

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.

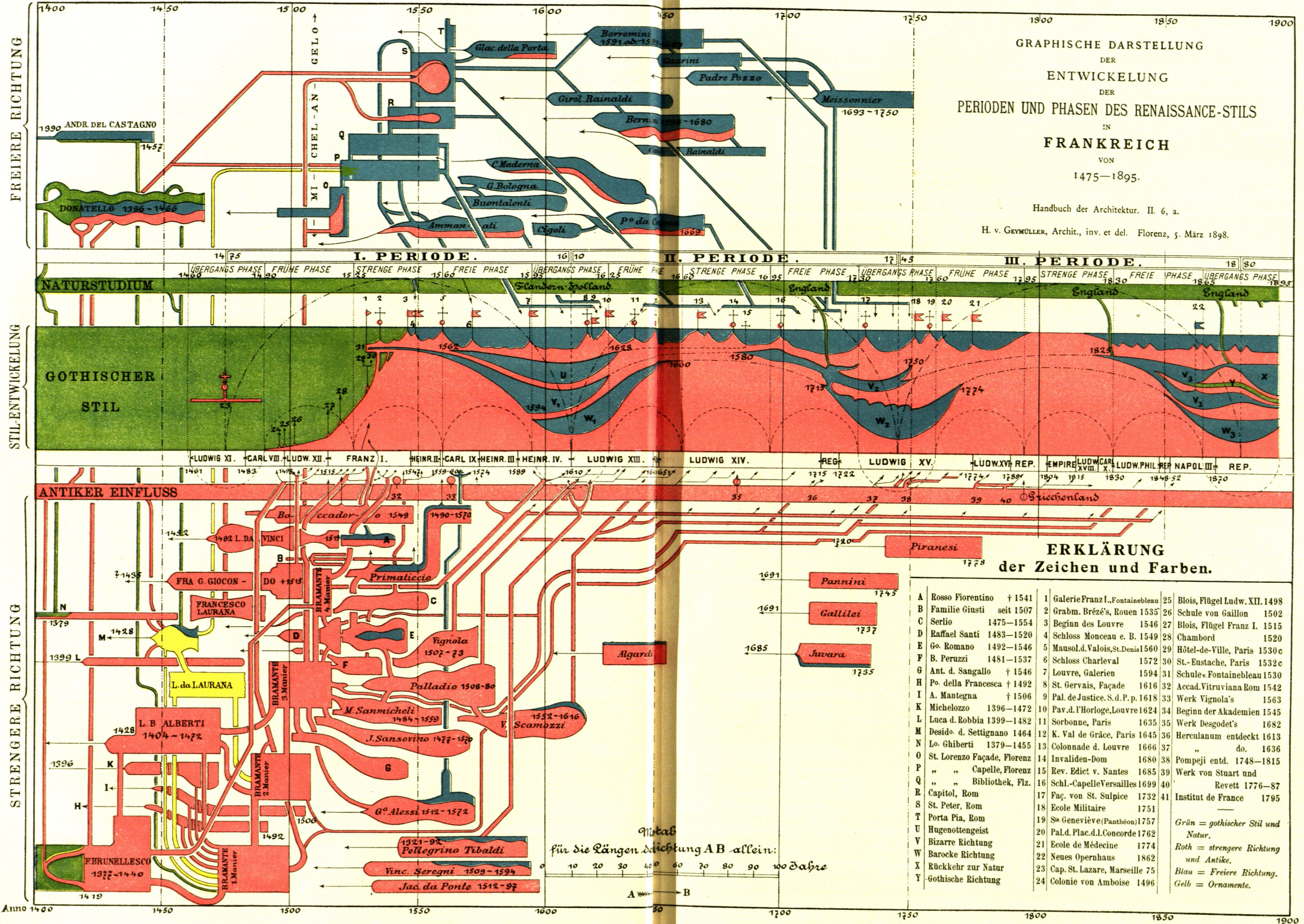
Die französische Renaissance ein französisch-italienischer Compromiss.

