

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*.

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

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

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

Die angedeuteten 15 Gebiete sind:

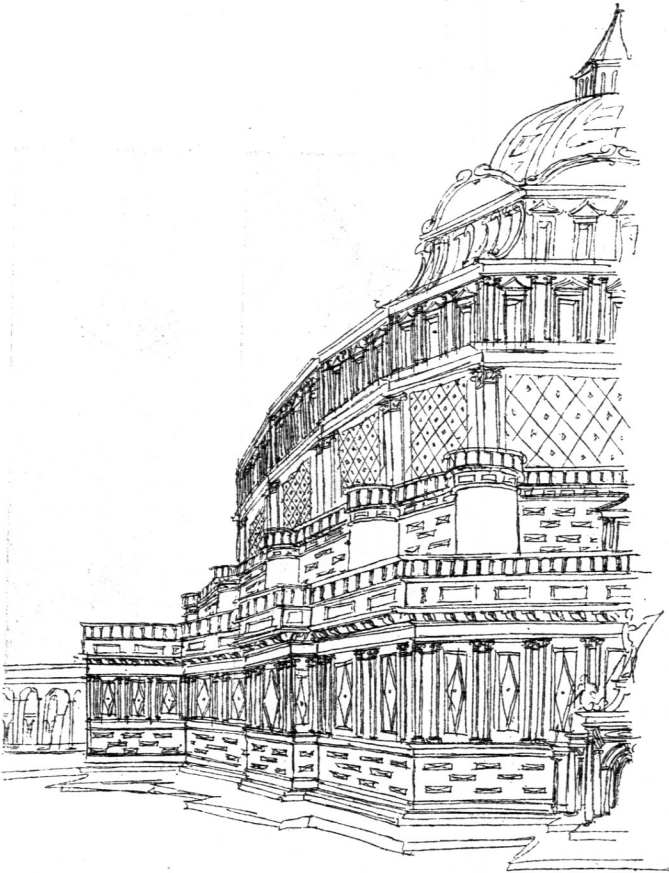
- 1) italienische Originalzeichnungen;
- 2) italienische, niederländische und französische Kupferstiche;
- 3) italienische Bronze-Plaquetten;
- 4) italienische Relief-Modelle von Gebäuden;
- 5) aus Italien nach Frankreich geschickte Marmorbrunnen;
- 6) aus Italien nach Frankreich geschickte Intarsien;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

Für den Einfluss italienischer Originalzeichnungen seien einige Beispiele vorgeführt:

α) Von der in Fig. 6⁵³⁾ wiedergegebenen Zeichnung des älteren *Du Cerceau* sind mir mindestens zwei ältere italienische Exemplare bekannt, davon die eine unter den Zeichnungen des Sohnes von *Lorenzo Ghiberti* in der *Magliabecchiana* zu Florenz.

β) Die von mir im unten näher benannten Werke⁵⁴⁾ als Fig. 69 aufgenommene Zeichnung *Du Cerceau's* ist von einer italienischen Zeichnung copirt, von der mir

Fig. 6.



Zeichnung von *Du Cerceau* nach einem italienischen Original⁵³⁾.

gleichfalls wenigstens zwei Exemplare bekannt sind, das eine in den Uffizien zu Florenz, in einer *Cronaca* zugeschriebenen Folge No. 163^r als *Palazo maggiore* bezeichnet.

γ) Eben so ist Fig. 70 im gleichen Buche von einer italienischen Zeichnung copirt, die in einer Folge *Fra Giocondo's* vorkommt; daselbst ist die Zeichnung *Du Cerceau's* für eine Idealstadt (siehe Fig. 29) nach einer italienischen Zeichnung gezeichnet, von der sich ein Exemplar (siehe Fig. 30) in derselben Folge *Giocondo's* vorfindet.

δ) Manche Bizarrerien in den Compositionen des älteren *Du Cerceau* beruhen wohl auf italienischen Vorbildern; so z. B. eine Zeichnung *Roffo's*, einen Elefanten mit wunderlichem Geschirr darstellend, welches Lilien und das gekrönte »F« zeigt, oder die Zeichnung eines Stufenbaues mit Löwen

an den Ecken jeder Stufe, ähnlich denen, wie sie *Du Cerceau* zu zeichnen pflegte. (Sammlungen des Louvre, Zeichnungen No. 1598 und No. 1576.)

ε) Im *Champfleury* von *Geoffroy Tory* befinden sich unter den Buchstaben, deren Form durch diejenige des menschlichen Körpers bedingt ist, ein I und ein K nach der Zeichnung *Jehan Perréal's*⁵⁵⁾; auf den ersten Blick sieht man, dass er italienischen Vorbildern für die *Quadratura del corpo umano* gefolgt ist.

⁵³⁾ Aus dem von mir als *Recueil 7* bezeichneten Bande der ehemaligen Sammlung *Lefoufaché*, jetzt in der *Ecole des Beaux-Arts*. — Beschrieben in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches*. Paris 1887. S. 121.

⁵⁴⁾ Siehe: GEYMÜLLER, ebendaf.

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

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

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

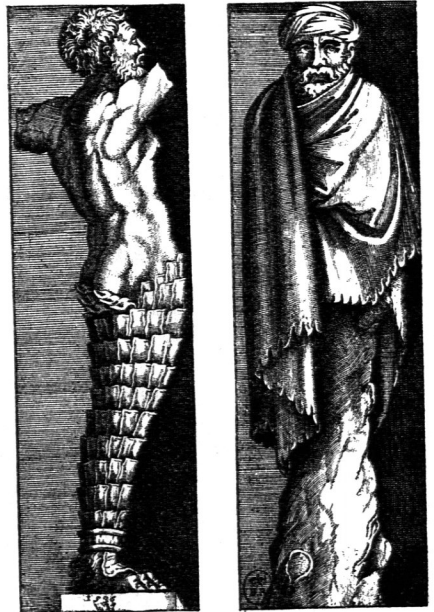
a) Ich machte *Thiollier* auf den Zusammenhang aufmerksam, den zwei Hermen aus der *Grotte en rocaille* des Schlosses La Bastie d'Urfé mit Stichen des *Agostino Veneto* aufweisen. Der genannte Herr anerkannte nicht allein diesen Zusammenhang, sondern wies auch noch nach, daß drei Decorationen des Schlosses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

β) Die Stufe vor dem Altar in der Capelle des Schlosses La Bastie d'Urfé ist mit Majolica-Platten belegt, die nach der Ansicht von *Lebreton* und *Thiollier*, eben so wie diejenigen des Schlosses von Anet, aus Rouen stammen und auf Motive aus der Schule *Raffaels* oder von *G. da Udine* zurückzuführen seien. *Thiollier* äußert sich in dieser Hinsicht folgendermaßen: »Ein Punkt scheint fest zu stehen, nämlich, daß für jene Sculpturen der Grotte und für die großen gemalten Figuren des Fußbodens der Altarstufe *Claude d'Urfé* oder derjenige, welcher diesen Theil des Bauwerkes anordnete, unmittelbar Stiche von *Agostino Veneto* benutzt hat ⁵⁸⁾.«

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

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

Fig. 7.



