

in den vier Mitten und Ecken. Die Invalidenkirche, deren Eingang in der hinteren Mitte dieses Hofes ist, wurde bereits beschrieben, ebenso der Invalidendom, dessen Façade an der Rückseite der Anlage liegt<sup>1399</sup>). Es genügt daher, für das System der Gesamtanlage, die allein hier für uns von Interesse ist, auf unsere Figur hinzuweisen.

## 25. Kapitel.

### Gefammtüberblick. Würdigung der Fähigkeiten, Absichten und Leistungen der kirchlichen Baukunst.

Für einen Gefammtüberblick und ein abschließendes Urtheil auf einem Gebiet, das aus einer solchen Anzahl kleiner, zerstückelter Elemente besteht, ist es nothwendig, die kirchlichen Bauwerke noch einmal in Gruppen zusammengefaßt zu ordnen und zu prüfen, wobei scheinbar begründete aber zum Theil doch ungerechte Einwürfe gegen sie zu widerlegen sein werden.

#### a) Hindernisse für die Entwicklung der Kirchenbaukunst der Renaissance in Frankreich.

Zunächst müssen verschiedene historische Erscheinungen hervorgehoben werden, die eine Reihe von Hindernissen bildeten, auf die Formen der Entwicklung bestimmend einwirkten, und die Italien nicht kannte. Die einen waren architektonischer, die anderen nationaler oder persönlicher Natur.

Ein erstes Hindernis lag in den geradezu wunderbaren Errungenschaften des nationalen Stils der Gothik und in dem sozuzufagen bleibenden Werthe eines Theils seiner Elemente.

Sie bildeten einerseits eine vollständige Befriedigung des nationalen Geschmacks und andererseits eine künstlerische und structive Leistung ersten Ranges. In ihrem Kathedralenstil ist das System der leichtesten, schlanksten Stützenformen, der geringsten Zahl scheinbar unthätiger Mauermaffen, des geringsten Quantums Baumaterial, ferner der bis ins kleinste Glied durchgeführten Individualisirung jeder structiven Function, alles dies mit einer noch nie geahnten Meisterschaft verwirklicht worden, und verdiente in gewissen Fällen um jeden Preis festgehalten zu werden.

Von der anderen Seite, man mag fagen, was man will, war eine weitere Entwicklung in derselben Richtung und allein mit denselben Elementen geradezu undenkbar. Es ist unmöglich, dies in überzeugender Weise zu schildern, als es *Choisy* gethan:

»Die Grenzen des Leichten,« schreibt er, »waren erreicht, die Folgerungen sind abgeschlossen, man muß stille halten oder ein neues Princip einwirken lassen. Das Complexe ist auf die Spitze getrieben worden, und zurückkehren zu ‚einfachen Formen‘ ist das einzige Mittel, die Kunst zu verjüngen. Es ist diese Reaction im Sinne einfacher Formen, welche von der Renaissance begonnen wird«<sup>1400</sup>).

Wir haben bewiesen, wie ungerecht es sei, der Renaissance ihren ausländischen Ursprung vorzuwerfen, da das Land nichts an Stelle der Gothik zu setzen vermocht hätte<sup>1401</sup>). Dies verhindert nicht, daß eine wirkliche Schwierigkeit, die jedoch nicht übertrieben werden darf, in dem ausländischen Charakter der Renaissance lag.

<sup>1399</sup>) Siehe: S. 573—578.

<sup>1400</sup>) CHOISY, A. *Histoire de l'Architecture*. Paris 1899. Bd. II, S. 600.

<sup>1401</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13 u. Art. 26, S. 30.

913.  
Gothische  
Errungenschaften  
ein  
Hindernis.

914.  
Der  
ausländische  
Charakter  
der  
Renaissance.

Hierdurch allein schon befand sich die Renaissance in Frankreich in einer viel ungünstigeren Lage als in Italien, wo dieselbe eine Rückkehr zum nationalen Stil war oder zu sein schien. Die schöpferische, formenerfindende Phantasie konnte keine so unmittelbare und ausgedehnte sein, die Gefühlsweise für fremde Formen keine so harmonische oder objectiv intensive, daher die Belebungs-kraft der Formen scheinbar keine so energische, vollständige.

Mit der Renaissance war keine neue Quelle religiösen Lebens hinzugekommen. Wäre die epochemachende Bewegung der Reformation in Frankreich statt in Deutschland ausgebrochen, so hätte das Schickfal der kirchlichen Architektur der Renaissance bei der architektonischen Begabung der Franzosen ein ganz anderes und großartigeres werden können.

Hätte sich ein nationaler Drang der Gewissen nach Vereinfachung und Reinigung der Formen mit der damaligen stilistischen Nothwendigkeit der Vereinfachung verbinden können, so hätte eine mächtige Quelle architektonischer Erfindung für die Renaissance daraus hervorgehen können.

Man wende nicht ein, daß die Triebkraft für eine Erneuerung der Formen der kirchlichen Architektur mehr ästhetischer und intellectuel-ler als wirklich religiöser Natur sein müßte. Warum sollte sich nicht mit dem Begriffe größter Vollkommenheit, den man in den antiken Formen wie verkörpert glaubte<sup>1402</sup>), der Gedanke verbinden, die größere Vollkommenheit sei auch ein neues höheres Mittel, um zur Ehre Gottes zu arbeiten!

Das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der römischen Kirche, die, namentlich im Neubau der Peterskirche, zur Antike zurückkehrte, mochte selbst in Frankreich bei Einigen vielleicht diese Ansicht stärken. Aber selbst dann ist nicht zu leugnen, daß die nationale Affinität des Temperaments mit diesen Formen keine so große in Frankreich wie in Italien war. Das überwiegend lateinische Südfrankreich hat merkwürdiger Weise an der Entwicklung der Renaissance nur eine untergeordnete, keineswegs bahnbrechende Rolle gespielt.

Nicht nur war keine mächtige religiöse Triebfeder zu Gunsten der Renaissance vorhanden. Ein geradezu entgegengesetzter profaner Geist hatte sich mit ihr entwickelt, auf dessen Folgen wir gelegentlich der Vorwürfe gegen die Renaissance zurückkommen werden.

Gerade auf die kirchliche Architektur wirkten die durch die Reformation hervorgerufene Krisis und die Religionskriege besonders lähmend. Sie brachen los im Moment, wo die Reife des Stils ihre höchste Blüthe entfalten wollte.

Ein anderes Hinderniß bestand im Mangel neuer, bedeutender Kirchenbauten. Die großen Kathedralen waren während der gothischen Periode religiöser und nationaler Begeisterung neugebaut worden oder zu weit gediehen, um die Entfaltung des neuen Stils im großen Maßstabe fördern zu können.

Aus dem vorhin erwähnten ausländischen Charakter der Renaissance gingen neue Hindernisse hervor. Das erste sehr mächtige, erklärt schon alles Andere. Es ist das zähe Festhalten des Volkes, besonders aber der nationalen Geiftlichkeit an den Formen, welche Frankreich geschaffen und welche dieses an die Spitze der religiösen Kunst des nichtitalienischen Abendlandes gestellt hatte. *Anthyme Saint-Paul* hat das sehr richtig hervorgehoben.

Die französische Liturgie, schreibt er gelegentlich der Kirche *St.-Eustache* zu Paris, zeigte sich ungeachtet des Nachlassens der geistlichen Sitten, halsstarrig gegen Concessionen, und vielleicht hatte der Architekt von *St.-Eustache* gerade die bestimmte Absicht, seinen Zeitgenossen zu beweisen, daß die Concessionen nicht unvermeidlich waren. Sehr richtig bemerkt er ferner: Der Umstand, daß opulente Geiftliche unter den ersten Gönnern der Renaissance in Frankreich vorkommen, bedeutet nicht, daß die Gründe für eine Renaissance, wie in Italien, oder so viel wie dort, religiöser Art seien. Die Liturgie, welche mit solcher Entschiedenheit in Frankreich die griechisch-römischen Traditionen als unvereinbar mit den Bequemlichkeiten des christlichen Cultus bekämpft und sich durch die Schöpfung der gothischen Structur

915.  
Mangel einer  
religiösen  
Triebkraft.

916.  
Die Religions-  
kriege.

917.  
Mangel an  
großen  
Neubauten.

918.  
Widerstand  
der  
Geiftlichkeit  
im  
XVI. Jahr-  
hundert.

<sup>1402</sup>) Für Italien konnte einigermaßen der Glaube an eine gleichsam überirdische Kraft, Tugend und Vollkommenheit der antiken griechisch-römischen Denkmäler, weil sich hiermit zugleich ein großes patriotisches Ideal verband, eine wirkliche Triebkraft in dem Streben nach Vollkommenheit bilden.

vollkommen Befriedigung verschafft hatte — konnte nicht aus freien Stücken (*de gaité de cœur*) die Uebelstände, welche sie mit so vielem Erfolg beseitigt hatte, von Neuem heraufbeschwören<sup>1403</sup>).

Die künstlerische Folge hiervon auf dem Gebiete der Kirchenarchitektur war, daß Geistlichkeit und Volk so gut wie unfähig waren, aus sich heraus andere Formen und Raumgestaltungen der Kirche sich vorzustellen, als gerade diejenigen, die sie allmählich als Ausdruck ihrer eigenen Gefühlsweise ausgebildet hatten, d. h. der gothischen.

919.  
Einfluss der  
Geistlichkeit  
im  
XVII. Jahr-  
hundert.

Anders verhält es sich mit der Rolle der Geistlichkeit im XVII. Jahrhundert. Nach den Religionskriegen und dem Siege Roms treten andere Rücksichten für sie in den Vordergrund und sie wird eine Quelle anderer Hindernisse.

Es war sozusagen ein religiöses Princip geworden, auch in der Form der Kirchengebäude möglichst klar zu zeigen, daß man an den Satzungen des Papstthums treu festhielt. Hierfür bestand das architektonische Panier darin, daß man sich an das Bild der 1612 bis auf die Thürme fertig gewordenen Peterskirche oder an *Vignola's Kirche Il Gesù* hielt.

Welches auch das meistens architektonische Interesse einiger dieser Werke sein mag, so ist doch im Ganzen das Urtheil *H. Martin's* über den Charakter dieser Zeit wahr. Er schreibt:

»Die kirchliche Baukunst sechte mehr und mehr dahin. Der durch den Fall der gothischen Kunst gelassene leere Raum vergrößerte sich, statt ausgefüllt zu werden.«

Nur zu oft scheint man vor gefühllosen todtten, mechanisch-schematischen Variationen der von Rom als Regel vorgeschriebenen Vorbilder zu stehen.

#### b) Ueberficht der nicht ausgeführten oder bloß fragmentarisch vorhandenen Stiltypen.

920.  
Erläuterndes.

Bei der großen Anzahl kleiner Fragmente, aus welchen hauptsächlich die Kirchenbaukunst der französischen Renaissance besteht, war es nicht möglich, dieselben in einer Ordnung zu beschreiben, die eine klare Ueberficht über die Gattungen dieser Fragmente gewährt und zu gleicher Zeit gestattet hätte, die verschiedenen Typen der Entwicklungsstufen hervorzuheben, zu welchen diese verschiedenartigen so zerstreuten Fragmente sich vereinigen lassen.

Neben den Denkmälern, welche die drei Haupttypen bilden und nach welchen der Werth der Leistungen der Kirchenbaukunst allein beurtheilt zu werden pflegt, bilden diese fragmentarischen Typen ein anderes sehr ausgedehntes Gebiet von der größten Wichtigkeit, welches offenbar so gut wie nie berücksichtigt worden ist. Diese interessante Quelle durfte hier nicht unbenutzt bleiben, gerade weil sie nur von einem Architekten überhaupt und nach langer Arbeit zusammengestellt werden konnte. Ist sie aber einmal vorhanden, so wird sie von entscheidender Wichtigkeit für die Beurtheilung des Werthes dieses Stils.