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

GRAPHISCHE DARSTELLUNG
DER
ENTWICKELUNG
DER
PERIODEN UND PHASEN DES RENAISSANCE-STILS
IN
FRANKREICH
VON
1475-1895.

Handbuch der Architektur. II. 6, a.
H. v. Geymüller, Archit., inv. et del. Florenz, 5. März 1898.



ERKLÄRUNG
der Zeichen und Farben.

A	Rosso Fiorentino † 1541	1	Galerie Franz I., Fontainebleau	25	Blois, Flügel Ludw. XII. 1498	
B	Familie Giusti seit 1507	2	Grabm. Brézé's, Rouen 1535	26	Schule von Gaillon 1502	
C	Serlio 1475-1554	3	Beginn des Louvre	1546	27	Blois, Flügel Franz I. 1515
D	Raffael Santi 1483-1520	4	Schloss Monceau e. B. 1549	28	Chambord 1520	
E	Go. Romano 1492-1546	5	Mausol. d. Valois, St. Denis 1560	29	Hôtel-de-Ville, Paris 1530c	
F	B. Peruzzi 1481-1537	6	Schloss Charleval 1572	30	St.-Eustache, Paris 1532c	
G	Ant. d. Sangallo † 1546	7	Louvre, Galerien 1594	31	Schule v. Fontainebleau 1530	
H	Po. della Francesca † 1492	8	St. Gervais, Façade 1616	32	Accad. Vitruviana Rom 1542	
I	A. Mantegna † 1506	9	Pal. de Justice, S. d. P. p. 1618	33	Werk Vignola's 1563	
K	Michelozzo 1396-1472	10	Pav. d. l'Horloge, Louvre 1624	34	Beginn der Akademien 1545	
L	Luca d. Robbia 1399-1482	11	Sorbonne, Paris 1635	35	Werk Desgodet's 1682	
M	Desido. d. Settignano 1464	12	K. Val de Grâce, Paris 1645	36	Herculanum entdeckt 1613	
N	Lo. Ghiberti 1379-1455	13	Colonnade d. Louvre 1666	37	do. 1636	
O	St. Lorenzo Façade, Florenz	14	Invaliden-Dom 1680	38	Pompeji entd. 1748-1815	
P	" " Capelle, Florenz	15	Rev. Edict v. Nantes 1685	39	Werk von Stuart und Revett 1776-87	
Q	" " Bibliothek, Flz.	16	Schl.-Capelle Versailles 1699	40	Institut de France 1795	
R	Capitol, Rom	17	Faç. von St. Sulpice 1732	41		
S	St. Peter, Rom	18	Ecole Militaire 1751			
T	Porta Pia, Rom	19	St. Geneviève (Panthéon) 1757			
U	Hugenottengeist	20	Pal. d. Plac. d. I. Concorde 1762			
V	Bizarre Richtung	21	Ecole de Médecine 1774			
W	Barocke Richtung	22	Neues Opernhaus 1862			
X	Rückkehr zur Natur	23	Cap. St. Lazare, Marseille 75			
Y	Gothische Richtung	24	Colonie von Amboise 1496			

Metab
für die Längen Richtung AB allein:
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Jahre
A — B

Grün = gothischer Stil und Natur.
Roth = strengere Richtung und Antike.
Blau = Freiere Richtung.
Gelb = Ornamente.

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

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

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

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

26.
Untergang
der
Cultur
des
Langued'oc.

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

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

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

b) Nationaler Antheil.

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

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

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

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

⁴⁷⁾ Ebendaf., S. 359.

27.
Nationale
Elemente.

28.
Antike
Denkmäler
Frankreichs.

niffe der Weltgefchichte, gegen eine feft ftehende gefchichtliche Thatfache, fondern auch gegen das Gefetz der regelmässigen Abwechfelung entgegengefetzter Principien, welches, wie das Ein- und Ausathmen, allem organifchen, geiftigen und religiöfen Leben zu Grunde liegt.

