

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 Fassade im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, der Vorraum zur Sacristei der Kirche *San Spirito* zu Florenz, die Fassade der Kirche zu Abbiate Grasso und die Kirche *Madonna di Piazza* zu Bufo Arsizio die entsprechende italienische Phase dar.

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 dafelbst 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 Holztafelung, 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 dafelbst, 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 Profilierung, 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 ist²⁸²⁾.

d) Hoch-Renaissance.

(Stil *Heinrich II.*)

Etwa 1540 (oder 1545)—1570.

Vergleicht man die Bauwerke der französischen Hoch-Renaissance, die man auch die classische Epoche des XVI. Jahrhunderts nennen sollte, mit denjenigen der vorhergehenden Entwicklungsstufe, so erscheinen sie wie die natürliche Folge des beständigen logischen Wirkens, welches von dem neuen Geiste ausging, der gegen Ende des XV. Jahrhunderts 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 Gesamtcomposition 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. Jahrhunderts 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.

134.
Beispiele
der zweiten
Richtung.

135.
Kenn-
zeichnung.

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

Es verdient, hervorgehoben zu werden, daß 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 Entwicklung 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 soziales 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 italianisé*, so wie es zu Ende des XVI. Jahrhunderts das *Français espagnolisé* 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 Hoffsprache 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, daß *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, außerdem eine Anerkennung für die Rolle gewesen, die eine Reihe überlegener Frauen in der Kunst, so wie in der Entwicklung 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 Umwandlung 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.
Hervor-
ragendste
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 feinen Schriften herrührt. Eine ganz besondere Stelle gebührt *Jacques I. Androuet Du Cerceau*, unermüdlich in feinen 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.

Obwohl wir vor fünf großen französischen Architekten stehen, so ist, ungeachtet ihrer Nationalität, die Thatfache, daß sie sämtlich 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 *Aleffi*, 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 Sittenverderbnis 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 aufzufuchen 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 deshalb 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 Schickal 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 Thatfachen veranlassen mich, *Jean Goujon* als den frühesten Meister der Hoch-Renaissance hinzustellen und deshalb 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 feinigsten (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 Thatfache selbst in derjenigen Epistel anzuführen, die sich in *Martin's* »*Vitruv*« vorfindet. Allerdings that dies *Goujon* nicht; aber nicht minder richtig ist es, das anderweitige, in dieser Epistel hervorgehobene Umstände nachweisen, das er zu Beginn seiner Laufbahn nothwendiger Weise in Italien studirt haben muß. Da aber die gleiche Stelle auch dafür den Nachweis liefert, das *Lescot* gleichfalls seine Studien in Italien vollzogen hat, so soll im Folgenden die Begründung für beide Meister zugleich geliefert werden.

Das *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, das dies nicht der Fall gewesen sei. Hätten allerdings die beiden edelsten Meister der französischen Renaissance ihren Baustil ausgebildet, ohne mit den Denkmälern Italiens in Berührung gekommen zu sein, so könnte daraus geschlossen werden, das die Hoch-Renaissance gewissermaßen als eine autochthone, selbständige und nationale Entwicklung 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 Entwicklungsverhältnisse anderer Baustile bekannt ist.

Hauptfächlich 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 Goujon 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 Thatfache, 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 illustrierte. Man könnte den Nachweis für *Goujon's* Aufenthalt in Italien vielleicht auch aus seinen eigenen Worten am Schluffe 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 *Sanfovino's* am Baptisterium zu Florenz entlehnt. Ja noch mehr. Die Körperbildung des Erlöfers, namentlich der Beine, selbst die Textur des Fleisches, die bei diesem Werke von *Sanfovino* 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 *Sanfovino* 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 Engelsköpfechen in den Wolken weisen unmittelbar auf die berühmte *Porta del paradiso* von *Ghiberti* hin; vielleicht dürfte fogar die Eigenthümlichkeit, daß in der die Rahmstücke umgebenden Profilirung der Zahnschnitt die dominirende Rolle spielt, auf *Ghiberti's* Gefäß 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* thatfächlich sich längere Zeit in Italien aufgehalten haben muß.

Das früheste Werk *Goujon's* ist das 1535 begonnene Grabmal für *Louis de Brézé* zu Rouen. Zwar ist dafür keine 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 aus²⁸⁶). 1541 wird er als *Tailleur de pierre et maçon* bezeichnet und führte damals den Kopf des Cardinals *Georg II. von Amboise*, so wie die zwei Säulen unter dem Orgelrettner 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* gefehen 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'ymagès* am untergegangenen, 1541 begonnenen Lettner in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris²⁸⁷), und am 17. Mai 1542 wurde er wegen Anhörens der Lutherischen Reden des *Geoffroy le Blanc* verurtheilt, im Hemde öffentlich barfuß Buße zu thun und der Verbrennung des letzteren auf der *Place Maubert* zu Paris beizuwohnen²⁸⁸). 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 illustrierten 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 entfloß *Goujon* seines religiösen Glaubens halber nach Italien²⁸⁹). Jedenfalls brachte er das Jahr 1564 noch in Bologna zu; im Inquisitions-Proceß des Franzosen *Penis* (9. December 1568) wird er bereits als todt bezeichnet²⁹⁰). 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 wäre²⁹¹). 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 Regnaudin*; 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 Umfande 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 (ebendaf., 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 Holztafelung aus 1548 — beide gegenwärtig in der Capelle zu Chantilly befindlich.

Compositio, dafs es unmöglich ist, an das Zusammenarbeiten zweier Geister, eines Architekten und eines Bildhauers, zu glauben; vielmehr mufs man das Schaffen eines einzigen Meisters, der Bildhauer und Architekt zugleich war, annehmen. Da nun dieser Bildhauer mit aller Gewifsheit *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 dafelbst sind wohl für die damalige Zeit ein Unicum in Frankreich; auch sie sind von den bizarren Profilierungen *Michelangelo's* beeinflusst. An der oberen Hälfte des Altars entwickelte *Goujon* die dorische Ordnung wieder in reicher, aber strenger Form, und die Umrahmung an feiner Opferung des *Izaak* 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 *Lescol'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 vor²⁹¹). 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, dafs *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 Schlofs-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 Schloffes 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 Profilierungen, 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 Schlofs zu Écouen, vielleicht auch, allerdings etwas später, die fünf ersten Dachfenster des rechten Flügels dafelbst.

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

Durchbildung des Ornamentes und feiner technischer 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 feiner 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 raffinierter, 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 Bronzegusses 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 Wittve *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.

farkophagartigen Bildungen zu erkennen geben, betonen wollte, oder wenn das Portal zu Anet als eine Art von Nachbildung desjenigen zu Écouen, ein Werk von *Goujon* fein folte, fo fteht man hier allem Anfcheine nach vor einem unmittelbaren Einfluß diefes Meifters auf *Philibert de l'Orme*, der wohl noch nicht hervorgehoben worden fein dürfte²⁹³). Gelegentlich der vier anderen grofsen Meifter wird noch auf *Goujon* zurückzukommen fein.

Für die wiederholt erwähnte *Martin'sche* Ueberfetzung des *Vitruv* zeichnete *Goujon* die Figuren und erklärte fie in einer Anrede an den Lefer.

142.
Figuren
zu
Vitruv.

Unter diefen Illuftrationen feien hervorgehoben:

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

2) Die Gebälke 2^{vo}, 40^{vo} und 45^{vo} zeigen den Meifter als vorzüglichen *Profilatore*.

3) Die fchönen Greife im Fries 45^{vo} zeigen denfelben Geift, wie diejenigen im oberen Fries des Denkmals *Brézé* zu Rouen.

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

5) Die weite Ausladung und das Aufsteigen der attifchen Bafis der dorifchen Ordnung in Fol. 35 find genau die gleichen, wie am Altar zu Écouen.

6) Die Bildung der Voluten des korinthifchen Kapitells (35^{vo}, 44^{vo}, 49^{vo} und 51^{vo}), die nach unten zu fehr fchmal und blofs aufsen mit einem fehr feinen Rundftäbchen gerändert find, gleicht denen am Grabmal *Brézé* und in der Capelle *St.-Romain* zu Rouen.

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

β) *Pierre Lescot*.

Pierre Lescot, *Sieur de Clagny*, 1510(?)–78, wahrſcheinlich in Paris geboren²⁹⁴), ift eine eigenartige und nicht leicht zu erklärende Erfcheinung. Man wünſcht ſich, mehr von feinen Vorftufen und Werken zu kennen, um zu erfehen, wie fein Stil ſich grofs gebildet und entwickelt hat. Ungeachtet feines Lettners in der Kirche *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris und des *Hôtel de Ligneris* daſelbſt fteht man vor einer Art fertigen Pallas Athene, fobald er uns unvermittelt mit feinem Louvrebau grofsartig 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, gefucht zu haben, fei es, weil er ſich wohlhabend genug fühlte, fei es, dafs feine hohen Aemter ihn daran hinderten.

143.
Pierre
Lescot.

Das Meifte, was wir aus feinem Leben wiffen, beruht auf einem Gedichte von *Ronsard*. Danach lernte er, feiner frühen Neigung zum Zeichnen folgend, zuerft die Malerei und feit feinem zwanzigften Jahre auch Geometrie, Mathematik und Architektur; er wuchs im Wohlftand auf. *Franz I.* liebte ihn vor allen Anderen, und auch *Heinrich II.* wollte nur auf ihn hören, ſelbſt beim Mittag- und Abendeffen. *Heinrich* foll gefagt haben, dafs *Lescot* nur aus ſich ſelbſt gelernt habe und über alle Anderen den Preis davon trage; deſhalb 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 bâtimens du Roi 1528–1571*. Bd. I u. II. Paris 1877 u. 1880. — Bezüglich der Abbildungen feiner 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'Ecoffais*, alte Parifer Familie), Herr von Liffy in der Brie; feine Mutter war *Anne Dawvet*, die ein Hôtel in Paris und das Lehen von Clagny bei Paris befaß. (Siehe: BERTY, a. a. O., S. 64 u. ff.)

feinen Louvre durch ein umfangreicheres (*plus large*) Gebäude zu bereichern²⁹⁵). Dafs 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 Montaignon 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 Gemeinlichkeit des Gefühls und des Geschmacks fußte. Hier, wie im Louvre, sind Architektur und Sculptur so unlösbar verbunden, dafs sie zugleich erfunden und hervorgebracht worden sein müssen. Selbst die nach *Goujon's* Abreise ausgeführten Sculpturen am Louvre scheinen, wie *Montaignon* meint, nach seinen Entwürfen geschaffen worden zu sein²⁹⁶).

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 Verhältnifs der beiden Meister zu einander und der Thätigkeit, die jeder derselben entfaltetete, oder war diese Stellung nur ein officieller Schein, hinter welchem ein anderes Verhältnifs 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, dafs *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 Kenntnifs 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, dafs *Goujon* und *Lescot* selbst in Italien studirt haben.

Falls *Lescot* nicht selbst in Italien gewesen wäre, so müßte nothwendiger Weise angenommen werden, dafs beim Bau des Louvre *Goujon* nicht blofs die Figuren geschaffen, sondern an sämtlichen Ornamenten, an den Profilierungen und an der technischen Ausführung mitgewirkt hätte; denn hier setzt alles dies nothwendiger Weise voraus, dafs 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, dafs *Lescot* im vollsten Sinne des Wortes Architekt war, fogar dann noch, wenn seine Stellung am Hofe ihm nicht gestattet hätte, die Bauausführung immer persönlich zu leiten. In diesem

144.
Verhältnifs
zu *Goujon*
und zum
Louvrebau.

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 Gefagte 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 feines französischen Autors. Die Charakteristik feiner 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-Neubaus 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*.

