

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.

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

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

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

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

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

56.  
Compromiß  
an Wohn-  
gebäuden.

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

der italienischen Gliederung, wobei der Ersatz der Rundbogen durch Korbbo­gen keineswegs die größte Neuerung war; sondern es mußte eine systematische Amputation der Ordnungen und anderer Formen eintreten und ein gänzlich ver­schieden­es Verhältniß der Fenster zu den Pilastern entstehen. Bis dahin war aber von der Befriedigung etwaiger Wünsche der Edelfrauen, die Italien nie gesehen hatten und um so mehr am Heimischen hielten, gar nicht die Rede, eben so nicht von der Eifersucht und Miniarbeit der einheimischen Architekten, die in solchen Fällen niemals ausbleibt, noch von dem höhnischen Gefühl der Ueberlegenheit, welches die gothischen Architekten überhaupt, in Folge der structiven Complicationen des alten Stils im Vergleich zum neuen, gewiß recht oft den Italienern gegenüber empfinden zu dürfen glaubten und auch zur Schau trugen.

Es darf daher wohl behauptet werden, daß der Entwurf für einen Profanbau, den ein Italiener zwischen 1495 und 1540 für Frankreich ausgearbeitet hatte, nothwendiger Weise ganz anders aussehen mußte, als wenn derselbe Meister ihn für Italien angefertigt hätte. Diese Thatfache ist für die Beurtheilung des Antheiles der italienischen Meister an französischen Kunstwerken von großer Wichtigkeit.

#### b) Italienische Vorbilder der französischen Compromißformen.

In Italien findet man eben so, wie später in Frankreich zur Zeit *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.*, den Compromiß einer Verbindung gothischer und antiker Formen als Uebergang zur Renaissance; nur ist diese Erscheinung in Italien, je nach den betreffenden Gegenden, meistens eine verschiedene, weil der locale gothische Baustil bereits eine Vorstufe zur Renaissance, ein antikisirender Gedanke oder ein eben solches Gefühl in gothisirendem Gewande war.

Skizzen im Compromiß-Stil von *Leonardo da Vinci* und anderen italienischen Meistern wurden bereits erwähnt. Von ausgeführten Beispielen dieser Uebergangsphase seien genannt: die Fenster an den älteren Theilen des Palastes von Urbino und am *Ofpedale* zu Sulmona; diejenigen im Gange zur Sacristei von *Sta. Croce* zu Florenz; die Giebel an Werken, wie das Grabmal *Branccacci* zu Neapel, die Façade von *Sant' Agostino* zu Montepulciano, die Laterne *Brunellesco's* für den Florentiner Dom etc., von den Beispielen dieser Richtung in der Lombardei nicht zu reden.

In letzterem Gebiete, hauptsächlich an der Certosa bei Pavia, an den Fialen des Domes zu Como und im Modell für den Dom zu Pavia, wurde der Grundgedanke der Stile *Ludwig XII.* und *Franz I.* fest gestellt, nämlich das Beibehalten gothischer Bautheile oder Bauglieder und ihre Detaillirung mit antik-römischen Formen nach den Compositionsprincipien der letzteren. Statt aufwachsender oder auffchiefsender Fialenthürmchen werden aufgebaute Phantasiengebilde einer Ideal-Architektur errichtet, für den lothrechten Theil eine Reihenfolge von schön abgestuften sockel- und piedestalartigen Unterfätzen, eine Art Tabernakel tragend. Statt eines einzigen spitzen, pyramiden- oder obelischenartigen Daches zeigt sich eine mehrfache Aufeinanderfolge von säulenbesetzten und verschieden gegliederten Tambours, die mit Rundkuppeln abwechseln; letztere sind laternenartig abgestuft und von verschiedenartigen, anmuthigen und bekrönenden Motiven begleitet. Die Phantasie der Gliederungen dieser Reihenfolge von Abstufungen, die Schönheit der sie verbindenden Profile sind oft entzückend. Man glaubt durchwegs Modelle von Phantasiethürmen im Idealfil zu sehen, etwa so, als wenn man geneigt wäre, sich

57.  
Halb-  
gothische  
Compromiß-  
formen.

58.  
Mailänder  
Vorbilder.

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

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

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

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

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

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

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

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

59.  
Epoche  
von  
1495—1540.

60.  
Nothwendigkeit  
der  
Kenntniss  
antiker  
Formen.



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

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

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

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

Angeichts der Ansichten, die in neuester Zeit hierüber in Frankreich häufig verbreitet worden sind, ist es wohlthuend, diese Nothwendigkeit italienischer Mitwirkung, so wie auch die Rückwirkung des französischen Elementes auf das italienische von *Anthyme-Saint-Paul* unumwunden anerkannt zu sehen. Er stellt sich die Frage<sup>135)</sup>, »ob denn die französischen Architekten mit ihrer so kräftigen Individualität so voller Vernunft (*raison*) und Ueberlegung nicht der beständigen und anhaltenden Mitwirkung des Auslandes entbehren konnten? Wir sind gezwungen,« schrieb er, »es anzuerkennen, es hätte keine französische Renaissance gegeben oder sie hätte sich tief von dem, was sie gewesen ist, unterschieden, wenn es nicht vorher eine italienische Renaissance gegeben hätte; es ist sicher, daß italienische Architekten nach Frankreich gekommen sind, daß sie sich daselbst sehr nützlich erwiesen, und daß die unserigen nöthig hatten, Italien und italienische Erzeugnisse zu sehen, um sich zu bilden. Aber nachdem der einleitende Impuls empfangen war, wurden die Schritte unserer Künstler rasch genug gestärkt, um fähig zu werden, eine Richtung nach ihrem Sinne zu wählen, sie zu befolgen, ohne beständig bei der Hand geführt zu werden, und um oft ihre Meister selbst mit sich fortzureisen. In den letzten Jahren *Carl VIII.* und während der ersten Zeit *Ludwig XII.* hat Italien an Frankreich

61.  
Rückwirkung  
französischen  
Geschmacks  
auf  
italienische  
Meister.

62.  
Ansicht  
von  
*Anthyme-  
Saint-Paul.*

<sup>135)</sup> In: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 368.

