

278.  
Franzosen  
in  
Italien.

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

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

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

(ca. 1610—1735.)

279.  
Stil-  
eintheilung.

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

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

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

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

280.  
Zweitheilung  
des  
XVII. Jahrh.

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

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

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

<sup>468</sup>) *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.)

<sup>469</sup>) Siehe ebendaf., S. 28.

bis zum Einzug *Ludwig XIV.* (1610—60). Diese Eintheilung entspricht allerdings mehreren wichtigen Erscheinungen; doch gerade für die Architektur führt sie zu neuen Mißverständnissen und irrthümlichen Auffassungen. Das Jahr 1660 fällt wohl etwa mit dem Aufhören der freien individuelleren Richtung zusammen<sup>470</sup>); aber die Zeit von 1610—60 entspricht anderthalb Stilphasen ziemlich verschiedenen Charakters. Die Zeit von 1660—1770 trennt dagegen die letzte Phase vollständig von derjenigen Periode, zu der sie gehört, indem die ganze Zeit von 1610—1700 überhaupt nur zwei Drittel der wirklichen Periode, in welche sie einzureihen ist, umfaßt.

Eine dritte Art der Eintheilung entsteht, wenn man die Schicksale der Architektur in der freien und in der strengen Strömung der zweiten Periode verfolgt und als Grundlage nimmt. So viel uns bekannt, ist diese Methode noch nie versucht worden. Sie gestattet aber den Zusammenhang der einzelnen Phasen und der einzelnen Unterabtheilungen der Strömungen und ihrer Entwicklung mit solcher Klarheit zu verfolgen, daß wir nach längerem Schwanken uns entschlossen, diesen Weg für die Hauptschilderung zu wählen und die Eintheilung nach Phasen als werthvolle Ergänzung erst in der Schlussbetrachtung folgen zu lassen.

Wenn man nicht auch den Charakter und die Schicksale dieser einzelnen Strömungen selbst verfolgt, ist es unmöglich, jeweilig in den einzelnen Phasen, noch weniger in den Eintheilungen der Architektur nach Regierungszeiten die Natur aller Erscheinungen, die in den Phasen uns entgegentreten, richtig zu erfassen; eben so wenig gelingt es, ihren Gesamtcharakter vollständig zu verstehen.

Die Eintheilung der Periode in Phasen, wie wir dies für die erste Periode befolgt haben, hat ihrerseits gewisse Vortheile. Sie erleichtert den Vergleich der Perioden unter einander. Sie gestattet, den Gesamtcharakter der Architektur während jedes wichtigen Stilabschnittes zu erkennen. Da sie endlich auch die Mittel bietet, um die so verbreitete französische Methode der Theilung nach der Regierung ihrer Könige zu berühren und alle ihre Mängel zugleich zu zeigen und zu verbessern, so eignet sich diese Art der Theilung besser, um in der Schlussbetrachtung einen Ueberblick der zweiten Periode zu geben. Die eine Schilderung wird die andere ergänzen, und in dieser Weise wird ein Verständniß jener Periode ermöglicht, welches auf keinem anderen Wege im gleichen Maße erreichbar gewesen wäre.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, das Vorhandensein zweier neben einander fließender Hauptströmungen in der französischen Architektur seit 1500 nachzuweisen. Wir hoben hervor, wie wichtig ihr gegenseitiges Verhalten zu einander und zu den Einwirkungen von außen in der Entstehung der verschiedenen Phasen des Stils sei, und gaben einige kurze Umriffe von diesen Verbindungen<sup>471</sup>).

Wir legen ein besonderes Gewicht auf das Verhalten dieser freien und strengen Strömungen während und seit der Hoch-Renaissance (siehe Art. 190, S. 185). Eben so machten wir auf die Wichtigkeit letzterer für die späteren Phasen aufmerksam und nannten sie die Schatzkammer aller Errungenschaften und gewissermaßen das Instrument der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag (siehe Art. 188—189, S. 184—185). Sie und der Louvrehof bilden stets eine der Quellen, auf welche die strenge Richtung der französischen Architektur zurückblickt.

281.  
Eintheilung  
nach den  
zwei Stil-  
strömungen.

282.  
Eintheilung  
nach  
Phasen.

283.  
Haupt-  
stilströmungen.

<sup>470</sup>) Vor 1660 findet man noch Regungen einer gewissen Individualität, eine gewisse Festigkeit und schärfere Präzision der Formen, nebst gewissen vlämischen Einflüssen. In der zweiten Hälfte ist Alles abgerundeter. Selbst die geraden Linien und Flächen scheinen weniger bestimmt und verlieren etwas von der ihnen eigenen Präzision.

<sup>471</sup>) Siehe Art. 11 (S. 14), besonders aber Art. 87—89 (S. 86—88) u. 190 (S. 185).

Es ist nun hier der Platz, das Schicksal dieser beiden Hauptströmungen in ihrer ferneren Entwicklung während der verschiedenen Phasen zu verfolgen. Dadurch wird das Auseinanderwachen der Phasen und ihr Zusammenhang klarer vor Augen treten.

### 1) Freie Stilströmungen.

(1594—1660.)

284.  
Urfprung.

Die freiere Geschmacksrichtung dieser Zeit scheint im Wesentlichen aus drei Quellen hervorzugehen:

- 1) aus einem theilweisen Weiterleben des Geistes der späten Phase der ersten Entwicklungsperiode (*Carl IX.* und *Heinrich III.*);
- 2) aus den durch die Hugenottenkämpfe verschiedenartig gestärkten freiheitlichen Bestrebungen und ihren Folgen, und
- 3) aus einem Einflusse des »Unregelmäßigen« in den spanischen Literaturstücken.

Dieser Zeitraum erstreckt sich zwischen zwei berühmten königlichen Einzügen (*entrées*) in Paris: demjenigen *Heinrich IV.* nach langjährigen Kriegen und demjenigen seines Enkels *Ludwig XIV.* nach seiner Heirath, ein Jahr vor Beginn seiner Selbstregierung.

#### a) Urfprung 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. Jahrhunderts bemerkt man das immer häufigere Auftreten von Detailbildungen, die einen freieren Charakter und scheinbar anderen Urfprung haben. Die Franzosen pflegen letzteren in Flandern zu suchen. Mir scheint diese Ansicht — wenigstens wenn man sie nicht erklärend ergänzt — unrichtig. Die Vlāmen waren vielleicht die Vermittler; der wahre Urfprung 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 Entwicklungsperiode (*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. f. w., deren bauliche Anwendung im Freien nicht üblich ist.

Man kann die Formenbildung *Aleffi's* am *Palazzo Marino* zu Mailand als Typus dieser Richtung anführen<sup>472)</sup>. 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 feinem 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 manière des artistes italiens employés en France par les derniers des Valois* spricht, oder vom *sentiment du style de la Renaissance*, der in der *Façade von St.-Etienne-du-Mont* zu Paris um 1610 noch auftritt<sup>473)</sup>. 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 Ornamentierung des neuen Stils auf.«

Innerhalb des *Barocco* giebt es Meister, die wenig oder gar nicht von der fetten Detailbildung berührt werden, sondern sich an die bizarre Strömung halten. Die Gewölbedecoration im *Palazzo Pitti* von *Pietro da Cortona* dürfte sich aus den Loggien *Raffael's* stufenweise umwandeln lassen und vermeidet das Detail *Michelangelo's*. Das Gleiche läßt sich von *Lebrun's* Decken sagen. Es ist eher die bizarre, als die barocke Richtung, die sich wieder in die strengeren Arabeskenformen *Vouet's* mischt, um allmählich die freieren von *Berain* und *Daniel Marot* und des eigentlichen *Style Louis XIV.* zu bilden (seit ca. 1680).

In der Schule *Michelangelo's* dagegen werden selbst die Formen structiver Elemente, wie Thüren, Fenster, Bogenöffnungen mit ihren Widerlagern, Consolen, Verdachungen und bekrönende Motive, in den Wirbel phantastischer Formenbildung hineingezogen. Allmählich werden harmonische Gleichgewichte von möglichst unerwarteten Formen in so überraschenden Stellungen als möglich dem Beschauer vorgeführt. Die Maskenköpfe verlieren fast gänzlich ihre menschlichen Züge, nehmen im Ausdruck etwas Geisterhaftes, Leeres und Unreelles an, oder sie verzerren sich zu allen erdenklichen Fratzen.

β) Einfluß der Formen *Michelangelo's* auf den Stil *Ludwig XIII.*

(Etwa 1600—60.)

Höchst bezeichnend für die Richtung *Michelangelo's* und seiner Schule ist der Stoff, in welchem gewisse Details, wie Cartouchen, Masken, Schilder, die Polster jonischer Kapitelle u. f. w., ausgeführt zu fein 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

287.  
Barocke  
Richtung.

288.  
Charakter  
feines  
Details.

<sup>472)</sup> 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.

<sup>473)</sup> Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français etc.* Paris 1863. S. 58—60.

aus. Ein andermal find es ausgefchnittene, 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-Palaft in Rom sind Bart und Haare der Masken an den jonischen Kapitellen als ausgefchnittene, 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 Log. *Vigna* des Cardinals *Grimani* in Rom.

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<sup>474</sup>). Sie wurden ferner etwas übertrieben und schwerfälliger gebildet und in zahlreicheren Gruppierungen angewendet. Dadurch kam allerdings auch ein vlämisches Element mehr zum Ausdruck.

Zu Fontainebleau, in der Galerie *Franz I.*, sieht man in den Cartouchen-Umrahmungen schon stellenweise diese Schnörkel, Lappen von steif gebogenen oder auch gerollten Lederstreifen auftreten. Eben so kommen einige Masken mit affentartigem oder geisterhaftem Charakter vor, die nicht der Natur, sondern Michelangelos Vorbildern folgen.

Die cartouchenartigen Auffätze 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 ausgefchnittenes Rollwerk in weichen Lederformen. An der Thür der Schloß-Capelle zu Écouen, die *Darcel*<sup>475</sup>) in das Ende des XVI. Jahrhunderts 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 Log. *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 Log. *Louis XIII.*-Stil feinen 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.

<sup>474</sup>) Schon gegen Ende des XVI. Jahrhunderts 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 dafelbst sieht man sie stellenweise sich einschleichen. Manche dieser Formen kommen häufig, wenn auch vereinzelt, unter anderen vertheilt in den phantastisch überwuchernden Compositionen der *Architectura des Wendel Dietterlin*, vor (Ausgabe von Nürnberg 1598).

<sup>475</sup>) Im Text zu: ROUYER, 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*<sup>476</sup>). 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 Lifenen 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 Pilastrern, 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 *Tubœuf* 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 Stileigentümlichkeiten, zurückkommen.

Wir nennen einige weitere Beispiele, die in *Rouyer's* bekanntem Werke<sup>477</sup>) 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 Arquebusers* zu Soissons (um 1623) (Bl. 19). Nach den Ornamenten der drei unteren Bauschichten könnte man an die Zeit von 1560 denken.

Die Decke des Saales der Mufen 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 Samenängeln.

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 Affisenhof zu Paris (um 1622) (Bl. 18).

Ziemlich streng in den Hauptformen, aber mit Leder-Cartouchen, schwerfälligen Akanthus-Consolen und gebrochenen Formen sind die Chorstützen von *St.-Pierre* zu Touloufe (nach 1659) (Bl. 15—16).

Es darf nicht vergeffen werden, daß die Verwendung von verzahnten Quader-einfassungen an den Ecken und Oeffnungen ohne Backsteine als ausschließlic

292.  
Quader-  
verzahnungen  
ohne  
Backstein.

<sup>476</sup>) Siehe Art. 229, S. 208. Die verzahnten Quadereinfassungen der Ecken und Oeffnungen hat selbstverständlich weder die Zeit *Heinrich IV.* noch diejenige *Ludwig XIII.* erfunden. Sie ist das Ergebnis der fructiven 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.

<sup>477</sup>) ROUYER, E. & A. DARCEL. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66.

decoratives System einer Façade bedeutend älter, als die Phafen *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* find.

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 find, 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 fog. Stils *Louis XIII.* <sup>478)</sup>.

In der Zeit *Ludwig XIII.* giebt es ebenfalls Beispiele hiervon. Das Schloß Angerville-Bailleul, unweit Fécamp <sup>479)</sup> zeigt an Ecken und Fenstern diese Einrahmungen verzahnter Quader, die sich hier statt von Backsteinmauerflächen ebenfalls von Quadermauern abheben <sup>480)</sup>.

δ) Baroccoartige Stilrichtung.  
(*Genre Barocco.*)

Für die hier im Besonderen gemeinte Richtung ist mir keine französische Bezeichnung bekannt. Deshalb habe ich einen französischen Namen als Erklärung (in Klammer) vorgeschlagen. Ich vermute, daß Beispiele dieser Richtung gemeint sind, wenn *Rivoalen* <sup>481)</sup> die Worte *tourmentés* und *grotesques*, 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 feine freiere spätere Compositionsweise, die als Grundlage dient. In Frankreich scheinen ganze Gebäude im Stil dieser Richtung felten zu sein. Sie dürfte sich besonders auf Gliederungen des inneren

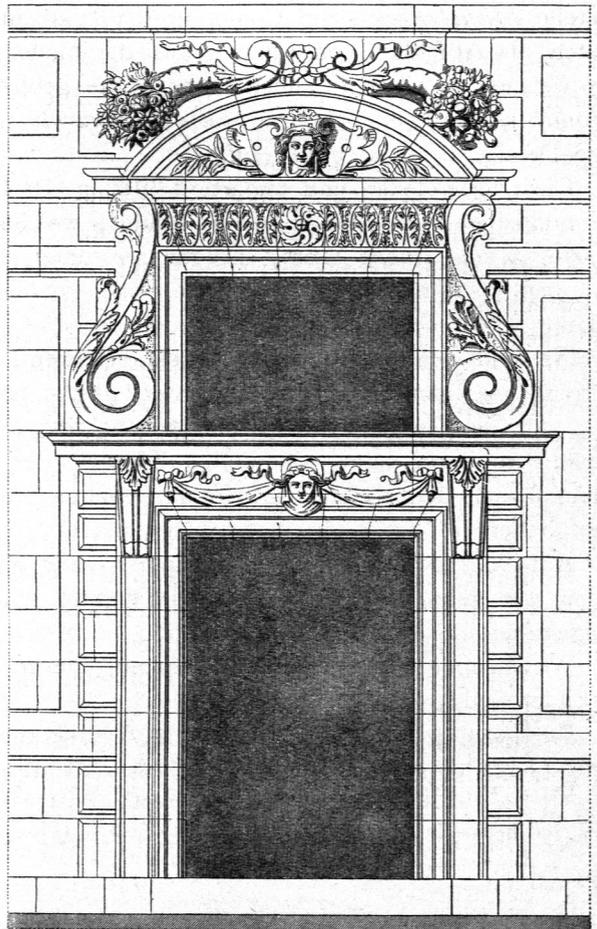


Fig. 54.

Thür vom *Hôtel de Sully* zu Paris <sup>484)</sup>.

<sup>478)</sup> 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.

<sup>479)</sup> Abgebildet in: LÜBKE, W. *Geschichte der Renaissance in Frankreich.* 2. Aufl. Stuttgart 1885. S. 299 (nach SAUVAGEOT).

<sup>480)</sup> In Florenz baute um 1625 *Gherardo Silvani* den Hof des *Palazzo Castell*, später *Fenzi*, jetzt *Banca Nazionale* in der *Via Cavour* mit drei Reihen Fenster, die als Umrahmung bloß Quaderverzahnungen haben, wie beim fog. *Style Henri IV.* und *Louis XIII.*; bloß der Backstein dazwischen und die verzahnten Lifenen fehlen an den Ecken, die er dafür an der Façade angebracht hat.

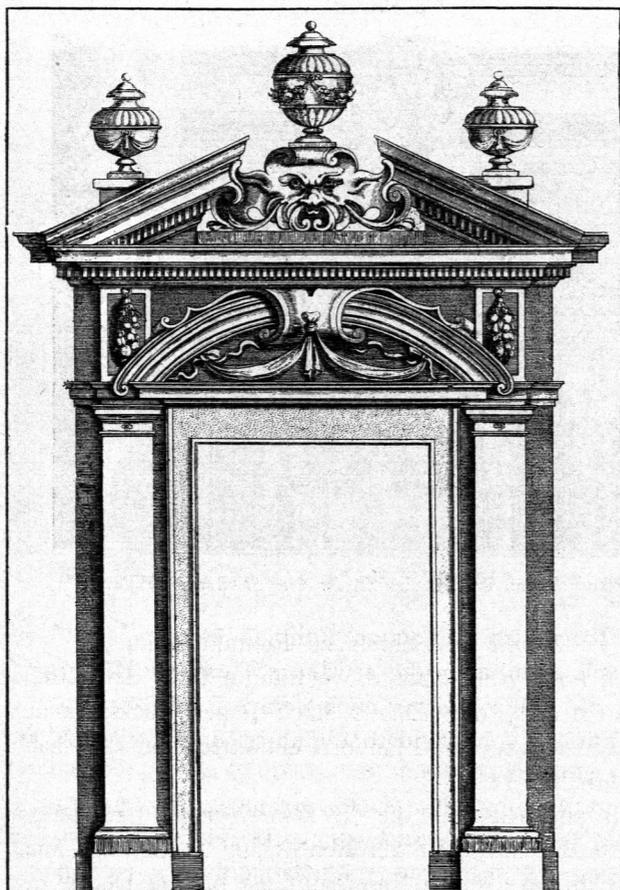
<sup>481)</sup> *Rivoalen* deutet auf verschiedene Erscheinungen in der Architektur zur Zeit *Ludwig XIII.* hin. Sie könne streng (*austère*) oder auch unruhig gequält (*tourmentée*) sein. Eben so könne sie sich düster (*triste*) und andere Male grotesk zeigen. (Siehe: PLANAT, E. *Encyclopédie de l'architecture.* Paris 1888—93. Bd. VI, S. 570.)

Ausbaues erstrecken. Am Aeufseren 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*<sup>482)</sup>, Ingenieur des Königs (1631), und in dem *Richelieu* gewidmeten Werke *Barbet's*<sup>483)</sup> (1633); ferner vereinzelt in sämtlichen von *Abraham Bosse* gestochenen Werken.

