]), nach dem Tode *Heinrich II.* von *Primaticcio* entworfen und begonnen, beruht vollſtändig auf Erinnerungen an die Entwürfe und Modelle für St. Peter, die entweder gar nicht zur Ausführung gekommen ſind, oder an Theile, die wieder abgetragen worden ſind.

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

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

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

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

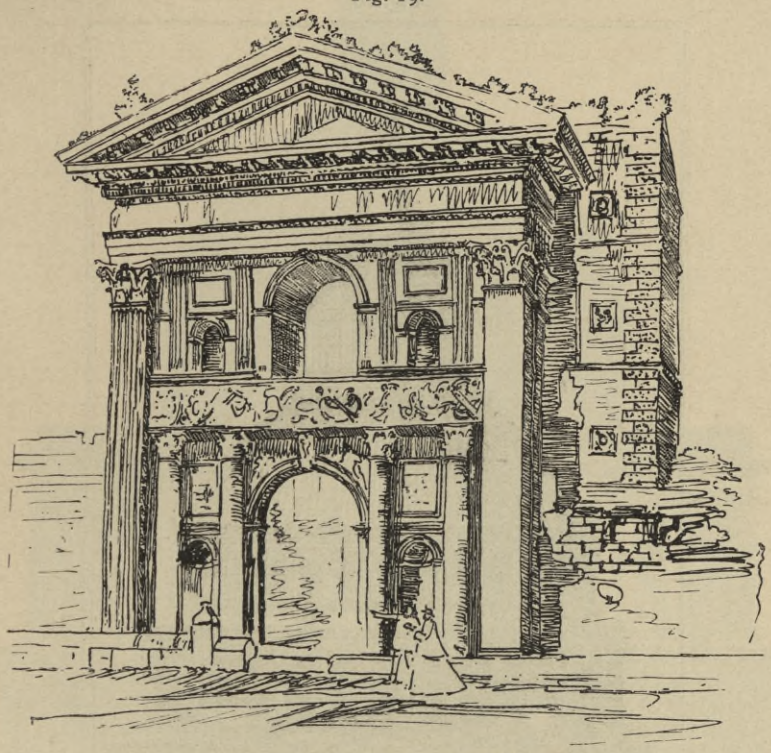
121) Siehe: Die urſprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom etc., a. a. O., S. 187.

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

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

Das Aeufsere erinnert einerfeits an die Kuppel im Modell *Sangallo*'s (Fig. 20[124]), zum Theile auch an die Gliederung der Umgänge, namentlich folcher, bei denen die den inneren Pfeilern entfprechenden Travéen etwas vorfprangen; die Innen-Architektur der Seitencapellen (fiehe Fig. 45 u. 197) beruht vollftändig auf derjenigen der gleichen Umgänge für St. Peter[125]. Die Lage diefer Capelle am Ende des linksfeitigen Querfchiffes der Abteikirche zu St.-Denis, genau fo wie diejenige der zwei an St. Peter in Rom fich anfchliefsenden altchriftlichen Rundgräber offenbart noch die Abficht, an diefer Stelle dem berühmteften Neubau der Chriftenheit fich anzufchliefsen. Eine jener Rundbauten hiefs zudem »Capelle des Königs von Frankreich«, und nach dem Abtragen derfelben wurde diefer Name auf das neu begonnene

Fig. 19.



Hauptthor vom Schlofs La Tour-d'Aigues[118].

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

Die grofse dorifche Ordnung an der Kirche St.-Aignan zu Chartres ift nach der Behandlung der Kapitelle offenbar der wieder befeitigten Ordnung *Bramante*'s von St. Peter nachgebildet. Eben fo hat die Caffettirung der Kuppelbogen *Bramante*'s in der Eintheilung der Gewölbe-Decoration über der Treppe *Henri II.* im Louvre zu Paris ein Echo gefunden, und wie die nicht ausgeführten Entwürfe für die Thürme von St. Peter auf die Thormotive französifcher Schlöffer eingewirkt haben, zeigen Fig. 314 bis 317.

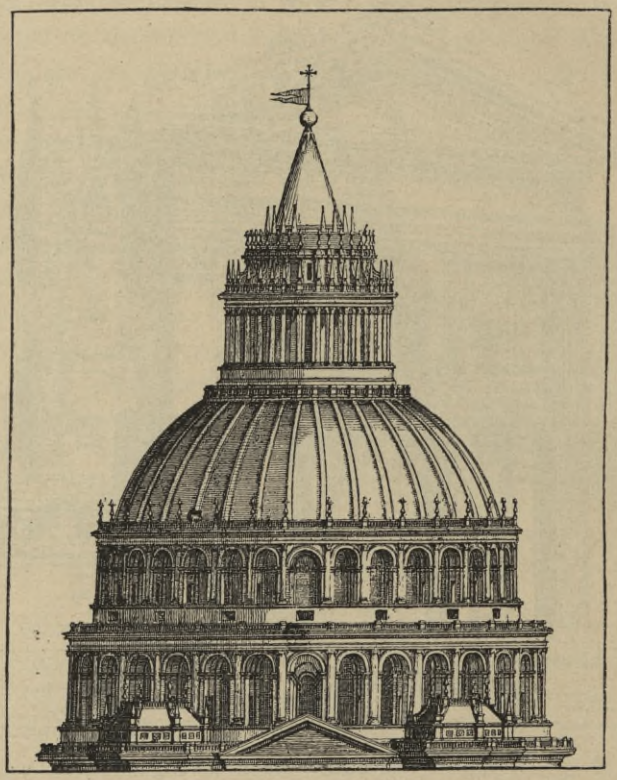
124) Facf.-Repr. nach einem Stiche von *A. Labacco* (XVI. Jahrh.).

125) Bezüglich der Vergleiche fei verwiefen auf: Geymüller, H. v. Die urfprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, a. a. O.

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

Wie bereits *Du Cerceau* die Modelle *Bramante*'s und *Raffael*'s für St. Peter ausmass und zeichnete, wie dann später (1564) *Etienne du Pérac* das Modell *Michelangelo*'s für St. Peter gestochen hatte, hat ebenfalls *Lemercier*, der Architekt *Richelieu*'s, ein Modell für St. Peter mit allen Einzelheiten gestochen [126]). Desgleichen

Fig. 20.



Kuppel von *Ant. da Sangallo*'s Modell für St. Peter zu Rom [124]).

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

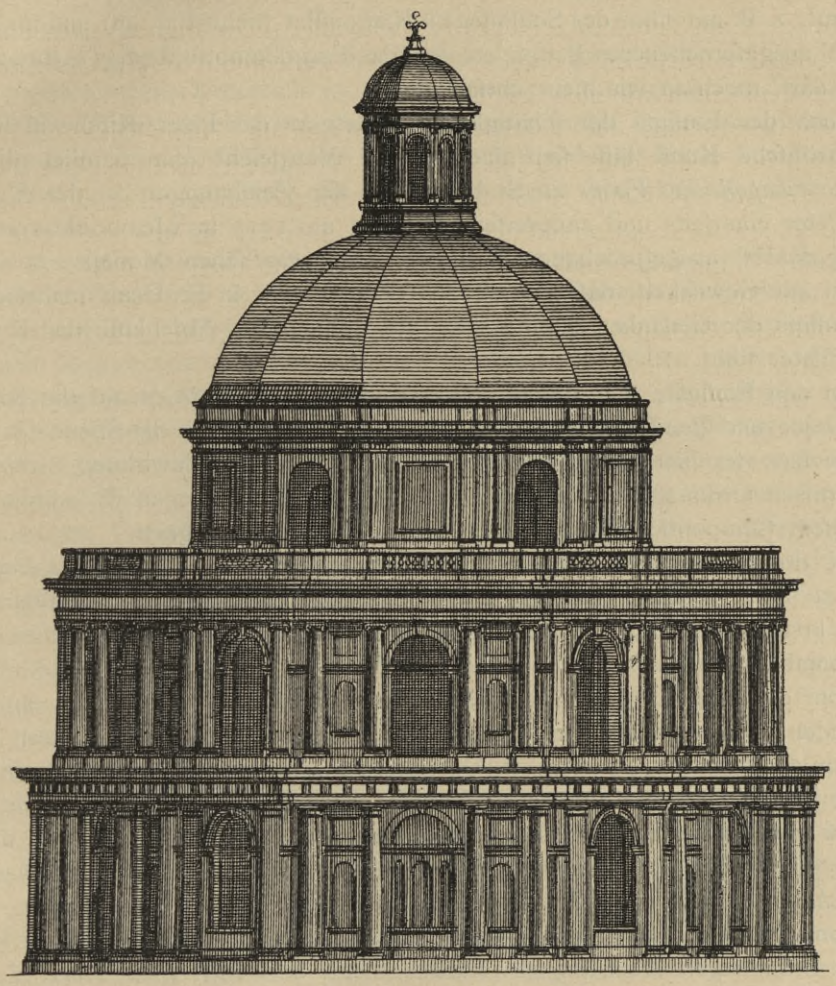
Weitere Zeichen des Einflusses, den St. Peter auf die französische Architektur ausübte, werden wir im nächsten Artikel wieder finden. Vom Einfluss des *Bramante*schen Architektur-Systems der »rhythmischen Travée« wird später in einem besonderen Kapitel eingehend gesprochen werden, eben so von dem Einflusse,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

126) Mündliche Mittheilung des Herrn *Destailleur*.

Wie die Decoration der Loggien *Raffael*'s eingewirkt hat, wurde bereits in Art. 38 (S. 36) gesagt. Aber abgesehen von dieser, haben auch einige andere architektonische Leistungen desselben Meisters die Aufmerksamkeit französischer Künstler auf sich gezogen und in ihren Werken Spuren hinterlassen. 51. *Raffael.*

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

Fig. 21.



Ehemalige Grabcapelle der Valois zu St.-Denis [123]).

gesagt, eben so von dem Einflusse gesprochen, den die Façade dieses Palastes auf mehrere Compositionen des letztgenannten Meisters ausgeübt hat [127]). Dieser Palast *Raffael*'s hat aber auch durch eine Anordnung, die das Charakteristische seiner Façade ausmachte, nämlich Nischen, die im Obergeschoss die Fortsetzung der durch Halbsäulen betonten Stützen des Erdgeschosses bilden [128]), Nachahmer in Frankreich gefunden. So ist die Anordnung am *Petit cloître des Augustins* zu Toulouse [129]), wo

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

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

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

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

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

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

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

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

Von den vielen Italienern, die in Lyon wohnten, hatten die aus Lucca ſtammenden in der Kirche der Obſervance eine Capelle errichtet, deren Entwurf angeblich von *Michelangelo* herrührt [131]). *Biard*, der Aeltere, ſein Schüler, führte das ſteinerne Bild *Heinrich IV.* über der Thür des *Hôtel-de-ville* zu Paris aus und *Etienne du Pérac*, der bereits erwähnte Pariſer Architekt und Archäologe, ſtach in mehreren Blättern das Modell *Michelangelo*'s für die Peters-Kirche zu Rom. *Michel Adam*, *Nic. Bachelier* u. A. werden für ſeine Schüler ausgegeben.

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

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

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

---

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

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

fügt in feinem fehr fchön geftochenen Tractat der Architektur nach *Vitruv* [132]) auf dem Titelblat den Zufatz bei: »*Où il a efté adiouftè les diverfes mefures et proportions de ces fameux architectes Scamozzi, Paladio et Vignole.*«

Von dem Anfehen, welches *Palladio* in Frankreich genofs, zeugt die folgende Stelle. *Sauval* fchreibt von *Lemercier*, dem Architekten *Richelieu*'s: ». . . wenn er nicht der *Vitruv* feiner Zeit war, fo war er wenigftens deren *Palladio* . . . er machte fich in ganz Europa berühmt, befonders in Rom, welches der Sitz der fchönen Künfte ift. Von Jugend an hat er alle noch erhaltenen Werke der Alten unterfucht und gemeffen . . .«

Von dem geradezu traditionellen Einflufs, den gewiffe Werke von *Palladio* und von *Vignola* auf den Unterricht in der Architektur in Frankreich feit *Ludwig XIII.* bis auf unfere Tage ausgeübt haben, foll hier nicht weiter gefprochen werden. Es fei nur bemerkt, dafs Verfaffer noch im Jahre 1858 während feiner Ingenieurftudien auf der *École centrale* zu Paris die Säulenordnungen hauptfächlich nach *Vignola* zeichnen mufste.

54. Italiener in Frankreich.

Wir gelangen nunmehr zur letzten der in Art. 33 (S. 34) erwähnten Quellen, durch welche italienifche und antike Formen in Frankreich Verbreitung fanden: zu den italienifchen Meiftern verfchiedenen Grades (vom einfachen *Scarpellino* an), welche fich längere oder kürzere Zeit in Frankreich aufgehalten haben. Eine richtige Würdigung ihrer Thätigkeit ift ziemlich fchwierig, nicht allein wegen der überlieferten Nachrichten, bei denen man zuweilen Mühe hat, fie ohne Weiteres als glaubwürdig anzufehen, fondern weil nicht zu bezweifeln ift, dafs die neuere Schule von der Richtung *Paluftre*'s in ihrem Streben, der Wahrheit immer näher zu treten, öfters von unrichtigen Vorftellungen ausgeht und defshalb mehrfach in entgegengefetzter Richtung irre gegangen ift. Ich geftehe gern, dafs meine eigenen Anfichten über die Thätigkeit der italienifchen Meifter in Frankreich mehrfachen Schwankungen unterlegen haben. Indefs gelangte ich fchliefslich zu der Anficht, dafs ein richtiges Verftändnifs der Verhältniffe, unter denen fie gewirkt haben, viel fchwieriger ift, als man dies gewöhnlich annimmt, und es fei keine Bürgfchaft dafür vorhanden, dafs bis jetzt überhaupt nach allen Seiten hin eine zutreffende Vorftellung von der verfchiedenen Art und Weife, wie diefe Meifter thätig gewefen fein mochten, erzielt worden ift. Zur Zeit bin ich geneigt, anzunehmen, dafs die italienifchen Künftler an der Erfindung gewiffer Bauwerke möglicherweife theilhaben konnten, und zwar felbft in Fällen, wo mir vor etwa einem Jahre diefe Theilnahme zum mindeften als fehr unwahrfcheinlich erfchien.

In die Behandlung diefer Fragen haben fich leider mehrfach Beftrebungen und Gefühle eingefchlichen, die nicht dahin gehören, das eigene Urtheil trüben und dasjenige der Gegner ebenfalls zu Uebertreibungen verleiten. Dies ift in hohem Mafse zu bedauern; denn felbft ohne diefe trübenden Beigaben find diefe Fragen fchwierig genug.

Um das Gleichgewicht bezüglich der Vertheilung des Stoffes im vorliegenden Bande zu erhalten und vielfache Wiederholungen zu vermeiden, hat es Verfaffer aufgegeben, Alles, was über das Wirken italienifcher Künftler in Frankreich und ihren Einflufs auf die Architektur dafelbft anzutreffen ift, zufammenzuftellen; eine

---

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

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

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

1) Kap. 4 über die Entſtehung der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.*

2) Die zwei Hauptherde des italo-franzöſiſchen Zuſammenwirkens in den Schulen von Amboiſe-Gaillon und von Fontainebleau, ferner die kleineren Herde dieſes Zuſammenwirkens, die von erſteren ausgingen.

3) Die Notizen über *Fra Giocondo, Domenico da Cortona* (*Boccador*), die Familie der *Giuſti* (genannt *les Juſte de Tours*), *Primataccio* und *Serlio.*

4) Die Geſchichte des *Hôtel-de-ville* zu Paris und die Einführung der italieniſchen Gärten in Frankreich.

5) Die Schluſsbetrachtung des vorliegenden Bandes.

Wenn *Deſtailleur* die Ernennung *Primaticcio*'s zum Superintendenten der königlichen Bauten, die im Jahre 1559 erfolgte, als das wichtige Datum anſieht, durch welches die Italiener, die bereits in Frankreich wohl etablirt waren, einen unmittelbaren Einfluſs auf die Künſte Frankreichs auszuüben anfangen [133]), ſo mag dies in gewiſſer Hinſicht richtig ſein. Doch möchten wir eher glauben, daſs quantitativ die Zahl der in Frankreich durch Italiener aller Art eingeführten Architekturformen zwiſchen 1495 und 1559 gröſser war, als nach letzterem Jahre. Zum mindeſten erſcheint uns die Ankunft der 22 Italiener, an deren Spitze ſich *Fra Giocondo* und *Paganino* befanden, im Jahre 1495 zu Amboiſe eben ſo wichtig zu ſein. Auf dieſe Colonie in Amboiſe kann man, ſo will es ſcheinen, die Aufmerkſamkeit nicht genug lenken. Die Schule, die ſich an dieſelbe knüpft, dürfte einen kaum minder wichtigen Einfluſs ausgeübt haben, als jene in Fontainebleau, wenn auch in anderer Art. Es ſei nur daran erinnert, daſs am 24. December 1495 der königliche Zeltmacher und Tapezierer *Nicolas Fagot* die Reſtzahlung der ihm bewilligten 1593 *Livres tourn.* empfing, und zwar für einen ihm vom König befohlenen Transport von Neapel bis Lyon und zum Schloſs von Amboiſe, auf dem verſchiedene Teppiche, Bibliotheken, Gemälde, Gegenſtände von Stein, Marmor und Porphyr, ſo wie andere Möbel im Geſammtgewicht von 87000 Pfund befördert wurden, welche für die Decoration und zum Gebrauch des genannten Schloſſes beſtimmt waren. In der gedachten Summe war auch die Verköſtigung von 22 Gewerkleuten (*Hommes de meſtier*) während 34 Tagen, zu 40 Sous den Tag, mit inbegriffen [134]).

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

---

133) Siehe: Destailleur, H. *Notices ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. S. 9.

134) Nach: *Archives de l'art français,* Bd. II, 305.

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

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

So wurde z. B.

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

---

4. Kapitel.

Entſtehung der Formen der Früh-Renaiſſance in Frankreich.

(Etwa 1495—1540.)

a) Nothwendigkeit einer Periode mit gemiſchten Formen.

Die Entſtehung der architektoniſchen Formen in der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance beruht auf keinem auſsergewöhnlichen Grundgedanken. Wir ſtehen einfach vor dem auf dem Gebiete der Architektur ſich äuſsernden italo-franzöſiſchen Ausdruck einer allgemein menſchlichen Geiſtesrichtung. Sie erſcheint überall und zu allen Zeiten, wo es gilt, eine fremde Sprache, eine neue Ausdrucksweiſe ſich anzueignen. Das Erſte, was wir alsdann thun, iſt, unſere eigenen bisherigen Gedanken und Gefühle in die neue Ausdrucksweiſe zu kleiden und darin auszuſprechen. Viel ſeltener kommt es vor, daſs in der erſten Zeit ein fremder Grundgedanke oder eine fremde Compoſition in den eigenen alten Formeln und Detailformen ausgeſprochen wird oder gar gleichzeitig in den neuen. Wo dies auftritt, iſt es wahrſcheinlich, daſs dieſe Grundcompoſition im fremden Geiſte auch thatſächlich von einem Fremden herrührt und daſs nur die Ausführung denjenigen überlaſſen worden iſt, die den neuen Stil erlernen und ſich aneignen wollen. Denn das Letzte, was man in ſolchen Fällen lernt, beſteht darin, daſs man auch im Geiſte des Fremden denkt und com- 55. Princip der Miſchungen.

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

Von einer objectiv und richtig verſtandenen Auffaſſung der Formen der antiken, ſo wie der modernen italieniſchen Architektur, und zwar ſowohl von Seiten der Laien, wie der Architekten, während der erſten Zeit, die auf den Zug *Carl VIII.* folgte, kann demnach wohl kaum die Rede ſein [135]). Jeder Franzoſe nahm aus dieſen Quellen auf das Gerathewohl hin, was ihm gerade gefallen mochte, und brachte es dort an, wo es ihm zufällig Freude bereitete. Man hatte, bewuſſt wie unbewuſſt, noch viel zu groſse Luſt an allerlei gothiſchen Anordnungen, Gedanken, Gewohnheiten und Anſchauungsweiſen, um — Grabmäler und Gärten etwa ausgenommen — einen Entwurf von durchaus italieniſcher Erſcheinung anzunehmen. Alles führte daher, wie von ſelbſt, zu einer Verſchmelzung oder richtiger, zu einer Vermiſchung der Formen durch Nebeneinanderſtellen derſelben.

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

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

56. Compromiſs an Wohngebäuden.

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

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

der italienifchen Gliederung, wobei der Erfatz der Rundbogen durch Korbbogen keineswegs die gröfste Neuerung war; fondern es mufste eine fyftematifche Amputation der Ordnungen und anderer Formen eintreten und ein gänzlich verfchiedenes Verhältnifs der Fenfter zu den Pilaftern entftehen. Bis dahin war aber von der Befriedigung etwaiger Wünfche der Edelfrauen, die Italien nie gefehen hatten und um fo mehr am Heimifchen hielten, gar nicht die Rede, eben fo nicht von der Eiferfucht und Minirarbeit der einheimifchen Architekten, die in folchen Fällen niemals ausbleibt, noch von dem höhnifchen Gefühl der Ueberlegenheit, welches die gothifchen Architekten überhaupt, in Folge der ftructiven Complicationen des alten Stils im Vergleich zum neuen, gewifs recht oft den Italienern gegenüber empfinden zu dürfen glaubten und auch zur Schau trugen.

Es darf daher wohl behauptet werden, dafs der Entwurf für einen Profanbau, den ein Italiener zwifchen 1495 und 1540 für Frankreich ausgearbeitet hatte, nothwendiger Weife ganz anders aufsehen mufste, als wenn derfelbe Meifter ihn für Italien angefertigt hätte. Diefe Thatfache ift für die Beurtheilung des Antheiles der italienifchen Meifter an französifchen Kunftwerken von grofser Wichtigkeit.

b) Italienifche Vorbilder der französifchen Compromifsformen.

In Italien findet man eben fo, wie fpäter in Frankreich zur Zeit *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.*, den Compromifs einer Verbindung gothifcher und antiker Formen als Uebergang zur Renaiffance; nur ift diefe Erfcheinung in Italien, je nach den betreffenden Gegenden, meiftens eine verfchiedene, weil der locale gothifche Bauftil bereits eine Vorftufe zur Renaiffance, ein antikifirender Gedanke oder ein eben folches Gefühl in gothifirendem Gewande war. 57. Halbgothifche Compromifsformen.

Skizzen im Compromifs-Stil von *Leonardo da Vinci* und anderen italienifchen Meiftern wurden bereits erwähnt. Von ausgeführten Beifpielen diefer Uebergangsphafe feien genannt: die Fenfter an den älteren Theilen des Palaftes von Urbino und am *Ofpedale* zu Sulmona; diejenigen im Gange zur Sacriftei von *Sta. Croce* zu Florenz; die Giebel an Werken, wie das Grabmal *Brancacci* zu Neapel, die Façade von *Sant' Agoftino* zu Montepulciano, die Laterne *Brunellesco*'s für den Florentiner Dom etc., von den Beifpielen diefer Richtung in der Lombardei nicht zu reden.

In letzterem Gebiete, hauptfächlich an der Certofa bei Pavia, an den Fialen des Domes zu Como und im Modell für den Dom zu Pavia, wurde der Grundgedanke der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.* feft geftellt, nämlich das Beibehalten gothifcher Bautheile oder Bauglieder und ihre Detaillirung mit antik-römifchen Formen nach den Compofitionsprincipien der letzteren. Statt aufwachfender oder auffchiefsender Fialenthürmchen werden aufgebaute Phantafiegebilde einer Ideal-Architektur errichtet, für den lothrechten Theil eine Reihenfolge von fchön abgeftuften fockel- und piedeftalartigen Unterfätzen, eine Art Tabernakel tragend. Statt eines einzigen fpitzen, pyramiden- oder obeliskenartigen Daches zeigt fich eine mehrfache Aufeinanderfolge von fäulenbefetzten und verfchieden gegliederten Tambours, die mit Rundkuppeln abwechfeln; letztere find laternenartig abgeftuft und von verfchiedenartigen, anmuthigen und bekrönenden Motiven begleitet. Die Phantafie der Gliederungen diefer Reihenfolge von Abftufungen, die Schönheit der fie verbindenden Profile find oft entzückend. Man glaubt durchwegs Modelle von Phantafiethürmen im Idealftil zu fehen, etwa fo, als wenn man geneigt wäre, fich 58. Mailänder Vorbilder.

gewiſſe »himmliſche Architekturen« vorzuſtellen, die nur einer »Ideal-Architektur« zuliebe und zur Befriedigung der dem Menſchen urſprünglich angeborenen »Freude am Schönen« errichtet worden ſind. Ungeachtet des unſagbaren Reizes zahlloſer ähnlicher Gebilde, die ſich in Frankreich vorfinden, iſt Verfaſſer weder in Chambord, noch anderswo ſolchen begegnet, welche einigen auf dem Dache des Seitenſchiffes der Kathedrale zu Como[136]) befindlichen ebenbürtig wären.

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

Es darf hierbei nicht vergeſſen werden, daſs man die Candelaber von *Sta. Maria delle Grazie*, die Pilaſter von *San Satiro* zu Mailand, von der Cancelleria zu Rom, von den Werken *A. Bregno*'s daſelbſt und zu Siena, ferner von anderen Bauten Oberitaliens entlehnt und daſs man Niſchen und Tabernakel öfters mit ſpät-gothiſch componirten Baldachinen ausgeſtattet, dieſe aber wieder antikiſirend geſtaltet und nach dem geſchilderten Grundgedanken detaillirt hat. Durch derartige Combinationen entſteht, man möchte ſagen, ein unendliches Gebiet, auf welchem ſich Phantaſie und Zierluſt dieſer »erſten Zeit der jungen Liebe« der franzöſiſchen Renaiſſance oft wie mit kindlichem Entzücken und reizender Anmuth entfalten konnten[137]).

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

59. Epoche von 1495—1540.

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

60. Nothwendigkeit der Kenntniſs antiker Formen.

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

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

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

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

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

61. Rückwirkung franzöſiſchen Geſchmacks auf italieniſche Meiſter.

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

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

62. Anſicht von *Anthyme-Saint-Paul.*

Angeſichts der Anſichten, die in neueſter Zeit hierüber in Frankreich häufig verbreitet worden ſind, iſt es wohlthuend, dieſe Nothwendigkeit italieniſcher Mitwirkung, ſo wie auch die Rückwirkung des franzöſiſchen Elementes auf das italieniſche von *Anthyme-Saint-Paul* unumwunden anerkannt zu ſehen. Er ſtellt ſich die Frage [138]), »ob denn die franzöſiſchen Architekten mit ihrer ſo kräftigen Individualität ſo voller Vernunft (*raiſon*) und Ueberlegung nicht der beſtändigen und anhaltenden Mitwirkung des Auslandes entbehren konnten? Wir ſind gezwungen,« ſchrieb er, »es anzuerkennen, es hätte keine franzöſiſche Renaiſſance gegeben oder ſie hätte ſich tief von dem, was ſie geweſen iſt, unterſchieden, wenn es nicht vorher eine italieniſche Renaiſſance gegeben hätte; es iſt ſicher, daſs italieniſche Architekten nach Frankreich gekommen ſind, daſs ſie ſich daſelbſt ſehr nützlich erwieſen, und daſs die unſerigen nöthig hatten, Italien und italieniſche Erzeugniſſe zu ſehen, um ſich zu bilden. Aber nachdem der einleitende Impuls empfangen war, wurden die Schritte unſerer Künſtler raſch genug geſtärkt, um fähig zu werden, eine Richtung nach ihrem Sinne zu wählen, ſie zu befolgen, ohne beſtändig bei der Hand geführt zu werden, und um oft ihre Meiſter ſelbſt mit ſich fortzureiſsen. In den letzten Jahren *Carl VIII.* und während der erſten Zeit *Ludwig XII.* hat Italien an Frankreich

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

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

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

63. Italieniſche Colonie in Amboiſe.

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

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

Dieſes Heim fand die erſte italieniſche Schule in Frankreich bis zu einem gewiſſen Grade eben ſo, wie die zweite, und zwar gleichfalls in einem königlichen Schloſſe, in der Burg über der ſchönen Loire, auf dem Felſen von Amboiſe. Ihre Hauptwerke bilden die Schule der Loire und jene zu Gaillon. Zur Beſtätigung dieſer Anſicht ſeien folgende Worte *Fillon*'s angeführt[139]): »... Aus obigen Briefen geht hervor, daſs die Colonie italieniſcher Arbeiter 1495 nach Frankreich kam und ſich in Amboiſe, dem Lieblingsaufenthalte *Carl*'s, niederlieſs. Nahe bei Tours, wurde dieſe Stadt der künſtleriſche Herd, wo, mit Hilfe der Mode, *Michel Columb* und ſeine Schule kamen, um ſich zu inſpiriren, eben ſo wie *Jean Perréal*, ... *Martin Cloiſtre* von Blois, und dieſer ganze Schwarm (*nuée*) von Malern und Bildſchnitzern, deren ungeheuerem Talent unſere Zeit anfängt gerecht zu werden ...«

A. de Montaiglon möchte eher glauben, daſs dieſe Italiener vorher in Tours geweilt haben, weil *Jacques Taillandier*, unter deſſen Schutz ſie ſtanden, dort ſich aufhielt[140]). Die Liſte bedeutender ſich in Tours aufhaltender Meiſter weist hingegen meiſtens Franzoſen auf.

64. Meiſter dieſer Colonie.

Von den 22 Italienern, die zu Ende 1495 in Amboiſe ankamen, ſeien im Folgenden nur 9 angeführt[141]), und zwar ſolche, bei denen die Angaben über ihren Beruf ſie als mit der Architektur zuſammenhängend bezeichnen. Unter A ſind die Ausdrücke zuſammengeſtellt, welche ſich anderwärts auf ihren Beruf und ihre Anſtellung beziehen; unter B ſind die Namen der Meiſter und ihr jährliches Gehalt (in *Livres tournois*) angegeben, um daraus einen vergleichenden Anhalt für ihr Anſehen gewinnen zu können.

---

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

140) Siehe ebendaſ., S. 124, N. 1.

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

Italiener im Dienſte *Carl's VIII.*:

A. *Certains ouvriers*
gens de meſtier
et autres perſonnaiges
pour ouvrer de leur meſtier à
l'uſaige et mode d'Ytallie.
deviſeurs (Entwerfer) *[venus du Royaume de Secille]*
pour edifier
et faire ouvraiges à ſon devis et
plaiſir à la mode d'Ytallie, Liv. s.

B. *Frère Jehan Jocondus, religieux de l'ordre de Saint François deviſeur de baſtiments* . . . . . 562. 10.
Dom Paſſolo oder *Paſſello (Pacello da Mercoliano) jardinier* 375
Guido Paganino, chevalier, paintre et enlumineur . . . . . 937. ½.
Maiſtre bernardin de Brescia, ouvrier de planchers et menuiſier de toutes couleurs 240
Jerome Paſſerot, maiſtre ouvrier de Maçonnerie — 240
Domenico de Courtonne faiſeur de chaſteaulx[142]) *et menuiſier de tous ouvrages de menuiſerie* 240
Alphonſe Damaſſe tourneur dolbaſtre (mit ſeinem Meiſter zuſammen) . . 480
Domino Johanne de granna, prebſtre faiſeur d'orgues 240
Meſs. Luc Becjeame (bei *de Croy* heiſst er *Berjame*) *jollier inventeur ſubtil a faire couver et naitre poulletz, chevalier, deviſeur de baſtiments* 375

65. Antheil der Meiſter von Amboiſe.

Von gröſster geſchichtlicher Wichtigkeit iſt nun die Frage, ob es möglich iſt, einen directen Einfluſs, eine unmittelbare Betheiligung eines oder mehrerer dieſer oder anderer Meiſter auf die Entſtehung der Früh-Renaiſſance in Frankreich nachzuweiſen. Dieſe Frage hat nicht nur ein allgemeines ſtiliſtiſches Intereſſe, das ſogar über den Rahmen der franzöſiſchen Renaiſſance hinausreicht; ſondern ſie gehört zu denjenigen, die ſeit einer Reihe von Jahren die Aufmerkſamkeit der Franzoſen am meiſten auf ſich gelenkt haben. Um einen Begriff von der Schwierigkeit der Beantwortung dieſer Frage, ſo wie von den neueſten Anſchauungen auf dieſem Gebiete zu geben, mögen die Worte eines jüngeren Forſchers, *J. de Croy,* deren ruhige Objectivität, im Vergleich zu den raſchen Urtheilen Anderer, wohlthätig wirkt, hier angeführt werden. Er ſchreibt bezüglich der königlichen Schlöſſer an der Loire[143]): »Man kennt weder genau das Datum des Beginns jener Bauwerke, noch das ihrer Vollendung. Man iſt ungefähr ohne Kenntniſs von der Inſpiration und von der Leitung, unter welcher ſie entſtanden ſind. Nachdem man bis in die jüngſten Zeiten das Verdienſt dieſer erſten Werke unſerer Renaiſſance italieniſchen Architekten zugeſchrieben hat, iſt es nun erwieſen (*il eſt acquis*), daſs dieſe Ehre der franzöſiſchen Schule gebührt. Aber es iſt nur auf Grund indirecter Ausſagen oder zufälliger Erwähnungen, daſs man einige Künſtlernamen, die an denſelben betheiligt waren, erwähnen kann. Der Gegenſtand bietet noch ſo viele Lücken, daſs man beinahe verzweifeln muſs, ſie jemals auszufüllen«. Man ſieht hieraus, daſs man bis vor ganz kurzer Zeit allgemein die Intervention italieniſcher Meiſter angenommen hat, und zwar vielleicht in einem gröſseren Maſse, als wir es hier für nöthig erachten. Man

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

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

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

66. Auffallende Schul-zuſammen-gehörigkeit.

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

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

1) *Fra Giovanni Giocondo* aus Verona.

(Geb. 1435 oder früher, geſt. 1515.)

67. Geringe Beachtung deſſelben.

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

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

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

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

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

68. *Deviſeur de bâtiments.*

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

---

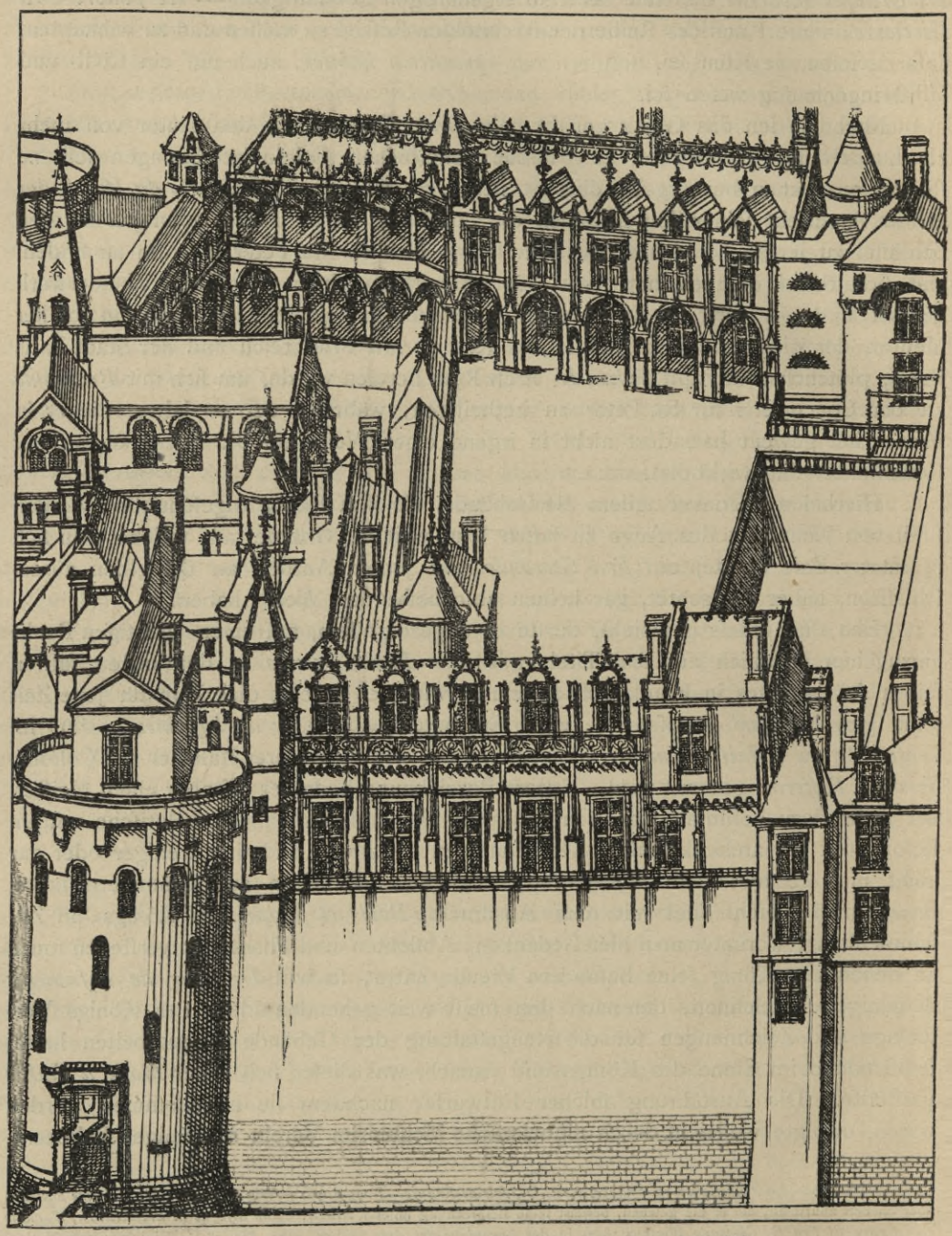
144) Siehe: *La renaiſſance en France*, a. a. O., *Isle-de-France*. S. 75 u. 76. — Wie flüchtig leider *Paluſtre* zuweilen über Sachen aburtheilt, die er nie geſehen, beweist ſeine Beſprechung unſerer Arbeit: *Cento diſegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra G. Giocondo* (Florenz 1882) in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 28. — Einige weitere Notizen gaben wir in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 38. — Seitdem haben wir über mehr als tauſend weitere Zeichnungen *Giocondo*'s in der Sammlung *Deſtailleur* berichtet in: *Trois albums de deſſins de Fra Giocondo*, in den *Mélanges d'archéologie et d'hiſtoire publiés par l'École Françaiſe de Rome*, Band XI (1891). — Einige Bedenken gegen letztere Arbeit, in den Mittheilungen des k. deutſchen archäologiſchen Inſtituts, Röm. Abtheilg., Bd. VII, Heft 3, 4, beruhen zum Theile auf ungenauem Leſen meiner Arbeit, zum Theile auf Punkten, die noch nicht endgiltig feſt ſtehen.

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

69. Schloſs zu Amboiſe.

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

Fig. 22.



Theil vom Schloſs zu Amboiſe. — Fluſsſeite und ehem. Höfe [146]).

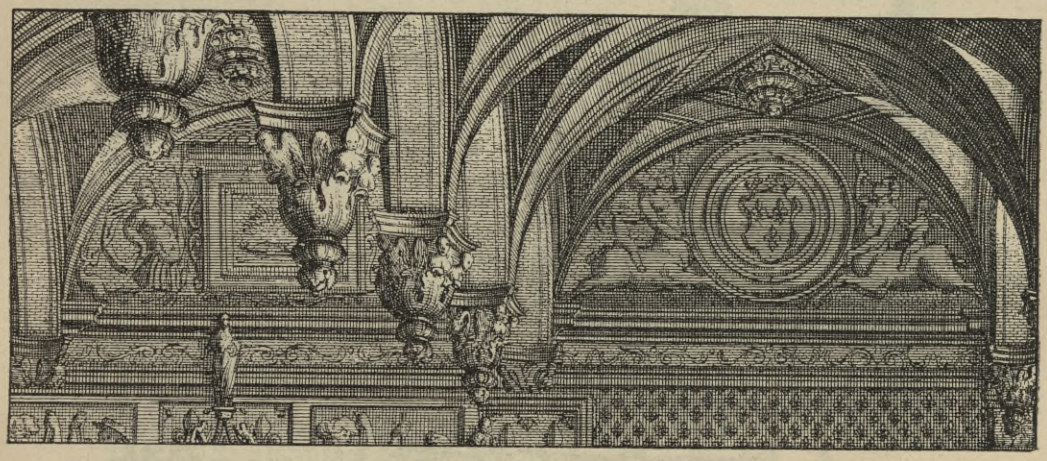
Theilen dieſes Schloſſes (Fig. 22 [146]), die poſitive Angabe von *Commynes*, daſs *Carl VIII.* beim Bau deſſelben ſeine Italiener verwendet hat, geſtatten anzunehmen,

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

dafs bei diefer wichtigften der königlichen Bauausführungen, für die er in erfter Reihe feine Italiener mitgebracht hatte, auch in erfter Reihe *Fra Giocondo*, der an ihrer Spitze ftand, einen Einflufs ausgeübt haben mochte.

Wenn die Angabe von *Anthyme-Saint-Paul* richtig ift, dafs die regelmäfsige Anlage der Schlöffer le Verger und Bury in damaliger Zeit eine Ausnahme ift — und er fcheint mir darin Recht zu haben —, fo dürfte gerade diefe regelmäfsige Grundrifsanordnung (fiehe Fig. 17, S. 49), die etwas an diejenige des Caftells zu Mailand und deren Eingang an das Thor des *Caftell' nuovo* zu Neapel erinnert, dem Einflufs *Fra Giocondo*'s zuzufchreiben fein, da der Bau des Schloffes 1496, alfo gleich nach dem Feldzug *Carl VIII.*, begonnen worden und bereits im Jahre 1499 fertig war, fomit in der Zeit ausgeführt wurde, während deren fich der genannte Meifter an der Loire aufhielt. Einzelne italienifche Details, der Umftand, dafs der Erbauer, Marfchall

Fig. 23.



Theil der Decke und der Lunetten der ehem. fog. *Chambre dorée* im Juftizpalaft zu Paris [147]).

(Siehe auch Fig. 345.)

de Gié, Gouverneur von Amboife war und mehrfach durch den *Maitre maçon Colin Byard* aus Tours, welcher auch Einiges im Schlofs le Verger ausführte, die Schlöffer zu Amboife und zu Gaillon befichtigen liefs — dies Alles geftattet ebenfalls, einen gewiffen Zufammenhang mit der Colonie zu Amboife anzunehmen.

70. *Fra Giocondo* zugefchriebene Werke.

Wir kommen nunmehr zu der Frage: Kann *Fra Giocondo* irgend einen Antheil an Bauwerken gehabt haben, die ihm lange zugefchrieben wurden, deren Erfcheinung aber von dem Stil, den er in Italien angewendet haben würde, grundverfchieden ift? Ich geftehe gern, dafs es eine Zeit gab, in der ich geneigt war, diefe Frage entfchieden verneinend zu beantworten. Seit einer Reihe von Jahren jedoch haben mich eingehendere Studien über das Wefen jener Zeit und über die Verhältniffe, unter denen *Fra Giocondo* in Frankreich zu arbeiten genöthigt war, zu der Anficht geführt, dafs vom rein ftiliftifchen Standpunkt aus zum mindeften ein Einflufs diefes Meifters nicht nur möglich, fondern für das Schlofs zu Gaillon und für die *Salle dorée* beinahe wahrfcheinlich ift.

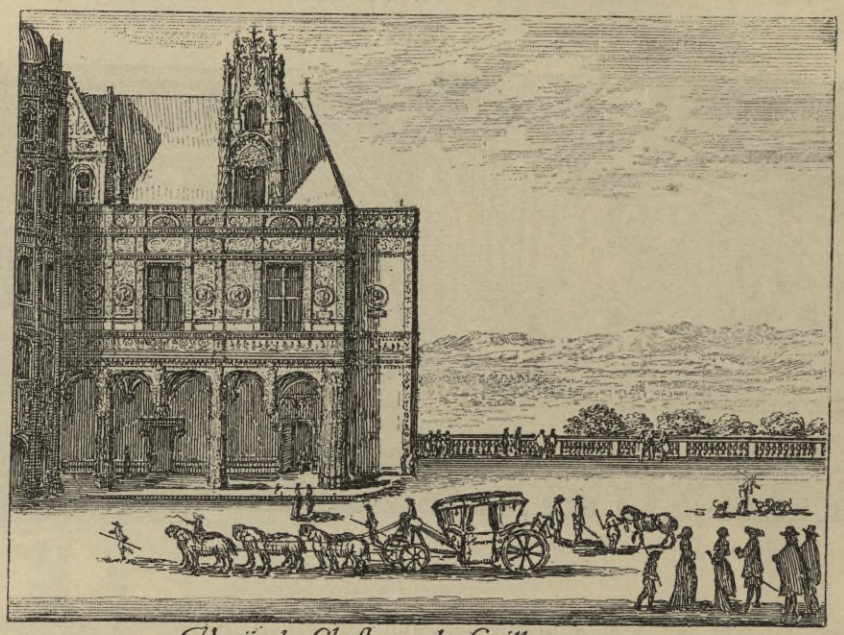
Bezüglich der fog. *Chambre dorée*, die zum Juftizpalaft in Paris gehörte, ift zu bemerken, dafs die Decoration der Lunetten mit dem königlichen Wappen und dem

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

Stachelſchwein *Ludwig XII.*, den Centauren und Sirenen, die beide halten, ſelbſt auf dem Stiche des vorigen Jahrhundertes (Fig. 23 [147] u. 345) den Charakter der Schule Verona-Padua, alſo der Heimath *Fra Giocondo*'s trägt, ſo daſs man ſich fragen muſs, ob die Autoren, welche dieſen Saal als ein Werk des *Frate* bezeichnen, hiernach nicht ganz oder doch theilweiſe Recht haben [148])? Auch wäre hinzuzufügen, daſs die hängenden Bogen, die hier als Decorations-Syſtem der Decke verwendet ſind, auch an der Façade des Schloſſes zu Gaillon (Fig. 24 u. 25) vorkommen.

Ein Flügel des letzteren, deſſen Bruchſtücke jetzt faſt insgeſammt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris aufbewahrt werden und die Richtigkeit des von *Iſrael Silveſtre* dargeſtellten Façaden-Syſtems (Fig. 24 [149]) beſtätigen, zeigt in der Anordnung

Fig. 24.



Theil eines Flügels im ehem. Schloſs zu Gaillon [149]).

der Medaillons zwiſchen den Pilaſtern mit Arabesken und im Anſchluſs an ſculpirtes Rankenwerk (Fig. 25 [150]) ein Motiv, welches lebhaft an die gleiche Anordnung an *Fra Giocondo*'s *Palazzo del Conſiglio* zu Verona erinnert, an dem das Rankenwerk allerdings nur gemalt iſt. Da ferner in der Profilirung und in den Arabesken dieſer Façade ebenfalls Einiges Vorbildern in demſelben Theile Oberitaliens ähnlich iſt, ſo fragt man ſich, ob auch hier der früheren Anſicht, das Schloſs zu Gaillon ſei ein Werk *Fra Giocondo*'s, nicht ein Stück Wahrheit zu Grunde liegt?

Erſt ſeit der Publication *Deville*'s über die Baurechnungen des Schloſſes zu Gaillon [151]), welche in Frankreich zum Theile epochemachend war, hat man letztere

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

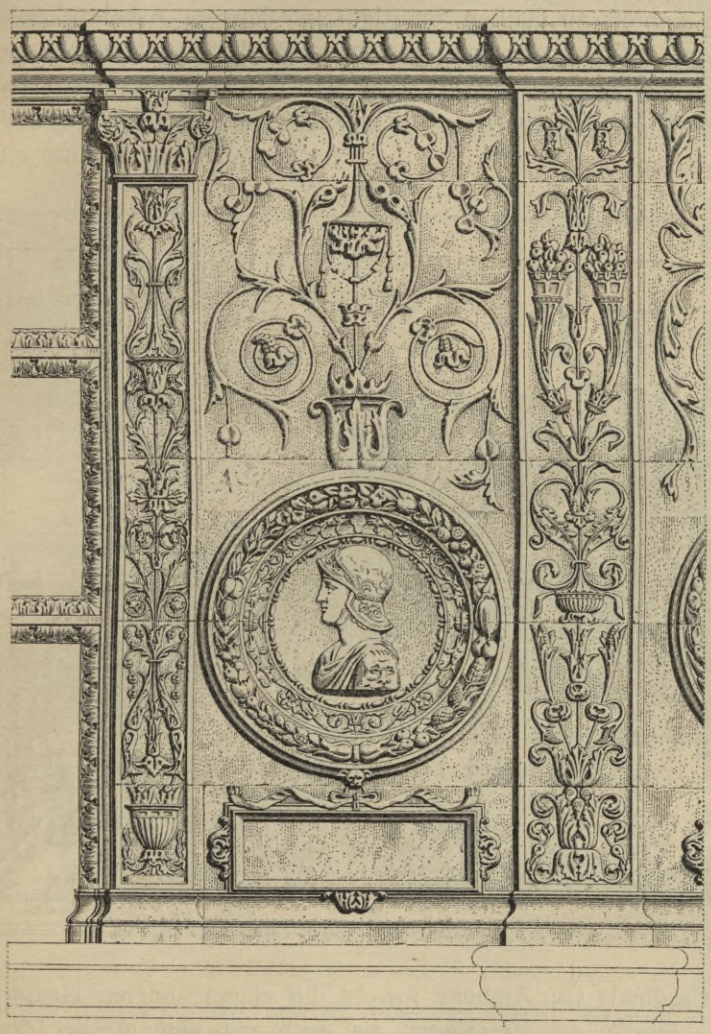
149) Facſ.-Repr. nach einem Stich von *Iſrael Silveſtre.*

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

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

Anficht aufzugeben begonnen. *Deville* fagt: »Man hat bis zum Ueberdrufs wiederholt, es habe der Cardinal den berühmten Veronefer Architekten *Fra Giocondo* mit dem Bau feines Schloffes zu Gaillon beauftragt. Diefe Anficht, deren Unrichtigkeit bereits von *Emeric David* geahnt worden war, verfchwindet vollftändig Angefichts der hier veröffentlichten Baurechnungen, in denen der Name *Fra Giocondo* nicht ein einziges Mal vorkommt. Wenn fich *Georges* einiger italienifcher Künftler bediente, fo leitete keiner derfelben die Bauausführung, die vielmehr durchaus französifchen Architekten angehört. Die italienifchen Künftler wurden nur für nebenfächliche Arbeiten (*travaux fecondaires*) und für die Ornamentik verwendet. Es ift dies eine Thatfache, die von nun an für die Kunftgefchichte und für die französifche Schule errungen bleibt.«

Fig. 25.



Fenfterpfeiler des ehem. Schloffes zu Gaillon.
In der *École des Beaux-Arts* zu Paris[150]).

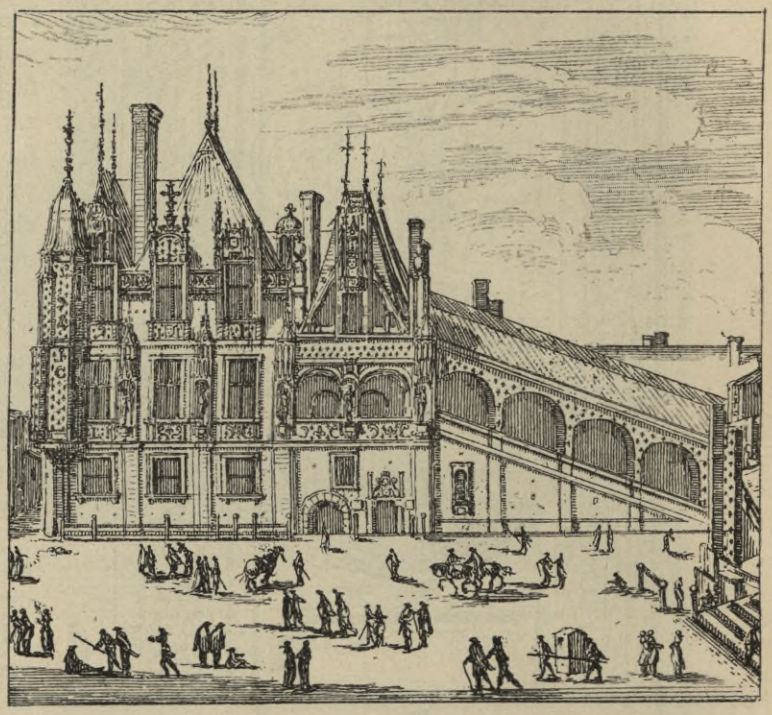
Nun kann man aber bei *Montaiglon*[152]) eine Bemerkung über die Baurechnungen des Schloffes zu Gaillon finden, welche, als von einem fo gediegenen Kenner herrührend, volle Beachtung verdient. Gelegentlich der Anwefenheit des *Antonio di Giufto* in Gaillon hebt er hervor, wie *Deville* in feiner Zufammenftellung der an diefen geleifteten Zahlungen blofs zu 447 *Livres tournois* kommt, anftatt zum mindeften auf 536, die fich vielleicht auf 736 fteigern follten, fügt aber hinzu: »Uebrigens hat die Summe wenig zu bedeuten, da wir nicht alle Rechnungen von Gaillon befitzen.«

Letztere Thatfache allein nimmt fchon der *Deville*'fchen Behauptung, es fei aus dem Schweigen der genannten Baurechnungen darauf zu fchliefsen, *Fra Giocondo* habe mit dem Schloffe zu Gaillon gar nichts zu thun, jeden Werth. Und felbft

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

wenn diese Rechnungen vollständig wären, so muss man stets der Ansicht, dass das Schweigen von Documenten bereits als Beweis für die Unrichtigkeit einer auf anderem Wege überlieferten Nachricht anzusehen sei, entgegentreten. Auch *Courajod* schreibt[153]) in neuester Zeit: »*Deville* geht nicht hinreichend darauf ein, was am Bau zu Gaillon an Italienischem und an italienischen Keimen enthalten ist«. In dem in Rede stehenden Falle wäre es überdies sehr leicht möglich, dass *Fra Giocondo*, der als Architekt des Königs besoldet war, falls er für den Minister *Georges d'Amboise* allerhand Zeichnungen für das Schloss zu Gaillon anfertigte, für letztere Arbeiten entweder gar keine Gratification erhielt oder dass eine solche in die eigentlichen Baurechnungen gar nicht aufgenommen worden ist, wie dies zu jener Zeit, wo die Künstler oft durch Beneficien bezahlt wurden, sehr häufig geschah. Könnte man nicht mit dem gleichen Recht behaupten, *Jean Cousin* habe gar nichts geschafft, weil, wie *L. de Laborde*[154]) behauptet, sein Name nirgends in den auf uns gekommenen königlichen Rechnungen vorkommt?

Fig. 26.



Ehem. *Chambre des Comptes* im Justiz-Palast zu Paris[155]).

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

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

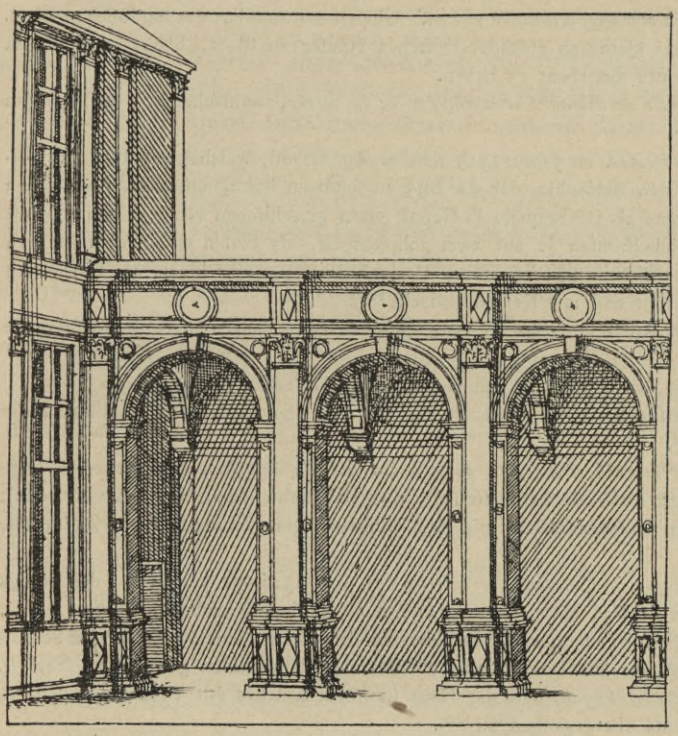
153) In: *La sculpture française avant la renaissance classique.* Paris 1891. S. 8.
154) In: *La renaissance des arts à la cour de France.* Paris 1850. Bd. 1, S. 307.
155) Facs.-Repr. nach *Israel Silvestre.*

heit oder eine Gefammtanordnung in irgend einer Weife diefe Ueberlieferung bekräftige. Wie Fig. 26[155]) zeigt, hatte das Aeufsere keinerlei italienifches Ausfehen[156]).

In Fig. 27[157]) find die Arcaden des ehemaligen Schloffes zu Bury wiedergegeben, welches nach einem Inventar der Wittwe *Florimond Robertets* ein Werk *Fra Giocondo*'s fein zu müffen fchien. Diefe Vermuthung hat fich indefs nicht beftätigt.

Wenn man fieht, bis zu welchem Grade ein Flamänder, *Gian Bologna,* in feiner Kunft italienifch geworden ift, warum follte es nicht möglich fein, dafs *Fra Giocondo* beim Ausarbeiten von Entwürfen für Frankreich verfchiedene französifche Eigenthümlichkeiten annahm, und zwar um fo mehr, als er (fpäteftens 1435 in Verona geboren) in feiner Vaterftadt während feiner erften 15 oder 20 Jahre faft nur gothifch bauen fah? Man erwäge ferner, dafs 20 Jahre, nachdem der *Frate* Frankreich verlaffen und die italienifchen Formen fich viel mehr verbreitet hatten, *Boccadoro* am Parifer *Hôtel-de-ville* mehrfache französifche Eigenthümlichkeiten beibehielt.

Fig. 27.



Ehem. Schlofs zu Bury. — Arcaden im Hof[157]).

In einer Depefche des venetianifchen Gefandten *Francesco Morofini* an den Rath der Zehn fchreibt diefer u. A. über *Fra Giocondo*: »... er hat auch eine Provifion (Gehalt) vom König für die Gefchicklichkeit, mit der er ihm einen Aquäduct gemacht hat, um das Waffer bis zu feinen Gärten in Blois zu leiten. Er befindet fich in grofser Intimität mit *Mario Romano,* Secretär des Herzogs von *Sora,* und er ftand mit Herrn *Philibert* in Beziehung, dem er als Secretär gedient hat. Er las ihm den *Vitruv* vor; denn er liebt es, fich mit mathematifchen Wiffenfchaften, Architektur und Kriegsmafchinen abzugeben« [158]). Durch *Fra Giocondo* hatte der Gefandte gewiffe Artikel eines Vertrages, den man zwifchen dem König, dem König der Römer und dem Herzog von Burgund anbahnte, erfahren.

---

156) Nach *Lance*, der wenig zuverläffig ift, fcheinen *Pierre Jouvelin* und *Nicolle Violle* die *Chambre des comptes* im *Palais de juftice* erbaut zu haben. Nach einer von ihm mitgetheilten Infchrift dauerte der Bau von 1486 bis 1489. Wenn dies richtig ift, wäre *Fra Giocondo* natürlich ausgefchloffen.

157) Facf.-Repr. nach: Du Cerceau, *Les plus excellents bâtiments etc.* a. a. O., Bd. II.

158) Siehe: Baschet, A. *Les archives de Venife. Hiftoire de la chancellerie fecrète.* Paris 1870. S. 512.

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

71. Notizen über den Lebenslauf.

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

In den von *Mariette*[159]) citirten *Symbolae litterariae* von Gori wird *Domenico* als Schüler des *Giuliano da Sangallo* bezeichnet; ferner wird geſagt, er habe für *Franz I.* zwei prächtige Paläſte, wovon einer das *Hôtel-de-ville* zu Paris, gebaut und ſei 1549 im Dienſte *Heinrich II.* geſtorben[160]).

Bereits in den Jahren 1495, 1497 und 1498 finden wir *Domenico* unter den 22 Meiſtern der verſchiedenſten Art, die *Carl VIII.* 1495 (am 24. Dec.) aus ſeinem *Royaume de Secille*, d. h. aus Neapel, kommen lieſs und in ſeine Dienſte nahm; aus ihnen entſtand die italieniſche Colonie von Tours[161]). *Domenico* wird als *Menuiſier de tous ouvraiges et faiſeur de chaſteaulx* bezeichnet, was dem italieniſchen *Legnajuolo* entſpricht; er erhielt ein ziemlich hohes Gehalt, nämlich 240 *Livres tournois.*

Als die alte Brücke von *Nôtre-Dame* zu Paris 1499 einſtürzte, wird *Domenico* unter den Meiſtern genannt, welche gelegentlich dieſes Ereigniſſes befragt worden ſind[162]).

1510, 11. Nov.: *Dominique de Cortonne, menuiſier ytalien.* Arbeitet am Mobiliar des Schloſſes zu Blois.

1512, 5. Juni erwirbt er zwei kleine an einander ſtoſsende Häuſer zu Blois, bleibt 18 Jahre im Beſitz derſelben und ſcheint ſie in eines umgebaut zu haben.

Domenico wird auch als *Varlet de chambre et menuyſier de la Reine*, wahrſcheinlich der Königin *Claude*, bezeichnet[163]).

Bei der Begräbniſsfeier *Ludwig XII.* im Jahre 1515 lieſs er das Gerüſt, welches das Bild des verſtorbenen Königs tragen ſollte, und den Baldachin, der das Bild zu ſchützen hatte, aufſtellen, desgleichen den Katafalk in der *Nôtre-Dame*-Kirche als Grabcapelle in Geſtalt eines griechiſchen Kreuzes von 15 Fuſs Länge, deſſen vier Façaden mit Giebelfronten je auf zwei achteckigen, als Fialen endigenden Pfeilern aufruhten; auf der Kreuzung erhob ſich ein 26 Fuſs hoher Centralthurm mit vier kleineren Thürmchen an den Ecken, von 13 Kreuzen bekrönt und mit Kerzen bedeckt[164]).

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

1) Im Schloſs die Aufſtellung der Gerüſte in den Galerien für die Taufe des Dauphin.

2) Die Herſtellung eines Feſtſaales für die Hochzeit des Herzogs von *Urbino* mit *Madeleine de la Tour d'Auvergne* (im inneren Hofe).

3) Den *Baſtillon* oder *Grant marché d'Amboiſe pour le tournoi du baptiſement*, welcher 8 Tage dauerte; dieſe Arbeit war ſehr eilig; *Domenico* hatte 26 Tage und 10 Nächte damit zu thun und erhielt dafür 60 *Livres*[165]). Vielleicht im Zuſammenhang mit dem Entwurf von *Leonardo da Vinci* (ſiehe Art. 32, S. 33 u. Fig. 16, S. 48).

Für Arbeiten, welche *Dominicque de Courtonne, architecte*[166]), von 1516—31 auf Befehl des Königs ausgeführt und dabei groſse Verluſte erlitten hatte, empfing er von *Franz I.* ein Geſchenk von 900 *Livres*, welches faſt ſeinem vierjährigen Gehalt gleich kommt. Es ſcheinen dies Holzmodelle für Stadt und Schloſs Tournay, für Ardres und Chambord, für Brücken, Wind-, Pferde- und Handmühlen geweſen zu ſein[167]).

Am 8. März 1531 erklärt *Michel Coſſon,* daſs das Haus in Blois, welches ſeit 1512 *Dominique de Cortonne* gehört hatte, in ſeinen Beſitz übergegangen ſei[168]).

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

September 1532 bis März 1533: Während der prunkvollen Zuſammenkunft zwiſchen *Franz I.* und *Heinrich VIII.* im *Camp du drap d'or* iſt *Domenico* wieder thätig zu finden. Erwähnt wird die Vollendung eines groſsen Buffets in Schreinerarbeit und ferner, daſs der Groſsmeiſter von Montmorency ihn beſonders habe aus Paris nach Boulogne kommen laſſen, damit er in der Abtei verſchiedene Arbeiten anordne, ausführe und beſchleunige [170]). *H. de Champeaux* ſieht hierin die Einrichtung der königlichen Wohnungen in der Abtei.

Hieraus ſcheint klar hervorzugehen:

1) daſs ſich *Boccadoro* ſchon mehr als 8 Monate in Paris befand, als die erſte Nachricht über ſein Modell für das Stadthaus in Paris bekannt wurde;

2) der Umſtand, daſs man ihn beſonders von Paris nach Boulogne kommen lieſs bei einer Veranlaſſung, bei der ſich die Höfe von Frankreich und England an Glanz zu überbieten ſuchten, liefert den Beweis, daſs man von ihm etwas erwartete, was die ſonſtigen Meiſter zu leiſten nicht im Stande waren.

Welche Schlüſſe laſſen ſich aus den vorſtehenden Angaben ziehen? 72. Schluſsfolgerungen.

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

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

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

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

---

169) Siehe ebendaſ., S. 104.

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

73. Modell für das Schloſs zu Chambord.

Es iſt gut zu verſtehen, wenn *J. de Croy* es für wahrſcheinlich hält, daſs das Holzmodell für das Schloſs zu Chambord, welches *Félibien* noch in einem Hauſe zu Blois geſehen und beſchrieben hat, von *Domenico da Cortona* angefertigt worden iſt. Schon die Anordnung der Treppe mit geraden Läufen läſſt, wie *de Croy* richtig bemerkt, in damaliger Zeit eine italieniſche Compoſition oder Durchbildung des Modells als wahrſcheinlich erſcheinen[171]). Der Unterſchied zwiſchen dieſem Modell und der Ausführung, obgleich in einigen Punkten beträchtlich, iſt in der Schilderung und in den Worten *Félibien*'s nicht ſo groſs, als man nach *de Croy* glauben ſollte. *Félibien* ſagt[172]): »Die Anzahl der Räume und ihre Anordnung nähern ſich dem, was ausgeführt wurde, ungemein, mit Ausnahme der Treppe.« Hieraus macht *de Croy*: »Das Werk hatte nur eine ſehr geringe Aehnlichkeit mit dem verwirklichten Gebäude.«

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

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

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

3) Sonſtige Italiener von Amboiſe.

74. *Pacherot.*

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

Zunächſt *Jérôme Pacherot*, den *Carl VIII.* aus Italien mitbrachte[174]). Er hatte ſich in Tours niedergelaſſen, war verheirathet und iſt in verſchiedenen Actenſtücken als *Tailleur de marbre du roi* bezeichnet. Im Jahre 1507 führte er in Gaillon einen Marmorbrunnen aus, der mit demjenigen zu Blois groſse Analogie zeigte. Die Be-

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

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

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

174) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 115.

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

Bei der Vielſeitigkeit, welche bekanntlich eine der intereſſanteſten Eigenſchaften der italieniſchen Meiſter in der Renaiſſance-Zeit bildet, muſs eines Mannes gedacht werden, der zwar hauptſächlich als Bildhauer wirkte, aber von *Carl VIII.* in ſeltener Weiſe ausgezeichnet wurde und deſshalb wohl in der Lage war, mehr als einmal einen Einfluſs auf Fragen auszuüben, die mit der Architektur zuſammenhingen. Es iſt dies *Guido Mazzoni* aus Modena, auch *Paganino* oder *Modanino* genannt. Wir beſchränken uns darauf, die Worte *de Montaiglon*'s[175]), wie folgt, wiederzugeben: »Frankreich, undankbar und vergeſslich, hat keine Erinnerung an einen Mann behalten, der zu lange daſelbſt gewohnt, zu nahe bei deſſen Könige, um nicht viele Werke von ſeiner Hand, viele Beiſpiele und auch viele Schüler zu hinterlaſſen, und der, in verſchiedenſter Weiſe, nicht ermangeln könnte, einen groſsen Einfluſs auszuüben. Es ſind italieniſche Autoren, die die Erinnerung an ſein Können aufbewahrt haben . . . Er arbeitete beſonders in Terracotta und bemalte ſeine Werke. *Carl VIII.* nahm *Guido*, ſo bald als er ihn kannte, in ſeinen Dienſt, und er befand ſich unter denen, die der König am Tage ſeines Einzugs in Neapel (12. Mai 1495) zu Rittern ſchlug. (Die Thore wurden ihm am 21. Februar geöffnet.) Seine Frau *Pellegrina Discalzi* kam mit ihm und arbeitete auch; ſie ſtarb in Frankreich. *Mazzoni* verlieſs Frankreich ein Jahr nach dem Regierungsantritt *Franz I.*, mit Ehren und Geld beladen, und ſiedelte ſich am 19. Juni 1516 wieder in ſeiner Vaterſtadt Modena an, wo er zwei Jahre ſpäter ſtarb. Wenn er, wie es wahrſcheinlich iſt, 1495 mit *Carl VIII.* nach Frankreich kam, ſo weilte er daſelbſt 21 Jahre lang.« 75. *Mazzoni.*

Vom zweiten *Deviſeur de bâtiments* der Colonie von Amboiſe, *Luc Becjame*, wiſſen wir bloſs, daſs die von ihm dort errichteten Oefen zum künſtlichen Ausbrüten der Eier vortrefflich gelangen, und daſs *Franz I.* im Jahre 1533 im Schloſs zu Montrichard die ſeit 1496 zu Amboiſe in Thätigkeit befindlichen italieniſchen Brütmaſchinen reorganiſirte. 76. *Becjame.*

4) Die *Giuſti* aus Florenz in Tours.

Obgleich nicht zur urſprünglichen Colonie der 22 Italiener von Amboiſe gehörig, muſs doch an dieſer Stelle von der Künſtlerfamilie der *Giuſti* geſprochen werden. Dieſe Meiſter, deren Name in das Franzöſiſche übertragen worden iſt (*Juſte*), wurden vielfach als Franzoſen (aus Tours) angeſehen. *De Montaiglon* und *Milaneſi* haben dieſen Irrthum beſeitigt und die Abſtammung der *Giuſti* aus Florenz[176]) nachgewieſen. Wir werden dieſe Meiſter im Folgenden, im Kapitel über die Grabmäler, wiederfinden. 77. Familie der *Giuſti.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1548: Noch erwähnt.

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

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

1522: Er und ſeine Mutter *Iſabeau de Pace* kaufen ein Haus in Tours.

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

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

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

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

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

1548: Seine Frau lebt in Tours weiter.

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

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

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

5) Verſchiedene Herde italo-franzöſiſchen Zuſammenwirkens.

78. *Scarpellini* in Frankreich.

Nachdem im Vorhergehenden durch einige Beiſpiele ein Einblick in die Thätigkeit und die Betheiligung der italieniſchen Meiſter gegeben wurde, müſſen einige Worte über das Wirken einer beſcheideneren Claſſe von Italienern, der einfachen *Scarpellini* — Steinmetzen oder Arabeskenſchnitzern — geſagt werden. Die Bezeichnung »*Ciſeleurs*«, die *Rivoalen* für ſie braucht, iſt ziemlich zutreffend. Die Anzahl derſelben, welche ſich im Zeitraum von etwa 1495—1540, namentlich in der erſten Hälfte dieſer Periode, in Frankreich aufgehalten haben, iſt wahrſcheinlich viel gröſser, als man Anfangs anzunehmen geneigt iſt. Eben ſo wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daſs der Thätigkeit eines einzigen oder zweier ſolcher *Scarpellini* während einiger Wochen oder Monate allein das Vorhandenſein und ſporadiſche Auftreten einer Anzahl von italieniſchen Ornamenten an ſonſt ſpätgothiſchen Bauwerken zuzuſchreiben iſt. *Rivoalen* dürfte hiernach ganz Recht haben, wenn er ſagt[177]: ». . . Zu dieſer Bereicherung der verſcheidenden Gothik verwendete man gleichzeitig den *Tailleur français*, den franzöſiſchen Steinmetzen und den italieniſchen *Ciſeleur* . . . Denn allmählich wird in Frankreich der Italiener Künſtler oder Ausführender, weniger nothwendig für die Erneuerung einer Kunſt, deren Altmeiſter, die *Lescot*, die *Bullant*, die *De l'Orme*, gegangen waren, die Quellen und Geſetze an Ort und Stelle aufzuſuchen . . . Die franzöſiſchen *Tailleurs* haben ſich allmählich des Handgriffs, der Leichtigkeit des Meiſsels, des Verſtändniſſes für fein abgeſtufte Nuancirung bemächtigt, das den Italienern eigen war.«

79. Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes.

Jedes Bauwerk, an welchem auch nur zwei oder drei *Tailleurs de maſſonnerie entiques italiens* angeſtellt waren, wurde, je nach den vorliegenden Verhältniſſen und dem Talente dieſer meiſt oberitalieniſchen *Scarpellini*, ein mehr oder minder intenſiver Herd für die allmähliche Ausbreitung der neuen Decorationsweiſe. Die Bauten zu Amboiſe, die Schlöſſer zu Gaillon, Chambord und Blois, die Priorei zu Solesmes und das Schloſs zu Bonnivet gehören zu den bedeutenderen Herden dieſer Art. *Courajod* iſt in dieſer Richtung zur gleichen Anſicht gelangt[178].

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

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

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

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

lich, ferner mit zwei *Tailleurs de maſſonnerie entiques italiens,* die einen gleichen Lohn erhielten. Die Ausführung wurde wiederum mehrfach von *Perréal* beauſſichtigt, und auch die Aufſtellung leitete dieſer. Die italieniſche Gliederung, wahrſcheinlich von *Jeronimo da Fieſole* herrührend, dürfte eine ganz ſelbſtändige Leiſtung des letzteren ſein[179]).

80. Ausbreitung der Schule der Loire.

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

α) Die im Jahre 1503 bezahlten Marmorbrunnen der Gärten zu Blois wurden in Tours angefertigt[180]), wahrſcheinlich, wie *de Croy* vermuthet, vom Italiener *Jérôme Pacherot*, der 1507 einen ähnlichen Brunnen zu Gaillon ausgeführt hat[181]).

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

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

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

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

Georges d'Amboiſe ſandte ihn zwiſchen 1504—1506 dreimal ab, um die Arbeiten zu beſichtigen und zu unterſuchen (*voir et viſiter*), die er zu Gaillon und zu Rouen ausführen lieſs. Einmal wird er als *Maître maçon de Gaillon* bezeichnet[183]); doch will ihn *De Croy* nicht als leitenden Meiſter der Arbeiten zu Blois und Amboiſe anſehen; nach des letzteren Anſicht handelt es ſich um vorübergehende Conſultationen.

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

ζ) Obgleich ſich auf Kunſtgärten beziehend, iſt die folgende Nachricht für das Verſtändniſs der Art und Weiſe, wie ſich Kunſtformen von einem Bau zum anderen fortgepflanzt haben mögen, von Nutzen. Das von *Franz I.* 1520 errichtete Schloſs »La Bourdaiſière«, am Cher gegenüber von Azay gelegen[184]) und der Familie *Babou* gehörig, hatte aus den königlichen Gärten zu Blois die Maulbeerbäume empfangen und verſah wiederum 1554 *Diane de Poitiers* in Chenonceaux mit ſolchen[185]).

η) Für die Ausdehnung, welche die Thätigkeit der *Giuſti* hatte, zeugt wohl die Mittheilung, daſs *Antonio di Giuſto* (*Antoine Juſte*) Eigenthümer der Reben war, die *Cloſerie du Roy* genannt wurden, auf dem Gebiete von Blois lagen und von ſeiner Wittwe im Jahre 1519 an *Bernard Salviaty* verkauft wurden[186]). Im Jahre 1510 hatte er für Blois die bemalte Hirſchkuh aus Wachs angefertigt[187]).

---

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

180) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 115.

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

182) Siehe hierüber Näheres im Kapitel über die Gärten.

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

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

185) Siehe: Croy, J. de, a. a. O, S. 127.

186) Siehe ebendaſ., S. 119.

187) Siehe ebendaſ., S. 118.

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

ι) Endlich iſt die von *Ludwig XII.* erfolgte Verſetzung der von *Carl VIII.* nach Amboiſe berufenen italieniſchen Künſtler-Colonie nach Paris und ihre endgiltige Inſtallirung im Hôtel de Nesle[188]) ein für die Verbreitung der Schule der Loire nach Norden wichtiges Ereigniſs.

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

6) Geſtalt des italo-franzöſiſchen Zuſammenwirkens.

81. Entſtehung der Entwürfe.

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

Um die auszuführenden Zeichnungen zu erhalten, ging es in manchen Fällen wohl ähnlich zu, wie etwa 100 Jahre früher in der Bauhütte des Mailänder Doms[191]). Dort lieſs man die deutſchen und die franzöſiſchen Architekten ihre Entwürfe ausarbeiten, um ihre Gedanken und Motive zur Verfügung zu haben. Die *Ingegneri* nahmen alsdann aus jedem derſelben ſo viel, als ſchön befunden wurde, und geſtalteten das Entnommene in Rückſicht auf die vorliegenden Verhältniſſe und den italieniſchen Geſchmack um, wobei einige Fremde mitwirkten. In Frankreich war das Verhältniſs umgekehrt: die italieniſchen Entwürfe wurden auf Grund der franzöſiſchen Dispoſitionen umgebildet und nach einheimiſchem Geſchmack zugerichtet. Hierbei iſt nicht zu vergeſſen, daſs am Mailänder Dom nicht bloſs die Nordländer gothiſche Architekten waren, ſondern bis zu einem gewiſſen Grade auch die Mailänder, daſs alſo die Umgeſtaltung im italieniſchen Geſchmack dort viel leichter vorgenommen werden konnte, als in Frankreich, wo man zur Zeit *Ludwig XII.* die Handhabung antiker Architektur noch nicht beherrſchte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

α) rein gothische Elemente;

β) gothische Elemente, in italienischem Sinne umgestaltet;

γ) italienische Elemente, in gothischem Sinne umgestaltet, und

δ) italienische Motive und Einzelheiten, die eine Umgestaltung nicht erfahren haben.

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

82. Zusammenarbeiten der *Tailleurs de pierre* mit den *Scarpellini*.

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

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

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

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

83. Zuſammenfaſſung.

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

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

84. Greifbares Beiſpiel.

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

Am 25. October 1499 war die alte Holzbrücke eingeſtürzt[193]). Für die Wiedererrichtung einer Brücke wurden aus allen Theilen Frankreichs Baukundige berufen, darunter auch *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona*.

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

Am 6. Juli 1500 findet zwiſchen *Fra Giocondo* und den Werkmeiſtern (*Maîtres des oeuvres*) eine Berathung über die Höhe und die Geſtalt der künftigen Brückenbogen ſtatt. Erſterer ſowohl, als auch *Didier de Félin* ſollen dem Rathe der Stadt je einen Entwurf vorlegen. Es wird beſchloſſen, die Form der Bogen erſt dann zu beſtimmen, wenn die Pfeiler bis über den Waſſerſpiegel aufgebaut ſein werden[194]).

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

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

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

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

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

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

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

in Gemeinſchaft mit dem Hauptwerkmeiſter (*Maître des oeuvres*) *Jean de Félin* mit dem Nivellement der Brücke beſchäftigt war [196]). Man vergeſſe hierbei nicht, daſs die ſpeciellen Regiſter über den fraglichen Brückenbau verloren gegangen ſind. Die Bedeutung dieſes Unternehmens für die damalige Zeit, verlieh demſelben, wie *Le Roux de Lincy* bemerkt, eine gewiſſe Feierlichkeit, die erſt in das richtige Licht tritt, wenn man ſieht, wie während des faſt 100 Jahre ſpäter ſtattfindenden Baues des *Pont neuf* fortwährend die Verhältniſſe beim *Pont Notre-Dame* ſtudirt wurden [197]).

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

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

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

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

85. Schluſsergebniſſe.

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

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

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

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

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

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

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

---

196) Siehe ebendaſ., S. 39.

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

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

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

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

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

Nachdem ich mich veranlaſſt geſehen habe, in Art. 5 (S. 7) eine *Courajod* ſo entſchieden entgegengeſetzte Anſicht über den Ort des Urſprunges der Renaiſſance auszuſprechen, halte ich es für meine Pflicht, hervorzuheben, daſs dieſer Gelehrte bezüglich des Antheiles der Italiener in drei Schriften[200]), die mir erſt nach der Drucklegung der vorſtehenden Erörterungen zugänglich waren, die gleichen Thatſachen angeführt hat und zu denſelben Ergebniſſen gelangt iſt, zu denen ich ganz unabhängig von ihm gekommen bin.

---

5. Kapitel.

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

86. Stiliſtiſche Eintheilung.

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

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

---

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

(Tafel bei S. 28) wurde gezeigt, wie diefe Stilphafen bis auf die Gegenwart drei grofse Entwickelungsperioden von nahezu gleicher Zeitdauer bilden, die im Folgenden als die erfte, zweite und dritte benannt werden mögen. In jeder diefer drei Entwickelungsperioden find wieder drei verfchiedene Phafen zu finden, die man als die frühe, die reife und die fpäte oder freie bezeichnen kann. Naturgemäfs befteht zwifchen je zwei auf einander folgenden Phafen eine Zeit des Ueberganges, fo wie auch zwifchen den gröfseren Abfchnitten der Entwickelung, die wir Perioden geheifsen haben, eine folche Uebergangszeit vorhanden ift [201]). Wir werden fehen, dafs feit dem Jahre 1500 in diefen Uebergangsformen von einer Phafe zur nächften die französifche Architektur dreimal, in Bezug auf Feinheit, Reife und frifches Leben, ihre reizendften Formen erreicht hat. Es ift dies:

1) am Schlufs der Früh-Renaiffance und am Beginn der reifen Periode (*Franz I.* und *Heinrich II.*);

2) am Ende des Stils *Ludwig XIV.* und am Beginn des Stils *Ludwig XV.*, fo wie

3) während des Ueberganges von letzterem zum Stil *Ludwig XVI.*

87. Zwei Hauptftrömungen.

Die erfte, zugleich eine der intereffanteften und wie es uns fcheint, bis jetzt zu wenig beachteten Erfcheinungen in der Architektur Frankreichs feit etwa 1500 ift das Vorhandenfein zweier neben einander fliefsender Strömungen — eine Erfcheinung, welche fogar die Grundlage für die richtige Auffaffung der nachfolgenden Darlegungen bilden dürfte. Die erfte derfelben kann man als die italienifch-antike, als die neue bezeichnen; die zweite ift die Fortfetzung und Erbin der einheimifchen, gothifchen oder gallo-germanifchen Bauweife und neigt zu einer freieren, mehr fubjectiven franco-flämifchen Auffaffung hin. Bisweilen glaubt man, die letztere Strömung höre vollkommen auf; indefs zeigt fich bei näherer Betrachtung, dafs fie nur, je nach den Zeiten, verfchiedene Formen angenommen hat, und gerade diefe Thatfache hat wohl vielfach dazu beigetragen, das Verftändnifs für die Stilzufammengehörigkeit zu trüben.

Das Verhalten diefer zwei Strömungen zu einander, die veränderten Gebiete, auf denen fie zeitweife wirken, die Einflüffe, die fie auf einander ausüben, die Art, wie fie fich mit den von aufsen herkommenden Einwirkungen verbinden, das abwechfelnde Ueberwiegen der einen oder anderen derfelben, das zeitweife beinahe gänzliche Verfchwinden der einen Strömung — alle diefe Erfcheinungen dürften zu den wichtigften Elementen in der Entwickelung der französifchen Architektur gehören; fie tragen zum richtigen Verftändnifs der verfchiedenen Stilphafen und ihres wirklichen Charakters wefentlich bei. Es wird defshalb unfere Aufgabe fein, in den verfchiedenen Entwickelungsftufen die wahrnehmbaren Anhaltspunkte feft zu ftellen, aus denen die Continuität der beiden lebendigen Quellen der französifchen Architektur feit Beginn der Renaiffance zu erkennen ift, felbft dann, wenn die eine, nur unter dem Boden weiter riefelnd, gänzlich verloren gegangen zu fein fcheint.

88. Italo-antike Strömung.

Die rein italienifch-antike Richtung in diefer Strömung ift die erfte, welche auf französifchem Boden wirkliche architektonifche Denkmäler hervorbrachte, wenn auch in kleinem Mafsftabe und bis etwa 1540 in fpärlicher Weife fliefsend. Sie beginnt mit den rein italienifchen Werken der Meifter im Dienfte des Haufes Anjou,

---

[201]) Obwohl man ftets vor einer allmählichen Umwandelung fteht, fchien mir dies keineswegs ein Grund zu fein, um mit *Viollet-le-Duc* das Syftem getrennter Stilperioden mit beftimmter Benennung, wie *A. de Caumont* dies für die Gothik eingeführt hatte, zu verwerfen. Denn eben fo ficher, wie die allmähliche Umwandelung eines Bauftils, ift die Thatfache, dafs er der Reihe nach klar zu unterfcheidende Entwickelungsftufen mit beftimmtem Stilcharakter annimmt, die jeweilig vom Wefen der vorhergehenden, wie der nachfolgenden Phafe in fprechendfter Form fich unterfcheiden.

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

89. Gallo-germaniſche oder franco-flämiſche Strömung.

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

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

Ein dritter Theil der nordiſch-nationalen Sinnesweiſe, der ſich bei den Hugenotten offenbart, ſpricht ſich zuerſt in den Werken von *B. Paliſſy* aus, und ſpäter bildet er, verbunden mit den flämiſch-holländiſchen Einflüſſen [202]) und gegen die Stilausſchweifungen der Zeit *Heinrich III.* reagirend, die nüchterne und eckige Backſtein- und Hauſtein-Architektur *Sully*'s unter *Heinrich IV.* und die Backſteinrichtung aus, welche eine der beiden Stilrichtungen unter *Ludwig XIII.* darſtellt. Noch ſpäter verband ſich dieſe Auffaſſungsweiſe mit der freien, oft willkürlichen Phantaſie in den Decorationen von *Pietro da Cortona*, *Bernini*, *Borromini* und deren Nachfolger und brachte die freie Decorationsweiſe, die unter *Ludwig XIV.* zuerſt ſich im ſtrengeren Rahmen bewegte, dann aber unter *Ludwig XV.* das ganze Gebiet beherrſchte, in den brillanten Launen des Rococco zu harmoniſcher Ausbildung. Allein neben der Decoration ſpiegelt ſich der einheimiſche Geiſt während des XVII. Jahrhundertes in einzelnen Denkmälern, wie in *F. Manſart*'s Kirche *Ste.-Marie* zu Paris und in den Triumphthoren von *St.-Martin* und *St.-Denis* daſelbſt, ſo wie in vielen Typen von Hotels und Häuſern, wieder.

---

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

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

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

90. Aeltere italieniſche Bauwerke in Frankreich vor 1495.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Sehr intereſſant, ſelbſt für Italien, iſt der architektoniſche Hintergrund des Altars in der Kirche *des Céleſtins* zu Avignon, der 1481 vollendet wurde und ſich gegenwärtig in der Kirche *St.-Didier* daſelbſt befindet; er ſtellt verſchiedene Kuppelbauten italieniſcher Erfindung dar[206]).

Schlieſslich ſei noch der Denkmünze des Herzogs *Johann von Calabrien*, Sohn des Königs *René*, gedacht; auf derſelben hat *Laurana* gleichfalls einen korinthiſchen Rundtempel mit Kuppeldach dargeſtellt[207]).

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

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

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

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

Wenn auch hauptſächlich auf dem Gebiete der Miniaturen, der Elfenbeinſchnitzereien, der Goldſchmiedekunſt und gewiſſer Möbel beſchränkt, conſtatirt *Courajod*[209]) ſeit dem XIV. Jahrhundert ein ganz leiſes Einflieſsen italieniſcher Elemente; unter den Regierungen *Carl VII., Ludwig XI., Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nimmt dieſer Einfluſs immer mehr zu. — *Johann, Herzog von Berry* (geſt. 1416) hatte in ſeinen Dienſten italieniſche Miniaturmaler oder ſolche, die unter deren Einfluſs ſtanden[210]); es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs er überdies Maler aus Italien hatte.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

anderes Document, ein Zeugnifs für die verfchiedenen Arten, wie die Franzofen die in Italien gemachten Studien verwertheten. Endlich enthält eine diefer Miniaturen die erfte und älteefte eigentliche Compofition eines Franzofen, die in Renaiffanceformen gehalten ift.

In denjenigen Miniaturen im Parifer Exemplar des »Jofephus«, die von *Fouquet* herrühren, fieht man auf Bl. 70 Kapitelle im Stil *Brunellesco*'s; auf Fol. 89 eine Truhe mit cannelirten Pilaftern und Segmentgiebeln, fo wie mit gothifchen Krabben; auf Fol. 213 inmitten gothifcher Gebäude einen kleinen Säulenbau mit einem Gebälke, deffen kräftige Hängeplatte über den Zahnfchnitten auf ein Vorbild *Michelozzo*'s fchliefsen läfft; auf Fol. 230 einen Triumphbogen und Säulen, deren Compofit-Kapitelle denjenigen im Hofe des *Palazzo Medici* zu Florenz verwandt find; auf einem anderen Blatte die gewundenen Säulen um den Altar der alten Peters-Kirche zu Rom, welch letztere wir auch in den nach *Lübke* fpäter entftandenen, reiferen *Heures de Maiftre Étienne Chevalier* dargeftellt fehen werden [212]).

Diefes fchöne und reife Gebetbuch haben wir in Chantilly öfters unterfucht [213]). Auf den Miniaturen deffelben fieht man u. A. in der Darftellung der Verehrung der Madonna innerhalb des gothifchen Kirchenportals eine Nifche mit Mufchel, von einem fpiralförmig cannelirten Rundftab umgeben, allem Anfcheine nach dem Inneren des Tabernakels von *Donatello* an der Kirche *Or San Michele* zu Florenz entnommen [214]). Weiter rückwärts befindet fich eine Mauer, mit Pilaftern, Gebälke und Füllungen verziert, fo wie mit Guirlanden und Schilde tragenden Engeln bekrönt, offenbar von der ähnlichen Darftellung in der Sacriftei des Domes zu Florenz infpirirt; die Kapitelle zeigen vollftändig die Zeichnung von *Brunellesco*. In der Kreuzabnahme und Grablegung ift das Vorkommen einer Kirche mit vier Thürmen und kuppelartigen Bekrönungen, deren Chor als Kuppelbau geftaltet ift, auffallend; man ift verfucht, an die 1446 begonnene Tribune der *Annunziata* zu Florenz und an diejenige von *San Francesco* zu Rimini, welche 1445 projectirt wurde, zu denken.

Die fehr reichen und intereffanten architektonifchen Hintergründe *Fouquet*'s im gedachten Gebetbuch laffen eine Reihe von Thatfachen erkennen, welche für die Geiftesrichtung derjenigen französifchen Meifter, die zuerft mit der italienifchen Renaiffance in Berührung gekommen find, für ihre italienifchen Studien und die Rückwirkung der letzteren auf ihre Compofitionsweife ziemlich lehrreich find. Man findet:

1) Gebäudegruppen, in denen ein völlig Florentinifches Gebäude unvermittelt unter nordifchen, fpät-gothifchen Bauten auftritt.

2) Ein gothifches Gebäude, woran eine italienifche Renaiffance-Compofition unvermittelt in die gothifche Architektur eingefchaltet ift, z. B. die fchon gedachte Nifche des *Donatello*'fchen Tabernakels als Mittelpartie der Kathedralenpforte.

3) Einen Hintergrund, ausfchliefslich im antiken Stil, z. B. auf der die Vermählung *Maria*'s mit *Joseph* darftellenden Miniatur. Nur ein Gebäude mit der Bezeichnung *Templum Salomonis* bildet den Hintergrund; daffelbe ift wie die dreithorigen römifchen Triumphbogen geftaltet mit reichen Friefen, Schlufsfteinen, geflügelten Victorien etc. Befremdend fallen aber fofort die gewundenen Compofit-Säulen auf, welche das Hauptgebälke ftützen. *Lübke* fragt nach der Bedeutung diefer Säulenform, die hier zuerft angetroffen wird, fpäter bei *Raffael* und fchliefslich in *Bernini*'s Tabernakel der Peters-Kirche zu Rom. Die Antwort ift leicht. Es find dies durchwegs Nachbildungen jener weifsen Marmorfäulen, welche den Altar der alten Peters-Kirche umgaben [215]). Da diefelben nach der Ueberlieferung aus

212) *Lübke* erwähnt im Münchener Bocaccio unter den Renaiffance-Motiven Rundtempel mit Kuppeln, antike Portale, korinthifche Pilafter, römifche Triumphbogenthore, Umrahmungen mit cannelirten korinthifchen oder römifchen Pilaftern. Sie find wohl unmittelbar nach der am 24. November 1458 vom Schreiber vollendeten Handfchrift entftanden.

213) 40 Miniaturen deffelben befanden fich lange im Befitz von *L. Brentano la Roche* zu Frankfurt a. M., wurden vor Kurzem Eigenthum des *Herzogs von Aumale* und befinden fich im *Mufée Condé* zu Chantilly. — In Farbendruck veröffentlicht von Delaunay in: *Heures de Maiftre Eftienne Chevalier, par Jehan Foucquet.* Paris 1867.

214) *Fouquet* hat die fpiralförmigen Canneluren an den Säulen fortgelaffen und ihre Fortfetzung auf den Bogen übertragen.

215) *Fouquet* hat diefelben ein zweites Mal geradezu in diefer Stellung gezeichnet, und auf der die Plünderung des Tempels zu Jerufalem darftellenden Miniatur find diefe Säulen ebenfalls angebracht.

dem Tempel zu Jerufalem ftammen follen, fo beweist hier *Fouquet*, indem er fie für den Tempel *Salomonis* anwendet, das felbftändige Streben, ein antikes Gebäude mit einiger archäologifcher Treue zu componiren, und zwar hier ausfchliefslich im antiken Stil.

4) Zwei weitere Miniaturen find aber in gewiffer Beziehung die wichtigften von allen, weil fie vermuthlich die älteften wirklichen »Compofitionen« eines Franzofen im Renaiffance-Stil enthalten. In beiden Fällen handelt es fich um das Innere eines Saales, einmal in der Ausgiefsung des heiligen Geiftes und das andere Mal im Gaftmahl des *Simon*; letzteres zeigt ein Tonnengewölbe mit grofsen Caffetten.

Der erftere Saal ift mit einer Apfis abgefchloffen, und die Wände find durch eine korinthifche Pilafterftellung gegliedert; die letztere enthält hoch liegende, rechteckige Fenfter, und in der Apfis befinden fich Marmorfüllungen; am Eingang des Triumphbogens ftehen ftatt der Pilafter fpiralförmig cannelirte Säulen. Ueber dem Architrav beginnt die französifche Compofition: ein Holzgewölbe, deffen Querfchnitt die Form eines niedrigen Efelsrückenbogens hat; über jedem Pilafter ein Gurtbogen, blau mit goldenen Arabesken; auf den Gurtbogen bilden der Länge nach gleich breite Bretter die Verfchalung; in der flachen Halbkuppel der Apfis fitzt eine einzige grofse Mufchel.

5) Aus dem Umftande, dafs einige Formen auf Stileigenthümlichkeiten von *Michelozzo* hinweifen, die wir gegenwärtig an gewiffen Gebäuden wahrnehmen, die er aber, als *Fouquet* 1443 das Bildnifs des Papftes gemalt haben foll, nicht gefehen haben kann, weil diefe Bauwerke damals noch nicht ganz vollendet waren, geht hervor, dafs *Fouquet*, wie auch fpäter *Du Cerceau* u. A., in Italien nicht blofs die Antike ftudirten, fondern auch die allerneueften, im Bau begriffenen Werke der italienifchen Meifter.

6) Die Thatfache, dafs ungeachtet des kleinen Mafsftabes der Miniaturen doch der Charakter gewiffer Formen von *Michelozzo* und *Brunellesco* beobachtet werden kann, beweist endlich, wie eingehend oft die Nordländer und mit ihnen *Fouquet* die neueften italienifchen Kunftwerke ftudirt haben. Immerhin darf nicht vergeffen werden, dafs die *Heures* des *Eftienne Chevalier* bedeutend fpäter, als das Bildnifs des Papftes, und jedenfalls nach 1458 entftanden find und dafs fomit *Fouquet* viel Zeit hatte, die im Wefentlichen fchon 1448 vollendeten beiden Tabernakel *Michelozzo*'s und andere fpätere Werke diefes Meifters kennen zu lernen.

7) Auch in einem Werke gröfseren Mafsftabes, in der vergoldeten Täfelung auf dem Hintergrunde feines Bildniffes von *Juvenal des Urfins* im Louvre, kann man im Rankenwerk, fo wie in den Kapitellen der Pilafter, welche Bären als Sinnbild der *Urfins* aufweifen, die Abficht, frei in italienifcher Weife zu componiren, wahrnehmen. Im Gebälke fieht man wieder den Einflufs der reichen Bildung diefer Glieder, wie fie *Michelozzo*, etwa nach 1445, mehrfach in Anwendung gebracht hat.

92. *Jehan Perréal.* Eine der intereffanteften Geftalten feiner Zeit ift *Jehan Perréal*, auch *Jean de Paris* [216]) genannt. Er war abwechfelnd als Maler, Modelleur, Architekt, Ingenieur, auch als Dichter, an den Höfen der Könige *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* angeftellt, fo wie auch an demjenigen der Herzogin von Savoyen, *Margaretha von Oefterreich*, deren Maler und *Valet de chambre* er gleichfalls war. *Perréal*'s Stellung zur italienifchen Architektur geht aus Art. 47 (S. 42) in hinreichender Weife hervor.

Courajod nennt *Perréal* den Künftler, der damals den gröfsten Einflufs auf die Kunft in Frankreich hatte [217]). Von ihm rührt der Entwurf des von *Coulombe*

216) Siehe: CHARVET, E. L. G. *Biographies d'architectes. Jehan Perréal etc.* Lyon 1875. — Der Verfaffer hat in diefem Buche die zahlreichen Notizen Anderer über den genannten Künftler zufammengefafft und durch neue bereichert; darin find vielfache werthvolle Notizen über das künftlerifche Wefen jener Zeit enthalten. — Seit 1472 findet man in Paris mehrere *Jean de Paris*, deren Identität mit *Perréal* nicht hinreichend feft fteht; dies ift erft feit 1483 der Fall. *Perréal* ftarb fpäteftens 1529, vielleicht fchon 1528.

217) Siehe: COURAJOD, L. *La fculpture française avant la renaiffance claffique etc.* Paris 1891. S. 16.

und *Fieronimo da Fiefole* ausgeführten Grabmals des Herzogs *Franz II.* zu Nantes her. *Charvet* hält es nicht für ausgefchloffen, dafs bei der Ausführung der Kirche *du Brou* bei Bourg und des Grabmals in derfelben durch *Van Boghen* und *Meyt* dennoch Einiges von den Entwürfen *Perréal*'s und *Coulombe*'s benutzt wurde [218]).

Michel Colombe oder *Coulomb* [219]), obgleich vor Allem Bildhauer, mufs doch an diefer Stelle auch genannt werden, weil die Sculptur und das Ornament diejenigen Elemente find, mit denen die italienifche Renaiffance in die französifche Architektur eindringt und weil die Einwirkung der neuen Kunft auf einen fo bedeutenden Meifter einiges Licht auf die viel weniger klare Weife, in der die italienifche Architektur viele französifche Baumeifter beeinflufste, werfen dürfte. 93. *Michel Colombe.*

Courajod bezeichnet [220]) das Loire-Thal als ganz von italienifchen Elementen durchdrungen für diejenige Zeit, während deren *Michel Colombe* aus der flämifch-burgundifchen Schule von Dijon hervorgegangen war und unter italienifchem Einflufs die Sculptur der französifchen Renaiffance fchuf. Er glaubt, dafs zu einer Zeit, in der man anfing, fich vom italienifchen Gefchmack fortreifsen zu laffen, *Colombe* gerade wegen der italienifchen Seiten feines Talentes einen folchen Erfolg erzielen mufste. Es ift nicht möglich, mit mehr Energie und Ehrlichkeit, als *Courajod* dies thut, für die damalige Epoche fchon den italienifchen Einflufs anzuerkennen [221]).

Auch *Anthyme Saint-Paul* [222]) hat das Richtige gefehen, wenn er fagt: »Im Atelier von *Michel Colombe* wurden die neuen Ideen mit Begeifterung aufgenommen und die italienifchen Künftler nicht abgewiefen. Es entftand ein wahrer Herd der Renaiffance, in welchem *Anna von Bretagne* für das Maufoleum ihres Vaters, des Herzogs *Franz II.*, und ihrer Mutter einen Entwurf und einen ausführenden Künftler gefunden hatte.«

a) Uebergangsftil vom Gothifchen zur Renaiffance.

(Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*)

Etwa 1495—1515.

Die durch die vorftehende Ueberfchrift bezeichnete Uebergangsphafe, die als die erfte Uebergangsperiode der neueren französifchen Architektur anzufehen ift, beginnt mit dem Einfickern der erften italienifch-antiken Einzelheiten in das Spät-Gothifche und dauert bis zur völligen Ueberfetzung des gothifchen Details in die Ausdrucksweife der erfteren, d. h. bis zum Stil *Franz I.* oder bis zur Früh-Renaiffance [223]). 94. Ueberficht.

Angefichts des Reichthums der fpät-gothifchen Formen und Ornamentanordnungen einerfeits und der kaum minder zahlreichen, hauptfächlich Mailändifchen (Bramantesken) Motive, die man unter einander mengte oder durch einfache Nebeneinanderftellung vereinigte, ift es naturgemäfs unmöglich, fämmtliche Verfuche, noch

---

218) Siehe: Charvet, a. a. O., S. 106.

219) Meiftens hielt man die Bretagne für die Heimath von *Colombe*. *A. de Champeaux* hat (in: *Chronique des Arts* 1895, 20. April) Gründe angegeben, wonach der Meifter aus dem Berry ftammen dürfte.

220) Siehe das in Fufsnote 217 genannte Werk (S. 22): »*Vous conftaterez qu'il y eut une école franco-italienne dès le XVe fiècle, contrairement aux affirmations gratuites et malgré les favantes plaifanteries d'une certaine ligue de patriotes mal informés*«.

221) *Courajod* hat ficher Recht, wenn er an anderer Stelle fagt, auch *Paluftre* habe den Einflufs gänzlich verfchwiegen, den *Michel Colombe* durch Berührung mit der italienifchen Renaiffance empfunden hat. (Siehe deffen: *La fculpture françaife avant la renaiffance claffique etc.* Paris 1891. S. 8.)

222) In: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

223) Wohl haben wir eine Zeit lang gefchwankt, ob wir die Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nicht auch zur Früh-Renaiffance rechnen follten. Es fchien uns jedoch mehr dem Charakter der Erfcheinungen, fo wie den Entwickelungsgefetzen der Architekturftile zu entfprechen, wenn wir die hier befolgte Gruppirung wählen.

viel weniger alle denkbaren Combinationen an dieſer Stelle zu ſchildern. Es muſs daher genügen, die weſentlichen und die typiſchen Stufen des Entwickelungsganges, die wir zu unterſcheiden glaubten, hier anzugeben.

1) Uebergangsſtufen in der Compoſition.

95. Erſte Uebergangsſtufe.

Das Auftreten vereinzelter Renaiſſance-Elemente, noch in gothiſchem Detail ausgeſprochen, bezeichnen wir als erſte Uebergangsſtufe.

Am Aeuſseren des ſchönen, pavillonartigen Loggienbaues des Treppenhauſes im Schloſs zu Chateaudun äuſsert ſich der neue Geiſt faſt ausſchlieſslich in der Geſammt-Compoſition durch die Einführung des Korbbogens und des Sturzes, indeſs bloſs von reichen gothiſchen, nicht antiken Einzelheiten begleitet. Nur an den oberen Seitenthürmchen kommen kleine italieniſche Fenſter und an der inneren Brüſtung Renaiſſance-Docken vor.

Stellenweiſe tritt dieſe Richtung auch in einzelnen Theilen des *Hôtel de Cluny* zu Paris und am Juſtizpalaſt zu Rouen hervor, eben ſo am Schloſs zu Blois im Flügel *Ludwig XII.*

96. Zweite Uebergangsſtufe.

In der zweiten Uebergangsſtufe treten die neuen Elemente, meiſtens oberitalieniſche Interpretationen der antiken Formen, in Geſtalt einzelner Details ſporadiſch auf, ohne jede zwingende Veranlaſſung oder Nothwendigkeit, inmitten einer ſpätgothiſchen Architektur.

In der unter *Ludwig XII.* begonnenen Mittelpartie an der Façade der Kathedrale zu Rouen, die im reichſten und wundervollſten ſpät-gothiſchen Stil gehalten iſt, zeigt ſich ein Renaiſſance-Hauch in den Arabesken von vier gewundenen Poſtament-Säulchen und im ausgehöhlten Blattwerk der Hohlkehlen, letzteres, wie auch ſtellenweiſe in Gaillon, nur bei näherer Betrachtung bemerkbar.

Im höchſten Grade wichtig für die Kenntniſs dieſer intereſſanten Periode wären die Bauten geweſen, welche hauptſächlich *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* zu Amboiſe, im Schloſs auf der dreieckig geſtalteten Terraſſe zwiſchen der Loire und der Amaſſe errichten lieſsen. Leider ſind die meiſten Theile dieſes Schloſſes, ſo wie auch die Gärten des *Château Gaillard* zu Amboiſe, wo *Paſſello da Mercoliano* ſeine Gartenkunſt entwickelte, untergegangen. So intereſſant auch die vorhandenen Reſte ſind, ſo eignen ſie ſich doch wenig, um an dieſer Stelle als charakteriſtiſche Beiſpiele angeführt zu werden. Auch die Abbildungen bei *Du Cerceau*, von denen Fig. 22 (S. 68) einen Theil wiedergiebt, reichen hierfür nicht aus. (Vergl. Art. 69, S. 68.)

An den meiſten Ueberreſten des *Hôtel de la Trémouille* zu Paris[224]) beſchränkt ſich z. B. die Renaiſſance auf einige Schluſsſteine in den Kreuzgewölben. Der eine derſelben iſt mit einem Kranz und einer Muſchel verziert, ein anderer mit zwei Vögeln neben einer Vaſe und mit Roſetten; anſcheinend waren in dem Maſswerk, welches ſtellenweiſe die Mauerdecoration bildet, einige Medaillons an Stelle von Roſetten angebracht. Das Hauptthor jedoch, mit ſeinen groſsen, aus zwei Delphinen gebildeten Bekrönungen, mit ſeinen Medaillons und Pilaſtern, geht ſchon einen Schritt weiter; es zeigt die Compoſition eines Motivs in den Compromiſsformen des neuen Geiſtes und gehört ſchon zur folgenden Stufe.

97. Dritte Uebergangsſtufe.

Die dritte Uebergangsſtufe kennzeichnet ſich durch vereinzeltes und unvermitteltes Auftreten gröſserer italo-antiker Motive inmitten einer ſpät-gothiſchen

224) Jetzt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris.

Compoſition. Die neuen, antikiſirenden Elemente, etwas zahlreicher geworden, verbinden ſich zuweilen zu einem Motiv oder Architekturglied inmitten gothiſcher Formen.

Als Beiſpiele dieſes Entwickelungs-Stadiums können mehrere Façaden des Schloſſes *le Verger* angeführt werden; die Grundriſsgeſtaltung des letzteren indeſs bekundet bereits einen anderweitigen, auf die Geſammtcompoſition ſich erſtreckenden Einfluſs.

An dieſem 1496 begonnenen Schloſſe (ſiehe Fig. 17, S. 49 u. Art. 69, S. 69) geſellen ſich zum Gothiſchen Renaiſſance-Motive, die um ſo zahlreicher werden, je weiter der Bau vorrückt. Das vordere Rundbogenthor mit Pilaſtern und Giebel, zwiſchen zwei Rundthürmen gelegen, zeigt vollſtändig italieniſche Zeichnung; eben ſo das nach dem zweiten Hofe führende Thor, welches unten einen breiten und einen ſchmalen Durchgang beſitzt, über dem ſich das Relief einer Reiterfigur befindet — Alles von Pilaſtern umrahmt. Gleichfalls italieniſch ſind die reichen Niſchen mit Pilaſtern und Gebälke, welche in regelmäſsiger Anordnung mit den Fenſtern abwechſeln. Im zweiten Hofe iſt der rechtsſeitige Flügel bereits als Terraſſe ausgebildet.

Eines der ſprechendſten Beiſpiele von geradezu unvermiſchter Nebeneinanderſtellung bietet das berühmte heilige Grab der Priorei zu Solesmes, das 1496 vollendet worden iſt[225]).

Die ganze Architektur iſt ſpät-gothiſch; nur wird die untere Hälfte zu beiden Seiten durch einen Pilaſter abgeſchloſſen, deſſen Füllung zu den allerbeſten und ächteſten Florentiniſchen Arbeiten dieſer Art in Frankreich gehört. Sie zeigt in der Mitte je einen candelaberartigen, aus Vaſen aufgebauten, feſteren Theil und an beiden Seiten leichteres Arabeskenwerk. Neben dieſen Pilaſtern ſind die Statuen der beiden Krieger ebenfalls ächt italieniſche Werke, während die Mehrzahl der übrigen Figuren Werke nordiſcher Meiſter ſind, die aber, wie *Colombe*, durch Berührung mit Italienern die Uebertreibungen des flämiſchen Realismus abgeſtreift haben. Die Pilaſter beſitzen weder Baſen, noch Kapitelle; die drei wagrechten Ornamentſtreifen, welche die untere Hälfte abſchlieſsen, dürften eine Art gothiſche Interpretation des Gebälkes ſein.

98. Vierte Uebergangsſtufe.

In der vierten Uebergangsſtufe zeigt ſich das Beſtreben nach einer regelmäſsigen Grundriſsanordnung und Geſammtcompoſition. Wenn es nämlich die Verhältniſſe geſtatteten, ſo ſuchte man ſowohl der Grundriſsanlage, als auch den Aufriſſen oder einzelnen Theilen des Bauwerkes eine gröſsere Regelmäſsigkeit zu verleihen. Die Einzeldurchbildung dieſer Theile erfuhr hierbei entweder eine vorwiegend oder faſt ausſchlieſslich gothiſche oder aber eine mehr oder minder ſtarke Umwandelung nach der italieniſch-antiken Richtung mit einer Beimiſchung von eigentlich italieniſchen Details.

Der Flügel *Ludwig XII.* am Schloſs zu Blois, den man gewöhnlich 1498 datirt[226]), zeigt mehrfach eine mit dem Schloſs zu Gaillon verwandte Stilrichtung, namentlich in den flachen Korbbogen der Halle im Hofe und in den Ornamenten der Säulen und Bündelpfeiler. In der allgemeinen Erſcheinung dürfte der gothiſche Charakter ausgeſprochener, als in Gaillon ſein.

Dennoch ſei bezüglich des Architekten dieſes Flügels auf die Worte *Planat*'s[227]) aufmerkſam gemacht: »*Il eſt cependant admiſſible, que ce ſoit Jean Joconde, l'architecte habituel de ce roi.*« Da nachgewieſen iſt, daſs *Fra Giocondo* für den Schloſsgarten zu Blois eine Waſſerleitung ausführte (ſiehe Art. 70, S. 73), ſo iſt ein gewiſſer Einfluſs auf den Schloſsbau um ſo wahrſcheinlicher[228]).

Auſser dem Einfluſſe, den dieſer Meiſter wahrſcheinlich auf den Bau der beiden genannten Schlöſſer

---

225) Siehe: La Tremblaye, R. P. Dom M. de. *Solesmes, les ſculptures de l'égliſe abbatiale.* Solesmes 1892. Pl. IV—VIII.

226) *Jean d'Auton* ſagt, daſs der König am 25. December 1502 ſein Schloſs ganz neu herſtellen lieſs. 1503 waren die Arbeiten noch nicht ganz fertig; jedoch iſt ſchon 1502 von Gold für die Bleiverzierungen die Rede. (Siehe: de Croy, a. a. O., S. 36.)

227) A. a. O., Band 2, Artikel: *Blois.*

228) Unter den ausführenden Meiſtern findet man *Simon Guichart*, der ſeit längerer Zeit die Stelle des *Maître des ouvrages du comté de Blois* für *Cadot* vertrat und 1500 oder bald nachher auch Titular dieſer Stelle wurde.

ausgeübt hat, aufser demjenigen, der durch die beiden Gärtner *da Mercoliano* (fiehe Art. 80, S. 80) klar gelegt ift, wird der Zufammenhang zwifchen den Schlöffern zu Blois und zu Gaillon noch durch die folgenden Thatfachen erhärtet.

1504 geht *Nicolas Biard* von Blois nach Gaillon, um die Arbeiten an letzterem Orte zu befichtigen, und empfängt hierfür 70 *Sous*, die Reifekoften mit inbegriffen.

1505 begiebt fich derfelbe zweimal nach Gaillon, bekommt das erfte Mal 18 *Livres* 5 *Sous* und das zweite Mal 17 *Sous* 6 *d.*

1506 nimmt er an der Decoration der Capelle zu Gaillon Theil.

Lance möchte *Biard* als einen General-Infpector anfehen, der mit einer gewiffen oberen Controle betraut war. Von ihm lautet ein Bericht: »... *a toujours hanté et fréquenté plufieurs maiftres expérimentés au dict meftier* (*du facit de maffonnerie*[229]).

Die Neigungen *Ludwig XII.*, des »Vaters des Volkes«, waren nicht auf das Neue gerichtet. Dies geht aus dem nach ihm benannten Flügel des Schloffes zu Blois hervor, wo er fich fchüchtern in der gothifchen Ueberlieferung bewegt. Um fo energifcher ergriff fein Minifter, Cardinal *Georges d'Amboife*, die Fahne des Fortfchrittes und errichtete in feinem Schlofs zu Gaillon das gröfste und fchönfte Denkmal des neuen Stils, welches lange Zeit, wie mir *Albert Lenoir* mittheilte, fprichwörtlich als das Vorbild einer prächtigen Refidenz galt. *C'eft un petit Gaillon*, fagte man damals, wie fpäter: *C'eft un petit Verfailles.*

Schon vor ziemlich langer Zeit hatte *Albert Lenoir* das Wefen der in Rede ftehenden Kunftepoche viel richtiger als, zehn Jahre fpäter, *Deville* in feinem fchon oft angezogenen Werke[230]) mit all feinen Documenten, erkannt, als er — wie auch wir gefunden haben — das Schlofs zu Gaillon, ein Gebäude im Uebergangsftil, als ein befremdendes »Bündnifs« zweier durchaus verfchiedener Architekturen bezeichnet. Aus diefem Bündnifs, fo meint er, müffe man vielleicht fchliefsen, dafs am Bau von Gaillon fich zwei Architekten betheiligt haben: *Jean Jocondo*, der in die italienifche Bahn leitete, und ein unbekannter französifcher Meifter, der noch von den Grundfätzen der einheimifchen Schule durchdrungen war. Ueber den möglichen Antheil *Fra Giocondo*'s und die Thätigkeit anderer Italiener an Gaillon war bereits in Art. 70 (S. 70) die Rede; über den französifchen Meifter ift an diefer Stelle ein Wort zu fagen. Nach *Deville* waren unter den am Bau betheiligten französifchen Meiftern die hauptfächlichften: *Pierre Fain, Pierre Delorme*, *Guillaume Senault*, *Pierre Valence* und in letzter Zeit auch *Martin Arrault.* Was jedoch *Lance* in feinen Notizen über diefe Meifter mittheilt, läfft, fei es auf Grund der Natur der Arbeiten oder auf Grund ihrer Gehälter, niemals an einen oberften Architekten denken. Die Genannten erfcheinen als Meifter, die einzelne Theile des Schloffes auszuführen übernehmen; ja man fieht fogar mehrere derfelben an denfelben Gebäudetheilen, wie z. B. an der Capelle, an der Galerie etc., thätig! Bei *Senault* und *Fain* könnte man am eheften an einen erfinderifchen Antheil denken. (Siehe auch Art. 106.)

Noch feien über das Schlofs zu Gaillon folgende Worte *A. de Montaiglon*'s angeführt: »Das Hauptftructurwerk (*gros oeuvre*) und die Architektur find durchaus (*abfolument*) französifch. Allein der Cardinal von Rouen hatte Italien oft befucht, und diefes hatte bei ihm einen hinreichend tiefen Eindruck der Bewunderung zurückgelaffen, um ihn zu bewegen, italienifche Künftler für die Decoration feiner wunderbaren Wohnung zu verwenden, welche reiner, feltener und vollftändiger war, als die nach dem herrfchenden Gefchmack umgewandelten Königsfchlöffer. Während er *Michel Colombe* verwendet und feine Architekten aus der Normandie und der Touraine find, läfft er feine Capelle von *Andrea Solario* ausmalen, die Statue *Ludwig XII.* durch *Lorenzo da Mugiano* meifseln und befchäftigt während zweier Jahre den Meifsel des *Antonio di Giufto* (*Antoine Jufte*[231]).«

Nur war am Schlofs zu Gaillon die »Decoration« innen wie aufsen das einzige zur Renaiffance Gehörige und Neue, ausgenommen eine Anzahl von Compromifsformen; das Spät-Gothifche daran hat hier kein Intereffe.

Courajod trat noch energifcher für den italienifchen Charakter ein, der die Decoration von Gaillon fo vielfach, wenn auch in verfchiedener Weife, durchdringt. Er fagt: »*Perfonne ne peut douter du caractère abfolument italien de la décoration d'enfemble du château de Gaillon ... en exceptant le parti pris excluffvement français de la toiture et des combles, c'eft l'influence italienne qui, dans l'ornementation, dominait presque partout*«.

229) Siehe: Lance, A. *Dictionnaire des architectes français.* Paris 1873. Bd. I, S. 71.

230) Siehe Fufsnote 151 (S. 70).

231) Siehe: Montaiglon, A. de & G. Milanesi, a. a. O., S. 18.

Le courant presque exclusivement italien de la décoration du château . . . saute aux yeux, pour ainsi dire, quand on compare, dans la cour de l'École des Beaux-Arts, cette décoration à l'ornementation de l'hôtel de la Trémouille, restée, au contraire, entièrement française« [232]).

99. Fünfte Uebergangsstufe.

Die fünfte Uebergangsstufe kennzeichnet sich dadurch, dass schon der Composition eines ganzen Architekturkörpers der franco-italienische Compromiss anhaftet.

Als solche franco-italienische oder, zuweilen richtiger, italo-französische Compromiss-Compositionen — also nicht bloss Decorationen — sind am Schloss zu Gaillon zu bezeichnen:

1) Die äussere Bogenhalle, die sich an die Capelle anschliesst;

2) die Rundbogenhalle, von der gegenwärtig ein Theil links im Hofe der *École des Beaux-Arts* zu Paris steht;

3) der Eingangsbogen in der Mitte des Hofes;

4) die in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargestellte Façade;

5) der in Gaillon noch stehende Thor-Pavillon, welcher zwar 20 Jahre früher als die *Porte dorée* im königlichen Schlosse zu Fontainebleau ausgeführt wurde, aber eine ausgesprochenere, reichere und besser verstandene italienische Formen-Composition zeigt, als jene;

6) der thurmartige Dachreiter über der Capelle;

7) der Eckthurm im Hofe neben letzterer;

8) der äussere runde Eckthurm, an den Flügel der Capelle anstossend.

Es liessen sich leicht noch weitere Bautheile anführen; indess genügen wohl die genannten. Dass die zum Schlosse gehörigen Gärten ein rein italienisches Werk waren, wird im Folgenden nachgewiesen werden.

Bezüglich der vorerwähnten Façade (Fig. 24, S. 70) ist zu bemerken, dass der Portikus und die zwei schönen Galerien des Hofes 1802 von *Alexandre Lenoir* Stein für Stein abgetragen und in Paris im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgestellt wurden. Nach *Deville* wäre diese Façade an der Südseite des Hofes gelegen gewesen [233]). Demnach wird die Darstellung *Silvestre*'s, in welcher dieselbe als Vorbau auf einer Terrasse aufgefasst ist, schwerlich richtig und nur als Theil einer Hofseite aufzufassen sein. Weder an Ort und Stelle, noch aus den Stichen von *Du Cerceau* vermag Verf. die Lage dieser Façade genau zu entnehmen.

Die links im Hofe der *École des Beaux-Arts* befindliche Bogenstellung der Loggia von einer der anderen Hoffaçaden zu Gaillon ist eine Fusion italo-französischer Formen: Rundbogen auf stemmigen, von einem spiralförmigen Netzwerk umsponnenen Säulen, mit den Hermelin-Emblemen der Bretagne; die Delphinen-Kapitelle sind nach Mailändischen Mustern, indess hier diagonal zur Front gestellt.

100. Sechste Uebergangsstufe.

In der sechsten Uebergangsstufe findet man Werke, welche auf Grund einer Gesammt-Composition im italienischen Stil entstanden sind. In dieser Zeit ist viel seltener an einem architektonischen Werke eine italienische Gesammt-Composition zu treffen. Ein besonderes Interesse verdient daher der Abschluss des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours — nicht etwa ein gothisches Gesammtbild mit mehr oder weniger Renaissance-Einzelheiten, sondern eine Renaissance-Schöpfung in Gestalt eines achteckigen italienischen Kuppelbaues mit Laterne. Die Gliederungen und Details, allerdings etwas roh, gehören zumeist der Renaissance an; doch sind einige derselben, wie die Krabben, einzelne Fialen und der Kranz um die Laternenkuppel der Gothik entnommen.

---

232) Siehe: COURAJOD, L. *La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française.* Auszug aus: *Gaz. des Beaux-Arts* 1884. Paris 1885. S. 4 u. 6.

233) *Deville* giebt, wie es scheint, eine richtige Wiederherstellung dieser Façade auf Grund des Stiches von *J. Silvestre* und unter Zuhilfenahme der vorhandenen Ueberreste, während *L. Courajod* (in: *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français.* Paris 1878—79) und *E. Müntz* (in: *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts.* Paris 1889) eine irrthümliche Darstellung *Lenoir*'s wiedergeben, in der das charakteristische Motiv der hängenden Bogen durch Pfeiler ersetzt ist; eben so ist die Attika oder brüstungsartige Bekrönung fortgelassen.

Wir haben hier ein Werk vor uns, welches etwas im Geiſte der Studien von *Leonardo da Vinci* für den Entwurf einer Kuppel ausgeführt iſt, den er um 1488 für den Dom zu Mailand angefertigt hat. Daſſelbe ſoll von den Neffen *Michel Colombe*'s: *Baſtien* und *Martin François*, herrühren und 1507 vollendet worden ſein. Dieſe Thatſache ſowohl, als auch das Datum ſind um ſo merkwürdiger, als die beiden genannten Künſtler ihrem Onkel am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes geholfen haben; letzteres wurde gleichfalls 1507 fertig, und bekanntlich iſt die ganze Architektur daran ein Werk zweier Italiener. Wenn nun der Onkel während fünf Jahren die Hilfe ſeiner Neffen nothwendig hatte, ſo dürfte wohl die Frage aufzuwerfen ſein, wie die letzteren eine im Grunde viel complicirtere Compoſition anzufertigen im Stande waren? Nur zwei Löſungen dieſer Frage ſind möglich: entweder rührt die Compoſition von einem Italiener her, oder es hat zum mindeſten einer der Neffen ſelbſt längere Zeit in Italien ſtudirt.

Um das Geſammtbild der in Rede ſtehenden Bewegung nicht aus dem Auge zu verlieren, ſei nochmals an die bereits erwähnten rein italieniſchen Werke dieſer Periode erinnert, ſo wie auch auf die rein italieniſchen Gärten zu Amboiſe, Blois, Gaillon etc. hingewieſen.

2) Detail.

101. Princip der Detailbildung.

Für die Ausbildung des Details während der ſog. Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* iſt der nächſt liegende Gedanke wohl der, die Formen einzelner Glieder, die Motive oder die Einzelheiten der gothiſchen Kunſt durch ſolche zu erſetzen, die in der italieniſchen Architektur die gleichen oder doch einigermaſsen ähnliche Functionen erfüllen. Dieſer Umtauſch, dieſes Erſetzen zeigt ſich in verſchiedener Weiſe und in verſchiedenen Stadien; unzählige Nuancen entſtehen in den Miſchungen. Man findet:

1) rein gothiſche Details neben rein italieniſchen;

2) in der antiken Richtung modificirte gothiſche Einzelheiten;

3) in die gothiſche Richtung abgeänderte italieniſche Details, und

4) findet man, je nach den Umſtänden, das eine oder das andere dieſer Verfahren angewendet, bisweilen alle zuſammen.

102. Einzelheiten zu Gaillon.

Nach letzterer Richtung hin iſt für das gegenſeitige Durchdringen des italieniſchen und des franzöſiſchen Kunſtgeiſtes, ſo wie für das gleichzeitige Nebeneinanderauftreten der beiden Stile das Chorgeſtühl zu Gaillon, jetzt in der Kirche zu St. Denis befindlich, beſonders lehrreich.

Rein ſpät-gothiſch, alſo franzöſiſch, ſind die Pfoſten der oberen Rücklehne. Halb gothiſch gedacht ſind die Seitenlehnen der vorderen Sitzreihe, die mit Delphinen von italieniſcher Hand in italieniſches Laub und in gothiſche Bündelpfeiler auslaufen und ſcheinbar franzöſiſche Figürchen auf dem Rücken tragen; die Figürchen an den Stehſitzchen (*Miſéricordes*), die ſich an der Unterſeite der aufgeſchlagenen Sitze befinden, ſind wahrſcheinlich italieniſch mit nordiſchen Stellungen. Die Vorderſitze und der Himmel der Rückwand zeigen die feinſten, rein italieniſchen Arabeskenfüllungen; in der unteren Hälfte der Rückwand ſind Intarſien nach Zeichnungen eines Franzoſen, der, etwa wie *Jehan Perréal*, ſich bemüht, italieniſch zu componiren. In der oberen Hälfte umgeben Mailänder Architekturen als Reliefrahmen, für franzöſiſche Verhältniſſe etwas herabgemindert, Scenen, die man wohl als im franco-italieniſchen Stil *Colombe*'s behandelt bezeichnen darf.

Beim Schloſs zu Gaillon geht die bewuſſte Anwendung der beiden Stilrichtungen aus den gleichzeitigen Rechnungen wiederholt hervor. So z. B. werden 1509 die *Entrepiez*, welche die Medaillons von *Paganino* tragen ſollten, »*à l'antique et à la mode françaiſe*« gemeiſselt. Unter *Napoleon I.*, im Jahre X, wurden *Alexandre Lenoir* 42 Medaillonköpfe römiſcher Kaiſer aus weiſsem Marmor, die aus dem Hofe des Schloſſes zu Gaillon herſtammten und welche den in der Renaiſſance-Architektur ſo häufig vorkommenden ganz ähnlich ſind, übergeben; ſie waren von *Guido Mazzone* ausgeführt und, wenigſtens zum Theile, an der in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargeſtellten Façade angebracht.

Ein Theil der aufſteigenden Arabesken an dieſen Arcadenpfeilern wurde zweifelsohne von Italienern ausgeführt; einzelne der Füllungen ſind von eben ſo groſser Feinheit, wie das Beſte dieſer Art in Florenz, Venedig oder Mailand. Ein anderer Theil wurde von Einheimiſchen nach einer ober-italieniſchen Zeichnung, deren Charakter mit der Manier *Fra Giocondo*'s übereinſtimmt, angefertigt.

Die Arabesken und das Rankenwerk des I. Obergeſchoſſes an der Mauer über den Medaillons und in den Pilaſtern (ſiehe Fig. 24 u. 25, S. 70 u. 71) ſind viel derber, eben ſo in den Fenſterpilaſtern. Die Ausführung zeigt, wie ungeſchickt noch die franzöſiſchen *Tailleurs de pierre* waren, ſobald ſie italieniſches Ornament und Blattwerk behandeln ſollten, während ſie unmittelbar daneben in den mit Diſteln und Roſen umwundenen Blattſtäben und gothiſchen Blättern eine vorzügliche Technik, ja am Hauptthor der Kathedrale zu Rouen, welches dieſer Schule angehört, wahre Wunder von Virtuoſität entfalteten.

Bei einigen Decorationsſtücken iſt es ſchwer, zu beſtimmen, ob ſie von Franzoſen herrühren, die bereits eine viel gröſsere Kenntniſs der neuen Formen ſich erworben hatten, oder von Italienern, die in gewiſſen Dingen etwas von der franzöſiſchen Auffaſſungsweiſe angenommen hatten. So z. B. beim Rankenwerk in der Fenſterbrüſtung, worin hockende Satyre, ein Meerweib mit Kindern, Schwäne mit Männerköpfen und Rehbeinen, Centauren, die drei Grazien u. a. m. vorkommen.

Am Thorbogen, welcher in der Mitte des Hofes der *École des Beaux-Arts* Aufſtellung gefunden und welcher nach *Deville* am Eingang in den zweiten Hof des Schloſſes zu Gaillon geführt hat, ſind an der Façade nach der *Rue Bonaparte*, die allein alt iſt[235]), bloſs an der Mittelpartie 46 Ornamente von Italienern componirt und ausgemeiſselt; 4 Stück erinnern an die Kirche *Sta. Maria preſſo San Satiro* und eines an die Thür von *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand. Zwei weitere Ornamente zeigen beſonders ober-italieniſchen Charakter und fünf andere venezianiſchen. Die unteren Kapitelle ſind italieniſch, die oberen dagegen vielleicht franzöſiſche Interpretationen italieniſcher Vorbilder.

Im Louvre iſt eine Anzahl von Bruchſtücken des Schloſſes zu Gaillon mit Recht als »*École franco-italienne*« bezeichnet, darunter einige von italieniſchem Meiſsel, wenn auch nur von Meiſtern dritten Ranges, herrührend. Der italieniſche Rahmen um *Colombe*'s St. Georg iſt vorzüglich.

Wo antike Ordnungen auftreten, trifft man meiſt ſehr flache, Bramanteske Pilaſter, die nur wenig in das Auge fallen. An den Arcaden, Fenſteröffnungen und Baſen durchſchneiden ſich die Profile. Die Decoration der Fenſteröffnungen iſt in den Laibungen frei herausgehauen als Relief auf ausgehöhltem Grund; die Umrahmungen und Rippen behalten in den Profilen die eckigen Formen des XV. Jahrhundertes bei; die Fenſter weiſen Stäbe, etwas geſuchtes Maſswerk und ſteinerne Kreuze auf. Für die Kapitelle wird in der Regel das korinthiſirende nach Bramanteskem Schema, als dem gothiſchen am meiſten verwandt, vorgezogen. Die Niſche mit Baldachin, die Fiale, die durchbrochenen Geländer kommen ſo häufig vor, denn je.

3) Princip der Compoſition.

Es kann die Frage aufgeworfen werden, ob man in dieſem Bündniſs beider Stilrichtungen irgend einen Gedanken, eine Regel oder etwas Grundſätzliches bei den Miſchungen oder Nebeneinanderſtellungen als Leitfaden befolgte? Es hat den Anſchein, als wenn die Fälle, in denen man dieſe Frage mit »Nein« zu beantworten hätte, die zahlreicheren ſeien. Das Princip der Ueberſetzung der gothiſchen Detailformen, deſſen conſequente Durchführung zuletzt den Stil *Franz I.* bildet, war jedoch offenbar ſchon frühe der leitende Gedanke, der ſtellenweiſe die Formen der Uebergangsperiode bedingte. 103. Grundſätzliches.

Bei dieſer Umbildung der Formen treten uns, näher betrachtet, mindeſtens zwei leitende Gedanken klar entgegen. Den erſten derſelben könnte man das Princip der Horizontalität nennen: es werden möglichſt viele wagrecht abgeſchloſſene Elemente innerhalb der im Allgemeinen noch gothiſchen Compoſition und in den noch gothi- 104. Princip der Horizontalität.

234) Abgebildet bei: Deville, a. a. O., Bl. VII.

235) *Lübke* hat (a. a. O., Fig. 28) bloſs die ganz moderne Hintermauerung dieſes Bogens abgebildet.

ſchen Verhältniſſen eingeführt. An wenigen Beiſpielen iſt dieſer Grundgedanke ſo deutlich ſichtbar, wie am Fialenaufbau des Portals am herzoglichen Schloſs zu Nancy, angeblich ein Werk von *Manſuy-Gauvain*, welches dem Stil *Ludwig XII.* angehört.

105. Rollen der gothiſchen und der italieniſchen Einzelheiten.

Der zweite Gedanke der in Rede ſtehenden Umbildung folgt dem Grundſatz, die tragenden Bautheile gothiſch und die ausfüllenden Theile italieniſch zu bilden, ſo daſs, wenigſtens in manchen Fällen, eine ziemlich klare Ordnung befolgt worden iſt, was auch von *Anthyme Saint-Paul* beobachtet oder doch geahnt worden iſt. Seiner Anſicht nach »weichen die Architekten in der Vertheidigung der nationalen Ueberlieferungen nur langſam, Schritt für Schritt, zurück. Die gothiſchen Verfahren bedingen das Conſtructive, die allgemeine Anordnung, die Verhältniſſe, die Rippengewölbe, die Korb- und Spitzbogen . . .« [236]). Eine derartige Beobachtung dürfte nicht allein zutreffend ſein; ſondern ein ſolches Verfahren beruht auch auf dem natürlichen, ziemlich nahe liegenden Gefühl, für Alles, was die Feſtigkeit der Gebäude betrifft oder in äſthetiſcher Weiſe dieſelbe ſymboliſirt, die bekannten gothiſchen Formen beizubehalten. Die ausfüllenden Flächen hingegen, bisweilen vielleicht auch die getragenen Theile, ſind mit italieniſcher Ornamentik und hauptſächlich mit italieniſchem Arabeskenwerk geziert. Es ſcheint faſt, als ob die conſequente Durchführung der Rollen, die den beiden Stilrichtungen zugedacht worden iſt, und eine richtige Vereinigung ihrer Elemente den Architekten nicht ſelten unmittelbar vorgeſchwebt haben. Als Beiſpiel hierfür können die Bündelpfeiler der unteren Halle an der in Fig. 24 (S. 70) dargeſtellten Façade des Schloſſes zu Gaillon dienen.

An den fünf Ecken der mit der Spitze nach auſsen geſtellten Pfeiler der Arcaden befindet ſich ein gothiſches Säulchen, welches etwas unter der Kämpferhöhe kantig wird. Die drei vorderen, als Fiale mit geſchweiftem Giebel endigend, verlaufen mit ihren Spitzen im Geſimſe. Die gothiſch profilirten Archivolten entwickeln ſich aus dieſen Pfeilern heraus. Die Renaiſſance-Decoration vertheilt ſich über ſämmtliche Flächen zwiſchen den Eckſäulchen in Form von aufſteigenden »*Montants*« von ſymmetriſcher Zeichnung: aus Vaſen ſteigend mit Trophäen, Masken, Vaſen u. ſ. w.

In ähnlicher Weiſe ſieht man an der durch Fig. 153 veranſchaulichten Kirche in Montréſor zu beiden Seiten des Thores zwei Bündelpfeiler, deren Flächen zwiſchen den Dienſten mit Arabesken bekleidet ſind [237]). Nach gleichem Grundgedanken iſt der Kernpfeiler der Wendeltreppe im Schloſs zu Chateaudun gegliedert.

In gröſserem Maſsſtabe ausgeſprochen findet ſich dieſer Grundgedanke an der Façade der Capelle zu Les Roches-Tranchelin, jetzt eine Ruine, wieder.

Durch vier durchweg gothiſche Strebepfeiler iſt die Front in drei Felder getheilt. Die geſammte Mauerbreite der zwei äuſseren Felder iſt, in zwei Reihen über einander, durch flache italieniſche Pilaſter gegliedert, die durch Bogen und Medaillons mit einander verbunden und als eine ausfüllende Architektur gedacht ſind.

Eine etwas ähnliche Vertheilung der Rollen zeigt ſich am Südthurm der Kathedrale zu Tours. Auch in Fig. 2 (S. 19) ſind die Hauptpfeiler in weiter gehendem Maſse gothiſch gegliedert, als die Zwiſchenpfeiler.

Das in Rede ſtehende Princip liegt auch noch verſchiedenen Gebäuden zu Grunde, welche bereits mehr oder weniger zum Stil *Franz I.* zu zählen wären.

So ſind an der Façade der Schloſs-Capelle zu Uſſé die Thür und das darüber liegende Fenſter durch eine ſchlanke Arcade umrahmt und zu einem gemeinſamen Motiv vereinigt. Die äuſseren Theile,

---

236) Siehe: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

237) In dieſem Augenblicke iſt mir noch kein Beiſpiel in Frankreich bekannt, wo an den inneren Freiſtützen einer Kirche dieſes Syſtem durchgeführt worden iſt. Dagegen zeigen in Portugal die ſchlanken und hohen Pfeiler in der *Capella Mor da Egreja dos Jeronimos* zu Belem genau das gleiche Vertheilungsprincip, wie bei den Pfeilern am Schloſs zu Gaillon. An drei Pfeilern des rechten Seitenſchiffes in der Kirche zu Giſors hat man einigermaſsen dieſen Verſuch gemacht.

wenn auch ſchon im Geiſte des Stils *Franz I.* überſetzt, haben dennoch mehr die Umriſſe der gothiſchen Fialengliederung beibehalten, als die tiefer liegenden, namentlich die Laibung der in Rede ſtehenden Arcade.

Die Gewölbe-Conſtruction des Chors in der Kirche zu Tillières (ſiehe Fig. 68) läſſt denſelben Gedanken ebenfalls wahrnehmen.

Etwas von der gleichen Rollenvertheilung ſcheint dazu geführt zu haben, im Treppenhaus des Schloſſes zu Blois (ſiehe Fig. 82) die Hauptpfeiler mehr nach Art der Strebepfeiler zu gliedern, und in den Bündelpfeilern der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris die Dienſte, welche den Hauptgurten entſprechen, bis zu den Gurtbogen als im gothiſchen Geiſte durchgehende Säulen zu behandeln, während den leichteren, mehr ausfüllenden Diagonalgurten drei über einander ſtehende, antikiſirende Ordnungen entſprechen (ſiehe Fig. 84 u. 184).

106. Altarauffatz zu Gaillon.

In einigen Fällen werden jedoch auch andere Principien in der Vertheilung der Rollen der beiden Stilrichtungen befolgt. So hat im Altarauffatz der Capelle des Schloſſes zu Gaillon die Renaiſſance die umrahmende Rolle erhalten.

Die Pilaſter mit Gebälke, mit reizenden Arabesken bedeckt, welche offenbar italieniſche Arbeit[238]) ſind und *Colombe*'s Relief des heil. Georg umgeben, ſind nach *Courajod* vermuthlich das Werk von *Bertrand de Meynal, Jérôme Pacherot* und *Jean Cherſalle* (oder *Chairſelle*); die italieniſchen Namen dieſer Meiſter ſind nicht bekannt.

Anders verhält es ſich am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes, das nach *Perréal*'s Zeichnung ausgeführt worden iſt und deſſen ſämmtliche Hauptfiguren von *Colombe* herrühren, während alles Architektoniſche, die Tumba bildend, zwei Italienern zuzuſchreiben iſt.

107. Dauer des Stils *Ludwig XII.*

Man hat öfters nicht mit Unrecht geſagt, wenn man das Detail der Gliederungen in das Auge faſſt, daſs mit dem Stil *Ludwig XII.* das Mittelalter aufhört; auch in der darauf folgenden Entwickelungsphaſe bleibt der Geſammtgedanke noch gothiſch. Ueber die Dauer der letzteren ſagt *Anthyme Saint-Paul*[239]): »Der ſog. Stil *Ludwig XII.* reicht vier bis fünf Jahre über den Tod des Königs hinaus, und das Schloſs zu Gaillon iſt das vollſtändigſte und am meiſten charakteriſtiſche Beiſpiel deſſelben.« Ueber die Verbreitung derſelben äuſsert ſich der gleiche Autor: »In Gegenden, wie das Beauvaiſis, le Valois, le Vermandois, jene um Amiens, um ſo mehr das Artois, Flandern und die Freigraffſchaft, letztere drei damals fremde Provinzen — hat die Uebergangsperiode *Ludwig XII.* ſo gut, wie keine Wirkung hervorgebracht.«

4) Meiſter und Denkmäler.

108. Meiſter des Uebergangs-ſtils.

Zu vollſtändigem Verſtändniſs der in Rede ſtehenden Uebergangsperiode ſeien noch einige Notizen über mehrere der Meiſter angefügt, deren Namen als die der bekannteren Architekten jener Zeit angeſehen werden.

In dieſer im Weſentlichen noch gothiſchen Periode ſind die Notizen über *Martin Chambiges*[240]) beſonders werthvoll.

Martin Chambiges liefert das Beiſpiel eines Falles, wo man ſicher ſein kann, daſs die Bezeichnung »*Maître maçon*« einen wirklichen Architekten bedeutet. Man kann annehmen, daſs er noch ein gothiſcher Meiſter war. Wir ſehen ihn:

1489 als *Maître maçon*, wohnhaft zu Paris, geht nach Sens und baut das Kreuzſchiff und die beiden Portale der dortigen Kathedrale.

1495 kehrt er nach Paris zurück.

1497 und 1499 in Sens als *Maître de l'entrepriſe et conducteur de la croiſée*, führt dann den Bau von Paris aus weiter aus, wahrſcheinlich mehr als *Architecte conſultant.*

1500, 8. und 26. April in den Berathungen für den Neubau der Notre-Dame-Brücke zu Paris.

1506 leitet er den berühmten Chorbau zu Beauvais.

---

238) Im Louvre (gegenüber den Karyatiden *Goujon*'s) lange Zeit als Kamin verwendet.

239) In: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 314.

240) Siehe: Berty, L. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 138—142.

1506 auf dem Weg nach Sens, um ſeine Arbeiten zu inſpiciren, wird dabei in Troyes conſultirt und kehrt nach Beauvais zurück.

1512 wird er von *Jean de Soiſſons*, dem Meiſter der Kathedrale zu Troyes, aus Beauvais zu einer Conſultation nach letzterer Stadt abgeholt, mit Ehren empfangen und beſchenkt; nachdem er dort zwei Wochen gearbeitet hat, kehrt er nach Beauvais zurück. Nach dieſem Hergang hält ihn *Berty* für einen der bedeutendſten Meiſter ſeiner Zeit.

1532 iſt er noch *Maître maçon de Beauvais.*

Wir gelangen nunmehr zu den Meiſtern des Schloſsbaues zu Gaillon (ſiehe Art. 70, S. 70 u. Art. 98, S. 96).

1) *Pierre Fain:*

1507, 4. December, Vertrag über den Bau der Capelle und der Haupttreppe dazu.

1508 Bau der Küchen, zweier Halbfenſter und eines Dachfenſters des *Grand corps d'oſtel* und des Portals, welches den Durchgang aus dem Vorhof (*Avant cour*) bildet. Nach *Lance* [241]) wäre dies das Portal, welches gegenwärtig im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgeſtellt iſt. Die Ausführung dauerte von Ende 1508 bis September 1509.

2) *Guillaume Senault* hatte nach *Deville* die Pläne zum Hauptgebäude (*principal corps de logis*) ausgearbeitet und den Bau geleitet.

1502 arbeitet er am Thurm der *Grant maiſon.*

1503, 21. Januar bringt er die Pläne (*Pourtraids*) nach Rouen.

1506 wird er mit anderen Meiſtern wegen je eines Thurmes an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges zu Rathe gezogen.

1507, 14. December ſchlieſst er gemeinſchaftlich mit *Pierre Fain* und *Jean Fouques* den Vertrag für den Bau der Küchen. Für die Aufſicht über die Arbeiten erhält er täglich 7 *Sous* 6 *d.* Da er ferner 1503 für eine Reiſe, für einen achttägigen Aufenthalt in Rouen (ſammt Pferd) und für einen Beſuch in Steinbrüchen 37 *Sous* 3 *d* bekam, ſo ergiebt ſich eine Beſoldung, die ſchwerlich an einen höheren Architekten zu denken geſtattet [242]).

3) *Pierre Delorme* leitete den Bau der Marmorpfeiler und der Brüſtungen in der groſsen Galerie und im *Préau du jardin.* 1506—8 führte er eine der vier Seiten des Mittelhofes aus, welche deſshalb lange Zeit als *Maiſon Pierre Delorme* bezeichnet wurde. Er beſſerte den *Vieil corps d'oſtel* des Cardinals *Eſtouteville* aus und errichtete den viereckigen, zum groſsen Hof führenden Pavillon *Portail-neuf.* Ferner führte er die Böſchung der Gräben und das Ballſpielhaus aus, arbeitete am *Acoutouer* (Brüſtung?), an den Becken der Volière und an den Fenſtern des Garten-Pavillons [243]).