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

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

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

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

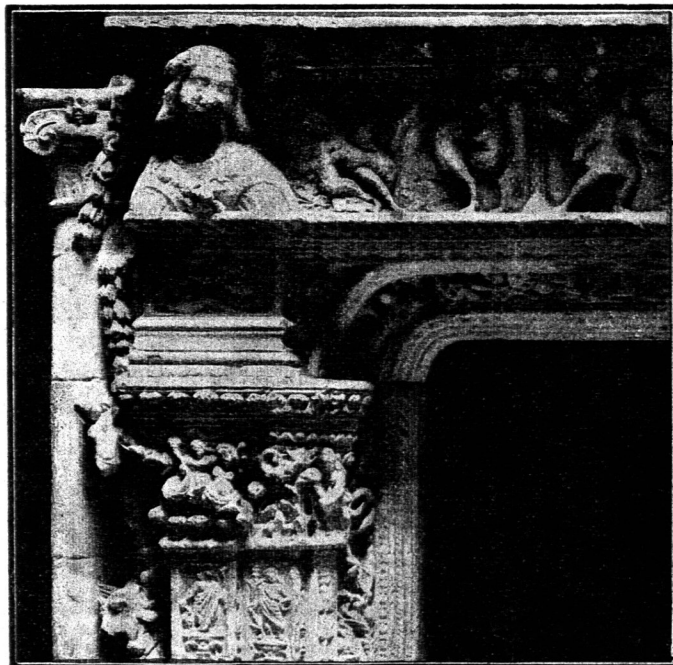
⁵⁹⁾ Siehe ebendaf., S. 156.

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

Fig. 8.

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

Fig. 9.

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

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

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

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

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

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

⁶²⁾ Nach einer Photographie von *Mieufemant*.

37.
Holz-
modelle.

J. A. Du Cerceau studirte nicht allein Zeichnungen, die wir nicht mehr kennen, sondern auch Holzmodelle, nach denen Bauwerke nicht ausgeführt worden und die seitdem zu Grunde gegangen sind. Dies beweisen seine Aufnahmen eines Holzmodells von *Bramante* für die Peters-Kirche in Rom, welche sich jetzt in München befinden⁶³). Sollte daran gezweifelt werden, daß diese Aufnahmen von *Du Cerceau* herrühren, so weisen die begleitenden französischen Notizen des Zeichners unwiderleglich nach, daß sie von einem französischen Architekten herkommen, und dies ist es ja hauptsächlich, worauf es an dieser Stelle ankommt.

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

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

38.
Italien.
Marmor-
brunnen.

Unter den Kunstwerken, welche dazu beigetragen haben, italienische Formen in Frankreich bekannt zu machen, sind vor Allem die Marmorbrunnen zu nennen. *Montaignon*⁶⁵) citirt jene des Schlosses zu Gaillon, ein Geschenk der Republik von Venedig⁶⁶), ferner diejenige des Schlosses Nantouillet, welche der Cardinal *du Prat* nach 1530 in Genua, d. h. wohl in Carrara, bestellt hatte⁶⁷), endlich die Fragmente eines Brunnens, der jetzt in einer Capelle als Weihbecken dient und früher im Schlofshof zu Oiron aufgestellt war.

39.
Italienien.

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

Für das Schloß zu Gaillon wurden 1509 Stickereien auf Sammt in Mailand nach der Zeichnung des Malers *Pierre Boute* (*Bonte* oder *Bonté*) hergestellt⁶⁸).

40.
Grabmäler,
in
Italien
bestellt.

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

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

Antonio Rossellino fertigte ein Grabmal, das nach Lyon geschickt wurde, an⁶⁹).

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

64) Siehe ebendaf., Fig. 28.

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

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

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

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

69) Siehe: VASARI. *Leben A. Rossellinos*. Ediz. Milanese. Bd. III. S. 94.

Palustre spricht vom Einfluß der Kleopatra oder der Ariadne des Vatican auf *Germain Pilon* als Ergebniss der von *Primaticcio* 1543 nach Paris gebrachten Abgüsse nach Statuen im Vatican ⁷⁰⁾.

41.
Abgüsse
aus
Italien.

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

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

42.
Gemälde.

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

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

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

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

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

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

⁷⁰⁾ Siehe: BARBET DE JOUY, H. *Études sur les fontes du Primaticcio*. Paris 1859 — und: *Gaz. des beaux-arts* 1894, April, S. 275.

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

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

⁷³⁾ Siehe: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. 4, Pl. I.

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

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

43.
Bücher
und
andere
Veröffent-
lichungen.

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

Unter den Meistern, welche in der Lage waren, Formen *Leonardo's* zu verbreiten, sei es durch den Reflex in ihren eigenen Werken, sei es durch den Besitz von Zeichnungen *Leonardo's*, seien genannt: *Andrea Solario* in Gaillon, der dort die Capelle ausmalte, und *Rustici* in Fontainebleau (Rechnungen vom 1. October 1531 bis 31. December 1532⁷⁶⁾).

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

In Frankreich wurden mehrfach italienische Bücher veröffentlicht, namentlich in Lyon⁷⁸⁾.

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

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

44.
Vorlesungen
über
Vitruw.

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

45.
Reisen
und
Studien
in
Italien.

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

76) Siehe: MONTAIGLON, A. DE & G. MILANESI. *La famille des Juste en Italie et en France*. Paris 1877. S. 17, 35.

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

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

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

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

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

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

81) Siehe ebendaf., S. 129 u. 130. — Die betreffenden Stellen befinden sich auf Fol. 25, 30 u. 71 der französischen Ausgabe des *Polifilo* von 1561.

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

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

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

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

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

Carl VIII. schreibt an *Pierre de Bourbon* aus Neapel am 28. März 1495: »Uebrigens könnten Sie nicht glauben, welche schöne Gärten ich in dieser Stadt habe; denn auf mein Wort, es scheint, dafs blofs Adam und Eva fehlen, um daraus ein irdisches Paradies zu machen, so schön sind sie, und voll von allen guten und seltenen Dingen . . . Aufserdem habe ich in diesem Lande bessere Maler, und von solchen werde ich schicken, um so schöne Tafeln? (*planchiers*, eigentlich Fußböden, hier wohl Malereien auf Holz) als möglich machen zu lassen, und es sind die Malereien von der Beauce, von Lyon und von anderen Orten Frankreichs in nichts zu vergleichen mit der Schönheit und dem Reichthum der hiesigen; daher werde ich mich damit (d. h. mit Malern) versehen und werde sie mit mir führen, um welche in Amboise machen zu lassen⁸⁵⁾.«

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

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

Wer im Stande ist, sich auch nur einigermaßen eine Vorstellung davon zu machen, welch ungeheuere Summe von Anstrengung dazu gehört, um einen neuen Kunststil in ein so großes Land, wie Frankreich, wenn auch nur langsam, einzuführen, wird zugeben müssen, dafs eine solche Umwandlung blofs dadurch möglich wurde, dafs einerseits eine große Anzahl von Franzosen nach Italien gingen, um dort die neuen Kunstformen kennen zu lernen, und dafs andererseits eine gleichfalls beträcht-

46.
Einfluss
auf
Bauherren
und
Laien.

47.
Einfluss
auf
Architekten
und
Künstler.

⁸⁴⁾ *Archives de l'Art français, publiées sous la direction de Ph. de Chennevières.* Paris. Bd. I, S. 275.

⁸⁵⁾ Siehe ebendaf., S. 274.

⁸⁶⁾ Siehe: CHARVET, E. L. G. *Jehan Perréal*, a. a. O., S. 90.

liche Zahl von Italienern aller Kunststufen diese Formen in Frankreich verbreiten halfen. Die moderne Schule, welche sich einbildet, dafs dies nicht nöthig gewesen sei, lebt in fñfzen Illusionen.

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

Im Jahr 1559 schreibt *Du Cerceau* in einer Widmung an den König: »Fortan werden Ihre Unterthanen nicht mehr Veranlassung haben, in fremde Länder zu reifen, um besser componirte Gebäude (als die in feinem Werke enthaltenen) zu sehen . . . und wird Eure Majestät nicht mehr nöthig haben, sich an fremde Arbeiter zu wenden⁸⁷⁾.

Jean Perréal, Maler und Architekt des Königs, machte zahlreiche Reisen nach Italien⁸⁸⁾. Im März 1509 nimmt ihn *Ludwig XII.* auf feinem Zug gegen die Venezianer mit. Zurückgekehrt, schreibt er am 15. November an *Margarethe von Oesterreich*, er habe nun sein Project für sie verändert, wenigstens in Bezug auf die antiken Theile, die er aus Gegenden von Italien empfangen hat.