Fig. 54<sup>484)</sup> u. 55<sup>485)</sup> gestatten durch ihren Vergleich die Gleichzeitigkeit beider

Fig. 55.



Eine Thür aus dem Werke *Francini's*<sup>485)</sup>.

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, weist man nicht, ob Leder oder Teig verwendet ist. Die Muscheln, Flügel, Draperien und Köpfe in fratzenhafter Verzerrung zeigen überdies einen übertriebenen Mafsstab.

Im Allgemeinen sind es die verschiedenen Bauglieder der Hoch-Renaissance, wie Thüren, Fenster, Tabernakel, Kamine u. f. w., die als Grundlage und Ausgangspunkt dienen. Statt aber ihre ruhigen Formen, die auf construierbaren 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

294.  
Charakter  
dieser  
Richtung.

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. f. w. Hieraus ergibt sich vielfach eine Betonung des verticalen Principis in der Richtung der Composition und des Aufbaues.

<sup>482)</sup> *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis christianissimi Ingeniosus hos Architecturae Portiquis (sic) Invenit, Ao. 1631. Paris.*

<sup>483)</sup> *BARBET, J. Livre d'architecture d'autels et de cheminées, ... gravé par A. Bosse. Paris 1633.*

<sup>484)</sup> Facf.-Repr. nach ebendaf.

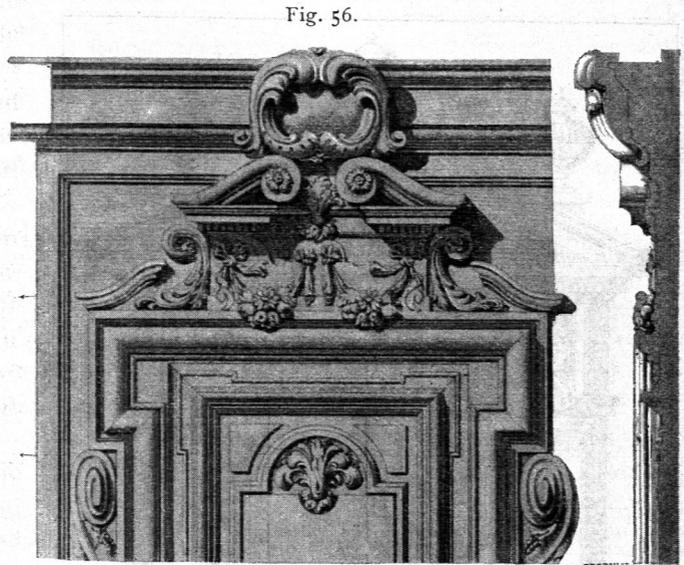
<sup>485)</sup> Facf.-Repr. nach: *CALLIAT, V. & A. LANCE. Encyclopédie d'architecture etc. Paris, seit 1851. Bd. IX, Bl. 46.*

295.  
Verwandtschaft  
mit dem  
*goût précieux.*

Der Charakter dieser Stilrichtung zeigt uns willkürliche Phantasie, gefuchte Combinationen und Gegenfätze, Ueberhäufung der Motive, mehrfache Wiederholung der Glieder und Linien, verbunden mit einer breiten, etwas schweren Profilierung einzelner Rahmen.

Durch mehrere dieser Züge besteht eine auffallende Verwandtschaft dieser Richtung mit dem Geiste der damals so einflußreichen Gesellschaft des *Hôtel de Rambouillet*<sup>486)</sup>. Man war, sagt *Henri Martin*, vom Haß gegen das derbe und später gegen das einfache Wort dort zu den gefuchten Wendungen des *goût précieux* gelangt. Man kam unmerklich zur Ueberfeinerung (*raffinement*), zum falschen Geschmack und zum Suchen nach Umschreibungen.

Die in Fig. 56<sup>487)</sup> abgebildete Seitenthür der Kirche *St.-Louis*<sup>488)</sup> zu Paris ist eines der sprechendsten Beispiele dieser Richtung; zahlreiche, zum Theile schwere Rahmenprofile, mehrfach gebrochene und geschwungene Giebelformen, schwerfällige Confolen- und Cartouchenformen sind hier die charakteristischen Elemente. Noch ausgesprochener findet man sie an der



Seitenthür von der Kirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris<sup>487)</sup>.

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 einfuhrte und der nach ihm heute noch *Style Rubens* genannt wird<sup>489)</sup>.

296.  
Beispiele  
aus  
*J. Barbet.*

Die Sammlung von Kaminen und Altären, die *J. Barbet* unter den besten damaligen Beispielen in Paris ausuchte und 1633 veröffentlichte<sup>490)</sup>, enthält auch eine Reihe von Beispielen dieser Richtung: reiche Kaminauffätze bis zur Decke mit zahlreichen Figuren, Hermen, Confolen, Rollwerk, Vasen, Masken, Engelsköpfen, Palmen u. f. 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 Lederhülle mit zahlreichen aufgerollten Streifen unten seitwärts und oben heraus<sup>491)</sup>.

486) Vom Einfluß der Damen dieser Gesellschaft auf die Grundrißbildung der Hôtels wird im Folgenden die Rede sein.

487) Facf.-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 ornementistes 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*<sup>492)</sup> richtig bemerkt hat, nun auch die Architektur, wie die Sprache, zu ihrem *style macaronique*.

297.  
Style  
macaronique.

Die zusammengerollten Auschnitte der Cartouchen, die sich wie Wellen umstürzen, werden aufsen mit raupenartigen Wulften verfräkt<sup>493)</sup>; zuweilen werden letztere noch wie mit einem Rückgrat oder einer Rippe von runden famenartigen Kugeln versehen.

Die letzte Ausbildung dieser Geschmacksrichtung, die letzte vlämische Uebertreibung der Schule *Michelangelo's* gelangt zum *Style auriculaire* mit oder ohne *coffes de pois* (Knorpelwerk, mehr oder weniger mit Schotenblattwerk und Schweifgrottesken vermifcht). Diese Kunst- und Geschmacksrichtung entspricht der damaligen Partei der *beaux-esprits libertins* (ca. 1623) und der *goinfres* (ca. 1615) vortrefflich. Es dürfte schwer fein, genau zu fagen, welchen Grad von Ausdehnung dieser Stil, dessen Beginn *Guilmard* in die Zeit der Rückkehr von *Rubens* aus Italien fetzt, in Frankreich erlebte. Jedenfalls giebt er Veranlassung zu folgender für das Temperament der franzöfifchen Geschmacksrichtung interessanten Beobachtung, die sich zur Zeit des Rococo wiederholen folte. Wie ein Jahrhundert später das *genre rocaille* nicht in Frankreich, sondern in Deutschland feinen ausgeprochensten Ausdruck gefunden hat, eben fo erlebte das *genre auriculaire* feine volle Entwicklung erst in germanifchen Gegenden, wie in Flandern, Holland, Deutschland und der Schweiz. Ich glaube, dafs es unmöglich ift, diese Mode in einer vollftändigeren, überzeugteren und geschmackloferen Weise auszubilden, als dies in den Werken des Meisters *Simon Cammermayer*, »Burger und Schreiner der Churbayrifchen Stadt Wemding im Rifs« gefchehen ift<sup>494)</sup>; es fei denn, dafs man dem »Meister *Friderich Unteutsch*, Schreiner in Frankfurth« die Palme geben wolle<sup>495)</sup>.

298  
Style  
auriculaire.

Beide Werke find 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 Giebelfische, die üppig schwere, ultrabarocke Bildung der Engelshermen als seitliche Begleiter von Rahmen und Pilafter, dies Alles verleiht jener trotz Allem geschickt behandelten Architektur eine Energie des Charakters, die man bei den damaligen franzöfifchen Architekten nicht zu finden gewöhnt ift.

299.  
Ste.-Marie  
zu  
Nevers.

Der Stil hat etwas Vlämifch-Römifches, wie dies in der Umgebung von *Rubens* üblich war. An den Thüren erinnert das halbe Achteck (ftatt des Rundbogens) an die gleiche Form im Garten des *Rubens*, von der fofort die Rede fein wird.

300.  
Einflufs  
von  
Rubens.

Das Wefen der eben angedeuteten Stilrichtung fpricht sich auch besonders klar in den Stichen eines Architekten von Amiens, *N. Bassot* (1600—59), aus<sup>496)</sup>.

492) LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. *Les Styles français*. Paris 1892. S. 304.

493) Ein sprechendes Beispiel dieser Richtung, die auch bei *Wendel Dietterlin* fporadifch 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 Künfte Liebhaber. Wemding den 1. Februarii, 1678.

495) Siehe: UNTEUTSCH, F. Neues 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*'schen Werkes (Bl. 7) ist in den Figuren gleichfalls der Einfluss von *Rubens* sichtbar. Andere Compositionen zeigen complicirte Verbindungen verschiedenartiger Umrahmungen, wie sie in der Umgebung von *Rubens* beliebt waren.

Nr. 33 im Werke *Francini's* über die Thüren<sup>497)</sup> stellt ein mit halbem Achteck (statt mit einem Rundbogen) überdecktes Thor dar, wie es *Rubens* in seinem eigenen Garten zu Antwerpen ausführte; ein ähnliches findet sich in Florenz an *S.S. Stefano* und *Cecilia* (1656? von *Tacca*). Diese Bildung hatte ebenfalls schon *Michelangelo* um 1560 an seiner berühmten *Porta Pia* in Rom angegeben. Die Zeichnung der Grotte im Luxemburg-Garten wird von Einigen dem *Rubens* zugeschrieben.

Wir heben diese Punkte hervor, weil einerseits die meisten Franzosen sich darüber verwundern, daß der größte Meister nördlich der Alpen, der 1622—25 zum Theile in Paris für *Maria von Medici* arbeitete, keinen größeren Einfluss auf ihre damalige Kunst ausgeübt zu haben scheint, und weil andererseits gerade das am vollkommensten ausgeprägte, interessanteste, nun zu erwähnende Beispiel dieser Stilrichtung auf *Rubens* hinweist.

Es besteht in einem Band Originalzeichnungen, meistens Studien zu einem Tractat der Architektur. Sie sind seit dem XVII. Jahrhundert *Rubens* selbst zugeschrieben worden. Sie überfließen von einer solchen unendlichen Fülle von Phantasie und genialem Durchbildungsvermögen, daß man sie nur einem Künstler, der Architekt wie er und Maler ersten Ranges war, zuschreiben möchte, wenn auch nur die Composition in Schwarzstift von ihm selbst, das Ausführen mit der Feder aber von einem seiner zahlreichen Gehilfen herrühren sollte<sup>498)</sup>.

Ein anderer in dieser Zeit oft vorkommender Zug besteht in der maßlosen Steigerung des Maßstabes von gewissen Detailmotiven, wie Wappenschilder (unter spanischem Einfluss [?]), Cartouchen (Fig. 168 u. 169) oder Masken. So die Riesenmaske, deren offener Mund als Rundbogenthor der *Casa Zuccherò* in Rom dient, die *Federigo Zuccherò* oder *Zuccaro* (1543—1609) für sich erbaute. Fig. 168 u. 169 zeigen, daß auch solche Ideen in Frankreich wenigstens in der Luft schwebten.

Schließlich muß nun abermals eine merkwürdige Uebereinstimmung in der gleichzeitigen Reaction gegen diesen Geist in der Architektur und in der Literatur erwähnt werden. Gegen die Ausschweifungen dieser Richtung mit ihrer Ueberhäufung von Rahmen mit mehrfach verkröpften Ecken, Consolen und gebrochenen Giebeln von jeder Form und Stellung, mit ihren gewundenen Säulen, Guirlanden, Vasen und Engelsköpfen<sup>499)</sup> zieht *Abraham Bosse* zu Felde in demselben Jahre (1659), als *Molière* in seinen »*Précieuses ridicules*« gegen die romanhaften Verkehrtheiten, welche schon in der hohen Gesellschaft ermüdend, bei untergeordneten Nachahmerinnen aber unleidlich wurden, auftritt.

Die Worte von *Bosse* sind auch sonst bezeichnend für das Jahr, mit welchem der »*Grand Règne*« beginnt. Er sagt: »*pour faire connoître que je suis du sentiment de ceux qui ne goustent point toutes les compositions mêlées que plusieurs praticiens adjoustent de leur invention aux nobles et agréables proportions de l'Architecture*

<sup>497)</sup> *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis christianissimi Ingeniosus hos Architecturae Porticus (sic) Invenit, Ao. 1631. Paris.*

<sup>498)</sup> Dieses Album, früher in der Sammlung *Destailleur* zu Paris, gehört jetzt Frau *Nadine Polovotsoff* und ist in der Stieglitz'schen Zeichenschule in St. Petersburg ausgestellt.

<sup>499)</sup> Fig. 348 giebt kaum eine entfernte Ahnung und bloß ein sehr ruhiges Bild einer solchen Composition.

*Antique. Non plus que les ressaults ou faulces rencontres et rupture de paralelisme . . . parce que toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plutôt du Gothique que du Grec, d'où nous est venu la bonne manière* <sup>500</sup>).

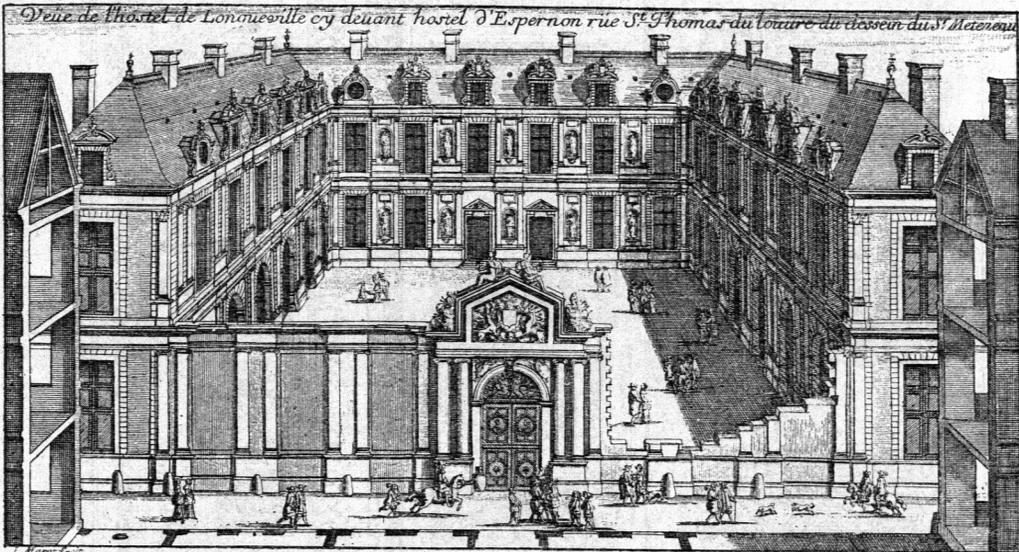
Wenn wir die Aufmerksamkeit auf die Compositionsweise dieser Richtung lenken, so geschieht dies, weil die späte Phase dieser Periode, diejenige des Stils *Ludwig XV.* wiederum an sie anknüpfen sollte, um feine Formen weiter zu entwickeln.

e) Hôtel- und Palastbau.

Selbst inmitten der in Rede stehenden Phase, die man als eine überwiegend freie sich vorzustellen pflegt, enthält der Schloß- und Palastbau oft strenge Elemente, die ihm einen gemischten Charakter verleihen. Die beiden folgenden Beispiele könnte man deshalb fast eben so gut zu denjenigen der vermittelnden Richtung zählen. Wir führen sie deshalb hier an, ehe wir zur Schilderung der strengen Richtung übergehen.

302.  
Hôtel  
de  
Longueville.

Fig. 57.



Ehemaliges Hôtel de Luynes, später d'Epéron und Longueville zu Paris <sup>501</sup>).

Das ehemalige *Hôtel de Longueville* zu Paris (Fig. 57 u. 305 <sup>501</sup>), von *Clement II. Métezeaux* für den 1621 verstorbenen Herzog von *Luynes* <sup>502</sup>) errichtet, zeigt die Pilaster- und Nischen-Architektur des XVI. Jahrhunderts, 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 *Manfart* in Blois, Maisons und Versailles und den pilasterlosen Façaden mit Bosseneinfassungen andererseits.

Das alte Schloß, welches *Ludwig XIII.* in Versailles von *Lemercier* errichten liefs und jetzt noch die Façaden der *Cour de Marbre* bildet, ist ein Beispiel dieser Richtung.