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

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

63.  
Italienische  
Colonie  
in  
Amboise.

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

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

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

*A. de Montaignon* möchte eher glauben, daß diese Italiener vorher in Tours gewohnt haben, weil *Jacques Taillandier*, unter dessen Schutz sie standen, dort sich aufhielt<sup>140)</sup>. Die Liste bedeutender sich in Tours aufhaltender Meister weist hingegen meistens Franzosen auf.

64.  
Meister  
dieser  
Colonie.

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

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

<sup>140)</sup> Siehe ebendaf., S. 124, N. 1.

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

## Italiener im Dienste Carl's VIII.:

A. *Certains ouvriers**gens de mestier**et autres personaiges**pour ouvrier de leur mestier à**l'usage et mode d'Ytallie.**deviseurs (Entwerfer) [venus du Royaume de Sicille]**pour edifier**et faire ouvraiges à son devis et**plaisir à la mode d'Ytallie,*

Liv. s.

B. *Frère Jehan Jocondus, religieux de l'ordre de Saint François deviseur**de bastiments . . . . .* 562. 10.*Dom Passolo oder Passello (Pacello da Mercoliano) jardinier . . . . .* 375*Guido Paganino, chevalier, peintre et enlumineur . . . . .* 937. 1/2.*Maître bernardin de Brescia, ouvrier de planchers et menuisier de toutes  
couleurs . . . . .* 240*Ferome Passerot, maître ouvrier de Maçonnerie — . . . . .* 240*Domenico de Courtonne faiseur de chasteaulx<sup>142)</sup> et menuisier de tous  
ouvrages de menuiserie . . . . .* 240*Alphonse Damasse tourneur dobstre (mit seinem Meister zusammen) . . . . .* 480*Domino Johanne de granna, prestre faiseur d'orgues . . . . .* 240*Mefs. Luc Becjeame (bei de Croy heist er Berjame) jollier**inventeur subtil a faire couwer et naitre pouletz, chevalier,**deviseur de bastiments . . . . .* 375

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

65.  
Antheil  
der  
Meister  
von  
Amboise.

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

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

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

66.  
Auffallende  
Schul-  
zusammen-  
gehörigkeit.

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

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

#### 1) *Fra Giovanni Giocondo* aus Verona.

(Geb. 1435 oder früher, gest. 1515.)

67.  
Geringe  
Beachtung  
desselben.

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



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

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

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

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

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

68.  
*Deviseur*  
*de*  
*bastiments.*

144) Siehe: *La renaissance en France*, a. a. O., *Isle-de-France*. S. 75 u. 76. — Wie flüchtig leider *Palustre* zuweilen über Sachen aburtheilt, die er nie gesehen, beweist seine Besprechung unserer Arbeit: *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra G. Giocondo* (Florenz 1882) in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 28. — Einige weitere Notizen gaben wir in der *Chronique des Arts*, Jahrg. 1882, Nr. 38. — Seitdem haben wir über mehr als tausend weitere Zeichnungen *Giocondo's* in der Sammlung *Destailleur* berichtet in: *Trois albums de dessins de Fra Giocondo*, in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome*, Band XI (1897). — Einige Bedenken gegen letztere Arbeit, in den Mittheilungen des k. deutschen archäologischen Instituts, Röm. Abtheilg., Bd. VII, Heft 3, 4, beruhen zum Theile auf ungenauem Lesen meiner Arbeit, zum Theile auf Punkten, die noch nicht endgiltig fest stehen.

