

Die Eigenschaften dieser Steine sind oft derart, daß sie förmlich zur Entfaltung einer reichen und feinen Sculptur einladen, die ohne dieses Material nicht zu denken wäre.

An der Loire findet man einen porösen Stein, der sich mit dem Meßer schneiden läßt und so weich ist, daß das zarteste und freieste Gefühl sich mit dem Meißel, wie mit der Feder, spielend wiedergeben läßt; leider ist er nicht sehr dauerhaft.

A. de Montaignon<sup>784</sup>) erwähnt als unvergleichliches Material den Stein, aus welchem die Ornamente des Schlosses Bonnavet (jetzt im Museum zu Poitiers) gemeißelt sind, fester als Marmor, und welcher, ohne dem Ornament den Charakter des Einfachen zu nehmen, ihm die Vollendung der allerfeinsten Ausführung gestattet.

Wir verweisen auf den sehr interessanten Bericht des Jahres 1678, den die *Académie Royale d'Architecture* auf Verlangen von Colbert über die verschiedenen Steinorten verfaßte<sup>785</sup>). Acht der bedeutendsten Architekten berichten über die Art, wie sich bestimmte Steine an einer großen Anzahl von Gebäuden, die sie zu diesem Zwecke unterfuchten, bewährt hatten.

### g) Marmor als Edelftoff.

An das damals wieder erwachende, bereits erwähnte Verlangen nach dem Marmor, als einem reicheren, für die Vollkommenheit des Ornaments geeigneteren Stoffe, knüpft Courajod eine interessante Betrachtung, die erwähnt zu werden verdient.

Das überall in Europa erwachende Bedürfnis nach einem Rohstoff, als dessen alleinige Besitzerin Italien angesehen wurde, des weißen Marmors, betrachtet Courajod als ein noch nicht beachtetes, sehr wichtiges Element der Verbreitung der Formen der italienischen Renaissance. Die kunstgewerbliche Strömung, welche in Folge dessen aus den Werkstätten von Genua, Mailand, Como, Carrara, Neapel und Venedig hervorging, sagt Courajod, bildete die geheimen Kräfte einer mächtigen national-ökonomischen Strömung, welche auf einmal das muthige, ausschließlich geistige Streben der großen italienischen Gründer der klassischen Periode der Renaissance verhundertsachte<sup>786</sup>).

Die Hauptquelle des Marmors für Frankreich war in der That zuerst und vor Allem Italien, für einige Arten Flandern. Später waren es auch noch die Pyrenäen.

Der weiße Marmor, lehrt Jean Perréal 1511, wurde aus Genua bezogen, wohl als Lagerplatz für Carrara; der schwarze von Lüttich<sup>787</sup>). Den Alabaster schätzt Perréal wegen seiner geringen Dauer wenig.

Der Marmor für das Grabmal des Herzogs Franz II. zu Nantes wurde 1502 von Jean Perréal in Genua ausgefucht, zu Wasser bis Lyon geschafft, dann auf Fuhrwerken nach Roanne, wo er auf der Loire bis Tours verschifft wurde<sup>788</sup>).

Schwarzer und rother Marmor, angeblich für das Grabmal Franz II., welches die Königin Anne de Bretagne ihrem Vater zu Nantes errichten wollte, sowie für das Grab ihrer und Carl VIII. zwei Söhnchen in Tours wurde am 15. Januar 1500 (n. Stil) von der *Opera del Duomo* in Florenz bezogen und vom Dombaumeister Cronaca dem Agenten der Königin vorgemessen<sup>789</sup>).

Ueber die Marmorbrüche der Pyrenäen berichtet H. Martin<sup>790</sup>) Folgendes: »Heinrich IV. befahl zuerst, die Marmorbrüche der Pyrenäen zu öffnen. Nach ihm wurden sie aufgegeben und erst in der Gegenwart wieder aufgenommen.«

Diese Angabe dürfte nicht sehr genau sein; denn Ludwig XIV. wendete in Versailles Campan-Marmor an. Ebenso läßt folgende Notiz annehmen, daß man schon vor Heinrich IV. Marmor aus den Pyrenäen bezog: »1561 werden auf Befehl

485.  
Einfluss  
der  
Verwendung  
des  
Marmors.

486.  
Italienischer  
Marmor.

487.  
Marmor-  
brüche  
der  
Pyrenäen.

<sup>784</sup>) In: *La famille des Juste en Italie et en France*. Paris 1877. S. 15 u. 45.

<sup>785</sup>) Abgedruckt in: *Revue générale d'Architecture* 1852, S. 194 ff.