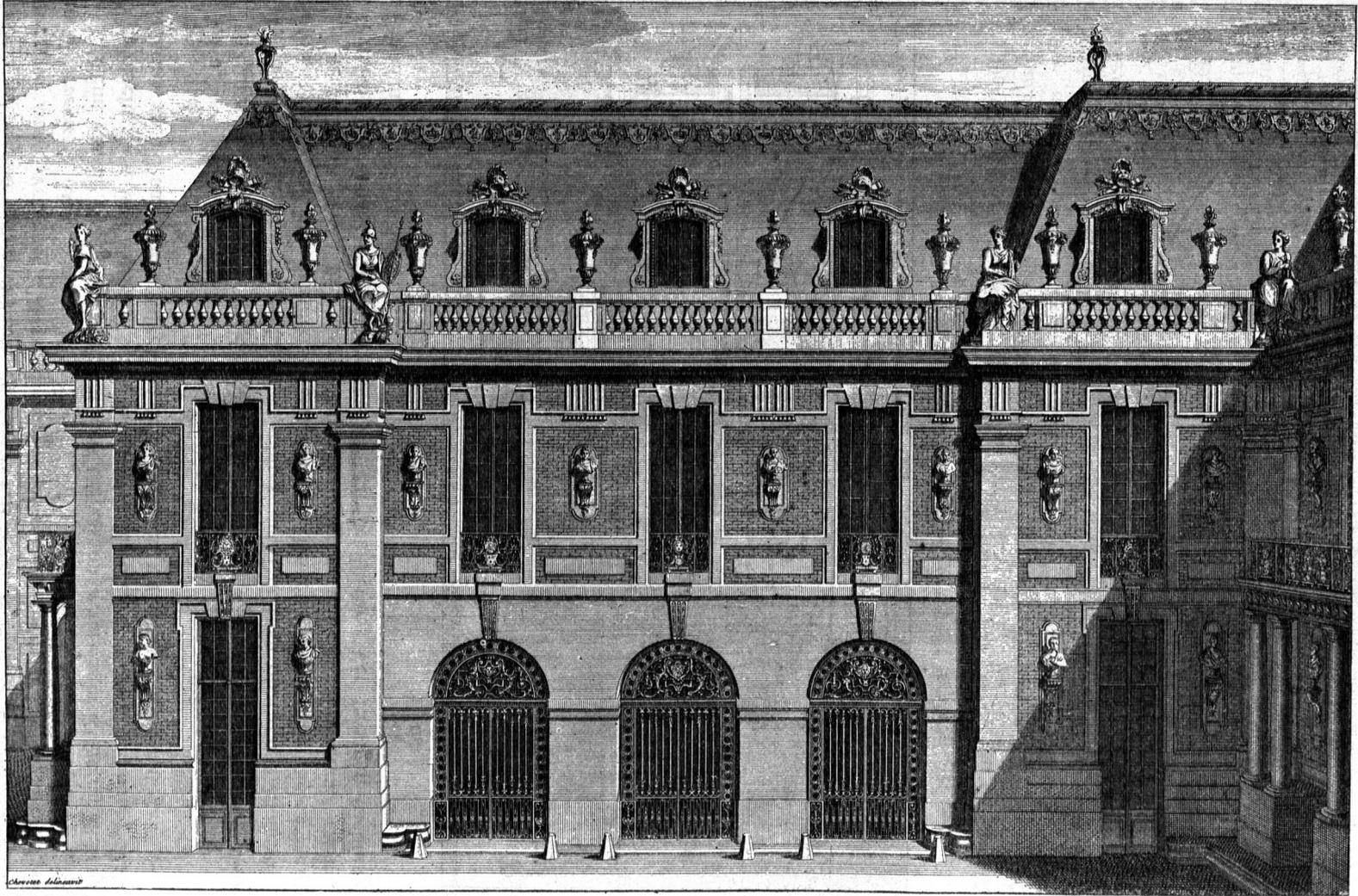
303.  
Altes Schloß  
zu  
Versailles.

<sup>500</sup>) BOSSE, A. *Représentation géométrale de plusieurs parties de Bâtimens faites par les Reigles de l'Architecture Antique.* Paris 1659. 10 Bl. Thüren, nicht nummerirt.

<sup>501</sup>) Facf.-Repr. nach einem alten Stich von *Marot* (in: *Oeuvre de Jean Marot.* Paris, ohne Datum. Bd. II, Pl. 65).

<sup>502</sup>) Es gehörte nach einander seinem Sohn, dem Herzog von *Chevreuse* und den Herzögen von *Epéron* 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<sup>503)</sup> abgebildete Theil ist zwar ein von *Ludwig XIV.* hinzugefügter Flügel, der aber das alte System genau fortsetzt<sup>504)</sup>. Die Quaderverzahnungen sind aufgegeben und durch Pilaster und gerade Fensterumrahmungen ersetzt. Durch erhabene Füllungstafeln mit Büsten auf Consolen sucht man dem ganzen Backstein- und Quadersystem etwas Vornehmeres zu verleihen.

## 2) Strenge Stilrichtung.

(1594—1774.)

Die Quellen, aus welchen die Kräftigung der strengen Richtung hervorging, sind:

α) der Geist der Reorganisation und Reaction gegen die Ausschweifungen der Zeit *Heinrich III.*;

β) das Erstarken des Geistes der Gegenreformation, des Concils von Trient und des Absoluten.

Die Wirkungen hiervon sind:

α) das starke Zunehmen des italienischen Einflusses;

β) das Zurückgehen auf einzelne strenge italienische Vorbilder;

γ) die Gründung französischer Akademien in Paris und Rom;

δ) das neue Aufblühen der Hoch-Renaissance und der classischen Richtung.

### α) Fortdauer des Geistes der Hoch-Renaissance.

Die Geschichte der strengen Richtung der Architektur von 1594—1770 (vom Einzug *Heinrich IV.* in Paris bis zum Tode *Ludwig XV.*) könnte man in den Worten zusammenfassen: Seit dem Eindringen der Hoch-Renaissance in Frankreich ist dieser Stil in diesem Lande eigentlich nie mehr ganz außer Gebrauch gekommen. Niemals sind mehr als zwanzig oder dreißig Jahre vergangen, ohne daß ein oder mehrere Gebäude hervorgebracht wurden, die man immerhin als edle oder zum mindesten achtbare und interessante Blüten dieser Stilrichtung betrachten muß.

Wie führen gewissermaßen als Meilensteine und Wegweiser der strengen Hoch-Renaissance-richtung folgende Gebäude und Jahreszahlen an:

1590 Tod von *Baptiste Du Cerceau.*

1594 Entwurf der westlichen Hälfte der Louvre-Galerie.

1615 Beginn des Luxemburg-Palastes.

1616 Grundsteinlegung der Façade von *St.-Gervais.*

1618 Neubau der *Grand' Salle* des Justizpalastes zu Paris.

1624 *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof.

1635 Beginn der *Sorbonne*-Kirche.

1645 Beginn der *Val-de-Grâce*-Kirche.

1665 Beginn der Colonnade des Louvre.

1680 Beginn des Invaliden-Doms.

1699 Beginn der Schloß-Capelle zu Versailles.

1706 Hof und Hoffaçade des *Hôtel de Soubise* zu Paris.

1710 Vollendung der Schloß-Capelle zu Versailles.

1732 Beginn der Façade von *St.-Sulpice* zu Paris.

1738 Beginn der Façade von *St.-Roch* zu Paris.

1754 Beginn der Façade von *St.-Eustache* zu Paris.

1762—1770 Beginn und Erbauung der Paläste an der *Place de la Concorde* zu Paris.

Die Unterschiede, die hier von einem Jahrhundert zum anderen bemerkbar sind oder zwischen Gebäuden bestehen, die durch ein oder zwei Jahrhunderte ge-

<sup>503)</sup> Facf.-Repr. nach einem alten Stich der Calcographie zu Paris.

<sup>504)</sup> Die Dachfenster, Vasen und Figuren der bekrönenden Balustrade gehören auch als Formen der Zeit *Ludwig XIV.* an.  
Handbuch der Architektur. II. 6.

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 das deshalb irgend welcher Stilunterschied zwischen beiden Werken bestände. In einem solchen Falle ist zwar ein großer Unterschied im Kunstwerth, dagegen keiner im Stil vorhanden.

Die Thatfache allein, das man während mehrerer Jahrhunderte beim Louvrebau 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 Gesamtanlage und der Durchbildung verschiedener Theile (Fig. 323) hier angeführt werden.

Die anderen maßgebenden strengen Schloßbauten, wie der Flügel *Gaston d'Orléans* in Blois, so wie die Schlösser in Maisons und Vaux-le-Vicomte werden wir bei der Besprechung der vermittelnden Richtung erwähnen.

Gelegentlich des italienischen Einflusses in dieser Zeit wurde in Art. 273 (S. 226) hervorgehoben, das französische Meister weniger auf die zeitgenössischen Italiener blickten, als auf die strengeren des XVI. Jahrhunderts. Nichts beweist besser, das 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, das ihre Aufgabe noch lange nicht erschöpft sei. Man stand nur vor einer durch das Schickal hervorgerufenen Unterbrechung oder Pause. Die Bemerkung *Lemonnier's*, das 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, das weder die Zeit, noch die Kräfte für die unternommenen Aufgaben ausreichten. Gerade diese Wiederaufnahme der Aufgaben der französischen Architektur des XVI. Jahrhunderts 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 *Affomption* und im *Collège des Quatre-Nations* (1660) ist die strenge Absicht die überwiegende. Nur an der Jesuitenkirche *St.-Louis*, jetzt *St.-Paul et St.-Louis*, ist eine entschieden gemischte Richtung zum Ausdruck gelangt.

Für die Zeit um 1660 können unter den Bauten *Le Vau's* immerhin einige als dieser Richtung angehörig hier erwähnt werden: der Portalbau im Schloß zu Vincennes (Fig. 140), ein ehemaliger, 1660 begonnener Pavillon am Louvre (Fig. 332), endlich das System der Außenarchitektur des Schloßes zu Versailles (Fig. 235). Leider ist mir kein berühmtes Schloß Vaux-le-Vicomte nur aus Abbildungen bekannt; daher möchte ich nicht entscheiden, ob es besser hier oder, wie ein *Collège des Quatre-Nations* (das *Palais de l'Institut*), bei der vermittelnden Richtung zu nennen sei.

Die Bauhätigkeit *Claude Perrault's* bezeichnet in Bezug auf strenge Composition und edle Detailbildung wohl in ausgesprochenster Weise den Höhepunkt der classischen Außenarchitektur 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 Geschloß des Louvrehofes (Fig. 227), der nach und nach an drei Seiten ausgeführt wurde, weil die Attika *Lescot's* nicht mehr zur Außenhöhe paßte, endlich ein nie vollendeter Triumphbogen (Fig. 324) sind immerhin Leistungen, die zu den besten der vier letzten Jahrhunderte in Europa gehören.

Wegen der strengen Grundrißbildung seiner Gesamtanlage (Fig. 236), wegen der Gliederung des *Pavillon du Roi* (Fig. 353) kann das berühmte Luftschloß Marly ebenfalls als ein Glied der strengen Richtung angesehen werden. Es wurde 1679 begonnen; 1690—1715 wurden dort noch bedeutende Bauausgaben gemacht.

*J. H. Mansart's* Façade von *Notre-Dame* zu Versailles sieht man es an, daß sie in bloß zwei Jahren (1684—86) errichtet wurde. Mittelbau und Erdgeschloß 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).

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.

307.  
Beispiele  
von  
1660—1700.

308.  
Beispiele  
von  
1700—32.

Wir gelangen nun zum wichtigen Momente des Auftretens von *Servandony*. Dieser eigenthümliche Architekt lernte vor 1724 die strengen Formen beim bekannten Architekturmalers *J. P. Panini* in Italien kennen, eben so beim Architekten *Giov. Giuseppe Roffi*. 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 unserm 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 *Raffaels* 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 *Sarrafin* einen Meister zu finden, der den Figuren der Attika *Lescot's* Karyatiden anreichte, die jenen nicht nachstehen, ja dieselben zum Theile übertreffen.

In den schönen decorativen Compositionen *Simon Vouet's* <sup>505)</sup> (1590—1649) beruhen die Motive auf den Grottesken in den Loggien *Raffael's* und in den Stichen *Du Cerceau's*; letztere sind nach früher in Fontainebleau und Monceau vorhanden gewesenen Grottesken 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 Sträußen mächtiger und schwerer.

Andere einschlägige Beispiele sind in *Rouyer's* bekanntem Werke <sup>506)</sup> 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 Entwicklungsperiode 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 ungewissen Lichte der Phantasie-spielereien der freien Strömung sich verlieren zu lassen.

312.  
Stil  
*Ludwig XVI.*

Aus demselben Grunde muß wenigstens die Zeit des Beginnes der *Louis XVI.*-Decoration hier angeführt werden, schon deshalb, weil sie während 25 Jahren gleichzeitig mit der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils herrscht, mit der der vorliegende Band abschließt.

Die *Louis XVI.*-Decoration ist die Reaction des strengen Geistes gegen die Uebertreibungen der freien Richtung des *Louis XV.*-Stils, d. h. der letzten Phase der zweiten Periode der Renaissance. Sie geht auf die strengsten Formen der Stile *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* zurück und stützt sich noch mehr, als jene, auf die Loggien *Raffael's*. Vielfach kann die *Louis XVI.*-Decoration als eine weibliche Ausgabe oder Interpretation der Loggien gelten. Letzteres darf nicht befremden; denn, wie auf den *Louis XV.*-Stil, so haben auch auf den *Louis XVI.*-Stil die Frauen eingewirkt. *Madame de Pompadour* hat zwischen 1745—50 den sog. *Louis XVI.*-Stil eingeführt. *Marie-Antoinette* hat an seiner Weiterentwicklung theilgenommen. Man behauptet gewöhnlich, er habe mit ihr und der Revolution

<sup>505)</sup> Er weilte 15 Jahre lang in Italien. 1632 war er wieder in Paris.

<sup>506)</sup> ROUYER, E. & A. DARCEL. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1863—66.

aufgehört. Es wäre vielleicht richtiger, zu fagen, daß fein Uebergang in den *Style Empire* ein fo allmähliches ift, daß man oft den Unterfchied zwischen beiden kaum bemerken kann. Man nimmt ferner an, die Ausgrabung von Herculaneum (1713) und Pompei (1755) habe auf die franzöfifche Decoration und Architektur einzuwirken begonnen.

313.  
Zurückgreifen  
auf ältere  
Beifpiele.

Wenn wir einerfeits den Stil *Ludwig XVI.* zuweilen auf den Stil *Ludwig XIII.* zurückgreifen fehen<sup>507)</sup>, fo 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*<sup>508)</sup> geftochen hat, find 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 diefes Stils zu den Meiftern der Gruppe *Gillot-Watteau* wurde in Art. 311 (S. 245) bereits angedeutet, und wir werden auf diefelbe im Folgenden zurückkommen.

### 3) Gemifchte oder vermittelnde Stilrichtung.

(1594—1774.)

314.  
Charakter  
der  
Vermittlung

Da, wo zwei Richtungen entgegengesetzter Natur gleichzeitig denfelben Weg verfolgen, darf es nicht befremden, wenn man Verfuche findet, eine zwischen beiden vermittelnde Richtung zu fchaffen. In der Periode, die uns befchäftigt, giebt es fogar Phafen, deren Hauptcharakter der einer Verbindung der ftrengen und der freieren Richtung ift. Da, genau genommen, die ganze franzöfifche Architektur feit 1500 ein Compromiß zwischen einheimifchen und fremden Elementen ift, fo könnte jedes Gebäude in diefe Claffe eingereiht werden. Die Gruppierungen nach Strömungen, die wir hier vornehmen, beruhen jedoch auf greifbaren Elementen, die an den Gebäuden auf franzöfifchem Boden felbft wahrnehmbar find, fobald man fie in ein objectives Licht ftellt und auf die hier hervorgehobenen Gefichtspunkte aufmerkfam macht.

An diefer Stelle verftehen wir unter Werken einer vermittelnden Richtung nur folche, die entschieden eine ftrenge Composition und Gliederung zeigen und bei welchen die Decoration innerhalb diefes Rahmens einer freieren Richtung folgt.

315.  
Beginn  
unter  
*Heinrich IV.*

Es wurde hervorgehoben, daß die Fufionspolitik und der vermittelnde Geift den Grundzug des Charakters *Heinrich IV.* bildeten. Daher darf es nicht befremden, die Quellen der vermittelnden Richtung in feiner Zeit zu finden und fie aus derfelben herauswachfen zu fehen. In der *Galerie du bord de l'eau* des Louvre zeigen die Gliederung und das Detail gewiffe Anklänge an die italienifche Richtung *Aleffi's* im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand, während der berühmte Puttenfries Spuren eines vlämifch-deutfchen Einfluffes aufweist<sup>509)</sup>.

<sup>507)</sup> Mehrfach fcheint mir der Einfluß von *Stefano della Bella* wiederzukehren. In den Vafen von *Jac. Saly* (1746) fcheint diefer auf *della Bella* zurückzugreifen oder auf folche Stiche von *Le Pautre*, die unter feinem Einfluffe ftehen. (Abgebildet in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentifch-Sammlung des Künftgewerbemufeums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 119.*) Eben fo in den Werken von *de la Foie*. Bei den Ornamenten *Cauwet's* ift dies in der Behandlung der Thiere und des Laubwerkes erfichtlich; fo z. B. in den Widderköpfen der Füllung aus: *Cauwet, G. P. Recueil d'ornements. Paris 1777.* (Abgebildet bei *JESSEN, S. 57.*)

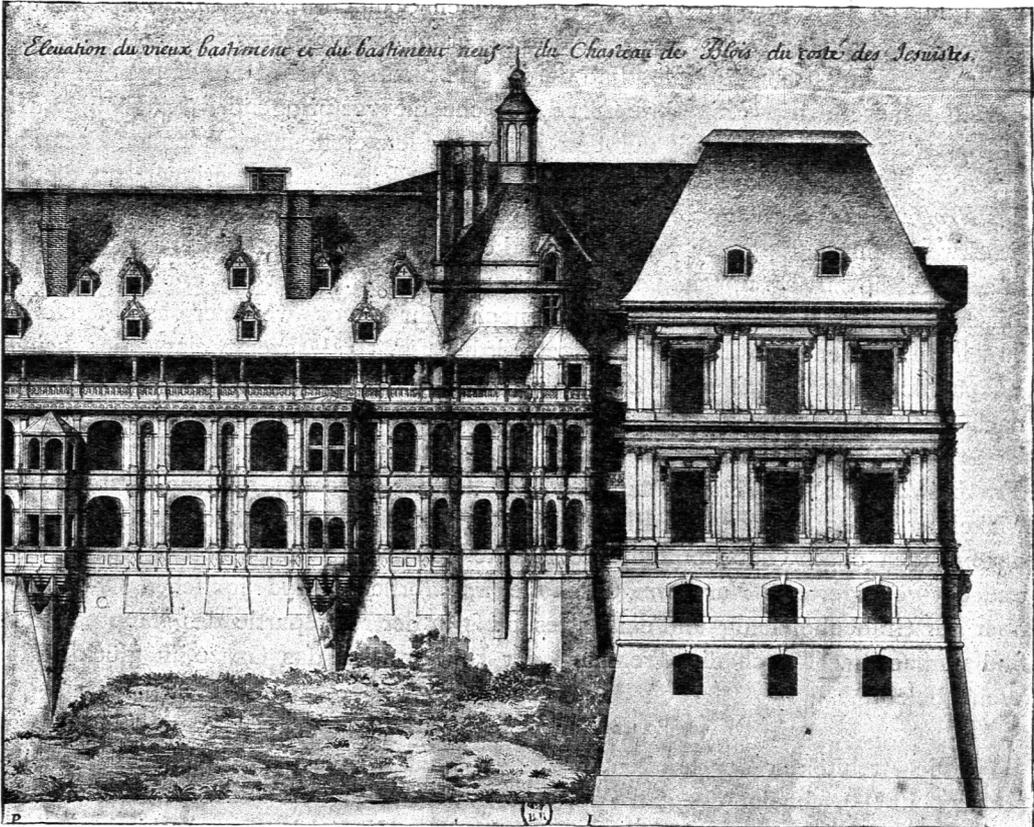
<sup>508)</sup> *BARBET, J. Livre d'Architecture d'autels et de cheminées etc. Paris 1633.* — Die bezeichneten Blätter befinden fich im *Parifer Cabinet des Estampes*, im Bd. Ed. 30 auf Fol. 152.