4) Am 20. April 1509 verhandeln *Martin Arrault* und *Neauldet* über den Schnitt und die Polirung von 60 Toiſen Pflaſterung im groſsen Schloſshof.

5) *Jean Gaudras* arbeitete 1507 am Bau der groſsen Galerie, an den Thüren des *Pavillon* und an den *Cabinets* des Gartens [244]).

6) Genannt wird ferner 1503 und 1508 *Jean Fouquet*, der auch für die Arbeiten des Cardinals nach Rouen geſchickt wurde [245]).

7) *Pierre de Valence* aus Tours iſt zwiſchen 1503 und 1508 mehrfach in Gaillon beſchäftigt, hauptſächlich mit Waſſerleitungen, und ſculpirt auch an den Vertäfelungen der groſsen Garten-Galerie und der Capelle.

Von anderen einſchlägigen Meiſtern ſei noch das Folgende angeführt.

1) *Baſtien François* arbeitete 1502—7 mit *Guillaume Regnault*, einem anderen Neffen *Colombe*'s und mit einem Onkel am Grabmal *Franz II. von der Bretagne* zu Nantes. Mit ſeinem Bruder *Martin François* ſoll er die als Kuppelbau geſtaltete Bekrönung des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours gebaut und 1507 vollendet haben, »*d'un aſpect un peu rude bien que très-avancé du ſtyle*«, wie *Paluſtre* ſagt. Eben ſo ſoll von den beiden Brüdern die ſog. *Fontaine de Beaune* zu Tours (1510—11) herrühren. Dem *Baſtien* wird endlich der Kloſterhof von *Saint-Martin* (1508—19) zugeſchrieben, deſſen Oſtflügel noch erhalten iſt. Nach *Paluſtre* ſoll *Baſtien* zugleich Architekt und Bildhauer geweſen ſein [246]).

Wenn die beiden zuletzt genannten Arbeiten wirklich Erfindungen von *Baſtien François* ſind, ſo dürfte er als einer der erſten franzöſiſchen Architekten anzuſehen ſein, die aus einem der Herde italo-

241) Siehe: Lance, a. a. O., Bd. I, S. 258.

242) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 268.

243) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 211.

244) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 302.

245) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 271.

246) Siehe: Paluſtre, L. *L'architecture de la renaiſſance.* Paris 1892. S. 243, 247, 260, 272, 284.

französischen Zusammenwirkens hervorgegangen sind, und es wäre von Interesse, seine künstlerische Entwickelung zu verfolgen, namentlich zu wissen, ob er den Grad von Beherrschung italienischer Formen, die man sieht, nur von den Italienern an der Loire erlernt oder ob er selbst längere Zeit in Italien geweilt hat. Der nicht gewöhnliche und eigenartige Charakter der Decoration an den Archivolten, Friesen und Bogendreiecken des Klosterhofes *St.-Martin* macht es nicht leicht, auf den Photographien zu unterscheiden, ob gerade die am meisten charakteristischen und interessanten Ornamente eine italienische oder eine französische Arbeit sind. Sicherlich dürften die antiken, ziemlich primitiven Medaillon-Profile zwischen Archivolte und Fries französisch sein. (Siehe auch Art. 98, S. 98.)

2) *Jacques Leroux* (gestorben 1516) legte 1507 dem Capitel der Kathedrale zu Rouen einen auf Papier ausgearbeiteten Entwurf für die Façade zwischen den Thürmen vor; er zog sich aber wegen seines hohen Alters bald zurück. Auf seinen Vorschlag hin wurde sein Neffe *Roulland Leroux* zu seinem Nachfolger ernannt. Am 24. April 1510 unterbreitete letzterer einen neuen Entwurf, und es wurden von ihm detaillirte Zeichnungen verlangt.

3) In Rouen wird 1514 *Roger Nollet* als »Architector« bezeichnet.

4) In Lothringen findet man *Jacquot de Voucouleurs* oder *Jacquot Wauthier*. 1508 ist er *Maître maçon des oeuvres du marquisât de Pont-à-Mousson* und *Maître des oeuvres* des Herzogthums Lothringen. 1510 wird *Jacquot* vom Herzog *Anton* geadelt und 1511 zum *Concierge* des herzoglichen Palastes zu Nancy ernannt wegen der *»peines, qu'il a eues et à tous les jours s'entendre à l'édifice et ouvrage de notre maison.«* 1511 und 1512 wird unter ihm *»au parachèvement du portal du corps de maison de la grant rue«*, ferner an einer Wendeltreppe gearbeitet, 1519 *»pour l'achèvement des galleries de Madame, pour le jardin de Monseigneur«* und für einen Brunnen.

5) Nach *Palustre* arbeitet *Mansuy-Gauvain*, ein berühmter Architekt und Bildhauer, 1501—12 am herzoglichen Palast zu Nancy.

6) *Huges Cuvelier* baut 1516 als *Maître de l'oeuvre* der Kathedrale zu Sens die *Librairie du chapitre*.

7) Um 1507 soll *Jacques Corbel* Architekt am *Pont Notre-Dame* zu Paris gewesen sein.

8) Nach *Palustre* arbeitet *Charles Viart* an den Stadthäusern zu Orléans und Beaugency, *Besnouard* (*Guillaume*) 1507—18 am *Hôtel Beaune-Semblançay* zu Tours, *Chahureau* und *André Amy* 1503—15 an der Capelle des Schlosses zu Thouars und *Jean de Beauce* 1511—29 an der Kathedrale zu Chartres.

Ausser den schon angeführten Bauwerken, die dem Uebergangsstil angehören, seien noch die folgenden hier genannt: 109. Denkmäler.

Fig. 24 (S. 70): Dachfenster am Schloss zu Gaillon;
Fig. 26 (S. 72): Ehemalige Façade der *Cour* oder *Chambre des comptes* zu Paris;
Fig. 69: Sog. Treppe der *Reine Berthe* zu Chartres;
Fig. 141: Taubenhaus zu Boos;
Fig. 143: Erzbischöflicher Palast zu Sens, Flügel *Ludwig XII.*;
Fig. 150: Façade der Capelle zu *Tilloloy*;
Fig. 291: Stadthaus zu Beaugency;
Fig. 345: Inneres der ehemaligen *Chambre dorée* im Justizpalast zu Paris.

Ferner:

Hôtel d'Alluye zu Blois;
Maison des Gendarmes oder *Manoir de Nollent* zu Caen;
Theile der Schlösser zu Chemazé und zu La Rochefoucault (am Aeusseren);
die älteren Theile des *Hôtel Bourgtheroulde* und des *Palais de justice* zu Rouen;
Gewölbe der *Chapelle du Saint-Esprit* zu Rue, und
Façade der Schloss-Capelle zu Uffé.

b) Eigentliche Früh-Renaissance.

(Stil *Franz I.*)

Etwa 1515—1535 oder 1540.

Die zwanzigjährige Lehrzeit franco-italienischen Zusammenarbeitens, die erste Uebergangsphase, welche sie bildete, ist vorüber. Nunmehr entsteht gleichzeitig die eigentliche französische Früh-Renaissance; das Zeitalter *Franz I.* beginnt. In der 110. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Architektur erſcheint dieſe Epoche faſt wie ein Zeitalter unbegrenzter Hoffnungen, grenzenloſer Träume.

Auf den erſten Blick möchten die architektoniſchen Erſcheinungen gerade dieſer Zeit etwas Räthſelhaftes an ſich zu tragen. War die Bauthätigkeit *Franz I.*, ſo fragt man ſich unwillkürlich, eine Art frevelhaften Leichtſinnes oder liegt darin etwas ſo Befremdendes, daſs es für die gewöhnliche Sinnesweiſe geradezu unerklärlich erſcheint? Erſt wenn man ſich die charakteriſtiſchen Hauptzüge der geſchichtlichen Seite dieſer Epoche Frankreichs und ihre Verbindung mit den italieniſchen Verhältniſſen vergegenwärtigt, treten auch viele architektoniſche Erſcheinungen, wie z. B. das Schloſs zu Chambord, in ein verſtändliches Licht. Es dürfte daher nicht überflüſſig ſein, dieſen geſchichtlichen Rahmen hier kurz zu ſkizziren.

Mit Recht können die Franzoſen ihr groſses XVI. Jahrhundert das *Siècle de François I.* nennen. Noch hörte man damals von jenſeits der Meere neu entdeckten Welten; aber auch im alten Europa ſchien Alles wieder jung zu werden. Cultur und Künſte feierten das Bündniſs zweier geiſtiger Welten: der mittelalterlichen mit der neo-antiken, der gallo-germaniſchen mit der griechiſch-lateiniſchen. In der Religion dagegen begann bereits zwiſchen der germaniſchen und der lateiniſchen Gefühlswelt eine ſchwere und verhängniſsvolle Trennung.

Auch für die Baukunſt Frankreichs, ja ganz Europas, bietet das Zeitalter *Franz I.* ein Bild, wie es wenig andere giebt. Die damalige Architektur Frankreichs iſt das Ergebniſs des innigſten Bundes, der zwiſchen den zwei reifſten und edelſten Stilen der Chriſtenheit, der franzöſiſchen Gothik und der italieniſchen Renaiſſance, je geſchloſſen wurde. War auch die Gothik der Nationalſtil aller Germanen, ſo war doch dieſe Bauweiſe in Frankreich am früheſten gereift. Hier waren ſtets ihre reinſten Formen aufgegangen; hier muſſte daher das Bündniſs der Gothik mit dem lebensfrohen, neugeborenen italo-antiken Stil am lehrreichſten zu beobachten ſein. Aus dieſem Bündniſs ging nicht allein eine Unzahl von Werken hervor, die durch Gröſse, Phantaſie, Feinheit und Verſchiedenheit der Richtungen ſtets von Neuem überraſchen; ſondern *Franz I.* erlebte in den letzten zehn Jahren ſeiner Regierung noch eine zweite Umwandelung in der Architektur: die Hoch-Renaiſſance. Dieſe reifſte Periode der franzöſiſchen Baukunſt treibt noch vor dem Tode des Königs und auf ſeinen Befehl ihre edelſte Blüthe: der Hof des Louvre zu Paris wird von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* begonnen!

Dem reich emporſtrebenden Geiſte, der ſtets auf hohen Spitzen ſchwebenden Phantaſie der gothiſchen Meiſter war plötzlich eine neue Sonne erſtrahlt. In den Gefilden Italiens war in blühender Jugendfriſche die Antike wieder erſtanden, in den Künſten das unvergleichliche Symbol des klaren Leuchtens einfacher und ewiger Wahrheiten. Das Bündniſs dieſer beiden höchſten Quellen der Kunſt, der Sehnſucht und der Offenbarung, einem Bunde zwiſchen Jugend und Weisheit gleich, berückte alle Herzen; es entſtand eine Zeit unbegrenzter, ja unendlicher Hoffnung.

Nicht die Phantaſie der gothiſchen Meiſter war, wie man leicht glaubt, damals erſchöpft; der Stil war es ſelbſt, die Gothik, die in ihren Händen verſagte, die ihnen keine neuen Motive mehr bieten konnte. Der Geiſt der Meiſter war wohl ſo friſch, ihr Können ſo kräftig, wie zur Zeit der Früh-Gothik. Als ihnen deſshalb Italien einen neuen Stoff gereicht hatte, wurden ſie auch wie mit einem neuen Feuer erfüllt. Das Schloſs zu Chambord und *Rabelais'* »Thélème«, die Kirche *St.-Euſtache* zu Paris, die Façaden der Kirche zu Tonnerre und *St.-Michel* zu Dijon, ja der ganze Stil *Franz I.* beweiſen dies. Allerdings gehört dazu auch ein Fürſt, wie es *Franz I.* war.

Er war einer der ſeltenen Herrſcher, welche die Kunſt beſchützten, nicht nur um ihrem Thron Glanz zu verleihen, ſondern auch weil er ſie von ganzem Herzen liebte. Mit *Franz I.* ſchien nicht bloſs ein neuer König, jugendlicher Heldenmuth und Kriegesruhm den Thron zu beſteigen; ſondern die Künſte ſelbſt und eine Zeit unbegrenzter Träume betraten denſelben. Alles, was Italien und Frankreich an groſsen Meiſtern beſaſs: *Leonardo da Vinci*, *Raffael*, *Michelangelo*, wollte dieſer König ehren und, wenn möglich, für ſeinen Hof und ſein Land gewinnen. Nicht umſonſt wurden damals die Könige Frankreichs zeitweiſe auch italieniſche Fürſten. Und welche Fürſten! Die Beherrſcher über das ſtolze Mailand, welchem *Bramante* das Scepter der Architektur verliehen hatte, bevor er es auch nach Rom verſetzte. Hatten hier geſtern erſt *Julius* und *Bramante* einen neuen Peters-Dom begonnen, der Alles, was die Römer und die Welt überhaupt bis dahin gebaut hatten, übertroffen, ſo blieb König *Franz* auch von einer ſolchen That ſicherlich nicht unberührt.

111. *Franz I.* und ſeine Bauluſt.

Der jugendliche Ritter, der, 21 Jahre alt, mit dem Sieg von Marignano ſeine Thronbeſteigung feierte und bald darauf ſeine Blicke nach der Kaiſerkrone warf, muſſte wohl vom Bau der ſchönſten Paläſte träumen. Wie ſich damals die ganze Welt zu erneuern ſchien, ſo muſſte ihm ein Gleiches mit ſeinen Schlöſſern vorſchweben. Marignano hatte ihm die beſten *Scarpellini*, die in Mailand von *Bramante* ausgebildeten, gegeben und dazu einen Mann, in dem Alles vereint war, was Kunſt, Wiſſenſchaft und praktiſches Können ſich je träumen lieſsen: *Leonardo da Vinci*. Es entſtand eine Zeit, von der wir uns kaum eine Vorſtellung zu machen vermögen. Was durfte wohl ein junger König, wie er, nicht davon erhoffen!

Wie könnte man ſonſt begreifen, daſs ein einzelner Mann — wenn auch ein König — der Jagd zu Liebe den Muth hatte, auf ſumpfigen Auen, inmitten groſser Wälder einen wahren Traum, ein Luftſchloſs, ein Chambord zu errichten! Kein Schloſs, eine Rieſenphantaſie iſt es, ein Märchenbau, von deſſen hohen Dachterraſſen aus die Damen ſeines Hofes die Heimkehr von der Jagd bequem überſehen konnten! Abſurd, architektoniſch oft unſchön, aber doch voll von feenhaftem Reiz; architektoniſch beinahe unverzeihlich, wenn nicht jedes Kapitell, jedes Rankenwerk, ſogar jedes Schornſteinrohr von Träumen einer neuen Welt erzählte, deren Wiedergeburt vor Aller Augen leuchtete!

In einer Zeit, in der König *Franz I.* einen Phantaſietraum, wie das Schloſs zu Chambord, ſchuf; in der *Heinrich VIII.* in England ſein nicht minder unglaubliches *Nunſuch palace*[247]) errichtete; in der *Du Cerceau* zahlreiche Idealſchlöſſer componirte, die einen inſelartig gruppirt, die anderen pyramidenartig aufgebaut, mit Terraſſen über Terraſſen; in der der König mit dem *Collège de France* zu Paris den Grund zu einer neuen Hochſchule legte — wer weiſs da wohl, ob *Rabelais* nicht halb im Ernſt an den Bau ſeiner »nichtabteilichen« Abtei Thélème glauben mochte, wo die Geiſtescultur jede Befriedigung finden ſollte, im Wahne, es könne ſie allein die Welt erneuern!

Die Groſsmuth und die Begeiſterung der Valois, die Verdienſte einiger derſelben um die Architektur, wie wir ſie bei *Carl V.* und ſeinem Bruder *Jean de Berry*, ferner beim Neffen Beider, *Louis d'Orléans*, und bei *Charles d'Orléans*, dem Sohn von *Louis* und dem Vater von *Ludwig XII.*, ſehen; der Prunk und die Kunſtliebe der Valois, der Herzoge von Burgund — dies Alles, ſagt *Anthyme Saint-*

247) Eine Abbildung deſſelben, nach einem Reſtaurationsverſuch von *H. W. Brewer*, iſt zu finden in: *Builder*, Band 66 (1894), Nr. 2660.

Paul[248]), vereinigte der König zu gleicher Zeit in ſich. *Amateur* im wahren Sinne des Wortes und *Seigneur italien*, verſtand es *Franz I.*, etwa zehn gute Architekten gleichzeitig und ununterbrochen zu beſchäftigen. Er unternahm den Bau von fünf königlichen Reſidenzen erſten Ranges: den Louvre, die Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain, Villers Cotterets und Chambord; davon hinterlieſs er die vier letztgenannten Bauwerke in ſehr vorgerücktem Zuſtande. In Blois errichtete er ein Meiſterwerk: den Hauptflügel des Schloſſes, der ſeinen Namen trägt. An Schlöſſern zweiten Ranges baute er jene zu Madrid bei Paris, Challuau, Folembray und La Muette im Walde von Saint-Germain — eine Reihe von Typen, die kaum verſchiedenartiger zu denken ſind.

Unter *Franz I.* entſtand in Paris das *Hôtel-de-ville* und die Kirche *St.-Euſtache*. Letztere iſt allerdings nicht dem Datum, wohl aber dem Weſen nach das früheſte nordiſche Beiſpiel jener typiſchen Monumentalbauten, welche ohne Rückſicht auf ihre Entſtehungszeit den ſtiliſtiſchen Uebergang von der gothiſchen Kathedrale bis zur Peters-Kirche *Bramante*'s bilden; ſie iſt zugleich mit der im XVI. Jahrhundert erbauten Kathedrale zu Granada die ſchönſte Kirche der Renaiſſance auſserhalb Italiens. Auch war König *Franz* der Gründer der nur zum Theile mit Recht verſchrieenen Schule von Fontainebleau. Ihr Einfluſs wurde auf allen Gebieten der Innendecoration für lange Zeit maſsgebend. In ihr iſt keine organiſche Weiterentwickelung der erſten franco-italieniſchen Schule der Loire zu erblicken, ſondern ein zweiter italieniſcher Strom, der in die bereits franco-italieniſch gewordene Kunſt ſich ergieſst und dieſe nun von Neuem ſtark beeinfluſſt.

Durch eine derartige, kaum glaubhafte Thätigkeit hat *Franz I.* auf dem italieniſchen Grundſtein, den *Carl VIII.* geſetzt hatte, den Tempel oder, viel richtiger, den Palaſt der königlichen franco-italieniſchen Kunſt errichtet, dem Frankreich noch heute ſeine eigenartige Stellung in den Künſten verdankt.

112. Keime des Verfalls.

Das Schickſal der Kunſt im XVI. Jahrhundert bliebe unverſtändlich, wenn nicht ſchon an dieſer Stelle derjenigen zwei Elemente gedacht würde, welche ihre Entwickelung hemmten und ihre ſchönſten Blüthen erſtickten. Die Schule von Fontainebleau offenbart uns zuerſt, daſs es ſich leider auch um eine Zeit handelt, in der nur zu viele nicht edle Keime lagen, die wie ein Gift die Seelen und mit ihnen die Kunſt untergraben ſollten: die Unſittlichkeit und das maſsloſe Sichhingeben an die Phantaſie. Es war leider auch die Zeit, in der am 17. Mai 1542 der gröſste Künſtler Frankreichs, *Jean Goujon*, wegen lutheriſcher Sympathien im Büſserhemd mit *Geoffroy le Blonc* nach der *Place Maubert* fahren muſſte, um des letzteren Feuertode beizuwohnen, und 20 Jahre ſpäter ſeines Glaubens halber landesflüchtig in Bologna ſein Leben beſchlieſsen ſollte. Hierin zeigten ſich ſchon die Vorboten der bald darauf folgenden furchtbaren Religionskriege. Dieſe und die immer wachſende Sittenverderbniſs ſollten hier, wie in Italien, nur zu frühe der goldenen Epoche der Kunſt, den unermeſslichen Hoffnungen auf andere Zeiten ein Ende bereiten.

1) Princip der Formenbildung und ihre Richtungen.

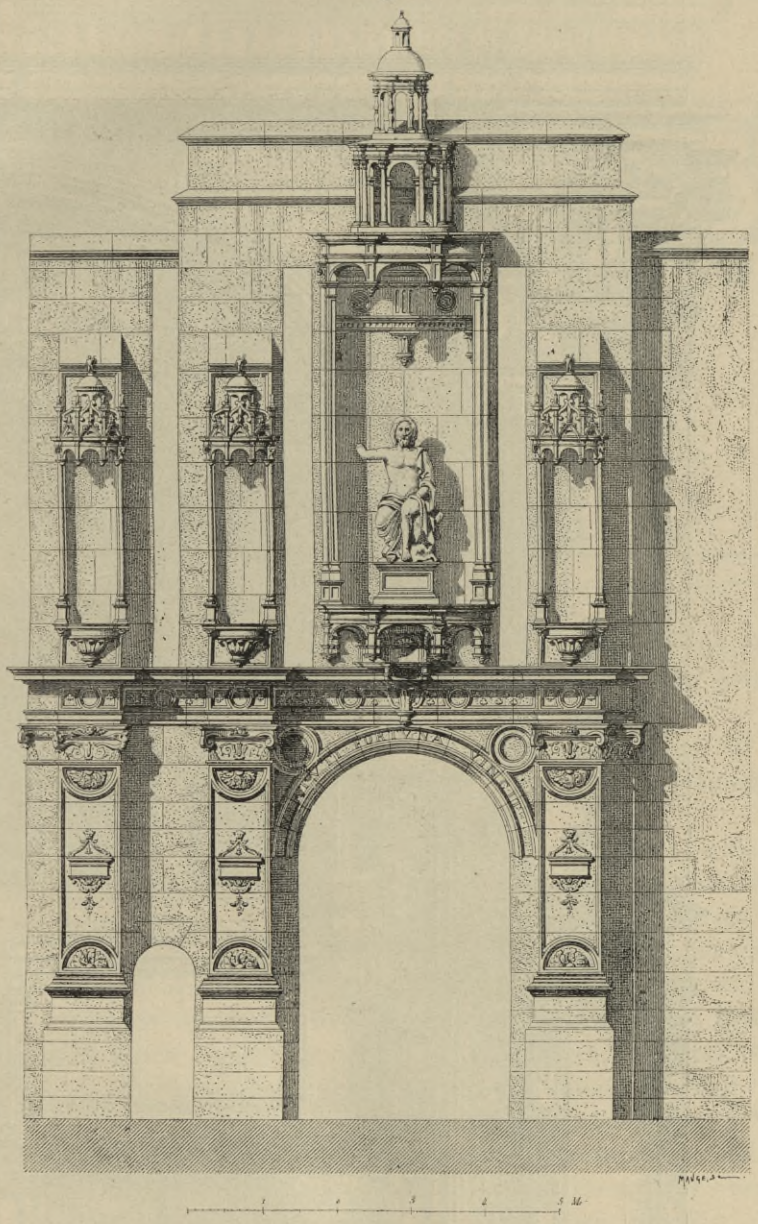
113. Grundſätzliches dieſer Stilphaſe.

Die in Art. 92 (S. 92) u. 94 (S. 93) geſchilderte Strömung, alle gothiſchen Einzelheiten mehr und mehr durch italo-antike nach Mailändiſchem Vorbilde zu erſetzen, muſſte zu dem Augenblicke führen, wo ſämmtliche Theile der Gebäude, unter Bei-

248) In: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 374.

behaltung der ſeitherigen Gedanken, der Compoſitionsweiſe und der allgemeinen Anordnung ihrer Glieder, in conſequenter Weiſe in die Details der neuen Bauweiſe gekleidet und überſetzt waren. Dieſe folgerichtige Vertheilung der Rollen beider

Fig. 28.

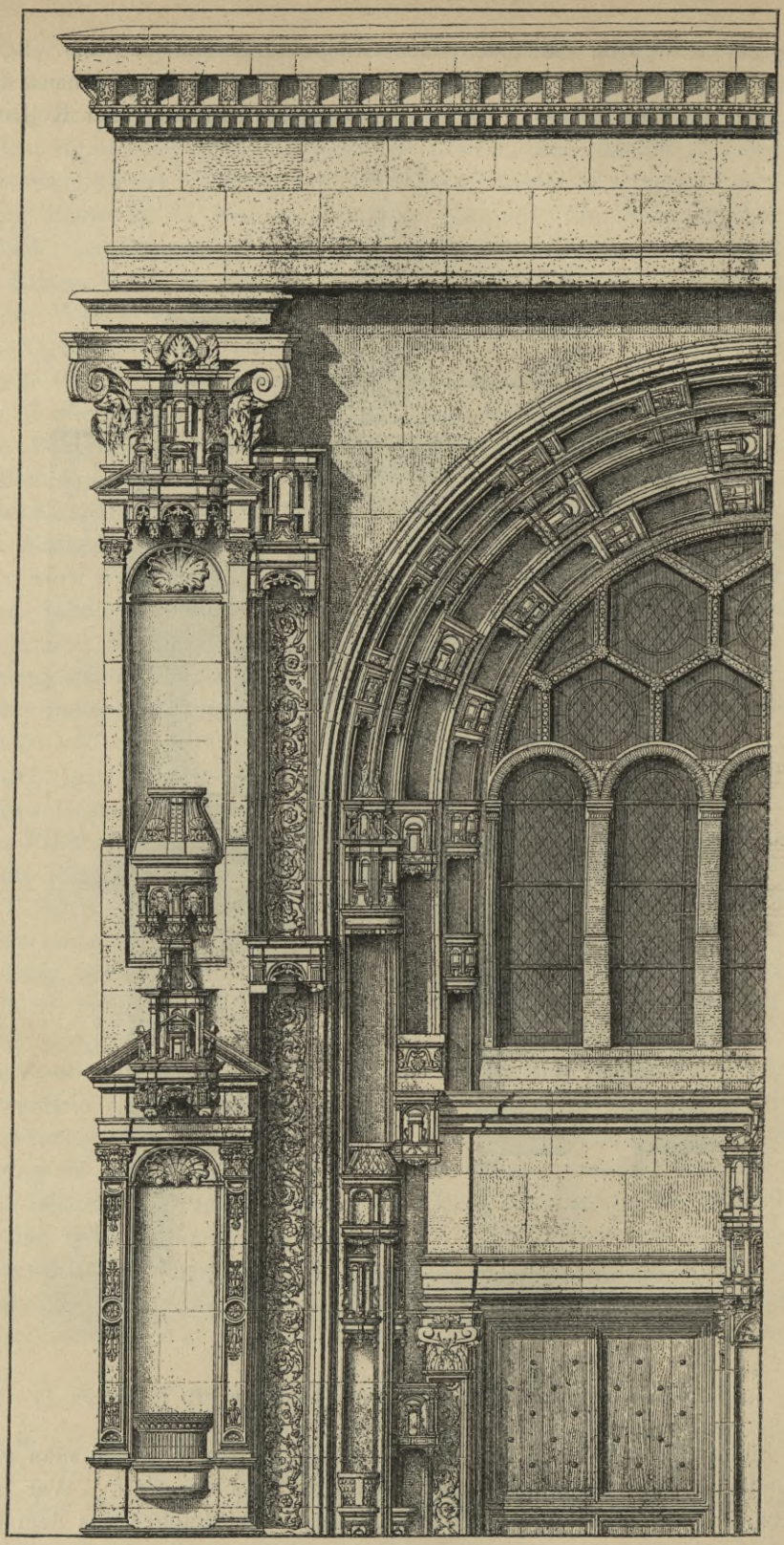


Auſsenthor des Schloſſes zu Nantouillet [249]).

Quellen bildet ein beſtimmtes äſthetiſches Princip, in Folge deſſen man von einem eigenthümlichen und beſtimmten Architekturſtil ſprechen darf. War auch das Grundſätzliche der Miſchungen ſelbſt kein neues, ſo entſprangen aus dem Charakter

249) Facſ.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. 3.

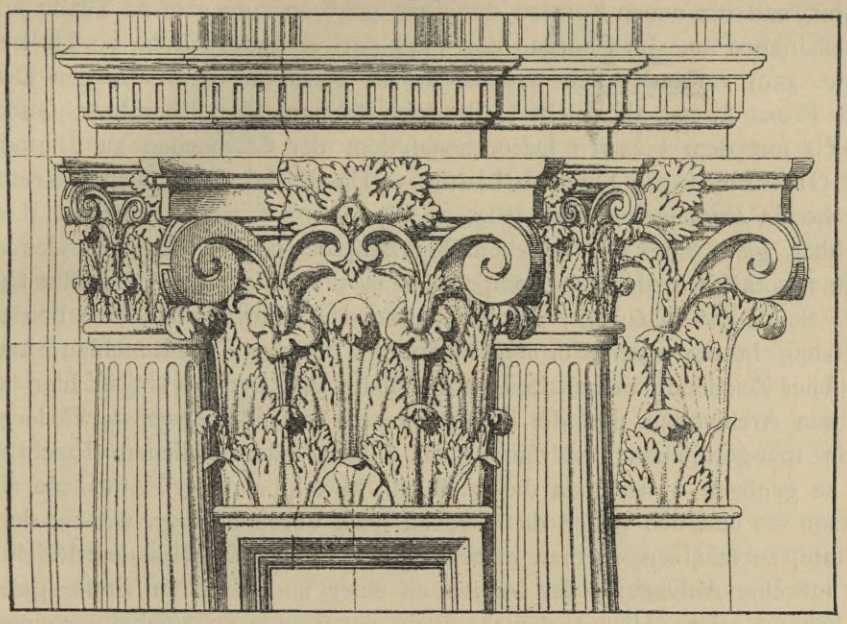
Fig. 29.



Thor des Südkreuzes der Kirche *St.-Eustache* zu Paris [250]).

der ſich vereinigenden Quellen Werke voll von Originalität, welche in ihrer Geſammterſcheinung keiner Gattung der italieniſchen Renaiſſance entſprachen, obwohl

Fig. 30.



Kapitellgruppe eines Vierungspfeilers in der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris [250]).

ſämmtliche Einzelelemente ihr entnommen waren. Wir haben es mit einer Periode zu thun, welche dem Einzelmotiv jede nur denkbare Entwickelung geſtattet, ohne daſs es auf die Geſammtcompoſition bindend einwirken würde.

Innerhalb dieſes Princips oder neben demſelben giebt es Raum für das reichſte Spiel der Phantaſie. Scheinbar entſtehen unzählige Variationen; dennoch laſſen ſich zwei beſtimmte Richtungen erkennen. 114. Verſchiedene Richtungen.

1) Gleichzeitige Detaillirung mittels Formen aus verſchiedenen Stufen der Entwickelung der Renaiſſance. — In gleicher Weiſe, wie während der vorhergehenden Periode, z. B. am ehemaligen Gebäude des *Bureau des finances* zu Rouen (ſiehe Fig. 2, S. 19), neben einander Formen zweier verſchiedener Epochen, die einen rein italieniſchen Urſprunges in franzöſiſcher Ueberſetzung, die anderen, ſo zu ſagen, rein gothiſch vorhanden ſind; findet man auch in der in Rede ſtehenden Phaſe Miſchungen durch Nebeneinanderſtellen von Formen, die verſchiedenen Entwickelungs-Stadien der franco-italieniſchen Renaiſſance entnommen ſind.

So zeigt z. B. das Eingangsthor des Schloſſes zu Nantouillet (Fig. 28 [249]) im unteren Geſchoſs ausſchlieſslich Geſammt- und Einzelformen, welche der nord-italieniſchen Renaiſſance etwa zwiſchen 1480 und 1510 angehören, während der obere Theil der Compoſition gothiſche Gedanken in Mailänder Detailformen aufweist, und zwar in einem Charakter, den man den Stil *Franz I.* nennt. Eben ſo findet man bis zu einem gewiſſen Grade in der 1534 gezeichneten Hausfaçade *Du Cerceau*'s (ſiehe Fig. 289) Säulen und eine Thür, deren Formen vorgeſchrittener ſind, als diejenigen der Fenſter.

250) Facſ.-Repr. nach: Lenoir, A. *Statiſtique monumentale de Paris.* Paris 1861—75. (Theil von: *Collection des documents inédits ſur l'hiſtoire de France etc.* Paris. Erſcheint ſeit 1836.)

Dem Princip nach müſſten die Renaiſſance-Theile der Kirchen zu Magny (ſiehe Fig. 151) und zu St.-Calais (ſiehe Fig. 152) zum Uebergangsſtil, und zwar zum Typus der Zeit *Ludwig XII.*, gerechnet werden; dem Datum nach ſind ſie indeſs weſentlich ſpäter, und die neuen Formen derſelben gehören zum groſsen Theile ſchon der Hoch-Renaiſſance an. Im Chorbau der 1543—46 erbauten Kirche zu Tillières (ſiehe Fig. 86 u. 359) verbindet ſich der Rippenbau nicht mit dem üblichen Detail aus der Zeit *Franz I.*, hat alſo nicht Mailändiſch-Bramantesken Charakter, ſondern vereinigt ſich mit dem bizarren Decorationsſyſtem der Cartouchen zu Fontainebleau.

2) Gleichmäſsige Durchbildung. — Das Portal des ſüdlichen Kreuzſchiffes der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (Fig. 29 [250]), durch ſeine Gröſse einer Kathedrale vergleichbar, giebt eines der ſprechendſten Beiſpiele der vollſtändigen Ueberſetzung einer ganz gothiſch gedachten Compoſition in die italo-antiken Einzelheiten Norditaliens. Selbſt das Maſswerk, welches wegen der Schwierigkeit, eine befriedigende Ueberſetzung in die neuen Formen zu finden, bei den Früh-Renaiſſancebauten oft in gothiſcher Zeichnung beibehalten wurde (ſiehe Fig. 151 u. 152), iſt hier überſetzt, und in den Archivolten ſind die Baldachine als reizende *Tempietti* wiedergegeben. Um dem ſpät-gothiſchen Bedürfniſs nach nahezu unermeſslichem Reichthum des Details zu genügen — wie man dies z. B. am Mittelportal der Kathedrale zu Rouen ſehen kann — und ſich gegen das Streben nach Vereinfachung, wie ſie der Antike innewohnte, zu ſchützen, iſt man in der Epoche *Franz I.*, bloſs dem Reichthum zu Liebe, auf eine Anhäufung der Motive an einer und derſelben Stelle gekommen, wie ſie Fig. 29 zeigt. Hier ragt nicht allein der ſtrenge Spitzgiebel vor einer Niſche empor, welche dem Pilaſter vorgeklebt zu ſein ſcheint, ſondern ein reicher tempietto- oder laternenartiger Baldachin dringt aus dieſem Giebel in das korinthiſche Kapitell des Pilaſters hinein.

In ähnlichem Sinne findet man oft Pilaſter, an deren Schaft Halb-Candelaberſäulen vorſtehen; ihre Kapitelle verbinden ſich mit dem breiteren Pilaſter-Kapitell ſo gut ſie können.

Eine Läuterung des Details und eine Anordnung der Glieder, wie ſie ihren Functionen entſpricht, ſieht man an den Bündelpfeilern im Inneren der Kirche *St.-Euſtache* ſeit 1530 (ſiehe Fig. 84) und in der Anordnung der Kapitelle eines Vierungspfeilers daſelbſt (Fig. 30 [250]).

Als weitere klare Beiſpiele dieſer Richtung der Früh-Renaiſſance ſei auf die durch Fig. 29, 30, 84, 180, 182 u. 184 veranſchaulichte Kirche *St.-Euſtache* zu Paris, auf die für dieſelbe von *Du Cerceau* entworfene Façade (ſiehe Fig. 156), auf die Treppen in den Schlöſſern zu Blois und zu Chambord (ſiehe Fig. 81 u. 82), auf die Kirche zu Montréſor (ſiehe Fig. 153) und auf die verſchiedenen Formen von Pfeilerbildungen in Fig. 176 bis 179 verwieſen.

2) Compoſition und Gliederung des Aufbaues.

115. Compoſition der Façaden.

In der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance kann man in der Geſtaltung der Façaden zwei einander entgegengeſetzte Richtungen beobachten. Die eine beſtrebt ſich, verſchiedene Syſteme von italieniſchen Façaden auf franzöſiſche Verhältniſſe anzuwenden und in das Franzöſiſche zu überſetzen. Die andere geht von den franzöſiſchen Façaden-Syſtemen aus und überſetzt ſie in italieniſche Detailformen oder ſchaltet italieniſche Motive in den gothiſchen Rahmen ein.

α) Façaden-Compoſition auf Grund von gothiſchen Principien. — Das Streben der Gothik, in allen Compoſitionen lothrechte Elemente zu betonen und ſolche zu ſchaffen, ſpricht ſich in verſchiedenen Richtungen aus.

α) Zunächſt in der Bildung lothrechter Einheiten durch Vereinigung der über einander liegenden Fenſter zu einem einzigen Façadenſtreifen. Hierbei kann der ganze Bau in eine Anzahl lothrecht durchgehender, gegliederter Stützen nach der Art der Bündel- oder der Strebepfeiler zerlegt werden, zwiſchen denen ausfüllende Partien wie eingeſchoben ſind. So z. B. die berühmte Wendeltreppe des Schloſſes zu Chambord (Fig. 81), der in Fig. 83 angegebene Treppenthurm deſſelben Schloſſes, die Treppe *Franz I.* im Schloſs zu Blois (Fig. 82), der Hof des Schloſſes zu Saint-Germain-en-Laye (Fig. 85 u. 142), die zwei Höfe zu Lyon (Fig. 86 u. 87), der Thurm zu Breſſuire (Fig. 312) und der kuppelartige Thurm im Hintergrund von Fig. 39.

In anderen Fällen werden durch Verkröpfung der Gebälke die über einander ſtehenden Ordnungen zu lothrecht durchgehenden Elementen ausgebildet. Dahin gehören der Entwurf zu einer Hausfaçade von *Du Cerceau* in Fig. 289, das Haus zu Dijon in Fig. 290, die Thor-Pavillons des Schloſſes zu Écouen, im Louvre und am Schloſs zu Anet (Fig. 315 bis 317), der Hof des Schloſſes zu Buſſy-Rabutin (Fig. 333) etc.

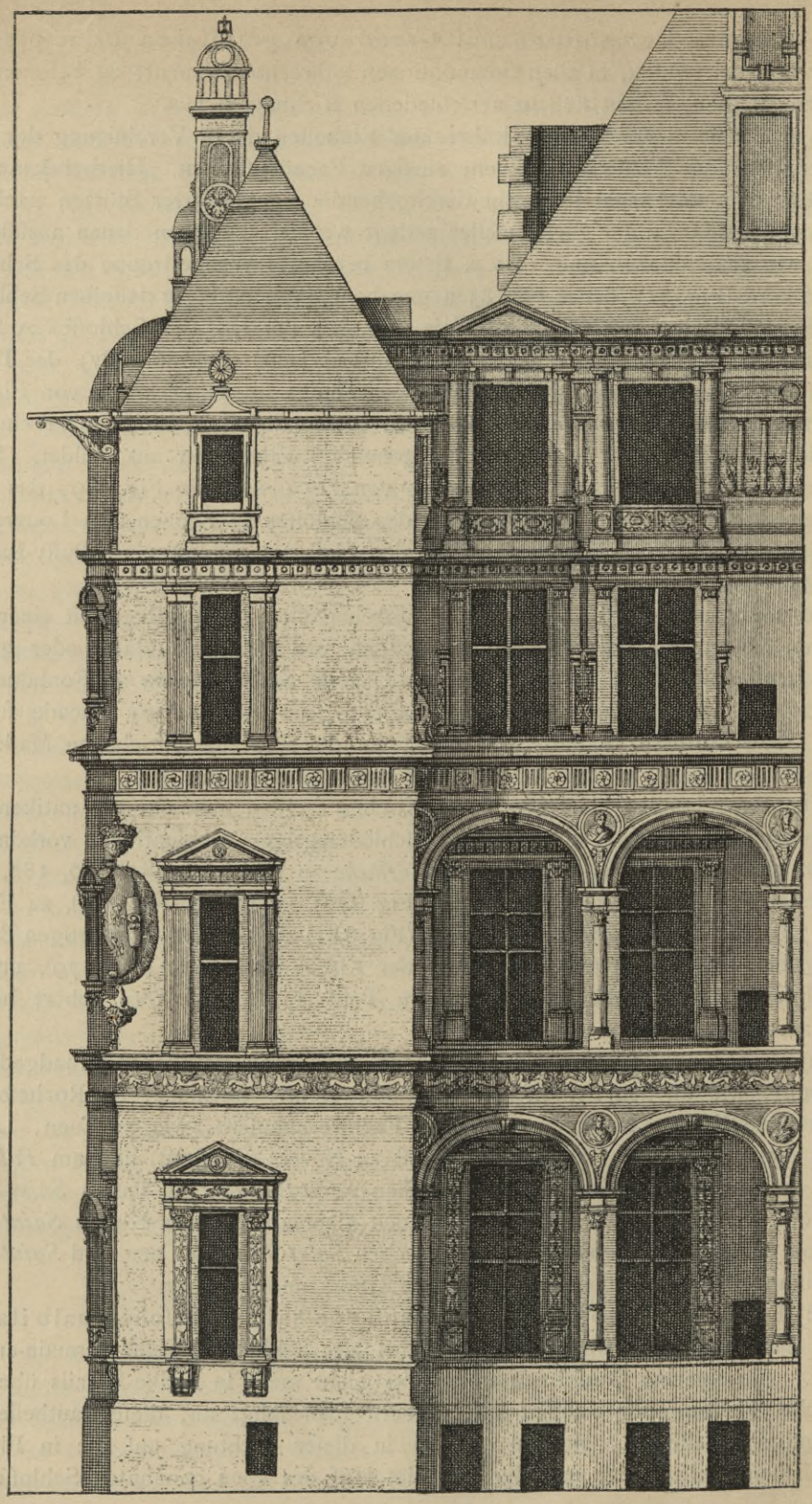
In noch anderen Fällen werden die Strebepfeiler der Kirchen mit einer oder mehreren über einander ſtehenden Ordnungen von Pilaſtern, Halb- oder ganzen Säulen gegliedert, wie z. B. am Chor der Capelle *Saint-Saturnin* zu Fontainebleau (Fig. 220), an der Kirche zu Magny (Fig. 151), an *Du Cerceau*'s Façade für die Kirche *Saint-Euſtache* zu Paris (Fig. 156), an der ihm zugeſchriebenen Madeleine-Kirche zu Montargis, an der Kirche *Saint-Pierre* zu Tonnerre etc.

Die Bündelpfeiler im Inneren der Kirchen werden nunmehr aus antiken Ordnungen zuſammengeſetzt, wobei ſehr verſchiedenartige Combinationen vorkommen; ſo z. B. ein Pfeiler in der Kirche *Saint-Euſtache* zu Paris (Fig. 84, 180, 182, 184), die Pfeiler der Kirchen zu Gouſſainville (Fig. 176), zu Epiais (Fig. 177), zu Ennery (Fig. 178) und *Sainte-Clotilde* zu Andelys (Fig. 181) etc. Einen eigenartigen Bündelpfeiler ſieht man auſsen am Seitenportal der Kirche zu Falaiſe (Fig. 179), und der Bündelpfeiler der Capelle *des Evêques* zu Toul (Fig. 185 u. 186) gehört beinahe ſchon zur Hoch-Renaiſſance.

b) Ferner werden ganze Façadentheile auf Grund gothiſcher Grundgedanken componirt, wie an den Schlöſſern zu Fontaine-Henri, Chemazé, La Rochefoucault und Azay-le-Rideau, ferner an manchen Fachwerkhäuſern, wie zu Caen, Liſieux, Rouen etc., weiters am herzoglichen Palaſt zu Nevers (Südfront) und am *Palais de juſtice* zu Grenoble, endlich an den Kirchen *Saint-Euſtache* zu Paris, *Saint-Michel* zu Dijon, *Notre-Dame* zu Tonnerre, an den Chorcapellen der Kirche *Saint-Pierre* zu Caen, an den Vierungsthürmen der Kirchen *Saint-Jean* zu Caen und *Saint-Pierre* zu Coutances, an den älteren Thürmen zu Giſors und zu Cergy.

β) Façaden-Compoſition auf Grund von halb gothiſchen halb italieniſchen Principien — wozu vor Allem das alte Schloſs zu Saint-Germain-en-Laye gehört. Als einzelne Bauformen treten hier nicht mehr in antike Details überſetzte gothiſche Thüren oder Fenſter auf, ſondern man fängt an, dieſe Bautheile nach italo-antiker Weiſe zu zeichnen; es ſei in dieſer Richtung auf die in Fig. 142 erſichtlichen Giebelfenſter und die Thür im Hof des eben genannten Schloſſes verwieſen.

Fig. 31.



Ehem. Schloſs Madrid im *Bois de Boulogne* bei Paris [251]).

(Siehe Fig. 221.)

Einen Schritt weiter macht die Façaden-Compofition im ehemaligen Schlofs Madrid bei Paris (Fig. 31[251]) u. 221). Loggien, Thüren und Fenfter find fämmtlich nach italienifchen, nicht nach gothifchen Vorbildern entworfen; dagegen find ihre Verhältniffe öfters unficher, und die Verbindung der reichen Gefchoffe mit den glatten, thurmartigen Vorbauten ift noch keine harmonifche. Die Studie *Du Cerceau*'s in Fig. 222 fcheint unter dem Eindruck diefes Mangels, der in *Lescot*'s Louvre-Hof gelöst wurde, entftanden zu fein.

γ) Façaden-Compofition auf Grund von italienifchen Syftemen.

α) Die Façaden werden nach italienifchen Vorbildern entworfen, mit Pilaftern oder Arcaden, aber in Folge der geringeren Gefchofshöhen in gedrückteren Verhältniffen und mit Fenftern, die fo hoch find, wie die Ordnungen. Hier find einzureihen: vom ehemaligen (um 1515 begonnenen) Schlofs zu Bury die drei Hauptfaçaden des Hofes (Fig. 237), die Hoffeite des Flügels *Franz I.* im Schlofs zu Blois (1515—19), das *Hôtel-de-ville* zu Baugency (Fig. 291), das fog. Haus der *Agnes Sorel* zu Orléans (Fig. 335), der Hof des Palaftes *Granvelle* zu Befançon (Fig. 334, damals noch nicht französifch), das ehemalige Haus in der *Rue Saint-Paul* zu Paris (Fig. 294), (nach Abbildungen zu urtheilen) das fpätere *Hôtel de Luynes* zu Paris (Fig. 299), das Schlofs *Uffon* zu Echebrune (Fig. 91), der Hof des Schloffes zu La Rochefoucault und, in reiferen Formen, der Hof des *Hôtel d'Écoville* zu Caen.

Auf Grundlage derfelben Formen bewegt fich der Architekt des Schloffes Le Rocher-Mezangers, aber etwas freier; er führt in die Axenbildung Gegenfätze ein, um die Dachfenfter mit der Façade in einen ununterbrochenen Zufammenhang zu bringen (Fig. 101).

β) Nicht felten beruht die Gliederung der Façade auf Arcaden-Motiven; doch ift die Durchbildung derfelben eine fehr verfchiedene. So findet man Arcaden mit Pilaftern oder Halbfäulen, wie z. B. im Schlofs zu Blois an den Loggien der Aufsenfeite des Flügels *Franz I.* und an den zwei Galerien am Vierungsthurm der Kirche *Saint-Pierre* zu Coutance (Fig. 258). Einen Zwifchentypus zeigen die beiden Galerien des Schloffes zu Dampierre-fur-Boutonne, wo in jedem Gefchofs kurze, ftämmige Säulen zu erblicken find, aus denen, etwa in ein Drittel der Höhe, auf Confolen die Arcadenbogen der zurückliegenden Mauer, die zwifchen die Säulen gefpannt ift, anfetzen (Fig. 90). Einigermafsen ähnlich find die Arcaden der *Maifon des confuls* zu Riom geftaltet. Des Weiteren hat man Korbbogenhallen auf Säulen gefetzt, wie z. B. im Hof des *Hôtel d'Alluye* zu Blois, wo zwei Galerien über einander angeordnet und die Säulen kurz und ftämmig find. In den Loggien des ehemaligen Schloffes Madrid bei Paris fetzten die Bogen auf dem Gebälke an, wurden aber von zu beiden Seiten der Halbfäulen ftehenden Pfeilern getragen, welch letztere felbft mit den Archivolten in unbefriedigender Weife verbunden waren. Aehnlich, aber noch unbefriedigender und unbeholfener ift die Stellung der Pilafter an den äufseren Fenfterpfeilern der Galerie *Henri II.* des Schloffes zu Fontainebleau, nämlich gerade an derjenigen Zwifchenftelle, an der keine Laft zu tragen ift. Eine weitere Stufe der Entwickelung zeigen die gekuppelten Pilafter unter dem Kämpfergebälke der Rundbogen am Haupteingang des Hofes im Schlofs zu Vallery.

Etwas günftiger ift die Verbindung der Säulen und Pfeiler mit den Bogen am fog. *Peripftyle* der *Cour ovale* im Schlofs zu Fontainebleau. Derfelbe Meifter war

251) Facf.-Repr. nach einem Stich von *J. Marotte.* Paris 1677. (Calcographie des Louvre.)

in der Gliederung der Chorpfeiler an der Capelle *Saint-Saturnin* daſelbſt viel glücklicher; das Studium der ſchön profilirten Abſtufungen *Bramante*'s an der Sacriſtei des Domes zu Pavia war ihm dabei offenbar ſehr behilflich. Gut verſtanden, wahrſcheinlich unter dem durch das *Hôtel-de-ville* zu Paris ausgeübten Einfluſs *Boccador*'s, ſind die Halbſäulen und Arcaden im ehemaligen Schloſshof zu Chantilly.

116. Werke auf Grund italieniſcher Geſammtformen.

Man findet Compoſitionen, deren Geſammtgedanke auf italo-antiken Vorbildern beruht; wir ſahen bereits eine ſolche an der Thurmbekrönung der Kathedrale zu Tours. Aehnlich ſind die Kuppelbauten, welche die Thürme zu Argentan (Fig. 211) und jene zu Breſſuire (Fig. 312) bilden. An der Kirche *St.-Patrice* zu Bayeux (Fig. 313) iſt der ganze Thurm eine italo-antike Compoſition, eben ſo der kuppelartige Bau zwiſchen den beiden Thürmen der Kathedrale zu Angers.

117. Streben nach beſſeren Verhältniſſen.

Es zeigt ſich aber auch das Beſtreben, in die italieniſchen Motive auch italieniſch ſchöne Verhältniſſe einzuführen. So z. B. in Orléans, wo das Haus in der *Rue du Tabourg* etwa in den Formen des Palaſtes *Vendramin Calergi* zu Venedig erbaut iſt und das Haus in der *Rue neuve* (Fig. 295, jetzt Muſeum) ſehr gute korinthiſche, cannellirte Halbſäulen aufweiſen. Annähernd im Stil des Cancelleria-Hofes von *Bramante*, und zwar eben ſo in der Compoſition, wie in den Einzelheiten, ſind in Orléans die untere Loggia des ſog. Hauſes der *Agnes Sorel* (Fig. 335) und die zwei Loggien der ſog. *Maiſon de François I.* (Fig. 292) erfunden; bei letzteren erinnern einzelne Formen an diejenigen von *Bramante*'s Kirche *Santa Maria di Campanuova* zu Pavia.

Ganz italieniſch, ſowohl in der Compoſition, als auch in den Verhältniſſen, ſind erſtlich im Schloſs zu Bury die Arcaden der vorderen Hofſeite (Fig. 27), an den Mailändiſch-venetianiſchen Stil von etwa 1480—1500 erinnernd; ferner an der Treppe zu Azay-le-Rideau die Doppel-Arcade im I. Obergeſchoſs; weiters in ſeinen Haupttheilen der durch Fig. 296 veranſchaulichte Theil des Hôtels von *Étienne Duval* zu Caen und der Hof des Schloſſes zu Mesnières etc.

An dem ſchon genannten Hauſe in der *Rue neuve* zu Orléans (Fig. 295, jetzt Muſeum) zeigt ſich auch das Beſtreben, die Halbſäulen- und Säulenordnungen der Façaden edlen antiken Verhältniſſen entſprechend auszubilden.

118. Augenblick der reizvollſten Blüthe; Idealbau.

Im weiteren Verlaufe der Stilentwickelung kam ein Augenblick, wo in den den Compoſitionen zu Grunde liegenden gothiſchen und in italieniſchen Formen ausgedrückten Gedanken die edelſte Harmonie der Verhältniſſe erreicht wird. In der Uebergangsphaſe zur Hoch-Renaiſſance wird auf denſelben zurückzukommen ſein.

Die letzte Richtung des in Rede ſtehenden Bauſtils, die hier bloſs genannt ſein ſoll, möchten wir als Idealbau bezeichnen. Es wird ſpäter auf denſelben beſonders zurückgekommen und ſoll an dieſer Stelle nur bemerkt werden, daſs das Schloſs zu Chambord der ſprechendſte Ausdruck dieſer Entwickelungsphaſe iſt.

3) Königliche Schlöſſer an der Loire, ihre Zuſammengehörigkeit und ihre Erbauer.

119. Schlöſſer an der Loire.

Während der eben ſo glänzenden, wie reizvollen Periode der eigentlichen Früh-Renaiſſance bilden die königlichen Schlöſſer im Loire-Gebiet die wichtigſte Erſcheinung des damaligen Profanbaues. Die geringe Zahl der auf uns gekommenen Documente über die Entſtehungsgeſchichte derſelben, die widerſprechenden Anſichten, die über die letztere an den Tag getreten ſind, das zugleich Anziehende und doch

wieder Befremdende in der Erſcheinung eines ſo gewaltigen, vielleicht einzig da ſtehenden Baues, wie das Schloſs zu Chambord, machen es zur Pflicht, ſo viel Licht, als möglich, darüber zu verbreiten und wenigſtens nach Kräften zur Löſung dieſer Probleme beizutragen. Der ſtiliſtiſche Zuſammenhang, der zwiſchen mehreren dieſer Schlöſſer beſteht, rechtfertigt es wohl, wenn wir dieſelben einigermaſsen zuſammenfaſſend beſprechen und die Aufmerkſamkeit hauptſächlich auf das wichtigſte darunter, jenes zu Chambord, etwas mehr lenken, als es ſonſt das Gleichgewicht des vorliegenden Bandes geſtatten dürfte.

Sowohl das Schloſs zu Blois, als auch die Schlöſſer zu Chambord, Bury, Chenonceau und Azay-le-Rideau gingen in künſtleriſcher, wie in ſtiliſtiſcher, die beiden erſtgenannten auch in adminiſtrativer Hinſicht, aus den Verhältniſſen hervor, die ſich am Schloſsbau zu Amboiſe während der Uebergangsperiode *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* entwickelt hatten. Deſshalb wurde es, zum beſſeren Verſtändniſs der Zeit *Franz I.*, dieſer Stelle vorbehalten, einige Nachrichten über das letztere Schloſs zu geben, obwohl es noch in die vorhergehende Periode gehört. Es darf auch angenommen werden, daſs die Art und Weiſe, in welcher an den Bauten zu Amboiſe die Italiener *Carl VIII.* die Compromiſs-Entwürfe ausarbeiteten und gemeinſchaftlich an der Ausführung zuſammenwirkten, eine gewiſſe feſte Form erhielt und daſs das dort eingehaltene Verfahren für manche ſpätere Bauten maſsgebend wurde und als Vorbild diente. 120. Schloſs zu Amboiſe.

Ueber die Zeiten, in denen zu Amboiſe die Schloſsbauten entworfen und ausgeführt worden ſind, liegen im Weſentlichen die nachſtehenden Notizen vor.

Unter *Ludwig XI.* war ſchon mit der Umwandelung des Schloſſes begonnen worden. *Carl VIII.* wurde 1470 darin geboren. Von letzterem wurden 1488—98 Arbeiten von ungemein groſsem Umfange ausgeführt; das Schloſs wurde zum groſsen Theile erneuert und als Plattform, namentlich nach Süden, erweitert. Im Jahre 1494 waren die Capelle und mehrere wichtige Gebäude vollendet.

Bereits in den Jahren 1493—96 iſt von Gebäuden die Rede, deren innere Einrichtung damals vollendet worden iſt.

Zu den ſeit 1496 in Angriff genommenen Gebäuden gehören die nach der Loire zu gelegenen, gegenwärtig die Hauptpartie des Schloſſes bildenden Theile. Die Memoiren von *Philipp de Commynes*, die aus den letzten Lebensjahren *Carl's VIII.* datirt ſind, erwähnen die prächtigen Gebäude, welche der König kurz vor ſeinem Tode begonnen hatte, darunter auch die Thürme, in denen man hinaufreiten kann. Er verwendete damals, ſo heiſst es weiter, »die in verſchiedenen Arbeiten vortrefflichen Arbeiter, die er aus Neapel mitgebracht hatte«. Nach den 1496 erlaſſenen königlichen Verordnungen für Beſchaffung von Geldern »für die Gebäude, Ausbeſſerungen und Befeſtigung des Schloſſes und des Platzes Amboiſe« muſs es ſich um bedeutende Arbeiten gehandelt haben.

Die Oefen des *Meſſire Luc Berjame*, wie er im unten genannten Werke[252]) heiſst, die für das künſtliche Brüten der Eier dienen ſollten, waren zwiſchen dem Nordthurm und der Loire errichtet, und das Unternehmen »*reuſſit à merveille*«.

Der Tod *Carl's VIII.* (1489) brachte in den Arbeiten keine Unterbrechung hervor. *Ludwig XII.* beſtätigte den *Commiſſaire Raymond de Dezeſt*, der beauftragt war, die *Édifices* und *Baſtimens* des Schloſſes ausführen zu laſſen, in ſeinem Amt. Am 17. December 1500 erhielten *F. de Pontbriant* und *R. de Plorec* den Auftrag, »den Bau mehrerer prächtiger Gebäude zu führen und zu leiten«, die der König in ſeinem Schloſſe Amboiſe errichten wollte.

Von 1499 an zeigen die vierjährigen Rechnungen, daſs die Arbeiten im vollen Gange waren[253]). In den drei erſten Monaten des Jahres 1501 wurde am groſsen Thurm nach der *Porte Hurtault* (Südthurm), desgleichen am Garten gearbeitet. Vom October bis December 1502 wurden die Steine geliefert, um die Gewölbe der groſsen *Tour du château* zu ſchlieſsen, eben ſo Kragſteine für die *Machicoulis* des groſsen Thurmes[253]); am 14. Januar 1503 (n. Stils) wurde der Schluſsſtein bezahlt.

---

252) Croy, J. de, a. a. O., S. 19.

253) Siehe ebendaſ., S. 12, 13, 15 u. 190.

Sofort nach ſeiner Thronbeſteigung entwickelte *Franz I.* gleichfalls zu Amboiſe eine neue und rege Bauthätigkeit.

So weit es ſich um die erhaltenen Reſte des Schloſſes zu Amboiſe handelt, ſo beſchränken wir uns, die zwei gewaltigen Rundthürme zu erwähnen, welche ſtatt einer Treppe eine anſteigende Fahr- und Reitbahn enthalten, die in vier Umdrehungen ſpiralförmig um einen hohlen, aufsen vielkantig geſtalteten und innen runden Kern auf die hohe Plattform des Schloſſes führen. Im Inneren der Thürme befinden ſich ſpitzbogige Kreuzgewölbe; die Erhellung geſchieht durch hohe und ſchlanke Rundbogenfenſter, welche in regelmäſsigen Abſtänden, der Steigung im Inneren folgend, nebſt den Thüren die einzige äuſsere Decoration der Thürme bilden [254]). Die einfache Groſsartigkeit dieſer zwei Thürme, deren Maſsſtab gegen die kleinen Formen des Schloſſes abſticht, ſcheint mit dem gewaltigen Terraſſenbau, welcher die Plattform vergröſsert und der am weſtlichen Theil der Nordſeite ebenfalls durch Rundbogenfenſter belebt wird, einem einzigen Gedanken, der bereits unter italieniſchem Eindruck und Einfluſs ſteht, entſprungen zu ſein. Die Worte von *Commynes* fordern zu dieſer Deutung auf, da er ſie mit den groſsartigen Arbeiten erwähnt, die *Carl* kurz vor ſeinem Tode begonnen hat und an denen Italiener beſchäftigt waren [255]).

Ueber die Meiſter, welche die Bauten zu Amboiſe erfunden haben, wiſſen wir zur Zeit ſo gut, wie nichts. Es wäre ſehr auffällig, wenn *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona* nicht einen beſtimmten Antheil daran gehabt haben ſollten [256]).

Paluſtre hätte ſchwerlich die Documente zeigen können, auf Grund deren er annimmt, daſs *Giocondo*, *Domenico da Cortona*, *Alfonſo Damaſſo* und *Bernardo da Brescia* aller Wahrſcheinlichkeit nach niemals nach Amboiſe gekommen ſeien und daſs *Jerome Paſſerot*, der thatſächlich dort war, am Schloſſe ſelbſt nicht gearbeitet habe [257]). Er ſchränkt auf das willkürlichſte die Mitwirkung der Italiener am Schloſsbau zu Amboiſe auf den Gärtner *Dom Paſſello* und vielleicht auch auf *Guido Paganino* ein. Die einfache Ueberlegung hingegen nöthigt dazu, auf Grund deſſen, was wir über die Berufung der Colonie nach Amboiſe und über die ſpätere Thätigkeit einiger ihrer Meiſter wiſſen, mit Sicherheit anzunehmen, daſs, wie *Commynes* berichtet, dieſe Italiener, die man *ad hoc* aus Neapel nach Amboiſe berufen hatte, auch wirklich einen gewiſſen Antheil an den dortigen Arbeiten haben muſſten, etwa in dem Sinne, wie dies in Art. 60 (S. 68) angedeutet worden iſt.

Aus dem Geſagten geht hervor, daſs in Amboiſe auch nach dem Eintreffen der italieniſchen Künſtler-Colonie eine lange Bauthätigkeit herrſchte, an der ſich die Italiener betheiligten, und daſs ſeit 1500 *François de Pontbriant* Superintendant der Arbeiten war, derſelbe, der bereits 1503 in Blois die gleiche Aufgabe zu erfüllen hatte und eben ſo während der erſten zwei Jahre der Arbeiten zu Chambord, alſo in der Zeit, in der die Entwürfe dieſes Schloſsbaues feſt geſtellt worden ſind, obwohl er ſich in Chambord durch zwei andere Perſonen vertreten lieſs.

---

254) Der unſympathiſche doppelte Zinnenkranz des nördlichen Thurmes iſt eine moderne Reſtauration.

255) Nach *Bruneau* (1814) wäre der Südthurm 1495 erbaut worden, alſo während des italieniſchen Feldzuges; während des letzteren ſollen indeſs nach *J. de Croy* die Arbeiten unterbrochen worden ſein.

256) *J. de Croy* (a. a. O., S. 16—17 u. 191) glaubt, daſs der *Maître maçon Gatien Fordebraz* derjenige geweſen ſein dürfte, der unter *Ludwig XII.* die Leitung der Arbeiten in Amboiſe unter ſich hatte; indeſs erhielt er 1499 und 1501 bloſs 4 *Sous* 2 *d* täglich, ein Lohn, welcher, mit demjenigen verglichen, der am *Hôtel-de-ville* zu Paris und am Schloſs zu Chambord gezahlt wurde, viel zu gering erſcheint, um dabei an einen erfindenden Hauptmeiſter zu denken.

257) Siehe: PALUSTRE in: HAVARD, H. *La France artiſtique et monumentale.* Paris. Lief. 42—44, S. 137.

Am Schloſs zu Blois verdankt der Flügel, der den Namen *Franz I.* führt, hauptſächlich ſeiner Frau *Claude*, Gräfin von Blois, ſeine Entſtehung. Nach *J. de Croy* läſſt ſich mit Beſtimmtheit ſagen, daſs *Jacques Sourdeau* dieſen Bau als *Maître maçon* leitete. Derſelbe dehnt ſich von der *Salle des états* bis zum Thurm von Château-renault aus, wurde 1515 begonnen und ſcheint 1519 vollendet worden zu ſein. Früher erhob ſich an der gleichen Stelle ein dreigeſchoſſiger Bau, der eine Galerie enthielt und nach auſsen von drei Rundthürmen flankirt wurde. Die alte, mehr als 2 m dicke Mauer wurde beibehalten und bildet jetzt die Rückwand der Loggien; auch alle alten Fundamente wurden wieder benutzt. 121. Schloſs zu Blois.

Ueber *Jacques Sourdeau*, *Maiſtre maçon des ouvrages et reparacions du chaſtel de Bloys*, liegen folgende weſentlichere Notizen vor.

Er erhielt von der Königin den Platz, um für ſich und ſeine Erben in Blois ein Haus zu bauen. 1518 als *Maiſtre maçon de l'oeuvre du chaſtel de Blois* bezeichnet, bekommt er 250 *Livres* für verſchiedene Maurer-, Zimmermanns-, Dachdecker-, Schreiner- und Schlofferarbeiten, eben ſo für verſchiedene Stoffe, um einen Theil des Schloſſes für die Ankunft des Dauphins herzurichten. Am 8. Auguſt 1519 wurde er an Stelle des zurücktretenden *Simonnet Guiſchart* zum *Maître des ouvrages du comté de Blois* ernannt [258]).

Nach *J. de Croy* erhielt der äuſsere Loggienbau am Nordflügel des Schloſſes zu Blois erſt allmählich ſeine gegenwärtige Form.

Urſprünglich war er bis zum I. Obergeſchoſs eine einfache Terraſſe. Etwa 10 Jahre ſpäter, noch zu *Claude*'s Zeiten, wurde die untere Loggia ausgeführt; über dieſer wurde 1559 oder 1560 eine hölzerne Galerie errichtet, welche 1563 auf Befehl *Katharina*'s aus Stein hergeſtellt wurde. Die Ausführung der oberſten, offenen Galerie wurde 1570 beſchloſſen.

Die ganze äuſsere Façade iſt eine Art Loggienbau, mittels deren der Architekt den unregelmäſsigen älteren Theilen eine neue und regelmäſsige Front im neuen Geſchmack verleihen wollte, in demſelben Sinne und zu gleichem Zweck, wie der *Bramante*'ſche Flügel mit den Loggien *Raffael*'s im Vatican. Daſs die damals einzige Seite des Hofes von San Damaſo als Vorbild diente, iſt offenbar. Es iſt die gleiche Geſchoſszahl zu finden und dieſelbe Durchbildung: zwei Arcadenreihen, von einer offenen Säulenhalle bekrönt; nur ſind die Axen, ſtatt in einfacher Reihe wie an einem anderen *Bramante*'ſchen Theile des Vaticans, dem *Giardino della Pigna*, nach ſog. rhythmiſchen Traveen angeordnet.

In den Profilirungen iſt am Schloſs zu Blois die Abſicht oft die gleiche, wie an jenem zu Bury, aber niemals ſo fein, weder in der Zeichnung, noch in der Ausführung.

Ueber die Baugeſchichte des Schloſſes zu Chambord liegen die nachſtehenden weſentlicheren Nachrichten vor. 122. Schloſs zu Chambord.

Schon die Grafen von Blois hatten im öſtlich von Blois gelegenen »Wald von Boulogne« wegen ſeines Wildreichthums die beiden *Manoirs* oder kleinen, feſten Schlöſschen zu Chambord und Montfraut errichtet. Vom letztgenannten aus beſuchte *Franz I.* die Bauarbeiten des neuen Schloſſes. In der Urkunde, in welcher *François de Pontbriant* zum *Superintendant* der Arbeiten ernannt wird, ſpricht der König am 6. September 1519 vom »ſchönen und koſtbaren (*ſomptueux*) Bau, den er in Chambord zu errichten befohlen habe«, und *J. de Croy* hat nachgewieſen [259]), daſs die betreffenden Arbeiten nicht erſt 1524 oder 1526 begonnen worden ſind, ſondern bereits 1522 im Gange waren. Wenn es ſich damals auch zunächſt nur um die Fundamente handelte, die ſehr ſchwierig und koſtſpielig waren — der Ueberlieferung nach 300 000 *Livres* [260]) und nach Anderen eben ſo theuer, wie der Aufbau —, ſo geht doch daraus hervor, daſs der Entwurf für das Schloſs zu Chambord jedenfalls ſchon 1522, wahrſcheinlich ſchon 1519 fertig war.

258) Ueber die anderen *Sourdeau*'s ſiehe: J. de Croy, a. a. O., S. 94 u. ff.

259) A. a. O., S. 66.

260) Siehe ebendaſ., S. 78 (nach dem venetianiſchen Geſandten *Lippomano*).

Zu Ende des Jahres 1523 betheiligte ſich der König an der Begrenzung des Parks, und ſchon 1524 werden die *Maîtres maçons Pierre Neveu,* genannt *Tringueau* und *N. Coqueau,* von Chambord nach Amboiſe berufen, um dort ein Gutachten abzugeben[261]). Die Frage *H. de la Vallière*'s, ob es ſich damals um das Abtragen der alten Feſtung oder ſchon um den Neubau handelte, iſt durch Obiges beantwortet.

In Folge des Krieges und der Gefangenſchaft des Königes wurden die Arbeiten etwa 27 Monate lang unterbrochen, jedoch am 1. October 1526 wieder in Angriff genommen. Die Leitung des ganzen Unternehmens wurde nunmehr einer neuen Commiſſion anvertraut, die 15 Jahre lang unverändert beſtand. 1800 Arbeiter ſollen ſtändig am Bau beſchäftigt geweſen ſein. In der Zeit von 1526—36 ſoll ungefähr der weſentliche Aufbau des Schloſſes erfolgt ſein[262]). Lange noch nachher wurde an An- und Umbauten, allerdings in kleinerem Maſsſtabe, weiter gearbeitet; von 1531—35 verwendete der König jährlich 60 000 *Livres* für den Bau.

Um 1534 erhoben ſich die Dächer unter der Leitung von *Maugyn Bonneau, Maiſtre charpentier du baſtiment de Chambort,* und das für die Eindeckung derſelben erforderliche Blei wurde zur Stelle geſchafft. 1537—38 arbeitete *Antoine de Troyes* an der Vollendung und Ausſtattung der Terraſſen[263]), und zu Ende December 1539, als Kaiſer *Carl V.* das Schloſs zu Chambord beſuchte, war der als Donjon bezeichnete Theil des Schloſſes bereits vollendet[264]). Im Jahre 1543 wurde nach mehrfachem Wechſel die »Superintendenz« an eine Frau, *Anne Gedoyn,* übergeben, und im darauf folgenden Jahre wurde der Vertrag über den Bau einer Treppe oberhalb der fertig gemeiſselten Theile (*des ravallements de l'édifice*) abgeſchloſſen, die auſsen mit Säulen geziert ſein und in einer Laterne endigen ſollte, welch letztere mit einer Lilie zu krönen und an den Karyatiden anzubringen waren. Da es jedoch an der Centraltreppe 8 und nicht 6 Fenſter giebt, da ferner Karyatiden an derſelben fehlen, ſo kann dieſe Beſchreibung vielleicht beſſer auf die Treppe paſſen, welche in Fig. 83 abgebildet iſt und die, nach Spuren zu urtheilen, früher einen oberſten Auffatz (die groſse Lilie) trug; ihr Stil würde ſich der Zeit von 1544 beſſer anſchmiegen, als derjenige der Laterne. Dieſer Vertrag wurde mit *Coqueau* abgeſchloſſen und lautet dahin, daſs die Treppe nach ſeinem *Devis* und ſeiner *Ordonnance* ſei — die erſtmalige Bezeichnung in der Baugeſchichte des Schloſſes zu Chambord, die auf einen erfindenden Meiſter hinweist. Der Stil derſelben iſt auch ſchon ein vorgeſchrittener; er gehört faſt ſchon der Hoch-Renaiſſance an.

Kapitelle der Pilaſter der erſten Terraſſe der Laterne über der Geſammtterraſſe des Donjons tragen das Datum 1533; es hinderte ſonach nichts, ſchon 1534 oder 1535 die Laterne zu vollenden. Einige dieſer Kapitelle zeigen in ſo ausgeſprochener Weiſe eine gewiſſe Eigenart, daſs man beinahe gezwungen iſt, ſie einem *Scarpellino* zuzuſchreiben, der in Mailand unter *Bramante* und *Caradoſſo* gearbeitet hatte. Auf der nach der Straſse von Blois gelegenen Seite der Laterne iſt an einem Kapitell des Pfeilers rechts vom Mittelpfeiler, nach Blois gerichtet, ſtatt der ſonſt üblichen Roſette ein charakteriſtiſcher Kopf angebracht, mit magerer Halsbehandlung *alla Caradoſſo,* in dem ich das Bildniſs *Bramante*'s zu erblicken verſucht bin. An einer Stelle der Laterne iſt der Name »AVISTO (?) MILANESE« und das Datum »15. 3« zu leſen; die vorletzte, undeutliche Ziffer ſcheint am eheſten eine 3 zu ſein. An anderer Stelle findet ſich die Inſchrift »MALLETESTE 1540«.

Im Jahre 1550 bereits muſſte man eine Anzahl Balken und verfaulter Fuſsböden auswechſeln.

Da für das Schloſs ein Bauplatz im ſumpfigen Thale des Coſſon gewählt worden war, war man genöthigt, von vornherein Entwäſſerungsarbeiten vorzunehmen, den Fluſs zu canaliſiren, auf Pfählen zu bauen, die Sümpfe trocken zu legen und die Schloſsgräben mit flieſsendem Waſſer zu füllen.

Ueber den Beginn dieſer Arbeiten wiſſen wir nichts. Im Jahre 1527 oder 1528 lieſs der König den Ingenieur *Pietro Caccia* (*Pierre Caſte*) aus Novara kommen[265]), der das groſsartige Project ſtudiren ſollte, ob man nicht — wie Einige behauptet haben, die ganze Loire — ſondern nur einen Theil derſelben am Schloſs zu Chambord vorüberführen könne. Indeſs begnügte man ſich damit, den Coſſon in der

---

261) Siehe: CHEVALIER. *Les archives d'Amboiſe.*

262) Es iſt unverſtändlich, wie dieſe Anſicht mit der Angabe vereinbar iſt, daſs *Antoine de Troyes* 1537 den Bau der Thürme und des viereckigen Pavillons des Donjons übernommen habe, es ſei denn, daſs damit die Theile oberhalb des Geſimſes, alſo die Attika, die Dächer, die reichen Dachfenſter und Schornſteine, gemeint ſeien.

263) »*pour le parfaict agréement des terraſſes et autres èdifices de Chambord*« (J. DE CROY, a. a. O., S. 80).

264) *J. de Croy* glaubt in Rückſicht auf den Vertrag von 1544, daſs damals die Laterne noch nicht fertig geſtellt geweſen ſei; allein dieſer Vertrag bezieht ſich offenbar auf die andere in Fig. 83 dargeſtellte Treppe und nicht auf diejenige in Fig. 81.

265) Schon 1496 hatte *Louis II. d'Orléans* zwei Mitglieder dieſer Familie nach Frankreich kommen laſſen (J. DE CROY, a. a. O., S. 177).

Länge des Parks zu corrigiren, ſchiffbar zu machen und am Schloſs vorbeizuführen, ferner die Umgebung mittels eines Canals nach Chauſſée-le-Comte zu entwäſſern. Auch dieſe Arbeiten wurden von der Schloſs-Baucommiſſion geleitet (etwa 1530—40); es muſſten aber, weil bei Hochwaſſer das Schloſs überſchwemmt wurde, Aenderungen an den ausgeführten Bauten vorgenommen werden.

Seit 1544 wurden dieſe Waſſerbauarbeiten von einem anderen Italiener, von *Paul de Breignan*, genannt *Paul l'Italien* oder *Paoul*[266]), geleitet, der nach italieniſcher Art auch das Vieh und die Käſebereitung zu überwachen hatte. Er ſtarb 1551, ohne die Canaliſation zu Ende geführt zu haben. Dieſelbe wurde auch ſpäter niemals ganz vollendet, und die Folge davon war, daſs das Waſſer in den Gräben ſtehen blieb und letztere unter *Stanislas* zugeſchüttet wurden. Dadurch iſt die Erſcheinung des Schloſſes ſchwerfälliger geworden.

123. Ausführende Meiſter des Schloſſes zu Chambord.

Bezüglich der das Schloſs ausführenden Meiſter und des ſonſtigen Bauperſonals liegen nachſtehende wichtigere Notizen vor.

1524 werden *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, und *Denis Sourdeau* als *Maiſtres maçons ayant la charge du baſtiment de Chambort* bezeichnet. Der Erſtgenannte hatte 1508 in Amboiſe in untergeordneter Stelle gearbeitet, und *Denis Sourdeau* war der Sohn von *Jacques Sourdeau*, der zum mindeſten der ausführende Meiſter des Flügels *Franz I.* am Schloſs zu Blois war.

1526 wird in einer Expertiſe zu Orléans *Denis Sourdeau* als *Maiſtre maçon et tailleur de pierre, demourant en la ville de Blois, et ayant la charge des ouvrages de maçonnerie pour le Roy notre ſire à Chambort* angeführt. Vor dem Jahre 1533 hatte er ſeinen Vater als *Maître des ouvrages du Comté de Blois* erſetzt und ſtarb am 15. Mai 1534.

Am 12. December 1536 hatte *Pierre Nepveu* in Amboiſe als Lehen einen im Felſen gehauenen Keller unter dem Schloſſe und beſaſs am 17. Januar 1537 ein Grundſtück von 4 *Arpents* in der Meierei de la Rodiere, gleichfalls zur Baronie von Amboiſe gehörig. 1538, am 25. April, erſetzt *Pierre Nepveu* den *Antoine de Troyes* als Controleur.

Von *Jacques Coqueau* iſt bekannt, daſs er 1527 mit *Gonnyn Collombet* an der Spitze der am beſten bezahlten Maurer ſtand. Es ſcheint, daſs er *Denis Sourdeau* nach deſſen Tode erſetzt hat. Am 27. Auguſt 1538, nach dem Ableben *Trinqueau*'s, wurde er erſter *Maiſtre maçon* an der Werkſtätte zu Chambord. Im Jahre 1544 wurde ein Vertrag über den äuſseren Bekrönungsbau der Centraltreppe (oder der Ecktreppe [?], ſiehe S. 118 u. Fig. 183) mit *Jacques Coqueau, maiſtre maçon diceulx baſtimens, ſelon le devis et ordonnance faits par ledit maiſtre maçon* abgeſchloſſen. 1549 wurde er als Experte berufen und als *Maiſtre maçon de Chambord* bezeichnet, und am 7. November deſſelben Jahres wird er *Contrôleur et maiſtre des ouvrages du Comté* genannt.

Im Jahre 1556 wurde *Coqueau* nach Chenonceau gerufen, um die dortige Brücke auszumeſſen und den Preis der betreffenden Arbeiten zu beſtimmen. Im gleichen Jahre arbeitete er den Entwurf und den Koſtenanſchlag (*Devis*) für die Gärtnerwohnung zu Blois aus; er wurde als *Contrôleur pour le roi en ſa ville de Blois et maiſtre maszon en ſon chaſteau de Chambort* genannt und bezog als *Maiſtre maçon du Roi, pour avoir la conduite, faire les deſſins et devis de la maçonnerie et de la charpenterie* ein Gehalt von 400 *Livres*. Ende 1569 ſtarb *Coqueau*. Am 26. Januar 1570 wurde ſein Neffe *Claude Sourdeau* zum *Maître des ouvrages du Comté de Blois* ernannt, und in der betreffenden Urkunde heiſst es, daſs er ſeinen Onkel während deſſen Krankheit und Gebrechlichkeit 8 oder 9 Jahre vertreten habe.

Ueber die Bauorganiſation iſt das Folgende bekannt.

François de Pontbriant, Seigneur de la Villate, der 1476 nach Ferrara geſandt wurde, war während mehr als 20 Jahren *Superintendant* der Bauten zu Blois und Amboiſe, ſeit September 1519 auch derjenigen zu Chambord. Er war zugleich *Capitaine du château*, *Bailli* und *Gouverneur* von Blois und verkehrte ſtändig mit der königlichen Familie. Gleich nach ſeiner Ernennung für Chambord lieſs er ſich durch *Mathurin Viart* und *Pierre du Douet* vertreten und ſtarb am 11. September 1521. Auch die *Superintendance* über die Gärten des Schloſſes zu Blois war ihm anvertraut worden[267]).

Antoine de Troyes war 1522 *Contrôleur* der Arbeiten am Schloſs zu Chambord. Bereits im Jahre 1517 bekleidete er die gleiche Stellung am Schloſs zu Amboiſe. 1520—21 wurde er *commis à tenir le compte et faire le paiement des réparacions des turcies et levées de la Loire et du Cher*. Am 29. März 1537 übernahm er durch Vertrag den Bau der Thürme und viereckigen Pavillons des Donjons

---

266) Nicht zu verwechſeln mit *Pierre Paul, dit l'Italien*, der 1535 in Fontainebleau geſtorben iſt und in St.-Germain thätig war.

267) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 20—21, 32—34, 37, 42—45, 61, 66, 99, 116.

und 1537—38 den *parfait agréement des terrasses et autres édifices de Chambort*, und zwei Tage nach dem Abschluss dieses Vertrages legte er sein früheres Amt eines *Contrôleur* nieder.

Im Jahre 1534 wird *Maugyn Bonneau* als *Maître charpentier du bastiment de Chambort* bezeichnet. Sechs Jahre später war *Jacques Coqueau »Maistre maçon, employé au faict et conduite de la maçonnerye des dits edifices«*. *Guilleaume de Heurteulx* war *premier appareilleur* (Meister des Steinschnitts), und *Raymond Soret* führte die Rechnung der Maurer und Handlanger (*maçons et monoeuvres*).

Im Jahre 1550 gab der *Maître charpentier* (Zimmermeister) *Pierre de Sourfières*, wohnhaft zu Blois, den *devis et pourtraict de la chapenterye qu'il faut mettre sur la chapelle que le Roy fait de présent parachever au chasteau de Chambord;* hiernach scheint er Zeichnung und Entwurf für den Dachstuhl angefertigt zu haben.

Der Maurer *Gonnyn Collombet* war ein Veteran der königlichen Werkstätte. Um 1498 wurde er von einem *Maître maçon*, Namens *Bonnet*, aus Mitleid aufgenommen und von ihm in seinem Fache ausgebildet; er kam 1519 im Alter von 22 bis 23 Jahren nach Blois und arbeitete ohne Unterbrechung während 30 Jahren in Chambord[268]). 1527 befand er sich mit *Jacques Coqueau* unter den bestbezahlten *Maçons*.

Von *Denis Sourdeau* (1519?), *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau* (1524—38), *Jean Gobereau* und *Jacques Coqueau*, Meister, die auch *Palustre* nennt[269]), scheint nach allen bis jetzt bekannt gewordenen Nachrichten meines Erachtens keiner die Bezeichnung des erfindenden Hauptmeisters zu verdienen. Diese meine Ansicht gründet sich auf folgende Thatsachen:

1) *Jacques Coqueau*, als *Maître maçon* bezeichnet, erhielt täglich 27 *Sols* 6 *d.*, von 1556 aber, als *Maître maçon du Roy, pour avoir la conduite, faire les dessins et les devis de la maçonnerie et de la charpente*, ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*[270]). Aus diesem Gehalt und aus seiner Thätigkeit geht hervor, dass es eine höhere Stellung, als diejenige des *Maître maçon* mit 27 *Sols* 6 *d.* Taglohn gegeben haben muss. Da nun *Pierre Trinqueau* nur letzteren Lohn bezog, so ist anzunehmen, dass auch dieser nicht die Stelle des erfindenden, des mit der obersten Leitung betrauten Meisters inne hatte, sondern dass dieselbe einer Persönlichkeit übertragen war, welche wahrscheinlich auch 400 *Livres* Gehalt empfing und die bis jetzt — oder doch mindestens in letzter Zeit — nicht deutlich zu erkennen war.

2) Gegen die Annahme, dass *Pierre Trinqueau* der erfindende Schöpfer des Schlosses zu Chambord ist, scheint auch der Umstand zu sprechen, dass er in seinem letzten Lebensjahre *Contrôleur* der Arbeiten zu Chambord wurde, und zwar an Stelle des *Antoine de Troyes*, der nicht mehr geeignet war, ein solches Amt auszuüben, nachdem er im Jahre vorher (1537) eine thätige Rolle bei der Ausführung des Donjons übernommen hatte. Die Stellung eines *Contrôleur* lässt sich selbst als Altersversorgung schwerlich als eine des erfindenden und lange Zeit bauleitenden Architekten des Schlosses zu Chambord würdige ansehen[271]).

3) Bezüglich dieser Frage scheint ein Vergleich mit demjenigen, was über die Stellung und Entlohnung der beim nahezu gleichzeitigen Bau des *Hôtel-de-ville* zu Paris thätig gewesenen leitenden Persönlichkeiten bekannt ist, angezeigt zu sein. Die nachstehende Uebersicht giebt hierfür die erforderlichen Anhaltspunkte.

Am *Hôtel-de-ville* zu Paris, also seit 1532, bezog *Boccador* (*qui en fit le dessin et conduisit l'édifice*), ausser den ihm vom König zukommenden 240 *Livres*, weitere 250 *Livres; Chambiges, Tailleur de pierre, maçon et conducteur des ouvriers*, empfing täglich 25 *Sols*, und *Asselin, Maistre des oeuvres de la ville et commis à la sur-intendance de la charpenterie*, erhielt 75 *Livres*.

---

268) Siehe ebendas., S. 74.

269) In: *L'architecture de la renaissance.* Paris 1892. S. 205.

270) Siehe: Félibien, a. a. O., S. 35.

271) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 79 u. 80.

Beim Schlofsbau zu Chambord (zwifchen 1527 und 1530) wurde *Pierre Trinqueau, Maître maçon et qui avoit la charge et la conduite des baftimens*, täglich mit 27 *Sous* 6 *d.* bezahlt, *Denis Gourdeau* (*Sourdeau*) *qui avait la conduite de maçonnerie des dits édifices* mit 20 *Sous* und *Jean Gobreau, Maiftre maçon ayant auffi la conduite d'une autre partie des dits édifices*, gleichfalls mit 20 *Sous*.

Der Umftand, dafs die angeführten Meifter zu Chambord fämmtlich im Taglohn ftanden und kein jährliches Gehalt bezogen, eben fo ihre Bezeichnungen fprechen gegen die Annahme, dafs *Trinqueau* der erfindende Meifter gewefen ift. Vergleicht man den Lohn von 27 *Sous* 6 *d.*, den *Trinqueau* und eine Zeit lang auch *Coqueau* bezogen, mit den 25 *Sous*, die *Chambiges* täglich erhielt, fo wird es wahrfcheinlich, dafs *Trinqueau*'s Stellung in Chambord eben fo wenig diejenige eines Oberarchitekten war, als dies für *Chambiges*, der unter der Leitung von *Domenico da Cortona* ftand, beim *Hôtel-de-ville* zutrifft. Es ift ferner ganz genau bekannt, dafs *Boccador* nicht allein für das *Hôtel de-ville* zu Paris, fondern mindeftens 12 Jahre früher für das Schlofs zu Chambord gleichfalls einen Entwurf ausgearbeitet hat, deffen wefentliche Theile, mit Ausnahme der Treppe, auch thatfächlich ausgeführt worden find. So liegt es fehr nahe, *Boccador* in der Erfindung des genannten Schlofsbaues eine bedeutende, vielleicht die leitende Rolle zuzugeftehen.

124. Erfindende Meifter der Schlöffer an der Loire.

Ueber die Art und Weife, wie die in Rede ftehenden Denkmäler entftanden find, geben auch die verfchiedenen Profilirungen Auffchlufs. Die Profilirungen an den Schlöffern zu Blois, Bury, Chambord und Chenonceau, auch zu Amboife und Tours, zeigen vielfach einen fo gemeinfchaftlichen Charakter, als rührten fie von demfelben Meifter her, von einem Meifter, deffen eine Thätigkeit und Befonderheit gerade darin beftanden haben mag, den genannten Werken den italienifchen Charakter des neuen Stils zu verleihen. Vielleicht, fo könnte man fagen, haben wir es auch mit den Schülern eines und deffelben Meifters zu thun, die im Sinne des letzteren an den verfchiedenen Schlöffern in übereinftimmender Weife thätig waren.

Wenn man einerfeits an den fchönen Schwung und an die lebendige Fülle vieler diefer Profile denkt, an die tadellofe Sicherheit, mit welcher Kraft der Linien, äufserfte Feinheit und Anmuth im Vortreten der fich folgenden Glieder verbunden find und eine charakteriftifche Seite der fraglichen Denkmäler bildet, und andererfeits diefe Erfcheinungen mit denjenigen der fpäteren Profile *Lescot*'s im berühmten Louvre-Hof vergleicht, wo man ungeachtet alles Edeln und ungeachtet aller technifchen Vollendung eine gewiffe Unficherheit in den Ausladungen der Hängeplatten und ein öfters weniger feftes Zufammenfügen der Glieder in den Profilen herausfühlt; fo fcheint hieraus der Schlufs folgen zu müffen, dafs die Profile an den Schlöffern an der Loire, welche der König oder fein Minifter (*Robertet* in Bury) errichteten, von einer Centralftelle aus entworfen und gegliedert worden find und dafs in den Jahren 1515—30 der betreffende Meifter ein Italiener gewefen fein mufs. Denkt man fich diefe Centralftelle Anfangs in Amboife, fpäter in Blois, an welchen beiden Orten *Domenico da Cortona* nach einander gewohnt hat, fo würde dies zu den vielfachen Beziehungen ganz gut paffen, die zwifchen den Meiftern zu Chambord, Blois und Amboife documentarifch nachgewiefen find. Dies würde auch auf einen Meifter, wie *Domenico* paffen, welcher ein Meifter der Holzbaukunft im Grofsen, wie im Kleinen (*Faifeur de chafteaux* und *Menuifier*) war, eben fo der Anfertiger von Modellen und, bei befonderen Feftlichkeiten, auch Improvifator von Feftdecorationen (vergl. Art. 71, S. 74). Eine folche Thätigkeit mindeftens theilweifer centraler Oberleitung würde ferner dem Titel eines *Varlet de chambre* und *Menuifier*

de la Reine (vergl. ebendaſ.) entſprechen, den der genannte Meiſter bereits am 5. Juni 1512 als Hauseigenthümer in Blois beſaſs[272]).

125. *Boccador* und das Hofbauamt zu Blois.

Ein in Blois ſeſshaftes Centralamt, von dem aus die Geſtaltung der verſchiedenen Profile geleitet wurde, würde auch zur centralen Thätigkeit des *François de Pontbriant* paſſen, der 20 Jahre lang von Blois aus die *Superintendance* der königlichen Bauten daſelbſt, ſo wie auch in Amboiſe und in Chambord ausübte und als *Capitaine du château* und *Gouverneur* von Blois im ſtändigen Verkehr mit der königlichen Familie ſtand und deren Wünſche kennen lernte. Dies führt folgerichtig zu dem Schluſs, daſs die Zeichnungen für die an den mehrfach genannten Schlöſſern verwendeten Gliederungen, ja ſelbſt die Ausarbeitung der geſammten Entwürfe in einer Art von centralem königlichen Hofbauamt erfolgten.

Man kann aber auch annehmen — und dies ſcheint mir vor Allem wahrſcheinlich — daſs auf dieſem Hofbauamt mit *Domenico da Cortona* noch ein franzöſiſcher Meiſter mitarbeitete oder daſs Beide damit begonnen haben, jeder für ſich einen ſelbſtändigen Entwurf aufzuſtellen, und daſs dann beide Pläne mit einander verſchmolzen worden ſind. Als ſolcher Mitarbeiter *Domenico*'s dürfte ſich gerade *Jacques Sourdeau* geeignet haben, nicht allein wegen der von ihm bekleideten Aemter, ſondern weil man ſeinem Sohn *Denis* im Verein mit *Trinqueau* als den älteſten Meiſtern von Chambord begegnet und noch 1570 *Claude Sourdeau* ſeinem Onkel *Jacques Coqueau* nach langjähriger Stellvertretung in Chambord in der Bauleitung folgte.

Ein ſolches in Blois beſtehendes Hofbauamt als »Bureau« des *Domenico* würde auch dem Weſen eines Leibarchitekten des Königs entſprechen, von dem ſchon in Art. 72 (S. 75) die Rede war. Daſſelbe würde ſchlieſslich die Erſcheinung erklären, daſs bis jetzt nur zwei Nachrichten über Modelle für das Schloſs zu Chambord vorliegen: das eine von *Domenico*, der damals in Blois wohnte, zwiſchen 1516—31 angefertigt, und dasjenige, das *Félibien* in Blois geſehen hat. Die in letzterem völlig italieniſche Treppenanordnung mit den eben erwähnten Thatſachen in Zuſammenhang gebracht, laſſen es nicht unwahrſcheinlich erſcheinen, daſs es ſich auch bei dieſem um das Modell *Domenico*'s handelt. Es iſt nun ausdrücklich bekannt, daſs letzteres auf Befehl des Königs angefertigt worden iſt und daſs dieſer *Domenico* aus ſeinen *Dépenſes ſecrètes* für dieſe und andere Arbeiten eine hohe Entſchädigung gewährt hat. Deſshalb iſt es gleichfalls wahrſcheinlich, daſs der Leibarchitekt des Königs in dieſem Modell die von *Franz I.* unmittelbar oder durch *François de Pontbriant* vermittelten Gedanken verwirklichte. Dieſe directe Antheilnahme des Königs würde entſchieden dazu beitragen, das Auſsergewöhnliche im geſammten Vorgehen beim Schloſsbau zu Chambord, ſo wie Manches in ſeiner Erſcheinung zu erklären.

Die vorſtehenden Auseinanderſetzungen beſtärken in hohem Grade die bereits in Art. 73 (S. 76) ausgeſprochenen Vermuthungen. Es wird ſchwer, den Leibarchitekten *Ludwig XII.* und *Franz I.* nicht als den alleinigen oder zum mindeſten doch als den Haupterfinder und vielfach eingreifenden Meiſter des Schloſſes zu Chambord und des Flügels *Franz I.* am Schloſs zu Blois anzuſehen. Vielleicht iſt im Hofbauamt zu Blois auch der Entwurf für das *Hôtel-de-ville* zu Paris entſtanden, der von *Domenico* herrührt und den auszuführen der König 1532 befahl.

---

272) 1528 übertrug *Franz I.* ſeinen beiden *Valets de chambre ordinaires Pierre Paul (dit l'Italien)* und *Pierre Deshoſtels*, die Verträge abzuſchlieſsen, nach ihren *opinions, advis, controlles, commis à réſider ſur nos dits baſtiments, haſter et pourſuivre le parachèvement, les conduire et deviſer, pour voir et entendre les frais, miſes et depenſes qu'il conviendra et icelles certifier et controller,* Alles für die Schlöſſer zu Fontainebleau, Madrid, Livry und St.-Germain, den Louvre und Villers-Cotterets.

4) Meiſter.

Auſser den im Vorhergehenden, gelegentlich der Beſprechung der königlichen Schlöſſer zu Amboiſe, Blois und Chambord, bereits angeführten Meiſtern ſeien im Folgenden noch weitere Architekten aufgezählt, die entweder zu den bedeutenderen Meiſtern des Stils *Franz I.* gehören oder welche wenigſtens die Forſcher der neuen Schule als ſolche aufzuſtellen ſich bemühen. 126. *Chambiges.*

α) *Pierre I. Chambiges*, wahrſcheinlich *Martin*'s Sohn, geſt. am 15. oder 19. Juni 1544. Man hat vergeblich verſucht, nachzuweiſen, daſs er der Meiſter des *Hôtel-de-ville* zu Paris ſei.

1509 arbeitet er an der Kathedrale zu Troyes, deren Ober-Architekt *Martin* war, und welche unter der Leitung von *Jean de Soiſſons*, des Schwagers von *Pierre* ſtand.

1519 inſpicirt er an Stelle ſeines Vaters die Bauten der Kathedrale zu Troyes, eben ſo ſpäter 1531—32.

1533 arbeitet er unter *Domenico da Cortona* am Stadthaus zu Paris, mit 25 *Sols* täglich[273]).

1536 inſpicirt er als *Maître des oeuvres de maçonnerie et pavement de la ville de Paris* die Befeſtigungen.

1538—39 hatte er als *Maiſtre des oeuvres du Roy au baillage de Sens* vom König den Befehl, Modelle und Pläne für Gebäude anzufertigen, die er beim *Hôtel-de-Nesle* zu Paris für Gründung des *Collège des trois langues* beabſichtigte.

1539 ſchlieſst er als *Maître des oeuvres de maçonnerie de la ville de Paris* Verträge für Bauten am Schloſs zu St.-Germain-en-Laye über alles Mauerwerk ab.

1541, 22. Sept. ſchlieſst er Verträge für Arbeiten an den Schlöſſern la Muette (bei St.-Germain) und wohl nicht für jenes bei Paſſy, wie *Lance* ſchreibt, Fontainebleau und St.-Germain über das Mauerwerk.

β) *Hugues Sambin* genieſst in Dijon eines beſonderen Rufes, weil ihm dort die eben ſo mächtige, wie intereſſante Façade der Kirche *St.-Michel* zugeſchrieben wird. 127. *Sambin.*

Paluſtre glaubt nicht, daſs *Sambin* im Stande war, dieſe Façade, deren Seitenportale bereits 1537 fertig waren, zu zeichnen; vielmehr habe er ſich erſt ſeit 1564 am Weiterbau derſelben betheiligen können, und zwar mit der Decoration des Tympanon und der tiefen Wölbung der Mittelthür. Dem gegenüber iſt zu bemerken, daſs ein Zeitgenoſſe *Sambin*'s, der ältere *Du Cerceau*, deſſen Werke zum mindeſten von 1533—84 reichen — nach ſeiner ſtiliſtiſchen Entwickelung, welche zu Vergleichen mit derjenigen *Sambin*'s herausfordert, — wohl fähig geweſen wäre, eine Façade, wie diejenige von *St.-Michel* zu Dijon, zu zeichnen; ſein Entwurf für die Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (ſiehe Fig. 156) beweist dies, und man ſollte daher bloſs aus ſtiliſtiſchen Gründen und wegen des Charakters ſeiner ſpäteren Arbeiten *Sambin*'s Autorſchaft an der Façade nicht zu ſchnell ausſchlieſsen.

Unſer Meiſter iſt ferner wegen der von ihm componirten, radirten und veröffentlichten Folge von Hermen bekannt[274]). Sie zeigen bereits alle Uebertreibungen einer auswuchernden Phantaſie in der Art des *Wendel Dietterlein* oder gewiſſer geſchmackloſer Möbel von *Du Cerceau*.

γ) *Nicolas Bachelier*[275]), geb. 17. Juni 1485, geſt. um 1572, war der Sohn eines Italieners, Namens *Bacheliere* aus Lucca, der ein Schüler *Brunellesco*'s war und ſich um 1480 in Touloufe niederlieſs. Man ſcheint *Nicolas* jung nach Italien geſchickt zu haben, wo er unter *Michelangelo* ſtudirte und um 1510 nach Touloufe zurückkehrte. So wenig ſein thatſächlicher Antheil an den zahlreichen, ihm zugeſchriebenen Werken feſt ſteht, ſo ſcheint doch ſicher zu ſein, daſs er der thätige und ſinnreiche Promotor der künſtleriſchen Entwickelung von Touloufe im XVI. Jahrhundert geweſen iſt. Unterm 24. Auguſt 1555 wird er in einer Anweiſung für Arbeiten am Capitol zu Touloufe als *Maître maçon* oder *Maître tailleur d'images* bezeichnet. 128. *Bachelier.*

---

273) *Serlio* bezog 1542, wenn er auswärts arbeitete, 20 *Sols* Diäten, auſser ſeinem jährlichen Gehalt von 400 *Livres*.

274) *Oeuvre de la diverſité des termes dont on uſe en architecture, reduict en ordre par maiſtre Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon.* Lyon 1572.

275) Wir folgen hier dem einſchlägigen Artikel von *Maurice du Seigneur* bei *Planat* (a. a. O., Bd. 2, S. 208), ohne im Stande zu ſein, die Richtigkeit der Angaben zu prüfen.

Die einzigen beiden Arbeiten, die ſicher von *Bachelier* herrühren, ſind:

a) das Thor des *Seminaire de l'Esquille*, *rue du Taur* zu Touloufe, und

b) die *Porte de la commutation* dafelbſt, welche bis 1671 das ehemalige Thor des Capitols bildete und nun zum zweiten Male den Ort wechſelte, indem ſie nach dem *Jardin des plantes* zu Touloufe verſetzt wurde [276]).

In der nachfolgenden, ziemlich umfangreichen Liſte der ferner *Bachelier* zugeſchriebenen Werke ſind neuere Forſcher geneigt, faſt keines derſelben als von ihm herrührend anzuſehen, und zwar hauptſächlich wegen der Verſchiedenheit des Stils. Wir möchten jedoch auch hier, ähnlich wie im vorhergehenden Artikel, vor übereilten Schritten warnen, da bei einem Meiſter, der ſo alt wurde, ganz ähnliche Stilwandelungen eintreten muſſten, wie bei *Du Cerceau*.

Als von *Bachelier* herrührend werden bezeichnet:

a) das Schloſs Aſſier im Quercy;

b) die Kirche zu Aſſier (1545 begonnen), mit dem Mauſoleum von *Galliot de Genouilhac*;

c) das Schloſs Montal bei Sant-Céré (1534 begonnen);

d) das Schloſs Caſtelnau de Bretenoux,

e) zwei Basreliefs in der Kirche der *Grande obſervance* zu Touloufe;

f) Basreliefs in der Kirche der *Cordeliers* dafelbſt;

g) die Figuren des inneren Portals des *Hôtel-de-ville* dafelbſt;

h) die Figuren des *Hôtel de Caſtellan* dafelbſt;

i) die Sculpturen der Façade des *Palais du Maynier* (auch *Hôtel de Lasbordes* genannt) dafelbſt;

j) die Karyatiden des *Palais Saint-Jaury* dafelbſt;

k) der Altar im Schiff der Kirche *St.-Etienne* dafelbſt, angeblich ſein Meiſterwerk;

l) der Altar in der Kirche der *Pères de la Trinité* dafelbſt;

m) der Hauptaltar und der mit Hochreliefs verzierte Portikus in der Kirche *Notre-Dame de la Dalbade* dafelbſt, und

n) die Brücke *Saint-Subra* dafelbſt, 1543 begonnen und von ſeinem Sohne *Dominique* fortgeſetzt und 1601 von *P. Souffron* vollendet.

Nach Einigen wäre *Bachelier* am Hofe *Philipp II.* geſtorben.

129. *De l'Espine.*

δ) *Jean de l'Espine* oder *de Lespine*, geb. 1505 zu Angers, geſt. 1576 dafelbſt, wurde nach *Paluſtre* 1533 mit der Fortſetzung der Façade des *Hôtel de Pincé* zu Angers beauftragt und bekleidete in dieſer Stadt nach *Lance* das Amt eines *Commiſſaire des réparations*. *Paluſtre* nennt ihn den *celèbre Jean de Lespine* und hält ihn, ſo zu ſagen, für die Perſonification der Renaiſſance in Anjou.

Hauptſächlich ſind es Glockenthürme (*La Trinité* zu Angers, Beaufort-en-Valée, Les Roſiers), die von dieſem Meiſter herrühren; doch ſoll er auch das Schloſs »de Verger« in der Gemeinde de Seiches, am linken Ufer des Loir, erbaut haben.

1540 und 1554 war *de l'Espine* am kuppelartigen Bau zwiſchen den Thürmen der Kathedrale zu Angers beſchäftigt, an der er ſeit 1533 arbeitete.

Nach *R. Dom de la Tremblay* [277]) baute derſelbe Meiſter 1536 die Kloſterhöfe und den *Chartrier* des *Hôtel-de-ville* zu Angers und 1543 das zugehörige Portal, ferner 1558 den Hörſaal und den groſsen Saal des *Préſidial* dafelbſt und leitete 1551 und 1565 die Feſtlichkeiten für den Empfang der Könige *Heinrich II.* und *Carl IX.*

130. *Sohier.*

In Caen wird *Hector Sohier* als Meiſter der ſchönen und intereſſanten radianten Capellen am Chor der Kirche *St.-Pierre* angeſehen.

131. Sonſtige Meiſter.

Von *Lance* werden [278]) noch die nachſtehenden Meiſter, die unter *Franz I.* gewirkt haben, angeführt:

Louis Caqueton; arbeitet 1529—33 am *Hôtel-de-ville* zu Paris, gleichzeitig mit *Boccador*.

Andrée Colombeau; leitet 1518 den Bau der Kirche *du Brou* bei Bourg; *Philippe de Chartes* arbeitete unter dieſem Meiſter.

Jacques Coqueau (ſiehe Art. 123, S. 120).

Antoine Fontant zu La Rochefoucault.

---

276) Siehe: *La conſtruction moderne*, Jahrg. 3, S. 182.

277) Siehe: *Solesmes. Les ſculptures de l'égliſe abbatiale.* Solesmes 1892. S. 181.

278) In: LANCE, A. *Dictionnaire des architectes français.* Paris 1873.

In Tours werden verſchiedene Meiſter der Familie *François* genannt: *Baſtien*, *Gatien*, *Jean I.* und *Martin; Baſtien François* ſoll den Kloſterhof der Kirche *St.-Martin* daſelbſt gebaut haben.

Guillaume Liſſorges, genannt *le Sourd de Bournazel*; baut 1533 das Portal, die Galerie und die Pilaſter des Hofes im Schloſs zu Graves; er war vielleicht Schüler und Nachfolger von *Baduel.*

Pierre Palangier; führt 1514—24 die Kirche und den Thurm zu Belmont-en-Vabrais aus.

Jean Paris, genannt *Thouvenin;* iſt 1541 und 1547 *Maître des oeuvres* im Herzogthum Lothringen und 1541 am Bau des Palaſtes zu Nancy beſchäftigt.

Nach *Paluſtre*'s unten genanntem Werk[279]) ſei die folgende Liſte von Architekten zuſammengeſtellt, ohne für die Richtigkeit von *Paluſtre*'s Anſicht eintreten zu wollen.

Blaiſe le Preſtre.
Antoine Jovillon — Schloſs La Baſtie (1535—55).
Nicolas Godinet — Flügel *Franz I.* am erzbiſchöflichen Palaſt zu Sens (1535).
Mathurin Berthomé — Stadthaus zu Niort (1532—35).
Jehan Beaudoin — Stadthaus zu Loches (1534—43).
Gilles le Breton — thätig in Fontainebleau (1528—47).
Jacques und *Guillaume Le Breton* — *Logis du Roi* zu Villers-Cotterets (ſeit 1532).
Vaultier und *Gilles Agaſſe* — Vorhof zu Villers-Cotterets (1559).
Etienne Rouſſeau — angeblich in Azay-le-Rideau (1516—24).
Charles Billard, wohl richtiger *Villart* — angeblich thätig am Schloſs zu Écouen (1532 bis ca. 1550).
Guillaume Pellevoiſin — nachmaliges *Hôtel Cujas* zu Bourges (1555).
Pierre Lemercier — angeblich Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (ſeit 1532) und *St.-Maclou* zu Pontoiſe.
Mathurin Delaborde — Chorcapellen der Kirche *Notre-Dame-des-Marais* zu Ferté-Bernard (1535—44).
Jean Gendre und *Jean Odonné* — Vollendung des Kirchthurms zu Breſſuire (1538).
Gerard Faulchot — Beginn des Kirchenbaues *St.-Nicolas* zu Troyes (1518).
Jehan Faulchot, Sohn des vorigen — Fortſetzung dieſes Kirchenbaues (1535).
Pierre Hamon — Kloſterhof der Kirche *des Céleſtins* zu Paris (1539—49).
François Marchand — Kathedrale zu Chartres (ſeit 1532); mit *Jehan Benardeau* den Lettner in der Kirche *St.-Père* daſelbſt (1540—43).
Jean Bernardeau — ſiehe den eben genannten Architekten.
Martin Clauſtre — Grabmal der *Charlotte d'Albret* zu la Mothe-Feuilly (ca. 1520).
Ligier-Richier — Grabmal der *Philippine von Gueldres*, Gemahlin des Herzogs *Renatus II.* von Lothringen, zu Nancy (1548).
Grapin — ſiehe die Meiſter der Hoch-Renaiſſance (unter d).

c) Augenblick der reizvollſten Blüthe.

(Stil *Marguerite de Valois.*)

Etwa 1535—45.

132. Uebergang zur Hoch-Renaiſſance.

Bevor in die Vorführung derjenigen Entwickelungsſtufe der franzöſiſchen Architektur, die man die Hoch-Renaiſſance nennt, eingetreten wird, ſoll noch im Beſonderen der Zwiſchenphaſe gedacht werden, welche den Uebergang aus der Früh- in die Hoch-Renaiſſance bildet. Dieſelbe beſonders hervorzuheben, dürfte durch künſtleriſche Gründe gerechtfertigt ſein, obwohl dieſe Epoche in den in Frankreich üblichen Stilbezeichnungen (wie *Style Régence, Style Pompadour* etc.) einen beſonderen Namen bis jetzt nicht erhalten hat. Es mag dies wohl deſshalb unterlaſſen worden ſein, weil ſolche Perioden, in denen die Kunſt die gröſste Blüthe entfaltet, in der Regel nur von kurzer Dauer ſind, vielleicht auch aus dem Grunde, weil in der in Rede ſtehenden Uebergangszeit in der Hauptſtadt kein einziges Bauwerk erſten Ranges ausgeführt wurde, die kleineren Werke derſelben untergegangen ſind und von den übrigen Denkmälern nur Bruchſtücke, in den Provinzen verſtreut, vorhanden ſind.

279) *L'architecture de la renaiſſance.* Paris 1892.

Und doch kennzeichnet ſich dieſe Uebergangszeit durch Elemente, die der franzöſiſchen Renaiſſance-Architektur den höchſten Zauber verleihen: der Bund individueller, friſcher, ſchöpferiſcher Phantaſie mit lebendiger und überzeugter Handhabung der allgemeinen Grundgeſetze. Wir möchten daher für dieſelbe die Bezeichnung »Stil *Marguerite de Valois*« vorſchlagen, zur Erinnerung an die Schweſter *Franz I.*, welche letzterer die *Marguerite des Marguerites* zu nennen pflegte, weil die Zeit ihres Wirkens eben ſo mit derſelben Phaſe zuſammenfällt, wie die feine Richtung ihres Geiſtes mit dem Höhepunkt der Blüthe im Einklang ſteht.

Dieſe Zeit hat zwei verſchiedene Gruppen von Bauwerken hervorgebracht. In der erſten lehnt ſich die Compoſition noch an diejenige der Früh-Renaiſſance an, iſt aber von allen unklaren und überhäuften Elementen geläutert; die Einzelheiten gehören zwar noch der Früh-Renaiſſance an, ſind indeſs im edeln Geiſte der Hoch-Renaiſſance behandelt. In der zweiten Gruppe ſind die Bauwerke bereits im Geiſte und in den Formen der Hoch-Renaiſſance (des Stils *Henri II.*) geſtaltet; in den Details jedoch zeigen ſich durchwegs die jugendliche Friſche und die Zierluſt der Früh-Renaiſſance in der ihr eigenthümlichen lebendigen Weiſe.

133. Beiſpiele der erſten Richtung.

Von den der erſten Gruppe angehörigen Denkmälern ſeien hier genannt: der Kloſterhof der Kirche *des Céleſtins* zu Paris, 1539—49 erbaut und 1847 abgebrochen, angeblich das Werk von *Pierre Hamon*; die Capelle der Kirche *St.-Jacques* zu Rheims[280]); Theile der Kirchen *St.-Pierre* zu Loudun, zu Sarcelles und zu Belloy; bis zu einem gewiſſen Grade die Façade der Kirche zu Luzarches; der Hof des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes und des *Hôtel d'Écoville* zu Caen; Theile der Façade von der *Notre-Dame*-Kirche zu Tonnerre, beſonders aber ein Theil der Kirche *St.-Pierre* daſelbſt; die in Fig. 157 u. 158 dargeſtellten Portale zu Neuvy-Sautour und zu Epernay; ferner, nach Abbildungen zu urtheilen, die Abtei-Ruine Valmont bei Fécamp (Fig. 88); endlich das ſog. Haus *Franz I.* zu Orléans (Fig. 292).

Unter den zahlreichen Zeichnungen aus jener Zeit, ſo wie unter den Stichen *Du Cerceau*'s zeigen viele, namentlich diejenigen, die 1540—60 entſtanden ſind, daſs thatſächlich der bereits erwähnte Höhepunkt in der Blüthe der franzöſiſchen Architektur vorhanden war[281]).

Auf decorativem Gebiete zeigt uns die in Rede ſtehende Phaſe der franzöſiſchen Architektur, wie ſich die herrliche Verzierungsweiſe *Raffael*'s und des *Giovanni da Udine*, ſo wie die Mailändiſch-*Bramante*'ſche Manier, wie ſie ſich an einigen Theilen der Kirche *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand und der Kathedrale zu Como zeigt, völlig harmoniſch mit dem *Eſprit français* verbinden, wie ſie von letzterem mit ſprudelnder Lebendigkeit aufgefaſſt werden, ohne daſs er aber die Oberhand gewinnt und durch übertriebene, capriciöſe Einfälle auf Abwege geräth.

Zu dieſer überaus reizvollen Epoche gehört auch noch *Du Cerceau*'s kleineres »*Livre de grotesques*« (Orléans 1550 u. 1562), wo er von *Bramante*, *Nicoleto da Modena* und von Meiſtern ſeiner Zeit inſpirirt erſcheint.

Die Stilrichtung der fraglichen erſten Gruppe von Bauwerken entſpricht in mehrfacher Beziehung ziemlich genau derjenigen in der zweiten Manier *Bramante*'s, wie ſie in der *Canonica di San Ambrogio* zu Mailand und im Hof der Cancelleria

---

280) Abgebildet in: Lübke, a. a. O., Fig. 126.

281) Unter denjenigen Stichen, welche Verfaſſer gerade vor Augen hat und die auch in ſeiner Schrift »*Les Du Cerceau*« (Paris 1887) wiedergegeben ſind, ſeien (Fig. 78), eine *Lucarne*, die gewöhnlich in der Folge der *Du Cerceau*'ſchen Möbel vorkommt, und (Fig. 84), die Zeichnung für einen Brunnen, bei dem vier Kannen um eine gröſsere mittlere geſtellt ſind, hervorgehoben.

zu Rom zu finden ist. Für die zweite Gruppe hingegen stellen Gebäude, wie das Innere des Chorbaues der Kathedrale zu Como, der Vorhof der Kirche *Sta. Maria presso San Celso* zu Mailand, die kleine von *Guglielmo Bergamasco* herrührende Façade im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, der Vorraum zur Sacristei der Kirche *San Spirito* zu Florenz, die Façade der Kirche zu Abbiate Grasso und die Kirche *Madonna di Piazza* zu Busto Arsizio die entsprechende italienische Phase dar.

Unter den ausgeführten Bauwerken dieser zweiten Gruppe wird es nicht leicht, ein gröfseres dieser Art zu nennen. Wären die beiden Capellen der Kathedrale zu Toul (Fig. 186 u. 191) nur etwas feiner in den Verhältnissen und in den Einzelheiten, so würde ihnen wohl die erste Stelle einzuräumen sein. Sonst sind, bis zu einem gewissen Grade, die *Chapelle de St.-Romain* zu Rouen (Fig. 34) und die beiden Säulen von *Jean Goujon* zu St.-Maclou in derselben Stadt zu nennen. An der *Fontaine des innocents* zu Paris und im Louvre-Hof daselbst ist die in Rede stehende Phase bereits überschritten. 134. Beispiele der zweiten Richtung.

Auf dem Gebiete decorativer Ausführungen kann in der Capelle zu Écouen auf das hohe Geländer der Orgelbühne und die Schranke mit der Thür in der Holztäfelung, jetzt in die Capelle zu Chantilly übertragen, hingewiesen werden; beide sind Werke von *Jean Goujon*. Auch des letzteren Karyatiden-Tribune im Louvre, die ältere seiner Thüren in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen und in der Kathedrale daselbst, so wie der obere Fries des Grabmals *Brezé* wären zu nennen.

Auch diese Phase der französischen Architektur ist in den Zeichnungen und Stichen von *Du Cerceau* vertreten. Kein ausgeführtes Bauwerk zeigt wohl eine mehr classische, edlere und lebendigere Profilirung, deren Glieder mit Rankenwerk und Ornamenten von überaus feinem Schwunge belebt sind, wie solches in einigen Blättern seines Werkes »*Détails d'ordres d'architecture*« zu finden ist [282]).

d) Hoch-Renaissance.

(Stil *Heinrich II.*)

Etwa 1540 (oder 1545)—1570.

Vergleicht man die Bauwerke der französischen Hoch-Renaissance, die man auch die classische Epoche des XVI. Jahrhundertes nennen sollte, mit denjenigen der vorhergehenden Entwickelungsstufe, so erscheinen sie wie die natürliche Folge des beständigen logischen Wirkens, welches von dem neuen Geiste ausging, der gegen Ende des XV. Jahrhundertes aus Italien in die französische Architektur einzudringen begann. Das stete Anwachsen der italienisch-antiken Elemente und das ununterbrochene Verschwinden der gothischen mufsten dazu führen. 135. Kennzeichnung.

Nachdem man zuerst die Einzelheiten, später allmählich auch die gröfseren Formen, wie Thüren, Fenster und Säulenordnungen, der italo-antiken Kunst eingeführt hatte, kam man nach und nach zu dem Augenblicke, in dem man die Gesammtcomposition und selbst auch die Grundrisse, so weit es die einheimischen Anschauungen gestatteten, möglichst im Sinne der *Bramante*'schen Hoch-Renaissance, welche durch die Schüler dieses Meisters während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes Italien beherrschte, zu gestalten suchte. Die Anwendung dieses Programms auf die französischen Verhältnisse, seine Durchbildung mit französischem Geiste — dies sind die kennzeichnenden Momente der Hoch-Renaissance Frankreichs.

---

282) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 82 u. 83, so wie S. 314.

Es verdient, hervorgehoben zu werden, dafs dasjenige, was fich auf dem Gebiete der Architektur vollzieht, fich auf anderen geiftigen Gebieten wiederholt. Worte, wie die folgenden von *Henri Martin*[283]) könnten fich faft eben fo auf die Entwickelung der Architektur beziehen.

Mit der Regierung *Heinrich's II.*, fo fchreibt er, fteigt der Glanz der fchönen Wiffenfchaften (*Lettres*) noch mehr. Frankreich hatte keinen Rivalen in der Kenntnifs des Alterthums; das *Collège de France* und die Schule von Bourges für das römifche Recht beherrfchten die Wiffenfchaft von ganz Europa. *Robert* und *Henri Étienne* veröffentlichten von Genf aus ihren Thefaurus in lateinifcher und griechifcher Sprache.

Nach *Alciati*, dem Schöpfer der hiftorifchen und archäologifchen Methode, kommt *Cujas*, der grofse Rechtsgelehrte der Renaiffance, der ein fociales Ideal: Die Ueberzeugung von der Ueberlegenheit der römifchen und der antiken Principien über die feudalen — hatte; die Nachwelt hat ihm Recht gegeben. Das römifche Recht, nach den Bedürfniffen der modernen Gefellfchaft abgeändert und mit den beften Elementen der *Coutumes* vereinigt, ift das Hauptelement der französifchen Gefetzgebung.

Durch den Lombarden *Cardan* hatte die Algebra bedeutende Fortfchritte gemacht. *Franz Viète* aus dem Poitou führte die Buchftaben als allgemeine Symbole der Gröfsen ein.

136. Zunahme des italienifchen Einfluffes.

Am Hofe *Franz I.*, fagt ferner *Henri Martin*, war das Italienifche Allen geläufig, und unter dem Einfluffe diefer Sprache begann fogar die Ausfprache des Französifchen am Hofe eine andere zu werden. Es entftand das *Français italianizé*, fo wie es zu Ende des XVI. Jahrhundertes das *Français espagnolizé* gab.

In der Umgebung der *Katharina von Medici*, der Gemahlin des fpäteren Königs *Heinrich II.*, befanden fich in grofser Zahl Italiener, die am Hofe fehr einflufsreich waren und in die Hoffprache eine Menge italienifcher Worte einführten. Die Soldaten, die lange in Piemont und Toscana geftanden hatten, thaten ein Gleiches in ihren Kreifen. Auf dem Gebiete der Fortification fpielten die italienifchen *Ingengnieri* eine durchaus führende Rolle. Der langjährige Einflufs *Katharina's* felbft, namentlich in der zweiten Hälfte der Hoch-Renaiffance, war fo bedeutend, dafs *Anthyme Saint-Paul* die Bezeichnung *Style Catherine* den Namen *Style Henri II.* und *Charles IX.* vorziehen würde, nicht nur weil fie der Zeit nach mit der Dauer diefer Stilrichtung faft genau übereinftimmt, fondern wegen des perfönlichen Einfluffes der Königin und ihres Antheils, die viel gröfser waren, als die ihres Gatten und ihrer drei Söhne. Es wäre dies, fo fagt *Saint-Paul* weiter, aufserdem eine Anerkennung für die Rolle gewefen, die eine Reihe überlegener Frauen in der Kunft, fo wie in der Entwickelung und Anwendung der Architektur gefpielt haben, wie *Paluftre* klar nachgewiefen hat.

Welcher diefer Bezeichnungen man fich auch bedienen mag, Eines darf dabei niemals vergeffen werden: die Umwandelung der Früh-Renaiffance und die Entftehung der Hoch-Renaiffance vollzogen fich durchaus unter *Franz I.* in den 5 bis 10 letzten Jahren feiner Regierung. Unter ihm fchon wurde der Entwurf für den Louvre feft geftellt und der Bau in feinem Todesjahre begonnen.

1) Gruppe der fünf hervorragendften Architekten.

137. Hervorragendfte Architekten.

Die französifche Hoch-Renaiffance wird einerfeits durch den Bau des Louvre-Hofes und die Schule zu Fontainebleau verkörpert und andererfeits durch die Gruppe ihrer hervorragendften fünf Architekten, nämlich: *Jean Goujon*, bis jetzt hauptfächlich als Frankreichs gröfster Bildhauer bekannt, *Pierre Lescot*, *Jean Bullant* und *Philibert de l'Orme*. Ebenbürtig reiht fich an diefe der bisher faft ausfchliefslich als Maler angeführte *Primaticcio* an, während *Serlio's* Einflufs, der zwar fehr be-

283) In: *Hiftoire de France depuis les temps le plus reculés jusqu'en 1789.* Paris 1833—36. — 4. Ausg. Paris 1856—60. Bd. IX, S. 2.

deutend war, doch hauptſächlich von ſeinen Schriften herrührt. Eine ganz beſondere Stelle gebührt *Jacques I. Androuet Du Cerceau*, unermüdlich in ſeinen zahlloſen Stichen und Werken, in denen er die Formen der neuen Kunſt in Frankreich verbreitete, allem Anſcheine nach der Schöpfer zweier berühmter Schlöſſer und zugleich der Vater zweier Generationen bedeutender Architekten.

138. Zunahme des italieniſchen Einfluſſes.

Obwohl wir vor fünf groſsen franzöſiſchen Architekten ſtehen, ſo iſt, ungeachtet ihrer Nationalität, die Thatſache, daſs ſie ſämmtlich ihre Ausbildung in Italien vollendet haben, ein weiterer Beweis für das Fortſchreiten der italieniſchen Baukunſt in Frankreich. Wer mit den Leiſtungen der italieniſchen Architekten in den Jahren 1480—1550 näher vertraut iſt, wird faſt überall erkennen, daſs die genannten fünf Architekten mit den Schülern der *Ultima maniera* von *Bramante:* mit *Antonio da Sangallo*, *Peruzzi*, *Giulio Romano*, *Sanmicheli* und *Aleſſi*, welche bis 1547 die Baukunſt in Italien unſtreitig beherrſcht haben, in innigem geiſtigen Verkehr und Zuſammenhang geſtanden haben. Eben ſo, wie dieſe ſechs Italiener, müſſen auch jene fünf Franzoſen im Weſentlichen als Schüler der zur Zeit ſo wenig bekannten »letzten Manier« *Bramante*'s bezeichnet werden.

Erging es auch dieſer goldenen Zeit der franzöſiſchen Renaiſſance nicht ſo ſchlimm, wie ihrer älteren und edleren Schweſter in Italien, ſo wurde doch auch ſie in ihrem ſchönſten Aufblühen durch die Religionskriege und die Sittenverderbniſs geknickt. Eine Vorſtellung von der Herrlichkeit und Mannigfaltigkeit des Bildes zu gewinnen, welches die Architektur der Hoch-Renaiſſance in beiden Ländern darbot, iſt nur jenen wenigen Architekten vergönnt, welche die Zeit haben, die einzelnen, zerſtreuten Bruchſtücke aufzuſuchen und ſie durch Vergleiche, ſo wie mit Hilfe der Originalentwürfe, ſo weit ſolche noch vorhanden ſind, einigermaſsen zu ergänzen. Das Urtheil von *Henri Martin* in ſeiner »*Hiſtoire de France*« trifft deſshalb völlig zu, wenn er ſagt: »Die elegante Architektur des zweiten Alters der Renaiſſance — des rein italieniſchen — überlebte kaum die Generation der *De l'Orme*, der *Lescot*, der *Bullant;* die von *Franz I.* gegründete Schule ſtarb mit *Katharina von Medici.*« Letztere kam 1533 nach Frankreich und verſchied daſelbſt 1589.

Eigenthümlicher Weiſe fallen in die gleichen Jahre 1530—36, innerhalb deren hauptſächlich die fünf groſsen franzöſiſchen Meiſter aus Italien zurückkehrten, auch auf religiöſem und geiſtigem Gebiete weit tragende Erſcheinungen und Ereigniſſe, welche tief in den Charakter jener Epoche eingriffen und ihr Schickſal mitbeſtimmen ſollten. Wir meinen das Erſcheinen der Werke von *Rabelais*[284]), das Gelübde *Ignaz Loyola*'s auf dem Montmartre 1534 und das Erſcheinen von *Calvin*'s »*Chriſtianae religionis inſtitutio*« (Baſel 1535). Wir haben in dieſen an der Schwelle der Hoch-Renaiſſance zuſammentreffenden Erſcheinungen nicht allein die Fahnen zu erblicken, um welche ſich die höchſten geiſtigen Intereſſen jener Zeit ſcharten; ſondern die beiden zuletzt genannten Ereigniſſe ſind zugleich die Quellen, aus denen ſpäter Ströme von Blut ſich über ganz Frankreich ergoſſen und nach einem mehr als dreiſsigjährigen Kriege die Einheit des Staates in Frage ſtellten. Dieſe Kämpfe bereiteten nicht allein der Hoch-Renaiſſance ein zu jähes Ende, ſondern ſie werfen auch ihre Schatten auf das folgende Jahrhundert und vielfach auch noch bis auf die gegenwärtigen Tage.

Es iſt ein eigenartiger Zufall, daſs die fünf berühmten franzöſiſchen Architekten,

284) *Les grandes et ineſtimables croniques du grant et enorme geant Gargantua etc.* Lyon 1532. — Zweite Ausg. o. J. — Dritte Ausg. 1535.

deren Thätigkeit nunmehr kurz beſprochen werden ſoll, ſämmtlich zwiſchen 1510 und 1515 geboren zu ſein ſcheinen, alſo nahezu gleichen Alters waren. Da es ferner den Anſchein hat, als ſeien einige von ihnen gleichzeitig in Italien geweſen, ſo dürften ſich dort ſchon Bande der Kameradſchaft zwiſchen ihnen ausgebildet haben, welche die Veranlaſſung zu ihrem ſpäteren mehrfachen Zuſammenwirken gegeben haben mögen. Der Verluſt des Herzogthums Mailand mag dazu beigetragen haben, hinfort die Schritte der franzöſiſchen Architekten nach Rom zu lenken.

α.) *Jean Goujon.*

139. Studien *Goujon*'s und *Lescot*'s in Italien.

Die nunmehr zu ſchildernden Thatſachen veranlaſſen mich, *Jean Goujon* als den früheſten Meiſter der Hoch-Renaiſſance hinzuſtellen und deſshalb mit der Vorführung gerade ſeiner Thätigkeit zu beginnen.

Jean Goujon, der wahrſcheinlich in der Normandie geboren und, wie es den Anſchein hat, zwiſchen 1564 und 1568 in Bologna geſtorben iſt, wird als gröſster Bildhauer Frankreichs angeſehen; er war aber auch Architekt.

In der Ueberſetzung des »*Vitruv*« von *J. Martin*[285]) bezeichnet er ſich als *Studieux d'architecture. Martin* nennt ihn darin, indem er an den König ſchreibt, den ehemaligen Architekten des Connétable und nunmehr einen der ſeinigen (d. h. des Königs). *J. Gardet* und *Dominique Bertin* bezeichnen ihn in ihrem »*Epitome ... de Vitruve*« (Paris 1565) als Bildhauer und Architekten von groſsem Ruf (*de grand bruit*).

Berty wirft die Frage auf, wer wohl der Lehrer *Goujon*'s geweſen ſei, und iſt über *Quatremère de Quincy* entrüſtet, weil dieſer annimmt, er müſſe in Italien die Antike ſtudirt haben. Wenn dies der Fall geweſen wäre, ſo meint *Berty*, ſo hätte *Goujon* gewiſs nicht verabſäumt, dieſe Thatſache ſelbſt in derjenigen Epiſtel anzuführen, die ſich in *Martin*'s »*Vitruv*« vorfindet. Allerdings that dies *Goujon* nicht; aber nicht minder richtig iſt es, daſs anderweitige, in dieſer Epiſtel hervorgehobene Umſtände nachweiſen, daſs er zu Beginn ſeiner Laufbahn nothwendiger Weiſe in Italien ſtudirt haben muſs. Da aber die gleiche Stelle auch dafür den Nachweis liefert, daſs *Lescot* gleichfalls ſeine Studien in Italien vollzogen hat, ſo ſoll im Folgenden die Begründung für beide Meiſter zugleich geliefert werden.

Daſs *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* ihren erſten Studien auch in Italien obgelegen haben, iſt vorübergehend von verſchiedenen Schriftſtellern, gleichſam als ſelbſtverſtändlich, indeſs ohne Beweisführung, angenommen worden; Andere hoben mit Genugthuung hervor, daſs dies nicht der Fall geweſen ſei. Hätten allerdings die beiden edelſten Meiſter der franzöſiſchen Renaiſſane ihren Bauſtil ausgebildet, ohne mit den Denkmälern Italiens in Berührung gekommen zu ſein, ſo könnte daraus geſchloſſen werden, daſs die Hoch-Renaiſſance gewiſſermaſsen als eine autochthone, ſelbſtändige und nationale Entwickelung aus der Früh-Renaiſſance in Frankreich hervorgegangen ſei. Indeſs ſtehen dieſer Anſicht ſo viele Anzeichen in den Werken dieſer Meiſter und eben ſo dasjenige entgegen, was uns über die Entwickelungsverhältniſſe anderer Bauſtile bekannt iſt.

Hauptſächlich ſind es zwei Quellen, auf denen man bei der in Rede ſtehenden Beweisführung fuſsen kann: erſtlich eine Stelle ſeines Commentars zu *Martin*'s »*Vitruv*« und zweitens eine Reihe durchaus charakteriſtiſcher Beiſpiele, aus denen der unmittelbare Einfluſs der in Italien befindlichen Kunſtwerke von *Ghiberti, Sanſovino, Raffael* und *Michelangelo* hervorgeht.

Die erwähnte Stelle in *Martin*'s »*Vitruv*« lautet: »Und noch heute haben wir in dieſem Königreich Frankreich einen *Meſſire Sebaſtian Serlio*, der, ſehr fleiſsig, Vieles nach den Regeln *Vitruv*'s geſchrieben und abgebildet hat und welcher der erſte war, der ſolche Lehren im Königreich an das Licht gebracht hat.« Wenn es Jemand in Frankreich gab, der genau wiſſen muſſte, was derartige Worte bedeuten, ſo war es *Goujon*, der Architekt des Connétable, faſt der erſte Commentator *Vitruv*'s in Frankreich und deſſen gröſster Bildhauer. Aus der angeführten Stelle können daher nachfolgende Schlüſſe gezogen werden:

---

285) *Architecture ou art de bien baſtir, de M. Vitruve, mis de latin en françoys, par Jean Martin* ... Paris 1547. *Jan Gouion ſtudieux d'architecture aux lecteurs.*

1) Da *Serlio* der erſte war, der Frankreich mit den Lehren *Vitruv*'s bekannt machte, ſo war man früher in Frankreich nicht in der Lage, die claſſiſchen Formen der antiken Baukunſt nach den Regeln *Vitruv*'s zu erlernen; wohl aber war dies in der Heimath *Serlio*'s, in Italien, möglich.

2) Wenn *Goujon* dennoch zu verſtehen giebt, daſs er in Frankreich Einige kenne, die im Stande ſeien, dieſe Regeln zu erläutern, ſo konnten ſich dieſelben dieſe Fähigkeit nur in Italien erworben haben.

3) Da nun *Goujon* unter letzteren nur *Pierre Lescot* und *Philibert de l'Orme* nennt, ſo iſt dies der klare Beweis, daſs dieſe beiden Meiſter ſicher in Italien ſtudirt haben.

4) Die Thatſache, daſs *Jean Goujon* den gedachten Commentar zum *Vitruv* verfaſſt hat und der nach und faſt gleichzeitig mit *Philander* der erſte Franzoſe war, der ſich dem unterzog, iſt wohl Beweis genug, daſs er auch die Fähigkeit hierzu durch Studien in Italien ſich erworben haben muſs.

5) Der Umſtand, daſs das Grabmal *Brézé* zu Rouen ſchon 1535 in demjenigen claſſiſchen Stil errichtet wurde, den man nur in Italien durch die Lehren *Vitruv*'s ſich aneignen konnte, alſo in einem Zeitpunkt, der 6 Jahre vor *Serlio*'s Ankunft in Frankreich fällt, und einige Jahre früher, bevor *Philibert de l'Orme* das Schloſs zu St.-Maur begann, welches er ſelbſt als das erſte Gebäude der neuen Richtung in Frankreich bezeichnet — dieſer Umſtand ſpricht in hohem Maſse zu Gunſten der Autorſchaft von *Goujon*, der ja der erſte war, der *Vitruv* in Frankreich commentirte und illuſtrirte. Man könnte den Nachweis für *Goujon*'s Aufenthalt in Italien vielleicht auch aus ſeinen eigenen Worten am Schluſſe der Beſprechung des korinthiſchen Kapitells entnehmen: »*De ma part je ſuis bien aſſuré, que ces chapiteaux ſont meſurés comme il faut.*«

Uebergehen wir nunmehr zur zweiten Quelle, welche den Aufenthalt *Goujon*'s in Italien darthun ſoll: auf den Einfluſs, welchen die dortigen Kunſtwerke auf ihn ausgeübt haben, ſo ſind zunächſt die Mittelthüren der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen zu nennen, welche ſichere Merkmale für die Anweſenheit *Goujon*'s im Heimathlande der Renaiſſance aufweiſen. In dem Medaillon, welches die Taufe *Chriſti* darſtellt, iſt nicht nur die Compoſition, ſondern auch die Haltung des Täufers und *Chriſti* ohne allen Zweifel unmittelbar von der Gruppe *Sanſovino*'s am Baptiſterium zu Florenz entlehnt. Ja noch mehr. Die Körperbildung des Erlöſers, namentlich der Beine, ſelbſt die Textur des Fleiſches, die bei dieſem Werke von *Sanſovino* ſo überaus eigenartig und charakteriſtiſch iſt, iſt im gedachten Medaillon in ſo unvergleichlicher Weiſe in Holz wiedergegeben, daſs dies durch keine Zeichnung, höchſtens nur durch eine Photographie, in gleichem Maſse hätte geſchehen können. Es iſt nicht anzunehmen, daſs damals Abgüſſe ſolcher Werke nach Frankreich gebracht worden ſind, ſo daſs man in dieſem Kunſtwerk einen zuverläſſigen Beweis erblicken muſs, daſs *Goujon* in Florenz war und den *Chriſtus* von *Sanſovino* auf das genaueſte ſtudirt hat. Die Behandlung der Bäume hingegen und des in den Lüften ſchwebenden Engels in demſelben Medaillon, das Motiv der Niſchen mit Figuren in den Rahmſtücken der Thürflügel, die kleinen Engelsköpfchen in den Wolken weiſen unmittelbar auf die berühmte *Porta del paradiſo* von *Ghiberti* hin; vielleicht dürfte ſogar die Eigenthümlichkeit, daſs in der die Rahmſtücke umgebenden Profilirung der Zahnſchnitt die dominirende Rolle ſpielt, auf *Ghiberti*'s Geſims an der Urne von *San Zanobi* im Dom zu Florenz deuten.

Allein auch *Raffael*'s Einwirkung iſt nicht zu verkennen. Am linksſeitigen Flügel der genannten Thüren ſind die unter dem Medaillon links neben einander ſtehenden Doctorenfiguren von den Figuren des *Plato* und des *Ariſtoteles* in der Schule von Athen ſtark beeinfluſst; eben ſo die obere, ſitzende, die Geſetzestafel haltende Frau, die an *Raffael*'s Sibyllen in der *Pace* zu Rom erinnert. Bei einer der Figuren, die ſich in der Grablegung am ehemaligen Lettner der Kirche zu St.-Germain-l'Auxerrois befindet, ſcheint die Grablegung *Raffael*'s vorgeſchwebt zu haben.

An der mittleren Thür der Kirche zu St.-Maclou iſt der Kopf des *Moſes* augenſcheinlich von demjenigen inſpirirt, den *Michelangelo* für das Grabmal *Julius' II.* geſchaffen hat. Desgleichen zeigt ſich der Einfluſs des genannten italieniſchen Meiſters, wenn auch in ganz anderer Interpretation, in unzweideutigſter Weiſe in der Figur des Evangeliſten *Lucas,* in ſo fern es ſich um die ſcharfe Biegung der rechten Hand, die *Michelangelo* ſelbſt von *Donatello* entlehnt hat, handelt, und am Handgelenk ſeines *David* in Florenz angewendet hat. Dieſe ſcheinbar ganz unbedeutende Einzelheit iſt ein Beweis dafür, daſs *Jean Goujon* ſelbſt in Florenz geweſen ſein muſs.

Bei eingehenderen Vergleichen dürften ſich noch andere Erinnerungen an Figuren *Michelangelo*'s und an ſonſtige Meiſter ergeben, welche, wie die angeführten, nachweiſen, daſs *Goujon* thatſächlich ſich längere Zeit in Italien aufgehalten haben muſs.

Das früheſte Werk *Goujon*'s iſt das 1535 begonnene Grabmal für *Louis de Brézé* zu Rouen. Zwar iſt dafür ſeine Autorſchaft bis jetzt urkundlich nicht nachgewieſen; 140. Kunſtwerke.

allein eine Anzahl von Gründen nöthigt dazu, diese in Rouen herrschende Ansicht anzuerkennen.

Im Jahre 1540 arbeitete *Goujon* den Entwurf für einen Brunnen und denjenigen für ein Portal zur Kathedrale in Rouen aus[286]. 1541 wird er als *Tailleur de pierre et maſſon* bezeichnet und führte damals den Kopf des Cardinals *Georg II. von Amboiſe*, ſo wie die zwei Säulen unter dem Orgellettner in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen aus. *Darcel* ſchreibt ferner, man habe die Aehnlichkeit dieſer Säulen mit denjenigen des genannten Grabmals betont, und meint, daſs derjenige, der die Nymphen an der *Fontaine des innocents* geſehen hat, zugeben wird, daſs gewiſſe Theile der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* offenbar von *Goujon* herrühren müſſen. Aus dem gleichen Jahre ſtammen auch zwei Entwürfe eines Ciboriums (*une cuſtode*) für dieſe Kirche.

Goujon arbeitete mit *Pierre Lescot* als *Tailleur d'ymages* am untergegangenen, 1541 begonnenen Lettner in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris[287], und am 17. Mai 1542 wurde er wegen Anhörens der Lutheriſchen Reden des *Geoffroy le Blonc* verurtheilt, im Hemde öffentlich barfuſs Buſse zu thun und der Verbrennung des letzteren auf der *Place Maubert* zu Paris beizuwohnen[288]. Vor 1547 führte er die Arbeiten für das für den Connétable *Anne de Montmorency* erbaute Schloſs zu Écouen aus und war in Paris an dem 1544 begonnenen Hôtel, jetzt *Carnavalet* genannt, beſchäftigt. 1547 wurde, wie ſchon mitgetheilt, *Goujon* in *Martin*'s *Vitruv* als ehemaliger Architekt des Connétable und nunmehriger Architekt des Königs (in deſſen Dienſt er Ende März trat) bezeichnet und verfaſſte einen illuſtrirten Commentar zu dieſem *Vitruv*.

1547—49 war *Goujon* mit den Sculpturen an der *Fontaine des nymphes*, jetzt *Fontaine des innocents*, zu Paris beſchäftigt und ſchloſs am 5. September 1550 den Vertrag für die vier Karyatiden im Louvre ab. In das Jahr 1553 fallen ſeine Arbeiten am Schloſs zu Anet, und am 17. Mai 1561 erhielt auf Anordnung von *Pierre Lescot* der Stellvertreter *Goujon*'s 23 Livres für Sculpturarbeiten am Louvre. 1562 entfloh *Goujon* ſeines religiöſen Glaubens halber nach Italien[289]. Jedenfalls brachte er das Jahr 1564 noch in Bologna zu; im Inquiſitions-Proceſs des Franzoſen *Penis* (9. December 1568) wird er bereits als todt bezeichnet[290]. Aus den Rechnungen des Louvre verſchwindet der Name von *Jean Goujon* unmittelbar nach dem Zahlungsbefehl vom 6. September 1562, ohne daſs der Grund dafür bekannt wäre[291]. Bis zum Jahre 1884, wo bekannt wurde, daſs er 1564 in Bologna lebte, nahm man an, er ſei in der Bartholomäusnacht (1572) umgekommen.

Am Altar in der Schloſs-Capelle zu Écouen (Fig. 187), jetzt in derjenigen zu Chantilly befindlich, bilden Sculptur, Ornament und Architektur eine ſo untrennbare

---

286) Siehe *Darcel* in: *Rouyer*'s *L'art architectural en France*. Paris 1866. Bd. 1, S. 24.

287) *Goujon*'s Name kommt zuerſt in ſeinem Vertrag vom 18. Mai 1544 vor; die letzte Eintragung rührt vom 9. Januar 1545 her. Vor ihm arbeiteten hier zwei Bildhauer der Schule von Fontainebleau: *Symon le Roy* und *Lorenzo Naldini* (*Laurent Regnauldin;* ſiehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi*. Bd. II. Paris 1877. S. 282).

288) Siehe: *Bulletin de la ſociété de l'hiſtoire du proteſtantisme français* 1893, S. 27.

289) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30 (1884), S. 377 u. Bd. 31 (1885), S. 5 — ferner: *Bulletin de la ſociété de l'hiſtoire du proteſtantisme français* 1886, S. 376.

290) *Berty* hebt das eigenthümliche Zuſammentreffen dieſes Verſchwindens mit dem Umſtande hervor, daſs im gleichen Jahre ein Wollenarbeiter *Jean Goujon* in Troyes ſeines häretiſchen Glaubens wegen hingerichtet wurde. — *A. de Montaiglon* wirft (in: *Archives de l'art français*, II. Serie, Bd. II, S. 392) gelegentlich gewiſſer 1566 in Anet ausgeführter Arbeiten die Frage auf, ob es nicht einen zweiten Bildhauer dieſes Namens gegeben habe, und erwähnt (ebendaſ., I. Serie, Bd. VI, S. 311), daſs in den Kirchenregiſtern von Écouen *Goujon*'s vorkommen, die mit dem berühmten Meiſter nichts gemein haben.

291) Die Glasfenſter der Capelle ſtammen aus dem Jahre 1544 und die Holztäfelung aus 1548 — beide gegenwärtig in der Capelle zu Chantilly befindlich.

