

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

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

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

c) Begriffsbestimmung der Renaissance.

73.
Frühester
Gebrauch
des Wortes
»Renaissance«.

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

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

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

²³⁾ Siehe: PLANAT, a. a. O., S. 317.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14.
Renaissance
als
Bündnis.

15.
Die
Antike,
das neue
Element.

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

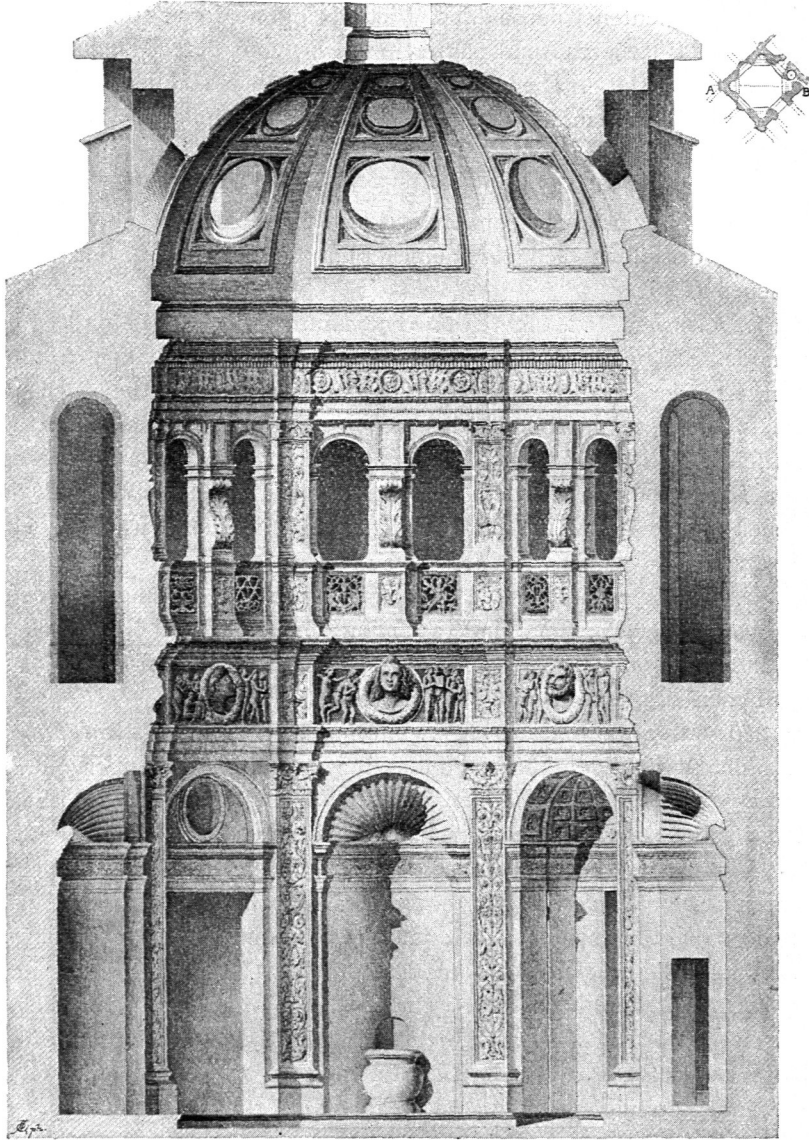
²⁷⁾ Siehe: *Encyclopédie du XIXe siècle*. 3. Ausg. Paris 1872. Bd. XXX.

²⁸⁾ A. a. O., Bd. 3, S. 3.

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

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

Fig. 1.



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

Gegenüber der Thatfache, daß es unftreitig das Auftreten der Antike, ihr Eindringen in die Spät-Gothik, ihr immer ftärker werdender Antheil in der Architektur des XVI. Jahrhunderts ist, die das neue Element bildet, welches die als »Renaissance« benannten Erfcheinungen hervorruft; gegenüber der Thatfache ferner, daß eine möglichst vollständige Behandlung der Aufgaben im Geifte der antiken