<sup>509)</sup> Wir weifen auf ein deutliches Werk hin, welches in demfelben Jahr erfchien, in welchem der Entwurf zur Vollendung der Louvre-Galerie (1594) aufgefellt wurde. Dies ift ein Medaillon *Flindt's* auf einem Becher, welches einen großen Fifch inmitten von Schilf zeigt, genau im Charakter derjenigen im Fries des Louvre, und der auch fchon bei *Jannitzer* zu treffen ift. — Diefes Medaillon befindet fich in: *Flindt's* Buch mit 40 Stücken. Nürnberg 1594. (Abgebildet in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentifch-Sammlung des Künftgewerbemufeums 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 Vermittlung 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 feiner Schöpfungen näher einzugehen.

316.  
*Salomon de  
Brosse  
und  
Rubens.*

Fig. 59.

Schloß zu Blois<sup>510)</sup>.

(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. Jahrhunderts, *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 fetten

317.  
*Bau Gaston  
d'Orléans  
zu  
Blois.*

<sup>510)</sup> Facf.-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-flämischen 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. Jahrhunderts angesehen. In der That liegt er zeitlich, wie stilistisch in der Mitte zwischen den beiden Schlössern von *Salomon de Brosse* und *Verfailles* 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 *Verfailles*. An der äußeren Seite tritt diese Verwandtschaft noch mehr hervor, weil hier das Erdgeschos zu einem glatten Unterbau umgefaltet wird. Fig. 59<sup>510</sup>) 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  
Maifons.

Das Schloß von Maifons (bei Saint-Germain-en-Laye, 1642), ebenfalls von *Fr. Mansart* für den Präfidenten *Réné de Longueil* erbaut, ist eine weitere Entwicklung feines 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.

#### a) Bauten des Jesuitenordens.

Die Architektur der Jesuiten, in so fern man von einer solchen zu reden be-  
rechtigt ist<sup>511</sup>), 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 gefattet, 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-flämischen  
Geschmack.

319.  
Vermittelnder  
Charakter.

Es ist eigenthümlich, daß diese Regeln der Säulenordnungen, die zwar die  
Architekten verhindern können, grobe Sünden gegen gute Verhältnisse der Gebäude

320.  
Analogie  
mit  
*Vignola*.

<sup>511</sup>) Im Kapitel über Kirchenbau wird diese Frage erörtert werden.

zu begehren, aber vielfach einen kalten, leblosen Schematismus in der Architektur befördert haben, gerade von dem Erbauer des *Gesù* in Rom herrühren, d. h. der Mutterkirche desjenigen Ordens, dem man nachsagt, daß er auf religiösem Gebiete Alles thut, um die lebendigen persönlichen Gefühle des Gewissens und des Individuums zu unterdrücken und durch mehr mechanische Exercitien zu ersetzen. Demnach wäre die Wirkung der Jesuiten auf moralischem Gebiete mit derjenigen ihres ersten Architekten *Vignola* auf dem Gebiete der Baukunst vergleichbar. Der Einfluß, den die Kirche *Il Gesù* in Rom wiederum auf die anderen Kirchen des Ordens ausübte, war ein neuer Grund, um den architektonischen Einfluß *Vignola's* zu verbreiten.

In diesem Sinne scheint eine Art Analogie zwischen dieser Richtung des Stils *Ludwig XIV.* und dem Jesuitenstil zu bestehen. Es ist, als ob in der Ueberfülle von Ideen und Motiven von *Pietro da Cortona, Lebrun, Bérain, Marot* u. a. in den Decorationen der Gewölbe, über den Ordnungen und in den Füllungen zwischen denselben, die Künstler eine Art Entschädigung suchten für die gefühllose Kälte und den Mangel an Individualität in der Architektur selbst, die theilweise Folgen der Regeln *Vignola's* sind. Ferner ist das Verlorengelien des persönlichen und individuellen Charakters gerade eines der auffallendsten Zeichen der Kunst während der ganzen Zeit der eigentlichen Selbstregierung *Ludwig XIV.* (1661—1715).

321.  
Analogie  
mit dem Stil  
*Ludwig XIV.*

### β) Gemischter Charakter der Architektur *Ludwig XIV.*

Der bereits erwähnte gemischte Charakter der Architektur *Ludwig XIV.* läßt sich bei genauerer Betrachtung, trotz seines vielfach einheitlichen Gepräges, mehrfach erkennen.

Vielleicht vom Louvrehof und seinem *Pavillon de l'Horloge* ausgehend, welcher durch die Karyatiden *Sarrafin's* einen so edlen Schmuck erhalten hatte, sehen wir eine Richtung, welche bestrebt ist, den damaligen architektonischen Compositionen durch Anwendung der menschlichen Figur mehr Leben zu geben.

322.  
Verwendung  
der  
menschlichen  
Figur.

Daß der Einfluß *Lebrun's* sich theilweise nach dieser Richtung geltend machen mußte, ist begreiflich. Fig. 60<sup>512)</sup> giebt einen der 13 Stiche von Pavillons wieder, die er entworfen hat und in seinem »*Oeuvre*« enthalten sind<sup>513)</sup>. Fig. 325 zeigt den Entwurf eines Triumphbogens, den er in Concurrenz mit *Perrault* und *Le Vau* anfertigte, wobei die Figuren eine bedeutende Rolle spielen.

Wir sind ohnehin hier an die Zeit gelangt, wo der Einfluß *Lebrun's* auf die ganze Kunst *Ludwig XIV.* ein überwiegender wurde. In den Decorationen aus der Zeit zwischen 1660 und 1682, namentlich in denjenigen *Lebrun's* in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* und in den *Grands appartements* zu Versailles, ist die Architektur zwar noch streng, aber mehr durch *Vignola*, als durch Vorbilder aus der Zeit *Raffael's* bedingt, und statt der Loggien ist es der Stil von *Pietro da Cortona*, der maßgebend wird.

Die Façade der *Maison et Bureau des marchands drappiers*, um 1650 von *Jacques I. Bruant* errichtet, jetzt im Garten des *Hôtel Carnavalet* zu Paris wieder aufgebaut, zeigt die gleiche Richtung und dürfte eines der besten Gebäude jener Zeit sein. Fig. 61<sup>514)</sup> giebt dieselbe nach einem alten Stich *Marot's*, und zwar mit

<sup>512)</sup> Facf.-Repr. nach: *LEBRUN, CH. Pavillons du Jardin de Marly.* Nr. 31. Paris XVII. Jahrh. (ohne Datum).

<sup>513)</sup> *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Da, 39a.

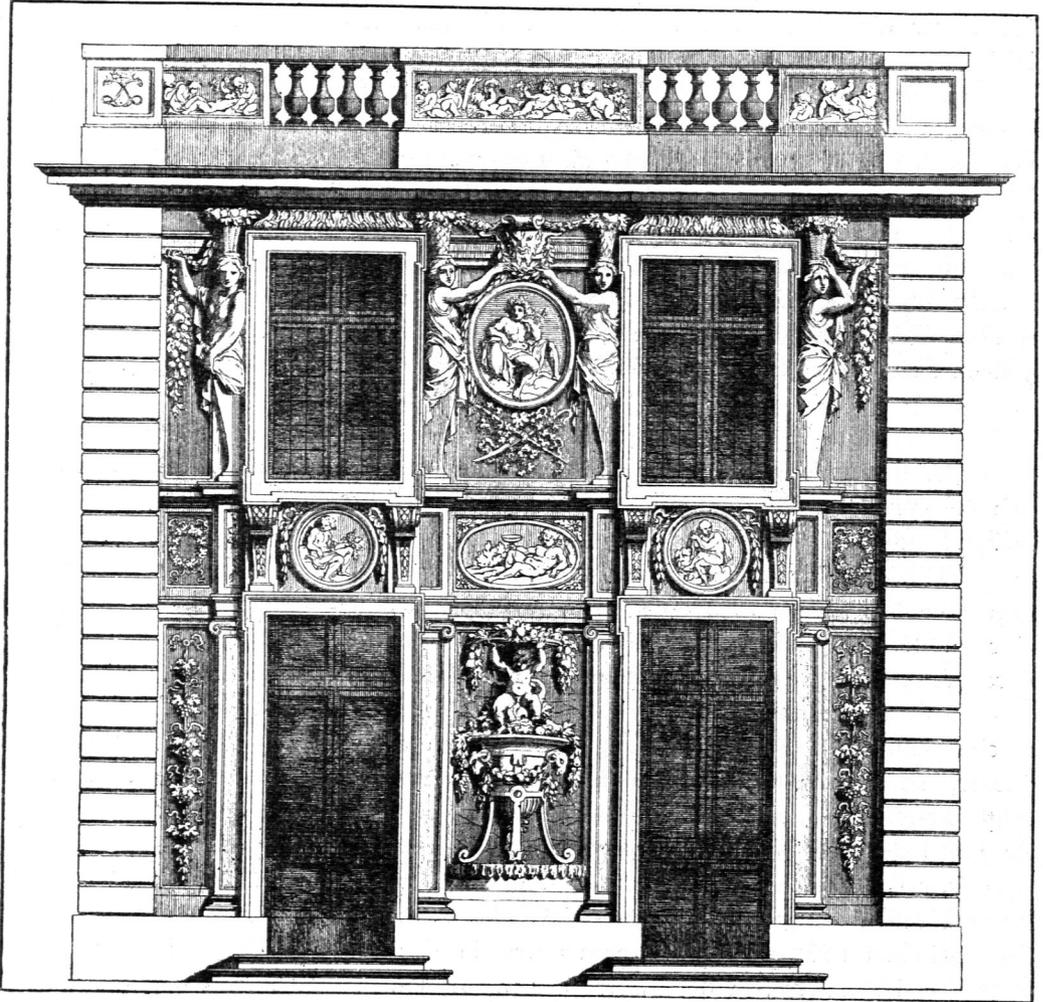
<sup>514)</sup> Facf.-Repr. nach einem Stiche von *J. Marot* in: *BLONDEL, J. F. Architecture française etc.* Paris 1752. Bd. III, Bl. 307.

cannelirten Pilaftern 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 Entwicklung der freieren Phase des Stils *Ludwig XIV.* ist zum Theile die Folge von einem immer stärkeren Einfickern der Strömung des Bizarren in die Ornamentik.

Fig. 60.

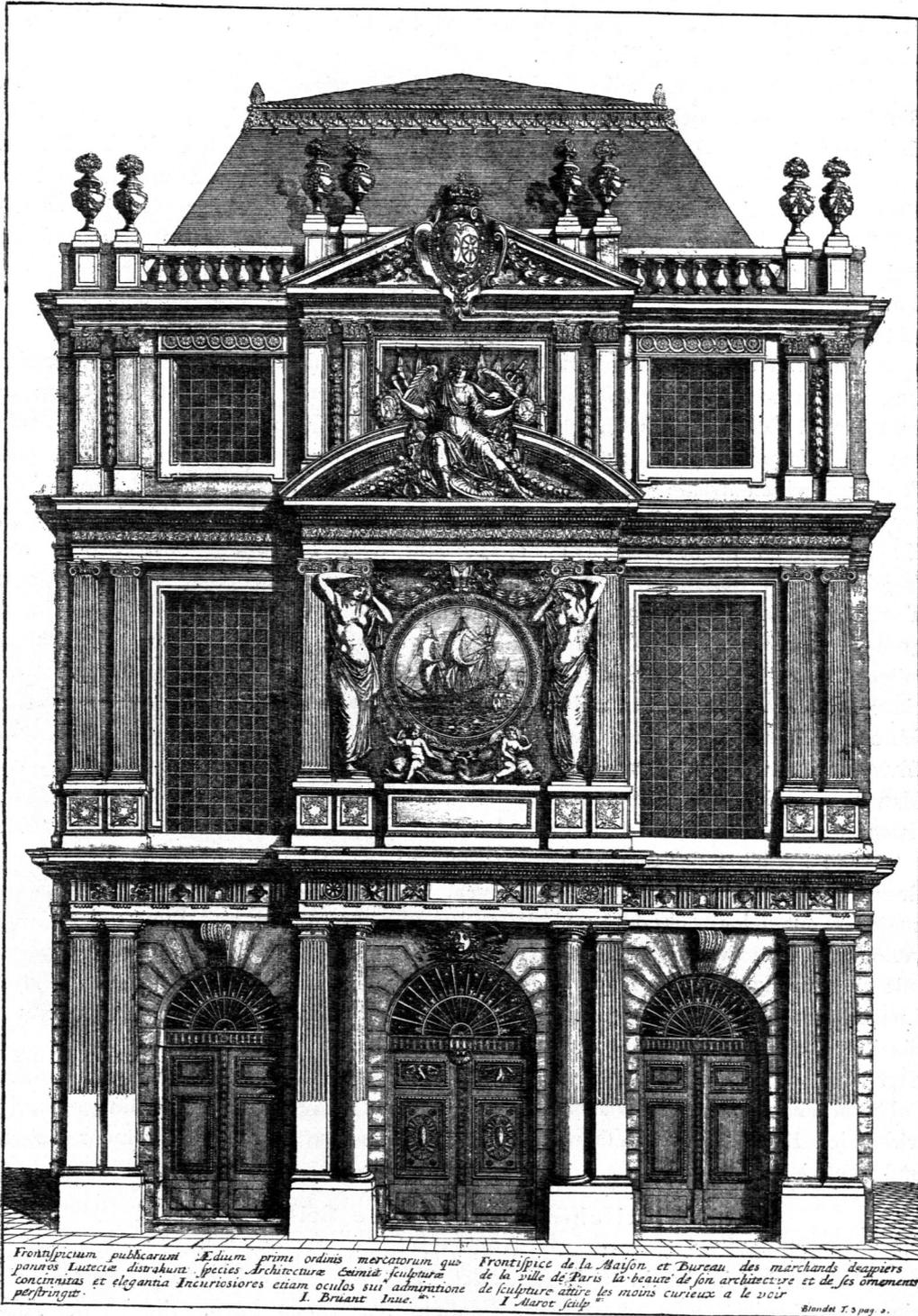


*Pavillon de Bacchus* von Charles Le Brun<sup>512)</sup>.

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*<sup>515)</sup>.« 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,  $\alpha$ .)

<sup>515)</sup> DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes Français.* Paris 1863. S. 147.

Fig. 61.



Ehemaliges Haus der Tuchhändler zu Paris <sup>511)</sup>.

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 »dinerte« 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 Strebeconsohlen 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 ferner 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*<sup>516)</sup> 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 Thatfachen 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*<sup>517)</sup>, 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 aufschiefsenden 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 sämtliche Details, in Formen *Ludwig XV.* gebildet. In den schönen Palästen, die *Boffrand* in Nancy errichtete, eben so wie in der immerhin grofsartig wirkenden Kathedrale derselben Stadt ist die strengere Richtung viel mehr betont und überwiegend.

#### 4) Realistisch-rationalistische Stilrichtung.

(1594—1774.)

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. Jahrhunderts in Frankreich: der Ver-

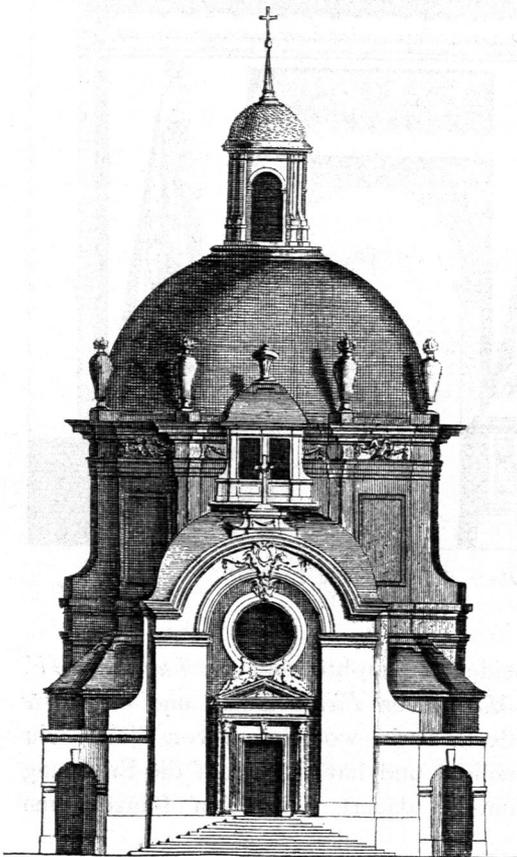
325.  
Einfluss  
der  
»Rajons«.

<sup>516)</sup> Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maitres ornemanistes etc.* Paris 1881, Bl. 51.  
<sup>517)</sup> Jahrg. 1884, S. 127.

nunft, der »*Raison*«, welche so vielen Franzosen, bis auf die Gegenwart, als der Grundzug ihrer Kunst erscheint. Gestützt auf diesen praktischen, rasonirenden Realismus sucht sie die natürlichen materiellen Bedürfnisse in praktischer, zunächst liegender Weise zu befriedigen.

Man sieht dieser Richtung an, daß sie materielle Gediegenheit schätzt und die Aufgaben vorurtheilslos in derjenigen Weise zu lösen sucht, die von der vermeintlichen Vernunft eingegeben zu sein scheint. Sie sucht nicht die erforderlichen Constructionsmittel und ihre Functionen durch eine ideale Fiction, wie die mit der Anwendung der antiken Ordnungen oft verbundene, zu symbolisiren.

Fig. 62.

Kirche *Sainte-Marie*, rue *St.-Antoine* zu Paris<sup>518)</sup>.