Compofition, dafs es unmöglich ift, an das Zufammenarbeiten zweier Geifter, eines Architekten und eines Bildhauers, zu glauben; vielmehr mufs man das Schaffen eines einzigen Meifters, der Bildhauer und Architekt zugleich war, annehmen. Da nun diefer Bildhauer mit aller Gewifsheit *Jean Goujon* war, fo ftehen wir auch mit voller Sicherheit vor einer architektonifchen Schöpfung deffelben Meifters. An der unteren Altarhälfte find die Formen freier, und die Kapitelle dafelbft find wohl für die damalige Zeit ein Unicum in Frankreich; auch fie find von den bizarren Profilirungen *Michelangelo*'s beeinflufft. An der oberen Hälfte des Altars entwickelte *Goujon* die dorifche Ordnung wieder in reicher, aber ftrenger Form, und die Umrahmung an feiner Opferung des *Ifaak* ift eines der denkbar fchönften Beifpiele von ftrengfter und zugleich reichfter Decoration aus der Zeit der Hoch-Renaiffance.

Anfangs könnte man wohl zu dem Glauben veranlafft fein, die obere Altarhälfte rühre von *Jean Bullant*, dem vermeintlichen Hauptarchitekten von Écouen, her; doch wurde ich durch wiederholte eingehende Unterfuchungen an Ort und Stelle von der Unhaltbarkeit diefes erften Eindruckes überzeugt. Insbefondere führt der erwähnte reiche Rahmen, deffen Decorationsftil mit den prächtigen Fenftern in *Lescot*'s Louvre-Hof (Fig. 316), an denen bekanntlich *Goujon* gleichfalls, und zwar ohne *Bullant*, mitgearbeitet hat, verwandt ift, dazu, die gedachten Theile als Beifpiele der Stilrichtung von *Jean Goujon* anzufehen.

Der in Rede ftehende Altar wurde vor 1547 fertig, alfo vor dem Beginn des Louvre-Hofes; denn es kommt daran nur die Baronenkrone des Connétable vor[291]). Die Sculpturrefte des Lettners von St.-Germain-l'Auxerrois (1541), jetzt im Louvre, zeigen vollftändig den Stil der Figuren am Altar zu Écouen.

Der wiederholt angeführte Umftand, dafs *Jean Goujon* zuerft Architekt des Connétable von Montmorency, alfo auch von Écouen war und um 1547 Architekt des Königs wurde, fo wie der Stil veranlaffen mich auch, denfelben Meifter als den Schöpfer der prächtigen Orgelbühne in der gleichen Schlofs-Capelle zu Écouen zu bezeichnen, eben fo eines triforiumartigen Einbaues im Rundbogen einer Empore in diefer Capelle. Der Charakter diefer Holzarbeiten ift vom Stil *Bullant*'s ziemlich verfchieden, ift etwas leichter und noch eleganter und lebendiger. Die Torusbänder und andere Ornamente an den Rahmen der Lettnerbrüftungen weifen auf den Autor der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* und an denjenigen des Schloffes zu Anet, des Altars und der Fenfter im Louvre-Hof hin, während die fein lebendige Behandlung der klar abwechfelnden zwei Friesmotive an den Schöpfer des Grabmals *Brézé* zu Rouen erinnern.

Unbedingt rührt vom Meifter des Altars und vom Schöpfer des Orgellettners, alfo von *Goujon*, wenn nicht die ganze Täfelung der Capelle zu Écouen (jetzt gleichfalls in der Capelle zu Chantilly befindlich), fo doch zum mindeften derjenige Theil derfelben her, welcher eine Schranke bildet und eine wundervolle Thür enthält. Mit ihren zwei dorifchen Ordnungen in drei Travéen, mit den confolenartig gebildeten Piedeftalen, mit der herrlichen Formenbildung und dem fchönen Relief der Ornamentfüllungen, mit den meifterhaften Profilirungen, verbunden mit der warmen Farbe des Holzes (hauptfächlich *Bois de Courbary*), gehört diefe Thürfchranke zu den fchönften Schöpfungen diefer Art.

Vom gleichen Meifter, der diefe Schranke gezeichnet hat, ftammen auch fämmtliche Dachfenfter am linken Flügel des Hofes im Schlofs zu Écouen, vielleicht auch, allerdings etwas fpäter, die fünf erften Dachfenfter des rechten Flügels dafelbft.

Die Eigenfchaften, welche *Goujon* anfcheinend als Architekten kennzeichnen, dürften fein: auffallende Klarheit und Verftändlichkeit der Compofition und ihrer Motive; edles und reizvolles Verhältnifs in den letzteren und wahrer Zauber in der 141. Stil.

Durchbildung des Ornamentes und feiner technifchen Vollendung; in den Friefen eine Vorliebe für das Abwechfeln zweier klar zu unterfcheidender, aber fchön verbundener Motive; Meifterfchaft in der Compofition von Ornamenten, fowohl im Charakter einfacher nordifcher Naturelemente, als auch im reicheren Stil der antiken Ornamente, Torusbänder, Mäander etc. Auffällig ift, dafs einzelne feiner Frauengeftalten in der Durchbildung und Gewandung an fpätere Figuren des Empire-Stils erinnern.

In den früheren Werken *Goujon*'s ift der Einflufs des Raffaelifch-Ghiberti'fchen Ideals, verbunden mit einer edlen und einfachen nordifchen Natürlichkeit im Geifte *Colombe*'s, vorherrfchend. Später ift auch in feinen Frauengeftalten die Mode der langen Körperbildung, wie bei *Salviati*, *Vafari*, *Bronzino*, *Primaticcio* und *Cellini*, erkennbar. Bei mehreren feiner architektonifchen Werke, die im Ganzen in ftrengen Formen gezeichnet find, kommen einige Details vor, welche auf Elemente von Bizarrerie zurückzuführen find, die in gewiffen Schöpfungen *Michelangelo*'s anzutreffen find. Wie fchon angedeutet, find diefelben am früheften Werke *Goujon*'s, am Grabmal *Brézé* zu Rouen, bereits zu finden, indefs auch an der zweiten Thür der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen, befonders aber in den Kapitellen des Mittelthores im Schlofshof zu Écouen und an den Pilafter-Kapitellchen des Altartifches in der Capelle dafelbft.

Geradezu ftaunenswerth und fcheinbar früher find die vier gewaltigen und fchlanken Karyatiden der Tribune in der ehemaligen unteren *Salle des gardes* im Louvre, hauptfächlich wegen der Verbindung antiker Würde mit moderner Weiblichkeit und monumentalen Ernftes mit franzöfifcher Anmuth. Der Stil in den Figuren an der fchon genannten *Fontaine des nymphes* ift viel raffinirter, perfönlich mehr charakteriftifch und auch mehr franzöfifch, dagegen minder italienifch und weniger an *Raffael* und *Michelangelo* erinnernd, als im Lettner von St.-Germain-l'Auxerrois [292]).

Die von *Goujon* hauptfächlich angewendeten Profilirungen find im Stil der letzten Manier *Bramante*'s entworfen, fo z. B. derjenigen der Marmorfenfter in den Loggien *Raffael*'s. Sie find auch durch die feine und fefte Verbindung der Glieder unter einander auffallend. Dadurch ift in den Profilen ftellenweife der Charakter eines Bronzeguffes oder eines feft zufammengeprefften Materials erzielt, eine Eigenthümlichkeit, die am Piedeftal der Säulen in der Kirche *St.-Maclou* ebenfalls zu finden ift, desgleichen ftellenweife an der *Fontaine des nymphes*, im Louvre-Hof und im *Hôtel Carnavalet*, drei Werken, an denen *Goujon* mit *Pierre Lescot* gemeinfchaftlich thätig war.

Vergleicht man den Aufrifs des Grabmals *Brézé* zu Rouen mit dem Hauptportal des Schloffes zu Anet (Fig. 317), welches mit Sculpturen von *Goujon* gefchmückt ift und das *Heinrich II.* durch *Philibert de l'Orme* für die Wittwe *Brézé*'s errichten liefs, fo wird man fofort finden, dafs zwifchen den beiden oberen Gefchoffen des Portals und dem Grabmal in der Compofition grofse Verwandtfchaft befteht, und die gleiche Aehnlichkeit kehrt an den zwei unteren Gefchoffen des Schlofsportals zu Écouen (Fig. 315) wieder. Beide Portale find fpäter, als das Grabmal zu Rouen, entftanden, und an beiden Schlöffern fehen wir wiederum *Jean Goujon* mit den Architekten derfelben (*de l'Orme* und *Bullant*) gemeinfam thätig. Wenn erftere Analogie auf einem Wunfch der *Diana von Poitiers* beruht, welche in diefer Weife die Erinnerungen an ihren Gatten, die fich in Anet ohnedies in

---

292) Die Sculpturen befinden fich gegenwärtig im Louvre-Mufeum zu Paris.

ſarkophagartigen Bildungen zu erkennen geben, betonen wollte, oder wenn das Portal zu Anet als eine Art von Nachbildung desjenigen zu Écouen, ein Werk von *Goujon* ſein ſollte, ſo ſteht man hier allem Anſcheine nach vor einem unmittelbaren Einfluſs dieſes Meiſters auf *Philibert de l'Orme*, der wohl noch nicht hervorgehoben worden ſein dürfte [293]). Gelegentlich der vier anderen groſsen Meiſter wird noch auf *Goujon* zurückzukommen ſein.

Für die wiederholt erwähnte *Martin*'ſche Ueberſetzung des *Vitruv* zeichnete *Goujon* die Figuren und erklärte ſie in einer Anrede an den Leſer. 142. Figuren zu *Vitruv*.

Unter dieſen Illuſtrationen ſeien hervorgehoben:

1) Die *Colonnes caryatides* (2vo) und die *Colonnes perſannes*, deren weibliche und männliche Figuren Verwandtſchaft zeigen mit den Karyatiden *Goujon*'s im Louvre und mit einzelnen ſeiner männlichen Figuren an der älteren Thür der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen.

2) Die Gebälke 2vo, 40vo und 45vo zeigen den Meiſter als vorzüglichen *Profilatore*.

3) Die ſchönen Greife im Fries 45vo zeigen denſelben Geiſt, wie diejenigen im oberen Fries des Denkmals *Brézé* zu Rouen.

4) Im doriſchen Gebälke und im Giebel Fol. 52 iſt viele Verwandtſchaft mit dem Altar in der Kirche zu Écouen zu finden.

5) Die weite Ausladung und das Aufſteigen der attiſchen Baſis der doriſchen Ordnung in Fol. 35 ſind genau die gleichen, wie am Altar zu Écouen.

6) Die Bildung der Voluten des korinthiſchen Kapitells (35vo, 44vo, 49vo und 51vo), die nach unten zu ſehr ſchmal und bloſs auſsen mit einem ſehr feinen Rundſtäbchen gerändert ſind, gleicht denen am Grabmal *Brézé* und in der Capelle *St.-Romain* zu Rouen.

Mindeſtens 45 Abbildungen ſind aus den *Vitruv*-Ausgaben von *Fra Giocondo* und *Ceſariano* entnommen, und die perſpectiviſchen Scenen Fol. 77 und 78 ſind nach *Serlio* gegeben.

β) *Pierre Lescot.*

Pierre Lescot, Sieur de Clagny, 1510(?)–78, wahrſcheinlich in Paris geboren [294]), iſt eine eigenartige und nicht leicht zu erklärende Erſcheinung. Man wünſcht ſich, mehr von ſeinen Vorſtufen und Werken zu kennen, um zu erſehen, wie ſein Stil ſich groſs gebildet und entwickelt hat. Ungeachtet ſeines Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris und des *Hôtel de Ligneris* daſelbſt ſteht man vor einer Art fertigen Pallas Athene, ſobald er uns unvermittelt mit ſeinem Louvrebau groſsartig und reich und doch edel, klar und vornehm entgegentritt. Seine *Fontaine des innocents* ſtammt aus ſpäterer Zeit. Wie *Berty* bemerkt, ſcheint *Lescot* wenig gebaut und wenig die Gelegenheit, zu bauen, geſucht zu haben, ſei es, weil er ſich wohlhabend genug fühlte, ſei es, daſs ſeine hohen Aemter ihn daran hinderten. 143. *Pierre Lescot*.

Das Meiſte, was wir aus ſeinem Leben wiſſen, beruht auf einem Gedichte von *Ronſard*. Danach lernte er, ſeiner frühen Neigung zum Zeichnen folgend, zuerſt die Malerei und ſeit ſeinem zwanzigſten Jahre auch Geometrie, Mathematik und Architektur; er wuchs im Wohlſtand auf. *Franz I.* liebte ihn vor allen Anderen, und auch *Heinrich II.* wollte nur auf ihn hören, ſelbſt beim Mittag- und Abendeſſen. *Heinrich* ſoll geſagt haben, daſs *Lescot* nur aus ſich ſelbſt gelernt habe und über alle Anderen den Preis davon trage; deſshalb ertheilte er ihm den Auftrag,

---

293) Bezüglich genauerer Angaben über die Zahlungen für *Goujon*'s Arbeiten im Louvre-Hof ſiehe: LABORDE, L. DE. *Les comptes des bâtiments du Roi* 1528—1571. Bd. I u. II. Paris 1877 u. 1880. — Bezüglich der Abbildungen ſeiner Werke ſiehe: POTTIER, A. *L'oeuvre de J. Goujon*. Paris 1844.

294) *Lescot* gehörte einer Familie aus der *Nobleſſe de Robe* an und war Inhaber der Lehen von La Grange de Marteroy und Clagny, unweit Paris. Da er auch Abt war, wurde er öfters irrthümlich *Abbé de Clagny* genannt. Sein Vater war *Pierre Lescot* (von *L'Ecoſſais*, alte Pariſer Familie), Herr von Liſſy in der Brie; ſeine Mutter war *Anne Dauvet*, die ein Hôtel in Paris und das Lehen von Clagny bei Paris beſaſs. (Siehe: BERTY, a. a. O., S. 64 u. ff.)

ſeinen Louvre durch ein umfangreicheres (*plus large*) Gebäude zu bereichern[295]). Daſs aber *Lescot* gleichfalls in Italien ſtudirt hat, wurde im Vorliegenden zum erſten Male, und zwar an der Stelle (Art. 139, S. 130), wo der gleiche Nachweis für *Goujon* geführt wurde, dargethan.

A. de Montaiglon nimmt an, *Lescot* habe *Jean Goujon* zum Bau des Louvre zugezogen und wirft die Frage auf, wann und wo die Beiden ſich kennen gelernt haben? Etwa ſeit ihrem Lettner? Die *Fontaine des innocents* zu Paris iſt der Beweis ihres völligen und vertrauten Zuſammenarbeitens, welches offenbar auf ihrer tiefen Gemeinſamkeit des Gefühls und des Geſchmacks fuſste. Hier, wie im Louvre, ſind Architektur und Sculptur ſo unlösbar verbunden, daſs ſie zugleich erfunden und hervorgebracht worden ſein müſſen. Selbſt die nach *Goujon*'s Abreiſe ausgeführten Sculpturen am Louvre ſcheinen, wie *Montaiglon* meint, nach ſeinen Entwürfen geſchaffen worden zu ſein[296]).

144. Verhältniſs zu *Goujon* und zum Louvrebau.

Es kann die weitere Frage aufgeworfen werden, wie wohl *Martin* in der Widmung zu ſeinem mehrfach erwähnten *Vitruv*, der gleich nach dem Regierungsantritt *Heinrich II.* erſchienen iſt, *Goujon* als einen der Architekten des Königs bezeichnen konnte und aus welchem Grunde in den den Bau des Louvre betreffenden, allerdings unvollſtändigen Zahlungen *Goujon* als *Sculpteur en pierre pour le Roy* angeführt und bei allen an letzteren geleiſteten Zahlungen ſtets »*ordonnée par le Sieur de Clagny (Lescot) pour ouvrages de ſculptures par lui faits*« beigefügt worden iſt? Entſprechen dieſe Angaben thatſächlich dem Verhältniſs der beiden Meiſter zu einander und der Thätigkeit, die jeder derſelben entfaltete, oder war dieſe Stellung nur ein officieller Schein, hinter welchem ein anderes Verhältniſs zu dem früher als Lutheraner verurtheilten *Goujon* verborgen wurde? War etwa *Lescot* nicht allein ein trefflicher Freund *Goujon*'s, ſondern ſein Schüler auf dem Gebiete der Architektur? Wenn *Ronſard*'s Angabe richtig iſt, daſs *Lescot* erſt mit 20 Jahren das Studium der Architektur begann, ſo fällt dieſer Anfang — falls *Lescot* erſt 1515 geboren wäre — in das Jahr 1535, alſo in eine Zeit, zu der *Goujon* bereits als fertiger Meiſter das Grabmal *Brézé*'s zu Rouen entworfen hatte. Sollte etwa *Lescot* zum Theile von *Goujon* jene gründliche Kenntniſs des *Vitruv* erhalten haben, welche *Goujon* hervorhebt und die man, wie er ſagt, vor *Serlio*'s Werk in Frankreich nicht erlangen konnte und nicht ſelbſt in Italien? Letzterer Umſtand hat mich ja veranlaſſt, anzunehmen, daſs *Goujon* und *Lescot* ſelbſt in Italien ſtudirt haben.

Falls *Lescot* nicht ſelbſt in Italien geweſen wäre, ſo müſſte nothwendiger Weiſe angenommen werden, daſs beim Bau des Louvre *Goujon* nicht bloſs die Figuren geſchaffen, ſondern an ſämmtlichen Ornamenten, an den Profilirungen und an der techniſchen Ausführung mitgewirkt hätte; denn hier ſetzt allès dies nothwendiger Weiſe voraus, daſs der tonangebende Meiſter die italieniſchen Werke ſelbſt an Ort und Stelle ſtudirt hat. Manche halten *Goujon* für den eigentlichen Architekten des Louvre-Hofes; nach langem Schwanken fühle ich mich nicht berechtigt, dieſen Schritt zu thun.

Wenn *Goujon* ſelbſt an der wichtigſten Stelle ſeiner Einleitung zu *Martin*'s *Vitruv* nur die Namen zweier franzöſiſcher Architekten nennt, und zwar *Pierre Lescot* vor *Philibert de l'Orme*, ſo iſt damit hinreichend bewieſen, daſs *Lescot* im vollſten Sinne des Wortes Architekt war, ſogar dann noch, wenn ſeine Stellung am Hofe ihm nicht geſtattet hätte, die Bauausführung immer perſönlich zu leiten. In dieſem

295) Siehe: *Les oeuvres de P. Ronſard etc.* Wiederabdruck. Paris 1609. S. 985. (Nach: Berty, a. a. O., S. 68.)
296) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31, S. 6.

Sinne dürften auch die Profilirungen im Louvre-Hof ſelbſt ſprechen. Ungeachtet mancher Verwandtſchaft mit denjenigen *Goujon*'s ſcheinen ſie, namentlich im Erdgeſchoſs, in den Verhältniſſen ſtellenweiſe weniger ſicher, auch weniger warm und lebendig empfunden zu ſein, als diejenigen, die bei *Goujon* hervorgehoben worden ſind.

Alles Geſagte ſoll indeſs die Verdienſte *Lescot*'s in keiner Weiſe ſchmälern. Denn überall zeigt das Detail, wenn auch unmittelbar von italieniſchen Werken inſpirirt, die individuelle Empfindungsweiſe ſeines franzöſiſchen Autors. Die Charakteriſtik ſeiner Stilrichtung ſoll ſpäter, gelegentlich der Schilderung des Louvre-Hofes, entwickelt werden. Der Louvre iſt nicht allein das edelſte Bauwerk der Renaiſſance in Frankreich, ſondern auch eines der ſchönſten der neueren Baukunſt überhaupt.

In den drei Abſchriften von *Lescot*'s Grabſchrift iſt bei gleichem Todesjahr ſein Alter dreimal verſchieden angegeben; daher iſt es unſicher, ob er 1500, 1510 oder 1515 geboren wurde; am wahrſcheinlichſten dürfte 1510 ſein. In den Jahren 1541—45 leitete er den Bau des 1745 untergegangenen Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris, an dem *Goujon*'s Theilnahme, wie zu wenig beachtet worden iſt, erſt 1544 begann. (Siehe die von *L. de Laborde* aufgefundene Beſchreibung dieſes Lettners [297]).

Am 3. Auguſt 1546 wurde *Lescot* zum Architekten des Louvre-Neubaues ernannt. 1547—49 arbeitete er an der Ausführung der *Fontaine des nymphes* oder *des innocents* zu Paris, die als Loggia ausgebildet iſt und gleichfalls Sculpturen von *Goujon* erhielt. In das Jahr 1544 fällt angeblich der Beginn des *Hôtel de Ligneris*, jetzt *Carnavalet*, zu Paris [298]).

Am 7. Auguſt 1556 zeigte *Lescot* dem Kapitel der Kanoniker von *Notre-Dame* an, daſs er demnächſt, eines öffentlichen Dienſtes halber, nach Rom geſchickt werden ſolle und daſs er durch ſein Amt täglich mit dem Könige verkehre [299]).

γ) *Jean Bullant.*

Jean Bullant, um 1525 (?) geboren, ſcheint aus Écouen zu ſtammen und war mit einem anderen *Jean Bullant*, der 1532 *Maçon* der Kathedrale zu Amiens und 1565, 1568 und 1574 Stadt-Architekt daſelbſt war, wahrſcheinlich verwandt, indeſs ſchwerlich identiſch. Nach ſeiner eigenen Angabe war er in Italien, um dort die antiken Denkmäler zu ſtudiren. In der an den Herzog von Montmorency 1564 gerichteten Widmung ſeines zweiten Werkes ſagt er, daſs der Connétable ihn immer beſchäftigt und ihn mit den Arbeiten an ſeinem Schloſs zu Écouen befaſſt habe. Letzterer Ort war ſein gewöhnlicher Wohnſitz, und das dortige, ihm zugeſchriebene Schloſs hat ſeinen Ruf begründet. 145. Lebenslauf.

Im Jahre 1557 bekleidete er das wichtige Amt eines *Contrôleur* der Gebäude der Krone, wurde aber durch *Philibert de l'Orme* genöthigt, die Hälfte ſeines Gehaltes zu Gunſten ſeines Bruders *Jean* aufzugeben. Nach dem Tode *Heinrich II.* verloren *Bullant* und *de l'Orme* gleichzeitig ihre Stellen; doch erhielt der erſtere 1570, nach dem Tode *Primaticcio*'s, ſein Amt wieder zurück und hatte daſſelbe 1575 noch inne. Ueber ſeine Thätigkeit zwiſchen 1559 und 1570 iſt wenig bekannt.

---

297) Siehe: Berty, a. a. O., S. 71 — weiters: *Mémoires et dissertations.* Paris 1852. S. 302 — ferner: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 387 — endlich: Laborde, L. de. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. I, S. XXV u. Bd. II, S. 282.

298) Nach Anderen wäre das *Hôtel* des *Jacques de Ligneris*, Parlamentspräſidenten, von *Jean Goujon* und *Jean Bullant*, nach Zeichnungen von *Lescot*, errichtet worden. (Siehe: Proth, M. *Jean Goujon.* Paris 1883.)

299) Nach: *Regiſtres capitulaires de Notre-Dame. Archives nationales*, IL, 252, S. 222 u. 223. (Siehe: Berty a. a. O., S. 70.)

In diese Zeit fällt die Herausgabe seiner beiden literarischen Werke[300]); auf dem ersten derselben führt er den Titel des Architekten des Herzogs von Montmorency. Im Gegensatze zu *De l'Orme* spricht *Bullant* in seinen Werken von sich selbst leider nur wenig und bloss mit grosser Bescheidenheit.

In den letzten 8 Jahren seines Lebens war er stark beschäftigt. Nach dem Tode *De l'Orme*'s wurde er am 7. Januar 1571 Architekt der Königin-Mutter in den Tuilerien und im Schloss zu Saint-Maur. Bald darauf musste er für *Katharina* in Paris das *Hôtel de Soissons* errichten. Als 1570 auch *Primaticcio* starb, wurde *Bullant* wieder *Contrôleur* der königlichen Bauten und mit der Leitung der Arbeiten in Fontainebleau[301]) und am Mausoleum der *Valois* zu St.-Denis betraut. Er starb, noch in Écouen wohnhaft, am 10. October 1578, einen Monat nach *Pierre Lescot*. Bei Besprechung der Säulenordnungen wird später nochmals von *Bullant* die Rede sein[302]).

146. Schloss zu Écouen.

Dass man bisher allgemein *Jean Bullant* als den Erbauer und alleinigen Architekten des Schlosses zu Écouen angesehen hat, beruht auf dem Titel »*Architecte de Monseigneur de Montmorency, connestable de France*«, den er sich auf dem Titelblatt seines Werkes von 1561 beigelegt hat, und auf einer Stelle in der schon gedachten Widmung, die seinem Werke von 1564 vorangeht[303]). Erst *Palustre* kam auf den Gedanken, die älteren Theile des Schlosses einem *Maître Billard* zuzuschreiben. Thatsächlich scheinen die unten angeführten Worte in der eben erwähnten Widmung keineswegs dahin auszulegen zu sein, dass *Bullant* das Schloss von Anfang an ausgeführt habe, ja nicht einmal dahin, dass er beim Beginn des Baues schon dabei war; vielmehr dürfte daraus nur hervorgehen, dass er hier zu arbeiten begonnen habe und seit dieser Zeit dabei thätig blieb. Auch der angeführte Titel, den er 1561 führte, berechtigt nicht zu der Annahme, dass er 1542 oder gar schon 1538 das betreffende Amt bekleidete. Vielmehr muss daran erinnert werden, dass, wie schon in Art. 139 (S. 130) gesagt worden ist, *Jean Martin* bereits im Jahre 1547 *Jean Goujon* als »*naguères architecte de Monseigneur le connétable*« bezeichnet hat und an der Richtigkeit dieser Angabe kaum gezweifelt werden kann.

Der Gedanke, ein einziger Meister habe zwischen 1531 und etwa 1564 das Schloss gebaut und dabei sämmtliche Entwickelungsphasen des betreffenden Stils durchgemacht, wäre wohl annehmbar, wenn gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten des letzten Meisters — *Jean Bullant* — sich auch in den früheren Perioden vorfänden. Dies scheint indess bei der ältesten Periode nicht zuzutreffen; die Profilirungen derselben zeigen ein ganz anderes künstlerisches Empfinden; diese würden eher auf *Jean Goujon* hinweisen[304]).

---

300) *Recueil d'Horologiographie etc.* Paris 1561; der zweite Theil bildet die Einleitung und heisst: *Petit traicté de Geometrie et d'Horologiographie pratique* 1562. — Sein Hauptwerk führt den Titel: *Reigle generalle d'Architecture des cinq manières de colonnes ... enrichi de plusieurs autres, à l'exemple de l'antique: veu, recorrigé et augmenté par l'auteur de cinq autres ordres de colonnes suivant les reigles et doctrines de Vitruve ... à Escouën par Jehan Bullant.* Paris 1564 u. 1568.

301) Nach der Aehnlichkeit, welche die dorische Ordnung im I. Obergeschoss mit der doppelten Freitreppe in der *Cour des fontaines* zu Fontainebleau einerseits und diejenige am Schloss zu Écouen, rechts und links von der Loggia, nach der Terrasse zu, aufweisen, dürfte *Bullant* den Umbau dieses Stockwerkes in Fontainebleau vorgenommen haben.

302) Es sei auch noch verwiesen auf die Arbeiten von *A. de Montaiglon* in den *Archives de l'art français*, Serie 1, Bd. V (*Jean Bullant et les Tuileries*) und Bd. VI (S. 305: *J. Bullant* und *Jean Goujon*), so wie Serie 2, Bd. II (*Les deux Bullant*).

303) *Monseigneur, après si peu de solicitude requise aux ouvrages à moy commandez par Monseigneur le Connestable, lequel m'a tousjours occupé et entretenu aux oeuures de son chasteau d'Escouën, afin de ne me consommer en oysiueté, d'autant que la plus part du temps me restoit sans autre occupation, ie me suis employé à reduire ... cinq manières de colonnes, selon la doctrine de Vitruve ...*

304) Auf die Vermuthung *Palustre*'s (siehe dessen »*La renaissance en France*« [Paris 1886—90], Bd. I, S. 211, 225, 232 u. Bd. II, S. 50, 294, 305), es habe ein *Billard* oder *Baillard, Maître maçon de Monseigneur le connétable*, die älteren Theile

Die einzelnen Theile des Schloſſes zerfallen in vier Bauzeiten, bezw. -Gruppen:

1) die drei Flügel um den Hof ohne die vier ſpäteren Thor- und Loggienbauten und ohne die Dachfenſter, um 1530;

2) die Dachfenſter;

3) die verſchiedenen Arbeiten, die im vorhergehenden Artikel als von *Jean Goujon* herrührend beſchrieben worden ſind — ſtiliſtiſch etwa 1535—45;

4) die zwei Thorbauten, der Loggienbau nach der Terraſſe (Fig. 319 bis 321) und die anſtoſsende Verkleidung der Façade zwiſchen den Rundthürmchen, Alles von *Jean Bullant* entworfen und ausgeführt.

Am leichteſten läſſt ſich die Entwickelung des Bauſtils an den Dachfenſtern verfolgen. Die älteſten derſelben befinden ſich an der Auſsenfront des Mittelflügels, und aus nahezu gleicher Zeit ſtammen die äuſseren Dachfenſter des linksſeitigen Flügels (der Capelle). Hierauf folgen im Hofe der Reihe nach die Dachfenſter der Mittelflügel und eines am rechtsſeitigen Flügel, dann diejenigen des linksſeitigen Flügels und zuletzt die fünf Fenſter des rechtsſeitigen Flügels. Viel ſpäter und von *Jean Bullant* herrührend ſind die äuſseren Dachfenſter des rechtsſeitigen Flügels (nach der Terraſſe zu).

In manchen Einzelheiten, z. B. in der Behandlung der doriſchen Ordnung an den Thorbauten *Bullant*'s und am Altar *Goujon*'s, zeigen ſich Analogien zwiſchen dieſen beiden Meiſtern, die ſich durch den Einfluſs erklären laſſen, den *Goujon* unzweifelhaft auf *Bullant* ausgeübt hat. Dieſer Einfluſs iſt um ſo begreiflicher, wenn, wie Einige annehmen, *Bullant* wirklich in Écouen der Schüler *Goujon*'s auf dem Gebiete der Sculptur geweſen iſt. *Bullant*'s wichtigſtes bildneriſches Werk wäre alsdann das prächtige Mauſoleum in der Kirche zu Montmorency[305]), welches die Wittwe nach dem Tode des Connétable am 10. November 1567 bei *Bullant* beſtellte[306]) und das 1792 zerſtört worden iſt. Die »*Topographie de France*« im Kupferſtich-Cabinet zu Paris enthält leider keine Anſichten deſſelben.

Für die erwähnten drei Portal-Anbauten möchte *Magne* die Zeit um 1564 oder die letzten Jahre der Regierung *Heinrich II.* annehmen, letzteres mit Rückſicht auf die daran angebrachten Embleme (Fig. 321), die allerdings *Paluſtre* eher auf *Katharina* deutet. Vielleicht wurden ſie durch die Vorbauten im Louvre-Hof hervorgerufen, um dem ſonſt etwas kahlen Hof Einiges von der Erſcheinung des nunmehr erreichten, mehr claſſiſch-antiken Stils zu verleihen.

Gut verſtändlich iſt der Gedanke, der *Magne*[307]) dazu veranlaſſt hat, zu glauben, *Bullant* ſei erſt ſpäter von der *Regle et doctrine de Vitruve* erfaſſt worden. In den gedachten Portalbauten habe er dem Connétable einen Beweis ſeiner claſſiſchen Kenntniſſe geben wollen, indem er die Façaden des Schloſſes mittels dieſer Zuthaten im italieniſchen Geſchmack vervollſtändigte. Thatſächlich möchte man glauben, daſs der Einfluſs der italieniſchen Kunſt auf *Bullant* erſt verhältniſsmäſsig ſpät erfolgt ſei, d. h. daſs er nicht vor Beginn des Schloſsbaues aus Italien zurückgekehrt iſt, ſondern daſs er vielleicht erſt Anfangs der vierziger Jahre, möglicher Weiſe während *Jean Goujon* den Bau leitete, nach Italien gegangen iſt.

Zwei Punkte ſcheinen dafür zu ſprechen, daſs *Bullant* nicht ſchon, wie die vier anderen Meiſter der in Rede ſtehenden Gruppen, zwiſchen 1510 und 1515 das Licht der Welt erblickt hat, ſondern ſpäter:

---

des Schloſſes zu Écouen erbaut, bemerkt *L. Magne*, daſs der Connétable damals noch andere Werke im Bau hatte: das Schloſs zu Chantilly, ein Haus zu Compiègne, das neue Hôtel zu Paris, *Rue Sainte-Avoye;* an dieſen könne vielleicht *Billard* beſchäftigt geweſen ſein, ohne daſs er deſshalb auch zu Écouen thätig war. Daſs *Goujon* letzteres war, iſt nachgewieſen. In den »*Comptes des bâtiments du Roi*« heiſst er oft und vielleicht richtiger *Villart*. Wir ſehen ihn daſelbſt 1548—50, alſo nach der Thätigkeit *Goujon*'s in Écouen. Da er 1550 noch denſelben Titel trägt, iſt es fraglich, ob er auch vor *Goujon* daſelbſt eine wichtige Rolle ſpielen konnte.

305) Siehe: PROTH, M. *Jean Goujon*. Paris 1883. S. 14.

306) Siehe: MAGNE, L. *Les vitraux de Montmorency et d'Écouen etc.* Paris 1888. S. 17.

307) Siehe ebendaſ., S. 13.

1) Der Charakter ſeiner Säulenordnungen und ihre Ornamente. Sie ſind etwas antiker gehalten, als diejenigen ſeiner Zeitgenoſſen, vielleicht weil er ſpäter als dieſe nach Italien gegangen iſt, vielleicht auch weil die weiter entwickelte Hoch-Renaiſſance ihn für eine mehr objective Auffaſſung der antiken Werke mehr befähigte.

2) *Bullant*'s Frau, *Françoiſe Richault*, hatte ihm zwiſchen dem 25. Juni 1556 und 20. September 1575 neun Kinder geboren, und er ſelbſt ſtarb ſchon 3 Jahre ſpäter (1578[308]). Hieraus dürfte zu ſchlieſsen ſein, daſs *Bullant* im Jahre 1556 noch nicht 41 Jahre alt war. Die Annahme, daſs er 1515 geboren ſei, ſcheint auf dem ohnedies irrthümlichen Glauben zu beruhen, daſs der Schloſsbau zu Écouen erſt 1541 angefangen worden ſei und daſs *Bullant* ſeit Beginn der Arbeiten der Meiſter des Baues war; letzteres wird indeſs immer unwahrſcheinlicher. Sein Geburtstag dürfte vielmehr um 1525 liegen; denn ſonſt hätte *Goujon* im Jahre 1547 neben *Lescot* und *de l'Orme* wohl auch *Bullant* genannt, wenn letzterer damals einen ſo wichtigen Bau, wie denjenigen des Schloſſes zu Écouen, an dem ja *Goujon* ſelbſt thätig war, geleitet hätte.

Magne nimmt an[309]), daſs der Bau des Schloſſes zu Écouen, die drei ſpäteren Portalbauten ausgenommen, jedoch die zur Kirche im Dorf führende Galerie mit inbegriffen, gleich nach Beendigung des Krieges begonnen und von 1538—45 ausgeführt worden iſt. Er iſt der Anſicht, daſs *Paluſtre* irre, wenn er die Dauer des Baues mit 25 Jahren beziffere; die Glasfenſter tragen das Datum 1542 und 1544, die Ausführung habe kaum mehr als 5 bis 6 Jahre in Anſpruch genommen, und es ſei ſchwer, den Anfang der Arbeiten vor 1538 und vor den Feldzügen in der Provence, in der Picardie und in Italien anzuſetzen. Der Chor der Kirche wurde gleichzeitig errichtet.

Stiliſtiſch möchten wir den Bau dem Jahre 1530 möglichſt nahe ſetzen. In dieſem Jahre hatte *Guillaume de Montmorency* die Bauten in Chantilly vollendet; er ſtarb 1531, und ſein Sohn *Anne* erbte das ungeheuere Vermögen, ſo daſs letzterer den Bau unmittelbar darauf oder bald nachher begonnen haben dürfte.

147. Charakter der Bauwerke.

In *Bullant*'s »*Reigle genéralle d'architecture*« zeigen einige Abbildungen, obwohl nur im Holzſchnitt eingefügt[310]), eine ſehr feine, zugleich feſte und elaſtiſche Zeichnung und Profilirung, ſo z. B. das joniſche Kapitell »*ſelon la doctrine de Vitruve*«. In gleicher Weiſe hat die Zeichnung der drei korinthiſchen Säulen beim Palatin zu Rom beſonders ſchöne Voluten und Stengel, ferner ſchön geſchwungene Conſolen und Ornamente am Architrav. *Bullant* war hiernach ein Zeichner, befähigt, in die Linien des Ornaments eine eigenartige Schönheit zu legen. In den Profilirungen am kleinen Schloſs zu Chantilly iſt *Bullant* mit keinem ſeiner Zeitgenoſſen zu verwechſeln. Sie zeigen den ganz eigenartigen Reiz einer kräftigeren und feſteren Geſtaltung gewiſſer Glieder und zugleich einer auſserordentlichen Feinheit in der Art und Weiſe, wie einzelne Glieder vor den anderen vorſpringen. Das beſonders ſcharfe Hervorheben der Kanten und der ebenen Flächen läſſt die gekrümmten wie von ſchön anſchwellender Fülle belebt erſcheinen. Die mit Ornamenten ſculpirten Glieder der Geſimſe ſind mit glatten derart gruppirt, daſs die Zeichnung der erſteren klarer und wirkungsvoller, diejenige der glatten Glieder noch glatter und feſter erſcheint. Hierzu kommt noch, daſs mehr, als bei irgend einem Zeitgenoſſen, *Bullant*'s Ornamente und das Blattwerk der Kapitelle etwas von der unperſönlichen und doch lebendigen Schönheit der Antike beſitzen.

---

308) Siehe: *Archives de l'art français* 1860, S. 305.

309) A. a. O., S. 12.

310) *Bullant* klagt über ihre geringe Qualität und hat ſpäter eine Anzahl von Blättern ſelbſt in Kupfer geſtochen, darunter zwei Kapitelle, mit ſeinem Namen und dem Datum 1566 verſehen. (Abdrücke davon befinden ſich in der *Bibliothèque de l'Arſenal* zu Paris.) Die Beſchreibung derſelben giebt er zum Theile ſelbſt. (Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. VI, S. 324.)

Am Schloſs zu Écouen allerdings zeigen die korinthiſchen Kapitelle der groſsen Ordnung (Fig. 320) eine nicht ganz flüſſige Behandlung der Blätter. Die doriſchen Kapitelle daſelbſt ſind nach denjenigen des Hofes der Cancelleria zu Rom und jenen des antiken, von *A. Labacco* geſtochenen Gebäudes, welches *Bramante* ſo gut gefallen hat, gebildet und auf Pilaſter übertragen; zum Theile ſcheinen ſie von der Behandlung *Goujon*'s berührt zu ſein.

Weniger glücklich dagegen iſt *Bullant* oft in der Geſammtgliederung ſeiner Bauwerke. Am kleinen Schloſs zu Chantilly (Fig. 117, 318 u. 336) ſind zwar die Verhältniſſe der Ordnung, die Feinheit ihrer Zeichnung und ihres Reliefs einzig ſchön, eben ſo die Zeichnung und die Verhältniſſe der Fenſter, wenn man ſie über Ecke anſieht. Hingegen ſind letztere für die Ordnung zu groſs, und die Geſammtwirkung iſt ganz unbefriedigend; ſie bilden weder ein zweites Geſchoſs, noch eigentliche Dachfenſter und durchſchneiden das Gebälke in häſslicher Weiſe. Sehr ſchön, namentlich bei guter Beleuchtung, iſt der Thorbogen (wegen der Baronenkrone nicht ſpäter als 1547 oder 1550), ſtiliſtiſch gleichzeitig oder etwas ſpäter als der Louvre-Hof. 148. Compoſitionsweiſe.

Der Eingang in die Viaduct-Galerie zu Fère-en-Tardenois (Fig. 107) und der Seitenaufriſs der letzteren (Fig. 337) laſſen die gleiche Compoſitionsrichtung erkennen. Dennoch iſt dieſes Werk *Bullant*'s, beſonders in ſeiner einfachen, aber kräftigen Behandlung der Pfeiler und Bogen, im höchſten Grade intereſſant und wirkungsvoll [311]).

Es läſſt ſich auch nicht leugnen, daſs die beiden Portalbauten und die Loggia am Schloſs zu Écouen (Fig. 319 bis 321) in der Compoſition von Geſuchtem und Erzwungenem nicht ganz frei ſind; ſie zeigen eine etwas ſtörende Vereinigung von Oeffnungen, deren ſehr verſchiedene Gröſse trotz ihres Zuſammenhanges mit den dahinter befindlichen Treppenanlagen nicht immer hinreichend verſtändlich iſt. Ungeachtet dieſer unbefriedigenden Seite erwecken auch dieſe Compoſitionen das Intereſſe des Architekten lebhaft; denn Banalität iſt ihnen fern.

Rührt das Geſuchte an den Portalen zu Écouen und das Unlogiſche der Compoſition am kleinen Schloſs zu Chantilly von einem Mangel an Sinn für Geſammtharmonie oder von *Bullant*'s Bewunderung für die antiken Säulenordnungen her, ſo wie von dem Wunſche, letztere möglichſt oft zu benutzen, ſelbſt dort, wo ſie mit der gewählten Dispoſition nicht ganz in Einklang zu bringen war? Dies mag unentſchieden bleiben. Jedenfalls ſpricht *Bullant* die Ueberzeugung aus, daſs keine der neu erfundenen Säulenordnungen an Majeſtät, an Ordnung der Glieder, an Harmonie und Einklang ſo viele Beachtung verdient, wie die fünf Säulenordnungen der Alten, und ſcheint auf dieſem Gebiete Stellung gegen die franzöſiſche Ordnung von *Philibert de l'Orme* zu nehmen [312]).

Die erwähnten Mängel treten weder am Altar zu Écouen (Fig. 187), noch am ehemaligen Eingangsportal daſelbſt (Fig. 315) hervor; eben ſo wenig in der überaus glücklichen Gruppirung der Maſſen am Schloſs zu Écouen — ein Grund mehr, um die Möglichkeit, daſs letztere von einem anderen Meiſter herrührt, nicht ganz von der Hand zu weiſen.

---

311) *Anne de Montmorency* erhielt gelegentlich ſeiner am 10. Januar 1527 vollzogenen Heirath mit *Madeleine von Savoyen*, Nichte der Mutter des Königs, die Herrſchaft von Fère-en-Tardenois als Hochzeitsgeſchenk des Königs; der Galeriebau *Bullant*'s ſtammt aus ſpäterer Zeit.

312) Siehe im nächſtfolgenden Artikel und ſpäter bei der Beſprechung der Säulenordnungen.

δ) *Philibert de l'Orme.*

149. Schriften und Erfindungen.

Ein weiterer der fünf hervorragendſten Architekten der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance iſt der ſchon mehrfach genannte *Philibert de l'Orme*, der zwiſchen 1510 und 1515[313]) das Licht der Welt erblickt hat und am 8. Januar 1570 geſtorben iſt. Obwohl er von den meiſten Fachgenoſſen mit *Lescot* an die Spitze der Architekten der Hoch-Renaiſſance geſtellt wird, zeigt ſich doch zwiſchen dieſem und *De l'Orme* in zwei Punkten der gröſste Gegenſatz. In der Gruppe der fünf Meiſter iſt er derjenige, der anſcheinend die gröſste Bauthätigkeit entwickelt hat und über den wir die zahlreichſten Nachrichten beſitzen. Wie *Lescot*'s Namen mit dem Louvre iſt derjenige *De l'Orme*'s mit dem Tuilerien-Palaſt unzertrennlich verbunden. Die zweite Quelle ſeines Ruhmes bilden ſeine literariſchen Arbeiten, zugleich auch die Hauptquelle der Nachrichten über ſein Wirken.

Die beiden weſentlichſten von *De l'Orme* verfaſſten Bücher führen die Titel: »*Nouvelles inventions pour bien baſtir et à petits fraiz etc.*« (Paris 1561) und: »*Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme*« (Paris 1567[314]). Die erſt genannte Schrift wurde durch die Erfindung *De l'Orme*'s, Dächer von groſser Spannweite mittels zuſammengefügter Bohlen herzuſtellen, veranlaſſt und auf Befehl *Heinrich II.* verfaſst. Das zweite Buch, in ſeiner Art einzig in Frankreich, ſollte mit dem leider nicht erſchienenen zweiten Bande ein Geſammtwerk über die Architektur bilden, in der Art, wie die bezüglichen Schriften von *Vitruv* und von *Alberti*. Am verdienſtvollſten ſind darin die zwei Bücher über Steinſchnitt, welche ein Jahrhundert lang die beſte und faſt einzige Abhandlung über dieſen Gegenſtand bildeten.

Ein drittes von *De l'Orme* verfaſſtes Schriftſtück iſt die von *Delisle* 1861 entdeckte Denkſchrift, in welcher er ſich gegen die Beſchuldigungen vertheidigt, welche die ihm 1559 widerfahrene Ungnade hervorriefen, und die vielfache intereſſante Aufſchlüſſe über ſeine Werke und ſeinen Lebenslauf giebt. Sie wurde von *Berty*[315]) veröffentlicht.

150. Aufenthalt in Italien.

Philibert de l'Orme erzählt ſelbſt, wie überaus jung er nach Rom kam und dort die antiken Bauwerke aufnahm, unter Zuhilfenahme von Leitern, Seilen, Ausgrabungen und Taglöhnern, welch letzteren er täglich 2 *Giuli* gab. Bei dieſen Arbeiten lernte er den ſpäteren Papſt *Marcellus*, damals noch Biſchof, kennen, eben ſo *Meſſer Vincenzo Rotolano*. Beide forderten ihn auf, die Ruinen nicht mehr mit dem franzöſiſchen *Pied de Roy* auszumeſſen, ſondern mit dem *Palmo antico romano* oder mit dem antiken Fuſs, nach dem jene Werke ausgeführt worden waren. Hauptſächlich waren es antike Vorbilder im Capitol und viele Architektur-Ueberreſte im Garten des verſtorbenen Cardinals *Gaddi*, die *De l'Orme* aufnahm.

In Rom gefiel es ihm ſo gut, daſs er in den Dienſt des Papſtes *Paul III.* trat und ein Amt an der Kirche, die er *St. Martin dello Bosco*, *à la Callabre* nennt, bekleidete. Durch das Drängen von *Monſeigneur de Langis*, *Guillaume du Bellay*

---

313) Laut ſeines 1567 in Paris erſchienenen Buches »*Architecture*« (Buch IV, S. 90v) kehrte *De l'Orme* 1536 aus Italien zurück; ſchon 1533 war er in Rom (ſiehe ebendaſ., S. 197). An anderen Stellen deſſelben Werkes (Buch V, Kap. 17; dann S. 162, 162v u. 147v), an dem er ca. 6 Jahre lang ſchrieb, ſpricht er vom Aufenthalt in Italien als von einem ſolchen, der vor 30 Jahren ſtattgefunden habe. Wenn er auch, nach eigener Ausſage, in ſeinem 15. Lebensjahre bereits 300 Arbeiter unter ſich hatte, ſo iſt dies wohl mehr als eine aufſichtführende, denn als eine techniſche Beſchäftigung im höheren Sinne des Wortes aufzufaſſen. Er wird ſchwerlich vor ſeinem 18. bis 20. Jahre nach Italien gegangen ſein, ſo daſs ſein Geburtsjahr nicht ſpäter als 1515, vielleicht aber ſchon 1512 iſt. Er wäre demnach 24 Jahre alt geweſen, als er aus dem Dienſte *Paul III.* trat und in Lyon zu bauen begann; man wird kaum annehmen dürfen, daſs er damals weſentlich jünger war.

314) Eine neue Ausgabe dieſes Buches mit facſimilirten Abbildungen iſt kürzlich (1894) durch *C. Nizet* bewirkt worden.

315) In: *Les grands architectes français de la renaiſſance etc.* Paris 1860. S. 47—59. — Im Folgenden wird dieſe Denkſchrift als »*Mémoire de Ph. de l'Orme*« angezogen werden.

und ſeines Bruders, des Cardinals, wurde er verlockt, nach Frankreich zurückzukehren, wo, wie er ſagt[316]), »mir als Lohn für meine guten Dienſte, ſo viel Elend verurſacht wurde und ich mehrerer Infamien geziehen worden bin, an denen ich ſpäter als unſchuldig befunden wurde; man hat mich Alles entgelten laſſen, was ich je verdient hatte«.

151. Rückkehr nach Frankreich.

Die Rückkehr *De l'Orme*'s nach Frankreich erfolgte 1536, und er baute noch im gleichen Jahre zu Lyon das Haus mit den beiden Trompen (Fig. 75). Nach *Deſtailleur* wurde er bereits 1537 nach Paris berufen, um die Bauthätigkeit in Saint-Maur-les-Foſſés, die er ſelbſt als für die Renaiſſance epochemachend bezeichnet, in Angriff zu nehmen.

Unter *Franz I.* muſſte *De l'Orme* jährlich zweimal ſämmtliche Feſtungen an der Küſte der Bretagne inſpiciren. Ein anderes Mal hatte er die Schiffe an der Küſte der Normandie in Augenſchein zu nehmen und die Verproviantirung derſelben zu beſorgen. Später muſſte er in Hâvre-de-Grâce den Bau von Gallionen beaufſichtigen, während des Krieges in den Befeſtigungsanlagen Dienſt thun und in belagerten Städten mehrere Male als *Capitaine en chef* die Stelle eines Befehlshabers ausüben[317]).

Am 31. März 1547 ſtarb *Franz I.*, und mit dem Regierungsantritt *Heinrich II.* beginnt die Zeit von *De l'Orme*'s gröſster Bauthätigkeit und höchſter königlicher Gunſt. Schon 1549 ſcheint er an der Spitze ſämmtlicher königlicher Bauten geſtanden zu haben, ausgenommen den Louvre und das Schloſs zu Monceau-en-Brie, mit deſſen Bau im gleichen Jahre *Primaticcio* auf Befehl der Königin begann.

Es ſei beſonders auf die Miſſion aufmerkſam gemacht, die *De l'Orme* 1548 erhielt: »zu prüfen, wie der verſtorbene König bei ſeinen Bauten bedient worden ſei«; denn dieſer Wortlaut iſt demjenigen, durch den *De l'Orme* zwei Tage nach dem Tode *Heinrich II.* von der Superintendenz über die Bauten enthoben und *Primaticcio* an ſeine Stelle berufen wurde[318]), ſo ſehr ähnlich, daſs man faſt annehmen könnte, es ſei ein ſolches Vorgehen bei jedem Regierungsantritt adminiſtrativer Gebrauch geweſen; allerdings hat man im damaligen Wechſel der Perſon erblicken wollen, daſs *De l'Orme* in Ungnade gefallen ſei; er ſelbſt äuſsert ſich auch in dieſem Sinne. Da zum Nachfolger *Philibert*'s — des »am meiſten Techniſchen« unter den fünf groſsen Architekten — ein Italiener, der bis dahin nur als Maler bekannt worden war, ernannt wurde, ſo iſt es begreiflich, daſs Manche an Ungerechtigkeit und an willkürliche Begünſtigung, die *Katharina von Medici* einem ihrer Landsleute zu theil werden lieſs, gedacht haben. Da indeſs im Folgenden gezeigt werden wird, daſs *Primaticcio* nicht allein Maler und bedeutender Decorateur, ſondern auch vorzüglicher Architekt, daſs er alſo ein würdiger Nachfolger *De l'Orme*'s

---

316) In: *Mémoire*, S. 58.

317) Siehe ebendaſ., S. 51 u. 58.

318) Die beiden bezüglichen Wortlaute ſeien hier mitgetheilt:

1) 1548, 3. April. »... *le roi Henri II, commet & députe maiſtre Philibert de Lorme, ſon architecte ordinaire de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villiers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne, afin de ſavoir comme le feu roi a été ſervi en ſes bâtiments. A cette cauſe, dit-il, pour la bonne & entière confiance que nous avons de voſtre perſonne, de vos ſens ſuffiſants, loyauté & grande expérience en l'art d'architecture,« etc.*

2) 1559, 12. Juli. *François II* (zwei Tage nach ſeiner Thronbeſteigung) *nomma François Primatici de Boullogne à la ſuperintendance des baſtiments & en dechargea Philibert de Lorme, abbé d'Ivry, & Jean de Lorme ſon frère: »Primatici eſt nommé pour la viſitation des baſtiments commencés ſous François I, et Henri II & à ſcavoir comment ils ont été conduits & maniez & de quel ſoin, diligence & légalité notre dit Seigneur & père y a été ſervi.«* (Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices ſur quelques artiſtes français.* Paris 1863. S. 4 u. 9 — nach: LABORDE, L. DE. *La renaiſſance des arts à la cour de France etc.* Bd. I. Paris 1850. S. 558.)

war, ſo tritt die ganze Angelegenheit in ein anderes Licht. Wenn *Bernard Paliſſy* ſich über *De l'Orme* in der Weiſe äuſsert, wie dies bei Beſprechung des Schloſſes zu Meudon noch gezeigt werden wird; wenn man ferner der Selbſtgefälligkeit gedenkt, mit der *Philibert* ſtets von ſich ſelbſt ſpricht, und wenn man endlich ſieht, daſs *Jean Bullant* die Hälfte ſeines Gehaltes opfern muſſte, um dem Bruder *Philibert*'s, *Jean*[319]), eine beſſere Stellung zu ſchaffen — dann wird es leicht denkbar, daſs im Weſen *De l'Orme*'s Einiges liegen mochte, was ſeine damalige Abſetzung in den Augen ſeiner Landsleute durchaus rechtfertigte. Die Gründe, die er ſelbſt durchblicken läſſt, u. A. die aus Mangel an Verſtändniſs für ſeine neue Dach-Conſtruction entſtandene abfällige Kritik und das neue Schloſs zu St.-Germain-en-Laye, dürften ſchwerlich die einzigen ſein. Immerhin war, wie aus dem Nachſtehenden hervorgeht, die Verminderung ſeiner nahezu allmächtigen Stellung keine eigentliche Ungnade, jedenfalls keine dauernde.

Obgleich *De l'Orme* der Architekt der *Diana*, der Rivalin der Königin war, ſo entzog ihm *Katharina von Medici* ihre Gunſt nicht. Sie übertrug ihm den Bau der Tuilerien, deren Fundamente im Mai 1564 gelegt wurden. Im gleichen Jahre hatte *Katharina* das Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés gekauft, und *De l'Orme* muſſte den von ihm früher aufgeführten Bau nunmehr vergröſsern. Die Königin-Mutter lieſs verſchiedene Pläne und Modelle, welche ſich, als *Philibert* ſtarb, bei ihm befanden, für ſich reſerviren.

Die Ungnade des Königs ſcheint auch das Vermögen *De l'Orme*'s nicht in der Weiſe geſchädigt zu haben, wie man aus ſeinen eigenen Worten ſchlieſsen möchte. Er beſaſs in Paris zwei Häuſer, ferner Beſitzungen in Plaiſance bei Fontenay und ſtarb, wie ſein Teſtament[320]) aufweist, als wohlhabender oder gar reicher Mann.

De l'Orme war nach einander mit mehreren Abteien belehnt worden, deren Einkünfte den gröſsten Theil ſeines Architekten-Honorars ausmachten. Dies waren die Abteien Jéveton in der Bretagne, St.-Barthélemy-lès-Noyon, Yvry und St.-Sierge d'Angiers. Auf dem Titelblatt ſeiner »*Architecture*« bezeichnet er ſich als *Conſeiller et aumoſnier ordinaire du Roy et abbé de S. Serge lez Angiers*; die Einkünfte dieſer Abtei waren für 2700 Livres verpachtet. In ſeinen »*Nouvelles inventions*« hingegen nennt er ſich *Abbé de St.-Eloy-lez-Noyon*. Als Canoniker hatte er ein Haus im Kreuzgang von *Notre-Dame* zu Paris.

152. Lebenslauf.

Ueber den Lebenslauf und das Wirken von *Philibert de l'Orme* dürften die folgenden Daten von Intereſſe ſein.

1533 war er bereits in Rom.

1536 kehrte er aus Rom nach Lyon zurück. Daſelbſt baute er die zwei Trompen in der *Rue de la Juiverie* (Fig. 75). Das Portal der Kirche *St.-Nizier* (?), angeblich um 1542, wird ihm anſcheinend aber erſt ſeit 1711 zugeſchrieben. Gleichzeitig führte er in Paris das kleine Hôtel des Banquiers *Patoillet* in der *Rue Saint-Eloy* (Cité) aus.

1537 nach *Deſtailleur*, 1542 nach *d'Argenſon* begann er mit dem Bau des Schloſſes zu Saint-Maur-les-Foſſés bei Paris.

---

319) *Philibert*'s Bruder *Jean De l'Orme*, war gleichfalls Architekt und muſſte erſteren, bei der groſsen Bauthätigkeit deſſelben, öfters vertreten, ſo z. B. bei der Inſpection der Bauten in der Bretagne (ſiehe S. 143). Im Jahre 1558 wird er während der Abweſenheit ſeines Bruders als »*Maiſtre Jean de l'Orme, escuyer, ſieur de Saint-Germain, commiſſaire député par le roy ſur le fait de ſes édifices et baſtiments*« bezeichnet und erhielt ein Gehalt von 600 *Livres*, welches von demjenigen *Bullant*'s in Abzug gebracht wurde. 1552 war *Jean* als *Maître général des oeuvres de maçonnerie du roi* mit den franzöſiſchen Truppen in Italien (in Parma, Mirandola, Siena und auf Corſica), um dort »*faire le ſervice du fait des fortifications des places fortes.*« (Siehe: Fillon, B. & A. de Montaiglon in: *Archives de l'art français.* Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 314 u. ff.) *Philibert* vermachte ſeinem Bruder ſeine Architekturbücher, Entwürfe, Stiche und Zeichnungen, eben ſo ſeine Landwohnung.

320) Siehe: *Archives de l'art français*, Serie II, Bd. II (1862), S. 318 u. ff.

1538 verhinderte *De l'Orme* die Einnahme von Breſt durch die Engländer[321]). Von 1547 an arbeitete er am Grabmal *Franz I.*

Am 3. April 1548 wurde er zum gewöhnlichen Architekten *Heinrich II.* für die Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne (Madrid) und im Januar 1549 auch für das Schloſs La Muette ernannt, mit dem ſchon erwähnten Auftrage, zu prüfen, wie *Franz I.* bei dieſen Bauten bedient worden war.

Am 3. April 1548 wurde ihm der Wiederaufbau des Schloſſes zu Saint-Léger im Wald von Montfort-l'Amaury übertragen, und von dieſem Zeitpunkte an wurden alle auf den Bau der genannten Schlöſſer bezüglichen Verträge von ihm abgeſchloſſen. Alles geht nunmehr durch ſeine Hände, von den Täfelungen im Cabinet des Königs zu Fontainebleau angefangen bis zu den feinen Sculpturen am Grabmal *Franz I.*, und Nichts wird ohne ſeine Oberleitung ausgeführt.

Auf den 31. December 1550 fällt der Abſchluſs der Verträge über die Erbauung der Capelle der Goldſchmiedezunft zu Paris, *Chapelle des orfèvres* oder *de St.-Eloy* (*Germain Brice*[322]), *Rue de deux portes*, welche 1566 vollendet worden iſt.

Nach *Berty* wurde 1552 mit dem Bau des Schloſſes zu Anet begonnen, während nach *Deſtailleur* im Jahre 1554 dieſer Bau bereits ſeiner Vollendung entgegenging. Der Beginn des Schloſsbaues zu Meudon hingegen fällt in das Jahr 1553.

Am 3. Februar 1554 wurde *Philibert de l'Orme* zum *Maiſtre architecte et conducteur général des baſtiments et édifices, ouvraiges et fortifications du Roi dans ſes pays et duché de Bretagne* ernannt und erhielt ein jährliches Gehalt von 500 *Livres*. Am 12. Juni deſſelben Jahres wurde ihm geſtattet, ſich als *Viſiteur des places fortes, places et châteaux, portz et havres . . . . . de Bretagne* durch ſeinen Bruder *Jean* vertreten zu laſſen, jedoch ohne Vermehrung ſeines Gehaltes[323]).

In das Jahr 1558 oder 1559 fällt der Bau des Refectoriums für die Abtei auf dem Montmartre, und im letztgenannten Jahre verminderte er als *Superintendant* der Königlichen Bauten das Gehalt von 1200 *Livres*, welches *Jean Bullant* als *Contrôleur des bâtiments de la couronne* bezog, um 600 *Livres*, welchen Betrag er ſeinem Bruder *Jean de l'Orme* zuwendete.

Am 12. Juli 1559 wurde *Philibert de l'Orme*, wie bereits geſagt, in der Superintendanz der Königlichen Bauten durch *Primaticcio* erſetzt, und im Jahre 1564 wurde der Bau der Tuilerien begonnen. 153. Baukünſtleriſche Thätigkeit.

Nach *De l'Orme*'s eigenen Angaben iſt ſeine baukünſtleriſche Thätigkeit eine viel umfangreichere geweſen, als aus den vorſtehenden Daten hervorgeht. Danach würde dieſelbe das Nachſtehende umfaſſen.

Im Schloſs zu Fontainebleau rührt von ihm zunächſt der groſse Ballſaal her, »der dem Zuſammenſturz nahe war. Habe ich ihn nicht gut ausſtaffirt (*bien accouſtrée*) ſowohl durch die Täfelungen, als auch durch den Kamin, das Mauerwerk und das Anbringen der Malereien? Ich ſpreche nicht davon: Herr von *St.-Martin* (*Primaticcio*) kennt ſeinen Beruf[324]).« Weiter ſchuf *De l'Orme* in dieſem Schloſſe die

---

321) Siehe: *Mémoire*, S. 52.

322) *Félibien* ſagt, dieſe Capelle rühre von *François de la Flaſche* und *Jean Marchand* her.

323) Siehe: *Archives de l'art français*. Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 315—317.

324) Siehe: *Mémoire*, S. 54: . . . *et entrée des peinctures. Je n'en parle poinct. Monſieur St. Martin ſcait ſon eſtat.* — *Berty* wirft die Frage auf, ob hiermit nicht ein gelinder Hohn *Primaticcio* gegenüber, der ihn ja erſetzt hat, beabſichtigt war? Uns ſcheint dies nicht nothwendig zu ſein; es kann das gerade Gegentheil zutreffen, wenn *De l'Orme* ſagen will, er ſei die Veranlaſſung geweſen, daſs *Primaticcio*'s Malerei in dieſem Saale angebracht worden iſt.

Kanzel und die Marmorſäule in der Capelle, das Cabinet der Königin-Mutter, das Cabinet und das Zimmer des Königs im Pavillon beim Teich, die groſse Freitreppe im unteren Hof und das zum Saal des Königs führende Veſtibule [325]).

De l'Orme begann den neuen Schloſsbau zu St.-Germain; allein auch im alten Schloſs daſelbſt hatte er Verſchiedenes auszuführen: die Verzierungen an der Kanzel in der Capelle und ihre Schranken, den Brunnen und die Brücke der Königin »in Folge meines Wunſches, ihr einen allerdemüthigſten Dienſt zu leiſten«.

De l'Orme erwähnt ferner die Arbeiten am Schloſs zu la Muette bei St.-Germain, eben ſo diejenigen zu St.-Léger im Wald von Montfort, wo er eine alte Wohnung in Stand geſetzt, eine neue Galerie mit der Capelle und mit Pavillons gebaut hat, »welche man ſo ſchön als möglich findet und die ſich als ſehr ſchönes ‚Haus' vollenden lieſse«.

Von ſonſtigen Ausführungen nennt *De l'Orme* [326]) das Grabmal *Franz I.*, das Schloſs zu St.-Léger, das Zeughaus und das Magazin zu Paris (*l'archenac et magazin de l'artillerye*), die Stallungen des Palaſtes der *Tournelles* zu Paris, den Bau der Gewölbe und die Vollendung der Capelle im *Bois de Vincennes* (im Schloſs ſelbſt, kurz vor 1550 [327]), verſchiedene Arbeiten (*corvées*) zu Foulembray und Couſſy, den Beginn des *Hôtel-Dieu de St.-Jacques du Hault-Pas*, einen Tempel im Park zu Villers-Cotterets, auf Befehl des Königs viele ſchöne Werke im Schloſs zu Anet und verſchiedene, nicht ausgeführte Entwürfe für die Ueberdeckung des Ballſpielhauſes zu Monceau (Mouſſeau-en-Brie).

In ſeinen »*Nouvelles inventions*« ſpricht *De l'Orme* noch von folgenden durch ihn im Schloſs zu La Muette ausgeführten Arbeiten: die gebogenen Dächer über dem Treppen-Pavillon und über der Capelle, das Dach von groſser Spannweite in der Mitte, die zwei letzten Pavillons daſelbſt an der Straſse von St.-Germain nach La Muette (die Dächer?), für *Diana von Poitiers* das Dach des Schloſſes zu Limours, letzteres Schloſs ſelbſt [328]) und die Blei-Ornamente über der Capelle des Königs zu Fontainebleau.

Unter *Heinrich II.* führte *De l'Orme* am Schloſs zu Madrid die oberen Stockwerke an denjenigen Seiten aus, an denen keine Terracotten vorhanden waren; die Verwendung der letzteren im Aeuſseren und in Verbindung mit Mauerwerk gefiel ihm, wie er ſchreibt [329]), nicht beſonders.

Der Herzog *de la Tremouille* hat vor Kurzem [330]) in den Archiven des Schloſſes zu Uzès zwei Entwürfe (Varianten) für die Façade deſſelben aufgefunden, die von *Philibert de l'Orme* unterzeichnet ſind.

Von den Hauptwerken *De l'Orme*'s wird im Folgenden noch eingehend die Rede ſein. Indeſs ſei von zweien der von ihm erbauten Schlöſſer ſchon an dieſer Stelle Einiges geſagt: vom Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés, wegen der Wichtigkeit,

---

325) *Le veſtibule en la ſalle du Roy.* — »... wie ich es machen wollte und wo ich die Balken aus 300 oder 400 Stücken zuſammenſetzte, welche beinahe fertig waren, und die Dächer über mehreren Räumen. Da aber die Leute, dieſe Art auszuführen (das aus Bohlen zuſammengeſetzte Zimmerwerk) nicht kannten, ſo ſagten ſie ſofort, ſie tauge nichts, worin ſie ſich in groſsem Irrthum befinden. Sie hätten nicht ſo reden ſollen, weil ſie damit nicht umzugehen wiſſen und nichts davon verſtehen.«

326) In: *Mémoire*, S. 59.

327) Siehe: Berty, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 30.

328) *Nouvelle invention etc.*, Ausgabe von 1626, S. 296: »*La charpente pour Madame la Ducheſſe de Valentinois à ſon chateau de Limours, qu'il a fait faire.*«

329) In: *Architecture*, Buch IX, Kap. 7, S. 268.

330) Wie mir Herr *Lucien Magne* kürzlich mittheilte.

die *De l'Orme* ſelbſt dieſem Bau zuſchreibt, und von dem künſtleriſch noch bedeutenderen Schloſs zu Meudon, über welches er vollſtändig ſchweigt.

In ſeiner »*Architecture*«[331]) ſagt *De l'Orme* gelegentlich der Beſprechung des Schloſſes zu St.-Maur, »der Verfaſſer habe die Art, gut zu bauen, nach Frankreich gebracht«. Hiernach ſollte man glauben, daſs er ſich auf dieſem Gebiete kein geringes Verdienſt zuſchreibt, obwohl es ſich an der betreffenden Stelle nur um ein neues Verfahren zu handeln ſcheint, die Verhältniſſe der attiſchen Baſis, die er beim genannten Schloſsbau eingeführt hatte, zu zeichnen[332]). Allein in der mehrfach angezogenen Denkſchrift (S. 54) nimmt er jenes Verdienſt unumwunden für ſich in Anſpruch.

Das Schloſs zu Meudon (Fig. 239 u. 344) baute *Philibert de l'Orme* im Auftrag des Cardinals *Charles de Lorraine*; das dazu nothwendige Gelände nahm er 1553 in Beſitz[333]). Eben ſo rührt die Grotte (Fig. 127, 243 u. 246), die ſich ſeitwärts vom Schloſſe erhob und deren Schönheit berühmt war, wie eine Reihe von Schriftſtellern berichten, von ihm her; dennoch erwähnt er derſelben in ſeinen Schriften nicht. *Berty*[334]) erklärt dieſes Schweigen durch das Miſsgeſchick, welches nach *Paliſſy*'s Ausſage der »Gott der Maurer« hier hatte.

Paliſſy ſchreibt: »Ich weiſs, daſs es in unſerer Zeit einen franzöſiſchen Architekten gegeben hat, der ſich beinahe den Gott der Maurer oder der Architekten nennen lieſs; er konnte dies um ſo mehr thun, als er 20000 *Livres* an Beneficien bezog und ſich bei Hof wohl angeſchrieben wuſſte. Es kam bisweilen vor, daſs er ſich rühmte, das Waſſer mittels Pumpen oder anderer Maſchinen ſo hoch heben zu können, als er wollte. Solche Prahlereien gaben einem groſsen Herrn den Anlaſs, das Waſſer von einem Fluſſe nach einem hoch gelegenen Garten, den er in der Nähe hatte, heben zu wollen. Die Ausgaben hierfür waren ſo groſs, daſs man in den Aufzeichnungen der Controleure gefunden hat, daſs ſie ſich auf 40000 *Francs* beliefen, obgleich die ganze Sache niemals etwas werth war«[335]).

Daſs *Paliſſy* hierbei *De l'Orme* und den Schloſsbau zu Meudon im Auge hatte, wird an einer ſpäteren Stelle beſtätigt. Er ſagt[336]): »Wenn der Herr Architekt der Königin, der ſich in Italien aufgehalten und dieſes Land durchſtöbert hatte (*avait hanté l'Italie*), dem auch die Autorität und der Oberbefehl über alle Werkleute der genannten Dame übertragen worden war, nur etwas natürliche Philoſophie beſeſſen hätte, ohne alle Bildung, ſo hätte er irgend eine Mauer oder Arcaden im Thal von St.-Cloud errichten laſſen und von der Brücke daſelbſt das Waſſer ganz ſachte bis zu den Mauern des Parks kommen laſſen . . .«

Pater *Rapin* ſpricht in ſeinem Gedicht[337]) über die Gärten zu Meudon ebenfalls von dem vergeblichen Graben der Architekten nach Waſſer und von der Verzweiflung des Beſitzers.

Im künſtleriſchen Wirken von *De l'Orme* laſſen ſich mehrere Richtungen verfolgen: 154. Stilrichtungen.

1) eine mehr italieniſche, im Sinne der Schüler der letzten Manier *Bramante*'s;

2) eine freiere Richtung, mehr im franzöſiſchen Geiſte, und

3) das Beſtreben, nach beſtimmten Geſetzen zu componiren.

In einer Reihe ſeiner Schöpfungen, etwa in denjenigen, welche vor 1560 entſtanden ſind, zeigt ſich oft eine Strenge ganz im Sinne *Peruzzi*'s, *A. da Sangallo*'s, *Sanſovino*'s oder *Sanmicheli*'s. In den Tuilerien hingegen kommen ſtellenweiſe ganz

331) Randnotiz auf S. 142.

332) »... *Mais telle façon barbare eſt abolie entre les ouuriers pour auoir trouué meilleure celle que je leur ay monſtré & apporté en France il y a plus de trente ans, ſans en prendre aucune gloire ne iactance.*«

333) Siehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 7.

334) Siehe: *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 25.

335) Die bleiernen Röhren barſten unter dem Waſſerdruck, und die aus Erz hergeſtellten füllten ſich ſo ſtark mit Sand, daſs man ſie aufreiſsen muſſte, um ſie reinigen zu können. (Siehe: *Les oeuvres de Bernard Paliſſy, publiées ... par Anatole France.* Paris 1880. *Discours admirables.* S. 171 — ferner: AUDIAT, L. *Bernard Paliſſy etc.* Paris 1868. S. 271.)

336) *Discours admirables*, S. 181.

337) Siehe: AUDIAT, a. a. O, Buch III, S. 272: *Poëme des jardins.*

willkürliche Formen vor, ähnlich wie bei *Aleſſi* am *Palazzo Marino* zu Mailand, ſo z. B. in den Fenſterbrüſtungen der Hoffaçade, die wie »eingehängt« erſcheinen (Fig. 46), und in der Bildung der Attika, die ſich gleichſam als Symptome des Ueberganges zur dritten Phaſe der Renaiſſance im XVI. Jahrhundert zu erkennen geben.

155. Italieniſche Richtung.

De l'Orme giebt ſelbſt an einzelnen Stellen zu, daſs er italieniſchen Vorbildern gefolgt ſei.

Z. B.: »Ueber der Thür habe ich eine kleine Terraſſe oder einen Balcon angeordnet, nach italieniſcher Art, wie man ſie an mehreren Paläſten in Rom, Venedig und anderen Städten angeordnet; man ſchreitet aus der Wohnung geradeaus durch das Fenſter auf eine ſolche Terraſſe oder einen ſolchen Balcon, um beſſer an der Luft zu ſein und Vergnügen an der Umgebung zu haben« [338]).

Von den italieniſchen Architekten ſeiner Zeit ſpricht *De l'Orme* gleichfalls. Er findet z. B., daſs ihr Gebrauch, dem Piedeſtal der toscaniſchen Ordnung ein Drittel der Säulenhöhe zu geben, übertrieben ſei; ein Viertel gefällt ihm beſſer.

Zu den Schöpfungen der italieniſchen Richtung gehören u. A.: das Haus zu Lyon (Fig. 75), das Schloſs zu St.-Maur in ſeiner erſten Geſtalt (Fig. 126), das Grabmal *Franz I.*, das Portal des Schloſſes zu Anet (Fig. 317) und der Tempel im Park zu Villers-Cotterets (Fig. 195).

Oefters laſſen die Schöpfungen *De l'Orme*'s das Studium der Werke *Bramante*'s erkennen.

Im Krypto-Portikus des Schloſſes zu Anet iſt die Grundriſsgliederung vom Studium gewiſſer Anordnungen in den Entwürfen von *Bramante* und *Raffael* für St. Peter, den Vatican, die Villa Madama etc. durchdrungen. Die Treppenanlage in den Exedren an beiden Enden wiederholt die ehemalige Treppe *Bramante*'s am Nicchione zu Rom: unten halbrund convex, oben halbrund concav. Auch im Garten zu Anet, rechts vom Eingang, iſt dieſe Treppenform *Bramante*'s wieder verwendet. Am Auſsenportal erinnert die Behandlung des Doriſchen an die von *Tempietto* an der Kirche San Pietro in Montorio angewendete.

Die Rundcapelle zu Anet, als griechiſches Kreuz erweitert, ſchlieſst ſich unmittelbar an die unzähligen Entwürfe an, die in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhundertes unter den Schülern *Bramante*'s, auf Grund ſeiner Entwürfe für St. Peter, für die Capelle im Palazzo San Biagio etc., entſtanden ſind.

In einem Falle kann man ſogar ſagen, es ſei *De l'Orme* vergönnt geweſen, ſeiner Schöpfung jene höchſte Anmuth zu verleihen, die *Bramante* in ſeinen letzten Mailänder Werken, im Hof der Cancelleria zu Rom und in den Pfeilern der Kirche *San Lorenzo in Damaſo*, offenbart. Es war dies in den drei vor Kurzem beſeitigten Arcaden neben der Treppe im Schloſshof zu Blois.

An dieſen entwickelt *de l'Orme* in den Verhältniſſen der Bogenöffnungen, des Gebälkes, der Schaftbildung, der Dreiviertelſäulen, im Relief ihrer vier Trommelbänder, im reizvollen doriſirenden Kapitell mit zierlicher Blattreihe am Säulenhals, in der bezaubernden Schärfe des Abakus von vollendeter Stärke, Ausladung und feiner Verbindung mit dem Gebälke jene eben ſo geheimniſsvolle, wie entzückende Schönheit, welche lebendige Jugendfriſche und vollkommen reife Fülle vereint [339]).

So ſchön auch die Arcaden an der Gartenfront der Tuilerien in ihren Verhältniſſen waren, ſo fehlte ihnen etwas von jener vollendeten Bramantesken Harmonie, wie ſie die Arcaden zu Blois zeigten und wie ſie ſeitdem in Frankreich vielleicht nur noch einmal erreicht worden iſt, nämlich von *Duban* im Hof des *Hôtel Pourtalès* zu Paris.

156. Freiere franzöſiſche Richtung.

Daſs *De l'Orme*, ungeachtet ſeiner Verehrung für die Antike und die ſtrengere

338) Siehe: *Architecture*, Buch VIII, Kap. VI, S. 239 und Illuſtration auf S. 239v.

339) Im Jahre 1551 hatte *Heinrich II.* beſchloſſen, in Blois »*de faire certaines réparacions au corps de logis neuf du château de Blois*«. Sie beſtanden darin, im Flügel *Franz I.* ſämmtliche Scheidewände neu herzuſtellen. Es iſt möglich, daſs dieſe Arbeit im Zuſammenhang mit der Erbauung der Arcaden *Philibert de l'Orme*'s ſtand. (Siehe: de Croy, a. a. O., S. 57.)

italienifche Richtung, fich in feinen Schöpfungen auch in einer vorwiegend freien Richtung zu bewegen verftand, beweist zunächft feine Auffaffung des Geiftes, in welchem man das Studium der antiken Werke zu verwerthen habe.

Er fchreibt: »... Kurz, ich habe niemals weder Säulen, noch Ornamente gefunden, welche die gleichen Verhältniffe zeigten, auch nicht in derfelben (Säulen-)Ordnung. Dies fage ich offen und bekräftige es durch verfchiedene Beifpiele an Alterthümern, damit diejenigen, welche die Architektur ausüben wollen, fich durchaus nicht auf die Menge der antiken Gebäude, die fie gemeffen haben, verlaffen, fondern vielmehr die Verhältniffe und Abmeffungen der Gebäude, die fie auszuführen haben, kennen lernen, je nach deren Gattung und nach der Ordnung (Anordnung?) eines jeden Gebäudes[340].«

Jene freiere Richtung zeigt fich aber auch in der »franzöfifchen Ordnung« (Fig. 46) und in der noch freieren Bildung gekuppelter Säulen, bezüglich deren auf das Kapitel über die Ordnungen verwiefen werden mag; auch im Kapitel über das Haus ift das eigene Haus *de l'Orme*'s ein weiterer Beleg für diefe Richtung.

Der echt franzöfifche Trieb, auf gewiffen Gebieten vor Allem originell zu fein, äufsert fich bei *De l'Orme*, wie beim älteren *Du Cerceau*, zuweilen in der Erfindung höchft unharmonifcher Bildungen, fo z. B. in einer feiner Thürumrahmungen[341]. In einer Lucarne[342], die feitlich umgekehrte Strebebogen mit jonifchen Kapitellen hat, that er den erften Schritt zu den fpäter geradezu berüchtigten »fitzenden Säulen«. Vom bewegt aufgebauten, nicht überall glücklichen Aufsenportal zu Anet wird fpäter (im Kapitel über die Thore) die Rede fein. In der Schlofs-Capelle ebendafelbft (Fig. 193) ift die Art und Weife, wie der Sturz unter dem Gebälke und letzteres felbft in halber Höhe des arcadenförmig geftalteten Fenfters brutal unterbrochen und wie abgefägt erfcheinen, gleichfam ein Hohn auf das Wefen der antiken Architekturformen[343], obwohl man gerade die Einführung diefer antiken Formen damals auf das kräftigfte befürwortete. Eigenthümlich, faft abenteuerlich erfcheint in derfelben Capelle die Art, wie bei den eben erwähnten Fenftern nach aufsen zu, innerhalb der äufseren Fenfterumrahmung, eine zweite, weiter zurückliegende angeordnet und in den Fenfterbänken profilirt ift. Beffer ift die Thür im Inneren der Capelle[344] ausgebildet; die Pilafter find feitlich durch Confolen erfetzt, welche ein frei geftaltetes Gebälke mit Confolenfries und eine reich fculpirte Holzbrüftung tragen.

Ganz im Gegenfatz zu den vorgeführten Willkürlichkeiten fteht eine andere Kunftrichtung, von der *De l'Orme* felbft angiebt, dafs er fie in fpäterer Zeit verfolgt habe: nämlich fein Streben, auf Grund von »biblifchen Gefetzen und heiligen Zahlen« zu componiren. Im Nachftehenden (im Kapitel über die Verhältniffe) wird hiervon noch näher gefprochen werden.

In den *De l'Orme*'fchen Profilen find die Glieder oft mit Ornamenten tief und fcharf eingefchnitten, wobei die erhabenen Theile die glatte Fläche des urfprünglichen Gliedes, faft ohne jede Modellirung, beibehalten und defshalb des Eindruckes edler Vollendung entbehren. Aufser der Anwendung des Blattwerkes im Sinne der claffifchen Vorbilder verwendet *De l'Orme* oft Blätter, deren Ausfchnitte fich von einem zweiten, dahinter geftellten, gleichfam angeklebten glatten Blatt abheben. (Vergl. die Laterne der Schlofs-Capelle zu Anet.) Um die Ecken einzelner Sarko- 157. Detail.

340) In: *Architecture*, Buch VI, S. 197v.

341) Siehe: *Architecture*, S. 257.

342) Siehe ebendaf., S. 256.

343) Es hätte dies vermieden werden können, wenn das Gebälke an den Kreuzabfchlüffen nicht durchgeführt worden wäre.

344) Abbildung derfelben in: Rouyer, E. *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. etc.* Text von A. Darcel. Paris 1859—66. Bd. 1, Bl. 26.

phage der Kaminbekrönungen zu verſtärken, ſind nicht ſelten ſogar drei verſchiedenartige Blätter auf einander gelegt. In der Compoſition von Ornamenten und Emblemen bekundet *De l'Orme*, wie an den Trommeln der Ordnungen an den Tuilerien, groſse Sicherheit und viel Geſchmack. In ſeinen Profilirungen ſind zuweilen einzelne Glieder in ſehr feiner Weiſe unter einander verbunden. In den Tuilerien waren ſie zum Theil lebendiger, als diejenigen *Lescot*'s im Louvre-Hof; wenn auch nicht edler, ſo war doch oft das Verhältniſs der einzelnen Glieder zu einander und bezüglich der Geſammtbewegung richtiger getroffen.

Angeſichts der Freude, welche *De l'Orme* in ſeiner Schrift über die Kunſt des Steinſchnittes offenbart, muſs an dieſer Stelle noch der vortrefflichen Ausführung der Schloſs-Capelle zu Anet gedacht werden, von der ſpäter nochmals die Rede ſein wird.

158. Künſtleriſches Weſen.

Wenden wir uns ſchlieſslich dem künſtleriſchen Weſen *De l'Orme*'s zu, ſo erſcheint er faſt in jeder Beziehung als das Vorbild des wahren Architekten. Durch die von Kindheit an ihm bekannte bauleitende Praxis war er voll Erfahrung, beſaſs ein bedeutendes Maſs von techniſchen Kenntniſſen, war für die Kunſt des Steinſchnittes (*l'art du trait*) begeiſtert und dem Structiven gegenüber von genialer ſchöpferiſcher Thätigkeit. Zugleich war ihm in künſtleriſcher Beziehung die Gabe verliehen, ſchön zu erfinden und Formen voll lebendigen Gefühls und feinen Geſchmacks zu bilden. Endlich begnügte ſich *De l'Orme* nicht mit demjenigen, was man durch Fleiſs und gute Schulung, alſo als »Schüler«, erlernen kann; vielmehr wollte er es in ſeinem Berufe zum »Meiſter« bringen, in das innerſte Weſen der Architektur eindringen und das Warum der Form, ſo wie die Geſetze ihrer Schönheit ergründen.

Man ſtaunt häufig mit Recht, daſs es *De l'Orme* neben ſeiner umfangreichen Bauthätigkeit und den häufigen und längeren Inſpectionsreiſen, die er unter eigenartigen Verhältniſſen unternehmen muſſte, möglich wurde, zwei gröſsere Werke zu verfaſſen; das Staunen wird aber noch gröſser, wenn man erfährt, welcher literariſchen Studien er ſich befleiſsigte und welche Schriften er noch in Vorbereitung hatte[345]).

Berty glaubt, hierin ein tadelnswerthes Streben nach »rationeller«, ſtatt auf dem Gefühle beruhender Schönheit zu erblicken. Wir ſind der Anſicht, daſs gewiſſe Ungeſchicklichkeiten, von denen *Berty* mit Recht ſpricht, keineswegs hierin ihre Urſache haben, vielmehr daraus zu erklären ſind, daſs *De l'Orme* u. A. nicht mit hinreichender Klarheit die thatſächlichen äſthetiſchen Seiten, die einzelnen der von ihm benutzten bibliſchen Vorſchriften innewohnen mögen, erkannt hatte. Aus dieſem Grunde fand er keinen Halt in denſelben, wenn er ſich von einer gewiſſen Waghalſigkeit im Componiren und von der galliſchen Freude am Neuen, auf Koſten der Geſetze, hinreiſsen lieſs. Wie wenig ſclaviſch »rationell« — im Sinne *Viollet-le-Duc*'s und ſeiner Schüler — *De l'Orme* zuweilen ſein zu dürfen glaubte, ſobald es galt, das Hauptgewicht mehr auf das Ganze, als auf das Einzelne zu legen, zeigt die Thatſache, daſs er am Schloſs zu Anet, an der groſsen Galerie, welche ſich vor der Capelle erſtreckt, den Schornſteinen der Verzierung wegen — wie er ſelbſt ſchreibt[346]) — die Geſtalt von Dachfenſtern gegeben hat.

In verſchiedenen der nächſtfolgenden Kapitel wird noch mehrfach auf *Philibert De l'Orme* zurückzukommen ſein.

---

345) Siehe im Folgenden das Kapitel über die Architekten.

346) In: *Architecture*, Buch VIII, Kap. 20, S. 258v.

ε) *Jacques I. Androuet Du Cerceau.*

Die Geburt *Jacques I.*, der im Folgenden ſtets gemeint iſt, ſobald von *Du Cerceau* geſprochen werden wird, kann nicht ſpäter, als 1510 oder 1512 erfolgt ſein. Seit 1584 iſt jede Spur von ihm verloren[347]). 159. Stellung *Du Cerceau*'s.

Die Stellung, welche *Jacques I.*, der Vater von allen *Androuet Du Cerceau*'s, in der Gruppe der fünf groſsen Architekten einnimmt, iſt von derjenigen ſeiner vier Gefährten gänzlich verſchieden. Nachdem man noch in der Mitte dieſes Jahrhundertes vielfach die Exiſtenz der drei jüngeren *Du Cerceau*'s überſehen und ihre Werke dem Vater *Jacques I.* zugeſchrieben hatte, ging man ſpäter zum anderen Extrem über. Manche, die nicht im Stande waren, den Beweis zu führen, daſs *Jacques Androuet*, der Vater, jemals gebaut habe, gelangten zu der Anſicht, daſs er vermuthlich nur Kupferſtecher geweſen und daſs der Titel »*Architecte du roi*«, den er trug, wohl nur ein Ehrentitel geweſen ſei. Wenn es mir ſeitdem geglückt war, nachzuweiſen, daſs *Du Cerceau* durch und durch Architekt geweſen iſt und daſs man genöthigt iſt, ihm die Urheberſchaft zweier der wichtigſten Schlöſſer des XVI. Jahrhundertes — derjenigen zu Verneuil-ſur-Oiſe und zu Charleval — zuzuerkennen, ſo iſt dennoch nicht zu leugnen, daſs wir ſelbſt heute noch in unſerem Urtheil mehr unter dem Eindruck der Schriften von *Du Cerceau* ſtehen, als unter dem ſeiner Bauwerke. Der Umſtand, daſs von den beiden genannten Schlöſſern nichts mehr vorhanden, überdies aber jenes zu Charleval nur zum kleinſten Theile zur Ausführung gelangt iſt, trägt hierzu nicht wenig bei.

Jacques I. iſt nicht allein als der Erfinder und Architekt des Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe in ſeiner erſten, für *Philippe de Boulainvilliers* entworfenen Geſtalt, anzuſehen, ſondern (1575 oder bald darauf) auch als Schöpfer des für den zweiten Beſitzer, den Herzog von Nemours, abgeänderten Entwurfes; eben ſo rührt das königliche Schloſs zu Charleval von ihm her. Ausführende Meiſter des erſtgedachten Schloſſes waren *Jacques Androuet*'s Schwiegerſohn, *Jehan Broſſe* (Vater des berühmten *Salomon de Broſſe*), und *Androuet*'s eigener Sohn *Baptiſte*[348]). 160. Bauwerke.

Durch die Ausbildung ſeiner Anlage und der ſchönen, in Terraſſen angeordneten Gärten gehört der Bau zu Verneuil zu den bedeutendſten, damals begonnenen nicht königlichen Schlöſſern. Die Geſtaltung der Ecken mittels zweier Pavillons, wie ſie ſich im erſten Entwurfe *Du Cerceau*'s (Fig. 271) vorfinden, wurde zwar im zweiten Entwurf aufgegeben; jedoch ſein Groſsneffe *Salomon de Broſſe* nahm ſie in ſeinen Schloſsbauten wieder auf. Der Bau ſcheint erſt unter *Heinrich IV.* ganz fertig geworden zu ſein; dieſer lieſs ihn durch einen der Söhne von *Jacques I. Du Cerceau* für die von ihm begünſtigte *Mademoiſelle d'Entragues, marquiſe de Verneuil*, herſtellen. Noch ſchlimmer ging es mit dem anderen Schloſsentwurf *Du Cerceau*'s, jenem für Charleval; derſelbe kann wohl in Frankreich als der ſchönſte Schloſsgrundriſs des XVI. Jahrhundertes (Fig. 232) bezeichnet werden.

Die Gründe, welche dazu nöthigen, den Vater *Du Cerceau* als den Erfinder des Entwurfes für das Schloſs zu Charleval anzuſehen, beruhen einerſeits auf der

---

347) Wir verweiſen auf die kritikloſe Arbeit: CALLET PÈRE. *Notice hiſtorique ſur quelques architectes français du XVe ſiècle.* Paris 1842 — ferner auf: BERTY, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860 — weiters auf: DESTAILLEUR, H. *Notice ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. — Die Ergebniſſe dieſer Schriften, ſo wie derjenigen von JAL, CHARLES READ u. a. m. nebſt vielem neuen Material ſind in des Verfaſſers Monographie: *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre etc.* (Paris 1887) zuſammengefaſst.

348) Die verſchiedenen Gründe, welche zu dieſen Ergebniſſen führen, ſind in des Verfaſſers eben genannter Schrift über die *Du Cerceau*'s enthalten und können daſelbſt nachgeleſen werden.

von mir entdeckten Zeichnung *Jacques I.* für dieſes Schloſs und auf folgender Actenſtelle: »*Jacques Androuet dict Cerceau, architecte, 200 l. — Baptiſte Androuet dit Cerceau, architecte à Charleval, la même penſion qu'il ſouloit avoir: 400 l.*« [349]). Aus dieſer von *Jal* gefundenen Angabe in einer Liſte der Penſionäre *Heinrich III.* aus dem Jahre 1577 geht mit aller Beſtimmtheit hervor, daſs es 5 Jahre nach den Geländeankäufen bereits üblich war, daſs *Baptiſte Du Cerceau*, der Sohn von *Jacques I.* dort 400 *Livres* jährliches Gehalt bezog. Die Höhe dieſes Gehaltes iſt aber ein ſicherer Beweis, daſs *Baptiſte* in jenem Dorfe nur der königliche Schloſsbaumeiſter ſein konnte.

Dieſe Thatſache, verbunden mit der bereits erwähnten, ſorgfältig ausgeführten Zeichnung des Vaters von *Baptiſte* — *Jacques I. Du Cerceau* —, welche den Entwurf zu einem Mittel- oder Seitenpavillon an der Eingangsſeite des Schloſſes zu Charleval darſtellt [350]) und der von demjenigen, den er in ſeinen »*Les plus excellents baſtiments de France*« (Paris 1576) ſelbſt geſtochen hat, gänzlich verſchieden iſt, iſt ein nicht minder ſicherer Beweis dafür, daſs der Vater *Du Cerceau* vor Beginn des Baues Entwürfe für denſelben angefertigt hatte, die zwar von ſeinen geſtochenen Plänen verſchieden ſind, aber dennoch damit zuſammenhängen. Wir ſtehen ſomit vor der Nothwendigkeit, anzunehmen, daſs der prächtige Entwurf für das in Rede ſtehende Schloſs entweder vom Vater *Du Cerceau* allein herrührt oder von ihm im Verein mit ſeinem Sohne *Baptiſte* ausgearbeitet worden iſt. Letzterer beſorgte die Ausführung allein oder vielleicht mit dem betreffenden *Jacques Du Cerceau*, deſſen Namen unmittelbar vor dem ſeinigen ſteht. Es iſt ſchwer zu entſcheiden, ob derſelbe in der vorerwähnten Liſte mit dem Schloſs zu Charleval in Beziehung gebracht werden muſs und ob darunter *Jacques I.* oder deſſen Sohn *Jacques II.* gemeint iſt. Im erſteren Falle würde es den Anſchein haben, daſs der Vater *Du Cerceau* damals wenig mit Arbeiten für den königlichen Hof beſchäftigt war, daſs er vielleicht für die Herausgabe ſeiner Werke penſionirt wurde oder daſs ſeine Thätigkeit bei der Ausführung ſeines Entwurfes geringer war, als diejenige ſeines Sohnes *Baptiſte*.

Du Cerceau ſagt ſelbſt [351]), daſs ihm die Arbeiten zur Unterhaltung des Schloſſes zu Montargis von *Renée de France* übertragen worden waren. Von ihm rühren wohl alle Arbeiten her, um »das verwahrloste, baufällige Schloſs auszubeſſern, zu verſchönern und durch einige neue Gebäude zu bereichern, die Gärten und andere Bequemlichkeiten herzuſtellen« — Alles nach dem Jahre 1560 [352]).

Ob der Chorbau der *Madeleine*-Kirche zu Montargis, welcher gleichfalls *Du Cerceau* zugeſchrieben wird, thatſächlich — theilweiſe oder vielleicht auch ganz — von ihm herrührt, konnte ich mit Sicherheit nicht feſt ſtellen [353]).

Du Cerceau veröffentlichte ſeine erſten wichtigeren Schriften in Orléans von 1549 bis 1551; er hatte dort ſeine *Officina*, d. h. ſein Atelier. Ein Haus, *Place de la vollaile*, *No. 6* daſelbſt, zeigt die Art, wie er — nach ſeinen Zeichnungen zu

---

349) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 99.

350) Wiedergegeben in: Geymüller, a. a. O., Fig. 47; ſiehe hierüber ferner ebendaſ., S. 83, 95, 96, 100, 103, 135, 216.

351) In: *Les plus excellents baſtiments de France.* Bd. 2. Paris 1579 (gelegentlich der Beſchreibung des Schloſſes zu Villers-Cotterets. — *Jacques Beſſon*, deſſen Platten *Du Cerceau* radirte, bezeichnet letzteren im 1. Buch ſeiner »*Inſtruments mathématiques*« (Orléans 1569) als »*Architecte du Roy et de Madame la Ducheſſe de Ferrare*«.

352) Herr *Jules Bonnet*, der Biograph von *Renée*, ſchrieb mir freundlichſt am 29. Februar 1892: »*J'ai dernièrement retrouvé dans mes papiers une pièce qui prouve que les principales dépenſes pour la reſtauration du château de Montargis par Du Cerceau, eurent lieu en 1569, ſix ans avant la mort de la ducheſſe de Ferrare.*« Der drei Wochen ſpäter erfolgte Tod meines Freundes verhinderte ihn, mir Weiteres hierüber mitzutheilen, und Frau *Bonnet* konnte bis jetzt in ſeinen Papieren dieſe Notiz nicht finden.

353) Siehe: Geymüller, a. a. O., S. 73.

urtheilen — zwifchen 1540—50, ein anderes, *Rue Bretonnière No. 17*, wie er um 1535—40 gebaut haben dürfte. Doch wird meine Beobachtung durch keinerlei Tradition oder durch ein Document bekräftigt.

Nach *Lance*[354]) foll *Du Cerceau* an den Arbeiten für den Einzug *Heinrich II.* und der *Diana von Poitiers* in Orléans am 1. Auguft 1551 mitgewirkt haben. Ferner liegt, dem Stil nach, die Möglichkeit vor, dafs die im Park zu Gaillon errichtete Grotte, *Maifon blanche* genannt (Fig. 248), von ihm herrührt. Endlich könnten, einer mündlichen Mittheilung des Herrn *A. de Montaiglon* zufolge, der ehemalige Ballfaal und die Capelle zu Villers-Cotterets, jetzt *Dépôt de mendicité*, Werke von *Du Cerceau* fein, eben fo vielleicht eine fchmale, gerade und dunkle Treppe im Hofe rechts dafelbft.

Mit der 1584 erfolgten Veröffentlichung des feinem Gönner, dem Prinzen *Jacques* von Savoyen, Herzog von Genevois und Nemours, gewidmeten Buches »*Livre des édifices antiques Romains*« verlieren wir jede Spur von unferem alten Meifter. Man hat geglaubt, dafs er fich, feines hugenottifchen Glaubens wegen, mit feinem Befchützer, dem zweiten Befitzer des Schloffes zu Verneuil, nach Savoyen zurückgezogen habe und dort geftorben fei. Andere haben von einer Flucht feines Sohnes *Baptifte* gefprochen, welcher 1585 als Hugenotte fein Haus in Paris aufgab und zu *Heinrich IV.* flüchtete. Da indefs die königlichen Rechnungen das Gehalt *Baptifte*'s bis zu deffen 1590 erfolgten Tod verzeichnen, fo erfcheint diefe Flucht keineswegs nachgewiefen. Wenn eine folche überhaupt ftattgefunden hat, fo könnte es fich fchliefslich doch um die Flucht des Vaters handeln, und fein fpurlofes Verfchwinden wäre auf diefe Weife eher zu erklären.

Von den Söhnen *Jacques I.: Baptifte* und *Jacques II.*, fo wie von feinem Enkel *Jean*, Sohn des *Baptifte*, die fämmtlich als königliche Architekten zu den höchften Stellen gelangten, wird im Folgenden noch die Rede fein.

161. Späterer Einflufs und Stileigenthümlichkeiten.

Man hat ganz richtig erkannt, dafs der auf dem Gebiete der Architektur, der Decoration und des Kunftgewerbes von *J. A. Du Cerceau* gefammelte und ausgebildete Schatz reichlich verwerthet worden ift. Hieraus läfft fich denn auch zum Theile das fpäter immer wieder fichtbare Auftreten einiger feiner Motive und Gedanken erklären.

In einzelnen Compofitionen *Du Cerceau*'s ift die Thatfache von ganz befonderem Intereffe, dafs er Formen anwendet oder erfindet, die gleichfam Prophezeiungen find für Formen, die erft in den fpäteren Zeiten *Ludwig XIV.* und *XV.*, ja fogar des Empire auftreten werden. Diefer Sachverhalt läfft fich in keiner Weife allein daraus erklären, dafs gewiffe Folgen von Stichen *Du Cerceau*'s noch lange nach ihm einen Einflufs ausgeübt hatten und beachtet wurden. Vielmehr fcheint mir hierin eine Beftätigung meiner Auffaffung von der Entwickelung der französifchen Kunft zu liegen, wonach letztere, bis auf den heutigen Tag, feit 1500 drei zwar modificirte, aber dennoch fich wiederholende Entwickelungsperioden einer und derfelben Stilrichtung: derjenigen der Renaiffance, bildet. Man begreift alsdann leicht, dafs in den einander entfprechenden Phafen diefer drei Perioden ähnliche Gefühlsweifen, Gedanken und Formen, wenn auch in einem anderen »Stilton«, wiederkehren müffen und dem zufolge zum Theile auch ähnliche Kunftformen hervorbringen konnten.

Den Einflufs, den *Du Cerceau* auf fpätere Meifter ausgeübt hat, fieht man u. A. im Schlofs zu Blois, am Bau des *Gafton d'Orléans*, an der Anordnung der Trophäen

354) A. a. O., Bd. 2, S. 121.

an der Lucarne der Mitteltravée, wo ſie, wie ein Durcheinander unordentlich zuſammengeworfener Regenſchirme, ſich an den Rundgiebel anlehnen, und zwar in einer Weiſe, die an zahlreichen Stichen und Zeichnungen *Du Cerceau*'s in überaus charakteriſtiſcher Art und auch dieſe nur bei ihm allein vorkommt.

Noch in einer anderen Form, ſo könnte man ſagen, hat der Vater *Du Cerceau* auf die franzöſiſche Architektur eingewirkt: nämlich durch ſeine Söhne *Baptiſte* und *Jacques II.*, ſo wie durch ſeinen Enkel *Jean* einerſeits und durch ſeinen Schwiegerſohn *Jean Broſſe* andererſeits, insbeſondere durch den Sohn des letzteren, *Salomon de Broſſe*, und ſeinen Enkel *Paul.*

Durch die Vermählung *Jean Broſſe*'s mit *Julienne*, der Tochter *Jacques Androuet*'s, und durch die Berufung des erſteren zur Leitung des von ſeinem Schwiegervater entworfenen Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe entſtanden während der drei Generationen nicht allein enge Beziehungen zwiſchen den Architektenvettern beider Familien, welche dazu beitrugen, die Stellung von königlichen Architekten ſtets von Neuem an ſie zu verleihen; ſondern man darf auch vorausſetzen, daſs mehrfach Stilelemente und architektoniſche Gedanken des älteren *Du Cerceau* in ſeinen Söhnen und Neffen weiter lebten und auf dieſe Weiſe dazu beitrugen, ſpätere Denkmäler zu beeinfluſſen. So darf man z. B. annehmen, daſs die Anordnung zweier Pavillons, wie ſie an jeder Ecke im erſten, nicht ausgeführten Entwurf *Du Cerceau*'s für das Schloſs zu Verneuil vorkommen, den von *Salomon de Broſſe* herrührenden Schloſsbau zu Coulommier beeinfluſſte.

Dem Bau des Schloſſes zu Verneuil kann es ferner allein zuzuſchreiben ſein, daſs dieſer Ort — wie ſich *Read* ausdrückt [355]) — ein wahres Neſt von Architektenfamilien, ſämmtlich Hugenotten, wurde. Denn auſser den *Du Cerceau*'s und den *Broſſe*'s findet man in den Gemeinde-Regiſtern die *Meſtivier*'s und die *Du Ry*'s. Unſicher iſt dabei, ob letztere des Schloſsbaues wegen von auſsen her nach Verneuil gezogen ſind oder ob es Einheimiſche waren, welche gerade durch den Schloſsbau von *Du Cerceau* und *Broſſe* im Baufach ausgebildet worden ſind.

162. Verſchiedene Publicationen.

Auf die von *Du Cerceau* veröffentlichten Werke muſs an dieſer Stelle aus verſchiedenen Gründen etwas näher eingegangen werden. Zuſammengefaſſt, bilden ſie ein wahres Denkmal, welches ſchwerlich anderswo ſeines Gleichen finden dürfte. Sie geben, in den Werken eines einzelnen Meiſters vereint, ſo zu ſagen, ein vollſtändig klares Bild der drei Stilphaſen der Renaiſſance in Frankreich während des XVI. Jahrhundertes, die *Du Cerceau* mitgemacht hat, der Quellen, aus denen ſie hervorgegangen ſind, ihrer Entwickelung, der allmählichen Uebergänge und zum Theile der Einflüſſe, die unterwegs darauf eingewirkt haben. Sie liefern auch ein Spiegelbild der Beſtrebungen der damaligen Künſtlerwelt, ſo wie der Wünſche, Verlangen und Anſchauungen des Publicums.

Die in Rede ſtehenden Veröffentlichungen bezwecken vor Allem, den Formen der Renaiſſance, die *Du Cerceau* in Italien gründlich kennen gelernt hatte, in Frankreich die gröſste Verbreitung zu verſchaffen und ſein Vaterland von der theilweiſen Abhängigkeit von italieniſchen Arbeitern zu befreien. Zu dieſem Ende benutzte er nicht bloſs die eigenen Studien oder Compoſitionen; öfters begnügte er ſich damit, nur franzöſiſche Ausgaben von italieniſchen, flämiſchen und auch einer deutſchen Stichfolge zu geben, die er von Orléans und Paris aus, wo er hinter einander ſeine

355) Im Artikel »*Salomon de Broſſe*« in: *La France proteſtante.* 2. Ausg. Paris 1881. Bd. III, Lief. 5.

Officina hatte, verbreitete. *Bramante*, *Fra Giocondo*, *Rossо*, *Primaticcio*, *Caraglio*, *Salviati*, *Leonard Thiry (Léon Daven)*, *Nicoleto da Modena*, *Virgil Solis* aus Nürnberg, *Vredeman von Vries* lieferten zuweilen die Vorbilder oder die Gegenstände zu seinen Stichen.

Die Thätigkeit, die *Androuet* auf solche Weise entwickelte, die grosse Zahl seiner Werke, die Verschiedenheit der Gebiete, die sie umfassen, erscheinen nahezu unglaublich. Er war ein Architekturzeichner ersten Ranges: sei es, dass er mit der Feder und dem Pinsel auf Papier oder Pergament die feinste Linie oder Modellirung wiedergab; sei es, dass er die Radirnadel auf der Kupferplatte führte!

Die früheſten Stiche rühren aus dem Jahre 1534 her und sein letztes Werk von 1584. In diesen 50 Jahren hat der Meister in Bänden, Folgen oder einzelnen Nummern meiner Berechnung nach mindestens 1930 Blatt mit 2843 Darstellungen selbst radirt oder in seiner *Officina* radiren lassen. Aus derselben Zeit sind 15 Bände Originalzeichnungen mit 845 Blättern, auf Papier oder Pergament gezeichnet, bekannt. Unter allen diesen Blättern befinden sich von den gewiss zahllosen Studien, welche *Du Cerceau* während seines etwa dreijährigen Aufenthaltes in Italien sicherlich angefertigt hat, nur 14 Blatt, die im Besitz der Königl. Bibliothek zu München sind.

Die Veröffentlichungen *Du Cerceau*'s wenden sich nicht nur an den Architekten oder an diejenigen Kunstzweige, welche mit der Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange stehen, sondern haben die gesammte damalige Kunstthätigkeit umfasst. Sie liefern architektonische Formen, Hintergründe, Umrahmungen und Architekturgruppirungen für Gemälde, Glasgemälde, Teppiche (Arazzi), Reliefs in Stein und edeln Metallen, für Bücher-Illustrationen, Goldschmiedearbeiten etc., welche seit dem Eindringen der Renaissance in alle Gebiete der Kunstthätigkeit nothwendig geworden waren. Sie liefern auch die Elemente für die Darstellung der so beliebt gewordenen Scenen aus dem classischen Alterthum in Formen, die man nunmehr gleichfalls antik zu gestalten wünschte. In den zwei Bänden seines wiederholt genannten Werkes »*Les plus excellents bastiments de France*« hat *Du Cerceau* dadurch, dass er darin eine Reihe von — so zu sagen — massgebenden, zum Theile untergegangenen, zum Theile nicht ausgeführten Schlössern und Palästen der Früh- und Hoch-Renaissance zur Darstellung brachte, ein architektonisches und geschichtliches Document, ein wahres Denkmal von grösster Wichtigkeit geschaffen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass er durch seine Schriften und sonstigen Veröffentlichungen auf die französische Kunst in mancher Beziehung einen weiter greifenderen und anhaltenderen Einfluss ausgeübt hat, als seine vier grossen französischen Zeitgenossen durch ihre Bauausführungen.

Den allgemeinen Charakter, so wie die einzelnen Richtungen der Veröffentlichungen *Du Cerceau*'s habe ich in Kap. VIII meiner schon mehrfach erwähnten Monographie eingehend besprochen, daselbst zum ersten Male das Verzeichniss aller bis jetzt bekannten *Gravures au trait* und auf Grund der Vorarbeiten *Destailleur*'s u. A. die bislang vollständigste bibliographische Aufzählung, begleitet von kritischen Notizen, gegeben. Es mag desshalb an dieser Stelle im Wesentlichen nur auf die genannte Schrift verwiesen werden, und zwar dies um so mehr, als es der Rahmen des vorliegenden Bandes nicht gestatten würde, einen grossen Theil der Schriften von *Du Cerceau* eingehend zu beleuchten.

Sehr viele von den Stichen *Du Cerceau*'s und auch mehrere seiner Folgen oder Bände haben von ihm thatsächlich weder eine Bezeichnung, noch ein Titelblatt erhalten; andere weisen nur eine Ansprache an den Leser auf. Einzelne Stiche haben oft, wahrscheinlich von *Du Cerceau* selbst oder in seiner *Officina* mit der Feder geschriebene, kurze Angaben erhalten, wie man solche damals auf Originalzeichnungen zu setzen pflegte. In Folge dessen ist in Paris allmählich eine conventionelle Bezeichnung für

manche dieſer Blätter oder Folgen entſtanden, die zwar bequem iſt, aber leicht zu Irrthümern Anlaſs giebt. Endlich hat in der wahrſcheinlich vollſtändigſten Sammlung der Stiche von *Du Cerceau*, in derjenigen des Kupferſtich-Cabinets zu Paris, der frühere Beſitzer derſelben, der völlig kritikloſe Architekt *Callet*, auf die Stiche ganz willkürliche, von ihm erfundene Titel und Jahreszahlen geſetzt, welche den Uneingeweihten täuſchen und irre führen.

Bezüglich der Ausführungsweiſe laſſen ſich *Du Cerceau*'s Stiche in *Gravures au trait*, d. h. in ſolche in kräftiger Linienmanier, alſo ohne durch Schraffirungen hervorgebrachte Modellirung, und in die viel zahlreicheren, welche eine ſolche Schraffirung aufweiſen, unterſcheiden. Die in den *Gravures au trait* dargeſtellten Bauwerke tragen vielfach den Charakter der Früh-Renaiſſance (*Style François I.*); man trifft manche Exemplare davon an, die leicht getuſcht ſind, offenbar, um ihnen noch mehr den Schein von Originalzeichnungen zu verleihen und ſo der Nachfrage nach letzteren zu genügen. Mit der Radirnadel eben ſo frei und raſch in den Firniſs der Kupferplatten eingeritzt, zeigen ſie thatſächlich die Friſche einer Federzeichnung oder der raſchen Darſtellung einer architektoniſchen Compoſition durch den Architekten ſelbſt; ſo z. B. in meiner Monographie die *Grands cartouches de Fontainebleau* (Fig. 20), das *Palais des tutelles à Bordeaux* (Fig. 80). Mehrere, wie das 1534 datirte Thor (Fig. 19), zeigen den Uebergang von der Früh- zur Hoch-Renaiſſance.

Im Hinblick auf ihre Beſtimmung habe ich die Werke *Du Cerceau*'s in drei Gruppen gebracht:

a) ſolche, in denen die menſchliche Figur die Hauptrolle ſpielt;

b) ſolche, welche Gegenſtände aus dem Gebiet des Kunſtgewerbes enthalten, und

c) ſolche von rein architektoniſchem Charakter.

Aus der zweiten Gruppe ſeien, als für den Architekten ſehr intereſſant, hervorgehoben:

a) Die *Fragments antiques* nach *Leonard Thiry* (*Léon Daven* aus Antwerpen).

b) *Les vues d'optique, Aureliae* (Orléans 1551), irrthümlich als Copien nach *Michele Crecchi* angeſehen.

c) *Les petites vues*, copirt nach den *Variae architecturae formae* des *Veredmann Vrieſe* aus Antwerpen.

d) *Modèles pour orfèvrerie*, beſonders die *Orfèvrerie au trait* (S. 182 u. 285, Fig. 75, 77, 96).

Die Werke von ausſchlieſslich architektoniſchem Charakter zeigen, bei der Antike beginnend, zuerſt die antiken Ruinen:

e) *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum,* eine verkleinerte Copie des 1561 in Venedig veröffentlichten Werkes des Vicentiners *Battiſta Pitoni.*

f) Das *Livre des édifices romains.* (1584, zeigt die Hauptgebäude der Stadt Rom in ihrer Blüthezeit, wie man ſich dieſelben damals vorſtellte.)

g) Die *Monuments antiques*, meiſtens mit den *Arcs* aus dem Jahre 1560 in einem Bande vereinigt. (*Deſtailleur* glaubte, ſie ſeien nach *Hans Blumen* aus Frankfurt a. M. [Zürich 1558] copirt; ich habe nachgewieſen, daſs die Stiche *Du Cerceau*'s die älteren ſind.)

h) Die Thore mit den Inſchriften »Quondam fvit Ingens Ilion 1534« und »MVLTA Renascentur que nunc cecidere«.

i) Die Triumphbogen — *Arcs . . . 25 exempla Arcuum* (Orléans 1549).

k) Die *Arcs et monuments antiques. Jacobi Androuetti Du Cerceau liber novus* . . . MDLX.

Andere Werke behandeln die architektoniſchen Ordnungen.

Die religiöſe Architektur iſt nicht zahlreich vertreten. Auſser einzelnen Blättern ſind zu erwähnen:

l) Die Folge *Les temples* (auch *Les moyens temples* genannt, *Jacobus Androuetius Du Cerceau . . . Templa . . . Aureliae* 1550), intereſſant, beſonders als theilweiſes Echo viel älterer italieniſcher Compoſitionen.

m) Die *Temples et habitations fortifiés*, auch *Petits temples* genannt.

Für die Profan-Architektur ſind in erſter Linie fünf Werke zu erwähnen, die wir mit ihren laufenden Bezeichnungen anführen:

n) *Petites habitations ou logis domeſtiques*, ohne Titel, dem Stil nach zwiſchen 1540 u. 1545.

o) *Cinquante bâtiments tous différents*, eigentlich *Livre d'Architecture de Jacques Androuet Du*

Cerceau, contenant les plans et deſſaings de cinquante baſtiments etc. (Paris 1559) oder mit dem lateiniſchen Titel: *De Architectvra Jacobi Androvetti Du Cerceav opvs. Lutetiae Pariſiorum 1559.*

p) *Le »Second livre d'architecture«, par Jacques Androuet Du Cerceau, contenant pluſieurs ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puits et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices; . . . dix ſepultures differens.* (Paris 1561.) — Die lateiniſche Ausgabe hat den Titel: *De Architectura Jacobi Androvetti Dv Cerceav opus Alterum. Pariſiis . . 1561.*

q) *Livre d'architecture pour bâtir aux champs* — eigentlich: *Livre d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau, auquel ſont contenues diverſes ordonnances de plans et élevations de baſtiments pour ſeigneurs, gentilshommes et autres qui voudraient baſtir aux champs.* (Paris 1572).

r) Schlieſslich das ſeinen Hauptruhmestitel ausmachende, auf drei Bände beabſichtigte Werk über die Baudenkmäler Frankreichs. Davon ſind erſchienen:

A) *Le premier volume des plus excellents baſtiments de France,* 1576. Enthält:

1) *Maiſons royales: Le Louvre, Vincennes, Chambord, Boulogne (dit Madrid), Creil, Couſſy, Folembray dit le Pavillon, Montargis, Saint-Germain, La Muette.*

2) *Maiſons particulières: Vallery, Verneuil, Anſſy-le-Franc, Gaillon, Maune.*

B) *Le deuxième volume des plus beaux baſtiments de France . . .* Paris 1579. Enthält:

1) *Maiſons royales: Blois, Amboiſe, Fontainebleau, Villiers-Cotterets, Charleval, Les Thuileries, Saint-Maur, Chenonceaux.*

2) *Maiſons particulières: Chantilly, Anet, Escouan, Dampierre, Challuau, Beau-Regard, Bury.*

C) Für den beabſichtigten dritten Band: *Volume des monuments de Paris*, der nicht ausgeführt worden iſt, ſind fünf Blätter vorhanden, nämlich: Die *Fontaine des Saints-Innocens;* die *Baſtille;* das *Bâtiment conſtruit recemment entre le Petit-Pont et l'Hôtel-Dieu; Le Pont Notre-Dame* und *Perſpective de l'intérieur de la Grande Salle du Palais, à Paris.*

Ferner ſeien hier zwei Façaden von Giebelhäuſern im Stil *Franz I.* erwähnt, oft als *Les maiſons d'Orléans* bezeichnet; die eine trägt die Inſchrift: »Poſt Tenebras Sper oluc em ⁝⁝⁝ « [356]). Sie ſtammen offenbar aus der Zeit des mit 1534 datirten Thores. Die groſse Originalzeichnung *Du Cerceau*'s zu einer dritten Façade in ähnlichem Stil, gleichfalls 1534 datirt, habe ich in London entdeckt und im Folgenden (als Fig. 289) wiedergegeben.

Des Weiteren ſei auf die *Compoſitions d'architecture* aufmerkſam gemacht, fünf einzelne, ſeltene Blätter, ohne ſichtbaren Zuſammenhang, zwei davon datirt *Aureliae 1551.*

Endlich ſeien aus dem Gebiete der Decoration die nachfolgenden Werke angeführt:

Livre des grotesques (Grandes grotesques). Paris 1566 — nur zwei Exemplare deſſelben mit Titelblatt ſind bekannt.

Grotesques (Petites grotesques). 1. Ausg. Orléans 1550; 2. Ausg. Paris 1562.

Grands cartouches de Fontainebleau und *Petites cartouches* — ohne Titelblatt.

2) Gruppe der Italiener und die Schule von Fontainebleau.

Es wurde bereits im Vorhergehenden angedeutet, daſs einerſeits das Emporkeimen der franzöſiſchen Architektur während der Zeit der Renaiſſance und die Entwickelung ihrer Jugendperiode bis zum Jahre 1530 oder 1535 ohne ein unmittelbares Mitwirken von Italienern auf franzöſiſchem Boden als eine pſychologiſche und künſtleriſche Unmöglichkeit erſcheint, und daſs andererſeits für den Standpunkt, den ſie um das Jahr 1535 innehatte, die Entwickelungsbahn, welche die franzöſiſche Renaiſſance-Architektur durchlaufen hat, pſychologiſch und architektoniſch ohne weitere Colonien von Architekten auf franzöſiſchem Boden ganz gut denkbar wäre. Es iſt dies deſshalb denkbar, weil die franzöſiſchen Architekten und der nationale Geſchmack nunmehr weit genug entwickelt waren und einen ſo ausreichenden Keim des neuen Geiſtes in ſich aufgenommen hatten, um fortan in Italien ſelbſt dasjenige zu holen, was ihnen bis dahin durch italieniſche Meiſter und *Scarpellini* gebracht worden war. Denn gerade letzteres iſt es, was die im Vorhergehenden geſchilderten

163. Schule von Fontainebleau.

356) Abgebildet in: Lübke, a. a. O., 2. Aufl., S. 237.

fünf grofsen Meifter gethan haben, indem fie fich durch Studien in Italien felbft in fo weit gehendem Mafse ausgebildet hatten.

Die Gefchichte zeigt jedoch, dafs diefer Gedankengang fich nicht verwirklichte. Denn in der *École de Fontainebleau* haben wir auch für die zweite Phafe der französifchen Renaiffance eine eben fo wichtige italienifche Colonie mitten im Herzen von Frankreich, wie eine folche in den erften Phafen an der Loire vorhanden war und die den Namen *École d'Amboife* zu führen verdiente.

Diefer fcheinbare Widerfpruch zwifchen demjenigen, was als denkbar möglich angefehen werden konnte, und demjenigen, was thatfächlich gefchehen ift, läfft fich wohl daraus erklären, dafs die erftere Annahme wohl zuläffig gewefen wäre, wenn es fich nur um die äufsere, fteinerne Architektur gehandelt hätte, dafs aber für die Innen-Architektur und die Decoration, felbft im weniger nordifchen Frankenlande, diefer zweite intenfive Herd italienifcher Cultur eine dringende Nothwendigkeit war. Ohne letzteren wäre die erfte Grundlage, auf welche der Fortfchritt in der Architektur fufsen wollte, nicht gelegt worden. Diefe neue Bafis der modernen, d. h. italienifchen Kunftauffaffung, im Gegenfatz zur mittelalterlich-gothifchen, befteht aber gerade in der Wiederherftellung jener Harmonie zwifchen den Wirkungskreifen der drei Schwefterkünfte, ohne welche der den Gothikern fremde Begriff objectiver Vollkommenheit nicht erftrebt werden kann. Es galt, denjenigen Kunftgefühlen, denen Sculptur und Malerei entfprechen, wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, fie — fo zu fagen — der fich allzu fehr germanifch-männlich, ja derb gebärdenden Architektur in Erinnerung zu bringen. Es galt, zu zeigen, dafs die »*Gentilezza*« im Kreife der drei Grazien oder der Schwefterkünfte eben fo unentbehrlich ift, wie im Familienkreife. Aus diefem Grunde fpielen in der Schule von Fontainebleau Maler und Bildhauer die erfte Rolle; defshalb müffen auch in diefem Theile der Architekturgefchichte einige Meifter der Schwefterkünfte erwähnt werden.

Von einem höheren hiftorifchen Standpunkt aus betrachtet, dürfte — ungeachtet aller ihrer Mängel — die Schule von Fontainebleau keineswegs fo unfruchtbar oder gar fo vergiftend gewirkt haben, wie dies gegenwärtig von mancher französifchen Seite geglaubt wird. Wer kann wohl behaupten, dafs in dem Samen, den damals *Franz I.* und feine italienifchen Meifter ausftreuten, nicht auch jene guten Samenkörner vorhanden waren, die bei langfamem, aber ficherem Keimen erft im XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert in der Kunft diejenigen Früchte getragen haben und zum Theile noch tragen, auf welche kein Franzofe verzichten möchte?

Die italienifchen Meifter, welche *Franz I.* nach Fontainebleau berief, entwickelten dafelbft eine äufserft rege Thätigkeit, aus welcher die fog. »Schule von Fontainebleau« hervorging. Mit Recht hält man ihren Einflufs auf die Entwickelung der französifchen Kunft während der Zeit der Renaiffance für fehr bedeutend; doch find gerade hieraus mehrfache Irrthümer hervorgegangen. Indem man nicht immer die richtige Natur diefes Einfluffes begriffen hat, hat man ihn öfters auf Fälle ausgedehnt, wo derfelbe gar nicht vorhanden war. Die Folge davon ift, dafs in neuerer Zeit Schriftfteller von der Richtung *Paluftre*'s diefen Einflufs wieder unterfchätzt haben oder denfelben als nicht vorhanden glaubten und ihn defshalb leugneten[357]).

---

[357]) *Bonnaffé* fchreibt (in: *Gazette des Beaux-Arts* 1875, S. 394): »Dafs die Italiener feit der Schule von Fontainebleau in Frankreich eine beträchtliche Rolle gefpielt haben, fällt Niemand ein, zu beftreiten; foll man fie aber, aus Götzendienerei (*idolâtrie*) bereits am eigentlichen Beginne unferer Renaiffance in Scene treten laffen und ihnen deren Initiative zufchreiben? . . . ich geftehe, fo leidenfchaftlich auch meine Bewunderung für die unvergleichlichen Meifter der italienifchen Renaiffance ift, fo

Insbesondere meinte man, die Schule von Fontainebleau habe auf die Erbauung des Schlosses daselbst viel stärker eingewirkt, als dies thatsächlich der Fall war.

Ich glaubte lange Zeit hindurch, dass der thatsächliche Einfluss hauptsächlich auf dem Gebiete der Innen-Architektur und der Decoration stattgefunden habe. Nur allmählich konnte ich fest stellen, dass *Primaticcio* Gebäude von höchstem Werthe errichtet hatte und dass *Serlio*, obwohl er nur wenig gebaut zu haben scheint, einen sehr grossen Einfluss ausgeübt hat. Es muss desshalb auf das Wirken dieser beiden Meister hier näher eingegangen werden, während von der Thätigkeit anderer hier einschlägiger Künstler im Kapitel über »Innere Decoration« gesprochen werden wird. Da es indess nicht ausgeschlossen ist, dass *Rosso Fiorentino* gleichfalls eine architektonische Wirksamkeit entfaltet hat, so möge auch auf diesen hier in Kürze hingewiesen werden.

ζ) *Il Rosso (Giovambattista).*

164. *Rosso* als Architekt.

Rosso, geboren am 8. März 1494 in Florenz, wird in den französischen Rechnungen als *Roux de Rousse* oder *de Roux* bezeichnet. Er kam um 1530 nach Fontainebleau und war das Haupt der italienischen Colonie daselbst bis zu seinem im Jahre 1541 erfolgten Tode. Hauptsächlich ist er als Maler und Stuccateur bekannt. Er darf indess auch als Architekt nicht aus dem Auge gelassen werden; denn *Vasari* sagt von ihm [358]: »*nell' architettura fu eccellentissimo e straordinario*«. Nach den von *Vasari* gebrauchten Worten hätte *Rosso* zuerst in Fontainebleau eine Galerie über oder an der *Basse court* begonnen, und zwar, wie man schliessen darf, auch als Architekt den Bau derselben unternommen; denn es wird von ihm gesagt: »indem er darüber nicht ein Gewölbe, sondern eine Decke mit sehr schöner Eintheilung ausführte«. Hierbei kann es sich nur um die *Galerie François I.* handeln, was auch mit demjenigen übereinstimmt, was *Vasari* mit richtiger Bezeichnung von der Bizarrerie der Stuck-Decoration an den Wänden sagt. Demnach wäre es nicht unmöglich, dass die heute noch mit Pilastern geschmückte Aussen-Architektur am Obergeschoss der *Galerie François I.* und die Attika mit Dachfenstern von *Rosso* herrühren, falls letztere aus der Bauzeit des östlichen Flügels stammen [359].

Boitte, der jetzige Architekt des Schlosses zu Fontainebleau, schreibt dem *Rosso* die *Grotte des pins* und die Ausführung derselben dem *Fantuzzi* zu. Auch mir scheint diese Grotte unter allen Umständen auf einem italienischen Entwurfe, von *Rosso* oder von *Primaticcio* [360]) herrührend, zu beruhen.

Beim Empfange Kaiser *Carl V.* in Fontainebleau (Ende 1539 oder Anfang 1540) hätte *Rosso* die eine Hälfte der Fest-Decorationen und *Primaticcio* die andere be-

---

geht sie doch nicht so weit, um die Geschichte zu ihren Gunsten zu entstellen. . . . Man zeige uns den italienischen Stempel an den ersten Werken der Renaissance.«

In einem Artikel des »*Temps*« (9. Febr. 1891), wird gelegentlich der »*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*« gesagt: ». . . *poure ce qui est de la peinture, il montre clairement que nos artistes attachés à la tradition réaliste de l'école flamande ne pouvaient rien prendre des Italiens parvenus au dernier période de raffinement. C'est pourquoi l'école de Fontainebleau resta stérile chez nous, et ses maîtres, comme les oiseaux des tropiques dans les climats tempérés, s'éteignirent dans postérité.*« (Angeführt in: Courajod, L. *La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891, S. 5.)

358) In: *Le vite de più eccellenti architetti etc.* Ausgabe von 1880, Bd. V, S. 156. — *Vasari* nennt einen Triumphbogen für den Einzug *Leo X.* in Florenz, ein Modell des Thrones von *Salomo*, verschiedene Entwürfe für Arezzo und Umgegend, darunter zu einer Capelle der *Fraternità*. In Fontainebleau hätte ihn der König zum *Capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture, ed altri ornamenti* gemacht . . . *nel quale primieramente diede il Rosso principio a una galleria sopra la bassa corte, facendo di sopra non volta, ma un palco ovvero soffitata di legname, con bellissimo spartimento. Le facciate dalle bande fece lavorare di stucchi, con partimenti bizzarri e stravaganti etc.*

359) Im Folgenden wird, gelegentlich des Schlossbaues zu Fontainebleau, hierauf zurückgekommen werden.

360) Siehe im Folgenden unter η die Notizen über diesen, so wie im Kapitel über die »Gärten« das über Grotten Gesagte.

ſorgt. Die Bogen, Koloſſe etc. *Roſſo*'s ſeien das Schönſte geweſen, was man auf dieſem Gebiete bis dahin geſehen habe.

Die architektoniſche Begabung von *Roſſo* und von *Primaticcio* klar hervorzuheben, iſt aus dem Grunde wichtig, weil es dann etwas ganz Natürliches iſt, daſs Werke von ganz italieniſchem Charakter (wie die *Grotte des pins*) vor der Ankunft *Serlio*'s in Fontainebleau (1541) entſtanden ſind; *Paluſtre* hingegen möchte aus dieſem Umſtande ſolche Werke als von Franzoſen herrührend hinſtellen [361]).

Roſſo ſchmückte viele Räume des Schloſſes zu Fontainebleau mit Malereien und Stuckarbeiten, deren mehrere von *Primaticcio* zerſtört und durch gröſsere erſetzt wurden [362]).

η) *Francesco Primaticcio.*
(Le Primatice.)

165. *Primaticcio* als Architekt.

Im Vorliegenden dürfte wohl zum erſten Male der Verſuch gemacht werden, die Thätigkeit des berühmten Malers *Primaticcio* als Architekt zu beleuchten und im Zuſammenhang zu würdigen. Meines Wiſſens iſt dieſe Seite ſeines Wirkens faſt nur vorübergehend erwähnt worden, etwa wie eine ſporadiſche Erſcheinung, von welcher man nicht recht weiſs, ob ſie ernſt aufzufaſſen iſt. Daher iſt es nicht zu verwundern, daſs ſeine Ernennung zum höchſten architektoniſchen Amte in Frankreich, zur *Superintendance des bâtiments Royaux*, Manchen befremdend und Anderen als eine ſchreiende Ungerechtigkeit erſchien. Allerdings fehlte bis vor Kurzem zur Erfaſſung der eigentlichen Perſönlichkeit *Primaticcio*'s als Architekt das verbindende Hauptglied, welches zugleich das beſtätigende Element iſt. Dieſes herbeigebracht zu haben, iſt das Verdienſt *Théophile Lhuillier*'s.

Dieſe Vernachläſſigung mag wohl auch ferner daran liegen, daſs von ſeinen drei baukünſtleriſchen Hauptwerken zwei ſeit längerer Zeit untergegangen ſind. Das eine davon, das Schloſs zu Monceau-en-Brie, wurde einem anderen Meiſter zugeſchrieben, ſo daſs man ſich nicht recht traute, ihm die Autorſchaft des Schloſſes zu Ancy-le-Franc zuzuerkennen. Auch ein viertes von ihm herrührendes Werk, allerdings auf dem Gebiete der Decoration gelegen, die *Galerie d'Ulyſſe* zu Fontainebleau, iſt nicht mehr vorhanden.

166. Aus ſeinem Lebenslauf.

Francesco Primaticcio iſt 1490 zu Bologna geboren und ſtarb 1570 zu Paris. Er arbeitete ſeit 1525 als Maler und Stuccateur unter *Giulio Romano* zu Mantua und wurde, damit er ähnliche Arbeiten in Fontainebleau ausführe, 1531 nach Frankreich berufen. Durch dieſe Thätigkeit und ſeine Geſchicklichkeit im Anordnen von Feſtlichkeiten erwarb er ſich mit *Roſſo* und nach deſſen Tode als eigentliches Haupt der berühmten Schule zu Fontainebleau einen groſsen Ruf. In den franzöſiſchen Acten und in den *Comptes des bâtiments du Roi* wird er abwechſelnd genannt: *Maiſtre Francisque de Primaticis dit de Boullongne*, oder: *l'abbé de Saint-Martin*, oder: *Saint-Martin*, *Francisque Primadicy*, oder auch nur: *le dit de Boullongne* und *Sieur de Boullongne*.

Durch ſeinen Lehrer *Giulio Romano* wurde *Primaticcio* in alle Geheimniſſe des Zaubers der Farben- und Stucco-Decoration, die *Bramante* und *Raffael* in den Loggien

---

361) In den unvollſtändigen Acten findet *Roſſo* zuerſt in den *Lettres patentes* von *Franz I.* (Mai 1532) Erwähnung. (Siehe: *Archives de l'art français, Doc.*, Bd. III. 1853—55.) Der Umſtand, daſs er bloſs als zum *Painctre ordinaire pour l'excellente et grande induſtrie qu'il a en cet art«* ernannt wird, hat hier nichts zu bedeuten, da *Primaticcio* in den Urkunden vor 1559 auch nicht als Architekt angeführt wird.

362) *Molte camere, ſtufe e altre ſtanze.* (Siehe: Vasari, a. a. O., Bd. V, S. 169 u. 170.)

und in der Villa *Madama* zu Rom wieder aufgebracht hatten, eingeweiht. Leider nahm er auch viele Elemente der Willkür an, wie ſie ſich an den Werken von *Giulio*, *Perins del Vaga* und anderen Schülern *Raffael*'s gleich nach deſſen Tode zu entwickeln begann, Elemente, die einen Hauptcharakterzug in den ſog. Cartouchen zu Fontainebleau und in der Decoration daſelbſt (z. B. in der *Galerie de François I.*) bilden. Allerdings iſt letztere ein Werk von *Roſſo*, der als Schüler *Michelangelo*'s noch gefährlichere Elemente mitgebracht hatte [363]). Immerhin blieb *Primaticcio* von Manierismus nicht frei, und in der Uebertreibung der Länge ſeiner Figuren folgt er der gleichen Richtung, wie *Vaſari*, *Salviati*, *Bronzino* und *Benvenuto Cellini*, *Du Cerceau* und andere Franzoſen. Ja, bei den heutigen Anſchauungen vieler Künſtler und Kunſtgelehrten wird *Primaticcio* wohl als der Vertreter der verfallenen italieniſchen Kunſt angeſehen, durch welche Frankreichs Genie für Jahrhunderte vergiftet worden ſei. *Lübke* konnte ſich nicht zu der Annahme entſchlieſsen, daſs die klare Anlage des Schloſſes Ancy-le-Franc von einem ſolchen Meiſter herrühren könne, und wir ſehen *Paluſtre* zu abenteuerlichen Vorausſetzungen von märchenwürdiger Phantaſie greifen, nur um nicht *Primaticcio*'s Autorſchaft an der *Sépulture des Valois*, die er *Lescot*'s würdig findet, zugeben zu müſſen [364]).

Bei ſolchen und ähnlichen Urtheilen vergiſſt man zu leicht, daſs ein Hof, an welchem die *Ducheſſe d'Étampes* und *Diana von Poitiers* ſo mächtig waren, nicht gerade geeignet waren, um Künſtlern ſittenreine, die Phantaſie veredelnde Inſpirationen zu verleihen. Deſshalb iſt es gut, von anderer Seite daran zu erinnern, daſs der ſtrenge *Pouſſin* zu ſagen pflegte, er kenne nichts Geeigneteres, einen Maler heranzubilden und ſein Genie anzufeuern, als die *Galerie d'Ulyſſe* [365]). Auch iſt deſſen zu gedenken, daſs in den genannten drei hauptſächlichſten Architekturwerken *Primaticcio* eine ſyſtematiſche Strenge entwickelt hat, die im Aeuſseren des Schloſſes zu Ancy-le-Franc faſt ſchon an hugenottiſche Nüchternheit oder an ſpaniſche Kälte grenzt.

Aus dem ſonſtigen Lebenslauf *Primaticcio*'s dürfen die nachſtehenden Daten von Intereſſe ſein.

1532 wurde er wegen der Cartons der Tapiſſerie von *Scipio Africanus* nach Brüſſel geſchickt [366]).

Am 2. Juli 1533 begann er (mit *Nicolas Bellin, dit Modesne*) die Malereien in der *Chambre de la groſſe tour* zu Fontainebleau [367]).

Im April 1536 wird er als *Conducteur et diviſeur des dits ouvrages de ſtucq et peinture* im Zimmer der Königin bezeichnet und bezog monatlich 25 *Livres* [368]).

Zwiſchen 1537 und 1540 (im October) reinigte er die vier Gemälde *Raffael*'s, welche dem Könige gehörten.

Im Jahre 1539 wird er als *Paintre et valet de chambre du Roy* bezeichnet und erhielt ein Jahresgehalt von 600 *Livres* [369]).

Zu Anfang des Jahres 1540 wurde *Primaticcio* von *Franz I.* nach Rom geſchickt, »*afin de pourtraire pluiſieurs medailles, tableaux, arcs triomphaux et autres antiquailles exquiſes y eſtans, que nous deſirons veoir auſſi choiſir et adviſer celles que nous y pourrons recouvrer et accepter*« [370]). Der König befahl am 13. Februar 1539 (n. St. 1540), ihm hierfür als Reiſekoſtenentſchädigung 675 *Livres* zu bezahlen [371]).

---

363) Sollte dieſer nach Frankreich verſetzte Gegenſatz der Richtungen *Raffael*'s und *Michelangelo*'s unter ihren Schülern in Fontainebleau nicht dazu beigetragen haben, die geringe Sympathie, die *Primaticcio* für die Werke *Roſſo*'s hatte, zu veranlaſſen?

364) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, Nummern von Jan., Apr. u. Oct.

365) Siehe: *Mariette*'s *Abecedario* in: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 212.

366) Siehe: Laborde, L. de. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. II, S. 366.

367) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 94—95.

368) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 98.

369) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 366.

370) Siehe: *Nouv. archives de l'art français*, 3. Serie, Bd. IV (1888).

371) Siehe: Laborde, a. a. O., Bd. I, S. 193.

Im Jahre 1541 ſtarb *Roſſo*. *Primaticcio* wurde zurückberufen und trat an ſeine Stelle. Er brachte *Vignola* mit nach Fontainebleau, ferner mindeſtens 133 Kiſten[372]) mit Marmorfiguren und Formen, darunter diejenigen des *Laokoon*, des *Tiberius*, des Apollo vom Belvedere, der Ariadne etc.[373]). Ferner werden im genannten Jahre ſeine Malerei- und Stuckarbeiten im Saale des Königs, nahe bei ſeinem Zimmer, erwähnt, ferner diejenigen im Saal, in den Zimmern und in der *Étuve* (Dampfbad?) unter der groſsen Galerie (*Franz I.*), endlich diejenigen im Ballſaal (*Galerie Henri II.*).

Falls der Brief vom 8. Februar 1545 (n. St. 1546), den *Franz I.* an den *Sr. Michelangelo* geſchrieben haben und den der *Abbé de St.-Martin de Troyes* dem Künſtler überbringen ſollte, echt iſt, ſo wurde *Primaticcio* noch ein zweites Mal nach Rom geſchickt. Da dieſer Brief[374]) indeſs aus dem Beſitz *Wicar*'s ſtammt, ſo iſt nicht ausgeſchloſſen, daſs letzterer den Brief völlig erfunden und ſelbſt geſchrieben hat.

Am 21. Januar 1559 wurde *Primaticcio* an die Spitze aller Bauausführungen und ſonſtigen Unternehmungen der *Katharina von Medici* geſtellt[375]). Vom 12. und 17. Juli deſſelben Jahres ſind Patente datirt, in denen der König ſeine Ernennung zum *Superintendant* der königlichen Bauten beſtätigt.

Den 20. Januar 1563 (n. St.) verfaſſte *Primaticcio*, kurz vor einer neuen Reiſe nach Italien, in St.-Germain-en-Laye ſein Teſtament[376]).

In *Mariette*'s »*Abecedario*«[377]) werden noch folgende Werke als Arbeiten *Primaticcio*'s angeführt: die Malereien in der ehemaligen Capelle des *Hôtel de Guiſe* zu Paris und in der Capelle des Schloſſes de Fleury bei Fontainebleau, ein offenes Garten-Cabinet mit der Geſchichte der Pomona und des Vertumnus im *Jardin des pins* zu Fontainebleau und die Zeichnung zur *Grotte des pins* ebendaſelbſt, zu der 1545 von *Fantuzzi* eine Variante geſtochen wurde.

167. Bauwerke.

Erſt durch *Lhuillier*'s urkundlich beglaubigte Entdeckung[378]), daſs *Primaticcio* der Architekt und ausführende Meiſter des groſsen königlichen Schloſſes zu Monceau-en-Brie (Fig. 116) war, trat die Thatſache wieder in das Licht, daſs *Primaticcio* auch eine bedeutende baukünſtleriſche Thätigkeit entwickelt hat. Sobald dies feſt ſteht, kann man wohl keinen Augenblick ſchwanken, daſs man den Meiſter des Schloſſes zu Ancy-le-Franc (Fig. 103, 264, 265 u. 326), der unbedingt ein Italiener war, auch in *Primaticcio* zu erblicken hat. Hierdurch wird der Umſtand, daſs er in den Baurechnungen als erſter Architekt der Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis (Fig. 21, 106, 197 u. 213) genannt wird und bis an ſein Ende dieſe Stelle innehatte, erſt recht begreiflich, und zugleich wird er endgiltig als der Erfinder dieſes ſehr intereſſanten Mauſoleums feſt geſtellt.

Das Schloſs zu Ancy-le-Franc galt ſtets als eines der intereſſanteſten Werke der franzöſiſchen Renaiſſance und nimmt durch die Strenge ſeiner Architektur unter den gleichzeitigen Denkmälern eine beſondere Stellung ein. Es wurde bereits 1546 im Aeuſseren vollendet, alſo zur Zeit, da mit dem Bau des Louvre-Hofes begonnen wurde; es entſtand gleichzeitig mit *De l'Orme*'s Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés und vielleicht auch mit der *Galerie François I.* zu Fontainebleau. Das genannte Schloſs iſt eines der früheſten, vielleicht ſogar das früheſte völlig im Stil der Hoch-Renaiſſance durchgeführte gröſsere Gebäude; in der Grundriſsbildung ſteht es viel höher, als alle gleichzeitigen Werke franzöſiſcher Meiſter.

---

372) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 193.

373) *Müntz* läſſt in ſeiner »*Allocution prononcée lors de la 14e réunion des ſociétés des Beaux-Arts des départements*« *Primaticcio* 1543 zurückkehren, wohl auf Grund der Angabe von *Benvenuto Cellini*.

374) Veröffentlicht in: *Archives de l'art français*, Bd. 9 (1857—58), S. 37.

375) Siehe: *Mémoires de la ſociété de l'hiſtoire de Paris*, Bd. III, S. 250.

376) Das Original befindet ſich in Bologna und iſt in *Gaye*'s »*Carteggio*« veröffentlicht. *Tommaſo Sandonini* vermuthet (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31 [1885], S. 20), daſs *Primaticcio* dieſe Reiſe vielleicht mit *Jean Goujon* gemeinſchaftlich oder bald nach letzterem gemacht hat.

377) Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 209.

378) Siehe: *Journal officiel de la République Française* vom 19. April 1884, S. 2135 (*Réunion des ſociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne en 1884*) — ferner: *L'ancien château Royal de Monceau-en-Brie* in: *Réunion des ſociétés des Beaux-Arts*. Paris 1884. S. 246.

Faſt gleichzeitig (1549) mit dem Louvre-Hof und kaum in geringeren Abmeſſungen, faſt gleichzeitig mit *Michelangelo*'s Wiederaufnahme einer groſsen Ordnung am Aeuſseren der Peterskirche zu Rom (1547) führte *Primaticcio* dieſelbe auch nach Frankreich ein, indem er ſie im Aeuſseren an *Katharina*'s berühmtem Schloſſe zu Monceau-en-Brie anwendete. Durch ein ſo groſsartiges Beiſpiel und durch die Betonung dieſer anderen Richtung in der architektoniſchen Auffaſſung machte er ſicherlich einen gewaltigen Eindruck.

Auf dem Gebiete des Kuppelbaues war die *Sépulture des Valois* eine architektoniſche Compoſition, die in ihrer Art eben ſo hervorragt, wie diejenige von *Lescot*'s Louvre-Hof. Wenn in den Stichen von *Marot* und Anderen nicht Alles trügt, ſo hatte *Primaticcio* hier einen Kuppelbau entworfen und auszuführen begonnen, dem weder Frankreich, noch Italien in dieſer Art hätten etwas an die Seite ſtellen können. In der Kunſt der Durchbildung des Grundriſſes erweist ſich *Primaticcio* als wahrer Architekt. Grundriſs und Durchſchnitt dieſer Capelle lehren, daſs er bei *Giulio Romano* noch eine ganz andere Anleitung, als in der bloſsen Stuck- und Fresco-Decoration, empfangen hatte. (Siehe Art. 50, S. 52 u. Art. 51, S. 56.)