Die Absichten und das hohe Kunstvermögen der damaligen Architekten werden in Ermangelung größerer und vollständiger Bauwerke erst durch diese kleineren Compositionen, die man oft wie köstliche Modelle für größere Motive oder Reflexe nicht ausgeführter Entwürfe ansehen kann, geoffenbart.

Da besonders der Grundriß der Kirchen und auch das System ihres Aufrisses das gothische Thema festhalten und der Charakter der Kirche und ihr Typus im Wesentlichen aus dem Grad von *Gentilezza* und der Formencultur des jeweiligen Moments der Stilentwicklung sowie des Talents des Architekten hervorgehen, so wird es oft möglich, sich mittels eines bloßen Fragments wie Chor- oder Capellenschranken, Altar, Arcatur, Travée oder Capelle, eine ganze Kirche im Charakter dieses Fragments zu ergänzen.

Durch Zusammenstellung von Gruppen aus solchen Theilen von engverwandten Formen läßt sich eine Reihenfolge von Stiltypen feststellen. Diese bilden eine Art Stufenleiter von typischen Stationen der Stilentwicklung. Mit dem Typus jeder dieser Stufen kann sich dann der Architekt eine Gruppe

<sup>1403</sup>) Siehe: *Anthyme Saint-Paul*, bei PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 373 u. 360.

von Kirchen verschiedener Größe zusammenstellen. In dieser Weise erlangt man eine belehrende Vorstellung von den Absichten der Meister in den verschiedenen Phasen und ein sicheres Bild von der Leistungsfähigkeit des Stils auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst.

## 1) Typen der Früh-Renaissance.

Nr. 1. Den ersten Typus finden wir an der Fassade der Kirche zu Montréfor (1520—41, siehe Fig. 153). Er zeigt eine Stufe der Verbindung, die fähig war, eine klare einfache Betonung von Gliederungen, die sich stellenweise an das Romanische anlehnen, mit einer Detaillierung von größter Feinheit zu verbinden.

921.  
Drei frühe  
Typen.

Nr. 2. Der zweite Stiltypus ist der der Holzthüren der Kathedrale zu Beauvais, der Chorfchranken der Kirche zu Pagny (bei *H. Foule* in Paris) und des Lettners der Kathedrale zu Limoges, ferner einer Reihe von Fragmenten dieses Charakters, wie z. B. der mittleren Partie des Portals der Kirche *St.-Phal* bei Troyes. Er offenbart eine Kunststufe, welche eine Gliederung von fast tadelloser Flüssigkeit und eine Formentwicklung vom feinsten Zauber verband. Sie zeugt von einer Reife des Stils der Früh-Renaissance selbst zur Zeit ihres größten decorativen Reichthums, welche große wie kleine Kirchen von unglaublicher künstlerischer Meisterschaft zu schaffen fähig war.

Der Typus des Leuchters der Kirche von *St.-Nicolas* zu Troyes von 1549, der identisch ist mit dem Stile mancher gezeichneten oder gestochenen Serie *Du Cerceau's*<sup>1404</sup>), schließt sich dem vorigen an und offenbart einen nach allen Richtungen hin fertig ausgebildeten Charakter der Ornamentik.

Nr. 3. Den dritten Typus treffen wir in der oberen Hälfte des älteren Thurms der Kirche zu Gifors. Er zeigt mit den beschriebenen Strebe Pfeilern zu Gifors und Ussé, an *St.-Pierre* zu Caen und in der Kirche zu Falaise verschiedene Stufen einer etwas anderen Auffassung der Formenverbindung, welche ebenfalls eine schöne Gruppe von Kirchen ermöglicht hätte.

Nr. 4. Wäre die großartige Kirche von *St.-Eustache* zu Paris erst 10—15 Jahre später — oder auch von einem anderen gleichzeitigen Meister — entworfen worden, so hätte sie ein ebenso harmonisch durchgeführter Bau sein können wie die *Sainte-Chapelle* zu Paris und die Kathedralen von Amiens und Beauvais. Einige herbe Stellen oder Plumpheiten an den Pfeilern und am Triforium, in der Schwelung der oberen Säulen und die jämmerlichen Fenster-Maßwerke wären vermieden und in brillanter Weise ersetzt worden. Die Verhältnisse der einzelnen Glieder und das Detail hätten etwas vom Leuchten des Edelvollkommenen und vom Zauber der Grazie und Phantasie erhalten, der selbst den frischen Reiz des besten gothischen Details übertroffen hätte. Die Formen des Typus der Thüren der Kathedrale von Beauvais, die Formen der Pfeilerentwicklung bei der Arcatur an derselben, im Charakter etwas früher als die Pfeiler von *St.-Eustache* sowie alle Typen des Stils *Marguerite de Valois*, geben die Versicherung hierfür. Ein Altar mit dem St. Georg (?) zu St.-Florentin zeigt ein gutes Beispiel dieser Richtung. Die Fenster-Maßwerke der Kirchen *St.-Jean* zu Troyes, von *Notre-Dame* zu Tonnerre und der Kirche zu Bar-sur-Seine bei Troyes bürgen ihrerseits für eine vollständige Beseitigung der Mängel von *St.-Eustache* nach dieser Richtung hin.

922.  
Typus  
von  
*St.-Eustache*.

Als Begleiterinnen dieser Kirchen denke man sich die Typen von Thürmen wie die von *St.-Antoine* zu Loches und der Kirche zu Breffuire (siehe Fig. 312), wie den angefangenen Vierungsturm von *St.-Jean* zu Caen, die späteren Thürme von *St.-Patrice* zu Bayeux, von *St.-Michel* zu Dijon, die drei Thürme der Abtei von *St.-Amand* bei Valenciennes, ferner die Zwischenstufen, die sich leicht interpolieren lassen, oder Beispiele, die wir beschrieben haben, so steht man vor einem Reichthum der Thurmbaukunst, welcher demjenigen der Gothik schwerlich nachsteht und ein weiteres Feld der Entwicklung bieten dürfte.

923.  
Die Thürme.

## 2) Typen des *Style Marguerite de Valois*.

Mit dieser Phase tritt man an Typen heran, die den Zauber zweier Phasen in verschiedenen Verhältnissen aufnehmen: die edle Fülle der vollständig geläuterten Früh-Renaissance und die noch blühende Frische der Hoch-Renaissance.

<sup>1404</sup>) Siehe z. B.: Die Dachbekrönung und Anderes aus dem Album K. (Fig. 54 u. 84) unseres Werks: *Les Du Cerceau*, a. a. O.

924.  
Typen  
Du Cerceau's.

Nr. 5. Vielleicht darf man den ersten Typus dieser Richtung an die von *Du Cerceau* für *St.-Eustache* zu Paris entworfene *Façade* knüpfen (siehe Fig. 156, S. 465). Man denke sich aber einen ganzen Bau durchgeführt in dem auf Kirchen übertragenen Stil der zwei *Lucarnes*, welche der Folge der Möbel *Du Cerceau's* beigelegt sind<sup>1405</sup>). Die edelste elegante Strenge der antikisirenden Architekturformen ist hier mit der frischesten, feinen, eleganten Phantasie der Detailformen verbunden.

Das freistehende Seitenportal an *St.-Serain* zu Touloufe dürfte ein etwas früheres Beispiel dieser Richtung sein, ebenso die sehr interessante Gesammtgliederung der *Façade* von *Notre-Dame* zu Tonnerre.

Nr. 6. An den Typus, den *Du Cerceau* in seiner »*Grande Chartreuse de Pavie*« verfolgt, muß hier erinnert werden. Trotz seines reiferen Aussehens dürfte er etwa gleichzeitig mit seiner *Façade* für *St.-Eustache* sein.

925.  
Typus  
des Klosterhofs  
der  
*Célestins*.

Nr. 7. Der wundervolle ehemalige Klosterhof der *Célestins* zu Paris (Fig. 214), die Capelle aus der gleichen Zeit in *St.-Jacques* zu Reims sind Typen, in welchen die Harmonie der Stützen und Gewölbe von solcher Vollkommenheit ist, daß man sagen kann, es hätten sich hier die Gothik und *Bramante* die Hand gereicht. Eine Reihe von Kirchen, in dieser Phase ausgeführt, hätte weder in der französischen Gothik noch in der italienischen Renaissance ihres Gleichen gehabt.

Eine Kirche wie *St.-Eustache* in Paris, in dieser Phase entworfen und gegliedert, hätte die Welt um ein Meisterwerk ersten Ranges bereichert.

Die Abteikirche von *Vallombrosa* bei *Fécamp* und die *Chapelle de St.-Romain* zu Rouen sind von diesem Typus nicht weit entfernt.

926.  
Typus  
der Richtung  
des *Domenico*  
*Fiorentino*.

Nr. 8. Zu den frühesten Beispielen des Typus, in welchem die Hauptformen durch die der Hoch-Renaissance bestimmt werden, gehört die Gruppe von Troyes. Der zweigeschoffige Thorbau des *Domenico Fiorentino* an *St.-André-lez-Troyes* (1549), der untergegangene Lettner in *St.-Etienne* zu Troyes, das Meisterwerk *Domenico's*, dürften auf jene ganze Gegend einen Einfluß ausgeübt haben, der bei näherem Studium vielleicht nachgewiesen werden konnte. *Domenico Fiorentino* war mit den classischen Compositionen<sup>1406</sup>) *Bramante's* und *Raffael's* wohl vertraut und es darf daher nicht befremden, stellenweise sehr edle classische Gliederungen zu sehen<sup>1407</sup>), die mit dem Detailzauber der franco-italienischen Schule verbunden sind. Es ist die Richtung, die wir in der *Lucarne Du Cerceau's* (siehe Art. 924, S. 660) sehen, die im Detail einige Verwandtschaft mit Theilen der *Façade* von *Notre-Dame* in Tonnerre zeigt. An letzterer findet man Analogien mit der Gruppe der Portale, die sich an jenes von *St.-Pierre* zu Loudun anschließen, (siehe Art. 802, S. 588).

Der Reiz von Werken dieser Richtung ist ein ganz eigenthümlicher und bezeugt auch hier, daß das lebendige richtige Streben nach edler Vollkommenheit aller Theile nie umsonst gewesen ist.

Vielleicht ist das Portal der Kirche *La Dalbade* zu Touloufe zu dieser Stilphase zu rechnen.

927.  
Typus einiger  
Temples  
Du Cerceau's.

Nr. 9. Kirchen oder Capellen, wie sie *Du Cerceau* wiedergegeben hat<sup>1408</sup>), sei es im Stile der Gebäude, in seinem »*Livre des Temples*« (1550), sei es in noch classischeren Formen, bilden einen Typus, der deshalb in Frankreich so gut wie nicht vorkommt, weil die Blütheepoche dieser Stilrichtung gerade in die Zeit der Religionskriege fiel. In mehr als einem Relief oder Gemälde wird man dagegen Thurmbildungen und Capellen sehen, die in dieser Weise in verschiedenen kuppelförmigen Bekrönungen ausgebildet sind.

Eine Kuppelkirche im Stile eines Baldachins in *St.-Pantaléon* zu Troyes, welche gleichsam die obere Hälfte des Modells zu einer solchen bildet; ist ganz im Stile einiger der Tempel *Du Cerceau's* gedacht. Der Typus des Mittelportals der Kirche zu *Villeneuve-St.-Georges* ist von dieser Stilrichtung wenig oder gar nicht entfernt. Bei hinreichender Kenntniß der italienischen und französischen Renaissance ließe sich hier manche schöne Raumgruppierung in anregendem Formengewande herstellen.