Auf Grund der vorftehenden Erörterungen erfcheint es ziemlich leicht — zum mindeften auf dem Gebiete der franzöfifchen Renaissance-Architektur — das heimifch-nationale und das italienifch-antike Element zu unterfcheiden. Der nationale Antheil an der Bauweife der Renaissance ift das Gothifche in Geift und Form; es war fchon vorhanden; es ift das Alte, welches weiter lebt; es ift die Mutter. Das Neue ift dasjenige, was noch nicht da war, das Italienifche, das Fremde; dies ift der Vater!

29.
Das
Gothifche
als
nationaler
Antheil.

Das Gothifche war die erfte wahre nordifche Kunft; das Neue war die Antike, die zum zweiten Male auf die Bühne der Weltgefchichte trat. Sie war die Wiedergeborene; an ihr haftet — bis auf Weiteres — die Bezeichnung »Renaissance«.

Die Völker begehen häufig den Irrthum, zu glauben, fie feien nur um ihrer felbft willen vorhanden und um das nationale Element bei fich zu entwickeln. Man kann aber in letzterer Hinficht leicht zu weit gehen. Es hat wohl jede Nation die Miffion, dann und wann auf andere Nationen einzuwirken; allein nach einem höheren Weltgefetze hat fie auch ab und zu durch fremden Einflufs eine Wiederbelebung und neue Entwicklung der eigenen Elemente zu erfahren, und zwar auf friedlichem Wege oder, wenn diefer nicht angenommen wird, auf gewaltfamem, ja felbft auf demjenigen der Eroberung.

Nicht mit den Waffen in der Hand, wie einft *Cäfar*, fondern von den Franzosen felbft eingeladen, kommt nunmehr die italienifche Renaissance nach Frankreich und verbindet fich meiftens — zum wenigften im Anfang — mit der Spät-Gothik zu einem friedlichen Compromifs.

c) Compromifs.

Ihrem Urfprung nach war feit 1500 die Architektur in Frankreich eine franco-italienifche und eine italienifch-franzöfifche Kunft; fie ift ein Bündnifs italienifcher und franzöfifcher Elemente⁴⁸⁾. Die verfchiedenen Entwicklungsperioden und -Phafen diefes Compromifsftils haben eine Reihe von Bautilen hervorgebracht, welche meiftens nach den betreffenden Königen benannt werden, wie z. B.: *Style François I.*, *Style Henri II.* etc. Sie entfpringen im Wefentlichen aus zwei Hauptquellen:

30.
Elemente
des
Compromiffes.

1) aus dem verfchiedenen Verhältnifs der Mifchung und aus der Eigenart der italienifchen und der franzöfifchen Mifchungselemente, und

2) aus der organifchen Entwicklung des nationalen Geiftes in Italien und Frankreich, aus dem das äfthetifche Gefühl und das Temperament hervorgeht und welcher diefe Elemente jeweilig in Frankreich verarbeitet.

Der in Rede ftehende Compromifs zwifchen italienifchen und franzöfifchen Anordnungen liegt durchaus in der Natur der Dinge. Er liefert einen handgreiflichen Beweis mehr gegen eine Anfchauungsweife, welche in neuerer Zeit in Frankreich sehr beliebt ift und darin befteht, den unmittelbaren Einflufs eines Italieners

⁴⁸⁾ *Henri Martin* fagt in feiner *Histoire de France* (4. Ausg. Paris 1855—60) ganz richtig: »*Le Louvre achevé sur le plan de Pierre Lescot est été le chef-d'oeuvre de l'école franco-italienne*« — und an einer anderen Stelle: »*Katharina*, der man vorwarf, Frankreich an ihre italienifchen Minister preiszugeben, liefs hingegen italienifche Denkmäler von franzöfifchen Künftlern ausführen.«

feiner Theilnahme am Entwurf eines Gebäudes ohne Weiteres auszuschließen, sobald letzteres einige französische Anordnungen aufweist.

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

31.
Palustre's
Theorie.

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

32.
Widerlegung
derselben.

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

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

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

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

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

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

3. Kapitel.

Verschiedenartigkeit des italienischen Einflusses auf die französische Renaissance.

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

33.
Uebersicht.

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

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