168. Thätigkeit als *Superintendant.*

Um von der Bedeutung der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendant* der königlichen Bauten entfaltet hat, einen Begriff zu geben, ſeien hier die Worte eines der ruhigſten und urtheilsfähigſten Franzoſen angeführt. *Deſtailleur* ſchreibt nämlich [379]): »Die 1559 erfolgte Ernennung *Primaticcio*'s zum *Superintendant* der königlichen Bauten bezeichnet ein wichtiges Datum: den Zeitpunkt, wo die Italiener, welche in Frankreich feſten Fuſs gefaſſt hatten, einen unmittelbaren Einfluſs auszuüben begannen.« Er fügt hinzu: »1559 hatte die Renaiſſance ihre Meiſterwerke hervorgebracht; ſie ſollte nunmehr den Weg ihrer Entartung antreten.«

Dieſe Worte, welche die Anſchauungen, die man etwa um das Jahr 1860 hatte, wiedergeben, bedürfen in zweifacher Beziehung einer Ergänzung. Erſtlich waren die Italiener ſchon ſeit 1495 nicht minder thätig, als zur Zeit der Hoch-Renaiſſance; nur waren die Früchte ihrer Betheiligung den Werken ihrer Heimath weniger ähnlich, als ſpäter. Fürs zweite dürfte die Thätigkeit *Primaticcio*'s ſelbſt als Architekt kaum oder gar nicht zur Entartung der Hoch-Renaiſſance beigetragen haben.

Hätte *Primaticcio* auch nur ſeine beiden Schlöſſer erbaut, ſo wäre dies ſchon hinreichend geweſen, um zu überzeugen, daſs ſeine Ernennung zum *Superintendant* keine wirklich ungerechte Bevorzugung war. Indeſs kommt noch ein anderer Umſtand hinzu, um ſie noch erklärlicher erſcheinen zu laſſen. Bedenkt man, daſs, mit Ausnahme von *Jean Goujon*, die fünf groſsen franzöſiſchen Meiſter nur Architekten in dem etwas ausſchlieſslichen, faſt tyranniſchen Sinne der Gothik waren und nicht, wie die Italiener (*Palladio* etwa ausgenommen) Künſtler im weiteren Sinne des Wortes, ſo iſt es leicht begreiflich, daſs in einer Geſellſchaft, wie die damalige, die ſich noch nicht nach den Verhältniſſen zur Zeit der Gothik zurückzuſehnen brauchte, ſondern vor Allem das Bedürfniſs nach harmoniſcher Anmuth empfand, die vielſeitigere und wärmere Empfindungsweiſe des Italieners ihn für die höchſte Stellung, die *Primaticcio* bis an ſein Lebensende bekleidete, und zwar ohne daſs von Klagen der Einheimiſchen etwas bekannt geworden iſt, durchaus und ohne Ungerechtigkeit gegen Andere noch beſonders geeignet erſcheinen lieſs.

---

379) In: *Notices ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. S. 9.

Es wäre allenfalls die Frage aufzuwerfen, warum diefes höchfte Amt nicht *Lescot* übertragen wurde? Hierauf läfft fich nur ziemlich unvollkommen antworten, indem man auf die allgemeinere Kunftthätigkeit *Primaticcio*'s hinweist. Diefer war durch und durch Künftler, jederzeit bereit, auf der Brefche zu fein, während vielleicht *Lescot*, von adeliger Geburt und Stellung, kein Begehren nach der Unruhe, dem vielen Umherreifen und den fonftigen Mühen, die mit dem Amt des *Superintendant* verbunden waren, empfand [380]).

Um ein befferes Verftändnifs von der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendant* der königlichen Bauten zu entfalten hatte, zu gewähren, um mehr Licht auf feine Befähigung zu diefem Amte zu werfen und um ein richtiges Urtheil über feinen fchöpferifchen Antheil an mehreren Bauten, die er unter fich hatte, zu ermöglichen, feien im Nachftehenden einige Auszüge aus den Rechnungen der königlichen Bauten wiedergegeben.

a) In feinem Anftellungspatent vom 12. Juli 1559 wird er als *Maiftre François Primadici confeiller et ausmonier ordinaire* des Königs, als Abt von St.-Martin de Troyes bezeichnet. In Folge feiner grofsen Erfahrung in der Kunft der Architektur — heifst es weiter — von der er an verfchiedenen Gebäuden mehrere Male grofse Beweife geliefert hat, beauftragt ihn der König mit der Infpection und der Unterhaltung aller feiner Baulichkeiten, ferner mit der Vollendung der bereits begonnenen Bauausführungen, fo wie mit der Leitung und Direction aller derjenigen, welche er hiernach unternehmen könnte — mit Ausnahme des Louvre. Desgleichen foll er das Grabdenkmal des Königs *Franz* vollenden, alle Verträge abfchliefsen, fämmtliche Controle-Meffungen vornehmen laffen — dies Alles an Stelle von *Philibert de l'Orme* und deffen Bruder *Jean de l'Orme,* mit dem gleichen Gehalt, welches diefe Beiden zufammen bezogen, alfo 1200 *Livres* jährlich [381]).

b) Im Zahlungsbefehl vom 14. November 1559 wird gefagt, dafs die Gebäude in Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, La Muette im Walde von Saint-Germain u. a. noch »*fous la charge et conduite*« (diefe beiden Worte fchliefsen den technifchen Theil der Bauleitung in fich ein) von *Primaticcio* ftanden [382]).

c) Durch das Patent *Franz II.* vom 17. Juli 1559 wird dem *Primaticcio* die »*Charge et fuperintendance*« aller königlichen Bauten, der begonnenen, wie der neu auszuführenden, übertragen, mit Ausnahme des Louvrebaues; ferner hat er im Verein mit *François Sannat* das Amt des *Controleur* zu übernehmen [383]). Die Aufzählung deffen, was der *Controleur* zu thun hat, zeigt, dafs die Aufgabe desfelben u. A. völlig derjenigen der heutigen *Vérificateurs* in Frankreich entfpricht; denn er hatte die Koftenanfchläge und die Baurechnungen zu revidiren und an der Hand der Bauausführung zu controliren. Wenn fomit für diefe controlirende Thätigkeit ein befonderer hoher Beamter im Verein mit *Primaticcio* angeftellt war, fo geht daraus um fo mehr hervor, dafs des letzteren übrige und umfangreichere Wirkfamkeit eine künftlerifch erfindende und bauleitende war; dies ift ja ohnedies in den Worten *Ordonnance, Conduite, Direction* und *Superintendance* enthalten. Allerdings mufs hierbei zugegeben werden, dafs die Worte *Ordonnance* und *Superintendance* auch fortwährend in einem ganz anderen Sinne, in demjenigen der Verwaltung, gebraucht werden, fo dafs man bei manchen Perfönlichkeiten, denen ein folches Amt übertragen war, nicht weifs, ob man es mit thatfächlichen Baumeiftern zu thun hat, fobald nicht andere, entfcheidende Einzelheiten erwähnt werden.

b) Als Beifpiel für den Doppelfinn, in dem das Wort *Ordonnance* gebraucht wird, fei folgende Stelle aus dem Jahre 1569 angeführt: »*Autre defpence faitte par le préfent tréforier, de l'ordonnance de maiftre François Primadicis de Boullongne, abbé de Saint Martin de Troye, aulmofnier et fuperintendant des baftimens de Sa Majefté, pour la conftruction d'une grande gallerie et pavillon édiffiez de neuf en fon chafteau de Saint Liger, et iceux ouvrages de maçonnerie faits de l'ordonnance de maiftre Philibert de Lorme, abbé d'Jvry*« [384]). Im erften Falle bedeutet es einen Zahlungsbefehl *Primaticcio*'s, im zweiten einen architektonifchen Entwurf und eine Anordnung *De l'Orme*'s.

---

380) Vielleicht war auch die Stellung des Architekten des Louvre, d. h. desjenigen Schloffes, von deffen Donjon alle Lehen von Frankreich abhingen, eine derartige, dafs ihm dadurch ein befonderer Rang verliehen wurde. Wurde doch diefe Stelle, wenigftens zu *Lescot*'s Lebzeiten, dem *Superintendant* nicht unterftellt; allerdings kann man letzteren Umftand auch durch *Lescot*'s befondere Verdienfte erklären.

381) Siehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. I, S. 334, 398, 401; Bd. II, S. 14.

382) Siehe ebendaf., Bd. I, S. 397.

383) Siehe ebendaf., Bd. I, S. 401 ff.

384) Siehe ebendaf., Bd. II, S. 173.

Eine andere Bezeichnung, die zu Irrthümern führen kann, ist diejenige eines *Commissaire général.* In einer Rechnung vom 12. August 1568 bis 15. April 1570 wird *Primaticcio* als *Messire Francisque de Primadicis de Bollongne, abbé de Saint-Martin, commissaire général, sur le fait de sesdits bastimens*[385]) bezeichnet, eben so in der letzten Rechnung vom Jahre 1576[385]). *Commissaire* scheint demnach hier so viel wie *Surintendant de tous les bâtimens Royaux* zu bedeuten; doch wird unmittelbar darauf ein *Seigneur de Rosting* auch *Commissaire des bâtimens du Roy* genannt, und zwar mit dem gleichen Jahresgehalt, wie *Primaticcio,* nämlich 1200 *Livres*[385]).

Prüft man nun die vorerwähnten Rechnungen in Bezug auf die Thätigkeit *Primaticcio*'s als Architekt, so ergeben sich mit vollster Bestimmtheit als Werke, deren Entwurf von ihm herrührt und deren Ausführung er geleitet hat, zum mindesten die folgenden:

a) die Grabcapelle (*Sépulture des Valois*) zu St.-Denis, in den Rechnungen als *Sépulture des Rois et Reynes de France* bezeichnet;

b) das Grabmal *Heinrich II.* daselbst;

c) das Denkmal zur Aufnahme des Herzens von *Heinrich II.*;

d) dasjenige für das Herz *Franz II.*;

e) der Gartensaal im *Jardin de la Reine* zu Fontainebleau, und

f) vermuthlich noch manches Andere in Fontainebleau, das bei der Besprechung dieses Schlosses wird vielleicht bezeichnet werden können.

Bei dem unvollständigen und bloss fragmentarischen Charakter der in Rede stehenden Rechnungen, die wir noch besitzen, ist sicherlich manche Arbeit *Primaticcio*'s gar nicht erwähnt oder mit Worten, die an die Autorschaft von bloss ausführenden Meistern glauben lässt. Zu den nicht angeführten Werken zählt jedenfalls das schöne Rustika-Thor, welches 1562 aussen am Graben errichtet wurde, der damals die *Cour du cheval blanc* durchschnitt; dasselbe wurde später versetzt und bildet jetzt das Erdgeschoss des sog. *Baptistère de Louis XIII.*, welches als Eingang in die *Cour ovale* dient. Für den zweitgedachten Fall können die Apostel in der Capelle zu Anet als Beleg dienen, die zu Limoges in Email gemalt wurden und die man nach den Rechnungen für Erfindungen von *Michel Rochetel* gehalten hat.

Von der grossen Thätigkeit *Primaticcio*'s auf dem Gebiete der Innendecoration wird noch im einschlägigen Kapitel gesprochen werden.

ϑ) *Sebastiano Serlio.*

169. Aus seinem Lebenslauf

Sebastiano Serlio stammt aus Bologna und lebte von 1475 bis 1554. Er war bereits 66 Jahre alt, als er nach Frankreich übersiedelte, und beschloss 13 Jahre später sein Leben daselbst. *Serlio* war der erste, der die Denkmäler des alten Roms und darunter einige Werke von *Bramante* veröffentlichte. In einer Zeit, wie diejenige von 1537 und 1540, in der die Blicke aller Architekten Europas sich immer mehr nach Rom zu richten begannen, genügte diese Thatsache, um das Epochemachende der genannten Publicationen zu erklären. Sie fielen mit der Ankunft *Serlio*'s in Frankreich und mit der daselbst beginnenden Hoch-Renaissance zusammen. Dies allein reicht aus, um den wichtigen Eindruck, den *Serlio* auf viele Franzosen ausübte, zu erklären; allein es muss auch Veranlassung sein, über seine Thätigkeit in Frankreich zu einiger Klarheit zu gelangen.

Nach der eingehenden Biographie, die *Charvet*[387]) dem Bologneser Architekten und Schriftsteller gewidmet hat, wird es genügen, an dieser Stelle die Frage zu

385) Siehe ebendas., Bd. II, S. 177, 197, 198.

386) Siehe: *Chronique des arts.* Paris 1895. Nr. vom 20. April.

387) CHARVET, L. *Sebastien Serlio.* Lyon 1869.

erörtern, ob, wie *Paluſtre* behauptet, *Serlio* eine Nullität, bloſs ein »*Géneur*« war oder ob er, wie man lange glaubte, einen wirklichen Einfluſs auf ſeine Zeitgenoſſen in Frankreich ausgeübt hat.

Serlio kam zu Ende 1541 nach Frankreich. Mit Frau und Kindern erhielt er zunächſt eine Wohnung im Palaſt *des Tournelles* zu Paris[388]) und wurde nahezu ſofort am Palaſt zu Fontainebleau angeſtellt. Dieſe Ernennung erfolgte durch den König am 27. December 1541 mit der Bezeichnung »*Baſtiannet Serlio, paintre et architecteur du pays de Bollongne la Grace* . . .« Sein Amt führte den Titel »*Paintre et architecteur ordinaire au fait de ſes dits édiffices et baſtimens au dit lieu de Fontainebleau, auquel le dit Seigneur l'a pour ce retenu.*« Sein Jahresgehalt ſollte 400 *Livres* betragen, und er hatte 20 *Sols* Diäten zu beziehen, wenn er ſich auf Inſpectionsreiſen befand.

Auf Grund des Amtes, das *Serlio* in Fontainebleau bekleidete, hat man ſich vielfach bemüht, ihm möglichſt viele Theile des dortigen Schloſſes zuzuſchreiben[389]). Von den heute noch erhaltenen Theilen deſſelben könnte man, ſobald man bloſs vom ſtiliſtiſchen Standpunkt aus urtheilt, nur die *Grotte des Pins* und diejenigen Theile der *Galerie François I.*, ſo wie der *Cour des fontaines*, die noch alt ſind, als von ihm herrührend bezeichnen. Die *Comptes des bâtiments du Roi* lehren indeſs, daſs dieſe Theile meiſtens vor der Ankunft *Serlio*'s in Fontainebleau ausgeführt worden ſind und ſomit von *Roſſo* oder von *Primaticcio* herſtammen. Eben ſo wenig geſtattet der Stil des Periſtyls in der *Cour ovale*, daran zu denken, daſs ſich *Serlio* an franzöſiſche Verhältniſſe angeſchmiegt habe. Das architektoniſche Glaubensbekenntniſs eines italieniſchen Künſtlers von 1540, namentlich eines ſolchen, der, wie *Serlio*, theilweiſe Theoretiker war, läſſt es nicht zu, Compromiſſe vorauszuſetzen, wie ſie bei den Meiſtern der früheren Generationen, der Uebergangs- und Früh-Renaiſſance-Periode, möglich waren. In dieſem Augenblicke hätten etwaige Compromiſſe *Serlio*'s einen anderen Charakter gezeigt, als er am gedachten Periſtyl zum Ausdruck kommt.

Die bekannte wehmüthige und ergebene Klage *Serlio*'s darüber, daſs man ihn, der doch fortwährend in Fontainebleau wohnhaft war, auch nicht um den kleinſten Rath gefragt habe[390]), bezieht ſich auf die *Galerie Henri II.* und auf die Abänderung, welche die beabſichtigte Anordnung derſelben 1547 erfuhr, als *De l'Orme* zum *Superintendant* ernannt wurde. Sie ſchlieſst demnach die Möglichkeit nicht völlig aus, daſs man zwiſchen 1541 und 1547, zu *Franz I.* Lebzeiten, ihn in Fontainebleau dennoch mit einigen Arbeiten betraut habe. Wären dieſe von einiger Bedeutung geweſen, ſo würde ſie *Serlio*, ungeachtet ſeiner Beſcheidenheit, ſchwerlich verſchwiegen haben; denn er erzählt ſogar von dem, was er an Stelle der *Galerie Heinrich II.* gethan hätte, wenn er um Rath befragt worden wäre.

Die Angaben, die in den *Comptes des bâtiments du Roi* über *Serlio* zu finden ſind, ſind von unglaublicher Armuth. Dieſe werthvolle Sammlung iſt indeſs, wie ſchon früher angedeutet wurde, in einem ſo ungemein fragmentariſchen Zuſtande auf uns gekommen, daſs man aus denſelben zwar ganz beſtimmte poſitive Schlüſſe

388) Siehe: *Sebaſtiani Serlii Bononienſis architectura liber ſeptimus.* Frankfurt 1575. S. 98.

389) Aus den Taufregiſtern der Gemeinde d'Avon Fontainebleau hat *Charvet* die Anweſenheit *Serlio*'s in Fontainebleau an folgenden Daten feſt geſtellt: 2. Nov. 1542, 18. Juli 1544 u. 22. Feb. 1553 (1554 n. St.?). Im erſten und letzten Datum war ſeine Frau Pathe, im zweiten war es *Serlio*. 1557, 14. Nov. war es ſeine Frau wieder; ſie iſt als *Veuve de deffunct maiſtre Sébaſtiano* bezeichnet, und 1560 bei einer ähnlichen Gelegenheit als *Francoyſe Pallaude l'eſtaliane.*

390) Siehe ſein Buch VII, S. 96 u. 97: »... *Ma io che era in quel luogo e v' habitava di continuo, nè mi fu dimandato un minimo conſiglio* . . .«

ziehen kann, aber ſich niemals geſtatten ſollte, negative Schlüſſe zu ziehen, ſobald jene Rechnungen ſchweigen, es ſei denn, daſs dieſelben durch beſtimmte Thatſachen aus anderen Quellen begründet ſind. Das Wenige, was in den *Comptes* über *Serlio* geſagt wird, iſt das Folgende.

Er erhielt an einem nicht näher angeführten Tage (zwiſchen 1541 und 1550) 96 *Livres* 12 *Sols* und 6 *d* für Lederhäute des Orients, die er für Fontainebleau gekauft hatte.

An einem gleichfalls nicht näher bezeichneten Datum werden die Maler *François* und *Jean Potier, Germain Musnier, Michel Rogetel, Barthelemy Dyminiato* (*da Miniato*) und *Battiſta Bagnacavallo* für die Malerei von Figuren an acht kleinen Thüren, wie es ſcheint, eines kleinen Schrankes im Cabinet des Königs bezahlt, »*ſous la conduite et charge de maiſtre Sebaſtien Serlio, architecte du Roy*« [391]).

Bei der ſpäter noch folgenden eingehenderen Beſprechung der Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye und Ancy-le-Franc wird auf den Einfluſs, den *Serlio* auf dieſe Bauten, wie manchmal behauptet wurde, ausgeübt hat, noch zurückzukommen ſein.

170. Bauwerke.

Von den Bauwerken, welche ſicher von *Serlio* herrühren, weiſs man gegenwärtig nur das Thor des von ihm erbauten *Hôtel de Ferrare* in Fontainebleau anzugeben, eine Rundbogen-Arcade mit mächtiger Ruſtika und von zwei toskaniſchen Halbſäulen mit Gebälke und Giebel begleitet; die glatten Säulenſchäfte ſind durch vier Ruſtikabinder getheilt und mit der Boſſenmauer verbunden; das Gebälke, ebenfalls glatt, wird von den fünf oberſten Wölbſteinen unterbrochen; die drei mittleren davon, blockartig ausgebildet, reichen bis unter das Geſims. Die Verhältniſſe und die friſche Behandlung der Ruſtika erinnern an die letzte Manier *Bramante*'s. Die drei groſsen Gewölbeblöcke waren wohl Veranlaſſung, die drei Ruſtika-Arcaden der *Grotte des pins* — eines der wenigen Theile des Schloſſes zu Fontainebleau, die thatſächlich italieniſchen Charakter haben — ebenfalls *Serlio* zuzuſchreiben; indeſs beruht dies entſchieden auf einem Irrthum, da dieſelben vor dem Eintreffen *Serlio*'s entſtanden ſind und, wie bereits geſagt wurde, entweder von *Roſſo* oder *Primaticcio* herrühren.

Nach dem 1547 erfolgten Tode *Franz I.* und in Folge der Anſtellung *De l'Orme*'s verlor *Serlio* ſein Amt, verweilte indeſs noch einige Zeit zu Fontainebleau im Hauſe des Cardinals von Ferrara und ging dann — wie man glaubt, 1548 mit dem Cardinal *Ippolito d'Eſte* (von Ferrara) — nach Lyon. Während ſeines ſechsjährigen Aufenthaltes daſelbſt fertigte er u. A. Entwürfe für ein Schloſs Romarino mit vier Eckthürmen für Süd-Frankreich und für die *Loge du Change* zu Lyon an. Jedenfalls wurde letzterer, vielleicht wurden auch beide Entwürfe nicht ausgeführt.

Im Jahre 1552 betheiligte ſich *Serlio* an den Decorations-Arbeiten für den Einzug des Cardinals von Tournon in Lyon, wobei er als »*Meſſire Sebaſtiano Bolonyeſi ytallien ingénieulx*« [392]) bezeichnet wird. Er ſtarb 1554 in Fontainebleau, wohin er kurz vorher zurückgekehrt war.

171. Einfluſs der Bücher von *Serlio*.

Gleichgiltig, ob die früheren Anſchauungen über *Serlio*'s Bauthätigkeit richtig ſind oder nicht, in einem Punkte war der Einfluſs dieſes Meiſters auf die franzöſiſche Architektur ein ſehr bedeutender, nämlich durch ſeine Schriften. *Jean Goujon* hebt, wie ſchon in Art. 139 (S. 130) geſagt worden iſt, 1547 in der *Martin*'ſchen Ueberſetzung des *Vitruv* ausdrücklich hervor, daſs *Serlio* in Frankreich der erſte geweſen ſei, der die Lehren *Vitruv*'s in das richtige Licht geſetzt hat. *Bernard Paliſſy* ſpricht in

391) Siehe: Laborde, a. a. O., Bd. I, S. 172—174, 190, 203—204: »... *aux ouvrages des deux petits huiſſets de menuiſerie d'une petite aulmoire, au cabinet du Roy.*«

392) Siehe: Charvet, a. a. O., S. 91.

ſeinen überaus intereſſanten Schriften (1563) nur dreimal von Schriftſtellern, die über Architektur geſchrieben haben, und nennt dabei bloſs *Serlio* und *Vitruv*, erſteren einmal neben *Du Cerceau*. Noch wichtiger iſt das Zeugniſs von *Philibert de l'Orme*, der bekanntlich vor allem Anderen gern von ſich ſelbſt ſpricht. Er unterläſſt es im Jahre 1567, die Abbildungen des Coloſſeums zu Rom, das er ausgemeſſen hatte, zu geben, weil »*Meſſire Sebaſtian Serlio* es in ſeinem Buche hat drucken laſſen, wie es ein Jeder ſehen kann, mit mehreren anderen ſchönen Alterthümern, indem Alles in ſehr guter Ordnung iſt. Er iſt der erſte geweſen, der den Franzoſen durch ſeine Bücher und Zeichnungen die Kenntniſs der antiken Gebäude und mehrerer ſehr ſchöner Erfindungen gegeben hat, indem er ein rechtſchaffener Mann war (*homme de bien*), wie ich ihn gekannt habe und von ſehr guter Seele, um, was er gemeſſen, geſehen und aus den Alterthümern entnommen hatte, veröffentlicht und guten Willens (*de bon coeur*) gegeben zu haben; und für die Frage, ob die Maſse überall genau ſind und legitim, verweiſe ich auf diejenigen, die ein gutes Urtheil haben, indem ſie ſie an Ort und Stelle geſehen haben [393])«.

172. Angeblicher Einfluſs auf den Louvrebau.

Neben dieſem allgemeineren Einfluſs, den *Serlio* durch ſeine Schriften ausgeübt hat, iſt noch derjenige hervorzuheben, der von ihm auf den Bau des Louvre ausgegangen ſein ſoll. *Claude Perrault*, der Erbauer der Colonnade daſelbſt, ſagt [394]), daſs der Einfluſs *Serlio*'s, ſeine Anweiſungen den Franzoſen ſo nützlich waren, daſs ſie es *Lescot* möglich machten, einen Entwurf zu liefern, der demjenigen *Serlio*'s vorgezogen wurde. Hieraus geht hervor, daſs *Serlio* wahrſcheinlich einen Entwurf für den Louvre angefertigt hat, und der Umſtand, daſs dem König der Entwurf *Lescot*'s beſſer gefiel, als jener von *Serlio*, iſt noch kein Beweis dafür, daſs letzterer nicht auch eine gute Leiſtung war, oder gar Anlaſs dazu, *Serlio* als ſchaffenden Architekten verächtlich zu behandeln, wie dies von mancher Seite geſchieht. Was *Rivoalen* unlängſt [395]) vom Einfluſs der Abbildungen im Buche *Serlio*'s auf die Architektur von Flandern und England geäuſsert hat, gilt in gleicher Weiſe über ſeinen Einfluſs auf viele franzöſiſche Meiſter gerade in der Zeit der beginnenden Hoch-Renaiſſance, wo man endlich ſo weit gelangt war, die Formen der Antike und der *Bramante*'ſchen Architektur Italiens nicht mehr nach phantaſiereichen Gedanken zu überſetzen, ſondern ſie um ihrer objectiven Schönheit willen zu ſchätzen anfing. Auch durch Beantwortung von Fragen, wie die von *Goujon* geſtellten (ſiehe im Folgenden: Säulenordnungen, doriſches Kapitell) und durch directen Unterricht, wie der an *Philander* ertheilte, hatte *Serlio* gleichfalls Gelegenheit, ſeinen Einfluſs auszuüben.

ι) Andere italieniſche Meiſter.

173. *Della Robbia.*

Auſser den hervorragenden, im Vorhergehenden vorgeführten drei Architekten ſind noch einige andere aus Italien ſtammende Meiſter hervorzuheben.

1) *Girolamo della Robbia*, Mitglied der berühmten Florentiner Terracotta-Künſtlerfamilie, kam um 1527 nach Frankreich und verdient wegen ſeiner mindeſtens 35-jährigen Thätigkeit in dieſem Lande und der verſchiedenen Formen, in denen dieſelbe auftritt, Erwähnung. Vom König als Bildhauer mit 240 *Livres* Gehalt angeſtellt, führte er zuerſt im Verein mit *Pierre Gadier* aus Tours und nach des letzteren Tode

---

393) Siehe: De l'Orme, Ph. *Le premier tome de l'architecture.* Buch VII, Kap. 1. S. 202v.

394) In: Perrault, Cl. *Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé.* Paris 1674. — Im Vorwort ſchreibt er (ſiehe: *Revue gén. de l'arch.* 1887, S. 135), *que lorsque le Roy François I. fit venir d'Italie Seb. Serlio, à qui il donna la conduite des baſtiments de Fontainebleau, nos architectes profitèrent ſi bien de ſes inſtructions »que, pour le projet du Louvre, le deſſin d'un Français, l'abbé de Clagny« fut préféré au deſſin de Serlio* —«. Als Marginal-Anmerkung ſchreibt hier *Perrault: Jean Goujon, Pariſien et M. Ponce.*

395) Siehe: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 357 (Artikel: Engliſche Renaiſſance.)

mit *Gratian François* als *Maiſtres maçons* und Unternehmer das Mauerwerk und die Steinhauerarbeit des Schloſſes Madrid im *Bois de Boulogne* aus. Er entwarf als *Sculpteur et emailleur du Roi* die emaillirte Terracotta-Decoration im gleichen Schloſſe und führte ſie auch aus; er übernahm die Ausführung einzelner Figuren für die von *Primaticcio* entworfenen Denkmäler *Heinrich II.* und für das Herz *Franz II.* In wie fern dieſer Meiſter als der Architekt des Schloſſes Madrid angeſehen werden darf, davon wird noch ſpäter die Rede ſein; auch ſei auf die unten genannte Monographie [396]) verwieſen.

2) *Maiſtre Francisque Scibecq, dict de Carpy*, bezeichnet als *Menuiſier ordinaire du Roy*, 1548 wohnhaft zu Paris, hatte als Holzkünſtler bereits 1532 ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*, hat ſomit eine ſehr bedeutende Stellung bekleidet. Er war oft gleichzeitig in Fontainebleau, in Saint-Germain, in Vincennes und am Louvre thätig, und von ihm rührt auch die Holztäfelung in der *Galerie François I.* zu Fontainebleau her. Intereſſant iſt ſein 1548 mit *Philibert de l'Orme* abgeſchloſſener Vertrag, betreffend eine Kanzel und die Schranke zwiſchen Chor und Schiff in der Schloſs-Capelle zu Saint-Germain, worin es heiſst, daſs die Kapitelle nicht, wie in der beigefügten Zeichnung, doriſch, ſondern korinthiſch ſein ſollen. 174. *Scibecq.*

3) *Domenico del Barbiere* oder *Domenico Fiorentino* [397]), auch unter dem Namen *Ricoveri* bekannt, wird von *Vaſari* als der befähigteſte unter den Gehilfen *Roſſo*'s bezeichnet; er war ein vortrefflicher Zeichner und in ſehr verſchiedenartiger Weiſe zu Fontainebleau, Meudon und Joinville, vor Allem aber zu Troyes beſchäftigt. Gerade bei dieſem Meiſter zeigt es ſich, wie die Schule von Fontainebleau ſich über andere Theile von Frankreich verbreitete. 1549 vereinigte er ſich mit ſeinem Schwiegerſohn *Gabriel le Tavereau*, um den Lettner in der Kirche *St.-Etienne* zu Troyes, der als ſein Meiſterwerk gilt, aber in der Revolutionszeit zerſtört worden iſt, auszuführen. Im darauf folgenden Jahre übernahm er mit *Jean le Roux, dit Picard*, für Joinville das Mauſoleum des Gründers des Hauſes *Guiſe*, *Claude de Lorraine*, wovon nur noch zwei Karyatiden in der *Mairie* zu Joinville erhalten ſind. 175. *Domenico Fiorentino.*

κ) Einige franzöſiſche Meiſter.

Für die in Rede ſtehende Periode der Architektur Frankreichs ſind auch einige aus dieſem Lande ſtammende Meiſter zu erwähnen. 176. *Philander.*

1) *Guillaume Philander* oder *Philandrier*, geb. 1505 zu Chatillon-ſur-Seine, Schüler *Serlio*'s, wurde 1533 Kanoniker der Kathedrale zu Rodez und arbeitete an der Vollendung der letzteren, namentlich an der Bekrönung derſelben und an verſchiedenen Theilen im Inneren; ihm werden die beſten Häuſer zu Rodez zugeſchrieben. 1545 gab er in Paris und 1552 in Lyon die Ueberſetzung des *Vitruv* heraus und ſtarb 1563.

2) *Pierre Chambiges II.*, wahrſcheinlich der Sohn von *Peter Chambiges I.* und Enkel von *Martin Chambiges*; es iſt nicht zu entſcheiden, ob er mehr als Architekt oder mehr als Unternehmer anzuſehen iſt. 1575 wird er in Bezug auf die Beſitzungen ſeiner Frau zu Saint-Quentin als *Charpentier* bezeichnet; hingegen war er 1599 und 1602 *Juré du Roy en l'office de maçonnerie* zu Paris. Er wird im Jahre 1613 noch erwähnt und ſtarb 1615 in hohem Alter. Man nimmt an, daſs nur er derjenige »*Chambiche*« ſein könne, der nach der Angabe *Sauval*'s die kleine Galerie des Louvre (1566 oder 1567) begonnen hätte. 177. *Chambiges.*

3) Nach *Paluſtre* ſollen die ſo überaus intereſſanten Theile der Façade der Kirche zu Giſors von *Robert Grappin*, ſeinen Söhnen *Michel*, *Jacques* und *Jean I.* und ſeinem Enkel *Jean II.* herrühren. Nach derſelben Quelle wären der Familie *Grappin* auch Theile der Kirchen zu Vetheuil, Magny, Saint-Gervais und Montjavoult zuzuſchreiben. 178. Meiſter der Familie *Grappin* u. A.

4) Als Erbauer des Vierungsthurmes der Kirche *St. Pierre* zu Coutances (Fig. 183) nennt *Paluſtre Richard Vatin*, *Guillaume le Rouſſel* und *Nicolas Saurel*. Eben ſo bezeichnet er *Nicolas Ribonnier* als den Architekten des Schloſſes zu Sully und desjenigen zu Pailly.

5) Auch müſſen hier wieder von den Meiſtern der Früh-Renaiſſance *Hugues Sambin* (ſiehe Art. 127, S. 123) und *Nicolas Bachelier* (ſiehe Art. 128, S. 123) genannt werden, da nicht anzunehmen iſt, daſs ſie zum bizarren Stil ihrer letzten Lebensjahre gelangt ſind, ohne eine ſtrenge Phaſe durchgemacht zu haben; in dieſer hat wohl *Bachelier* (1555) das prächtige *Hôtel d'Aſſezat* zu Touloufe hervorgebracht.

6) Nach einer Inſchrift vom Jahre 1560 ſcheint *Jean de Beaujeu* Architekt der Façade der Kathedrale zu Auch zu ſein.

7) Schlieſslich müſſte — der Zeit nach — an dieſer Stelle von den Werken von *Bernard Paliſſy* die Rede ſein; indeſſen wird, ihres Charakters wegen, erſt im Folgenden davon geſprochen werden.

---

396) Cavalucci, J. & E. Molinier. *Les Della Robbia et leur oeuvres.* Paris 1884.

397) Siehe: Babeau, A. *Dominique Florentin. Mémoire lu à la Sorbonne.* Paris 1877 — und: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 28, S. 333.

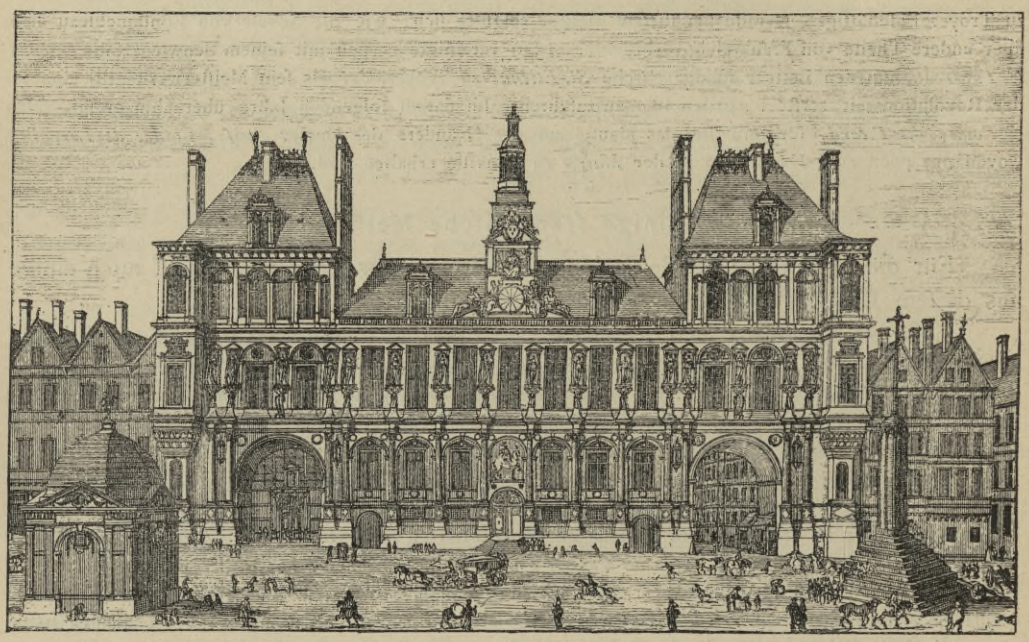
3) Entwickelungsgang und Charakter der Hoch-Renaiſſance.

179. Strömungen.

Die allgemeine Kennzeichnung der Hoch-Renaiſſance erfolgte bereits in Art. 135 (S. 127). Es erübrigt nun noch, Einiges über den Entwickelungsgang derſelben zu ſagen, ferner über die Erſcheinungen, welche als Mittel zu ihrer Entwickelung dienten, und die Bahnen, die ſie durchlaufen hat, endlich über die Einwirkung der Hoch-Renaiſſance auf die ſpätere Architektur Frankreichs.

In jeder geſchichtlichen Darſtellung und künſtleriſchen Würdigung eines Stils bietet die Schilderung der Zeit ſeiner höchſten Blüthe beſondere Schwierigkeiten. Hier ſteht man ſtets den gröſsten Meiſtern und den vollkommenſten Werken gegenüber. Um beide richtig zu würdigen, in ſo fern dies überhaupt möglich iſt, um in Worten dasjenige zu faſſen, was vor Allem Aufgabe der bildenden Künſte iſt —

Fig. 32.



G e c a b d f H

Urſprüngliche Geſtalt des ehem. *Hôtel-de-Ville* zu Paris [398]).

dazu würde in erſter Reihe gehören, daſs man ſelbſt ein groſser Meiſter oder ein demſelben ebenbürtiger, ſelbſt ſchöpferiſcher Geiſt ſei. Wie ſelten dies zutrifft, vielleicht ſogar niemals, braucht nicht geſagt zu werden. Gegenwärtig ſind die Schwierigkeiten noch gröſser, weil wir in einer Phaſe von überwiegend ſubjectiver Auffaſſung der Kunſt ſtehen und weil dieſe Geiſtesrichtung in der Regel mehr Mühe hat, den Meiſtern und Werken jeder höchſten Blüthezeit gerecht zu werden. Beide erblühen nur dann, wenn das freie ſchöpferiſche Feuer des Künſtlers mit innerſter Ueberzeugung und Begeiſterung völlig harmoniſch und innig mit den ewigen objectiven Geſetzen ſich verbindet und ſomit freiwillig einer gewiſſen Art und Weiſe der Freiheit mit vollſter Ueberzeugung entſagt und in eine Beſchränkung der eigenen Einfälle und Phantaſien zu Gunſten des höchſten Zieles einwilligt.

398) Facſ.-Repr. nach: Israel Silvestre, a. a. O., Bd. 1, S. 159.

Die Schilderung des Höchſten, was die franzöſiſche Architektur der Renaiſſance geleiſtet hat, wird ſich naturgemäſs nur aus dem geſammten vorliegenden Bande ergeben. Deſshalb können hier nur die Hauptzüge und -Charaktere angeführt werden, die zur jeweiligen beſſeren Orientirung nöthig ſind.

Unter den Erſcheinungen, welche als Mittel oder Werkzeuge zur Entwickelung der Hoch-Renaiſſance dienten, ſind hervorzuheben:

α) die mehr einheimiſche, aus der Früh-Renaiſſance ſelbſt ſich heraus entwickelnde Strömung;

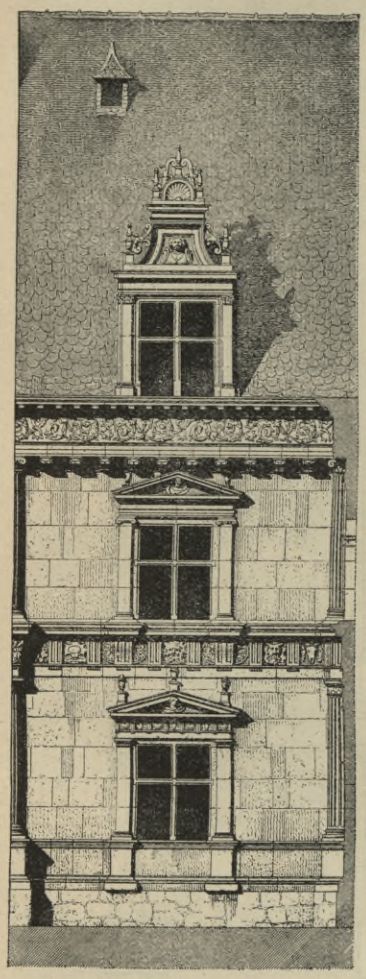
β) die durch Franzoſen, wie es die Gruppe der fünf groſsen Architekten waren, aus Italien fertig mitgebrachte Richtung;

γ) die Schule von Fontainebleau, in der zwei genau zu unterſcheidende Richtungen hervorzuheben ſind, nämlich:

a) die ganz freie, willkürliche, manche Zeichen des Verfalles in ſich tragende Richtung der Innendecoration und

b) die ſtrenge Richtung *Primaticcio*'s in der eigentlichen Architektur und der Ausbildung derſelben; die Schriften *Serlio*'s u. A. trugen hierzu weſentlich bei.

Fig. 33.



Schloſs zu Bournazel. — Syſtem des Hofes (Nordflügel[399]).

Dieſe drei Hauptrichtungen wirken gleichzeitig neben einander. Chronologiſch, insbeſondere bezüglich der Innendecoration, ſteht die Schule von Fontainebleau zuerſt fertig da. Als moraliſcher oder pſychologiſcher Hebel hat ſie ſicherlich in weit gröſserem Maſse gewirkt, als heutzutage vielfach geglaubt wird.

Indeſs muſs noch eine weitere Erſcheinung angeführt werden, nämlich:

δ) die Richtung von *Bernard Paliſſy*, welche auch Elemente einer hugenottiſchen Aeſthetik aufweist. Sie iſt ſo einzig in ihrer Art, daſs es ſogar ſchwer wird, für ſie eine ganz zutreffende Bezeichnung zu finden. Dieſe Richtung hat nicht etwa an der Entſtehung deſſen, was man gewöhnlich unter dem Worte Hoch-Renaiſſance verſteht, mitgewirkt; aber ſie gehört zu einer vollſtändigen Schilderung des Geſammtbildes und der künſtleriſchen Geiſtesrichtung jener Zeit. Denn es iſt von beſonderer Wichtigkeit, klar darzulegen, daſs ſelbſt in der in Rede ſtehenden Phaſe reinſten und intenſivſten italieniſch-lateiniſchen Einfluſſes eine entgegengeſetzte Strömung herrſchte, deren Vorhandenſein für das beſſere Verſtändniſs ſpäterer Phaſen der franzöſiſchen Architektur ſehr werthvoll iſt. Selbſt dann, wenn dieſelbe nur noch äuſserſt ſchwach geweſen ſein ſollte, wäre es um ſo beachtenswerther, daſs ſie in dieſem Augenblicke durch eine ſo bedeutende und in der franzöſiſchen Kunſt einzig da ſtehende Perſönlichkeit, wie *Bernard Paliſſy*, vertreten wurde. Die Kunſtrichtung,

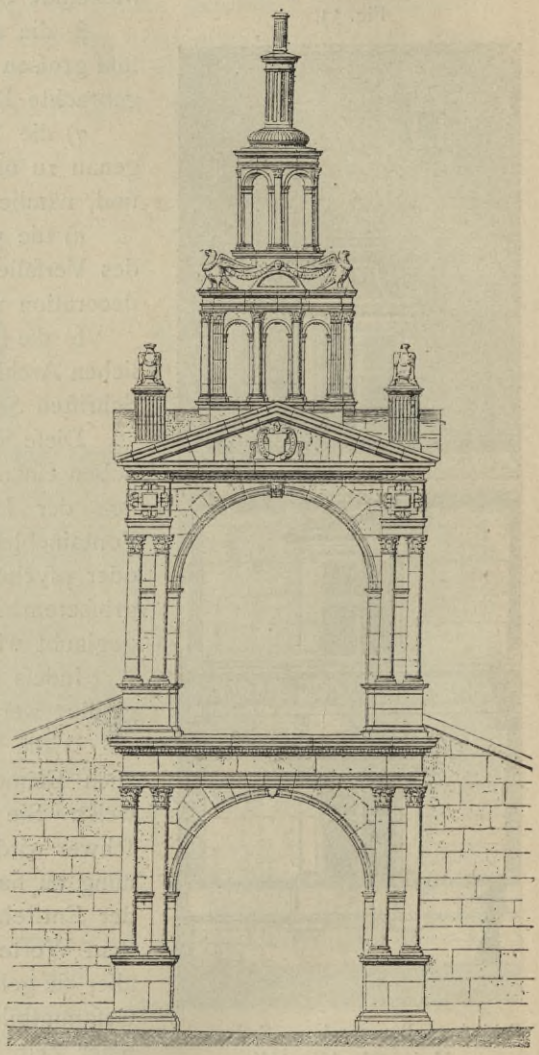
399) Facſ.-Repr. nach: Berty, A. *La Renaiſſance monumentale en France etc.* Bd. I. Paris 1864.

die letzterer in ſeinen leider untergegangenen Werken, zum Theile noch mehr in ſeinen Schriften, vertrat, iſt ſo eigenartig, daſs ſie allein dem Programm einer ganzen Schule gleich kommt. Ja noch mehr, ſeine Ideale bilden eine der überaus ſeltenen Aeuſserungen über eine Aeſthetik, die ihrem inneren Weſen nach als proteſtantiſch-hugenottiſch bezeichnet werden muſs.

180. Einheimiſche Weiterentwickelung der Früh-Renaiſſance.

In der einheimiſchen Kunſtrichtung erblickt man, ſo zu ſagen, wie auf franzöſiſchem Boden die Früh-Renaiſſance zur Hoch-Renaiſſance umgebildet, letztere aus erſterer gleichſam herausgezogen wird. Vor Allem handelt es ſich hierbei darum, das Verhältniſs der tragenden Bautheile zu den getragenen immer ſtrenger und im Sinne der antiken Säulenordnungen darzuſtellen. Die Meiſter, welche in dieſem Sinne thätig waren, hat man ſich wohl als Künſtler vorzuſtellen, die in Frankreich mit den Formen des Stils *Franz I.* vollkommen vertraut waren und ſich nun auch die Antike und die italieniſche Hoch-Renaiſſance — ſei es in Italien ſelbſt oder durch nach Frankreich gekommene Italiener — zu eigen machten.

Fig. 34.



Capelle *St.-Romain* zu Rouen [401]).

Als Beiſpiel dieſer Strömung ſei das Erdgeſchoſs des *Hôtel-de-ville* zu Paris (Fig. 32 [398]) vorgeführt. Mir iſt nicht bekannt, ob in Frankreich ein noch früheres Beiſpiel von ſo reiner Säulenordnung mit beſonders ſchön geſchwellten, canelirten Schäften beſteht, wie diejenige, die *Boccadoro* von 1532 an hier ausgebildet hat. Die Säulen, welche *Lescot* 15 Jahre ſpäter im Louvre-Hof zu ſchaffen begonnen hat, ſind wohl claſſiſcher in den Kapitellen, aber kaum ſchöner durchgebildet. Auch die Arcaden *Boccadoro*'s haben ſchöne Verhältniſſe, und an den Profilen ſieht man, daſs der Meiſter dieſe Architektur nicht in Frankreich gelernt hat [400]).

Hieraus darf man wohl ſchlieſsen, daſs, wenn *Domenico da Cortona* an ſeinen Fenſtergiebeln weniger reife Formen und Profilirungen angewendet hat, dies nicht daher kam, daſs er ſie nicht kannte,

---

400) *Paluſtre* fragt ſich (in: *L'architecture de la renaiſſance.* Paris 1892. S. 229) — um ſich darüber zu tröſten, daſs am *Hôtel-de-ville* die Autorſchaft *Boccadoro*'s die Angriffe ſeiner Geſinnungsgenoſſen überſtanden hat, und der durch ſeine Theorie nicht im Stande iſt, dieſe Formen bei einem Italiener zu erklären — ob denn *Boccador* erſt in Frankreich die Architektur ſtudirt habe?

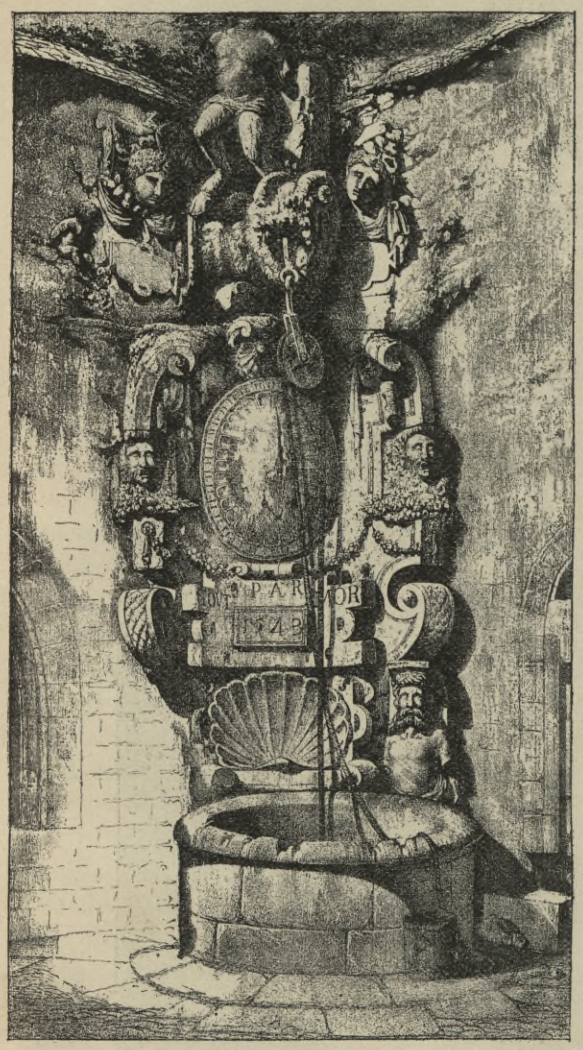
401) Facſ.-Repr. nach: Berty, a. a. O., Bd II.

ſondern weil der allgemeine Geſchmack noch die phantaſievolleren Formen aus der Zeit *Franz I.* verlangte.

Eine ganz ähnliche Façadenbildung mit vorgeſtellten Säulen zeigte eine gleichzeitig (zwiſchen 1527 und 1532) errichtete, kurze Façade im ehemaligen Schloſs zu Chantilly[402]), eben ſo der ſchöne Hof im Schloſs zu Mesnières (in der Normandie).

Einen weiter gehenden Schritt hat das Schloſs zu Bournazel (Fig. 33[399]) aufzuweiſen. Wenn man die verſchiedenen Theile deſſelben mit einander vergleicht (ſiehe Fig. 33, 104 u. 287), ſo ſieht man, daſs auch hier ein Herausbilden der Hoch-Renaiſſance aus Früh-Renaiſſance-Gedanken ſtattgefunden hat. In der durch Fig. 33 veranſchaulichten Nordſeite des Hofes ſind die Formen ſchon insgeſammt diejenigen der Hoch-Renaiſſance, hingegen die Verhältniſſe noch gedrückt und ſchwerfällig.

Fig. 35.



Brunnen von 1543 im Hof *Des Priſons* zu Dijon[403]).

Aehnliche Erſcheinungen kann man an den Façaden des ehemaligen Schloſſes Madrid bei Paris (ſiehe Fig. 31, S. 112) beobachten, namentlich in den nach oben zu immer reiner werdenden Fenſterformen, deſsgleichen an den Hoffronten des alten Schloſſes zu St.-Germain-en-Laye (Fig. 85), obwohl in ganz anderem Geiſte, und an einem Portal des Schloſſes zu Aſſier.

Auf dem Gebiete des Kirchenbaues laſſen ſich ähnliche Tendenzen verfolgen. In dieſer Richtung ſei auf Fig. 151, 152, 158, 177, 178, 181 u. 183 verwieſen, insbeſondere wenn man das darin dargeſtellte Innere mit dem in ſeiner allgemeinen Erſcheinung vielmehr gothiſirenden Aeuſseren vergleicht. Endlich ſei in dieſem Sinne noch des Thurmes zu Breſſuire (Fig. 312), der mittleren und oberen Theile von der Façade der Kirche *St.-Michel* zu Dijon und der Kirche zu Luzarches gedacht.

Es liegt ſelbſt im Weſen dieſer Strömung der auf franzöſiſchem Boden »werden-

402) Abgebildet in: Du Cerceau, J. *Les plus excellents baſtiments de France.* Band II. Paris 1579 — und in: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* S. 223.

403) Facſ.-Repr. nach: Nodier, Ch., J. Taylor, A. de Cailleux (de Cesena, de Courcelles u. A.). *Voyages pittoreſques et romantiques dans l'ancienne France.* Paris 1820—63. Band Dijon.

den« Hoch-Renaiſſance, daſs ſie eigentlich vielfach den Charakter eines Uebergangsſtadiums trägt, welches — zum mindeſten in ſeiner feinſten Blüthe — bereits unter der Bezeichnung *Stile Marguerite de Valois* beſprochen wurde. Wenn an dieſer Stelle auch noch auf andere Stufen ſolcher Uebergänge zurückgekommen wird, ſo

Fig. 36.

Thür zu Clermont-Ferrand (1557 [404]).

geſchieht dies, um die verſchiedenen Quellen, welche bei der Ausbildung der Hoch-Renaiſſance mitgewirkt haben, noch deutlicher zu betonen und auf die Ungleichartigkeiten ihrer Charaktere die volle Aufmerkſamkeit des Leſers zu lenken.

404) Facſ.-Repr. nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* Bd. I. Paris 1869.

Um noch beſſer darzuthun, wie die aufwärts ſtrebende Richtung gleichzeitig mit der durch Willkür ſchon dem Verfall entgegengehenden Strömung der Schule von Fontainebleau, derjenigen der Innendecoration, wirkte, wurden für dieſe Stelle die Abbildungen der *Chapelle St.-Romain* (Fig. 34[401]) vorbehalten, deren bereits in Art. 134 (S. 127) erwähnt wurde. Die Nebeneinanderſtellung von Fig. 34 u. 35[403]) zeigt, wie groſs der Abſtand zwiſchen den beiden gleichzeitigen Stilrichtungen war. Es läſſt ſich kaum ein gröſserer Gegenſatz denken, als derjenige zwiſchen dem edlen Aufbau und der friſchen Begeiſterung des nun — ſo zu ſagen — ganz in die Hoch-Renaiſſance eingetretenen Früh-Renaiſſance-Meiſters der *Chapelle St.-Romain* einerſeits und den bizarren Formen des ſicherlich gleichzeitigen Brunnens (von 1543) zu Dijon andererſeits, der zu der nunmehr vorzuführenden Strömung gehört.

181. Fertig eingeführte italieniſche Richtung.

Ungeachtet des Einfluſſes der Schule von Fontainebleau, der keineswegs geſchmälert werden ſoll, kann man doch annehmen, daſs die Hauptſchlacht, welche in dieſer Zeit den Sieg der Hoch-Renaiſſance in Frankreich ſicherte, von denjenigen Franzoſen geſchlagen wurde, welche, wie die fünf groſsen Meiſter, ſelbſt nach Italien gegangen ſind und dort lange genug geweilt haben, um als italieniſch (hauptſächlich in der letzten Manier *Bramante*'s) geſchulte Architekten in ihre Heimath zurückzukehren. Die Hauptwerke dieſer fünf bedeutenden Künſtler wurden bereits erwähnt; deſshalb genügt es an dieſer Stelle, nur durch einige Beiſpiele verſchiedene Charaktere ihres Wirkens hervorzuheben. In dieſer Richtung ſei nur an die Wichtigkeit der beiden Schlöſſer *De l'Orme*'s und *Primaticcio*'s, jenes zu Saint-Maur-les-Foſſés und das zu Ancy-le-Franc, erinnert.

Unter den Franzoſen, die ſeit 1530 in gröſserer Zahl nach Italien und insbeſondere nach Rom wanderten, gab es auch ſolche, welche nicht nur für die uns ſo wenig bekannte letzte Manier *Bramante*'s ein offenes Auge hatten, ſondern ſich auch für frühere Werke dieſes Meiſters intereſſirten, wie z. B. für die Cancelleria zu Rom[405]). Fig. 37[406]) zeigt im oberen Geſchoſs des kleinen Hauſes zu Arcueil unbedingt den Einfluſs, den der Stil jenes römiſchen Bauwerkes ausgeübt hat. Gleiches läſſt ſich von den flachen Pilaſtern des I. Obergeſchoſſes in Fig. 38[407]), welche denjenigen Flügel im Hof des *Hôtel d'Aſſezat* zu Touloufe darſtellt, der ſich längs der Straſse erſtreckt, behaupten, während im Erdgeſchoſs der Architekt zum kräftigeren Relief der letzten Manier *Bramante*'s gegriffen hat.

Fig. 144 u. 327 veranſchaulichen andere Beiſpiele derſelben Richtung, zu der auch Theile der Kirche *St.-Pierre* zu Tonnerre gehören, wenn auch letztere ſpäteren Datums ſein mag. Das neben dem *Pavillon de la rue du Tabourg* gelegene Haus zu Orléans dagegen läſſt in ſeiner Fenſterbildung eher auf ein Vorbild, wie der *Palazzo Vendramin-Calergi* zu Venedig ſchlieſsen. In Fig. 39[408]) zeigen die beiden erſten Gebäude auf der rechten Seite reife Compoſitionen der Hoch-Renaiſſance, deren reiner Stil inmitten anderer Gebäude klar abſticht, weil ſie entweder noch der Früh-Renaiſſance angehören oder aber weniger glückliche Verſuche, ſelbſtändig »antike« Gebäude zu erfinden, darſtellen. In dem am meiſten rechts gelegenen Gebäude ſieht man an der oberen Loggia Reminiſcenzen an Vorhallenbildungen in einigen Entwürfen für St. Peter zu Rom.

---

405) In jüngſter Zeit hat man in ganz irrthümlicher Weiſe die Cancelleria der Autorſchaft *Bramante*'s zu entziehen verſucht.

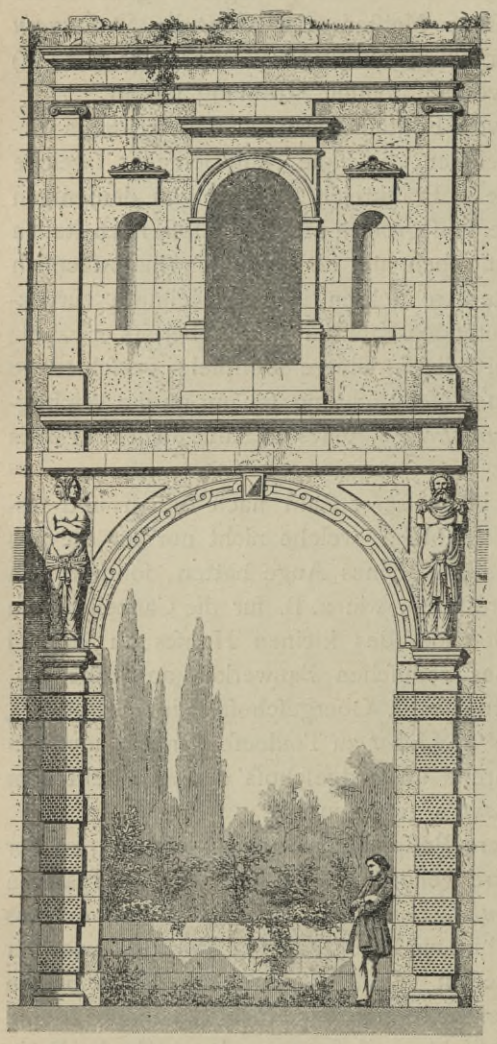
406) Facſ.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. I.

407) Facſ.-Repr. nach: BERTY, a. a. O., Bd. I.

408) Facſ. Repr. nach dem Band, bezeichnet: Ed. 5. g-rés. im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris.

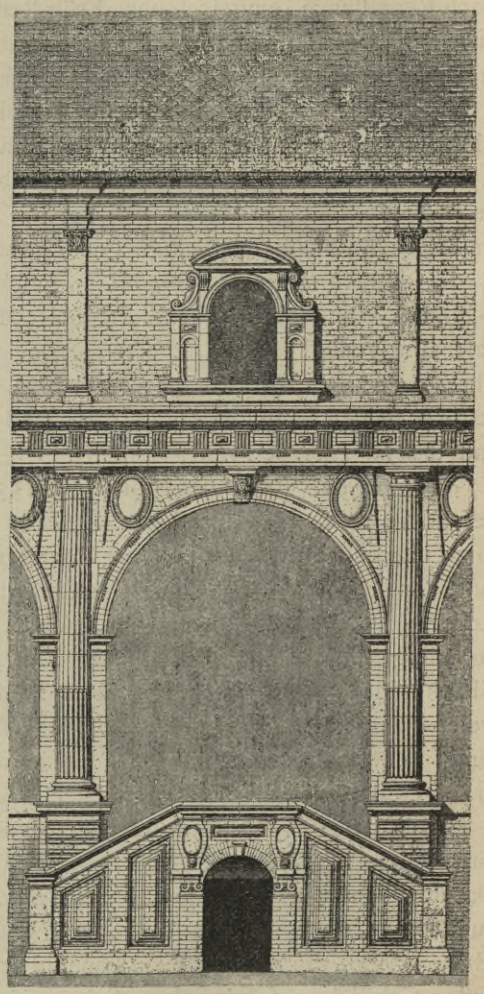
Das frühefte mir bekannte Werk der eigentlichen Hoch-Renaiffance, das von einem franzöfifchen Meifter herftammt, ift das Grabmal *Brézé*'s, das von *Jean Goujon* entworfen, zum Theile unter feiner Leitung ausgeführt und im Jahre 1535 begonnen wurde. Aus etwas früherer Zeit rühren einige der von *Roffo* und von *Primaticcio* geleiteten Innendecorationen zu Fontainebleau her; einzelne derfelben wurden bereits 1534 vergoldet. Dem Jahre 1536 gehört das Haus zu Lyon (Fig. 75) an, welches

Fig. 37.



Haus *A* zu Arcueil (neben dem Aquäduct[406]).

Fig. 38.



Hôtel d'Affezat zu Toulouſe.
Hofſeite des Flügels längs der Strafse[407]).

Philibert de l'Orme im Jahre feiner Rückkehr aus Italien baute. Die von *Paluſtre* zuerft erwähnte Capelle an der Nordfeite der Cathedrale zu Vannes (fiehe Art. 50, S. 51) foll fchon 1537 vollendet worden fein. Die *Fontaine St.-Lazare* zu Autun wurde 1540—43 ausgeführt.

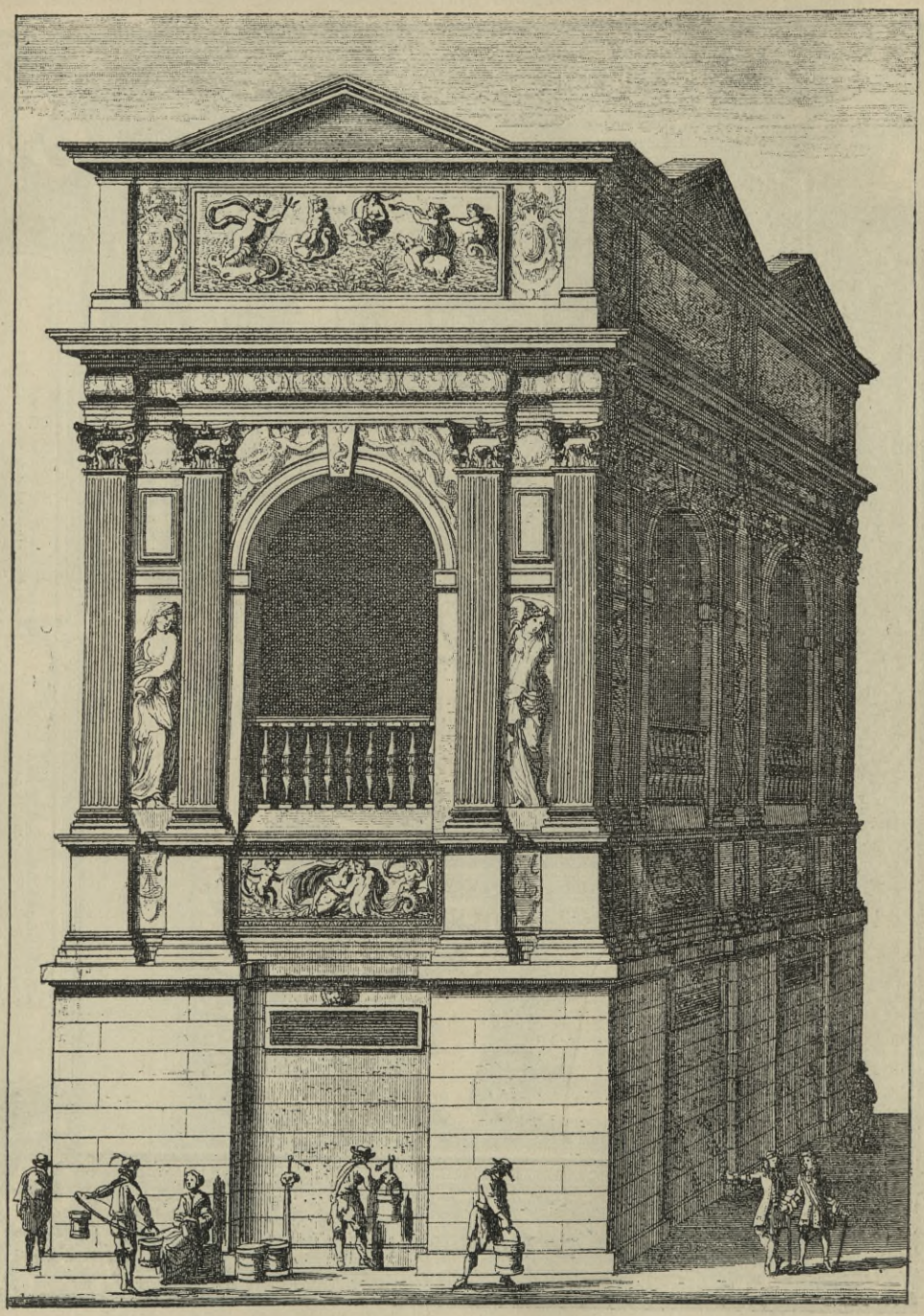
Sucht man unter fämmtlichen Werken der franzöfifchen Hoch-Renaiffance nach jenen Schöpfungen, welche im höchften Grade diejenigen Eigenfchaften befitzen, die, fo zu fagen, das Ziel der Renaiffance felbft bilden, d. h. Vollkommenheit fowohl

Fig. 39.

Les Iuifz mis en toute liberté, triumphent de tous leurs ennemys, & eſt loué Dieu vniuerſellement.

Tod der Söhne *Amans*[408]).

Fig. 40.



Ehem. Geftalt der *Fontaine des Innocents* zu Paris [409]).

in der Harmonie, als auch in der Schönheit der Verhältniſſe, der Glieder und des Details, ſo wird man ſich — ſo will es mir ſcheinen — ſchlieſslich immer nach dem Louvre-Hof *Lescot*'s hingezogen fühlen. Dies vor Allem wegen der Geſammtcompoſition und wegen der Harmonie, die darin zwiſchen der Architektur und der von *Goujon* herrührenden Sculptur, ſowohl der ornamentalen, wie auch der figürlichen, herrſcht. In beſcheidenerem Maſse, aber vielleicht mit noch feinerer Harmonie haben dieſelben beiden Meiſter an der *Fontaine des innocents* zu Paris zuſammengewirkt; Fig. 40 [409]) zeigt die urſprüngliche Anordnung dieſes Brunnens, wobei die Loggia, für feſtliche Einzüge beſtimmt, eigentlich die Hauptrolle ſpielt. Einen höheren Grad der Entwickelung bezeichnen die in Art. 140 (S. 133) bereits erwähnten Werke *Goujon*'s, die ſich früher in Écouen befanden und nunmehr in der Schloſscapelle zu Chantilly untergebracht ſind: der Altar und in noch weiter gehendem Maſse das Capellengitter mit Thür.

182. Strengere antike Strömung.

Hie und da trifft man auf Werke, auf welche beſonders hingewieſen werden muſs, weil ſie Zeugen ſind, daſs einige Meiſter ſich gern noch enger an die Antike angeſchloſſen hätten. Dies zeigt ſich vor Allem in der Anwendung des ſog. Thermenmotivs, beſtehend in zwei Säulen, welche ein Gebälke in drei Intercolumnien tragen, über denen ein einziger Rundbogen, zum Theil als Entlaſtung, zum Theil als architektoniſches Motiv, ſich wölbt.

Ein ſehr hübſches Beiſpiel für die Anwendung dieſes Motivs bieten die Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes dar (Fig. 41 [410]). Sein Auftreten iſt hier um ſo auffälliger, als es hier in ſo kleinem Maſsſtabe eingeführt iſt, wohl dem äſthetiſchen Princip zu liebe, das in ſeinem Formenzuſammenhang gefunden wurde. Dies iſt ein Verſuch, die ſo ſchwierige Aufgabe zu löſen, mit antiken Elementen innerhalb einer Arcade einen Aufbau feſter Eintheilungen zu erhalten, wie dies im gothiſchen Stil durch das Maſswerk oft in ſo ſchöner Weiſe erreicht worden iſt.

An einer der Hoffeiten des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes wird der Verſuch einer Dreitheilung der Fenſter mittels Säulen, über denen ſich Arcaden erheben, in ähnlichem Geiſte ziemlich glücklich gemacht. In der Kirche *St.-Martin* zu Laon, beſonders aber in der Kathedrale daſelbſt, zeigen mehrere Capellengitter, darunter dasjenige der Taufcapelle (1555), verſchiedene, zum Theile ſehr hübſche Varianten dieſer Anwendung von Säulenſtellungen in kleinem Maſsſtab.

Ein weiteres, allerdings ſpäteres Beiſpiel des Thermenmotivs, das noch der Zeit *Heinrich IV.* angehört, iſt aus Fig. 42 [411]), dem Grundriſs einer Capelle für den Louvre, zu erſehen; derſelbe kommt auf einem Entwurf für die Verbindung der Tuilerien mit dem Louvre vor und rührt von demjenigen Verfaſſer her, nach deſſen Zeichnung der ehemalige *Pavillon de Flore* ausgeführt wurde.

Schlieſslich ſei noch erwähnt, daſs die in Rede ſtehende antike Strömung, die auch ſchon in Art. 148 (S. 141) für *Bullant* berührt wurde, ſich in verſchiedenartigem Charakter an dem in Fig. 19 (S. 53) dargeſtellten Eingangsthor des Schloſſes zu La Tour-d'Aigues und in dem durch Fig. 311 veranſchaulichten *Hoſannaire* ausſpricht. Fig. 43 [412]) zeigt dieſelbe antike Richtung im Detail, und es wird weiter unten noch hierauf zurückgekommen werden.

---

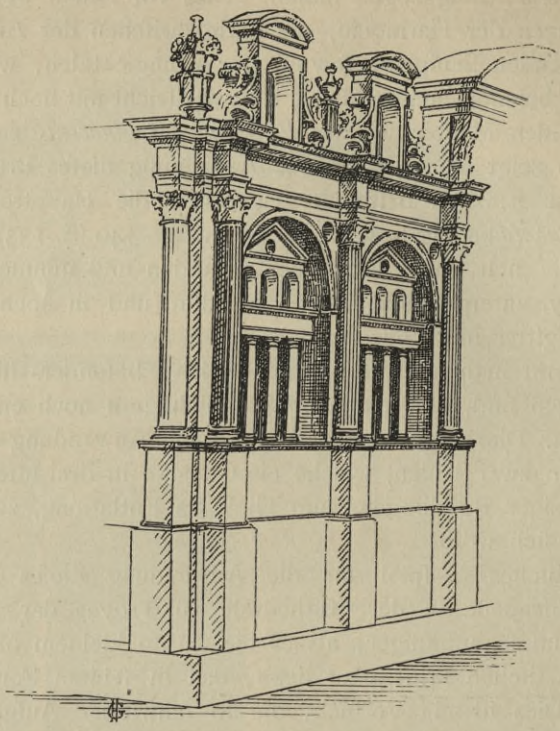
409) Facſ.-Repr. nach: Blondel, J. F. *Architecture françaiſe.* Paris 1752—56. Bd. III, S. 308.

410) Nach einer Photographie von *Lancelot* zu Troyes.

411) Nach einem Entwurf der Sammlung *Deſtailleur*, jetzt im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris. Bd. Ve, 53h, Fol. 147-148.

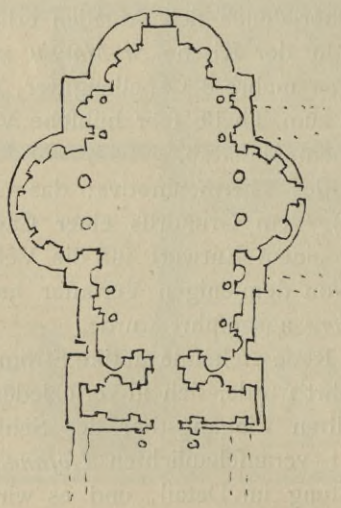
412) Nach einer Photographie ohne Namen.

Fig. 41.



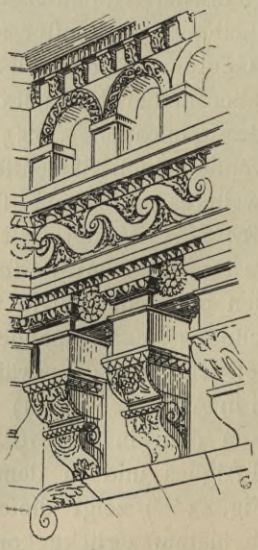
Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes[410]).

Fig. 42.



Skizze für die Capelle des Louvre[411]).
(1595).

Fig. 43.



Schloſs La Courtinière.
Geſims[412]).

Um einen beſſeren Ueberblick über die in Rede ſtehende Phaſe der Hoch-Renaiſſance zu ermöglichen, mögen noch die nachſtehenden Schlöſſer genannt werden.

Vallery, für den Marſchall *Saint-André* erbaut, von *Du Cerceau* mit dem Louvre verglichen.

Mesnières; der rückwärtige Flügel des Hofes 1540—46.

In Oiron die Fortſetzung aus der Zeit 1542—50 durch *Claude Gouffier*, genannt *le Grand-Ecuyer*.

Bournazel, um 1545, eines der vollkommenſten Schlöſſer des XVI. Jahrhundertes.

Aus der Zeit *Heinrich II.* nennt *Paluſtre* noch die folgenden Schlöſſer:

Landifer.

Graves, durch *Guillaume Liſſorgues*, Schüler von *Baduel*, erbaut.

Pibrac, um 1540 im Stil der Schule von Touloufe errichtet.

Uzès, mit einer *Ph. de l'Orme* zugeſchriebenen Façade; wäre eher das Werk eines Provençalen.

Rouffillon, vom Cardinal von *Bourbon* erbaut.

In der ſpaniſchen Freigrafſchaft das *Palais Granvelle* zu Beſançon, 1532—40, bereits mit drei Ordnungen über einander.

Schlieſslich die intereſſante Gruppe von *Hôtels* zu Touloufe, vor Allem das *Hôtel d'Aſſezat*.

Für die Kirchenbaukunſt waren in Frankreich zur Zeit der Hoch-Renaiſſance die Verhältniſſe ſo ungünſtig, als nur möglich. Die Religionskriege warfen bereits ihre dunkeln Schatten vor ſich hin. Die Begeiſterung der gothiſchen Baukunſt hatte auch ſchon für alle Bedürfniſſe geſorgt, und es iſt begreiflich, daſs man hier, im Vaterlande der Gothik, mehr als irgend wo anders, an den Anordnungen der letzteren feſt hielt. Somit fehlten, weit mehr noch als in Italien, die Bedingungen, welche es der Hoch-Renaiſſance ermöglicht hätten, dasjenige zu leiſten, was ſie im Dienſte der Religion — unter Anderem als Raumſtil — zu verwirklichen fähig geweſen wäre. 183. Kirchenbau.

Wir ſehen keinen einzigen Bau, der auch nur im entfernteſten mit der herrlichen, aus der Früh-Renaiſſance ſtammenden Kirche *St.-Euſtache* zu Paris ſich vergleichen lieſse. Das Vorhandene iſt meiſt nur für den Architekten intereſſant und dann nur als allgemein künſtleriſche Leiſtung, nicht als eigentliches Werk religiöſer Baukunſt. Meiſt ſind es Capellen, die, wenn ſie Kuppelbauten ſind, in der Regel die Nebenkuppelräume in einem der *Bramante*'ſchen Entwürfe für die Peters-Kirche in Rom wiederſpiegeln, ſei es unmittelbar von dieſen, ſei es von anderen italieniſchen Bauwerken entnommen, welche ſelbſt Theilen jener Entwürfe nachgebildet ſind. Immerhin wird im Nachſtehenden auch auf dieſem Gebiete manche intereſſante Erſcheinung hervorzuheben ſein; hier mag nur als Kirchen-Façade auf diejenige der Kathedrale zu Auch mit zwei Thürmen über einer Vorhalle hingewieſen werden.

Bei weitem die ſchönſte dieſer Kuppelbauten war das Mauſoleum, welches *Primaticcio* in St.-Denis, unter dem Namen *Sépulture des Valois* bekannt, von 1560 an errichtete; daſſelbe wurde bereits in Art. 50 (S. 52) erwähnt und wird im Nachſtehenden noch eingehend beſprochen werden. An dieſer Stelle ſeien in Fig. 44[413]) der Grundriſs des oberen Geſchoſſes und in Fig. 45[413]) der Querſchnitt durch das Bauwerk wiedergegeben. (Siehe auch Fig. 213.)

Auf dem Gebiete des Details beſtrebt ſich die ſtrengere Richtung, daſſelbe nach ſolchen Formen zu bilden, welche mit den Säulen- und Arcadenordnungen der römiſchen Architektur und der italieniſchen Hoch-Renaiſſance in Verbindung ſtehen. Indeſs fehlt es nicht an Beiſpielen, die für die Phantaſie des Architekten anregender ſind und in denen danach getrachtet wird, eine der Gothik oder der Früh-Renaiſſance eigene Anordnung in die in der Hoch-Renaiſſance vorkommenden Formen zu über- 184. Detail.

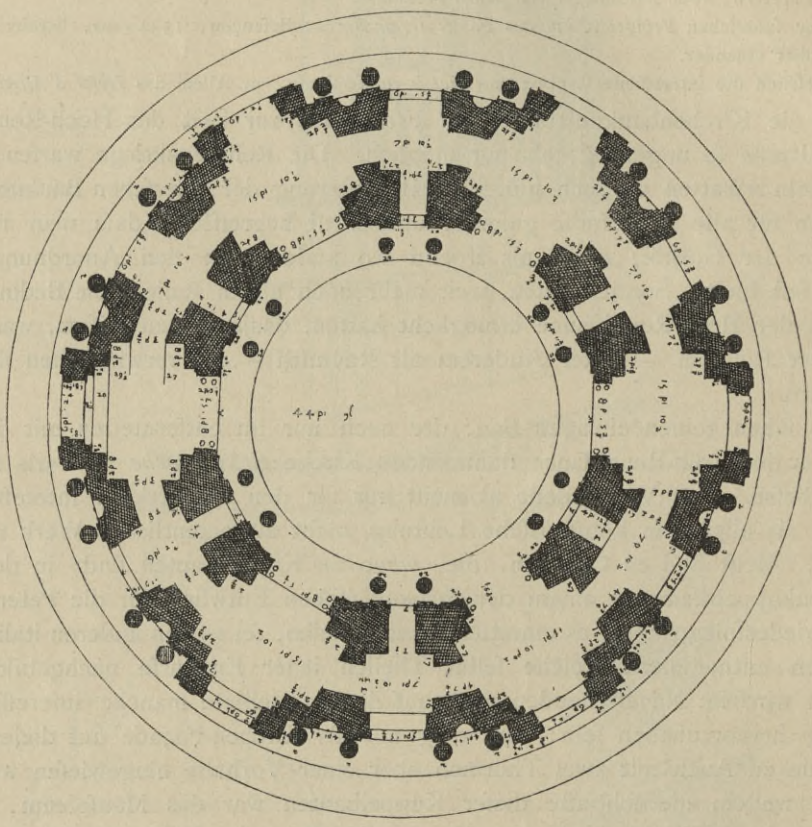
413) Facſ.-Repr. nach der *Oeuvre* des Jean Marot. Bd. I. 104 u. 105.

ſetzen. So haben z. B. die Machicoulis und ein Geländer im Schloſſe zu La Courtinière die intereſſante Bildung hervorgebracht, welche Fig. 43 darſtellt.

185. Freie Richtung der Schule von Fontainebleau.

Der in Fig. 35 (S. 173) abgebildete, aus dem Jahre 1543 ſtammende Brunnen im Gefängniſshofe zu Dijon beweist, daſs die Schule von Fontainebleau keineswegs ſo ohne jeglichen Einfluſs geblieben iſt, wie dies von mancher Seite geglaubt wird. Er zeigt die ganze Sammlung bewegter und bizarrer Formen, die willkürliche Phantaſie und überreiche Zierluſt, welche den Charakter der Cartouchen und Umrahmungen an der Galerie *Franz I.* und denjenigen der Innendecorationen, die aus der genannten

Fig. 44.



Ehem. Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis.

II. Obergeſchoſs[413]). — (*Primaticcio*).

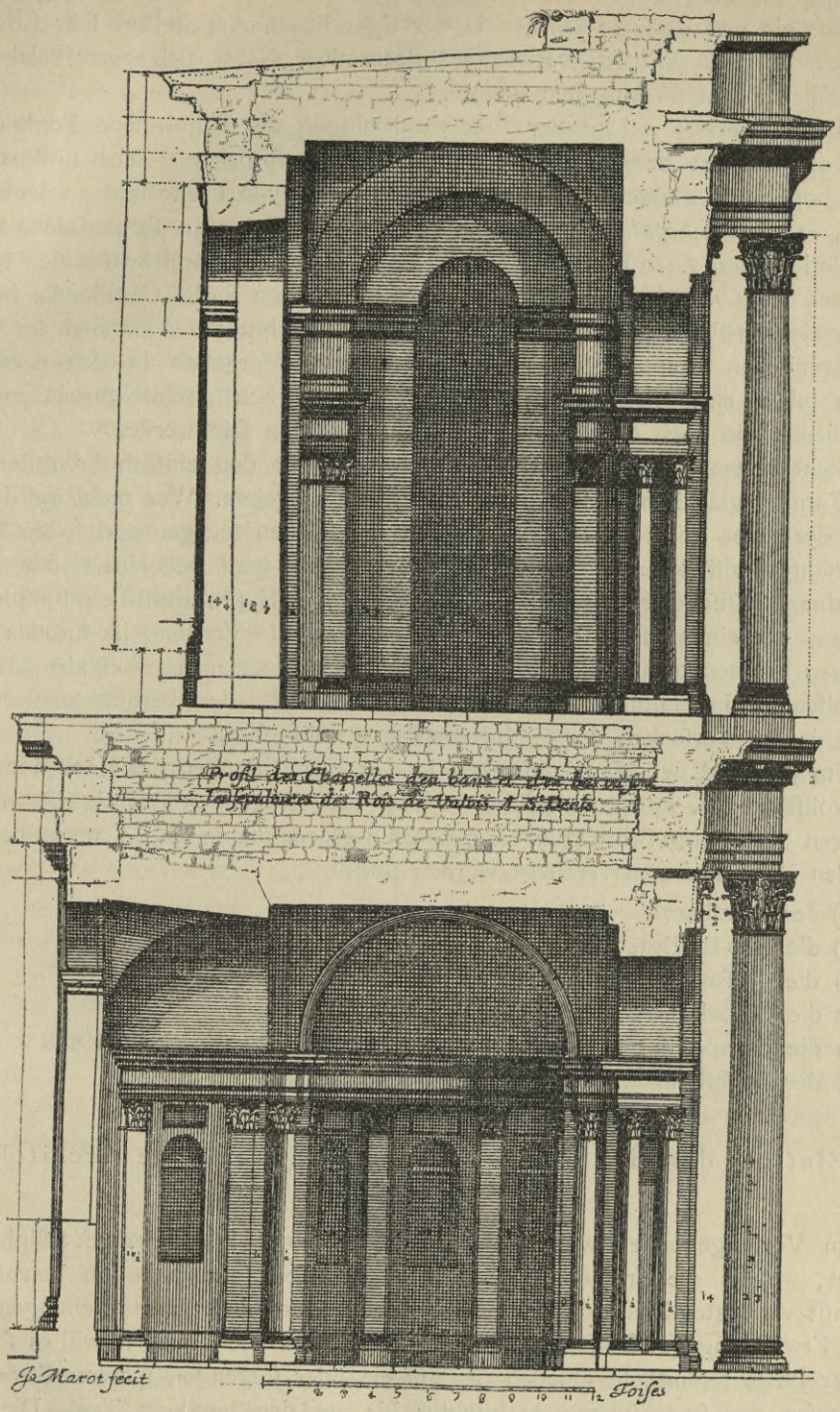
Schule ſtammen, bilden. Eben ſo iſt aus Fig. 68, beſonders aber aus Fig. 359 zu erſehen, wie in der Kirche zu Tillières zwiſchen 1543 und 1546 derſelbe Cartouchenſtil inmitten einer noch halb gothiſch gedachten Gewölbe-Decoration auftritt.

Ein anderes, früheres Beiſpiel (1540) des genau gleichen, willkürlichen italieniſchen Cartouchenſtils iſt an dem ſehr verwitterten Brunnen zu finden, den *Jean Goujon* an der Façadenecke der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen ausgeführt hat[414]).

---

[414]) *A. de Montaiglon* (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 382) glaubt, die Ausführung ſei von allem Anfang an ſo roh geweſen, daſs man ungeachtet der ſehr genau abgefaſſten Urkunde dieſen Brunnen *Goujon* kaum zuſchreiben könne. Indeſs hat nur die Verwitterung zu dieſem Glauben Anlaſs gegeben. Ich habe daran noch ein Stückchen Rahmenprofil geſehen, welches genügt, um *Goujon* Ehre zu machen.

Fig. 45.



Ehem. Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis.

Schnitt durch die Seitencapellen. (*Primaticcio*)

Dieſer Brunnen, verglichen mit Fig. 187, dem Altar in der Kirche zu Écouen, zeigt für *Goujon* die gleiche Erſcheinung, der man auch bei *Primaticcio* begegnet, nämlich, daſs ein und derſelbe Meiſter in der eigentlichen Architektur ſehr ſtreng ſein und gleichzeitig in Werken vorwiegend decorativer Natur ſich einer reichen und willkürlichen Phantaſie hingeben konnte.

186. Strenge Richtung der Schule von Fontainebleau.

Die Bauwerke, welche der ſtrengen Richtung der Schule von Fontainebleau angehören, wurden bereits in Art. 166 (S. 161) beſprochen. Dies ſind die drei Hauptſchöpfungen *Primaticcio*'s: die Schlöſſer zu Ancy-le Franc und zu Montceaux-en-Brie, ſo wie die *Sépulture des Valois* zu St.-Denis, ferner an der Auſsenarchitektur der Galerie *Franz I.* zu Fontainebleau diejenigen Elemente, welche für den ſpäteren Charakter der *Cour des fontaines* maſsgebend geworden ſind. Gerade die hier ſich vorfindende Verbindung von Strenge in der Auſsenarchitektur oder auch im inneren architektoniſchen Rahmen mit einem viel freieren Vorgehen in den decorativen Theilen bildet eines der Merkmale in der franzöſiſchen Architektur in mehreren ihrer Phaſen, die noch der Betrachtung zu unterziehen ſein werden.

Nicht einem jeden Meiſter war es gegeben, mit den einfach ſtrengſten claſſiſchen Formen glücklich und zugleich lebendig umzugehen. Wer nicht auf den Sinn achtet, der jeder Form innewohnt, ſondern mit ſolchen fertigen und feſten Formen frei verfahren will, kann nur halb befriedigen; hierin wird ſtets eine Gefahr bei der Anwendung claſſiſcher Formen zu ſuchen ſein. Fig. 36 (S. 174) dürfte ein Beiſpiel dafür darbieten, wie ein Meiſter, der mehr Bewunderung als Verſtändniſs für das Weſen der neuen Formen beſaſs, dieſelben auf die Löſung einer neuen Aufgabe anwandte. Unbeholfenheit in claſſiſchen Zeiten beſitzt nicht mehr den beſtimmten Reiz, der oft den naiven Verſuchen der Früh-Renaiſſance innewohnt.

187. Weitere Stilrichtungen.

Um das Bild der Mannigfaltigkeit in den Erſcheinungen der Hoch-Renaiſſance zu vervollſtändigen, ſollen ſchlieſslich — ihrer hervorragenden Wichtigkeit wegen — diejenigen beſonderen Stilrichtungen genannt werden, die in Kap. 7 unter den nachſtehenden Bezeichnungen vereinigt worden ſind:

α) der Idealbau,
β) die Neo-Ruſtica,
γ) die groſse Ordnung (*Ordre coloſſal*),
δ) die Giebelreihen als Façadenabſchluſs,
ε) die Compoſition mit der »rhythmiſchen Travée« *Bramante*'s und
ζ) der Backſteinbau.

4) Einfluſs der Hoch-Renaiſſance auf die ſpätere Architektur Frankreichs.

188. Hoch-Renaiſſance als Ziel der Renaiſſance.

Im Vorhergehenden wurde die Hoch-Renaiſſance als diejenige Stilphaſe bezeichnet, welche die Erfüllung der vom Beginn der Renaiſſance an bewuſſt oder unbewuſſt verfolgten Ziele iſt. In ihr münden die verſchiedenen Beſtrebungen, deren bereits Erwähnung geſchah, aus. Andererſeits liegen wiederum, ſo will es ſcheinen, in dieſer Phaſe ſämmtliche Quellen der auf einander folgenden ſpäteren Strömungen und Phaſen der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag. Die Hoch-Renaiſſance gleicht der Schatzkammer aller Errungenſchaften der ſo fröhlichen, an nichts zweifelnden, voll Lebens überſprudelnden Phaſe des Strebens: der Früh- oder Jung-Renaiſſance.

Mit der Hoch-Renaiſſance und ſeit dem Jahre 1550 — vielleicht auch erſt ſeit dem Jahre 1560 — ſteht, ſo kann man wohl ſagen, das Inſtrument der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag — gewiſſe Anwendungen auf die Eiſen-Conſtructionen etwa ausgenommen — fertig da. Nur durch den Geiſt, in welchem dieſes Inſtrument behandelt wird, ferner durch die Betonung einzelner ſeiner Elemente oder durch die mehr oder weniger vollſtändige Entwickelung der einen oder der anderen der drei Hauptgeiſtesrichtungen, endlich durch die Verhältniſſe, in denen die Verbindungen dieſer Elemente unter einander ſtehen, entſpringen die auf die Hoch-Renaiſſance folgenden ſpäteren Architekturphaſen und unterſcheiden ſich von einander[415]). Dies iſt wohl eine wichtige Thatſache, die vielleicht nicht hinreichend, vielleicht auch noch gar nicht hervorgehoben worden iſt. Sie trägt in hohem Grade dazu bei, in den ſpäteren Architekturphaſen Frankreichs das Verſtändniſs des Zuſammenhanges zu erleichtern. 189. Hoch-Renaiſſance als Quelle der ſpäteren Entwickelung.

Eine derartige Auffaſſung kann nicht allzu ſehr befremden. Die Fähigkeit, es in irgend einer Kunſtrichtung überhaupt zu einer wirklichen »Blütheepoche«, d. h. bis zu einem relativen Maximum zu bringen, ſetzt eine ſo bedeutende Menge künſtleriſcher Begabung und geiſtiger Kraft voraus, daſs es nur logiſch iſt, wenn man die zur Reife gelangten Kunſtprincipien auch auf die nachfolgenden Perioden während einer längeren oder kürzeren Zeit lebendig einwirken ſieht, ſei es in derſelben Form, ſei es als Kräfte, welche beſtimmte Gegenſätze hervorrufen.

Die ſpäteren, nunmehr folgenden Phaſen gehen, wenn man ſie näher betrachtet, aus dem Aufeinanderwirken der zwei groſsen Hauptſtrömungen in der Architektur der Hoch-Renaiſſance hervor, deren Andauern in Art. 87 (S. 86) als eine der intereſſanteſten Erſcheinungen der franzöſiſchen Baukunſt hervorgehoben worden iſt. Mit einer Art regelmäſsigen Alternirens herrſcht einmal die ſtrengere und dann wieder die freiere Richtung vor. Die beiden Strömungen, die ſchon in der Schule von Fontainebleau vorhanden waren, ſtehen aber auch wiederum in engſter Verbindung mit den zwei mächtigen Strömungen, die in Italien ſelbſt deutlich erkennbar ſind: der ſtrengeren, die von *Bramante* ausgeht, und der freieren, die von *Michelangelo* herrührt. Beide Strompaare können, ſo zu ſagen, als die Arme eines und deſſelben culturhiſtoriſchen Stromes angeſehen werden. 190. Aufeinanderwirken der beiden Hauptſtrömungen.

Auſser dieſen beiden Hauptſtrömungen der eigentlichen Architektur giebt es noch einige Nebenſtrömungen, welche ähnlich den Seitenarmen oder Canälen von Flüſſen zugleich und in derſelben Richtung flieſsen. Ihre Wirkung erſtreckt ſich zwar vor Allem auf die Sculptur und Malerei; aber hierdurch wirken ſie nicht nur auf die Decoration, ſondern auch auf den geſammten Geiſt in der Auffaſſung und Behandlung der Architektur ſelbſt ein. 191. Nebenſtrömungen.

e) Spät-Renaiſſance.

(Stile *Carl IX.* und *Heinrich III.*)

Etwa 1570—95.

Eben ſo, wie Entwickelung und Reife der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance dadurch herbeigeführt worden ſind, daſs die Früh-Renaiſſance immer vollſtändiger von den klaren, ſchönen und geſetzmäſsigen Formen und Principien der *Bramante*'ſchen 192. Entſtehung.

[415]) Dies erklärt die Schwierigkeit, auf die mich *Deſtailleur* einmal aufmerkſam machte, zuweilen gewiſſe Elemente und Motive, welche zeitlich verſchiedenen Phaſen gemein ſind, von einander zu unterſcheiden.

italo-antiken Architektur durchdrungen wurde, eben ſo entſtand die »Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes«, die freiere und zum Theile willkürlichere Phaſe der Renaiſſance oder auch die Periode des theilweiſen und zeitweiſen Verfalles. Alle dieſe Bezeichnungen ſind richtig; denn nunmehr wurde die Hoch-Renaiſſance von einer überwiegend »freien Auffaſſung der Kunſt«, wie ſie an der Schule von Fontainebleau zu beobachten war und welche im Vorſtehenden die freie oder diejenige der Innendecoration genannt worden iſt, immer mehr und mehr durchdrungen. Mehrfach wird man an den Charakter der Mailänder Werke von *Galeazzo Aleſſi* erinnert.

193. Beurtheilung.

Bei der Beurtheilung der freieren ſpäten Phaſe einer Kunſtepoche ſteht man einer doppelten Gefahr gegenüber: zunächſt derjenigen, daſs man im Namen der Geſetzmäſsigkeit Aeuſserungen der künſtleriſchen Freiheit verdammt, die nicht nur vollkommen berechtigt ſind, ſondern auch thatſächlich ſchöne Kunſtwerke geſchaffen haben; für's zweite der Gefahr, daſs man vom Standpunkt der koſtbarſten Gabe der künſtleriſchen Freiheit aus Gedanken, Gefühle, Löſungen und Formen zu rechtfertigen verſucht, die nur von künſtleriſcher Ohnmacht, von Unvermögen, ſchlechtem Geſchmack, moraliſcher und künſtleriſcher Verirrung zeugen. Mit einem Worte, man verwechſelt nur zu leicht Freiheit und Verfall; man bricht leicht zu ſchnell den Stab über neue Elemente, welche das Pfand und die Vorboten einer neuen, wenn auch verſchiedenartigen Blüthe der Kunſt ſein können.

Auch in dieſer neuen Phaſe iſt die franzöſiſche Architektur, zum mindeſten in einzelnen ihrer Erſcheinungen, ein getreuer Spiegel des politiſchen und Sittenlebens der damaligen Zeit. Ein kurzer Blick auf die Geſchichte der letzteren ſei deſshalb geſtattet.

1) Geſchichtlicher Ueberblick.

194. Religionskriege.

Die Spät-Renaiſſance oder die letzte Phaſe der erſten Entwickelungsperiode in der franzöſiſchen Kunſt iſt die Zeit der Religionskriege. Letztere begannen im Jahre 1562 mit dem *Maſſacre de Vaſſy* und waren 1594 mit der Einnahme von Paris kaum zu Ende. Auch mit dem Vorbilde eines mehr als dreiſsigjährigen Krieges ging nunmehr Frankreich Deutſchland voran. Ueber den Verlauf derſelben ſollen einige kurze Mittheilungen nach franzöſiſchen Schriftſtellern, vor Allem nach *Henri Martin*[416]), gegeben werden.

»Der Charakter der letzten *Valois* und ihrer Mutter,« ſchreibt *Martin*, »war der einer regen Thätigkeit des Geiſtes und der Einbildungskraft inmitten der Ruine eines jeden Princips und aller Moralität, wie in Italien zu Zeiten des Verfalles . . . *Katharina* hatte alle Eigenſchaften des Geiſtes, verbunden mit allen Laſtern des Herzens.« *Katharina*, faſt ſiebenzigjährig, ſtarb am 5. Januar 1589 zu Blois, wenige Tage nach dem Mord der Guiſen.

So lange *Katharina* lebte, blieb die Kunſt der Renaiſſance auf einer gewiſſen Höhe, und von ihrem Antheil am Bau der Tuilerien wird ſpäter noch die Rede ſein. Ihr Sohn *Carl IX.* beſaſs von Geburt aus die glänzendſten Gaben des Geiſtes und der Phantaſie und war zum Laſter weniger geneigt, als die Meiſten ſeiner Familie. Er hatte eine lebhafte Vorliebe für die bildenden Künſte, eben ſo für Muſik und Poeſie; ſeine eigenen Gedichte zeigen mehr Geſchmack und Natürlichkeit, als diejenigen *Ronſard*'s. Die geradezu entſetzliche Erziehung hatte ſein ganzes Sittlichkeitsgefühl zu Grunde gerichtet, und »er erlag den hölliſchen Einflüſſen ſeiner Mutter«.

416) Martin, H. *Hiſtoire de France etc.* 4. Ausg. Bd. IX u. X. Paris 1856—60.

Martin ſagt weiter: »Der Geſchmack, Kunſt und Literatur blieben auf der Oberfläche dieſes obſcönen Chaos . . . *Heinrich* ehrte die Dichter *Ronſard* und *Desportes* und förderte, wie ſeine Mutter, die Künſte, vorausgeſetzt, daſs ſie ſich vor ſeinen Laſtern proſtituirten. Sein Hof war ein Gemiſch von Bigotterie und abſcheulicher Sittenloſigkeit, verbunden mit einem Reſt von Ritterlichkeit, laſterhaft verdorben, aber kühn, nach Abenteuern dürſtend bis zum Wahnſinn . . . Bei *Heinrich III.* war Alles Lüge: der Geiſt, das Herz, das Urtheil; ſeine Gewohnheiten waren kindiſch und phantaſtiſch bis zur Extravaganz; ſie lieſsen ungeheuerliche Neigungen errathen; die Phantaſien einer zügelloſen und verderbten Einbildungskraft hinderten ihn, bei irgend einem Plane Ausdauer zu entwickeln . . . Nichts bietet in der Geſchichte Frankreichs die geringſte Analogie mit dem Hofe *Heinrich III.* Man muſs bis zu den am meiſten entſitteten Zeiten des römiſchen Alterthums zurückgreifen, um eine ſolche Miſchung von Ausſchweifung und Wildheit, Wahnſinn und blutdürſtigem Leichtſinn zu finden . . . Der Hof war ein Herd der Proſtitution und zugleich eine Mördergrube geworden . . . Auch im königlichen Heer beſtand eine entſetzliche Anarchie. Der Sold wurde demſelben nicht bezahlt; dafür verwüſtete es das Land in noch unbarmherzigerer Weiſe, als die fremden Truppen der Hugenotten . . . Die Finanzen der *Valois* waren in ſolchem Maſse erſchöpft, daſs ſie weder die unfertigen Paläſte zu unterhalten, noch die Künſtler zu unterſtützen, noch die Künſte zu ermuthigen vermochten.« — *Heinrich III.* ſchenkte einem Günſtling die Bisthümer Grenoble und Amiens, »damit dieſer ſeinen Gewinn daraus zöge«. Er verkaufte erſteres um 30000 Francs, und das letztere wurde für 40000 Francs von einem Hoffräulein gekauft, um es mit Gewinn weiter zu verkaufen.

2) Verſchiedenheit der Stilrichtung.

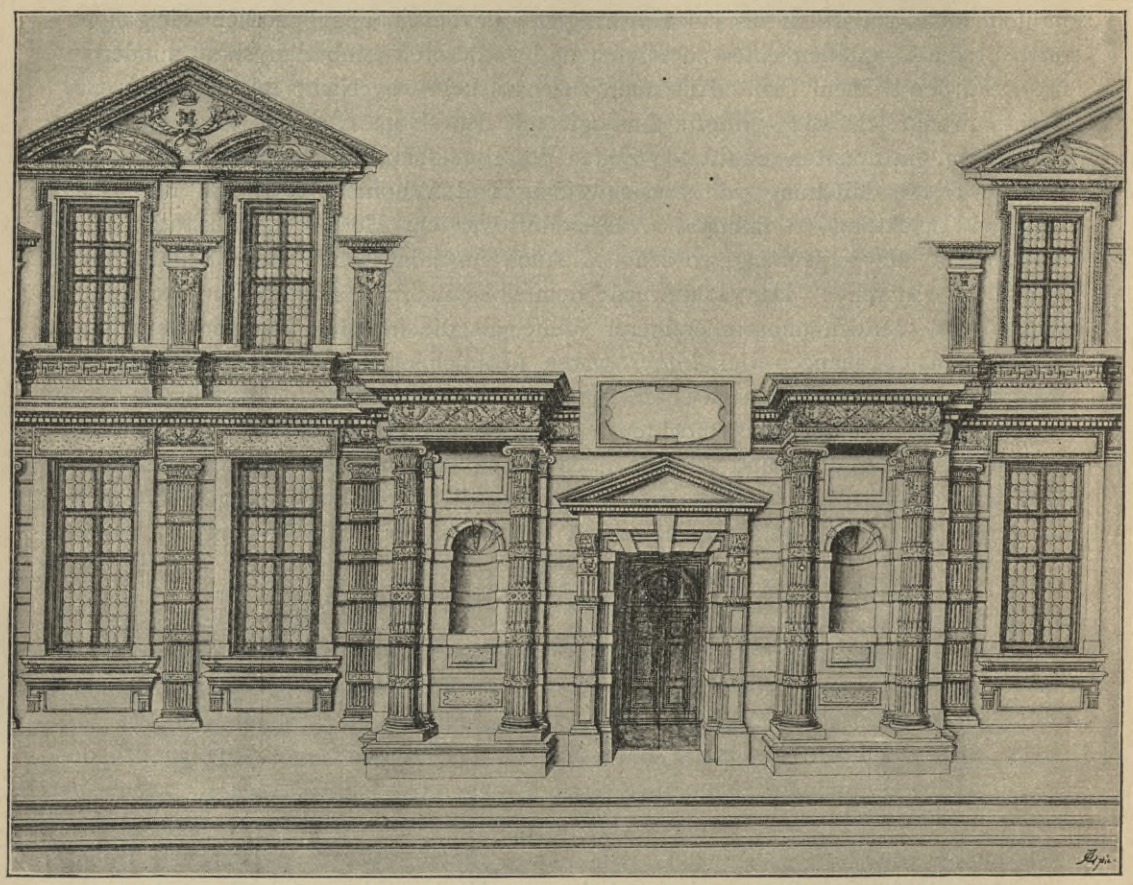
Die Behauptung *Deſtailleur*'s, daſs mit der 1559 erfolgten Ernennung *Primaticcio*'s zum Superintendenten (ſiehe Art. 168, S. 163) die Entartung in der Kunſt begonnen habe, ſcheint nicht ganz richtig zu ſein. Dieſe Anſchauung rührt aus der Zeit her, in der man glaubte, *Primaticcio* habe nur im übertrieben phantaſtiſchen Stil der Cartouchen zu Fontainebleau gearbeitet, und man nicht wuſſte, daſs er auch eine ſtrenge Richtung, und namentlich auf dem Gebiete der Architektur, verfolgt hat. Viel richtiger wäre es, zu ſagen, daſs eine Strömung der Entartung viel früher, nämlich mit dem Auftreten der Schule von Fontainebleau (gleich nach 1531), angefangen habe. In Italien begann dieſe Bewegung nahezu mit dem Todestage *Raffael*'s, und zwar mit der Uebertreibung einzelner, bereits in den Loggien des Vaticans zu Rom vorkommenden Formen. In der eigentlichen Architektur dagegen enthalten die 1564 begonnenen Tuilerien *De l'Orme*'s bereits viele Elemente der Willkür, während das 1560 in Angriff genommene, von *Primaticcio* herrührende Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis eines der ſtiliſtiſch ſtrengſten Gebäude der geſammten Renaiſſance in Frankreich iſt. 195. Beginn des Verfalles.

Einer der erſten Wege, welche zur Trübung des reinen Stils beitrugen, war die Ueberladung mit willkürlichen Formen. Wieder iſt es *Philibert de l'Orme*, der in den Tuilerien hierfür ein Beiſpiel liefert. Hier (Fig. 46[417]) treten zwei oder drei in einander geſchobene Giebel, wie ſie *Michelangelo* an der Thür der *Laurenziana* zu Florenz anbrachte, in der urſprünglichen Anlage des attikaartigen Halbgeſchoſſes auf. 196. Ueberladung der Formen.

417) Nach einer Originalzeichnung *J. Du Cerceau*'s im *Britiſh Muſeum* zu London.

An dieſer Hofſeite erſcheinen ferner die Fenſterbrüſtungen ſeitlich mit eiſernen, ohrenartigen Haken verſehen und wie eingehängt. Der Fenſterſturz, der doppelt ſo hoch wie der Architravbalken iſt, durchſchneidet letzteren ſammt dem Fries. Das Gebälke über der Thür wird in ſeiner ganzen Höhe von einer Inſchrifttafel, die auſser allem Maſsſtab ſteht, ſcheinbar verdeckt, in Wirklichkeit aber durchſchnitten.

Fig. 46.



Ehem. Tuilerien-Palaſt zu Paris. — Urſprüngliche Anordnung *De l'Orme*'s[417]).

197. Ausartungen der Phantaſie.

Ein zweiter Grund der Ausartung in der Kunſt iſt in der Uebertreibung und im Ueberwuchern der Phantaſie zu ſuchen. Die rege Thätigkeit des Geiſtes und der Einbildungskraft der letzten *Valois* und ihrer Mutter mag an dieſer Erſcheinung mitgewirkt oder ſie doch gefördert haben. Der Geſchmack am Schönen vermag ſich inmitten einer auſserordentlichen Sittenverderbniſs, welche ſchlieſslich die Geiſter wie die Herzen irreführt und verfälſcht, kaum zu erhalten.

Unter den Stichen des Vaters *Du Cerceau* bieten verſchiedene Compoſitionen und Folgen eine beſonders günſtige Gelegenheit, um das immer ſtärkere Eindringen dieſes Zuges der Spät-Renaiſſance in die Hoch-Renaiſſance zu beobachten. Das Ueberwuchern der Phantaſie offenbart ſich in manchen ſeiner Zeichnungen und Stiche durch das Uebermaſs in der Zahl der Glieder, durch die überreiche oder unruhige, öfters geſchmackloſe Durchbildung derſelben, durch das Miſsachten des Maſsſtabes

in den einzelnen Gliedern unter einander in Bezug auf ihre urſprüngliche Beſtimmung, oft auch durch die groſse Zahl von Thier- und Menſchengeſtalten, die in mehr oder minder gezwungener Haltung bauliche oder decorative Functionen ausüben, durch das Ueberhandnehmen phantaſtiſcher Thierfiguren und durch die unnatürlichen Stellungen der letzteren und der Menſchengeſtalten. Geradezu widerwärtig wirken die Verirrungen der Phantaſie in einer Reihe von Entwürfen zu Bettſtellen, welche aus der letzten Zeit des älteren *Du Cerceau* herrühren. Die urſprünglichen und normalen Formen, welche von einem »conſtructiven« Bett abgeleitet werden können, ſind zu Gunſten von Formen, welche animaliſche Geſchöpfe in unnatürlichen Stellungen darſtellen, zu ſehr preisgegeben.

Eine unerfreuliche, übertriebene Bizarrerie iſt auch in einem Entwurfe zu ſehen, den der ältere *Du Cerceau* für das halbrunde Gebäude, welches auf der Terraſſe unter dem Schloſſe zu Verneuil-ſur-Oiſe zwiſchen zwei kleinen Pavillons errichtet werden ſollte, ausgearbeitet hat.

Eines der Gebiete, in welchem ſich das Ausarten der Phantaſie zuerſt zeigte, iſt dasjenige der Cartouchen. Ihr Maſsſtab wird übertrieben; die Zahl ihrer vortretenden, eckigen oder aufgerollten Zacken wird gröſser und verwickelter; oft werden zwei, ja drei Cartouchen um einander oder auch auf einander geheftet u. ſ. w.

Selbſt beim groſsen, ſtreng ſittlichen und für das reformirte Chriſtenthum begeiſterten *Paliſſy* iſt der Zug des Phantaſtiſchen ausgeſprochen, und zwar bei ihm mehr, als bei irgend einem Anderen. Doch ſollen ſeine phantaſtiſchen Gebilde möglichſt den Charakter von »Naturwundern« an ſich tragen, eben ſo wie ſeine Verehrung für die Natur, als der Schöpfung Gottes, ihn in ſeinen decorativen Werken unmittelbar nach der Natur geformte Gegenſtände, wie Fiſche, Pflanzen, Muſcheln u. ſ. w., in realiſtiſcher Weiſe anwenden läſſt.

Bereits im Jahre 1563 ſchreibt *Paliſſy*[418]): »Ich weiſs, daſs jede zur Gewohnheit gewordene Thorheit, jeder Wahn und jede Narrheit (*Folie*) als Geſetz und Tugend gehalten wird; aber davon will ich mich nicht beeinfluſſen laſſen, und ich will keineswegs ein Nachahmer meiner Vorgänger ſein, auſser in demjenigen, was ſie nach der Anordnung Gottes gethan haben. Ich ſehe ſolch groſse Miſsbräuche und Unwiſſenheit in allen Künſten, daſs es den Anſchein hat, als ob alle Ordnung zum gröſsten Theile entartet (*perverti*) ſei.«

198. Frühes Auftreten des Bizarren.

In mehreren Fällen tritt das Bizarre ſchon in ziemlich früher Zeit in Werken der Hoch-Renaiſſance, deren ſonſtige Detailausbildung ſcharf und gut iſt, auf. Dies ſcheint eine der Eigenthümlichkeiten zu ſein, welche eine Gebäudegruppe zu Touloufe, die angeblich den Charakter des *Nicolas Bachelier* trägt, aufweist: bizarre, reich bewegte decorative Anordnungen ſind in ſcharfem, ſchön gebildetem Detail ausgeführt.

Die mit bewegten, phantaſtiſch-bizarren Hermen überladenen Fenſter des *Hôtel Lasbordes* zu Touloufe könnten zum Theile in das Zeitalter *Puget*'s verlegt werden, wenn nicht das Detail und der Charakter der Durchbildung auf die Mitte des XVI. Jahrhundertes hinweiſen würden. Fig. 47[419]) zeigt, wie an dieſem Gebäude die bizarren Umrahmungen der Schule von Fontainebleau auf die äuſseren Formen, wie z. B. auf die Fenſter angewendet worden ſind, wo ſie ein ganz willkürliches Gemiſch ornamentaler Formen und Figuren bilden.

In anderen Fällen iſt es die Bizarrerie gewiſſer Bauglieder und decorativer Anordnungen, die ſich in eine der Hauptſache nach ſtreng componirte Façade

418) In: *La recepte véritable.* La Rochelle 1564 u. Paris 1880. S. 24.

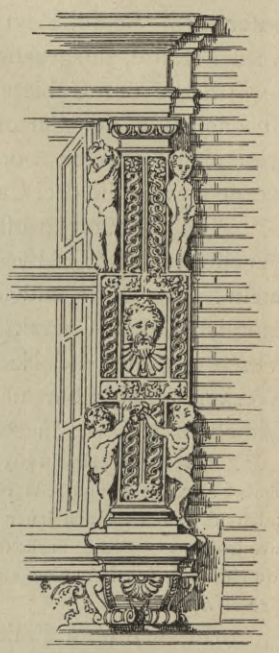
419) Nach einer Photographie von *Mieuſement* in Paris.

drängt, wie z. B. die Hermen und Bogen der ehemaligen *Maiſon-blanche* zu Gaillon (Fig. 248).

199. Weniger ſtrenge Verhältniſſe.

In ſehr vielen Compoſitionen von *Du Cerceau*, eben ſo in den gezeichneten, wie in den geſtochenen, erkennt man an den langen Frauengeſtalten[420]), an der entartet manierirten Behandlung der im Geiſte von *Giovanni da Udine* angewendeten Obſtgehänge den Einfluſs der Italiener in Fontainebleau und eine Neigung zum Aufgeben ſtrenger Verhältniſſe. Der Entwurf des Vaters *Du Cerceau* für die Galerie des Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe (Fig. 48[421]) zeigt in den gekuppelten Karyatiden die entſetzliche Uebertreibung der menſchlichen Figuren bis zu 10 Kopflängen, die damals ſehr beliebt war, ferner im Rundgiebel darüber einen gewaltigen Löwen, der zu erſteren in keinem ſympathiſchen Maſsſtabe ſteht. Auch ſeien noch die Façaden *Du Cerceau*'s am Schloſs zu Charleval (Fig. 119) mit ihren neben der groſsen Ordnung durch anderthalb Geſchoſſe reichenden Hermen erwähnt.

Fig. 47.



Fenſtergewände am *Hôtel Lasbordes* zu Touloufe (auch *Hôtel du Vieux Raiſin*[419]).

200. Schärfere Betonung der Gegenſätze.

In dieſer Spätzeit der Renaiſſance zeigt ſich des Weiteren das Beſtreben, Gegenſätze ſchärfer zu betonen. Als erſtes einſchlägiges Beiſpiel ſei die Innenſeite von *Du Cerceau*'s vorderem Flügel in der *Baſſe-cour* im Schloſs zu Charleval (Fig. 120) vorgeführt, wo die Anordnung der Thüren, Arcaden, Fenſter und Niſchen in dem abwechſelnden Syſtem von zwei verſchiedenen, durch eine groſse Pilaſterordnung verbundenen Travéen jeder horizontalen Zuſammengehörigkeit ſpottet. Ferner ſei die bewegte Gegenſätze bezweckende Anordnung der Ruſtika-Keilſteine in den Stürzen und Rundbogen der Fenſter und Niſchen in *Du Cerceau*'s Entwurf für das Schloſs zu Charleval (Fig. 132) erwähnt. Endlich ſei an das reiche *Hôtel-de-ville* zu Arras (1572) erinnert, welches im II. Obergeſchoſs gewundene Säulen, überreiche Dachfenſter und im Mittelbau dreitheilige Fenſter beſitzt, welche höher hinaufreichen, als das Geſims des Gebälkes an den Zwiſchenpfeilern.

201. Fortdauer guter Eigenſchaften.

Neben ſolchen Erſcheinungen übertriebener Willkür, die den Verfall einzuleiten geeignet waren, iſt es nur billig, auch auf das Vorhandenſein von Zeichen eines Fortſchrittes hinzuweiſen. So iſt z. B. die Compoſition des Grundriſſes und die Geſammtanlage des von *Du Cerceau* herrührenden Schloſſes zu Charleval das bei Weitem Vollkommenſte, das bis dahin erreicht war, und es iſt geradezu auffallend, daſs das Letzte, was wir vom Vater *Du Cerceau* wiſſen, das Feſthalten an der ſtrengſten Kunſtrichtung kundgiebt, nämlich das 1584 erfolgte Erſcheinen ſeines »*Livre des édifices antiques romains*« (ſiehe Art. 162, S. 156).

Zuweilen iſt ein ganzer Theil der Compoſition durchaus in ſtrengen Formen und gutem Detail gehalten, während andere Theile mit freieren Elementen componirt ſind. Ein Beiſpiel ſolcher Miſchung iſt in Touloufe an der Thür der Gartenfront eines Hôtels in der *Rue Fermat* (Fig. 49[422]) zu finden; trotz der zwar ziemlich bizarren

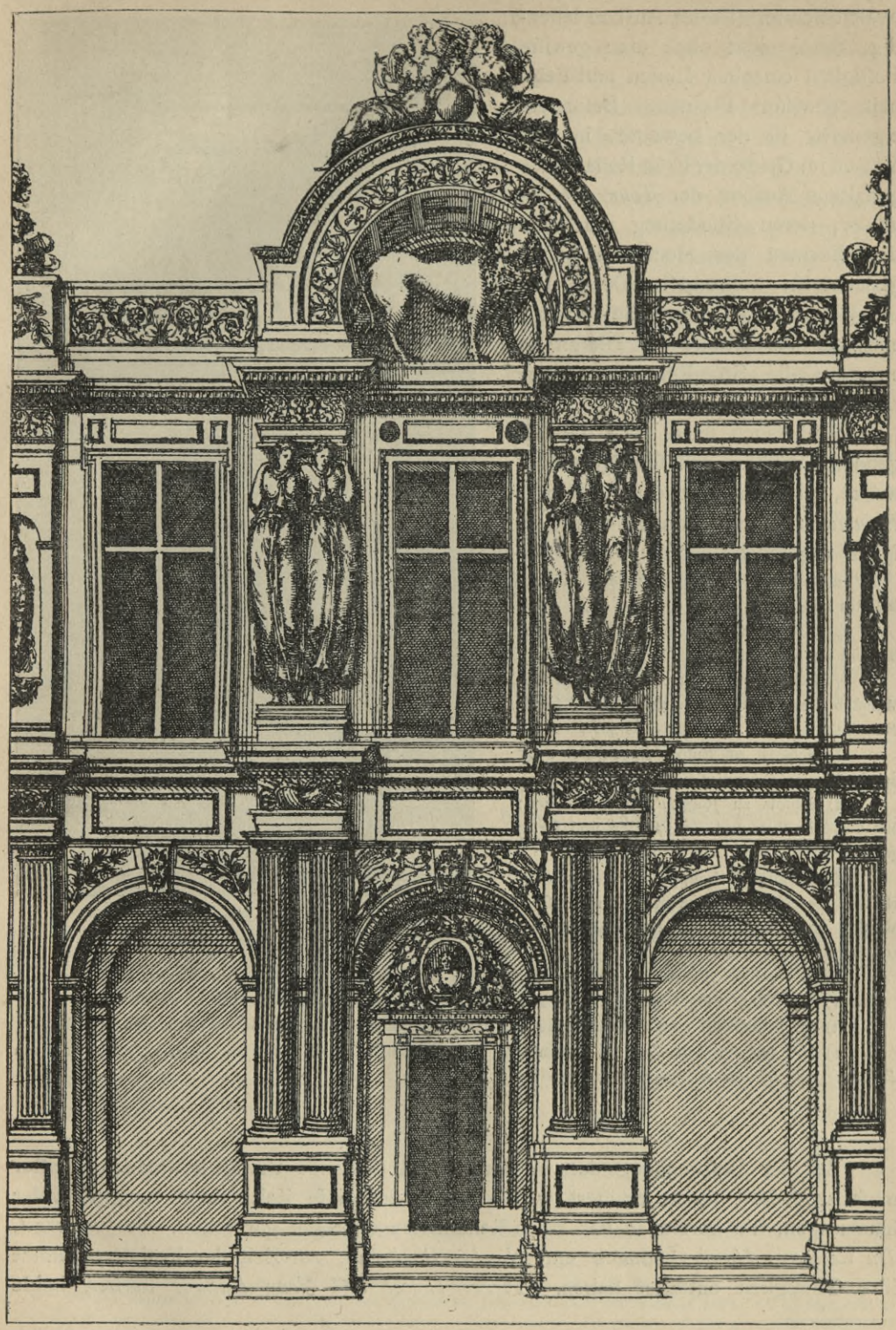
---

420) Die eben ſo ſteif-langbeinige, wie langweilige Nymphe *Benvenuto Cellini*'s zu Fontainebleau wurde 1544 fertig.

421) Aus: Du Cerceau, J. *Les plus excellents baſtiments de France etc.* Paris 1576. Bd. I.

422) Nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* Paris 1869. *Morel éditeur.*

Fig. 48.



Ehem. Schloſs zu Verneuil-ſur-Oiſe. — Entwurf *Du Cerceau*'s für die Galerie [421]).

und willkürlichen Umrahmung des ovalen Fenſters iſt der Aufbau lebendig, dabei nicht ohne eine gewiſſe Feſtigkeit einzelner Linien und Feinheit gewiſſer Formen. Beſonders eigenartig iſt der bewegte, in den Maſsen im Geiſte der Früh-Renaiſſance gehaltene Aufbau der *Tour de Cordouan*, deren Gliederung indeſs in den Formen der Hoch-Renaiſſance gedacht iſt, während im Detail hier die Ueberladung, dort die Willkür einzelner Verhältniſſe der Pilaſter zu einander die Spät-Renaiſſance verrathen (Fig. 314).

202. Sonſtige Beiſpiele.

Schlieſslich ſeien noch die folgenden Schlöſſer und ſonſtigen Bauwerke, die der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* entſtammen, als Beiſpiele angeführt.

α) Schloſs zu Kerjean, zugleich ein befeſtigtes Schloſs.

β) Schloſs zu Lanquais, ein prächtiges Beiſpiel aus der Zeit *Carl IX.* (nach *Paluſtre*).

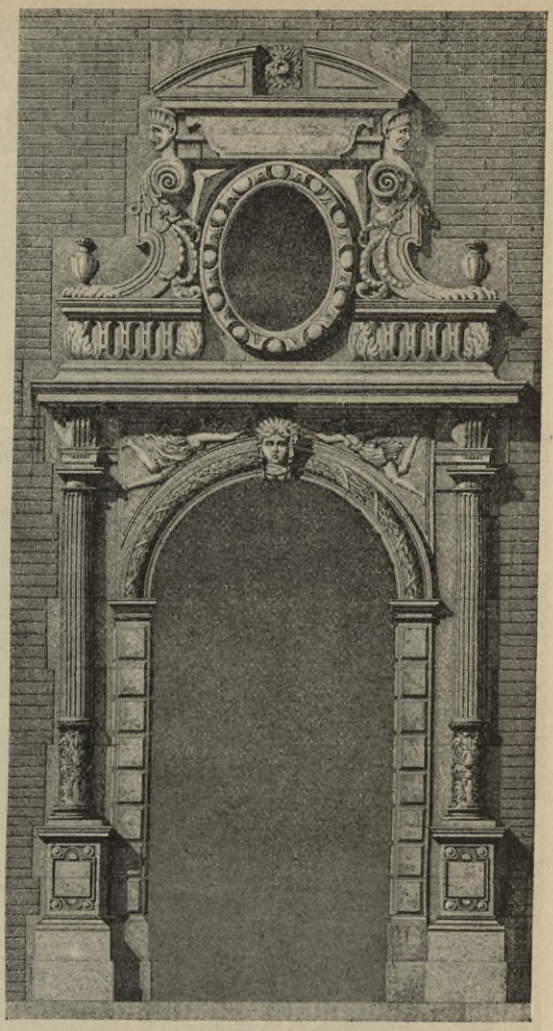
γ) Schloſs zu Lauzun, 1570 in groſsem Maſsſtab begonnen, aber unvollendet (nach *Paluſtre*).

δ) Schloſs zu Sully, angeblich 1567 durch *Nicolas Ribonnier* begonnen.

ε) Schloſs zu Joigny, 1569 begonnen; nur der Mittelbau und ein Pavillon ſind fertig geworden.

ζ) Schloſs zu Louppy, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhundertes in groſsem Maſsſtab (laut *Paluſtre*) von einem Architekten aus Deutſchland erbaut.

Fig. 49.



Hôtel in der *Rue Fermat* zu Touloufe. Thür der Gartenfront [422]).

η) Ehemaliges Stadthaus, jetzt *Palais de juſtice* zu Beſançon, 1582—85 von *Hugues Sambin* erbaut.

ϑ) Der lange Flügel des Stadthaufes zu La Rochelle, 1607 vollendet, Meiſter unbekannt.

ι) Im Juſtizpalaſt zu Dijon die 1582 bei *Sambin* beſtellte, prächtige Schranke in der Capelle.

κ) Die aus der Zeit *Carl IX.* ſtammende Vorhalle am *Palais de juſtice* zu Dijon, vermuthlich (nach *Paluſtre*) von *Nicolas Ribonnier* herrührend.

3) Meiſter.

203. Geringe Zahl derſelben.

Bei der Beſprechung der in der Spät-Renaiſſance thätig geweſenen Meiſter muſs zuvörderſt daran erinnert werden, daſs in dieſe Zeitperiode noch Künſtler hineinragen, die bereits in der Hoch-Renaiſſance oder die gar ſchon, wie *Jacques I. Du Cerceau*, *Hugues Sambin* und *Nicolas Bachelier*, zur Zeit der Früh-Renaiſſance ihre Thätigkeit entfaltet haben. *Pierre Lescot* und *Jean Bullant* ſtarben beide

[423]) *Figulines* (vom lateiniſchen *Figulus*, derjenige, der den Thon bearbeitet, oder von *Figulinus*, d. i. aus Erde) nennt *Paliſſy* feine emaillirten Thonfiguren, nicht zu verwechſeln mit *Figurines*, kleine Figürchen oder Statuetten.

erſt im Jahre 1578. Vom Vater *Du Cerceau* iſt nicht bekannt, wann er geſtorben iſt; wie bereits in Art. 160 (S. 153) geſagt wurde, erſchien ſein Band über die Denkmäler des alten Rom 1584. *Bernard Paliſſy*, der annähernd ſein Altersgenoſſe war, ſtarb erſt im Jahre 1590.

Die Zahl der Meiſter, deren Namen in den mehrfach genannten Werken von *Lance* und von *Paluſtre* angeführt werden, iſt auffallend gering; nur zwei derſelben verdienen eine eingehendere Betrachtung: *Paliſſy* und *Baptiſte Du Cerceau*. Der Zeit nach hätte *Paliſſy* mit den fünf groſsen Architekten der Hoch-Renaiſſance, als ſechſter Meiſter derſelben, beſprochen werden können. Wenn dies erſt an dieſer Stelle geſchieht, ſo liegt der Grund darin, daſs die freiere Richtung ſeines Geiſtes beſſer in die freiere Strömung während der Phaſe der Spät-Renaiſſance paſſt, und auch noch in dem Umſtande, daſs dieſe reine und edle Geſtalt auf dem Hintergrunde von Verworfenheit während der Zeit *Heinrich III.* deſto greller abſticht, einem leuchtenden Stern gleichend, der hoffnungsvoll auf beſſere Zeiten hinweiſt.

α) *Bernard Paliſſy.*

Dieſer Meiſter war gleichzeitig Architekt, Glasmaler, Töpfer, Geometer, Feldmeſſer, Phyſiker, Chemiker, Geologe, Landwirth, Gärtner und Schriftſteller erſten Ranges. In dieſer genialen Vielſeitigkeit ſeiner Thätigkeit ſteht er einzig da und iſt darin mit *Leonardo da Vinci*, in der Originalität ſeiner Auffaſſung hingegen mit *Rembrandt* zu vergleichen. In der einzigen Unterſchrift, die von ihm bekannt iſt, bezeichnet ſich *Paliſſy* als »*Architecteur et ynvanteur des grotes figulines*[423]) *de Monſeigneur le Conneſtable* (1. Februar 1564[424]). 204. Vielſeitigkeit und Ausdauer.

Sechzehn Jahre ſetzte *Paliſſy* mit heroiſcher Ausdauer ſeine Töpferverſuche, bei denen einmal Gartenzaun, Fuſsböden und Tiſche mit in den Ofen flogen, um die nöthige Gluth hervorzubringen, fort, und dieſelben haben ihn zur volksthümlichſten Künſtlergeſtalt Frankreichs gemacht. Indeſs, wenn *Paliſſy* nur ſeine berühmten emaillirten Thonwaaren geſchaffen hätte, ſo würde er im vorliegenden Bande wohl keinerlei Erwähnung gefunden haben. Compoſitionsweiſe, Stil und Farbenſcala dieſer Werke laſſen ziemlich kalt; allein ſeine Seelengröſse und Energie, ſeine männliche Unabhängigkeit und die Tiefe ſeines chriſtlichen Glaubens andererſeits machen ihn zu einer der intereſſanteſten und bewunderungswertheſten Künſtlernaturen. In dieſem wahrhaft genialen Forſcher, originellen Denker, Entdecker, ſelbſt Propheten auf den Gebieten der Naturwiſſenſchaften und der Landwirthſchaft drängt ſich, wie erwähnt, unwillkürlich der Vergleich mit *Leonardo da Vinci* auf. Wie bei dieſem ſtaunt man auch bei *Paliſſy* über alles das, was gleichzeitig ſeinen Geiſt bewegte.

Wohl einzig unter allen franzöſiſchen Meiſtern ſteht *Paliſſy* bezüglich der Originalität ſeiner Aeſthetik da; in ſeinen zwei Büchern finden ſich an verſchiedenen Stellen Angaben darüber, welche gleichfalls den Vergleich mit *Leonardo* herausfordern, da bei Beiden Kunſt, Wiſſenſchaft und Praxis in einer Perſon vereinigt waren.

Als Schriftſteller endlich iſt *Paliſſy* geradezu ein Meiſter erſten Ranges, und das herrliche Lob, welches ihm *Lamartine* auf dieſem Gebiete zollt, iſt keineswegs übertrieben[425]). Die Schilderungen ſeines »*Jardin delectable*« und ſeiner »*Ville*

---

424) Siehe: France, A. *Les oeuvres de Bernard Paliſſy etc.* Paris 1880. S. XXVII.

425) Bei *Audiat* (a. a. O., S. 220 [nach dem *Civiliſateur*, Juli 1852]) findet ſich folgende Stelle: »*Il eſt impoſſible, il eſt impoſſible, après avoir lu ſes écrits, de ne pas proclamer ce pauvre ouvrier d'argile un des plus grands écrivains de la langue françaiſe. Montaigne ne le dépaſſe pas en liberté, J.-J. Rouſſeau en ſève, la Fontaine en grâces, Boſſuet en energie lyrique. Il rêve, il médite, il pleure, it décrit et il chante comme eux.*«

forteresse« dürften in der Kunstgeschichte eben so einzig da stehen, wie diese Compositionen selbst. Vielleicht sollte man *Palissy* auch als prophetischen Schöpfer der englischen Garten- und Parkanlagen betrachten.

Die heutige Physik, Chemie und Geologie haben ihm Vieles zu danken. Er gründete in Frankreich die *Conférence publique*, und sein Naturalien-Cabinet — *ma petite académie*, wie er es nannte — war für jeden Wissbegierigen und Liebhaber offen; es war somit das erste naturhistorische Museum. Als eifriger Hugenotte wurde er zuletzt, seines Glaubens wegen, in die Bastille gesperrt und starb daselbst 1590 vor Elend, Darben und Misshandlungen.

205. Aus seinem Lebenslauf.

Palissy scheint allmählich unter dem Namen »*Maître Bernard des Tuileries*« bekannt worden zu sein, vielleicht weil die Beaufsichtigung seines dort errichteten Ofens seine fortwährende Gegenwart erforderte und er daher von Zeit zu Zeit dort wohnte. *S. Geraud Langrois* nannte ihn 1592 in seinem Buche »*Le globe du monde*«: »*Maître Bernard Palissy, ci-devant gouverneur des Tuileries*«.

Palissy wurde nach der zuverlässigsten unter vielen verschiedenen Angaben im Jahre 1510 in der Diöcese von Agen geboren und scheint noch ganz jung in die Saintonge geführt worden zu sein. Er erlernte zuerst die Glasfabrikation und die Glasmalerkunst, durchwanderte fast ganz Frankreich, wobei er die verschiedenartigsten Beobachtungen machte, und liess sich dann in Saintes nieder.

1539 oder 1540 entstand in ihm beim Anblick einer emaillirten Schale der Wunsch, die Erzeugung des »weissen Schmelzes« zu entdecken, dessen Herstellung von *Luca della Robbia* herrührte und welche das Geheimniss der *Della Robbia* geblieben war. Indess war er abwechselnd Glaserzeuger und Glasmaler (*Peintre-verrier*), Geometer und Feldmesser (*Art de la pourtraiture*).

1544 wurde *Palissy* mit der Katasteraufnahme der Salzteiche (*Marais salants*) in der Saintonge beauftragt.

1546 trat er zum Protestantismus über.

1548 entstand in der Saintonge ein Aufstand, der vom *Connétable de Montmorency* unterdrückt wurde. Hierbei wurde letzterer der Beschützer *Palissy*'s und stellte ihm einen Theil der Gelder zur Verfügung, die er zum Bau seines Ateliers benöthigte; auch bestellte der Connétable bei *Palissy* die emaillirte Grotte für Écouen.

1562 wurde er als eifriger Hugenotte vom Parlament in Bordeaux in das Gefängniss geschickt. Der Connétable verschaffte ihm indess das Patent als »*Inventeur des rustiques figulines du Roi*« und befreite ihn, der nunmehr Angehöriger des Königs war, so von der Gerichtsbarkeit des Parlamentes.

1563 arbeitete *Palissy* noch an der Grotte für Écouen und veröffentlichte im gleichen Jahre sein Buch »*La recepte véritable*«.

1565 wurde er zu Saintes vom Connétable dem König und *Katharina von Medici* vorgestellt.

1566 oder 1567 übersiedelte *Palissy* nach Paris, um für *Katharina* die berühmte emaillirte Grotte der Tuilerien zu beginnen.

1570 waren die vier emaillirten Brücken, die nach der Insel in der Grotte führen sollten, noch nicht vollendet.

1575—84 hielt *Palissy* in Paris öffentliche Vorlesungen (*Conférences*) über wissenschaftliche Gegenstände.

1580 veröffentlichte er sein Buch »*Les discours admirables*«.

1590 wurde er während der *Ligue* als Hugenotte in die Baſtille geworfen, durch *Mayenne* dem Märtyrertode entriſſen, und ſtarb, wie bereits erwähnt, 1590, nachdem er das achtzigſte Lebensjahr erreicht hatte, im Kerker vor Hunger und Elend.

β) *Baptiſte Androuet Du Cerceau.*

Baptiſte, der ältere Sohn des berühmten *Jacques I. Androuet Du Cerceau* (ſiehe unter d, 1, ε [S. 151]) wurde ſpäteſtens zwiſchen 1544 und 1547 geboren und ſtarb im Jahre 1590. Er gelangte ſchon frühe zu hohen Auszeichnungen und wurde zweifelsohne für den beſten Architekten zur Zeit *Heinrich III.* gehalten; denn nach dem im Jahre 1578 erfolgten Tode *Lescot*'s und *Bullant*'s wurde *Baptiſte* Nachfolger des erſteren am Louvrebau und Nachfolger des zweitgenannten Meiſters am Bau des Mauſoleums der *Valois* zu St.-Denis. Von ſeinem Antheil am Entwurf ſeines Vaters für das prächtige Schloſs *Carl IX.* zu Charleval, deſſen Bauausführung er ſchon von Anfang an geleitet haben muſs, war bereits in Art. 160 (S. 151) die Rede. 206. Stellung.

Am 28. December 1576 hatte der König den Bau ſeines Schloſſes zu Ollainville bei Arpajon einem *Sieur de Nyvellon* anvertraut. Die Worte »*charge et conduite de ſon baſtiment*« können ſich eben ſowohl auf eine verwaltende, wie auf eine architektoniſche Thätigkeit beziehen[426]); wenn aber am 17. October 1578 *Baptiſte* mit den gleichen Worten an die Spitze dieſes Baues geſtellt wird, ſo kann es ſich bei ihm nur um die eigentlich architektoniſche Leitung handeln, und es iſt wohl auch anzunehmen, daſs er der Schöpfer dieſes Bauwerkes iſt. Leider iſt von dieſer ausgedehnten Bauthätigkeit *Baptiſte*'s — mit Ausnahme des von ihm entworfenen und begonnenen *Pont-neuf* zu Paris[427]) — nichts mehr vorhanden, woraus man über ſeine künſtleriſche Begabung und ſeinen Stil ſich eine Vorſtellung machen könnte. Daſs er einen Theil ſeiner Ausbildung bei ſeinem Vater genoſſen hat, iſt ſo gut, wie ſicher; ob er aber ſelbſt in Italien war, iſt nicht bekannt.

Aus *Baptiſte*'s Lebenslauf ſeien hier einige wichtigere Daten angeführt. 207. Aus ſeinem Lebenslauf.

1575 wurde er in die Garde der »*45 Gentils-hommes ordinaires*« *Heinrich III.*, als einziger Hugenotte, aufgenommen. Nach den vom Herzog von *Nevers* gebrauchten Worten »hatte er dennoch mehr Entwürfe für Klöſter, Kirchen, Capellen, Bethäuſer und Altare ausgearbeitet, als irgend ein Anderer in 50 Jahren«.

1577 empfing er im Schloſs zu Charleval das gleiche Jahresgehalt von 400 *Livres*, welches er dort zu erhalten pflegte (ſeit 1572?).

1578, am 25. September, wurde er, wie bereits erwähnt, der Nachfolger *Lescot*'s am Louvrebau und am 17. October deſſelben Jahres Nachfolger *Bullant*'s am Bau des Mauſoleums der *Valois* zu St.-Denis, ſo wie Architekt des königlichen Schloſſes zu Ollainville. Im gleichen Jahre begann er mit dem Bau des *Pont-neuf* zu Paris.

1584 wird er als Architekt des Königs bezeichnet, und im November deſſelben Jahres kaufte er den Bauplatz für ſein Haus in Paris.

1585 war er *Vallet de chambre du roi* und *Ordonnateur général des bâtiments de Sa Majeſté*, angeblich mit 6000 *Livres* Gehalt.

---

426) In den »*Comptes des bâtiments du Roi*« (Bd. I, S. XXXVI) kommt im königlichen Brief vom 13. November 1577 folgende Stelle vor: »... *par lesquelles le roi a commis meſſieurs Aymard Nicolay, Benoiſt Milon et François de Nyvelon à la charge et à la conduite de ſa maiſon du Chaſteau d'Ollainville.*« Dieſe Worte laſſen wohl keinen Zweifel darüber aufkommen, daſs dem Letztgenannten damit nur die verwaltende Leitung des Baues übertragen worden war.

427) Ueber die intereſſante Ausführung dieſer Brücke und manches Andere, das *Baptiſte* betrifft, verweiſe ich auf meine ſchon oft angeführte Monographie: *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887.

1586, am 21. April, ordnete er Vermeſſungen am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis an.

1586 wird er als »*noble homme Baptiſte Androuet, ſieur du Serceau, conſeiller du Roy, ſon architecte ordinaire, et commis par ſa Majeſté pour ordonner de tous les ouvrages des baſtimens et édifices de Sa Majeſté, et deſpence que y convient faire*« bezeichnet.

1590, am 18. September, wird *Pierre Biard* nach *Baptiſte*'s Tod als Nachfolger an deſſen »*office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la deſpence des Baſtimens du Roy, que naguères ſouloit tenir et exercer Baptiſte Androet de Cerceau, vacant à préſent par ſon treſpas*« mit 600 *Écus* Gehalt ernannt.

Auf dem 1584 erworbenen Bauplatz beim *Pré-aux-Clercs* zu Paris errichtete *Baptiſte* für ſich ein ſchönes Haus, welches während der Wirren der *Ligue* verwüſtet worden ſein ſoll. Angeblich ſoll er nämlich im Jahre 1585 um ſeines proteſtantiſchen Glaubens willen alle ſeine Stellen niedergelegt haben. Eben ſo wird in nicht genügend verbürgter Weiſe von einer Flucht *Baptiſte*'s geſprochen, die 1585 ſtattgefunden haben ſoll[428]); doch ſcheint dies mit der Thatſache nicht vereinbar zu ſein, daſs *Mayenne*, das Haupt der *Ligue* in Paris, erſt am 18. September 1590 einen Nachfolger für das von *Baptiſte* bekleidete Amt ernannt hat, »*vaccant à préſant par ſon trépas*«.

Die Gemahlin *Baptiſte*'s hieſs *Marie Raguidier* oder *Rueguidort*. Sie verkaufte das Haus ihres Gatten 1602 an ſeinen Bruder *Jacques II.*, den wir, eben ſo wie *Jean I.*, den Sohn von *Baptiſte*, als königliche Architekten von *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* finden werden.

γ) Andere Meiſter.

208. Andere Meiſter.

Aus der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* ſind in dem bereits mehrfach erwähnten »*Dictionnaire des architectes français etc.*« von *Lance* noch die folgenden Meiſter angeführt.

a) *Arnaud Dabit* bezog 1565 als Architekt des Königs von Navarra ein Jahresgehalt von 32 *Écus*.

b) *Hervé Boulard*, Architekt des Königs von Navarra, war 1563 Architekt des Schloſſes zu Pau und errichtete 1580 einen Brunnen im Garten des Schloſſes zu Nérac.

c) *Jean Waſt*, ſoll für *Carl IX.* die Haupttreppe des Louvre im I. Obergeſchoſs gebaut haben; die Nachricht, daſs er beim Steinſchnitt der ovalen Treppe in den Tuilerien zu Paris dem gerade auf dieſem Gebiete ſehr erfahrenen *Philibert de l'Orme* aus der Verlegenheit geholfen und ihn nachher im Stich gelaſſen habe, muſs mit Vorſicht aufgenommen werden.

d) *Guillaume de Chaponnay*, war um 1570 »*Controlleur général des baſtiments des Tuilleries*« mit einem Jahresgehalt von 360 *Livres*.

e) *Matthias Teſſon*, erbaute 1572 das Thor des *Hôtel-de-Ville* zu Arras, nahe an der *Rue Vinocq*.

f) *Charles Bullant*, ein Neffe von *Jean Bullant*, arbeitete 1573 unter letzterem an den Gräbern zu St.-Denis und ſtellte ſich 1582 mit anderen Architekten auf die Reihe, um Arbeiten an der *Sépulture des Valois* daſelbſt zu übernehmen.

g) *Nicolas Duchemin*, begann 1574 in Hâvre den Bau der dortigen *Notre-Dame*-Kirche; der Chor wurde 1585 und das Schiff 1597 vollendet.

h) *Jean Bonnard*, Architekt des Königs, erhielt im November 1572 »wegen ſeiner täglichen Verdienſte« 100 *Livres*.

i) *Florent Drouin*, wird 1581 als »*Maitre maçon*« des Herzogthums Lothringen bezeichnet, wurde nach Rom geſchickt, um von dort den Plan der Kirche *degli Incurabili* zu holen, da man die 1626 in Nancy begonnene Benedictiner-Kirche nach dieſem Vorbild ausführen wollte.

---

428) Nach *Paluſtre* hätte ſie 1587 ſtattgefunden, auf Grund welcher Angabe, weiſs ich nicht. Der Umſtand, daſs am 12. November 1587 der König die *Surintendance* der *chapelle que le Roy fait edifier en l'egliſe St. Denis pour la ſépulture du feu Roy Henry*, dem *Jean Nicolai* anvertraut hat, könnte vielleicht ſchlieſsen laſſen, daſs *Baptiſte* den Bau nicht mehr leitete. Andererſeits kann das Amt *Nicolais* hier ein bloſs verwaltendes bedeuten. (Siehe: *Comptes des bâtiments du Roi etc.* Bd. I, S. XLII.)

j) *Cl. P. Leroy*, begann 1581 mit dem Bau des Schloſſes zu Eu, welches *Heinrich von Guiſe* (der *Balafré*) auf den Ruinen eines älteren Schloſſes errichten lieſs; nur der rechte Flügel und die Hälfte des rückwärtigen Flügels wurden damals fertig; *Leroy* ſtarb am 10. November 1582.

k) *Louis de Foix*, geboren um 1550 (?) zu Paris, ſoll von *Philipp II.* berufen worden ſein, um am Escurial bei Madrid zu bauen; 1579 war er nach Paris zurückgekehrt, führte den neuen Hafen zu Bayonne aus und begann 1585 mit der Errichtung der *Tour de Corduan* (Fig. 314).

l) *Alexandre Carnot*, lieferte 1585 das Modell »*en ronde-boſſe*« für die 1604 vollendete Bekrönung des Glockenthurmes der Kirche zu Villefranche-de-Rouergue.

m) *Paluſtre* nennt in ſeiner »*Architecture de la renaiſſance*« aus der fraglichen Zeit neben den ſonſt bekannten Meiſtern nur zwei: *Guillaume Crété* und *Thomas Olivier*; beide erbauten von 1580—98 die Seitenſchiffe der Kirche zu Argentan.

f) Zeitalter Heinrich IV. und ſein Einfluſs auf das XVII. Jahrhundert.