In den Zeiten des Barocco und des Rococo sollte diese rasonirende Geistesrichtung die französischen Werke zwar von Ausschweifungen und geschmacklosen Abfurditäten frei halten, sie aber auch verhindern, die geniale Grandezza, deren der Barocco fähig ist, zu erreichen.

In der ganzen Auffassungsweise dieser Richtung liegt etwas Poesieloses, d. h. es fehlt der wirkliche künstlerische Hauch und Schwung. Sie entspricht Anschauungen, die man oft in denjenigen bürgerlichen Kreisen findet, wo der berechnende materielle Geist die Oberhand erreicht hat, und läuft zuweilen Gefahr, in diejenige Frankreich eigene Sinnesweise zu verfallen, die man als *platitude bourgeoise* bezeichnet. Von der anderen Seite liegt in diesem Geiste ein werthvoller Grad von Unabhängigkeit gegenüber allzu großer Routine im Hergebrachten und in den stilistischen Ueberlieferungen. Hierdurch, wie durch die Neigung, in jeder Situation die objectiven Elemente zu berücksichtigen, scheint sie geeignet zu sein, die Rechte des Fortschrittes und neuer Bedürfnisse zu wahren. Am deutlichsten dürfte diese Richtung in

326.  
Profaische  
Richtung  
dieser Kunst.

den französischen Hôtels des XVII. und XVIII. Jahrhunderts ausgedrückt sein. Namentlich ist sie in der Gesammanlage und Außenarchitektur ersichtlich. Sehr klar ist sie auch im *Hôtel des Invalides* zu Paris, das zur Aufnahme von 6000 bis 7000 alten Kriegern errichtet ist, ausgesprochen.

Dies scheint eine neue Erscheinung in Frankreich zu sein, ein Zug, der weder in seinen herrlichen gothischen Denkmälern, wie Kirchen und Schlössern, noch in den kleinen Häusern der Städte zu finden war.

327.  
Neues  
in dieser  
Richtung.

<sup>518)</sup> Facf.-Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 254.

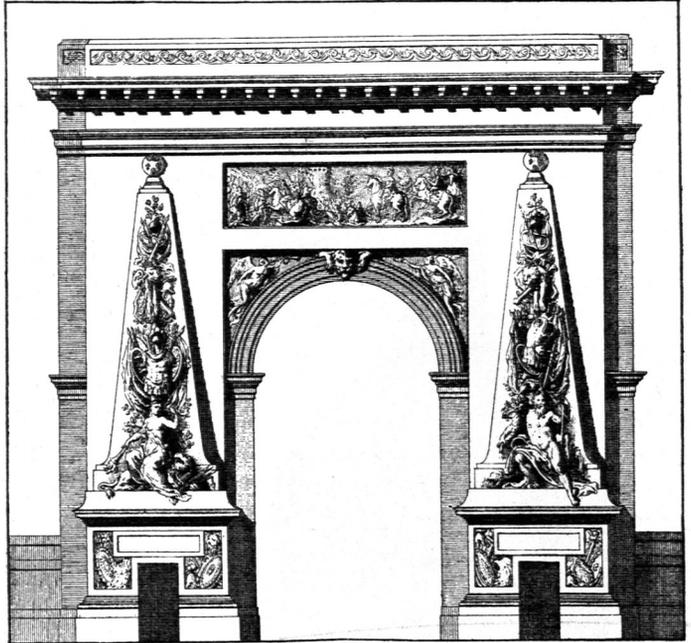
<sup>519)</sup> *Lemonnier* (a. a. O., S. 58) läßt in der Malerei mit *Varin* (1627) eine etwas ähnliche Richtung beginnen: »*la peinture raisonnée, sage, et académique, qui sera pendant longtemps la note moyenne de notre école*«.

Diese Unvollkommenheiten scheinen mir weniger von den erwähnten Charakterzügen herzuführen, als daher zu kommen, daß der französische Geist etwas vom harmonischen Gleichgewicht und von der höheren Weihe verloren haben dürfte.

Trotz dieser Mängel verdient gerade diese Richtung die Aufmerksamkeit der Architekten, weil sie Eigenschaften hat, die wiederum in anderen Schulen nicht immer hinreichend Berücksichtigung finden, woraus wieder Mängel anderer Art entstehen. Auch in wirklichen Denkmälern idealer Richtung spricht sich diese Geistesrichtung aus, und zwar in dem angeblich ersten größeren Werke des berühmten *François Mansart*.

Dies ist die jetzige Kirche *Sainte-Marie*, jetzt *de la Visitation des Filles de Sainte-Marie*, auch *Notre-Dame-des-Anges* genannt, die *Mansart* 1632–34 in der *Rue St.-Antoine* zu Paris errichtete. Fig. 62<sup>518)</sup> zeigt ihr Aeußeres, an welchem, mit Ausnahme der Thür, jede Pilastr- oder Säulenordnung vermieden ist.

Fig. 63.



Porte Saint-Denis zu Paris<sup>520)</sup>.  
(1647.)

Dieselbe Richtung sehen wir in den beiden Triumphthoren, die *Ludwig XIV.* im Jahr 1674 errichten ließ: die *Porte St.-Martin* von *Pierre Bullet* und die *Porte St.-Denis* vom älteren *François Blondel*, beide in Paris, wo letztere von Vielen sehr bewundert wird. Sie ist in Fig. 63<sup>520)</sup> abgebildet und hat später auf die Erfindung des *Arc de l'Etoile* eingewirkt. Diese Richtung dauert bei vielen französischen Architekten noch heute fort.

##### 5) Schicksal der freien Stilströmungen unter *Ludwig XIV.*

(1660—1715.)

Am Schluffe der Schilderung der baroccoartigen Richtung (siehe Art. 301, S. 239) wurde darauf hingewiesen, daß sie es sei, an welche in der späten Phase dieser Periode die Weiterentwicklung, die im eigentlichen Rococo ausartet, anknüpfen sollte. Das Verständniß einer Kunstrichtung wird viel klarer, wenn es gelingt, in ihr Quellengebiet zu gelangen. Daher ist es für die Geschichte der Genefis der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* interessant, fest zu stellen, ob die freie Richtung, die sich im Zeitalter *Heinrich IV.* entwickelt hatte, in der absoluten und akademischen

328.  
Verbindung  
der Zeiten  
*Ludwig XIII.*  
und  
*Ludwig XV.*

<sup>520)</sup> Facf. Repr. nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. III, Bl. 310.

Zeit *Ludwig XIV.* um 1660 ganz unterging oder in irgend einer Form weiter fickerte und fortbestand. Gelegentlich der *Galerie Dorée* im Hôtel des Grafen von Touloufe zu Paris begegnet man öfters Anfichten, die auf dem Glauben zu beruhen fcheinen, es habe *Robert de Cotte*, fo zu fagen, plötzlich diefen Typus des *Style de la Régence* gefchaffen. Wir möchten hier auf eine vorbereitende Arbeit in der freien Geiftesrichtung 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 Kunfrichtung. Sie find, wie mir fcheint, hauptfächlich im Gebiete der Innendecoration und öfters innerhalb ftrenger Rahmen zu treffen. Betrachtet man einerfeits die Decoration diefer Galerie des *Hôtel de Touloufe* (jetzt *Banque de France*, Fig. 62 u. 355), die *Destailleux* als Auftreten des Ueberganges zum Stil *Ludwig XV.* anfieht, fo wird man annehmen dürfen, dafs ein allmählicher Uebergang zu diefen Formen fich an manchen Einzelformen der vorhergehenden Jahre — mindestens feit 1680 — vorbereiten mußte. Die *Galerie Dorée* ift das Zusammenfaffen einer fchon vollzogenen Uebergangsbewegung.

Diefer vorbereitende Uebergang läßt fich 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 Verfailles (Fig. 361) und in der untergegangenen Treppe *des Ambassadeurs* dafelbft (Fig. 362) als ein Gebiet angefehen werden, in welchem eine freiere Compositionsweife 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 Paläften *Pitti* in Florenz, *Farnese* und *Barberini* zu Rom. An der ehemaligen Decke der Treppe *des Ambassadeurs* fehen wir in den Ecktrophäen über den Muscheln, giebelartig an einander gelehnt, die gefchwungenen **S**-Confolen, die, wie in der *Galerie Dorée* (Fig. 355, eben fo Fig. 358), einen weichen Abfchlufs der Füllungen, hier eine weiche Ueberdachung der Ecken des Raumes darftellen <sup>521</sup>). An anderen Füllungen fieht man Viertelkreisrahmen, volutenförmig endigend, an einander gelehnt. In Fig. 361 zeigen die Cartouchen-Motive über dem Gefims manche freie Form und freie Zufammenftellung. Aber es find nicht blofs die Spuren einer freieren Kunftauffaffung überhaupt, die fich feft ftellen laffen; innerhalb der ftrengen Richtung *Ludwig XIV.* laffen fich der Geift des Bizarren und der Geift des Barocken wieder erkennen und verfolgen. Wir werden das Schickfal beider Richtungen getrennt betrachten.

#### a) Spuren der bizarren Richtung.

(1660—1715.)

Wir haben in Art. 286 (S. 230) die Definition diefer Richtung gegeben. Wir folgen ihr nun während der Regierung *Ludwig XIV.*

Neben den freien Elementen bei *Lebrun* fehen wir, vielleicht als Folge derfelben, feit 1680 etwa in gewissen Gebieten des Ornaments das allmähliche Einfließen eines Geiftes der Willkür. Als Beginn diefer freieren Richtung kann man das Auftreten folcher Elemente in der Decoration bezeichnen, welche das Brechen der einfachen naturgemäßen Richtung in den Linien der Compoftion bezwecken.

<sup>521</sup>) Am Bildniß des *Pierre Mignard* († 1695), von *Rigaut* gemalt, alfo zwischen 1690 und 1695, endigt der Lehnftuhl oben in zwei ftiegenden **S**-Rahmen, durch eine Muschel verbunden, ähnlich, wenn auch einfacher, wie die Wandfüllungen der *Galerie Dorée* (Fig. 355).

329.  
Gewölbe-  
Decorationen  
von  
*Lebrun*.

330.  
Wieder-  
erwachen  
des  
Bizarren.

In einer Grotteskenfüllung (*panneau d'ornement*) vom Architekturmaler *Georges Charmeton* (1619—74) kommen Rankenvoluten heraus, die aus Schmiedeeisen zu fein scheinen. Auch andere Elemente, wie gerade Linien und Winkel, die plötzlich in Bogen- oder Schneckenknöpfe übergehen, gewisse Ringe scheinen von damaligen schmiedeeisernen Geländern entlehnt. Sie sind ein Element der Willkür, sobald man sie organisch aus Rankenwerken entwickelt, statt sie bloß mit demselben zu verschlingen oder nur ästhetisch zu verbinden.

331.  
Gruppe  
Bérain-  
Daniel Marot.

*Jean Bérain* (1674—1711), *Sébastien Leclerc* (1637—1714), *Pierre Le Pautre* († 1716, Sohn des *Jean*), *Jean Le Moyne* (1645—1718) und bis zur Revocation des Edicts von Nantes (1685) *Daniel Marot*, ferner *Boule* sind die Künstler, welche diesen allmählich veränderten Charakter der Decoration ausbilden halfen. Das Einschalten geradliniger, einen oder mehrere Winkel bildender Elemente inmitten einer einfachen Bogenlinie oder inmitten rankenartiger Formen, deren Charakter einen ununterbrochenen Fluß der Linie bedeutet, kann kaum als naturgemäÙ bezeichnet werden. Es ist eine willkürliche, gefuchte Weise, um den Gegensatz von gerader Linie und Curve zu betonen und etwas pikantere feste Punkte zu erhalten<sup>522</sup>). Bereits in Werken des XVI. Jahrhunderts findet man Beispiele dieser Richtung, z. B. in den Grottesken des *Etienne de Laune* (*Stephanus*), bei *Du Cerceau* und ihren italienischen Vorbildern<sup>523</sup>).

In der sonst sehr edlen, im Geiste der Loggien *Raffael's* gehaltenen Decoration des Saales im *Hôtel d'Ormesson* zu Paris (um 1680) kann man um so besser das Einfickern der neuen Richtung fühlen, weil es auf zwei Stellen sich beschränkt: die Füllung des Kaminauffatzes und das laufende Ornament eines breiten Gurtbandes unter dem Fries<sup>524</sup>). In den *Oeuvres de Bérain*<sup>525</sup>) wird man verschieden geformte Umrahmungen einzelner Motive innerhalb großer Füllungen finden, C-Formen verschiedener Richtung, die durch gerade Theile und Winkelformen verbunden sind, hornartig sich bäumende Voluten, die im *Louis XV.*-Stil am oberen Ende der Rahmen so häufig vorkommen und *bec-de-corbin* genannt werden, fehlen — Alles Formen, welche die unmittelbare Verbindung zwischen ihren älteren Vorbildern der Barockzeit und ihren jüngeren Nachkommen der Zeit *Ludwig XV.* bilden.

Eine andere Art des Ueberganges der Formen *Bérain's* zu denjenigen des XVIII. Jahrhunderts sieht man in einem diesem Meister zugeschriebenen Spiegelrahmen<sup>526</sup>) in dem dem Herzog *de la Trémoille* gehörigen Schloß Serrant. In der Bekrönung sind die gebogenen und geraden Theile wie durch eine Art Flachrahmen-Elemente gebildet, in deren Mitte ein feines Torusband entlang läuft.

332.  
Beispiele  
in den  
Ornament-  
stichen.

Man kann in den Ornamentstichen jener Zeit, die einen so großen Einfluß auf die Decoration ausgeübt haben, das immer stärkere Eindringen des Geistes der freieren Composition mit ihren Capricen und Willkürlichkeiten verfolgen. Man nehme z. B. als Ausgangspunkt eine Grottesken-Füllung (*panneau*) von *Simon Vouet* († 1649); sie ist, wenn auch kräftiger und schwerer, ganz im Stil der Loggien *Raffael's* durch-

<sup>522</sup>) In den Pfafen wahrer classischer Blüthe werden diese Contrafte durch die Verbindung von Formen erzielt, an welchen einerseits die geraden Linien, andererseits die gebogenen naturgemäÙ erscheinen.

<sup>523</sup>) Vielfach findet man diese Muster in den Bucheinbänden der Zeit *Franz I.* und *Heinrich II.*, so wie in *Du Cerceau's* Folge für *Marquefseries*. Es ist, mit einem Wort, ein Eindringen der »Bandwerkmufter« in die eigentlichen Grottesken.

<sup>524</sup>) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 93—95.

<sup>525</sup>) Man sehe die Abbildung in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbemuseums der kgl. Museen zu Berlin. Leipzig 1894. S. 3.

<sup>526</sup>) Abgebildet in: *Gazette des Beaux-Arts*. 3. Per. Bd. XIV (1895), S. 177 u. Bd. XV (1896), S. 121.

geführt<sup>527)</sup>. Dann vergleiche man im mehrfach erwähnten Werke von *Guilmard*<sup>528)</sup> 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 Entwicklung der Geschmacksrichtung findet man in einer Decke Nr. 35, gestochen von *Seb. Leclerc* (1637 bis 1714) und in den Stichen von *Pierre Le Pautre* († 1716) von den Tischen der königlichen Wohnungen, ferner in den Rahmen von *Daniel Marot*, Nr. 39, und in den Möbeln von *André-Charles Boulle* (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<sup>529)</sup>; eben so unter feinen Motiven für Zimmerausstattung Nr. 7 und für Betten (Bl. 152).

### β) Spuren der barocken Stilrichtung.

(1660—1715.)

Ein gewisses Weiterleben der Richtung in der Detailbildung, die auf der Entwicklung der Formen *Michelangelo's* und seiner Schule beruht, läßt sich ebenfalls nachweisen. Wir erinnern zunächst an ein Beispiel der Barocco-Richtung, worin sich schon die Rococo-Compositionsweise auspricht. Noch an *Lebrun's* Gewölbe-Decoration der Treppe *des Ambassadeurs* zu Versailles (Fig. 362) kommen sporadisch Leder-Cartouchen so weich, wie eine Auster, vor, und am Gewölbe der *Galerie des Glaces* (Fig. 361) ebendasselbst gehören fast sämtliche Cartouchen dieser Richtung an. Man findet ferner andere, meistens mit Flügeln ausgestattet, als schlufssteinartige 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. Jahrhunderts, die sich seit 1690 zu zeigen beginnt, hinreichend nachgewiesen.

Das Weiterleben dieser Richtung läßt sich besonders auch in den Werken und im Verhältniß der zwei Meister *Pierre Puget* und *Toro* zu einander erkennen. Das 1655—57 erbaute berühmte Thor *Puget's* (1622—94) am *Hôtel-de-Ville* zu Toulon zeigt noch einen Michelangelesken Geist und in der Anordnung und Auswahl der Muscheln an den Hermen, in der Bildung des Schlufssteines 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<sup>530)</sup> zeigt die langen, weichlichen, etwas fetten Formen der freien Richtung *Ludwig XIII.*, verbunden mit Formen *Ludwig XIV.*, wie sie sich seit 1680

<sup>527)</sup> Abgebildet in: LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *Les Styles français*. Paris 1892. S. 299.

<sup>528)</sup> *Les Maîtres ornementistes etc.* Paris 1881.

<sup>529)</sup> In: MAROT, D. Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Herausg. von P. Jessen. Berlin 1892.

<sup>530)</sup> GUILMARD, D. *Les Maîtres ornementistes etc.* Paris 1881. Bl. 41.

mehr und mehr ausbildeten. Ein Werk mit Ornamentftichen von ihm, welches 1716 in Paris erfchien, bezeichnet das *Journal des Savants* vom 10. Auguft 1716 als »des compositions des plus nouvelles, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru«<sup>531)</sup>.

Uebrigens ift auch hier auf dem literarifchen Gebiet ftellenweife genau derfelbe Zufammenhang zwischen den freieren Richtungen der Zeit *Ludwig XIII.* und des XVIII. Jahrhunderts vorhanden. »*Charles Perrault* und *Fontenelle*«, fagt *H. Martin*, »knüpften beide an die literarifche Generation der Zeit *Richelieu's* an, im Gegenfatz zur Schule von *Racine* und *Boileau*, die für fie an Form zu rein und im Geift zu vorfichtig war. *Fontenelle*, durch eine der längften literarifchen Thätigkeiten berühmt, die man je gefehen hat, gehörte der Vergangenheit an und zugleich der Zukunft; als nachgeborenes Kind der Zeit *Richelieu's* greift er, fo zu fagen, über das Jahrhundert *Ludwig XIV.* hinüber, um dem Jahrhundert *Voltaire's* die Hand zu reichen«.