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*, II, 252, S. 222 u. 223. (Siehe: BERTY a. a. O., S. 70.)

In diese Zeit fällt die Herausgabe seiner beiden literarischen Werke³⁰⁰); auf dem ersten derselben führt er den Titel des Architekten des Herzogs von Montmorency. Im Gegenfatze zu *De l'Orme* spricht *Bullant* in seinen Werken von sich selbst leider nur wenig und blofs mit grofser Befcheidenheit.

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 Tuileries und im Schlofs 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 Fontainebleau³⁰¹) und am Maufoleum 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 sein³⁰²).

Dafs man bisher allgemein *Jean Bullant* als den Erbauer und alleinigen Architekten des Schloffes 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 vorangeht³⁰³). Erst *Palustré* kam auf den Gedanken, die älteren Theile des Schloffes einem *Maître Billard* zuzuschreiben. Thatfächlich scheinen die unten angeführten Worte in der eben erwähnten Widmung keineswegs dahin auszulegen zu sein, dafs *Bullant* das Schlofs von Anfang an ausgeführt habe, ja nicht einmal dahin, dafs er beim Beginn des Baues schon dabei war; vielmehr dürfte daraus nur hervorgehen, dafs 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, dafs er 1542 oder gar schon 1538 das betreffende Amt bekleidete. Vielmehr muß daran erinnert werden, dafs, wie schon in Art. 139 (S. 130) gesagt worden ist, *Jean Martin* bereits im Jahre 1547 *Jean Goujon* als »*naguères architecte de Monseigneur le connestable*« bezeichnet hat und an der Richtigkeit dieser Angabe kaum gezweifelt werden kann.

Der Gedanke, ein einziger Meister habe zwischen 1531 und etwa 1564 das Schlofs gebaut und dabei sämtliche Entwicklungsphasen 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 Profilierungen derselben zeigen ein ganz anderes künstlerisches Empfinden; diese würden eher auf *Jean Goujon* hinweisen³⁰⁴).

³⁰⁰) *Recueil d'Horolographie etc.* Paris 1561; der zweite Theil bildet die Einleitung und heifst: *Petit traité de Geometrie et d'Horolographie pratique* 1562. — Sein Hauptwerk führt den Titel: *Reigle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes . . . enrichi de plusieurs autres, à l'exemple de l'antique: ven, 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. Obergeschofs mit der doppelten Freitreppe in der *Cour des fontaines* zu Fontainebleau einerseits und diejenige am Schlofs 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 Montaignon* 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 Bullants*).

³⁰³) *Monseigneur, après si peu de sollicitude requise aux ouvrages à moy commandez par Monseigneur le Connestable, lequel m'a tousjours occupé et entretenu aux oeuvres de son chasteau d'Escouën, afin de ne me consumer en oysivueté, 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 *Palustré'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 connestable*, 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 Entwicklung des Baustils an den Dachfenstern verfolgen. Die ältesten derselben befinden sich an der Außenfront des Mittelflügels, und aus nahezu gleicher Zeit stammen die äußeren 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 äußeren 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 Maufoleum in der Kirche zu Montmorency³⁰⁵⁾, welches die Wittve nach dem Tode des Connétable am 10. November 1567 bei *Bullant* bestellte³⁰⁶⁾ 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. Thatächlich 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 deshalb 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 ebendaf., S. 13.

1) Der Charakter feiner Säulenordnungen und ihre Ornamente. Sie sind etwas antiker gehalten, als diejenigen feiner 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 (1578³⁰⁸). 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 an³⁰⁹, 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 beziffert; 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.

In *Bullant's* »*Reigle générale d'architecture*« zeigen einige Abbildungen, obwohl nur im Holzschnitt eingefügt³¹⁰, eine sehr feine, zugleich feste und elastische Zeichnung und Profilierung, 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 Profilierungen am kleinen Schloß zu Chantilly ist *Bullant* mit keinem feiner 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 gruppiert, 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 unpersonlichen 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 flüchtige Behandlung der Blätter. Die dorischen Kapitelle dafelbst sind nach denjenigen des Hofes der Cancellaria 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.

Weniger glücklich dagegen ist *Bullant* oft in der Gesammtgliederung feiner 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 Gesamtwirkung 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 feiner 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 Gefuchtem 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 Gefuchte an den Portalen zu Écouen und das Unlogische der Composition am kleinen Schloß zu Chantilly von einem Mangel an Sinn für Gesamtharmonie 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 dafelbst (Fig. 315) hervor; eben so wenig in der überaus glücklichen Gruppierung 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.

148.
Compositions-
weise.

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 1515³¹³⁾ 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 frais etc.*« (Paris 1561) und: »*Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme*« (Paris 1567³¹⁴⁾. Die erst genannte Schrift wurde durch die Erfindung *De l'Orme's*, Dächer von großer Spannweite mittels zusammengefüger 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 Gesamtwerk 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 Tagelöhnern, welche 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 ebendaf., 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 feines Bruders, des Cardinals, wurde er verlockt, nach Frankreich zurückzukehren, wo, wie er fagt³¹⁶⁾, »mir als Lohn für meine guten Dienfte, fo viel Elend verurfacht wurde und ich mehrerer Infamien geziehen worden bin, an denen ich fpäter als unfchuldig befunden wurde; man hat mich Alles entgelten laffen, was ich je verdient hatte«.

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-Foffés, die er felbst als für die Renaissance epochemachend bezeichnet, in Angriff zu nehmen.

Unter *Franz I.* mußte *De l'Orme* jährlich zweimal fämmtliche Festungen an der Küfte der Bretagne infpiciren. Ein anderes Mal hatte er die Schiffe an der Küfte der Normandie in Augenfchein zu nehmen und die Verproviantirung derfelben zu beforgen. Später mußte er in Håvre-de-Grâce den Bau von Gallionen beaufichtigen, während des Krieges in den Befestigungsanlagen Dienft thun und in belagerten Städten mehrere Male als *Capitaine en chef* die Stelle eines Befehlshabers ausüben³¹⁷⁾.

Am 31. März 1547 ftarb *Franz I.*, und mit dem Regierungsantritt *Heinrich II.* beginnt die Zeit von *De l'Orme's* größter Bauthätigkeit und höchfter königlicher Gunft. Schon 1549 fcheint er an der Spitze fämmtlicher königlicher Bauten gefanden zu haben, ausgenommen den Louvre und das Schlofs zu Monceau-en-Brie, mit deffen Bau im gleichen Jahre *Primaticcio* auf Befehl der Königin begann.

Es fei befonders auf die Miffion aufmerkfam gemacht, die *De l'Orme* 1548 erhielt: »zu prüfen, wie der verftorbene König bei feinen Bauten bedient worden fei«; denn diefer Wortlaut ift demjenigen, durch den *De l'Orme* zwei Tage nach dem Tode *Heinrich II.* von der Superintendenz über die Bauten enthoben und *Primaticcio* an feine Stelle berufen wurde³¹⁸⁾, fo fehr ähnlich, daß man faft annehmen könnte, es fei ein folches Vorgehen bei jedem Regierungsantritt adminiftrativer Gebrauch gewesen; allerdings hat man im damaligen Wechsel der Perfon erblicken wollen, daß *De l'Orme* in Ungnade gefallen fei; er felbst äußert fich auch in diefem Sinne. Da zum Nachfolger *Philibert's* — des »am meiften Technifchen« unter den fünf großen Architekten — ein Italiener, der bis dahin nur als Maler bekannt worden war, ernannt wurde, fo ift es begreiflich, daß Manche an Ungerechtigkeit und an willkürliche Begünstigung, die *Katharina von Medici* einem ihrer Landsleute zu theil werden liefs, gedacht haben. Da indefs im Folgenden gezeigt werden wird, daß *Primaticcio* nicht allein Maler und bedeutender Decorateur, fondern auch vorzüglicher Architekt, daß er alfo ein würdiger Nachfolger *De l'Orme's*

151.
Rückkehr
nach
Frankreich.

316) In: *Mémoire*, S. 58.

317) Siehe ebendaf., S. 51 u. 58.

318) Die beiden bezüglichen Wortlaute feien hier mitgetheilt:

1) 1548, 3. April. »... le roi Henri II, commet & député maistre Philibert de Lorme, son architecte ordinaire de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Villiers-Cotterets, Yerre, le Bois de Boulogne, afin de favoir comme le feu roi a été servi en ses bâtimens. 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 feiner Thronbesteigung) nomma François Primaticci de Boullogne à la superintendance des bâtimens & en dechargea Philibert de Lorme, abbé d'Jury, & Jean de Lorme son frère: »Primaticci est nommé pour la visitation des bâtimens commencés sous François I, et Henri II & à favoir 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.

Ogleich *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 reservieren.

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 Plaifance bei Fontenay und starb, wie sein Testament³²⁰⁾ 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.-Serge d'Angiers. Auf dem Titelblatt seiner »*Architecture*« bezeichnet er sich als *Conseiller et aumônier ordinaire du Roy et abbé de S. Serge les Angiers*; die Einkünfte dieser Abtei waren für 2700 Livres verpachtet. In seinen »*Nouvelles inventions*« hingegen nennt er sich *Abbé de St.-Eloy-les-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. Dasselbst baute er die zwei Trompen in der *Rue de la Fuiverie* (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 »*Maître 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 *Maitre général des oeuvres de maçonnerie du roi* mit den französischen Truppen in Italien (in Parma, Mirandola, Siena und auf Corfica), um dort »*faire le service du fait des fortifications des places fortes*.« (Siehe: *FILON, 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 Breft 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 Schloffes 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 feine Hände, von den Tafelungen im Cabinet des Königs zu Fontainebleau angefangen bis zu den feinen Sculpturen am Grabmal *Franz I.*, und Nichts wird ohne feine Oberleitung ausgeführt.

Auf den 31. December 1550 fällt der Abfchluf der Verträge über die Erbauung der Capelle der Goldfchmiedezunft 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 Schloffes zu Anet begonnen, während nach *Destailleur* im Jahre 1554 dieser Bau bereits feiner Vollendung entgegen ging. 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 Gehältes 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 *Superintendent* der Königlichen Bauten das Gehalt von 1200 *Livres*, welches *Jean Bullant* als *Contrôleur des bâtimens de la couronne* bezog, um 600 *Livres*, welchen Betrag er seinem Bruder *Jean de l'Orme* zuwendete.

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

Nach *De l'Orme's* eigenen Angaben ist feine 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 Tafelungen, 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

153.
Bau-
künstlerische
Thätigkeit.

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 peintures. Je n'en parle point. 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 Marmorfäule 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 dafelbst 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 magasin de l'artillerie*), die Stallungen des Palaßes 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 Foulembay und Couffy, den Beginn des *Hôtel-Dieu de St.-Jacques du Haut-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 (Mouffeu-en-Brie).

In feinen »*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 dafelbst 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 Aeufseren 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. Indes 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 taugen 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 Schloffes 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 zeichnen³³²⁾. 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 Besitz³³³⁾. Eben so rührt die Grotte (Fig. 127, 243 u. 246), die sich feitwärts 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 unferer Zeit einen französischen Architekten gegeben hat, der sich beinahe den Gott der Maurer oder der Architekten nennen liefs; 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 sagt³³⁶⁾: »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 befeßen hätte, ohne alle Bildung, so hätte er irgend eine Mauer oder Arcaden im Thal von St.-Cloud errichten lassen und von der Brücke dafelbst das Wasser ganz fachte bis zu den Mauern des Parks kommen lassen . . .«

Pater *Rapin* spricht in seinem Gedicht³³⁷⁾ 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:

- 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 feiner 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 *Sanmichelì's*. In den Tuilerien hingegen kommen stellenweise ganz

154
Stilrichtungen.

331) Randnotiz auf S. 142.