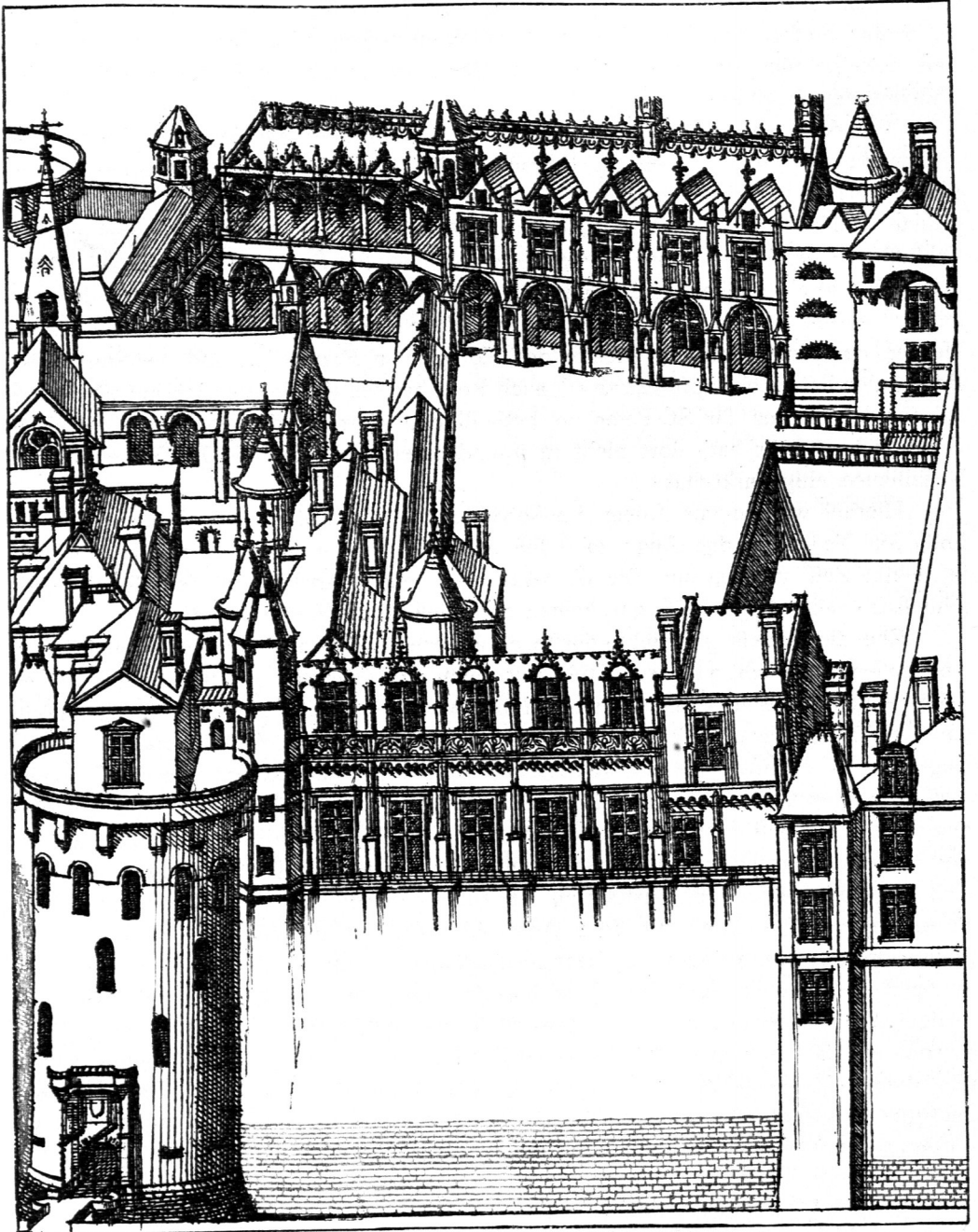
145) Siehe auch im Folgenden das Kapitel über die Architekten der französischen Renaissance.



69.  
Schloß  
zu Amboise.

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

Fig. 22.



Theil vom Schloß zu Amboise. — Flußseite und ehem. Höhe <sup>146)</sup>.

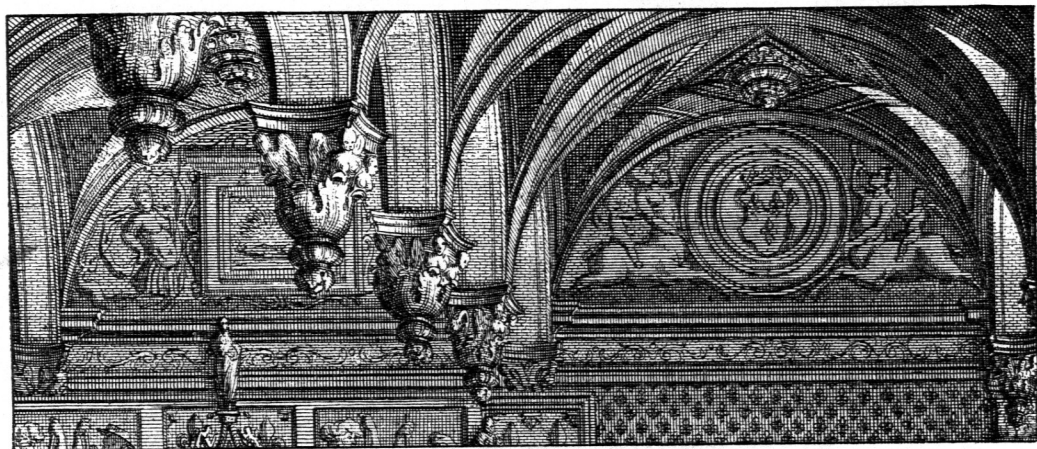
Theilen dieses Schloffes (Fig. 22 <sup>146)</sup>, die positive Angabe von *Commynes*, daß *Carl VIII.* beim Bau desselben keine Italiener verwendet hat, gestatten anzunehmen,

<sup>146)</sup> Facf.-Repr. nach: DU CERCEAU. *Les plus excellents bâtimens de France.* Bd. II. Paris 1576.

dafs bei dieser wichtigsten der königlichen Bauausführungen, für die er in erster Reihe seine Italiener mitgebracht hatte, auch in erster Reihe *Fra Giocondo*, der an ihrer Spitze stand, einen Einfluss ausgeübt haben mochte.