#### 6) Wiedererwachen der freien Stilfrömung und die Uebergangsphase der »*Régence*«.

Die zunächft liegende und vielleicht an fich fchon ganz hinreichende Erklärung für das Wiedererwachen eines freien Gefchmackes in der Kunfrichtung liegt in dem Druck und dem Zwang, den die ganze Richtung und das System *Ludwig XIV.* auf den beweglichen Geift der Franzofen ausgeübt hatten. Die Herzogin *Elisabeth Charlotte von Orléans*<sup>532)</sup> klagt, daß die Mode, luftig zu fein, abgekommen fei, daß eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die *Ludwig XIV.* in Schulden ftürzte, fich über *Verfailles* und den ganzen Hof lagere . . . ; »fo feindt alle *divertissementes* fo gezwungen undt voller *contrainte*, das Es nicht auszufprechen ift«. Um *Ludwig XIV.* wird es immer einfamer. Die formelle *Etiquette* des Hofes *Ludwig XIV.*, der den Franzofen unleidliche Druck der Frömmelei, die fich feit dem Tode der Königin *Maria Theresia* 1683 unter dem Einfluffe der *Marquise de Maintenon* entwickelte, erweckten im Herzen der franzöfifchen »Gefellfchaft« zwei Bedürfnisse: der Rückkehr in die eigenen *Hôtels* oder Wohnungen und eines dafelbft »*Sichgehenlaffens*«.

Das gefteigerte Bedürfnis nach Bequemlichkeit und Behaglichkeit der Privatwohnungen, der Wunsch, diefe ganz nach eigenem Gefchmack einzurichten, wirkten auf den Charakter der damaligen Architektur in fichtlicher Weife ein. Es kommen in Betracht:

- a) die Verbefferung der Grundrißbildung (*distribution*) der Privathôtels;
- b) das Entftehen der »*Petites maisons*«;
- c) die Umwandlung des ganzen Charakters der Innendecoration und ihre Ausbildung als »*Salon- und Boudoirftil*«;
- d) die Steigerung des »legitimen« und »illegitimen« Einfluffes der Frauen in der Architektur und des Charakters — ich will nicht fagen der Weiblichkeit, fondern des »*féminin*«, der den Stilen *Louis XV.* und *Louis XVI.* eigen ift.

Diefe verfchiedenen Umwandlungen bilden fich 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.* verfteht.

<sup>531)</sup> Siehe ebendaf., S. 115.

<sup>532)</sup> Siehe: SPRINGER, A. Bilder aus der neueren Kunftgefchichte. Bonn 1867. S. 248.

α) Elemente und Entwicklung 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 Bedürfnis der Rückkehr zur Natürlichkeit, das Verlangen nach Elementen und Eindrücken, die an die freie Natur erinnern, die Berührung mit Belustigungen von volkstümlichem oder ausländischem Charakter. Die zweite Quelle liegt in der eigenen menschlichen Phantasie. Man scheint förmlich durchdrungen vom unerfülllichen Bedürfnis, sich allen ihren Anregungen, Einfällen und Launen hinzugeben und ihnen innerhalb der Rahmen der Decorationen eines neuen »Salon- und Boudoirstils« Ausdruck zu geben.

Diese beiden Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen bringen zuerst eine gemischte Form hervor. Man versucht, die aus den Spielen der Phantasie entsprungenen Elemente mit anderen mehr aus der freien Natur entnommenen zu verbinden. In dieser Weise sind die Werke der Meister entstanden, aus welchen wir die Gruppe *Gillot-Watteau* zusammengestellt haben. In diese mündet die decorative Richtung *Bérain-Daniel Marot* ein, eben so etwas von der feinsten strengen Richtung des Loggienstils, die wir bis zum *Hôtel d'Ormesson* verfolgten (siehe Art. 245, S. 211).

337.  
Eigentliche  
Entstehung.

In die geistige Atmosphäre und in die Geschmacksrichtung dieser Gruppe drang die freie italienische Richtung *Borromini's*, weiter entwickelt durch *Guarini*, ein. Sie ist zuerst durch *Oppenordt* vertreten und dann viel intensiver noch durch den Turiner *Meissonnier*. Diese Gruppe *Gillot-Watteau* spiegelt den damaligen Drang nach allem dem, was der Druck des Systems *Ludwig XIV.* nicht gewährte, treu wieder. Im Kleinen ist es, wie beim Zeitalter *Heinrich IV.*, in welchem die Bedürfnisse nach verschiedenen Richtungen gährten und sich mischten.

Aus der Weiterentwicklung der Elemente, die in dieser interessanten Stilgruppe enthalten sind, sollte die Weiterentwicklung des decorativen Stils des ganzen XVIII. Jahrhunderts 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 Entwicklung 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<sup>533</sup>). Vor 1691 erwähnt *Daviler*<sup>534</sup>) als Neuerungen das Erfetzen 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.

Erfetzen der Wandteppiche durch Holztäfelungen (*lambris*), und der einflügeligen, 6 Fufs hohen Thüren durch doppelflügelige, wie dies in den Tuilerien gefchah.

339.  
Verbesserte  
Grundrifs-  
bildung.

Eine der Folgen der Reaction gegen das Hofleben *Ludwig XIV.*, wo Niemand fein 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 Bedürfnifs, feinen Gefellchaftskreis, 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 Verhältniffe wirkten noch mehr auf die Verbesserung der Grundrifsbildung (*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 Grofse (*grandeur*) durch das Angenehme und das Bequeme. Die Wolluft hat den Stolz (*orgueil*) ersetzt . . . Das *Palais Bourbon* ist das erste Gebäude, in welchem man die neue Grundrifsvertheilung (*distribution*) angebracht hatte; es wurde um 1722 durch die Herzogin von Bourbon, Mutter von *Monseigneur le Duc*, errichtet«. *Girardini* und *L'Assurance* werden als Architekten genannt.

340.  
Freierer  
decorativer  
Aufbau.

Als Ergänzung dieser verbesserten Grundrifsbildung und ihrer flüffigeren 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 fog. *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 feinem 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<sup>535)</sup> u. 355 zeigen, bilden die Glieder noch ein scheinbar structurives Gerüst und haben beiläufig die in den classischen Phafen übliche Stärke beibehalten. Auch die Gedanken der verschiedenen Motive könnten eben so gut classisch fein. Nur bezüglich der Behandlung im Ausdrucke, des Accenten 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*.

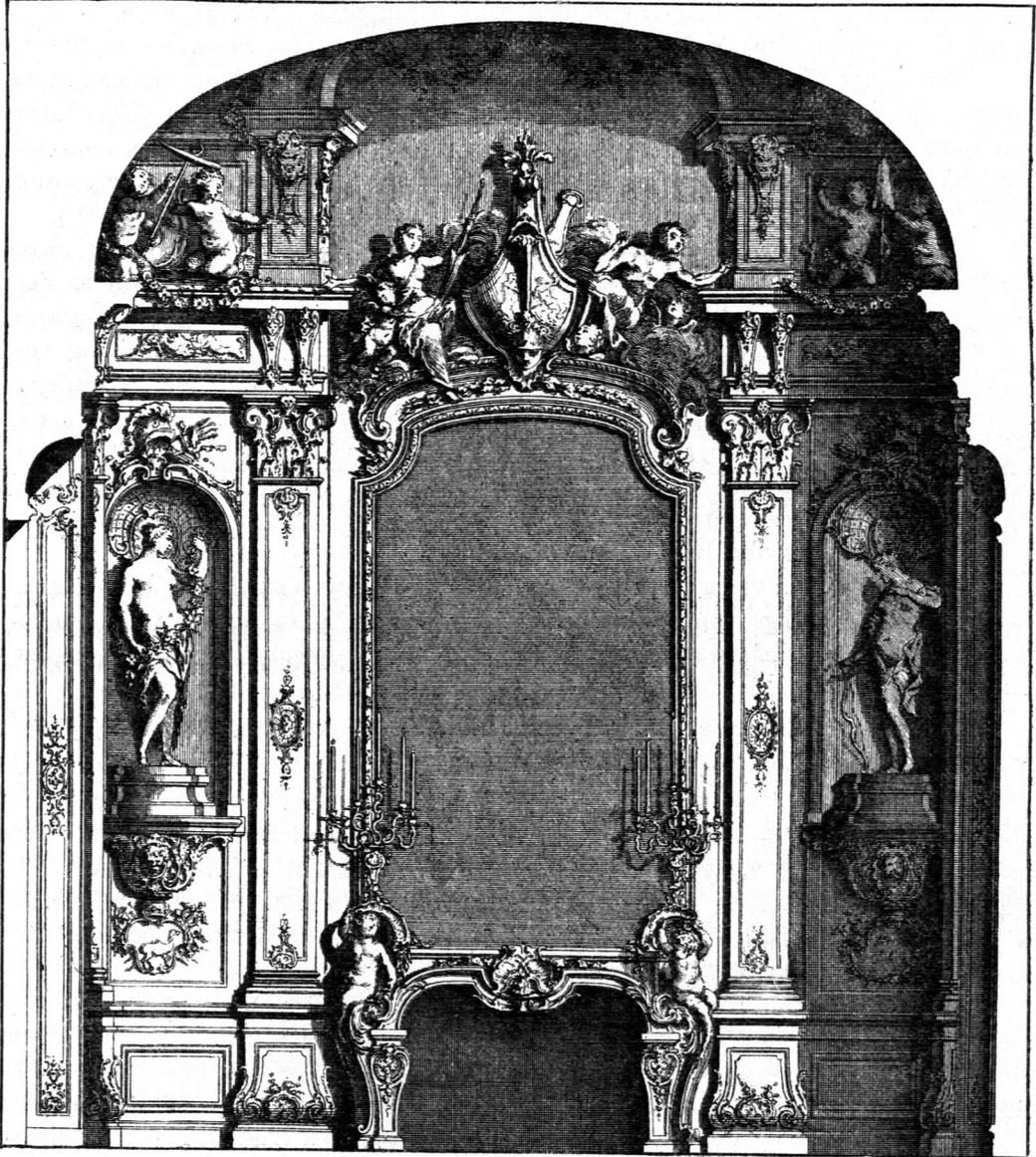
341.  
Charakteristik  
und  
Wichtigkeit.

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) Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Va, 232.

fassen. Der Protest gegen den steifen Zwang und das vielfach Unnatürliche der Zeit *Ludwig XIV.* treibt sie einerseits in das Gebiet der launigsten, freien Phantasie; sie nehmen aus der freieren Richtung *Louis XIV.* manche decorativen Motive der Richtung *Bérain-Daniel Marot.* Andererseits treibt es sie in die freie Natur hinaus.

Fig. 64.



*Galerie Dorée* im ehemaligen *Hôtel de Toulouse* zu Paris.

Schmalseite mit Kamin<sup>535</sup>).

Zugleich aber fühlen sie sich wiederum von Neuem zur Rückkehr zum strengen Grotteskenstil der Loggien *Raffaels* 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. Diese Rückkehr zur Natur und zur Natürlichkeit erfolgt aber innerhalb eines unnatürlichen Rahmens aus dem Gebiete der Phantasie. Es sind landschaftliche Elemente, Fragmente in ganz naturalistischer Auffassung und Stimmung, die in die Grottesken-Decoration eingeführt werden. Man verbindet sie mit Architektur-Fragmenten, Laubgängen aus Lattenwerk oder großen Brunnen-, Terrassen- oder Grottenanlagen im *Rocaille*-Stil. Auch inmitten letzterer werden das Fallen des Wassers und einzelne Pflanzengruppen ganz naturgetreu wiedergegeben, so z. B. in der Composition von *de la Foïe* (1687—1781), welche »*La Fontaine*« heisst<sup>536</sup>).

342.  
Ihre Haupt-  
meister.

Man pflegt *Claude Gillot* (1673—1722) als einen der ersten von denjenigen zu nennen, die sich vom steifen Pomp des Stils *Ludwig XIV.* entfernten. *Gillot* fußte weit mehr auf der bizarren Richtung, als auf der barocken. In seinem als »*Baccus*« bezeichneten *Modèle de portière pour tapisserie* erscheint die Hälfte seiner Composition schon wieder in der strengen Richtung des kommenden Stils *Ludwig XVI.*<sup>537</sup>).

Zu dieser Gruppe gehört ferner *Claude Audran* (1658—1734). Er hat zwölf Pilasterfüllungen, bezeichnet *Mois de l'année*, componirt, die zum Besten dieser Zeit gehören. Als feiner Künstler belebt er von Neuem den Stil der Loggien *Raffaels* und verschmilzt in anmuthigster Weise Rahmentheile aus der bizarren Richtung von *Bérain* und *D. Marot*, Laubwerk, Thiere und muscirende Affen in der lebendigen Weise von *della Bella* mit ganzen Partien, die schon dem kommenden, vollständig reifen *Louis XVI.*-Stil angehören. Dies sind wohl die besten Pilasterfüllungen (*Montants*) seit *Raffaels* und *G. da Udine*. Sie haben das Pikante, das die Grottesken-Decoration stets haben sollte, und ohne in das Lüsterne zu fallen, ein »*non so che di amoroso*«, welches von besonderer Anmuth ist.

Der dritte Meister dieser Gruppe ist der berühmte *Antoine Watteau* aus Valenciennes (1684—1721). Anfangs von *Gillot* und *Audran* beeinflusst, führte ihn seine franko-flämische Natur auf *Rubens* zurück, und in dieser Weise entwickelte sich seine eigene feine Originalität.

Die Richtung einer freien Bearbeitung des Ornamentalen im Sinne von *Daniel Marot* findet sich noch in den 1727 componirten und gestochenen Vignetten von *Bernard Picart*<sup>537</sup>). Ein Beispiel der weiteren Entwicklung dieser Richtung, worin aber die Elemente der Gruppe *Gillot-Watteau* sehr vorherrschen, scheint mir auch in einem *Panneau de tapisserie* von *Oppenordt* (1673—1742) gegeben zu sein; dagegen zeigt das Postament, worauf die Mittelfigur steht, Formen, die aus den freiesten, willkürlichsten Bildungen des Barocö von *Michelangelo*, *Dietterlin* und der Zeit *Ludwig XIII.* abgeleitet sind<sup>538</sup>).

343.  
Quelle  
der Stile  
*Ludwig XV.*  
und  
*Louis XVI.*

Die Composition *Gillot's* für die als »*Baccus*« bezeichnete »*Portière*« ist vielmehr im Charakter des *Louis XVI.*-, als des *Louis XV.*-Stils. Es ist, so zu sagen, ein directer Uebergang aus der Richtung *Bérain-Daniel Marot* in den *Louis XVI.*-Stil. Die natürlichen Elemente und ihre Behandlung im natürlichen Stil der Loggien sind vorherrschend<sup>539</sup>). Das Gleiche läßt sich vom erwähnten Blatte *Oppenordt's* sagen.

Die Weiterentwicklung des *Style Régence* bringt die verschiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils, der letzten Phase der zweiten Periode der französischen Renaissance hervor, für die wir die Bezeichnung »*Moden*« oder »*Genre*« angenommen haben.

<sup>536</sup>) Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1381. Bl. 53.

<sup>537</sup>) Abgebildet ebendaf., Bl. 48 u. 42.

<sup>538</sup>) Siehe ebendaf., Bl. 46.

<sup>539</sup>) Abgebildet ebendaf., Bl. 46 u. 48.

7) Entstehung der Formen des Stils *Ludwig XV.*

Für die Weiterentwicklung der freien Geschmackrichtung einer so vergnügungsfüchtigen, feinen Gesellschaft mußte es vor Allem darauf ankommen, der Decoration einen lebendigen, leichten und feinen Charakter zu verleihen. Die Stilphase *Ludwig XV.* ist die Zeit des Triumphs in der Kunst und im Spiel der lebendigsten Linienführung, zugleich der Verbindung verschieden geformter Flächen, inmitten vibrierender 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 unerfchöpflichen Phantasie, deren Verschlingungen zuweilen etwas vom mysteriösen Reiz arabischer Muster bieten.

344.  
Bedürfnis  
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 aufsteigenden Richtung der Decoration.

Man suchte in jener Zeit nach allen Mitteln, um der Architektur mehr Leben zu geben. Die Betonung des Emporfteigenden 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*<sup>540)</sup> richtig bemerkt, ersetzt sie die Pilaster und ihr Gebälke. Die Möglichkeit, den eckigen, rechtwinkelig laftenden Abschluß des Gebälkes durch lebendig geschwungene, aufsteigende Abschlüsse oder durch capriciös abgerundete zu ersetzen, mag einer der Gründe gewesen sein, die zur Beliebtheit und Entwicklung dieses Wandrahmenstils beitrugen. Die Phantasie, die früher im Grotteskenwerk der ganzen Wandfüllung sich ausbreitete, beschränkt sich vielfach auf die Ausbildung des unteren und oberen Theiles der Rahmen und zuweilen einiger Medaillons<sup>541)</sup>.

345.  
Umbildung  
der  
Rahmen-  
formen.

Die ganze Linienführung der Umrahmungen an Thür-, Wand- und Spiegelrahmen bezweckt das Betonen eines bewegten, oft belebten Aufsteigens. Schwungvolle untere Anfänge und obere Abschlüsse des Rahmens, das Aufheben der scharfen Gegensätze der rechtwinkeligen Ecken zu Gunsten einer inmitten kleiner pikanter Contrafte 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.

<sup>540)</sup> Siehe: SEMPER, G. Der Stil etc. Frankfurt a. M. u. München 1860—63. S. 350. (2. Aufl.: S. 333.)

<sup>541)</sup> 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. f. w. Im *Cabinet du Roy* (1735 und 1753) 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 »Emporftrebende« 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 aufsteigenden, akroterienartig bekrönenden Motive (*les amortissements*) zu vermehren. Es ist ein Brechen des vermeintlich Lastenden zu Gunsten des Emporftrebenden 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 Gegenätze der Linienführung hervor.

