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 einflufsreiche Rolle, die wir nach dem Geſagten für *Fra Giocondo* und *Boccador* glauben in Anſpruch nehmen zu ſollen, lieſse ſich vielleicht am einfachſten aus der in Frankreich beinahe unerhörten, aber endgiltig feſt ſtehenden Thatſache ableiten, dafs 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, dafs dieſer Gelehrte bezüglich des Antheiles der Italiener in drei Schriften[200]), die mir erſt nach der Drucklegung der vorſtehenden Erörterungen zugänglich waren, die gleichen Thatſachen angeführt hat und zu denſelben Ergebniſſen gelangt iſt, zu denen ich ganz unabhängig von ihm gekommen bin.

5. Kapitel.

Entwickelungsperioden und -Phaſen der franzöſiſchen Architektur ſeit dem Beginn der Renaiſſance.

86. Stiliſtiſche Eintheilung.

Es iſt von groſser Wichtigkeit, einen klaren Ueberblick und das richtige Verſtändniſs der ſtiliſtiſchen Zuſammengehörigkeit der franzöſiſchen Baukunſt ſeit dem Beginn der Renaiſſance und des eigentlichen architektoniſchen Weſens ihrer auf einander folgenden Entwickelungsphaſen zu ermöglichen. Deſshalb haben wir die Formänderungen und den Charakter dieſer Phaſen, ſo wie ihr Verhältniſs zu den gröſseren Entwickelungsperioden 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, dafs der letztere Brauch nicht ſelten das wiſſenſchaftlich richtige Verſtändniſs 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

200) 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 XIVe & au XVe ſiècle etc. Paris 1888.
La ſculpture françaiſe avant la renaiſſance claſſique etc. Paris 1891.

(Tafel bei S. 28) wurde gezeigt, wie dieſe Stilphaſen bis auf die Gegenwart drei groſse Entwickelungsperioden von nahezu gleicher Zeitdauer bilden, die im Folgenden als die erſte, zweite und dritte benannt werden mögen. In jeder dieſer drei Entwickelungsperioden ſind wieder drei verſchiedene Phaſen zu finden, die man als die frühe, die reife und die ſpäte oder freie bezeichnen kann. Naturgemäſs beſteht zwiſchen je zwei auf einander folgenden Phaſen eine Zeit des Ueberganges, ſo wie auch zwiſchen den gröſseren Abſchnitten der Entwickelung, die wir Perioden geheiſsen haben, eine ſolche Uebergangszeit vorhanden iſt [201]). Wir werden ſehen, daſs ſeit dem Jahre 1500 in dieſen Uebergangsformen von einer Phaſe zur nächſten die franzöſiſche Architektur dreimal, in Bezug auf Feinheit, Reife und friſches Leben, ihre reizendſten Formen erreicht hat. Es iſt dies:

1) am Schluſs der Früh-Renaiſſance und am Beginn der reifen Periode (*Franz I.* und *Heinrich II.*);

2) am Ende des Stils *Ludwig XIV.* und am Beginn des Stils *Ludwig XV.*, ſo wie

3) während des Ueberganges von letzterem zum Stil *Ludwig XVI.*

87. Zwei Hauptſtrömungen.

Die erſte, zugleich eine der intereſſanteſten und wie es uns ſcheint, bis jetzt zu wenig beachteten Erſcheinungen in der Architektur Frankreichs ſeit etwa 1500 iſt das Vorhandenſein zweier neben einander flieſsender Strömungen — eine Erſcheinung, welche ſogar die Grundlage für die richtige Auffaſſung der nachfolgenden Darlegungen bilden dürfte. Die erſte derſelben kann man als die italieniſch-antike, als die neue bezeichnen; die zweite iſt die Fortſetzung und Erbin der einheimiſchen, gothiſchen oder gallo-germaniſchen Bauweiſe und neigt zu einer freieren, mehr ſubjectiven franco-flämiſchen Auffaſſung hin. Bisweilen glaubt man, die letztere Strömung höre vollkommen auf; indeſs zeigt ſich bei näherer Betrachtung, daſs ſie nur, je nach den Zeiten, verſchiedene Formen angenommen hat, und gerade dieſe Thatſache hat wohl vielfach dazu beigetragen, das Verſtändniſs für die Stilzuſammengehörigkeit zu trüben.

Das Verhalten dieſer zwei Strömungen zu einander, die veränderten Gebiete, auf denen ſie zeitweiſe wirken, die Einflüſſe, die ſie auf einander ausüben, die Art, wie ſie ſich mit den von auſsen herkommenden Einwirkungen verbinden, das abwechſelnde Ueberwiegen der einen oder anderen derſelben, das zeitweiſe beinahe gänzliche Verſchwinden der einen Strömung — alle dieſe Erſcheinungen dürften zu den wichtigſten Elementen in der Entwickelung der franzöſiſchen Architektur gehören; ſie tragen zum richtigen Verſtändniſs der verſchiedenen Stilphaſen und ihres wirklichen Charakters weſentlich bei. Es wird deſshalb unſere Aufgabe ſein, in den verſchiedenen Entwickelungsſtufen die wahrnehmbaren Anhaltspunkte feſt zu ſtellen, aus denen die Continuität der beiden lebendigen Quellen der franzöſiſchen Architektur ſeit Beginn der Renaiſſance zu erkennen iſt, ſelbſt dann, wenn die eine, nur unter dem Boden weiter rieſelnd, gänzlich verloren gegangen zu ſein ſcheint.

88. Italo-antike Strömung.

Die rein italieniſch-antike Richtung in dieſer Strömung iſt die erſte, welche auf franzöſiſchem Boden wirkliche architektoniſche Denkmäler hervorbrachte, wenn auch in kleinem Maſsſtabe und bis etwa 1540 in ſpärlicher Weiſe flieſsend. Sie beginnt mit den rein italieniſchen Werken der Meiſter im Dienſte des Hauſes Anjou,

[201]) Obwohl man ſtets vor einer allmählichen Umwandelung ſteht, ſchien mir dies keineswegs ein Grund zu ſein, um mit *Viollet-le-Duc* das Syſtem getrennter Stilperioden mit beſtimmter Benennung, wie *A. de Caumont* dies für die Gothik eingeführt hatte, zu verwerfen. Denn eben ſo ſicher, wie die allmähliche Umwandelung eines Bauſtils, iſt die Thatſache, daſs er der Reihe nach klar zu unterſcheidende Entwickelungsſtufen mit beſtimmtem Stilcharakter annimmt, die jeweilig vom Weſen der vorhergehenden, wie der nachfolgenden Phaſe in ſprechendſter Form ſich unterſcheiden.

Francesco da Lovrana und *Pietro da Milano*, ſetzt ſich in den Grabmälern der Kinder *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* in den Gartenanlagen zu Amboiſe, Blois und Gaillon, in einigen Grabmälern, die von der Familie *Giuſti* ausgeführt worden ſind, und in denjenigen der Schloſs-Capelle zu Oiron (das eine 1539) fort. Mit dem von *Goujon* herrührenden Grabmal *Bréze*'s zu Rouen (1535—44) treten die Franzoſen mit dem Stil *Heinrich II.* in die Hoch-Renaiſſance ein. *Lescot*'s Louvre-Hof und *Primaticcio*'s Grab-Capelle der Valois gehören zu den ausgeſprochenſten Werken dieſer Richtung, welche von 1540 bis 1570 die herrſchende Strömung bildet.

89. Gallo-germaniſche oder franco-flämiſche Strömung.

Erſt einige Jahre ſpäter, ſeit der 1495 erfolgten Rückkehr *Carl VIII.* aus Neapel, beginnt die andere oder nationale mächtige Strömung an der Renaiſſance theilzunehmen, und zwar in der anziehenden Geſtalt des franzöſiſch-italieniſchen Compromiſs-Stils, der die Stile *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* hervorbrachte. In dieſen nimmt die Menge der Anfangs ganz überwiegenden gothiſchen Einzelheiten immer mehr ab; dagegen nimmt die Zahl der italieniſch-antiken Elemente immer mehr zu, bis letztere ſchlieſslich allein herrſchen. In den letzten 8 bis 10 Jahren der Regierung *Franz I.* bildet ſich die Architektur zur Hoch-Renaiſſance oder zum Stil *Heinrich II.* um und flieſst mit der italo-antiken Richtung zu einem einzigen Strom zuſammen.

Indeſs war nicht der ganze nationale Strom im Stil *Heinrich II.*, eben ſo nicht im italo-franzöſiſchen Compromiſs-Stil der Früh-Renaiſſance aufgegangen. Ein erſter, wenn auch kleiner Theil der einheimiſchen, franco-flämiſchen Strömung ſetzte ſich vielmehr im Feſthalten an manchen gothiſchen Anordnungen des Kirchenbaues fort. Ein zweiter Theil dieſer Strömung, an der freieren Formenbehandlung hängend, verband ſich mit den Elementen Michel-Angelesker Willkür, die ſowohl unmittelbar, als auch durch den Zug des Capriccio und des Bizarren, den ſie in die Schule *Raffael*'s gelegt hatten, mit den Decorationen von *Roſſo* und *Primaticcio* nach Frankreich gebracht wurde. Im Verein mit den Religionskriegen verkürzten ſie die edlere Entwickelung der Hoch-Renaiſſance durch ein Uebermaſs von Willkür und oft ungeſunder Phantaſie, welche im Wirrwarr der Zeiten *Heinrich III.* ihren Gipfelpunkt erreichte und in den Wirrniſſen der Ligue ohnmächtig erloſch.

Ein dritter Theil der nordiſch-nationalen Sinnesweiſe, der ſich bei den Hugenotten offenbart, ſpricht ſich zuerſt in den Werken von *B. Paliſſy* aus, und ſpäter bildet er, verbunden mit den flämiſch-holländiſchen Einflüſſen [202]) und gegen die Stilausſchweifungen der Zeit *Heinrich III.* reagirend, die nüchterne und eckige Backſtein- und Hauſtein-Architektur *Sully*'s unter *Heinrich IV.* und die Backſteinrichtung aus, welche eine der beiden Stilrichtungen unter *Ludwig XIII.* darſtellt. Noch ſpäter verband ſich dieſe Auffaſſungsweiſe mit der freien, oft willkürlichen Phantaſie in den Decorationen von *Pietro da Cortona*, *Bernini*, *Borromini* und deren Nachfolger und brachte die freie Decorationsweiſe, die unter *Ludwig XIV.* zuerſt ſich im ſtrengeren Rahmen bewegte, dann aber unter *Ludwig XV.* das ganze Gebiet beherrſchte, in den brillanten Launen des Rococco zu harmoniſcher Ausbildung. Allein neben der Decoration ſpiegelt ſich der einheimiſche Geiſt während des XVII. Jahrhundertes in einzelnen Denkmälern, wie in *F. Manſart*'s Kirche *Ste.-Marie* zu Paris und in den Triumphthoren von *St.-Martin* und *St.-Denis* daſelbſt, ſo wie in vielen Typen von Hotels und Häuſern, wieder.

---

[202]) Bezüglich der Erklärung dieſes flämiſchen Einfluſſes ſiehe im Folgenden die Vorführung der Stile *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.*

Viele ſcheinen zu glauben, daſs die italieniſch-antike Strömung durch die Backſteinrichtung *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* unterdrückt und beſeitigt wurde. An vielen Bauten, ſogar in den Werken hugenottiſcher Meiſter, wie der drei jüngeren *Du Cerceau* und *Salomon de Broſſe*, lebt ſie weiter, eben ſo am Louvre, am Luxemburg-Palaſt, im Schloſs zu Coulommier, an der Façade der Kirche *St.-Gervais* zu Paris; ſie bildete zu jener Zeit die eine der zwei Richtungen des damals herrſchenden Bauſtils und verband ſich in ununterbrochener Weiſe unter *Richelieu* mit der verſtärkten Rückkehr zu Italien, der 1466 erfolgten Gründung der *Académie d'Architecture de France* zu Rom, und mit den bis auf die heutigen Tage fortdauernden, bedeutenderen der beiden hier geſchilderten, neben einander fortlebenden Stilrichtungen.

In der Zeit des Stils *Ludwig XVI.* äuſsert ſich die nordiſch-nationale Sinnesweiſe in der Umkehr zur Natur. Und da wir nunmehr ſo weit gelangt ſind, iſt es nicht mehr ſchwer, das Fortleben dieſer Sinnesart im erwachenden Romantismus unſeres Jahrhundertes wieder zu erkennen, ſogar in mehr als einem Zuge in der Revolutions- und erſten Kaiſerzeit, um in ſolcher Form den Zuſammenhang mit dem Wiedererwachen des Verſtändniſſes für die Gothik und das Mittelalter in ununterbrochen ſtetiger Weiſe herzuſtellen.

90. Aeltere italieniſche Bauwerke in Frankreich vor 1495.

Ehe zur Schilderung der Entwickelung der eigentlichen franco-italieniſchen Renaiſſance übergegangen wird, ſoll auf einige Denkmäler aufmerkſam gemacht werden, die zwar auf franzöſiſchem Boden errichtet worden ſind, in Wirklichkeit aber von Italienern in Frankreich ausgeführte Werke italieniſcher Renaiſſance darſtellen. Die Möglichkeit, daſs dieſelben überhaupt in Frankreich entſtehen konnten, widerſpricht in keiner Weiſe den Principien, die im vorhergehenden Kapitel aufgeſtellt worden ſind; denn ſelbſt das bedeutendſte dieſer Werke, die Capelle zu Marſeille, kann zur Gruppe jener Idealwerke gezählt werden, unter denen wir das Entſtehen von Denkmälern rein italieniſchen Stils allein für möglich erachtet haben. Auſserdem hängen dieſe Werke, ſo zu ſagen, ſämmtlich entweder mit den Fürſten des Hauſes Anjou zuſammen, deren italieniſche Anſprüche bekannt ſind, oder mit zwei italieniſchen Meiſtern, die im Dienſte des Königs *René* ſtanden und ſelbſt vom Standpunkte der italieniſchen Renaiſſance aus intereſſante Erſcheinungen ſind; es ſind dies *Pietro da Milano* und *Francesco Laurana*, in dem man einen Bruder des Erbauers des Palaſtes von Urbino, *Luciano da Lovrana* [203]), vermuthet; letzterer war mit *L. B. Alberti* der bedeutendſte Meiſter der zweiten Generation der Architekten in der italieniſchen Renaiſſance. Da ſich *Francesco* in ſeinem Hauptwerke, der Lazarus-Capelle zu Marſeille, als zu den beſſeren italieniſchen Architekten ſeiner Zeit gehörig erweist, ſo dürfte es von Intereſſe ſein, die Anhaltspunkte, die über ſeinen Aufenthalt in Frankreich vorliegen, kurz mitzutheilen.

Nach den von *Franciscus Laurana* unterzeichneten Denkmünzen war dieſer 1461—66 und 1478—90 im Dienſte des Königs *René* und des Hauſes Anjou. *Heiſs* glaubt, er habe 1468—71 Verſchiedenes in Palermo gearbeitet. Die Notare ſchreiben ſeinen Namen *Laurana*, *Loreano* und *Loreana*. Am 11. November 1477 iſt er mit ſeinem Schwiegervater, *Gentile der Aeltere* aus Neapel, als Zeuge in Marſeille angeführt. Am 7. Mai 1479 giebt ein Notar für ihn als *talhator ymaginum (ſic)* eine Quittung über 600 Thaler für die Arbeit in der Kirche *des Céleſtins* zu Avignon. Am 2. September 1482 giebt *Laurana*, *artifex ymaginum* ſeinem Schwiegerſohn, dem Maler *Jean de la Barre* zu Avignon, eine Vollmacht.

Quittungen vom 4. und 27. Mai 1483 ſind die letzten Nachrichten, die wir vom genannten Meiſter haben.

---

203) Bisher wurde er, dem lateiniſchen Namen ſeiner Heimath folgend, *Luciano da Laurano* geſchrieben. Von *Michele Caffi* erfuhr Verf., daſs dieſer Ort in Dalmatien »Lovrana« heiſst.

An der Lazarus-Capelle in der alten Cathedrale zu Marſeille (*La Major*), einem weiſsen Marmorbau, ſind Compoſition, Zeichnung und jeder Meiſselſchlag italieniſche Arbeit. *L. Barthélemy* hat den Meiſter und die Geſchichte dieſes wichtigen Denkmals ermittelt [204]).

Das Kapitel hatte bereits 1475 den Neubau des Altars oder Schreins des heil. Lazarus beſchloſſen. Am 4. Januar 1479 wird *Thomas de Como* als *Sculptor lapidum operis beati Lazari* angeführt. Auf dem Fries des Schreins und auf demjenigen der Capelle ſelbſt giebt die Jahreszahl 1481 ohne Zweifel das Datum der Vollendung. Ein Meiſter Namens *Thomas de Somoelvico* hat als Bildhauer mitgearbeitet. Eine Acte vom 3. Mai 1483 lehrt, daſs *Loreana* die Leitung der ganzen Arbeit unter ſich hatte und daſs er für die Arbeiter verantwortlich war, die unter ihm thätig waren; als Lohn für ſeine Arbeit erhielt er 800 *Florins*.

Zwei Rundbogen, in der Mitte von einer Säule und ſeitlich von Pilaſtern getragen, öffnen auf zwei kurze Tonnengewölbe; ſie tragen mit den Liſenen, die von dieſen Stützen aufſteigen, ein Gebälke, über welchem wiederum zwei nahezu halbe Rundgiebel die Compoſition abſchlieſsen. Die Geſammtanordnung und die Einzelheiten beweiſen, daſs die Meiſter zwar Florenz kannten, aber keine Toscaner waren. Sie zeigen einigermaſsen die edle Behandlung von Formen, wie man ſie bei *Luciano da Lovrana* am Palaſt von Urbino und einzelnen lombardiſchen Künſtlern (wie *Andrea Bregno*) ſieht; ſie weiſen auf einen Meiſter hin, der eine ähnliche Entwickelung durchgemacht hat, wie *Luciano*, und verleihen daher der Annahme, daſs *Francesco Laurana* ein Bruder *Luciano*'s ſei, einige Wahrſcheinlichkeit.

Unter der linksſeitigen Arcade befindet ſich der Altar, auf deſſen mit Relief-Scenen geſchmückter Predella zwiſchen der heil. *Martha* und *Maria Magdalena* der heil. *Lazarus* auf einem verzierten Poſtament ſitzt. Unter der zweiten Arcade ſteht als Tabernakel ein Marmorſchrein mit Pilaſtern und Spitzgiebel, hinter dem ſich eine Kuppel mit Tambour erhebt. Neben dem Schrein iſt eine Thür mit Rundgiebel angeordnet.

Auf das angeblich älteſte Denkmal der Renaiſſance in Frankreich, das allerdings nur der Sculptur angehört, glaubt *Paluſtre* aufmerkſam gemacht zu haben, und bezeichnet es als ein Werk von *Laurana*. Es iſt dies das Grabmal von *Charles d'Anjou*, Grafen von Maine (geſt. 1472), in der Kathedrale zu Mans, das von ſeinem Sohne *Carl* 1475 errichtet wurde. Daſſelbe beſteht aus einem italieniſchen Sarkophag nach antikem Vorbilde in der Art derjenigen, welche die Gräber des Cardinals von Portugal in *San Miniato al Monte* bei Florenz oder des *Pietro da Noceto* in Lucca aufweiſen; auf dieſem Sarkophag liegt in edler Ruhe der Verblichene in ſeiner Rüſtung.

Müntz ſchreibt dem Künſtler *Laurana* ferner die ſog. Niſche des *Roi René* im kleinen Hof des Schloſſes zu Tarascon zu, eine in die Mauer vertiefte Loggia zwiſchen zwei gebälktragenden, cannelirten Pilaſtern; an dieſe ſind kleinere Halbſäulen angelehnt, welche entweder einen Korbbogen oder, wahrſcheinlicher, zwei Rundbogen trugen, welch letztere entweder in der Mitte auf einer Säule ruhten oder, wie in Fig. 24 (S. 70), von einem hängenden Schluſsſtein aufgenommen wurden. Das Ganze iſt [205]) ein rein italieniſches Werk von urbinatiſch-lombardiſcher Richtung.

Zu nennen iſt ferner das Grabmal des Seneſchalls *Johann de Coſſa* in der Unterkirche von *Ste.-Marthe* zu Tarascon, 1476 auf Koſten des Königs *René* errichtet,

---

204) Siehe: BARTHÉLEMY, L. *François Laurana auteur du monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marſeille*. Marſeille 1885. — Abbildungen des in Rede ſtehenden Denkmals ſind auch zu finden in: PALUSTRE, L. *L'architecture de la renaiſſance*. Paris 1892. S. 145.

205) Nach den dem Verf. von Herrn *Müntz* freundlichſt vorgelegten Photographien.

mit Arabesken-Pilaſtern, reichem Gebälke und Fruchtgehängen, an der Wand hinter der auf der Tumba liegenden Statue befindlich, gleichfalls ein Werk aus derſelben Schule.

Sehr intereſſant, ſelbſt für Italien, iſt der architektoniſche Hintergrund des Altars in der Kirche *des Céleſtins* zu Avignon, der 1481 vollendet wurde und ſich gegenwärtig in der Kirche *St.-Didier* daſelbſt befindet; er ſtellt verſchiedene Kuppelbauten italieniſcher Erfindung dar[206]).

Schlieſslich ſei noch der Denkmünze des Herzogs *Johann von Calabrien*, Sohn des Königs *René*, gedacht; auf derſelben hat *Laurana* gleichfalls einen korinthiſchen Rundtempel mit Kuppeldach dargeſtellt[207]).

91. Italieniſche Architektur und die Häupter der franzöſiſchen Kunſt: *Jean Fouquet.*

Ehe zur Schilderung der während der Zeit der Renaiſſance ausgeführten Bauwerke übergegangen wird, ſoll des Einfluſſes gedacht werden, den die italieniſche Architektur auf die damaligen Meiſter der franzöſiſchen Kunſt, namentlich auf drei Häupter derſelben: *Jean Fouquet, Jehan Perréal* und *Michel Colombe*, ausgeübt hat.

Jean Fouquet, geb. um 1420 in Tours, geſt. um 1485, malte in Rom ein berühmt gewordenes Bildniſs von *Eugen IV.* zwiſchen 1443 und 1447. *Vaſari* nennt ihn hierbei *Giovanni Focchetta* und *Foccora; Filarete* heiſst ihn *Giachetto Franzioſo*, und bei *Francesco Florio*[208]) wird er als *Johannes Fochetus* angeführt.

Fouquet war der erſte Franzoſe, der auf dem Gebiete der Decoration einen ernſten Einfluſs der italieniſchen Renaiſſance empfunden hat.

Wenn auch hauptſächlich auf dem Gebiete der Miniaturen, der Elfenbeinſchnitzereien, der Goldſchmiedekunſt und gewiſſer Möbel beſchränkt, conſtatirt *Courajod*[209]) ſeit dem XIV. Jahrhundert ein ganz leiſes Einflieſsen italieniſcher Elemente; unter den Regierungen *Carl VII., Ludwig XI., Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nimmt dieſer Einfluſs immer mehr zu. — *Johann, Herzog von Berry* (geſt. 1416) hatte in ſeinen Dienſten italieniſche Miniaturmaler oder ſolche, die unter deren Einfluſs ſtanden[210]); es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs er überdies Maler aus Italien hatte.

Für *Fouquet* iſt die auch von *Lübke*[211]) bemerkte Thatſache von Bedeutung, daſs ſeine Renaiſſanceformen nicht aus den decorativ überſchwänglichen Schulen Oberitaliens, aus denen die deutſchen Meiſter (und die meiſten franzöſiſchen Meiſter der Renaiſſance, hätte *Lübke* hinzufügen können) ihre Anſchauungen ſchöpften, ſondern aus der ſtrengeren Florentiniſchen Schule herſtammen.

Drei Gründe verleihen den Werken *Fouquet*'s eine beſondere Wichtigkeit. Erſtlich liefern in den architektoniſchen Hintergründen ſeiner berühmten Miniaturen die darin aufgenommenen italieniſchen Elemente die älteſten Beiſpiele des Einfluſſes der italieniſchen Renaiſſance auf die franzöſiſche Kunſt. Fürs zweite geben ſie, wie kein

---

206) Siehe die betr. Abbildung in: Courajod, L. *La ſculpture françaiſe avant la renaiſſance claſſique etc.* Paris 1891. S. 17.

207) Abbildungen hiervon finden ſich in: Heiss, A. *Les médailleurs de la renaiſſance.* Band 2: *Francesco Laurana, Pietro da Milano.* Paris ſeit 1881 — und: Jahrbuch d. k. preuſs. Kunſtſammlungen, Jahrg. 3, Heft 3 u. 4.

208) In: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1855) *Documents*, S. 168.

209) Siehe die in Fuſsnote 206 angeführte Schrift. S. 12.

210) Die Richtigkeit dieſer Anſicht und des thatſächlich vorhandenen italieniſchen Einfluſſes vermochte ich nachſtehenden Beiſpielen zu entnehmen.

In den Miniaturen des Manuſcripts 919 im *Fonds français* in der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, in demjenigen Theile, der älter als 1416 iſt, trifft man in einer gothiſchen Architektur (Fol. 31) bereits einen Korbbogen und einen Rundbogen. Auf Fol. 4 ſieht man den Einfluſs der italieniſchen Malerei. Fol. 96 erinnert an die Florentiniſche Weiſe, das Innere von gewölbten Kirchen ſo darzuſtellen, als ob man ſie aus einer gewiſſen Entfernung aufserhalb der Kirche ſähe und dabei die Façade und die eine Langſeite der Kirche ſich wegdächte.

Das Manuſcript des *Joſephus* (*Fonds français*, No. 247, Fol. 49) zeigt die Darſtellung eines Tabernakels als offene Kuppel auf Rundbogen und ſchlanken Säulen mit Laterne, in den Formen des Florentiner Domes zwiſchen *Orgagna* und *Brunellesco.*

211) Siehe: Lübke, W. Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1886. S. 14.

anderes Document, ein Zeugnifs für die verfchiedenen Arten, wie die Franzofen die in Italien gemachten Studien verwertheten. Endlich enthält eine diefer Miniaturen die erfte und älteſte eigentliche Compofition eines Franzofen, die in Renaiſſanceformen gehalten ift.

In denjenigen Miniaturen im Pariſer Exemplar des »Jofephus«, die von *Fouquet* herrühren, ſieht man auf Bl. 70 Kapitelle im Stil *Brunellesco*'s; auf Fol. 89 eine Truhe mit cannelirten Pilaſtern und Segmentgiebeln, ſo wie mit gothiſchen Krabben; auf Fol. 213 inmitten gothiſcher Gebäude einen kleinen Säulenbau mit einem Gebälke, deſſen kräftige Hängeplatte über den Zahnſchnitten auf ein Vorbild *Michelozzo*'s ſchlieſsen läſst; auf Fol. 230 einen Triumphbogen und Säulen, deren Compoſit-Kapitelle denjenigen im Hofe des *Palazzo Medici* zu Florenz verwandt ſind; auf einem anderen Blatte die gewundenen Säulen um den Altar der alten Peters-Kirche zu Rom, welch letztere wir auch in den nach *Lübke* ſpäter entſtandenen, reiferen *Heures de Maiſtre Étienne Chevalier* dargeſtellt ſehen werden [212]).

Dieſes ſchöne und reife Gebetbuch haben wir in Chantilly öfters unterſucht [213]). Auf den Miniaturen deſſelben ſieht man u. A. in der Darſtellung der Verehrung der Madonna innerhalb des gothiſchen Kirchenportals eine Niſche mit Muſchel, von einem ſpiralförmig cannelirten Rundſtab umgeben, allem Anſcheine nach dem Inneren des Tabernakels von *Donatello* an der Kirche *Or San Michele* zu Florenz entnommen [214]). Weiter rückwärts befindet ſich eine Mauer, mit Pilaſtern, Gebälke und Füllungen verziert, ſo wie mit Guirlanden und Schilde tragenden Engeln bekrönt, offenbar von der ähnlichen Darſtellung in der Sacriſtei des Domes zu Florenz inſpirirt; die Kapitelle zeigen vollſtändig die Zeichnung von *Brunellesco*. In der Kreuzabnahme und Grablegung iſt das Vorkommen einer Kirche mit vier Thürmen und kuppelartigen Bekrönungen, deren Chor als Kuppelbau geſtaltet iſt, auffallend; man iſt verſucht, an die 1446 begonnene Tribune der *Annunziata* zu Florenz und an diejenige von *San Francesco* zu Rimini, welche 1445 projectirt wurde, zu denken.

Die ſehr reichen und intereſſanten architektoniſchen Hintergründe *Fouquet*'s im gedachten Gebetbuch laſſen eine Reihe von Thatſachen erkennen, welche für die Geiſtesrichtung derjenigen franzöſiſchen Meiſter, die zuerſt mit der italieniſchen Renaiſſance in Berührung gekommen ſind, für ihre italieniſchen Studien und die Rückwirkung der letzteren auf ihre Compoſitionsweiſe ziemlich lehrreich ſind. Man findet:

1) Gebäudegruppen, in denen ein völlig Florentiniſches Gebäude unvermittelt unter nordiſchen, ſpät-gothiſchen Bauten auftritt.

2) Ein gothiſches Gebäude, woran eine italieniſche Renaiſſance-Compoſition unvermittelt in die gothiſche Architektur eingeſchaltet iſt, z. B. die ſchon gedachte Niſche des *Donatello*'ſchen Tabernakels als Mittelpartie der Kathedralenpforte.

3) Einen Hintergrund, ausſchlieſslich im antiken Stil, z. B. auf der die Vermählung *Maria*'s mit *Joſeph* darſtellenden Miniatur. Nur ein Gebäude mit der Bezeichnung *Templum Salomonis* bildet den Hintergrund; daſſelbe iſt wie die dreithorigen römiſchen Triumphbogen geſtaltet mit reichen Frieſen, Schluſsſteinen, geflügelten Victorien etc. Befremdend fallen aber ſofort die gewundenen Compoſit-Säulen auf, welche das Hauptgebälke ſtützen. *Lübke* fragt nach der Bedeutung dieſer Säulenform, die hier zuerſt angetroffen wird, ſpäter bei *Raffael* und ſchlieſslich in *Bernini*'s Tabernakel der Peters-Kirche zu Rom. Die Antwort iſt leicht. Es ſind dies durchwegs Nachbildungen jener weiſsen Marmorſäulen, welche den Altar der alten Peters-Kirche umgaben [215]). Da dieſelben nach der Ueberlieferung aus

212) *Lübke* erwähnt im Münchener Bocaccio unter den Renaiſſance-Motiven Rundtempel mit Kuppeln, antike Portale, korinthiſche Pilaſter, römiſche Triumphbogenthore, Umrahmungen mit cannelirten korinthiſchen oder römiſchen Pilaſtern. Sie ſind wohl unmittelbar nach der am 24. November 1458 vom Schreiber vollendeten Handſchrift entſtanden.

213) 40 Miniaturen deſſelben befanden ſich lange im Beſitz von *L. Brentano la Roche* zu Frankfurt a. M., wurden vor Kurzem Eigenthum des *Herzogs von Aumale* und befinden ſich im *Muſée Condé* zu Chantilly. — In Farbendruck veröffentlicht von Delaunay in: *Heures de Maiſtre Eſtienne Chevalier, par Jehan Foucquet.* Paris 1867.

214) *Fouquet* hat die ſpiralförmigen Canneluren an den Säulen fortgelaſſen und ihre Fortſetzung auf den Bogen übertragen.

215) *Fouquet* hat dieſelben ein zweites Mal geradezu in dieſer Stellung gezeichnet, und auf der die Plünderung des Tempels zu Jeruſalem darſtellenden Miniatur ſind dieſe Säulen ebenfalls angebracht.

dem Tempel zu Jeruſalem ſtammen ſollen, ſo beweist hier *Fouquet*, indem er ſie für den Tempel *Salomonis* anwendet, das ſelbſtändige Streben, ein antikes Gebäude mit einiger archäologiſcher Treue zu componiren, und zwar hier ausſchlieſslich im antiken Stil.

4) Zwei weitere Miniaturen ſind aber in gewiſſer Beziehung die wichtigſten von allen, weil ſie vermuthlich die älteſten wirklichen »Compoſitionen« eines Franzoſen im Renaiſſance-Stil enthalten. In beiden Fällen handelt es ſich um das Innere eines Saales, einmal in der Ausgieſsung des heiligen Geiſtes und das andere Mal im Gaſtmahl des *Simon*; letzteres zeigt ein Tonnengewölbe mit groſsen Caſſetten.

Der erſtere Saal iſt mit einer Apſis abgeſchloſſen, und die Wände ſind durch eine korinthiſche Pilaſterſtellung gegliedert; die letztere enthält hoch liegende, rechteckige Fenſter, und in der Apſis befinden ſich Marmorfüllungen; am Eingang des Triumphbogens ſtehen ſtatt der Pilaſter ſpiralförmig cannelirte Säulen. Ueber dem Architrav beginnt die franzöſiſche Compoſition: ein Holzgewölbe, deſſen Querſchnitt die Form eines niedrigen Eſelsrückenbogens hat; über jedem Pilaſter ein Gurtbogen, blau mit goldenen Arabesken; auf den Gurtbogen bilden der Länge nach gleich breite Bretter die Verſchalung; in der flachen Halbkuppel der Apſis ſitzt eine einzige groſse Muſchel.

5) Aus dem Umſtande, daſs einige Formen auf Stileigenthümlichkeiten von *Michelozzo* hinweiſen, die wir gegenwärtig an gewiſſen Gebäuden wahrnehmen, die er aber, als *Fouquet* 1443 das Bildniſs des Papſtes gemalt haben ſoll, nicht geſehen haben kann, weil dieſe Bauwerke damals noch nicht ganz vollendet waren, geht hervor, daſs *Fouquet*, wie auch ſpäter *Du Cerceau* u. A., in Italien nicht bloſs die Antike ſtudirten, ſondern auch die allerneueſten, im Bau begriffenen Werke der italieniſchen Meiſter.

6) Die Thatſache, daſs ungeachtet des kleinen Maſsſtabes der Miniaturen doch der Charakter gewiſſer Formen von *Michelozzo* und *Brunellesco* beobachtet werden kann, beweist endlich, wie eingehend oft die Nordländer und mit ihnen *Fouquet* die neueſten italieniſchen Kunſtwerke ſtudirt haben. Immerhin darf nicht vergeſſen werden, daſs die *Heures* des *Eſtienne Chevalier* bedeutend ſpäter, als das Bildniſs des Papſtes, und jedenfalls nach 1458 entſtanden ſind und daſs ſomit *Fouquet* viel Zeit hatte, die im Weſentlichen ſchon 1448 vollendeten beiden Tabernakel *Michelozzo*'s und andere ſpätere Werke dieſes Meiſters kennen zu lernen.

7) Auch in einem Werke gröſseren Maſsſtabes, in der vergoldeten Täfelung auf dem Hintergrunde ſeines Bildniſſes von *Juvenal des Urſins* im Louvre, kann man im Rankenwerk, ſo wie in den Kapitellen der Pilaſter, welche Bären als Sinnbild der *Urſins* aufweiſen, die Abſicht, frei in italieniſcher Weiſe zu componiren, wahrnehmen. Im Gebälke ſieht man wieder den Einfluſs der reichen Bildung dieſer Glieder, wie ſie *Michelozzo*, etwa nach 1445, mehrfach in Anwendung gebracht hat.

92. *Jehan Perréal.*

Eine der intereſſanteſten Geſtalten ſeiner Zeit iſt *Jehan Perréal*, auch *Jean de Paris*[216]) genannt. Er war abwechſelnd als Maler, Modelleur, Architekt, Ingenieur, auch als Dichter, an den Höfen der Könige *Carl VIII.*, *Ludwig XII.* und *Franz I.* angeſtellt, ſo wie auch an demjenigen der Herzogin von Savoyen, *Margaretha von Oeſterreich*, deren Maler und *Valet de chambre* er gleichfalls war. *Perréal*'s Stellung zur italieniſchen Architektur geht aus Art. 47 (S. 42) in hinreichender Weiſe hervor.

Courajod nennt *Perréal* den Künſtler, der damals den gröſsten Einfluſs auf die Kunſt in Frankreich hatte[217]). Von ihm rührt der Entwurf des von *Coulombe*

[216]) Siehe: CHARVET, E. L. G. *Biographies d'architectes. Jehan Perréal etc.* Lyon 1875. — Der Verfaſſer hat in dieſem Buche die zahlreichen Notizen Anderer über den genannten Künſtler zuſammengefaſſt und durch neue bereichert; darin ſind vielfache werthvolle Notizen über das künſtleriſche Weſen jener Zeit enthalten. — Seit 1472 findet man in Paris mehrere *Jean de Paris*, deren Identität mit *Perréal* nicht hinreichend feſt ſteht; dies iſt erſt ſeit 1483 der Fall. *Perréal* ſtarb ſpäteſtens 1529, vielleicht ſchon 1528.

[217]) Siehe: COURAJOD, L. *La ſculpture françaiſe avant la renaiſſance claſſique etc.* Paris 1891. S. 16.

und *Jieronimo da Fiefole* ausgeführten Grabmals des Herzogs *Franz II.* zu Nantes her. *Charvet* hält es nicht für ausgefchloffen, dafs bei der Ausführung der Kirche *du Brou* bei Bourg und des Grabmals in derfelben durch *Van Boghen* und *Meyt* dennoch Einiges von den Entwürfen *Perréal*'s und *Coulombe*'s benutzt wurde [218]).

93. *Michel Colombe.*

Michel Colombe oder *Coulomb* [219]), obgleich vor Allem Bildhauer, mufs doch an diefer Stelle auch genannt werden, weil die Sculptur und das Ornament diejenigen Elemente find, mit denen die italienifche Renaiffance in die franzöfifche Architektur eindringt und weil die Einwirkung der neuen Kunft auf einen fo bedeutenden Meifter einiges Licht auf die viel weniger klare Weife, in der die italienifche Architektur viele franzöfifche Baumeifter beeinflufste, werfen dürfte.

Courajod bezeichnet [220]) das Loire-Thal als ganz von italienifchen Elementen durchdrungen für diejenige Zeit, während deren *Michel Colombe* aus der flämifch-burgundifchen Schule von Dijon hervorgegangen war und unter italienifchem Einfluss die Sculptur der franzöfifchen Renaiffance fchuf. Er glaubt, dafs zu einer Zeit, in der man anfing, fich vom italienifchen Gefchmack fortreifsen zu laffen, *Colombe* gerade wegen der italienifchen Seiten feines Talentes einen folchen Erfolg erzielen mufste. Es ift nicht möglich, mit mehr Energie und Ehrlichkeit, als *Courajod* dies thut, für die damalige Epoche fchon den italienifchen Einfluss anzuerkennen [221]).

Auch *Anthyme Saint-Paul* [222]) hat das Richtige gefehen, wenn er fagt: »Im Atelier von *Michel Colombe* wurden die neuen Ideen mit Begeifterung aufgenommen und die italienifchen Künftler nicht abgewiefen. Es entftand ein wahrer Herd der Renaiffance, in welchem *Anna von Bretagne* für das Maufoleum ihres Vaters, des Herzogs *Franz II.*, und ihrer Mutter einen Entwurf und einen ausführenden Künftler gefunden hatte.«

a) Uebergangsftil vom Gothifchen zur Renaiffance.

(Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*)

Etwa 1495—1515.

94. Ueberficht.

Die durch die vorftehende Ueberfchrift bezeichnete Uebergangsphafe, die als die erfte Uebergangsperiode der neueren franzöfifchen Architektur anzufehen ift, beginnt mit dem Einfickern der erften italienifch-antiken Einzelheiten in das Spät-Gothifche und dauert bis zur völligen Ueberfetzung des gothifchen Details in die Ausdrucksweife der erfteren, d. h. bis zum Stil *Franz I.* oder bis zur Früh-Renaiffance [223]).

Angefichts des Reichthums der fpät-gothifchen Formen und Ornamentanordnungen einerfeits und der kaum minder zahlreichen, hauptfächlich Mailändifchen (Bramantesken) Motive, die man unter einander mengte oder durch einfache Nebeneinanderftellung vereinigte, ift es naturgemäfs unmöglich, fämmtliche Verfuche, noch

218) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 106.

219) Meiftens hielt man die Bretagne für die Heimath von *Colombe*. *A. de Champeaux* hat (in: *Chronique des Arts* 1895, 20. April) Gründe angegeben, wonach der Meifter aus dem Berry ftammen dürfte.

220) Siehe das in Fufsnote 217 genannte Werk (S. 22): »*Vous conftaterez qu'il y eut une école franco-italienne dès le XVe fiècle, contrairement aux affirmations gratuites et malgré les favantes plaifanteries d'une certaine ligue de patriotes mal informés*«.

221) *Courajod* hat ficher Recht, wenn er an anderer Stelle fagt, auch *Paluftre* habe den Einfluss gänzlich verfchwiegen, den *Michel Colombe* durch Berührung mit der italienifchen Renaiffance empfunden hat. (Siehe deffen: *La fculpture françaife avant la renaiffance claffique etc.* Paris 1891. S. 8.)

222) In: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

223) Wohl haben wir eine Zeit lang gefchwankt, ob wir die Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* nicht auch zur Früh-Renaiffance rechnen follten. Es fchien uns jedoch mehr dem Charakter der Erfcheinungen, fo wie den Entwickelungsgefetzen der Architekturftile zu entfprechen, wenn wir die hier befolgte Gruppirung wählen.

viel weniger alle denkbaren Combinationen an dieſer Stelle zu ſchildern. Es muſs daher genügen, die weſentlichen und die typiſchen Stufen des Entwickelungsganges, die wir zu unterſcheiden glaubten, hier anzugeben.

1) Uebergangsſtufen in der Compoſition.

95. Erſte Uebergangsſtufe.

Das Auftreten vereinzelter Renaiſſance-Elemente, noch in gothiſchem Detail ausgeſprochen, bezeichnen wir als erſte Uebergangsſtufe.

Am Aeuſseren des ſchönen, pavillonartigen Loggienbaues des Treppenhauſes im Schloſs zu Chateaudun äuſsert ſich der neue Geiſt faſt ausſchlieſslich in der Geſammt-Compoſition durch die Einführung des Korbbogens und des Sturzes, indeſs bloſs von reichen gothiſchen, nicht antiken Einzelheiten begleitet. Nur an den oberen Seitenthürmchen kommen kleine italieniſche Fenſter und an der inneren Brüſtung Renaiſſance-Docken vor.

Stellenweiſe tritt dieſe Richtung auch in einzelnen Theilen des *Hôtel de Cluny* zu Paris und am Juſtizpalaſt zu Rouen hervor, eben ſo am Schloſs zu Blois im Flügel *Ludwig XII.*

96. Zweite Uebergangsſtufe.

In der zweiten Uebergangsſtufe treten die neuen Elemente, meiſtens oberitalieniſche Interpretationen der antiken Formen, in Geſtalt einzelner Details ſporadiſch auf, ohne jede zwingende Veranlaſſung oder Nothwendigkeit, inmitten einer ſpät-gothiſchen Architektur.

In der unter *Ludwig XII.* begonnenen Mittelpartie an der Façade der Kathedrale zu Rouen, die im reichſten und wundervollſten ſpät-gothiſchen Stil gehalten iſt, zeigt ſich ein Renaiſſance-Hauch in den Arabesken von vier gewundenen Poſtament-Säulchen und im ausgehöhlten Blattwerk der Hohlkehlen, letzteres, wie auch ſtellenweiſe in Gaillon, nur bei näherer Betrachtung bemerkbar.

Im höchſten Grade wichtig für die Kenntniſs dieſer intereſſanten Periode wären die Bauten geweſen, welche hauptſächlich *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* zu Amboiſe, im Schloſs auf der dreieckig geſtalteten Terraſſe zwiſchen der Loire und der Amaſſe errichten lieſsen. Leider ſind die meiſten Theile dieſes Schloſſes, ſo wie auch die Gärten des *Château Gaillard* zu Amboiſe, wo *Paſſello da Mercoliano* ſeine Gartenkunſt entwickelte, untergegangen. So intereſſant auch die vorhandenen Reſte ſind, ſo eignen ſie ſich doch wenig, um an dieſer Stelle als charakteriſtiſche Beiſpiele angeführt zu werden. Auch die Abbildungen bei *Du Cerceau*, von denen Fig. 22 (S. 68) einen Theil wiedergiebt, reichen hierfür nicht aus. (Vergl. Art. 69, S. 68.)

An den meiſten Ueberreſten des *Hôtel de la Trémouille* zu Paris[224]) beſchränkt ſich z. B. die Renaiſſance auf einige Schluſsſteine in den Kreuzgewölben. Der eine derſelben iſt mit einem Kranz und einer Muſchel verziert, ein anderer mit zwei Vögeln neben einer Vaſe und mit Roſetten; anſcheinend waren in dem Maſswerk, welches ſtellenweiſe die Mauerdecoration bildet, einige Medaillons an Stelle von Roſetten angebracht. Das Hauptthor jedoch, mit ſeinen groſsen, aus zwei Delphinen gebildeten Bekrönungen, mit ſeinen Medaillons und Pilaſtern, geht ſchon einen Schritt weiter; es zeigt die Compoſition eines Motivs in den Compromiſsformen des neuen Geiſtes und gehört ſchon zur folgenden Stufe.

97. Dritte Uebergangsſtufe.

Die dritte Uebergangsſtufe kennzeichnet ſich durch vereinzeltes und unvermitteltes Auftreten gröſserer italo-antiker Motive inmitten einer ſpät-gothiſchen

224) Jetzt in der *École des Beaux-Arts* zu Paris.

Compoſition. Die neuen, antikiſirenden Elemente, etwas zahlreicher geworden, verbinden ſich zuweilen zu einem Motiv oder Architekturglied inmitten gothiſcher Formen.

Als Beiſpiele dieſes Entwickelungs-Stadiums können mehrere Façaden des Schloſſes *le Verger* angeführt werden; die Grundriſsgeſtaltung des letzteren indeſs bekundet bereits einen anderweitigen, auf die Geſammtcompoſition ſich erſtreckenden Einfluſs.

An dieſem 1496 begonnenen Schloſſe (ſiehe Fig. 17, S. 49 u. Art. 69, S. 69) geſellen ſich zum Gothiſchen Renaiſſance-Motive, die um ſo zahlreicher werden, je weiter der Bau vorrückt. Das vordere Rundbogenthor mit Pilaſtern und Giebel, zwiſchen zwei Rundthürmen gelegen, zeigt vollſtändig italieniſche Zeichnung; eben ſo das nach dem zweiten Hofe führende Thor, welches unten einen breiten und einen ſchmalen Durchgang beſitzt, über dem ſich das Relief einer Reiterfigur befindet — Alles von Pilaſtern umrahmt. Gleichfalls italieniſch ſind die reichen Niſchen mit Pilaſtern und Gebälke, welche in regelmäſsiger Anordnung mit den Fenſtern abwechſeln. Im zweiten Hofe iſt der rechtsſeitige Flügel bereits als Terraſſe ausgebildet.

Eines der ſprechendſten Beiſpiele von geradezu unvermiſchter Nebeneinanderſtellung bietet das berühmte heilige Grab der Priorei zu Solesmes, das 1496 vollendet worden iſt[225]).

Die ganze Architektur iſt ſpät-gothiſch; nur wird die untere Hälfte zu beiden Seiten durch einen Pilaſter abgeſchloſſen, deſſen Füllung zu den allerbeſten und ächteſten Florentiniſchen Arbeiten dieſer Art in Frankreich gehört. Sie zeigt in der Mitte je einen candelaberartigen, aus Vaſen aufgebauten, feſteren Theil und an beiden Seiten leichteres Arabeskenwerk. Neben dieſen Pilaſtern ſind die Statuen der beiden Krieger ebenfalls ächt italieniſche Werke, während die Mehrzahl der übrigen Figuren Werke nordiſcher Meiſter ſind, die aber, wie *Colombe*, durch Berührung mit Italienern die Uebertreibungen des flämiſchen Realismus abgeſtreift haben. Die Pilaſter beſitzen weder Baſen, noch Kapitelle; die drei wagrechten Ornamentſtreifen, welche die untere Hälfte abſchlieſsen, dürften eine Art gothiſche Interpretation des Gebälkes ſein.

98. Vierte Uebergangsſtufe.

In der vierten Uebergangsſtufe zeigt ſich das Beſtreben nach einer regelmäſsigen Grundriſsanordnung und Geſammtcompoſition. Wenn es nämlich die Verhältniſſe geſtatteten, ſo ſuchte man ſowohl der Grundriſsanlage, als auch den Aufriſſen oder einzelnen Theilen des Bauwerkes eine gröſsere Regelmäſsigkeit zu verleihen. Die Einzeldurchbildung dieſer Theile erfuhr hierbei entweder eine vorwiegend oder faſt ausſchlieſslich gothiſche oder aber eine mehr oder minder ſtarke Umwandelung nach der italieniſch-antiken Richtung mit einer Beimiſchung von eigentlich italieniſchen Details.

Der Flügel *Ludwig XII.* am Schloſs zu Blois, den man gewöhnlich 1498 datirt[226]), zeigt mehrfach eine mit dem Schloſs zu Gaillon verwandte Stilrichtung, namentlich in den flachen Korbbogen der Halle im Hofe und in den Ornamenten der Säulen und Bündelpfeiler. In der allgemeinen Erſcheinung dürfte der gothiſche Charakter ausgeſprochener, als in Gaillon ſein.

Dennoch ſei bezüglich des Architekten dieſes Flügels auf die Worte *Planat's*[227]) aufmerkſam gemacht: »*Il eſt cependant admiſſible, que ce ſoit Jean Joconde, l'architecte habituel de ce roi.*« Da nachgewieſen iſt, daſs *Fra Giocondo* für den Schloſsgarten zu Blois eine Waſſerleitung ausführte (ſiehe Art. 70, S. 73), ſo iſt ein gewiſſer Einfluſs auf den Schloſsbau um ſo wahrſcheinlicher[228]).

Auſser dem Einfluſſe, den dieſer Meiſter wahrſcheinlich auf den Bau der beiden genannten Schlöſſer

---

225) Siehe: La Tremblaye, R. P. Dom M. de. *Solesmes, les ſculptures de l'égliſe abbatiale.* Solesmes 1892. Pl. IV—VIII.

226) *Jean d'Auton* ſagt, daſs der König am 25. December 1502 ſein Schloſs ganz neu herſtellen lieſs. 1503 waren die Arbeiten noch nicht ganz fertig; jedoch iſt ſchon 1502 von Gold für die Bleiverzierungen die Rede. (Siehe: de Croy, a. a. O., S. 36.)

227) A. a. O., Band 2, Artikel: *Blois.*

228) Unter den ausführenden Meiſtern findet man *Simon Guichart*, der ſeit längerer Zeit die Stelle des *Maître des ouvrages du comté de Blois* für *Cadot* vertrat und 1500 oder bald nachher auch Titular dieſer Stelle wurde.

ausgeübt hat, aufser demjenigen, der durch die beiden Gärtner *da Mercoliano* (ſiehe Art. 80, S. 80) klar gelegt iſt, wird der Zuſammenhang zwiſchen den Schlöſſern zu Blois und zu Gaillon noch durch die folgenden Thatſachen erhärtet.

1504 geht *Nicolas Biard* von Blois nach Gaillon, um die Arbeiten an letzterem Orte zu beſichtigen, und empfängt hierfür 70 *Sous*, die Reiſekoſten mit inbegriffen.

1505 begiebt ſich derſelbe zweimal nach Gaillon, bekommt das erſte Mal 18 *Livres* 5 *Sous* und das zweite Mal 17 *Sous* 6 *d.*

1506 nimmt er an der Decoration der Capelle zu Gaillon Theil.

Lance möchte *Biard* als einen General-Inſpector anſehen, der mit einer gewiſſen oberen Controle betraut war. Von ihm lautet ein Bericht: »*. . . a toujours hanté et fréquenté pluſieurs maiſtres expérimentés au dict meſtier* (*du facit de maſſonnerie* [229]).

Die Neigungen *Ludwig XII.*, des »Vaters des Volkes«, waren nicht auf das Neue gerichtet. Dies geht aus dem nach ihm benannten Flügel des Schloſſes zu Blois hervor, wo er ſich ſchüchtern in der gothiſchen Ueberlieferung bewegt. Um ſo energiſcher ergriff ſein Miniſter, Cardinal *Georges d'Amboiſe*, die Fahne des Fortſchrittes und errichtete in ſeinem Schloſs zu Gaillon das gröſste und ſchönſte Denkmal des neuen Stils, welches lange Zeit, wie mir *Albert Lenoir* mittheilte, ſprichwörtlich als das Vorbild einer prächtigen Reſidenz galt. *C'eſt un petit Gaillon*, ſagte man damals, wie ſpäter: *C'eſt un petit Verſailles.*

Schon vor ziemlich langer Zeit hatte *Albert Lenoir* das Weſen der in Rede ſtehenden Kunſtepoche viel richtiger als, zehn Jahre ſpäter, *Deville* in ſeinem ſchon oft angezogenen Werke [230]) mit all ſeinen Documenten, erkannt, als er — wie auch wir gefunden haben — das Schloſs zu Gaillon, ein Gebäude im Uebergangsſtil, als ein befremdendes »Bündniſs« zweier durchaus verſchiedener Architekturen bezeichnet. Aus dieſem Bündniſs, ſo meint er, müſſe man vielleicht ſchlieſsen, daſs am Bau von Gaillon ſich zwei Architekten betheiligt haben: *Jean Jocondo*, der in die italieniſche Bahn leitete, und ein unbekannter franzöſiſcher Meiſter, der noch von den Grundſätzen der einheimiſchen Schule durchdrungen war. Ueber den möglichen Antheil *Fra Giocondo*'s und die Thätigkeit anderer Italiener an Gaillon war bereits in Art. 70 (S. 70) die Rede; über den franzöſiſchen Meiſter iſt an dieſer Stelle ein Wort zu ſagen. Nach *Deville* waren unter den am Bau betheiligten franzöſiſchen Meiſtern die hauptſächlichſten: *Pierre Fain, Pierre Delorme*, *Guillaume Senault*, *Pierre Valence* und in letzter Zeit auch *Martin Arrault.* Was jedoch *Lance* in ſeinen Notizen über dieſe Meiſter mittheilt, läſſt, ſei es auf Grund der Natur der Arbeiten oder auf Grund ihrer Gehälter, niemals an einen oberſten Architekten denken. Die Genannten erſcheinen als Meiſter, die einzelne Theile des Schloſſes auszuführen übernehmen; ja man ſieht ſogar mehrere derſelben an denſelben Gebäudetheilen, wie z. B. an der Capelle, an der Galerie etc., thätig! Bei *Senault* und *Fain* könnte man am eheſten an einen erfinderiſchen Antheil denken. (Siehe auch Art. 106.)

Noch ſeien über das Schloſs zu Gaillon folgende Worte *A. de Montaiglon*'s angeführt: »Das Hauptſtructurwerk (*gros oeuvre*) und die Architektur ſind durchaus (*abſolument*) franzöſiſch. Allein der Cardinal von Rouen hatte Italien oft beſucht, und dieſes hatte bei ihm einen hinreichend tiefen Eindruck der Bewunderung zurückgelaſſen, um ihn zu bewegen, italieniſche Künſtler für die Decoration ſeiner wunderbaren Wohnung zu verwenden, welche reiner, ſeltener und vollſtändiger war, als die nach dem herrſchenden Geſchmack umgewandelten Königsſchlöſſer. Während er *Michel Colombe* verwendet und ſeine Architekten aus der Normandie und der Touraine ſind, läſſt er ſeine Capelle von *Andrea Solario* ausmalen, die Statue *Ludwig XII.* durch *Lorenzo da Mugiano* meiſseln und beſchäftigt während zweier Jahre den Meiſsel des *Antonio di Giuſto* (*Antoine Juſte* [231]).«

Nur war am Schloſs zu Gaillon die »Decoration« innen wie aufsen das einzige zur Renaiſſance Gehörige und Neue, ausgenommen eine Anzahl von Compromiſsformen; das Spät-Gothiſche daran hat hier kein Intereſſe.

Courajod trat noch energiſcher für den italieniſchen Charakter ein, der die Decoration von Gaillon ſo vielfach, wenn auch in verſchiedener Weiſe, durchdringt. Er ſagt: »*Perſonne ne peut douter du caractère abſolument italien de la décoration d'enſemble du château de Gaillon . . . en exceptant le parti pris excluſivement français de la toiture et des combles, c'eſt l'influence italienne qui, dans l'ornementation, dominait presque partout*«.

229) Siehe: Lance, A. *Dictionnaire des architectes français.* Paris 1873. Bd. I, S. 71.

230) Siehe Fuſsnote 151 (S. 70).

231) Siehe: Montaiglon, A. de & G. Milanesi, a. a. O., S. 18.

Le courant presque excluſivement italien de la décoration du château . . . ſaute aux yeux, pour ainſi dire, quand on compare, dans la cour de l'École des Beaux-Arts, cette décoration à l'ornementation de l'hôtel de la Trémouille, reſtée, au contraire, entièrement françaiſe« [232]).

99. Fünfte Uebergangsſtufe.

Die fünfte Uebergangsſtufe kennzeichnet ſich dadurch, daſs ſchon der Compoſition eines ganzen Architekturkörpers der franco-italieniſche Compromiſs anhaftet.

Als ſolche franco-italieniſche oder, zuweilen richtiger, italo-franzöſiſche Compromiſs-Compoſitionen — alſo nicht bloſs Decorationen — ſind am Schloſs zu Gaillon zu bezeichnen:

1) Die äuſsere Bogenhalle, die ſich an die Capelle anſchlieſst;

2) die Rundbogenhalle, von der gegenwärtig ein Theil links im Hofe der *École des Beaux-Arts* zu Paris ſteht;

3) der Eingangsbogen in der Mitte des Hofes;

4) die in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargeſtellte Façade;

5) der in Gaillon noch ſtehende Thor-Pavillon, welcher zwar 20 Jahre früher als die *Porte dorée* im königlichen Schloſſe zu Fontainebleau ausgeführt wurde, aber eine ausgeſprochenere, reichere und beſſer verſtandene italieniſche Formen-Compoſition zeigt, als jene;

6) der thurmartige Dachreiter über der Capelle;

7) der Eckthurm im Hofe neben letzterer;

8) der äuſsere runde Eckthurm, an den Flügel der Capelle anſtoſsend.

Es lieſsen ſich leicht noch weitere Bautheile anführen; indeſs genügen wohl die genannten. Daſs die zum Schloſſe gehörigen Gärten ein rein italieniſches Werk waren, wird im Folgenden nachgewieſen werden.

Bezüglich der vorerwähnten Façade (Fig. 24, S. 70) iſt zu bemerken, daſs der Portikus und die zwei ſchönen Galerien des Hofes 1802 von *Alexandre Lenoir* Stein für Stein abgetragen und in Paris im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgeſtellt wurden. Nach *Deville* wäre dieſe Façade an der Südſeite des Hofes gelegen geweſen [233]). Demnach wird die Darſtellung *Silveſtre*'s, in welcher dieſelbe als Vorbau auf einer Terraſſe aufgefaſſt iſt, ſchwerlich richtig und nur als Theil einer Hofſeite aufzufaſſen ſein. Weder an Ort und Stelle, noch aus den Stichen von *Du Cerceau* vermag Verf. die Lage dieſer Façade genau zu entnehmen.

Die links im Hofe der *École des Beaux-Arts* befindliche Bogenſtellung der Loggia von einer der anderen Hoffaçaden zu Gaillon iſt eine Fuſion italo-franzöſiſcher Formen: Rundbogen auf ſtemmigen, von einem ſpiralförmigen Netzwerk umſponnenen Säulen, mit den Hermelin-Emblemen der Bretagne; die Delphinen-Kapitelle ſind nach Mailändiſchen Muſtern, indeſs hier diagonal zur Front geſtellt.

100. Sechſte Uebergangsſtufe.

In der ſechſten Uebergangsſtufe findet man Werke, welche auf Grund einer Geſammt-Compoſition im italieniſchen Stil entſtanden ſind. In dieſer Zeit iſt viel ſeltener an einem architektoniſchen Werke eine italieniſche Geſammt-Compoſition zu treffen. Ein beſonderes Intereſſe verdient daher der Abſchluſs des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours — nicht etwa ein gothiſches Geſammtbild mit mehr oder weniger Renaiſſance-Einzelheiten, ſondern eine Renaiſſance-Schöpfung in Geſtalt eines achteckigen italieniſchen Kuppelbaues mit Laterne. Die Gliederungen und Details, allerdings etwas roh, gehören zumeiſt der Renaiſſance an; doch ſind einige derſelben, wie die Krabben, einzelne Fialen und der Kranz um die Laternenkuppel der Gothik entnommen.

---

232) Siehe: Courajod, L. *La part de l'art italien dans quelques monuments de ſculpture de la première renaiſſance françaiſe.* Auszug aus: *Gaz. des Beaux-Arts* 1884. Paris 1885. S. 4 u. 6.

233) *Deville* giebt, wie es ſcheint, eine richtige Wiederherſtellung dieſer Façade auf Grund des Stiches von *J. Silveſtre* und unter Zuhilfenahme der vorhandenen Ueberreſte, während *L. Courajod* (in: *Alexandre Lenoir, ſon journal et le muſée des monuments français.* Paris 1878—79) und *E. Müntz* (in: *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts.* Paris 1889) eine irrthümliche Darſtellung *Lenoir*'s wiedergeben, in der das charakteriſtiſche Motiv der hängenden Bogen durch Pfeiler erſetzt iſt; eben ſo iſt die Attika oder brüſtungsartige Bekrönung fortgelaſſen.

Wir haben hier ein Werk vor uns, welches etwas im Geiſte der Studien von *Leonardo da Vinci* für den Entwurf einer Kuppel ausgeführt iſt, den er um 1488 für den Dom zu Mailand angefertigt hat. Daſſelbe ſoll von den Neffen *Michel Colombe*'s: *Baſtien* und *Martin François*, herrühren und 1507 vollendet worden ſein. Dieſe Thatſache ſowohl, als auch das Datum ſind um ſo merkwürdiger, als die beiden genannten Künſtler ihrem Onkel am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes geholfen haben; letzteres wurde gleichfalls 1507 fertig, und bekanntlich iſt die ganze Architektur daran ein Werk zweier Italiener. Wenn nun der Onkel während fünf Jahren die Hilfe ſeiner Neffen nothwendig hatte, ſo dürfte wohl die Frage aufzuwerfen ſein, wie die letzteren eine im Grunde viel complicirtere Compoſition anzufertigen im Stande waren? Nur zwei Löſungen dieſer Frage ſind möglich: entweder rührt die Compoſition von einem Italiener her, oder es hat zum mindeſten einer der Neffen ſelbſt längere Zeit in Italien ſtudirt.

Um das Geſammtbild der in Rede ſtehenden Bewegung nicht aus dem Auge zu verlieren, ſei nochmals an die bereits erwähnten rein italieniſchen Werke dieſer Periode erinnert, ſo wie auch auf die rein italieniſchen Gärten zu Amboiſe, Blois, Gaillon etc. hingewieſen.

2) Detail.

101. Princip der Detail-bildung.

Für die Ausbildung des Details während der ſog. Stile *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* iſt der nächſt liegende Gedanke wohl der, die Formen einzelner Glieder, die Motive oder die Einzelheiten der gothiſchen Kunſt durch ſolche zu erſetzen, die in der italieniſchen Architektur die gleichen oder doch einigermaſsen ähnliche Functionen erfüllen. Dieſer Umtauſch, dieſes Erſetzen zeigt ſich in verſchiedener Weiſe und in verſchiedenen Stadien; unzählige Nuancen entſtehen in den Miſchungen. Man findet:

1) rein gothiſche Details neben rein italieniſchen;

2) in der antiken Richtung modificirte gothiſche Einzelheiten;

3) in die gothiſche Richtung abgeänderte italieniſche Details, und

4) findet man, je nach den Umſtänden, das eine oder das andere dieſer Verfahren angewendet, bisweilen alle zuſammen.

102. Einzelheiten zu Gaillon.

Nach letzterer Richtung hin iſt für das gegenſeitige Durchdringen des italieniſchen und des franzöſiſchen Kunſtgeiſtes, ſo wie für das gleichzeitige Nebeneinanderauftreten der beiden Stile das Chorgeſtühl zu Gaillon, jetzt in der Kirche zu St. Denis befindlich, beſonders lehrreich.

Rein ſpät-gothiſch, alſo franzöſiſch, ſind die Pfoſten der oberen Rücklehne. Halb gothiſch gedacht ſind die Seitenlehnen der vorderen Sitzreihe, die mit Delphinen von italieniſcher Hand in italieniſches Laub und in gothiſche Bündelpfeiler auslaufen und ſcheinbar franzöſiſche Figürchen auf dem Rücken tragen; die Figürchen an den Stehſitzchen (*Miſéricordes*), die ſich an der Unterſeite der aufgeſchlagenen Sitze befinden, ſind wahrſcheinlich italieniſch mit nordiſchen Stellungen. Die Vorderſitze und der Himmel der Rückwand zeigen die feinſten, rein italieniſchen Arabeskenfüllungen; in der unteren Hälfte der Rückwand ſind Intarſien nach Zeichnungen eines Franzoſen, der, etwa wie *Jehan Perréal*, ſich bemüht, italieniſch zu componiren. In der oberen Hälfte umgeben Mailänder Architekturen als Reliefrahmen, für franzöſiſche Verhältniſſe etwas herabgemindert, Scenen, die man wohl als im franco-italieniſchen Stil *Colombe*'s behandelt bezeichnen darf.

Beim Schloſs zu Gaillon geht die bewuſſte Anwendung der beiden Stilrichtungen aus den gleichzeitigen Rechnungen wiederholt hervor. So z. B. werden 1509 die *Entrepiez*, welche die Medaillons von *Paganino* tragen ſollten, »*à l'antique et à la mode françaiſe*« gemeiſselt. Unter *Napoleon I.*, im Jahre X, wurden *Alexandre Lenoir* 42 Medaillonköpfe römiſcher Kaiſer aus weiſsem Marmor, die aus dem Hofe des Schloſſes zu Gaillon herſtammten und welche den in der Renaiſſance-Architektur ſo häufig vorkommenden ganz ähnlich ſind, übergeben; ſie waren von *Guido Mazzone* ausgeführt und, wenigſtens zum Theile, an der in Fig. 24 u. 25 (S. 70 u. 71) dargeſtellten Façade angebracht.

Ein Theil der aufſteigenden Arabesken an dieſen Arcadenpfeilern wurde zweifelsohne von Italienern ausgeführt; einzelne der Füllungen ſind von eben ſo groſser Feinheit, wie das Beſte dieſer Art in Florenz, Venedig oder Mailand. Ein anderer Theil wurde von Einheimiſchen nach einer ober-italieniſchen Zeichnung, deren Charakter mit der Manier *Fra Giocondo*'s übereinſtimmt, angefertigt.

Die Arabesken und das Rankenwerk des I. Obergeſchoſſes an der Mauer über den Medaillons und in den Pilaſtern (ſiehe Fig. 24 u. 25, S. 70 u. 71) ſind viel derber, eben ſo in den Fenſterpilaſtern. Die Ausführung zeigt, wie ungeſchickt noch die franzöſiſchen *Tailleurs de pierre* waren, ſobald ſie italieniſches Ornament und Blattwerk behandeln ſollten, während ſie unmittelbar daneben in den mit Diſteln und Roſen umwundenen Blattſtäben und gothiſchen Blättern eine vorzügliche Technik, ja am Hauptthor der Kathedrale zu Rouen, welches dieſer Schule angehört, wahre Wunder von Virtuoſität entfalteten.

Bei einigen Decorationsſtücken iſt es ſchwer, zu beſtimmen, ob ſie von Franzoſen herrühren, die bereits eine viel gröſsere Kenntniſs der neuen Formen ſich erworben hatten, oder von Italienern, die in gewiſſen Dingen etwas von der franzöſiſchen Auffaſſungsweiſe angenommen hatten. So z. B. beim Rankenwerk in der Fenſterbrüſtung, worin hockende Satyre, ein Meerweib mit Kindern, Schwäne mit Männerköpfen und Rehbeinen, Centauren, die drei Grazien u. a. m. vorkommen.

Am Thorbogen, welcher in der Mitte des Hofes der *École des Beaux-Arts* Aufſtellung gefunden und welcher nach *Deville* am Eingang in den zweiten Hof des Schloſſes zu Gaillon geführt hat, ſind an der Façade nach der *Rue Bonaparte*, die allein alt iſt[235]), bloſs an der Mittelpartie 46 Ornamente von Italienern componirt und ausgemeiſselt; 4 Stück erinnern an die Kirche *Sta. Maria preſſo San Satiro* und eines an die Thür von *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand. Zwei weitere Ornamente zeigen beſonders ober-italieniſchen Charakter und fünf andere venezianiſchen. Die unteren Kapitelle ſind italieniſch, die oberen dagegen vielleicht franzöſiſche Interpretationen italieniſcher Vorbilder.

Im Louvre iſt eine Anzahl von Bruchſtücken des Schloſſes zu Gaillon mit Recht als »*École franco-italienne*« bezeichnet, darunter einige von italieniſchem Meiſsel, wenn auch nur von Meiſtern dritten Ranges, herrührend. Der italieniſche Rahmen um *Colombe*'s St. Georg iſt vorzüglich.

Wo antike Ordnungen auftreten, trifft man meiſt ſehr flache, Bramanteske Pilaſter, die nur wenig in das Auge fallen. An den Arcaden, Fenſteröffnungen und Baſen durchſchneiden ſich die Profile. Die Decoration der Fenſteröffnungen iſt in den Laibungen frei herausgehauen als Relief auf ausgehöhltem Grund; die Umrahmungen und Rippen behalten in den Profilen die eckigen Formen des XV. Jahrhundertes bei; die Fenſter weiſen Stäbe, etwas geſuchtes Maſswerk und ſteinerne Kreuze auf. Für die Kapitelle wird in der Regel das korinthiſirende nach Bramanteskem Schema, als dem gothiſchen am meiſten verwandt, vorgezogen. Die Niſche mit Baldachin, die Fiale, die durchbrochenen Geländer kommen ſo häufig vor, denn je.

3) Princip der Compoſition.

Es kann die Frage aufgeworfen werden, ob man in dieſem Bündniſs beider Stilrichtungen irgend einen Gedanken, eine Regel oder etwas Grundſätzliches bei den Miſchungen oder Nebeneinanderſtellungen als Leitfaden befolgte? Es hat den Anſchein, als wenn die Fälle, in denen man dieſe Frage mit »Nein« zu beantworten hätte, die zahlreicheren ſeien. Das Princip der Ueberſetzung der gothiſchen Detailformen, deſſen conſequente Durchführung zuletzt den Stil *Franz I.* bildet, war jedoch offenbar ſchon frühe der leitende Gedanke, der ſtellenweiſe die Formen der Uebergangsperiode bedingte. 103. Grundſätzliches.

Bei dieſer Umbildung der Formen treten uns, näher betrachtet, mindeſtens zwei leitende Gedanken klar entgegen. Den erſten derſelben könnte man das Princip der Horizontalität nennen: es werden möglichſt viele wagrecht abgeſchloſſene Elemente innerhalb der im Allgemeinen noch gothiſchen Compoſition und in den noch gothi- 104. Princip der Horizontalität.

234) Abgebildet bei: DEVILLE, a. a. O., Bl. VII.

235) *Lübke* hat (a. a. O., Fig. 28) bloſs die ganz moderne Hintermauerung dieſes Bogens abgebildet.

ſchen Verhältniſſen eingeführt. An wenigen Beiſpielen iſt dieſer Grundgedanke ſo deutlich ſichtbar, wie am Fialenaufbau des Portals am herzoglichen Schloſs zu Nancy, angeblich ein Werk von *Manſuy-Gauvain*, welches dem Stil *Ludwig XII.* angehört.

105. Rollen der gothiſchen und der italieniſchen Einzelheiten.

Der zweite Gedanke der in Rede ſtehenden Umbildung folgt dem Grundſatz, die tragenden Bautheile gothiſch und die ausfüllenden Theile italieniſch zu bilden, ſo daſs, wenigſtens in manchen Fällen, eine ziemlich klare Ordnung befolgt worden iſt, was auch von *Anthyme Saint-Paul* beobachtet oder doch geahnt worden iſt. Seiner Anſicht nach »weichen die Architekten in der Vertheidigung der nationalen Ueberlieferungen nur langſam, Schritt für Schritt, zurück. Die gothiſchen Verfahren bedingen das Conſtructive, die allgemeine Anordnung, die Verhältniſſe, die Rippengewölbe, die Korb- und Spitzbogen . . .« [236]). Eine derartige Beobachtung dürfte nicht allein zutreffend ſein; ſondern ein ſolches Verfahren beruht auch auf dem natürlichen, ziemlich nahe liegenden Gefühl, für Alles, was die Feſtigkeit der Gebäude betrifft oder in äſthetiſcher Weiſe dieſelbe ſymboliſirt, die bekannten gothiſchen Formen beizubehalten. Die ausfüllenden Flächen hingegen, bisweilen vielleicht auch die getragenen Theile, ſind mit italieniſcher Ornamentik und hauptſächlich mit italieniſchem Arabeskenwerk geziert. Es ſcheint faſt, als ob die conſequente Durchführung der Rollen, die den beiden Stilrichtungen zugedacht worden iſt, und eine richtige Vereinigung ihrer Elemente den Architekten nicht ſelten unmittelbar vorgeſchwebt haben. Als Beiſpiel hierfür können die Bündelpfeiler der unteren Halle an der in Fig. 24 (S. 70) dargeſtellten Façade des Schloſſes zu Gaillon dienen.

An den fünf Ecken der mit der Spitze nach aufsen geſtellten Pfeiler der Arcaden befindet ſich ein gothiſches Säulchen, welches etwas unter der Kämpferhöhe kantig wird. Die drei vorderen, als Fiale mit geſchweiftem Giebel endigend, verlaufen mit ihren Spitzen im Geſimſe. Die gothiſch profilirten Archivolten entwickeln ſich aus dieſen Pfeilern heraus. Die Renaiſſance-Decoration vertheilt ſich über ſämmtliche Flächen zwiſchen den Eckſäulchen in Form von aufſteigenden »*Montants*« von ſymmetriſcher Zeichnung: aus Vaſen ſteigend mit Trophäen, Masken, Vaſen u. ſ. w.

In ähnlicher Weiſe ſieht man an der durch Fig. 153 veranſchaulichten Kirche in Montréſor zu beiden Seiten des Thores zwei Bündelpfeiler, deren Flächen zwiſchen den Dienſten mit Arabesken bekleidet ſind [237]). Nach gleichem Grundgedanken iſt der Kernpfeiler der Wendeltreppe im Schloſs zu Chateaudun gegliedert.

In gröſserem Maſsſtabe ausgeſprochen findet ſich dieſer Grundgedanke an der Façade der Capelle zu Les Roches-Tranchelin, jetzt eine Ruine, wieder.

Durch vier durchweg gothiſche Strebepfeiler iſt die Front in drei Felder getheilt. Die geſammte Mauerbreite der zwei äuſseren Felder iſt, in zwei Reihen über einander, durch flache italieniſche Pilaſter gegliedert, die durch Bogen und Medaillons mit einander verbunden und als eine ausfüllende Architektur gedacht ſind.

Eine etwas ähnliche Vertheilung der Rollen zeigt ſich am Südthurm der Kathedrale zu Tours. Auch in Fig. 2 (S. 19) ſind die Hauptpfeiler in weiter gehendem Maſse gothiſch gegliedert, als die Zwiſchenpfeiler.

Das in Rede ſtehende Princip liegt auch noch verſchiedenen Gebäuden zu Grunde, welche bereits mehr oder weniger zum Stil *Franz I.* zu zählen wären.

So ſind an der Façade der Schloſs-Capelle zu Uſſé die Thür und das darüber liegende Fenſter durch eine ſchlanke Arcade umrahmt und zu einem gemeinſamen Motiv vereinigt. Die äuſseren Theile,

236) Siehe: PLANAT, a. a. O., Bd. 6, S. 363.

237) In dieſem Augenblicke iſt mir noch kein Beiſpiel in Frankreich bekannt, wo an den inneren Freiſtützen einer Kirche dieſes Syſtem durchgeführt worden iſt. Dagegen zeigen in Portugal die ſchlanken und hohen Pfeiler in der *Capella Mor da Egreja dos Jeronimos* zu Belem genau das gleiche Vertheilungsprincip, wie bei den Pfeilern am Schloſs zu Gaillon. An drei Pfeilern des rechten Seitenſchiffes in der Kirche zu Giſors hat man einigermaſsen dieſen Verſuch gemacht.

wenn auch ſchon im Geiſte des Stils *Franz I.* überſetzt, haben dennoch mehr die Umriſſe der gothiſchen Fialengliederung beibehalten, als die tiefer liegenden, namentlich die Laibung der in Rede ſtehenden Arcade.

Die Gewölbe-Conſtruction des Chors in der Kirche zu Tillières (ſiehe Fig. 68) läſſt denſelben Gedanken ebenfalls wahrnehmen.

Etwas von der gleichen Rollenvertheilung ſcheint dazu geführt zu haben, im Treppenhaus des Schloſſes zu Blois (ſiehe Fig. 82) die Hauptpfeiler mehr nach Art der Strebepfeiler zu gliedern, und in den Bündelpfeilern der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris die Dienſte, welche den Hauptgurten entſprechen, bis zu den Gurtbogen als im gothiſchen Geiſte durchgehende Säulen zu behandeln, während den leichteren, mehr ausfüllenden Diagonalgurten drei über einander ſtehende, antikiſirende Ordnungen entſprechen (ſiehe Fig. 84 u. 184).

106. Altarauffatz zu Gaillon.

In einigen Fällen werden jedoch auch andere Principien in der Vertheilung der Rollen der beiden Stilrichtungen befolgt. So hat im Altarauffatz der Capelle des Schloſſes zu Gaillon die Renaiſſance die umrahmende Rolle erhalten.

Die Pilaſter mit Gebälke, mit reizenden Arabesken bedeckt, welche offenbar italieniſche Arbeit[238]) ſind und *Colombe*'s Relief des heil. Georg umgeben, ſind nach *Courajod* vermuthlich das Werk von *Bertrand de Meynal*, *Jérôme Pacherot* und *Jean Cherſalle* (oder *Chairſelle*); die italieniſchen Namen dieſer Meiſter ſind nicht bekannt.

Anders verhält es ſich am Grabmal des Herzogs *Franz II.* zu Nantes, das nach *Perréal*'s Zeichnung ausgeführt worden iſt und deſſen ſämmtliche Hauptfiguren von *Colombe* herrühren, während alles Architektoniſche, die Tumba bildend, zwei Italienern zuzuſchreiben iſt.

107. Dauer des Stils *Ludwig XII.*

Man hat öfters nicht mit Unrecht geſagt, wenn man das Detail der Gliederungen in das Auge faſſt, daſs mit dem Stil *Ludwig XII.* das Mittelalter aufhört; auch in der darauf folgenden Entwickelungsphaſe bleibt der Geſammtgedanke noch gothiſch. Ueber die Dauer der letzteren ſagt *Anthyme Saint-Paul*[239]): »Der ſog. Stil *Ludwig XII.* reicht vier bis fünf Jahre über den Tod des Königs hinaus, und das Schloſs zu Gaillon iſt das vollſtändigſte und am meiſten charakteriſtiſche Beiſpiel deſſelben.« Ueber die Verbreitung derſelben äuſsert ſich der gleiche Autor: »In Gegenden, wie das Beauvaiſis, le Valois, le Vermandois, jene um Amiens, um ſo mehr das Artois, Flandern und die Freigraffſchaft, letztere drei damals fremde Provinzen — hat die Uebergangsperiode *Ludwig XII.* ſo gut, wie keine Wirkung hervorgebracht.«

4) Meiſter und Denkmäler.

108. Meiſter des Uebergangsſtils.

Zu vollſtändigem Verſtändniſs der in Rede ſtehenden Uebergangsperiode ſeien noch einige Notizen über mehrere der Meiſter angefügt, deren Namen als die der bekannteren Architekten jener Zeit angeſehen werden.

In dieſer im Weſentlichen noch gothiſchen Periode ſind die Notizen über *Martin Chambiges*[240]) beſonders werthvoll.

Martin Chambiges liefert das Beiſpiel eines Falles, wo man ſicher ſein kann, daſs die Bezeichnung »*Maître maçon*« einen wirklichen Architekten bedeutet. Man kann annehmen, daſs er noch ein gothiſcher Meiſter war. Wir ſehen ihn:

1489 als *Maître maçon*, wohnhaft zu Paris, geht nach Sens und baut das Kreuzſchiff und die beiden Portale der dortigen Kathedrale.

1495 kehrt er nach Paris zurück.

1497 und 1499 in Sens als *Maître de l'entrepriſe et conducteur de la croiſée*, führt dann den Bau von Paris aus weiter aus, wahrſcheinlich mehr als *Architecte conſultant*.

1500, 8. und 26. April in den Berathungen für den Neubau der Notre-Dame-Brücke zu Paris.

1506 leitet er den berühmten Chorbau zu Beauvais.

---

238) Im Louvre (gegenüber den Karyatiden *Goujon*'s) lange Zeit als Kamin verwendet.

239) In: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 314.

240) Siehe: Berty, L. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 138—142.

1506 auf dem Weg nach Sens, um ſeine Arbeiten zu inſpiciren, wird dabei in Troyes conſultirt und kehrt nach Beauvais zurück.

1512 wird er von *Jean de Soiſſons*, dem Meiſter der Kathedrale zu Troyes, aus Beauvais zu einer Conſultation nach letzterer Stadt abgeholt, mit Ehren empfangen und beſchenkt; nachdem er dort zwei Wochen gearbeitet hat, kehrt er nach Beauvais zurück. Nach dieſem Hergang hält ihn *Berty* für einen der bedeutendſten Meiſter ſeiner Zeit.

1532 iſt er noch *Maître maçon de Beauvais.*

Wir gelangen nunmehr zu den Meiſtern des Schloſsbaues zu Gaillon (ſiehe Art. 70, S. 70 u. Art. 98, S. 96).

1) *Pierre Fain:*

1507, 4. December, Vertrag über den Bau der Capelle und der Haupttreppe dazu.

1508 Bau der Küchen, zweier Halbfenſter und eines Dachfenſters des *Grand corps d'oſtel* und des Portals, welches den Durchgang aus dem Vorhof (*Avant cour*) bildet. Nach *Lance*[241]) wäre dies das Portal, welches gegenwärtig im Hofe der *École des Beaux-Arts* aufgeſtellt iſt. Die Ausführung dauerte von Ende 1508 bis September 1509.

2) *Guillaume Senault* hatte nach *Deville* die Pläne zum Hauptgebäude (*principal corps de logis*) ausgearbeitet und den Bau geleitet.

1502 arbeitet er am Thurm der *Grant maiſon.*

1503, 21. Januar bringt er die Pläne (*Pourtraids*) nach Rouen.

1506 wird er mit anderen Meiſtern wegen je eines Thurmes an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges zu Rathe gezogen.

1507, 14. December ſchlieſst er gemeinſchaftlich mit *Pierre Fain* und *Jean Fouques* den Vertrag für den Bau der Küchen. Für die Aufſicht über die Arbeiten erhält er täglich 7 *Sous* 6 *d.* Da er ferner 1503 für eine Reiſe, für einen achttägigen Aufenthalt in Rouen (ſammt Pferd) und für einen Beſuch in Steinbrüchen 37 *Sous* 3 *d* bekam, ſo ergiebt ſich eine Beſoldung, die ſchwerlich an einen höheren Architekten zu denken geſtattet[242]).

3) *Pierre Delorme* leitete den Bau der Marmorpfeiler und der Brüſtungen in der groſsen Galerie und im *Préau du jardin.* 1506—8 führte er eine der vier Seiten des Mittelhofes aus, welche deſshalb lange Zeit als *Maiſon Pierre Delorme* bezeichnet wurde. Er beſſerte den *Vieil corps d'oſtel* des Cardinals *Eſtouteville* aus und errichtete den viereckigen, zum groſsen Hof führenden Pavillon *Portail-neuf.* Ferner führte er die Böſchung der Gräben und das Ballſpielhaus aus, arbeitete am *Acoutouer* (Brüſtung?), an den Becken der Volière und an den Fenſtern des Garten-Pavillons[243]).

4) Am 20. April 1509 verhandeln *Martin Arrault* und *Neauldet* über den Schnitt und die Polirung von 60 Toiſen Pflaſterung im groſsen Schloſshof.

5) *Jean Gaudras* arbeitete 1507 am Bau der groſsen Galerie, an den Thüren des *Pavillon* und an den *Cabinets* des Gartens[244]).

6) Genannt wird ferner 1503 und 1508 *Jean Fouquet*, der auch für die Arbeiten des Cardinals nach Rouen geſchickt wurde[245]).

7) *Pierre de Valence* aus Tours iſt zwiſchen 1503 und 1508 mehrfach in Gaillon beſchäftigt, hauptſächlich mit Waſſerleitungen, und ſculpirt auch an den Vertäfelungen der groſsen Garten-Galerie und der Capelle.

Von anderen einſchlägigen Meiſtern ſei noch das Folgende angeführt.

1) *Baſtien François* arbeitete 1502—7 mit *Guillaume Regnault*, einem anderen Neffen *Colombe*'s und mit einem Onkel am Grabmal *Franz II. von der Bretagne* zu Nantes. Mit ſeinem Bruder *Martin François* ſoll er die als Kuppelbau geſtaltete Bekrönung des Nordthurmes an der Kathedrale zu Tours gebaut und 1507 vollendet haben, *»d'un aſpect un peu rude bien que très-avancé du ſtyle«*, wie *Paluſtre* ſagt. Eben ſo ſoll von den beiden Brüdern die ſog. *Fontaine de Beaune* zu Tours (1510—11) herrühren. Dem *Baſtien* wird endlich der Kloſterhof von *Saint-Martin* (1508—19) zugeſchrieben, deſſen Oſtflügel noch erhalten iſt. Nach *Paluſtre* ſoll *Baſtien* zugleich Architekt und Bildhauer geweſen ſein[246]).

Wenn die beiden zuletzt genannten Arbeiten wirklich Erfindungen von *Baſtien François* ſind, ſo dürfte er als einer der erſten franzöſiſchen Architekten anzuſehen ſein, die aus einem der Herde italo-

241) Siehe: Lance, a. a. O., Bd. I, S. 258.

242) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 268.

243) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 211.

244) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 302.

245) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 271.

246) Siehe: Palustre, L. *L'architecture de la renaiſſance.* Paris 1892. S. 243, 247, 260, 272, 284.

franzöſiſchen Zuſammenwirkens hervorgegangen ſind, und es wäre von Intereſſe, ſeine künſtleriſche Entwickelung zu verfolgen, namentlich zu wiſſen, ob er den Grad von Beherrſchung italieniſcher Formen, die man ſieht, nur von den Italienern an der Loire erlernt oder ob er ſelbſt längere Zeit in Italien geweilt hat. Der nicht gewöhnliche und eigenartige Charakter der Decoration an den Archivolten, Frieſen und Bogendreiecken des Kloſterhofes *St.-Martin* macht es nicht leicht, auf den Photographien zu unterſcheiden, ob gerade die am meiſten charakteriſtiſchen und intereſſanten Ornamente eine italieniſche oder eine franzöſiſche Arbeit ſind. Sicherlich dürften die antiken, ziemlich primitiven Medaillon-Profile zwiſchen Archivolte und Fries franzöſiſch ſein. (Siehe auch Art. 98, S. 98.)

2) *Jacques Leroux* (geſtorben 1516) legte 1507 dem Capitel der Kathedrale zu Rouen einen auf Papier ausgearbeiteten Entwurf für die Façade zwiſchen den Thürmen vor; er zog ſich aber wegen ſeines hohen Alters bald zurück. Auf ſeinen Vorſchlag hin wurde ſein Neffe *Roulland Leroux* zu ſeinem Nachfolger ernannt. Am 24. April 1510 unterbreitete letzterer einen neuen Entwurf, und es wurden von ihm detaillirte Zeichnungen verlangt.

3) In Rouen wird 1514 *Roger Nollet* als »Architector« bezeichnet.

4) In Lothringen findet man *Jacquot de Voucouleurs* oder *Jacquot Wauthier*. 1508 iſt er *Maître maçon des oeuvres du marquiſât de Pont-à-Mouſſon* und *Maître des oeuvres* des Herzogthums Lothringen. 1510 wird *Jacquot* vom Herzog *Anton* geadelt und 1511 zum *Concierge* des herzoglichen Palaſtes zu Nancy ernannt wegen der *»peines, qu'il a eues et à tous les jours s'entendre à l'édifice et ouvrage de notre maiſon.«* 1511 und 1512 wird unter ihm *»au parachèvement du portal du corps de maiſon de la grant rue«*, ferner an einer Wendeltreppe gearbeitet, 1519 *»pour l'achèvement des galleries de Madame, pour le jardin de Monſeigneur«* und für einen Brunnen.

5) Nach *Paluſtre* arbeitet *Manſuy-Gauvain*, ein berühmter Architekt und Bildhauer, 1501—12 am herzoglichen Palaſt zu Nancy.

6) *Huges Cuvelier* baut 1516 als *Maître de l'oeuvre* der Kathedrale zu Sens die *Librairie du chapitre.*

7) Um 1507 ſoll *Jacques Corbel* Architekt am *Pont Notre-Dame* zu Paris geweſen ſein.

8) Nach *Paluſtre* arbeitet *Charles Viart* an den Stadthäuſern zu Orléans und Beaugency, *Besnouard* (*Guillaume*) 1507—18 am *Hôtel Beaune-Semblançay* zu Tours, *Chahureau* und *André Amy* 1503—15 an der Capelle des Schloſſes zu Thouars und *Jean de Beauce* 1511—29 an der Kathedrale zu Chartres.

Aufser den ſchon angeführten Bauwerken, die dem Uebergangsſtil angehören, ſeien noch die folgenden hier genannt: 109. Denkmäler.

Fig. 24 (S. 70): Dachfenſter am Schloſs zu Gaillon;
Fig. 26 (S. 72): Ehemalige Façade der *Cour* oder *Chambre des comptes* zu Paris;
Fig. 69: Sog. Treppe der *Reine Berthe* zu Chartres;
Fig. 141: Taubenhaus zu Boos;
Fig. 143: Erzbiſchöflicher Palaſt zu Sens, Flügel *Ludwig XII.*;
Fig. 150: Façade der Capelle zu *Tilloloy*;
Fig. 291: Stadthaus zu Beaugency;
Fig. 345: Inneres der ehemaligen *Chambre dorée* im Juſtizpalaſt zu Paris.

Ferner:

Hôtel d'Alluye zu Blois;
Maiſon des Gendarmes oder *Manoir de Nollent* zu Caen;
Theile der Schlöſſer zu Chemazé und zu La Rochefoucault (am Aeufseren);
die älteren Theile des *Hôtel Bourgtheroulde* und des *Palais de juſtice* zu Rouen;
Gewölbe der *Chapelle du Saint-Eſprit* zu Rue, und
Façade der Schloſs-Capelle zu Uſſé.

b) Eigentliche Früh-Renaiſſance.

(Stil *Franz I.*)

Etwa 1515—1535 oder 1540.

Die zwanzigjährige Lehrzeit franco-italieniſchen Zuſammenarbeitens, die erſte Uebergangsphaſe, welche ſie bildete, iſt vorüber. Nunmehr entſteht gleichzeitig die eigentliche franzöſiſche Früh-Renaiſſance; das Zeitalter *Franz I.* beginnt. In der 110. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Architektur erſcheint dieſe Epoche faſt wie ein Zeitalter unbegrenzter Hoffnungen, grenzenloſer Träume.

Auf den erſten Blick möchten die architektoniſchen Erſcheinungen gerade dieſer Zeit etwas Räthſelhaftes an ſich zu tragen. War die Bauthätigkeit *Franz I.*, ſo fragt man ſich unwillkürlich, eine Art frevelhaften Leichtſinnes oder liegt darin etwas ſo Befremdendes, daſs es für die gewöhnliche Sinnesweiſe geradezu unerklärlich erſcheint? Erſt wenn man ſich die charakteriſtiſchen Hauptzüge der geſchichtlichen Seite dieſer Epoche Frankreichs und ihre Verbindung mit den italieniſchen Verhältniſſen vergegenwärtigt, treten auch viele architektoniſche Erſcheinungen, wie z. B. das Schloſs zu Chambord, in ein verſtändliches Licht. Es dürfte daher nicht überflüſſig ſein, dieſen geſchichtlichen Rahmen hier kurz zu ſkizziren.

Mit Recht können die Franzoſen ihr groſses XVI. Jahrhundert das *Siècle de François I.* nennen. Noch hörte man damals von jenſeits der Meere neu entdeckten Welten; aber auch im alten Europa ſchien Alles wieder jung zu werden. Cultur und Künſte feierten das Bündniſs zweier geiſtiger Welten: der mittelalterlichen mit der neo-antiken, der gallo-germaniſchen mit der griechiſch-lateiniſchen. In der Religion dagegen begann bereits zwiſchen der germaniſchen und der lateiniſchen Gefühlswelt eine ſchwere und verhängniſsvolle Trennung.

Auch für die Baukunſt Frankreichs, ja ganz Europas, bietet das Zeitalter *Franz I.* ein Bild, wie es wenig andere giebt. Die damalige Architektur Frankreichs iſt das Ergebniſs des innigſten Bundes, der zwiſchen den zwei reifſten und edelſten Stilen der Chriſtenheit, der franzöſiſchen Gothik und der italieniſchen Renaiſſance, je geſchloſſen wurde. War auch die Gothik der Nationalſtil aller Germanen, ſo war doch dieſe Bauweiſe in Frankreich am früheſten gereift. Hier waren ſtets ihre reinſten Formen aufgegangen; hier muſſte daher das Bündniſs der Gothik mit dem lebensfrohen, neugeborenen italo-antiken Stil am lehrreichſten zu beobachten ſein. Aus dieſem Bündniſs ging nicht allein eine Unzahl von Werken hervor, die durch Gröſse, Phantaſie, Feinheit und Verſchiedenheit der Richtungen ſtets von Neuem überraſchen; ſondern *Franz I.* erlebte in den letzten zehn Jahren ſeiner Regierung noch eine zweite Umwandelung in der Architektur: die Hoch-Renaiſſance. Dieſe reifſte Periode der franzöſiſchen Baukunſt treibt noch vor dem Tode des Königs und auf ſeinen Befehl ihre edelſte Blüthe: der Hof des Louvre zu Paris wird von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* begonnen!

Dem reich emporſtrebenden Geiſte, der ſtets auf hohen Spitzen ſchwebenden Phantaſie der gothiſchen Meiſter war plötzlich eine neue Sonne erſtrahlt. In den Gefilden Italiens war in blühender Jugendfriſche die Antike wieder erſtanden, in den Künſten das unvergleichliche Symbol des klaren Leuchtens einfacher und ewiger Wahrheiten. Das Bündniſs dieſer beiden höchſten Quellen der Kunſt, der Sehnſucht und der Offenbarung, einem Bunde zwiſchen Jugend und Weisheit gleich, berückte alle Herzen; es entſtand eine Zeit unbegrenzter, ja unendlicher Hoffnung.

Nicht die Phantaſie der gothiſchen Meiſter war, wie man leicht glaubt, damals erſchöpft; der Stil war es ſelbſt, die Gothik, die in ihren Händen verſagte, die ihnen keine neuen Motive mehr bieten konnte. Der Geiſt der Meiſter war wohl ſo friſch, ihr Können ſo kräftig, wie zur Zeit der Früh-Gothik. Als ihnen deſshalb Italien einen neuen Stoff gereicht hatte, wurden ſie auch wie mit einem neuen Feuer erfüllt. Das Schloſs zu Chambord und *Rabelais'* »Thélème«, die Kirche *St.-Euſtache* zu Paris, die Façaden der Kirche zu Tonnerre und *St.-Michel* zu Dijon, ja der ganze Stil *Franz I.* beweiſen dies. Allerdings gehört dazu auch ein Fürſt, wie es *Franz I.* war.

111. *Franz I.* und ſeine Bauluſt.

Er war einer der ſeltenen Herrſcher, welche die Kunſt beſchützten, nicht nur um ihrem Thron Glanz zu verleihen, ſondern auch weil er ſie von ganzem Herzen liebte. Mit *Franz I.* ſchien nicht bloſs ein neuer König, jugendlicher Heldenmuth und Kriegesruhm den Thron zu beſteigen; ſondern die Künſte ſelbſt und eine Zeit unbegrenzter Träume betraten denſelben. Alles, was Italien und Frankreich an groſsen Meiſtern beſaſs: *Leonardo da Vinci*, *Raffael*, *Michelangelo*, wollte dieſer König ehren und, wenn möglich, für ſeinen Hof und ſein Land gewinnen. Nicht umſonſt wurden damals die Könige Frankreichs zeitweiſe auch italieniſche Fürſten. Und welche Fürſten! Die Beherrſcher über das ſtolze Mailand, welchem *Bramante* das Scepter der Architektur verliehen hatte, bevor er es auch nach Rom verſetzte. Hatten hier geſtern erſt *Julius* und *Bramante* einen neuen Peters-Dom begonnen, der Alles, was die Römer und die Welt überhaupt bis dahin gebaut hatten, übertroffen, ſo blieb König *Franz* auch von einer ſolchen That ſicherlich nicht unberührt.

Der jugendliche Ritter, der, 21 Jahre alt, mit dem Sieg von Marignano ſeine Thronbeſteigung feierte und bald darauf ſeine Blicke nach der Kaiſerkrone warf, muſſte wohl vom Bau der ſchönſten Paläſte träumen. Wie ſich damals die ganze Welt zu erneuern ſchien, ſo muſſte ihm ein Gleiches mit ſeinen Schlöſſern vorſchweben. Marignano hatte ihm die beſten *Scarpellini*, die in Mailand von *Bramante* ausgebildeten, gegeben und dazu einen Mann, in dem Alles vereint war, was Kunſt, Wiſſenſchaft und praktiſches Können ſich je träumen lieſsen: *Leonardo da Vinci*. Es entſtand eine Zeit, von der wir uns kaum eine Vorſtellung zu machen vermögen. Was durfte wohl ein junger König, wie er, nicht davon erhoffen!

Wie könnte man ſonſt begreifen, daſs ein einzelner Mann — wenn auch ein König — der Jagd zu Liebe den Muth hatte, auf ſumpfigen Auen, inmitten groſser Wälder einen wahren Traum, ein Luftſchloſs, ein Chambord zu errichten! Kein Schloſs, eine Rieſenphantaſie iſt es, ein Märchenbau, von deſſen hohen Dachterraſſen aus die Damen ſeines Hofes die Heimkehr von der Jagd bequem überſehen konnten! Abſurd, architektoniſch oft unſchön, aber doch voll von feenhaftem Reiz; architektoniſch beinahe unverzeihlich, wenn nicht jedes Kapitell, jedes Rankenwerk, ſogar jedes Schornſteinrohr von Träumen einer neuen Welt erzählte, deren Wiedergeburt vor Aller Augen leuchtete!

In einer Zeit, in der König *Franz I.* einen Phantaſietraum, wie das Schloſs zu Chambord, ſchuf; in der *Heinrich VIII.* in England ſein nicht minder unglaubliches *Nunſuch palace*[247]) errichtete; in der *Du Cerceau* zahlreiche Idealſchlöſſer componirte, die einen inſelartig gruppirt, die anderen pyramidenartig aufgebaut, mit Terraſſen über Terraſſen; in der der König mit dem *Collège de France* zu Paris den Grund zu einer neuen Hochſchule legte — wer weiſs da wohl, ob *Rabelais* nicht halb im Ernſt an den Bau ſeiner »nichtabteilichen« Abtei Thélème glauben mochte, wo die Geiſtescultur jede Befriedigung finden ſollte, im Wahne, es könne ſie allein die Welt erneuern!

Die Groſsmuth und die Begeiſterung der Valois, die Verdienſte einiger derſelben um die Architektur, wie wir ſie bei *Carl V.* und ſeinem Bruder *Jean de Berry*, ferner beim Neffen Beider, *Louis d'Orléans*, und bei *Charles d'Orléans*, dem Sohn von *Louis* und dem Vater von *Ludwig XII.*, ſehen; der Prunk und die Kunſtliebe der Valois, der Herzoge von Burgund — dies Alles, ſagt *Anthyme Saint-*

247) Eine Abbildung deſſelben, nach einem Reſtaurationsverſuch von *H. W. Brewer*, iſt zu finden in: *Builder*, Band 66 (1894), Nr. 2660.

Paul[248]), vereinigte der König zu gleicher Zeit in ſich. *Amateur* im wahren Sinne des Wortes und *Seigneur italien*, verſtand es *Franz I.*, etwa zehn gute Architekten gleichzeitig und ununterbrochen zu beſchäftigen. Er unternahm den Bau von fünf königlichen Reſidenzen erſten Ranges: den Louvre, die Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain, Villers Cotterets und Chambord; davon hinterließ er die vier letztgenannten Bauwerke in ſehr vorgerücktem Zuſtande. In Blois errichtete er ein Meiſterwerk: den Hauptflügel des Schloſſes, der ſeinen Namen trägt. An Schlöſſern zweiten Ranges baute er jene zu Madrid bei Paris, Challuau, Folembray und La Muette im Walde von Saint-Germain — eine Reihe von Typen, die kaum verſchiedenartiger zu denken ſind.

Unter *Franz I.* entſtand in Paris das *Hôtel-de-ville* und die Kirche *St.-Euſtache*. Letztere iſt allerdings nicht dem Datum, wohl aber dem Weſen nach das früheſte nordiſche Beiſpiel jener typiſchen Monumentalbauten, welche ohne Rückſicht auf ihre Entſtehungszeit den ſtiliſtiſchen Uebergang von der gothiſchen Kathedrale bis zur Peters-Kirche *Bramante*'s bilden; ſie iſt zugleich mit der im XVI. Jahrhundert erbauten Kathedrale zu Granada die ſchönſte Kirche der Renaiſſance außerhalb Italiens. Auch war König *Franz* der Gründer der nur zum Theile mit Recht verſchrieenen Schule von Fontainebleau. Ihr Einfluſs wurde auf allen Gebieten der Innendecoration für lange Zeit maſsgebend. In ihr iſt keine organiſche Weiterentwickelung der erſten franco-italieniſchen Schule der Loire zu erblicken, ſondern ein zweiter italieniſcher Strom, der in die bereits franco-italieniſch gewordene Kunſt ſich ergießt und dieſe nun von Neuem ſtark beeinflußt.

Durch eine derartige, kaum glaubhafte Thätigkeit hat *Franz I.* auf dem italieniſchen Grundſtein, den *Carl VIII.* geſetzt hatte, den Tempel oder, viel richtiger, den Palaſt der königlichen franco-italieniſchen Kunſt errichtet, dem Frankreich noch heute ſeine eigenartige Stellung in den Künſten verdankt.

112. Keime des Verfalls.

Das Schickſal der Kunſt im XVI. Jahrhundert bliebe unverſtändlich, wenn nicht ſchon an dieſer Stelle derjenigen zwei Elemente gedacht würde, welche ihre Entwickelung hemmten und ihre ſchönſten Blüthen erſtickten. Die Schule von Fontainebleau offenbart uns zuerſt, daſs es ſich leider auch um eine Zeit handelt, in der nur zu viele nicht edle Keime lagen, die wie ein Gift die Seelen und mit ihnen die Kunſt untergraben ſollten: die Unſittlichkeit und das maſsloſe Sichhingeben an die Phantaſie. Es war leider auch die Zeit, in der am 17. Mai 1542 der größte Künſtler Frankreichs, *Jean Goujon*, wegen lutheriſcher Sympathien im Büßerhemd mit *Geoffroy le Blonc* nach der *Place Maubert* fahren mußte, um des letzteren Feuertode beizuwohnen, und 20 Jahre ſpäter ſeines Glaubens halber landesflüchtig in Bologna ſein Leben beſchließen ſollte. Hierin zeigten ſich ſchon die Vorboten der bald darauf folgenden furchtbaren Religionskriege. Dieſe und die immer wachſende Sittenverderbniſs ſollten hier, wie in Italien, nur zu frühe der goldenen Epoche der Kunſt, den unermeſslichen Hoffnungen auf andere Zeiten ein Ende bereiten.

1) Princip der Formenbildung und ihre Richtungen.

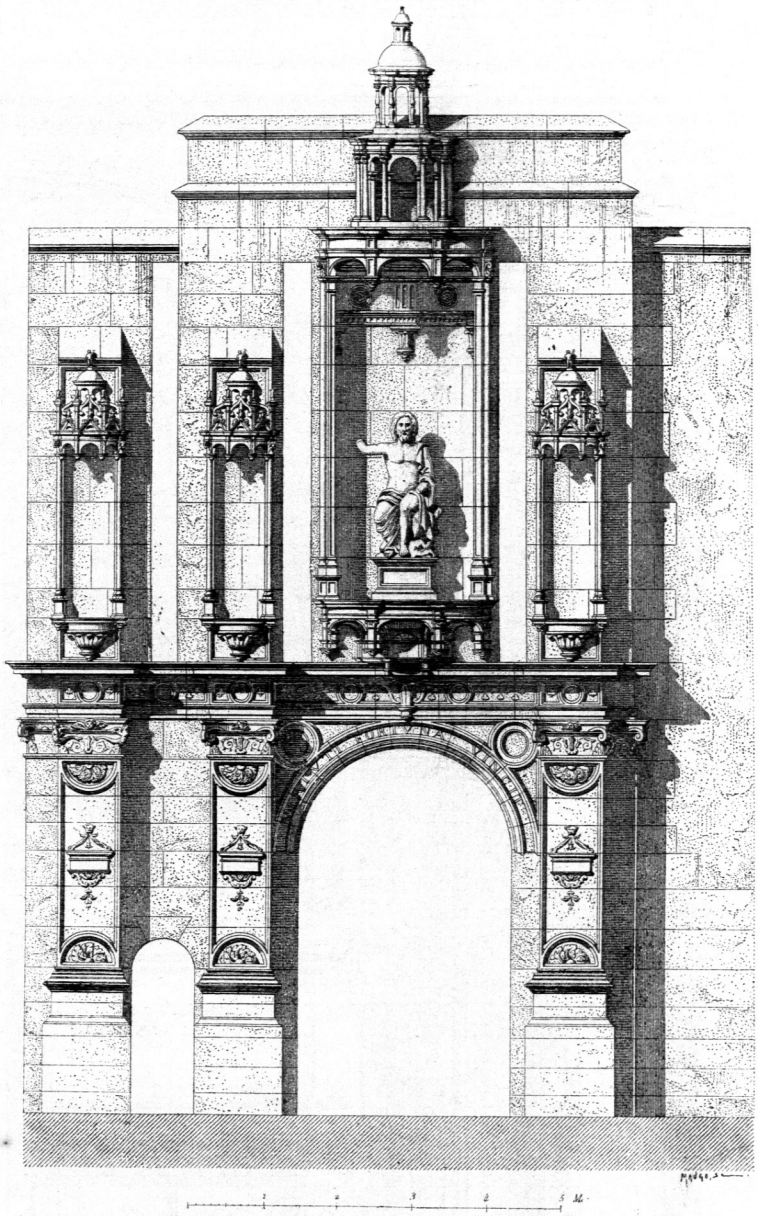
113. Grundſätzliches dieſer Stilphaſe.

Die in Art. 92 (S. 92) u. 94 (S. 93) geſchilderte Strömung, alle gothiſchen Einzelheiten mehr und mehr durch italo-antike nach Mailändiſchem Vorbilde zu erſetzen, mußte zu dem Augenblicke führen, wo ſämmtliche Theile der Gebäude, unter Bei-

[248]) In: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 374.

behaltung der ſeitherigen Gedanken, der Compoſitionsweiſe und der allgemeinen Anordnung ihrer Glieder, in conſequenter Weiſe in die Details der neuen Bauweiſe gekleidet und überſetzt waren. Dieſe folgerichtige Vertheilung der Rollen beider

Fig. 28.

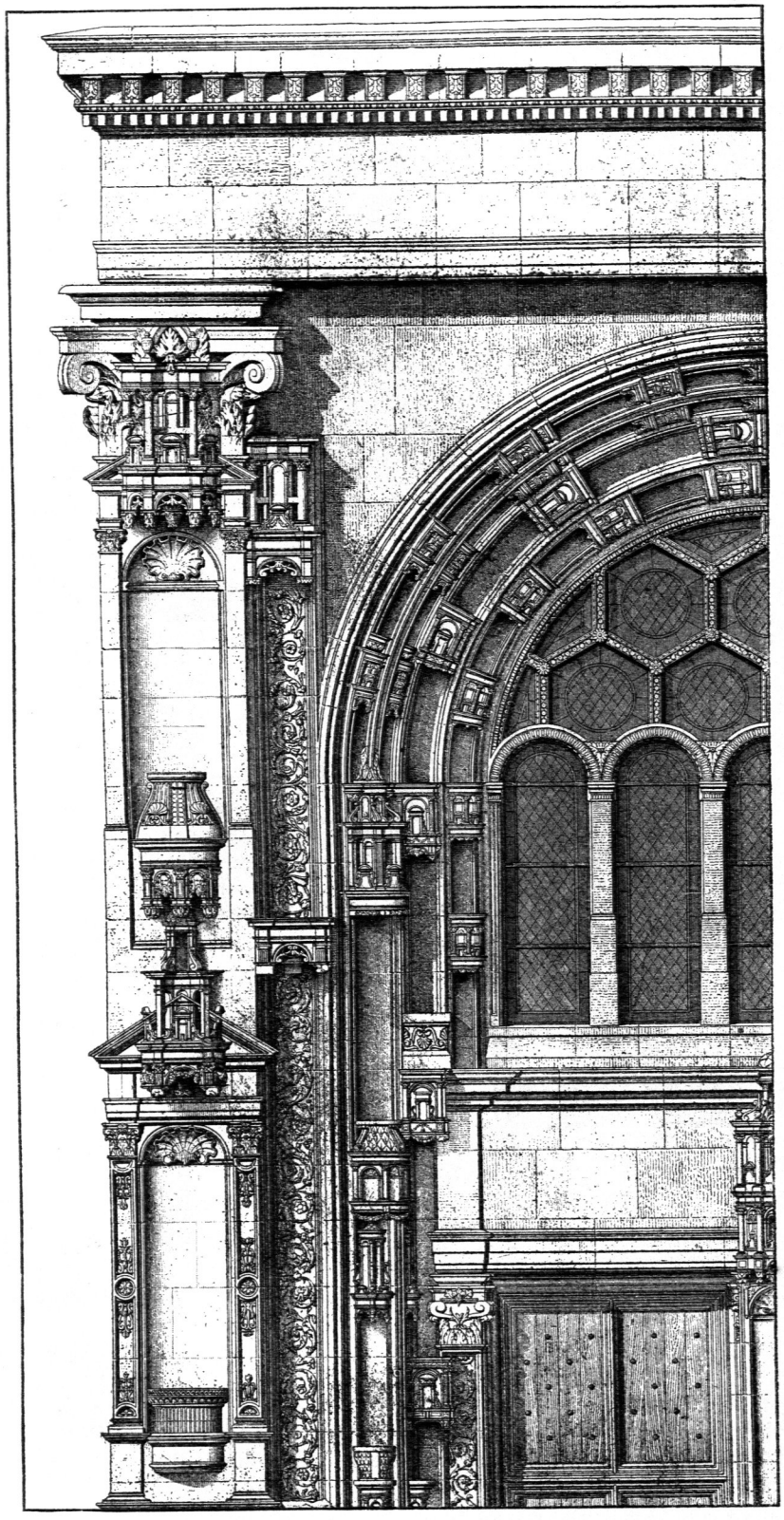


Aufsenthor des Schloſſes zu Nantouillet [249]).

Quellen bildet ein beſtimmtes äſthetiſches Princip, in Folge deſſen man von einem eigenthümlichen und beſtimmten Architekturſtil ſprechen darf. War auch das Grundſätzliche der Miſchungen ſelbſt kein neues, ſo entſprangen aus dem Charakter

249) Facſ.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. 3.

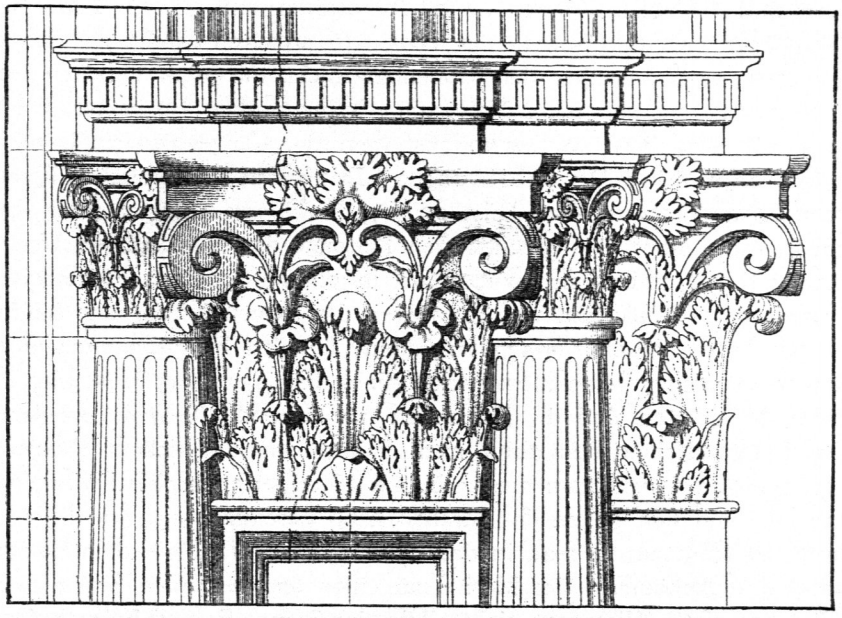
Fig. 29.



Thor des Südkreuzes der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris [250]).

der ſich vereinigenden Quellen Werke voll von Originalität, welche in ihrer Geſammterſcheinung keiner Gattung der italieniſchen Renaiſſance entſprachen, obwohl

Fig. 30.



Kapitellgruppe eines Vierungspfeilers in der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris [250]).

ſämmtliche Einzelelemente ihr entnommen waren. Wir haben es mit einer Periode zu thun, welche dem Einzelmotiv jede nur denkbare Entwickelung geſtattet, ohne daſs es auf die Geſammtcompoſition bindend einwirken würde.

114. Verſchiedene Richtungen.

Innerhalb dieſes Princips oder neben demſelben giebt es Raum für das reichſte Spiel der Phantaſie. Scheinbar entſtehen unzählige Variationen; dennoch laſſen ſich zwei beſtimmte Richtungen erkennen.

1) Gleichzeitige Detaillirung mittels Formen aus verſchiedenen Stufen der Entwickelung der Renaiſſance. — In gleicher Weiſe, wie während der vorhergehenden Periode, z. B. am ehemaligen Gebäude des *Bureau des finances* zu Rouen (ſiehe Fig. 2, S. 19), neben einander Formen zweier verſchiedener Epochen, die einen rein italieniſchen Urſprunges in franzöſiſcher Ueberſetzung, die anderen, ſo zu ſagen, rein gothiſch vorhanden ſind; findet man auch in der in Rede ſtehenden Phaſe Miſchungen durch Nebeneinanderſtellen von Formen, die verſchiedenen Entwickelungs-Stadien der franco-italieniſchen Renaiſſance entnommen ſind.

So zeigt z. B. das Eingangsthor des Schloſſes zu Nantouillet (Fig. 28 [249]) im unteren Geſchoſs ausſchlieſslich Geſammt- und Einzelformen, welche der nord-italieniſchen Renaiſſance etwa zwiſchen 1480 und 1510 angehören, während der obere Theil der Compoſition gothiſche Gedanken in Mailänder Detailformen aufweist, und zwar in einem Charakter, den man den Stil *Franz I.* nennt. Eben ſo findet man bis zu einem gewiſſen Grade in der 1534 gezeichneten Hausfaçade *Du Cerceau*'s (ſiehe Fig. 289) Säulen und eine Thür, deren Formen vorgeſchrittener ſind, als diejenigen der Fenſter.

250) Facſ.-Repr. nach: LENOIR, A. *Statiſtique monumentale de Paris.* Paris 1861—75. (Theil von: *Collection des documents inédits ſur l'hiſtoire de France etc.* Paris. Erſcheint ſeit 1836.)

Dem Princip nach müſſten die Renaiſſance-Theile der Kirchen zu Magny (ſiehe Fig. 151) und zu St.-Calais (ſiehe Fig. 152) zum Uebergangsſtil, und zwar zum Typus der Zeit *Ludwig XII.*, gerechnet werden; dem Datum nach ſind ſie indeſs weſentlich ſpäter, und die neuen Formen derſelben gehören zum groſsen Theile ſchon der Hoch-Renaiſſance an. Im Chorbau der 1543—46 erbauten Kirche zu Tillières (ſiehe Fig. 86 u. 359) verbindet ſich der Rippenbau nicht mit dem üblichen Detail aus der Zeit *Franz I.*, hat alſo nicht Mailändiſch-Bramantesken Charakter, ſondern vereinigt ſich mit dem bizarren Decorationsſyſtem der Cartouchen zu Fontainebleau.

2) Gleichmäſsige Durchbildung. — Das Portal des ſüdlichen Kreuzſchiffes der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (Fig. 29[250]), durch ſeine Gröſse einer Kathedrale vergleichbar, giebt eines der ſprechendſten Beiſpiele der vollſtändigen Ueberſetzung einer ganz gothiſch gedachten Compoſition in die italo-antiken Einzelheiten Norditaliens. Selbſt das Maſswerk, welches wegen der Schwierigkeit, eine befriedigende Ueberſetzung in die neuen Formen zu finden, bei den Früh-Renaiſſancebauten oft in gothiſcher Zeichnung beibehalten wurde (ſiehe Fig. 151 u. 152), iſt hier überſetzt, und in den Archivolten ſind die Baldachine als reizende *Tempietti* wiedergegeben. Um dem ſpät-gothiſchen Bedürfniſs nach nahezu unermeſslichem Reichthum des Details zu genügen — wie man dies z. B. am Mittelportal der Kathedrale zu Rouen ſehen kann — und ſich gegen das Streben nach Vereinfachung, wie ſie der Antike innewohnte, zu ſchützen, iſt man in der Epoche *Franz I.*, bloſs dem Reichthum zu Liebe, auf eine Anhäufung der Motive an einer und derſelben Stelle gekommen, wie ſie Fig. 29 zeigt. Hier ragt nicht allein der ſtrenge Spitzgiebel vor einer Niſche empor, welche dem Pilaſter vorgeklebt zu ſein ſcheint, ſondern ein reicher tempietto- oder laternenartiger Baldachin dringt aus dieſem Giebel in das korinthiſche Kapitell des Pilaſters hinein.

In ähnlichem Sinne findet man oft Pilaſter, an deren Schaft Halb-Candelaberſäulen vorſtehen; ihre Kapitelle verbinden ſich mit dem breiteren Pilaſter-Kapitell ſo gut ſie können.

Eine Läuterung des Details und eine Anordnung der Glieder, wie ſie ihren Functionen entſpricht, ſieht man an den Bündelpfeilern im Inneren der Kirche *St.-Euſtache* ſeit 1530 (ſiehe Fig. 84) und in der Anordnung der Kapitelle eines Vierungspfeilers daſelbſt (Fig. 30[250]).

Als weitere klare Beiſpiele dieſer Richtung der Früh-Renaiſſance ſei auf die durch Fig. 29, 30, 84, 180, 182 u. 184 veranſchaulichte Kirche *St.-Euſtache* zu Paris, auf die für dieſelbe von *Du Cerceau* entworfene Façade (ſiehe Fig. 156), auf die Treppen in den Schlöſſern zu Blois und zu Chambord (ſiehe Fig. 81 u. 82), auf die Kirche zu Montréſor (ſiehe Fig. 153) und auf die verſchiedenen Formen von Pfeilerbildungen in Fig. 176 bis 179 verwieſen.

2) Compoſition und Gliederung des Aufbaues.

115. Compoſition der Façaden.

In der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance kann man in der Geſtaltung der Façaden zwei einander entgegengeſetzte Richtungen beobachten. Die eine beſtrebt ſich, verſchiedene Syſteme von italieniſchen Façaden auf franzöſiſche Verhältniſſe anzuwenden und in das Franzöſiſche zu überſetzen. Die andere geht von den franzöſiſchen Façaden-Syſtemen aus und überſetzt ſie in italieniſche Detailformen oder ſchaltet italieniſche Motive in den gothiſchen Rahmen ein.

α) Façaden-Compoſition auf Grund von gothiſchen Principien. — Das Streben der Gothik, in allen Compoſitionen lothrechte Elemente zu betonen und ſolche zu ſchaffen, ſpricht ſich in verſchiedenen Richtungen aus.

a) Zunächſt in der Bildung lothrechter Einheiten durch Vereinigung der über einander liegenden Fenſter zu einem einzigen Façadenſtreifen. Hierbei kann der ganze Bau in eine Anzahl lothrecht durchgehender, gegliederter Stützen nach der Art der Bündel- oder der Strebepfeiler zerlegt werden, zwiſchen denen ausfüllende Partien wie eingeſchoben ſind. So z. B. die berühmte Wendeltreppe des Schloſſes zu Chambord (Fig. 81), der in Fig. 83 angegebene Treppenthurm deſſelben Schloſſes, die Treppe *Franz I.* im Schloſs zu Blois (Fig. 82), der Hof des Schloſſes zu Saint-Germain-en-Laye (Fig. 85 u. 142), die zwei Höfe zu Lyon (Fig. 86 u. 87), der Thurm zu Breſſuire (Fig. 312) und der kuppelartige Thurm im Hintergrund von Fig. 39.

In anderen Fällen werden durch Verkröpfung der Gebälke die über einander ſtehenden Ordnungen zu lothrecht durchgehenden Elementen ausgebildet. Dahin gehören der Entwurf zu einer Hausfaçade von *Du Cerceau* in Fig. 289, das Haus zu Dijon in Fig. 290, die Thor-Pavillons des Schloſſes zu Écouen, im Louvre und am Schloſs zu Anet (Fig. 315 bis 317), der Hof des Schloſſes zu Buſſy-Rabutin (Fig. 333) etc.

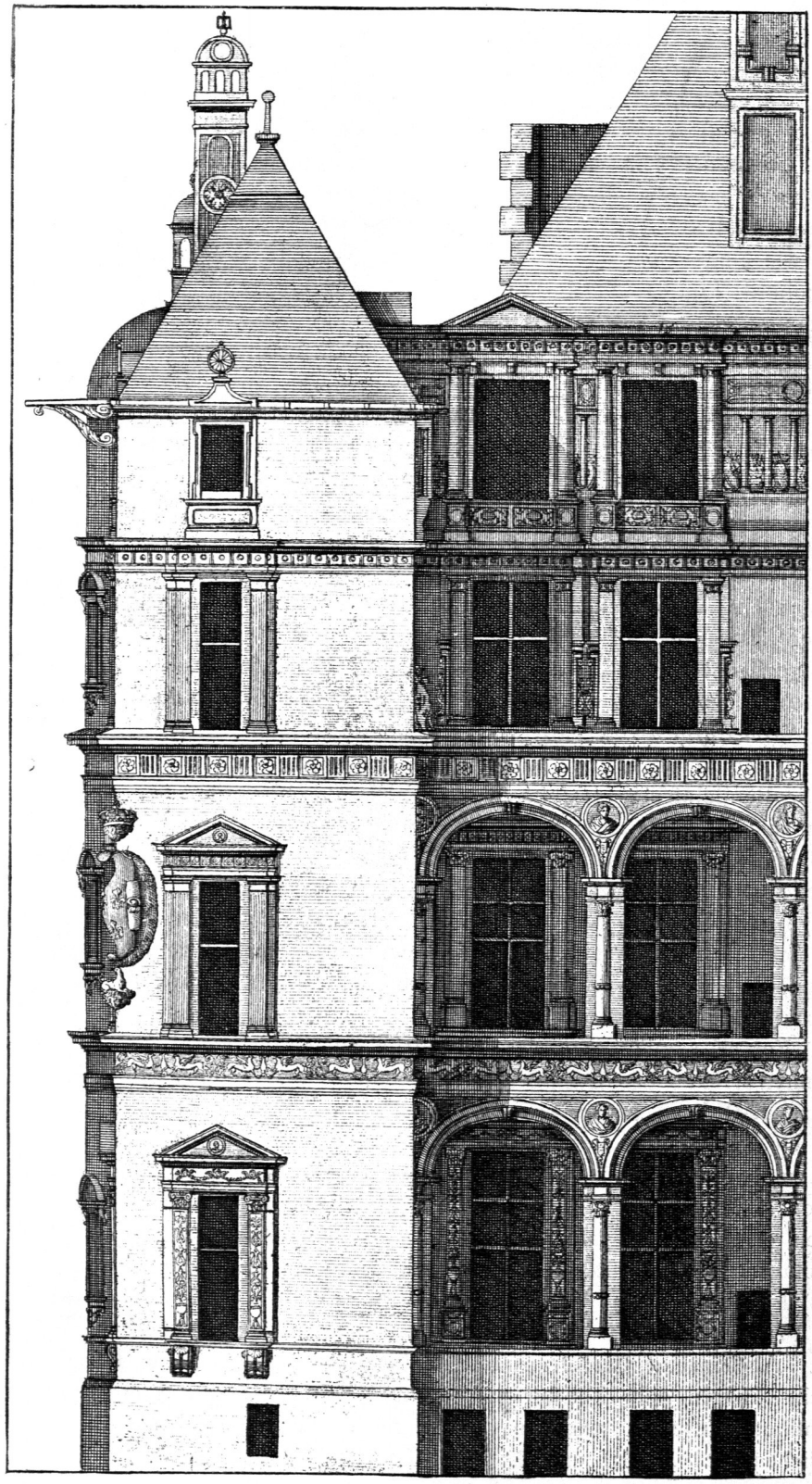
In noch anderen Fällen werden die Strebepfeiler der Kirchen mit einer oder mehreren über einander ſtehenden Ordnungen von Pilaſtern, Halb- oder ganzen Säulen gegliedert, wie z. B. am Chor der Capelle *Saint-Saturnin* zu Fontainebleau (Fig. 220), an der Kirche zu Magny (Fig. 151), an *Du Cerceau*'s Façade für die Kirche *Saint-Euſtache* zu Paris (Fig. 156), an der ihm zugeſchriebenen Madeleine-Kirche zu Montargis, an der Kirche *Saint-Pierre* zu Tonnerre etc.

Die Bündelpfeiler im Inneren der Kirchen werden nunmehr aus antiken Ordnungen zuſammengeſetzt, wobei ſehr verſchiedenartige Combinationen vorkommen; ſo z. B. ein Pfeiler in der Kirche *Saint-Euſtache* zu Paris (Fig. 84, 180, 182, 184), die Pfeiler der Kirchen zu Gouſſainville (Fig. 176), zu Epiais (Fig. 177), zu Ennery (Fig. 178) und *Sainte-Clotilde* zu Andelys (Fig. 181) etc. Einen eigenartigen Bündelpfeiler ſieht man auſsen am Seitenportal der Kirche zu Falaiſe (Fig. 179), und der Bündelpfeiler der Capelle *des Evêques* zu Toul (Fig. 185 u. 186) gehört beinahe ſchon zur Hoch-Renaiſſance.

b) Ferner werden ganze Façadentheile auf Grund gothiſcher Grundgedanken componirt, wie an den Schlöſſern zu Fontaine-Henri, Chemazé, La Rochefoucault und Azay-le-Rideau, ferner an manchen Fachwerkhäuſern, wie zu Caen, Liſieux, Rouen etc., weiters am herzoglichen Palaſt zu Nevers (Südfront) und am *Palais de juſtice* zu Grenoble, endlich an den Kirchen *Saint-Euſtache* zu Paris, *Saint-Michel* zu Dijon, *Notre-Dame* zu Tonnerre, an den Chorcapellen der Kirche *Saint-Pierre* zu Caen, an den Vierungsthürmen der Kirchen *Saint-Jean* zu Caen und *Saint-Pierre* zu Coutances, an den älteren Thürmen zu Giſors und zu Cergy.

β) Façaden-Compoſition auf Grund von halb gothiſchen halb italieniſchen Principien — wozu vor Allem das alte Schloſs zu Saint-Germain-en-Laye gehört. Als einzelne Bauformen treten hier nicht mehr in antike Details überſetzte gothiſche Thüren oder Fenſter auf, ſondern man fängt an, dieſe Bautheile nach italo-antiker Weiſe zu zeichnen; es ſei in dieſer Richtung auf die in Fig. 142 erſichtlichen Giebelfenſter und die Thür im Hof des eben genannten Schloſſes verwieſen.

Fig. 31.



Ehem. Schlofs Madrid im *Bois de Boulogne* bei Paris [251]).

(Siehe Fig. 221.)

Einen Schritt weiter macht die Façaden-Compoſition im ehemaligen Schloſs Madrid bei Paris (Fig. 31[251]) u. 221). Loggien, Thüren und Fenſter ſind ſämmtlich nach italieniſchen, nicht nach gothiſchen Vorbildern entworfen; dagegen ſind ihre Verhältniſſe öfters unſicher, und die Verbindung der reichen Geſchoſſe mit den glatten, thurmartigen Vorbauten iſt noch keine harmoniſche. Die Studie *Du Cerceau*'s in Fig. 222 ſcheint unter dem Eindruck dieſes Mangels, der in *Lescot*'s Louvre-Hof gelöst wurde, entſtanden zu ſein.

γ) Façaden-Compoſition auf Grund von italieniſchen Syſtemen.

α) Die Façaden werden nach italieniſchen Vorbildern entworfen, mit Pilaſtern oder Arcaden, aber in Folge der geringeren Geſchoſshöhen in gedrückteren Verhältniſſen und mit Fenſtern, die ſo hoch ſind, wie die Ordnungen. Hier ſind einzureihen: vom ehemaligen (um 1515 begonnenen) Schloſs zu Bury die drei Hauptfaçaden des Hofes (Fig. 237), die Hofſeite des Flügels *Franz I.* im Schloſs zu Blois (1515—19), das *Hôtel-de-ville* zu Baugency (Fig. 291), das ſog. Haus der *Agnes Sorel* zu Orléans (Fig. 335), der Hof des Palaſtes *Granvelle* zu Beſançon (Fig. 334, damals noch nicht franzöſiſch), das ehemalige Haus in der *Rue Saint-Paul* zu Paris (Fig. 294), (nach Abbildungen zu urtheilen) das ſpätere *Hôtel de Luynes* zu Paris (Fig. 299), das Schloſs *Uſſon* zu Echebrune (Fig. 91), der Hof des Schloſſes zu La Rochefoucault und, in reiferen Formen, der Hof des *Hôtel d'Écoville* zu Caen.

Auf Grundlage derſelben Formen bewegt ſich der Architekt des Schloſſes Le Rocher-Mezangers, aber etwas freier; er führt in die Axenbildung Gegenſätze ein, um die Dachfenſter mit der Façade in einen ununterbrochenen Zuſammenhang zu bringen (Fig. 101).

β) Nicht ſelten beruht die Gliederung der Façade auf Arcaden-Motiven; doch iſt die Durchbildung derſelben eine ſehr verſchiedene. So findet man Arcaden mit Pilaſtern oder Halbſäulen, wie z. B. im Schloſs zu Blois an den Loggien der Auſsenſeite des Flügels *Franz I.* und an den zwei Galerien am Vierungsthurm der Kirche *Saint-Pierre* zu Coutance (Fig. 258). Einen Zwiſchentypus zeigen die beiden Galerien des Schloſſes zu Dampierre-ſur-Boutonne, wo in jedem Geſchoſs kurze, ſtämmige Säulen zu erblicken ſind, aus denen, etwa in ein Drittel der Höhe, auf Conſolen die Arcadenbogen der zurückliegenden Mauer, die zwiſchen die Säulen geſpannt iſt, anſetzen (Fig. 90). Einigermaſsen ähnlich ſind die Arcaden der *Maiſon des conſuls* zu Riom geſtaltet. Des Weiteren hat man Korbbogenhallen auf Säulen geſetzt, wie z. B. im Hof des *Hôtel d'Alluye* zu Blois, wo zwei Galerien über einander angeordnet und die Säulen kurz und ſtämmig ſind. In den Loggien des ehemaligen Schloſſes Madrid bei Paris ſetzten die Bogen auf dem Gebälke an, wurden aber von zu beiden Seiten der Halbſäulen ſtehenden Pfeilern getragen, welch letztere ſelbſt mit den Archivolten in unbefriedigender Weiſe verbunden waren. Aehnlich, aber noch unbefriedigender und unbeholfener iſt die Stellung der Pilaſter an den äuſseren Fenſterpfeilern der Galerie *Henri II.* des Schloſſes zu Fontainebleau, nämlich gerade an derjenigen Zwiſchenſtelle, an der keine Laſt zu tragen iſt. Eine weitere Stufe der Entwickelung zeigen die gekuppelten Pilaſter unter dem Kämpfergebälke der Rundbogen am Haupteingang des Hofes im Schloſs zu Vallery.

Etwas günſtiger iſt die Verbindung der Säulen und Pfeiler mit den Bogen am ſog. *Periſtyle* der *Cour ovale* im Schloſs zu Fontainebleau. Derſelbe Meiſter war

251) Facſ.-Repr. nach einem Stich von *J. Marotte*. Paris 1677. (Calcographie des Louvre.)

in der Gliederung der Chorpfeiler an der Capelle *Saint-Saturnin* daſelbſt viel glücklicher; das Studium der ſchön profilirten Abſtufungen *Bramante*'s an der Sacriſtei des Domes zu Pavia war ihm dabei offenbar ſehr behilflich. Gut verſtanden, wahrſcheinlich unter dem durch das *Hôtel-de-ville* zu Paris ausgeübten Einfluſs *Boccador*'s, ſind die Halbſäulen und Arcaden im ehemaligen Schloſshof zu Chantilly.

116. Werke auf Grund italieniſcher Geſammtformen.

Man findet Compoſitionen, deren Geſammtgedanke auf italo-antiken Vorbildern beruht; wir ſahen bereits eine ſolche an der Thurmbekrönung der Kathedrale zu Tours. Aehnlich ſind die Kuppelbauten, welche die Thürme zu Argentan (Fig. 211) und jene zu Breſſuire (Fig. 312) bilden. An der Kirche *St.-Patrice* zu Bayeux (Fig. 313) iſt der ganze Thurm eine italo-antike Compoſition, eben ſo der kuppelartige Bau zwiſchen den beiden Thürmen der Kathedrale zu Angers.

117. Streben nach beſſeren Verhältniſſen.

Es zeigt ſich aber auch das Beſtreben, in die italieniſchen Motive auch italieniſch ſchöne Verhältniſſe einzuführen. So z. B. in Orléans, wo das Haus in der *Rue du Tabourg* etwa in den Formen des Palaſtes *Vendramin Calergi* zu Venedig erbaut iſt und das Haus in der *Rue neuve* (Fig. 295, jetzt Muſeum) ſehr gute korinthiſche, cannellirte Halbſäulen aufweiſen. Annähernd im Stil des Cancelleria-Hofes von *Bramante*, und zwar eben ſo in der Compoſition, wie in den Einzelheiten, ſind in Orléans die untere Loggia des ſog. Hauſes der *Agnes Sorel* (Fig. 335) und die zwei Loggien der ſog. *Maiſon de François I.* (Fig. 292) erfunden; bei letzteren erinnern einzelne Formen an diejenigen von *Bramante*'s Kirche *Santa Maria di Campanuova* zu Pavia.

Ganz italieniſch, ſowohl in der Compoſition, als auch in den Verhältniſſen, ſind erſtlich im Schloſs zu Bury die Arcaden der vorderen Hofſeite (Fig. 27), an den Mailändiſch-venetianiſchen Stil von etwa 1480—1500 erinnernd; ferner an der Treppe zu Azay-le-Rideau die Doppel-Arcade im I. Obergeſchoſs; weiters in ſeinen Haupttheilen der durch Fig. 296 veranſchaulichte Theil des Hôtels von *Étienne Duval* zu Caen und der Hof des Schloſſes zu Mesnières etc.

An dem ſchon genannten Hauſe in der *Rue neuve* zu Orléans (Fig. 295, jetzt Muſeum) zeigt ſich auch das Beſtreben, die Halbſäulen- und Säulenordnungen der Façaden edlen antiken Verhältniſſen entſprechend auszubilden.

118. Augenblick der reizvollſten Blüthe; Idealbau.

Im weiteren Verlaufe der Stilentwickelung kam ein Augenblick, wo in den den Compoſitionen zu Grunde liegenden gothiſchen und in italieniſchen Formen ausgedrückten Gedanken die edelſte Harmonie der Verhältniſſe erreicht wird. In der Uebergangsphaſe zur Hoch-Renaiſſance wird auf denſelben zurückzukommen ſein.

Die letzte Richtung des in Rede ſtehenden Bauſtils, die hier bloſs genannt ſein ſoll, möchten wir als Idealbau bezeichnen. Es wird ſpäter auf denſelben beſonders zurückgekommen und ſoll an dieſer Stelle nur bemerkt werden, daſs das Schloſs zu Chambord der ſprechendſte Ausdruck dieſer Entwickelungsphaſe iſt.

3) Königliche Schlöſſer an der Loire, ihre Zuſammengehörigkeit und ihre Erbauer.