Ueber den Entwurf zur Kirche du Brou bei Bourg, den *Margarethe von Oesterreich* von ihrem Maler *Jean Perréal* aus Paris verlangte, schreibt letzterer am 4. Januar 1511, er werde sich Alles bedienen, was er von Klöstern in Italien, wo es die schönsten der Welt giebt, gesehen habe⁸⁹⁾.

Bisher hat es Niemand zu leugnen versucht, dafs *Philibert de l'Orme* und *Jean Bullant* Studien in Italien gemacht haben, weil diese Architekten dies selbst ausfagen. Hingegen hat man, besonders in letzter Zeit, gern angenommen, dafs *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* nicht in Italien waren. In des Verfassers Schrift über die beiden *Du Cerceau's* wurde nachgewiesen, dafs der älteste Meister dieses Namens zwischen 1530 und 1533 längere Zeit in Italien gewilt hat. Nunmehr ist es mir auch gelungen, aus den Worten *Goujon's* selbst den Nachweis zu führen, dafs er sowohl, als auch *Lescot* durch Studien in Italien die Kenntnisse erlangt haben, denen sie zum grofsen Theile ihre hervorragende Stellung verdanken⁹⁰⁾.

Einiges über die Art, wie französische Architekten über italienische Verhältnisse dachten, geht aus der folgenden Aeußerung eines ihrer bedeutendsten Meister hervor.

Jean Goujon, als Architekt sprechend, sagt von *Raffael*, *Mantegna*, *Michelangelo*, *Antonio da Sangallo*, *Bramante*, dafs, nachdem sie durch Arbeit und fortwährende Uebung die Geometrie und Perspective bemeistert hätten, sie mit solch merkwürdiger Luft diesen edlen Gegenstand (der Architektur) verfolgt hätten, dafs ihr unsterblicher Ruhm auf dem ganzen Umkreis der Erde verbreitet sei⁹¹⁾.

Es wäre ein grofses Irrthum, zu glauben, dafs die französischen Meister des XVI. Jahrhunderts nur der antiken Ueberreste halber nach Italien gegangen seien, und nicht auch wegen der Werke moderner Meister. Gelegentlich des korinthischen

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

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

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

⁹⁰⁾ Siehe die Notizen über diese Meister in Kap. 5.

⁹¹⁾ *Ils se font tant curieusement delectez à poursuivre ce noble sujet etc.* Ansprache *Goujon's* in der *Martin'schen* Uebersetzung *Vitruv's* 1547. U. A. bei BERTY, A. *Les grands architectes français de la renaissance etc.* Paris 1860, S. 82, wiederholt. — Die Worte *Goujon's* an dieser Stelle lassen an eine ähnliche Aussage bei *Serlio* denken.

Fig. 10.



Zeichnung eines Franzosen um 1530, nach den Säulen der ehemal. Confession von St. Peter zu Rom⁹²⁾.

Kapitells sagt *Goujon*: »... in Wirklichkeit liest man im Texte *Vitruv's*, daßs man es so beachten solle; jedoch ist dies nicht die Ansicht mehrerer guter moderner Meister.« In feinen Illustrationen trägt er dieser Anschauung Rechnung und findet sie offenbar richtiger und mit den antiken Beispielen mehr übereinstimmend. Nach demjenigen, was *Goujon* vom Ruhme einer Reihe von italienischen Meistern geschrieben hat, ist nicht anzunehmen, daßs er bei Erwähnung der »guten modernen Meister« nur an *Lescot* und *De l'Orme* gedacht hat.

Das Gebiet, welches die französischen Architekten damals bei ihren Studien in Italien in Betracht zogen, erstreckte sich auf Alles, was nöthig ist, wenn man eine ganz neue Kunstrichtung auf sämtliche Gebiete des Lebens und der Kunst auszudehnen hat. Nichts giebt hiervon eine bessere Vorstellung, als die große Zahl und die Verschiedenartigkeit der Werke, die *Du Cerceau* herausgegeben hat.

Daßs Viele, je nach den Zwecken, die sie verfolgten, ihre Studien hauptsächlich auf bestimmte Gebiete beschränkten, ist begreiflich, eben so, daßs sie dabei vielfach in gleicher Weise verfahren sind, wie wir dies heute noch thun, d. h. daßs sie Gesamtanlagen in kleinem, einzelne Theile in größerem und Einzelheiten in noch größerem Maßstabe aufnahmen. Fig. 10⁹²⁾ zeigt die Federzeichnung eines Franzosen nach einer der gewundenen Marmoräulen, welche damals noch um den Altar der alten Peters-Kirche standen und angeblich aus Jerusalem stammen sollen. Eine ganze Reihe ähnlicher Studien, welche sich, wie im vorhergehenden Falle, durch die feine, peterfilienartige Behandlung des Laubes erkennen lassen, befinden sich in einem Bande, welcher nach einander *Dufourny*, *Callet* und *Destailleur* gehörte und dann aus der letzteren Sammlung an das Berliner Museum überging. Da im Hof des *Hôtel Carnavalet* und im Karyatiden-Saal des Louvre stellenweise eine ähnliche Behandlung des Akanthus zu sehen ist, müssen diese Studien von einem Zeitgenossen *Goujon's* herkommen, der um 1530 in Italien seinen Studien oblag.

Daßs die französischen Architekten, welche in Italien studirten, nicht nur antike Ruinen oder schon fertige, einen gewissen Ruf bereits genießende Bauwerke studirten, sondern auch solche, welche noch in

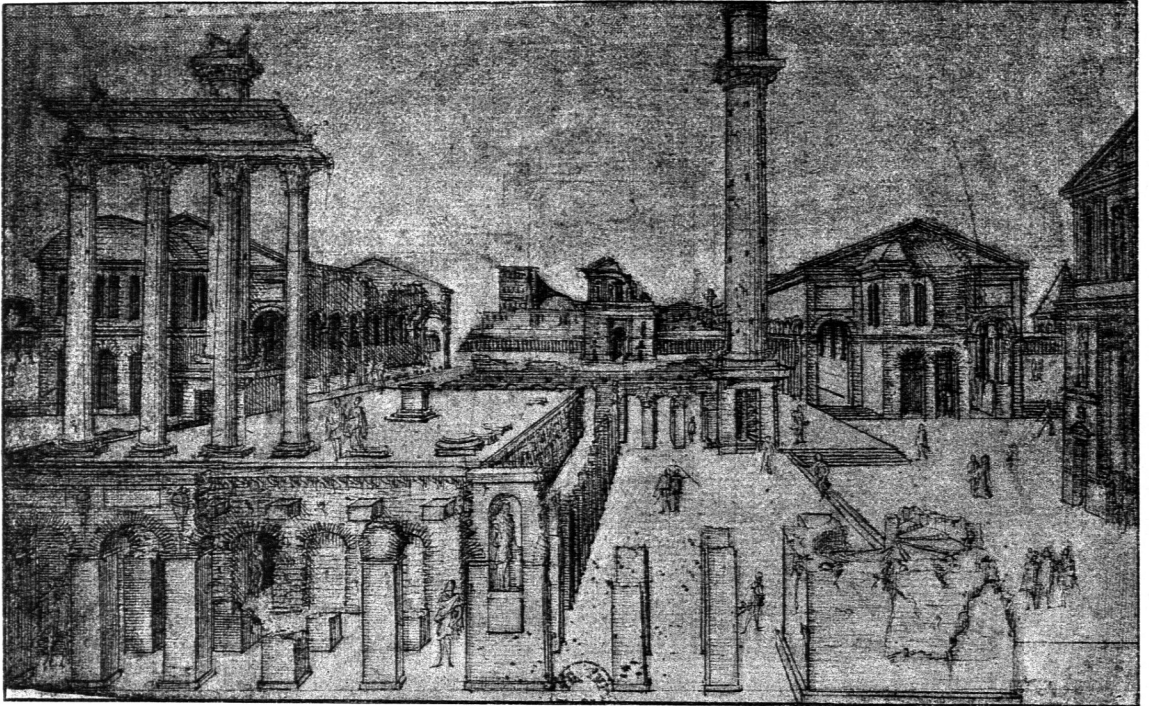
⁹²⁾ Aus dem *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Hd, 193.