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 gefehene **S**-Confolen bilden, deren obere Volute den Scheitel der äußeren Umrahmung überragt.

An der Thür der *Libreria* in der *Sapienza* zu Rom hat *Borromini* diesen Ohren fogar annähernd den geschwungenen Umriss wirklicher Menschenohren gegeben; desgleichen an der Thür des Cafino 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 Gefims 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 San' 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.

Confolenformen, 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.

Die in Art. 331 (S. 256) hervorgehobene Veränderung des Charakters der Grottesken in der Gruppe *Bérain-Daniel Marot* ist oft eine so vorgeschrittene, daß es keiner weiteren Worte bedarf, um die letzte Umwandlung gewisser Elemente in die Formen der freien Richtung *Ludwig XV.* zu erklären. Man fühlt sie von selbst heraus. Sie tragen dazu bei, die Detailformen der Decoration auszubilden. In manchen Einzelformen der Gruppe *Gillot-Watteau* wird diese Umwandlung der Formen bis zu denjenigen des Stils *Ludwig XV.* weiter geführt. Der Schauplatz für die Entwicklung des »Grotteskenspiels« 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 Pilafter 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 Phantasieläufe mehr in den Verschlingungen bandartiger Ornamente, eine Weiterentwicklung der Mauresquen der Zeit *Du Cerceau's*, als in eigentlichen Grottesken; Combinationen kleiner **C**- und **S**-Bogen, die in capriciöser Weise an einander gereiht und verschlungen sind, bilden Kreis-, Rosetten- und Bandmotive. Die Behandlung

347.  
*Bec-de-corbin*-  
Form.

348.  
Umbildung  
der  
grottesken  
Füllung.

der Blumen in Sträußen, Gehängen u. dergl. ist nicht diejenige der Loggien *Raffael's*, sondern mehr in der holländischen Weise der Zeit *Ludwig XIV.*

Man fühlt es den damaligen Franzosen und Franzöfinnen bis in die innerste Seele nach, wie wohl es ihnen zu Muthe war, von den angenommenen Elementen spanischer Grandezza, der castilianischen Würde und Gemessenheit *Ludwig XIV.* befreit zu sein und sich ihrem angeborenen *esprit gaulois* frei hingeben zu können. Das Wirken des letzteren trägt dazu bei, daß in der Weiterentwicklung des Stils der Maßstab der decorativen Elemente immer feiner wird, wie man dies in Fig. 354 bis 358 beobachten kann. Es handelt sich hierbei um die Abstufungen in der Stärke und Dicke der Formen und Linien, in welchen die launigsten Einfälle zierlicher Coquetterie und Phantasie ausgedrückt werden.

349.  
Leichterwerden  
der  
Formen.

Nach den jüngsten Arbeiten von *P. de Nolhac* über die Decorationen in Versailles könnte man glauben, daß die jetzige Architektur des *Cabinet du Roi*, eines der wichtigsten Räume des Schlosses, der Thatfache widerspreche, daß der Stil der Wandrahmen stets feiner wird. Wir werden jedoch sehen, daß der Umbau von 1755 einen Theil der alten Decoration beibehielt und ergänzte oder daß diese Decoration sich wenigstens aus den Eigenthümlichkeiten der königl. Schule von Versailles erklären läßt.

#### 8) Verschiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit *Ludwig XV.*

Wir theilen die verschiedenen Stilrichtungen der Innendecoration während der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* in folgende »*Genres*« oder »*Moden*«, die wirkliche Stilzweige bilden:

350.  
Benennung  
der  
Moden.

- α) Die königliche Schule oder die Schule von Versailles;
- β) die Palmbaum-Mode;
- γ) die Affen- und Chinesen-Mode (*Singeries et Chinoiseries*);
- δ) die *Rocaille*-Mode, und
- ε) die Rococo-Mode.

In der Hervorhebung, Trennung und Bestimmung der verschiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils haben wir uns vom Charakter der verschiedenen Richtungen, die wir zu erkennen glaubten, leiten lassen. Wir haben getrachtet, näher zu bestimmen, welche Eigenschaften einerseits mit den verschiedenen bestehenden Benennungen vom *Style Louis XV.*, *Style rocaille*, *Pompadour*, *rococo* zusammenstimmen und diese Zweige dadurch genauer abgegrenzt; für diejenigen Werke andererseits, die mit den bestehenden Namen nicht richtig bezeichnet waren, zugleich aber Kennzeichen aufweisen, die ihnen einen bestimmten Charakter und eine besondere Richtung verleihen, haben wir zu neuen Namen gegriffen, um in das Gesamtbild mehr Klarheit und Ordnung zu bringen<sup>542)</sup>. In dieser Weise ist der Zweig der »königlichen Schule« des Stils *Louis XV.* und der »Innendecorationen des Schlosses zu Versailles«<sup>543)</sup> entstanden, und die »Palmbaum-Mode«, die zwar nur eine Unterabtheilung ist, aber dennoch, eben so wie die *Rocaille*-Richtung, einen besonderen Namen zu verdienen schien.

<sup>542)</sup> Ich habe jedesmal ein besonderes Gewicht auf die Urtheile *Destailleur's* gelegt, sobald mir ein solches bekannt war, weil ich während eines zwanzigjährigen freundschaftlichen Verkehrs mit diesem Herrn seinen Werth immer mehr schätzen lernte. Selten findet man bei einem Architekten eine solche Fülle von Kenntnissen auf allen Gebieten der französischen Decoration seit der Renaissance. Die objective Auffassung, die Gewissenhaftigkeit, die ruhige Vorsicht, mit welcher er als fein fühlender Künstler und Ehrenmann Alles prüfte, verdienen im Interesse der Sache hervorgehoben zu werden.

<sup>543)</sup> *Style de l'École royale* oder *le courant des décorations du château de Versailles sous Louis XV.*

*Detailleur* pflegte die Bezeichnungen *Style Régence* und *Style Louis XV.* zu gebrauchen . . . Die erste Bezeichnung bezieht sich auf den Uebergang des Stils *Louis XIV.* auf den Stil *Louis XV.*; letzterer hat für ihn etwa seit 1735—36 geherrscht. Den Ausdruck *Style rocaille* oder *rococo* hat er (so weit ich mich erinnere) niemals gebraucht.

a) Mode der königlichen Schule oder des Schloffes 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 Weiterentwicklung 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<sup>544</sup>), zeigt diesen Charakter recht deutlich, der in der 1767 vom selben Meister decorirten vierten Seite<sup>545</sup>) 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 Privatfalons und Boudoirs.

352.  
Beispiele.

Die ganze Täfelung der *Chambre de la Reine* in Versailles, 1735 entstanden<sup>546</sup>), 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 Joseph* von Sachsen (1755) geben eine Reihenfolge von Arbeiten, an denen man die Weiterentwicklung des Stils *Louis XV.* in feinen 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*<sup>547</sup>) um das Jahr 1736 datirt, hatte dieser sogar geglaubt, schließen zu müssen, die Entstehung des *Style rocaille* sei

<sup>544</sup>) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 52 u. 54. — Bl. 53 zeigt die 1767 decorirte Seite.

<sup>545</sup>) Abgebildet von P. DE NOLHAC in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV. (1895), S. 224.

<sup>546</sup>) 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.

<sup>547</sup>) 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 fogar noch später, als *Darcel* annahm, und liegt hierin eine Bestätigung unferer Auffassung, daß in den Bauten des Verfailer Schlosses die *Rocaille*-Motive überhaupt wenig verwendet wurden<sup>548</sup>).

### β) Palmbaum-Mode.

Eine der frühesten Formen, unter welchen man eine Befreiung vom Zwang der Richtung *Ludwig XIV.* fucht 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 Verfailles 1735 von *Verberckt* ausgeführt. Die Seitenpfeiler des Spiegels der Hauptfüllungen und Sopraporten sind als Palmenstiele gebildet, deren Blätterkronen Medaillons stützen oder den Ausgang des oberen Abchlusses bilden<sup>549</sup>). 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<sup>550</sup>).

Fernere Beispiele in Verfailles 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*<sup>551</sup>).«

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<sup>552</sup>).

Diese decorative Anwendung von Palmen in etwas auffallender Gröfse 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 feitliche Begleitung der Thürgewände und beinahe in ihrer ganzen Höhe am *Oratorio di S. Filippo Neri*; als sehr große Palmette durchbricht eine Palme den Giebel derselben Thür. Ferner hat er sie als äußere Begleitung des Rundbogens am Fenster über der Thür der *Sapienza* zu Rom angebracht, die nach der *Piazza di Sant' Eustachio* führt.

Eine ähnliche Verwendung der Palmen an deutschen Bauten findet man im Schloß zu Karlsruhe in der Capelle und als Spiegelrahmen im Empfangssaal, im Ritteraal des königl. Schlosses zu Berlin, im Schloß zu Schleifshaus und namentlich in demjenigen zu Bayreuth.

<sup>548</sup>) Am Kamin des Schlafzimmers des Dauphin (1747), im ehemaligen *Cabinet des Grand Dauphin*, zeigen die Bronze-Decorationen *Caffieri's* den bewegten *Rocaille*-Charakter *Meiffounier's*. Am Gefims dieses Raumes, eben so an demjenigen des *Salon de la Pendule* (1760) ist der *Rocaille*-Charakter klar ausgesprochen. In letzterem Raume geschieht dies in der Art, wie sie im Folgenden Fig. 358 zeigt.

<sup>549</sup>) *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.

<sup>550</sup>) Derselbe in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIV. (1895) S. 219.

<sup>551</sup>) Siehe ebendaf., Bd. XIV. (1895), S. 224; Bd. XVII (1897), S. 190.

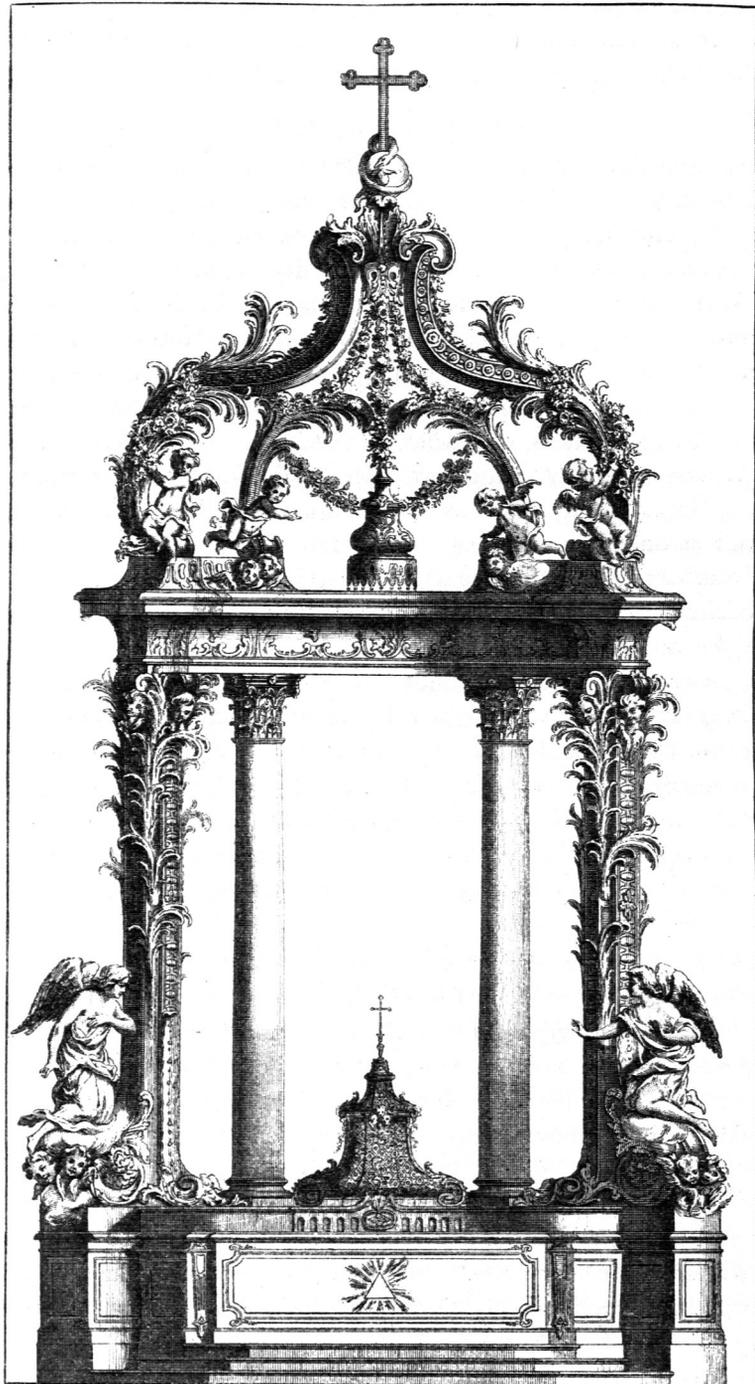
<sup>552</sup>) Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Hd, 193.

353-  
Beispiele  
zu  
Verfailles.

354-  
Vorbilder  
bei  
*Borromini*.

355-  
Deutsche  
Beispiele.

Fig. 65.

Hochaltar der Marien-Capelle in der Kirche *St.-Sauveur* zu Paris <sup>552</sup>).

γ) Affen- und Chinesen-Mode.

356.  
Ursprung.

Eine andere decorative Richtung bildeten die fog. »*Singeries*« oder Affenscenen aus. Gegen das Ende der Regierungszeit *Ludwig XIV.* wurden chinesische Gegen-

ftände ein Gegenstand des Luxus und der Mode. In den Compositionen von *Gillot* und *Watteau* spielt man europäifche Spiele in chineifchen Trachten. »*Dans les idées du temps, des fils du ciel aux finges il n'y avait qu'un pas*«, fagt *H. Chevignard*<sup>553</sup>). Hieraus, fo wie aus der Gefchicklichkeit der damaligen Thiermaler entftand die fonderbarfte Mifchung decorativer Motive, in welchen den Affen aufser ihren natürlichen Handlungen eine Menge »Grotteskenftreiche« angedichtet werden. So entftanden 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 Grofsen Saal; hier treiben Affen und andere Thiere, Mandarine, Frauen und Kinder durch einander mit den ergötzlichften Späfsen ihr Wefen und ihre Spiele.

Später kommen die Motive aus chineifchen Gärten, abfcheulich gebogene Stege, Geländer, Gartenhäuschen, Schaukeln, die eben fo entfernt von der Wirklichkeit erfeheinen, als die Pompejanifchen Phantafien. Es entfteht das Werk von *Peyrotte* (ohne Datum, wohl um 1740), betitelt: *Livre des trophées chinoifes, inventées par Peyrotte*.

#### δ) *Rocaille*-Mode.

Die Ausdrücke *Style rocaille*, *Genre rocaille* oder *Formes rocaille* gehören zu den häufigften Bezeichnungen, die man bei gewissen franzöfifchen Schriftftellern findet, um den Stil *Louis XV.* oder eine feiner Formen zu benennen. Die Unbeftimmtheit diefer Bezeichnungen nöthigt, der Sache näher zu treten. In den franzöfifchen Anfchauungen über das Wefen und die Dauer des *Genre rocaille* herrfcht keine rechte Uebereinfimmung. *Darcel*<sup>554</sup>) fchreibt über den Begriff und den Beginn des *Style rocaille* Folgendes: »Gewöhnlich fetzt man feinen Beginn in die Zeit der *Régence*;« doch möchte er mit Rückficht auf die Decke des Schlafzimmers der Königin in Versailles, die um 1734 zum Theile neu decorirt wurde, den Beginn diefer Stilrichtung etwas fpäter fetzen. Er fchreibt ferner: »*Boffrand*, etwa im zweiten Drittel des XVIII. Jahrhunderts, fcheint diefen Stil gefchaffen zu haben; er tritt an Stelle desjenigen, der aus den Compositionen *Bérain's* entftanden war«. *Raoul Rofières*<sup>555</sup>) fagt, gelegentlich der Reaction, die fich 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 follte man fchließen, dafs *Rofières* 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 fpricht 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*<sup>556</sup>), im Erdgefchofs zu Versailles als gebildet aus *enroulements de rocaille où des oiseaux poursuivent des chiens*; bezüglich des Schlafzimmers des Dauphin (*Salle 49*) fpricht er von der *large frise en partie dorée, où des divinités, mêlées à de petits amours*,

357.  
Franzöfifche  
An-  
fchauungen.

<sup>553</sup>) Siehe: *LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. Les Styles français. Paris 1892. S. 350.*

<sup>554</sup>) Siehe: *ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, S. 54 u. 59.*

<sup>555</sup>) 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.*

<sup>556</sup>) Es handelt fich um den Dauphin, Vater von *Ludwig XV.*, der am 9. Februar 1747 *Marie-Jofeph 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* <sup>557)</sup>.

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 <sup>558)</sup>. 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-Encyclopädiën des XVIII. Jahrhunderts »*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* <sup>559)</sup> erklärt das Wort *Rocaille*: »*Décoration de style rustique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.*« Da jedoch in der Entwicklung dieser Stilrichtung nicht 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. Jahrhunderts 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 Fosse*: »*Nouveaux tableaux d'ornemens 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-

<sup>557)</sup> Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1897, S. 190.

<sup>558)</sup> Dies scheint auch die Auffassung *Vaudoyer's* zu sein, einem der wenigen französischen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwicklung der französischen Architektur zu geben versuchten: »*Dans les 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 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.

<sup>559)</sup> 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 ergibt sich, daß das *Genre rocaille* keine eigentliche Phase des Stils *Louis XV.* ist, sondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber seit 1735 etwa außerhalb von Versailles die vorherrschende wird.

Was diese Auffassung bestätigt, ist erstens, daß der Ursprung und die Entwicklung der *Rocaille*-Mode, wie schon gesagt wurde, entschieden aus der Anwendung der Muschelformen, nicht aus einer Nachahmung von künstlichen Felsenpartien und Grottenwerk hervorging — erst in der späteren Entwicklung, die man als Rococo zu bezeichnen berechtigt ist, wird die Darstellung grottenartiger Gebilde klar 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 Fassade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muscheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenster des I. Obergeschoßes; am 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 Saffia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel sichtbarer 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<sup>560)</sup> hat schon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muschel hineingesetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligen Scheines umgiebt, übernommen und in schlufssteinartigen Bildungen angebracht.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte's Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muschel mehrfach nicht als Hoch-Renaissance-Motiv, sondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schlufsstein 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*<sup>561)</sup> 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 ebendaf., 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 Abchlusses 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 feiner 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<sup>562)</sup>; 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 zusammengruppiert.