119. Schlöſſer an der Loire.

Während der eben ſo glänzenden, wie reizvollen Periode der eigentlichen Früh-Renaiſſance bilden die königlichen Schlöſſer im Loire-Gebiet die wichtigſte Erſcheinung des damaligen Profanbaues. Die geringe Zahl der auf uns gekommenen Documente über die Entſtehungsgeſchichte derſelben, die widerſprechenden Anſichten, die über die letztere an den Tag getreten ſind, das zugleich Anziehende und doch

wieder Befremdende in der Erſcheinung eines ſo gewaltigen, vielleicht einzig da ſtehenden Baues, wie das Schloſs zu Chambord, machen es zur Pflicht, ſo viel Licht, als möglich, darüber zu verbreiten und wenigſtens nach Kräften zur Löſung dieſer Probleme beizutragen. Der ſtiliſtiſche Zuſammenhang, der zwiſchen mehreren dieſer Schlöſſer beſteht, rechtfertigt es wohl, wenn wir dieſelben einigermaſsen zuſammenfaſſend beſprechen und die Aufmerkſamkeit hauptſächlich auf das wichtigſte darunter, jenes zu Chambord, etwas mehr lenken, als es ſonſt das Gleichgewicht des vorliegenden Bandes geſtatten dürfte.

120. Schloſs zu Amboiſe.

Sowohl das Schloſs zu Blois, als auch die Schlöſſer zu Chambord, Bury, Chenonceau und Azay-le-Rideau gingen in künſtleriſcher, wie in ſtiliſtiſcher, die beiden erſtgenannten auch in adminiſtrativer Hinſicht, aus den Verhältniſſen hervor, die ſich am Schloſsbau zu Amboiſe während der Uebergangsperiode *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* entwickelt hatten. Deſshalb wurde es, zum beſſeren Verſtändniſs der Zeit *Franz I.*, dieſer Stelle vorbehalten, einige Nachrichten über das letztere Schloſs zu geben, obwohl es noch in die vorhergehende Periode gehört. Es darf auch angenommen werden, daſs die Art und Weiſe, in welcher an den Bauten zu Amboiſe die Italiener *Carl VIII.* die Compromiſs-Entwürfe ausarbeiteten und gemeinſchaftlich an der Ausführung zuſammenwirkten, eine gewiſſe feſte Form erhielt und daſs das dort eingehaltene Verfahren für manche ſpätere Bauten maſsgebend wurde und als Vorbild diente.

Ueber die Zeiten, in denen zu Amboiſe die Schloſsbauten entworfen und ausgeführt worden ſind, liegen im Weſentlichen die nachſtehenden Notizen vor.

Unter *Ludwig XI.* war ſchon mit der Umwandelung des Schloſſes begonnen worden. *Carl VIII.* wurde 1470 darin geboren. Von letzterem wurden 1488—98 Arbeiten von ungemein groſsem Umfange ausgeführt; das Schloſs wurde zum groſsen Theile erneuert und als Plattform, namentlich nach Süden, erweitert. Im Jahre 1494 waren die Capelle und mehrere wichtige Gebäude vollendet.

Bereits in den Jahren 1493—96 iſt von Gebäuden die Rede, deren innere Einrichtung damals vollendet worden iſt.

Zu den ſeit 1496 in Angriff genommenen Gebäuden gehören die nach der Loire zu gelegenen, gegenwärtig die Hauptpartie des Schloſſes bildenden Theile. Die Memoiren von *Philipp de Commynes,* die aus den letzten Lebensjahren *Carl's VIII.* datirt ſind, erwähnen die prächtigen Gebäude, welche der König kurz vor ſeinem Tode begonnen hatte, darunter auch die Thürme, in denen man hinaufreiten kann. Er verwendete damals, ſo heiſst es weiter, »die in verſchiedenen Arbeiten vortrefflichen Arbeiter, die er aus Neapel mitgebracht hatte«. Nach den 1496 erlaſſenen königlichen Verordnungen für Beſchaffung von Geldern »für die Gebäude, Ausbeſſerungen und Befeſtigung des Schloſſes und des Platzes Amboiſe« muſs es ſich um bedeutende Arbeiten gehandelt haben.

Die Oefen des *Meſſire Luc Berjame,* wie er im unten genannten Werke[252]) heiſst, die für das künſtliche Brüten der Eier dienen ſollten, waren zwiſchen dem Nordthurm und der Loire errichtet, und das Unternehmen *»reuſſit à merveille«.*

Der Tod *Carl's VIII.* (1489) brachte in den Arbeiten keine Unterbrechung hervor. *Ludwig XII.* beſtätigte den *Commiſſaire Raymond de Dezeſt,* der beauftragt war, die *Édifices* und *Baſtimens* des Schloſſes ausführen zu laſſen, in ſeinem Amt. Am 17. December 1500 erhielten *F. de Pontbriant* und *R. de Plorec* den Auftrag, »den Bau mehrerer prächtiger Gebäude zu führen und zu leiten«, die der König in ſeinem Schloſſe Amboiſe errichten wollte.

Von 1499 an zeigen die vierjährigen Rechnungen, daſs die Arbeiten im vollen Gange waren[253]). In den drei erſten Monaten des Jahres 1501 wurde am groſsen Thurm nach der *Porte Hurtault* (Südthurm), desgleichen am Garten gearbeitet. Vom October bis December 1502 wurden die Steine geliefert, um die Gewölbe der groſsen *Tour du château* zu ſchlieſsen, eben ſo Kragſteine für die *Machicoulis* des groſsen Thurmes[253]); am 14. Januar 1503 (n. Stils) wurde der Schluſsſtein bezahlt.

---

252) Croy, J. de, a. a. O., S. 19.

253) Siehe ebendaſ., S. 12, 13, 15 u. 190.

Sofort nach ſeiner Thronbeſteigung entwickelte *Franz I.* gleichfalls zu Amboiſe eine neue und rege Bauthätigkeit.

So weit es ſich um die erhaltenen Reſte des Schloſſes zu Amboiſe handelt, ſo beſchränken wir uns, die zwei gewaltigen Rundthürme zu erwähnen, welche ſtatt einer Treppe eine anſteigende Fahr- und Reitbahn enthalten, die in vier Umdrehungen ſpiralförmig um einen hohlen, aufsen vielkantig geſtalteten und innen runden Kern auf die hohe Plattform des Schloſſes führen. Im Inneren der Thürme befinden ſich ſpitzbogige Kreuzgewölbe; die Erhellung geſchieht durch hohe und ſchlanke Rundbogenfenſter, welche in regelmäſsigen Abſtänden, der Steigung im Inneren folgend, nebſt den Thüren die einzige äuſsere Decoration der Thürme bilden [254]). Die einfache Groſsartigkeit dieſer zwei Thürme, deren Maſsſtab gegen die kleinen Formen des Schloſſes abſticht, ſcheint mit dem gewaltigen Terraſſenbau, welcher die Plattform vergröſsert und der am weſtlichen Theil der Nordſeite ebenfalls durch Rundbogenfenſter belebt wird, einem einzigen Gedanken, der bereits unter italieniſchem Eindruck und Einfluſs ſteht, entſprungen zu ſein. Die Worte von *Commynes* fordern zu dieſer Deutung auf, da er ſie mit den groſsartigen Arbeiten erwähnt, die *Carl* kurz vor ſeinem Tode begonnen hat und an denen Italiener beſchäftigt waren [255]).

Ueber die Meiſter, welche die Bauten zu Amboiſe erfunden haben, wiſſen wir zur Zeit ſo gut, wie nichts. Es wäre ſehr auffällig, wenn *Fra Giocondo* und *Domenico da Cortona* nicht einen beſtimmten Antheil daran gehabt haben ſollten [256]).

Paluſtre hätte ſchwerlich die Documente zeigen können, auf Grund deren er annimmt, daſs *Giocondo*, *Domenico da Cortona*, *Alfonſo Damaſſo* und *Bernardo da Brescia* aller Wahrſcheinlichkeit nach niemals nach Amboiſe gekommen ſeien und daſs *Jerome Paſſerot*, der thatſächlich dort war, am Schloſſe ſelbſt nicht gearbeitet habe [257]). Er ſchränkt auf das willkürlichſte die Mitwirkung der Italiener am Schloſsbau zu Amboiſe auf den Gärtner *Dom Paſſello* und vielleicht auch auf *Guido Paganino* ein. Die einfache Ueberlegung hingegen nöthigt dazu, auf Grund deſſen, was wir über die Berufung der Colonie nach Amboiſe und über die ſpätere Thätigkeit einiger ihrer Meiſter wiſſen, mit Sicherheit anzunehmen, daſs, wie *Commynes* berichtet, dieſe Italiener, die man *ad hoc* aus Neapel nach Amboiſe berufen hatte, auch wirklich einen gewiſſen Antheil an den dortigen Arbeiten haben muſſten, etwa in dem Sinne, wie dies in Art. 60 (S. 68) angedeutet worden iſt.

Aus dem Geſagten geht hervor, daſs in Amboiſe auch nach dem Eintreffen der italieniſchen Künſtler-Colonie eine lange Bauthätigkeit herrſchte, an der ſich die Italiener betheiligten, und daſs ſeit 1500 *François de Pontbriant* Superintendant der Arbeiten war, derſelbe, der bereits 1503 in Blois die gleiche Aufgabe zu erfüllen hatte und eben ſo während der erſten zwei Jahre der Arbeiten zu Chambord, alſo in der Zeit, in der die Entwürfe dieſes Schloſsbaues feſt geſtellt worden ſind, obwohl er ſich in Chambord durch zwei andere Perſonen vertreten lieſs.

---

254) Der unſympathiſche doppelte Zinnenkranz des nördlichen Thurmes iſt eine moderne Reſtauration.

255) Nach *Bruneau* (1814) wäre der Südthurm 1495 erbaut worden, alſo während des italieniſchen Feldzuges; während des letzteren ſollen indeſs nach *J. de Croy* die Arbeiten unterbrochen worden ſein.

256) *J. de Croy* (a. a. O., S. 16—17 u. 191) glaubt, daſs der *Maître maçon Gatien Fordebraz* derjenige geweſen ſein dürfte, der unter *Ludwig XII.* die Leitung der Arbeiten in Amboiſe unter ſich hatte; indeſs erhielt er 1499 und 1501 bloſs 4 *Sous* 2 *d* täglich, ein Lohn, welcher, mit demjenigen verglichen, der am *Hôtel-de-ville* zu Paris und am Schloſs zu Chambord gezahlt wurde, viel zu gering erſcheint, um dabei an einen erfindenden Hauptmeiſter zu denken.

257) Siehe: PALUSTRE in: HAVARD, H. *La France artiſtique et monumentale*. Paris. Lief. 42—44, S. 137.

121. Schlofs zu Blois.

Am Schlofs zu Blois verdankt der Flügel, der den Namen *Franz I.* führt, hauptfächlich feiner Frau *Claude*, Gräfin von Blois, feine Entftehung. Nach *J. de Croy* läfft fich mit Beftimmtheit fagen, dafs *Jacques Sourdeau* diefen Bau als *Maître maçon* leitete. Derfelbe dehnt fich von der *Salle des états* bis zum Thurm von Châteaurenault aus, wurde 1515 begonnen und fcheint 1519 vollendet worden zu fein. Früher erhob fich an der gleichen Stelle ein dreigefchoffiger Bau, der eine Galerie enthielt und nach aufsen von drei Rundthürmen flankirt wurde. Die alte, mehr als 2 m dicke Mauer wurde beibehalten und bildet jetzt die Rückwand der Loggien; auch alle alten Fundamente wurden wieder benutzt.

Ueber *Jacques Sourdeau, Maiftre maçon des ouvrages et reparacions du chaftel de Bloys*, liegen folgende wefentlichere Notizen vor.

Er erhielt von der Königin den Platz, um für fich und feine Erben in Blois ein Haus zu bauen. 1518 als *Maiftre maçon de l'oeuvre du chaftel de Blois* bezeichnet, bekommt er 250 *Livres* für verfchiedene Maurer-, Zimmermanns-, Dachdecker-, Schreiner- und Schlofferarbeiten, eben fo für verfchiedene Stoffe, um einen Theil des Schloffes für die Ankunft des Dauphins herzurichten. Am 8. Auguft 1519 wurde er an Stelle des zurücktretenden *Simonnet Guifchart* zum *Maître des ouvrages du comté de Blois* ernannt [258]).

Nach *J. de Croy* erhielt der äufsere Loggienbau am Nordflügel des Schloffes zu Blois erft allmählich feine gegenwärtige Form.

Urfprünglich war er bis zum I. Obergefchofs eine einfache Terraffe. Etwa 10 Jahre fpäter, noch zu *Claude*'s Zeiten, wurde die untere Loggia ausgeführt; über diefer wurde 1559 oder 1560 eine hölzerne Galerie errichtet, welche 1563 auf Befehl *Katharina*'s aus Stein hergeftellt wurde. Die Ausführung der oberften, offenen Galerie wurde 1570 befchloffen.

Die ganze äufsere Façade ift eine Art Loggienbau, mittels deren der Architekt den unregelmäfsigen älteren Theilen eine neue und regelmäfsige Front im neuen Gefchmack verleihen wollte, in demfelben Sinne und zu gleichem Zweck, wie der *Bramante*'fche Flügel mit den Loggien *Raffael*'s im Vatican. Dafs die damals einzige Seite des Hofes von San Damafo als Vorbild diente, ift offenbar. Es ift die gleiche Gefchofszahl zu finden und diefelbe Durchbildung: zwei Arcadenreihen, von einer offenen Säulenhalle bekrönt; nur find die Axen, ftatt in einfacher Reihe wie an einem anderen *Bramante*'fchen Theile des Vaticans, dem *Giardino della Pigna*, nach fog. rhythmifchen Traveen angeordnet.

In den Profilirungen ift am Schlofs zu Blois die Abficht oft die gleiche, wie an jenem zu Bury, aber niemals fo fein, weder in der Zeichnung, noch in der Ausführung.

122. Schlofs zu Chambord.

Ueber die Baugefchichte des Schloffes zu Chambord liegen die nachftehenden wefentlicheren Nachrichten vor.

Schon die Grafen von Blois hatten im öftlich von Blois gelegenen »Wald von Boulogne« wegen feines Wildreichthums die beiden *Manoirs* oder kleinen, feften Schlöfschen zu Chambord und Montfraut errichtet. Vom letztgenannten aus befuchte *Franz I.* die Bauarbeiten des neuen Schloffes. In der Urkunde, in welcher *François de Pontbriant* zum *Superintendant* der Arbeiten ernannt wird, fpricht der König am 6. September 1519 vom »fchönen und koftbaren (*fomptueux*) Bau, den er in Chambord zu errichten befohlen habe«, und *J. de Croy* hat nachgewiefen [259]), dafs die betreffenden Arbeiten nicht erft 1524 oder 1526 begonnen worden find, fondern bereits 1522 im Gange waren. Wenn es fich damals auch zunächft nur um die Fundamente handelte, die fehr fchwierig und koftfpielig waren — der Ueberlieferung nach 300 000 *Livres* [260]) und nach Anderen eben fo theuer, wie der Aufbau —, fo geht doch daraus hervor, dafs der Entwurf für das Schlofs zu Chambord jedenfalls fchon 1522, wahrfcheinlich fchon 1519 fertig war.

258) Ueber die anderen *Sourdeau*'s fiehe: J. DE CROY, a. a. O., S. 94 u. ff.

259) A. a. O., S. 66.

260) Siehe ebendaf., S. 78 (nach dem venetianifchen Gefandten *Lippomano*).

Zu Ende des Jahres 1523 betheiligte ſich der König an der Begrenzung des Parks, und ſchon 1524 werden die *Maîtres maçons Pierre Neveu,* genannt *Trinqueau* und *N. Coqueau,* von Chambord nach Amboiſe berufen, um dort ein Gutachten abzugeben[261]). Die Frage *H. de la Vallière*'s, ob es ſich damals um das Abtragen der alten Feſtung oder ſchon um den Neubau handelte, iſt durch Obiges beantwortet.

In Folge des Krieges und der Gefangenſchaft des Königes wurden die Arbeiten etwa 27 Monate lang unterbrochen, jedoch am 1. October 1526 wieder in Angriff genommen. Die Leitung des ganzen Unternehmens wurde nunmehr einer neuen Commiſſion anvertraut, die 15 Jahre lang unverändert beſtand. 1800 Arbeiter ſollen ſtändig am Bau beſchäftigt geweſen ſein. In der Zeit von 1526—36 ſoll ungefähr der weſentliche Aufbau des Schloſſes erfolgt ſein[262]). Lange noch nachher wurde an An- und Umbauten, allerdings in kleinerem Maſsſtabe, weiter gearbeitet; von 1531—35 verwendete der König jährlich 60 000 *Livres* für den Bau.

Um 1534 erhoben ſich die Dächer unter der Leitung von *Maugyn Bonneau, Maiſtre charpentier du baſtiment de Chambort,* und das für die Eindeckung derſelben erforderliche Blei wurde zur Stelle geſchafft. 1537—38 arbeitete *Antoine de Troyes* an der Vollendung und Ausſtattung der Terraſſen[263]), und zu Ende December 1539, als Kaiſer *Carl V.* das Schloſs zu Chambord beſuchte, war der als Donjon bezeichnete Theil des Schloſſes bereits vollendet[264]). Im Jahre 1543 wurde nach mehrfachem Wechſel die »Superintendenz« an eine Frau, *Anne Gedoyn,* übergeben, und im darauf folgenden Jahre wurde der Vertrag über den Bau einer Treppe oberhalb der fertig gemeiſselten Theile (*des ravallements de l'édifice*) abgeſchloſſen, die aufsen mit Säulen geziert ſein und in einer Laterne endigen ſollte, welch letztere mit einer Lilie zu krönen und an den Karyatiden anzubringen waren. Da es jedoch an der Centraltreppe 8 und nicht 6 Fenſter giebt, da ferner Karyatiden an derſelben fehlen, ſo kann dieſe Beſchreibung vielleicht beſſer auf die Treppe paſſen, welche in Fig. 83 abgebildet iſt und die, nach Spuren zu urtheilen, früher einen oberſten Aufſatz (die groſse Lilie) trug; ihr Stil würde ſich der Zeit von 1544 beſſer anſchmiegen, als derjenige der Laterne. Dieſer Vertrag wurde mit *Coqueau* abgeſchloſſen und lautet dahin, daſs die Treppe nach ſeinem *Devis* und ſeiner *Ordonnance* ſei — die erſtmalige Bezeichnung in der Baugeſchichte des Schloſſes zu Chambord, die auf einen erfindenden Meiſter hinweist. Der Stil derſelben iſt auch ſchon ein vorgeſchrittener; er gehört faſt ſchon der Hoch-Renaiſſance an.

Kapitelle der Pilaſter der erſten Terraſſe der Laterne über der Geſammtterraſſe des Donjons tragen das Datum 1533; es hinderte ſonach nichts, ſchon 1534 oder 1535 die Laterne zu vollenden. Einige dieſer Kapitelle zeigen in ſo ausgeſprochener Weiſe eine gewiſſe Eigenart, daſs man beinahe gezwungen iſt, ſie einem *Scarpellino* zuzuſchreiben, der in Mailand unter *Bramante* und *Caradoſſo* gearbeitet hatte. Auf der nach der Straſse von Blois gelegenen Seite der Laterne iſt an einem Kapitell des Pfeilers rechts vom Mittelpfeiler, nach Blois gerichtet, ſtatt der ſonſt üblichen Roſette ein charakteriſtiſcher Kopf angebracht, mit magerer Halsbehandlung *alla Caradoſſo,* in dem ich das Bildniſs *Bramante*'s zu erblicken verſucht bin. An einer Stelle der Laterne iſt der Name »AVISTO (?) MILANESE« und das Datum »15. 3« zu leſen; die vorletzte, undeutliche Ziffer ſcheint am eheſten eine 3 zu ſein. An anderer Stelle findet ſich die Inſchrift »MALLETESTE 1540«.

Im Jahre 1550 bereits muſſte man eine Anzahl Balken und verfaulter Fuſsböden auswechſeln.

Da für das Schloſs ein Bauplatz im ſumpfigen Thale des Coſſon gewählt worden war, war man genöthigt, von vornherein Entwäſſerungsarbeiten vorzunehmen, den Fluſs zu canaliſiren, auf Pfählen zu bauen, die Sümpfe trocken zu legen und die Schloſsgräben mit flieſsendem Waſſer zu füllen.

Ueber den Beginn dieſer Arbeiten wiſſen wir nichts. Im Jahre 1527 oder 1528 lieſs der König den Ingenieur *Pietro Caccia* (*Pierre Caſte*) aus Novara kommen[265]), der das groſsartige Project ſtudiren ſollte, ob man nicht — wie Einige behauptet haben, die ganze Loire — ſondern nur einen Theil derſelben am Schloſs zu Chambord vorüberführen könne. Indeſs begnügte man ſich damit, den Coſſon in der

---

261) Siehe: CHEVALIER. *Les archives d'Amboiſe.*

262) Es iſt unverſtändlich, wie dieſe Anſicht mit der Angabe vereinbar iſt, daſs *Antoine de Troyes* 1537 den Bau der Thürme und des viereckigen Pavillons des Donjons übernommen habe, es ſei denn, daſs damit die Theile oberhalb des Geſimſes, alſo die Attika, die Dächer, die reichen Dachfenſter und Schornſteine, gemeint ſeien.

263) »*pour le parfaict agréement des terraſſes et autres édifices de Chambord*« (J. DE CROY, a. a. O., S. 80).

264) *J. de Croy* glaubt in Rückſicht auf den Vertrag von 1544, daſs damals die Laterne noch nicht fertig geſtellt geweſen ſei; allein dieſer Vertrag bezieht ſich offenbar auf die andere in Fig. 83 dargeſtellte Treppe und nicht auf diejenige in Fig. 81.

265) Schon 1496 hatte *Louis II. d'Orléans* zwei Mitglieder dieſer Familie nach Frankreich kommen laſſen (J. DE CROY, a. a. O., S. 177).

Länge des Parks zu corrigiren, ſchiffbar zu machen und am Schloſs vorbeizuführen, ferner die Umgebung mittels eines Canals nach Chauffée-le-Comte zu entwäſſern. Auch dieſe Arbeiten wurden von der Schloſs-Baucommiſſion geleitet (etwa 1530—40); es muſſten aber, weil bei Hochwaſſer das Schloſs überſchwemmt wurde, Aenderungen an den ausgeführten Bauten vorgenommen werden.

Seit 1544 wurden dieſe Waſſerbauarbeiten von einem anderen Italiener, von *Paul de Breignan*, genannt *Paul l'Italien* oder *Paoul*[266]), geleitet, der nach italieniſcher Art auch das Vieh und die Käſebereitung zu überwachen hatte. Er ſtarb 1551, ohne die Canaliſation zu Ende geführt zu haben. Dieſelbe wurde auch ſpäter niemals ganz vollendet, und die Folge davon war, daſs das Waſſer in den Gräben ſtehen blieb und letztere unter *Stanislas* zugeſchüttet wurden. Dadurch iſt die Erſcheinung des Schloſſes ſchwerfälliger geworden.

123. Ausführende Meiſter des Schloſſes zu Chambord.

Bezüglich der das Schloſs ausführenden Meiſter und des ſonſtigen Bauperſonals liegen nachſtehende wichtigere Notizen vor.

1524 werden *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, und *Denis Sourdeau* als *Maiſtres maçons ayant la charge du baſtiment de Chambort* bezeichnet. Der Erſtgenannte hatte 1508 in Amboiſe in untergeordneter Stelle gearbeitet, und *Denis Sourdeau* war der Sohn von *Jacques Sourdeau*, der zum mindeſten der ausführende Meiſter des Flügels *Franz I.* am Schloſs zu Blois war.

1526 wird in einer Expertiſe zu Orléans *Denis Sourdeau* als *Maiſtre maçon et tailleur de pierre, demourant en la ville de Blois, et ayant la charge des ouvrages de maçonnerie pour le Roy notre ſire à Chambort* angeführt. Vor dem Jahre 1533 hatte er ſeinen Vater als *Maître des ouvrages du Comté de Blois* erſetzt und ſtarb am 15. Mai 1534.

Am 12. December 1536 hatte *Pierre Nepveu* in Amboiſe als Lehen einen im Felſen gehauenen Keller unter dem Schloſſe und beſaſs am 17. Januar 1537 ein Grundſtück von 4 *Arpents* in der Meierei de la Rodiere, gleichfalls zur Baronie von Amboiſe gehörig. 1538, am 25. April, erſetzt *Pierre Nepveu* den *Antoine de Troyes* als Controleur.

Von *Jacques Coqueau* iſt bekannt, daſs er 1527 mit *Gonnyn Collombet* an der Spitze der am beſten bezahlten Maurer ſtand. Es ſcheint, daſs er *Denis Sourdeau* nach deſſen Tode erſetzt hat. Am 27. Auguſt 1538, nach dem Ableben *Trinqueau*'s, wurde er erſter *Maiſtre maçon* an der Werkſtätte zu Chambord. Im Jahre 1544 wurde ein Vertrag über den äuſseren Bekrönungsbau der Centraltreppe (oder der Ecktreppe [?], ſiehe S. 118 u. Fig. 183) mit *Jacques Coqueau, maiſtre maçon diceulx baſtimens, ſelon le devis et ordonnance faits par ledit maiſtre maçon* abgeſchloſſen. 1549 wurde er als Experte berufen und als *Maiſtre maçon de Chambord* bezeichnet, und am 7. November deſſelben Jahres wird er *Contrôleur et maiſtre des ouvrages du Comté* genannt.

Im Jahre 1556 wurde *Coqueau* nach Chenonceau gerufen, um die dortige Brücke auszumeſſen und den Preis der betreffenden Arbeiten zu beſtimmen. Im gleichen Jahre arbeitete er den Entwurf und den Koſtenanſchlag (*Devis*) für die Gärtnerwohnung zu Blois aus; er wurde als *Contrôleur pour le roi en ſa ville de Blois et maiſtre maszon en ſon chaſteau de Chambort* genannt und bezog als *Maiſtre maçon du Roi, pour avoir la conduite, faire les deſſins et devis de la maçonnerie et de la charpenterie* ein Gehalt von 400 *Livres*. Ende 1569 ſtarb *Coqueau*. Am 26. Januar 1570 wurde ſein Neffe *Claude Sourdeau* zum *Maître des ouvrages du Comté de Blois* ernannt, und in der betreffenden Urkunde heiſst es, daſs er ſeinen Onkel während deſſen Krankheit und Gebrechlichkeit 8 oder 9 Jahre vertreten habe.

Ueber die Bauorganiſation iſt das Folgende bekannt.

François de Pontbriant, Seigneur de la Villate, der 1476 nach Ferrara geſandt wurde, war während mehr als 20 Jahren *Superintendant* der Bauten zu Blois und Amboiſe, ſeit September 1519 auch derjenigen zu Chambord. Er war zugleich *Capitaine du château, Bailli* und *Gouverneur* von Blois und verkehrte ſtändig mit der königlichen Familie. Gleich nach ſeiner Ernennung für Chambord lieſs er ſich durch *Mathurin Viart* und *Pierre du Douet* vertreten und ſtarb am 11. September 1521. Auch die *Superintendance* über die Gärten des Schloſſes zu Blois war ihm anvertraut worden[267]).

Antoine de Troyes war 1522 *Contrôleur* der Arbeiten am Schloſs zu Chambord. Bereits im Jahre 1517 bekleidete er die gleiche Stellung am Schloſs zu Amboiſe. 1520—21 wurde er *commis à tenir le compte et faire le paiement des réparacions des turcies et levées de la Loire et du Cher*. Am 29. März 1537 übernahm er durch Vertrag den Bau der Thürme und viereckigen Pavillons des Donjons

---

266) Nicht zu verwechſeln mit *Pierre Paul, dit l'Italien*, der 1535 in Fontainebleau geſtorben iſt und in St.-Germain thätig war.

267) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 20—21, 32—34, 37, 42—45, 61, 66, 99, 116.

und 1537—38 den *parfait agréement des terraſſes et autres édiffices de Chambort*, und zwei Tage nach dem Abſchluſs dieſes Vertrages legte er ſein früheres Amt eines *Contrôleur* nieder.

Im Jahre 1534 wird *Maugyn Bonneau* als *Maître charpentier du baſtiment de Chambort* bezeichnet. Sechs Jahre ſpäter war *Jacques Coqueau* »*Maiſtre maçon, employé au faict et conduite de la maçonnerye des dits édiffices*«. *Guilleaume de Heurteulx* war *premier appareilleur* (Meiſter des Steinſchnitts), und *Raymond Soret* führte die Rechnung der Maurer und Handlanger (*maçons et monoeuvres*).

Im Jahre 1550 gab der *Maître charpentier* (Zimmermeiſter) *Pierre de Sourſières*, wohnhaft zu Blois, den *devis et pourtraict de la chapenterye qu'il faut mettre ſur la chapelle que le Roy fait de préſent parachever au chaſteau de Chambord;* hiernach ſcheint er Zeichnung und Entwurf für den Dachſtuhl angefertigt zu haben.

Der Maurer *Gonnyn Collombet* war ein Veteran der königlichen Werkſtätte. Um 1498 wurde er von einem *Maître maçon*, Namens *Bonnet*, aus Mitleid aufgenommen und von ihm in ſeinem Fache ausgebildet; er kam 1519 im Alter von 22 bis 23 Jahren nach Blois und arbeitete ohne Unterbrechung während 30 Jahren in Chambord[268]). 1527 befand er ſich mit *Jacques Coqueau* unter den beſtbezahlten *Maçons*.

Von *Denis Sourdeau* (1519?), *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau* (1524—38), *Jean Gobereau* und *Jacques Coqueau*, Meiſter, die auch *Paluſtre* nennt[269]), ſcheint nach allen bis jetzt bekannt gewordenen Nachrichten meines Erachtens keiner die Bezeichnung des erfindenden Hauptmeiſters zu verdienen. Dieſe meine Anſicht gründet ſich auf folgende Thatſachen:

1) *Jacques Coqueau*, als *Maître maçon* bezeichnet, erhielt täglich 27 *Sols* 6 *d.*, von 1556 aber, als *Maître maçon du Roy, pour avoir la conduite, faire les deſſeins et les devis de la maçonnerie et de la charpente*, ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*[270]). Aus dieſem Gehalt und aus ſeiner Thätigkeit geht hervor, daſs es eine höhere Stellung, als diejenige des *Maître maçon* mit 27 *Sols* 6 *d.* Taglohn gegeben haben muſs. Da nun *Pierre Trinqueau* nur letzteren Lohn bezog, ſo iſt anzunehmen, daſs auch dieſer nicht die Stelle des erfindenden, des mit der oberſten Leitung betrauten Meiſters inne hatte, ſondern daſs dieſelbe einer Perſönlichkeit übertragen war, welche wahrſcheinlich auch 400 *Livres* Gehalt empfing und die bis jetzt — oder doch mindeſtens in letzter Zeit — nicht deutlich zu erkennen war.

2) Gegen die Annahme, daſs *Pierre Trinqueau* der erfindende Schöpfer des Schloſſes zu Chambord iſt, ſcheint auch der Umſtand zu ſprechen, daſs er in ſeinem letzten Lebensjahre *Contrôleur* der Arbeiten zu Chambord wurde, und zwar an Stelle des *Antoine de Troyes*, der nicht mehr geeignet war, ein ſolches Amt auszuüben, nachdem er im Jahre vorher (1537) eine thätige Rolle bei der Ausführung des Donjons übernommen hatte. Die Stellung eines *Contrôleur* läſſt ſich ſelbſt als Altersverſorgung ſchwerlich als eine des erfindenden und lange Zeit bauleitenden Architekten des Schloſſes zu Chambord würdige anſehen[271]).

3) Bezüglich dieſer Frage ſcheint ein Vergleich mit demjenigen, was über die Stellung und Entlohnung der beim nahezu gleichzeitigen Bau des *Hôtel-de-ville* zu Paris thätig geweſenen leitenden Perſönlichkeiten bekannt iſt, angezeigt zu ſein. Die nachſtehende Ueberſicht giebt hierfür die erforderlichen Anhaltspunkte.

Am *Hôtel-de-ville* zu Paris, alſo ſeit 1532, bezog *Boccador* (*qui en fit le deſſin et conduiſit l'édifice*), auſser den ihm vom König zukommenden 240 *Livres*, weitere 250 *Livres; Chambiges, Tailleur de pierre, maçon et conducteur des ouvriers*, empfing täglich 25 *Sols*, und *Aſſelin, Maiſtre des oeuvres de la ville et commis à la ſur-intendance de la charpenterie*, erhielt 75 *Livres*.

---

268) Siehe ebendaſ., S. 74.

269) In: *L'architecture de la renaiſſance*. Paris 1892. S. 205.

270) Siehe: Félibien, a. a. O., S. 35.

271) Siehe: Croy, J. de, a. a. O., S. 79 u. 80.

Beim Schlofsbau zu Chambord (zwifchen 1527 und 1530) wurde *Pierre Trinqueau, Maître maçon et qui avoit la charge et la conduite des baftimens*, täglich mit 27 *Sous* 6 *d.* bezahlt, *Denis Gourdeau* (*Sourdeau*) *qui avait la conduite de maçonnerie des dits édifices* mit 20 *Sous* und *Jean Gobreau, Maiftre maçon ayant auffi la conduite d'une autre partie des dits édifices*, gleichfalls mit 20 *Sous*.

Der Umftand, dafs die angeführten Meifter zu Chambord fämmtlich im Taglohn ftanden und kein jährliches Gehalt bezogen, eben fo ihre Bezeichnungen fprechen gegen die Annahme, dafs *Trinqueau* der erfindende Meifter gewefen ift. Vergleicht man den Lohn von 27 *Sous* 6 *d.*, den *Trinqueau* und eine Zeit lang auch *Coqueau* bezogen, mit den 25 *Sous*, die *Chambiges* täglich erhielt, fo wird es wahrfcheinlich, dafs *Trinqueau*'s Stellung in Chambord eben fo wenig diejenige eines Oberarchitekten war, als dies für *Chambiges*, der unter der Leitung von *Domenico da Cortona* ftand, beim *Hôtel-de-ville* zutrifft. Es ift ferner ganz genau bekannt, dafs *Boccador* nicht allein für das *Hôtel de-ville* zu Paris, fondern mindeftens 12 Jahre früher für das Schlofs zu Chambord gleichfalls einen Entwurf ausgearbeitet hat, deffen wefentliche Theile, mit Ausnahme der Treppe, auch thatfächlich ausgeführt worden find. So liegt es fehr nahe, *Boccador* in der Erfindung des genannten Schlofsbaues eine bedeutende, vielleicht die leitende Rolle zuzugeftehen.

124. Erfindende Meifter der Schlöffer an der Loire.

Ueber die Art und Weife, wie die in Rede ftehenden Denkmäler entftanden find, geben auch die verfchiedenen Profilirungen Auffchlufs. Die Profilirungen an den Schlöffern zu Blois, Bury, Chambord und Chenonceau, auch zu Amboife und Tours, zeigen vielfach einen fo gemeinfchaftlichen Charakter, als rührten fie von demfelben Meifter her, von einem Meifter, deffen eine Thätigkeit und Befonderheit gerade darin beftanden haben mag, den genannten Werken den italienifchen Charakter des neuen Stils zu verleihen. Vielleicht, fo könnte man fagen, haben wir es auch mit den Schülern eines und deffelben Meifters zu thun, die im Sinne des letzteren an den verfchiedenen Schlöffern in übereinftimmender Weife thätig waren.

Wenn man einerfeits an den fchönen Schwung und an die lebendige Fülle vieler diefer Profile denkt, an die tadellofe Sicherheit, mit welcher Kraft der Linien, äufserfte Feinheit und Anmuth im Vortreten der fich folgenden Glieder verbunden find und eine charakteriftifche Seite der fraglichen Denkmäler bildet, und andererfeits diefe Erfcheinungen mit denjenigen der fpäteren Profile *Lescot*'s im berühmten Louvre-Hof vergleicht, wo man ungeachtet alles Edeln und ungeachtet aller technifchen Vollendung eine gewiffe Unficherheit in den Ausladungen der Hängeplatten und ein öfters weniger feftes Zufammenfügen der Glieder in den Profilen herausfühlt; fo fcheint hieraus der Schluss folgen zu müffen, dafs die Profile an den Schlöffern an der Loire, welche der König oder fein Minifter (*Robertet* in Bury) errichteten, von einer Centralftelle aus entworfen und gegliedert worden find und dafs in den Jahren 1515—30 der betreffende Meifter ein Italiener gewefen fein mufs. Denkt man fich diefe Centralftelle Anfangs in Amboife, fpäter in Blois, an welchen beiden Orten *Domenico da Cortona* nach einander gewohnt hat, fo würde dies zu den vielfachen Beziehungen ganz gut paffen, die zwifchen den Meiftern zu Chambord, Blois und Amboife documentarifch nachgewiefen find. Dies würde auch auf einen Meifter, wie *Domenico* paffen, welcher ein Meifter der Holzbaukunft im Grofsen, wie im Kleinen (*Faifeur de chafteaux* und *Menuifier*) war, eben fo der Anfertiger von Modellen und, bei befonderen Feftlichkeiten, auch Improvifator von Feftdecorationen (vergl. Art. 71, S. 74). Eine folche Thätigkeit mindeftens theilweifer centraler Oberleitung würde ferner dem Titel eines *Varlet de chambre* und *Menuifier*

de la Reine (vergl. ebendaſ.) entſprechen, den der genannte Meiſter bereits am 5. Juni 1512 als Hauseigenthümer in Blois beſaſs [272]).

125. *Boccador* und das Hofbauamt zu Blois.

Ein in Blois feſshaftes Centralamt, von dem aus die Geſtaltung der verſchiedenen Profile geleitet wurde, würde auch zur centralen Thätigkeit des *François de Pontbriant* paſſen, der 20 Jahre lang von Blois aus die *Superintendance* der königlichen Bauten daſelbſt, ſo wie auch in Amboiſe und in Chambord ausübte und als *Capitaine du château* und *Gouverneur* von Blois im ſtändigen Verkehr mit der königlichen Familie ſtand und deren Wünſche kennen lernte. Dies führt folgerichtig zu dem Schluſs, daſs die Zeichnungen für die an den mehrfach genannten Schlöſſern verwendeten Gliederungen, ja ſelbſt die Ausarbeitung der geſammten Entwürfe in einer Art von centralem königlichen Hofbauamt erfolgten.

Man kann aber auch annehmen — und dies ſcheint mir vor Allem wahrſcheinlich — daſs auf dieſem Hofbauamt mit *Domenico da Cortona* noch ein franzöſiſcher Meiſter mitarbeitete oder daſs Beide damit begonnen haben, jeder für ſich einen ſelbſtändigen Entwurf aufzuſtellen, und daſs dann beide Pläne mit einander verſchmolzen worden ſind. Als ſolcher Mitarbeiter *Domenico*'s dürfte ſich gerade *Jacques Sourdeau* geeignet haben, nicht allein wegen der von ihm bekleideten Aemter, ſondern weil man ſeinem Sohn *Denis* im Verein mit *Trinqueau* als den älteſten Meiſtern von Chambord begegnet und noch 1570 *Claude Sourdeau* ſeinem Onkel *Jacques Coqueau* nach langjähriger Stellvertretung in Chambord in der Bauleitung folgte.

Ein ſolches in Blois beſtehendes Hofbauamt als »Bureau« des *Domenico* würde auch dem Weſen eines Leibarchitekten des Königs entſprechen, von dem ſchon in Art. 72 (S. 75) die Rede war. Daſſelbe würde ſchlieſslich die Erſcheinung erklären, daſs bis jetzt nur zwei Nachrichten über Modelle für das Schloſs zu Chambord vorliegen: das eine von *Domenico*, der damals in Blois wohnte, zwiſchen 1516—31 angefertigt, und dasjenige, das *Félibien* in Blois geſehen hat. Die in letzterem völlig italieniſche Treppenanordnung mit den eben erwähnten Thatſachen in Zuſammenhang gebracht, laſſen es nicht unwahrſcheinlich erſcheinen, daſs es ſich auch bei dieſem um das Modell *Domenico*'s handelt. Es iſt nun ausdrücklich bekannt, daſs letzteres auf Befehl des Königs angefertigt worden iſt und daſs dieſer *Domenico* aus ſeinen *Dépenſes ſecrètes* für dieſe und andere Arbeiten eine hohe Entſchädigung gewährt hat. Deſshalb iſt es gleichfalls wahrſcheinlich, daſs der Leibarchitekt des Königs in dieſem Modell die von *Franz I.* unmittelbar oder durch *François de Pontbriant* vermittelten Gedanken verwirklichte. Dieſe directe Antheilnahme des Königs würde entſchieden dazu beitragen, das Auſsergewöhnliche im geſammten Vorgehen beim Schloſsbau zu Chambord, ſo wie Manches in ſeiner Erſcheinung zu erklären.

Die vorſtehenden Auseinanderſetzungen beſtärken in hohem Grade die bereits in Art. 73 (S. 76) ausgeſprochenen Vermuthungen. Es wird ſchwer, den Leibarchitekten *Ludwig XII.* und *Franz I.* nicht als den alleinigen oder zum mindeſten doch als den Haupterfinder und vielfach eingreifenden Meiſter des Schloſſes zu Chambord und des Flügels *Franz I.* am Schloſs zu Blois anzuſehen. Vielleicht iſt im Hofbauamt zu Blois auch der Entwurf für das *Hôtel-de-ville* zu Paris entſtanden, der von *Domenico* herrührt und den auszuführen der König 1532 befahl.

---

[272]) 1528 übertrug *Franz I.* ſeinen beiden *Valets de chambre ordinaires Pierre Paul (dit l'Italien)* und *Pierre Deshoſtels*, die Verträge abzuſchlieſsen, nach ihren *opinions, advis, controlles, commis à réſider ſur nos dits baſtiments, haſter et pourſuivre le parachèvement, les conduire et deviſer, pour voir et entendre les frais, miſes et depenſes qu'il conviendra et icelles certifier et controller*, Alles für die Schlöſſer zu Fontainebleau, Madrid, Livry und St.-Germain, den Louvre und Villers-Cotterets.

4) Meiſter.

Aufser den im Vorhergehenden, gelegentlich der Beſprechung der königlichen Schlöſſer zu Amboiſe, Blois und Chambord, bereits angeführten Meiſtern ſeien im Folgenden noch weitere Architekten aufgezählt, die entweder zu den bedeutenderen Meiſtern des Stils *Franz I.* gehören oder welche wenigſtens die Forſcher der neuen Schule als ſolche aufzuſtellen ſich bemühen. 126. *Chambiges.*

α) *Pierre I. Chambiges*, wahrſcheinlich *Martin*'s Sohn, geſt. am 15. oder 19. Juni 1544. Man hat vergeblich verſucht, nachzuweiſen, daſs er der Meiſter des *Hôtel-de-ville* zu Paris ſei.

1509 arbeitet er an der Kathedrale zu Troyes, deren Ober-Architekt *Martin* war, und welche unter der Leitung von *Jean de Soiſſons*, des Schwagers von *Pierre* ſtand.

1519 inſpicirt er an Stelle ſeines Vaters die Bauten der Kathedrale zu Troyes, eben ſo ſpäter 1531—32.

1533 arbeitet er unter *Domenico da Cortona* am Stadthaus zu Paris, mit 25 *Sols* täglich [273]).

1536 inſpicirt er als *Maître des oeuvres de maçonnerie et pavement de la ville de Paris* die Befeſtigungen.

1538—39 hatte er als *Maiſtre des oeuvres du Roy au baillage de Sens* vom König den Befehl, Modelle und Pläne für Gebäude anzufertigen, die er beim *Hôtel-de-Nesle* zu Paris für Gründung des *Collège des trois langues* beabſichtigte.

1539 ſchlieſst er als *Maître des oeuvres de maçonnerie de la ville de Paris* Verträge für Bauten am Schloſs zu St.-Germain-en-Laye über alles Mauerwerk ab.

1541, 22. Sept. ſchlieſst er Verträge für Arbeiten an den Schlöſſern la Muette (bei St.-Germain) und wohl nicht für jenes bei Paſſy, wie *Lance* ſchreibt, Fontainebleau und St.-Germain über das Mauerwerk.

β) *Hugues Sambin* genieſst in Dijon eines beſonderen Rufes, weil ihm dort die eben ſo mächtige, wie intereſſante Façade der Kirche *St.-Michel* zugeſchrieben wird. 127. *Sambin.*

Paluſtre glaubt nicht, daſs *Sambin* im Stande war, dieſe Façade, deren Seitenportale bereits 1537 fertig waren, zu zeichnen; vielmehr habe er ſich erſt ſeit 1564 am Weiterbau derſelben betheiligen können, und zwar mit der Decoration des Tympanon und der tiefen Wölbung der Mittelthür. Dem gegenüber iſt zu bemerken, daſs ein Zeitgenoſſe *Sambin*'s, der ältere *Du Cerceau*, deſſen Werke zum mindeſten von 1533—84 reichen — nach ſeiner ſtiliſtiſchen Entwickelung, welche zu Vergleichen mit derjenigen *Sambin*'s herausfordert, — wohl fähig geweſen wäre, eine Façade, wie diejenige von *St.-Michel* zu Dijon, zu zeichnen; ſein Entwurf für die Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (ſiehe Fig. 156) beweist dies, und man ſollte daher blofs aus ſtiliſtiſchen Gründen und wegen des Charakters ſeiner ſpäteren Arbeiten *Sambin*'s Autorſchaft an der Façade nicht zu ſchnell ausſchlieſsen.

Unſer Meiſter iſt ferner wegen der von ihm componirten, radirten und veröffentlichten Folge von Hermen bekannt [274]). Sie zeigen bereits alle Uebertreibungen einer auswuchernden Phantaſie in der Art des *Wendel Dietterlein* oder gewiſſer geſchmackloſer Möbel von *Du Cerceau*.

γ) *Nicolas Bachelier* [275]), geb. 17. Juni 1485, geſt. um 1572, war der Sohn eines Italieners, Namens *Bacheliere* aus Lucca, der ein Schüler *Brunellesco*'s war und ſich um 1480 in Toulouſe niederlieſs. Man ſcheint *Nicolas* jung nach Italien geſchickt zu haben, wo er unter *Michelangelo* ſtudirte und um 1510 nach Toulouſe zurückkehrte. So wenig ſein thatſächlicher Antheil an den zahlreichen, ihm zugeſchriebenen Werken feſt ſteht, ſo ſcheint doch ſicher zu ſein, daſs er der thätige und ſinnreiche Promotor der künſtleriſchen Entwickelung von Toulouſe im XVI. Jahrhundert geweſen iſt. Unterm 24. Auguſt 1555 wird er in einer Anweiſung für Arbeiten am Capitol zu Toulouſe als *Maître maçon* oder *Maître tailleur d'images* bezeichnet. 128. *Bachelier.*

---

273) *Serlio* bezog 1542, wenn er auswärts arbeitete, 20 *Sols* Diäten, aufser ſeinem jährlichen Gehalt von 400 *Livres*.

274) *Oeuvre de la diverſité des termes dont on uſe en architecture, reduict en ordre par maiſtre Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon.* Lyon 1572.

275) Wir folgen hier dem einſchlägigen Artikel von *Maurice du Seigneur* bei *Planat* (a. a. O., Bd. 2, S. 208), ohne im Stande zu ſein, die Richtigkeit der Angaben zu prüfen.

Die einzigen beiden Arbeiten, die ſicher von *Bachelier* herrühren, ſind:

a) das Thor des *Seminaire de l'Esquille*, *rue du Taur* zu Toulouſe, und

b) die *Porte de la commutation* daſelbſt, welche bis 1671 das ehemalige Thor des Capitols bildete und nun zum zweiten Male den Ort wechſelte, indem ſie nach dem *Jardin des plantes* zu Toulouſe verſetzt wurde [276]).

In der nachfolgenden, ziemlich umfangreichen Liſte der ferner *Bachelier* zugeſchriebenen Werke ſind neuere Forſcher geneigt, faſt keines derſelben als von ihm herrührend anzuſehen, und zwar hauptſächlich wegen der Verſchiedenheit des Stils. Wir möchten jedoch auch hier, ähnlich wie im vorhergehenden Artikel, vor übereilten Schritten warnen, da bei einem Meiſter, der ſo alt wurde, ganz ähnliche Stilwandelungen eintreten mußten, wie bei *Du Cerceau*.

Als von *Bachelier* herrührend werden bezeichnet:

a) das Schloſs Aſſier im Quercy;
b) die Kirche zu Aſſier (1545 begonnen), mit dem Mauſoleum von *Galliot de Genouilhac*;
c) das Schloſs Montal bei Sant-Céré (1534 begonnen);
d) das Schloſs Caſtelnau de Bretenoux,
e) zwei Basreliefs in der Kirche der *Grande obſervance* zu Toulouſe;
f) Basreliefs in der Kirche der *Cordeliers* daſelbſt;
g) die Figuren des inneren Portals des *Hôtel-de-ville* daſelbſt;
h) die Figuren des *Hôtel de Caſtellan* daſelbſt;
i) die Sculpturen der Façade des *Palais du Maynier* (auch *Hôtel de Lasbordes* genannt) daſelbſt;
j) die Karyatiden des *Palais Saint-Jaury* daſelbſt;
k) der Altar im Schiff der Kirche *St.-Etienne* daſelbſt, angeblich ſein Meiſterwerk;
l) der Altar in der Kirche der *Pères de la Trinité* daſelbſt;
m) der Hauptaltar und der mit Hochreliefs verzierte Portikus in der Kirche *Notre-Dame de la Dalbade* daſelbſt, und
n) die Brücke *Saint-Subra* daſelbſt, 1543 begonnen und von ſeinem Sohne *Dominique* fortgeſetzt und 1601 von *P. Souffron* vollendet.

Nach Einigen wäre *Bachelier* am Hofe *Philipp II.* geſtorben.

129. *De l'Espine.*

δ) *Jean de l'Espine* oder *de Lespine*, geb. 1505 zu Angers, geſt. 1576 daſelbſt, wurde nach *Paluſtre* 1533 mit der Fortſetzung der Façade des *Hôtel de Pincé* zu Angers beauftragt und bekleidete in dieſer Stadt nach *Lance* das Amt eines *Commiſſaire des réparations*. *Paluſtre* nennt ihn den *celèbre Jean de Lespine* und hält ihn, ſo zu ſagen, für die Perſonification der Renaiſſance in Anjou.

Hauptſächlich ſind es Glockenthürme (*La Trinité* zu Angers, Beaufort-en-Valée, Les Roſiers), die von dieſem Meiſter herrühren; doch ſoll er auch das Schloſs »de Verger« in der Gemeinde de Seiches, am linken Ufer des Loir, erbaut haben.

1540 und 1554 war *de l'Espine* am kuppelartigen Bau zwiſchen den Thürmen der Kathedrale zu Angers beſchäftigt, an der er ſeit 1533 arbeitete.

Nach *R. Dom de la Tremblay* [277]) baute derſelbe Meiſter 1536 die Kloſterhöfe und den *Chartrier* des *Hôtel-de-ville* zu Angers und 1543 das zugehörige Portal, ferner 1558 den Hörſaal und den groſsen Saal des *Préſidial* daſelbſt und leitete 1551 und 1565 die Feſtlichkeiten für den Empfang der Könige *Heinrich II.* und *Carl IX.*

130. *Sohier.*

In Caen wird *Hector Sohier* als Meiſter der ſchönen und intereſſanten radianten Capellen am Chor der Kirche *St.-Pierre* angeſehen.

131. Sonſtige Meiſter.

Von *Lance* werden [278]) noch die nachſtehenden Meiſter, die unter *Franz I.* gewirkt haben, angeführt:

Louis Caqueton; arbeitet 1529—33 am *Hôtel-de-ville* zu Paris, gleichzeitig mit *Boccador*.

Andrée Colombeau; leitet 1518 den Bau der Kirche *du Brou* bei Bourg; *Philippe de Chartes* arbeitete unter dieſem Meiſter.

Jacques Coqueau (ſiehe Art. 123, S. 120).

Antoine Fontant zu La Rochefoucault.

---

276) Siehe: *La conſtruction moderne*, Jahrg. 3, S. 182.

277) Siehe: *Solesmes. Les ſculptures de l'égliſe abbatiale.* Solesmes 1892. S. 181.

278) In: Lance, A. *Dictionnaire des architectes français.* Paris 1873.

In Tours werden verſchiedene Meiſter der Familie *François* genannt: *Baſtien*, *Gatien*, *Jean I.* und *Martin*; *Baſtien François* ſoll den Kloſterhof der Kirche *St.-Martin* daſelbſt gebaut haben.

Guillaume Liſſorges, genannt *le Sourd de Bournazel*; baut 1533 das Portal, die Galerie und die Pilaſter des Hofes im Schloſs zu Graves; er war vielleicht Schüler und Nachfolger von *Baduel*.

Pierre Palangier; führt 1514—24 die Kirche und den Thurm zu Belmont-en-Vabrais aus.

Jean Paris, genannt *Thouvenin*; iſt 1541 und 1547 *Maître des oeuvres* im Herzogthum Lothringen und 1541 am Bau des Palaſtes zu Nancy beſchäftigt.

Nach *Paluſtre*'s unten genanntem Werk [279]) ſei die folgende Liſte von Architekten zuſammengeſtellt, ohne für die Richtigkeit von *Paluſtre*'s Anſicht eintreten zu wollen.

Blaiſe le Preſtre.

Antoine Jovillon — Schloſs La Baſtie (1535—55).

Nicolas Godinet — Flügel *Franz I.* am erzbiſchöflichen Palaſt zu Sens (1535).

Mathurin Berthomé — Stadthaus zu Niort (1532—35).

Jehan Beaudoin — Stadthaus zu Loches (1534—43).

Gilles le Breton — thätig in Fontainebleau (1528—47).

Jacques und *Guillaume Le Breton* — *Logis du Roi* zu Villers-Cotterets (ſeit 1532).

Vaultier und *Gilles Agaſſe* — Vorhof zu Villers-Cotterets (1559).

Etienne Rouſſeau — angeblich in Azay-le-Rideau (1516—24).

Charles Billard, wohl richtiger *Villart* — angeblich thätig am Schloſs zu Écouen (1532 bis ca. 1550).

Guillaume Pellevoiſin — nachmaliges *Hôtel Cujas* zu Bourges (1555).

Pierre Lemercier — angeblich Kirche *St.-Euſtache* zu Paris (ſeit 1532) und *St.-Maclou* zu Pontoiſe.

Mathurin Delaborde — Chorcapellen der Kirche *Notre-Dame-des-Marais* zu Ferté-Bernard (1535—44).

Jean Gendre und *Jean Odonné* — Vollendung des Kirchthurms zu Breſſuire (1538).

Gerard Faulchot — Beginn des Kirchenbaues *St.-Nicolas* zu Troyes (1518).

Jehan Faulchot, Sohn des vorigen — Fortſetzung dieſes Kirchenbaues (1535).

Pierre Hamon — Kloſterhof der Kirche *des Céleſtins* zu Paris (1539—49).

François Marchand — Kathedrale zu Chartres (ſeit 1532); mit *Jehan Benardeau* den Lettner in der Kirche *St.-Père* daſelbſt (1540—43).

Jean Bernardeau — ſiehe den eben genannten Architekten.

Martin Clauſtre — Grabmal der *Charlotte d'Albret* zu la Mothe-Feuilly (ca. 1520).

Ligier-Richier — Grabmal der *Philippine von Gueldres*, Gemahlin des Herzogs *Renatus II.* von Lothringen, zu Nancy (1548).

Grapin — ſiehe die Meiſter der Hoch-Renaiſſance (unter d).

c) Augenblick der reizvollſten Blüthe.

(Stil *Marguerite de Valois*.)

Etwa 1535—45.

132. Uebergang zur Hoch-Renaiſſance.

Bevor in die Vorführung derjenigen Entwickelungsſtufe der franzöſiſchen Architektur, die man die Hoch-Renaiſſance nennt, eingetreten wird, ſoll noch im Beſonderen der Zwiſchenphaſe gedacht werden, welche den Uebergang aus der Früh- in die Hoch-Renaiſſance bildet. Dieſelbe beſonders hervorzuheben, dürfte durch künſtleriſche Gründe gerechtfertigt ſein, obwohl dieſe Epoche in den in Frankreich üblichen Stilbezeichnungen (wie *Style Régence, Style Pompadour* etc.) einen beſonderen Namen bis jetzt nicht erhalten hat. Es mag dies wohl deſshalb unterlaſſen worden ſein, weil ſolche Perioden, in denen die Kunſt die gröſste Blüthe entfaltet, in der Regel nur von kurzer Dauer ſind, vielleicht auch aus dem Grunde, weil in der in Rede ſtehenden Uebergangszeit in der Hauptſtadt kein einziges Bauwerk erſten Ranges ausgeführt wurde, die kleineren Werke derſelben untergegangen ſind und von den übrigen Denkmälern nur Bruchſtücke, in den Provinzen verſtreut, vorhanden ſind.

279) *L'architecture de la renaiſſance*. Paris 1892.

Und doch kennzeichnet ſich dieſe Uebergangszeit durch Elemente, die der franzöſiſchen Renaiſſance-Architektur den höchſten Zauber verleihen: der Bund individueller, friſcher, ſchöpferiſcher Phantaſie mit lebendiger und überzeugter Handhabung der allgemeinen Grundgeſetze. Wir möchten daher für dieſelbe die Bezeichnung »Stil *Marguerite de Valois*« vorſchlagen, zur Erinnerung an die Schweſter *Franz I.*, welche letzterer die *Marguerite des Marguerites* zu nennen pflegte, weil die Zeit ihres Wirkens eben ſo mit derſelben Phaſe zuſammenfällt, wie die feine Richtung ihres Geiſtes mit dem Höhepunkt der Blüthe im Einklang ſteht.

Dieſe Zeit hat zwei verſchiedene Gruppen von Bauwerken hervorgebracht. In der erſten lehnt ſich die Compoſition noch an diejenige der Früh-Renaiſſance an, iſt aber von allen unklaren und überhäuften Elementen geläutert; die Einzelheiten gehören zwar noch der Früh-Renaiſſance an, ſind indeſs im edeln Geiſte der Hoch-Renaiſſance behandelt. In der zweiten Gruppe ſind die Bauwerke bereits im Geiſte und in den Formen der Hoch-Renaiſſance (des Stils *Henri II.*) geſtaltet; in den Details jedoch zeigen ſich durchwegs die jugendliche Friſche und die Zierluſt der Früh-Renaiſſance in der ihr eigenthümlichen lebendigen Weiſe.

133. Beiſpiele der erſten Richtung.

Von den der erſten Gruppe angehörigen Denkmälern ſeien hier genannt: der Kloſterhof der Kirche *des Céleſtins* zu Paris, 1539—49 erbaut und 1847 abgebrochen, angeblich das Werk von *Pierre Hamon*; die Capelle der Kirche *St.-Jacques* zu Rheims[280]); Theile der Kirchen *St.-Pierre* zu Loudun, zu Sarcelles und zu Belloy; bis zu einem gewiſſen Grade die Façade der Kirche zu Luzarches; der Hof des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes und des *Hôtel d'Écoville* zu Caen; Theile der Façade von der *Notre-Dame*-Kirche zu Tonnerre, beſonders aber ein Theil der Kirche *St.-Pierre* daſelbſt; die in Fig. 157 u. 158 dargeſtellten Portale zu Neuvy-Sautour und zu Epernay; ferner, nach Abbildungen zu urtheilen, die Abtei-Ruine Valmont bei Fécamp (Fig. 88); endlich das ſog. Haus *Franz I.* zu Orléans (Fig. 292).

Unter den zahlreichen Zeichnungen aus jener Zeit, ſo wie unter den Stichen *Du Cerceau*'s zeigen viele, namentlich diejenigen, die 1540—60 entſtanden ſind, daſs thatſächlich der bereits erwähnte Höhepunkt in der Blüthe der franzöſiſchen Architektur vorhanden war[281]).

Auf decorativem Gebiete zeigt uns die in Rede ſtehende Phaſe der franzöſiſchen Architektur, wie ſich die herrliche Verzierungsweiſe *Raffael*'s und des *Giovanni da Udine*, ſo wie die Mailändiſch-*Bramante*'ſche Manier, wie ſie ſich an einigen Theilen der Kirche *Sta. Maria delle Grazie* zu Mailand und der Kathedrale zu Como zeigt, völlig harmoniſch mit dem *Eſprit français* verbinden, wie ſie von letzterem mit ſprudelnder Lebendigkeit aufgefaſſt werden, ohne daſs er aber die Oberhand gewinnt und durch übertriebene, capricióſe Einfälle auf Abwege geräth.

Zu dieſer überaus reizvollen Epoche gehört auch noch *Du Cerceau*'s kleineres »*Livre de grotesques*« (Orléans 1550 u. 1562), wo er von *Bramante*, *Nicoleto da Modena* und von Meiſtern ſeiner Zeit inſpirirt erſcheint.

Die Stilrichtung der fraglichen erſten Gruppe von Bauwerken entſpricht in mehrfacher Beziehung ziemlich genau derjenigen in der zweiten Manier *Bramante*'s, wie ſie in der *Canonica di San Ambrogio* zu Mailand und im Hof der Cancelleria

---

280) Abgebildet in: Lübke, a. a. O., Fig. 126.

281) Unter denjenigen Stichen, welche Verfaſſer gerade vor Augen hat und die auch in ſeiner Schrift »*Les Du Cerceau*« (Paris 1887) wiedergegeben ſind, ſeien (Fig. 78), eine *Lucarne*, die gewöhnlich in der Folge der *Du Cerceau*'ſchen Möbel vorkommt, und (Fig. 84), die Zeichnung für einen Brunnen, bei dem vier Kannen um eine gröſsere mittlere geſtellt ſind, hervorgehoben.

zu Rom zu finden iſt. Für die zweite Gruppe hingegen ſtellen Gebäude, wie das Innere des Chorbaues der Kathedrale zu Como, der Vorhof der Kirche *Sta. Maria preſſo San Celſo* zu Mailand, die kleine von *Guglielmo Bergamasco* herrührende Façade im Hof des Dogenpalaſtes zu Venedig, der Vorraum zur Sacriſtei der Kirche *San Spirito* zu Florenz, die Façade der Kirche zu Abbiate Graſſo und die Kirche *Madonna di Piazza* zu Buſto Arſizio die entſprechende italieniſche Phaſe dar.

134. Beiſpiele der zweiten Richtung.

Unter den ausgeführten Bauwerken dieſer zweiten Gruppe wird es nicht leicht, ein gröſseres dieſer Art zu nennen. Wären die beiden Capellen der Kathedrale zu Toul (Fig. 186 u. 191) nur etwas feiner in den Verhältniſſen und in den Einzelheiten, ſo würde ihnen wohl die erſte Stelle einzuräumen ſein. Sonſt ſind, bis zu einem gewiſſen Grade, die *Chapelle de St.-Romain* zu Rouen (Fig. 34) und die beiden Säulen von *Jean Goujon* zu St.-Maclou in derſelben Stadt zu nennen. An der *Fontaine des innocents* zu Paris und im Louvre-Hof daſelbſt iſt die in Rede ſtehende Phaſe bereits überſchritten.

Auf dem Gebiete decorativer Ausführungen kann in der Capelle zu Écouen auf das hohe Geländer der Orgelbühne und die Schranke mit der Thür in der Holztäfelung, jetzt in die Capelle zu Chantilly übertragen, hingewieſen werden; beide ſind Werke von *Jean Goujon*. Auch des letzteren Karyatiden-Tribune im Louvre, die ältere ſeiner Thüren in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen und in der Kathedrale daſelbſt, ſo wie der obere Fries des Grabmals *Brezé* wären zu nennen.

Auch dieſe Phaſe der franzöſiſchen Architektur iſt in den Zeichnungen und Stichen von *Du Cerceau* vertreten. Kein ausgeführtes Bauwerk zeigt wohl eine mehr claſſiſche, edlere und lebendigere Profilirung, deren Glieder mit Rankenwerk und Ornamenten von überaus feinem Schwunge belebt ſind, wie ſolches in einigen Blättern ſeines Werkes »*Détails d'ordres d'architecture*« zu finden iſt [282]).

d) Hoch-Renaiſſance.

(Stil *Heinrich II.*)

Etwa 1540 (oder 1545)—1570.

135. Kennzeichnung.

Vergleicht man die Bauwerke der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance, die man auch die claſſiſche Epoche des XVI. Jahrhundertes nennen ſollte, mit denjenigen der vorhergehenden Entwickelungsſtufe, ſo erſcheinen ſie wie die natürliche Folge des beſtändigen logiſchen Wirkens, welches von dem neuen Geiſte ausging, der gegen Ende des XV. Jahrhundertes aus Italien in die franzöſiſche Architektur einzudringen begann. Das ſtete Anwachſen der italieniſch-antiken Elemente und das ununterbrochene Verſchwinden der gothiſchen muſſten dazu führen.

Nachdem man zuerſt die Einzelheiten, ſpäter allmählich auch die gröſseren Formen, wie Thüren, Fenſter und Säulenordnungen, der italo-antiken Kunſt eingeführt hatte, kam man nach und nach zu dem Augenblicke, in dem man die Geſammtcompoſition und ſelbſt auch die Grundriſſe, ſo weit es die einheimiſchen Anſchauungen geſtatteten, möglichſt im Sinne der *Bramante*'ſchen Hoch-Renaiſſance, welche durch die Schüler dieſes Meiſters während der erſten Hälfte des XVI. Jahrhundertes Italien beherrſchte, zu geſtalten ſuchte. Die Anwendung dieſes Programms auf die franzöſiſchen Verhältniſſe, ſeine Durchbildung mit franzöſiſchem Geiſte — dies ſind die kennzeichnenden Momente der Hoch-Renaiſſance Frankreichs.

282) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 82 u. 83, ſo wie S. 314.

Es verdient, hervorgehoben zu werden, dafs dasjenige, was ſich auf dem Gebiete der Architektur vollzieht, ſich auf anderen geiſtigen Gebieten wiederholt. Worte, wie die folgenden von *Henri Martin*[283]) könnten ſich faſt eben ſo auf die Entwickelung der Architektur beziehen.

Mit der Regierung *Heinrich's II.*, ſo ſchreibt er, ſteigt der Glanz der ſchönen Wiſſenſchaften (*Lettres*) noch mehr. Frankreich hatte keinen Rivalen in der Kenntniſs des Alterthums; das *Collège de France* und die Schule von Bourges für das römiſche Recht beherrſchten die Wiſſenſchaft von ganz Europa. *Robert* und *Henri Étienne* veröffentlichten von Genf aus ihren Theſaurus in lateiniſcher und griechiſcher Sprache.

Nach *Alciati*, dem Schöpfer der hiſtoriſchen und archäologiſchen Methode, kommt *Cujas*, der groſse Rechtsgelehrte der Renaiſſance, der ein ſociales Ideal: Die Ueberzeugung von der Ueberlegenheit der römiſchen und der antiken Principien über die feudalen — hatte; die Nachwelt hat ihm Recht gegeben. Das römiſche Recht, nach den Bedürfniſſen der modernen Geſellſchaft abgeändert und mit den beſten Elementen der *Coutumes* vereinigt, iſt das Hauptelement der franzöſiſchen Geſetzgebung.

Durch den Lombarden *Cardan* hatte die Algebra bedeutende Fortſchritte gemacht. *Franz Viète* aus dem Poitou führte die Buchſtaben als allgemeine Symbole der Gröſsen ein.

136. Zunahme des italieniſchen Einfluſſes.

Am Hofe *Franz I.*, ſagt ferner *Henri Martin*, war das Italieniſche Allen geläufig, und unter dem Einfluſſe dieſer Sprache begann ſogar die Ausſprache des Franzöſiſchen am Hofe eine andere zu werden. Es entſtand das *Français italianizé*, ſo wie es zu Ende des XVI. Jahrhundertes das *Français espagnolizé* gab.

In der Umgebung der *Katharina von Medici*, der Gemahlin des ſpäteren Königs *Heinrich II.*, befanden ſich in groſser Zahl Italiener, die am Hofe ſehr einfluſsreich waren und in die Hofſprache eine Menge italieniſcher Worte einführten. Die Soldaten, die lange in Piemont und Toscana geſtanden hatten, thaten ein Gleiches in ihren Kreiſen. Auf dem Gebiete der Fortification ſpielten die italieniſchen *Ingengnieri* eine durchaus führende Rolle. Der langjährige Einfluſs *Katharina's* ſelbſt, namentlich in der zweiten Hälfte der Hoch-Renaiſſance, war ſo bedeutend, dafs *Anthyme Saint-Paul* die Bezeichnung *Style Catherine* den Namen *Style Henri II.* und *Charles IX.* vorziehen würde, nicht nur weil ſie der Zeit nach mit der Dauer dieſer Stilrichtung faſt genau übereinſtimmt, ſondern wegen des perſönlichen Einfluſſes der Königin und ihres Antheils, die viel gröſser waren, als die ihres Gatten und ihrer drei Söhne. Es wäre dies, ſo ſagt *Saint-Paul* weiter, aufserdem eine Anerkennung für die Rolle geweſen, die eine Reihe überlegener Frauen in der Kunſt, ſo wie in der Entwickelung und Anwendung der Architektur geſpielt haben, wie *Paluſtre* klar nachgewieſen hat.

Welcher dieſer Bezeichnungen man ſich auch bedienen mag, Eines darf dabei niemals vergeſſen werden: die Umwandelung der Früh-Renaiſſance und die Entſtehung der Hoch-Renaiſſance vollzogen ſich durchaus unter *Franz I.* in den 5 bis 10 letzten Jahren ſeiner Regierung. Unter ihm ſchon wurde der Entwurf für den Louvre feſt geſtellt und der Bau in ſeinem Todesjahre begonnen.

1) Gruppe der fünf hervorragendſten Architekten.

137. Hervorragendſte Architekten.

Die franzöſiſche Hoch-Renaiſſance wird einerſeits durch den Bau des Louvre-Hofes und die Schule zu Fontainebleau verkörpert und andererſeits durch die Gruppe ihrer hervorragendſten fünf Architekten, nämlich: *Jean Goujon*, bis jetzt hauptſächlich als Frankreichs gröſster Bildhauer bekannt, *Pierre Lescot*, *Jean Bullant* und *Philibert de l'Orme*. Ebenbürtig reiht ſich an dieſe der bisher faſt ausſchlieſslich als Maler angeführte *Primaticcio* an, während *Serlio's* Einfluſs, der zwar ſehr be-

283) In: *Hiſtoire de France depuis les temps le plus reculés jusqu'en 1789.* Paris 1833—36. — 4. Ausg. Paris 1856—60. Bd. IX, S. 2.

deutend war, doch hauptſächlich von ſeinen Schriften herrührt. Eine ganz beſondere Stelle gebührt *Jacques I. Androuet Du Cerceau*, unermüdlich in ſeinen zahlloſen Stichen und Werken, in denen er die Formen der neuen Kunſt in Frankreich verbreitete, allem Anſcheine nach der Schöpfer zweier berühmter Schlöſſer und zugleich der Vater zweier Generationen bedeutender Architekten.

138. Zunahme des italieniſchen Einfluſſes.

Obwohl wir vor fünf groſsen franzöſiſchen Architekten ſtehen, ſo iſt, ungeachtet ihrer Nationalität, die Thatſache, daſs ſie ſämmtlich ihre Ausbildung in Italien vollendet haben, ein weiterer Beweis für das Fortſchreiten der italieniſchen Baukunſt in Frankreich. Wer mit den Leiſtungen der italieniſchen Architekten in den Jahren 1480—1550 näher vertraut iſt, wird faſt überall erkennen, daſs die genannten fünf Architekten mit den Schülern der *Ultima maniera* von *Bramante:* mit *Antonio da Sangallo*, *Peruzzi*, *Giulio Romano*, *Sanmicheli* und *Aleſſi*, welche bis 1547 die Baukunſt in Italien unſtreitig beherrſcht haben, in innigem geiſtigen Verkehr und Zuſammenhang geſtanden haben. Eben ſo, wie dieſe ſechs Italiener, müſſen auch jene fünf Franzoſen im Weſentlichen als Schüler der zur Zeit ſo wenig bekannten »letzten Manier« *Bramante*'s bezeichnet werden.

Erging es auch dieſer goldenen Zeit der franzöſiſchen Renaiſſance nicht ſo ſchlimm, wie ihrer älteren und edleren Schweſter in Italien, ſo wurde doch auch ſie in ihrem ſchönſten Aufblühen durch die Religionskriege und die Sittenverderbniſs geknickt. Eine Vorſtellung von der Herrlichkeit und Mannigfaltigkeit des Bildes zu gewinnen, welches die Architektur der Hoch-Renaiſſance in beiden Ländern darbot, iſt nur jenen wenigen Architekten vergönnt, welche die Zeit haben, die einzelnen, zerſtreuten Bruchſtücke aufzuſuchen und ſie durch Vergleiche, ſo wie mit Hilfe der Originalentwürfe, ſo weit ſolche noch vorhanden ſind, einigermaſsen zu ergänzen. Das Urtheil von *Henri Martin* in ſeiner »*Hiſtoire de France*« trifft deſshalb völlig zu, wenn er ſagt: »Die elegante Architektur des zweiten Alters der Renaiſſance — des rein italieniſchen — überlebte kaum die Generation der *De l'Orme*, der *Lescot*, der *Bullant;* die von *Franz I.* gegründete Schule ſtarb mit *Katharina von Medici.*« Letztere kam 1533 nach Frankreich und verſchied daſelbſt 1589.

Eigenthümlicher Weiſe fallen in die gleichen Jahre 1530—36, innerhalb deren hauptſächlich die fünf groſsen franzöſiſchen Meiſter aus Italien zurückkehrten, auch auf religiöſem und geiſtigem Gebiete weit tragende Erſcheinungen und Ereigniſſe, welche tief in den Charakter jener Epoche eingriffen und ihr Schickſal mitbeſtimmen ſollten. Wir meinen das Erſcheinen der Werke von *Rabelais*[284]), das Gelübde *Ignaz Loyola*'s auf dem Montmartre 1534 und das Erſcheinen von *Calvin*'s »*Chriſtianae religionis inſtitutio*« (Baſel 1535). Wir haben in dieſen an der Schwelle der Hoch-Renaiſſance zuſammentreffenden Erſcheinungen nicht allein die Fahnen zu erblicken, um welche ſich die höchſten geiſtigen Intereſſen jener Zeit ſcharten; ſondern die beiden zuletzt genannten Ereigniſſe ſind zugleich die Quellen, aus denen ſpäter Ströme von Blut ſich über ganz Frankreich ergoſſen und nach einem mehr als dreiſsigjährigen Kriege die Einheit des Staates in Frage ſtellten. Dieſe Kämpfe bereiteten nicht allein der Hoch-Renaiſſance ein zu jähes Ende, ſondern ſie werfen auch ihre Schatten auf das folgende Jahrhundert und vielfach auch noch bis auf die gegenwärtigen Tage.

Es iſt ein eigenartiger Zufall, daſs die fünf berühmten franzöſiſchen Architekten,

284) *Les grandes et ineſtimables croniques du grant et enorme geant Gargantua etc.* Lyon 1532. — Zweite Ausg. o. J. — Dritte Ausg. 1535.

deren Thätigkeit nunmehr kurz beſprochen werden ſoll, ſämmtlich zwiſchen 1510 und 1515 geboren zu ſein ſcheinen, alſo nahezu gleichen Alters waren. Da es ferner den Anſchein hat, als ſeien einige von ihnen gleichzeitig in Italien geweſen, ſo dürften ſich dort ſchon Bande der Kameradſchaft zwiſchen ihnen ausgebildet haben, welche die Veranlaſſung zu ihrem ſpäteren mehrfachen Zuſammenwirken gegeben haben mögen. Der Verluſt des Herzogthums Mailand mag dazu beigetragen haben, hinfort die Schritte der franzöſiſchen Architekten nach Rom zu lenken.

a) Jean Goujon.

139. Studien *Goujon*'s und *Lescot*'s in Italien.

Die nunmehr zu ſchildernden Thatſachen veranlaſſen mich, *Jean Goujon* als den früheſten Meiſter der Hoch-Renaiſſance hinzuſtellen und deſshalb mit der Vorführung gerade ſeiner Thätigkeit zu beginnen.

Jean Goujon, der wahrſcheinlich in der Normandie geboren und, wie es den Anſchein hat, zwiſchen 1564 und 1568 in Bologna geſtorben iſt, wird als gröſster Bildhauer Frankreichs angeſehen; er war aber auch Architekt.

In der Ueberſetzung des »*Vitruv*« von *J. Martin*[285]) bezeichnet er ſich als *Studieux d'architecture*. *Martin* nennt ihn darin, indem er an den König ſchreibt, den ehemaligen Architekten des Connétable und nunmehr einen der ſeinigen (d. h. des Königs). *J. Gardet* und *Dominique Bertin* bezeichnen ihn in ihrem »*Epitome ... de Vitruve*« (Paris 1565) als Bildhauer und Architekten von groſsem Ruf (*de grand bruit*).

Berty wirft die Frage auf, wer wohl der Lehrer *Goujon*'s geweſen ſei, und iſt über *Quatremère de Quincy* entrüſtet, weil dieſer annimmt, er müſſe in Italien die Antike ſtudirt haben. Wenn dies der Fall geweſen wäre, ſo meint *Berty*, ſo hätte *Goujon* gewiſs nicht verabſäumt, dieſe Thatſache ſelbſt in derjenigen Epiſtel anzuführen, die ſich in *Martin*'s »*Vitruv*« vorfindet. Allerdings that dies *Goujon* nicht; aber nicht minder richtig iſt es, daſs anderweitige, in dieſer Epiſtel hervorgehobene Umſtände nachweiſen, daſs er zu Beginn ſeiner Laufbahn nothwendiger Weiſe in Italien ſtudirt haben muſs. Da aber die gleiche Stelle auch dafür den Nachweis liefert, daſs *Lescot* gleichfalls ſeine Studien in Italien vollzogen hat, ſo ſoll im Folgenden die Begründung für beide Meiſter zugleich geliefert werden.

Daſs *Jean Goujon* und *Pierre Lescot* ihren erſten Studien auch in Italien obgelegen haben, iſt vorübergehend von verſchiedenen Schriftſtellern, gleichſam als ſelbſtverſtändlich, indeſs ohne Beweisführung, angenommen worden; Andere hoben mit Genugthuung hervor, daſs dies nicht der Fall geweſen ſei. Hätten allerdings die beiden edelſten Meiſter der franzöſiſchen Renaiſſane ihren Bauſtil ausgebildet, ohne mit den Denkmälern Italiens in Berührung gekommen zu ſein, ſo könnte daraus geſchloſſen werden, daſs die Hoch-Renaiſſance gewiſſermaſsen als eine autochthone, ſelbſtändige und nationale Entwickelung aus der Früh-Renaiſſance in Frankreich hervorgegangen ſei. Indeſs ſtehen dieſer Anſicht ſo viele Anzeichen in den Werken dieſer Meiſter und eben ſo dasjenige entgegen, was uns über die Entwickelungsverhältniſſe anderer Bauſtile bekannt iſt.

Hauptſächlich ſind es zwei Quellen, auf denen man bei der in Rede ſtehenden Beweisführung fuſsen kann: erſtlich eine Stelle ſeines Commentars zu *Martin*'s »*Vitruv*« und zweitens eine Reihe durchaus charakteriſtiſcher Beiſpiele, aus denen der unmittelbare Einfluſs der in Italien befindlichen Kunſtwerke von *Ghiberti, Sanſovino, Raffael* und *Michelangelo* hervorgeht.

Die erwähnte Stelle in *Martin*'s »*Vitruv*« lautet: »Und noch heute haben wir in dieſem Königreich Frankreich einen *Meſſire Sebaſtian Serlio*, der, ſehr fleiſsig, Vieles nach den Regeln *Vitruv*'s geſchrieben und abgebildet hat und welcher der erſte war, der ſolche Lehren im Königreich an das Licht gebracht hat.« Wenn es Jemand in Frankreich gab, der genau wiſſen muſſte, was derartige Worte bedeuten, ſo war es *Goujon*, der Architekt des Connétable, faſt der erſte Commentator *Vitruv*'s in Frankreich und deſſen gröſster Bildhauer. Aus der angeführten Stelle können daher nachfolgende Schlüſſe gezogen werden:

---

285) *Architecture ou art de bien baſtir, de M. Vitruve, mis de latin en françoys, par Jean Martin* ... Paris 1547. *Jan Gouion ſtudieux d'architecture aux lecteurs.*

1) Da *Serlio* der erſte war, der Frankreich mit den Lehren *Vitruv*'s bekannt machte, ſo war man früher in Frankreich nicht in der Lage, die claſſiſchen Formen der antiken Baukunſt nach den Regeln *Vitruv*'s zu erlernen; wohl aber war dies in der Heimath *Serlio*'s, in Italien, möglich.

2) Wenn *Goujon* dennoch zu verſtehen giebt, daſs er in Frankreich Einige kenne, die im Stande ſeien, dieſe Regeln zu erläutern, ſo konnten ſich dieſelben dieſe Fähigkeit nur in Italien erworben haben.

3) Da nun *Goujon* unter letzteren nur *Pierre Lescot* und *Philibert de l'Orme* nennt, ſo iſt dies der klare Beweis, daſs dieſe beiden Meiſter ſicher in Italien ſtudirt haben.

4) Die Thatſache, daſs *Jean Goujon* den gedachten Commentar zum *Vitruv* verfaſſt hat und der nach und faſt gleichzeitig mit *Philander* der erſte Franzoſe war, der ſich dem unterzog, iſt wohl Beweis genug, daſs er auch die Fähigkeit hierzu durch Studien in Italien ſich erworben haben muſs.

5) Der Umſtand, daſs das Grabmal *Brézé* zu Rouen ſchon 1535 in demjenigen claſſiſchen Stil errichtet wurde, den man nur in Italien durch die Lehren *Vitruv*'s ſich aneignen konnte, alſo in einem Zeitpunkt, der 6 Jahre vor *Serlio*'s Ankunft in Frankreich fällt, und einige Jahre früher, bevor *Philibert de l'Orme* das Schloſs zu St.-Maur begann, welches er ſelbſt als das erſte Gebäude der neuen Richtung in Frankreich bezeichnet — dieſer Umſtand ſpricht in hohem Maſse zu Gunſten der Autorſchaft von *Goujon*, der ja der erſte war, der *Vitruv* in Frankreich commentirte und illuſtrirte. Man könnte den Nachweis für *Goujon*'s Aufenthalt in Italien vielleicht auch aus ſeinen eigenen Worten am Schluſſe der Beſprechung des korinthiſchen Kapitells entnehmen: »*De ma part je ſuis bien aſſuré, que ces chapiteaux ſont meſurés comme il faut.*«

Uebergehen wir nunmehr zur zweiten Quelle, welche den Aufenthalt *Goujon*'s in Italien darthun ſoll: auf den Einfluſs, welchen die dortigen Kunſtwerke auf ihn ausgeübt haben, ſo ſind zunächſt die Mittelthüren der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen zu nennen, welche ſichere Merkmale für die Anweſenheit *Goujon*'s im Heimathlande der Renaiſſance aufweiſen. In dem Medaillon, welches die Taufe *Chriſti* darſtellt, iſt nicht nur die Compoſition, ſondern auch die Haltung des Täufers und *Chriſti* ohne allen Zweifel unmittelbar von der Gruppe *Sanſovino*'s am Baptiſterium zu Florenz entlehnt. Ja noch mehr. Die Körperbildung des Erlöſers, namentlich der Beine, ſelbſt die Textur des Fleiſches, die bei dieſem Werke von *Sanſovino* ſo überaus eigenartig und charakteriſtiſch iſt, iſt im gedachten Medaillon in ſo unvergleichlicher Weiſe in Holz wiedergegeben, daſs dies durch keine Zeichnung, höchſtens nur durch eine Photographie, in gleichem Maſse hätte geſchehen können. Es iſt nicht anzunehmen, daſs damals Abgüſſe ſolcher Werke nach Frankreich gebracht worden ſind, ſo daſs man in dieſem Kunſtwerk einen zuverläſſigen Beweis erblicken muſs, daſs *Goujon* in Florenz war und den *Chriſtus* von *Sanſovino* auf das genaueſte ſtudirt hat. Die Behandlung der Bäume hingegen und des in den Lüften ſchwebenden Engels in demſelben Medaillon, das Motiv der Niſchen mit Figuren in den Rahmſtücken der Thürflügel, die kleinen Engelsköpfchen in den Wolken weiſen unmittelbar auf die berühmte *Porta del paradiſo* von *Ghiberti* hin; vielleicht dürfte ſogar die Eigenthümlichkeit, daſs in der die Rahmſtücke umgebenden Profilirung der Zahnſchnitt die dominirende Rolle ſpielt, auf *Ghiberti*'s Geſims an der Urne von *San Zanobi* im Dom zu Florenz deuten.

Allein auch *Raffael*'s Einwirkung iſt nicht zu verkennen. Am linksſeitigen Flügel der genannten Thüren ſind die unter dem Medaillon links neben einander ſtehenden Doctorenfiguren von den Figuren des *Plato* und des *Ariſtoteles* in der Schule von Athen ſtark beeinflusſt; eben ſo die obere, ſitzende, die Geſetzestafel haltende Frau, die an *Raffael*'s Sibyllen in der *Pace* zu Rom erinnert. Bei einer der Figuren, die ſich in der Grablegung am ehemaligen Lettner der Kirche zu St.-Germain-l'Auxerrois befindet, ſcheint die Grablegung *Raffael*'s vorgeſchwebt zu haben.

An der mittleren Thür der Kirche zu St.-Maclou iſt der Kopf des *Moſes* augenſcheinlich von demjenigen inſpirirt, den *Michelangelo* für das Grabmal *Julius' II.* geſchaffen hat. Desgleichen zeigt ſich der Einfluſs des genannten italieniſchen Meiſters, wenn auch in ganz anderer Interpretation, in unzweideutigſter Weiſe in der Figur des Evangeliſten *Lucas,* in ſo fern es ſich um die ſcharfe Biegung der rechten Hand, die *Michelangelo* ſelbſt von *Donatello* entlehnt hat, handelt, und am Handgelenk ſeines *David* in Florenz angewendet hat. Dieſe ſcheinbar ganz unbedeutende Einzelheit iſt ein Beweis dafür, daſs *Jean Goujon* ſelbſt in Florenz geweſen ſein muſs.

Bei eingehenderen Vergleichen dürften ſich noch andere Erinnerungen an Figuren *Michelangelo*'s und an ſonſtige Meiſter ergeben, welche, wie die angeführten, nachweiſen, daſs *Goujon* thatſächlich ſich längere Zeit in Italien aufgehalten haben muſs.

140. Kunſtwerke.

Das früheſte Werk *Goujon*'s iſt das 1535 begonnene Grabmal für *Louis de Brézé* zu Rouen. Zwar iſt dafür ſeine Autorſchaft bis jetzt urkundlich nicht nachgewieſen;

allein eine Anzahl von Gründen nöthigt dazu, dieſe in Rouen herrſchende Anſicht anzuerkennen.

Im Jahre 1540 arbeitete *Goujon* den Entwurf für einen Brunnen und denjenigen für ein Portal zur Kathedrale in Rouen aus[286]). 1541 wird er als *Tailleur de pierre et maſſon* bezeichnet und führte damals den Kopf des Cardinals *Georg II. von Amboiſe*, ſo wie die zwei Säulen unter dem Orgellettner in der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen aus. *Darcel* ſchreibt ferner, man habe die Aehnlichkeit dieſer Säulen mit denjenigen des genannten Grabmals betont, und meint, daſs derjenige, der die Nymphen an der *Fontaine des innocents* geſehen hat, zugeben wird, daſs gewiſſe Theile der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* offenbar von *Goujon* herrühren müſſen. Aus dem gleichen Jahre ſtammen auch zwei Entwürfe eines Ciboriums (*une cuſtode*) für dieſe Kirche.

Goujon arbeitete mit *Pierre Lescot* als *Tailleur d'ymagés* am untergegangenen, 1541 begonnenen Lettner in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris[287]), und am 17. Mai 1542 wurde er wegen Anhörens der Lutheriſchen Reden des *Geoffroy le Blonc* verurtheilt, im Hemde öffentlich barfuſs Buſse zu thun und der Verbrennung des letzteren auf der *Place Maubert* zu Paris beizuwohnen[288]). Vor 1547 führte er die Arbeiten für das für den Connétable *Anne de Montmorency* erbaute Schloſs zu Écouen aus und war in Paris an dem 1544 begonnenen Hôtel, jetzt *Carnavalet* genannt, beſchäftigt. 1547 wurde, wie ſchon mitgetheilt, *Goujon* in *Martin*'s *Vitruv* als ehemaliger Architekt des Connétable und nunmehriger Architekt des Königs (in deſſen Dienſt er Ende März trat) bezeichnet und verfaſſte einen illuſtrirten Commentar zu dieſem *Vitruv*.

1547—49 war *Goujon* mit den Sculpturen an der *Fontaine des nymphes*, jetzt *Fontaine des innocents*, zu Paris beſchäftigt und ſchloſs am 5. September 1550 den Vertrag für die vier Karyatiden im Louvre ab. In das Jahr 1553 fallen ſeine Arbeiten am Schloſs zu Anet, und am 17. Mai 1561 erhielt auf Anordnung von *Pierre Lescot* der Stellvertreter *Goujon*'s 23 Livres für Sculpturarbeiten am Louvre. 1562 entfloh *Goujon* ſeines religiöſen Glaubens halber nach Italien[289]). Jedenfalls brachte er das Jahr 1564 noch in Bologna zu; im Inquiſitions-Proceſs des Franzoſen *Penis* (9. December 1568) wird er bereits als todt bezeichnet[290]). Aus den Rechnungen des Louvre verſchwindet der Name von *Jean Goujon* unmittelbar nach dem Zahlungsbefehl vom 6. September 1562, ohne daſs der Grund dafür bekannt wäre[291]). Bis zum Jahre 1884, wo bekannt wurde, daſs er 1564 in Bologna lebte, nahm man an, er ſei in der Bartholomäusnacht (1572) umgekommen.

Am Altar in der Schloſs-Capelle zu Écouen (Fig. 187), jetzt in derjenigen zu Chantilly befindlich, bilden Sculptur, Ornament und Architektur eine ſo untrennbare

---

286) Siehe *Darcel* in: *Rouyer*'s *L'art architectural en France*. Paris 1866. Bd. 1, S. 24.

287) *Goujon*'s Name kommt zuerſt in ſeinem Vertrag vom 18. Mai 1544 vor; die letzte Eintragung rührt vom 9. Januar 1545 her. Vor ihm arbeiteten hier zwei Bildhauer der Schule von Fontainebleau: *Symon le Roy* und *Lorenzo Naldini* (*Laurent Regnauldin*; ſiehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi*. Bd. II. Paris 1877. S. 282).

288) Siehe: *Bulletin de la ſociété de l'hiſtoire du proteſtantisme français* 1893, S. 27.

289) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30 (1884), S. 377 u. Bd. 31 (1885), S. 5 — ferner: *Bulletin de la ſociété de l'hiſtoire du proteſtantisme français* 1886, S. 376.

290) *Berty* hebt das eigenthümliche Zuſammentreffen dieſes Verſchwindens mit dem Umſtande hervor, daſs im gleichen Jahre ein Wollenarbeiter *Jean Goujon* in Troyes ſeines häretiſchen Glaubens wegen hingerichtet wurde. — *A. de Montaiglon* wirft (in: *Archives de l'art français*, II. Serie, Bd. II, S. 392) gelegentlich gewiſſer 1566 in Anet ausgeführter Arbeiten die Frage auf, ob es nicht einen zweiten Bildhauer dieſes Namens gegeben habe, und erwähnt (ebendaſ., I. Serie, Bd. VI, S. 311), daſs in den Kirchenregiſtern von Écouen *Goujon*'s vorkommen, die mit dem berühmten Meiſter nichts gemein haben.

291) Die Glasfenſter der Capelle ſtammen aus dem Jahre 1544 und die Holztäfelung aus 1548 — beide gegenwärtig in der Capelle zu Chantilly befindlich.

Compoſition, daſs es unmöglich iſt, an das Zuſammenarbeiten zweier Geiſter, eines Architekten und eines Bildhauers, zu glauben; vielmehr muſs man das Schaffen eines einzigen Meiſters, der Bildhauer und Architekt zugleich war, annehmen. Da nun dieſer Bildhauer mit aller Gewiſsheit *Jean Goujon* war, ſo ſtehen wir auch mit voller Sicherheit vor einer architektoniſchen Schöpfung deſſelben Meiſters. An der unteren Altarhälfte ſind die Formen freier, und die Kapitelle daſelbſt ſind wohl für die damalige Zeit ein Unicum in Frankreich; auch ſie ſind von den bizarren Profilirungen *Michelangelo*'s beeinfluſſt. An der oberen Hälfte des Altars entwickelte *Goujon* die doriſche Ordnung wieder in reicher, aber ſtrenger Form, und die Umrahmung an ſeiner Opferung des *Iſaak* iſt eines der denkbar ſchönſten Beiſpiele von ſtrengſter und zugleich reichſter Decoration aus der Zeit der Hoch-Renaiſſance.

Anfangs könnte man wohl zu dem Glauben veranlaſſt ſein, die obere Altarhälfte rühre von *Jean Bullant*, dem vermeintlichen Hauptarchitekten von Écouen, her; doch wurde ich durch wiederholte eingehende Unterſuchungen an Ort und Stelle von der Unhaltbarkeit dieſes erſten Eindruckes überzeugt. Insbeſondere führt der erwähnte reiche Rahmen, deſſen Decorationsſtil mit den prächtigen Fenſtern in *Lescot*'s Louvre-Hof (Fig. 316), an denen bekanntlich *Goujon* gleichfalls, und zwar ohne *Bullant*, mitgearbeitet hat, verwandt iſt, dazu, die gedachten Theile als Beiſpiele der Stilrichtung von *Jean Goujon* anzuſehen.

Der in Rede ſtehende Altar wurde vor 1547 fertig, alſo vor dem Beginn des Louvre-Hofes; denn es kommt daran nur die Baronenkrone des Connétable vor[291]). Die Sculpturreſte des Lettners von St.-Germain-l'Auxerrois (1541), jetzt im Louvre, zeigen vollſtändig den Stil der Figuren am Altar zu Écouen.

Der wiederholt angeführte Umſtand, daſs *Jean Goujon* zuerſt Architekt des Connétable von Montmorency, alſo auch von Écouen war und um 1547 Architekt des Königs wurde, ſo wie der Stil veranlaſſen mich auch, denſelben Meiſter als den Schöpfer der prächtigen Orgelbühne in der gleichen Schloſs-Capelle zu Écouen zu bezeichnen, eben ſo eines triforiumartigen Einbaues im Rundbogen einer Empore in dieſer Capelle. Der Charakter dieſer Holzarbeiten iſt vom Stil *Bullant*'s ziemlich verſchieden, iſt etwas leichter und noch eleganter und lebendiger. Die Torusbänder und andere Ornamente an den Rahmen der Lettnerbrüſtungen weiſen auf den Autor der Thüren an der Kirche *St.-Maclou* und an denjenigen des Schloſſes zu Anet, des Altars und der Fenſter im Louvre-Hof hin, während die fein lebendige Behandlung der klar abwechſelnden zwei Friesmotive an den Schöpfer des Grabmals *Brézé* zu Rouen erinnern.

Unbedingt rührt vom Meiſter des Altars und vom Schöpfer des Orgellettners, alſo von *Goujon*, wenn nicht die ganze Täfelung der Capelle zu Écouen (jetzt gleichfalls in der Capelle zu Chantilly befindlich), ſo doch zum mindeſten derjenige Theil derſelben her, welcher eine Schranke bildet und eine wundervolle Thür enthält. Mit ihren zwei doriſchen Ordnungen in drei Travéen, mit den conſolenartig gebildeten Piedeſtalen, mit der herrlichen Formenbildung und dem ſchönen Relief der Ornamentfüllungen, mit den meiſterhaften Profilirungen, verbunden mit der warmen Farbe des Holzes (hauptſächlich *Bois de Courbary*), gehört dieſe Thürſchranke zu den ſchönſten Schöpfungen dieſer Art.

Vom gleichen Meiſter, der dieſe Schranke gezeichnet hat, ſtammen auch ſämmtliche Dachfenſter am linken Flügel des Hofes im Schloſs zu Écouen, vielleicht auch, allerdings etwas ſpäter, die fünf erſten Dachfenſter des rechten Flügels daſelbſt.

Die Eigenſchaften, welche *Goujon* anſcheinend als Architekten kennzeichnen, dürften ſein: auffallende Klarheit und Verſtändlichkeit der Compoſition und ihrer Motive; edles und reizvolles Verhältniſs in den letzteren und wahrer Zauber in der

141. Stil.

Durchbildung des Ornamentes und ſeiner techniſchen Vollendung; in den Frieſen eine Vorliebe für das Abwechſeln zweier klar zu unterſcheidender, aber ſchön verbundener Motive; Meiſterſchaft in der Compoſition von Ornamenten, ſowohl im Charakter einfacher nordiſcher Naturelemente, als auch im reicheren Stil der antiken Ornamente, Torusbänder, Mäander etc. Auffällig iſt, daſs einzelne ſeiner Frauengeſtalten in der Durchbildung und Gewandung an ſpätere Figuren des Empire-Stils erinnern.

In den früheren Werken *Goujon*'s iſt der Einfluſs des Raffaeliſch-Ghiberti'ſchen Ideals, verbunden mit einer edlen und einfachen nordiſchen Natürlichkeit im Geiſte *Colombe*'s, vorherrſchend. Später iſt auch in ſeinen Frauengeſtalten die Mode der langen Körperbildung, wie bei *Salviati*, *Vaſari*, *Bronzino*, *Primaticcio* und *Cellini*, erkennbar. Bei mehreren ſeiner architektoniſchen Werke, die im Ganzen in ſtrengen Formen gezeichnet ſind, kommen einige Details vor, welche auf Elemente von Bizarrerie zurückzuführen ſind, die in gewiſſen Schöpfungen *Michelangelo*'s anzutreffen ſind. Wie ſchon angedeutet, ſind dieſelben am früheſten Werke *Goujon*'s, am Grabmal *Brézé* zu Rouen, bereits zu finden, indeſs auch an der zweiten Thür der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen, beſonders aber in den Kapitellen des Mittelthores im Schloſshof zu Écouen und an den Pilaſter-Kapitellchen des Altartiſches in der Capelle daſelbſt.

Geradezu ſtaunenswerth und ſcheinbar früher ſind die vier gewaltigen und ſchlanken Karyatiden der Tribune in der ehemaligen unteren *Salle des gardes* im Louvre, hauptſächlich wegen der Verbindung antiker Würde mit moderner Weiblichkeit und monumentalen Ernſtes mit franzöſiſcher Anmuth. Der Stil in den Figuren an der ſchon genannten *Fontaine des nymphes* iſt viel raffinirter, perſönlich mehr charakteriſtiſch und auch mehr franzöſiſch, dagegen minder italieniſch und weniger an *Raffael* und *Michelangelo* erinnernd, als im Lettner von St.-Germain-l'Auxerrois [292]).

Die von *Goujon* hauptſächlich angewendeten Profilirungen ſind im Stil der letzten Manier *Bramante*'s entworfen, ſo z. B. derjenigen der Marmorfenſter in den Loggien *Raffael*'s. Sie ſind auch durch die feine und feſte Verbindung der Glieder unter einander auffallend. Dadurch iſt in den Profilen ſtellenweiſe der Charakter eines Bronzegufſes oder eines feſt zuſammengepreſſten Materials erzielt, eine Eigenthümlichkeit, die am Piedeſtal der Säulen in der Kirche *St.-Maclou* ebenfalls zu finden iſt, desgleichen ſtellenweiſe an der *Fontaine des nymphes*, im Louvre-Hof und im *Hôtel Carnavalet*, drei Werken, an denen *Goujon* mit *Pierre Lescot* gemeinſchaftlich thätig war.

Vergleicht man den Aufriſs des Grabmals *Brézé* zu Rouen mit dem Hauptportal des Schloſſes zu Anet (Fig. 317), welches mit Sculpturen von *Goujon* geſchmückt iſt und das *Heinrich II.* durch *Philibert de l'Orme* für die Wittwe *Brézé*'s errichten lieſs, ſo wird man ſofort finden, daſs zwiſchen den beiden oberen Geſchoſſen des Portals und dem Grabmal in der Compoſition groſse Verwandtſchaft beſteht, und die gleiche Aehnlichkeit kehrt an den zwei unteren Geſchoſſen des Schloſsportals zu Écouen (Fig. 315) wieder. Beide Portale ſind ſpäter, als das Grabmal zu Rouen, entſtanden, und an beiden Schlöſſern ſehen wir wiederum *Jean Goujon* mit den Architekten derſelben (*de l'Orme* und *Bullant*) gemeinſam thätig. Wenn erſtere Analogie auf einem Wunſch der *Diana von Poitiers* beruht, welche in dieſer Weiſe die Erinnerungen an ihren Gatten, die ſich in Anet ohnedies in

---

[292]) Die Sculpturen befinden ſich gegenwärtig im Louvre-Muſeum zu Paris.

ſarkophagartigen Bildungen zu erkennen geben, betonen wollte, oder wenn das Portal zu Anet als eine Art von Nachbildung desjenigen zu Écouen, ein Werk von *Goujon* ſein ſollte, ſo ſteht man hier allem Anſcheine nach vor einem unmittelbaren Einfluſs dieſes Meiſters auf *Philibert de l'Orme*, der wohl noch nicht hervorgehoben worden ſein dürfte [293]). Gelegentlich der vier anderen groſsen Meiſter wird noch auf *Goujon* zurückzukommen ſein.

142. Figuren zu *Vitruv*.

Für die wiederholt erwähnte *Martin*'ſche Ueberſetzung des *Vitruv* zeichnete *Goujon* die Figuren und erklärte ſie in einer Anrede an den Leſer.

Unter dieſen Illuſtrationen ſeien hervorgehoben:

1) Die *Colonnes caryatides* (2vo) und die *Colonnes perſannes*, deren weibliche und männliche Figuren Verwandtſchaft zeigen mit den Karyatiden *Goujon*'s im Louvre und mit einzelnen ſeiner männlichen Figuren an der älteren Thür der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen.

2) Die Gebälke 2vo, 40vo und 45vo zeigen den Meiſter als vorzüglichen *Profilatore*.

3) Die ſchönen Greife im Fries 45vo zeigen denſelben Geiſt, wie diejenigen im oberen Fries des Denkmals *Brézé* zu Rouen.

4) Im doriſchen Gebälke und im Giebel Fol. 52 iſt viele Verwandtſchaft mit dem Altar in der Kirche zu Écouen zu finden.

5) Die weite Ausladung und das Auffteigen der attiſchen Baſis der doriſchen Ordnung in Fol. 35 ſind genau die gleichen, wie am Altar zu Écouen.

6) Die Bildung der Voluten des korinthiſchen Kapitells (35vo, 44vo, 49vo und 51vo), die nach unten zu ſehr ſchmal und bloſs auſsen mit einem ſehr feinen Rundſtäbchen gerändert ſind, gleicht denen am Grabmal *Brézé* und in der Capelle *St.-Romain* zu Rouen.

Mindeſtens 45 Abbildungen ſind aus den *Vitruv*-Ausgaben von *Fra Giocondo* und *Ceſariano* entnommen, und die perſpectiviſchen Scenen Fol. 77 und 78 ſind nach *Serlio* gegeben.

β) *Pierre Lescot.*

143. *Pierre Lescot.*

Pierre Lescot, Sieur de Clagny, 1510(?)–78, wahrſcheinlich in Paris geboren [294]), iſt eine eigenartige und nicht leicht zu erklärende Erſcheinung. Man wünſcht ſich, mehr von ſeinen Vorſtufen und Werken zu kennen, um zu erſehen, wie ſein Stil ſich groſs gebildet und entwickelt hat. Ungeachtet ſeines Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris und des *Hôtel de Ligneris* daſelbſt ſteht man vor einer Art fertigen Pallas Athene, ſobald er uns unvermittelt mit ſeinem Louvrebau groſsartig und reich und doch edel, klar und vornehm entgegentritt. Seine *Fontaine des innocents* ſtammt aus ſpäterer Zeit. Wie *Berty* bemerkt, ſcheint *Lescot* wenig gebaut und wenig die Gelegenheit, zu bauen, geſucht zu haben, ſei es, weil er ſich wohlhabend genug fühlte, ſei es, daſs ſeine hohen Aemter ihn daran hinderten.

Das Meiſte, was wir aus ſeinem Leben wiſſen, beruht auf einem Gedichte von *Ronſard*. Danach lernte er, ſeiner frühen Neigung zum Zeichnen folgend, zuerſt die Malerei und ſeit ſeinem zwanzigſten Jahre auch Geometrie, Mathematik und Architektur; er wuchs im Wohlſtand auf. *Franz I.* liebte ihn vor allen Anderen, und auch *Heinrich II.* wollte nur auf ihn hören, ſelbſt beim Mittag- und Abendeſſen. *Heinrich* ſoll geſagt haben, daſs *Lescot* nur aus ſich ſelbſt gelernt habe und über alle Anderen den Preis davon trage; deſshalb ertheilte er ihm den Auftrag,

---

293) Bezüglich genauerer Angaben über die Zahlungen für *Goujon*'s Arbeiten im Louvre-Hof ſiehe: Laborde, L. de. *Les comptes des bâtiments du Roi* 1528—1571. Bd. I u. II. Paris 1877 u. 1880. — Bezüglich der Abbildungen ſeiner Werke ſiehe: Pottier, A. *L'oeuvre de J. Goujon.* Paris 1844.

294) *Lescot* gehörte einer Familie aus der *Nobleſſe de Robe* an und war Inhaber der Lehen von La Grange de Marteroy und Clagny, unweit Paris. Da er auch Abt war, wurde er öfters irrthümlich *Abbé de Clagny* genannt. Sein Vater war *Pierre Lescot* (von *L'Ecoſſais*, alte Pariſer Familie), Herr von Liſſy in der Brie; ſeine Mutter war *Anne Dauvet*, die ein Hôtel in Paris und das Lehen von Clagny bei Paris beſaſs. (Siehe: Berty, a. a. O., S. 64 u. ff.)

ſeinen Louvre durch ein umfangreicheres (*plus large*) Gebäude zu bereichern[295]). Daſs aber *Lescot* gleichfalls in Italien ſtudirt hat, wurde im Vorliegenden zum erſten Male, und zwar an der Stelle (Art. 139, S. 130), wo der gleiche Nachweis für *Goujon* geführt wurde, dargethan.

A. de Montaiglon nimmt an, *Lescot* habe *Jean Goujon* zum Bau des Louvre zugezogen und wirft die Frage auf, wann und wo die Beiden ſich kennen gelernt haben? Etwa ſeit ihrem Lettner? Die *Fontaine des innocents* zu Paris iſt der Beweis ihres völligen und vertrauten Zuſammenarbeitens, welches offenbar auf ihrer tiefen Gemeinſamkeit des Gefühls und des Geſchmacks fuſste. Hier, wie im Louvre, ſind Architektur und Sculptur ſo unlösbar verbunden, daſs ſie zugleich erfunden und hervorgebracht worden ſein müſſen. Selbſt die nach *Goujon*'s Abreiſe ausgeführten Sculpturen am Louvre ſcheinen, wie *Montaiglon* meint, nach ſeinen Entwürfen geſchaffen worden zu ſein[296]).

144. Verhältniſs zu *Goujon* und zum Louvrebau.

Es kann die weitere Frage aufgeworfen werden, wie wohl *Martin* in der Widmung zu ſeinem mehrfach erwähnten *Vitruv*, der gleich nach dem Regierungsantritt *Heinrich II.* erſchienen iſt, *Goujon* als einen der Architekten des Königs bezeichnen konnte und aus welchem Grunde in den den Bau des Louvre betreffenden, allerdings unvollſtändigen Zahlungen *Goujon* als *Sculpteur en pierre pour le Roy* angeführt und bei allen an letzteren geleiſteten Zahlungen ſtets »*ordonnée par le Sieur de Clagny (Lescot) pour ouvrages de ſculptures par lui faits*« beigefügt worden iſt? Entſprechen dieſe Angaben thatſächlich dem Verhältniſs der beiden Meiſter zu einander und der Thätigkeit, die jeder derſelben entfaltete, oder war dieſe Stellung nur ein officieller Schein, hinter welchem ein anderes Verhältniſs zu dem früher als Lutheraner verurtheilten *Goujon* verborgen wurde? War etwa *Lescot* nicht allein ein trefflicher Freund *Goujon*'s, ſondern ſein Schüler auf dem Gebiete der Architektur? Wenn *Ronſard*'s Angabe richtig iſt, daſs *Lescot* erſt mit 20 Jahren das Studium der Architektur begann, ſo fällt dieſer Anfang — falls *Lescot* erſt 1515 geboren wäre — in das Jahr 1535, alſo in eine Zeit, zu der *Goujon* bereits als fertiger Meiſter das Grabmal *Brézé*'s zu Rouen entworfen hatte. Sollte etwa *Lescot* zum Theile von *Goujon* jene gründliche Kenntniſs des *Vitruv* erhalten haben, welche *Goujon* hervorhebt und die man, wie er ſagt, vor *Serlio*'s Werk in Frankreich nicht erlangen konnte und nicht ſelbſt in Italien? Letzterer Umſtand hat mich ja veranlaſst, anzunehmen, daſs *Goujon* und *Lescot* ſelbſt in Italien ſtudirt haben.

Falls *Lescot* nicht ſelbſt in Italien geweſen wäre, ſo müſste nothwendiger Weiſe angenommen werden, daſs beim Bau des Louvre *Goujon* nicht bloſs die Figuren geſchaffen, ſondern an ſämmtlichen Ornamenten, an den Profilirungen und an der techniſchen Ausführung mitgewirkt hätte; denn hier ſetzt alles dies nothwendiger Weiſe voraus, daſs der tonangebende Meiſter die italieniſchen Werke ſelbſt an Ort und Stelle ſtudirt hat. Manche halten *Goujon* für den eigentlichen Architekten des Louvre-Hofes; nach langem Schwanken fühle ich mich nicht berechtigt, dieſen Schritt zu thun.

Wenn *Goujon* ſelbſt an der wichtigſten Stelle ſeiner Einleitung zu *Martin*'s *Vitruv* nur die Namen zweier franzöſiſcher Architekten nennt, und zwar *Pierre Lescot* vor *Philibert de l'Orme*, ſo iſt damit hinreichend bewieſen, daſs *Lescot* im vollſten Sinne des Wortes Architekt war, ſogar dann noch, wenn ſeine Stellung am Hofe ihm nicht geſtattet hätte, die Bauausführung immer perſönlich zu leiten. In dieſem

295) Siehe: *Les oeuvres de P. Ronſard etc.* Wiederabdruck. Paris 1609. S. 985. (Nach: Berty, a. a. O., S. 68.)
296) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31, S. 6.

Sinne dürften auch die Profilirungen im Louvre-Hof ſelbſt ſprechen. Ungeachtet mancher Verwandtſchaft mit denjenigen *Goujon*'s ſcheinen ſie, namentlich im Erdgeſchoſs, in den Verhältniſſen ſtellenweiſe weniger ſicher, auch weniger warm und lebendig empfunden zu ſein, als diejenigen, die bei *Goujon* hervorgehoben worden ſind.

Alles Geſagte ſoll indeſs die Verdienſte *Lescot*'s in keiner Weiſe ſchmälern. Denn überall zeigt das Detail, wenn auch unmittelbar von italieniſchen Werken inſpirirt, die individuelle Empfindungsweiſe ſeines franzöſiſchen Autors. Die Charakteriſtik ſeiner Stilrichtung ſoll ſpäter, gelegentlich der Schilderung des Louvre-Hofes, entwickelt werden. Der Louvre iſt nicht allein das edelſte Bauwerk der Renaiſſance in Frankreich, ſondern auch eines der ſchönſten der neueren Baukunſt überhaupt.

In den drei Abſchriften von *Lescot*'s Grabſchrift iſt bei gleichem Todesjahr ſein Alter dreimal verſchieden angegeben; daher iſt es unſicher, ob er 1500, 1510 oder 1515 geboren wurde; am wahrſcheinlichſten dürfte 1510 ſein. In den Jahren 1541—45 leitete er den Bau des 1745 untergegangenen Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris, an dem *Goujon*'s Theilnahme, wie zu wenig beachtet worden iſt, erſt 1544 begann. (Siehe die von *L. de Laborde* aufgefundene Beſchreibung dieſes Lettners [297]).

Am 3. Auguſt 1546 wurde *Lescot* zum Architekten des Louvre-Neubaues ernannt. 1547—49 arbeitete er an der Ausführung der *Fontaine des nymphes* oder *des innocents* zu Paris, die als Loggia ausgebildet iſt und gleichfalls Sculpturen von *Goujon* erhielt. In das Jahr 1544 fällt angeblich der Beginn des *Hôtel de Ligneris*, jetzt *Carnavalet*, zu Paris [298]).

Am 7. Auguſt 1556 zeigte *Lescot* dem Kapitel der Kanoniker von *Notre-Dame* an, daſs er demnächſt, eines öffentlichen Dienſtes halber, nach Rom geſchickt werden ſolle und daſs er durch ſein Amt täglich mit dem Könige verkehre [299]).

γ) *Jean Bullant.*

145. Lebenslauf.

Jean Bullant, um 1525 (?) geboren, ſcheint aus Écouen zu ſtammen und war mit einem anderen *Jean Bullant*, der 1532 *Maçon* der Kathedrale zu Amiens und 1565, 1568 und 1574 Stadt-Architekt daſelbſt war, wahrſcheinlich verwandt, indeſs ſchwerlich identiſch. Nach ſeiner eigenen Angabe war er in Italien, um dort die antiken Denkmäler zu ſtudiren. In der an den Herzog von Montmorency 1564 gerichteten Widmung ſeines zweiten Werkes ſagt er, daſs der Connétable ihn immer beſchäftigt und ihn mit den Arbeiten an ſeinem Schloſs zu Écouen befaſſt habe. Letzterer Ort war ſein gewöhnlicher Wohnſitz, und das dortige, ihm zugeſchriebene Schloſs hat ſeinen Ruf begründet.

Im Jahre 1557 bekleidete er das wichtige Amt eines *Contrôleur* der Gebäude der Krone, wurde aber durch *Philibert de l'Orme* genöthigt, die Hälfte ſeines Gehaltes zu Gunſten ſeines Bruders *Jean* aufzugeben. Nach dem Tode *Heinrich II.* verloren *Bullant* und *de l'Orme* gleichzeitig ihre Stellen; doch erhielt der erſtere 1570, nach dem Tode *Primaticcio*'s, ſein Amt wieder zurück und hatte daſſelbe 1575 noch inne. Ueber ſeine Thätigkeit zwiſchen 1559 und 1570 iſt wenig bekannt.

---

297) Siehe: Berty, a. a. O., S. 71 — weiters: *Mémoires et diſſertations.* Paris 1852. S. 302 — ferner: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 387 — endlich: Laborde, L. de. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. I, S. XXV u. Bd. II, S. 282.

298) Nach Anderen wäre das *Hôtel* des *Jacques de Ligneris*, Parlamentspräſidenten, von *Jean Goujon* und *Jean Bullant*, nach Zeichnungen von *Lescot*, errichtet worden. (Siehe: Proth, M. *Jean Goujon.* Paris 1883.)

299) Nach: *Regiſtres capitulaires de Notre-Dame. Archives nationales*, LL, 252, S. 222 u. 223. (Siehe: Berty a. a. O., S. 70.)

In dieſe Zeit fällt die Herausgabe ſeiner beiden literariſchen Werke[300]); auf dem erſten derſelben führt er den Titel des Architekten des Herzogs von Montmorency. Im Gegenſatze zu *De l'Orme* ſpricht *Bullant* in ſeinen Werken von ſich ſelbſt leider nur wenig und bloſs mit groſser Beſcheidenheit.

In den letzten 8 Jahren ſeines Lebens war er ſtark beſchäftigt. Nach dem Tode *De l'Orme*'s wurde er am 7. Januar 1571 Architekt der Königin-Mutter in den Tuilerien und im Schloſs zu Saint-Maur. Bald darauf muſſte er für *Katharina* in Paris das *Hôtel de Soiſſons* errichten. Als 1570 auch *Primaticcio* ſtarb, wurde *Bullant* wieder *Contrôleur* der königlichen Bauten und mit der Leitung der Arbeiten in Fontainebleau[301]) und am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis betraut. Er ſtarb, noch in Écouen wohnhaft, am 10. October 1578, einen Monat nach *Pierre Lescot*. Bei Beſprechung der Säulenordnungen wird ſpäter nochmals von *Bullant* die Rede ſein[302]).

146. Schloſs zu Écouen.

Daſs man bisher allgemein *Jean Bullant* als den Erbauer und alleinigen Architekten des Schloſſes zu Écouen angeſehen hat, beruht auf dem Titel »*Architecte de Monſeigneur de Montmorency, conneſtable de France*«, den er ſich auf dem Titelblatt ſeines Werkes von 1561 beigelegt hat, und auf einer Stelle in der ſchon gedachten Widmung, die ſeinem Werke von 1564 vorangeht[303]). Erſt *Paluſtre* kam auf den Gedanken, die älteren Theile des Schloſſes einem *Maître Billard* zuzuſchreiben. Thatſächlich ſcheinen die unten angeführten Worte in der eben erwähnten Widmung keineswegs dahin auszulegen zu ſein, daſs *Bullant* das Schloſs von Anfang an ausgeführt habe, ja nicht einmal dahin, daſs er beim Beginn des Baues ſchon dabei war; vielmehr dürfte daraus nur hervorgehen, daſs er hier zu arbeiten begonnen habe und ſeit dieſer Zeit dabei thätig blieb. Auch der angeführte Titel, den er 1561 führte, berechtigt nicht zu der Annahme, daſs er 1542 oder gar ſchon 1538 das betreffende Amt bekleidete. Vielmehr muſs daran erinnert werden, daſs, wie ſchon in Art. 139 (S. 130) geſagt worden iſt, *Jean Martin* bereits im Jahre 1547 *Jean Goujon* als »*naguères architecte de Monſeigneur le connétable*« bezeichnet hat und an der Richtigkeit dieſer Angabe kaum gezweifelt werden kann.

Der Gedanke, ein einziger Meiſter habe zwiſchen 1531 und etwa 1564 das Schloſs gebaut und dabei ſämmtliche Entwickelungsphaſen des betreffenden Stils durchgemacht, wäre wohl annehmbar, wenn gewiſſe charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten des letzten Meiſters — *Jean Bullant* — ſich auch in den früheren Perioden vorfänden. Dies ſcheint indeſs bei der älteſten Periode nicht zuzutreffen; die Profilirungen derſelben zeigen ein ganz anderes künſtleriſches Empfinden; dieſe würden eher auf *Jean Goujon* hinweiſen[304]).

300) *Recueil d'Horologiographie etc.* Paris 1561; der zweite Theil bildet die Einleitung und heiſst: *Petit traicté de Geometrie et d'Horologiographie pratique* 1562. — Sein Hauptwerk führt den Titel: *Reigle generalle d'Architecture des cinq manières de colonnes ... enrichi de pluſieurs autres, à l'exemple de l'antique: veu, recorrigé et augmenté par l'auteur de cinq autres ordres de colonnes ſuivant les reigles et doctrines de Vitruve ... à Escouën par Jehan Bullant.* Paris 1564 u. 1568.

301) Nach der Aehnlichkeit, welche die doriſche Ordnung im I. Obergeſchoſs mit der doppelten Freitreppe in der *Cour des fontaines* zu Fontainebleau einerſeits und diejenige am Schloſs zu Écouen, rechts und links von der Loggia, nach der Terraſſe zu, aufweiſen, dürfte *Bullant* den Umbau dieſes Stockwerkes in Fontainebleau vorgenommen haben.

302) Es ſei auch noch verwieſen auf die Arbeiten von *A. de Montaiglon* in den *Archives de l'art français*, Serie 1, Bd. V (*Jean Bullant et les Tuileries*) und Bd. VI (S. 305: *J. Bullant* und *Jean Goujon*), ſo wie Serie 2, Bd. II (*Les deux Bullant*).

303) *Monſeigneur, après ſi peu de ſolicitude requiſe aux ouvrages à moy commandez par Monſeigneur le Conneſtable, lequel m'a touſjours occupé et entretenu aux oeuures de ſon chaſteau d'Escouën, afin de ne me conſommer en oyſiueté, d'autant que la plus part du temps me reſtoit ſans autre occupation, ie me ſuis employé à reduire ... cinq manières de colonnes, ſelon la doctrine de Vitruve ...*

304) Auf die Vermuthung *Paluſtre*'s (ſiehe deſſen »*La renaiſſance en France*« [Paris 1886—90], Bd. I, S. 211, 225, 232 u. Bd. II, S. 50, 294, 305), es habe ein *Billard* oder *Baillard, Maître maçon de Monſeigneur le connétable,* die älteren Theile

Die einzelnen Theile des Schloſſes zerfallen in vier Bauzeiten, bezw. -Gruppen:

1) die drei Flügel um den Hof ohne die vier ſpäteren Thor- und Loggienbauten und ohne die Dachfenſter, um 1530;

2) die Dachfenſter;

3) die verſchiedenen Arbeiten, die im vorhergehenden Artikel als von *Jean Goujon* herrührend beſchrieben worden ſind — ſtiliſtiſch etwa 1535—45;

4) die zwei Thorbauten, der Loggienbau nach der Terraſſe (Fig. 319 bis 321) und die anſtoſsende Verkleidung der Façade zwiſchen den Rundthürmchen, Alles von *Jean Bullant* entworfen und ausgeführt.

Am leichteſten läſſt ſich die Entwickelung des Bauſtils an den Dachfenſtern verfolgen. Die älteſten derſelben befinden ſich an der Aufsenfront des Mittelflügels, und aus nahezu gleicher Zeit ſtammen die äufseren Dachfenſter des linksſeitigen Flügels (der Capelle). Hierauf folgen im Hofe der Reihe nach die Dachfenſter der Mittelflügel und eines am rechtsſeitigen Flügel, dann diejenigen des linksſeitigen Flügels und zuletzt die fünf Fenſter des rechtsſeitigen Flügels. Viel ſpäter und von *Jean Bullant* herrührend ſind die äufseren Dachfenſter des rechtsſeitigen Flügels (nach der Terraſſe zu).

In manchen Einzelheiten, z. B. in der Behandlung der doriſchen Ordnung an den Thorbauten *Bullant*'s und am Altar *Goujon*'s, zeigen ſich Analogien zwiſchen dieſen beiden Meiſtern, die ſich durch den Einfluſs erklären laſſen, den *Goujon* unzweifelhaft auf *Bullant* ausgeübt hat. Dieſer Einfluſs iſt um ſo begreiflicher, wenn, wie Einige annehmen, *Bullant* wirklich in Écouen der Schüler *Goujon*'s auf dem Gebiete der Sculptur geweſen iſt. *Bullant*'s wichtigſtes bildneriſches Werk wäre alsdann das prächtige Mauſoleum in der Kirche zu Montmorency[305]), welches die Wittwe nach dem Tode des Connétable am 10. November 1567 bei *Bullant* beſtellte[306]) und das 1792 zerſtört worden iſt. Die »*Topographie de France*« im Kupferſtich-Cabinet zu Paris enthält leider keine Anſichten deſſelben.

Für die erwähnten drei Portal-Anbauten möchte *Magne* die Zeit um 1564 oder die letzten Jahre der Regierung *Heinrich II.* annehmen, letzteres mit Rückſicht auf die daran angebrachten Embleme (Fig. 321), die allerdings *Paluſtre* eher auf *Katharina* deutet. Vielleicht wurden ſie durch die Vorbauten im Louvre-Hof hervorgerufen, um dem ſonſt etwas kahlen Hof Einiges von der Erſcheinung des nunmehr erreichten, mehr claſſiſch-antiken Stils zu verleihen.

Gut verſtändlich iſt der Gedanke, der *Magne*[307]) dazu veranlaſſt hat, zu glauben, *Bullant* ſei erſt ſpäter von der *Regle et doctrine de Vitruve* erfaſſt worden. In den gedachten Portalbauten habe er dem Connétable einen Beweis ſeiner claſſiſchen Kenntniſſe geben wollen, indem er die Façaden des Schloſſes mittels dieſer Zuthaten im italieniſchen Geſchmack vervollſtändigte. Thatſächlich möchte man glauben, daſs der Einfluſs der italieniſchen Kunſt auf *Bullant* erſt verhältniſsmäſsig ſpät erfolgt ſei, d. h. daſs er nicht vor Beginn des Schloſsbaues aus Italien zurückgekehrt iſt, ſondern daſs er vielleicht erſt Anfangs der vierziger Jahre, möglicher Weiſe während *Jean Goujon* den Bau leitete, nach Italien gegangen iſt.

Zwei Punkte ſcheinen dafür zu ſprechen, daſs *Bullant* nicht ſchon, wie die vier anderen Meiſter der in Rede ſtehenden Gruppen, zwiſchen 1510 und 1515 das Licht der Welt erblickt hat, ſondern ſpäter:

---

des Schloſſes zu Écouen erbaut, bemerkt *L. Magne*, daſs der Connétable damals noch andere Werke im Bau hatte: das Schloſs zu Chantilly, ein Haus zu Compiègne, das neue Hôtel zu Paris, *Rue Sainte-Avoye;* an dieſen könne vielleicht *Billard* beſchäftigt geweſen ſein, ohne daſs er deſshalb auch zu Écouen thätig war. Daſs *Goujon* letzteres war, iſt nachgewieſen. In den »*Comptes des bâtiments du Roi*« heiſst er oft und vielleicht richtiger *Villart*. Wir ſehen ihn daſelbſt 1548—50, alſo nach der Thätigkeit *Goujon*'s in Écouen. Da er 1550 noch denſelben Titel trägt, iſt es fraglich, ob er auch vor *Goujon* daſelbſt eine wichtige Rolle ſpielen konnte.

305) Siehe: Proth, M. *Jean Goujon.* Paris 1883. S. 14.

306) Siehe: Magne, L. *Les vitraux de Montmorency et d'Écouen etc.* Paris 1888. S. 17.

307) Siehe ebendaſ., S. 13.

1) Der Charakter ſeiner Säulenordnungen und ihre Ornamente. Sie ſind etwas antiker gehalten, als diejenigen ſeiner Zeitgenoſſen, vielleicht weil er ſpäter als dieſe nach Italien gegangen iſt, vielleicht auch weil die weiter entwickelte Hoch-Renaiſſance ihn für eine mehr objective Auffaſſung der antiken Werke mehr befähigte.

2) *Bullant*'s Frau, *Françoiſe Richault,* hatte ihm zwiſchen dem 25. Juni 1556 und 20. September 1575 neun Kinder geboren, und er ſelbſt ſtarb ſchon 3 Jahre ſpäter (1578[308]). Hieraus dürfte zu ſchlieſſen ſein, daſs *Bullant* im Jahre 1556 noch nicht 41 Jahre alt war. Die Annahme, daſs er 1515 geboren ſei, ſcheint auf dem ohnedies irrthümlichen Glauben zu beruhen, daſs der Schloſsbau zu Écouen erſt 1541 angefangen worden ſei und daſs *Bullant* ſeit Beginn der Arbeiten der Meiſter des Baues war; letzteres wird indeſs immer unwahrſcheinlicher. Sein Geburtstag dürfte vielmehr um 1525 liegen; denn ſonſt hätte *Goujon* im Jahre 1547 neben *Lescot* und *de l'Orme* wohl auch *Bullant* genannt, wenn letzterer damals einen ſo wichtigen Bau, wie denjenigen des Schloſſes zu Écouen, an dem ja *Goujon* ſelbſt thätig war, geleitet hätte.

Magne nimmt an[309]), daſs der Bau des Schloſſes zu Écouen, die drei ſpäteren Portalbauten ausgenommen, jedoch die zur Kirche im Dorf führende Galerie mit inbegriffen, gleich nach Beendigung des Krieges begonnen und von 1538—45 ausgeführt worden iſt. Er iſt der Anſicht, daſs *Paluſtre* irre, wenn er die Dauer des Baues mit 25 Jahren beziffere; die Glasfenſter tragen das Datum 1542 und 1544, die Ausführung habe kaum mehr als 5 bis 6 Jahre in Anſpruch genommen, und es ſei ſchwer, den Anfang der Arbeiten vor 1538 und vor den Feldzügen in der Provence, in der Picardie und in Italien anzuſetzen. Der Chor der Kirche wurde gleichzeitig errichtet.

Stiliſtiſch möchten wir den Bau dem Jahre 1530 möglichſt nahe ſetzen. In dieſem Jahre hatte *Guillaume de Montmorency* die Bauten in Chantilly vollendet; er ſtarb 1531, und ſein Sohn *Anne* erbte das ungeheuere Vermögen, ſo daſs letzterer den Bau unmittelbar darauf oder bald nachher begonnen haben dürfte.

147. Charakter der Bauwerke.

In *Bullant*'s »*Reigle genéralle d'architecture*« zeigen einige Abbildungen, obwohl nur im Holzſchnitt eingefügt[310]), eine ſehr feine, zugleich feſte und elaſtiſche Zeichnung und Profilirung, ſo z. B. das joniſche Kapitell »*ſelon la doctrine de Vitruve*«. In gleicher Weiſe hat die Zeichnung der drei korinthiſchen Säulen beim Palatin zu Rom beſonders ſchöne Voluten und Stengel, ferner ſchön geſchwungene Conſolen und Ornamente am Architrav. *Bullant* war hiernach ein Zeichner, befähigt, in die Linien des Ornaments eine eigenartige Schönheit zu legen. In den Profilirungen am kleinen Schloſs zu Chantilly iſt *Bullant* mit keinem ſeiner Zeitgenoſſen zu verwechſeln. Sie zeigen den ganz eigenartigen Reiz einer kräftigeren und feſteren Geſtaltung gewiſſer Glieder und zugleich einer auſserordentlichen Feinheit in der Art und Weiſe, wie einzelne Glieder vor den anderen vorſpringen. Das beſonders ſcharfe Hervorheben der Kanten und der ebenen Flächen läſſt die gekrümmten wie von ſchön anſchwellender Fülle belebt erſcheinen. Die mit Ornamenten ſculpirten Glieder der Geſimſe ſind mit glatten derart gruppirt, daſs die Zeichnung der erſteren klarer und wirkungsvoller, diejenige der glatten Glieder noch glatter und feſter erſcheint. Hierzu kommt noch, daſs mehr, als bei irgend einem Zeitgenoſſen, *Bullant*'s Ornamente und das Blattwerk der Kapitelle etwas von der unperſönlichen und doch lebendigen Schönheit der Antike beſitzen.

308) Siehe: *Archives de l'art français* 1860, S. 305.

309) A. a. O., S. 12.

310) *Bullant* klagt über ihre geringe Qualität und hat ſpäter eine Anzahl von Blättern ſelbſt in Kupfer geſtochen, darunter zwei Kapitelle, mit ſeinem Namen und dem Datum 1566 verſehen. (Abdrücke davon befinden ſich in der *Bibliothèque de l'Arſenal* zu Paris.) Die Beſchreibung derſelben giebt er zum Theile ſelbſt. (Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. VI, S. 324.)

Am Schloſs zu Écouen allerdings zeigen die korinthiſchen Kapitelle der groſsen Ordnung (Fig. 320) eine nicht ganz flüſſige Behandlung der Blätter. Die doriſchen Kapitelle daſelbſt ſind nach denjenigen des Hofes der Cancelleria zu Rom und jenen des antiken, von *A. Labacco* geſtochenen Gebäudes, welches *Bramante* ſo gut gefallen hat, gebildet und auf Pilaſter übertragen; zum Theile ſcheinen ſie von der Behandlung *Goujon*'s berührt zu ſein.

148. Compoſitionsweiſe.

Weniger glücklich dagegen iſt *Bullant* oft in der Geſammtgliederung ſeiner Bauwerke. Am kleinen Schloſs zu Chantilly (Fig. 117, 318 u. 336) ſind zwar die Verhältniſſe der Ordnung, die Feinheit ihrer Zeichnung und ihres Reliefs einzig ſchön, eben ſo die Zeichnung und die Verhältniſſe der Fenſter, wenn man ſie über Ecke anſieht. Hingegen ſind letztere für die Ordnung zu groſs, und die Geſammtwirkung iſt ganz unbefriedigend; ſie bilden weder ein zweites Geſchoſs, noch eigentliche Dachfenſter und durchſchneiden das Gebälke in häſslicher Weiſe. Sehr ſchön, namentlich bei guter Beleuchtung, iſt der Thorbogen (wegen der Baronenkrone nicht ſpäter als 1547 oder 1550), ſtiliſtiſch gleichzeitig oder etwas ſpäter als der Louvre-Hof.

Der Eingang in die Viaduct-Galerie zu Fère-en-Tardenois (Fig. 107) und der Seitenaufriſs der letzteren (Fig. 337) laſſen die gleiche Compoſitionsrichtung erkennen. Dennoch iſt dieſes Werk *Bullant*'s, beſonders in ſeiner einfachen, aber kräftigen Behandlung der Pfeiler und Bogen, im höchſten Grade intereſſant und wirkungsvoll [311]).

Es läſſt ſich auch nicht leugnen, daſs die beiden Portalbauten und die Loggia am Schloſs zu Écouen (Fig. 319 bis 321) in der Compoſition von Geſuchtem und Erzwungenem nicht ganz frei ſind; ſie zeigen eine etwas ſtörende Vereinigung von Oeffnungen, deren ſehr verſchiedene Gröſse trotz ihres Zuſammenhanges mit den dahinter befindlichen Treppenanlagen nicht immer hinreichend verſtändlich iſt. Ungeachtet dieſer unbefriedigenden Seite erwecken auch dieſe Compoſitionen das Intereſſe des Architekten lebhaft; denn Banalität iſt ihnen fern.

Rührt das Geſuchte an den Portalen zu Écouen und das Unlogiſche der Compoſition am kleinen Schloſs zu Chantilly von einem Mangel an Sinn für Geſammtharmonie oder von *Bullant*'s Bewunderung für die antiken Säulenordnungen her, ſo wie von dem Wunſche, letztere möglichſt oft zu benutzen, ſelbſt dort, wo ſie mit der gewählten Dispoſition nicht ganz in Einklang zu bringen war? Dies mag unentſchieden bleiben. Jedenfalls ſpricht *Bullant* die Ueberzeugung aus, daſs keine der neu erfundenen Säulenordnungen an Majeſtät, an Ordnung der Glieder, an Harmonie und Einklang ſo viele Beachtung verdient, wie die fünf Säulenordnungen der Alten, und ſcheint auf dieſem Gebiete Stellung gegen die franzöſiſche Ordnung von *Philibert de l'Orme* zu nehmen [312]).

Die erwähnten Mängel treten weder am Altar zu Écouen (Fig. 187), noch am ehemaligen Eingangsportal daſelbſt (Fig. 315) hervor; eben ſo wenig in der überaus glücklichen Gruppirung der Maſſen am Schloſs zu Écouen — ein Grund mehr, um die Möglichkeit, daſs letztere von einem anderen Meiſter herrührt, nicht ganz von der Hand zu weiſen.

---

311) *Anne de Montmorency* erhielt gelegentlich ſeiner am 10. Januar 1527 vollzogenen Heirath mit *Madeleine von Savoyen*, Nichte der Mutter des Königs, die Herrſchaft von Fère-en-Tardenois als Hochzeitsgeſchenk des Königs; der Galeriebau *Bullant*'s ſtammt aus ſpäterer Zeit.

312) Siehe im nächſtfolgenden Artikel und ſpäter bei der Beſprechung der Säulenordnungen.

δ) *Philibert de l'Orme.*

149. Schriften und Erfindungen.

Ein weiterer der fünf hervorragendſten Architekten der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance iſt der ſchon mehrfach genannte *Philibert de l'Orme*, der zwiſchen 1510 und 1515[313]) das Licht der Welt erblickt hat und am 8. Januar 1570 geſtorben iſt. Obwohl er von den meiſten Fachgenoſſen mit *Lescot* an die Spitze der Architekten der Hoch-Renaiſſance geſtellt wird, zeigt ſich doch zwiſchen dieſem und *De l'Orme* in zwei Punkten der gröſste Gegenſatz. In der Gruppe der fünf Meiſter iſt er derjenige, der anſcheinend die gröſste Bauthätigkeit entwickelt hat und über den wir die zahlreichſten Nachrichten beſitzen. Wie *Lescot*'s Namen mit dem Louvre iſt derjenige *De l'Orme*'s mit dem Tuilerien-Palaſt unzertrennlich verbunden. Die zweite Quelle ſeines Ruhmes bilden ſeine literariſchen Arbeiten, zugleich auch die Hauptquelle der Nachrichten über ſein Wirken.

Die beiden weſentlichſten von *De l'Orme* verfaſſten Bücher führen die Titel: »*Nouvelles inventions pour bien baſtir et à petits fraiz etc.*« (Paris 1561) und: »*Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme*« (Paris 1567[314]). Die erſt genannte Schrift wurde durch die Erfindung *De l'Orme*'s, Dächer von groſser Spannweite mittels zuſammengefügter Bohlen herzuſtellen, veranlaſſt und auf Befehl *Heinrich II.* verfaſſt. Das zweite Buch, in ſeiner Art einzig in Frankreich, ſollte mit dem leider nicht erſchienenen zweiten Bande ein Geſammtwerk über die Architektur bilden, in der Art, wie die bezüglichen Schriften von *Vitruv* und von *Alberti*. Am verdienſtvollſten ſind darin die zwei Bücher über Steinſchnitt, welche ein Jahrhundert lang die beſte und faſt einzige Abhandlung über dieſen Gegenſtand bildeten.