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

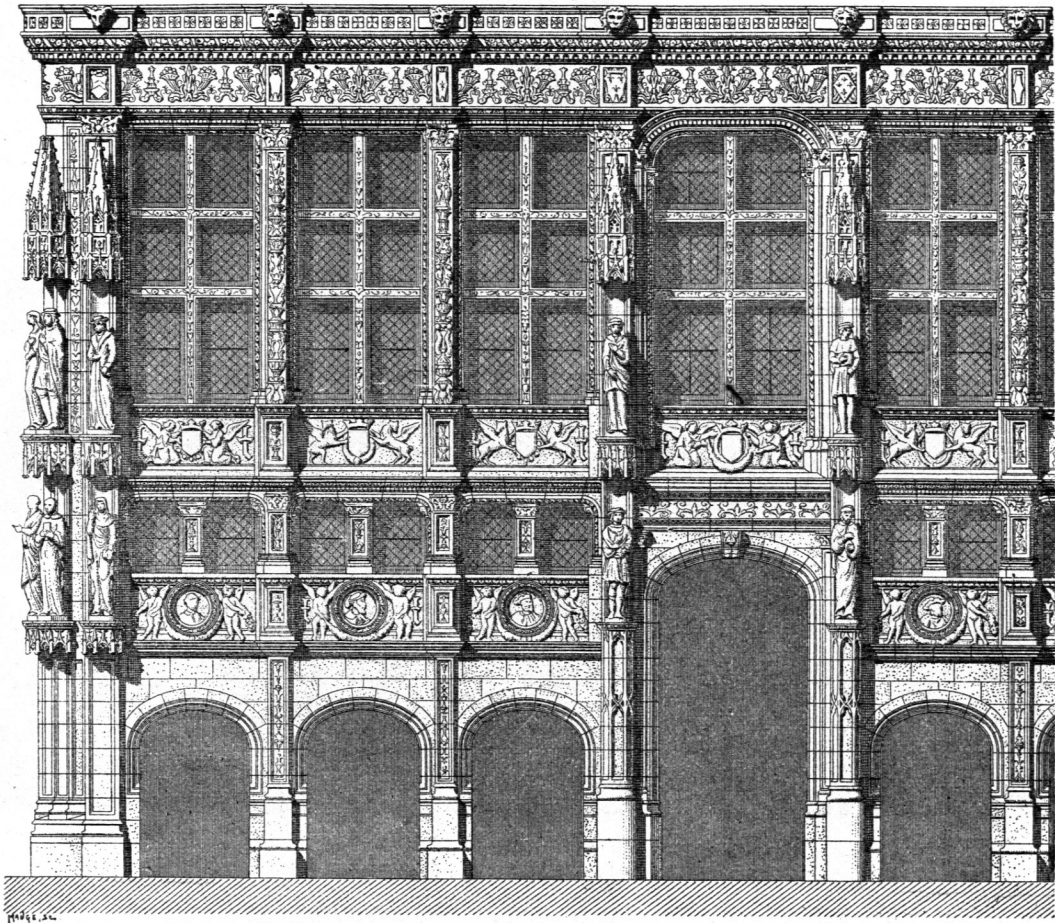
³¹⁾ Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, C. *Palais, Châteaux, hôtels et maisons de France etc.* Bd. 4, Paris 1867. Pl. 9.

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

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

16.
Ansichten
über die
Wirkungen
der
Antike.

Fig. 2.