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.

Auch das zweite decorative Element der *Rocaille*-Mode, die Nachbildung von grottenartigen Gebilden aus natürlichen Felsen, beruht auf älteren Vorbildern. Wir finden sie bei *Bernini* und in den Grotten von *Bernard Palissy*. Bei diesen, eben so wie im XVII. Jahrhundert, ist es eine der Formen, worin sich das Bedürfnis nach freieren Formen der Natur ausdrückt.

Ein wichtiges Vorbild für die Verwendung von Naturgegenständen, von unregelmäßiger Form noch mehr als für die Detailform selbst, hat offenbar *Bernini* an der Fassade des *Palazzo della gran Curia Innocenziana*, jetzt Palaß des Parlaments, zu Rom gegeben; der ganze Palaß 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 Fassade 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 Flusgestalten, 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.

<sup>562)</sup> Abgebildet ebendaf., Bd. II, Bl. 77.

Der damalige Drang, sich mehr und mehr dem freien Linienspiel der Phantasie hinzugeben, verbunden mit der Neigung, Elemente aus der freien Natur anzuwenden, führt zur Entwicklung einer befonderen 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 festonirt, mit Oeffnungen durchbrochen, wie eine Porzellanmasse, die wiederum plötzlich die Form und Bewegung einer davon eilenden Welle annimmt. Palmenblätter, die ebenfalls aus Porzellan zu sein scheinen, verschiedene Reiser und Blätter, C-Bogen, Cartouchen und alles nur Denkbare verbinden sich mit diesen Gebilden.

362.  
Anwendung  
der Rocaille-  
Motive.

Es ist übrigens nicht immer leicht zu sagen, was reine *Rocaille* ist; denn diese Formen sind stellenweise mehr blattartig durchgebildet, ein anderes Mal wie ein ausgeschnittener bearbeiteter Stoff.

Zuletzt bekommen diese *Rocaille*-Motive eine Art decorative Unabhängigkeit; man legt den Hauptwerth auf die Textur ihrer Fläche, ihre bewegten Umriffe. Man giebt ihnen daher unter Umständen auch die fein auslaufende Spitze und die Zacken eines Distelblattes. Bei *Oppenordt* findet man Drachenflügel, ja ganze Adler, die man, wenn man den 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 *Meiffonnier's* als Typen der *Rocaille*-Mode.

*Germain* war einer der Künstler, die am meisten zur Entwicklung dieses Formensystems beigetragen haben. Oft weiß man nicht, ob es Muschel- oder Wellenformen sein sollen, die dargestellt sind<sup>563</sup>). 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. Jahrhunderts und starb 1770.

*François de Cuvilliers*, 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.

<sup>563</sup>) GERMAIN, P. *Eléments d'orfèvrerie*. Paris 1748. (Abbildung in: JESSEN, a. a. O.) S. 121.  
Handbuch der Architektur. II. 6.

leicht und capriciös, mehr in Gruppen vereint, die scharfer 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*<sup>564</sup>), 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 Gegenfatz geben, als diese geschwungenen Ausgüffe freier Phantasie und Caprice, die man hier in den oberen Abschläffen der Wand-Decoration (Fig. 356) und in der reich verschlungenen Decoration des Gewölbes sieht. Der ganze Gegenfatz 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 Stilentwicklung 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*<sup>565</sup>), der diese Decoration in die Jahre 1735–40 setzt. Sie ist noch erhalten. Die vorzügliche malerische Ausschmückung der Füllungen, Sopraporten u. f. 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<sup>566</sup>).

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 *Cuvilliers*, zu folgen, aus denen der Rococo hervorging, andererseits einen Blick auf die Ausbildung der *Rocaille*-Mode durch französische und andere Meister in Deutschland zu werfen.

Hier sind vor Allem die Arbeiten von *Cuvilliers* in der Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu nennen. Das sog. Silberzimmer daselbst mit feinem blauen Grund zeigt eine Nuance der Stilentwicklung und Decoration, die nach der Ansicht *Destailleur's* in Frankreich selbst ihres Gleichen nicht hat. Besonders bezeichnend ist, daß im Gegenfatz zu den meisten Schöpfungen der *Louis XV.*-Zeit wir hier nicht bloß vor einer rahmenartigen Decoration stehen, sondern daß Stuck-

365.  
Beispiele  
in  
Deutschland.

<sup>564</sup>) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 75–79.

<sup>565</sup>) Siehe ebendaf., Bd. II, S. 59 ff.

<sup>566</sup>) *Charles Normand* bezeichnet (in: *Nouvel itinéraire — Guide artistique et archéologique de Paris*. Paris 1895–96. Bd. I, S. 381) diese Appartements als *décorés par l'architecte Boffrand de 1735 à 1740 avec une magnificence et un goût incroyables*. *Rivoalen* (in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture etc.* Bd. VI. Paris 1892. S. 575) folgt auch dem irrthümlichen Datum 1706.

Decorationen wie Ledertapeten die ganzen Wandfelder füllen <sup>567</sup>). Wir stehen hier nicht vor *Rocaille*-Motiven, die mehr oder weniger zahlreich innerhalb einer *Louis XV.*-*Decoration* beinahe schieblich vertheilt sind; vielmehr bilden die *Rocaille*-Motive in der unteren Hälfte, so wie oben, einen zusammenhängenden Aufbau. Zwei große Aeste oder, richtiger, zwei kleine Bäume kreuzen sich in der Füllung; oben bewegen sich Putten inmitten von *Rocaille*-Aesten und -Guirlanden in phantastischen Spielen. Bezeichnend ist ferner, daß im Silberzimmer die Rahmen der kleinen Thüren mit ihren hohen Sopraporten oben und unten besonders hervortretende Ecken haben, die als *Rocaille*-Ohren gebildet sind. Wenn das von *Dohme* angegebene Datum für die Vollendung des Silberzimmers (1734) richtig ist, so hätten wir hier einen französischen Zweig des *Genre Rocaille* auf deutschem Boden, der scheinbar den Charakter dieser Richtung vollständiger ausdrückt, als die französischen gleichzeitigen Beispiele. Jedenfalls würde es bestätigen, daß die *Rocaille*-Mode mit dem eigentlichen *Style Louis XV.* gleichzeitig war und nicht erst eine spätere Entwicklung desselben darstellt.

Der runde Speisesaal in der Amalienburg, angeblich 1734 erbaut, ist ebenfalls ein sehr schönes Werk, welches eine gewisse Verwandtschaft mit dem ovalen Salon des *Hôtel de Soubise* zu Paris zeigt, aber dennoch eine selbständige Entwicklung des Stils bekundet.

Vielleicht ist das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutschland zu suchen. Der Spiegelrahmen <sup>568</sup>) über einem Eckkamin des Schlosses zu Würzburg scheint den reichsten Grad der Entfaltung dieser Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht sich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet ist, die sich oben zu einer großen Mittelcomposition verbinden, welche sich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze scheint eine Weiterentwicklung des Stils von *Cuvilliers* im Silberzimmer der Amalienburg zu sein. Es zeugt von einer solchen Meisterschaft in der Bewältigung der unerforschlichen 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 <sup>569</sup>).

#### e) Rococo-Mode.

Mit der Rococo-Mode gelangen wir an das letzte Stadium der Entwicklung der freien Strömung während der zweiten Periode der Renaissance; ja man darf sagen der ganzen französischen Renaissance bis zur damaligen Zeit.

366.  
Bestimmung  
des Begriffes  
»Rococo«.

<sup>567</sup>) Abgebildet in: DOHME, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

<sup>568</sup>) Siehe: GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

<sup>569</sup>) Im Festsaal des Schlosses zu Würzburg. Abgebildet ebendaf. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern nur 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 Kunst-richtung zu bezeichnen; es wäre aber besser, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu suchen und den alten ihren präzisen Sinn zu lassen, als sie auf Kunst-richtungen ausdehnen zu wollen, die sie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieser Stelle in so beschränkter Weise, als möglich, und ausschließ-lich 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.

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 preisgibt.

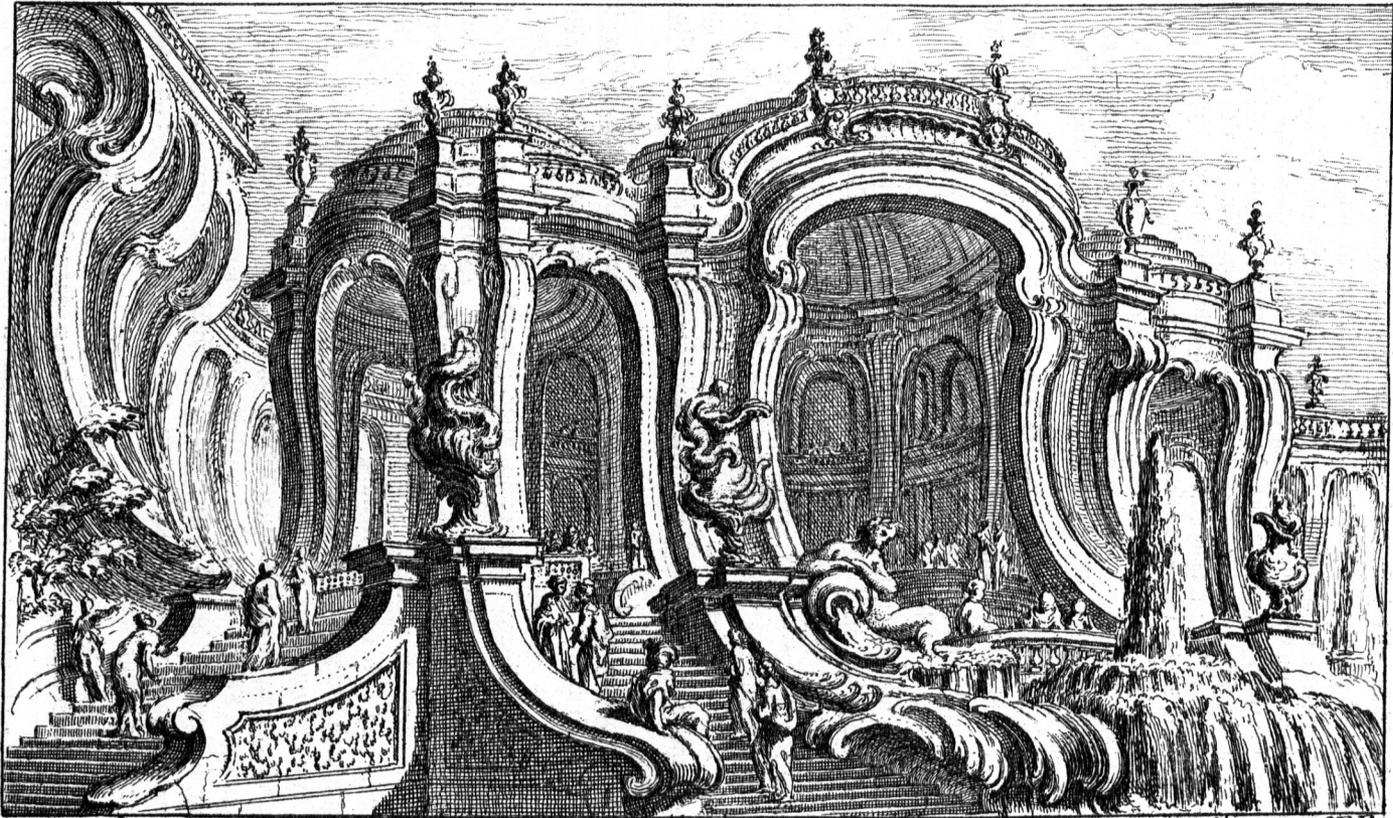
*Destailleur* giebt einige Auszüge zweier interessanter Artikel des *Mercure de France* von 1754 und 1755, worin der Kupferstecher *Cochin* diese Richtung *Meiffonnier's* vom Standpunkt der strengen Stilanschauung bespricht. Im ersten tadelt er seine Ausschweifungen der Phantasie. Im zweiten fingirt er eine vertheidigende Antwort der angegriffenen Partei. In letzterer wird gesagt, daß *Oppenordt* anfänglich der fraglichen Richtung viele Dienste geleistet, daß jedoch der große *Meiffonnier* erst ihre Wünsche ganz verwirklicht habe.

Aus der vorhergehenden *Cochin'schen* Kritik<sup>570)</sup> geht hervor, daß von den Zeitgenossen *Meiffonnier* als derjenige angesehen wurde, der den Geschmack *Borromini's* sich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien. Er habe zuerst den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, habe auf alle Arten die Gesimse gedreht und anschwellen lassen, sie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. Er erfand die Gegensätze, verbannte die Symmetrie, so daß die beiden Seiten einer Füllung zu wetteifern schienen, welche sich von der alten geraden Form am meisten entfernen könne. In wunderbarer Weise verstand er die Gesimse des härtesten Marmors nach den sinnreichen Bizarrien der Cartouchen in gefälliger Weise zu biegen. Er brachte jene charmante **S**-Form der Umrisse in Aufnahme . . . er wandte sie überall an, und seine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Combination dieser Form in allen möglichen Richtungen . . . »mit seinen lieben **S**-Umrisfen ersetzte er Alles.«

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.

<sup>570)</sup> Fragmente davon in: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français.* Paris 1863. S. 222 ff.

Fig. 66.



*J.A. Meissonnier inv.*

*Huquier Sculp. et ex. rue S. Jacques. C.P.R.*

Grotten-Composition von *Meissonnier* <sup>573</sup>).

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 Ungebundenfeins. 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 ungeheure Schriftrolle fahnenartig in die Höhe und seitwärts flattern.

*Carlo Fontana* (1683) läßt das Rundmedaillon über der Thür von *San Marcello* am Corfo zu Rom an der einen Seite von einem stehenden großen Engel, an der anderen von einem kleinen sich bückenden halten, nur der Unsymmetrie zu Liebe. Aehnlich ist das Medaillon über der Thür in *Piazza di Maria in Passione* zu Genua gehalten.

370.  
*Meiffonnier*.

Von *Fuste-Aurèle Meiffonnier* schreibt *Davillier*<sup>571</sup>): »Er unterscheidet sich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter feiner Compositionen. Sie sind von anmüthiger Frivolität, und die gerade Linie ist sorgfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, daß *Meiffonnier* nicht ausschließlich dieser gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und daß bei ihm Elemente einer strengeren Richtung vorhanden sind. Zimmer-Decorationen *Meiffonnier*'s, wie diejenige für den Grafen *Besenval*, oder für ein Cabinet in Portugal<sup>572</sup>) 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 Formenentwicklung dieser freien Phase des in Rede stehenden Stils scheint — wenn auch nicht chronologisch, da der Stil noch dreißig Jahre fortlebte — in einigen dieser Compositionen *Meiffonnier*'s zu liegen. Es ist schwer, eine vollständigere Beseitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geschehen ist, die Fig. 66<sup>573</sup>) zeigt. Selbst die Pfeiler und Strebe-  
pfeiler gleichen sich überstürzenden Wellen oder scheinen mit dem herabstürzenden Wasser davon eilen zu wollen. Die Geschmacksverirrungen sind kein Hinderniß, bei *Meiffonnier* die sichere Beherrschung der Formen anzuerkennen. Allerdings sind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieser Richtung nicht bekannt geworden.

371.  
Andere  
Meister.

Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compositionen auf Grund der S-Form, wo Alles, statt in consolenartigen Felsen ausgeführt zu sein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergestellt ist<sup>574</sup>). Er hat viele chinesische Elemente verwendet<sup>575</sup>). 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 ebendaf., Pl. 52.

573) Facf.-Repr. nach: *Oeuvre de Fuste Aurèle Meiffonnier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

574) Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentfisch-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 53.

575) Siehe das Nähere in: GUILMARD, a. a. O., S. 188.

rahmungen eines Schlüffeloches oder eines kleinen Porzellanrahmens paffen könnten. Gruppen von Amorinen, kofende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben diese Formen. Die Bewegungen dieser Windungen find jedoch stets zu einem harmonischen Gleichgewicht contrastirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieser Eigenschaft eine bewildernde Meisterfchaft.

*François de Cuvillies* (der Vater) hat gleichfalls folche Portale geschaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenunterganges inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen läßt. Hier müffen 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*«<sup>576</sup>). Man sieht, daß während der strengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantafie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächste Generation anzufammeln, und letztere entschädigt sich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzensluft.

Es ist mir nicht gelungen, irgend ein ausgeführtes französisches Bauwerk zu finden, das wirklich der Bezeichnung und dem Begriffe des Rococo, wie er im Vorstehenden aufgestellt wurde, entspräche.

Anders verhält es sich mit Deutschland. Wie für die *Rocaille*-Mode finden wir hier für den Rococo ausgeführte Beispiele, die den Begriff dieser Stilform besser zu verstehen helfen. Selbst dann, wenn man diesen Begriff Rococo streng auf Werke begrenzt, die aus der Entwicklung einer der Richtungen des französischen *Louis XV.*-Stils hervorgehen, nicht aber, wie der Zwinger in Dresden, aus der directen Entwicklung des italienischen Barocco, lassen sich in Deutschland eine Anzahl echter Rococo-Werke aufzählen.

Der Gnadaltar 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 Schlüffelochbleches aufbauen<sup>577</sup>). Hier ist die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des französischen Salons Stils *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 Palaft 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<sup>578</sup>).

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<sup>579</sup>), in dem Maße vorhanden war, wie aus seinen

<sup>576</sup>) Abgebildet ebendaf., Pl. 63.

<sup>577</sup>) Abgebildet von R. DOHME in: Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 288.

<sup>578</sup>) »Die Architekten der Zeit *Heinrich IV.*«, sagt *Lemonnier*, »nehmen zwischen ihren Vorgängern und Nachfolgern eine verwerfliche Stellung ein; keiner gelangte zu einem vollständigen Ruhme.«

<sup>579</sup>) 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