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

48.
Fragmente.

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

Fig. 11.



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

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

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

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

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

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

weife Arbeiten *De l'Orme's* find ⁹⁶⁾, und *Destailleur* befaß drei Bände gründlicher Aufnahmen der Thermen *Diocletian's*, die von einem franzöfifch fprechenden Architekten des XVI. Jahrhunderts herrühren und fich gegenwärtig im Kupferftich-Cabinet zu Berlin befinden.

Fig. 12.

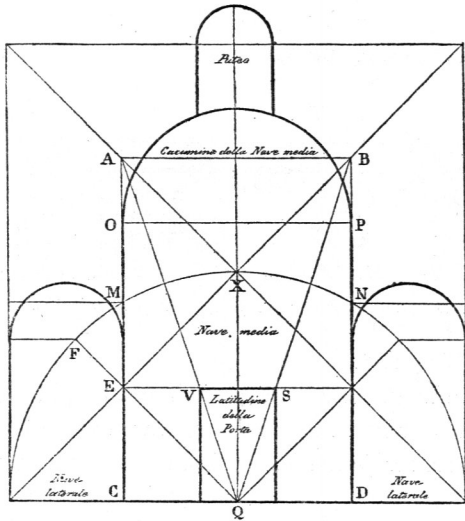
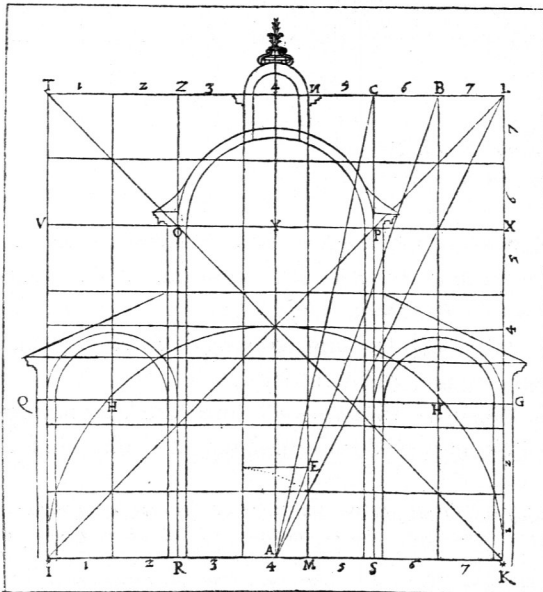
Regel von Francesco di Giorgio (1438–1502 ⁹⁸⁾).

Fig. 13.

DE PHILIBERT DE L'ORME.

235

Regel von Philibert De l'Orme ⁹⁷⁾).

Dafs manche franzöfifche Architekten fich bemüht haben, die in Rom vorhandenen Ruinen zum Theile zu ergänzen oder für Hintergründe von antiken Darstellungen umzucomponiren, zeigen zwei hübfche Zeichnungen im Kupferftich-Cabinet zu Paris, welche in Fig. 11 ⁹⁴⁾ u. 3 (S. 20) wiedergegeben find; fie find etwa um 1535 entstanden und fein mit der Feder in Biften ausgeführt in der Art *Du Cerceau's*, aber eher besser, als die Zeichnungen des letzteren.

Dafs ferner franzöfifche Architekten getrachtet haben, mit den Theorien moderner italienifcher Meifter, wie fie oft nur in Manuscripten über Kunft niedergelegt waren, bekannt zu werden, fteht aufser Zweifel. Der Zusammenhang zwischen Fig. 13 ⁹⁷⁾, worin die Anweisung *De l'Orme's* wiedergegeben ift, um gewisse Verhältniffe für eine Kirche zu finden, und Fig. 12 ⁹⁸⁾, welche fich in dem damals noch nicht gedruckten *Trattato des Francesco di Giorgio* befindet, ift ein offener Beweis hierfür, fei es nun, dafs *De l'Orme* das Original felbft oder eine Abfchrift davon in den Händen Anderer gefehen hat, fei es endlich, dafs diefe Regel zu feiner Zeit fich unter den italienifchen Architekten verbreitet hatte.

Der Parifer Architekt *Etienne Du Pérac* hielt fich mindteftens 18 Jahre in Rom auf und verfolgte auch anderweitige Zwecke. Wahrfcheinlich mit *Michelangelo* befreundet, fertigte er

⁹⁶⁾ Drei diefer Zeichnungen find veröffentlicht in: GEYMÜLLER, H. v. *Documents inédits fur les thermes d'Agrippa, le panthéon et les thermes de Dioclétien*. Lausanne 1884. Fig. 5, 6 u. 8.

⁹⁷⁾ Facf.-Repr. nach: GIORGIO, F. DI. *Trattato d'architettura civile e militare*. Herausg. von C. PROMIS. Turin 1841.

⁹⁸⁾ Facf.-Repr. nach: DE L'ORME, PH. *Le premier tome de l'architecture*. Paris 1567. Buch VIII, S. 245.

in des letzteren Todesjahr (1564) drei grössere Stiche, fein Modell für die Peters-Kirche zu Rom darstellend, an und gab 1575 in Rom seine *Vestigi dell' antichità di Roma* heraus. In zwei Manuscripten über die Denkmäler Roms suchte er dieselben mit Hilfe archäologischer Kenntnisse und anderer Mittel wieder herzustellen⁹⁹⁾.

Ein anderer Franzose aus dem Ende des XVI. oder dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, von dem sich mehrere Zeichnungen in Paris¹⁰⁰⁾ befinden, studirte die Monumente von Florenz: die Uffizien, die Capelle im Chor der Annunziata, San Michele und Gaetano und sogar das Baptisterium.

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

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

Hierüber, schreibt 1645 der Schreiner und Ingenieur *Adam Philippon*, als er mehrere Jahre im Dienste *Urban VIII.* und anderer Kirchenfürsten gestanden, . . . schickte *Ludwig XIII.* überall in Italien herum, um die berühmtesten Leute in der Malerei, in der Bildhauerei und in anderen für die Decorationen seiner Paläste nöthigen Künften zu suchen; er selbst wurde auch gewählt hauptsächlich mit dem Auftrage, viele Arbeiter von Rom nach Paris zu befördern, so wie jene große Anzahl Basreliefs und antiker Figuren¹⁰²⁾.

Unter einem Portrait *Philippon's* liest man:

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

Gleichzeitig hatte *de Chambray* den Auftrag, Vieles vom Vortrefflichsten in der Sculptur und Architektur formen zu lassen; er erwähnt aber nur ein Säulen- und ein Pilaster-Kapitell aus dem Inneren des Pantheon¹⁰³⁾.

Eine Colonie französischer Arbeiter unter der Leitung von *De Noyers seigneur de Dangu* wurde zur Zeit *Richelieu's* nach Italien geschickt¹⁰⁴⁾.

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

99) *Bibliothèque Nationale, Paris. Manuscrits, fonds français 392: Illustration des fragments antiques appartenant à la religion et ceremonies des anciens Romains Dessinez et recueillis des Marbres antiques qui se trouvent en Rome et autres lieux d'Italie avec leur exposition par Estienne du Perac Parisien. Premier Livre contenant plusieurs figures d'Idolles, Obelisques et lectures hieroglyphiques des antiques Egypciens, Fol. 1—31 — Livre second contenant plusieurs temples, Dieux, autels et sacrefices . . . Fol. 32—105.*

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

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

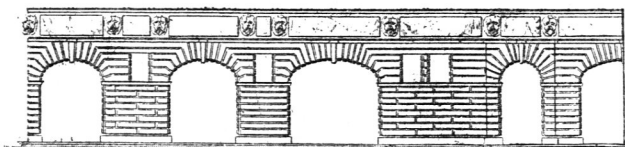
101) Vorrede zu seinem *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne etc.* Paris 1650.