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

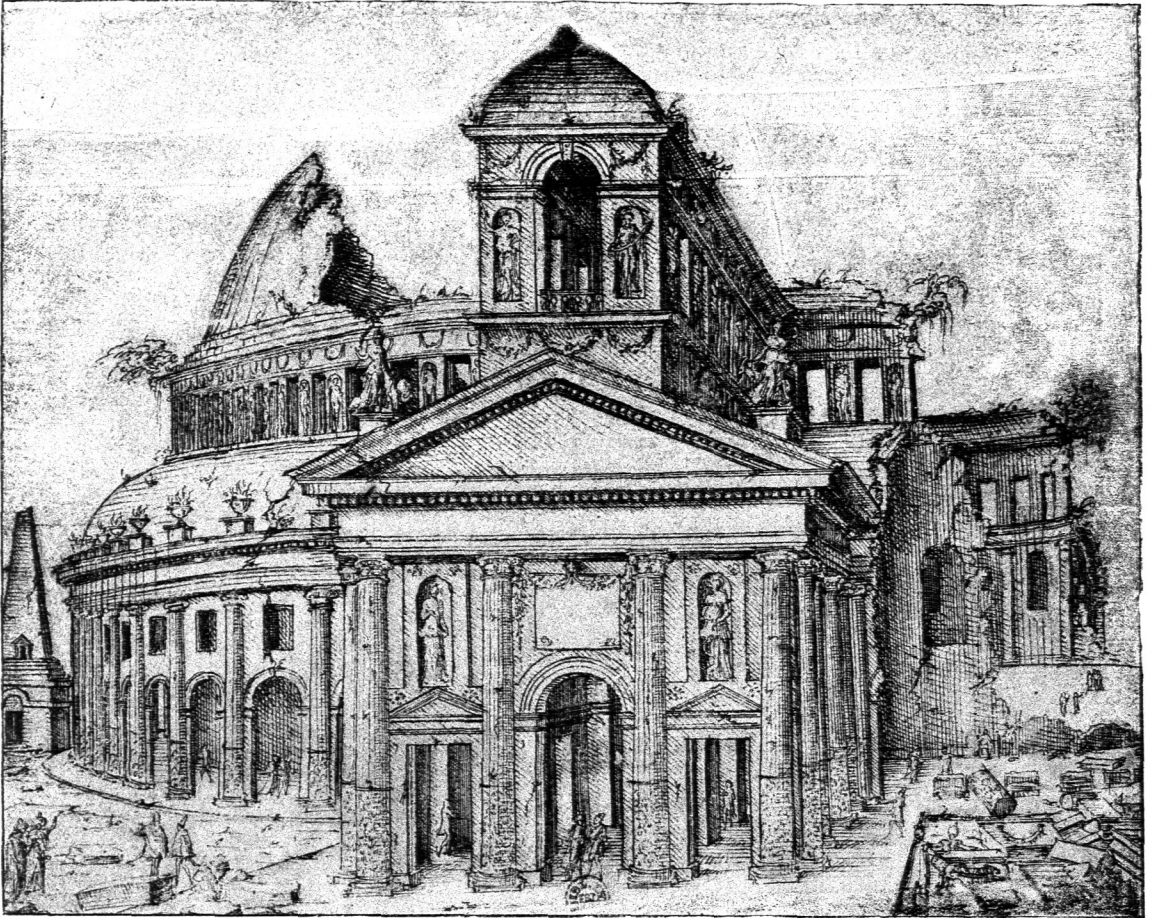
der classischen Architektur aufhören lassen. Merkwürdiger Weise aber läßt jede dieser Auffassungen dies vor einer verschiedenen Periode des Classischen geschehen:

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

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

Diese letztere Auffaffung, die fich als diejenige ergibt, die *Burckhardt* in feinem »Cicerone« von der italienifchen Renaissance aufteilt, fcheint mir fowohl vom gefchichtlichen Standpunkte der Architektur, als auch von dem der übrigen

Fig. 3.



Inspiration nach den Ruinen Roms.

Zeichnung eines Franzosen um 1535³²⁾.

(Siehe auch Fig. 11.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴⁾ Ebendaf., S. 253.

³⁵⁾ Ebendaf., S. 277.

³⁶⁾ Ebendaf., S. 855.

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

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

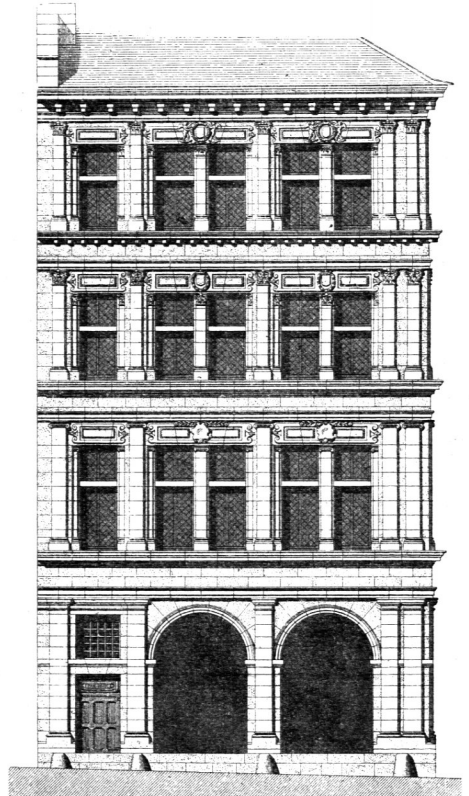
18.
Zeit
Ludwig XIII.
und XIV.