Ein drittes von *De l'Orme* verfaſſtes Schriftſtück iſt die von *Delisle* 1861 entdeckte Denkſchrift, in welcher er ſich gegen die Beſchuldigungen vertheidigt, welche die ihm 1559 widerfahrene Ungnade hervorriefen, und die vielfache intereſſante Aufſchlüſſe über ſeine Werke und ſeinen Lebenslauf giebt. Sie wurde von *Berty*[315]) veröffentlicht.

150. Aufenthalt in Italien.

Philibert de l'Orme erzählt ſelbſt, wie überaus jung er nach Rom kam und dort die antiken Bauwerke aufnahm, unter Zuhilfenahme von Leitern, Seilen, Ausgrabungen und Taglöhnern, welch letzteren er täglich 2 *Giuli* gab. Bei dieſen Arbeiten lernte er den ſpäteren Papſt *Marcellus*, damals noch Biſchof, kennen, eben ſo *Meſſer Vincenzo Rotolano*. Beide forderten ihn auf, die Ruinen nicht mehr mit dem franzöſiſchen *Pied de Roy* auszumeſſen, ſondern mit dem *Palmo antico romano* oder mit dem antiken Fuſs, nach dem jene Werke ausgeführt worden waren. Hauptſächlich waren es antike Vorbilder im Capitol und viele Architektur-Ueberreſte im Garten des verſtorbenen Cardinals *Gaddi*, die *De l'Orme* aufnahm.

In Rom gefiel es ihm ſo gut, daſs er in den Dienſt des Papſtes *Paul III.* trat und ein Amt an der Kirche, die er *St. Martin dello Bosco, à la Callabre* nennt, bekleidete. Durch das Drängen von *Monſeigneur de Langis, Guillaume du Bellay*

313) Laut ſeines 1567 in Paris erſchienenen Buches »*Architecture*« (Buch IV, S. 90v) kehrte *De l'Orme* 1536 aus Italien zurück; ſchon 1533 war er in Rom (ſiehe ebendaſ., S. 197). An anderen Stellen deſſelben Werkes (Buch V, Kap. 17; dann S. 162, 162v u. 147v), an dem er ca. 6 Jahre lang ſchrieb, ſpricht er vom Aufenthalt in Italien als von einem ſolchen, der vor 30 Jahren ſtattgefunden habe. Wenn er auch, nach eigener Ausſage, in ſeinem 15. Lebensjahre bereits 300 Arbeiter unter ſich hatte, ſo iſt dies wohl mehr als eine aufſichtführende, denn als eine techniſche Beſchäftigung im höheren Sinne des Wortes aufzufaſſen. Er wird ſchwerlich vor ſeinem 18. bis 20. Jahre nach Italien gegangen ſein, ſo daſs ſein Geburtsjahr nicht ſpäter als 1515, vielleicht aber ſchon 1512 iſt. Er wäre demnach 24 Jahre alt geweſen, als er aus dem Dienſte *Paul III.* trat und in Lyon zu bauen begann; man wird kaum annehmen dürfen, daſs er damals weſentlich jünger war.

314) Eine neue Ausgabe dieſes Buches mit facſimilirten Abbildungen iſt kürzlich (1894) durch *C. Nizet* bewirkt worden.

315) In: *Les grands architectes français de la renaiſſance etc.* Paris 1860. S. 47—59. — Im Folgenden wird dieſe Denkſchrift als »*Mémoire de Ph. de l'Orme*« angezogen werden.

und ſeines Bruders, des Cardinals, wurde er verlockt, nach Frankreich zurückzukehren, wo, wie er ſagt[316]), »mir als Lohn für meine guten Dienſte, ſo viel Elend verurſacht wurde und ich mehrerer Infamien geziehen worden bin, an denen ich ſpäter als unſchuldig befunden wurde; man hat mich Alles entgelten laſſen, was ich je verdient hatte«.

151. Rückkehr nach Frankreich.

Die Rückkehr *De l'Orme*'s nach Frankreich erfolgte 1536, und er baute noch im gleichen Jahre zu Lyon das Haus mit den beiden Trompen (Fig. 75). Nach *Deſtailleur* wurde er bereits 1537 nach Paris berufen, um die Bauthätigkeit in Saint-Maur-les-Foſſés, die er ſelbſt als für die Renaiſſance epochemachend bezeichnet, in Angriff zu nehmen.

Unter *Franz I.* muſſte *De l'Orme* jährlich zweimal ſämmtliche Feſtungen an der Küſte der Bretagne inſpiciren. Ein anderes Mal hatte er die Schiffe an der Küſte der Normandie in Augenſchein zu nehmen und die Verproviantirung derſelben zu beſorgen. Später muſſte er in Hâvre-de-Grâce den Bau von Gallionen beaufſichtigen, während des Krieges in den Befeſtigungsanlagen Dienſt thun und in belagerten Städten mehrere Male als *Capitaine en chef* die Stelle eines Befehlshabers ausüben[317]).

Am 31. März 1547 ſtarb *Franz I.*, und mit dem Regierungsantritt *Heinrich II.* beginnt die Zeit von *De l'Orme*'s gröſster Bauthätigkeit und höchſter königlicher Gunſt. Schon 1549 ſcheint er an der Spitze ſämmtlicher königlicher Bauten geſtanden zu haben, ausgenommen den Louvre und das Schloſs zu Monceau-en-Brie, mit deſſen Bau im gleichen Jahre *Primaticcio* auf Befehl der Königin begann.

Es ſei beſonders auf die Miſſion aufmerkſam gemacht, die *De l'Orme* 1548 erhielt: »zu prüfen, wie der verſtorbene König bei ſeinen Bauten bedient worden ſei«; denn dieſer Wortlaut iſt demjenigen, durch den *De l'Orme* zwei Tage nach dem Tode *Heinrich II.* von der Superintendenz über die Bauten enthoben und *Primaticcio* an ſeine Stelle berufen wurde[318]), ſo ſehr ähnlich, daſs man faſt annehmen könnte, es ſei ein ſolches Vorgehen bei jedem Regierungsantritt adminiſtrativer Gebrauch geweſen; allerdings hat man im damaligen Wechſel der Perſon erblicken wollen, daſs *De l'Orme* in Ungnade gefallen ſei; er ſelbſt äuſsert ſich auch in dieſem Sinne. Da zum Nachfolger *Philibert*'s — des »am meiſten Techniſchen« unter den fünf groſsen Architekten — ein Italiener, der bis dahin nur als Maler bekannt worden war, ernannt wurde, ſo iſt es begreiflich, daſs Manche an Ungerechtigkeit und an willkürliche Begünſtigung, die *Katharina von Medici* einem ihrer Landsleute zu theil werden lieſs, gedacht haben. Da indeſs im Folgenden gezeigt werden wird, daſs *Primaticcio* nicht allein Maler und bedeutender Decorateur, ſondern auch vorzüglicher Architekt, daſs er alſo ein würdiger Nachfolger *De l'Orme*'s

316) In: *Mémoire*, S. 58.

317) Siehe ebendaſ., S. 51 u. 58.

318) Die beiden bezüglichen Wortlaute ſeien hier mitgetheilt:

1) 1548, 3. April. »... *le roi Henri II, commet & députe maiſtre Philibert de Lorme, ſon architecte ordinaire de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villiers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne, afin de ſavoir comme le feu roi a été ſervi en ſes bâtiments. A cette cauſe, dit-il, pour la bonne & entière confiance que nous avons de voſtre perſonne, de vos ſens ſuffiſants, loyauté & grande expérience en l'art d'architecture,* « etc.

2) 1559, 12. Juli. *François II* (zwei Tage nach ſeiner Thronbeſteigung) *nomma François Primatici de Boullogne à la ſuperintendance des baſtiments & en dechargea Philibert de Lorme, abbé d'Ivry, & Jean de Lorme ſon frère:* »*Primatici eſt nommé pour la viſitation des baſtiments commencés ſous François I, et Henri II & à ſcavoir comment ils ont été conduits & maniez & de quel ſoin, diligence & légalité notre dit Seigneur & père y a été ſervi.*« (Siehe: Destailleur, H. *Notices ſur quelques artiſtes français.* Paris 1863. S. 4 u. 9 — nach: Laborde, L. de. *La renaiſſance des arts à la cour de France etc.* Bd. I. Paris 1850. S. 558.)

war, ſo tritt die ganze Angelegenheit in ein anderes Licht. Wenn *Bernard Paliſſy* ſich über *De l'Orme* in der Weiſe äuſsert, wie dies bei Beſprechung des Schloſſes zu Meudon noch gezeigt werden wird; wenn man ferner der Selbſtgefälligkeit gedenkt, mit der *Philibert* ſtets von ſich ſelbſt ſpricht, und wenn man endlich ſieht, daſs *Jean Bullant* die Hälfte ſeines Gehaltes opfern muſſte, um dem Bruder *Philibert*'s, *Jean*[319]), eine beſſere Stellung zu ſchaffen — dann wird es leicht denkbar, daſs im Weſen *De l'Orme*'s Einiges liegen mochte, was ſeine damalige Abſetzung in den Augen ſeiner Landsleute durchaus rechtfertigte. Die Gründe, die er ſelbſt durchblicken läſſt, u. A. die aus Mangel an Verſtändniſs für ſeine neue Dach-Conſtruction entſtandene abfällige Kritik und das neue Schloſs zu St.-Germain-en-Laye, dürften ſchwerlich die einzigen ſein. Immerhin war, wie aus dem Nachſtehenden hervorgeht, die Verminderung ſeiner nahezu allmächtigen Stellung keine eigentliche Ungnade, jedenfalls keine dauernde.

Obgleich *De l'Orme* der Architekt der *Diana*, der Rivalin der Königin war, ſo entzog ihm *Katharina von Medici* ihre Gunſt nicht. Sie übertrug ihm den Bau der Tuilerien, deren Fundamente im Mai 1564 gelegt wurden. Im gleichen Jahre hatte *Katharina* das Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés gekauft, und *De l'Orme* muſſte den von ihm früher aufgeführten Bau nunmehr vergröſsern. Die Königin-Mutter lieſs verſchiedene Pläne und Modelle, welche ſich, als *Philibert* ſtarb, bei ihm befanden, für ſich reſerviren.

Die Ungnade des Königs ſcheint auch das Vermögen *De l'Orme*'s nicht in der Weiſe geſchädigt zu haben, wie man aus ſeinen eigenen Worten ſchlieſsen möchte. Er beſaſs in Paris zwei Häuſer, ferner Beſitzungen in Plaiſance bei Fontenay und ſtarb, wie ſein Teſtament[320]) aufweist, als wohlhabender oder gar reicher Mann.

De l'Orme war nach einander mit mehreren Abteien belehnt worden, deren Einkünfte den gröſsten Theil ſeines Architekten-Honorars ausmachten. Dies waren die Abteien Jéveton in der Bretagne, St.-Barthélemy-lès-Noyon, Yvry und St.-Sierge d'Angiers. Auf dem Titelblatt ſeiner »*Architecture*« bezeichnet er ſich als *Conſeiller et aumoſnier ordinaire du Roy et abbé de S. Serge lez Angiers*; die Einkünfte dieſer Abtei waren für 2700 Livres verpachtet. In ſeinen »*Nouvelles inventions*« hingegen nennt er ſich *Abbé de St.-Eloy-lez-Noyon*. Als Canoniker hatte er ein Haus im Kreuzgang von *Notre-Dame* zu Paris.

152. Lebenslauf.

Ueber den Lebenslauf und das Wirken von *Philibert de l'Orme* dürften die folgenden Daten von Intereſſe ſein.

1533 war er bereits in Rom.

1536 kehrte er aus Rom nach Lyon zurück. Daſelbſt baute er die zwei Trompen in der *Rue de la Juiverie* (Fig. 75). Das Portal der Kirche *St.-Nizier* (?), angeblich um 1542, wird ihm anſcheinend aber erſt ſeit 1711 zugeſchrieben. Gleichzeitig führte er in Paris das kleine Hôtel des Banquiers *Patoillet* in der *Rue Saint-Eloy* (Cité) aus.

1537 nach *Deſtailleur*, 1542 nach *d'Argenſon* begann er mit dem Bau des Schloſſes zu Saint-Maur-les-Foſſés bei Paris.

---

319) *Philibert*'s Bruder *Jean De l'Orme*, war gleichfalls Architekt und muſſte erſteren, bei der groſsen Bauthätigkeit deſſelben, öfters vertreten, ſo z. B. bei der Inſpection der Bauten in der Bretagne (ſiehe S. 143). Im Jahre 1558 wird er während der Abweſenheit ſeines Bruders als »*Maiſtre Jean de l'Orme, escuyer, ſieur de Saint-Germain, commiſſaire député par le roy ſur le fait de ſes édifices et baſtiments*« bezeichnet und erhielt ein Gehalt von 600 *Livres*, welches von demjenigen *Bullant*'s in Abzug gebracht wurde. 1552 war *Jean* als *Maître général des oeuvres de maçonnerie du roi* mit den franzöſiſchen Truppen in Italien (in Parma, Mirandola, Siena und auf Corſica), um dort »*faire le ſervice du fait des fortifications des places fortes.*« (Siehe: Fillon, B. & A. de Montaiglon in: *Archives de l'art français.* Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 314 u. ff.) *Philibert* vermachte ſeinem Bruder ſeine Architekturbücher, Entwürfe, Stiche und Zeichnungen, eben ſo ſeine Landwohnung.

320) Siehe: *Archives de l'art français*, Serie II, Bd. II (1862), S. 318 u. ff.

1538 verhinderte *De l'Orme* die Einnahme von Breſt durch die Engländer[321]). Von 1547 an arbeitete er am Grabmal *Franz I.*

Am 3. April 1548 wurde er zum gewöhnlichen Architekten *Heinrich II.* für die Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne (Madrid) und im Januar 1549 auch für das Schloſs La Muette ernannt, mit dem ſchon erwähnten Auftrage, zu prüfen, wie *Franz I.* bei dieſen Bauten bedient worden war.

Am 3. April 1548 wurde ihm der Wiederaufbau des Schloſſes zu Saint-Léger im Wald von Montfort-l'Amaury übertragen, und von dieſem Zeitpunkte an wurden alle auf den Bau der genannten Schlöſſer bezüglichen Verträge von ihm abgeſchloſſen. Alles geht nunmehr durch ſeine Hände, von den Täfelungen im Cabinet des Königs zu Fontainebleau angefangen bis zu den feinen Sculpturen am Grabmal *Franz I.*, und Nichts wird ohne ſeine Oberleitung ausgeführt.

Auf den 31. December 1550 fällt der Abſchluſs der Verträge über die Erbauung der Capelle der Goldſchmiedezunft zu Paris, *Chapelle des orfèvres* oder *de St.-Eloy* (*Germain Brice*[322]), *Rue de deux portes*, welche 1566 vollendet worden iſt.

Nach *Berty* wurde 1552 mit dem Bau des Schloſſes zu Anet begonnen, während nach *Deſtailleur* im Jahre 1554 dieſer Bau bereits ſeiner Vollendung entgegenging. Der Beginn des Schloſsbaues zu Meudon hingegen fällt in das Jahr 1553.

Am 3. Februar 1554 wurde *Philibert de l'Orme* zum *Maiſtre architecte et conducteur général des baſtiments et édifices, ouvraiges et fortifications du Roi dans ſes pays et duché de Bretagne* ernannt und erhielt ein jährliches Gehalt von 500 *Livres*. Am 12. Juni deſſelben Jahres wurde ihm geſtattet, ſich als *Viſiteur des places fortes, places et châteaux, portz et havres ..... de Bretagne* durch ſeinen Bruder *Jean* vertreten zu laſſen, jedoch ohne Vermehrung ſeines Gehaltes[323]).

In das Jahr 1558 oder 1559 fällt der Bau des Refectoriums für die Abtei auf dem Montmartre, und im letztgenannten Jahre verminderte er als *Superintendant* der Königlichen Bauten das Gehalt von 1200 *Livres*, welches *Jean Bullant* als *Contrôleur des bâtiments de la couronne* bezog, um 600 *Livres*, welchen Betrag er ſeinem Bruder *Jean de l'Orme* zuwendete.

153. Baukünſtleriſche Thätigkeit.

Am 12. Juli 1559 wurde *Philibert de l'Orme*, wie bereits geſagt, in der Superintendanz der Königlichen Bauten durch *Primaticcio* erſetzt, und im Jahre 1564 wurde der Bau der Tuilerien begonnen.

Nach *De l'Orme*'s eigenen Angaben iſt ſeine baukünſtleriſche Thätigkeit eine viel umfangreichere geweſen, als aus den vorſtehenden Daten hervorgeht. Danach würde dieſelbe das Nachſtehende umfaſſen.

Im Schloſs zu Fontainebleau rührt von ihm zunächſt der groſse Ballſaal her, »der dem Zuſammenſturz nahe war. Habe ich ihn nicht gut ausſtaffirt (*bien accouſtrée*) ſowohl durch die Täfelungen, als auch durch den Kamin, das Mauerwerk und das Anbringen der Malereien? Ich ſpreche nicht davon: Herr von *St.-Martin* (*Primaticcio*) kennt ſeinen Beruf[324]).« Weiter ſchuf *De l'Orme* in dieſem Schloſſe die

---

321) Siehe: *Mémoire*, S. 52.

322) *Félibien* ſagt, dieſe Capelle rühre von *François de la Flaſche* und *Jean Marchand* her.

323) Siehe: *Archives de l'art français*. Paris 1862. Serie II, Bd. 2, S. 315—317.

324) Siehe: *Mémoire*, S. 54: ... *et entrée des peinctures. Je n'en parle poinct. Monſieur St. Martin ſcait ſon eſtat.* — *Berty* wirft die Frage auf, ob hiermit nicht ein gelinder Hohn *Primaticcio* gegenüber, der ihn ja erſetzt hat, beabſichtigt war? Uns ſcheint dies nicht nothwendig zu ſein; es kann das gerade Gegentheil zutreffen, wenn *De l'Orme* ſagen will, er ſei die Veranlaſſung geweſen, daſs *Primaticcio*'s Malerei in dieſem Saale angebracht worden iſt.

Kanzel und die Marmorſäule in der Capelle, das Cabinet der Königin-Mutter, das Cabinet und das Zimmer des Königs im Pavillon beim Teich, die groſse Freitreppe im unteren Hof und das zum Saal des Königs führende Veſtibule[325]).

De l'Orme begann den neuen Schloſsbau zu St.-Germain; allein auch im alten Schloſs daſelbſt hatte er Verſchiedenes auszuführen: die Verzierungen an der Kanzel in der Capelle und ihre Schranken, den Brunnen und die Brücke der Königin »in Folge meines Wunſches, ihr einen allerdemüthigſten Dienſt zu leiſten«.

De l'Orme erwähnt ferner die Arbeiten am Schloſs zu la Muette bei St.-Germain, eben ſo diejenigen zu St.-Léger im Wald von Montfort, wo er eine alte Wohnung in Stand geſetzt, eine neue Galerie mit der Capelle und mit Pavillons gebaut hat, »welche man ſo ſchön als möglich findet und die ſich als ſehr ſchönes ‚Haus' vollenden lieſse«.

Von ſonſtigen Ausführungen nennt *De l'Orme*[326]) das Grabmal *Franz I.*, das Schloſs zu St.-Léger, das Zeughaus und das Magazin zu Paris (*l'archenac et magazin de l'artillerye*), die Stallungen des Palaſtes der *Tournelles* zu Paris, den Bau der Gewölbe und die Vollendung der Capelle im *Bois de Vincennes* (im Schloſs ſelbſt, kurz vor 1550[327]), verſchiedene Arbeiten (*corvées*) zu Foulembray und Couſſy, den Beginn des *Hôtel-Dieu de St.-Jacques du Hault-Pas*, einen Tempel im Park zu Villers-Cotterets, auf Befehl des Königs viele ſchöne Werke im Schloſs zu Anet und verſchiedene, nicht ausgeführte Entwürfe für die Ueberdeckung des Ballſpielhauſes zu Monceau (Mouſſeau-en-Brie).

In ſeinen »*Nouvelles inventions*« ſpricht *De l'Orme* noch von folgenden durch ihn im Schloſs zu La Muette ausgeführten Arbeiten: die gebogenen Dächer über dem Treppen-Pavillon und über der Capelle, das Dach von groſser Spannweite in der Mitte, die zwei letzten Pavillons daſelbſt an der Straſse von St.-Germain nach La Muette (die Dächer?), für *Diana von Poitiers* das Dach des Schloſſes zu Limours, letzteres Schloſs ſelbſt[328]) und die Blei-Ornamente über der Capelle des Königs zu Fontainebleau.

Unter *Heinrich II.* führte *De l'Orme* am Schloſs zu Madrid die oberen Stockwerke an denjenigen Seiten aus, an denen keine Terracotten vorhanden waren; die Verwendung der letzteren im Aeuſseren und in Verbindung mit Mauerwerk gefiel ihm, wie er ſchreibt[329]), nicht beſonders.

Der Herzog *de la Tremouille* hat vor Kurzem[330]) in den Archiven des Schloſſes zu Uzès zwei Entwürfe (Varianten) für die Façade deſſelben aufgefunden, die von *Philibert de l'Orme* unterzeichnet ſind.

Von den Hauptwerken *De l'Orme*'s wird im Folgenden noch eingehend die Rede ſein. Indeſs ſei von zweien der von ihm erbauten Schlöſſer ſchon an dieſer Stelle Einiges geſagt: vom Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés, wegen der Wichtigkeit,

---

325) *Le veſtibule en la ſalle du Roy.* — »... wie ich es machen wollte und wo ich die Balken aus 300 oder 400 Stücken zuſammenſetzte, welche beinahe fertig waren, und die Dächer über mehreren Räumen. Da aber die Leute, dieſe Art auszuführen (das aus Bohlen zuſammengeſetzte Zimmerwerk) nicht kannten, ſo ſagten ſie ſofort, ſie tauge nichts, worin ſie ſich in groſsem Irrthum befinden. Sie hätten nicht ſo reden ſollen, weil ſie damit nicht umzugehen wiſſen und nichts davon verſtehen.«

326) In: *Mémoire*, S. 59.

327) Siehe: BERTY, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 30.

328) *Nouvelle invention etc.*, Ausgabe von 1626, S. 296: »*La charpente pour Madame la Ducheſſe de Valentinois à ſon chateau de Limours, qu'il a fait faire.*«

329) In: *Architecture*, Buch IX, Kap. 7, S. 268.

330) Wie mir Herr *Lucien Magne* kürzlich mittheilte.

die *De l'Orme* ſelbſt dieſem Bau zuſchreibt, und von dem künſtleriſch noch bedeutenderen Schloſs zu Meudon, über welches er vollſtändig ſchweigt.

In ſeiner »*Architecture*«[331]) ſagt *De l'Orme* gelegentlich der Beſprechung des Schloſſes zu St.-Maur, »der Verfaſſer habe die Art, gut zu bauen, nach Frankreich gebracht«. Hiernach ſollte man glauben, daſs er ſich auf dieſem Gebiete kein geringes Verdienſt zuſchreibt, obwohl es ſich an der betreffenden Stelle nur um ein neues Verfahren zu handeln ſcheint, die Verhältniſſe der attiſchen Baſis, die er beim genannten Schloſsbau eingeführt hatte, zu zeichnen[332]). Allein in der mehrfach angezogenen Denkſchrift (S. 54) nimmt er jenes Verdienſt unumwunden für ſich in Anſpruch.

Das Schloſs zu Meudon (Fig. 239 u. 344) baute *Philibert de l'Orme* im Auftrag des Cardinals *Charles de Lorraine*; das dazu nothwendige Gelände nahm er 1553 in Beſitz[333]). Eben ſo rührt die Grotte (Fig. 127, 243 u. 246), die ſich ſeitwärts vom Schloſſe erhob und deren Schönheit berühmt war, wie eine Reihe von Schriftſtellern berichten, von ihm her; dennoch erwähnt er derſelben in ſeinen Schriften nicht. *Berty*[334]) erklärt dieſes Schweigen durch das Miſsgeſchick, welches nach *Paliſſy*'s Ausſage der »Gott der Maurer« hier hatte.

Paliſſy ſchreibt: »Ich weiſs, daſs es in unſerer Zeit einen franzöſiſchen Architekten gegeben hat, der ſich beinahe den Gott der Maurer oder der Architekten nennen lieſs; er konnte dies um ſo mehr thun, als er 20000 *Livres* an Beneficien bezog und ſich bei Hof wohl angeſchrieben wuſſte. Es kam bisweilen vor, daſs er ſich rühmte, das Waſſer mittels Pumpen oder anderer Maſchinen ſo hoch heben zu können, als er wollte. Solche Prahlereien gaben einem groſsen Herrn den Anlaſs, das Waſſer von einem Fluſſe nach einem hoch gelegenen Garten, den er in der Nähe hatte, heben zu wollen. Die Ausgaben hierfür waren ſo groſs, daſs man in den Aufzeichnungen der Controleure gefunden hat, daſs ſie ſich auf 40000 *Francs* beliefen, obgleich die ganze Sache niemals etwas werth war«[335]).

Daſs *Paliſſy* hierbei *De l'Orme* und den Schloſsbau zu Meudon im Auge hatte, wird an einer ſpäteren Stelle beſtätigt. Er ſagt[336]): »Wenn der Herr Architekt der Königin, der ſich in Italien aufgehalten und dieſes Land durchſtöbert hatte (*avait hanté l'Italie*), dem auch die Autorität und der Oberbefehl über alle Werkleute der genannten Dame übertragen worden war, nur etwas natürliche Philoſophie beſeſſen hätte, ohne alle Bildung, ſo hätte er irgend eine Mauer oder Arcaden im Thal von St.-Cloud errichten laſſen und von der Brücke daſelbſt das Waſſer ganz ſachte bis zu den Mauern des Parks kommen laſſen . . .«

Pater *Rapin* ſpricht in ſeinem Gedicht[337]) über die Gärten zu Meudon ebenfalls von dem vergeblichen Graben der Architekten nach Waſſer und von der Verzweiflung des Beſitzers.

Im künſtleriſchen Wirken von *De l'Orme* laſſen ſich mehrere Richtungen verfolgen: 154 Stilrichtungen.

1) eine mehr italieniſche, im Sinne der Schüler der letzten Manier *Bramante*'s;
2) eine freiere Richtung, mehr im franzöſiſchen Geiſte, und
3) das Beſtreben, nach beſtimmten Geſetzen zu componiren.

In einer Reihe ſeiner Schöpfungen, etwa in denjenigen, welche vor 1560 entſtanden ſind, zeigt ſich oft eine Strenge ganz im Sinne *Peruzzi*'s, *A. da Sangallo*'s, *Sanſovino*'s oder *Sanmicheli*'s. In den Tuilerien hingegen kommen ſtellenweiſe ganz

331) Randnotiz auf S. 142.

332) »*. . . Mais telle façon barbare eſt abolie entre les ouuriers pour auoir trouué meilleure celle que je leur ay monſtré & apporté en France il y a plus de trente ans, ſans en prendre aucune gloire ne iactance.*«

333) Siehe: Destailleur, a. a. O., S. 7.

334) Siehe: *Les grands architectes français etc.* Paris 1860. S. 25.

335) Die bleiernen Röhren barſten unter dem Waſſerdruck, und die aus Erz hergeſtellten füllten ſich ſo ſtark mit Sand, daſs man ſie aufreiſsen muſſte, um ſie reinigen zu können. (Siehe: *Les oeuvres de Bernard Paliſſy, publiées . . . par Anatole France.* Paris 1880. *Discours admirables.* S. 171 — ferner: Audiat, L. *Bernard Paliſſy etc.* Paris 1868. S. 271.)

336) *Discours admirables*, S. 181.

337) Siehe: Audiat, a. a. O, Buch III, S. 272: *Poème des jardins.*

willkürliche Formen vor, ähnlich wie bei *Alessi* am *Palazzo Marino* zu Mailand, so z. B. in den Fensterbrüstungen der Hoffaçade, die wie »eingehängt« erscheinen (Fig. 46), und in der Bildung der Attika, die sich gleichsam als Symptome des Ueberganges zur dritten Phase der Renaissance im XVI. Jahrhundert zu erkennen geben.

155. Italienische Richtung.

De l'Orme giebt selbst an einzelnen Stellen zu, dass er italienischen Vorbildern gefolgt sei.

Z. B.: »Ueber der Thür habe ich eine kleine Terrasse oder einen Balcon angeordnet, nach italienischer Art, wie man sie an mehreren Palästen in Rom, Venedig und anderen Städten angeordnet; man schreitet aus der Wohnung geradeaus durch das Fenster auf eine solche Terrasse oder einen solchen Balcon, um besser an der Luft zu sein und Vergnügen an der Umgebung zu haben« [338]).

Von den italienischen Architekten seiner Zeit spricht *De l'Orme* gleichfalls. Er findet z. B., dass ihr Gebrauch, dem Piedestal der toscanischen Ordnung ein Drittel der Säulenhöhe zu geben, übertrieben sei; ein Viertel gefällt ihm besser.

Zu den Schöpfungen der italienischen Richtung gehören u. A.: das Haus zu Lyon (Fig. 75), das Schloss zu St.-Maur in seiner ersten Gestalt (Fig. 126), das Grabmal *Franz I.*, das Portal des Schlosses zu Anet (Fig. 317) und der Tempel im Park zu Villers-Cotterets (Fig. 195).

Oefters lassen die Schöpfungen *De l'Orme*'s das Studium der Werke *Bramante*'s erkennen.

Im Krypto-Portikus des Schlosses zu Anet ist die Grundrissgliederung vom Studium gewisser Anordnungen in den Entwürfen von *Bramante* und *Raffael* für St. Peter, den Vatican, die Villa Madama etc. durchdrungen. Die Treppenanlage in den Exedren an beiden Enden wiederholt die ehemalige Treppe *Bramante*'s am Nicchione zu Rom: unten halbrund convex, oben halbrund concav. Auch im Garten zu Anet, rechts vom Eingang, ist diese Treppenform *Bramante*'s wieder verwendet. Am Aufsenportal erinnert die Behandlung des Dorischen an die von *Tempietto* an der Kirche San Pietro in Montorio angewendete.

Die Rundcapelle zu Anet, als griechisches Kreuz erweitert, schliefst sich unmittelbar an die unzähligen Entwürfe an, die in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes unter den Schülern *Bramante*'s, auf Grund seiner Entwürfe für St. Peter, für die Capelle im Palazzo San Biagio etc., entstanden sind.

In einem Falle kann man sogar sagen, es sei *De l'Orme* vergönnt gewesen, seiner Schöpfung jene höchste Anmuth zu verleihen, die *Bramante* in seinen letzten Mailänder Werken, im Hof der Cancelleria zu Rom und in den Pfeilern der Kirche *San Lorenzo in Damaso*, offenbart. Es war dies in den drei vor Kurzem beseitigten Arcaden neben der Treppe im Schlosshof zu Blois.

An diesen entwickelt *de l'Orme* in den Verhältnissen der Bogenöffnungen, des Gebälkes, der Schaftbildung, der Dreiviertelsäulen, im Relief ihrer vier Trommelbänder, im reizvollen dorisirenden Kapitell mit zierlicher Blattreihe am Säulenhals, in der bezaubernden Schärfe des Abakus von vollendeter Stärke, Ausladung und feiner Verbindung mit dem Gebälke jene eben so geheimnisvolle, wie entzückende Schönheit, welche lebendige Jugendfrische und vollkommen reife Fülle vereint [339]).

So schön auch die Arcaden an der Gartenfront der Tuilerien in ihren Verhältnissen waren, so fehlte ihnen etwas von jener vollendeten Bramantesken Harmonie, wie sie die Arcaden zu Blois zeigten und wie sie seitdem in Frankreich vielleicht nur noch einmal erreicht worden ist, nämlich von *Duban* im Hof des *Hôtel Pourtalès* zu Paris.

156. Freiere französische Richtung.

Dass *De l'Orme*, ungeachtet seiner Verehrung für die Antike und die strengere

[338]) Siehe: *Architecture*, Buch VIII, Kap. VI, S. 239 und Illustration auf S. 239v.

[339]) Im Jahre 1551 hatte *Heinrich II.* beschlossen, in Blois »*de faire certaines réparacions au corps de logis neuf du château de Blois*«. Sie bestanden darin, im Flügel *Franz I.* sämmtliche Scheidewände neu herzustellen. Es ist möglich, dass diese Arbeit im Zusammenhang mit der Erbauung der Arcaden *Philibert de l'Orme*'s stand. (Siehe: DE CROY, a. a. O., S. 57.)

italieniſche Richtung, ſich in ſeinen Schöpfungen auch in einer vorwiegend freien Richtung zu bewegen verſtand, beweist zunächſt ſeine Auffaſſung des Geiſtes, in welchem man das Studium der antiken Werke zu verwerthen habe.

Er ſchreibt: »... Kurz, ich habe niemals weder Säulen, noch Ornamente gefunden, welche die gleichen Verhältniſſe zeigten, auch nicht in derſelben (Säulen-)Ordnung. Dies ſage ich offen und bekräftige es durch verſchiedene Beiſpiele an Alterthümern, damit diejenigen, welche die Architektur ausüben wollen, ſich durchaus nicht auf die Menge der antiken Gebäude, die ſie gemeſſen haben, verlaſſen, ſondern vielmehr die Verhältniſſe und Abmeſſungen der Gebäude, die ſie auszuführen haben, kennen lernen, je nach deren Gattung und nach der Ordnung (Anordnung?) eines jeden Gebäudes[340].«

Jene freiere Richtung zeigt ſich aber auch in der »franzöſiſchen Ordnung« (Fig. 46) und in der noch freieren Bildung gekuppelter Säulen, bezüglich deren auf das Kapitel über die Ordnungen verwieſen werden mag; auch im Kapitel über das Haus iſt das eigene Haus *de l'Orme*'s ein weiterer Beleg für dieſe Richtung.

Der echt franzöſiſche Trieb, auf gewiſſen Gebieten vor Allem originell zu ſein, äuſsert ſich bei *De l'Orme*, wie beim älteren *Du Cerceau*, zuweilen in der Erfindung höchſt unharmoniſcher Bildungen, ſo z. B. in einer ſeiner Thürumrahmungen[341]. In einer Lucarne[342], die ſeitlich umgekehrte Strebebogen mit joniſchen Kapitellen hat, that er den erſten Schritt zu den ſpäter geradezu berüchtigten »ſitzenden Säulen«. Vom bewegt aufgebauten, nicht überall glücklichen Aufsenportal zu Anet wird ſpäter (im Kapitel über die Thore) die Rede ſein. In der Schloſs-Capelle ebendaſelbſt (Fig. 193) iſt die Art und Weiſe, wie der Sturz unter dem Gebälke und letzteres ſelbſt in halber Höhe des arcadenförmig geſtalteten Fenſters brutal unterbrochen und wie abgeſägt erſcheinen, gleichſam ein Hohn auf das Weſen der antiken Architekturformen[343], obwohl man gerade die Einführung dieſer antiken Formen damals auf das kräftigſte befürwortete. Eigenthümlich, faſt abenteuerlich erſcheint in derſelben Capelle die Art, wie bei den eben erwähnten Fenſtern nach aufsen zu, innerhalb der äuſseren Fenſterumrahmung, eine zweite, weiter zurückliegende angeordnet und in den Fenſterbänken profilirt iſt. Beſſer iſt die Thür im Inneren der Capelle[344] ausgebildet; die Pilaſter ſind ſeitlich durch Conſolen erſetzt, welche ein frei geſtaltetes Gebälke mit Conſolenfries und eine reich ſculpirte Holzbrüſtung tragen.

Ganz im Gegenſatz zu den vorgeführten Willkürlichkeiten ſteht eine andere Kunſtrichtung, von der *De l'Orme* ſelbſt angiebt, daſs er ſie in ſpäterer Zeit verfolgt habe: nämlich ſein Streben, auf Grund von »bibliſchen Geſetzen und heiligen Zahlen« zu componiren. Im Nachſtehenden (im Kapitel über die Verhältniſſe) wird hiervon noch näher geſprochen werden.

In den *De l'Orme*'ſchen Profilen ſind die Glieder oft mit Ornamenten tief und ſcharf eingeſchnitten, wobei die erhabenen Theile die glatte Fläche des urſprünglichen Gliedes, faſt ohne jede Modellirung, beibehalten und deſshalb des Eindruckes edler Vollendung entbehren. Aufser der Anwendung des Blattwerkes im Sinne der claſſiſchen Vorbilder verwendet *De l'Orme* oft Blätter, deren Ausſchnitte ſich von einem zweiten, dahinter geſtellten, gleichſam angeklebten glatten Blatt abheben. (Vergl. die Laterne der Schloſs-Capelle zu Anet.) Um die Ecken einzelner Sarko-

157. Detail.

340) In: *Architecture*, Buch VI, S. 197v.

341) Siehe: *Architecture*, S. 257.

342) Siehe ebendaſ., S. 256.

343) Es hätte dies vermieden werden können, wenn das Gebälke an den Kreuzabſchlüſſen nicht durchgeführt worden wäre.

344) Abbildung derſelben in: ROUYER, E. *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. etc.* Text von A. DARCEL. Paris 1859—66. Bd. 1, Bl. 26.

phage der Kaminbekrönungen zu verſtärken, ſind nicht ſelten ſogar drei verſchiedenartige Blätter auf einander gelegt. In der Compoſition von Ornamenten und Emblemen bekundet *De l'Orme*, wie an den Trommeln der Ordnungen an den Tuilerien, groſse Sicherheit und viel Geſchmack. In ſeinen Profilirungen ſind zuweilen einzelne Glieder in ſehr feiner Weiſe unter einander verbunden. In den Tuilerien waren ſie zum Theil lebendiger, als diejenigen *Lescot*'s im Louvre-Hof; wenn auch nicht edler, ſo war doch oft das Verhältniſs der einzelnen Glieder zu einander und bezüglich der Geſammtbewegung richtiger getroffen.

Angeſichts der Freude, welche *De l'Orme* in ſeiner Schrift über die Kunſt des Steinſchnittes offenbart, muſs an dieſer Stelle noch der vortrefflichen Ausführung der Schloſs-Capelle zu Anet gedacht werden, von der ſpäter nochmals die Rede ſein wird.

158. Künſtleriſches Weſen.

Wenden wir uns ſchlieſslich dem künſtleriſchen Weſen *De l'Orme*'s zu, ſo erſcheint er faſt in jeder Beziehung als das Vorbild des wahren Architekten. Durch die von Kindheit an ihm bekannte bauleitende Praxis war er voll Erfahrung, beſaſs ein bedeutendes Maſs von techniſchen Kenntniſſen, war für die Kunſt des Steinſchnittes (*l'art du trait*) begeiſtert und dem Structiven gegenüber von genialer ſchöpferiſcher Thätigkeit. Zugleich war ihm in künſtleriſcher Beziehung die Gabe verliehen, ſchön zu erfinden und Formen voll lebendigen Gefühls und feinen Geſchmacks zu bilden. Endlich begnügte ſich *De l'Orme* nicht mit demjenigen, was man durch Fleiſs und gute Schulung, alſo als »Schüler«, erlernen kann; vielmehr wollte er es in ſeinem Berufe zum »Meiſter« bringen, in das innerſte Weſen der Architektur eindringen und das Warum der Form, ſo wie die Geſetze ihrer Schönheit ergründen.

Man ſtaunt häufig mit Recht, daſs es *De l'Orme* neben ſeiner umfangreichen Bauthätigkeit und den häufigen und längeren Inſpectionsreiſen, die er unter eigenartigen Verhältniſſen unternehmen muſste, möglich wurde, zwei gröſsere Werke zu verfaſſen; das Staunen wird aber noch gröſser, wenn man erfährt, welcher literariſchen Studien er ſich befleiſsigte und welche Schriften er noch in Vorbereitung hatte[345]).

Berty glaubt, hierin ein tadelnswerthes Streben nach »rationeller«, ſtatt auf dem Gefühle beruhender Schönheit zu erblicken. Wir ſind der Anſicht, daſs gewiſſe Ungeſchicklichkeiten, von denen *Berty* mit Recht ſpricht, keineswegs hierin ihre Urſache haben, vielmehr daraus zu erklären ſind, daſs *De l'Orme* u. A. nicht mit hinreichender Klarheit die thatſächlichen äſthetiſchen Seiten, die einzelnen der von ihm benutzten bibliſchen Vorſchriften innewohnen mögen, erkannt hatte. Aus dieſem Grunde fand er keinen Halt in denſelben, wenn er ſich von einer gewiſſen Waghalſigkeit im Componiren und von der galliſchen Freude am Neuen, auf Koſten der Geſetze, hinreiſsen lieſs. Wie wenig ſclaviſch »rationell« — im Sinne *Viollet-le-Duc*'s und ſeiner Schüler — *De l'Orme* zuweilen ſein zu dürfen glaubte, ſobald es galt, das Hauptgewicht mehr auf das Ganze, als auf das Einzelne zu legen, zeigt die Thatſache, daſs er am Schloſs zu Anet, an der groſsen Galerie, welche ſich vor der Capelle erſtreckt, den Schornſteinen der Verzierung wegen — wie er ſelbſt ſchreibt[346]) — die Geſtalt von Dachfenſtern gegeben hat.

In verſchiedenen der nächſtfolgenden Kapitel wird noch mehrfach auf *Philibert De l'Orme* zurückzukommen ſein.

345) Siehe im Folgenden das Kapitel über die Architekten.

346) In: *Architecture*, Buch VIII, Kap. 20, S. 258v.

ε) *Jacques I. Androuet Du Cerceau.*

159. Stellung *Du Cerceau*'s.

Die Geburt *Jacques I.*, der im Folgenden ſtets gemeint iſt, ſobald von *Du Cerceau* geſprochen werden wird, kann nicht ſpäter, als 1510 oder 1512 erfolgt ſein. Seit 1584 iſt jede Spur von ihm verloren[347]).

Die Stellung, welche *Jacques I.*, der Vater von allen *Androuet Du Cerceau*'s, in der Gruppe der fünf groſsen Architekten einnimmt, iſt von derjenigen ſeiner vier Gefährten gänzlich verſchieden. Nachdem man noch in der Mitte dieſes Jahrhundertes vielfach die Exiſtenz der drei jüngeren *Du Cerceau*'s überſehen und ihre Werke dem Vater *Jacques I.* zugeſchrieben hatte, ging man ſpäter zum anderen Extrem über. Manche, die nicht im Stande waren, den Beweis zu führen, daſs *Jacques Androuet*, der Vater, jemals gebaut habe, gelangten zu der Anſicht, daſs er vermuthlich nur Kupferſtecher geweſen und daſs der Titel »*Architecte du roi*«, den er trug, wohl nur ein Ehrentitel geweſen ſei. Wenn es mir ſeitdem geglückt war, nachzuweiſen, daſs *Du Cerceau* durch und durch Architekt geweſen iſt und daſs man genöthigt iſt, ihm die Urheberſchaft zweier der wichtigſten Schlöſſer des XVI. Jahrhundertes — derjenigen zu Verneuil-ſur-Oiſe und zu Charleval — zuzuerkennen, ſo iſt dennoch nicht zu leugnen, daſs wir ſelbſt heute noch in unſerem Urtheil mehr unter dem Eindruck der Schriften von *Du Cerceau* ſtehen, als unter dem ſeiner Bauwerke. Der Umſtand, daſs von den beiden genannten Schlöſſern nichts mehr vorhanden, überdies aber jenes zu Charleval nur zum kleinſten Theile zur Ausführung gelangt iſt, trägt hierzu nicht wenig bei.

160. Bauwerke.

Jacques I. iſt nicht allein als der Erfinder und Architekt des Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe in ſeiner erſten, für *Philippe de Boulainvilliers* entworfenen Geſtalt, anzuſehen, ſondern (1575 oder bald darauf) auch als Schöpfer des für den zweiten Beſitzer, den Herzog von Nemours, abgeänderten Entwurfes; eben ſo rührt das königliche Schloſs zu Charleval von ihm her. Ausführende Meiſter des erſtgedachten Schloſſes waren *Jacques Androuet*'s Schwiegerſohn, *Jehan Broſſe* (Vater des berühmten *Salomon de Broſſe*), und *Androuet*'s eigener Sohn *Baptiſte*[348]).

Durch die Ausbildung ſeiner Anlage und der ſchönen, in Terraſſen angeordneten Gärten gehört der Bau zu Verneuil zu den bedeutendſten, damals begonnenen nicht königlichen Schlöſſern. Die Geſtaltung der Ecken mittels zweier Pavillons, wie ſie ſich im erſten Entwurfe *Du Cerceau*'s (Fig. 271) vorfinden, wurde zwar im zweiten Entwurf aufgegeben; jedoch ſein Groſsneffe *Salomon de Broſſe* nahm ſie in ſeinen Schloſsbauten wieder auf. Der Bau ſcheint erſt unter *Heinrich IV.* ganz fertig geworden zu ſein; dieſer lieſs ihn durch einen der Söhne von *Jacques I. Du Cerceau* für die von ihm begünſtigte *Mademoiſelle d'Entragues, marquiſe de Verneuil*, herſtellen. Noch ſchlimmer ging es mit dem anderen Schloſsentwurf *Du Cerceau*'s, jenem für Charleval; derſelbe kann wohl in Frankreich als der ſchönſte Schloſsgrundriſs des XVI. Jahrhundertes (Fig. 232) bezeichnet werden.

Die Gründe, welche dazu nöthigen, den Vater *Du Cerceau* als den Erfinder des Entwurfes für das Schloſs zu Charleval anzuſehen, beruhen einerſeits auf der

347) Wir verweiſen auf die kritikloſe Arbeit: CALLET PÈRE. *Notice hiſtorique ſur quelques architectes français du XVe ſiècle.* Paris 1842 — ferner auf: BERTY, A. *Les grands architectes français etc.* Paris 1860 — weiters auf: DESTAILLEUR, H. *Notice ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. — Die Ergebniſſe dieſer Schriften, ſo wie derjenigen von JAL, CHARLES READ u. a. m. nebſt vielem neuen Material ſind in des Verfaſſers Monographie: *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre etc.* (Paris 1887) zuſammengefaſſt.

348) Die verſchiedenen Gründe, welche zu dieſen Ergebniſſen führen, ſind in des Verfaſſers eben genannter Schrift über die *Du Cerceau*'s enthalten und können daſelbſt nachgeleſen werden.

von mir entdeckten Zeichnung *Jacques I.* für dieſes Schloſs und auf folgender Actenſtelle: »*Jacques Androuet dict Cerceau, architecte, 200 l. — Baptiſte Androuet dit Cerceau, architecte à Charleval, la même penſion qu'il ſouloit avoir: 400 l*« [349]). Aus dieſer von *Jal* gefundenen Angabe in einer Liſte der Penſionäre *Heinrich III.* aus dem Jahre 1577 geht mit aller Beſtimmtheit hervor, daſs es 5 Jahre nach den Geländeankäufen bereits üblich war, daſs *Baptiſte Du Cerceau*, der Sohn von *Jacques I.* dort 400 *Livres* jährliches Gehalt bezog. Die Höhe dieſes Gehaltes iſt aber ein ſicherer Beweis, daſs *Baptiſte* in jenem Dorfe nur der königliche Schloſsbaumeiſter ſein konnte.

Dieſe Thatſache, verbunden mit der bereits erwähnten, ſorgfältig ausgeführten Zeichnung des Vaters von *Baptiſte — Jacques I. Du Cerceau —*, welche den Entwurf zu einem Mittel- oder Seitenpavillon an der Eingangsſeite des Schloſſes zu Charleval darſtellt [350]) und der von demjenigen, den er in ſeinen »*Les plus excellents baſtiments de France*« (Paris 1576) ſelbſt geſtochen hat, gänzlich verſchieden iſt, iſt ein nicht minder ſicherer Beweis dafür, daſs der Vater *Du Cerceau* vor Beginn des Baues Entwürfe für denſelben angefertigt hatte, die zwar von ſeinen geſtochenen Plänen verſchieden ſind, aber dennoch damit zuſammenhängen. Wir ſtehen ſomit vor der Nothwendigkeit, anzunehmen, daſs der prächtige Entwurf für das in Rede ſtehende Schloſs entweder vom Vater *Du Cerceau* allein herrührt oder von ihm im Verein mit ſeinem Sohne *Baptiſte* ausgearbeitet worden iſt. Letzterer beſorgte die Ausführung allein oder vielleicht mit dem betreffenden *Jacques Du Cerceau*, deſſen Namen unmittelbar vor dem ſeinigen ſteht. Es iſt ſchwer zu entſcheiden, ob derſelbe in der vorerwähnten Liſte mit dem Schloſs zu Charleval in Beziehung gebracht werden muſs und ob darunter *Jacques I.* oder deſſen Sohn *Jacques II.* gemeint iſt. Im erſteren Falle würde es den Anſchein haben, daſs der Vater *Du Cerceau* damals wenig mit Arbeiten für den königlichen Hof beſchäftigt war, daſs er vielleicht für die Herausgabe ſeiner Werke penſionirt wurde oder daſs ſeine Thätigkeit bei der Ausführung ſeines Entwurfes geringer war, als diejenige ſeines Sohnes *Baptiſte*.

Du Cerceau ſagt ſelbſt [351]), daſs ihm die Arbeiten zur Unterhaltung des Schloſſes zu Montargis von *Renée de France* übertragen worden waren. Von ihm rühren wohl alle Arbeiten her, um »das verwahrloſte, baufällige Schloſs auszubeſſern, zu verſchönern und durch einige neue Gebäude zu bereichern, die Gärten und andere Bequemlichkeiten herzuſtellen« — Alles nach dem Jahre 1560 [352]).

Ob der Chorbau der *Madeleine*-Kirche zu Montargis, welcher gleichfalls *Du Cerceau* zugeſchrieben wird, thatſächlich — theilweiſe oder vielleicht auch ganz — von ihm herrührt, konnte ich mit Sicherheit nicht feſt ſtellen [353]).

Du Cerceau veröffentlichte ſeine erſten wichtigeren Schriften in Orléans von 1549 bis 1551; er hatte dort ſeine *Officina*, d. h. ſein Atelier. Ein Haus, *Place de la vollaile*, *No. 6* daſelbſt, zeigt die Art, wie er — nach ſeinen Zeichnungen zu

349) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 99.

350) Wiedergegeben in: Geymüller, a. a. O., Fig. 47; ſiehe hierüber ferner ebendaſ., S. 83, 95, 96, 100, 103, 135, 216.

351) In: *Les plus excellents baſtiments de France.* Bd. 2. Paris 1579 (gelegentlich der Beſchreibung des Schloſſes zu Villers-Cotterets. — *Jacques Beſſon*, deſſen Platten *Du Cerceau* radirte, bezeichnet letzteren im 1. Buch ſeiner »*Inſtruments mathématiques*« (Orléans 1569) als »*Architecte du Roy et de Madame la Ducheſſe de Ferrare*«.

352) Herr *Jules Bonnet*, der Biograph von *Renée*, ſchrieb mir freundlichſt am 29. Februar 1892: »*J'ai dernièrement retrouvé dans mes papiers une pièce qui prouve que les principales dépenſes pour la reſtauration du château de Montargis par Du Cerceau, eurent lieu en 1569, ſix ans avant la mort de la ducheſſe de Ferrare.*« Der drei Wochen ſpäter erfolgte Tod meines Freundes verhinderte ihn, mir Weiteres hierüber mitzutheilen, und Frau *Bonnet* konnte bis jetzt in ſeinen Papieren dieſe Notiz nicht finden.

353) Siehe: Geymüller, a. a. O., S. 73.

urtheilen — zwiſchen 1540—50, ein anderes, *Rue Bretonnière No. 17*, wie er um 1535—40 gebaut haben dürfte. Doch wird meine Beobachtung durch keinerlei Tradition oder durch ein Document bekräftigt.

Nach *Lance*[354]) ſoll *Du Cerceau* an den Arbeiten für den Einzug *Heinrich II.* und der *Diana von Poitiers* in Orléans am 1. Auguſt 1551 mitgewirkt haben. Ferner liegt, dem Stil nach, die Möglichkeit vor, daſs die im Park zu Gaillon errichtete Grotte, *Maiſon blanche* genannt (Fig. 248), von ihm herrührt. Endlich könnten, einer mündlichen Mittheilung des Herrn *A. de Montaiglon* zufolge, der ehemalige Ballſaal und die Capelle zu Villers-Cotterets, jetzt *Dépôt de mendicité*, Werke von *Du Cerceau* ſein, eben ſo vielleicht eine ſchmale, gerade und dunkle Treppe im Hofe rechts daſelbſt.

Mit der 1584 erfolgten Veröffentlichung des ſeinem Gönner, dem Prinzen *Jacques* von Savoyen, Herzog von Genevois und Nemours, gewidmeten Buches »*Livre des édifices antiques Romains*« verlieren wir jede Spur von unſerem alten Meiſter. Man hat geglaubt, daſs er ſich, ſeines hugenottiſchen Glaubens wegen, mit ſeinem Beſchützer, dem zweiten Beſitzer des Schloſſes zu Verneuil, nach Savoyen zurückgezogen habe und dort geſtorben ſei. Andere haben von einer Flucht ſeines Sohnes *Baptiſte* geſprochen, welcher 1585 als Hugenotte ſein Haus in Paris aufgab und zu *Heinrich IV.* flüchtete. Da indeſs die königlichen Rechnungen das Gehalt *Baptiſte*'s bis zu deſſen 1590 erfolgten Tod verzeichnen, ſo erſcheint dieſe Flucht keineswegs nachgewieſen. Wenn eine ſolche überhaupt ſtattgefunden hat, ſo könnte es ſich ſchlieſslich doch um die Flucht des Vaters handeln, und ſein ſpurloſes Verſchwinden wäre auf dieſe Weiſe eher zu erklären.

Von den Söhnen *Jacques I.*: *Baptiſte* und *Jacques II.*, ſo wie von ſeinem Enkel *Jean*, Sohn des *Baptiſte*, die ſämmtlich als königliche Architekten zu den höchſten Stellen gelangten, wird im Folgenden noch die Rede ſein.

161. Späterer Einfluſs und Stileigenthümlichkeiten.

Man hat ganz richtig erkannt, daſs der auf dem Gebiete der Architektur, der Decoration und des Kunſtgewerbes von *J. A. Du Cerceau* geſammelte und ausgebildete Schatz reichlich verwerthet worden iſt. Hieraus läſſt ſich denn auch zum Theile das ſpäter immer wieder ſichtbare Auftreten einiger ſeiner Motive und Gedanken erklären.

In einzelnen Compoſitionen *Du Cerceau*'s iſt die Thatſache von ganz beſonderem Intereſſe, daſs er Formen anwendet oder erfindet, die gleichſam Prophezeiungen ſind für Formen, die erſt in den ſpäteren Zeiten *Ludwig XIV.* und *XV.*, ja ſogar des Empire auftreten werden. Dieſer Sachverhalt läſſt ſich in keiner Weiſe allein daraus erklären, daſs gewiſſe Folgen von Stichen *Du Cerceau*'s noch lange nach ihm einen Einfluſs ausgeübt hatten und beachtet wurden. Vielmehr ſcheint mir hierin eine Beſtätigung meiner Auffaſſung von der Entwickelung der franzöſiſchen Kunſt zu liegen, wonach letztere, bis auf den heutigen Tag, ſeit 1500 drei zwar modificirte, aber dennoch ſich wiederholende Entwickelungsperioden einer und derſelben Stilrichtung: derjenigen der Renaiſſance, bildet. Man begreift alsdann leicht, daſs in den einander entſprechenden Phaſen dieſer drei Perioden ähnliche Gefühlsweiſen, Gedanken und Formen, wenn auch in einem anderen »Stilton«, wiederkehren müſſen und dem zufolge zum Theile auch ähnliche Kunſtformen hervorbringen konnten.

Den Einfluſs, den *Du Cerceau* auf ſpätere Meiſter ausgeübt hat, ſieht man u. A. im Schloſs zu Blois, am Bau des *Gaſton d'Orléans*, an der Anordnung der Trophäen

354) A. a. O., Bd. 2, S. 121.

an der Lucarne der Mitteltravée, wo ſie, wie ein Durcheinander unordentlich zuſammengeworfener Regenſchirme, ſich an den Rundgiebel anlehnen, und zwar in einer Weiſe, die an zahlreichen Stichen und Zeichnungen *Du Cerceau*'s in überaus charakteriſtiſcher Art und auch dieſe nur bei ihm allein vorkommt.

Noch in einer anderen Form, ſo könnte man ſagen, hat der Vater *Du Cerceau* auf die franzöſiſche Architektur eingewirkt: nämlich durch ſeine Söhne *Baptiſte* und *Jacques II.*, ſo wie durch ſeinen Enkel *Jean* einerſeits und durch ſeinen Schwiegerſohn *Jean Broſſe* andererſeits, insbeſondere durch den Sohn des letzteren, *Salomon de Broſſe*, und ſeinen Enkel *Paul*.

Durch die Vermählung *Jean Broſſe*'s mit *Julienne*, der Tochter *Jacques Androuet*'s, und durch die Berufung des erſteren zur Leitung des von ſeinem Schwiegervater entworfenen Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe entſtanden während der drei Generationen nicht allein enge Beziehungen zwiſchen den Architektenvettern beider Familien, welche dazu beitrugen, die Stellung von königlichen Architekten ſtets von Neuem an ſie zu verleihen; ſondern man darf auch vorausſetzen, daſs mehrfach Stilelemente und architektoniſche Gedanken des älteren *Du Cerceau* in ſeinen Söhnen und Neffen weiter lebten und auf dieſe Weiſe dazu beitrugen, ſpätere Denkmäler zu beeinfluſſen. So darf man z. B. annehmen, daſs die Anordnung zweier Pavillons, wie ſie an jeder Ecke im erſten, nicht ausgeführten Entwurf *Du Cerceau*'s für das Schloſs zu Verneuil vorkommen, den von *Salomon de Broſſe* herrührenden Schloſsbau zu Coulommier beeinfluſſte.

Dem Bau des Schloſſes zu Verneuil kann es ferner allein zuzuſchreiben ſein, daſs dieſer Ort — wie ſich *Read* ausdrückt [355]) — ein wahres Neſt von Architektenfamilien, ſämmtlich Hugenotten, wurde. Denn auſser den *Du Cerceau*'s und den *Broſſe*'s findet man in den Gemeinde-Regiſtern die *Meſtivier*'s und die *Du Ry*'s. Unſicher iſt dabei, ob letztere des Schloſsbaues wegen von auſsen her nach Verneuil gezogen ſind oder ob es Einheimiſche waren, welche gerade durch den Schloſsbau von *Du Cerceau* und *Broſſe* im Baufach ausgebildet worden ſind.

162. Verſchiedene Publicationen.

Auf die von *Du Cerceau* veröffentlichten Werke muſs an dieſer Stelle aus verſchiedenen Gründen etwas näher eingegangen werden. Zuſammengefaſſt, bilden ſie ein wahres Denkmal, welches ſchwerlich anderswo ſeines Gleichen finden dürfte. Sie geben, in den Werken eines einzelnen Meiſters vereint, ſo zu ſagen, ein vollſtändig klares Bild der drei Stilphaſen der Renaiſſance in Frankreich während des XVI. Jahrhundertes, die *Du Cerceau* mitgemacht hat, der Quellen, aus denen ſie hervorgegangen ſind, ihrer Entwickelung, der allmählichen Uebergänge und zum Theile der Einflüſſe, die unterwegs darauf eingewirkt haben. Sie liefern auch ein Spiegelbild der Beſtrebungen der damaligen Künſtlerwelt, ſo wie der Wünſche, Verlangen und Anſchauungen des Publicums.

Die in Rede ſtehenden Veröffentlichungen bezwecken vor Allem, den Formen der Renaiſſance, die *Du Cerceau* in Italien gründlich kennen gelernt hatte, in Frankreich die gröſste Verbreitung zu verſchaffen und ſein Vaterland von der theilweiſen Abhängigkeit von italieniſchen Arbeitern zu befreien. Zu dieſem Ende benutzte er nicht bloſs die eigenen Studien oder Compoſitionen; öfters begnügte er ſich damit, nur franzöſiſche Ausgaben von italieniſchen, flämiſchen und auch einer deutſchen Stichfolge zu geben, die er von Orléans und Paris aus, wo er hinter einander ſeine

355) Im Artikel »*Salomon de Broſſe*« in: *La France proteſtante*. 2. Ausg. Paris 1881. Bd. III, Lief. 5.

Officina hatte, verbreitete. *Bramante*, *Fra Giocondo*, *Roſſo*, *Primaticcio*, *Caraglio*, *Salviati*, *Leonard Thiry (Léon Daven)*, *Nicoleto da Modena*, *Virgil Solis* aus Nürnberg, *Vredeman von Vries* lieferten zuweilen die Vorbilder oder die Gegenſtände zu ſeinen Stichen.

Die Thätigkeit, die *Androuet* auf ſolche Weiſe entwickelte, die groſse Zahl ſeiner Werke, die Verſchiedenheit der Gebiete, die ſie umfaſſen, erſcheinen nahezu unglaublich. Er war ein Architekturzeichner erſten Ranges: ſei es, daſs er mit der Feder und dem Pinſel auf Papier oder Pergament die feinſte Linie oder Modellirung wiedergab; ſei es, daſs er die Radirnadel auf der Kupferplatte führte!

Die früheſten Stiche rühren aus dem Jahre 1534 her und ſein letztes Werk von 1584. In dieſen 50 Jahren hat der Meiſter in Bänden, Folgen oder einzelnen Nummern meiner Berechnung nach mindeſtens 1930 Blatt mit 2843 Darſtellungen ſelbſt radirt oder in ſeiner *Officina* radiren laſſen. Aus derſelben Zeit ſind 15 Bände Originalzeichnungen mit 845 Blättern, auf Papier oder Pergament gezeichnet, bekannt. Unter allen dieſen Blättern befinden ſich von den gewiſs zahlloſen Studien, welche *Du Cerceau* während ſeines etwa dreijährigen Aufenthaltes in Italien ſicherlich angefertigt hat, nur 14 Blatt, die im Beſitz der Königl. Bibliothek zu München ſind.

Die Veröffentlichungen *Du Cerceau*'s wenden ſich nicht nur an den Architekten oder an diejenigen Kunſtzweige, welche mit der Baukunſt in unmittelbarem Zuſammenhange ſtehen, ſondern haben die geſammte damalige Kunſtthätigkeit umfaſſt. Sie liefern architektoniſche Formen, Hintergründe, Umrahmungen und Architekturgruppirungen für Gemälde, Glasgemälde, Teppiche (Arazzi), Reliefs in Stein und edeln Metallen, für Bücher-Illuſtrationen, Goldſchmiedearbeiten etc., welche ſeit dem Eindringen der Renaiſſance in alle Gebiete der Kunſtthätigkeit nothwendig geworden waren. Sie liefern auch die Elemente für die Darſtellung der ſo beliebt gewordenen Scenen aus dem claſſiſchen Alterthum in Formen, die man nunmehr gleichfalls antik zu geſtalten wünſchte. In den zwei Bänden ſeines wiederholt genannten Werkes »*Les plus excellents baſtiments de France*« hat *Du Cerceau* dadurch, daſs er darin eine Reihe von — ſo zu ſagen — maſsgebenden, zum Theile untergegangenen, zum Theile nicht ausgeführten Schlöſſern und Paläſten der Früh- und Hoch-Renaiſſance zur Darſtellung brachte, ein architektoniſches und geſchichtliches Document, ein wahres Denkmal von gröſster Wichtigkeit geſchaffen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daſs er durch ſeine Schriften und ſonſtigen Veröffentlichungen auf die franzöſiſche Kunſt in mancher Beziehung einen weiter greifenderen und anhaltenderen Einfluſs ausgeübt hat, als ſeine vier groſsen franzöſiſchen Zeitgenoſſen durch ihre Bauausführungen.

Den allgemeinen Charakter, ſo wie die einzelnen Richtungen der Veröffentlichungen *Du Cerceau*'s habe ich in Kap. VIII meiner ſchon mehrfach erwähnten Monographie eingehend beſprochen, daſelbſt zum erſten Male das Verzeichniſs aller bis jetzt bekannten *Gravures au trait* und auf Grund der Vorarbeiten *Deſtailleur*'s u. A. die bislang vollſtändigſte bibliographiſche Aufzählung, begleitet von kritiſchen Notizen, gegeben. Es mag deſshalb an dieſer Stelle im Weſentlichen nur auf die genannte Schrift verwieſen werden, und zwar dies um ſo mehr, als es der Rahmen des vorliegenden Bandes nicht geſtatten würde, einen groſsen Theil der Schriften von *Du Cerceau* eingehend zu beleuchten.

Sehr viele von den Stichen *Du Cerceau*'s und auch mehrere ſeiner Folgen oder Bände haben von ihm thatſächlich weder eine Bezeichnung, noch ein Titelblatt erhalten; andere weiſen nur eine Anſprache an den Leſer auf. Einzelne Stiche haben oft, wahrſcheinlich von *Du Cerceau* ſelbſt oder in ſeiner *Officina* mit der Feder geſchriebene, kurze Angaben erhalten, wie man ſolche damals auf Originalzeichnungen zu ſetzen pflegte. In Folge deſſen iſt in Paris allmählich eine conventionelle Bezeichnung für

manche dieſer Blätter oder Folgen entſtanden, die zwar bequem iſt, aber leicht zu Irrthümern Anlaſs giebt. Endlich hat in der wahrſcheinlich vollſtändigſten Sammlung der Stiche von *Du Cerceau*, in derjenigen des Kupferſtich-Cabinets zu Paris, der frühere Beſitzer derſelben, der völlig kritikloſe Architekt *Callet*, auf die Stiche ganz willkürliche, von ihm erfundene Titel und Jahreszahlen geſetzt, welche den Uneingeweihten täuſchen und irre führen.

Bezüglich der Ausführungsweiſe laſſen ſich *Du Cerceau*'s Stiche in *Gravures au trait*, d. h. in ſolche in kräftiger Linienmanier, alſo ohne durch Schraffirungen hervorgebrachte Modellirung, und in die viel zahlreicheren, welche eine ſolche Schraffirung aufweiſen, unterſcheiden. Die in den *Gravures au trait* dargeſtellten Bauwerke tragen vielfach den Charakter der Früh-Renaiſſance (*Style François I.*); man trifft manche Exemplare davon an, die leicht getuſcht ſind, offenbar, um ihnen noch mehr den Schein von Originalzeichnungen zu verleihen und ſo der Nachfrage nach letzteren zu genügen. Mit der Radirnadel eben ſo frei und raſch in den Firniſs der Kupferplatten eingeritzt, zeigen ſie thatſächlich die Friſche einer Federzeichnung oder der raſchen Darſtellung einer architektoniſchen Compoſition durch den Architekten ſelbſt; ſo z. B. in meiner Monographie die *Grands cartouches de Fontainebleau* (Fig. 20), das *Palais des tutelles à Bordeaux* (Fig. 80). Mehrere, wie das 1534 datirte Thor (Fig. 19), zeigen den Uebergang von der Früh- zur Hoch-Renaiſſance.

Im Hinblick auf ihre Beſtimmung habe ich die Werke *Du Cerceau*'s in drei Gruppen gebracht:

a) ſolche, in denen die menſchliche Figur die Hauptrolle ſpielt;

b) ſolche, welche Gegenſtände aus dem Gebiet des Kunſtgewerbes enthalten, und

c) ſolche von rein architektoniſchem Charakter.

Aus der zweiten Gruppe ſeien, als für den Architekten ſehr intereſſant, hervorgehoben:

a) Die *Fragments antiques* nach *Leonard Thiry* (*Léon Daven* aus Antwerpen).

b) *Les vues d'optique, Aureliae* (Orléans 1551), irrthümlich als Copien nach *Michele Crecchi* angeſehen.

c) *Les petites vues*, copirt nach den *Variae architecturae formae* des *Veredmann Vrieſe* aus Antwerpen.

d) *Modèles pour orfèvrerie*, beſonders die *Orfèvrerie au trait* (S. 182 u. 285, Fig. 75, 77, 96).

Die Werke von ausſchlieſslich architektoniſchem Charakter zeigen, bei der Antike beginnend, zuerſt die antiken Ruinen:

e) *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum*, eine verkleinerte Copie des 1561 in Venedig veröffentlichten Werkes des Vicentiners *Battiſta Pitoni*.

f) Das *Livre des édifices romains*. (1584, zeigt die Hauptgebäude der Stadt Rom in ihrer Blüthezeit, wie man ſich dieſelben damals vorſtellte.)

g) Die *Monuments antiques*, meiſtens mit den *Arcs* aus dem Jahre 1560 in einem Bande vereinigt. (*Deſtailleur* glaubte, ſie ſeien nach *Hans Blumen* aus Frankfurt a. M. [Zürich 1558] copirt; ich habe nachgewieſen, daſs die Stiche *Du Cerceau*'s die älteren ſind.)

h) Die Thore mit den Inſchriften »Quondam fvit Ingens Ilion 1534« und »MVLTA Renascentur que nunc cecidere«.

i) Die Triumphbogen — *Arcs . . . 25 exempla Arcuum* (Orléans 1549).

k) Die *Arcs et monuments antiques. Jacobi Androuetti Du Cerceau liber novus* . . . MDLX.

Andere Werke behandeln die architektoniſchen Ordnungen.

Die religiöſe Architektur iſt nicht zahlreich vertreten. Aufser einzelnen Blättern ſind zu erwähnen:

l) Die Folge *Les temples* (auch *Les moyens temples* genannt, *Jacobus Androuetius Du Cerceau . . . Templa . . . Aureliae* 1550), intereſſant, beſonders als theilweiſes Echo viel älterer italieniſcher Compoſitionen.

m) Die *Temples et habitations fortifiés*, auch *Petits temples* genannt.

Für die Profan-Architektur ſind in erſter Linie fünf Werke zu erwähnen, die wir mit ihren laufenden Bezeichnungen anführen:

n) *Petites habitations ou logis domeſtiques*, ohne Titel, dem Stil nach zwiſchen 1540 u. 1545.

o) *Cinquante bâtiments tous différents*, eigentlich *Livre d'Architecture de Jacques Androuet Du*

Cerceau, contenant les plans et deſſaings de cinquante baſtiments etc. (Paris 1559) oder mit dem lateiniſchen Titel: *De Architectvra Jacobi Androvetti Du Cerceav opvs. Lutetiae Pariſiorum 1559.*

p) *Le »Second livre d'architecture«, par Jacques Androuet Du Cerceau, contenant pluſieurs ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puits et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices; . . . dix ſepultures differens.* (Paris 1561.) — Die lateiniſche Ausgabe hat den Titel: *De Architectura Jacobi Androvetti Dv Cerceav opus Alterum. Pariſiis . . 1561.*

q) *Livre d'architecture pour bâtir aux champs* — eigentlich: *Livre d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau, auquel ſont contenues diverſes ordonnances de plans et élevations de baſtiments pour ſeigneurs, gentilshommes et autres qui voudraient baſtir aux champs.* (Paris 1572).

r) Schliefslich das ſeinen Hauptruhmestitel ausmachende, auf drei Bände beabſichtigte Werk über die Baudenkmäler Frankreichs. Davon ſind erſchienen:

𝔄) *Le premier volume des plus excellents baſtiments de France,* 1576. Enthält:

1) *Maiſons royales: Le Louvre, Vincennes, Chambord, Boulogne (dit Madrid), Creil, Couſſy, Folembray dit le Pavillon, Montargis, Saint-Germain, La Muette.*

2) *Maiſons particulières: Vallery, Verneuil, Anſſy-le-Franc, Gaillon, Maune.*

𝔅) *Le deuxième volume des plus beaux baſtiments de France . . .* Paris 1579. Enthält:

1) *Maiſons royales: Blois, Amboiſe, Fontainebleau, Villiers-Cotterets, Charleval, Les Thuileries, Saint-Maur, Chenonceaux.*

2) *Maiſons particulières: Chantilly, Anet, Escouan, Dampierre, Challuau, Beau-Regard, Bury.*

ℭ) Für den beabſichtigten dritten Band: *Volume des monuments de Paris*, der nicht ausgeführt worden iſt, ſind fünf Blätter vorhanden, nämlich: Die *Fontaine des Saints-Innocens;* die *Baſtille;* das *Bâtiment conſtruit recemment entre le Petit-Pont et l'Hôtel-Dieu; Le Pont Notre-Dame* und *Perſpective de l'intérieur de la Grande Salle du Palais, à Paris.*

Ferner ſeien hier zwei Façaden von Giebelhäuſern im Stil *Franz I.* erwähnt, oft als *Les maiſons d'Orléans* bezeichnet; die eine trägt die Inſchrift: »Poſt Tenebras Sper oluc em ⁘« [356]). Sie ſtammen offenbar aus der Zeit des mit 1534 datirten Thores. Die grofse Originalzeichnung *Du Cerceau*'s zu einer dritten Façade in ähnlichem Stil, gleichfalls 1534 datirt, habe ich in London entdeckt und im Folgenden (als Fig. 289) wiedergegeben.

Des Weiteren ſei auf die *Compoſitions d'architecture* aufmerkſam gemacht, fünf einzelne, ſeltene Blätter, ohne ſichtbaren Zuſammenhang, zwei davon datirt *Aureliae 1551.*

Endlich ſeien aus dem Gebiete der Decoration die nachfolgenden Werke angeführt:

Livre des grotesques (Grandes grotesques). Paris 1566 — nur zwei Exemplare deſſelben mit Titelblatt ſind bekannt.

Grotesques (Petites grotesques). 1. Ausg. Orléans 1550; 2. Ausg. Paris 1562.

Grands cartouches de Fontainebleau und *Petites cartouches* — ohne Titelblatt.

2) Gruppe der Italiener und die Schule von Fontainebleau.

163. Schule von Fontainebleau.

Es wurde bereits im Vorhergehenden angedeutet, dafs einerſeits das Emporkeimen der franzöſiſchen Architektur während der Zeit der Renaiſſance und die Entwickelung ihrer Jugendperiode bis zum Jahre 1530 oder 1535 ohne ein unmittelbares Mitwirken von Italienern auf franzöſiſchem Boden als eine pſychologiſche und künſtleriſche Unmöglichkeit erſcheint, und dafs andererſeits für den Standpunkt, den ſie um das Jahr 1535 innehatte, die Entwickelungsbahn, welche die franzöſiſche Renaiſſance-Architektur durchlaufen hat, pſychologiſch und architektoniſch ohne weitere Colonien von Architekten auf franzöſiſchem Boden ganz gut denkbar wäre. Es iſt dies deſshalb denkbar, weil die franzöſiſchen Architekten und der nationale Geſchmack nunmehr weit genug entwickelt waren und einen ſo ausreichenden Keim des neuen Geiſtes in ſich aufgenommen hatten, um fortan in Italien ſelbſt dasjenige zu holen, was ihnen bis dahin durch italieniſche Meiſter und *Scarpellini* gebracht worden war. Denn gerade letzteres iſt es, was die im Vorhergehenden geſchilderten

356) Abgebildet in: Lübke, a. a. O., 2. Aufl., S. 237.

fünf grofsen Meifter gethan haben, indem fie fich durch Studien in Italien felbft in fo weit gehendem Mafse ausgebildet hatten.

Die Gefchichte zeigt jedoch, dafs diefer Gedankengang fich nicht verwirklichte. Denn in der *École de Fontainebleau* haben wir auch für die zweite Phafe der franzöfifchen Renaiffance eine eben fo wichtige italienifche Colonie mitten im Herzen von Frankreich, wie eine folche in den erften Phafen an der Loire vorhanden war und die den Namen *École d'Amboife* zu führen verdiente.

Diefer fcheinbare Widerfpruch zwifchen demjenigen, was als denkbar möglich angefehen werden konnte, und demjenigen, was thatfächlich gefchehen ift, läfft fich wohl daraus erklären, dafs die erftere Annahme wohl zuläffig gewefen wäre, wenn es fich nur um die äufsere, fteinerne Architektur gehandelt hätte, dafs aber für die Innen-Architektur und die Decoration, felbft im weniger nordifchen Frankenlande, diefer zweite intenfive Herd italienifcher Cultur eine dringende Nothwendigkeit war. Ohne letzteren wäre die erfte Grundlage, auf welche der Fortfchritt in der Architektur fufsen wollte, nicht gelegt worden. Diefe neue Bafis der modernen, d. h. italienifchen Kunftauffaffung, im Gegenfatz zur mittelalterlich-gothifchen, befteht aber gerade in der Wiederherftellung jener Harmonie zwifchen den Wirkungskreifen der drei Schwefterkünfte, ohne welche der den Gothikern fremde Begriff objectiver Vollkommenheit nicht erftrebt werden kann. Es galt, denjenigen Kunftgefühlen, denen Sculptur und Malerei entfprechen, wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, fie — fo zu fagen — der fich allzu fehr germanifch-männlich, ja derb gebärdenden Architektur in Erinnerung zu bringen. Es galt, zu zeigen, dafs die »*Gentilezza*« im Kreife der drei Grazien oder der Schwefterkünfte eben fo unentbehrlich ift, wie im Familienkreife. Aus diefem Grunde fpielen in der Schule von Fontainebleau Maler und Bildhauer die erfte Rolle; defshalb müffen auch in diefem Theile der Architekturgefchichte einige Meifter der Schwefterkünfte erwähnt werden.

Von einem höheren hiftorifchen Standpunkt aus betrachtet, dürfte — ungeachtet aller ihrer Mängel — die Schule von Fontainebleau keineswegs fo unfruchtbar oder gar fo vergiftend gewirkt haben, wie dies gegenwärtig von mancher franzöfifchen Seite geglaubt wird. Wer kann wohl behaupten, dafs in dem Samen, den damals *Franz I.* und feine italienifchen Meifter ausftreuten, nicht auch jene guten Samenkörner vorhanden waren, die bei langfamem, aber ficherem Keimen erft im XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert in der Kunft diejenigen Früchte getragen haben und zum Theile noch tragen, auf welche kein Franzofe verzichten möchte?

Die italienifchen Meifter, welche *Franz I.* nach Fontainebleau berief, entwickelten dafelbft eine äufserft rege Thätigkeit, aus welcher die fog. »Schule von Fontainebleau« hervorging. Mit Recht hält man ihren Einflufs auf die Entwickelung der franzöfifchen Kunft während der Zeit der Renaiffance für fehr bedeutend; doch find gerade hieraus mehrfache Irrthümer hervorgegangen. Indem man nicht immer die richtige Natur diefes Einfluffes begriffen hat, hat man ihn öfters auf Fälle ausgedehnt, wo derfelbe gar nicht vorhanden war. Die Folge davon ift, dafs in neuerer Zeit Schriftfteller von der Richtung *Paluftre*'s diefen Einflufs wieder unterfchätzt haben oder denfelben als nicht vorhanden glaubten und ihn defshalb leugneten[357]).

---

[357]) *Bonnaffé* fchreibt (in: *Gazette des Beaux-Arts* 1875, S. 394): »Dafs die Italiener feit der Schule von Fontainebleau in Frankreich eine beträchtliche Rolle gefpielt haben, fällt Niemand ein, zu beftreiten; foll man fie aber, aus Götzendienerei (*idolâtrie*) bereits am eigentlichen Beginne unferer Renaiffance in Scene treten laffen und ihnen deren Initiative zufchreiben? ... ich geftehe, fo leidenfchaftlich auch meine Bewunderung für die unvergleichlichen Meifter der italienifchen Renaiffance ift, fo

Insbeſondere meinte man, die Schule von Fontainebleau habe auf die Erbauung des Schloſſes daſelbſt viel ſtärker eingewirkt, als dies thatſächlich der Fall war.

Ich glaubte lange Zeit hindurch, daſs der thatſächliche Einfluſs hauptſächlich auf dem Gebiete der Innen-Architektur und der Decoration ſtattgefunden habe. Nur allmählich konnte ich feſt ſtellen, daſs *Primaticcio* Gebäude von höchſtem Werthe errichtet hatte und daſs *Serlio*, obwohl er nur wenig gebaut zu haben ſcheint, einen ſehr groſsen Einfluſs ausgeübt hat. Es muſs deſshalb auf das Wirken dieſer beiden Meiſter hier näher eingegangen werden, während von der Thätigkeit anderer hier einſchlägiger Künſtler im Kapitel über »Innere Decoration« geſprochen werden wird. Da es indeſs nicht ausgeſchloſſen iſt, daſs *Roſſo Fiorentino* gleichfalls eine architektoniſche Wirkſamkeit entfaltet hat, ſo möge auch auf dieſen hier in Kürze hingewieſen werden.

ζ) *Il Roſſo (Giovambattiſta).*

164. *Roſſo* als Architekt.

Roſſo, geboren am 8. März 1494 in Florenz, wird in den franzöſiſchen Rechnungen als *Roux de Rouſſe* oder *de Roux* bezeichnet. Er kam um 1530 nach Fontainebleau und war das Haupt der italieniſchen Colonie daſelbſt bis zu ſeinem im Jahre 1541 erfolgten Tode. Hauptſächlich iſt er als Maler und Stuccateur bekannt. Er darf indeſs auch als Architekt nicht aus dem Auge gelaſſen werden; denn *Vaſari* ſagt von ihm [358]): »*nell' architettura fu eccellentiſſimo e ſtraordinario*«. Nach den von *Vaſari* gebrauchten Worten hätte *Roſſo* zuerſt in Fontainebleau eine Galerie über oder an der *Baſſe court* begonnen, und zwar, wie man ſchlieſsen darf, auch als Architekt den Bau derſelben unternommen; denn es wird von ihm geſagt: »indem er darüber nicht ein Gewölbe, ſondern eine Decke mit ſehr ſchöner Eintheilung ausführte«. Hierbei kann es ſich nur um die *Galerie François I.* handeln, was auch mit demjenigen übereinſtimmt, was *Vaſari* mit richtiger Bezeichnung von der Bizarrerie der Stuck-Decoration an den Wänden ſagt. Demnach wäre es nicht unmöglich, daſs die heute noch mit Pilaſtern geſchmückte Auſsen-Architektur am Obergeſchoſs der *Galerie François I.* und die Attika mit Dachfenſtern von *Roſſo* herrühren, falls letztere aus der Bauzeit des öſtlichen Flügels ſtammen [359]).

Boitte, der jetzige Architekt des Schloſſes zu Fontainebleau, ſchreibt dem *Roſſo* die *Grotte des pins* und die Ausführung derſelben dem *Fantuzzi* zu. Auch mir ſcheint dieſe Grotte unter allen Umſtänden auf einem italieniſchen Entwurfe, von *Roſſo* oder von *Primaticcio* [360]) herrührend, zu beruhen.

Beim Empfange Kaiſer *Carl V.* in Fontainebleau (Ende 1539 oder Anfang 1540) hätte *Roſſo* die eine Hälfte der Feſt-Decorationen und *Primaticcio* die andere be-

---

geht ſie doch nicht ſo weit, um die Geſchichte zu ihren Gunſten zu entſtellen. . . . Man zeige uns den italieniſchen Stempel an den erſten Werken der Renaiſſance.«

In einem Artikel des »*Temps*« (9. Febr. 1891), wird gelegentlich der »*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*« geſagt: ». . . *poure ce qui eſt de la peinture, il montre clairement que nos artiſtes attachés à la tradition réaliſte de l'école flamande ne pouvaient rien prendre des Italiens parvenus au dernier période de raffinement. C'eſt pourquoi l'école de Fontainebleau reſta ſtérile chez nous, et ſes maîtres, comme les oiſeaux des tropiques dans les climats tempérés, ſ'éteignirent dans poſtérité.*« (Angeführt in: COURAJOD, L. *La ſculpture françaiſe avant la renaiſſance claſſique etc.* Paris 1891, S. 5.)

358) In: *Le vite de più eccellenti architetti etc.* Ausgabe von 1880, Bd. V, S. 156. — *Vaſari* nennt einen Triumphbogen für den Einzug *Leo X.* in Florenz, ein Modell des Thrones von *Salomo*, verſchiedene Entwürfe für Arezzo und Umgegend, darunter zu einer Capelle der *Fraternità*. In Fontainebleau hätte ihn der König zum *Capo generale ſopra tutte le fabbriche, pitture, ed altri ornamenti* gemacht . . . *nel quale primieramente diede il Roſſo principio a una galleria ſopra la baſſa corte, facendo di ſopra non volta, ma un palco ovvero ſoffitata di legname, con belliſſimo ſpartimento. Le facciate dalle bande fece lavorare di ſtucchi, con partimenti bizzarri e ſtravaganti etc.*

359) Im Folgenden wird, gelegentlich des Schloſsbaues zu Fontainebleau, hierauf zurückgekommen werden.

360) Siehe im Folgenden unter η die Notizen über dieſen, ſo wie im Kapitel über die »Gärten« das über Grotten Geſagte.

ſorgt. Die Bogen, Koloſſe etc. *Roſſo*'s ſeien das Schönſte geweſen, was man auf dieſem Gebiete bis dahin geſehen habe.

Die architektoniſche Begabung von *Roſſo* und von *Primaticcio* klar hervorzuheben, iſt aus dem Grunde wichtig, weil es dann etwas ganz Natürliches iſt, daſs Werke von ganz italieniſchem Charakter (wie die *Grotte des pins*) vor der Ankunft *Serlio*'s in Fontainebleau (1541) entſtanden ſind; *Paluſtre* hingegen möchte aus dieſem Umſtande ſolche Werke als von Franzoſen herrührend hinſtellen [361]).

Roſſo ſchmückte viele Räume des Schloſſes zu Fontainebleau mit Malereien und Stuckarbeiten, deren mehrere von *Primaticcio* zerſtört und durch gröſsere erſetzt wurden [362]).

η) *Francesco Primaticcio.*
(Le Primatice.)

165. *Primaticcio* als Architekt.

Im Vorliegenden dürfte wohl zum erſten Male der Verſuch gemacht werden, die Thätigkeit des berühmten Malers *Primaticcio* als Architekt zu beleuchten und im Zuſammenhang zu würdigen. Meines Wiſſens iſt dieſe Seite ſeines Wirkens faſt nur vorübergehend erwähnt worden, etwa wie eine ſporadiſche Erſcheinung, von welcher man nicht recht weiſs, ob ſie ernſt aufzufaſſen iſt. Daher iſt es nicht zu verwundern, daſs ſeine Ernennung zum höchſten architektoniſchen Amte in Frankreich, zur *Superintendance des bâtiments Royaux*, Manchen befremdend und Anderen als eine ſchreiende Ungerechtigkeit erſchien. Allerdings fehlte bis vor Kurzem zur Erfaſſung der eigentlichen Perſönlichkeit *Primaticcio*'s als Architekt das verbindende Hauptglied, welches zugleich das beſtätigende Element iſt. Dieſes herbeigebracht zu haben, iſt das Verdienſt *Théophile Lhuillier*'s.

Dieſe Vernachläſſigung mag wohl auch ferner daran liegen, daſs von ſeinen drei baukünſtleriſchen Hauptwerken zwei ſeit längerer Zeit untergegangen ſind. Das eine davon, das Schloſs zu Monceau-en-Brie, wurde einem anderen Meiſter zugeſchrieben, ſo daſs man ſich nicht recht traute, ihm die Autorſchaft des Schloſſes zu Ancy-le-Franc zuzuerkennen. Auch ein viertes von ihm herrührendes Werk, allerdings auf dem Gebiete der Decoration gelegen, die *Galerie d'Ulyſſe* zu Fontainebleau, iſt nicht mehr vorhanden.

166. Aus ſeinem Lebenslauf.

Francesco Primaticcio iſt 1490 zu Bologna geboren und ſtarb 1570 zu Paris. Er arbeitete ſeit 1525 als Maler und Stuccateur unter *Giulio Romano* zu Mantua und wurde, damit er ähnliche Arbeiten in Fontainebleau ausführe, 1531 nach Frankreich berufen. Durch dieſe Thätigkeit und ſeine Geſchicklichkeit im Anordnen von Feſtlichkeiten erwarb er ſich mit *Roſſo* und nach deſſen Tode als eigentliches Haupt der berühmten Schule zu Fontainebleau einen groſsen Ruf. In den franzöſiſchen Acten und in den *Comptes des bâtiments du Roi* wird er abwechſelnd genannt: *Maiſtre Francisque de Primaticis dit de Boullongne*, oder: *l'abbé de Saint-Martin*, oder: *Saint-Martin*, *Francisque Primadicy*, oder auch nur: *le dit de Boullongne* und *Sieur de Boullongne*.

Durch ſeinen Lehrer *Giulio Romano* wurde *Primaticcio* in alle Geheimniſſe des Zaubers der Farben- und Stucco-Decoration, die *Bramante* und *Raffael* in den Loggien

---

361) In den unvollſtändigen Acten findet *Roſſo* zuerſt in den *Lettres patentes* von *Franz I.* (Mai 1532) Erwähnung. (Siehe: *Archives de l'art français, Doc.*, Bd. III. 1853—55.) Der Umſtand, daſs er bloſs als zum *Painctre ordinaire pour l'excellente et grande induſtrie qu'il a en cet art«* ernannt wird, hat hier nichts zu bedeuten, da *Primaticcio* in den Urkunden vor 1559 auch nicht als Architekt angeführt wird.

362) *Molte camere, ſtufe e altre ſtanze.* (Siehe: Vasari, a. a. O., Bd. V, S. 169 u. 170.)

und in der Villa *Madama* zu Rom wieder aufgebracht hatten, eingeweiht. Leider nahm er auch viele Elemente der Willkür an, wie ſie ſich an den Werken von *Giulio, Perins del Vaga* und anderen Schülern *Raffael*'s gleich nach deſſen Tode zu entwickeln begann, Elemente, die einen Hauptcharakterzug in den ſog. Cartouchen zu Fontainebleau und in der Decoration daſelbſt (z. B. in der *Galerie de François I.*) bilden. Allerdings iſt letztere ein Werk von *Roſſo*, der als Schüler *Michelangelo*'s noch gefährlichere Elemente mitgebracht hatte [363]). Immerhin blieb *Primaticcio* von Manierismus nicht frei, und in der Uebertreibung der Länge ſeiner Figuren folgt er der gleichen Richtung, wie *Vaſari, Salviati, Bronzino* und *Benvenuto Cellini, Du Cerceau* und andere Franzoſen. Ja, bei den heutigen Anſchauungen vieler Künſtler und Kunſtgelehrten wird *Primaticcio* wohl als der Vertreter der verfallenen italieniſchen Kunſt angeſehen, durch welche Frankreichs Genie für Jahrhunderte vergiftet worden ſei. *Lübke* konnte ſich nicht zu der Annahme entſchlieſsen, daſs die klare Anlage des Schloſſes Ancy-le-Franc von einem ſolchen Meiſter herrühren könne, und wir ſehen *Paluſtre* zu abenteuerlichen Vorausſetzungen von märchenwürdiger Phantaſie greifen, nur um nicht *Primaticcio*'s Autorſchaft an der *Sépulture des Valois*, die er *Lescot*'s würdig findet, zugeben zu müſſen [364]).

Bei ſolchen und ähnlichen Urtheilen vergiſſt man zu leicht, daſs ein Hof, an welchem die *Ducheſſe d'Étampes* und *Diana von Poitiers* ſo mächtig waren, nicht gerade geeignet waren, um Künſtlern ſittenreine, die Phantaſie veredelnde Inſpirationen zu verleihen. Deſshalb iſt es gut, von anderer Seite daran zu erinnern, daſs der ſtrenge *Pouſſin* zu ſagen pflegte, er kenne nichts Geeigneteres, einen Maler heranzubilden und ſein Genie anzufeuern, als die *Galerie d'Ulyſſe* [365]). Auch iſt deſſen zu gedenken, daſs in den genannten drei hauptſächlichſten Architekturwerken *Primaticcio* eine ſyſtematiſche Strenge entwickelt hat, die im Aeuſseren des Schloſſes zu Ancy-le-Franc faſt ſchon an hugenottiſche Nüchternheit oder an ſpaniſche Kälte grenzt.

Aus dem ſonſtigen Lebenslauf *Primaticcio*'s dürfen die nachſtehenden Daten von Intereſſe ſein.

1532 wurde er wegen der Cartons der Tapiſſerie von *Scipio Africanus* nach Brüſſel geſchickt [366]).

Am 2. Juli 1533 begann er (mit *Nicolas Bellin, dit Modesne*) die Malereien in der *Chambre de la groſſe tour* zu Fontainebleau [367]).

Im April 1536 wird er als *Conducteur et diviſeur des dits ouvrages de ſtucq et peinture* im Zimmer der Königin bezeichnet und bezog monatlich 25 *Livres* [368]).

Zwiſchen 1537 und 1540 (im October) reinigte er die vier Gemälde *Raffael*'s, welche dem Könige gehörten.

Im Jahre 1539 wird er als *Paintre et valet de chambre du Roy* bezeichnet und erhielt ein Jahresgehalt von 600 *Livres* [369]).

Zu Anfang des Jahres 1540 wurde *Primaticcio* von *Franz I.* nach Rom geſchickt, »*afin de pourtraire pluiſieurs medailles, tableaux, arcs triomphaux et autres antiquailles exquiſes y eſtans, que nous deſirons veoir auſſi choiſir et adviſer celles que nous y pourrons recouvrer et accepter*« [370]). Der König befahl am 13. Februar 1539 (n. St. 1540), ihm hierfür als Reiſekoſtenentſchädigung 675 *Livres* zu bezahlen [371]).

363) Sollte dieſer nach Frankreich verſetzte Gegenſatz der Richtungen *Raffael*'s und *Michelangelo*'s unter ihren Schülern in Fontainebleau nicht dazu beigetragen haben, die geringe Sympathie, die *Primaticcio* für die Werke *Roſſo*'s hatte, zu veranlaſſen?

364) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, Nummern von Jan., Apr. u. Oct.

365) Siehe: *Mariette*'s *Abecedario* in: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 212.

366) Siehe: Laborde, L. de. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. II, S. 366.

367) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 94—95.

368) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 98.

369) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 366.

370) Siehe: *Nouv. archives de l'art français*, 3. Serie, Bd. IV (1888).

371) Siehe: Laborde, a. a. O., Bd. I, S. 193.

Im Jahre 1541 ſtarb *Roſſo*. *Primaticcio* wurde zurückberufen und trat an ſeine Stelle. Er brachte *Vignola* mit nach Fontainebleau, ferner mindeſtens 133 Kiſten[372]) mit Marmorfiguren und Formen, darunter diejenigen des *Laokoon*, des *Tiberius*, des Apollo vom Belvedere, der Ariadne etc.[373]). Ferner werden im genannten Jahre ſeine Malerei- und Stuckarbeiten im Saale des Königs, nahe bei ſeinem Zimmer, erwähnt, ferner diejenigen im Saal, in den Zimmern und in der *Étuve* (Dampfbad?) unter der groſsen Galerie (*Franz I.*), endlich diejenigen im Ballſaal (*Galerie Henri II.*).

Falls der Brief vom 8. Februar 1545 (n. St. 1546), den *Franz I.* an den *Sr. Michelangelo* geſchrieben haben und den der *Abbé de St.-Martin de Troyes* dem Künſtler überbringen ſollte, echt iſt, ſo wurde *Primaticcio* noch ein zweites Mal nach Rom geſchickt. Da dieſer Brief[374]) indeſs aus dem Beſitz *Wicar*'s ſtammt, ſo iſt nicht ausgeſchloſſen, daſs letzterer den Brief völlig erfunden und ſelbſt geſchrieben hat.

Am 21. Januar 1559 wurde *Primaticcio* an die Spitze aller Bauausführungen und ſonſtigen Unternehmungen der *Katharina von Medici* geſtellt[375]). Vom 12. und 17. Juli deſſelben Jahres ſind Patente datirt, in denen der König ſeine Ernennung zum *Superintendant* der königlichen Bauten beſtätigt.

Den 20. Januar 1563 (n. St.) verfaſſte *Primaticcio*, kurz vor einer neuen Reiſe nach Italien, in St.-Germain-en-Laye ſein Teſtament[376]).

In *Mariette*'s »*Abecedario*«[377]) werden noch folgende Werke als Arbeiten *Primaticcio*'s angeführt: die Malereien in der ehemaligen Capelle des *Hôtel de Guiſe* zu Paris und in der Capelle des Schloſſes de Fleury bei Fontainebleau, ein offenes Garten-Cabinet mit der Geſchichte der Pomona und des Vertumnus im *Jardin des pins* zu Fontainebleau und die Zeichnung zur *Grotte des pins* ebendaſelbſt, zu der 1545 von *Fantuzzi* eine Variante geſtochen wurde.

167. Bauwerke.

Erſt durch *Lhuillier*'s urkundlich beglaubigte Entdeckung[378]), daſs *Primaticcio* der Architekt und ausführende Meiſter des groſsen königlichen Schloſſes zu Monceau-en-Brie (Fig. 116) war, trat die Thatſache wieder in das Licht, daſs *Primaticcio* auch eine bedeutende baukünſtleriſche Thätigkeit entwickelt hat. Sobald dies feſt ſteht, kann man wohl keinen Augenblick ſchwanken, daſs man den Meiſter des Schloſſes zu Ancy-le-Franc (Fig. 103, 264, 265 u. 326), der unbedingt ein Italiener war, auch in *Primaticcio* zu erblicken hat. Hierdurch wird der Umſtand, daſs er in den Baurechnungen als erſter Architekt der Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis (Fig. 21, 106, 197 u. 213) genannt wird und bis an ſein Ende dieſe Stelle innehatte, erſt recht begreiflich, und zugleich wird er endgiltig als der Erfinder dieſes ſehr intereſſanten Mauſoleums feſt geſtellt.

Das Schloſs zu Ancy-le-Franc galt ſtets als eines der intereſſanteſten Werke der franzöſiſchen Renaiſſance und nimmt durch die Strenge ſeiner Architektur unter den gleichzeitigen Denkmälern eine beſondere Stellung ein. Es wurde bereits 1546 im Aeuſseren vollendet, alſo zur Zeit, da mit dem Bau des Louvre-Hofes begonnen wurde; es entſtand gleichzeitig mit *De l'Orme*'s Schloſs zu St.-Maur-les-Foſſés und vielleicht auch mit der *Galerie François I.* zu Fontainebleau. Das genannte Schloſs iſt eines der früheſten, vielleicht ſogar das früheſte völlig im Stil der Hoch-Renaiſſance durchgeführte gröſsere Gebäude; in der Grundriſsbildung ſteht es viel höher, als alle gleichzeitigen Werke franzöſiſcher Meiſter.

---

372) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 193.

373) *Müntz* läſst in ſeiner »*Allocution prononcée lors de la 14e réunion des ſociétés des Beaux-Arts des départements*« *Primaticcio* 1543 zurückkehren, wohl auf Grund der Angabe von *Benvenuto Cellini*.

374) Veröffentlicht in: *Archives de l'art français*, Bd. 9 (1857—58), S. 37.

375) Siehe: *Mémoires de la ſociété de l'hiſtoire de Paris*, Bd. III, S. 250.

376) Das Original befindet ſich in Bologna und iſt in *Gaye*'s »*Carteggio*« veröffentlicht. *Tommaſo Sandonini* vermuthet (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 31 [1885], S. 20), daſs *Primaticcio* dieſe Reiſe vielleicht mit *Jean Goujon* gemeinſchaftlich oder bald nach letzterem gemacht hat.

377) Siehe: *Archives de l'art français*, Bd. 4 (1857—58), S. 209.

378) Siehe: *Journal officiel de la République Françaiſe* vom 19. April 1884, S. 2135 (*Réunion des ſociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne en 1884*) — ferner: *L'ancien château Royal de Monceau-en-Brie* in: *Réunion des ſociétés des Beaux-Arts*. Paris 1884. S. 246.

Faſt gleichzeitig (1549) mit dem Louvre-Hof und kaum in geringeren Abmeſſungen, faſt gleichzeitig mit *Michelangelo*'s Wiederaufnahme einer groſsen Ordnung am Aeuſseren der Peterskirche zu Rom (1547) führte *Primaticcio* dieſelbe auch nach Frankreich ein, indem er ſie im Aeuſseren an *Katharina*'s berühmtem Schloſſe zu Monceau-en-Brie anwendete. Durch ein ſo groſsartiges Beiſpiel und durch die Betonung dieſer anderen Richtung in der architektoniſchen Auffaſſung machte er ſicherlich einen gewaltigen Eindruck.

Auf dem Gebiete des Kuppelbaues war die *Sépulture des Valois* eine architektoniſche Compoſition, die in ihrer Art eben ſo hervorragt, wie diejenige von *Lescot*'s Louvre-Hof. Wenn in den Stichen von *Marot* und Anderen nicht Alles trügt, ſo hatte *Primaticcio* hier einen Kuppelbau entworfen und auszuführen begonnen, dem weder Frankreich, noch Italien in dieſer Art hätten etwas an die Seite ſtellen können. In der Kunſt der Durchbildung des Grundriſſes erweist ſich *Primaticcio* als wahrer Architekt. Grundriſs und Durchſchnitt dieſer Capelle lehren, daſs er bei *Giulio Romano* noch eine ganz andere Anleitung, als in der bloſsen Stuck- und Fresco-Decoration, empfangen hatte. (Siehe Art. 50, S. 52 u. Art. 51, S. 56.)

168. Thätigkeit als *Superintendant.*

Um von der Bedeutung der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendant* der königlichen Bauten entfaltet hat, einen Begriff zu geben, ſeien hier die Worte eines der ruhigſten und urtheilsfähigſten Franzoſen angeführt. *Deſtailleur* ſchreibt nämlich[379]: »Die 1559 erfolgte Ernennung *Primaticcio*'s zum *Superintendant* der königlichen Bauten bezeichnet ein wichtiges Datum: den Zeitpunkt, wo die Italiener, welche in Frankreich feſten Fuſs gefaſſt hatten, einen unmittelbaren Einfluſs auszuüben begannen.« Er fügt hinzu: »1559 hatte die Renaiſſance ihre Meiſterwerke hervorgebracht; ſie ſollte nunmehr den Weg ihrer Entartung antreten.«

Dieſe Worte, welche die Anſchauungen, die man etwa um das Jahr 1860 hatte, wiedergeben, bedürfen in zweifacher Beziehung einer Ergänzung. Erſtlich waren die Italiener ſchon ſeit 1495 nicht minder thätig, als zur Zeit der Hoch-Renaiſſance; nur waren die Früchte ihrer Betheiligung den Werken ihrer Heimath weniger ähnlich, als ſpäter. Fürs zweite dürfte die Thätigkeit *Primaticcio*'s ſelbſt als Architekt kaum oder gar nicht zur Entartung der Hoch-Renaiſſance beigetragen haben.

Hätte *Primaticcio* auch nur ſeine beiden Schlöſſer erbaut, ſo wäre dies ſchon hinreichend geweſen, um zu überzeugen, daſs ſeine Ernennung zum *Superintendant* keine wirklich ungerechte Bevorzugung war. Indeſs kommt noch ein anderer Umſtand hinzu, um ſie noch erklärlicher erſcheinen zu laſſen. Bedenkt man, daſs, mit Ausnahme von *Jean Goujon*, die fünf groſsen franzöſiſchen Meiſter nur Architekten in dem etwas ausſchlieſslichen, faſt tyranniſchen Sinne der Gothik waren und nicht, wie die Italiener (*Palladio* etwa ausgenommen) Künſtler im weiteren Sinne des Wortes, ſo iſt es leicht begreiflich, daſs in einer Geſellſchaft, wie die damalige, die ſich noch nicht nach den Verhältniſſen zur Zeit der Gothik zurückzuſehnen brauchte, ſondern vor Allem das Bedürfniſs nach harmoniſcher Anmuth empfand, die vielſeitigere und wärmere Empfindungsweiſe des Italieners ihn für die höchſte Stellung, die *Primaticcio* bis an ſein Lebensende bekleidete, und zwar ohne daſs von Klagen der Einheimiſchen etwas bekannt geworden iſt, durchaus und ohne Ungerechtigkeit gegen Andere noch beſonders geeignet erſcheinen lieſs.

---

379) In: *Notices ſur quelques artiſtes français etc.* Paris 1863. S. 9.

Es wäre allenfalls die Frage aufzuwerfen, warum dieſes höchſte Amt nicht *Lescot* übertragen wurde? Hierauf läſſt ſich nur ziemlich unvollkommen antworten, indem man auf die allgemeinere Kunſtthätigkeit *Primaticcio*'s hinweist. Dieſer war durch und durch Künſtler, jederzeit bereit, auf der Breſche zu ſein, während vielleicht *Lescot*, von adeliger Geburt und Stellung, kein Begehren nach der Unruhe, dem vielen Umherreiſen und den ſonſtigen Mühen, die mit dem Amt des *Superintendant* verbunden waren, empfand [380]).

Um ein beſſeres Verſtändniſs von der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendant* der königlichen Bauten zu entfalten hatte, zu gewähren, um mehr Licht auf ſeine Befähigung zu dieſem Amte zu werfen und um ein richtiges Urtheil über ſeinen ſchöpferiſchen Antheil an mehreren Bauten, die er unter ſich hatte, zu ermöglichen, ſeien im Nachſtehenden einige Auszüge aus den Rechnungen der königlichen Bauten wiedergegeben.

a) In ſeinem Anſtellungspatent vom 12. Juli 1559 wird er als *Maiſtre François Primadici conſeiller et ausmonier ordinaire* des Königs, als Abt von St.-Martin de Troyes bezeichnet. In Folge ſeiner groſsen Erfahrung in der Kunſt der Architektur — heiſst es weiter — von der er an verſchiedenen Gebäuden mehrere Male groſse Beweiſe geliefert hat, beauftragt ihn der König mit der Inſpection und der Unterhaltung aller ſeiner Baulichkeiten, ferner mit der Vollendung der bereits begonnenen Bauausführungen, ſo wie mit der Leitung und Direction aller derjenigen, welche er hiernach unternehmen könnte — mit Ausnahme des Louvre. Desgleichen ſoll er das Grabdenkmal des Königs *Franz* vollenden, alle Verträge abſchlieſsen, ſämmtliche Controle-Meſſungen vornehmen laſſen — dies Alles an Stelle von *Philibert de l'Orme* und deſſen Bruder *Jean de l'Orme*, mit dem gleichen Gehalt, welches dieſe Beiden zuſammen bezogen, alſo 1200 *Livres* jährlich [381]).

b) Im Zahlungsbefehl vom 14. November 1559 wird geſagt, daſs die Gebäude in Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, La Muette im Walde von Saint-Germain u. a. noch »*ſous la charge et conduite*« (dieſe beiden Worte ſchlieſsen den techniſchen Theil der Bauleitung in ſich ein) von *Primaticcio* ſtanden [382]).

c) Durch das Patent *Franz II.* vom 17. Juli 1559 wird dem *Primaticcio* die »*Charge et ſuperintendance*« aller königlichen Bauten, der begonnenen, wie der neu auszuführenden, übertragen, mit Ausnahme des Louvrebaues; ferner hat er im Verein mit *François Sannat* das Amt des *Controleur* zu übernehmen [383]). Die Aufzählung deſſen, was der *Controleur* zu thun hat, zeigt, daſs die Aufgabe desſelben u. A. völlig derjenigen der heutigen *Vérificateurs* in Frankreich entſpricht; denn er hatte die Koſtenanſchläge und die Baurechnungen zu revidiren und an der Hand der Bauausführung zu controliren. Wenn ſomit für dieſe controlirende Thätigkeit ein beſonderer hoher Beamter im Verein mit *Primaticcio* angeſtellt war, ſo geht daraus um ſo mehr hervor, daſs des letzteren übrige und umfangreichere Wirkſamkeit eine künſtleriſch erfindende und bauleitende war; dies iſt ja ohnedies in den Worten *Ordonnance, Conduite, Direction* und *Superintendance* enthalten. Allerdings muſs hierbei zugegeben werden, daſs die Worte *Ordonnance* und *Superintendance* auch fortwährend in einem ganz anderen Sinne, in demjenigen der Verwaltung, gebraucht werden, ſo daſs man bei manchen Perſönlichkeiten, denen ein ſolches Amt übertragen war, nicht weiſs, ob man es mit thatſächlichen Baumeiſtern zu thun hat, ſobald nicht andere, entſcheidende Einzelheiten erwähnt werden.

d) Als Beiſpiel für den Doppelſinn, in dem das Wort *Ordonnance* gebraucht wird, ſei folgende Stelle aus dem Jahre 1569 angeführt: »*Autre deſpence faitte par le préſent tréſorier, de l'ordonnance de maiſtre François Primadicis de Boullongne, abbé de Saint Martin de Troye, aulmoſnier et ſuperintendant des baſtimens de Sa Majeſté, pour la conſtruction d'une grande gallerie et pavillon édiffiez de neuf en ſon chaſteau de Saint Liger, et iceux ouvrages de maçonnerie faits de l'ordonnance de maiſtre Philibert de Lorme, abbé d'Jvry*« [384]). Im erſten Falle bedeutet es einen Zahlungsbefehl *Primaticcio*'s, im zweiten einen architektoniſchen Entwurf und eine Anordnung *De l'Orme*'s.

---

380) Vielleicht war auch die Stellung des Architekten des Louvre, d. h. desjenigen Schloſſes, von deſſen Donjon alle Lehen von Frankreich abhingen, eine derartige, daſs ihm dadurch ein beſonderer Rang verliehen wurde. Wurde doch dieſe Stelle, wenigſtens zu *Lescot*'s Lebzeiten, dem *Superintendant* nicht unterſtellt; allerdings kann man letzteren Umſtand auch durch *Lescot*'s beſondere Verdienſte erklären.

381) Siehe: LABORDE, L. DE. *Comptes des bâtiments du Roi.* Paris 1877—80. Bd. I, S. 334, 398, 401; Bd. II, S. 14.

382) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 397.

383) Siehe ebendaſ., Bd. I, S. 401 ff.

384) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 173.

Eine andere Bezeichnung, die zu Irrthümern führen kann, iſt diejenige eines *Commiſſaire général*. In einer Rechnung vom 12. Auguſt 1568 bis 15. April 1570 wird *Primaticcio* als *Meſſire Francisque de Primadicis de Bollongne, abbé de Saint-Martin, commiſſaire général, ſur le fait de ſesdits baſtimens*[385]) bezeichnet, eben ſo in der letzten Rechnung vom Jahre 1576[385]). *Commiſſaire* ſcheint demnach hier ſo viel wie *Surintendant de tous les bâtimens Royaux* zu bedeuten; doch wird unmittelbar darauf ein *Seigneur de Roſting* auch *Commiſſaire des bâtimens du Roy* genannt, und zwar mit dem gleichen Jahresgehalt, wie *Primaticcio*, nämlich 1200 *Livres*[385]).

Prüft man nun die vorerwähnten Rechnungen in Bezug auf die Thätigkeit *Primaticcio*'s als Architekt, ſo ergeben ſich mit vollſter Beſtimmtheit als Werke, deren Entwurf von ihm herrührt und deren Ausführung er geleitet hat, zum mindeſten die folgenden:

a) die Grabcapelle (*Sépulture des Valois*) zu St.-Denis, in den Rechnungen als *Sépulture des Rois et Reynes de France* bezeichnet;

b) das Grabmal *Heinrich II.* daſelbſt;

c) das Denkmal zur Aufnahme des Herzens von *Heinrich II.*;

d) dasjenige für das Herz *Franz II.*;

e) der Gartenſaal im *Jardin de la Reine* zu Fontainebleau, und

f) vermuthlich noch manches Andere in Fontainebleau, das bei der Beſprechung dieſes Schloſſes wird vielleicht bezeichnet werden können.

Bei dem unvollſtändigen und bloſs fragmentariſchen Charakter der in Rede ſtehenden Rechnungen, die wir noch beſitzen, iſt ſicherlich manche Arbeit *Primaticcio*'s gar nicht erwähnt oder mit Worten, die an die Autorſchaft von bloſs ausführenden Meiſtern glauben läſſt. Zu den nicht angeführten Werken zählt jedenfalls das ſchöne Ruſtika-Thor, welches 1562 auſsen am Graben errichtet wurde, der damals die *Cour du cheval blanc* durchſchnitt; daſſelbe wurde ſpäter verſetzt und bildet jetzt das Erdgeſchoſs des ſog. *Baptiſtère de Louis XIII.*, welches als Eingang in die *Cour ovale* dient. Für den zweitgedachten Fall können die Apoſtel in der Capelle zu Anet als Beleg dienen, die zu Limoges in Email gemalt wurden und die man nach den Rechnungen für Erfindungen von *Michel Rochetel* gehalten hat.

Von der groſsen Thätigkeit *Primaticcio*'s auf dem Gebiete der Innendecoration wird noch im einſchlägigen Kapitel geſprochen werden.

8) *Sebaſtiano Serlio.*

Sebaſtiano Serlio ſtammt aus Bologna und lebte von 1475 bis 1554. Er war bereits 66 Jahre alt, als er nach Frankreich überſiedelte, und beſchloſs 13 Jahre ſpäter ſein Leben daſelbſt. *Serlio* war der erſte, der die Denkmäler des alten Roms und darunter einige Werke von *Bramante* veröffentlichte. In einer Zeit, wie diejenige von 1537 und 1540, in der die Blicke aller Architekten Europas ſich immer mehr nach Rom zu richten begannen, genügte dieſe Thatſache, um das Epochemachende der genannten Publicationen zu erklären. Sie fielen mit der Ankunft *Serlio*'s in Frankreich und mit der daſelbſt beginnenden Hoch-Renaiſſance zuſammen. Dies allein reicht aus, um den wichtigen Eindruck, den *Serlio* auf viele Franzoſen ausübte, zu erklären; allein es muſs auch Veranlaſſung ſein, über ſeine Thätigkeit in Frankreich zu einiger Klarheit zu gelangen.

169. Aus ſeinem Lebenslauf.

Nach der eingehenden Biographie, die *Charvet*[387]) dem Bologneſer Architekten und Schriftſteller gewidmet hat, wird es genügen, an dieſer Stelle die Frage zu

385) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 177, 197, 198.

386) Siehe: *Chronique des arts.* Paris 1895. Nr. vom 20. April.

387) CHARVET, L. *Sebaſtien Serlio.* Lyon 1869.

erörtern, ob, wie *Paluſtre* behauptet, *Serlio* eine Nullität, bloſs ein »*Géneur*« war oder ob er, wie man lange glaubte, einen wirklichen Einfluſs auf ſeine Zeitgenoſſen in Frankreich ausgeübt hat.

Serlio kam zu Ende 1541 nach Frankreich. Mit Frau und Kindern erhielt er zunächſt eine Wohnung im Palaſt *des Tournelles* zu Paris[388]) und wurde nahezu ſofort am Palaſt zu Fontainebleau angeſtellt. Dieſe Ernennung erfolgte durch den König am 27. December 1541 mit der Bezeichnung »*Baſtiannet Serlio, paintre et architecteur du pays de Bollongne la Grace . . .*« Sein Amt führte den Titel »*Paintre et architecteur ordinaire au fait de ſes dits édiffices et baſtimens au dit lieu de Fontainebleau, auquel le dit Seigneur l'a pour ce retenu.*« Sein Jahresgehalt ſollte 400 *Livres* betragen, und er hatte 20 *Sols* Diäten zu beziehen, wenn er ſich auf Inſpectionsreiſen befand.

Auf Grund des Amtes, das *Serlio* in Fontainebleau bekleidete, hat man ſich vielfach bemüht, ihm möglichſt viele Theile des dortigen Schloſſes zuzuſchreiben[389]). Von den heute noch erhaltenen Theilen deſſelben könnte man, ſobald man bloſs vom ſtiliſtiſchen Standpunkt aus urtheilt, nur die *Grotte des Pins* und diejenigen Theile der *Galerie François I.*, ſo wie der *Cour des fontaines*, die noch alt ſind, als von ihm herrührend bezeichnen. Die *Comptes des bâtiments du Roi* lehren indeſs, daſs dieſe Theile meiſtens vor der Ankunft *Serlio*'s in Fontainebleau ausgeführt worden ſind und ſomit von *Roſſo* oder von *Primaticcio* herſtammen. Eben ſo wenig geſtattet der Stil des Periſtyls in der *Cour ovale*, daran zu denken, daſs ſich *Serlio* an franzöſiſche Verhältniſſe angeſchmiegt habe. Das architektoniſche Glaubensbekenntniſs eines italieniſchen Künſtlers von 1540, namentlich eines ſolchen, der, wie *Serlio*, theilweiſe Theoretiker war, läſſt es nicht zu, Compromiſſe vorauszuſetzen, wie ſie bei den Meiſtern der früheren Generationen, der Uebergangs- und Früh-Renaiſſance-Periode, möglich waren. In dieſem Augenblicke hätten etwaige Compromiſſe *Serlio*'s einen anderen Charakter gezeigt, als er am gedachten Periſtyl zum Ausdruck kommt.

Die bekannte wehmüthige und ergebene Klage *Serlio*'s darüber, daſs man ihn, der doch fortwährend in Fontainebleau wohnhaft war, auch nicht um den kleinſten Rath gefragt habe[390]), bezieht ſich auf die *Galerie Henri II.* und auf die Abänderung, welche die beabſichtigte Anordnung derſelben 1547 erfuhr, als *De l'Orme* zum *Superintendant* ernannt wurde. Sie ſchlieſst demnach die Möglichkeit nicht völlig aus, daſs man zwiſchen 1541 und 1547, zu *Franz I.* Lebzeiten, ihn in Fontainebleau dennoch mit einigen Arbeiten betraut habe. Wären dieſe von einiger Bedeutung geweſen, ſo würde ſie *Serlio*, ungeachtet ſeiner Beſcheidenheit, ſchwerlich verſchwiegen haben; denn er erzählt ſogar von dem, was er an Stelle der *Galerie Heinrich II.* gethan hätte, wenn er um Rath befragt worden wäre.

Die Angaben, die in den *Comptes des bâtiments du Roi* über *Serlio* zu finden ſind, ſind von unglaublicher Armuth. Dieſe werthvolle Sammlung iſt indeſs, wie ſchon früher angedeutet wurde, in einem ſo ungemein fragmentariſchen Zuſtande auf uns gekommen, daſs man aus denſelben zwar ganz beſtimmte poſitive Schlüſſe

388) Siehe: *Sebaſtiani Serlii Bononienſis architectura liber ſeptimus.* Frankfurt 1575. S. 98.

389) Aus den Taufregiſtern der Gemeinde d'Avon Fontainebleau hat *Charvet* die Anweſenheit *Serlio*'s in Fontainebleau an folgenden Daten feſt geſtellt: 2. Nov. 1542, 18. Juli 1544 u. 22. Feb. 1553 (1554 n. St.?). Im erſten und letzten Datum war ſeine Frau Pathe, im zweiten war es *Serlio*. 1557, 14. Nov. war es ſeine Frau wieder; ſie iſt als *Veuve de deffunct maiſtre Sébaſtiano* bezeichnet, und 1560 bei einer ähnlichen Gelegenheit als *Francoyſe Pallaude l'eſtaliane.*

390) Siehe ſein Buch VII, S. 96 u. 97: »*. . . Ma io che era in quel luogo e v' habitava di continuo, nè mi fu dimandato un minimo conſiglio . . .*«

ziehen kann, aber ſich niemals geſtatten ſollte, negative Schlüſſe zu ziehen, ſobald jene Rechnungen ſchweigen, es ſei denn, daſs dieſelben durch beſtimmte Thatſachen aus anderen Quellen begründet ſind. Das Wenige, was in den *Comptes* über *Serlio* geſagt wird, iſt das Folgende.

Er erhielt an einem nicht näher angeführten Tage (zwiſchen 1541 und 1550) 96 *Livres* 12 *Sols* und 6 *d* für Lederhäute des Orients, die er für Fontainebleau gekauft hatte.

An einem gleichfalls nicht näher bezeichneten Datum werden die Maler *François* und *Jean Potier, Germain Musnier, Michel Rogetel, Barthelemy Dyminiato* (*da Miniato*) und *Battiſta Bagnacavallo* für die Malerei von Figuren an acht kleinen Thüren, wie es ſcheint, eines kleinen Schrankes im Cabinet des Königs bezahlt, »*ſous la conduite et charge de maiſtre Sebaſtien Serlio, architecte du Roy*«[391]).

Bei der ſpäter noch folgenden eingehenderen Beſprechung der Schlöſſer zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye und Ancy-le-Franc wird auf den Einfluſs, den *Serlio* auf dieſe Bauten, wie manchmal behauptet wurde, ausgeübt hat, noch zurückzukommen ſein.

170. Bauwerke.

Von den Bauwerken, welche ſicher von *Serlio* herrühren, weiſs man gegenwärtig nur das Thor des von ihm erbauten *Hôtel de Ferrare* in Fontainebleau anzugeben, eine Rundbogen-Arcade mit mächtiger Ruſtika und von zwei toskaniſchen Halbſäulen mit Gebälke und Giebel begleitet; die glatten Säulenſchäfte ſind durch vier Ruſtikabinder getheilt und mit der Boſſenmauer verbunden; das Gebälke, ebenfalls glatt, wird von den fünf oberſten Wölbſteinen unterbrochen; die drei mittleren davon, blockartig ausgebildet, reichen bis unter das Geſims. Die Verhältniſſe und die friſche Behandlung der Ruſtika erinnern an die letzte Manier *Bramante*'s. Die drei groſsen Gewölbeblöcke waren wohl Veranlaſſung, die drei Ruſtika-Arcaden der *Grotte des pins* — eines der wenigen Theile des Schloſſes zu Fontainebleau, die thatſächlich italieniſchen Charakter haben — ebenfalls *Serlio* zuzuſchreiben; indeſs beruht dies entſchieden auf einem Irrthum, da dieſelben vor dem Eintreffen *Serlio*'s entſtanden ſind und, wie bereits geſagt wurde, entweder von *Roſſo* oder *Primaticcio* herrühren.

Nach dem 1547 erfolgten Tode *Franz I.* und in Folge der Anſtellung *De l'Orme*'s verlor *Serlio* ſein Amt, verweilte indeſs noch einige Zeit zu Fontainebleau im Hauſe des Cardinals von Ferrara und ging dann — wie man glaubt, 1548 mit dem Cardinal *Ippolito d'Eſte* (von Ferrara) — nach Lyon. Während ſeines ſechsjährigen Aufenthaltes daſelbſt fertigte er u. A. Entwürfe für ein Schloſs Romarino mit vier Eckthürmen für Süd-Frankreich und für die *Loge du Change* zu Lyon an. Jedenfalls wurde letzterer, vielleicht wurden auch beide Entwürfe nicht ausgeführt.

Im Jahre 1552 betheiligte ſich *Serlio* an den Decorations-Arbeiten für den Einzug des Cardinals von Tournon in Lyon, wobei er als »*Meſſire Sebaſtiano Bolonyeſi ytallien ingénieulx*«[392]) bezeichnet wird. Er ſtarb 1554 in Fontainebleau, wohin er kurz vorher zurückgekehrt war.

171. Einfluſs der Bücher von *Serlio*.

Gleichgiltig, ob die früheren Anſchauungen über *Serlio*'s Bauthätigkeit richtig ſind oder nicht, in einem Punkte war der Einfluſs dieſes Meiſters auf die franzöſiſche Architektur ein ſehr bedeutender, nämlich durch ſeine Schriften. *Jean Goujon* hebt, wie ſchon in Art. 139 (S. 130) geſagt worden iſt, 1547 in der *Martin*'ſchen Ueberſetzung des *Vitruv* ausdrücklich hervor, daſs *Serlio* in Frankreich der erſte geweſen ſei, der die Lehren *Vitruv*'s in das richtige Licht geſetzt hat. *Bernard Paliſſy* ſpricht in

391) Siehe: LABORDE, a. a. O., Bd. I, S. 172—174, 190, 203—204: »*. . . aux ouvrages des deux petits huiſſets de menuiſerie d'une petite aulmoire, au cabinet du Roy.*«

392) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 91.

ſeinen überaus intereſſanten Schriften (1563) nur dreimal von Schriftſtellern, die über Architektur geſchrieben haben, und nennt dabei bloſs *Serlio* und *Vitruv*, erſteren einmal neben *Du Cerceau*. Noch wichtiger iſt das Zeugniſs von *Philibert de l'Orme*, der bekanntlich vor allem Anderen gern von ſich ſelbſt ſpricht. Er unterläſſt es im Jahre 1567, die Abbildungen des Coloſſeums zu Rom, das er ausgemeſſen hatte, zu geben, weil »*Meſſire Sebaſtian Serlio* es in ſeinem Buche hat drucken laſſen, wie es ein Jeder ſehen kann, mit mehreren anderen ſchönen Alterthümern, indem Alles in ſehr guter Ordnung iſt. Er iſt der erſte geweſen, der den Franzoſen durch ſeine Bücher und Zeichnungen die Kenntniſs der antiken Gebäude und mehrerer ſehr ſchöner Erfindungen gegeben hat, indem er ein rechtſchaffener Mann war (*homme de bien*), wie ich ihn gekannt habe und von ſehr guter Seele, um, was er gemeſſen, geſehen und aus den Alterthümern entnommen hatte, veröffentlicht und guten Willens (*de bon coeur*) gegeben zu haben; und für die Frage, ob die Maſse überall genau ſind und legitim, verweiſe ich auf diejenigen, die ein gutes Urtheil haben, indem ſie ſie an Ort und Stelle geſehen haben[393])«.

172. Angeblicher Einfluſs auf den Louvrebau.

Neben dieſem allgemeineren Einfluſs, den *Serlio* durch ſeine Schriften ausgeübt hat, iſt noch derjenige hervorzuheben, der von ihm auf den Bau des Louvre ausgegangen ſein ſoll. *Claude Perrault*, der Erbauer der Colonnade daſelbſt, ſagt[394]), daſs der Einfluſs *Serlio*'s, ſeine Anweiſungen den Franzoſen ſo nützlich waren, daſs ſie es *Lescot* möglich machten, einen Entwurf zu liefern, der demjenigen *Serlio*'s vorgezogen wurde. Hieraus geht hervor, daſs *Serlio* wahrſcheinlich einen Entwurf für den Louvre angefertigt hat, und der Umſtand, daſs dem König der Entwurf *Lescot*'s beſſer gefiel, als jener von *Serlio*, iſt noch kein Beweis dafür, daſs letzterer nicht auch eine gute Leiſtung war, oder gar Anlaſs dazu, *Serlio* als ſchaffenden Architekten verächtlich zu behandeln, wie dies von mancher Seite geſchieht. Was *Rivoalen* unlängſt[395]) vom Einfluſs der Abbildungen im Buche *Serlio*'s auf die Architektur von Flandern und England geäuſsert hat, gilt in gleicher Weiſe über ſeinen Einfluſs auf viele franzöſiſche Meiſter gerade in der Zeit der beginnenden Hoch-Renaiſſance, wo man endlich ſo weit gelangt war, die Formen der Antike und der *Bramante*'ſchen Architektur Italiens nicht mehr nach phantaſiereichen Gedanken zu überſetzen, ſondern ſie um ihrer objectiven Schönheit willen zu ſchätzen anfing. Auch durch Beantwortung von Fragen, wie die von *Goujon* geſtellten (ſiehe im Folgenden: Säulenordnungen, doriſches Kapitell) und durch directen Unterricht, wie der an *Philander* ertheilte, hatte *Serlio* gleichfalls Gelegenheit, ſeinen Einfluſs auszuüben.

c) Andere italieniſche Meiſter.

173. *Della Robbia.*

Auſser den hervorragenden, im Vorhergehenden vorgeführten drei Architekten ſind noch einige andere aus Italien ſtammende Meiſter hervorzuheben.

1) *Girolamo della Robbia,* Mitglied der berühmten Florentiner Terracotta-Künſtlerfamilie, kam um 1527 nach Frankreich und verdient wegen ſeiner mindeſtens 35-jährigen Thätigkeit in dieſem Lande und der verſchiedenen Formen, in denen dieſelbe auftritt, Erwähnung. Vom König als Bildhauer mit 240 *Livres* Gehalt angeſtellt, führte er zuerſt im Verein mit *Pierre Gadier* aus Tours und nach des letzteren Tode

393) Siehe: De l'Orme, Ph. *Le premier tome de l'architecture.* Buch VII, Kap. 1. S. 202v.

394) In: Perrault, Cl. *Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé.* Paris 1674. — Im Vorwort ſchreibt er (ſiehe: *Revue gén. de l'arch.* 1887, S. 135), *que lorsque le Roy François I. fit venir d'Italie Seb. Serlio, à qui il donna la conduite des baſtiments de Fontainebleau, nos architectes profitèrent ſi bien de ſes inſtructions »que, pour le projet du Louvre, le deſſin d'un Français, l'abbé de Clagny« fut préféré au deſſin de Serlio —«.* Als Marginal-Anmerkung ſchreibt hier *Perrault: Jean Goujon, Pariſien et M. Ponce.*

395) Siehe: Planat, a. a. O., Bd. 6, S. 357 (Artikel: Engliſche Renaiſſance.)

mit *Gratian François* als *Maiſtres maçons* und Unternehmer das Mauerwerk und die Steinhauerarbeit des Schloſſes Madrid im *Bois de Boulogne* aus. Er entwarf als *Sculpteur et emailleur du Roi* die emaillirte Terracotta-Decoration im gleichen Schloſſe und führte ſie auch aus; er übernahm die Ausführung einzelner Figuren für die von *Primaticcio* entworfenen Denkmäler *Heinrich II.* und für das Herz *Franz II.* In wie fern dieſer Meiſter als der Architekt des Schloſſes Madrid angeſehen werden darf, davon wird noch ſpäter die Rede ſein; auch ſei auf die unten genannte Monographie[396]) verwieſen.

174. *Scibecq.*

2) *Maiſtre Francisque Scibecq, dict de Carpy*, bezeichnet als *Menuiſier ordinaire du Roy*, 1548 wohnhaft zu Paris, hatte als Holzkünſtler bereits 1532 ein jährliches Gehalt von 400 *Livres*, hat ſomit eine ſehr bedeutende Stellung bekleidet. Er war oft gleichzeitig in Fontainebleau, in Saint-Germain, in Vincennes und am Louvre thätig, und von ihm rührt auch die Holztäfelung in der *Galerie François I.* zu Fontainebleau her. Intereſſant iſt ſein 1548 mit *Philibert de l'Orme* abgeſchloſſener Vertrag, betreffend eine Kanzel und die Schranke zwiſchen Chor und Schiff in der Schloſs-Capelle zu Saint-Germain, worin es heiſst, daſs die Kapitelle nicht, wie in der beigefügten Zeichnung, doriſch, ſondern korinthiſch ſein ſollen.

175. *Domenico Fiorentino.*

3) *Domenico del Barbiere* oder *Domenico Fiorentino*[397]), auch unter dem Namen *Ricoveri* bekannt, wird von *Vaſari* als der befähigteſte unter den Gehilfen *Roſſo*'s bezeichnet; er war ein vortrefflicher Zeichner und in ſehr verſchiedenartiger Weiſe zu Fontainebleau, Meudon und Joinville, vor Allem aber zu Troyes beſchäftigt. Gerade bei dieſem Meiſter zeigt es ſich, wie die Schule von Fontainebleau ſich über andere Theile von Frankreich verbreitete. 1549 vereinigte er ſich mit ſeinem Schwiegerſohn *Gabriel le Tavereau*, um den Lettner in der Kirche *St.-Etienne* zu Troyes, der als ſein Meiſterwerk gilt, aber in der Revolutionszeit zerſtört worden iſt, auszuführen. Im darauf folgenden Jahre übernahm er mit *Jean le Roux, dit Picard*, für Joinville das Mauſoleum des Gründers des Hauſes *Guiſe, Claude de Lorraine*, wovon nur noch zwei Karyatiden in der *Mairie* zu Joinville erhalten ſind.

ϰ) Einige franzöſiſche Meiſter.

176. *Philander.*

Für die in Rede ſtehende Periode der Architektur Frankreichs ſind auch einige aus dieſem Lande ſtammende Meiſter zu erwähnen.

1) *Guillaume Philander* oder *Philandrier*, geb. 1505 zu Chatillon-ſur-Seine, Schüler *Serlio*'s, wurde 1533 Kanoniker der Kathedrale zu Rodez und arbeitete an der Vollendung der letzteren, namentlich an der Bekrönung derſelben und an verſchiedenen Theilen im Inneren; ihm werden die beſten Häuſer zu Rodez zugeſchrieben. 1545 gab er in Paris und 1552 in Lyon die Ueberſetzung des *Vitruv* heraus und ſtarb 1563.

177. *Chambiges.*

2) *Pierre Chambiges II.*, wahrſcheinlich der Sohn von *Peter Chambiges I.* und Enkel von *Martin Chambiges*; es iſt nicht zu entſcheiden, ob er mehr als Architekt oder mehr als Unternehmer anzuſehen iſt. 1575 wird er in Bezug auf die Beſitzungen ſeiner Frau zu Saint-Quentin als *Charpentier* bezeichnet; hingegen war er 1599 und 1602 *Juré du Roy en l'office de maçonnerie* zu Paris. Er wird im Jahre 1613 noch erwähnt und ſtarb 1615 in hohem Alter. Man nimmt an, daſs nur er derjenige »*Chambiche*« ſein könne, der nach der Angabe *Sauval*'s die kleine Galerie des Louvre (1566 oder 1567) begonnen hätte.

178. Meiſter der Familie *Grappin* u. A.

3) Nach *Paluſtre* ſollen die ſo überaus intereſſanten Theile der Façade der Kirche zu Giſors von *Robert Grappin*, ſeinen Söhnen *Michel*, *Jacques* und *Jean I.* und ſeinem Enkel *Jean II.* herrühren. Nach derſelben Quelle wären der Familie *Grappin* auch Theile der Kirchen zu Vetheuil, Magny, Saint-Gervais und Montjavoult zuzuſchreiben.

4) Als Erbauer des Vierungsthurmes der Kirche *St. Pierre* zu Coutances (Fig. 183) nennt *Paluſtre Richard Vatin*, *Guillaume le Rouſſel* und *Nicolas Saurel*. Eben ſo bezeichnet er *Nicolas Ribonnier* als den Architekten des Schloſſes zu Sully und desjenigen zu Pailly.

5) Auch müſſen hier wieder von den Meiſtern der Früh-Renaiſſance *Hugues Sambin* (ſiehe Art. 127, S. 123) und *Nicolas Bachelier* (ſiehe Art. 128, S. 123) genannt werden, da nicht anzunehmen iſt, daſs ſie zum bizarren Stil ihrer letzten Lebensjahre gelangt ſind, ohne eine ſtrenge Phaſe durchgemacht zu haben; in dieſer hat wohl *Bachelier* (1555) das prächtige *Hôtel d'Aſſezat* zu Toulouſe hervorgebracht.

6) Nach einer Inſchrift vom Jahre 1560 ſcheint *Jean de Beaujeu* Architekt der Façade der Kathedrale zu Auch zu ſein.

7) Schlieſslich müſſte — der Zeit nach — an dieſer Stelle von den Werken von *Bernard Paliſſy* die Rede ſein; indeſſen wird, ihres Charakters wegen, erſt im Folgenden davon geſprochen werden.

396) Cavalucci, J. & E. Molinier. *Les Della Robbia et leur oeuvres.* Paris 1884.

397) Siehe: Babeau, A. *Dominique Florentin. Mémoire lu à la Sorbonne.* Paris 1877 — und: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 28, S. 333.

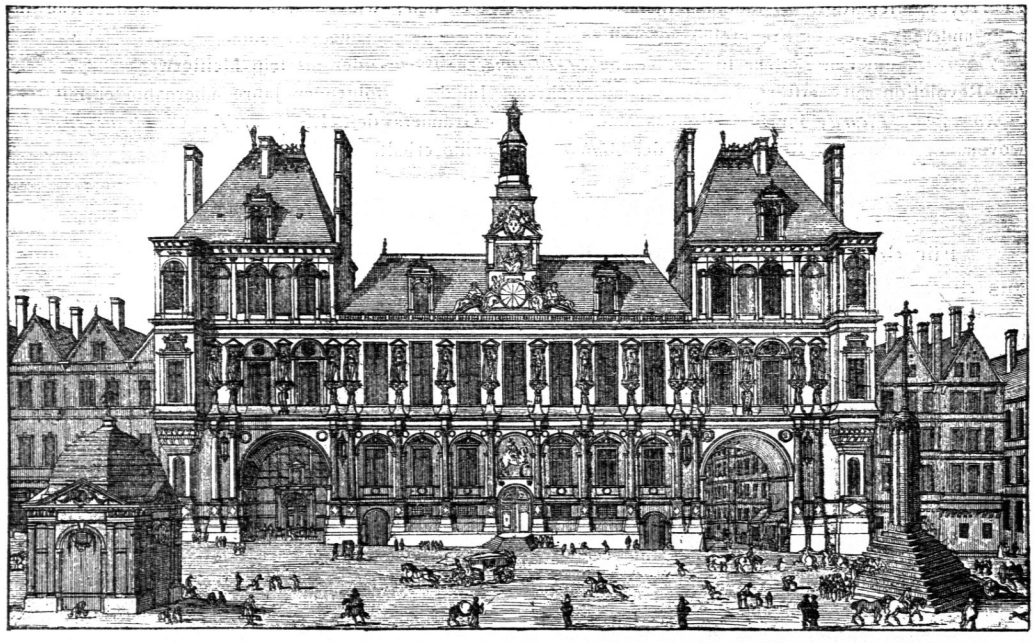
3) Entwickelungsgang und Charakter der Hoch-Renaiſſance.

179. Strömungen.

Die allgemeine Kennzeichnung der Hoch-Renaiſſance erfolgte bereits in Art. 135 (S. 127). Es erübrigt nun noch, Einiges über den Entwickelungsgang derſelben zu ſagen, ferner über die Erſcheinungen, welche als Mittel zu ihrer Entwickelung dienten, und die Bahnen, die ſie durchlaufen hat, endlich über die Einwirkung der Hoch-Renaiſſance auf die ſpätere Architektur Frankreichs.