332) »... Mais telle façon barbare est abolie entre les ouvrieres pour avoir trouvé 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 barften 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 *Aleffi* 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, schließt sich unmittelbar an die unzähligen Entwürfe an, die in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts 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 Cancellaria 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 vereint³³⁹).

So schön auch die Arcaden an der Gartenfront der Tuileries 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 Pourtales* zu Paris.

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

156.
Freiere
französische
Richtung.

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.* sämtliche 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 feinen Schöpfungen auch in einer vorwiegend freien Richtung zu bewegen verstand, beweist zunächst feine 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 Gebäudes³⁴⁰⁾.«

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 feiner Thürumrahmung³⁴¹⁾. In einer Lucarne³⁴²⁾, 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 Außenportal zu Anet wird später (im Kapitel über die Thore) die Rede sein. In der Schloß-Capelle ebendafelbst (Fig. 193) ist die Art und Weise, wie der Sturz unter dem Gebälke und letzteres selbst in halber Höhe des arcadenförmig gefalteten Fensters brutal unterbrochen und wie abgefägt erscheinen, gleichsam ein Hohn auf das Wesen der antiken Architekturformen³⁴³⁾, 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 außen zu, innerhalb der äußeren Fensterumrahmung, eine zweite, weiter zurückliegende angeordnet und in den Fensterbänken profilirt ist. Besser ist die Thür im Inneren der Capelle³⁴⁴⁾ ausgebildet; die Pilaster sind seitlich durch Consolen ersetzt, welche ein frei gestaltetes Gebälke mit Consolenfries und eine reich sculptirte 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's*chen Profilen sind die Glieder oft mit Ornamenten tief und scharf eingefchnitten, wobei die erhabenen Theile die glatte Fläche des ursprünglichen Gliedes, fast ohne jede Modellirung, beibehalten und deshalb des Eindruckes edler Vollendung entbehren. Außer 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 ebendaf., 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.*

phage der Kaminbekrönungen zu verstärken, sind nicht selten fogar 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, grofse Sicherheit und viel Geschmack. In feinen Profilirungen sind zuweilen einzelne Glieder in fehr feiner Weise unter einander verbunden. In den Tuilerien waren sie zum Theil lebendiger, als diejenigen *Lescol's* im Louvre-Hof; wenn auch nicht edler, so war doch oft das Verhältnifs der einzelnen Glieder zu einander und bezüglich der Gesamtbewegung richtiger getroffen.

Angefichts der Freude, welche *De l'Orme* in feiner Schrift über die Kunst des Steinschnittes offenbart, mufs an diefer Stelle noch der vortrefflichen Ausführung der Schlofs-Capelle zu Anet gedacht werden, von der fpäter nochmals die Rede fein wird.

158.
Künstlerisches
Wefen.

Wenden wir uns schließlic dem künstlerischen Wefen *De l'Orme's* zu, fo 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, befafs ein bedeutendes Mafs von technifchen Kenntniffen, war für die Kunst des Steinschnittes (*l'art du trait*) begeistert und dem Structiven gegenüber von genialer schöpferifcher Thätigkeit. Zugleich war ihm in künstlerifcher 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 Fleifs und gute Schulung, also als »Schüler«, erlernen kann; vielmehr wollte er es in feinem Berufe zum »Meister« bringen, in das innerfte Wefen der Architektur eindringen und das Warum der Form, fo wie die Gefetze ihrer Schönheit ergründen.

Man staunt häufig mit Recht, dafs es *De l'Orme* neben feiner umfangreichen Bauthätigkeit und den häufigen und längeren Inspectionsreisen, die er unter eigenartigen Verhältniffen unternehmen mufste, möglich wurde, zwei gröfsere Werke zu verfassen; das Staunen wird aber noch gröfser, wenn man erfährt, welcher literarifchen Studien er sich befleißigte und welche Schriften er noch in Vorbereitung hatte³⁴⁵⁾.

Berty glaubt, hierin ein tadelnswerthes Streben nach »rationeller«, statt auf dem Gefühle beruhender Schönheit zu erblicken. Wir find der Ansicht, dafs gewisse Ungeschicklichkeiten, von denen *Berty* mit Recht spricht, keineswegs hierin ihre Ursache haben, vielmehr daraus zu erklären find, dafs *De l'Orme* u. A. nicht mit hinreichender Klarheit die thatfächlichen ästhetischen Seiten, die einzelnen der von ihm benutzten biblifchen Vorschriften innewohnen mögen, erkannt hatte. Aus diefem Grunde fand er keinen Halt in denselben, wenn er sich von einer gewissen Waghalsigkeit im Componiren und von der gallifchen Freude am Neuen, auf Kosten der Gefetze, hinreisen liefs. Wie wenig sclavifch »rationell« — im Sinne *Viollet-le-Duc's* und feiner Schüler — *De l'Orme* zuweilen fein zu dürfen glaubte, sobald es galt, das Hauptgewicht mehr auf das Ganze, als auf das Einzelne zu legen, zeigt die Thatfache, dafs er am Schlofs zu Anet, an der grofsen Galerie, welche sich vor der Capelle erstreckt, den Schornsteinen der Verzierung wegen — wie er selbst schreibt³⁴⁶⁾ — die Gestalt von Dachfenstern gegeben hat.

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

³⁴⁵⁾ Siehe im Folgenden das Kapitel über die Architekten.

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

e) *Jacques I. Androuet Du Cerceau.*

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 verloren³⁴⁷).

159.
Stellung
Du Cerceau's.

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 Jahrhunderts 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 Urheberchaft zweier der wichtigsten Schlösser des XVI. Jahrhunderts — 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.

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).

160.
Bauwerke.

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. Jahrhunderts (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 XV^e 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 *Fal* 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 Thatfache, 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 darstellt³⁵⁰⁾ 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 feinen 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 beforderte die Ausführung allein oder vielleicht mit dem betreffenden *Jacques Du Cerceau*, dessen Namen unmittelbar vor dem feinigem 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 selbst³⁵¹⁾, 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 verfallene, baufällige Schloß auszubessern, zu verschönern und durch einige neue Gebäude zu bereichern, die Gärten und andere Bequemlichkeiten herzustellen« — Alles nach dem Jahre 1560³⁵²⁾.

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 stellen³⁵³⁾.

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 ebendaf., 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 mitzuthemen, 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⁾ foll *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 Ballfaal 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 dafelbst.

Mit der 1584 erfolgten Veröffentlichung des feinem 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, feines hugenottischen Glaubens wegen, mit feinem Beschützer, dem zweiten Besitzer des Schlosses zu Verneuil, nach Savoyen zurückgezogen habe und dort gestorben sei. Andere haben von einer Flucht feines 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 deffen 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 feinem Enkel *Jean*, Sohn des *Baptiste*, die sämtlich als königliche Architekten zu den höchsten Stellen gelangten, wird im Folgenden noch die Rede sein.

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

In einzelnen Compositionen *Du Cerceau's* ist die Thatfache 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 Entwicklung der französischen Kunst zu liegen, wonach letztere, bis auf den heutigen Tag, seit 1500 drei zwar modificirte, aber dennoch sich wiederholende Entwicklungsperioden 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

161.
Späterer
Einfluß
und
Stileigenthüm-
lichkeiten.

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 Schwiegerohn *Jean Brosse* andererseits, insbesondere durch den Sohn des letzteren, *Salomon de Brosse*, und seinen Enkel *Paul*.

Durch die Vermählung *Jean Brosse's* mit *Fulienne*, 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* ausdrückt³⁵⁵) — ein wahres Nest von Architektenfamilien, sämtlich 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.

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. Jahrhunderts, die *Du Cerceau* mitgemacht hat, der Quellen, aus denen sie hervorgegangen sind, ihrer Entwicklung, 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), Nicoletto da Modena, Virgil Solis* aus Nürnberg, *Vredeman von Vries* lieferten zuweilen die Vorbilder oder die Gegenstände zu feinen Stichen.

Die Thätigkeit, die *Androuet* auf folche Weise entwickelte, die große Zahl feiner 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 Zusammenhang stehen, sondern haben die gesammte damalige Kunstthätigkeit umfaßt. Sie liefern architektonische Formen, Hintergründe, Umrahmungen und Architekturgruppierungen 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 deshalb 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-Cabinet 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 Firnis 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 Creccchi* angesehen.
- c) *Les petites vues*, copirt nach den *Variae architecturae formae* des *Veredmann Vriese* aus Antwerpen.

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

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

e) *Præcipua 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 fuit Ingens Ilion 1534« und »MVLTA Renascentur que nunc cecidere«.

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

ƒ) 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. Außer 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 bâtimens tous différens*, eigentlich *Livre d'Architecture de Jacques Androuet Du*

Cerceau, contenant les plans et deffains de cinquante bastiments etc. (Paris 1559) oder mit dem lateinischen Titel: *De Architectura Jacobi Androuetti Du Cerceav opus. 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 Androuetti Du 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 elevations de bastiments pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudraient bâtir aux champs.* (Paris 1572).

r) Schliesslich das feinen Haupttruhmestitel ausmachende, auf drei Bände beabachtigte 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, Couffy, Folembray dit le Pavillon, Montargis, Saint-Germain, La Muette.*


2) *Maisons particulières: Vallery, Verneuil, Anffy-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 Thuilleries, Saint-Maur, Chenonceaux.*

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

C) Für den beabachtigten 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 récemment 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 o luc em  «³⁵⁶). Sie stammen offenbar aus der Zeit des mit 1534 datierten Thores. Die grosse Originalzeichnung *Du Cerceau's* zu einer dritten *Façade* in ähnlichem Stil, gleichfalls 1534 datiert, habe ich in London entdeckt und im Folgenden (als Fig. 289) wiedergegeben.

Des Weiteren sei auf die *Compositions d'architecture* aufmerksam gemacht, fünf einzelne, feltene Blätter, ohne sichtbaren Zusammenhang, zwei davon datiert *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.

Es wurde bereits im Vorhergehenden angedeutet, dass einerseits das Emporkommen der französischen Architektur während der Zeit der Renaissance und die Entwicklung 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 dass andererseits für den Standpunkt, den sie um das Jahr 1535 innehatte, die Entwicklungsbahn, 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 deshalb 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 gezeichneten

163.
Schule
von
Fontainebleau.

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

fünf großen Meister gethan haben, indem sie sich durch Studien in Italien selbst in so weit gehendem Maße ausgebildet hatten.

Die Geschichte zeigt jedoch, daß dieser Gedankengang sich nicht verwirklichte. Denn in der *École de Fontainebleau* haben wir auch für die zweite Phase der französischen Renaissance eine eben so wichtige italienische Colonie mitten im Herzen von Frankreich, wie eine solche in den ersten Phasen an der Loire vorhanden war und die den Namen *École d'Amboise* zu führen verdiente.