Wenn die Angabe von *Anthyme-Saint-Paul* richtig ist, dafs die regelmässige Anlage der Schlösser le Verger und Bury in damaliger Zeit eine Ausnahme ist — und er scheint mir darin Recht zu haben —, so dürfte gerade diese regelmässige Grundriffsanordnung (siehe Fig. 17, S. 49), die etwas an diejenige des Castells zu Mailand und deren Eingang an das Thor des *Castell nuovo* zu Neapel erinnert, dem Einfluss *Fra Giocondo's* zuzuschreiben sein, da der Bau des Schlosses 1496, also gleich nach dem Feldzug *Carl VIII.*, begonnen worden und bereits im Jahre 1499 fertig war, somit in der Zeit ausgeführt wurde, während deren sich der genannte Meister an der Loire aufhielt. Einzelne italienische Details, der Umstand, dafs der Erbauer, Marschall

Fig. 23.



Theil der Decke und der Lunetten der ehem. fog. *Chambre dorée* im Justizpalast zu Paris <sup>147)</sup>.

(Siehe auch Fig. 345.)

*de Gié*, Gouverneur von Amboise war und mehrfach durch den *Maitre maçon Colin Byard* aus Tours, welcher auch Einiges im Schloß le Verger ausführte, die Schlösser zu Amboise und zu Gaillon besichtigen liess — dies Alles gestattet ebenfalls, einen gewissen Zusammenhang mit der Colonie zu Amboise anzunehmen.

Wir kommen nunmehr zu der Frage: Kann *Fra Giocondo* irgend einen Antheil an Bauwerken gehabt haben, die ihm lange zugeschrieben wurden, deren Erscheinung aber von dem Stil, den er in Italien angewendet haben würde, grundverschieden ist? Ich gestehe gern, dafs es eine Zeit gab, in der ich geneigt war, diese Frage entschieden verneinend zu beantworten. Seit einer Reihe von Jahren jedoch haben mich eingehendere Studien über das Wesen jener Zeit und über die Verhältnisse, unter denen *Fra Giocondo* in Frankreich zu arbeiten genöthigt war, zu der Ansicht geführt, dafs vom rein stilistischen Standpunkt aus zum mindesten ein Einfluss dieses Meisters nicht nur möglich, sondern für das Schloß zu Gaillon und für die *Salle dorée* beinahe wahrscheinlich ist.

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

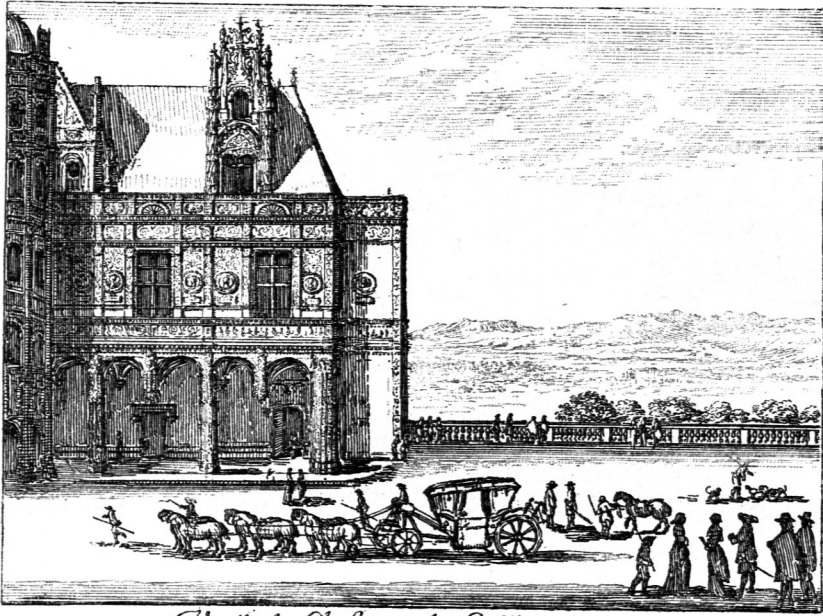
70.  
*Fra*  
*Giocondo*  
zugeschriebene  
Werke.

<sup>147)</sup> Nach einem Stich von *Poilly* im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Va, 226.

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

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

Fig. 24.



*Vue du Chateau de Gaillon.*  
*Israel silvestre delin. et sculp. Israel ex. cum priviil. Regis.*

Theil eines Flügels im ehem. Schlofs zu Gaillon<sup>149</sup>).