<sup>1405</sup>) Abgebildet: ebendaf. S. 161.

<sup>1406</sup>) Siehe die Zeichnung *Domenico Fiorentino's* mit dem Palaß *Bramante's* und *Raffael's* im Hintergrunde, den wir veröffentlicht haben in: GEYMÜLLER, E. DI. *Raffaello Sansio studiato come architetto*. Milano 1884. Fig. 54.

<sup>1407</sup>) KOEHLIN, R. und J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *La Sculpture a Troyes, etc.* a. a. O. haben inzwischen in Fig. 85 eine alte Abbildung des Lettners veröffentlicht, die dieses bekräftigt. Sie haben die Richtigkeit obiger Annahme auf dem Gebiete der Sculptur nachgewiesen und mir zugleich ein Element geboten, um den von mir vermutheten Einfluß *Domenico's* auf die Architektur zu bestätigen. Der Einfluß des *Domenico Fiorentino (del Barbieri)* dürfte direct oder indirect auch an folgenden Werken in Troyes zu erkennen sein: am Hof des *Hôtels des Ursins*; an den Schranken der Capelle des *Fonts Baptismaux* in der Kathedrale; vielleicht am Kamin im *Hôtel de Vauvuisant*.

<sup>1408</sup>) Siehe, was wir über diese Compositionen in unserem Bande »*Les Du Cerceau*«, a. a. O., gesagt haben.

## 3) Typen der Hoch-Renaissance.

Nr. 10. Der früheste Typus dieser Stilphase dürfte durch mehrere Werke *Jean Goujon's* vertreten sein, in welchen so gut wie keine Elemente des Gothischen und der Früh-Renaissance mehr zu treffen sind. Die Formen gehören zum Alleredelsten und Lebendigsten und entsprechen etwa der vaticanischen Phase von 1508—15, als *Bramante* und *Raffael* zusammenarbeiteten.

928.  
Typus  
der Werke  
*Jean Goujon's.*

Das früheste Beispiel dürften die beiden vorderen Holzthüren *Jean Goujon's* an der Façade von *St.-Maclou* zu Rouen sein und, wenn auch verschieden, der Altar der Kirche zu Bouilly bei Troyes, dann das erste Geschoß über der Mittelpartie von *Notre-Dame* zu Tonnerre.

Der Typus des Altars *Jean Goujon's* aus Ecouen, jetzt in Chantilly (siehe Fig. 187), ferner die wundervolle Balustrade der Orgeltribüne und der Tribüne im Chor der Schloßcapelle zu Ecouen, sowie die Wandvertäfelungen und Schranken derselben, jetzt ebenfalls in Chantilly, gehören gleichfalls hierher, obgleich sie auch etwas später sein können.

Diesem Typus darf man, stilistisch vielleicht die Chorschranken und die Lettnerstreppe rechts im Chor der Kirche zu *St.-Florentin* mit dem Motive der Ruinen der Tutelles zu Bordeaux anreihen, selbst wenn sie ein etwas späteres Datum haben sollten. Ebenso vielleicht das Tabernakel oben rechts an der Façade von *Notre-Dame* zu Tonnerre mit den cannelirten jonischen Pilastern und mit auf Delphinen reitenden Putten über dem Giebel.

Als etwas verwandte Beispiele einer ähnlichen Richtung sind anzuführen: die obere Hälfte des Mittelportals der Kirche zu Gifors und die zwei Seitenthore der Kirche zu Pont-Ste.-Marie bei Troyes.

Nr. 11. Wenn man an das Grabmal *Brézé* von *Jean Goujon* zu Rouen (siehe Fig. 212 a) und an dasjenige *Ph. de l'Orme's* von *Franz I.* zu St.-Denis, ferner an den untergegangenen Lettner von *Pierre Lescot* und *Jean Goujon* in *St.-Germain-l'Auxerrois* zu Paris denkt, wird es gestattet sein, sich eine ganze Kirche aus der Phase des Louvrehofes und der *Fontaine des Innocents* zu denken.

929.  
Typus  
*Pierre Lescot's.*

Die Thurmportale der Schlösser zu Ecouen, Anet und im Louvrehof und ihre von den *Bramante'schen* Thurmprojecten für St.-Peter inspirirte Gliederung (siehe Fig. 314—317) bestätigen dies, gleichfalls der Typus des etwas späteren neuen Thurms der Kirche zu Gifors, an welchen vielleicht die Vorhalle der Kathedrale von Auch angeschlossen werden darf. Das zweigeschoffige Triumphbogenthor von *St.-Nizier* zu Troyes reiht sich diesen Formen an.

Nr. 12. Das Aeusere der Kirche *Ste.-Clotilde* im Grand-Andely (siehe Fig. 163) bildet an sich allein schon einen Stiltypus, der sich an die beiden vorgehenden zwar anschließt, aber dennoch seine Selbständigkeit bewahrt. Er enthält zwar alle Elemente der beiden letzten Typen, verbindet sie aber mit Uebersetzungen von romanischen und gothischen Gedanken in die Formen der Hoch-Renaissance.

930.  
Typus  
von  
*Ste.-Clotilde*  
aux Andelys.

Das interessante Princip mehrerer Ordnungen von gesteigertem Maßstab, wie es *Bramante* in St.-Peter angeordnet hatte, kommt hier zur Geltung.

Nr. 13. Als Kirchenfaçade der besten classischen Zeit kann diejenige gelten, welche, von einem Vorhofe begleitet, in einer der »*Petites Vues*« *Du Cerceau's* dargestellt ist. Wir haben sie wegen des Systems abwechselnder Giebelreihen schon besprochen<sup>1409</sup>). Sie ist durch und durch italienisch und im Geiste des Entwurfs *Frà Giocondo's* für St.-Peter.

931.  
Andere Typen.

Wir erinnern ferner an die Elemente der Façade von *St.-Nizier* zu Lyon und der späteren Façade der Capuzinerkirche zu Coulommiers.

Nr. 14. Die Pfeiler- und Arcadenbildung der Kirche zu Ennery (siehe Fig. 178) ist auf dem Wege, zu einem großartigen zur Familie der Kathedrale von Granada gehörigen Langhaufe zu führen. Ein Gleiches läßt sich von den Pfeilern der Kirche zu Mesnil-Aubry sagen. Die Travéen des Kreuzschiffs der Kirche *St.-Clotilde* im Grand-Andely zeigen Anhaltspunkte für andere Ideen der Gliederung.

932.  
Typus  
für  
hohe und weite  
Arcaden.

Nr. 15. Die Capellenschranken der Kathedralen zu Troyes (Fig. 41) und Laon gehören zu einer in Art. 182, S. 179 besprochenen Richtung, die dafür zeugt, daß man an eine Rolle des Rundbogens, als weitüberspannendes Element, wie in den römischen Thermen dachte. Der Entwurf einer Schloßcapelle für den Louvre (1595) (siehe Fig. 42) bestätigt dies, sowie daß die Meister des XVI. Jahrhunderts auch die Weiträumigkeit in die Hoch-Renaissance einzuführen und letztere zu Kirchenformen anzuwenden wünschten, die mehr im Geiste dieses Stils waren als eine bloße Verkleidung gothischer Pfeilerformen. Die Grabcapelle von Anet zeigt ebenfalls etwas von diesem Wunsche.

933.  
Typus  
der römischen  
Thermen.

<sup>1409</sup>) Abgebildet bei: GEYMÜLLER, H. DE. *Les Du Cerceau*, a. a. O., Fig. 105.

934.  
Typen  
für  
weitgespannte  
Arcaden.

Nr. 16. Wir finden verschiedene etwa 1540—60 entstandene Beispiele von ungleicher Stilreife und verschiedenem Charakter, in welchen aber der Rundbogen mit den Ordnungen in einer Weise verbunden ist, daß ersterer verschiedene Stufen des Charakters des Weitgespannten zeigt. Man hat hier Elemente, deren Verhältnisse im größeren Maßstabe die Erstellung von Langhäusern im echten Geiste der Weiträumigkeit der Renaissance gestatten würden.

Als verschiedene Beispiele nennen wir abermals zuerst die Arcaden und Pfeiler der Kirche zu Epiais, die zu einem Inneren nach dem Typus des Langhauses des Doms zu Florenz führen konnten. Dann die Capelle von *St.-Romain* zu Rouen mit ihren zwei Ordnungen, gekuppelten Säulen und weiten Bogen, die beiden Capellen der Kathedrale zu Toul (siehe Fig. 185—186 u. 190—191), ebenso den Chorumgang der Kirche zu Argentan<sup>1410</sup>). Ferner den Orgelständer der Kirche zu Gisors mit feinem leichtgespannten Mittelbogen. Die Loggia über dem Mittelportal derselben Kirche ausen vom selben Meister zeigt dieselbe Formenbehandlung auf andere Verhältnisse angewandt.

Einen etwas verschiedenen Charakter zeigt die Capelle an *St.-Laurent* zu *Nogent-sur-Seine*.

935.  
Typen  
des  
Kuppelbaues.

Nr. 17. Die Schloßcapelle zu Anet (Fig. 193), diejenige im Park zu Villers-Cotterets (Fig. 195), und die *Sépulture des Valois* (Fig. 197) gestatten mit Sicherheit zu schließen, daß, wenn *Ph. de l'Orme* und *Primaticcio* mit Kuppelbauten von der Größe derer des XVII. Jahrhunderts betraut worden wären, sie noch Bedeutenderes zu leisten vermocht hätten als die Architekten des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms.

#### 4) Typen aus der Zeit von *Heinrich IV.* bis *Ludwig XV.*

936.  
Ihr Charakter.

Das Seitenportal an *St.-Nicolas-des-Champs* (1481) und dasjenige von *St.-Etienne-du-Mont*, beide zu Paris, zeigen eine Zunahme des monumentalen Maßstabs.

Nr. 18. Im Anschluß an diese würde ein Inneres im Stile der Fassade von *St.-Gervais* zu Paris, verbunden mit den kühnen Arcaden der *Salle des Pas-Perdus* desselben *Salomon de Brosse*, sehr großartig fein.

Nr. 19. Die Pfeiler der Abteikirche *St.-Amand* bei Valenciennes und später *Boffrand's* Inneres der Kirche *St.-Jacques* zu Lunéville zeigen eine andere Richtung der Arcaden, deren Bogen auf die Kapitelle der Pfeiler aufsitzen: In ersterem Falle darf hierin ein neues Beispiel des dort herrschenden spanischen Einflusses erkannt werden, da sich diese Disposition an die einer Gruppe spanischer Kathedralen anschließt.

Nr. 20. Ein Inneres endlich, das zum Charakter von *Servandony's* Fassade von *St.-Sulpice* zu Paris stimmen würde, müßte einen großartigen Charakter zeigen.

Das Innere der Schloßcapelle zu Versailles, *Boffrand's* Kathedrale zu Nancy zeigen andere, nicht zu übersehende Ideen.

#### c) Vergleich der französischen Kirchen-Typen der Renaissance mit denen des Auslandes.

Indem die Architektur der Renaissance ihre Heimath Italien verläßt, beginnt für sie der Charakter eines Weltteils. Um ihre Rolle auf dem Gebiete der Kirchenarchitektur in Frankreich richtig zu beurtheilen, ist es nöthig, einen vergleichenden Blick auf die Typen, die sie als Kirchenstil überhaupt geschaffen hat, zu werfen.