In jeder geſchichtlichen Darſtellung und künſtleriſchen Würdigung eines Stils bietet die Schilderung der Zeit ſeiner höchſten Blüthe beſondere Schwierigkeiten. Hier ſteht man ſtets den gröſsten Meiſtern und den vollkommenſten Werken gegenüber. Um beide richtig zu würdigen, in ſo fern dies überhaupt möglich iſt, um in Worten dasjenige zu faſſen, was vor Allem Aufgabe der bildenden Künſte iſt —

Fig. 32.



G e c a b d f H

Urſprüngliche Geſtalt des ehem. *Hôtel-de-Ville* zu Paris [398]).

dazu würde in erſter Reihe gehören, daſs man ſelbſt ein groſser Meiſter oder ein demſelben ebenbürtiger, ſelbſt ſchöpferiſcher Geiſt ſei. Wie ſelten dies zutrifft, vielleicht ſogar niemals, braucht nicht geſagt zu werden. Gegenwärtig ſind die Schwierigkeiten noch gröſser, weil wir in einer Phaſe von überwiegend ſubjectiver Auffaſſung der Kunſt ſtehen und weil dieſe Geiſtesrichtung in der Regel mehr Mühe hat, den Meiſtern und Werken jeder höchſten Blüthezeit gerecht zu werden. Beide erblühen nur dann, wenn das freie ſchöpferiſche Feuer des Künſtlers mit innerſter Ueberzeugung und Begeiſterung völlig harmoniſch und innig mit den ewigen objectiven Geſetzen ſich verbindet und ſomit freiwillig einer gewiſſen Art und Weiſe der Freiheit mit vollſter Ueberzeugung entſagt und in eine Beſchränkung der eigenen Einfälle und Phantaſien zu Gunſten des höchſten Zieles einwilligt.

398) Facſ.-Repr. nach: Israel Silvestre, a. a. O., Bd. 1, S. 159.

Die Schilderung des Höchſten, was die franzöſiſche Architektur der Renaiſſance geleiſtet hat, wird ſich naturgemäſs nur aus dem geſammten vorliegenden Bande ergeben. Deſshalb können hier nur die Hauptzüge und -Charaktere angeführt werden, die zur jeweiligen beſſeren Orientirung nöthig ſind.

Unter den Erſcheinungen, welche als Mittel oder Werkzeuge zur Entwickelung der Hoch-Renaiſſance dienten, ſind hervorzuheben:

α) die mehr einheimiſche, aus der Früh-Renaiſſance ſelbſt ſich heraus entwickelnde Strömung;

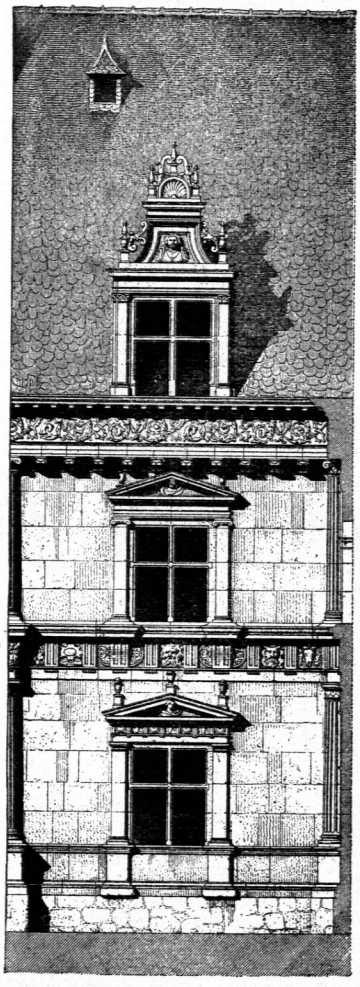
β) die durch Franzoſen, wie es die Gruppe der fünf groſsen Architekten waren, aus Italien fertig mitgebrachte Richtung;

γ) die Schule von Fontainebleau, in der zwei genau zu unterſcheidende Richtungen hervorzuheben ſind, nämlich:

a) die ganz freie, willkürliche, manche Zeichen des Verfalles in ſich tragende Richtung der Innendecoration und

b) die ſtrenge Richtung *Primaticcio*'s in der eigentlichen Architektur und der Ausbildung derſelben; die Schriften *Serlio*'s u. A. trugen hierzu weſentlich bei.

Fig. 33.



Schloſs zu Bournazel. — Syſtem des Hofes (Nordflügel[399]).

Dieſe drei Hauptrichtungen wirken gleichzeitig neben einander. Chronologiſch, insbeſondere bezüglich der Innendecoration, ſteht die Schule von Fontainebleau zuerſt fertig da. Als moraliſcher oder pſychologiſcher Hebel hat ſie ſicherlich in weit gröſserem Maſse gewirkt, als heutzutage vielfach geglaubt wird.

Indeſs muſs noch eine weitere Erſcheinung angeführt werden, nämlich:

δ) die Richtung von *Bernard Paliſſy*, welche auch Elemente einer hugenottiſchen Aeſthetik aufweist. Sie iſt ſo einzig in ihrer Art, daſs es ſogar ſchwer wird, für ſie eine ganz zutreffende Bezeichnung zu finden. Dieſe Richtung hat nicht etwa an der Entſtehung deſſen, was man gewöhnlich unter dem Worte Hoch-Renaiſſance verſteht, mitgewirkt; aber ſie gehört zu einer vollſtändigen Schilderung des Geſammtbildes und der künſtleriſchen Geiſtesrichtung jener Zeit. Denn es iſt von beſonderer Wichtigkeit, klar darzulegen, daſs ſelbſt in der in Rede ſtehenden Phaſe reinſten und intenſivſten italieniſch-lateiniſchen Einfluſſes eine entgegengeſetzte Strömung herrſchte, deren Vorhandenſein für das beſſere Verſtändniſs ſpäterer Phaſen der franzöſiſchen Architektur ſehr werthvoll iſt. Selbſt dann, wenn dieſelbe nur noch äuſserſt ſchwach geweſen ſein ſollte, wäre es um ſo beachtenswerther, daſs ſie in dieſem Augenblicke durch eine ſo bedeutende und in der franzöſiſchen Kunſt einzig da ſtehende Perſönlichkeit, wie *Bernard Paliſſy*, vertreten wurde. Die Kunſtrichtung,

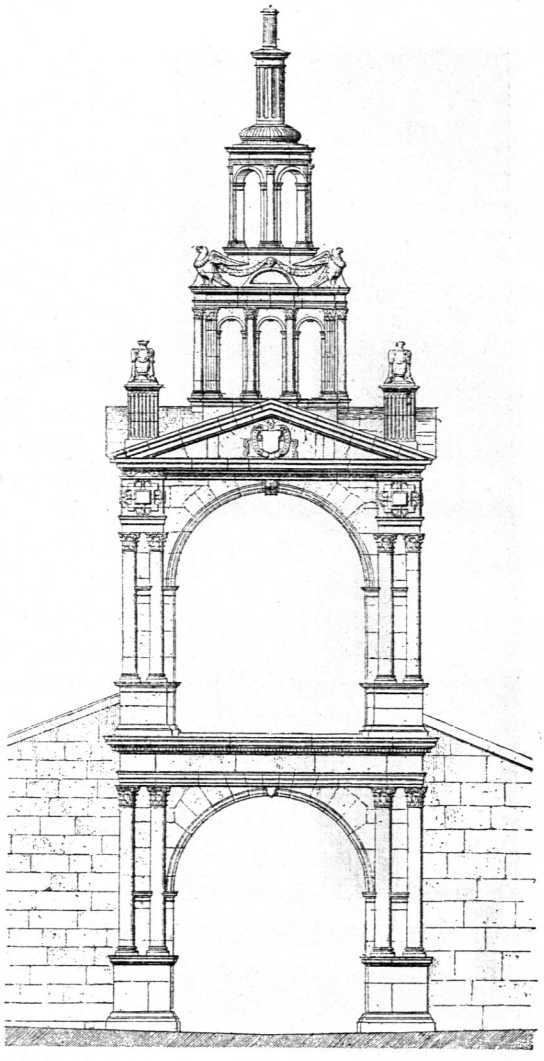
399) Facſ.-Repr. nach: Berty, A. *La Renaiſſance monumentale en France etc.* Bd. I. Paris 1864.

die letzterer in ſeinen leider untergegangenen Werken, zum Theile noch mehr in ſeinen Schriften, vertrat, iſt ſo eigenartig, daſs ſie allein dem Programm einer ganzen Schule gleich kommt. Ja noch mehr, ſeine Ideale bilden eine der überaus ſeltenen Aeuſserungen über eine Aeſthetik, die ihrem inneren Weſen nach als proteſtantiſch-hugenottiſch bezeichnet werden muſs.

180. Einheimiſche Weiterentwickelung der Früh-Renaiſſance.

In der einheimiſchen Kunſtrichtung erblickt man, ſo zu ſagen, wie auf franzöſiſchem Boden die Früh-Renaiſſance zur Hoch-Renaiſſance umgebildet, letztere aus erſterer gleichſam herausgezogen wird. Vor Allem handelt es ſich hierbei darum, das Verhältniſs der tragenden Bautheile zu den getragenen immer ſtrenger und im Sinne der antiken Säulenordnungen darzuſtellen. Die Meiſter, welche in dieſem Sinne thätig waren, hat man ſich wohl als Künſtler vorzuſtellen, die in Frankreich mit den Formen des Stils *Franz I.* vollkommen vertraut waren und ſich nun auch die Antike und die italieniſche Hoch-Renaiſſance — ſei es in Italien ſelbſt oder durch nach Frankreich gekommene Italiener — zu eigen machten.

Fig. 34.



Capelle *St.-Romain* zu Rouen [401]).

Als Beiſpiel dieſer Strömung ſei das Erdgeſchoſs des *Hôtel-de-ville* zu Paris (Fig. 32 [398]) vorgeführt. Mir iſt nicht bekannt, ob in Frankreich ein noch früheres Beiſpiel von ſo reiner Säulenordnung mit beſonders ſchön geſchwellten, canelirten Schäften beſteht, wie diejenige, die *Boccadoro* von 1532 an hier ausgebildet hat. Die Säulen, welche *Lescot* 15 Jahre ſpäter im Louvre-Hof zu ſchaffen begonnen hat, ſind wohl claſſiſcher in den Kapitellen, aber kaum ſchöner durchgebildet. Auch die Arcaden *Boccadoro*'s haben ſchöne Verhältniſſe, und an den Profilen ſieht man, daſs der Meiſter dieſe Architektur nicht in Frankreich gelernt hat [400]).

Hieraus darf man wohl ſchlieſsen, daſs, wenn *Domenico da Cortona* an ſeinen Fenſtergiebeln weniger reife Formen und Profilirungen angewendet hat, dies nicht daher kam, daſs er ſie nicht kannte,

400) *Paluſtre* fragt ſich (in: *L'architecture de la renaiſſance.* Paris 1892. S. 229) — um ſich darüber zu tröſten, daſs am *Hôtel-de-ville* die Autorſchaft *Boccadoro*'s die Angriffe ſeiner Geſinnungsgenoſſen überſtanden hat, und der durch ſeine Theorie nicht im Stande iſt, dieſe Formen bei einem Italiener zu erklären — ob denn *Boccador* erſt in Frankreich die Architektur ſtudirt habe?

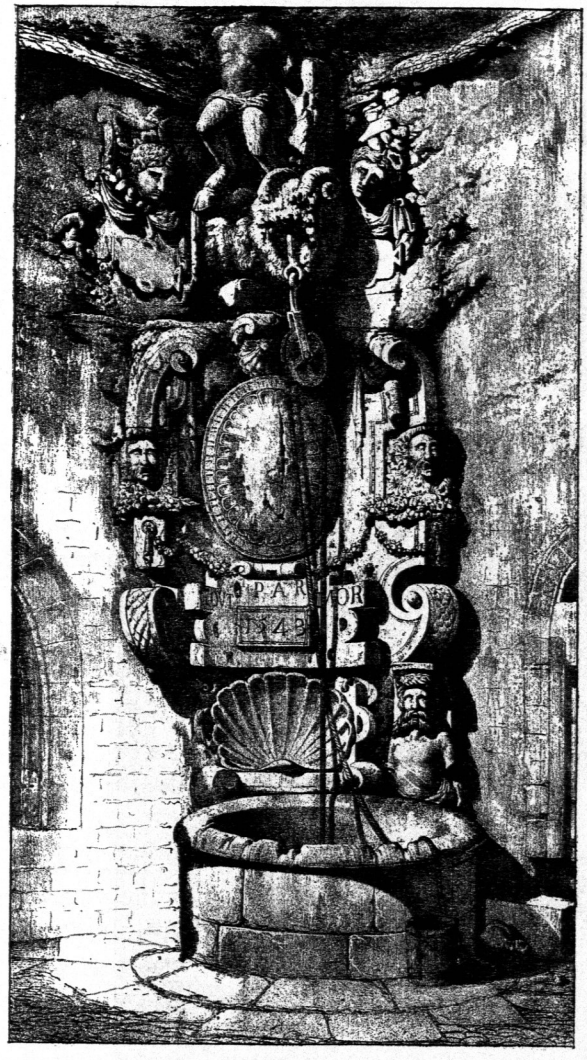
401) Facſ.-Repr. nach: Berty, a. a. O., Bd II.

ſondern weil der allgemeine Geſchmack noch die phantaſievolleren Formen aus der Zeit *Franz I.* verlangte.

Eine ganz ähnliche Façadenbildung mit vorgeſtellten Säulen zeigte eine gleichzeitig (zwiſchen 1527 und 1532) errichtete, kurze Façade im ehemaligen Schloſs zu Chantilly[402]), eben ſo der ſchöne Hof im Schloſs zu Mesnières (in der Normandie).

Einen weiter gehenden Schritt hat das Schloſs zu Bournazel (Fig. 33[399]) aufzuweiſen. Wenn man die verſchiedenen Theile deſſelben mit einander vergleicht (ſiehe Fig. 33, 104 u. 287), ſo ſieht man, daſs auch hier ein Herausbilden der Hoch-Renaiſſance aus Früh-Renaiſſance-Gedanken ſtattgefunden hat. In der durch Fig. 33 veranſchaulichten Nordſeite des Hofes ſind die Formen ſchon insgeſammt diejenigen der Hoch-Renaiſſance, hingegen die Verhältniſſe noch gedrückt und ſchwerfällig.

Fig. 35.



Brunnen von 1543 im Hof *Des Priſons* zu Dijon[403]).

Aehnliche Erſcheinungen kann man an den Façaden des ehemaligen Schloſſes Madrid bei Paris (ſiehe Fig. 31, S. 112) beobachten, namentlich in den nach oben zu immer reiner werdenden Fenſterformen, deſsgleichen an den Hoffronten des alten Schloſſes zu St.-Germain-en-Laye (Fig. 85), obwohl in ganz anderem Geiſte, und an einem Portal des Schloſſes zu Aſſier.

Auf dem Gebiete des Kirchenbaues laſſen ſich ähnliche Tendenzen verfolgen. In dieſer Richtung ſei auf Fig. 151, 152, 158, 177, 178, 181 u. 183 verwieſen, insbeſondere wenn man das darin dargeſtellte Innere mit dem in ſeiner allgemeinen Erſcheinung vielmehr gothiſirenden Aeuſseren vergleicht. Endlich ſei in dieſem Sinne noch des Thurmes zu Breſſuire (Fig. 312), der mittleren und oberen Theile von der Façade der Kirche *St.-Michel* zu Dijon und der Kirche zu Luzarches gedacht.

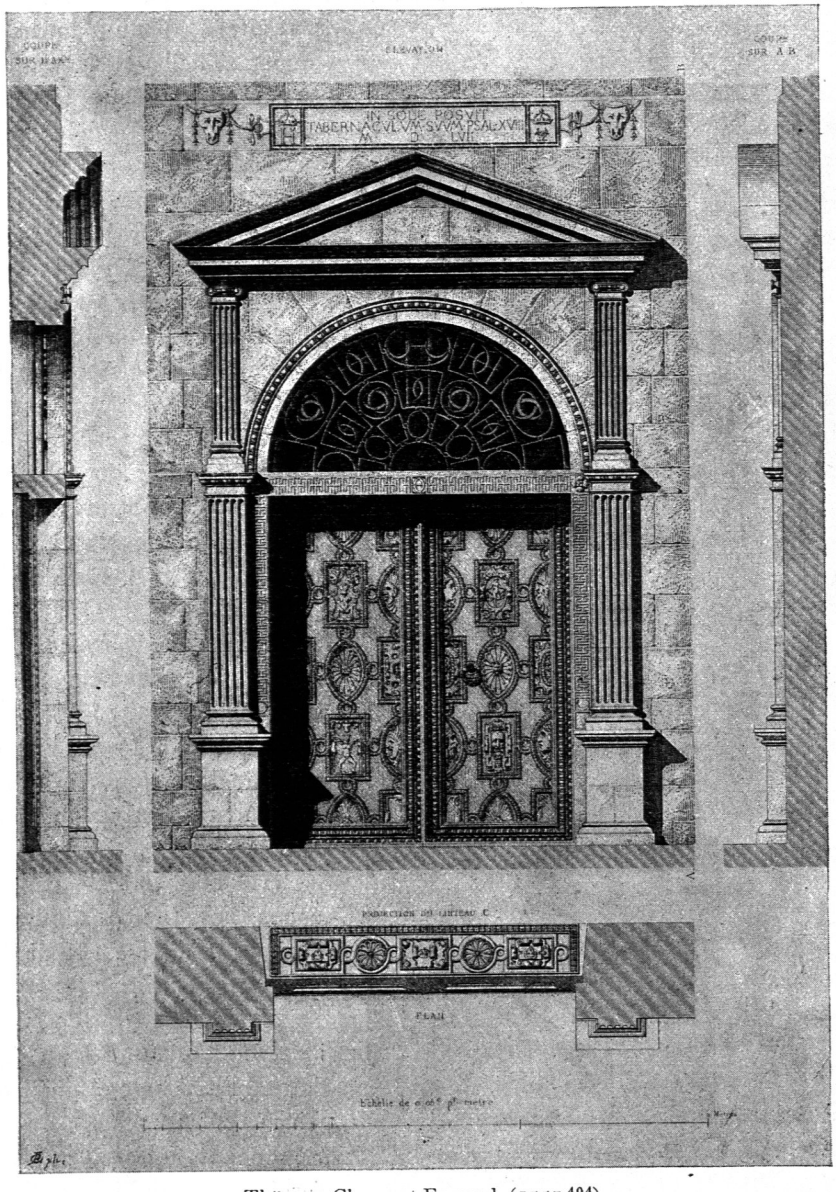
Es liegt ſelbſt im Weſen dieſer Strömung der auf franzöſiſchem Boden »werden-

402) Abgebildet in: Du Cerceau, J. *Les plus excellents baſtiments de France.* Band II. Paris 1579 — und in: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* S. 223.

403) Facſ.-Repr. nach: Nodier, Ch., J. Taylor, A. de Cailleux (de Cesena, de Courcelles u. A.). *Voyages pittoreſques et romantiques dans l'ancienne France.* Paris 1820—63. Band Dijon.

den« Hoch-Renaiſſance, daſs ſie eigentlich vielfach den Charakter eines Uebergangsſtadiums trägt, welches — zum mindeſten in ſeiner feinſten Blüthe — bereits unter der Bezeichnung *Stile Marguerite de Valois* beſprochen wurde. Wenn an dieſer Stelle auch noch auf andere Stufen ſolcher Uebergänge zurückgekommen wird, ſo

Fig. 36.



Thür zu Clermont-Ferrand (1557 [404]).

geſchieht dies, um die verſchiedenen Quellen, welche bei der Ausbildung der Hoch-Renaiſſance mitgewirkt haben, noch deutlicher zu betonen und auf die Ungleichartigkeiten ihrer Charaktere die volle Aufmerkſamkeit des Leſers zu lenken.

404) Facſ.-Repr. nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* Bd. I. Paris 1869.

Um noch beſſer darzuthun, wie die aufwärts ſtrebende Richtung gleichzeitig mit der durch Willkür ſchon dem Verfall entgegengehenden Strömung der Schule von Fontainebleau, derjenigen der Innendecoration, wirkte, wurden für dieſe Stelle die Abbildungen der *Chapelle St.-Romain* (Fig. 34[401]) vorbehalten, deren bereits in Art. 134 (S. 127) erwähnt wurde. Die Nebeneinanderſtellung von Fig. 34 u. 35[403]) zeigt, wie groſs der Abſtand zwiſchen den beiden gleichzeitigen Stilrichtungen war. Es läſſt ſich kaum ein gröſserer Gegenſatz denken, als derjenige zwiſchen dem edlen Aufbau und der friſchen Begeiſterung des nun — ſo zu ſagen — ganz in die Hoch-Renaiſſance eingetretenen Früh-Renaiſſance-Meiſters der *Chapelle St.-Romain* einerſeits und den bizarren Formen des ſicherlich gleichzeitigen Brunnens (von 1543) zu Dijon andererſeits, der zu der nunmehr vorzuführenden Strömung gehört.

181. Fertig eingeführte italieniſche Richtung.

Ungeachtet des Einfluſſes der Schule von Fontainebleau, der keineswegs geſchmälert werden ſoll, kann man doch annehmen, daſs die Hauptſchlacht, welche in dieſer Zeit den Sieg der Hoch-Renaiſſance in Frankreich ſicherte, von denjenigen Franzoſen geſchlagen wurde, welche, wie die fünf groſsen Meiſter, ſelbſt nach Italien gegangen ſind und dort lange genug geweilt haben, um als italieniſch (hauptſächlich in der letzten Manier *Bramante*'s) geſchulte Architekten in ihre Heimath zurückzukehren. Die Hauptwerke dieſer fünf bedeutenden Künſtler wurden bereits erwähnt; deſshalb genügt es an dieſer Stelle, nur durch einige Beiſpiele verſchiedene Charaktere ihres Wirkens hervorzuheben. In dieſer Richtung ſei nur an die Wichtigkeit der beiden Schlöſſer *De l'Orme*'s und *Primaticcio*'s, jenes zu Saint-Maur-les-Foſſés und das zu Ancy-le-Franc, erinnert.

Unter den Franzoſen, die ſeit 1530 in gröſserer Zahl nach Italien und insbeſondere nach Rom wanderten, gab es auch ſolche, welche nicht nur für die uns ſo wenig bekannte letzte Manier *Bramante*'s ein offenes Auge hatten, ſondern ſich auch für frühere Werke dieſes Meiſters intereſſirten, wie z. B. für die Cancelleria zu Rom[405]). Fig. 37[406]) zeigt im oberen Geſchoſs des kleinen Hauſes zu Arcueil unbedingt den Einfluſs, den der Stil jenes römiſchen Bauwerkes ausgeübt hat. Gleiches läſſt ſich von den flachen Pilaſtern des I. Obergeſchoſſes in Fig. 38[407]), welche denjenigen Flügel im Hof des *Hôtel d'Aſſezat* zu Toulouſe darſtellt, der ſich längs der Straſse erſtreckt, behaupten, während im Erdgeſchoſs der Architekt zum kräftigeren Relief der letzten Manier *Bramante*'s gegriffen hat.

Fig. 144 u. 327 veranſchaulichen andere Beiſpiele derſelben Richtung, zu der auch Theile der Kirche *St.-Pierre* zu Tonnerre gehören, wenn auch letztere ſpäteren Datums ſein mag. Das neben dem *Pavillon de la rue du Tabourg* gelegene Haus zu Orléans dagegen läſſt in ſeiner Fenſterbildung eher auf ein Vorbild, wie der *Palazzo Vendramin-Calergi* zu Venedig ſchlieſsen. In Fig. 39[408]) zeigen die beiden erſten Gebäude auf der rechten Seite reife Compoſitionen der Hoch-Renaiſſance, deren reiner Stil inmitten anderer Gebäude klar abſticht, weil ſie entweder noch der Früh-Renaiſſance angehören oder aber weniger glückliche Verſuche, ſelbſtändig »antike« Gebäude zu erfinden, darſtellen. In dem am meiſten rechts gelegenen Gebäude ſieht man an der oberen Loggia Reminiſcenzen an Vorhallenbildungen in einigen Entwürfen für St. Peter zu Rom.

405) In jüngſter Zeit hat man in ganz irrthümlicher Weiſe die Cancelleria der Autorſchaft *Bramante*'s zu entziehen verſucht.

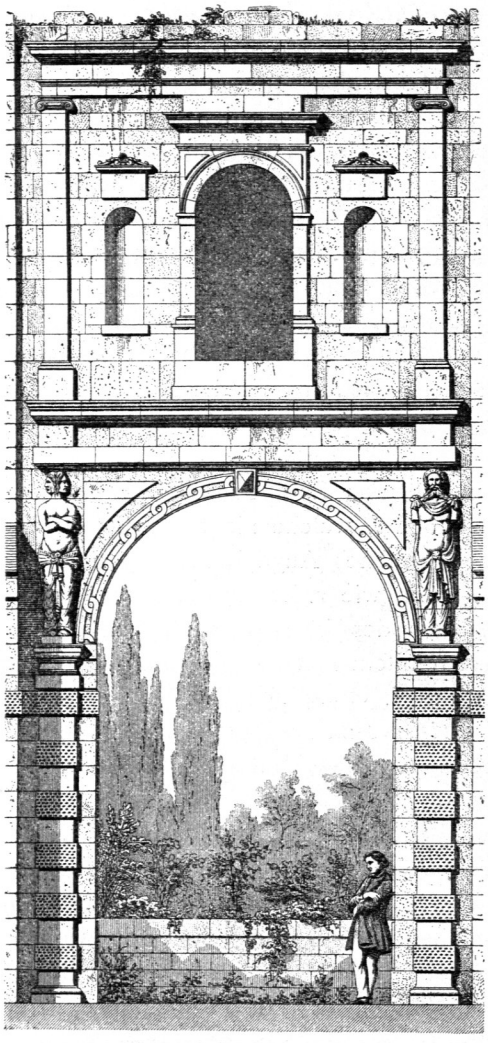
406) Facſ.-Repr. nach: Sauvageot, a. a. O., Bd. I.

407) Facſ.-Repr. nach: Berty, a. a. O., Bd. I.

408) Facſ. Repr. nach dem Band, bezeichnet: Ed. 5. g-rés. im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris.

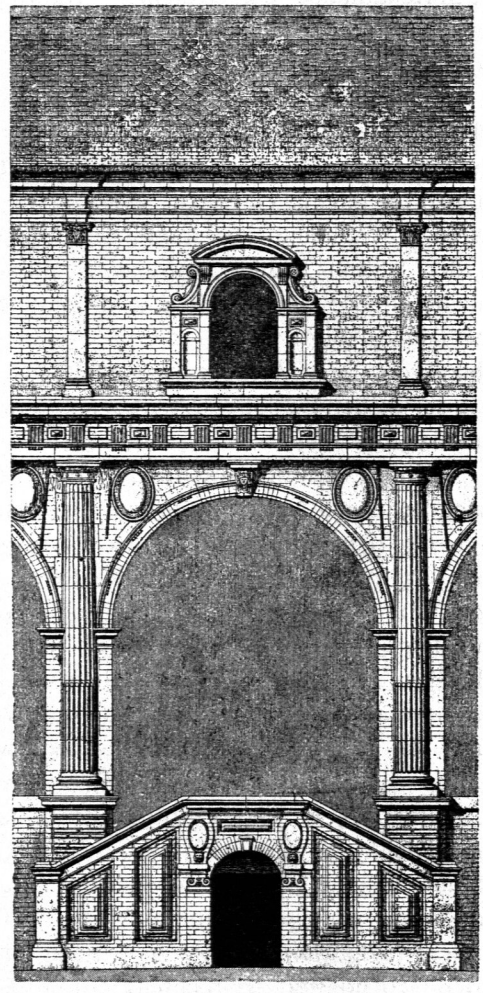
Das früheſte mir bekannte Werk der eigentlichen Hoch-Renaiſſance, das von einem franzöſiſchen Meiſter herſtammt, iſt das Grabmal *Brézé*'s, das von *Jean Goujon* entworfen, zum Theile unter ſeiner Leitung ausgeführt und im Jahre 1535 begonnen wurde. Aus etwas früherer Zeit rühren einige der von *Roſſo* und von *Primaticcio* geleiteten Innendecorationen zu Fontainebleau her; einzelne derſelben wurden bereits 1534 vergoldet. Dem Jahre 1536 gehört das Haus zu Lyon (Fig. 75) an, welches

Fig. 37.



Haus *A* zu Arcueil (neben dem Aquäduct[406]).

Fig. 38.

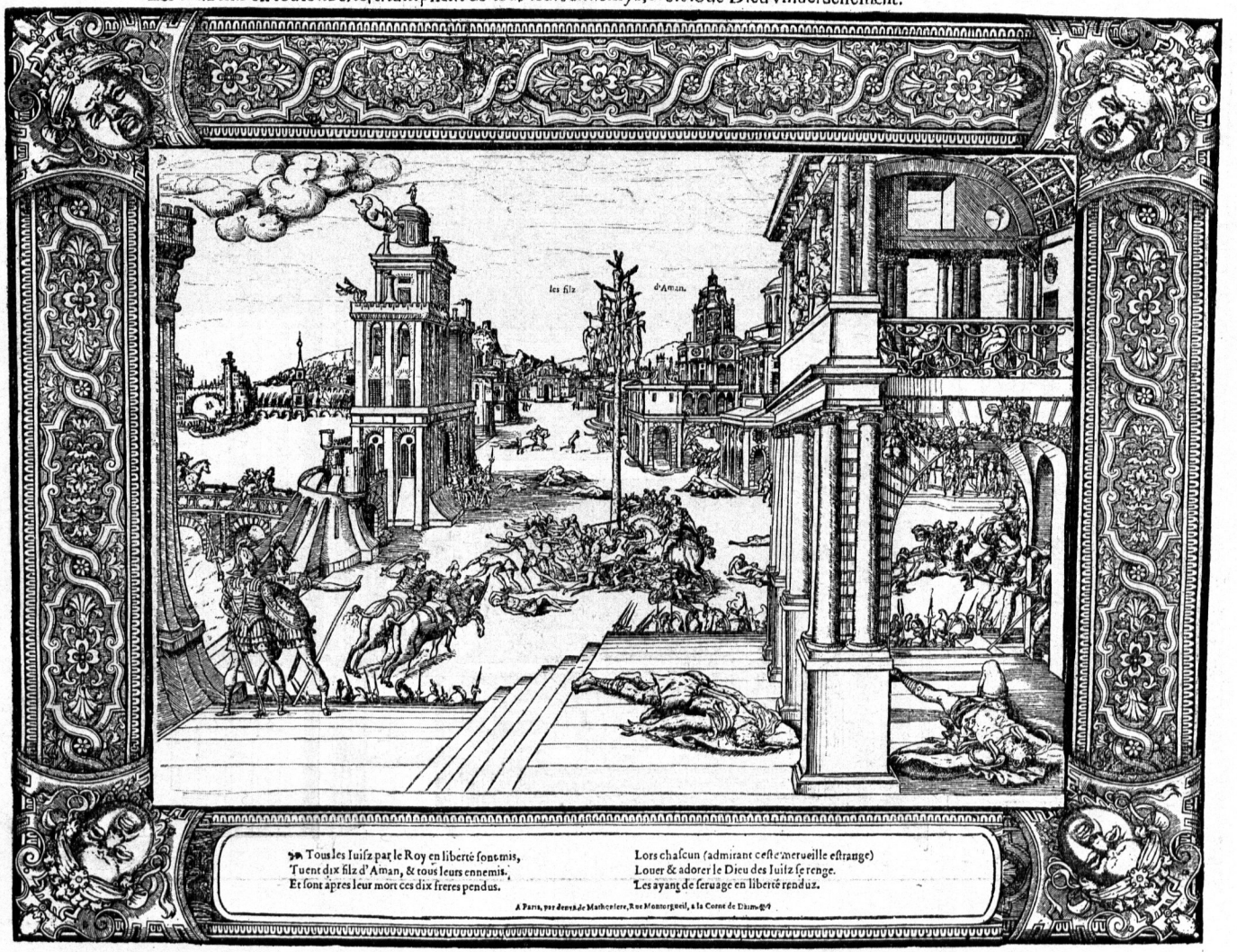


Hôtel d'Aſſezat zu Toulouſe.
Hoffeite des Flügels längs der Straſse[407]).

Philibert de l'Orme im Jahre ſeiner Rückkehr aus Italien baute. Die von *Paluſtre* zuerſt erwähnte Capelle an der Nordſeite der Cathedrale zu Vannes (ſiehe Art. 50, S. 51) ſoll ſchon 1537 vollendet worden ſein. Die *Fontaine St.-Lazare* zu Autun wurde 1540—43 ausgeführt.

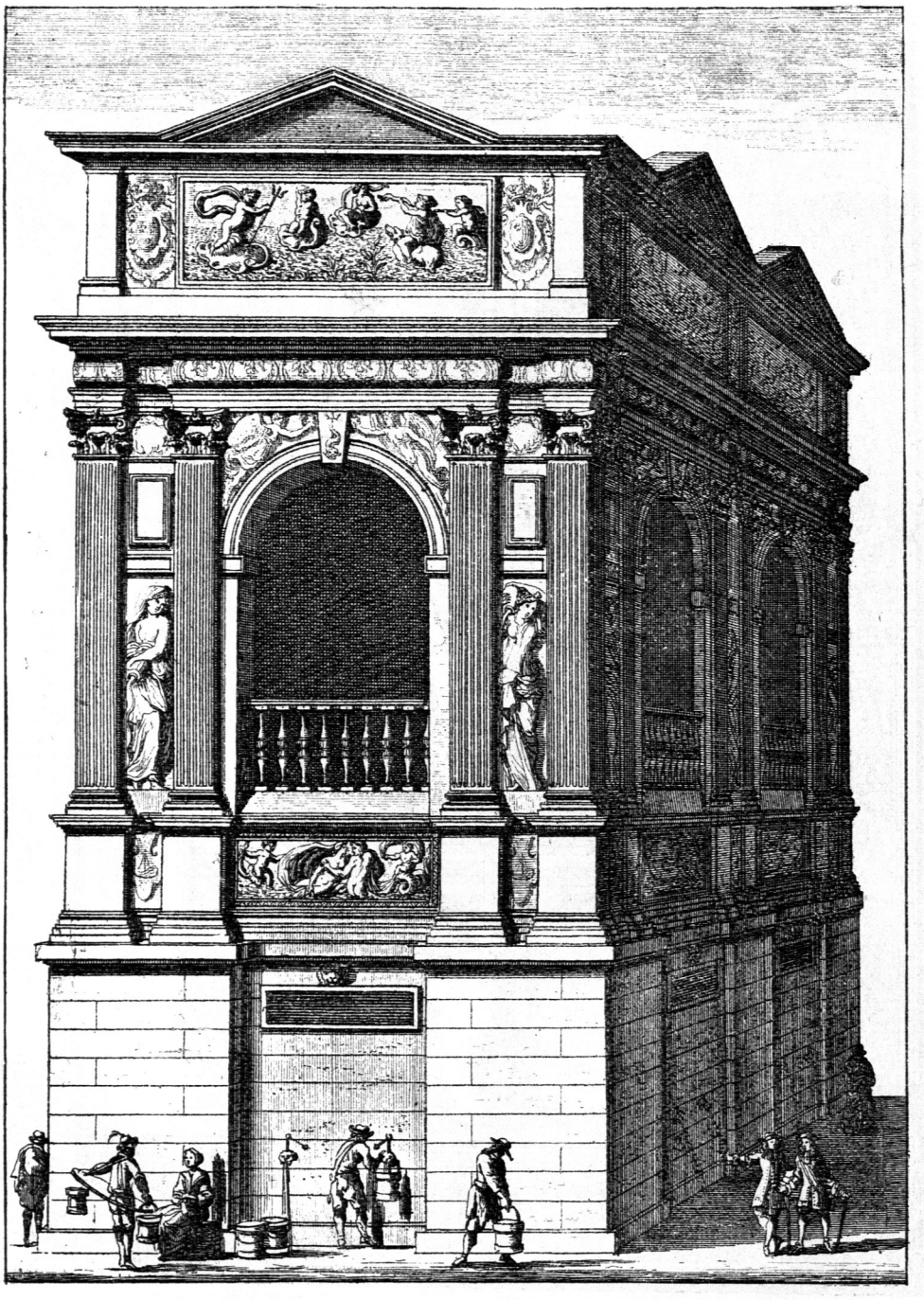
Sucht man unter ſämmtlichen Werken der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance nach jenen Schöpfungen, welche im höchſten Grade diejenigen Eigenſchaften beſitzen, die, ſo zu ſagen, das Ziel der Renaiſſance ſelbſt bilden, d. h. Vollkommenheit ſowohl

Fig. 39.



Tod der Söhne *Amans*[408]).

Fig. 40.



Ehem. Geſtalt der *Fontaine des Innocents* zu Paris [409]).

in der Harmonie, als auch in der Schönheit der Verhältniſſe, der Glieder und des Details, ſo wird man ſich — ſo will es mir ſcheinen — ſchlieſslich immer nach dem Louvre-Hof *Lescot*'s hingezogen fühlen. Dies vor Allem wegen der Geſammtcompoſition und wegen der Harmonie, die darin zwiſchen der Architektur und der von *Goujon* herrührenden Sculptur, ſowohl der ornamentalen, wie auch der figürlichen, herrſcht. In beſcheidenerem Maſse, aber vielleicht mit noch feinerer Harmonie haben dieſelben beiden Meiſter an der *Fontaine des innocents* zu Paris zuſammengewirkt; Fig. 40 [409]) zeigt die urſprüngliche Anordnung dieſes Brunnens, wobei die Loggia, für feſtliche Einzüge beſtimmt, eigentlich die Hauptrolle ſpielt. Einen höheren Grad der Entwickelung bezeichnen die in Art. 140 (S. 133) bereits erwähnten Werke *Goujon*'s, die ſich früher in Écouen befanden und nunmehr in der Schloſscapelle zu Chantilly untergebracht ſind: der Altar und in noch weiter gehendem Maſse das Capellengitter mit Thür.

182. Strengere antike Strömung.

Hie und da trifft man auf Werke, auf welche beſonders hingewieſen werden muſs, weil ſie Zeugen ſind, daſs einige Meiſter ſich gern noch enger an die Antike angeſchloſſen hätten. Dies zeigt ſich vor Allem in der Anwendung des ſog. Thermenmotivs, beſtehend in zwei Säulen, welche ein Gebälke in drei Intercolumnien tragen, über denen ein einziger Rundbogen, zum Theil als Entlaſtung, zum Theil als architektoniſches Motiv, ſich wölbt.

Ein ſehr hübſches Beiſpiel für die Anwendung dieſes Motivs bieten die Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes dar (Fig. 41 [410]). Sein Auftreten iſt hier um ſo auffälliger, als es hier in ſo kleinem Maſsſtabe eingeführt iſt, wohl dem äſthetiſchen Princip zu liebe, das in ſeinem Formenzuſammenhang gefunden wurde. Dies iſt ein Verſuch, die ſo ſchwierige Aufgabe zu löſen, mit antiken Elementen innerhalb einer Arcade einen Aufbau feſter Eintheilungen zu erhalten, wie dies im gothiſchen Stil durch das Maſswerk oft in ſo ſchöner Weiſe erreicht worden iſt.

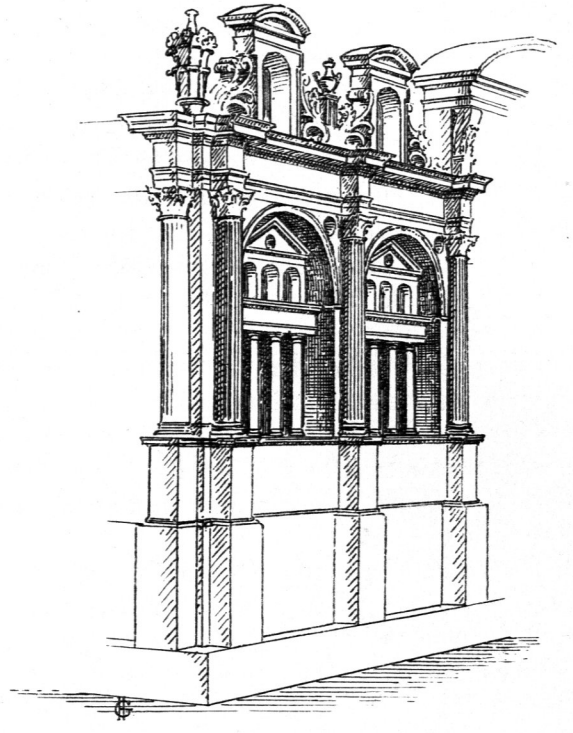
An einer der Hoffeiten des *Hôtel de Mauroy* zu Troyes wird der Verſuch einer Dreitheilung der Fenſter mittels Säulen, über denen ſich Arcaden erheben, in ähnlichem Geiſte ziemlich glücklich gemacht. In der Kirche *St.-Martin* zu Laon, beſonders aber in der Kathedrale daſelbſt, zeigen mehrere Capellengitter, darunter dasjenige der Taufcapelle (1555), verſchiedene, zum Theile ſehr hübſche Varianten dieſer Anwendung von Säulenſtellungen in kleinem Maſsſtab.

Ein weiteres, allerdings ſpäteres Beiſpiel des Thermenmotivs, das noch der Zeit *Heinrich IV.* angehört, iſt aus Fig. 42 [411]), dem Grundriſs einer Capelle für den Louvre, zu erſehen; derſelbe kommt auf einem Entwurf für die Verbindung der Tuilerien mit dem Louvre vor und rührt von demjenigen Verfaſſer her, nach deſſen Zeichnung der ehemalige *Pavillon de Flore* ausgeführt wurde.

Schlieſslich ſei noch erwähnt, daſs die in Rede ſtehende antike Strömung, die auch ſchon in Art. 148 (S. 141) für *Bullant* berührt wurde, ſich in verſchiedenartigem Charakter an dem in Fig. 19 (S. 53) dargeſtellten Eingangsthor des Schloſſes zu La Tour-d'Aigues und in dem durch Fig. 311 veranſchaulichten *Hoſannaire* ausſpricht. Fig. 43 [412]) zeigt dieſelbe antike Richtung im Detail, und es wird weiter unten noch hierauf zurückgekommen werden.

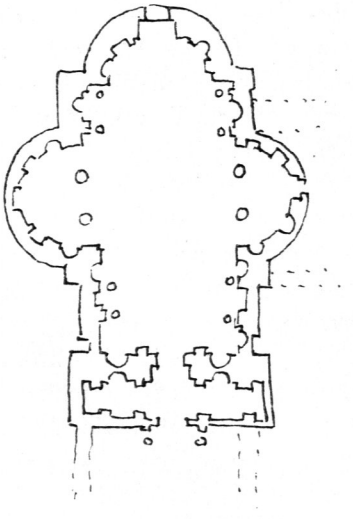
409) Facſ.-Repr. nach: Blondel, J. F. *Architecture françaiſe.* Paris 1752—56. Bd. III, S. 308.
410) Nach einer Photographie von *Lancelot* zu Troyes.
411) Nach einem Entwurf der Sammlung *Deſtailleur*, jetzt im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris. Bd. Ve, 53h, Fol. 147-148.
412) Nach einer Photographie ohne Namen.

Fig. 41.



Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes[410]).

Fig. 42.



Skizze für die Capelle des Louvre[411]).
(1595).

Fig. 43.

Schloſs La Courtinière.
Geſims[412]).

Um einen beſſeren Ueberblick über die in Rede ſtehende Phaſe der Hoch-Renaiſſance zu ermöglichen, mögen noch die nachſtehenden Schlöſſer genannt werden.

Vallery, für den Marſchall *Saint-André* erbaut, von *Du Cerceau* mit dem Louvre verglichen.

Mesnières; der rückwärtige Flügel des Hofes 1540—46.

In Oiron die Fortſetzung aus der Zeit 1542—50 durch *Claude Gouffier*, genannt *le Grand-Ecuyer*.

Bournazel, um 1545, eines der vollkommenſten Schlöſſer des XVI. Jahrhundertes.

Aus der Zeit *Heinrich II.* nennt *Paluſtre* noch die folgenden Schlöſſer:

Landifer.

Graves, durch *Guillaume Liſſorgues*, Schüler von *Baduel*, erbaut.

Pibrac, um 1540 im Stil der Schule von Toulouſe errichtet.

Uzès, mit einer *Ph. de l'Orme* zugeſchriebenen Façade; wäre eher das Werk eines Provençalen.

Rouffillon, vom Cardinal von *Bourbon* erbaut.

In der ſpaniſchen Freigraffſchaft das *Palais Granvelle* zu Beſançon, 1532—40, bereits mit drei Ordnungen über einander.

Schliefslich die intereſſante Gruppe von *Hôtels* zu Toulouſe, vor Allem das *Hôtel d'Aſſezat*.

183. Kirchenbau.

Für die Kirchenbaukunſt waren in Frankreich zur Zeit der Hoch-Renaiſſance die Verhältniſſe ſo ungünſtig, als nur möglich. Die Religionskriege warfen bereits ihre dunkeln Schatten vor ſich hin. Die Begeiſterung der gothiſchen Baukunſt hatte auch ſchon für alle Bedürfniſſe geſorgt, und es iſt begreiflich, daſs man hier, im Vaterlande der Gothik, mehr als irgend wo anders, an den Anordnungen der letzteren feſt hielt. Somit fehlten, weit mehr noch als in Italien, die Bedingungen, welche es der Hoch-Renaiſſance ermöglicht hätten, dasjenige zu leiſten, was ſie im Dienſte der Religion — unter Anderem als Raumſtil — zu verwirklichen fähig geweſen wäre.

Wir ſehen keinen einzigen Bau, der auch nur im entfernteſten mit der herrlichen, aus der Früh-Renaiſſance ſtammenden Kirche *St.-Euſtache* zu Paris ſich vergleichen lieſse. Das Vorhandene iſt meiſt nur für den Architekten intereſſant und dann nur als allgemein künſtleriſche Leiſtung, nicht als eigentliches Werk religiöſer Baukunſt. Meiſt ſind es Capellen, die, wenn ſie Kuppelbauten ſind, in der Regel die Nebenkuppelräume in einem der *Bramante*'ſchen Entwürfe für die Peters-Kirche in Rom wiederſpiegeln, ſei es unmittelbar von dieſen, ſei es von anderen italieniſchen Bauwerken entnommen, welche ſelbſt Theilen jener Entwürfe nachgebildet ſind. Immerhin wird im Nachſtehenden auch auf dieſem Gebiete manche intereſſante Erſcheinung hervorzuheben ſein; hier mag nur als Kirchen-Façade auf diejenige der Kathedrale zu Auch mit zwei Thürmen über einer Vorhalle hingewieſen werden.

Bei weitem die ſchönſte dieſer Kuppelbauten war das Mauſoleum, welches *Primaticcio* in St.-Denis, unter dem Namen *Sépulture des Valois* bekannt, von 1560 an errichtete; daſſelbe wurde bereits in Art. 50 (S. 52) erwähnt und wird im Nachſtehenden noch eingehend beſprochen werden. An dieſer Stelle ſeien in Fig. 44[413]) der Grundriſs des oberen Geſchoſſes und in Fig. 45[413]) der Querſchnitt durch das Bauwerk wiedergegeben. (Siehe auch Fig. 213.)

184. Detail.

Auf dem Gebiete des Details beſtrebt ſich die ſtrengere Richtung, daſſelbe nach ſolchen Formen zu bilden, welche mit den Säulen- und Arcadenordnungen der römiſchen Architektur und der italieniſchen Hoch-Renaiſſance in Verbindung ſtehen. Indeſs fehlt es nicht an Beiſpielen, die für die Phantaſie des Architekten anregender ſind und in denen danach getrachtet wird, eine der Gothik oder der Früh-Renaiſſance eigene Anordnung in die in der Hoch-Renaiſſance vorkommenden Formen zu über-

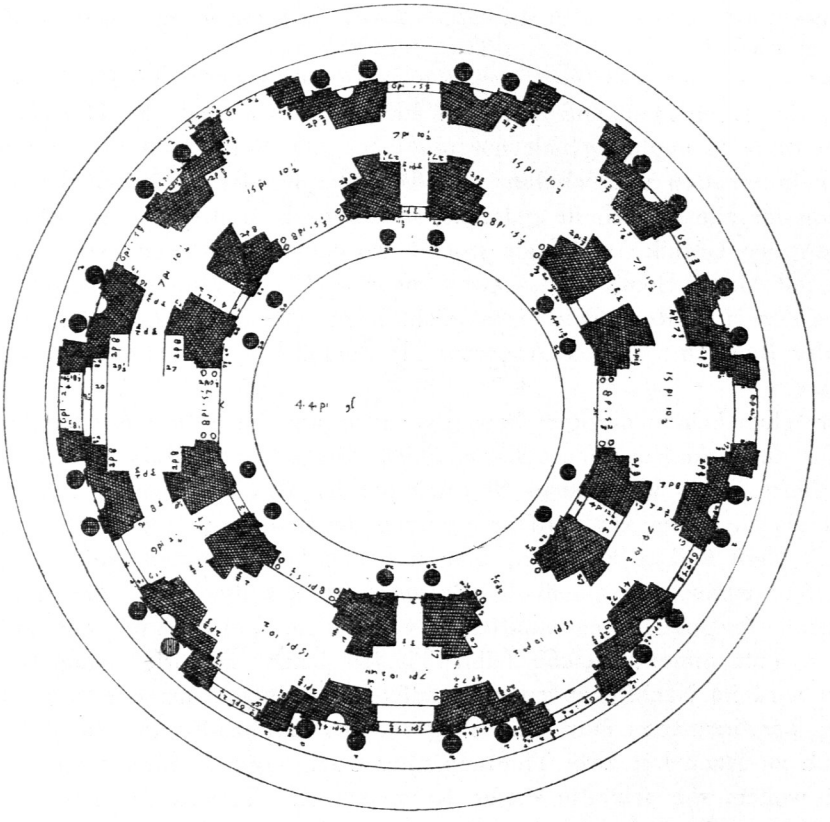
413) Facſ.-Repr. nach der *Oeuvre* des JEAN MAROT. Bd. I. 104 u. 105.

ſetzen. So haben z. B. die Machicoulis und ein Geländer im Schloſſe zu La Courtinière die intereſſante Bildung hervorgebracht, welche Fig. 43 darſtellt.

185. Freie Richtung der Schule von Fontainebleau.

Der in Fig. 35 (S. 173) abgebildete, aus dem Jahre 1543 ſtammende Brunnen im Gefängniſshofe zu Dijon beweist, daſs die Schule von Fontainebleau keineswegs ſo ohne jeglichen Einfluſs geblieben iſt, wie dies von mancher Seite geglaubt wird. Er zeigt die ganze Sammlung bewegter und bizarrer Formen, die willkürliche Phantaſie und überreiche Zierluſt, welche den Charakter der Cartouchen und Umrahmungen an der Galerie *Franz I.* und denjenigen der Innendecorationen, die aus der genannten

Fig. 44.



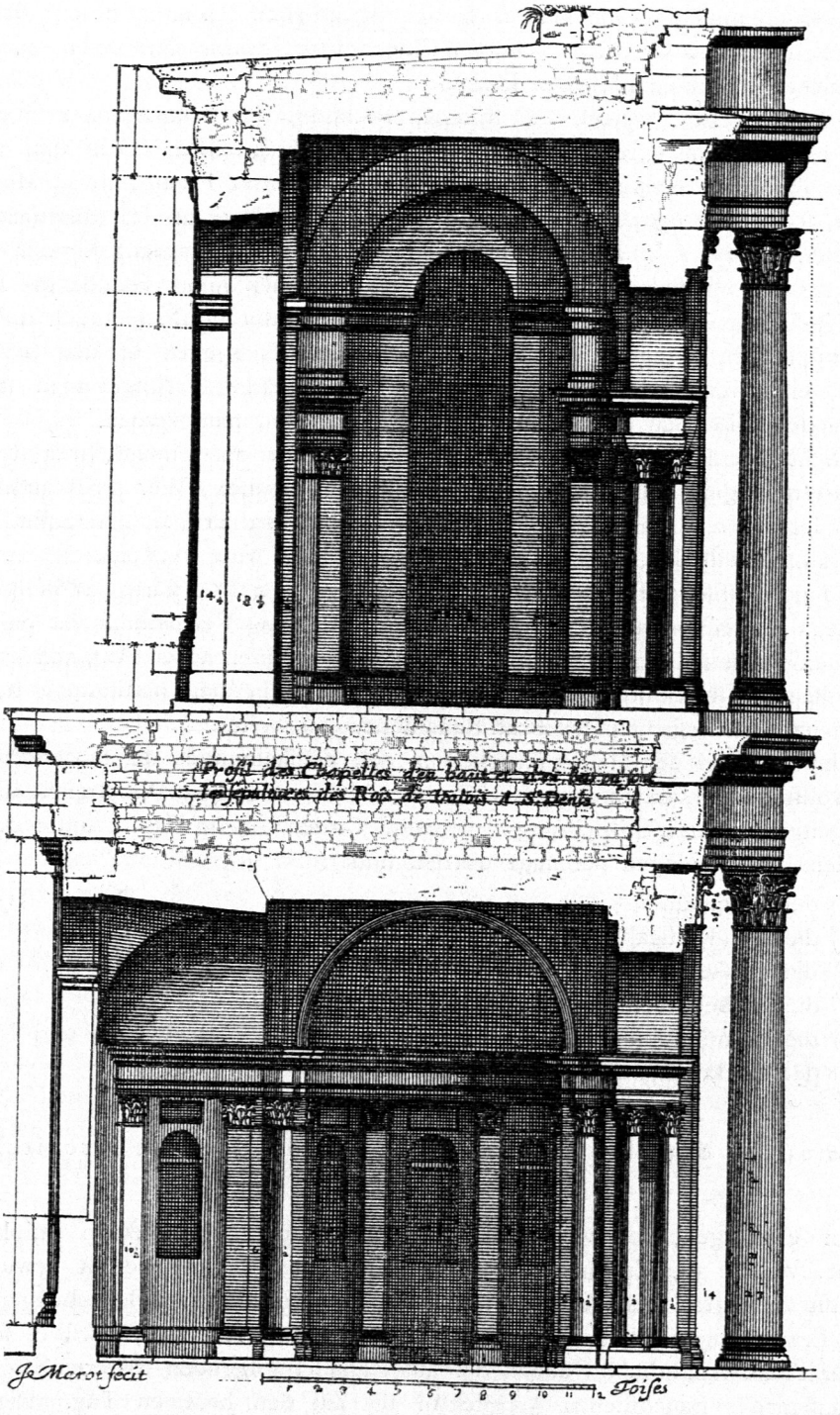
Ehem. Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis.
II. Obergeſchoſs[413]). — (*Primaticcio*).

Schule ſtammen, bilden. Eben ſo iſt aus Fig. 68, beſonders aber aus Fig. 359 zu erſehen, wie in der Kirche zu Tillières zwiſchen 1543 und 1546 derſelbe Cartouchenſtil inmitten einer noch halb gothiſch gedachten Gewölbe-Decoration auftritt.

Ein anderes, früheres Beiſpiel (1540) des genau gleichen, willkürlichen italieniſchen Cartouchenſtils iſt an dem ſehr verwitterten Brunnen zu finden, den *Jean Goujon* an der Façadenecke der Kirche *St.-Maclou* zu Rouen ausgeführt hat[414]).

[414]) *A. de Montaiglon* (in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, S. 382) glaubt, die Ausführung ſei von allem Anfang an ſo roh geweſen, daſs man ungeachtet der ſehr genau abgefaſſten Urkunde dieſen Brunnen *Goujon* kaum zuſchreiben könne. Indeſs hat nur die Verwitterung zu dieſem Glauben Anlaſs gegeben. Ich habe daran noch ein Stückchen Rahmenprofil geſehen, welches genügt, um *Goujon* Ehre zu machen.

Fig. 45.



Ehem. Grabcapelle der *Valois* zu St.-Denis.

Schnitt durch die Seitencapellen. (*Primaticcio*)

Dieſer Brunnen, verglichen mit Fig. 187, dem Altar in der Kirche zu Écouen, zeigt für *Goujon* die gleiche Erſcheinung, der man auch bei *Primaticcio* begegnet, nämlich, daſs ein und derſelbe Meiſter in der eigentlichen Architektur ſehr ſtreng ſein und gleichzeitig in Werken vorwiegend decorativer Natur ſich einer reichen und willkürlichen Phantaſie hingeben konnte.

186. Strenge Richtung der Schule von Fontainebleau.

Die Bauwerke, welche der ſtrengen Richtung der Schule von Fontainebleau angehören, wurden bereits in Art. 166 (S. 161) beſprochen. Dies ſind die drei Hauptſchöpfungen *Primaticcio*'s: die Schlöſſer zu Ancy-le Franc und zu Montceaux-en-Brie, ſo wie die *Sépulture des Valois* zu St.-Denis, ferner an der Auſsenarchitektur der Galerie *Franz I.* zu Fontainebleau diejenigen Elemente, welche für den ſpäteren Charakter der *Cour des fontaines* maſsgebend geworden ſind. Gerade die hier ſich vorfindende Verbindung von Strenge in der Auſsenarchitektur oder auch im inneren architektoniſchen Rahmen mit einem viel freieren Vorgehen in den decorativen Theilen bildet eines der Merkmale in der franzöſiſchen Architektur in mehreren ihrer Phaſen, die noch der Betrachtung zu unterziehen ſein werden.

Nicht einem jeden Meiſter war es gegeben, mit den einfach ſtrengſten claſſiſchen Formen glücklich und zugleich lebendig umzugehen. Wer nicht auf den Sinn achtet, der jeder Form innewohnt, ſondern mit ſolchen fertigen und feſten Formen frei verfahren will, kann nur halb befriedigen; hierin wird ſtets eine Gefahr bei der Anwendung claſſiſcher Formen zu ſuchen ſein. Fig. 36 (S. 174) dürfte ein Beiſpiel dafür darbieten, wie ein Meiſter, der mehr Bewunderung als Verſtändniſs für das Weſen der neuen Formen beſaſs, dieſelben auf die Löſung einer neuen Aufgabe anwandte. Unbeholfenheit in claſſiſchen Zeiten beſitzt nicht mehr den beſtimmten Reiz, der oft den naiven Verſuchen der Früh-Renaiſſance innewohnt.

187. Weitere Stilrichtungen.

Um das Bild der Mannigfaltigkeit in den Erſcheinungen der Hoch-Renaiſſance zu vervollſtändigen, ſollen ſchlieſslich — ihrer hervorragenden Wichtigkeit wegen — diejenigen beſonderen Stilrichtungen genannt werden, die in Kap. 7 unter den nachſtehenden Bezeichnungen vereinigt worden ſind:

α) der Idealbau,
β) die Neo-Ruſtica,
γ) die groſse Ordnung (*Ordre coloſſal*),
δ) die Giebelreihen als Façadenabſchluſs,
ε) die Compoſition mit der »rhythmiſchen Travée« *Bramante*'s und
ζ) der Backſteinbau.

4) Einfluſs der Hoch-Renaiſſance auf die ſpätere Architektur Frankreichs.

188. Hoch-Renaiſſance als Ziel der Renaiſſance.

Im Vorhergehenden wurde die Hoch-Renaiſſance als diejenige Stilphaſe bezeichnet, welche die Erfüllung der vom Beginn der Renaiſſance an bewuſſt oder unbewuſſt verfolgten Ziele iſt. In ihr münden die verſchiedenen Beſtrebungen, deren bereits Erwähnung geſchah, aus. Andererſeits liegen wiederum, ſo will es ſcheinen, in dieſer Phaſe ſämmtliche Quellen der auf einander folgenden ſpäteren Strömungen und Phaſen der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag. Die Hoch-Renaiſſance gleicht der Schatzkammer aller Errungenſchaften der ſo fröhlichen, an nichts zweifelnden, voll Lebens überſprudelnden Phaſe des Strebens: der Früh- oder Jung-Renaiſſance.

189. Hoch-Renaiſſance als Quelle der ſpäteren Entwickelung.

Mit der Hoch-Renaiſſance und ſeit dem Jahre 1550 — vielleicht auch erſt ſeit dem Jahre 1560 — ſteht, ſo kann man wohl ſagen, das Inſtrument der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag — gewiſſe Anwendungen auf die Eiſen-Conſtructionen etwa ausgenommen — fertig da. Nur durch den Geiſt, in welchem dieſes Inſtrument behandelt wird, ferner durch die Betonung einzelner ſeiner Elemente oder durch die mehr oder weniger vollſtändige Entwickelung der einen oder der anderen der drei Hauptgeiſtesrichtungen, endlich durch die Verhältniſſe, in denen die Verbindungen dieſer Elemente unter einander ſtehen, entſpringen die auf die Hoch-Renaiſſance folgenden ſpäteren Architekturphaſen und unterſcheiden ſich von einander[415]). Dies iſt wohl eine wichtige Thatſache, die vielleicht nicht hinreichend, vielleicht auch noch gar nicht hervorgehoben worden iſt. Sie trägt in hohem Grade dazu bei, in den ſpäteren Architekturphaſen Frankreichs das Verſtändniſs des Zuſammenhanges zu erleichtern.

Eine derartige Auffaſſung kann nicht allzu ſehr befremden. Die Fähigkeit, es in irgend einer Kunſtrichtung überhaupt zu einer wirklichen »Blütheepoche«, d. h. bis zu einem relativen Maximum zu bringen, ſetzt eine ſo bedeutende Menge künſtleriſcher Begabung und geiſtiger Kraft voraus, daſs es nur logiſch iſt, wenn man die zur Reife gelangten Kunſtprincipien auch auf die nachfolgenden Perioden während einer längeren oder kürzeren Zeit lebendig einwirken ſieht, ſei es in derſelben Form, ſei es als Kräfte, welche beſtimmte Gegenſätze hervorrufen.

190. Aufeinanderwirken der beiden Hauptſtrömungen.

Die ſpäteren, nunmehr folgenden Phaſen gehen, wenn man ſie näher betrachtet, aus dem Aufeinanderwirken der zwei groſsen Hauptſtrömungen in der Architektur der Hoch-Renaiſſance hervor, deren Andauern in Art. 87 (S. 86) als eine der intereſſanteſten Erſcheinungen der franzöſiſchen Baukunſt hervorgehoben worden iſt. Mit einer Art regelmäſsigen Alternirens herrſcht einmal die ſtrengere und dann wieder die freiere Richtung vor. Die beiden Strömungen, die ſchon in der Schule von Fontainebleau vorhanden waren, ſtehen aber auch wiederum in engſter Verbindung mit den zwei mächtigen Strömungen, die in Italien ſelbſt deutlich erkennbar ſind: der ſtrengeren, die von *Bramante* ausgeht, und der freieren, die von *Michelangelo* herrührt. Beide Strompaare können, ſo zu ſagen, als die Arme eines und deſſelben culturhiſtoriſchen Stromes angeſehen werden.

191. Nebenſtrömungen.

Auſser dieſen beiden Hauptſtrömungen der eigentlichen Architektur giebt es noch einige Nebenſtrömungen, welche ähnlich den Seitenarmen oder Canälen von Flüſſen zugleich und in derſelben Richtung flieſsen. Ihre Wirkung erſtreckt ſich zwar vor Allem auf die Sculptur und Malerei; aber hierdurch wirken ſie nicht nur auf die Decoration, ſondern auch auf den geſammten Geiſt in der Auffaſſung und Behandlung der Architektur ſelbſt ein.

e) Spät-Renaiſſance.

(Stile *Carl IX.* und *Heinrich III.*)

Etwa 1570—95.

192. Entſtehung.

Eben ſo, wie Entwickelung und Reife der franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance dadurch herbeigeführt worden ſind, daſs die Früh-Renaiſſance immer vollſtändiger von den klaren, ſchönen und geſetzmäſsigen Formen und Principien der *Bramante*'ſchen

[415]) Dies erklärt die Schwierigkeit, auf die mich *Deſtailleur* einmal aufmerkſam machte, zuweilen gewiſſe Elemente und Motive, welche zeitlich verſchiedenen Phaſen gemein ſind, von einander zu unterſcheiden.

italo-antiken Architektur durchdrungen wurde, eben ſo entſtand die »Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes«, die freiere und zum Theile willkürlichere Phaſe der Renaiſſance oder auch die Periode des theilweiſen und zeitweiſen Verfalles. Alle dieſe Bezeichnungen ſind richtig; denn nunmehr wurde die Hoch-Renaiſſance von einer überwiegend »freien Auffaſſung der Kunſt«, wie ſie an der Schule von Fontainebleau zu beobachten war und welche im Vorſtehenden die freie oder diejenige der Innendecoration genannt worden iſt, immer mehr und mehr durchdrungen. Mehrfach wird man an den Charakter der Mailänder Werke von *Galeazzo Aleſſi* erinnert.

193. Beurtheilung.

Bei der Beurtheilung der freieren ſpäten Phaſe einer Kunſtepoche ſteht man einer doppelten Gefahr gegenüber: zunächſt derjenigen, daſs man im Namen der Geſetzmäſsigkeit Aeuſserungen der künſtleriſchen Freiheit verdammt, die nicht nur vollkommen berechtigt ſind, ſondern auch thatſächlich ſchöne Kunſtwerke geſchaffen haben; für's zweite der Gefahr, daſs man vom Standpunkt der koſtbarſten Gabe der künſtleriſchen Freiheit aus Gedanken, Gefühle, Löſungen und Formen zu rechtfertigen verſucht, die nur von künſtleriſcher Ohnmacht, von Unvermögen, ſchlechtem Geſchmack, moraliſcher und künſtleriſcher Verirrung zeugen. Mit einem Worte, man verwechſelt nur zu leicht Freiheit und Verfall; man bricht leicht zu ſchnell den Stab über neue Elemente, welche das Pfand und die Vorboten einer neuen, wenn auch verſchiedenartigen Blüthe der Kunſt ſein können.

Auch in dieſer neuen Phaſe iſt die franzöſiſche Architektur, zum mindeſten in einzelnen ihrer Erſcheinungen, ein getreuer Spiegel des politiſchen und Sittenlebens der damaligen Zeit. Ein kurzer Blick auf die Geſchichte der letzteren ſei deſshalb geſtattet.

1) Geſchichtlicher Ueberblick.

194. Religionskriege.

Die Spät-Renaiſſance oder die letzte Phaſe der erſten Entwickelungsperiode in der franzöſiſchen Kunſt iſt die Zeit der Religionskriege. Letztere begannen im Jahre 1562 mit dem *Maſſacre de Vaſſy* und waren 1594 mit der Einnahme von Paris kaum zu Ende. Auch mit dem Vorbilde eines mehr als dreiſsigjährigen Krieges ging nunmehr Frankreich Deutſchland voran. Ueber den Verlauf derſelben ſollen einige kurze Mittheilungen nach franzöſiſchen Schriftſtellern, vor Allem nach *Henri Martin*[416]), gegeben werden.

»Der Charakter der letzten *Valois* und ihrer Mutter,« ſchreibt *Martin*, »war der einer regen Thätigkeit des Geiſtes und der Einbildungskraft inmitten der Ruine eines jeden Princips und aller Moralität, wie in Italien zu Zeiten des Verfalles ... *Katharina* hatte alle Eigenſchaften des Geiſtes, verbunden mit allen Laſtern des Herzens.« *Katharina*, faſt ſiebenzigjährig, ſtarb am 5. Januar 1589 zu Blois, wenige Tage nach dem Mord der Guiſen.

So lange *Katharina* lebte, blieb die Kunſt der Renaiſſance auf einer gewiſſen Höhe, und von ihrem Antheil am Bau der Tuilerien wird ſpäter noch die Rede ſein. Ihr Sohn *Carl IX.* beſaſs von Geburt aus die glänzendſten Gaben des Geiſtes und der Phantaſie und war zum Laſter weniger geneigt, als die Meiſten ſeiner Familie. Er hatte eine lebhafte Vorliebe für die bildenden Künſte, eben ſo für Muſik und Poeſie; ſeine eigenen Gedichte zeigen mehr Geſchmack und Natürlichkeit, als diejenigen *Ronſard*'s. Die geradezu entſetzliche Erziehung hatte ſein ganzes Sittlichkeitsgefühl zu Grunde gerichtet, und »er erlag den hölliſchen Einflüſſen ſeiner Mutter«.

416) Martin, H. *Hiſtoire de France etc.* 4. Ausg. Bd. IX u. X. Paris 1856—60.

Martin ſagt weiter: »Der Geſchmack, Kunſt und Literatur blieben auf der Oberfläche dieſes obſcönen Chaos ... *Heinrich* ehrte die Dichter *Ronſard* und *Desportes* und förderte, wie ſeine Mutter, die Künſte, vorausgeſetzt, daſs ſie ſich vor ſeinen Laſtern proſtituirten. Sein Hof war ein Gemiſch von Bigotterie und abſcheulicher Sittenloſigkeit, verbunden mit einem Reſt von Ritterlichkeit, laſterhaft verdorben, aber kühn, nach Abenteuern dürſtend bis zum Wahnſinn ... Bei *Heinrich III.* war Alles Lüge: der Geiſt, das Herz, das Urtheil; ſeine Gewohnheiten waren kindiſch und phantaſtiſch bis zur Extravaganz; ſie lieſsen ungeheuerliche Neigungen errathen; die Phantaſien einer zügelloſen und verderbten Einbildungskraft hinderten ihn, bei irgend einem Plane Ausdauer zu entwickeln ... Nichts bietet in der Geſchichte Frankreichs die geringſte Analogie mit dem Hofe *Heinrich III.* Man muſs bis zu den am meiſten entſitteten Zeiten des römiſchen Alterthums zurückgreifen, um eine ſolche Miſchung von Ausſchweifung und Wildheit, Wahnſinn und blutdürſtigem Leichtſinn zu finden ... Der Hof war ein Herd der Proſtitution und zugleich eine Mördergrube geworden ... Auch im königlichen Heer beſtand eine entſetzliche Anarchie. Der Sold wurde demſelben nicht bezahlt; dafür verwüſtete es das Land in noch unbarmherzigerer Weiſe, als die fremden Truppen der Hugenotten ... Die Finanzen der *Valois* waren in ſolchem Maſse erſchöpft, daſs ſie weder die unfertigen Paläſte zu unterhalten, noch die Künſtler zu unterſtützen, noch die Künſte zu ermuthigen vermochten.« — *Heinrich III.* ſchenkte einem Günſtling die Bisthümer Grenoble und Amiens, »damit dieſer ſeinen Gewinn daraus zöge«. Er verkaufte erſteres um 30000 Francs, und das letztere wurde für 40000 Francs von einem Hoffräulein gekauft, um es mit Gewinn weiter zu verkaufen.

2) Verſchiedenheit der Stilrichtung.

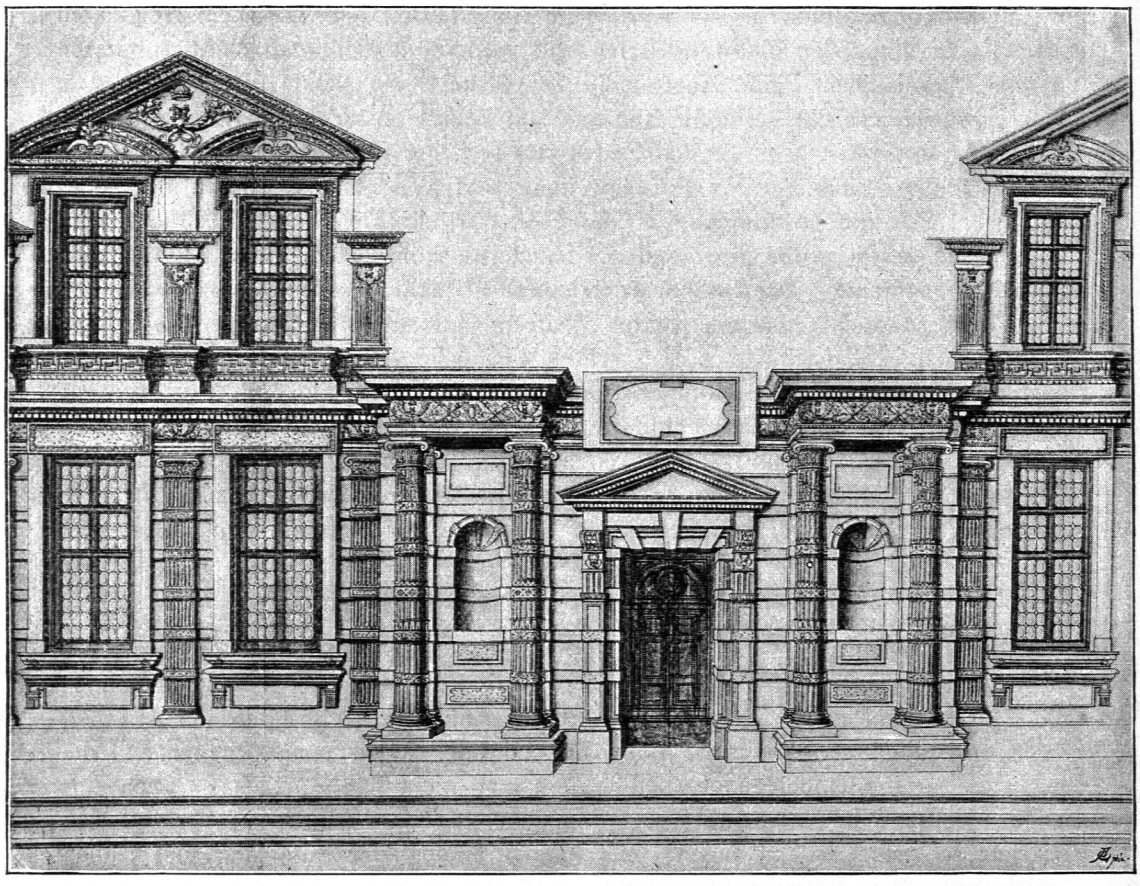
Die Behauptung *Deſtailleur*'s, daſs mit der 1559 erfolgten Ernennung *Primaticcio*'s zum Superintendenten (ſiehe Art. 168, S. 163) die Entartung in der Kunſt begonnen habe, ſcheint nicht ganz richtig zu ſein. Dieſe Anſchauung rührt aus der Zeit her, in der man glaubte, *Primaticcio* habe nur im übertrieben phantaſtiſchen Stil der Cartouchen zu Fontainebleau gearbeitet, und man nicht wuſſte, daſs er auch eine ſtrenge Richtung, und namentlich auf dem Gebiete der Architektur, verfolgt hat. Viel richtiger wäre es, zu ſagen, daſs eine Strömung der Entartung viel früher, nämlich mit dem Auftreten der Schule von Fontainebleau (gleich nach 1531), angefangen habe. In Italien begann dieſe Bewegung nahezu mit dem Todestage *Raffael*'s, und zwar mit der Uebertreibung einzelner, bereits in den Loggien des Vaticans zu Rom vorkommenden Formen. In der eigentlichen Architektur dagegen enthalten die 1564 begonnenen Tuilerien *De l'Orme*'s bereits viele Elemente der Willkür, während das 1560 in Angriff genommene, von *Primaticcio* herrührende Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis eines der ſtiliſtiſch ſtrengſten Gebäude der geſammten Renaiſſance in Frankreich iſt. 195. Beginn des Verfalles.

Einer der erſten Wege, welche zur Trübung des reinen Stils beitrugen, war die Ueberladung mit willkürlichen Formen. Wieder iſt es *Philibert de l'Orme*, der in den Tuilerien hierfür ein Beiſpiel liefert. Hier (Fig. 46[417]) treten zwei oder drei in einander geſchobene Giebel, wie ſie *Michelangelo* an der Thür der *Laurenziana* zu Florenz anbrachte, in der urſprünglichen Anlage des attikaartigen Halbgeſchoſſes auf. 196. Ueberladung der Formen.

[417]) Nach einer Originalzeichnung *J. Du Cerceau*'s im *Britiſh Muſeum* zu London.

An dieſer Hofſeite erſcheinen ferner die Fenſterbrüſtungen ſeitlich mit eiſernen, ohrenartigen Haken verſehen und wie eingehängt. Der Fenſterſturz, der doppelt ſo hoch wie der Architravbalken iſt, durchſchneidet letzteren ſammt dem Fries. Das Gebälke über der Thür wird in ſeiner ganzen Höhe von einer Inſchrifttafel, die auſser allem Maſsſtab ſteht, ſcheinbar verdeckt, in Wirklichkeit aber durchſchnitten.

Fig. 46.



Ehem. Tuilerien-Palaſt zu Paris. — Urſprüngliche Anordnung *De l'Orme*'s [417]).

197. Ausartungen der Phantaſie.

Ein zweiter Grund der Ausartung in der Kunſt iſt in der Uebertreibung und im Ueberwuchern der Phantaſie zu ſuchen. Die rege Thätigkeit des Geiſtes und der Einbildungskraft der letzten *Valois* und ihrer Mutter mag an dieſer Erſcheinung mitgewirkt oder ſie doch gefördert haben. Der Geſchmack am Schönen vermag ſich inmitten einer auſserordentlichen Sittenverderbniſs, welche ſchlieſslich die Geiſter wie die Herzen irreführt und verfälſcht, kaum zu erhalten.

Unter den Stichen des Vaters *Du Cerceau* bieten verſchiedene Compoſitionen und Folgen eine beſonders günſtige Gelegenheit, um das immer ſtärkere Eindringen dieſes Zuges der Spät-Renaiſſance in die Hoch-Renaiſſance zu beobachten. Das Ueberwuchern der Phantaſie offenbart ſich in manchen ſeiner Zeichnungen und Stiche durch das Uebermaſs in der Zahl der Glieder, durch die überreiche oder unruhige, öfters geſchmackloſe Durchbildung derſelben, durch das Miſsachten des Maſsſtabes

in den einzelnen Gliedern unter einander in Bezug auf ihre urſprüngliche Beſtimmung, oft auch durch die groſse Zahl von Thier- und Menſchengeſtalten, die in mehr oder minder gezwungener Haltung bauliche oder decorative Functionen ausüben, durch das Ueberhandnehmen phantaſtiſcher Thierfiguren und durch die unnatürlichen Stellungen der letzteren und der Menſchengeſtalten. Geradezu widerwärtig wirken die Verirrungen der Phantaſie in einer Reihe von Entwürfen zu Bettſtellen, welche aus der letzten Zeit des älteren *Du Cerceau* herrühren. Die urſprünglichen und normalen Formen, welche von einem »conſtructiven« Bett abgeleitet werden können, ſind zu Gunſten von Formen, welche animaliſche Geſchöpfe in unnatürlichen Stellungen darſtellen, zu ſehr preisgegeben.

Eine unerfreuliche, übertriebene Bizarrerie iſt auch in einem Entwurfe zu ſehen, den der ältere *Du Cerceau* für das halbrunde Gebäude, welches auf der Terraſſe unter dem Schloſſe zu Verneuil-ſur-Oiſe zwiſchen zwei kleinen Pavillons errichtet werden ſollte, ausgearbeitet hat.

Eines der Gebiete, in welchem ſich das Ausarten der Phantaſie zuerſt zeigte, iſt dasjenige der Cartouchen. Ihr Maſsſtab wird übertrieben; die Zahl ihrer vortretenden, eckigen oder aufgerollten Zacken wird gröſser und verwickelter; oft werden zwei, ja drei Cartouchen um einander oder auch auf einander geheftet u. ſ. w.

Selbſt beim groſsen, ſtreng ſittlichen und für das reformirte Chriſtenthum begeiſterten *Paliſſy* iſt der Zug des Phantaſtiſchen ausgeſprochen, und zwar bei ihm mehr, als bei irgend einem Anderen. Doch ſollen ſeine phantaſtiſchen Gebilde möglichſt den Charakter von »Naturwundern« an ſich tragen, eben ſo wie ſeine Verehrung für die Natur, als der Schöpfung Gottes, ihn in ſeinen decorativen Werken unmittelbar nach der Natur geformte Gegenſtände, wie Fiſche, Pflanzen, Muſcheln u. ſ. w., in realiſtiſcher Weiſe anwenden läſſt.

Bereits im Jahre 1563 ſchreibt *Paliſſy*[418]): »Ich weiſs, daſs jede zur Gewohnheit gewordene Thorheit, jeder Wahn und jede Narrheit (*Folie*) als Geſetz und Tugend gehalten wird; aber davon will ich mich nicht beeinfluſſen laſſen, und ich will keineswegs ein Nachahmer meiner Vorgänger ſein, auſser in demjenigen, was ſie nach der Anordnung Gottes gethan haben. Ich ſehe ſolch groſse Miſsbräuche und Unwiſſenheit in allen Künſten, daſs es den Anſchein hat, als ob alle Ordnung zum gröſsten Theile entartet (*perverti*) ſei.«

198. Frühes Auftreten des Bizarren.

In mehreren Fällen tritt das Bizarre ſchon in ziemlich früher Zeit in Werken der Hoch-Renaiſſance, deren ſonſtige Detailausbildung ſcharf und gut iſt, auf. Dies ſcheint eine der Eigenthümlichkeiten zu ſein, welche eine Gebäudegruppe zu Toulouſe, die angeblich den Charakter des *Nicolas Bachelier* trägt, aufweist: bizarre, reich bewegte decorative Anordnungen ſind in ſcharfem, ſchön gebildetem Detail ausgeführt.

Die mit bewegten, phantaſtiſch-bizarren Hermen überladenen Fenſter des *Hôtel Lasbordes* zu Toulouſe könnten zum Theile in das Zeitalter *Puget*'s verlegt werden, wenn nicht das Detail und der Charakter der Durchbildung auf die Mitte des XVI. Jahrhundertes hinweiſen würden. Fig. 47[419]) zeigt, wie an dieſem Gebäude die bizarren Umrahmungen der Schule von Fontainebleau auf die äuſseren Formen, wie z. B. auf die Fenſter angewendet worden ſind, wo ſie ein ganz willkürliches Gemiſch ornamentaler Formen und Figuren bilden.

In anderen Fällen iſt es die Bizarrerie gewiſſer Bauglieder und decorativer Anordnungen, die ſich in eine der Hauptſache nach ſtreng componirte Façade

418) In: *La recepte véritable*. La Rochelle 1564 u. Paris 1880. S. 24.

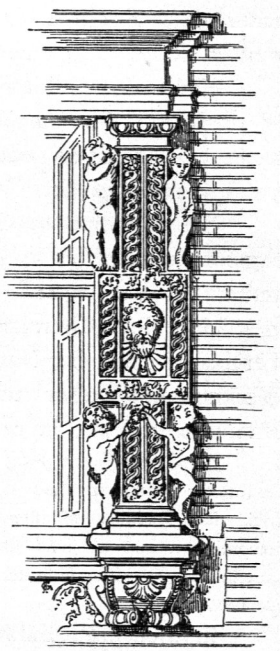
419) Nach einer Photographie von *Mieuſement* in Paris.

drängt, wie z. B. die Hermen und Bogen der ehemaligen *Maiſon-blanche* zu Gaillon (Fig. 248).

199. Weniger ſtrenge Verhältniſſe.

In ſehr vielen Compoſitionen von *Du Cerceau*, eben ſo in den gezeichneten, wie in den geſtochenen, erkennt man an den langen Frauengeſtalten[420]), an der entartet manierirten Behandlung der im Geiſte von *Giovanni da Udine* angewendeten Obſtgehänge den Einfluſs der Italiener in Fontainebleau und eine Neigung zum Aufgeben ſtrenger Verhältniſſe. Der Entwurf des Vaters *Du Cerceau* für die Galerie des Schloſſes zu Verneuil-ſur-Oiſe (Fig. 48[421]) zeigt in den gekuppelten Karyatiden die entſetzliche Uebertreibung der menſchlichen Figuren bis zu 10 Kopflängen, die damals ſehr beliebt war, ferner im Rundgiebel darüber einen gewaltigen Löwen, der zu erſteren in keinem ſympathiſchen Maſsſtabe ſteht. Auch ſeien noch die Façaden *Du Cerceau*'s am Schloſs zu Charleval (Fig. 119) mit ihren neben der groſsen Ordnung durch anderthalb Geſchoſſe reichenden Hermen erwähnt.

Fig. 47.



Fenſtergewände am *Hôtel Lasbordes* zu Toulouſe (auch *Hôtel du Vieux Raiſin*[419]).

200. Schärfere Betonung der Gegenſätze.

In dieſer Spätzeit der Renaiſſance zeigt ſich des Weiteren das Beſtreben, Gegenſätze ſchärfer zu betonen. Als erſtes einſchlägiges Beiſpiel ſei die Innenſeite von *Du Cerceau*'s vorderem Flügel in der *Baſſe-cour* im Schloſs zu Charleval (Fig. 120) vorgeführt, wo die Anordnung der Thüren, Arcaden, Fenſter und Niſchen in dem abwechſelnden Syſtem von zwei verſchiedenen, durch eine groſse Pilaſterordnung verbundenen Travéen jeder horizontalen Zuſammengehörigkeit ſpottet. Ferner ſei die bewegte Gegenſätze bezweckende Anordnung der Ruſtika-Keilſteine in den Stürzen und Rundbogen der Fenſter und Niſchen in *Du Cerceau*'s Entwurf für das Schloſs zu Charleval (Fig. 132) erwähnt. Endlich ſei an das reiche *Hôtel-de-ville* zu Arras (1572) erinnert, welches im II. Obergeſchoſs gewundene Säulen, überreiche Dachfenſter und im Mittelbau dreitheilige Fenſter beſitzt, welche höher hinaufreichen, als das Geſims des Gebälkes an den Zwiſchenpfeilern.

201. Fortdauer guter Eigenſchaften.

Neben ſolchen Erſcheinungen übertriebener Willkür, die den Verfall einzuleiten geeignet waren, iſt es nur billig, auch auf das Vorhandenſein von Zeichen eines Fortſchrittes hinzuweiſen. So iſt z. B. die Compoſition des Grundriſſes und die Geſammtanlage des von *Du Cerceau* herrührenden Schloſſes zu Charleval das bei Weitem Vollkommenſte, das bis dahin erreicht war, und es iſt geradezu auffallend, daſs das Letzte, was wir vom Vater *Du Cerceau* wiſſen, das Feſthalten an der ſtrengſten Kunſtrichtung kundgiebt, nämlich das 1584 erfolgte Erſcheinen ſeines »*Livre des édifices antiques romains*« (ſiehe Art. 162, S. 156).

Zuweilen iſt ein ganzer Theil der Compoſition durchaus in ſtrengen Formen und gutem Detail gehalten, während andere Theile mit freieren Elementen componirt ſind. Ein Beiſpiel ſolcher Miſchung iſt in Toulouſe an der Thür der Gartenfront eines Hôtels in der *Rue Fermat* (Fig. 49[422]) zu finden; trotz der zwar ziemlich bizarren

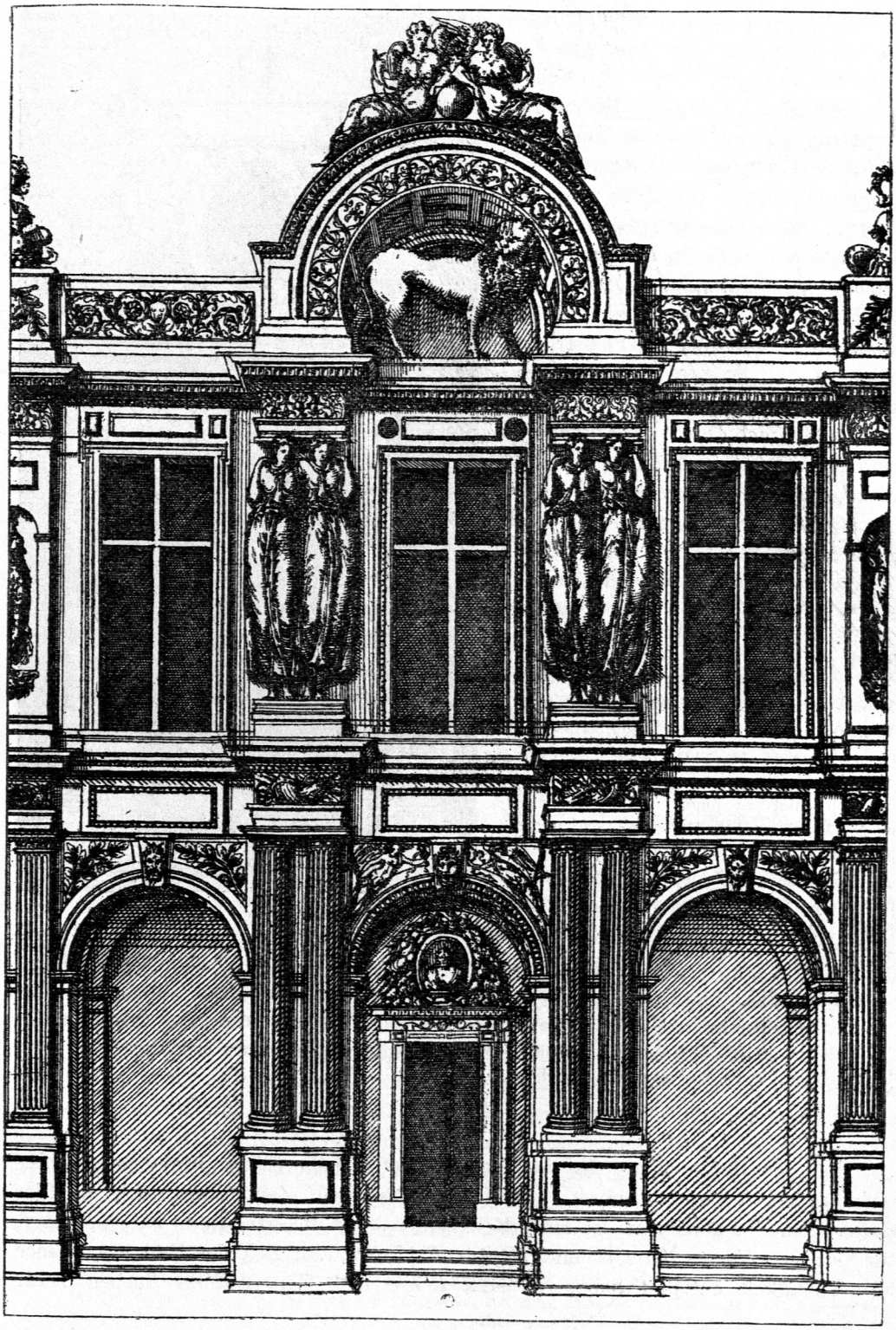
---

420) Die eben ſo ſteif-langbeinige, wie langweilige Nymphe *Benvenuto Cellini*'s zu Fontainebleau wurde 1544 fertig.

421) Aus: Du Cerceau, J. *Les plus excellents baſtiments de France etc.* Paris 1576. Bd. I.

422) Nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* Paris 1869. *Morel éditeur.*

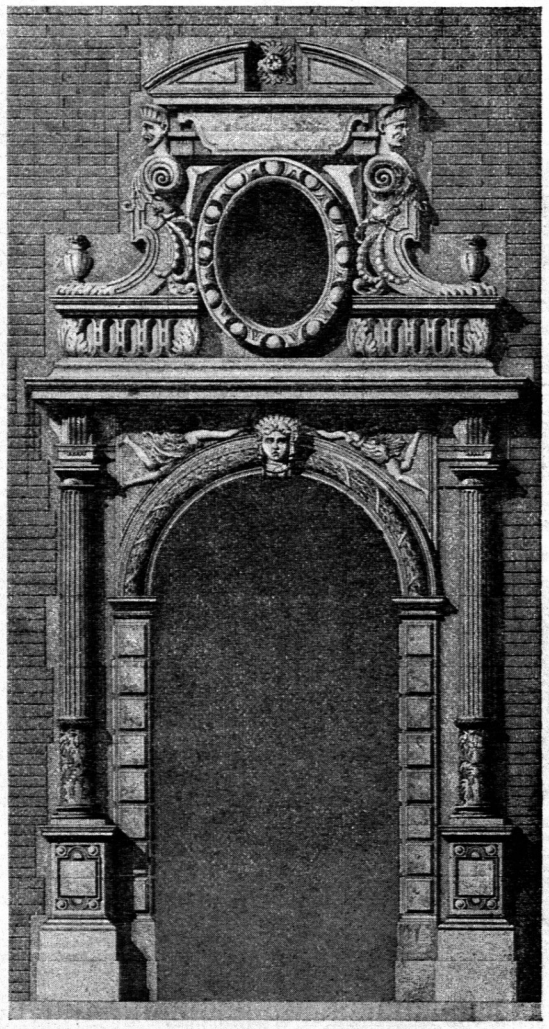
Fig. 48.



Ehem. Schlofs zu Verneuil-fur-Oife. — Entwurf *Du Cerceau*'s für die Galerie [421]).

und willkürlichen Umrahmung des ovalen Fenſters iſt der Aufbau lebendig, dabei nicht ohne eine gewiſſe Feſtigkeit einzelner Linien und Feinheit gewiſſer Formen. Beſonders eigenartig iſt der bewegte, in den Maſsen im Geiſte der Früh-Renaiſſance gehaltene Aufbau der *Tour de Cordouan*, deren Gliederung indeſs in den Formen der Hoch-Renaiſſance gedacht iſt, während im Detail hier die Ueberladung, dort die Willkür einzelner Verhältniſſe der Pilaſter zu einander die Spät-Renaiſſance verrathen (Fig. 314).

Fig. 49.



Hôtel in der *Rue Fermat* zu Toulouſe.
Thür der Gartenfront[422]).

202. Sonſtige Beiſpiele.

Schlieſslich ſeien noch die folgenden Schlöſſer und ſonſtigen Bauwerke, die der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* entſtammen, als Beiſpiele angeführt.

α) Schloſs zu Kerjean, zugleich ein befeſtigtes Schloſs.

β) Schloſs zu Lanquais, ein prächtiges Beiſpiel aus der Zeit *Carl IX.* (nach *Paluſtre*).

γ) Schloſs zu Lauzun, 1570 in groſsem Maſsſtab begonnen, aber unvollendet (nach *Paluſtre*).

δ) Schloſs zu Sully, angeblich 1567 durch *Nicolas Ribonnier* begonnen.

ε) Schloſs zu Joigny, 1569 begonnen; nur der Mittelbau und ein Pavillon ſind fertig geworden.

ζ) Schloſs zu Louppy, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhundertes in groſsem Maſsſtab (laut *Paluſtre*) von einem Architekten aus Deutſchland erbaut.

η) Ehemaliges Stadthaus, jetzt *Palais de juſtice* zu Beſançon, 1582—85 von *Hugues Sambin* erbaut.

ϑ) Der lange Flügel des Stadthauſes zu La Rochelle, 1607 vollendet, Meiſter unbekannt.

ι) Im Juſtizpalaſt zu Dijon die 1582 bei *Sambin* beſtellte, prächtige Schranke in der Capelle.

κ) Die aus der Zeit *Carl IX.* ſtammende Vorhalle am *Palais de juſtice* zu Dijon, vermuthlich (nach *Paluſtre*) von *Nicolas Ribonnier* herrührend.

3) Meiſter.

203. Geringe Zahl derſelben.

Bei der Beſprechung der in der Spät-Renaiſſance thätig geweſenen Meiſter muſs zuvörderſt daran erinnert werden, daſs in dieſe Zeitperiode noch Künſtler hineinragen, die bereits in der Hoch-Renaiſſance oder die gar ſchon, wie *Jacques I. Du Cerceau*, *Hugues Sambin* und *Nicolas Bachelier*, zur Zeit der Früh-Renaiſſance ihre Thätigkeit entfaltet haben. *Pierre Lescot* und *Jean Bullant* ſtarben beide

[423]) *Figulines* (vom lateiniſchen *Figulus*, derjenige, der den Thon bearbeitet, oder von *Figulinus*, d. i. aus Erde) nennt *Paliſſy* feine emaillirten Thonfiguren, nicht zu verwechſeln mit *Figurines*, kleine Figürchen oder Statuetten.

erſt im Jahre 1578. Vom Vater *Du Cerceau* iſt nicht bekannt, wann er geſtorben iſt; wie bereits in Art. 160 (S. 153) geſagt wurde, erſchien ſein Band über die Denkmäler des alten Rom 1584. *Bernard Paliſſy*, der annähernd ſein Altersgenoſſe war, ſtarb erſt im Jahre 1590.

Die Zahl der Meiſter, deren Namen in den mehrfach genannten Werken von *Lance* und von *Paluſtre* angeführt werden, iſt auffallend gering; nur zwei derſelben verdienen eine eingehendere Betrachtung: *Paliſſy* und *Baptiſte Du Cerceau*. Der Zeit nach hätte *Paliſſy* mit den fünf groſsen Architekten der Hoch-Renaiſſance, als ſechſter Meiſter derſelben, beſprochen werden können. Wenn dies erſt an dieſer Stelle geſchieht, ſo liegt der Grund darin, daſs die freiere Richtung ſeines Geiſtes beſſer in die freiere Strömung während der Phaſe der Spät-Renaiſſance paſſt, und auch noch in dem Umſtande, daſs dieſe reine und edle Geſtalt auf dem Hintergrunde von Verworfenheit während der Zeit *Heinrich III.* deſto greller abſticht, einem leuchtenden Stern gleichend, der hoffnungsvoll auf beſſere Zeiten hinweist.

α) *Bernard Paliſſy.*

204. Vielſeitigkeit und Ausdauer.

Dieſer Meiſter war gleichzeitig Architekt, Glasmaler, Töpfer, Geometer, Feldmeſſer, Phyſiker, Chemiker, Geologe, Landwirth, Gärtner und Schriftſteller erſten Ranges. In dieſer genialen Vielſeitigkeit ſeiner Thätigkeit ſteht er einzig da und iſt darin mit *Leonardo da Vinci*, in der Originalität ſeiner Auffaſſung hingegen mit *Rembrandt* zu vergleichen. In der einzigen Unterſchrift, die von ihm bekannt iſt, bezeichnet ſich *Paliſſy* als »*Architecteur et ynventeur des grotes figulines*[423]) *de Monſeigneur le Conneſtable* (1. Februar 1564[424]).

Sechzehn Jahre ſetzte *Paliſſy* mit heroiſcher Ausdauer ſeine Töpferverſuche, bei denen einmal Gartenzaun, Fuſsböden und Tiſche mit in den Ofen flogen, um die nöthige Gluth hervorzubringen, fort, und dieſelben haben ihn zur volksthümlichſten Künſtlergeſtalt Frankreichs gemacht. Indeſs, wenn *Paliſſy* nur ſeine berühmten emaillirten Thonwaaren geſchaffen hätte, ſo würde er im vorliegenden Bande wohl keinerlei Erwähnung gefunden haben. Compoſitionsweiſe, Stil und Farbenſcala dieſer Werke laſſen ziemlich kalt; allein ſeine Seelengröſse und Energie, ſeine männliche Unabhängigkeit und die Tiefe ſeines chriſtlichen Glaubens andererſeits machen ihn zu einer der intereſſanteſten und bewunderungswertheſten Künſtlernaturen. In dieſem wahrhaft genialen Forſcher, originellen Denker, Entdecker, ſelbſt Propheten auf den Gebieten der Naturwiſſenſchaften und der Landwirthſchaft drängt ſich, wie erwähnt, unwillkürlich der Vergleich mit *Leonardo da Vinci* auf. Wie bei dieſem ſtaunt man auch bei *Paliſſy* über alles das, was gleichzeitig ſeinen Geiſt bewegte.

Wohl einzig unter allen franzöſiſchen Meiſtern ſteht *Paliſſy* bezüglich der Originalität ſeiner Aeſthetik da; in ſeinen zwei Büchern finden ſich an verſchiedenen Stellen Angaben darüber, welche gleichfalls den Vergleich mit *Leonardo* herausfordern, da bei Beiden Kunſt, Wiſſenſchaft und Praxis in einer Perſon vereinigt waren.

Als Schriftſteller endlich iſt *Paliſſy* geradezu ein Meiſter erſten Ranges, und das herrliche Lob, welches ihm *Lamartine* auf dieſem Gebiete zollt, iſt keineswegs übertrieben[425]). Die Schilderungen ſeines »*Jardin delectable*« und ſeiner »*Ville*

---

424) Siehe: FRANCE, A. *Les oeuvres de Bernard Paliſſy etc.* Paris 1880. S. XXVII.

425) Bei *Audiat* (a. a. O., S. 220 [nach dem *Civiliſateur*, Juli 1852]) findet ſich folgende Stelle: »*Il eſt impoſſible, il eſt impoſſible, après avoir lu ſes écrits, de ne pas proclamer ce pauvre ouvrier d'argile un des plus grands écrivains de la langue françaiſe. Montaigne ne le dépaſſe pas en liberté, J.-J. Rouſſeau en ſève, la Fontaine en grâces, Boſſuet en energie lyrique. Il rêve, il médite, il pleure, it décrit et il chante comme eux.*«

forteresse« dürften in der Kunstgeschichte eben so einzig da stehen, wie diese Compositionen selbst. Vielleicht sollte man *Palissy* auch als prophetischen Schöpfer der englischen Garten- und Parkanlagen betrachten.

Die heutige Physik, Chemie und Geologie haben ihm Vieles zu danken. Er gründete in Frankreich die *Conférence publique*, und sein Naturalien-Cabinet — *ma petite académie*, wie er es nannte — war für jeden Wissbegierigen und Liebhaber offen; es war somit das erste naturhistorische Museum. Als eifriger Hugenotte wurde er zuletzt, seines Glaubens wegen, in die Bastille gesperrt und starb daselbst 1590 vor Elend, Darben und Misshandlungen.

205. Aus seinem Lebenslauf.

Palissy scheint allmählich unter dem Namen »*Maître Bernard des Tuileries*« bekannt worden zu sein, vielleicht weil die Beaufsichtigung seines dort errichteten Ofens seine fortwährende Gegenwart erforderte und er daher von Zeit zu Zeit dort wohnte. *S. Geraud Langrois* nannte ihn 1592 in seinem Buche »*Le globe du monde*«: »*Maitre Bernard Palissy, ci-devant gouverneur des Tuileries*«.

Palissy wurde nach der zuverlässigsten unter vielen verschiedenen Angaben im Jahre 1510 in der Diöcese von Agen geboren und scheint noch ganz jung in die Saintonge geführt worden zu sein. Er erlernte zuerst die Glasfabrikation und die Glasmalerkunst, durchwanderte fast ganz Frankreich, wobei er die verschiedenartigsten Beobachtungen machte, und liefs sich dann in Saintes nieder.

1539 oder 1540 entstand in ihm beim Anblick einer emaillirten Schale der Wunsch, die Erzeugung des »weifsen Schmelzes« zu entdecken, dessen Herstellung von *Luca della Robbia* herrührte und welche das Geheimnifs der *Della Robbia* geblieben war. Indefs war er abwechselnd Glaserzeuger und Glasmaler (*Peintre-verrier*), Geometer und Feldmesser (*Art de la pourtraiture*).

1544 wurde *Palissy* mit der Katasteraufnahme der Salzteiche (*Marais salants*) in der Saintonge beauftragt.

1546 trat er zum Protestantismus über.

1548 entstand in der Saintonge ein Aufstand, der vom *Connétable de Montmorency* unterdrückt wurde. Hierbei wurde letzterer der Beschützer *Palissy*'s und stellte ihm einen Theil der Gelder zur Verfügung, die er zum Bau seines Ateliers benöthigte; auch bestellte der Connétable bei *Palissy* die emaillirte Grotte für Écouen.

1562 wurde er als eifriger Hugenotte vom Parlament in Bordeaux in das Gefängnifs geschickt. Der Connétable verschaffte ihm indefs das Patent als »*Inventeur des rustiques figulines du Roi*« und befreite ihn, der nunmehr Angehöriger des Königs war, so von der Gerichtsbarkeit des Parlamentes.

1563 arbeitete *Palissy* noch an der Grotte für Écouen und veröffentlichte im gleichen Jahre sein Buch »*La recepte véritable*«.

1565 wurde er zu Saintes vom Connétable dem König und *Katharina von Medici* vorgestellt.

1566 oder 1567 übersiedelte *Palissy* nach Paris, um für *Katharina* die berühmte emaillirte Grotte der Tuilerien zu beginnen.

1570 waren die vier emaillirten Brücken, die nach der Insel in der Grotte führen sollten, noch nicht vollendet.

1575—84 hielt *Palissy* in Paris öffentliche Vorlesungen (*Conférences*) über wissenschaftliche Gegenstände.

1580 veröffentlichte er sein Buch »*Les discours admirables*«.

1590 wurde er während der *Ligue* als Hugenotte in die Baſtille geworfen, durch *Mayenne* dem Märtyrertode entriſſen, und ſtarb, wie bereits erwähnt, 1590, nachdem er das achtzigſte Lebensjahr erreicht hatte, im Kerker vor Hunger und Elend.

β) *Baptiſte Androuet Du Cerceau.*

Baptiſte, der ältere Sohn des berühmten *Jacques I. Androuet Du Cerceau* (ſiehe unter d, 1, ε [S. 151]) wurde ſpäteſtens zwiſchen 1544 und 1547 geboren und ſtarb im Jahre 1590. Er gelangte ſchon frühe zu hohen Auszeichnungen und wurde zweifelsohne für den beſten Architekten zur Zeit *Heinrich III.* gehalten; denn nach dem im Jahre 1578 erfolgten Tode *Lescot*'s und *Bullant*'s wurde *Baptiſte* Nachfolger des erſteren am Louvrebau und Nachfolger des zweitgenannten Meiſters am Bau des Mauſoleums der *Valois* zu St.-Denis. Von ſeinem Antheil am Entwurf ſeines Vaters für das prächtige Schloſs *Carl IX.* zu Charleval, deſſen Bauausführung er ſchon von Anfang an geleitet haben muſs, war bereits in Art. 160 (S. 151) die Rede. 206. Stellung.

Am 28. December 1576 hatte der König den Bau ſeines Schloſſes zu Ollainville bei Arpajon einem *Sieur de Nyvellon* anvertraut. Die Worte »*charge et conduite de ſon baſtiment*« können ſich eben ſowohl auf eine verwaltende, wie auf eine architektoniſche Thätigkeit beziehen[426]); wenn aber am 17. October 1578 *Baptiſte* mit den gleichen Worten an die Spitze dieſes Baues geſtellt wird, ſo kann es ſich bei ihm nur um die eigentlich architektoniſche Leitung handeln, und es iſt wohl auch anzunehmen, daſs er der Schöpfer dieſes Bauwerkes iſt. Leider iſt von dieſer ausgedehnten Bauthätigkeit *Baptiſte*'s — mit Ausnahme des von ihm entworfenen und begonnenen *Pont-neuf* zu Paris[427]) — nichts mehr vorhanden, woraus man über ſeine künſtleriſche Begabung und ſeinen Stil ſich eine Vorſtellung machen könnte. Daſs er einen Theil ſeiner Ausbildung bei ſeinem Vater genoſſen hat, iſt ſo gut, wie ſicher; ob er aber ſelbſt in Italien war, iſt nicht bekannt.

Aus *Baptiſte*'s Lebenslauf ſeien hier einige wichtigere Daten angeführt. 207. Aus ſeinem Lebenslauf.

1575 wurde er in die Garde der »*45 Gentils-hommes ordinaires*« *Heinrich III.*, als einziger Hugenotte, aufgenommen. Nach den vom Herzog von *Nevers* gebrauchten Worten »hatte er dennoch mehr Entwürfe für Klöſter, Kirchen, Capellen, Bethäuſer und Altare ausgearbeitet, als irgend ein Anderer in 50 Jahren«.

1577 empfing er im Schloſs zu Charleval das gleiche Jahresgehalt von 400 *Livres*, welches er dort zu erhalten pflegte (ſeit 1572?).

1578, am 25. September, wurde er, wie bereits erwähnt, der Nachfolger *Lescot*'s am Louvrebau und am 17. October deſſelben Jahres Nachfolger *Bullant*'s am Bau des Mauſoleums der *Valois* zu St.-Denis, ſo wie Architekt des königlichen Schloſſes zu Ollainville. Im gleichen Jahre begann er mit dem Bau des *Pont-neuf* zu Paris.

1584 wird er als Architekt des Königs bezeichnet, und im November deſſelben Jahres kaufte er den Bauplatz für ſein Haus in Paris.

1585 war er *Vallet de chambre du roi* und *Ordonnateur général des bâtiments de Sa Majeſté*, angeblich mit 6000 *Livres* Gehalt.

---

426) In den »*Comptes des bâtiments du Roi*« (Bd. I, S. XXXVI) kommt im königlichen Brief vom 13. November 1577 folgende Stelle vor: »... *par leſquelles le roi a commis meſſieurs Aymard Nicolay, Benoiſt Milon et François de Nyvelon à la charge et à la conduite de ſa maiſon du Chaſteau d'Ollainville.*« Dieſe Worte laſſen wohl keinen Zweifel darüber aufkommen, daſs dem Letztgenannten damit nur die verwaltende Leitung des Baues übertragen worden war.

427) Ueber die intereſſante Ausführung dieſer Brücke und manches Andere, das *Baptiſte* betrifft, verweiſe ich auf meine ſchon oft angeführte Monographie: *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887.

1586, am 21. April, ordnete er Vermeſſungen am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis an.

1586 wird er als »*noble homme Baptiſte Androuet, ſieur du Serceau, conſeiller du Roy, ſon architecte ordinaire, et commis par ſa Majeſté pour ordonner de tous les ouvrages des baſtimens et édifices de Sa Majeſté, et deſpence que y convient faire*« bezeichnet.

1590, am 18. September, wird *Pierre Biard* nach *Baptiſte*'s Tod als Nachfolger an deſſen »*office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la deſpence des Baſtimens du Roy, que naguères ſouloit tenir et exercer Baptiſte Androet de Cerceau, vacant à préſent par ſon treſpas*« mit 600 *Écus* Gehalt ernannt.

Auf dem 1584 erworbenen Bauplatz beim *Pré-aux-Clercs* zu Paris errichtete *Baptiſte* für ſich ein ſchönes Haus, welches während der Wirren der *Ligue* verwüſtet worden ſein ſoll. Angeblich ſoll er nämlich im Jahre 1585 um ſeines proteſtantiſchen Glaubens willen alle ſeine Stellen niedergelegt haben. Eben ſo wird in nicht genügend verbürgter Weiſe von einer Flucht *Baptiſte*'s geſprochen, die 1585 ſtattgefunden haben ſoll[428]); doch ſcheint dies mit der Thatſache nicht vereinbar zu ſein, daſs *Mayenne*, das Haupt der *Ligue* in Paris, erſt am 18. September 1590 einen Nachfolger für das von *Baptiſte* bekleidete Amt ernannt hat, »*vaccant à préſant par ſon trépas*«.

Die Gemahlin *Baptiſte*'s hieſs *Marie Raguidier* oder *Rueguidort*. Sie verkaufte das Haus ihres Gatten 1602 an ſeinen Bruder *Jacques II.*, den wir, eben ſo wie *Jean I.*, den Sohn von *Baptiſte*, als königliche Architekten von *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* finden werden.

γ) Andere Meiſter.

208. Andere Meiſter.

Aus der Zeit *Carl IX.* und *Heinrich III.* ſind in dem bereits mehrfach erwähnten »*Dictionnaire des architectes français etc.*« von *Lance* noch die folgenden Meiſter angeführt.

a) *Arnaud Dabit* bezog 1565 als Architekt des Königs von Navarra ein Jahresgehalt von 32 *Écus*.

b) *Hervé Boulard*, Architekt des Königs von Navarra, war 1563 Architekt des Schloſſes zu Pau und errichtete 1580 einen Brunnen im Garten des Schloſſes zu Nérac.

c) *Jean Waſt*, ſoll für *Carl IX.* die Haupttreppe des Louvre im I. Obergeſchoſs gebaut haben; die Nachricht, daſs er beim Steinſchnitt der ovalen Treppe in den Tuilerien zu Paris dem gerade auf dieſem Gebiete ſehr erfahrenen *Philibert de l'Orme* aus der Verlegenheit geholfen und ihn nachher im Stich gelaſſen habe, muſs mit Vorſicht aufgenommen werden.

d) *Guillaume de Chaponnay*, war um 1570 »*Controlleur général des baſtiments des Tuilleries*« mit einem Jahresgehalt von 360 *Livres*.

e) *Matthias Teſſon*, erbaute 1572 das Thor des *Hôtel-de-Ville* zu Arras, nahe an der *Rue Vinocq*.

f) *Charles Bullant*, ein Neffe von *Jean Bullant*, arbeitete 1573 unter letzterem an den Gräbern zu St.-Denis und ſtellte ſich 1582 mit anderen Architekten auf die Reihe, um Arbeiten an der *Sépulture des Valois* daſelbſt zu übernehmen.

g) *Nicolas Duchemin*, begann 1574 in Hâvre den Bau der dortigen *Notre-Dame*-Kirche; der Chor wurde 1585 und das Schiff 1597 vollendet.

h) *Jean Bonnard*, Architekt des Königs, erhielt im November 1572 »wegen ſeiner täglichen Verdienſte« 100 *Livres*.

i) *Florent Drouin*, wird 1581 als »*Maitre maçon*« des Herzogthums Lothringen bezeichnet, wurde nach Rom geſchickt, um von dort den Plan der Kirche *degli Incurabili* zu holen, da man die 1626 in Nancy begonnene Benedictiner-Kirche nach dieſem Vorbild ausführen wollte.

---

428) Nach *Paluſtre* hätte ſie 1587 ſtattgefunden, auf Grund welcher Angabe, weiſs ich nicht. Der Umſtand, daſs am 12. November 1587 der König die *Surintendance* der *chapelle que le Roy fait ediffier en l'egliſe St. Denis pour la ſépulture du feu Roy Henry*, dem *Jean Nicolai* anvertraut hat, könnte vielleicht ſchlieſsen laſſen, daſs *Baptiſte* den Bau nicht mehr leitete. Andererſeits kann das Amt *Nicolais* hier ein bloſs verwaltendes bedeuten. (Siehe: *Comptes des bâtiments du Roi etc.* Bd. I, S. XLII.)

j) *Cl. P. Leroy*, begann 1581 mit dem Bau des Schloſſes zu Eu, welches *Heinrich von Guiſe* (der *Balafré*) auf den Ruinen eines älteren Schloſſes errichten ließ; nur der rechte Flügel und die Hälfte des rückwärtigen Flügels wurden damals fertig; *Leroy* ſtarb am 10. November 1582.

k) *Louis de Foix*, geboren um 1550 (?) zu Paris, ſoll von *Philipp II.* berufen worden ſein, um am Escurial bei Madrid zu bauen; 1579 war er nach Paris zurückgekehrt, führte den neuen Hafen zu Bayonne aus und begann 1585 mit der Errichtung der *Tour de Corduan* (Fig. 314).

l) *Alexandre Carnot*, lieferte 1585 das Modell »*en ronde-boſſe*« für die 1604 vollendete Bekrönung des Glockenthurmes der Kirche zu Villefranche-de-Rouergue.

m) *Paluſtre* nennt in ſeiner »*Architecture de la renaiſſance*« aus der fraglichen Zeit neben den ſonſt bekannten Meiſtern nur zwei: *Guillaume Crété* und *Thomas Olivier*; beide erbauten von 1580—98 die Seitenſchiffe der Kirche zu Argentan.

f) Zeitalter Heinrich IV. und ſein Einfluſs auf das XVII. Jahrhundert.

209. Nothwendigkeit der zuſammenhängenden Schilderung des geſchichtlichen Ueberblickes.

Mit *Heinrich IV.* ſind wir an den Zeitabſchnitt der franzöſiſchen Architektur gelangt, den, wie wir in Art. 5 (S. 8) ſahen, die meiſten franzöſiſchen Schriftſteller als nicht mehr zum Renaiſſance-Stil gehörig betrachten. Wir zeigten jedoch, daſs dieſe Anſchauungsweiſe wiſſenſchaftlich unrichtig ſei, und daſs alle Erſcheinungen auf dem Gebiete der Hauptſtrömung der franzöſiſchen Architektur bis auf den heutigen Tag bloſs verſchiedene Phaſen verſchiedener Entwickelungsperioden des Renaiſſance-Stils ſind. Mit *Heinrich IV.* ſind wir am Ende der erſten und am Beginn der zweiten Entwickelungsperiode angelangt.

Die zweite Entwickelungsperiode der Renaiſſance bietet immerhin greifbare, wichtige Unterſchiede gegenüber dem Charakter der erſten. Ihr Geſammtbild iſt einheitlicher. Die Unterſchiede zwiſchen dem Charakter ihrer drei Hauptphaſen, d. h. der Stile *Ludwig XIII.*, *Ludwig XIV.* und *Ludwig XV.*, ſind zum Theile nicht ſo in das Auge fallend, als zwiſchen denjenigen *Franz I.*, *Heinrich II.* und *Heinrich III.* der erſten Entwickelungsperiode. Dies geſtattet, den Ueberblick der geſchichtlichen Ereigniſſe, welche auf die Architektur eingewirkt haben — ſtatt, wie bisher, für jede einzelne Phaſe getrennt — im Zuſammenhang am Eingang der zweiten Periode zu geben. Der Ueberblick wird hierdurch kürzer und überzeugender.

210. Mangelhafte Kenntniſs dieſer Zeit.

Die Zeit *Heinrich IV.* iſt jener Theil der Geſchichte der franzöſiſchen Architektur, deren richtige Beurtheilung am ſchwierigſten zu ſein ſcheint. »Die Geſchichte der franzöſiſchen Kunſt am Ende des XVI. Jahrhundertes und am Beginn des XVII.«, ſchreibt *Lemonnier*[429])«, iſt eine noch dunkele. Nicht bloſs, weil die Geſchichtſchreiber ſich kaum damit befaſſt haben, ſondern wegen der Unbeſtimmtheit der Epoche und weil es ſchwer iſt, die Werke zu erfaſſen und ihren Charakter zu beſtimmen.« Der Hinweis eines ſo bewanderten Sachkundigen, wie *Lemonnier*, auf die Unkenntniſs des Zeitalters *Heinrich IV.* iſt beſonders werthvoll, weil er die irrthümlichen Urtheile über die Stellung jener Zeit und der folgenden Phaſen zum Renaiſſance-Stil erklären hilft. Denn gerade ſie iſt die wichtigſte für das Verſtändniſs der folgenden 150 Jahre, ſo wie für die Erkenntniſs des Verhältniſſes dieſer zweiten Entwickelungsperiode der Renaiſſance-Architektur zur erſten. Für letztere Frage ſcheint geradezu der Schlüſſel bei ihr zu liegen.

---

429) In: LEMONNIER, H. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1893. S. 41. — Dieſes Zeugniſs *Lemonnier*'s, Profeſſor der Geſchichte an der *École des Beaux-Arts*, iſt beſonders werthvoll. Sein Werk kann wegen ſeiner Gediegenheit und dem Beſtreben, alle Elemente unparteiiſch zu würdigen, für das Studium der Zeit von 1600—60 nicht genug empfohlen werden.

Eine Reihe von Gründen erklären wenigſtens theilweiſe dieſe ſcheinbare Gleichgiltigkeit für die Künſte des Zeitalters *Heinrich IV.*, ſo wie die aus ihrer mangelhaften Kenntniſs herrührenden unrichtigen Anſichten, von denen in Art. 5 (S. 7 bis 9), 18 (S. 22) u. 19 (S. 24) bereits die Rede war.

Erſtens der vermeintliche Mangel an Meiſtern, die wirklich groſs waren oder wenigſtens Gelegenheit hatten, der Nachwelt ihre Bedeutung nachzuweiſen, indem ihre Thätigkeit oft darin beſtand, von anderen Architekten begonnene Werke fortzuſetzen.

Zweitens die franzöſiſche Gewohnheit, die verſchiedenen Phaſen als nach ihren Königen benannte Stile zu bezeichnen. Hierdurch werden einerſeits die Unterſchiede zu ſehr betont, das Zuſammengehörige zu ſehr abgeſchwächt und zu kurze Zeiträume in das Auge gefaſſt. Andererſeits entſtehen durch dieſe Verſchiebungen verzerrte Bilder. Wichtige Theile der Phaſen werden in falſche Rahmen und in unrichtige Umgebung geſetzt. Das architektoniſche Bild wird getrübt.

Die hiſtoriſche Schilderung der Stilentwickelung und ihre wiſſenſchaftliche Würdigung werden irregeleitet, im vorliegenden Falle wohl deſshalb, weil man bloſs die ungetrübte Regierungszeit *Heinrich*'s als König beachtet hat, nicht das ganze Zeitalter der Hugenottenkämpfe, deſſen Verkörperung, ſo zu ſagen, der König von Navarra war. Gerade die Zeit *Heinrich IV.* hat hierdurch beſonders gelitten, indem die bedeutende, intereſſante und für ſie ſo charaktervolle Erſcheinung *Salomon*'s *de Broſſe* durch den Mord des groſsen Königs in die vermeintliche Sphäre ſeiner Wittwe und ſeines jungen Sohnes verſetzt wurde, wo ſie wenig verſtändlich war, ja für Viele etwas Räthſelhaftes angenommen hat.

Ein dritter Grund dürfte darin liegen, daſs *Heinrich* zuerſt Proteſtant war und nachher Katholik wurde. Ernſte Hugenotten erfüllt heute noch die zweite Periode des Königs mit Wehmuth. Vielen Katholiken iſt ſeine groſse Rolle als Haupt der Hugenotten unſympathiſch. Seine Bekehrung, weil von der Politik eingegeben, ſcheint ihnen wenig ernſt.

Viertens rührt das mangelhafte Verſtändniſs dieſer Zeit von dem unbeſchreiblichen Chaos, in welches Frankreich während dieſer Zeit verfiel. Seit der Bartholomäus-Nacht, welche mit der Hochzeit zwiſchen *Heinrich* und der Tochter der *Katharina von Medici* zuſammenfällt, bis zum Einzug des Königs in Paris (1594) wird das Chaos immer ſchrecklicher und wirkt auf den Geſchichtsforſcher geradezu abſchreckend.

Sollte endlich, wie ich glaube, die Behauptung *Henri Martin*'s[430]), daſs es unter der alten Monarchie unmöglich war, »die Geſchichte« Frankreichs zu ſchreiben, wahr ſein, ſo würde der Mangel einer unparteiiſchen Geſchichte, über den ſich Manche auch heute noch in Frankreich beklagen, zur Erklärung des mangelhaften Verſtändniſſes des Zeitalters *Heinrich IV.* beitragen.

1) Zeitalter *Heinrich IV.*; die Hugenottenkriege, die *Ligue* und die Fuſionspolitik des Königs.

(1562—1628.)

211. Zeitalter *Heinrich IV.*

Das Zeitalter *Heinrich IV.* iſt eines der wichtigſten, vielleicht das wichtigſte der Geſchichte Frankreichs ſeit dem Falle des alten Rom und der Zeit *Carl*'s *des*

430) In: *Hiſtoire de France.* 4. Ausg Paris 1855—60. Bd. XII, S. 140 u. Bd. XV, S. 353.

Grofsen. Damals hatte Frankreich zu entfcheiden, welche Stellung es der Reformation gegenüber einnehmen wolle.

Wenn ich als Zeitalter *Heinrich IV.* die ganze Dauer der Hugenottenkämpfe bezeichne, fo hoffe ich durch diefe Eintheilung ein befferes Verftändnifs jener Zeit zu ermöglichen. Ich hoffe ebenfalls ihren Einflufs auf die zweite Entwickelungsperiode der Renaiffance und deren Entwickelung und Zufammenhang beffer nachweifen zu können.

Eine folche Eintheilung und Gruppirung fcheint berechtigt, weil fie als Bafis die Gefammtheit einer geiftigen Bewegung erhält, die für die Gefchicke und die Künfte Frankreichs bis auf die Gegenwart von fundamentaler Bedeutung gewefen ift. Sie geftattet auf dem religiöfen Gebiete, auf welchem ftets alle Gefühle zum höchften Ausdruck gelangen, das Spiegelbild anderer damaliger Beftrebungen zu erhalten, die ebenfalls dazu beitrugen, den Charakter der Architektur zu beftimmen.

Eben fo berechtigt fcheint es, die Bezeichnung »Zeitalter *Heinrich IV.*« auf die ganze Periode der Hugenottenkämpfe von 1562—1628 vor und nach feiner eigentlichen Regierung auszudehnen. Als Freund und Schüler *Coligny*'s ift er, fo zu fagen, mit dem Beginn der Bewegung in Verbindung; feit 1568 nahm er perfönlich daran Theil; von 1589—1610 war er das Haupt und der Mittelpunkt von Allem. Ferner hat er felbft beiden Confeffionen nach einander angehört. Hugenottifcher Katholik oder katholifcher Hugenotte, war *Heinrich* der nationalfte aller Könige Frankreichs. Eine Fufionspolitik erfafft und bis an fein zu frühes Ende durchgeführt zu haben, bleibt die edelfte Krone feines Ruhmes.

212. Verfchiedenartigkeit der Streitfragen.

Als auf dem religiöfen Gebiete der Sturm der Leidenfchaften fich entfeffelte, mifchten fich dem Kampf der Hugenotten für Gewiffensfreiheit, der Reihe nach, eine Menge anderer Elemente, Fragen und Principien bei. Es ftehen fich fomit allmählich folgende Erfcheinungen gegenüber:

a) die proteftantifche Reaction gegen Rom mit dem Kampf von Hugenotten gegen Katholiken;

b) die Reaction des grofsen Adels gegen die abfolute Monarchie;

c) die Reaction municipaler Freiheiten gegen die abfolute Monarchie;

d) die Reaction des Landvolkes gegen den Adel;

e) die dynaftifche Erbfrage; hier ftreiten oft Katholiken und Hugenotten vereint gegen Katholiken und Spanier verbündet; es kämpfen unter einander: das rein monarchifche Princip der Erbfolge, das katholifche Princip eines katholifchen Königs und das republikanifche Princip;

f) die Frage nationaler Einheit oder Theilung Frankreichs in gröfsere unabhängige Fürftenthümer.

Diefen Streiten reiht fich ein Erwachen nördlich nationaler Gefühle gegen die immer ftärkere italienifche Kunftrichtung an.

213. Anarchie.

Aus diefen Kämpfen entfteht die entfetzlichfte Anarchie. Der Ausbruch der *Ligue* 1585 war das Gegenftück der grofsen Hugenottenbewegung von 1562. Ihr Lofungswort war die Enterbung des Königs von Navarra, als Schutz gegen einen Hugenottenkönig, und der Sturz der *Mignons*. Sie liefert das Innere an die Ultramontanen, die Grenzen und das Aeufsere an Spanien aus; in ihr wird die demokratifche Partei fogar antinational. Die Grofsen der Liga, fo wie jene der Hugenotten wiederum wünfchen die grofse Einheit des franzöfifchen Staates aufzulöfen, um ihre Gouvernements zu unabhängigen Fürftenthümern erheben zu

können. Im Auslande glaubte man ebenfalls an die Auflöſung der franzöſiſchen Einheit[431]).

Die Jeſuiten eröffnen den Kampf gegen die beginnende Lehre des »göttlichen Rechtes der Könige«.

Um 1592 ſind nicht weniger als 8 Prätendenten auf den franzöſiſchen Thron vorhanden, darunter der König von Spanien und ſeine Tochter, zu deren Gunſten er die Abſchaffung des ſaaliſchen Geſetzes verſucht. In der proteſtantiſchen Partei zeigen ſich ſtets republikaniſche Tendenzen und verſuchen, ſich bald in Form einer Föderation von Städten, bald nach theokratiſchen, bald nach ſchweizer Vorbildern oder auch als *république des proteſtants et catholiques unis* zu organiſiren. Ihre Plebäer verachten den Adel, überwachen miſstrauiſch ihre Pfarrer oder regeln deren Beſuche in den Schlöſſern.

Paris, das zehn Jahre lang ſeine Thore gegen *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* ſchlieſst, wird von drei oder vier Parteien regiert: *Mayenne*, dem Rath der Sechszehn, dem Legaten des Papſtes und den Spaniern mit ihrer Garniſon. Es verlangt republikaniſche Inſtitutionen unter dem Patronate des Papſtes, des Königs von Spanien, dem incarnirten Deſpotismus! Von Zeit zu Zeit belagert durch ſeinen rechtmäſsigen König, wird es durch den Herzog von Parma entſetzt, der die Niederlande für Spanien hält. Dorthin blickt Paris nach ſpaniſcher Hilfe, während der König keine andere Reſidenz hat, als ſeine Lager und Schlachtfelder. Um den Fanatismus der belagerten Pariſer zu beſchwichtigen, muſſte die Regierung ſogar angeblich erbeutete Trophäen und Kampfberichte fabriciren.

»Von einem Ende Frankreichs zum anderen,« ſagt *H. Martin*, »war jeder beſchäftigt, in ſeiner Provinz Krieg zu führen, und jeder ‚*Canton*‘ war das Schauſpiel eines unaufhörlichen Streites.«

Eine Schilderung dieſer Verſchiedenartigkeit von Intereſſen war nöthig, um die Mannigfaltigkeit der Richtungen und fremder Einflüſſe, denen wir begegnen werden, beſſer zu erklären.

α) Regierung *Heinrich IV.* und *Sully*'s.

214. Beſiegung der Anarchie.

So lagen die Verhältniſſe, inmitten deren *Heinrich IV.* nach fünfundzwanzigjährigem Kampfe die Monarchie wieder herſtellte. Auch nach ſeinem Einzug in Paris waren die Schwierigkeiten ungeheuer. *Heinrich* muſſte im Einzelnen, wie *H. Martin* ſagt, Frankreich von den tauſend kleinen Königen zurückkaufen, welche die Hydra der Bürgerkriege hervorgebracht hatte. Der König ſelbſt hatte keine Hemden, während Financiers, wie die *Zama*, die *Cenami*, *Jerôme de Gondi*, die Intendanten oder *fermiers* des Königs, ihre Koffer füllten. Seit *Heinrich III.* war die Verwaltung der Finanzen eine organiſirte Plünderung.

215. *Heinrich IV.*

Heinrich IV., als Perſönlichkeit, iſt der bedeutendſte König, der von *Carl dem Groſsen* bis auf *Napoleon* auf dem Throne Frankreichs geſeſſen hat. Der junge Schüler *Coligny*'s, heldenmüthig, tollkühn und voller Streitluſt im Handgemenge, war eben ſo genial als Feldherr, wie ſcharf blickend in der Politik und Verwaltung ſeines Landes. »*Heinrich von Navarra*«, ſagt *Martin*, »hatte eine jener ſeltenen und

---

431) Bereits 1573 ſchrieb *Wilhelm von Oranien* dem Könige: »Ihr grenzt an den Ruin; Euer Staat iſt nach allen Seiten offen, geriſſen wie ein altes Haus ... Dieſer Thron gehört, wer ihn nehmen will.« Spanien glaubte an die Auflöſung Frankreichs nach dem Tode *Heinrich III.*, Venedig an die Bildung ſtädtiſcher Republiken; der Groſsherzog von Toscana bietet dem Könige an, im Falle der Auflöſung Marſeille zu kaufen.

wunderbar organiſirten Naturen, ſtark und elaſtiſch wie Stahl, die nichts erdrückt, nichts überraſcht. Unter dem Drucke der Nothwendigkeit, ſtets auf der Höhe der Situation, entfalten ſie ſtets ſteigende und unerſchöpfliche Hilfsmittel«.

Den *Valois* und den Guiſen in allem Weſentlichen unendlich überlegen, ſteht er in Bezug auf Eleganz und äuſserer Würde hinter ihnen zurück. Mit den beiden anderen Heinrichen verglichen, ſieht er beinahe wie ein militäriſcher Abenteurer unter Fürſten aus.

Dennoch war *Heinrich* nichts weniger, als unempfänglich für die Freuden des Lebens. Voll Leutſeligkeit, Wohlwollen und ſprudelndem Geiſt waren für ihn, wie *Martin* ſagt, die Vergnügen eine wahre Angelegenheit von Wichtigkeit, und zwar von zu groſser. Der König hatte leider neben ſeinem Genie alle Leidenſchaften, welche einen Privatmann ruiniren und ſelbſt einen Monarchen belaſten: die Frauen, das Spiel, die Gebäude. Dies macht die finanziellen Leiſtungen *Sully*'s nur noch bewunderungswürdiger. Der Miniſter ſeufzte über die 1 200 000 *Écus*, die *Heinrich* jährlich für ſeine Vergnügen ausgab, womit *Sully* 15 000 Mann Infanterie hätte unterhalten können. Er gab ferner 1 800 000 *Écus* für Möbel und Juwelen aus.

Mit *Heinrich IV.* gehen die Religionskriege zu Ende, die politiſchen beginnen; ſie geben Frankreich die Initiative und die europäiſche Stellung zurück, die ihm die erſteren genommen hatten. Reorganiſator im Inneren, Begründer der auswärtigen Politik war *Heinrich* der franzöſiſchſte aller Könige Frankreichs; er hatte immer den nationalen Gedanken vor Augen. Der Charakter der Regierung *Heinrich*'s und *Sully*'s war derjenige der Folge, der Stetigkeit und Regelmäſsigkeit.

Das Emporblühen Frankreichs in den 12 Jahren der Regierung *Heinrich*'s und *Sully*'s war ein ungeheures. 1609 verlangte der König von letzterem einen Generalbericht über die Zuſtände Frankreichs, über das, was es ſein ſollte und was noch zu leiſten ſei, über die Bedürfniſſe und die Mittel des Landes. Der Plan dieſes Berichtes zeugt von dem weiten Blicke dieſes groſsen Fürſten.

Das Frankreich des XVII. Jahrhundertes ruht auf *Heinrich von Bourbon*'s Schultern. Wie *Malherbe*, *Corneille* und *Racine* durch ihn vorbereitet, eben ſo ſtützen ſich *Richelieu* und *Ludwig XIV.* auf *Heinrich IV.*, mit dem Unterſchiede jedoch, daſs dieſer nicht durch ſeine Nachfolger verdunkelt wird. Sie waren mächtiger, aber nicht gröſser als er.

Mit dem Hugenotten *Sully* beginnt die Reihe der vier groſsen Miniſter, denen Frankreich im XVII. Jahrhundert einen bedeutenden Theil der Stellung verdankt, die es heute noch inne hat. 216. *Sully.*

Maximilien de Béthune, *Baron von Rosni*, ſpäter Herzog von *Sully*, von Charakter rauh, hartnäckig, hochmüthig und intereſſirt, beſaſs ein unerſchütterliches Selbſttrauen, Raſchheit der Entſchlüſſe, Ungeſtüm der That. Zu ſeinem berechnenden Geiſte, den der Hof »Geiz« nannte, geſellte ſich der Geiſt der Ordnung, der Sparſamkeit, der guten Verwaltung. Intereſſirt, aber unbeſtechlich zugleich, war ſeine *rudeſſe mal gracieuſe* eine Tugend für die ihm angewieſene Arbeit des Aufräumens in dem Wald von Miſsbräuchen. Bis zuletzt Hugenotte, war er *Heinrich* ganz zugethan.

Seit 1597 hatte *Rosni* die Oberhand gewonnen und wurde nach einander: 1599 Superintendant der Finanzen und Groſsſtraſsenmeiſter von Frankreich, 1600 Groſsmeiſter der Artillerie, dann Superintendant der Gebäude und Feſtungen, 1606 Herzog von *Sully* und Pair von Frankreich.

Premierminiſter in Wirklichkeit, wenn auch nicht dem Namen nach, leitete er ausſchliefslich die Finanzen und die innere Verwaltung, und indem er im Kriegs- und Marineweſen ausſchlaggebend war, konnte er ſeinen, ſeit 1593 vorgeſchlagenen, Reformplan verwirklichen.

β) Fuſionspolitik *Heinrich IV.* und ſein vermittelnder Geiſt.

217. *Heinrich*'s vermittelnder Geiſt.

Bei *Heinrich IV.* hat man zwei Phaſen zu unterſcheiden. Man darf die eine nicht unterdrücken, weil die andere auch vorhanden iſt. Wir haben zuerſt die hugenottiſche Phaſe, dann die katholiſche oder richtiger, die vermittelnde des katholiſchen Hugenotten.

Heinrich von Navarra und *Eliſabeth* von England waren durch ihr politiſches Genie, wie durch ihre energiſche Ausdauer die beiden Hauptgegner des Katholicismus[432]). Sie waren in erſter Reihe die Mächte, welche den Sieg der römiſch-ſpaniſchen Geiſtesrichtung und der Inquiſition über ganz Europa verhinderten. Die mit der Meſſe vom 25. Juli 1593 erfolgte Bekehrung *Heinrich IV.* knüpfte von Neuem das Band zwiſchen Kirche und Staat auf Koſten der civilen Macht. Ein Mann vom Schlage *Heinrich*'s gehört nicht zur Claſſe bigotter Convertiten. Nach ſeiner »Bekehrung« wurde er nicht blind für Alles, was er vorher war. Er blieb der Träger eines Theiles des proteſtantiſchen Geiſtes.

Heinrich IV. ſtand zwiſchen einer intoleranten Mehrheit und einer unbezähmbaren Minderheit. Nichts hatte ſeit fünf Jahren ihm mehr ſchlafloſe Nächte verurſacht, als die Hugenotten-Angelegenheiten. Am 12. April 1598 gab er endlich das Edict von Nantes, welches die groſse Periode der Religionskriege in Frankreich abſchlieſst.

218. *Heinrich*'s Geiſt der Toleranz.

Henri Martin hebt hervor, wie ſehr der König das hatte, was in Rom eben ſo unbekannt war, wie in Genf: den Geiſt edler, humaner Toleranz. Ueber die Punkte, welche beide Confeſſionen trennten, mochte er vielleicht nie zu einer perſönlichen Ueberzeugung gelangt ſein. Das aber mochte er fühlen, daſs beide Lager für gewiſſe Principien kämpften, ohne welche der Einzelne eben ſo wenig, als der Staat, auf die Länge geſund bleiben kann. Daher ſeine Fuſionspolitik. Sie war die Quelle mancher Compromiſſe. Ihre Form war leider nicht immer ſo edel, wie ihr Zweck, meint *Martin*. Das Aufblühen Frankreichs in der kurzen ungetrübten Regierungszeit des Königs, die Trauer um ſeinen Tod laſſen die Hoffnung auf ein Gelingen als keine unberechtigte erſcheinen.