Dieser scheinbare Widerspruch zwischen demjenigen, was als denkbar möglich angesehen werden konnte, und demjenigen, was thatsächlich geschehen ist, läßt sich wohl daraus erklären, daß die erstere Annahme wohl zulässig gewesen wäre, wenn es sich nur um die äußere, steinerne Architektur gehandelt hätte, daß aber für die Innen-Architektur und die Decoration, selbst im weniger nordischen Frankenlande, dieser zweite intensive Herd italienischer Cultur eine dringende Nothwendigkeit war. Ohne letzteren wäre die erste Grundlage, auf welche der Fortschritt in der Architektur fußen wollte, nicht gelegt worden. Diese neue Basis der modernen, d. h. italienischen Kunstauffassung, im Gegensatz zur mittelalterlich-gothischen, besteht aber gerade in der Wiederherstellung jener Harmonie zwischen den Wirkungskreisen der drei Schwesterkünste, ohne welche der den Gothikern fremde Begriff objectiver Vollkommenheit nicht erstrebt werden kann. Es galt, denjenigen Kunstgefühlen, denen Sculptur und Malerei entsprechen, wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, sie — so zu sagen — der sich allzu sehr germanisch-männlich, ja derb gebärdenden Architektur in Erinnerung zu bringen. Es galt, zu zeigen, daß die »*Gentilezza*« im Kreise der drei Grazien oder der Schwesterkünste eben so unentbehrlich ist, wie im Familienkreise. Aus diesem Grunde spielen in der Schule von Fontainebleau Maler und Bildhauer die erste Rolle; deshalb müssen auch in diesem Theile der Architekturgeschichte einige Meister der Schwesterkünste erwähnt werden.

Von einem höheren historischen Standpunkt aus betrachtet, dürfte — ungeachtet aller ihrer Mängel — die Schule von Fontainebleau keineswegs so unfruchtbar oder gar so vergiftend gewirkt haben, wie dies gegenwärtig von mancher französischen Seite geglaubt wird. Wer kann wohl behaupten, daß in dem Samen, den damals *Franz I.* und seine italienischen Meister austreuten, nicht auch jene guten Samenkörner vorhanden waren, die bei langsamem, aber sicherem Keimen erst im XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert in der Kunst diejenigen Früchte getragen haben und zum Theile noch tragen, auf welche kein Franzose verzichten möchte?

Die italienischen Meister, welche *Franz I.* nach Fontainebleau berief, entwickelten daselbst eine äußerst rege Thätigkeit, aus welcher die sog. »Schule von Fontainebleau« hervorging. Mit Recht hält man ihren Einfluß auf die Entwicklung der französischen Kunst während der Zeit der Renaissance für sehr bedeutend; doch sind gerade hieraus mehrfache Irrthümer hervorgegangen. Indem man nicht immer die richtige Natur dieses Einflusses begriffen hat, hat man ihn öfters auf Fälle ausgedehnt, wo derselbe gar nicht vorhanden war. Die Folge davon ist, daß in neuerer Zeit Schriftsteller von der Richtung *Palustre's* diesen Einfluß wieder unterschätzt haben oder denselben als nicht vorhanden glaubten und ihn deshalb leugneten³⁵⁷).

³⁵⁷) *Bonnaiffé* schreibt (in: *Gazette des Beaux-Arts* 1875, S. 394): »Daß die Italiener seit der Schule von Fontainebleau in Frankreich eine beträchtliche Rolle gespielt haben, fällt Niemand ein, zu bestreiten; foll man sie aber, aus Götzendienerei (*idolâtrie*) bereits am eigentlichen Beginne unserer Renaissance in Scene treten lassen und ihnen deren Initiative zuschreiben? . . . ich gestehe, so leidenschaftlich auch meine Bewunderung für die unvergleichlichen Meister der italienischen Renaissance ist, so

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 deshalb 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 *Roffo Fiorentino* gleichfalls eine architektonische Wirkksamkeit entfaltet hat, so möge auch auf diesen hier in Kürze hingewiesen werden.

5) *Il Roffo (Giovambattista).*

Roffo, geboren am 8. März 1494 in Florenz, wird in den französischen Rechnungen als *Roux de Rouffe* 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 ihm³⁵⁸): »nell' architettura fu eccellentissimo e straordinario«. Nach den von *Vasari* gebrauchten Worten hätte *Roffo* 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 *Roffo* herrühren, falls letztere aus der Bauzeit des östlichen Flügels stammen³⁵⁹).

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

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

164.
Roffo
als
Architekt.

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: »... pour 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 Umgebung, 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 *Roffo* 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 Gefagte.

forgt. Die Bogen, Kolosse etc. *Roffo's* feien das Schönfte gewesen, was man auf diefem Gebiete bis dahin gefehen habe.

Die architektonifche Begabung von *Roffo* und von *Primaticcio* klar hervorzuheben, ift aus dem Grunde wichtig, weil es dann etwas ganz Natürliches ift, daß Werke von ganz italienifchem Charakter (wie die *Grotte des pins*) vor der Ankunft *Serlio's* in Fontainebleau (1541) entftanden find; *Palufire* hingegen möchte aus diefem Umftande folche Werke als von Franzofen herrührend hinftehen³⁶¹).

Roffo fchmückte viele Räume des Schloffes zu Fontainebleau mit Malereien und Stuckarbeiten, deren mehrere von *Primaticcio* zerftört und durch gröfsere erfetzt wurden³⁶²).

1) *Francesco Primaticcio.*

(*Le Primaticcio.*)

165.
Primaticcio
als
Architekt.

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

Dieſe Vernachläſſigung mag wohl auch ferner daran liegen, daß von feinen drei baukünftleriſchen 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 Schloffes 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, ift nicht mehr vorhanden.

166.
Aus feinem
Lebenslauf.

Francesco Primaticcio ift 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 feine Geſchicklichkeit im Anordnen von Feſtlichkeiten erwarb er ſich mit *Roffo* und nach deſſen Tode als eigentliches Haupt der berühmten Schule zu Fontainebleau einen groſſen Ruf. In den franzöſiſchen Acten und in den *Comptes des bâtimens du Roi* wird er abwechſelnd genannt: *Maître 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 feinen 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 *Roffo* 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 *Peintre 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 *Roffo*, der als Schüler *Michelangelo's* noch gefährlichere Elemente mitgebracht hatte³⁶³). 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* Autorchaft an der *Sépulture des Valois*, die er *Lescot's* würdig findet, zugeben zu müssen³⁶⁴).

Bei solchen und ähnlichen Urtheilen vergiftet 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. Deshalb 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'Ulyffe*³⁶⁵). Auch ist dessen zu gedenken, daß in den genannten drei hauptfachlichsten 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 Tapifferie von *Scipio Africanus* nach Brüssel geschickt³⁶⁶).

Am 2. Juli 1533 begann er (mit *Nicolas Bellin*, dit *Modesne*) die Malereien in der *Chambre de la grosse tour* zu Fontainebleau³⁶⁷).

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 *Peintre 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 plusieurs medailles, tableaux, arcs triomphaux et autres antiquailles exquisés y estans, que nous destrons 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 bezahlen³⁷¹).

³⁶³) Sollte dieser nach Frankreich veretzte 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 *Roffo'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 ebendaf., Bd. I, S. 94—95.

³⁶⁸) Siehe ebendaf., Bd. I, S. 98.

³⁶⁹) Siehe ebendaf., Bd. II, S. 366.

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

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

Im Jahre 1541 starb *Roffo Primaticcio* wurde zurückberufen und trat an seine Stelle. Er brachte *Vignola* mit nach Fontainebleau, ferner mindestens 133 Kisten³⁷²⁾ 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 Brief³⁷⁴⁾ indess aus dem Besitze *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* gestellt³⁷⁵⁾. Vom 12. und 17. Juli desselben Jahres sind Patente datirt, in denen der König seine Ernennung zum *Superintendant* der königlichen Bauten beflätigt.

Den 20. Januar 1563 (n. St.) verfaßte *Primaticcio*, kurz vor einer neuen Reise nach Italien, in *St.-Germain-en-Laye* sein Testament³⁷⁶⁾.

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* ebendafelbst, zu der 1545 von *Fantuzzi* eine Variante gestochen wurde.

167.
Bauwerke.

Erst durch *Lhuillier's* urkundlich beglaubigte Entdeckung³⁷⁸⁾, daß *Primaticcio* der Architekt und ausführende Meister des großen königlichen Schlosses zu *Monceaux-en-Brie* (Fig. 116) war, trat die Thatfache 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 Aeufseren 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 Grundrisfbildung steht es viel höher, als alle gleichzeitigen Werke französischer Meister.

372) Siehe ebendaf., 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 Monceaux-en-Brie* in: *Réunion des sociétés des Beaux-Arts*. Paris 1884. S. 246.

Faßt gleichzeitig (1549) mit dem Louvre-Hof und kaum in geringeren Abmessungen, faßt 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 hervorragend, wie diejenige von *Lescol's* Louvre-Hof. Wenn in den Stichen von *Marot* und Anderen nicht Alles trägt, 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.)

Um von der Bedeutung der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendent* der königlichen Bauten entfaltet hat, einen Begriff zu geben, seien hier die Worte eines der ruhigsten und urtheilsfähigsten Franzosen angeführt. *Destailleur* schreibt nämlich³⁷⁹⁾: »Die 1559 erfolgte Ernennung *Primaticcio's* zum *Superintendent* 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 *Superintendent* keine wirklich ungerechte Bevorzugung war. Indes 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 zurückzuziehen brauchte, sondern vor Allem das Bedürfnis 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 ließe.

168.
Thätigkeit
als
Super-
intendant.

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 Umherreifen und den sonstigen Mühen, die mit dem Amt des *Superintendentant* verbunden waren, empfand³⁸⁰).

Um ein besseres Verständniß von der Thätigkeit, die *Primaticcio* als *Superintendentant* 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 *Maître 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* jährlich³⁸¹).

b) Im Zahlungsbefehl vom 14. November 1559 wird gefagt, 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* standen³⁸²).

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 übernehmen³⁸³). Die Aufzählung dessen, was der *Controleur* zu thun hat, zeigt, daß die Aufgabe derselben 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 Wirkksamkeit 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 thatfächlichen 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 faite par le présent trésorier, de l'ordonnance de maître François Primadici de Boullongne, abbé de Saint Martin de Troye, aulmoñnier et superintendant des bastimens de Sa Majesté, pour la construction d'une grande gallerie et pavillon édifiez de neuf en son chasteau de Saint Liger, et iceux ouvrages de maçonnerie faits de l'ordonnance de maître Philibert de Lorme, abbé d'Jerry*«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 *Superintendentant* 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 ebendaf., Bd. I, S. 397.

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

³⁸⁴) Siehe ebendaf., 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 Primadicio de Bollongne, abbé de Saint-Martin, commissaire général, sur le fait de sesdits bâtimens*³⁸⁵⁾ bezeichnet, eben so in der letzten Rechnung vom Jahre 1576³⁸⁵⁾. *Commissaire* scheint demnach hier so viel wie *Surintendant de tous les bâtimens Royaux* zu bedeuten; doch wird unmittelbar darauf ein *Seigneur de Rostring* 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 Gartenfaal 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 blofs 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 blofs ausführenden Meistern glauben läßt. Zu den nicht angeführten Werken zählt jedenfalls das schöne Rustika-Thor, welches 1562 aufsen am Graben errichtet wurde, der damals die *Cour du cheval blanc* durchschnitt; dasselbe wurde später veretzt und bildet jetzt das Erdgeschofs 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.

g) *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 beschlofs 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 Thatfache, um das Epochenmachende 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 mufs auch Veranlassung sein, über seine Thätigkeit in Frankreich zu einiger Klarheit zu gelangen.

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 ebendaf., 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, blofs ein »*Géneur*« war oder ob er, wie man lange glaubte, einen wirklichen Einflufs auf feine Zeitgenossen in Frankreich ausgeübt hat.