##### 1) Haupttypen der Renaissance-Kirchen außerhalb Frankreich.

937.  
Ihre Entstehung.

Aus der stufenweisen Entwicklung des Bündnisses der gothischen und antik-römischen Stile entstehen, je nach den Verhältnissen dieser Verbindungen und der Länder, in welchen sie hervortreten, eine Reihe hervorragender Bauten, die, selbst wo sie unvollständig ausgeführt sind, als Idealtypen des Renaissance-Kirchenstils zu erkennen sind. Wir theilen sie der Klarheit halber in sechs Gruppen ein.

<sup>1410</sup>) Ich weiß nicht, ob es letzterer ist, der nach *Palustré* 1580—1598 von *Guillaume Creté* und *Thomas Olivier* errichtet worden sein soll. Man würde ihn scheinbar um 1550 setzen.

Diese verschiedenen Typen der Entwicklung bilden sozusagen zwei Stufenleitern, in welchen das Gothische abnimmt und die Renaissanceelemente zunehmen. Stellenweise sieht man auch die gothischen Elemente wieder zunehmen. Die hier angeführten Beispiele genügen, um zu beweisen, daß jedes Verhältniß der Verbindung zwischen beiden Stilen denkbar ist.

Die erste Erscheinung, die uns die vergleichende Nebeneinanderstellung der zwei ersten Gruppen zeigt, ist wie derselbe Ideengang in Italien und Frankreich zu entgegengesetzten Formen führt.

Erste Gruppe. Renaissance-Kirchen in gothisirendem Detail.

Vor der Renaissance war in Italien das antikisirende Element das einheimische. In Frankreich war es das gothische. Auf dem Gebiete des Compromisses und der Verbindungen der einheimischen mit den fremden Elementen sieht man dieselben psychologischen und ästhetischen Principien walten; da aber in beiden Ländern die Grundlagen des Einheimischen diametral entgegengesetzt waren, so gehen aus den Verbindungen umgekehrte Erscheinungen hervor.

In Italien von 1296 bis 1420 — denn dieses Zeitalter ist es, das man in Florenz mit dem französischen Uebergangsstil und der Früh-Renaissance *Franz I.* von 1500 bis 1540 vergleichen muß — hüllen sich dem antiken Raumgefühl entsprungene Innenräume in ein reducirtes gothisches Detail. In Frankreich kleiden sich bald nach 1500, sogar bis 1600 etwa, gothisch componirte und gebaute Innenräume und öfters auch das Aeufere in das antike Detail und feine Gliederungsformeln.

Typus A. Der Dom von Florenz (1296 bzw. 1357 vergrößert) und *S. Petronio* zu Bologna (seit 1390) zeigen das antike Princip eines Inneren von altrömischer Großräumigkeit mit weiter Pfeilerstellung und mächtigen Arcaden.

938.  
Unterschiede  
zwischen  
Italien und  
Frankreich.

939.  
Dom zu Florenz.

Die schönen Travéeen des Neuen Doms von Siena gehören zu dieser Richtung, zeigen aber eine mehr auf Harmonie der Formen bedachte vermittelnde Weise.

An dem von *Giotto* begonnenen Campanile zu Florenz sind die nichtgothischen Formen und Compositionsweisen zahlreicher als die gothischen.

Typus B. Die letzte Stufe dieser Richtung ist vielleicht *B. Peruzzi's* wundervoller Kuppelbau für die Vollendung von *S. Petronio* in Bologna<sup>1411)</sup> (um 1521). Er verbindet Elemente der Domkuppeln von Florenz und Pavia mit Studien *Bramante's* für St.-Peter zu einem herrlichen Renaissancebau mit theilweise gothisirender Gewandung, die auch Renaissanceelemente in sich aufnimmt.

940.  
*Peruzzi's*  
Kuppel für  
*S. Petronio.*

Typus C. Das Innere des Domes von Mailand (seit 1386) dagegen betont eine antike Idee, die vielleicht noch nicht genügend anerkannt oder hervorgehoben worden ist: das Feste, Enggeschlossene, Ergreifende der antiken Säulenstellungen in vier unvergleichlichen Reihen<sup>1412)</sup>, die zugleich das mächtig Emporstiegende ausdrücken und das Majestätische der weiten Hallen beibehalten, Alles in Verbindung mit gothischen Gewölben. Trotz des oft jämmerlichen Details ist hier ein großartiger Renaissancegedanke verwirklicht und die Acten lehren, daß man 1401 keine gothische, sondern eine neue Kirche haben wollte.

941.  
Dom zu  
Mailand.

<sup>1411)</sup> Aufbewahrt unter den Zeichnungen in der Sakristei der Kirche.

<sup>1412)</sup> Wir haben vielleicht zum ersten Male dies in der 5. Auflage von BURCKHARDT'S Cicerone hervorgehoben, wo ein Druckfehler, der nicht uns zur Last fällt, das Wort »Reihe« in: Renaissance verwandelt hat.



## Zweite Gruppe. Gothische Kirchen in antikifizierendem Gewande.

Wir finden hier portugiesische und französische Typen, die wir nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern in derjenigen ihrer stilistischen Entwicklung anführen.

942.  
Das  
Convento  
zu  
Belem.

Typus D. Im *Convento* zu Belem zeigt die wundervolle »*Capella Mor da Egreja dos Jeronimos*« das System einer Hallenkirche mit schlanken Polygonalfäulen. Wie in einigen Beispielen der Schule von Gaillon sind die tragenden Dienste an den Kanten derselben noch gothifizierend, das reiche Arabeskenwerk, welches in den Füllungen bis zu den Gewölben emporsteigt, ist italienisch<sup>1413</sup>).

Im Profanbau sehen wir dies Princip der Formenbildung in Frankreich vielfach vertreten. Auf dem Gebiete des Kirchenbaues haben wir nur kleine Fragmente im Innern der Kirche zu Gisors und an der Fassade der Kirche zu Montréfor zu verzeichnen gehabt.

943.  
St.-Eustache  
zu  
Paris.

Typus E. Ebenso wie wir die Florentiner, als sich die französische Gothik ihnen vorstellte, an der traditionellen Weiträumigkeit, an den horizontalen Abschlüssen festhalten sehen, ebenso sieht man nun, als die italienische Renaissance ihren Gegenbesuch in Frankreich abtattete, die Franzosen an der gothischen Gestaltung des Innenraumes, welche die Verwirklichung ihres Ideals gewesen war, festhalten und es nur mit dem italienischen Detail bekleiden.

Wir sehen hier in die Mailändischen Früh-Renaissanceformen des Stils *François I.* gekleidet eine französische Kathedrale, in welcher, wie *Anthyme Saint-Paul* sagt, die Travéen von St.-Denis oder Amiens sich auf dem Grundriß von *Notre-Dame* zu Paris erheben.

## Dritte Gruppe. Früh-Renaissance-Compositionen in Hoch-Renaissance, Detail.

944.  
Dom  
von Pavia.

Typus F. Der Dom von Pavia, 1487 begonnen, lange Zeit unvollendet, ist das erste Beispiel der Reihe großer Typen, in welchem ein von der Gothik beeinflusster Bau in antikifizierendem Gewande auftritt. Er ist wie eine Art genialer Verschmelzung der Ideale der Dome von Florenz und Mailand mit *S. Lorenzo* in letzterer Stadt und eine vielfache Verbesserung der beiden ersteren. *Christoforo Rocchi* hat hier mit Hilfe *Bramante's* merkwürdiger Weise eine Vorstufe zweier sehr verschiedener Werke, St.-Peter in Rom und *St.-Eustache* in Paris, 50 Jahre vor letzterem aufgestellt und ausgeführt in den reifen Formen mailändischer Früh-Renaissance.

945.  
Kathedrale  
von  
Granada.

Typus G. Die herrliche Kathedrale von Granada, eines der edelsten Gebäude der Christenheit, mit der Verwendung ihres hochinteressanten Kuppelbaues als Chor, zeigt sozusagen eine gothische Massengliederung in edle Formen der italienischen Hoch-Renaissance übersetzt. Man findet hier eine Weiterentwicklung von Ideen und Formen, die in den Travéen der Kathedrale von Pavia<sup>1414</sup>), am

<sup>1413</sup>) Siehe über diesen Stiltypus Art. 710, S. 518.

<sup>1414</sup>) JUSTI, C., in der *Zeitschrift für christliche Kunst*, IX. Jahrg., Heft 7 und 8 giebt eine interessante Studie über die Kathedrale von Granada, auf Grund der Arbeiten von *Manuel Moreno*. Er sucht den Antheil von *Enrique de Egas*, der den Bau um 1509 begann, und den von *Diego de Siloe*, dem er bis jetzt zugeschrieben war, festzustellen. Letzterer übernahm die Arbeit 1528 und fertigte ein neues Modell. Von ersterem rührt die Gesamtkomposition her. *Justi* nennt ihn einmal einen gothischen Meister.

Da jedoch das *Hospital de Santa Cruz* zu Toledo ebenfalls von ihm ist, und dieses den unleugbaren Beweis liefert, daß er die *Porta della rana* und die Plinius-Denkmal der Kathedrale von Como, ferner die Thür *Omodeo's* an der Certosa von Pavia kannte, so sind die von uns hier hervorgehobenen Analogien mit der Kathedrale von Granada mit denen von Pavia

Kuppelbau von *S. Maria di Canepanuova* in derselben Stadt, am Chorbau der Kathedrale von Como und später stellenweise in *St.-Eustache* zu Paris hervortreten.

In Frankreich haben wir zwei Beispiele von Pfeilerbildungen angeführt, welche zu dieser Gliederung des Langhauses führen konnten.

Vierte Gruppe. Kirchen mit einem Minimum von gothischen Einflüssen.

Typus H. Mit Ausnahme der Laterne des Florentiner Doms kommen in den Kirchen Toscanas seit *Brunellesco* so gut wie keine gothischen Einflüsse vor. Sie zeigen meistens eine Verbindung der altchristlichen Basilika mit einigen Elementen, die eher oder ebenso gut lombardisch und byzantinisch sein dürften als gothisch.

946.  
Toscanische  
Basiliken.

Typus I. Der ganze Ideenkreis und das ganze Ideal der italienischen Renaissance floß in den *Bramante'schen* Entwürfen für St.-Peter zusammen, welche die toscanische, die mailändische und die römische Renaissance zu vollkommener Harmonie verschmolzen. Und wiederum lassen sich alle späteren Baugedanken der Renaissance im Gebiete der kirchlichen Architektur einerseits auf unausgeführte Entwürfe für jenen Riesenbau zurückführen, leider aber noch viel mehr auf die viel weniger glücklichen Lösungen, welche von 1547 bis zum Tode *Bernini's* zur Ausführung gelangten.

947.  
Die  
Peterskirche  
zu Rom.

Von einer gothischen Beeinflussung antiker Formen kann im Entwurfe *Bramante's* nur in der Bildung der Umgänge und der Gliederung der Conchen die Rede sein. Man kann sie aber ebenso gut aus byzantinischen, altchristlichen und römischen Elementen ableiten, ebenso wie die gute durchgehende Verbindung der Pilastrgruppen mit den Kuppelbogen und an den Thürmen.

Nichts giebt ein reicheres Bild von den schönen Kirchen, die man mit der italienischen Hoch-Renaissance bilden kann, als die Skizzen und Studien *Bramante's* für den Neubau von St.-Peter und die Studien der Architekten, die auf seinem Bau-bureau gearbeitet hatten. Wer als schöpferischer Architekt sich in diese hineinlebt und nicht bloß als kunstgeschichtlicher Notar blind an ihnen vorbeigeht, wird die Wahrheit dieses Zeugnisses zu Gunsten der italienischen Hoch-Renaissance anerkennen.