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

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

104) Mündliche Mittheilung des Herrn *Destailleur*.

Fig. 14.



Erdgeschoss eines Hauses zu Lyon, Rue Fuiverie¹⁰⁹⁾.

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

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

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

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

49.
Einfluss
einzelner
italienischer
Gebäude.

Fig. 15.



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

des Gebäudes und ihre Gliederung mit vortretenden Statuen und Baldachinen. Nichts desto weniger ist der Einfluss des Mailänder Bauwerkes auf jenes zu Rouen ein unbedingter, und es ist das Ganze eben ein Compromiss zwischen der Compositionsweise und dem Geschmack eines Italieners einerseits und eines Franzosen andererseits.

Von der Art, wie sich manche französische Composition bildete und herauswuchs, indem sie von einem italienischen Vorbild, sei es ein Gebäude, eine Zeichnung, ein Kupferstich oder ein Modell, ausging, liefern zahlreiche Werke des älteren *Du Cerceau* ein lehrreiches Bild, welches Verfasser in seiner öfter schon genannten Monographie über die Architektenfamilie dieses Namens,

über »seine (des älteren *Du Cerceau*) Art zu arbeiten« geschildert hat ¹⁰⁸⁾.

Das in Fig. 14 ¹⁰⁹⁾ dargestellte Erdgeschoß eines Hauses in der *Rue Juiverie* zu

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

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

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

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

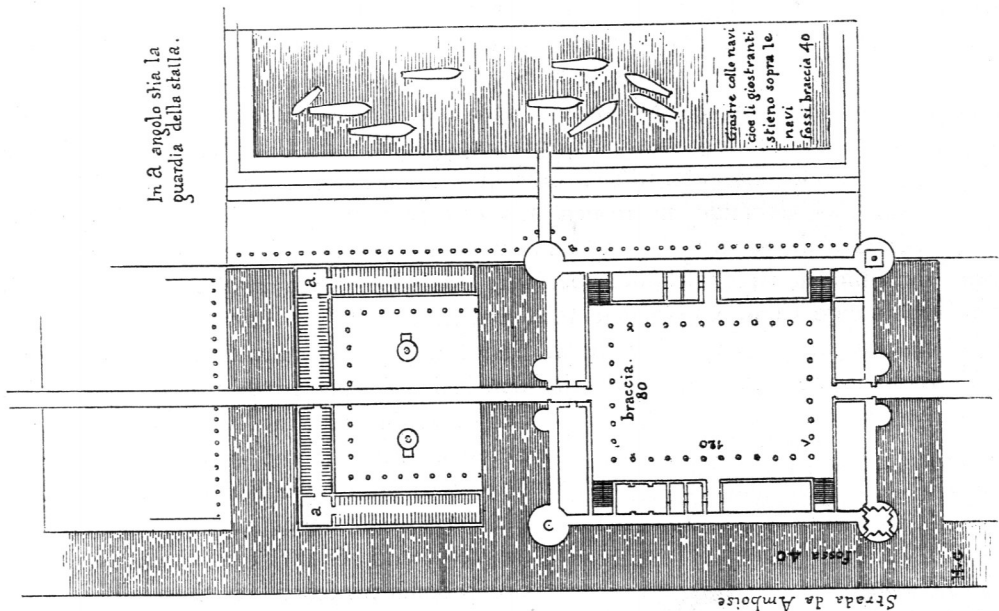
¹⁰⁹⁾ Facf.-Repr. nach. MARTIN, P. *Recherches sur l'architecture etc.* à Lyon. Paris 1854.

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

Im Entwurf eines in Art. 32 (S. 33) bereits besprochenen Schloßgrundrisses von *Leonardo da Vinci* (Fig. 16¹¹⁰), so wie in der Regelmäßigkeit der Disposition des Schloßes Le Verger in Anjou (Fig. 17¹¹¹) dürfte zum Theile eine Erinnerung an das berühmte Castell zu Mailand, welches damals für die schönste Residenz galt, vorgeschwebt haben.

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

Fig. 16.



Entwurf zu einem Schloß auf der Straße von Amboise von *Leonardo da Vinci*¹¹⁰.

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

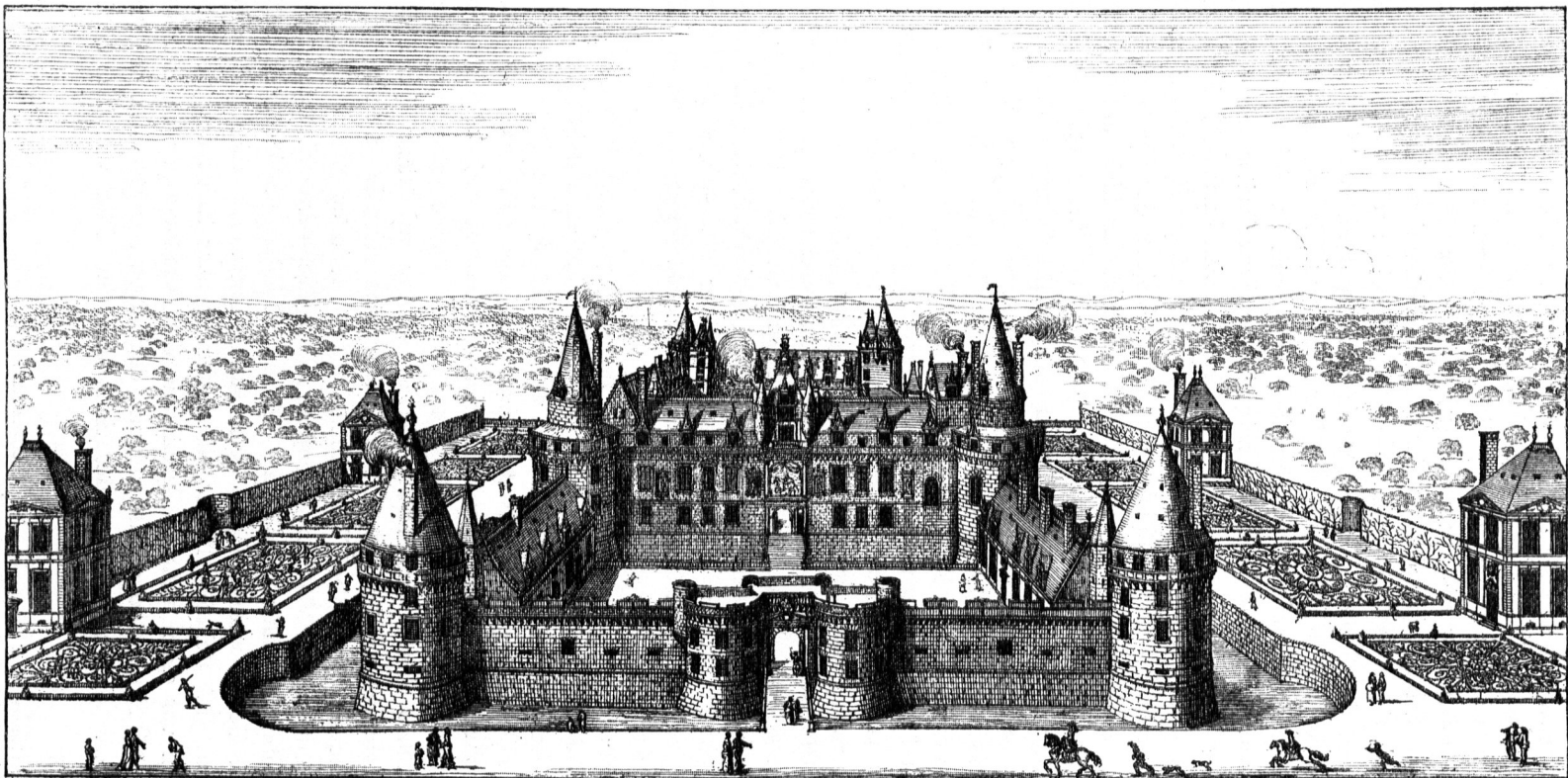
Selbst für Bauteile, deren Gebrauch in Italien gar nicht vorkommt, erblickt man italienische Vorbilder. So z. B. findet man für die großen und reichen Dachfenster, welche Lucarnen genannt werden und die für die französische Früh-Renaissance so ungemein charakteristisch sind, in Italien eine Anzahl von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

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

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

¹¹¹) Facf.-Repr. nach: ISRAÏL SILVESTRE. I. 148.