209. Nothwendigkeit der zuſammenhängenden Schilderung des geſchichtlichen Ueberblickes.

Mit *Heinrich IV.* ſind wir an den Zeitabſchnitt der franzöſiſchen Architektur gelangt, den, wie wir in Art. 5 (S. 8) ſahen, die meiſten franzöſiſchen Schriftſteller als nicht mehr zum Renaiſſance-Stil gehörig betrachten. Wir zeigten jedoch, daſs dieſe Anſchauungsweiſe wiſſenſchaftlich unrichtig ſei, und daſs alle Erſcheinungen auf dem Gebiete der Hauptſtrömung der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag bloſs verſchiedene Phaſen verſchiedener Entwickelungsperioden des Renaiſſance-Stils ſind. Mit *Heinrich IV.* ſind wir am Ende der erſten und am Beginn der zweiten Entwickelungsperiode angelangt.

Die zweite Entwickelungsperiode der Renaiſſance bietet immerhin greifbare, wichtige Unterſchiede gegenüber dem Charakter der erſten. Ihr Geſammtbild iſt einheitlicher. Die Unterſchiede zwiſchen dem Charakter ihrer drei Hauptphaſen, d. h. der Stile *Ludwig XIII.*, *Ludwig XIV.* und *Ludwig XV.*, ſind zum Theile nicht ſo in das Auge fallend, als zwiſchen denjenigen *Franz I.*, *Heinrich II.* und *Heinrich III.* der erſten Entwickelungsperiode. Dies geſtattet, den Ueberblick der geſchichtlichen Ereigniſſe, welche auf die Architektur eingewirkt haben — ſtatt, wie bisher, für jede einzelne Phaſe getrennt — im Zuſammenhang am Eingang der zweiten Periode zu geben. Der Ueberblick wird hierdurch kürzer und überzeugender.

210. Mangelhafte Kenntniſs dieſer Zeit.

Die Zeit *Heinrich IV.* iſt jener Theil der Geſchichte der franzöſiſchen Architektur, deren richtige Beurtheilung am ſchwierigſten zu ſein ſcheint. »Die Geſchichte der franzöſiſchen Kunſt am Ende des XVI. Jahrhundertes und am Beginn des XVII.«, ſchreibt *Lemonnier*[429])«, iſt eine noch dunkele. Nicht bloſs, weil die Geſchichtſchreiber ſich kaum damit befaſſt haben, ſondern wegen der Unbeſtimmtheit der Epoche und weil es ſchwer iſt, die Werke zu erfaſſen und ihren Charakter zu beſtimmen.« Der Hinweis eines ſo bewanderten Sachkundigen, wie *Lemonnier*, auf die Unkenntniſs des Zeitalters *Heinrich IV.* iſt beſonders werthvoll, weil er die irrthümlichen Urtheile über die Stellung jener Zeit und der folgenden Phaſen zum Renaiſſance-Stil erklären hilft. Denn gerade ſie iſt die wichtigſte für das Verſtändniſs der folgenden 150 Jahre, ſo wie für die Erkenntniſs des Verhältniſſes dieſer zweiten Entwickelungsperiode der Renaiſſance-Architektur zur erſten. Für letztere Frage ſcheint geradezu der Schlüſſel bei ihr zu liegen.

---

429) In: LEMONNIER, H. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1893. S. 41. — Dieſes Zeugniſs *Lemonnier*'s, Profeſſor der Geſchichte an der *École des Beaux-Arts*, iſt beſonders werthvoll. Sein Werk kann wegen ſeiner Gediegenheit und dem Beſtreben, alle Elemente unparteiiſch zu würdigen, für das Studium der Zeit von 1600—60 nicht genug empfohlen werden.

Eine Reihe von Gründen erklären wenigſtens theilweiſe dieſe ſcheinbare Gleichgiltigkeit für die Künſte des Zeitalters *Heinrich IV.*, ſo wie die aus ihrer mangelhaften Kenntniſs herrührenden unrichtigen Anſichten, von denen in Art. 5 (S. 7 bis 9), 18 (S. 22) u. 19 (S. 24) bereits die Rede war.

Erſtens der vermeintliche Mangel an Meiſtern, die wirklich groſs waren oder wenigſtens Gelegenheit hatten, der Nachwelt ihre Bedeutung nachzuweiſen, indem ihre Thätigkeit oft darin beſtand, von anderen Architekten begonnene Werke fortzuſetzen.

Zweitens die franzöſiſche Gewohnheit, die verſchiedenen Phaſen als nach ihren Königen benannte Stile zu bezeichnen. Hierdurch werden einerſeits die Unterſchiede zu ſehr betont, das Zuſammengehörige zu ſehr abgeſchwächt und zu kurze Zeiträume in das Auge gefaſſt. Andererſeits entſtehen durch dieſe Verſchiebungen verzerrte Bilder. Wichtige Theile der Phaſen werden in falſche Rahmen und in unrichtige Umgebung geſetzt. Das architektoniſche Bild wird getrübt.

Die hiſtoriſche Schilderung der Stilentwickelung und ihre wiſſenſchaftliche Würdigung werden irregeleitet, im vorliegenden Falle wohl deſshalb, weil man bloſs die ungetrübte Regierungszeit *Heinrich*'s als König beachtet hat, nicht das ganze Zeitalter der Hugenottenkämpfe, deſſen Verkörperung, ſo zu ſagen, der König von Navarra war. Gerade die Zeit *Heinrich IV.* hat hierdurch beſonders gelitten, indem die bedeutende, intereſſante und für ſie ſo charaktervolle Erſcheinung *Salomon*'s *de Broſſe* durch den Mord des groſsen Königs in die vermeintliche Sphäre ſeiner Wittwe und ſeines jungen Sohnes verſetzt wurde, wo ſie wenig verſtändlich war, ja für Viele etwas Räthſelhaftes angenommen hat.

Ein dritter Grund dürfte darin liegen, daſs *Heinrich* zuerſt Proteſtant war und nachher Katholik wurde. Ernſte Hugenotten erfüllt heute noch die zweite Periode des Königs mit Wehmuth. Vielen Katholiken iſt ſeine groſse Rolle als Haupt der Hugenotten unſympathiſch. Seine Bekehrung, weil von der Politik eingegeben, ſcheint ihnen wenig ernſt.

Viertens rührt das mangelhafte Verſtändniſs dieſer Zeit von dem unbeſchreiblichen Chaos, in welches Frankreich während dieſer Zeit verfiel. Seit der Bartholomäus-Nacht, welche mit der Hochzeit zwiſchen *Heinrich* und der Tochter der *Katharina von Medici* zuſammenfällt, bis zum Einzug des Königs in Paris (1594) wird das Chaos immer ſchrecklicher und wirkt auf den Geſchichtsforſcher geradezu abſchreckend.

Sollte endlich, wie ich glaube, die Behauptung *Henri Martin*'s[430]), daſs es unter der alten Monarchie unmöglich war, »die Geſchichte« Frankreichs zu ſchreiben, wahr ſein, ſo würde der Mangel einer unparteiiſchen Geſchichte, über den ſich Manche auch heute noch in Frankreich beklagen, zur Erklärung des mangelhaften Verſtändniſſes des Zeitalters *Heinrich IV.* beitragen.

1) Zeitalter *Heinrich IV.*; die Hugenottenkriege, die *Ligue* und die Fuſionspolitik des Königs.

(1562—1628.)

211. Zeitalter *Heinrich IV.*

Das Zeitalter *Heinrich IV.* iſt eines der wichtigſten, vielleicht das wichtigſte der Geſchichte Frankreichs ſeit dem Falle des alten Rom und der Zeit *Carl*'s *des*

430) In: *Hiſtoire de France.* 4. Ausg Paris 1855—60. Bd. XII, S. 140 u. Bd. XV, S. 353.

Grofsen. Damals hatte Frankreich zu entfcheiden, welche Stellung es der Reformation gegenüber einnehmen wolle.

Wenn ich als Zeitalter *Heinrich IV.* die ganze Dauer der Hugenottenkämpfe bezeichne, fo hoffe ich durch diefe Eintheilung ein befferes Verftändnifs jener Zeit zu ermöglichen. Ich hoffe ebenfalls ihren Einflufs auf die zweite Entwickelungsperiode der Renaiffance und deren Entwickelung und Zufammenhang beffer nachweifen zu können.

Eine folche Eintheilung und Gruppirung fcheint berechtigt, weil fie als Bafis die Gefammtheit einer geiftigen Bewegung erhält, die für die Gefchicke und die Künfte Frankreichs bis auf die Gegenwart von fundamentaler Bedeutung gewefen ift. Sie geftattet auf dem religiöfen Gebiete, auf welchem ftets alle Gefühle zum höchften Ausdruck gelangen, das Spiegelbild anderer damaliger Beftrebungen zu erhalten, die ebenfalls dazu beitrugen, den Charakter der Architektur zu beftimmen.

Eben fo berechtigt fcheint es, die Bezeichnung »Zeitalter *Heinrich IV.*« auf die ganze Periode der Hugenottenkämpfe von 1562—1628 vor und nach feiner eigentlichen Regierung auszudehnen. Als Freund und Schüler *Coligny*'s ift er, fo zu fagen, mit dem Beginn der Bewegung in Verbindung; feit 1568 nahm er perfönlich daran Theil; von 1589—1610 war er das Haupt und der Mittelpunkt von Allem. Ferner hat er felbft beiden Confeffionen nach einander angehört. Hugenottifcher Katholik oder katholifcher Hugenotte, war *Heinrich* der nationalfte aller Könige Frankreichs. Eine Fufionspolitik erfafft und bis an fein zu frühes Ende durchgeführt zu haben, bleibt die edelfte Krone feines Ruhmes.

212. Verfchiedenartigkeit der Streitfragen.

Als auf dem religiöfen Gebiete der Sturm der Leidenfchaften fich entfeffelte, mifchten fich dem Kampf der Hugenotten für Gewiffensfreiheit, der Reihe nach, eine Menge anderer Elemente, Fragen und Principien bei. Es ftehen fich fomit allmählich folgende Erfcheinungen gegenüber:

a) die proteftantifche Reaction gegen Rom mit dem Kampf von Hugenotten gegen Katholiken;

b) die Reaction des grofsen Adels gegen die abfolute Monarchie;

c) die Reaction municipaler Freiheiten gegen die abfolute Monarchie;

d) die Reaction des Landvolkes gegen den Adel;

e) die dynaftifche Erbfrage; hier ftreiten oft Katholiken und Hugenotten vereint gegen Katholiken und Spanier verbündet; es kämpfen unter einander: das rein monarchifche Princip der Erbfolge, das katholifche Princip eines katholifchen Königs und das republikanifche Princip;

f) die Frage nationaler Einheit oder Theilung Frankreichs in gröfsere unabhängige Fürftenthümer.

Diefen Streiten reiht fich ein Erwachen nördlich nationaler Gefühle gegen die immer ftärkere italienifche Kunftrichtung an.

213. Anarchie.

Aus diefen Kämpfen entfteht die entfetzlichfte Anarchie. Der Ausbruch der *Ligue* 1585 war das Gegenftück der grofsen Hugenottenbewegung von 1562. Ihr Lofungswort war die Enterbung des Königs von Navarra, als Schutz gegen einen Hugenottenkönig, und der Sturz der *Mignons.* Sie liefert das Innere an die Ultramontanen, die Grenzen und das Aeufsere an Spanien aus; in ihr wird die demokratifche Partei fogar antinational. Die Grofsen der Liga, fo wie jene der Hugenotten wiederum wünfchen die grofse Einheit des französifchen Staates aufzulöfen, um ihre Gouvernements zu unabhängigen Fürftenthümern erheben zu

können. Im Auslande glaubte man ebenfalls an die Auflöſung der franzöſiſchen Einheit[431]).

Die Jeſuiten eröffnen den Kampf gegen die beginnende Lehre des »göttlichen Rechtes der Könige«.

Um 1592 ſind nicht weniger als 8 Prätendenten auf den franzöſiſchen Thron vorhanden, darunter der König von Spanien und ſeine Tochter, zu deren Gunſten er die Abſchaffung des ſaaliſchen Geſetzes verſucht. In der proteſtantiſchen Partei zeigen ſich ſtets republikaniſche Tendenzen und verſuchen, ſich bald in Form einer Föderation von Städten, bald nach theokratiſchen, bald nach ſchweizer Vorbildern oder auch als *république des proteſtants et catholiques unis* zu organiſiren. Ihre Plebäer verachten den Adel, überwachen miſstrauiſch ihre Pfarrer oder regeln deren Beſuche in den Schlöſſern.

Paris, das zehn Jahre lang ſeine Thore gegen *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* ſchlieſst, wird von drei oder vier Parteien regiert: *Mayenne*, dem Rath der Sechszehn, dem Legaten des Papſtes und den Spaniern mit ihrer Garniſon. Es verlangt republikaniſche Inſtitutionen unter dem Patronate des Papſtes, des Königs von Spanien, dem incarnirten Deſpotismus! Von Zeit zu Zeit belagert durch ſeinen rechtmäſsigen König, wird es durch den Herzog von Parma entſetzt, der die Niederlande für Spanien hält. Dorthin blickt Paris nach ſpaniſcher Hilfe, während der König keine andere Reſidenz hat, als ſeine Lager und Schlachtfelder. Um den Fanatismus der belagerten Pariſer zu beſchwichtigen, muſſte die Regierung ſogar angeblich erbeutete Trophäen und Kampfberichte fabriciren.

»Von einem Ende Frankreichs zum anderen,« ſagt *H. Martin*, »war jeder beſchäftigt, in ſeiner Provinz Krieg zu führen, und jeder ‚*Canton*‘ war das Schauſpiel eines unaufhörlichen Streites.«

Eine Schilderung dieſer Verſchiedenartigkeit von Intereſſen war nöthig, um die Mannigfaltigkeit der Richtungen und fremder Einflüſſe, denen wir begegnen werden, beſſer zu erklären.

a) Regierung *Heinrich IV.* und *Sully*'s.

214. Beſiegung der Anarchie.

So lagen die Verhältniſſe, inmitten deren *Heinrich IV.* nach fünfundzwanzigjährigem Kampfe die Monarchie wieder herſtellte. Auch nach ſeinem Einzug in Paris waren die Schwierigkeiten ungeheuer. *Heinrich* muſſte im Einzelnen, wie *H. Martin* ſagt, Frankreich von den tauſend kleinen Königen zurückkaufen, welche die Hydra der Bürgerkriege hervorgebracht hatte. Der König ſelbſt hatte keine Hemden, während Financiers, wie die *Zama*, die *Cenami*, *Jerôme de Gondi*, die Intendanten oder *fermiers* des Königs, ihre Koffer füllten. Seit *Heinrich III.* war die Verwaltung der Finanzen eine organiſirte Plünderung.

215. *Heinrich IV.*

Heinrich IV., als Perſönlichkeit, iſt der bedeutendſte König, der von *Carl dem Groſsen* bis auf *Napoleon* auf dem Throne Frankreichs geſeſſen hat. Der junge Schüler *Coligny*'s, heldenmüthig, tollkühn und voller Streitluſt im Handgemenge, war eben ſo genial als Feldherr, wie ſcharf blickend in der Politik und Verwaltung ſeines Landes. »*Heinrich von Navarra*«, ſagt *Martin*, »hatte eine jener ſeltenen und

---

431) Bereits 1573 ſchrieb *Wilhelm von Oranien* dem Könige: »Ihr grenzt an den Ruin; Euer Staat iſt nach allen Seiten offen, geriſſen wie ein altes Haus . . . Dieſer Thron gehört, wer ihn nehmen will.« Spanien glaubte an die Auflöſung Frankreichs nach dem Tode *Heinrich III.*, Venedig an die Bildung ſtädtiſcher Republiken; der Groſsherzog von Toscana bietet dem Könige an, im Falle der Auflöſung Marſeille zu kaufen.

wunderbar organiſirten Naturen, ſtark und elaſtiſch wie Stahl, die nichts erdrückt, nichts überraſcht. Unter dem Drucke der Nothwendigkeit, ſtets auf der Höhe der Situation, entfalten ſie ſtets ſteigende und unerſchöpfliche Hilfsmittel«.

Den *Valois* und den Guiſen in allem Weſentlichen unendlich überlegen, ſteht er in Bezug auf Eleganz und äuſserer Würde hinter ihnen zurück. Mit den beiden anderen Heinrichen verglichen, ſieht er beinahe wie ein militäriſcher Abenteurer unter Fürſten aus.

Dennoch war *Heinrich* nichts weniger, als unempfänglich für die Freuden des Lebens. Voll Leutſeligkeit, Wohlwollen und ſprudelndem Geiſt waren für ihn, wie *Martin* ſagt, die Vergnügen eine wahre Angelegenheit von Wichtigkeit, und zwar von zu groſser. Der König hatte leider neben ſeinem Genie alle Leidenſchaften, welche einen Privatmann ruiniren und ſelbſt einen Monarchen belaſten: die Frauen, das Spiel, die Gebäude. Dies macht die finanziellen Leiſtungen *Sully*'s nur noch bewunderungswürdiger. Der Miniſter ſeufzte über die 1 200 000 *Écus*, die *Heinrich* jährlich für ſeine Vergnügen ausgab, womit *Sully* 15 000 Mann Infanterie hätte unterhalten können. Er gab ferner 1 800 000 *Écus* für Möbel und Juwelen aus.

Mit *Heinrich IV.* gehen die Religionskriege zu Ende, die politiſchen beginnen; ſie geben Frankreich die Initiative und die europäiſche Stellung zurück, die ihm die erſteren genommen hatten. Reorganiſator im Inneren, Begründer der auswärtigen Politik war *Heinrich* der franzöſiſchſte aller Könige Frankreichs; er hatte immer den nationalen Gedanken vor Augen. Der Charakter der Regierung *Heinrich*'s und *Sully*'s war derjenige der Folge, der Stetigkeit und Regelmäſsigkeit.

Das Emporblühen Frankreichs in den 12 Jahren der Regierung *Heinrich*'s und *Sully*'s war ein ungeheures. 1609 verlangte der König von letzterem einen Generalbericht über die Zuſtände Frankreichs, über das, was es ſein ſollte und was noch zu leiſten ſei, über die Bedürfniſſe und die Mittel des Landes. Der Plan dieſes Berichtes zeugt von dem weiten Blicke dieſes groſsen Fürſten.

Das Frankreich des XVII. Jahrhundertes ruht auf *Heinrich von Bourbon*'s Schultern. Wie *Malherbe*, *Corneille* und *Racine* durch ihn vorbereitet, eben ſo ſtützen ſich *Richelieu* und *Ludwig XIV.* auf *Heinrich IV.*, mit dem Unterſchiede jedoch, daſs dieſer nicht durch ſeine Nachfolger verdunkelt wird. Sie waren mächtiger, aber nicht gröſser als er.

Mit dem Hugenotten *Sully* beginnt die Reihe der vier groſsen Miniſter, denen Frankreich im XVII. Jahrhundert einen bedeutenden Theil der Stellung verdankt, die es heute noch inne hat. 216. *Sully.*

Maximilien de Béthune, *Baron von Rosni*, ſpäter Herzog von *Sully*, von Charakter rauh, hartnäckig, hochmüthig und intereſſirt, beſaſs ein unerſchütterliches Selbſttrauen, Raſchheit der Entſchlüſſe, Ungeſtüm der That. Zu ſeinem berechnenden Geiſte, den der Hof »Geiz« nannte, geſellte ſich der Geiſt der Ordnung, der Sparſamkeit, der guten Verwaltung. Intereſſirt, aber unbeſtechlich zugleich, war ſeine *rudeſſe mal gracieuſe* eine Tugend für die ihm angewieſene Arbeit des Aufräumens in dem Wald von Miſsbräuchen. Bis zuletzt Hugenotte, war er *Heinrich* ganz zugethan.

Seit 1597 hatte *Rosni* die Oberhand gewonnen und wurde nach einander: 1599 Superintendant der Finanzen und Groſsſtraſsenmeiſter von Frankreich, 1600 Groſsmeiſter der Artillerie, dann Superintendant der Gebäude und Feſtungen, 1606 Herzog von *Sully* und Pair von Frankreich.

Premierminiſter in Wirklichkeit, wenn auch nicht dem Namen nach, leitete er ausſchlieſslich die Finanzen und die innere Verwaltung, und indem er im Kriegs- und Marineweſen ausſchlaggebend war, konnte er ſeinen, ſeit 1593 vorgeſchlagenen, Reformplan verwirklichen.

β) Fuſionspolitik *Heinrich IV.* und ſein vermittelnder Geiſt.

217. *Heinrich*'s vermittelnder Geiſt.

Bei *Heinrich IV.* hat man zwei Phaſen zu unterſcheiden. Man darf die eine nicht unterdrücken, weil die andere auch vorhanden iſt. Wir haben zuerſt die hugenottiſche Phaſe, dann die katholiſche oder richtiger, die vermittelnde des katholiſchen Hugenotten.

Heinrich von Navarra und *Eliſabeth* von England waren durch ihr politiſches Genie, wie durch ihre energiſche Ausdauer die beiden Hauptgegner des Katholicismus[432]). Sie waren in erſter Reihe die Mächte, welche den Sieg der römiſch-ſpaniſchen Geiſtesrichtung und der Inquiſition über ganz Europa verhinderten. Die mit der Meſſe vom 25. Juli 1593 erfolgte Bekehrung *Heinrich IV.* knüpfte von Neuem das Band zwiſchen Kirche und Staat auf Koſten der civilen Macht. Ein Mann vom Schlage *Heinrich*'s gehört nicht zur Claſſe bigotter Convertiten. Nach ſeiner »Bekehrung« wurde er nicht blind für Alles, was er vorher war. Er blieb der Träger eines Theiles des proteſtantiſchen Geiſtes.

Heinrich IV. ſtand zwiſchen einer intoleranten Mehrheit und einer unbezähmbaren Minderheit. Nichts hatte ſeit fünf Jahren ihm mehr ſchlafloſe Nächte verurſacht, als die Hugenotten-Angelegenheiten. Am 12. April 1598 gab er endlich das Edict von Nantes, welches die groſse Periode der Religionskriege in Frankreich abſchlieſst.

218. *Heinrich*'s Geiſt der Toleranz.

Henri Martin hebt hervor, wie ſehr der König das hatte, was in Rom eben ſo unbekannt war, wie in Genf: den Geiſt edler, humaner Toleranz. Ueber die Punkte, welche beide Confeſſionen trennten, mochte er vielleicht nie zu einer perſönlichen Ueberzeugung gelangt ſein. Das aber mochte er fühlen, daſs beide Lager für gewiſſe Principien kämpften, ohne welche der Einzelne eben ſo wenig, als der Staat, auf die Länge geſund bleiben kann. Daher ſeine Fuſionspolitik. Sie war die Quelle mancher Compromiſſe. Ihre Form war leider nicht immer ſo edel, wie ihr Zweck, meint *Martin.* Das Aufblühen Frankreichs in der kurzen ungetrübten Regierungszeit des Königs, die Trauer um ſeinen Tod laſſen die Hoffnung auf ein Gelingen als keine unberechtigte erſcheinen.

219. Compromiſſe zwiſchen König und Miniſter.

Bezüglich der eben erwähnten Compromiſſe hebt *Henri Martin* u. A. den Widerſpruch hervor, der zwiſchen der Gründung von Luxus-Manufacturen einerſeits und den *édits ſomptuaires* andererſeits beſtand. Von 1594—1606 folgten vier ſolcher Edicte auf einander, welche das Anbringen von Silber und Gold auf den Kleidern unterſagten. Er glaubt an eine Art Transaction zwiſchen dem König einerſeits, *Sully* und dem Parlament von der anderen Seite. Der Gebrauch der Seide wurde geſtattet, und der gewöhnliche Gebrauch von Silber- und Goldſtoffen, der unter *Heinrich III.* unendlich geſtiegen war, wurde verboten. In der That ſieht es auch öfters aus, als ob eine ſolche Transaction ein Element ſeiner Fuſionspolitik bildete, als ob der

---

432) *La néceſſité, qui eſt la loi du temps, me fait ores dire »une choſe, ores l'autre'«* Dieſe Worte des Königs erklären Manches! Dem Landgrafen von Heſſen ſagte der König 1602, er gedenke vor ſeinem Tode wieder das öffentliche Bekenntniſs der Reformation abzulegen. Die Katholiken verſichere er fortwährend ſeines katholiſchen Eifers. (Siehe: Martin a. a. O., Bd. X, S. 521.)

König ſcheinbar dem Sinne der katholiſchen Mehrheit entſprechen wolle, während ſeinem Freund und groſsen Miniſter *Sully*, als ſtrenger Hugenotte, die Vertretung des Geiſtes ſeiner früheren Glaubens- und Kampfgenoſſen anvertraut war.

Nachdem der König 1603 die Rückkehr der Jeſuiten geſtattet und Pater *Cotton* zum Beichtvater nahm, glaubte er ebenfalls etwas Namhaftes für die Hugenotten thun zu müſſen. Entgegen dem Edict von Nantes und dem mit den Pariſern 1594 abgeſchloſſenen Vertrag geſtattete er ihnen die Predigt in *St.-Maurice* bei Charenton, 2 *Lieues* von Paris entfernt. Der *Temple* von Charenton wurde einer der Mittelpunkte des Proteſtantismus.

Von der Einwirkung der Fuſionspolitik und ihres Geiſtes auf die Architektur wird weiter unten die Rede ſein.

γ) *Heinrich*'s Maſsregeln für die Hebung der Künſte.

220. Band zwiſchen Künſtler und Regierung.

Heinrich's groſsartige Reorganiſation aller Kräfte wirkte mächtig auf den Charakter der neuen Entwickelungsperiode ein. Nicht genug kann auf die Gründung eines officiellen Bandes zwiſchen Künſtler und Regierung hingewieſen werden. Er kräftigte hierdurch die engen Beziehungen, die ſeit Beginn der Renaiſſance zwiſchen Königen und Künſtlern herrſchten, und gab ihnen eine beſtimmte Form. Dieſe übt bis auf den heutigen Tag einen maſsgebenden Einfluſs auf die franzöſiſche Kunſt aus.

221. Meiſter der Louvre-Galerie.

Heinrich IV. vollendete zum groſsen Theile die Louvre-Galerie, um Wohnungen für eine bedeutende Anzahl von Künſtlern und Kunſthandwerkern zu ſchaffen. Hierdurch befreite er ſie von den Feſſeln der Corporationen, um ſie mit dem Hofe in fortwährende Berührung zu ſtellen, ſie in dieſer Weiſe zu ermuntern und ihren Geſchmack zu vervollkommnen.

Dieſe Organiſation des Zuſammenwohnens des Königs, der Gröſsten im Reiche und der Künſtler unter einem Dache dürfte einzig da ſtehen. Sie verdient die gröſste Beachtung und erklärt manche Erſcheinung bis auf den heutigen Tag. Wir werden ſpäter auf deren Folgen zurückzukommen haben und verweiſen auf die Art, wie *Ludwig XIV.* noch von dieſer Schöpfung ſpricht.

222. Hebung des Kunſthandwerks.

In der Handels- und Induſtrie-Verſammlung von 1604 wurde dann vom König eine allgemeine Reform der Corporationen ſelbſt (*corps de métiers*) erſtrebt. Die Induſtrie war damals vielfach ungemein geſunken, nicht nur in Folge der Religionskriege, ſondern wegen der in Verfall gerathenen Anwendung der Regeln, welche die gute ehrliche Fabrication garantirten.

Zur ferneren Hebung der Künſte und Induſtrien traf der König die folgenden Maſsregeln. Im Louvre wurde ein Conſervatorium für Modelle von Maſchinen und Erfindungen für alle Künſte und Induſtrien gegründet. Er ruft die berühmten Fabriken der Gobelins und der Savonnerie für Teppiche in das Leben, welche diejenigen von Arras überflügeln ſollten. Er förderte 1602 die Fabrication der Goldledertapeten (*cuirs dorés et drapés*); die Unternehmer einer 1603 in Paris gegründeten Fabrik von Goldſtoffen wurden geadelt und zu Offizieren des königlichen Hauſes mit ausſchlieſslichem Privilegium von 12 Jahren gemacht. Seit 1599 wurden die Gärten ſeiner Schlöſſer mit Maulbeerbäumen für die Zucht der Seidenwürmer bepflanzt. Die Landwirthſchaft blühte unter dem Vorbilde des Hugenotten *Olivier de Serres* und durch den Einfluſs ſeiner Werke mächtig empor. Ueberall wurden neue Quellen der Production und des Reichthums erſchloſſen.

223. Bauthätigkeit.

Sofort mit der Wiederherſtellung ſeiner Regierung in Paris 1594 lieſs der König die Künſte an der Reſtauration des Königreiches theilnehmen. Zwiſchen 1595 und 1610 wurden eine Reihe anſehnlicher Gebäude errichtet und noch wichtigere Entwürfe aufgeſtellt. Von ſeiner groſsen Bauthätigkeit an den königlichen Schlöſſern am Louvre, in Fontainebleau, in St.-Germain-en-Laye und anderen wird bei Beſprechung dieſer die Rede ſein.

Heinrich IV. erlieſs vortreffliche Verordnungen für das Aedil-Amt (*édilité*), für die Sanirung der Städte und für den regelmäſsigen Dienſt der Straſsenreinigung von Paris; zahlreiche Brunnen wurden errichtet. *Sully* war als Groſsſtraſsenmeiſter des Königreiches an der Spitze von Allem.

Straſsencorrectionen, neue Plätze und Quais, der Aquäduct von Rungis wurden begonnen, der *Pont-Neuf* vollendet, noch gröſsere Plätze, darunter die *Place de France*, wurden projectirt, desgleichen ein neues *Collège de France* als vollſtändige Akademie der Wiſſenſchaften. Die Bibliothek wurde dem Publicum geöffnet. Spitäler (die *Charité*) wurden gegründet, andere für Offiziere, Invaliden, arme Edelleute und Krieger entworfen.

Heinrich IV. befahl 1609 ſeinen Miniſtern ein groſses Sammelwerk über Alles, was die Kriegskunſt betrifft, eine wahre Militär-Encyklopädie herzuſtellen.

224. Neuer Geiſt des Unterrichtes.

Bei der Reorganiſation der Univerſität von Paris unter *Heinrich IV.* wurden die ultramontanen Lehren durch gallicaniſche und monarchiſche Grundſätze erſetzt, und man förderte erſtere bis zu ihren logiſchen Folgen. Zum erſten Male ſeit dem Mittelalter wurde eine Reform der Studien ohne den Papſt vollbracht, einfach durch die Autorität des Königs und des Parlaments, als eine ſeculäre, ganz nationale Angelegenheit. Man ſtützte ſich muthig auf den Geiſt der Renaiſſance, erſetzte die Grammatiker des Mittelalters durch die Originale Griechenlands und Roms; *Hippocrates* und *Gallian* traten an Stelle der jüdiſch-arabiſchen Commentatoren, die Heilige Schrift und die Kirchenväter an Stelle der Scholaſtiker. Dies Alles war ſo geſund, ſagt *Martin*, daſs wir heute noch davon leben. Es war ein weiterer Bruch mit dem Mittelalter, eine neue Kräftigung des Antiken.

2) Beiſpiele für die Architektur des Zeitalters *Heinrich IV.*

Um einen beſſeren Ueberblick zu ermöglichen, theilen wir dieſe Beiſpiele je nach den Richtungen in folgende Gruppen:

Beiſpiele von der Fortdauer älterer Richtungen; Beiſpiele gemiſchter Richtungen; Beiſpiele im Sinne ſtrenger Reaction, und Beiſpiele der Richtung von *Salomon de Broſſe*.

α) Fortdauer älterer Richtungen und Elemente.

225. Fortdauer der Richtung *Heinrich III.*

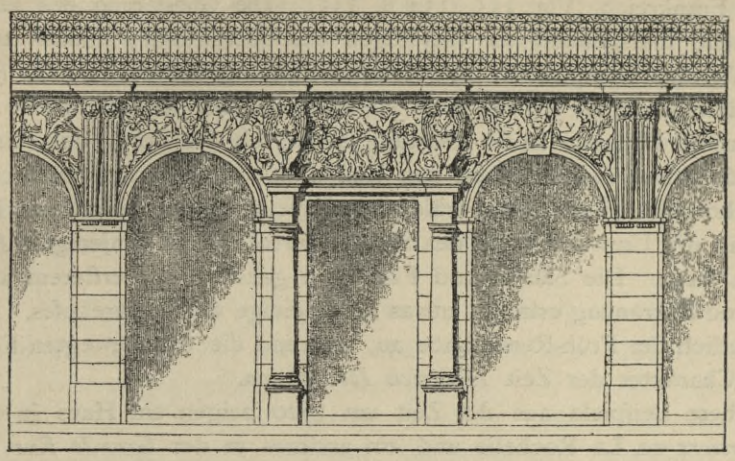
Hier iſt vor Allem hervorzuheben, daſs die freie und willkürliche Richtung, die wir unter *Carl IX.* und *Heinrich III.* beobachten konnten (ſiehe Art. 195 bis 199, S. 187 bis 190), keineswegs mit der Regierung *Heinrich IV.* ausſtirbt. Neben der Strömung ſtrenger Reaction findet man Beiſpiele derſelben, und dieſe iſt es, die wir theilweiſe in der freieren Richtung der Zeit *Ludwig XIII.* weiter leben ſehen werden.

Als erſtes Beiſpiel nennen wir das ehemalige *Hôtel Torpanne* zu Paris, deſſen Arcaden jetzt im Garten der *École des Beaux-Arts* zu Paris ausgeſtellt ſind.

Fig. 50[433]) zeigt ihre wenig ſtrenge Gliederung und Ueberladung mit Sculpturen[434]).

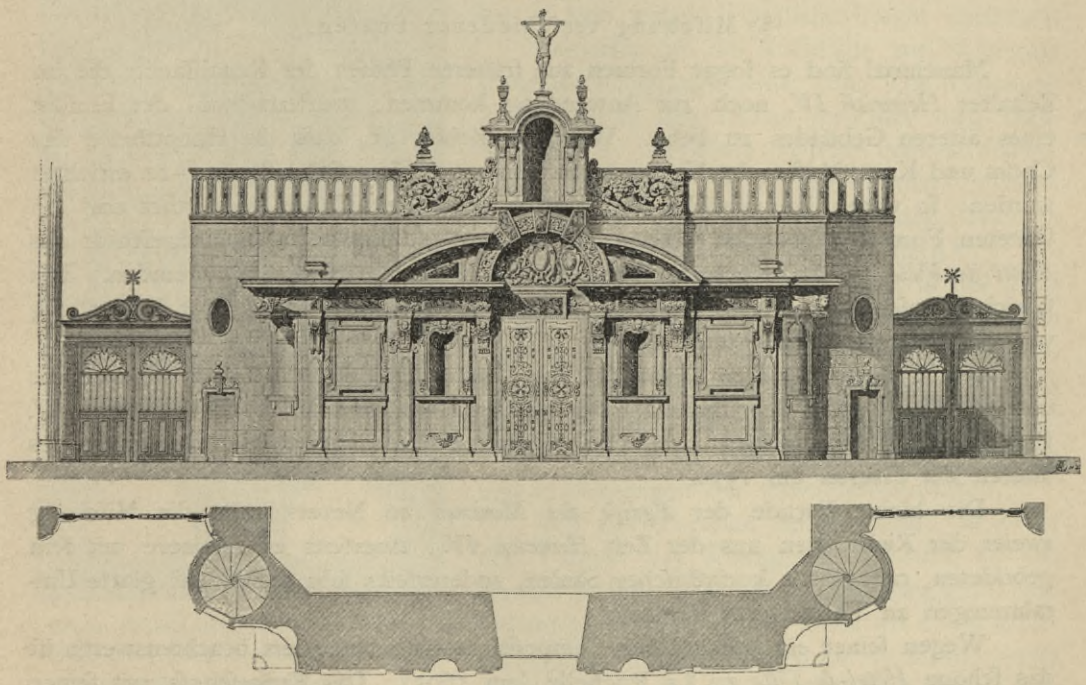
Ein ferneres Beiſpiel bietet uns der Lettner von *St.-Etienne* zu Touloufe, in

Fig. 50.



Ehemaliges *Hôtel Torpanne* zu Paris. — Theil des Erdgeſchoſſes[433]).

Fig. 51.



Lettner in *St.-Etienne* zu Touloufe[435]).

Fig. 51[435]) abgebildet. An demſelben treten bereits verſchiedene ſchwerfällige Elemente im Charakter der Zeit *Ludwig XIII.* auf.

433) Facſ.-Repr. nach: LENOIR, ALBERT. *Collection des documents inédits ſur l'hiſtoire de France.* Paris ſeit 1843.

434) F. DE GUILHERMY ſagt in ſeinem »*Itinéraire hiſtorique de Paris* (Paris 1855)«, S. 365, daſs dieſelben aus dem Jahre 1567 herrühren.

435) Facſ.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.*, Bd. 38, Pl. 14.

Zu der in Rede ſtehenden Richtung gehört auch der erſte Bau, den *Heinrich IV.* im Jahre ſeines Einzuges in Paris unternahm, die zwei oberen Geſchoſſe der öſtlichen Hälfte der *Grande Galerie du Louvre.* Dieſer in Paris ſehr bewunderte Theil führt den Namen *Galerie du bord de l'eau* und iſt eines der reichſten Beiſpiele der Renaiſſance in Frankreich (Fig. 115, 134 u. 135). Die Gliederung des Erdgeſchoſſes, die zum Theile maſsgebend für diejenigen des oberen war, ſtammt zwar aus der Zeit *Carl IX.*; aber Compoſition und Herausmeiſselung der Ornamentik (*ravalement*), ſo weit ſie überhaupt alt iſt, ſtammen ebenfalls aus der Zeit *Heinrich IV.*

Als fernere Beiſpiele dieſer Richtung nenne ich das Portal des *Hôtel de Vogüé* zu Dijon (1614) und in demſelben den Kamin in der *Salle des gardes.*

Das Chorgeſtühl der Kathedrale von Bayeux (1589) liefert ein Beiſpiel, an welchem man die Umwandelung des Stils *Heinrich II.* in denjenigen *Heinrich IV.* wahrnehmen kann. Die Säulen und Füllungen gehören faſt erſterem an; die freie durchbrochene Bekrönung erinnert etwas an diejenige des Louvrehofes. Ihr Gedanke gehört eigentlich der Früh-Renaiſſance an, während die ſehr bewegten Formen mehr den ſpäten Charakter der Zeit *Heinrich III.* tragen.

Einfachere Beiſpiele aus der Zeit um 1620 zeigen ein Haus in der *Rue des Grands Merciers* zu La Rochelle und ein anderes in der *Grande Rue* zu Poitiers; letzteres läſſt erkennen, wie ſchwerfällig, ja roh in dieſer Zeit die Profilirung zuweilen war [436]).

β) Miſchung verſchiedener Phaſen.

226. Frühere Phaſen der Renaiſſance.

Manchmal ſind es ſogar Formen aus früheren Phaſen der Renaiſſance, die im Zeitalter *Heinrich IV.* noch zur Anwendung kommen, meiſtens wohl der Einheit eines älteren Gebäudes zu liebe. Wenn es richtig iſt, daſs die Haupttheile des Chors und Kreuzſchiffes der Kirche zu St. Florentin (Fig. 162) erſt 1611—22 errichtet wurden, ſo wären hier verſchiedene Motive reifer Renaiſſance verwerthet und mit ſpäteren Formen verbunden worden, ähnlich wie wir dies auch am Erdgeſchoſs des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle ſehen werden. Dies darf nicht befremden. Ein Gleiches geſchah im Weiterbau von *St.-Euſtache* um 1640 und in der Vollendung von *St.-Laurent* zu Paris unter *Ludwig XIV.*

Am Thor in der *Cour Henri IV.* des *Capitole* zu Toulouſe haben dagegen die unteren Theile ganz den Charakter der reinſten Hoch-Renaiſſance unter *Heinrich II.* Die oberen Theile zeigen zum Theil freiere Formen, etwa wie diejenigen des älteren *Du Cerceau* um 1570.

Die kleine Façade der *Egliſe des Minimes* zu Nevers zeigt die Miſchung zweier der Richtungen aus der Zeit *Heinrich IV.*: einerſeits eine feinere mit fein gebildeten, cannelirten korinthiſchen Säulen, andererſeits ſehr breite, faſt glatte Umrahmungen an Thüren und Fenſtern.

Wegen ſeiner eigenthümlichen Compoſitionsweiſe beſonders beachtenswerth iſt das ſchöne *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle (um 1605). Das Erdgeſchoſs mit ſeinen Doppelbogen auf hängenden Schluſsſteinen gehört dem Gedanken nach der Früh-Renaiſſance, das Hauptgeſchoſs im Weſentlichen der Hoch-Renaiſſance an; die Attika endlich mit ihren Dachfenſtern und Bekrönungen mit verkehrten gebrochenen Giebeln zeigt die capriciöſe Bizarrerie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes (Fig. 111).

---

436) Die vier zuletzt angeführten Beiſpiele ſind abgebildet in: ROUVER, E. *L'Art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 48—50 und Bd. II, Bl. 14 u. 20.

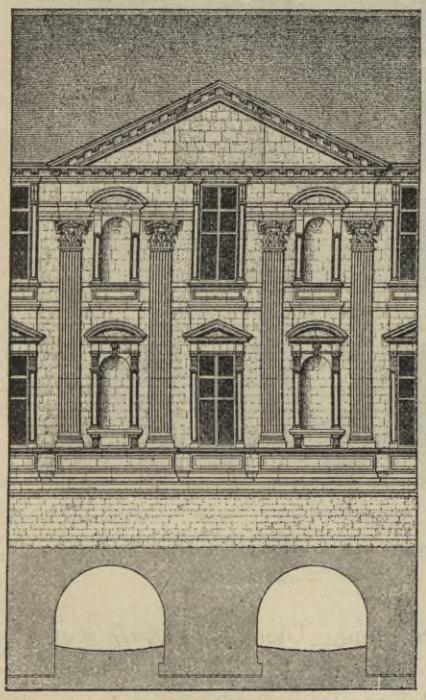
Die Façade von *St.-Pierre* zu Auxerre (nach *Paluſtre* 1623[437]) zeigt eine ähnliche Miſchung von Formen der Hoch-Renaiſſance, und zwar in überwiegender Zahl, mit älteren, ſogar gothiſchen Reminiſcenzen. Die zum Theile fette Bildung des Rankenwerkes zeigt ſchon den ſog. *Louis XIII.*-Charakter.

An der Façade von *St.-Etienne du Mont* zu Paris (1610) tritt der gemiſchte Charakter beſonders hervor. Die Seiten mit ihren vielen mit Conſolen abgeſtuften Abſchlüſſen wirken kleinlicher und ſind in einem älteren Geiſt behandelt, als der Mittelbau, deſſen Compoſita-Halbſäulen mit Giebel reich und ſtreng ſind. Wie an *Notre-Dame* zu Hâvre haben die Säulen ſogar eine Art Ruſtica-Behandlung erfahren. Ihr kräftiger Maſsſtab erinnert bereits an den Stil von *Salomon de Broſſe*, deſſen faſt gleichzeitige Façade von *St.-Gervais* zu Paris (1616) dagegen von oben bis unten einen beſonders einheitlichen Charakter zeigt.

γ) Reaction im Sinne der ſtrengen Richtung.

Man nimmt vielfach an, daſs der erſte Schritt, den *Heinrich IV.* that, die Rückkehr zu gröſserer Einfachheit und Strenge war. Es ſcheint jedoch, daſs die bereits erwähnte Leidenſchaft des Königs, zu bauen, ihn hierin eine Ausnahme machen lieſs, wenn es ſich um Paläſte, wie der Louvre und jener in *St. Germain-en-Laye* (Fig. 133) handelte, wo er eine wahre königliche Pracht entfaltete. 227. Zwei Richtungen.

Fig. 52.



Groſse Galerie des Louvre zu Paris. — Ehemaliges Syſtem der weſtlichen Hälfte, Mittel-Travée[439]).

Immerhin iſt die Rückkehr zur Mäſsigung einer der Hauptzüge ſeiner Zeit. Die damaligen Edicte gegen den Luxus ſprechen auch theilweiſe hierfür. Bereits 1583 hatte man ein ſolches gegen den Luxus der Kleider erlaſſen, zwiſchen 1594 und 1606 vier weitere gegen den Gebrauch von Gold und Silber an den Kleidern[438]).

In der Architektur fühlt man in der That vielfach das Eingreifen eines ſtreng ordnenden Geiſtes, der ſo zu ſagen methodiſch das anwendet, was »vernünftig« erſcheint, und zwar äuſsert ſich dies auf zwei verſchiedene Weiſen: in der Strenge der franco-italieniſchen Richtung und in derjenigen der franco-holländiſchen.

Den zwei Parteien entſprechend, die unter den Fahnen des Königs von Navarra für die Einheit Frankreichs, ſeine Unabhängigkeit und Ordnung gekämpft hatten, ſehen wir in der architektoniſchen Reaction gegen die Ausſchweifungen der letzten *Valois* zwei verſchiedene Richtungen, die dem katholiſchen und dem hugenottiſchen Charakter entſprechen.

---

437) Das Datum 1653 im Giebelmotiv könnte ſich auf dieſe Bekrönung allein beziehen.

438) Unter *Heinrich III.* war der Gebrauch des gewöhnlichen Tragens von Gold- und Silberſtoffen ein unerhörter geweſen. Durch die *lois ſomptuaires* von 1602 wollte *Sully* den Abfluſs des franzöſiſchen Goldes nach Italien verhindern; er entwickelte dafür in Frankreich die Seidencultur und die Fabrikation von Goldfäden nach Mailändiſchem Muſter.

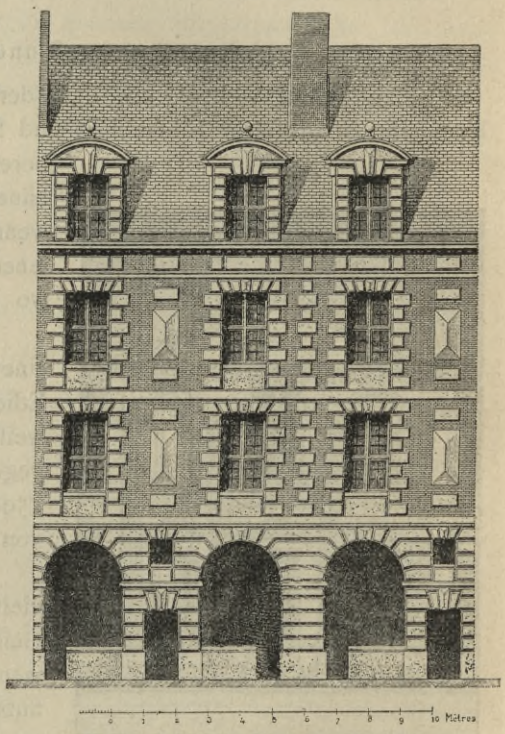
439) Facſ.-Repr. nach: Berty, A. *Topographie hiſtorique du Vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries.* Paris 1866. Bd. I.

228. Franco-italienifche Reaction.

Wenn man in vielfacher Beziehung fich geneigt fieht, die französifche Kunft des XVII. Jahrhundertes als eine Frucht der katholifchen Gegenreformation anzufehen, fo wäre vielleicht die weftliche Hälfte der ehemaligen *Grande Galerie* des Louvre als das erfte architektonifche Beifpiel diefer Richtung zu nennen. Sie beruht hier auf einer ftrengen, faft düfteren Anwendung der italienifchen Formen. Fig. 52 [439]) zeigt den Typus diefer Galerie mit feiner grofsen Compofita-Ordnung, wie fie bis zum Umbau unter *Napoleon III.* beftanden hat. Fig. 114 u. 115 geben andere Theile derfelben.

Die zweite Richtung im Sinne ftrenger Reaction fpiegelt fich in verfchiedenen Typen der Backftein-Architektur mit verzahnten Quadereinfaffungen (*chaînes*). Auf dem Lande wurden viele Schlöffer nach diefer Bauweife errichtet, die oft eine ländliche Einfachheit zeigt. Die Häufertypen der *Place Royale* (jetzt *des Voges*) und der *Place Dauphine* zu Paris find fprechende Beifpiele diefer Richtung; Fig. 53 [440]) zeigt das Syftem des erfteren diefer Plätze.

Fig. 53.



Syftem der Häufer der *Place Dauphine* zu Paris [440]).

229. Franco-holländifche Reaction.

Lemonnier [441]) und die meiften Schriftfteller fchreiben von diefer Richtung, fie fei eine rein französifche Architektur. In diefer Anficht fcheint mir nur ein Theil der Wahrheit zu liegen. Gelegentlich der Befprechung des holländifchen Einfluffes und der Backfteinrichtung werden wir nachweifen, warum wir glauben in ihr auch in diefem Falle ein hugenottifches Element annehmen zu müffen.

Selbft innerhalb diefer Backfteinmode kann man zwei Richtungen wahrnehmen. Die eine will, fo zu fagen, wie ein Glaubensbekenntnifs den Gebrauch von Quadern nur als verzahnte Einfaffungen der Ecken und Oeffnungen und als Tafeln an den Mauerpfeilern geftatten; mit diefen Elementen allein fucht fie eine decorative Wirkung zu erzielen.

Die andere gemäfsigtere dagegen erlaubt gleichzeitig den Gebrauch von Pilaftern als Ordnung. Die *Place Royale* wurde 1599 oder 1600 und die *Place Dauphine* 1609 begonnen. Im Kapitel über die Stileigenthümlichkeiten werden wir auf diefe Backfteinmode zurückkommen.

Die weitere Ausbildung diefes *Sully*'fchen Typus follte dann zum bekannten Schlofs Beaumesnil in der Gegend von Bernay führen, während die *Galerie des Cerfs* und das Gebäude der *Cour des Cuifines* in Fontainebleau noch zu *Heinrich*'s Lebzeiten errichtet wurden.

---

440) Facf.-Repr. nach: Berty, A. *La renaiffance monumentale etc.* Paris 1864.

441) In: *L'Art français etc.* (S. 52): »*Mais il y eut auffi une architecture purement françaife, qui fe forma comme tout d'un coup et parait bien correfpondre à la génération de Henri IV. On l'étudierait facilement dans les très nombreux châteaux qui fubfiftent. A Paris même . . . la place Dauphine . . . et la place Royale . . . en offrent des fpécimens remarquables . . .*«

Es ist nicht möglich, hier schon ein vollständiges Bild aller damaligen Erscheinungen zu geben. Wir müssen auf die folgenden Abschnitte des vorliegenden Bandes hinweisen und wollen nur erinnern, dass es Gebäude giebt, die sich in die hier angeführten Richtungen nicht einreihen lassen oder deren Charakter nicht mehr genau fest gestellt werden kann.

Zu den ersteren gehört der zwölfeckige *Temple des Huguenots* im *Grand-Quevilly* bei Rouen, erbaut im Jahr 1600 (Fig. 207). Zu den letzteren muss ich vorläufig das bedeutende *Hôtel de la Reine Marguerite* (auch *Reine Margot*) zählen, welches die erste, geschiedene Gattin *Heinrich IV.* auf dem linken Ufer der Seine, etwa der kleinen *Galerie du Louvre* gegenüber, erbauen liess. Ein Gleiches lässt sich vom ersten *Temple* bei Charenton sagen.

δ) Richtung von *Salomon de Brosse.*

230. Fusion verschiedener Elemente.

Bei der Schilderung der Regierung *Heinrich*'s *IV.* haben wir viel Gewicht auf seine Fusionspolitik gelegt, weil sie uns für die eigentliche Geistesrichtung des grossen Königs charakteristisch zu sein schien. Gerade weil das Streben, die besten Elemente der Nation zu verschmelzen, so kurze Zeit dauerte, scheint es wichtig, die Wirkungen dieser Fusion in der Kunst da, wo sie nachweisbar sind, in helleres Licht zu stellen.

Wir machen zuerst auf folgende Beobachtung *Lemonnier*'s aufmerksam[442]: »An gewissen Grabmälern zeigen die Figuren trotz der Unerfahrenheit im Ausdrücken der Wirklichkeit eine schwer zu bezeichnende Intensität moralischen Ausdruckes: wie ein Mischen von gemässigtem Katholicismus mit vernünftigem Protestantismus, bürgerlichen Geistes alten Schlages und mit *gentilhommerie*, welche zwanzig Jahre unserer Geschichte vor unsere Augen stellen.« Uns will es ebenfalls erscheinen, als ob gerade die Verbindung von etwas wie grossartige römisch-italienische Auffassung mit hugenottischem Ernst und gleicher Strenge die Charakteristik des Stils des hervorragendsten Meisters dieser Zeit, des Hugenotten *Salomon de Brosse*, ist. Wir machen daher auf die Notiz über ihn im Folgenden besonders aufmerksam. Seine Werke müssen gerade mit *Heinrich IV.* und nicht mit dem schwachen, unmündigen *Ludwig XIII.* in Zusammenhang gebracht werden, wie man dies, durch die Eintheilung der Architekturphasen nach den Regierungen der Könige irre geleitet, stets zu thun pflegt.

3) Charakter des Zeitalters *Heinrich IV.*

231. Hauptzüge.

Die Hauptzüge des Zeitalters *Heinrich IV.* lassen sich in folgenden Erscheinungen zusammenfassen:

α) im intensivsten Kampfe entgegengesetzter Principien auf dem religiösen und dem politischen Gebiete und in der entstandenen Anarchie;

β) in der Mannigfaltigkeit der Bestrebungen, die sich während dieser Kämpfe entwickeln;

γ) in einer scheinbaren Unsicherheit der Absichten, welche aus dem verschiedenartigen Suchen und Streben hervorgeht, die entgegengesetzten Sympathien zu befriedigen;

δ) in verschiedenen Verbindungen und Mischungen dieser Richtungen unter einander;

442) In: LEMONNIER, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 50.

ε) in der mächtigen Reorganiſation aller Kräfte durch den groſsen König und in einem neuen Emporblühen auf allen Gebieten;

ζ) in ſeinem toleranten Beſtreben, für beide religiöſen Richtungen die Möglichkeit zu finden, neben einander an der Kräftigung aller nationalen Elemente mitzuwirken.

232. Charakter des Abſchlieſsenden.

Die Charakterzüge, die uns entgegentreten, ſind die folgenden:

α) Der Charakter des Abſchlieſsenden. Er zeigt ſich:

im Abnehmen und allmählichen Erlöſchen der Gabe, friſche, naive und neue Detailformen für Compromiſſe und Verbindungen der italieniſchen und einheimiſchen (gothiſchen) Richtung zu erfinden;

im Abnehmen der Fähigkeit, in der bereits vorhandenen Detailbildung die lebendige, freudige Friſche auszudrücken;

mit dem Abnehmen dieſer lebendigen Antheile der nationalen Elemente fällt zuſammen, daſs die Hugenottenkämpfe und die Reaction nationaler Elemente gegen Rom ebenfalls zu Ende gehen;

in einem ferneren kräftigeren Bruch mit dem Mittelalterlichen durch neue Kräftigung und Zuführung antiker Elemente.

233. Charakter der Reaction.

β) Der Charakter der Reaction. Dieſer ſpricht ſich in zwei entgegengeſetzten Richtungen aus: einerſeits im Sinne der Strenge gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes; andererſeits im Sinne der Freiheit gegen das Gebundene, gegen die Entſagungen und Anſtrengungen, welche mit dem hohen Ideale der Antike zuſammenhängen.

Der Charakter der Reaction des Strengen und Einfacheren gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie und Uebertreibung des Reichen in der dritten Phaſe der Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes zeigt ſich:

a) in einer katholiſchen Form,
b) in einer hugenottiſchen Form und
c) in einer gallo-fränkiſchen Form.

Die katholiſche Reaction greift mit Vorliebe zu den ſtrengeren Formen der italieniſchen Gegenreformation in Rom und Mailand. Die hugenottiſche ſcheint nach holländiſchen Formen zu greifen. Die einfach nationale, gallo-fränkiſche Geſinnung, Erbin der gothiſchen Richtung, ſucht in der ſtammverwandten vlämiſchen Kunſt die Befriedigung ihrer Gefühle und die Kräftigung der Elemente, aus denen ſie einſt ſelbſt hervorgegangen war.

Ausdrücklich iſt zu bemerken, daſs es in den meiſten Fällen ſchwer iſt, die Wirkungen der hugenottiſchen und der nationalen gallo-fränkiſchen Richtung von einander zu unterſcheiden. Eben ſo iſt hervorzuheben, daſs von der anderen Seite die Hugenotten keinerlei Bedenken gegen die italieniſchen Formen zeigen. Sie ſahen wohl in den Formen das Gleichzeitige mit der altchriſtlichen Form der Religion, zu der ſie zurückkehren wollen. Von allen damaligen Architekten hält gerade der Hugenotte *Salomon de Broſſe* am ſtrengſten an der Antike feſt.

Endlich ſehen wir zahlreiche Edicte gegen den Luxus.

Die Reaction eines freieren Geiſtes gegen das Gebundene in der Renaiſſance, welches mit dem Gebrauch der antiken Ordnungen zuſammenhängt, ſpricht ſich im Aufgeben letzterer und in der Zuflucht zu Backſteinflächen mit verzahnten Quadereinfaſſungen aus.

γ) Der Charakter des Feſthaltens. Wir ſehen dieſen:

234. Charakter des Feſthaltens.

im Feſthalten an den Errungenſchaften der Hoch-Renaiſſance, und dies war z. B. bei *Salomon de Broſſe* eine der Formen der ſtrengen Reaction;

im Feſthalten an der freien Richtung und etwas willkürlichen Phantaſie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes (Phaſe *Carl IX.* und *Heinrich III.*);

in einzelnen Fällen ſogar im Feſthalten an älteren Formen der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance;

im Feſthalten, in der Entwickelung und Organiſation des engen Bündniſſes zwiſchen den Königen und den italieniſch gebildeten Künſtlern, durch Gründung der Wohnungen und Ateliers der Meiſter in der groſsen Galerie des Louvre (*les maîtres de la galerie du Louvre*).

235. Charakter einer Heilung.

Wenn man das Geſammtbild der franzöſiſchen Architektur zwiſchen 1495 und 1895 vor Augen hält, ferner die verſchiedenen Strömungen der Architektur in Italien, Frankreich und den Niederlanden unmittelbar vor *Heinrich IV.* mit denjenigen unmittelbar nach ihm näher vergleicht, ſo ſieht man, daſs die Zeit des groſsen Königs eine Periode der Heilung war. Man beſeitigt üble Gewohnheiten und ihre Folgen und geht auf ein vernünftiges Regime zurück. Niemals aber ſteht man vor einer Neugeburt oder vor der Geburt eines neuen Stils.

Der Charakter des Abſchlieſsenden in der Kunſt, den die Franzoſen hier erblicken wollen, iſt weit mehr auf dem politiſchen Gebiete, als in der Architektur ausgeſprochen. Die Dynaſtie der *Valois* geht unter; die *Bourbons* ſteigen auf den Thron; den zerſetzenden Elementen wird ein Damm geſetzt; die Zeit der groſsen Religionskriege geht zu Ende.

236. Aehnlichkeit mit der Zeit *Napoleon*'s.

Das Zeitalter *Heinrich IV.* hat in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit demjenigen der Revolution und *Napoleon I.* In beiden hat man nur das Abſchlieſsende ſehen wollen, nicht aber die alten Ströme, die weiter flieſsen. In beiden war zuerſt die Anarchie eine entſetzliche. In beiden wurde durch Herrſcher aus neuen Dynaſtien von gewaltigem politiſchen und militäriſchen Genie die Ordnung wieder hergeſtellt. Beide Herrſcher ſuchen im Inneren durch eine Fuſionspolitik den Streit der alten Parteien zu beſchwichtigen und der Nation alle ihre lebendigen Kräfte zu erhalten. Die Politik beider Groſsen nimmt ein gewaltſames Ende, bei erſterem durch fremde, bei letzterem durch eigene Schuld.

4) Einfluſs der Zeit *Heinrich IV.* auf die geiſtigen Triebkräfte des XVII. und XVIII. Jahrhundertes.

237. Geiſtesrichtungen unter *Heinrich IV.*

Die geiſtigen Triebkräfte, welche jede Kunſtrichtung beſtimmen, hängen mit dem Geiſte der geſchichtlichen Ereigniſſe eines Landes eng zuſammen. Als Grundlage für das klare Verſtändniſs alles Weiteren muſs daher die Entwickelung dieſer geſchichtlichen Ereigniſſe und ihrer Geiſtesrichtungen aus dem Zeitalter *Heinrich IV.* hier im Zuſammenhang gegeben werden.

Wir ſtehen offenbar an einem der Hauptwendepunkte der Geſchichte Frankreichs. In geheimniſsvoller Weiſe hängen alle Elemente, die mit einander im Streite lagen, mit den Gefühlen und den Temperamenten der beiden groſsen Geiſtesrichtungen zuſammen, die aus den Miſchungen der drei Hauptvölker hervorgegangen ſind und der Reihe nach über das Gebiet des jetzigen Frankreichs geherrſcht

haben[443]): der gallo-römiſchen und der gallo-germaniſchen. Alle Begriffe und Gefühle über die ganze Auffaſſung des Lebens und der Religion in beiden Lagern waren es, die gegen einander rangen.

Neben dem Kampfe der Hugenotten für Gewiſſensfreiheit gegen den abſoluten Geiſt Roms waren alle damals noch überlebenden Reſte von Begriffen germaniſcher Freiheiten[444]) gegen diejenigen des kaiſerlich römiſchen Deſpotismus in das Feld gezogen. Ueberall war der Streit für Erhaltung lang beſeſſener Freiheiten und Rechte oder für ihre Rückeroberung entbrannt. Ueberall läſſt ſich Alles auf den Streit zweier Principien zurückführen: des Geiſtes der Freiheit und des Geiſtes des Abſoluten. Seit dem Tode *Heinrich IV.* werden alle Quellen der Freiheit mehr und mehr unterdrückt; Schritt für Schritt mit dieſem nimmt die Macht des Abſoluten bis zu noch nie da geweſenem Umfange zu.

238. Wachſen der abſoluten Macht der Könige.

Bereits die fränkiſchen Könige, beſonders aber die Capetinger, hatten den Gedanken wieder aufgenommen, nach der Art der römiſchen Kaiſer zu regieren. Stets war es das Ideal der franzöſiſchen Könige geblieben, die Macht der Krone zu ſtärken und an Stelle des mit den territorialen Eintheilungen verbundenen Syſtems einer Theilung der Regierungsthätigkeit die mächtige centrale Einheit der römiſchen Regierung zu ſetzen. Jedesmal, ſobald ein Schritt möglich wurde, ſchreitet dieſes Beſtreben von Regierung zu Regierung weiter. *Ludwig der Dicke* (1108—37), Abt *Suger* und *Ludwig IX.* oder *der Heilige* (1226—70) beſchränken ſtufenweiſe die Gerichtsbarkeit der groſsen Vaſallen. *Ludwig XI.* hatte ihre Gewalt gebrochen.

α) Triebkräfte im XVII. Jahrhundert.

239. Zwei Cardinal-Miniſter.

Durch den Uebertritt *Heinrich IV.* zum Katholicismus ward das Band zwiſchen dem König und dem Papſte von Neuem geknüpft. Der Mord des Königs und der Fall von La Rochelle brachen das Gleichgewicht, welches hoffnungsvoll in der weiſen und mächtigen Hand des Königs geſichert ſchien. Die Gebiete, auf welchen ſich ein freierer Geiſt entfalten konnte, wurden mehr und mehr eingeſchränkt.

Der abſolute Geiſt des alten kaiſerlichen Roms und derjenige der Päpſte treibt nunmehr die franzöſiſchen Könige unaufhaltſam. Zwei Cardinal-Miniſter, der letzte ſelbſt ein Römer, ſprechende Symbole dieſes Bundes zwiſchen Papſt und König, ergreifen für ihre ſchwachen oder unmündigen Herren das ſeit tauſend Jahren verfolgte Ziel. Der Sieg Roms iſt vollſtändig.

Von 1624—42 beherrſcht *Richelieu* Frankreich ſo gut, wie allein. Er bricht die letzte Macht des Adels und ſchleift 1624 die Befeſtigungen der Schlöſſer und derjenigen Städte, die nicht zur Vertheidigung des Landes dienen. Er macht die Krone von den Parlamenten unabhängig. Mit La Rochelle (1628) fallen die municipalen Rechte und die Partei der Hugenotten zugleich. Alle Gliederungen des Staates und alle Einrichtungen, welche die Entwickelung der männlichen Freiheit des Individuums ſchützen, das Gefühl perſönlicher Verantwortung, die freie Ueberzeugung des Einzelnen kräftigen, den Unternehmungsgeiſt und den Muth perſönlicher Initiative heben, ſind nunmehr vernichtet.

---

443) Ich bin leider nicht in der Lage, den Einflüſſen der Völker Rechnung zu tragen, die vor den Galliern Frankreich bewohnten; ſie können beträchtlich geweſen ſein; ich faſſe ſie ſtets mit den galliſchen Elementen zuſammen.

444) Ueber das Vorhandenſein des Bewuſſtſeins urſprünglicher germaniſcher Freiheiten bis zum Beginn der Revolutionszeit verweiſe ich auf die vortreffliche Schilderung *Auguſtin Thierry*'s in ſeinen »*Conſidérations ſur l'hiſtoire de France*«; ſie bilden die Einleitung zu ſeinen »*Récits des temps Mérovingiens*«. 3. Aufl. Paris 1846. Bd. I.

Ein letzter Verſuch des Pariſer Parlaments und des Adels, dem Hofe bewaffneten Widerſtand zu leiſten, wird vom zweiten Cardinal-Miniſter, dem Italiener *Mazarin*, beſiegt. Nun wird in Frankreich Alles ſtill. Man hört nur noch das eine Wort des einzigen Franzoſen *Louis XIV.*: »*L'Etat c'eſt Moi.*« Der einzige noch mögliche Widerſtand der Hugenotten und der Gewiſſensfreiheit beſteht im Erdulden der ſchrecklichen Dragonaden und im Verlaſſen ihres Vaterlandes.

Wir ſind nunmehr nach einem tauſendjährigen Ringen an einer einzig daſtehenden Erſcheinung in der Geſchichte des Abendlandes angelangt: auf allen Gebieten des Lebens und der Kunſt zur vollkommenſten Verwirklichung eines politiſchen Ideals, der abſoluteſten Concentration aller Kräfte in einem Einzelnen, in *Ludwig XIV.*! Auch in der Kunſt führt dies zu einzig daſtehenden Erſcheinungen: es iſt dies das *Siècle de Louis XIV*, das ſog. *Grand Siècle*! 240. *Ludwig XIV.*

β) Triebkräfte im XVIII. Jahrhundert.

Am Ende des Jahrhundertes und zur Zeit der Erniedrigung Frankreichs angelangt, ſtehen wir wieder an einem wichtigen Ausgangspunkte, am Beginne zweier Richtungen: einer freien und einer ſtrengen. Beide ſind Reactionen gegen den abſoluten Geiſt *Ludwig XIV.* und des XVII. Jahrhundertes. Die Früchte der erſten werden ſich ſofort zeigen; die der zweiten beginnen erſt dreiſsig Jahre ſpäter. Die erſte Richtung bringt den *Style Louis XV.* hervor, der im Rococo endigt, und die zweite führt zum *Style Louis XVI.* und zum *Empire*. 241. Beginn zweier Richtungen.

Wohl beſtand die erſte dieſer Reactionen gegen den Abſolutismus *Ludwig XIV.* im Wehen eines freien Geiſtes. Er war jedoch nur ein ſkeptiſcher und frivoler. Man hatte die Politik *Heinrich IV.* verlaſſen; der ernſte, würdige Geiſt der Freiheit lag zu Boden oder war ausgewandert, die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685) hatte ihr Werk gethan.

Die alte Monarchie hatte ſelbſt allmählich alle Wurzeln, ohne die ſie nicht beſtehen konnte, abgehauen oder untergraben. Ihren Adel hatte ſie, ſo zu ſagen, nur noch auf die Pflege des Frivolen angewieſen und vergiftet. Die Folgen konnten nicht ausbleiben.

Nachdem der Regent und *Ludwig XV.* ſelbſt zur Incarnation der Frivolität raffinirter und ſchamloſer Ausſchweifungen geworden, konnte auch der reine *Ludwig XVI.* den Thron nicht mehr retten und der blutigen Abrechnung entgehen. Er fiel als Opfer der anderen, ſtrengen Richtung und der Begeiſterung für die Antike, aber diesmal für deren Demokratie.

Der Urſprung dieſer neuen, viel tiefer gehenden Begeiſterung für das Antike dürfte nicht ſofort klar ſein und bedarf einer Erklärung. Der Hauptgrund der Begeiſterung liegt diesmal in den politiſchen Leidenſchaften und in dem Wege, den ſie einſchlugen, um ihre Ziele zu verwirklichen.

Die für das allgemeine Wohl ſo warm fühlende Seele *Fénelon*'s[445]), die ſo Vieles errieth, was die Zukunft verwirklichen ſollte, lenkte zuerſt die Gedankenträume ſeiner Zeitgenoſſen am Ende des XVII. Jahrhundertes auf die antike Welt. Er bot ihnen Aegypten und Griechenland als Vorbilder der Vollkommenheit und ſocialer Tugenden. 242. Einfluſs *Fénelon*'s.

445) Wir folgen hier der ſehr überzeugenden Schilderung *Auguſtin Thierry*'s in ſeinen »*Conſidérations ſur l'hiſtoire de France*«.

Bald darauf hatte die Geſchichte des Alterthums, in welcher *Rollin* dieſes ſo zu ſagen wie mit einem Reflex evangeliſcher Moral verſchönerte, einen unglaublichen Erfolg.

Der *Abbé de Mably* folgt auf derſelben Bahn. Er erhebt zu ſocialen Principien das, was dieſe Dichtungen und Erzählungen beliebt gemacht hatten. Er predigt von der ſocialen Gleichheit. Er führt die Worte *patrie*, *citoyen*, *volonté générale*, *ſouveraineté du peuple* ein, welche nachher bei *Jean Jacques Rouſſeau* zu mächtigem Einfluſs gelangten.

243. Sehnſucht nach ſocialer Erneuerung.

In den Ideen bereitet ſich nun die ungeheure Veränderung der ſtaatlichen Einrichtungen (Inſtitutionen), die 1789 ausbrach, vor. Der Inſtinct einer ſocialen Erneuerung, einer unbekannten Zukunft, der in der nationalen Vergangenheit nichts entſprach, drängt mächtig die Geiſter von allen nationalhiſtoriſchen Bahnen ab.

Der Begriff vom Volk im politiſchen Sinne des Wortes, die Ideen der nationalen Einheit, einer freien und homogenen Geſellſchaft waren damals nicht vorhanden. Die Geſchichte Frankreichs lieferte kein Beiſpiel hierfür. Dieſe Begriffe konnten nur durch eine mehr oder weniger erzwungene Aehnlichkeit zwiſchen den Bedingungen des modernen ſocialen Zuſtandes und dem Grundgedanken der freien Staaten des Alterthums vor die Augen geſtellt werden.

Man fühlte dunkel, aber mächtig, daſs die Geſchichte Frankreichs, der Rechte oder Privilegien der verſchiedenen Staatskörper und ihrer verſchiedenen Claſſen der öffentlichen Meinung nur vereinzelte oder aus einander gehende Kräfte bieten konnte. Man fühlte, daſs, um dieſe unter einander ſo lange feindlichen oder rivaliſirenden Claſſen in eine neue Geſellſchaft zu verſchmelzen, es eines anderen Elementes bedurfte, als die häuslichen Ueberlieferungen.

244. Vorbild antiker Republiken.

Man holte in den antiken Republiken ein Ideal der Geſellſchaft, von Einrichtungen und ſocialer Tugend, demjenigen entſprechend, was die Vernunft (*raiſon*) und Begeiſterung als Beſtes, Einfachſtes und Erhabenſtes ſich vorſtellen konnte. Dies waren die Demokratien von Sparta und Rom. Ihren Adel und ihre Sclaven beachtete man nicht; man nahm aus der alten Welt nur das den Leidenſchaften und dem Verſtändniſs der neuen Welt Entſprechende.

245. Einfluſs des *Tiers-Etat*; *Style Empire*.

Die Bewegung geht diesmal von dem nach Anerkennung ſtrebenden *Tiers-Etat* aus. Daher beruht die Aufnahme des Alterthums durch den Bürgerſtand und das Volk auf viel breiteren Schichten. Dies erklärt die Ueberzeugung, mit welcher ſie durchgeführt wird, oft bis zum Lächerlichen und ohne wirkliche Feinheit. Es war die durchgreifendſte, aber geiſtloſeſte Auffaſſung der Antike ſeit dem Beginne der Renaiſſance. Dennoch verleiht die aufrichtige Begeiſterung des Volkes einen gewiſſen Zug der Groſsartigkeit, den man den beſſeren Werken des *Style Empire* nicht verſagen kann.

5) Wirkungen der Geiſtesrichtungen der Zeit *Heinrich IV.* auf die Kunſt von 1610—1750.

246. Drei Geiſtesrichtungen.

Die erbitterten Kämpfe der Hugenotten und der *Ligue* hatten den Geiſt des Abſoluten noch kräftiger ausgeprägt und zu neuen Anſtrengungen angeſpornt. Eben ſo hatten ſie den Geiſt der Freiheit, individueller Initiative und Verantwortung — der architektoniſch nie ſo klar ausgeſprochen worden war, als im gothiſchen Stil — mit neuer, ſeit den politiſchen Schlägen *Ludwig XI.* nicht mehr gekannter Hoffnung erfüllt.

Das mächtige Emporblühen auf allen Gebieten während der zwölf ruhigen Jahre von *Heinrich*'s Regierung hatte den Geiſt der Fuſionspolitik des Königs ebenfalls mit reicher Hoffnung belebt.

Im Zeitalter *Heinrich IV.* ſtehen ſich ſomit drei Hauptgeiſtesrichtungen gegenüber: der Geiſt der Freiheit, der Geiſt des Abſoluten und der Geiſt der Verſöhnung *Heinrich IV.* Dies ſind Triebkräfte von groſser Bedeutung für die weiteren Schickſale der Architektur der franzöſiſchen Renaiſſance. Unmittelbar oder durch ihre Folgen ſollten ſie den Charakter ihrer Phaſen beſtimmen oder die Elemente herbeirufen, welche Letzteres zu vollbringen geeignet ward. Die zunächſt liegende Folge hiervon wird ſein, den beiden neben einander flieſsenden Strömungen der franzöſiſchen Architektur, auf die wir öfters hingewieſen haben und deren Schickſale wir im Folgenden näher bezeichnen werden, der freien und der ſtrengen, einen intenſiveren Charakter zu verleihen.

α) Wirkungen der freien Geiſtesrichtung.

247. Wiederholte Kämpfe.

Sehr wichtig iſt es, in dieſer Zeit die Schickſale des Geiſtes freier Individualität, welcher in der gothiſchen Architektur ſeinen höchſten Ausdruck gefunden und in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhundertes noch ſchöne Blüthen getragen hatte, zu verfolgen. Ein Gleichniſs, den Bewegungen eines Stromes entnommen, dürfte die Intenſität, die Wiederkehr und die Dauer ſeiner verſchiedenen Kämpfe deutlicher ſchildern.

Wie höher flieſsendes Waſſer nicht plötzlich in einem tiefer liegenden Canal ſtill weiterflieſsen kann, ohne nach dem Sturze zuerſt in einer gewaltigen Woge emporzuſchieſsen, dann in ſtets kleiner werdenden Wellen auszutoben, eben ſo bäumten ſich hier ältere und neuere Begriffe von individueller Freiheit vereint gegen den immer mächtiger werdenden Abſolutismus, im Staate wie in der Kunſt. Die Hugenottenkriege von 1562—98 waren dieſe erſte mächtigſte, wieder emporſchieſsende Woge. Es folgten die drei kleineren von 1621—28. Die Unruhen der alten, dann der jungen *Fronde* (1648—53) waren die letzten Aufwallungen vor der Stille der Zeit *Ludwig XIV.*

248. Reaction gegen die antike Kunſt um 1600.

Unter verſchiedenen Formen war es immer und überall der Kampf des Geiſtes individueller Freiheit und individueller Rechte gegen die ſtets wachſenden Uebergriffe des Geiſtes der römiſchen Cäſaren in der katholiſchen Kirche und in der franzöſiſchen Monarchie. Es kann daher nicht befremden, wenn ſich in gewiſſen Kreiſen nun ebenfalls eine Reaction gegen die Kunſt des alten Roms einſtellte. Denn auch ſie legt dem einzelnen Künſtler manche Beſchränkungen der individuellen Phantaſie und eine ſtrenge Schulung aller ſeiner Fähigkeiten auf. Dieſe Reaction äuſsert ſich nach zwei verſchiedenen Richtungen: erſtens im Beſtreben, die nationalen Elemente wieder zu beleben, und zweitens im Entlehnen vlämiſcher und holländiſcher Elemente, um erſtere zu ſtärken.

249. Rückkehr zum Nationalen.

Die erſte Richtung äuſsert ſich in der Architektur in einer Art Aufſtand gegen die antiken Ordnungen und das Feſſelnde, das mit ihrer Anwendung in Verbindung ſteht[446]). Man glaubt ſchon hierdurch etwas nationaler zu ſein.

---

446) *Et puis c'eſt une ſorte de ſatisfaction que de ſe voir débarraſſé pour un moment de l'imitation antique, des ordres prétendus doriens ou corinthiens, des colonnes appoſées à l'oeuvre avec laquelle elles n'ont que faire, des pilaſtres coloſſaux qui rompent la logique de la conſtruction, des reproductions d'arcs de triomphe de thermes ou de temples, dans nos maiſons, faites par des hommes, vivant et agiſſant à la moderne.* (Lemonnier, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 53.)

»Faſt überall,« ſagt *Lemonnier*, »ſieht man in dieſer Zeit eine Wiederaufnahme des realiſtiſchen Geiſtes. Faſt überall trachtet man das Gefühl der eigenen Perſönlichkeit, ſeiner Zeit, ſeines Landes wieder zu erwecken.« Dieſes Urtheil iſt vollkommen richtig. Auf dem Gebiete der bildenden Künſte wird in den nordiſchen Ländern die Rückkehr zum nationalen Element ſtets zu einem gewiſſen Realismus führen.

Auch die folgende Beobachtung iſt ein Zeugniſs vom Erwachen des nationalen Geiſtes.

250. Reaction gegen den akademiſchen Geiſt.

Die von einem Franzoſen herrührende Bezeichnung der Zeit *Heinrich IV.* als einer Epoche zwiſchen der Renaiſſance (nach franzöſiſchen Begriffen das XVI. Jahrhundert) und dem triumphirenden Akademismus unter *Richelieu* und *Ludwig XIV.* hebt ebenfalls eine andere Seite dieſes Charakters hervor[447]). Denn in der Renaiſſance ſpielt die Antike, ſo zu ſagen, die befruchtende Rolle, und die Akademien wiederum ſind unzertrennlich von der antiken Auffaſſung der Kunſt. Das Verſchwinden der Akademien in dieſer Zeit war nicht nur die Folge der damaligen Stürme, ſondern die Reaction des einheimiſchen gallo-fränkiſchen oder gothiſchen Geiſtes gegen die immer gröſsere Zunahme des gallo-römiſchen in Religion, Kunſt und Regierung[448]).

Es iſt begreiflich, daſs in dieſer Zeit der Streit der Zünfte mit ihren gothiſchen, d. h. nationalen und zugleich volksthümlicheren Begriffen gegen die königlichen Meiſter und das Wiederaufrichten der Akademien beſonders lebhaft wurde. Letztere waren als Anhänger der Antike ſowohl eine ariſtokratiſchere Elite, als auch die Förderer der ausländiſchen Kunſtrichtung. Aus derſelben Quelle entſpringt das damalige Hinneigen zur niederländiſchen Kunſt, in welcher die gallo-fränkiſche Sinnesweiſe ihre eigene weiter leben fühlte.

251. Sympathie für das Vlämiſche und Holländiſche.

Die zweite Richtung äuſsert ſich in der Sympathie für Elemente der Künſte derjenigen Völker, welche entweder ebenfalls der gallo-fränkiſchen Kunſtrichtung angehören, wie die Vlamänder, oder aber wie die aufblühende mit *Heinrich IV.* verbündete holländiſche Republik am energiſcheſten gegen den ſpaniſch-römiſchen Abſolutismus kämpften.

Es kann nicht genug hervorgehoben werden, daſs dieſe vlämiſch-holländiſchen Einflüſſe unter *Heinrich IV.*, ſo zu ſagen, mit dem Edict von Nantes beginnen und gleichzeitig mit dem letzten Ringen für Freiheit in der *Fronde* zu Ende gehen. Als 1661 *Ludwig XIV.* zu regieren begann, ſind ſie, wie alle anderen Regungen des freien Geiſtes, ſcheinbar ganz verſchwunden.

252. Sympathie für die freien Formen *Michelangelo*'s.

Eine andere Aeuſserung des Geiſtes der Freiheit beſteht im Feſthalten am Geiſte der Willkür und freien Phantaſie der ſpäten Phaſe des XVI. Jahrhundertes; ferner, im Zuſammenhang mit dieſem, eine Vorliebe für die Detailbildung *Michelangelo*'s und ſeiner Schüler und eine Sympathie für die unregelmäſsigen Elemente in der ſpaniſchen Literatur. Die Wirkungen dieſer Elemente werden wir in der freien Strömung der Zeit *Ludwig XIII.* erkennen, eben ſo ihr Wiedererwachen in einem modificirten Geiſt in der Kunſt *Ludwig XV.*

---

447) In dem halben Jahrhundert zwiſchen 1584, in welchem die *Académie du Palais* ſich auflöſte, und dem Jahre 1634—35, in welchem die *Académie française* entſtand, gab es in Frankreich keine Akademie. (Siehe im Folgenden das Nähere gelegentlich der Akademien.)

448) Um Jedem gerecht zu werden, darf man nicht vergeſſen, daſs es zwei Begriffe des Nationalen in Frankreich giebt: den gallo-römiſchen und den gallo-fränkiſchen.

β) Wirkungen des Geiſtes des Abſoluten.

Die Wirkungen des Geiſtes des Abſoluten führen mehr und mehr zur Concentrirung aller Gebiete und Elemente der Kunſt nach einem einheitlichen Plan. Durch die neu gegründeten königlichen franzöſiſchen Akademien in Paris und in Rom werden alle Quellen von Frankreich und Italien concentrirt, methodiſch ſtudirt und geregelt nach einer Richtung geleitet. Sie gipfeln endlich unter *Lebrun* und *Ludwig XIV.* in einer Einheit zuſammen, wie ſie die Geſchichte vielleicht weder vorher, noch ſeitdem geſehen hat und deren Wirkungen mit gröſster Aufmerkſamkeit verfolgt zu werden verdienen. Spaniſcher Deſpotismus, der Geiſt der Gegenreformation, der Päpſte und der Jeſuiten, jede dieſer Quellen des Abſoluten hat einen gewiſſen Antheil an dieſer hoch intereſſanten Erſcheinung und ſpiegelt ſich theilweiſe und wenn auch in verſchiedenem Grade in der Kunſt *Ludwig XIV.* wieder. 253. Einheitliche Leitung aller Künſte.

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

g) Einfluſs fremder Völker auf die Kunſt des XVII. Jahrhundertes.

Das regelmäſsige, ununterbrochene Zunehmen der italieniſchen Elemente in der franzöſiſchen Architektur des XVI. Jahrhundertes hatte zur Folge, daſs bereits unter *Ludwig XIII.* der Stil des Kirchen- und Palaſtbaues in Frankreich und Italien kaum mehr zu unterſcheiden ſind. Dem gegenüber hatte man Anfangs Mühe, zwei Erſcheinungen im erſten Drittel des XVII. Jahrhundertes, von denen die Franzoſen berichten, zu begreifen. Die erſte iſt eine Art Unentſchiedenheit der Richtung in der franzöſiſchen Kunſt; die zweite beſteht in den Einflüſſen verſchiedener anderer fremder Völker, vor Allem einem bedeutenden vlämiſchen Einfluſs, der etwa bis 1660 anhält. Die franzöſiſchen Schriftſteller ſelbſt ſchienen wenig nach dem Grund dieſer Erſcheinungen gefragt zu haben. Längere Zeit war ich nicht ganz von der Richtigkeit dieſer Anſichten überzeugt und glaubte in dieſen Erſcheinungen, falls ſie nicht übertrieben worden ſind, einfach nationale Eigenthümlichkeiten vor Augen zu haben, die zu ihrer Erklärung keiner Annahme fremder Einflüſſe bedürften. Erſt allmählich konnte ich mich von der Richtigkeit dieſer Angaben oder, genauer geſagt, von ihrer theilweiſen Richtigkeit überzeugen, indem dieſe Erſcheinungen eigentlich nur in einer der zwei Strömungen der franzöſiſchen Architektur an das Licht treten. Im Grunde ſcheinen ſie das regelmäſsige *Crescendo* des italieniſchen Einfluſſes nirgends aufgehalten zu haben, eben ſo wenig, wie es den Hugenotten gelang, für die Gefühle einer gallo-fränkiſche Denkweiſe, die Frankreich im Mittelalter groſs gemacht hatte, neben den neu erwachten gallo-römiſchen Anſchauungen das Recht der Weiterexiſtenz zu erkämpfen. 254. Unentſchiedene Richtung in der Architektur um 1610.

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

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

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

255. Angaben *Lemonnier's.*

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

»Betrachtet man die Kunſt um 1610,« ſchreibt erſterer[449]), »ſo iſt es kaum möglich, zu wiſſen, wohin ſie führen wird; ſo groſs iſt die Zahl der Elemente, die in ihr wirken: Alterthum, Renaiſſance, Italien, Flandern, die beginnende Kunſt der Jeſuiten, nationale Ueberlieferungen; Alles dieſes miſcht ſich oder, richtiger, ſtellt ſich neben einander. Stehen wir da vor Trümmern oder vor neuem Material? Es iſt ſchwer zu ſagen . . .« Sind dieſe Worte nicht der genaue Reflex des Zuſtandes der Anarchie, den wir in Art. 213 (S. 199) geſchildert haben?

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

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

256. Anſchauungen von *Henri Martin.*

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

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

1) Einfluſs Spaniens.

257. Gründe des ſpaniſchen Einfluſſes.

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

449) A. a. O., S. 59.

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

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

258. Einfluſs auf den Hof.

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

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

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

Bedenkt man, daſs der Stil *Louis XV.* eine wirkliche Reaction des echt franko-galliſchen Geiſtes gegen das ganze Syſtem *Ludwig XIV.* bedeutet, ſo wird es immer wahrſcheinlicher, daſs in der Geiſtesrichtung des *Grand Roi* und ſeiner Zeit mehr erzwungene ſpaniſche Würde, ſpaniſches Ceremoniell und *gravité caſtillane* verbunden waren, als ſonſt dem franzöſiſchen Geiſte eigen iſt. Die Folge hiervon iſt ohne Zweifel ein fühlbarer Einfluſs auf den Charakter des Hofes. Durch die maſsgebende Rolle des letzteren wurde er auf die Kunſt übertragen und brachte mindeſtens zwei wichtige Erſcheinungen hervor: er half den Charakter des Schweren, wie wir ſehen werden, betonen und brachte die ſog. Poſe hervor[452]).

---

450) A. a. O., S. 63.

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

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

2) Spanifch-vlämifcher Einflufs.

259. Spanifch-vlämifcher Einflufs.

Vom rein fpanifchen, eben fo vom rein vlämifchen Einfluffe ift die Wirkung der Mifchung beider in den fpanifchen Befitzungen in Belgien zu unterfcheiden. Das katholifche Frankreich hatte feine Blicke fortwährend nach den Niederlanden gerichtet. Seit *Carl V.* und *Philipp II.* war dort die Hauptbafis der fpanifchen Unternehmungen gegen Frankreich. Von dort waren *Farnefe* und *Mansfeld* der *Ligue* zu Hilfe gekommen. In diefer Weife mochten felbft die Spanier ein Mittel werden, um auch dem rein niederländifch-vlämifchen Element Einflufs zu verleihen.

Aber auch vom Einfluffe der fpanifch-vlämifchen Mifchung glauben wir Beifpiele anführen zu können.

Die Kirchen-Façade von *Ste.-Marie* zu Nevers, mit dem kräftigen Relief ihrer vorgefetzten Säulen, den fchweren, gefuchten Verdachungen der Fenfter, Thüren und Nifchen, dem vereinfachten, aber um fo breiter und kräftiger behandelten Detail der Confolen und Hermen u. f. w., zeigt viel mehr den Charakter der vlämifch-fpanifchen Kunft, als der ängftlicheren, mäfsigeren französifchen Architektur.

An der eigenthümlichen Façade der Klofterruine von St.-Amand bei Valenciennes (am Thurm 1633 datirt) fcheint mir in der Decoration, in den riefigen verfchlungenen Bändern und am eigenthümlichen Ornamente eine fpanifche oder beinahe fpanifch-mexikanifche Beeinfluffung des Vlämifchen zu liegen.

Es würde fich ferner lohnen, nachzuforfchen, ob dasjenige, was man nördlich von den Alpen als Jefuitenftil zu bezeichnen pflegt, nicht ebenfalls die fpanifch-vlämifche Entwickelung des italienifchen Typus ift, den *Vignola* am *Gefù* in Rom aufgeftellt hat. In Frankreich fcheint man fich eher an die italienifchen Vorbilder gehalten und den fpeciell jefuitifchen fpanifch-vlämifchen Schwulft vermieden zu haben.

3) Vlämifcher Einflufs.

260. Befremdendes in feinem Auftreten.

Gedenkt man einerfeits der wunderbaren Leiftungen der französifchen Gothik und der unglaublichen Meifterfchaft in der Compofition, fo wie in der Entwickelung der Gliederungen, die fie bis an das Ende bewahrte; gedenkt man andererfeits des unerfchöpflichen Zaubers der italienifchen Renaiffance und der Meifterwerke jedes Ranges, den fie auf allen Gebieten entwickelte — fo hat das Auftreten eines vlämifchen Einfluffes auf die französifche Kunft zwifchen 1600 und 1660 zuerft etwas aufserordentlich Befremdendes.

261. Erklärung hierfür.

Man fragt fich, wie diefe Erfcheinung möglich geworden fei, nachdem Frankreich bereits während hundert Jahren fich immer mehr mit der italienifchen Kunft verbunden hatte. Die Thatfache wird von allen Franzofen zugegeben; Wenige aber fcheinen die Gründe diefer Erfcheinung zu verftehen. *Deftailleur* fagte mir mehrmals, er habe keine Erklärung hierfür finden können. *Lemonnier* führt einige Punkte an, die richtig find. Eine vollftändige Aufklärung fand ich jedoch erft in einer der zahlreichen Einzelftudien von *Courajod*. Zum befferen Verftändnifs führen wir einige

---

mehr, gröfser und beffer, als er wirklich ift. In keinem der Länder, in denen ich gelebt habe, ift fie mir fo aufgefallen, wie in Frankreich. Dem gothifchen Frankreich, fo wie dem des XVI. Jahrhundertes, dem grofsen Urmenfchen *Heinrich IV.*, war die Pofe gänzlich unbekannt. Sie beginnt unter *Ludwig XIII.*, thront unter dem *Grand Roi* von der Fufsftellung bis zum Perrückenfcheitel, nimmt vielleicht unter *Ludwig XV.* etwas ab, blüht, unter dem Schein des Antiken, mit der erften Republik und dem Empire wieder gewaltig auf, um erft im letzten Viertel des XIX. Jahrhundertes, hoffentlich auf immer, aus der französifchen Kunft zu fchwinden.

der Angaben aus dieſer Arbeit *Courajod*'s hier an[453]). Schon am Beginn des XIV. Jahrhundertes ſieht man in Paris mehrere vlämiſche Bildhauer von Ruf arbeiten. Um 1350 hatte der Naturalismus der vlämiſchen Schule ſich in Paris eingebürgert und war von Nord-Frankreich adoptirt worden. Als Flandern unter das burgundiſche Scepter gelangte und letzteres Land eine lange Zeit friedlicher Blüthe bewahrte, während ſeit 1407 die königlichen Provinzen in Folge des Krieges künſtleriſch unthätig wurden, verbindet ſich der vlämiſche Einfluſs mit dem burgundiſchen und beherrſcht als nationale Kunſt das ganze XV. Jahrhundert in Frankreich. Die vlämiſch-burgundiſche Kunſt beginnt mit ihren Meiſterwerken in Dijon von 1390—1410. Die burgundiſche (d. h. vlämiſche Kunſt) blieb in Frankreich die nationale Kunſt bis zum Augenblick, wo *Michel Colombe*, aus dieſer Schule hervorgegangen, den Adel und die Eleganz des italieniſchen Stils entlehnte und in dem von italieniſchen Elementen ganz durchtränkten Loire-Thal den endgiltigen Stil der franzöſiſchen Renaiſſance gründete, indem er die franzöſiſchen Eigenſchaften hinzubrachte.

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

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

Folgende hier einſchlägige Ereigniſſe ſeien erwähnt.

262. Beiſpiele des vlämiſchen Einfluſſes.

Im Jahre 1583, noch als König von Navarra, lieſs *Heinrich* die Gründung einer vlämiſchen Colonie im Bearn ſtudiren, um die Teppichweberei dort einzuführen[454]). Später (1602) beförderte er auch in Frankreich die Fabrikation der Teppiche nach flandriſcher Art[455]).

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

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

263. Vlämiſche Zunft in Paris.

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

---

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

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

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

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

Als hierauf bezügliche Thatſache verdient hervorgehoben zu werden, daſs zur Zeit *Richelieu*'s und der Geſellſchaft des *Hôtel de Rambouillet* (ca. 1630) die allgemeine Form des Coſtüms nicht aus Spanien, ſondern aus Flandern und Holland nach Frankreich gelangt war; hier wurde ſie nur um Einiges verfeinert[457]).

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

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

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

4) Holländiſcher Einfluſs.

264. Rein geſchichtlicher Nachweis.

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

Wir erwähnen zuerſt das eigenthümliche Bündniſs des Herzogs von Anjou, Bruder *Heinrich*'s *III.*, mit fünf der ſieben niederländiſchen Provinzen, in Folge deſſen der Herzog 1579—83 ihr wenn auch wenig befriedigendes Oberhaupt war. Durch den Kampf gegen den gemeinſamen Feind Spanien wurde ein enges Band zwiſchen den Hugenotten, der Partei des Königs und Holland geknüpft. Der Uebertritt des Königs änderte hieran nichts. Die Heirath der Tochter *Coligny*'s mit *Wilhelm von Naſſau* trug hierzu Einiges bei[458]).

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

---

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

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

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

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

Für den holländiſchen Einfluſs auf Frankreich ſpricht aber ein viel wichtigerer Grund, nämlich das mächtige Emporblühen der jungen proteſtantiſchen Republik unter der Führung des Hauſes Naſſau inmitten ſeines heldenmüthigen Kampfes mit dem mächtigen Spanien. *Henri Martin* hebt hervor, wie ſehr die Holländer 1600 in der Kriegskunſt Frankreich voran waren. Man ſchlug ſich in Frankreich, ſagt er; in Holland aber führte man Krieg. 265. Holländiſche Vorbilder.

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

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

5) Einfluſs des Antiken im XVII. Jahrhundert.

Das »Credo« der antiken Kunſt, der Glaube an ein Ideal und eine Vollkommenheit, deren Quelle unvergänglich iſt und höher liegt als die wechſelnden, ſubjectiven, zuweilen willkürlichen Anſichten der auf einander folgenden Geſchlechter es oft zugeben wollen, iſt ſeit dem Beginn der Renaiſſance bis auf den heutigen Tag im Weſentlichen das herrſchende Motto und die Ehre der franzöſiſchen Kunſt geblieben. Die Antike wird man ſich wohl, mehr oder weniger, als ein ſtets gegenwärtiges ideales Ziel vorſtellen müſſen. Sie blieb es für die Künſtler der einen Strömung, ſelbſt in der Zeit zwiſchen 1600 und 1660, als die vlämiſch-holländiſche Kunſt vielfach die herrſchende Mode zu ſein ſchien. Sie blieb es noch dann, namentlich in Künſtlerkreiſen, als man während der *Querelle des Anciens et des Modernes,* gegen Ende des XVII. Jahrhundertes, im Namen der letzteren, die Fahne gegen die Antike erhob. 266. Dauernder Einfluſs des Antiken.

Schwerer iſt es, zu entſcheiden, in wie fern die Künſtler in ihren Blicken nach der Antike mit Bewuſſtſein frei mit derſelben umgingen oder aber ſich ſelbſt über den Grad ihrer Annäherung an den Stil der antiken Vorbilder naiv täuſchten. Der Ausſpruch eines Zeitgenoſſen *Meiſſonnier*'s, des *Abbé de Fontenai*, der ſelbſt in den Werken dieſes Fürſten des allerfreieſten Rococo »*la noble ſimplicité de l'antique*« findet, berechtigt wenigſtens anzunehmen, daſs Selbſttäuſchungen auch vorkamen. Gewiſs dachten die Meiſter oft im Geiſte der Antike zu wirken, da wo wir jetzt hauptſächlich die Aeuſserung des damals modernen Zeitgeiſtes ſehen werden. 267. Freie Auffaſſung des Antiken.

Wenn man unter Einfluſs der Antike ein enges Anſchlieſsen der Formen an diejenigen der Ruinen des alten Roms verſteht, ſo muſs man, glaube ich, zugeben,

dafs diefer Einflufs auf die Architektur Frankreichs zwifchen 1600 und 1730 etwa, nach heutigen Begriffen, weniger fühlbar ift, als man es nach den Worten gewiffer Schriftfteller denken follte.

Mit Ausnahme der Colonnade des Louvre, in welcher wenigftens der grofsartige Geift des kaiferlichen Roms weht und eine fehr edle Behandlung der korinthifchen Ordnung an die Schönheit antiker Vorbilder erinnert, fcheinen mir alle Gebäude, an welchen die Ordnungen eine bedeutende Rolle fpielen, fo fehr mit der italienifchen Architektur und italienifcher Interpretation der antiken Formen verfchwiftert, dafs man nirgends an einen unmittelbaren Einflufs der Antike zu denken verfucht wird, fondern ftets Vorbilder von *Vignola*, *Palladio* und *Scamozzi* vor fich fieht. Allerdings zeigt die fchöne Bildung des Laubes an den korinthifchen Kapitellen am *Val-de-Grâce* oder am *Palais de l'Inftitut*, dafs die Meifter der ftrengen Richtung mehr die antiken Kapitelle, als die zeitgenöffifchen Werke in Rom ftudirt hatten, oder aber, dafs fie in der Architektur ähnlich verfuhren, wie *Pouffin* in der Malerei. Unter feinen Zeitgenoffen in Italien achtete er nur *Demenichino*, ftudirte aber neben der Natur und der Antike die grofsen Italiener der Zeit *Julius II.* und *Raffael*'s.

268. Italienifche Interpretationen des Antiken.

Die damaligen Architekten waren doch auch Männer ihrer eigenen Zeit und erkannten deren Bedürfnifs und Rechte an. Sie begriffen gewifs, dafs die Anwendungen der Antike auf moderne Bedürfniffe nur wenig verfchieden fein konnten von denjenigen, welche die italienifchen Meifter in das Leben gerufen hatten. Daher mochte es fein, dafs auch noch in diefer Zeit die Architekten und Bauherren in den Werken der modernen Italiener die treuefte Wiederauferftehung der Antike zu fehen glaubten, wie wir es für die Zeit *Heinrich II.* nachgewiefen haben[459]), und zwar um fo mehr, als man gerade in der damaligen Poefie von der vermeintlichen Nachbildung der Griechen und Römer zu derjenigen der Italiener überging.

269. Französifche Studien des Antiken.

Diefe Verwandtfchaft mit der italienifchen Architektur, welche unvergleichlich gröfser ift, als diejenige mit der antiken, mufs um fo mehr betont werden, als heut zu Tage manche Franzofen, auf Grund der herrlichen antiken Refte in Frankreich felbft, fo wie auf Grund ihrer einftigen gallo-römifchen Cultur, fich gern für unabhängiger von der italienifchen Kunft halten möchten, als dies in Wirklichkeit der Fall ift[460]). Man hat in *Pouffin* nicht einen modernen Italiener, wohl aber einen *Latin de la France* fehen wollen. Ein kleiner Unterfchied ift allerdings vorhanden[461]). Hätte es aber wohl je wieder *Latins* in Frankreich gegeben, wenn fie es nicht durch die modernen Italiener geworden wären? Bis jetzt darf man danach fragen.

270. Studien französifcher Architekten in Rom.

Immerhin dürfte feit den Tagen der fünf grofsen französifchen Meifter, die um 1530 in Rom ftudirten (fiehe Art. 137, S. 128), bis zu den berühmten Arbeiten *Desgodet*'s und von diefem bis auf den heutigen Tag das unmittelbare eingehende

---

459) Wir haben (in unferer Monographie über die beiden *Du Cerceau*, insbefondere in Kap. III dafelbft) gezeigt, wie *Du Cerceau* das *Templum Cereris* in einem Entwurfe *Bramante*'s für St. Peter, die *Domus Tarquinii* durch *Raffael*'s *Palazzo dall' Aquila*, die *Regia Numa* durch eine den Entwürfen *Bramante*'s für den Vatican entnommene Compofition darftellt. Wir haben hervorgehoben, dafs der antikfte Stil, den man fich zur Zeit *Heinrich II.* vorftellen konnte, der Stil *Bramante*'s und *Raffael*'s fei, namentlich die jetzt fo wenig gekannte »*ultima maniera*« *Bramante*'s.

460) Es kam eben nicht blofs darauf an, antike Denkmäler und Ruinen zu fehen. Weit wichtiger dürfte es gewefen fein, vor den Werken eines lebendigen, durchaus modern denkenden Volkes zu ftehen, welches, wie die Italiener, verftanden hatte, aus den antiken Ruinen dasjenige zu nehmen und wieder zu beleben, was auf die neuen Bedürfniffe und im neuen Geifte anwendbar war.

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

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

271. Wirkungen des Studiums der Antike.

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

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

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

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

6) Italieniſcher Einfluſs.

(1600—1750.)

272. Seine groſse Bedeutung.

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

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

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

273. Irrthümliche Vergleiche zwiſchen Frankreich und Italien.

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

Der in dieſer Weiſe angeſtellte Vergleich iſt jedoch nicht unbedingt gerecht und abſchlieſsend. Man ſollte auch zwei andere Geſichtspunkte berückſichtigen, an die man zu wenig oder gar nicht denkt. Erſtens, daſs es in Italien neben dem *Barocco* gleichzeitig eine ſtrengere Richtung gegeben hat, und zweitens, daſs es billig wäre, die beſten Gebäude Frankreichs nicht bloſs mit den gleichzeitigen italieniſchen zu vergleichen, ſondern ebenfalls mit denjenigen der gleichen Stilrichtung, d. h. mit den älteren italieniſchen Denkmälern, welche die Franzoſen ſich jeweilig als Vorbilder und Muſter vor Augen geſtellt hatten [462]). In dieſer Weiſe wird das Urtheil nicht nur gerechter, ſondern auch für beide Länder ehrender und auch zum Nutzen des Studiums lehrreicher.

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

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

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

---

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

Stils ift, wird hierdurch weiter bekräftigt. Hierbei ift jedoch hervorzuheben, dafs dies hauptfächlich für den Kirchen- und Palaftbau zutrifft, viel weniger für den Privatbau, wo die französifchen Elemente viel zahlreicher find oder zu fein fcheinen.

275. Ungenügende Kenntnifs der italienifchen Architektur.

Ein anderer Irrthum, in den man unwillkürlich verfällt, ift, dafs man bei diefen Vergleichen faft nur Rom vor Augen hat, das gefammte Italien und feine Bauwerke aber nicht hinreichend berückfichtigt. In den Vergleichen zwifchen den Architekturen beider Länder vergifft man, dafs ihre Verhältniffe diametral entgegengefetzt find. Seit *Heinrich IV.* ftrömt mehr und mehr das Befte von ganz Frankreich in Paris zufammen; in Italien gab es unzählige Quellen der Kunft; die Meifterwerke find in hundert Städten vertheilt; ganz Italien ift ein Mufeum [463]). Es ift daher unendlich viel fchwieriger, ein Gefammtbild aller Erfcheinungen der italienifchen Architektur vor Augen zu haben und manchen ihrer Elemente gerecht zu werden.

276. Einflufs von *Michelangelo.*

In der Betrachtung jener Zeit ift man vielleicht zu fehr geneigt, als vlämifch dasjenige anzufehen, was nur eine vlämifche Interpretation von Formen ift, die zwar nicht der ftrengen, aber immerhin einer italienifchen Richtung entnommen find; nämlich der freien *Michelangelo*'s und feiner Nachfolger. Mehrere Gründe erklären den fich fteigernden Einflufs diefes Meifters. Erftens das ungeheuere Anfehen, welches, neben feiner Künftlergröfse, das Eigenartige feiner Stellung als Architekt der Peters-Kirche (1547—64) ihm verlieh. Zweitens die fchöne Gliederung feiner Peters-Kuppel, durch die er ein Vorbild für die ftrenge Richtung des Kuppelbaues in Frankreich wurde. Drittens aber die in vielen feiner Werke vorherrfchende freie und willkürliche Formenbildung, die ihm wiederum in den freien Phafen und Strömungen des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundertes die Sympathien der Künftler erwarb. Gelegentlich der freien Strömungen unter *Ludwig XIII.* und *Ludwig XV.* werden wir auf den zuletzt erwähnten Einflufs *Michelangelo*'s zurückkommen [464]) und verweifen andererfeits auf das bereits in Art. 52 (S. 56) über denfelben Gefagte.

Eine Reihe weiterer Thatfachen beweist den bedeutenden Einflufs Italiens in verfchiedener Weife.

277. Italiener in Frankreich.

Erftens Miffionen, wie diejenige von *de Chambray* nach Rom (um 1640), um bedeutende italienifche Künftler und Kunfthandwerker oder Franzofen, wie *Pouffin*, die fich in der italienifchen Kunft ausgebildet hatten, zur Ueberfiedelung nach Frankreich einzuladen [465]).

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

---

463) Eine ähnliche Verbreitung der Denkmäler über einen grofsen Theil des Landes findet man in Frankreich während der romanifchen, der gothifchen und der erften Periode der Renaiffance. In den Vergleichen zwifchen italienifchen und französifchen Werken darf man ferner nicht vergeffen, dafs der Hauptwerth eines Gebäudes zuweilen in der Verwerthung eines Motivs liegt, welches von einem italienifchen Gebäude oder einem italienifchen Entwurf entlehnt wurde, deffen Gefammterfcheinung und Beftimmung ganz verfchieden waren. Daher kommt es, dafs Einflüffe und Aehnlichkeiten oft von oberflächlichen Autoren mit erftaunlicher Hartnäckigkeit geleugnet werden, eben fo auch, dafs viele Architekten und Kunftgelehrte fich über den Grad ihrer Kenntniffe der italienifchen Architektur fehr täufchen. Meiftens ift man nur mit einigen Phafen weniger Schulen vertraut.

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

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

278. Franzoſen in Italien.

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

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

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

(ca. 1610—1735.)

279. Stil-eintheilung.

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

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

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

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

280. Zweitheilung des XVII. Jahrh.

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

---

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

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

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

469) Siehe ebendaſ., S. 28.

bis zum Einzug *Ludwig XIV.* (1610—60). Diefe Eintheilung entfpricht allerdings mehreren wichtigen Erfcheinungen; doch gerade für die Architektur führt fie zu neuen Mifsverftändniffen und irrthümlichen Auffaffungen. Das Jahr 1660 fällt wohl etwa mit dem Aufhören der freien individuelleren Richtung zufammen[470]); aber die Zeit von 1610—60 entfpricht anderthalb Stilphafen ziemlich verfchiedenen Charakters. Die Zeit von 1660—1770 trennt dagegen die letzte Phafe vollftändig von derjenigen Periode, zu der fie gehört, indem die ganze Zeit von 1610—1700 überhaupt nur zwei Drittel der wirklichen Periode, in welche fie einzureihen ift, umfafft.

281. Eintheilung nach den zwei Stilftrömungen.

Eine dritte Art der Eintheilung entfteht, wenn man die Schickfale der Architektur in der freien und in der ftrengen Strömung der zweiten Periode verfolgt und als Grundlage nimmt. So viel uns bekannt, ift diefe Methode noch nie verfucht worden. Sie geftattet aber den Zufammenhang der einzelnen Phafen und der einzelnen Unterabtheilungen der Strömungen und ihrer Entwickelung mit folcher Klarheit zu verfolgen, dafs wir nach längerem Schwanken uns entfchloffen, diefen Weg für die Hauptfchilderung zu wählen und die Eintheilung nach Phafen als werthvolle Ergänzung erft in der Schlufsbetrachtung folgen zu laffen.

Wenn man nicht auch den Charakter und die Schickfale diefer einzelnen Strömungen felbft verfolgt, ift es unmöglich, jeweilig in den einzelnen Phafen, noch weniger in den Eintheilungen der Architektur nach Regierungszeiten die Natur aller Erfcheinungen, die in den Phafen uns entgegentreten, richtig zu erfaffen; eben fo wenig gelingt es, ihren Gefammtcharakter vollftändig zu verftehen.

282. Eintheilung nach Phafen.

Die Eintheilung der Periode in Phafen, wie wir dies für die erfte Periode befolgt haben, hat ihrerfeits gewiffe Vortheile. Sie erleichtert den Vergleich der Perioden unter einander. Sie geftattet, den Gefammtcharakter der Architektur während jedes wichtigen Stilabfchnittes zu erkennen. Da fie endlich auch die Mittel bietet, um die fo verbreitete franzöfifche Methode der Theilung nach der Regierung ihrer Könige zu berühren und alle ihre Mängel zugleich zu zeigen und zu verbeffern, fo eignet fich diefe Art der Theilung beffer, um in der Schlufsbetrachtung einen Ueberblick der zweiten Periode zu geben. Die eine Schilderung wird die andere ergänzen, und in diefer Weife wird ein Verftändnifs jener Periode ermöglicht, welches auf keinem anderen Wege im gleichen Mafse erreichbar gewefen wäre.

283. Hauptftilftrömungen.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, das Vorhandenfein zweier neben einander fliefsender Hauptftrömungen in der franzöfifchen Architektur feit 1500 nachzuweifen. Wir hoben hervor, wie wichtig ihr gegenfeitiges Verhalten zu einander und zu den Einwirkungen von aufsen in der Entftehung der verfchiedenen Phafen des Stils fei, und gaben einige kurze Umriffe von diefen Verbindungen[471]).

Wir legten ein befonderes Gewicht auf das Verhalten diefer freien und ftrengen Strömungen während und feit der Hoch-Renaiffance (fiehe Art. 190, S. 185). Eben fo machten wir auf die Wichtigkeit letzterer für die fpäteren Phafen aufmerkfam und nannten fie die Schatzkammer aller Errungenfchaften und gewiffermafsen das Inftrument der franzöfifchen Architektur bis auf den heutigen Tag (fiehe Art. 188—189, S. 184—185). Sie und der Louvrehof bilden ftets eine der Quellen, auf welche die ftrenge Richtung der franzöfifchen Architektur zurückblickt.

---

470) Vor 1660 findet man noch Regungen einer gewiffen Individualität, eine gewiffe Feftigkeit und fchärfere Präcifirung der Formen, nebft gewiffen vlämifchen Einflüffen. In der zweiten Hälfte ift Alles abgerundeter. Selbft die geraden Linien und Flächen fcheinen weniger beftimmt und verlieren etwas von der ihnen eigenen Präcifion.

471) Siehe Art. 11 (S. 14), befonders aber Art. 87—89 (S. 86—88) u. 190 (S. 185).

Es ist nun hier der Platz, das Schicksal dieser beiden Hauptströmungen in ihrer ferneren Entwickelung während der verschiedenen Phasen zu verfolgen. Dadurch wird das Auseinanderwachsen der Phasen und ihr Zusammenhang klarer vor Augen treten.

1) Freie Stilströmungen.

(1594—1660.)

284. Ursprung.

Die freiere Geschmacksrichtung dieser Zeit scheint im Wesentlichen aus drei Quellen hervorzugehen:

1) aus einem theilweisen Weiterleben des Geistes der späten Phase der ersten Entwickelungsperiode (*Carl IX.* und *Heinrich III.*);

2) aus den durch die Hugenottenkämpfe verschiedenartig gestärkten freiheitlichen Bestrebungen und ihren Folgen, und

3) aus einem Einflusse des »Unregelmäfsigen« in den spanischen Literaturstücken.

Dieser Zeitraum erstreckt sich zwischen zwei berühmten königlichen Einzügen (*entrées*) in Paris: demjenigen *Heinrich IV.* nach langjährigen Kriegen und demjenigen seines Enkels *Ludwig XIV.* nach seiner Heirath, ein Jahr vor Beginn seiner Selbstregierung.

α) Ursprung des Details der freien Strömung.

285. Wichtigkeit des Details.

Seit der Hoch-Renaissance in Frankreich bilden Detailirung und Ornamentirung den wesentlichsten Unterschied zwischen den verschiedenen Phasen und geben ihnen ihre Charakteristik. Es ist daher von besonderer Wichtigkeit, diese Seite der Architektur zu verfolgen.

In den Zeiten, die wir bisher besprochen haben, beruhen Detailbildung, Profilirung und Ornamentik im Wesentlichen auf der Antike und besonders auf ihrer Interpretation in der Schule *Bramante*'s und dessen »letzter Manier«. Gegen Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhundertes bemerkt man das immer häufigere Auftreten von Detailbildungen, die einen freieren Charakter und scheinbar anderen Ursprung haben. Die Franzosen pflegen letzteren in Flandern zu suchen. Mir scheint diese Ansicht — wenigstens wenn man sie nicht erklärend ergänzt — unrichtig. Die Vlämen waren vielleicht die Vermittler; der wahre Ursprung liegt aber bei *Michelangelo* und seiner Schule. Es scheint daher geboten, der Sache an dieser Stelle näher zu treten und sie möglichst ins Klare zu stellen.

286. Bizarre Richtung.

Innerhalb der Detailbildung der freien Strömung in Italien und Frankreich glaube ich hier deutlicher auf die Existenz zweier Richtungen aufmerksam machen zu müssen, die ich der Klarheit halber als die »bizarre« und die »barocke« bezeichnen will. Die bizarre Richtung geht aus der strengen Schule *Bramante*'s und *Raffael*'s hervor; die barocke Richtung beginnt mit *Michelangelo* und entwickelt sich in seiner Schule weiter. Erstere ist im Wesentlichen in der dritten Phase der ersten Entwickelungsperiode (*Carl IX.*, *Heinrich III.*) die herrschende; die letztere wird es in der ersten Phase der zweiten Periode (Phase *Ludwig XIII.*).

Die bizarre Richtung (*genre bizarre*) hält an einer schärferen und festeren Behandlung des Details und des Ornaments fest. Die freieren Anordnungen desselben beschränken sich mehr darauf, den üblichen kleineren Baugliedern, namentlich dem Detail, freiere Formen zu geben, ohne die Erinnerung an ihre Grundform zu ver-

wiſchen. Ihre Formen erinnern nicht an Stoffe, wie Leder u. ſ. w., deren bauliche Anwendung im Freien nicht üblich iſt.

Man kann die Formenbildung *Aleſſi*'s am *Palazzo Marino* zu Mailand als Typus dieſer Richtung anführen[472]). Sie iſt es, die man im Ornament der öſtlichen Hälfte der groſsen Galerie des Louvre unter *Heinrich IV.* findet, wo die Gliederung dagegen der barocken Richtung angehört. Man findet ſie in Begleitung der Backſtein- und Quaderrichtung an ſeinem Schloſſe zu Saint-Germain-en-Laye, desgleichen in den ſeltenen Blattornamenten des Luxembourg-Palais. An der *Galerie des Cerfs* zu Fontainebleau gehören die Pilaſter des Erdgeſchoſſes und die Giebelbekrönungen der oberen Fenſter durch ihr Detail der bizarren, und nicht der barocken Richtung an. Letzterer gehören nur die in Art. 291 (S. 233) erwähnten Voluten an.

Dieſe Formen der bizarren Richtung ſind es, an die *Deſtailleur* denkt, wenn er vom *goût faux et manièré des artiſtes italiens employés en France par les derniers des Valois* ſpricht, oder vom *ſentiment du ſtyle de la Renaiſſance*, der in der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris um 1610 noch auftritt[473]). Dieſe meint er, wenn er vom Aufkommen des Stils *Ludwig XIII.* ſpricht und ſchreibt: »Zwiſchen 1623 und 1630 gab man die letzten Formen der entarteten Renaiſſance für die etwas ſchwere Ornamentirung des neuen Stils auf.«

Innerhalb des *Barocco* giebt es Meiſter, die wenig oder gar nicht von der fetten Detailbildung berührt werden, ſondern ſich an die bizarre Strömung halten. Die Gewölbedecoration im *Palazzo Pitti* von *Pietro da Cortona* dürfte ſich aus den Loggien *Raffael*'s ſtufenweiſe umwandeln laſſen und vermeidet das Detail *Michelangelo*'s. Das Gleiche läſſt ſich von *Lebrun*'s Decken ſagen. Es iſt eher die bizarre, als die barocke Richtung, die ſich wieder in die ſtrengeren Arabeskenformen *Vouet*'s miſcht, um allmählich die freieren von *Berain* und *Daniel Marot* und des eigentlichen *Style Louis XIV.* zu bilden (ſeit ca. 1680).

287. Barocke Richtung.

In der Schule *Michelangelo*'s dagegen werden ſelbſt die Formen ſtructiver Elemente, wie Thüren, Fenſter, Bogenöffnungen mit ihren Widerlagern, Conſolen, Verdachungen und bekrönende Motive, in den Wirbel phantaſtiſcher Formenbildung hineingezogen. Allmählich werden harmoniſche Gleichgewichte von möglichſt unerwarteten Formen in ſo überraſchenden Stellungen als möglich dem Beſchauer vorgeführt. Die Maskenköpfe verlieren faſt gänzlich ihre menſchlichen Züge, nehmen im Ausdruck etwas Geiſterhaftes, Leeres und Unreelles an, oder ſie verzerren ſich zu allen erdenklichen Fratzen.

β) Einfluſs der Formen *Michelangelo*'s auf den Stil *Ludwig XIII.*

(Etwa 1600—60.)

288. Charakter ſeines Details.

Höchſt bezeichnend für die Richtung *Michelangelo*'s und ſeiner Schule iſt der Stoff, in welchem gewiſſe Details, wie Cartouchen, Masken, Schilder, die Polſter joniſcher Kapitelle u. ſ. w., ausgeführt zu ſein ſcheinen. Es iſt nicht der Stoff der wirklichen, aus der Natur oder der Kunſtinduſtrie entnommenen Vorbilder, ſondern ein weiches, oft nur ſehr ſchwer zu bezeichnendes Material. Man denkt an Leder, an Teig oder ungebrannten Thon oder an weiche, abgerundete Formen, wie an einem gekochten Kalbskopf. Einige ſehen wie Hundeohren und Flügel von Fledermäuſen

472) Man findet ſie bei *Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perin del Vaga* u. a. m., und in dem Cartouchenwerk zu Fontainebleau iſt ſie die vorherrſchende.

473) Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. S. 58—60.

aus. Ein andermal ſind es ausgeſchnittene, mehr oder minder lange, an den Enden gerollte oder hängende Lederſtreifen.

In den Werken *Michelangelo*'s an der Decke der Sixtiniſchen Capelle zu Rom (1508—12) beginnt ſchon ſehr frühe, wenn auch nur vereinzelt, die Vorliebe für ſolche Formenbildungen aufzutreten. Die Inſchrifttafeln unter den Propheten und Sibyllen ſind durch Flügel bekrönt, die wie gebrochene Giebel angeordnet ſind und weich abgerundete Formen aus keinem nennbaren Material zeigen.

Ein Gleiches kann man vom Helm und Federbuſch ſeiner Statue des *Penſieroſo* in Florenz (1519—33) ſagen. An *Michelangelo*'s Conſervatoren-Palaſt in Rom ſind Bart und Haare der Masken an den joniſchen Kapitellen als ausgeſchnittene, zum Theil aufgerollte Lederſtreifen geformt und, wie noch einige andere Einzelheiten, für die Detailbildung dieſer Richtung bezeichnend. Das Gleiche gilt von der Cartouche am Thor der ſog. *Vigna* des Cardinals *Grimani* in Rom.

289. Ausbreitung auſserhalb Italiens.

Der Umſtand, daſs man in Frankreich die Formen als vlämiſche bezeichnet, ſcheint nur zu bedeuten, daſs dieſelben auf dem Wege über Flandern nach Frankreich gelangten [474]). Sie wurden ferner etwas übertrieben und ſchwerfälliger gebildet und in zahlreicheren Gruppirungen angewendet. Dadurch kam allerdings auch ein vlämiſches Element mehr zum Ausdruck.

Zu Fontainebleau, in der Galerie *Franz I.*, ſieht man in den Cartouchen-Umrahmungen ſchon ſtellenweiſe dieſe Schnörkel, Lappen von ſteif gebogenen oder auch gerollten Lederſtreifen auftreten. Eben ſo kommen einige Masken mit affenartigem oder geiſterhaftem Charakter vor, die nicht der Natur, ſondern Michelangelesken Vorbildern folgen.

Die cartouchenartigen Aufſätze der Dachfenſter des Schloſſes zu Bournazel zeigen auch das Hinneigen zu ſolchen Formen.

Im Schloſſe Ancy-le-Franc ſieht man an den Cartouchen des *Cabinet des Fleurs* bereits 1569 oder bald darauf reich ausgeſchnittenes Rollwerk in weichen Lederformen. An der Thür der Schloſs-Capelle zu Écouen, die *Darcel* [475]) in das Ende des XVI. Jahrhundertes ſetzt, findet man Ledercartouchen und Palmenformen, die ſich ganz denjenigen der Zeit *Ludwig XIII.* nähern. Gewiſſe Cartouchenformen an der Tribune der Schloſs-Capelle zu Anet braucht man ſich bloſs aus weichem Leder, ſtatt aus dünnem Holz zu denken, um ſofort zum Charakter der ſog. *Louis XIII.*-Formen zu gelangen.

Der Einfluſs der Architektur *Michelangelo*'s tritt innerhalb der freien Strömung in zwei getrennten Richtungen auf:

a) Ausſchlieſslich durch ſein Syſtem der Detailbildung in der Backſtein- und Quaderrichtung der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* Er giebt dem ſog. *Louis XIII.*-Stil ſeinen angeblich vlämiſchen Detailcharakter.

b) Durch ſeine Compoſitionsweiſe gröſserer Glieder und Bautheile bildet er die Grundlage der eigentlichen freieren baroccoartigen Richtung des *Louis XIII.*-Stils, aus welcher ſpäter der *Louis XV.*-Stil und zuletzt das Rococo hervorgehen ſollten.

---

474) Schon gegen Ende des XVI. Jahrhundertes breitete ſich dieſe phantaſtiſche und barocke Richtung der Formen *Michelangelo*'s auſserhalb Italiens aus. In Straſsburg z. B. kommen die Lederformen an Cartouchen, Masken oder Ornamenten zwiſchen 1585 und 1676 vor. An dem von *Daniel Speckle* 1585 erbauten Rathhauſe daſelbſt ſieht man ſie ſtellenweiſe ſich einſchleichen. Manche dieſer Formen kommen häufig, wenn auch vereinzelt, unter anderen vertheilt in den phantaſtiſch überwuchernden Compoſitionen der *Architectura des Wendel Dietterlin*, vor (Ausgabe von Nürnberg 1598).

475) Im Text zu: Rouver, E. & A. Darcel. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 47. — Das vorher angeführte Beiſpiel iſt auf Bl. 42 abgebildet.

γ) Entſtehung der Backſteinrichtung im Stil *Ludwig XIII.*

Die Detailbildung der Schule *Michelangelo*'s — in der etwas ſchwerfälligen und übertriebenen Ausbildung, die ſie in den Niederlanden erfahren hatte — vereinigte ſich mit der nüchternen Backſteinrichtung des Hugenotten-Miniſters *Sully*[476]). Die daraus entſtandene Verbindung iſt es, die man in erſter Linie meint, wenn man in Frankreich im geſchäftlichen Verkehr und in der geſellſchaftlichen Sprache vom *Style Louis XIII.* ſpricht. 290. *Style Louis XIII.*

Schon an Gebäuden *Heinrich IV.* ſieht man dieſe Detailbildung ſtellenweiſe auftreten. So an der Hirſchgalerie zu Fontainebleau; der Seitenanſicht der joniſchen Kapitelle *Michelangelo*'s am Conſervatoren-Palaſt in Rom nachgebildet, treten hier Voluten als Abſchluſs von Liſenen aus der Mauer heraus, die ähnlich jenen aus einer weichen, kraftloſen, unelaſtiſchen Maſſe gebildet ſcheinen. In der im Schloſs zu Fontainebleau befindlichen *Chapelle St.-Saturnin* treten ſchon mit dem Datum 1608 einige Details dieſer Richtung auf. 291. Beiſpiele aus der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.*

Dieſe fette, leder- und teigartige Bildung des Details findet man ferner vielfach in Fontainebleau an Thüren des Veſtibules, welches zur *Galerie Franz I.* und zur *Chapelle de la Trinité* führt, in letzterer unter und über der Tribune, an den Schranken, im Rankenwerk und an den Engelsköpfen des Hauptfrieſes, an Cartouchen, Masken, Conſolen, Füllungen der Bogendreiecke und zwiſchen den Pilaſtern, am Gewölbe, und zwar treten dieſe Michelangelesken Formen inmitten anderer auf, die der ſtrengeren Richtung angehören. *Fr. Manſart* gab in der Galerie des *Palais Mazarin*, die er für die Antiken des Cardinals errichtete (jetzt ein Theil der *Bibliothèque Nationale* zu Paris), eines der beſten Beiſpiele der Backſteinrichtung *Ludwig XIII.* Er ſchloſs ſich dem Syſtem des Hôtels ſelbſt an, das *Le Muet* 1633—49 für *Tubeuf* erbaut haben ſoll (Fig. 149) und welches nachher das *Palais Mazarin* wurde.

Auf eines der berühmteſten Beiſpiele dieſer Richtung, das Schloſs Beaumesnil, werden wir gelegentlich der Backſteinrichtung im Allgemeinen, im Kapitel über Stileigenthümlichkeiten, zurückkommen.

Wir nennen einige weitere Beiſpiele, die in *Rouyer*'s bekanntem Werke[477]) abgebildet ſind:

Das Haus in der *rue du Moulin du Roi* zu Abbeville (um 1625) mit Backſtein- und Stein-Façade (Bl. 22—23) zeigt geſchweifte Giebel, Teig-Conſolen, Cartouchen und ſchwere Palmen.

Der *Pavillon des Arquebuſiers* zu Soiſſons (um 1623) (Bl. 19). Nach den Ornamenten der drei unteren Boſſenſchichten könnte man an die Zeit von 1560 denken.

Die Decke des Saales der Muſen im Schloſs zu Oiron (um 1625) (Bl. 21), Leder-Cartouchen und ſchwere Palmen.

Die Capelle im *Hôtel-Dieu* zu Compiègne (um 1630) (Bl. 25), Leder-Cartouchen, ſchwere Palmen, Engel mit ſchweren Flügeln, Lederblättern und perlenartigen Samenſtengeln.

Schwerfälliges Rankenwerk mit freien Linien und ſchweren Blattſpitzen, fette Roſetten, Deckenrahmen, zum Theile mit Lederformen ſieht man an der Decke der *Chambre du Conſeil* im Aſſiſenhof zu Paris (um 1622) (Bl. 18).

Ziemlich ſtreng in den Hauptformen, aber mit Leder-Cartouchen, ſchwerfälligen Akanthus-Conſolen und gebrochenen Formen ſind die Chorſtühle von *St.-Pierre* zu Touloufe (nach 1659) (Bl. 15—16).

Es darf nicht vergeſſen werden, daſs die Verwendung von verzahnten Quadereinfaſſungen an den Ecken und Oeffnungen ohne Backſteine als ausſchlieſslich 292. Quaderverzahnungen ohne Backſtein.

476) Siehe Art. 229, S. 208. Die verzahnten Quadereinfaſſungen der Ecken und Oeffnungen hat ſelbſtverſtändlich weder die Zeit *Heinrich IV.* noch diejenige *Ludwig XIII.* erfunden. Sie iſt das Ergebniſs der ſtructiven Verbindung von Quadern mit einem geringeren Material, wie Bruchſteinen oder Backſteinen. (Siehe Fig. 141, 143 u. 144—147.) Gelegentlich der Backſteinrichtung wird im Folgenden darauf zurückzukommen ſein.

477) Rouyer, E. & A. Darcel. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66.

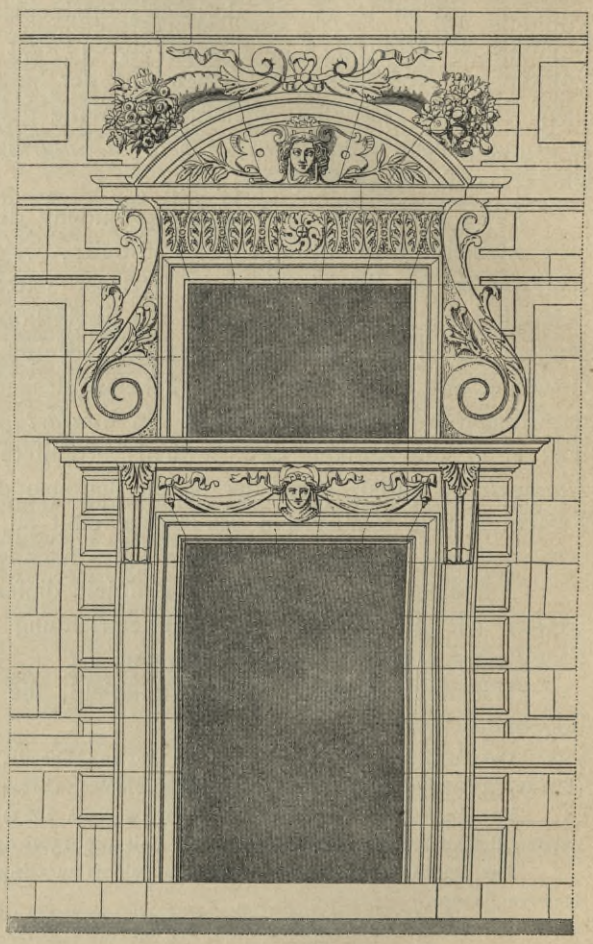
decoratives Syſtem einer Façade bedeutend älter, als die Phaſen *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* ſind.

Wir geben hierfür folgende Beiſpiele:

Die verzahnten Einfaſſungen der Ecken und Fenſter geben dem ſchon unter *Franz I.* erfolgten Umbau des *Pavillon de St.-Louis* in Fontainebleau, an dem auch die Mauerflächen aus Stein ſind, denſelben trocken-nüchternen Charakter, den wir an der Hugenottenrichtung *Sully*'s wahrnehmen.

Im Umbau des Schloſſes St.-Maur, den *De l'Orme* für *Katharina von Medici* vornahm, hatten die Doppelpavillons mit ihren verzahnten Einfaſſungen der Ecken und Fenſter ſowohl, als auch in allen Verhältniſſen durchaus den Charakter des ſog. Stils *Louis XIII.*[478]).

Fig. 54.



Thür vom *Hôtel de Sully* zu Paris[484]).

In der Zeit *Ludwig XIII.* giebt es ebenfalls Beiſpiele hiervon. Das Schloſs Angerville-Bailleul, unweit Fécamp[479]) zeigt an Ecken und Fenſtern dieſe Einrahmungen verzahnter Quader, die ſich hier ſtatt von Backſteinmauerflächen ebenfalls von Quadermauern abheben[480]).

δ) Baroccoartige Stilrichtung.

(*Genre Barocco.*)

293. Einfluſs von *Michelangelo.*

Für die hier im Beſonderen gemeinte Richtung iſt mir keine franzöſiſche Bezeichnung bekannt. Deſshalb habe ich einen franzöſiſchen Namen als Erklärung (in Klammer) vorgeſchlagen. Ich vermuthe, daſs Beiſpiele dieſer Richtung gemeint ſind, wenn *Rivoalen*[481]) die Worte *tourmentés* und *grottesques*, ferner *Lechevallier Chevignard* das Wort *ſtyle macaronique* gebraucht (ſiehe Art. 297, S. 237).

In der in Rede ſtehenden Stilrichtung iſt der Einfluſs *Michelangelo*'s und ſeiner Schule viel bedeutender, als in der Backſteinrichtung, wo ſie nur gewiſſe Details berührte. Hier iſt es ſeine freiere ſpätere Compoſitionsweiſe, die als Grundlage dient. In Frankreich ſcheinen ganze Gebäude im Stil dieſer Richtung ſelten zu ſein. Sie dürfte ſich beſonders auf Gliederungen des inneren

478) Abgebildet in: Du Cerceau, J. A. *Les Plus Excellents baſtiments de France.* Bd. II. Paris 1579 — und in: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 100, S. 201.

479) Abgebildet in: Lübke, W. Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. S. 299 (nach Sauvageot).

480) In Florenz baute um 1625 *Gherardo Silvani* den Hof des *Palazzo Caſtelli*, ſpäter *Fenzi*, jetzt *Banca Nazionale* in der *Via Cavour* mit drei Reihen Fenſter, die als Umrahmung bloſs Quaderverzahnungen haben, wie beim ſog. *Style Henri IV.* und *Louis XIII.*; bloſs der Backſtein dazwiſchen und die verzahnten Liſenen fehlen an den Ecken, die er dafür an der Façade angebracht hat.

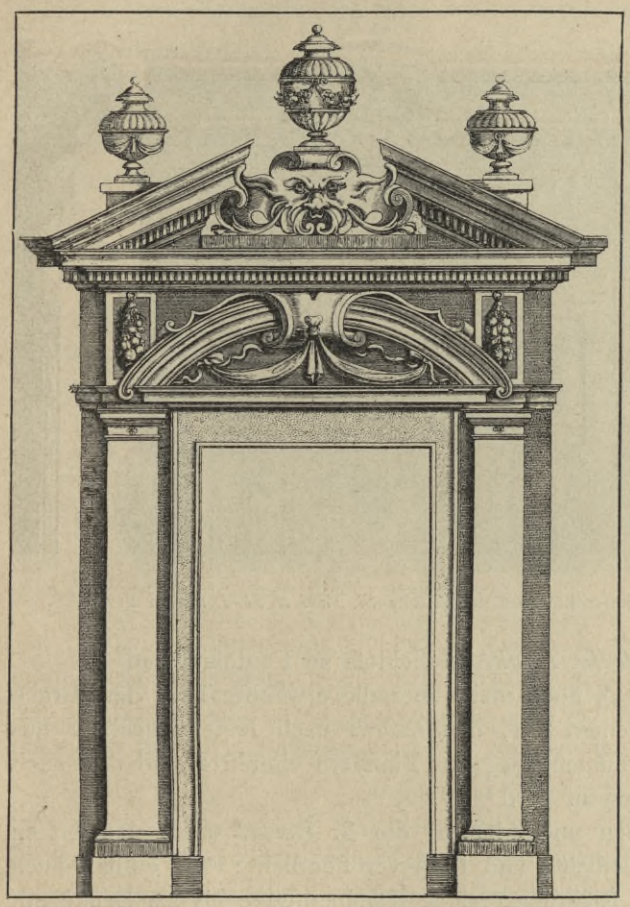
481) *Rivoalen* deutet auf verſchiedene Erſcheinungen in der Architektur zur Zeit *Ludwig XIII.* hin. Sie könne ſtreng (*auſtère*) oder auch unruhig gequält (*tourmentée*) ſein. Eben ſo könne ſie ſich düſter (*triſte*) und andere Male grotesk zeigen. (Siehe: Planat, E. *Encyclopédie de l'architecture.* Paris 1888—93. Bd. VI, S. 570.)

Ausbaues erſtrecken. Am Aeuſseren trifft man ſie meiſtens an denjenigen baulichen Gliedern an, die innerhalb des Rahmens der Ordnungen angebracht werden können.

Man findet Beiſpiele dieſer Richtung jener Zeit in zwei damals erſchienenen Werken: des Florentiners *Alexander Francini*[482]), Ingenieur des Königs (1631), und in dem *Richelieu* gewidmeten Werke *Barbet*'s[483]) (1633); ferner vereinzelt in ſämmtlichen von *Abraham Boſſe* geſtochenen Werken.

Fig. 54[484]) u. 55[485]) geſtatten durch ihren Vergleich die Gleichzeitigkeit beider Richtungen zu erkennen und den Charakter der in Fig. 55 abgebildeten Thür *Francini*'s, welche zur Strömung, die wir hier verfolgen, paſſt, beſſer hervorzuheben. In ſeiner zwanzigſten Thür, mit groſser ſchwerer Cartouche in der Attika, weiſs man nicht, ob Leder oder Teig verwendet iſt. Die Muſcheln, Flügel, Draperien und Köpfe in fratzenhafter Verzerrung zeigen überdies einen übertriebenen Maſsſtab.

Fig. 55.



Eine Thür aus dem Werke *Francini*'s[485]).

294. Charakter dieſer Richtung.

Im Allgemeinen ſind es die verſchiedenen Bauglieder der Hoch-Renaiſſance, wie Thüren, Fenſter, Tabernakel, Kamine u. ſ. w., die als Grundlage und Ausgangspunkt dienen. Statt aber ihre ruhigen Formen, die auf conſtruirbaren Motiven beruhen, beizubehalten, benutzt man dieſelben zu allen nur denkbaren Variationen. Man geſtaltet dieſelben um, zerlegt jedes einheitliche Glied in mehrere kleinere Theile und ordnet dieſelben derart um, daſs ſie möglichſt viele Gegenſätze zu einander bilden. Zu gleicher Zeit ſucht man dieſe groſse Zahl von Elementen enger mit einander, als durch ein bloſses Aufeinanderſetzen, wie in der Antike, zu verbinden. Man erreicht dies durch Verkröpfungen, verſchiedenartige gemeinſame Umrahmungen, ſeitliche Verbindungen, durch Conſolen u. ſ. w. Hieraus ergiebt ſich vielfach eine Betonung des verticalen Princips in der Richtung der Compoſition und des Aufbaues.

---

482) *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis chriſtianiſſimi Ingenioſus hos Architecturae Portiqus (ſic) Invenit*, Ao. 1631. Paris.

483) Barbet, J. *Livre d'architecture d'autels et de cheminées, ... gravé par A. Boſſe.* Paris 1633.

484) Facſ.-Repr. nach ebendaſ.

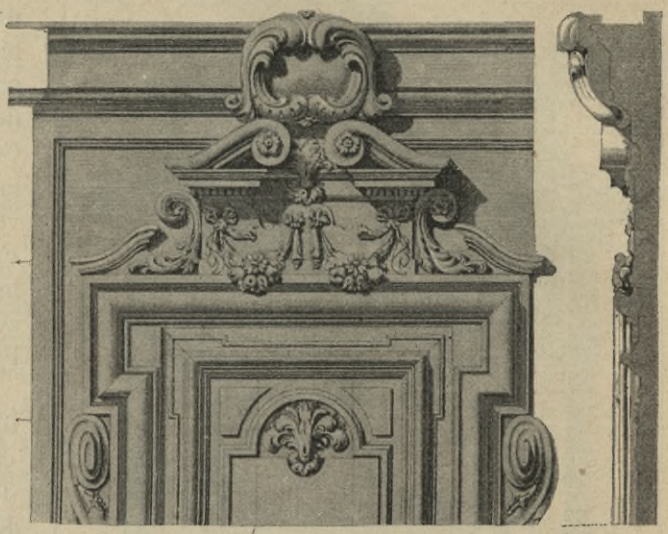
485) Facſ.-Repr. nach: Calliat, V. & A. Lance. *Encyclopédie d'architecture etc.* Paris, ſeit 1851. Bd. IX, Bl. 46.

295. Verwandtſchaft mit dem *goût précieux.*

Der Charakter dieſer Stilrichtung zeigt uns willkürliche Phantaſie, geſuchte Combinationen und Gegenſätze, Ueberhäufung der Motive, mehrfache Wiederholung der Glieder und Linien, verbunden mit einer breiten, etwas ſchweren Profilirung einzelner Rahmen.

Durch mehrere dieſer Züge beſteht eine auffallende Verwandtſchaft dieſer Richtung mit dem Geiſte der damals ſo einfluſsreichen Geſellſchaft des *Hôtel de Rambouillet*[486]). Man war, ſagt *Henri Martin*, vom Haſs gegen das derbe und ſpäter gegen das einfache Wort dort zu den geſuchten Wendungen des *goût précieux* gelangt. Man kam unmerklich zur Ueberfeinerung (*raffinement*), zum falſchen Geſchmack und zum Suchen nach Umſchreibungen.

Fig. 56.



Seitenthür von der Kirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris[487]).

Die in Fig. 56[487]) abgebildete Seitenthür der Kirche *St.-Louis*[488]) zu Paris iſt eines der ſprechendſten Beiſpiele dieſer Richtung; zahlreiche, zum Theile ſchwere Rahmenprofile, mehrfach gebrochene und geſchwungene Giebelformen, ſchwerfällige Conſolen- und Cartouchenformen ſind hier die charakteriſtiſchen Elemente. Noch ausgeſprochener findet man ſie an der Thür zur Tribune der *Chapelle de la Trinité* im Schloſs zu Fontainebleau.

Die Thür *Francini*'s (Fig. 55), noch mehr aber die erwähnte Thür der Kirche *St.-Louis* (Fig. 56) gehören zu jenem Stil, den *Rubens* nach ſeiner Rückkehr aus Italien in die Architektur und Ornamentirung von Flandern einführte und der nach ihm heute noch *Style Rubens* genannt wird[489]).

296. Beiſpiele aus *J. Barbet.*

Die Sammlung von Kaminen und Altären, die *J. Barbet* unter den beſten damaligen Beiſpielen in Paris ausſuchte und 1633 veröffentlichte[490]), enthält auch eine Reihe von Beiſpielen dieſer Richtung: reiche Kaminauffätze bis zur Decke mit zahlreichen Figuren, Hermen, Conſolen, Rollwerk, Vaſen, Masken, Engelsköpfen, Palmen u. ſ. w. Eines derſelben zeigt Fig. 348. An einem anderen iſt der Hauptrahmen rings herum mit gerollten ausgeſchnittenen Lederſtreifen, wie von einer einzigen groſsen Cartouche umzogen. An einem dritten wachſen Engelshermen, ſo zu ſagen, aus einer Lederhülſe mit zahlreichen aufgerollten Streifen unten ſeitwärts und oben heraus[491]).

---

486) Vom Einfluſs der Damen dieſer Geſellſchaft auf die Grundriſsbildung der Hôtels wird im Folgenden die Rede ſein.

487) Facſ.-Repr. nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* 1. Serie. Paris 1869.

488) Jetzt *Saint-Paul et Saint-Louis*, in der *rue St.-Antoine.*

489) Siehe: Guilmard, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1883. S. 499.

490) Barbet, a. a. O.

491) Abgebildet in: Guilmard, a. a. O., Bl. 16.

Oft gefellen ſich noch andere Detailformen zu den erwähnten hinzu. Dadurch gelangt, wie *Chevignard*[492]) richtig bemerkt hat, nun auch die Architektur, wie die Sprache, zu ihrem *ſtyle macaronique.* 297. *Style macaronique.*

Die zuſammengerollten Ausſchnitte der Cartouchen, die ſich wie Wellen umſtürzen, werden auſsen mit raupenartigen Wulſten verſtärkt[493]); zuweilen werden letztere noch wie mit einem Rückgrat oder einer Rippe von runden ſamenartigen Kugeln verſehen.