948.  
Andere Typen  
*Bramante's*.

Es ist um so mehr Pflicht, dieses hervorzuheben, als in Italien selbst die religiösen und politischen Schicksale ebenfalls so sehr die Entfaltung dieser Herrlichkeiten der Kirchenarchitektur verhindert oder aber sehr beachtenswerthe Einzelemente durch Ueberfluthung mit den frechen leeren Formen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts fast unkenntlich gemacht haben.

Fast sämmtliche französischen Kuppelbauten des XVI. Jahrhunderts stehen unter dem Einflusse der *Bramante'schen* Entwürfe für St.-Peter. Diejenigen seit dem XVII. Jahrhundert stehen unter dem Einflusse des von *Michelangelo* und *Vignola* und deren Nachfolgern umgeänderten Typus.

Typus K. *S. Fedele* zu Mailand zeigt einen dieser Typen. Hier sind die Bogen des Schiffes hinreichend überhöht, weitgespannt und doch schlank und edel-vornehm. Solche Segelgewölbe (böhmische Kappen), auf solchen Gurten und Schildbogen emporgehoben, wirken sehr gut und schließen sich an diese viel besser als die Kreuzgewölbe im Friedenstempel (Basilika des Maxentius) an.

949.  
*San Fedele*  
zu  
Mailand.

und Como keine bloßen Zufälle. Schon *Alberti* an der *Annunziata* zu Florenz und in *S. Francesco* zu Rimini gestaltete den Chor als Kuppelbau.

Fünfte Gruppe. Antike Compositionen in antiken Formen, mit gothischer Betonung der verticalen Zusammengehörigkeit.

950.  
Kuppeln  
Michelangelo's  
und  
Padre Pozzo's.

Typus L. *Michelangelo* ging in der Veränderung der Gliederung des Aeußeren sowie an der Kuppel durch die gute Verbindung der Strebepfeiler und Rippen auf ein früheres Modell *Bramante's* zurück und führte wieder das gothische Princip der verticalen Zusammengehörigkeit in fühlbarer Weise ein.

Die letzte Stufe dieser Richtung, die man sich bei der Uebersetzung einer gothischen Gliederung in antikisirende Formen denken kann, ist ein Typus, in welchem die senkrecht ununterbrochenen Kräfte und Glieder in einem Gebäude mit antik-römischen Verhältnissen und Gewölben angewandt und mittels Säulengliederungen ebenfalls nach antiken Verhältnissen mit Hilfe des Principes der Verkröpfungen und der Gurtbogen durchgeführt sind. Das Barocco zeigt uns dergleichen, so die Kuppel und den Tambour, welche *Padre Pozzo* als Scheinperspective für *S. Ignazio* zu Rom in schöner strenger Weise componirte. Es ist eine Weiterentwicklung der Aufsgliederung der St. Peter-Kuppel auf ein Inneres übertragen.

Wie eben gefagt, schliessen sich seit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts alle französischen Kuppelbauten diesen Typen an.

Sechste Gruppe. Typen mit byzantinischen Elementen.

951.  
Typen mit  
alternirendem  
Rhythmus.

Die Griechen und Römer, die altchristliche, die romanische und gothische Baukunst kannten nur den Rhythmus der Säulen- oder Pfeilerreihen mit gleichen oder scheinbar gleichen Abständen.

Der alternirende Rhythmus breiter und schmaler Intervalle, welcher das System der »rhythmischen Travées« bildet, war aber so gut wie unbenützt geblieben.

Die Architekten der Markuskirche in Venedig und ihrer Tochter, *St. Front* zu Périgueux hatten, allein vielleicht im Abendlande, die gewaltige Macht erkannt, die dieser Disposition innewohnt, und dieselbe mit byzantinischen Elementen verbunden.

Sie scheint geradezu diejenige Anordnung zu sein, welche dem Gewölbebau mit mächtigen Spannungen naturgemäfs entspricht. Durch sie erst erhalten die Bogen einen weitspannenden elastischen Schwung.

Die Abwechslung von Tonnen und Kuppeln bringt einen pulsirenden Rhythmus hervor, der je nach den Fällen stets lebendig, aber auch majestätisch oder geradezu triumphirend wirkt und eines kirchlichen Gebäudes besonders würdig ist, wie dies *S. Giustina* in Padua zeigt.

Die von *S. Marco* in Venedig abgeleiteten Typen von Kuppelreihen<sup>1415)</sup> oder von Kuppeln abwechselnd mit Tonnen, wie ihn *S. Sepolcro* in Piacenza, *S. Niccolò* in Carpi, *S. Salvatore* in Venedig, ferner die Kirche gleichen Namens in Bologna und *S. Giustina* in Padua zeigen, gehören zu den interessantesten, wirkungsvollsten Anordnungen, die gerade für eine Behandlung der Weiterentwicklung im Renaissancestil sich besonders eignen. In diesen Typen ist ein directer gothischer Einfluss kaum zu erkennen und beschränkt sich wohl auf die Verbindung von Pilafter und Gurtbogen mittels verkröpften Gebälkes.

Der Typus des Langhauses von *S. Giacomo Maggiore* zu Bologna mit weitgespannten Rundbogen (1493—1518) reiht sich diesen an und war schon in Frankreich in der romanisch-byzantinischen Kathedrale von Angoulême aufgetreten.

<sup>1415)</sup> Für den Typus mit Alternirung von Tonnen und Kuppeln und Kuppelrhythmus in Kreuzesform, d. h. in zwei sich kreuzenden Schiffen verweise ich auf meine Zusätze zur 5. Auflage von BURCKHARDT'S Cicerone (1884) gelegentlich *S. Marco* in Venedig. S. 34. In den neueren Auflagen wurden die Bemerkungen von meinen Nachfolgern beseitigt.

Letzterer Umstand macht es um so auffallender, daß die Richtung dieser Gruppe der Renaissance in Frankreich unberücksichtigt blieb.

## 2) Haupttypen der Kirchen der Renaissance in Frankreich und ihr Verhältniß zu den ausländischen Typen.

Welches sind nun die Typen des Kirchenbaues, die wir in der französischen Renaissance erkannt haben?

952.  
Die drei  
Hauptgruppen.

Betrachtet man nur die effectiv als ganze Kirchen vorhandenen Denkmäler von 1500—1745, so ist die auffallendste Erscheinung die, daß man mit Ausnahme der Kuppeln fast immer vor derselben gothischen Idee des Aufbaues und des wenig veränderten Structurgerüßtes steht.

Trotz dieser Permanenz der gothischen Gesamtanlage kann man in dieser Kirchenbildung drei Haupttypen oder Gruppen erkennen:

1) Die Kirchen des XVI. Jahrhunderts, welche die gothischen Höhenverhältnisse der Schiffe annähernd festhalten.

2) Die Kirchen seit 1633 etwa, deren Innenverhältnisse nicht mehr so schlank sind, sondern sich mehr denen der italienischen Kirchen der Schule *Vignola's* nähern.

Diese beiden Typen unterscheiden sich wiederum äußerlich durch Façaden mit Thürmen und solchen ohne dieselben.

### 3) Die Kuppelbauten.

Während der Früh-Renaissance wurde dieser gothisch gedachte Aufbau in die Formen des mailändischen *Stile Bramantesco* und des *Style François I* gekleidet; dann ging man zum Gewande des *Style Henri II* über, insofern man überhaupt zur Zeit der Hoch-Renaissance dazu gekommen war, Kirchen zu bauen. Endlich werden seit *Ludwig XIII.* die gothischen Axenweiten mit den Arcaden *Vignola's und Consorten* verbunden.

Die größte Aufmerksamkeit dürfte die erste der drei Haupttypen oder Gruppen verdienen. Ferner ist es von besonderem Interesse, einerseits die Reihenfolge der französischen Entwicklungsstufen dieses Typus zu beachten, in welchen eine gothisch gedachte Kirche nacheinander mit den Detailformen der Früh-Renaissance, des Stils *Marguerite de Valois* und der Hoch-Renaissance bekleidet wird, andererseits dieselben mit den frühen italienischen Typen antik gedachter Räume in gothisirender Gewandung in Zusammenhang zu bringen. Durch eine vergleichende Annäherung werden diese beiden großen italienischen und französischen Stilgruppen viel verständlicher.

953.  
Vergleich  
mit der ersten  
italienischen  
Gruppe.

Am Anfange dieser Arbeit über die französische Renaissance folgten wir noch dem allgemeinen Gebrauche, letztere italienischen Kirchen als gothische Werke zu bezeichnen, und ließen, in Folge dessen, die Renaissance in Italien erst um 1420<sup>1416)</sup> beginnen. Während der Weiterentwicklung dieser Studie sind wir zur Ueberzeugung gelangt, daß es richtiger ist, sie als Renaissancekirchen in gothisirendem Gewande zu bezeichnen. Hierdurch werden nicht nur die Anfänge der Renaissance, der Sculptur und Malerei, sondern auch die der Architektur in die Zeit *Dante's* zurückversetzt.

Die italienische Gruppe von Renaissancekirchen in gothisirendem Gewande (1266—1420) und die französische des XVI. Jahrhunderts von gothischer Composition im Mailändischen Gewande des Stils *Franz I.* sind, trotz mancher Unvollkommenheiten, Schöpfungen und Errungenschaften von der allergrößten Wichtigkeit für alle Zukunft der Baukunst, indem sie die zwei Hauptwege zur Einführung der antiken

<sup>1416)</sup> Siehe: S. 1.

Empfindungsweise in den Gedanken des gothischen Aufbaues und seine Compositionsweise gezeigt haben.

Erftere Gruppe lehrt die antike Weiträumigkeit, ihre Raummajestät, ihre Harmonie und die Kuppel in die gothische Formen- und Ideenwelt einbürgern. Die französische Gruppe führt die Principien der verticalen Composition, Zusammengehörigkeit der Formen und den Bündelpfeiler<sup>1417)</sup> in die antik-römische Formenwelt ein, oder richtiger gesagt, entwickelt die italienischen Anfänge, namentlich die Mailändische Compositionsweise des *Stile Bramantesco* in brillanter Weise weiter.

954.  
Verschiedene  
Phafen  
des ersten  
französischen  
Typus.

Ohne als Anhaltspunkt das gothische Structurssystem des Aufbaues zu verlassen, hatte die französische Renaissance in der Frühzeit, im Stil *Marguerite de Valois*, und in der Zeit ihres Höhepunktes, drei Stilphafen geschaffen mit allen Formen und Principien, die nöthig sind, um einen ganzen Architekturstil zu erfüllen und zu verfehen, indem jede dieser Phafen verschiedene Untertypen von Entwicklungsstufen enthielt.

Und zwar ist bei einigen dieser Typen die Formenschönheit, oder fogar Vollkommenheit, eine solche, dafs diese Werke des Bündnisses zwischen der Gothik und der *Bramanté'schen* Renaissance in der Lombardei und Rom nicht den gothischen — wie man leicht glauben könnte — an einheitlichem Flusse nachstehen, sondern entschieden überlegen sind. Sie waren dies, weil sie der Architektur wieder neue Elemente zuführten, welche die Gothiker mehr oder weniger vergessen hatten.

Es ist dies ein Resultat, welches bei den Kritiken, die öfters über die Kirche *St. Eustache* zu Paris ausgesprochen werden, Einige überraschen wird; aber wir weisen auf die Fragmente einer viel feineren Stilentwicklung hin, die unser Urtheil durchaus rechtfertigen.