219. Compromiſſe zwiſchen König und Miniſter.

Bezüglich der eben erwähnten Compromiſſe hebt *Henri Martin* u. A. den Widerſpruch hervor, der zwiſchen der Gründung von Luxus-Manufacturen einerſeits und den *édits ſomptuaires* andererſeits beſtand. Von 1594—1606 folgten vier ſolcher Edicte auf einander, welche das Anbringen von Silber und Gold auf den Kleidern unterſagten. Er glaubt an eine Art Transaction zwiſchen dem König einerſeits, *Sully* und dem Parlament von der anderen Seite. Der Gebrauch der Seide wurde geſtattet, und der gewöhnliche Gebrauch von Silber- und Goldſtoffen, der unter *Heinrich III.* unendlich geſtiegen war, wurde verboten. In der That ſieht es auch öfters aus, als ob eine ſolche Transaction ein Element ſeiner Fuſionspolitik bildete, als ob der

---

432) *La néceſſité, qui eſt la loi du temps, me fait ores dire »une choſe, ores l'autre.«* Dieſe Worte des Königs erklären Manches! Dem Landgrafen von Heſſen ſagte der König 1602, er gedenke vor ſeinem Tode wieder das öffentliche Bekenntniſs der Reformation abzulegen. Die Katholiken verſichere er fortwährend ſeines katholiſchen Eifers. (Siehe: MARTIN a. a. O., Bd. X, S. 521.)

König ſcheinbar dem Sinne der katholiſchen Mehrheit entſprechen wolle, während ſeinem Freund und groſsen Miniſter *Sully*, als ſtrenger Hugenotte, die Vertretung des Geiſtes ſeiner früheren Glaubens- und Kampfgenoſſen anvertraut war.

Nachdem der König 1603 die Rückkehr der Jeſuiten geſtattet und Pater *Cotton* zum Beichtvater nahm, glaubte er ebenfalls etwas Namhaftes für die Hugenotten thun zu müſſen. Entgegen dem Edict von Nantes und dem mit den Pariſern 1594 abgeſchloſſenen Vertrag geſtattete er ihnen die Predigt in *St.-Maurice* bei Charenton, 2 *Lieues* von Paris entfernt. Der *Temple* von Charenton wurde einer der Mittelpunkte des Proteſtantismus.

Von der Einwirkung der Fuſionspolitik und ihres Geiſtes auf die Architektur wird weiter unten die Rede ſein.

γ) *Heinrich*'s Maſsregeln für die Hebung der Künſte.

220. Band zwiſchen Künſtler und Regierung.

Heinrich's groſsartige Reorganiſation aller Kräfte wirkte mächtig auf den Charakter der neuen Entwickelungsperiode ein. Nicht genug kann auf die Gründung eines officiellen Bandes zwiſchen Künſtler und Regierung hingewieſen werden. Er kräftigte hierdurch die engen Beziehungen, die ſeit Beginn der Renaiſſance zwiſchen Königen und Künſtlern herrſchten, und gab ihnen eine beſtimmte Form. Dieſe übt bis auf den heutigen Tag einen maſsgebenden Einfluſs auf die franzöſiſche Kunſt aus.

221. Meiſter der Louvre-Galerie.

Heinrich IV. vollendete zum groſsen Theile die Louvre-Galerie, um Wohnungen für eine bedeutende Anzahl von Künſtlern und Kunſthandwerkern zu ſchaffen. Hierdurch befreite er ſie von den Feſſeln der Corporationen, um ſie mit dem Hofe in fortwährende Berührung zu ſtellen, ſie in dieſer Weiſe zu ermuntern und ihren Geſchmack zu vervollkommnen.

Dieſe Organiſation des Zuſammenwohnens des Königs, der Gröſsten im Reiche und der Künſtler unter einem Dache dürfte einzig da ſtehen. Sie verdient die gröſste Beachtung und erklärt manche Erſcheinung bis auf den heutigen Tag. Wir werden ſpäter auf deren Folgen zurückzukommen haben und verweiſen auf die Art, wie *Ludwig XIV.* noch von dieſer Schöpfung ſpricht.

222. Hebung des Kunſthandwerks.

In der Handels- und Induſtrie-Verſammlung von 1604 wurde dann vom König eine allgemeine Reform der Corporationen ſelbſt (*corps de métiers*) erſtrebt. Die Induſtrie war damals vielfach ungemein geſunken, nicht nur in Folge der Religionskriege, ſondern wegen der in Verfall gerathenen Anwendung der Regeln, welche die gute ehrliche Fabrication garantirten.

Zur ferneren Hebung der Künſte und Induſtrien traf der König die folgenden Maſsregeln. Im Louvre wurde ein Conſervatorium für Modelle von Maſchinen und Erfindungen für alle Künſte und Induſtrien gegründet. Er ruft die berühmten Fabriken der Gobelins und der Savonnerie für Teppiche in das Leben, welche diejenigen von Arras überflügeln ſollten. Er förderte 1602 die Fabrication der Goldledertapeten (*cuirs dorés et drapés*); die Unternehmer einer 1603 in Paris gegründeten Fabrik von Goldſtoffen wurden geadelt und zu Offizieren des königlichen Hauſes mit ausſchlieſslichem Privilegium von 12 Jahren gemacht. Seit 1599 wurden die Gärten ſeiner Schlöſſer mit Maulbeerbäumen für die Zucht der Seidenwürmer bepflanzt. Die Landwirthſchaft blühte unter dem Vorbilde des Hugenotten *Olivier de Serres* und durch den Einfluſs ſeiner Werke mächtig empor. Ueberall wurden neue Quellen der Production und des Reichthums erſchloſſen.

223. Bauthätigkeit.

Sofort mit der Wiederherſtellung ſeiner Regierung in Paris 1594 ließs der König die Künſte an der Reſtauration des Königreiches theilnehmen. Zwiſchen 1595 und 1610 wurden eine Reihe anſehnlicher Gebäude errichtet und noch wichtigere Entwürfe aufgeſtellt. Von ſeiner großen Bauthätigkeit an den königlichen Schlöſſern am Louvre, in Fontainebleau, in St.-Germain-en-Laye und anderen wird bei Beſprechung dieſer die Rede ſein.

Heinrich IV. erließs vortreffliche Verordnungen für das Aedil-Amt (*édilité*), für die Sanirung der Städte und für den regelmäßigen Dienſt der Straſsenreinigung von Paris; zahlreiche Brunnen wurden errichtet. *Sully* war als Großſtraſsenmeiſter des Königreiches an der Spitze von Allem.

Straſsencorrectionen, neue Plätze und Quais, der Aquäduct von Rungis wurden begonnen, der *Pont-Neuf* vollendet, noch größere Plätze, darunter die *Place de France*, wurden projectirt, desgleichen ein neues *Collège de France* als vollſtändige Akademie der Wiſſenſchaften. Die Bibliothek wurde dem Publicum geöffnet. Spitäler (die *Charité*) wurden gegründet, andere für Offiziere, Invaliden, arme Edelleute und Krieger entworfen.

Heinrich IV. befahl 1609 ſeinen Miniſtern ein großes Sammelwerk über Alles, was die Kriegskunſt betrifft, eine wahre Militär-Encyklopädie herzuſtellen.

224. Neuer Geiſt des Unterrichtes.

Bei der Reorganiſation der Univerſität von Paris unter *Heinrich IV.* wurden die ultramontanen Lehren durch gallicaniſche und monarchiſche Grundſätze erſetzt, und man förderte erſtere bis zu ihren logiſchen Folgen. Zum erſten Male ſeit dem Mittelalter wurde eine Reform der Studien ohne den Papſt vollbracht, einfach durch die Autorität des Königs und des Parlaments, als eine ſeculäre, ganz nationale Angelegenheit. Man ſtützte ſich muthig auf den Geiſt der Renaiſſance, erſetzte die Grammatiker des Mittelalters durch die Originale Griechenlands und Roms; *Hippocrates* und *Gallian* traten an Stelle der jüdiſch-arabiſchen Commentatoren, die Heilige Schrift und die Kirchenväter an Stelle der Scholaſtiker. Dies Alles war ſo geſund, ſagt *Martin*, daſs wir heute noch davon leben. Es war ein weiterer Bruch mit dem Mittelalter, eine neue Kräftigung des Antiken.

2) Beiſpiele für die Architektur des Zeitalters *Heinrich IV.*

Um einen beſſeren Ueberblick zu ermöglichen, theilen wir dieſe Beiſpiele je nach den Richtungen in folgende Gruppen:

Beiſpiele von der Fortdauer älterer Richtungen; Beiſpiele gemiſchter Richtungen; Beiſpiele im Sinne ſtrenger Reaction, und Beiſpiele der Richtung von *Salomon de Broſſe*.

α) Fortdauer älterer Richtungen und Elemente.

225. Fortdauer der Richtung *Heinrich III.*

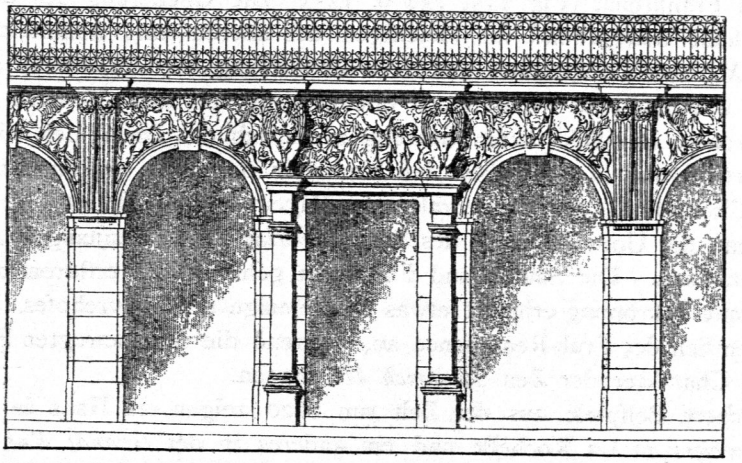
Hier iſt vor Allem hervorzuheben, daſs die freie und willkürliche Richtung, die wir unter *Carl IX.* und *Heinrich III.* beobachten konnten (ſiehe Art. 195 bis 199, S. 187 bis 190), keineswegs mit der Regierung *Heinrich IV.* ausſtirbt. Neben der Strömung ſtrenger Reaction findet man Beiſpiele derſelben, und dieſe iſt es, die wir theilweiſe in der freieren Richtung der Zeit *Ludwig XIII.* weiter leben ſehen werden.

Als erſtes Beiſpiel nennen wir das ehemalige *Hôtel Torpanne* zu Paris, deſſen Arcaden jetzt im Garten der *École des Beaux-Arts* zu Paris ausgeſtellt ſind.

Fig. 50 [433]) zeigt ihre wenig ſtrenge Gliederung und Ueberladung mit Sculpturen [434]).

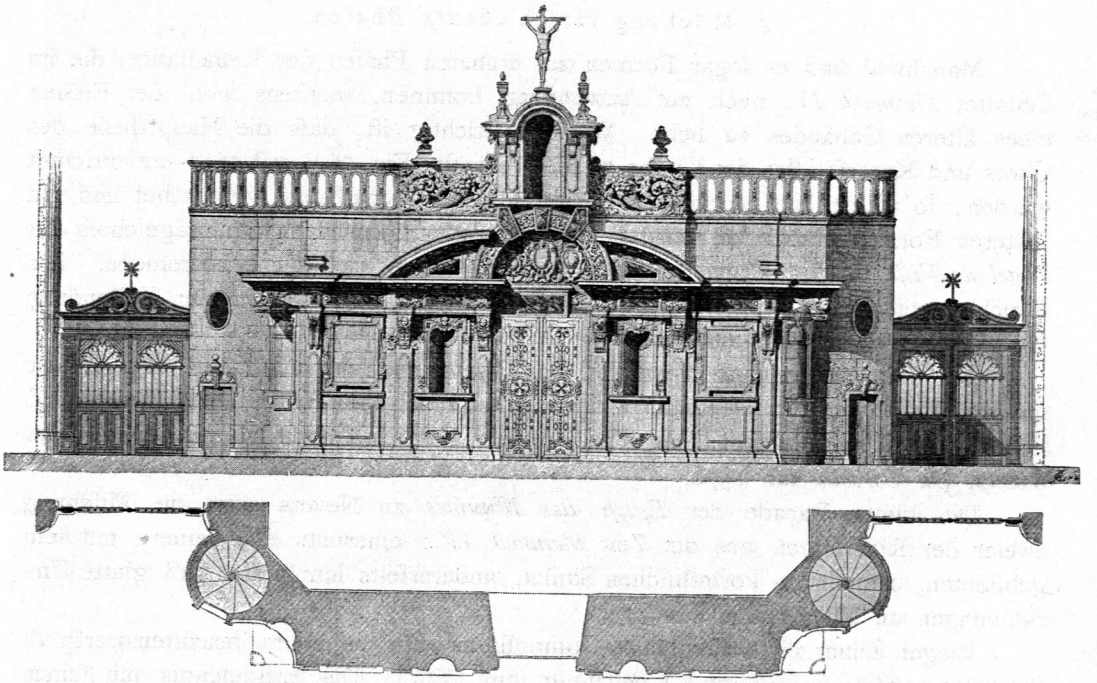
Ein ferneres Beiſpiel bietet uns der Lettner von *St.-Etienne* zu Toulouſe, in

Fig. 50.



Ehemaliges *Hôtel Torpanne* zu Paris. — Theil des Erdgeſchoſſes [433]).

Fig. 51.



Lettner in *St.-Etienne* zu Toulouſe [435]).

Fig. 51 [435]) abgebildet. An demſelben treten bereits verſchiedene ſchwerfällige Elemente im Charakter der Zeit *Ludwig XIII.* auf.

[433]) Facſ.-Repr. nach: LENOIR, ALBERT. *Collection des documents inédits ſur l'hiſtoire de France.* Paris ſeit 1843.

[434]) F. DE GUILHERMY ſagt in ſeinem »*Itinéraire hiſtorique de Paris* (Paris 1855)«, S. 365, daſs dieſelben aus dem Jahre 1567 herrühren.

[435]) Facſ.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.*, Bd. 38, Pl. 14.

Zu der in Rede ſtehenden Richtung gehört auch der erſte Bau, den *Heinrich IV.* im Jahre ſeines Einzuges in Paris unternahm, die zwei oberen Geſchoſſe der öſtlichen Hälfte der *Grande Galerie du Louvre*. Dieſer in Paris ſehr bewunderte Theil führt den Namen *Galerie du bord de l'eau* und iſt eines der reichſten Beiſpiele der Renaiſſance in Frankreich (Fig. 115, 134 u. 135). Die Gliederung des Erdgeſchoſſes, die zum Theile maſsgebend für diejenigen des oberen war, ſtammt zwar aus der Zeit *Carl IX.*; aber Compoſition und Herausmeiſselung der Ornamentik (*ravalement*), ſo weit ſie überhaupt alt iſt, ſtammen ebenfalls aus der Zeit *Heinrich IV.*

Als fernere Beiſpiele dieſer Richtung nenne ich das Portal des *Hôtel de Vogüé* zu Dijon (1614) und in demſelben den Kamin in der *Salle des gardes*.

Das Chorgeſtühl der Kathedrale von Bayeux (1589) liefert ein Beiſpiel, an welchem man die Umwandelung des Stils *Heinrich II.* in denjenigen *Heinrich IV.* wahrnehmen kann. Die Säulen und Füllungen gehören faſt erſterem an; die freie durchbrochene Bekrönung erinnert etwas an diejenige des Louvrehofes. Ihr Gedanke gehört eigentlich der Früh-Renaiſſance an, während die ſehr bewegten Formen mehr den ſpäten Charakter der Zeit *Heinrich III.* tragen.

Einfachere Beiſpiele aus der Zeit um 1620 zeigen ein Haus in der *Rue des Grands Merciers* zu La Rochelle und ein anderes in der *Grande Rue* zu Poitiers; letzteres läſſt erkennen, wie ſchwerfällig, ja roh in dieſer Zeit die Profilirung zuweilen war[436].

β) Miſchung verſchiedener Phaſen.

226. Frühere Phaſen der Renaiſſance.

Manchmal ſind es ſogar Formen aus früheren Phaſen der Renaiſſance, die im Zeitalter *Heinrich IV.* noch zur Anwendung kommen, meiſtens wohl der Einheit eines älteren Gebäudes zu liebe. Wenn es richtig iſt, daſs die Haupttheile des Chors und Kreuzſchiffes der Kirche zu St. Florentin (Fig. 162) erſt 1611–22 errichtet wurden, ſo wären hier verſchiedene Motive reifer Renaiſſance verwerthet und mit ſpäteren Formen verbunden worden, ähnlich wie wir dies auch am Erdgeſchoſs des *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle ſehen werden. Dies darf nicht befremden. Ein Gleiches geſchah im Weiterbau von *St.-Euſtache* um 1640 und in der Vollendung von *St.-Laurent* zu Paris unter *Ludwig XIV.*

Am Thor in der *Cour Henri IV.* des *Capitole* zu Toulouſe haben dagegen die unteren Theile ganz den Charakter der reinſten Hoch-Renaiſſance unter *Heinrich II.* Die oberen Theile zeigen zum Theil freiere Formen, etwa wie diejenigen des älteren *Du Cerceau* um 1570.

Die kleine Façade der *Egliſe des Minimes* zu Nevers zeigt die Miſchung zweier der Richtungen aus der Zeit *Heinrich IV.*: einerſeits eine feinere mit fein gebildeten, cannelirten korinthiſchen Säulen, andererſeits ſehr breite, faſt glatte Umrahmungen an Thüren und Fenſtern.

Wegen ſeiner eigenthümlichen Compoſitionsweiſe beſonders beachtenswerth iſt das ſchöne *Hôtel-de-Ville* zu La Rochelle (um 1605). Das Erdgeſchoſs mit ſeinen Doppelbogen auf hängenden Schluſsſteinen gehört dem Gedanken nach der Früh-Renaiſſance, das Hauptgeſchoſs im Weſentlichen der Hoch-Renaiſſance an; die Attika endlich mit ihren Dachfenſtern und Bekrönungen mit verkehrten gebrochenen Giebeln zeigt die capriciöſe Bizarrerie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes (Fig. 111).

436) Die vier zuletzt angeführten Beiſpiele ſind abgebildet in: Rouyer, E. *L'Art architectural en France depuis François Ier juſqu'à Louis XIV.* Paris 1859–66. Bd. I, Bl. 48–50 und Bd. II, Bl. 14 u. 20.

Die Façade von *St.-Pierre* zu Auxerre (nach *Paluſtre* 1623[437]) zeigt eine ähnliche Miſchung von Formen der Hoch-Renaiſſance, und zwar in überwiegender Zahl, mit älteren, ſogar gothiſchen Reminiſcenzen. Die zum Theile fette Bildung des Rankenwerkes zeigt ſchon den ſog. *Louis XIII.*-Charakter.

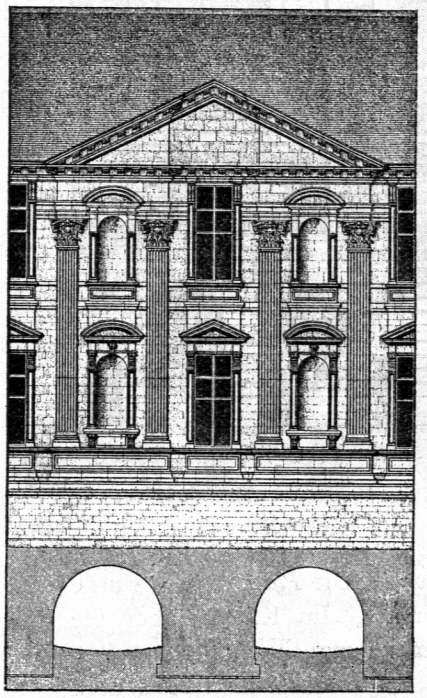
An der Façade von *St.-Etienne du Mont* zu Paris (1610) tritt der gemiſchte Charakter beſonders hervor. Die Seiten mit ihren vielen mit Conſolen abgeſtuften Abſchlüſſen wirken kleinlicher und ſind in einem älteren Geiſt behandelt, als der Mittelbau, deſſen Compoſita-Halbſäulen mit Giebel reich und ſtreng ſind. Wie an *Notre-Dame* zu Hâvre haben die Säulen ſogar eine Art Ruſtica-Behandlung erfahren. Ihr kräftiger Maſsſtab erinnert bereits an den Stil von *Salomon de Broſſe*, deſſen faſt gleichzeitige Façade von *St.-Gervais* zu Paris (1616) dagegen von oben bis unten einen beſonders einheitlichen Charakter zeigt.

γ) Reaction im Sinne der ſtrengen Richtung.

227. Zwei Richtungen.

Man nimmt vielfach an, daſs der erſte Schritt, den *Heinrich IV.* that, die Rückkehr zu gröſserer Einfachheit und Strenge war. Es ſcheint jedoch, daſs die bereits erwähnte Leidenſchaft des Königs, zu bauen, ihn hierin eine Ausnahme machen lieſs, wenn es ſich um Paläſte, wie der Louvre und jener in *St. Germain-en-Laye* (Fig. 133) handelte, wo er eine wahre königliche Pracht entfaltete.

Fig. 52.



Groſse Galerie des Louvre zu Paris. — Ehemaliges Syſtem der weſtlichen Hälfte, Mittel-Travée[439]).

Immerhin iſt die Rückkehr zur Mäſsigung einer der Hauptzüge ſeiner Zeit. Die damaligen Edicte gegen den Luxus ſprechen auch theilweiſe hierfür. Bereits 1583 hatte man ein ſolches gegen den Luxus der Kleider erlaſſen, zwiſchen 1594 und 1606 vier weitere gegen den Gebrauch von Gold und Silber an den Kleidern[438]).

In der Architektur fühlt man in der That vielfach das Eingreifen eines ſtreng ordnenden Geiſtes, der ſo zu ſagen methodiſch das anwendet, was »vernünftig« erſcheint, und zwar äuſsert ſich dies auf zwei verſchiedene Weiſen: in der Strenge der franco-italieniſchen Richtung und in derjenigen der franco-holländiſchen.

Den zwei Parteien entſprechend, die unter den Fahnen des Königs von Navarra für die Einheit Frankreichs, ſeine Unabhängigkeit und Ordnung gekämpft hatten, ſehen wir in der architektoniſchen Reaction gegen die Ausſchweifungen der letzten *Valois* zwei verſchiedene Richtungen, die dem katholiſchen und dem hugenottiſchen Charakter entſprechen.

---

437) Das Datum 1653 im Giebelmotiv könnte ſich auf dieſe Bekrönung allein beziehen.

438) Unter *Heinrich III.* war der Gebrauch des gewöhnlichen Tragens von Gold- und Silberſtoffen ein unerhörter geweſen. Durch die *lois ſomptuaires* von 1602 wollte *Sully* den Abfluſs des franzöſiſchen Goldes nach Italien verhindern; er entwickelte dafür in Frankreich die Seidencultur und die Fabrikation von Goldfäden nach Mailändiſchem Muſter.

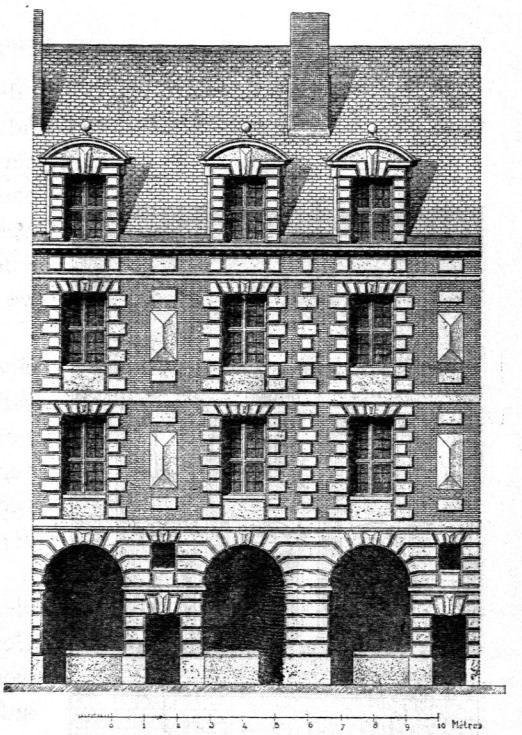
439) Facſ.-Repr. nach: Berty, A. *Topographie hiſtorique du Vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries.* Paris 1866. Bd. I.

228. Franco-italieniſche Reaction.

Wenn man in vielfacher Beziehung ſich geneigt ſieht, die franzöſiſche Kunſt des XVII. Jahrhundertes als eine Frucht der katholiſchen Gegenreformation anzuſehen, ſo wäre vielleicht die weſtliche Hälfte der ehemaligen *Grande Galerie* des Louvre als das erſte architektoniſche Beiſpiel dieſer Richtung zu nennen. Sie beruht hier auf einer ſtrengen, faſt düſteren Anwendung der italieniſchen Formen. Fig. 52 [439]) zeigt den Typus dieſer Galerie mit ſeiner groſsen Compoſita-Ordnung, wie ſie bis zum Umbau unter *Napoleon III.* beſtanden hat. Fig. 114 u. 115 geben andere Theile derſelben.

Die zweite Richtung im Sinne ſtrenger Reaction ſpiegelt ſich in verſchiedenen Typen der Backſtein-Architektur mit verzahnten Quadereinfaſſungen (*chaînes*). Auf dem Lande wurden viele Schlöſſer nach dieſer Bauweiſe errichtet, die oft eine ländliche Einfachheit zeigt. Die Häuſertypen der *Place Royale* (jetzt *des Voges*) und der *Place Dauphine* zu Paris ſind ſprechende Beiſpiele dieſer Richtung; Fig. 53 [440]) zeigt das Syſtem des erſteren dieſer Plätze.

Fig. 53.



Syſtem der Häuſer der *Place Dauphine* zu Paris [440]).

229. Franco-holländiſche Reaction.

Lemonnier [441]) und die meiſten Schriftſteller ſchreiben von dieſer Richtung, ſie ſei eine rein franzöſiſche Architektur. In dieſer Anſicht ſcheint mir nur ein Theil der Wahrheit zu liegen. Gelegentlich der Beſprechung des holländiſchen Einfluſſes und der Backſteinrichtung werden wir nachweiſen, warum wir glauben in ihr auch in dieſem Falle ein hugenottiſches Element annehmen zu müſſen.

Selbſt innerhalb dieſer Backſteinmode kann man zwei Richtungen wahrnehmen. Die eine will, ſo zu ſagen, wie ein Glaubensbekenntniſs den Gebrauch von Quadern nur als verzahnte Einfaſſungen der Ecken und Oeffnungen und als Tafeln an den Mauerpfeilern geſtatten; mit dieſen Elementen allein ſucht ſie eine decorative Wirkung zu erzielen.

Die andere gemäſsigtere dagegen erlaubt gleichzeitig den Gebrauch von Pilaſtern als Ordnung. Die *Place Royale* wurde 1599 oder 1600 und die *Place Dauphine* 1609 begonnen. Im Kapitel über die Stileigenthümlichkeiten werden wir auf dieſe Backſteinmode zurückkommen.

Die weitere Ausbildung dieſes *Sully*'ſchen Typus ſollte dann zum bekannten Schloſs Beaumesnil in der Gegend von Bernay führen, während die *Galerie des Cerfs* und das Gebäude der *Cour des Cuiſines* in Fontainebleau noch zu *Heinrich*'s Lebzeiten errichtet wurden.

---

440) Facſ.-Repr. nach: Berty, A. *La renaiſſance monumentale etc.* Paris 1864.

441) In: *L'Art français etc.* (S. 52): »*Mais il y eut auſſi une architecture purement françaiſe, qui ſe forma comme tout d'un coup et paraît bien correſpondre à la génération de Henri IV. On l'étudierait facilement dans les très nombreux châteaux qui ſubſiſtent. A Paris même ... la place Dauphine ... et la place Royale ... en offrent des ſpécimens remarquables ...*«

Es ift nicht möglich, hier ſchon ein vollſtändiges Bild aller damaligen Erſcheinungen zu geben. Wir müſſen auf die folgenden Abſchnitte des vorliegenden Bandes hinweiſen und wollen nur erinnern, daſs es Gebäude giebt, die ſich in die hier angeführten Richtungen nicht einreihen laſſen oder deren Charakter nicht mehr genau feſt geſtellt werden kann.

Zu den erſteren gehört der zwölfeckige *Temple des Huguenots* im *Grand-Quevilly* bei Rouen, erbaut im Jahr 1600 (Fig. 207). Zu den letzteren muſs ich vorläufig das bedeutende *Hôtel de la Reine Marguerite* (auch *Reine Margot*) zählen, welches die erſte, geſchiedene Gattin *Heinrich IV.* auf dem linken Ufer der Seine, etwa der kleinen *Galerie du Louvre* gegenüber, erbauen lieſs. Ein Gleiches läſſt ſich vom erſten *Temple* bei Charenton ſagen.

δ) Richtung von *Salomon de Broſſe.*

230. Fuſion verſchiedener Elemente.

Bei der Schilderung der Regierung *Heinrich*'s *IV.* haben wir viel Gewicht auf ſeine Fuſionspolitik gelegt, weil ſie uns für die eigentliche Geiſtesrichtung des groſsen Königs charakteriſtiſch zu ſein ſchien. Gerade weil das Streben, die beſten Elemente der Nation zu verſchmelzen, ſo kurze Zeit dauerte, ſcheint es wichtig, die Wirkungen dieſer Fuſion in der Kunſt da, wo ſie nachweisbar ſind, in helleres Licht zu ſtellen.

Wir machen zuerſt auf folgende Beobachtung *Lemonnier*'s aufmerkſam[442]): »An gewiſſen Grabmälern zeigen die Figuren trotz der Unerfahrenheit im Ausdrücken der Wirklichkeit eine ſchwer zu bezeichnende Intenſität moraliſchen Ausdruckes: wie ein Miſchen von gemäſsigtem Katholicismus mit vernünftigem Proteſtantismus, bürgerlichen Geiſtes alten Schlages und mit *gentilhommerie*, welche zwanzig Jahre unſerer Geſchichte vor unſere Augen ſtellen.« Uns will es ebenfalls erſcheinen, als ob gerade die Verbindung von etwas wie groſsartige römiſch-italieniſche Auffaſſung mit hugenottiſchem Ernſt und gleicher Strenge die Charakteriſtik des Stils des hervorragendſten Meiſters dieſer Zeit, des Hugenotten *Salomon de Broſſe*, iſt. Wir machen daher auf die Notiz über ihn im Folgenden beſonders aufmerkſam. Seine Werke müſſen gerade mit *Heinrich IV.* und nicht mit dem ſchwachen, unmündigen *Ludwig XIII.* in Zuſammenhang gebracht werden, wie man dies, durch die Eintheilung der Architekturphaſen nach den Regierungen der Könige irre geleitet, ſtets zu thun pflegt.

3) Charakter des Zeitalters *Heinrich IV.*

231. Hauptzüge.

Die Hauptzüge des Zeitalters *Heinrich IV.* laſſen ſich in folgenden Erſcheinungen zuſammenfaſſen:

α) im intenſivſten Kampfe entgegengeſetzter Principien auf dem religiöſen und dem politiſchen Gebiete und in der entſtandenen Anarchie;

β) in der Mannigfaltigkeit der Beſtrebungen, die ſich während dieſer Kämpfe entwickeln;

γ) in einer ſcheinbaren Unſicherheit der Abſichten, welche aus dem verſchiedenartigen Suchen und Streben hervorgeht, die entgegengeſetzten Sympathien zu befriedigen;

δ) in verſchiedenen Verbindungen und Miſchungen dieſer Richtungen unter einander;

442) In: LEMONNIER, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 50.

ε) in der mächtigen Reorganiſation aller Kräfte durch den groſsen König und in einem neuen Emporblühen auf allen Gebieten;

ζ) in ſeinem toleranten Beſtreben, für beide religiöſen Richtungen die Möglichkeit zu finden, neben einander an der Kräftigung aller nationalen Elemente mitzuwirken.

232. Charakter des Abſchlieſsenden.

Die Charakterzüge, die uns entgegentreten, ſind die folgenden:

α) Der Charakter des Abſchlieſsenden. Er zeigt ſich:

im Abnehmen und allmählichen Erlöſchen der Gabe, friſche, naive und neue Detailformen für Compromiſſe und Verbindungen der italieniſchen und einheimiſchen (gothiſchen) Richtung zu erfinden;

im Abnehmen der Fähigkeit, in der bereits vorhandenen Detailbildung die lebendige, freudige Friſche auszudrücken;

mit dem Abnehmen dieſer lebendigen Antheile der nationalen Elemente fällt zuſammen, daſs die Hugenottenkämpfe und die Reaction nationaler Elemente gegen Rom ebenfalls zu Ende gehen;

in einem ferneren kräftigeren Bruch mit dem Mittelalterlichen durch neue Kräftigung und Zuführung antiker Elemente.

233. Charakter der Reaction.

β) Der Charakter der Reaction. Dieſer ſpricht ſich in zwei entgegengeſetzten Richtungen aus: einerſeits im Sinne der Strenge gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes; andererſeits im Sinne der Freiheit gegen das Gebundene, gegen die Entſagungen und Anſtrengungen, welche mit dem hohen Ideale der Antike zuſammenhängen.

Der Charakter der Reaction des Strengen und Einfacheren gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie und Uebertreibung des Reichen in der dritten Phaſe der Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes zeigt ſich:

a) in einer katholiſchen Form,
b) in einer hugenottiſchen Form und
c) in einer gallo-fränkiſchen Form.

Die katholiſche Reaction greift mit Vorliebe zu den ſtrengeren Formen der italieniſchen Gegenreformation in Rom und Mailand. Die hugenottiſche ſcheint nach holländiſchen Formen zu greifen. Die einfach nationale, gallo-fränkiſche Geſinnung, Erbin der gothiſchen Richtung, ſucht in der ſtammverwandten vlämiſchen Kunſt die Befriedigung ihrer Gefühle und die Kräftigung der Elemente, aus denen ſie einſt ſelbſt hervorgegangen war.

Ausdrücklich iſt zu bemerken, daſs es in den meiſten Fällen ſchwer iſt, die Wirkungen der hugenottiſchen und der nationalen gallo-fränkiſchen Richtung von einander zu unterſcheiden. Eben ſo iſt hervorzuheben, daſs von der anderen Seite die Hugenotten keinerlei Bedenken gegen die italieniſchen Formen zeigen. Sie ſahen wohl in den Formen das Gleichzeitige mit der altchriſtlichen Form der Religion, zu der ſie zurückkehren wollen. Von allen damaligen Architekten hält gerade der Hugenotte *Salomon de Broſſe* am ſtrengſten an der Antike feſt.

Endlich ſehen wir zahlreiche Edicte gegen den Luxus.

Die Reaction eines freieren Geiſtes gegen das Gebundene in der Renaiſſance, welches mit dem Gebrauch der antiken Ordnungen zuſammenhängt, ſpricht ſich im Aufgeben letzterer und in der Zuflucht zu Backſteinflächen mit verzahnten Quadereinfaſſungen aus.

γ) Der Charakter des Feſthaltens. Wir ſehen dieſen:

234. Charakter des Feſthaltens.

im Feſthalten an den Errungenſchaften der Hoch-Renaiſſance, und dies war z. B. bei *Salomon de Broſſe* eine der Formen der ſtrengen Reaction;

im Feſthalten an der freien Richtung und etwas willkürlichen Phantaſie der Spät-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes (Phaſe *Carl IX.* und *Heinrich III.*);

in einzelnen Fällen ſogar im Feſthalten an älteren Formen der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance;

im Feſthalten, in der Entwickelung und Organiſation des engen Bündniſſes zwiſchen den Königen und den italieniſch gebildeten Künſtlern, durch Gründung der Wohnungen und Ateliers der Meiſter in der groſsen Galerie des Louvre (*les maîtres de la galerie du Louvre*).

235. Charakter einer Heilung.

Wenn man das Geſammtbild der franzöſiſchen Architektur zwiſchen 1495 und 1895 vor Augen hält, ferner die verſchiedenen Strömungen der Architektur in Italien, Frankreich und den Niederlanden unmittelbar vor *Heinrich IV.* mit denjenigen unmittelbar nach ihm näher vergleicht, ſo ſieht man, daſs die Zeit des groſsen Königs eine Periode der Heilung war. Man beſeitigt üble Gewohnheiten und ihre Folgen und geht auf ein vernünftiges Regime zurück. Niemals aber ſteht man vor einer Neugeburt oder vor der Geburt eines neuen Stils.

Der Charakter des Abſchlieſsenden in der Kunſt, den die Franzoſen hier erblicken wollen, iſt weit mehr auf dem politiſchen Gebiete, als in der Architektur ausgeſprochen. Die Dynaſtie der *Valois* geht unter; die *Bourbons* ſteigen auf den Thron; den zerſetzenden Elementen wird ein Damm geſetzt; die Zeit der groſsen Religionskriege geht zu Ende.

236. Aehnlichkeit mit der Zeit *Napoleon*'s.

Das Zeitalter *Heinrich IV.* hat in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit demjenigen der Revolution und *Napoleon I.* In beiden hat man nur das Abſchlieſsende ſehen wollen, nicht aber die alten Ströme, die weiter flieſsen. In beiden war zuerſt die Anarchie eine entſetzliche. In beiden wurde durch Herrſcher aus neuen Dynaſtien von gewaltigem politiſchen und militäriſchen Genie die Ordnung wieder hergeſtellt. Beide Herrſcher ſuchen im Inneren durch eine Fuſionspolitik den Streit der alten Parteien zu beſchwichtigen und der Nation alle ihre lebendigen Kräfte zu erhalten. Die Politik beider Groſsen nimmt ein gewaltſames Ende, bei erſterem durch fremde, bei letzterem durch eigene Schuld.

4) Einfluſs der Zeit *Heinrich IV.* auf die geiſtigen Triebkräfte des XVII. und XVIII. Jahrhundertes.

237. Geiſtesrichtungen unter *Heinrich IV.*

Die geiſtigen Triebkräfte, welche jede Kunſtrichtung beſtimmen, hängen mit dem Geiſte der geſchichtlichen Ereigniſſe eines Landes eng zuſammen. Als Grundlage für das klare Verſtändniſs alles Weiteren muſs daher die Entwickelung dieſer geſchichtlichen Ereigniſſe und ihrer Geiſtesrichtungen aus dem Zeitalter *Heinrich IV.* hier im Zuſammenhang gegeben werden.

Wir ſtehen offenbar an einem der Hauptwendepunkte der Geſchichte Frankreichs. In geheimniſsvoller Weiſe hängen alle Elemente, die mit einander im Streite lagen, mit den Gefühlen und den Temperamenten der beiden groſsen Geiſtesrichtungen zuſammen, die aus den Miſchungen der drei Hauptvölker hervorgegangen ſind und der Reihe nach über das Gebiet des jetzigen Frankreichs geherrſcht

haben[443]): der gallo-römiſchen und der gallo-germaniſchen. Alle Begriffe und Gefühle über die ganze Auffaſſung des Lebens und der Religion in beiden Lagern waren es, die gegen einander rangen.

Neben dem Kampfe der Hugenotten für Gewiſſensfreiheit gegen den abſoluten Geiſt Roms waren alle damals noch überlebenden Reſte von Begriffen germaniſcher Freiheiten[444]) gegen diejenigen des kaiſerlich römiſchen Deſpotismus in das Feld gezogen. Ueberall war der Streit für Erhaltung lang beſeſſener Freiheiten und Rechte oder für ihre Rückeroberung entbrannt. Ueberall läſſt ſich Alles auf den Streit zweier Principien zurückführen: des Geiſtes der Freiheit und des Geiſtes des Abſoluten. Seit dem Tode *Heinrich IV.* werden alle Quellen der Freiheit mehr und mehr unterdrückt; Schritt für Schritt mit dieſem nimmt die Macht des Abſoluten bis zu noch nie da geweſenem Umfange zu.

238. Wachſen der abſoluten Macht der Könige.

Bereits die fränkiſchen Könige, beſonders aber die Capetinger, hatten den Gedanken wieder aufgenommen, nach der Art der römiſchen Kaiſer zu regieren. Stets war es das Ideal der franzöſiſchen Könige geblieben, die Macht der Krone zu ſtärken und an Stelle des mit den territorialen Eintheilungen verbundenen Syſtems einer Theilung der Regierungsthätigkeit die mächtige centrale Einheit der römiſchen Regierung zu ſetzen. Jedesmal, ſobald ein Schritt möglich wurde, ſchreitet dieſes Beſtreben von Regierung zu Regierung weiter. *Ludwig der Dicke* (1108—37), Abt *Suger* und *Ludwig IX.* oder *der Heilige* (1226—70) beſchränken ſtufenweiſe die Gerichtsbarkeit der groſsen Vaſallen. *Ludwig XI.* hatte ihre Gewalt gebrochen.

α) Triebkräfte im XVII. Jahrhundert.

239. Zwei Cardinal-Miniſter.

Durch den Uebertritt *Heinrich IV.* zum Katholicismus ward das Band zwiſchen dem König und dem Papſte von Neuem geknüpft. Der Mord des Königs und der Fall von La Rochelle brachen das Gleichgewicht, welches hoffnungsvoll in der weiſen und mächtigen Hand des Königs geſichert ſchien. Die Gebiete, auf welchen ſich ein freierer Geiſt entfalten konnte, wurden mehr und mehr eingeſchränkt.

Der abſolute Geiſt des alten kaiſerlichen Roms und derjenige der Päpſte treibt nunmehr die franzöſiſchen Könige unaufhaltſam. Zwei Cardinal-Miniſter, der letzte ſelbſt ein Römer, ſprechende Symbole dieſes Bundes zwiſchen Papſt und König, ergreifen für ihre ſchwachen oder unmündigen Herren das ſeit tauſend Jahren verfolgte Ziel. Der Sieg Roms iſt vollſtändig.

Von 1624—42 beherrſcht *Richelieu* Frankreich ſo gut, wie allein. Er bricht die letzte Macht des Adels und ſchleift 1624 die Befeſtigungen der Schlöſſer und derjenigen Städte, die nicht zur Vertheidigung des Landes dienen. Er macht die Krone von den Parlamenten unabhängig. Mit La Rochelle (1628) fallen die municipalen Rechte und die Partei der Hugenotten zugleich. Alle Gliederungen des Staates und alle Einrichtungen, welche die Entwickelung der männlichen Freiheit des Individuums ſchützen, das Gefühl perſönlicher Verantwortung, die freie Ueberzeugung des Einzelnen kräftigen, den Unternehmungsgeiſt und den Muth perſönlicher Initiative heben, ſind nunmehr vernichtet.

---

443) Ich bin leider nicht in der Lage, den Einflüſſen der Völker Rechnung zu tragen, die vor den Galliern Frankreich bewohnten; ſie können beträchtlich geweſen ſein; ich faſſe ſie ſtets mit den galliſchen Elementen zuſammen.

444) Ueber das Vorhandenſein des Bewuſſtſeins urſprünglicher germaniſcher Freiheiten bis zum Beginn der Revolutionszeit verweiſe ich auf die vortreffliche Schilderung *Auguſtin Thierry*'s in ſeinen »*Conſidérations ſur l'hiſtoire de France*«; ſie bilden die Einleitung zu ſeinen »*Récits des temps Mérovingiens*«. 3. Aufl. Paris 1846. Bd. I.

Ein letzter Verſuch des Pariſer Parlaments und des Adels, dem Hofe bewaffneten Widerſtand zu leiſten, wird vom zweiten Cardinal-Miniſter, dem Italiener *Mazarin*, beſiegt. Nun wird in Frankreich Alles ſtill. Man hört nur noch das eine Wort des einzigen Franzoſen *Louis XIV.*: »*L'Etat c'eſt Moi.*« Der einzige noch mögliche Widerſtand der Hugenotten und der Gewiſſensfreiheit beſteht im Erdulden der ſchrecklichen Dragonaden und im Verlaſſen ihres Vaterlandes.

240. *Ludwig XIV.*

Wir ſind nunmehr nach einem tauſendjährigen Ringen an einer einzig daſtehenden Erſcheinung in der Geſchichte des Abendlandes angelangt: auf allen Gebieten des Lebens und der Kunſt zur vollkommenſten Verwirklichung eines politiſchen Ideals, der abſoluteſten Concentration aller Kräfte in einem Einzelnen, in *Ludwig XIV.*! Auch in der Kunſt führt dies zu einzig daſtehenden Erſcheinungen: es iſt dies das *Siècle de Louis XIV*, das ſog. *Grand Siècle*!

β) Triebkräfte im XVIII. Jahrhundert.

241. Beginn zweier Richtungen.

Am Ende des Jahrhundertes und zur Zeit der Erniedrigung Frankreichs angelangt, ſtehen wir wieder an einem wichtigen Ausgangspunkte, am Beginne zweier Richtungen: einer freien und einer ſtrengen. Beide ſind Reactionen gegen den abſoluten Geiſt *Ludwig XIV.* und des XVII. Jahrhundertes. Die Früchte der erſten werden ſich ſofort zeigen; die der zweiten beginnen erſt dreiſsig Jahre ſpäter. Die erſte Richtung bringt den *Style Louis XV.* hervor, der im Rococo endigt, und die zweite führt zum *Style Louis XVI.* und zum *Empire*.

Wohl beſtand die erſte dieſer Reactionen gegen den Abſolutismus *Ludwig XIV.* im Wehen eines freien Geiſtes. Er war jedoch nur ein ſkeptiſcher und frivoler. Man hatte die Politik *Heinrich IV.* verlaſſen; der ernſte, würdige Geiſt der Freiheit lag zu Boden oder war ausgewandert, die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685) hatte ihr Werk gethan.

Die alte Monarchie hatte ſelbſt allmählich alle Wurzeln, ohne die ſie nicht beſtehen konnte, abgehauen oder untergraben. Ihren Adel hatte ſie, ſo zu ſagen, nur noch auf die Pflege des Frivolen angewieſen und vergiftet. Die Folgen konnten nicht ausbleiben.

Nachdem der Regent und *Ludwig XV.* ſelbſt zur Incarnation der Frivolität raffinirter und ſchamloſer Ausſchweifungen geworden, konnte auch der reine *Ludwig XVI.* den Thron nicht mehr retten und der blutigen Abrechnung entgehen. Er fiel als Opfer der anderen, ſtrengen Richtung und der Begeiſterung für die Antike, aber diesmal für deren Demokratie.

Der Urſprung dieſer neuen, viel tiefer gehenden Begeiſterung für das Antike dürfte nicht ſofort klar ſein und bedarf einer Erklärung. Der Hauptgrund der Begeiſterung liegt diesmal in den politiſchen Leidenſchaften und in dem Wege, den ſie einſchlugen, um ihre Ziele zu verwirklichen.

242. Einfluſs *Fénelon*'s.

Die für das allgemeine Wohl ſo warm fühlende Seele *Fénelon*'s[445]), die ſo Vieles errieth, was die Zukunft verwirklichen ſollte, lenkte zuerſt die Gedankenträume ſeiner Zeitgenoſſen am Ende des XVII. Jahrhundertes auf die antike Welt. Er bot ihnen Aegypten und Griechenland als Vorbilder der Vollkommenheit und ſocialer Tugenden.

---

445) Wir folgen hier der ſehr überzeugenden Schilderung *Auguſtin Thierry*'s in ſeinen »*Conſidérations ſur l'hiſtoire de France*«.

Bald darauf hatte die Geſchichte des Alterthums, in welcher *Rollin* dieſes ſo zu ſagen wie mit einem Reflex evangeliſcher Moral verſchönerte, einen unglaublichen Erfolg.

Der *Abbé de Mably* folgt auf derſelben Bahn. Er erhebt zu ſocialen Principien das, was dieſe Dichtungen und Erzählungen beliebt gemacht hatten. Er predigt von der ſocialen Gleichheit. Er führt die Worte *patrie*, *citoyen*, *volonté générale*, *ſouveraineté du peuple* ein, welche nachher bei *Jean Jacques Rouſſeau* zu mächtigem Einfluſs gelangten.

243. Sehnſucht nach ſocialer Erneuerung.

In den Ideen bereitet ſich nun die ungeheure Veränderung der ſtaatlichen Einrichtungen (Inſtitutionen), die 1789 ausbrach, vor. Der Inſtinct einer ſocialen Erneuerung, einer unbekannten Zukunft, der in der nationalen Vergangenheit nichts entſprach, drängt mächtig die Geiſter von allen nationalhiſtoriſchen Bahnen ab.

Der Begriff vom Volk im politiſchen Sinne des Wortes, die Ideen der nationalen Einheit, einer freien und homogenen Geſellſchaft waren damals nicht vorhanden. Die Geſchichte Frankreichs lieferte kein Beiſpiel hierfür. Dieſe Begriffe konnten nur durch eine mehr oder weniger erzwungene Aehnlichkeit zwiſchen den Bedingungen des modernen ſocialen Zuſtandes und dem Grundgedanken der freien Staaten des Alterthums vor die Augen geſtellt werden.

Man fühlte dunkel, aber mächtig, daſs die Geſchichte Frankreichs, der Rechte oder Privilegien der verſchiedenen Staatskörper und ihrer verſchiedenen Claſſen der öffentlichen Meinung nur vereinzelte oder aus einander gehende Kräfte bieten konnte. Man fühlte, daſs, um dieſe unter einander ſo lange feindlichen oder rivaliſirenden Claſſen in eine neue Geſellſchaft zu verſchmelzen, es eines anderen Elementes bedurfte, als die häuslichen Ueberlieferungen.

244. Vorbild antiker Republiken.

Man holte in den antiken Republiken ein Ideal der Geſellſchaft, von Einrichtungen und ſocialer Tugend, demjenigen entſprechend, was die Vernunft (*raiſon*) und Begeiſterung als Beſtes, Einfachſtes und Erhabenſtes ſich vorſtellen konnte. Dies waren die Demokratien von Sparta und Rom. Ihren Adel und ihre Sclaven beachtete man nicht; man nahm aus der alten Welt nur das den Leidenſchaften und dem Verſtändniſs der neuen Welt Entſprechende.

245. Einfluſs des *Tiers-Etat; Style Empire.*

Die Bewegung geht diesmal von dem nach Anerkennung ſtrebenden *Tiers-Etat* aus. Daher beruht die Aufnahme des Alterthums durch den Bürgerſtand und das Volk auf viel breiteren Schichten. Dies erklärt die Ueberzeugung, mit welcher ſie durchgeführt wird, oft bis zum Lächerlichen und ohne wirkliche Feinheit. Es war die durchgreifendſte, aber geiſtloſeſte Auffaſſung der Antike ſeit dem Beginne der Renaiſſance. Dennoch verleiht die aufrichtige Begeiſterung des Volkes einen gewiſſen Zug der Groſsartigkeit, den man den beſſeren Werken des *Style Empire* nicht verſagen kann.

5) Wirkungen der Geiſtesrichtungen der Zeit *Heinrich IV.* auf die Kunſt von 1610—1750.

246. Drei Geiſtesrichtungen.

Die erbitterten Kämpfe der Hugenotten und der *Ligue* hatten den Geiſt des Abſoluten noch kräftiger ausgeprägt und zu neuen Anſtrengungen angeſpornt. Eben ſo hatten ſie den Geiſt der Freiheit, individueller Initiative und Verantwortung — der architektoniſch nie ſo klar ausgeſprochen worden war, als im gothiſchen Stil — mit neuer, ſeit den politiſchen Schlägen *Ludwig XI.* nicht mehr gekannter Hoffnung erfüllt.

Das mächtige Emporblühen auf allen Gebieten während der zwölf ruhigen Jahre von *Heinrich*'s Regierung hatte den Geiſt der Fuſionspolitik des Königs ebenfalls mit reicher Hoffnung belebt.

Im Zeitalter *Heinrich IV.* ſtehen ſich ſomit drei Hauptgeiſtesrichtungen gegenüber: der Geiſt der Freiheit, der Geiſt des Abſoluten und der Geiſt der Verſöhnung *Heinrich IV.* Dies ſind Triebkräfte von groſser Bedeutung für die weiteren Schickſale der Architektur der franzöſiſchen Renaiſſance. Unmittelbar oder durch ihre Folgen ſollten ſie den Charakter ihrer Phaſen beſtimmen oder die Elemente herbeirufen, welche Letzteres zu vollbringen geeignet ward. Die zunächſt liegende Folge hiervon wird ſein, den beiden neben einander flieſsenden Strömungen der franzöſiſchen Architektur, auf die wir öfters hingewieſen haben und deren Schickſale wir im Folgenden näher bezeichnen werden, der freien und der ſtrengen, einen intenſiveren Charakter zu verleihen.

α) Wirkungen der freien Geiſtesrichtung.

247. Wiederholte Kämpfe.

Sehr wichtig iſt es, in dieſer Zeit die Schickſale des Geiſtes freier Individualität, welcher in der gothiſchen Architektur ſeinen höchſten Ausdruck gefunden und in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhundertes noch ſchöne Blüthen getragen hatte, zu verfolgen. Ein Gleichniſs, den Bewegungen eines Stromes entnommen, dürfte die Intenſität, die Wiederkehr und die Dauer ſeiner verſchiedenen Kämpfe deutlicher ſchildern.

Wie höher flieſsendes Waſſer nicht plötzlich in einem tiefer liegenden Canal ſtill weiterflieſsen kann, ohne nach dem Sturze zuerſt in einer gewaltigen Woge emporzuſchieſsen, dann in ſtets kleiner werdenden Wellen auszutoben, eben ſo bäumten ſich hier ältere und neuere Begriffe von individueller Freiheit vereint gegen den immer mächtiger werdenden Abſolutismus, im Staate wie in der Kunſt. Die Hugenottenkriege von 1562—98 waren dieſe erſte mächtigſte, wieder emporſchieſsende Woge. Es folgten die drei kleineren von 1621—28. Die Unruhen der alten, dann der jungen *Fronde* (1648—53) waren die letzten Aufwallungen vor der Stille der Zeit *Ludwig XIV.*

248. Reaction gegen die antike Kunſt um 1600.

Unter verſchiedenen Formen war es immer und überall der Kampf des Geiſtes individueller Freiheit und individueller Rechte gegen die ſtets wachſenden Uebergriffe des Geiſtes der römiſchen Cäſaren in der katholiſchen Kirche und in der franzöſiſchen Monarchie. Es kann daher nicht befremden, wenn ſich in gewiſſen Kreiſen nun ebenfalls eine Reaction gegen die Kunſt des alten Roms einſtellte. Denn auch ſie legt dem einzelnen Künſtler manche Beſchränkungen der individuellen Phantaſie und eine ſtrenge Schulung aller ſeiner Fähigkeiten auf. Dieſe Reaction äuſsert ſich nach zwei verſchiedenen Richtungen: erſtens im Beſtreben, die nationalen Elemente wieder zu beleben, und zweitens im Entlehnen vlämiſcher und holländiſcher Elemente, um erſtere zu ſtärken.

249. Rückkehr zum Nationalen.

Die erſte Richtung äuſsert ſich in der Architektur in einer Art Aufſtand gegen die antiken Ordnungen und das Feſſelnde, das mit ihrer Anwendung in Verbindung ſteht[446]). Man glaubt ſchon hierdurch etwas nationaler zu ſein.

---

446) *Et puis c'eſt une ſorte de ſatisfaction que de ſe voir débarraſſé pour un moment de l'imitation antique, des ordres prétendus doriens ou corinthiens, des colonnes appoſées à l'oeuvre avec laquelle elles n'ont que faire, des pilaſtres coloſſaux qui rompent la logique de la conſtruction, des reproductions d'arcs de triomphe de thermes ou de temples, dans nos maiſons, faites par des hommes, vivant et agiſſant à la moderne.* (Lemonnier, H. *L'art français etc.* Paris 1893. S. 53.)

»Faſt überall,« ſagt *Lemonnier*, »ſieht man in dieſer Zeit eine Wiederaufnahme des realiſtiſchen Geiſtes. Faſt überall trachtet man das Gefühl der eigenen Perſönlichkeit, ſeiner Zeit, ſeines Landes wieder zu erwecken.« Dieſes Urtheil iſt vollkommen richtig. Auf dem Gebiete der bildenden Künſte wird in den nordiſchen Ländern die Rückkehr zum nationalen Element ſtets zu einem gewiſſen Realismus führen.

Auch die folgende Beobachtung iſt ein Zeugniſs vom Erwachen des nationalen Geiſtes.

250. Reaction gegen den akademiſchen Geiſt.

Die von einem Franzoſen herrührende Bezeichnung der Zeit *Heinrich IV.* als einer Epoche zwiſchen der Renaiſſance (nach franzöſiſchen Begriffen das XVI. Jahrhundert) und dem triumphirenden Akademismus unter *Richelieu* und *Ludwig XIV.* hebt ebenfalls eine andere Seite dieſes Charakters hervor[447]). Denn in der Renaiſſance ſpielt die Antike, ſo zu ſagen, die befruchtende Rolle, und die Akademien wiederum ſind unzertrennlich von der antiken Auffaſſung der Kunſt. Das Verſchwinden der Akademien in dieſer Zeit war nicht nur die Folge der damaligen Stürme, ſondern die Reaction des einheimiſchen gallo-fränkiſchen oder gothiſchen Geiſtes gegen die immer gröſsere Zunahme des gallo-römiſchen in Religion, Kunſt und Regierung[448]).

Es iſt begreiflich, daſs in dieſer Zeit der Streit der Zünfte mit ihren gothiſchen, d. h. nationalen und zugleich volksthümlicheren Begriffen gegen die königlichen Meiſter und das Wiederaufrichten der Akademien beſonders lebhaft wurde. Letztere waren als Anhänger der Antike ſowohl eine ariſtokratiſchere Elite, als auch die Förderer der ausländiſchen Kunſtrichtung. Aus derſelben Quelle entſpringt das damalige Hinneigen zur niederländiſchen Kunſt, in welcher die gallo-fränkiſche Sinnesweiſe ihre eigene weiter leben fühlte.

251. Sympathie für das Vlämiſche und Holländiſche.

Die zweite Richtung äuſsert ſich in der Sympathie für Elemente der Künſte derjenigen Völker, welche entweder ebenfalls der gallo-fränkiſchen Kunſtrichtung angehören, wie die Vlamänder, oder aber wie die aufblühende mit *Heinrich IV.* verbündete holländiſche Republik am energiſcheſten gegen den ſpaniſch-römiſchen Abſolutismus kämpften.

Es kann nicht genug hervorgehoben werden, daſs dieſe vlämiſch-holländiſchen Einflüſſe unter *Heinrich IV.*, ſo zu ſagen, mit dem Edict von Nantes beginnen und gleichzeitig mit dem letzten Ringen für Freiheit in der *Fronde* zu Ende gehen. Als 1661 *Ludwig XIV.* zu regieren begann, ſind ſie, wie alle anderen Regungen des freien Geiſtes, ſcheinbar ganz verſchwunden.

252. Sympathie für die freien Formen *Michelangelo*'s.

Eine andere Aeuſserung des Geiſtes der Freiheit beſteht im Feſthalten am Geiſte der Willkür und freien Phantaſie der ſpäten Phaſe des XVI. Jahrhundertes; ferner, im Zuſammenhang mit dieſem, eine Vorliebe für die Detailbildung *Michelangelo*'s und ſeiner Schüler und eine Sympathie für die unregelmäſsigen Elemente in der ſpaniſchen Literatur. Die Wirkungen dieſer Elemente werden wir in der freien Strömung der Zeit *Ludwig XIII.* erkennen, eben ſo ihr Wiedererwachen in einem modificirten Geiſt in der Kunſt *Ludwig XV.*

---

447) In dem halben Jahrhundert zwiſchen 1584, in welchem die *Académie du Palais* ſich auflöste, und dem Jahre 1634—35, in welchem die *Académie française* entſtand, gab es in Frankreich keine Akademie. (Siehe im Folgenden das Nähere gelegentlich der Akademien.)

448) Um Jedem gerecht zu werden, darf man nicht vergeſſen, daſs es zwei Begriffe des Nationalen in Frankreich giebt: den gallo-römiſchen und den gallo-fränkiſchen.

β) Wirkungen des Geiſtes des Abſoluten.

Die Wirkungen des Geiſtes des Abſoluten führen mehr und mehr zur Concentrirung aller Gebiete und Elemente der Kunſt nach einem einheitlichen Plan. Durch die neu gegründeten königlichen franzöſiſchen Akademien in Paris und in Rom werden alle Quellen von Frankreich und Italien concentrirt, methodiſch ſtudirt und geregelt nach einer Richtung geleitet. Sie gipfeln endlich unter *Lebrun* und *Ludwig XIV.* in einer Einheit zuſammen, wie ſie die Geſchichte vielleicht weder vorher, noch ſeitdem geſehen hat und deren Wirkungen mit gröſster Aufmerkſamkeit verfolgt zu werden verdienen. Spaniſcher Deſpotismus, der Geiſt der Gegenreformation, der Päpſte und der Jeſuiten, jede dieſer Quellen des Abſoluten hat einen gewiſſen Antheil an dieſer hoch intereſſanten Erſcheinung und ſpiegelt ſich theilweiſe und wenn auch in verſchiedenem Grade in der Kunſt *Ludwig XIV.* wieder.

253. Einheitliche Leitung aller Künſte.

Von dem Schickſal des Geiſtes der Verſöhnung *Heinrich IV.* und ſeiner Fuſionspolitik wird ſpäter an geeigneter Stelle die Rede ſein.

g) Einfluſs fremder Völker auf die Kunſt des XVII. Jahrhundertes.

Das regelmäſsige, ununterbrochene Zunehmen der italieniſchen Elemente in der franzöſiſchen Architektur des XVI. Jahrhundertes hatte zur Folge, daſs bereits unter *Ludwig XIII.* der Stil des Kirchen- und Palaſtbaues in Frankreich und Italien kaum mehr zu unterſcheiden ſind. Dem gegenüber hatte man Anfangs Mühe, zwei Erſcheinungen im erſten Drittel des XVII. Jahrhundertes, von denen die Franzoſen berichten, zu begreifen. Die erſte iſt eine Art Unentſchiedenheit der Richtung in der franzöſiſchen Kunſt; die zweite beſteht in den Einflüſſen verſchiedener anderer fremder Völker, vor Allem einem bedeutenden vlämiſchen Einfluſs, der etwa bis 1660 anhält. Die franzöſiſchen Schriftſteller ſelbſt ſchienen wenig nach dem Grund dieſer Erſcheinungen gefragt zu haben. Längere Zeit war ich nicht ganz von der Richtigkeit dieſer Anſichten überzeugt und glaubte in dieſen Erſcheinungen, falls ſie nicht übertrieben worden ſind, einfach nationale Eigenthümlichkeiten vor Augen zu haben, die zu ihrer Erklärung keiner Annahme fremder Einflüſſe bedürften. Erſt allmählich konnte ich mich von der Richtigkeit dieſer Angaben oder, genauer geſagt, von ihrer theilweiſen Richtigkeit überzeugen, indem dieſe Erſcheinungen eigentlich nur in einer der zwei Strömungen der franzöſiſchen Architektur an das Licht treten. Im Grunde ſcheinen ſie das regelmäſsige *Crescendo* des italieniſchen Einfluſſes nirgends aufgehalten zu haben, eben ſo wenig, wie es den Hugenotten gelang, für die Gefühle einer gallo-fränkiſche Denkweiſe, die Frankreich im Mittelalter groſs gemacht hatte, neben den neu erwachten gallo-römiſchen Anſchauungen das Recht der Weiterexiſtenz zu erkämpfen.

254. Unentſchiedene Richtung in der Architektur um 1610.

Indem ich ſchrittweiſe das wirkliche Vorhandenſein dieſer Erſcheinungen feſt ſtellen konnte, gelang es mir gleichzeitig, ihre Erklärung zu finden. Sie liegt in ihrem unmittelbaren Zuſammenhang mit dem Chaos und der Anarchie während der Hugenottenkriege und der *Ligue*, auf die ich deſshalb beſonders die Aufmerkſamkeit gelenkt habe (ſiehe Art. 213, S. 199). Dieſe Unentſchloſſenheit und das Hin- und Herſchwanken zwiſchen verſchiedenen fremden Einflüſſen ſind die Folge der Verſchiedenartigkeit der Intereſſen und Wünſche, welche in den damaligen Geiſtern herrſchten und um die mehr als dreiſsig Jahre lang gekämpft wurde.

Der Einfluſs fremder Völker, mit Ausnahme des bereits vorhandenen italieni-

ſchen, iſt wiederum einerſeits die Folge ihrer Machtſtellung und andererſeits der Sympathien der Katholiken und der Hugenotten für diejenigen Nachbarvölker, welche am lebhafteſten für und gegen Rom und die Reformation auftraten und deren Künſte und Weſen Elemente aufwieſen, die den Geiſtes- und Gemüthsrichtungen beider Parteien entſprachen.

255. Angaben *Lemonnier's.*

Zur Beſtätigung dieſer Angaben führen wir einige Stellen von *Lemonnier* und *Henri Martin* hier an.

»Betrachtet man die Kunſt um 1610,« ſchreibt erſterer[449]), »ſo iſt es kaum möglich, zu wiſſen, wohin ſie führen wird; ſo groſs iſt die Zahl der Elemente, die in ihr wirken: Alterthum, Renaiſſance, Italien, Flandern, die beginnende Kunſt der Jeſuiten, nationale Ueberlieferungen; Alles dieſes miſcht ſich oder, richtiger, ſtellt ſich neben einander. Stehen wir da vor Trümmern oder vor neuem Material? Es iſt ſchwer zu ſagen . . .« Sind dieſe Worte nicht der genaue Reflex des Zuſtandes der Anarchie, den wir in Art. 213 (S. 199) geſchildert haben?

»Es gab ſo viele Widerſprüche,« fährt *Lemonnier* fort, »zwiſchen den Theorien und dem Temperament, zwiſchen den künſtleriſchen und literariſchen Lehren und den alten Wurzeln der Seelen, daſs man kaum wuſſte, wohin ſich wenden, und daher entgegengeſetzte Reactionen unvermeidlich waren . . . Im Jahr 1622, als *Rubens* ſeine *Galerie du Luxembourg* begonnen hatte, weilte unſere Kunſt noch in jenem Zuſtande der Unentſchloſſenheit, welche ſich beſonders dazu eignet, ſie einem fremden Einfluſſe zu unterwerfen. Dennoch ging *Rubens*, ſo zu ſagen, unbemerkt vorüber . . . Am Hofe miſchten ſich, ohne zu verſchmelzen, italieniſche Verfeinerung (*raffinement*), ſpaniſcher Ernſt und franzöſiſche Lebhaftigkeit (*vivacité*); die Sitten hatten öfters mehr von der Ausſchweifung (*débauche*), als von der Galanterie; man empfand etwas wie einen Reſt von Brutalität unter dem Beſtreben nach Courtoiſie, der Ernſt des Königs und ſeines Miniſters ging nicht auf ſeine Umgebung über, und unter *Anna* und *Mazarin* blieb wenig mehr davon übrig.«

Im erſten Theile des XVII. Jahrhundertes endlich, giebt *Lemonnier* zu, hat die franzöſiſche Kunſt mehr empfangen, als gegeben. In ſeiner intellectuellen Entwickelung war Frankreich noch nicht in der Lage, ſich ſelbſt vollſtändig zu genügen. Seine Geſchichte und geographiſche Lage führten zu mehr oder weniger engen Beziehungen mit den Nachbarvölkern.

256. Anſchauungen von *Henri Martin.*

Dieſe Situation des franzöſiſchen Geiſtes offenbart ſich noch auf einem anderen Gebiete. »In der Literatur,« ſagt *Henri Martin*, »iſt das erſte Drittel des XVII. Jahrhundertes eine Epoche des Ueberganges, mehr der Vorbereitung als der Schöpfung. Man ſäte mehr, als man erntete.«

Man ſieht hieraus, wie ſehr es von Wichtigkeit iſt, die Natur und Ausdehnung des Einfluſſes dieſer Völker auf die Entwickelung der franzöſiſchen Architektur ſeit *Heinrich IV.* möglichſt klar zu erkennen.

1) Einfluſs Spaniens.

257. Gründe des ſpaniſchen Einfluſſes.

Der wahre Mittelpunkt der katholiſchen Handlung war nicht mehr Rom, ſondern Spanien. In der Bulle vom 15. Februar 1559 beugen ſich *Paul IV.* und das Papſtthum ſelbſt vor der von ihm geſchaffenen Inquiſition, und dieſer hatte *Philipp II.* perſönlich den Eid geleiſtet. Spanien war es, das ununterbrochen den franzöſiſchen Hof gegen die Reformirten und zu ihrer Vertilgung mit allen Mitteln

449) A. a. O., S. 59.

trieb. Längs der Pyrenäen, in den Niederlanden und in der Picardie, in der Freigrafſchaft und in Burgund drangen ſpaniſche Beſitzungen in Frankreich ein; hierzu kam noch die Stellung, die Spanien in Italien hatte, hinzu. Die Ankunft der ſpaniſchen Armee unter dem Herzog von Parma hatte 1590 allein den Fall von Paris verhindert. Von 1591—94 hatte Paris eine ſpaniſche Garniſon.

»Der politiſche Einfluſs Spaniens in Frankreich während der *Ligue*,« ſchreibt *Henri Martin*, »war ein überwiegender; aber ſein literariſcher Einfluſs dauert im XVII. Jahrhundert fort. Während dreiſsig Jahren herrſchte die Nachahmung des Spaniſchen. Dieſe Invaſion des Spaniſchen hatte den Geiſt der Renaiſſance in Frankreich etwas irre gemacht (*déconcerté*). Als *Richelieu* die anti-ſpaniſche Politik durchſetzte, nahm die Renaiſſance von Neuem die Offenſive, im Namen des *Ariſtoteles* und *Horaz*, gegen die unregelmäſsigen Stücke, die aus Spanien importirt waren.«

258. Einfluſs auf den Hof.

Wir ſehen ferner durch die Vermittelung des Hofes und durch ſeinen jetzt immer gröſser werdenden Einfluſs das ſpaniſche Element auf die franzöſiſche Kunſt einwirken. »Die von *Heinrich III.* 1574 eingeführte neue Hofetiquette,« ſagt *Henri Martin*, »ſtrebt an, die Groſsen, den Adel, die Unterthanen fern zu halten. Sie ſoll die Zurückhaltung und erhabene Steife des ſpaniſchen und engliſchen Ceremoniells an Stelle der den Franzoſen ſo lieben Familiarität und des leichten Zutrittes bei dem König ſetzen.«

»Mochten unſere Franzoſen,« ſagt *Lemonnier*[450]), »noch ſo ſehr über Einzelnes am Hofe von Madrid ſich luſtig machen, ſo brachten ſie von einer Geſandtſchaft jenſeits der Pyrenäen eine ‚gewiſſe Luft mit ſich zurück', die ſie dort eingeathmet hatten. Niemals waren die Botſchaften ſo zahlreich, als zwiſchen 1600 und 1630. Unter der Regentſchaft der *Maria von Medici* ging man truppenweiſe: unſere *diplomates de parade* hatten zuweilen ein Gefolge von 100 bis 200 Edelleuten, begierig ihren Luxus zu zeigen und die ſchönen Spanierinnen zu ſehen.«

Hierzu kommt nun der Einfluſs der beiden ſpaniſchen Königstöchter, die nunmehr nach einander auf den Thron Frankreichs ſteigen: *Ludwig XIII.* heirathet 1615 *Anna von Oeſterreich*, Tochter *Philipp III.*, und 1659 *Ludwig XIV. Maria Thereſia*, Tochter *Philipp IV.* »*Ludwig XIV.*,« ſagt *Henri Martin*, »bildet 1661—72 die edle und ernſte Galanterie, deren Geſchmack und Gewohnheiten er von ſeiner ſpaniſchen Mutter, *Anne d'Autriche*, empfangen hatte, zu einem Syſtem aus«[451]).

Bedenkt man, daſs der Stil *Louis XV.* eine wirkliche Reaction des echt franko-galliſchen Geiſtes gegen das ganze Syſtem *Ludwig XIV.* bedeutet, ſo wird es immer wahrſcheinlicher, daſs in der Geiſtesrichtung des *Grand Roi* und ſeiner Zeit mehr erzwungene ſpaniſche Würde, ſpaniſches Ceremoniell und *gravité caſtillane* verbunden waren, als ſonſt dem franzöſiſchen Geiſte eigen iſt. Die Folge hiervon iſt ohne Zweifel ein fühlbarer Einfluſs auf den Charakter des Hofes. Durch die maſsgebende Rolle des letzteren wurde er auf die Kunſt übertragen und brachte mindeſtens zwei wichtige Erſcheinungen hervor: er half den Charakter des Schweren, wie wir ſehen werden, betonen und brachte die ſog. Poſe hervor[452]).

450) A. a. O., S. 63.

451) Die Etiquette, ohne die extravaganten Hinderniſſe anzunehmen, welche am ſpaniſchen Hofe herrſchen und die der franzöſiſche Geiſt nicht geduldet hätte, nimmt im Verhältniſs der Zunahme der königlichen Pracht eine unbekannte Ausdehnung. . . . Sie iſt berechnet, der Monarchie auf Koſten der Ariſtokratie zu dienen. Die Unterſchiede zwiſchen den Claſſen werden vermindert; die Unterſchiede aber zwiſchen allen dieſen und dem König werden vermehrt.

452) Die »Poſe« iſt wie ein fremder Geiſt und Gaſt, der ſich neben dem natürlichen Menſchen einſtellt, und in welche dieſer hineinſchlüpft, um ſich in den Augen der Welt (*de la cour, du monde*) den Schein zu geben, er ſei geiſtig und materiell

2) Spaniſch-vlämiſcher Einfluſs.

259. Spaniſch-vlämiſcher Einfluſs.

Vom rein ſpaniſchen, eben ſo vom rein vlämiſchen Einfluſſe iſt die Wirkung der Miſchung beider in den ſpaniſchen Beſitzungen in Belgien zu unterſcheiden. Das katholiſche Frankreich hatte ſeine Blicke fortwährend nach den Niederlanden gerichtet. Seit *Carl V.* und *Philipp II.* war dort die Hauptbaſis der ſpaniſchen Unternehmungen gegen Frankreich. Von dort waren *Farneſe* und *Mansfeld* der *Ligue* zu Hilfe gekommen. In dieſer Weiſe mochten ſelbſt die Spanier ein Mittel werden, um auch dem rein niederländiſch-vlämiſchen Element Einfluſs zu verleihen.

Aber auch vom Einfluſſe der ſpaniſch-vlämiſchen Miſchung glauben wir Beiſpiele anführen zu können.

Die Kirchen-Façade von *Ste.-Marie* zu Nevers, mit dem kräftigen Relief ihrer vorgeſetzten Säulen, den ſchweren, geſuchten Verdachungen der Fenſter, Thüren und Niſchen, dem vereinfachten, aber um ſo breiter und kräftiger behandelten Detail der Conſolen und Hermen u. ſ. w., zeigt viel mehr den Charakter der vlämiſch-ſpaniſchen Kunſt, als der ängſtlicheren, mäſsigeren franzöſiſchen Architektur.

An der eigenthümlichen Façade der Kloſterruine von St.-Amand bei Valenciennes (am Thurm 1633 datirt) ſcheint mir in der Decoration, in den rieſigen verſchlungenen Bändern und am eigenthümlichen Ornamente eine ſpaniſche oder beinahe ſpaniſch-mexikaniſche Beeinfluſſung des Vlämiſchen zu liegen.

Es würde ſich ferner lohnen, nachzuforſchen, ob dasjenige, was man nördlich von den Alpen als Jeſuitenſtil zu bezeichnen pflegt, nicht ebenfalls die ſpaniſch-vlämiſche Entwickelung des italieniſchen Typus iſt, den *Vignola* am *Geſù* in Rom aufgeſtellt hat. In Frankreich ſcheint man ſich eher an die italieniſchen Vorbilder gehalten und den ſpeciell jeſuitiſchen ſpaniſch-vlämiſchen Schwulſt vermieden zu haben.

3) Vlämiſcher Einfluſs.

260. Befremdendes in ſeinem Auftreten.

Gedenkt man einerſeits der wunderbaren Leiſtungen der franzöſiſchen Gothik und der unglaublichen Meiſterſchaft in der Compoſition, ſo wie in der Entwickelung der Gliederungen, die ſie bis an das Ende bewahrte; gedenkt man andererſeits des unerſchöpflichen Zaubers der italieniſchen Renaiſſance und der Meiſterwerke jedes Ranges, den ſie auf allen Gebieten entwickelte — ſo hat das Auftreten eines vlämiſchen Einfluſſes auf die franzöſiſche Kunſt zwiſchen 1600 und 1660 zuerſt etwas auſserordentlich Befremdendes.

261. Erklärung hierfür.

Man fragt ſich, wie dieſe Erſcheinung möglich geworden ſei, nachdem Frankreich bereits während hundert Jahren ſich immer mehr mit der italieniſchen Kunſt verbunden hatte. Die Thatſache wird von allen Franzoſen zugegeben; Wenige aber ſcheinen die Gründe dieſer Erſcheinung zu verſtehen. *Deſtailleur* ſagte mir mehrmals, er habe keine Erklärung hierfür finden können. *Lemonnier* führt einige Punkte an, die richtig ſind. Eine vollſtändige Aufklärung fand ich jedoch erſt in einer der zahlreichen Einzelſtudien von *Courajod*. Zum beſſeren Verſtändniſs führen wir einige

---

mehr, gröſser und beſſer, als er wirklich iſt. In keinem der Länder, in denen ich gelebt habe, iſt ſie mir ſo aufgefallen, wie in Frankreich. Dem gothiſchen Frankreich, ſo wie dem des XVI. Jahrhundertes, dem groſsen Urmenſchen *Heinrich IV.*, war die Poſe gänzlich unbekannt. Sie beginnt unter *Ludwig XIII.*, thront unter dem *Grand Roi* von der Fuſsſtellung bis zum Perrückenſcheitel, nimmt vielleicht unter *Ludwig XV.* etwas ab, blüht, unter dem Schein des Antiken, mit der erſten Republik und dem Empire wieder gewaltig auf, um erſt im letzten Viertel des XIX. Jahrhundertes, hoffentlich auf immer, aus der franzöſiſchen Kunſt zu ſchwinden.

der Angaben aus dieſer Arbeit *Courajod*'s hier an[453]). Schon am Beginn des XIV. Jahrhundertes ſieht man in Paris mehrere vlämiſche Bildhauer von Ruf arbeiten. Um 1350 hatte der Naturalismus der vlämiſchen Schule ſich in Paris eingebürgert und war von Nord-Frankreich adoptirt worden. Als Flandern unter das burgundiſche Scepter gelangte und letzteres Land eine lange Zeit friedlicher Blüthe bewahrte, während ſeit 1407 die königlichen Provinzen in Folge des Krieges künſtleriſch unthätig wurden, verbindet ſich der vlämiſche Einfluſs mit dem burgundiſchen und beherrſcht als nationale Kunſt das ganze XV. Jahrhundert in Frankreich. Die vlämiſch-burgundiſche Kunſt beginnt mit ihren Meiſterwerken in Dijon von 1390—1410. Die burgundiſche (d. h. vlämiſche Kunſt) blieb in Frankreich die nationale Kunſt bis zum Augenblick, wo *Michel Colombe*, aus dieſer Schule hervorgegangen, den Adel und die Eleganz des italieniſchen Stils entlehnte und in dem von italieniſchen Elementen ganz durchtränkten Loire-Thal den endgiltigen Stil der franzöſiſchen Renaiſſance gründete, indem er die franzöſiſchen Eigenſchaften hinzubrachte.

Nachdem *Courajod* dieſe Stellung der vlämiſchen Kunſt auf das deutlichſte nachgewieſen hat, wird das Wiederauftauchen derſelben unter *Heinrich IV.* ſonnenklar, beſonders wenn man ſich erinnert, daſs während des gröſsten Theiles des XVI. Jahrhundertes die Franzoſen durch die *Clouet*'s u. a. mit der vlämiſchen Schule, namentlich mit ihrer Porträt-Malerei, in Verbindung bleiben.

Die übrigens keineswegs allgemeine, ſondern bloſs theilweiſe Aufnahme vlämiſcher Elemente war alſo damals einfach eine der Formen der Rückkehr zur nationalen Kunſtrichtung, die wir als eine der Folgen der Hugenottenbewegung nachgewieſen haben (ſiehe Art. 264, S. 222).

Folgende hier einſchlägige Ereigniſſe ſeien erwähnt.

262. Beiſpiele des vlämiſchen Einfluſſes.

Im Jahre 1583, noch als König von Navarra, lieſs *Heinrich* die Gründung einer vlämiſchen Colonie im Bearn ſtudiren, um die Teppichweberei dort einzuführen[454]). Später (1602) beförderte er auch in Frankreich die Fabrikation der Teppiche nach flandriſcher Art[455]).

Später berief *Heinrich IV.* bedeutende vlämiſche Meiſter, wie *Franz Pourbus*, *Paul Bril* und *Francheville*, an ſeinen Hof. Sie hatten ſämmtlich in Italien geweilt, und der zuletzt Genannte war, wie ſein Lehrer *Jean Bologne*, ſo zu ſagen zu einem Italiener geworden. Der Ruf eines Meiſters wie dieſer, noch mehr derjenige von *Rubens*, des einzigen Künſtlers nördlich von den Alpen, den man neben die ſechs Heroen der italieniſchen Kunſt ſtellen kann, muſſte nothwendiger Weiſe auf die ganze vlämiſche Schule einen auſserordentlichen Glanz werfen.

In den Jahren 1622—25 weilte *Rubens* mindeſtens zweimal in Paris, um ſeine berühmten Compoſitionen aus dem Leben der *Maria von Medici* für die eine Galerie des Luxembourg-Palaſtes zu malen. Die zweite Galerie mit demjenigen *Heinrich*'s *IV.* wurde leider nicht ausgeführt. Man nimmt gewöhnlich an, daſs *Rubens* ſo gut wie keinen Einfluſs auf die Franzoſen ausgeübt hat. Auf einzelne Spuren werden wir immerhin bei der barocco-artigen Stilrichtung unter *Ludwig XIII.* hinzuweiſen haben.

263. Vlämiſche Zunft in Paris.

In Paris gab es 1626—91 eine Zunft (*confrérie*) der vlämiſchen Nation. Sie war gebildet aus der *catholique aſſemblée des illuſtres Nations Flamande, Allemande,*

453) Courajod, L. *Les origines de la Renaiſſance en France au XIVe et au XVe ſiècle. Leçon d'ouverture du 2 Février 1887, à l'École du Louvre.* Paris 1888.

454) Siehe: *Nouvelles archives de l'art français* 1879, S. 237.

455) Siehe: Martin, H. *Hiſtoire de France.* 4. Ausg. Paris 1855—60. Bd. X, S. 459.

Suiſſe et autres und wurde 1626 auf Wunſch der Erzherzogin *Claire Eugénie* gegründet, damit ihre Landsleute in Frankreich nicht »*ſous le titre ſpécieux de droit des gens*« zum Proteſtantismus übergingen. Neben den berühmten Kupferſtechern *Gerard* und *Jean Edelinck* aus Antwerpen, ſpäter naturaliſirt, findet *A. de Montaiglon*[456]) mehrere vlämiſche Kleiderhändler (*marchands-tailleurs d'habits*) und meint, ſie könnten auf den Geſchmack der Männerkleidung in Frankreich eingewirkt haben.

Als hierauf bezügliche Thatſache verdient hervorgehoben zu werden, daſs zur Zeit *Richelieu*'s und der Geſellſchaft des *Hôtel de Rambouillet* (ca. 1630) die allgemeine Form des Coſtüms nicht aus Spanien, ſondern aus Flandern und Holland nach Frankreich gelangt war; hier wurde ſie nur um Einiges verfeinert[457]).

Noch im XVIII. Jahrhundert können wir mit *Watteau* und den *Vanloo*'s Vlamänder unter den erſten Meiſtern Frankreichs ſehen.

Man fühlt ſich geneigt, dieſe franko-vlämiſche Phaſe wie eine Art ſtärkender Früh-Renaiſſance des XVII. Jahrhundertes anzuſehen. Sie mochte beſtimmt ſein, Frankreich wenigſtens ſo weit mit nördlichem Individualismus zu ſtärken, als nöthig war, damit ſeine Kunſt unter dem furchtbaren Anſtürmen der entgegengeſetzten Richtung, in der die Jeſuiten, *Richelieu* und *Ludwig XIV.* den Ton angeben ſollten, wenigſtens am Leben blieb.

Dieſer vlämiſche Einfluſs erſcheint mir übrigens in der Architektur weniger auffallend, als in den anderen Künſten. Die wichtigſte Erſcheinung dürfte das Auftreten des Backſteinbaues ſelbſt da ſein, wo der ausſchlieſsliche Quaderbau üblich und wohl billiger war. Dieſe Thatſache dürfte jedoch, wie wir ſehen werden, eher dem holländiſchen, als dem rein vlämiſchen Einfluſſe zuzuſchreiben ſein. Gelegentlich des Backſteinbaues und des Stils *Ludwig*'s *XIII.* wird noch von anderen vlämiſchen Elementen die Rede ſein.

4) Holländiſcher Einfluſs.

264. Rein geſchichtlicher Nachweis.

Die Gründe, welche mich vermuthen laſſen, daſs das Auftreten des Backſteinbaues unter *Heinrich IV.* eher einem holländiſchen Einfluſſe zuzuſchreiben ſei, als einem vlämiſchen, beruhen einerſeits auf der Wahrſcheinlichkeit, daſs dieſe Backſteinrichtung vom Hugenotten-Miniſter *Sully* ausging, andererſeits auf der beſonderen Stellung Hollands zu *Heinrich IV.*

Wir erwähnen zuerſt das eigenthümliche Bündniſs des Herzogs von Anjou, Bruder *Heinrich*'s *III.*, mit fünf der ſieben niederländiſchen Provinzen, in Folge deſſen der Herzog 1579—83 ihr wenn auch wenig befriedigendes Oberhaupt war. Durch den Kampf gegen den gemeinſamen Feind Spanien wurde ein enges Band zwiſchen den Hugenotten, der Partei des Königs und Holland geknüpft. Der Uebertritt des Königs änderte hieran nichts. Die Heirath der Tochter *Coligny*'s mit *Wilhelm von Naſſau* trug hierzu Einiges bei[458]).

Die Holländer waren 1597 die einzigen unter den Verbündeten des Königs, die treu und liebevoll zu ihm hielten. Im Juni hatten ſie zwei Regimenter neben den 2000 Engländern in der königlichen Armee vor Amiens. *Moritz von Naſſau* ſuchte 1598 den König zur Fortſetzung des Krieges zu bewegen. 1599 begünſtigte *Heinrich IV.*

---

456) In: *Nouvelles archives de l'art français* 1877, S. 158.

457) Siehe: MARTIN, a. a. O., Bd. XII, S. 124.

458) Für manche Beziehungen Hollands und *Heinrich IV.* in dieſer Zeit weiſe ich auf nachſtehendes Werk hin: DELABORDE, J. *Louiſe de Coligny, Princeſſe d'Orange.* Paris 1890.

Holland und forderte die proteſtantiſchen Fürſten Deutſchlands auf, es nicht im Stich zu laſſen. Er lieſs die Holländer im Geheimen Truppen in Frankreich werben. Ganze Regimenter gingen in den Dienſt der vereinigten Provinzen über.

265. Holländiſche Vorbilder.

Für den holländiſchen Einfluſs auf Frankreich ſpricht aber ein viel wichtigerer Grund, nämlich das mächtige Emporblühen der jungen proteſtantiſchen Republik unter der Führung des Hauſes Naſſau inmitten ſeines heldenmüthigen Kampfes mit dem mächtigen Spanien. *Henri Martin* hebt hervor, wie ſehr die Holländer 1600 in der Kriegskunſt Frankreich voran waren. Man ſchlug ſich in Frankreich, ſagt er; in Holland aber führte man Krieg.

Gelegentlich der militäriſchen Reorganiſation Frankreichs, die *Heinrich IV.* und *Sully* 1601 unternahmen, ſchreibt er ferner: »... Alles wurde gethan, um ein Corps unterrichteter Offiziere zu bilden und die franzöſiſchen Ingenieure auf die Höhe des alten Rufes der italieniſchen und des neuen Rufes der holländiſchen zu bringen.«

In den Häfen des Oceans waren die Seekräfte Hollands zu *Heinrich IV.* Verfügung. Er dachte nach dem Vorbilde der Holländer und Engländer eine Schifffahrtsgeſellſchaft für Indien zu bilden. Der König beſchützte 1603 die Entwickelung der Teppichfabrikation nach dem Muſter derjenigen von Flandern und die der feinen Leinwand nach holländiſchem Vorbilde. Eben ſo, wie das franzöſiſche Befeſtigungsſyſtem *Vauban*'s aus einer Verbindung des neu-italieniſchen Syſtems mit dem holländiſchen Syſteme entſtanden iſt, welches wieder eine Umwandelung des letzteren war — eben ſo nahm die franzöſiſche Kunſt neben den italieniſchen Vorbildern Einiges von der holländiſchen an.

5) Einfluſs des Antiken im XVII. Jahrhundert.

266. Dauernder Einfluſs des Antiken.

Das »Credo« der antiken Kunſt, der Glaube an ein Ideal und eine Vollkommenheit, deren Quelle unvergänglich iſt und höher liegt als die wechſelnden, ſubjectiven, zuweilen willkürlichen Anſichten der auf einander folgenden Geſchlechter es oft zugeben wollen, iſt ſeit dem Beginn der Renaiſſance bis auf den heutigen Tag im Weſentlichen das herrſchende Motto und die Ehre der franzöſiſchen Kunſt geblieben. Die Antike wird man ſich wohl, mehr oder weniger, als ein ſtets gegenwärtiges ideales Ziel vorſtellen müſſen. Sie blieb es für die Künſtler der einen Strömung, ſelbſt in der Zeit zwiſchen 1600 und 1660, als die vlämiſch-holländiſche Kunſt vielfach die herrſchende Mode zu ſein ſchien. Sie blieb es noch dann, namentlich in Künſtlerkreiſen, als man während der *Querelle des Anciens et des Modernes*, gegen Ende des XVII. Jahrhundertes, im Namen der letzteren, die Fahne gegen die Antike erhob.

267. Freie Auffaſſung des Antiken.

Schwerer iſt es, zu entſcheiden, in wie fern die Künſtler in ihren Blicken nach der Antike mit Bewuſſtſein frei mit derſelben umgingen oder aber ſich ſelbſt über den Grad ihrer Annäherung an den Stil der antiken Vorbilder naiv täuſchten. Der Ausſpruch eines Zeitgenoſſen *Meiſſonnier*'s, des *Abbé de Fontenai*, der ſelbſt in den Werken dieſes Fürſten des allerfreieſten Rococo *»la noble ſimplicité de l'antique«* findet, berechtigt wenigſtens anzunehmen, daſs Selbſttäuſchungen auch vorkamen. Gewiſs dachten die Meiſter oft im Geiſte der Antike zu wirken, da wo wir jetzt hauptſächlich die Aeuſserung des damals modernen Zeitgeiſtes ſehen werden.

Wenn man unter Einfluſs der Antike ein enges Anſchlieſsen der Formen an diejenigen der Ruinen des alten Roms verſteht, ſo muſs man, glaube ich, zugeben,

dafs diefer Einfluſs auf die Architektur Frankreichs zwiſchen 1600 und 1730 etwa, nach heutigen Begriffen, weniger fühlbar iſt, als man es nach den Worten gewiſſer Schriftſteller denken ſollte.

Mit Ausnahme der Colonnade des Louvre, in welcher wenigſtens der groſsartige Geiſt des kaiſerlichen Roms weht und eine ſehr edle Behandlung der korinthiſchen Ordnung an die Schönheit antiker Vorbilder erinnert, ſcheinen mir alle Gebäude, an welchen die Ordnungen eine bedeutende Rolle ſpielen, ſo ſehr mit der italieniſchen Architektur und italieniſcher Interpretation der antiken Formen verſchwiſtert, dafs man nirgends an einen unmittelbaren Einfluſs der Antike zu denken verſucht wird, ſondern ſtets Vorbilder von *Vignola*, *Palladio* und *Scamozzi* vor ſich ſieht. Allerdings zeigt die ſchöne Bildung des Laubes an den korinthiſchen Kapitellen am *Val-de-Grâce* oder am *Palais de l'Inſtitut*, dafs die Meiſter der ſtrengen Richtung mehr die antiken Kapitelle, als die zeitgenöſſiſchen Werke in Rom ſtudirt hatten, oder aber, dafs ſie in der Architektur ähnlich verfuhren, wie *Pouſſin* in der Malerei. Unter ſeinen Zeitgenoſſen in Italien achtete er nur *Demenichino*, ſtudirte aber neben der Natur und der Antike die groſsen Italiener der Zeit *Julius II.* und *Raffael*'s.

268. Italieniſche Interpretationen des Antiken.

Die damaligen Architekten waren doch auch Männer ihrer eigenen Zeit und erkannten deren Bedürfniſs und Rechte an. Sie begriffen gewifs, dafs die Anwendungen der Antike auf moderne Bedürfniſſe nur wenig verſchieden ſein konnten von denjenigen, welche die italieniſchen Meiſter in das Leben gerufen hatten. Daher mochte es ſein, dafs auch noch in dieſer Zeit die Architekten und Bauherren in den Werken der modernen Italiener die treueſte Wiederauferſtehung der Antike zu ſehen glaubten, wie wir es für die Zeit *Heinrich II.* nachgewieſen haben[459]), und zwar um ſo mehr, als man gerade in der damaligen Poeſie von der vermeintlichen Nachbildung der Griechen und Römer zu derjenigen der Italiener überging.

269. Franzöſiſche Studien des Antiken.

Dieſe Verwandtſchaft mit der italieniſchen Architektur, welche unvergleichlich gröſser iſt, als diejenige mit der antiken, mufs um ſo mehr betont werden, als heut zu Tage manche Franzoſen, auf Grund der herrlichen antiken Reſte in Frankreich ſelbſt, ſo wie auf Grund ihrer einſtigen gallo-römiſchen Cultur, ſich gern für unabhängiger von der italieniſchen Kunſt halten möchten, als dies in Wirklichkeit der Fall iſt[460]). Man hat in *Pouſſin* nicht einen modernen Italiener, wohl aber einen *Latin de la France* ſehen wollen. Ein kleiner Unterſchied iſt allerdings vorhanden[461]). Hätte es aber wohl je wieder *Latins* in Frankreich gegeben, wenn ſie es nicht durch die modernen Italiener geworden wären? Bis jetzt darf man danach fragen.

270. Studien franzöſiſcher Architekten in Rom.

Immerhin dürfte ſeit den Tagen der fünf groſsen franzöſiſchen Meiſter, die um 1530 in Rom ſtudirten (ſiehe Art. 137, S. 128), bis zu den berühmten Arbeiten *Desgodet*'s und von dieſem bis auf den heutigen Tag das unmittelbare eingehende

---

459) Wir haben (in unſerer Monographie über die beiden *Du Cerceau*, insbeſondere in Kap. III daſelbſt) gezeigt, wie *Du Cerceau* das *Templum Cereris* in einem Entwurfe *Bramante*'s für St. Peter, die *Domus Tarquinii* durch *Raffael*'s *Palazzo dall' Aquila*, die *Regia Numa* durch eine den Entwürfen *Bramante*'s für den Vatican entnommene Compoſition darſtellt. Wir haben hervorgehoben, dafs der antikſte Stil, den man ſich zur Zeit *Heinrich II.* vorſtellen konnte, der Stil *Bramante*'s und *Raffael*'s ſei, namentlich die jetzt ſo wenig gekannte »*ultima maniera*« *Bramante*'s.

460) Es kam eben nicht blofs darauf an, antike Denkmäler und Ruinen zu ſehen. Weit wichtiger dürfte es geweſen ſein, vor den Werken eines lebendigen, durchaus modern denkenden Volkes zu ſtehen, welches, wie die Italiener, verſtanden hatte, aus den antiken Ruinen dasjenige zu nehmen und wieder zu beleben, was auf die neuen Bedürfniſſe und im neuen Geiſte anwendbar war.

461) *Pouſſin* hatte die Gewohnheit, ſtatt unvollkommener lebendiger Modelle vielfach antike Sculpturen zum Vorbilde zu nehmen. Mit dem vlämiſchen Bildhauer *Duquesnoy* mafs er alle antiken Statuen, den Antinoos mit Algardi, und beobachtete alle ihre Verhältniſſe (ſiehe: *Archives de l'art français, 2e Série*, Bd. II, S. 272). Dieſe Gewohnheit *Pouſſin*'s wurde in der *Académie Royale* zu Paris 1668 von *Ph. de Champaigne* lebhaft getadelt und von *Le Brun* vertheidigt.

Studium der antiken Reſte Roms nie mehr aufgehört haben. Dieſem Umſtande allein verdanken franzöſiſche Architekten, wie *Salomon de Broſſe*, *Lemercier*, *François Manſart*, *Claude Perrault*, *Gabriel* und *Louis*, daſs ſie eine ſo ſchöne Behandlung der Säulen erlernt haben. Ohne die beſten Vorbilder der Italiener von 1500—50 zu übertreffen oder auch vielleicht zu erreichen, treten die Ordnungen in der *Colonnade* des Louvre und in den Paläſten an der *Place de la Concorde* in einem Maſsſtabe, einer Ausdehnung und einer Fülle reicher Durchbildung uns entgegen, auf welche die Franzoſen mit Recht ſtolz ſein dürfen. Dieſem Umſtande iſt es zum Theil zu verdanken, daſs die Hoch-Renaiſſance, ſo zu ſagen, nie mehr ganz von der Bühne oder aus dem Bewuſſtſein der franzöſiſchen Architekten geſchwunden iſt.

271. Wirkungen des Studiums der Antike.

Verbunden mit der neuen Steigerung in der Begeiſterung für das Alterthum zur Zeit *Richelieu*'s hat dieſes Studium der Antike und der italieniſchen Vorbilder der Zeit *Julius II.*, ſo wie der Peters-Kuppel *Michelangelo*'s auch in der Architektur des XVII. Jahrhundertes in Frankreich eine Phaſe der Blüthezeit hervorgebracht, die man als eine claſſiſche oder als eine zweite Auflage der Hoch-Renaiſſance zu bezeichnen berechtigt iſt.

Von dieſer neuen Begeiſterung zur Zeit *Richelieu*'s ſchreibt *Henri Martin*: »Nicht das Theater allein ging zum Alterthum zurück. Mit Ausnahme der Philoſophie und der Naturwiſſenſchaften, welche eben ſich emancipirten, ging Alles zugleich zum Alterthum zurück, auf allen guten, wie ſchlechten Wegen.

Es war eine intenſivere Wiederkehr (*recrudescence*) der Renaiſſance, viel radicaler, als die Periode des XVI. Jahrhundertes, und ein viel ſyſtematiſcheres Auslöſchen des Mittelalters. Ein eben ſolcher Impuls treibt unſere Poeten fort nach Rom und Athen — unſere Theologen in die Arme der Kirchenväter, die Scholaſtik unter die Füſse tretend — unſere Künſtler überall zur mehr oder minder glücklichen Wiedergabe der antiken Coſtüme und Sitten — und treibt unſere Monarchie zu den Formen und zum Geiſt des römiſchen Kaiſerreiches — bis daſs unſere gebildete (*lettrée*) Demokratie zu den antiken Republiken zurückkehrt — die Verachtung für die Zeiten, welche das Alterthum von der neueren Zeit trennen, ſteigert ſich. — Die monarchiſche Aera bricht mit der Vergangenheit Frankreichs ab, um an eine ferne Vergangenheit anzuknüpfen, welche diejenige unſerer Herren, unſerer Erzieher und nicht unſerer Ahnen war.«

Im XVIII. Jahrhundert dagegen ſollte die Begeiſterung für die antiken Republiken den antiken Vorbildern eine noch gröſsere Macht verleihen. Die Entdeckung von Herculanum, von Pompeji und die Bekanntſchaft mit den Ruinen von Athen trägt hierzu das Ihrige bei und ſollte auch ihre Spuren in der franzöſiſchen Architektur ſeit 1750 hinterlaſſen.

6) Italieniſcher Einfluſs.
(1600—1750.)

272. Seine groſse Bedeutung.

Der italieniſche Einfluſs während der zweiten Entwickelungsperiode der Renaiſſance iſt fortgeſetzt ſo bedeutend und anhaltend, daſs, wenn wir hier alles darauf Bezügliche zuſammenfaſſen wollten, ein ganzes Buch entſtehen würde. Wir müſſen uns daher begnügen, in den in Betracht kommenden Fällen jeweilig das Nöthige hervorzuheben. Immerhin muſs hier auf einige Seiten dieſer Frage hingewieſen werden, die einen allgemeineren Charakter haben und zu einer richtigeren Auffaſſung der Verhältniſſe beitragen mögen. Wir erinnern dabei daran, daſs bereits

gelegentlich des Einfluſſes der Antike das italieniſche Gewand erwähnt wurde, unter welchem jener nicht ſelten ſich darſtellt.

Man begegnet öfters bei Franzoſen über das Verhältniſs ihrer Architektur zu der italieniſchen während dieſer Periode einigen Anſichten, die, näher betrachtet, nur theilweiſe richtig ſind und daher mehrfach zu Schlüſſen führen, die das Verſtändniſs der Architektur in beiden Ländern ſtören. Die erſte dieſer Anſichten, welche das Abnehmen des italieniſchen Einfluſſes während der Zeit von 1595—1635 annimmt, werden wir gelegentlich des ſog. Stils *Ludwig XIII.* beleuchten.

273. Irrthümliche Vergleiche zwiſchen Frankreich und Italien.

Eine zweite Anſicht vieler Franzoſen geht dahin, es habe ihre Architektur im XVII. und XVIII. Jahrhundert die Exceſſe, Extravaganzen und Verſtöſse gegen einen edlen Geſchmack, welche die gleichzeitige italieniſche Architektur kennzeichnen, vermieden und einen würdigeren, maſsvolleren Charakter zu bewahren gewuſſt. Es liegt offenbar viel Wahres in dieſer Anſicht, namentlich wenn man die ſtrengeren Gebäude, die von der Kirche des Val-de-Grâce bis zum Invaliden-Dom, der Schloſs-Capelle zu Verſailles und dem Pantheon in Frankreich entſtanden, bloſs mit den ſchlechten Beiſpielen des italieniſchen *Barocco* vergleicht.

Der in dieſer Weiſe angeſtellte Vergleich iſt jedoch nicht unbedingt gerecht und abſchlieſsend. Man ſollte auch zwei andere Geſichtspunkte berückſichtigen, an die man zu wenig oder gar nicht denkt. Erſtens, daſs es in Italien neben dem *Barocco* gleichzeitig eine ſtrengere Richtung gegeben hat, und zweitens, daſs es billig wäre, die beſten Gebäude Frankreichs nicht bloſs mit den gleichzeitigen italieniſchen zu vergleichen, ſondern ebenfalls mit denjenigen der gleichen Stilrichtung, d. h. mit den älteren italieniſchen Denkmälern, welche die Franzoſen ſich jeweilig als Vorbilder und Muſter vor Augen geſtellt hatten[462]). In dieſer Weiſe wird das Urtheil nicht nur gerechter, ſondern auch für beide Länder ehrender und auch zum Nutzen des Studiums lehrreicher.

Die Meiſter des Val-de-Grâce, des Invaliden-Doms und des Pantheon hatten die Peters-Kuppel *Michelangelo*'s und die beſten Theile des Inneren, die man damals ebenfalls *Michelangelo* ſtatt *Bramante* zutraute, vor Augen. Sie trachteten danach mit hinreichender Freiheit, um ſich als Architekten alle Ehre zu machen, im Geiſte der beſten Italiener in gleicher Richtung neue Kunſtwerke zu ſchaffen. Nach dieſem unzweideutigen Streben und den von ihnen ſelbſt angenommenen Muſtern muſs man dann auch ihre eigenen Leiſtungen, zum Theile wenigſtens, beurtheilen.

274. Fortſetzung der Hoch-Renaiſſance im XVII. Jahrh.

Dieſe Thatſache des engen Zuſammenhanges mit der italieniſchen Hoch-Renaiſſance trägt dazu bei, den wirklichen Charakter der Blüthezeit der franzöſiſchen Architektur im XVII. Jahrhundert beſſer zu erkennen. Sie erſcheint noch klarer als eine claſſiſche und als die Fortſetzung der italieniſchen und franzöſiſchen Hoch-Renaiſſance des XVI. Jahrhundertes. Die Richtigkeit der von uns vertretenen Auffaſſung, daſs die claſſiſche Zeit des XVII. Jahrhundertes durchaus eine der Phaſen des Renaiſſance-

462) Ein Vergleich mit demjenigen, was wir bei den damaligen Malern ſehen, wird dieſe Thatſache in ein klareres Licht rücken. *Pouſſin* ſelbſt giebt zu, nicht die zeitgenöſſiſchen Italiener zum Vorbilde zu nehmen, ſondern die Antike und *Raffael*. *Leſueur*, derjenige Franzoſe, der ſich am meiſten einige der Eigenſchaften *Raffael*'s aneignete, iſt ſelbſt nie in Italien geweſen und kannte den Urbinaten nur durch Zeichnungen und Stiche, die ihm *Pouſſin* zukommen lieſs. Genau eben ſo verfuhren die Architekten der ſtrengen Richtung von *Richelieu* bis zu *Napoleon*. Wir machten bereits früher auf den Zuſammenhang der Architektur der *Place des Victoires* zu Paris mit dem faſt 100 Jahre älteren Palaſt *Magnani Guidotti* in Bologna aufmerkſam (ſiehe Art. 49, S. 51). Im Kamin von J. Le Pautre, welchen *Guilmard* (in: *Les Maîtres ornemaniſtes*. Paris 1881) auf Bl. 24 wiedergiebt, ſind die Figuren ſtark von denjenigen in *Raffael*'s Schule von Athen und in der Fontaine von *Ch. Le Brun* (*Guilmard*, a. a. O., Bl. 26) die beiden Fluſsgottheiten nicht minder von den liegenden Figuren *Michelangelo*'s an den Medicäer-Gräbern zu Florenz beeinfluſst.

Stils ist, wird hierdurch weiter bekräftigt. Hierbei ist jedoch hervorzuheben, dass dies hauptsächlich für den Kirchen- und Palastbau zutrifft, viel weniger für den Privatbau, wo die französischen Elemente viel zahlreicher sind oder zu sein scheinen.

275. Ungenügende Kenntnis der italienischen Architektur.

Ein anderer Irrthum, in den man unwillkürlich verfällt, ist, dass man bei diesen Vergleichen fast nur Rom vor Augen hat, das gesammte Italien und seine Bauwerke aber nicht hinreichend berücksichtigt. In den Vergleichen zwischen den Architekturen beider Länder vergisst man, dass ihre Verhältnisse diametral entgegengesetzt sind. Seit *Heinrich IV.* strömt mehr und mehr das Beste von ganz Frankreich in Paris zusammen; in Italien gab es unzählige Quellen der Kunst; die Meisterwerke sind in hundert Städten vertheilt; ganz Italien ist ein Museum [463]). Es ist daher unendlich viel schwieriger, ein Gesammtbild aller Erscheinungen der italienischen Architektur vor Augen zu haben und manchen ihrer Elemente gerecht zu werden.

276. Einfluss von *Michelangelo*.

In der Betrachtung jener Zeit ist man vielleicht zu sehr geneigt, als vlämisch dasjenige anzusehen, was nur eine vlämische Interpretation von Formen ist, die zwar nicht der strengen, aber immerhin einer italienischen Richtung entnommen sind: nämlich der freien *Michelangelo*'s und seiner Nachfolger. Mehrere Gründe erklären den sich steigernden Einfluss dieses Meisters. Erstens das ungeheuere Ansehen, welches, neben seiner Künstlergrösse, das Eigenartige seiner Stellung als Architekt der Peters-Kirche (1547—64) ihm verlieh. Zweitens die schöne Gliederung seiner Peters-Kuppel, durch die er ein Vorbild für die strenge Richtung des Kuppelbaues in Frankreich wurde. Drittens aber die in vielen seiner Werke vorherrschende freie und willkürliche Formenbildung, die ihm wiederum in den freien Phasen und Strömungen des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundertes die Sympathien der Künstler erwarb. Gelegentlich der freien Strömungen unter *Ludwig XIII.* und *Ludwig XV.* werden wir auf den zuletzt erwähnten Einfluss *Michelangelo*'s zurückkommen [464]) und verweisen andererseits auf das bereits in Art. 52 (S. 56) über denselben Gesagte.

Eine Reihe weiterer Thatsachen beweist den bedeutenden Einfluss Italiens in verschiedener Weise.

277. Italiener in Frankreich.

Erstens Missionen, wie diejenige von *de Chambray* nach Rom (um 1640), um bedeutende italienische Künstler und Kunsthandwerker oder Franzosen, wie *Poussin*, die sich in der italienischen Kunst ausgebildet hatten, zur Uebersiedelung nach Frankreich einzuladen [465]).

Solchen Einflüssen ist die langjährige Thätigkeit *Romanelli*'s (ca. 1640—60) und seiner Gefährten *Grimaldi* und *Borzone*, ferner 1665 die Berufung *Bernini*'s nach Paris, wo er während acht Monaten wie ein grosser Herr behandelt wird, zuzuschreiben. *Stefano della Bella* (1610—64) aus Florenz, den die Franzosen *La Belle* nennen, war von 1640—50 in Paris.

---

463) Eine ähnliche Verbreitung der Denkmäler über einen grossen Theil des Landes findet man in Frankreich während der romanischen, der gothischen und der ersten Periode der Renaissance. In den Vergleichen zwischen italienischen und französischen Werken darf man ferner nicht vergessen, dass der Hauptwerth eines Gebäudes zuweilen in der Verwerthung eines Motivs liegt, welches von einem italienischen Gebäude oder einem italienischen Entwurf entlehnt wurde, dessen Gesammterscheinung und Bestimmung ganz verschieden waren. Daher kommt es, dass Einflüsse und Aehnlichkeiten oft von oberflächlichen Autoren mit erstaunlicher Hartnäckigkeit geleugnet werden, eben so auch, dass viele Architekten und Kunstgelehrte sich über den Grad ihrer Kenntnisse der italienischen Architektur sehr täuschen. Meistens ist man nur mit einigen Phasen weniger Schulen vertraut.

464) An denselben Stellen werden wir auf die zwei Gruppen von Nachfolgern, welche die Richtung *Michelangelo*'s weiter entwickelten, zurückkommen.

465) Siehe hierüber das bereits in Art. 48 (S. 46) Angeführte.

278. Franzoſen in Italien.

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

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

h) Entwickelung der Stilſtrömungen der zweiten Periode der franzöſiſchen Renaiſſance-Architektur.

(ca. 1610—1735.)

279. Stil-eintheilung.

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

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

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

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

280. Zweitheilung des XVII. Jahrh.

Lemonnier läſſt dieſes Hervorheben des XVII. Jahrhundertes als eine Art Ganzes, wie man auch vom XVI. Jahrhundert zu ſprechen pflegt, gelten. Er nimmt dann im XVII. Jahrhundert zwei Abſchnitte an[469]): den erſten vom Tode *Heinrich IV.*

---

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

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

468) *Le nom de Siècle de Louis XIV a fini par fauſſer l'hiſtoire du XVIIe ſiècle. On a tout fait commencer en France non pas même avec le ſiècle, mais avec le roi, et de plus on a tout attribué, ou peu ſ'en faut, à notre pays, et presque rien au reſte de l'Europe. Voltaire a contribué plus que perſonne à répandre ces idées.* (In: *L'art français*, a. a. O., S. 23. — Man leſe bei *Lemonnier* das ganze Kapitel II.)

469) Siehe ebendaſ., S. 28.

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

281. Eintheilung nach den zwei Stilſtrömungen.

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

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

282. Eintheilung nach Phaſen.

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

283. Hauptſtilſtrömungen.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, das Vorhandenſein zweier neben einander flieſsender Hauptſtrömungen in der franzöſiſchen Architektur ſeit 1500 nachzuweiſen. Wir hoben hervor, wie wichtig ihr gegenſeitiges Verhalten zu einander und zu den Einwirkungen von auſsen in der Entſtehung der verſchiedenen Phaſen des Stils ſei, und gaben einige kurze Umriſſe von dieſen Verbindungen[471].

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

---

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

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

Es ift nun hier der Platz, das Schickfal diefer beiden Hauptftrömungen in ihrer ferneren Entwickelung während der verfchiedenen Phafen zu verfolgen. Dadurch wird das Auseinanderwachfen der Phafen und ihr Zufammenhang klarer vor Augen treten.

1) Freie Stilftrömungen.

(1594—1660.)

284. Urfprung.

Die freiere Gefchmacksrichtung diefer Zeit fcheint im Wefentlichen aus drei Quellen hervorzugehen:

1) aus einem theilweifen Weiterleben des Geiftes der fpäten Phafe der erften Entwickelungsperiode (*Carl IX.* und *Heinrich III.*);

2) aus den durch die Hugenottenkämpfe verfchiedenartig geftärkten freiheitlichen Beftrebungen und ihren Folgen, und

3) aus einem Einfluffe des »Unregelmäfsigen« in den fpanifchen Literaturftücken.

Diefer Zeitraum erftreckt fich zwifchen zwei berühmten königlichen Einzügen (*entrées*) in Paris: demjenigen *Heinrich IV.* nach langjährigen Kriegen und demjenigen feines Enkels *Ludwig XIV.* nach feiner Heirath, ein Jahr vor Beginn feiner Selbftregierung.

α) Urfprung des Details der freien Strömung.

285. Wichtigkeit des Details.

Seit der Hoch-Renaiffance in Frankreich bilden Detailirung und Ornamentirung den wefentlichften Unterfchied zwifchen den verfchiedenen Phafen und geben ihnen ihre Charakteriftik. Es ift daher von befonderer Wichtigkeit, diefe Seite der Architektur zu verfolgen.

In den Zeiten, die wir bisher befprochen haben, beruhen Detailbildung, Profilirung und Ornamentik im Wefentlichen auf der Antike und befonders auf ihrer Interpretation in der Schule *Bramante*'s und deffen »letzter Manier«. Gegen Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhundertes bemerkt man das immer häufigere Auftreten von Detailbildungen, die einen freieren Charakter und fcheinbar anderen Urfprung haben. Die Franzofen pflegen letzteren in Flandern zu fuchen. Mir fcheint diefe Anficht — wenigftens wenn man fie nicht erklärend ergänzt — unrichtig. Die Vlämen waren vielleicht die Vermittler; der wahre Urfprung liegt aber bei *Michelangelo* und feiner Schule. Es fcheint daher geboten, der Sache an diefer Stelle näher zu treten und fie möglichft ins Klare zu ftellen.

286. Bizarre Richtung.

Innerhalb der Detailbildung der freien Strömung in Italien und Frankreich glaube ich hier deutlicher auf die Exiftenz zweier Richtungen aufmerkfam machen zu müffen, die ich der Klarheit halber als die »bizarre« und die »barocke« bezeichnen will. Die bizarre Richtung geht aus der ftrengen Schule *Bramante*'s und *Raffael*'s hervor; die barocke Richtung beginnt mit *Michelangelo* und entwickelt fich in feiner Schule weiter. Erftere ift im Wefentlichen in der dritten Phafe der erften Entwickelungsperiode (*Carl IX.*, *Heinrich III.*) die herrfchende; die letztere wird es in der erften Phafe der zweiten Periode (Phafe *Ludwig XIII.*).

Die bizarre Richtung (*genre bizarre*) hält an einer fchärferen und feften Behandlung des Details und des Ornaments feft. Die freieren Anordnungen deffelben befchränken fich mehr darauf, den üblichen kleineren Baugliedern, namentlich dem Detail, freiere Formen zu geben, ohne die Erinnerung an ihre Grundform zu ver-

wiſchen. Ihre Formen erinnern nicht an Stoffe, wie Leder u. ſ. w., deren bauliche Anwendung im Freien nicht üblich iſt.

Man kann die Formenbildung *Aleſſi*'s am *Palazzo Marino* zu Mailand als Typus dieſer Richtung anführen[472]). Sie iſt es, die man im Ornament der öſtlichen Hälfte der groſsen Galerie des Louvre unter *Heinrich IV.* findet, wo die Gliederung dagegen der barocken Richtung angehört. Man findet ſie in Begleitung der Backſtein- und Quaderrichtung an ſeinem Schloſſe zu Saint-Germain-en-Laye, desgleichen in den ſeltenen Blattornamenten des Luxembourg-Palais. An der *Galerie des Cerfs* zu Fontainebleau gehören die Pilaſter des Erdgeſchoſſes und die Giebelbekrönungen der oberen Fenſter durch ihr Detail der bizarren, und nicht der barocken Richtung an. Letzterer gehören nur die in Art. 291 (S. 233) erwähnten Voluten an.

Dieſe Formen der bizarren Richtung ſind es, an die *Deſtailleur* denkt, wenn er vom *goût faux et maniéré des artiſtes italiens employés en France par les derniers des Valois* ſpricht, oder vom *ſentiment du ſtyle de la Renaiſſance*, der in der Façade von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris um 1610 noch auftritt[473]). Dieſe meint er, wenn er vom Aufkommen des Stils *Ludwig XIII.* ſpricht und ſchreibt: »Zwiſchen 1623 und 1630 gab man die letzten Formen der entarteten Renaiſſance für die etwas ſchwere Ornamentirung des neuen Stils auf.«

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

287. Barocke Richtung.

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

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

(Etwa 1600—60.)

288. Charakter feines Details.

Höchſt bezeichnend für die Richtung *Michelangelo*'s und ſeiner Schule iſt der Stoff, in welchem gewiſſe Details, wie Cartouchen, Masken, Schilder, die Polſter joniſcher Kapitelle u. ſ. w., ausgeführt zu ſein ſcheinen. Es iſt nicht der Stoff der wirklichen, aus der Natur oder der Kunſtinduſtrie entnommenen Vorbilder, ſondern ein weiches, oft nur ſehr ſchwer zu bezeichnendes Material. Man denkt an Leder, an Teig oder ungebrannten Thon oder an weiche, abgerundete Formen, wie an einem gekochten Kalbskopf. Einige ſehen wie Hundeohren und Flügel von Fledermäuſen

472) Man findet ſie bei *Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perin del Vaga* u. a. m., und in dem Cartouchenwerk zu Fontainebleau iſt ſie die vorherrſchende.

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

aus. Ein andermal ſind es ausgeſchnittene, mehr oder minder lange, an den Enden gerollte oder hängende Lederſtreifen.

In den Werken *Michelangelo*'s an der Decke der Sixtiniſchen Capelle zu Rom (1508—12) beginnt ſchon ſehr frühe, wenn auch nur vereinzelt, die Vorliebe für ſolche Formenbildungen aufzutreten. Die Inſchrifttafeln unter den Propheten und Sibyllen ſind durch Flügel bekrönt, die wie gebrochene Giebel angeordnet ſind und weich abgerundete Formen aus keinem nennbaren Material zeigen.

Ein Gleiches kann man vom Helm und Federbuſch ſeiner Statue des *Penſieroſo* in Florenz (1519—33) ſagen. An *Michelangelo*'s Conſervatoren-Palaſt in Rom ſind Bart und Haare der Masken an den joniſchen Kapitellen als ausgeſchnittene, zum Theil aufgerollte Lederſtreifen geformt und, wie noch einige andere Einzelheiten, für die Detailbildung dieſer Richtung bezeichnend. Das Gleiche gilt von der Cartouche am Thor der ſog. *Vigna* des Cardinals *Grimani* in Rom.

289. Ausbreitung auſserhalb Italiens.

Der Umſtand, daſs man in Frankreich die Formen als vlämiſche bezeichnet, ſcheint nur zu bedeuten, daſs dieſelben auf dem Wege über Flandern nach Frankreich gelangten [474]). Sie wurden ferner etwas übertrieben und ſchwerfälliger gebildet und in zahlreicheren Gruppirungen angewendet. Dadurch kam allerdings auch ein vlämiſches Element mehr zum Ausdruck.

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

Die cartouchenartigen Aufſätze der Dachfenſter des Schloſſes zu Bournazel zeigen auch das Hinneigen zu ſolchen Formen.

Im Schloſſe Ancy-le-Franc ſieht man an den Cartouchen des *Cabinet des Fleurs* bereits 1569 oder bald darauf reich ausgeſchnittenes Rollwerk in weichen Lederformen. An der Thür der Schloſs-Capelle zu Écouen, die *Darcel* [475]) in das Ende des XVI. Jahrhundertes ſetzt, findet man Ledercartouchen und Palmenformen, die ſich ganz denjenigen der Zeit *Ludwig XIII.* nähern. Gewiſſe Cartouchenformen an der Tribune der Schloſs-Capelle zu Anet braucht man ſich bloſs aus weichem Leder, ſtatt aus dünnem Holz zu denken, um ſofort zum Charakter der ſog. *Louis XIII.*-Formen zu gelangen.

Der Einfluſs der Architektur *Michelangelo*'s tritt innerhalb der freien Strömung in zwei getrennten Richtungen auf:

a) Ausſchlieſslich durch ſein Syſtem der Detailbildung in der Backſtein- und Quaderrichtung der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* Er giebt dem ſog. *Louis XIII.*-Stil ſeinen angeblich vlämiſchen Detailcharakter.

b) Durch ſeine Compoſitionsweiſe gröſserer Glieder und Bautheile bildet er die Grundlage der eigentlichen freieren baroccoartigen Richtung des *Louis XIII.*-Stils, aus welcher ſpäter der *Louis XV.*-Stil und zuletzt das Rococo hervorgehen ſollten.

---

474) Schon gegen Ende des XVI. Jahrhundertes breitete ſich dieſe phantaſtiſche und barocke Richtung der Formen *Michelangelo*'s auſserhalb Italiens aus. In Straſsburg z. B. kommen die Lederformen an Cartouchen, Masken oder Ornamenten zwiſchen 1585 und 1676 vor. An dem von *Daniel Speckle* 1585 erbauten Rathhauſe daſelbſt ſieht man ſie ſtellenweiſe ſich einſchleichen. Manche dieſer Formen kommen häufig, wenn auch vereinzelt, unter anderen vertheilt in den phantaſtiſch überwuchernden Compoſitionen der *Architectura des Wendel Dietterlin*, vor (Ausgabe von Nürnberg 1598).

475) Im Text zu: Rouyer, E. & A. Darcel. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66. Bd. I, Bl. 47. — Das vorher angeführte Beiſpiel iſt auf Bl. 42 abgebildet.

γ) Entſtehung der Backſteinrichtung im Stil *Ludwig XIII.*

290. *Style Louis XIII.*

Die Detailbildung der Schule *Michelangelo*'s — in der etwas ſchwerfälligen und übertriebenen Ausbildung, die ſie in den Niederlanden erfahren hatte — vereinigte ſich mit der nüchternen Backſteinrichtung des Hugenotten-Miniſters *Sully*[476]). Die daraus entſtandene Verbindung iſt es, die man in erſter Linie meint, wenn man in Frankreich im geſchäftlichen Verkehr und in der geſellſchaftlichen Sprache vom *Style Louis XIII.* ſpricht.

291. Beiſpiele aus der Zeit *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.*

Schon an Gebäuden *Heinrich IV.* ſieht man dieſe Detailbildung ſtellenweiſe auftreten. So an der Hirſchgalerie zu Fontainebleau; der Seitenanſicht der joniſchen Kapitelle *Michelangelo*'s am Conſervatoren-Palaſt in Rom nachgebildet, treten hier Voluten als Abſchluſs von Liſenen aus der Mauer heraus, die ähnlich jenen aus einer weichen, kraftloſen, unelaſtiſchen Maſſe gebildet ſcheinen. In der im Schloſs zu Fontainebleau befindlichen *Chapelle St.-Saturnin* treten ſchon mit dem Datum 1608 einige Details dieſer Richtung auf.

Dieſe fette, leder- und teigartige Bildung des Details findet man ferner vielfach in Fontainebleau an Thüren des Veſtibules, welches zur *Galerie Franz I.* und zur *Chapelle de la Trinité* führt, in letzterer unter und über der Tribune, an den Schranken, im Rankenwerk und an den Engelsköpfen des Hauptfrieſes, an Cartouchen, Masken, Conſolen, Füllungen der Bogendreiecke und zwiſchen den Pilaſtern, am Gewölbe, und zwar treten dieſe Michelangelesken Formen inmitten anderer auf, die der ſtrengeren Richtung angehören. *Fr. Manſart* gab in der Galerie des *Palais Mazarin*, die er für die Antiken des Cardinals errichtete (jetzt ein Theil der *Bibliothèque Nationale* zu Paris), eines der beſten Beiſpiele der Backſteinrichtung *Ludwig XIII.* Er ſchloſs ſich dem Syſtem des Hôtels ſelbſt an, das *Le Muet* 1633—49 für *Tubeuf* erbaut haben ſoll (Fig. 149) und welches nachher das *Palais Mazarin* wurde.

Auf eines der berühmteſten Beiſpiele dieſer Richtung, das Schloſs Beaumesnil, werden wir gelegentlich der Backſteinrichtung im Allgemeinen, im Kapitel über Stileigenthümlichkeiten, zurückkommen.

Wir nennen einige weitere Beiſpiele, die in *Rouyer*'s bekanntem Werke[477]) abgebildet ſind:

Das Haus in der *rue du Moulin du Roi* zu Abbeville (um 1625) mit Backſtein- und Stein-Façade (Bl. 22—23) zeigt geſchweifte Giebel, Teig-Conſolen, Cartouchen und ſchwere Palmen.

Der *Pavillon des Arquebuſiers* zu Soiſſons (um 1623) (Bl. 19). Nach den Ornamenten der drei unteren Boſſenſchichten könnte man an die Zeit von 1560 denken.

Die Decke des Saales der Muſen im Schloſs zu Oiron (um 1625) (Bl. 21), Leder-Cartouchen und ſchwere Palmen.

Die Capelle im *Hôtel-Dieu* zu Compiègne (um 1630) (Bl. 25), Leder-Cartouchen, ſchwere Palmen, Engel mit ſchweren Flügeln, Lederblättern und perlenartigen Samenſtengeln.

Schwerfälliges Rankenwerk mit freien Linien und ſchweren Blattſpitzen, fette Roſetten, Deckenrahmen, zum Theile mit Lederformen ſieht man an der Decke der *Chambre du Conſeil* im Aſſiſenhof zu Paris (um 1622) (Bl. 18).

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

292. Quader-verzahnungen ohne Backſtein.

Es darf nicht vergeſſen werden, daſs die Verwendung von verzahnten Quadereinfaſſungen an den Ecken und Oeffnungen ohne Backſteine als ausſchlieſslich

476) Siehe Art. 229, S. 208. Die verzahnten Quadereinfaſſungen der Ecken und Oeffnungen hat ſelbſtverſtändlich weder die Zeit *Heinrich IV.* noch diejenige *Ludwig XIII.* erfunden. Sie iſt das Ergebniſs der ſtructiven Verbindung von Quadern mit einem geringeren Material, wie Bruchſteinen oder Backſteinen. (Siehe Fig. 141, 143 u. 144—147.) Gelegentlich der Backſteinrichtung wird im Folgenden darauf zurückzukommen ſein.

477) Rouyer, E. & A. Darcel. *L'art architectural en France etc.* Paris 1859—66.

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

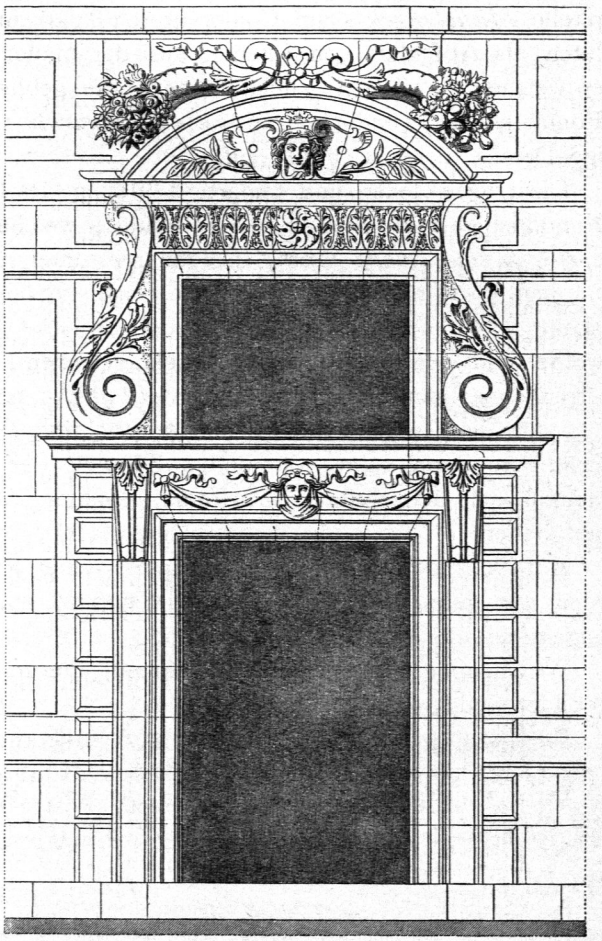
Wir geben hierfür folgende Beiſpiele:

Die verzahnten Einfaſſungen der Ecken und Fenſter geben dem ſchon unter *Franz I.* erfolgten Umbau des *Pavillon de St.-Louis* in Fontainebleau, an dem auch die Mauerflächen aus Stein ſind, denſelben trocken-nüchternen Charakter, den wir an der Hugenottenrichtung *Sully*'s wahrnehmen.

Im Umbau des Schloſſes St.-Maur, den *De l'Orme* für *Katharina von Medici* vornahm, hatten die Doppelpavillons mit ihren verzahnten Einfaſſungen der Ecken und Fenſter ſowohl, als auch in allen Verhältniſſen durchaus den Charakter des ſog. Stils *Louis XIII.*[478]).

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

Fig. 54.



Thür vom *Hôtel de Sully* zu Paris[484]).

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

293. Einfluſs von *Michelangelo.*

Für die hier im Beſonderen gemeinte Richtung iſt mir keine franzöſiſche Bezeichnung bekannt. Deſshalb habe ich einen franzöſiſchen Namen als Erklärung (in Klammer) vorgeſchlagen. Ich vermuthe, daſs Beiſpiele dieſer Richtung gemeint ſind, wenn *Rivoalen*[481]) die Worte *tourmentés* und *grottesques*, ferner *Lechevallier Chevignard* das Wort *ſtyle macaronique* gebraucht (ſiehe Art. 297, S. 237).

In der in Rede ſtehenden Stilrichtung iſt der Einfluſs *Michelangelo*'s und ſeiner Schule viel bedeutender, als in der Backſteinrichtung, wo ſie nur gewiſſe Details berührte. Hier iſt es ſeine freiere ſpätere Compoſitionsweiſe, die als Grundlage dient. In Frankreich ſcheinen ganze Gebäude im Stil dieſer Richtung ſelten zu ſein. Sie dürfte ſich beſonders auf Gliederungen des inneren

478) Abgebildet in: Du Cerceau, J. A. *Les Plus Excellents baſtiments de France.* Bd. II. Paris 1579 — und in: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 100, S. 201.

479) Abgebildet in: Lübke, W. Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. S. 299 (nach Sauvageot).

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

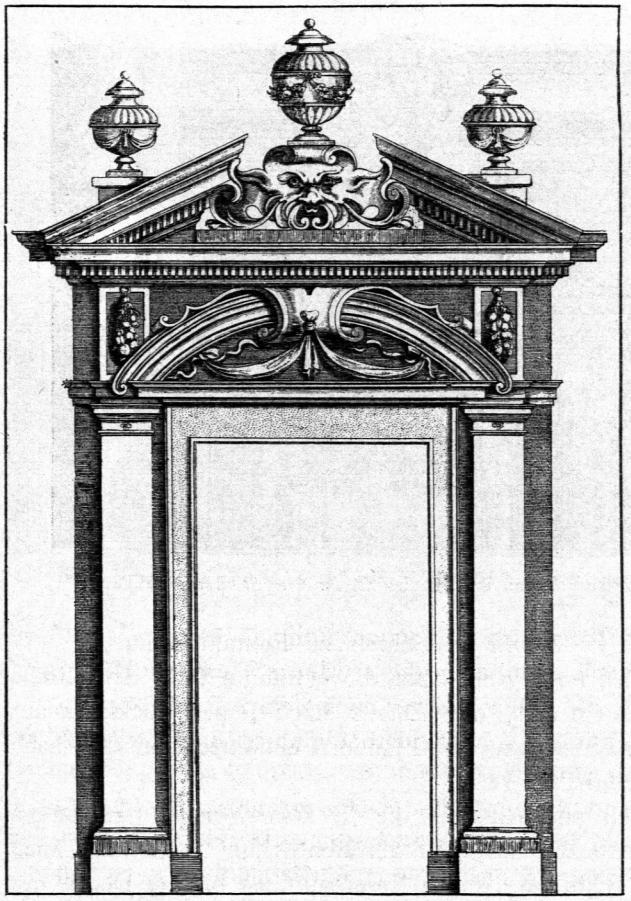
481) *Rivoalen* deutet auf verſchiedene Erſcheinungen in der Architektur zur Zeit *Ludwig XIII.* hin. Sie könne ſtreng (*auſtère*) oder auch unruhig gequält (*tourmentée*) ſein. Eben ſo könne ſie ſich düſter (*triſte*) und andere Male grotesk zeigen. (Siehe: Planat, E. *Encyclopédie de l'architecture.*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

Ausbaues erſtrecken. Am Aeuſseren trifft man ſie meiſtens an denjenigen baulichen Gliedern an, die innerhalb des Rahmens der Ordnungen angebracht werden können.

Man findet Beiſpiele dieſer Richtung jener Zeit in zwei damals erſchienenen Werken: des Florentiners *Alexander Francini*[482]), Ingenieur des Königs (1631), und in dem *Richelieu* gewidmeten Werke *Barbet*'s[483]) (1633); ferner vereinzelt in ſämmtlichen von *Abraham Boſſe* geſtochenen Werken.

Fig. 54[484]) u. 55[485]) geſtatten durch ihren Vergleich die Gleichzeitigkeit beider Richtungen zu erkennen und den Charakter der in Fig. 55 abgebildeten Thür *Francini*'s, welche zur Strömung, die wir hier verfolgen, paſſt, beſſer hervorzuheben. In ſeiner zwanzigſten Thür, mit groſser ſchwerer Cartouche in der Attika, weiſs man nicht, ob Leder oder Teig verwendet iſt. Die Muſcheln, Flügel, Draperien und Köpfe in fratzenhafter Verzerrung zeigen überdies einen übertriebenen Maſsſtab.

Fig. 55.



Eine Thür aus dem Werke *Francini*'s[485]).

294. Charakter dieſer Richtung.

Im Allgemeinen ſind es die verſchiedenen Bauglieder der Hoch-Renaiſſance, wie Thüren, Fenſter, Tabernakel, Kamine u. ſ. w., die als Grundlage und Ausgangspunkt dienen. Statt aber ihre ruhigen Formen, die auf conſtruirbaren Motiven beruhen, beizubehalten, benutzt man dieſelben zu allen nur denkbaren Variationen. Man geſtaltet dieſelben um, zerlegt jedes einheitliche Glied in mehrere kleinere Theile und ordnet dieſelben derart um, daſs ſie möglichſt viele Gegenſätze zu einander bilden. Zu gleicher Zeit ſucht man dieſe groſse Zahl von Elementen enger mit einander, als durch ein bloſses Aufeinanderſetzen, wie in der Antike, zu verbinden. Man erreicht dies durch Verkröpfungen, verſchiedenartige gemeinſame Umrahmungen, ſeitliche Verbindungen, durch Conſolen u. ſ. w. Hieraus ergiebt ſich vielfach eine Betonung des verticalen Princips in der Richtung der Compoſition und des Aufbaues.

---

482) *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis chriſtianiſſimi Ingenioſus hos Architecturae Portiqus (ſic) Invenit,* Ao. 1631. Paris.

483) Barbet, J. *Livre d'architecture d'autels et de cheminées, ... gravé par A. Boſſe.* Paris 1633.

484) Facſ.-Repr. nach ebendaſ.

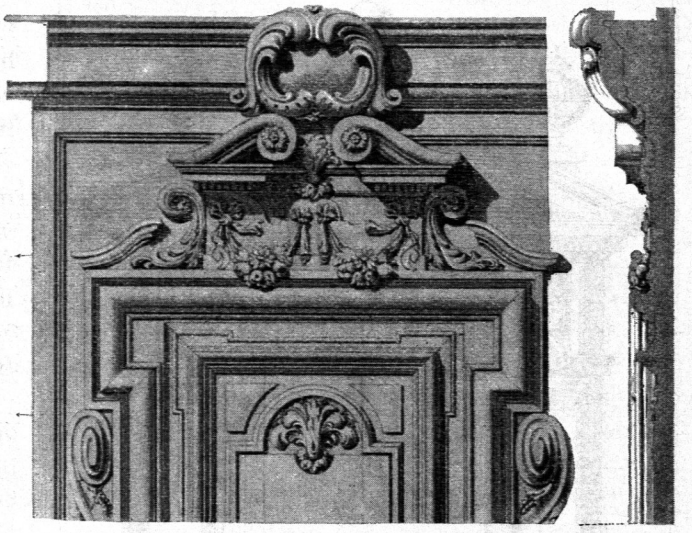
485) Facſ.-Repr. nach: Calliat, V. & A. Lance. *Encyclopédie d'architecture etc.* Paris, ſeit 1851. Bd. IX, Bl. 46.

295. Verwandtſchaft mit dem *goût précieux*.

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

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

Fig. 56.



Seitenthür von der Kirche *St.-Paul et St.-Louis* zu Paris[487]).