Die letzte Ausbildung dieſer Geſchmacksrichtung, die letzte vlämiſche Uebertreibung der Schule *Michelangelo*'s gelangt zum *Style. auriculaire* mit oder ohne *coſſes de pois* (Knorpelwerk, mehr oder weniger mit Schotenblattwerk und Schweifgrottesken vermiſcht). Dieſe Kunſt- und Geſchmacksrichtung entſpricht der damaligen Partei der *beaux-eſprits libertins* (ca. 1623) und der *goinfres* (ca. 1615) vortrefflich. Es dürfte ſchwer ſein, genau zu ſagen, welchen Grad von Ausdehnung dieſer Stil, deſſen Beginn *Guilmard* in die Zeit der Rückkehr von *Rubens* aus Italien ſetzt, in Frankreich erlebte. Jedenfalls giebt er Veranlaſſung zu folgender für das Temperament der franzöſiſchen Geſchmacksrichtung intereſſanten Beobachtung, die ſich zur Zeit des Rococo wiederholen ſollte. Wie ein Jahrhundert ſpäter das *genre rocaille* nicht in Frankreich, ſondern in Deutſchland ſeinen ausgeſprochenſten Ausdruck gefunden hat, eben ſo erlebte das *genre auriculaire* ſeine volle Entwickelung erſt in germaniſchen Gegenden, wie in Flandern, Holland, Deutſchland und der Schweiz. Ich glaube, daſs es unmöglich iſt, dieſe Mode in einer vollſtändigeren, überzeugteren und geſchmackloſeren Weiſe auszubilden, als dies in den Werken des Meiſters *Simon Cammermayer*, »Burger und Schreiner der Churbayriſchen Stadt Wemding im Riſs« geſchehen iſt[494]); es ſei denn, daſs man dem »Meiſter *Friderich Unteutſch*, Schreiner in Frankfurth« die Palme geben wolle[495]). 298 *Style auriculaire.*

Beide Werke ſind das letzte Wort deſſen, was die Franzoſen als das *élément flamand du ſtyle Louis XIII.* bezeichnen.

Ein ſehr ſprechendes Beiſpiel des Barocco in Frankreich bietet die Façade der Kirche *Ste.-Marie* zu Nevers. Die kräftige Wirkung der vorgeſtellten cannelirten Säulen mit ihren ſtark verkröpften Gebälken, die kräftige Bildung des gebrochenen oberen Giebels, die an Motiven überreichen, im vollen Sinne des Wortes barocken Giebelbildungen der Bekrönungen, der Thür, der Fenſter und der groſsen Giebelniſche, die üppig ſchwere, ultrabarocke Bildung der Engelshermen als ſeitliche Begleiter von Rahmen und Pilaſter, dies Alles verleiht jener trotz Allem geſchickt behandelten Architektur eine Energie des Charakters, die man bei den damaligen franzöſiſchen Architekten nicht zu finden gewöhnt iſt. 299. *Ste.-Marie* zu Nevers.

Der Stil hat etwas Vlämiſch-Römiſches, wie dies in der Umgebung von *Rubens* üblich war. An den Thüren erinnert das halbe Achteck (ſtatt des Rundbogens) an die gleiche Form im Garten des *Rubens*, von der ſofort die Rede ſein wird. 300. Einfluſs von *Rubens.*

Das Weſen der eben angedeuteten Stilrichtung ſpricht ſich auch beſonders klar in den Stichen eines Architekten von Amiens, *N. Baſſet* (1600—59), aus[496]).

---

492) Lechevallier-Chevignard. *Les Styles français.* Paris 1892. S. 304.

493) Ein ſprechendes Beiſpiel dieſer Richtung, die auch bei *Wendel Dietterlin* ſporadiſch auftritt, findet man in einem Fächer von *Abr. Boſſe*, abgebildet in: Guilmard, a. a. O., Bl. 17 u. 18.

494) Siehe: Cammermayer, S. Von den Fünff Ordnungen der Seülen in der Bau-Kunſt, herausgegeben von Einem der Architecteur und derer freyen Künſte Liebhaber. Wemding den 1. Februarii, 1678.

495) Siehe: Unteutsch, F. Neües Ziratenbuch. Anderer Theil. Nürnberg bey *Paulus Fürſten*, Kunſthändler. Ohne Datum. (Nach: Guilmard, a. a. O., S. 400 arbeitete *Unteutſch* um 1650.)

496) Siehe: Guilmard, a. a. O., Bl. 15. — Ein Blatt dieſer Folge trägt den Titel: »*Les Epitaphes inventées par N. Bachet d'Amiens.*«

In der Füllung eines Kaminauffatzes des mehrfach erwähnten *Barbet*'fchen Werkes (Bl. 7) ift in den Figuren gleichfalls der Einflufs von *Rubens* fichtbar. Andere Compofitionen zeigen complicirte Verbindungen verfchiedenartiger Umrahmungen, wie fie in der Umgebung von *Rubens* beliebt waren.

Nr. 33 im Werke *Francini*'s über die Thüren [497]) ftellt ein mit halbem Achteck (ftatt mit einem Rundbogen) überdecktes Thor dar, wie es *Rubens* in feinem eigenen Garten zu Antwerpen ausführte; ein ähnliches findet fich in Florenz an *SS. Stefano* und *Cecilia* (1656? von *Tacca*). Diefe Bildung hatte ebenfalls fchon *Michelangelo* um 1560 an feiner berüchtigten *Porta Pia* in Rom angegeben. Die Zeichnung der Grotte im Luxemburg-Garten wird von Einigen dem *Rubens* zugefchrieben.

Wir heben diefe Punkte hervor, weil einerfeits die meiften Franzofen fich darüber verwundern, dafs der gröfste Meifter nördlich der Alpen, der 1622—25 zum Theile in Paris für *Maria von Medici* arbeitete, keinen gröfseren Einflufs auf ihre damalige Kunft ausgeübt zu haben fcheint, und weil andererfeits gerade das am vollkommenften ausgeprägte, intereffanteftе, nun zu erwähnende Beifpiel diefer Stilrichtung auf *Rubens* hinweist.

Es befteht in einem Band Originalzeichnungen, meiftens Studien zu einem Tractat der Architektur. Sie find feit dem XVII. Jahrhundert *Rubens* felbft zugefchrieben worden. Sie überflieefsen von einer folch unendlichen Fülle von Phantafie und genialem Durchbildungsvermögen, dafs man fie nur einem Künftler, der Architekt wie er und Maler erften Ranges war, zufchreiben möchte, wenn auch nur die Compofition in Schwarzftift von ihm felbft, das Ausführen mit der Feder aber von einem feiner zahlreichen Gehilfen herrühren follte [498]).

Ein anderer in diefer Zeit oft vorkommender Zug befteht in der mafslofen Steigerung des Mafsftabes von gewiffen Detailmotiven, wie Wappenfchilder (unter fpanifchem Einflufs [?]), Cartouchen (Fig. 168 u. 169) oder Masken. So die Riefenmaske, deren offener Mund als Rundbogenthor der *Cafa Zucchero* in Rom dient, die *Federigo Zucchero* oder *Zuccaro* (1543—1609) für fich erbaute. Fig. 168 u. 169 zeigen, dafs auch folche Ideen in Frankreich wenigftens in der Luft fchwebten.

301. Dauer diefer Richtung.

Schliefslich mufs nun abermals eine merkwürdige Uebereinftimmung in der gleichzeitigen Reaction gegen diefen Geift in der Architektur und in der Literatur erwähnt werden. Gegen die Ausfchweifungen diefer Richtung mit ihrer Ueberhäufung von Rahmen mit mehrfach verkröpften Ecken, Confolen und gebrochenen Giebeln von jeder Form und Stellung, mit ihren gewundenen Säulen, Guirlanden, Vafen und Engelsköpfen [499]) zieht *Abraham Boffe* zu Felde in demfelben Jahre (1659), als *Molière* in feinen »*Précieufes ridicules*« gegen die romanhaften Verkehrtheiten, welche fchon in der hohen Gefellfchaft ermüdend, bei untergeordneten Nachahmerinnen aber unleidlich wurden, auftritt.

Die Worte von *Boffe* find auch fonft bezeichnend für das Jahr, mit welchem der »*Grand Règne*« beginnt. Er fagt: »*pour faire connoiftre que je fuis du fentiment de ceux qui ne gouftent point toutes les compofitions mélangées que plufieurs praticiens adjouftent de leur invention aux nobles et agréables proportions de l'Architecture*

497) *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis chriftianiffimi Ingeniofus hos Architecturae Portiqus (fic) Invenit*, Ao. 1631. Paris.

498) Diefes Album, früher in der Sammlung *Deftailleur* zu Paris, gehört jetzt Frau *Nadine Polovtsoff* und ift in der *Stieglitz*'fchen Zeichenfchule in St. Petersburg ausgeftellt.

499) Fig. 348 giebt kaum eine entfernte Ahnung und blofs ein fehr ruhiges Bild einer folchen Compofition.

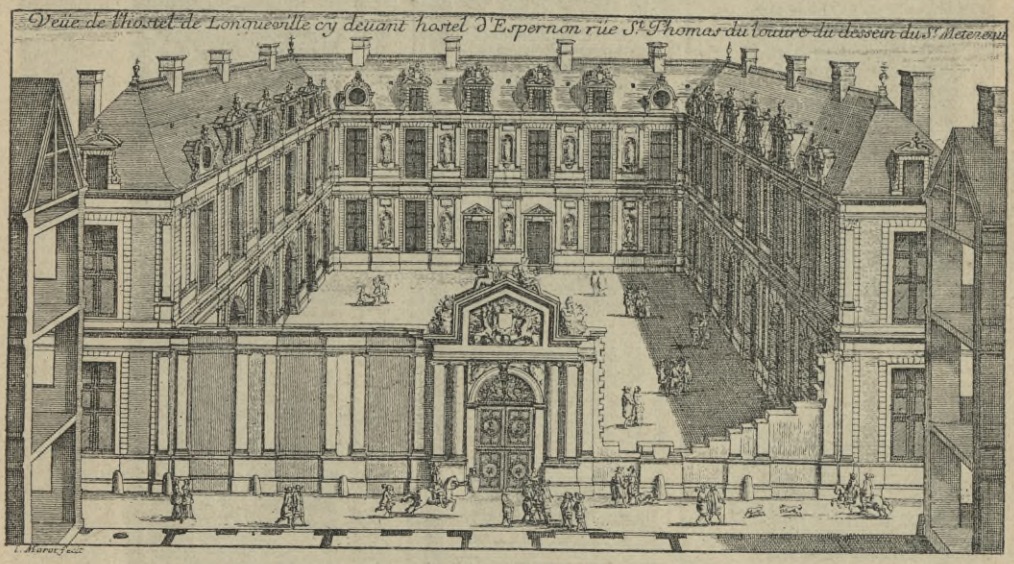
Antique. Non plus que les reſſaults ou faulces rencontres et rupture de paralelisme ... parce que toutes ces ſortes d'ouvrages tiennent plustôt du Gothique que du Grec, d'où nous eſt venu la bonne manière [500]).

Wenn wir die Aufmerkſamkeit auf die Compoſitionsweiſe dieſer Richtung lenken, ſo geſchieht dies, weil die ſpäte Phaſe dieſer Periode, diejenige des Stils *Ludwig XV.* wiederum an ſie anknüpfen ſollte, um ſeine Formen weiter zu entwickeln.

ε) Hôtel- und Palaſtbau.

Selbſt inmitten der in Rede ſtehenden Phaſe, die man als eine überwiegend freie ſich vorzuſtellen pflegt, enthält der Schloſs- und Palaſtbau oft ſtrenge Elemente, die ihm einen gemiſchten Charakter verleihen. Die beiden folgenden Beiſpiele könnte man deſshalb faſt eben ſo gut zu denjenigen der vermittelnden Richtung zählen. Wir führen ſie deſshalb hier an, ehe wir zur Schilderung der ſtrengen Richtung übergehen. 302. *Hôtel de Longueville.*

Fig. 57.



Ehemaliges *Hôtel de Luynes*, ſpäter *d'Epernon* und *Longueville* zu Paris [501]).

Das ehemalige *Hôtel de Longueville* zu Paris (Fig. 57 u. 305 [501]), von *Clement II. Mètezeaux* für den 1621 verſtorbenen Herzog von *Luynes* [502]) errichtet, zeigt die Pilaſter- und Niſchen-Architektur des XVI. Jahrhundertes, verbunden mit den groſsen Fenſtern und anderen Elementen der Zeit *Ludwig XIII.* Es iſt wie ein Bindeglied zwiſchen den Façadengliederungen der gleichzeitigen Schlöſſer von *Salomon de Broſſe* einerſeits mit den Pilaſterfaçaden der beiden *Manſart* in Blois, Maiſons und Verſailles und den pilaſterloſen Façaden mit Boſſeneinfaſſungen andererſeits.

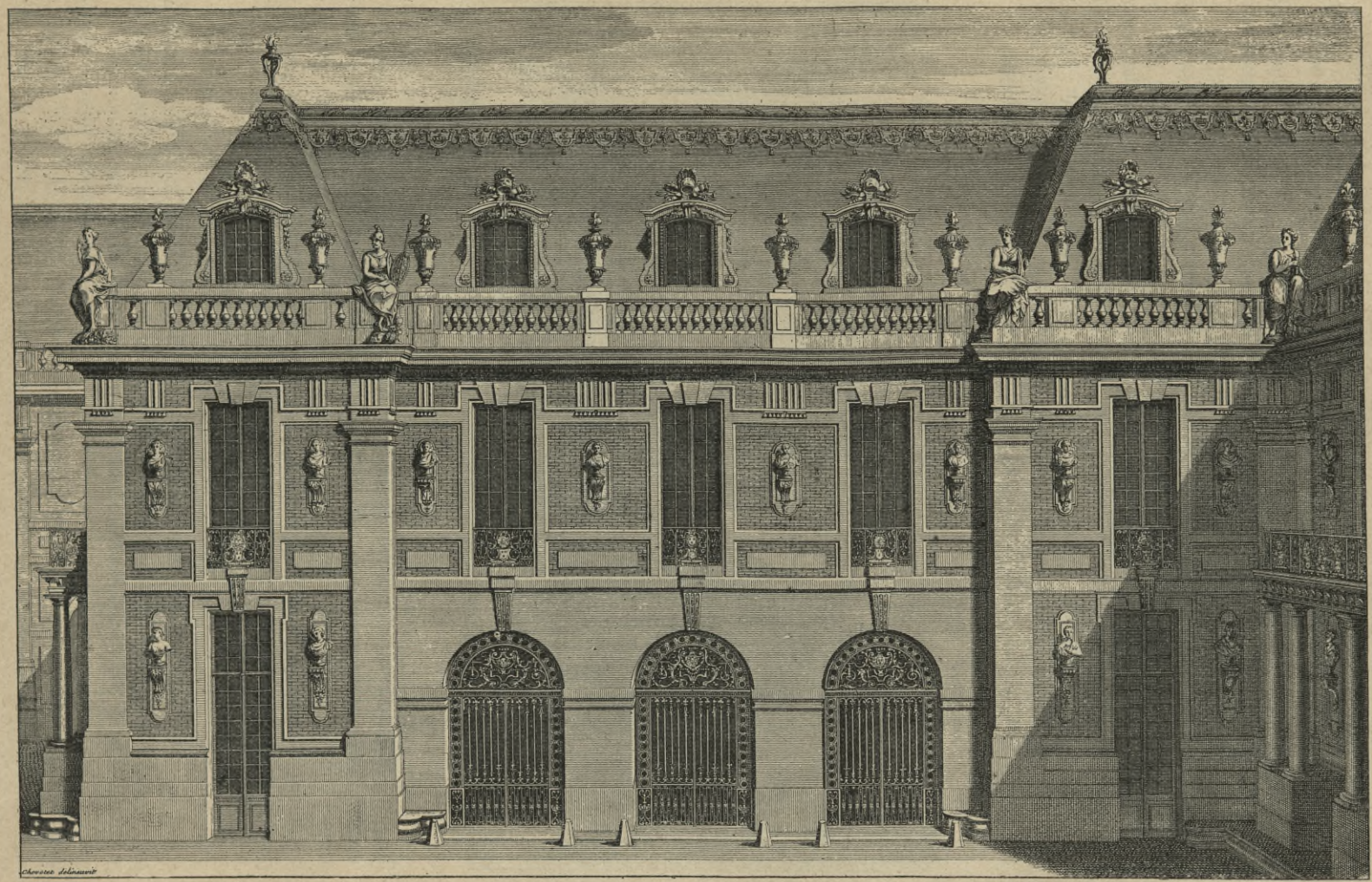
Das alte Schloſs, welches *Ludwig XIII.* in Verſailles von *Lemercier* errichten lieſs und jetzt noch die Façaden der *Cour de Marbre* bildet, iſt ein Beiſpiel dieſer Richtung. 303. Altes Schloſs zu Verſailles.

500) Bosse, A. *Repréſentation géometrale de pluſieurs parties de Bâtiments faites par les Reigles de l'Architecture Antique.* Paris 1659. 10 Bl. Thüren, nicht nummerirt.

501) Facſ.-Repr. nach einem alten Stich von *Marot* (in: *Oeuvre de Jean Marot.* Paris, ohne Datum. Bd. II, Pl. 65).

502) Es gehörte nach einander ſeinem Sohn, dem Herzog von *Chevreuſe* und den Herzögen von *Epernon* und *Longueville*, und ſpielte eine groſse Rolle während der *Fronde*. Es ſtand innerhalb des jetzigen Hofes des neuen Louvre.

Fig. 58.



Schloſs zu Verſailles. — Syſtem des alten Schloſſes *Ludwig XIII.* und der erſten Vergröſserung durch *Ludwig XIV.*[503])

Der in Fig. 58[503]) abgebildete Theil ift zwar ein von *Ludwig XIV.* hinzugefügter Flügel, der aber das alte Syftem genau fortfetzt[504]). Die Quaderverzahnungen find aufgegeben und durch Pilafter und gerade Fenfterumrahmungen erfetzt. Durch erhabene Füllungstafeln mit Büften auf Confolen fucht man dem ganzen Backftein- und Quaderfyftem etwas Vornehmeres zu verleihen.

2) Strenge Stilrichtung.

(1594—1774.)

Die Quellen, aus welchen die Kräftigung der ftrengen Richtung hervorging, find: 304. Quellen und Wirkungen.

α) der Geift der Reorganifation und Reaction gegen die Ausfchweifungen der Zeit *Heinrich III.*;

β) das Erftarken des Geiftes der Gegenreformation, des Concils von Trient und des Abfoluten.

Die Wirkungen hiervon find:

α) das ftarke Zunehmen des italienifchen Einfluffes;

β) das Zurückgehen auf einzelne ftrenge italienifche Vorbilder;

γ) die Gründung französifcher Akademien in Paris und Rom;

δ) das neue Aufblühen der Hoch-Renaiffance und der claffifchen Richtung.

α) Fortdauer des Geiftes der Hoch-Renaiffance.

Die Gefchichte der ftrengen Richtung der Architektur von 1594—1770 (vom Einzug *Heinrich IV.* in Paris bis zum Tode *Ludwig XV.*) könnte man in den Worten zufammenfaffen: Seit dem Eindringen der Hoch-Renaiffance in Frankreich ift diefer Stil in diefem Lande eigentlich nie mehr ganz aufser Gebrauch gekommen. Niemals find mehr als zwanzig oder dreifsig Jahre vergangen, ohne dafs ein oder mehrere Gebäude hervorgebracht wurden, die man immerhin als edle oder zum mindeften achtbare und intereffante Blüthen diefer Stilrichtung betrachten mufs. 305. Hoch-Renaiffance.

Wie führen gewiffermafsen als Meilenfteine und Wegweifer der ftrengen Hoch-Renaiffancerichtung folgende Gebäude und Jahreszahlen an:

1590 Tod von *Baptifte Du Cerceau.*
1594 Entwurf der weftlichen Hälfte der Louvre-Galerie.
1615 Beginn des Luxemburg-Palaftes.
1616 Grundfteinlegung der Façade von *St.-Gervais.*
1618 Neubau der *Grand' Salle* des Juftizpalaftes zu Paris.
1624 *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof.
1635 Beginn der *Sorbonne*-Kirche.
1645 Beginn der *Val-de-Grâce*-Kirche.
1665 Beginn der Colonnade des Louvre.
1680 Beginn des Invaliden-Doms.
1699 Beginn der Schlofs-Capelle zu Verfailles.
1706 Hof und Hoffaçade des *Hôtel de Soubife* zu Paris.
1710 Vollendung der Schlofs-Capelle zu Verfailles.
1732 Beginn der Façade von *St.-Sulpice* zu Paris.
1738 Beginn der Façade von *St.-Roch* zu Paris.
1754 Beginn der Façade von *St.-Euftache* zu Paris.
1762—1770 Beginn und Erbauung der Paläfte an der *Place de la Concorde* zu Paris.

Die Unterfchiede, die hier von einem Jahrhundert zum anderen bemerkbar find oder zwifchen Gebäuden beftehen, die durch ein oder zwei Jahrhunderte ge-

503) Facf.-Repr. nach einem alten Stich der Calcographie zu Paris.

504) Die Dachfenfter, Vafen und Figuren der bekrönenden Baluftrade gehören auch als Formen der Zeit *Ludwig XIV.* an.

trennt werden, ſind keine wirklichen Stilunterſchiede. Sie rühren einfach von der Begabung und dem individuellen Temperament der betreffenden Meiſter her oder aber von der Seelenſtimmung des Zeitalters, in welchem ſie entſtanden. Letztere vermag allerdings bei zwei Gebäuden das eine zu einem köſtlichen Juwel zu geſtalten, das andere als das kalte, etwas geiſtloſe Product eines in angelernten Regeln ſich bewegenden, doctrinären Geiſtes hinzuſtellen, ohne daſs deſshalb irgend welcher Stilunterſchied zwiſchen beiden Werken beſtände. In einem ſolchen Falle iſt zwar ein groſser Unterſchied im Kunſtwerth, dagegen keiner im Stil vorhanden.

Die Thatſache allein, daſs man während mehrerer Jahrhunderte beim Louvrebaue an der ſtrengen Richtung feſt hielt oder auf ſie zurückkam, und zwar 1624 zwei Jahre nach Beginn der Thätigkeit von *Rubens* in Paris, und 1665 inmitten der Verehrung für *Bernini*, iſt an ſich ſchon eine intereſſante und wichtige Erſcheinung und ein Zeichen des Einfluſſes der Compoſition *Lescot*'s.

Am *Pavillon de l'Horloge* (Fig. 225) im Louvre iſt nicht nur die Architektur eine ſtrenge; die groſsen, ſchlanken, paarweiſe ſich haltenden Karyatiden *Sarrafin*'s zeigen eine edle und monumentale Würde, verbunden mit natürlicher weiblicher Anmuth, und gehören wohl zum Beſten, was je in dieſer Richtung geſchaffen worden iſt.

Das berühmte Schloſs *Richelieu*, welches der Cardinal von 1627 an im Poitou durch *Lemercier* errichten lieſs (Fig. 233 u. 240), darf wegen der ſtrengen Grundriſsbildung der Geſammtanlage und der Durchbildung verſchiedener Theile (Fig. 323) hier angeführt werden.

Die anderen maſsgebenden ſtrengen Schloſsbauten, wie der Flügel *Gaſton d'Orléans* in Blois, ſo wie die Schlöſſer in Maiſons und Vaux-le-Vicomte werden wir bei der Beſprechung der vermittelnden Richtung erwähnen.

306. Erneutes Studium der italieniſchen Hoch-Renaiſſance.

Gelegentlich des italieniſchen Einfluſſes in dieſer Zeit wurde in Art. 273 (S. 226) hervorgehoben, daſs franzöſiſche Meiſter weniger auf die zeitgenöſſiſchen Italiener blickten, als auf die ſtrengeren des XVI. Jahrhundertes. Nichts beweist beſſer, daſs die franzöſiſche Hoch-Renaiſſance nicht mit dem XVI. Jahrhundert zu Grunde ging, als das Zurückgreifen der damaligen franzöſiſchen Architekten auf die italieniſche Hoch-Renaiſſance. Sie hatten das richtige Gefühl, daſs ihre Aufgabe noch lange nicht erſchöpft ſei. Man ſtand nur vor einer durch das Schickſal hervorgerufenen Unterbrechung oder Pauſe. Die Bemerkung *Lemonnier*'s, daſs es nicht bloſs in der Literatur unterbrochene »*Franciades*« gebe, iſt ganz richtig.

Dieſe energiſchere Wiederaufnahme, dieſes Feſthalten an der Hoch-Renaiſſance und ihre Weiteranwendung auf eine gröſsere Zahl von Löſungen dürfen wohl auch als eine Frucht geiſtigen Frontmachens gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie in der weiter geführten Schule *Michelangelo*'s betrachtet werden. Eben ſo, wie die Religionskriege es nicht vermochten, die ſtrengere Richtung der Renaiſſance zu unterdrücken, eben ſo wenig vermochten ſie und die ordnende Reorganiſation *Heinrich IV.* die freie Richtung und ihre Phantaſien zu vernichten.

Der Louvre, die Tuilerien, *St.-Euſtache* und manche andere Denkmäler beweiſen, daſs weder die Zeit, noch die Kräfte für die unternommenen Aufgaben ausreichten. Gerade dieſe Wiederaufnahme der Aufgaben der franzöſiſchen Architektur des XVI. Jahrhundertes trägt dazu bei, den wahren Charakter der franzöſiſchen Baukunſt im XVII. Jahrhundert beſſer zu verſtehen.

Wichtige Gebiete der italieniſchen Hoch-Renaiſſance, z. B. der ganze Kuppel-

bau, ſollten in Frankreich erſt jetzt Berückſichtigung finden und zum Wettſtreit mit den beſten italieniſchen Vorbildern auffordern. Nicht nur die Richtung der Architektur, auch der immer ſicherer auftretende Jeſuitismus und die römiſche Kirche lenkten die Blicke auf die Peters-Kirche und die Kirche *del Geſù* in Rom. Sehr bemerkenswerth iſt es, daſs die franzöſiſchen Architekten nicht Nachbildungen der ganzen Peters-Kirche mit der groſsen Ordnung im Aeuſseren erſtrebten. Sie nahmen den ſtrengſten Theil des Aeuſseren, die Kuppel *Michelangelo*'s, als Mittelpunkt ihrer Gedanken und ſuchten den Unterbau durch mehrere Ordnungen ſtatt einer einzigen in beſſere Harmonie mit der Kuppel zu bringen, als dies jetzt bei der amputirten Peters-Kirche der Fall iſt.

Von den ſechs wichtigeren Kuppelkirchen, die in Paris errichtet werden, gehören drei der ſtrengſten Richtung an: die *Sorbonne* (1635—59), das *Val-de-Grâce* (1645 begonnen) und der *Dôme des Invalides* (1680—92). Selbſt in der *Aſſomption* und im *Collége des Quatre-Nations* (1660) iſt die ſtrenge Abſicht die überwiegende. Nur an der Jeſuitenkirche *St.-Louis*, jetzt *St.-Paul et St.-Louis*, iſt eine entſchieden gemiſchte Richtung zum Ausdruck gelangt.

307. Beiſpiele von 1660—1700.

Für die Zeit um 1660 können unter den Bauten *Le Vau*'s immerhin einige als dieſer Richtung angehörig hier erwähnt werden: der Portalbau im Schloſs zu Vincennes (Fig. 140), ſein ehemaliger, 1660 begonnener Pavillon am Louvre (Fig. 332), endlich das Syſtem der Aufsenarchitektur des Schloſſes zu Verſailles (Fig. 235). Leider iſt mir ſein berühmtes Schloſs Vaux-le-Vicomte nur aus Abbildungen bekannt; daher möchte ich nicht entſcheiden, ob es beſſer hier oder, wie ſein *Collége des Quatre-Nations* (das *Palais de l'Inſtitut*), bei der vermittelnden Richtung zu nennen ſei.

Die Bauthätigkeit *Claude Perrault*'s bezeichnet in Bezug auf ſtrenge Compoſition und edle Detailbildung wohl in ausgeſprochenſter Weiſe den Höhepunkt der claſſiſchen Aufsenarchitektur dieſer Periode. Seine *Colonnade du Louvre* (1665—80) mit den zwei Treppenhäuſern, den Façaden längs der *Rue de Rivoli* und der Seine (Fig. 223), ſo wie das oberſte Geſchoſs des Louvrehofes (Fig. 227), der nach und nach an drei Seiten ausgeführt wurde, weil die Attika *Lescot*'s nicht mehr zur Aufsenhöhe paſſte, endlich ſein nie vollendeter Triumphbogen (Fig. 324) ſind immerhin Leiſtungen, die zu den beſten der vier letzten Jahrhunderte in Europa gehören.

Wegen der ſtrengen Grundriſsbildung ſeiner Geſammtanlage (Fig. 236), wegen der Gliederung des *Pavillon du Roi* (Fig. 353) kann das berühmte Luſtſchloſs Marly ebenfalls als ein Glied der ſtrengen Richtung angeſehen werden. Es wurde 1679 begonnen; 1690—1715 wurden dort noch bedeutende Bauausgaben gemacht.

J. H. Manſart's Façade von *Notre-Dame* zu Verſailles ſieht man es an, daſs ſie in bloſs zwei Jahren (1684—86) errichtet wurde. Mittelbau und Erdgeſchoſs ſind jedoch ſtreng und ſehr gut. Seine Schloſs-Capelle zu Verſailles 1699—1710, von ſeinem Schwager *Rob. de Cotte* vollendet, iſt durch die edle Behandlung der korinthiſchen Ordnung und ihren Gegenſatz zu ruhigen Flächen nicht nur ein ſtrenger, ſondern zum Theile auch ſehr ſchöner Bau (Fig. 171).

308. Beiſpiele von 1700—32.

Aus der Zeit zwiſchen 1700 und 1730, während welcher die freie Richtung ſtets zunahm, könnte man den Mittelbau des *Hôtel de Soubiſe* (1706), des *Hôtel de Noailles*, des *Hôtel d'Evreux* als durchaus dem ſtrengen Geiſte entſprungen anführen. Vielleicht iſt es jedoch richtiger, ſie zur vermittelnden Richtung zu zählen, auf die wir ebenfalls als Trägerin des ſtrengen Geiſtes während der intenſivſten Zeit der Reaction der freien Richtung hinweiſen.

Wir gelangen nun zum wichtigen Momente des Auftretens von *Servandony*. Dieſer eigenthümliche Architekt lernte vor 1724 die ſtrengen Formen beim bekannten Architekturmaler *J. P. Panini* in Italien kennen, eben ſo beim Architekten *Giov. Giuſeppe Roſſi*. Seine Façade der Kirche *St.-Sulpice* in Paris (begonnen 1732) iſt das bedeutendſte Denkmal dieſer Zeit und von ſtrenger, groſsartiger Wirkung. Die Marien-Capelle derſelben Kirche rührt gleichfalls von ihm her.

Robert de Cotte, der die Schloſscapelle ſeines Schwagers in Verſailles in der erwähnten ſtrengen Richtung weiter gebaut und vollendet hatte, bleibt in ſeinen zwei ſpäteren Kirchenfaçaden dieſer Richtung treu. Die Façade der Kirche des *Oratoire* zu Paris mit doriſcher und korinthiſcher Ordnung iſt kalt, aber ſtreng. Diejenige von *St.-Roch* (Fig. 170), erſt 1738, drei Jahre nach *Robert de Cotte*'s Tode von ſeinem Sohne ausgeführt, iſt in der Compoſition viel intereſſanter; die Wirkung des Erdgeſchoſſes mit ſeiner kräftigen doriſchen Gliederung der Pfeiler und den drei gleich hohen Rundbogen iſt eine wirklich ſchöne, im Geiſte mit einigen der Entwürfe für St.-Peter von *Antonio da Sangallo* in Rom (um 1520) verwandt.

309. Beiſpiele ſeit 1750.

Mit der 1754 begonnenen Façade von *St.-Euſtache* zu Paris von *Jean Manſart* (Fig. 175), die nicht minder ſtreng, als diejenige von *Servandony* iſt, ſind wir bereits in die Zeit des reinen und ſtrengen *Louis XVI.*-Stils gelangt. *Jacques-Ange Gabriel*, ſeit 1742 *Premier architecte du roi*, hatte 1751 die *École militaire* zu Paris begonnen und errichtete 1762—70 die beiden berühmten Paläſte an der *Place de la Concorde*.

Im Jahre 1757 wurde von *Soufflot* die Kirche *Ste.-Geneviève* (das Pantheon) begonnen, deren Grundſtein erſt 1764 gelegt wurde. In mehreren Punkten nähert ſich das Syſtem des Inneren ſo ſehr dem Typus einer unter den Entwürfen *Bramante*'s für St.-Peter vorkommenden Gruppe von Studien, daſs es intereſſant wäre, zu wiſſen, ob *Soufflot* in Italien oder anderswo von dieſen Studien Kenntniſs hatte oder, wie *Bramante* ſelbſt, aus dem Studium der antiken Denkmäler zu dieſer Anordnung gelangte.

Antoine baute 1768—75 ſein bis zur Kälte ſtrenges *Hôtel des Monnaies* zu Paris. *Louis* entwarf 1773 ſein berühmtes Theater zu Bordeaux und baute 1781 die Gebäude mit Arcaden um den Garten des *Palais Royal*. Das *Palais de la Légion d'honneur* gehört ebenfalls hierher.

Letztere Gebäude ſtellen die Verbindung mit unſerem Jahrhundert her, wo wir die Hoch-Renaiſſance im Triumphbogen der *Place du Carrouſel* und in der ehemaligen Haupttreppe von *Percier* und *Fontaine* im Louvre wieder erkennen, ſpäter im *Palais de la cour des Comptes* am *Quai d'Orſay* und in unſeren Tagen in *Brune's Miniſtère de l'Agriculture et du Commerce* in der *Rue de Varenne*, beide in Paris.

β) Decoration.

310. Beiſpiele von 1624—80.

In der Wohnung der *Maria von Medici* im Luxemburg-Palaſt zu Paris erblickt man Beweiſe, daſs neben *Rubens* die Königin ſich der Grotesken in den Loggien *Raffael*'s erinnerte.

Mit dem Bau des *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof (ſeit 1624) war man genöthigt, auf die edelſte Ornamentik *Pierre Lescot*'s zurückzugehen. Man hatte das Glück, in *Sarraſin* einen Meiſter zu finden, der den Figuren der Attika *Lescot*'s Karyatiden anreihte, die jenen nicht nachſtehen, ja dieſelben zum Theile übertreffen.

In den ſchönen decorativen Compoſitionen *Simon Vouet*'s [505]) (1590—1649) beruhen die Motive auf den Grotesken in den Loggien *Raffael*'s und in den Stichen *Du Cerceau*'s; letztere ſind nach früher in Fontainebleau und Monceau vorhanden geweſenen Grotesken geſtochen; nur ſind alle Formen *Vouet*'s, die Rahmen der Reliefs, Medaillons, Schilder und das Rankenwerk kräftiger und ſchwerfälliger gebildet; eben ſo ſind die natürlichen Pflanzen und Blumen, die an Stelle derjenigen von *Giovanni da Udine* treten, in Gehängen und Sträuſen mächtiger und ſchwerer.

Andere einſchlägige Beiſpiele ſind in *Rouyer*'s bekanntem Werke [506]) abgebildet.

Man findet zwei Beiſpiele der in Rede ſtehenden Richtung viel ſpäter noch im *Hôtel d'Ormeſſon* zu Paris (um 1680) und zwiſchen 1666 und 1694 im *Palais de Juſtice* zu Rennes. Dieſelbe Richtung iſt es, die wir im Weſentlichen ſeit 1745 etwa, wenn nicht früher, als franzöſiſche Grundlage des ſog. Stils *Louis XVI.* ſehen werden. 311. Zeitraum von 1680—1732.

Als ferneres, wenn auch bloſs theilweiſes Verbindungsglied mit dem Stil *Ludwig XVI.* verweiſen wir auf die Gruppe *Gillot-Watteau*, von welcher bei der freien Strömung die Rede ſein wird (Art. 341, S. 260). Wir ſehen dort die Rückkehr zu den natürlichen Blumen, Weinranken, Früchten, kleinen Cypreſſen und Pappeln, wie im *Louis XVI.*-Stil, ſo wie das Auftreten gewiſſer eckiger Bildungen, wie bei *Choffart* (1729—1809) und *Delafoſſe* (geb. 1721). Wir ſehen ferner darin die eigenthümliche Erſcheinung derjenigen Gruppe, welche am früheſten aus der bizarren Richtung, d. h. aus derjenigen freien Strömung hervorgehen ſollte, die ſich aus der Schule *Raffael*'s entwickelt hatte. Zugleich aber finden wir in ihr ſchon zur Hälfte den Stil *Ludwig XVI.* neu gebildet, der dann wieder zu den ſtrengen Vorbildern der Loggien *Raffael*'s zurückkehrte, aus welcher die bizarre Richtung hervorgegangen war.

Es liegt nicht mehr im Rahmen dieſes Bandes, den ſog. Stil *Ludwig XVI.*, mit dem die dritte Entwickelungsperiode der Renaiſſance in Frankreich beginnt, zu ſchildern. Wenn wir dennoch die wichtigſten Denkmäler dieſer Phaſe erwähnt haben, ſo geſchah es wegen der Nothwendigkeit, für den Abſchluſs unſerer Arbeit ein feſtes Auflager zu gewinnen und ſie nicht im unſicheren Lichte der Phantaſieſpielereien der freien Strömung ſich verlieren zu laſſen. 312. Stil *Ludwig XVI.*

Aus demſelben Grunde muſs wenigſtens die Zeit des Beginnes der *Louis XVI.*-Decoration hier angeführt werden, ſchon deſshalb, weil ſie während 25 Jahren gleichzeitig mit der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils herrſcht, mit der der vorliegende Band abſchlieſst.

Die *Louis XVI.*-Decoration iſt die Reaction des ſtrengen Geiſtes gegen die Uebertreibungen der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils, d. h. der letzten Phaſe der zweiten Periode der Renaiſſance. Sie geht auf die ſtrengſten Formen der Stile *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* zurück und ſtützt ſich noch mehr, als jene, auf die Loggien *Raffael*'s. Vielfach kann die *Louis XVI.*-Decoration als eine weibliche Ausgabe oder Interpretation der Loggien gelten. Letzteres darf nicht befremden; denn, wie auf den *Louis XV.*-Stil, ſo haben auch auf den *Louis XVI.*-Stil die Frauen eingewirkt. *Madame de Pompadour* hat zwiſchen 1745—50 den ſog. *Louis XVI.*-Stil eingeführt. *Marie-Antoinette* hat an ſeiner Weiterentwickelung theilgenommen. Man behauptet gewöhnlich, er habe mit ihr und der Revolution

505) Er weilte 15 Jahre lang in Italien. 1632 war er wieder in Paris.

506) Rouyer, E. & A. Darcel. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1863—66.

aufgehört. Es wäre vielleicht richtiger, zu ſagen, daſs ſein Uebergehen in den *Style Empire* ein ſo allmähliches iſt, daſs man oft den Unterſchied zwiſchen beiden kaum bemerken kann. Man nimmt ferner an, die Ausgrabung von Herculanum (1713) und Pompei (1755) habe auf die franzöſiſche Decoration und Architektur einzuwirken begonnen.

313. Zurückgreifen auf ältere Beiſpiele.

Wenn wir einerſeits den Stil *Ludwig XVI.* zuweilen auf den Stil *Ludwig XIII.* zurückgreifen ſehen [507]), ſo findet man andererſeits in letzterem ſchon Vorahnungen oder Prophezeiungen des Stils *Ludwig XVI.* In der Sammlung von Altären und Kaminen, die *Abraham Boſſe* 1633 für das Werk von *J. Barbet* [508]) geſtochen hat, ſind zwei Kamine, die manche Gedanken des Stils *Ludwig XVI.* zeigen, z. B. an dem einen bereits eine Sonne, wie das ſpätere Symbol *Ludwig XIV.* Das Verhältniſs dieſes Stils zu den Meiſtern der Gruppe *Gillot-Watteau* wurde in Art. 311 (S. 245) bereits angedeutet, und wir werden auf dieſelbe im Folgenden zurückkommen.

3) Gemiſchte oder vermittelnde Stilrichtung.

(1594—1774.)

314. Charakter der Vermittelung.

Da, wo zwei Richtungen entgegengeſetzter Natur gleichzeitig denſelben Weg verfolgen, darf es nicht befremden, wenn man Verſuche findet, eine zwiſchen beiden vermittelnde Richtung zu ſchaffen. In der Periode, die uns beſchäftigt, giebt es ſogar Phaſen, deren Hauptcharakter der einer Verbindung der ſtrengen und der freieren Richtung iſt. Da, genau genommen, die ganze franzöſiſche Architektur ſeit 1500 ein Compromiſs zwiſchen einheimiſchen und fremden Elementen iſt, ſo könnte jedes Gebäude in dieſe Claſſe eingereiht werden. Die Gruppirungen nach Strömungen, die wir hier vornehmen, beruhen jedoch auf greifbaren Elementen, die an den Gebäuden auf franzöſiſchem Boden ſelbſt wahrnehmbar ſind, ſobald man ſie in ein objectives Licht ſtellt und auf die hier hervorgehobenen Geſichtspunkte aufmerkſam macht.

An dieſer Stelle verſtehen wir unter Werken einer vermittelnden Richtung nur ſolche, die entſchieden eine ſtrenge Compoſition und Gliederung zeigen und bei welchen die Decoration innerhalb dieſes Rahmens einer freieren Richtung folgt.

315. Beginn unter *Heinrich IV.*

Es wurde hervorgehoben, daſs die Fuſionspolitik und der vermittelnde Geiſt den Grundzug des Charakters *Heinrich IV.* bildeten. Daher darf es nicht befremden, die Quellen der vermittelnden Richtung in ſeiner Zeit zu finden und ſie aus derſelben herauswachſen zu ſehen. In der *Galerie du bord de l'eau* des Louvre zeigen die Gliederung und das Detail gewiſſe Anklänge an die italieniſche Richtung *Aleſſi*'s im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand, während der berühmte Puttenfries Spuren eines vlämiſch-deutſchen Einfluſſes aufweist [509]).

---

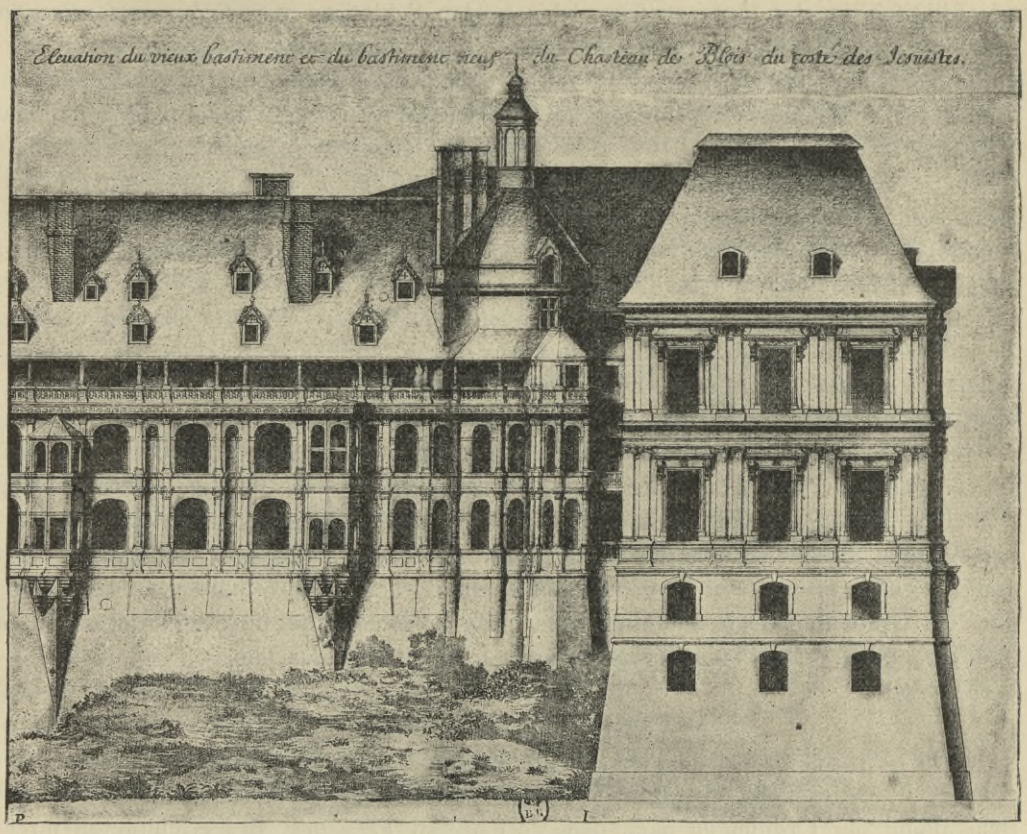
507) Mehrfach ſcheint mir der Einfluſs von *Stefano della Bella* wiederzukehren. In den Vaſen von *Jac. Saly* (1746) ſcheint dieſer auf *della Bella* zurückzugreifen oder auf ſolche Stiche von *Le Pautre*, die unter ſeinem Einfluſſe ſtehen. (Abgebildet in: Jessen, P. Katalog der Ornamentſtich-Sammlung des Kunſtgewerbemuſeums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 119.) Eben ſo in den Werken von *de la Joüe*. Bei den Ornamenten *Cauvet*'s iſt dies in der Behandlung der Thiere und des Laubwerkes erſichtlich; ſo z. B. in den Widderköpfen der Füllung aus: *Cauvet, G. P. Recueil d'ornements.* Paris 1777. (Abgebildet bei Jessen, S. 57.)

508) Barbet, J. *Livre d'Architecture d'autels et de cheminées etc.* Paris 1633. — Die bezeichneten Blätter befinden ſich im Pariſer *Cabinet des Eſtampes,* im Bd. Ed. 30 auf Fol. 152.

509) Wir weiſen auf ein deutſches Werk hin, welches in demſelben Jahr erſchien, in welchem der Entwurf zur Vollendung der Louvre-Galerie (1594) aufgeſtellt wurde. Dies iſt ein Medaillon *Flindt*'s auf einem Becher, welches einen groſsen Fiſch inmitten von Schilf zeigt, genau im Charakter derjenigen im Fries des Louvre, und der auch ſchon bei *Jamnitzer* zu treffen iſt. — Dieſes Medaillon befindet ſich in: *Flindt*'s Buch mit 40 Stücken. Nürnberg 1594. (Abgebildet in: Jessen, P. Katalog der Ornamentſtich-Sammlung des Kunſtgewerbemuſeums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 113.)

An dieſer Stelle darf darauf hingewieſen werden, daſs der ganze Stil von *Salomon de Broſſe* etwas vom Geiſte der Fuſionspolitik *Heinrich IV.* an ſich trägt und ſomit hier erwähnt werden könnte. Bei ihm liegt die Vermittelung jedoch nicht in der Miſchung zweier Formenſyſteme, ſondern beſteht in der Verbindung zweier Geiſtesrichtungen, der römiſchen und hugenottiſchen Strenge, mit welcher *De Broſſe* die architektoniſchen Aufgaben auffaſſt. Somit wird es angebrachter ſein, erſt im Folgenden auf dieſen Charakter ſeiner Schöpfungen näher einzugehen. 316. *Salomon de Broſſe* und *Rubens.*

Fig. 59.



Schloſs zu Blois [510]).

(Links Flügel *Franz I.*; rechts Seitenanſicht des Baues von *Gaſton d'Orléans.*)

Eben ſo darf zum beſſeren Einblick in dieſe Zeit daran erinnert werden, daſs die ganze Kunſtrichtung des gröſsten Meiſters des XVII. Jahrhundertes, *Rubens*, ein fortwährender Compromiſs und ein fortwährend erneutes, auf verſchiedene Verhältniſſe gegründetes Bündniſs der ſtrengen Richtung der groſsen Italiener mit der freien, überſprudelnden Lebenskraft der Vlämen war.

Etwa zwanzig Jahre ſpäter, im Schloſs zu Blois, am Baue von *Gaſton d'Orléans* (ſeit 1635) ſieht man an den ganz ſtreng gedachten decorativen Sculpturen des Gewölbes und der Kuppel des berühmten Treppenhauſes intereſſante Reflexe der ſetten 317. Bau *Gaſton d'Orléans* zu Blois.

510) Facſ.-Repr. nach einer alten Zeichnung im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris. Serie: *Topographie de France*; Band: *Blois*, Va, 82.

Detailbildung. Die Masken, welche die Trophäen halten und die Schilder zieren, die Cartouchen mit den ſchweren Schnecken ihres Rollwerkes zeigen dieſen Charakter in ausgeſprochener, wenn auch nicht übertriebener Weiſe. Wir ſtehen vor einer im Weſentlichen ſtreng italieniſchen Compoſition, deren ebenfalls italieniſches Detail eine etwas zu kräftige Behandlungsweiſe im franco-vlämiſchen Charakter der Zeit *Heinrich IV.* zeigt.

Der Bau von *Gaſton d'Orléans* am Schloſſe zu Blois, den *Fr. Manſart* 1635 für den Bruder des Königs begann, wird als eine der wichtigſten Etappen der Schloſs-Architektur des XVII. Jahrhundertes angeſehen. In der That liegt er zeitlich, wie ſtiliſtiſch in der Mitte zwiſchen den beiden Schlöſſern von *Salomon de Broſſe* und Verſailles und iſt eines der wichtigſten Verbindungsglieder zwiſchen ihnen. Die einſpringenden Ecken des Hofes ſind durch eine nichts tragende Stellung gekuppelter Säulen theilweiſe maskirt. Ihre Curve, welche die vorſpringenden Flügel mit dem Mittelpavillon verbindet, ſoll nur den Zutritt zu letzterem in einladender Form betonen. Auch die kräftige Behandlung dieſer doriſchen Säulen erinnert an die bei *De Broſſe* übliche (ſiehe *St.-Gervais* zu Paris). Der Charakter der zwei oberen Stockwerke mit gekuppelten joniſchen und korinthiſchen Pilaſtern und ihre Fenſter verſetzen uns, ſo zu ſagen, ſchon in die Zeit *Ludwig XIV.* und von Verſailles. An der äuſseren Seite tritt dieſe Verwandtſchaft noch mehr hervor, weil hier das Erdgeſchoſs zu einem glatten Unterbau umgeſtaltet wird. Fig. 59 [510]) zeigt einen der beiden Eckpavillons des Aeuſseren. Zum Glück konnte das Project, das ganze Schloſs nach dieſem Plane umzubauen, nicht durchgeführt werden.

318. Schloſs zu Maiſons.

Das Schloſs von Maiſons (bei Saint-Germain-en-Laye, 1642), ebenfalls von *Fr. Manſart* für den Präſidenten *René de Longueil* erbaut, iſt eine weitere Entwickelung ſeines Schloſſes zu Blois. Die Verhältniſſe ſind glücklicher; der Aufbau der Façaden durch Giebelmotive in der Mitte der drei Pavillons iſt ein lebendigerer und ein geſteigerter. Nur zwei Geſchoſſe mit doriſchen und joniſchen Ordnungen über der Grabenböſchung und ein drittes bloſs in der Mittelpartie des Hauptpavillons ſind vorhanden. Durch die Trennung der Dächer wird das Ganze in glücklichſter Weiſe belebt.

α) Bauten des Jeſuitenordens.

319. Vermittelnder Charakter.

Die Architektur der Jeſuiten, in ſo fern man von einer ſolchen zu reden berechtigt iſt [511]), ſcheint ebenfalls auf einer Vermittelung zu beruhen. Die ſtrenge Behandlung der Ordnungen nach den Vorſchriften *Vignola*'s, des Architekten ihrer Ordenskirche *Il Geſù* in Rom, ſtellt ein Gerüſt her, das mit den ſtrengen Vorſchriften des Ordens vergleichbar iſt. Innerhalb dieſer Grenzen wird oft geſtattet, durch allerlei Phantaſien ſich für alles dasjenige zu entſchädigen, was der Orden dem Herzen und dem Gewiſſen an perſönlichen Gefühlen und eigener Freiheit entziehen zu müſſen glaubt. Die architektoniſche Seele, wie das Gewiſſen bei *Montaigne* oder *Heinrich IV.*, theilt ſich, ſo zu ſagen, in zwei Gebiete: die eine Hälfte gehört den Ordnungen der Italiener, und man unterwirft ſich ihren Geſetzen, ihrer Tyrannei; für die zweite Hälfte behält man ſich die Freude an der freieren Decoration vor; man macht einen Compromiſs zwiſchen den italieniſchen und dem franco-vlämiſchen Geſchmack.

320. Analogie mit *Vignola*.

Es iſt eigenthümlich, daſs dieſe Regeln der Säulenordnungen, die zwar die Architekten verhindern können, grobe Sünden gegen gute Verhältniſſe der Gebäude

511) Im Kapitel über Kirchenbau wird dieſe Frage erörtert werden.

zu begehen, aber vielfach einen kalten, leblofen Schematismus in der Architektur befördert haben, gerade von dem Erbauer des *Gefù* in Rom herrühren, d. h. der Mutterkirche desjenigen Ordens, dem man nachfagt, dafs er auf religiöfem Gebiete Alles thut, um die lebendigen perfönlichen Gefühle des Gewiffens und des Individuums zu unterdrücken und durch mehr mechanifche Exercitien zu erfetzen. Demnach wäre die Wirkung der Jefuiten auf moralifchem Gebiete mit derjenigen ihres erften Architekten *Vignola* auf dem Gebiete der Baukunft vergleichbar. Der Einflufs, den die Kirche *Il Gefù* in Rom wiederum auf die anderen Kirchen des Ordens ausübte, war ein neuer Grund, um den architektonifchen Einflufs *Vignola*'s zu verbreiten.

In diefem Sinne fcheint eine Art Analogie zwifchen diefer Richtung des Stils *Ludwig XIV.* und dem Jefuitenftil zu beftehen. Es ift, als ob in der Ueberfülle von Ideen und Motiven von *Pietro da Cortona*, *Lebrun*, *Bérain*, *Marot* u. a. in den Decorationen der Gewölbe, über den Ordnungen und in den Füllungen zwifchen denfelben, die Künftler eine Art Entfchädigung fuchten für die gefühllofe Kälte und den Mangel an Individualität in der Architektur felbft, die theilweife Folgen der Regeln *Vignola*'s find. Ferner ift das Verlorengehen des perfönlichen und individuellen Charakters gerade eines der auffallendften Zeichen der Kunft während der ganzen Zeit der eigentlichen Selbftregierung *Ludwig XIV.* (1661—1715).

321. Analogie mit dem Stil *Ludwig XIV.*

β) Gemifchter Charakter der Architektur *Ludwig XIV.*

Der bereits erwähnte gemifchte Charakter der Architektur *Ludwig XIV.* läfft fich bei genauerer Betrachtung, trotz feines vielfach einheitlichen Gepräges, mehrfach erkennen.

322. Verwendung der menfchlichen Figur.

Vielleicht vom Louvrehof und feinem *Pavillon de l'Horloge* ausgehend, welcher durch die Karyatiden *Sarrafin*'s einen fo edlen Schmuck erhalten hatte, fehen wir eine Richtung, welche beftrebt ift, den damaligen architektonifchen Compofitionen durch Anwendung der menfchlichen Figur mehr Leben zu geben.

Dafs der Einflufs *Lebrun*'s fich theilweife nach diefer Richtung geltend machen muffte, ift begreiflich. Fig. 60 [512]) giebt einen der 13 Stiche von Pavillons wieder, die er entworfen hat und in feinem »*Oeuvre*« enthalten find [513]). Fig. 325 zeigt den Entwurf eines Triumphbogens, den er in Concurrenz mit *Perrault* und *Le Vau* anfertigte, wobei die Figuren eine bedeutende Rolle fpielen.

Wir find ohnehin hier an die Zeit gelangt, wo der Einflufs *Lebrun*'s auf die ganze Kunft *Ludwig XIV.* ein überwiegender wurde. In den Decorationen aus der Zeit zwifchen 1660 und 1682, namentlich in denjenigen *Lebrun*'s in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* und in den *Grands appartements* zu Verfailles, ift die Architektur zwar noch ftreng, aber mehr durch *Vignola*, als durch Vorbilder aus der Zeit *Raffael*'s bedingt, und ftatt der Loggien ift es der Stil von *Pietro da Cortona*, der mafsgebend wird.

Die Façade der *Maifon et Bureau des marchands drappiers*, um 1650 von *Jacques I. Bruant* errichtet, jetzt im Garten des *Hôtel Carnavalet* zu Paris wieder aufgebaut, zeigt die gleiche Richtung und dürfte eines der beften Gebäude jener Zeit fein. Fig. 61 [514]) giebt diefelbe nach einem alten Stich *Marot*'s, und zwar mit

---

512) Facf.-Repr. nach: LEBRUN, CH. *Pavillons du Jardin de Marly*. Nr. 31. Paris XVII. Jahrh. (ohne Datum).

513) *Cabinet des Eftampes* zu Paris, Bd. Da, 39a.

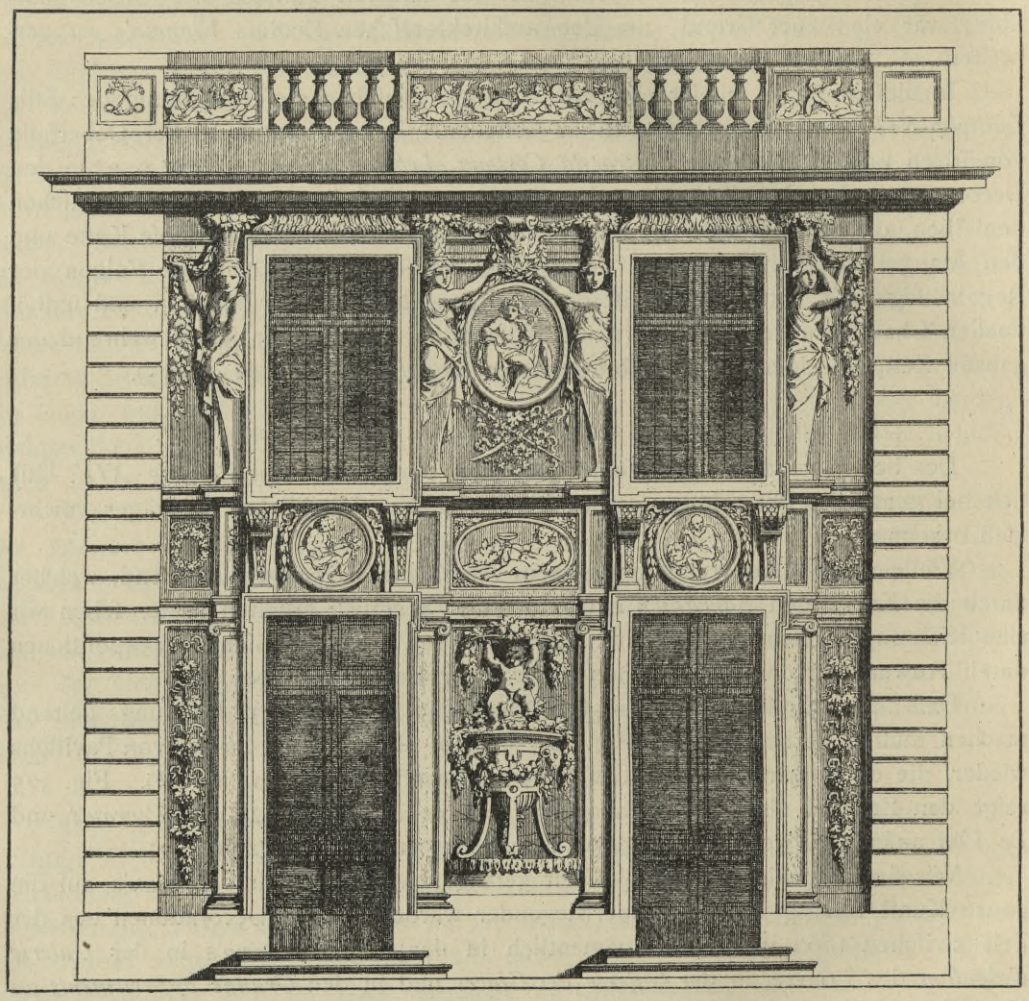
514) Facf.-Repr. nach einem Stiche von *J. Marot* in: BLONDEL, J. F. *Architecture françaife etc.* Paris 1752. Bd. III, Bl. 307.

cannelirten Pilaſtern wieder, während der jetzige Bau nur glatte aufweist. Ich vermag nicht zu entſcheiden, ob der Stich oder die reſtaurirte Façade das Richtige giebt; immerhin ſcheint mir in dieſem Falle Letzteres als das Wahrſcheinlichere.

323. Freiere Phaſe *Ludwig XIV.*

Die Entwickelung der freieren Phaſe des Stils *Ludwig XIV.* iſt zum Theile die Folge von einem immer ſtärkeren Einſickern der Strömung des Bizarren in die Ornamentik.

Fig. 60.

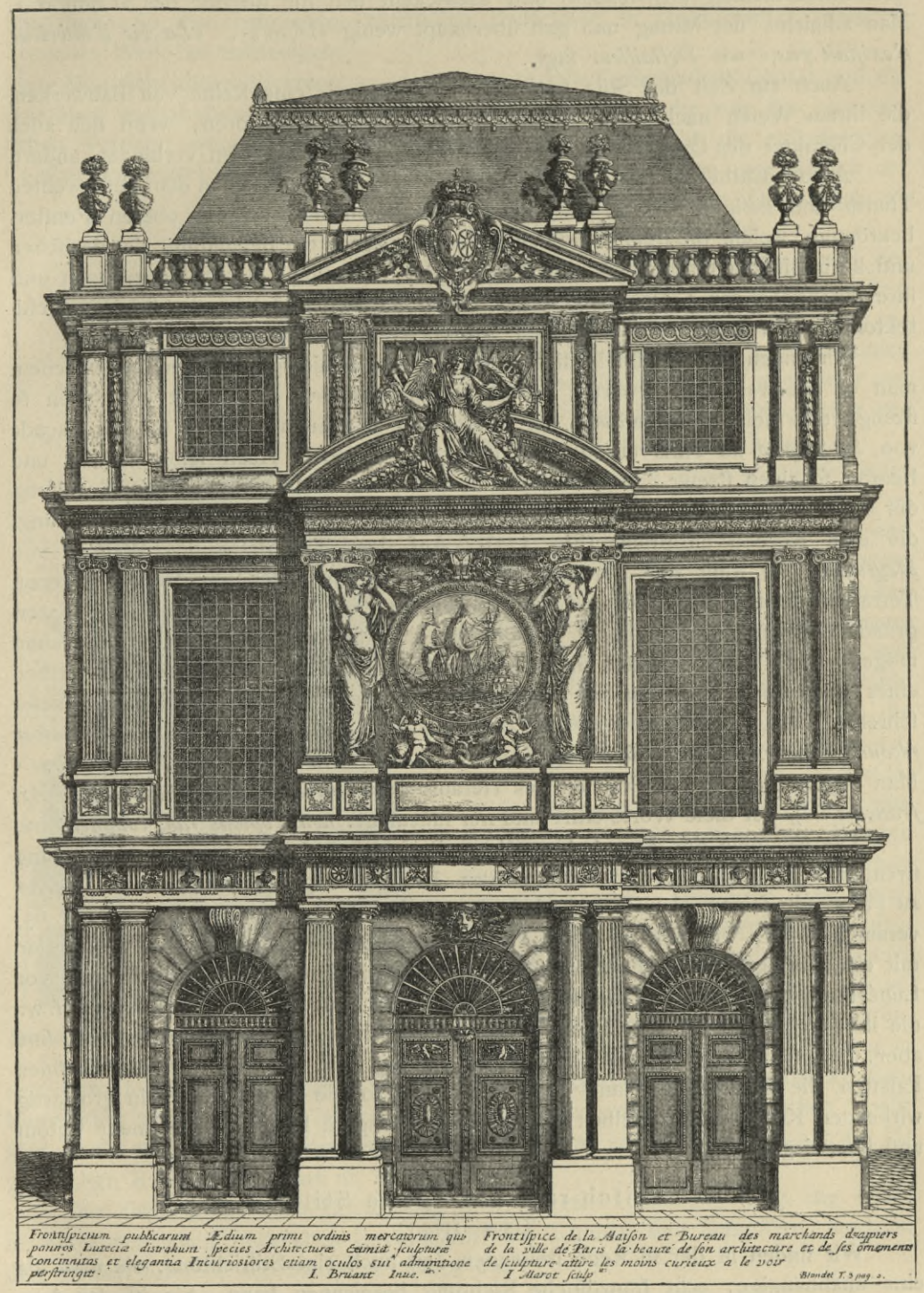


Pavillon de Bacchus von *Charles Le Brun* [512]).

Es entſteht diejenige Stilform, von welcher *Deſtailleur* ſchreibt: »Man kann *Daniel Marot* als den Typus jenes *Style de Louis XIV.* anſehen, *que les nations étrangères allaient copier à l'envi* [515]).« Als Beginn eines Wiederaufblühens der freien Strömung wird dieſe Stilform eine verſtändlichere Darſtellung gelegentlich des Fortlebens der freien Richtung in der Zeit zwiſchen 1660 und 1713 finden. (Siehe unter 5, α.)

515) Destailleur, H. *Notices ſur quelques artiſtes Français.* Paris 1863. S. 147.

Fig. 61.



Ehemaliges Haus der Tuchhändler zu Paris [511]).

Wieder aufgebaut im *Musée Carnavalet.*

Nur gegen Ende des Stils *Ludwig XIV.* beginnt in Frankreich die Kunſt der Grundriſseintheilung (*diſtribution*) und entwickeln ſich die Begriffe des »Comforts«. Man »dinirte« um Mittag und gab überhaupt wenig »Diners«. »*La vie d'intérieur n'exiſtait pas*,« wie *Deſtailleur* ſagt.

324. Gemiſchte Richtung unter *Ludwig XV.*

Auch zur Zeit des Stils *Ludwig XV.* finden wir eine Reihe von Bauwerken, die ihrem Weſen nach dieſer vermittelnden Richtung angehören, wenn ſich auch der Charakter des Ornamentes, das ſich mit den ſtrengen Säulen verbindet, ändert.

An der Kathedrale *St.-Louis* zu Verſailles (1742—54) iſt neben dem geſchweiften Thurm und einigen Details an den Strebeconſolen und an der oberen Fenſterbekrönung, welche die freie Phaſe kennzeichnen, gerade die Behandlung der doriſchen und korinthiſchen Ordnung durchaus gut. Die Vertheilung der Säulengruppen und ihre durchgehenden Linien zeugen von einem ſeltenen und lebendig ſicheren architektoniſchen Können des Architekten *Jacques Hardouin Manſard de Sagonne.*

Wir finden ſogar Beiſpiele dieſer Richtung bei demjenigen Meiſter, bei welchem man es am wenigſten erwarten ſollte: bei *Meiſſonnier.* Er ſcheint eine eben ſo ſtrenge und ſichere Behandlung der Ordnungen in ſeinem Projecte für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris (1726) beabſichtigt zu haben. Auch ſeine Thüren und Fenſter ſcheinen ſtreng. Und dennoch iſt dieſer Entwurf in Bezug auf Schweifung der Curven im Grundriſs und Aufbau der höchſte Ausdruck der freien Richtung, die dem Rococo entſpricht (Fig. 172). Auf dem Titelblatte des Werkes von *Meiſſonnier*[516]) ſtellt der Vordergrund den Vorſprung einer am Meer gelegenen Terraſſe dar, die ſich windet und wie eine umſtürzende Welle überhängt; im Hintergrunde dagegen wird ein Palaſt im allerſtrengſten Stil errichtet. Dieſe Thatſachen mögen bis zu einem gewiſſen Grade vielleicht das ſonſt gar zu befremdende Urtheil eines Zeitgenoſſen über den Stil *Meiſſonnier*'s erklären, des *Abbé de Fontenai*; dieſer ſchreibt: »*Tous ces ouvrages portent l'empreinte d'un génie heureux, d'une imagination féconde, d'une exécution facile, d'un goût vrai et formé ſur la noble ſimplicité de l'antique.*« Man begreift jedoch das Staunen des Herausgebers der *Nouvelles archives de l'Art français*[517]), der dieſe Worte citirt und nur hinzufügt: *nous copions ſans commentaire.*

Die Fontaine der *Rue de Grenelle* zu Paris (1739 fertig) zeigt die Verbindung ſtrenger Ordnungen mit freien Detailmotiven. Der ehemalige Hochaltar von *St.-Sauveur* zu Paris mit ſeinen überall aufſchieſsenden Palmenſtämmen und Blättern (Fig. 65) veranſchaulicht, wie ſich in dieſer Phaſe oft die freieſten Formen der Decoration mit einer ſtrengen Behandlung von Säulen verbanden. Die Front der Kathedrale von Lunéville hat zwei Thürme, die mit Kuppeln bekrönt ſind; die Krabben, Fialen u. ſ. w., die ihnen einen Umriſs im Charakter der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance geben, ſind aber, wie ſämmtliche Details, in Formen *Ludwig XV.* gebildet. In den ſchönen Paläſten, die *Boffrand* in Nancy errichtete, eben ſo wie in der immerhin groſsartig wirkenden Kathedrale derſelben Stadt iſt die ſtrengere Richtung viel mehr betont und überwiegend.

4) Realiſtiſch-rationaliſtiſche Stilrichtung.

(1594—1774.)

325. Einfluſs der »*Raiſon*«.

Wir finden in der in Rede ſtehenden Zeit auch eine Stilrichtung, die man als eine unabhängige, echt franzöſiſche Richtung bezeichnen kann. Sie iſt der Ausdruck der ſo mächtigen Triebkraft des XVII. Jahrhundertes in Frankreich: der Ver-

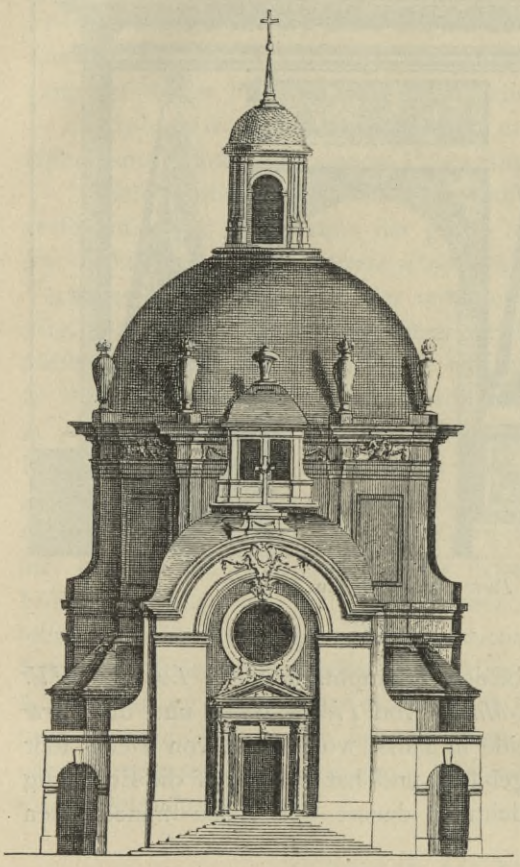
516) Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. Bl. 51.

517) Jahrg. 1884, S. 127.

nunft, der »*Raifon*«, welche fo vielen Franzofen, bis auf die Gegenwart, als der Grundzug ihrer Kunft erfcheint. Geftützt auf diefen praktifchen, räfonirenden Realismus fucht fie die natürlichen materiellen Bedürfniffe in praktifchefter, zunächft liegender Weife zu befriedigen.

Man fieht diefer Richtung an, dafs fie materielle Gediegenheit fchätzt und die Aufgaben vorurtheilslos in derjenigen Weife zu löfen fucht, die von der vermeintlichen Vernunft eingegeben zu fein fcheint. Sie fucht nicht die erforderlichen Conftructionsmittel und ihre Functionen durch eine ideale Fiction, wie die mit der Anwendung der antiken Ordnungen oft verbundene, zu fymbolifiren.

Fig. 62.



Kirche *Sainte-Marie, rue St.-Antoine* zu Paris[518]).

In den Zeiten des Barocco und des Rococo follte diefe räfonirende Geiftesrichtung die franzöfifchen Werke zwar von Ausfchweifungen und gefchmacklofen Abfurditäten frei halten, fie aber auch verhindern, die geniale Grandezza, deren der Barocco fähig ift, zu erreichen.

326. Profaifche Richtung diefer Kunft.

In der ganzen Auffaffungsweife diefer Richtung liegt etwas Poefielofes, d. h. es fehlt der wirkliche künftlerifche Hauch und Schwung. Sie entfpricht Anfchauungen, die man oft in denjenigen bürgerlichen Kreifen findet, wo der berechnende materielle Geift die Oberhand erreicht hat, und läuft zuweilen Gefahr, in diejenige Frankreich eigene Sinnesweife zu verfallen, die man als *platitude bourgeoife* bezeichnet. Von der anderen Seite liegt in diefem Geifte ein werthvoller Grad von Unabhängigkeit gegenüber allzu grofser Routine im Hergebrachten und in den ftiliftifchen Ueberlieferungen. Hierdurch, wie durch die Neigung, in jeder Situation die objectiven Elemente zu berückfichtigen, fcheint fie geeignet zu fein, die Rechte des Fortfchrittes und neuer Bedürfniffe zu wahren. Am deutlichften dürfte diefe Richtung in den franzöfifchen Hôtels des XVII. und XVIII. Jahrhundertes ausgedrückt fein. Namentlich ift fie in der Gefammtanlage und Aufsenarchitektur erfichtlich. Sehr klar ift fie auch im *Hôtel des Invalides* zu Paris, das zur Aufnahme von 6000 bis 7000 alten Kriegern errichtet ift, ausgefprochen.

327. Neues in diefer Richtung.

Dies fcheint eine neue Erfcheinung in Frankreich zu fein, ein Zug, der weder in feinen herrlichen gothifchen Denkmälern, wie Kirchen und Schlöffern, noch in den kleinen Häufern der Städte zu finden war.

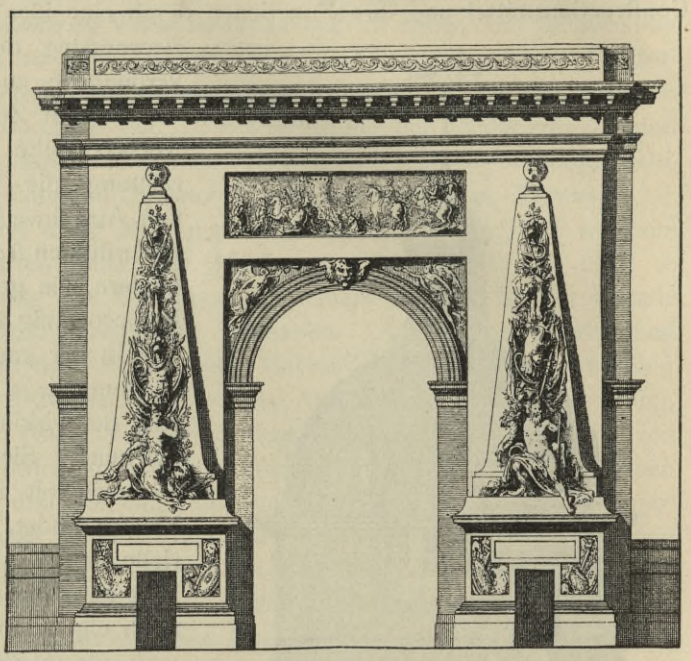
518) Facf.-Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 254.

519) *Lemonnier* (a. a. O., S. 58) läfft in der Malerei mit *Varin* (1627) eine etwas ähnliche Richtung beginnen: »*la peinture raifonnée, fage, et académique, qui fera pendant longtemps la note moyenne de notre école*«.

Diefe Unvollkommenheiten fcheinen mir weniger von den erwähnten Charakterzügen herzurühren, als daher zu kommen, dafs der französifche Geift etwas vom harmonifchen Gleichgewicht und von der höheren Weihe verloren haben dürfte.

Trotz diefer Mängel verdient gerade diefe Richtung die Aufmerkfamkeit der Architekten, weil fie Eigenfchaften hat, die wiederum in anderen Schulen nicht immer hinreichend Berückfichtigung finden, woraus wieder Mängel anderer Art entftehen. Auch in wirklichen Denkmälern idealer Richtung fpricht fich diefe Geiftesrichtung aus, und zwar in dem angeblich erften gröfseren Werke des berühmten *François Manfart.* Dies ift die jetzige Kirche *Sainte-Marie*, jetzt *de la Vifitation des Filles de Sainte-Marie*, auch *Notre-Dame-des-Anges* genannt, die *Manfart* 1632—34 in der *Rue St.-Antoine* zu Paris errichtete. Fig. 62[518]) zeigt ihr Aeufseres, an welchem, mit Ausnahme der Thür, jede Pilafter- oder Säulenordnung vermieden ift.

Fig. 63.



Porte Saint-Denis zu Paris[520]).
(1647.)

Diefelbe Richtung fehen wir in den beiden Triumphthoren, die *Ludwig XIV.* im Jahr 1674 errichten liefs: die *Porte St.-Martin* von *Pierre Bullet* und die *Porte St.-Denis* vom älteren *François Blondel,* beide in Paris, wo letztere von Vielen fehr bewundert wird. Sie ift in Fig. 63[520]) abgebildet und hat fpäter auf die Erfindung des *Arc de l'Etoile* eingewirkt. Diefe Richtung dauert bei vielen französifchen Architekten noch heute fort.

5) Schickfal der freien Stilftrömungen unter *Ludwig XIV.*
(1660—1715.)

328. Verbindung der Zeiten *Ludwig XIII.* und *Ludwig XV.*

Am Schluffe der Schilderung der baroccoartigen Richtung (fiehe Art. 301, S. 239) wurde darauf hingewiefen, dafs fie es fei, an welche in der fpäten Phafe diefer Periode die Weiterentwickelung, die im eigentlichen Rococo ausartet, anknüpfen follte. Das Verftändnifs einer Kunftrichtung wird viel klarer, wenn es gelingt, in ihr Quellengebiet zu gelangen. Daher ift es für die Gefchichte der Genefis der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* intereffant, feft zu ftellen, ob die freie Richtung, die fich im Zeitalter *Heinrich IV.* entwickelt hatte, in der abfoluten und akademifchen

520) Facf. Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. III, Bl. 310.

Zeit *Ludwig XIV.* um 1660 ganz unterging oder in irgend einer Form weiter ſickerte und fortbeſtand. Gelegentlich der *Galerie Dorée* im Hôtel des Grafen von Touloufe zu Paris begegnet man öfters Anſichten, die auf dem Glauben zu beruhen ſcheinen, es habe *Robert de Cotte*, ſo zu ſagen, plötzlich dieſen Typus des *Style de la Régence* geſchaffen. Wir möchten hier auf eine vorbereitende Arbeit in der freien Geiſtesrichtung hinweiſen. In der Zeit zwiſchen 1660 und dem Jahr 1713, in welchem die *Galerie Dorée* begonnen wurde, findet man bei näherer Betrachtung manche Spuren einer freieren Kunſtrichtung. Sie ſind, wie mir ſcheint, hauptſächlich im Gebiete der Innendecoration und öfters innerhalb ſtrenger Rahmen zu treffen. Betrachtet man einerſeits die Decoration dieſer Galerie des *Hôtel de Touloufe* (jetzt *Banque de France*, Fig. 62 u. 355), die *Deſtailleur* als Auftreten des Ueberganges zum Stil *Ludwig XV.* anſieht, ſo wird man annehmen dürfen, daſs ein allmählicher Uebergang zu dieſen Formen ſich an manchen Einzelformen der vorhergehenden Jahre — mindeſtens ſeit 1680 — vorbereiten muſſte. Die *Galerie Dorée* iſt das Zuſammenfaſſen einer ſchon vollzogenen Uebergangsbewegung.

329. Gewölbe-Decorationen von *Lebrun*.

Dieſer vorbereitende Uebergang läſſt ſich in der That innerhalb der Decoration verfolgen. Vor Allem kann der ganze innere decorative Stil der Gewölbe *Lebrun*'s (ca. 1662—80) in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* zu Verſailles (Fig. 361) und in der untergegangenen Treppe *des Ambaſſadeurs* daſelbſt (Fig. 362) als ein Gebiet angeſehen werden, in welchem eine freiere Compoſitionsweiſe in Uebung bleibt. Letztere hat ihre fernen Wurzeln im Gewölbe der Sixtina zu Rom, ihre näheren in den Gewölben *Annibale Caracci*'s und *Pietro da Cortona*'s in den Paläſten *Pitti* in Florenz, *Farneſe* und *Barberini* zu Rom. An der ehemaligen Decke der Treppe *des Ambaſſadeurs* ſehen wir in den Ecktrophäen über den Muſcheln, giebelartig an einander gelehnt, die geſchwungenen **S**-Conſolen, die, wie in der *Galerie Dorée* (Fig. 355, eben ſo Fig. 358), einen weichen Abſchluſs der Füllungen, hier eine weiche Ueberdachung der Ecken des Raumes darſtellen [521]). An anderen Füllungen ſieht man Viertelkreisrahmen, volutenförmig endigend, an einander gelehnt. In Fig. 361 zeigen die Cartouchen-Motive über dem Geſims manche freie Form und freie Zuſammenſtellung. Aber es ſind nicht bloſs die Spuren einer freieren Kunſtauffaſſung überhaupt, die ſich feſt ſtellen laſſen; innerhalb der ſtrengen Richtung *Ludwig XIV.* laſſen ſich der Geiſt des Bizarren und der Geiſt des Barocken wieder erkennen und verfolgen. Wir werden das Schickſal beider Richtungen getrennt betrachten.

α) Spuren der bizarren Richtung.
(1660—1715.)

330. Wiedererwachen des Bizarren.

Wir haben in Art. 286 (S. 230) die Definition dieſer Richtung gegeben. Wir folgen ihr nun während der Regierung *Ludwig XIV.*

Neben den freien Elementen bei *Lebrun* ſehen wir, vielleicht als Folge derſelben, ſeit 1680 etwa in gewiſſen Gebieten des Ornaments das allmähliche Einflieſsen eines Geiſtes der Willkür. Als Beginn dieſer freieren Richtung kann man das Auftreten ſolcher Elemente in der Decoration bezeichnen, welche das Brechen der einfachen naturgemäſsen Richtung in den Linien der Compoſition bezwecken.

---

521) Am Bildniſs des *Pierre Mignard* († 1695), von *Rigaut* gemalt, alſo zwiſchen 1690 und 1695, endigt der Lehnſtuhl oben in zwei ſteigenden S-Rahmen, durch eine Muſchel verbunden, ähnlich, wenn auch einfacher, wie die Wandfüllungen der *Galerie Dorée* (Fig. 355).

In einer Groteskenfüllung (*panneau d'ornement*) vom Architekturmaler *Georges Charmeton* (1619—74) kommen Rankenvoluten heraus, die aus Schmiedeeifen zu fein fcheinen. Auch andere Elemente, wie gerade Linien und Winkel, die plötzlich in Bogen- oder Schneckenknöpfe übergehen, gewiffe Ringe fcheinen von damaligen fchmiedeeifernen Geländern entlehnt. Sie find ein Element der Willkür, fobald man fie organifch aus Rankenwerken entwickelt, ftatt fie blofs mit demfelben zu verfchlingen oder nur äfthetifch zu verbinden.

331. Gruppe *Bérain-Daniel Marot.*

Jean Bérain (1674—1711), *Sébaftian Leclerc* (1637—1714), *Pierre Le Pautre* († 1716, Sohn des *Jean*), *Jean Le Moyne* (1645—1718) und bis zur Revocation des Edicts von Nantes (1685) *Daniel Marot*, ferner *Boule* find die Künftler, welche diefen allmählich veränderten Charakter der Decoration ausbilden helfen. Das Einfchalten geradliniger, einen oder mehrere Winkel bildender Elemente inmitten einer einfachen Bogenlinie oder inmitten rankenartiger Formen, deren Charakter einen ununterbrochenen Flufs der Linie bedeutet, kann kaum als naturgemäfs bezeichnet werden. Es ift eine willkürliche, gefuchte Weife, um den Gegenfatz von gerader Linie und Curve zu betonen und etwas pikantere fefte Punkte zu erhalten [522]). Bereits in Werken des XVI. Jahrhundertes findet man Beifpiele diefer Richtung, z. B. in den Grotesken des *Etienne de Laune* (*Stephanus*), bei *Du Cerceau* und ihren italienifchen Vorbildern [523]).

In der fonft fehr edlen, im Geifte der Loggien *Raffael*'s gehaltenen Decoration des Saales im *Hôtel d'Ormeffon* zu Paris (um 1680) kann man um fo beffer das Einfickern der neuen Richtung fühlen, weil es auf zwei Stellen fich befchränkt: die Füllung des Kaminauffatzes und das laufende Ornament eines breiten Gurtbandes unter dem Fries [524]). In den *Oeuvres de Bérain* [525]) wird man verfchieden geformte Umrahmungen einzelner Motive innerhalb grofser Füllungen finden, **C**-Formen verfchiedener Richtung, die durch gerade Theile und Winkelformen verbunden find, hornartig fich bäumende Voluten, die im *Louis XV.*-Stil am oberen Ende der Rahmen fo häufig vorkommen und *bec-de-corbin* genannt werden, fehen — Alles Formen, welche die unmittelbare Verbindung zwifchen ihren älteren Vorbildern der Barockzeit und ihren jüngeren Nachkommen der Zeit *Ludwig XV.* bilden.

Eine andere Art des Ueberganges der Formen *Bérain*'s zu denjenigen des XVIII. Jahrhundertes fieht man in einem diefem Meifter zugefchriebenen Spiegelrahmen [526]) in dem dem Herzog *de la Trémoille* gehörigen Schlofs Serrant. In der Bekrönung find die gebogenen und geraden Theile wie durch eine Art Flachrahmen-Elemente gebildet, in deren Mitte ein feines Torusband entlang läuft.

332. Beifpiele in den Ornamentftichen.

Man kann in den Ornamentftichen jener Zeit, die einen fo grofsen Einflufs auf die Decoration ausgeübt haben, das immer ftärkere Eindringen des Geiftes der freieren Compofition mit ihren Capricen und Willkürlichkeiten verfolgen. Man nehme z. B. als Ausgangspunkt eine Grotesken-Füllung (*panneau*) von *Simon Vouet* († 1649); fie ift, wenn auch kräftiger und fchwerer, ganz im Stil der Loggien *Raffael*'s durch-

---

522) In den Phafen wahrer claffifcher Blüthe werden diefe Contrafte durch die Verbindung von Formen erzielt, an welchen einerfeits die geraden Linien, andererfeits die gebogenen naturgemäfs erfcheinen.

523) Vielfach findet man diefe Mufter in den Bucheinbänden der Zeit *Franz I.* und *Heinrich II.*, fo wie in *Du Cerceau*'s Folge für *Marquefteries*. Es ift, mit einem Wort, ein Eindringen der »Bandwerkmufter« in die eigentlichen Grotesken.

524) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 93—95.

525) Man fehe die Abbildung in: Jessen, P. Katalog der Ornamentftich-Sammlung des Kunftgewerbemufeums der kgl. Mufeen zu Berlin. Leipzig 1894. S. 3.

526) Abgebildet in: *Gazette des Beaux-Arts.* 3. Per. Bd. XIV (1895), S. 177 u. Bd. XV (1896), S. 121.

geführt [527]). Dann vergleiche man im mehrfach erwähnten Werke von *Guilmard* [528]) einige Blätter, und man wird ſehen, wie allmählich die Einzelformen in diejenigen übergehen, die in der *Galerie Dorée* zu einer neuen fertigen Stilphaſe gereift ſind.

Vor Allem die Füllungen Nr. 33 und 38, erſtere von *Jean Bérain* (1674—1711), geſtochen von *Jean Le Pautre*, die zweite von *Daniel Marot* (1650—1712) componirt und geſtochen. Dieſelbe Entwickelung der Geſchmacksrichtung findet man in einer Decke Nr. 35, geſtochen von *Seb. Leclerc* (1637 bis 1714) und in den Stichen von *Pierre Le Pautre* († 1716) von den Tiſchen der königlichen Wohnungen, ferner in den Rahmen von *Daniel Marot*, Nr. 39, und in den Möbeln von *André-Charles Boule* (1642—1732).

In den Ornamentſtichen von *Daniel Marot* giebt es mehrere, in welchen Motive freier Linienführung enthalten ſind, die als unmittelbare Vorbilder von *Louis XV.*-Motiven gelten können, z. B. in der Füllung Nr. 4 [529]); eben ſo unter ſeinen Motiven für Zimmerausſtattung Nr. 7 und für Betten (Bl. 152).

β) Spuren der barocken Stilrichtung.

(1660—1715.)

Ein gewiſſes Weiterleben der Richtung in der Detailbildung, die auf der Entwickelung der Formen *Michelangelo*'s und ſeiner Schule beruht, läſſt ſich ebenfalls nachweiſen. Wir erinnern zunächſt an ein Beiſpiel der Barocco-Richtung, worin ſich ſchon die Rococo-Compoſitionsweiſe ausſpricht. Noch an *Lebrun*'s Gewölbe-Decoration der Treppe *des Ambaſſadeurs* zu Verſailles (Fig. 362) kommen ſporadiſch Leder-Cartouchen ſo weich, wie eine Auſter, vor, und am Gewölbe der *Galerie des Glaces* (Fig. 361) ebendaſelbſt gehören faſt ſämmtliche Cartouchen dieſer Richtung an. Man findet ferner andere, meiſtens mit Flügeln ausgeſtattet, als ſchluſsſteinartige Motive in den *Salons de Diane, d'Apollon* und *de la Guerre* (1675—82), und in der *Galerie d'Apollon* des Louvre.

Somit iſt das Weiterleben dieſer Richtung inmitten des ſtrengen Stils *Ludwig XIV.*, ſogar in den Werken ſeines Hauptes *Lebrun*, klar geſtellt und das Beſtehen eines verbindenden Elements mit der freieren Richtung des XVIII. Jahrhundertes, die ſich ſeit 1690 zu zeigen beginnt, hinreichend nachgewieſen.

333. *Puget* und *Toro*.

Das Weiterleben dieſer Richtung läſſt ſich beſonders auch in den Werken und im Verhältniſs der zwei Meiſter *Pierre Puget* und *Toro* zu einander erkennen. Das 1655—57 erbaute berühmte Thor *Puget*'s (1622—94) am *Hôtel-de-Ville* zu Toulon zeigt noch einen Michelangelesken Geiſt und in der Anordnung und Auswahl der Muſcheln an den Hermen, in der Bildung des Schluſsſteines und der Kämpfer eine durchaus freie, individuelle, etwas kräftige Richtung, welche nichts vom Stil *Ludwig XIV.* ahnen läſſt.

Ein Schüler *Puget*'s, *J. Bernard Toro* (auch *Tarot* oder *Taureau*, geboren zu Toulon 1672 und geſtorben daſelbſt 1731), der beſonders in dieſer Stadt, in Marſeille und Aix arbeitete, iſt ein Träger der freien Richtung ſeines Meiſters *Puget*. Eine ſeiner Cartouchen [530]) zeigt die langen, weichlichen, etwas fetten Formen der freien Richtung *Ludwig XIII.*, verbunden mit Formen *Ludwig XIV.*, wie ſie ſich ſeit 1680

527) Abgebildet in: LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. *Les Styles français*. Paris 1892. S. 299.

528) *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881.

529) In: MAROT, D. Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Herausg. von *P. Jeſſen*. Berlin 1892.

530) GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. Bl. 41.

mehr und mehr ausbildeten. Ein Werk mit Ornamentſtichen von ihm, welches 1716 in Paris erſchien, bezeichnet das *Journal des Savants* vom 10. Auguſt 1716 als »*des compoſitions des plus neuves, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru*« [531]).

Uebrigens iſt auch hier auf dem literariſchen Gebiet ſtellenweiſe genau derſelbe Zuſammenhang zwiſchen den freieren Richtungen der Zeit *Ludwig XIII.* und des XVIII. Jahrhundertes vorhanden. »*Charles Perrault* und *Fontenelle*«, ſagt *H. Martin*, »knüpften beide an die literariſche Generation der Zeit *Richelieu*'s an, im Gegenſatz zur Schule von *Racine* und *Boileau*, die für ſie an Form zu rein und im Geiſt zu vorſichtig war. *Fontenelle*, durch eine der längſten literariſchen Thätigkeiten berühmt, die man je geſehen hat, gehörte der Vergangenheit an und zugleich der Zukunft; als nachgeborenes Kind der Zeit *Richelieu*'s greift er, ſo zu ſagen, über das Jahrhundert *Ludwig XIV.* hinüber, um dem Jahrhundert *Voltaire*'s die Hand zu reichen«.

6) Wiedererwachen der freien Stilſtrömung und die Uebergangsphaſe der »*Régence*«.

334. Urſachen.

Die zunächſt liegende und vielleicht an ſich ſchon ganz hinreichende Erklärung für das Wiedererwachen eines freien Geſchmackes in der Kunſtrichtung liegt in dem Druck und dem Zwang, den die ganze Richtung und das Syſtem *Ludwig XIV.* auf den beweglichen Geiſt der Franzoſen ausgeübt hatten. Die Herzogin *Eliſabeth Charlotte von Orléans* [532]) klagt, daſs die Mode, luſtig zu ſein, abgekommen ſei, daſs eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die *Ludwig XIV.* in Schulden ſtürzte, ſich über Verſailles und den ganzen Hof lagere . . .; »ſo ſeindt alle *divertiſſementer* ſo gezwungen undt voller *contrainte*, das Es nicht auszuſprechen iſt«. Um *Ludwig XIV.* wird es immer einſamer. Die formelle Etiquette des Hofes *Ludwig XIV.*, der den Franzoſen unleidliche Druck der Frömmelei, die ſich ſeit dem Tode der Königin *Maria Thereſia* 1683 unter dem Einfluſſe der *Marquiſe de Maintenon* entwickelte, erweckten im Herzen der franzöſiſchen »Geſellſchaft« zwei Bedürfniſſe: der Rückkehr in die eigenen Hôtels oder Wohnungen und eines daſelbſt »Sichgehenlaſſens«.

335. Einfluſs auf die Privatwohnungen.

Das geſteigerte Bedürfniſs nach Bequemlichkeit und Behaglichkeit der Privatwohnungen, der Wunſch, dieſe ganz nach eigenem Geſchmack einzurichten, wirkten auf den Charakter der damaligen Architektur in ſichtlicher Weiſe ein. Es kommen in Betracht:

a) die Verbeſſerung der Grundriſsbildung (*diſtribution*) der Privathôtels;

b) das Entſtehen der »*Petites maiſons*«;

c) die Umwandelung des ganzen Charakters der Innendecoration und ihre Ausbildung als »Salon- und Boudoirſtil«;

d) die Steigerung des »legitimen« und »illegitimen« Einfluſſes der Frauen in der Architektur und des Charakters — ich will nicht ſagen der Weiblichkeit, ſondern des »*féminin*«, der den Stilen *Louis XV.* und *Louis XVI.* eigen iſt.

Dieſe verſchiedenen Umwandelungen bilden ſich innerhalb der Uebergangsphaſe, die man als *Style Régence* bezeichnet, und dann in der freien Strömung unter *Ludwig XV.* aus, die man unter dem Namen *Style Louis XV.* verſteht.

---

531) Siehe ebendaſ., S. 115.

532) Siehe: SPRINGER, A. Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Bonn 1867. S. 248.

α) Elemente und Entwickelung des neuen Decorationsſtils.

Dieſes Verlangen nach mehr Freiheit im Gegenſatz zum Hofleben *Ludwig XIV.* rief Erſcheinungen hervor, die aus zwei verſchiedenen Gebieten und Quellen ſtammen: aus einer äuſseren und einer inneren. 336. Zwei Quellen.

Die erſte Quelle iſt die Anziehungskraft der freien Natur. Sie erweckt das Bedürfniſs der Rückkehr zur Natürlichkeit, das Verlangen nach Elementen und Eindrücken, die an die freie Natur erinnern, die Berührung mit Beluſtigungen von volksthümlichem oder ausländiſchem Charakter. Die zweite Quelle liegt in der eigenen menſchlichen Phantaſie. Man ſcheint förmlich durchdrungen vom unerſättlichen Bedürfniſs, ſich allen ihren Anregungen, Einfällen und Launen hinzugeben und ihnen innerhalb der Rahmen der Decorationen eines neuen »Salon- und Boudoirſtils« Ausdruck zu geben.

Dieſe beiden Bedürfniſſe und Geſchmacksrichtungen bringen zuerſt eine gemiſchte Form hervor. Man verſucht, die aus den Spielen der Phantaſie entſprungenen Elemente mit anderen mehr aus der freien Natur entnommenen zu verbinden. In dieſer Weiſe ſind die Werke der Meiſter entſtanden, aus welchen wir die Gruppe *Gillot-Watteau* zuſammengeſtellt haben. In dieſe mündet die decorative Richtung *Bérain-Daniel Marot* ein, eben ſo etwas von der feinſten ſtrengen Richtung des Loggienſtils, die wir bis zum *Hôtel d'Ormeſſon* verfolgten (ſiehe Art. 245, S. 211). 337. Eigentliche Entſtehung.

In die geiſtige Atmoſphäre und in die Geſchmacksrichtung dieſer Gruppe drang die freie italieniſche Richtung *Borromini*'s, weiter entwickelt durch *Guarini*, ein. Sie iſt zuerſt durch *Oppenordt* vertreten und dann viel intenſiver noch durch den Turiner *Meiſſonnier*. Dieſe Gruppe *Gillot-Watteau* ſpiegelt den damaligen Drang nach allem dem, was der Druck des Syſtems *Ludwig XIV.* nicht gewährte, treu wieder. Im Kleinen iſt es, wie beim Zeitalter *Heinrich IV.*, in welchem die Bedürfniſſe nach verſchiedenen Richtungen gährten und ſich miſchten.

Aus der Weiterentwickelung der Elemente, die in dieſer intereſſanten Stilgruppe enthalten ſind, ſollte die Weiterentwickelung des decorativen Stils des ganzen XVIII. Jahrhundertes hervorgehen. Die Gruppe *Gillot-Watteau* iſt wie ein Klärungsbecken, aus welchem die ſog. Stile *Louis XV.* und *Louis XVI.* ſich herausbilden ſollten. Das überwiegende Verfolgen der Launen der Phantaſie führte dann unter *Ludwig XV.* zu den *Rocaille-* und *Rococo*-Moden, die Reaction im Geiſte feinerer Natürlichkeit dagegen noch unter *Ludwig XV.* und mit der *Marquiſe de Pompadour*, zum Stil *Ludwig XVI.*

β) Freiere Entwickelung in den Privathôtels.

Dem Beginn eines allmählichen Eindringens eines freieren Geiſtes in die Decorationsweiſe des Stils *Ludwig XIV.* um 1680 entſpricht das Erwachen eines neueren Geiſtes in der inneren Anordnung des Hôtels überhaupt. 338. Beginn.

In der Zeit von 1680—1708 führt *J. Harduin Manſard* im Inneren der Wohnungen eine Reihe von Neuerungen oder Verbeſſerungen ein. Namentlich ſetzt er zwiſchen 1690 und 1708 Spiegel über die Kamine, eine Anordnung, die oft ſeinem Schwager *R. de Cotte* zugeſchrieben wird und bis auf heute eine ſo groſse Rolle in Frankreich ſpielt [533]). Vor 1691 erwähnt *Daviler* [534]) als Neuerungen das Erſetzen ſichtbarer Balkendecken durch Gypsdecken mit abgerundeten Ecken, das allgemeine

533) Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices ſur quelques artiſtes français*. Paris 1863. S. 119 ff.

534) DAVILER, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. S. 162.

Erſetzen der Wandteppiche durch Holztäfelungen (*lambris*), und der einflügeligen, 6 Fuſs hohen Thüren durch doppelflügelige, wie dies in den Tuilerien geſchah.

339. Verbeſſerte Grundriſsbildung.

Eine der Folgen der Reaction gegen das Hofleben *Ludwig XIV.*, wo Niemand ſein eigenes »Ich« und etwas Natürlichkeit bewahren konnte, war in allen Richtungen eine Rückkehr in das intime und private Leben. Von einer anderen Seite wiederum mehrt ſich das äuſsere Privatleben. Das Bedürfniſs, ſeinen Geſellſchaftskreis, den Austauſch der Gedanken, Gefühle, Eindrücke auszudehnen, beherrſcht Alles. »*La ſociabilité qui a toujours ſignalé le caractère français, prend une extenſion ſans limite*«, ſagt *H. Martin*. Dieſe Verhältniſſe wirkten noch mehr auf die Verbeſſerung der Grundriſsbildung (*diſtribution*) der Hôtels ein, von welcher in dieſer Zeit vielfach die Rede iſt. Von dieſen Veränderungen in den Hôtels ſchreibt *H. Martin*: »Die Architektur vollzieht eine Revolution im Inneren der Wohnungen, mehrt die Zahl der Räume, vermindert ihre Abmeſſungen, beſeitigt die ungeheuren Fenſter, die groſsen, mit Sculpturen überladenen Kamine, geht verſchwenderiſch mit den Spiegeln um und erſetzt überall das Groſse (*grandeur*) durch das Angenehme und das Bequeme. Die Wolluſt hat den Stolz (*orgueil*) erſetzt . . . Das *Palais Bourbon* iſt das erſte Gebäude, in welchem man die neue Grundriſsvertheilung (*diſtribution*) angebracht hatte; es wurde um 1722 durch die Herzogin von Bourbon, Mutter von *Monſieur le Duc*, errichtet«. *Girardini* und *L'Aſſurance* werden als Architekten genannt.

340. Freierer decorativer Aufbau.

Als Ergänzung dieſer verbeſſerten Grundriſsbildung und ihrer flüſſigeren Raumbildung muſs eine ähnliche Bewegung im decorativen Aufbau erwähnt werden. Wir haben dieſe Bewegung bereits hervorgehoben, die unter *Ludwig XIV.* innerhalb der Decorationen der Richtung *Bérain-Daniel Marot* die als *Style Régence* bezeichnete Uebergangsphaſe zum Stil *Louis XV.* vorbereitet. An dieſer ſind wir nunmehr angelangt.

Gegen 1713 und 1714 — ſagte mir einmal *Deſtailleur* — gelangt man an eine reizende Epoche, zum ſog. *Style Régence*. Die Werke haben etwas Kräftigeres, als im *Louis XV.*-Stil und zugleich weniger Schwerfälliges, als in demjenigen *Ludwig XIV.*

Das berühmteſte Beiſpiel dieſes Ueberganges von der ſtrengen Richtung *Ludwig XIV.* zur freieſten *Ludwig XV.* dürfte in der That *Robert de Cotte*'s groſse und prächtige *Galerie Dorée* ſein. Sie befindet ſich in ſeinem 1713—19 für den Grafen von Touloufe errichteten Vergröſserungsbau des *Hôtel de la Vrillière*, jetzt ein Theil der *Banque de France* zu Paris. Wie Fig. 64[535]) u. 355 zeigen, bilden die Glieder noch ein ſcheinbar ſtructives Gerüſt und haben beiläufig die in den claſſiſchen Phaſen übliche Stärke beibehalten. Auch die Gedanken der verſchiedenen Motive könnten eben ſo gut claſſiſch ſein. Nur bezüglich der Behandlung im Ausdrucke, des Accentes der Details iſt Alles anders. Der lebendige Schwung der Umrahmungen wird nur vom harmoniſchen Gefühl des freien Gutdünkens des Meiſters bedingt.

γ) Decorative Richtung der Gruppe *Gillot-Watteau*.

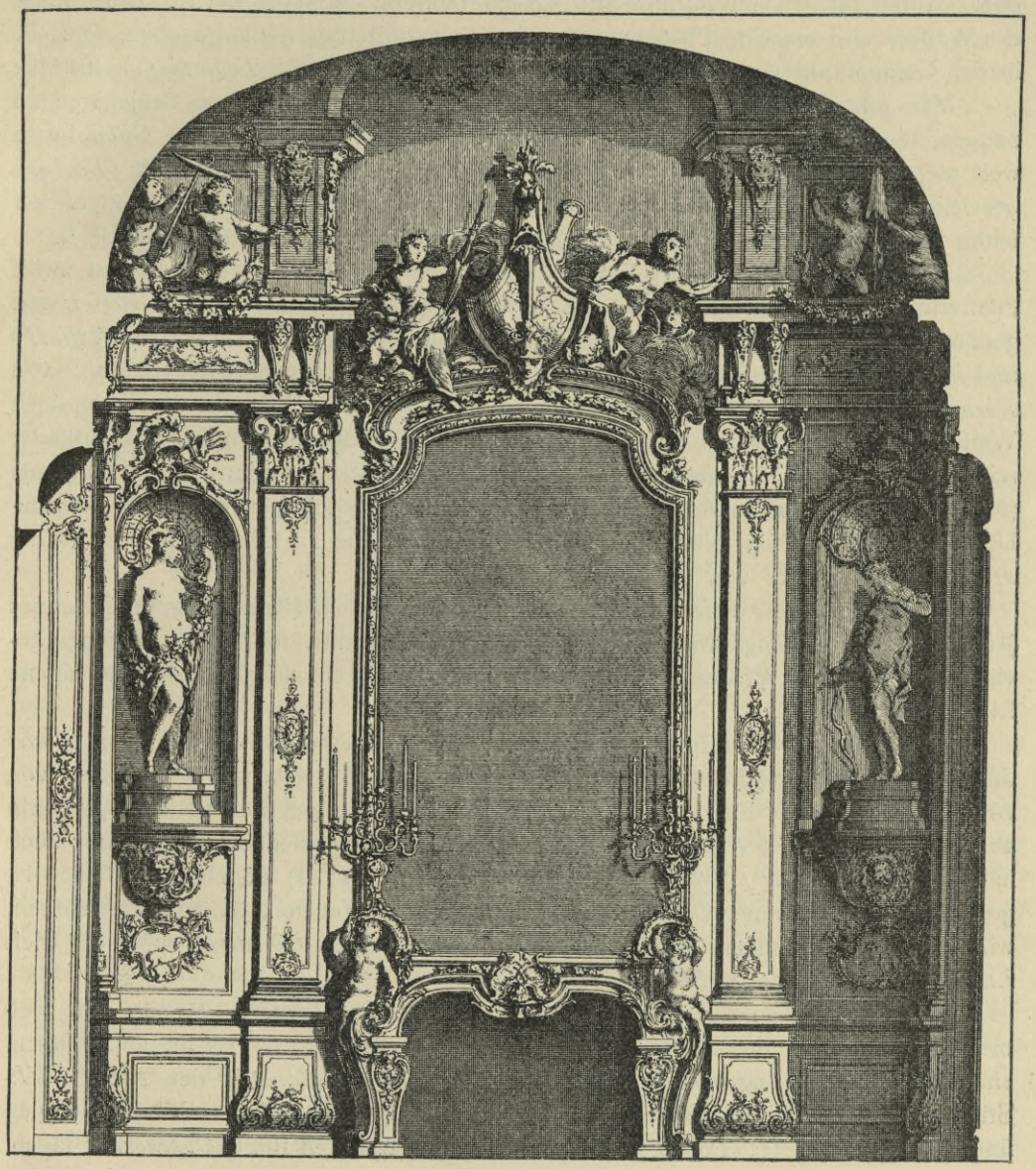
341. Charakteriſtik und Wichtigkeit.

Wir hatten ſchon mehrfach Gelegenheit, auf den wichtigen Moment der franzöſiſchen Decoration hinzuweiſen, der durch die Werke einer Anzahl Meiſter gebildet wird, die wir unter dem Namen der Gruppe »*Gillot-Watteau*« zuſammen-

535) Facſ.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Va, 232.

faſſen. Der Proteſt gegen den ſteifen Zwang und das vielfach Unnatürliche der Zeit *Ludwig XIV.* treibt ſie einerſeits in das Gebiet der launigſten, freien Phantaſie; ſie nehmen aus der freieren Richtung *Louis XIV.* manche decorativen Motive der Richtung *Bérain-Daniel Marot.* Andererſeits treibt es ſie in die freie Natur hinaus.

Fig. 64.



Galerie Dorée im ehemaligen *Hôtel de Touloufe* zu Paris.
Schmalſeite mit Kamin[535]).

Zugleich aber fühlen ſie ſich wiederum von Neuem zur Rückkehr zum ſtrengen Groteskenſtil der Loggien *Raffael*'s hingezogen und behandeln dieſen im Sinne des bald anbrechenden Stils *Louis XVI.* In den Loggien konnten ſie die edelſte Strenge des Ornaments mit der feinſten ſtiliſirten Naturwahrheit der Menſchen, Pflanzen und

Thiere verbinden. Diefe Rückkehr zur Natur und zur Natürlichkeit erfolgt aber innerhalb eines unnatürlichen Rahmens aus dem Gebiete der Phantafie. Es find landfchaftliche Elemente, Fragmente in ganz naturaliftifcher Auffaffung und Stimmung, die in die Grotesken-Decoration eingeführt werden. Man verbindet fie mit Architektur-Fragmenten, Laubgängen aus Lattenwerk oder grofsen Brunnen-, Terraffen- oder Grottenanlagen im *Rocaille*-Stil. Auch inmitten letzterer werden das Fallen des Waffers und einzelne Pflanzengruppen ganz naturgetreu wiedergegeben, fo z. B. in der Compofition von *de la Joüe* (1687—1781), welche »*La Fontaine*« heifst[536]).

342. Ihre Hauptmeifter.

Man pflegt *Claude Gillot* (1673—1722) als einen der erften von denjenigen zu nennen, die fich vom fteifen Pomp des Stils *Ludwig XIV.* entfernten. *Gillot* fufste weit mehr auf der bizarren Richtung, als auf der barocken. In feinem als »*Baccus*« bezeichneten *Modèle de portière pour tapifferie* erfcheint die Hälfte feiner Compofition fchon wieder in der ftrengen Richtung des kommenden Stils *Ludwig XVI.*[537]).

Zu diefer Gruppe gehört ferner *Claude Audran* (1658—1734). Er hat zwölf Pilafterfüllungen, bezeichnet *Mois de l'année*, componirt, die zum Beften diefer Zeit gehören. Als feiner Künftler belebt er von Neuem den Stil der Loggien *Raffael*'s und verfchmilzt in anmuthigfter Weife Rahmentheile aus der bizarren Richtung von *Bérain* und *D. Marot*, Laubwerk, Thiere und muficirende Affen in der lebendigen Weife von *della Bella* mit ganzen Partien, die fchon dem kommenden, vollftändig reifen *Louis XVI.*-Stil angehören. Dies find wohl die beften Pilafterfüllungen (*Montants*) feit *Raffael* und *G. da Udine*. Sie haben das Pikante, das die Grotesken-Decoration ftets haben follte, und ohne in das Lüfterne zu fallen, ein »*non fo che di amorofo*«, welches von befonderer Anmuth ift.

Der dritte Meifter diefer Gruppe ift der berühmte *Antoine Watteau* aus Valenciennes (1684—1721). Anfangs von *Gillot* und *Audran* beeinflufft, führte ihn feine franko-vlämifche Natur auf *Rubens* zurück, und in diefer Weife entwickelte fich feine eigene feine Originalität.

Die Richtung einer freien Bearbeitung des Ornamentalen im Sinne von *Daniel Marot* findet fich noch in den 1727 componirten und geftochenen Vignetten von *Bernard Picart*[537]). Ein Beifpiel der weiteren Entwickelung diefer Richtung, worin aber die Elemente der Gruppe *Gillot-Watteau* fehr vorherrfchen, fcheint mir auch in einem *Panneau de tapifferie* von *Oppenordt* (1673—1742) gegeben zu fein; dagegen zeigt das Poftament, worauf die Mittelfigur fteht, Formen, die aus den freieften, willkürlichften Bildungen des Barocco von *Michelangelo*, *Dietterlin* und der Zeit *Ludwig XIII.* abgeleitet find[538]).

343. Quelle der Stile *Ludwig XV.* und *Louis XVI.*

Die Compofition *Gillot*'s für die als »*Baccus*« bezeichnete »*Portière*« ift vielmehr im Charakter des *Louis XVI.*-, als des *Louis XV.*-Stils. Es ift, fo zu fagen, ein directer Uebergang aus der Richtung *Bérain-Daniel Marot* in den *Louis XVI.*-Stil. Die natürlichen Elemente und ihre Behandlung im natürlichen Stil der Loggien find vorherrfchend[539]). Das Gleiche läfft fich vom erwähnten Blatte *Oppenordt*'s fagen.

Die Weiterentwickelung des *Style Régence* bringt die verfchiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils, der letzten Phafe der zweiten Periode der französifchen Renaiffance hervor, für die wir die Bezeichnung »Moden« oder »*Genre*« angenommen haben.

---

536) Abgebildet in: Guilmard, D. *Les Maîtres ornemanifles etc.* Paris 1881. Bl. 53.

537) Abgebildet ebendaf., Bl. 48 u. 42.

538) Siehe ebendaf., Bl. 46.

539) Abgebildet ebendaf, Bl. 46 u. 48.

7) Entſtehung der Formen des Stils *Ludwig XV.*

Für die Weiterentwickelung der freien Geſchmacksrichtung einer ſo vergnügungsſüchtigen, feinen Geſellſchaft muſſte es vor Allem darauf ankommen, der Decoration einen lebendigen, leichten und feinen Charakter zu verleihen. Die Stilphaſe *Ludwig XV.* iſt die Zeit des Triumphs in der Kunſt und im Spiel der lebendigſten Linienführung, zugleich der Verbindung verſchieden geformter Flächen, inmitten vibrirender Harmonien und pikanter Gegenſätze. Leicht und unerwartet verbindet ſie in charmanter Weiſe Formen, deren Colliſion unvermeidlich ſchien; andere, deren Verbindung erwartet wurde, drehen ſich plötzlich capriciös den Rücken. Hier tritt unerwartet ein neues Motiv hinzu; dort berühren ſich leicht zwei Curven entgegengeſetzter Biegung, wie graciöſe Tänzer in einem Contretanz. An anderer Stelle iſt es wieder ein keckes Andaszielgelangen auf unerwartet ſicheren Wegen mit geiſtreich elaſtiſch gewundener Schwingung. Ueberall feſſelt das anmuthige Spiel einer ſcheinbar unerſchöpflichen Phantaſie, deren Verſchlingungen zuweilen etwas vom myſteriöſen Reiz arabiſcher Muſter bieten. 344. Bedürfniſs nach dem Lebendigen.

Die Mittel, durch die mehr Leben in die Compoſitionen gebracht wurde, ſind: das Betonen des aufwärts ſtrebenden Charakters der Decoration; das Anwenden von Linien, die den Eindruck des lebendigen Schwunges hervorrufen; das Anwenden gewiſſer Elemente aus dem Pflanzen- oder Thierreich; das Anwenden von menſchlichen Figuren; das Aufgeben der ſymmetriſchen Compoſition, welches geſtattet, den Eindruck der Richtung einer Bewegung ſchärfer hervorzurufen.

Betonung der auffteigenden Richtung der Decoration.

Man ſuchte in jener Zeit nach allen Mitteln, um der Architektur mehr Leben zu geben. Die Betonung des Emporſteigenden iſt eines davon. Die Rahmenbildungen wurden das Hauptelement, um dies zu erreichen. In dieſem »Salon- und Boudoirſtil« ſpielt die Rahmen-Decoration der Wandfüllungen, der Thüren und Spiegel eine hervorragende, oft eigentlich maſsgebende Rolle; wie *Semper*[540]) richtig bemerkt, erſetzt ſie die Pilaſter und ihr Gebälke. Die Möglichkeit, den eckigen, rechtwinkelig laſtenden Abſchluſs des Gebälkes durch lebendig geſchwungene, aufſteigende Abſchlüſſe oder durch capriciös abgerundete zu erſetzen, mag einer der Gründe geweſen ſein, die zur Beliebtheit und Entwickelung dieſes Wandrahmenſtils beitrugen. Die Phantaſie, die früher im Groteskenwerk der ganzen Wandfüllung ſich ausbreitete, beſchränkt ſich vielfach auf die Ausbildung des unteren und oberen Theiles der Rahmen und zuweilen einiger Medaillons[541]). 345. Umbildung der Rahmenformen.

Die ganze Linienführung der Umrahmungen an Thür-, Wand- und Spiegelrahmen bezweckt das Betonen eines bewegten, oft belebten Auffteigens. Schwungvolle untere Anfänge und obere Abſchlüſſe des Rahmens, das Aufheben der ſcharfen Gegenſätze der rechtwinkeligen Ecken zu Gunſten einer inmitten kleiner pikanter Contraſte erfolgenden Formengruppirung bringen dieſen emporſtrebenden Eindruck hervor.

Im Barocco, der den Weg vorbereitet hatte, bilden die Verkröpfungen durch die Unterbrechung der wagrechten Elemente ein Mittel, um die lothrechten Glieder 346. Vorbereitung im Barocco.

540) Siehe: Semper, G. Der Stil etc. Frankfurt a. M. u. München 1860—63. S. 350. (2. Aufl.: S. 333.)

541) Im Cabinet *de Madame Adélaïde* giebt es in den Füllungen der Thürlaibungen (1753) und in denjenigen der 1767 decorirten Wand groſse hängende Trophäen von Muſikinſtrumenten u. ſ. w. Im *Cabinet du Roy* (1735 und 1755) ſind die hängenden Trophäen mit Medaillons kaum minder bedeutend. Es ſcheint dies jedoch eher eine Ausnahme zu ſein. (Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 52—57 — dort als *Salon des Medailles* bezeichnet.)

enger zu verbinden und das »Emporſtrebende« zu betonen. Im Barocco hängen das Brechen der Giebel und das Auflöſen derſelben in Giebelſtücke, Poſtamente, Attika-Motive, mit dem Wunſche zuſammen, die Zahl der auffteigenden, akroterienartig bekrönenden Motive (*les amortiſſements*) zu vermehren. Es iſt ein Brechen des vermeintlich Laſtenden zu Gunſten des Emporſtrebenden des gothiſchen Stils.

An Stelle der geſchwungenen und gebrochenen Giebel des Barocco (ſiehe Fig. 56, S. 236) treten die gleichförmig geſchwungenen **S**-Rahmen, und die verſchiedenartig gegen einander auftretenden *Bec-de-corbin*-Hörner erſetzen die Theile, in welche ſich die Barocco-Giebel auflöſen, und rufen zahlreiche lebendige Gegenſätze der Linienführung hervor.

347. *Bec-de-corbin*-Form.

Der Urſprung des *Bec-de-corbin*-Motivs liegt einerſeits in den gebrochenen **S**-Giebeln und tritt noch unmittelbarer bei *Bernini* und *Borromini* in die Erſcheinung, wenn ſie die Ohren der Thürumrahmungen als im Profil geſehene **S**-Conſolen bilden, deren obere Volute den Scheitel der äuſseren Umrahmung überragt.

An der Thür der *Libreria* in der *Sapienza* zu Rom hat *Borromini* dieſen Ohren ſogar annähernd den geſchwungenen Umriſs wirklicher Menſchenohren gegeben; desgleichen an der Thür des Caſino der *Marcheſa del Bufalo* bei *San Andrea delle fratte* zu Rom; an der Thür des Convents der *Padri del Riscatto* drehen ſich ſehr kräftige Volutengebilde den Rücken, um das Geſims zu ſtützen (*Borromini*). Bei *Pietro da Cortona* findet man ſie als gebrochene **S**-Giebel an den Fenſtern des *Palazzo Gambiraſi* und als Bekrönung von Rahmen über der Thür von *Santa Martina* und *San Luca*; bei *Borromini* als Ohren auch noch an der Thür der *Sapienza* nach der *Piazza di Sant' Euſtachio*. *Giov. Ant. de Roſſi* hat die *Bec-de-corbin*-Form ſehr ausgeſprochen im **S**-Giebel der unteren Thür zur groſsen Treppe und als Ohren der Thür des groſsen Saales im *Palazzo Altieri* zu Rom angewandt, genau im Charakter, wie ſie in den Rahmen der Zeit *Ludwig XV.* vorkommen.

Conſolenformen, ſei es durch eine gerade Linie gebrochen, ſei es aus zwei **C**-Bogen entgegengeſetzter Richtung zuſammengeſetzt und aus denſelben Quellen geſchöpft, ergänzen die Zahl der Linienformen, die als Richtſchnur der Geſtaltungen dieſer Phaſe *Ludwig XV.* dienen.

348. Umbildung der grotesken Füllung.

Die in Art. 331 (S. 256) hervorgehobene Veränderung des Charakters der Grotesken in der Gruppe *Bérain-Daniel Marot* iſt oft eine ſo vorgeſchrittene, daſs es keiner weiteren Worte bedarf, um die letzte Umwandelung gewiſſer Elemente in die Formen der freien Richtung *Ludwig XV.* zu erklären. Man fühlt ſie von ſelbſt heraus. Sie tragen dazu bei, die Detailformen der Decoration auszubilden. In manchen Einzelformen der Gruppe *Gillot-Watteau* wird dieſe Umwandelung der Formen bis zu denjenigen des Stils *Ludwig XV.* weiter geführt. Der Schauplatz für die Entwickelung des »Groteskenſpiels« verändert ſich. Es verliert meiſtens den Charakter einer Wandfüllung und tritt in engere Verbindung mit der Rahmen-Decoration und oft als Theile des letzteren. Die runden und halbrunden Füllungen, welche die Pilaſter der Früh-Renaiſſance zieren, und diejenigen, die in den Marmorverkleidungen der Wände unter *Ludwig XIV.* die Mitte und oft die Enden der Wandfüllungen bilden, werden jetzt als Medaillon- oder Roſetten-Motive, als obere und untere Abſchlüſſe der Rahmen, mit reichen Verſchlingungen von Linien, Blättern, Blätterzweigen und *Rocaille*-Motiven, zu Hauptelementen des Salonſtils unter *Ludwig XV.* ausgebildet. (Vergl. Fig. 352 u. 353 mit Fig. 355 bis 357.) Vielfach beſteht der Charakter dieſer Phantaſieſpiele mehr in den Verſchlingungen bandartiger Ornamente, eine Weiterentwickelung der Mauresquen der Zeit *Du Cerceau*'s, als in eigentlichen Grotesken; Combinationen kleiner **C**- und **S**-Bogen, die in capriciöſer Weiſe an einander gereiht und verſchlungen ſind, bilden Kreis-, Roſetten- und Bandmotive. Die Behandlung

der Blumen in Sträufsen, Gehängen u. dergl. ift nicht diejenige der Loggien *Raffael*'s, fondern mehr in der holländifchen Weife der Zeit *Ludwig XIV.*

Man fühlt es den damaligen Franzofen und Französinnen bis in die innerfte Seele nach, wie wohl es ihnen zu Muthe war, von den angenommenen Elementen fpanifcher Grandezza, der caftilianifchen Würde und Gemeffenheit *Ludwig XIV.* befreit zu fein und fich ihrem angeborenen *efprit gaulois* frei hingeben zu können. Das Wirken des letzteren trägt dazu bei, dafs in der Weiterentwickelung des Stils der Mafsftab der decorativen Elemente immer feiner wird, wie man dies in Fig. 354 bis 358 beobachten kann. Es handelt fich hierbei um die Abftufungen in der Stärke und Dicke der Formen und Linien, in welchen die launigften Einfälle zierlicher Coquetterie und Phantafie ausgedrückt werden. 349. Leichterwerden der Formen.

Nach den jüngften Arbeiten von *P. de Nolhac* über die Decorationen in Verfailles könnte man glauben, dafs die jetzige Architektur des *Cabinet du Roi,* eines der wichtigften Räume des Schloffes, der Thatfache widerfpreche, dafs der Stil der Wandrahmen ftets feiner wird. Wir werden jedoch fehen, dafs der Umbau von 1755 einen Theil der alten Decoration beibehielt und ergänzte oder dafs diefe Decoration fich wenigftens aus den Eigenthümlichkeiten der königl. Schule von Verfailles erklären läfft.

8) Verfchiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit *Ludwig XV.*

Wir theilen die verfchiedenen Stilrichtungen der Innendecoration während der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* in folgende »*Genres*« oder »Moden«, die wirkliche Stilzweige bilden: 350. Benennung der Moden.

α) Die königliche Schule oder die Schule von Verfailles;
β) die Palmbaum-Mode;
γ) die Affen- und Chinefen-Mode (*Singeries et Chinoiferies*);
δ) die *Rocaille*-Mode, und
ε) die Rococo-Mode.

In der Hervorhebung, Trennung und Beftimmung der verfchiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils haben wir uns vom Charakter der verfchiedenen Richtungen, die wir zu erkennen glaubten, leiten laffen. Wir haben getrachtet, näher zu beftimmen, welche Eigenfchaften einerfeits mit den verfchiedenen beftehenden Benennungen vom *Style Louis XV.*, *Style rocaille*, *Pompadour*, *rococo* zufammenftimmen und diefe Zweige dadurch genauer abgegrenzt; für diejenigen Werke andererfeits, die mit den beftehenden Namen nicht richtig bezeichnet waren, zugleich aber Kennzeichen aufweifen, die ihnen einen beftimmten Charakter und eine befondere Richtung verleihen, haben wir zu neuen Namen gegriffen, um in das Gefammtbild mehr Klarheit und Ordnung zu bringen [542]). In diefer Weife ift der Zweig der »königlichen Schule« des Stils *Louis XV.* und der »Innendecorationen des Schloffes zu Verfailles« [543]) entftanden, und die »Palmbaum-Mode«, die zwar nur eine Unterabtheilung ift, aber dennoch, eben fo wie die *Rocaille*-Richtung, einen befonderen Namen zu verdienen fchien.

---

[542]) Ich habe jedesmal ein befonderes Gewicht auf die Urtheile *Deftailleur*'s gelegt, fobald mir ein folches bekannt war, weil ich während eines zwanzigjährigen freundfchaftlichen Verkehres mit diefem Herrn feinen Werth immer mehr fchätzen lernte. Selten findet man bei einem Architekten eine folche Fülle von Kenntniffen auf allen Gebieten der französifchen Decoration feit der Renaiffance. Die objective Auffaffung, die Gewiffenhaftigkeit, die ruhige Vorficht, mit welcher er als fein fühlender Künftler und Ehrenmann Alles prüfte, verdienen im Intereffe der Sache hervorgehoben zu werden.

[543]) *Style de l'École royale* oder *le courant des décorations du château de Verfailles fous Louis XV.*

Deſtailleur pflegte die Bezeichnungen *Style Régence* und *Style Louis XV.* zu gebrauchen . . . Die erſte Bezeichnung bezieht ſich auf den Uebergang des Stils *Louis XIV.* auf den Stil *Louis XV.*; letzterer hat für ihn etwa ſeit 1735—36 geherrſcht. Den Ausdruck *Style rocaille* oder *rococo* hat er (ſo weit ich mich erinnere) niemals gebraucht.

α) Mode der königlichen Schule oder des Schloſſes zu Verſailles.

351. Charakter. Das Eigenthümliche der hierher gehörigen Gruppe von Werken iſt erſtens, daſs ſie, ſo zu ſagen, am Charakter des Rahmenwerkes der *Galerie Dorée* in Paris feſt hält und eine Weiterentwickelung im Sinne einer allmählichen Verfeinerung derſelben bildet; fürs zweite geht ſie am eigentlichen *Rocaille*-Stil vorüber, nimmt nur ſehr wenige Elemente dieſes »*Genre*« auf und ordnet ſie dann maſsvoll unter; drittens verwendet ſie inmitten der Linienführung dieſes gemäſsigten *Louis XV.*-Stils ſtatt vieler *Rocaille*-Motive viele Blumen- und Blattmotive, Guirlanden u. ſ. w. des kommenden oder bereits auftretenden *Louis XVI.*-Stils. Wir haben es mit einem allmählichen Uebergang vom Stil *Bérain-Daniel Marot*'s und der *Régence* in den Stil *Ludwig XVI.* zu thun, ohne daſs eine eigentliche Durchwandelung der *Rocaille*- und Rococo-Moden ſtattfindet.

Die *Louis XV.*-Decorationen bekommen hierdurch einen weniger capriciöſen, weniger coquetten, aber dafür anmuthigeren Charakter, als es bei den ausgeſprochenen Beiſpielen der *Rocaille*-Richtung der Fall iſt. Das *Cabinet de Madame Adélaïde* (bei *Rouyer: Salon des Médailles*) zu Verſailles, von *Verberckt* 1753 decorirt[544]), zeigt dieſen Charakter recht deutlich, der in der 1767 vom ſelben Meiſter decorirten vierten Seite[545]) des Raumes noch deutlicher ausgeſprochen iſt, namentlich im ſchönen Spiegelrahmen und im ſchmalen Wandſtreifen. Die Bibliothek des Dauphin (1755) zeigt dieſelbe Richtung. Dieſe Eigenthümlichkeiten mögen zum Theile daher rühren, daſs bei den zwiſchen 1735, 1752 und 1767 öfter vorkommenden Umbauten, welche eine Veränderung der Decoration verurſachten, der Befehl des *Marquis de Marigny* und Anderer dahin lautete, *d'employer tout le vieux*. Die Ergänzungen muſſten daher genaue Wiederholungen älterer Formen ſein und ſich ihrem ruhigeren Stil anpaſſen. Andererſeits iſt es wahrſcheinlich, daſs man ſelbſt am Hofe *Ludwig XV.* das Gefühl hatte, daſs die Decoration der officiellen Reſidenz des Königs eine ruhigere, maſsvollere Haltung haben müſſe, als von Privatſalons und Boudoirs.

352. Beiſpiele. Die ganze Täfelung der *Chambre de la Reine* in Verſailles, 1735 entſtanden[546]), die 1738 ausgeführte Decoration der *Petite chambre à coucher* des Königs, die ebenfalls 1738 entſtandene des *Cabinet de la pendule* mit ihrem Deckenfries von 1760, das *Cabinet intérieur de la reine* (1746), das *Cabinet de Madame Adélaïde* (1753), die *Bibliothèque du Dauphin* und von *Marie Joſèphe* von Sachſen (1755) geben eine Reihenfolge von Arbeiten, an denen man die Weiterentwickelung des Stils *Louis XV.* in ſeinen beſten Beiſpielen verfolgen kann. Die *Rocaille*-Motive ſind nie überwiegend und mit groſser Discretion angebracht. Aus dieſem Mangel von *Rocaille*-Motiven in zwei Räumen, die *Alfred Darcel*[547]) um das Jahr 1736 datirt, hatte dieſer ſogar geglaubt, ſchlieſsen zu müſſen, die Entſtehung des *Style rocaille* ſei

544) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 52 u. 54. — Bl. 53 zeigt die 1767 decorirte Seite.

545) Abgebildet von P. de Nolhac in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV. (1895), S. 224.

546) Die Decke iſt zum Theile ſpäter, zum Theile vielleicht auch älter. — Abbildungen dieſer Räume giebt *P. de Nolhac* in ſeinen in den Fuſsnoten 549—551 (S. 267) angeführten Studien.

547) Siehe: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, S. 53 u. 55.

wahrſcheinlich ſpäter anzuſetzen, als man dies meiſt anzunehmen pflegt. Nach *Nolhac* wären dieſe Werke ſogar noch ſpäter, als *Darcel* annahm, und liegt hierin eine Beſtätigung unſerer Auffaſſung, daſs in den Bauten des Verſailler Schloſſes die *Rocaille*-Motive überhaupt wenig verwendet wurden [548]).

β) Palmbaum-Mode.

353. Beiſpiele zu Verſailles.

Eine der früheſten Formen, unter welchen man eine Befreiung vom Zwang der Richtung *Ludwig XIV.* ſucht und zugleich eine gewiſſe Neigung für freie Naturformen bekundet, offenbart eine beſondere Vorliebe für die Formen des Palmbaumes, ſowohl des Stammes, als auch der Krone und der Zweige. Es bildet ſich, ſo zu ſagen, ein »*Genre palmier*« aus, eine Stilrichtung der *Louis XV.*-Zeit, vergleichbar mit dem »*Genre rocaille*«, in welchem aber die »*Rocaille*-Motive« durch »Palmbaum-Motive« erſetzt werden. So viel wir wiſſen, iſt auf das Zuſammenhängende dieſer Erſcheinung noch nicht hingewieſen worden. In dieſer Richtung wurde die neue Decoration des Schlafzimmers der Königin (*Chambre de la Reine*) im Schloſs zu Verſailles 1735 von *Verberckt* ausgeführt. Die Seitenpfoſten des Spiegels der Hauptfüllungen und Sopraporten ſind als Palmenſtiele gebildet, deren Blätterkronen Medaillons ſtützen oder den Ausgang des oberen Abſchluſſes bilden [549]). Oben ſich umbiegende Palmbäume bildeten ebenfalls die Umrahmung der Alcoven-Oeffnung im kleinen Schlafzimmer des Königs (*Ludwig XV.*); dieſe Decoration wurde 1738 ebenfalls von *Verberckt* ausgeführt [550]).

Fernere Beiſpiele in Verſailles ſind: der Spiegelrahmen im ehemaligen *Cabinet* des *Grand Dauphin* (1747) von *Verberckt*, welches ſpäter des Dauphin Vater von *Ludwig XVI.* wurde; der Spiegelrahmen im *Cabinet d'angle* oder *Salon de muſique*, urſprünglich ebenfalls von *Verberckt* 1738 decorirt, mit Umbauten von 1760; *Nolhac* ſpricht hier von »*tiges de palmiers enguirlandées* [551]).«

Ein ſprechendes Beiſpiel dieſer Vorliebe für Palmen war der Hochaltar, den *François Blondel II.* (oder der Jüngere) für die Kirche *St.-Sauveur* zu Paris ausführte (Fig. 65 [552]).

354. Vorbilder bei *Borromini.*

Dieſe decorative Anwendung von Palmen in etwas auffallender Gröſse kommt ſchon in Italien vor. Als ausſchlieſsliche Umrahmung der *oculi* im Tympanon von Fenſtern am *Collegio di Propaganda Fide* zu Rom hat ſie *Borromini* angewendet. Eben ſo benutzt er ſie in noch auffallenderer Weiſe als äuſsere ſeitliche Begleitung der Thürgewände und beinahe in ihrer ganzen Höhe am *Oratorio di S. Filippo Neri*; als ſehr groſse Palmette durchbricht eine Palme den Giebel derſelben Thür. Ferner hat er ſie als äuſsere Begleitung des Rundbogens am Fenſter über der Thür der *Sapienza* zu Rom angebracht, die nach der *Piazza di Sant' Euſtachio* führt.

355. Deutſche Beiſpiele.

Eine ähnliche Verwendung der Palmen an deutſchen Bauten findet man im Schloſs zu Karlsruhe in der Capelle und als Spiegelrahmen im Empfangsſaal, im Ritterſaal des königl. Schloſſes zu Berlin, im Schloſs zu Schleiſsheim und namentlich in demjenigen zu Bayreuth.

548) Am Kamin des Schlafzimmers des Dauphin (1747), im ehemaligen Cabinet des *Grand Dauphin*, zeigen die Bronze-Decorationen *Caffieri*'s den bewegten *Rocaille*-Charakter *Meiſſonnier*'s. Am Geſims dieſes Raumes, eben ſo an demjenigen des *Salon de la Pendule* (1760) iſt der *Rocaillé*-Charakter klar ausgeſprochen. In letzterem Raume geſchieht dies in der Art, wie ſie im Folgenden Fig. 358 zeigt.

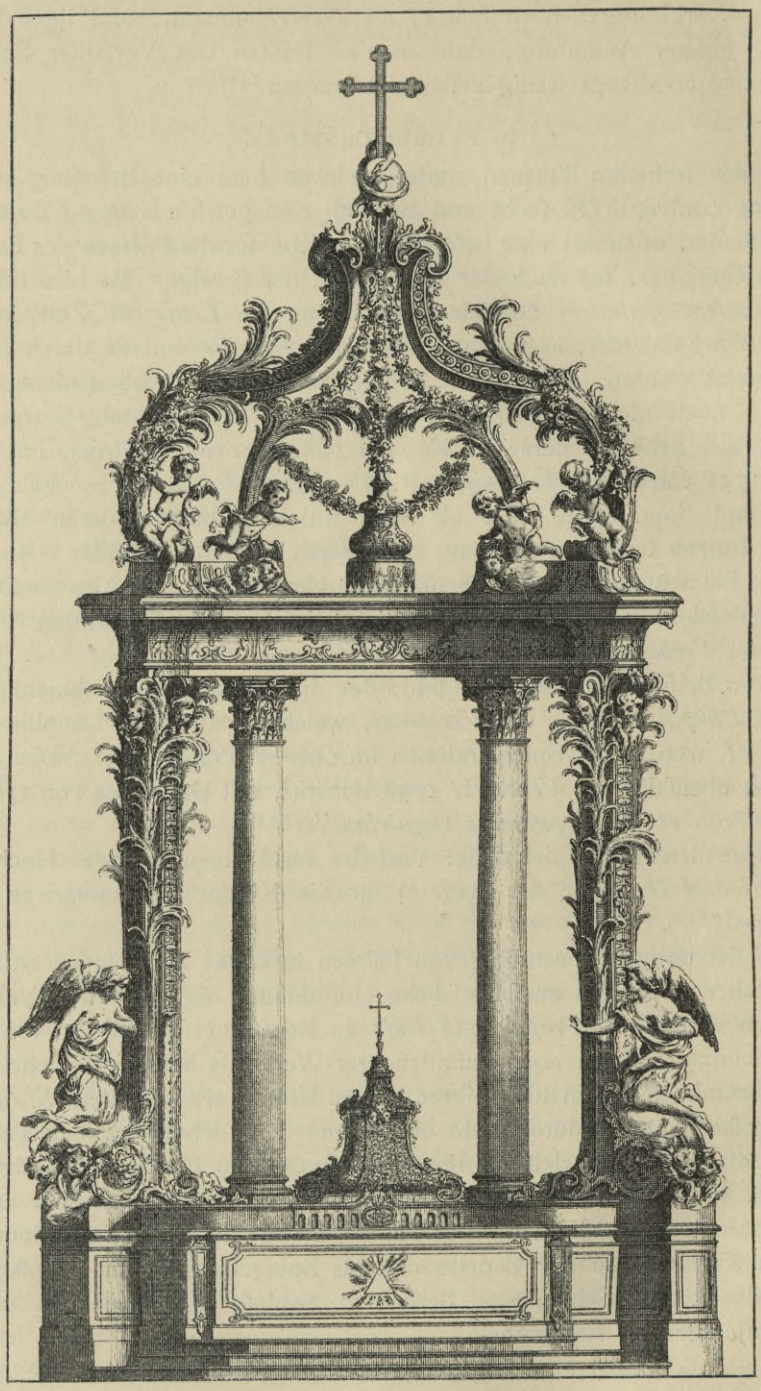
549) *Pierre de Nolhac* hat (in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XVI. [1896], S. 39) die Originalzeichnung für dieſe nur noch theilweiſe erhaltene Decoration veröffentlicht.

550) Derſelbe in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIV. (1895) S. 219.

551) Siehe ebendaſ., Bd. XIV. (1895), S. 224; Bd. XVII (1897), S. 190.

552) Facſ.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd, 193.

Fig. 65.



Hochaltar der Marien-Capelle in der Kirche *St.-Sauveur* zu Paris [552]).

γ) Affen- und Chinesen-Mode.

356. Ursprung.

Eine andere decorative Richtung bildeten die sog. »*Singeries*« oder Affenscenen aus. Gegen das Ende der Regierungszeit *Ludwig XIV.* wurden chinesische Gegen-

ſtände ein Gegenſtand des Luxus und der Mode. In den Compoſitionen von *Gillot* und *Watteau* ſpielt man europäiſche Spiele in chineſiſchen Trachten. »*Dans les idées du temps, des fils du ciel aux ſinges il n'y avait qu'un pas*«, ſagt *H. Chevignard*[553]). Hieraus, ſo wie aus der Geſchicklichkeit der damaligen Thiermaler entſtand die ſonderbarſte Miſchung decorativer Motive, in welchen den Affen auſser ihren natürlichen Handlungen eine Menge »Groteskenſtreiche« angedichtet werden. So entſtanden im Schloſſe zu Chantilly die *grande* und die *petite Singeries* und im *Hôtel de Rohan* (jetzt *Imprimerie nationale*) die berühmte Decoration von *Huet* (1745—1811) im Groſsen Saal; hier treiben Affen und andere Thiere, Mandarine, Frauen und Kinder durch einander mit den ergötzlichſten Späſsen ihr Weſen und ihre Spiele.

Später kommen die Motive aus chineſiſchen Gärten, abſcheulich gebogene Stege, Geländer, Gartenhäuschen, Schaukeln, die eben ſo entfernt von der Wirklichkeit erſcheinen, als die Pompejaniſchen Phantaſien. Es entſteht das Werk von *Peyrotte* (ohne Datum, wohl um 1740), betitelt: *Livre des trophées chinoiſes, inventées par Peyrotte.*

δ) *Rocaille*-Mode.

357. Franzöſiſche Anſchauungen.

Die Ausdrücke *Style rocaille, Genre rocaille* oder *Formes rocaille* gehören zu den häufigſten Bezeichnungen, die man bei gewiſſen franzöſiſchen Schriftſtellern findet, um den Stil *Louis XV.* oder eine ſeiner Formen zu benennen. Die Unbeſtimmtheit dieſer Bezeichnungen nöthigt, der Sache näher zu treten. In den franzöſiſchen Anſchauungen über das Weſen und die Dauer des *Genre rocaille* herrſcht keine rechte Uebereinſtimmung. *Darcel*[554]) ſchreibt über den Begriff und den Beginn des *Style rocaille* Folgendes: »Gewöhnlich ſetzt man ſeinen Beginn in die Zeit der *Régence*;« doch möchte er mit Rückſicht auf die Decke des Schlafzimmers der Königin in Verſailles, die um 1734 zum Theile neu decorirt wurde, den Beginn dieſer Stilrichtung etwas ſpäter ſetzen. Er ſchreibt ferner: »*Boffrand*, etwa im zweiten Drittel des XVIII. Jahrhundertes, ſcheint dieſen Stil geſchaffen zu haben; er tritt an Stelle desjenigen, der aus den Compoſitionen *Bérain*'s entſtanden war«. *Raoul Roſières*[555]) ſagt, gelegentlich der Reaction, die ſich unmittelbar nach dem Tode *Ludwig XIV.* erhob: »*Robert de Cotte . . . ſe révèle du jour au lendemain un maître original en inventant le ſtyle rocaille*« und etwas weiter: »*Bientôt une forme particulière d'architecture ſe conſtitue, l'architecture des Petites-Maiſons, celle que l'on appellera, à meſure qu'elle ſe développera, rocaille, Pompadour, rococo.*« Hieraus ſollte man ſchlieſsen, daſs *Roſières* mit *Rocaille* den Beginn der Richtung, d. h. den *Style Régence*, die *Galerie Dorée* (1713), bezeichnen will. *Guilmard* braucht folgende Ausdrücke: *Sujets gracieux dans des rocailles* oder *Figures paſtorales dans des rocailles;* ferner ſpricht er von *Rinceaux rocailles* (Rankenwerk *rocaille*) von *Rinceaux et feuillages rocaille, Motifs rocailles, Vaſes rocailles, Cartouches rocailles.* Ferner erzählt *Nolhac* von einem Fries des Cabinets des Dauphin (*Salle 46*[556]), im Erdgeſchoſs zu Verſailles als gebildet aus *enroulements de rocaille où des oiſeaux pourſuivent des chiens*; bezüglich des Schlafzimmers des Dauphin (*Salle 49*) ſpricht er von der *large friſe en partie dorée, où des divinités, mêlées à de petits amours,*

553) Siehe: LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. *Les Styles français.* Paris 1892. S. 350.

554) Siehe: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, S. 54 u. 59.

555) Siehe: *L'Evolution de l'Architecture en France* in: *Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie publiée ſous la direction de M. Kaempfen, Directeur des Muſées nationaux et de l'École du Louvre.* Paris 1894. S. 203 u. 204.

556) Es handelt ſich um den Dauphin, Vater von *Ludwig XV.*, der am 9. Februar 1747 *Marie-Joſèphe de Saxe* heirathete.