955.  
Leistungen  
der  
Hoch-  
Renaissance.

Anfangs möchte es scheinen, als ob die Entfaltung der herrlichen Hoch-Renaissance noch weit mehr als in Italien gelitten habe, so gut wie gar nicht zum Blühen gelangt sei, und so gut wie keine Anhaltspunkte biete. Näher betrachtet findet man, wie in unserem Abschnitte von den Fragmenten zu sehen ist, Anhaltspunkte für wahre Schätze und die sicheren Beweise von sieben Entwicklungsstufen (siehe S. 661), denen nur die Gelegenheit fehlte, um sofort Herrliches zu leisten.

956.  
Der  
Kuppelbau.

Wir können die Ansicht nicht unberechtigt finden, dafs die Gruppe der französischen Kuppelbauten trotz vieler Verdienste bis jetzt keinen ebenbürtigen Ersatz für das in den grofsen gothischen Kathedralen Geleistete bieten kann.

Im XVI. Jahrhundert sieht man ihn in Capellen schon mit interessanten Beispielen auftreten, die mehr zu versprechen schienen. Für Kirchen beginnt der Kuppelbau erst mit der Regierung *Richelieu's*.

Es war für Frankreich wie für die ganze Christenheit ein unfägliches Unglück, dafs die Peterskirche nicht von *Bramante* und *Julius II.*, mit den beabsichtigten Mosaiken und Sculpturen von Meistern wie *Michelangelo*, *Raffael* und *Sansovino* im Stile vor 1515 vollendet wurde. Es wäre die herrlichste Schöpfung der Baukunst des Christenthums und der Kunst überhaupt gewesen. Statt dessen wurde der Bau in der Gestalt, die aus den unverzeihlichen Amputationen *Michelangelo's* und der aufgedrungenen Verlängerung unter *Paul V.* hervorging, nebst dem *Gesù Vignola's* zum architektonischen Dogma der römisch-katholischen Kirche.

Wer aus den Studien *Bramanté's* für die Peterskirche gelernt hat, welche Unzahl schöner Renaissancekirchen verschiedenster Typen sich entwickeln lassen, wird zugeben müssen, dafs es schwer war, sich einen geistloseren, mittelmässigeren, nichtsagenderen Bau zu denken, als im Grunde diese epochemachende Kirche von *Vignola's Gesù* ist.

Erst mit dem Pantheon *Sonfflot's*, in seinen unteren inneren Theilen, gelangte die Anlage von Kuppelkirchen auf einen theilweise gefünderen, vielleicht unbewußt an gewisse Studien *Bramanté's* für St.-Peter anknüpfenden Weg.

Ein zweiter Nachtheil war es, dafs aus religiösen und politischen Rücksichten der französischen Kirchenarchitektur Kuppelbauten zum Vorbilde gesetzt wurden, deren Typen nur in den Riefenspannungen von *S. Maria del Fiore* und der Peterskirche oder am Dome von Pavia ihre volle Herrlichkeit entfalten. Bei kleineren Schöpfungen, wie St.-Paul in London, ist der Typus noch zulässig; für die Innenwirkung dagegen ist der Mafsstab des Invalidendoms und des Pantheons zu Paris schon nicht mehr ganz ausreichend. Oefters hätte eine Weiterentwicklung der byzantinischen Typen bessere Dienste geleistet. Es mag sein, dafs der Wunsch, durch Hochkuppeln die Wirkung der Thürme zu ersetzen und die nordische Liebe für das Emporsteigende hierbei zu Gunsten des Typus der Peterskirche mitgewirkt hat.

<sup>1417)</sup> Der Bündelpfeiler war den Römern nicht ganz fremd, wie das *le Cigognier* benannte Ruinen-Fragment zu Avenches u. a. zeigt.

Von aufsen gefehen, eignet sich ihre Maffe beffer als jede andere als monumentale Betonung eines Mittelpunktes. Wenn man sich an das Bild gewöhnt hat, das die Florentiner Kuppel in der Landschaft und als Mittelpunkt der Stadt und ihrer Umgebung gewährt, dann einige Tage später wieder einmal in Wien anlangt, wie fällt es dann auf, das der Stephansturm als Wahrzeichen des Mittelpunkts der alten Kaiferstadt nicht bedeutender wirkt und so wenig Maffe hat, ja eigentlich mager ausfieht.

Oder wenn man in Paris gleichzeitig den Invalidendom und die spitzen gothifchen Thürme von *Ste.-Clotilde* fieht, fo erscheinen letzere ziemlich klein und dürtig.

Nachdem wir diesen Vorbehalt mit vollem Nachdruck betont haben, um womöglich Alles nach einem richtigen Mafsstab zu messen, ist es nur billig anzuerkennen, das im kleinen Mafsstabe selbst in Italien *Primaticcio's* untergegangene *Sépulture des Valois* ein Unicum gewesen wäre und das die Kuppeln des *Val-de-Grâce* und des Invalidendoms von aufsen, trotz der angeführten Mängel, einen hohen architektonifchen Werth haben und entschieden zu den besten des Abendlandes gezählt werden müffen.

#### d) Einwände und Vorwürfe gegen den Kirchenbau der Renaissance in Frankreich.

Zu allen Zeiten und in allen Stilen hat eine Kunstperiode ihre höchsten und vollkommensten Leistungen stets auf dem Gebiete der religiösen Aufgaben vollbracht.

Aber gerade für die Kirchenarchitektur der Renaissance im Allgemeinen und auch für die der französischen Renaissance will man diese Thatfache nicht gelten lassen.

Sollte sich diese Meinung als richtig erweisen, so müßte man sich fragen, ob denn die ganze Kunstrichtung, die von der modernen Cultur unzertrennlich ist, nicht auf einem bedenklichen Irrthum aufgebaut worden und hiermit der Stab über die Renaissance zu brechen sei.

Man begegnet ziemlich allgemein vier verschiedenen Arten von ungünstigen Urteilen. Erstens hält man ihre Leistungen für weniger hervorragend als die der vorhergegangenen gothifchen Baukunst.

Zweitens glaubt man, das sie auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur weniger bedeutend als auf dem Gebiete der Profanbaukunst seien.

Drittens wirft *Viollet-le-Duc* der Renaissance vor, sie habe die nationale Kunst in Frankreich getödtet.

Viertens hört man gewöhnlich die Ansicht ausprechen, das dieser Stil weniger christlich wirke als der gothifche Stil.

Unsere Arbeit hat zu einem eigenthümlichen Resultate geführt. Wir sind in der Lage, einerseits nicht nur eine ernste Berechtigung der Vorwürfe, die man gegen die Renaissance zu richten pflegt, anzuerkennen; sondern wir sympathisiren sogar mit den Gefühlen, welchen diese Vorwürfe entspringen sind. Und dennoch freuen wir uns von der anderen Seite, sagen zu dürfen, das diese tadelnden Urtheile verstummen müffen, wenn man tiefer in die Absichten des Stils eindringt, mit seiner Leistungsfähigkeit vertraut wird, die Ideale kennen lernt, die er verfolgte und vielfach auszuführen begonnen hatte.

In der Behauptung, die Kirchenbaukunst der Renaissance habe Geringeres geleistet als die der Gothik, liegt einerseits eine nur zu große Wahrheit und andererseits ein gänzlicher Irrthum<sup>1418)</sup>.

Es genügt, einerseits auf unsere Studie<sup>1419)</sup> über die Mittel, die der Renaissance zur Verfügung

<sup>1418)</sup> Der Ausdruck *Choisy's*, das die Renaissancekirchen gothifche Kirchen mit kostspieligeren Mitteln ausgeführt seien, bezieht sich wohl nur auf die etwa seit 1635 ausgeführten Kirchen nach dem Typus des *Gesü* in Rom, mit Gewölbem aus Quadersteinen errichtet, denn im XVI. Jahrhundert wurden in den Kirchen die gothifchen Structurmittel beibehalten und die neue Ornamentik war nicht theurer als die alte.

*Viollet-le-Duc* betont die Inferiorität der Renaissancekirchen gegenüber den gothifchen in viel schärferer Weise. Aber wirklich zutreffend ist seine Kritik nur für den eben erwähnten Typus des XVII. Jahrhunderts, und für die nicht immer geglückten Versuche des XVI., die Bündelpfeiler in die antiken Ordnungen zurückzusetzen, die noch nicht zu einem ganz harmonischen Gleichgewicht gelangt waren. Siehe: *Dictionnaire arisonné* etc., a. a. O., Artikel: *Architecture*, Bd. I, S. 249.

<sup>1419)</sup> Wir weisen dort auf die Mittel, welche durch die griechisch-römifche Kunst, die altchristliche, die Byzantinische und die gothifche geliefert werden. Ferner auf die Kunst der Behandlung des Lichts, auf den Werth des Rundbogens, der Kuppelform und des Bundes mit den Schwesterkünften. Sie erscheint nächstens in Karlsruhe.

standen, um religiös zu wirken, und andererseits hier auf den Abschnitt über die bloß fragmentarisch vorhandenen Typen zu verweisen (siehe S. 658), um zu erkennen, in welchen Punkten diese Anklagen zutreffen und wie sehr in anderen bezüglich der Leistungsfähigkeit des Stils sie unbegründet sind.

Das Bedauern von *Henri Martin* über das Erfetzen der schönen Kreuzgewölbe durch diese Tonnengewölbe ist ganz berechtigt, aber nur für die Kirchen seit *Ludwig XIII.* Man muß bis zum Falle des alten Roms zurückgehen, um einen ebenso tiefen Rückschritt in der Architektur wahrzunehmen. Die ästhetische Wirkung eines Tonnengewölbes ist nur dann schön, wenn es als ungetrübtes Ganzes und in einer Länge auftritt, die nicht zur Anwendung von Seitenstückkappen zwingt<sup>1420</sup>).

Und diese jämmerliche Anordnung mit mehr oder weniger Seitenstückkappen ist es, die aus religiöser Pietät für den *Gesù* und den Vatican von den genialen Schöpfern der luftigen gothischen Gewölbe für fast sämtliche Kirchen nach 1635 angenommen wurde. In diesem Typus ist allerdings die Inferiorität gegenüber dem gothischen offenbar.

Als letzte Antwort auf diese Behauptung erinnern wir daran, daß während die gothische Baukunst uns streng genommen als Mittel nur stets Varianten von einer und derselben Idee in die Hände legt, die Renaissance heute noch mindestens zwanzig Typen und Compositionsweisen bietet, die alle nur denkbaren architektonischen Mittel, religiös zu wirken, zusammenfassen und zu entwickeln vermögen.

Die Ansicht von der Inferiorität der Kirchenbaukunst der französischen Renaissance gegenüber ihrer Profanarchitektur scheint mehr berechtigt. Bei näherer Bekanntheit aber ist die Antwort eine andere.

*Henri Martin* schreibt<sup>1421</sup>): In der Kirchenarchitektur weist die Renaissance bei uns nicht jene Periode des Ruhms auf, den die Profanarchitektur aufwies. »Die Kirchen«, schreibt *Anthyme Saint-Paul*<sup>1422</sup>) ferner, »sind die Denkmäler, welche am wenigsten durch die Renaissance gewonnen haben, und durch welche auch die Renaissance am wenigsten gewonnen hat.«

Sollte auch in diesen Ansichten ein Schein von Berechtigung liegen, so darf man sich doch nicht über die wahren Gründe dieser Thatsache täuschen. Sie liegt keineswegs in einer geringeren stilistischen Leistungsfähigkeit auf letzterem Gebiete, sondern darin, daß einerseits quantitativ und qualitativ die gothische Baukunst in der Kirchenarchitektur so Großes geleistet hatte, daß die Nothwendigkeit und Gelegenheit, neue Kirchen zu bauen, an sich schon eine geringe war und andererseits durch die schrecklichen Religionskriege noch weit mehr verringert wurde.