Serlio kam zu Ende 1541 nach Frankreich. Mit Frau und Kindern erhielt er zunächst eine Wohnung im Palaft *des Tournelles* zu Paris³⁸⁸⁾ und wurde nahezu sofort am Palaft zu Fontainebleau angestellt. Diese Ernennung erfolgte durch den König am 27. December 1541 mit der Bezeichnung »*Bastianet Serlio, peintre et architecteur du pays de Bologne la Grace . . .*« Sein Amt führte den Titel »*Peintre et architecteur ordinaire au fait de ses dits édifices et bastimens au dit lieu de Fontainebleau, auquel le dit Seigneur l'a pour ce retenu.*« Sein Jahresgehalt folgte 400 *Livres* betragen, und er hatte 20 *Sols* Diäten zu beziehen, wenn er sich auf Infpectionsreifen befand.

Auf Grund des Amtes, das *Serlio* in Fontainebleau bekleidete, hat man sich vielfach bemüht, ihm möglichst viele Theile des dortigen Schlosses zuzuschreiben³⁸⁹⁾. Von den heute noch erhaltenen Theilen desselben könnte man, sobald man blofs 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 bâtimens du Roi* lehren indess, dafs diese Theile meistens vor der Ankunft *Serlio's* in Fontainebleau ausgeführt worden sind und somit von *Roffo* oder von *Primaticcio* herkommen. Eben so wenig gestattet der Stil des Peristyls in der *Cour ovale*, daran zu denken, dafs sich *Serlio* an französische Verhältnisse angefehmielt 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, dafs man ihn, der doch fortwährend in Fontainebleau wohnhaft war, auch nicht um den kleinsten Rath gefragt habe³⁹⁰⁾, bezieht sich auf die *Galerie Henri II.* und auf die Abänderung, welche die beabsichtigte Anordnung derselben 1547 erfuhr, als *De l'Orme* zum *Superintendentant* ernannt wurde. Sie schließt demnach die Möglichkeit nicht völlig aus, dafs 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 fogar 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 bâtimens 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, dafs 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 Sebastiano* bezeichnet, und 1560 bei einer ähnlichen Gelegenheit als *Francoyse Pallande 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 gefatten follte, negative Schlüffe zu ziehen, fobald jene Rechnungen fchweigen, es fei denn, dafs diefelben durch beftimmte Thatfachen aus anderen Quellen begründet find. Das Wenige, was in den *Comptes* über *Serlio* gefagt wird, ift 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 Dymiato* (*da Miniato*) und *Battista Bagnacavallo* für die Malerei von Figuren an acht kleinen Thüren, wie es fcheint, eines kleinen Schrankes im Cabinet des Königs bezahlt, »*fous la conduite et charge de maiftre Sebastien Serlio, architecte du Roy*«³⁹¹).

Bei der fpäter noch folgenden eingehenderen Befprechung der Schlöffler zu Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye und Ancy-le-Franc wird auf den Einfluß, den *Serlio* auf die Bauten, wie manchmal behauptet wurde, ausgeübt hat, noch zurüczukommen fein.

Von den Bauwerken, welche ficher von *Serlio* herrühren, weifs man gegenwärtig nur das Thor des von ihm erbauten *Hôtel de Ferrare* in Fontainebleau anzugeben, eine Rundbogen-Arcade mit mächtiger Ruftika und von zwei toskanifchen Halbfäulen mit Gebälke und Giebel begleitet; die glatten Säulenschäfte find durch vier Ruftikabinder getheilt und mit der Boffenmauer verbunden; das Gebälke, ebenfalls glatt, wird von den fünf oberften Wölbfteinen unterbrochen; die drei mittleren davon, blockartig ausgebildet, reichen bis unter das Gefims. Die Verhältniffe und die frifche Behandlung der Ruftika erinnern an die letzte Manier *Bramante's*. Die drei grofsen Gewölbeblöcke waren wohl Veranlaffung, die drei Ruftika-Arcaden der *Grotte des pins* — eines der wenigen Theile des Schloffes zu Fontainebleau, die thatfächlich italienifchen Charakter haben — ebenfalls *Serlio* zuzufchreiben; indess beruht dies entfchieden auf einem Irrthum, da diefelben vor dem Eintreffen *Serlio's* entfanden find und, wie bereits gefagt wurde, entweder von *Roffo* oder *Primaticcio* herrühren.

Nach dem 1547 erfolgten Tode *Franz I.* und in Folge der Anftellung *De l'Orme's* verlor *Serlio* fein Amt, verweilte indess noch einige Zeit zu Fontainebleau im Haufe des Cardinals von Ferrara und ging dann — wie man glaubt, 1548 mit dem Cardinal *Ippolito d'Este* (von Ferrara) — nach Lyon. Während feines fechsjährigen Aufenthaltes dafelbft 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 fich *Serlio* an den Decorations-Arbeiten für den Einzug des Cardinals von Tournon in Lyon, wobei er als »*Meffire Sebastiano Bolonyesi ytallien ingénieur*«³⁹²) bezeichnet wird. Er ftarb 1554 in Fontainebleau, wohin er kurz vorher zurüczgekehrt war.

Gleichgiltig, ob die früheren Anfchauungen über *Serlio's* Bauthätigkeit richtig find oder nicht, in einem Punkte war der Einfluß dieses Meifters auf die franzöfifche Architektur ein fehr bedeutender, nämlich durch feine Schriften. *Jean Goujon* hebt, wie fchon in Art. 139 (S. 130) gefagt worden ift, 1547 in der *Martin'schen* Uebersetzung des *Vitruv* ausdrücklicly hervor, dafs *Serlio* in Frankreich der erfte gewesen fei, der die Lehren *Vitruv's* in das richtige Licht gefetzt hat. *Bernard Palissy* fpricht in

170.
Bauwerke.

171.
Einfluß
der
Bücher
von
Serlio.

³⁹¹) Siehe: LABORDE, a. a. O., Bd. I, S. 172—174, 190, 203—204: »... aux ouvrages des deux petits huisfets de menuiserie d'une petite aulmoire, au cabinet du Roy.«

³⁹²) Siehe: CHARVET, a. a. O., S. 91.

feinen 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 haben³⁹³⁾«.

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, sagt³⁹⁴⁾, 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* unlängst³⁹⁵⁾ 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 Hochrenaissance, wo man endlich so weit gelangt war, die Formen der Antike und der *Bramante'schen* Architektur Italiens nicht mehr nach phantasiereichen Gedanken zu überfetzen, sondern sie um ihrer objectiven Schönheit willen zu schätzen anfang. 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 *Maîtres 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 emaillierte Terracotta-Decoration im gleichen Schloß 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 Monographie³⁹⁶⁾ verwiesen.

2) *Maître Francisque Scibecq, dit 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.

174.
Scibecq.

3) *Domenico del Barbieri* oder *Domenico Fiorentino*³⁹⁷⁾, auch unter dem Namen *Ricoveri* bekannt, wird von *Vasari* als der befähigteste unter den Gehilfen *Roffo'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 Schwiegerohn *Gabriel le Taverneau*, um den Letzner 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.

175.
Domenico
Fiorentino.

*) Einige französische Meister.

Für die in Rede stehende Periode der Architektur Frankreichs sind auch einige aus diesem Lande stammende Meister zu erwähnen.

176.
Philander.

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.

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 »Chambige« sein könne, der nach der Angabe *Sauval's* die kleine Galerie des Louvre (1566 oder 1567) begonnen hätte.

177.
Chambiges.

3) Nach *Palustre* sollen die so überaus interessanten Theile der Fassade 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.

178.
Meister
der Familie
Grappin
u. A.

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'Affezat* zu Toulouse hervorgebracht.

6) Nach einer Inschrift vom Jahre 1560 scheint *Jean de Beaujeu* Architekt der Fassade der Kathedrale zu Auch zu sein.

7) Schliesslich mußte — der Zeit nach — an dieser Stelle von den Werken von *Bernard Palissy* die Rede sein; indeffen 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.

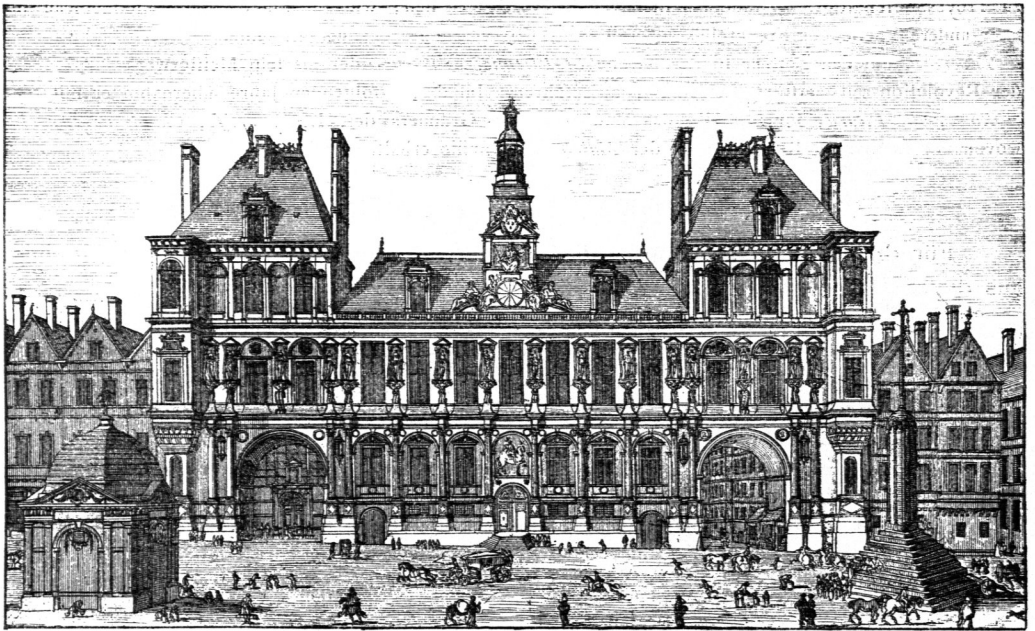
3) Entwicklungsgang und Charakter der Hoch-Renaissance.

179.
Strömungen.

Die allgemeine Kennzeichnung der Hoch-Renaissance erfolgte bereits in Art. 135 (S. 127). Es erübrigt nun noch, Einiges über den Entwicklungsgang derselben zu sagen, ferner über die Erscheinungen, welche als Mittel zu ihrer Entwicklung 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 Blüte 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 a b d f H

Ursprüngliche Gestalt des ehem. *Hôtel-de-Ville* zu Paris³⁹⁸⁾.

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 Blütezeit 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 entzagt und in eine Beschränkung der eigenen Einfälle und Phantasien zu Gunsten des höchsten Zieles einwilligt.

398) Facf.-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. Deshalb 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 Entwicklung 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:

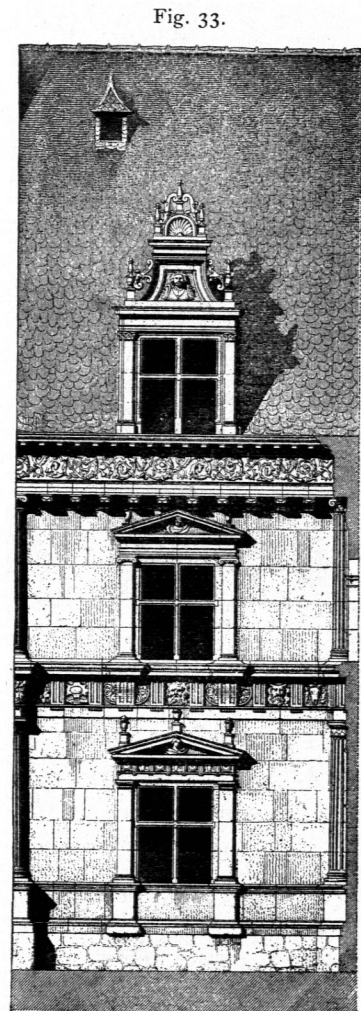
α) die ganz freie, willkürliche, manche Zeichen des Verfalles in sich tragende Richtung der Innendecoration und

β) die strenge Richtung *Primaticcio's* in der eigentlichen Architektur und der Ausbildung derselben; die Schriften *Serlio's* u. A. trugen hierzu wesentlich bei.