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

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

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

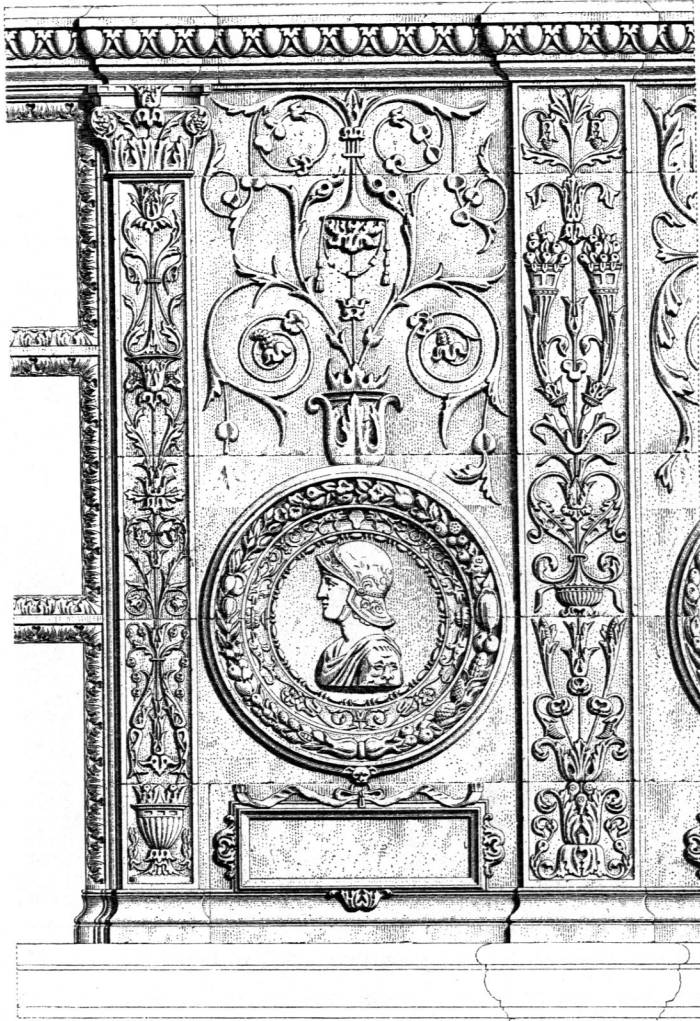
<sup>149</sup>) Facf.-Repr. nach einem Stich von *Israel Silvestre*.

<sup>150</sup>) Facf.-Repr. nach: *Revue gén. d'arch.*, Jahrg. 40, Bl. 34.

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

Anficht aufzugeben begonnen. *Deville* sagt: »Man hat bis zum Ueberdruß wiederholt, es habe der Cardinal den berühmten Veronefer Architekten *Fra Giocondo* mit dem Bau feines Schloffes zu Gaillon beauftragt. Diese Anficht, deren Unrichtigkeit bereits von *Emeric David* gehant worden war, verſchwindet vollſtändig Angeſichts der hier veröffentlichten Baurechnungen, in denen der Name *Fra Giocondo* nicht ein

Fig. 25.



Fensterpfeiler des ehem. Schloffes zu Gaillon.  
In der *École des Beaux-Arts* zu Paris<sup>150)</sup>.

einziges Mal vorkommt. Wenn ſich *Georges* einiger italieniſcher Künftler bediente, ſo leitete keiner derſelben die Bauausführung, die vielmehr durchaus franzöſiſchen Architekten angehört. Die italieniſchen Künftler wurden nur für nebenfächliche Arbeiten (*travaux ſecondaires*) und für die Ornamentik verwendet. Es iſt dies eine Thatſache, die von nun an für die Kunſtgeſchichte und für die franzöſiſche Schule erlungen bleibt.«

Nun kann man aber bei *Montaignon*<sup>152)</sup> eine Bemerkung über die Baurechnungen des Schloffes zu Gaillon finden, welche, als von einem ſo geſchicklichen Kenner herührend, volle Beachtung verdient. Gelegentlich der Anweſenheit des *Antonio di Juſto* in Gaillon hebt er hervor, wie *Deville* in ſeiner Zuſammenſtellung der an dieſen geleifteten Zahlungen bloß zu 447 *Livres*

*tournois* kommt, anſtatt zum mindeſten auf 536, die ſich vielleicht auf 736 ſteigern ſollten, fügt aber hinzu: »Uebrigens hat die Summe wenig zu bedeuten, da wir nicht alle Rechnungen von Gaillon beſitzen.«

Letztere Thatſache allein nimmt ſchon der *Deville*'ſchen Behauptung, es ſei aus dem Schweigen der genannten Baurechnungen darauf zu ſchließen, *Fra Giocondo* habe mit dem Schloſſe zu Gaillon gar nichts zu thun, jeden Werth. Und ſelbſt

<sup>152)</sup> In: *La famille des Juſte*, a. a. O., S. 18.



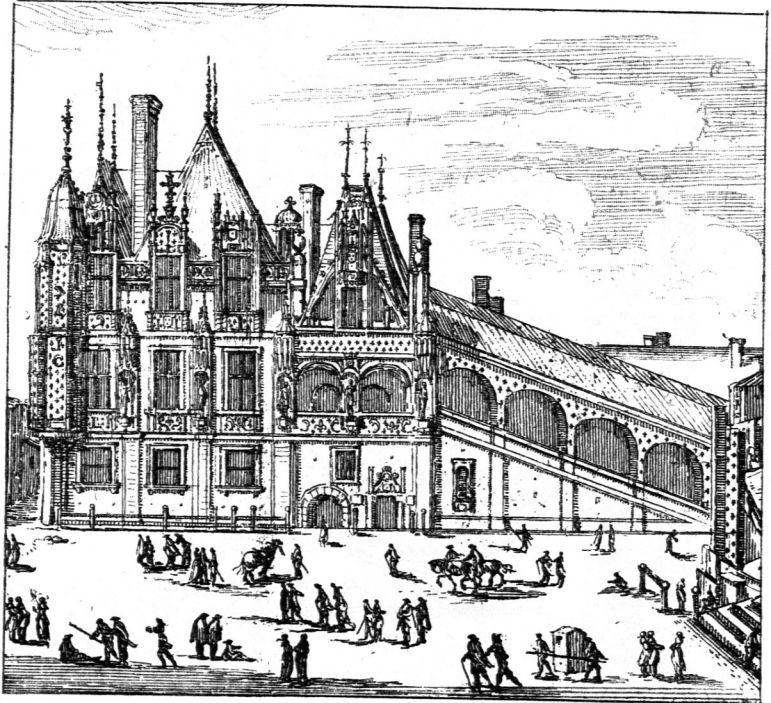
wenn diese Rechnungen vollständig wären, so muß man stets der Ansicht, daß das Schweigen von Documenten bereits als Beweis für die Unrichtigkeit einer auf anderem Wege überlieferten Nachricht anzusehen sei, entgegnetreten. Auch *Courajod* schreibt<sup>153)</sup> in neuester Zeit: »*Deville* geht nicht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