<sup>786</sup>) Siehe: COURAJOD, L. *La sculpture française avant la Renaissance classique*. Paris 1891. S. 27.

<sup>787</sup>) Die flandrischen Marmorbrüche des Maasthales werden in Frankreich schon im XIV. u. XV. Jahrhundert erwähnt.

<sup>788</sup>) Siehe: CHARVET, L. *Jehan Perréal*. Paris 1874. S. 58, 64, 66.

<sup>789</sup>) Siehe: MILANESI, G. in: A. DE MONTAIGLON, a. a. O., S. 66 ff.

<sup>790</sup>) A. a. O., Bd. X, S. 475.

*Primaticcio's 7912 Livres für mehrere Blöcke und Stücke Marmor für den König bezahlt an Etienne Troisrieux und Maître Dominique Berthin, architecte du Roy, capitaine de Luchon*<sup>791)</sup>«.

1597 folgte *Pierre Biard* zu einem Grabmal bei Bordeaux weißen Marmor für die Figuren nehmen und für das Uebrige farbigen (*tout le reste de marbre de couleur, le tout tel et plus beau qu'y se pourra trouver au mont Pyrené*<sup>792)</sup>).

Im *Hôtel-de-Ville* zu Lyon ist in der Marmor-Galerie aus der Zeit *Ludwig XIV.* »*Rouge de Languedoc*« verwendet; ebenso im Palais zu Versailles. Man findet ihn sogar als *Rosso di Francia* in den Säulen mehrerer Altäre der *Certosa* bei Pavia (um 1695).

## 7. Kapitel.

### Einige Entwicklungsformen des Pfeilerbaues und feiner Gliederungen.

#### a) Composition mit vertical durchgehenden Pfeilern.

488.  
Ursprung  
dieses  
Stilprincips.

Wir hatten bereits Gelegenheit, hervorzuheben, wie, im Gegensatz zum Uebergangsstil *Carl VIII.* und *Ludwig XII.*, bei der eigentlichen Früh-Renaissance *Franz I.* von einem durchgeführten bestimmten ästhetischen Princip die Rede sein könne (siehe Art. 113, S. 106). Dasselbe besteht in einer vollständigen und harmonischen Uebersetzung einer ganz gothisch gedachten Composition in die italo-antiken Einzelheiten Norditaliens (siehe Art. 114, S. 110).

Mit den Mitteln dieses ästhetisch-constructiven Stilprincips ausgerüstet, haben nun die Architekten der Zeit *Franz I.*, und zwar meistens seine eigenen königlichen Meister, eine Anzahl Werke geschaffen, in welchen, obgleich der Gedanke des structiven Kernes und der technischen Mittel ein gothischer bleibt, neue Anlagen und Formen von Bautheilen entstanden, die durchaus originale Neuerungen der französischen Früh-Renaissance bilden. Man darf vielleicht sogar von neuen Gedanken und Errungenschaften auf dem Gebiete der architektonischen Gliederung sprechen, die für unsere Gegenwart und auch für die Zukunft lehrreich sein können.

Der Ausgangspunkt für diese Werke ist gothisch und beruht auf jener fundamentalen Wichtigkeit des Pfeilers, der Stütze im gothischen Stil, die uns veranlaßt hat, ihn als »Stützenstil«, im Gegensatz zur Renaissance als »Raumstil« zu bezeichnen (siehe Art. 449, S. 335).

Im gothischen Bündelpfeiler sind vom Fußboden der Kirche bis zum Schlussstein der Kreuzgewölbe sämtliche tragende Functionen des Innenraumes individualisirt und in der Continuität der Dienste und Rippen in »durchgehender« Weise ausgesprochen. Zwischen diesem durchgehenden Pfeilergerüst werden die Mauern, was von ihnen übrig bleibt oder sie ersetzt, einfach wie eingesetzt und dazwischen gespannt.

Indem die Renaissance vielfach Formen wieder einfuhrte, die, wie die Gebälke, dem antiken Principe horizontaler Decken entnommen sind, konnte in solchen Fällen nicht mehr wie bei einem gothischen Pfeilerorganismus ein allmähliches contrastloses Herauswachsen der Rippen aus den Diensten erfolgen. Daher wird ein zweites Stützenystem zwischen die durchgehenden Glieder eingeschoben und an sie seitlich angerückt, welches nicht mehr seinen Ursprung dem Princip des Aufwachsens,

<sup>791)</sup> Siehe: *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, Bd. II, S. 55.

<sup>792)</sup> Siehe: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3. Serie, Bd. II, S. 180.