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.

Indes 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 Gesamtbildes und der künstlerischen Geistesrichtung jener Zeit. Denn es ist von besonderer Wichtigkeit, klar darzulegen, daß selbst in der in Rede stehenden



Schloß zu Bournazel. — System des Hofes (Nordflügel³⁹⁹).

Phase reinsten und intensivsten italienisch-lateinischen Einflusses eine entgegengesetzte Strömung herrschte, deren Vorhandensein für das bessere Verständnis 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) Facf.-Repr. nach: BERTY, A. *La Renaissance monumentale en France etc.* Bd. I. Paris 1864.

die letzterer in feinen leider untergegangenen Werken, zum Theile noch mehr in feinen 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
Weiter-
entwicklung
der Früh-
Renaissance.

In der einheimischen Kunfrichtung erblickt man, so zu fagen, 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.

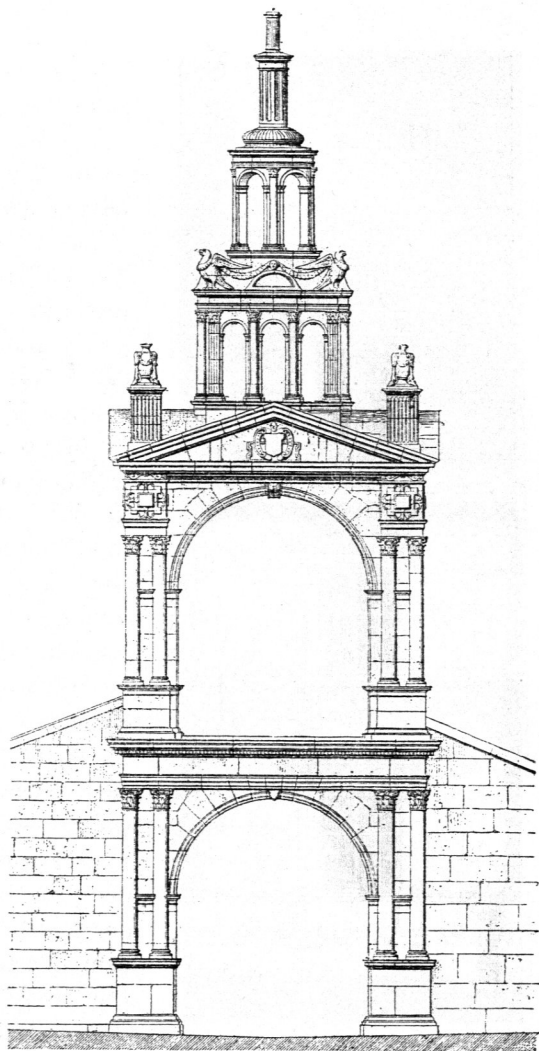
Als Beispiel dieser Strömung sei das Erdgeschoss des *Hôtel-de-ville* zu Paris (Fig. 32³⁹⁸) vorgeführt. Mir ist nicht bekannt, ob in Frankreich ein noch früheres Beispiel von so reiner Säulenordnung mit besonders schön geschwellten, canelirten Schäften besteht, wie diejenige, die *Boccadoro* von 1532 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 hat⁴⁰⁰).

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. 223) — um sich darüber zu trösten, daß am *Hôtel-de-ville* die Autorschaft *Boccadoro's* die Angriffe seiner Gefinnungsgenossen 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) Facf.-Repr. nach: BERTY, a. a. O., Bd II.

Fig. 34.



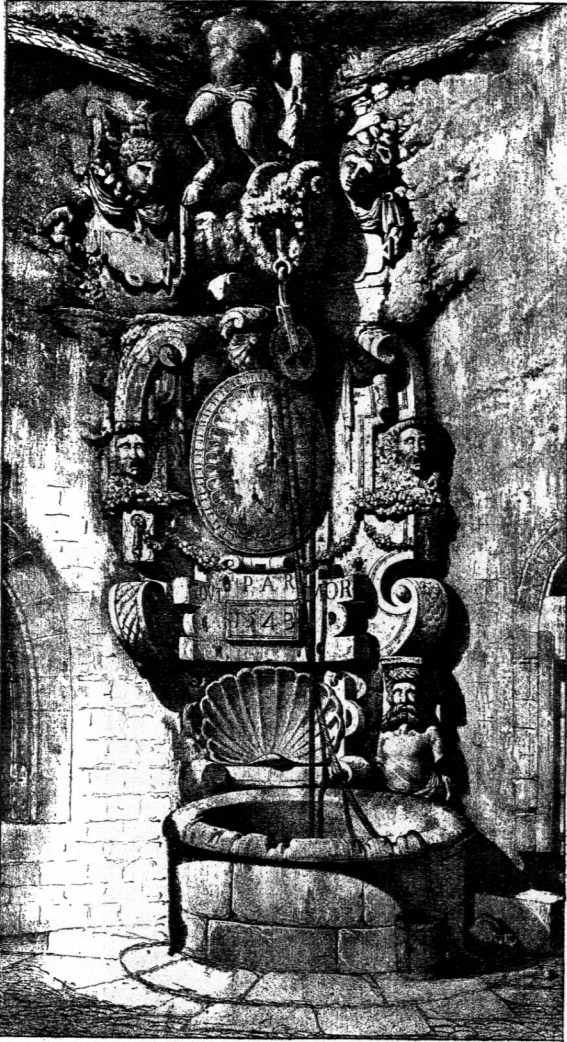
Capelle St.-Romain zu Rouen⁴⁰¹).

fondern 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 Chantilly⁴⁰²⁾, eben so der schöne Hof im Schloß zu Mesnières (in der Normandie).

Einen weiter gehenden Schritt hat das Schloß zu Bournazel (Fig. 33³⁹⁹⁾ auf-

Fig. 35.



Brunnen von 1543 im Hof *Des Prisons* zu Dijon⁴⁰³⁾.

zuweisen. 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 insgefammt diejenigen der Hoch-Renaissance, hingegen die Verhältnisse noch gedrückt und schwerfällig.

Ähnliche 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, desgleichen 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 Affier.

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 feiner allgemeinen Erscheinung vielmehr gothisirenden Außeren 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.

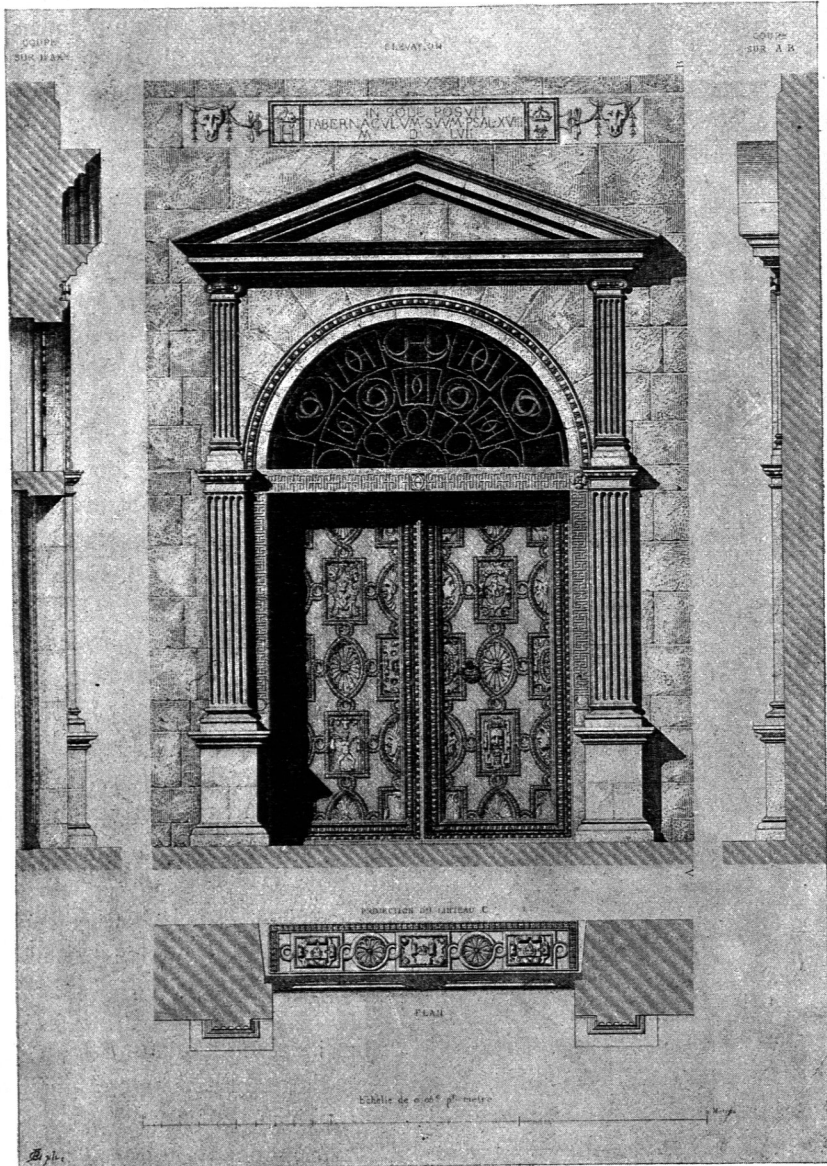
Es liegt selbst im Wesen dieser Strömung der auf französischem Boden »werden-

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⁾ Facf.-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 Blüte — 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 (1557⁴⁰⁾).

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.

⁴⁰⁾ Facf.-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. 34⁴⁰¹) vorbehalten, deren bereits in Art. 134 (S. 127) erwähnt wurde. Die Nebeneinanderstellung von Fig. 34 u. 35⁴⁰³ 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 fagen — 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.

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 gewohnt 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; deshalb 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 Cancellaria zu Rom⁴⁰⁵. Fig. 37⁴⁰⁶ 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. 38⁴⁰⁷, welche denjenigen Flügel im Hof des *Hôtel d'Asszat* zu Touloufe 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. 39⁴⁰⁸ zeigen die beiden ersten Gebäude auf der rechten Seite reife Compositionen der Hoch-Renaissance, deren reiner Stil inmitten anderer Gebäude klar abticht, 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.

18r.
Fertig
eingeführte
italienische
Richtung.

⁴⁰⁵) In jüngster Zeit hat man in ganz irrhümlicher Weise die Cancellaria der Autorschaft *Bramante's* zu entziehen versucht.

⁴⁰⁶) Facf.-Repr. nach: SAUVAGEOT, a. a. O., Bd. I.

⁴⁰⁷) Facf.-Repr. nach: BERTY, a. a. O., Bd. I.

⁴⁰⁸) Facf. 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 herfstammt, 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 *Roffo* 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.