Auf dem Gebiete der Profanarchitektur hatte die Gothik dagegen, in Folge ihres Wesens und der viel niedrigeren Culturzustände zu ihrer Zeit, lange nicht die hohen Erfolge zu verzeichnen, die wir auf dem religiösen Gebiete sehen. Es blieb daher der Renaissance hier eine viel größere Aufgabe zu überwältigen, um verhältnißmäßig die Profanarchitektur auf dieselbe Höhe zu bringen, auf welche sie im XVI. Jahrhundert die Kirchenarchitektur zu erheben bereit und fähig war. Es geht dies aus den fragmentarischen Typen, die wir zusammengestellt, mit völliger Sicherheit hervor.

Wer hinreichend mit der italienischen Renaissance vertraut ist, um zu wissen, welche Elemente und nicht ausgeführten Projecte in Italien die Ideale des katholischen Europa waren und wie sie auf *Pierre Lescot's* berühmten Louvrehof eingewirkt haben, wird beinahe mit Indignation die Behauptung zurückweisen, daß die französische Renaissance weniger in der kirchlichen als in der Profanarchitektur zu leisten fähig war. In manchen Fragmenten hat sie andere Schwierigkeiten zu überwinden verstanden und eine Vortrefflichkeit der Gliederung und Detailbildung gezeigt, die diejenige des Louvrehofs noch übertrifft.

Nur die Gelegenheit hat der Renaissance auf dem Kirchengebiete im rechten Momente gefehlt, wie es sich klar aus unserem Abschnitt über die nur fragmentarisch ausgeführten Typen ergibt (siehe S. 658).

Der unbekanntere Architekt der Kreuzschiffafade von *Ste.-Clotilde* im Grand-Andely (siehe Fig. 163) ist an schwierigere Probleme der Composition herangetreten als *Lescot* im Louvrehof, und wenn auch

<sup>1420</sup>) In den Kreuzarmen der Peterskirche wirken die Tonnengewölbe wunderbar schön. Die Verlängerung im Langhaufe ist monströs und ein architektonischer Mord. Während 107 Jahren hat sich jeder intelligente Architekt der Peterskirche gegen diese Form geäußert, sobald es sich um ein Langhaus für die Kirche handelte. Selbst *Maderna* that sein Möglichstes, um das Unheil zu mildern

<sup>1421</sup>) A. a. O., Bd. X, S. 476.

<sup>1422</sup>) Siehe seine *Renaissance Française* bei: PLANAT, a. a. O., Bd. VI, S. 379.

nicht Alles gleich glücklich ausgefallen ist, so steht man doch vor einem Werke, welches allein schon die ästhetische Richtigkeit der hier besprochenen Ansicht widerlegt.

Unter den Hindernissen, mit welchen die Renaissance in Frankreich zu kämpfen hatte, haben wir die Thatfache hervorgehoben, daß dieser Stil in Frankreich nicht wie in Italien ein Aufblühen nationaler Elemente sei. Aber zwischen der Anerkennung dieser Thatfache und dem Rechte, hieraus der Renaissance einen Vorwurf zu machen, liegt ein wahrer Abgrund.

Nichts ist ungerechter als der Vorwurf, kein nationaler Stil zu fein; nichts ist thörichter als das Bedauern über das Eindringen der Renaissance; nichts ist unbegründeter als der Glaube, es hätte, nach der Gothik, Frankreich allein aus sich heraus einen nationalen Stil schaffen können.

Wir haben nachgewiesen, daß auf die Gothik in Frankreich damals überhaupt kein nationaler Stil folgen konnte<sup>1423</sup>), eben weil alle nationalen Elemente gerade im Gothischen ihren Ausdruck gefunden hatten. Der bloße Glaube an solch eine Möglichkeit, dem man heute so häufig begegnet, offenbart einen gänzlichen Mangel an Verständniß für die großen Erscheinungen der Weltgeschichte.

Es muß hier übrigens an eine Theilung der Ansichten der französischen Architekten und Gelehrten erinnert werden. *Couajod* und seine Schule möchten den Ursprung der Renaissance nicht wie *Viollet-le-Duc* und Andere in Italien finden, sondern in Flandern, Nordfrankreich und Burgund, eine Ansicht, die wir als ganz irrtümlich bezeichnet haben<sup>1424</sup>). *Viollet-le-Duc* klagt darüber, daß im XIV. und XV. Jahrhundert das Leben aus der Kirchenkunst in Frankreich gewichen sei, eine Anklage, die wir im folgenden Artikel näher untersuchen werden.

### e) Schlußwort.

Nachdem wir alle Gebiete, welche für die Beurtheilung der Leistungen der Renaissance in der französischen Kirchenbaukunst in Betracht kommen, untersucht haben, gilt es, das Schlußresultat dieser Studien zusammenzufassen.

Vor Allem muß das Fortleben der architektonischen Begabung der Franzosen gerühmt werden. Trotz der uns wenig glaubwürdig erscheinenden Angabe *Viollet-le-Duc's*, daß im XIV. und XV. Jahrhundert sich schon das Leben aus der gothischen Kirchenbaukunst in Frankreich zurückgezogen hätte und sich der Profanbaukunst zugewendet habe, sehen wir im Gegentheil die Franzosen im Bunde mit den nach Frankreich gekommenen Italienern, bis zu den Religionskriegen noch eine geradezu bewunderungswürdige Frische der Erfindungskraft entwickeln, um einerseits die Errungenschaften ihrer nationalen Gothik mit dem Zauber der neuen Formen zu verbinden und andererseits auch Compositionen im italienischen Geiste mit einer seltenen Vereinigung von Frische, gutem Geschmack und Phantasie zu behandeln.

Diese Leistung war nur durch die eigenthümliche und privilegirte Situation Frankreichs möglich. Durch seine geographische Lage hat es sowohl an der südlichen wie an der nördlicheren Natur Antheil. In Folge der Art der Entstehung seiner Nationalität enthält es Elemente des Nordens und des Südens vermischt. Frankreich wurde daher durch Geographie, Geschichte und Entwicklung der Cultur in die Lage versetzt, sozusagen abwechselnd als südliche und als nordische Nation künstlerisch aufzutreten, oft auch einen etwas vermittelnden Charakter anzunehmen. Die südlichen Elemente befähigen es für die classische Kunstrichtung, die nordischen für eine freiere, mehr naturalistische und realistische.

Dies erklärt zum Theil den Charakter der Renaissance in Frankreich, ihre Richtung, sowie die Hindernisse, welche ihr gewisse Schranken setzten.

960.  
Vorwürfe  
gegen ihren  
ausländischen  
Ursprung.

961.  
Künstlerische  
Frische  
der Franzosen  
im  
XVI. Jahr-  
hundert.

<sup>1423</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13 u. Art. 26, S. 30.

<sup>1424</sup>) Siehe: Art. 9, S. 13.



962.  
Angeblich  
weniger religiös  
als die  
Gothik.

Ferner wird die so häufige Ansicht, es sei der Renaissancestil weniger für Kirchen geeignet als der gothische, durch unseren Beweis, daß gerade die Renaissance alle Elemente zur Verfügung hat, um der christliche Stil *par excellence* zu sein, hinreichend und glänzend widerlegt. Es genügt hierfür, auf unsere Studie über die Mittel, architektonisch-religiös zu wirken (siehe Note 1419), und auf den Abschnitt über die Typen (siehe: S. 658 bis 662) hinzuweisen.

Andererseits wäre es sehr ungerecht, nicht zuzugeben, daß in vielen Fällen der Vorwurf begründet ist. Bezüglich der Schuld steht man aber meistens vor einem Mißverständniß. Der Vorwurf trifft zofuzagen nur einen Theil der nach dem Concil von Trient errichteten oder decorirten Kirchen.

Da in den Ländern, in welchen die Reformation Wurzel faßte, damals so gut wie keine Kirchen gebaut wurden, kann nicht behauptet werden, es habe die Reformation den Charakter der italienischen, französischen und katholischen Kirchen überhaupt hervorgebracht. Dieser geht aus Vorgängen innerhalb der katholischen Welt und Kirche hervor. In den Abschnitten über die Architektur der Jesuiten und die der Hugenotten haben wir versucht, die Gründe näher darzulegen.

Durch die Elemente und Mittel, die ihr zur Verfügung standen, war die Architektur der Renaissance die vollkommenste religiöse Baukunst, die es bis dahin gegeben hatte. Durch die historischen Schicksale, die sie trafen, ward sie die unglücklichste von allen. Der Gegensatz zwischen dem Loos der Gothik und der Renaissance ist hierin geradezu ergreifend. Es giebt nicht ein einziges gothisches Ideal, das nicht in diesem Stile klarverständlich zum Ausdruck gebracht worden wäre. Und nicht eine einzige Kirche der Hoch-Renaissance steht da, um uns die hohen Ideale dieser herrlichen Blüthezeit zu offenbaren, und nur ein einziges bedeutendes Innere verkündigt uns eines der Ideale der Früh-Renaissance. Ist es da ein Wunder, daß die herrschende Ansicht meistens die gothische Baukunst für eine höhere, vollkommener und christlichere Baukunst hält als die der Renaissance, auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst?

Wir stehen hier vor einer ersten, theilweise irrigen Anschauung, die einer Erklärung und der Berichtigung bedarf.

Wenn der höchste religiöse Architekturstil der Christenheit durch so furchtbare Katastrophen niedergeschmettert wurde, so ist das nicht die Schuld des inneren, ästhetischen Wesens dieses »Stils«.

In Italien war vom XV. zum XVI. Jahrhundert der Scepticismus tief eingedrungen, namentlich bei den höheren und gebildeten Ständen. Wenn dennoch die italienische Kunst bis 1520 einen überwiegend religiösen Charakter hatte, so kam das, wie mir *Villari* einmal mit Recht sagte, wohl daher, daß die meisten Künstler aus den Volksclaffen stammten, in welchen der christliche Glaube lebendiger geblieben war. Man nahm es in den höheren Ständen leicht mit der Moral und Sitte. Die Lüfterheit und ein frivoler Geist nahmen nur allzusehr überhand; man gab sich nicht einmal mehr die Mühe, den Schein der Moral zu wahren. Dies hatte die geistige Katastrophe der Renaissance zur Folge. Innerhalb der Kirche selbst entwickelte sich mehr und mehr ein profaner, heidnischer, cynischer Geist. Gegen letzteren erhob sich nun die Reformation, und etwas später, als Reaction gegen diese, das Concil von Trient und die Jesuiten mit ihrem System. Die Folgen beider Richtungen wurden an anderer Stelle von uns hinreichend erörtert<sup>1425</sup>).

963.  
Ein Miß-  
verständniß.

Es ist Zeit, hier ein für allemal einem ungeheuren Mißverständniß ein Ende zu machen und auf den Abgrund hinzuweisen, der zwischen der theilweisen Rückkehr zur Antike auf dem Gebiete der Kunst und der Rückkehr zur antiken Moral und Religion herrscht. Wir haben hervorgehoben, wie sehr ein Theil der antiken

<sup>1425</sup>) Siehe: Art. 689—696, S. 499—504 u. Kapitel 20, S. 603 ff.

Aesthetik mit ihrem Ideale der objektiven Vollkommenheit mit der des Christenthums identisch sei <sup>1426)</sup>. Die ganze Verantwortung für die namenlose Katastrophe der erhabensten Kunst und Architektur, welche die Welt und das Christenthum noch gesehen, fällt auf die antichristliche Richtung der damaligen Gelehrten und Literaten und deren Folgen, keineswegs aber auf die »ästhetischen Prinzipien« der neuen Kunst.