ſ'ébattent dans les rocailles. Im gleichen Raum giebt es einen Spiegel mit Palmenſtämmen als Rahmen; darin gab es am Kamin *une coquille accoſtée de rocailles*[557]).

Richtiger ſcheint es daher, die Bezeichnung *Rocaille* eher auf das decorative Element verſchiedenartiger Muſchelformen zu beziehen, die ſich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration befinden, als ſtreng genommen auf eine Phaſe des *Louis XV.*-Stils[558]). Strenge Definition und ſtiliſtiſche Abgrenzung erſcheinen ſchwierig, und daher iſt es richtiger, von einem *Genre rocaille* zu ſprechen und von *Rocaille*-Detail-Elementen oder -Motiven.

358. Bedeutung des Wortes *Rocaille*.

In Deutſchland ſcheint man geneigt zu ſein, die Bezeichnung Rococo von *Rocaille* und *Rocaille* von *Roc*, d. h. Felſen, abzuleiten. Dieſe Anſchauung kann theilweiſe richtig ſein, da ſie einer der Bedeutungen des Wortes *Rocaille* entſpricht, dürfte jedoch nicht den eigentlichen Sinn wiedergeben. *Rocaille* bezeichnete allerdings in den Kunſt-Encyclopädien des XVIII. Jahrhundertes »*une ſorte d'architecture pour imiter les rochers naturels*« in der Grotten-Architektur, wie ſie *Paliſſy* oft beſchreibt und im XVII. Jahrhundert vor *Lenôtre* üblich war. *Adeline*[559]) erklärt das Wort *Rocaille*: »*Décoration de ſtyle ruſtique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.*« Da jedoch in der Entwickelung dieſer Stilrichtung nicht Felſenpartien, ſondern Muſcheln den Ausgangspunkt bilden, ſcheinen zwei andere Bedeutungen des Wortes *Rocaille* hier in Betracht zu kommen.

Als *Rocaille* bezeichnet man auch »*certains aſſemblages de coquillages mêlés de pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers*« und ſcheinbar hiervon abgeleitet eine Decoration von Muſcheln und Kieſelſteinen, die an einer rohen Steinfläche angebracht ſind. Die Anwendungen der *Rocaille*-Motive in Frankreich entſprechen viel mehr der Nachahmung ſtellenweiſe eingelaſſener Muſcheln, als ganzer Felsblöcke.

Das Wort *Rocaille* kommt ſchon auf Stichen des XVIII. Jahrhundertes vor, ſo z. B. in einer Folge von *A. Peyrotte* (1743), bezeichnet als »*Vaſes Rocailles*« und ein Blatt mit 6 »*Cartouches Rocaille*«. Von *F. Boucher* giebt es 6 groſse Füllungen, von denen eine als »*Rocaille*« bezeichnet iſt; Muſchelgruppen bildet das Hauptmotiv derſelben. Eine Folge von *De la Joue*: »*Nouveaux tableaux d'ornements et Rocailles*« beſteht aus recht eigentlichem Rococo-Ornament: Curvenrahmen aus Muſchelwerk, naturaliſtiſchen Motiven etc.

Da endlich die Muſchelränder auf eine Anwendung der regelmäſsigen »Nichenmuſchel« bei *Michelangelo* zurückzuführen iſt, ſo ſcheint der Begriff von *Rocaille* als »Muſchelwerk« und nicht als »Felspartie« der Urſprung der Bezeichnung dieſer Stilrichtung zu ſein.

359. Urſprung der *Rocaille*-Motive.

Wir ſehen ſomit die Einen den Beginn der *Rocaille*-Mode in die *Galerie Dorée* (ſeit 1713) ſetzen; Andere möchten ſie erſt um 1735 beginnen laſſen. Die Einen, wie *R. Roſières*, wollen die Erfindung des »*Genre*« dem *Robert de Cotte* zuſchreiben, die Anderen, wie *Guilmard*, dem *Meiſſonnier*, der die zweite Phaſe des *Louis XV.*-Stils ausgebildet hätte. In Wirklichkeit ſehen wir *Rocaille*-Motive ſchon 1713 in der *Galerie Dorée*; andererſeits ſcheinen in Verſailles die wenigen ausgeſprochenen Bei-

557) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1897, S. 190.

558) Dies ſcheint auch die Auffaſſung *Vaudoyer*'s zu ſein, einem der wenigen franzöſiſchen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwickelung der franzöſiſchen Architektur zu geben verſuchten: »*Dans les décorations intérieures,*« ſchreibt er, »*le déſir de ramener l'ornementation à un ſtyle plus pur avait produit de la ſechereſſe, et pour vouloir ſ'éloigner de ce genre dit rocaille qui caractériſe l'époque de Louis XV, on était tombé dans une ſorte de coquetterie maniérée et meſquine tout à la fois.*« (Siehe: PATRIA, *La France ancienne et moderne morale et matérielle etc.* Paris 1847. Bd. II, S. 2191.) Von dieſem Sinne ausgehend, ſcheint *Vaudoyer* die Bezeichnung *Rocaille* einigermaſsen als Benennung der ganzen freien Phaſe *Ludwig XV.* aufzufaſſen.

559) In ſeinem »*Lexique de termes d'art*«. Paris 1884.

ſpiele erſt ziemlich ſpät entſtanden zu ſein; ſo iſt z. B. die Geſimseinfaſſung der Decke in der *Salle de la pendule* erſt 1760 angebracht worden. Demnach ergiebt ſich, daſs das *Genre rocaille* keine eigentliche Phaſe des Stils *Louis XV.* iſt, ſondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber ſeit 1735 etwa auſserhalb von Verſailles die vorherrſchende wird.

Was dieſe Auffaſſung beſtätigt, iſt erſtens, daſs der Urſprung und die Entwickelung der *Rocaille*-Mode, wie ſchon geſagt wurde, entſchieden aus der Anwendung der Muſchelformen, nicht aus einer Nachahmung von künſtlichen Felſenpartien und Grottenwerk hervorging — erſt in der ſpäteren Entwickelung, die man als Rococo zu bezeichnen berechtigt iſt, wird die Darſtellung grottenartiger Gebilde klar erkenntlich —; zweitens iſt der Umſtand maſsgebend, daſs die Anwendung beider *Rocaille*-Elemente: Muſchelränder und Felſenmotive, bedeutend älter iſt.

Der Urſprung des ſchmalen gerippten muſchelartigen *Rocaille*-Motivs als fortlaufende oder bloſs ſtellenweiſe Begleitung eines Rahmenprofils kann durch ununterbrochene Ableitung bis auf Details von *Michelangelo* am Aeuſseren von St. Peter in Rom zurückgeführt werden; über den Fenſtern der Attika im Geſims ſind Muſcheln von halbrunder Form, die Spitze nach unten, angebracht; in dieſen Muſcheln iſt ein kleines Rundfenſter mit ſeinem Rahmen hineingeſetzt, das von den Canneluren des nicht verdeckten Theiles der Muſchel wie ein *Rocaille*-Motiv ſtrahlenförmig umgeben wird. An der Attika der Façade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muſcheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenſter des I. Obergeſchoſſes; am Aeuſseren von St. Peter in Rom, im Tympanon der oberen Giebelfenſter, in der Attika als Mittelmotiv des Fenſtergeſimſes, in den kleinen Niſchen als Gewölbe-Decoration und an der *Porta Pia* zu Rom als Giebelfüllung der Seitenfenſter.

Statt Rundfenſter hat *Bernini* öfters Wappenſchilder inmitten von Muſcheln hineingeſetzt, deren Rahmen von letzteren ebenfalls in radianter Weiſe umgeben werden; er legt dieſe Muſchelränder bereits in eine Cartouche hinein. Beiſpiele hiervon ſieht man am *Palazzo Barberini*, am Thor des Spitals von *Santo Spirito in Saſſia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel ſichtbarerer Weiſe gethan, im Wappenſchild über der inneren Hauptthür von *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Am Kamin des Saales im *Palazzo Barberini* endlich hat *Bernini* einen von vorn geſehenen Kopf inmitten einer Muſchel geſetzt, deren Canäle, bereits palmetten- oder blattartig behandelt, den Kopf umgeben.

In der *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris [560]) hat ſchon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muſchel hineingeſetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligenſcheines umgiebt, übernommen und in ſchluſsſteinartigen Bildungen angebracht.

360. Entwickelung des Motivs.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte*'s *Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muſchel mehrfach nicht als Hoch-Renaiſſance-Motiv, ſondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schluſsſtein der Rahmen (Fig. 355), dann viertelkreisförmig die unteren Ecken des Spiegels bildend und als Vorbereitung für die Wandleuchter (Fig. 64, S. 261). Auch die Muſcheln, welche die Wölbung der Niſchen zu bilden ſcheinen, ſind unregelmäſsig gebildet und im Centrum noch einmal von einer zweiten kleineren Muſchel bedeckt, ſo zu ſagen als Hintergrund für den Kopf der Statuen.

Wir gelangen nun zum eigentlichen *Genre rocaille*. Hier iſt gerade in der berühmten Decoration von *Boffrand* im *Hôtel de Soubiſe* zu Paris dieſer weitere Zuſammenhang beſonders klar zu ſehen. Im Schlafzimmer der Fürſtin *Rohan* [561]) iſt in der Wandfüllung zwiſchen Thür und Spiegel ein Medaillon mit Relief-Darſtellung genau inmitten einer Rundmuſchel angebracht, deren nicht verdeckter Theil wie

560) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 33—34.

561) Abgebildet ebendaſ., Bd. II, Bl. 66—67.

ſ'ébattent dans les rocailles. Im gleichen Raum giebt es einen Spiegel mit Palmenſtämmen als Rahmen; darin gab es am Kamin *une coquille accoſtée de rocailles* [557]).

Richtiger ſcheint es daher, die Bezeichnung *Rocaille* eher auf das decorative Element verſchiedenartiger Muſchelformen zu beziehen, die ſich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration befinden, als ſtreng genommen auf eine Phaſe des *Louis XV.*-Stils [558]). Strenge Definition und ſtiliſtiſche Abgrenzung erſcheinen ſchwierig, und daher iſt es richtiger, von einem *Genre rocaille* zu ſprechen und von *Rocaille*-Detail-Elementen oder -Motiven.

358. Bedeutung des Wortes *Rocaille*.

In Deutſchland ſcheint man geneigt zu ſein, die Bezeichnung Rococo von *Rocaille* und *Rocaille* von *Roc*, d. h. Felſen, abzuleiten. Dieſe Anſchauung kann theilweiſe richtig ſein, da ſie einer der Bedeutungen des Wortes *Rocaille* entſpricht, dürfte jedoch nicht den eigentlichen Sinn wiedergeben. *Rocaille* bezeichnete allerdings in den Kunſt-Encyclopädien des XVIII. Jahrhundertes »*une ſorte d'architecture pour imiter les rochers naturels*« in der Grotten-Architektur, wie ſie *Paliſſy* oft beſchreibt und im XVII. Jahrhundert vor *Lenôtre* üblich war. *Adeline* [559]) erklärt das Wort *Rocaille*: »*Décoration de ſtyle ruſtique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.*« Da jedoch in der Entwickelung dieſer Stilrichtung nicht Felſenpartien, ſondern Muſcheln den Ausgangspunkt bilden, ſcheinen zwei andere Bedeutungen des Wortes *Rocaille* hier in Betracht zu kommen.

Als *Rocaille* bezeichnet man auch »*certains aſſemblages de coquillages mêlés de pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers*« und ſcheinbar hiervon abgeleitet eine Decoration von Muſcheln und Kieſelſteinen, die an einer rohen Steinfläche angebracht ſind. Die Anwendungen der *Rocaille*-Motive in Frankreich entſprechen viel mehr der Nachahmung ſtellenweiſe eingelaſſener Muſcheln, als ganzer Felsblöcke.

Das Wort *Rocaille* kommt ſchon auf Stichen des XVIII. Jahrhundertes vor, ſo z. B. in einer Folge von *A. Peyrotte* (1743), bezeichnet als »*Vaſes Rocailles*« und ein Blatt mit 6 »*Cartouches Rocaille*«. Von *F. Boucher* giebt es 6 groſse Füllungen, von denen eine als »*Rocaille*« bezeichnet iſt; Muſchelgruppen bildet das Hauptmotiv derſelben. Eine Folge von *De la Joue*: »*Nouveaux tableaux d'ornements et Rocailles*« beſteht aus recht eigentlichem Rococo-Ornament: Curvenrahmen aus Muſchelwerk, naturaliſtiſchen Motiven etc.

Da endlich die Muſchelränder auf eine Anwendung der regelmäſsigen »Nichenmuſchel« bei *Michelangelo* zurückzuführen iſt, ſo ſcheint der Begriff von *Rocaille* als »Muſchelwerk« und nicht als »Felspartie« der Urſprung der Bezeichnung dieſer Stilrichtung zu ſein.

359. Urſprung der *Rocaille*-Motive.

Wir ſehen ſomit die Einen den Beginn der *Rocaille*-Mode in die *Galerie Dorée* (ſeit 1713) ſetzen; Andere möchten ſie erſt um 1735 beginnen laſſen. Die Einen, wie *R. Roſières*, wollen die Erfindung des »*Genre*« dem *Robert de Cotte* zuſchreiben, die Anderen, wie *Guilmard*, dem *Meiſſonnier*, der die zweite Phaſe des *Louis XV.*-Stils ausgebildet hätte. In Wirklichkeit ſehen wir *Rocaille*-Motive ſchon 1713 in der *Galerie Dorée*; andererſeits ſcheinen in Verſailles die wenigen ausgeſprochenen Bei-

557) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1897, S. 190.

558) Dies ſcheint auch die Auffaſſung *Vaudoyer*'s zu ſein, einem der wenigen franzöſiſchen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwickelung der franzöſiſchen Architektur zu geben verſuchten: »*Dans les décorations intérieures,*« ſchreibt er, »*le déſir de ramener l'ornementation à un ſtyle plus pur avait produit de la ſécheresſe, et pour vouloir ſ'éloigner de ce genre dit rocaille qui caractériſe l'époque de Louis XV, on était tombé dans une ſorte de coquetterie manièrée et meſquine tout à la fois.*« (Siehe: PATRIA, *La France ancienne et moderne morale et matérielle etc.* Paris 1847. Bd. II, S. 2191.) Von dieſem Sinne ausgehend, ſcheint *Vaudoyer* die Bezeichnung *Rocaille* einigermaſsen als Benennung der ganzen freien Phaſe *Ludwig XV.* aufzufaſſen.

559) In ſeinem »*Lexique de termes d'art*«. Paris 1884.

ſpiele erſt ziemlich ſpät entſtanden zu ſein; ſo iſt z. B. die Geſimseinfaſſung der Decke in der *Salle de la pendule* erſt 1760 angebracht worden. Demnach ergiebt ſich, daſs das *Genre rocaille* keine eigentliche Phaſe des Stils *Louis XV.* iſt, ſondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber ſeit 1735 etwa auſserhalb von Verſailles die vorherrſchende wird.

Was dieſe Auffaſſung beſtätigt, iſt erſtens, daſs der Urſprung und die Entwickelung der *Rocaille*-Mode, wie ſchon geſagt wurde, entſchieden aus der Anwendung der Muſchelformen, nicht aus einer Nachahmung von künſtlichen Felſenpartien und Grottenwerk hervorging — erſt in der ſpäteren Entwickelung, die man als Rococo zu bezeichnen berechtigt iſt, wird die Darſtellung grottenartiger Gebilde klar erkenntlich —; zweitens iſt der Umſtand maſsgebend, daſs die Anwendung beider *Rocaille*-Elemente: Muſchelränder und Felſenmotive, bedeutend älter iſt.

Der Urſprung des ſchmalen gerippten muſchelartigen *Rocaille*-Motivs als fortlaufende oder bloſs ſtellenweiſe Begleitung eines Rahmenprofils kann durch ununterbrochene Ableitung bis auf Details von *Michelangelo* am Aeuſseren von St. Peter in Rom zurückgeführt werden; über den Fenſtern der Attika im Geſims ſind Muſcheln von halbrunder Form, die Spitze nach unten, angebracht; in dieſen Muſcheln iſt ein kleines Rundfenſter mit ſeinem Rahmen hineingeſetzt, das von den Canneluren des nicht verdeckten Theiles der Muſchel wie ein *Rocaille*-Motiv ſtrahlenförmig umgeben wird. An der Attika der Façade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muſcheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenſter des I. Obergeſchoſſes; am Aeuſseren von St. Peter in Rom, im Tympanon der oberen Giebelfenſter, in der Attika als Mittelmotiv des Fenſtergeſimſes, in den kleinen Niſchen als Gewölbe-Decoration und an der *Porta Pia* zu Rom als Giebelfüllung der Seitenfenſter.

Statt Rundfenſter hat *Bernini* öfters Wappenſchilder inmitten von Muſcheln hineingeſetzt, deren Rahmen von letzteren ebenfalls in radianter Weiſe umgeben werden; er legt dieſe Muſchelränder bereits in eine Cartouche hinein. Beiſpiele hiervon ſieht man am *Palazzo Barberini*, am Thor des Spitals von *Santo Spirito in Saſſia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel ſichtbarerer Weiſe gethan, im Wappenſchild über der inneren Hauptthür von *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Am Kamin des Saales im *Palazzo Barberini* endlich hat *Bernini* einen von vorn geſehenen Kopf inmitten einer Muſchel geſetzt, deren Canäle, bereits palmetten- oder blattartig behandelt, den Kopf umgeben.

In der *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris[560]) hat ſchon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muſchel hineingeſetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligenſcheines umgiebt, übernommen und in ſchluſsſteinartigen Bildungen angebracht.

360. Entwickelung des Motivs.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte*'s *Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muſchel mehrfach nicht als Hoch-Renaiſſance-Motiv, ſondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schluſsſtein der Rahmen (Fig. 355), dann viertelkreisförmig die unteren Ecken des Spiegels bildend und als Vorbereitung für die Wandleuchter (Fig. 64, S. 261). Auch die Muſcheln, welche die Wölbung der Niſchen zu bilden ſcheinen, ſind unregelmäſsig gebildet und im Centrum noch einmal von einer zweiten kleineren Muſchel bedeckt, ſo zu ſagen als Hintergrund für den Kopf der Statuen.

Wir gelangen nun zum eigentlichen *Genre rocaille*. Hier iſt gerade in der berühmten Decoration von *Boffrand* im *Hôtel de Soubiſe* zu Paris dieſer weitere Zuſammenhang beſonders klar zu ſehen. Im Schlafzimmer der Fürſtin *Rohan*[561]) iſt in der Wandfüllung zwiſchen Thür und Spiegel ein Medaillon mit Relief-Darſtellung genau inmitten einer Rundmuſchel angebracht, deren nicht verdeckter Theil wie

560) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 33—34.

561) Abgebildet ebendaſ., Bd. II, Bl. 66—67.

eine ſchmale fortlaufende, wellenförmig geränderte, cannelirte *Rocaille*-Umränderung des Medaillon-Rahmens wirkt. Die Uebertragung dieſes Motivs auf das Medaillon im Fries über dem Spiegel iſt aus Gründen äſthetiſcher Analogie ganz natürlich. Und von hier als kammartige Begleitung des oberen Abſchluſſes des Spiegelrahmens iſt der Zuſammenhang ſo offenbar, daſs es keines weiteren Beweiſes bedarf, um die Art der Verbreitung ſolcher Muſchelkämme auf andere Stellen von Rahmenformen ſofort verſtändlich zu machen. Im Salon des Hôtels über der Thür (Fig. 356) ſieht man eine ähnliche Uebertragung auf eine Medaillon-Umränderung.

Von dieſem ſchmalen Muſchelrande bis zu ſeiner Behandlung als Blätterrand, wie im Medaillon über dem Spiegel im Saal des ehemaligen *Hôtel de Roquelaure* (um 1740) zu Paris, jetzt Miniſterium der öffentlichen Arbeiten, iſt eigentlich nicht einmal ein Schritt [562]); es iſt nur die Variante deſſelben Motivs. In der Sopraporte deſſelben Saales iſt der Rahmen ſelbſt als ſolche gerippte Muſchelform behandelt; im Schluſsſtein-Motiv des Rahmens ſind drei Muſcheln zuſammengruppirt.

An der Decke des Schlafzimmers der Königin im Schloſs zu Verſailles ſind die vier Medaillons in den Mitten der Deckenwölbung, welche aus der Erneuerung von 1735 ſtammen, in Muſcheln hineingeſetzt, die aber cartouchenförmig gerändert ſind. Oben iſt der ſchmale *Rocaille*-Rand blattartig gebildet, und der frei gebliebene Rand der Muſchel-Cartouche iſt mit zwei Reihen langer ſchmaler Muſcheln ſchuppenartig verkleidet. Das Medaillon über dem Spiegel in der *Petite chambre à coucher du Roi* zu Verſailles (1738) iſt ebenfalls inmitten einer Muſchel angebracht, die hier einen *Rocaille*-Rahmen bildet. An den Fenſtern des Palaſtes des Fürſten *Pio* zu Rom hat *Camillo Arcucci* einen Fries mit **S**-förmigem Profil vortretend ausgeführt, deſſen von Sarkophagen entlehnte **S**-Cannelirung ſich mit einem gebrochenen **S**-Giebel einer inneren Umrahmung verbindet; ſie wirken bereits wie manches derjenigen *Rocaille*-Motive, von denen man nicht recht weiſs, ob es Leder, Blätter oder Muſchelcanäle ſind.

361. Felſenartige Motive.

Auch das zweite decorative Element der *Rocaille*-Mode, die Nachbildung von grottenartigen Gebilden aus natürlichen Felſen, beruht auf älteren Vorbildern. Wir finden ſie bei *Bernini* und in den Grotten von *Bernard Paliſſy*. Bei dieſen, eben ſo wie im XVII. Jahrhundert, iſt es eine der Formen, worin ſich das Bedürfniſs nach freieren Formen der Natur ausſpricht.

Ein wichtiges Vorbild für die Verwendung von Naturgegenſtänden, von unregelmäſsiger Form noch mehr als für die Detailform ſelbſt, hat offenbar *Bernini* an der Façade des *Palazzo della gran Curia Innocenziana*, jetzt Palaſt des Parlaments, zu Rom gegeben; der ganze Palaſt bedeutet glatt und architektoniſch aus einer Felswand herausgemeiſselt zu ſein. An den Ecken hat man noch Naturfelſen gelaſſen. Namentlich aber iſt der ganze Fries des Fenſters einigermaſsen als obere Begleitung des Fenſterrahmens wie eine Felſenfläche ſtehen geblieben. Eben ſo ragt aus der Fenſterbank eine gröſsere Partie noch nicht abgeſpitzten Felſens hervor. An *Bernini*'s Entwurf für den Louvre war die ganze Grabenböſchung der Façade als Felswand gedacht. *Bernini*'s Brunnen auf der *Piazza Navona* zu Rom muſs auch hier angeführt werden; die natürlich und unregelmäſsig gebildeten Felſen mit ihren natürlich wachſenden Pflanzen, in Stein ausgehauen, die Fluſsgeſtalten, das päpſtliche Wappen und der Obelisk, der auf dieſem Unterbaue ſich erhebt, ſind eine wahre »*combinazione*« für die Zeit *Watteau*'s und die *Rocaille*-Periode. Auch der Brunnen *Bernini*'s auf der *Piazza Barberini* zu Rom mit dem Tritonen hat etwas vom *Rocaille*-Geiſt an ſich.

Dieſe Beiſpiele genügen, um jedes andere Auftreten des *Rocaille*-Elementes verſtändlich zu machen. In Fig. 358 (vom Schloſs Rambouillet) ſieht man z. B. aus dem Gebiet des *Rocaille* Meerweibchen, Polypenfiguren, ein Füllhorn und eine Stachelmuſchel als Blattwerk ausgebildet.

562) Abgebildet ebendaſ., Bd. II, Bl. 77.

Der damalige Drang, ſich mehr und mehr dem freien Linienſpiel der Phantaſie hinzugeben, verbunden mit der Neigung, Elemente aus der freien Natur anzuwenden, führt zur Entwickelung einer beſonderen Decorationsrichtung. Der Wunſch, ſich möglichſt von den Feſſeln des Regelmäſsigen zu befreien, die zunehmende Freude am harmoniſch geſchwungenen Aufbau unſymmetriſcher Formen führen dazu, unter den Werken der Schöpfung Vorbilder zu ſuchen, welche nach ähnlichen Principien geformt zu ſein ſcheinen. Man greift zu den verſchrobenſten Muſchelgebilden mit oder ohne Spitzen. Sie werden meiſtens in länglicher Form eines Kammes als ſeitliche Verſtärkungen an die rahmenartigen Elemente einer Compoſition oder als Bekrönung einzelner Theile derſelben angebracht. Ein anderes Mal benutzt man ſie, um eine Vertiefung an einer Ecke auszufüllen oder den Uebergang zwiſchen zwei verſchiedenen Richtungen zu vermitteln. Man giebt ihnen jede Form, die die Compoſition verlangt; zuweilen ſind ſie feſtonnirt, mit Oeffnungen durchbrochen, wie eine Porzellanmaſſe, die wiederum plötzlich die Form und Bewegung einer davon eilenden Welle annimmt. Palmenblätter, die ebenfalls aus Porzellan zu ſein ſcheinen, verſchiedene Reiſer und Blätter, C-Bogen, Cartouchen und alles nur Denkbare verbinden ſich mit dieſen Gebilden. 362. Anwendung der *Rocaille*-Motive.

Es iſt übrigens nicht immer leicht zu ſagen, was reine *Rocaille* iſt; denn dieſe Formen ſind ſtellenweiſe mehr blattartig durchgebildet, ein anderes Mal wie ein ausgeſchnittener bearbeiteter Stoff.

Zuletzt bekommen dieſe *Rocaille*-Motive eine Art decorative Unabhängigkeit; man legt den Hauptwerth auf die Textur ihrer Fläche, ihre bewegten Umriſſe. Man giebt ihnen daher unter Umſtänden auch die fein auslaufende Spitze und die Zacken eines Diſtelblattes. Bei *Oppenordt* findet man Drachenflügel, ja ganze Adler, die man, wenn man den Umriſs nicht ſähe, für ein *Rocaille*-Motiv anſehen möchte. Man iſt zuletzt durchaus berechtigt, von »*enroulements de rocaille*«, d. h. *Rocaille*-Rankenwerken zu ſprechen. Für Manche gelten die Werke *Meiſſonnier*'s als Typen der *Rocaille*-Mode.

Germain war einer der Künſtler, die am meiſten zur Entwickelung dieſes Formenſyſtems beigetragen haben. Oft weiſs man nicht, ob es Muſchel- oder Wellenformen ſein ſollen, die dargeſtellt ſind[563]). Man glaubt in den *Rocaille*-Formen oft die unerfaſsliche Linie der Wellenſpitzen zu ſehen, die, vom Winde gerillt und emporgeſchlagen, an einem Mauerdamme entlang getrieben werden. *Springer* erinnert an die unerhörte Beliebtheit der Porzellanarbeiten im vorigen Jahrhundert. In der That erinnern manche durchbrochene Formen in Verbindung mit den *Rocaille*-Formen an Gegenſtände, die aus dieſem Material hergeſtellt ſind. 363. Meiſter der *Rocaille*-Mode.

P. E. Babel war einer der bekannteſten unter den *deſſinateurs de rocailles*. Er war ebenfalls Goldſchmied, Zeichner und Kupferſtecher um die Mitte des XVIII. Jahrhundertes und ſtarb 1770.

François de Cuvilliés, der Vater (1698—1768), der in Deutſchland viel gearbeitet hat, ſcheint einer der Hauptmeiſter dieſer Richtung zu ſein.

Die überaus leicht bewegten, feinſten Formen, die wie coquett-graciös improviſirt hingezaubert zu ſein ſcheinen, dürften einerſeits die Salons des Schloſſes zu Rambouillet (Fig. 358) bieten, andererſeits die Gewölbe-Decoration des ovalen Saales im *Hôtel de Soubiſe* zu Paris. Hier ſind die Formen, obgleich zum Theile eben ſo 364. Franzöſiſche Beiſpiele.

563) GERMAIN, P. *Eléments d'orfèvrerie*. Paris 1748. (Abbildung in: JESSEN, a. a. O.) S. 121.

leicht und capriciös, mehr in Gruppen vereint, die ſchärfer von den leer gelaſſenen Zwiſchenflächen abſtechen. In Rambouillet iſt die Decoration, ohne irgend wie eintönig zu ſein, gleichmäſsiger ausgearbeitet. Der Salon des Miniſteriums der öffentlichen Arbeiten in Paris, ehemaliges *Hôtel de Roquelaure*[564]), ſcheint um 1740 decorirt worden zu ſein. Die Decoration iſt weniger frei und fein bewegt, als diejenigen des *Hôtel de Soubiſe*, iſt feſter, als die von Rambouillet, aber dennoch mit beiden etwas verwandt.

Gegen 1735 wurde *Boffrand* mit der Innendecoration des nach 1697, wohl um 1706, von *Delamaire* begonnenen *Hôtel de Soubiſe* beauftragt, das einen Theil der jetzigen *Archives Nationales* zu Paris bildet. Verglichen mit der ſtrengen Formalität des *Grand Roi* konnte es keinen gröſseren Gegenſatz geben, als dieſe geſchwungenen Ausgüſſe freier Phantaſie und Caprice, die man hier in den oberen Abſchlüſſen der Wand-Decoration (Fig. 356) und in der reich verſchlungenen Decoration des Gewölbes ſieht. Der ganze Gegenſatz zwiſchen dem *Louis XIV.*- und dem *Louis XV.*-Stil iſt bereits hier ausgeſprochen. Und doch miſchen ſich mit den willkürlichſten Gebilden des Rococo bereits die naturgetreuen, leichten Blattzweige und Reiſer der natürlichen Pflanzen des nahenden *Louis XVI.*-Stils. Wäre die Innendecoration *Boffrand*'s für das *Hôtel de Soubiſe* zu Paris wirklich ſchon 1706, wie Viele berichten, entſtanden, ſo müſſte die Stilentwickelung dieſes Meiſters um 10 bis 20 Jahre vorgeſchrittener ſein, als die von *R. de Cotte*. Wir glauben jedoch an die Richtigkeit der Angabe *Darcel*'s[565]), der dieſe Decoration in die Jahre 1735—40 ſetzt. Sie iſt noch erhalten. Die vorzügliche maleriſche Ausſchmückung der Füllungen, Sopraporten u. ſ. w. rührt von *Natoire*, *Carle Vanloo*, *Boucher* und *Trémolière* her. Werke der beiden letzteren ſind von 1737 und 1739 datirt, und dies dürfte für die Richtigkeit der Datirung *Darcel*'s entſcheidend ſein[566]).

In Frankreich beſchränkt ſich im Weſentlichen die *Rocaille*-Mode auf das Einſchalten einer meiſtens geringen, nicht überwiegenden Zahl von *Rocaille*-Elementen, ſo zu ſagen, wie ſporadiſch auftretender Incruſtationen inmitten von *Louis XV.*-Compoſitionen, deren Charakter in Art. 344 (S. 263) beſprochen wurde. Wenn man nur ausgeführte Beiſpiele in Betracht zieht, begreift man nicht recht, warum man dieſe mit einem beſonderen Namen bezeichnet hat.

Um zu einem eigentlichen Verſtändniſs dieſer Bezeichnung und Richtung zu gelangen, iſt es nöthig, einerſeits den geſtochenen Compoſitionen von Meiſtern, wie *Babel* und *Cuvilliés*, zu folgen, aus denen der Rococo hervorging, andererſeits einen Blick auf die Ausbildung der *Rocaille*-Mode durch franzöſiſche und andere Meiſter in Deutſchland zu werfen.

365. Beiſpiele in Deutſchland.

Hier ſind vor Allem die Arbeiten von *Cuvilliés* in der Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu nennen. Das ſog. Silberzimmer daſelbſt mit ſeinem blauen Grund zeigt eine Nuance der Stilentwickelung und Decoration, die nach der Anſicht *Deſtailleur*'s in Frankreich ſelbſt ihres Gleichen nicht hat. Beſonders bezeichnend iſt, daſs im Gegenſatz zu den meiſten Schöpfungen der *Louis XV.*-Zeit wir hier nicht bloſs vor einer rahmenartigen Decoration ſtehen, ſondern daſs Stuck-

564) Abgebildet in: Rouver, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 75—79.

565) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 59 ff.

566) *Charles Normand* bezeichnet (in: *Nouvel itineraire — Guide artiſtique et archéologique de Paris.* Paris 1895—96. Bd. I, S. 381) dieſe Appartements als *décorés par l'architecte Boffrand de 1735 à 1740 avec une magnificence et un goût incroyables. Rivoalen* (in: Planat, P. *Encyclopédie de l'architecture etc.* Bd. VI. Paris 1892. S. 575) folgt auch dem irrthümlichen Datum 1706.

Decorationen wie Ledertapeten die ganzen Wandfelder füllen [567]). Wir ſtehen hier nicht vor *Rocaille*-Motiven, die mehr oder weniger zahlreich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration beinahe ſchüchtern vertheilt ſind; vielmehr bilden die *Rocaille*-Motive in der unteren Hälfte, ſo wie oben, einen zuſammenhängenden Aufbau. Zwei groſse Aeſte oder, richtiger, zwei kleine Bäume kreuzen ſich in der Füllung; oben bewegen ſich Putten inmitten von *Rocaille*-Aeſten und -Guirlanden in phantaſtiſchen Spielen. Bezeichnend iſt ferner, daſs im Silberzimmer die Rahmen der kleinen Thüren mit ihren hohen Sopraporten oben und unten beſonders hervortretende Ecken haben, die als *Rocaille*-Ohren gebildet ſind. Wenn das von *Dohme* angegebene Datum für die Vollendung des Silberzimmers (1734) richtig iſt, ſo hätten wir hier einen franzöſiſchen Zweig des *Genre Rocaille* auf deutſchem Boden, der ſcheinbar den Charakter dieſer Richtung vollſtändiger ausdrückt, als die franzöſiſchen gleichzeitigen Beiſpiele. Jedenfalls würde es beſtätigen, daſs die *Rocaille*-Mode mit dem eigentlichen *Style Louis XV.* gleichzeitig war und nicht erſt eine ſpätere Entwickelung deſſelben darſtellt.

Der runde Speiſeſaal in der Amalienburg, angeblich 1734 erbaut, iſt ebenfalls ein ſehr ſchönes Werk, welches eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem ovalen Salon des *Hôtel de Soubiſe* zu Paris zeigt, aber dennoch eine ſelbſtändige Entwickelung des Stils bekundet.

Vielleicht iſt das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutſchland zu ſuchen. Der Spiegelrahmen [568]) über einem Eckkamin des Schloſſes zu Würzburg ſcheint den reichſten Grad der Entfaltung dieſer Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht ſich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet iſt, die ſich oben zu einer groſsen Mittelcompoſition verbinden, welche ſich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze ſcheint eine Weiterentwickelung des Stils von *Cuvilliés* im Silberzimmer der Amalienburg zu ſein. Es zeugt von einer ſolchen Meiſterſchaft in der Bewältigung der unerſchöpflichen Launen der reichſten Phantaſie, daſs man es noch nicht bedauert, eigentlich ſchon im Gebiet des Ueberladenen zu ſein. Hier iſt die *Maeſtria* der Technik eben ſo unbeſchreiblich, als das Unbegrenzte der Phantaſie. Wie an der Amalienburg und an den Sopraporten im Thronſaal zu Würzburg iſt die Zahl der leicht auslaufenden Motive der Decoration unzählig. Die Behandlung der Flächen und Spitzen iſt ſo meiſterhaft für die Bildung von glücklichen Glanzpunkten in der Vergoldung und im Silber berechnet, daſs man vor dieſem wahrhaft »*ſparkling effect*« geblendet ſtehen bleibt.

Nach ſolchen Leiſtungen war die *Rocaille*-Decoration an die Grenzen des menſchlichen Könnens gelangt. Sie verzichtet auf weitere Verbindungen des *Rocaille*-Werkes und der Phantaſie. Sie begnügt ſich, in einzelnen Fällen Muſcheln von polypenartiger Verzweigung ohne jede Zuthat als Schluſsſteine, Eckgarnituren oder dergl. inmitten einer ſtrengeren Architektur aufzuſetzen [569]).

ε) Rococo-Mode.

Mit der Rococo-Mode gelangen wir an das letzte Stadium der Entwickelung der freien Strömung während der zweiten Periode der Renaiſſance; ja man darf ſagen der ganzen franzöſiſchen Renaiſſance bis zur damaligen Zeit. 366. Beſtimmung des Begriffes »Rococo«.

567) Abgebildet in: Dohme, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

568) Siehe: Gurlitt, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutſchlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

569) Im Feſtſaal des Schloſſes zu Würzburg. Abgebildet ebendaſ. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern auf das entſchiedenſte die zunehmende Gewohnheit gewiſſer Kunſthiſtoriker, den Worten Barocco und Rococo einen viel zu ausgedehnten Begriff zu geben. Es iſt wohl ſehr bequem, Schlagwörter zu haben, um eine ganze Kunſtrichtung zu bezeichnen; es wäre aber beſſer, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu ſuchen und den alten ihren präciſen Sinn zu laſſen, als ſie auf Kunſtrichtungen ausdehnen zu wollen, die ſie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieſer Stelle in ſo beſchränkter Weiſe, als möglich, und ausſchlieſslich als eine Mode des *Louis XV.*-Stils, die aus der Uebertreibung der *Rocaille*-Mode hervorgegangen iſt. Auf den Urſprung dieſer Richtung werden wir gelegentlich der Beſprechung der verſchiedenen Phaſen zurückkommen.

367. Kennzeichen des Rococo.

Als grundlegende Eigenſchaften, die dem Begriff »Rococo« entſprechen, dürften anzuführen ſein:

a) die Uebertreibung der Charaktere des *Genre Rocaille;*

b) das Aufgeben der Symmetrie in Fällen, wo ſie natürlich und berechtigt erſcheint;

c) gewiſſe Ausſchweifungen der Phantaſie, die etwas ſo Unwahrſcheinliches und Unnatürliches an ſich tragen, daſs ſie ſich einer gewiſſen ironiſchen Beurtheilung ausſetzen und eine Uebertreibung des Barocken bilden, durch die man ſich der Lächerlichkeit preisgiebt.

Deſtailleur giebt einige Auszüge zweier intereſſanter Artikel des *Mercure de France* von 1754 und 1755, worin der Kupferſtecher *Cochin* dieſe Richtung *Meiſſonnier*'s vom Standpunkt der ſtrengen Stilanſchauung beſpricht. Im erſten tadelt er ſeine Ausſchweifungen der Phantaſie. Im zweiten fingirt er eine vertheidigende Antwort der angegriffenen Partei. In letzterer wird geſagt, daſs *Oppenordt* anfänglich der fraglichen Richtung viele Dienſte geleiſtet, daſs jedoch der groſse *Meiſſonnier* erſt ihre Wünſche ganz verwirklicht habe.

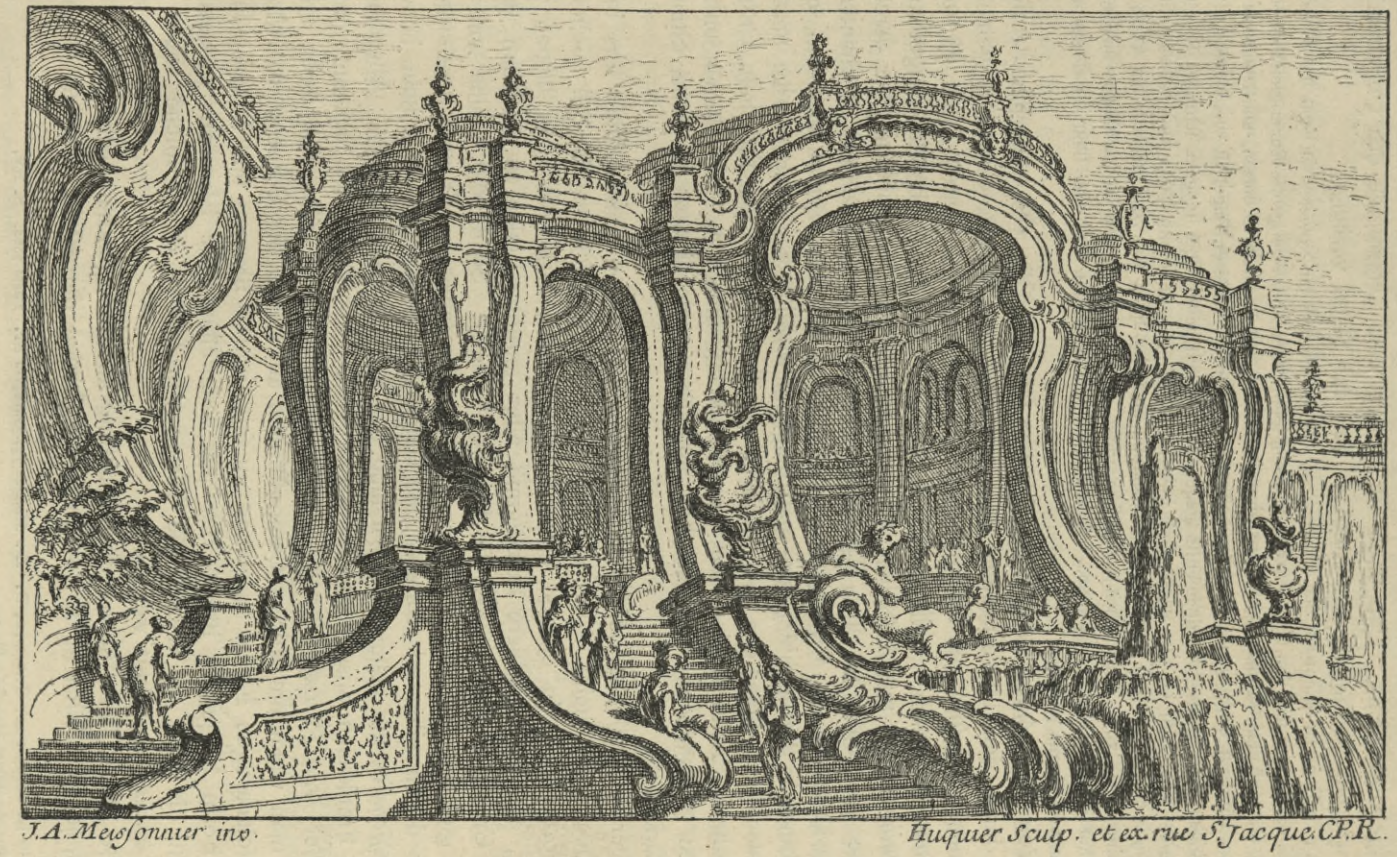
Aus der vorhergehenden *Cochin*'ſchen Kritik [570]) geht hervor, daſs von den Zeitgenoſſen *Meiſſonnier* als derjenige angeſehen wurde, der den Geſchmack *Borromini*'s ſich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien. Er habe zuerſt den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, habe auf alle Arten die Geſimſe gedreht und anſchwellen laſſen, ſie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. Er erfand die Gegenſätze, verbannte die Symmetrie, ſo daſs die beiden Seiten einer Füllung zu wetteifern ſchienen, welche ſich von der alten geraden Form am meiſten entfernen könne. In wunderbarer Weiſe verſtand er die Geſimſe des härteſten Marmors nach den ſinnreichen Bizarrien der Cartouchen in gefälliger Weiſe zu biegen. Er brachte jene charmante **S**-Form der Umriſſe in Aufnahme . . . er wandte ſie überall an, und ſeine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Combination dieſer Form in allen möglichen Richtungen . . . »mit ſeinen lieben **S**-Umriſſen erſetzte er Alles.«

368. Aufgehobene Symmetrie.

Um den Compoſitionen mehr Leben zu verleihen, gab man die Symmetrie der Bildung, die ihr höchſtes Vorbild in der Anſicht der menſchlichen Figur, von vorn geſehen, hat, auf und griff zum Princip, das in der Seitenanſicht der letzteren ausgedrückt iſt. Hier rufen alle Linien und Formen den Begriff einer Bewegung nach einer klar ausgeſprochenen Richtung nach vorn hervor. Man ſteht vor der aufgehobenen Symmetrie und kommt dadurch gleichſam zum höchſten Ideal einer Zeit, die vor Allem ſich »frei« fühlen wollte.

570) Fragmente davon in: DESTAILLEUR, H. *Notices ſur quelques artiſtes français.* Paris 1863. S. 222 ff.

Fig. 66.



Grotten-Composition von *Meissonnier* [573]).

Erſt die Fähigkeit, hier ſicher ſchaffen zu können und durch »Compenſation« zwiſchen ungleichen Elementen das Gleichgewicht der Harmonie zu erreichen, befriedigt den Meiſter der freien Richtung. Man gelangt zur Verwirklichung des Ideals des Ungebundenſeins. Und doch iſt es ſtets eine »Harmonie des Ungebundenen«, etwas wie ein Feſthalten am Anſtand, den der Salon verlangt.

369. Italieniſche Vorbilder.

An der inneren Hauptthür der Kirche *Sant' Andrea* des Jeſuiten-Noviziats zu Rom hat *Bernini* gegen den Fries, das Geſims und den Giebel der ſonſt ſtreng gebildeten Thür zwei groſse Engel gleichſam angeklebt. Der eine ſitzt auf dem Geſims; der andere fliegt heran, um ſich ebenfalls zu ſetzen, und trompetet während des hierzu nöthigen Umkehrens, um ſeine Ankunft zu melden. Erſterer Engel iſt viel höher geſtellt, hält in der Rechten ein groſses Wappenſchild gegen den Giebelſcheitel, aber in ganz ſchräger Richtung; aus ſeiner linken Hand läſſt er eine ungeheuere Schriftrolle fahnenartig in die Höhe und ſeitwärts flattern.

Carlo Fontana (1683) läſſt das Rundmedaillon über der Thür von *San Marcello* am Corſo zu Rom an der einen Seite von einem ſtehenden groſsen Engel, an der anderen von einem kleinen ſich bückenden halten, nur der Unſymmetrie zu Liebe. Aehnlich iſt das Medaillon über der Thür in *Piazza di Maria in Paſſione* zu Genua gehalten.

370. *Meiſſonnier.*

Von *Juſte-Aurèle Meiſſonnier* ſchreibt *Davillier*[571]: »Er unterſcheidet ſich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter ſeiner Compoſitionen. Sie ſind von anmuthiger Frivolität, und die gerade Linie iſt ſorgfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, daſs *Meiſſonnier* nicht ausſchlieſslich dieſer gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und daſs bei ihm Elemente einer ſtrengeren Richtung vorhanden ſind. Zimmer-Decorationen *Meiſſonnier*'s, wie diejenige für den Grafen *Beſenval,* oder für ein Cabinet in Portugal[572]) darf man dagegen wirklich als Rococowerke bezeichnen. Die gewundenen Beine des Spiegeltiſches und die Schnörkel der Muſcheln, Cartouchen und Rahmen, Alles ſcheint, wie vom Winde ergriffen, ſich zu krümmen und, oben bei den gewundenen Geſimsſtücken angelangt, wie Blätter in einer Staubwolke herumzuwirbeln.

Der Gipfelpunkt der Formenentwickelung dieſer freien Phaſe des in Rede ſtehenden Stils ſcheint — wenn auch nicht chronologiſch, da der Stil noch dreiſsig Jahre fortlebte — in einigen dieſer Compoſitionen *Meiſſonnier*'s zu liegen. Es iſt ſchwer, eine vollſtändigere Beſeitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geſchehen iſt, die Fig. 66[573]) zeigt. Selbſt die Pfeiler und Strebepfeiler gleichen ſich überſtürzenden Wellen oder ſcheinen mit dem herabſtürzenden Waſſer davon eilen zu wollen. Die Geſchmacksverirrungen ſind kein Hinderniſs, bei *Meiſſonnier* die ſichere Beherrſchung der Formen anzuerkennen. Allerdings ſind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieſer Richtung nicht bekannt geworden.

371. Andere Meiſter.

Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compoſitionen auf Grund der **S**-Form, wo Alles, ſtatt in conſolenartigen Felſen ausgeführt zu ſein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergeſtellt iſt[574]). Er hat viele chineſiſche Elemente verwendet[575]). Dies iſt die Zeit, in welcher die Gärten von *Lenôtre* durch ſolche »*dans le goût anglo-chinois*« verdrängt werden.

Bei *P. E. Babel* nimmt dieſe Richtung andere Eigenthümlichkeiten an. Groſse Gartenportale werden in den verdrehteſten Linien dargeſtellt, die für bizarre Um-

571) Im Vorwort zu: Guilmard, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. S. XV.

572) Abgebildet ebendaſ., Pl. 52.

573) Facſ.-Repr. nach: *Oeuvre de Juſte Aurelle Meiſſonier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

574) Abgebildet in: Jessen, P. Katalog der Ornamentſtich-Sammlung des Kunſtgewerbe-Muſeums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 53.

575) Siehe das Nähere in: Guilmard, a. a. O., S. 188.

rahmungen eines Schlüſſelloches oder eines kleinen Porzellanrahmens paſſen könnten. Gruppen von Amorinen, koſende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben dieſe Formen. Die Bewegungen dieſer Windungen ſind jedoch ſtets zu einem harmoniſchen Gleichgewicht contraſtirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieſer Eigenſchaft eine bewildernde Meiſterſchaft.

François de Cuvilliés (der Vater) hat gleichfalls ſolche Portale geſchaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenunterganges inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen läſſt. Hier müſſen die Linien der Wolken den verdrehten Windungen eines von Fontänen gekrönten Viaductes aus »Lattenwerk« zum Gleichgewicht verhelfen. Dies heiſst denn auch ganz richtig ein »*Morceau de caprice*« [576]). Man ſieht, daſs während der ſtrengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantaſie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächſte Generation anzuſammeln, und letztere entſchädigt ſich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzensluſt.

Es iſt mir nicht gelungen, irgend ein ausgeführtes franzöſiſches Bauwerk zu finden, das wirklich der Bezeichnung und dem Begriffe des Rococo, wie er im Vorſtehenden aufgeſtellt wurde, entſpräche.

Anders verhält es ſich mit Deutſchland. Wie für die *Rocaille*-Mode finden wir hier für den Rococo ausgeführte Beiſpiele, die den Begriff dieſer Stilform beſſer zu verſtehen helfen. Selbſt dann, wenn man dieſen Begriff Rococo ſtreng auf Werke begrenzt, die aus der Entwickelung einer der Richtungen des franzöſiſchen *Louis XV.*-Stils hervorgehen, nicht aber, wie der Zwinger in Dresden, aus der directen Entwickelung des italieniſchen Barocco, laſſen ſich in Deutſchland eine Anzahl echter Rococo-Werke aufzählen. 372. Deutſche Beiſpiele.

Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken (begonnen 1743) iſt ganz in den Formen jener phantaſtiſchen Gebilde *Babel*'s und Anderer gebildet, die groſse Gartenportale in Geſtalt eines rieſigen Schlüſſellochbleches aufbauen [577]). Hier iſt die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des franzöſiſchen Salonſtils *Ludwig XV.* auf die Detailbildung einer Auſsenarchitektur mag ebenfalls als eines der Charaktere eines wirklichen Rococobaues gelten. In Würzburg bietet der Hof »Zum Falken« mit ſeiner reizenden Façade ein ſolches Beiſpiel. In Spanien hat der Palaſt des Marquis *de Dos Aguas* zu Valencia ebenfalls eine wirkliche Rococo-Façade.

i) Meiſter von 1590 bis etwa 1750.

1) Meiſter des Zeitalters *Heinrich IV.*

Die in Art. 210 (S. 197) hervorgehobene Vernachläſſigung des Studiums des Zeitalters *Heinrich IV.* erſtreckt ſich auch auf die Kenntniſs der Architekten jener Zeit [578]). 373. Ueberſicht.

Aus denſelben Gründen, welche uns bewogen, gerade dieſe Phaſe in das möglichſt richtige Licht zu ſtellen, wollen wir uns bemühen, das Gleiche für die Architekten dieſer Zeit zu thun.

Es iſt ſchwer zu ſagen, ob der Mangel an guten Architekten, über den der Herzog *von Mayenne* 1590 klagt [579]), in dem Maſse vorhanden war, wie aus ſeinen

576) Abgebildet ebendaſ., Pl. 63.

577) Abgebildet von R. Dohme in: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1878, S. 288.

578) »Die Architekten der Zeit *Heinrich IV.*,« ſagt *Lemonnier*, »nehmen zwiſchen ihren Vorgängern und Nachfolgern eine verwiſchte Stellung ein; keiner gelangte zu einem vollſtändigen Ruhme.«

579) Am 26. Auguſt 1590, bei der Ernennung eines Nachfolgers von *Baptiſte Du Cerceau*, ſagt *Mayenne*: »... *conſidérant le peu de perſonnes qui ſe trouvent à préſent capables pour exercer ledict eſtat et office à cauſe de la miſère du temps, et*

Worten hervorzugehen ſcheint. Vielleicht bedeuten ſie bloſs, daſs die guten Architekten meiſtens auſserhalb des belagerten, vom König verlaſſenen Paris weilten und daher nicht zu *Mayenne*'s Verfügung ſtanden.

Zum beſſeren Verſtändnis und um Vergleiche zu erleichtern, gruppiren wir unſere Schilderung der Architekten dieſer Zeit wie folgt:

α) die angeblich am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien betheiligten Architekten;

β) die anderen Architekten jener Zeit, und

γ) *Salomon de Broſſe* und ſeine Stellung in der franzöſiſchen Architektur; die beſondere Wichtigkeit dieſes Meiſters nöthigt uns, ihn in dieſer Weiſe hervorzuheben, um auch ſein Verhältniſs zu anderen Meiſtern der erſten Gruppe richtiger ſchildern zu können.

α) Am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien unter *Heinrich IV.* angeblich betheiligte Architekten.

374. *Etienne du Pérac.*

α) *Etienne du Pérac,* Architekt, Maler, Archäolog, Kupferſtecher und Gartenkünſtler, ſtarb 1601 zu Paris als einer der Architekten *Heinrich IV.* Er wurde in derſelben Stadt, jedenfalls vor 1544 geboren, da wir ihn bereits 1564 als Kupferſtecher in Rom ſehen. Die älteſte Nachricht, die wir von ihm haben, entſtammt aus den drei Stichen nach dem Modell *Michelangelo*'s für die Peters-Kirche, die er in deſſen Todesjahre 1564 ſtach [580]; ſie zeigen ihn bereits vollſtändig als Meiſter der Formen der italieniſchen Architektur. Dieſe intime Kenntniſs der Peters-Kirche dürfte für die Beurtheilung ſeines Antheiles am Louvrebau von Intereſſe ſein.

Im Jahre 1573 ſtach *Du Pérac* ein groſses, *Catharina von Medici* gewidmetes Blatt der Villa d'Eſte und ihrer Gärten in Tivoli [581].

Nach *Deſtailleur* hätte er viel für die bekannten *Lafreri* geſtochen und veröffentlichte 1575 in Rom eine Folge mit Anſichten der Ruinen antiker Gebäude [582]. *Du Pérac* ſtudirte aber dieſe Denkmäler nicht bloſs vom maleriſchen Standpunkt, ſondern als Architekt, und zwar als ein für die damalige Zeit ſehr ſtrenger Meiſter, der bei den Wiederherſtellungen ſich beſtrebte, die eigenen Phantaſien zu vermeiden und mit archäologiſcher Gewiſſenhaftigkeit zu verfahren. Dies geht aus ſeinen Zeichnungen hervor.

In der *Bibliothèque nationale* zu Paris [583] und im Louvre giebt es zwei Exemplare deſſelben Bandes von Originalzeichnungen *Du Pérac*'s. Die Zeichnungen des Letzteren ſind viel beſſer, als diejenigen der Bibliothek; daher dürften dieſe vielleicht nur alte Copien oder Wiederholungen ſein.

---

eſtant deuemant certain de la ſuffiſance, cappacité et grande expériance que ledict Biart a en l'art de peinture, ſculpture et architecture«. . . . Es handelte ſich um das Amt eines *Architecte et Superintendant ordonnateur de la deſpence des Baſtimens du Roy . . .* (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874—75, S. 173.)

580) Grundriſs, Durchſchnitt und Seitenfaçade. Die Kuppel iſt weniger ſchlank, als beim Holzmodell in Rom und in der Ausführung und nähert ſich der Halbkreisform. Sie dürfte daher das erſte Modell *Michelangelo*'s darſtellen und als Vorbild für die Kuppel des *Val-de-Grâce* zu Paris gedient haben. Sie hat einige franzöſiſche Architekten zum irrthümlichen Glauben geführt, die jetzige Kuppellinie von St. Peter ſei nicht von *Michelangelo*, ſondern von *Giacomo della Porta.*

581) Siehe: *Il Sontvoſiſſo. Et Ameniſſo. Palazzo Et Giardini Di Tivoli. Alla . . . Regina Catarina Di Medici . . Roma . . . MDLXXIII . . . Stefano Duperac . . .* Neudruck der *Calcografia Camerale* in Rom.

582) Siehe: *I Veſtigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perſpettiva, con ogni diligentia da Stephano Du Parc, Pariſino. All' illmo et exellmo Sig. il Sig. Giacomo Buoncompagni, governator generale di Santa Chieſa. In Roma, etc. MDLXXV.*

583) *Département des Manuſcrits, Fonds français, No. 382 petit in fo.* Der Titel iſt: *Illuſtration des fragments antiques appartenant à la Religion et ceremonie des Antiens Romains Deſignez et recuillis des marbres antiques qui ſe trouvvent en Rome et aultres lieux d'Italie avec leur expoſition par Eſtienne du Perac 'Pariſien. Premier Livre contenant pluſieurs figures d'Idolles, obelisques et lectres hierogliphiques des antiens Egiptiens,* Fol. 1—31.

. . . Livre ſecond — concentant pluſieurs temples, Dieux, autels et ſacrifices Retirez des marbres antiques qui ſe voient en Rome et aultres lieux d'Italie, Fol. 32—105.

Du Pérac begnügte ſich jedoch nicht, in Rom bloſs theoretiſche Studien zu verfolgen; wir ſehen ihn auch als praktiſchen Architekten, und zwar bei feierlichen Angelegenheiten, thätig. *Müntz* hat nachgewieſen, daſs er am 8. Mai 1572 mit *Bartolomeo Gaitto* als Architekt des Conclave auftrat [584]).

Du Pérac weilte mindeſtens 18 Jahre in Italien; denn nach der jedenfalls ſicheren Ausſage des königlichen Hofgärtners *Claude Mollet* kam er erſt 1582 aus Italien zurück. *Mollet* bezeichnet ihn als *grand architecte du Roy*. Der Herzog *von Aumale*, zur Partei der *Ligue* gehörig, nahm ihn in ſeinen Dienſt, ſetzte ihn über alle ſeine Schlöſſer, beſonders über das Schloſs Anet, »damals das ſchönſte von Frankreich«. Er lehrte *Claude Mollet*, wie man ſchöne Gärten machen ſolle, und 1595 wurden die Gärten des neuen königlichen Schloſſes von St.-Germain nach den Zeichnungen von *Du Pérac* durch *Claude Mollet* ausgeführt [585]); Fig. 133, 234 u. 245 zeigen letztere.

Die intime, einheitliche Art, wie die prächtigen Terraſſenanlagen der Gärten des neuen Schloſſes von St.-Germain mit dieſem und ſeinen vortretenden Flügeln und einzelnen Pavillons verbunden ſind (Fig. 234), laſſen keinen Zweifel darüber, daſs Schloſs und Gärten von demſelben Meiſter erfunden ſind. Da die Ausſage *Mollet*'s über den Erfinder der Gärten nicht den geringſten Zweifel zuläſſt, ſo muſs man *Du Pérac* und nicht *Guillaume Marchant* auch für den Architekten des neuen Schloſſes halten. Der echt italieniſche Charakter dieſer Terraſſenanlagen, die im Geiſt an jene der von *Du Pérac* geſtochenen Gärten der Villa d'Eſte erinnern, iſt eine Beſtätigung der Ausſage *Mollet*'s. Dieſes veranlaſſt, ebenfalls auf die Bezeichnung »*grand architecte du roi*«, die *Mollet* für *Du Pérac* braucht, Gewicht zu legen. Wenn man dies mit demjenigen zuſammenhält, was wir von ſeiner Thätigkeit in Rom und am Vatican wiſſen, von ſeiner Stellung zu hohen Herrſchaften in Italien und Frankreich, ſo dürfte *Du Pérac* als der gebildetſte und angeſehenſte Architekt der Zeit von *Baptiſte Du Cerceau*'s Tode (1590) bis zu ſeinem eigenen (1601) erſcheinen. Die ſchon erwähnten Worte, mit welchen der Herzog von *Mayenne* 1590 nach dem Tode von *Baptiſte Du Cerceau* über den Mangel fähiger Architekten klagt, ſind eine fernere Beſtätigung unſerer Annahme über das Anſehen, das *Du Pérac* genoſs.

Da ſchon ein Monat nach dem Einzuge *Heinrich IV.* in Paris (22. März 1594) *Guillaume Marchant* mit dem Bau der Gartenterraſſen von St.-Germain als Unternehmer begann, ſo muſs *Du Pérac* ſchon etwas vor dem Einzuge zu ſeiner angeſehenen Stellung beim König gelangt ſein und die neuen Entwürfe zum Weiterbaue dieſes Schloſſes ausgearbeitet haben.

Die *Du Pérac* zugeſchriebene Thätigkeit am Bau des Louvre und der Tuilerien wird gelegentlich der Beſchreibung dieſer Bauwerke betrachtet werden.

375. *Jacques II. Du Cerceau.*

b) *Jacques II. Androuet Du Cerceau* (beerdigt am 16. oder 17. September 1614) war ein Sohn des berühmten *Jacques I.* (ſiehe S. 151—157) und vermuthlich der jüngere Bruder von *Baptiſte*, der von 1578—90 als hervorragendſter Architekt der Könige *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* angeſehen werden muſs (ſiehe S. 195).

1577. Man glaubt ihn im *Jacques Endrouet*, der einer der Secretäre des Herzogs *von Anjou* war, erkennen zu müſſen.

1577. Er oder ſein Vater erhielten 200 *Livres* jährlich in Verbindung mit dem Schloſsbau von Charleval. (Siehe Art. 160, S. 152).

---

584) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 143 ... *Dnis Bartholomeo Gaitto et Stephano Perac, architectis fabricarum conclavis, per nos deputatis ... Datum Rome, in Cam. ap., die octava Maii 1572* ...

585) Siehe: Mollet (Claude). *Théatre des plants et jardinages etc.* Paris 1652. (In: Lance, a. a. O., Bd. II, S. 144.)

1594, 19. October wird *Du Cerceau* bereits als ein königlicher Architekt angeführt mit 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*) jährlichem Gehalt, wovon 400 *Ecus* für den Louvrebau und 400 für andere Bauten. An diesem Tag erhielt *Louis Métezeau* neben ihm die gleiche Stellung. (Siehe Art. 377, S. 283.)

1597 hat *Jal* ihn erwähnt gefunden.

1597, 23. Mai. In einer Vollmacht bezeichnet er sich als *Noble homme Jacques Androuet architecte du Roy sieur du Cerceau*[586]).

1598 wurde *Du Cerceau* für die im Auftrag des Königs ausgeführten Aufnahmen des Schlosses, der Gärten und der Stadt Pau bezahlt[587]).

1598, 15. bis 17. August, machte er, von Pau kommend, im Auftrag von »*Madame*« (*Catherine de Navarre?*), Aufnahmen des Schlosses, Gartens, Parks und der »*garenne*« von Nérac, und wird bei dieser Gelegenheit als *Monsieur de Serceau, architecte du Roy*, in der *Chronique d'Isaac de Pères* bezeichnet[588]).

1602, 23. Mai kaufte er das Haus seines Bruders *Baptiste* zu Paris von dessen Wittwe und ist im Kaufact als »*contrôleur et architecte des bâtiments du roi*« bezeichnet.

1606—9 findet ihn *Jal* unter den *pensionnaires du Roi* mit dem Gehalt von 1200 *Livres* und mit der Bezeichnung *Sr. Du Cerceau, architecte du Roi* —

1608. *Aux srs Du Serceau* (sic) *et Fournier, autres architectes de sa Magté pour leurs gaiges à raison de 1200 livres chascun*[589]). (Siehe Art. 378.)

1614, 17. September, wurde *Du Cerceau* beerdigt. Auf dem Begräbnissschein mit diesem Datum heisst er *Jacques Androuet Du Cerceau, architecte des bastiments du Roy, estant de la vraye religion* . . .

Da beim Mangel an Documenten die kleinste Angabe über diese Meister für die so verworrene Geschichte des Louvrebaues von Interesse ist, lassen wir noch folgende Angaben folgen, da sie über die Stellung des Meisters Auskunft geben.

Gelegentlich der Heirath seiner Tochter *Marie* (18. April 1627) bezeichneten die Register von Charenton diese als *fille de deffunct Jacques Androuet, vivant escuier sieur Du Cerceau, architecte et surintendant des bastimens du Roy.*

Bei seiner Heirath (18. Januar 1658) wird sein Sohn *Gaspard* als *fils de Jacques Androuet, vivant escuier sieur du Cerceau, architecte et intendant des bastiments du roy* . . . bezeichnet.

Jacques II. mochte bereits 45 oder 50 Jahre alt sein, als er heirathete. Dies konnte schwerlich vor 1600 stattfinden, da seine Frau, *Marie Malapert*, erst 1583 geboren wurde. Zwei Jahre nach dem Tode von *Jacques* (1616) war sie von Neuem verheirathet. *Salomon de Brosse*, Neffe ihres Mannes und zweiter Vormund ihrer Kinder, war Pathe ihres 1617 geborenen Sohnes. Zweiter Pathe war *Chr. Justel*, der Rath und Secretär des *Herzogs von Bouillon*, für den *Salomon* ein Hôtel baute; er billigte also wohl die Heirath.

Aus folgender Angabe ergiebt sich, dass *Salomon de Brosse*, der Neffe *Du Cerceau*'s, zum Theil an die Stelle seines Onkels trat, da, nach dessen Tode, ein Theil seines Gehaltes auf ihn überging.

»*A Salomon de Brosse, architecte, tant pour ses gaiges antiens que d'augmentacion par le décedz du feu Sr Du Cerceau, son oncle, et sans aucun retranchement, attendu son mérite et le service actuel et ordinaire qu'il rend à Sadite Majesté, la somme de IIm IIIIc. L.* (2450 *Liv.*).«[590]).

Soll man aus dieser noch 10 Jahre nach *Du Cerceau*'s Tode beibehaltenen Angabe in den königlichen Rechnungen den Schluss ziehen, dass sein Andenken in besonders hohen Ehren stand? Es scheint mir einstweilen richtiger, darin nur eine sich jährlich wiederholende Abschrift der vorhergehenden Angabe zu sehen, welche bestimmt war, in Erinnerung zu behalten, dass das Gehalt von *Salomon* aus den für verschiedene Bauten vorgesehenen Geldern floss.

Das *Hôtel de Bellegarde*, früher *Condé*, wurde nach 1612 von *Du Cerceau* erbaut[591]).

Von seiner Thätigkeit an den Schlössern von Monceaux-en-Brie und Verneuil-sur-Oise wird gelegentlich der Betrachtung des Louvrebaues und der Stellung *Du Cerceau*'s zu derjenigen von *Louis Métezeau* die Rede sein.

Aus Mangel an erhaltenen Werken kann man sich keinen richtigen Begriff über den Werth dieses zu seiner Zeit berühmten Meisters machen.

---

586) Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Barons *Pichon* zu Paris.

587) Siehe: *Archives départementales des Basses-Pyrenées, Comptes du Béarn, 1598, Série B,* angeführt in: Lance, a. a. O., Bd. I, S. 22. — *Lance* glaubt, es handle sich um *Baptiste Du Cerceau*, dessen Todesjahr 1590 damals nicht bekannt war.

588) Siehe: Lance, a. a. O., ebendaf.

589) Siehe: *Etat des officiers de l'année 1608* in: Berty, A. *Topographie historique du Vieux Paris etc.* Fortgesetzt von H. Legrand. Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

590) Aus der Liste königl. Meister für 1624. (Siehe: *Archives de l'Art français, 2e Série*, Bd. II, S. 339.)

591) Siehe: Force, Piganiol de la. *Description de Paris et de ses environs.* Paris 1742. Bd. III, S. 248 ff.

c) *Thibaut* oder *Théobald Métezeau* (geb. 21. October 1533, im September 1596 bereits todt) ſcheint bis 1569, wie ſein Vater *Clement I.* und ſein Bruder *Jean*, in Dreux gelebt zu haben [592]). 376. *Thibaut Métezeau.*

1557, 13. November, wurde ſeine erſte Verehelichung verkündigt.

1560 war er ſchon mit einer anderen Frau verheirathet.

Er war zugleich Architekt und Bauſpeculant und war einer der Unternehmer des 1578 begonnenen *Pont-Neuf* zu Paris.

1576 gehörte er als Architekt zum Hauſe des Herzogs *von Alençon*.

1578, 25. März, hatte er den Titel eines *Architecte du roi* und erhielt von *Heinrich III.* ein Geſchenk von 200 *Ecus*.

1582 bewarb er ſich, wie *Pierre Chambiges*, als Unternehmer um Arbeiten am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis.

Laut *Sauval* ſoll *Thibaut* das Vorthor der *Porte St.-Antoine* zu Paris mit dem Datum 1585 errichtet haben. *Lance* bemerkt jedoch, daſs letzteres bereits unter *Heinrich II.* begonnen wurde und mit Reliefs von *Jean Goujon*, jetzt im *Muſée de Cluny* zu Paris, ausgeſtattet war. Es kann ſomit nicht von *Thibaut* entworfen ſein [593]).

Für den angeblichen Antheil *Thibaut*'s am Louvrebau ſiehe daſelbſt.

d) *Louis Métezeau*, geboren nach 1557, beerdigt 19. Auguſt 1615, war ein Sohn von *Thibaut*, vermuthlich der älteſte. 377. *Louis Métezeau.*

1594, 19. October, wurde *Métezeau* vom König angeſtellt und mit der Leitung verſchiedener königlicher Bauten beauftragt, mit einem Gehalt von 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*); hiervon 400 *Ecus* für ſeine Thätigkeit am Louvre und 400 für anderweitige Arbeiten. In Allem wird er auf denſelben Fuſs und Rang geſtellt, den *Du Cerceau* (*Jacques II.*) damals inne hatte [594]).

1596, 27. September, war *Métezeau* Pathe in Dreux und bezeichnete ſich als *architecte du roy et contrôleur des bâtiments royaux* [595]).

1598, 28. Auguſt, heirathete er *Iſabel de Hangueil.* (Nach Anderen hieſs ſie *Iſabel de Audegner.*)

1608 hatte *Louis Métezeau* [596]) als Architekt 2000 *Livres* Gehalt und als *Concierge des Tuileries* 400.

1609, 23. März, unterzeichnete er ſich als Architekt der Gebäude des Königs, *Concierge* und Hüter der Möbel des Tuilerienpalaſtes.

1610 leitete er mit *Francini* die Vorbereitungen für den Einzug der Königin.

1615. Geburt ſeines letzten Kindes, getauft 17. Juli.

1615, 19. Auguſt, wird er in ſeinem Begräbniſsſchein als *noble homme Monſ. Métezeau, premier architecte du roy et concierge de ſon château des Tuileries* bezeichnet.

1615, 10. September, wurde ſeiner Wittwe und ſeinen Kindern eine Penſion verliehen [597]).

1615, 25. September, wurde *Clément II. Métezeau*, Bruder von *Louis*, in den Dienſt des Königs mit 800 *Livres* Gehalt aufgenommen [598]).

---

592) *Clément I. Métezeau der Aeltere*, geſtorben zwiſchen 1537 u. 1556, Maurermeiſter (*maître maçon*) in Dreux.

1516 unternahm *Clement* mit *Jean de Moulins* die Fortſetzung des 1512 von *Pierre Caron* begonnenen Stadthauſes. 1533 wird er mit 7 *Sols*, 6 *den.* für 1|2 Taglohn erwähnt; er war wahrſcheinlich am reichen Portal der Pfarre, die um 1524 errichtet wurde, betheiligt. *Clément I.* hatte zwei Söhne: *Thibaut* oder *Théobald* und *Jean*, letzterer geſtorben in Dreux 1600.

593) Siehe die Notizen über die *Métezeau* in: Berty, A. *Les grands architectes français.* Paris 1860 — und in: Lance, a. a. O.

594) »*Commis et députe pour avoir les charge et conduite de la conſtruction de tous les batimens royaux mentionnés esdites lettres, pour, des dites charges, jouir et uſer aux mêmes honneurs autorités, état et entretenement de 800 écus par an, ſavoir 400 écus pour les bâtiments du Louvre, et 400 écus pour les autres bâtimens, tout ainſi et en la même forme et manière qu'en jouit le dit Jacques Androuet Du Cerceau*«. (Siehe: Lance, a. a. O., Art.: *Métezeau.*)

595) Siehe: Berty, a. a. O., S. 125.

596) *A. Méthezeau (Loys), architecte du Roy, concierge du palais des Thuilleries, et ayant la garde des meubles d'icelluy, pour ſes gages, la ſomme de 2400 livres, aſſavoir IIm pour lad. charge d'architecte, et IIIIc. L pour la charge de Concierge et garde desd. meubles. cy IIm. IIIIc. L.* (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 40.)

597) Für ſeine Kinder *Louis*, *Eliſabeth* und *Wilhelm* (?) wurde zuſammen eine lebenslängliche Penſion von 400 *Livres* ausgeſetzt. *Wilhelm* war 1667 *ingénieur ordinaire* von *Ludwig XIV.* (ſiehe: Berty, a. a. O., S. 128. In ſeiner ſchon erwähnten *Topographie hiſtorique du Vieux Paris* (Bd. II, S. 209) giebt *Berty* eine Penſion von 600 *Livres* für Wittwe und Kinder an.

598) Siehe ebendaſ., S. 208.

Diefe zwei letzten rafch nach dem Tod *Métezeau*'s erfolgten Mafsregeln zu Gunften feiner Angehörigen fcheinen zu beweifen, dafs man bis zuletzt mit feinen Leiftungen fehr zufrieden war.

Da keines feiner Werke erhalten ift, können wir über fein Talent kein Urtheil faffen. Ueber fein Verhältnifs zu *J. Du Cerceau* und feinen Antheil am Louvrebau wird bei letzterem die Rede fein.

378. *Fournier.* e) Unter den königlichen Architekten gab es 1608 einen *Fournier*, der gleichzeitig mit *Du Cerceau* und mit demfelben Gehalt angeführt wird. »*Aux Sr^s Du Serceau* (fic) *et Fournier, autres architectes de Sa Mag^te, pour leurs gaiges à raifon de 1200 livres chafcun*« [599]).

Berty kennt noch zwei Architekten diefes Namens, den einen mit dem Vornamen *Ifaie*, den anderen *Louis*; er meint, dafs alle drei wohl diefelbe Perfon bezeichnen könnten. *Lance* [600]) hat über die *Fournier*'s folgende Angaben vereint, ohne die Frage löfen zu können.

Der Kupferftecher und Architekt *Ifaie Fournier* ift einer der Meifter, die fich 1600 zufammenthaten, um die zweite Hälfte der grofsen Galerie des Louvre zu bauen. Man glaubt, er habe mit *Jean Coin* das ehemalige obere Gefchofs der kleinen Galerie des Louvre gebaut. Einige haben vermuthet, er könne mit *Louis Fournier* identifch fein, der während der Belagerung von Paris ein Haus beim Chatelet abtragen mufste, 1607 *juré du roi en l'office de Maçonnerie*, am 3. Juli mit *Pierre Chambiges* in Paris Schiedsrichter war und 1614 und 1615 dafelbft in Expertifen thätig war. (Siehe im Folgenden den Louvrebau, insbefondere den Bau der Grofsen Galerie.)

379. *Pierre I. Biard.* f) *Pierre I. Biard* (geboren um 1559, geftorben 17. September 1609) bietet das Eigenthümliche, dafs feine erfte Erwähnung in die Zeiten der *Ligue* und der Belagerung von Paris durch *Heinrich IV.* fällt und Fragen anregt, die ein eigenthümliches Licht auf jene Zeit werfen. Am 18. September 1590 wurde er an Stelle von *Baptifte Androet de Cerceau* zum *Office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la defpence des Baftimens du Roy . . . vaccant à préfent par fon trépas . . .* ernannt. Die Ernennung gefchah durch *Charles de Lorraine*, *Duc de Mayenne*, dem Haupt der *Ligue* in Paris. Das Gehalt betrug 500 *Ecus* jährlich. Die *Chambre des Comptes* weigerte fich anfänglich, diefe Ernennung einzutragen. Sie that es erft am 7. October 1592.

Man fragt fich, wie *Mayenne* dazu kam, einen Nachfolger von *Baptifte Du Cerceau* jetzt erft zu ernennen? (Siehe Art. 207, S. 196). War er in Paris mit der *Ligue* geblieben, obgleich eifriger Hugenotte und erfter Architekt des Königs, oder refpectirte das Haupt der *Ligue* die früheren Anftellungen, obgleich *Baptifte* vielleicht feit 1585 aus Paris fort war? Wir vermögen hierfür keine Erklärung zu geben.

Am 26. Auguft 1597 verpflichtete fich *Pierre Biard, architecte et efculteur* (fic) *habitant la ville de Paris, en la paroiffe Saint-Paul, rue de la Sarifaye, près l'Archenac de pouldres*, aber zur Zeit im Schlofs Puypaulin bei Bordeaux, das Grabmal des *François de Foix et de Cadillac* für das Auguftinerklofter zu Bordeaux und am 3. September 1597 dasjenige von *Marguerite de Foix de Candalle* für die Kirche *St.-Blaife* zu Cadillac auszuführen [601]).

Biard kann nicht Schüler *Michelangelo*'s gewefen fein. Nach feiner Grabinfchrift war er erft fünf Jahre alt, als diefer ftarb. Er fertigte das Relief *Heinrich IV.* zu Pferd an, welches über der Thür des Parifer Stadthaufes fich befand.

---

599) *Etat des officiers de l'année* 1608 in: Berty, A. *Topographie hiftorique du Vieux Paris etc.* Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

600) A. a. O.

601) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français, 3e Série,* Bd. I. (1884—85), S. 177.

Der Lettner von *St.-Etienne du Mont* zu Paris ſoll nach *Sauval* das Werk von *Pierre I. Biard* ſein. Im Juni 1604 wurde er für Sculpturen bezahlt, die er an der Thür der kleinen Galerie des Louvre an der Weſtſeite derſelben ausgeführt hatte und die ſeit *Ludwig XIV.* verbaut iſt.

Aus dieſen Angaben geht nicht hervor, ob *Biard*'s Anſtellung nach dem Einzuge des Königs in Paris beſtätigt wurde. Es ſcheint eher, daſs dies nicht der Fall war, da in den Verträgen von 1597 keine Bezeichnung eines königlichen Amtes angeführt iſt. Auch ſcheint ſeine Grabinſchrift auf Enttäuſchungen hinzuweiſen [602]).

380. *Pierre II. Biard.*

g) *Pierre II. Biard* war Sohn von *Peter I.* In der Liſte der *Artiſtes de la Maiſon du Roi* wird *Pierre II. Biard* von 1598—1611 unter den Bildhauern angeführt. In den Jahren 1598 und 1599 hatte er nur ein Gehalt von 10 *Livres* und im Jahr 1611: 30 *Livres*.

Von *Peter II. Biard* heiſst es 1618: *ſculpteur, qui a cy devant ſervy ſoulz le Sr Franqueville, ſculpteur, d'où il a eſté en Italie pour continuer ſes études et ſe rendre capable de ſervir Sa Ma^té en ſculpture* — 500 *Livres* jährlich.

1625 erhielt er, wie die Meiſten, nur die Hälfte ſeines Gehaltes (250 *Livres*).

1656 (?) betrug ſein Gehalt 400 *Livres*, wovon er indeſs bloſs 200 *Livres* erhielt [603]).

381. *Pierre II. Chambiges.*

h) *Pierre II. Chambiges* oder *Chambiche* (geboren vor 1544 (?), lebte noch 1613) war vermuthlich der Sohn von *Pierre I.* (ſiehe Art. 126, S. 123). Die Angabe *Sauval*'s, daſs *Chambiche* an der *Petite Galerie* des Louvre um 1566 gearbeitet habe, wird gelegentlich der Beſprechung der letzteren unterſucht werden.

1568, 27. Mai war er Pathe eines Kindes von *Jean Bullant* zu Ecouen.

1575 wird er als *Pierre Sambiche charpentier etc.* [604]) bezeichnet.

1582, 14. März bewarb er ſich als Unternehmer um die Ausführung von Arbeiten am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis.

1599 (im Mai) und 1602 (im Februar) findet man ihn als *juré du Roi en l'office de maçonnerie* beauftragt mit ſeinem Collegen *François Petit*, Arbeiten an der Porte *St.-Germain* zu Paris zu beſichtigen.

In den Jahren 1602 ſehen wir ihn als Schiedsrichter und 1608 als Experten in Angelegenheiten der Stadt Paris, bezüglich eines Geſimſes am *Hôtel-de-Ville*; er nahm am Koſtenanſchlag für den *Pavillon du Saint-Eſprit* an letzterem theil.

1613 war er noch am Leben, aber 1620 nicht mehr. *Berty* [605]) meint, er könne 1615 geſtorben ſein [606]).

Keine einzige der Angaben und Beſchäftigungen des *Chambige* von 1575—1613 geſtattet, auch nur einen Augenblick anzunehmen, daſs er zehn Jahre früher die Ehre gehabt haben könnte, wirklicher erfindender Architekt der *Petite Galerie* des Louvre zu ſein. Wenn letzteres der Fall geweſen wäre, ſo müſſte er nach dem, was damals für die königlichen Architekten üblich war, in Amt und Ehren geſtiegen ſein und 1594, bei Wiederaufnahme der Arbeiten des Louvre, ſich betheiligt und die erſte Stelle bekleidet haben.

---

602) *Cy giſt Pierre Biard, en ſont vivant maître ſculpteur et architecte, lequel âgé de 50 ans eſt trépaſſé le 17me jour de Septembre 1609* . . . Darunter ſtand ein Gedicht, das in folgender Weiſe endigt:

. . . Après avoir vu Rome, en France je revins,
Pour faire ma fortune aveque mon ouvrage;
Mais ſon ingratitude abaiſſe mon courage
Tout vient aux ignorans, rien aux hommes divins —

(Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874, S. 170.)

603) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 11 u. 68.

604) Berty, a. a. O., S. 145.

605) Ebendaſ., Art.: *Les Chambiges.*

606) In: Lance, a. a. O. (Bd. I, S. 138) wird nach *Berty* ein *Lovis Chambiges* erwähnt, der am 23. Februar 1615 zu Paris *juré-Maçon*, vielleicht ein Sohn von *Pierre II.* war.

382. *Métivier.* i) *Antoine Métivier*, Architekt der königlichen Bauten unter *Ludwig XIII.*, ſtarb 1617 und hatte *Jean Androuet Du Cerceau* zum Nachfolger. Die Familie *Métivier*, wie die Familien *Du Cerceau* und *Broſſe*, wohnten zum Theile in Verneuil-ſur-Oiſe. Durch die Heirath von *Salomon de Broſſe* mit *Fleurance Métivier* wurden die *Métiviers* auch mit den *Du Cerceau* näher verbunden.

β) Zweite Gruppe der Architekten.

383. Familie *Francini.* a) Von *Heinrich IV.* bis unter *Ludwig XIV.* gab es mindeſtens fünf Meiſter des Namens *Francini* (franz.: *Francine*), welche derſelben Florentiniſchen Familie entſpringen. Als Architekten, namentlich als Ingenieure für den Bau der Waſſerleitungen und Fontainen, nahmen ſie ſtets hervorragende Stellungen ein. *Guiffrey*[607]) giebt über dieſelbe eine Reihe von Nachrichten, aus denen Folgendes entnommen werden möge. Wir vereinigen, der Ueberſichtlichkeit halber, alle *Francini* in einer Gruppe (ſiehe Fig. 247, 249, 250).

αα) *Tommaſo Francini* iſt der erſte in der Reihe. Er ſchrieb am 2. Februar 1603 aus Paris an den Secretär des Groſsherzogs von Toscana, daſs er gern nach Toscana gegangen wäre, daſs aber der König ihm keinen Urlaub gegeben habe[608]).

Thomas Francine wird ſeit 1605 in St.-Germain als *Ingenieur et ayant charge des grottes et fontaines de ſa Mté* erwähnt. Seit 1618 war er *ingénieur en artifices d'eaux* in allen königlichen Gebäuden; 1625 hatte er 3000 *Livres* Gehalt; 1646 war er in St.-Germain mit nur 900 *Livres* für 9 Monate angeſtellt. Andererſeits finden wir:

ββ) *Antoine Franchine*, ſeinen Sohn oder jüngeren Bruder, mit 2200 *Livres* Gehalt für 9 Monate als *Ingénieur, intendant de la conduitte des eaux et fontaines des maiſons de ſa Maté.*

γγ) *Aléxandre Franchine fontainier*, ſeit 1608 *fontainier, pour l'entretenement* aller Waſſerwerke von Fontainebleau mit 720 *Livres* Gehalt. 1618 war er *ingenieur en fontaines* in St.-Germain mit 600 *Livres* Gehalt, zugleich mit *Denis Roux* als *fontainier*. 1636 war er *Ingenieur pour le mouvement d'eau et ornement des fontaines* in Fontainebleau, wo man ihn in den Rechnungen von 1646—48 mit 600 *Livres* Gehalt angeführt findet.

Dieſer *Francine* hat einen Band unter folgendem Titel veröffentlicht: »*Livre d'architecture contenant pluſieurs portiques et differentes inventions dans les cinq ordres de colonnes.*« Paris 1631. Daſſelbe auch lateiniſch — ſiehe Fig. 55, S. 235). *Abraham Boſſe* hat mehrere ſeiner Arbeiten geſtochen.

Im Jahre 1656 finden wir die beiden Söhne von *Thomas* erwähnt; es ſind:

δδ) *François Francine*, »*ingénieur et intendant de la conduitte et mouvement des eaux et fontaines des maiſons de ſa Majeſté*«. Er hatte 3000 *Livres* Gehalt, und wir finden ihn noch auf einer beſonderen Rechnung für St.-Germain als *François de Francine* mit 400 *Livres* Gehalt angegeben.

εε) *Pierre Francine*, Bruder des Vorigen, »*ingenieur, pour le mouvement des eaux et ornements des fontaines*« mit 400 *Livres* Gehalt jährlich. Im Jahr 1662[609]) wurde ihm die Waſſerverſorgung von Verſailles anvertraut, und er baute dort die berühmte Grotte der Téthys (Fig. 250).

C. Denis war unter der Oberleitung von *Francine* der erſte Architekt der Waſſer von Verſailles.

384. *Franqueville.* b) *Pierre de Franqueville* oder *Francheville*, in Italien *Francavilla* genannt, war ein vlämiſcher Architekt, Maler und Bildhauer. Er iſt 1553 zu Cambrai geboren, wurde erſter Bildhauer *Heinrich IV.* und fertigte das Modell der Reiterſtatue des Königs auf dem *Pont-Neuf* an, welches *Giovanni Bologna* und *Tacca* in Florenz ausführten. Es war das erſte Reiterbild in Frankreich. *H. Martin* meint, daſs *Franqueville*, deſſen beſte Arbeiten ſich in Genua befinden, in Frankreich nicht genug geſchätzt werde.

385. *Marchand.* c) *Guillaume Marchand* oder *Marchant* (geboren um 1531, geſtorben 12. October 1605) iſt einer der Meiſter jener Zeit, aus welchen neuere Schriftſteller gern einen groſsen Architekten machen möchten. Ueber ihn iſt das Folgende zu erwähnen.

607) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 22—26.

608) Siehe ebendaſ., 1876, S. 229.

609) Siehe: LANCE, a. a. O., Bd. I, S. 273.

1590, 15. September, übergab ihm *Heinrich IV.* das Amt des *maître général des oeuvres de maçonnerie et édifices royaux de la ville, prévôté et vicomté de Paris.*

1595, 17. Mai, erhielt er »*le droit de juſtice ſur les maçons, tailleurs de pierre, mortelliers etc.*« Man hat ihn irrthümlicher Weiſe ſtatt *Baptiſte Du Cerceau* zum erfindenden Architekten des *Pont-Neuf* in Paris machen wollen, den er 1578 als Unternehmer begann und unter *Heinrich IV.* vollendet haben kann. Nach dem *Devis des ouvrages de maſſonnerie de pierre de taille, briques et moillon, à chau et ſable etc. . . .*, den er 1594 für das neue Schloſs von St.-Germain-en-Laye anfertigte, hält ihn *Lance* irrthümlicher Weiſe für den Architekten dieſes Gebäudes. Nach den anderen Aemtern, die er inne hatte, ſo wie nach den Worten von *Claude Mollet* muſs man ihn für den Unternehmer ſämmtlichen Mauerwerkes und *Du Périac* (Art. 374, S. 280) für den Architekten dieſes Schloſſes halten. Die Grabinſchrift *Marchand*'s[610]) und der Wortlaut jenes *Devis* für St.-Germain enthalten nichts, was zu mehr als dieſer Auslegung zwingt.

Louis Marchand, Sohn des Vorigen, hatte 1596 die Zuſicherung der »*ſurvivance*« der Aemter ſeines Vaters erhalten, die er ſeit 1604 ausübte.

Charles Marchand, Bruder von *Guillaume*, einer der Architekten der Stadt Paris, giebt mit *Pierre Guillain* die Form des Daches des *Hôtel-de-Ville* zu Paris und ſeines Dachthurmes an. Er führte 1596 das Dach der erſten Hälfte der langen Galerie des Louvre aus.

b) *Joſeph Boillot*, 1560 zu Langres geboren, Ingenieur *Heinrich IV.*, verfaſſte folgendes Werk, deſſen Titel allein einen Einblick in die Gedanken damaliger Zeit gewährt: »*Nouveaux portraits de Termes, pour uſer en l'architecture, compoſé et enrichi de divinités et d'animaux repréſentés au vrai ſelon l'antipathie et contrarieté naturelle d'iceulx*« (Langres, ohne Datum). 386. *Boillot.*

e) *Claude de Chaſtillon* (1547—1616) war nach ſeinen Reiſen in Frankreich, Italien und in der Schweiz oft als Militär-Ingenieur für *Heinrich IV.* thätig, verfertigte 1607 die Pläne zum Hoſpital *Saint-Louis* in Paris, baute das ehemalige *Collége de France*, die *Place Dauphine* (ſiehe Fig. 53, S. 208) und wird als Architekt der *Place Royale* betrachtet. 387. *Chaſtillon.*

Chaſtillon hat eine werthvolle Sammlung von Anſichten von Frankreich hinterlaſſen[611]).

f) *Jean Errard* aus Bar-le-Duc, Ingenieur und Architekt *Heinrich IV.*, baute die Citadelle von Amiens, das Schloſs von Sedan und verfaſſte verſchiedene Schriften. 388. *Errard.*

Nach *Lance*[612]) führen wir noch die folgenden drei Meiſter an.

g) *Henri Collin* war 1601 Architekt der königlichen Bauten in Fontainebleau und 1606 »*architecte maître juré du roi en ſon château de Fontainebleau.*« 389. Sonſtige Meiſter.

h) *Jean La Hire* oder *La Hierre* führte zwiſchen 1595 und 1627 verſchiedene Arbeiten für den Herzog von Lothringen in Nancy aus.

i) *Gracieux Jamin* baute für *Heinrich IV.* die 1609 vollendete *Cour des Cuiſines* in Fontainebleau.

Paluſtre[613]) nennt noch auſserdem die nachſtehenden Meiſter, deren Werke in Klammern beigefügt ſind:

Pierre Souffron (Schloſs Cadillac, 1598—1603);

Jean Chériau (Gewölbe von *St.-Jean* in Joigny, 1596);

Jean Boullon (Lettner von *St.-Florentin* im Departement der Yonne).

---

610) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 255 ff. — Wir haben dort nachgewieſen, daſs Graf *R. de Laſteyrie* in ſeinen *Documents inédits ſur la conſtruction du Pont-Neuf* (Paris 1882) ſich über die Rolle *Marchand*'s getäuſcht hat.

611) *Topographie françoiſe, ou repréſentation de pluſieurs villes, bourgs, chaſteaux, maiſons de plaiſance, ruines et veſtiges d'antiquitez du royaume de France, deſſignez par Claude Chaſtillon et autres, et miſe en lumière par J. Boiſſeau, enluminenr du Roy.* Paris 1641.

612) A. a. O.

613) Siehe: *L'architecture de la Renaiſſance.* Paris 1892. S. 222, 469, 470; 270, 277.

1625, 13. Juli. Einweihung der Capuzinerkirche von Coulommiers.

1626, 9. December, wurde *Salomon* auf dem Friedhof *des Saints-Pères* zu Paris beerdigt. Dort ist er als »*Salomon de Brosse, ingenieur et architecte des bastimens du Roy, natif de Verneuil*« und auf dem Duplicate des Scheines als »*architecte de la Royne-mère*« bezeichnet.

1632, 20. Mai, lebte noch seine Frau, *Fleurance Mestivier*; am 17. März 1634 wird sie als gestorben bezeichnet.

394. Verhältniss zu anderen Architekten.

Aus verschiedenen Stellen in den Bruchstücken damaliger Acten und Rechnungen scheint hervorzugehen, dass die Bande der Verwandtschaft und Freundschaft, welche zwischen den Architektenfamilien *De Brosse*, *Du Cerceau*, *Métivier* und *Du Ry* bestanden, oft einen bestimmenden Einfluss auf die Ernennungen der Meister und auf die Entstehung gewisser Gebäude ausgeübt haben. Es ist somit von doppelter Wichtigkeit, diese Beziehungen möglichst richtig fest zu stellen.

395. Verhältniss zu den *Du Cerceau*'s.

Erst um 1880 scheint man die Beziehungen und später die Verwandtschaft zwischen den Familien *Du Cerceau* und *De Brosse* entdeckt zu haben. Längere Zeit blieb man über den genauen Grad derselben im Unklaren. Wir haben bereits in Art. 161 (S. 154) davon gesprochen, müssen aber nunmehr hier die Beweise für unsere Annahme bieten.

Flammermont vermuthete, *Jean Brosse* könne ein Schüler des berühmten *Androuet*, dessen Schwester er geheirathet hatte, sein [619]). *Read*, indem er schreibt, »*que c'est par sa mère, Julienne Androuet, que Salomon de Brosse était neveu de Jacques Androuet Du Cerceau,*« nimmt offenbar dieselbe Verwandtschaft an, indem er unter letzterer Bezeichnung ohne Zweifel an *Jacques I.* denkt. Auf Grund dieser Angaben hatten auch wir dieses Verwandtschaftsverhältniss angenommen. Als wir jedoch später in den königlichen Rechnungen *Jacques II. Du Cerceau* als den Onkel von *Salomon de Brosse* bezeichnet sahen, mussten wir uns fragen, ob ihre Angabe wörtlich zu nehmen sei und ob *Jehan Brosse* wirklich die Tochter und nicht die Schwester von *Jacques I. Du Cerceau* geheirathet habe. Dieser Grad von Verwandtschaft ist desshalb von grosser Wichtigkeit, weil er auf die Autorschaft des so interessanten Schlosses von Verneuil-sur-Oise (siehe Art. 160, S. 151) ein entscheidendes Licht werfen kann. *Palustre* glaubte in *Jehan Brosse* den Meister des Schlosses zu sehen, während wir die Erfindung der Entwürfe *Du Cerceau* zuschreiben. In den von uns geschilderten Verhältnissen [620]) musste die Frage erst recht zu Gunsten *Du Cerceau*'s entschieden werden, wenn *Brosse* sein Schwiegersohn und nicht sein Schwager war.

Weder *Flammermont* und *Guiffrey*, noch *Read* hatten die Texte mitgetheilt, auf welchen ihre Annahme beruhte. Ich wandte mich desshalb an *M. Gustave Macon*, Archivar des *Herzogs von Aumale* in Chantilly, um wo möglich den Text, auf den sich *Flammermont* stützte, zu erhalten. Es stellte sich heraus, dass die betreffende Stelle, die ich hier mittheile, an sich keinerlei Aufschluss über den Verwandtschaftsgrad von *Julienne Androuet* mit *Jacques I. Du Cerceau* giebt [621]).

Zum Glück ward es mir möglich, vermittels eines anderen Actenstückes, das

---

619) Siehe: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Jahrg. 9, Lief. 5 (1882), S. 145—151. — *L. M. Tisserand* und *Charles Read* berichtigen einige Irrthümer des *H. Guiffrey* ebendas., Lief. 4.

620) Siehe: *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 82.

621) *Macon* hat die ganze »Serie Verneuil« durchgesehen und für mich Abschriften von sämmtlichen auf die *Du Cerceau* und *De Brosse* bezüglichen Stellen gemacht. Ich spreche ihm hiermit für diese grosse Gefälligkeit meinen verbindlichsten Dank aus. Die betreffende Stelle heisst: »*Julienne Androuet, vêfve de feu Jehan Brosse, luy vivant me architecteur, demeurant à Verneuil-sur-Oize, en son nom et comme tutrice et curatriee des enfants dudict deffunct et d'elle, a dict et déclare quelle advoue tenir . . . Une maison, chambres, granches* (sic), *estables, jardin et lieu comme il se comporte, assis à Verneuil devant la croix d'Amont la ville . . . (et 5 pièces de terre)*«. *Terrier de Verneuil, déclaration du 12 septembre 1585.*«

mir von *Baron Pichon* in Paris mitgetheilt worden war, über diesen Punkt einen sicheren Schluss ziehen zu können. Dies ist eine Vollmacht, die *Jacques II. Du Cerceau* am 23. Mai 1597 in seinem Namen und dem von vier Frauen [622]) als Miterben eines Hauses, das sein Vater *Jacques I.* in Montargis gekauft hatte, unterzeichnet hat. Unter diesen ist in erster Reihe *Julienne Androuet*, Wittwe von Meister *Jehan Brosse* in Verneuil, angeführt. Man versteht nicht, wie *Julienne*, die spätestens schon 1561 in Verneuil verheirathet war und sich dort niedergelassen hatte, wenn sie bloss Schwester von *Jacques I.* gewesen wäre, mit seinen Kindern auf gleichem Fusse Miterbin eines Hauses sein konnte, welches *Jacques I.*, vermuthlich erst etwas später, in Montargis gekauft hatte. War dagegen *Julienne* eine Tochter von *Jacques I.*, so erscheint dieses Erbtheil ganz natürlich. Ausserdem werden aber die Vollmachtgebenden als Miterben der Nachlassenschaft des seligen Meister *Jacques Androuet*, »ihres Vaters«, bezeichnet. Hieraus ergiebt sich mit Bestimmtheit, dass *Julienne* die Tochter *Jacques I.* und Schwester *Jacques II.* war. Somit ist die Angabe der königlichen Rechnungen, dass letzterer Onkel *Salomon*'s *de Brosse* sei, wörtlich richtig.

Der Wortlaut dieser Angaben ist von *Guiffrey* zuerst mitgetheilt worden [623]). Wir lassen ihn hier nach der Abschrift folgen, die einer der Archivare, *Vicomte Delaborde*, die Freundlichkeit hatte, für uns anzufertigen [624]). Für das Ansehen und die bedeutende Rolle von *De Brosse* sind diese Angaben besonders wichtig.

Guiffrey hob die Thatsache hervor, dass, als 1625, wegen der schlechten Zeiten, das Gehalt aller königlichen Meister um die Hälfte reducirt werden musste, dasjenige von *Salomon de Brosse* voll bezahlt wurde, »ohne irgend welchen Abzug, in Anbetracht seines Verdienstes und des gegenwärtigen und gewöhnlichen Dienstes, den er seiner Majestät leistet«. *Berty* hatte bereits nachgewiesen, dass dieser Abzug des Gehaltes der anderen Künstler schon 1624 stattgefunden hat [625]).

396. *Du Cerceau* Architekt des Schlosses zu Verneuil.

Da *Salomon de Brosse* bereits 1582 mit *Fleurence Mestivier* in Verneuil verheirathet war, ferner aber selbst hier geboren wurde, so ist sein Vater *Jehan Brosse* nicht erst 1568, wie bisher angenommen wurde, als er ein Haus in Verneuil kaufte, dorthin gezogen, sondern spätestens 1562, falls *Salomon* schon mit 20 Jahren geheirathet hätte. Eben so kann die Heirath des *Jehan Brosse* mit *Julienne Du Cerceau* nicht später als 1561 stattgefunden haben.

---

622) 1) *Noble homme Jacques Androuet architecte du Roy, s. (sieur) du Cerceau pour luy et comme ayant les droits cédés de honneste femme Julienne Androuet Vve de defunt Me Jehan Brosse* (sic) *vivt architecte demt à Verneuil.*

2) *Dame Marguerite de Regnidort Vve de defunt noble hoe Me Baptiste Androuet du Cerceau vivant aussi architecte du Roy ou nom et coe mère et tutrice des enfants mineurs dudit defunt et d'elle.*

3) *Constance Androuet Vve de defunt Me Robert Mayoul vivt prevost de Mouy demt rue S. Thomas du Louvre.*

Donnant procuration à . . . pour comparoir en leurs noms devant le prevost de Montargis en la cause en laquelle Me Georges d'Asnières pro . . . au baillage de Gien et Elisabeth Androuet sa femme sont poursuivis et ajournez a la requeste de Erme? Bailly et sa femme . . . comme detenteurs en partie d'une maison assise en la rue des Juifs en la dite ville de Montargis appartenant aus dits constituant, femme dudit d'Asnières et aux autres leurs cohéritiers de la succession de feu Me Jacques Androuet leur père laquelle les dits Pierre et Estienne Strumetz et Bailly pretendent estre sujets de 10 s. T. de rente et plusr années d'arrérages à eux demandés . . . la d. procuration . . . de sommer les héritiers de defunt G. de Fert Coe ayant vendu audit defunt Androuet cette maison sous charge de rente.

623) In: *Nouvelles Archives de l'Art français*, Jahrg. 1872, S. 1 ff.

624) *Archives Nationales. Registre anciennement coté O 10632, et actuellement O1* 2387.* — Das Register enthält eine Serie von Gehaltlisten der Beamten der Schlösser des Louvre, Tuileries, Vincennes, Fontainebleau etc. von 1605—56.

Salomon de Brosse kommt in den Jahren 1618 und 1625 in folgender Form vor:

Fol. 15r. *année 1618. Officiers qui ont gaiges pour servir en touctes les maisons et bastimens de Sa Majesté.*

A. Salomon de Brosse, architecte, tant pour ses gaiges anciens que d'augmentation par le decedz du feu Sieur du Cerceau, son oncle, la somme de (2400 *liv.*) *IIm IIIIm livres.*

Fol. 26r. *année 1625.* Wörtlich dieselbe Angabe mit folgendem wichtigem Zusatz: . . . *son oncle et sans aucun retranchement attendu son mérite et le service actuel et ordinaire qu'il rend à sa dite Majesté la somme de IIm IIIIm livres.*

625) Berty, A. *Topographie historique du Vieux Paris etc.* Fortgesetzt von H. Legrand. Paris 1866—68. Bd. II. S. 204 u. 218. (Auf Grund eines Registers in der Sorbonne.)

Durch diese Feststellung ist man genöthigt, den Beginn des berühmten Schlosses zu Verneuil, dessen Bau allein den dauernden Aufenthalt von Architekten in einem solchen Dorfe erklären kann, um mehrere Jahre früher und spätestens 1561 zu setzen. Da es ferner ganz unlogisch wäre, anzunehmen, dass *Du Cerceau*, der bereits um 1560 viele Werke veröffentlicht hatte, den Titel eines *Architecte du Roi* führte, vom König und dessen Mutter fernere Bestellungen hatte, einfach als Gehilfe oder Angestellter seines Schwiegersohnes gewirkt hätte, der sogar noch im Jahr 1568 bloss *maistre architecteur demeurant à Verneuil* war, so ist es durch diese verschiedenen Verhältnisse zweifellos fest gestellt, dass *Du Cerceau* und nicht sein Schwiegersohn *Jehan Brosse* der Schöpfer des Schlosses Verneuil war.

Diese endgiltige Richtigstellung ist nicht nur für die Beurtheilung der Persönlichkeit des alten *Du Cerceau* und seiner Rolle von besonderer Wichtigkeit; sie gestattet das weitere Verhältniss der beiden Familien *Du Cerceau* und *De Brosse* besser zu würdigen, eben so den Ursprung gewisser Elemente des Schlossbaues genauer zu erkennen.

397. Verhältniss zu *Métivier* und *Du Ry*.

Read nimmt an, dass die Frau *Salomon*'s, *Fleurance Mestivier*, die Schwester des königlichen Architekten *Antoine Mestivier* war, dessen Nachfolger *Jean Androuet Du Cerceau* am 30. September 1617 wurde (siehe Art. 382, S. 286).

Bei den später zu besprechenden Bauten zu Coulommiers und Monceaux werden wir noch einen anderen Architekten und Landsmann aus Verneuil [626]) für *Salomon de Brosse* thätig sehen, nämlich *Charles Du Ry*, den Vater eines bekannten Architektengeschlechts. *Read* glaubt in ihm einen Schüler und Freund *Salomon*'s zu sehen. Sollte er etwa auch der Schwiegersohn gewesen sein, der ihn 1618 nach Rennes begleitete?

Enge Beziehungen *Du Ry*'s zu *De Brosse* scheinen noch aus Folgendem eine Bestätigung zu erfahren.

Durch den Architekten *Henri Labrouste* bekam *Read* einen Band Originalzeichnungen von *De Brosse* zu sehen, in welchem die nachstehenden Notizen standen:

Le présent livre appartient à Charles Du Ry, architecte des bastimens du Roy, travaillant pour Madame la duchesse de Longueville à son chasteau de Coulommiers en Brie, en l'année que ledit chasteau a esté commencé, l'an 1613. —

In einer älteren Notiz heisst es: »... *Charles Du Ry demeurant à Verneuil sur Oize*« und eine daselbst ausradirte Notiz lautete: »*Je suis à de Brosse, mil six cent sept*«, und dann: »*Je suis à Du Ry.*«

In dem erwähnten Artikel der Zeitschrift »*France Protestante*« giebt *Read* ein kurzes Verzeichniss der Zeichnungen auf den 49 Blättern dieses Albums. Weder *H. Read*, noch die Familie des früheren Besitzers konnten mir angeben, wo es sich befindet.

Das enge Verhältniss zwischen diesen hugenottischen Architekten, für welche Verneuil-sur-Oise eine zweite Heimath geworden war, werden wir in der dritten Generation zwischen *Jean I. Du Cerceau* und *Paul de Brosse*, Sohn *Salomon*'s, weiter geführt sehen. Diese Intimität geht ferner aus der Wahl der Pathen hervor, die ein anderer Architekt für seine Kinder wählte.

398. Ausbildung und Studien.

Ueber die architektonische Ausbildung *Salomon*'s haben wir gar keine Nachrichten. Da jedoch *Read* mit Recht hervorhebt, dass seine beiden grossen Schlossbauten, der Luxemburg-Palast und das Schloss zu Coulommiers, etwas an das Schloss von Verneuil erinnern, so wird die schon an sich natürliche Vermuthung, *Salomon* habe von seinem Vater und Grossonkel *Du Cerceau* Unterricht empfangen, bekräftigt.

---

626) Nach einigen wäre *Charles Du Ry* aus Argentan. *Read* sagt, dass der Name *Du Ry* mehrfach in den Registern von Verneuil vorkomme.

Eben ſo wenig wiſſen wir, ob *De Broſſe* jemals in Italien war. Bei der ausſchlieſslich italo-antiken Richtung ſeines Stils in ſeiner Anwendung auf die franzöſiſchen Bedürfniſſe möchte man einen längeren Aufenthalt in Italien annehmen. Er könnte in die Zeit von 1593—1612, wo wir jede Spur über den Aufenthalt von *De Broſſe* verlieren, gefallen ſein. Dagegen ſpricht jedoch, daſs er bereits 1582 verheirathet war.

Andererſeits iſt in damaliger Zeit, und beſonders in den Verhältniſſen *Salomon*'s, ein Aufenthalt in Italien nicht durchaus nothwendig, um den Stil, den er ſich aneignete, zu erklären. Er war bereits zwei Jahre verheirathet, als ſein Groſsonkel *Du Cerceau* ſein letztes Werk veröffentlichte, und ſomit in der Lage, lange Zeit hindurch deſſen Unterricht zu genieſsen. Der alte *Du Cerceau* aber wuſſte über die letzte Manier *Bramante*'s, aus welcher er Zeichnungen und Modelle geſehen und gemeſſen hatte, mehr, als die meiſten von uns. Er hatte, wie ſeine Zeichnungen oft beweiſen, zum Theile errathen laſſen, einen ſolchen Schatz italieniſcher Architekturkenntniſſe der goldenen Zeit mitgebracht, daſs *Salomon* aus dieſer Quelle alles Italieniſche in ſeinem Stil hätte ſchöpfen können, falls er ſelbſt nicht dazu gekommen ſein ſollte, Italien zu bereiſen.

399. Verhältniſs zu den ſtrengen Italienern.

Für einen Aufenthalt in Italien würde, neben der immer gröſseren Anziehungskraft dieſes Landes in damaliger Zeit, vielleicht am meiſten eine gewiſſe Verwandtſchaft des ſtrengen Stils dieſes Hugenotten mit den bereits genannten ſtrengen Meiſtern der Gegenreformation in Oberitalien ſprechen (ſiehe Art. 278, S. 228).

Zum beſſeren Verſtändniſs führen wir die Namen dieſer Italiener nochmals an und geben bei einigen in Klammern diejenigen ihrer Werke, an welchen ſich die Stilverwandtſchaft am deutlichſten zeigt: *Palladio*, *Domenico Cortoni* (die *Gran Guardia* zu Verona, 1614), *Pellegrino Tibaldi* (der Hof des *Arcivescovado* zu Mailand, 1570—98), *Fabio Mangone* (die Höfe des *Collegio Elvetico* zu Mailand, zwiſchen 1610 und 1629) und *Francesco Ricchini* (der Hof des *Palazzo di Brera* zu Mailand, erſt ſeit 1651). Dieſe Stilverwandtſchaft iſt zum mindeſten der Beweis, daſs in beiden Ländern in gewiſſen Kreiſen eine gemeinſame Strömung geiſtigen Ernſtes wehte. Auch bei *Ammanati* findet man zuweilen, wie bei obigen Meiſtern, dieſes Feſthalten am ſtrengen Stil der letzten Manier *Bramante*'s.

Merkwürdigerweiſe iſt ſowohl gelegentlich des Luxemburg-Palaſtes, als auch des Schloſſes zu Coulommiers[627]) behauptet worden, die Zeichnung zu beiden ſei aus Italien gekommen[628]). Wörtlich aufgefaſſt iſt dies ſicher unrichtig. Dieſe Art der Ueberlieferung könnte aber entweder bedeuten ſollen, daſs *De Broſſe* in Italien war oder, wie beim erſtgenannten Palaſt, einfach auf die italieniſchen Elemente hinweiſen, die, wie wir ſehen werden, unleugbar aus Florenz ſtammen.

400. Vermuthungen über ſeine frühere Thätigkeit.

Nicht am wenigſten befremdend iſt, daſs wir über die Bauthätigkeit eines ſo berühmten Baumeiſters bis mindeſtens in ſein fünfzigſtes Jahr gar nichts wiſſen. *Read* meint, er könne nach 1593 im Schloſs Monceaux-en-Brie Arbeiten für *Heinrich IV.* und *Gabrielle d'Eſtrées* ausgeführt haben. Dies wäre um ſo eher möglich, als die Leitung dieſer Arbeiten ſeinem Onkel *Jacques II. Du Cerceau* zugeſchrieben wird und *De Broſſe* dort auch ſpäter für *Maria von Medici* arbeitete. Eben ſo könnte

---

627) *Le palais du Luxembourg et le château de Coulommiers ont même paternité, même âge, ce ſont deux frères qui, malgré quelques diſſemblances d'expreſſion, ont même taille, même allure, qui proviennent d'un même type original.* (Siehe: DAUVERGNE, A. *Notice ſur le château neuf et l'égliſe des Capucins de Coulommiers.* Paris und Caen 1853. S. 9.)

628) *Dauvergne* ſagt gelegentlich des Schloſſes zu Coulommiers von *De Broſſe*: »... *que l'artiſte dont la gloire domine le règne de Louis XIII, ait conſenti à ſe mettre à la ſuite de quelque élevé du Bernin, de Bernin lui-même, voilà ce qui eſt impoſſible! evidemment, MM. de Fleigny et Cordier ont été abuſés par quelque tradition.*«

er, weil er 1623 den zweiten Tempel zu Charenton baute, vielleicht, wie *Read* meint, ſchon den erſten, 1606 erbauten errichtet haben. Nicht unmöglich wäre endlich, daſs *Salomon* das Hôtel der *Reine Margot* in Paris gebaut hätte, welches angeblich 1606 begonnen wurde, da in den Jahren 1578 und 1579 der Vater von *Salomon* ſchon ihr Architekt und Secretär war. Da *Maria von Medici* bereits 1611 mit den Vorbereitungen zum Bau ihres Luxemburg-Palaſtes ſich beſchäftigte, iſt es eher wahrſcheinlich, daſs ſie ſchon damals hierüber mit *Salomon* Berathungen hatte. Jedenfalls läſſt die Errichtung eines wichtigen Baues, wie der Aquäduct von Arcueil, auf eine nicht unbedeutende vorhergegangene Bauthätigkeit ſchlieſsen.

Die hervorragende Thätigkeit, die wir bei *De Broſſe*, wenigſtens in den vierzehn letzten Lebensjahren, verfolgen könnten, führte ihn zu einem gewiſſen Wohlſtand und einer beſonders geachteten Stellung unter den königlichen Architekten. Er hatte eine Wohnung im Luxemburg-Palaſt, den er erbaut hatte; auſser dem kleinen noch erhaltenen *Manoir* und Grundſtück Mont-la-Ville in Verneuil ſelbſt beſaſs er in der Nähe das kleine Lehen von Pleſſis-Pomeraye und führte daher den Titel »*Sieur du Pleſſis*«, den wir, wie in Art. 393 (S. 289) ſchon geſagt, im Ehecontract ſeiner Tochter *Martha* antreffen.

401. Bauwerke.

Von den wichtigeren Werken *Salomon*'s wird im Folgenden eingehender die Rede ſein. Hier beſprechen wir nur diejenigen, für deren Vorführung ſich keine Gelegenheit mehr bieten wird, und erwähnen von erſteren nur ſo viel, als nöthig iſt, um uns ein Bild vom Stil des Meiſters und der Stellung, die er einnimmt, machen zu können.

Der Aquäduct von Arcueil bei Paris wird als ein an die Arbeiten der Römer erinnerndes Bauwerk gerühmt und wurde unternommen, um die Gärten der Königin, den Luxemburg-Palaſt und ſein Quartier mit Waſſer zu verſorgen.

Am 17. Juli 1613 wurde durch den jungen König der Grundſtein dazu gelegt. Am 27. October 1612 war der Bau im Accord für 460000 *Livres* an *Jehan Coing* übergeben worden; er wurde 1624 vollendet. Er iſt ca. 390 m lang und 24 m hoch. Mit ſeinen 24 etwa 8 m weiten Arcaden und etwa halb ſo breiten, durch Strebepfeiler verſtärkten Pfeilern macht er einen ſehr monumentalen, dabei etwas maſſiven Eindruck. Seine Rundbogen, wie die im *Palais de Juſtice* zu Paris, erſcheinen breit und weit geſpannt [629]).

Das von *Primaticcio* erbaute Schloſs Monceaux-en-Brie iſt nicht allein *Jacques II. Du Cerceau*, ſondern auch *Salomon de Broſſe* zugeſchrieben worden (ſiehe Art. 167, S. 162 u. Art. 375, S. 282 [630]).

Charles Du Ry, bezeichnet als *maître maçon à Paris*, arbeitete 1615 mit *Sebaſtien Jacquet, entrepreneur de la maçonnerie du Jeu de Paulme*, und *Pierre Fourrault, maître maçon, tailleur de pierres, demeurant au dict Monceaux*, unter der Oberleitung von *Salomon de Broſſe* am Schloſſe von Monceaux. Die Unternehmer der Dachdecker- und Zimmerarbeiten werden ebenfalls genannt.

Da von dieſem Schloſſe nur noch kleine Fragmente erhalten ſind, iſt es nicht möglich, ſich ein Urtheil über die Ausdehnung der Arbeiten, die *Heinrich IV.* (ſiehe Art. 400, S. 293) und ſpäter *Maria von Medici* hier vornahmen, zu bilden. *Paluſtre* meint, der Eingangspavillon (Fig. 116) könnte damals entſtanden ſein; er war jedoch über dieſen Bau ungenügend unterrichtet. Die Gründe für dieſe Anſicht ſind keineswegs zwingend. Es könnte ſich hauptſächlich um innere Arbeiten und um Vollendung der Gebäude um den äuſseren Hof und der Gartenterraſſen gehandelt haben [631]).

629) Abgebildet in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture.* Paris 1888—92. Bd. I, S. 224.

630) *De Broſſe a conſtruit auſſi pour la Belle Gabrielle le Château de Monceaux près de Meaux; ce monument ... eſt un de ceux qui font le plus d'honneur à cet artiſte. (Biographie univerſelle.)*

631) Das Regiſter K. K. 193 der *Archives nationales* enthält Rechnungen der Bauten der Königin-Mutter und des Königs von 1614—20 und Zahlungen für Monceaux. *Broſſe* als *architecte ordinaire de la reine mère* kommt darin vor.

Das berühmte Schloſs Blérencourt, zwiſchen Noyon und Laon, 1612 oder 1614 begonnen, wird, wie wir ſehen werden, als ein Werk von *De Broſſe* angeführt. Nicht minder bedeutend war das Schloſs zu Coulommiers (Fig. 136 u. 272).

Am 7. März 1613 brannte die berühmte *Grand' Salle* des Juſtizpalaſtes zu Paris ab. *De Broſſe* wurde mit dem Neubau beauftragt, den er 1622 vollendete.

Im Jahr 1618 wurde *De Broſſe* wegen der Arbeiten des *Palais du Parlement* der Bretagne nach Rennes berufen. Er reiste mit ſeinem Schwiegerſohne, deſſen Namen unbekannt iſt, dahin, kam am 8. Auguſt dort an und blieb bis zum 22. Auguſt daſelbſt. Seine Pläne wurden angenommen. Die Façade wurde erſt 1654 fertig, aber nach dem groſsen Brand (1726) von *Gabriel* umgebaut. *Ad. Ramée*, der 1865 dieſe Details an *H. Read* mittheilt, war damals *Subſtitut du Procureur général* in Rennes und ſagt, *Gabriel* habe eine noch vorhandene Zeichnung der Façade von *De Broſſe* anfertigen laſſen.

Die Façade der Kirche *St.-Gervais* (1616—21) war eigentlich die erſte nicht gothiſche Kirchenfaçade, die in Paris zur Ausführung gelangte. Dieſer Umſtand, neben ihren wirklichen Eigenſchaften als unabhängige Compoſition, mag zu ihrem groſsen anhaltenden Ruhme beigetragen haben.

Salomon's Façade der kleinen Kapuzinerkirche zu Coulommiers (Fig. 165) iſt ebenfalls intereſſant.

De Broſſe errichtete 1623 für die Hugenotten den berühmten Tempel zu Charenton, von dem im Folgenden die Rede ſein wird.

Nach einer mündlichen Angabe *Deſtailleur*'s gäbe es einen ſtarken Band Originalzeichnungen von *Salomon de Broſſe*, verſchieden von dem früher erwähnten, im Schloſs Monjeu (Talleyrand[632]) bei Autun.

Unter den Werken von *Michel Lasne* giebt es einen groſsen Kupferſtich zur Erinnerung an Papſt *Gregor XV.*, mit der Angabe »*Salomon de Broſſe inuen. Micael Aſinius sculp*«. Er ſtellt den Papſt, auf einem Thron ſitzend, unter einem Triumphbogen, dar.

Sauval[633]) rühmt das Ruſtica-Eingangsportal des *Hôtel de Soiſſons* zu Paris als eines der Meiſterwerke von *De Broſſe* und fügt hinzu: »bis dahin hatte Niemand in Frankreich daran gedacht, die Paläſte mit Portalen von ſo auſserordentlicher und majeſtätiſcher Gröſse zu zieren«. *Brice*[634]) ſchreibt ihm ein groſses Ruſtica-Portal hinter der Kirche der *Grands Auguſtins* in Paris zu.

402. Stellung *Salomon*'s in der Architektur.

Die Werke von *Salomon de Broſſe* haben gewiſſermaſsen den Charakter einer vereinzelten Erſcheinung in der franzöſiſchen Architektur. Auch Andere ſcheinen dies gefühlt zu haben, ohne zu einem klaren Urtheil über deren Weſen und zum Verſtändniſs der Rolle ihres Baumeiſters gelangt zu ſein.

Von der Begeiſterung zweier Jahrhunderte für die Façade von *St.-Gervais* iſt man in eine Phaſe gelangt, in welcher man andere Forderungen an die Architektur ſtellen zu müſſen glaubt. Es iſt um ſo intereſſanter, daſs trotzdem, wie folgende Urtheile zeigen, die Werke von *De Broſſe* die Aufmerkſamkeit auf dieſen Meiſter lenken.

»Der groſse Saal *des Pas-Perdus* im Juſtizpalaſt zu Paris,« ſchreibt *Henri Martin*, »und namentlich der Aquäduct von Arcueil bei Paris, nach den Römern erneuert, beweiſen, daſs in einer anderen Epoche *De Broſſe* ein groſser Architekt hätte ſein können.«

---

632) Für den Präſidenten *Janin* erbaut.

633) In: *Hiſtoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris 1724. Bd. II, S. 216.

634) Brice, G. *Deſcription de Paris.* Paris 1685. Ausg. von 1752. Bd. IV, S. 109.

Mit vollem Recht nennt *Léon Vaudoyer*, einer der bedeutendſten und auch gebildetſten franzöſiſchen Architekten dieſes Jahrhundertes, *Salomon de Broſſe* einen *Architecte éminent, dont les oeuvres jettent encore quelque éclat ſur l'architecture françaiſe au moment ou elle était menacée d'une décadence prochaine*[635]). Zwei Jahre früher hatten ihn derſelbe *Vaudoyer* und *Albert Lenoir* an die Seite der groſsen franzöſiſchen Architekten des XVI. Jahrhundertes geſtellt[636]).

Lemonnier fragt ſich, warum *Salomon de Broſſe*, der doch kenntniſsreich, talentvoll und ſogar groſser Conceptionen fähig war, nicht einen gröſseren Platz in der Geſchichte einnimmt? Schlieſst er einen Stil ab, oder beginnt er einen? Hat er eher Einflüſſe empfangen, als ſolche ausgeübt? *Lemonnier* neigt zu der Annahme, daſs *Salomon*'s Talent gröſser war, als die Rolle, die er geſpielt hat, und daſs die franzöſiſche Schule des XVII. Jahrhundertes ſich wenig aus ihm entwickelt hat[637]).

403. Charakter der Werke von *De Broſſe*.

Wir wollen nun die charakteriſtiſchen Merkmale von *Salomon*'s Stil kurz anführen. Der Umſtand, daſs ſeine ſämmtlichen Werke, auch die von ſo entgegengeſetztem Charakter, wie der Hugenotten-Tempel von Charenton und die Façade von *St.-Gervais* zu Paris, ausſchlieſslich die entſchiedenſte antik-italieniſche Richtung der Hoch-Renaiſſance zeigen, iſt gerade damals beſonders auffallend. Er deutet, wenigſtens in der Architektur, auf eine überzeugte Sympathie für die antike Richtung, auf das energiſche Feſthalten an einem Stilprincip.

Eine andere Eigenſchaft von *De Broſſe* iſt der eigenthümliche Eindruck von Gröſse und Kraft, den er ſeinen Werken verlieh, ohne zu ganz groſsen Abmeſſungen zu greifen. Die Eigenſchaft, die wir dabei im Auge haben, beruht auf der Wahl des Maſsſtabes der Ordnungen und auf den Verhältniſſen; er iſt ſogar in Italien ſelten. *L. B. Alberti* in der Façade von *San Francesco* zu Rimini und *Raffael* in der Loggia der *Villa Madama* bei Rom haben ihrer Ordnung etwas Ungewöhnliches verliehen, wie *De Broſſe* den ſeinen in den Arcaden der *Salle des Pas-Perdus* im Juſtiz-Palaſt und der Façade von *St.-Gervais*. Auch in Rom wäre letztere einzig in ihrer Art. Im Aquäduct von Arcueil fühlt man dieſe Gröſse, und ſelbſt im Luxemburg-Palaſt ruft die einheitliche Eintheilung und Behandlung der Maſſen, trotz nicht ſehr hoher Stockwerke, dieſen Eindruck einigermaſsen hervor.

Dieſer Zug des Groſsen in ſeinen Werken iſt in der franzöſiſchen Architektur ſeit der Früh-Gothik eine äuſserſt ſeltene Erſcheinung. Man findet vor *De Broſſe* allenfalls eine Spur davon in der Façade der Grab-Capelle zu Anet (Fig. 159), in wenig befriedigender Form in der weſtlichen Hälfte der groſsen Galerie des Louvre und in ihren Vorſtufen zu Charleval (Fig. 119 u. 132[638]). Auch nach *De Broſſe* bleibt dieſer Zug ein ſo ſeltener, daſs er ſofort als etwas Beſonderes auffällt. An allen Werken des »*Grand Roy*« findet man ihn nur in der Colonnade des Louvre 1665, dann 1732 in der Façade von *St.-Sulpice* und etwas davon in den beiden Paläſten an der *Place de la Concorde* zu Paris (1762—70).

Die gegen den üblichen Charakter der franzöſiſchen Architektur abſtechende kräftige, faſt derbe Formengebung, die *De Broſſe* ſeinen Werken, namentlich in der Façade von *St.-Gervais* verleiht, iſt ebenfalls bemerkenswerth. Seine übrigen Werke haben, wenn auch in minderem Grade, etwas vom Charakter des »*rude Cavalier*« des Zeitalters *Heinrich IV.*, der noch an das harte Lagerleben gewöhnt und im Kampfe für eine groſse Sache aufgewachſen war.

---

635) Siehe: »Patria«, a. a. O., Col. 2171.

636) *Et quant à nous, l'auteur du temple de Charenton, de l'Aqueduc d'Arcueil, du Luxembourg, du Palais de Juſtice, nous ſemble avoir ſa place marquée auprès de Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant, Du Pérac et Du Cerceau.* (Siehe: Lenoir, A. & L. Vaudoyer. *Etudes d'architecture en France. Magaſin Pittoresque* 1845, S. 77.)

637) Siehe: *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1893. S. 234.

638) Ob dieſer Zug auch in *Primaticcio*'s Schloſs Monceaux-en-Brie (Fig. 116) mit ſeiner groſsen Ordnung vorhanden war, kann aus den Abbildungen nicht mit Beſtimmtheit erkannt werden.

Auffallend ist endlich der strenge, ernste, etwas kalte Charakter aller *Salomon*schen Werke, der in der französischen Architektur bei ihm zuerst auftritt. Am Luxemburg-Palast zu Paris fühlt man »*a stern majesty*«, wie sie der Hof des *Palazzo Pitti* nicht zeigt und welche die Begeisterung nicht aufkommen lässt.

Nachdem wir in dieser Weise die Hauptzüge des architektonischen Schaffens von *Salomon de Brosse* hervorgehoben haben, trachten wir zu einem Schluss über seine Stellung, so wie zu einem Urtheil über seine Thätigkeit und seinen Einfluss zu gelangen. 404. Verwandtschaft mit *Corneille* u. *Poussin*.

Der erste Schluss, der sich bietet, ist, dass unser Meister nicht ganz so vereinzelt da steht, wie dies zuerst der Fall zu sein schien. Je näher man *Salomon de Brosse* studirt, je mehr tritt seine Verwandtschaft mit *Poussin* und *Corneille*, von gewissen Seiten wenigstens, in den Vordergrund. Wenn wirklich »*l'austère simplicité et la claire ordonnance*«, wie *Henri Martin* sagt, die Hauptcharakterzüge des *Cinna* und des *Polyeucte* sind, so ist *De Brosse* ein Geistesverwandter *Corneille*'s. Die kalte, correcte, nicht unangenehme Schönheit einzelner Figuren *Poussin*'s, wie die Gestalt der Wahrheit, die im Gemälde des Louvre von der Zeit emporgehoben wird, ferner der moralische, denkende Ernst, die weise, verständige, richtig berechnete Composition, zuweilen eine gewisse Grösse der Auffassung — alle diese Eigenschaften, die man in den Werken *Poussin*'s findet, sind ebenfalls Kennzeichen der architektonischen Schöpfungen von *Salomon de Brosse*. Der kalte würdige Ernst von *Philippe de Champaigne* (1602—74), zu welchem die vlämische Natur und der Jansenismus beitrugen, ist ähnlich demjenigen des Hugenotten *De Brosse*.

Das Gemeinschaftliche dieser Erscheinungen muss in denselben Quellen gesucht werden. Unsere Zusammenstellung ist keine willkürliche, wie man aus den Worten *Henri Martin*'s sehen kann[639]. Er hat bloss vergessen, *De Brosse* unter seinesgleichen anzuführen. 405. Quellen seines Charakters und Stils.

Der grosse Ernst bei edlen Geistern in jener Zeit, sowohl bei den Katholiken, wie bei den Protestanten, darf als eine Frucht der Religionskriege, die Kälte darf als eine Folge der überwiegenden Richtung der Vernunft (*raison*) betrachtet werden.

Der Zug des Grossen bei *De Brosse*, so wie der Glaube an hohe heroische Ideale bei *Corneille* sind einerseits die Frucht der höchsten Güter, um die mit solchem Muth und Ausdauer gekämpft worden war, andererseits eine Folge des Grossartigen in der Persönlichkeit *Heinrich IV.* und seiner Regierung (siehe Art. 215, S. 200). *Henri le Grand*, der Frankreich aus dem Abgrund zu neuer Blüthe emporhob, und seine ganze Regierung waren weit geeigneter, künstlerische Begeisterung und grosse Eindrücke hervorzurufen und überzeugte Individualitäten, wie *De Brosse*, *Poussin*, *Corneille* hervorzubringen, als die Zeiten *Richelieu*'s und *Ludwig XIV.* Der Umstand, dass sie erst unter seinem Nachfolger an das Licht traten, hängt mit dem frühen Tode *Heinrich IV.* zusammen und ändert nichts am Ursprunge dieser Charaktere. Sie sind dem Zeitalter *Heinrich IV.* entsprungen; sie bilden seine Charakteristik. *Salomon de Brosse* ist der wirkliche Architekt *Heinrich IV.* und sein Stil das Symbol der grossen und ernsten Seiten seiner Regierung[640].

---

639) »In der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes — der stärkeren, wenn nicht der brillanteren von beiden,« schreibt *Henri Martin*, »erfasst derselbe Geist das geistige Gebiet und dasjenige des irdisch Wirklichen: die Politik, die Philosophie, die Poesie, die schönen Künste verfolgen dasselbe Ideal der Vernunft (*raison*) und ernster Grösse: *Richelieu*, *Descartes*, *Corneille* und *Poussin* sind Brüder.« (*Histoire de France*, Bd. XII, S. 2.)

640) Dieser Zusammenhang zwischen *De Brosse* und jenen kräftigsten und grösten Erscheinungen der französischen Kunst und Literatur dürfte dazu beitragen, die eigentlichen und tiefsten Quellen, aus denen auch sie entsprungen sind, oder wenigstens der Triebkräfte, die mächtig auf sie einwirkten, besser als bisher erkennen zu lassen.

Aus denſelben Quellen entſpringt auch ein entſchiedener Zug männlicher Kraft, der das Zeitalter *Heinrich IV.* und die erſte Hälfte des XVII. Jahrhundertes, von der Zeit *Ludwig XIV.* und den darauf folgenden Phaſen unterſcheidet. Es bedurfte der immer gröſseren Siege der Jeſuiten in Schule, Haus und neben dem Throne, um ein Zeitalter *Ludwig XIV.* mit ſeinem Abſchwächen und Verſchwinden ſelbſtändiger Charaktere möglich zu machen.

Wie ſoll man den Vorrang, den hier die Architektur mit *Salomon de Broſſe* vor *Corneille* und *Pouſſin* nimmt, erklären? Sie geht nicht immer der Entwickelung der Literatur voran.

Zur Zeit *Heinrich IV.* war die Architektur in anderen Verhältniſſen, als die Literatur. Sie war eine Kunſt, die in Rom unter Papſt *Julius II.* und dann in Frankreich in den letzten Jahren *Franz I.* zu einer Blüthe und Reife gelangt war, die ſeitdem nie wieder erreicht worden iſt. Beide Perioden hatten jedoch bei Weitem ihren Schatz nicht erſchöpft; denn böſe Zeiten hatten die herrlichſten Blüthen oft im Keime erſtickt. Dies erweckte bei Manchen, namentlich bei Geiſtern der ſtrengen Richtung, die Hoffnung, durch Feſthalten an den Principien jener Zeit, ihre Blüthe von Neuem in das Leben zu rufen. Für die Architektur der damaligen Zeit lag in Frankreich der Blüthepunkt rückwärts; für die Literatur und Malerei lag er noch in der Zukunft. Dieſem Umſtande iſt es wohl zuzuſchreiben, daſs *Salomon de Broſſe* früher, als *Corneille* und *Pouſſin*, fähig war, in der Baukunſt etwas von jenem Zuge des Groſsen und Ernſten auszudrücken, das den ſtrengen Geiſtern des Zeitalters *Heinrich IV.* eigen war.

406. Zur Stellung von *Salomon de Broſſe.*

In der Zeit von 1614—26 wurde *Salomon de Broſſe* offenbar als der beſte lebende Architekt Frankreichs angeſehen. Er war der Träger und Hüter des Schatzes der Errungenſchaften der Hoch-Renaiſſance. Er empfing ihn aus den Händen ſeines Onkels *Baptiſte Du Cerceau* und deſſen Vater, und übergab ihn an *François Manſart* und *Lemercier.*

407. *De Broſſe* Schöpfer des *Grand Style.*

Man kann *De Broſſe* eben ſowohl als den letzten groſsen Architekten des XVI. Jahrhundertes, als auch den erſten Architekten des Zeitalters *Ludwig XIV.* und des *Grand Style* betrachten. *De Broſſe* hat, noch mehr als *Jean Bullant*, vielleicht zum erſten Male ſeit den Römern, den »antiken Maſsſtab des Monumentalen« nördlich von den Alpen wieder in der Architektur eingeführt[641]). Wie vielleicht kein zweiter Franzoſe, hat *De Broſſe* auch den Charakter des Männlichen der antik-römiſchen Architektur (*la virilité de l'architecture romaine*) erfaſſt.

Vor *Richelieu*, *Pouſſin* und *Corneille*, 20 Jahre vor des letzteren »*Cid*«, eröffnete der Architekt *Heinrich IV.* und der *Maria von Medici* die Kunſtrichtung des *Grand Siècle*. *Salomon de Broſſe* iſt ſomit der erſte in der Reihe bedeutender Franzoſen, die aus der Verbindung zweier groſser Quellen des Zeitalters *Heinrich IV.* hervorgegangen ſind. Man kann ſagen, der Hugenotte *Salomon de Broſſe inaugure le Grand Style en France*, eben ſo wie der Hugenotte *Sully* die Reihe der vier groſsen Miniſter des XVII. Jahrhundertes eröffnete. Beide zuſammen haben endlich auch den ſog. Hugenottenſtil, der ſich in Holland, Preuſsen, Norddeutſchland und zum Theil in England vielfach verbreitet hat, geſchaffen: *Sully* mit ſeinem holländiſchen Backſteinbau, *De Broſſe* mit dem Zug des überwiegend bis zur Kälte Verſtandes-

641) *Read* ſagt ſehr richtig: »*L'oeuvre de Salomon de Broſſe ſe diſtingue par une belle unité: il »faiſait grand«.* Es iſt der Uebergang zwiſchen *Du Cerceau* und *Manſard.* Er hat den Stil *Ludwig XIII.* eingeführt; er prophezeite den groſsartigen Stil *Ludwig XIV.*« — In allem dieſem hat *Read* nichts übertrieben. In der Anerkennung gehen wir ſogar noch weiter, als er.

mäſsigen und Ernſten. Ob *Salomon de Broſſe* auf ſeinen berühmten Zeitgenoſſen *Salomon de Caus* (ſiehe Art. 414, S. 302), ebenfalls ein Hugenotte, eingewirkt hat, vermag ich nicht zu ſagen.

Aus dem bis jetzt Geſagten ſieht man ſchon, wie die Beantwortung einiger der Fragen *Lemonnier*'s zu wichtigen, zum Theile unerwarteten und intereſſanten Ergebniſſen geführt hat. Mit dem Einfluſſe von *De Broſſe* auf franzöſiſche Architektur ſind wir aber noch nicht zu Ende.

408. Königlicher Maſsſtab.

Sollte der Zug des Groſsen in den angeführten Denkmälern einiger ſeiner Nachfolger auch bloſs die Frucht einer groſsartigeren Auffaſſung der Architektur durch dieſe verſchiedenen Meiſter und bei Jedem eine von den anderen ganz unabhängige Eigenſchaft ſein, ſo beſteht dennoch eine geiſtige Verwandtſchaft zwiſchen *De Broſſe*, *Perrault*, *Servandony* und *J. Ange Gabriel*. Man kann von den Werken dieſer Meiſter ſagen, daſs ſie die einzigen in der Architektur der letzten vier Jahrhunderte ſind, die in Frankreich nicht durch ihre Gröſse, ſondern durch das Verdienſt der Compoſition einen wahrhaft »königlichen Maſsſtab« und Charakter zeigen [642]). Dieſe Armuth im Vergleich zu Italien iſt um ſo auffallender, als wohl nirgends die Könige ſo viel für die Architektur gethan haben, als in Frankreich. Es iſt intereſſant, zu ſehen, daſs auch hierin *De Broſſe*, der Architekt *Heinrich IV.*, den Anderen vorangegangen iſt oder auf einem von ſeinem Groſsonkel *Du Cerceau* in Charleval gelegten Grund weiter gebaut hat. Die Werke *Perrault*'s und *Gabriel*'s zeigen eine viel feinere Durchbildung der Details, als diejenigen von *De Broſſe*, was an der ganzen Entwickelung ihrer Zeit liegt. Dagegen fehlt der franzöſiſchen Architektur ſeit etwa 1660 durchweg etwas von jenem Zuge kräftiger Männlichkeit, der allen ſeinen Werken beſonders eigen iſt. Nach dieſer Richtung hin iſt das Gefühl *Lemonnier*'s, daſs die franzöſiſche Schule ſich wenig aus ihm entwickelt habe, berechtigt.

409. Einfluſs von *De Broſſe*.

Sehr auffallend dagegen, auſser einer groſsen Stilverwandtſchaft mit *De Broſſe*, iſt der Zug des männlich Feſten in den Compoſitionen von *Daniel Marot*, deſſen Auswanderung bei der Revocation des Edicts von Nantes *Deſtailleur* einen groſsen Verluſt für die Architektur im Allgemeinen bezeichnet. Aber auch er war Hugenotte und hat dazu beigetragen, dem Hugenottenſtil in Holland und vielleicht auch in England neues Leben zuzuführen (ſiehe Art. 407, S. 298).

Wir müſſen uns damit begnügen, dieſe Thatſachen hier feſt zu ſtellen. Sie ſtehen mit den in Art. 229 (S. 209) angedeuteten religiöſen und politiſchen Erſcheinungen im Zuſammenhang.

Einige Spuren von einem Einfluſſe *Salomon*'s *De Broſſe* dürften immerhin bei *François Manſard* und bei *Lemercier* zu finden ſein, und zwar gerade in der kräftigen Behandlung der Säulen in einigen ihrer früheren Werke. Bei *Manſard* ſind es die Hoffaçade des Baues von *Gaſton d'Orléans* zu Blois (1635) und die Façade ſeiner ehemaligen Kirche der *Feuillants* zu Paris, wie der Vergleich von Fig. 167 mit der Front von *St.-Gervais* in Fig. 166 zeigt. Bei *Lemercier* ſind es die kräftigen Säulen des dreiſchiffigen Durchganges in ſeinem *Pavillon de l'Horloge* des Louvre (1624), die zum Vergleich anregen; hier war er nicht, wie in der Façade an die Formen *P. Lescot*'s gebunden. Der Einfluſs endlich der Façade von *St.-Gervais* dürfte, wie wir gelegentlich des Kirchenbaues ſehen werden, in Frankreich ein ſehr

642) Der Eindruck des Louvrehofes von *P. Lescot* iſt mehr ein künſtleriſcher und vornehmer, als ein königlicher und majeſtätiſcher im engeren Sinne des Wortes.

bedeutender gewefen fein. Noch in der Kathedrale von Nancy ift die Mittelpartie ganz auf jene zurückzuführen. Diefe Façade war die erfte nördlich von den Alpen, die einigermafsen im Geifte der italienifchen Hoch-Renaiffance entftand. Selbft die Jefuiten ahmten fie in ihrer Weife in *St.-Paul* zu Paris nach. Ihrer echt monumentalen Strenge dürfte es zum Theile zu verdanken fein, dafs fpäter das *Val-de-Grâce* und der *Dôme des Invalides* nicht ebenfalls im Jefuitenftil entftanden find.

Man fieht aus dem Vorhergehenden, dafs der Einflufs von *De Brcffe*, wenigftens durch einige feiner Eigenfchaften, ein fehr bedeutender gewefen ift, und zwar eben fo in Frankreich, wie im proteftantifchen Europa. Sein berühmter Hugenottentempel von Charenton hat auf ähnliche Bauten in Genf, Berlin und an anderen Orten entfchieden eingewirkt.

2) Meifter des Zeitalters *Ludwig XIII.*

α) Weniger bedeutende Meifter.

410. Meifter.

Bei Meiftern, die während zweier verfchiedener Zeitabfchnitte thätig waren, ift es oft fchwer, zu entfcheiden, in welche Phafe man fie einreihen foll, namentlich, wenn man ungenügende Auskunft über den Charakter ihrer Werke befitzt. Mehrere der hier folgenden Meifter hatten ihre Thätigkeit fchon im Zeitalter *Heinrich IV.* begonnen.

Zum befferen Verftändnifs der Stellung, welche einige der bekannteren Architekten diefer Zeit einnahmen, geben wir folgenden Auszug einer Gehaltlifte der königlichen Meifter vom Jahre 1624 [643]).

Salomon de Broffe	2400	*Livres*
Clément Métezeau	2400	»
Sr Bourdoni, fculpteur an der Stelle von *Pierre Franqueville*	2400	»
Sr Francyne ingenieur et intendant de la conduitte des eaux et fontaines de fa Majefté	1800	»
Le Sieur de St. Mauris [644])	1800	»
Jacques Le Mercier	1200	»
Quintin Varin, peintre	1200	»
Claude Mollet, jardinier, pour fervir à deffeigner en tous jardins de S. M.	1100	»
Paul de Broffe	800	»
Jean Androuet, dict Du Cerceau	800	»

411. *Jean* I. *Androuet Du Cerceau.*

α) *Jean I. Androuet Du Cerceau* ift der vierte und letzte Meifter diefer berühmten Architektenfamilie, der es zu einer anfehnlichen Stellung brachte. Er wurde vor 1590 geboren, war 1602 noch minderjährig und lebte noch 1649. Wir fehen ihn 1617 als Sohn von *Baptifte Du Cerceau* (fiehe Art. 206, S. 195) bezeichnet, und wegen der von feinem Vater den verftorbenen Königen geleifteten Dienfte und wegen feiner eigenen Kenntniffe wurde auch er einer der Architekten des Königs. Wir laffen die wichtigeren Angaben, die wir über diefen Meifter befitzen, folgen.