Fig. 17.



Vue et Perspective du Chateau du Verger en Anjou, demeure ordinaire des Princes de Rohan-Guemez.

Israhel sc.

Ehemaliges Schloß »Le Verger« ¹¹¹).

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

Unter den zahlreichen Beispielen aus dem Gebiete der Decoration seien die Trophäen von *Du Cerceau* erwähnt; dieselben sind in der Mehrzahl gleichfalls von italienischen Vorbildern — Zeichnungen und Stichen aus der Schule der Loggien — oder von ausgeführten Arbeiten, ähnlich den Pilasterfüllungen des von *Giovan Cristoforo Romano* herrührenden Grabmals von *Giovan Galeazzo Visconti*, in der Certosa bei Pavia und unzähligen anderen inspirirt. Dafs die reizenden Grottesken, von denen *Du Cerceau* zwei Werke herausgab, zum Theile nach Stichen von *Nicoletto da Modena* und *Aenea Vico* radirt wurden oder den ausgeführten Decorationen in Fontainebleau und denjenigen des von *Primaticcio* erbauten und decorirten Schlosses zu Monceaux nachgebildet sind, hat Verfasser bereits früher nachgewiesen¹¹²⁾.

Eine Nische am *Hôtel Lallement* zu Bourges, welche mit Pilasterumrahmungen, einem Halbkreisgiebel, der seitlich und im Scheitel von Akroterien begleitet ist, mit Muscheln, einer piedestalartigen Predella und einem confolenförmigen Unterfatz geziert erscheint¹¹³⁾, ist in den Verhältnissen, so wie in der decorativen Gesamtwirkung unmittelbar einem der unzähligen toscanischen Gebilde dieser Art aus der Zeit der *Della Robbia* nachgeahmt.

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

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

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

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

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

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

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

- 1) Während der Perioden *Ludwig XII.* und *Franz I.* durch seine eigenen oder die von ihm beeinflussten Bauwerke in der Lombardei;
- 2) während des *Style Henri II.* und auf die Neo-Rustika des XVI. Jahrhunderts;
- 3) durch seine Schüler: durch *Raffaël* und *Giulio Romano*, die, wie *Primaticcio* zuweilen die Träger feiner »letzten Manier« waren, und
- 4) durch die Veröffentlichung des dritten Buches von *Serlio*.

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

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

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

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

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

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

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

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

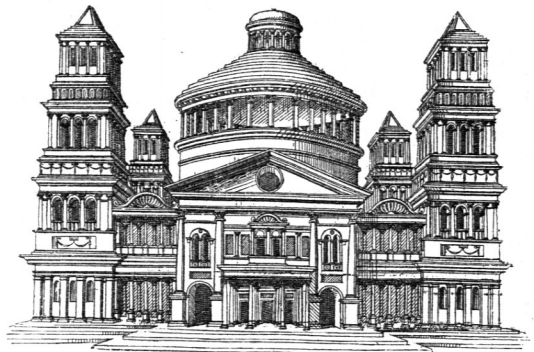
Befonders hervorragend war der Einfluss von *Bramante's* St. Peter. Ausser der mehr oder weniger erkennbaren, allgemein bekannten Einwirkung dieses Denkmals auf zahlreiche Kuppelkirchen, wie z. B. diejenige des Invalidendomes, auf die Kuppel vom Val-de-Grâce etc., giebt es eine ganze Reihe von Fällen, in denen entweder eine Einzelheit oder eine specielle Anordnung von der vaticanischen Basilika oder von einem der Modelle zu derselben auf ein französisches Denkmal eingewirkt hat. Den betreffenden Einfluss auf den Vater *Du Cerceau* hat Verfasser an anderer Stelle¹¹⁷⁾ zur Genüge nachgewiesen, und wie *Du Cerceau* vorging, sind offenbar seine grossen Zeitgenossen *Goujon*, *Bullant*, *Lescot* und *De l'Orme* auch verfahren; auch sie haben während ihrer Studienzeit in Italien jene interessanten Werke kennen gelernt. Die Vorgänge an der St. Peters-Kirche, die jeweiligen Absichten bezüglich ihrer Vollendung bildeten im XVI. und XVII. Jahrhundert die höchste Spitze des architektonischen Interesses von ganz Europa, mindestens des römisch-katholischen.

In der Composition des Hauptthores am Schlosse La Tour-d'Aigues (Fig. 19¹¹⁸⁾ ist ein Anklang an einen nicht ausgeführten Entwurf für St. Peter¹¹⁹⁾ nicht zu verkennen. Eine grosse Ordnung, welche zwei kleinere in der dort gegebenen Weise, mit dem strengen Giebel darüber, umrahmt, ist an sich schon sowohl in Italien, wie in Frankreich so selten, dass man an die Mittelpartie der Façade mit der Loggia für den Segen zu denken geradezu genöthigt wird.

Eine andere Interpretation der Mittelpartie der Façade für St. Peter, nach *Bramante's*chem Vorbilde, sieht man in einem Stiche *Du Cerceau's* aus der Folge der *Temples*, die in Fig. 18¹²⁰⁾ wiedergegeben ist. Dass dies eine Phantasia nach einem Modell oder einem Entwurfe *Bramante's* ist, hat Verfasser an anderer Stelle¹²¹⁾ nachgewiesen, und es sei nur noch daran erinnert, dass es unter den allerersten Stichen *Du Cerceau's* im Kupferstich-Cabinet zu Basel eine zweite Variante dieses Modells giebt, eben so zwei Zeichnungen in den Sammlungen *Foult* und *Destailleur* zu Paris¹²²⁾.

Die berühmte ehemalige Grabcapelle der Valois zu St.-Denis (Fig. 21¹²³⁾, nach dem Tode *Heinrich II.* von *Primaticcio* entworfen und begonnen, beruht vollständig auf Erinnerungen an die Entwürfe und Modelle für St. Peter, die entweder gar nicht zur Ausführung gekommen sind, oder an Theile, die wieder abgetragen worden sind.

Fig. 18.

Phantasia *Du Cerceau's* nach einem Modell *Bramante's* für St. Peter zu Rom¹²⁰⁾.