Durch *Pietro da Mercoliano* hängt einerseits auf dem Gebiete der im Schloß zu Gaillon so wichtigen architektonischen Gartenanlagen, andererseits durch *Antonio di Giusto* auf dem Gebiete der Sculptur und demjenigen der »Ara-

besken« das Schloß des Cardinals von Amboise sowohl mit einem anderen Haupte der Schule von Amboise, *Pacello da Mercoliano*, als auch mit dem Atelier der *Giusti* in Tours zusammen; deshalb wäre eine Verbindung von Gaillon mit dem künstlerischen Haupte der Schule von Amboise, zu welcher ja das Schloß zu Gaillon gehört, erst recht wahrscheinlich.

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

Fig. 26.

Ehem. *Chambre des Comptes* im Justiz-Palast zu Paris<sup>155)</sup>.

<sup>153)</sup> In: *La sculpture française avant la renaissance classique*. Paris 1891. S. 8.

<sup>154)</sup> In: *La renaissance des arts à la cour de France*. Paris 1850. Bd. 1, S. 307.

<sup>155)</sup> Facf.-Repr. nach *Israel Silvestre*.

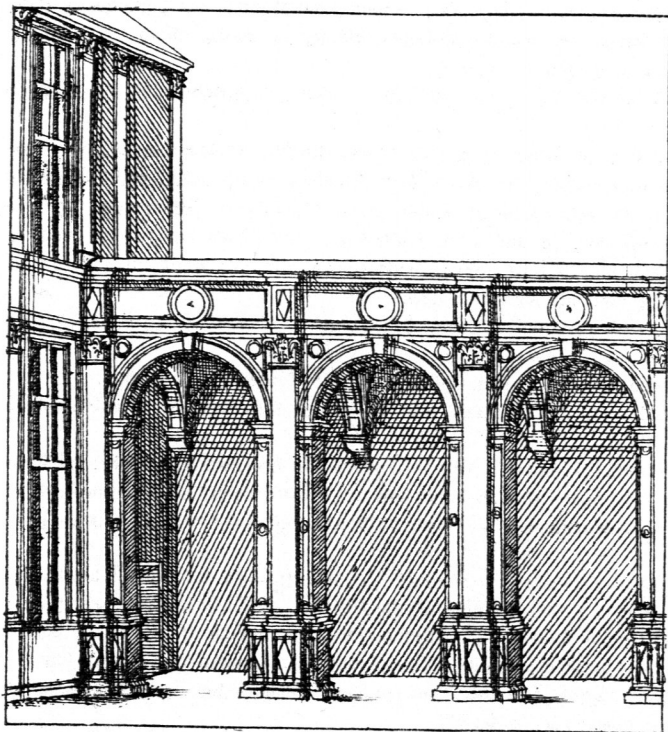


heit oder eine Gefammtanordnung in irgend einer Weife die Ueberlieferung bekräftige. Wie Fig. 26<sup>155)</sup> zeigt, hatte das Aeufere keinerlei italienifches Aussehen<sup>156)</sup>.

In Fig. 27<sup>157)</sup> find die Arcaden des ehemaligen Schloffes zu Bury wieder gegeben, welches nach einem Inventar der Wittve *Florimond Robertets* ein Werk *Fra Giocondo's* fein zu müffen schien. Diefte Vermuthung hat fich indets nicht beftätigt.

Wenn man fieht, bis zu welchem Grade ein Flamänder, *Gian Bologna*, in feiner Kunft italienifch geworden ift, warum follte es nicht möglich fein, dafs *Fra Giocondo* beim Ausarbeiten von Entwürfen für Frankreich verfchiedene franzöfifche Eigenthümlichkeiten annahm, und zwar um fo mehr, als er (fpäteftens 1435 in Verona geboren) in feiner Vaterftadt während feiner erften 15 oder 20 Jahre faft

Fig. 27.

Ehem. Schloß zu Bury. — Arcaden im Hof<sup>157)</sup>.

des Herzogs von *Sora*, und er fand mit Herrn *Philibert* in Beziehung, dem er als Secretär gedient hat. Er las ihm den *Vitruv* vor; denn er liebt es, fich mit mathematischen Wiffenschaften, Architektur und Kriegsmaschinen abzugeben<sup>158)</sup>. Durch *Fra Giocondo* hatte der Gefandte gewiffe Artikel eines Vertrages, den man zwischen dem König, dem König der Römer und dem Herzog von Burgund anbahnte, erfahren.

nur gothifch bauen sah? Man erwäge ferner, dafs 20 Jahre, nachdem der *Frate* Frankreich verlassen und die italienifchen Formen fich viel mehr verbreitet hatten, *Boccadoro* am Parifer *Hôtel-de-ville* mehrfache franzöfifche Eigenthümlichkeiten beibehielt.