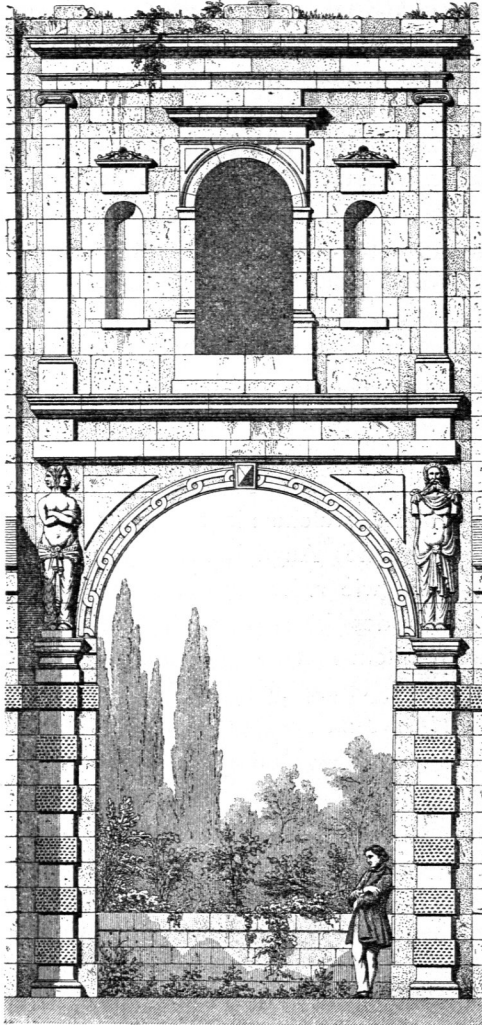
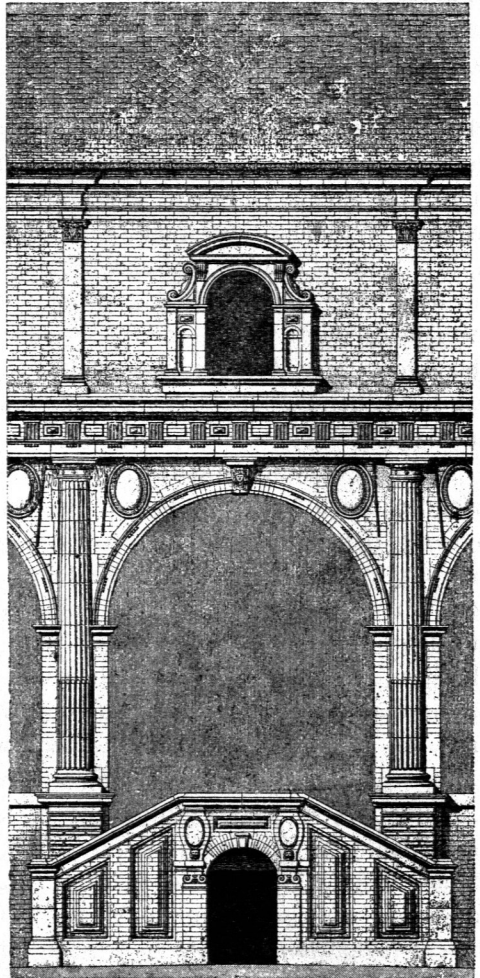
Haus A zu Arcueil (neben dem Aquäduct⁴⁰⁶).

Fig. 38.



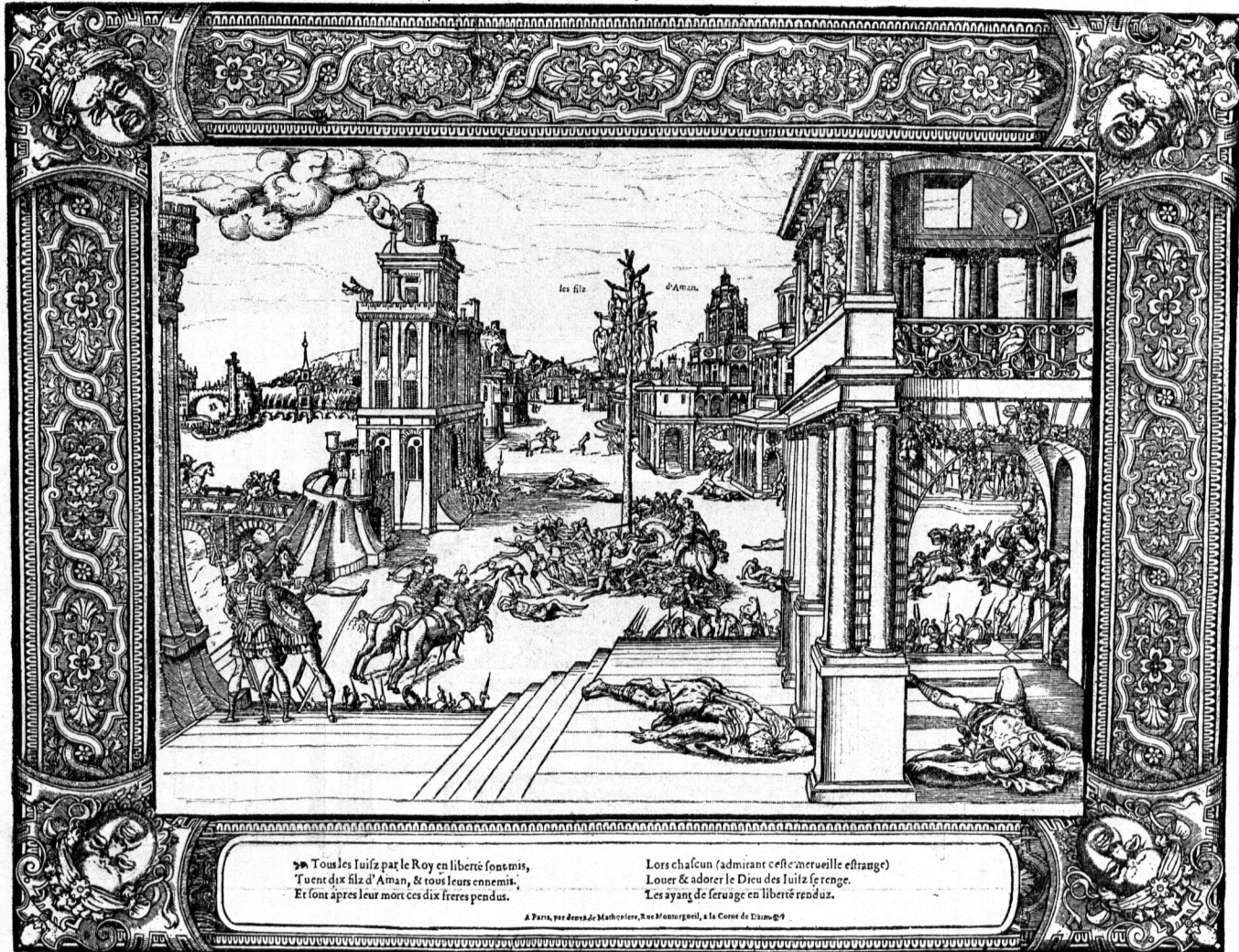
Hôtel d'Asszat zu Toulouse.
Hoffseite des Flügels längs der Straße⁴⁰⁷.

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 sämtlichen 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

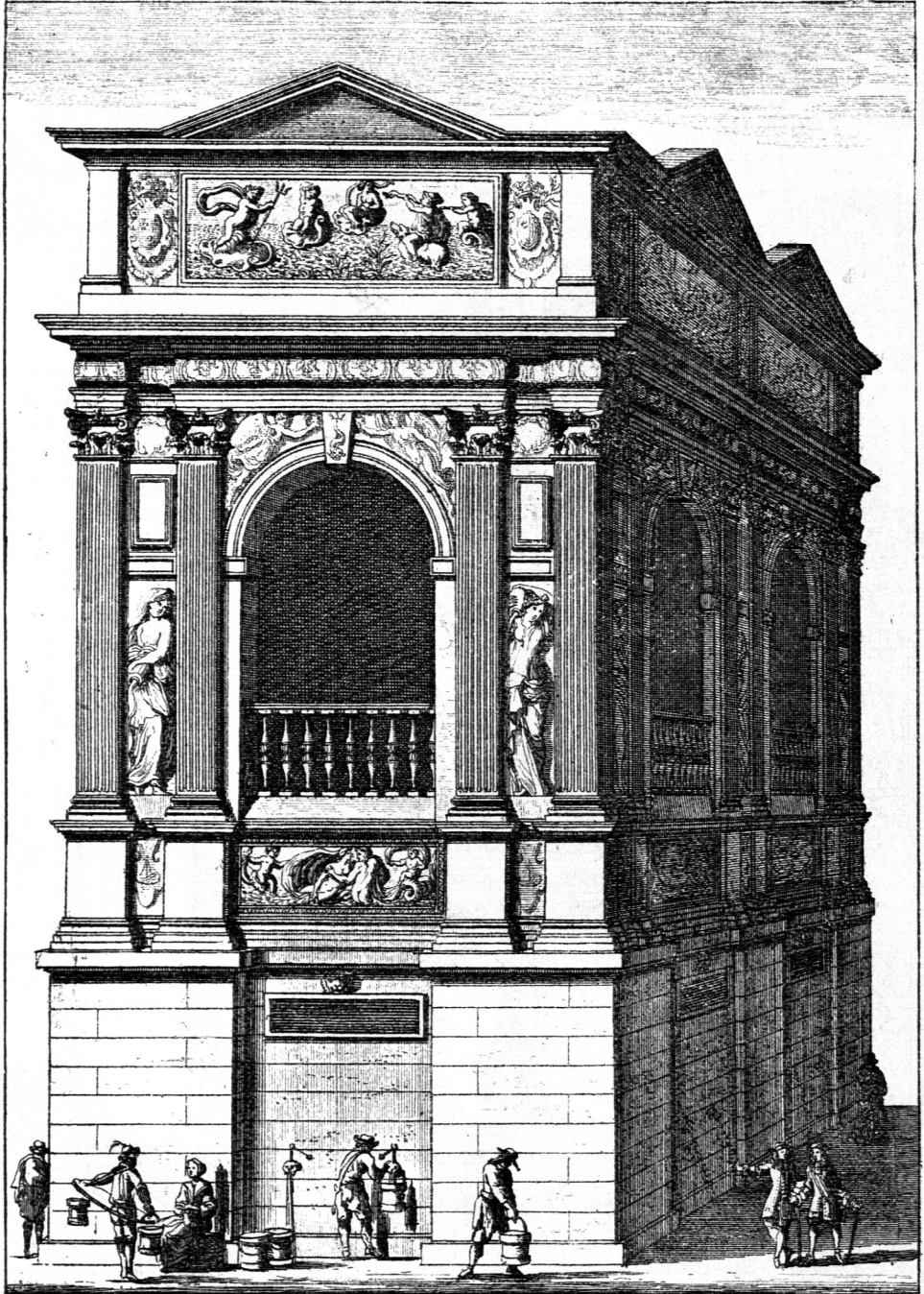
Fig. 39.

Les Iuifz mis en toute liberté, triomphent de tous leurs ennemis, & est loué Dieu vniuersellement.



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 *Lescol's* hingezogen fühlen. Dies vor Allem wegen der Gesamtkomposition und wegen der Harmonie, die darin zwischen der Architektur und der von *Goujon* herrührenden Sculptur, sowohl der ornamentalen, wie auch der figurlichen, herrscht. In bescheidenerem Maße, aber vielleicht mit noch feinerer Harmonie haben dieselben beiden Meister an der *Fontaine des innocents* zu Paris zusammengewirkt; Fig. 40⁴⁰⁹⁾ zeigt die ursprüngliche Anordnung dieses Brunnens, wobei die Loggia, für festliche Einzüge bestimmt, eigentlich die Hauptrolle spielt. Einen höheren Grad der Entwicklung 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.