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

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

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

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

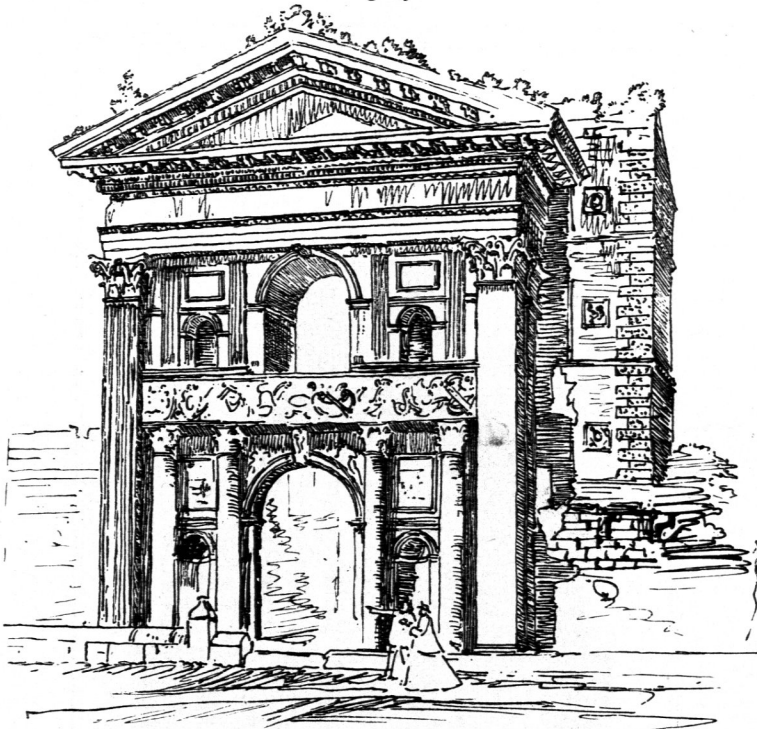
121) Siehe: Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom etc., a. a. O., S. 187.

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

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

Das Aeufere erinnert einerseits an die Kuppel im Modell *Sangallo's* (Fig. 20¹²⁴), zum Theile auch an die Gliederung der Umgänge, namentlich solcher, bei denen die den inneren Pfeilern entsprechenden Travéen etwas vorsprangen; die Innen-Architektur der Seitencapellen (siehe Fig. 45 u. 197) beruht vollständig auf derjenigen der gleichen Umgänge für St. Peter¹²⁵). Die Lage dieser Capelle am Ende des linksseitigen Querschiffes der Abteikirche zu St.-Denis, genau so wie diejenige der zwei an St. Peter in Rom sich anschließenden altchristlichen Rundgräber offenbart noch die Absicht, an dieser Stelle dem berühmtesten Neubau der Christenheit sich anzuschließen. Eine jener Rundbauten hiefs zudem »Capelle des Königs von Frankreich«, und nach dem Abtragen derselben wurde dieser Name auf das neu begonnene

Fig. 19.

Hauptthor vom Schloß La Tour-d'Aigues¹¹⁸).

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

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

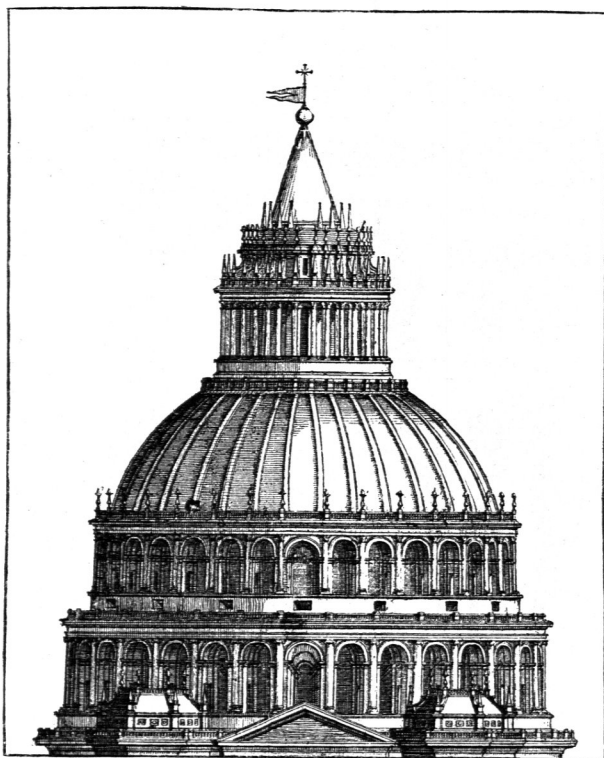
¹²⁴) Facf.-Repr. nach einem Stiche von *A. Labacco* (XVI. Jahrh.).

¹²⁵) Bezüglich der Vergleiche sei verwiesen auf: *GEYMÜLLER*, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, a. a. O.

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

Wie bereits *Du Cerceau* die Modelle *Bramante's* und *Raffael's* für St. Peter ausmaß und zeichnete, wie dann später (1564) *Etienne du Pérac* das Modell *Michelangelo's* für St. Peter gestochen hatte, hat ebenfalls *Lemercier*, der Architekt *Richelieu's*, ein Modell für St. Peter mit allen Einzelheiten gestochen¹²⁶⁾. Desgleichen

Fig. 20.

Kuppel von *Ant. da Sangallo's* Modell für St. Peter zu Rom¹²⁴⁾.

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

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

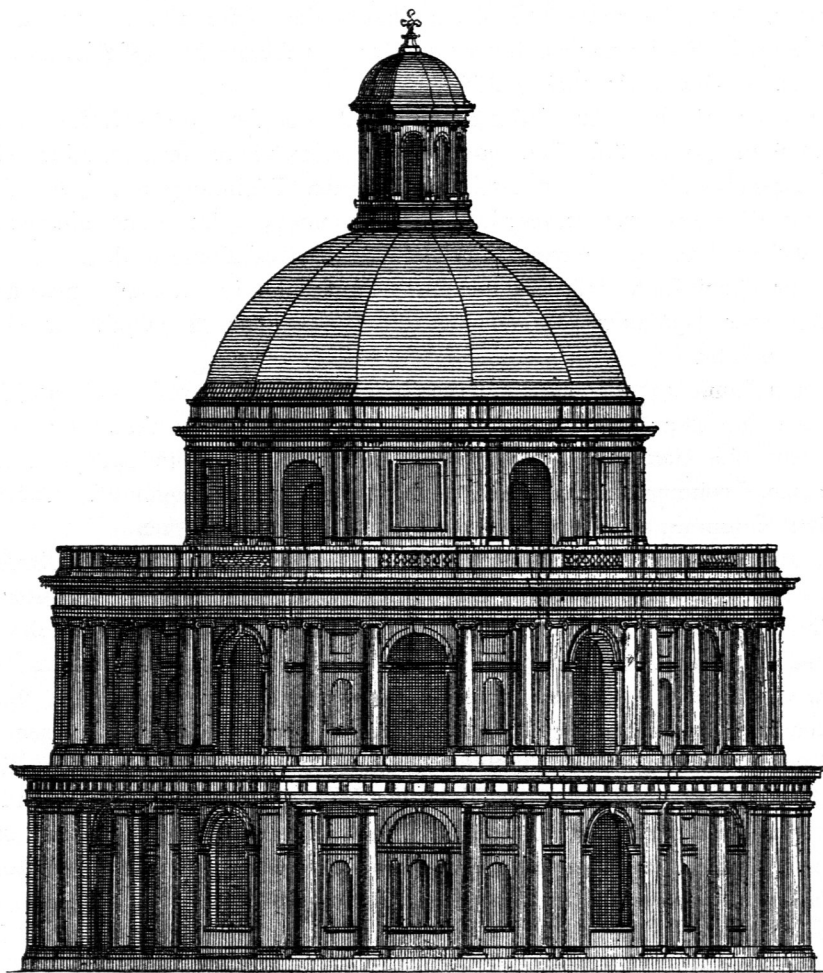
¹²⁶⁾ Mündliche Mittheilung des Herrn *Defailleur*.

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

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

51.
Raffael.

Fig. 21.