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

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

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

Fig. 4.



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

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

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

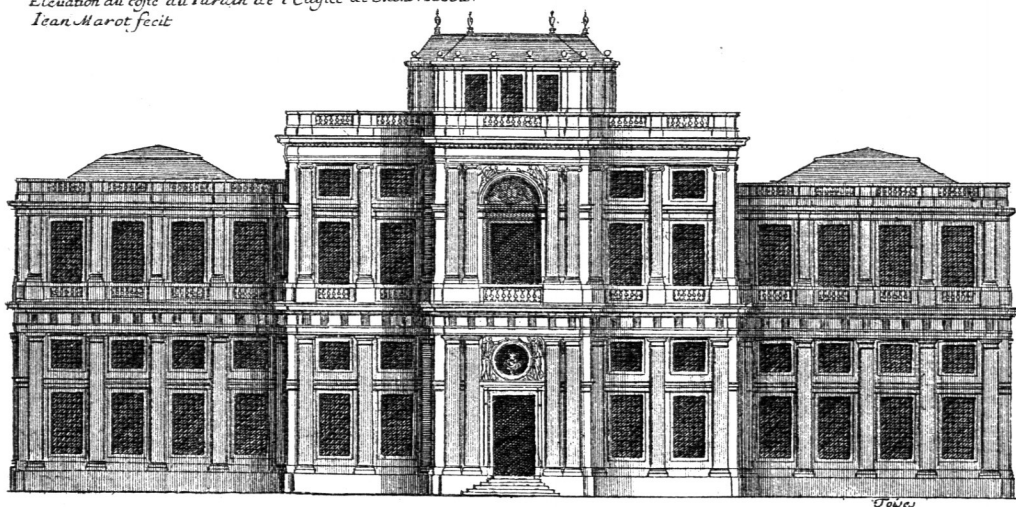
Decoration eine viel freiere barockisirende Kunst walten zu lassen, genau wie diejenige von *Pietro Berettini da Cortona*, durch welche die freiere Decorationsweise zur Zeit *Ludwig XIV.* bedingt wurde.

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

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

Fig. 5.

*Elevation du cote' du Jardin de l'Edifice de Monsr. Jabba.
Jean Marot fecit*



Ehemaliges Hôtel des Banquiers und Kunstsammlers *Jabach* zu Paris. — Gartenfront³⁹⁾.

(XVII. Jahrh.)

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

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

19.
Zeit
Ludwig XV.

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

⁴⁰⁾ A. a. O., Bd. III, S. 108.

⁴¹⁾ Siehe ebendaf., Bd. II, S. 103.

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

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

20.
Zeit
1750—1862.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21.
Feststellung
des Begriffs
»Renaissance«.

⁴³⁾ Siehe: DALY, a. a. O., S. 13.

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

22.
Des Verfassers
Definition
der
Renaissance.

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

Die Architektur der Renaissance in ihrem umfassendsten Wesen betrachtet, ist die Verföhnung des Geistes und der Principien der antiken griechifch-römifchen Architektur und derjenigen der gallo-germanifchen Völker, wie fie im gothifchen Stile ihren höchften und lebendigsten Ausdruck gefunden haben.

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

Hieraus geht hervor, dafs die Renaissance die Verföhnung und der lebendige Bund ist zwischen den zwei Architekturtilen, welche die höchste denkbare Verkörperung der gröfsten architektonischen Gegensätze find: des horizontalen und des verticalen Principis, der subjectiven und der objectiven Empfindungsweise, des vom Einzelnen zum Ganzen Strebenden und des vom allgemeinen Ganzen zum Einzelnen Durchbildenden, des von innen nach aufsen und des von aufsen nach innen Wirkenden.

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

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

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

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

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

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

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

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

23.
Unterschied
zwischen
Renaissance,
Revival
und
Reveil.

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

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

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

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

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

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

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

2. Kapitel.

Die französische Renaissance ein französisch-italienischer Compromiss.

a) Französisches Bedürfniss nach der Renaissance.

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