Die in Fig. 56[487]) abgebildete Seitenthür der Kirche *St.-Louis*[488]) zu Paris iſt eines der ſprechendſten Beiſpiele dieſer Richtung; zahlreiche, zum Theile ſchwere Rahmenprofile, mehrfach gebrochene und geſchwungene Giebelformen, ſchwerfällige Conſolen- und Cartouchenformen ſind hier die charakteriſtiſchen Elemente. Noch ausgeſprochener findet man ſie an der Thür zur Tribune der *Chapelle de la Trinité* im Schloſs zu Fontainebleau.

Die Thür *Francini*'s (Fig. 55), noch mehr aber die erwähnte Thür der Kirche *St.-Louis* (Fig. 56) gehören zu jenem Stil, den *Rubens* nach ſeiner Rückkehr aus Italien in die Architektur und Ornamentirung von Flandern einführte und der nach ihm heute noch *Style Rubens* genannt wird[489]).

296. Beiſpiele aus *J. Barbet*.

Die Sammlung von Kaminen und Altären, die *J. Barbet* unter den beſten damaligen Beiſpielen in Paris ausſuchte und 1633 veröffentlichte[490]), enthält auch eine Reihe von Beiſpielen dieſer Richtung: reiche Kaminaufſätze bis zur Decke mit zahlreichen Figuren, Hermen, Conſolen, Rollwerk, Vaſen, Masken, Engelsköpfen, Palmen u. ſ. w. Eines derſelben zeigt Fig. 348. An einem anderen iſt der Hauptrahmen rings herum mit gerollten ausgeſchnittenen Lederſtreifen, wie von einer einzigen grofsen Cartouche umzogen. An einem dritten wachſen Engelshermen, ſo zu ſagen, aus einer Lederhülſe mit zahlreichen aufgerollten Streifen unten ſeitwärts und oben heraus[491]).

---

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

487) Facſ.-Repr. nach: Daly, C. *Motifs hiſtoriques d'architecture etc.* 1. Serie. Paris 1869.

488) Jetzt *Saint-Paul et Saint-Louis*, in der *rue St.-Antoine*.

489) Siehe: Guilmard, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1883. S. 499.

490) Barbet, a. a. O.

491) Abgebildet in: Guilmard, a. a. O., Bl. 16.

Oft gefellen ſich noch andere Detailformen zu den erwähnten hinzu. Dadurch gelangt, wie *Chevignard*[492]) richtig bemerkt hat, nun auch die Architektur, wie die Sprache, zu ihrem *ſtyle macaronique*. 297. *Style macaronique.*

Die zuſammengerollten Ausſchnitte der Cartouchen, die ſich wie Wellen umſtürzen, werden auſsen mit raupenartigen Wulſten verſtärkt[493]); zuweilen werden letztere noch wie mit einem Rückgrat oder einer Rippe von runden ſamenartigen Kugeln verſehen.

Die letzte Ausbildung dieſer Geſchmacksrichtung, die letzte vlämiſche Uebertreibung der Schule *Michelangelo*'s gelangt zum *Style auriculaire* mit oder ohne *coſſes de pois* (Knorpelwerk, mehr oder weniger mit Schotenblattwerk und Schweifgrottesken vermiſcht). Dieſe Kunſt- und Geſchmacksrichtung entſpricht der damaligen Partei der *beaux-eſprits libertins* (ca. 1623) und der *goinfres* (ca. 1615) vortrefflich. Es dürfte ſchwer ſein, genau zu ſagen, welchen Grad von Ausdehnung dieſer Stil, deſſen Beginn *Guilmard* in die Zeit der Rückkehr von *Rubens* aus Italien ſetzt, in Frankreich erlebte. Jedenfalls giebt er Veranlaſſung zu folgender für das Temperament der franzöſiſchen Geſchmacksrichtung intereſſanten Beobachtung, die ſich zur Zeit des Rococo wiederholen ſollte. Wie ein Jahrhundert ſpäter das *genre rocaille* nicht in Frankreich, ſondern in Deutſchland ſeinen ausgeſprochenſten Ausdruck gefunden hat, eben ſo erlebte das *genre auriculaire* ſeine volle Entwickelung erſt in germaniſchen Gegenden, wie in Flandern, Holland, Deutſchland und der Schweiz. Ich glaube, daſs es unmöglich iſt, dieſe Mode in einer vollſtändigeren, überzeugteren und geſchmackloſeren Weiſe auszubilden, als dies in den Werken des Meiſters *Simon Cammermayer*, »Burger und Schreiner der Churbayriſchen Stadt Wemding im Riſs« geſchehen iſt[494]); es ſei denn, daſs man dem »Meiſter *Friderich Unteutſch*, Schreiner in Frankfurth« die Palme geben wolle[495]). 298 *Style auriculaire.*

Beide Werke ſind das letzte Wort deſſen, was die Franzoſen als das *élément flamand du ſtyle Louis XIII.* bezeichnen.

Ein ſehr ſprechendes Beiſpiel des Barocco in Frankreich bietet die Façade der Kirche *Ste.-Marie* zu Nevers. Die kräftige Wirkung der vorgeſtellten cannelirten Säulen mit ihren ſtark verkröpften Gebälken, die kräftige Bildung des gebrochenen oberen Giebels, die an Motiven überreichen, im vollen Sinne des Wortes barocken Giebelbildungen der Bekrönungen, der Thür, der Fenſter und der groſsen Giebelniſche, die üppig ſchwere, ultrabarocke Bildung der Engelshermen als ſeitliche Begleiter von Rahmen und Pilaſter, dies Alles verleiht jener trotz Allem geſchickt behandelten Architektur eine Energie des Charakters, die man bei den damaligen franzöſiſchen Architekten nicht zu finden gewöhnt iſt. 299. *Ste.-Marie* zu Nevers.

Der Stil hat etwas Vlämiſch-Römiſches, wie dies in der Umgebung von *Rubens* üblich war. An den Thüren erinnert das halbe Achteck (ſtatt des Rundbogens) an die gleiche Form im Garten des *Rubens*, von der ſofort die Rede ſein wird. 300. Einfluſs von *Rubens.*

Das Weſen der eben angedeuteten Stilrichtung ſpricht ſich auch beſonders klar in den Stichen eines Architekten von Amiens, *N. Baſſet* (1600—59), aus[496]).

---

492) Lechevallier-Chevignard. *Les Styles français*. Paris 1892. S. 304.

493) Ein ſprechendes Beiſpiel dieſer Richtung, die auch bei *Wendel Dietterlin* ſporadiſch auftritt, findet man in einem Fächer von *Abr. Boſſe*, abgebildet in: Guilmard, a. a. O., Bl. 17 u. 18.

494) Siehe: Cammermayer, S. Von den Fünff Ordnungen der Seülen in der Bau-Kunſt, herausgegeben von Einem der Architecteur und derer freyen Künſte Liebhaber. Wemding den 1. Februarii, 1678.

495) Siehe: Unteutsch, F. Neües Ziratenbuch. Anderer Theil. Nürnberg bey *Paulus Fürſten*, Kunſthändler. Ohne Datum. (Nach: Guilmard, a. a. O., S. 400 arbeitete *Unteutſch* um 1650.)

496) Siehe: Guilmard, a. a. O., Bl. 15. — Ein Blatt dieſer Folge trägt den Titel: »*Les Epitaphes inventées par N. Bachet d'Amiens.*«

In der Füllung eines Kaminaufſatzes des mehrfach erwähnten *Barbet*'ſchen Werkes (Bl. 7) iſt in den Figuren gleichfalls der Einfluſs von *Rubens* ſichtbar. Andere Compoſitionen zeigen complicirte Verbindungen verſchiedenartiger Umrahmungen, wie ſie in der Umgebung von *Rubens* beliebt waren.

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

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

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

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

301. Dauer dieſer Richtung.

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

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

497) *Alexander Francini, Florentinus, Ludovici XIII Regis chriſtianiſſimi Ingenioſus hos Architecturae Portiqus (ſic) Invenit*, Ao. 1631. Paris.

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

499) Fig. 348 giebt kaum eine entfernte Ahnung und bloſs ein ſehr ruhiges Bild einer ſolchen Compoſition.

Antique. Non plus que les reſſaults ou faulces rencontres et rupture de paralelisme ... parce que toutes ces ſortes d'ouvrages tiennent plustôt du Gothique que du Grec, d'où nous eſt venu la bonne manière[500]).

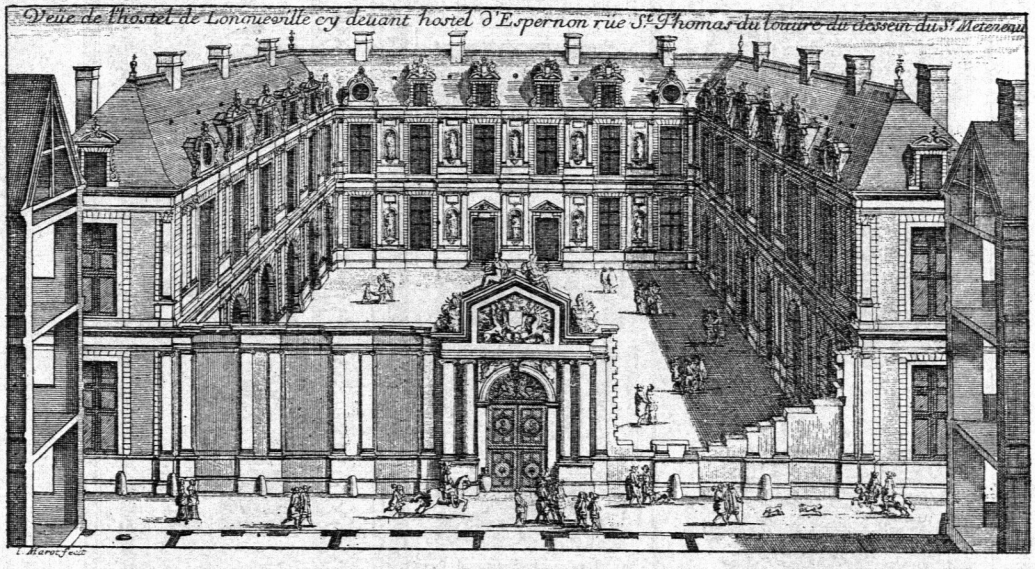
Wenn wir die Aufmerkſamkeit auf die Compoſitionsweiſe dieſer Richtung lenken, ſo geſchieht dies, weil die ſpäte Phaſe dieſer Periode, diejenige des Stils *Ludwig XV.* wiederum an ſie anknüpfen ſollte, um ſeine Formen weiter zu entwickeln.

ε) Hôtel- und Palaſtbau.

302. *Hôtel de Longueville.*

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

Fig. 57.



Ehemaliges *Hôtel de Luynes*, ſpäter *d'Epernon* und *Longueville* zu Paris[501]).

Das ehemalige *Hôtel de Longueville* zu Paris (Fig. 57 u. 305[501]), von *Clement II. Métezeaux* für den 1621 verſtorbenen Herzog von *Luynes*[502]) errichtet, zeigt die Pilaſter- und Niſchen-Architektur des XVI. Jahrhundertes, verbunden mit den groſsen Fenſtern und anderen Elementen der Zeit *Ludwig XIII.* Es iſt wie ein Bindeglied zwiſchen den Façadengliederungen der gleichzeitigen Schlöſſer von *Salomon de Broſſe* einerſeits mit den Pilaſterfaçaden der beiden *Manſart* in Blois, Maiſons und Verſailles und den pilaſterloſen Façaden mit Boſſeneinfaſſungen andererſeits.

303. Altes Schloſs zu Verſailles.

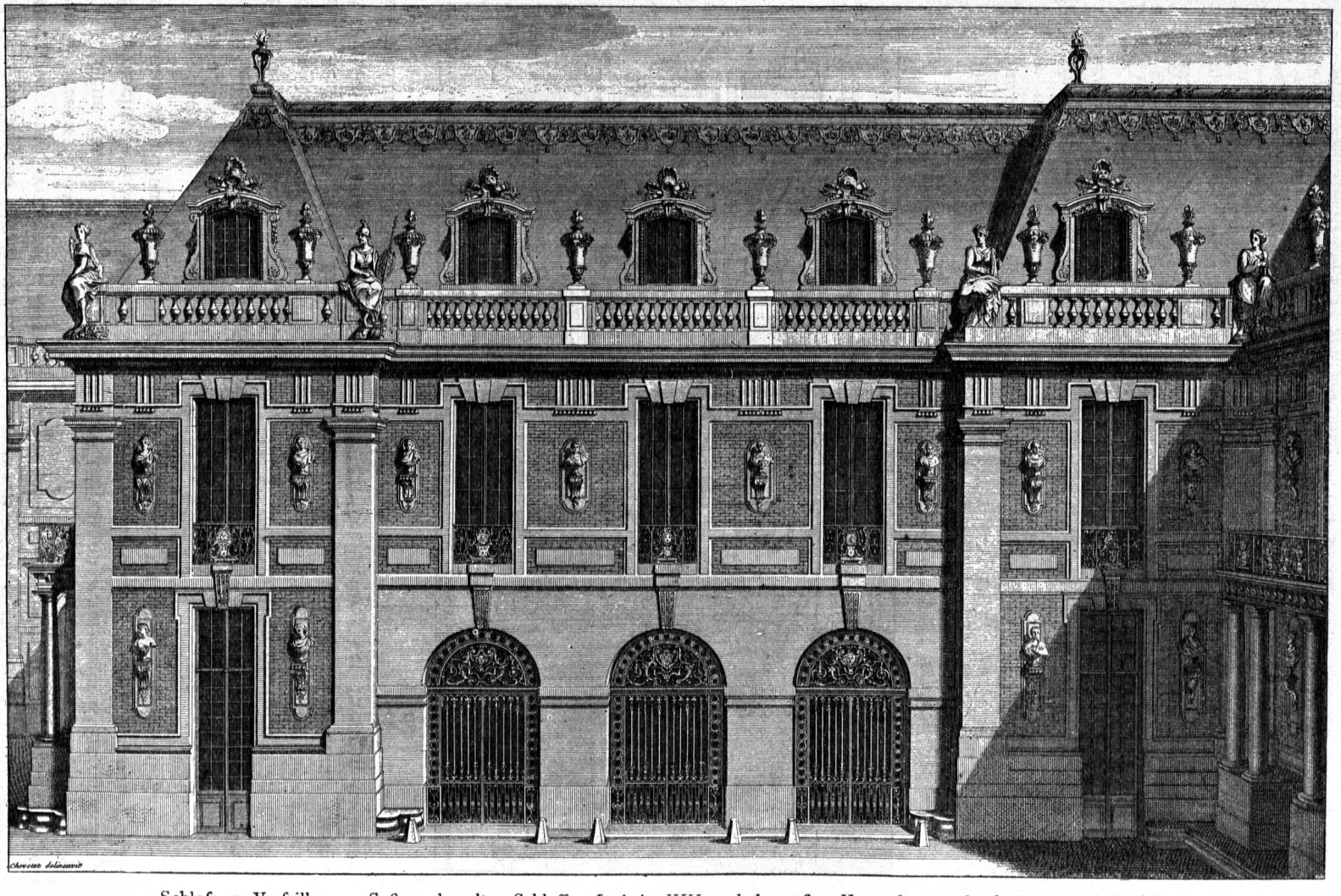
Das alte Schloſs, welches *Ludwig XIII.* in Verſailles von *Lemercier* errichten lieſs und jetzt noch die Façaden der *Cour de Marbre* bildet, iſt ein Beiſpiel dieſer Richtung.

500) Bosse, A. *Repréſentation géometrale de pluſieurs parties de Bâtiments faites par les Reigles de l'Architecture Antique.* Paris 1659. 10 Bl. Thüren, nicht nummerirt.

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

502) Es gehörte nach einander ſeinem Sohn, dem Herzog von *Chevreuſe* und den Herzögen von *Epernon* und *Longueville*, und ſpielte eine groſse Rolle während der *Fronde*. Es ſtand innerhalb des jetzigen Hofes des neuen Louvre.

Fig. 58.



Schlofs zu Verfailles. — Syftem des alten Schloffes *Ludwig XIII.* und der erften Vergröfserung durch *Ludwig XIV.* [503]).

Der in Fig. 58[503]) abgebildete Theil iſt zwar ein von *Ludwig XIV.* hinzugefügter Flügel, der aber das alte Syſtem genau fortſetzt[504]). Die Quaderverzahnungen ſind aufgegeben und durch Pilaſter und gerade Fenſterumrahmungen erſetzt. Durch erhabene Füllungstafeln mit Büſten auf Conſolen ſucht man dem ganzen Backſtein- und Quaderſyſtem etwas Vornehmeres zu verleihen.

2) Strenge Stilrichtung.

(1594—1774.)

304. Quellen und Wirkungen.

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

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

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

Die Wirkungen hiervon ſind:

α) das ſtarke Zunehmen des italieniſchen Einfluſſes;

β) das Zurückgehen auf einzelne ſtrenge italieniſche Vorbilder;

γ) die Gründung franzöſiſcher Akademien in Paris und Rom;

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

α) Fortdauer des Geiſtes der Hoch-Renaiſſance.

305. Hoch-Renaiſſance.

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

Wie führen gewiſſermaſsen als Meilenſteine und Wegweiſer der ſtrengen Hoch-Renaiſſancerichtung folgende Gebäude und Jahreszahlen an:

1590 Tod von *Baptiſte Du Cerceau.*
1594 Entwurf der weſtlichen Hälfte der Louvre-Galerie.
1615 Beginn des Luxemburg-Palaſtes.
1616 Grundſteinlegung der Façade von *St.-Gervais.*
1618 Neubau der *Grand' Salle* des Juſtizpalaſtes zu Paris.
1624 *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof.
1635 Beginn der *Sorbonne*-Kirche.
1645 Beginn der *Val-de-Grâce*-Kirche.
1665 Beginn der Colonnade des Louvre.
1680 Beginn des Invaliden-Doms.
1699 Beginn der Schloſs-Capelle zu Verſailles.
1706 Hof und Hoffaçade des *Hôtel de Soubiſe* zu Paris.
1710 Vollendung der Schloſs-Capelle zu Verſailles.
1732 Beginn der Façade von *St.-Sulpice* zu Paris.
1738 Beginn der Façade von *St.-Roch* zu Paris.
1754 Beginn der Façade von *St.-Euſtache* zu Paris.
1762—1770 Beginn und Erbauung der Paläſte an der *Place de la Concorde* zu Paris.

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

503) Facſ.-Repr. nach einem alten Stich der Calcographie zu Paris.

504) Die Dachfenſter, Vaſen und Figuren der bekrönenden Baluſtrade gehören auch als Formen der Zeit *Ludwig XIV.* an.

trennt werden, ſind keine wirklichen Stilunterſchiede. Sie rühren einfach von der Begabung und dem individuellen Temperament der betreffenden Meiſter her oder aber von der Seelenſtimmung des Zeitalters, in welchem ſie entſtanden. Letztere vermag allerdings bei zwei Gebäuden das eine zu einem köſtlichen Juwel zu geſtalten, das andere als das kalte, etwas geiſtloſe Product eines in angelernten Regeln ſich bewegenden, doctrinären Geiſtes hinzuſtellen, ohne daſs deſshalb irgend welcher Stilunterſchied zwiſchen beiden Werken beſtände. In einem ſolchen Falle iſt zwar ein groſser Unterſchied im Kunſtwerth, dagegen keiner im Stil vorhanden.

Die Thatſache allein, daſs man während mehrerer Jahrhunderte beim Louvrebaue an der ſtrengen Richtung feſt hielt oder auf ſie zurückkam, und zwar 1624 zwei Jahre nach Beginn der Thätigkeit von *Rubens* in Paris, und 1665 inmitten der Verehrung für *Bernini*, iſt an ſich ſchon eine intereſſante und wichtige Erſcheinung und ein Zeichen des Einfluſſes der Compoſition *Lescot*'s.

Am *Pavillon de l'Horloge* (Fig. 225) im Louvre iſt nicht nur die Architektur eine ſtrenge; die groſsen, ſchlanken, paarweiſe ſich haltenden Karyatiden *Sarraſin*'s zeigen eine edle und monumentale Würde, verbunden mit natürlicher weiblicher Anmuth, und gehören wohl zum Beſten, was je in dieſer Richtung geſchaffen worden iſt.

Das berühmte Schloſs *Richelieu*, welches der Cardinal von 1627 an im Poitou durch *Lemercier* errichten lieſs (Fig. 233 u. 240), darf wegen der ſtrengen Grundriſsbildung der Geſammtanlage und der Durchbildung verſchiedener Theile (Fig. 323) hier angeführt werden.

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

306. Erneutes Studium der italieniſchen Hoch-Renaiſſance.

Gelegentlich des italieniſchen Einfluſſes in dieſer Zeit wurde in Art. 273 (S. 226) hervorgehoben, daſs franzöſiſche Meiſter weniger auf die zeitgenöſſiſchen Italiener blickten, als auf die ſtrengeren des XVI. Jahrhundertes. Nichts beweiſt beſſer, daſs die franzöſiſche Hoch-Renaiſſance nicht mit dem XVI. Jahrhundert zu Grunde ging, als das Zurückgreifen der damaligen franzöſiſchen Architekten auf die italieniſche Hoch-Renaiſſance. Sie hatten das richtige Gefühl, daſs ihre Aufgabe noch lange nicht erſchöpft ſei. Man ſtand nur vor einer durch das Schickſal hervorgerufenen Unterbrechung oder Pauſe. Die Bemerkung *Lemonnier*'s, daſs es nicht bloſs in der Literatur unterbrochene »*Franciades*« gebe, iſt ganz richtig.

Dieſe energiſchere Wiederaufnahme, dieſes Feſthalten an der Hoch-Renaiſſance und ihre Weiteranwendung auf eine gröſsere Zahl von Löſungen dürfen wohl auch als eine Frucht geiſtigen Frontmachens gegen die Ausſchweifungen der Phantaſie in der weiter geführten Schule *Michelangelo*'s betrachtet werden. Eben ſo, wie die Religionskriege es nicht vermochten, die ſtrengere Richtung der Renaiſſance zu unterdrücken, eben ſo wenig vermochten ſie und die ordnende Reorganiſation *Heinrich IV.* die freie Richtung und ihre Phantaſien zu vernichten.

Der Louvre, die Tuilerien, *St.-Euſtache* und manche andere Denkmäler beweiſen, daſs weder die Zeit, noch die Kräfte für die unternommenen Aufgaben ausreichten. Gerade dieſe Wiederaufnahme der Aufgaben der franzöſiſchen Architektur des XVI. Jahrhundertes trägt dazu bei, den wahren Charakter der franzöſiſchen Baukunſt im XVII. Jahrhundert beſſer zu verſtehen.

Wichtige Gebiete der italieniſchen Hoch-Renaiſſance, z. B. der ganze Kuppel-

bau, ſollten in Frankreich erſt jetzt Berückſichtigung finden und zum Wettſtreit mit den beſten italieniſchen Vorbildern auffordern. Nicht nur die Richtung der Architektur, auch der immer ſicherer auftretende Jeſuitismus und die römiſche Kirche lenkten die Blicke auf die Peters-Kirche und die Kirche *del Geſù* in Rom. Sehr bemerkenswerth iſt es, daſs die franzöſiſchen Architekten nicht Nachbildungen der ganzen Peters-Kirche mit der groſsen Ordnung im Aeuſseren erſtrebten. Sie nahmen den ſtrengſten Theil des Aeuſseren, die Kuppel *Michelangelo*'s, als Mittelpunkt ihrer Gedanken und ſuchten den Unterbau durch mehrere Ordnungen ſtatt einer einzigen in beſſere Harmonie mit der Kuppel zu bringen, als dies jetzt bei der amputirten Peters-Kirche der Fall iſt.

Von den ſechs wichtigeren Kuppelkirchen, die in Paris errichtet werden, gehören drei der ſtrengſten Richtung an: die *Sorbonne* (1635—59), das *Val-de-Grâce* (1645 begonnen) und der *Dôme des Invalides* (1680—92). Selbſt in der *Aſſomption* und im *Collége des Quatre-Nations* (1660) iſt die ſtrenge Abſicht die überwiegende. Nur an der Jeſuitenkirche *St.-Louis*, jetzt *St.-Paul et St.-Louis*, iſt eine entſchieden gemiſchte Richtung zum Ausdruck gelangt.

307. Beiſpiele von 1660—1700.

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

Die Bauthätigkeit *Claude Perrault*'s bezeichnet in Bezug auf ſtrenge Compoſition und edle Detailbildung wohl in ausgeſprochenſter Weiſe den Höhepunkt der claſſiſchen Aufsenarchitektur dieſer Periode. Seine *Colonnade du Louvre* (1665—80) mit den zwei Treppenhäuſern, den Façaden längs der *Rue de Rivoli* und der Seine (Fig. 223), ſo wie das oberſte Geſchoſs des Louvrehofes (Fig. 227), der nach und nach an drei Seiten ausgeführt wurde, weil die Attika *Lescot*'s nicht mehr zur Aufsenhöhe paſſte, endlich ſein nie vollendeter Triumphbogen (Fig. 324) ſind immerhin Leiſtungen, die zu den beſten der vier letzten Jahrhunderte in Europa gehören.

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

J. H. Manſart's Façade von *Notre-Dame* zu Verſailles ſieht man es an, daſs ſie in bloſs zwei Jahren (1684—86) errichtet wurde. Mittelbau und Erdgeſchoſs ſind jedoch ſtreng und ſehr gut. Seine Schloſs-Capelle zu Verſailles 1699—1710, von ſeinem Schwager *Rob. de Cotte* vollendet, iſt durch die edle Behandlung der korinthiſchen Ordnung und ihren Gegenſatz zu ruhigen Flächen nicht nur ein ſtrenger, ſondern zum Theile auch ſehr ſchöner Bau (Fig. 171).

308. Beiſpiele von 1700—32.

Aus der Zeit zwiſchen 1700 und 1730, während welcher die freie Richtung ſtets zunahm, könnte man den Mittelbau des *Hôtel de Soubiſe* (1706), des *Hôtel de Noailles*, des *Hôtel d'Evreux* als durchaus dem ſtrengen Geiſte entſprungen anführen. Vielleicht iſt es jedoch richtiger, ſie zur vermittelnden Richtung zu zählen, auf die wir ebenfalls als Trägerin des ſtrengen Geiſtes während der intenſivſten Zeit der Reaction der freien Richtung hinweiſen.

Wir gelangen nun zum wichtigen Momente des Auftretens von *Servandony*. Dieſer eigenthümliche Architekt lernte vor 1724 die ſtrengen Formen beim bekannten Architekturmaler *J. P. Panini* in Italien kennen, eben ſo beim Architekten *Giov. Giuſeppe Roſſi*. Seine Façade der Kirche *St.-Sulpice* in Paris (begonnen 1732) iſt das bedeutendſte Denkmal dieſer Zeit und von ſtrenger, groſsartiger Wirkung. Die Marien-Capelle derſelben Kirche rührt gleichfalls von ihm her.

Robert de Cotte, der die Schloſscapelle ſeines Schwagers in Verſailles in der erwähnten ſtrengen Richtung weiter gebaut und vollendet hatte, bleibt in ſeinen zwei ſpäteren Kirchenfaçaden dieſer Richtung treu. Die Façade der Kirche des *Oratoire* zu Paris mit doriſcher und korinthiſcher Ordnung iſt kalt, aber ſtreng. Diejenige von *St.-Roch* (Fig. 170), erſt 1738, drei Jahre nach *Robert de Cotte*'s Tode von ſeinem Sohne ausgeführt, iſt in der Compoſition viel intereſſanter; die Wirkung des Erdgeſchoſſes mit ſeiner kräftigen doriſchen Gliederung der Pfeiler und den drei gleich hohen Rundbogen iſt eine wirklich ſchöne, im Geiſte mit einigen der Entwürfe für St.-Peter von *Antonio da Sangallo* in Rom (um 1520) verwandt.

309. Beiſpiele ſeit 1750.

Mit der 1754 begonnenen Façade von *St.-Euſtache* zu Paris von *Jean Manſart* (Fig. 175), die nicht minder ſtreng, als diejenige von *Servandony* iſt, ſind wir bereits in die Zeit des reinen und ſtrengen *Louis XVI.*-Stils gelangt. *Jacques-Ange Gabriel*, ſeit 1742 *Premier architecte du roi*, hatte 1751 die *École militaire* zu Paris begonnen und errichtete 1762—70 die beiden berühmten Paläſte an der *Place de la Concorde*.

Im Jahre 1757 wurde von *Soufflot* die Kirche *Ste.-Geneviève* (das Pantheon) begonnen, deren Grundſtein erſt 1764 gelegt wurde. In mehreren Punkten nähert ſich das Syſtem des Inneren ſo ſehr dem Typus einer unter den Entwürfen *Bramante*'s für St.-Peter vorkommenden Gruppe von Studien, daſs es intereſſant wäre, zu wiſſen, ob *Soufflot* in Italien oder anderswo von dieſen Studien Kenntniſs hatte oder, wie *Bramante* ſelbſt, aus dem Studium der antiken Denkmäler zu dieſer Anordnung gelangte.

Antoine baute 1768—75 ſein bis zur Kälte ſtrenges *Hôtel des Monnaies* zu Paris. *Louis* entwarf 1773 ſein berühmtes Theater zu Bordeaux und baute 1781 die Gebäude mit Arcaden um den Garten des *Palais Royal*. Das *Palais de la Légion d'honneur* gehört ebenfalls hierher.

Letztere Gebäude ſtellen die Verbindung mit unſerem Jahrhundert her, wo wir die Hoch-Renaiſſance im Triumphbogen der *Place du Carrouſel* und in der ehemaligen Haupttreppe von *Percier* und *Fontaine* im Louvre wieder erkennen, ſpäter im *Palais de la cour des Comptes* am *Quai d'Orſay* und in unſeren Tagen in *Brune's Miniſtère de l'Agriculture et du Commerce* in der *Rue de Varenne*, beide in Paris.

β) Decoration.

310. Beiſpiele von 1624—80.

In der Wohnung der *Maria von Medici* im Luxemburg-Palaſt zu Paris erblickt man Beweiſe, daſs neben *Rubens* die Königin ſich der Grotesken in den Loggien *Raffael*'s erinnerte.

Mit dem Bau des *Pavillon de l'Horloge* im Louvrehof (ſeit 1624) war man genöthigt, auf die edelſte Ornamentik *Pierre Lescot*'s zurückzugehen. Man hatte das Glück, in *Sarraſin* einen Meiſter zu finden, der den Figuren der Attika *Lescot*'s Karyatiden anreihte, die jenen nicht nachſtehen, ja dieſelben zum Theile übertreffen.

In den ſchönen decorativen Compoſitionen *Simon Vouet*'s [505]) (1590—1649) beruhen die Motive auf den Grotesken in den Loggien *Raffael*'s und in den Stichen *Du Cerceau*'s; letztere ſind nach früher in Fontainebleau und Monceau vorhanden geweſenen Grotesken geſtochen; nur ſind alle Formen *Vouet*'s, die Rahmen der Reliefs, Medaillons, Schilder und das Rankenwerk kräftiger und ſchwerfälliger gebildet; eben ſo ſind die natürlichen Pflanzen und Blumen, die an Stelle derjenigen von *Giovanni da Udine* treten, in Gehängen und Sträuſen mächtiger und ſchwerer.

Andere einſchlägige Beiſpiele ſind in *Rouyer*'s bekanntem Werke [506]) abgebildet.

311. Zeitraum von 1680—1732.

Man findet zwei Beiſpiele der in Rede ſtehenden Richtung viel ſpäter noch im *Hôtel d'Ormeſſon* zu Paris (um 1680) und zwiſchen 1666 und 1694 im *Palais de Juſtice* zu Rennes. Dieſelbe Richtung iſt es, die wir im Weſentlichen ſeit 1745 etwa, wenn nicht früher, als franzöſiſche Grundlage des ſog. Stils *Louis XVI.* ſehen werden.

Als ferneres, wenn auch bloſs theilweiſes Verbindungsglied mit dem Stil *Ludwig XVI.* verweiſen wir auf die Gruppe *Gillot-Watteau*, von welcher bei der freien Strömung die Rede ſein wird (Art. 341, S. 260). Wir ſehen dort die Rückkehr zu den natürlichen Blumen, Weinranken, Früchten, kleinen Cypreſſen und Pappeln, wie im *Louis XVI.*-Stil, ſo wie das Auftreten gewiſſer eckiger Bildungen, wie bei *Choffart* (1729—1809) und *Delafoſſe* (geb. 1721). Wir ſehen ferner darin die eigenthümliche Erſcheinung derjenigen Gruppe, welche am früheſten aus der bizarren Richtung, d. h. aus derjenigen freien Strömung hervorgehen ſollte, die ſich aus der Schule *Raffael*'s entwickelt hatte. Zugleich aber finden wir in ihr ſchon zur Hälfte den Stil *Ludwig XVI.* neu gebildet, der dann wieder zu den ſtrengen Vorbildern der Loggien *Raffael*'s zurückkehrte, aus welcher die bizarre Richtung hervorgegangen war.

312. Stil *Ludwig XVI.*

Es liegt nicht mehr im Rahmen dieſes Bandes, den ſog. Stil *Ludwig XVI.*, mit dem die dritte Entwickelungsperiode der Renaiſſance in Frankreich beginnt, zu ſchildern. Wenn wir dennoch die wichtigſten Denkmäler dieſer Phaſe erwähnt haben, ſo geſchah es wegen der Nothwendigkeit, für den Abſchluſs unſerer Arbeit ein feſtes Auflager zu gewinnen und ſie nicht im unſicheren Lichte der Phantaſieſpielereien der freien Strömung ſich verlieren zu laſſen.

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

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

505) Er weilte 15 Jahre lang in Italien. 1632 war er wieder in Paris.

506) Rouyer, E. & A. Darcel. *L'Art architectural en France etc.* Paris 1863—66.

aufgehört. Es wäre vielleicht richtiger, zu ſagen, daſs ſein Uebergehen in den *Style Empire* ein ſo allmähliches iſt, daſs man oft den Unterſchied zwiſchen beiden kaum bemerken kann. Man nimmt ferner an, die Ausgrabung von Herculanum (1713) und Pompei (1755) habe auf die franzöſiſche Decoration und Architektur einzuwirken begonnen.

313. Zurückgreifen auf ältere Beiſpiele.

Wenn wir einerſeits den Stil *Ludwig XVI.* zuweilen auf den Stil *Ludwig XIII.* zurückgreifen ſehen [507]), ſo findet man andererſeits in letzterem ſchon Vorahnungen oder Prophezeiungen des Stils *Ludwig XVI.* In der Sammlung von Altären und Kaminen, die *Abraham Boſſe* 1633 für das Werk von *J. Barbet* [508]) geſtochen hat, ſind zwei Kamine, die manche Gedanken des Stils *Ludwig XVI.* zeigen, z. B. an dem einen bereits eine Sonne, wie das ſpätere Symbol *Ludwig XIV.* Das Verhältniſs dieſes Stils zu den Meiſtern der Gruppe *Gillot-Watteau* wurde in Art. 311 (S. 245) bereits angedeutet, und wir werden auf dieſelbe im Folgenden zurückkommen.

3) Gemiſchte oder vermittelnde Stilrichtung.

(1594—1774.)

314. Charakter der Vermittelung

Da, wo zwei Richtungen entgegengeſetzter Natur gleichzeitig denſelben Weg verfolgen, darf es nicht befremden, wenn man Verſuche findet, eine zwiſchen beiden vermittelnde Richtung zu ſchaffen. In der Periode, die uns beſchäftigt, giebt es ſogar Phaſen, deren Hauptcharakter der einer Verbindung der ſtrengen und der freieren Richtung iſt. Da, genau genommen, die ganze franzöſiſche Architektur ſeit 1500 ein Compromiſs zwiſchen einheimiſchen und fremden Elementen iſt, ſo könnte jedes Gebäude in dieſe Claſſe eingereiht werden. Die Gruppirungen nach Strömungen, die wir hier vornehmen, beruhen jedoch auf greifbaren Elementen, die an den Gebäuden auf franzöſiſchem Boden ſelbſt wahrnehmbar ſind, ſobald man ſie in ein objectives Licht ſtellt und auf die hier hervorgehobenen Geſichtspunkte aufmerkſam macht.

An dieſer Stelle verſtehen wir unter Werken einer vermittelnden Richtung nur ſolche, die entſchieden eine ſtrenge Compoſition und Gliederung zeigen und bei welchen die Decoration innerhalb dieſes Rahmens einer freieren Richtung folgt.

315. Beginn unter *Heinrich IV.*

Es wurde hervorgehoben, daſs die Fuſionspolitik und der vermittelnde Geiſt den Grundzug des Charakters *Heinrich IV.* bildeten. Daher darf es nicht befremden, die Quellen der vermittelnden Richtung in ſeiner Zeit zu finden und ſie aus derſelben herauswachſen zu ſehen. In der *Galerie du bord de l'eau* des Louvre zeigen die Gliederung und das Detail gewiſſe Anklänge an die italieniſche Richtung *Aleſſi*'s im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand, während der berühmte Puttenfries Spuren eines vlämiſch-deutſchen Einfluſſes aufweist [509]).

---

507) Mehrfach ſcheint mir der Einfluſs von *Stefano della Bella* wiederzukehren. In den Vaſen von *Jac. Saly* (1746) ſcheint dieſer auf *della Bella* zurückzugreifen oder auf ſolche Stiche von *Le Pautre*, die unter ſeinem Einfluſſe ſtehen. (Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentſtich-Sammlung des Kunſtgewerbemuſeums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 119.) Eben ſo in den Werken von *de la Joüe*. Bei den Ornamenten *Cauvet*'s iſt dies in der Behandlung der Thiere und des Laubwerkes erſichtlich; ſo z. B. in den Widderköpfen der Füllung aus: *Cauvet, G. P. Recueil d'ornements.* Paris 1777. (Abgebildet bei JESSEN, S. 57.)

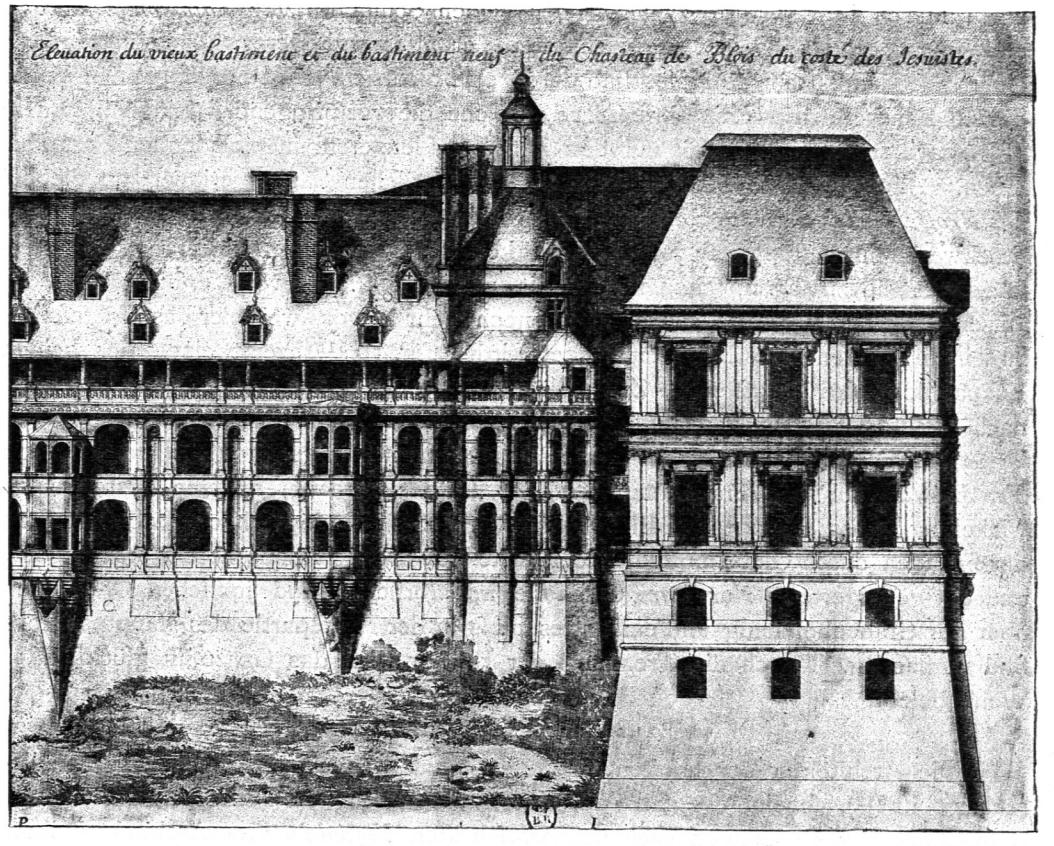
508) BARBET, J. *Livre d'Architecture d'autels et de cheminées etc.* Paris 1633. — Die bezeichneten Blätter befinden ſich im Pariſer *Cabinet des Eſtampes*, im Bd. Ed. 30 auf Fol. 152.

509) Wir weiſen auf ein deutſches Werk hin, welches in demſelben Jahr erſchien, in welchem der Entwurf zur Vollendung der Louvre-Galerie (1594) aufgeſtellt wurde. Dies iſt ein Medaillon *Flindt*'s auf einem Becher, welches einen groſsen Fiſch inmitten von Schilf zeigt, genau im Charakter derjenigen im Fries des Louvre, und der auch ſchon bei *Jamnitzer* zu treffen iſt. — Dieſes Medaillon befindet ſich in: *Flindt*'s Buch mit 40 Stücken. Nürnberg 1594. (Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentſtich-Sammlung des Kunſtgewerbemuſeums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 113.)

An dieſer Stelle darf darauf hingewieſen werden, daſs der ganze Stil von *Salomon de Broſſe* etwas vom Geiſte der Fuſionspolitik *Heinrich IV.* an ſich trägt und ſomit hier erwähnt werden könnte. Bei ihm liegt die Vermittelung jedoch nicht in der Miſchung zweier Formenſyſteme, ſondern beſteht in der Verbindung zweier Geiſtesrichtungen, der römiſchen und hugenottiſchen Strenge, mit welcher *De Broſſe* die architektoniſchen Aufgaben auffaſſt. Somit wird es angebrachter ſein, erſt im Folgenden auf dieſen Charakter ſeiner Schöpfungen näher einzugehen.

316. *Salomon de Broſſe* und *Rubens.*

Fig. 59.



Schloſs zu Blois [510]).

(Links Flügel *Franz I.*; rechts Seitenanſicht des Baues von *Gaſton d'Orléans.*)

Eben ſo darf zum beſſeren Einblick in dieſe Zeit daran erinnert werden, daſs die ganze Kunſtrichtung des gröſsten Meiſters des XVII. Jahrhundertes, *Rubens*, ein fortwährender Compromiſs und ein fortwährend erneutes, auf verſchiedene Verhältniſſe gegründetes Bündniſs der ſtrengen Richtung der groſsen Italiener mit der freien, überſprudelnden Lebenskraft der Vlämen war.

Etwa zwanzig Jahre ſpäter, im Schloſs zu Blois, am Baue von *Gaſton d'Orléans* (ſeit 1635) ſieht man an den ganz ſtreng gedachten decorativen Sculpturen des Gewölbes und der Kuppel des berühmten Treppenhauſes intereſſante Reflexe der fetten

317. Bau *Gaſton d'Orléans* zu Blois.

510) Facſ.-Repr. nach einer alten Zeichnung im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris. Serie: *Topographie de France*; Band: *Blois*, Va, 82.

Detailbildung. Die Masken, welche die Trophäen halten und die Schilder zieren, die Cartouchen mit den ſchweren Schnecken ihres Rollwerkes zeigen dieſen Charakter in ausgeſprochener, wenn auch nicht übertriebener Weiſe. Wir ſtehen vor einer im Weſentlichen ſtreng italieniſchen Compoſition, deren ebenfalls italieniſches Detail eine etwas zu kräftige Behandlungsweiſe im franco-vlämiſchen Charakter der Zeit *Heinrich IV.* zeigt.

Der Bau von *Gaſton d'Orléans* am Schloſſe zu Blois, den *Fr. Manſart* 1635 für den Bruder des Königs begann, wird als eine der wichtigſten Etappen der Schloſs-Architektur des XVII. Jahrhundertes angeſehen. In der That liegt er zeitlich, wie ſtiliſtiſch in der Mitte zwiſchen den beiden Schlöſſern von *Salomon de Broſſe* und Verſailles und iſt eines der wichtigſten Verbindungsglieder zwiſchen ihnen. Die einſpringenden Ecken des Hofes ſind durch eine nichts tragende Stellung gekuppelter Säulen theilweiſe maskirt. Ihre Curve, welche die vorſpringenden Flügel mit dem Mittelpavillon verbindet, ſoll nur den Zutritt zu letzterem in einladender Form betonen. Auch die kräftige Behandlung dieſer doriſchen Säulen erinnert an die bei *De Broſſe* übliche (ſiehe *St.-Gervais* zu Paris). Der Charakter der zwei oberen Stockwerke mit gekuppelten joniſchen und korinthiſchen Pilaſtern und ihre Fenſter verſetzen uns, ſo zu ſagen, ſchon in die Zeit *Ludwig XIV.* und von Verſailles. An der äuſseren Seite tritt dieſe Verwandtſchaft noch mehr hervor, weil hier das Erdgeſchoſs zu einem glatten Unterbau umgeſtaltet wird. Fig. 59 [510]) zeigt einen der beiden Eckpavillons des Aeuſseren. Zum Glück konnte das Project, das ganze Schloſs nach dieſem Plane umzubauen, nicht durchgeführt werden.

318. Schloſs zu Maiſons.

Das Schloſs von Maiſons (bei Saint-Germain-en-Laye, 1642), ebenfalls von *Fr. Manſart* für den Präſidenten *Réné de Longueil* erbaut, iſt eine weitere Entwickelung ſeines Schloſſes zu Blois. Die Verhältniſſe ſind glücklicher; der Aufbau der Façaden durch Giebelmotive in der Mitte der drei Pavillons iſt ein lebendigerer und ein geſteigerter. Nur zwei Geſchoſſe mit doriſchen und joniſchen Ordnungen über der Grabenböſchung und ein drittes bloſs in der Mittelpartie des Hauptpavillons ſind vorhanden. Durch die Trennung der Dächer wird das Ganze in glücklichſter Weiſe belebt.

α) Bauten des Jeſuitenordens.

319. Vermittelnder Charakter.

Die Architektur der Jeſuiten, in ſo fern man von einer ſolchen zu reden berechtigt iſt [511]), ſcheint ebenfalls auf einer Vermittelung zu beruhen. Die ſtrenge Behandlung der Ordnungen nach den Vorſchriften *Vignola*'s, des Architekten ihrer Ordenskirche *Il Geſù* in Rom, ſtellt ein Gerüſt her, das mit den ſtrengen Vorſchriften des Ordens vergleichbar iſt. Innerhalb dieſer Grenzen wird oft geſtattet, durch allerlei Phantaſien ſich für alles dasjenige zu entſchädigen, was der Orden dem Herzen und dem Gewiſſen an perſönlichen Gefühlen und eigener Freiheit entziehen zu müſſen glaubt. Die architektoniſche Seele, wie das Gewiſſen bei *Montaigne* oder *Heinrich IV.*, theilt ſich, ſo zu ſagen, in zwei Gebiete: die eine Hälfte gehört den Ordnungen der Italiener, und man unterwirft ſich ihren Geſetzen, ihrer Tyrannei; für die zweite Hälfte behält man ſich die Freude an der freieren Decoration vor; man macht einen Compromiſs zwiſchen den italieniſchen und dem franco-vlämiſchen Geſchmack.

320. Analogie mit *Vignola*.

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

511) Im Kapitel über Kirchenbau wird dieſe Frage erörtert werden.

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

321. Analogie mit dem Stil *Ludwig XIV.*

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

β) Gemiſchter Charakter der Architektur *Ludwig XIV.*

322. Verwendung der menſchlichen Figur.

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

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

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

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

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

---

[512]) Facſ.-Repr. nach: LEBRUN, CH. *Pavillons du Jardin de Marly*. Nr. 31. Paris XVII. Jahrh. (ohne Datum).

[513]) *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Da, 39a.

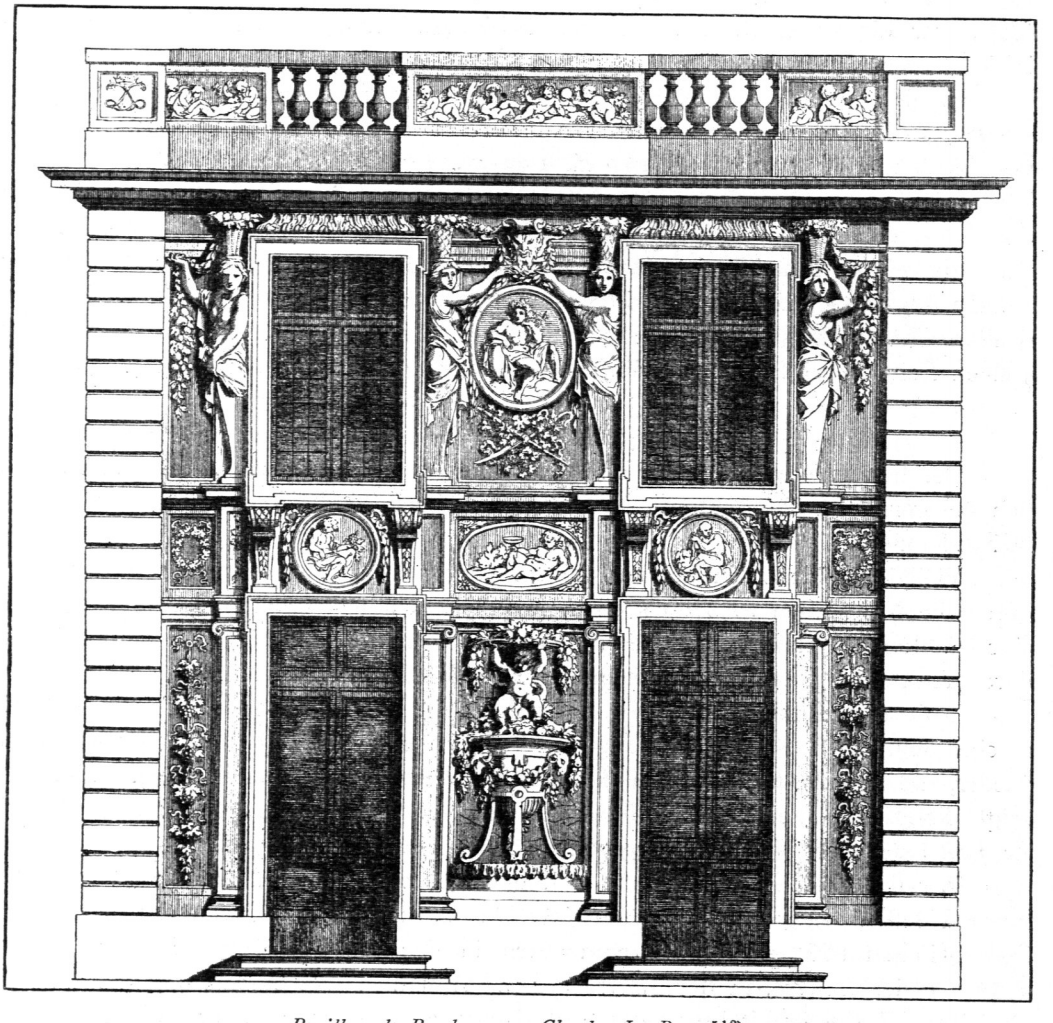
[514]) Facſ.-Repr. nach einem Stiche von *J. Marot* in: BLONDEL, J. F. *Architecture françaiſe etc.* Paris 1752. Bd. III, Bl. 307.

cannelirten Pilaſtern wieder, während der jetzige Bau nur glatte aufweist. Ich vermag nicht zu entſcheiden, ob der Stich oder die reſtaurirte Façade das Richtige giebt; immerhin ſcheint mir in dieſem Falle Letzteres als das Wahrſcheinlichere.

323. Freiere Phaſe *Ludwig XIV.*

Die Entwickelung der freieren Phaſe des Stils *Ludwig XIV.* iſt zum Theile die Folge von einem immer ſtärkeren Einſickern der Strömung des Bizarren in die Ornamentik.

Fig. 60.

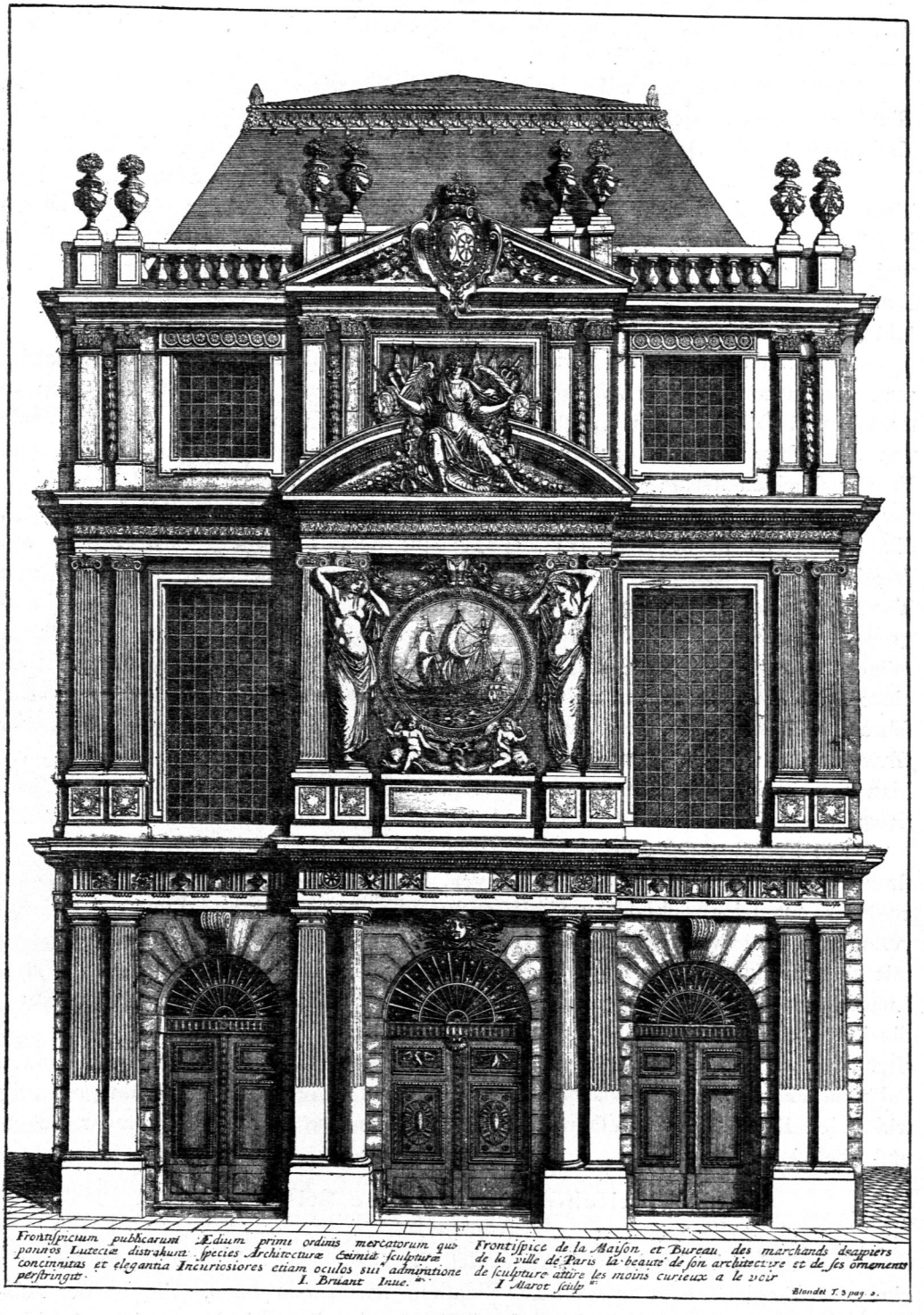


Pavillon de Bacchus von *Charles Le Brun*[512]).

Es entſteht diejenige Stilform, von welcher *Deſtailleur* ſchreibt: »Man kann *Daniel Marot* als den Typus jenes *Style de Louis XIV.* anſehen, *que les nations étrangères allaient copier à l'envi*[515]).« Als Beginn eines Wiederaufblühens der freien Strömung wird dieſe Stilform eine verſtändlichere Darſtellung gelegentlich des Fortlebens der freien Richtung in der Zeit zwiſchen 1660 und 1713 finden. (Siehe unter 5, α.)

515) Destailleur, H. *Notices ſur quelques artiſtes Français.* Paris 1863. S. 147.

Fig. 61.



Ehemaliges Haus der Tuchhändler zu Paris [511]).

Wieder aufgebaut im *Musée Carnavalet*.

Nur gegen Ende des Stils *Ludwig XIV.* beginnt in Frankreich die Kunſt der Grundriſseintheilung (*diſtribution*) und entwickeln ſich die Begriffe des »Comforts«. Man »dinirte« um Mittag und gab überhaupt wenig »Diners«. »*La vie d'intérieur n'exiſtait pas*,« wie *Deſtailleur* ſagt.

324. Gemiſchte Richtung unter *Ludwig XV.*

Auch zur Zeit des Stils *Ludwig XV.* finden wir eine Reihe von Bauwerken, die ihrem Weſen nach dieſer vermittelnden Richtung angehören, wenn ſich auch der Charakter des Ornamentes, das ſich mit den ſtrengen Säulen verbindet, ändert.

An der Kathedrale *St.-Louis* zu Verſailles (1742—54) iſt neben dem geſchweiften Thurm und einigen Details an den Strebeconſolen und an der oberen Fenſterbekrönung, welche die freie Phaſe kennzeichnen, gerade die Behandlung der doriſchen und korinthiſchen Ordnung durchaus gut. Die Vertheilung der Säulengruppen und ihre durchgehenden Linien zeugen von einem ſeltenen und lebendig ſicheren architektoniſchen Können des Architekten *Jacques Hardouin Manſard de Sagonne.*

Wir finden ſogar Beiſpiele dieſer Richtung bei demjenigen Meiſter, bei welchem man es am wenigſten erwarten ſollte: bei *Meiſſonnier.* Er ſcheint eine eben ſo ſtrenge und ſichere Behandlung der Ordnungen in ſeinem Projecte für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris (1726) beabſichtigt zu haben. Auch ſeine Thüren und Fenſter ſcheinen ſtreng. Und dennoch iſt dieſer Entwurf in Bezug auf Schweifung der Curven im Grundriſs und Aufbau der höchſte Ausdruck der freien Richtung, die dem Rococo entſpricht (Fig. 172). Auf dem Titelblatte des Werkes von *Meiſſonnier*[516]) ſtellt der Vordergrund den Vorſprung einer am Meer gelegenen Terraſſe dar, die ſich windet und wie eine umſtürzende Welle überhängt; im Hintergrunde dagegen wird ein Palaſt im allerſtrengſten Stil errichtet. Dieſe Thatſachen mögen bis zu einem gewiſſen Grade vielleicht das ſonſt gar zu befremdende Urtheil eines Zeitgenoſſen über den Stil *Meiſſonnier*'s erklären, des *Abbé de Fontenai*; dieſer ſchreibt: »*Tous ces ouvrages portent l'empreinte d'un génie heureux, d'une imagination féconde, d'une exécution facile, d'un goût vrai et formé ſur la noble ſimplicité de l'antique.*« Man begreift jedoch das Staunen des Herausgebers der *Nouvelles archives de l'Art français*[517]), der dieſe Worte citirt und nur hinzufügt: *nous copions ſans commentaire.*

Die Fontaine der *Rue de Grenelle* zu Paris (1739 fertig) zeigt die Verbindung ſtrenger Ordnungen mit freien Detailmotiven. Der ehemalige Hochaltar von *St.-Sauveur* zu Paris mit ſeinen überall aufſchieſsenden Palmenſtämmen und Blättern (Fig. 65) veranſchaulicht, wie ſich in dieſer Phaſe oft die freieſten Formen der Decoration mit einer ſtrengen Behandlung von Säulen verbanden. Die Front der Kathedrale von Lunéville hat zwei Thürme, die mit Kuppeln bekrönt ſind; die Krabben, Fialen u. ſ. w., die ihnen einen Umriſs im Charakter der franzöſiſchen Früh-Renaiſſance geben, ſind aber, wie ſämmtliche Details, in Formen *Ludwig XV.* gebildet. In den ſchönen Paläſten, die *Boffrand* in Nancy errichtete, eben ſo wie in der immerhin groſsartig wirkenden Kathedrale derſelben Stadt iſt die ſtrengere Richtung viel mehr betont und überwiegend.

4) Realiſtiſch-rationaliſtiſche Stilrichtung.

(1594—1774.)

325. Einfluſs der »*Raiſon*«.

Wir finden in der in Rede ſtehenden Zeit auch eine Stilrichtung, die man als eine unabhängige, echt franzöſiſche Richtung bezeichnen kann. Sie iſt der Ausdruck der ſo mächtigen Triebkraft des XVII. Jahrhundertes in Frankreich: der Ver-

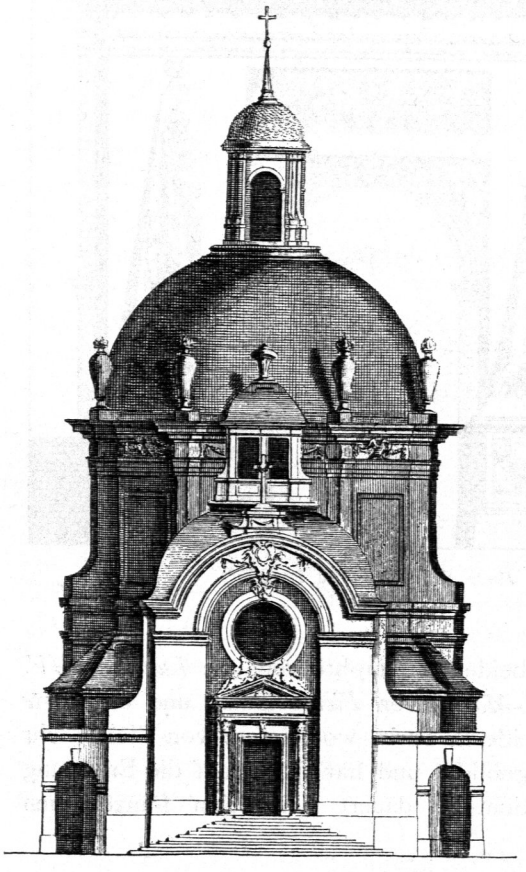
516) Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. Bl. 51.

517) Jahrg. 1884, S. 127.

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

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

Fig. 62.



Kirche *Sainte-Marie, rue St.-Antoine* zu Paris[518]).

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

326. Proſaiſche Richtung dieſer Kunſt.

In der ganzen Auffaſſungsweiſe dieſer Richtung liegt etwas Poeſieloſes, d. h. es fehlt der wirkliche künſtleriſche Hauch und Schwung. Sie entſpricht Anſchauungen, die man oft in denjenigen bürgerlichen Kreiſen findet, wo der berechnende materielle Geiſt die Oberhand erreicht hat, und läuft zuweilen Gefahr, in diejenige Frankreich eigene Sinnesweiſe zu verfallen, die man als *platitude bourgeoiſe* bezeichnet. Von der anderen Seite liegt in dieſem Geiſte ein werthvoller Grad von Unabhängigkeit gegenüber allzu groſser Routine im Hergebrachten und in den ſtiliſtiſchen Ueberlieferungen. Hierdurch, wie durch die Neigung, in jeder Situation die objectiven Elemente zu berückſichtigen, ſcheint ſie geeignet zu ſein, die Rechte des Fortſchrittes und neuer Bedürfniſſe zu wahren. Am deutlichſten dürfte dieſe Richtung in den franzöſiſchen Hôtels des XVII. und XVIII. Jahrhundertes ausgedrückt ſein. Namentlich iſt ſie in der Geſammtanlage und Aufſenarchitektur erſichtlich. Sehr klar iſt ſie auch im *Hôtel des Invalides* zu Paris, das zur Aufnahme von 6000 bis 7000 alten Kriegern errichtet iſt, ausgeſprochen.

327. Neues in dieſer Richtung.

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

---

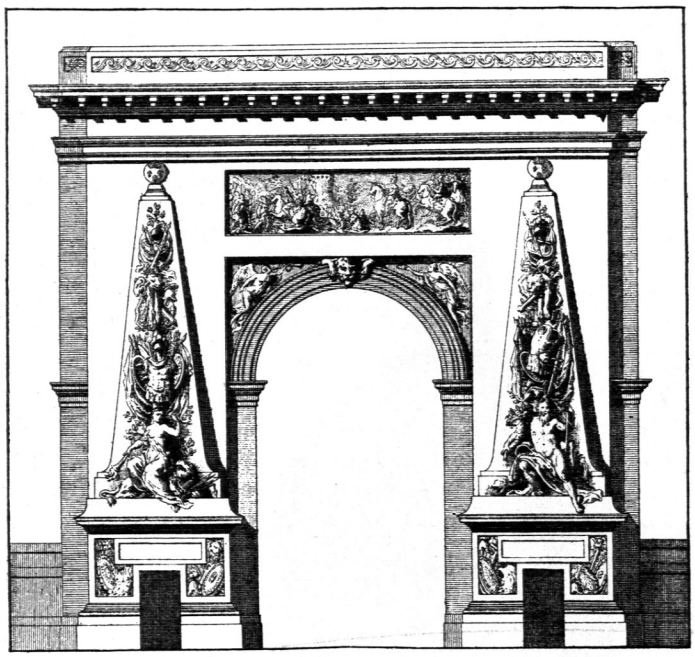
518) Facſ.-Repr. nach: Blondel, a. a. O., Bd. II, Bl. 254.

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

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

Trotz dieſer Mängel verdient gerade dieſe Richtung die Aufmerkſamkeit der Architekten, weil ſie Eigenſchaften hat, die wiederum in anderen Schulen nicht immer hinreichend Berückſichtigung finden, woraus wieder Mängel anderer Art entſtehen. Auch in wirklichen Denkmälern idealer Richtung ſpricht ſich dieſe Geiſtesrichtung aus, und zwar in dem angeblich erſten gröſseren Werke des berühmten *François Manſart*. Dies iſt die jetzige Kirche *Sainte-Marie*, jetzt *de la Viſitation des Filles de Sainte-Marie*, auch *Notre-Dame-des-Anges* genannt, die *Manſart* 1632—34 in der *Rue St.-Antoine* zu Paris errichtete. Fig. 62[518]) zeigt ihr Aeuſseres, an welchem, mit Ausnahme der Thür, jede Pilaſter- oder Säulenordnung vermieden iſt.

Fig. 63.



Porte Saint-Denis zu Paris[520]).
(1647.)

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

5) Schickſal der freien Stilſtrömungen unter *Ludwig XIV.* (1660—1715.)

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

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

520) Facſ. Repr. nach: Blondel, a. a. O., Bd. III, Bl. 310.

Zeit *Ludwig XIV.* um 1660 ganz unterging oder in irgend einer Form weiter fickerte und fortbeſtand. Gelegentlich der *Galerie Dorée* im Hôtel des Grafen von Touloufe zu Paris begegnet man öfters Anſichten, die auf dem Glauben zu beruhen ſcheinen, es habe *Robert de Cotte*, ſo zu ſagen, plötzlich dieſen Typus des *Style de la Régence* geſchaffen. Wir möchten hier auf eine vorbereitende Arbeit in der freien Geiſtesrichtung hinweiſen. In der Zeit zwiſchen 1660 und dem Jahr 1713, in welchem die *Galerie Dorée* begonnen wurde, findet man bei näherer Betrachtung manche Spuren einer freieren Kunſtrichtung. Sie ſind, wie mir ſcheint, hauptſächlich im Gebiete der Innendecoration und öfters innerhalb ſtrenger Rahmen zu treffen. Betrachtet man einerſeits die Decoration dieſer Galerie des *Hôtel de Toulouſe* (jetzt *Banque de France*, Fig. 62 u. 355), die *Deſtailleur* als Auftreten des Ueberganges zum Stil *Ludwig XV.* anſieht, ſo wird man annehmen dürfen, daſs ein allmählicher Uebergang zu dieſen Formen ſich an manchen Einzelformen der vorhergehenden Jahre — mindeſtens ſeit 1680 — vorbereiten muſſte. Die *Galerie Dorée* iſt das Zuſammenfaſſen einer ſchon vollzogenen Uebergangsbewegung.

329. Gewölbe-Decorationen von *Lebrun*.

Dieſer vorbereitende Uebergang läſſt ſich in der That innerhalb der Decoration verfolgen. Vor Allem kann der ganze innere decorative Stil der Gewölbe *Lebrun*'s (ca. 1662—80) in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* zu Verſailles (Fig. 361) und in der untergegangenen Treppe *des Ambaſſadeurs* daſelbſt (Fig. 362) als ein Gebiet angeſehen werden, in welchem eine freiere Compoſitionsweiſe in Uebung bleibt. Letztere hat ihre fernen Wurzeln im Gewölbe der Sixtina zu Rom, ihre näheren in den Gewölben *Annibale Caracci*'s und *Pietro da Cortona*'s in den Paläſten *Pitti* in Florenz, *Farneſe* und *Barberini* zu Rom. An der ehemaligen Decke der Treppe *des Ambaſſadeurs* ſehen wir in den Ecktrophäen über den Muſcheln, giebelartig an einander gelehnt, die geſchwungenen **S**-Conſolen, die, wie in der *Galerie Dorée* (Fig. 355, eben ſo Fig. 358), einen weichen Abſchluſs der Füllungen, hier eine weiche Ueberdachung der Ecken des Raumes darſtellen [521]). An anderen Füllungen ſieht man Viertelkreisrahmen, volutenförmig endigend, an einander gelehnt. In Fig. 361 zeigen die Cartouchen-Motive über dem Geſims manche freie Form und freie Zuſammenſtellung. Aber es ſind nicht bloſs die Spuren einer freieren Kunſtauffaſſung überhaupt, die ſich feſt ſtellen laſſen; innerhalb der ſtrengen Richtung *Ludwig XIV.* laſſen ſich der Geiſt des Bizarren und der Geiſt des Barocken wieder erkennen und verfolgen. Wir werden das Schickſal beider Richtungen getrennt betrachten.

α) Spuren der bizarren Richtung.
(1660—1715.)

330. Wiedererwachen des Bizarren.

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

Neben den freien Elementen bei *Lebrun* ſehen wir, vielleicht als Folge derſelben, ſeit 1680 etwa in gewiſſen Gebieten des Ornaments das allmähliche Einflieſsen eines Geiſtes der Willkür. Als Beginn dieſer freieren Richtung kann man das Auftreten ſolcher Elemente in der Decoration bezeichnen, welche das Brechen der einfachen naturgemäſsen Richtung in den Linien der Compoſition bezwecken.

---

521) Am Bildniſs des *Pierre Mignard* († 1695), von *Rigaut* gemalt, alſo zwiſchen 1690 und 1695, endigt der Lehnſtuhl oben in zwei ſteigenden **S**-Rahmen, durch eine Muſchel verbunden, ähnlich, wenn auch einfacher, wie die Wandfüllungen der *Galerie Dorée* (Fig. 355).

In einer Groteskenfüllung (*panneau d'ornement*) vom Architekturmaler *Georges Charmeton* (1619—74) kommen Rankenvoluten heraus, die aus Schmiedeeifen zu fein fcheinen. Auch andere Elemente, wie gerade Linien und Winkel, die plötzlich in Bogen- oder Schneckenknöpfe übergehen, gewiffe Ringe fcheinen von damaligen fchmiedeeifernen Geländern entlehnt. Sie find ein Element der Willkür, fobald man fie organifch aus Rankenwerken entwickelt, ftatt fie blofs mit demfelben zu verfchlingen oder nur äfthetifch zu verbinden.

331. Gruppe *Bérain-Daniel Marot.*

Jean Bérain (1674—1711), *Sébaftian Leclerc* (1637—1714), *Pierre Le Pautre* († 1716, Sohn des *Jean*), *Jean Le Moyne* (1645—1718) und bis zur Revocation des Edicts von Nantes (1685) *Daniel Marot*, ferner *Boule* find die Künftler, welche diefen allmählich veränderten Charakter der Decoration ausbilden helfen. Das Einfchalten geradliniger, einen oder mehrere Winkel bildender Elemente inmitten einer einfachen Bogenlinie oder inmitten rankenartiger Formen, deren Charakter einen ununterbrochenen Flufs der Linie bedeutet, kann kaum als naturgemäfs bezeichnet werden. Es ift eine willkürliche, gefuchte Weife, um den Gegenfatz von gerader Linie und Curve zu betonen und etwas pikantere feffe Punkte zu erhalten [522]). Bereits in Werken des XVI. Jahrhundertes findet man Beifpiele diefer Richtung, z. B. in den Grotesken des *Etienne de Laune* (*Stephanus*), bei *Du Cerceau* und ihren italienifchen Vorbildern [523]).

In der fonft fehr edlen, im Geifte der Loggien *Raffael*'s gehaltenen Decoration des Saales im *Hôtel d'Ormeffon* zu Paris (um 1680) kann man um fo beffer das Einfickern der neuen Richtung fühlen, weil es auf zwei Stellen fich befchränkt: die Füllung des Kaminaufffatzes und das laufende Ornament eines breiten Gurtbandes unter dem Fries [524]). In den *Oeuvres de Bérain* [525]) wird man verfchieden geformte Umrahmungen einzelner Motive innerhalb grofser Füllungen finden, **C**-Formen verfchiedener Richtung, die durch gerade Theile und Winkelformen verbunden find, hornartig fich bäumende Voluten, die im *Louis XV.*-Stil am oberen Ende der Rahmen fo häufig vorkommen und *bec-de-corbin* genannt werden, fehen — Alles Formen, welche die unmittelbare Verbindung zwifchen ihren älteren Vorbildern der Barockzeit und ihren jüngeren Nachkommen der Zeit *Ludwig XV.* bilden.

Eine andere Art des Ueberganges der Formen *Bérain*'s zu denjenigen des XVIII. Jahrhundertes fieht man in einem diefem Meifter zugefchriebenen Spiegelrahmen [526]) in dem dem Herzog *de la Trémoille* gehörigen Schlofs Serrant. In der Bekrönung find die gebogenen und geraden Theile wie durch eine Art Flachrahmen-Elemente gebildet, in deren Mitte ein feines Torusband entlang läuft.

332. Beifpiele in den Ornamentftichen.

Man kann in den Ornamentftichen jener Zeit, die einen fo grofsen Einflufs auf die Decoration ausgeübt haben, das immer ftärkere Eindringen des Geiftes der freieren Compofition mit ihren Capricen und Willkürlichkeiten verfolgen. Man nehme z. B. als Ausgangspunkt eine Grotesken-Füllung (*panneau*) von *Simon Vouet* († 1649); fie ift, wenn auch kräftiger und fchwerer, ganz im Stil der Loggien *Raffael*'s durch-

---

522) In den Phafen wahrer claffifcher Blüthe werden diefe Contrafte durch die Verbindung von Formen erzielt, an welchen einerfeits die geraden Linien, andererfeits die gebogenen naturgemäfs erfcheinen.

523) Vielfach findet man diefe Mufter in den Bucheinbänden der Zeit *Franz I.* und *Heinrich II.*, fo wie in *Du Cerceau*'s Folge für *Marqueſteries*. Es ift, mit einem Wort, ein Eindringen der »Bandwerkmufter« in die eigentlichen Grotesken.

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

525) Man fehe die Abbildung in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentftich-Sammlung des Kunftgewerbemufeums der kgl. Mufeen zu Berlin. Leipzig 1894. S. 3.

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

geführt [527]). Dann vergleiche man im mehrfach erwähnten Werke von *Guilmard* [528]) einige Blätter, und man wird ſehen, wie allmählich die Einzelformen in diejenigen übergehen, die in der *Galerie Dorée* zu einer neuen fertigen Stilphaſe gereift ſind.

Vor Allem die Füllungen Nr. 33 und 38, erſtere von *Jean Bérain* (1674—1711), geſtochen von *Jean Le Pautre*, die zweite von *Daniel Marot* (1650—1712) componirt und geſtochen. Dieſelbe Entwickelung der Geſchmacksrichtung findet man in einer Decke Nr. 35, geſtochen von *Seb. Leclerc* (1637 bis 1714) und in den Stichen von *Pierre Le Pautre* († 1716) von den Tiſchen der königlichen Wohnungen, ferner in den Rahmen von *Daniel Marot*, Nr. 39, und in den Möbeln von *André-Charles Boule* (1642—1732).

In den Ornamentſtichen von *Daniel Marot* giebt es mehrere, in welchen Motive freier Linienführung enthalten ſind, die als unmittelbare Vorbilder von *Louis XV.*-Motiven gelten können, z. B. in der Füllung Nr. 4 [529]); eben ſo unter ſeinen Motiven für Zimmerausſtattung Nr. 7 und für Betten (Bl. 152).

β) Spuren der barocken Stilrichtung.
(1660—1715.)

Ein gewiſſes Weiterleben der Richtung in der Detailbildung, die auf der Entwickelung der Formen *Michelangelo*'s und ſeiner Schule beruht, läſſt ſich ebenfalls nachweiſen. Wir erinnern zunächſt an ein Beiſpiel der Barocco-Richtung, worin ſich ſchon die Rococo-Compoſitionsweiſe ausſpricht. Noch an *Lebrun*'s Gewölbe-Decoration der Treppe *des Ambaſſadeurs* zu Verſailles (Fig. 362) kommen ſporadiſch Leder-Cartouchen ſo weich, wie eine Auſter, vor, und am Gewölbe der *Galerie des Glaces* (Fig. 361) ebendaſelbſt gehören faſt ſämmtliche Cartouchen dieſer Richtung an. Man findet ferner andere, meiſtens mit Flügeln ausgeſtattet, als ſchluſsſteinartige Motive in den *Salons de Diane, d'Apollon* und *de la Guerre* (1675—82), und in der *Galerie d'Apollon* des Louvre.

Somit iſt das Weiterleben dieſer Richtung inmitten des ſtrengen Stils *Ludwig XIV.*, ſogar in den Werken ſeines Hauptes *Lebrun*, klar geſtellt und das Beſtehen eines verbindenden Elements mit der freieren Richtung des XVIII. Jahrhundertes, die ſich ſeit 1690 zu zeigen beginnt, hinreichend nachgewieſen.

333. *Puget* und *Toro.*

Das Weiterleben dieſer Richtung läſſt ſich beſonders auch in den Werken und im Verhältniſs der zwei Meiſter *Pierre Puget* und *Toro* zu einander erkennen. Das 1655—57 erbaute berühmte Thor *Puget*'s (1622—94) am *Hôtel-de-Ville* zu Toulon zeigt noch einen Michelangelesken Geiſt und in der Anordnung und Auswahl der Muſcheln an den Hermen, in der Bildung des Schluſsſteines und der Kämpfer eine durchaus freie, individuelle, etwas kräftige Richtung, welche nichts vom Stil *Ludwig XIV.* ahnen läſſt.

Ein Schüler *Puget*'s, *J. Bernard Toro* (auch *Tarot* oder *Taureau*, geboren zu Toulon 1672 und geſtorben daſelbſt 1731), der beſonders in dieſer Stadt, in Marſeille und Aix arbeitete, iſt ein Träger der freien Richtung ſeines Meiſters *Puget*. Eine ſeiner Cartouchen [530]) zeigt die langen, weichlichen, etwas fetten Formen der freien Richtung *Ludwig XIII.*, verbunden mit Formen *Ludwig XIV.*, wie ſie ſich ſeit 1680

527) Abgebildet in: Lechevallier-Chevignard. *Les Styles français.* Paris 1892. S. 299.
528) *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881.
529) In: Marot, D. Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Herausg. von *P. Jeſſen.* Berlin 1892.
530) Guilmard, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. Bl. 41.

mehr und mehr ausbildeten. Ein Werk mit Ornamentſtichen von ihm, welches 1716 in Paris erſchien, bezeichnet das *Journal des Savants* vom 10. Auguſt 1716 als »*des compoſitions des plus neuves, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru*« [531]).

Uebrigens iſt auch hier auf dem literariſchen Gebiet ſtellenweiſe genau derſelbe Zuſammenhang zwiſchen den freieren Richtungen der Zeit *Ludwig XIII.* und des XVIII. Jahrhundertes vorhanden. »*Charles Perrault* und *Fontenelle*«, ſagt *H. Martin*, »knüpften beide an die literariſche Generation der Zeit *Richelieu*'s an, im Gegenſatz zur Schule von *Racine* und *Boileau*, die für ſie an Form zu rein und im Geiſt zu vorſichtig war. *Fontenelle*, durch eine der längſten literariſchen Thätigkeiten berühmt, die man je geſehen hat, gehörte der Vergangenheit an und zugleich der Zukunft; als nachgeborenes Kind der Zeit *Richelieu*'s greift er, ſo zu ſagen, über das Jahrhundert *Ludwig XIV.* hinüber, um dem Jahrhundert *Voltaire*'s die Hand zu reichen«.

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

334. Urſachen.

Die zunächſt liegende und vielleicht an ſich ſchon ganz hinreichende Erklärung für das Wiedererwachen eines freien Geſchmackes in der Kunſtrichtung liegt in dem Druck und dem Zwang, den die ganze Richtung und das Syſtem *Ludwig XIV.* auf den beweglichen Geiſt der Franzoſen ausgeübt hatten. Die Herzogin *Eliſabeth Charlotte von Orléans* [532]) klagt, daſs die Mode, luſtig zu ſein, abgekommen ſei, daſs eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die *Ludwig XIV.* in Schulden ſtürzte, ſich über Verſailles und den ganzen Hof lagere . . .; »ſo ſeindt alle *divertiſſementer* ſo gezwungen undt voller *contrainte*, das Es nicht auszuſprechen iſt«. Um *Ludwig XIV.* wird es immer einſamer. Die formelle Etiquette des Hofes *Ludwig XIV.*, der den Franzoſen unleidliche Druck der Frömmelei, die ſich ſeit dem Tode der Königin *Maria Thereſia* 1683 unter dem Einfluſſe der *Marquiſe de Maintenon* entwickelte, erweckten im Herzen der franzöſiſchen »Geſellſchaft« zwei Bedürfniſſe: der Rückkehr in die eigenen Hôtels oder Wohnungen und eines daſelbſt »Sichgehenlaſſens«.

335. Einfluſs auf die Privatwohnungen.

Das geſteigerte Bedürfniſs nach Bequemlichkeit und Behaglichkeit der Privatwohnungen, der Wunſch, dieſe ganz nach eigenem Geſchmack einzurichten, wirkten auf den Charakter der damaligen Architektur in ſichtlicher Weiſe ein. Es kommen in Betracht:

a) die Verbeſſerung der Grundriſsbildung (*diſtribution*) der Privathôtels;

b) das Entſtehen der »*Petites maiſons*«;

c) die Umwandelung des ganzen Charakters der Innendecoration und ihre Ausbildung als »Salon- und Boudoirſtil«;

d) die Steigerung des »legitimen« und »illegitimen« Einfluſſes der Frauen in der Architektur und des Charakters — ich will nicht ſagen der Weiblichkeit, ſondern des »*féminin*«, der den Stilen *Louis XV.* und *Louis XVI.* eigen iſt.

Dieſe verſchiedenen Umwandelungen bilden ſich innerhalb der Uebergangsphaſe, die man als *Style Régence* bezeichnet, und dann in der freien Strömung unter *Ludwig XV.* aus, die man unter dem Namen *Style Louis XV.* verſteht.

---

531) Siehe ebendaſ., S. 115.

532) Siehe: SPRINGER, A. Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Bonn 1867. S. 248.

α) Elemente und Entwickelung des neuen Decorationsſtils.

Dieſes Verlangen nach mehr Freiheit im Gegenſatz zum Hofleben *Ludwig XIV.* rief Erſcheinungen hervor, die aus zwei verſchiedenen Gebieten und Quellen ſtammen: aus einer äuſseren und einer inneren. 336. Zwei Quellen.

Die erſte Quelle iſt die Anziehungskraft der freien Natur. Sie erweckt das Bedürfniſs der Rückkehr zur Natürlichkeit, das Verlangen nach Elementen und Eindrücken, die an die freie Natur erinnern, die Berührung mit Beluſtigungen von volksthümlichem oder ausländiſchem Charakter. Die zweite Quelle liegt in der eigenen menſchlichen Phantaſie. Man ſcheint förmlich durchdrungen vom unerſättlichen Bedürfniſs, ſich allen ihren Anregungen, Einfällen und Launen hinzugeben und ihnen innerhalb der Rahmen der Decorationen eines neuen »Salon- und Boudoirſtils« Ausdruck zu geben.

Dieſe beiden Bedürfniſſe und Geſchmacksrichtungen bringen zuerſt eine gemiſchte Form hervor. Man verſucht, die aus den Spielen der Phantaſie entſprungenen Elemente mit anderen mehr aus der freien Natur entnommenen zu verbinden. In dieſer Weiſe ſind die Werke der Meiſter entſtanden, aus welchen wir die Gruppe *Gillot-Watteau* zuſammengeſtellt haben. In dieſe mündet die decorative Richtung *Bérain-Daniel Marot* ein, eben ſo etwas von der feinſten ſtrengen Richtung des Loggienſtils, die wir bis zum *Hôtel d'Ormeſſon* verfolgten (ſiehe Art. 245, S. 211). 337. Eigentliche Entſtehung.

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

Aus der Weiterentwickelung der Elemente, die in dieſer intereſſanten Stilgruppe enthalten ſind, ſollte die Weiterentwickelung des decorativen Stils des ganzen XVIII. Jahrhundertes hervorgehen. Die Gruppe *Gillot-Watteau* iſt wie ein Klärungsbecken, aus welchem die ſog. Stile *Louis XV.* und *Louis XVI.* ſich herausbilden ſollten. Das überwiegende Verfolgen der Launen der Phantaſie führte dann unter *Ludwig XV.* zu den *Rocaille-* und *Rococo*-Moden, die Reaction im Geiſte feinerer Natürlichkeit dagegen noch unter *Ludwig XV.* und mit der *Marquiſe de Pompadour*, zum Stil *Ludwig XVI.*

β) Freiere Entwickelung in den Privathôtels.

Dem Beginn eines allmählichen Eindringens eines freieren Geiſtes in die Decorationsweiſe des Stils *Ludwig XIV.* um 1680 entſpricht das Erwachen eines neueren Geiſtes in der inneren Anordnung des Hôtels überhaupt. 338. Beginn.

In der Zeit von 1680—1708 führt *J. Harduin Manſard* im Inneren der Wohnungen eine Reihe von Neuerungen oder Verbeſſerungen ein. Namentlich ſetzt er zwiſchen 1690 und 1708 Spiegel über die Kamine, eine Anordnung, die oft ſeinem Schwager *R. de Cotte* zugeſchrieben wird und bis auf heute eine ſo groſse Rolle in Frankreich ſpielt[533]). Vor 1691 erwähnt *Daviler*[534]) als Neuerungen das Erſetzen ſichtbarer Balkendecken durch Gypsdecken mit abgerundeten Ecken, das allgemeine

533) Siehe: Destailleur, H. *Notices ſur quelques artiſtes français*. Paris 1863. S. 119 ff.

534) Daviler, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. S. 162.

Erſetzen der Wandteppiche durch Holztäfelungen (*lambris*), und der einflügeligen, 6 Fuſs hohen Thüren durch doppelflügelige, wie dies in den Tuilerien geſchah.

339. Verbeſſerte Grundriſsbildung.

Eine der Folgen der Reaction gegen das Hofleben *Ludwig XIV.*, wo Niemand ſein eigenes »Ich« und etwas Natürlichkeit bewahren konnte, war in allen Richtungen eine Rückkehr in das intime und private Leben. Von einer anderen Seite wiederum mehrt ſich das äuſsere Privatleben. Das Bedürfniſs, ſeinen Geſellſchaftskreis, den Austauſch der Gedanken, Gefühle, Eindrücke auszudehnen, beherrſcht Alles. »*La ſociabilité qui a toujours ſignalé le caractère français, prend une extenſion ſans limite*«, ſagt *H. Martin*. Dieſe Verhältniſſe wirkten noch mehr auf die Verbeſſerung der Grundriſsbildung (*diſtribution*) der Hôtels ein, von welcher in dieſer Zeit vielfach die Rede iſt. Von dieſen Veränderungen in den Hôtels ſchreibt *H. Martin*: »Die Architektur vollzieht eine Revolution im Inneren der Wohnungen, mehrt die Zahl der Räume, vermindert ihre Abmeſſungen, beſeitigt die ungeheuren Fenſter, die groſsen, mit Sculpturen überladenen Kamine, geht verſchwenderiſch mit den Spiegeln um und erſetzt überall das Groſse (*grandeur*) durch das Angenehme und das Bequeme. Die Wolluſt hat den Stolz (*orgueil*) erſetzt . . . Das *Palais Bourbon* iſt das erſte Gebäude, in welchem man die neue Grundriſsvertheilung (*diſtribution*) angebracht hatte; es wurde um 1722 durch die Herzogin von Bourbon, Mutter von *Monſieur le Duc*, errichtet«. *Girardini* und *L'Aſſurance* werden als Architekten genannt.

340. Freierer decorativer Aufbau.

Als Ergänzung dieſer verbeſſerten Grundriſsbildung und ihrer flüſſigeren Raumbildung muſs eine ähnliche Bewegung im decorativen Aufbau erwähnt werden. Wir haben dieſe Bewegung bereits hervorgehoben, die unter *Ludwig XIV.* innerhalb der Decorationen der Richtung *Bérain-Daniel Marot* die als *Style Régence* bezeichnete Uebergangsphaſe zum Stil *Louis XV.* vorbereitet. An dieſer ſind wir nunmehr angelangt.

Gegen 1713 und 1714 — ſagte mir einmal *Deſtailleur* — gelangt man an eine reizende Epoche, zum ſog. *Style Régence*. Die Werke haben etwas Kräftigeres, als im *Louis XV.*-Stil und zugleich weniger Schwerfälliges, als in demjenigen *Ludwig XIV.*

Das berühmteſte Beiſpiel dieſes Ueberganges von der ſtrengen Richtung *Ludwig XIV.* zur freieſten *Ludwig XV.* dürfte in der That *Robert de Cotte*'s groſse und prächtige *Galerie Dorée* ſein. Sie befindet ſich in ſeinem 1713—19 für den Grafen von Toulouſe errichteten Vergröſserungsbau des *Hôtel de la Vrillière*, jetzt ein Theil der *Banque de France* zu Paris. Wie Fig. 64[535]) u. 355 zeigen, bilden die Glieder noch ein ſcheinbar ſtructives Gerüſt und haben beiläufig die in den claſſiſchen Phaſen übliche Stärke beibehalten. Auch die Gedanken der verſchiedenen Motive könnten eben ſo gut claſſiſch ſein. Nur bezüglich der Behandlung im Ausdrucke, des Accentes der Details iſt Alles anders. Der lebendige Schwung der Umrahmungen wird nur vom harmoniſchen Gefühl des freien Gutdünkens des Meiſters bedingt.

γ) Decorative Richtung der Gruppe *Gillot-Watteau*.

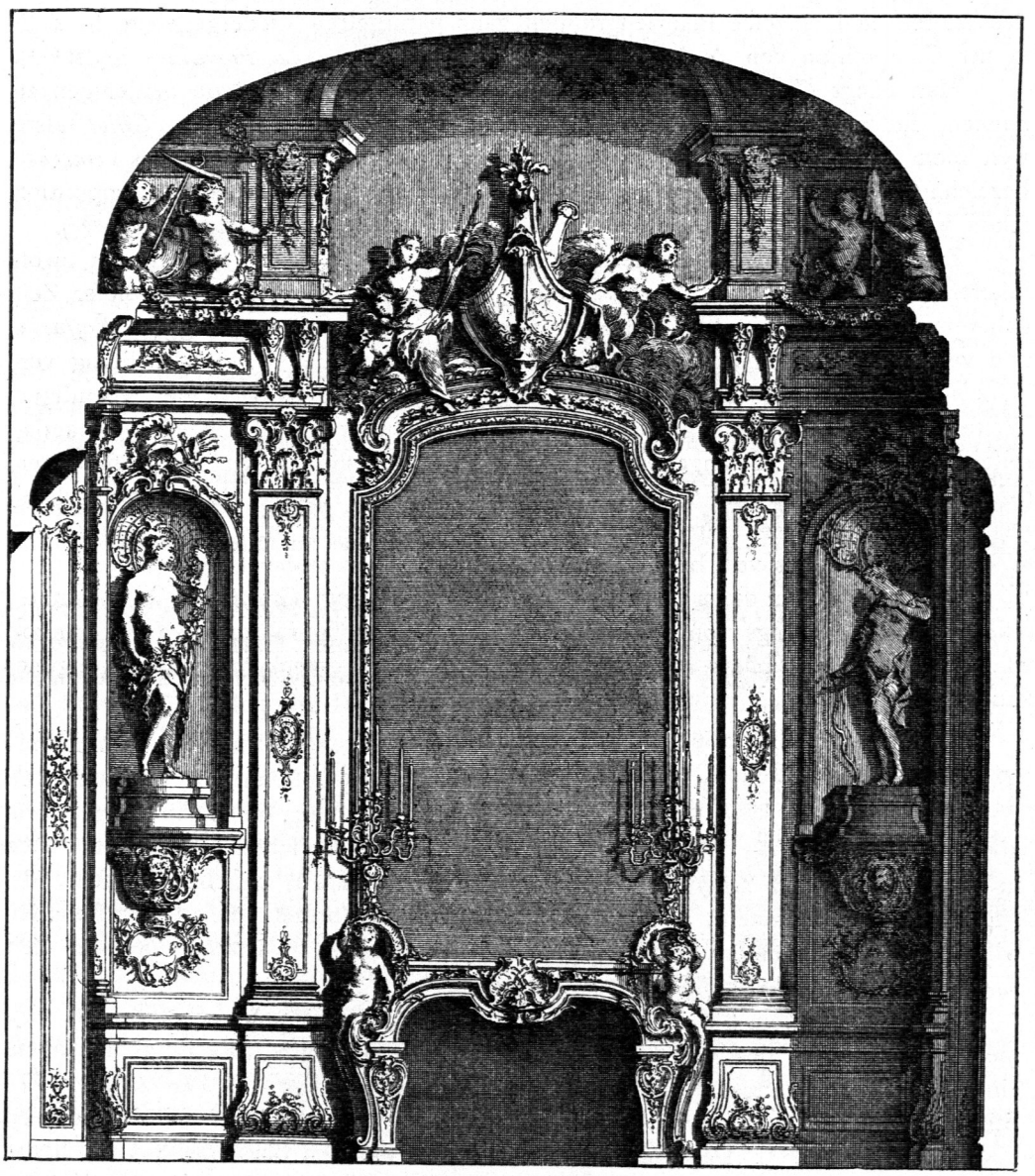
341. Charakteriſtik und Wichtigkeit.

Wir hatten ſchon mehrfach Gelegenheit, auf den wichtigen Moment der franzöſiſchen Decoration hinzuweiſen, der durch die Werke einer Anzahl Meiſter gebildet wird, die wir unter dem Namen der Gruppe »*Gillot-Watteau*« zuſammen-

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

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

Fig. 64.



Galerie Dorée im ehemaligen *Hôtel de Touloufe* zu Paris.
Schmalſeite mit Kamin[535]).

Zugleich aber fühlen ſie ſich wiederum von Neuem zur Rückkehr zum ſtrengen Groteskenſtil der Loggien *Raffael*'s hingezogen und behandeln dieſen im Sinne des bald anbrechenden Stils *Louis XVI.* In den Loggien konnten ſie die edelſte Strenge des Ornaments mit der feinſten ſtiliſirten Naturwahrheit der Menſchen, Pflanzen und

Thiere verbinden. Dieſe Rückkehr zur Natur und zur Natürlichkeit erfolgt aber innerhalb eines unnatürlichen Rahmens aus dem Gebiete der Phantaſie. Es ſind landſchaftliche Elemente, Fragmente in ganz naturaliſtiſcher Auffaſſung und Stimmung, die in die Grotesken-Decoration eingeführt werden. Man verbindet ſie mit Architektur-Fragmenten, Laubgängen aus Lattenwerk oder groſsen Brunnen-, Terraſſen- oder Grottenanlagen im *Rocaille*-Stil. Auch inmitten letzterer werden das Fallen des Waſſers und einzelne Pflanzengruppen ganz naturgetreu wiedergegeben, ſo z. B. in der Compoſition von *de la Joüe* (1687—1781), welche »*La Fontaine*« heiſst[536]).

342. Ihre Hauptmeiſter.

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

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

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

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

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

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

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

---

536) Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. Bl. 53.

537) Abgebildet ebendaſ., Bl. 48 u. 42.

538) Siehe ebendaſ., Bl. 46.

539) Abgebildet ebendaſ, Bl. 46 u. 48.

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

344. Bedürfnifs nach dem Lebendigen.

Für die Weiterentwickelung der freien Geſchmacksrichtung einer ſo vergnügungsſüchtigen, feinen Geſellſchaft muſſte es vor Allem darauf ankommen, der Decoration einen lebendigen, leichten und feinen Charakter zu verleihen. Die Stilphaſe *Ludwig XV.* iſt die Zeit des Triumphs in der Kunſt und im Spiel der lebendigſten Linienführung, zugleich der Verbindung verſchieden geformter Flächen, inmitten vibrirender Harmonien und pikanter Gegenſätze. Leicht und unerwartet verbindet ſie in charmanter Weiſe Formen, deren Colliſion unvermeidlich ſchien; andere, deren Verbindung erwartet wurde, drehen ſich plötzlich capriciös den Rücken. Hier tritt unerwartet ein neues Motiv hinzu; dort berühren ſich leicht zwei Curven entgegengeſetzter Biegung, wie graciöſe Tänzer in einem Contretanz. An anderer Stelle iſt es wieder ein keckes Andaszielgelangen auf unerwartet ſicheren Wegen mit geiſtreich elaſtiſch gewundener Schwingung. Ueberall feſſelt das anmuthige Spiel einer ſcheinbar unerſchöpflichen Phantaſie, deren Verſchlingungen zuweilen etwas vom myſteriöſen Reiz arabiſcher Muſter bieten.

Die Mittel, durch die mehr Leben in die Compoſitionen gebracht wurde, ſind: das Betonen des aufwärts ſtrebenden Charakters der Decoration; das Anwenden von Linien, die den Eindruck des lebendigen Schwunges hervorrufen; das Anwenden gewiſſer Elemente aus dem Pflanzen- oder Thierreich; das Anwenden von menſchlichen Figuren; das Aufgeben der ſymmetriſchen Compoſition, welches geſtattet, den Eindruck der Richtung einer Bewegung ſchärfer hervorzurufen.

Betonung der auffteigenden Richtung der Decoration.

345. Umbildung der Rahmenformen.

Man ſuchte in jener Zeit nach allen Mitteln, um der Architektur mehr Leben zu geben. Die Betonung des Emporſteigenden iſt eines davon. Die Rahmenbildungen wurden das Hauptelement, um dies zu erreichen. In dieſem »Salon- und Boudoirſtil« ſpielt die Rahmen-Decoration der Wandfüllungen, der Thüren und Spiegel eine hervorragende, oft eigentlich maſsgebende Rolle; wie *Semper*[540]) richtig bemerkt, erſetzt ſie die Pilaſter und ihr Gebälke. Die Möglichkeit, den eckigen, rechtwinkelig laſtenden Abſchluſs des Gebälkes durch lebendig geſchwungene, aufſteigende Abſchlüſſe oder durch capriciös abgerundete zu erſetzen, mag einer der Gründe geweſen ſein, die zur Beliebtheit und Entwickelung dieſes Wandrahmenſtils beitrugen. Die Phantaſie, die früher im Groteskenwerk der ganzen Wandfüllung ſich ausbreitete, beſchränkt ſich vielfach auf die Ausbildung des unteren und oberen Theiles der Rahmen und zuweilen einiger Medaillons[541]).

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

346. Vorbereitung im Barocco.

Im Barocco, der den Weg vorbereitet hatte, bilden die Verkröpfungen durch die Unterbrechung der wagrechten Elemente ein Mittel, um die lothrechten Glieder

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

541) Im Cabinet *de Madame Adélaïde* giebt es in den Füllungen der Thürlaibungen (1753) und in denjenigen der 1767 decorirten Wand groſse hängende Trophäen von Muſikinſtrumenten u. ſ. w. Im *Cabinet du Roy* (1735 und 1755) ſind die hängenden Trophäen mit Medaillons kaum minder bedeutend. Es ſcheint dies jedoch eher eine Ausnahme zu ſein. (Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 52—57 — dort als *Salon des Medailles* bezeichnet.)

enger zu verbinden und das »Emporſtrebende« zu betonen. Im Barocco hängen das Brechen der Giebel und das Auflöſen derſelben in Giebelſtücke, Poſtamente, Attika-Motive, mit dem Wunſche zuſammen, die Zahl der aufſteigenden, akroterienartig bekrönenden Motive (*les amortiſſements*) zu vermehren. Es iſt ein Brechen des vermeintlich Laſtenden zu Gunſten des Emporſtrebenden des gothiſchen Stils.

An Stelle der geſchwungenen und gebrochenen Giebel des Barocco (ſiehe Fig. 56, S. 236) treten die gleichförmig geſchwungenen **S**-Rahmen, und die verſchiedenartig gegen einander auftretenden *Bec-de-corbin*-Hörner erſetzen die Theile, in welche ſich die Barocco-Giebel auflöſen, und rufen zahlreiche lebendige Gegenſätze der Linienführung hervor.

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

Der Urſprung des *Bec-de-corbin*-Motivs liegt einerſeits in den gebrochenen **S**-Giebeln und tritt noch unmittelbarer bei *Bernini* und *Borromini* in die Erſcheinung, wenn ſie die Ohren der Thürumrahmungen als im Profil geſehene **S**-Conſolen bilden, deren obere Volute den Scheitel der äuſseren Umrahmung überragt.

An der Thür der *Libreria* in der *Sapienza* zu Rom hat *Borromini* dieſen Ohren ſogar annähernd den geſchwungenen Umriſs wirklicher Menſchenohren gegeben; desgleichen an der Thür des Caſino der *Marcheſa del Bufalo* bei *San Andrea delle fratte* zu Rom; an der Thür des Convents der *Padri del Riscatto* drehen ſich ſehr kräftige Volutengebilde den Rücken, um das Geſims zu ſtützen (*Borromini*). Bei *Pietro da Cortona* findet man ſie als gebrochene **S**-Giebel an den Fenſtern des *Palazzo Gambiraſi* und als Bekrönung von Rahmen über der Thür von *Santa Martina* und *San Luca*; bei *Borromini* als Ohren auch noch an der Thür der *Sapienza* nach der *Piazza di Sant' Euſtachio*. *Giov. Ant. de Roſſi* hat die *Bec-de-corbin*-Form ſehr ausgeſprochen im **S**-Giebel der unteren Thür zur groſsen Treppe und als Ohren der Thür des groſsen Saales im *Palazzo Altieri* zu Rom angewandt, genau im Charakter, wie ſie in den Rahmen der Zeit *Ludwig XV.* vorkommen.

Conſolenformen, ſei es durch eine gerade Linie gebrochen, ſei es aus zwei **C**-Bogen entgegengeſetzter Richtung zuſammengeſetzt und aus denſelben Quellen geſchöpft, ergänzen die Zahl der Linienformen, die als Richtſchnur der Geſtaltungen dieſer Phaſe *Ludwig XV.* dienen.

348. Umbildung der grotesken Füllung.

Die in Art. 331 (S. 256) hervorgehobene Veränderung des Charakters der Grotesken in der Gruppe *Bérain-Daniel Marot* iſt oft eine ſo vorgeſchrittene, daſs es keiner weiteren Worte bedarf, um die letzte Umwandelung gewiſſer Elemente in die Formen der freien Richtung *Ludwig XV.* zu erklären. Man fühlt ſie von ſelbſt heraus. Sie tragen dazu bei, die Detailformen der Decoration auszubilden. In manchen Einzelformen der Gruppe *Gillot-Watteau* wird dieſe Umwandelung der Formen bis zu denjenigen des Stils *Ludwig XV.* weiter geführt. Der Schauplatz für die Entwickelung des »Groteskenſpiels« verändert ſich. Es verliert meiſtens den Charakter einer Wandfüllung und tritt in engere Verbindung mit der Rahmen-Decoration und oft als Theile des letzteren. Die runden und halbrunden Füllungen, welche die Pilaſter der Früh-Renaiſſance zieren, und diejenigen, die in den Marmorverkleidungen der Wände unter *Ludwig XIV.* die Mitte und oft die Enden der Wandfüllungen bilden, werden jetzt als Medaillon- oder Roſetten-Motive, als obere und untere Abſchlüſſe der Rahmen, mit reichen Verſchlingungen von Linien, Blättern, Blätterzweigen und *Rocaille*-Motiven, zu Hauptelementen des Salonſtils unter *Ludwig XV.* ausgebildet. (Vergl. Fig. 352 u. 353 mit Fig. 355 bis 357.) Vielfach beſteht der Charakter dieſer Phantaſieſpiele mehr in den Verſchlingungen bandartiger Ornamente, eine Weiterentwickelung der Mauresquen der Zeit *Du Cerceau*'s, als in eigentlichen Grotesken; Combinationen kleiner **C**- und **S**-Bogen, die in capriciöſer Weiſe an einander gereiht und verſchlungen ſind, bilden Kreis-, Roſetten- und Bandmotive. Die Behandlung

der Blumen in Sträufsen, Gehängen u. dergl. ift nicht diejenige der Loggien *Raffael*'s, fondern mehr in der holländifchen Weife der Zeit *Ludwig XIV.*

349. Leichterwerden der Formen.

Man fühlt es den damaligen Franzofen und Franzöfinnen bis in die innerfte Seele nach, wie wohl es ihnen zu Muthe war, von den angenommenen Elementen fpanifcher Grandezza, der caftilianifchen Würde und Gemeffenheit *Ludwig XIV.* befreit zu fein und fich ihrem angeborenen *efprit gaulois* frei hingeben zu können. Das Wirken des letzteren trägt dazu bei, dafs in der Weiterentwickelung des Stils der Mafsftab der decorativen Elemente immer feiner wird, wie man dies in Fig. 354 bis 358 beobachten kann. Es handelt fich hierbei um die Abftufungen in der Stärke und Dicke der Formen und Linien, in welchen die launigften Einfälle zierlicher Coquetterie und Phantafie ausgedrückt werden.

Nach den jüngften Arbeiten von *P. de Nolhac* über die Decorationen in Verfailles könnte man glauben, dafs die jetzige Architektur des *Cabinet du Roi*, eines der wichtigften Räume des Schloffes, der Thatfache widerfpreche, dafs der Stil der Wandrahmen ftets feiner wird. Wir werden jedoch fehen, dafs der Umbau von 1755 einen Theil der alten Decoration beibehielt und ergänzte oder dafs diefe Decoration fich wenigftens aus den Eigenthümlichkeiten der königl. Schule von Verfailles erklären läfft.

8) Verfchiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit *Ludwig XV.*

350. Benennung der Moden.

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

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

In der Hervorhebung, Trennung und Beftimmung der verfchiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils haben wir uns vom Charakter der verfchiedenen Richtungen, die wir zu erkennen glaubten, leiten laffen. Wir haben getrachtet, näher zu beftimmen, welche Eigenfchaften einerfeits mit den verfchiedenen beftehenden Benennungen vom *Style Louis XV.*, *Style rocaille*, *Pompadour*, *rococo* zufammenftimmen und diefe Zweige dadurch genauer abgegrenzt; für diejenigen Werke andererfeits, die mit den beftehenden Namen nicht richtig bezeichnet waren, zugleich aber Kennzeichen aufweifen, die ihnen einen beftimmten Charakter und eine befondere Richtung verleihen, haben wir zu neuen Namen gegriffen, um in das Gefammtbild mehr Klarheit und Ordnung zu bringen [542]). In diefer Weife ift der Zweig der »königlichen Schule« des Stils *Louis XV.* und der »Innendecorationen des Schloffes zu Verfailles« [543]) entftanden, und die »Palmbaum-Mode«, die zwar nur eine Unterabtheilung ift, aber dennoch, eben fo wie die *Rocaille*-Richtung, einen befonderen Namen zu verdienen fchien.

---

542) Ich habe jedesmal ein befonderes Gewicht auf die Urtheile *Deftailleur*'s gelegt, fobald mir ein folches bekannt war, weil ich während eines zwanzigjährigen freundfchaftlichen Verkehres mit diefem Herrn feinen Werth immer mehr fchätzen lernte. Selten findet man bei einem Architekten eine folche Fülle von Kenntniffen auf allen Gebieten der franzöfifchen Decoration feit der Renaiffance. Die objective Auffaffung, die Gewiffenhaftigkeit, die ruhige Vorficht, mit welcher er als fein fühlender Künftler und Ehrenmann Alles prüfte, verdienen im Intereffe der Sache hervorgehoben zu werden.

543) *Style de l'École royale* oder *le courant des décorations du château de Verfailles fous Louis XV.*

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

α) Mode der königlichen Schule oder des Schloſſes zu Verſailles.

351. Charakter.

Das Eigenthümliche der hierher gehörigen Gruppe von Werken iſt erſtens, daſs ſie, ſo zu ſagen, am Charakter des Rahmenwerkes der *Galerie Dorée* in Paris feſt hält und eine Weiterentwickelung im Sinne einer allmählichen Verfeinerung derſelben bildet; fürs zweite geht ſie am eigentlichen *Rocaille*-Stil vorüber, nimmt nur ſehr wenige Elemente dieſes »*Genre*« auf und ordnet ſie dann maſsvoll unter; drittens verwendet ſie inmitten der Linienführung dieſes gemäſsigten *Louis XV.*-Stils ſtatt vieler *Rocaille*-Motive viele Blumen- und Blattmotive, Guirlanden u. ſ. w. des kommenden oder bereits auftretenden *Louis XVI.*-Stils. Wir haben es mit einem allmählichen Uebergang vom Stil *Bérain-Daniel Marot*'s und der *Régence* in den Stil *Ludwig XVI.* zu thun, ohne daſs eine eigentliche Durchwandelung der *Rocaille*- und Rococo-Moden ſtattfindet.

Die *Louis XV.*-Decorationen bekommen hierdurch einen weniger capriciöſen, weniger coquetten, aber dafür anmuthigeren Charakter, als es bei den ausgeſprochenen Beiſpielen der *Rocaille*-Richtung der Fall iſt. Das *Cabinet de Madame Adélaïde* (bei *Rouyer: Salon des Médailles*) zu Verſailles, von *Verberckt* 1753 decorirt[544]), zeigt dieſen Charakter recht deutlich, der in der 1767 vom ſelben Meiſter decorirten vierten Seite[545]) des Raumes noch deutlicher ausgeſprochen iſt, namentlich im ſchönen Spiegelrahmen und im ſchmalen Wandſtreifen. Die Bibliothek des Dauphin (1755) zeigt dieſelbe Richtung. Dieſe Eigenthümlichkeiten mögen zum Theile daher rühren, daſs bei den zwiſchen 1735, 1752 und 1767 öfter vorkommenden Umbauten, welche eine Veränderung der Decoration verurſachten, der Befehl des *Marquis de Marigny* und Anderer dahin lautete, *d'employer tout le vieux*. Die Ergänzungen muſſten daher genaue Wiederholungen älterer Formen ſein und ſich ihrem ruhigeren Stil anpaſſen. Andererſeits iſt es wahrſcheinlich, daſs man ſelbſt am Hofe *Ludwig XV.* das Gefühl hatte, daſs die Decoration der officiellen Reſidenz des Königs eine ruhigere, maſsvollere Haltung haben müſſe, als von Privatſalons und Boudoirs.

352. Beiſpiele.

Die ganze Täfelung der *Chambre de la Reine* in Verſailles, 1735 entſtanden[546]), die 1738 ausgeführte Decoration der *Petite chambre à coucher* des Königs, die ebenfalls 1738 entſtandene des *Cabinet de la pendule* mit ihrem Deckenfries von 1760, das *Cabinet intérieur de la reine* (1746), das *Cabinet de Madame Adélaïde* (1753), die *Bibliothèque du Dauphin* und von *Marie Joſèphe* von Sachſen (1755) geben eine Reihenfolge von Arbeiten, an denen man die Weiterentwickelung des Stils *Louis XV.* in ſeinen beſten Beiſpielen verfolgen kann. Die *Rocaille*-Motive ſind nie überwiegend und mit groſser Discretion angebracht. Aus dieſem Mangel von *Rocaille*-Motiven in zwei Räumen, die *Alfred Darcel*[547]) um das Jahr 1736 datirt, hatte dieſer ſogar geglaubt, ſchlieſsen zu müſſen, die Entſtehung des *Style rocaille* ſei

544) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 52 u. 54. — Bl. 53 zeigt die 1767 decorirte Seite.

545) Abgebildet von P. de Nolhac in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV. (1895), S. 224.

546) Die Decke iſt zum Theile ſpäter, zum Theile vielleicht auch älter. — Abbildungen dieſer Räume giebt *P. de Nolhac* in ſeinen in den Fuſsnoten 549—551 (S. 267) angeführten Studien.

547) Siehe: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, S. 53 u. 55.

wahrſcheinlich ſpäter anzuſetzen, als man dies meiſt anzunehmen pflegt. Nach *Nolhac* wären dieſe Werke ſogar noch ſpäter, als *Darcel* annahm, und liegt hierin eine Beſtätigung unſerer Auffaſſung, daſs in den Bauten des Verſailler Schloſſes die *Rocaille*-Motive überhaupt wenig verwendet wurden [548]).

β) Palmbaum-Mode.

353. Beiſpiele zu Verſailles.

Eine der früheſten Formen, unter welchen man eine Befreiung vom Zwang der Richtung *Ludwig XIV.* ſucht und zugleich eine gewiſſe Neigung für freie Naturformen bekundet, offenbart eine beſondere Vorliebe für die Formen des Palmbaumes, ſowohl des Stammes, als auch der Krone und der Zweige. Es bildet ſich, ſo zu ſagen, ein »*Genre palmier*« aus, eine Stilrichtung der *Louis XV.*-Zeit, vergleichbar mit dem »*Genre rocaille*«, in welchem aber die »*Rocaille*-Motive« durch »Palmbaum-Motive« erſetzt werden. So viel wir wiſſen, iſt auf das Zuſammenhängende dieſer Erſcheinung noch nicht hingewieſen worden. In dieſer Richtung wurde die neue Decoration des Schlafzimmers der Königin (*Chambre de la Reine*) im Schloſs zu Verſailles 1735 von *Verberckt* ausgeführt. Die Seitenpfoſten des Spiegels der Hauptfüllungen und Sopraporten ſind als Palmenſtiele gebildet, deren Blätterkronen Medaillons ſtützen oder den Ausgang des oberen Abſchluſſes bilden [549]). Oben ſich umbiegende Palmbäume bildeten ebenfalls die Umrahmung der Alcoven-Oeffnung im kleinen Schlafzimmer des Königs (*Ludwig XV.*); dieſe Decoration wurde 1738 ebenfalls von *Verberckt* ausgeführt [550]).

Fernere Beiſpiele in Verſailles ſind: der Spiegelrahmen im ehemaligen *Cabinet* des *Grand Dauphin* (1747) von *Verberckt*, welches ſpäter des Dauphin Vater von *Ludwig XVI.* wurde; der Spiegelrahmen im *Cabinet d'angle* oder *Salon de muſique*, urſprünglich ebenfalls von *Verberckt* 1738 decorirt, mit Umbauten von 1760; *Nolhac* ſpricht hier von »*tiges de palmiers enguirlandées* [551]).«

Ein ſprechendes Beiſpiel dieſer Vorliebe für Palmen war der Hochaltar, den *François Blondel II.* (oder der Jüngere) für die Kirche *St.-Sauveur* zu Paris ausführte (Fig. 65 [552]).

354. Vorbilder bei *Borromini.*

Dieſe decorative Anwendung von Palmen in etwas auffallender Gröſse kommt ſchon in Italien vor. Als ausſchlieſsliche Umrahmung der *oculi* im Tympanon von Fenſtern am *Collegio di Propaganda Fide* zu Rom hat ſie *Borromini* angewendet. Eben ſo benutzt er ſie in noch auffallenderer Weiſe als äuſsere ſeitliche Begleitung der Thürgewände und beinahe in ihrer ganzen Höhe am *Oratorio di S. Filippo Neri*; als ſehr groſse Palmette durchbricht eine Palme den Giebel derſelben Thür. Ferner hat er ſie als äuſsere Begleitung des Rundbogens am Fenſter über der Thür der *Sapienza* zu Rom angebracht, die nach der *Piazza di Sant' Euſtachio* führt.

355. Deutſche Beiſpiele.

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

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

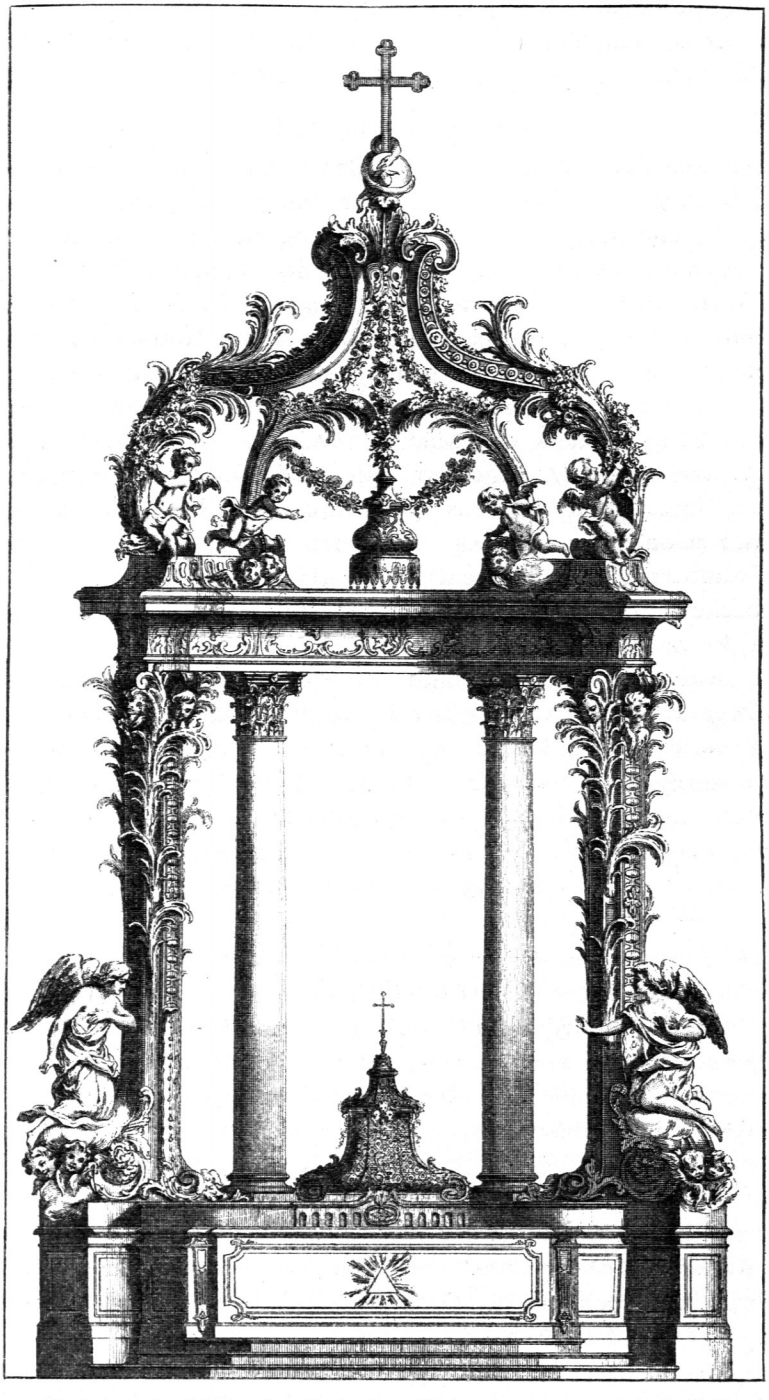
549) *Pierre de Nolhac* hat (in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XVI. [1896], S. 39) die Originalzeichnung für dieſe nur noch theilweiſe erhaltene Decoration veröffentlicht.

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

551) Siehe ebendaſ., Bd. XIV. (1895), S. 224; Bd. XVII (1897), S. 190.

552) Facſ.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd, 193.

Fig. 65.



Hochaltar der Marien-Capelle in der Kirche *St.-Sauveur* zu Paris[552]).

γ) Affen- und Chineſen-Mode.

356. Urſprung.

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

ſtände ein Gegenſtand des Luxus und der Mode. In den Compoſitionen von *Gillot* und *Watteau* ſpielt man europäiſche Spiele in chineſiſchen Trachten. »*Dans les idées du temps, des fils du ciel aux ſinges il n'y avait qu'un pas*«, ſagt *H. Chevignard*[553]). Hieraus, ſo wie aus der Geſchicklichkeit der damaligen Thiermaler entſtand die ſonderbarſte Miſchung decorativer Motive, in welchen den Affen auſser ihren natürlichen Handlungen eine Menge »Groteskenſtreiche« angedichtet werden. So entſtanden im Schloſſe zu Chantilly die *grande* und die *petite Singeries* und im *Hôtel de Rohan* (jetzt *Imprimerie nationale*) die berühmte Decoration von *Huet* (1745—1811) im Groſsen Saal; hier treiben Affen und andere Thiere, Mandarine, Frauen und Kinder durch einander mit den ergötzlichſten Späſsen ihr Weſen und ihre Spiele.

Später kommen die Motive aus chineſiſchen Gärten, abſcheulich gebogene Stege, Geländer, Gartenhäuschen, Schaukeln, die eben ſo entfernt von der Wirklichkeit erſcheinen, als die Pompejaniſchen Phantaſien. Es entſteht das Werk von *Peyrotte* (ohne Datum, wohl um 1740), betitelt: *Livre des trophées chinoiſes, inventées par Peyrotte.*

δ) *Rocaille*-Mode.

357. Franzöſiſche Anſchauungen.

Die Ausdrücke *Style rocaille, Genre rocaille* oder *Formes rocaille* gehören zu den häufigſten Bezeichnungen, die man bei gewiſſen franzöſiſchen Schriftſtellern findet, um den Stil *Louis XV.* oder eine ſeiner Formen zu benennen. Die Unbeſtimmtheit dieſer Bezeichnungen nöthigt, der Sache näher zu treten. In den franzöſiſchen Anſchauungen über das Weſen und die Dauer des *Genre rocaille* herrſcht keine rechte Uebereinſtimmung. *Darcel*[554]) ſchreibt über den Begriff und den Beginn des *Style rocaille* Folgendes: »Gewöhnlich ſetzt man ſeinen Beginn in die Zeit der *Régence*;« doch möchte er mit Rückſicht auf die Decke des Schlafzimmers der Königin in Verſailles, die um 1734 zum Theile neu decorirt wurde, den Beginn dieſer Stilrichtung etwas ſpäter ſetzen. Er ſchreibt ferner: »*Boffrand*, etwa im zweiten Drittel des XVIII. Jahrhundertes, ſcheint dieſen Stil geſchaffen zu haben; er tritt an Stelle desjenigen, der aus den Compoſitionen *Bérain*'s entſtanden war«. *Raoul Roſières*[555]) ſagt, gelegentlich der Reaction, die ſich unmittelbar nach dem Tode *Ludwig XIV.* erhob: »*Robert de Cotte . . . ſe révèle du jour au lendemain un maître original en inventant le ſtyle rocaille*« und etwas weiter: »*Bientôt une forme particulière d'architecture ſe conſtitue, l'architecture des Petites-Maiſons, celle que l'on appellera, à meſure qu'elle ſe développera, rocaille, Pompadour, rococo.*« Hieraus ſollte man ſchlieſsen, daſs *Roſières* mit *Rocaille* den Beginn der Richtung, d. h. den *Style Régence*, die *Galerie Dorée* (1713), bezeichnen will. *Guilmard* braucht folgende Ausdrücke: *Sujets gracieux dans des rocailles* oder *Figures paſtorales dans des rocailles;* ferner ſpricht er von *Rinceaux rocailles* (Rankenwerk *rocaille*) von *Rinceaux et feuillages rocaille, Motifs rocailles, Vaſes rocailles, Cartouches rocailles.* Ferner erzählt *Nolhac* von einem Fries des Cabinets des Dauphin (*Salle 46*[556]), im Erdgeſchoſs zu Verſailles als gebildet aus *enroulements de rocaille où des oiſeaux pourſuivent des chiens*; bezüglich des Schlafzimmers des Dauphin (*Salle 49*) ſpricht er von der *large friſe en partie dorée, où des divinités, mêlées à de petits amours,*

553) Siehe: Lechevallier-Chevignard. *Les Styles français.* Paris 1892. S. 350.

554) Siehe: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, S. 54 u. 59.

555) Siehe: *L'Evolution de l'Architecture en France* in: *Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie publiée ſous la direction de M. Kaempfen, Directeur des Muſées nationaux et de l'École du Louvre.* Paris 1894. S. 203 u. 204.

556) Es handelt ſich um den Dauphin, Vater von *Ludwig XV.*, der am 9. Februar 1747 *Marie-Joſèphe de Saxe* heirathete.

s'ébattent dans les rocailles. Im gleichen Raum giebt es einen Spiegel mit Palmenſtämmen als Rahmen; darin gab es am Kamin *une coquille accoſtée de rocailles*[557]).

Richtiger ſcheint es daher, die Bezeichnung *Rocaille* eher auf das decorative Element verſchiedenartiger Muſchelformen zu beziehen, die ſich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration befinden, als ſtreng genommen auf eine Phaſe des *Louis XV.*-Stils[558]). Strenge Definition und ſtiliſtiſche Abgrenzung erſcheinen ſchwierig, und daher iſt es richtiger, von einem *Genre rocaille* zu ſprechen und von *Rocaille*-Detail-Elementen oder -Motiven.

358. Bedeutung des Wortes *Rocaille*.

In Deutſchland ſcheint man geneigt zu ſein, die Bezeichnung Rococo von *Rocaille* und *Rocaille* von *Roc*, d. h. Felſen, abzuleiten. Dieſe Anſchauung kann theilweiſe richtig ſein, da ſie einer der Bedeutungen des Wortes *Rocaille* entſpricht, dürfte jedoch nicht den eigentlichen Sinn wiedergeben. *Rocaille* bezeichnete allerdings in den Kunſt-Encyclopädien des XVIII. Jahrhundertes »*une ſorte d'architecture pour imiter les rochers naturels*« in der Grotten-Architektur, wie ſie *Paliſſy* oft beſchreibt und im XVII. Jahrhundert vor *Lenôtre* üblich war. *Adeline*[559]) erklärt das Wort *Rocaille*: »*Décoration de ſtyle ruſtique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.*« Da jedoch in der Entwickelung dieſer Stilrichtung nicht Felſenpartien, ſondern Muſcheln den Ausgangspunkt bilden, ſcheinen zwei andere Bedeutungen des Wortes *Rocaille* hier in Betracht zu kommen.

Als *Rocaille* bezeichnet man auch »*certains aſſemblages de coquillages mêlés de pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers*« und ſcheinbar hiervon abgeleitet eine Decoration von Muſcheln und Kieſelſteinen, die an einer rohen Steinfläche angebracht ſind. Die Anwendungen der *Rocaille*-Motive in Frankreich entſprechen viel mehr der Nachahmung ſtellenweiſe eingelaſſener Muſcheln, als ganzer Felsblöcke.

Das Wort *Rocaille* kommt ſchon auf Stichen des XVIII. Jahrhundertes vor, ſo z. B. in einer Folge von *A. Peyrotte* (1743), bezeichnet als »*Vaſes Rocailles*« und ein Blatt mit 6 »*Cartouches Rocaille*«. Von *F. Boucher* giebt es 6 groſse Füllungen, von denen eine als »*Rocaille*« bezeichnet iſt; Muſchelgruppen bildet das Hauptmotiv derſelben. Eine Folge von *De la Joue*: »*Nouveaux tableaux d'ornements et Rocailles*« beſteht aus recht eigentlichem Rococo-Ornament: Curvenrahmen aus Muſchelwerk, naturaliſtiſchen Motiven etc.

Da endlich die Muſchelränder auf eine Anwendung der regelmäſsigen »Nichenmuſchel« bei *Michelangelo* zurückzuführen iſt, ſo ſcheint der Begriff von *Rocaille* als »Muſchelwerk« und nicht als »Felspartie« der Urſprung der Bezeichnung dieſer Stilrichtung zu ſein.

359. Urſprung der *Rocaille*-Motive.

Wir ſehen ſomit die Einen den Beginn der *Rocaille*-Mode in die *Galerie Dorée* (ſeit 1713) ſetzen; Andere möchten ſie erſt um 1735 beginnen laſſen. Die Einen, wie *R. Roſières*, wollen die Erfindung des »*Genre*« dem *Robert de Cotte* zuſchreiben, die Anderen, wie *Guilmard*, dem *Meiſſonnier*, der die zweite Phaſe des *Louis XV.*-Stils ausgebildet hätte. In Wirklichkeit ſehen wir *Rocaille*-Motive ſchon 1713 in der *Galerie Dorée*; andererſeits ſcheinen in Verſailles die wenigen ausgeſprochenen Bei-

---

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

558) Dies ſcheint auch die Auffaſſung *Vaudoyer*'s zu ſein, einem der wenigen franzöſiſchen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwickelung der franzöſiſchen Architektur zu geben verſuchten: »*Dans les décorations intérieures,*« ſchreibt er, »*le déſir de ramener l'ornementation à un ſtyle plus pur avait produit de la ſéchereſſe, et pour vouloir s'éloigner de ce genre dit rocaille qui caractériſe l'époque de Louis XV, on était tombé dans une ſorte de coquetterie maniérée et meſquine tout à la fois.*« (Siehe: PATRIA, *La France ancienne et moderne morale et matérielle etc.* Paris 1847. Bd. II, S. 2191.) Von dieſem Sinne ausgehend, ſcheint *Vaudoyer* die Bezeichnung *Rocaille* einigermaſsen als Benennung der ganzen freien Phaſe *Ludwig XV.* aufzufaſſen.

559) In ſeinem »*Lexique de termes d'art*«. Paris 1884.

ſpiele erſt ziemlich ſpät entſtanden zu ſein; ſo iſt z. B. die Geſimseinfaſſung der Decke in der *Salle de la pendule* erſt 1760 angebracht worden. Demnach ergiebt ſich, daſs das *Genre rocaille* keine eigentliche Phaſe des Stils *Louis XV.* iſt, ſondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber ſeit 1735 etwa auſserhalb von Verſailles die vorherrſchende wird.

Was dieſe Auffaſſung beſtätigt, iſt erſtens, daſs der Urſprung und die Entwickelung der *Rocaille*-Mode, wie ſchon geſagt wurde, entſchieden aus der Anwendung der Muſchelformen, nicht aus einer Nachahmung von künſtlichen Felſenpartien und Grottenwerk hervorging — erſt in der ſpäteren Entwickelung, die man als Rococo zu bezeichnen berechtigt iſt, wird die Darſtellung grottenartiger Gebilde klar erkenntlich —; zweitens iſt der Umſtand maſsgebend, daſs die Anwendung beider *Rocaille*-Elemente: Muſchelränder und Felſenmotive, bedeutend älter iſt.

Der Urſprung des ſchmalen gerippten muſchelartigen *Rocaille*-Motivs als fortlaufende oder bloſs ſtellenweiſe Begleitung eines Rahmenprofils kann durch ununterbrochene Ableitung bis auf Details von *Michelangelo* am Aeuſseren von St. Peter in Rom zurückgeführt werden; über den Fenſtern der Attika im Geſims ſind Muſcheln von halbrunder Form, die Spitze nach unten, angebracht; in dieſen Muſcheln iſt ein kleines Rundfenſter mit ſeinem Rahmen hineingeſetzt, das von den Canneluren des nicht verdeckten Theiles der Muſchel wie ein *Rocaille*-Motiv ſtrahlenförmig umgeben wird. An der Attika der Façade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muſcheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenſter des I. Obergeſchoſſes; am Aeuſseren von St. Peter in Rom, im Tympanon der oberen Giebelfenſter, in der Attika als Mittelmotiv des Fenſtergeſimſes, in den kleinen Niſchen als Gewölbe-Decoration und an der *Porta Pia* zu Rom als Giebelfüllung der Seitenfenſter.

Statt Rundfenſter hat *Bernini* öfters Wappenſchilder inmitten von Muſcheln hineingeſetzt, deren Rahmen von letzteren ebenfalls in radianter Weiſe umgeben werden; er legt dieſe Muſchelränder bereits in eine Cartouche hinein. Beiſpiele hiervon ſieht man am *Palazzo Barberini*, am Thor des Spitals von *Santo Spirito in Saſſia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel ſichtbarerer Weiſe gethan, im Wappenſchild über der inneren Hauptthür von *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Am Kamin des Saales im *Palazzo Barberini* endlich hat *Bernini* einen von vorn geſehenen Kopf inmitten einer Muſchel geſetzt, deren Canäle, bereits palmetten- oder blattartig behandelt, den Kopf umgeben.

In der *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris[560]) hat ſchon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muſchel hineingeſetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligenſcheines umgiebt, übernommen und in ſchluſsſteinartigen Bildungen angebracht.

360. Entwickelung des Motivs.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte*'s *Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muſchel mehrfach nicht als Hoch-Renaiſſance-Motiv, ſondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schluſsſtein der Rahmen (Fig. 355), dann viertelkreisförmig die unteren Ecken des Spiegels bildend und als Vorbereitung für die Wandleuchter (Fig. 64, S. 261). Auch die Muſcheln, welche die Wölbung der Niſchen zu bilden ſcheinen, ſind unregelmäſsig gebildet und im Centrum noch einmal von einer zweiten kleineren Muſchel bedeckt, ſo zu ſagen als Hintergrund für den Kopf der Statuen.

Wir gelangen nun zum eigentlichen *Genre rocaille*. Hier iſt gerade in der berühmten Decoration von *Boffrand* im *Hôtel de Soubiſe* zu Paris dieſer weitere Zuſammenhang beſonders klar zu ſehen. Im Schlafzimmer der Fürſtin *Rohan*[561]) iſt in der Wandfüllung zwiſchen Thür und Spiegel ein Medaillon mit Relief-Darſtellung genau inmitten einer Rundmuſchel angebracht, deren nicht verdeckter Theil wie

560) Abgebildet in: Rouyer, E. & A. Darcel, a. a. O., Bd. II, Bl. 33—34.

561) Abgebildet ebendaſ., Bd. II, Bl. 66—67.

eine ſchmale fortlaufende, wellenförmig geränderte, cannelirte *Rocaille*-Umränderung des Medaillon-Rahmens wirkt. Die Uebertragung dieſes Motivs auf das Medaillon im Fries über dem Spiegel iſt aus Gründen äſthetiſcher Analogie ganz natürlich. Und von hier als kammartige Begleitung des oberen Abſchluſſes des Spiegelrahmens iſt der Zuſammenhang ſo offenbar, daſs es keines weiteren Beweiſes bedarf, um die Art der Verbreitung ſolcher Muſchelkämme auf andere Stellen von Rahmenformen ſofort verſtändlich zu machen. Im Salon des Hôtels über der Thür (Fig. 356) ſieht man eine ähnliche Uebertragung auf eine Medaillon-Umränderung.

Von dieſem ſchmalen Muſchelrande bis zu ſeiner Behandlung als Blätterrand, wie im Medaillon über dem Spiegel im Saal des ehemaligen *Hôtel de Roquelaure* (um 1740) zu Paris, jetzt Miniſterium der öffentlichen Arbeiten, iſt eigentlich nicht einmal ein Schritt [562]); es iſt nur die Variante deſſelben Motivs. In der Sopraporte deſſelben Saales iſt der Rahmen ſelbſt als ſolche gerippte Muſchelform behandelt; im Schluſsſtein-Motiv des Rahmens ſind drei Muſcheln zuſammengruppirt.

An der Decke des Schlafzimmers der Königin im Schloſs zu Verſailles ſind die vier Medaillons in den Mitten der Deckenwölbung, welche aus der Erneuerung von 1735 ſtammen, in Muſcheln hineingeſetzt, die aber cartouchenförmig gerändert ſind. Oben iſt der ſchmale *Rocaille*-Rand blattartig gebildet, und der frei gebliebene Rand der Muſchel-Cartouche iſt mit zwei Reihen langer ſchmaler Muſcheln ſchuppenartig verkleidet. Das Medaillon über dem Spiegel in der *Petite chambre à coucher du Roi* zu Verſailles (1738) iſt ebenfalls inmitten einer Muſchel angebracht, die hier einen *Rocaille*-Rahmen bildet. An den Fenſtern des Palaſtes des Fürſten *Pio* zu Rom hat *Camillo Arcucci* einen Fries mit **S**-förmigem Profil vortretend ausgeführt, deſſen von Sarkophagen entlehnte **S**-Cannelirung ſich mit einem gebrochenen **S**-Giebel einer inneren Umrahmung verbindet; ſie wirken bereits wie manches derjenigen *Rocaille*-Motive, von denen man nicht recht weiſs, ob es Leder, Blätter oder Muſchelcanäle ſind.