Erft am 30. September 1617 wurde *Jean Du Cerceau* in Folge des Todes von *Antoine Métivier* vom Könige angeftellt, und von den 800 *Livres* Gehalt, die erfterer hatte, wurden ihm 500 zugetheilt [645]); die anderen 300 erhielt der Bildhauer *Thomas Boudin.* Im Jahr 1625 betrug fein Gehalt 800 *Livres*,

643) *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862), S. 337.

644) *Retenu par S. M. pour fervir aux inventions de peinture et devifes qu'elle voudra faire dans fes maifons et galleries . . .*

645) *Androuet (Jehan) dict Du Cerceau, architecte, au lieu et place de feu Anthoine Meftivier, fur la fomme de VIIIc L. (800 liv.) de gaiges ordonnez par Sa Maté audt Meftivier, la fomme de Vc L (500 liv. t) par brevet du dernier jour de Septembre XVIe XVII, cy ladite fomme de Vc L.* (*Nouvelles Archives de l'Art français.* 1872, S. 15. — Nach der Anftellung *Boudin*'s (S. 13) wäre das Brevet vom 30. September 1618.)

wurde aber in diefem Jahr, wie für die meiften Künftler, auf die Hälfte reducirt. Bereits 1624 hatte er diefes Gehalt [646]).

1632 befafs er gemeinfchaftlich mit feinem Vetter *Paul Broffe*, Sohn des *Salomon*, Steinbrüche. Beide führten den Titel »*architectes ordinaires du Roy*« und arbeiteten zufammen an den neuen Feftungswerken von Paris.

1639 unternahm *Jean Du Cerceau* in Gemeinfchaft mit *Denis Laud* und *Mathurin Du Ry* den Neubau des *Pont-au-Change* zu Paris.

1647, 6. Auguft, führte er in einem Procefs noch den Titel *architecte ordinaire du Roi* [647]).

Jean Du Cerceau erbaute die wichtigen Hôtels de Bretonvilliers [648]) und de Sully. Letzteres, in der *rue St. Antoine*, ift noch erhalten (Fig. 54 [S. 234] u. 304).

Ein anderer *Jean Du Cerceau*, Architekt aus Verneuil-fur-Oife, alfo verwandt mit *Jean I.*, ftarb 1644 im Alter von 21 Jahren.

b) Ueber *Paul de Broffe*, Sohn des *Salomon de Broffe*, der ebenfalls einer der königlichen Architekten wurde und viel mit feinem Vetter *Jean I. Du Cerceau* wirkte, ift bis jetzt wenig bekannt. Ich verdanke den Mittheilungen von *Ch. Read* folgende Angaben. 412. *Paul de Broffe.*

1617 war er bereits mit *Anne Bourrée* (oder *Bourfe, Burée* oder *de Bourrée*) verheirathet.

1618, 26. Mai, fand die Taufe feiner Tochter *Anne* ftatt.

1619 war er bereits *architecte du Roy*.

1620 wurde einer feiner Neffen getauft.

1624 wurde er auf der Lifte der königlichen Meifter mit 800 *Livres* Gehalt angeführt.

1634 war er noch *architecte ordinaire du Roy*, wohnhaft zu Verneuil-fur-Oife.

1636. Ein *De Broffe*, vermuthlich *Paul*, mit *Lemercier* als Mitarbeiter, war Architekt der Kathedrale von Troyes.

1636 taufte er als *Meffire Paul de Broffe, architecte et ingénieur du Roi* einen unehelichen Sohn.

1644, 9. März, heiratheten feine beiden Töchter, *Anne* und *Florence*, zwei Brüder *Céfar* und *Anthoine de Montdéfir* in der katholifchen Kirche zu Verneuil.

c) Von *Charles Du Ry* (vor 1576 geboren) war bereits in Art. 397 (S. 292) die Rede. Angeblich aus Argentan in der Normandie, aber wie die Familie *De Broffe* in Verneuil-fur-Oife niedergelaffen, fcheint er die Rolle eines ftellvertretenden Architekten *Salomon*'s gefpielt zu haben oder die eines mit ihm befreundeten Unternehmers. Bis jetzt fcheint die Bezeichnung »*célèbre architecte d'Argentan . . .*« wenig verftändlich; denn in einer Lifte des Jahres 1636 ift er blofs mit 400 *Livres* Gehalt angeführt, obgleich er damals nicht weniger als 60 Jahre alt fein konnte. 413. *Charles Du Ry.*

Bereits 1613 begann er mit feinem Sohn *Matthieu* die Ausführung des Schloffes Coulommiers und der dortigen Kapuzinerkirche zu leiten [649]). Schon 1615 fieht man ihn auch am Schlofs Monceaux, für die Königin-Mutter, ebenfalls unter *De Broffe* thätig [650]).

Charles ift der Stammvater der Architektenfamilie *Du Ry*. Wir führen deren Namen der Reihe nach an [651]). Jeder war Sohn des vorhergehenden: *Charles*, *Matthieu*, *Paul*, *Charles II.*, *Simon-Louis* und *Jean-Charles-Etienne*. Seit *Paul*, der als Hugenotte nach der Revocation des Edicts von Nantes Frankreich verliefs, waren diefe Meifter ftets in Caffel thätig, wo fie alle zu hohen Stellungen gelangten und der letzte 1811 ftarb.

---

646) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862—66), S. 340.

647) Abgebildet in: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 118 u. 119.

648) Gef. Mittheilung von *H. Lemonnier*.

649) In den Abrechnungen vom 14. November 1622 zwifchen *Catharina von Gonzaga* und ihrem Intendanten, dem *Sieur de Beauvillain*, wird er als *Me Charles du Ry, maffon du chafteau* bezeichnet, ein anderes Mal einfach als *Maffon* (fic).

650) *A Charles du Ry, maiftre maçon à Paris, la fomme de 201lt 12st à luy ordonnée par le dict eftat au vray cy devant rendu pour les ouvraiges de maçonnerie qu'il a faitz aux réparations du chafteau de Monceaux, laquelle Somme . . . payment comptant en a efté faict par le dict fieur de la Broffe architecte de la dicte dame Royne.*

651) Nach: Lance, a. a. O., Bd. II. S. 243. — *Lance* folgt den Angaben *Duffieu*'s.

414. *Salomon de Caus.*

b) *Salomon de Caus* oder *Caux* wurde um 1576 in Dieppe oder der Umgegend geboren. Er war faſt ausſchlieſslich im Auslande thätig, unter anderem in Heidelberg. Er kam 1619 auf einige Zeit nach Frankreich zurück. Auſser der Anfertigung von Entwürfen und Berathungen für eine nicht ausgeführte Brücke in Rouen iſt über eine Thätigkeit in ſeiner Heimath nichts bekannt.

Charles Read hat ſeinen Begräbniſsſchein von Februar 1626 veröffentlicht[652]. Man glaubte, er wäre erſt 1641 geſtorben.

β) Hauptmeiſter.

415. *Clément II. Métezeau.*

a) *Clément II. Métezeau* (früher *Méthezeau*), geboren zu Dreux am 6. Februar 1581, beerdigt am 29. November 1652, iſt der letzte berühmte Meiſter dieſer Familie (ſiehe Art. 379 u. 380, S. 283). *Clément* war ebenfalls ein Sohn von *Thibaut* und wurde Architekt *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* Er iſt beſonders wegen des Dammes berühmt, durch welchen er La Rochelle vom Meer und der engliſchen Hilfe abſchloſs und dadurch 1628 zum Falle brachte.

1615, 25. September, wurde *Clément* vom König mit einem Gehalt von 800 *Livres* jährlich angeſtellt.

1624 unterhielt *Ludwig XIII. Claude Rouhier* bei *Méthezeau*, damit *Rouhier* in der Architektur unterrichtet werde.

1625 betrug ſein Gehalt 2400 *Livres*. Daſſelbe wurde nicht, wie dasjenige der meiſten anderen Meiſter (ſiehe Art. 395, S. 291), auf die Hälfte reducirt, »in Anbetracht des Dienſtes, welchem er von Neuem unterworfen ſein wird, um die Fortſetzung des neuen Gebäudes des Louvre zu bewachen und das Auge darauf zu haben«[653].

1626 führte er den Titel »*architecte ordinaire du Roy*«.

1627, 27. November, entwarf er den Plan zum Damm von La Rochelle und verreiste wieder.

1636 war ſein Gehalt auf 3000 *Livres* geſtiegen »in Anbetracht ſeines Verdienſtes und des gegenwärtigen gewöhnlichen Dienſtes, den er dem König leiſtet.«

Im Folgenden ſeien die Namen der *Clément* zugeſchriebenen Hauptwerke angeführt:

Das Schloſs de la Meilleraye im Poitou.

Das Schloſs Chilly auf der Straſse nach Orleans, für den Marſchall *d'Effiat* erbaut; beide von *d'Argenville* ihm zugeſchrieben[654].

Alte Schriftſteller ſchreiben ihm zu:

Das Hôtel de Longueville zu Paris (Fig. 57, S. 239) zuerſt de Luynes, ſpäter d'Espernon, vor 1621 begonnen.

Die Kirche *de l'Oratoire* zu Paris, und zwar der Entwurf (Grundſtein 1621) und der Bau des Schiffes. Der Chor wurde 1630 nach ſeinem Entwurf von *Lemercier* gebaut. Die Façade ſtammt aus ſpäterer Zeit.

Der Kloſterhof der *Aſſomption* zu Dreux 1632.

Das Südkreuz der Kirche zu Dreux.

Métezeau war einer der Meiſter, die ihre Wohnung in der *Galerie du Louvre* hatten. Er ſtarb daſelbſt als *architecte ingénieur ordinaire du Roy* und wurde am 29. November 1652 beerdigt.

Merkwürdigerweiſe wird *Clément II. Métezeau* auch mit zwei der Hauptwerke von *Salomon de Broſſe* in Zuſammenhang gebracht: die Façade von *St.-Gervais* in Paris, deſſen Werk ſie nach *T. Donnant*[655] ſein ſoll, während *Cathérinot*[656] ſie

652) Siehe: *Bulletin de la Société de l'hiſtoire du Proteſtantisme français*, Bd. XI, S. 305.

653) *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 40.

654) Siehe: D'Argenville, D. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* Paris 1745.

655) Nach *Berty* Verfaſſer eines wenig zuverläſſigen Manuſcripts (HF 283) der *Bibliothèque de l'Arſenal* zu Paris (S. 262).

656) Siehe ſein *Traité de l'architecture.* Paris 1688.

als Werk beider Meiſter anſieht. Derſelbe *Donnant* ſagt, der Luxemburg-Palaſt zu Paris ſei das Werk *Métezeau*'s. Dieſe Angaben localpatriotiſch geſinnter Landsleute *Métezeau*'s können an der Autorſchaft des *De Broſſe* nichts Weſentliches ändern [657]).

b) *Jacques Lemercier* oder *Le Mercier* (geboren zu Pontoiſe um 1585, geſtorben 1654) iſt mit *Fr. Manſard* der thätigſte Architekt des Zeitalters von *Richelieu*. Weit mehr noch als königlicher Architekt iſt er der eigentliche Leibarchitekt des mächtigen Cardinals, für den er eine ungeheuere Bauthätigkeit entfalten muſſte. Wir geben aus derſelben folgende Angaben und Jahreszahlen. 416. *Jacques Lemercier.*

1618 war *Lemercier* bereits einer der königlichen Architekten mit 1200 *Livres* Gehalt.

1620 wurde er mit *Salomon de Caus* nach Rouen geſchickt, um den Bau einer Brücke zu ſtudiren.

1624 hatte er noch 1200 *Livres* Gehalt, während *De Broſſe* und *Clément Métezeau* je 2400 *Livres* erhielten.

Seit 1624 mit der Fortſetzung des Louvrehofs betraut, baute er die nördliche Hälfte der Weſtſeite mit dem berühmten *Pavillon de l'Horloge* und den weſtlichen Theil der Nordſeite.

1627 begann er im Poitou das wahrhaft königliche Schloſs *Richelieu* und die gleichnamige Stadt für den Cardinalminiſter.

1627 ſoll er (nach anderen *Clément Métezeau*) das Schloſs Silly oder Chilly für den Marſchall *Ruzé d'Effiat*, Vaters des unglücklichen *Cinq Mars*, erbaut haben.

1629 begann er in Paris für *Richelieu* das *Palais Cardinal*, ſpäter *Palais Royal*, und leitete die darauf folgenden Vergröſserungen. Von ſeinen Bauten ſoll nur noch das Fragment der ſog. *Galerie des Proues* erhalten ſein.

Gleichzeitig fing er für *Richelieu* mit dem Bau der Kirche und der Gebäude der Sorbonne zu Paris an. (Siehe Fig. 202 u. 257.)

1632 (?) begann *Lemercier* für *Ludwig XIII.* das alte Schloſs zu Verſailles (Fig. 58 [S. 240] u. 273), von welchem die *Cour de Marbre* noch erhalten iſt.

1633 kaufte *Richelieu* die Beſitzung zu Rueil bei Paris und lieſs am Schloſs Vieles durch *Lemercier* bauen [658]).

1636 baute er mit *Paul* (?) *de Broſſe* die zwei Laternen des Nordthurmes der Kathedrale von Troyes.

1636 wurde das *Palais Cardinal* zu Paris vollendet [659]).

1636 betrug in Anbetracht »ſeines Verdienſtes und ſeiner gegenwärtigen Dienſte« ſein Gehalt 3000 *Livres* [660]).

1639 wurde *Lemercier* erſter Architekt des Königs.

1645 ſtand er an der Spitze der königlichen Meiſter mit 3000 *Livres* Gehalt.

1646 wurde *Lemercier* in Folge der Weigerung *Fr. Manſard*'s, ſeinen Entwurf für die Kirche des *Val-de-Grâce* zu vereinfachen, mit der Fortſetzung deſſelben beauftragt und führte ſie angeblich bis zum inneren Hauptgeſims aus.

1652 baute er als Nachfolger von *Cl. Métezeau* den Chor der *Oratoire*-Kirche zu Paris.

1653 fing er mit dem Bau der Kirche *St.-Roch* zu Paris an und führte den Chor und einen Theil des Schiffes aus.

Als weitere Arbeiten *Lemercier*'s führt *Lance* die Kirchen zu Rueil und Bagnolet bei Paris an, ferner die *Hôtels de Liancourt, de la Rochefoucault* und *de Longueville*. Letzteres wurde bereits als ein Werk von *Clément Métezeau* erwähnt (Fig. 57).

Lemercier weilte mehrere Jahre (angeblich von 1607—13) in Italien. Nach einer mündlichen Angabe von *Deſtailleur* hätte er ein Modell der Peters-Kirche in Rom geſtochen.

---

657) *A. de Montaiglon* meint, *Métezeau* könnte der Unternehmer des Baues der Façade von *St.-Gervais* geweſen ſein. *Berty*, der dieſe Anſicht erwähnt, denkt, es ſei vielleicht, da es ſich um eine katholiſche Kirche handelte, dem proteſtantiſchen *De Broſſe* ein katholiſcher Meiſter beigeſellt worden. *Read* endlich weist auf die Möglichkeit eines Druckfehlers bei *Sauval* hin, der einen *Monart* als ausführenden Meiſter der Façade nennt, womit vielleicht *Métezeau* gemeint ſein könnte. (Siehe unſere Notiz über *Fr. Manſard*, S. 304), ſo wie: Berty, A. *Les grands architectes français.* Paris 1860. S. 129.)

658) Siehe: Bonnaffé, E. *Recherches ſur les collections de Richelieu.* Paris 1883. S. 92.

659) Siehe ebendaſ., S. 6.

660) *Jacques* hatte einen jüngeren Bruder *François*, der ihn 1636 während ſeiner Reiſen vertrat und 900 *Livres* Gehalt bezog. (*Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 33 u. 34.)

Sein Stil ſcheint ſtets ein ſtrenger mit claſſiſcher Richtung geweſen zu ſein. Viele ſehen ſeinen *Pavillon de l'Horloge* im Louvre als das beſte Werk der franzöſiſchen Architektur an. Bei der Fortſetzung der Architektur *Lescot*'s war es ſchwer, beſſer, aber leicht, weniger gut zu ſchaffen. An den inneren Säulen des Durchganges, unter dem Pavillon, greift *Lemercier* zu einer viel kräftigeren Behandlung, mehr in der Art von *De Broſſe* an der Façade von *St.-Gervais.*

Sauval[661]) ſchildert *Lemercier* als etwas langſam, aber gediegen, bedächtig, wohlwollend für die Arbeiter und als den beſten Architekten ſeines Jahrhundertes. Wenn er nicht ſein *Vitruv*, ſo ſei er der *Palladio* des Jahrhundertes. Trotz der ungeheueren ihm anvertrauten Arbeiten bereicherte er ſich nicht, und nach ſeinem Tode muſſte ſeine prächtige Bibliothek für 10000 Thaler (*Écus*) verkauft werden, um ſeine Schulden zu bezahlen. Auf ſeinen Rath wurde *Derand*'s Jeſuitenkirche *St.-Louis* (der *Maiſon Profeſſe*) nicht orientirt, um beſſer zur Geltung zu gelangen; »*au jugement du quel* (*Lemercier*) *ſe rapportèrent tous les Jéſuites du monde*«, fügt *Sauval* hinzu.

Seine beiden Söhne *Jacques* und *François Le Mercier*, »*enfants de déffunt le Sr Jacques Le Mercier, vivant excellent architecte de Sa Maté*«, erhielten jeder jährlich 300 *Livres*, um ihre Architekturſtudien machen zu können[662]).

417. *Pierre Le Muet.* c) *Pierre Le Muet* oder *Lemuet* (geboren 7. October 1591 zu Dijon, geſtorben 1669) iſt wohl mit *Manſard* und *Lemercier* der bedeutendſte Meiſter dieſer Zeit. Auch er iſt von *Salomon De Broſſe* beeinfluſſt worden, wie die Anlage der Pavillonbildung des Schloſſes Chauvigny, verglichen mit derjenigen von Coulommiers (Fig. 136 u. 272), zeigt. Dies erklärt ſich ſchon aus folgender Thatſache.

Bereits 1616 führte er den Titel eines *architecte du Roy* und erhielt 300 *Livres* für ein Reliefmodell des ſeit 1615 von *De Broſſe* begonnenen Luxemburg-Palaſtes. 1618 wurde er angeſtellt, um für den Intendanten der königlichen Bauten Modelle von Gebäuden anzufertigen.

Nach *F. Manſard*'s Rücktritt und nach *Lemercier*'s Tod wurde ihm durch königliches Patent vom 5. März 1655 (nicht 1645, wie bei *Lance*[663]), der Bau der *Val-de-Grâce*-Kirche, den er zu Ende geführt haben ſoll, anvertraut. Er erhielt dafür jährlich 3000 *Livres* Gehalt.

Von ihm wurden in Paris die *Hôtels d'Avaux, de Luynes, de l'Aigle* und des Präſidenten *Tubeuf*, ſpäter *Mazarin*'s (Fig. 149), errichtet.

Nach bedeutender Bauthätigkeit vollendete er das Schloſs Tanlay, baute deſſen Hofthor (Fig. 139) und errichtete die Schlöſſer Chauvigny in der Touraine und de Pont in der Champagne, die u. A. durch ihre Pavillonbildung eigenthümlich ſind.

Le Muet veröffentlichte einen Tractat über die Säulenordnungen[664]). Intereſſanter iſt ſeine »*Manière de bien Baſtir*«[665]), weil er eine Reihe von Entwürfen für Privathäuſer giebt, mit dem denkbar kleinſten anfangend bis zu immer gröſser werdenden Grundſtücken. Ein drittes Werk bezieht ſich auf ſeine ausgeführten Bauten[666]).

418. *François Manſard.* d) *François Manſard* oder *Manſart* (geboren am 23. Januar 1598 zu Paris, geſtorben ebendaſelbſt am 23. September 1666) iſt durch die Eigenſchaften ſeiner Werke, wie durch die Eigenart ſeiner Perſönlichkeit eine der bedeutendſten Erſcheinungen unter den franzöſiſchen Architekten. Mit *De Broſſe* dürfte er der

---

661) Siehe: SAUVAL. *Hiſtoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris 1724. Bd. I, S. 330 u. 464.

662) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 33.

663) In: *Dictionnaire des Architectes etc.* Paris 1873. Bd. II, S. 53, n. 2.

664) *Traicté des cinq ordres d'architecture dont ſe ſont ſervi les Anciens, traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien baſtir, par le Sr Le MVET.* Paris 1623.

665) *Manière de bien Baſtir pour toutes ſortes de perſonnes*«, *par Pierre le Muet, architecte ordinaire du roy et conducteur des deſſeins des fortifications en la province de Picardie.* Paris 1647.

666) *Augmentations de Nouveaux Baſtimens faicts en France, par les ordres et Deſſeins du Sieur le Muet.* Paris 1647.

beſte Baumeiſter im XVII. Jahrhundert geweſen ſein. Trotz des Ruhmes ſeines Zeitgenoſſen *Lemercier* und ſeines Groſsneffen *J. Hardouin Manſard* erſcheint er mir als ein freieres, harmoniſcheres, ſchwungvolleres und zugleich kräftigeres Talent, als die übrigen Meiſter ſeines Jahrhundertes und die drei anderen ſeines Namens. *Manſard* ſcheint ſo durchdrungen von dem, was der wirkliche Architekt der Architektur ſchuldig iſt, daſs er, wie 200 Jahre ſpäter *Felix Duban*, es vorzog, dem Ruhme, den Louvre zu vollenden, zu entſagen, um nicht gegen ſeine architektoniſche Ueberzeugung zu handeln. *Saint-Simon* nennt ihn *le grand Manſard qui a laiſſé une ſi grande réputation parmi les architectes. D'Aviler* bezeichnet *Meſſieurs de Broſſe & Manſard* als *deux des plus grands architectes de ce ſiècle*[667]).

François war Sohn von *Abſalon Manſard*, Zimmermeiſter des Königs, und hat durch den Bau bedeutender Schlöſſer, Hôtels und Kirchen wohl am meiſten auf die Entwickelung der Architektur zwiſchen 1630 und 1666 eingewirkt.

Germain Gautier, Schwager ſeines Vaters und einer der Architekten *Ludwig XIII.*, ſoll ſein Lehrer geweſen ſein. Indeſs hat *Salomon de Broſſe*, unmittelbar oder durch ſeine Werke, einen bedeutenden Einfluſs auf ihn ausgeübt, wie aus dem Vergleich zwiſchen ſeinem Schloſsbau zu Blois mit demjenigen zu Coulommiers und zwiſchen den in Fig. 166 u. 167 dargeſtellten Kirchenfaçaden ſich ergiebt. Die Aehnlichkeit zwiſchen letzteren iſt ſo groſs, daſs man ihn für den Schüler oder Bauführer von *Salomon* halten möchte; *Sauval* nämlich nennt als ſolchen an der Kirche von *St.-Gervais* einen *Monart*, von welchem man ſonſt nichts weiſs[668]). Ein Druckfehler, wie ſie bei *Sauval* häufig ſein ſollen, wäre nicht ausgeſchloſſen. *Manſard* wäre bei der Grundſteinlegung 19 Jahre alt geweſen.

Aus der Thätigkeit *Manſard*'s heben wir folgende chronologiſche Anhaltspunkte hervor.

1632—34 baute er in Paris die Kirche der *Viſitation des Filles de Sainte Marie* (Fig. 62, S. 253).
1634 nahm er die Vergröſserung des *Hôtel Carnavalet* zu Paris vor.
In die Jahre 1635—38 fallen Beginn und Bau des *Hôtel de la Vrillière* zu Paris.
1635 fing er auf Schloſs Blois den Bau des *Gaſton d'Orléans* an.
1642 (nicht 1657) Bau des Schloſſes von Maiſons bei St.-Germain-en-Laye.
1645. Beginn des Kloſters und der Kirche *Val-de-Grâce* zu Paris.

Zur beſſeren Ueberſicht der Thätigkeit *Manſard*'s erwähnen wir hier (nach *Lance*) die wichtigſten ſeiner Bauten, von denen im Folgenden eingehender die Rede ſein wird.

Kirchen in Paris: Die Façaden der *Feuillants* (Fig. 167), diejenige des Kloſters der *Dames de Ste.-Marie* (Chaillot) und der *Minimes* bei der *Place Royale* (Fig. 259); die Hauptaltäre der *Filles-Dieu*, des Spitals der *Trinité* und des Kloſters *St.-Martin des Champs*. Hôtels: *De Mazarin* (1633—49), die Galerie, *de Conti, de Bouillon et d'Albret, de Jars* oder *Sénozan; d'Aumont (rue de Jouy), de Coislin de Fieubert, de Châteauneuf* (ſeit 1765 *de Laval*), das Thor des *Hôtel Guénégaud;* angeblich das *Hôtel-de-Ville* von Troyes. — Schlöſſer: zu Fresnes (zwiſchen Claye und Maux), zu Berny, zu Bercy, zu Balleroy (Calvados, 1626—36), zu La Ferté-Reuilly (1659); Theile der Schlöſſer zu Choiſy-ſur-Seine, zu La Ferté-Saint-Aubin, zu Petit-Bourg (zwiſchen Paris und Corbeil), zu Coulommiers, Richelieu und Gêvre in der Brie.

Ueber das Gehalt *Manſart*'s haben wir folgende Angaben[669]): 1636 bezog *François Manſart*, »*architecte*«, jährlich 1200 *Livres*; 1645 erhielt er für 3/4 Jahre 2250 *Livres* Gehalt; 1656 hatte er 3000 *Livres*, aber reducirt auf die Hälfte; 1606 empfing der Bildhauer *Jehan Manſart* jährlich 500 und 1618 ſein Sohn *Pierre* (Bildhauer) auch 500 *Livres*.

---

667) Siehe: D'Aviler, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. Ausg. von 1750. S. 36.

668) *Lance* (in ſeinem *Dictionnaire des architectes français*) erwähnt ihn nicht. *Charles Normand* (in: *Nouvel itinéraire-guide artiſtique et archéologique de Paris.* Paris 1889—92. S. 302) nennt ihn *Claude Monnart.*

669) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 39.

Folgender Zug ſcheint zu beweiſen, daſs unſer Meiſter eine groſse Unabhängigkeit des Charakters beſaſs und von dem ſehr durchdrungen war, was er der Ehre ſeiner Kunſt ſchuldig ſei. Bei allen Werken, die er unternahm, behielt ſich *François Manſard* ſtets das Recht vor, alle Veränderungen, die ihm geeignet zu ſein ſchienen, vornehmen zu können. Dieſer Gewohnheit allein wird zugeſchrieben, daſs der Bau der Hauptfaçade des Louvre (die ſpätere Colonnade) nicht ihm anvertraut und zuerſt *Bernini* nach Paris berufen wurde. *Colbert* hatte ihn gebeten, unter mehreren ſeiner Entwürfe, die ſehr ſchön wären, ſelbſt einen auszuſuchen, den er endgiltig feſt ſtellen ſollte. *Manſard* ſchlug es ab mit der Bemerkung, er wolle für die Ehre Sr. Majeſtät ſich die Freiheit wahren, immer beſſer ſchaffen zu können [670]). Dieſem Trieb nach ſtetem Verbeſſern wird zugeſchrieben, daſs er oft beträchtliche Theile ſeiner Bauten wieder abtragen lieſs, um ſie beſſer herzuſtellen. Am Schloſs zu Maiſons ſoll er das ganze Erdgeſchoſs wieder abgetragen haben.

In Folge der Unbeugſamkeit ſeines Willens wurde die Fortſetzung ſeines ſchönſten Kirchenbaues in andere Hände gelegt. Der *Val-de-Grâce* iſt bis zum inneren Hauptgeſims (wahrſcheinlich bloſs das Erdgeſchoſs) das Werk *Fr. Manſard*'s. Nachdem man ihn vergebens gebeten hatte, für die Fortſetzung des Baues einen minder koſtſpieligen Entwurf aufzuſtellen, wurde die Weiterführung an *Le Mercier* übertragen [671]).

Die Eigenthümlichkeit ſeines Charakters erhellt noch aus einer anderen, wie es ſcheint, weniger löblichen Einrichtung, die *Manſard* geplant hatte. Als Nebenquelle der Bereicherung hatte er ſich die Organiſation eines Privilegiums ausgedacht, wonach alle Kupferſtecher Frankreichs einregimentirt werden ſollten und nichts ohne ſein Gutachten und ſeine Billigung veröffentlichen dürften. Es gelang der Akademie noch rechtzeitig, die Bewilligung rückgängig zu machen. Am ſonderbarſten aber erſcheint folgende Idee, die auf eine unglaubliche Eitelkeit zu deuten ſcheint. *Jules Hardouin Manſard* wurde 1683 von *Ludwig XIV.* geadelt. Sein Groſsonkel *François Manſard* hatte ſich dagegen eine Genealogie anfertigen laſſen, wonach ſeine Familie während 800 Jahren Architekten hervorgebracht hätte, mit Angabe ihrer Vornamen, Geburts- und Sterbejahre, Kinder, Ehen und Arbeiten unter *Hugues Capet* und *Louis le Gros!* »*Rien n'y manque, c'eſt la hablerie montant jusqu'à l'heroïsme*« ſagt *A. de Montaiglon* [672]).

Bei einem ſolchen Charakter muſſte *Manſard* vielfachen Anſtoſs erregen, ſowohl bei ſeinen Bauherren, als auch unter ſeinen Fachgenoſſen, und man hat auf ihn eine berühmte Satire »*La Manſarade*« verfaſſt und veröffentlicht [673]). Wir vermögen nicht zu entſcheiden, ob man rein vor der Erfindung eines böswilligen Neides ſteht, oder ob die Anklagen berechtigt waren.

Darin werden ſeine Fehler im Gegenſatz zu den Eigenſchaften *Bramante*'s und anderer Italiener hervorgehoben. Ferner wird vom Einſturz des Veſtibules im Schloſs Maiſons geſprochen und von einer ähnlichen Gefahr bei der *Galerie Mazarine*. Alsdann kommt die Verhöhnung ſeines Haushaltes: »*ſes valets, ſes chevaux et ſon carroſſe, qui tient plus de l'antique que ſes bâtiments . . . auſſi ſont-ce de ces corruptions là que les maiſons qu'il poſſède, ont éſté baſties*«. Zuletzt wird noch die Dreſſur ſeiner Pferde angeführt: »*faire dreſſer ſes chevaux au manège, ainſi qu'il faiſait à Blois, pour ſe faire trainer en cadence.*«

---

670) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II. (1862—66), S. 248.

671) Im Schloſs Fresnes bei Meaux ſoll *Fr. Manſart* die Capelle nach ſeinem Modell des *Val-de-Grâce* errichtet haben. (Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862—66), S. 255.

672) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie (1862—66), S. 244.

673) *La Manſarade, ſatire contre François Manſart*, abgedruckt in: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 242—260. — Dieſe Satire erſchien in Paris am 1. Mai 1651.

γ) Architekten des Jesuiten-Ordens.

419. *Etienne Martellange.*

α) *Etienne Martellange* (1569—1641). Wir stehen hier vor der Thätigkeit eines Architekten und Malers, die von derjenigen der Meister, die wir bisher zu betrachten hatten, sehr verschieden ist. *Charvet* hat ihm eine jener interessanten und gewissenhaften Monographien gewidmet, wie er sie über verschiedene Meister verfasst hat, und auf die wir für das Weitere hinweisen [674]). Sie gestattet besser als irgend etwas Anderes, sich eine Vorstellung von der ungeheueren Thätigkeit zu machen, die der Jesuitenorden in Frankreich zu entwickeln begann, und von dem Einfluss, den er durch seine Bauten und seine *Colléges* auf die französische Architektur und den französischen Geist auszuüben fähig war.

Durch Auffindung einer Reihe von Originalzeichnungen von *Martellange* hat *Henri Bouchot* viele der Vermuthungen *Charvet*'s bestätigen können und dieses Bild der Thätigkeit von *Martellange* beträchtlich erweitert [675]).

Etienne Martellange wurde zu Lyon geboren. Sein Vater hiess ebenfalls *Etienne* und war dort Maler. Wie seine beiden Brüder wurde auch dieser Sohn Jesuit und trat 1590 zu Avignon in den Orden. *Bouchot* vermuthet, dass er um diese Zeit nach Italien ging und bis zur Rückkehr der Jesuiten (1603 oder bis 1604) dort weilte. Schon *Charvet* besprach die zwei Bände Originalzeichnungen von *Martellange*, die der Herzog von *Chaulnes* im XVIII. Jahrhundert dem Grafen *Caylus* geliehen hatte und nun verschollen seien. *Henri Bouchot* zeigte mir dieselben im Pariser Kupferstich-Cabinet, wo er dieselben unter dem falschen Namen *Stella*'s wieder aufgefunden hatte [676]). Er zeigte mir ferner fünf andere Bände Originalzeichnungen, die er ebenfalls auf dem Kupferstich-Cabinet in Paris entdeckt hatte [677]). Sie enthalten Pläne von Jesuitencollegien in der ganzen Welt oder Entwürfe zu solchen, die dem General in Rom zur Begutachtung zugesandt wurden. Viele der Zeichnungen sind von *Martellange* und enthalten seine lateinischen, französischen oder italienischen Anmerkungen.

Charvet glaubt, *Martellange* könne italienischen Ursprunges und sein wirklicher Name *Martelenchi* sein. *Bouchot* seinerseits hebt die Leichtigkeit hervor, mit welcher er in seinen Notizen sich in italienischer Sprache ausdrückte [678]). Wir bemerken hierzu, dass nicht nur sein Italienisch eben so gut wie sein Französisch ist, sondern, dass die Wendungen, die er gebraucht, durchaus diejenigen der italienischen Architekten sind, so dass er zum mindesten lange in Italien geweilt hat, die Sprache viel besser lernte, als fremde Architekten es zu thun pflegen, und zum mindesten auch eine italienische Architekturausbildung erhielt. Eine stellenweise etwas eigenthümliche Orthographie kommt auch in seinem Französisch vor, hat aber für damalige Gebräuche in beiden Ländern nichts Befremdendes. Später, sagt *Bouchot*, nimmt der Gebrauch des Italienischen in den Anmerkungen mehr und mehr ab [679]). Immerhin schrieb er 1627 die lange strenge Kritik über den Entwurf *Derand*'s für die Façade der *Maison Professe* in der *Rue St.-Antoine* zu Paris (jetzt *St.-Paul et St.-Louis*) in italienischer

---

674) Charvet, L. *Biographies d'architectes. Etienne Martellange.* Lyon 1875.

675) Bouchot, H. *Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites, suivie du Catalogue de ses dessins etc. Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes.* Bd. XLVII. Paris 1886.

676) Ebendas. — Die Nummer der zwei Bände ist U b 9 und U b 9a.

677) Im *Cabinet des Estampes* zu Paris tragen die fünf Bände die Bezeichnung »*Piante di diverse fabriche*« Hd 4 bis Hd 4d.

678) Siehe: Bouchot, a. a. O., S. 5.

679) Siehe ebendas., S. 28—29.

Sprache. Hierzu kommt, dafs er fich in feinen Mafsen vielfach der *canne* bedient. *Charvet* glaubt, es komme dies daher, dafs er fich viel in Avignon aufhielt, wo diefes Mafs gebräuchlich ift. Es ift aber mit dem *palmo romano* dasjenige Mafs, deffen fich die meiften Architekten in Rom bedienten, und noch 1627 in feiner erwähnten Kritik fchreibt er, die Thür habe 21 *palm. Rom.*

Nach *ig aniol de la Force*[680]) hatte fich auch *Martellange* am Bau der erwähnten Kirche zu Paris betheiligt. *Charvet* glaubt, es könne fich höchftens um eine technifche Thätigkeit gehandelt haben, die ihm vielleicht die Pflicht des abfoluten Gehorfams feines Ordens auferlegt hatte. *Piganiol* fagt, *Martellange* hätte vorgefchlagen, einfach *Il Gefù* zu Rom hier zu copiren. Der Stil feines Noviziats zu Paris war durch und durch römifch.

Der Titel von *Martellange* war *coadjuteur temporel*[681]). Von der Rolle, die er unter *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* gefpielt hat, fchreibt *Bouchot: »il inonda la France d'églifes lourdes et froides, mais non fans puiffance«*, deren gröfsere Zahl noch vorhanden ift. *Bouchot* giebt die Lifte der Kirchen und *Colléges*, an deren Erbauung *Martellange* theilnahm. Man wird fie im Folgenden im Abfchnitt über die Bauten der Jefuiten finden, wo wir einige feiner Hauptbauten befprechen werden.

Seit feiner Anftellung als *coadjuteur temporel* (1603) hatte *Martellange* eine ganze Reihe von Entwürfen für die Gebäude des Ordens aufgeftellt. An der gröfseren Zahl wurde gleichzeitig gearbeitet. *Charvet* war es gelungen, die Thätigkeit *Martellange*'s an acht verfchiedenen *Colléges* feft zu ftellen. Durch den glücklichen Fund der erwähnten Zeichnungen hat *Bouchot* diefe Thätigkeit auf 26 *Colléges* ausgedehnt. *Martellange* wurde, wie *Charvet* fchreibt, fo zu fagen *l'architecte général* des Ordens in den Provinzen von Lyon, Touloufe und fogar von Paris; er begleitete die *Pères Provinciaux* auf ihren Infpectionen zur Zeit, als fie Verträge mit den Municipalitäten für die Organifation der *Colléges* abfchloffen[682]). Auf Grund des von ihm gefundenen neuen Materials vergleicht *Bouchot* feine Thätigkeit mit der eines *infpecteur directeur des travaux*, deffen Ruf in Folge feiner grofsen Erfahrung fich bis nach Rouen und Rennes ausdehnte[683]).

Schon am 24. Juli 1606 fchreibt der berühmte *Père Coton*, Beichtvater *Heinrich IV.*, dem Jefuitengeneral in Rom, der König habe *Martellange* als *infignem architectum et pictorem* bezeichnet und vom *Père Provincial* in Lyon für das *Collége de la Flèche* verlangt. In der That mufs *Martellange* eine ungemein thätige und auch tüchtige Perfönlichkeit gewefen fein. Seine Pläne für die Gebäude der *Aumone Générale* zu Lyon, jetzt *Hofpice de la Charité*, find für die damalige Zeit eine geradezu hervorragende Leiftung, die auch jetzt noch volle Anerkennung verdient (Fig. 216). Wie *Charvet* hervorhebt, waren die decorative Uebertreibung und der Manierismus der Formen, in welche fpäter die Jefuiten verfielen, dem *Martellange* ganz fremd; durch ihre Einfachheit und Strenge hätten feine zahlreichen Werke auf die damalige Architektur einen gefunden Einflufs ausgeübt. Hierin erinnern fie an den Charakter derjenigen des grofsen Hugenottenmeifters *Salomon de Broffe*, deffen Freund *Martellange* gewefen fein foll[684]).

---

680) *Defcription de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 371 ff.

681) Nach *Charvet* wurde er dies zu Chambery am 29. März 1603. Nach *Bouchot* (a. a. O., S. 5 u. 24) erhielt er diefen Titel 1590 zu Avignon.

682) A. a. O., S. 10.

683) Ebendaf., S. 6.

684) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 211.

Nach dem Stiche von *J. Marot* zu urtheilen [685]), war ſeine Thür des Noviziatbaues eben ſo ſtreng, als ein Werk von *De Broſſe*. Die Lorbeerſtränge, die neben den Thürpfoſten gerade herunter hängen, ſind im Maſsſtab eben ſo kräftig gebildet, wie das *De Broſſe*'ſche Blattwerk an der Kirche *St.-Gervais* zu Paris.

Bouchot meint, *E. Martellange* könne die Façade der *Minimes* zu Nevers gebaut haben, da er ſie abgebildet hat [686]). Dieſe Anſicht ſcheint mir nicht wahrſcheinlich, wenn man an ſeine Façade des Noviziats zu Paris denkt. Im Kapitel über das Techniſche werden wir im Folgenden ſehen, daſs *Martellange* einige Beiträge zum Werk des Pater *Derand* über den Steinſchnitt lieferte. Nach *Deſtailleur* hätte *Martellange* auch dem *Mathurin Jouſſe* 1626 bei ſeiner »*Traduction de la perſpective de Viator*« geholfen. *A. de Montaiglon* und *Charvet* [687]) ſind der Anſicht, es ſei dieſe Ausgabe von 1626, »*augmentée et illuſtrée par maiſtre Eſtienne Martellange*«, vielleicht nicht zu Stande gekommen, weil die Ausgabe von 1635 nichts mehr von *Martellange* erwähnt.

Martellange, der am Stein litt, muſſte ſich 1633 operiren laſſen. Nach dieſer Zeit bis zu ſeinem Tode (3. October 1641), ſagt *Charvet*, ſcheint er ſich nur noch mit kleineren Werken der Malerei beſchäftigt zu haben. *Bouchot* möchte auf Grund datirter Anſichten von Bauten dieſe Veränderung ſeiner Beſchäftigung erſt in das Jahr 1637 ſetzen. Mit Hilfe dieſer zahlreichen datirten Zeichnungen nach Gebäuden in verſchiedenen Gegenden hat *Bouchot* eine chronologiſche Liſte der Ortſchaften aufgeſtellt, in welchen *Martellange* von 1605—39 ſich aufhielt [688]). Ohne erſchöpfend zu ſein, giebt dieſe Zuſammenſtellung ein intereſſantes Bild von der auſserordentlichen Thätigkeit, die der Jeſuiten-Architekt zu entfalten hatte.

420. *François Derand.*

b) *François Derand* [689]) (1588—1644) wurde in der Diöceſe von Metz geboren und trat 1611 in den Jeſuitenorden. Dieſer Heimath mag es zuzuſchreiben ſein, daſs er, im Gegenſatz zum einfachen ſtreng römiſchen Stil des Lyoner *Martellange*, ſtark zum römiſch-vlämiſchen Barocco hinneigte.

Derand iſt beſonders als Erbauer der *Maiſon Profeſſe* der Jeſuiten zu Paris mit ihrer Kirche in der *Rue St.-Antoine* bekannt. Sie hieſs urſprünglich *St.-Louis* und jetzt *St.-Paul et St.-Louis*. Der Entwurf *Derand*'s wurde demjenigen des *Martellange* vorgezogen. *Derand* ſchickte 1625 ſeinen Entwurf zur Kirche der *Maiſon Profeſſe* nach Rom, wo er angenommen wurde. In einer Anſicht des Baues, die *Martellange* 1627 zeichnete, ſieht man bloſs die Apſis über der Erde und einen Theil der rechten Seite fundamentirt [690]). Sie wurde 1641 vollendet. Von derſelben wird im Kapitel über die religiöſe Architektur die Rede ſein [691]).

H. Deſtailleur beſaſs ein intereſſantes Album mit 67 Originalzeichnungen, die er geneigt war, dem Pater *Derand* zuzuſchreiben, weil 18 der Blätter mit einer monogrammartigen Unterſchrift verſehen waren, in welchem man in 17 Fällen *De* und als dritten Buchſtaben ein *r* zu leſen glaubte. Daſſelbe iſt ſeit *Deſtailleur*'s Tode unter dem Namen *Derand* verkauft worden [692]). Bei näherer Betrachtung erkennt man

---

685) Wiedergegeben ebendaſ., S. 99.

686) A. a. O., S. 23.

687) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 214 ff.

688) A. a. O., S. 35.

689) *Martellange* ſchreibt ſeinen Namen wie folgt: *Diſegno fatto del* (ſic) *R. P. Francesco de Rand per la chieza di Parigi, DE MANU PROPRIA.* (*Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 225). — *Derand* unterſchreibt ſich ſelbſt 1625: *Reverentiæ veſtræ ſervus in Chriſto Franc. Derand.* (Bd. Hd 4b, Fol. 254.)

690) *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 221.

691) Die an die Kirche *St.-Paul et St.-Louis* anſtoſsenden Gebäude des *Lycée Charlemagne* ſind ebenfalls das Werk des Pater *Derand*.

692) *Catalogue de Deſſins et tableaux provenant de la Collection de feu M. H. Deſtailleur.* Paris 1869. S. 22, Nr. 122.

jedoch auf Fol. 3, 64, besonders aber Fol. 16, dass es ein *V* ist. Auch auf dem Titelblatt ist nur ein *D* und ein *V* vorhanden und zusammen verbunden mit dem Datum *1. mars 1603*. Es kann sich also nicht um *Derand* handeln, der 1603 erst 15 Jahre alt war, während die Zeichnungen die eines Meisters sind, dessen Manier schon reif ist. Die meisten Blätter dieses Bandes sind 1615 und 1616 datirt.

421. *Paul Cloffe.* und *Saint-Bonnet.*

c u. d) *Paul Cloffe, Coadjuteur temporel*, erbaute das 1678 vollendete *Collége* zu Châlons-sur-Marne [693]), und Pater *Saint-Bonnet* 1701 die Sternwarte des *Collége* zu Lyon.

δ) Sonstige Meister.

422. *François II. de Royers.*

a) *François II. de Royers de la Valfenière* (1575—1667) gehört einer aus Piemont stammenden Architekten-Dynastie [694]) an, die während fünf Generationen in dem damals noch päpstlichen Avignon und auch in Lyon und Carpentras wirkten [695]). Wir führen folgende Werke aus seiner Thätigkeit an.

Vor 1612 baute er die Treppe der Capelle *St.-Pierre de Luxembourg* zu Avignon.

1622 und 1623 leitete er für den Rath die Decorationen für die feierlichen Einzüge (*Entrées*) *Ludwig XIII.* und des Cardinals *Barberini* als Legat von Avignon.

1642 war er Architekt des Vice-Legaten und leitete die Ausbesserungen am *Collége du Roure*, jetzt *Hôtel de la réfecture de Vaucluse.*

1636 wurde er Architekt der *Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon*, deren Pläne er 1634 anfertigte. Auf einer späteren Zeichnung zu derselben unterzeichnete er sich als *François des Royers Sr de la Valfenière* (25. August 1644).

1640 begann er den Bau des *Palais épiscopal*, jetzt Justizpalast, zu Carpentras.

1645 lieferte er die Restaurationspläne der Kirche zu Caromb bei Carpentras.

1659, 18. März, wurde der Grundstein zur königlichen Abtei *des Benedictines de St.-Pierre* zu Lyon nach dem Entwurf, den er geliefert hatte, gelegt; da er bereits 84 Jahr alt war, wurde sein Sohn oder Neffe *Paul* mit der Bauleitung beauftragt.

1667, 22. März, starb er zu Avignon.

423. Andere Meister.

Ueber folgende Architekten, die nun in alphabetischer Reihenfolge stehen, geben wir nach *Lance* [696]) die wichtigeren Angaben ihrer Thätigkeit.

b) *Emmanuel Boynet*, Architekt und Bildhauer aus Loudun, baute in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes die bedeutendsten Häuser in Rouen; 1660 trat er zum Katholicismus über.

c) *Jacques Curabel* (geboren 1585) galt für den besten ausführenden Architekt (*praticien*) seiner Zeit, führte unter *Lemercier* den Bau der Sorbonne und gab eine Kritik des Werkes von *Desargues* über den Steinschnitt heraus.

d) *Charles David* war mit dem Weiterbau der Kirche *St.-Eustache* zu Paris, an welchem er sein Leben lang arbeitete, wie verwachsen. Er soll die ehemalige

---

693) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 188.

694) Siehe: CHARVET, L. *Biographies d'architectes. Les Royers de la Valfenière.* Lyon 1870.

695) Gelegentlich dieses Meisters führen wir hier die vier anderen an und geben ihnen der Klarheit halber Nummern. Wir bedienen uns der Auszüge, die das *Dictionnaire des Architectes* von *Lance* nach *Charvet* giebt.

Nr. 1. *François de Royers de la Valfenière* arbeitete 1536 und 1537 in Lyon für den Marquis *de Saluces* und stammte aus Piemont.

Nr. 2. *Michel-Antoine-Raimond de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 1 Genannten, war 1584 vom Rath der Stadt Avignon beauftragt, die Häuser der Stadt zu schätzen.

Nr. 3. *François II. de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 2 Angeführten, geboren im August 1575, starb am 22. März 1667 im Alter von 92 Jahren.

Nr. 4 *François III. de Royers de la Valfenière*, Sohn von *François II.*, war der erste Architekt des *Hôtel-de-Ville* zu Arles 1666 — und wurde 1675 durch *Jacques Peytret* ersetzt. 1683 liess er die Consuln von Arles wegen Auszahlung seines Honorars vor Gericht laden. — Er ist bezeichnet als »*gentilhomme d'Avignon*«.

Nr. 5. *Paul de Royers de la Valfenière*, Sohn oder Neffe von *François II.*, bezeichnet als »*noble Paul de Royers de la Valfenière écuyer qualifié architecte à Lyon*«. In den Jahren 1660—64 sieht man ihn in Lyon den Bau der königl. Abtei *des Bénédictines de Saint-Pierre*, dessen Pläne *François II.* im Alter von 84 Jahren geliefert hatte, leiten.

696) A. a. O.

unvollendete Façade errichtet haben und ſtarb 1650 im Alter von 98 Jahren. Auf ſeiner Grabinſchrift war er bezeichnet als: *juré du roy ès oeuvres de maçonnerie, doyen des jurés et bourgeois de Paris, architecte et conducteur du bâtiment de l'égliſe de céans* (*St.-Euſtache*). Er lebte mit ſeiner Frau *Anne Lemercier* 53 Jahre.

e) *Chriſtophe Gamare* begann 1646 den Bau der groſsen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris. Er führte daſelbſt ferner die Kirchen der *Incurables* und *St.-André-des-Arts*, die Kreuzſchiff-Façade von *St.-Germain-des-Prés* (nicht *l'Auxerrois*) und die ehemalige Façade des *Hôtel-Dieu* aus. Er war 1626—43, mit *Guillain* Sohn, *maître des oeuvres de la ville de Paris.*

f) *Gilles Hérault* wurde im Jahre 1640 als »*architecte et conducteur des baſtimens de Mgr. le Cardinal de Richelieu* bezeichnet.

3) Meiſter des Zeitalters *Ludwig XIV.*

Wir theilen der beſſeren Ueberſicht halber dieſe Meiſter in zwei Gruppen: die erſte enthält die bedeutenderen Architekten und die zweite Gruppe umfaſſt in alphabetiſcher Reihenfolge die übrigen bekannteren Namen. Wo keine beſonderen Quellen angegeben ſind, beruhen die Angaben meiſtens auf dem oft angeführten »*Dictionnaire des Architectes*« von *Lance*.

α) Bedeutendere Meiſter.

α) *Louis Levau* oder *Le Vau* (1612—1670). Neben und zwiſchen *François Manſard* und *G. Hardouin Manſard* in der Mitte des XVII. Jahrhundertes war *Levau* der thätigſte Architekt. Von 1653 bis zu ſeinem Tode (1670) hatte er als *Premier architecte du roi* die Leitung der königlichen Bauten. Er beherrſchte die zehn erſten Jahre der Regierung *Ludwig XIV.* 424. *Louis Levau.*

Die zwei erſten Gebäude, die ihn bekannt machten, waren das *Hôtel Lambert* zu Paris, in welchem bereits 1648 *Le Sueur* malte[697]), und das berühmte Schloſs *Vaux-le-Vicomte* des Intendanten *Fouquet.* Ueber die genaue Erbauungszeit des letzteren herrſcht einiges Dunkel. *Fouquet* wollte den Beginn 1640 ſetzen; *D'Argenville* ſchreibt, es ſei 1653 fertig geworden; Andere ſetzten die Hauptbauthätigkeit erſt kurz vor 1660. *Ludwig XIV.* verlieſs am 17. Auguſt 1661 das berühmte Feſt, welches den Untergang *Fouquet*'s beſiegelte. Es iſt daher von Werth, aus anderen Quellen Angaben über *Levau*'s Stellung in dieſer Zeit zu erhalten.

Sein Todtenſchein enthält folgende Bezeichnungen und Titel: *Meſſire Louys Levau, conſeiller du Roy en ſes conſeils, Intendant et ordonnateur général des baſtiments de Sa Majeſté, premier architecte de ſes baſtiments, ſecretaire de S. M., maiſon et couronne de France.* Er ſtarb Samstag, den 11. October, 3 Uhr früh und wurde am ſelben Tage begraben.

Wir finden noch weitere Angaben[698]).

1656 bezog *Louis Levau, architecte du Roy*, 3000 *Livres* Gehalt, die ihm ganz bezahlt wurden.

1656 erhielt *François Levau, autre architecte*, 500 *Livres* ohne Verminderung und ſcheint an der *chambre aux deniers* 600 *Livres* erhalten zu haben.

Levau hatte zwei Söhne, die ſich an ſeinen Bauten betheiligten. *Louis* ſtarb 1661.

Auf *François* bezieht ſich die vorhergehende Angabe.

Die königlichen Rechnungsbücher endlich geben über die Thätigkeit, die Stellung und das Gehalt *Levau*'s folgende Nachrichten.

---

697) Siehe: *Archives de l'Art français*, Bd. II, S. 345.

698) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 37.

1666, 9. December. *Nota qu'il a eſté payé à M. Le Vau, ſuivant un arreſt, la ſomme de 6000 liv., pour partie du rembourcement de la charge d'intendant quatriennal des Baſtimens* . . . . 6000 *Livres*[699]).

1668. *A Me Louis Le Vau, premier architecte de S. M. pour ſes appointemens, 6000 liv., dont il ſera entièrement payé, attendu le ſervice actuel qu'il renda S. M. dans ſes baſtimens* . . . 6000 *Livres*[700]).

1670. *Au Sr Le Vau, Premier Architecte des baſtimens du Roy* . . . . . 6000 *Livres*[701]).

Ueber ſeine Bauthätigkeit ſei das Nachſtehende angeführt.

Levau baute das Innere des Schloſſes Vincennes (Fig. 140) als königliches Luſthaus um.

1654 wurde er am Bau des Louvre und der Tuilerien zum Nachfolger *Lemercier*'s ernannt. Er vollendete den von *Lescot* begonnenen Südflügel des Hofes mit dem Pavillon (Fig. 332), führte den Oſtflügel mit Ausnahme der Colonnade und die öſtliche Hälfte der Nordſeite bis zum Mittelpavillon aus. In den Tuilerien baute er den Mittelpavillon und die anſtoſsenden Flügel bis auf das Erdgeſchoſs um.

1661 begann *Levau* den Bau des *Collége des Quatre-Nations*, jetzt *Inſtitut de France*, zu Paris (Fig. 198), welches *Dorbay* und *Lambert* nach 1668 vollendeten.

1665 fügte er als erſter Architekt des Königs, zur Vergröſserung des Schloſſes von *Ludwig XIII.*, zwei Pavillons und eine Orangerie an.

Levau baute in Paris die *Hôtels de Lionne, de Pons, Deshameaux, d'Heſſelin* und *Lambert*, letztere zwei auf der Inſel St.-Louis; das *Hôtel de Rohan* in der *Rue de l'Univerſité*; die Schlöſſer *de Livry*, ſpäter *du Raincy* (Fig. 242), *de Seignelay* (1662), letzteres für *Colbert*; *du Saint-Sépulcre* bei Troyes, von Bercy. Das Schloſs von Bercy hat *Lance* bereits ebenfalls als ein Werk *François Manſard*'s angeführt.

Während des Baues der Colonnade des Louvre durch *Claude Perrault* behielt *Levau* ſeine Stellung als Architekt des Louvre.

Levau war der erſte Architekt der groſsen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris; wahrſcheinlich auch der Kirche *St.-Louis en l'Ile* und der Capelle der Salpêtrière, gewöhnlich *Bruand* zugeſchrieben.

Gelegentlich der Hauptwerke *Levau*'s, beſonders ſeiner Thätigkeit in Vaux, am Louvre und in Verſailles, werden wir auf ihn zurückzukommen haben. Er und nicht *J. Hardouin-Manſard* hat den Façadentypus oder deſſen Axenſyſtem in Verſailles feſt geſtellt. Man pflegt ihn öfters als den ſchwerfälligen *Levau* zu bezeichnen. Vielleicht iſt man zu ſtreng gegen ihn im Vergleich zu *J. Hardouin-Manſard*. Mir ſcheint, daſs der Abſtand zwiſchen den Fähigkeiten beider kein ſo groſser geweſen ſei. Vielleicht hat er in ſeinen Löſungen mehr gewagt, als letzterer. In mehreren Werken ſieht man das Beſtreben, eine groſse Ordnung und eine kleinere zu verbinden. (Siehe Fig. 198, 241, 242.)

425. *François I. Blondel.*

b) *François I. Blondel* (1618—86), der mit zwei ſpäteren Architekten dieſes Namens nicht verwechſelt werden darf. Er war *ſeigneur des Croiſettes et Gallardon*, und erſt nach langem Reiſen begann er, etwa vierzigjährig, das Militär-Ingenieurweſen und dann die Architektur zu ſtudiren, in welcher er ſich durch verſchiedene Bauwerke und Schriften einen bedeutenden Namen erwarb.

Er begann 1665 mit dem Bau der Brücke von Saintes. Unter ſeinen drei Stadtthoren von Paris iſt beſonders die *Porte Saint-Denis* als Triumphbogen (ſiehe Fig. 63, S. 254) bekannt. Er führte auch das *Hôtel de Rouillé* zu Paris aus.

Intereſſant iſt der Chorabſchluſs, den er in die fünf Seiten der ſpätgothiſchen Apſis von *St.-Laurent* zu Paris einbaute. In dieſer eigenthümlich herausgetiftelten Anordnung fühlt man, inmitten dieſer Reminiſcenzen ſeiner Bewunderung für die St.-Peterskirche und *Palladio*, das Werk eines Mannes, der gewohnt war, auch über das Weſen der Architektur nachzudenken und alle ihre damaligen Regeln kannte.

Ludwig XIV. ernannte *Blondel* zum *maréchal des camps et armées du roi;* 1671 wurde er Mitglied der *Académie d'Architecture* und 1672 deren Director.

---

699) Siehe: Guiffrey, J. *Comptes des Bâtiments du roi ſous le règne de Louis XIV.* Paris 1881. Bd. I, Col. 157.

700) Siehe ebendaſ., Col. 292. — Er ſteht an der Spitze der Liſte vom 17. Januar 1669 der *Officiers qui ont gages pour ſervir généralement dans toutes les maiſons royalles et baſtimens de ſa Majeſté.*

701) Siehe ebendaſ., Col. 461. — An der Spitze der Liſte vom 21. Januar 1671.

Unter ſeinen Schriften ſeien folgende zwei hier erwähnt. Die erſte führt den Titel: *Cours d'architecture enſeigné dans l'Académie royale* (Paris 1675); ſie umfaſſt den Unterricht, den er ſeinen Schülern ertheilte. Die zweite heiſst: *Réſolution des quatre principaux problèmes d'architecture* (Paris 1673).

426. *Claude Perrault.*

c) *Claude Perrault* (geb. um 1613, geſt. 8. October 1688). Der Name *Perrault*'s iſt durch den Bau der Colonnade des Louvre, nach dem Wettſtreit mit *Bernini*, und durch die Thatſache, daſs er nicht von Anfang an Architekt war, zu beſonderer Berühmtheit gelangt. Letzterer Umſtand iſt manchen franzöſiſchen Architekten, wie *Viollet-le-Duc* und *Lance*, die zu den gothiſchen Begriffen des Architektenberufes zurückgekehrt waren, ein beſonderer Dorn im Auge. Sie ſuchen das Verdienſt *Perrault*'s möglichſt herabzumindern. Wir werden trachten, ſo viele feſte Anhaltspunkte, als möglich zu geben, um zu einem gerechten Urtheile zu gelangen.

Claude Perrault, Gelehrter und Künſtler, Arzt und Phyſiker, Anatom und Architekt, war, wie *Henri Martin* ſagt, einer der biegſamen Geiſter, die auf allen Gebieten Erfolge ernten. Er gehört zu denjenigen, die bei der Gründung der Akademie der Wiſſenſchaften ſofort Mitglieder wurden. Ein eigenthümliches Licht auf die Vielſeitigkeit von *Perrault* werfen die Angaben einiger an ihn geleiſteten Zahlungen in den Rechnungen der königlichen Bauten.

26. März 1671: *au Sr Perrault, médecin, pour le travail qu'il a fait et l'application qu'il a donnée aux baſtimens en 1669 et 1670* [702]. . . . . 4000 *Livres.*

23. Januar 1678: *au Sr Perrault, en conſidération des deſſeins d'architecture qu'il a faits pour le Louvre, l'Arc de triomphe, et autres endroits* . . . [703]. . . . . 4000 *Livres.*

Die übrigen zwiſchen 1668 und 1687 an *Perrault* geleiſteten Zahlungen lauten: *en conſidération de ſon application à la phiſique* 1500 *Livres* — oder *au Sr. Perrault, médecin, pour la profonde connaiſſance qu'il a de la phyſique,* oder für Arbeiten für die Akademie der Wiſſenſchaften, oder *en conſidération de la connaiſſance particulière qu'il a de la chimie.*

In denſelben Rechnungen bezieht ſich Folgendes auf *Perrault*'s Werk über *Vitruv*: 15. Januar 1668 werden dem Kupferſtecher *Pitau* 300 *Livres* abſchläglich auf die Platten bezahlt, die er für eine Ueberſetzung des *Vitruv* für den König ſticht. Das Werk *Perrault*'s erſchien 1673.

Perrault's erſter Entwurf für die Vollendung des Louvre rührt von 1664 her. Nach der Abreiſe *Bernini*'s wurde *Claude* mit Hilfe ſeines Bruders *Charles* ſein Nachfolger. 1665 wurde der Grundſtein zu ſeiner Colonnade (Fig. 223) gelegt; 1680 war der Bau vollendet. Verſchiedene Ideen *Perrault*'s für Aufſätze auf die Eckpavillons kamen nicht zur Ausführung.

1668—71 baute *Perrault* die Sternwarte (*l'Obſervatoire*) zu Paris. Von ihm rühren ferner her: die Kirche *St.-Benoit-le-Bétourné*, wo er begraben ward, und der Altar von *Notre-Dame-de-Savonne* in der Kirche *des Petits-Pères* zu Paris. Er fertigte einen Entwurf für eine neue Kirche *Sainte Geneviève* zu Paris an und veröffentlichte zwei Werke: die »*Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé*« (Paris 1674) und die »*Ordonnance des cinq eſpèces de colonnes ſelon la méthode des anciens*« (Paris 1683).

Lance fragt ſich [704]), was aus den zwei Folio-Bänden mit den Zeichnungen *Perrault*'s geworden iſt, die ſein Bruder *Charles*, der Verfaſſer der berühmten »*Contes de Perrault*« 1693 geſammelt hatte und die dem *Marquis de Marigny* und ſpäter *Carl X.* gehörten. Ich habe dieſelben 1867 in der kaiſerlichen Bibliothek des Louvre mit ſämmtlichen Originalzeichnungen der Entwürfe zum Louvre aus jener Zeit geſehen; ſie ſind, mit Ausnahme derjenigen von *Bernini*, die anders wo aufbewahrt werden, 1871 mit der ganzen Bibliothek des Louvre im Brande der Commune zu Grunde gegangen. Die wichtigſten Entwürfe zum Louvre ſind jedoch geſtochen worden.

---

702) Siehe: Guiffrey, *Comptes des Bâtiments etc.*, a. a. O., Bd. I, Col. 368.

703) Siehe ebendaſ., Col. 1012.

704) A. a. O., Bd. II, S. 197.

Von den zwei Gründen, auf welche *Lance* ſich ſtützen möchte[705]), um *Levau* als den Erfinder der Colonnade hinzuſtellen, iſt in der Ausſage *Boileau*'s auch nicht ein Punkt bewieſen. Sie trägt den Charakter der Gehäſſigkeit und vergiſſt, daſs *Perrault* mehr, als bloſs ein *Médecin de la Faculté* war. Was den zweiten Grund anlangt, ſo dürfte der Stich von *A. Herriſſet* kaum mehr als ein oberflächliches Machwerk ſein. Von den fünf Angaben, die er trägt, ſind drei notoriſch falſch. Die zwei übrigen, auch wenn ſie richtig wären, würden an der Autorſchaft *Perrault*'s nichts ändern. Die Rolle, die *D'Orbay* zugeſchrieben wird, iſt klar diejenige eines Bauführers. Und ſelbſt wenn *Levau* die techniſche Ausführung der Colonnade geleitet hätte, ſo würde dies an der künſtleriſchen Autorſchaft *Perrault*'s nichts ändern. Seine verbrannten Zeichnungen, die ich noch geſehen habe und die weder von *Levau*, noch von *D'Orbay* herrühren konnten, waren ſo gut, wie die von Hunderten von wirklichen Architekten der letzten vier Jahrhunderte und zeigten, daſs *Perrault* durchaus fähig war, der Louvre-Colonnade im Ganzen, wie in den Einzelheiten genau alles das zu geben, was den architektoniſchen Charakter dieſes Denkmales ausmacht. Ferner hat Niemand behauptet, daſs, wie *Lance* ſagt, *Perrault* von einem Tag zum anderen vom Arzt zum Architekten geworden ſei.

Der »etwas gothiſche« Begriff von *Lance*, daſs nur, wer ſo zu ſagen gleichzeitig »*maçon*« iſt, den Namen eines Architekten verdient, iſt übertrieben, und die Renaiſſance hat damit aufgeräumt. Sie hat erkannt, daſs man ein vortrefflicher Maurermeiſter ſein und groſse Gebäude ſolide ausführen kann, ohne die Spur eines Architekten in ſich zu haben. Man merkt es denn auch ſolchen Gebäuden an. Und ſelbſt zur Zeit der Gothik, wo die conſtructive Praxis noch viel nöthiger war, als ſeit der italieniſchen Renaiſſance, gab es Architekten, die hauptſächlich als entwerfende Meiſter ſehr geſucht waren, wie man aus den Annalen des Mailänder Doms erſieht.

Die Compoſition bleibt auch noch ein »Etwas« in der Architektur. Hierin hatte *Perrault* offenbar ein feines Gefühl für einfache, edle, ſchöne Verhältniſſe. Die Zeichnung, durch welche er in der Concurrenz für einen Triumphbogen über *Levau* und *Lebrun* ſiegte (vergl. Fig. 324 u. 325), beweiſt dies ebenfalls. Wenn auch die Linie des Unterbaues der Statue nicht ganz befriedigt und in der Colonnade die Thorlöſung unſchön iſt, ſo bleibt dieſe Säulenfront, nebſt der Thurmfront von *Notre-Dame*, das einzige Bauwerk von Paris, welches, wenn man aus Italien kommt, den Eindruck des Monumentalen und des Majeſtätiſchen im höheren Sinne des Wortes erweckt. Und dieſes hat unſtreitig *Claude Perrault* geleiſtet und er allein. Dieſer Ruhm iſt ſein, und er genügt für die Ehre eines »Architekten«.

Daſs *Levau* mit der techniſchen Ausführung betraut worden ſei, iſt nicht unmöglich. Man möchte es aus folgender Zahlungsanweiſung aus den königlichen Rechnungen entnehmen, es ſei denn, daſs es ſich um ein Modell *Levau*'s für andere Theile des Louvre, wie z. B. der Façade längs der *Rue de Rivoli* oder der neuen Façade nach der Seine zu, handelte, mit deren Weiterführung er beauftragt blieb. Sie lautet:

1668, 9. Januar: *A Saint-Yves, pour ſon parfait paiement des ouvrages de menuiſerie qu'il a fait pour le model du baſtiment du Louvre, du deſſein de M. Le Vau.* . . . . 819 *Livres*[706]).

427. *Jean Marot.* b) *Jean Marot* (geb. um 1619, geſt. 1679) aus Paris iſt heute hauptſächlich durch die groſse Zahl von Architekturaufnahmen und Compoſitionen bekannt, die er,

705) Siehe a. a. O., Bd. II, S. 197.

706) Siehe: Guiffrey, a. a. O., Bd. I, Col. 185.

zum Theile ſelbſt, zum Theile mit ſeinem Sohne *Daniel* und einem anderen *Marot* (*Jean-Baptiſte?*) geſtochen hat. Dieſe Stiche, 700 bis 800 Blätter in mindeſtens 30 Folgen, bilden das »*Oeuvre de Jean Marot*«, aus welchem zahlreiche Abbildungen für den vorliegenden Band entnommen wurden. Viele ſeiner Folgen haben weder Titel noch Datum.

Durch dieſe Werke iſt *Marot* mit *Du Cerceau*, *A. Boſſe*, *Le Pautre* und *Iſrael Sylveſtre* zu einer der bedeutendſten Quellen für das Studium der franzöſiſchen Architektur geworden. Wir verdanken ihm die Kenntniſs vieler untergegangener Bauwerke, von denen er oft genaue Aufnahmen giebt (z. B. das Mauſoleum der *Valois*, ſiehe Fig. 21, 44, 45, 197). Nach einigen ſeiner Stiche vermuthet *Deſtailleur*, daſs *Jean Marot* nach Italien ging, vielleicht mit *Philippon*, der, wie *Marot*'s Vater, Schreiner war. Auch *Jean Marot*'s Frau war die Tochter eines Schreiners *Galbrand* »*Me menuiſier en ebenne*«.

Im Jahr 1669 führte *Jean Marot* den Titel *Architecte du Roi* und wohnte *Rue Guiſarde* im Faubourg *Saint-Germain-des-Prés*. In dieſem Jahr und 1670 ſehen wir ihn im Schloſs zu St.-Germain-en-Laye verſchiedene Grotten ausführen [707]).

In Paris wurden ihm folgende Werke zugeſchrieben: Die Hôtels *de Puſſort*, *de Mortemart*, des Cölniſchen Banquiers und Kunſtſammlers *Jabach (de Jabba)* in Paris, deſſen erſter Entwurf in Fig. 5 (S. 23) u. 309 abgebildet iſt, *de France Monceaux* (?), ferner die Schlöſſer *de Turny* in Burgund und *Lavardin* im Maine, die Bäder des Schloſſes zu Maiſons, endlich die ehemalige Façade der Kirche *des Feuillantines* zu Paris.

Marot's Entwurf für die Hauptfaçade des Louvre zeigt im Gegenſatz zu den meiſten andern Entwürfen, wie im Hofe, auch auſsen zwei Ordnungen; er war mehr im Sinne franzöſiſcher Schlöſſer gedacht und offenbart einen ſehr tüchtigen Architekten [708]).

Wir müſſen uns hier darauf beſchränken, die Titel folgender literariſcher Arbeiten anzuführen.

a) Nach *Deſtailleur* wäre ſein älteſter datirter Stich von 1640, und zwar die *Repréſentation de la ſépulture du Marquis de Roſtaing*.

b) *Recueil de pluſieurs portes des principaux hoſtels et maiſons de la Ville de Paris etc.* 1644. 16 Bl.

c) *Deſſeins de toutes les parties de l'égliſe Saint-Pierre de Rome . . . Levé exactement ſur les lieux par Jacques Zarade, architecte et ingenieur du Roy, en l'année 1659.* 13 Bl.

d) *Recueil des plus beaux édifices et frontiſpices des égliſes de Paris, dedié à . . . Henri de Harlay etc.* 34 Bl.

e) *Le magnifique Chaſteau de Richelieu . . .* 19 Bl.

f) *Architecture Françaiſe de Jean Marot.* Ohne Titel. 195 Bl. Auf dem Regiſter ſteht: *Table du Recueil cy-deſſus des planches des ſieurs Marot père & fils.*

Eine zweite Auflage erſchien bei *P. Mariette* 1727, die letzte Auflage mit ſehr abgenutzten Platten bei *Jombert* 1751.

g) *Recueil des Plans, Profils et Elévations de pluſieurs palais, chaſteaux, égliſes, ſépultures, grottes & hoſtels, baſtis dans Paris & aux environs . . . par les meilleurs architectes du royaume . . . deſſeignés, meſurés, & gravés par Jean Marot, architecte pariſien.* 112 Bl.

h) *Marot, Jean. Architecte et Graveur: Petite Oeuvre d'Architecture.* Paris 1764. 50 Bl.

Die meiſten der im vorliegenden Bande von *Marot* entlehnten Abbildungen gehören den unter f und g angeführten Werken an. Bei der Unmöglichkeit, ihre Stelle in denſelben genau zu bezeichnen, muſſten wir uns begnügen, auf die im Pariſer *Cabinet des Eſtampes* als *Oeuvre de Jean Marot* bezeichneten zwei Bände Ha 7. c und Ha 7. d, welche ſie enthalten, hinzuweiſen.

---

707) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 168.

708) Abgebildet in: Blondel, J. F. *Cours d'Architecture.* Paris 1771—77. Bd. III, Bl. 67.

Diefe Bände enthalten auch eine Anzahl Compofitionen *J. Marot*'s, wie z. B. der erfte, nicht ausgeführte Entwurf für das *Hôtel Jabbach* in Paris (fiehe Fig. 5 u. 309), ferner einige Idealbauten [709]), eine Folge von *Nouveaux deffins d'Alcoves inventés et gravés par J. Marot.* Eine Folge von Caminen, mit der Angabe *Invention de Jean Marot.* Diefe Folgen find wie Vorftufen für *Jean Lepautre*, und andererfeits enthalten fie noch ferne Erinnerungen an *Du Cerceau.*

In einer Folge von Grabmälern, die *Marot* componirte, follte man glauben, dafs einzelne Figuren von *Du Cerceau* feien [710]). Nebft allgemeineren Gründen kann die Freundfchaft, die zwifchen dem Vater *Marot*'s und dem Enkel von *Jacques Du Cerceau* beftand, hierfür in Betracht kommen. Eine Schwefter von *Marot* hatte 1623 einen *Du Cerceau (Jean?)* zum Pathen und die Tochter von *Charles Du Ry* [711]).

Der Zufammenhang mit *Le Pautre* dagegen erklärt fich ebenfalls näher dadurch, dafs er eben fo, wie *Stefano della Bella*, fich an den Stichen mehrerer der Folgen *Marot*'s, namentlich in den figürlichen Elementen, betheiligte. *Deftailleur*, der dies angiebt, hebt hervor, dafs der Werth der Compofitionen *Marot*'s für innere Decorationen, wie Decken, Thüren, Vafen, Schlofferarbeiten u. f. w., nicht hinreichend gewürdigt werde und dafs diefelben zuweilen beffer, als alle gleichzeitigen find.

428. *Daniel Marot.*

e) *Daniel Marot* (geb. um 1660, geft. nach 1718) war ein Sohn von *Jean Marot* und vermuthlich fein Schüler. Im Ornament, von der Richtung *Jean Lepautre*'s ausgehend, hat er zur Umwandelung deffelben, im Sinne der Meifter, die wir als Gruppe *Berain-Daniel Marot* bezeichnet haben, beigetragen (fiehe Art. 331, S. 265). In der Architektur felbft war feine Richtung eine viel ftrengere und mit derjenigen von *Salomon de Broffe* vergleichbar (fiehe Art. 409, S. 299). Wir können fie meiftens nur nach feinen geftochenen Compofitionen beurtheilen [712]).

Nach der Revocation des Edicts von Nantes 1685 verliefs er Frankreich und wurde durch feine Werke und Publicationen als Architekt *Wilhelm*'s *III.* in Holland und England berühmt. In England rühren die Gartenanlagen in Hampton-Court von ihm her. In Holland arbeitete er am neuen Palaft von Loo und am grofsen Audienzfaal im Haag.

Deftailleur giebt das Nähere über feine verfchiedenen Werke als Stecher an und betrachtet feine Auswanderung als einen grofsen Verluft für die französifche Architektur (fiehe Art. 409, S. 299).

429. *Jules Hardouin-Manfard.*

f) *Jules Hardouin*, genannt *Manfard* oder *Manfart* (geb. zu Paris am 16. April 1646, geft. 11. Mai 1708) war Sohn von *Raphaël Hardouin* und von *Marie Gaultier*, einer Nichte von *François Manfard* und Enkel feiner Schwefter. Er war Schüler feines Grofsonkels und foll nach deffen Tode (1666) feinen Namen angenommen haben. Er arbeitete unter *Libéral Bruant* am *Hôtel de Vendôme*, als ihm *Ludwig XIV.* 1672 die Anfertigung der Pläne des erft fpäter ausgeführten Schloffes von Clagny für Frau von *Montespan* anvertraute. *Hardouin-Manfard* verftand es mehr und mehr, die Gunft des Königs zu erwerben, ftieg zu immer höheren Aemtern, felbft in den Grafenftand, und wurde mit einer folchen Anzahl bedeutender Bauten betraut, dafs er, abgefehen vom Louvre und den Anfängen in Verfailles, als die Verkörperung der Bauthätigkeit *Ludwig XIV.* angefehen werden kann. Er ftarb mit blofs 63 Jahren fo plötzlich, dafs man von Vergiftung fprach.

Nach *Lance* ergiebt fich die folgende Ueberficht feiner Bauthätigkeit.

---

709) Siehe im *Cabinet des Eftampes* zu Paris, Band H a, 7 c, Fol. 127—129.

710) Ebendaf, Bl. 106—117.

711) Mittheilung von *Ch. Read* an *Deftailleur*. Siehe des Letzteren *Notices etc.*, S. 131.

712) Siehe: *Oeuvres du Sr D. Marot, architecte de Guillaume III., Roy de la Grande Bretagne, contenant plufieurs penffez utille aux Architectes, Peintres, Sculpteurs, Orfèvres et Jardiniers et Autres; le toutes en faveure de ceux qui f'appliquerent aux Beaux-Arts.* Haag, ohne Datum (um 1712). — Neu in Facfimile herausgegeben durch P. Jessen: Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Berlin 1892.

1674 unternahm er bedeutende Vergröſserungsarbeiten am Schloſs von Saint-Germain.

1675 errichtete er das *Hôtel-de-Ville* zu Arles.

1676 begann er die Arbeiten am Schloſſe von Clagny bei Verſailles, deſſen Hauptbau 1679 vollendet war. In dieſe Zeit fällt auch der Bau des kleinen Schloſſes *de la Ménagerie* zu Verſailles.

1679—85 führte er die Stallungen zu Verſailles aus.

1679 wurde mit den Gebäuden des Luftſchloſſes Marly angefangen.

1680 war, nach einer Denkmünze dieſes Jahres, der Umbau der Hauptfaçade des Schloſſes zu Verſailles wahrſcheinlich vollendet. In dieſe Zeit fällt auch der Bau des *Grand-Commun* zu Verſailles, mit den Küchen im Erdgeſchoſs und Beamtenwohnungen darüber.

1680 (ungefähr) begann *Hardouin* die zweite Kirche des *Hôtel-des-Invalides*, den eigentlichen »*Dôme*«.

1683 wurde er geadelt.

1684 begann er die in zwei Jahren errichtete Kirche *Notre-Dame* zu Verſailles.

1684—86 führte er die *Place des Victoires* zu Paris aus.

1685 fing er mit *Jacques Gabriel* den *Pont-Royal* zu Paris an.

1685—86 errichtete er die Gebäude von Saint-Cyr bei Verſailles. Gleichzeitig wurde ihm der Bau der *Place Louis-le-Grand*, jetzt *Vendôme*, anvertraut. Er wurde zum erſten Architekten des Königs ernannt.

1686 baute er für den Herzog *von Bouillon* das Schloſs von Navarre bei Evreux.

1688 begann er das *Grand Trianon* bei Verſailles.

1692 vergröſserte er das *Palais-Royal* zu Paris durch die von *Coypel* ausgemalte *Galerie d'Enée*, welche dem jetzigen *Théâtre-Français* gewichen iſt.

1690—1707 führte er den Lettner und den Dachreiter der Kathedrale von Orléans aus.

1693, nach Vollendung des *Dôme des Invalides*, wurde er Ritter des Michael-Ordens.

1698 baute er das Schloſs zu Vanvres und um dieſelbe Zeit das Schloſs *de Boufflers*.

1699 führte er in St.-Cloud den unteren Theil des groſsen Waſſerfalles aus und decorirte die Schloſstreppe.

1699, 7. Januar, übertrug ihm der König, um ihn noch mehr zu ehren, das Amt der *Surintendance des bâtiments*, das einſt *Colbert* und *Louvois* inne hatten.

1699 begann er die Schloſs-Capelle von Verſailles, die *Robert de Cotte* vollendete.

1700, im Januar, wurde er nach Nancy berufen, um dem Herzog von Lothringen Rathſchläge für die Verſchönerungen des Palaſtes und der Gärten zu geben. Um die gleiche Zeit (1699?) begann er das ſog. *Voeu de Louis XIII.*, worunter man die Decoration des Chors von *Notre-Dame* zu Paris verſteht. Sie erſtreckte ſich auf den Fuſsboden, die Chorſtühle und mehrere Statuen um den Altar des Chorraumes und iſt zum Theile noch erhalten.

Im Park von Verſailles rühren die zwei letzten ſog. *Bosquets de la Colonnade* und *des Dômes*, ſpäter *Bains d'Apollon* genannt, von *Hardouin-Manſard* her.

1702 baute er die neue Façade des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon an Stelle der durch einen Brand beſchädigten. *Robert de Cotte* leitete den Bau.

In Paris baute er das *Hôtel Fieubet* (am *Quai des Céleſtins*), dasjenige von *Reick de Penautier* und den Hauptaltar des Kloſters der *Filles-Dieu*. Er führte in der Provinz die Schlöſſer von Luneville für den Herzog, von Chamarande, von Villouet und von Pinon aus; die Angabe, daſs er dasjenige von Blérancourt bei Blois gebaut habe, beruht wohl auf einem doppelten Irrthum bei *Lance*. (Siehe Art. 396, S. 289.) Er vollendete das Schloſs Monfrin, baute Verſchiedenes am Schloſs zu Chambord und ſetzte Dächer über mehrere ſeiner Terraſſen. Im erzbiſchöflichen Palaſt von Rouen baute er ein Hofthor und die Haupttreppe und in Caſtres den biſchöflichen Palaſt, jetzt *Hôtel-de-Ville*.

Manſard ſtellte für ſich ein Haus in der *Rue des Tournelles* zu Paris her, eben ſo ein Hôtel in der *Rue de la Pompe* (Nr. 35 u. 37) zu Verſailles; ferner das Schloſs von Sagonne, wo er den Beſuch des Königs empfing. Er erhielt von *Ludwig XIV.* folgende Titel: *Conſeiller du roi, chevalier de Saint-Michel, comte de Sagonne, Baron de Jouy, Seigneur de Neuilly, Augy-ſur-Bois, Château-ſur-Allier, Vende etc.*[713]). Im Kapitel über die Stellung der Architekten wird man die Reihenfolge der Aemter finden, die ihm verliehen wurden.

Hardouin-Manſard führte zuerſt, wie es ſcheint, am Schloſſe zu Clagny und an den Stallungen zu Verſailles die nach ihm benannten Manſarden-Dächer (*combles à la Manſarde*), aus.

---

713) Ueber die Befugniſſe, die ihm als Adeliger zukamen, ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 131.

J. Hardouin-Manſard hatte einen Bruder, der ſich nur *Michel Hardouin* nannte. 1684 ſehen wir ihn als *architecte des baſtimens du Roy* bezeichnet. Er hatte *Nicole Geneviefve Nanteuil*, Tochter des berühmten *Robert Nanteuil*, *Deſſignateur et Graveur ordinaire du Roy* geheirathet [714]).

β) Sonſtige Meiſter.

430. Sonſtige Meiſter.

g) *Antoine Bergeron*, »*juré des maſſonneries du roi*«, nahm 1660 an der Bauleitung des Schloſſes *Vaux-le-Vicomte* theil.

h) *Auſtine de Bordeuſe* (oder *de Bordeaux?*) ſoll, wie *Lance* ſchreibt, nach der Angabe *Stocqueler*'s bei Agra den berühmten Tadſch (Tadj, Tadj-Mehal, Tadſchmahal) errichtet haben. *Schah Dſchihan* lieſs ihn das Mauſoleum ſeiner Lieblingsfrau *Nour-Dſchihan* (*Moomtaza Mehal?*), die 1645 ſtarb, angeblich in 22 Jahren erbauen. Sollte dieſe Autorſchaft wahr ſein, ſo wäre ſie die glänzendſte Widerlegung der *Paluſtre*'ſchen Theorie, daſs in Frankreich nur dasjenige, welches ganz im italieniſchen Stil gebaut ſei, von Italienern herrühren könne. Der Tadſch iſt ganz im indiſch-perſiſchen und nicht im franzöſiſchen Stil ausgeführt [715]).

i) *Charles Etienne Briſeux* (geb. 1660 zu Beaume-les-Dames, geſt. 23. September 1754) baute das *Hôtel d'Augny* zu Paris.

Er veröffentlichte folgende Werke: *Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir* (Paris 1728); ferner: *L'Art de bâtir des maiſons de campagne etc.* (Paris 1743), weiter: *Traité du Beau eſſentiel dans les arts, appliqué plus particulièrement à l'architecture* (Paris 1752).

k) Die Gebrüder *Bruand*. — *Jacques*, der ältere Bruder (Sohn von *Sébaſtien Bruand, général des baſtimens du Roy, ponts et chauſſées de France*«) war Architekt *des bâtiments du roi et du Duc d'Orléans* [716]). Seine Werke ſind: das Haus oder Bureau der Tuchhändler zu Paris (Fig. 61, S. 251) und das *Jabach*'ſche Haus zu Cöln, ferner das Schloſs zu Fayelle. Er ſtarb am 7. September 1664 zu Paris. Sein Sohn *Jacques* (1663—1752) war ebenfalls Architekt.

Libéral, der jüngere Bruder (geb. um 1637), ſtarb am 22. November 1697 als *eſcuyer, conſeiller ſecrétaire du Roi, maiſon, couronne de France et de ſes finances; architecte ordre des bâtiments de Sa Majeſté.* Von ihm rühren her: 1671 die Pläne zum *Hôtel des Invalides* und der erſten Kirche (das Langhaus hinter dem Kuppelbau); die Capelle der *Salpêtrière*, die Hôtels *de Matignon* und *de Belle-Isle*, das Schloſs des Herzogs von *York* zu Richmond. Er hatte einen Sohn *François*.

l) *Pierre Bullet* (geb. um 1639, geſt. 1716), Schüler von *François I. Blondel*, leitete für dieſen den Bau der *Porte Saint-Denis* zu Paris und führte die Thore *Saint-Martin* und *Saint-Bernard* nach eigenem Entwurfe aus.

An Kirchenbauten rühren von ihm *St.-Thomas-d'Aquin* zu Paris und die Kirche der *Dominicains réformés* her; auch der Altar der Sorbonne und zwei Capellen im Kreuzſchiff von *St.-Germain-des-Prés* gehören hierher.

An Profanbauten ſind zu nennen: das Hôtel des Banquiers *Jabach*, rue Neuve-Saint-Merry zu Paris; das Hôtel *Crozat* (Fig. 284) und dasjenige des Grafen von *Evreux*, *Place Vendôme*, beide ebendaſelbſt; das Schloſs zu Iſſy und der Vorbau des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Bourges u. ſ. w.

---

714) Siehe ebendaſ. 1879, S. 248.

715) Nach *W. Emerſon* müſſte man hier vermuthlich hauptſächlich das Werk eines Italieners ſehen. (Siehe: *Transactions of the Royal Inſtitute of Britiſh Architects* 1869—70, S. 195; 1883—84, S. 155.)

716) In der Notiz über *Sébaſtien Bruand* giebt *Lance* letztere Titel ebenfalls dem *Sébaſtien* und nicht ſeinem Sohne.

Als Architekt des Königs und der Stadt Paris gab er 1676 den Plan von Paris in 12 Blättern heraus. An Veröffentlichungen ſind ferner zu nennen: *L'Architecture pratique* (Paris 1691); *Traité ſur l'uſage du pantomètre* (Paris 1675); *Obſervations ſur la mauvaiſe odeur des foſſes d'aiſance* (Paris 1696). Seit 1685 war er Mitglied der *Académie d'Architecture.*

m) *François Carlier* weilte 1712—15 in Spanien, um Arbeiten nach den Entwürfen von *Robert de Cotte* auszuführen, und zwar: die Gärten von Buen-Retiro und des Palaſtes von Madrid, in letzterem das groſse Cabinet der Furien; unter *Ferdinand VI.* baute er in Madrid das Nonnenkloſter *Saint-François-de-Salles.*

n) *Jean-Sylvain Cartaud* (geb. 1675 zu Paris, geſt. daſelbſt am 15. Februar 1758) war ſeit 1742 Mitglied der Akademie und Architekt der Herzöge von *Orléans* und *Berri.* Er führte die Façade der *Petits-Pères* (1739) und die Kirche der Barnabiten zu Paris, ferner die Hôtels *Duchâtel* und *Crozat* zu Paris (*Rue de Montmorency*), endlich die Schlöſſer von Montmorency (1708), für *Pierre Crozat,* und von Bournonville, ſo wie das Luſthaus von *D'Argenſon* in Neuilly aus.

o) *Cayart* erbaute 1701—5 die franzöſiſche Kirche zu Berlin; er benutzte als Vorbild den *Temple* zu Charenton, wandte aber innen zwei Ordnungen ſtatt einer groſsen an (Fig. 209).

p) *Roland Fréart, Sieur de Chambray* (geb. zu Cambrai, geſt. 1675) wurde 1640 nach Italien geſchickt, um italieniſche Meiſter für Frankreich zu gewinnen und führte *Pouſſin* nach Paris zurück (ſiehe Art. 277, S. 227). Er veröffentlichte 1650 ſeine: »*Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit ſur les cinq ordres*« und überſetzte den Tractat des *Leonardo da Vinci* über die Malerei.

q) *Chamois* arbeitete gegen Ende des XVII. Jahrhundertes. Für *Louvois* baute er das Hôtel in der *Rue Richelieu* und das Schloſs zu Chaville bei Paris; ferner die Klöſter *de la Viſitation* im *Faubourg Saint-Germain* zu Paris und der Benedictinerinnen zu La Ville-Lévèque u. ſ. w.

r) *Cordemoy* veröffentlichte 1714 einen Tractat über theoretiſche und praktiſche Architektur.

ſ) *Cottard* baute in Paris um die Mitte des XVII. Jahrhundertes das *Hôtel de Bizeuil*, bekannt als *Hôtel de Hollande (Rue du Temple)*, ferner die Capelle und das Spital *de la Merci (Rue du Chaume)*, die *Boffrand* vollendete. Er veröffentlichte 6 Blatt »*Nouveaux deſſeins de lambris de menuiſerie à panneaux de glace*« und war auch *architecte du roi.*

t) *Jean Courtonne* (geb. 1671 zu Paris), ſeit 1728 an der Akademie, wurde 1730 als Profeſſor Nachfolger von *Bruand* (Sohn) und war Architekt des Königs. Er baute die Hôtels *de Noirmoutiers* (1720) und *Matignon* (1721) zu Paris; ferner für die Karthäuſer ebendaſelbſt (in der *Rue d'Enfer*). Er veröffentlichte 1725 in Paris ſeinen »*Traité de la perſpective pratique, avec des remarques ſur l'architecture etc.*«.

u) *Charles Auguſtin Daviler* oder *D'Aviler* (1653—1700) iſt Verfaſſer des bekannten »*Cours d'Architecture*« (Paris 1691), der viele ſpätere Auflagen erlebte, und bei dem er die Rathſchläge *Dorbay*'s benutzte. Auf dem Wege nach Rom wurde er 1674 mit *Desgodets* von Seeräubern aus Tunis gefangen, wo er zwei Jahre feſt gehalten wurde und eine Moſchee baute. 1676 gelangten beide nach Rom, wo *Daviler* fünf Jahre weilte. Anfangs unter *Manſard* thätig, ging er 1691 nach Montpellier, um nach der Zeichnung *Dorbay*'s einen Triumphbogen auszuführen, und blieb bis an ſein frühes Ende in jener Gegend thätig.

Er baute das bischöfliche Palais zu Béziers und das erzbischöfliche zu Toulouse, ferner Verschiedenes in Carcassonne, Saint-Pons, Toulouse und Nîmes. Er veröffentlichte auch eine Uebersetzung *Scamozzi*'s als »*Traité des cinq ordres*«.

v) *Delamaire* (gest. 1745) baute nach 1697 für den *Prince de Soubise* das jetzige *Hôtel des Archives nationales* mit dem schönen Hof; ferner errichtete er das *Hôtel de Pompadour* in der *Rue Grenelle-Saint-Germain* zu Paris.

w) *Girard Desargues* (geb. zu Lyon) baute um 1660 eine grosse Treppe im *Palais-Royal* zu Paris und diejenige des Hauses *Aubry*, welche für die bequemste von Paris galt. Er führte auch die Treppe im Hôtel des *Marquis de l'Hôpital* aus.

x) *Antoine Desgodetz* (1653—1728), wurde 1674 mit *D'Aviler* und *Foy-Vaillant* auf dem Weg nach Rom von Seeräubern gefangen. Er ist hauptsächlich bekannt wegen seines Werkes »*Les Edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très-exactement*« (Paris 1682). Dasselbe galt lange Zeit, und bei Einigen jetzt noch, als die beste Quelle für die Kenntniss der alten Denkmäler Roms und wurde im Auftrag von *Colbert* geschaffen. *Desgodetz* scheint wenig gebaut zu haben, gab aber noch mehrere Werke heraus, deren Titel bei *Lance* zu finden sind.

y) *Claude Desgots*, ein Neffe von *Le Nôtre*, war, wie dieser, Gartenkünstler. Er zeichnete in England für die königlichen Gärten, entwarf den Garten des *Palais Royal* in Paris und in dessen Nähe die Parke von Bagnolet und Saint-Maur. Im Jahre 1675 war er als *Pensionnaire* nach Rom gegangen. Später baute er das Schloss Périgny in Burgund neu und eine monumentale Treppe im Schloss zu Anet.

z) *François Dorbay*, auch *d'Orbay* (gest. 1697), war Schüler und Schwiegersohn von *Levau*. Er leitete des letzteren Bauten im Louvre, in den Tuilerien und im *Collége des Quatre-Nations*. Er baute, ausser verschiedenen Kirchen und Klöstern in Paris und Lyon, das *Hôtel des Comédiens français* in Paris und den *Chenil-Neuf* (Hundestall) in Fontainebleau. Seit Gründung derselben war er Mitglied der *Académie d'Architecture*.

Sein Sohn (1679—1742), ebenfalls Mitglied der Akademie, war *Contrôleur des bâtiments du roi*. Ein anderer *Dorbay*, Sohn oder Neffe des letzteren, erhielt 1739 den *Grand-Prix d'architecture*.

aa) *Albert Duparc* wurde 1696 mit dem Bildhauer *Fleury* mit der Decoration der Façade der Kathedrale von Toulon beauftragt. Im Jahre 1713 hatte er für den Herzog von Savoyen zu arbeiten. Er zeichnete die Gärten des Palastes von *Victor Amadeus* in Turin und soll auch in der Nähe diejenigen des königlichen Lusthauses, *la Veneria*, entworfen haben.

bb) *Charles Errard*, Maler und Architekt (geb. 1606 zu Nantes, gest. 1689 in Rom), war von 1666—73 und von 1676—83 Director der französischen Akademie in Rom; mit 18 Jahren ging er zum ersten Male nach Italien. Von dort her schickte er 1670 die Pläne zur Kirche der *Assomption* in Paris. Er führte folgende Innendecorationen aus: 1655 im Louvre Arbeiten in der Wohnung der Königin-Mutter; 1666 im Palast des Parlaments zu Rennes die *Grande salle d'audience* und die *Grande chambre;* 1657 diejenige des Theaters in den Tuilerien; 1661 und 1662 Verschiedenes in Versailles und früher die Galerie des Schlosses de Dangu bei Gisors. Er nahm an den Werken *de Chambray*'s (siehe S. 319) Theil und führte die Tafeln dazu aus.

cc) *Pierre Francine* (siehe Art. 386, S. 286).

dd) *Daniel Gittard*[717]) (geb. 14. März 1625 zu Blandy, geſt. 15. Dec. 1686) war Sohn eines Zimmermanns *Jean*, hatte einen Bruder *Pierre*, der als ſolcher in Vaux arbeitete, und mehrere andere Brüder, die *Maîtres maçons* in Paris waren. *Daniel* baute in Paris das ſchöne *Hôtel de Saint-Simon*, dasjenige von *la Meilleraie* und das noch erhaltene Haus des Componiſten *Lulli* mit groſsen Compoſita-Pilaſtern und Sculpturen (an der Ecke der Straſsen *Ste.-Anne* und *des Petits-Champs*). Er hatte einen bedeutenden Antheil am Bau der Kirche *St.-Sulpice* in Paris und war der vierte der acht Architekten, die bei der Gründung der *Académie d'Architecture* durch *Colbert* am 31. December 1671 in dieſe berufen wurden.

ee) *Gabriel-Philippe de La Hire* (geb. 1697) fertigte den Entwurf zur Kanzel von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris an und leitete, unter *Vauban*, den Bau des Aquäducts von Maintenon. Er war Sohn von *Jean La Hire* (ſiehe S. 287).

ff) *Antoine Lepautre* (geb. 15. Januar 1621 zu Paris, geſt. 2. Februar 1682) wurde Architekt des Königs und *Contrôleur général des bâtiments* des Herzogs von Orléans. Seine Hauptwerke ſind: die Hôtels *de Beauvais* (Fig. 280 u. 281, mit ſchöner Hofanlage), *de Gesvres*, *de Chamillart*, *de la Seiglière de Boisfranc* in Paris, das Hôtel *des Gardes* in Verſailles und das Hôtel *de Lauzun* in St.-Germain; in Saint-Cloud zwei Flügel des ehemaligen Schloſſes und der obere Theil des Waſſerfalles und das Schloſs *Saint-Ouen* bei Paris. Seine Entwürfe für das Schloſs Clagny wurden nicht angenommen, und neue Pläne wurden von *J. H. Manſard* angefertigt. Von Kirchenbauten rühren von ihm die Kirche von Port-Royal und (1657) der Entwurf für die Façade der *Jacobins* zu Lyon her.

gg) *Simon Maupin* war *Architecte et voyer* der Stadt Lyon. Wir werden ihn gelegentlich der Beſprechung des 1646 begonnenen *Hôtel-de-Ville* jener Stadt wiederfinden.

hh) *Pierre Mignard*, Neffe des Malers gleichen Namens, wurde 1640 zu Avignon geboren. Sein Hauptwerk iſt die Abtei *Montmayours* bei Arles. In Paris baute er das Thor *St.-Michel* und die Façade des *Collége St.-Nicolas*. Er war Profeſſor, ſo wie Mitglied der Akademie ſeit ihrer Gründung und ſtarb 1725.

ii) *Armand Claude Mollet* (geſt. 1720) war Enkel des berühmten Gartenkünſtlers *Claude*[718]). Wie ſein Vater *Charles* war auch er *Maître des jardins du Louvre*. Er baute in Paris das Hôtel des Grafen von *Evreux*, ſpäter *Palais de l'Elyſée*, das Hôtel *d'Humières*, leitete den Umbau des Hôtels von *Mazarin* und errichtete das Schloſs *Stains* bei St.-Denis.

kk) *De Noinville*, ein Schüler von *J. H. Manſard*, baute 1688 zu Dijon die *Place Royale* und begann dort die Kirche *St.-Etienne*; 1697 fing er daſelbſt mit der Façade des groſsen Saales im Spital an.

ll) *Prédot* errichtete 1685 für *J. H. Manſard* die Häuſer der *Place des Victoires* zu Paris, laut Vertrag vom 12. September 1685 mit den Schöffen (*échevins*) der Stadt. Bei der Einweihung der Statue des Königs (18. März 1686) waren die Häuſer noch nicht fertig.

mm) *Pierre Puget* (geb. 1622 zu Séon bei Marſeille, geſt. ebendaſelbſt 1694) war zugleich Bildhauer, Maler und Architekt und ging um 1640 nach Italien. Eine Specialität, die ihn berühmt gemacht hat, iſt die Schiffsdecoration mit Doppelgalerien,

---

717) Siehe: *Archives de l'Art français, Documents*, Bd. VI (1858—60), S. 87.

718) Siehe über dieſen im Kapitel über die Gartenanlagen.

Figuren und Bas-Reliefs, deren Typus er in dem von ihm 1643—46 erbauten Schiffe *la Reine* aufftellte [719]).

Nicht minder berühmt ift *Puget* wegen des Thores am *Hôtel-de-Ville* von Toulon, deffen Atlanten mit Michelangelesker Energie einen Balcon tragen (1655—57). Schwer verftändlich ift die Angabe von *Lance*, dafs *Puget* fieben Jahre (1663—70) brauchte, um den Hauptaltar von *San Siro* in Genua zu bauen.

Die 1668 unternommene Renovirung der Stadt Marfeille wurde von ihm beeinflufft. Man befitzt einen von ihm herrührenden Entwurf für die dortige *Place Royale* und für das *Hôtel-de-Ville*. Er baute 1672—74 die *Halle de la Poiffonnerie et de la Boucherie*, ferner 1675 die Façade der Karthäuferkirche, beide zu Marfeille. In Aix baute er um diefe Zeit das Hôtel *d'Aiguilles* und 1679 die Capelle des Spitals der *Charité*. In Toulon führte er 1672 fein eigenes Haus aus.

nn) *Alexandre Richard*, ein Jacobinermönch, leitete 1658—76 nach der Zeichnung von *Le Pautre* die Ausführung der Façade feines Klofters zu Lyon. *Robert Rogier* führte 1657 die Fundamente dazu aus, wurde aber, wegen feiner Langfamkeit, durch *Richard* erfetzt.

oo) *Ferdinand de Saint-Urbain* (geb. am 30. Juni 1658 zu Nancy, geft. dafelbft am 11. Januar 1738) lebte 10 Jahre in Bologna und 20 Jahre in Rom, war hauptfächlich als Medailleur thätig. Von 1703—26 errichtete er mit mehrfachen Unterbrechungen die Hauptkirche (*l'église primatiale*) von Pont-à-Mouffon.

pp) *Sébaftien le Prêtre de Vauban* (1633—1707), der berühmte Ingenieur, Feftungsbaumeifter und Marfchall, verdient ebenfalls hier angeführt zu werden. Man verdankt ihm eine Anleitung für Solche, die bauen wollen, welche, für Landwohnungen namentlich, fehr verftändige Rathfchläge enthält [720]). Von ihm rührt wohl der Entwurf des grofsartigen Aquäducts von Maintenon her, den *La Hire* unter feiner Oberleitung ausführte. Die prächtigen Verhältniffe der Bogen verrathen einen fein fühlenden Meifter.

qq) Zum Schlufs führen wir nach *Lance* folgende Architekten-Namen an, ohne in Einzelheiten über fie einzutreten: *François Auger* (1696), *Barthélemy* (1688), *Jean Beauffire* († 1743), *Antoine Bergeron* (1660), *Bernard Blanc* (1692), *Jean de Bodt* (1670—1745) und *Nicolas Bourgeois* (1711), ein Auguftinermönch.

In Lothringen findet man: *André, premier architecte du Duc* (1707), *Béteau* (1698—1716) und *Pierre Bourdiet, premier architecte du duc Léopold* (1700).

4) Meifter der letzten Zeit *Ludwig XIV.*, der *Régence* und *Ludwig XV.*

α) Berühmtere Meifter.

431. *Robert de Cotte.*

α) *Robert de Cotte* (1656—1735) war wohl der bedeutendfte Architekt der letzten zehn Jahre der Regierungszeit *Ludwig XIV.* und dann der Regentfchaft. Man fchreibt ihm fogar die Bildung des *Style Régence* zu (fiehe Art. 335, S. 258). Sein Einflufs erftreckte fich auch auf das Ausland. Die Lifte der Aemter und Würden, die auf ihn fielen, giebt [721]) einen Begriff von der hohen Stellung, die er fich erwarb.

---

719) Wenn letztere Angabe und Jahreszahl, die von *Henri Martin* herrühren, richtig find, fo hätte er diefes Schiff in einem Alter von erft 21 Jahren begonnen.

720) *Plufieurs maximes bonnes à obferver pour tous ceux qui font bâtir.* Auszüge davon in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture et de la conftruction.* Paris 1893. Bd. VI. S. 685 ff. Artikel: *Vauban.*

721) *De Cotte* war: »*Chevalier de S. Michel, confeiller du roy en fes confeils, Premier architecte, intendant des bâtiments et de la conftruction, jardins, arts et manufactures de Sa Majefté, directeur de l'Académie royale d'Architecture, Vice-Protecteur des Académies de Peinture et de Sculpture*«. (Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices etc.* S. 212.)

Er ſtand hierin kaum ſeinem Vorgänger *J. H. Manſard*, deſſen Schüler und Schwager er war, nach.

Robert war Enkel von *Frémin I. de Cotte*, der als Ingenieur an der Belagerung von La Rochelle theilnahm, und Sohn von *Frémin II.*, der 1644 ein Buch über die fünf Säulenordnungen veröffentlichte und *Architecte ordinaire* des Königs war.

Von ſeinen architektoniſchen Schöpfungen ſeien nach *Lance* die folgenden angeführt.

In Paris: die Hôtels *D'Eſtrées; de Bourbon-Condé* (1716), ſpäter dem Herzog *du Maine* gehörig; *de Lude*, in der *Rue du Bac; de Meulan*, bei den Kapuzinern; das Haus in der *Rue du Bac*, neben dem *Hôtel de Belle-Ile*. Auch rührt von ihm die Vergröſserung des Hôtels *de la Vrillière* für den Grafen *von Touloufe*, mit der berühmten *Galerie Dorée*, her (ſiehe Fig. 64 u. 355, ferner Art. 328, S. 255); eben ſo die Vergröſserung der *Bibliothèque Royale*, jetzt *Bibliothèque Nationale*, in Paris; ferner die Vollendung von *St.-Roch*, deren Façade (Fig. 170) erſt von ſeinem Sohne ausgeführt wurde; weiter die Façade der Kirche des *Oratoire*; die Hauptaltäre von *Notre-Dame* und des Noviciats der Jeſuiten, beide nach der Zeichnung *J. H. Manſard*'s; endlich die Vollendung der Schloſs-Capelle ſeines Schwagers zu Verſailles, eben ſo wie des *Grand Trianon*, wo der Porticus von ihm herrühren ſoll.

Auſserhalb von Paris ſtammen von *de Cotte*: die erzbiſchöflichen Paläſte zu Verdun und Straſsburg und das biſchöfliche Luſthaus Frascati bei Metz; in Lyon die *Place Louis XIV.*, jetzt *Bellecour* (1728), die Kornmagazine (*Greniers d'abondance*), die Façade eines Concertſaales und die Zeichnung zum Thurm des *Hôtel-de-Ville* (Fig. 306); für Bordeaux lieferte er 1728 die Zeichnung der von *Gabriel* ausgeführten Decoration der *Place Royale*. *Robert de Cotte* arbeitete auch viel für das Ausland; *Lance* giebt nach *d'Argenville* und *Duſſieux* die nachſtehend genannten Entwürfe oder ausgeführte Werke an (wie viel an dieſen Angaben richtig iſt, ſoll hier nicht unterſucht werden): die Schlöſſer für den Churfürſt von Bayern, für die Grafen *Zinzendorf* (in Wien?) und von *Hanau*; ferner für den Churfürſten *von Cöln*, Paläſte in Bonn, Brühl, Poppelsdorf und Godesberg, dann die Capelle des erzbiſchöflichen Seminars in Bonn; endlich Entwürfe für die königlichen Paläſte zu Madrid und Buen-Retiro, eben ſo für mehrere Schlöſſer des Herzogs *von Savoyen*, namentlich für dasjenige zu Rivoli.

Acht Bände Originalzeichnungen und Studien von *Robert de Cotte* werden auf dem *Cabinet des Eſtampes* zu Paris aufbewahrt [722]).

Jules Robert de Cotte (1683—1767), Sohn *Robert*'s, ebenfalls Architekt, vollendete mehrere Arbeiten ſeines Vaters und wurde ſein Nachfolger als Generalintendant der königlichen Gebäude.

b) *Jacques Jules Gabriel* (1667—1742), Sohn von *Jacques II.* gleichen Namens [723]), Enkel von *Maurice I.* (1631), Architekt des Thurmes der Kirche zu Argentan und Urenkel von *Jacques I.*, der 1607 das neue *Hôtel-de-Ville* zu Rouen begann, darf nicht gar zu ſehr durch den Ruhm ſeines eigenen Sohnes *Jacques-Ange*, des Erbauers der Paläſte an der *Place de la Concorde* in Paris, in den Schatten geſtellt werden. Nach dem Tode von *Robert de Cotte* nahm er offenbar die erſte Stelle in Paris ein. Schon 1709 wurde er geadelt. 432. *Jacques Jules Gabriel.*

Wir ſehen ihn der Reihe nach in folgenden Stellungen.

1699 wurde er in die *Académie d'Architecture* aufgenommen.
1709 wurde er *Contrôleur »Des Dedans« du château de Verſailles* und
1716 *Premier ingénieur des Ponts et Chauſſées du royaume*, dann
1722 Ritter des Michael-Ordens,
1730 *Contrôleur des bâtiments du roi.*
1734 oder 1735 wurde er *Premier architecte du roi* und
1737 *Inſpecteur général des bâtiments Royaux.*

Jacques Jules Gabriel werden bedeutende Decorationsarbeiten in den Schlöſſern von Verſailles, Marly, Meudon und Chambord zugeſchrieben. Gerade bei einem Architekten wie er, der ſchon 1709 *Contrôleur »des Dedans« du château de Verſailles*

722) Ueber ihren Inhalt ſiehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 212 ff.

723) Ueber *Jacques II. Gabriel* in den Jahren 1684—88 ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1876, S. 316 — und über die anderen *Gabriels*: LANCE, a. a. O.

war, ist schwer anzunehmen, dass er, der schon seit 1735 *Premier architecte* des Königs war, nicht auch dann noch einen bestimmenden Einfluss auf die Innendecoration des Schlosses zu Versailles ausgeübt haben sollte, sondern die Erfindung derselben ganz an *Verberckt* und *Rousseau* überlassen hätte [724]).

Die Hauptarbeiten *Gabriel*'s sind die folgenden.

In Paris: das *Hôtel de la Chambre des Comptes* (1730), neben der *Sainte-Chapelle;* die Hôtels *de Moroy* oder *de Biron* und *de Varengeville*, so wie das *Collége de Navarre*. In Bordeaux: die Hôtels *de la Bourse* und *de la Douane,* die durch seinen Sohn 1749 vollendet wurden. In Rennes: das *Hôtel-de-Ville,* die *Cour du Présidial* und die *Tour de l'Horloge*. In Lyon: die *Salle et la chapelle des Etats*. Für Nantes ein Verschönerungsentwurf der Stadt; ferner die Portale (Façaden?) der Kathedralen von Orléans und La Rochelle; endlich das Schloss Saint-Hubert bei Rambouillet und die neuen Gebäude der Abtei zu Saint-Denis.

Wie sein Vater *Jacques II.* den *Pont Royal* zu Paris erbaut hatte, so errichtete *Jacques Jules* die Brücken von La Guilliotière in Lyon, von Poissy, Charenton, Saint-Maur, Pontoise, Ile-Adam, Pont-Sainte-Maxence, Beaumont und Blois (1728). Für letztere erhielt er eine Pension von 2000 *Livres*.

Eine Besprechung der Laufbahn seines berühmten Sohnes *Jacques-Ange Gabriel*, von dessen Palästen am Concordienplatz zu Paris bereits die Rede war (siehe Art. 309, S. 244), gehört nicht mehr in den Bereich des vorliegenden Bandes, da die Richtung des Sohnes schon ganz dem Stil *Ludwig XVI.* angehört.

433. *Germain-Boffrand.*

c) *Germain Boffrand* (geb. zu Nantes 7. Mai 1667, gest. zu Paris 18. März 1754) arbeitete drei Jahre beim Bildhauer *Girardon*, ging 1685 zur Architektur über und wirkte zuerst unter seinem Gönner *Jules Hardouin Mansard* an der Orangerie zu Versailles und an der Leitung der Arbeiten der *Place Vendôme*.

Von heiterer Gemüthsart, Neffe des Dichters *Guinault*, componirte er selbst Theaterstücke, die von der italienischen *Comédie* in Paris aufgeführt wurden.

Von seinen Werken, die er in Frankreich schuf, seien die nachstehenden hier angeführt.

1709 grosse Veränderungen im *Hôtel d'Ormesson, Rue de Saint-Antoine* zu Paris.

1710(?) innere Restauration des *Palais du Petit-Bourbon* (genannt *Petit Luxembourg*) für die Prinzessin von *Condé*; später ein neuer Umbau des Inneren für die Pfalzgräfin *Anna* (*Princesse Palatine*).

1711 Verschönerung des *Hôtel de Broglie*.

1728 wurde er Architekt des *Hôpital général* zu Paris und baute für dasselbe 1747 vor *Notre-Dame* das ehemalige Spital der Findlinge.

1733—35 führte er den 171 m tiefen Brunnen in Bicêtre aus.

1735 (nicht schon 1706) begann er die berühmte Decoration im *Hôtel de Soubise*, jetzt *Archives Nationales* zu Paris. (Siehe Art. 360, S. 271.)

Von *Boffrand* rührt ferner die Decoration der *Grande Chambre* im Justizpalast zu Paris her; eben so die Verschönerung des *Hôtel de Mesme*, wo später *Law* seine berühmte *Banque générale* hatte; endlich die Restauration des *Hôtel de la Première Présidence*.

Lance erwähnt für Paris noch folgende Arbeiten: die Hôtels *de Guerchy, de Seignelay* und *de Brissac* in der *Rue de Grenelle; de Montmorency, de Durat* und *de Voyer* in der *Rue des Bons-Enfants; de Torcy* und *de Seignelay*, beide in der *Rue de Verneuil; de Tingry* und *Amelot;* ferner die Häuser des Malers *Lebrun, Rue des Fossés-S.-Victor, de Matran* und des Prinzen *von Rohan* in Saint-Ouen bei Paris.

Als *Premier ingénieur des Ponts et Chaussées* von Frankreich baute er zwei Brücken, die eine aus Stein in Sens, die andere aus Holz in Montereau.

Merkwürdig ist es, *Boffrand*, einen der Träger des *Louis XV.*-Stils, die grosse gothische Rose am Südkreuz von *Notre-Dame* in Paris erneuern zu sehen; seine Arbeit, die ich noch gesehen habe und die recht gut war, wurde von *Viollet-le-Duc* beseitigt. Er restaurirte ferner 1746 die Capelle der Kirche *St.-Esprit*, die Façade der Kirche *de la Merci* und die Capelle *de Noailles* in *Notre-Dame*.

Seine Entwürfe für ein Opernhaus und für die *Place Louis XV.*, jetzt *de la Concorde*, wurden nicht ausgeführt. Sein grosses Werk über die Architektur [725]) gab er 1745 heraus.

---

724) In Erwiderung auf meine Anfrage hierüber antwortete mir *P. de Nolhac*, auch er vermuthe, dass *Gabriel* wenigstens die Hauptdispposition der Decoration aufgezeichnet habe. (Siehe die Fussnoten 549—551 u. Art. 353, S. 267.)

725) BOFFRAND, G. *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers.* Paris 1745.

Boffrand's Thätigkeit in Lothringen war im Wefentlichen die folgende. Er wurde 1766 *Premier architecte* des Herzogs *Leopold* und führte als folcher nachftehende Bauten aus.

In Nancy das *Palais-Neuf*, die Kathedrale, die Hôtels *de Craon, de Curel, Ferrari, de Vitrimont, de Lupcourt, de Cuftines* und *de la Monnaie*. In Lunéville den Palaft, den *Pavillon du Trèfle*, den Palaft des Prinzen *Carl*, die Abteikirche *St.-Remy*, jetzt Parochialkirche *St.-Jacques* und das *Hôtel de Craon;* in der Nähe wird ihm das Schlofs *Saint-Léopold* zugefchrieben. Bei Nancy baute er die Schlöffer *Malgrange de Harroué* und *de Croismare* oder *Craon; Lance* fchreibt erfteres auch *Héré de Corny* zu; bei Ramberviller die Abtei d'Autrai. Ferner wird ihm das Schlofs Bugnéville in den Vogefen zugefchrieben.

Im Auslande fchuf *Boffrand* für den Churfürft von Bayern in Belgien den durch die Schlacht von Ramillies (1706) unterbrochenen Bau des Jagdfchloffes Bouchefort. Ferner foll er 1724 berufen worden fein, um die von *Neumann* entworfene und durch *Robert de Cotte* modificirte Refidenz zu Würzburg auszuführen [726]).

Er foll auch für den Churfürft von Bayern, *Maximilian-Emanuel*, und für andere deutfche Fürften gearbeitet haben und einen fchönen Brunnen in den Gärten der Favorite bei Mainz ausgeführt haben.

434. *Gille Marie Oppenordt.*

b) *Gille Marie Oppenordt* (auch *Oppenord* 1672—1742). Sein Vater war *Cander-Johan Oppen Oordt*, »*ébéniste*« des Königs, aus Geldern und 1679 naturalifirt. Er war Schüler von *J. H. Manfard*, ging 1692 als Penfionär nach Rom und blieb fechs Jahre in Italien.

Lance giebt folgende feiner Arbeiten an.

1700 die Kirche des Noviciats der reformirten Dominikaner zu Paris

1700 das Grabmal der Marquife *de Leuville*;

1704 den Hauptaltar von St.-Germain-des-Prés zu Paris und den Hauptaltar von *St.-Sulpice* dafelbft;

1706 in St.-Benoit das Grabmal von *Marie-Anne des Effars;*

1710 die Capelle *St.-Jean-Baptifte* in der Kathedrale von Amiens;

1721 wurde er mit der Fortfetzung der Arbeiten von *St.-Sulpice* betraut; er führte die zweite Ordnung der Façade des Nordkreuzes aus.

Ferner rühren von *Oppenordt* her: das kleine Schlofs zu Montmorency für *Pierre Crozat* und deffen Orangerie, das Innere des Hôtels des *grand Prieur de France* und die Vergröfserung des Hôtels von *Pierre Crozat* in der *Rue Richelieu*, in welchem auch *Oppenordt* eine bequeme Wohnung hatte und ftarb.

435. *Jufte-Aurèle Meiffonier.*

e) *Jufte-Aurèle Meiffonnier* (1693—1750), *Architecte et premier Deffinateur des Chambre et Cabinet du Roi*, wurde zu Turin geboren. Er war Architekt, Maler, Zeichner *des Fêtes funèbres* und Goldfchmied, zugleich einer der Künftler, die am meiften auf den Gefchmack des XVIII. Jahrhundertes eingewirkt haben.

Von *Meiffonnier*'s fehr freier Richtung war bereits in Art. 370 (S. 277) die Rede. Man fcheint nicht fo viele Nachrichten über ihn zu befitzen, als erwünfcht wäre. Die Hauptquelle dürfte das grofse Werk fein, welches als *Oeuvre de Meiffonnier* bekannt ift [727]). *Deftailleur* führt noch eine zweite Arbeit an [728]), einen Vergleich zwifchen verfchiedenen Denkmälern.

Aus den Stichen feines »*Oeuvre*« haben wir fämmtliche Blätter, mit Jahreszahlen verfehen, als Anhaltspunkte hier zufammengeftellt.

1728 *Chandeliers de fculpture en argent* (Bl. 6);

1733 *Carte chronologique du Roy* (Bl. 10);

1735 *Traineau de jardin pour la Reine première douairière d'Espagne* (Bl. 16);

1725 *Gardes d'epées d'or pour les préfents du Mariage du Roy* (Bl. 18);

1723 *Seau à rafraichir pour M. le Duc* (Bl. 21);

1727 *Livre d'orfèvrerie d'église* (Bl. 34);

1734 *Cabinet de M. le comte Bielenski grand maréchal de la Couronne de Pologne* (Bl. 43);

---

726) Siehe: Planat, a. a. O. Artikel *Boffrand* (nach: Dussieux, L. *Les Artiftes français à l'étranger etc.* Paris 1856).

727) *Oeuvre de Jufte-Aurèle Meiffonnier, peintre, fculpteur, architecte etc.; deffinateur de la chambre et cabinet du Roy. Première partie exécutée fous la conduite de l'auteur.* Paris 1723—35 (etwa).

728) *Parallèle général des édifices confidérables depuis les Egyptiens, les Grecs, jusqu'à nos derniers modernes deffignés fur la même échelle par J.-A. Meiffonnier.*

1735 *Canapé* für denſelben (Bl. 50);
1730 *Projet de l'angle d'un ſalon portatif pour le Roy* (Bl. 96);
1724 *Cadran à vent de M. le Duc de Mortemart* (Bl. 54);
1733 *Projet d'un tombeau fait pour M. le Préſident de la . . . Dijon* (Bl. 99);
1727 *Projet fait par M. le Curé de Saint-Sulpice pour la chapelle de la Vierge* (Bl. 57);
1726 *Projet du portail de l'égliſe de Saint-Sulpice* (Bl. 61);
1735 *Projet d'un grand Surtout de table & de deux terrines qui ont été exécutées pour le millora duc de Kinſton* (Bl. 70).

Eben ſo ſtellen wir die Angaben aus den Stichen zuſammen, die Aufſchluſs über ſeine Entwürfe oder Ausführungen geben.

Haus des *Sieur Brethous* in Bayonne (Bl. 3—5 mit Nr. 1—26);
Projet de ſallon de la princeſſe Satorinski en Pologne (Bl. 40, Nr. 84);
Cabinet de M. le Comte Bielenski (en Pologne), exécuté en 1734 (Bl. 43, Nr. 87);
Projet de porte d'appartement pour Mme la baronne de Beſenval (Bl. 48, Nr. 91);
Projet du plafond d'une maiſon ſiſe Rue de Rochechouart (Bl. 51, Nr. 95);
Epitaphe de marbre et bronze de M. le Baron de Beſenval, exécuté à St.-Sulpice à Paris (Bl. 56, Nr. 100);
verſchiedene Entwürfe von Altären für *St.-Aignan* zu Orléans, *St.-Leu* zu Paris und *St.-Sulpice* daſelbſt.

Meiſſonier's phantaſtiſche Compoſition zu einer Grotte (Fig. 66, S. 277) wurde bereits beſprochen. Eine andere Compoſition (Nr. 29 ſeines »*Oeuvre*«) iſt, wenn möglich noch bizarrer, aber durchweg mit groſser Geſchicklichkeit zuſammengeſtellt.

436. *François de Cuvilliés.* f) *François de Cuvilliés* (1698—1768) aus Soiſſons, war Schüler von *Robert de Cotte*. Auf des letzteren Empfehlung wurde er 1725 vom Hofe in München als Hilfsarchitekt angeſtellt, 1738 erſter Architekt des Churfürſten und 1745 Architekt des Kaiſers *Carl VII.*

Cuvilliés war ein Künſtler von bedeutendem Talent, der nicht nur zur Verbreitung, ſondern auch zur Entwickelung des *Louis XV.*-Stils in Deutſchland, nach der *Rocaille-* und *Rococo*-Richtung hin, beigetragen zu haben ſcheint. Auf ſeine Arbeiten in Nymphenburg wurde ſchon hingedeutet (ſiehe Art. 365, S. 274). Er ſcheint in Bayern in hohem Maſse thätig geweſen zu ſein, wo auch ſpäter ſein Sohn, *François* der Jüngere (1734—1805), angeſtellt wurde.

Cuvilliés hat allein und mit ſeinem Sohn eine Reihe von Werken über die Architektur und beſonders über die Decoration herausgegeben. Erſtere bezeichnet *Deſtailleur* als vollendete Beiſpiele des *Louis XV.*-Stils, letztere als noch wichtiger. Er giebt das Verzeichniſs derſelben auf Grund der vortrefflichen Arbeit *Bérard*'s [729]). Dieſe Werke enthalten mehr als 700 Tafeln.

437. *François II. Blondel.* g) *François II. Blondel* (geb. 1683 zu Rouen), nicht verwandt mit *François I.*, baute daſelbſt das *Hôtel des Conſuls*, dann in Paris u. A. den Baldachin der *Marien*-Capelle von *Saint-Sauveur* (Fig. 65); in Genf und ſeiner Umgebung errichtete er drei Hôtels und Luſthäuſer. Seine Zeichnungen für die Feſtlichkeiten bei den zwei Hochzeiten des Dauphin (1743 und 1747) ſind im unten genannten Werk [730]) enthalten.

Einige glauben, *François II.* und *Jean François Blondel*, angeblich Vater von *Jacques François*, könnten die gleiche Perſönlichkeit ſein [731]).

438. *Jacques-François Blondel.* h) *Jacques François Blondel* (1705—74), Neffe des zweiten *François*, auch zu Rouen geboren, baute nach 1764 Vieles in Metz und ſpäter in Cambrai und Straſsburg. Er hatte 1739 in Paris eine Architekturſchule eröffnet und wurde 1756

729) Siehe: Deſtailleur, a. a. O., S. 239. — *Bérard*'s Arbeit erſchien in: *Revue univerſelle des Arts.* 1859.

730) *Recueil des fêtes données par la ville de Paris au ſujet des deux mariages de Mgr. le Dauphin, exécuté ſur les deſſins de Fr. Blondel.* Paris.

731) Siehe: Planat, a. a. O., Bd. II, S. 355.

Professor an der Königlichen *Académie d'Architecture*. Von seinen zahlreichen Veröffentlichungen ist besonders seine »*Architecture françoise*« (1752) zu erwähnen, welche mehrere Abbildungen für den vorliegenden Band geliefert hat.

i) *Jean-Nicolas Servandony* (1695 oder 1696—1766) gab sich selbst für einen Florentiner aus, soll sich aber diesen italienisch klingenden Namen [732]) selbst beigelegt haben. Sein Vater soll zwischen Lyon und Italien als *Vetturino* Reisende befördert haben. 439. *Jean-Nicolas Servandony.*

Dieser eigenartige Meister soll in seiner Jugend mehrere Jahre in Italien zugebracht, die Malerei unter dem Architekturmaler *J. Panini* und die Architektur unter *Gio. Giuseppe Rossi* studirt haben. Um 1724 kam er nach Frankreich und leitete während 18 Jahren (seit 1731) die Decorationen der Pariser Oper. In letzterem Jahre wurde er in die *Académie de Peinture* aufgenommen. Im Jahre 1732 erhielt er im Wettbewerb für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris den ersten Preis (Fig. 173). Sie wurde bis auf die zwei jetzt verschiedenen Thürme 1745 fertig. *Destailleur* betrachtete *Servandony* als denjenigen, der durch die letzterwähnte Arbeit, durch die Decoration der *Marien*-Capelle und des Orgellettners derselben Kirche, die strenge Reaction im Sinne des sog. *Louis XVI.*-Stils gegen die freie Richtung des *Louis XV.*-Stils begann. Er reiste viel und leitete die Festlichkeiten an manchen europäischen Höfen. Im Jahre 1755 wurde ihm vom Churfürsten von Sachsen der Titel eines königlichen Architekten und Decorateurs verliehen.

Der Triumphbogen, den er, wie *Lance* meldet, 1754 in Paris errichtete, war eine Decoration für die Grundsteinlegung des Platzes vor *St.-Sulpice*. Die als *Palladio*-Motiv gestaltete Oeffnung, unter welcher die Statue *Ludwig XV.* stand, liess eine halbrunde doppelte Säulenhalle sehen; vor dem Bogen standen zwei freie Säulen, von Ruhmesgöttinnen bekrönt. Ein Stich des Architekten *Patte* stellt die ganze Decoration dar; sie ist im fertigen *Louis XVI.*-Stil gehalten.

Servandony hatte zuweilen wenigstens einen heftigen Charakter (1631) und dürfte es gar nicht verstanden haben, mit dem Gelde richtig umzugehen. Trotzdem er grosse Summen verdiente, scheint er im Elend gestorben zu sein [733]).

Unter seinen Arbeiten erwähnt *Lance* ferner:

Das Hauptthor des Spitals *de l'Enfant Jésus*, *Rue de Vaugirard;* eine Rundcapelle im *Hôtel de la Live*, beide zu Paris; die Kirche zu *Coulanges-la-Vineuse* in Burgund; die Hauptaltäre der Kathedrale von Sens und der Karthause zu Lyon; einen Brunnen mit Halbkuppel im Kreuzgang von *St.-Croix-de-la-Bretonnerie* zu Paris; in Vaugirard die »*maison des champs*« der Priester von *St.-Sulpice*, und die Treppe im *Hôtel d'Auvergne* zu Paris.

β) Zweite Gruppe der Meister.

440. Sonstige Meister in Frankreich.

k) *L'Assurance* (*Cailleteau*, genannt *l'Assurance*, gest. 1714) war zuerst Zeichner bei *J. H. Mansard* und *Robert de Cotte*, die, wenn man den Memoiren von *Saint-Simon* trauen darf, ihn ausgebeutet hätten. Seit 1799 gehörte er zur Akademie.

Er baute in Paris die Hôtels: *de Montmorency (Rue Montmartre), de Rothelin (Rue de Varennes), de Rivié* (*Rue Saint-Marc-Feydeau*, 1704), *d'Auvergne* (*Rue St. Dominique-St.-Germain*, 1708), *de Béthune* (ebendaselbst), *de Châtillon, de Richelieu (Rue de Grenelle-St.-Germain), de Montbazon (Rue Saint-Honoré)* und *de Noailles (Rue de Luxembourg);* ferner mit *Girardini* das *Palais Bourbon* und mit *Aubert* das Hôtel *de Lassay*.

l) *L'Assurance* (*Jean Cailleteau*, genannt *l'Assurance*, gest. 1755), Sohn des vorhergehenden, war 1716 Pensionär in Rom und trat 1723 in die Akademie; im

[732]) Er schrieb ihn mit »*y*« und nicht, wie oft gefunden wird, mit »*i*«.

[733]) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1888, S. 262 — und: LANCE, a. a. O.

gleichen Jahre wurde er *Contrôleur* der Schloſſes Marly und 1749 *Architecte ordinaire du roi, contrôleur des bâtiments de Fontainebleau.*

Seine Hauptausführungen ſind: das Schloſs Bellevue für Frau *von Pompadour* (begonnen 30. Juni 1748, vollendet November 1750); das Hôtel *des Réſervoirs* zu Verſailles; ferner Arbeiten in den Schlöſſern von la Celle bei St.-Cloud, von Crécy bei Dreux, von Compiègne und im *Hôtel d'Evreux*, dem ſpäteren *Palais de l'Elyſée*; endlich die Hôtels *de Luxembourg (Rue St.-Marc), de Sens (Rue de Grenelle-St.-Germain)* und *Môlé* (ebendaſelbſt).

Pierre l'Aſſurance war 1755 *Contrôleur* der Schlöſſer St.-Germain und Monceaux.

441. Andere Meiſter.

m) *Edme Bouchardon* (1698—1762), Bildhauer und Architekt, ging 1722 als Penſionär nach Rom, wo er 10 Jahre weilte. Er entwarf und baute die ſchöne Brunnenanlage der *Rue Grenelle-Saint-Germain* zu Paris, deren Grundſtein 1739 gelegt wurde.

n) *Guillaume Camas*, aus Angers, baute um 1750 die Façade des Capitols in Touloufe.

o) *Delamaire* (geſt. 1745) iſt hauptſächlich wegen ſeiner Bauthätigkeit für den *Prince de Soubiſe* in Paris bekannt. Dieſer hatte 1697 die Hôtels *de Laval* und *de Chaume* gekauft, auf welche *Delamaire* den jetzigen Säulenhof der *Archives Nationales* errichtete, und das Gebäude, welches gleichzeitig den anſtoſsenden Hôtels *de Soubiſe* und *de Rohan* gehörte. Er führte auch das *Hôtel de Pompadour* in der *Rue de Grenelle-St.-Germain* zu Paris aus.

p) *Garobeau* baute 1690 in Rodez das *Grand Séminaire* und das Portal der Karthauſe, ferner in Vabres den erzbiſchöflichen Palaſt und den Orgellettner.

q) *Jean-Charles Garnier d'Isle* (1697—1755) war *Contrôleur général des bâtiments du roi.* 1730 wurde er *Deſſinateur des plants et parterres des jardins du roi,* an Stelle ſeines Schwiegervaters *Charles Desgots (démiſſionaire).* Er zeichnete die Gärten des Schloſſes Crécy bei Dreux und zum Theile diejenigen von Bellevue bei Meudon.

r) *Alexandre Le Blond* (1679—1719) baute in Paris 1706 in der *Rue d'Enfer* ein Hôtel für die Karthäuſer und ſeit 1708 das *Hôtel de Clermont (Rue de Varenne).* Er ſchrieb Zuſätze zu *D'Aviler*'s »*Cours d'architecture*«, ging 1716 als erſter Architekt *Peter des Groſsen* nach Petersburg, wo er nach verſchiedenen Arbeiten ſchon 1719 ſtarb.

ſ) *Jean Hardouin Manſard de Jouy* (geb. 1700) war Sohn von *Jacques I. Hardouin Manſard* und Enkel von *Jules*, dem berühmten Architekten *Ludwig XIV.* Er begann 1754 die Façade von *St.-Euſtache* zu Paris. (Siehe Fig. 175.)

t) *Jacques II. Hardouin Manſard de Sagonne* (1703—76) war der jüngere Bruder von *Manſard de Jouy.* Er wurde 1742 *Architecte du roi* und erbaute die 1754 vollendete Kathedrale *Saint-Louis* zu Verſailles.

u) *A. M. Lecarpentier* aus Rouen (1709—73) baute zahlreiche Privat-Hôtels in Paris und entwarf groſsartige Pläne für das *Hôtel-de-Ville* von Rouen, das 1757 begonnen, aber nicht weiter geführt wurde.

v) *Julien David Leroy* (1728—1803) iſt der Autor des von *Stuart* und *Revett* kritiſirten Werkes: *Les Ruines des plus beaux monuments de Grèce* (Paris 1758).

w) *Ferdinand de la Monce* (1678—1753) war in München geboren, wo ſein Vater *Paul* Architekt und Maler des Churfürſten von Bayern war, ſtudirte in Frankreich und Italien und lieſs ſich 1731 in Lyon nieder, wo er Vieles baute. Er zeichnete die Tafeln für das Werk »*Eſſais ſur l'hiſtoire des ſciences, des belles-lettres et des arts*« und diejenigen für die »*Deſcription de la chapelle des Invalides à Paris*«.

ɣ) *Dominique Pineau* (geb. 1718, lebte noch 1756) war Architekt und Bildhauer und zu Peterburg geboren, wo ſein Vater Bildhauer des Czaren war. In der Ausgabe des »*Cours d'Architecture*« *d'Aviler*'s von 1750 ſteht, daſs er vor »einigen Jahren« nach Frankreich zurückgekehrt ſei. Für letzteres Werk entwarf er die Blätter 59c und 59d. Er ſoll einer der Meiſter ſein, die zur Entwickelung der Rococo-Richtung beitrugen, und trat an die Stelle von *Le Blond*[734]).

In Paris decorirte er die Hôtels *de Villeroy*, *de Douroy*, *de Mazarin*, *de Troudaine* und in der Nähe von Paris das Schloſs des Fürſten *Iſanguien* in Suresnes, ſo wie ein Haus zu Asnières. Er arbeitete an der Marien-Capelle von *Notre-Dame de Nazareth* und mit *Manſard de Sagonne* an der Kathedrale *St.-Louis* zu Verſailles. Man hat von ihm ein Werk über Tiſchbeine und ein anderes, 1756 erſchienenes über Kamine, Baldachine u. ſ. w.

ɣ) *De Ruzé* wurde 1701 *Contrôleur* der königlichen Bauten zu St.-Germain-en-Laye und 1723 auf 10 Jahre Ingenieur und Controleur der Gebäude daſelbſt, ſo wie in Marly.

ʒ) *Claude Simon*, Architekt des Königs, führte 1701 den Glockenthurm des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon, nach der Zeichnung von *Robert de Cotte*, aus.

αα) *Guillaume de la Tremblaye*, ein Kloſterbruder der Abtei *St.-Etienne* zu Caen, errichtete 1702—24 die Gebäude der »*Manſe conventuelle*« dieſer Abtei und erwies ſich hier als guter Architekt. Die Gebäude der Abtei der *Ste.-Trinité* in Caen und diejenige der Abtei St.-Denis (jetzt Schule der *Légion d'Honneur*) werden ihm ebenfalls zugeſchrieben.

ββ) Bei *Lance* findet man noch folgende Architekten dieſer Zeit, deren Namen bloſs genannt ſeien: *Jean Carpentier*, *Jean P. de France*, *Simonnet*, *Tanneveau* oder *Tannevot*, *Nicolas d'Ulin*, *De Vigny*, *Vilroys* und *Volard*.

γ) Architekten in Lothringen.

In Lothringen, in dieſem damals noch von Frankreich getrennten Lande, findet man während der in Rede ſtehenden Zeit, auſser *Boffrand* (ſiehe Art. 433, S. 324), noch die folgenden Meiſter thätig,

442. *Nicolas Pierſon.*

cc) *Nicolas Pierſon* (geb. 1692) war Prämonſtratenſer-Mönch, leitete den Bau des biſchöflichen Palaſtes zu Toul, vollendete die Prämonſtratenſer-Kirche in Pont-à-Mouſſon und führte daſelbſt die Kirche *Ste.-Marie* aus. Er baute einen Flügel und die Thürme des Kloſters Etival, die Kirche von Bougival in Lothringen und die Front mit zwei Thürmen der Kirche von Salival. Er fertigte die Pläne für die Abtei *Jand'heurs* an, die ſein Schüler, der Kloſterbruder *Arnould*, ausführte und die zu einem Luſthauſe, welches der Herzog von Lothringen bei Pont-à-Mouſſon errichten wollte.

ββ) *Jean Nicolas Jenneſſon* aus Nancy, Architekt des Herzogs *Franz III.* von Lothringen, arbeitete 1729 am herzoglichen Palaſt. Er erbaute und vollendete 1731 die Kirche *St.-Sebaſtien* zu Nancy und auf ſeine Koſten die Capelle *St.-Pierre*; ferner verſchiedene Privathäuſer.

ee) *Emmanuel Héré de Corny* (1705—63) entfaltete von Nancy aus eine ſehr groſse Bauthätigkeit im Dienſte des Königs *Stanislaus*, deſſen Rath und erſter Architekt er 1750 wurde. Er veröffentlichte mehrere Werke, darunter 1753 ſeine *Plans et élévations de la Place Royale de Nancy*. Er wurde 1751 vom König von Polen geadelt und erhielt von *Ludwig XV.* den St. Michael-Orden.

Seine weſentlicheren architektoniſchen Schöpfungen ſind die folgenden:

734) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 14.

In Lunéville die Thürme und die Orgel ſammt Lettner von *St.-Remy*; in Nancy die Kirche *de Bon Secours* und das Kloſter *des Minimes*, ſo wie die *Maiſon de la Charité* in der *Rue Ste.-Catherine*; ferner auf dem Gebiete des Profanbaues in Nancy die acht Gebäude ſammt dem Triumphbogen an der *Place Royale*, die Gebäude und Säulenhallen um die *Place Carrière* mit dem Triumphbogen; die Hôtels der *Place St.-Stanislas* und den Brunnen; dann die Hôtels *Conſulaire* und *de la Bourſe*, ſo wie einen Theil der *Cour d'Appel*. Er baute ſehr Vieles in den Gärten der Schlöſſer zu Lunéville und Commercy und in letzterem den *Pavillon Royal* am Ende des Canals; ferner das Schloſs de la Malgrange und die Galerie des Schloſſes d'Einville.

5) In den Provinzen thätige Meiſter.

443. Quellen. Als Anhang zu den hier gebrachten Notizen über verſchiedene Meiſter möchten wir auf einige Quellen hindeuten, aus welchen weitere Auskunft über die aufserhalb von Paris thätigen Meiſter gefunden werden kann.

Ueber die Zahl der Meiſter in Lyon ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 53; unter 5000 Namen von *artiſtes et gens de métiers* fallen mehr als 1200 auf das XV. Jahrhundert und unter letzteren 105 *maîtres maçons* oder *maçons*. Ueber die Bildhauer jener Stadt im XVI. bis XVIII. Jahrhundert ſiehe ebendaſ., 1887, S. 289.

Ueber die Künſtler in der Provence (*Artiſtes provencaux*) in der Zeit von 1670—1722 ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1888, S. 257 u. 1890, S. 152—216; in der Zeit von 1688—1716: 1891, S. 251; in der Zeit von 1606—50: 1892, S. 97, über andere Künſtler von 1702—28: 1892, S. 156; über die Meiſter in der Zeit von 1671—1783: 1892, S. 284; in der Zeit von 1684—1785: 1894, S. 30.

Ueber die Künſtler in Toulon ſiehe das Verzeichniſs derſelben in: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1894, S. 193—358; 1887, S. 49; 1888, S. 145; 1889, S. 303.

Ueber die Künſtler in Bordeaux in der Zeit von 1341—1637 macht *Guiffrey* in den *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 127 verſchiedene Mittheilungen.

Ueber die Kunſtthätigkeit zu Bourges in der Zeit von 1230—1792 finden ſich viele intereſſante Einzelheiten an der gleichen Stelle: 1880—81, S. 209—292.

Ueber die Künſtler in Troyes im XIV. und XV. Jahrhundert, alſo in früherer Zeit, enthält die gleiche Quelle viele Mittheilungen: 1884—85, S. 337; 1887, S. 65, 97, 147. Unter den dort im XV. Jahrhundert wirkenden Bildhauern gab es viele Vlamänder und mehrere Deutſche.

6) Franzöſiſche Meiſter im Ausland.

444. Quellen. Wir haben darauf verzichten müſſen, im Zuſammenhange über die Thätigkeit franzöſiſcher Architekten im Auslande zu ſprechen. Einerſeits hat es ſich gezeigt, daſs ihre Zahl zu groſs iſt, andererſeits konnten wir die über dieſelben erhaltenen Angaben zu wenig prüfen.

Die Franzoſen pflegen über dieſen Gegenſtand auf das ſchon erwähnte Werk von *Duſſieux* [735]) zu verweiſen; auch *Lance* [736]) enthält manche Notizen. Die Angaben beider Autoren müſſen jedoch mit Vorſicht aufgenommen werden.

Guiffrey hebt hervor, wie ſelbſt in der 3. Auflage des Werkes von *Duſſieux* die Armuth an authentiſchen, an den Quellen geſchöpften Urkunden eine groſse ſei. In letzterer Beziehung ſind die von *Guiffrey* gebrachten Documente [737]), als aus den königlichen Acten ſtammend, feſte Anhaltspunkte und beſtätigen, wie er ſagt, die Verbreitung und den Einfluſs der franzöſiſchen Kunſt in ganz Europa ſeit der Mitte des XVI. Jahrhundertes bis auf die Gegenwart. Indeſs befinden ſich unter den 85 Künſtlern, über die er Nachrichten mittheilt, offenbar viele, die in das Ausland gingen, um ſich ſelbſt weiter auszubilden.

---

735) Dussieux, L. *Les artiſtes français à l'étranger; recherches ſur leurs traveaux et ſur leur influence en Europe.* Paris 1856.

736) Lance, a. a. O., S. XVIII—XXI.

737) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 1—67.

Guiffrey's Angaben erſtrecken ſich von 1693—1792. Die Zwecke der Reiſen ſind verſchieden, eben ſo die Dauer, für welche den Künſtlern erlaubt wird, zu reiſen: für die einen 3 Monate, für Andere auf ein und für Viele auf 3 Jahre. Bei den einen heiſst es einfach »*pour voyager*« oder »*pour voyager et cultiver ſon talent*«. *Belleville* wurde 1786 auf 2 Monate nach England und Holland geſchickt »*pour ſe développer*«. *Bellifard* wurde 1790 nach Spanien geſandt, »*pour deſſiner les monuments romains et arabes*«. *Antoine, architecte du roi et de ſon académie,* wurde 1777 nach Italien geſchickt »*pour puiſer de nouvelles connaiſſances*«.

Von *Roumier,* der nach Italien ging, heiſst es 1733: »*pour y prendre les lumières qui pourraient lui manquer dans les beaux-arts, et pouvoir ſ'y perfectionner par la diſpoſition qu'il y a*«.

Oppenordt, ebeniſte du Roi, wurde 1694 nach Notre-Dame de Lorette (Loreto) geſandt. Ganz verſchieden verhält es ſich mit *Le Blond* (1716), *architecte chez ſa Majeſté Czarienne;* er ging mit ſeiner Familie und allerlei Arbeitern, 45 Perſonen im Ganzen, nach Rufsland.

Schlieſslich ſei noch auf die unten genannte Schrift [738]) verwieſen.

---

738) VALABRÈGUE, A. *L'Art français en Allemagne. Rapport ſur une miſſion etc.* Paris 1895.

[Bauwesen (Kunst, Geschichte) Frankreich]