Ehemalige Grabcapelle der Valois zu St.-Denis ¹²⁵⁾.

gefagt, eben so von dem Einflusse gesprochen, den die Façade dieses Palaftes auf mehrere Compositionen des letztgenannten Meisters ausgeübt hat ¹²⁷⁾. Dieser Palaft *Raffael's* hat aber auch durch eine Anordnung, die das Charakteriftische feiner Façade ausmachte, nämlich Nifchen, die im Obergefchofs die Fortfetzung der durch Halfsäulen betonten Stützen des Erdgefchofs bilden ¹²⁸⁾, Nachahmer in Frankreich gefunden. So ist die Anordnung am *Petit cloître des Augustins* zu Touloufe ¹²⁹⁾, wo

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

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

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

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

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

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

52.
Michelangelo.

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

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

Von den vielen Italienern, die in Lyon wohnten, hatten die aus Lucca stammenden in der Kirche der Observance eine Capelle errichtet, deren Entwurf angeblich von *Michelangelo* herrührt¹³¹⁾. *Biard*, der Aeltere, sein Schüler, führte das steinerne Bild *Heinrich IV.* über der Thür des *Hôtel-de-ville* zu Paris aus und *Etienne du Pérac*, der bereits erwähnte Pariser Architekt und Archäologe, stach in mehreren Blättern das Modell *Michelangelo's* für die Peters-Kirche zu Rom. *Michel Adam*, *Nic. Bachelier* u. A. werden für seine Schüler ausgegeben.

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

53.
Vignola
und
Palladio.

Der Einfluss, der von diesen beiden Künstlern ausgegangen ist, ist so bekannt, daß an dieser Stelle nur das Folgende erwähnt sein mag.

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

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

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

fügt in feinem sehr schön gestochenen Tractat der Architektur nach *Vitruv*¹³²⁾ auf dem Titelblatt den Zusatz bei: »*Où il a été adoussié les diverses mesures et proportions de ces fameux architectes Scamozzi, Palladio et Vignole.*«

Von dem Ansehen, welches *Palladio* in Frankreich genoss, zeugt die folgende Stelle. *Sauval* schreibt von *Lemercier*, dem Architekten *Richelieu's*: »... wenn er nicht der *Vitruv* seiner Zeit war, so war er wenigstens deren *Palladio* ... er machte sich in ganz Europa berühmt, besonders in Rom, welches der Sitz der schönen Künste ist. Von Jugend an hat er alle noch erhaltenen Werke der Alten untersucht und gemessen ...«

Von dem geradezu traditionellen Einflusse, den gewisse Werke von *Palladio* und von *Vignola* auf den Unterricht in der Architektur in Frankreich seit *Ludwig XIII.* bis auf unsere Tage ausgeübt haben, soll hier nicht weiter gesprochen werden. Es sei nur bemerkt, daß Verfasser noch im Jahre 1858 während seiner Ingenieurstudien auf der *École centrale* zu Paris die Säulenordnungen hauptsächlich nach *Vignola* zeichnen mußte.

Wir gelangen nunmehr zur letzten der in Art. 33 (S. 34) erwähnten Quellen, durch welche italienische und antike Formen in Frankreich Verbreitung fanden: zu den italienischen Meistern verschiedenen Grades (vom einfachen *Scarpellino* an), welche sich längere oder kürzere Zeit in Frankreich aufgehalten haben. Eine richtige Würdigung ihrer Thätigkeit ist ziemlich schwierig, nicht allein wegen der überlieferten Nachrichten, bei denen man zuweilen Mühe hat, sie ohne Weiteres als glaubwürdig anzusehen, sondern weil nicht zu bezweifeln ist, daß die neuere Schule von der Richtung *Palustre's* in ihrem Streben, der Wahrheit immer näher zu treten, öfters von unrichtigen Vorstellungen ausgeht und deshalb mehrfach in entgegengesetzter Richtung irre gegangen ist. Ich gestehe gern, daß meine eigenen Ansichten über die Thätigkeit der italienischen Meister in Frankreich mehrfachen Schwankungen unterlegen haben. Indes gelangte ich schließlich zu der Ansicht, daß ein richtiges Verständniß der Verhältnisse, unter denen sie gewirkt haben, viel schwieriger ist, als man dies gewöhnlich annimmt, und es sei keine Bürgschaft dafür vorhanden, daß bis jetzt überhaupt nach allen Seiten hin eine zutreffende Vorstellung von der verschiedenen Art und Weise, wie diese Meister thätig gewesen sein mochten, erzielt worden ist. Zur Zeit bin ich geneigt, anzunehmen, daß die italienischen Künstler an der Erfindung gewisser Bauwerke möglicherweise theilhaben konnten, und zwar selbst in Fällen, wo mir vor etwa einem Jahre diese Theilnahme zum mindesten als sehr unwahrscheinlich erschien.

In die Behandlung dieser Fragen haben sich leider mehrfach Bestrebungen und Gefühle eingeschlichen, die nicht dahin gehören, das eigene Urtheil trüben und dasjenige der Gegner ebenfalls zu Uebertreibungen verleiten. Dies ist in hohem Maße zu bedauern; denn selbst ohne diese trübenden Beigaben sind diese Fragen schwierig genug.

Um das Gleichgewicht bezüglich der Vertheilung des Stoffes im vorliegenden Bande zu erhalten und vielfache Wiederholungen zu vermeiden, hat es Verfasser aufgegeben, Alles, was über das Wirken italienischer Künstler in Frankreich und ihren Einflusse auf die Architektur daselbst anzutreffen ist, zusammenzustellen; eine

54-
Italiener
in
Frankreich.

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

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

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

- 1) Kap. 4 über die Entstehung der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.*
- 2) Die zwei Hauptherde des italo-französischen Zusammenwirkens in den Schulen von Amboise-Gaillon und von Fontainebleau, ferner die kleineren Herde dieses Zusammenwirkens, die von ersteren ausgingen.
- 3) Die Notizen über *Fra Giocondo*, *Domenico da Cortona* (*Boccador*), die Familie der *Giusti* (genannt *les Juste de Tours*), *Primaticcio* und *Serlio*.
- 4) Die Geschichte des *Hôtel-de-ville* zu Paris und die Einführung der italienischen Gärten in Frankreich.
- 5) Die Schlussbetrachtung des vorliegenden Bandes.

Wenn *Destailleur* die Ernennung *Primaticcio's* zum Superintendenten der königlichen Bauten, die im Jahre 1559 erfolgte, als das wichtige Datum ansieht, durch welches die Italiener, die bereits in Frankreich wohl etablirt waren, einen unmittelbaren Einfluß auf die Künste Frankreichs auszuüben anfangen¹³³⁾, so mag dies in gewisser Hinsicht richtig sein. Doch möchten wir eher glauben, daß quantitativ die Zahl der in Frankreich durch Italiener aller Art eingeführten Architekturformen zwischen 1495 und 1559 größer war, als nach letzterem Jahre. Zum mindesten erscheint uns die Ankunft der 22 Italiener, an deren Spitze sich *Fra Giocondo* und *Paganino* befanden, im Jahre 1495 zu Amboise eben so wichtig zu sein. Auf diese Colonie in Amboise kann man, so will es scheinen, die Aufmerksamkeit nicht genug lenken. Die Schule, die sich an dieselbe knüpft, dürfte einen kaum minder wichtigen Einfluß ausgeübt haben, als jene in Fontainebleau, wenn auch in anderer Art. Es sei nur daran erinnert, daß am 24. December 1495 der königliche Zeltmacher und Tapezierer *Nicolas Fagot* die Restzahlung der ihm bewilligten 1593 *Livres tourn.* empfing, und zwar für einen ihm vom König befohlenen Transport von Neapel bis Lyon und zum Schloß von Amboise, auf dem verschiedene Teppiche, Bibliotheken, Gemälde, Gegenstände von Stein, Marmor und Porphyrr, so wie andere Möbel im Gesamtgewicht von 87000 Pfund befördert wurden, welche für die Decoration und zum Gebrauch des genannten Schlosses bestimmt waren. In der gedachten Summe war auch die Verköstigung von 22 Gewerleuten (*Hommes de mestier*) während 34 Tagen, zu 40 Sous den Tag, mit inbegriffen¹³⁴⁾.

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

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

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

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

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

So wurde z. B.

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

4. Kapitel.

Entstehung der Formen der Früh-Renaissance in Frankreich.

(Etwa 1495—1540.)

a) Nothwendigkeit einer Periode mit gemischten Formen.

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

55.
Princip
der
Mischungen.