361. Felſenartige Motive.

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

Ein wichtiges Vorbild für die Verwendung von Naturgegenſtänden, von unregelmäſsiger Form noch mehr als für die Detailform ſelbſt, hat offenbar *Bernini* an der Façade des *Palazzo della gran Curia Innocenziana*, jetzt Palaſt des Parlaments, zu Rom gegeben; der ganze Palaſt bedeutet glatt und architektoniſch aus einer Felswand herausgemeiſselt zu ſein. An den Ecken hat man noch Naturfelſen gelaſſen. Namentlich aber iſt der ganze Fries des Fenſters einigermaſsen als obere Begleitung des Fenſterrahmens wie eine Felſenfläche ſtehen geblieben. Eben ſo ragt aus der Fenſterbank eine gröſsere Partie noch nicht abgeſpitzten Felſens hervor. An *Bernini*'s Entwurf für den Louvre war die ganze Grabenböſchung der Façade als Felswand gedacht. *Bernini*'s Brunnen auf der *Piazza Navona* zu Rom muſs auch hier angeführt werden; die natürlich und unregelmäſsig gebildeten Felſen mit ihren natürlich wachſenden Pflanzen, in Stein ausgehauen, die Fluſsgeſtalten, das päpſtliche Wappen und der Obelisk, der auf dieſem Unterbaue ſich erhebt, ſind eine wahre »*combinazione*« für die Zeit *Watteau*'s und die *Rocaille*-Periode. Auch der Brunnen *Bernini*'s auf der *Piazza Barberini* zu Rom mit dem Tritonen hat etwas vom *Rocaille*-Geiſt an ſich.

Dieſe Beiſpiele genügen, um jedes andere Auftreten des *Rocaille*-Elementes verſtändlich zu machen. In Fig. 358 (vom Schloſs Rambouillet) ſieht man z. B. aus dem Gebiet des *Rocaille* Meerweibchen, Polypenfiguren, ein Füllhorn und eine Stachelmuſchel als Blattwerk ausgebildet.

562) Abgebildet ebendaſ., Bd. II, Bl. 77.

Der damalige Drang, ſich mehr und mehr dem freien Linienſpiel der Phantaſie hinzugeben, verbunden mit der Neigung, Elemente aus der freien Natur anzuwenden, führt zur Entwickelung einer beſonderen Decorationsrichtung. Der Wunſch, ſich möglichſt von den Feſſeln des Regelmäſsigen zu befreien, die zunehmende Freude am harmoniſch geſchwungenen Aufbau unſymmetriſcher Formen führen dazu, unter den Werken der Schöpfung Vorbilder zu ſuchen, welche nach ähnlichen Principien geformt zu ſein ſcheinen. Man greift zu den verſchrobenſten Muſchelgebilden mit oder ohne Spitzen. Sie werden meiſtens in länglicher Form eines Kammes als ſeitliche Verſtärkungen an die rahmenartigen Elemente einer Compoſition oder als Bekrönung einzelner Theile derſelben angebracht. Ein anderes Mal benutzt man ſie, um eine Vertiefung an einer Ecke auszufüllen oder den Uebergang zwiſchen zwei verſchiedenen Richtungen zu vermitteln. Man giebt ihnen jede Form, die die Compoſition verlangt; zuweilen ſind ſie feſtonnirt, mit Oeffnungen durchbrochen, wie eine Porzellanmaſſe, die wiederum plötzlich die Form und Bewegung einer davon eilenden Welle annimmt. Palmenblätter, die ebenfalls aus Porzellan zu ſein ſcheinen, verſchiedene Reiſer und Blätter, **C**-Bogen, Cartouchen und alles nur Denkbare verbinden ſich mit dieſen Gebilden. 362. Anwendung der *Rocaille*-Motive.

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

Zuletzt bekommen dieſe *Rocaille*-Motive eine Art decorative Unabhängigkeit; man legt den Hauptwerth auf die Textur ihrer Fläche, ihre bewegten Umriſſe. Man giebt ihnen daher unter Umſtänden auch die fein auslaufende Spitze und die Zacken eines Diſtelblattes. Bei *Oppenordt* findet man Drachenflügel, ja ganze Adler, die man, wenn man den Umriſs nicht ſähe, für ein *Rocaille*-Motiv anſehen möchte. Man iſt zuletzt durchaus berechtigt, von »*enroulements de rocaille*«, d. h. *Rocaille*-Rankenwerken zu ſprechen. Für Manche gelten die Werke *Meiſſonnier*'s als Typen der *Rocaille*-Mode.

Germain war einer der Künſtler, die am meiſten zur Entwickelung dieſes Formenſyſtems beigetragen haben. Oft weiſs man nicht, ob es Muſchel- oder Wellenformen ſein ſollen, die dargeſtellt ſind[563]). Man glaubt in den *Rocaille*-Formen oft die unerfaſsliche Linie der Wellenſpitzen zu ſehen, die, vom Winde gerillt und emporgeſchlagen, an einem Mauerdamme entlang getrieben werden. *Springer* erinnert an die unerhörte Beliebtheit der Porzellanarbeiten im vorigen Jahrhundert. In der That erinnern manche durchbrochene Formen in Verbindung mit den *Rocaille*-Formen an Gegenſtände, die aus dieſem Material hergeſtellt ſind. 363. Meiſter der *Rocaille*-Mode.

P. E. Babel war einer der bekannteſten unter den *deſſinateurs de rocailles*. Er war ebenfalls Goldſchmied, Zeichner und Kupferſtecher um die Mitte des XVIII. Jahrhundertes und ſtarb 1770.

François de Cuvilliés, der Vater (1698—1768), der in Deutſchland viel gearbeitet hat, ſcheint einer der Hauptmeiſter dieſer Richtung zu ſein.

Die überaus leicht bewegten, feinſten Formen, die wie coquett-graciös improviſirt hingezaubert zu ſein ſcheinen, dürften einerſeits die Salons des Schloſſes zu Rambouillet (Fig. 358) bieten, andererſeits die Gewölbe-Decoration des ovalen Saales im *Hôtel de Soubiſe* zu Paris. Hier ſind die Formen, obgleich zum Theile eben ſo 364. Franzöſiſche Beiſpiele.

563) Germain, P. *Eléments d'orfevrerie*. Paris 1748. (Abbildung in: Jessen, a. a. O.) S. 121.

leicht und capriciös, mehr in Gruppen vereint, die ſchärfer von den leer gelaſſenen Zwiſchenflächen abſtechen. In Rambouillet iſt die Decoration, ohne irgend wie eintönig zu ſein, gleichmäſsiger ausgearbeitet. Der Salon des Miniſteriums der öffentlichen Arbeiten in Paris, ehemaliges *Hôtel de Roquelaure*[564]), ſcheint um 1740 decorirt worden zu ſein. Die Decoration iſt weniger frei und fein bewegt, als diejenigen des *Hôtel de Soubiſe*, iſt feſter, als die von Rambouillet, aber dennoch mit beiden etwas verwandt.

Gegen 1735 wurde *Boffrand* mit der Innendecoration des nach 1697, wohl um 1706, von *Delamaire* begonnenen *Hôtel de Soubiſe* beauftragt, das einen Theil der jetzigen *Archives Nationales* zu Paris bildet. Verglichen mit der ſtrengen Formalität des *Grand Roi* konnte es keinen gröſseren Gegenſatz geben, als dieſe geſchwungenen Ausgüſſe freier Phantaſie und Caprice, die man hier in den oberen Abſchlüſſen der Wand-Decoration (Fig. 356) und in der reich verſchlungenen Decoration des Gewölbes ſieht. Der ganze Gegenſatz zwiſchen dem *Louis XIV.*- und dem *Louis XV.*-Stil iſt bereits hier ausgeſprochen. Und doch miſchen ſich mit den willkürlichſten Gebilden des Rococo bereits die naturgetreuen, leichten Blattzweige und Reiſer der natürlichen Pflanzen des nahenden *Louis XVI.*-Stils. Wäre die Innendecoration *Boffrand*'s für das *Hôtel de Soubiſe* zu Paris wirklich ſchon 1706, wie Viele berichten, entſtanden, ſo müſſte die Stilentwickelung dieſes Meiſters um 10 bis 20 Jahre vorgeſchrittener ſein, als die von *R. de Cotte*. Wir glauben jedoch an die Richtigkeit der Angabe *Darcel*'s[565]), der dieſe Decoration in die Jahre 1735–40 ſetzt. Sie iſt noch erhalten. Die vorzügliche maleriſche Ausſchmückung der Füllungen, Sopraporten u. ſ. w. rührt von *Natoire*, *Carle Vanloo*, *Boucher* und *Trémolière* her. Werke der beiden letzteren ſind von 1737 und 1739 datirt, und dies dürfte für die Richtigkeit der Datirung *Darcel*'s entſcheidend ſein[566]).

In Frankreich beſchränkt ſich im Weſentlichen die *Rocaille*-Mode auf das Einſchalten einer meiſtens geringen, nicht überwiegenden Zahl von *Rocaille*-Elementen, ſo zu ſagen, wie ſporadiſch auftretender Incruſtationen inmitten von *Louis XV.*-Compoſitionen, deren Charakter in Art. 344 (S. 263) beſprochen wurde. Wenn man nur ausgeführte Beiſpiele in Betracht zieht, begreift man nicht recht, warum man dieſe mit einem beſonderen Namen bezeichnet hat.

Um zu einem eigentlichen Verſtändniſs dieſer Bezeichnung und Richtung zu gelangen, iſt es nöthig, einerſeits den geſtochenen Compoſitionen von Meiſtern, wie *Babel* und *Cuvilliés*, zu folgen, aus denen der Rococo hervorging, andererſeits einen Blick auf die Ausbildung der *Rocaille*-Mode durch franzöſiſche und andere Meiſter in Deutſchland zu werfen.

365. Beiſpiele in Deutſchland.

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

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

565) Siehe ebendaſ., Bd. II, S. 59 ff.

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

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

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

Vielleicht iſt das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutſchland zu ſuchen. Der Spiegelrahmen [568]) über einem Eckkamin des Schloſſes zu Würzburg ſcheint den reichſten Grad der Entfaltung dieſer Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht ſich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet iſt, die ſich oben zu einer groſsen Mittelcompoſition verbinden, welche ſich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze ſcheint eine Weiterentwickelung des Stils von *Cuvilliés* im Silberzimmer der Amalienburg zu ſein. Es zeugt von einer ſolchen Meiſterſchaft in der Bewältigung der unerſchöpflichen Launen der reichſten Phantaſie, daſs man es noch nicht bedauert, eigentlich ſchon im Gebiet des Ueberladenen zu ſein. Hier iſt die *Maeſtria* der Technik eben ſo unbeſchreiblich, als das Unbegrenzte der Phantaſie. Wie an der Amalienburg und an den Sopraporten im Thronſaal zu Würzburg iſt die Zahl der leicht auslaufenden Motive der Decoration unzählig. Die Behandlung der Flächen und Spitzen iſt ſo meiſterhaft für die Bildung von glücklichen Glanzpunkten in der Vergoldung und im Silber berechnet, daſs man vor dieſem wahrhaft »*ſparkling effect*« geblendet ſtehen bleibt.

Nach ſolchen Leiſtungen war die *Rocaille*-Decoration an die Grenzen des menſchlichen Könnens gelangt. Sie verzichtet auf weitere Verbindungen des *Rocaille*-Werkes und der Phantaſie. Sie begnügt ſich, in einzelnen Fällen Muſcheln von polypenartiger Verzweigung ohne jede Zuthat als Schluſsſteine, Eckgarnituren oder dergl. inmitten einer ſtrengeren Architektur aufzuſetzen [569]).

ε) Rococo-Mode.

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

366. Beſtimmung des Begriffes »Rococo«.

567) Abgebildet in: Dohme, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

568) Siehe: Gurlitt, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutſchlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

569) Im Feſtſaal des Schloſſes zu Würzburg. Abgebildet ebendaſ. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern auf das entſchiedenſte die zunehmende Gewohnheit gewiſſer Kunſthiſtoriker, den Worten Barocco und Rococo einen viel zu ausgedehnten Begriff zu geben. Es iſt wohl ſehr bequem, Schlagwörter zu haben, um eine ganze Kunſtrichtung zu bezeichnen; es wäre aber beſſer, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu ſuchen und den alten ihren präciſen Sinn zu laſſen, als ſie auf Kunſtrichtungen ausdehnen zu wollen, die ſie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieſer Stelle in ſo beſchränkter Weiſe, als möglich, und ausſchliefslich als eine Mode des *Louis XV.*-Stils, die aus der Uebertreibung der *Rocaille*-Mode hervorgegangen iſt. Auf den Urſprung dieſer Richtung werden wir gelegentlich der Beſprechung der verſchiedenen Phaſen zurückkommen.

367. Kennzeichen des Rococo.

Als grundlegende Eigenſchaften, die dem Begriff »Rococo« entſprechen, dürften anzuführen ſein:

a) die Uebertreibung der Charaktere des *Genre Rocaille;*

b) das Aufgeben der Symmetrie in Fällen, wo ſie natürlich und berechtigt erſcheint;

c) gewiſſe Ausſchweifungen der Phantaſie, die etwas ſo Unwahrſcheinliches und Unnatürliches an ſich tragen, daſs ſie ſich einer gewiſſen ironiſchen Beurtheilung ausſetzen und eine Uebertreibung des Barocken bilden, durch die man ſich der Lächerlichkeit preisgiebt.

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

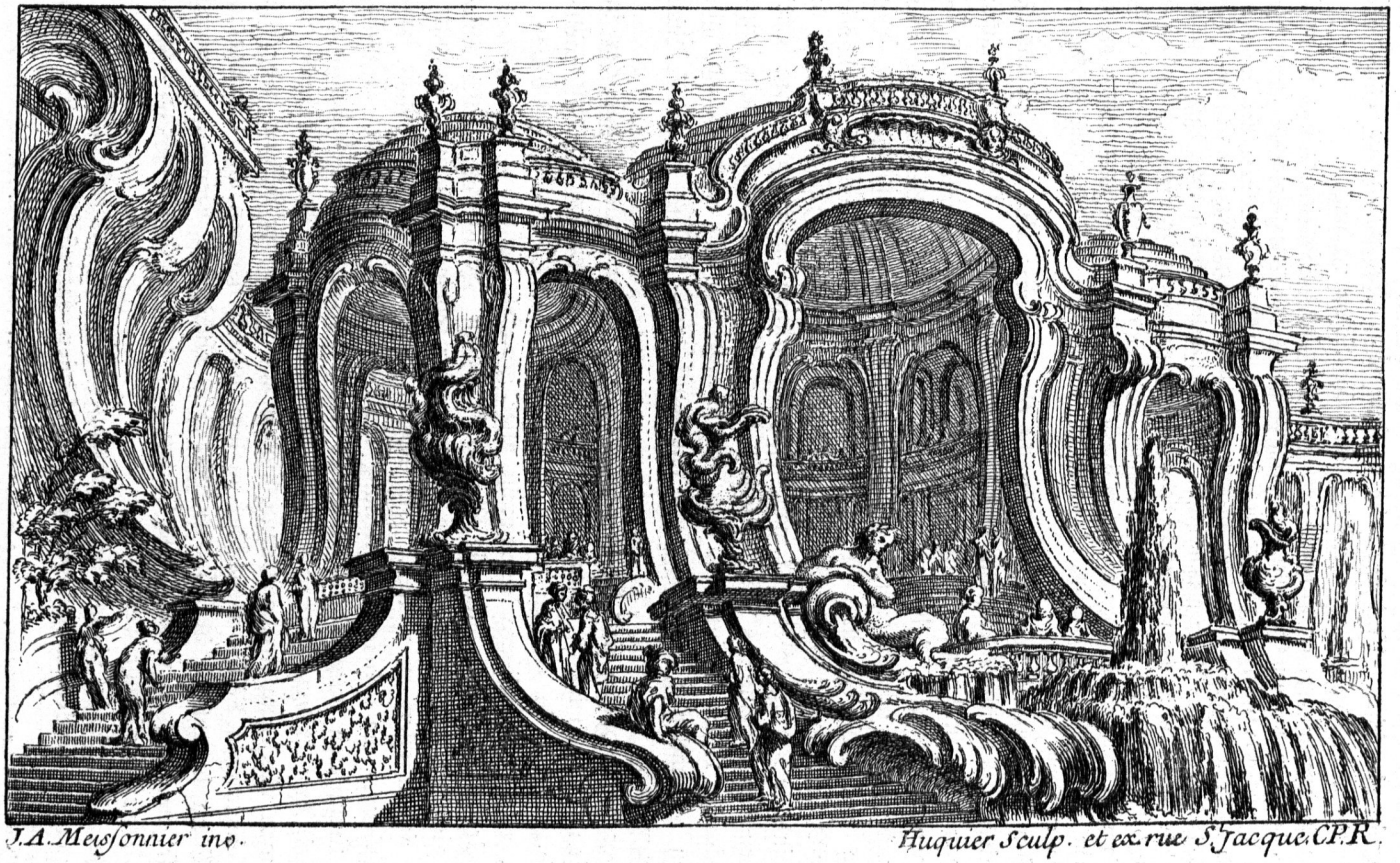
Aus der vorhergehenden *Cochin*'ſchen Kritik [570]) geht hervor, daſs von den Zeitgenoſſen *Meiſſonnier* als derjenige angeſehen wurde, der den Geſchmack *Borromini*'s ſich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien.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

368. Aufgehobene Symmetrie.

Um den Compoſitionen mehr Leben zu verleihen, gab man die Symmetrie der Bildung, die ihr höchſtes Vorbild in der Anſicht der menſchlichen Figur, von vorn geſehen, hat, auf und griff zum Princip, das in der Seitenanſicht der letzteren ausgedrückt iſt. Hier rufen alle Linien und Formen den Begriff einer Bewegung nach einer klar ausgeſprochenen Richtung nach vorn hervor. Man ſteht vor der aufgehobenen Symmetrie und kommt dadurch gleichſam zum höchſten Ideal einer Zeit, die vor Allem ſich »frei« fühlen wollte.

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

Fig. 66.



Grotten-Composition von *Meissonnier* [573]).

Erſt die Fähigkeit, hier ſicher ſchaffen zu können und durch »Compenſation« zwiſchen ungleichen Elementen das Gleichgewicht der Harmonie zu erreichen, befriedigt den Meiſter der freien Richtung. Man gelangt zur Verwirklichung des Ideals des Ungebundenſeins. Und doch iſt es ſtets eine »Harmonie des Ungebundenen«, etwas wie ein Feſthalten am Anſtand, den der Salon verlangt.

369. Italieniſche Vorbilder. An der inneren Hauptthür der Kirche *Sant' Andrea* des Jeſuiten-Noviziats zu Rom hat *Bernini* gegen den Fries, das Geſims und den Giebel der ſonſt ſtreng gebildeten Thür zwei groſse Engel gleichſam angeklebt. Der eine ſitzt auf dem Geſims; der andere fliegt heran, um ſich ebenfalls zu ſetzen, und trompetet während des hierzu nöthigen Umkehrens, um ſeine Ankunft zu melden. Erſterer Engel iſt viel höher geſtellt, hält in der Rechten ein groſses Wappenſchild gegen den Giebelſcheitel, aber in ganz ſchräger Richtung; aus ſeiner linken Hand läſſt er eine ungeheuere Schriftrolle fahnenartig in die Höhe und ſeitwärts flattern.

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

370. *Meiſſonnier.* Von *Juſte-Aurèle Meiſſonnier* ſchreibt *Davillier*[571]): »Er unterſcheidet ſich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter ſeiner Compoſitionen. Sie ſind von anmuthiger Frivolität, und die gerade Linie iſt ſorgfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, daſs *Meiſſonnier* nicht ausſchlieſslich dieſer gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und daſs bei ihm Elemente einer ſtrengeren Richtung vorhanden ſind. Zimmer-Decorationen *Meiſſonnier*'s, wie diejenige für den Grafen *Beſenval,* oder für ein Cabinet in Portugal[572]) darf man dagegen wirklich als Rococowerke bezeichnen. Die gewundenen Beine des Spiegeltiſches und die Schnörkel der Muſcheln, Cartouchen und Rahmen, Alles ſcheint, wie vom Winde ergriffen, ſich zu krümmen und, oben bei den gewundenen Geſimsſtücken angelangt, wie Blätter in einer Staubwolke herumzuwirbeln.

Der Gipfelpunkt der Formenentwickelung dieſer freien Phaſe des in Rede ſtehenden Stils ſcheint — wenn auch nicht chronologiſch, da der Stil noch dreiſsig Jahre fortlebte — in einigen dieſer Compoſitionen *Meiſſonnier*'s zu liegen. Es iſt ſchwer, eine vollſtändigere Beſeitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geſchehen iſt, die Fig. 66[573]) zeigt. Selbſt die Pfeiler und Strebepfeiler gleichen ſich überſtürzenden Wellen oder ſcheinen mit dem herabſtürzenden Waſſer davon eilen zu wollen. Die Geſchmacksverirrungen ſind kein Hinderniſs, bei *Meiſſonnier* die ſichere Beherrſchung der Formen anzuerkennen. Allerdings ſind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieſer Richtung nicht bekannt geworden.

371. Andere Meiſter. Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compoſitionen auf Grund der **S**-Form, wo Alles, ſtatt in conſolenartigen Felſen ausgeführt zu ſein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergeſtellt iſt[574]). Er hat viele chineſiſche Elemente verwendet[575]). Dies iſt die Zeit, in welcher die Gärten von *Lenôtre* durch ſolche *»dans le goût anglo-chinois«* verdrängt werden.

Bei *P. E. Babel* nimmt dieſe Richtung andere Eigenthümlichkeiten an. Groſse Gartenportale werden in den verdrehteſten Linien dargeſtellt, die für bizarre Um-

571) Im Vorwort zu: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemaniſtes etc.* Paris 1881. S. XV.

572) Abgebildet ebendaſ., Pl. 52.

573) Facſ.-Repr. nach: *Oeuvre de Juſte Aurelle Meiſſonier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

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

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

rahmungen eines Schlüſſelloches oder eines kleinen Porzellanrahmens paſſen könnten. Gruppen von Amorinen, koſende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben dieſe Formen. Die Bewegungen dieſer Windungen ſind jedoch ſtets zu einem harmoniſchen Gleichgewicht contraſtirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieſer Eigenſchaft eine bewildernde Meiſterſchaft.

François de Cuvilliés (der Vater) hat gleichfalls ſolche Portale geſchaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenunterganges inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen läſſt. Hier müſſen die Linien der Wolken den verdrehten Windungen eines von Fontänen gekrönten Viaductes aus »Lattenwerk« zum Gleichgewicht verhelfen. Dies heiſst denn auch ganz richtig ein »*Morceau de caprice*« [576]). Man ſieht, daſs während der ſtrengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantaſie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächſte Generation anzuſammeln, und letztere entſchädigt ſich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzensluſt.

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

372. Deutſche Beiſpiele.

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

Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken (begonnen 1743) iſt ganz in den Formen jener phantaſtiſchen Gebilde *Babel*'s und Anderer gebildet, die groſse Gartenportale in Geſtalt eines rieſigen Schlüſſellochbleches aufbauen [577]). Hier iſt die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des franzöſiſchen Salonſtils *Ludwig XV.* auf die Detailbildung einer Auſsenarchitektur mag ebenfalls als eines der Charaktere eines wirklichen Rococobaues gelten. In Würzburg bietet der Hof »Zum Falken« mit ſeiner reizenden Façade ein ſolches Beiſpiel. In Spanien hat der Palaſt des Marquis *de Dos Aguas* zu Valencia ebenfalls eine wirkliche Rococo-Façade.

i) Meiſter von 1590 bis etwa 1750.

1) Meiſter des Zeitalters *Heinrich IV.*

373. Ueberſicht.

Die in Art. 210 (S. 197) hervorgehobene Vernachläſſigung des Studiums des Zeitalters *Heinrich IV.* erſtreckt ſich auch auf die Kenntniſs der Architekten jener Zeit [578]).

Aus denſelben Gründen, welche uns bewogen, gerade dieſe Phaſe in das möglichſt richtige Licht zu ſtellen, wollen wir uns bemühen, das Gleiche für die Architekten dieſer Zeit zu thun.

Es iſt ſchwer zu ſagen, ob der Mangel an guten Architekten, über den der Herzog *von Mayenne* 1590 klagt [579]), in dem Maſse vorhanden war, wie aus ſeinen

576) Abgebildet ebendaſ., Pl. 63.

577) Abgebildet von R. Dohme in: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1878, S. 288.

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

579) Am 26. Auguſt 1590, bei der Ernennung eines Nachfolgers von *Baptiſte Du Cerceau*, ſagt *Mayenne*: »... *conſidérant le peu de perſonnes qui ſe trouvent à préſent capables pour exercer ledict eſtat et office à cauſe de la miſère du temps, et*

Worten hervorzugehen ſcheint. Vielleicht bedeuten ſie blofs, daſs die guten Architekten meiſtens auſserhalb des belagerten, vom König verlaſſenen Paris weilten und daher nicht zu *Mayenne*'s Verfügung ſtanden.

Zum beſſeren Verſtändnis und um Vergleiche zu erleichtern, gruppiren wir unſere Schilderung der Architekten dieſer Zeit wie folgt:

α) die angeblich am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien betheiligten Architekten;

β) die anderen Architekten jener Zeit, und

γ) *Salomon de Broſſe* und ſeine Stellung in der franzöſiſchen Architektur; die beſondere Wichtigkeit dieſes Meiſters nöthigt uns, ihn in dieſer Weiſe hervorzuheben, um auch ſein Verhältnis zu anderen Meiſtern der erſten Gruppe richtiger ſchildern zu können.

α) Am Bau der Louvre-Galerien und der Tuilerien unter *Heinrich IV.* angeblich betheiligte Architekten.

374. *Etienne du Pérac.*

a) *Etienne du Pérac,* Architekt, Maler, Archäolog, Kupferſtecher und Gartenkünſtler, ſtarb 1601 zu Paris als einer der Architekten *Heinrich IV.* Er wurde in derſelben Stadt, jedenfalls vor 1544 geboren, da wir ihn bereits 1564 als Kupferſtecher in Rom ſehen. Die älteſte Nachricht, die wir von ihm haben, entſtammt aus den drei Stichen nach dem Modell *Michelangelo*'s für die Peters-Kirche, die er in deſſen Todesjahre 1564 ſtach [580]; ſie zeigen ihn bereits vollſtändig als Meiſter der Formen der italieniſchen Architektur. Dieſe intime Kenntnis der Peters-Kirche dürfte für die Beurtheilung ſeines Antheiles am Louvrebau von Intereſſe ſein.

Im Jahre 1573 ſtach *Du Pérac* ein groſses, *Catharina von Medici* gewidmetes Blatt der Villa d'Eſte und ihrer Gärten in Tivoli [581].

Nach *Deſtailleur* hätte er viel für die bekannten *Lafreri* geſtochen und veröffentlichte 1575 in Rom eine Folge mit Anſichten der Ruinen antiker Gebäude [582]. *Du Pérac* ſtudirte aber dieſe Denkmäler nicht blofs vom maleriſchen Standpunkt, ſondern als Architekt, und zwar als ein für die damalige Zeit ſehr ſtrenger Meiſter, der bei den Wiederherſtellungen ſich beſtrebte, die eigenen Phantaſien zu vermeiden und mit archäologiſcher Gewiſſenhaftigkeit zu verfahren. Dies geht aus ſeinen Zeichnungen hervor.

In der *Bibliothèque nationale* zu Paris [583] und im Louvre giebt es zwei Exemplare deſſelben Bandes von Originalzeichnungen *Du Pérac*'s. Die Zeichnungen des Letzteren ſind viel beſſer, als diejenigen der Bibliothek; daher dürften dieſe vielleicht nur alte Copien oder Wiederholungen ſein.

---

eſtant deuemant certain de la ſuffiſance, cappacité et grande expériance que ledict Biart a en l'art de peinture, ſculpture et architecture«. . . . Es handelte ſich um das Amt eines *Architecte et Superintendant ordonnateur de la deſpence des Baſtimens du Roy* . . . (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874—75, S. 173.)

580) Grundriſs, Durchſchnitt und Seitenfaçade. Die Kuppel iſt weniger ſchlank, als beim Holzmodell in Rom und in der Ausführung und nähert ſich der Halbkreisform. Sie dürfte daher das erſte Modell *Michelangelo*'s darſtellen und als Vorbild für die Kuppel des *Val-de-Grâce* zu Paris gedient haben. Sie hat einige franzöſiſche Architekten zum irrthümlichen Glauben geführt, die jetzige Kuppellinie von St. Peter ſei nicht von *Michelangelo*, ſondern von *Giacomo della Porta.*

581) Siehe: *Il Sontvoſiſſo. Et Ameniſſo. Palazzo Et Giardini Di Tivoli. Alla . . . Regina Catarina Di Medici . . Roma . . . MDLXXIII . . . Stefano Duperac . . .* Neudruck der *Calcografia Camerale* in Rom.

582) Siehe: *I Veſtigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perſpettiva, con ogni diligentia da Stephano Du Parc, Pariſino. All' illmo et exellmo Sig. il Sig. Giacomo Buoncompagni, governator generale di Santa Chieſa. In Roma, etc. MDLXXV.*

583) *Département des Manuſcrits, Fonds français, No. 382 petit in fo.* Der Titel iſt: *Illuſtration des fragments antiques appartenant à la Religion et ceremonie des Antiens Romains Deſignez et recuillis des marbres antiques qui ſe trouvvent en Rome et aultres lieux d'Italie avec leur expoſition par Eſtienne du Perac Pariſien. Premier Livre contenant pluſieurs figures d'Idolles, obelisques et lectres hierogliphiques des antiens Egiptiens,* Fol. 1—31.

. . . *Livre ſecond — concentant pluſieurs temples, Dieux, autels et ſacrifices Retirez des marbres antiques qui ſe voient en Rome et aultres lieux d'Italie,* Fol. 32—105.

Du Pérac begnügte ſich jedoch nicht, in Rom bloſs theoretiſche Studien zu verfolgen; wir ſehen ihn auch als praktiſchen Architekten, und zwar bei feierlichen Angelegenheiten, thätig. *Müntz* hat nachgewieſen, daſs er am 8. Mai 1572 mit *Bartolomeo Gaitto* als Architekt des Conclave auftrat [584]).

Du Pérac weilte mindeſtens 18 Jahre in Italien; denn nach der jedenfalls ſicheren Ausſage des königlichen Hofgärtners *Claude Mollet* kam er erſt 1582 aus Italien zurück. *Mollet* bezeichnet ihn als *grand architecte du Roy*. Der Herzog *von Aumale*, zur Partei der *Ligue* gehörig, nahm ihn in ſeinen Dienſt, ſetzte ihn über alle ſeine Schlöſſer, beſonders über das Schloſs Anet, »damals das ſchönſte von Frankreich«. Er lehrte *Claude Mollet*, wie man ſchöne Gärten machen ſolle, und 1595 wurden die Gärten des neuen königlichen Schloſſes von St.-Germain nach den Zeichnungen von *Du Pérac* durch *Claude Mollet* ausgeführt [585]); Fig. 133, 234 u. 245 zeigen letztere.

Die intime, einheitliche Art, wie die prächtigen Terraſſenanlagen der Gärten des neuen Schloſſes von St.-Germain mit dieſem und ſeinen vortretenden Flügeln und einzelnen Pavillons verbunden ſind (Fig. 234), laſſen keinen Zweifel darüber, daſs Schloſs und Gärten von demſelben Meiſter erfunden ſind. Da die Ausſage *Mollet*'s über den Erfinder der Gärten nicht den geringſten Zweifel zuläſſt, ſo muſs man *Du Pérac* und nicht *Guillaume Marchant* auch für den Architekten des neuen Schloſſes halten. Der echt italieniſche Charakter dieſer Terraſſenanlagen, die im Geiſt an jene der von *Du Pérac* geſtochenen Gärten der Villa d'Eſte erinnern, iſt eine Beſtätigung der Ausſage *Mollet*'s. Dieſes veranlaſſt, ebenfalls auf die Bezeichnung »*grand architecte du roi*«, die *Mollet* für *Du Pérac* braucht, Gewicht zu legen. Wenn man dies mit demjenigen zuſammenhält, was wir von ſeiner Thätigkeit in Rom und am Vatican wiſſen, von ſeiner Stellung zu hohen Herrſchaften in Italien und Frankreich, ſo dürfte *Du Pérac* als der gebildetſte und angeſehenſte Architekt der Zeit von *Baptiſte Du Cerceau*'s Tode (1590) bis zu ſeinem eigenen (1601) erſcheinen. Die ſchon erwähnten Worte, mit welchen der Herzog von *Mayenne* 1590 nach dem Tode von *Baptiſte Du Cerceau* über den Mangel fähiger Architekten klagt, ſind eine fernere Beſtätigung unſerer Annahme über das Anſehen, das *Du Pérac* genoſs.

Da ſchon ein Monat nach dem Einzuge *Heinrich IV.* in Paris (22. März 1594) *Guillaume Marchant* mit dem Bau der Gartenterraſſen von St.-Germain als Unternehmer begann, ſo muſs *Du Pérac* ſchon etwas vor dem Einzuge zu ſeiner angeſehenen Stellung beim König gelangt ſein und die neuen Entwürfe zum Weiterbaue dieſes Schloſſes ausgearbeitet haben.

Die *Du Pérac* zugeſchriebene Thätigkeit am Bau des Louvre und der Tuilerien wird gelegentlich der Beſchreibung dieſer Bauwerke betrachtet werden.

375. *Jacques II. Du Cerceau.*

b) *Jacques II. Androuet Du Cerceau* (beerdigt am 16. oder 17. September 1614) war ein Sohn des berühmten *Jacques I.* (ſiehe S. 151—157) und vermuthlich der jüngere Bruder von *Baptiſte*, der von 1578—90 als hervorragendſter Architekt der Könige *Heinrich III.* und *Heinrich IV.* angeſehen werden muſs (ſiehe S. 195).

1577. Man glaubt ihn im *Jacques Endrouet*, der einer der Secretäre des Herzogs *von Anjou* war, erkennen zu müſſen.

1577. Er oder ſein Vater erhielten 200 *Livres* jährlich in Verbindung mit dem Schloſsbau von Charleval. (Siehe Art. 160, S. 152).

---

584) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 143 ... *Dnis Bartholomeo Gaitto et Stephano Perac, architectis fabricarum conclavis, per nos deputatis ... Datum Rome, in Cam. ap., die octava Maii 1572* ...

585) Siehe: MOLLET (CLAUDE). *Théatre des plants et jardinages etc.* Paris 1652. (In: LANCE, a. a. O., Bd. II, S. 144.)

1594, 19. October wird *Du Cerceau* bereits als ein königlicher Architekt angeführt mit 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*) jährlichem Gehalt, wovon 400 *Ecus* für den Louvrebau und 400 für andere Bauten. An diefem Tag erhielt *Louis Métezeau* neben ihm die gleiche Stellung. (Siehe Art. 377, S. 283.)

1597 hat *Jal* ihn erwähnt gefunden.

1597, 23. Mai. In einer Vollmacht bezeichnet er fich als *Noble homme Jacques Androuet architecte du Roy fieur du Cerceau*[586]).

1598 wurde *Du Cerceau* für die im Auftrag des Königs ausgeführten Aufnahmen des Schloffes, der Gärten und der Stadt Pau bezahlt[587]).

1598, 15. bis 17. Auguft, machte er, von Pau kommend, im Auftrag von »*Madame*« (*Catherine de Navarre?*), Aufnahmen des Schloffes, Gartens, Parks und der »*garenne*« von Nérac, und wird bei diefer Gelegenheit als *Monfieur de Serceau, architecte du Roy*, in der *Chronique d'Ifaac de Pères* bezeichnet[588]).

1602, 23. Mai kaufte er das Haus feines Bruders *Baptifte* zu Paris von deffen Wittwe und ift im Kaufact als »*contrôleur et architecte des bâtiments du roi*« bezeichnet.

1606—9 findet ihn *Jal* unter den *penfionnaires du Roi* mit dem Gehalt von 1200 *Livres* und mit der Bezeichnung *Sr. Du Cerceau, architecte du Roi* —

1608. *Aux frs Du Serceau* (fic) *et Fournier, autres architectes de fa Magté pour leurs gaiges à raifon de 1200 livres chafcun*[589]). (Siehe Art. 378.)

1614, 17. September, wurde *Du Cerceau* beerdigt. Auf dem Begräbnifsfchein mit diefem Datum heifst er *Jacques Androuet Du Cerceau, architecte des baftiments du Roy, eftant de la vraye religion* . . .

Da beim Mangel an Documenten die kleinfte Angabe über diefe Meifter für die fo verworrene Gefchichte des Louvrebaues von Intereffe ift, laffen wir noch folgende Angaben folgen, da fie über die Stellung des Meifters Auskunft geben.

Gelegentlich der Heirath feiner Tochter *Marie* (18. April 1627) bezeichneten die Regifter von Charenton diefe als *fille de deffunct Jacques Androuet, vivant escuier fieur Du Cerceau, architecte et furintendant des baftimens du Roy.*

Bei feiner Heirath (18. Januar 1658) wird fein Sohn *Gaspard* als *fils de Jacques Androuet, vivant escuier fieur du Cerceau, architecte et intendant des baftiments du roy* . . . bezeichnet.

Jacques II. mochte bereits 45 oder 50 Jahre alt fein, als er heirathete. Dies konnte fchwerlich vor 1600 ftattfinden, da feine Frau, *Marie Malapert*, erft 1583 geboren wurde. Zwei Jahre nach dem Tode von *Jacques* (1616) war fie von Neuem verheirathet. *Salomon de Broffe*, Neffe ihres Mannes und zweiter Vormund ihrer Kinder, war Pathe ihres 1617 geborenen Sohnes. Zweiter Pathe war *Chr. Juftel*, der Rath und Secretär des *Herzogs von Bouillon*, für den *Salomon* ein Hôtel baute; er billigte alfo wohl die Heirath.

Aus folgender Angabe ergiebt fich, dafs *Salomon de Broffe*, der Neffe *Du Cerceau*'s, zum Theil an die Stelle feines Onkels trat, da, nach deffen Tode, ein Theil feines Gehaltes auf ihn überging.

»*A Salomon de Broffe, architecte, tant pour fes gaiges antiens que d'augmentacion par le décedz du feu Sr Du Cerceau, fon oncle, et fans aucun retranchement, attendu fon mérite et le fervice actuel et ordinaire qu'il rend à Sadite Majefté, la fomme de IIm IIIIc. L.* (2450 *Liv.*).«[590]).

Soll man aus diefer noch 10 Jahre nach *Du Cerceau*'s Tode beibehaltenen Angabe in den königlichen Rechnungen den Schlufs ziehen, dafs fein Andenken in befonders hohen Ehren ftand? Es fcheint mir einftweilen richtiger, darin nur eine fich jährlich wiederholende Abfchrift der vorhergehenden Angabe zu fehen, welche beftimmt war, in Erinnerung zu behalten, dafs das Gehalt von *Salomon* aus den für verfchiedene Bauten vorgefehenen Geldern floss.

Das *Hôtel de Bellegarde*, früher *Condé*, wurde nach 1612 von *Du Cerceau* erbaut[591]).

Von feiner Thätigkeit an den Schlöffern von Monceaux-en-Brie und Verneuil-fur-Oife wird gelegentlich der Betrachtung des Louvrebaues und der Stellung *Du Cerceau*'s zu derjenigen von *Louis Métezeau* die Rede fein.

Aus Mangel an erhaltenen Werken kann man fich keinen richtigen Begriff über den Werth diefes zu feiner Zeit berühmten Meifters machen.

---

586) Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Barons *Pichon* zu Paris.

587) Siehe: *Archives départementales des Baffes-Pyrenées, Comptes du Béarn, 1598, Série B,* angeführt in: LANCE, a. a. O., Bd. I, S. 22. — *Lance* glaubt, es handle fich um *Baptifte Du Cerceau*, deffen Todesjahr 1590 damals nicht bekannt war.

588) Siehe: LANCE, a. a. O., ebendaf.

589) Siehe: *Etat des officiers de l'année 1608* in: BERTY, A. *Topographie hiftorique du Vieux Paris etc.* Fortgefetzt von H. LEGRAND. Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

590) Aus der Lifte königl. Meifter für 1624. (Siehe: *Archives de l'Art français, 2e Série*, Bd. II, S. 339.)

591) Siehe: FORCE, PIGANIOL DE LA. *Defcription de Paris et de fes environs.* Paris 1742. Bd. III, S. 248 ff.

c) *Thibaut* oder *Théobald Métezeau* (geb. 21. October 1533, im September 1596 bereits todt) ſcheint bis 1569, wie ſein Vater *Clement I.* und ſein Bruder *Jean*, in Dreux gelebt zu haben [592]). 376. *Thibaut Métezeau.*

1557, 13. November, wurde ſeine erſte Verehelichung verkündigt.

1560 war er ſchon mit einer anderen Frau verheirathet.

Er war zugleich Architekt und Bauſpeculant und war einer der Unternehmer des 1578 begonnenen *Pont-Neuf* zu Paris.

1576 gehörte er als Architekt zum Hauſe des Herzogs *von Alençon*.

1578, 25. März, hatte er den Titel eines *Architecte du roi* und erhielt von *Heinrich III.* ein Geſchenk von 200 *Ecus*.

1582 bewarb er ſich, wie *Pierre Chambiges*, als Unternehmer um Arbeiten am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis.

Laut *Sauval* ſoll *Thibaut* das Vorthor der *Porte St.-Antoine* zu Paris mit dem Datum 1585 errichtet haben. *Lance* bemerkt jedoch, daſs letzteres bereits unter *Heinrich II.* begonnen wurde und mit Reliefs von *Jean Goujon*, jetzt im *Muſée de Cluny* zu Paris, ausgeſtattet war. Es kann ſomit nicht von *Thibaut* entworfen ſein [593]).

Für den angeblichen Antheil *Thibaut*'s am Louvrebau ſiehe daſelbſt.

d) *Louis Métezeau*, geboren nach 1557, beerdigt 19. Auguſt 1615, war ein Sohn von *Thibaut*, vermuthlich der älteſte. 377. *Louis Métezeau.*

1594, 19. October, wurde *Métezeau* vom König angeſtellt und mit der Leitung verſchiedener königlicher Bauten beauftragt, mit einem Gehalt von 800 *Ecus* (= 1600 *Livres*); hiervon 400 *Ecus* für ſeine Thätigkeit am Louvre und 400 für anderweitige Arbeiten. In Allem wird er auf denſelben Fuſs und Rang geſtellt, den *Du Cerceau* (*Jacques II.*) damals inne hatte [594]).

1596, 27. September, war *Métezeau* Pathe in Dreux und bezeichnete ſich als *architecte du roy et contrôleur des bâtiments royaux* [595]).

1598, 28. Auguſt, heirathete er *Iſabel de Hangueil.* (Nach Anderen hieſs ſie *Iſabel de Audegner.*)

1608 hatte *Louis Métezeau* [596]) als Architekt 2000 *Livres* Gehalt und als *Concierge des Tuileries* 400.

1609, 23. März, unterzeichnete er ſich als Architekt der Gebäude des Königs, *Concierge* und Hüter der Möbel des Tuilerienpalaſtes.

1610 leitete er mit *Francini* die Vorbereitungen für den Einzug der Königin.

1615. Geburt ſeines letzten Kindes, getauft 17. Juli.

1615, 19. Auguſt, wird er in ſeinem Begräbniſsſchein als *noble homme Monſ. Métezeau, premier architecte du roy et concierge de ſon château des Tuileries* bezeichnet.

1615, 10. September, wurde ſeiner Wittwe und ſeinen Kindern eine Penſion verliehen [597]).

1615, 25. September, wurde *Clément II. Métezeau*, Bruder von *Louis*, in den Dienſt des Königs mit 800 *Livres* Gehalt aufgenommen [598]).

---

592) *Clément I. Métezeau der Aeltere*, geſtorben zwiſchen 1537 u. 1556, Maurermeiſter (*maître maçon*) in Dreux.

1516 unternahm *Clement* mit *Jean de Moulins* die Fortſetzung des 1512 von *Pierre Caron* begonnenen Stadthauſes. 1533 wird er mit 7 *Sols*, 6 *den.* für 1½ Taglohn erwähnt; er war wahrſcheinlich am reichen Portal der Pfarre, die um 1524 errichtet wurde, betheiligt. *Clément I.* hatte zwei Söhne: *Thibaut* oder *Théobald* und *Jean*, letzterer geſtorben in Dreux 1600.

593) Siehe die Notizen über die *Métezeau* in: Berty, A. *Les grands architectes français.* Paris 1860 — und in: Lance, a. a. O.

594) »*Commis et dépuré pour avoir les charge et conduite de la conſtruction de tous les batimens royaux mentionnés esdites lettres, pour, des dites charges, jouir et uſer aux mêmes honneurs autorités, état et entretenement de 800 écus par an, ſavoir 400 écus pour les bâtiments du Louvre, et 400 écus pour les autres bâtimens, tout ainſi et en la même forme et manière qu'en jouit le dit Jacques Androuet Du Cerceau*«. (Siehe: Lance, a. a. O., Art.: *Métezeau.*)

595) Siehe: Berty, a. a. O., S. 125.

596) *A. Méthezeau (Loys), architecte du Roy, concierge du palais des Thuilleries, et ayant la garde des meubles d'icelluy, pour ſes gages, la ſomme de 2400 livres, aſſavoir IIm pour lad. charge d'architecte, et IIIIc. L pour la charge de Concierge et garde desd. meubles. cy IIm. IIIIc. L.* (Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 40.)

597) Für ſeine Kinder *Louis*, *Eliſabeth* und *Wilhelm* (?) wurde zuſammen eine lebenslängliche Penſion von 400 *Livres* ausgeſetzt. *Wilhelm* war 1667 *ingénieur ordinaire* von *Ludwig XIV.* (ſiehe: Berty, a. a. O., S. 128. In ſeiner ſchon erwähnten *Topographie hiſtorique du Vieux Paris* (Bd. II, S. 209) giebt *Berty* eine Penſion von 600 *Livres* für Wittwe und Kinder an.

598) Siehe ebendaſ., S. 208.

Dieſe zwei letzten raſch nach dem Tod *Métezeau*'s erfolgten Maſsregeln zu Gunſten ſeiner Angehörigen ſcheinen zu beweiſen, daſs man bis zuletzt mit ſeinen Leiſtungen ſehr zufrieden war.

Da keines ſeiner Werke erhalten iſt, können wir über ſein Talent kein Urtheil faſſen. Ueber ſein Verhältniſs zu *J. Du Cerceau* und ſeinen Antheil am Louvrebau wird bei letzterem die Rede ſein.

378. *Fournier.* e) Unter den königlichen Architekten gab es 1608 einen *Fournier*, der gleichzeitig mit *Du Cerceau* und mit demſelben Gehalt angeführt wird. »*Aux Srs Du Serceau* (ſic) *et Fournier, autres architectes de Sa Magte, pour leurs gaiges à raiſon de 1200 livres chaſcun*« [599]).

Berty kennt noch zwei Architekten dieſes Namens, den einen mit dem Vornamen *Iſaie*, den anderen *Louis*; er meint, daſs alle drei wohl dieſelbe Perſon bezeichnen könnten. *Lance* [600]) hat über die *Fournier*'s folgende Angaben vereint, ohne die Frage löſen zu können.

Der Kupferſtecher und Architekt *Iſaie Fournier* iſt einer der Meiſter, die ſich 1600 zuſammenthaten, um die zweite Hälfte der groſsen Galerie des Louvre zu bauen. Man glaubt, er habe mit *Jean Coin* das ehemalige obere Geſchoſs der kleinen Galerie des Louvre gebaut. Einige haben vermuthet, er könne mit *Louis Fournier* identiſch ſein, der während der Belagerung von Paris ein Haus beim Chatelet abtragen muſſte, 1607 *juré du roi en l'office de Maçonnerie*, am 3. Juli mit *Pierre Chambiges* in Paris Schiedsrichter war und 1614 und 1615 daſelbſt in Expertiſen thätig war. (Siehe im Folgenden den Louvrebau, insbeſondere den Bau der Groſsen Galerie.)

379. *Pierre I. Biard.* f) *Pierre I. Biard* (geboren um 1559, geſtorben 17. September 1609) bietet das Eigenthümliche, daſs ſeine erſte Erwähnung in die Zeiten der *Ligue* und der Belagerung von Paris durch *Heinrich IV.* fällt und Fragen anregt, die ein eigenthümliches Licht auf jene Zeit werfen. Am 18. September 1590 wurde er an Stelle von *Baptiſte Androet de Cerceau* zum *Office d'Architecte et Superintendant ordonnateur de la deſpence des Baſtimens du Roy . . . vaccant à préſent par ſon trépas . . .* ernannt. Die Ernennung geſchah durch *Charles de Lorraine*, *Duc de Mayenne*, dem Haupt der *Ligue* in Paris. Das Gehalt betrug 500 *Ecus* jährlich. Die *Chambre des Comptes* weigerte ſich anfänglich, dieſe Ernennung einzutragen. Sie that es erſt am 7. October 1592.

Man fragt ſich, wie *Mayenne* dazu kam, einen Nachfolger von *Baptiſte Du Cerceau* jetzt erſt zu ernennen? (Siehe Art. 207, S. 196). War er in Paris mit der *Ligue* geblieben, obgleich eifriger Hugenotte und erſter Architekt des Königs, oder reſpectirte das Haupt der *Ligue* die früheren Anſtellungen, obgleich *Baptiſte* vielleicht ſeit 1585 aus Paris fort war? Wir vermögen hierfür keine Erklärung zu geben.

Am 26. Auguſt 1597 verpflichtete ſich *Pierre Biard*, *architecte et eſculteur* (ſic) *habitant la ville de Paris*, *en la paroiſſe Saint-Paul*, *rue de la Sariſaye*, *près l'Archenac de pouldres*, aber zur Zeit im Schloſs Puypaulin bei Bordeaux, das Grabmal des *François de Foix et de Cadillac* für das Auguſtinerkloſter zu Bordeaux und am 3. September 1597 dasjenige von *Marguerite de Foix de Candalle* für die Kirche *St.-Blaiſe* zu Cadillac auszuführen [601]).

Biard kann nicht Schüler *Michelangelo*'s geweſen ſein. Nach ſeiner Grabinſchrift war er erſt fünf Jahre alt, als dieſer ſtarb. Er fertigte das Relief *Heinrich IV.* zu Pferd an, welches über der Thür des Pariſer Stadthauſes ſich befand.

---

599) *Etat des officiers de l'année* 1608 in: Berty, A. *Topographie hiſtorique du Vieux Paris etc.* Paris 1866—69. Bd. II, S. 204.

600) A. a. O.

601) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français, 3e Série*, Bd. I. (1884—85), S. 177.

Der Lettner von *St.-Etienne du Mont* zu Paris ſoll nach *Sauval* das Werk von *Pierre I. Biard* ſein. Im Juni 1604 wurde er für Sculpturen bezahlt, die er an der Thür der kleinen Galerie des Louvre an der Weſtſeite derſelben ausgeführt hatte und die ſeit *Ludwig XIV.* verbaut iſt.

Aus dieſen Angaben geht nicht hervor, ob *Biard*'s Anſtellung nach dem Einzuge des Königs in Paris beſtätigt wurde. Es ſcheint eher, daſs dies nicht der Fall war, da in den Verträgen von 1597 keine Bezeichnung eines königlichen Amtes angeführt iſt. Auch ſcheint ſeine Grabinſchrift auf Enttäuſchungen hinzuweiſen [602]).

380. *Pierre II. Biard.*

g) *Pierre II. Biard* war Sohn von *Peter I.* In der Liſte der *Artiſtes de la Maiſon du Roi* wird *Pierre II. Biard* von 1598—1611 unter den Bildhauern angeführt. In den Jahren 1598 und 1599 hatte er nur ein Gehalt von 10 *Livres* und im Jahr 1611: 30 *Livres*.

Von *Peter II. Biard* heiſst es 1618: *ſculpteur, qui a cy devant ſervy ſoulz le S^r Franqueville, ſculpteur, d'où il a eſté en Italie pour continuer ſes études et ſe rendre capable de ſervir Sa Ma^té en ſculpture* — 500 *Livres* jährlich.

1625 erhielt er, wie die Meiſten, nur die Hälfte ſeines Gehaltes (250 *Livres*).

1656 (?) betrug ſein Gehalt 400 *Livres*, wovon er indeſs bloſs 200 *Livres* erhielt [603]).

381. *Pierre II. Chambiges.*

h) *Pierre II. Chambiges* oder *Chambiche* (geboren vor 1544 (?), lebte noch 1613) war vermuthlich der Sohn von *Pierre I.* (ſiehe Art. 126, S. 123). Die Angabe *Sauval*'s, daſs *Chambiche* an der *Petite Galerie* des Louvre um 1566 gearbeitet habe, wird gelegentlich der Beſprechung der letzteren unterſucht werden.

1568, 27. Mai war er Pathe eines Kindes von *Jean Bullant* zu Ecouen.

1575 wird er als *Pierre Sambiche charpentier etc.* [604]) bezeichnet.

1582, 14. März bewarb er ſich als Unternehmer um die Ausführung von Arbeiten am Mauſoleum der *Valois* zu St.-Denis.

1599 (im Mai) und 1602 (im Februar) findet man ihn als *juré du Roi en l'office de maçonnerie* beauftragt mit ſeinem Collegen *François Petit*, Arbeiten an der Porte *St.-Germain* zu Paris zu beſichtigen.

In den Jahren 1602 ſehen wir ihn als Schiedsrichter und 1608 als Experten in Angelegenheiten der Stadt Paris, bezüglich eines Geſimſes am *Hôtel-de-Ville*; er nahm am Koſtenanſchlag für den *Pavillon du Saint-Eſprit* an letzterem theil.

1613 war er noch am Leben, aber 1620 nicht mehr. *Berty* [605]) meint, er könne 1615 geſtorben ſein [606]).

Keine einzige der Angaben und Beſchäftigungen des *Chambiges* von 1575—1613 geſtattet, auch nur einen Augenblick anzunehmen, daſs er zehn Jahre früher die Ehre gehabt haben könnte, wirklicher erfindender Architekt der *Petite Galerie* des Louvre zu ſein. Wenn letzteres der Fall geweſen wäre, ſo müſſte er nach dem, was damals für die königlichen Architekten üblich war, in Amt und Ehren geſtiegen ſein und 1594, bei Wiederaufnahme der Arbeiten des Louvre, ſich betheiligt und die erſte Stelle bekleidet haben.

---

602) *Cy giſt Pierre Biard, en ſont vivant maître ſculpteur et architecte, lequel âgé de 50 ans eſt trépaſſé le 17^me jour de Septembre 1609* . . . Darunter ſtand ein Gedicht, das in folgender Weiſe endigt:

. . . Après avoir vu Rome, en France je revins,
Pour faire ma fortune aveque mon ouvrage;
Mais ſon ingratitude abaiſſe mon courage
Tout vient aux ignorans, rien aux hommes divins —

(Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1874, S. 170.)

603) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 11 u. 68.

604) Berty, a. a. O., S. 145.

605) Ebendaſ., Art.: *Les Chambiges.*

606) In: Lance, a. a. O. (Bd. I, S. 138) wird nach *Berty* ein *Lovis Chambiges* erwähnt, der am 23. Februar 1615 zu Paris *juré-Maçon*, vielleicht ein Sohn von *Pierre II.* war.

382. *Métivier.* i) *Antoine Métivier*, Architekt der königlichen Bauten unter *Ludwig XIII.*, ſtarb 1617 und hatte *Jean Androuet Du Cerceau* zum Nachfolger. Die Familie *Métivier*, wie die Familien *Du Cerceau* und *Broſſe*, wohnten zum Theile in Verneuil-ſur-Oiſe. Durch die Heirath von *Salomon de Broſſe* mit *Fleurance Métivier* wurden die *Métiviers* auch mit den *Du Cerceau* näher verbunden.

β) Zweite Gruppe der Architekten.

383. Familie *Francini.* a) Von *Heinrich IV.* bis unter *Ludwig XIV.* gab es mindeſtens fünf Meiſter des Namens *Francini* (franz.: *Francine*), welche derſelben Florentiniſchen Familie entſpringen. Als Architekten, namentlich als Ingenieure für den Bau der Waſſerleitungen und Fontainen, nahmen ſie ſtets hervorragende Stellungen ein. *Guiffrey*[607]) giebt über dieſelbe eine Reihe von Nachrichten, aus denen Folgendes entnommen werden möge. Wir vereinigen, der Ueberſichtlichkeit halber, alle *Francini* in einer Gruppe (ſiehe Fig. 247, 249, 250).

aa) *Tommaſo Francini* iſt der erſte in der Reihe. Er ſchrieb am 2. Februar 1603 aus Paris an den Secretär des Groſsherzogs von Toscana, daſs er gern nach Toscana gegangen wäre, daſs aber der König ihm keinen Urlaub gegeben habe[608]).

Thomas Francine wird ſeit 1605 in St.-Germain als *Ingenieur et ayant charge des grottes et fontaines de ſa Mté* erwähnt. Seit 1618 war er *ingénieur en artifices d'eaux* in allen königlichen Gebäuden; 1625 hatte er 3000 *Livres* Gehalt; 1646 war er in St.-Germain mit nur 900 *Livres* für 9 Monate angeſtellt. Andererſeits finden wir:

bb) *Antoine Franchine*, ſeinen Sohn oder jüngeren Bruder, mit 2200 *Livres* Gehalt für 9 Monate als *Ingénieur, intendant de la conduitte des eaux et fontaines des maiſons de ſa Maté.*

cc) *Aléxandre Franchine fontainier*, ſeit 1608 *fontainier*, *pour l'entretenement* aller Waſſerwerke von Fontainebleau mit 720 *Livres* Gehalt. 1618 war er *ingenieur en fontaines* in St.-Germain mit 600 *Livres* Gehalt, zugleich mit *Denis Roux* als *fontainier*. 1636 war er *Ingenieur pour le mouvement d'eau et ornement des fontaines* in Fontainebleau, wo man ihn in den Rechnungen von 1646–48 mit 600 *Livres* Gehalt angeführt findet.

Dieſer *Francine* hat einen Band unter folgendem Titel veröffentlicht: »*Livre d'architecture contenant pluſieurs portiques et differentes inventions dans les cinq ordres de colonnes.*« Paris 1631. Daſſelbe auch lateiniſch — ſiehe Fig. 55, S. 235). *Abraham Boſſe* hat mehrere ſeiner Arbeiten geſtochen.

Im Jahre 1656 finden wir die beiden Söhne von *Thomas* erwähnt; es ſind:

dd) *François Francine*, »*ingénieur et intendant de la conduitte et mouvement des eaux et fontaines des maiſons de ſa Majeſté*«. Er hatte 3000 *Livres* Gehalt, und wir finden ihn noch auf einer beſonderen Rechnung für St.-Germain als *François de Francine* mit 400 *Livres* Gehalt angegeben.

ee) *Pierre Francine*, Bruder des Vorigen, »*ingenieur, pour le mouvement des eaux et ornements des fontaines*« mit 400 *Livres* Gehalt jährlich. Im Jahr 1662[609]) wurde ihm die Waſſerverſorgung von Verſailles anvertraut, und er baute dort die berühmte Grotte der Téthys (Fig. 250).

C. Denis war unter der Oberleitung von *Francine* der erſte Architekt der Waſſer von Verſailles.

384. *Franqueville.* b) *Pierre de Franqueville* oder *Francheville*, in Italien *Francavilla* genannt, war ein vlämiſcher Architekt, Maler und Bildhauer. Er iſt 1553 zu Cambrai geboren, wurde erſter Bildhauer *Heinrich IV.* und fertigte das Modell der Reiterſtatue des Königs auf dem *Pont-Neuf* an, welches *Giovanni Bologna* und *Tacca* in Florenz ausführten. Es war das erſte Reiterbild in Frankreich. *H. Martin* meint, daſs *Franqueville*, deſſen beſte Arbeiten ſich in Genua befinden, in Frankreich nicht genug geſchätzt werde.

385. *Marchand.* c) *Guillaume Marchand* oder *Marchant* (geboren um 1531, geſtorben 12. October 1605) iſt einer der Meiſter jener Zeit, aus welchen neuere Schriftſteller gern einen groſsen Architekten machen möchten. Ueber ihn iſt das Folgende zu erwähnen.

---

607) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 22–26.

608) Siehe ebendaſ., 1876, S. 229.

609) Siehe: LANCE, a. a. O., Bd. I, S. 273.

1590, 15. September, übergab ihm *Heinrich IV.* das Amt des *maître général des oeuvres de maçonnerie et édifices royaux de la ville, prévôté et vicomté de Paris.*

1595, 17. Mai, erhielt er »*le droit de juſtice ſur les maçons, tailleurs de pierre, mortelliers etc.*« Man hat ihn irrthümlicher Weiſe ſtatt *Baptiſte Du Cerceau* zum erfindenden Architekten des *Pont-Neuf* in Paris machen wollen, den er 1578 als Unternehmer begann und unter *Heinrich IV.* vollendet haben kann. Nach dem *Devis des ouvrages de maſſonnerie de pierre de taille, briques et moillon, à chau et ſable etc. . . .*, den er 1594 für das neue Schloſs von St.-Germain-en-Laye anfertigte, hält ihn *Lance* irrthümlicher Weiſe für den Architekten dieſes Gebäudes. Nach den anderen Aemtern, die er inne hatte, ſo wie nach den Worten von *Claude Mollet* muſs man ihn für den Unternehmer ſämmtlichen Mauerwerkes und *Du Férac* (Art. 374, S. 280) für den Architekten dieſes Schloſſes halten. Die Grabinſchrift *Marchand*'s[610]) und der Wortlaut jenes *Devis* für St.-Germain enthalten nichts, was zu mehr als dieſer Auslegung zwingt.

Louis Marchand, Sohn des Vorigen, hatte 1596 die Zuſicherung der »*ſurvivance*« der Aemter ſeines Vaters erhalten, die er ſeit 1604 ausübte.

Charles Marchand, Bruder von *Guillaume*, einer der Architekten der Stadt Paris, giebt mit *Pierre Guillain* die Form des Daches des *Hôtel-de-Ville* zu Paris und ſeines Dachthurmes an. Er führte 1596 das Dach der erſten Hälfte der langen Galerie des Louvre aus.

b) *Joſeph Boillot*, 1560 zu Langres geboren, Ingenieur *Heinrich IV.*, verfaſſte folgendes Werk, deſſen Titel allein einen Einblick in die Gedanken damaliger Zeit gewährt: »*Nouveaux portraits de Termes, pour uſer en l'architecture, compoſé et enrichi de divinités et d'animaux repréſentés au vrai ſelon l'antipathie et contrarieté naturelle d'iceulx*« (Langres, ohne Datum). 386. *Boillot.*

e) *Claude de Chaſtillon* (1547—1616) war nach ſeinen Reiſen in Frankreich, Italien und in der Schweiz oft als Militär-Ingenieur für *Heinrich IV.* thätig, verfertigte 1607 die Pläne zum Hoſpital *Saint-Louis* in Paris, baute das ehemalige *Collége de France*, die *Place Dauphine* (ſiehe Fig. 53, S. 208) und wird als Architekt der *Place Royale* betrachtet. 387. *Chaſtillon.*

Chaſtillon hat eine werthvolle Sammlung von Anſichten von Frankreich hinterlaſſen[611]).

f) *Jean Errard* aus Bar-le-Duc, Ingenieur und Architekt *Heinrich IV.*, baute die Citadelle von Amiens, das Schloſs von Sedan und verfaſſte verſchiedene Schriften. 388. *Errard.*

Nach *Lance*[612]) führen wir noch die folgenden drei Meiſter an.

g) *Henri Collin* war 1601 Architekt der königlichen Bauten in Fontainebleau und 1606 »*architecte maître juré du roi en ſon château de Fontainebleau.*« 389. Sonſtige Meiſter.

h) *Jean La Hire* oder *La Hierre* führte zwiſchen 1595 und 1627 verſchiedene Arbeiten für den Herzog von Lothringen in Nancy aus.

i) *Gracieux Jamin* baute für *Heinrich IV.* die 1609 vollendete *Cour des Cuiſines* in Fontainebleau.

Paluſtre[613]) nennt noch aufserdem die nachſtehenden Meiſter, deren Werke in Klammern beigefügt ſind:

Pierre Souffron (Schloſs Cadillac, 1598—1603);

Jean Chériau (Gewölbe von *St.-Jean* in Joigny, 1596);

Jean Boullon (Lettner von *St.-Florentin* im Departement der Yonne).

---

610) Siehe: Geymüller, H. de. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. S. 255 ff. — Wir haben dort nachgewieſen, daſs Graf *R. de Laſteyrie* in ſeinen *Documents inédits ſur la conſtruction du Pont-Neuf* (Paris 1882) ſich über die Rolle *Marchand*'s getäuſcht hat.

611) *Topographie françoiſe, ou repréſentation de pluſieurs villes, bourgs, chaſteaux, maiſons de plaiſance, ruines et veſtiges d'antiquitez du royaume de France, deſſignez par Claude Chaſtillon et autres, et miſe en lumière par J. Boiſſeau, enluminenr du Roy.* Paris 1641.

612) A. a. O.

613) Siehe: *L'architecture de la Renaiſſance.* Paris 1892. S. 222, 469, 470; 270, 277.

7) *Salomon de Broſſe.*

390. Seine befondere Wichtigkeit.

Von allen Architekten des Zeitalters *Heinrich IV.* iſt *Salomon* [614]) und nicht *Jacques de Broſſe*, wie man ihn ſeit bald 200 Jahren ſtets irrthümlich nennt, derjenige, der am meiſten unſer Intereſſe verdient, und zwar ſowohl wegen ſeiner Werke, deren Charakter und der Aufmerkſamkeit, die ſie ſtets auf ſich gelenkt haben, als auch wegen der verſchiedenartigen, oft unſicheren Beurtheilung, die ihnen zu Theil geworden iſt. Wir waren bereits mehrfach in der Lage, auf ihn hinzuweiſen (ſiehe Art. 230, S. 209).

391. Aus ſeinem Lebenslauf.

Den Anſtrengungen von *Charles Read* iſt es gelungen, allmählich neues Licht über dieſen Meiſter zu verbreiten [615]). Leider iſt ſeine gröſsere Monographie über ihn niemals zu Stande gekommen [616]); dagegen hatte *Read* die groſse Freundlichkeit, mir ſeine ſämmtlichen Notizen zu dieſer Monographie während ſechs Jahren anzuvertrauen und die Benutzung derſelben zu geſtatten.

Unter ſolchen Umſtänden halte ich es für geeignet, alle chronologiſchen Angaben, die wir über dieſen Meiſter und ſeinen Vater kennen, der Reihe nach anzuführen. Selbſt ſolche, die ſich nur auf Familienereigniſſe, wie Taufen, Ehen u. ſ. w., beziehen, geſtatten, über das Alter, den Aufenthaltsort der Meiſter und dadurch über die Entſtehung von Gebäuden oft entſcheidende Schlüſſe zu ziehen. Durch die Verwandtſchaft des *Salomon* mit den Architektenfamilien *Du Cerceau* und *Métivier*, durch ſeine engen Beziehungen mit *Du Ry* (ſiehe Art. 160, S. 154) können dieſe Angaben für ſpätere Forſchungen nützlich ſein.

392. *Jehan Broſſe.*

1568, 25. Juni kaufte *Jehan Broſſe, maiſtre architecteur, demeurant à Verneuil-ſur-Oiſe*, in letzterer Stadt das Grundſtück Mont-la-Ville, einerſeits an den *rû Macart*, andererſeits an die *Grand' rue* grenzend.

1278 war *Jehan de Broſſes* (ſic) *architecte et ſecrétaire d'icelle dame* (Königin *Margot*, erſte Frau von *Heinrich IV.*).

1579 bekleidete *Jehan de la Broſſe* (ſic) gleichfalls dieſe Stellung bei der Königin *Margot*.

393. *Salomon de Broſſe.*

Salomon de Broſſe iſt zwiſchen 1552 und 1562 geboren und wurde am 26. December 1626 beerdigt.

1582 iſt er in den Regiſtern von Verneuil-ſur-Oiſe bereits als verheirathet angeführt.

1588, 9. November, waren *Salomon Broſſe* und ſeine Frau Pathen in Verneuil.

1593, 3. Mai. Bis zu dieſem Datum befand ſich *Salomon* in Verneuil.

1606. Erbauung des erſten Tempels von Charenton (vielleicht durch *Salomon*).

1607 ſchrieb *Salomon* ſeinen Namen in ein Album von Zeichnungen, welches ſpäter ſeinem untergebenen Architekten *Du Ry* gehörte.

1611, 6. October, bat *Maria von Medici* die Groſsherzogin von Toscana um die Pläne des *Palazzo Pitti* zu Florenz, als Anhaltspunkt für ihren zu erbauenden Luxemburg-Palaſt.

---

614) Die officiellen Rechnungen der königlichen Bauten von 1615—24, ferner der *Abbé de Marolles* (im *Catalogue de livres, d'eſtampes etc.* 1666) nennen ihn *Salomon*. Eben ſo heiſst er auf den Stichen von *Marot*. *Mariette* in ſeinem *Abbecedario* hebt ebenfalls den Irrthum derjenigen hervor, die ihn *Jacques* heiſsen. *Sauval* nennt ihn zuerſt *Jacques* und dann *Salomon*. Die meiſten Schriftſteller von 1640 bis auf den heutigen Tag begehen den Irrthum, ihn *Jacques* zu nennen. Selbſt durch die nach ihm benannte Straſse in Paris wiederholte man den Irrthum, bis er auf *Read*'s Verlangen berichtigt wurde. (Siehe: Read, Ch. *Salomon de Broſſe, l'architecte de Henri IV. et de Marie de Médicis*. Sonderabdruck aus: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. 41 [1881], S. 13.)

615) *Read* hat aus den Tauf-, Ehe- und Beerdigungsregiſtern der alten reformirten Kirche von Paris, die er 1855 entdeckte, eine Menge werthvoller, feſter Anhaltspunkte für die Künſtler dieſer Zeit gewonnen. Leider ſind dieſe Regiſter, ehe *Read*, Graf *Jules Delaborde* und Andere ſie vollſtändig ausbeuten konnten, während der Commune 1871 im Juſtizpalaſt verbrannt worden.

616) *Berty, Lance* und die *Archives de l'Art français*, verweiſen ſeit 1860 fortwährend auf die Arbeit, die *Read* über *Salomon de Broſſe* vorbereitete. Von ihm ſind blos folgende drei Studien erſchienen: a) In der *France Proteſtante*, 2. Aufl., Bd. III, Faſc. V (Paris 1881); b) *Salomon de Broſſe, l'architecte de Henri IV. et de Marie de Médicis* in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Bd. XLI (1881); c) *Les de Broſſe et les Du Cerceau architectes pariſiens* in: *Bulletin de la Société de l'hiſtoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Jahrg. IX. (1882), S. 148.

1612, 27. October, wurde der nach *Salomon*'s Entwurf auszuführende Bau des Aquäducts von Arcueil an *Jehan Coing* in Accord gegeben.

1613, 12. Februar bis 28. Juni, ſtellte *De Broſſe* verſchiedene Quittungen als Architekt des *Hôtel de Bouillon*, ſpäter *de Liancourt* in der *Rue de Seine* zu Paris aus. *De Broſſe* wohnte *Rue des »Vieilz-Auguſtins«* zu Paris [617]).

1613. Beginn der Anlage des Luxemburg-Gartens in Paris.

1613, 20. März. Beginn des Schloſsbaues zu Coulommiers. *De Broſſe* und andere Meiſter beſtimmen die Baufluchten.

1613, 17. Juli. Grundſteinlegung des Aquäducts von Arcueil.

1614. Angeblich Beginn des Schloſſes Blérencourt.

1615 wurde mit den Fundamenten des Luxemburg-Palaſtes begonnen.

1615—17 leitete *De Broſſe* verſchiedene Arbeiten für *Maria von Medici* im Schloſſe zu Monceaux-en-Brie [618]).

1616 wird er als *noble homme Salomon de Broſſe, architecte du Roy,* Beſitzer des Lehens von Saint-Quentin zu Verneuil, bezeichnet, am Ort genannt Montlaville.

1616, 14. Juli. Grundſteinlegung der Façade von *St.-Gervais* zu Paris.

1616 war der Luxemburg-Palaſt im Bau begriffen.

Aus dem Jahre 1616 ſtammt folgende Notiz: *Salomon Broſſe, architecte général des baſtimens du Roy et de la Royne, mère de ſa Majeſté, la ſomme de 300 livres pour les gaiges attribuez et appartenant à la dicte charge.*

1617, 6. Februar, wurde *Salomon* zweiter Vormund der Kinder von *Jacques II. Du Cerceau*, ſeines Onkels.

1617 war ſein Sohn *Paul* bereits mit *Anna Bourrée* (?) verheirathet.

1617, 19. April, Grundſteinlegung der Capuzinerkirche von Coulommiers durch *Catharina von Gonzaga.*

1618 reiste *Salomon* im April nach Rennes, um die Pläne für das *Palais du Parlement de Bretagne* anzufertigen.

1618, 7. März. Brand der *Grand' Salle* des Juſtizpalaſtes zu Paris.

1618, 23. Auguſt, wurden die Aufenthaltskoſten von *De Broſſe* im Wirthshaus zur Harfe in Rennes bezahlt.

1619 bezeichnete der *Mercure français* den im Bau begriffenen neuen Saal als: *»toute voûtée, les piliers carrés, et plus belle beaucoup qu'elle n'eſtoit«.*

1619. Neue Ausgabe von *Jean Bullant's »Reigle géneralle d'Architecture etc.* (ſiehe Art. 145, S. 138) *revue et corrigée par Monſieur de Broſſe architecte du Roy.«*

Schon vor 1619 befand ſich *Salomon*'s Sohn, *Paul de Broſſe*, unter den Architekten des Königs. 1624 hatte er jährlich 800 *Livres* Gehalt.

1619, 11. Januar, reiste der ausführende Architekt des Parlamentsgebäudes zu Rennes nach Paris, um *De Broſſe* zu conſultiren, und wartete ſechs Wochen auf ſeine Rückkehr.

1619, 18. Juli, wurde *Salomon* im Ehevertrag ſeiner Tochter *Marthe* als *Sieur du Pleſſis* bezeichnet, vom Lehen Pleſſis-Pomeraye bei Verneuil-ſur-Oiſe in der Richtung von Senlis.

1619 oder 1620 fand eine Reiſe von *De Broſſe* nach Orléans ſtatt.

1620, Juni, gab *De Broſſe* aus Paris ſchriftliche Anordnungen für den Palaſt zu Rennes.

1621 wurde die Façade von *St.-Gervais* zu Paris vollendet.

1621. Brand des Tempels zu Charenton.

1620 oder 1621 war der Luxemburg-Palaſt ſo weit vollendet, daſs man ſich bezüglich der Ausmalung der Galerien an *Rubens* wandte.

1622, 12. November, wurde bereits in der Capelle der *Grand' Salle* des Juſtizpalaſtes die Meſſe geleſen, obgleich 1623 die Arbeiten an derſelben noch nicht ganz fertig waren.

1623, 16. Juni, unterzeichneten der Unternehmer *Noretz* und die Deputirten *Marbault* und *Hureau* den auszuführenden Grundriſs des neuen *Temple* von Charenton.

1623 fertigte *Salomon* eine Zeichnung des Papſtes *Gregor XV.* an.

1624. Vollendung des Aquäducts von Arcueil.

---

617) Siehe: *Bulletin de la Société de l'Hiſtoire de Paris* 1881, S. 103.

618) In den Jahren 1615—17 läſst *Salomon de Broſſe, architecte général des baſtimens du Roy et de la dite dame Royne,* verſchiedene Arbeiten im Schloſs Monceau-en-Brie ausführen; im Jahr 1615 werden Zahlungsbefehle durch *De Broſſe* an Stelle des *tréſorier général et comptable M. Florent d'Argouges* gegeben.

1625, 13. Juli. Einweihung der Capuzinerkirche von Coulommiers.

1626, 9. December, wurde *Salomon* auf dem Friedhof *des Saints-Pères* zu Paris beerdigt. Dort iſt er als »*Salomon de Broſſe, ingenieur et architecte des baſtimens du Roy, natif de Verneuil*« und auf dem Duplicate des Scheines als »*architecte de la Royne-mère*« bezeichnet.

1632, 20. Mai, lebte noch ſeine Frau, *Fleurance Meſtivier*; am 17. März 1634 wird ſie als geſtorben bezeichnet.

394. Verhältniſs zu anderen Architekten.

Aus verſchiedenen Stellen in den Bruchſtücken damaliger Acten und Rechnungen ſcheint hervorzugehen, daſs die Bande der Verwandtſchaft und Freundſchaft, welche zwiſchen den Architektenfamilien *De Broſſe*, *Du Cerceau*, *Métivier* und *Du Ry* beſtanden, oft einen beſtimmenden Einfluſs auf die Ernennungen der Meiſter und auf die Entſtehung gewiſſer Gebäude ausgeübt haben. Es iſt ſomit von doppelter Wichtigkeit, dieſe Beziehungen möglichſt richtig feſt zu ſtellen.

395. Verhältniſs zu den *Du Cerceau*'s.

Erſt um 1880 ſcheint man die Beziehungen und ſpäter die Verwandtſchaft zwiſchen den Familien *Du Cerceau* und *De Broſſe* entdeckt zu haben. Längere Zeit blieb man über den genauen Grad derſelben im Unklaren. Wir haben bereits in Art. 161 (S. 154) davon geſprochen, müſſen aber nunmehr hier die Beweiſe für unſere Annahme bieten.

Flammermont vermuthete, *Jean Broſſe* könne ein Schüler des berühmten *Androuet*, deſſen Schweſter er geheirathet hatte, ſein [619]). *Read*, indem er ſchreibt, »*que c'eſt par ſa mère, Julienne Androuet, que Salomon de Broſſe était neveu de Jacques Androuet Du Cerceau*,« nimmt offenbar dieſelbe Verwandtſchaft an, indem er unter letzterer Bezeichnung ohne Zweifel an *Jacques I.* denkt. Auf Grund dieſer Angaben hatten auch wir dieſes Verwandtſchaftsverhältniſs angenommen. Als wir jedoch ſpäter in den königlichen Rechnungen *Jacques II. Du Cerceau* als den Onkel von *Salomon de Broſſe* bezeichnet ſahen, muſſten wir uns fragen, ob ihre Angabe wörtlich zu nehmen ſei und ob *Jehan Broſſe* wirklich die Tochter und nicht die Schweſter von *Jacques I. Du Cerceau* geheirathet habe. Dieſer Grad von Verwandtſchaft iſt deſshalb von groſser Wichtigkeit, weil er auf die Autorſchaft des ſo intereſſanten Schloſſes von Verneuil-ſur-Oiſe (ſiehe Art. 160, S. 151) ein entſcheidendes Licht werfen kann. *Paluſtre* glaubte in *Jehan Broſſe* den Meiſter des Schloſſes zu ſehen, während wir die Erfindung der Entwürfe *Du Cerceau* zuſchreiben. In den von uns geſchilderten Verhältniſſen [620]) muſſte die Frage erſt recht zu Gunſten *Du Cerceau*'s entſchieden werden, wenn *Broſſe* ſein Schwiegerſohn und nicht ſein Schwager war.

Weder *Flammermont* und *Guiffrey*, noch *Read* hatten die Texte mitgetheilt, auf welchen ihre Annahme beruhte. Ich wandte mich deſshalb an *M. Guſtave Macon*, Archivar des *Herzogs von Aumale* in Chantilly, um wo möglich den Text, auf den ſich *Flammermont* ſtützte, zu erhalten. Es ſtellte ſich heraus, daſs die betreffende Stelle, die ich hier mittheile, an ſich keinerlei Aufſchluſs über den Verwandtſchaftsgrad von *Julienne Androuet* mit *Jacques I. Du Cerceau* giebt [621]).

Zum Glück ward es mir möglich, vermittels eines anderen Actenſtückes, das

---

619) Siehe: *Bulletin de la Société de l'Hiſtoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Jahrg. 9, Lief. 5 (1882), S. 145—151. — *L. M. Tiſſerand* und *Charles Read* berichtigen einige Irrthümer des *H. Guiffrey* ebendaſ., Lief. 4.

620) Siehe: *Les Du Cerceau*, a. a. O., S. 82.

621) *Macon* hat die ganze »Serie Verneuil« durchgeſehen und für mich Abſchriften von ſämmtlichen auf die *Du Cerceau* und *De Broſſe* bezüglichen Stellen gemacht. Ich ſpreche ihm hiermit für dieſe groſse Gefälligkeit meinen verbindlichſten Dank aus. Die betreffende Stelle heiſst: »*Julienne Androuet, vêfve de feu Jehan Broſſe, luy vivant me architecteur, demeurant à Verneuil-ſur-Oize, en ſon nom et comme tutrice et curatriee des enfants dudict deffunct et d'elle, a dict et déclare quelle advoue tenir ... Une maiſon, chambres, granches* (ſic), *eſtables, jardin et lieu comme il ſe comporte, aſſis à Verneuil devant la croix d'Amont la ville ... (et 5 pièces de terre)*«. *Terrier de Verneuil, déclaration du 12 ſeptembre 1585.*«

mir von *Baron Pichon* in Paris mitgetheilt worden war, über dieſen Punkt einen ſicheren Schluſs ziehen zu können. Dies iſt eine Vollmacht, die *Jacques II. Du Cerceau* am 23. Mai 1597 in ſeinem Namen und dem von vier Frauen [622]) als Miterben eines Hauſes, das ſein Vater *Jacques I.* in Montargis gekauft hatte, unterzeichnet hat. Unter dieſen iſt in erſter Reihe *Julienne Androuet*, Wittwe von Meiſter *Jehan Broſſe* in Verneuil, angeführt. Man verſteht nicht, wie *Julienne*, die ſpäteſtens ſchon 1561 in Verneuil verheirathet war und ſich dort niedergelaſſen hatte, wenn ſie bloſs Schweſter von *Jacques I.* geweſen wäre, mit ſeinen Kindern auf gleichem Fuſse Miterbin eines Hauſes ſein konnte, welches *Jacques I.*, vermuthlich erſt etwas ſpäter, in Montargis gekauft hatte. War dagegen *Julienne* eine Tochter von *Jacques I.*, ſo erſcheint dieſes Erbtheil ganz natürlich. Auſserdem werden aber die Vollmachtgebenden als Miterben der Nachlaſſenſchaft des ſeligen Meiſter *Jacques Androuet*, »ihres Vaters«, bezeichnet. Hieraus ergiebt ſich mit Beſtimmtheit, daſs *Julienne* die Tochter *Jacques I.* und Schweſter *Jacques II.* war. Somit iſt die Angabe der königlichen Rechnungen, daſs letzterer Onkel *Salomon*'s *de Broſſe* ſei, wörtlich richtig.

Der Wortlaut dieſer Angaben iſt von *Guiffrey* zuerſt mitgetheilt worden [623]). Wir laſſen ihn hier nach der Abſchrift folgen, die einer der Archivare, *Vicomte Delaborde*, die Freundlichkeit hatte, für uns anzufertigen [624]). Für das Anſehen und die bedeutende Rolle von *De Broſſe* ſind dieſe Angaben beſonders wichtig.

Guiffrey hob die Thatſache hervor, daſs, als 1625, wegen der ſchlechten Zeiten, das Gehalt aller königlichen Meiſter um die Hälfte reducirt werden muſſte, dasjenige von *Salomon de Broſſe* voll bezahlt wurde, »ohne irgend welchen Abzug, in Anbetracht ſeines Verdienſtes und des gegenwärtigen und gewöhnlichen Dienſtes, den er ſeiner Majeſtät leiſtet«. *Berty* hatte bereits nachgewieſen, daſs dieſer Abzug des Gehaltes der anderen Künſtler ſchon 1624 ſtattgefunden hat [625]).

396. *Du Cerceau* Architekt des Schloſſes zu Verneuil.

Da *Salomon de Broſſe* bereits 1582 mit *Fleurence Meſtivier* in Verneuil verheirathet war, ferner aber ſelbſt hier geboren wurde, ſo iſt ſein Vater *Jehan Broſſe* nicht erſt 1568, wie bisher angenommen wurde, als er ein Haus in Verneuil kaufte, dorthin gezogen, ſondern ſpäteſtens 1562, falls *Salomon* ſchon mit 20 Jahren geheirathet hätte. Eben ſo kann die Heirath des *Jehan Broſſe* mit *Julienne Du Cerceau* nicht ſpäter als 1561 ſtattgefunden haben.

---

622) 1) *Noble homme Jacques Androuet architecte du Roy, ſ. (ſieur) du Cerceau pour luy et comme ayant les droits cédés de honneſte femme Julienne Androuet Vve de defunt Me Jehan Broſſe* (ſic) *vivt architecte demt à Verneuil.*

2) *Dame Marguerite de Regnidort Vve de defunt noble hoe Me Baptiſte Androuet du Cerceau vivant auſſi architecte du Roy ou nom et coe mère et tutrice des enfants mineurs dudit defunt et d'elle.*

3) *Conſtance Androuet Vve de defunt Me Robert Mayoul vivt prevoſt de Mouy demt rue S. Thomas du Louvre.*

Donnant procuration à . . . pour comparoir en leurs noms devant le prevoſt de Montargis en la cauſe en laquelle Me Georges d'Asnières pro . . . au baillage de Gien et Eliſabeth Androuet ſa femme ſont pourſuivis et ajournez a la requeſte de Erme? Bailly et ſa femme . . . comme detenteurs en partie d'une maiſon aſſiſe en la rue des Juifs en la dite ville de Montargis appartenant aus dits conſtituant, femme dudit d'Asnières et aux autres leurs cohéritiers de la ſucceſſion de feu Me Jacques Androuet leur père laquelle les dits Pierre et Eſtienne Strumetz et Bailly pretendent eſtre ſujets de 10 s. T. de rente et pluſr années d'arrérages à eux demandés . . . la d. procuration . . . de ſommer les héritiers de defunt G. de Fert Coe ayant vendu audit defunt Androuet cette maiſon ſous charge de rente.

623) In: *Nouvelles Archives de l'Art français*, Jahrg. 1872, S. 1 ff.

624) *Archives Nationales. Regiſtre anciennement coté O 10632, et actuellement O1* 2387.* — Das Regiſter enthält eine Serie von Gehaltliſten der Beamten der Schlöſſer des Louvre, Tuileries, Vincennes, Fontainebleau etc. von 1605–56.

Salomon de Broſſe kommt in den Jahren 1618 und 1625 in folgender Form vor:

Fol. 15r. *année 1618. Officiers qui ont gaiges pour ſervir en touctes les maiſons et baſtimens de Sa Majeſté.*

A. Salomon de Broſſe, architecte, tant pour ſes gaiges anciens que d'augmentation par le decedz du feu Sieur du Cerceau, ſon oncle, la ſomme de (2400 *liv.*) IIm IIIIm *livres.*

Fol. 26r. *année 1625.* Wörtlich dieſelbe Angabe mit folgendem wichtigem Zuſatz: . . . *ſon oncle et ſans aucun retranchement attendu ſon mérite et le ſervice actuel et ordinaire qu'il rend à ſa dite Majeſté la ſomme de IIm IIIIm livres.*

625) Berty, A. *Topographie hiſtorique du Vieux Paris etc.* Fortgeſetzt von H. Legrand. Paris 1866–68. Bd. II. S. 204 u. 218. (Auf Grund eines Regiſters in der Sorbonne.)

Durch dieſe Feſtſtellung iſt man genöthigt, den Beginn des berühmten Schloſſes zu Verneuil, deſſen Bau allein den dauernden Aufenthalt von Architekten in einem ſolchen Dorfe erklären kann, um mehrere Jahre früher und ſpäteſtens 1561 zu ſetzen. Da es ferner ganz unlogiſch wäre, anzunehmen, daſs *Du Cerceau*, der bereits um 1560 viele Werke veröffentlicht hatte, den Titel eines *Architecte du Roi* führte, vom König und deſſen Mutter fernere Beſtellungen hatte, einfach als Gehilfe oder Angeſtellter ſeines Schwiegerſohnes gewirkt hätte, der ſogar noch im Jahr 1568 bloſs *maiſtre architecteur demeurant à Verneuil* war, ſo iſt es durch dieſe verſchiedenen Verhältniſſe zweifellos feſt geſtellt, daſs *Du Cerceau* und nicht ſein Schwiegerſohn *Jehan Broſſe* der Schöpfer des Schloſſes Verneuil war.

Dieſe endgiltige Richtigſtellung iſt nicht nur für die Beurtheilung der Perſönlichkeit des alten *Du Cerceau* und ſeiner Rolle von beſonderer Wichtigkeit; ſie geſtattet das weitere Verhältniſs der beiden Familien *Du Cerceau* und *De Broſſe* beſſer zu würdigen, eben ſo den Urſprung gewiſſer Elemente des Schloſsbaues genauer zu erkennen.

397. Verhältniſs zu *Métivier* und *Du Ry*.

Read nimmt an, daſs die Frau *Salomon*'s, *Fleurance Meſtivier*, die Schweſter des königlichen Architekten *Antoine Meſtivier* war, deſſen Nachfolger *Jean Androuet Du Cerceau* am 30. September 1617 wurde (ſiehe Art. 382, S. 286).

Bei den ſpäter zu beſprechenden Bauten zu Coulommiers und Monceaux werden wir noch einen anderen Architekten und Landsmann aus Verneuil [626]) für *Salomon de Broſſe* thätig ſehen, nämlich *Charles Du Ry*, den Vater eines bekannten Architektengeſchlechts. *Read* glaubt in ihm einen Schüler und Freund *Salomon*'s zu ſehen. Sollte er etwa auch der Schwiegerſohn geweſen ſein, der ihn 1618 nach Rennes begleitete?

Enge Beziehungen *Du Ry*'s zu *De Broſſe* ſcheinen noch aus Folgendem eine Beſtätigung zu erfahren.

Durch den Architekten *Henri Labrouſte* bekam *Read* einen Band Originalzeichnungen von *De Broſſe* zu ſehen, in welchem die nachſtehenden Notizen ſtanden:

Le préſent livre appartient à Charles Du Ry, architecte des baſtimens du Roy, travaillant pour Madame la ducheſſe de Longueville à ſon chaſteau de Coulommiers en Brie, en l'année que ledit chaſteau a eſté commencé, l'an 1613. —

In einer älteren Notiz heiſst es: »... *Charles Du Ry demeurant à Verneuil ſur Oize*« und eine daſelbſt ausradirte Notiz lautete: »*Je ſuis à de Broſſe, mil ſix cent ſept*«, und dann: »*Je ſuis à Du Ry.*«

In dem erwähnten Artikel der Zeitſchrift »*France Proteſtante*« giebt *Read* ein kurzes Verzeichniſs der Zeichnungen auf den 49 Blättern dieſes Albums. Weder *H. Read*, noch die Familie des früheren Beſitzers konnten mir angeben, wo es ſich befindet.

Das enge Verhältniſs zwiſchen dieſen hugenottiſchen Architekten, für welche Verneuil-ſur-Oiſe eine zweite Heimath geworden war, werden wir in der dritten Generation zwiſchen *Jean I. Du Cerceau* und *Paul de Broſſe*, Sohn *Salomon*'s, weiter geführt ſehen. Dieſe Intimität geht ferner aus der Wahl der Pathen hervor, die ein anderer Architekt für ſeine Kinder wählte.

398. Ausbildung und Studien.

Ueber die architektoniſche Ausbildung *Salomon*'s haben wir gar keine Nachrichten. Da jedoch *Read* mit Recht hervorhebt, daſs ſeine beiden groſsen Schloſsbauten, der Luxemburg-Palaſt und das Schloſs zu Coulommiers, etwas an das Schloſs von Verneuil erinnern, ſo wird die ſchon an ſich natürliche Vermuthung, *Salomon* habe von ſeinem Vater und Groſsonkel *Du Cerceau* Unterricht empfangen, bekräftigt.

---

626) Nach einigen wäre *Charles Du Ry* aus Argentan. *Read* ſagt, daſs der Name *Du Ry* mehrfach in den Regiſtern von Verneuil vorkomme.

Eben ſo wenig wiſſen wir, ob *De Broſſe* jemals in Italien war. Bei der ausſchlieſslich italo-antiken Richtung ſeines Stils in ſeiner Anwendung auf die franzöſiſchen Bedürfniſſe möchte man einen längeren Aufenthalt in Italien annehmen. Er könnte in die Zeit von 1593—1612, wo wir jede Spur über den Aufenthalt von *De Broſſe* verlieren, gefallen ſein. Dagegen ſpricht jedoch, daſs er bereits 1582 verheirathet war.

Andererſeits iſt in damaliger Zeit, und beſonders in den Verhältniſſen *Salomon*'s, ein Aufenthalt in Italien nicht durchaus nothwendig, um den Stil, den er ſich aneignete, zu erklären. Er war bereits zwei Jahre verheirathet, als ſein Groſsonkel *Du Cerceau* ſein letztes Werk veröffentlichte, und ſomit in der Lage, lange Zeit hindurch deſſen Unterricht zu genieſsen. Der alte *Du Cerceau* aber wuſſte über die letzte Manier *Bramante*'s, aus welcher er Zeichnungen und Modelle geſehen und gemeſſen hatte, mehr, als die meiſten von uns. Er hatte, wie ſeine Zeichnungen oft beweiſen, zum Theile errathen laſſen, einen ſolchen Schatz italieniſcher Architekturkenntniſſe der goldenen Zeit mitgebracht, daſs *Salomon* aus dieſer Quelle alles Italieniſche in ſeinem Stil hätte ſchöpfen können, falls er ſelbſt nicht dazu gekommen ſein ſollte, Italien zu bereiſen.

399. Verhältniſs zu den ſtrengen Italienern.

Für einen Aufenthalt in Italien würde, neben der immer gröſseren Anziehungskraft dieſes Landes in damaliger Zeit, vielleicht am meiſten eine gewiſſe Verwandtſchaft des ſtrengen Stils dieſes Hugenotten mit den bereits genannten ſtrengen Meiſtern der Gegenreformation in Oberitalien ſprechen (ſiehe Art. 278, S. 228).

Zum beſſeren Verſtändniſs führen wir die Namen dieſer Italiener nochmals an und geben bei einigen in Klammern diejenigen ihrer Werke, an welchen ſich die Stilverwandtſchaft am deutlichſten zeigt: *Palladio*, *Domenico Cortoni* (die *Gran Guardia* zu Verona, 1614), *Pellegrino Tibaldi* (der Hof des *Arcivescovado* zu Mailand, 1570—98), *Fabio Mangone* (die Höfe des *Collegio Elvetico* zu Mailand, zwiſchen 1610 und 1629) und *Francesco Ricchini* (der Hof des *Palazzo di Brera* zu Mailand, erſt ſeit 1651). Dieſe Stilverwandtſchaft iſt zum mindeſten der Beweis, daſs in beiden Ländern in gewiſſen Kreiſen eine gemeinſame Strömung geiſtigen Ernſtes wehte. Auch bei *Ammanati* findet man zuweilen, wie bei obigen Meiſtern, dieſes Feſthalten am ſtrengen Stil der letzten Manier *Bramante*'s.

Merkwürdigerweiſe iſt ſowohl gelegentlich des Luxemburg-Palaſtes, als auch des Schloſſes zu Coulommiers[627]) behauptet worden, die Zeichnung zu beiden ſei aus Italien gekommen[628]). Wörtlich aufgefaſſt iſt dies ſicher unrichtig. Dieſe Art der Ueberlieferung könnte aber entweder bedeuten ſollen, daſs *De Broſſe* in Italien war oder, wie beim erſtgenannten Palaſt, einfach auf die italieniſchen Elemente hinweiſen, die, wie wir ſehen werden, unleugbar aus Florenz ſtammen.

400. Vermuthungen über ſeine frühere Thätigkeit.

Nicht am wenigſten befremdend iſt, daſs wir über die Bauthätigkeit eines ſo berühmten Baumeiſters bis mindeſtens in ſein fünfzigſtes Jahr gar nichts wiſſen. *Read* meint, er könne nach 1593 im Schloſs Monceaux-en-Brie Arbeiten für *Heinrich IV.* und *Gabrielle d'Eſtrées* ausgeführt haben. Dies wäre um ſo eher möglich, als die Leitung dieſer Arbeiten ſeinem Onkel *Jacques II. Du Cerceau* zugeſchrieben wird und *De Broſſe* dort auch ſpäter für *Maria von Medici* arbeitete. Eben ſo könnte

627) *Le palais du Luxembourg et le château de Coulommiers ont même paternité, même âge, ce ſont deux frères qui, malgré quelques diſſemblances d'expreſſion, ont même taille, même allure, qui proviennent d'un même type original.* (Siehe: DAUVERGNE, A. *Notice ſur le château neuf et l'égliſe des Capucins de Coulommiers.* Paris und Caen 1853. S. 9.)

628) *Dauvergne* ſagt gelegentlich des Schloſſes zu Coulommiers von *De Broſſe*: »... *que l'artiſte dont la gloire domine le règne de Louis XIII, ait conſenti à ſe mettre à la ſuite de quelque élevé du Bernin, de Bernin lui-même, voilà ce qui eſt impoſſible! evidemment, MM. de Fleigny et Cordier ont été abuſés par quelque tradition.*«

er, weil er 1623 den zweiten Tempel zu Charenton baute, vielleicht, wie *Read* meint, ſchon den erſten, 1606 erbauten errichtet haben. Nicht unmöglich wäre endlich, daſs *Salomon* das Hôtel der *Reine Margot* in Paris gebaut hätte, welches angeblich 1606 begonnen wurde, da in den Jahren 1578 und 1579 der Vater von *Salomon* ſchon ihr Architekt und Secretär war. Da *Maria von Medici* bereits 1611 mit den Vorbereitungen zum Bau ihres Luxemburg-Palaſtes ſich beſchäftigte, iſt es eher wahrſcheinlich, daſs ſie ſchon damals hierüber mit *Salomon* Berathungen hatte. Jedenfalls läſſt die Errichtung eines wichtigen Baues, wie der Aquäduct von Arcueil, auf eine nicht unbedeutende vorhergegangene Bauthätigkeit ſchlieſsen.

Die hervorragende Thätigkeit, die wir bei *De Broſſe*, wenigſtens in den vierzehn letzten Lebensjahren, verfolgen könnten, führte ihn zu einem gewiſſen Wohlſtand und einer beſonders geachteten Stellung unter den königlichen Architekten. Er hatte eine Wohnung im Luxemburg-Palaſt, den er erbaut hatte; auſser dem kleinen noch erhaltenen *Manoir* und Grundſtück Mont-la-Ville in Verneuil ſelbſt beſaſs er in der Nähe das kleine Lehen von Pleſſis-Pomeraye und führte daher den Titel »*Sieur du Pleſſis*«, den wir, wie in Art. 393 (S. 289) ſchon geſagt, im Ehecontract ſeiner Tochter *Martha* antreffen.

401. Bauwerke.

Von den wichtigeren Werken *Salomon*'s wird im Folgenden eingehender die Rede ſein. Hier beſprechen wir nur diejenigen, für deren Vorführung ſich keine Gelegenheit mehr bieten wird, und erwähnen von erſteren nur ſo viel, als nöthig iſt, um uns ein Bild vom Stil des Meiſters und der Stellung, die er einnimmt, machen zu können.

Der Aquäduct von Arcueil bei Paris wird als ein an die Arbeiten der Römer erinnerndes Bauwerk gerühmt und wurde unternommen, um die Gärten der Königin, den Luxemburg-Palaſt und ſein Quartier mit Waſſer zu verſorgen.

Am 17. Juli 1613 wurde durch den jungen König der Grundſtein dazu gelegt. Am 27. October 1612 war der Bau im Accord für 460000 *Livres* an *Jehan Coing* übergeben worden; er wurde 1624 vollendet. Er iſt ca. 390 m lang und 24 m hoch. Mit ſeinen 24 etwa 8 m weiten Arcaden und etwa halb ſo breiten, durch Strebepfeiler verſtärkten Pfeilern macht er einen ſehr monumentalen, dabei etwas maſſiven Eindruck. Seine Rundbogen, wie die im *Palais de Juſtice* zu Paris, erſcheinen breit und weit geſpannt [629]).

Das von *Primaticcio* erbaute Schloſs Monceaux-en-Brie iſt nicht allein *Jacques II. Du Cerceau*, ſondern auch *Salomon de Broſſe* zugeſchrieben worden (ſiehe Art. 167, S. 162 u. Art. 375, S. 282 [630]).

Charles Du Ry, bezeichnet als *maître maçon à Paris*, arbeitete 1615 mit *Sebaſtien Jacquet, entrepreneur de la maçonnerie du Jeu de Paulme*, und *Pierre Fourrault, maître maçon, tailleur de pierres, demeurant au dict Monceaux*, unter der Oberleitung von *Salomon de Broſſe* am Schloſſe von Monceaux. Die Unternehmer der Dachdecker- und Zimmerarbeiten werden ebenfalls genannt.

Da von dieſem Schloſſe nur noch kleine Fragmente erhalten ſind, iſt es nicht möglich, ſich ein Urtheil über die Ausdehnung der Arbeiten, die *Heinrich IV.* (ſiehe Art. 400, S. 293) und ſpäter *Maria von Medici* hier vornahmen, zu bilden. *Paluſtre* meint, der Eingangspavillon (Fig. 116) könnte damals entſtanden ſein; er war jedoch über dieſen Bau ungenügend unterrichtet. Die Gründe für dieſe Anſicht ſind keineswegs zwingend. Es könnte ſich hauptſächlich um innere Arbeiten und um Vollendung der Gebäude um den äuſseren Hof und der Gartenterraſſen gehandelt haben [631]).

629) Abgebildet in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture.* Paris 1888—92. Bd. I, S. 224.

630) *De Broſſe a conſtruit auſſi pour la Belle Gabrielle le Château de Monceaux près de Meaux; ce monument ... eſt un de ceux qui font le plus d'honneur à cet artiſte. (Biographie univerſelle.)*

631) Das Regiſter K. K. 193 der *Archives nationales* enthält Rechnungen der Bauten der Königin-Mutter und des Königs von 1614—20 und Zahlungen für Monceaux. *Broſſe* als *architecte ordinaire de la reine mère* kommt darin vor.

Das berühmte Schloſs Blérencourt, zwiſchen Noyon und Laon, 1612 oder 1614 begonnen, wird, wie wir ſehen werden, als ein Werk von *De Broſſe* angeführt. Nicht minder bedeutend war das Schloſs zu Coulommiers (Fig. 136 u. 272).

Am 7. März 1613 brannte die berühmte *Grand' Salle* des Juſtizpalaſtes zu Paris ab. *De Broſſe* wurde mit dem Neubau beauftragt, den er 1622 vollendete.

Im Jahr 1618 wurde *De Broſſe* wegen der Arbeiten des *Palais du Parlement* der Bretagne nach Rennes berufen. Er reiste mit ſeinem Schwiegerſohne, deſſen Namen unbekannt iſt, dahin, kam am 8. Auguſt dort an und blieb bis zum 22. Auguſt daſelbſt. Seine Pläne wurden angenommen. Die Façade wurde erſt 1654 fertig, aber nach dem groſsen Brand (1726) von *Gabriel* umgebaut. *Ad. Ramée*, der 1865 dieſe Details an *H. Read* mittheilt, war damals *Subſtitut du Procureur général* in Rennes und ſagt, *Gabriel* habe eine noch vorhandene Zeichnung der Façade von *De Broſſe* anfertigen laſſen.

Die Façade der Kirche *St.-Gervais* (1616—21) war eigentlich die erſte nicht gothiſche Kirchenfaçade, die in Paris zur Ausführung gelangte. Dieſer Umſtand, neben ihren wirklichen Eigenſchaften als unabhängige Compoſition, mag zu ihrem groſsen anhaltenden Ruhme beigetragen haben.

Salomon's Façade der kleinen Kapuzinerkirche zu Coulommiers (Fig. 165) iſt ebenfalls intereſſant.

De Broſſe errichtete 1623 für die Hugenotten den berühmten Tempel zu Charenton, von dem im Folgenden die Rede ſein wird.

Nach einer mündlichen Angabe *Deſtailleur*'s gäbe es einen ſtarken Band Originalzeichnungen von *Salomon de Broſſe*, verſchieden von dem früher erwähnten, im Schloſs Monjeu (Talleyrand[632]) bei Autun.

Unter den Werken von *Michel Lasne* giebt es einen groſsen Kupferſtich zur Erinnerung an Papſt *Gregor XV.*, mit der Angabe »*Salomon de Broſſe inuen. Micael Aſinius sculp*«. Er ſtellt den Papſt, auf einem Thron ſitzend, unter einem Triumphbogen, dar.

Sauval[633]) rühmt das Ruſtica-Eingangsportal des *Hôtel de Soiſſons* zu Paris als eines der Meiſterwerke von *De Broſſe* und fügt hinzu: »bis dahin hatte Niemand in Frankreich daran gedacht, die Paläſte mit Portalen von ſo auſserordentlicher und majeſtätiſcher Gröſse zu zieren«. *Brice*[634]) ſchreibt ihm ein groſses Ruſtica-Portal hinter der Kirche der *Grands Auguſtins* in Paris zu.

Die Werke von *Salomon de Broſſe* haben gewiſſermaſsen den Charakter einer vereinzelten Erſcheinung in der franzöſiſchen Architektur. Auch Andere ſcheinen dies gefühlt zu haben, ohne zu einem klaren Urtheil über deren Weſen und zum Verſtändniſs der Rolle ihres Baumeiſters gelangt zu ſein. 402. Stellung *Salomon*'s in der Architektur.

Von der Begeiſterung zweier Jahrhunderte für die Façade von *St.-Gervais* iſt man in eine Phaſe gelangt, in welcher man andere Forderungen an die Architektur ſtellen zu müſſen glaubt. Es iſt um ſo intereſſanter, daſs trotzdem, wie folgende Urtheile zeigen, die Werke von *De Broſſe* die Aufmerkſamkeit auf dieſen Meiſter lenken.

»Der groſse Saal *des Pas-Perdus* im Juſtizpalaſt zu Paris,« ſchreibt *Henri Martin*, »und namentlich der Aquäduct von Arcueil bei Paris, nach den Römern erneuert, beweiſen, daſs in einer anderen Epoche *De Broſſe* ein groſser Architekt hätte ſein können.«

632) Für den Präſidenten *Janin* erbaut.

633) In: *Hiſtoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris 1724. Bd. II, S. 216.

634) Brice, G. *Deſcription de Paris.* Paris 1685. Ausg. von 1752. Bd. IV, S. 109.

Mit vollem Recht nennt *Léon Vaudoyer*, einer der bedeutendſten und auch gebildetſten franzöſiſchen Architekten dieſes Jahrhundertes, *Salomon de Broſſe* einen *Architecte éminent, dont les oeuvres jettent encore quelque éclat ſur l'architecture françaiſe au moment ou elle était menacée d'une décadence prochaine*[635]. Zwei Jahre früher hatten ihn derſelbe *Vaudoyer* und *Albert Lenoir* an die Seite der groſsen franzöſiſchen Architekten des XVI. Jahrhundertes geſtellt[636].

Lemonnier fragt ſich, warum *Salomon de Broſſe*, der doch kenntniſsreich, talentvoll und ſogar groſser Conceptionen fähig war, nicht einen gröſseren Platz in der Geſchichte einnimmt? Schlieſst er einen Stil ab, oder beginnt er einen? Hat er eher Einflüſſe empfangen, als ſolche ausgeübt? *Lemonnier* neigt zu der Annahme, daſs *Salomon*'s Talent gröſser war, als die Rolle, die er geſpielt hat, und daſs die franzöſiſche Schule des XVII. Jahrhundertes ſich wenig aus ihm entwickelt hat[637].

403. Charakter der Werke von *De Broſſe*.

Wir wollen nun die charakteriſtiſchen Merkmale von *Salomon*'s Stil kurz anführen. Der Umſtand, daſs ſeine ſämmtlichen Werke, auch die von ſo entgegengeſetztem Charakter, wie der Hugenotten-Tempel von Charenton und die Façade von *St.-Gervais* zu Paris, ausſchlieſslich die entſchiedenſte antik-italieniſche Richtung der Hoch-Renaiſſance zeigen, iſt gerade damals beſonders auffallend. Er deutet, wenigſtens in der Architektur, auf eine überzeugte Sympathie für die antike Richtung, auf das energiſche Feſthalten an einem Stilprincip.

Eine andere Eigenſchaft von *De Broſſe* iſt der eigenthümliche Eindruck von Gröſse und Kraft, den er ſeinen Werken verlieh, ohne zu ganz groſsen Abmeſſungen zu greifen. Die Eigenſchaft, die wir dabei im Auge haben, beruht auf der Wahl des Maſsſtabes der Ordnungen und auf den Verhältniſſen; er iſt ſogar in Italien ſelten. *L. B. Alberti* in der Façade von *San Francesco* zu Rimini und *Raffael* in der Loggia der *Villa Madama* bei Rom haben ihrer Ordnung etwas Ungewöhnliches verliehen, wie *De Broſſe* den ſeinen in den Arcaden der *Salle des Pas-Perdus* im Juſtiz-Palaſt und der Façade von *St.-Gervais*. Auch in Rom wäre letztere einzig in ihrer Art. Im Aquäduct von Arcueil fühlt man dieſe Gröſse, und ſelbſt im Luxemburg-Palaſt ruft die einheitliche Eintheilung und Behandlung der Maſſen, trotz nicht ſehr hoher Stockwerke, dieſen Eindruck einigermaſsen hervor.

Dieſer Zug des Groſsen in ſeinen Werken iſt in der franzöſiſchen Architektur ſeit der Früh-Gothik eine äuſserſt ſeltene Erſcheinung. Man findet vor *De Broſſe* allenfalls eine Spur davon in der Façade der Grab-Capelle zu Anet (Fig. 159), in wenig befriedigender Form in der weſtlichen Hälfte der groſsen Galerie des Louvre und in ihren Vorſtufen zu Charleval (Fig. 119 u. 132[638]). Auch nach *De Broſſe* bleibt dieſer Zug ein ſo ſeltener, daſs er ſofort als etwas Beſonderes auffällt. An allen Werken des »*Grand Roy*« findet man ihn nur in der Colonnade des Louvre 1665, dann 1732 in der Façade von *St.-Sulpice* und etwas davon in den beiden Paläſten an der *Place de la Concorde* zu Paris (1762—70).

Die gegen den üblichen Charakter der franzöſiſchen Architektur abſtechende kräftige, faſt derbe Formengebung, die *De Broſſe* ſeinen Werken, namentlich in der Façade von *St.-Gervais* verleiht, iſt ebenfalls bemerkenswerth. Seine übrigen Werke haben, wenn auch in minderem Grade, etwas vom Charakter des »*rude Cavalier*« des Zeitalters *Heinrich IV.*, der noch an das harte Lagerleben gewöhnt und im Kampfe für eine groſse Sache aufgewachſen war.

635) Siehe: »Patria«, a. a. O., Col. 2171.

636) *Et quant à nous, l'auteur du temple de Charenton, de l'Aqueduc d'Arcueil, du Luxembourg, du Palais de Juſtice, nous ſemble avoir ſa place marquée auprès de Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant, Du Pérac et Du Cerceau.* (Siehe: Lenoir, A. & L. Vaudoyer. *Etudes d'architecture en France. Magaſin Pittoresque* 1845, S. 77.)

637) Siehe: *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Paris 1893. S. 234.

638) Ob dieſer Zug auch in *Primaticcio*'s Schloſs Monceaux-en-Brie (Fig. 116) mit ſeiner groſsen Ordnung vorhanden war, kann aus den Abbildungen nicht mit Beſtimmtheit erkannt werden.

Auffallend ift endlich der ftrenge, ernfte, etwas kalte Charakter aller *Salomon*-fchen Werke, der in der franzöfifchen Architektur bei ihm zuerft auftritt. Am Luxemburg-Palaft zu Paris fühlt man »*a ftern majefty*«, wie fie der Hof des *Palazzo Pitti* nicht zeigt und welche die Begeifterung nicht aufkommen läfft.

404. Verwandtfchaft mit *Corneille* u. *Pouffin*.

Nachdem wir in diefer Weife die Hauptzüge des architektonifchen Schaffens von *Salomon de Broffe* hervorgehoben haben, trachten wir zu einem Schlufs über feine Stellung, fo wie zu einem Urtheil über feine Thätigkeit und feinen Einflufs zu gelangen.

Der erfte Schlufs, der fich bietet, ift, dafs unfer Meifter nicht ganz fo vereinzelt da fteht, wie dies zuerft der Fall zu fein fchien. Je näher man *Salomon de Broffe* ftudirt, je mehr tritt feine Verwandtfchaft mit *Pouffin* und *Corneille*, von gewiffen Seiten wenigftens, in den Vordergrund. Wenn wirklich »*l'auftère fimplicité et la claire ordonnance*«, wie *Henri Martin* fagt, die Hauptcharakterzüge des *Cinna* und des *Polyeucte* find, fo ift *De Broffe* ein Geiftesverwandter *Corneille*'s. Die kalte, correcte, nicht unangenehme Schönheit einzelner Figuren *Pouffin*'s, wie die Geftalt der Wahrheit, die im Gemälde des Louvre von der Zeit emporgehoben wird, ferner der moralifche, denkende Ernft, die weife, verftändige, richtig berechnete Compofition, zuweilen eine gewiffe Gröfse der Auffaffung — alle diefe Eigenfchaften, die man in den Werken *Pouffin*'s findet, find ebenfalls Kennzeichen der architektonifchen Schöpfungen von *Salomon de Broffe*. Der kalte würdige Ernft von *Philippe de Champaigne* (1602—74), zu welchem die vlämifche Natur und der Janfenismus beitrugen, ift ähnlich demjenigen des Hugenotten *De Broffe*.

405. Quellen feines Charakters und Stils.

Das Gemeinfchaftliche diefer Erfcheinungen mufs in denfelben Quellen gefucht werden. Unfere Zufammenftellung ift keine willkürliche, wie man aus den Worten *Henri Martin*'s fehen kann[639]). Er hat blofs vergeffen, *De Broffe* unter feinesgleichen anzuführen.

Der grofse Ernft bei edlen Geiftern in jener Zeit, fowohl bei den Katholiken, wie bei den Proteftanten, darf als eine Frucht der Religionskriege, die Kälte darf als eine Folge der überwiegenden Richtung der Vernunft (*raifon*) betrachtet werden.

Der Zug des Grofsen bei *De Broffe*, fo wie der Glaube an hohe heroifche Ideale bei *Corneille* find einerfeits die Frucht der höchften Güter, um die mit folchem Muth und Ausdauer gekämpft worden war, andererfeits eine Folge des Grofsartigen in der Perfönlichkeit *Heinrich IV.* und feiner Regierung (fiehe Art. 215, S. 200). *Henri le Grand*, der Frankreich aus dem Abgrund zu neuer Blüthe emporhob, und feine ganze Regierung waren weit geeigneter, künftlerifche Begeifterung und grofse Eindrücke hervorzurufen und überzeugte Individualitäten, wie *De Broffe*, *Pouffin*, *Corneille* hervorzubringen, als die Zeiten *Richelieu*'s und *Ludwig XIV.* Der Umftand, dafs fie erft unter feinem Nachfolger an das Licht traten, hängt mit dem frühen Tode *Heinrich IV.* zufammen und ändert nichts am Urfprunge diefer Charaktere. Sie find dem Zeitalter *Heinrich IV.* entfprungen; fie bilden feine Charakteriftik. *Salomon de Broffe* ift der wirkliche Architekt *Heinrich IV.* und fein Stil das Symbol der grofsen und ernften Seiten feiner Regierung[640]).

639) »In der erften Hälfte des XVII. Jahrhundertes — der ftärkeren, wenn nicht der brillanteren von beiden,« fchreibt *Henri Martin*, »erfafft derfelbe Geift das geiftige Gebiet und dasjenige des irdifch Wirklichen: die Politik, die Philofophie, die Poefie, die fchönen Künfte verfolgen daffelbe Ideal der Vernunft (*raifon*) und ernfter Gröfse: *Richelieu*, *Descartes*, *Corneille* und *Pouffin* find Brüder.« (*Hiftoire de France*, Bd. XII, S. 2.)

640) Diefer Zufammenhang zwifchen *De Broffe* und jenen kräftigften und gröfsten Erfcheinungen der franzöfifchen Kunft und Literatur dürfte dazu beitragen, die eigentlichen und tiefften Quellen, aus denen auch fie entfprungen find, oder wenigftens der Triebkräfte, die mächtig auf fie einwirkten, beffer als bisher erkennen zu laffen.

Aus denſelben Quellen entſpringt auch ein entſchiedener Zug männlicher Kraft, der das Zeitalter *Heinrich IV.* und die erſte Hälfte des XVII. Jahrhundertes, von der Zeit *Ludwig XIV.* und den darauf folgenden Phaſen unterſcheidet. Es bedurfte der immer gröſseren Siege der Jeſuiten in Schule, Haus und neben dem Throne, um ein Zeitalter *Ludwig XIV.* mit ſeinem Abſchwächen und Verſchwinden ſelbſtändiger Charaktere möglich zu machen.

Wie ſoll man den Vorrang, den hier die Architektur mit *Salomon de Broſſe* vor *Corneille* und *Pouſſin* nimmt, erklären? Sie geht nicht immer der Entwickelung der Literatur voran.

Zur Zeit *Heinrich IV.* war die Architektur in anderen Verhältniſſen, als die Literatur. Sie war eine Kunſt, die in Rom unter Papſt *Julius II.* und dann in Frankreich in den letzten Jahren *Franz I.* zu einer Blüthe und Reife gelangt war, die ſeitdem nie wieder erreicht worden iſt. Beide Perioden hatten jedoch bei Weitem ihren Schatz nicht erſchöpft; denn böſe Zeiten hatten die herrlichſten Blüthen oft im Keime erſtickt. Dies erweckte bei Manchen, namentlich bei Geiſtern der ſtrengen Richtung, die Hoffnung, durch Feſthalten an den Principien jener Zeit, ihre Blüthe von Neuem in das Leben zu rufen. Für die Architektur der damaligen Zeit lag in Frankreich der Blüthepunkt rückwärts; für die Literatur und Malerei lag er noch in der Zukunft. Dieſem Umſtande iſt es wohl zuzuſchreiben, daſs *Salomon de Broſſe* früher, als *Corneille* und *Pouſſin*, fähig war, in der Baukunſt etwas von jenem Zuge des Groſsen und Ernſten auszudrücken, das den ſtrengen Geiſtern des Zeitalters *Heinrich IV.* eigen war.

406. Zur Stellung von *Salomon de Broſſe.*

In der Zeit von 1614—26 wurde *Salomon de Broſſe* offenbar als der beſte lebende Architekt Frankreichs angeſehen. Er war der Träger und Hüter des Schatzes der Errungenſchaften der Hoch-Renaiſſance. Er empfing ihn aus den Händen ſeines Onkels *Baptiſte Du Cerceau* und deſſen Vater, und übergab ihn an *François Manſart* und *Lemercier.*

407. *De Broſſe* Schöpfer des *Grand Style.*

Man kann *De Broſſe* eben ſowohl als den letzten groſsen Architekten des XVI. Jahrhundertes, als auch den erſten Architekten des Zeitalters *Ludwig XIV.* und des *Grand Style* betrachten. *De Broſſe* hat, noch mehr als *Jean Bullant*, vielleicht zum erſten Male ſeit den Römern, den »antiken Maſsſtab des Monumentalen« nördlich von den Alpen wieder in der Architektur eingeführt[641]). Wie vielleicht kein zweiter Franzoſe, hat *De Broſſe* auch den Charakter des Männlichen der antik-römiſchen Architektur (*la virilité de l'architecture romaine*) erfaſst.

Vor *Richelieu*, *Pouſſin* und *Corneille*, 20 Jahre vor des letzteren »*Cid*«, eröffnete der Architekt *Heinrich IV.* und der *Maria von Medici* die Kunſtrichtung des *Grand Siècle*. *Salomon de Broſſe* iſt ſomit der erſte in der Reihe bedeutender Franzoſen, die aus der Verbindung zweier groſser Quellen des Zeitalters *Heinrich IV.* hervorgegangen ſind. Man kann ſagen, der Hugenotte *Salomon de Broſſe inaugure le Grand Style en France*, eben ſo wie der Hugenotte *Sully* die Reihe der vier groſsen Miniſter des XVII. Jahrhundertes eröffnete. Beide zuſammen haben endlich auch den ſog. Hugenottenſtil, der ſich in Holland, Preuſsen, Norddeutſchland und zum Theil in England vielfach verbreitet hat, geſchaffen: *Sully* mit ſeinem holländiſchen Backſteinbau, *De Broſſe* mit dem Zug des überwiegend bis zur Kälte Verſtandes-

641) *Read* ſagt ſehr richtig: »*L'oeuvre de Salomon de Broſſe ſe diſtingue par une belle unité: il »faiſait grand«.* Es iſt der Uebergang zwiſchen *Du Cerceau* und *Manſard.* Er hat den Stil *Ludwig XIII.* eingeführt; er prophezeite den groſsartigen Stil *Ludwig XIV.*« — In allem dieſem hat *Read* nichts übertrieben. In der Anerkennung gehen wir ſogar noch weiter, als er.

mäfsigen und Ernften. Ob *Salomon de Broffe* auf feinen berühmten Zeitgenoffen *Salomon de Caus* (fiehe Art. 414, S. 302), ebenfalls ein Hugenotte, eingewirkt hat, vermag ich nicht zu fagen.

Aus dem bis jetzt Gefagten fieht man fchon, wie die Beantwortung einiger der Fragen *Lemonnier*'s zu wichtigen, zum Theile unerwarteten und intereffanten Ergebniffen geführt hat. Mit dem Einfluffe von *De Broffe* auf franzöfifche Architektur find wir aber noch nicht zu Ende.

408. Königlicher Mafsftab.

Sollte der Zug des Grofsen in den angeführten Denkmälern einiger feiner Nachfolger auch blofs die Frucht einer grofsartigeren Auffaffung der Architektur durch diefe verfchiedenen Meifter und bei Jedem eine von den anderen ganz unabhängige Eigenfchaft fein, fo befteht dennoch eine geiftige Verwandtfchaft zwifchen *De Broffe*, *Perrault*, *Servandony* und *J. Ange Gabriel*. Man kann von den Werken diefer Meifter fagen, dafs fie die einzigen in der Architektur der letzten vier Jahrhunderte find, die in Frankreich nicht durch ihre Gröfse, fondern durch das Verdienft der Compofition einen wahrhaft »königlichen Mafsftab« und Charakter zeigen [642]). Diefe Armuth im Vergleich zu Italien ift um fo auffallender, als wohl nirgends die Könige fo viel für die Architektur gethan haben, als in Frankreich. Es ift intereffant, zu fehen, dafs auch hierin *De Broffe*, der Architekt *Heinrich IV.*, den Anderen vorangegangen ift oder auf einem von feinem Grofsonkel *Du Cerceau* in Charleval gelegten Grund weiter gebaut hat. Die Werke *Perrault*'s und *Gabriel*'s zeigen eine viel feinere Durchbildung der Details, als diejenigen von *De Broffe*, was an der ganzen Entwickelung ihrer Zeit liegt. Dagegen fehlt der franzöfifchen Architektur feit etwa 1660 durchweg etwas von jenem Zuge kräftiger Männlichkeit, der allen feinen Werken befonders eigen ift. Nach diefer Richtung hin ift das Gefühl *Lemonnier*'s, dafs die franzöfifche Schule fich wenig aus ihm entwickelt habe, berechtigt.

409. Einfluls von *De Broffe*.

Sehr auffallend dagegen, aufser einer grofsen Stilverwandtfchaft mit *De Broffe*, ift der Zug des männlich Feften in den Compofitionen von *Daniel Marot*, deffen Auswanderung bei der Revocation des Edicts von Nantes *Deftailleur* einen grofsen Verluft für die Architektur im Allgemeinen bezeichnet. Aber auch er war Hugenotte und hat dazu beigetragen, dem Hugenottenftil in Holland und vielleicht auch in England neues Leben zuzuführen (fiehe Art. 407, S. 298).

Wir müffen uns damit begnügen, diefe Thatfachen hier feft zu ftellen. Sie ftehen mit den in Art. 229 (S. 209) angedeuteten religiöfen und politifchen Erfcheinungen im Zufammenhang.

Einige Spuren von einem Einfluffe *Salomon*'s *De Broffe* dürften immerhin bei *François Manfard* und bei *Lemercier* zu finden fein, und zwar gerade in der kräftigen Behandlung der Säulen in einigen ihrer früheren Werke. Bei *Manfard* find es die Hoffaçade des Baues von *Gafton d'Orléans* zu Blois (1635) und die Façade feiner ehemaligen Kirche der *Feuillants* zu Paris, wie der Vergleich von Fig. 167 mit der Front von *St.-Gervais* in Fig. 166 zeigt. Bei *Lemercier* find es die kräftigen Säulen des dreifchiffigen Durchganges in feinem *Pavillon de l'Horloge* des Louvre (1624), die zum Vergleich anregen; hier war er nicht, wie in der Façade an die Formen *P. Lescot*'s gebunden. Der Einfluss endlich der Façade von *St.-Gervais* dürfte, wie wir gelegentlich des Kirchenbaues fehen werden, in Frankreich ein fehr

642) Der Eindruck des Louvrehofes von *P. Lescot* ift mehr ein künftlerifcher und vornehmer, als ein königlicher und majeftätifcher im engeren Sinne des Wortes.

bedeutender gewefen fein. Noch in der Kathedrale von Nancy ift die Mittelpartie ganz auf jene zurückzuführen. Diefe Façade war die erfte nördlich von den Alpen, die einigermafsen im Geifte der italienifchen Hoch-Renaiffance entftand. Selbft die Jefuiten ahmten fie in ihrer Weife in *St.-Paul* zu Paris nach. Ihrer echt monumentalen Strenge dürfte es zum Theile zu verdanken fein, dafs fpäter das *Val-de-Grâce* und der *Dôme des Invalides* nicht ebenfalls im Jefuitenftil entftanden find.

Man fieht aus dem Vorhergehenden, dafs der Einflufs von *De Brofſe*, wenigftens durch einige feiner Eigenfchaften, ein fehr bedeutender gewefen ift, und zwar eben fo in Frankreich, wie im proteftantifchen Europa. Sein berühmter Hugenottentempel von Charenton hat auf ähnliche Bauten in Genf, Berlin und an anderen Orten entfchieden eingewirkt.

2) Meifter des Zeitalters *Ludwig XIII.*

α) Weniger bedeutende Meifter.

410. Meifter.

Bei Meiftern, die während zweier verfchiedener Zeitabfchnitte thätig waren, ift es oft fchwer, zu entfcheiden, in welche Phafe man fie einreihen foll, namentlich, wenn man ungenügende Auskunft über den Charakter ihrer Werke befitzt. Mehrere der hier folgenden Meifter hatten ihre Thätigkeit fchon im Zeitalter *Heinrich IV.* begonnen.

Zum befferen Verftändnifs der Stellung, welche einige der bekannteren Architekten diefer Zeit einnahmen, geben wir folgenden Auszug einer Gehaltlifte der königlichen Meifter vom Jahre 1624 [643]).

Salomon de Broſſe	2400	*Livres*
Clément Métezeau	2400	»
Sr Bourdoni, ſculpteur an der Stelle von *Pierre Franqueville*	2400	»
Sr Francyne ingenieur et intendant de la conduitte des eaux et fontaines de ſa Majeſté . . .	1800	»
Le Sieur de St. Mauris [644])	1800	»
Jacques Le Mercier	1200	»
Quintin Varin, peintre	1200	»
Claude Mollet, jardinier, pour ſervir à deſſeigner en tous jardins de S. M.	1100	»
Paul de Broſſe	800	»
Jean Androuet, dict Du Cerceau	800	»

411. *Jean* I. *Androuet Du Cerceau.*

α) *Jean I. Androuet Du Cerceau* ift der vierte und letzte Meifter diefer berühmten Architektenfamilie, der es zu einer anfehnlichen Stellung brachte. Er wurde vor 1590 geboren, war 1602 noch minderjährig und lebte noch 1649. Wir fehen ihn 1617 als Sohn von *Baptiſte Du Cerceau* (fiehe Art. 206, S. 195) bezeichnet, und wegen der von feinem Vater den verftorbenen Königen geleifteten Dienfte und wegen feiner eigenen Kenntniffe wurde auch er einer der Architekten des Königs. Wir laffen die wichtigeren Angaben, die wir über diefen Meifter befitzen, folgen.

Erft am 30. September 1617 wurde *Jean Du Cerceau* in Folge des Todes von *Antoine Métivier* vom Könige angeftellt, und von den 800 *Livres* Gehalt, die erfterer hatte, wurden ihm 500 zugetheilt [645]); die anderen 300 erhielt der Bildhauer *Thomas Boudin*. Im Jahr 1625 betrug fein Gehalt 800 *Livres*,

643) *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862), S. 337.

644) *Retenu par S. M. pour ſervir aux inventions de peinture et deviſes qu'elle voudra faire dans ſes maiſons et galleries ...*

645) *Androuet (Jehan) dict Du Cerceau, architecte, au lieu et place de feu Anthoine Meſtivier, ſur la ſomme de VIIIc L. (800 liv.) de gaiges ordonnez par Sa Maté audt Meſtivier, la ſomme de Vc L (500 liv. t) par brevet du dernier jour de Septembre XVIe XVII, cy ladite ſomme de Vc L.* (*Nouvelles Archives de l'Art français*. 1872, S. 15. — Nach der Anftellung *Boudin*'s (S. 13) wäre das Brevet vom 30. September 1618.)

wurde aber in dieſem Jahr, wie für die meiſten Künſtler, auf die Hälfte reducirt. Bereits 1624 hatte er dieſes Gehalt [646]).

1632 beſaſs er gemeinſchaftlich mit ſeinem Vetter *Paul Broſſe*, Sohn des *Salomon*, Steinbrüche. Beide führten den Titel »*architectes ordinaires du Roy*« und arbeiteten zuſammen an den neuen Feſtungswerken von Paris.

1639 unternahm *Jean Du Cerceau* in Gemeinſchaft mit *Denis Laud* und *Mathurin Du Ry* den Neubau des *Pont-au-Change* zu Paris.

1647, 6. Auguſt, führte er in einem Proceſs noch den Titel *architecte ordinaire du Roi* [647]).

Jean Du Cerceau erbaute die wichtigen Hôtels de Bretonvilliers [648]) und de Sully. Letzteres, in der *rue St. Antoine*, iſt noch erhalten (Fig. 54 [S. 234] u. 304).

Ein anderer *Jean Du Cerceau*, Architekt aus Verneuil-ſur-Oiſe, alſo verwandt mit *Jean I.*, ſtarb 1644 im Alter von 21 Jahren.

412. *Paul de Broſſe.*

b) Ueber *Paul de Broſſe*, Sohn des *Salomon de Broſſe*, der ebenfalls einer der königlichen Architekten wurde und viel mit ſeinem Vetter *Jean I. Du Cerceau* wirkte, iſt bis jetzt wenig bekannt. Ich verdanke den Mittheilungen von *Ch. Read* folgende Angaben.

1617 war er bereits mit *Anne Bourrée* (oder *Bourſe, Burée* oder *de Bourrée*) verheirathet.

1618, 26. Mai, fand die Taufe ſeiner Tochter *Anne* ſtatt.

1619 war er bereits *architecte du Roy*.

1620 wurde einer ſeiner Neffen getauft.

1624 wurde er auf der Liſte der königlichen Meiſter mit 800 *Livres* Gehalt angeführt.

1634 war er noch *architecte ordinaire du Roy*, wohnhaft zu Verneuil-ſur-Oiſe.

1636. Ein *De Broſſe*, vermuthlich *Paul*, mit *Lemercier* als Mitarbeiter, war Architekt der Kathedrale von Troyes.

1636 taufte er als *Meſſire Paul de Broſſe, architecte et ingénieur du Roi* einen unehelichen Sohn.

1644, 9. März, heiratheten ſeine beiden Töchter, *Anne* und *Florence*, zwei Brüder *Céſar* und *Anthoine de Montdéſir* in der katholiſchen Kirche zu Verneuil.

413. *Charles Du Ry.*

c) Von *Charles Du Ry* (vor 1576 geboren) war bereits in Art. 397 (S. 292) die Rede. Angeblich aus Argentan in der Normandie, aber wie die Familie *De Broſſe* in Verneuil-ſur-Oiſe niedergelaſſen, ſcheint er die Rolle eines ſtellvertretenden Architekten *Salomon*'s geſpielt zu haben oder die eines mit ihm befreundeten Unternehmers. Bis jetzt ſcheint die Bezeichnung »*célèbre architecte d'Argentan* . . .« wenig verſtändlich; denn in einer Liſte des Jahres 1636 iſt er bloſs mit 400 *Livres* Gehalt angeführt, obgleich er damals nicht weniger als 60 Jahre alt ſein konnte.

Bereits 1613 begann er mit ſeinem Sohn *Matthieu* die Ausführung des Schloſſes Coulommiers und der dortigen Kapuzinerkirche zu leiten [649]). Schon 1615 ſieht man ihn auch am Schloſs Monceaux, für die Königin-Mutter, ebenfalls unter *De Broſſe* thätig [650]).

Charles iſt der Stammvater der Architektenfamilie *Du Ry*. Wir führen deren Namen der Reihe nach an [651]). Jeder war Sohn des vorhergehenden: *Charles*, *Matthieu*, *Paul*, *Charles II.*, *Simon-Louis* und *Jean-Charles-Etienne*. Seit *Paul*, der als Hugenotte nach der Revocation des Edicts von Nantes Frankreich verliefs, waren dieſe Meiſter ſtets in Caſſel thätig, wo ſie alle zu hohen Stellungen gelangten und der letzte 1811 ſtarb.

---

646) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862—66), S. 340.

647) Abgebildet in: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau etc.* Paris 1887. Fig. 118 u. 119.

648) Gef. Mittheilung von *H. Lemonnier*.

649) In den Abrechnungen vom 14. November 1622 zwiſchen *Catharina von Gonzaga* und ihrem Intendanten, dem *Sieur de Beauvillain*, wird er als *Me Charles du Ry, maſſon du chaſteau* bezeichnet, ein anderes Mal einfach als *Maſſon* (ſic).

650) *A Charles du Ry, maiſtre maçon à Paris, la ſomme de 201lt 12st à luy ordonnée par le dict eſtat au vray cy devant rendu pour les ouvraiges de maçonnerie qu'il a faitz aux réparations du chaſteau de Monceaux, laquelle Somme . . . payment comptant en a eſté faict par le dict ſieur de la Broſſe architecte de la dicte dame Royne.*

651) Nach: LANCE, a. a. O., Bd. II. S. 243. — *Lance* folgt den Angaben *Duſſieu*'s.

414. *Salomon de Caus.*

b) *Salomon de Caus* oder *Caux* wurde um 1576 in Dieppe oder der Umgegend geboren. Er war faſt ausſchlieſslich im Auslande thätig, unter anderem in Heidelberg. Er kam 1619 auf einige Zeit nach Frankreich zurück. Auſser der Anfertigung von Entwürfen und Berathungen für eine nicht ausgeführte Brücke in Rouen iſt über eine Thätigkeit in ſeiner Heimath nichts bekannt.

Charles Read hat ſeinen Begräbniſsſchein von Februar 1626 veröffentlicht[652]). Man glaubte, er wäre erſt 1641 geſtorben.

β) Hauptmeiſter.

415. *Clément II. Métezeau.*

a) *Clément II. Métezeau* (früher *Méthezeau*), geboren zu Dreux am 6. Februar 1581, beerdigt am 29. November 1652, iſt der letzte berühmte Meiſter dieſer Familie (ſiehe Art. 379 u. 380, S. 283). *Clément* war ebenfalls ein Sohn von *Thibaut* und wurde Architekt *Ludwig XIII.* und *Ludwig XIV.* Er iſt beſonders wegen des Dammes berühmt, durch welchen er La Rochelle vom Meer und der engliſchen Hilfe abſchloſs und dadurch 1628 zum Falle brachte.

1615, 25. September, wurde *Clément* vom König mit einem Gehalt von 800 *Livres* jährlich angeſtellt.

1624 unterhielt *Ludwig XIII. Claude Rouhier* bei *Méthezeau*, damit *Rouhier* in der Architektur unterrichtet werde.

1625 betrug ſein Gehalt 2400 *Livres*. Daſſelbe wurde nicht, wie dasjenige der meiſten anderen Meiſter (ſiehe Art. 395, S. 291), auf die Hälfte reducirt, »in Anbetracht des Dienſtes, welchem er von Neuem unterworfen ſein wird, um die Fortſetzung des neuen Gebäudes des Louvre zu bewachen und das Auge darauf zu haben« [653]).

1626 führte er den Titel »*architecte ordinaire du Roy*«.

1627, 27. November, entwarf er den Plan zum Damm von La Rochelle und verreiste wieder.

1636 war ſein Gehalt auf 3000 *Livres* geſtiegen »in Anbetracht ſeines Verdienſtes und des gegenwärtigen gewöhnlichen Dienſtes, den er dem König leiſtet.«

Im Folgenden ſeien die Namen der *Clément* zugeſchriebenen Hauptwerke angeführt:

Das Schloſs de la Meilleraye im Poitou.

Das Schloſs Chilly auf der Straſse nach Orleans, für den Marſchall *d'Effiat* erbaut; beide von *d'Argenville* ihm zugeſchrieben [654]).

Alte Schriftſteller ſchreiben ihm zu:

Das Hôtel de Longueville zu Paris (Fig. 57, S. 239) zuerſt de Luynes, ſpäter d'Espernon, vor 1621 begonnen.

Die Kirche *de l'Oratoire* zu Paris, und zwar der Entwurf (Grundſtein 1621) und der Bau des Schiffes. Der Chor wurde 1630 nach ſeinem Entwurf von *Lemercier* gebaut. Die Façade ſtammt aus ſpäterer Zeit.

Der Kloſterhof der *Aſſomption* zu Dreux 1632.