In einer Depesche des venetianifchen Gefandten *Francesco Morosini* an den Rath der Zehn fchreibt diefer u. A. über *Fra Giocondo*: »... er hat auch eine Provfion (Gehalt) vom König für die Gefchicklichkeit, mit der er ihm einen Aquäduct gemacht hat, um das Waffer bis zu feinen Gärten in Blois zu leiten. Er befindet fich in großer Intimität mit *Mario Romano*, Secretär

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

<sup>157)</sup> Facf.-Repr. nach: DU CERCEAU, *Les plus excellents bâtimens etc.* a. a. O., Bd. II.

<sup>158)</sup> Siehe: BASCHET, A. *Les archives de Venise. Histoire de la chancellerie secrète.* Paris 1870. S. 512.

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

71.  
Notizen  
über den  
Lebenslauf.

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

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

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

Als die alte Brücke von *Nôtre-Dame* zu Paris 1499 einflürzte, wird *Domenico* unter den Meistern genannt, welche gelegentlich dieses Ereignisses befragt worden sind<sup>162)</sup>.

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

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

*Domenico* wird auch als *Varlet de chambre et menuisier de la Reine*, wahrscheinlich der Königin *Claude*, bezeichnet<sup>163)</sup>.

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

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

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

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

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

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

Am 8. März 1531 erklärt *Michel Coffon*, daß das Haus in Blois, welches seit 1512 *Dominicque de Courtonne* gehört hatte, in seinen Besitz übergegangen sei<sup>168)</sup>.

<sup>159)</sup> In: *Abecedario*, Bd. I, S. 123.

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

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

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

<sup>163)</sup> Siehe: *CROY, J. DE. Nouveaux documents sur l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire.* Paris 1894. S. 103.

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

<sup>165)</sup> Siehe: *CROY, J. DE, a. a. O., S. 22 u. 105.*

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

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

<sup>168)</sup> Siehe: *CROY, J. DE, a. a. O., S. 105.*

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

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

Hieraus scheint klar hervorzugehen:

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

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

Welche Schlüsse lassen sich aus den vorstehenden Angaben ziehen?

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

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

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

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

72.  
Schluß-  
folgerungen.

<sup>169)</sup> Siehe ebendaf., S. 104.

<sup>170)</sup> Siehe: DE LABORDE, L. *La renaissance des arts etc.*, a. a. O., Bd. I, S. 290.

73.  
Modell  
für das Schloß  
zu  
Chambord.

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

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

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

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

### 3) Sonstige Italiener von Amboise.

74.  
Pacherot.

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

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

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

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

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

174) Siehe: CROY, J. DE, a. a. O., S. 115.



zeichnung *Maître ouvrier de maçonnerie* läßt darauf schließen, daß er, weniger als die *Deviseurs de bâtiments*, Ideen für die Gestaltung der Gebäude geben, vielmehr hauptsächlich an der Ausführung derselben sich beteiligen sollte. Sein Einfluß kann daher in anderer Beziehung nicht unbedeutend gewesen sein.

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

75-  
*Mazzoni.*

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

76-  
*Becjame.*

#### 4) Die *Giusti* aus Florenz in Tours.

Obleich nicht zur ursprünglichen Colonie der 22 Italiener von Amboise gehörig, muß doch an dieser Stelle von der Künstlerfamilie der *Giusti* gesprochen werden. Diese Meister, deren Name in das Französische übertragen worden ist (*Fuste*), wurden vielfach als Franzosen (aus Tours) angesehen. *De Montaignon* und *Milanesi* haben diesen Irrthum beseitigt und die Abstammung der *Giusti* aus Florenz<sup>176)</sup> nachgewiesen. Wir werden diese Meister im Folgenden, im Kapitel über die Grabmäler, wiederfinden.

77-  
Familie  
der  
*Giusti.*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1548: Noch erwähnt.

*Fuste de Antoine Fuste*; 1505—1558 (?).

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

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

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

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

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

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

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

1548: Seine Frau lebt in Tours weiter.

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

der Architekt dieser Kirche — follten hierdurch fpäter zwischen *Giuliano* und den Söhnen *Giusti* Beziehungen entfanden fein?

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

##### 5) Verschiedene Herde italo-franzosifchen Zusammenwirkens.

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

Jedes Bauwerk, an welchem auch nur zwei oder drei *Tailleurs de maçonnerie antiques italiens* angestellt waren, wurde, je nach den vorliegenden Verhältnissen und dem Talente dieser meist oberitalienifchen *Scarpellini*, ein mehr oder minder intensiver Herd für die allmähliche Ausbreitung der neuen Decorationsweise. Die Bauten zu Amboise, die Schlösser zu Gaillon, Chambord und Blois, die Priorei zu Solesmes und das Schlofs zu Bonnavet gehören zu den bedeutenderen Herden dieser Art. *Courajod* ist in dieser Richtung zur gleichen Ansicht gelangt<sup>178)</sup>.

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

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

78.  
*Scarpellini*  
in  
Frankreich.

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

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

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

lich, ferner mit zwei *Tailleurs de maçonnerie entiques italiens*, die einen gleichen Lohn erhielten. Die Ausführung wurde wiederum mehrfach von *Perréal* beauftragt, und auch die Aufstellung leitete dieser. Die italienische Gliederung, wahrscheinlich von *Feronimo da Fiesole* herrührend, dürfte eine ganz selbständige Leistung des letzteren sein<sup>179)</sup>.

80.  
Ausbreitung  
der Schule  
der Loire.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

180) Siehe: CROY, J. DE, a. a. O., S. 115.