Die bildenden Künste und darunter die Architektur haben das Recht und die Pflicht, mit aller Energie den Vorwurf einer Solidarität der Schuld in jener Richtung zurückzuweisen. Für Kunst und Architektur war die bedingte Rückkehr zum Antiken mit seinem Princip des »objectiv Vollkommenen« ein Segen. Auf dem Gebiete der Religion und Moral, wie es die Philosophen, Skeptiker und Andere wollten, war diese Rückkehr ein Fluch.

Die Architektur der Renaissance hat ihre Pflicht treu erfüllt. Alle Mittel für den vollkommensten Kirchenstil der Christenheit hat sie vereint und fertig hingestellt. Nie kann und wird es eine reichere, vollkommenerere christliche Aesthetik geben als die, welche die Renaissance zu bieten hat.

Im Anschluß an den soeben besprochenen Vorwurf muß jedoch auf eine Seite der Renaissance hingewiesen werden, die sozusagen die Quelle ihres Lebens bildet, und nur in diesem einen Punkte ist sie gegenüber der gothischen im Nachtheil: Sie ist vor Allem eine Kunst der »Grazia«. Sie verlangt eine größere künstlerische Vortrefflichkeit aller Ausführenden, eine noch größere Begabung und Liebe für das Heilig-Schöne, einen noch größeren christlichen Glauben aller Mitwirkenden. Gerade die Steigerung dieser Forderungen zeigt das ästhetische Ideal der Renaissance wiederum in engerer Harmonie mit der christlichen Religion selbst.

964.  
Die Kunst der  
»Grazia«.

In einem gewissen Sinne und in seinen idealsten Höhen und heiligsten Idealen betrachtet, war die Kunst der Renaissance wie eine himmlische Antwort auf die des Mittelalters und der Gothik. *La Renaissance est le style de »la Grâce« en réponse à celui de »l'Aspiration«*. Sie ist die Antwort der »Schönheit von Gottes Gnaden« auf den Stil der »Sehnfucht«, auf treue ehrliche Arbeit und das geheiligte Streben der Menschen. In Italien wurde das kleine Urbino mit *Bramante* und *Raffael* der Träger dieser Antwort auf das kolossale Streben der Florentiner *Leonardo da Vinci* und *Michelangelo*, etwa wie die Botschaft, die vom kleinen Bethlehem an die großen Geister von Griechenland und Rom gerichtet wurde.

Dies ist allerdings ein Gegenstand des ernststen Nachdenkens, weil der Sinn für Vollkommenheit der Form und die Begabung, diese zu erreichen, bei Nordländern in der Regel geringer als im Süden ist.

Sehr wichtig für das Verständniß der französischen Renaissance ist hier wiederum ein vergleichender Blick auf die Folgen dieser Rolle der »Grazia«. Im Vergleich zu Italien hat Frankreich vor Allem mehr Gewicht auf die menschliche Arbeit und die Vernunft gelegt als Italien, wo die Schönheit von Gottes Gnaden zu Hause ist.

965.  
Der Geist der  
französischen  
und der  
italienischen  
Renaissance.

Daher ist die französische Renaissance, als das Werk einer größeren menschlichen Anstrengung, für ein Studium seitens der Architekten oft interessanter und lehrreicher als die italienische. Letztere, weil mehr von Gottes Gnaden, reißt uns mächtiger empor und spricht zu unserer Liebe im Herzen. Abgesehen von den Architekten, ergreift und erfreut sie die Menschen mehr als die französische.

<sup>1426)</sup> Siehe unsere in Note 1419 erwähnte Arbeit.

Der Italiener sieht mehr auf das »Kunstwerk« als auf das »spezifische Architekturwerk«. Die Italiener hatten das Glück, weniger ausschließlich Architekt zu sein als die Franzosen, bei denen etwas von Exklusivismus des gothischen Steinmetzarchitekten weiter lebt.

Eine andere Folge dieser Unterschiede in der nationalen Begabung tritt uns auf dem Gebiete der Proportionen entgegen. Die französischen Verhältnisse in den Gebäuden verhalten sich meistens zu den italienischen wie eine etwas kalte correcte Zeichnung zur vibrirenden Harmonie eines *Tizian* oder eines *Giorgione*. *Les proportions atteignent rarement l'harmonie »chantante«.*

In den harmonischen Gruppierungen des Raums der Innencompositionen kann Frankreich in keiner Beziehung den Vergleich mit Italien aufnehmen, ebenso wenig in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Ideen als der »Zauberharmonie der Raumverhältnisse«.

Mit Bezug auf den Reichthum der Typen darf es nicht befremden, wenn die Vorliebe, mit welcher die Franzosen bemüht sind, die nationalen Errungenschaften der Gothik festzuhalten, es mit sich bringt, daß sie scheinbar den anderen Typen, welche aus den Mitteln hervorgehen, die der Renaissance zur Verfügung standen, weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben.

Von den 12 Typen bedeutender Renaissancekirchen in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, die wir zusammengestellt, ohne deren Zahl jedoch zu erschöpfen, hat Frankreich nur den einen Typus, *St.-Eustache* in Paris, geschaffen, dann aber seit 1635 *St.-Peter* und *il Gesù* zu Rom als Richtschnur genommen.

Dagegen ist hier auf die große Wichtigkeit unseres Abschnittes über die bloß fragmentarischen Typen der Kirchenbauten Frankreichs in dieser Zeit hinzuweisen. Es wurden, ohne sie zu erschöpfen, 20 Entwicklungsstufen des Stils — jede durch verschiedene Fragmente documentirt — festgestellt, die fähig waren, unter normalen Verhältnissen, Gruppen der herrlichsten Kirchen zu errichten.

Von diesen Typen der Entwicklungsstufe entfallen:

Auf die Früh-Renaissance . . . . .	Nr. 1—4
Auf die Phase <i>Marguerite de Valois</i> »	5—9
Auf die Hoch-Renaissance . . . . .	» 10—17
Auf das XVII. und XVIII. Jahrhundert »	18—20

Ferner kann man aus den bloß fragmentarisch vorhandenen Typen nach den gegebenen Anhaltspunkten schließen, daß ohne die politisch-religiösen Katastrophen die Richtung, welche durch die Gruppe der fünf großen französischen Architekten<sup>1427)</sup> des XVI. Jahrhunderts getragen wird, sich bestrebt hätte, die wichtigeren Typen, die wir anderswo sehen, auch in Frankreich zu entwickeln.

Wenn die französische kirchliche Baukunst der Renaissance viel ärmer als die italienische in Bezug auf Typen für Gestaltung des Raumes ist, so hat sie doch dem Gesamtvermögen des Kirchenbaues Schätze ersten Ranges zugeführt. Sie hat mehr als die italienische und im Verein mit der Mailändischen und spanischen gezeigt, wie man die unschätzbaren Errungenschaften der Gothik festhalten und in Verbindung mit den italienischen Errungenschaften erweitern und treu befruchten kann. Hierdurch hat Frankreich am meisten dazu beigetragen, die Renaissance von einem »italienischen Nationalstil« zu einem »Weltstil« zu erweitern.

<sup>1427)</sup> Siehe: S. 128—157.

Diese eine That ist für alle Zeiten von unschätzbare Wichtigkeit. Besser als alles Andere beweist sie, daß die ästhetische Leistung der französischen Renaissance auf dem Gebiete des Kirchenbaues qualitativ eine höhere und edlere war als die auf dem Gebiete des Profanbaues.

Man muß zugeben, daß da, wo eine architektonisch-religiöse Wirkung wirklich erreicht wurde, es fast ausschließlich durch Beibehaltung von Elementen geschah, die die Gothik entwickelt hatte. Es ist dies eine Art von Zeugnis der Armuth, aber auch der glänzendste Beweis, daß die Errungenschaften der Gothik in die Renaissancebaukunst aufgenommen und weiter entwickelt werden können.

Die anderen Elemente der Renaissance um religiös zu wirken, kamen wenig zur Anwendung, weil der structure Aufbau der Gothik, den sie beibehielt, hierfür wenig geeignet war.

Um zum Schlusse die ganze Tragweite der Leistung der französischen Kirchenbaukunst zu erfassen und ihre Stellung in der Weltgeschichte zu erkennen, ist es nöthig, die Rollen der vier großen aufeinander folgenden Baustile, die mit dem griechischen Tempelbau beginnen, in dem engen Zusammenhange ihrer fortschreitenden Entwicklung vor Augen zu behalten.

Die hellenische Kunst hatte das Ideal der einfachsten directesten Lösungen, aber in »vollkommensten Formen ausgesprochen«, entwickelt. Rom übernahm deren Formen und verband sie mit dem weit überspannenden Rundbogen. Mit diesem »Bündnis« in der Geschichte der Baukunst trat zum ersten Male die »Compositions-freiheit« in die Architektur ein. Sie hatte jedoch noch manche Fesseln.

Bei den germanischen Völkern, die sich inmitten der Trümmer des römischen Reiches niedergelassen hatten, sehen wir, sei es als nationale Eigenthümlichkeit, sei es als Folge der Einwirkung des Christenthums, das Bestreben, die »Sehnucht nach oben« auszudrücken und in den romanischen Stilen das senkrecht Emporstrebende mit Elementen der sinkenden römischen Kunst zu verbinden. Einerseits hatte man vergessen, was man gekonnt hatte; andererseits konnte man noch nicht das ausdrücken, was man gern sagen wollte. Mit dem Reifwerden der Nationalität des ersten Gallo-Germanischen Mischvolkes, d. h. der Franzosen, und dank dem bildenden Einflusse der Reste Gallo-Römischer Cultur, reifte alsbald die Gothik. Nun erst wurde das nordisch-christliche Ideal der Kunst in der »verticalen Compositionsweise« im Verein mit dem Studium der nordischen Natur und Flora und dem Ausdruck des Individuellen vollständig erreicht.

Nun konnte auch an ein ebenbürtiges Bündnis zwischen den nordischen Idealen und den ewig wahren Errungenschaften der griechisch-römischen Kunst gedacht werden. Dies Bündnis ist die Renaissance; Alles umfassend, fähig, jeden Fortschritt der Zukunft aufzunehmen, die Harmonie des Vollkommenen und Objectiven mit den Rechten des subjectiven Individuums schön zu verbinden.

Dieser »neue Bund« der Renaissance, weit mehr noch als das altrömische Bündnis, ist die *Magna charta* der architektonischen Compositions-freiheit auf Grund der Gesetze ästhetischer Harmonie geworden. Wie das Christenthum bedeutet die Kirchenbaukunst der Renaissance die Freiheit des Individuums auf Grund der Harmonie mit den ewig wahren Gesetzen Gottes. Ein höheres Architekturprincip als dieses ist nicht denkbar.

967.  
Ihre Mittel  
religiös  
zu wirken.

968.  
Historische  
Stellung der  
Renaissance  
zur Gesamt-  
Baukunst.

Als Aus der Steigerung der architektonischen Principien in diesem Entwickelungs-  
 bilde erkennt man mit Trost und Erhebung, auf welcher herrlichen und sicheren  
 Bahn die Architektur als Ausdruck der großen Ereignisse der Geschichte sich ent-  
 faltet hat und zu ihrem Ziel, der »Renaissance« als Ausdruck der allumfassenden  
 christlichen Kunst, geführt worden ist.

Und innerhalb dieser ist vor Allem das Festhalten an den Errungenschaften  
 der Gothik das Ideal der französischen Kirchenbaukunst der Renaissance geblieben.  
 Es war dies zugleich ihr Ruhm und ihre Schwäche. Hierbei hat sie gezeigt, daß  
 das nationale Element keineswegs in ihr erloschen war, wenn auch dieses Ideal  
 andererseits für sie eine temporäre Schranke für die Weiterentwicklung des Stils  
 geworden ist.