Das Südkreuz der Kirche zu Dreux.

Métezeau war einer der Meiſter, die ihre Wohnung in der *Galerie du Louvre* hatten. Er ſtarb daſelbſt als *architecte ingénieur ordinaire du Roy* und wurde am 29. November 1652 beerdigt.

Merkwürdigerweiſe wird *Clément II. Métezeau* auch mit zwei der Hauptwerke von *Salomon de Broſſe* in Zuſammenhang gebracht: die Façade von *St.-Gervais* in Paris, deſſen Werk ſie nach *T. Donnant* [655]) ſein ſoll, während *Cathérinot* [656]) ſie

652) Siehe: *Bulletin de la Société de l'hiſtoire du Proteſtantisme français*, Bd. XI, S. 305.

653) *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 40.

654) Siehe: D'ARGENVILLE, D. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris 1745.

655) Nach *Berty* Verfaſſer eines wenig zuverläſſigen Manuſcripts (HF 283) der *Bibliothèque de l'Arſenal* zu Paris (S. 262).

656) Siehe ſein *Traité de l'architecture*. Paris 1688.

als Werk beider Meiſter anſieht. Derſelbe *Donnant* ſagt, der Luxemburg-Palaſt zu Paris ſei das Werk *Métezeau*'s. Dieſe Angaben localpatriotiſch geſinnter Landsleute *Métezeau*'s können an der Autorſchaft des *De Broſſe* nichts Weſentliches ändern [657]).

416. *Jacques Lemercier.*

b) *Jacques Lemercier* oder *Le Mercier* (geboren zu Pontoiſe um 1585, geſtorben 1654) iſt mit *Fr. Manſard* der thätigſte Architekt des Zeitalters von *Richelieu*. Weit mehr noch als königlicher Architekt iſt er der eigentliche Leibarchitekt des mächtigen Cardinals, für den er eine ungeheuere Bauthätigkeit entfalten muſſte. Wir geben aus derſelben folgende Angaben und Jahreszahlen.

1618 war *Lemercier* bereits einer der königlichen Architekten mit 1200 *Livres* Gehalt.

1620 wurde er mit *Salomon de Caus* nach Rouen geſchickt, um den Bau einer Brücke zu ſtudiren.

1624 hatte er noch 1200 *Livres* Gehalt, während *De Broſſe* und *Clément Métezeau* je 2400 *Livres* erhielten.

Seit 1624 mit der Fortſetzung des Louvrehofs betraut, baute er die nördliche Hälfte der Weſtſeite mit dem berühmten *Pavillon de l'Horloge* und den weſtlichen Theil der Nordſeite.

1627 begann er im Poitou das wahrhaft königliche Schloſs *Richelieu* und die gleichnamige Stadt für den Cardinalminiſter.

1627 ſoll er (nach anderen *Clément Métezeau*) das Schloſs Silly oder Chilly für den Marſchall *Ruzé d'Effiat*, Vaters des unglücklichen *Cinq Mars*, erbaut haben.

1629 begann er in Paris für *Richelieu* das *Palais Cardinal*, ſpäter *Palais Royal*, und leitete die darauf folgenden Vergröſserungen. Von ſeinen Bauten ſoll nur noch das Fragment der ſog. *Galerie des Proues* erhalten ſein.

Gleichzeitig fing er für *Richelieu* mit dem Bau der Kirche und der Gebäude der Sorbonne zu Paris an. (Siehe Fig. 202 u. 257.)

1632 (?) begann *Lemercier* für *Ludwig XIII.* das alte Schloſs zu Verſailles (Fig. 58 [S. 240] u. 273), von welchem die *Cour de Marbre* noch erhalten iſt.

1633 kaufte *Richelieu* die Beſitzung zu Rueil bei Paris und lieſs am Schloſs Vieles durch *Lemercier* bauen [658]).

1636 baute er mit *Paul* (?) *de Broſſe* die zwei Laternen des Nordthurmes der Kathedrale von Troyes.

1636 wurde das *Palais Cardinal* zu Paris vollendet [659]).

1636 betrug in Anbetracht »ſeines Verdienſtes und ſeiner gegenwärtigen Dienſte« ſein Gehalt 3000 *Livres* [660]).

1639 wurde *Lemercier* erſter Architekt des Königs.

1645 ſtand er an der Spitze der königlichen Meiſter mit 3000 *Livres* Gehalt.

1646 wurde *Lemercier* in Folge der Weigerung *Fr. Manſard*'s, ſeinen Entwurf für die Kirche des *Val-de-Grâce* zu vereinfachen, mit der Fortſetzung deſſelben beauftragt und führte ſie angeblich bis zum inneren Hauptgeſims aus.

1652 baute er als Nachfolger von *Cl. Métezeau* den Chor der *Oratoire*-Kirche zu Paris.

1653 fing er mit dem Bau der Kirche *St.-Roch* zu Paris an und führte den Chor und einen Theil des Schiffes aus.

Als weitere Arbeiten *Lemercier*'s führt *Lance* die Kirchen zu Rueil und Bagnolet bei Paris an, ferner die *Hôtels de Liancourt*, *de la Rochefoucault* und *de Longueville*. Letzteres wurde bereits als ein Werk von *Clément Métézeau* erwähnt (Fig. 57).

Lemercier weilte mehrere Jahre (angeblich von 1607—13) in Italien. Nach einer mündlichen Angabe von *Deſtailleur* hätte er ein Modell der Peters-Kirche in Rom geſtochen.

---

657) *A. de Montaiglon* meint, *Métezeau* könnte der Unternehmer des Baues der Façade von *St.-Gervais* geweſen ſein. *Berty*, der dieſe Anſicht erwähnt, denkt, es ſei vielleicht, da es ſich um eine katholiſche Kirche handelte, dem proteſtantiſchen *De Broſſe* ein katholiſcher Meiſter beigeſellt worden. *Read* endlich weist auf die Möglichkeit eines Druckfehlers bei *Sauval* hin, der einen *Monart* als ausführenden Meiſter der Façade nennt, womit vielleicht *Métezeau* gemeint ſein könnte. (Siehe unſere Notiz über *Fr. Manſard*, S. 304), ſo wie: BERTY, A. *Les grands architectes français*. Paris 1860. S. 129.)

658) Siehe: BONNAFFÉ, E. *Recherches ſur les collections de Richelieu*. Paris 1883. S. 92.

659) Siehe ebendaſ., S. 6.

660) *Jacques* hatte einen jüngeren Bruder *François*, der ihn 1636 während ſeiner Reiſen vertrat und 900 *Livres* Gehalt bezog. (*Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 33 u. 34.)

Sein Stil ſcheint ſtets ein ſtrenger mit claſſiſcher Richtung geweſen zu ſein. Viele ſehen ſeinen *Pavillon de l'Horloge* im Louvre als das beſte Werk der franzöſiſchen Architektur an. Bei der Fortſetzung der Architektur *Lescot*'s war es ſchwer, beſſer, aber leicht, weniger gut zu ſchaffen. An den inneren Säulen des Durchganges, unter dem Pavillon, greift *Lemercier* zu einer viel kräftigeren Behandlung, mehr in der Art von *De Broſſe* an der Façade von *St.-Gervais*.

Sauval[661]) ſchildert *Lemercier* als etwas langſam, aber gediegen, bedächtig, wohlwollend für die Arbeiter und als den beſten Architekten ſeines Jahrhundertes. Wenn er nicht ſein *Vitruv*, ſo ſei er der *Palladio* des Jahrhundertes. Trotz der ungeheueren ihm anvertrauten Arbeiten bereicherte er ſich nicht, und nach ſeinem Tode muſſte ſeine prächtige Bibliothek für 10000 Thaler (*Écus*) verkauft werden, um ſeine Schulden zu bezahlen. Auf ſeinen Rath wurde *Derand*'s Jeſuitenkirche *St.-Louis* (der *Maiſon Profeſſe*) nicht orientirt, um beſſer zur Geltung zu gelangen; »*au jugement du quel* (*Lemercier*) *ſe rapportèrent tous les Jéſuites du monde*«, fügt *Sauval* hinzu.

Seine beiden Söhne *Jacques* und *François Le Mercier*, »*enfants de déffunt le Sr Jacques Le Mercier, vivant excellent architecte de Sa Maté*«, erhielten jeder jährlich 300 *Livres*, um ihre Architekturſtudien machen zu können[662]).

417. *Pierre Le Muet.*

c) *Pierre Le Muet* oder *Lemuet* (geboren 7. October 1591 zu Dijon, geſtorben 1669) iſt wohl mit *Manſard* und *Lemercier* der bedeutendſte Meiſter dieſer Zeit. Auch er iſt von *Salomon De Broſſe* beeinfluſſt worden, wie die Anlage der Pavillonbildung des Schloſſes Chauvigny, verglichen mit derjenigen von Coulommiers (Fig. 136 u. 272), zeigt. Dies erklärt ſich ſchon aus folgender Thatſache.

Bereits 1616 führte er den Titel eines *architecte du Roy* und erhielt 300 *Livres* für ein Reliefmodell des ſeit 1615 von *De Broſſe* begonnenen Luxemburg-Palaſtes. 1618 wurde er angeſtellt, um für den Intendanten der königlichen Bauten Modelle von Gebäuden anzufertigen.

Nach *F. Manſard*'s Rücktritt und nach *Lemercier*'s Tod wurde ihm durch königliches Patent vom 5. März 1655 (nicht 1645, wie bei *Lance*[663]), der Bau der *Val-de-Grâce*-Kirche, den er zu Ende geführt haben ſoll, anvertraut. Er erhielt dafür jährlich 3000 *Livres* Gehalt.

Von ihm wurden in Paris die *Hôtels d'Avaux, de Luynes, de l'Aigle* und des Präſidenten *Tubeuf*, ſpäter *Mazarin*'s (Fig. 149), errichtet.

Nach bedeutender Bauthätigkeit vollendete er das Schloſs Tanlay, baute deſſen Hofthor (Fig. 139) und errichtete die Schlöſſer Chauvigny in der Touraine und de Pont in der Champagne, die u. A. durch ihre Pavillonbildung eigenthümlich ſind.

Le Muet veröffentlichte einen Tractat über die Säulenordnungen[664]). Intereſſanter iſt ſeine »*Manière de bien Baſtir*«[665]), weil er eine Reihe von Entwürfen für Privathäuſer giebt, mit dem denkbar kleinſten anfangend bis zu immer gröſser werdenden Grundſtücken. Ein drittes Werk bezieht ſich auf ſeine ausgeführten Bauten[666]).

418. *François Manſard.*

b) *François Manſard* oder *Manſart* (geboren am 23. Januar 1598 zu Paris, geſtorben ebendaſelbſt am 23. September 1666) iſt durch die Eigenſchaften ſeiner Werke, wie durch die Eigenart ſeiner Perſönlichkeit eine der bedeutendſten Erſcheinungen unter den franzöſiſchen Architekten. Mit *De Broſſe* dürfte er der

---

661) Siehe: SAUVAL. *Hiſtoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris 1724. Bd. I, S. 330 u. 464.

662) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, S. 33.

663) In: *Dictionnaire des Architectes etc.* Paris 1873. Bd. II, S. 53, n. 2.

664) *Traicté des cinq ordres d'architecture dont ſe ſont ſervi les Anciens, traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien baſtir, par le Sr Le MVET.* Paris 1623.

665) *Manière de bien Baſtir pour toutes ſortes de perſonnes, par Pierre le Muet, architecte ordinaire du roy et conducteur des deſſeins des fortifications en la province de Picardie.* Paris 1647.

666) *Augmentations de Nouveaux Baſtimens faicts en France, par les ordres et Deſſeins du Sieur le Muet.* Paris 1647.

beſte Baumeiſter im XVII. Jahrhundert geweſen ſein. Trotz des Ruhmes ſeines Zeitgenoſſen *Lemercier* und ſeines Groſsneffen *J. Hardouin Manſard* erſcheint er mir als ein freieres, harmoniſcheres, ſchwungvolleres und zugleich kräftigeres Talent, als die übrigen Meiſter ſeines Jahrhundertes und die drei anderen ſeines Namens. *Manſard* ſcheint ſo durchdrungen von dem, was der wirkliche Architekt der Architektur ſchuldig iſt, daſs er, wie 200 Jahre ſpäter *Felix Duban*, es vorzog, dem Ruhme, den Louvre zu vollenden, zu entſagen, um nicht gegen ſeine architektoniſche Ueberzeugung zu handeln. *Saint-Simon* nennt ihn *le grand Manſard qui a laiſſé une ſi grande réputation parmi les architectes. D'Aviler* bezeichnet *Meſſieurs de Broſſe & Manſard* als *deux des plus grands architectes de ce ſiècle* [667]).

François war Sohn von *Abſalon Manſard*, Zimmermeiſter des Königs, und hat durch den Bau bedeutender Schlöſſer, Hôtels und Kirchen wohl am meiſten auf die Entwickelung der Architektur zwiſchen 1630 und 1666 eingewirkt.

Germain Gautier, Schwager ſeines Vaters und einer der Architekten *Ludwig XIII.*, ſoll ſein Lehrer geweſen ſein. Indeſs hat *Salomon de Broſſe*, unmittelbar oder durch ſeine Werke, einen bedeutenden Einfluſs auf ihn ausgeübt, wie aus dem Vergleich zwiſchen ſeinem Schloſsbau zu Blois mit demjenigen zu Coulommiers und zwiſchen den in Fig. 166 u. 167 dargeſtellten Kirchenfaçaden ſich ergiebt. Die Aehnlichkeit zwiſchen letzteren iſt ſo groſs, daſs man ihn für den Schüler oder Bauführer von *Salomon* halten möchte; *Sauval* nämlich nennt als ſolchen an der Kirche von *St.-Gervais* einen *Monart*, von welchem man ſonſt nichts weiſs [668]). Ein Druckfehler, wie ſie bei *Sauval* häufig ſein ſollen, wäre nicht ausgeſchloſſen. *Manſard* wäre bei der Grundſteinlegung 19 Jahre alt geweſen.

Aus der Thätigkeit *Manſard*'s heben wir folgende chronologiſche Anhaltspunkte hervor.

1632—34 baute er in Paris die Kirche der *Viſitation des Filles de Sainte Marie* (Fig. 62, S. 253).
1634 nahm er die Vergröſserung des *Hôtel Carnavalet* zu Paris vor.
In die Jahre 1635—38 fallen Beginn und Bau des *Hôtel de la Vrillière* zu Paris.
1635 fing er auf Schloſs Blois den Bau des *Gaſton d'Orléans* an.
1642 (nicht 1657) Bau des Schloſſes von Maiſons bei St.-Germain-en-Laye.
1645. Beginn des Kloſters und der Kirche *Val-de-Grâce* zu Paris.

Zur beſſeren Ueberſicht der Thätigkeit *Manſard*'s erwähnen wir hier (nach *Lance*) die wichtigſten ſeiner Bauten, von denen im Folgenden eingehender die Rede ſein wird.

Kirchen in Paris: Die Façaden der *Feuillants* (Fig. 167), diejenige des Kloſters der *Dames de Ste.-Marie* (Chaillot) und der *Minimes* bei der *Place Royale* (Fig. 259); die Hauptaltäre der *Filles-Dieu*, des Spitals der *Trinité* und des Kloſters *St.-Martin des Champs*. Hôtels: *De Mazarin* (1633—49), die Galerie, *de Conti, de Bouillon et d'Albret, de Jars* oder *Sénozan; d'Aumont (rue de Jouy), de Coislin de Fieubert, de Châteauneuf* (ſeit 1765 *de Laval*), das Thor des *Hôtel Guénégaud;* angeblich das *Hôtel-de-Ville* von Troyes. — Schlöſſer: zu Fresnes (zwiſchen Claye und Maux), zu Berny, zu Bercy, zu Balleroy (Calvados, 1626—36), zu La Ferté-Reuilly (1659); Theile der Schlöſſer zu Choiſy-ſur-Seine, zu La Ferté-Saint-Aubin, zu Petit-Bourg (zwiſchen Paris und Corbeil), zu Coulommiers, Richelieu und Gêvre in der Brie.

Ueber das Gehalt *Manſart*'s haben wir folgende Angaben [669]): 1636 bezog *François Manſart*, »*architecte*«, jährlich 1200 *Livres*; 1645 erhielt er für $^3/_4$ Jahre 2250 *Livres* Gehalt; 1656 hatte er 3000 *Livres*, aber reducirt auf die Hälfte; 1606 empfing der Bildhauer *Jehan Manſart* jährlich 500 und 1618 ſein Sohn *Pierre* (Bildhauer) auch 500 *Livres*.

667) Siehe: D'Aviler, C. A. *Cours d'architecture etc.* Paris 1691. Ausg. von 1750. S. 36.

668) *Lance* (in ſeinem *Dictionnaire des architectes français*) erwähnt ihn nicht. *Charles Normand* (in: *Nouvel itinéraire-guide artiſtique et archéologique de Paris.* Paris 1889—92. S. 302) nennt ihn *Claude Monnart.*

669) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 39.

Folgender Zug ſcheint zu beweiſen, daſs unſer Meiſter eine groſse Unabhängigkeit des Charakters beſaſs und von dem ſehr durchdrungen war, was er der Ehre ſeiner Kunſt ſchuldig ſei. Bei allen Werken, die er unternahm, behielt ſich *François Manſard* ſtets das Recht vor, alle Veränderungen, die ihm geeignet zu ſein ſchienen, vornehmen zu können. Dieſer Gewohnheit allein wird zugeſchrieben, daſs der Bau der Hauptfaçade des Louvre (die ſpätere Colonnade) nicht ihm anvertraut und zuerſt *Bernini* nach Paris berufen wurde. *Colbert* hatte ihn gebeten, unter mehreren ſeiner Entwürfe, die ſehr ſchön wären, ſelbſt einen auszuſuchen, den er endgiltig feſt ſtellen ſollte. *Manſard* ſchlug es ab mit der Bemerkung, er wolle für die Ehre Sr. Majeſtät ſich die Freiheit wahren, immer beſſer ſchaffen zu können [670]). Dieſem Trieb nach ſtetem Verbeſſern wird zugeſchrieben, daſs er oft beträchtliche Theile ſeiner Bauten wieder abtragen lieſs, um ſie beſſer herzuſtellen. Am Schloſs zu Maiſons ſoll er das ganze Erdgeſchoſs wieder abgetragen haben.

In Folge der Unbeugſamkeit ſeines Willens wurde die Fortſetzung ſeines ſchönſten Kirchenbaues in andere Hände gelegt. Der *Val-de-Grâce* iſt bis zum inneren Hauptgeſims (wahrſcheinlich bloſs das Erdgeſchoſs) das Werk *Fr. Manſard*'s. Nachdem man ihn vergebens gebeten hatte, für die Fortſetzung des Baues einen minder koſtſpieligen Entwurf aufzuſtellen, wurde die Weiterführung an *Le Mercier* übertragen [671]).

Die Eigenthümlichkeit ſeines Charakters erhellt noch aus einer anderen, wie es ſcheint, weniger löblichen Einrichtung, die *Manſard* geplant hatte. Als Nebenquelle der Bereicherung hatte er ſich die Organiſation eines Privilegiums ausgedacht, wonach alle Kupferſtecher Frankreichs einregimentirt werden ſollten und nichts ohne ſein Gutachten und ſeine Billigung veröffentlichen dürften. Es gelang der Akademie noch rechtzeitig, die Bewilligung rückgängig zu machen. Am ſonderbarſten aber erſcheint folgende Idee, die auf eine unglaubliche Eitelkeit zu deuten ſcheint. *Jules Hardouin Manſard* wurde 1683 von *Ludwig XIV.* geadelt. Sein Groſsonkel *François Manſard* hatte ſich dagegen eine Genealogie anfertigen laſſen, wonach ſeine Familie während 800 Jahren Architekten hervorgebracht hätte, mit Angabe ihrer Vornamen, Geburts- und Sterbejahre, Kinder, Ehen und Arbeiten unter *Hugues Capet* und *Louis le Gros!* »*Rien n'y manque, c'eſt la hablerie montant jusqu'à l'heroïsme*« ſagt *A. de Montaiglon* [672]).

Bei einem ſolchen Charakter muſſte *Manſard* vielfachen Anſtoſs erregen, ſowohl bei ſeinen Bauherren, als auch unter ſeinen Fachgenoſſen, und man hat auf ihn eine berühmte Satire »*La Manſarade*« verfaſſt und veröffentlicht [673]). Wir vermögen nicht zu entſcheiden, ob man rein vor der Erfindung eines böswilligen Neides ſteht, oder ob die Anklagen berechtigt waren.

Darin werden ſeine Fehler im Gegenſatz zu den Eigenſchaften *Bramante*'s und anderer Italiener hervorgehoben. Ferner wird vom Einſturz des Veſtibules im Schloſs Maiſons geſprochen und von einer ähnlichen Gefahr bei der *Galerie Mazarine*. Alsdann kommt die Verhöhnung ſeines Haushaltes: »*ſes valets, ſes chevaux et ſon carroſſe, qui tient plus de l'antique que ſes bâtiments . . . auſſi ſont-ce de ces corruptions là que les maiſons qu'il poſſède, ont éſté baſties*«. Zuletzt wird noch die Dreſſur ſeiner Pferde angeführt: »*faire dreſſer ſes chevaux au manège, ainſi qu'il faiſait à Blois, pour ſe faire trainer en cadence.*«

---

670) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II. (1862—66), S. 248.

671) Im Schloſs Fresnes bei Meaux ſoll *Fr. Manſart* die Capelle nach ſeinem Modell des *Val-de-Grâce* errichtet haben. (Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II (1862—66), S. 255.

672) Siehe: *Archives de l'Art français*, 2. Serie (1862—66), S. 244.

673) *La Manſarade, ſatire contre François Manſart*, abgedruckt in: *Archives de l'Art français*, 2. Serie, Bd. II, S. 242—260. — Dieſe Satire erſchien in Paris am 1. Mai 1651.

7) Architekten des Jeſuiten-Ordens.

a) *Etienne Martellange* (1569—1641). Wir ſtehen hier vor der Thätigkeit eines Architekten und Malers, die von derjenigen der Meiſter, die wir bisher zu betrachten hatten, ſehr verſchieden iſt. *Charvet* hat ihm eine jener intereſſanten und gewiſſenhaften Monographien gewidmet, wie er ſie über verſchiedene Meiſter verfaſſt hat, und auf die wir für das Weitere hinweiſen [674]). Sie geſtattet beſſer als irgend etwas Anderes, ſich eine Vorſtellung von der ungeheueren Thätigkeit zu machen, die der Jeſuitenorden in Frankreich zu entwickeln begann, und von dem Einfluſs, den er durch ſeine Bauten und ſeine *Colléges* auf die franzöſiſche Architektur und den franzöſiſchen Geiſt auszuüben fähig war. 419. *Etienne Martellange.*

Durch Auffindung einer Reihe von Originalzeichnungen von *Martellange* hat *Henri Bouchot* viele der Vermuthungen *Charvet*'s beſtätigen können und dieſes Bild der Thätigkeit von *Martellange* beträchtlich erweitert [675]).

Etienne Martellange wurde zu Lyon geboren. Sein Vater hieſs ebenfalls *Etienne* und war dort Maler. Wie ſeine beiden Brüder wurde auch dieſer Sohn Jeſuit und trat 1590 zu Avignon in den Orden. *Bouchot* vermuthet, daſs er um dieſe Zeit nach Italien ging und bis zur Rückkehr der Jeſuiten (1603 oder bis 1604) dort weilte. Schon *Charvet* beſprach die zwei Bände Originalzeichnungen von *Martellange,* die der Herzog von *Chaulnes* im XVIII. Jahrhundert dem Grafen *Caylus* geliehen hatte und nun verſchollen ſeien. *Henri Bouchot* zeigte mir dieſelben im Pariſer Kupferſtich-Cabinet, wo er dieſelben unter dem falſchen Namen *Stella*'s wieder aufgefunden hatte [676]). Er zeigte mir ferner fünf andere Bände Originalzeichnungen, die er ebenfalls auf dem Kupferſtich-Cabinet in Paris entdeckt hatte [677]). Sie enthalten Pläne von Jeſuitencollegien in der ganzen Welt oder Entwürfe zu ſolchen, die dem General in Rom zur Begutachtung zugeſandt wurden. Viele der Zeichnungen ſind von *Martellange* und enthalten ſeine lateiniſchen, franzöſiſchen oder italieniſchen Anmerkungen.

Charvet glaubt, *Martellange* könne italieniſchen Urſprunges und ſein wirklicher Name *Martelenchi* ſein. *Bouchot* ſeinerſeits hebt die Leichtigkeit hervor, mit welcher er in ſeinen Notizen ſich in italieniſcher Sprache ausdrückte [678]). Wir bemerken hierzu, daſs nicht nur ſein Italieniſch eben ſo gut wie ſein Franzöſiſch iſt, ſondern, daſs die Wendungen, die er gebraucht, durchaus diejenigen der italieniſchen Architekten ſind, ſo daſs er zum mindeſten lange in Italien geweilt hat, die Sprache viel beſſer lernte, als fremde Architekten es zu thun pflegen, und zum mindeſten auch eine italieniſche Architekturausbildung erhielt. Eine ſtellenweiſe etwas eigenthümliche Orthographie kommt auch in ſeinem Franzöſiſch vor, hat aber für damalige Gebräuche in beiden Ländern nichts Befremdendes. Später, ſagt *Bouchot*, nimmt der Gebrauch des Italieniſchen in den Anmerkungen mehr und mehr ab [679]). Immerhin ſchrieb er 1627 die lange ſtrenge Kritik über den Entwurf *Derand*'s für die Façade der *Maiſon Profeſſe* in der *Rue St.-Antoine* zu Paris (jetzt *St.-Paul et St.-Louis*) in italieniſcher

674) Charvet, L. *Biographies d'architectes. Etienne Martellange.* Lyon 1875.

675) Bouchot, H. *Notice ſur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jéſuites, ſuivie du Catalogue de ſes deſſins etc. Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes.* Bd. XLVII. Paris 1886.

676) Ebendaſ. — Die Nummer der zwei Bände iſt U b 9 und U b 9a.

677) Im *Cabinet des Eſtampes* zu Paris tragen die fünf Bände die Bezeichnung »*Piante di diverſe fabriche*« Hd 4 bis Hd 4 d.

678) Siehe: Bouchot, a. a. O., S. 5.

679) Siehe ebendaſ., S. 28—29.

Sprache. Hierzu kommt, dafs er ſich in ſeinen Maſsen vielfach der *canne* bedient. *Charvet* glaubt, es komme dies daher, dafs er ſich viel in Avignon aufhielt, wo dieſes Maſs gebräuchlich iſt. Es iſt aber mit dem *palmo romano* dasjenige Maſs, deſſen ſich die meiſten Architekten in Rom bedienten, und noch 1627 in ſeiner erwähnten Kritik ſchreibt er, die Thür habe 21 *palm. Rom.*

Nach *ig aniol de la Force*[680]) hatte ſich auch *Martellange* am Bau der erwähnten Kirche zu Paris betheiligt. *Charvet* glaubt, es könne ſich höchſtens um eine techniſche Thätigkeit gehandelt haben, die ihm vielleicht die Pflicht des abſoluten Gehorſams ſeines Ordens auferlegt hatte. *Piganiol* ſagt, *Martellange* hätte vorgeſchlagen, einfach *Il Geſù* zu Rom hier zu copiren. Der Stil ſeines Noviziats zu Paris war durch und durch römiſch.

Der Titel von *Martellange* war *coadjuteur temporel*[681]). Von der Rolle, die er unter *Heinrich IV.* und *Ludwig XIII.* geſpielt hat, ſchreibt *Bouchot:* »*il inonda la France d'égliſes lourdes et froides, mais non ſans puiſſance*«, deren gröfsere Zahl noch vorhanden iſt. *Bouchot* giebt die Liſte der Kirchen und *Colléges*, an deren Erbauung *Martellange* theilnahm. Man wird ſie im Folgenden im Abſchnitt über die Bauten der Jeſuiten finden, wo wir einige ſeiner Hauptbauten beſprechen werden.

Seit ſeiner Anſtellung als *coadjuteur temporel* (1603) hatte *Martellange* eine ganze Reihe von Entwürfen für die Gebäude des Ordens aufgeſtellt. An der gröfseren Zahl wurde gleichzeitig gearbeitet. *Charvet* war es gelungen, die Thätigkeit *Martellange*'s an acht verſchiedenen *Colléges* feſt zu ſtellen. Durch den glücklichen Fund der erwähnten Zeichnungen hat *Bouchot* dieſe Thätigkeit auf 26 *Colléges* ausgedehnt. *Martellange* wurde, wie *Charvet* ſchreibt, ſo zu ſagen *l'architecte général* des Ordens in den Provinzen von Lyon, Toulouſe und ſogar von Paris; er begleitete die *Pères Provinciaux* auf ihren Inſpectionen zur Zeit, als ſie Verträge mit den Municipalitäten für die Organiſation der *Colléges* abſchloſſen[682]). Auf Grund des von ihm gefundenen neuen Materials vergleicht *Bouchot* ſeine Thätigkeit mit der eines *inſpecteur directeur des travaux*, deſſen Ruf in Folge ſeiner groſsen Erfahrung ſich bis nach Rouen und Rennes ausdehnte[683]).

Schon am 24. Juli 1606 ſchreibt der berühmte *Père Coton*, Beichtvater *Heinrich IV.*, dem Jeſuitengeneral in Rom, der König habe *Martellange* als *inſignem architectum et pictorem* bezeichnet und vom *Père Provincial* in Lyon für das *Collège de la Flèche* verlangt. In der That mufs *Martellange* eine ungemein thätige und auch tüchtige Perſönlichkeit geweſen ſein. Seine Pläne für die Gebäude der *Aumone Générale* zu Lyon, jetzt *Hoſpice de la Charité*, ſind für die damalige Zeit eine geradezu hervorragende Leiſtung, die auch jetzt noch volle Anerkennung verdient (Fig. 216). Wie *Charvet* hervorhebt, waren die decorative Uebertreibung und der Manierismus der Formen, in welche ſpäter die Jeſuiten verfielen, dem *Martellange* ganz fremd; durch ihre Einfachheit und Strenge hätten ſeine zahlreichen Werke auf die damalige Architektur einen gefunden Einfluſs ausgeübt. Hierin erinnern ſie an den Charakter derjenigen des groſsen Hugenottenmeiſters *Salomon de Broſſe*, deſſen Freund *Martellange* geweſen ſein ſoll[684]).

---

680) *Deſcription de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 371 ff.

681) Nach *Charvet* wurde er dies zu Chambery am 29. März 1603. Nach *Bouchot* (a. a. O., S. 5 u. 24) erhielt er dieſen Titel 1590 zu Avignon.

682) A. a. O., S. 10.

683) Ebendaſ., S. 6.

684) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 211.

Nach dem Stiche von *J. Marot* zu urtheilen[685]), war ſeine Thür des Noviziatbaues eben ſo ſtreng, als ein Werk von *De Broſſe*. Die Lorbeerſtränge, die neben den Thürpfoſten gerade herunter hängen, ſind im Maſsſtab eben ſo kräftig gebildet, wie das *De Broſſe*'ſche Blattwerk an der Kirche *St.-Gervais* zu Paris.

Bouchot meint, *E. Martellange* könne die Façade der *Minimes* zu Nevers gebaut haben, da er ſie abgebildet hat[686]). Dieſe Anſicht ſcheint mir nicht wahrſcheinlich, wenn man an ſeine Façade des Noviziats zu Paris denkt. Im Kapitel über das Techniſche werden wir im Folgenden ſehen, daſs *Martellange* einige Beiträge zum Werk des Pater *Derand* über den Steinſchnitt lieferte. Nach *Deſtailleur* hätte *Martellange* auch dem *Mathurin Jouſſe* 1626 bei ſeiner »*Traduction de la perſpective de Viator*« geholfen. *A. de Montaiglon* und *Charvet*[687]) ſind der Anſicht, es ſei dieſe Ausgabe von 1626, »*augmentée et illuſtrée par maiſtre Eſtienne Martellange*«, vielleicht nicht zu Stande gekommen, weil die Ausgabe von 1635 nichts mehr von *Martellange* erwähnt.

Martellange, der am Stein litt, muſſte ſich 1633 operiren laſſen. Nach dieſer Zeit bis zu ſeinem Tode (3. October 1641), ſagt *Charvet*, ſcheint er ſich nur noch mit kleineren Werken der Malerei beſchäftigt zu haben. *Bouchot* möchte auf Grund datirter Anſichten von Bauten dieſe Veränderung ſeiner Beſchäftigung erſt in das Jahr 1637 ſetzen. Mit Hilfe dieſer zahlreichen datirten Zeichnungen nach Gebäuden in verſchiedenen Gegenden hat *Bouchot* eine chronologiſche Liſte der Ortſchaften aufgeſtellt, in welchen *Martellange* von 1605—39 ſich aufhielt[688]). Ohne erſchöpfend zu ſein, giebt dieſe Zuſammenſtellung ein intereſſantes Bild von der auſserordentlichen Thätigkeit, die der Jeſuiten-Architekt zu entfalten hatte.

420. *François Derand.*

b) *François Derand*[689]) (1588—1644) wurde in der Diöceſe von Metz geboren und trat 1611 in den Jeſuitenorden. Dieſer Heimath mag es zuzuſchreiben ſein, daſs er, im Gegenſatz zum einfachen ſtreng römiſchen Stil des Lyoner *Martellange*, ſtark zum römiſch-vlämiſchen Barocco hinneigte.

Derand iſt beſonders als Erbauer der *Maiſon Profeſſe* der Jeſuiten zu Paris mit ihrer Kirche in der *Rue St.-Antoine* bekannt. Sie hieſs urſprünglich *St.-Louis* und jetzt *St.-Paul et St.-Louis*. Der Entwurf *Derand*'s wurde demjenigen des *Martellange* vorgezogen. *Derand* ſchickte 1625 ſeinen Entwurf zur Kirche der *Maiſon Profeſſe* nach Rom, wo er angenommen wurde. In einer Anſicht des Baues, die *Martellange* 1627 zeichnete, ſieht man bloſs die Apſis über der Erde und einen Theil der rechten Seite fundamentirt[690]). Sie wurde 1641 vollendet. Von derſelben wird im Kapitel über die religiöſe Architektur die Rede ſein[691]).

H. Deſtailleur beſaſs ein intereſſantes Album mit 67 Originalzeichnungen, die er geneigt war, dem Pater *Derand* zuzuſchreiben, weil 18 der Blätter mit einer monogrammartigen Unterſchrift verſehen waren, in welchem man in 17 Fällen *De* und als dritten Buchſtaben ein *r* zu leſen glaubte. Daſſelbe iſt ſeit *Deſtailleur*'s Tode unter dem Namen *Derand* verkauft worden[692]). Bei näherer Betrachtung erkennt man

---

685) Wiedergegeben ebendaſ., S. 99.

686) A. a. O., S. 23.

687) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 214 ff.

688) A. a. O., S. 35.

689) *Martellange* ſchreibt ſeinen Namen wie folgt: *Diſegno fatto del* (ſic) *R. P. Francesco de Rand per la chieza di Parigi, DE MANU PROPRIA.* (*Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 225). — *Derand* unterſchreibt ſich ſelbſt 1625: *Reverentiæ veſtræ ſervus in Chriſto Franc. Derand.* (Bd. Hd 4b, Fol. 254.)

690) *Cabinet des Eſtampes* zu Paris, Bd. Hd 4b, Fol. 221.

691) Die an die Kirche *St.-Paul et St.-Louis* anſtoſsenden Gebäude des *Lycée Charlemagne* ſind ebenfalls das Werk des Pater *Derand*.

692) *Catalogue de Deſſins et tableaux provenant de la Collection de feu M. H. Deſtailleur.* Paris 1869. S. 22, Nr. 122.

jedoch auf Fol. 3, 64, beſonders aber Fol. 16, daſs es ein *V* iſt. Auch auf dem Titelblatt iſt nur ein *D* und ein *V* vorhanden und zuſammen verbunden mit dem Datum *1. mars 1603*. Es kann ſich alſo nicht um *Derand* handeln, der 1603 erſt 15 Jahre alt war, während die Zeichnungen die eines Meiſters ſind, deſſen Manier ſchon reif iſt. Die meiſten Blätter dieſes Bandes ſind 1615 und 1616 datirt.

421. *Paul Cloſſe.* und *Saint-Bonnet.*

c u. d) *Paul Cloſſe, Coadjuteur temporel*, erbaute das 1678 vollendete *Collége* zu Châlons-ſur-Marne [693]), und Pater *Saint-Bonnet* 1701 die Sternwarte des *Collége* zu Lyon.

δ) Sonſtige Meiſter.

422. *François II. de Royers.*

a) *François II. de Royers de la Valfenière* (1575—1667) gehört einer aus Piemont ſtammenden Architekten-Dynaſtie [694]) an, die während fünf Generationen in dem damals noch päpſtlichen Avignon und auch in Lyon und Carpentras wirkten [695]). Wir führen folgende Werke aus ſeiner Thätigkeit an.

Vor 1612 baute er die Treppe der Capelle *St.-Pierre de Luxembourg* zu Avignon.

1622 und 1623 leitete er für den Rath die Decorationen für die feierlichen Einzüge (*Entrées*) *Ludwig XIII.* und des Cardinals *Barberini* als Legat von Avignon.

1642 war er Architekt des Vice-Legaten und leitete die Ausbeſſerungen am *Collége du Roure*, jetzt *Hôtel de la réfecture de Vaucluſe.*

1636 wurde er Architekt der *Chartreuſe de Villeneuve-lez-Avignon*, deren Pläne er 1634 anfertigte. Auf einer ſpäteren Zeichnung zu derſelben unterzeichnete er ſich als *François des Royers Sr de la Valfenière* (25. Auguſt 1644).

1640 begann er den Bau des *Palais épiscopal*, jetzt Juſtizpalaſt, zu Carpentras.

1645 lieferte er die Reſtaurationspläne der Kirche zu Caromb bei Carpentras.

1659, 18. März, wurde der Grundſtein zur königlichen Abtei *des Benedictines de St.-Pierre* zu Lyon nach dem Entwurf, den er geliefert hatte, gelegt; da er bereits 84 Jahr alt war, wurde ſein Sohn oder Neffe *Paul* mit der Bauleitung beauftragt.

1667, 22. März, ſtarb er zu Avignon.

423. Andere Meiſter.

Ueber folgende Architekten, die nun in alphabetiſcher Reihenfolge ſtehen, geben wir nach *Lance* [696]) die wichtigeren Angaben ihrer Thätigkeit.

b) *Emmanuel Boynet*, Architekt und Bildhauer aus Loudun, baute in der erſten Hälfte des XVII. Jahrhundertes die bedeutendſten Häuſer in Rouen; 1660 trat er zum Katholicismus über.

c) *Jacques Curabel* (geboren 1585) galt für den beſten ausführenden Architekt (*praticien*) ſeiner Zeit, führte unter *Lemercier* den Bau der Sorbonne und gab eine Kritik des Werkes von *Deſargues* über den Steinſchnitt heraus.

d) *Charles David* war mit dem Weiterbau der Kirche *St.-Euſtache* zu Paris, an welchem er ſein Leben lang arbeitete, wie verwachſen. Er ſoll die ehemalige

---

693) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 188.

694) Siehe: CHARVET, L. *Biographies d'architectes. Les Royers de la Valfenière.* Lyon 1870.

695) Gelegentlich dieſes Meiſters führen wir hier die vier anderen an und geben ihnen der Klarheit halber Nummern. Wir bedienen uns der Auszüge, die das *Dictionnaire des Architectes* von *Lance* nach *Charvet* giebt.

Nr. 1. *François de Royers de la Valfenière* arbeitete 1536 und 1537 in Lyon für den Marquis *de Saluces* und ſtammte aus Piemont.

Nr. 2. *Michel-Antoine-Raimond de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 1 Genannten, war 1584 vom Rath der Stadt Avignon beauftragt, die Häuſer der Stadt zu ſchätzen.

Nr. 3. *François II. de Royers de la Valfenière*, Sohn des unter Nr. 2 Angeführten, geboren im Auguſt 1575, ſtarb am 22. März 1667 im Alter von 92 Jahren.

Nr. 4 *François III. de Royers de la Valfenière*, Sohn von *François II.*, war der erſte Architekt des *Hôtel-de-Ville* zu Arles 1666 — und wurde 1675 durch *Jacques Peytret* erſetzt. 1683 lieſs er die Conſuln von Arles wegen Auszahlung ſeines Honorars vor Gericht laden. — Er iſt bezeichnet als »*gentilhomme d'Avignon*«.

Nr. 5. *Paul de Royers de la Valfenière*, Sohn oder Neffe von *François II.*, bezeichnet als »*noble Paul de Royers de la Valfenière écuyer qualifié architecte à Lyon*«. In den Jahren 1660—64 ſieht man ihn in Lyon den Bau der königl. Abtei *des Bénédictines de Saint-Pierre*, deſſen Pläne *François II.* im Alter von 84 Jahren geliefert hatte, leiten.

696) A. a. O.

unvollendete Façade errichtet haben und ſtarb 1650 im Alter von 98 Jahren. Auf ſeiner Grabinſchrift war er bezeichnet als: *juré du roy ès oeuvres de maçonnerie, doyen des jurés et bourgeois de Paris, architecte et conducteur du bâtiment de l'égliſe de céans* (*St.-Euſtache*). Er lebte mit ſeiner Frau *Anne Lemercier* 53 Jahre.

e) *Chriſtophe Gamare* begann 1646 den Bau der groſsen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris. Er führte daſelbſt ferner die Kirchen der *Incurables* und *St.-André-des-Arts*, die Kreuzſchiff-Façade von *St.-Germain-des-Prés* (nicht *l'Auxerrois*) und die ehemalige Façade des *Hôtel-Dieu* aus. Er war 1626—43, mit *Guillain* Sohn, *maître des oeuvres de la ville de Paris.*

f) *Gilles Hérault* wurde im Jahre 1640 als »*architecte et conducteur des baſtimens de Mgr. le Cardinal de Richelieu* bezeichnet.

3) Meiſter des Zeitalters *Ludwig XIV.*

Wir theilen der beſſeren Ueberſicht halber dieſe Meiſter in zwei Gruppen: die erſte enthält die bedeutenderen Architekten und die zweite Gruppe umfaſſt in alphabetiſcher Reihenfolge die übrigen bekannteren Namen. Wo keine beſonderen Quellen angegeben ſind, beruhen die Angaben meiſtens auf dem oft angeführten »*Dictionnaire des Architectes*« von *Lance.*

α) Bedeutendere Meiſter.

424. *Louis Levau.*

a) *Louis Levau* oder *Le Vau* (1612—1670). Neben und zwiſchen *François Manſard* und *G. Hardouin Manſard* in der Mitte des XVII. Jahrhundertes war *Levau* der thätigſte Architekt. Von 1653 bis zu ſeinem Tode (1670) hatte er als *Premier architecte du roi* die Leitung der königlichen Bauten. Er beherrſchte die zehn erſten Jahre der Regierung *Ludwig XIV.*

Die zwei erſten Gebäude, die ihn bekannt machten, waren das *Hôtel Lambert* zu Paris, in welchem bereits 1648 *Le Sueur* malte[697]), und das berühmte Schloſs *Vaux-le-Vicomte* des Intendanten *Fouquet.* Ueber die genaue Erbauungszeit des letzteren herrſcht einiges Dunkel. *Fouquet* wollte den Beginn 1640 ſetzen; *D'Argenville* ſchreibt, es ſei 1653 fertig geworden; Andere ſetzten die Hauptbauthätigkeit erſt kurz vor 1660. *Ludwig XIV.* verlieſs am 17. Auguſt 1661 das berühmte Feſt, welches den Untergang *Fouquet*'s beſiegelte. Es iſt daher von Werth, aus anderen Quellen Angaben über *Levau*'s Stellung in dieſer Zeit zu erhalten.

Sein Todtenſchein enthält folgende Bezeichnungen und Titel: *Meſſire Louys Levau, conſeiller du Roy en ſes conſeils, Intendant et ordonnateur général des baſtiments de Sa Majeſté, premier architecte de ſes baſtiments, ſecretaire de S. M., maiſon et couronne de France.* Er ſtarb Samstag, den 11. October, 3 Uhr früh und wurde am ſelben Tage begraben.

Wir finden noch weitere Angaben[698]).

1656 bezog *Louis Levau, architecte du Roy*, 3000 *Livres* Gehalt, die ihm ganz bezahlt wurden.

1656 erhielt *François Levau, autre architecte*, 500 *Livres* ohne Verminderung und ſcheint an der *chambre aux deniers* 600 *Livres* erhalten zu haben.

Levau hatte zwei Söhne, die ſich an ſeinen Bauten betheiligten. *Louis* ſtarb 1661.

Auf *François* bezieht ſich die vorhergehende Angabe.

Die königlichen Rechnungsbücher endlich geben über die Thätigkeit, die Stellung und das Gehalt *Levau*'s folgende Nachrichten.

---

697) Siehe: *Archives de l'Art français*, Bd. II, S. 345.

698) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 37.

1666, 9. December. *Nota qu'il a eſté payé à M. Le Vau, ſuivant un arreſt, la ſomme de 6000 liv., pour partie du rembourcement de la charge d'intendant quatriennal des Baſtimens . . . .* 6000 *Livres*[699]).

1668. *A Me Louis Le Vau, premier architecte de S. M. pour ſes appointemens, 6000 liv., dont il ſera entièrement payé, attendu le ſervice actuel qu'il renda S. M. dans ſes baſtimens . . .* 6000 *Livres*[700]).

1670. *Au Sr Le Vau, Premier Architecte des baſtimens du Roy . . . . . .* 6000 *Livres*[701]).

Ueber ſeine Bauthätigkeit ſei das Nachſtehende angeführt.

Levau baute das Innere des Schloſſes Vincennes (Fig. 140) als königliches Luſthaus um.

1654 wurde er am Bau des Louvre und der Tuilerien zum Nachfolger *Lemercier*'s ernannt. Er vollendete den von *Lescot* begonnenen Südflügel des Hofes mit dem Pavillon (Fig. 332), führte den Oſtflügel mit Ausnahme der Colonnade und die öſtliche Hälfte der Nordſeite bis zum Mittelpavillon aus. In den Tuilerien baute er den Mittelpavillon und die anſtoſsenden Flügel bis auf das Erdgeſchoſs um.

1661 begann *Levau* den Bau des *Collége des Quatre-Nations*, jetzt *Inſtitut de France*, zu Paris (Fig. 198), welches *Dorbay* und *Lambert* nach 1668 vollendeten.

1665 fügte er als erſter Architekt des Königs, zur Vergröſserung des Schloſſes von *Ludwig XIII.*, zwei Pavillons und eine Orangerie an.

Levau baute in Paris die *Hôtels de Lionne, de Pons, Deshameaux, d'Heſſelin* und *Lambert*, letztere zwei auf der Inſel St.-Louis; das *Hôtel de Rohan* in der *Rue de l'Univerſité*; die Schlöſſer *de Livry*, ſpäter *du Raincy* (Fig. 242), *de Seignelay* (1662), letzteres für *Colbert*; *du Saint-Sépulcre* bei Troyes, von Bercy. Das Schloſs von Bercy hat *Lance* bereits ebenfalls als ein Werk *François Manſard*'s angeführt.

Während des Baues der Colonnade des Louvre durch *Claude Perrault* behielt *Levau* ſeine Stellung als Architekt des Louvre.

Levau war der erſte Architekt der groſsen Kirche *St.-Sulpice* zu Paris; wahrſcheinlich auch der Kirche *St.-Louis en l'Ile* und der Capelle der Salpêtrière, gewöhnlich *Bruand* zugeſchrieben.

Gelegentlich der Hauptwerke *Levau*'s, beſonders ſeiner Thätigkeit in Vaux, am Louvre und in Verſailles, werden wir auf ihn zurückzukommen haben. Er und nicht *J. Hardouin-Manſard* hat den Façadentypus oder deſſen Axenſyſtem in Verſailles feſt geſtellt. Man pflegt ihn öfters als den ſchwerfälligen *Levau* zu bezeichnen. Vielleicht iſt man zu ſtreng gegen ihn im Vergleich zu *J. Hardouin-Manſard*. Mir ſcheint, daſs der Abſtand zwiſchen den Fähigkeiten beider kein ſo groſser geweſen ſei. Vielleicht hat er in ſeinen Löſungen mehr gewagt, als letzterer. In mehreren Werken ſieht man das Beſtreben, eine groſse Ordnung und eine kleinere zu verbinden. (Siehe Fig. 198, 241, 242.)

425. *François I. Blondel.*

b) *François I. Blondel* (1618—86), der mit zwei ſpäteren Architekten dieſes Namens nicht verwechſelt werden darf. Er war *ſeigneur des Croiſettes et Gallardon*, und erſt nach langem Reiſen begann er, etwa vierzigjährig, das Militär-Ingenieurweſen und dann die Architektur zu ſtudiren, in welcher er ſich durch verſchiedene Bauwerke und Schriften einen bedeutenden Namen erwarb.

Er begann 1665 mit dem Bau der Brücke von Saintes. Unter ſeinen drei Stadtthoren von Paris iſt beſonders die *Porte Saint-Denis* als Triumphbogen (ſiehe Fig. 63, S. 254) bekannt. Er führte auch das *Hôtel de Rouillé* zu Paris aus.

Intereſſant iſt der Chorabſchluſs, den er in die fünf Seiten der ſpätgothiſchen Apſis von *St.-Laurent* zu Paris einbaute. In dieſer eigenthümlich herausgetiftelten Anordnung fühlt man, inmitten dieſer Reminiſcenzen ſeiner Bewunderung für die St.-Peterskirche und *Palladio*, das Werk eines Mannes, der gewohnt war, auch über das Weſen der Architektur nachzudenken und alle ihre damaligen Regeln kannte.

Ludwig XIV. ernannte *Blondel* zum *maréchal des camps et armées du roi;* 1671 wurde er Mitglied der *Académie d'Architecture* und 1672 deren Director.

---

699) Siehe: GUIFFREY, J. *Comptes des Bâtiments du roi ſous le règne de Louis XIV.* Paris 1881. Bd. I, Col. 157.

700) Siehe ebendaſ., Col. 292. — Er ſteht an der Spitze der Liſte vom 17. Januar 1669 der *Officiers qui ont gages pour ſervir généralement dans toutes les maiſons royalles et baſtimens de ſa Majeſté.*

701) Siehe ebendaſ., Col. 461. — An der Spitze der Liſte vom 21. Januar 1671.

Unter ſeinen Schriften ſeien folgende zwei hier erwähnt. Die erſte führt den Titel: *Cours d'architecture enſeigné dans l'Académie royale* (Paris 1675); ſie umfaſſt den Unterricht, den er ſeinen Schülern ertheilte. Die zweite heifst: *Réſolution des quatre principaux problèmes d'architecture* (Paris 1673).

426. *Claude Perrault.*

c) *Claude Perrault* (geb. um 1613, geſt. 8. October 1688). Der Name *Perrault*'s iſt durch den Bau der Colonnade des Louvre, nach dem Wettſtreit mit *Bernini*, und durch die Thatſache, dafs er nicht von Anfang an Architekt war, zu beſonderer Berühmtheit gelangt. Letzterer Umſtand iſt manchen franzöſiſchen Architekten, wie *Viollet-le-Duc* und *Lance*, die zu den gothiſchen Begriffen des Architektenberufes zurückgekehrt waren, ein beſonderer Dorn im Auge. Sie ſuchen das Verdienſt *Perrault*'s möglichſt herabzumindern. Wir werden trachten, ſo viele feſte Anhaltspunkte, als möglich zu geben, um zu einem gerechten Urtheile zu gelangen.

Claude Perrault, Gelehrter und Künſtler, Arzt und Phyſiker, Anatom und Architekt, war, wie *Henri Martin* ſagt, einer der biegſamen Geiſter, die auf allen Gebieten Erfolge ernten. Er gehört zu denjenigen, die bei der Gründung der Akademie der Wiſſenſchaften ſofort Mitglieder wurden. Ein eigenthümliches Licht auf die Vielſeitigkeit von *Perrault* werfen die Angaben einiger an ihn geleiſteten Zahlungen in den Rechnungen der königlichen Bauten.

26. März 1671: *au Sr Perrault, médecin, pour le travail qu'il a fait et l'application qu'il a donnée aux baſtimens en 1669 et 1670*[702]). . . . . 4000 *Livres.*

23. Januar 1678: *au Sr Perrault, en conſidération des deſſeins d'architecture qu'il a faits pour le Louvre, l'Arc de triomphe, et autres endroits . . .*[703]). . . . . 4000 *Livres.*

Die übrigen zwiſchen 1668 und 1687 an *Perrault* geleiſteten Zahlungen lauten: *en conſidération de ſon application à la phiſique* 1500 *Livres* — oder *au Sr. Perrault, médecin, pour la profonde connaiſſance qu'il a de la phyſique,* oder für Arbeiten für die Akademie der Wiſſenſchaften, oder *en conſidération de la connaiſſance particulière qu'il a de la chimie.*

In denſelben Rechnungen bezieht ſich Folgendes auf *Perrault*'s Werk über *Vitruv*: 15. Januar 1668 werden dem Kupferſtecher *Pitau* 300 *Livres* abſchläglich auf die Platten bezahlt, die er für eine Ueberſetzung des *Vitruv* für den König ſticht. Das Werk *Perrault*'s erſchien 1673.

Perrault's erſter Entwurf für die Vollendung des Louvre rührt von 1664 her. Nach der Abreiſe *Bernini*'s wurde *Claude* mit Hilfe ſeines Bruders *Charles* ſein Nachfolger. 1665 wurde der Grundſtein zu ſeiner Colonnade (Fig. 223) gelegt; 1680 war der Bau vollendet. Verſchiedene Ideen *Perrault*'s für Aufſätze auf die Eckpavillons kamen nicht zur Ausführung.

1668—71 baute *Perrault* die Sternwarte (*l'Obſervatoire*) zu Paris. Von ihm rühren ferner her: die Kirche *St.-Benoit-le-Bétourné*, wo er begraben ward, und der Altar von *Notre-Dame-de-Savonne* in der Kirche *des Petits-Pères* zu Paris. Er fertigte einen Entwurf für eine neue Kirche *Sainte Geneviève* zu Paris an und veröffentlichte zwei Werke: die »*Architecture générale de Vitruve, réduite en abrégé*« (Paris 1674) und die »*Ordonnance des cinq eſpèces de colonnes ſelon la méthode des anciens*« (Paris 1683).

Lance fragt ſich[704]), was aus den zwei Folio-Bänden mit den Zeichnungen *Perrault*'s geworden iſt, die ſein Bruder *Charles*, der Verfaſſer der berühmten »*Contes de Perrault*« 1693 geſammelt hatte und die dem *Marquis de Marigny* und ſpäter *Carl X.* gehörten. Ich habe dieſelben 1867 in der kaiſerlichen Bibliothek des Louvre mit ſämmtlichen Originalzeichnungen der Entwürfe zum Louvre aus jener Zeit geſehen; ſie ſind, mit Ausnahme derjenigen von *Bernini*, die anders wo aufbewahrt werden, 1871 mit der ganzen Bibliothek des Louvre im Brande der Commune zu Grunde gegangen. Die wichtigſten Entwürfe zum Louvre ſind jedoch geſtochen worden.

702) Siehe: GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments etc.*, a. a. O., Bd. I, Col. 368.

703) Siehe ebendaſ., Col. 1012.

704) A. a. O., Bd. II, S. 197.

Von den zwei Gründen, auf welche *Lance* ſich ſtützen möchte[705]), um *Levau* als den Erfinder der Colonnade hinzuſtellen, iſt in der Ausſage *Boileau*'s auch nicht ein Punkt bewieſen. Sie trägt den Charakter der Gehäſſigkeit und vergiſſt, daſs *Perrault* mehr, als bloſs ein *Médecin de la Faculté* war. Was den zweiten Grund anlangt, ſo dürfte der Stich von *A. Herriſſet* kaum mehr als ein oberflächliches Machwerk ſein. Von den fünf Angaben, die er trägt, ſind drei notoriſch falſch. Die zwei übrigen, auch wenn ſie richtig wären, würden an der Autorſchaft *Perrault*'s nichts ändern. Die Rolle, die *D'Orbay* zugeſchrieben wird, iſt klar diejenige eines Bauführers. Und ſelbſt wenn *Levau* die techniſche Ausführung der Colonnade geleitet hätte, ſo würde dies an der künſtleriſchen Autorſchaft *Perrault*'s nichts ändern. Seine verbrannten Zeichnungen, die ich noch geſehen habe und die weder von *Levau*, noch von *D'Orbay* herrühren konnten, waren ſo gut, wie die von Hunderten von wirklichen Architekten der letzten vier Jahrhunderte und zeigten, daſs *Perrault* durchaus fähig war, der Louvre-Colonnade im Ganzen, wie in den Einzelheiten genau alles das zu geben, was den architektoniſchen Charakter dieſes Denkmales ausmacht. Ferner hat Niemand behauptet, daſs, wie *Lance* ſagt, *Perrault* von einem Tag zum anderen vom Arzt zum Architekten geworden ſei.

Der »etwas gothiſche« Begriff von *Lance*, daſs nur, wer ſo zu ſagen gleichzeitig »*maçon*« iſt, den Namen eines Architekten verdient, iſt übertrieben, und die Renaiſſance hat damit aufgeräumt. Sie hat erkannt, daſs man ein vortrefflicher Maurermeiſter ſein und groſse Gebäude ſolide ausführen kann, ohne die Spur eines Architekten in ſich zu haben. Man merkt es denn auch ſolchen Gebäuden an. Und ſelbſt zur Zeit der Gothik, wo die conſtructive Praxis noch viel nöthiger war, als ſeit der italieniſchen Renaiſſance, gab es Architekten, die hauptſächlich als entwerfende Meiſter ſehr geſucht waren, wie man aus den Annalen des Mailänder Doms erſieht.

Die Compoſition bleibt auch noch ein »Etwas« in der Architektur. Hierin hatte *Perrault* offenbar ein feines Gefühl für einfache, edle, ſchöne Verhältniſſe. Die Zeichnung, durch welche er in der Concurrenz für einen Triumphbogen über *Levau* und *Lebrun* ſiegte (vergl. Fig. 324 u. 325), beweist dies ebenfalls. Wenn auch die Linie des Unterbaues der Statue nicht ganz befriedigt und in der Colonnade die Thorlöſung unſchön iſt, ſo bleibt dieſe Säulenfront, nebſt der Thurmfront von *Notre-Dame*, das einzige Bauwerk von Paris, welches, wenn man aus Italien kommt, den Eindruck des Monumentalen und des Majeſtätiſchen im höheren Sinne des Wortes erweckt. Und dieſes hat unſtreitig *Claude Perrault* geleiſtet und er allein. Dieſer Ruhm iſt fein, und er genügt für die Ehre eines »Architekten«.

Daſs *Levau* mit der techniſchen Ausführung betraut worden ſei, iſt nicht unmöglich. Man möchte es aus folgender Zahlungsanweiſung aus den königlichen Rechnungen entnehmen, es ſei denn, daſs es ſich um ein Modell *Levau*'s für andere Theile des Louvre, wie z. B. der Façade längs der *Rue de Rivoli* oder der neuen Façade nach der Seine zu, handelte, mit deren Weiterführung er beauftragt blieb. Sie lautet:

1668, 9. Januar: *A Saint-Yves, pour ſon parfait paiement des ouvrages de menuiſerie qu'il a fait pour le model du baſtiment du Louvre, du deſſein de M. Le Vau. . . . .* 819 *Livres*[706]).

427. *Jean Marot.*

b) *Jean Marot* (geb. um 1619, geſt. 1679) aus Paris iſt heute hauptſächlich durch die groſse Zahl von Architekturaufnahmen und Compoſitionen bekannt, die er,

[705]) Siehe a. a. O., Bd. II, S. 197.

[706]) Siehe: GUIFFREY, a. a. O., Bd. I, Col. 185.

zum Theile ſelbſt, zum Theile mit ſeinem Sohne *Daniel* und einem anderen *Marot* (*Jean-Baptiſte?*) geſtochen hat. Dieſe Stiche, 700 bis 800 Blätter in mindeſtens 30 Folgen, bilden das »*Oeuvre de Jean Marot*«, aus welchem zahlreiche Abbildungen für den vorliegenden Band entnommen wurden. Viele ſeiner Folgen haben weder Titel noch Datum.

Durch dieſe Werke iſt *Marot* mit *Du Cerceau*, *A. Boſſe*, *Le Pautre* und *Iſrael Sylveſtre* zu einer der bedeutendſten Quellen für das Studium der franzöſiſchen Architektur geworden. Wir verdanken ihm die Kenntniſs vieler untergegangener Bauwerke, von denen er oft genaue Aufnahmen giebt (z. B. das Mauſoleum der *Valois*, ſiehe Fig. 21, 44, 45, 197). Nach einigen ſeiner Stiche vermuthet *Deſtailleur*, daſs *Jean Marot* nach Italien ging, vielleicht mit *Philippon*, der, wie *Marot*'s Vater, Schreiner war. Auch *Jean Marot*'s Frau war die Tochter eines Schreiners *Galbrand* »*Me menuiſier en ebenne*«.

Im Jahr 1669 führte *Jean Marot* den Titel *Architecte du Roi* und wohnte *Rue Guiſarde* im Faubourg *Saint-Germain-des-Prés*. In dieſem Jahr und 1670 ſehen wir ihn im Schloſs zu St.-Germain-en-Laye verſchiedene Grotten ausführen [707]).

In Paris wurden ihm folgende Werke zugeſchrieben: Die Hôtels *de Puſſort*, *de Mortemart*, des Cölniſchen Banquiers und Kunſtſammlers *Jabach (de Jabba)* in Paris, deſſen erſter Entwurf in Fig. 5 (S. 23) u. 309 abgebildet iſt, *de France Monceaux* (?), ferner die Schlöſſer *de Turny* in Burgund und *Lavardin* im Maine, die Bäder des Schloſſes zu Maiſons, endlich die ehemalige Façade der Kirche *des Feuillantines* zu Paris.

Marot's Entwurf für die Hauptfaçade des Louvre zeigt im Gegenſatz zu den meiſten andern Entwürfen, wie im Hofe, auch auſsen zwei Ordnungen; er war mehr im Sinne franzöſiſcher Schlöſſer gedacht und offenbart einen ſehr tüchtigen Architekten [708]).

Wir müſſen uns hier darauf beſchränken, die Titel folgender literariſcher Arbeiten anzuführen.

a) Nach *Deſtailleur* wäre ſein älteſter datirter Stich von 1640, und zwar die *Repréſentation de la ſépulture du Marquis de Roſtaing.*

b) *Recueil de pluſieurs portes des principaux hoſtels et maiſons de la Ville de Paris etc.* 1644. 16 Bl.

c) *Deſſeins de toutes les parties de l'égliſe Saint-Pierre de Rome . . . Levé exactement ſur les lieux par Jacques Zarade, architecte et ingenieur du Roy, en l'année 1659.* 13 Bl.

d) *Recueil des plus beaux édifices et frontiſpices des égliſes de Paris, dedié à . . . Henri de Harlay etc.* 34 Bl.

e) *Le magnifique Chaſteau de Richelieu . . .* 19 Bl.

f) *Architecture Françaiſe de Jean Marot.* Ohne Titel. 195 Bl. Auf dem Regiſter ſteht: *Table du Recueil cy-deſſus des planches des ſieurs Marot père & fils.*

Eine zweite Auflage erſchien bei *P. Mariette* 1727, die letzte Auflage mit ſehr abgenutzten Platten bei *Jombert* 1751.

g) *Recueil des Plans, Profils et Elévations de pluſieurs palais, chaſteaux, égliſes, ſépultures, grottes & hoſtels, baſtis dans Paris & aux environs . . . par les meilleurs architectes du royaume . . . deſſeignés, meſurés, & gravés par Jean Marot, architecte pariſien.* 112 Bl.

h) *Marot, Jean. Architecte et Graveur: Petite Oeuvre d'Architecture.* Paris 1764. 50 Bl.

Die meiſten der im vorliegenden Bande von *Marot* entlehnten Abbildungen gehören den unter f und g angeführten Werken an. Bei der Unmöglichkeit, ihre Stelle in denſelben genau zu bezeichnen, muſsten wir uns begnügen, auf die im Pariſer *Cabinet des Eſtampes* als *Oeuvre de Jean Marot* bezeichneten zwei Bände Ha 7.c und Ha 7.d, welche ſie enthalten, hinzuweiſen.

---

707) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1877, S. 168.

708) Abgebildet in: Blondel, J. F. *Cours d'Architecture.* Paris 1771—77. Bd. III, Bl. 67.

Diefe Bände enthalten auch eine Anzahl Compofitionen *J. Marot*'s, wie z. B. der erfte, nicht ausgeführte Entwurf für das *Hôtel Jabbach* in Paris (fiehe Fig. 5 u. 309), ferner einige Idealbauten [709]), eine Folge von *Nouveaux deffins d'Alcoves inventés et gravés par J. Marot.* Eine Folge von Caminen, mit der Angabe *Invention de Jean Marot.* Diefe Folgen find wie Vorftufen für *Jean Lepautre*, und andererfeits enthalten fie noch ferne Erinnerungen an *Du Cerceau.*

In einer Folge von Grabmälern, die *Marot* componirte, follte man glauben, dafs einzelne Figuren von *Du Cerceau* feien [710]). Nebft allgemeineren Gründen kann die Freundfchaft, die zwifchen dem Vater *Marot*'s und dem Enkel von *Jacques Du Cerceau* beftand, hierfür in Betracht kommen. Eine Schwefter von *Marot* hatte 1623 einen *Du Cerceau (Jean?)* zum Pathen und die Tochter von *Charles Du Ry* [711]).

Der Zufammenhang mit *Le Pautre* dagegen erklärt fich ebenfalls näher dadurch, dafs er eben fo, wie *Stefano della Bella*, fich an den Stichen mehrerer der Folgen *Marot*'s, namentlich in den figürlichen Elementen, betheiligte. *Deftailleur,* der dies angiebt, hebt hervor, dafs der Werth der Compofitionen *Marot*'s für innere Decorationen, wie Decken, Thüren, Vafen, Schlofferarbeiten u. f. w., nicht hinreichend gewürdigt werde und dafs diefelben zuweilen beffer, als alle gleichzeitigen find.

428. *Daniel Marot.*

e) *Daniel Marot* (geb. um 1660, geft. nach 1718) war ein Sohn von *Jean Marot* und vermuthlich fein Schüler. Im Ornament, von der Richtung *Jean Lepautre*'s ausgehend, hat er zur Umwandelung deffelben, im Sinne der Meifter, die wir als Gruppe *Berain-Daniel Marot* bezeichnet haben, beigetragen (fiehe Art. 331, S. 265). In der Architektur felbft war feine Richtung eine viel ftrengere und mit derjenigen von *Salomon de Broffe* vergleichbar (fiehe Art. 409, S. 299). Wir können fie meiftens nur nach feinen geftochenen Compofitionen beurtheilen [712]).

Nach der Revocation des Edicts von Nantes 1685 verliefs er Frankreich und wurde durch feine Werke und Publicationen als Architekt *Wilhelm*'s *III.* in Holland und England berühmt. In England rühren die Gartenanlagen in Hampton-Court von ihm her. In Holland arbeitete er am neuen Palaft von Loo und am grofsen Audienzfaal im Haag.

Deftailleur giebt das Nähere über feine verfchiedenen Werke als Stecher an und betrachtet feine Auswanderung als einen grofsen Verluft für die franzöfifche Architektur (fiehe Art. 409, S. 299).

429. *Jules Hardouin-Manfard.*

f) *Jules Hardouin*, genannt *Manfard* oder *Manfart* (geb. zu Paris am 16. April 1646, geft. 11. Mai 1708) war Sohn von *Raphaël Hardouin* und von *Marie Gaultier,* einer Nichte von *François Manfard* und Enkel feiner Schwefter. Er war Schüler feines Grofsonkels und foll nach deffen Tode (1666) feinen Namen angenommen haben. Er arbeitete unter *Libéral Bruant* am *Hôtel de Vendôme*, als ihm *Ludwig XIV.* 1672 die Anfertigung der Pläne des erft fpäter ausgeführten Schloffes von Clagny für Frau von *Montespan* anvertraute. *Hardouin-Manfard* verftand es mehr und mehr, die Gunft des Königs zu erwerben, ftieg zu immer höheren Aemtern, felbft in den Grafenftand, und wurde mit einer folchen Anzahl bedeutender Bauten betraut, dafs er, abgefehen vom Louvre und den Anfängen in Verfailles, als die Verkörperung der Bauthätigkeit *Ludwig XIV.* angefehen werden kann. Er ftarb mit blofs 63 Jahren fo plötzlich, dafs man von Vergiftung fprach.

Nach *Lance* ergiebt fich die folgende Ueberficht feiner Bauthätigkeit.

---

709) Siehe im *Cabinet des Eftampes* zu Paris, Band H a, 7 c, Fol. 127—129.

710) Ebendaf., Bl. 106—117.

711) Mittheilung von *Ch. Read* an *Deftailleur.* Siehe des Letzteren *Notices etc.*, S. 131.

712) Siehe: *Oeuvres du Sr D. Marot, architecte de Guillaume III., Roy de la Grande Bretagne, contenant pluſieurs penſſez utille aux Architectes, Peintres, Sculpteurs, Orfèvres et Jardiniers et Autres; le toutes en faveure de ceux qui ſ'appliquerent aux Beaux-Arts.* Haag, ohne Datum (um 1712). — Neu in Facfimile herausgegeben durch P. Jessen: Das Ornamentwerk des *Daniel Marot*, in 264 Lichtdrucktafeln nachgebildet. Berlin 1892.

1674 unternahm er bedeutende Vergröfserungsarbeiten am Schlofs von Saint-Germain.

1675 errichtete er das *Hôtel-de-Ville* zu Arles.

1676 begann er die Arbeiten am Schloffe von Clagny bei Verfailles, deffen Hauptbau 1679 vollendet war. In diefe Zeit fällt auch der Bau des kleinen Schloffes *de la Ménagerie* zu Verfailles.

1679—85 führte er die Stallungen zu Verfailles aus.

1679 wurde mit den Gebäuden des Luftfchloffes Marly angefangen.

1680 war, nach einer Denkmünze diefes Jahres, der Umbau der Hauptfaçade des Schloffes zu Verfailles wahrfcheinlich vollendet. In diefe Zeit fällt auch der Bau des *Grand-Commun* zu Verfailles, mit den Küchen im Erdgefchofs und Beamtenwohnungen darüber.

1680 (ungefähr) begann *Hardouin* die zweite Kirche des *Hôtel-des-Invalides*, den eigentlichen »*Dôme*«.

1683 wurde er geadelt.

1684 begann er die in zwei Jahren errichtete Kirche *Notre-Dame* zu Verfailles.

1684—86 führte er die *Place des Victoires* zu Paris aus.

1685 fing er mit *Jacques Gabriel* den *Pont-Royal* zu Paris an.

1685—86 errichtete er die Gebäude von Saint-Cyr bei Verfailles. Gleichzeitig wurde ihm der Bau der *Place Louis-le-Grand*, jetzt *Vendôme*, anvertraut. Er wurde zum erften Architekten des Königs ernannt.

1686 baute er für den Herzog *von Bouillon* das Schlofs von Navarre bei Evreux.

1688 begann er das *Grand Trianon* bei Verfailles.

1692 vergröfserte er das *Palais-Royal* zu Paris durch die von *Coypel* ausgemalte *Galerie d'Enée*, welche dem jetzigen *Théâtre-Français* gewichen ift.

1690—1707 führte er den Lettner und den Dachreiter der Kathedrale von Orléans aus.

1693, nach Vollendung des *Dôme des Invalides*, wurde er Ritter des Michael-Ordens.

1698 baute er das Schlofs zu Vanvres und um diefelbe Zeit das Schlofs *de Bouffiers*.

1699 führte er in St.-Cloud den unteren Theil des grofsen Waffcrfalles aus und decorirte die Schlofstreppe.

1699, 7. Januar, übertrug ihm der König, um ihn noch mehr zu ehren, das Amt der *Surintendance des bâtiments*, das einft *Colbert* und *Louvois* inne hatten.

1699 begann er die Schlofs-Capelle von Verfailles, die *Robert de Cotte* vollendete.

1700, im Januar, wurde er nach Nancy berufen, um dem Herzog von Lothringen Rathfchläge für die Verfchönerungen des Palaftes und der Gärten zu geben. Um die gleiche Zeit (1699?) begann er das fog. *Voeu de Louis XIII.*, worunter man die Decoration des Chors von *Notre-Dame* zu Paris verfteht. Sie erftreckte fich auf den Fufsboden, die Chorftühle und mehrere Statuen um den Altar des Chorraumes und ift zum Theile noch erhalten.

Im Park von Verfailles rühren die zwei letzten fog. *Bosquets de la Colonnade* und *des Dômes*, fpäter *Bains d'Apollon* genannt, von *Hardouin-Manfard* her.

1702 baute er die neue Façade des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon an Stelle der durch einen Brand befchädigten. *Robert de Cotte* leitete den Bau.

In Paris baute er das *Hôtel Fieubet* (am *Quai des Céleftins*), dasjenige von *Reick de Penautier* und den Hauptaltar des Klofters der *Filles-Dieu*. Er führte in der Provinz die Schlöffer von Luneville für den Herzog, von Chamarande, von Villouet und von Pinon aus; die Angabe, dafs er dasjenige von Blérancourt bei Blois gebaut habe, beruht wohl auf einem doppelten Irrthum bei *Lance*. (Siehe Art. 396, S. 289.) Er vollendete das Schlofs Monfrin, baute Verfchiedenes am Schlofs zu Chambord und fetzte Dächer über mehrere feiner Terraffen. Im erzbifchöflichen Palaft von Rouen baute er ein Hofthor und die Haupttreppe und in Caftres den bifchöflichen Palaft, jetzt *Hôtel-de-Ville*.

Manfard ftellte für fich ein Haus in der *Rue des Tournelles* zu Paris her, eben fo ein Hôtel in der *Rue de la Pompe* (Nr. 35 u. 37) zu Verfailles; ferner das Schlofs von Sagonne, wo er den Befuch des Königs empfing. Er erhielt von *Ludwig XIV.* folgende Titel: *Confeiller du roi, chevalier de Saint-Michel, comte de Sagonne, Baron de Jouy, Seigneur de Neuilly, Augy-fur-Bois, Château-fur-Allier, Vende etc.*[713]). Im Kapitel über die Stellung der Architekten wird man die Reihenfolge der Aemter finden, die ihm verliehen wurden.

Hardouin-Manfard führte zuerft, wie es fcheint, am Schloffe zu Clagny und an den Stallungen zu Verfailles die nach ihm benannten Manfarden-Dächer (*combles à la Manfarde*), aus.

713) Ueber die Befugniffe, die ihm als Adeliger zukamen, fiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 131.

J. Hardouin-Manſard hatte einen Bruder, der ſich nur *Michel Hardouin* nannte. 1684 ſehen wir ihn als *architecte des baſtimens du Roy* bezeichnet. Er hatte *Nicole Geneviefve Nanteuil*, Tochter des berühmten *Robert Nanteuil*, *Deſſignateur et Graveur ordinaire du Roy* geheirathet [714]).

β) Sonſtige Meiſter.

430. Sonſtige Meiſter.

g) *Antoine Bergeron*, »*juré des maſſonneries du roi*«, nahm 1660 an der Bauleitung des Schloſſes *Vaux-le-Vicomte* theil.

h) *Auſtine de Bordeuſe* (oder *de Bordeaux?*) ſoll, wie *Lance* ſchreibt, nach der Angabe *Stocqueler*'s bei Agra den berühmten Tadſch (Tadj, Tadj-Mehal, Tadſchmahal) errichtet haben. *Schah Dſchihan* ließ ihn das Mauſoleum ſeiner Lieblingsfrau *Nour-Dſchihan* (*Moomtaza Mehal?*), die 1645 ſtarb, angeblich in 22 Jahren erbauen. Sollte dieſe Autorſchaft wahr ſein, ſo wäre ſie die glänzendſte Widerlegung der *Paluſtre*'ſchen Theorie, daſs in Frankreich nur dasjenige, welches ganz im italieniſchen Stil gebaut ſei, von Italienern herrühren könne. Der Tadſch iſt ganz im indiſch-perſiſchen und nicht im franzöſiſchen Stil ausgeführt [715]).

i) *Charles Etienne Briſeux* (geb. 1660 zu Beaume-les-Dames, geſt. 23. September 1754) baute das *Hôtel d'Augny* zu Paris.

Er veröffentlichte folgende Werke: *Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir* (Paris 1728); ferner: *L'Art de bâtir des maiſons de campagne etc.* (Paris 1743), weiter: *Traité du Beau eſſentiel dans les arts, appliqué plus particulièrement à l'architecture* (Paris 1752).

k) Die Gebrüder *Bruand*. — *Jacques*, der ältere Bruder (Sohn von *Sébaſtien Bruand, général des baſtimens du Roy, ponts et chauſſées de France*«) war Architekt *des bâtiments du roi et du Duc d'Orléans* [716]). Seine Werke ſind: das Haus oder Bureau der Tuchhändler zu Paris (Fig. 61, S. 251) und das *Jabach*'ſche Haus zu Cöln, ferner das Schloſs zu Fayelle. Er ſtarb am 7. September 1664 zu Paris. Sein Sohn *Jacques* (1663—1752) war ebenfalls Architekt.

Libéral, der jüngere Bruder (geb. um 1637), ſtarb am 22. November 1697 als *eſcuyer, conſeiller ſecrétaire du Roi, maiſon, couronne de France et de ſes finances; architecte ordre des bâtiments de Sa Majeſté.* Von ihm rühren her: 1671 die Pläne zum *Hôtel des Invalides* und der erſten Kirche (das Langhaus hinter dem Kuppelbau); die Capelle der *Salpêtrière*, die Hôtels *de Matignon* und *de Belle-Isle*, das Schloſs des Herzogs von *York* zu Richmond. Er hatte einen Sohn *François*.

l) *Pierre Bullet* (geb. um 1639, geſt. 1716), Schüler von *François I. Blondel*, leitete für dieſen den Bau der *Porte Saint-Denis* zu Paris und führte die Thore *Saint-Martin* und *Saint-Bernard* nach eigenem Entwurfe aus.

An Kirchenbauten rühren von ihm *St.-Thomas-d'Aquin* zu Paris und die Kirche der *Dominicains réformés* her; auch der Altar der Sorbonne und zwei Capellen im Kreuzſchiff von *St.-Germain-des-Prés* gehören hierher.

An Profanbauten ſind zu nennen: das Hôtel des Banquiers *Jabach*, rue Neuve-Saint-Merry zu Paris; das Hôtel *Crozat* (Fig. 284) und dasjenige des Grafen von *Evreux*, *Place Vendôme*, beide ebendaſelbſt; das Schloſs zu Iſſy und der Vorbau des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Bourges u. ſ. w.

---

714) Siehe ebendaſ. 1879, S. 248.

715) Nach *W. Emerſon* müſſte man hier vermuthlich hauptſächlich das Werk eines Italieners ſehen. (Siehe: *Transactions of the Royal Inſtitute of Britiſh Architects* 1869—70, S. 195; 1883—84, S. 155.)

716) In der Notiz über *Sébaſtien Bruand* giebt *Lance* letztere Titel ebenfalls dem *Sébaſtien* und nicht ſeinem Sohne.

Als Architekt des Königs und der Stadt Paris gab er 1676 den Plan von Paris in 12 Blättern heraus. An Veröffentlichungen ſind ferner zu nennen: *L'Architecture pratique* (Paris 1691); *Traité ſur l'uſage du pantomètre* (Paris 1675); *Obſervations ſur la mauvaiſe odeur des foſſes d'aiſance* (Paris 1696). Seit 1685 war er Mitglied der *Académie d'Architecture*.

m) *François Carlier* weilte 1712—15 in Spanien, um Arbeiten nach den Entwürfen von *Robert de Cotte* auszuführen, und zwar: die Gärten von Buen-Retiro und des Palaſtes von Madrid, in letzterem das groſse Cabinet der Furien; unter *Ferdinand VI.* baute er in Madrid das Nonnenkloſter *Saint-François-de-Salles*.

n) *Jean-Sylvain Cartaud* (geb. 1675 zu Paris, geſt. daſelbſt am 15. Februar 1758) war ſeit 1742 Mitglied der Akademie und Architekt der Herzöge von *Orléans* und *Berri*. Er führte die Façade der *Petits-Pères* (1739) und die Kirche der Barnabiten zu Paris, ferner die Hôtels *Duchâtel* und *Crozat* zu Paris (*Rue de Montmorency*), endlich die Schlöſſer von Montmorency (1708), für *Pierre Crozat*, und von Bournonville, ſo wie das Luſthaus von *D'Argenſon* in Neuilly aus.

o) *Cayart* erbaute 1701—5 die franzöſiſche Kirche zu Berlin; er benutzte als Vorbild den *Temple* zu Charenton, wandte aber innen zwei Ordnungen ſtatt einer groſsen an (Fig. 209).

p) *Roland Fréart, Sieur de Chambray* (geb. zu Cambrai, geſt. 1675) wurde 1640 nach Italien geſchickt, um italieniſche Meiſter für Frankreich zu gewinnen und führte *Pouſſin* nach Paris zurück (ſiehe Art. 277, S. 227). Er veröffentlichte 1650 ſeine: »*Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit ſur les cinq ordres*« und überſetzte den Tractat des *Leonardo da Vinci* über die Malerei.

q) *Chamois* arbeitete gegen Ende des XVII. Jahrhundertes. Für *Louvois* baute er das Hôtel in der *Rue Richelieu* und das Schloſs zu Chaville bei Paris; ferner die Klöſter *de la Viſitation* im *Faubourg Saint-Germain* zu Paris und der Benedictinerinnen zu La Ville-Lévèque u. ſ. w.

r) *Cordemoy* veröffentlichte 1714 einen Tractat über theoretiſche und praktiſche Architektur.

ſ) *Cottard* baute in Paris um die Mitte des XVII. Jahrhundertes das *Hôtel de Bizeuil*, bekannt als *Hôtel de Hollande (Rue du Temple)*, ferner die Capelle und das Spital *de la Merci (Rue du Chaume)*, die *Boffrand* vollendete. Er veröffentlichte 6 Blatt »*Nouveaux deſſeins de lambris de menuiſerie à panneaux de glace*« und war auch *architecte du roi*.

t) *Jean Courtonne* (geb. 1671 zu Paris), ſeit 1728 an der Akademie, wurde 1730 als Profeſſor Nachfolger von *Bruand* (Sohn) und war Architekt des Königs. Er baute die Hôtels *de Noirmoutiers* (1720) und *Matignon* (1721) zu Paris; ferner für die Karthäuſer ebendaſelbſt (in der *Rue d'Enfer*). Er veröffentlichte 1725 in Paris ſeinen »*Traité de la perſpective pratique, avec des remarques ſur l'architecture etc.*«.

u) *Charles Auguſtin Daviler* oder *D'Aviler* (1653—1700) iſt Verfaſſer des bekannten »*Cours d'Architecture*« (Paris 1691), der viele ſpätere Auflagen erlebte, und bei dem er die Rathſchläge *Dorbay*'s benutzte. Auf dem Wege nach Rom wurde er 1674 mit *Desgodets* von Seeräubern aus Tunis gefangen, wo er zwei Jahre feſt gehalten wurde und eine Moſchee baute. 1676 gelangten beide nach Rom, wo *Daviler* fünf Jahre weilte. Anfangs unter *Manſard* thätig, ging er 1691 nach Montpellier, um nach der Zeichnung *Dorbay*'s einen Triumphbogen auszuführen, und blieb bis an ſein frühes Ende in jener Gegend thätig.

Er baute das biſchöfliche Palais zu Béziers und das erzbiſchöfliche zu Toulouſe, ferner Verſchiedenes in Carcaſſonne, Saint-Pons, Toulouſe und Nîmes. Er veröffentlichte auch eine Ueberſetzung *Scamozzi*'s als »*Traité des cinq ordres*«.

υ) *Delamaire* (geſt. 1745) baute nach 1697 für den *Prince de Soubiſe* das jetzige *Hôtel des Archives nationales* mit dem ſchönen Hof; ferner errichtete er das *Hôtel de Pompadour* in der *Rue Grenelle-Saint-Germain* zu Paris.

φ) *Girard Deſargues* (geb. zu Lyon) baute um 1660 eine groſse Treppe im *Palais-Royal* zu Paris und diejenige des Hauſes *Aubry*, welche für die bequemſte von Paris galt. Er führte auch die Treppe im Hôtel des *Marquis de l'Hôpital* aus.

χ) *Antoine Desgodetz* (1653—1728), wurde 1674 mit *D'Aviler* und *Foy-Vaillant* auf dem Weg nach Rom von Seeräubern gefangen. Er iſt hauptſächlich bekannt wegen ſeines Werkes »*Les Edifices antiques de Rome, deſſinés et meſurés très-exactement*« (Paris 1682). Daſſelbe galt lange Zeit, und bei Einigen jetzt noch, als die beſte Quelle für die Kenntniſs der alten Denkmäler Roms und wurde im Auftrag von *Colbert* geſchaffen. *Desgodetz* ſcheint wenig gebaut zu haben, gab aber noch mehrere Werke heraus, deren Titel bei *Lance* zu finden ſind.

ψ) *Claude Desgots*, ein Neffe von *Le Nôtre*, war, wie dieſer, Gartenkünſtler. Er zeichnete in England für die königlichen Gärten, entwarf den Garten des *Palais Royal* in Paris und in deſſen Nähe die Parke von Bagnolet und Saint-Maur. Im Jahre 1675 war er als *Penſionnaire* nach Rom gegangen. Später baute er das Schloſs Périgny in Burgund neu und eine monumentale Treppe im Schloſs zu Anet.

ζ) *François Dorbay*, auch *d'Orbay* (geſt. 1697), war Schüler und Schwiegerſohn von *Levau*. Er leitete des letzteren Bauten im Louvre, in den Tuilerien und im *Collége des Quatre-Nations*. Er baute, auſser verſchiedenen Kirchen und Klöſtern in Paris und Lyon, das *Hôtel des Comédiens français* in Paris und den *Chenil-Neuf* (Hundeſtall) in Fontainebleau. Seit Gründung derſelben war er Mitglied der *Académie d'Architecture*.

Sein Sohn (1679—1742), ebenfalls Mitglied der Akademie, war *Contrôleur des bâtiments du roi*. Ein anderer *Dorbay*, Sohn oder Neffe des letzteren, erhielt 1739 den *Grand-Prix d'architecture*.

αα) *Albert Duparc* wurde 1696 mit dem Bildhauer *Fleury* mit der Decoration der Façade der Kathedrale von Toulon beauftragt. Im Jahre 1713 hatte er für den Herzog von Savoyen zu arbeiten. Er zeichnete die Gärten des Palaſtes von *Victor Amadeus* in Turin und ſoll auch in der Nähe diejenigen des königlichen Luſthauſes, *la Veneria*, entworfen haben.

ββ) *Charles Errard*, Maler und Architekt (geb. 1606 zu Nantes, geſt. 1689 in Rom), war von 1666—73 und von 1676—83 Director der franzöſiſchen Akademie in Rom; mit 18 Jahren ging er zum erſten Male nach Italien. Von dort her ſchickte er 1670 die Pläne zur Kirche der *Aſſomption* in Paris. Er führte folgende Innendecorationen aus: 1655 im Louvre Arbeiten in der Wohnung der Königin-Mutter; 1666 im Palaſt des Parlaments zu Rennes die *Grande ſalle d'audience* und die *Grande chambre;* 1657 diejenige des Theaters in den Tuilerien; 1661 und 1662 Verſchiedenes in Verſailles und früher die Galerie des Schloſſes de Dangu bei Giſors. Er nahm an den Werken *de Chambray*'s (ſiehe S. 319) Theil und führte die Tafeln dazu aus.

γγ) *Pierre Francine* (ſiehe Art. 386, S. 286).

dd) *Daniel Gittard*[717]) (geb. 14. März 1625 zu Blandy, geſt. 15. Dec. 1686) war Sohn eines Zimmermanns *Jean*, hatte einen Bruder *Pierre*, der als ſolcher in Vaux arbeitete, und mehrere andere Brüder, die *Maîtres maçons* in Paris waren. *Daniel* baute in Paris das ſchöne *Hôtel de Saint-Simon*, dasjenige von *la Meilleraie* und das noch erhaltene Haus des Componiſten *Lulli* mit groſsen Compoſita-Pilaſtern und Sculpturen (an der Ecke der Straſsen *Ste.-Anne* und *des Petits-Champs*). Er hatte einen bedeutenden Antheil am Bau der Kirche *St.-Sulpice* in Paris und war der vierte der acht Architekten, die bei der Gründung der *Académie d'Architecture* durch *Colbert* am 31. December 1671 in dieſe berufen wurden.

ee) *Gabriel-Philippe de La Hire* (geb. 1697) fertigte den Entwurf zur Kanzel von *St.-Etienne-du-Mont* zu Paris an und leitete, unter *Vauban*, den Bau des Aquäducts von Maintenon. Er war Sohn von *Jean La Hire* (ſiehe S. 287).

ff) *Antoine Lepautre* (geb. 15. Januar 1621 zu Paris, geſt. 2. Februar 1682) wurde Architekt des Königs und *Contrôleur général des bâtiments* des Herzogs von Orléans. Seine Hauptwerke ſind: die Hôtels *de Beauvais* (Fig. 280 u. 281, mit ſchöner Hofanlage), *de Gesvres*, *de Chamillart*, *de la Seiglière de Boisfranc* in Paris, das Hôtel *des Gardes* in Verſailles und das Hôtel *de Lauzun* in St.-Germain; in Saint-Cloud zwei Flügel des ehemaligen Schloſſes und der obere Theil des Waſſerfalles und das Schloſs *Saint-Ouen* bei Paris. Seine Entwürfe für das Schloſs Clagny wurden nicht angenommen, und neue Pläne wurden von *J. H. Manſard* angefertigt. Von Kirchenbauten rühren von ihm die Kirche von Port-Royal und (1657) der Entwurf für die Façade der *Jacobins* zu Lyon her.

gg) *Simon Maupin* war *Architecte et voyer* der Stadt Lyon. Wir werden ihn gelegentlich der Beſprechung des 1646 begonnenen *Hôtel-de-Ville* jener Stadt wiederfinden.

hh) *Pierre Mignard*, Neffe des Malers gleichen Namens, wurde 1640 zu Avignon geboren. Sein Hauptwerk iſt die Abtei *Montmayours* bei Arles. In Paris baute er das Thor *St.-Michel* und die Façade des *Collège St.-Nicolas*. Er war Profeſſor, ſo wie Mitglied der Akademie ſeit ihrer Gründung und ſtarb 1725.

ii) *Armand Claude Mollet* (geſt. 1720) war Enkel des berühmten Gartenkünſtlers *Claude*[718]). Wie ſein Vater *Charles* war auch er *Maître des jardins du Louvre*. Er baute in Paris das Hôtel des Grafen von *Evreux*, ſpäter *Palais de l'Elyſée*, das Hôtel *d'Humières*, leitete den Umbau des Hôtels von *Mazarin* und errichtete das Schloſs *Stains* bei St.-Denis.

kk) *De Noinville*, ein Schüler von *J. H. Manſard*, baute 1688 zu Dijon die *Place Royale* und begann dort die Kirche *St.-Etienne*; 1697 fing er daſelbſt mit der Façade des groſsen Saales im Spital an.

ll) *Prédot* errichtete 1685 für *J. H. Manſard* die Häuſer der *Place des Victoires* zu Paris, laut Vertrag vom 12. September 1685 mit den Schöffen (*échevins*) der Stadt. Bei der Einweihung der Statue des Königs (18. März 1686) waren die Häuſer noch nicht fertig.

mm) *Pierre Puget* (geb. 1622 zu Séon bei Marſeille, geſt. ebendaſelbſt 1694) war zugleich Bildhauer, Maler und Architekt und ging um 1640 nach Italien. Eine Specialität, die ihn berühmt gemacht hat, iſt die Schiffsdecoration mit Doppelgalerien,

[717]) Siehe: *Archives de l'Art français, Documents*, Bd. VI (1858—60), S. 87.

[718]) Siehe über dieſen im Kapitel über die Gartenanlagen.

Figuren und Bas-Reliefs, deren Typus er in dem von ihm 1643—46 erbauten Schiffe *la Reine* aufſtellte [719]).

Nicht minder berühmt iſt *Puget* wegen des Thores am *Hôtel-de-Ville* von Toulon, deſſen Atlanten mit Michelangelesker Energie einen Balcon tragen (1655—57). Schwer verſtändlich iſt die Angabe von *Lance*, daſs *Puget* ſieben Jahre (1663—70) brauchte, um den Hauptaltar von *San Siro* in Genua zu bauen.

Die 1668 unternommene Renovirung der Stadt Marſeille wurde von ihm beeinflufſt. Man beſitzt einen von ihm herrührenden Entwurf für die dortige *Place Royale* und für das *Hôtel-de-Ville*. Er baute 1672—74 die *Halle de la Poiſſonnerie et de la Boucherie*, ferner 1675 die Façade der Karthäuſerkirche, beide zu Marſeille. In Aix baute er um dieſe Zeit das Hôtel *d'Aiguilles* und 1679 die Capelle des Spitals der *Charité*. In Toulon führte er 1672 ſein eigenes Haus aus.

mm) *Alexandre Richard*, ein Jacobinermönch, leitete 1658—76 nach der Zeichnung von *Le Pautre* die Ausführung der Façade ſeines Kloſters zu Lyon. *Robert Rogier* führte 1657 die Fundamente dazu aus, wurde aber, wegen ſeiner Langſamkeit, durch *Richard* erſetzt.

nn) *Ferdinand de Saint-Urbain* (geb. am 30. Juni 1658 zu Nancy, geſt. daſelbſt am 11. Januar 1738) lebte 10 Jahre in Bologna und 20 Jahre in Rom, war hauptſächlich als Medailleur thätig. Von 1703—26 errichtete er mit mehrfachen Unterbrechungen die Hauptkirche (*l'égliſe primatiale*) von Pont-à-Mouſſon.

oo) *Sébaſtien le Prêtre de Vauban* (1633—1707), der berühmte Ingenieur, Feſtungsbaumeiſter und Marſchall, verdient ebenfalls hier angeführt zu werden. Man verdankt ihm eine Anleitung für Solche, die bauen wollen, welche, für Landwohnungen namentlich, ſehr verſtändige Rathſchläge enthält [720]). Von ihm rührt wohl der Entwurf des groſsartigen Aquäducts von Maintenon her, den *La Hire* unter ſeiner Oberleitung ausführte. Die prächtigen Verhältniſſe der Bogen verrathen einen fein fühlenden Meiſter.

pp) Zum Schluſs führen wir nach *Lance* folgende Architekten-Namen an, ohne in Einzelheiten über ſie einzutreten: *François Auger* (1696), *Barthélemy* (1688), *Jean Beauſſire* († 1743), *Antoine Bergeron* (1660), *Bernard Blanc* (1692), *Jean de Bodt* (1670—1745) und *Nicolas Bourgeois* (1711), ein Auguſtinermönch.

In Lothringen findet man: *André, premier architecte du Duc* (1707), *Béteau* (1698—1716) und *Pierre Bourdiet, premier architecte du duc Léopold* (1700).

4) Meiſter der letzten Zeit *Ludwig XIV.*, der *Régence* und *Ludwig XV.*

α) Berühmtere Meiſter.

431. *Robert de Cotte.*

a) *Robert de Cotte* (1656—1735) war wohl der bedeutendſte Architekt der letzten zehn Jahre der Regierungszeit *Ludwig XIV.* und dann der Regentſchaft. Man ſchreibt ihm ſogar die Bildung des *Style Régence* zu (ſiehe Art. 335, S. 258). Sein Einfluſs erſtreckte ſich auch auf das Ausland. Die Liſte der Aemter und Würden, die auf ihn fielen, giebt [721]) einen Begriff von der hohen Stellung, die er ſich erwarb.

[719]) Wenn letztere Angabe und Jahreszahl, die von *Henri Martin* herrühren, richtig ſind, ſo hätte er dieſes Schiff in einem Alter von erſt 21 Jahren begonnen.

[720]) *Pluſieurs maximes bonnes à obſerver pour tous ceux qui ſont bâtir.* Auszüge davon in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture et de la conſtruction.* Paris 1893. Bd. VI. S. 685 ff. Artikel: *Vauban.*

[721]) *De Cotte* war: »*Chevalier de S. Michel, conſeiller du roy en ſes conſeils, Premier architecte, intendant des bâtiments et de la conſtruction, jardins, arts et manufactures de Sa Majeſté, directeur de l'Académie royale d'Architecture, Vice-Protecteur des Académies de Peinture et de Sculpture*«. (Siehe: DESTAILLEUR, H. *Notices etc.* S. 212.)

Er ſtand hierin kaum ſeinem Vorgänger *J. H. Manſard*, deſſen Schüler und Schwager er war, nach.

Robert war Enkel von *Frémin I. de Cotte*, der als Ingenieur an der Belagerung von La Rochelle theilnahm, und Sohn von *Frémin II.*, der 1644 ein Buch über die fünf Säulenordnungen veröffentlichte und *Architecte ordinaire* des Königs war.

Von ſeinen architektoniſchen Schöpfungen ſeien nach *Lance* die folgenden angeführt.

In Paris: die Hôtels *D'Eſtrées; de Bourbon-Condé* (1716), ſpäter dem Herzog *du Maine* gehörig; *de Lude*, in der *Rue du Bac; de Meulan*, bei den Kapuzinern; das Haus in der *Rue du Bac*, neben dem *Hôtel de Belle-Ile*. Auch rührt von ihm die Vergröſserung des Hôtels *de la Vrillière* für den Grafen *von Toulouſe*, mit der berühmten *Galerie Dorée*, her (ſiehe Fig. 64 u. 355, ferner Art. 328, S. 255); eben ſo die Vergröſserung der *Bibliothèque Royale*, jetzt *Bibliothèque Nationale*, in Paris; ferner die Vollendung von *St.-Roch*, deren Façade (Fig. 170) erſt von ſeinem Sohne ausgeführt wurde; weiter die Façade der Kirche des *Oratoire*; die Hauptaltäre von *Notre-Dame* und des Noviciats der Jeſuiten, beide nach der Zeichnung *J. H. Manſard*'s; endlich die Vollendung der Schloſs-Capelle ſeines Schwagers zu Verſailles, eben ſo wie des *Grand Trianon*, wo der Porticus von ihm herrühren ſoll.

Aufserhalb von Paris ſtammen von *de Cotte*: die erzbiſchöflichen Paläſte zu Verdun und Straſsburg und das biſchöfliche Lufthaus Frascati bei Metz; in Lyon die *Place Louis XIV.*, jetzt *Bellecour* (1728), die Kornmagazine (*Greniers d'abondance*), die Façade eines Concertſaales und die Zeichnung zum Thurm des *Hôtel-de-Ville* (Fig. 306); für Bordeaux lieferte er 1728 die Zeichnung der von *Gabriel* ausgeführten Decoration der *Place Royale*. *Robert de Cotte* arbeitete auch viel für das Ausland; *Lance* giebt nach *d'Argenville* und *Duſſieux* die nachſtehend genannten Entwürfe oder ausgeführte Werke an (wie viel an dieſen Angaben richtig iſt, ſoll hier nicht unterſucht werden): die Schlöſſer für den Churfürſt von Bayern, für die Grafen *Zinzendorf* (in Wien?) und von *Hanau*; ferner für den Churfürſten *von Cöln*, Paläſte in Bonn, Brühl, Poppelsdorf und Godesberg, dann die Capelle des erzbiſchöflichen Seminars in Bonn; endlich Entwürfe für die königlichen Paläſte zu Madrid und Buen-Retiro, eben ſo für mehrere Schlöſſer des Herzogs *von Savoyen*, namentlich für dasjenige zu Rivoli.

Acht Bände Originalzeichnungen und Studien von *Robert de Cotte* werden auf dem *Cabinet des Eſtampes* zu Paris aufbewahrt [722]).

Jules Robert de Cotte (1683—1767), Sohn *Robert*'s, ebenfalls Architekt, vollendete mehrere Arbeiten ſeines Vaters und wurde ſein Nachfolger als Generalintendant der königlichen Gebäude.

b) *Jacques Jules Gabriel* (1667—1742), Sohn von *Jacques II.* gleichen Namens [723]), Enkel von *Maurice I.* (1631), Architekt des Thurmes der Kirche zu Argentan und Urenkel von *Jacques I.*, der 1607 das neue *Hôtel-de-Ville* zu Rouen begann, darf nicht gar zu ſehr durch den Ruhm ſeines eigenen Sohnes *Jacques-Ange*, des Erbauers der Paläſte an der *Place de la Concorde* in Paris, in den Schatten geſtellt werden. Nach dem Tode von *Robert de Cotte* nahm er offenbar die erſte Stelle in Paris ein. Schon 1709 wurde er geadelt. 432. *Jacques Jules Gabriel.*

Wir ſehen ihn der Reihe nach in folgenden Stellungen.

1699 wurde er in die *Académie d'Architecture* aufgenommen.
1709 wurde er *Contrôleur »Des Dedans« du château de Verſailles* und
1716 *Premier ingénieur des Ponts et Chauſſées du royaume*, dann
1722 Ritter des Michael-Ordens,
1730 *Contrôleur des bâtiments du roi.*
1734 oder 1735 wurde er *Premier architecte du roi* und
1737 *Inſpecteur général des bâtiments Royaux.*

Jacques Jules Gabriel werden bedeutende Decorationsarbeiten in den Schlöſſern von Verſailles, Marly, Meudon und Chambord zugeſchrieben. Gerade bei einem Architekten wie er, der ſchon 1709 *Contrôleur »des Dedans« du château de Verſailles*

722) Ueber ihren Inhalt ſiehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 212 ff.

723) Ueber *Jacques II. Gabriel* in den Jahren 1684—88 ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1876, S. 316 — und über die anderen *Gabriels*: LANCE, a. a. O.

war, ift fchwer anzunehmen, dafs er, der fchon feit 1735 *Premier architecte* des Königs war, nicht auch dann noch einen beftimmenden Einflufs auf die Innendecoration des Schloffes zu Verfailles ausgeübt haben follte, fondern die Erfindung derfelben ganz an *Verberckt* und *Rouffeau* überlaffen hätte [724]).

Die Hauptarbeiten *Gabriel*'s find die folgenden.

In Paris: das *Hôtel de la Chambre des Comptes* (1730), neben der *Sainte-Chapelle;* die Hôtels *de Moroy* oder *de Biron* und *de Varengeville*, fo wie das *Collége de Navarre*. In Bordeaux: die Hôtels *de la Bourfe* und *de la Douane*, die durch feinen Sohn 1749 vollendet wurden. In Rennes: das *Hôtel-de-Ville*, die *Cour du Préfidial* und die *Tour de l'Horloge*. In Lyon: die *Salle et la chapelle des Etats*. Für Nantes ein Verfchönerungsentwurf der Stadt; ferner die Portale (Façaden?) der Kathedralen von Orléans und La Rochelle; endlich das Schlofs Saint-Hubert bei Rambouillet und die neuen Gebäude der Abtei zu Saint-Denis.

Wie fein Vater *Jacques II.* den *Pont Royal* zu Paris erbaut hatte, fo errichtete *Jacques Jules* die Brücken von La Guilliotière in Lyon, von Poiffy, Charenton, Saint-Maur, Pontoife, Ile-Adam, Pont-Sainte-Maxence, Beaumont und Blois (1728). Für letztere erhielt er eine Penfion von 2000 *Livres*.

Eine Befprechung der Laufbahn feines berühmten Sohnes *Jacques-Ange Gabriel*, von deffen Paläften am Concordienplatz zu Paris bereits die Rede war (fiehe Art. 309, S. 244), gehört nicht mehr in den Bereich des vorliegenden Bandes, da die Richtung des Sohnes fchon ganz dem Stil *Ludwig XVI.* angehört.

433. *Germain-Boffrand.*

c) *Germain Boffrand* (geb. zu Nantes 7. Mai 1667, geft. zu Paris 18. März 1754) arbeitete drei Jahre beim Bildhauer *Girardon*, ging 1685 zur Architektur über und wirkte zuerft unter feinem Gönner *Jules Hardouin Manfard* an der Orangerie zu Verfailles und an der Leitung der Arbeiten der *Place Vendôme*.

Von heiterer Gemüthsart, Neffe des Dichters *Guinault*, componirte er felbft Theaterftücke, die von der italienifchen *Comédie* in Paris aufgeführt wurden.

Von feinen Werken, die er in Frankreich fchuf, feien die nachftehenden hier angeführt.

1709 grofse Veränderungen im *Hôtel d'Ormeffon, Rue de Saint-Antoine* zu Paris.

1710 (?) innere Reftauration des *Palais du Petit-Bourbon* (genannt *Petit Luxembourg*) für die Prinzeffin von *Condé*; fpäter ein neuer Umbau des Inneren für die Pfalzgräfin *Anna* (*Princeffe Palatine*).

1711 Verfchönerung des *Hôtel de Broglie*.

1728 wurde er Architekt des *Hôpital général* zu Paris und baute für daffelbe 1747 vor *Notre-Dame* das ehemalige Spital der Findlinge.

1733—35 führte er den 171 m tiefen Brunnen in Bicêtre aus.

1735 (nicht fchon 1706) begann er die berühmte Decoration im *Hôtel de Soubife*, jetzt *Archives Nationales* zu Paris. (Siehe Art. 360, S. 271.)

Von *Boffrand* rührt ferner die Decoration der *Grande Chambre* im Juftizpalaft zu Paris her; eben fo die Verfchönerung des *Hôtel de Mesme*, wo fpäter *Law* feine berühmte *Banque générale* hatte; endlich die Reftauration des *Hôtel de la Première Préfidence*.

Lance erwähnt für Paris noch folgende Arbeiten: die Hôtels *de Guerchy, de Seignelay* und *de Briffac* in der *Rue de Grenelle; de Montmorency, de Durat* und *de Voyer* in der *Rue des Bons-Enfants; de Torcy* und *de Seignelay*, beide in der *Rue de Verneuil; de Tingry* und *Amelot;* ferner die Häufer des Malers *Lebrun, Rue des Foffés-S.-Victor, de Matran* und des Prinzen *von Rohan* in Saint-Ouen bei Paris.

Als *Premier ingénieur des Ponts et Chauffées* von Frankreich baute er zwei Brücken, die eine aus Stein in Sens, die andere aus Holz in Montereau.

Merkwürdig ift es, *Boffrand*, einen der Träger des *Louis XV.*-Stils, die grofse gothifche Rofe am Südkreuz von *Notre-Dame* in Paris erneuern zu fehen; feine Arbeit, die ich noch gefehen habe und die recht gut war, wurde von *Viollet-le-Duc* befeitigt. Er reftaurirte ferner 1746 die Capelle der Kirche *St.-Efprit*, die Façade der Kirche *de la Merci* und die Capelle *de Noailles* in *Notre-Dame*.

Seine Entwürfe für ein Opernhaus und für die *Place Louis XV.*, jetzt *de la Concorde*, wurden nicht ausgeführt. Sein grofses Werk über die Architektur [725]) gab er 1745 heraus.

[724]) In Erwiderung auf meine Anfrage hierüber antwortete mir *P. de Nolhac*, auch er vermuthe, dafs *Gabriel* wenigftens die Hauptdispofition der Decoration aufgezeichnet habe. (Siehe die Fufsnoten 549—551 u. Art. 353, S. 267.)

[725]) BOFFRAND, G. *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*. Paris 1745.

Boffrand's Thätigkeit in Lothringen war im Weſentlichen die folgende. Er wurde 1766 *Premier architecte* des Herzogs *Leopold* und führte als ſolcher nachſtehende Bauten aus.

In Nancy das *Palais-Neuf*, die Kathedrale, die Hôtels *de Craon*, *de Curel*, *Ferrari*, *de Vitrimont*, *de Lupcourt*, *de Cuſtines* und *de la Monnaie*. In Lunéville den Palaſt, den *Pavillon du Trèfle*, den Palaſt des Prinzen *Carl*, die Abteikirche *St.-Remy*, jetzt Parochialkirche *St.-Jacques* und das *Hôtel de Craon*; in der Nähe wird ihm das Schloſs *Saint-Léopold* zugeſchrieben. Bei Nancy baute er die Schlöſſer *Malgrange de Harroué* und *de Croismare* oder *Craon*; *Lance* ſchreibt erſteres auch *Héré de Corny* zu; bei Ramberviller die Abtei d'Autrai. Ferner wird ihm das Schloſs Bugnéville in den Vogeſen zugeſchrieben.

Im Auslande ſchuf *Boffrand* für den Churfürſt von Bayern in Belgien den durch die Schlacht von Ramillies (1706) unterbrochenen Bau des Jagdſchloſſes Bouchefort. Ferner ſoll er 1724 berufen worden ſein, um die von *Neumann* entworfene und durch *Robert de Cotte* modificirte Reſidenz zu Würzburg auszuführen [726]).

Er ſoll auch für den Churfürſt von Bayern, *Maximilian-Emanuel*, und für andere deutſche Fürſten gearbeitet haben und einen ſchönen Brunnen in den Gärten der Favorite bei Mainz ausgeführt haben.

434. *Gille Marie Oppenordt.*

b) *Gille Marie Oppenordt* (auch *Oppenord* 1672—1742). Sein Vater war *Cander-Johan Oppen Oordt*, »*ébéniſte*« des Königs, aus Geldern und 1679 naturaliſirt. Er war Schüler von *J. H. Manſard*, ging 1692 als Penſionär nach Rom und blieb ſechs Jahre in Italien.

Lance giebt folgende ſeiner Arbeiten an.

1700 die Kirche des Noviciats der reformirten Dominikaner zu Paris

1700 das Grabmal der Marquiſe *de Leuville*;

1704 den Hauptaltar von St.-Germain-des-Prés zu Paris und den Hauptaltar von *St.-Sulpice* daſelbſt;

1706 in St.-Benoit das Grabmal von *Marie-Anne des Eſſars*;

1710 die Capelle *St.-Jean-Baptiſte* in der Kathedrale von Amiens;

1721 wurde er mit der Fortſetzung der Arbeiten von *St.-Sulpice* betraut; er führte die zweite Ordnung der Façade des Nordkreuzes aus.

Ferner rühren von *Oppenordt* her: das kleine Schloſs zu Montmorency für *Pierre Crozat* und deſſen Orangerie, das Innere des Hôtels des *grand Prieur de France* und die Vergröſserung des Hôtels von *Pierre Crozat* in der *Rue Richelieu*, in welchem auch *Oppenordt* eine bequeme Wohnung hatte und ſtarb.

435. *Juſte-Aurèle Meiſſonier.*

e) *Juſte-Aurèle Meiſſonnier* (1693—1750), *Architecte et premier Deſſinateur des Chambre et Cabinet du Roi*, wurde zu Turin geboren. Er war Architekt, Maler, Zeichner *des Fêtes funèbres* und Goldſchmied, zugleich einer der Künſtler, die am meiſten auf den Geſchmack des XVIII. Jahrhundertes eingewirkt haben.

Von *Meiſſonnier*'s ſehr freier Richtung war bereits in Art. 370 (S. 277) die Rede. Man ſcheint nicht ſo viele Nachrichten über ihn zu beſitzen, als erwünſcht wäre. Die Hauptquelle dürfte das groſse Werk ſein, welches als *Oeuvre de Meiſſonnier* bekannt iſt [727]). *Deſtailleur* führt noch eine zweite Arbeit an [728]), einen Vergleich zwiſchen verſchiedenen Denkmälern.

Aus den Stichen ſeines »*Oeuvre*« haben wir ſämmtliche Blätter, mit Jahreszahlen verſehen, als Anhaltspunkte hier zuſammengeſtellt.

1728 *Chandeliers de ſculpture en argent* (Bl. 6);

1733 *Carte chronologique du Roy* (Bl. 10);

1735 *Traineau de jardin pour la Reine première douairière d'Espagne* (Bl. 16);

1725 *Gardes d'epées d'or pour les préſents du Mariage du Roy* (Bl. 18);

1723 *Seau à rafraichir pour M. le Duc* (Bl. 21);

1727 *Livre d'orfèvrerie d'égliſe* (Bl. 34);

1734 *Cabinet de M. le comte Bielenski grand maréchal de la Couronne de Pologne* (Bl. 43);

---

726) Siehe: PLANAT, a. a. O. Artikel *Boffrand* (nach: DUSSIEUX, L. *Les Artiſtes français à l'étranger etc.* Paris 1856).

727) *Oeuvre de Juſte-Aurèle Meiſſonnier, peintre, ſculpteur, architecte etc.; deſſinateur de la chambre et cabinet du Roy. Première partie exécutée ſous la conduite de l'auteur.* Paris 1723—35 (etwa).

728) *Parallèle général des édifices conſidérables depuis les Egyptiens, les Grecs, jusqu'à nos derniers modernes deſſignés ſur la même échelle par J.-A. Meiſſonnier.*

1735 *Canapé* für denſelben (Bl. 50);
1730 *Projet de l'angle d'un ſalon portatif pour le Roy* (Bl. 96);
1724 *Cadran à vent de M. le Duc de Mortemart* (Bl. 54);
1733 *Projet d'un tombeau fait pour M. le Préſident de la ... Dijon* (Bl. 99);
1727 *Projet fait par M. le Curé de Saint-Sulpice pour la chapelle de la Vierge* (Bl. 57);
1726 *Projet du portail de l'égliſe de Saint-Sulpice* (Bl. 61);
1735 *Projet d'un grand Surtout de table &c de deux terrines qui ont été exécutées pour le millord duc de Kinſton* (Bl. 70).

Eben ſo ſtellen wir die Angaben aus den Stichen zuſammen, die Aufſchluſs über ſeine Entwürfe oder Ausführungen geben.

Haus des *Sieur Brethous* in Bayonne (Bl. 3—5 mit Nr. 1—26);
Projet de ſallon de la princeſſe Satorinski en Pologne (Bl. 40, Nr. 84);
Cabinet de M. le Comte Bielenski (en Pologne), exécuté en 1734 (Bl. 43, Nr. 87);
Projet de porte d'appartement pour Mme la baronne de Beſenval (Bl. 48, Nr. 91);
Projet du plafond d'une maiſon ſiſe Rue de Rochechouart (Bl. 51, Nr. 95);
Epitaphe de marbre et bronze de M. le Baron de Beſenval, exécuté à St.-Sulpice à Paris (Bl. 56, Nr. 100);
verſchiedene Entwürfe von Altären für *St.-Aignan* zu Orléans, *St.-Leu* zu Paris und *St.-Sulpice* daſelbſt.

Meiſſonier's phantaſtiſche Compoſition zu einer Grotte (Fig. 66, S. 277) wurde bereits beſprochen. Eine andere Compoſition (Nr. 29 ſeines »*Oeuvre*«) iſt, wenn möglich noch bizarrer, aber durchweg mit groſser Geſchicklichkeit zuſammengeſtellt.

436. *François de Cuvilliés.*

f) *François de Cuvilliés* (1698—1768) aus Soiſſons, war Schüler von *Robert de Cotte*. Auf des letzteren Empfehlung wurde er 1725 vom Hofe in München als Hilfsarchitekt angeſtellt, 1738 erſter Architekt des Churfürſten und 1745 Architekt des Kaiſers *Carl VII.*

Cuvilliés war ein Künſtler von bedeutendem Talent, der nicht nur zur Verbreitung, ſondern auch zur Entwickelung des *Louis XV.*-Stils in Deutſchland, nach der *Rocaille-* und *Rococo*-Richtung hin, beigetragen zu haben ſcheint. Auf ſeine Arbeiten in Nymphenburg wurde ſchon hingedeutet (ſiehe Art. 365, S. 274). Er ſcheint in Bayern in hohem Maſse thätig geweſen zu ſein, wo auch ſpäter ſein Sohn, *François* der Jüngere (1734—1805), angeſtellt wurde.

Cuvilliés hat allein und mit ſeinem Sohn eine Reihe von Werken über die Architektur und beſonders über die Decoration herausgegeben. Erſtere bezeichnet *Deſtailleur* als vollendete Beiſpiele des *Louis XV.*-Stils, letztere als noch wichtiger. Er giebt das Verzeichniſs derſelben auf Grund der vortrefflichen Arbeit *Bérard*'s[729]). Dieſe Werke enthalten mehr als 700 Tafeln.

437. *François II. Blondel.*

g) *François II. Blondel* (geb. 1683 zu Rouen), nicht verwandt mit *François I.*, baute daſelbſt das *Hôtel des Conſuls*, dann in Paris u. A. den Baldachin der *Marien*-Capelle von *Saint-Sauveur* (Fig. 65); in Genf und ſeiner Umgebung errichtete er drei Hôtels und Lufthäuſer. Seine Zeichnungen für die Feſtlichkeiten bei den zwei Hochzeiten des Dauphin (1743 und 1747) ſind im unten genannten Werk[730]) enthalten.

Einige glauben, *François II.* und *Jean François Blondel*, angeblich Vater von *Jacques François*, könnten die gleiche Perſönlichkeit ſein[731]).

438. *Jacques-François Blondel.*

h) *Jacques François Blondel* (1705—74), Neffe des zweiten *François*, auch zu Rouen geboren, baute nach 1764 Vieles in Metz und ſpäter in Cambrai und Straſsburg. Er hatte 1739 in Paris eine Architekturſchule eröffnet und wurde 1756

729) Siehe: DESTAILLEUR, a. a. O., S. 239. — *Bérard*'s Arbeit erſchien in: *Revue univerſelle des Arts.* 1859.

730) *Recueil des fêtes données par la ville de Paris au ſujet des deux mariages de Mgr. le Dauphin, exécuté ſur les deſſins de Fr. Blondel.* Paris.

731) Siehe: PLANAT, a. a. O., Bd. II, S. 355.

Profeſſor an der Königlichen *Académie d'Architecture*. Von ſeinen zahlreichen Veröffentlichungen iſt beſonders ſeine »*Architecture françoiſe*« (1752) zu erwähnen, welche mehrere Abbildungen für den vorliegenden Band geliefert hat.

i) *Jean-Nicolas Servandony* (1695 oder 1696—1766) gab ſich ſelbſt für einen Florentiner aus, ſoll ſich aber dieſen italieniſch klingenden Namen[732]) ſelbſt beigelegt haben. Sein Vater ſoll zwiſchen Lyon und Italien als *Vetturino* Reiſende befördert haben. 439. *Jean-Nicolas Servandony.*

Dieſer eigenartige Meiſter ſoll in ſeiner Jugend mehrere Jahre in Italien zugebracht, die Malerei unter dem Architekturmaler *J. Panini* und die Architektur unter *Gio. Giuſeppe Roſſi* ſtudirt haben. Um 1724 kam er nach Frankreich und leitete während 18 Jahren (ſeit 1731) die Decorationen der Pariſer Oper. In letzterem Jahre wurde er in die *Académie de Peinture* aufgenommen. Im Jahre 1732 erhielt er im Wettbewerb für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris den erſten Preis (Fig. 173). Sie wurde bis auf die zwei jetzt verſchiedenen Thürme 1745 fertig. *Deſtailleur* betrachtete *Servandony* als denjenigen, der durch die letzterwähnte Arbeit, durch die Decoration der *Marien*-Capelle und des Orgellettners derſelben Kirche, die ſtrenge Reaction im Sinne des ſog. *Louis XVI.*-Stils gegen die freie Richtung des *Louis XV.*-Stils begann. Er reiste viel und leitete die Feſtlichkeiten an manchen europäiſchen Höfen. Im Jahre 1755 wurde ihm vom Churfürſten von Sachſen der Titel eines königlichen Architekten und Decorateurs verliehen.

Der Triumphbogen, den er, wie *Lance* meldet, 1754 in Paris errichtete, war eine Decoration für die Grundſteinlegung des Platzes vor *St.-Sulpice*. Die als *Palladio*-Motiv geſtaltete Oeffnung, unter welcher die Statue *Ludwig XV.* ſtand, ließ eine halbrunde doppelte Säulenhalle ſehen; vor dem Bogen ſtanden zwei freie Säulen, von Ruhmesgöttinnen bekrönt. Ein Stich des Architekten *Patte* ſtellt die ganze Decoration dar; ſie iſt im fertigen *Louis XVI.*-Stil gehalten.

Servandony hatte zuweilen wenigſtens einen heftigen Charakter (1631) und dürfte es gar nicht verſtanden haben, mit dem Gelde richtig umzugehen. Trotzdem er groſse Summen verdiente, ſcheint er im Elend geſtorben zu ſein[733]).

Unter ſeinen Arbeiten erwähnt *Lance* ferner:

Das Hauptthor des Spitals *de l'Enfant Jéſus, Rue de Vaugirard;* eine Rundcapelle im *Hôtel de la Live*, beide zu Paris; die Kirche zu *Coulanges-la-Vineuſe* in Burgund; die Hauptaltäre der Kathedrale von Sens und der Karthauſe zu Lyon; einen Brunnen mit Halbkuppel im Kreuzgang von *St.-Croix-de-la-Bretonnerie* zu Paris; in Vaugirard die »*maiſon des champs*« der Prieſter von *St.-Sulpice*, und die Treppe im *Hôtel d'Auvergne* zu Paris.

β) Zweite Gruppe der Meiſter.

k) *L'Aſſurance* (*Cailleteau*, genannt *l'Aſſurance*, geſt. 1714) war zuerſt Zeichner bei *J. H. Manſard* und *Robert de Cotte*, die, wenn man den Memoiren von *Saint-Simon* trauen darf, ihn ausgebeutet hätten. Seit 1799 gehörte er zur Akademie. 440. Sonſtige Meiſter in Frankreich.

Er baute in Paris die Hôtels: *de Montmorency (Rue Montmartre), de Rothelin (Rue de Varennes), de Rivié* (*Rue Saint-Marc-Feydeau*, 1704), *d'Auvergne* (*Rue St. Dominique-St.-Germain*, 1708), *de Béthune* (ebendaſelbſt), *de Châtillon, de Richelieu (Rue de Grenelle-St.-Germain), de Montbazon (Rue Saint-Honoré)* und *de Noailles (Rue de Luxembourg);* ferner mit *Girardini* das *Palais Bourbon* und mit *Aubert* das Hôtel *de Laſſay*.

l) *L'Aſſurance* (*Jean Cailleteau*, genannt *l'Aſſurance*, geſt. 1755), Sohn des vorhergehenden, war 1716 Penſionär in Rom und trat 1723 in die Akademie; im

[732]) Er ſchrieb ihn mit »*y*« und nicht, wie oft gefunden wird, mit »*i*«.

[733]) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1888, S. 262 — und: Lance, a. a. O.

gleichen Jahre wurde er *Contrôleur* der Schloſſes Marly und 1749 *Architecte ordinaire du roi, contrôleur des bâtiments de Fontainebleau.*

Seine Hauptausführungen ſind: das Schloſs Bellevue für Frau *von Pompadour* (begonnen 30. Juni 1748, vollendet November 1750); das Hôtel *des Réſervoirs* zu Verſailles; ferner Arbeiten in den Schlöſſern von la Celle bei St.-Cloud, von Crécy bei Dreux, von Compiègne und im *Hôtel d'Evreux*, dem ſpäteren *Palais de l'Elyſée*; endlich die Hôtels *de Luxembourg (Rue St.-Marc), de Sens (Rue de Grenelle-St.-Germain)* und *Môlé* (ebendaſelbſt).

Pierre l'Aſſurance war 1755 *Contrôleur* der Schlöſſer St.-Germain und Monceaux.

441. Andere Meiſter.

m) *Edme Bouchardon* (1698—1762), Bildhauer und Architekt, ging 1722 als Penſionär nach Rom, wo er 10 Jahre weilte. Er entwarf und baute die ſchöne Brunnenanlage der *Rue Grenelle-Saint-Germain* zu Paris, deren Grundſtein 1739 gelegt wurde.

n) *Guillaume Camas*, aus Angers, baute um 1750 die Façade des Capitols in Toulouſe.

o) *Delamaire* (geſt. 1745) iſt hauptſächlich wegen ſeiner Bauthätigkeit für den *Prince de Soubiſe* in Paris bekannt. Dieſer hatte 1697 die Hôtels *de Laval* und *de Chaume* gekauft, auf welche *Delamaire* den jetzigen Säulenhof der *Archives Nationales* errichtete, und das Gebäude, welches gleichzeitig den anſtoſsenden Hôtels *de Soubiſe* und *de Rohan* gehörte. Er führte auch das *Hôtel de Pompadour* in der *Rue de Grenelle-St.-Germain* zu Paris aus.

p) *Garobeau* baute 1690 in Rodez das *Grand Séminaire* und das Portal der Karthauſe, ferner in Vabres den erzbiſchöflichen Palaſt und den Orgellettner.

q) *Jean-Charles Garnier d'Isle* (1697—1755) war *Contrôleur général des bâtiments du roi.* 1730 wurde er *Deſſinateur des plants et parterres des jardins du roi*, an Stelle ſeines Schwiegervaters *Charles Desgots (démiſſionaire)*. Er zeichnete die Gärten des Schloſſes Crécy bei Dreux und zum Theile diejenigen von Bellevue bei Meudon.

r) *Alexandre Le Blond* (1679—1719) baute in Paris 1706 in der *Rue d'Enfer* ein Hôtel für die Karthäuſer und ſeit 1708 das *Hôtel de Clermont (Rue de Varenne)*. Er ſchrieb Zuſätze zu *D'Aviler*'s »*Cours d'architecture*«, ging 1716 als erſter Architekt *Peter des Groſsen* nach Petersburg, wo er nach verſchiedenen Arbeiten ſchon 1719 ſtarb.

ſ) *Jean Hardouin Manſard de Jouy* (geb. 1700) war Sohn von *Jacques I. Hardouin Manſard* und Enkel von *Jules*, dem berühmten Architekten *Ludwig XIV.* Er begann 1754 die Façade von *St.-Euſtache* zu Paris. (Siehe Fig. 175.)

t) *Jacques II. Hardouin Manſard de Sagonne* (1703—76) war der jüngere Bruder von *Manſard de Jouy*. Er wurde 1742 *Architecte du roi* und erbaute die 1754 vollendete Kathedrale *Saint-Louis* zu Verſailles.

u) *A. M. Lecarpentier* aus Rouen (1709—73) baute zahlreiche Privat-Hôtels in Paris und entwarf groſsartige Pläne für das *Hôtel-de-Ville* von Rouen, das 1757 begonnen, aber nicht weiter geführt wurde.

v) *Julien David Leroy* (1728—1803) iſt der Autor des von *Stuart* und *Revett* kritiſirten Werkes: *Les Ruines des plus beaux monuments de Grèce* (Paris 1758).

w) *Ferdinand de la Monce* (1678—1753) war in München geboren, wo ſein Vater *Paul* Architekt und Maler des Churfürſten von Bayern war, ſtudirte in Frankreich und Italien und lieſs ſich 1731 in Lyon nieder, wo er Vieles baute. Er zeichnete die Tafeln für das Werk »*Eſſais ſur l'hiſtoire des ſciences, des belles-lettres et des arts*« und diejenigen für die »*Deſcription de la chapelle des Invalides à Paris*«.

ɣ) *Dominique Pineau* (geb. 1718, lebte noch 1756) war Architekt und Bildhauer und zu Peterburg geboren, wo ſein Vater Bildhauer des Czaren war. In der Ausgabe des »*Cours d'Architecture*« *d'Aviler*'s von 1750 ſteht, daſs er vor »einigen Jahren« nach Frankreich zurückgekehrt ſei. Für letzteres Werk entwarf er die Blätter 59c und 59d. Er ſoll einer der Meiſter ſein, die zur Entwickelung der Rococo-Richtung beitrugen, und trat an die Stelle von *Le Blond*[734]).

In Paris decorirte er die Hôtels *de Villeroy*, *de Douroy*, *de Mazarin*, *de Troudaine* und in der Nähe von Paris das Schloſs des Fürſten *Iſanguien* in Suresnes, ſo wie ein Haus zu Asnières. Er arbeitete an der Marien-Capelle von *Notre-Dame de Nazareth* und mit *Manſard de Sagonne* an der Kathedrale *St.-Louis* zu Verſailles. Man hat von ihm ein Werk über Tiſchbeine und ein anderes, 1756 erſchienenes über Kamine, Baldachine u. ſ. w.

ɣ) *De Ruzé* wurde 1701 *Contrôleur* der königlichen Bauten zu St.-Germain-en-Laye und 1723 auf 10 Jahre Ingenieur und Controleur der Gebäude daſelbſt, ſo wie in Marly.

ȝ) *Claude Simon*, Architekt des Königs, führte 1701 den Glockenthurm des *Hôtel-de-Ville* zu Lyon, nach der Zeichnung von *Robert de Cotte*, aus.

αα) *Guillaume de la Tremblaye*, ein Kloſterbruder der Abtei *St.-Etienne* zu Caen, errichtete 1702—24 die Gebäude der »*Manſe conventuelle*« dieſer Abtei und erwies ſich hier als guter Architekt. Die Gebäude der Abtei der *Ste.-Trinité* in Caen und diejenige der Abtei St.-Denis (jetzt Schule der *Légion d'Honneur*) werden ihm ebenfalls zugeſchrieben.

ββ) Bei *Lance* findet man noch folgende Architekten dieſer Zeit, deren Namen bloſs genannt ſeien: *Jean Carpentier*, *Jean P. de France*, *Simonnet*, *Tanneveau* oder *Tannevot*, *Nicolas d'Ulin*, *De Vigny*, *Vilroys* und *Volard*.

γ) Architekten in Lothringen.

In Lothringen, in dieſem damals noch von Frankreich getrennten Lande, findet man während der in Rede ſtehenden Zeit, auſser *Boffrand* (ſiehe Art. 433, S. 324), noch die folgenden Meiſter thätig,

cc) *Nicolas Pierſon* (geb. 1692) war Prämonſtratenſer-Mönch, leitete den Bau des biſchöflichen Palaſtes zu Toul, vollendete die Prämonſtratenſer-Kirche in Pont-à-Mouſſon und führte daſelbſt die Kirche *Ste.-Marie* aus. Er baute einen Flügel und die Thürme des Kloſters Etival, die Kirche von Bougival in Lothringen und die Front mit zwei Thürmen der Kirche von Salival. Er fertigte die Pläne für die Abtei *Jand'heurs* an, die ſein Schüler, der Kloſterbruder *Arnould*, ausführte und die zu einem Luſthauſe, welches der Herzog von Lothringen bei Pont-à-Mouſſon errichten wollte. 442. *Nicolas Pierſon.*

ββ) *Jean Nicolas Jenneſſon* aus Nancy, Architekt des Herzogs *Franz III.* von Lothringen, arbeitete 1729 am herzoglichen Palaſt. Er erbaute und vollendete 1731 die Kirche *St.-Sebaſtien* zu Nancy und auf ſeine Koſten die Capelle *St.-Pierre*; ferner verſchiedene Privathäuſer.

εε) *Emmanuel Héré de Corny* (1705—63) entfaltete von Nancy aus eine ſehr groſse Bauthätigkeit im Dienſte des Königs *Stanislaus*, deſſen Rath und erſter Architekt er 1750 wurde. Er veröffentlichte mehrere Werke, darunter 1753 ſeine *Plans et élévations de la Place Royale de Nancy*. Er wurde 1751 vom König von Polen geadelt und erhielt von *Ludwig XV.* den St. Michael-Orden.

Seine weſentlicheren architektoniſchen Schöpfungen ſind die folgenden:

734) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 14.

In Lunéville die Thürme und die Orgel ſammt Lettner von *St.-Remy*; in Nancy die Kirche *de Bon Secours* und das Kloſter *des Minimes*, ſo wie die *Maiſon de la Charité* in der *Rue Ste.-Catherine*; ferner auf dem Gebiete des Profanbaues in Nancy die acht Gebäude ſammt dem Triumphbogen an der *Place Royale*, die Gebäude und Säulenhallen um die *Place Carrière* mit dem Triumphbogen; die Hôtels der *Place St.-Stanislas* und den Brunnen; dann die Hôtels *Conſulaire* und *de la Bourſe*, ſo wie einen Theil der *Cour d'Appel*. Er baute ſehr Vieles in den Gärten der Schlöſſer zu Lunéville und Commercy und in letzterem den *Pavillon Royal* am Ende des Canals; ferner das Schloſs de la Malgrange und die Galerie des Schloſſes d'Einville.

5) In den Provinzen thätige Meiſter.

443. Quellen.

Als Anhang zu den hier gebrachten Notizen über verſchiedene Meiſter möchten wir auf einige Quellen hindeuten, aus welchen weitere Auskunft über die auſserhalb von Paris thätigen Meiſter gefunden werden kann.

Ueber die Zahl der Meiſter in Lyon ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1882, S. 53; unter 5000 Namen von *artiſtes et gens de métiers* fallen mehr als 1200 auf das XV. Jahrhundert und unter letzteren 105 *maîtres maçons* oder *maçons*. Ueber die Bildhauer jener Stadt im XVI. bis XVIII. Jahrhundert ſiehe ebendaſ., 1887, S. 289.

Ueber die Künſtler in der Provence (*Artiſtes provencaux*) in der Zeit von 1670—1722 ſiehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1888, S. 257 u. 1890, S. 152—216; in der Zeit von 1688—1716: 1891, S. 251; in der Zeit von 1606—50: 1892, S. 97, über andere Künſtler von 1702—28: 1892, S. 156; über die Meiſter in der Zeit von 1671—1783: 1892, S. 284; in der Zeit von 1684—1785: 1894, S. 30.

Ueber die Künſtler in Toulon ſiehe das Verzeichniſs derſelben in: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1894, S. 193—358; 1887, S. 49; 1888, S. 145; 1889, S. 303.

Ueber die Künſtler in Bordeaux in der Zeit von 1341—1637 macht *Guiffrey* in den *Nouvelles Archives de l'Art français* 1872, S. 127 verſchiedene Mittheilungen.

Ueber die Kunſtthätigkeit zu Bourges in der Zeit von 1230—1792 finden ſich viele intereſſante Einzelheiten an der gleichen Stelle: 1880—81, S. 209—292.

Ueber die Künſtler in Troyes im XIV. und XV. Jahrhundert, alſo in früherer Zeit, enthält die gleiche Quelle viele Mittheilungen: 1884—85, S. 337; 1887, S. 65, 97, 147. Unter den dort im XV. Jahrhundert wirkenden Bildhauern gab es viele Vlamänder und mehrere Deutſche.

6) Franzöſiſche Meiſter im Ausland.

444. Quellen.

Wir haben darauf verzichten müſſen, im Zuſammenhange über die Thätigkeit franzöſiſcher Architekten im Auslande zu ſprechen. Einerſeits hat es ſich gezeigt, daſs ihre Zahl zu groſs iſt, andererſeits konnten wir die über dieſelben erhaltenen Angaben zu wenig prüfen.

Die Franzoſen pflegen über dieſen Gegenſtand auf das ſchon erwähnte Werk von *Duſſieux*[735]) zu verweiſen; auch *Lance*[736]) enthält manche Notizen. Die Angaben beider Autoren müſſen jedoch mit Vorſicht aufgenommen werden.

Guiffrey hebt hervor, wie ſelbſt in der 3. Auflage des Werkes von *Duſſieux* die Armuth an authentiſchen, an den Quellen geſchöpften Urkunden eine groſse ſei. In letzterer Beziehung ſind die von *Guiffrey* gebrachten Documente[737]), als aus den königlichen Acten ſtammend, feſte Anhaltspunkte und beſtätigen, wie er ſagt, die Verbreitung und den Einfluſs der franzöſiſchen Kunſt in ganz Europa ſeit der Mitte des XVI. Jahrhundertes bis auf die Gegenwart. Indeſs befinden ſich unter den 85 Künſtlern, über die er Nachrichten mittheilt, offenbar viele, die in das Ausland gingen, um ſich ſelbſt weiter auszubilden.

---

735) Dussieux, L. *Les artiſtes français à l'étranger; recherches ſur leurs traveaux et ſur leur influence en Europe*. Paris 1856.

736) Lance, a. a. O., S. XVIII—XXI.

737) Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français* 1878, S. 1—67.

Guiffrey's Angaben erſtrecken ſich von 1693—1792. Die Zwecke der Reiſen ſind verſchieden, eben ſo die Dauer, für welche den Künſtlern erlaubt wird, zu reiſen: für die einen 3 Monate, für Andere auf ein und für Viele auf 3 Jahre. Bei den einen heiſst es einfach *»pour voyager«* oder *»pour voyager et cultiver ſon talent«*. *Belleville* wurde 1786 auf 2 Monate nach England und Holland geſchickt *»pour ſe développer«*. *Bellifard* wurde 1790 nach Spanien geſandt, *»pour deſſiner les monuments romains et arabes«*. *Antoine, architecte du roi et de ſon académie,* wurde 1777 nach Italien geſchickt *»pour puiſer de nouvelles connaiſſances«*.

Von *Roumier,* der nach Italien ging, heiſst es 1733: *»pour y prendre les lumières qui pourraient lui manquer dans les beaux-arts, et pouvoir ſ'y perfectionner par la diſpoſition qu'il y a«*.

Oppenordt, ebeniſte du Roi, wurde 1694 nach Notre-Dame de Lorette (Loreto) geſandt. Ganz verſchieden verhält es ſich mit *Le Blond* (1716), *architecte chez ſa Majeſté Czarienne;* er ging mit ſeiner Familie und allerlei Arbeitern, 45 Perſonen im Ganzen, nach Ruſsland.

Schlieſslich ſei noch auf die unten genannte Schrift [738]) verwieſen.

---

738) VALABRÈGUE, A. *L'Art français en Allemagne. Rapport ſur une miſſion etc.* Paris 1895.