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

182) Siehe hierüber Näheres im Kapitel über die Gärten.

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

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

185) Siehe: CROY, J. DE, a. a. O., S. 127.

186) Siehe ebendaf., S. 119.

187) Siehe ebendaf., S. 118.

ð) Falls die *Fra Giocondo* zugeschriebenen Bauwerke thatfächlich von ihm beeinflusst worden find, fo würden auch fie, wie dies später beim *Hôtel-de-ville* zu Paris der Fall war, aus der Schule der Loire ftammen.

c) Endlich ift die von *Ludwig XII.* erfolgte Verfeztung der von *Carl VIII.* nach Amboife berufenen italienifchen Künftler-Colonie nach Paris und ihre endgiltige Inftallirung im *Hôtel de Nesle* <sup>188)</sup> ein für die Verbreitung der Schule der Loire nach Norden wichtiges Ereignifs.

Vorftehende Beifpiele werden den grofsen Einfluß der Schule an der Loire, fo wie ihre Priorität in genügendem Mafse errathen laffen.

## 6) Gefalt des italo-franzöfifchen Zusammenwirkens.

Im Folgenden foll der Verfuch gemacht werden, eine Vorftellung von der Art und Weife zu geben, wie in der Periode bis etwa 1530 die Zeichnungen und Modelle für ausgeführte Bauwerke zu Stande gekommen find. Vorher fei als Beweis, dafs damals Einige das richtige Gefühl des »doppelten Wefens« jener Zeit hatten, an verfchiedene Bezeichnungen, die gebraucht wurden, erinnert, wie z. B. *Franco-Gallia* bei *Hotman*, *la Franc' Italie* <sup>189)</sup> oder *ces furieuses et enragees bestes Medici-Valoyfes* . . . <sup>190)</sup> etc., wenn diefelben auch einer etwas fpäteren Zeit entftammen.

Um die auszuführenden Zeichnungen zu erhalten, ging es in manchen Fällen wohl ähnlich zu, wie etwa 100 Jahre früher in der Bauhütte des Mailänder Doms <sup>191)</sup>. Dort liefs man die deutſchen und die franzöfifchen Architekten ihre Entwürfe ausarbeiten, um ihre Gedanken und Motive zur Verfügung zu haben. Die *Ingegneri* nahmen alsdann aus jedem derfelben fo viel, als ſchön befunden wurde, und geftalteten das Entnommene in Rückſicht auf die vorliegenden Verhältniffe und den italienifchen Gefchmack um, wobei einige Fremde mitwirkten. In Frankreich war das Verhältniß umgekehrt: die italienifchen Entwürfe wurden auf Grund der franzöfifchen Dispositionen umgebildet und nach einheimifchem Gefchmack zugerichtet. Hierbei ift nicht zu vergeffen, dafs am Mailänder-Dom nicht blofs die Nordländer gothifche Architekten waren, fondern bis zu einem gewiffen Grade auch die Mailänder, dafs alfo die Umgeftaltung im italienifchen Gefchmack dort viel leichter vorgenommen werden konnte, als in Frankreich, wo man zur Zeit *Ludwig XII.* die Handhabung antiker Architektur noch nicht beherrſchte.

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

a) Entweder hat *Fra Giocondo* ſelbſt dieſe Werke in einer aus franzöfifchen und italienifchen Elementen zufammengefezten Weife erfonnen, und zwar einfach aus dem Grunde, weil (wie in Art. 55 u. 56, S. 59 u. 60 gezeigt worden ift) die damalige Entwicklungsſtufe des franzöfifchen Gefchmackes nichts Anderes zuliefs; oder

ß) wir ſtehen vor einer franzöfifchen Umgeftaltung eines italienifchen Entwurfes; oder

γ) *Fra Giocondo* hat einen ihm unterbreiteten franzöfifchen Entwurf, fo weit es die Umftände und der franzöfifche Gefchmack zulieffen, ſtellenweiſe italienifirt,

<sup>188)</sup> Siehe: COURAJOD, L. *Les origines de la renaissance etc.* Paris 1888. S. 40.

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

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

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



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

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

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

α) rein gothische Elemente;

β) gothische Elemente, in italienischem Sinne umgestaltet;

γ) italienische Elemente, in gothischem Sinne umgestaltet, und

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>195</sup>) Siehe: LE ROUX DE LINCY. *Recherches historiques sur la chute de la construction du pont Notre-Dame à Paris 1499—1510.* Paris 1845—46. (In der *Bibliothèque de l'École des Chartes.*)

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

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

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

*Fucundus geminos posuit tibi, Sequana, pontes;  
Hunc tu jure potes dicere Pontificem*<sup>199)</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>196)</sup> Siehe ebendaf., S. 39.

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

<sup>198)</sup> Siehe: BASCHET, A. *Les archives de Venise. Histoire de la chancellerie secrète*. Paris 1870. S. 562.

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

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

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

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

## 5. Kapitel.

### Entwicklungsperioden und -Phasen der französischen Architektur seit dem Beginn der Renaissance.

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

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

86.  
Stilistische  
Eintheilung.

<sup>200)</sup> Diese Schriften sind:

*La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française.* Paris 1885.  
*Les origines de la renaissance en France etc. au XIV<sup>e</sup> & au XV<sup>e</sup> siècle etc.* Paris 1888.  
*La sculpture française avant la renaissance classique etc.* Paris 1891.