Hier 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. 41⁴¹⁰⁾. 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 Hoffseiten 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. 42⁴¹¹⁾, dem Grundriß einer Capelle für den Louvre, zu sehen; 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 *Hofannaire* ausdrückt. Fig. 43⁴¹²⁾ zeigt dieselbe antike Richtung im Detail, und es wird weiter unten noch hierauf zurückgekommen werden.

409) Facf.-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 *Defailleur*, jetzt im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Bd. Ve, 53h, Fol. 147-148.

412) Nach einer Photographie ohne Namen.

Fig. 41.

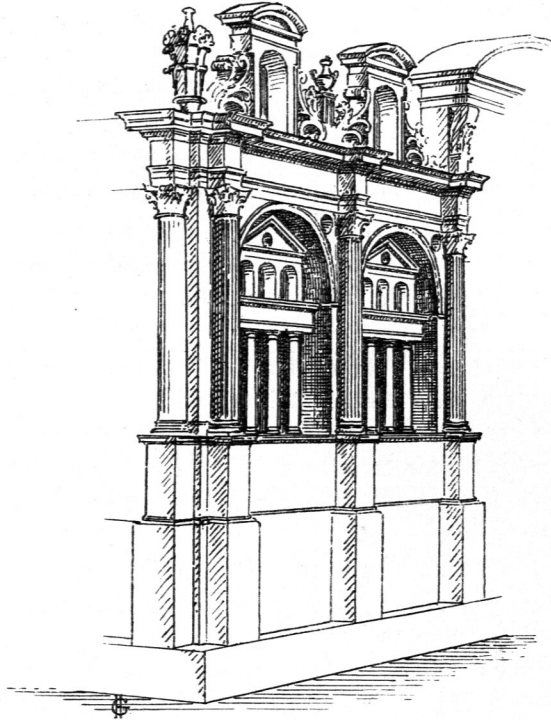
Schranken der Taufcapelle in der Kathedrale zu Troyes⁴¹⁰).

Fig. 42.

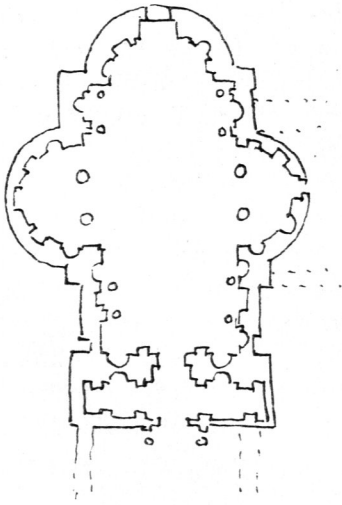
Skizze für die Capelle des Louvre⁴¹¹.
(1595).

Fig. 43.

Schloß La Courtilière.
Gefims⁴¹²).

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. Jahrhunderts.

Aus der Zeit *Heinrich II.* nennt *Palustre* noch die folgenden Schlösser:

Landifer.

Graves, durch *Guillaume Lifforgues*, Schüler von *Baduel*, erbaut.

Pibrac, um 1540 im Stil der Schule von Touloufe errichtet.

Uzès, mit einer *Ph. de l'Orme* zugeschriebenen Façade; wäre eher das Werk eines Provençalens.

Rouffillon, vom Cardinal von *Bourbon* erbaut.

In der spanischen Freigraffschaft das *Palais Granvelle* zu Befançon, 1532—40, bereits mit drei Ordnungen über einander.

Schließlich die interessante Gruppe von *Hôtels* zu Touloufe, vor Allem das *Hôtel d'Asszat*.

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 geforgt, 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 Raumfil — zu verwirklichen fähig gewesen wäre.

183.
Kirchenbau.

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 wieder spiegeln, 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 *Primiticcio* 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. 44⁴¹³⁾ der Grundriß des oberen Geschosses und in Fig. 45⁴¹³⁾ der Querschnitt durch das Bauwerk wiedergegeben. (Siehe auch Fig. 213.)

Auf dem Gebiete des Details befreit 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. Indes 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-

184.
Detail.

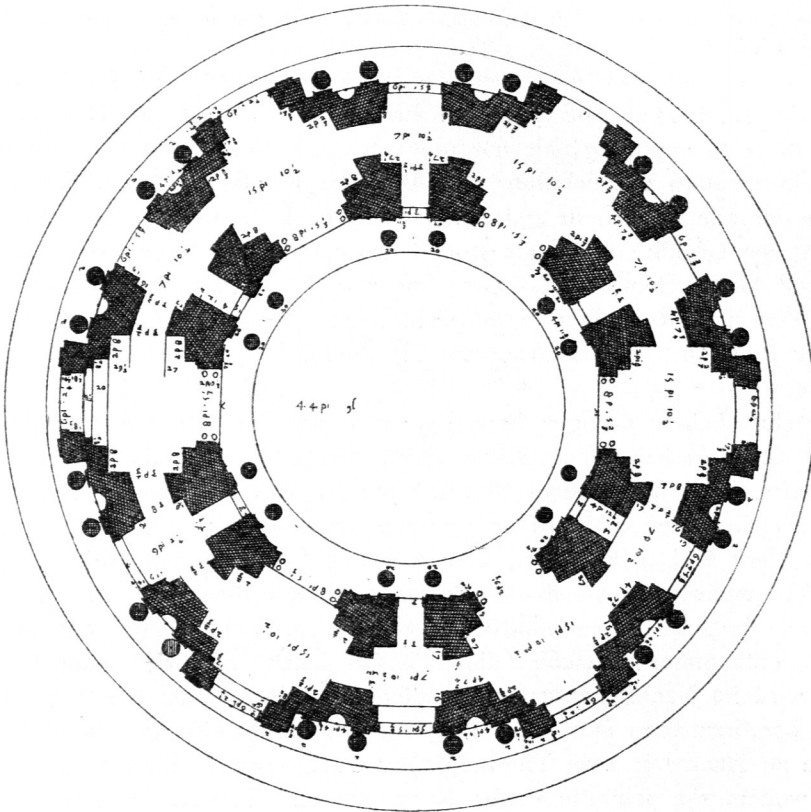
⁴¹³⁾ Facf.-Repr. nach der *Oeuvre* des JEAN MAROT. Bd. I. 104 u. 105.

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 Gefängnißhofs 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 Zierluft, 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.

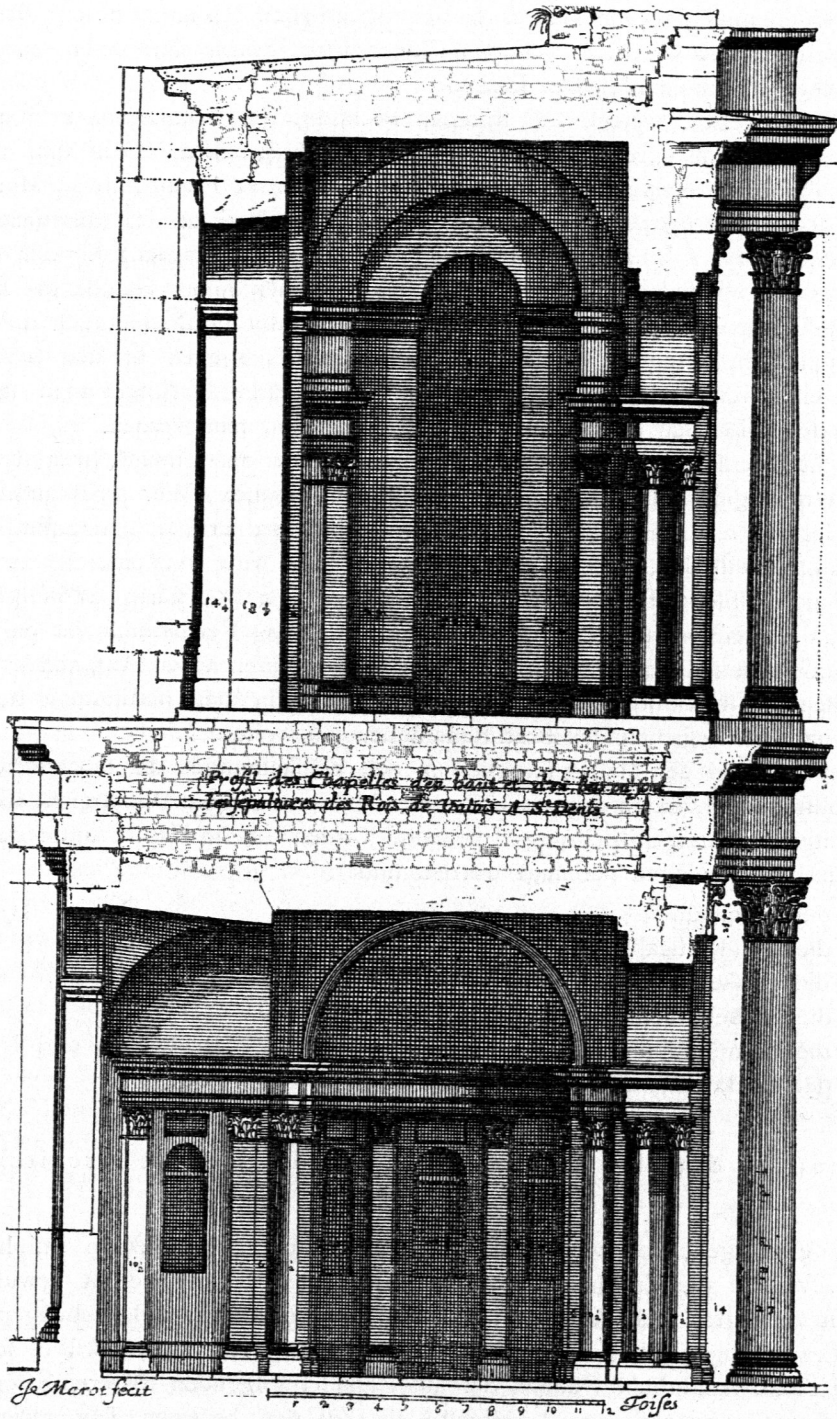
II. Obergefchofs⁴¹³). — (*Primiticcio*).

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 hat⁴¹⁴).

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. Indes 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 fein 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 Haupterschöpfungen *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 fein werden.

Nicht einem jeden Meister war es gegeben, mit den einfach strengsten klassischen 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 klassischer 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 klassischen 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 schließlic — ihrer hervorragenden Wichtigkeit wegen — diejenigen besonderen Stilrichtungen genannt werden, die in Kap. 7 unter den nachstehenden Bezeichnungen vereinigt worden sind:

- a) 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 überprudelnden Phase des Strebens: der Früh- oder Jung-Renaissance.

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 feiner Elemente oder durch die mehr oder weniger vollständige Entwicklung 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 einander⁴¹⁵⁾. Dies ist wohl eine wichtige Thatfache, 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.

189.
Hoch-
Renaissance
als Quelle
der
späteren
Entwicklung.

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 Gegenätze hervorrufen.

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.

190.
Aufeinander-
wirken
der beiden
Haupt-
strömungen.

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.

191.
Neben-
strömungen.

e) Spät-Renaissance.

(Stile *Carl IX.* und *Heinrich III.*)

Etwa 1570—95.

Eben so, wie Entwicklung 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*

192.
Entstehung.

⁴¹⁵⁾ Dies erklärt die Schwierigkeit, auf die mich *Defailleur* einmal aufmerksam machte, zuweilen gewisse Elemente und Motive, welche zeitlich verschiedenen Phasen gemein sind, von einander zu unterscheiden.